برگذشتن از امر انسانی: تصویر سفرهای درجا

پویا غلامی

پویا غلامی

برگذشتن از امر انسانی:
تصویر سفرهای درجا

شهریور ۹۵

asabsanj.com

Cover: Painting by Lucio Fontana

۱

ژانرها را درهم‌بریزید. اثر هنری تام‌وتمام از میان رفته‌است، چندرگه‌سازی[هیبریدی‌سازی][1] به هنجار بدل شده است. از اینرو، هر فرمِ هنری تلویحاً همه‌ی فرم‌های هنری دیگر را دربردارد. به نوعی منطقِ جدایی و تباهی برای فاسدکردنِ ژانرها روی آورید. ـ الن وایس، تز چهارم از ده تز برای براندازی یک اثر[2]

وقتی گتاری و دلوز در فصلِ دومِ بخشِ اولِ «فلسفه چیست؟» به کار ژان تینگلی ارجاع می‌دهند درباره‌ی «تولیدِ واقع‌نمایی» برحسبِ تفکیکِ «مفاهیم» از «صفحه درونماندگاری[3]» سخن می‌گویند: «تاریخ فلسفه با هنر پرتره قابل قیاس است.»[4] و منظور تولیدِ «پرتره‌های روانی، عقلانی و ماشینی است». تصویر زیر (بنگرید به تصویر ترکیبی ۱، برگرفته از ویدئویی که آدرسش را در پانویس آورده‌ام[5])، نمایی از یک ماشین هرزِ تینگلی[6] را نشان می‌دهد و در فایل تصویری مربوط به آن، «جیرجیرِ» مخلوقاتِ تینگلی را

---

1 hybridization

2 "Ten Theses to Subvert a Work (A Manifesto)," Theatre Journal, Vol. 58, No. 3, Hearing Theatre (Oct., 2006), pp. 393-394

۳ plane of immanence؛ تمایز بین درونماندگاری و تعالی [transcendence] در فلسفه و روش‌شناسی دلوز و گتاری (پیرو دانس‌اسکوتس، اسپینوزا و نیچه) اهمیت زیادی دارد. دلوز و گتاری در فلسفه چیست؟ به تفصیل در این باره توضیح داده‌اند و جداکردن چندجمله یا هرتلاشی برای توضیح در پانویس ابدا بسنده یا راضی‌کننده نیست با این‌حال می‌خواهم در همین آغاز (خصوصا برای مخاطب ناآشنا با این ترکیب) به رویکرد متن یا کوششم در این راه دست‌کم تا حدی اشاره شده باشد: «مساله‌ی اندیشه از اپیکور تا اسپینوزا، و از اسپینوزا تا میشو، مساله‌ی سرعتِ نامتناهی است اما این سرعت مستلزمِ محیط یا میانه‌ای است که فی‌نفسه به‌طور نامتناهی حرکت می‌کند: صفحه، خلاء، افق. [...] صفحه درونماندگاری... تصویرِ اندیشه یا تصویری است که منظور اندیشه را از اندیشیدن، از به‌کاربردنِ اندیشه، و از یافتنِ وضعیتِ خویش در اندیشه به خودش می‌بخشد... صفحه درونماندگاری باید به‌منزله‌ی امر پیشافلسفی در نظر گرفته شود... ما نمی‌اندیشیم مگر با بدل‌شدن به چیزی دیگر، به چیزی که نمی‌اندیشد، به یک حیوان، یک گیاه، یک مولکول، یک ذره، به چیزی که به اندیشه بازمی‌گردد و اندیشه را احیاء می‌کند... صفحه‌ی درونماندگاری شبیه برشی از آشوب است و همچون یک غربال عمل می‌کند... مساله‌ی فلسفه دست‌یافتن به انسجام بدونِ ازدست‌دادنِ امری نامتناهی‌ست که اندیشه درونش غوطه می‌خورد.... درونماندگاری تنها درونماندگارِ خودش است (درونماندگاریِ درونماندگاری؛ درونماندگاری در خود نه نسبت به چیزی)... هرآینه درونماندگاری به‌منزله‌ی درونماندگاری نسبت به چیزی تفسیر شود، می‌توانیم مطمئن باشیم که این چیز امر متعالی را از نو طرح می‌کند.... درونماندگاری صفحه‌ای است که با حرکت‌های امر نامتناهی درنوردیده می‌شود و مملو از محورهای افقی اشتدادی است.... صفحه‌ی درونماندگاری، امرِ نیاندیشیده درون اندیشه است. این صفحه مبنای همه‌ی صفحات است و نسبت به هر صفحه‌ی اندیشه‌شدنی [...] درونماندگار است. صفحه‌ی درونماندگاری صمیمی‌ترین امر درون اندیشه، و با وجودِ این، خارجِ مطلق است، خارج‌ای دورتر از بیرونی‌ترین جهان، زیرا داخلی است که از هر جهانِ درونی ژرف‌تر است.»

٤ فلسفه چیست؟، دلوز و گتاری، تر. زهره اکسیری و پیمان غلامی، رخداد نو، چاپ دوم، ۱۳۹۳، ۷۹.

۵ لینک ویدئوی ماشین هرز تینگلی *https://www.youtube.com/watch?v=nWNtSnWR1v4*

6 Jean Tinguely

می‌شنویم: اصواتی چون جیرجیرِ یوزفینه کافکا یا درِ گَردانِ دوشان، که نه آزادیِ انسان(ها) بل برگذشتن از امر انسانی را در افق خویش دارند؛ گذشتن از سدِ چینه‌بندی‌های ارگانیزم و امر ارگانیک (دلوزگتاری).

یکی از آثارِ تصویرشده در این ویدئو، که جمجمه‌ی سرهای حیوانی نصب‌شده بر جلوبندی یک سواری را شامل می‌شود، از حیث قیاس‌پذیری‌اش با نقاشیِ معروف به «تهِ دنیا؛ درختِ سخنگو (واک)» (مانی‌واره شاهنامه‌یی، شیراز، ۸۱۵ ه.ق؛ بادلیان آکسفورد ــ تصویر ۲)[1] جالب توجه می‌شود: مولفه‌های ماشینِ تنگلی قرار است تا حد ویران‌شدن هرز بروند: نمونه‌ای از آنچه ژرژ باتای *هزینه‌گری غیرتولیدی* یا *ضدتولیدی*[2] نامیده بود؛ کارِ کارنکردنی، یا آن فزونی/افراط[3] که به همسان‌سازی[4] و جذب تن نمی‌دهد. اقتضای نوعی «زیباشناسیِ انهدام یا ناپدیدی[5]» است که جمجمه‌ها، این سرهای مرگ، بر آهن‌قراضه‌ای بی در و پیکر سوار شده‌اند که راه نمی‌رود و تنها حین حرکتِ ناچیزِ چرخ‌دنده‌هایش جیرجیری می‌کند که ناشی از سایش مداومِ فلزهاست.

---

۱ بستر تاریخی‌ای که شرایطِ آفرینش «درخت سخنگو» (حدود ۸۱۵ هجری) را مشخص می‌کند بنا به شرح رویین پاکباز در نقاشی ایران تقریباً از این‌قرار است: «بعد از استیلای جلایریان بر قلمرو ایلخانان در میانه‌ی سده‌ی هشتم بغداد به یک مرکز هنری فعال بدل شد اما مسیری متفاوت از مکتب بین‌النهرینی قدیم را دنبال کرد... خطه‌ی فارس از یورش ویرانگر مغول در امان ماند و شیراز مرکز تجمع هنرمندانی شد که با سنت‌های هنری پیشامغولی آشنایی کافی داشتند. از اوایل سده‌ی هشتم، کارگاه‌های شیراز تحت حمایت امیران اینجو فعالیت وسیعی را در مصورسازی متون ادبی و خصوصا شاهنامه آغاز کردند. در واقع، اینجویان به‌منظور مقابله با ایلخانان و تحکیم موقعیت خویش سیاست تجلیل از تاریخ گذشته ایران را در پیش گرفته بودند... از اواخر سده‌ی هشتم یورش تیمور گورکانی از سمت شمال شرقی آغاز شد و سراسر ایران به زیر فرمان او درآمد...پس از مرگ امیر تیمور (۸۰۷ه.ق) پسر و جانشین او، شاهرخ، هرات را مرکز قلمرو خویش قرار داد و در آنجا چهل و دو سال فرمانروایی کرد...سه پسر شاهرخ، به نام‌های بایسنقر، ابراهیم سلطان، و الغ‌بیک نیز به‌ترتیب کارگاه‌های خود را در هرات، شیراز و سمرقند بر پا کردند. ولی پیش از اینها نواده‌ی دیگر تیمور به‌نام اسکندرسلطان برجسته‌ترین هنرمندانِ زمان را در شیراز گرد آورد...نگارگرانِ اسکندرسلطان چندین جُنگ متشکل از متون فارسی و عربی را برای او تصویر کردند. سبک نگارگری این نسخه‌ها نمایانگر نخستین امتزاج ممتازترین شیوه‌های به‌کاررفته در نقاشی دربار مظفری است، توأم با عناصر و نقشمایه‌ها و جزئیاتی که به نظر می‌رسد بازتابی از سنت نگارگری آسیای میانه بوده‌اند، همچون، طرز جامه‌پوشی و نحوه‌ی ثابتی در بازنمایی علایم چهره، هیکل‌های عفریتان و فرشتگان، و جزئیات منظره‌سازی و جایگیری اجزاء. به‌عنوان مثال در یکی از این جُنگ‌های مصور (۸۱۳ ه.ق.) رنگ‌های زنده و طلایی‌های متنوع به‌طرز استادانه‌ای به کار رفته‌اند ولی پیکر آدم‌ها که هنوز هم بر منظره‌ی طبیعی برتری دارند، غالبا بی‌حالت و یکنواخت به نظر می‌رسند... ویژگی‌های صوری سبک شیراز در دوره‌ی اسکندرسلطان را می‌توان چنین برشمرد: صخره‌های اسفنجی در حاشیه‌ی افق رفیع، آسمان آبی یا طلایی درخشان، و یا لاجوردی و پرستاره؛ ابرهای پیچان و دنباله‌دار؛ پیکرهای باریک‌اندام در جامگان رنگین؛ زمینِ مفروش از گلبوته‌های گوناگون و منظم؛ درختان دارای برگ‌های فشرده و یکنواخت؛ جویبارهای نقره‌ای پرپیچ و خم، و بناهای آراسته با کاشی‌های منقوش.... دیری نگذشت که شاهرخ یکی از پسرانش به-نام ابراهیم‌سلطان را به فرمانروایی فارس منصوب کرد. تحت حمایت حاکم جدید تحول دیگری در سبک نگارگری شیراز آغاز شد. مثلاً در برخی تصاویر نسخه‌ی مشهور شاهنامه‌ی ابراهیم سلطان (۸۳۴-۸۳۹ ه.ق.) پیکرهای درشت و سرزنده‌ای را در یک منظره‌ی ساده می‌بینیم...» برای مطالعه‌ی بیشتر بنگرید به: روبین پاکباز، نقاشی ایران، از دیرباز تا امروز، انتشارات زرین و سیمین، ۱۳۸۶، ٦٦-۷۵.

2 Non-productive expenditure

3 excess

4 assimilation

5 disappearence

«دمیورژ[1] شیفته‌ی موادخامِ تمام‌عیار، عالی و پیچیده بود؛ ولی ما اولویت را به آشغال خواهیم بخشید. ما حقیقتاً مجذوب و مسحور ارزانی، زَهوار در رفتگی و پستی ماده هستیم.» (این نخستین سرنوشته «ده تز درباره هیولاها و هیولاوشی» آلن وایس است که مستقیماً از برونو شولتز[2] (۱۹۷۷) برگرفته شده). در عوض، در نقاشیِ «ته دنیا» که در صور مختلفش بر فرش‌ها یا قالیچه‌ها ــ خصوصاً بافت آذربایجان (تبریز)، کاشان و کرمان ــ هم نقش شده[3]، و از قضا شخصیتِ کانونیِ فیلمِ کوتاهِ بیضایی «قالیچه سخنگو» (۱۳۸۵)[4] و نیز بخش مهمی از شمایل‌نگاری پژوهش‌اش «هزارافسان کجاست؟» (۱۳۹۱) هم بوده، سر انسانی و

1 Demiurge

2 Bruno Schultz

۳ر.ک. به؛ افهمی و تختی، «تصاویر و مفاهیم درخت سخنگو بر قالی‌های دستباف»، فصلنامه پژوهشی فرش ایران: گُلجام ۱۸، بهار ۹۰. برای مطالعه‌ی دیگر پژوهش‌های مشابه در این زمینه که برخی از مضامین‌شان در این متن هم مورد اشاره قرار گرفته بنگرید به؛ عابددوست و کاظم‌پور، «صورت‌های متنوعِ درختِ زندگی بر روی فرش‌های ایرانی»، گلجامِ ۱۲، بهار ۱۳۸۸، که در آن به درخت وقواق یا سخن تنها به‌طور گذرا اشاره می‌شود؛ و نیز، «تجلیاتِ قدسیِ درخت»، دکتر حمیرا زمردی، ضمیمه‌ی مجله‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، زمستان ۱۳۸۰ و بهار ۱۳۸۱ که به درخت سخن و اشعارِ مرتبطی از فردوسی اشاره می‌کند؛ نیزبنگرید به، احمدی‌پیام و شیرازی، «بررسی نقشِ درخت در قالی‌های ایران و هندوستان»، فصل‌نامه علمی‌پژوهشیِ نگره، شماره‌ی ۱۹، پاییزِ ۱۳۹۰ که به درخت کیهانی و ستون (که بعدتر به آن اشاره خواهد شد) به‌طور گذرا اشاره می‌کنند؛ نیز، میرزاامینی و بصام، «بررسی نقشِ نمادین ترنج در فرش ایران»، گلجام ۱۸، بهار ۱۳۹۰ ؛ که به خاستگاه‌های آسمانی یا مثالیِ نقوش، معناشناسی این نمادپردازی، و ساخت فضای قدسی از کلان‌کیهان به‌میانجی نقوش اشاره می‌کنند؛ و همین رویه را در «بازشناسیِ پردیس در بستر نمادگرایانه معماری و فرش ایران»، امیرحسین چیت‌سازیان، گلجام ۱۲، بهار ۱۳۸۸ نیز می‌توان دید.

4 *The Eloquent Carpet* (Bahram Beyzai, 2006)

سرهای حیوانیِ زنده را داریم که نیمشب و نیمروز در قالب درخت به سخن درمی‌آیند و حالا بر تنه دوشاخه‌شده درختی نرـماده به شاهِ چیره سرنوشت‌اش را می‌گویند، درحالی‌که پس‌زمینه تهیِ نقاشی، خودِ تهی‌بودنِ تَه دنیا را مؤکّد می‌سازد: «به شهرِ کسان مرگت آید نه دیر / شود اختر و تاج و تخت از تو سیر» (شاهنامه). اگر مجاز باشیم در اینجا از همه درهم‌پیچیدگی‌ها و ظرایف تفسیری-تحلیلیِ معطوف‌به قراین اسطوره‌شناختی تنها به این بسنده کنیم که مضمون یا ایده کانونی در پشتِ نقشمایه اصلی (در نمونه‌های یافت‌شده از شرق دور تا آسیای مرکزی؛ از آلتای تا هند، از قفقاز و سُغد تا بین‌النهرین و حتا مصر) اغلب با باروری، نوزایی و رستخیز مرتبط دانسته شده و خودِ نامِ درخت، یعنی واک ــ آنطور که بیضایی نشان داده ــ به «سخن»، قوه ناطقه، و بدین‌ترتیب به لوگوس[1] و توان خردورزی یا قوه‌ی عقلانیت پیوند خورده، آنوقت تمایز اساسی بین دو اثر معلوم‌تر می‌شود: اگر جیرجیرِ ماشینیِ اثرِ تینگلی درجه صفرِ تولیدِ کلام، معنا و گفتار را محقق می‌کند که از حیثِ نشانه‌ای به قلمرو نامعنا، نازبان، پچواک‌گویی، غریب‌گفتاری، و به نمونه‌های زبان‌پریشی پهلو می‌زند، در نقاشیِ «تهِ دنیا»، برعکس، با تجلیل از خاستگاهِ کلام، با دقیقه زایشِ گفتار، و (باز)ارزشگذاریِ لوگوس طرف هستیم. عمودی‌بودنِ درخت در مقابلِ افقی‌بودنِ اتوموبیل؛ آرمانی‌بودنِ فرمِ درخت که کمال‌یافتگی‌اش آنرا در خور قصه‌های پریان می‌کند در برابر درب‌وداغانیِ اتوموبیلی معیوب که چه‌بسا از یک گورستانِ اتوموبیل‌ها به گالری معاصر منتقل شده باشد؛ درختی که از درختِ واقعی چیزی بیشتر دارد (ایدئالیسمِ نمادپردازانه و نمادینِ درختِ بازنمایی‌شده) در مقابلِ اتوموبیلی که از اتوموبیل واقعی چیزی کمتر دارد (رئالیسمِ پوسیدگی و دگرسانی)؛ در درختِ سخنگو ــ که سرهای **حیوانات** و **زن** با کنده‌شدن از بدن‌های‌شان و قرارگیری بر شاخه‌های درخت در یک **هستی** واحد یکپارچه می‌شوند ــ با آکندگی معنا، پُربودنِ ظرفیتِ دلالتی و برپاشدنِ امر نمادین طرف هستیم که غیریت محض، نادانش و حیوانیت را ذیل انگاره‌ی «سخن» ادغام و از این انگاره تجلیل می‌کند، در اثر مدرنیستیِ تینگلی ــ که به‌ضربِ اقتضائاتِ هیبریدی‌سازی اصلا قطعی نیست که سرها بر اتوموبیل نصب شده‌اند یا اصلاً دارند آنرا جلو می‌کشند ــ امر نمادین فرومی‌پاشد یا اصلا شکل نمی‌گیرد و در عوض، سبکبالی وانموده‌سازی حیوان‌ریخت و غرابت این هیبریدِ خودراه‌انداز و خودهرزـرونده‌ی حیوانـاتوموبیل معنا نمی‌سازد یا دست‌کم معنایی مخدوش و سرکش با وجهی پیشاکلامی/مدفوعی را به طنین درمی‌آورد؛ هر چقدر اولی از هم‌آیشِ دال‌هایی برساخته می‌شود که رازوارگی امر جادویی را نشانه‌ای‌سازی و رمزگذاری می‌کنند، دومی یورشِ نامعنا و نامدلول (پیشامد یا بخت) است که از خلالِ خودنابودسازیِ تدریجی میلِ رازواره‌زدایانه‌اش را عریان می‌کند. هرچقدر اولی به یک نامیراییِ خاستگاهی اتکا دارد و محاط‌شدنِ تناهیِ بشری در عظمتِ طبیعت را می‌ستاید، دومی برعکس تجلیلی‌ست

1 logos

از زمانمندی/موقتی‌بودن/گذرایی، و دعوتی‌ست به بیرون‌زدن از زمانِ آئینیِ طبیعت‌ساخته. آفریننده‌ی اولی ناشناس است و تا آنجاکه میل همانندسازانه‌ی هنرمند شرقی انحلالِ نام‌اش در یک کل کمال‌یافته (**هستی** لایزال) را برگزیند پس یک ستایشگرِ عظمتِ **هستی**، و ناشناس باقی خواهد ماند (زیرا تنها اوی ضروری همان ذاتِ ناشناختنی است که شمایل‌سازی و چهره‌پردازی‌اش منع شده)؛ اما آفریننده‌ی دومی ژان تینگلی است که ذائقه‌اش در انتخاب‌ـسرهم‌بندیِ موادخامِ دورریخته‌شده‌ی بی‌مصرف، و البته کارِ یدی‌اش روی جزءجزءِ اثر قابل رویت است و می‌خواهد که چنین باشد؛ تک‌تکِ ضربات بر فلزِ سرد، حتا تک‌تکِ الصاق‌های احتمالاً حاضرآماده (چهره‌ام را از من بگیر). تمایزگذاریِ الن وایس در «ماشین‌های نارسیستیک و پروتزهای اروتیک» در اینجا ــ با لحاظ‌کردنِ تغییراتِ لازم ــ کاربست می‌یابد: ماشینِ هرزِ تنگلی «به‌جایِ تاکید بر فاصله‌ی نوستالژیکِ سنجش‌ناپذیرِ بینِ مرگ و میل» نمودی از آن «ماشین‌های عذبِ فرا‌ـمدرنیستی» است که «اروس و تاناتوس را تلفیق می‌کنند، نوستالژی را ملغا می‌کنند، **زمان** و **ابدیت** را فرومی‌پاشند و خاستگاه‌ها و غایت را خَلط می‌کنند...»[1] کارِ تینگلی از خلال غیرارگانیک‌سازی بی‌وقفه‌اش، با پرتاب‌کردنِ چشم‌وگوشِ بازدیدکننده‌ی گالری به زمانِ انهدامِ نهاییِ مادیتِ بی‌مصرف‌اش، سکوتِ مرگ‌آلوده‌ی جاری در فضای صافِ بدن‌بدون‌اندام را به صفحه‌نمایش‌ـمغزِ مخاطب سرایت می‌دهد و بدین‌ترتیب در سطحِ مولکولیِ خردسیاستِ میل، گالری به صحرا بدل می‌شود تا ثبّاتِ اجتماعیِ هنجارگذار نیز چینه‌زدایی شود. در مقابل، عملِ ثبّاتِ نمادین در تابلوی درخت سخنگو، صحنه‌ی بُهتِ ناظرِ ایستاده را شکار کرده است، جایی‌که نابسندگیِ همرسانیِ عقلانی تا می‌خورد و تاگشایی می‌شود تا آستانه‌ی گشودگی و فروبستگیِ گفتارِ انسانی فاش شود: حکمت یا فرزانگی ــ هم علت و هم پیامدِ این تاگشایی ــ وقتی بیرونیت می‌یابد که درختِ مرگِ هستنده را اعلام می‌کند و آن‌وقت گفتگو در مغاکِ ژرفِ تمایزگذاری اکید بین مینو و گیتی فرو می‌افتد، طوری‌که حالا خودِ بُهت یا لُکنت به تلوس بدل شده و به جایگاه یک دال اعظم تعالی یافته است؛ اعلامِ تناهی و مرگِ انسان در برابر فراطبیعیتِ نامتناهیِ امر جادویی یا امر معجزه‌آسا به زبان حال: بنیانِ کیهانیِ مادر‌ـطبیعت (گایا) مخلوقش را به کام خود خواهد کشید؛ زاینده و مرگبار. کارِ تنگلی اما فرمِ درونیتِ گالری را به معبری برای سرایتِ زمان‌های مرده‌ی خارجِ گالری بدل می‌کند؛ زمان‌های گمشده‌ی تسمه یا نوار نقاله‌ای فرسوده، بدنه‌ی حلبیِ زنگ‌زده، مادیتِ پوسیده‌ی جمجمه‌های مرگ، نوعی گورستانِ اتوموبیل‌های اسقاطی را با همه‌ی سرگذشت‌ها و مسیرها و شدت‌های طی‌شده‌شان، با همه‌ی تاریخچه‌های تصادفات‌شان، و با همه‌ی زندگی‌های گذرای رانندگان و مسافران‌شان احظار می‌کند و از نو به جریان می‌اندازد: یک بازسازی مدرنیستی احظار ارواح

---

1 Allen S. Weiss, "Narcissistic Machines and Erotic Prostheses" in *Camera Obscura, Camera Lucida: Essays in Honor of Annette Michelson*, Edited by Richard Allen and Malcolm Turvey, Amsterdam University Press, 2003. 58.

از جهان زیرین. هر چقدر «درخت سخنگو» به یک دانش مطلق تجسد می‌بخشد که انگاره‌ی جاودان‌خرد (حکمت باستان)[1] را تداعی می‌کند، در مقابل اما کار تنگلیِ یک نادانشِ شاد را تسهیم می‌کند یا به اشتراک می‌گذارد که حرکت در آن نه متعالی بل درونماندگار تعریف می‌شود. دلوز در خوانش‌اش از تعبیرِ برگسون از علمِ مدرن، آنرا چون نوعی انقلاب از تعالی به درون‌ماندگاری در نظر می‌گیرد: «در علم مدرن، به‌جای بازسازی حرکت از خلالِ آناتِ متعالی که به **فرم‌های** خارج از حرکت اشاره دارد، حرکت از خلالِ عناصر درونماندگار خودِ حرکت بازسازی می‌شود. [...] در علمِ مدرن، توالیِ مکانیکیِ آنات جایگزین دیالکتیک باستانی **فرم‌ها** می‌شود. علم مدرن را باید عمدتا براساس آن شوقی تعریف کرد که می‌خواهد *زمان* را *متغیری مستقل* فرض کند،» یعنی، با مرتبط کردنِ حرکت به هر-آن-هرجوره.»[2] بنا به چنین خوانشی، زمان در نقاشی «درخت سخنگو» *داده‌شده است*؛ و این یعنی، در ماشین هرزِ تنگلی، *متافیزیکِ زمانِ واقعی به‌جای متافیزیکِ امر ابدی می‌نشیند* (همان).

اما اگر استراتژی نظری و نوشتاری ما ارزشگذاریِ نوعی مرکززداییِ نشانه‌ای به‌نفعِ پیوندهای ریزوماتیکِ ضددلالت‌گر باشد باید به‌میانجیِ فاصله‌گذاری انتقادی آن افقِ تحلیلی و نیروشناختی را در اینجا نیز اعاده کنیم که پیش از این برای مثال در «یک یا چند گرگ» گتاری و دلوز (در *هزار فلات*) به‌منزله جعبه‌بزار کارآمد به راه افتاده بود: هرچند هر فرایند تکین‌سازی لکنتِ خاص خود را آزاد می‌کند، اما لکنت هرگز منفرد نیست؛ لکنت، یگانه‌ی همواره بس‌گانه است؛ نه تنها همواره انبوهه‌ای از لکنت‌ها، سری‌هایی از لکنت‌ها درکارند که نحو را معوج، گفتار را منفصل و کلمه را مثله می‌کنند، بل لکنت در خودش حاملِ مولفه‌های بس‌گانه است: جایی برای سازش با امر متعالی نیست؛ این سر، این

---

1 Perennial Philosophy (Ancient Wisdom)

۲«انقلابِ علمیِ مدرن- فکر بکرش - عبارت است از مرتبط‌کردن حرکت نه دیگر با آناتِ ممتاز بلکه به هر-آن-هرچه‌که باشد[هر آنِ هر جوره]. دیگر هیچ آنی امتیازی بر آنی دیگر و هیچ **فرمی** امتیازی بر **فرم** دیگر ندارد. در علم مدرن، همه‌ی لحظه‌ها باهم معادل و هم فاصله هستند. ایده‌ی مهمِ هندسه‌ی دکارتی اینست که یک شکل به مسیری اشاره دارد که در هر آنِ مسیر قابل تعین است- که یعنی دکارت دیگر نه به یک شکل یا **فرم** بلکه به قسمی معادله اشاره می‌کند. حرکت بیشتر تابع یک تحلیل است نه یک دیالکتیک. در علمِ مدرن این نوعی انقلاب از تعالی به درون‌ماندگاری است: به‌جای بازسازی حرکت از خلالِ آناتِ متعالی که به **فرم‌های** خارج از حرکت اشاره دارد، حرکت از خلالِ عناصر درونماندگار خودِ حرکت بازسازی می‌شود. در تکامل آفرینشگر، برگسون چهار نمونه از این دگرگونی در علم مدرن را به دست‌می‌دهد: اخترشناسی مدرن(کپلر)، که نسبت بین یک مدار و زمانی که برای پیمودنِ آن نیاز است را معین کرد؛ فیزیک مدرن(گالیله)، که نسبت بینِ مکانِ پیموده شده توسطِ جسمی که درحال سقوط کردن است و مدت زمانی که طول می‌کشد تا جسمی سقوط کند را تعیین کرد؛ هندسه‌ی مدرن(دکارت)، که معادله‌ی یک منحنی یکنواخت را معین کرد - که یعنی، وضعیتِ یک نقطه بر روی خط مستقیمِ متحرک در هرلحظه از مسیر آن ؛ و حساب انتگرال و دیفرانسیلِ مدرن(نیوتن و لایبنیتس)، که برپایه‌ی ایده‌ی مقاطع یا برش‌هایی است که می‌توان تا بی‌نهایت آن‌ها را به‌هم نزدیک کرد. در علمِ مدرن، توالیِ مکانیکیِ آنات جایگزین دیالکتیک باستانی **فرم‌ها** می‌شود. «علم مدرن را باید عمدتا براساس آن شوقی تعریف کرد که می‌خواهد زمان را متغیری مستقل فرض کند،» یعنی، با مرتبط کردنِ حرکت به هر- آن - هرچه‌که باشد». برای مطالعه بیشتر بنگرید به؛
Daniel W. Smith, "The Idea of the Open: Bergson's Theses on Movement", *Essays on Deleuze*, Edinburgh University Press, 2012, 256-271.

لوگوسِ امر والا، باید در پیشگاهِ افراطِ لیبیدویی، اتلافِ انرژی‌ها، و ماتریالیسمِ غایت‌ناباورانه بریده شود. در راهِ اعاده‌ی صحرا یا فضای صافِ نظمِ مأنوس[1].

بنا به اشاره نصرالله پورجوادی در تصحیح‌اش بر «مناظره شطرنج و نَرد» (تصنیفِ نویسنده‌ای ناشناس معروف‌به حسامِ صرّاف خوارزمی، ۸۶۴ هجری)، تقابلِ عقل و بخت، اختیار (نزد معتزله) و جبر (نزد تقدیرگرایان) در کانون مناظره‌ی بین این دو بازی قرار دارد که به زبانِ حال جاری می‌شود. پورجوادی مناظره‌ی شطرنج و نرد را از گونه‌ی مناظره مربوط به درخت آسوریک می‌شمرد یعنی یک مناظره زبانِ حال (و نه زبان قال). چامه‌ی پهلویِ پارتی موسوم به «درخت آسوریک» و سفالِ هزاره‌ی سوم پیش از میلاد یافته‌شده در شهر سوخته که مناظره‌ی بز و درخت آسوریک (نخل) را روایت می‌کند، هر دو در واقع غلبه‌ی عنصر حیوانی بر عنصر گیاهی (حیوان گیاه را می‌خورد)، استیلای خدای تک‌خدایی زرتشتی بر چندخدایی کهن‌تر/متقدم‌ترِ آسوری، و برتری دامپروری شهرنشینی‌های نخستین بر اقتصادِ تحول‌یافته‌ی دوران کشاورزیِ بعدی را رمزپردازی می‌کنند.[2] هرچند مناظره‌ی شطرنج و نرد از این حیث جالب است که برخلاف بسیاری مناظره‌ها بدون حمد و ستایش خدا آغاز می‌شود و به‌علتِ قماربودنِ این بازی‌ها و حرام‌بودن‌شان، مناظره‌ی بین دو بازی بدونِ ذکر آیات و احادیث پیش می‌رود. گتاری و دلوز در فصل «ماشین جنگ» از *هزارفلات*، مقایسه‌ای را میانِ دو بازی شطرنج و گو صورت‌بندی می‌کنند؛ «شطرنج بازی دولت یا دربار است: امپراتور چین شطرنج بازی می‌کرد. مهره‌های شطرنج رمزگذاری‌شده‌اند... اما در مقابل، مهره‌های گو ساچمه‌ها، قرص‌ها واحدهای حسابیِ ساده‌اند و صرفا کارکردی بی‌نام، جمعی و مبتنی بر سوم‌شخص دارند....» به این وجه «مبتنی بر سوم‌شخص» در پاره‌های بعد و در مدیوم‌ها و بسترهای متفاوت از نو بازخواهیم گشت؛ و در هر وهله از خلالِ رویارویی با سنخی از ماشین‌ـجنگ، خواه در نوشتار، خواه بر صحنه یا بر پرده، یا روی بوم. دلوزگتاری: «شطرنج یک جنگ است؛ اما جنگی نهادینه، قاعده‌مند و رمزگذاری‌شده، همراه با طلایه، عقبه و نبردها. اما جنگِ بدونِ خطوط نبرد، بدون مواجهه و عقب‌نشینی، حتی جنگِ بدون نبرد مخصوص بازی گو است: استراتژی ناب. در حالی‌که شطرنج یک علم شناختِ نشانه است.» (همان) پیرو این نظرگاه و بابتِ تمایزهای دو بازی، در اینجا می‌توانیم «فضای صاف»[3] بازیِ نرد را از حیث کارکردشناختی مقابلِ «فضای مخطط/شیاردار»[4] بازیِ شطرنج قرار دهیم. مساله‌ی مهم در مناظره‌ی مذکور این است که مشابه مناظره‌ی درخت آسوریک و بز، در اینجا هم

---

1 intimate order. از مفاهیم پربسامد باتای در مجموعه‌آثارش، خصوصاً در نظریه‌ی دین.

۲مطالعه‌ای موجز درباره‌ی کارکرد عناصر آئینی و اساطیری در رجزخوانی متقابلِ بز و درخت، و نیز گزارشی از/بر این رجزخوانی در این مقاله آمده است؛ دادور و بوبان،«عناصر اسطوره‌ای در منظومه‌ی درخت آسوری: چرا پیروزی از آنی بز است و نه درختِ خرما؟»، نشریه‌ی هنرهای زیبا، شماره‌ی ۳۲، زمستانِ ۱۳۸٦.

3 Smooth space

4 Striated space

سرانجام «همه‌ی لشکر و سپاه انبوه روی به درگاه امیر معظم صاحب السیف و القلم امیر مبارک‌شاه ــ عظم‌الله‌قدره ــ نهادند و رفتند چون بندگان به درِ سرای دولت بایستادند»[1] و نهایتاً هر دو بازی در پیشگاه شاه و دولت‌اش «عذرها خواستند» و «استغفار نمودند». اما اینهمه چیست جز تهی‌کردن بازیگوشیِ بازی از شیطنتِ بدونِ تلوس و کارکردِ استراتژیک‌اش، و فروکاستنِ آشوبناکیِ پیشامد به تسلیم در برابرِ اقتدار اخلاقیات ریش‌سفیدی، که این خود یعنی وانهادن هرگونه کنشِ مقاومت به نفعِ مشروعیت‌بخشی به فرایندهای رام‌سازی، خنثاسازی تفاوت‌های ماهوی دو بازی ذیل تمکین از یک دال اعظم (نایبِ خدا)، ادغام در آپاراتوس دولتی، همسان‌سازی دیگرگونگی‌ها در صدای حاکم، و تطهیر این نوکرمآبی و عمومیت‌بخشی به آن از خلال مدح‌سرایی. و باید پرسید کجاست کنش مقاومت ما و فاصله‌ی انتقادی عطف به مسائل انسان امروز؟ از این چشم‌انداز شاهدیم که مناظره‌ی میان این دو بازی شطرنج و نرد هم مانند مناظره‌ی درخت آسوریک، بستر یک تحول تاریخی و استیلای متعاقبی را تلویحاً فاش و نشان‌گذاری می‌کند که به حذف/ادغام عناصر دیگرگون و تحول معناشناختی و کارکردی خودِ بازی ذیلِ اقتدارِ نیروهای مسلط می‌انجامد. همچنان طی این قرن و حتا سالیانِ اخیر اثرات فاجعه‌بارِ این عملگرِ نظری را در به‌راه‌انداختنِ سنخ‌های مختلفِ ماشینِ انسان‌شناختی، در انواعِ شرطی‌سازی‌ها، قطبی‌سازی‌ها، مادون‌سازی‌ها، در عمل تسخیر، سلب‌مالکیت و بازتخصیص، و در عودِ عارضه‌نمونِ عملِ نسل‌کشی شاهد بوده‌ایم.

اگر بخواهیم از همه‌ی خصایص این مناظره و پیامدهای پراگماتیک‌اش برای تفاوت‌گذاری‌مان میان «درخت سخنگو» و «ماشین هرز» کار بکشیم باید ضمنِ توجه به مرزهای مواجهه‌ی زبانِ حالی میان اثر تینگلی و اثرِ نقاشِ ناشناسِ چند قرن پیش، به بالقوگی‌هایی توجه کنیم که نیروهای ناشنیدنی مناظره درونِ نقاشیِ درخت سخنگو را به طنین در می‌آورند و شنیدنی می‌کنند. یکی از این تلاش‌ها را بهرام بیضایی در اختیارمان می‌گذارد: با کوشش‌های مکتوب، صحنه‌ای و بصری‌اش برای شکل‌دادن به یک بیانِ نمایشیِ خودآئین[2] و یک صفحه‌ی ترکیب‌بندی[3]؛ با بازاندیشیِ روشمند و پیگیرانه‌اش بر زمین‌تاریخِ خاورمیانه و زبان فارسی؛ و کوشش‌اش برای کنکاش، رمزگشایی یا افسون‌زداییِ نمودها، پدیده‌ها یا مولفه‌های گنگ، تعالی‌یافته یا از بین‌رفته‌ی آن (مثلاً تعزیه)[4]. او در دو پژوهشِ «ریشه‌یابی درخت کهن» (۱۳۸۹) و «هزار افسان کجاست؟» (۱۳۹۱) و نیز در سهم‌اش ــ *قالیچه‌ی سخنگو* ــ از فیلم اپیزودیکِ *فرشِ ایرانی* (پانزده

---

۱ نامه‌ی فرهنگستان، دوره‌ی ششم، شماره‌ی چهارم، آذرِ ۱۳۸۳، ۲۳-۲۹.

2 autonomous

3 Plane of composition

٤در بین بسیاری از محققان، هم خود بیضایی در نمایش در ایران به این محوشدن سنخ راستینِ تعزیه اشاره می‌کند و هم برای نمونه، هاشم فیاض، از تعزیه‌گردان‌ها قدیم تهران در گفتگویی که در آفتاب یزد، ۱۳۸۱/۱۲/۲۱ منتشر شد: «به تعزیه‌های معاصر نمره‌ی صفر می‌دهم». پاره‌ی دوم بسط واگرای همین موضوع خواهد بود.

کارگردان، ۱۳۸۶)[1] به رمزگشایی مولفه‌های پنهان‌مانده‌ی این درخت در فیگوراسیون‌های مختلف‌اش پرداخت و ضمن انتخاب صدای زنانه برای صداپیشگی نقش نقّال، نوعی مطالعه‌ی تطبیقی میان فرزانگی شاعرانه‌ی فردوسی (که از فره باستانی خبر می‌دهد) و رمزنگاری به‌کاررفته در نقش‌پردازی‌های مرتبط به‌جامانده (روی فرش و قالیچه) را نیز از حیث بصری پیاده‌سازی کرد: گزینش ابیاتی از شاهنامه (پادشاهی اسکندر) و تراشیدن لحنی برای ادای کلمات که زنگ و طنین اوستاخوانی یا یشت‌خوانی‌های موبدی زرتشتی را در خود دارد خصوصا آنجاکه جمله به انتها می‌رسد.[2] نیز سنتز انفصالی این صدای خارج تصویر با چند دسته از تصاویر تندگذر ــ از روز به شب و برآمدن دوباره‌ی آفتاب ــ را در نظر بگیرید، مثلاً آنجاکه دست فرشباف زن با دفتین ضرباتی به دار عمودی می‌زند (هرچند عشایر کوچ‌گر بیشتر از دار افقی استفاده می‌کنند). در این مثال هم ضربه‌ی دفتین و هم کلمه‌ی انتهایی جمله هردو طنین‌دار، تشدید و کشیده می‌شوند. تدریجا که در فضای بیرونی همهمه‌های کاری فرشباف زن در هم می‌روند و شب فرامی‌رسد، نقش‌های نگاشته بر فرش یک‌به‌یک جان می‌گیرند و در یک بلوک فضا-زمانی ماده‌جان‌انگارانه[3] زمان آئینی بر زمان گاهشمارانه سایه می‌اندازد. از آنجاکه فیلم و البته صفحه‌ی ترکیب‌بندی سازنده‌اش یقیناً بحثی جدا و مختص خود می‌طلبد ــ ورای این مفصل‌بندی که به اقتضای افق متن انتخاب شده‌اند ــ در اینجا تنها به این بسنده می‌کنم که تاثیر مجموعه تمهیدات مذکور، علائق و آموخته‌های احتمالی بیضایی از سبک مونتاژ و رویکرد روایی برخی مستندهای آلن رنه چون *ون‌گوگ* (۱۹۴۷)، *گوئرنیکا* (۱۹۵۰) و *گوگن* (۱۹۵۰)[4] را نیز به‌خوبی نشان می‌دهد. در ابیات مذکور، اسکندر فاتح نزد درخت‌سخنگو می‌آید و از آینده جویا می‌شود و درخت از مرگ اسکندر خبر می‌هد. ابیاتی که بر تصاویر می‌شنویم از این‌قرارند:

درختی‌ست ایدر دو بن گشته جفت که چونان شگفتی نشاید نهفت
یکی ماده و دیگری نرّ اوی سخن‌گو بود شاخه با رنگ و بوی

به شب ماده گویا و بویا شود چو روشن شود نرْش گویا شود
از آزِ فراوان نگنجی همی روان را چرا برشکنجی همی

نماندت ایدر فراوان درنگ مکن روز بر خویشتن تار و تنگ
به شهر کسان مرگت آید نه دیر شود اختر و تاج و تخت از تو سیر

---

۱ در محصول نهایی تنها نام بیضایی از فهرستِ اسامیِ مجموعه‌ی سازندگان حذف شد هرچند فیلمِ قالیچه‌ی سخنگو درونِ مجموعه هست!

۲ برای شنیدنِ نمونه‌ای از اوستاخوانی و منظور از زنگِ مورد اشاره (در انتهای جمله)، می‌توان به سراغِ قطعه‌ی ششم از سومینِ CD از مجموعه-ی «آواهای سرزمین ایران: سبک‌ها و فنون آوازی در ایران» (ماهور، ۱۳۸۴) رفت. همچنین می‌توان آنرا از اینجا شنید: http://musicaneh.ir/node/3340951

3 hylozoistic

4 Alain Resnais 's *Gauguin* (1950), *Van Gogh* (1947), *Guernica* (1950)

شمایل ایستاده در مقابلِ درخت چه شاه باشد، یعنی اسکندر، و چه در حالت نامحتمل‌اش نمادپردازی مرتبه‌ی سرباز، یعنی سومین مرتبه از درجات رازآموزیِ مهری ــ که فیگورِ تحول‌یافته‌ی آنرا بعدتر در قامتِ «درویش» در نگاره‌های مشابه می‌توان دید که گذار از حماسه پهلوانی به حماسه‌ی عرفانی را مشخص می‌کند و بیانگرِ مراحلِ سفرِ درونی و تکوینِ نفس/خود از حیثِ مضمونی ــ در هر دو حال این شمایل انگشتِ حیرت به لب می‌گزد. وانگهی، خودِ ناشناس‌بودنِ نقاش ادامه سنتی از جنسِ حیرت، مدح/ثنا، و فناست که در آن مؤلف/هستنده [being] از خلال عملِ آفریدن‌اش، در سلسله‌مراتبی از جنسِ تعالی (و نه درونماندگاری)، در صانع/«دمیورژ» یا هستی [Being] مستحیل می‌شود (در همین رابطه، نگاه کنید به نوشته بهرام جاسمی که در تحلیلی هایدگری ــ درباره‌ی مجلسِ تقلیدِ «جنگنامه‌ی غلامان» و «غروب در دیاری غریب»، از اولین نمایش‌های عروسکی بیضایی ــ به عناصر گنوسیِ مدرن در این جهان نمایشی پرداخته است، خصوصاً با تاکید بر نقشِ «تذکار» یا «به‌یادآوردن» که باز به قوه ناطقه و لوگوس منوط می‌شود)[1]. تابلوی نقاشی هرچند ظاهراً مضمونِ «پیشگوییِ آینده» را بازنمایی می‌کند اما مخاطب را رو به پس، به خاستگاه‌ـحقیقت می‌کشاند، که شکلی از تجدید ساخت یا بازتولیدِ مکان قدسی است: درخت همچون مرکز جهان، به‌منزله‌ی تجدید ساختِ فضاـزمانی روی زمین که قرار است وعده‌ی بیشترین امکان نزدیکی بینِ میراییِ هستندگان متناهی و ابدیتِ امر نامتناهی را در خود داشته باشد. میرچا الیاده در «رساله در تاریخ ادیان» تبار این درخت را به «درخت مقدس» بین‌النهرین می‌رساند: «در بین‌النهرین و ایلام خود درخت پرستیده نمی‌شود بلکه ورای درخت همواره ذات و جوهری روحانی نهفته است». افلاطون در باب نسبت میان انسان و درخت گفته بود که «انسان گیاهی است آسمانی چونان درختی وارونه که ریشه‌هایش سوی به آسمان دارند و شاخه‌هایش به جانب زمین‌اند.» این تفکیکِ پیشااسلامی، این جداافتادگی دوتاییِ مانوی ــ فاصله‌ی میانِ آسمان و زمین ــ در زمین‌تاریخِ خاورمیانه‌ای همچنان تا قرن چهار کش می‌آید: از پسِ چرخش فُرماسیونِ حاکمیتیِ پیشااسلامی، بازخوانیِ پس‌نگرِ ابن‌ندیم از مانیِ نقاش و پیامبر، شاملِ قطعه‌ای است که در آن، توصیفی از نور در دو سطحِ مینو و گیتی، زمینِ نور و جوِ نور به دست داده می‌شود که البته همچنان پیوندهایش با درخت و صورت‌های نیک‌منظر را در توصیفی گیرا و خیال‌انگیز حفظ کرده است:

۱در مورد جنگنامه غلامان، همچنین تحلیلِ زبان‌شناختیِ پروین پویا در دستورِ بیضایی (نشر قصه، ۱۳۷۹)، را نیز داریم (میان اندک نقدها و تحلیل‌های دیگر روی این اثر) که از افقِ نظری دیگری به نیروهای این اثر نور می‌افکند؛ برای مثال بنگرید به ص‌ص. ۴۳-۵۰ (هنجارگریزی گویشی، سبکی، و زمانی) و ۸۵-۹۴ (کاربستِ مدل یاکوبسن ـ محورهای همنشینی و جانشینی ـ برای تبیین نشانه‌های نمایشی). پرداختن به ظرافت‌ها، ویژگی‌ها و جنبه‌های زبانی در مجموعه‌آثار بیضایی یقیناً متن مختص خود را می‌طلبد. نیز بنگرید به خوانش‌های رضا براهنی، باقر پرهام، آذر نفیسی و نیز متن غزاله علیزاده؛ همگی در مقالات گردآوری‌شده توسط زاون قوکاسیان (آگه، ۱۳۷۱) در میان دیگر نوشته‌ها.

گوید [مانی]: و آن زمینِ درخشان را جسمی است درخشان، شاد، درخشنده و نورافشان، صفای پاکیزگی و حُسن اجسامِاش بر آن جلوه‌گر می‌سازد: صورت در صورت و زیبایی در زیبایی و سفیدی در سفیدی و پاکیزگی در پاکیزگی و شادی در شادی و نور در نور و روشنی در روشنی و منظره در منظره و خوبی در خوبی و جمال در جمال و دروازه‌ها در دروازه‌ها و برج‌ها در برج‌ها و مسکن‌ها در مسکن‌ها و خانه‌ها در خانه‌ها و باغ‌ها در باغ‌ها و درخت‌ها در درخت‌ها و شاخه‌ها در شاخه‌ها ــ با ترکه‌ها و میوه‌های نیک‌منظر و نورِ درخشان، به رنگ‌های مختلف، برخی خوبتر و درخشان‌تر از برخی ــ و ابرها در ابرها و سایه‌ها در سایه‌ها، و آن خدا نور در این زمین ازلی است.[1]

چنین است کارِ «تخیل خلاق به‌منزله‌ی آینه‌ی اعلا، یا تجلی‌گاهِ تصاویرِ عالمِ کهن‌الگویی»[2]. آیا می‌توان تعابیر و توصیفاتِ قطعه‌ی بالا را عطف به شرحِ کُربن در *مثالِ معبد در مواجهه با معیارهای ناسوتی*، تجسمی مثالی از معبد، خورنه، و/یا «محلِ مواجهه‌ی دو دریا»[3] دانست، آنجاکه «معقولات محض با گوهرِ عقلی‌شان و محسوسات» رویارو شده و «هرآنچه در عالمِ حس بی‌جان می‌نماید جان می‌گیرد»[4]؟ اینطور تصور می‌کنم خصوصاً که کُربن «در ارتباط با تصویرِ مزدایی از زمین از طریقِ ادراکِ ***خیالیِ*** «نورِ جلال (خُورَنه)» در خصوصِ *مثالِ ارض* [Imago Terre] به‌منزله‌ی آینه‌ای که *مثالِ نفس* [Imago Anima] در آن جلوه‌گر است» سخن می‌گوید (همان‌جا، ۳۰۱) و برآن صحه می‌گذارد (در *بدنِ روحانی و زمینِ سماوی: از ایرانِ مزدایی تا ایرانِ شیعی*، ۱۹۶۹، ۱۹). بنا به شرح او، «محل مواجهه‌ی دو دریا» مستلزمِ موقعیتی است که بالاتر از همه speculative به‌معنای ریشه‌ایِ‌کلمه است؛ یعنی به‌معنایِ دو آینه‌ای [specula] که روبروی هم نهاده شده‌اند و هر یک تصویری را که در آن است در دیگری منعکس می‌سازد.» (همان، ۳۰۱) و به نظرم می‌رسد که از همین‌روست تکثیرِ تصاویری که قطعه‌ی بالا به دست می‌دهد و اتصالِ سرتاسری‌شان با واو ربط به هم بیش از آنکه پیوستار تصاویر را ترسیم کند بر «حضورِ آنی، درجا و باهمِ» این سری‌های تصویری در برابر دیدگان تجسم‌کننده تاکید می‌ورزد ــ نوعی مرتبه‌ی خیالی یا متافیزیکِ خیال: جمال در جمال و دروازه‌ها در دروازه‌ها و برج‌ها در برج‌ها و مسکن‌ها در مسکن‌ها و خانه‌ها در خانه‌ها و باغ‌ها در باغ‌ها و درخت‌ها در درخت‌ها و شاخه‌ها در شاخه‌ها...

---

۱ مانی به روایت ابن ندیم، به‌کوشش محسن ابوالقاسمی، نشر طهوری، ۱۳۹۰، ۲۵.

2 Mundus Imaginalis, or the Imaginary and the Imaginal by Henri Corbin; see here;
http://hermetic.com/moorish/mundus-imaginalis.html.

3 Meeting-place of the two seas; مجمع‌البحرین

٤برای مطالعه‌ی بیشتر بنگرید به فصل سوم از معبد و مکاشفه، هانری کربن، تر. انشاالله رحمتی، نشر سوفیا، ۱۳۹٤، ۲۹۷-٤۷۷. کربن در همین فصل، یک جای دیگر هم با اشاره به کتاب حزقیال، به نسبت بین ارتفاع(بلندی)، درخت و خرد اشاره می‌کند: نهالِ روئیده بر معبد، نهال عدالت که از آب شناخت (گنوس؛ know؛ معرفت) سیراب می‌شود در کتابِ اول خنوخ، کتابِ یوبیل، و عهدهای مشایخِ دوازده‌گانه (همان، ص.۳۳۳-۳۳٤).

هانری کربن جایی در مقایسه‌های تطبیقی‌اش بین اعتقادات مانوی و گنوس اسماعیلیه و پی‌گرفتن آثار، بقایا و تاثیرات مانویان بر اسماعیلیان، لابه‌لای اشارات‌اش به نسبت‌های بین باورهای مانویان و خوانش‌های امام‌شناختی اسماعیلیان می‌نویسد: «ابویعقوب سجستانی اشاره‌ی مشخصی به راز *صلیب نورانی در اعمال یوحنا* دارد. در آئین مانوی هم این تصور در کنار تصور ستونی نورانی یا ستون جلال دو مضمونی هستند که رمز دو مرحله‌ی نزول و صعود نفوسی نورانی به شمار می‌آیند.» او در ادامه اشارتی دارد که از زاویه‌ای دیگر به خوانش ماجرای جاری در نقاشی درخت سخنگو و این پاره‌ی متن ما نیز پرتوی می‌افکند: «در اعتقاد مانویان، صلیب نورانی، سرّ نزول نفوس نورانی، نزول نیروها و ذرات نورانی گرفتارآمده در زندان ظلمات، در دوزخ ابدان مادی است. این سرّ دوبار در روز اظهار شده است: در سپیده‌ی صبح و در ابتدای شب.»[1] مرجع کربن در این مورد، اثری است ارزشمند از سده‌ی چهارم میلادی به نام کفالایا (فرگردهای خرد مانی آموزگار) که ترجمه‌ی قبطی‌اش در ۱۹۳۰ در مصر کشف شد و به‌تازگی از روی نسخه‌ی موزه‌ی برلین به ترجمه‌ی فارسی درآمد.[2] کتاب به خاطرات یا زندگی مانی و نیز به اصول شریعت او می‌پردازد. کربن که در پانویس‌های دفتر چهارم (همان، ۳۹۲) نسبتی بین خوَرّ (جلال) و تقدیر، بخت/شانس برقرار کرده بود و جایی دیگر از زبان مجوسان/مغان معنای دو لایه‌ی واژه‌ی *زروان* را ــ که مقدم بر زمین و آسمان و هر آفریده‌ی دیگر تصور شده ــ *تقدیر* و شکوه (خوَرّ) دانسته بود[3]، در ادامه‌ی بحث قبل می‌افزاید که این ستون جلال، «ناظر به مفهوم کهن ایرانی، خورنه [Xvarnah]، نور جلال است» و اینهمه را به وهمن بزرگ، نخستین مهین‌فرشته پس از اهورامزدا مربوط می‌داند که تجسمی از **انسان کامل** است؛ او، این ستون، هم کل است و هم شخصی متمایز از کل، که بنا به روایت در قامت فرشته‌ی شخصی (فراقلیط؟) بر نفس زمینی مانی ظاهر می‌شود؛ این ایده‌ی دوتایی‌بودن/زوجیت ــ هر نفس زمینی همتایی در آسمان دارد ــ را پیشتر در قطعه‌ی جداشده از روایت مانی به زبان ابن‌ندیم هم دیدیم. کربن بحث‌اش را پیشتر می‌برد اما برای متن ما توقفی لازم می‌آید که به‌کارگرفتن این شرح‌ها ایجاب می‌کند: کهن‌ترین بقایای تصویری از خوَرنه ــ بنا به اشاره‌ی رویین پاکباز ــ در نقش‌برجسته‌های شاهان به صورت «حلقه‌ی بالدار ــ نماد خورنه شاه ــ بر بالای سر او» ترسیم شده که حضور قدرت آسمانی‌اش را مورد تاکید قرار می‌دهد[4] که یعنی نشان الوهی نایب خدا بر زمین؛ هرچند این **انسان کامل** تجلی عالی‌ترین صفات و نمودی از آرمانی‌سازی[5] معنوی است اما کارکرد و مادیت ماشین هرز تنگلی در مقابل هرگونه

---

۱ برای مطالعه‌ی بیشتر بنگرید به «تجلی الهی و ولادت روحانی در عرفان اسماعیلیه»؛ دفتر پنجم زمان ادواری در مزدیسنا و عرفان اسماعیلیه، ۱۳۹٤، ٤۷۵.

۲ کفالایا (نسخه موزه برلین)، تر. مریم قانعی، سمیه مشایخ، انتشاراتِ طهوری، چاپ اول، ۱۳۹۵.

۳ دفتر چهارم از زمانِ ادواری در مزدیسنا و عرفان اسماعیلیه، تر. انشاالله رحمتی، نشر سوفیا، ۱۳۹٤، ۳۲۲.

٤ بنگرید به: روبین پاکباز، نقاشی ایران: از دیرباز تا امروز، انتشارات زرین و سیمین، ۱۳۸٦، ۱۹.

5 idealization

آرمانی‌سازی و حتا عقلانیت قرار دارد؛ این ماشین ابداً راه نمی‌رود و به‌دشواری چیزی جز پسماندِ یک سواری شیک باشد که پشتِ ویترینِ شیشه‌ایِ نمایشگاه‌های اتوموبیل می‌بینیم؛ بدین‌ترتیب این ماشین آمیزه‌ای است از انحراف و واگرایی، ازفرم‌افتادگی و نابه‌جایی، دگرسانی و گندیدگی در دسته‌بندی‌ها و کارکردگراییِ اتوموبیلِ تعریف‌شده‌ی عقلِ سلیم و از همین‌رو از تعین‌مندی‌های هویت‌مبنا می‌گریزد؛ طوریکه از حیثِ نیروشناختی همچون فیگورِ اَسفال [acephale] عمل می‌کند که در مقابلِ فیگورِ «انسانِ کامل به‌منزله‌ی سنجه‌ی چیزها» می‌ایستد.

با این‌حال از اواسط قرنِ چهارم که یکی دو قرنی پیشتر بیاییم، تأمل یا خواشِ پَس‌نگرِ عبدالکریمِ شهرستانی (قرنِ پنج و شش) از زرتشت را هم داریم که در پاره‌های ۳۴ و ۳۵ از بابِ سوم *الملل و النحل* می‌نویسد: «[خدای عزوجل] مشیت‌اش را در صورتِ نوری درخشان، برای ساختنِ صورتِ انسان فرستاد و او را میانِ هفتادی فرشته‌ی مکرّم قرار داد... آن‌گاه روحِ زرتشت را در درختی قرار داد که در بهشتِ برین آفریده بود و آن را در میانِ هفتاد فرشته‌ی مکرّم قرار داد. و آن درخت را در قله‌ی کوهی از کوه‌های آذربایجان معروف به اسنوندگر کاشت.»[1] بنا به یادداشت‌های روشنگرِ انتهاییِ کتاب (به تصحیح و برگردانِ محسن ابوالقاسمی)، مقصود از روح در عبارتِ بالا، فَروَهر است که با توجه به دینکرد ۷، فصل ۲، بند ۲۲، آنرا به ساقه‌ای از هوم (: شجره) فروبردند که روشنیِ بی‌پایان بدان منسوب شده است: در این روایت مکانِ مقدس، ورای سطحِ زمین، بر یک بلندی ــ جایگاهی در خورِ امر والا ــ واقع است و همچنان در بطنِ کشاکشی هستیم که مابینِ نیروهای امر نامتناهی و تقلاهای جانکاهِ هستنده‌ی متناهی ــ برای ترسیمِ نقشه‌ی موقعیت و نسبتِ هستنده/**هستی** جریان دارد.[2] در چنین بستری، تعارض یا فاصله‌ی آسمان و زمین، تنها به‌میانجی همین ساختِ مکانِ مقدس و اپیفانیِ فراقلیطی‌اش فرونشانده می‌شود.

در نقاشیِ درختِ سنخگو هم سربازِ ایستاده با تناهی و مرگ خود، با جراحات و نابسندگی‌های هستی‌اش در مقابل تمامیتِ امر ابدی رویارو می‌شود، مساله‌ای که از کهن‌ترین روایت‌های خاورمیانه‌ای

---

۱ دین‌ها و کیش‌های ایرانی در دوران باستان به روایت شهرستانی، محمد بن عبدالکریم شهرستانی، به‌کوشش دکتر محسن ابوالقاسمی، نشر هیرمند، ۱۳۸۳، ۳۲.

۲عطف به طرحِ نسبتِ میانِ درخت،کثرتی از فرشتگان و نورانیتِ بی‌پایان، و مسیرِ این متن می‌توانیم نظرگاهِ یوجین تکر درباره‌ی این نسبتِ هستنده و **هستی**، زندگان و **زندگی**، را از خلالِ اندیشه‌ی سهروردی نیز در نظر آوریم که در کتاب‌اش، «در جستجوی زندگی» مطرح شده است: «سهروردی با ساختاربخشی به یک هستی‌شناسی حولِ طیفِ نور و تاریکی، تمایزِ ارسطویی بین جوهر و تصادف را از دور خارج می‌کند. این کار دلالت‌های تلویحی برای تمایز بین زندگی و زندگان دارد. برای ارسطو، در حالیکه زندگی از زندگان جداست، از آن جدایی‌ناپذیر نیز هست؛ زندگی وهله‌ی دیگری از زندگان نیست، و هیچ زندگی فی‌نفسه‌ای وجود ندارد. اما درحالی‌که ارسطوگرایی تنها می‌تواند با نخست‌فرض‌گرفتن یا اصل‌قراردادن، از عدم‌تمایز بینِ زندگی و زندگان دفاع کند، اشراق‌گراییِ سهروردی با دفاع از تقدمِ هستی‌شناختیِ آن پیوستار بر تمایزِ **زندگی**ـزندگان، از پیوستاری بینِ **زندگی** و زندگان دفاع می‌کند.» برای مطالعه‌ی بیشتر بنگرید به:
Eugene Thacker; *After life*, The University of Chicago, 2010, pp. 91-96.

چون گیلگمش[1] تا اثری معاصر چون *مرد مصلوب* (شاملو، *مدایح بی‌صله*) همچنان مساله‌ی کانونی‌ست که تکرار می‌شود؛ گاه در هاله‌ای از رازوارگی برجامی‌ماند و گاه به رغمِ تقلاهای معطوف به رازواره‌زدایی[2] زیرِ فشارِ نمادپردازی‌ها از نو رازواره می‌شود، در حالی‌که از سبک‌باریِ قهقه‌زنِ تقدیردوستی[3] هنوز فاصله‌ها دارد و حتی به‌رغم تبسم باز آه از پی می‌آید طوری‌که به قولِ زرتشتِ نیچه، انگار هنوز گرفتارِ جان‌سنگینی، «تهوعی در دهان» دارد. با این‌حال برای نزدیک‌شدن به موضوع می‌توان به مساله‌ی مکان برگشت و از خلال‌اش به یک تدقیقِ کارکردشناختی و معناشناختی رسید؛

> اگر مکانِ سکولار مکانی با ارزشی خنثی و بدونِ تفاوت‌های کیفیِ درون‌ذات باشد که به سطحی آشوبناک و ساختارنیافته از تجربه انسانی اشاره می‌کند، مکانِ مقدس بازنمودگرِ بنیانِ جهان به‌مثابه تجلی امر قدسی است: مکانِ مقدس یک نقطه مطلقاً ثابت، یعنی یک مرکز را حفظ می‌کند، و انسان در نسبت با آن می‌تواند موقعیت خود را در چارچوبِ نسبیت آشوبناک وجود این‌جهانی‌اش تشخیص دهد. این تشخیص موقعیت به‌واسطه مقدس‌سازیِ مکان حاصل می‌شود یعنی شکلی از ساختنِ مکان مقدس به‌مثابه مرکز جهان که رابطه میان جهانِ زیرین، زمین و بهشت را محقّق می‌کند. دقیقاً در همین مکانِ مقدس است که انسانْ بیشترین نزدیکی را با خدایان دارد؛ مکانی که در آن زمین رو به بهشت گشوده می‌شود.[4]

ظرفیت دلالتی در نقاشی «درختِ سخنگو» در بهتِ شاهِ چیره (اسکندر) متوقف باقی می‌ماند؛ نقاشی آن بُهت را حفظ می‌کند و به مخاطبِ هر اکنون می‌رساند. مخاطب به دقیقه‌ای از جنسِ مرگ‌آگاهی دعوت می‌شود؛ دقیقه‌ای که عطف‌به تحلیلِ بهرام جاسمی مضمونِ «در جهان‌بودن» و نه «از جهان‌بودن» را برجسته می‌کند: جهان به‌منزله تبعیدگاه. اما برعکس، به‌جای این دوپارگی کاذب، در هستی‌شناسی نیچه‌ای «با آزادشدن از دستِ جهانِ حقیقی از دستِ جهانِ نمود هم آزاد شده‌ایم و دیگر جهانی جز همین جهان باقی نمانده است» (*غروب بت‌ها*، «چگونه جهان حقیقی افسانه از کار درآمد»).[5] کوتاه اینکه این دو وانموده به دقیقه‌ی مواجهه‌ی دو سنخ تصویرـاندیشه مجال می‌دهند. ماشینِ تینگلی که هر لحظه موقتی‌بودن و تناهی‌اش را بیان می‌کند، با کار غیرتولیدی‌اش ــ نوعی ویروس زمانی ــ با چهره‌زدایی مداوم‌اش رو به

۱برای مثال در لوح دهم، گیلگمش در مواجهه با اوت‌ناپیشتیم، اینطور می‌شنود که: «پدر و مادر تو را به وجود آوردند. اگرچه دوسوم تو خدایانه است، یک‌سوم تو آدمی است و تو را به سرنوشت آدمیان می‌کشاند. زندگیِ جاوید بهره‌ی آدمی نیست.» ـ گیلگمش (کهن‌ترین حماسه‌ی بشری)، ترجمه‌ی آلمانیِ گئورک بورکهارت، ترجمه از میخی: جرج اسمیت، به‌فارسیِ داود منشی‌زاده، نشر دات، ۱۳۹۲، ۹۰.

2 demystification

3 Amor fati

٤ر.ک به تحلیلِ الن وایس بر کار میرچا الیاده در سمبولیسم و تجلیلِ زمین در زرتشتِ نیچه در اینجا: *SubStance*, Vol. 8, No. 1, Issue 22 (1979), pp. 39-47.

٥نیچه، غروب بت‌ها یا فلسفیدن با پتک، تر. داریوش آشوری، نشر آگه، ۱۳۸٤، ۵۲-۵۵.

یک زمانِ نامتناهی گشوده می‌ماند، و تنها از خلالِ خراشیدنِ زمانِ جاری به راه خواهد افتاد یا خواهد ایستاد؛ ماشینی استوار بر ناکارکردیِ تام‌وتمامِ عقلانی که به مکانیسم خودراه‌انداز اولیه‌اش خیانت می‌کند، و اثرِ ویروسی‌اش تنها شاید در ویرانیِ نهاییِ‌وخودانگیخته‌اش تکمیل شود و این یعنی هر مخاطبِ هر اکنون را به تأمل و همدستی در فرایندِ شخصیت‌زدایی فرامی‌خواند، طوریکه زمانِ مخاطب به زمانِ اثر می‌خزد و در اثر می‌اندیشد و دستکاری‌اش می‌کند: مردمِ‌درـراه از لابه‌لای همین جیرجیرِ بی‌وقفه‌ی اثر، از میانه‌ی لکنت‌هایش زاده خواهد شد حال‌آنکه در «درختِ سخنگو» اصوات مجازاً و از خلال مشارکت در فرایندِ معنایابی مجالِ شنیداری‌شدن می‌یابند و زمانِ اثر ورای تناهی زمانِ مخاطب رو به ابدیتِ جادو دارد. دیوار سفید و سیاهچاله‌ی «درختِ سخنگو» در مقابلِ چهره‌زدایی و تخریبِ دیوار سفید نزد تینگلی: «اگر انسان‌ها سرنوشتی داشته باشند، این سرنوشت گریختن از چهره، ویران‌کردن چهره و چهره‌ای‌سازی‌ها است، درک‌نشدنی‌شدن و پنهانی‌شدن است، آن هم نه با بازگشت به حیوانیت و نه حتی با بازگشت به سر (head)، بل با حیوان‌ـشدن‌هایی کاملاً معنوی و خاص، با شدن‌هایی غریب و حقیقی که از دیوار می‌گذرند و از سیاه‌چاله‌ها بیرون می‌آیند...» (گتاری و دلوز، *هزار فلات*، «سالِ صفر: چهره‌ای‌بودن»).

مادیتِ درختِ سخنگو از خلالِ جذبِ نهاییِ کثرتِ گونه‌ها، نژادها و جنس‌ها، امتزاجِ تمامِ مراتب و تمامِ زبان‌ها در وحدتی ازلی، رویای تجدیدِ ساخت بابل را تجلی می‌بخشد و سخن‌گفتن‌اش از آینده در دو دقیقه‌ی کانونی کارکردِ جامِ جهان‌بین را نیز به عاریت می‌گیرد. سخنِ درخت جز زبان حال چه می‌تواند باشد؟ با این‌حال این ریشه‌دواندن‌های مبتنی بر تعالی، امر جادویی‌اش را همراه با آن درونماندگاریِ متقدم‌تری که بر آن بنا شده پنهان نگه می‌دارد: لازم است تا بار دیگر به زمین برگردیم. نزدِ هر هستنده‌ی سخن‌ور، مادیتِ صوت‌شناختی و آوانگاشتیِ کلمه حین اَدا شدن بر سیستمِ تنفسی اثر می‌گذارد و از بالقوگی‌های عضله‌ی حلقویِ ورودی حنجره و قابلیت‌های مجاری تنفسی متاثر می‌شود طوری‌که برای مثال به‌زعمِ والره نوآرینا[1]، کارگردان معاصرِ تئاتر، «خواندنِ رابله تغییرِ بدن‌ها»، تغییرِ سیستمِ تنفسی، «نفس‌کشیدن درونِ بدنِ کسی دیگر» است.[2] آلفونسو لینگیس[3] از زاویه‌ی دیگری به این مساله می‌پردازد:

> می‌دانیم که شگفت‌انگیزترین آرایش‌های تولیدِ صداها را نوزادان آزاد می‌کنند، اصواتی که به همه‌ی انواعِ زبان‌های بشری رمزگذاری شده‌اند، هر غُرش و فریادِ حیوانی. اما بعد، وقتی این کودکان شروع می‌کنند به آشنایی با آواشناسیِ یک زبانِ مفروض، کم‌کم آن‌همه ذوقِ آواگری را ساکت می‌کنند، تا آن حد که وقتی در انگلیسی [صحبت‌کردن] مهارت پیدا کردند، دیگر به ته‌گلویی‌حرف‌زدنِ عربی یا الحانِ چینی توانا نیستند. همه‌ی آن فِش‌فِش‌ها، خرخرها، شیون‌ها،

1 Valère Novarina

2 Valère Novarina, "Chaos," *Le Théâtre de paroles* (Paris: P.O.L., 1989), p. 154.

3Alphonso Lingis

تحریرها، چهچهه‌ها، نعره‌ها، عوعوها، تق‌تق‌ها، قدقدها، و قاه‌قاه‌های دیرینه‌ی سرکوب‌شده...
(لینگیس، سراب‌ها در گِل)[1]

بدین‌ترتیبِ ناکارکردیِ موسیقایی، آوازی یا تکلمیِ ماشینِ هرزِ تینگلی (نوعی پادـموسیقی، ترجیحاً نویز یا سروصدا) که از هیچ آینده‌ای ــ جز سکوتِ متعاقب و فروپاشیِ نهاییِ خودش ــ خبر نمی‌دهد و حتا این موقتی‌بودن را به تجلیل می‌نشیند، دقیقه‌ای‌ست از جنسِ جراحتِ کاتاتونیایی یا گشودگیِ پیشاکلامی به امر غیردلالت‌گر، به خاستگاهِ غیرنشانه‌ایِ زبان‌ها، آنجاکه بنیادِ خودِ زبان و پیش‌شرطِ اساسی امکانِ تکلم و هرگونه سخن واقع است؛ نوعی غوطه‌وریِ نجار[2]ـوار در گل‌ولایِ ازلیِ هستی.

به زبان «ضداُدیپ» (گتاری و دلوز)، «ماشین‌های تکنیکی تنها زمانی کار می‌کنند که از کار نیفتاده باشند، اما برعکس، ماشین‌های میل‌ورز هرچه بیشتر کار می‌کنند دائماً در هر حال خراب شدن هم هستند و در واقع تنها زمانی کار می‌کنند که چندان هم خوب کار نکنند.» از نظرگاهِ این تمایزگذاری، ماشینِ تینگلی آشکارا از سنخِ ماشین‌های میل‌ورز به شمار می‌آید. همان تینگلی که زمانی گفته بود:

> هرچیز بی‌وقفه حرکت می‌کند. بی‌تحرکی وجود ندارد. در بندِ نفوذِ مفاهیمِ منسوخ نباشید. ساعت‌ها، ثانیه‌ها و دقایق را فراموش کنید. بی‌ثباتی را بپذیرید.... از نقاشی‌کردنِ زمان دست بردارید. از فراخواندنِ حرکات و ژست‌ها دست بردارید. خودِ شما حرکات و ژست‌ها هستید.[3]

بار دیگر به «فلسفه چیست؟» برگردیم، آنجاکه مولفان در فصلِ دوم، «صفحه درونماندگاری»، تصویر اندیشه مدرن را از تصویر اندیشه کلاسیکِ پیش از آن تفکیک می‌کنند: تصویر مدرنِ اندیشه، رابطه با حقیقت را کنار می‌گذارد و حقیقت به‌منزله آفرینش اندیشه را مد نظر قرار می‌دهد: «همانطور که نیچه موفق شد به ما بفهماند اندیشه همان آفرینش است نه اراده حقیقت».[4] اما افزون بر اینها می‌توانیم به دقیقه‌ای بی‌نهایت زیبا از «ماشین جنگ: رساله درباره‌ی کوچ‌گرشناسی» برگردیم:

> تصویرِ کلاسیکِ اندیشه و مخطط‌بودنِ فضایِ ذهنی‌ای[5] که ایجاد می‌کند خواهانِ کلیت است. در واقع، این اندیشه با دو «امرِ کلی» عمل می‌کند، **کل** به‌منزله‌ی واپسین بنیانِ هستن یا افقی که در بر می‌گیرد، **سوژه** به‌منزله‌ی اصلی که هستن را به هستن‌ـبرای‌ـما تبدیل می‌کند. [...]از این

---

1 Alphonso Lingis, *Mirages in the Mud*, Journal of Visual Culture 2004; 3; 107-118

2 Michel nedjar

3 In "For Statics" (original title: Für Statik), 1958 programmatic text for the "Concert for Seven Pictures" in Düsseldorf: Quoted in: Arts/Canada. Vol. 25. (1968) p. 4. (https://en.wikiquote.org/wiki/Jean_Tinguely)

٤ فلسفه چیست؟، دلوز و گتاری، تر. زهره اکسیری و پیمان غلامی، رخداد نو، چاپ دوم، ۱۳۹۳.

5 the striating of mental space

پس، به‌آسانی می‌توان سرشتِ اندیشه‌ی کوچ‌گر را که این تصویر را پس می‌زند و طورِ دیگری پیش می‌رود توصیف کرد. اندیشه‌ی کوچگر نه سوژه‌ی اندیشنده‌ی کلی، بلکه برعکس نژادی تکین را احیاء می‌کند؛ اندیشه‌ی کوچ‌گر بر تمامیتی دربرگیرنده بنیان نمی‌یابد، بلکه برعکس در میانه‌ای بدونِ افق همچون فضای صاف، استپ، صحرا یا دریا صف‌آرایی می‌کند. سنخِ کاملاً دیگری از تناسب اینجا برقرار می‌شود، یعنی بینِ نژادی که «قبیله» و فضای صافی که «میانه» تعریف می‌شود. قبیله‌ای در صحرا، به جای سوژه‌ای کلی ذیلِ افقِ **هستیِ** دربرگیرنده. [...] شرق تنها از خلالِ ساختنِ مکانی صاف وجود دارد، درست همان‌طورکه نژاد تنها از خلالِ ساختنِ قبیله‌ای وجود دارد که آن را از جمعیت می‌آکند و آن را درمی‌نوردد. سرتاسرِ اندیشه عوضِ اسناد به یک سوژه و بازنماییِ یک **کل**، یک شدن است، یک شدنِ مضاعف. ــ هزار فلات: جلد دوم از کاپیتالیسم و شیزوفرنی، ۱۹۸۷، ۳۷۹-۳۸۰.

***

در این لحظه وقتی به اتاق بازمی‌گردم با تداعی نخستین تصادم‌ام با این اندیشه‌ی شُدن، ناعقلانیت و انسجام دیگر بار درهم‌می‌روند. سقف مارشِ باران می‌زد و من در *ادیسه* گم شده بودم که آن تخته‌سنگِ سیاه را بر سیاره‌ای دیگر ملاقات کردم: تیرگیِ قیرینِ نادانش. کمتر از هفته‌ای بعد، در یک بعد از ظهر خیسِ شمالی، از کتاب‌فروشیِ مجاورِ ایستگاه تاکسی *چنین‌گفت‌زرتشت* را پیدا کردم. سال نشده بی‌که از سینما چندان چیزی بدانم با دوربینی قرضی سیاه‌مشقی زدم و با همان دانش محدود تک‌نفره از سر شوق با دو دستگاه ویدئو و دو VHS خالی نماهایی رج‌نزده را از روی کاغذپاره‌هایم به شیوه‌ای خام‌دستانه به هم چسباندم: تمرینی فقیرانه، کشف جسارتی برای مشق‌کردن، و یک آشغال. اما تنها به‌ضربِ اقتضائات تجربه‌گرایی استعلایی، از خلال درگیرشدن با کندی‌ها و تندی‌های فرایندهای دگرسانی، و به‌لطفِ حرکت‌های پویش‌آفرینِ خودِ زندگی، حتا نسبت‌های ما با خودمان، با محیط‌مان و با چیزها پیوسته می‌گندند، نو می‌شوند و باز از نو. دلوز در فصل پنجمِ کتاب‌اش درباره‌ی هیوم ضمن اشاره به اینکه «نسبت‌ها نسبت‌به طرف‌های‌شان بیرونی‌اند» به این مساله می‌پردازد: «چگونه ممکن است در امر داده‌شده سوژه‌ای برساخته شود که از امر داده‌شده فراتر می‌رود؟»[1] باید چند سال می‌گذشت تا به‌لطف متنی که ــ با استناد به آندره لراـگُرانِ انسان‌شناس ــ خاستگاه‌های آفرینش هنری را به «افسون/شیفتگی/جذبه» منوط می‌کرد، و نیز به‌لطفِ نورِ تابیده‌شده بر آرت‌بروت، آن فراورده‌ی مدفوعی را *طور دیگری* بازخوانی کنم. همانطور که مارکس گفته بود «در تاریخ همانطور که در طبیعت، امر گندیده[فساد/گندیدگی] آزمایشگاهِ زندگی است»[2].

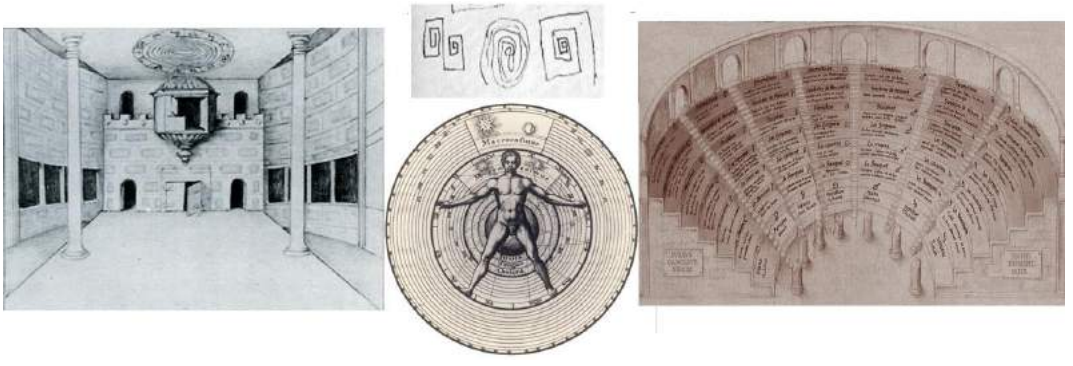
---

۱ دلوز، تجربه‌گرایی و سوبژکتیویته *[پژوهش در باب طبیعت انسانی بر حسب نظر هیوم]*، ۱۳۸۸، ۱۲۵

۲ اولین بار در زیبایی‌شناسیِ افراط (الن وایس، ۱۹۸۹) به این گزاره برخوردم؛ ژرژ باتای در نامه‌اش به آندره برتون و انشعاب‌اش از سوررئالیست‌ها به این نقل‌قول گریز می‌زد. مرجعِ جمله را در این وبسایت یافتم: https://libcom.org/library/communist-manifesto-post-capital-paresh-chattopadhyay که گویا تنها در نسخه‌ی فرانسوی سرمایه، جلد یکم (۱۹۶۵: ۹۵۵) آمده است.

۲

به‌ترتیب از راست‌به‌چپ: ۱)تیاتر حافظه‌ی جیولو کامیلو ۲) بازنمایی روان؛ دوایر فروید ۳)نقشه‌ی تطبیقی از نسبت خردکیهان و کلان‌کیهان ۴)تیاتر سیستمِ حافظه رابرت فلاد



به‌ترتیب از راست به چپ: ۱) نمودار دوّار حرکاتِ سیارات و خورشید و ماه ــ قرون وسطا، اثر راهب هونوریوس آگوستودونِسیس(اهل اوتان)؛ ۲) ایماگوموندی، سنگ‌نگاره‌ی کهن‌ترین نقشه‌ی عالم، ششصد سال پیش از میلاد مسیح ۳) ایماگوموندی، ۱۵۹۵، اثر نقشه‌نگار فلاندری، گرهارد مرکاتور

و آنگاه در پیرامون‌ام قهقهه‌ای زده شد. وای که این قهقهه چه‌سان اندرونه‌ام را درید و دل‌ام را شکافت! ــ نیچه، چنین گفت زرتشت، خاموش‌ترین ساعت

در تصویرـاندیشه‌ی کلاسیک، بشر و جهان درونی‌اش یک خُردکیهان شمرده می‌شد. مشهورترین تلاش‌ها برای بازنمایی نسبت بشر با کیهان، فرمی از تئاتر کروی را به‌منزله‌ی تجسدِ معمارانه‌ی جان یا

نفس پیش‌فرض می‌گرفتند: «تئاترِ حافظه‌ی جیولو کامیلو[1] در قرنِ شانزدهم، و تئاتر سیستمِ حافظه‌ی رابرت فلاد[2] در قرن هفدهم».[3] ایماگوموندی[4] به‌منزله‌ی تصویرِ عالم[5]. ضمیر فاعلیِ «من» به‌منزله‌ی مکان‌هندسیِ زبان‌شناختیِ خُردکیهان، یک فرمِ کروی را ــ خواه صحنه‌ی گردِ تیاتر خواه جامِ جهان‌بین یا موارد مشابه دیگر ــ به‌منزله‌ی تجسد معمارانه‌ی هم «جان» و هم کلان‌کیهان پیش‌فرض می‌گرفت: خودِ امکانِ «تأمل»[6] به‌منزله‌ی فرمِ آینه‌ای یا خودبازتابی پیشاپیش به تایِ یک تعویض‌کننده‌ی ضمیری منوط شد، آنجاکه هر حرکتِ اندیشه، پیشاپیش محصولِ امتزاج یا درهم‌رویِ تصویر-اندیشه‌هاست. بنا به شرح ژیل دلوز در کتابش درباره‌ی فوکو، درباره‌ی فُرماسیون تاریخیِ اندیشه‌ی کلاسیکِ قرن هفدهمی، «مهمترین متون این قرن به نسبت بین امر متناهی و نامتناهی، و مراتب خودِ امر نامتناهی و تفاوت‌اش با امر نامتعین می‌پرداختند: در این فُرماسیون، نیروهای درون انسان در خارج از خودْ با نیروهای متناهیِ خارج وارد نسبت می‌شوند؛ کلان‌کیهان تاگشایی شده و شکل-انسان به جای شکل-خدا می‌نشیند. این آغاز انسان است[7]. اما پرسشِ کنونیِ ما این است که شکل-انسان باید با چه نسبت‌ها و نیروهای جدیدی در خارجِ خودش وارد نسبت شود تا فرم جدیدی سربرآورد که نه خدا و نه انسان باشد؟» («در باب مرگ انسان و ابرانسان»، ۱۳۸۶، ۱۸۳-۱۹۶) دلوز این فرم را یک اَبَرتا[8] می‌نامد که یک نمودش پیچ‌وخم‌های جملات در ادبیات مدرن است: آنجاکه زبان حفر و روی خودش خم می‌شود و نیروهای نادستوری زبان بر دال غلبه می‌کنند. این نظرگاه با همه‌ی ابعاد و جزئیات‌اش بر ضرورتِ یک نادانشِ شاد به‌عنوان پیش‌شرط اندیشه اتکا دارد. اگر بخواهیم انگاره‌ی نادانش را با وجوهِ غیرشخصی و پیشافردی‌اش، و نیز با همه‌ی اثرات تنانه‌ی ملازم‌اش در نظر آوریم، می‌توانیم به ژرژ باتای برگردیم که بر پیوندِ تنگاتنگِ نادانش و قهقهه، و پیش‌بینی‌ناپذیریِ هردوی‌شان تاکید می‌ورزید (مقاله‌ی «ندانستن، قهقهه، اشک») و با این نظرگاه به جنگِ انگاره‌ی «بازشناسی»[9] به‌منزله‌ی میراثی هگلی رفت: «بازشناسیِ پیشامد، خودکشیِ دانش است»

---

1 Giulio Camillo

2 Robert Fludd

۳الن وایس، فصلِ «در آشپزخانه‌ی شیطان» از فرم‌های فروپاشیده: آرت‌بروت، فانتاسم‌ها و مدرنیزم، ۱۹۹۲، ۲۵-۳۵.

4 Imago Mundi

۵هانری کربن در فصل سومِ معبد و مکاشفه (۱۳۹٤، ۳۵۰) اشاره‌ای گذرا به مثالِ معبد نزد فلاد (در میان دیگران) می‌کند. برای مشاهده و بررسی برخی از ایماگوموندی‌های کمیاب‌تر و تصویرسازی‌های رمزی و جالبِ به‌جامانده از فلاد که از طریقتِ باطنی چلیپاییان خبر می‌دهد ر.ک به مطالعه‌ی نسبتاً جامعِ جاسلین گادوین؛

__Joscelyn Godwin, *Robert Fludd: Hermetic Philosopher And Surveyor of Two Worlds*, Thames and Hudson Pub.; 1979.

6 reflection

7 Incipt Homo

8 superfold

9 recognition

(مُجرم). به یاد آوریم که نزد باتای دو انگاره‌ی معمارانه‌ی کانونی، «کشتارگاه» و «موزه»اند که اولی شرط امکانِ دومی است؛ با پیشرفت گیوتین و از پیِ مثله‌شدنِ حکومتِ سلطنتی بود که لوور به موزه بدل شد:[1] اگر هزارتوهای دانشِ ثبت‌شده هنوز بوی خون می‌دهند، پس گزاره‌ی بالا بر این پیش‌شرط صحّه می‌گذارد که خودِ امکانِ یک «جهانِ درونی» منوط‌به اثراتِ بس‌گانگی‌های آشوبناک و گذرای خارجِ هر جهانِ درونیِ فرضی است زیرا خودِ من در مقامِ مکان‌هندسیِ تصادفیِ بس‌گانگی‌ها یا تاخوردنِ خارج، بی‌وقفه و در هر لحظه تحت تاثیرِ ترکیب‌بندیِ نیروهای خارجِ من قرار دارد. سرنوشته‌ی آغازین از نیچه به همین شدت تنانه‌ی تجربه‌ی درونی اشاره دارد، آنجاکه تناقض نهفته در مواجهه‌ی حدودِ عقلانی با امور نادانسته، متناظر با مواجهه‌ی یک اقتصاد محصور (مبتنی بر مبادله) با یک اقتصاد عامِ خورشیدی (هدیه‌ی بی‌بازگشت) عمل می‌کند و به میانجیِ فرسایشِ تنانه‌ی غیرتولیدی (که به خودمثله‌گری خدایان[2] نسب می‌برد)، به صورت آزادشدن انرژیِ لیبیدوییِ بازداری‌شده، در فرم (یاترجیحاً بی‌فرمیِ نابِ) قهقهه تخلیه می‌شود. به زعم آلفونسو لینگیس در پاره‌ای تحت عنوانِ «پاتلچ»[3] این «خوشحالیِ خوش‌شانسی یا بختِ خوش» است که «در قهقهه محقق، واقعی و تخلیه می‌شود. قهقهه، خارج را می‌زید و می‌گستراند».[4] نزد اندیشمندانِ شهریاری و اجتماع (باتای، کلوسفسکی و بلانشو)، پیشامد یا امر خارج بیناسوبژکتیویته‌ی فضای دوستی را درمی‌نوردد یا در آن عمل می‌کند، یا دقیقتر، دوستی به‌منزله‌ی شرط لازم و فضای ضروری برای مواجهه با فجایع گوشت[5]، برای میل به شنیدنی‌شدنِ نیروهای ناشنیدنیِ خارج در بطنِ تجربه‌ی امر ناگفتنی عمل می‌کند: یکجور نشتی دائمی، درهم‌روی شدت‌ها، تراگذرندگی‌ها، فرایندهای تراوایی یا اُسمُزی؛ یک جشن.

جشن در معنای رنسانسی‌اش ــ نظر به شرح تاریخ‌نگارانه‌ی کارل بورکهارت[6] ــ هنوز تعارض آزادی اراده (عمل انسان در معنای اومانیستی‌اش) با نیروهای سرنوشت در مقامِ یک خارجِ تهدیدآمیز را حمل می‌کند: «روحِ رنسانس خود را در مهمانی‌های‌اش، در شکلِ جشن‌ها و بازی‌های‌اش آشکار می‌کند» و «حتی نمایش‌هایی که در این جشن‌ها اجرا می‌شدند متأثر از اندیشه‌ی آزادی، سرنوشت و رابطه‌ی انسان با جهان

1 *Rethinking Architecture: A reader in cultural theory*, Edited by Neil Leach, Routledge, 1997 , 19-21

2 sparagmos

3 Potlatch

4 Alphonso Lingis, *Flesh Trade*, parallax, 2001, vol. 7, no. 1, 48–63

۵ هیولاها غیریت و تفاوت را به حد افراط نمادپردازی می‌کنند. آن‌ها پلاستیسیته‌ی تخیل و فجایعِ گوشت را تجلی می‌بخشند. (تز ششم از ده تز درباره‌ی هیولاها و هیولاوشی، الن وایس) برگرفته از اینجا؛ TDR: The Drama Review, Volume 48, Number 1 (T 181), Spring 2004, pp. 124-125

6 Carl Jacob Burckhardt

بودند.»[1] همانطور که کاسیرر نشان داد، جوردانو برونو در کتاب *اخلاق جانور پیرومند* با به‌کارگیری زبانی اخلاقی‌ـتمثیلی «می‌کوشد با استفاده از تصاویرِ کیهانِ پدیدار بر روابطِ جهانِ درون پرتو بیفکند؛ نیروهایی که درون انسان را به حرکت درمی‌آورند به شکل قوای کیهانی، و فضایل و رذایل نیز به شکل صور کواکب آسمانی نشان داده می‌شوند» (همان، ۱۴۱). اما این تعارض آسمانی/نامتناهی و زمینی/متناهی تدریجاً به یک توازن نزدیک می‌شود، که یعنی تلاش برای سازگارکردنِ قدرتِ مطلقِ خدا با آزادی و مسئولیتِ بشری:

> در رنسانس، تصویرِ متفاوتی از بخت با وضوح هرچه‌بیشتر نمایان می‌شود: تصویرِ قدیمیِ بخت با یک چرخ، که انسان‌ها را می‌گرفت و آنان را به دنبال خود می‌کشید، گاهی آنها را بالا می‌برد و گاهی نیز به قعر ذلت پرتاب می‌کرد، در رنسانس جایش را به تصویر دیگری می‌دهد که در آن بخت همراه با کرجی بادی است؛ اما این کرجی را تنها بخت در اختیار ندارد بل انسان است که آنرا می‌راند. (کاسیرر، همان، ۱۴۳-۴۴)

همانطور که کاسیرر بعدتر توضیح می‌دهد، این وهله‌ای‌ست که در آن، دوگانگیِ انسان با جهان، عقل با طبیعت، دیگر به سبک تقابل‌های اسکولاستیک‌ـقرون‌وسطایی، مطلق نیست بل نسبی است (همان، ۱۵۵). و در ادامه (در خوانشِ حکیم بی از امام‌شناختِ اسماعیلیه و خوانشِ کُربن از آن) خواهیم دید که این چرخش بینش چه تناظری با وانموده‌سازی‌های صحنه‌ای‌ـاجرایی (در نسبت مخاطب و صحنه/اجراگر) دارد و چه اثری بر آن می‌گذارد و چطور از تعارض کیهان‌ـانسان یک همدستی زمینی معترضانه (علیه دمیورژ، علیه حاکم) بیرون می‌آید. ارجاعِ کاسیرر به خطابه‌ی پیکو[2] درباره‌ی دمیورژ (صانع) که بورکهارت آنرا از ارزشمندترین میراث‌های رنسانس می‌داند (پیکو رساله‌ای هم در رد *طالع‌بینی* دارد) به قدر کافی گویای چرخشی در تصویرـاندیشه‌ی کلاسیک است:

> دمیورژ انسان را طبق تصویری کلی شکل داد؛ تصویری که هیچ چیز خاصی نداشته باشد و او را در مرکز کائنات گذاشت و به او گفت: آدم، ما به تو هیچ مکان معینی، هیچ شکلِ خاص مختص به تو و هیچ میراث ویژه‌ای نداده‌ایم، بنابراین تو می‌توانی هرکجا را که می‌خواهی مکانِ خود کنی و می‌توانی هر شکلی را که دلت می‌خواهد و هر استعدادی را که خواهانی طبق خواست و قوه‌ی تمیز خود برگزینی . . . تنها تویی که هیچ محدودیتی نداری مگر آن محدودیتی که اراده‌ات ــ اراده‌ای که به تو داده‌ایم ــ بر تو تحمیل کند. من تو را در مرکز کائنات جای داده‌ام، از این‌رو می‌توانی

---

۱ بنگرید به ارنست کاسیرر، فصل سوم («جبر و اختیار در فلسفه‌ی رنسانس») از فرد و کیهان در فلسفه‌ی رنسانس، تر. یدالله موقن، نشر ماهی، ۱۳۹۳، ۱۴۰.

2 Giovanni Pico della Mirandola

به‌آسانی به اطراف بنگری و همه‌چیز را در جهان ببینی. من تو را نه موجودی آسمانی آفریدم و نه موجودی زمینی، نه تو را میرا آفریدم نه نامیرا. بنابراین تو می‌توانی آزادانه خود را بسازی و سرور خود شوی، و هر شکلی را که مایلی برای خودت برگزینی. تو می‌توانی فساد و تباهی در پیش گیری و به حیوانیت تنزل کنی یا به سوی الوهیت پر بکشی و در آنجا دوباره متولد شوی . . . انسان آن هسته‌ها و بذرهایی را که می‌کارد در او رشد خواهند کرد و میوه به بار خواهند آورد.... (همان، ۱۵۳-۵٤)

طبق شرح کاسیرر در بوویلّوس[1] است که سرانجام تعریفی از حکمت به دست داده می‌شود که فرمول‌بندی و راه‌حلِ مسئله‌ی آزادی را نیز در خود دارد و در آن، موضوع شناخت از طبیعت به انسان تغییر می‌کند: «انسان فرزانه کسی است که تناقضاتی را که در درون انسان است بشناسد و رفع‌شان کند» (همان، ۱۵۹). اینجا دیگربار خردکیهان یا عالم صغیر گذرگاه یا میانجی شناخت کلان‌کیهان می‌شود. بوویلّوس در کتاب‌اش، حکمت، کائنات را به چهار مرتبه تقسیم می‌کند (بودن، زیستن، حس‌کردن، اندیشیدن) و ذیل بازی قیاس‌های حاکم بر عقایدش عناصر اربعه (به‌ترتیب، خاک، آب، هوا و آتش) را با چهار عنصر کیهانی متناظر می‌گیرد؛ اما مهمتر اینکه، ضمنِ اشاره به اسطوره‌ی پرومته، عالی‌ترین جایگاه را به آتش (=خِرد) می‌دهد (۱۶۴). با این‌حال تصور جادویی‌ـطالع‌بینانه از علیت (از قرن ۱۵ تا اوایل ۱۷) ــ که به نیروهای شناخت‌ناپذیر/ناشناخته‌ی سماوی، و قوانین ثابتِ کیهان، ستارگان و طبیعت (قلمرو فیض الهی) اعتبار می‌بخشید و آنها را تعیین‌کننده‌ی جریان حیات بشر می‌شمرد ــ نیز همچنان با فلسفه‌ی طبیعتِ رنسانس درهم‌تنیده بود و برخی از آثار غیرمسیحی و عربی یا اندیشه‌های باستانیِ طالع‌بینی هم از این امتزاج حمایت می‌کردند. هرچند این تصور که حرکت اجرام کیهانی مسیر حیات بشر را تعیین می‌کنند تدریجاً کنار رفت یا با تاثیر فراطبیعی دیوان و شیاطین جایگزین شد.[2] اما در این بین، کاسیرر جشن اثر دانته را به‌عنوانِ کتابی مثال می‌زند که در آن هرچند نیروی طالع‌بینی خنثا شده (تابعِ مشیت الهی شده) اما تصور طالع‌بینانه همچنان به‌عنوان یک اصل از اصول حکمت دنیوی سرجایش هست که این یعنی، «اومانیسم اولیه در این تلقی طالع‌بینی هیچ خلل یا تغییری» ایجاد نکرده است:

جشن (Convivio) نظامِ شناختِ کاملی ارائه می‌دهد که در همه‌ی جزئیاتش با سیستم طالع‌بینی تطابق دارد. هفت علم، یعنی فنونِ سه‌گانه (Trivium) و فنونِ چهارگانه (Quadrivium) به هفت فلک سیارات تخصیص یافته‌اند؛ دستور زبان مطابق است با فلک

1 Charles de Bovelles (Carolus Bovillus)

۲و کاسیرر برای نمونه کپلرِ منجم را مثال می‌زند: «کپلر از "دختر احمق"، یعنی طالع‌بینی که می‌بایست از خردمندترین اما فقیرترین مادر، یعنی نجوم، حمایت کند سخن گفت» (فصلِ سوم از فرد و کیهان در فلسفه‌ی رنسانس، ۱۳۹۳، ۱۹۱).

ماه، جدل با فلک عطارد، خطابه با فلک ناهید، حساب با فلک خورشید، موسیقی با فلک مریخ، هندسه با فلک مشتری، و نجوم با فلک کیوان. (همان، ۱۶۸)

بنا به توضیحاتِ فیلیپ ژینیو در *انسان و کیهان در ایران باستان*[۱] می‌توان این سنخ نسبت‌ها یا تناظرها میانِ مراتبِ سماوی (عناصر کیهانی) و امورِ انسانی (یا عناصر تن انسان)، یا میانِ **هستی** و هستنده را در کیهان‌شناسی ایران باستان نیز یافت. برای نمونه در کتابِ سومِ *دینکرد* که به تفاوتِ مینو و گیتی می‌پردازد سه صورتِ هستی نیز برشمرده می‌شود:

در پایین‌ترین مرتبه چهار عنصرِ این جهان قرار دارند: هوا، آتش، آب، خاک؛ در دومین مرتبه اخلاطِ اربعه در موجوداتِ زنده: خون، بلغم، صفرا، سودا؛ در سومین مرتبه، که بالاترین مرتبه است، فَروَهَر و روان، که ترکیبِ این عناصر را باعث می‌شوند. (۱۳۹۲، ۲۷)

یا؛

اجزای تنِ کیهان عناصر آتش و هوا (باد) و آب و خاک هستند و اجزای تن مردمان هوا (باد) و خون و سودا (بش یا گش سیاه) و بلغم. (۴۴)

به باور ژینیو «شالوده‌ی مفهومِ عالم صغیر همین نظریه‌ی چهار عنصر کیهانی است.» (۸۰) او در فصلِ «عناصر کیهان و نظریه‌ی عالم صغیر» قطعه‌ای از *بندهشن* را مثال می‌آورد که فهرستی گسترش‌یافته از این دست تناظرها یا تقابل‌ها را دربرمی‌گیرد و در آن «هر چیز با چیز دیگری قیاس می‌شود» (۸۰)، و بر طبقِ آن، «چیزهای مادی و معنوی در چهار بهره‌ی هفت‌تایی نهاده شده‌اند: هفت ندیدنی و نگرفتنی (هرمزد و شش‌بن)، هفت دیدنی و نگرفتنی (خورشید، ماه، ستارگان، ابرها، باد، و آتشِ برق آسمان ــ آذرخش ــ و آتش‌های معمول)، هفت ندیدنی و گرفتنی (روشنی بی‌پایان، جایگاه امهرسپندان، گردومان، بهشت، سپهر نیامیخته، سپهر آمیخته، و آسمان)، هفت دیدنی و گرفتنی (خاک، آب، گیاهان، حیوانات، فلزات، اندیشه و فهم) [...](۸۱–۸۲). و بعدتر مثالی از *زاداسپرم* می‌آورد که در آن دوازده نمونه‌ی نخستین آفرینش یعنی آسمان، زمین، خورشید، ماه، ستارگان، سیارات، آتش، دانه‌ها، کودکان (که شش قسمت از تن‌شان را برمی‌شمارد: استخوان‌ها، خون، مو، بلغم، عصب‌ها، و ناخن‌ها)، پرندگان، آب، و ابرها، در تقابل با دوازده دیو قرار می‌گیرند:

۱ فیلیپ ژینیو، انسان و کیهان در ایران باستان، تر. لیندا گودرزی، نشر ماهی، ۱۳۹۲.

روان... به دوازده پیکر و نمود بخش شده است که مردپیکر، کنیزپیکر، آب‌پیکر و گیاه‌پیکر باشد... آفریدگانِ گیتی هفت‌اند که ایشان را دوازده بخش است... دشمن این روانْ دروجی مینوی است که با دوازده پیکر در دوزخ حرکت می‌کند، مخالفِ آن دوازده مینوی نیک. (۸۶)

در پاره قبل، ضمن ارجاع به *الملل و النحل* شهرستانی، به دقیقه‌ی فروشدنِ فروهر به ساقه‌ی هوم (:شجره) بر مکانی مرتفع اشاره کردیم که بنا به بستر بحث و به‌میانجی اقتضائات و شرایط خاصِ همان بستر، نشانی بود از یک شیوه‌ی خاصِ تماس میانِ هستنده‌ی متناهی و امر نامتناهی، یا نشانگرِ مکان-شناسیِ ویژه‌ی تماس و نیز نسبتی بود میانِ خُردکیهان(عالم صغیر) و کلان‌کیهان. فیلیپ ژینیو در فصلِ چهارمِ کتاب مذکور با چند مثال به صورت‌ها و روایت‌های مختلفِ همین سنخ مواجهات یا مکاشفات و کیفیات شَمَنی و جادویی سفرهای مربوطه می‌پردازد که همگی به میانجی هوم (یا سومه، نوشیدنی خلسه-آور، یا داروی مستی‌زا، نوشابه‌ی سکرآور یا بیهوش‌کننده‌ی روشنایی‌بخش؛ یا شاهدانه، بنگدانه، افدرا) میسر شده‌اند: به‌وسیله‌ی آن و با کمکِ «چشمِ جان»، *فرّه* و *راز* سفر آپوکریفایی بر مسافر عیان/وارد می‌شود و بصیرتی باطنی حاصل می‌آید که اغلب ملاقات با ارواح درگذشتگان (همچون ارداویراف) یا تماشای باغستانی مثالی را شامل می‌شود.[1] آنچه برای ما اهمیت بیشتری دارد این است که به گفته‌ی ژینیو ــ پیروِ الیاده و دیگران ــ این سنخ مکاشفه در آیین‌های شمنی اوراسیایی و در سنت ودایی، «نور و روشناییِ» تلقی می‌شده و در هر دو اقلیم (سیبری و آسیای مرکزی)، و نیز در ایران، وجود «درخت کیهانی» مشترک است. (همان، ۱۱۲). نکته‌ی مهم دوم این است که درختِ کیهانیِ مورد نظر از شرقِ دور تا کامبوج و هند اغلب درختِ انجیر انگاشته شده: اما مهمتر از اینکه انجیر باشد یا چه، اهمیتِ نمادین و مقدس‌بودن درخت است که به معرفت/شناخت، به کیهان، یا به عالمی دیگر مربوط می‌شود. و نکته‌ی سوم در تحلیل‌های ژینیو (با اتکا به مطالعاتِ گرنتووسکی) برای ما از این قرار است: یافتنِ نسبتی میانِ عمل خلسه با عمل جادوییِ پیش‌گویی (طالع‌بینی) که به یک خدا یا دیو پیشازرتشتی مربوط است (همان، ۱۰۶-۱۰۷). این وجه دوسویه‌ی دیو/خدا اکنون ما را به واپسین صحنه‌های فیلمنامه و فیلم کوتاه *گفتگو با باد* (بهرام بیضایی، ۱۳۷۷)[2] می‌رساند. این صحنه را در نظر بگیرید:

۱نمونه‌ای از کاربرد هوم و مانندانش را در یکی از اولین نمونه‌های سفر به عالم اموات در ارداویراف‌نامه می‌یابیم: «فصل ۲؛ ۱۵؛ پس دستوران دین سه جامِ زرین می و منگ گشتاسبی پر کردند. یک جام برای اندیشه نیک، دُ دیگر برای گفتار نیک و سِدیگر برای کردار نیک به ویراز فراز دادند.۱۶؛ او آن می و منگ بخورد هوشیارانه باج بگفت و بر بستر بخفت» (بنگرید به ارداویراف‌نامه (ارداویرازنامه)، فیلیپ ژینو، ترجمه تحقیقِ ژاله آموزگار، انتشارات معین و انجمن ایران‌شناسی فرانسه در ایران، ۱۳۸۶، ٤٨)

2 *Goft-o-gū bā Bād* (Bahrām Beyzāi, 1998 - short - aka *Talking with the Wind*)

باغستانِ لور.

ــ ریشه‌های درختی کهن که به کتیبه‌ای می‌ماند. تصویر می‌گردد به سوی زن که با جامه‌ی آبی آغاز، میان درختان انجیر معابد، هنوز امیدوارانه به دور ــ جایی‌که مرد را در آن گم کرده ــ می‌نگرد.

زن: من تو را گم کردم ــ در بازار.

پشت می‌کند و میان ردیفِ درخت‌های کهن دور می‌شود، و اندکی بعد دست‌هایش را چون آرزوی پروازی باز می‌کند.

بندرگاه.

ــ بر یک موج‌شکن زن می‌رود. باد در لباس‌هایش و او در باد.

ــ تصویر دورتر. زن بر موج‌شکن می‌رود تا پایان خط. یک دم می‌ایستد و می‌نگرد.[1]

پیش از این صحنه، تنها یک بار دیگر، در صحنه‌ای قبلتر، باغستان لور و درختان انجیر معابد نشان داده می‌شوند، آنجاکه زن زیر درخت انجیر معابد نشسته، و «حرکاتِ دست‌اش به‌شیوه‌ای‌آئینی یادآور الاهه‌ای‌ست در معبدی دوردست.»(همان، ۲۴) بنا به شرح بیضایی، در صحنه‌ی نهایی، زن، روح خلاقه‌ی جزیره، به طبیعت برمی‌گردد: «بن‌بستی که او در آن می‌رود، بن‌بستِ گفتگو هم هست. در پایان آیا ماهی می‌شود و به آب می‌رود یا پرنده می‌شود و می‌پرد به آسمان ــ نمی‌دانم.» (همان، ۵۷) این گفته بر پیوندهای این پری با درخت و نیز با نیروهای اساطیری مربوط به آب و هوا (آپساراها و گَندَروَها) صحه می‌گذارد. همچنین در پاسخِ به پرسشِ زاون درباره‌ی لبخندِ زن، می‌گوید، «زن لبخند می‌زند که مرد را در تسخیر خود دارد؛ و خودِ این البته خیال مرد است. لحظه‌ای به نظرم رسید که در زنِ رویا نقشِ ***خدایی*** و ***شیطانی*** را به هم بیامیزم. فریبنده و امیددهنده.. دو وجهِ آن بیم و امیدی که در رویای مرد هست، و در میلِ سفر هست. در خدای **شیوا**، و بیشتر خدایان هند، می‌دانید که هر دو وجهِ خلاقیت و تخریب با هم هست.» (همان، ۵۷) و البته همانجا بیضایی اشاره می‌کند که «زن را از اصل هندی گرفته‌ام و مرد را از اصل آفریقایی.» (۵۰) این رویکرد ــ دورشدن از سفیدپوست‌های کلیشه‌ایِ عادت‌شده‌ی مرکز به سمتِ غیریت‌ها/دیگربودگی‌ها و یک جنوب حقیقی به‌منزله‌ی خارجِ برسازنده ــ البته شاید برای کسانی جالب باشد که همواره آماده‌ی پرتاب انگ نژادپرستی و ناسیونالیسم به این مولف هستند اما در این وهله برای

۱ بهرام بیضایی، گفتگو با باد، به اهتمامِ شادروان زاون قوکاسیان، نشر دیدار، ۱۳۷۹، ۲۹-۳۰.

ما مسائل جالبتر دیگری وجود دارند؛ بار دیگر به ژینیو برمی‌گردیم که در بخشِ نتیجه‌گیری به دعایی اشاره می‌کند که در کتیبه‌ای از آنگکور[1] آمده و در شکوهِ انجیرِ مقدس اینطور می‌سراید:

> تو که ریشه‌هایت از برهما، تنه‌ات از شیوا و شاخه‌هایت از ویشنو است، تو ای جاودان، ای شاه درختان، ای نیک‌بخت، ای پناه همه‌ی موجودات، ای دهنده‌ی میوه، [...] ای درختِ انجیر، بشر را رستگار کن.

فیگوراسیون‌های متنوعِ بیانگرِ کشاکش در نسبتِ هستنده و **هستی**، زندگان و **زندگی**، متناهی و نامتناهی، بشر و خدا را در این نمونه هم شاهدیم. با این‌حال در خوانشِ بیضایی از این تعارضِ دیرینه، خیال همچون امر دیوآسا به درونِ این نسبت می‌خزد. بیضایی در گفتگویش با زاون قوکاسیان درباره‌ی *گفتگو با باد* بارها به عنصر خیال اشاره می‌کند که با نقدش بر سیاست‌های اقتصادی و فرهنگی حاکم بر کیش (و ایران) همخوانی دارد و نظرگاهش درباره‌ی وضعیتِ تاریخیِ روشنفکری در ایران را هم بیان می‌کند:

> می‌خواستم دوره‌ی رکود کیش را نشان بدهم. خارج‌شدنِ اقتصاد و اداره‌ی جزایر و اصلا کل جنوب را، از دست مردم‌اش، زیر سایه‌ی توپ‌های پرتغالی. کوچک‌شدن اندازه‌ها، و اندک‌شدنِ امکانات برای محلی‌ها، از کف‌رفتنِ سیادتِ دریایی‌شان، و افسردگی، و پناه‌بردن به خیالات و رویا. یادتان هست که [شخصیتِ] مرد (با بازی سعید شنبه‌زاده) در کشتی خیالی سفری می‌کند خیالی؛ و خیالش در آن سوی آب‌ها زیبا، سرشار و رنگارنگ است.... زن خیالِ مرد است؛ رویایی که مرد را به خود می‌خواند؛ وقتی که واقعیت به‌دلخواه نیست... رویا فاصله‌های موجود را برمی‌دارد، و در خیال، میان مرد و رویای دورش فاصله‌ای نیست، گرچه در واقع هست... این فیلم همه‌اش می‌تواند خاطره‌ای یا توهمی یک‌طرفه باشد که طرف دیگر تاییدش نمی‌کند... حتا می‌تواند یک مناظره‌ی درونی کامل باشد؛ یعنی گفتگوی بخش خلاق با بخشِ سوداگرش...کیش جزیره است و کسی که در آن می‌افتد اگر نتواند از آن بیرون برود احساس می‌کند زندانی آبهاست. دریانورد بدونِ کشتی و جهاز همین حالِ زندانی‌بودن را دارد. وجودِ دریانورد زندانی است، ولی روحش با سرزمین‌های دور مربوط است؛ یا خیال سرزمین‌هایی که دیده و خطرهایی که تجربه کرده ــ او در بند است ولی خیالش آزاد ــ خیال آخرین امکان اوست. و در خیالش الهه‌ای ــ یا رقاصه‌ی معبدی دوردست ــ با حرکات خیال‌انگیزش جهات و راه‌های بشری و عظمتِ خلقت را بهش نشان می‌دهد. این ضمنا برای من توضیح وضع روشنفکر ایرانی در طول تاریخ است. (همان، ۶۲-۵۴)

1 Angkor; محلی در کامبوج

هرچند تا آنجاکه سخن از تصویر-اندیشه‌ی معاصر درباره‌ی خیال در زمین‌تاریخ و روان‌جغرافیای خاورمیانه باشد، هانری کربن بود که در پژوهش‌هایش کوشید اهمیت خیال یا تخیل خلاق (در ابن عربی) را با تمایزگذاری بین عالم مثال[1] (یا امر خیالی، شاملِ جهان تصاویر) و امر موهوم[2] (فانتزی نزد بشر مدرن) مشخص کند، اما به نظر می‌رسد او چندان به وضعیت روشنفکر معاصر و دشواری‌هایی چون حذف (فیزیکی و غیر آن)، نظارت یا سانسور رغبت و توجهی نداشت؛ برعکسِ بیضایی که امروز هم فایل صوتیِ سخنرانی‌اش در *ده شبِ گوته* شنیدنی‌ست و البته کیست که نداند آن نظارت و سانسوری که او در آن شب و بعدها به‌دفعات به زبان آورد هرچه‌گذشت هولناک‌تر و فراگیرتر شد. اما مساله‌ی خیال ورای اینها وجهی کاربردی یا عملی، اجرایی یا فنی هم برای بیضایی دارد که جوهره یا جان‌مایه‌ی تفاوت دو سبکِ نمایشی و دو هستی‌شناسی را هم مشخص می‌کند: برای نمونه، بیضایی در گفتگویی در بهار ۱۳۶۷ به مقایسه‌ی نمایش‌های رسمیِ طبیعی‌گرا و واقعی‌گرا با نمایش‌های شرقی می‌پردازد؛

> من آن قراردادهای نمایشی را که در تقلید و تعزیه می‌دیدم، و در آن‌ها بازیگر با خواندنِ آوازی و گشتنِ به دورِ سکویی، از شهری به شهری می‌رسید و ما همه می‌پذیرفتیم، ترجیح می‌دهم[3]. و نظیرِ این را در نمایشِ ژاپن... من این چکیدگیِ نمایشی را ــ که به یاری فکرِ اجرایی و بازی بازیگر، ذهنِ ما را متقاعد می‌کردــ ترجیح می‌دادم و می‌دهم بر استفاده از مقداری پاره‌آهن و قرقره و چرخ و ریسمان و تخته که در صحنه [در نمایش‌های رسمی طبیعی‌گرا و واقعی‌گرا] به کار می‌بردند... چون اینجا با تخیل کار می‌شد آنجا با واقعیت...در تعزیه تخیل من هم به این تغییر یاری می‌دهد و باعث می‌شود تغییر را بپذیرم...صحنه‌ی ژاپنی هم در پی اندیشه‌ی «ذهن-بودایی» و مفهومِ «یوگن» که جهان را سراسر وهم و خیال می‌شمرد، نشانه‌های زمان و مکان را پشت سر می‌گذارد تا به گوهرِ معنای نهانی برسد که در پسِ ظاهر واقعیت می‌جوید...[4]

---

1 alam al-mithal, the mundus imaginalis

2 imaginary

۳هاشم فیاض از آخرین نسل تعزیه‌خوانانِ تهران در گفتگو با پیتر بروکِ کارگردان چند نمونه از این قراردادهای اجرایی شناخته‌شده را بیان می‌کند: «فرض بگیرید یک گلدان را می‌گذارید اینجا می‌گویند: «به‌به، عجب باغی، چه باغِ لاله‌زاری» همه‌ی مردم هم قبول می‌کنند که اینجا باغ است یعنی در کله‌ی مردم این جا افتاده است... در تعزیه مثلاً یک مشت کاه می‌ریزند روی زمین... همه‌ی مردم می‌فهمند که اینجا بیابان است... در تعزیه یک گلدان را یک باغ حساب می‌کنند. یک تشت پر آب می‌گذارند...همه مردم قبول می‌کنند که این تشت آب نیست فرات است... » (منتشرشده در روزنامه‌ی «آفتاب امروز»، فروردین ۱۳۸۲) تعزیه آنطور که او می‌فهمد تمرین و اجرا باهم است؛ یعنی برخلاف تئاتر که در طول مدت اجرا هر شب تقریبا همان متنِ تمرین‌شده و همان بازی‌های شب قبل را با کمینه‌ای از تغییر ناگزیر مشاهده می‌کنیم در تعزیه‌های راستینِ گذشته، یک گروه بنا به مکانِ جدید و امکاناتِ همان روز دست به تغییرات می‌زند و حتا متن دیروزی را کنار می‌گذارد و چه‌بسا در طی سی شب متن‌ها مختلفی را با اجراکنندگان، ابزار و خوانش‌های مختلفی به نمایش بگذارد. با قیاس سخن فیاض و گفته‌های پیتر بروک در «تئاتر بی‌واسطه»، درهم‌روی نیروهای بیرون و درون صحنه، اجرا و تمرین، بیشتر مشهود می‌شود: «در اجرا ارتباط به‌گونه‌ی بازیگر/موضوع/تماشاگر است. در تمرین ارتباط به گونه‌ی بازیگر/موضوع/کارگردان است.» (پیتر بروک، فضای خالی، تر. اکبر اخلاقی، نشر فردا، ۱۳۸۰، ۱۶۵.)

۳نمایش در ایران، روشنگران و مطالعات زنان، چاپ چهارم، ۱۳۸۳، ۱۱۷-۱۱۸.

٤بنگرید به سیمیا (فصل‌نامه تخصصی ادبیات نمایشی)، دوره‌ی دوم شماره‌ی دوم: ویژه‌ی بیضایی؛ زمستان ۱۳۸۶، ۲۰۴-۲۰۵.

بیضایی سال‌ها قبل از این گفتگو در *مقدمه‌ای بر نمایش شرقی* (۱۳۴۷) هم به دقت روشن کرده بود که وقتی نمایشِ کلاسیکِ غرب معطوف به تشریحِ نسبت‌های انسان در موقعیتِ اجتماعی‌اش و تحلیلِ موقعیتِ انسان بود، نمایشِ سنتی شرقی به‌عکس، حقیقت را در ورای اشیاء و واقعیت‌های ملموس جستجو می‌کرد و از آنجاکه امرِ جاری را واجدِ حقیقتی ابدی نمی‌دانست واقع‌گراییِ ظاهری هم غایت مهمی محسوب نمی‌شد:

> واقعیتِ مطرح برای غربی واقعیتی عینی و ملموس و تجربی است و به‌عکس، معرفتِ شرقی بیش‌تر اشراقی و عارفانه و باطنی.... بازیگرِ چینی با آوردنِ قایق بر صحنه آن را مشخص و محدود نمی‌کند، بلکه با نمایش ماهرانه‌ی پاروزدن، شعور و تصور تماشاگر را به حرکت در می‌آورد. هر تماشاگر در ذهن خود تصویری از قایق دارد، و به‌تعداد تماشاگران ممکن است بازیگر تصاویر متعدد از قایق‌های گوناگون داده باشد... نمایش شرقی می‌کوشد نه به حرکتِ واقعی بل به واقعیتی که پشت حرکت است دست یابد... نمایشِ شرقی (به معنای شرقی) واقعی است، ولی (به معنای غربی) عینِ زندگی نیست... طبیعی‌ست که گرچه حس‌ها واقعی‌ست ولی بازی‌ها واقعی نباشد، و طبیعی‌ست که بازیگر خود را با نقش یکی نکند، زیرا نمی‌گوید که «او» هست، بل فقط از «او» خبر می‌دهند، یا «او» را روایت می‌کند...[۱]

این نظرگاه با تحلیلِ ژوزف کمبل در *اساطیرِ مشرق‌زمین* همخوان است آنجاکه قهرمانِ مشرق‌زمین و مغرب‌زمین را قیاس می‌کند: «پهلوانِ نوعیِ مغرب‌زمین یک شخصیت است...و درست همانگونه که در مغرب‌زمین سوگیریِ شخصیت در مفهوم و تجربه‌ی خدایی انعکاس می‌یابد که حتا خود او هم یک شخصیت است، در مشرق‌زمین، درست برخلافِ آن، احساس مقاومت‌ناپذیرِ قانونی مطلقاً غیرشخصی که همه‌چیز را دربرمی‌گیرد و هماهنگ می‌کند، زندگی فرد را که خود حادثه‌ای است، تنها به ذره‌ای لامکان تقلیل می‌دهد.»[۲] افزون بر اینها، همانطور که خود بیضایی بارها اشاره کرده است، بیش از هر چیز از مینیاتورها یا مانی‌واره‌ها یا همان نقاشی ایرانی برای یافتنِ شیوه‌ای از تجسم‌بخشی یا نوعی بینشِ تصویرسازانه تاثیر پذیرفته و افزون بر این، همواره کوشیده است تا صدای مردمی را بشنود (و به مردمی صدا ببخشد) که در تاریخ گفته نشده‌اند[۳]. پیش از این بسیار گفته شده که فضای مینیاتور ایرانی تجسم‌بخشِ

۱بنگرید به مقدمه‌ای بر نمایش شرقی، بهرام بیضایی، بازنشرشده در دفترهای نیلا، دفتر نهم، پاییز ۱۳۸۸، ۳-۲۲.

۲ژوزف کمبل، اساطیر ایران و ادای دین، تر. ع. ا. بهرامی، روشنگران و مطالعات زنان، ۱۳۸۱، ۷۰.

۳بنگرید به مجموعه‌مقالات در نقد و معرفی آثار بهرام بیضایی، گردآوری زاون قوکاسیان، نشر آگه، ۱۳۷۱، ۲۶-۲۷؛ بیضایی در گفتگو با مجله‌ی سایت‌اندساوند [تصویر و صدا]، ۱۹۷۹؛ «من در جستجوی زبانی هستم که از مینیاتورها، اساطیر، و تمدنِ ایرانی، تعزیه و تماشا (روحوضی) الهام گرفته باشد.» و در شماره‌ی شهریورماه ۱۳۵۶ مجله‌ی سینما؛ «سرانجام یک روز تئاتر به شکلِ تعزیه‌ای بر من ظاهر شد و مرا افسون کرد. تا آن روز نمایشی به این حد جذاب ندیده بودم. حس کردم باید بایستم، حس کردم باید دلایلی را پیدا کنم که به او اینهمه فتنه‌گری و به من اینهمه

عالم مثال و بی‌کرانگی‌های غیرمادی اما واقعیِ آن است: بازسازی و یادآوریِ ابدیتِ ملکوت بر صفحه‌ی دو بُعدی کاغذ، بدونِ پرسپکتیو (برای نمونه، حسین نصر، *عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی*). با این‌حال گستره‌ی کار بیضایی بیش و پیش از اینهاست و از حدود فرماسیونِ حاکمیتیِ اسلامی بیرون می‌زند و برای نمونه دیوارنگاره‌یِ معروفِ مویه بر مرگ سیاوش در پنج‌کَندِ دره‌ی زرافشان در نزدیکی سمرقند را نیز به‌عنوان یک منبع تصویری شامل می‌شود که از سده‌ی ۸/۷ میلادی به‌جامانده و نشان‌گرِ آیینی است که به‌روایت *تاریخ بخارای* نرشخی سه هزار سال قدمت دارد. حکیم بِی در «ابلیس، نورِ سیاه: شیطان‌پرستی در اسلام»[1] (فصلی از کتابی که به ارتداد در ذهن‌بومِ اسلامی می‌پردازد) با آغاز از این پرسش که در زمین‌تاریخ و روان‌جغرافیایی که بر توحید اتکا دارد شر چگونه توضیح‌پذیر است به شمایل‌پردازی‌هایی از عنصر خیال در هیأتِ ابلیس، در فیگوراسیونِ ملک‌طاووس در دو کتابِ مقدس ایزدیان، یعنی *کتابِ جلوه* و *مصحفِ رش* می‌رسد. او پس از اشاره به نیابتِ عقل در عالم صغیر و نقشِ وهم/خیال، نهایتاً بر اهمیتِ «تصاویر» برای کمال‌یابیِ شخص تاکید می‌ورزد.[2] می‌توان استفاده‌ی تصویرسازانه‌ی فیلمنامه‌ی به‌فیلم‌درنیامده‌ی «طومار شیخ شرزین» (بهرام بیضایی، نشر روشنگران و مطالعات زنان، ۱۳۶۵) را به‌عنوان یک موردپژوهی بیان‌گر برای بستر بحث‌های قبل‌مان و نیز برای بحث‌های بِی درباره‌ی ابلیس‌ـبه‌منزله‌ـی‌ـخیال در نظر گرفت؛ هم از حیثِ موردپژوهشی مساله‌ی ارتداد در یک زمین‌تاریخِ مشخص و ویژه (برای مثال، بنگرید به ص. ۶۰ از *طومار شیخ شرزین* آنجاکه سرانجام پس از تنازع میان نیروهای ارتجاعی و شرزین، بر روی تصاویرِ سوختنِ اوراقِ «دارنامه» و «تاری‌خانه»، صدای دبیر را می‌شنویم که حکمِ تکفیر و طردِ شرزین را می‌خواند) و هم از حیثِ کاربستِ دراماتیکِ مساله‌ی وهم/خیال (برای مثال ص. ۷۶؛ آنجاکه اهالی پنج‌محل پس از کشتن و فروانداختنِ شرزین در چاه، باز هم او را می‌بینند که در میدانچه نشسته، و حالا ناگزیرند که «خیال» او را بکشند و می‌کشند. سپس صاحبدیوان می‌گوید: «...او در خیال همه‌ی وارد شده...» (ص. ۷۶)) اما سیالیت گازی و فرّارِ «خیال»، خصوصاً عطفِ به واپسین جملاتِ این مقاله‌ی حکیم بِی، نه‌تنها زدودنی نیست که حتی مولف می‌کوشد وهم یا خیالِ شرزین، ورای اهالی پنج‌محل، به مخاطب تسری یابد، و اصلاً خودِ همین خیال است که واپسین صحنه‌ی فیلم‌نامه را می‌سازد:

شیفتگی داده است. او مرا متوجه فقرم کرد... ناگهان دریافتم که از چه چیزها پشتِ سرم خالی است... دریافتم که با بزکِ دیگران جراحاتِ تاریخی من زیبا نمی‌شود... تاریخ خواندم و خود را وارث وحشتی عظیم یافتم. اما توانستم آرام‌آرام صدای مردمی را بشنوم که در تاریخ گفته نشده‌اند.»

1 "Iblis, The Black Light: Satanism in Islam", Peter Lamborn Wilson [Hakim Bey], *Scandal: Essays In Islamic Heresy*; (Brooklyn, N.Y.: Autonomedia, 1988).

۲ترجمه‌ی فارسی این متن حکیم بِی را در وب‌سایتِ دست‌وپا می‌توانید بخوانید: astopaa.net/

بیابان. روز. خارجی ــ شیخ شرزین با دو چوب بلند، چون بلم‌رانی که بر خشک می‌راند، در برهوتِ زمین دور می‌شود. تصویر تاریک!» (ص. ۷۹).

همانطور که در *مقدمه بر نمایشِ شرقی* آمده بود و در اینجا نمونه‌ای عینی از آن را می‌بینیم، «درکِ حقیقت امری حسی است مبتنی بر تصور و تخیل و لمس عاطفی؛ تصور خواننده در تکمیل معنا یا ساختن حقیقتِ صحنه دخیل است.» تحلیل یوسف اسحاق‌پور بر هنر تزئین در مینیاتور ایرانی تاییدی‌ست بر همین توفّقِ امرِ حسی در تصویرسازی ایرانی، و کنارگذاشتن و برگذشتن از واقع‌گرایی یا طبیعی‌گرایی (به معنای غربی‌اش) و نیز اهمیتِ عنصرِ خیال:

> تزیین بنا بر ذات خود، باید از دو قید طبیعت گرایی و معنی آزاد بماند: شکل خالص تزیین از برخورد طبیعت و معنی حاصل نمی‌شود، بلکه در ارتباط با این دو، چیزی مجرد است که طبیعت و معنی را تنها در مقام بازتاب چیزی دیگر در جهان آزاد شده خود می‌پذیرد.... انسان وقایع زندگی در مینیاتور ایرانی، برخلاف سنت انسان‌گونه‌انگاری و انسان‌گرایی غربی [است].... امتیاز مینیاتور ایرانی ناواقعی‌بودن آن است... ریشه‌ی این کیمیا که طی آن چیزها وزن و سایه و ثقل خود را از دست می‌دهند در اندیشه‌ی نورِ مزدایی اوستای کهن نهفته است که مانی‌گری آن را تغییر شکل داده است.[۱]

اما در این فیلم‌نامه، پیشتر بر نسبتِ بین این پنجمین مرتبه با خیال در صحنه‌ی ملاقات شرزین با آبنارخاتون تاکید شده بود، وقتی شرزین به جایی قدم می‌گذارد که بنا به توصیفِ کنیز، «ضمیمه‌ی پنجم کاخ است و در آن خیال را راه نیست!» (ص.۴۶) با فاصله‌ای حدوداً سه‌دهه‌ای از زمان نشر این فیلمنامه، بیضایی در صحبت‌هایش درباره‌ی اجرای سایه‌بازیِ «جانا و بلادور» (۲۰۱۲/۱۳۹۱) باز هم تاکید می‌کند که «سایه‌بازی»، اصلاً به دلیل همین وهم، از هفت قرن پیش محو یا منع شده و از همین‌رو نفسِ خود این اجرا را مقابله با قدرتی می‌داند که سایه‌بازی را محو کرد. این عنصر وهم‌آسا یا خیال‌انگیز را در کاراکترِ دیو نیز می‌توان در نظر گرفت که در آخرین نمایشِ اجراشده‌ی بیضایی تا این لحظه، یعنی در *طربنامه*(۲۰۱۶) فراخوانده می‌شود و بازسازیِ معاصرش همچنان ملهم از تصاویر تخیل‌شده توسطِ جمعی

۱بنگرید به مینیاتور ایرانی، یوسف اسحاق‌پور، تر. جمشید ارجمند، نشر فرزان، تهران، ۱۳۷۹. نیز بنگرید به؛ «جادوی رنگ در مینیاتور»؛ تلخیصی از تحقیقاتِ الکساندر پاپادوپولو درباره‌ی مینیاتور، در فصلنامه‌ی هنر، ۱۳۶۲، شماره‌ی چهار، که میان خیلی چیزها، به خیال و به همین «عدم واقع‌گرایی» نیز می‌پردازد. بخشی از کار اسحاق‌پور را می‌توان در اینجا خواند:
http://fis-iran.org/fa/irannameh/volxvii/qajar-art/selections/eshaghpour

از نگارگران ادوار مختلف از دیو، ابلیس و مانندانش در مینیاتورهای خاورمیانه‌ای است[1]. بنا به شرح خود بیضایی، «دیو لباس چهل‌تکه‌ی هرتکه به یک رنگ می‌پوشید و اغلب صورتکی به صورت داشت و چوبدست معوجی در دست و پایش برهنه بود. او کمربندی با زنگوله‌های ریز به کمر می‌بست و خلخالی به مچ هر پا و چون به‌جای راه‌رفتن شلنگ می‌انداخت یا جست‌وخیز می‌کرد اینها به صدا درمی‌آمدند» (*نمایش در ایران*، ۱۹۶؛ نیز، ۱۵۸؛ تصویرِ غولک یا دلقک به‌صورت دیو، در حال رقص، کاسه‌ی سفالی لعابدار نیشابور، قرن سه یا چهار). اما توجه کنید که این دیوِ بیضایی در شیوه‌ی بزک، جامه‌پیرایی و رنگ‌پردازیِ پوشش چگونه به منابع تصویری و خاستگاه‌های نقاشانه‌ی خاورمیانه‌ای مرتبط می‌شود یا از آنها الهام می‌گیرد: شاخ‌ها، رنگِ گوش‌ها، لک‌های دایره‌وار ریز و درشت، رنگ‌های قرمز و آبیِ تن‌پوش، مهره، غُل، طوقِ ملعنت یا زنجیرِ فلک (کژدیسه‌ی گردنبند یا بازوبندی که بعضی از پهلوانان ــ رقیبِ «صوری یا ظاهری» کاراکترِ دیو ــ تعویذشان در آن جاساز می‌کردند)، و الخ. بنا به فصل «دیوشناخت» در *دیوشناسی ایرانی*، دیوان پیشازرتشتی ایزدانی مقدس و مورد ستایش بودند که پس از تجلی آئین مزدیسنا به آفریدگان اهریمنی، به تجسدِ زمینیِ شر و زیانکاری استحاله یافتند. وندیداد یا وی‌دئوداته [vi-daeva-data] به معنی قانون ضد دیو، ضد دروج، یا قانون درهم‌شکننده‌ی دیو برای حفاظت از همین شر بنا شد که عملاً همان گزندی است که از جانب مردمان نوآئین تک‌خدایی زرتشتی یا مغان راست‌کیش و روحانیون پاک‌دین به پاسدارندگانِ آیین کهن نسبت داده می‌شد[2]. شرح ژرژ باتای در فصلی از «نظریه‌ی دین»[3]اش کمک می‌کند تا آنچه بیضایی «تحول‌مندیِ تاریخیِ معنا و کارکرد عناصر دیوآسا» خوانده را بهتر درک کنیم: «امر مقدسِ درونماندگار بر اُنسِ حیوانیِ بشر و جهان حمل می‌شود، درحالیکه جهان کفرآمیز بر تعالیِ ابژه حمل می‌شود که دارای هیچ اُنسی نیست که نوعِ بشر نسبت به آن درونماندگار باشد. [...] خودِ امر مقدس تقسیم‌شده است: مقدسِ تاریک و زیان‌بار در مقابلِ مقدسِ روشن و نیکوکار قرار دارد و ایزدانی که توسط هر کدام از آنها سرشت‌نمایی می‌شوند نه عقلانی و نه اخلاقی‌اند. برعکس، در تکوینِ دوگانه‌انگار، امر الهی عقلانی و اخلاقی می‌شود و مقدسِ زیان‌بار را به سپهرِ امر کفرآمیز واگذار می‌کند.» (۱۹۸۹، ۶۹–۷۹) برای مثال به این گفتگو میان پهلوان و دیو (بیضایی، *غروب در دیاری غریب*، دیوان نمایش ۱، ۱۳۸۲، ۱۴۰) توجه کنید که هم معطوف است به از کارانداختنِ دمیورژ و هم نمونه‌ای عینی برای تبیینِ تشخیصِ باتای است؛ یعنی دیو که زمانی جایگاه امر مقدس (زیان‌بار) را داشت به ورطه‌ی امر کفرآمیز منتقل می‌شود و رویاروی پهلوان به‌منزله‌ی نمودِ امر مقدس خیررسان (نیکوکار)

۱برای مثال بنگرید به مطالع‌السعاده و ینابع‌السیاده، تالیفِ محمد بن امیرحسن السودی،۹۹۰ ق/۱۵۸۲ م؛ یا عجایب‌المخلوقات و غرایب‌الموجودات تالیف زکریای قزوینی، نقاشی‌های شمس‌الدین محمد توسی، شش هجری/دوازده میلادی؛ یا شاهنامه‌ی قزوین یا مشهد، ۹۸۸ هجری قمری؛ یا برگ‌های شاهنامه‌ی فردوسی اثر معین‌المصور اصفهانی، قرن هفدهم میلادی و مانندهای‌شان.

۲دکتر معصومه ابراهیمی، دیوشناسی ایرانی، نشر فرهامه، ۱۳۹۲، ۱۹-۴۱.

3 George Bataille, *Theory of Religion*, Zone Books, 1989, 79-87.

قرار می‌گیرد اما هر دو از نقش‌های‌شان دست می‌کشند و علیه امور داده‌شده (توزیع نقش‌های ازلی) می‌شورند که خودِ این، رویکرد اسطوره‌شکنانه و روحیه‌ی انتقادی بیضایی را هم نشان می‌دهد:

> **دیو:** مردمان زشتی دیو رو بزرگ می‌کنند تا زشتی خودشون رو کوچک کرده باشند... پس تو اون پهلوونی نیست که قرار بود من به دستش کشته بشم؟ [...]
>
> **پهلوان:** مهربانی. ما برادر هم هستیم.
>
> **مرشد:** نه غیرممکنه!

بیضایی به‌لطف شورشِ تکینِ شخصیت‌ها علیه انگاره‌ی ازپیش‌تعیین‌شده‌ی ذات کلی، یک ناممکنی تقدیرگون را به خودِ امر نامتناهی، یا به نمایندگان زمینی‌اش در هر فُرماسیونِ تاریخی (در اینجا، مرشد یا دمیورژ) برمی‌گرداند؛ یک منطقِ *واژگونی*، یا *وارونه‌سازی* و توأمان یک منطقِ *تقابل* که نزد عوام و در خوانش‌های محافظه‌کارانه و پوپولیستی یا ندیده‌انگاشته می‌شود یا به صورت‌های دیگری حواله داده می‌شود و در آن صورت‌ها همسان‌سازی می‌شود اما از حیثِ جان‌مایه عملاً بار سنگینِ امانت را از دوش هستنده برمی‌دارد و بنا به خوانش ما ادامه‌ی نوعی سنتِ ارتداد و تبلور کافرکیشیِ رندانه به‌صورت رمزی‌وتلویحی است، همان منطق تقابل و وارونگی، که یوجین تکر، پژوهش‌گر معاصر در رساله‌ی مبسوط‌اش، *سه پرسش درباره‌ی دیوشناسی*، با تاکید بر تصورِ قرون‌وسطایی و ابتدایِ رنسانس درباره‌ی شیطان از آن یاد کرده است. تقابلی همانقدر سیاسی که الاهیاتی، که ریشه در پیگردِ جادوگرانِ بدنام، شکنجه‌ها، و محاکماتِ دوره‌ی رنسانس آغازی دارد اما در بستر بحث ما ــ پیگردِ دیو در یک قصه‌ی کودکانه‌ی فولکلور به حکمِ مرشد ــ گستره‌ای حتا عام‌تر را شامل می‌شود:

> کُفر، به‌منزله‌ی نظرگاهی مبتنی‌بر چندخدایی ــ و گاهی مبتنی‌بر وحدتِ وجود[همه‌خدایی] ــ در تضاد کامل با حاکمیتِ تعلیمیِ کلیسا قرار داشت. به همین خاطر، فرم‌های کفر اغلب درونِ آنچه کلیسا به‌طورمبهم ارتداد می‌نامید جای می‌گرفتند. در دورانِ اوجِ رنسانس گستره‌ی وسیعی از فعالیت‌ها، از کیمیاگری تا شمنی‌گری، از نظر عوام با کفر مرتبط بودند. ادعا شده که ایده‌های چلیپای گلگون[1]، فراماسونری[2] و هرمسیه[3] و در قرنِ نوزدهم، یزدان‌شناسی، و روح‌گرایی همگی

1 Rosicrucianism

2 Freemasonry

3 Hermeticism

با یک دورنمای کفرآمیز پیوندهایی دارند... این تقابل امر دیوآسا[1] را به‌اندازه‌ی امر الاهی تعریف می‌کند...[2]

بدین‌ترتیب، بیضایی درونِ زمینِ اندیشه‌ی سنتی، در مقابل تعاریف و تقابل‌های ضدینِ ازپیش‌داده‌شده‌ی مانوی و باستانی (میان خیر و شر) مسیر دیگری می‌گشاید. نسبت انسانِ زمینی با این تقابل نیروهای گزندآسا و خیررسان چیست و مکان‌شناسی یا موضع‌نگاری و ابعادِ درخور انسانِ زمینی در بطن این کشاکش چگونه می‌تواند باشد یا چه خصایص تصویری دارد؟ یکی از این تلاش‌ها برای ترسیمِ موقعیتِ انسان در بطن کشاکش نیروهای خیر و شر را کمال‌الدین بهزاد در اختیارمان می‌گذارد خواه در نگاهَش به روایات تاریخی، دینی و اساطیری، یا در پرتره‌ها، و خواه آنجاکه به ترسیم انسان‌های عادی در وضعیت‌های زندگی روزمره پرداخته است. پژوهشگران بر درکِ ویژه‌ی بهزاد در ایجادِ رابطه‌ی متقابل بین فضای خیال‌وشِ نگارگری و واقعیتِ جهانِ اطراف تاکید کرده‌اند: «انسان به‌عنوانِ شاخص‌ترین عنصرِ تصویر در نگاره‌های او از دو جهتِ تجسمی و محتوایی عامل پیوند سایر اشکال با هم می‌شود و به کل ترکیب‌بندی نیز وحدت می‌بخشد...» [3] افزون بر این‌ها، در آثاری چون *بنای کاخ خورنق* (و نیز *گریز یوسف از زلیخا*) به «نحوه‌ی جای‌گیری شکل‌های ساختمانی، جای پیکره‌ها» و «ترکیبِ دایره‌وار اسپیرالی» که به «ساقه‌های اسلیمی در آثار تجریدی نگارگری اسلامی» شبیه‌اند، و نیز به *وحدتِ باطنی* این نگاره اشاره شده است: «طرزِ چیدنِ دایره‌وارِ پیکره‌ها، حرکتی درونی را در ترکیب‌بندی القاء می‌کند که با سکنات و حرکاتِ دقیقِ انتخاب‌شده‌ی آدم‌ها شدت می‌یابد... قراردادنِ پیکره‌ها در نظمی دایره‌وار، احساسِ نوعی جنبش درونی در ترکیب‌بندی پدید می‌آورد، و این حالت به‌واسطه‌ی حرکات و اشارات پیکره‌ها تقویت می‌شود» [4] (بنگرید به تصاویر زیر از مجموعه‌*مقالات همایش بین‌المللیِ کمال‌الدین بهزاد* که در پانویس هم ارجاع‌داده‌شده است.)

---

1 demonic

2 Eugene Thacker, *Hideous Gnosis: Black Metal Theory Symposium 1*; Edited by Nicola Masciandaro; 179-221;

این جُستار علاوه بر انتشار در «نخستین سمپوزیوم نظریه‌ی بلک‌متال»، در جلد اولِ «دهشتِ فلسفه» (۲۰۱۱) نیز بازنشر شد؛

Eugene Thacker, *In the Dust of This Planet* [Horror of Philosophy, vol. 1]; Zero Books, 2011, 10-49.

۳برای مثال بنگرید به «بررسی عنصر وحدت در نظامِ ترکیب‌بندی نگاره‌ی بنای کاخ خورنق کمال‌الدین بهزاد» از خشایار قاضی‌زاده، در مجموعه‌ مقالات همایش بین‌المللیِ کمال‌الدین بهزاد، انتشارات فرهنگستان هنر، پاییز ۱۳۸۶، ۳۰۱.

٤م. مقدم اشرفی، همگامی نقاشی با ادبیات در ایران (از سده‌ی ششم تا یازدهم هجری قمری)، ترجمه‌ی رویین پاکباز، انتشارات نگاه، ۱۳۶۷، ص.۵۱ و ۸۲.

این وحدت/یکپارچگی باطنی، جان یا جوهرِ بیانِ هستنده‌ـاجراگرانِ نمایشِ آئینی چون تعزیه را هم تداعی می‌کند طوریکه تاملِ معاصری بر آن نزد بیضایی این چین یا تای دایروی، این به درون‌خمیدن زمانی و روایی، این دو‌ـشدن، چندین‌ـشدن، همه‌ـشدنِ واحد را در خود دارد. مثال‌ها کم نیستند اما در اینجا تنها چند مورد از بسترهای تاریخی متفاوت، با رنگ‌آمیزی‌های صحنه‌ای متفاوت (در عینِ بی‌پیرایگی)، و با خصایص زبانی دیگرگون را مرور می‌کنم و کمی جلوتر به وجوه دیگری از آن خصوصاً ویژگی زمانی‌اش می‌پردازیم. در نسخه‌ی بیضایی از همین ماجرا، *مجلسِ قربانیِ سنّمار* (که اصلِ روایت‌اش در بهرام‌نامه‌ی نظامی گنجوی ــ *هفت‌پیکر* ــ آمده است)، عناصر خیر و شرِ داستان برخلافِ دیو و پهلوانِ نمایشنامه‌ی عروسکیِ بالا به‌سادگی به آشتی نمی‌رسند و همدست نمی‌شوند: سلطان حیره و عقل بیابان که نعمان باشد به‌معنای‌واقعی‌کلمه بی‌عقل، و آنقدر زبون است که سنّمارِ معمار را از فراز بنای منحصربه‌فرد و به‌معنای‌دقیق‌کلمه بی‌مانندی که ساخته بود فروبیندازد؛ با این‌حال، پردازش امروزی این روایتِ کهن مسأله‌ای کاملاً معاصر را بیان می‌کند، آن هم از خلال بازپیکربندی فیگورِ روشنفکر که قبلتر از آن یاد

شد[1]؛ فیگوری که صفت[2]اش آفرینش است و حالت‌هایش میان کنجکاوی و نوجویی، گریز و مقاومت، ابداع و اعتراض، رنج و قربانی‌شدن در نوسان و تغیّرند، ودر اینجا در قامتِ سنمارِ معمار رخ می‌نماید (مانند بندار در *کارنامه‌ی بندار بیدخش*، یا شرزینِ دبیر در *طومار شیخ شرزین*، فردوسی در *دیباچه‌ی نوین شاهنامه*، سعدی در *گفتگو با باد*، صادق هدایت در فیلمنامه‌ی *هدایت*، گلرخ در *سگ‌کشی* و الخ) که رویاروی نیروهای ارتجاعی، بی‌خرد [یا گرفتارِ خردی خودکامه] و زیان‌بار/گزندرسان قرار می‌گیرد؛ همانقدر گلرخ در مقابل سوداگران و دلال‌های *سگ‌کشی* تنهاست که سنمّار در وضعیت‌اش (استیلای ارتجاع و بی‌خردی). شاه به‌میانجی یک بنای خاص ــ بخوانیم یک معبد مثالی که معبری برای نزدیکیِ میانِ هستنده و امر نامتناهی خواهد بود ــ می‌خواهد جاودانه شود، و البته می‌شود، اما به بدی؛ سیماشناسیِ یک جهانِ وارونه. و اصلاً از همین‌روست فاز گنوسیِ ماجرا: شاه هرگز نه اسمی یا ظاهری بل مفهومی اکیداً باطنی است، و خودِ بیضایی در درسگفتارهای استنفورد درباره‌ی نشانه‌شناسیِ اساطیر ایران بدان اشاره کرده است. فاجعه‌پردازیِ نهایی ــ که بنا به فرمِ روایت همواره پیشاپیش رخ داده است (زیرا تلویحاً در آسمان‌ها رخ داده بوده است و اکنون فقط بازپردازش و شبیه‌سازی می‌شود) ــ از دلِ رشته‌ای از تردیدها حادث می‌شود. در این جهان گنوسی همواره خصمی در کار است که دیریازود پیدایش می‌شود تا ازلیت به تاخیر بیفتد و درونِ یک دُور محصور شود؛ و اصلا خودِ پیکری که آن وسط بر زمین افتاده و بعد برمی‌خیزد (آن قربانی)، گواهِ بازآمدنِ جان به تن و رستخیزِ گنوسیِ جسم است: جسمِ رستاخیزی [corpus resurrectionis] ملازم است با سقوطِ فرشته‌ی سوم، آدمِ روحانی در فاجعه‌پردازی کیهانی؛ همان‌که در بسترهای مختلفِ یادشده در بالا صفت‌اش آفرینش است و دستکارِ تغییر جهان و برانداختنِ بت‌های قدیم به‌پای آفرینشی امر نو؛ و از اینرو اوست که ساختِ مردمی در راه را وعده می‌دهد. گاه نه در قامتِ روشنفکرانه (چون شرزین) بل به‌صورتِ زنانه (نایِ *باشو*، تارا در *چریکه‌ی تارا*) سربرمی‌آورد؛ کمابیش با همان کارکردِ پیش‌گفته؛ و حتا اگر ظاهرا (چون کاراکترِ نایی) یکجانشین باشد باز هم به تبار کوچ‌گر تعلق دارد تا آنجاکه کوچ‌گری توانِ درنوردیدنِ آستانه‌های شدت، توانِ رویارویی با تجربه‌های

---

[1] و توجه کنیم به یکه‌گیِ بازتعریف یا خوانشِ ویژه‌ی بیضایی در بازسازی این فیگور از بطنِ مردمِ عادی، جدای از منورالفکرمابیِ شق‌ورق زمانه‌اش، آنجاکه شوخ‌طبعی بر صلبیت‌ها فائق می‌آید، تعالی‌ها کسر می‌شود و حتا اگر کارکتر مرد باشد نه زن، باز باید دستخوش نوعی گشودگی شود تا نوعی زن‌شدن را از سر بگذارند و برحسبِ بسترِ رخدادهای نمایشی تا حد امکان رجولیت‌های فالولوگوسنتریکِ عرفی‌شده‌ی زمانه‌اش از گردِ این فیگور زدوده شود. این فیگور حتا اگر ظاهرا ربطی به خصایص تعریف‌شده و ذهنی ما از روشنفکر نداشته باشد (و مثلا افسانه‌ای، امروزی و عامی، سیاه، کودک، یا شبه‌تاریخی باشد) در هرحال از حیث عملی تدریجا امور داده‌شده را به پرسش می‌کشد و با سرعت‌بخشیدن به فرایندهای تحولِ جمعی، و شکستنِ صلبیت‌ها و انسدادها و درونیت‌های پوسیده، محیط/میانه‌اش را به‌سمت شکاف، گسست و بازنگری در ارزش‌هایش سوق می‌دهد، و بدین‌معنا در راه آگاهی‌بخشی، تغییرِ جهان و کنش در موقعیت گام برمی‌دارد و در نتیجه خصلتِ روشنفکر را بازتعریف و در خود ادغام می‌کند؛ آنجاکه زادن به ورای بیولوژی (زنانگی) می‌رود، شاه/امام باطنی و واسطه‌ی فیض از دور خارج می‌شود و راه‌حلی خردورزانه برای برگذشتن از تضاد ویرانگرِ هستنده‌ی متناهی و امر نامتناهی گشوده می‌شود. خصایص این کوشش (عملِ روشنگرانه در میدان کنش) با نظر به تفاوت‌گذاری یوجین تکر میان هستی‌شناسی ارسطویی و سهروردی، و نیز تفاوت متناظر میان بوطیقای نمایش شرق و غرب بسیار روشن‌تر می‌شود.

2 attribute

سرحدی، و توانِ برگذشتن از امور بس‌بسیارانسانی یا ارزش‌های بی‌مقدار و تبهگن باشد؛ از اینروست که تنها اندیشه‌ی کوچ‌گر ــ که به خارجِ خود گشوده است و به‌جای همگون‌سازی سرکوب‌گرانه از تفاوت‌گذاریِ دیگرگونگی‌ها پشتیبانی می‌کند ــ بالقوگی زایشِ تصویرِ نویی از اندیشه را دارد، سیلان‌ها و جریان‌های کوچ‌گرانه را هم ساطع می‌کند و هم پذیراست؛ برای مثال کهن‌الگویِ سیاوش علاوه بر نسبت‌اش با آیین‌های باروری و رستخیز طبیعت (قالی‌به‌آب‌دادن در اردهال) ــ آنطور که بیضایی گفته ــ به وضعیتِ پناهندگی یا مهاجرت نیز اشاره می‌کند: «نوشته‌ی من اجرای فقیرانه‌ی مردمی بی‌چیز است که در وجودشان روحِ حماسه هنوز زنده است... سیاوش به خاطر مجموعه‌اعمالش کم‌وبیش یک روشنفکر آرمانی است که برای صلح و یکانگی جهان می‌کوشد... *سیاوش‌خوانی* ضمناً در موردِ پناهندگی‌ست»[1]. و چنانکه گفته شد یک مردم را وعده می‌دهد؛ سیاوش طبق روایات شهری آرمانی بنا کرد و به بی‌گناهی خونش ریخت. از همین‌روست که پیکرِ این فیگور (روشنفکر) ــ که از حیثِ نیروشناختی قلمروزدوده و قلمروزداینده است و به فرارمزگذاریِ حاکم تن نمی‌دهد ــ همواره در معرضِ رسوخِ نیروهای خارج یا تماس شدیدِ نیروهای خارج قرار دارد: سرنوشتِ طلحک، شرزین، فردوسی و هدایتِ بیضایی را به یاد آورید؛ نمونه‌های معاصری چون گلرخ یا چکامه (در *وقتی همه‌خوابیم*) هم شدیداً در معرضِ تهدیدِ مرگ، یا انواعِ فشار، تنش، آسیب و تجاوز قرار دارند؛ و با این‌حال همگی علیه هستی‌شان، علیه امور داده‌شده یا مقدّر یا از پیش‌تعیین‌شده شورش می‌کنند، حتا ایزابل در *ایستگاه سلجوق* نیز؛ آنجاکه خودِ انگاره‌ی باروری نیز در سطحِ مجاز یا در مرتبه‌ی امر نهفته[2] مورد تاکید قرار می‌گیرد؛ آیا این کودک یا نوزادِ باطنی رستخیز و بازپیکربندیِ همان فیگورِ گنوسی کودکِ ازلی[3] باستانی نیست؟ اقتصادِ [میل] محصورِ شاهِ اسمی، یا بلندپایگانِ رسمی ــ یعنی منطقِ مبادله ــ در مقابلِ اقتصادِ عامِ این فیگور آفرینشگر-روشنفکر ــ هدیه‌ی بی‌بازگشت ــ قرار می‌گیرد و از او یک قربانی تمام‌عیار می‌سازد (نعمان به این علت سنمار را می‌کُشد

---

۱ سیمیا، شماره‌ی دوم، دوره‌ی دوم، ۱۳۸۶، ۱۳۷-۱۵۳؛ نقل‌شده از «دنیای تصویر»، تیر ۱۳۷۶.

2 The Virtual;

ایزابل آن کودکی را که رویایش را داشت پیدا نمی‌کند، اما در عوض اتفاق مهمتری در او رخ می‌دهد: فرایند کودک-شدن. که البته هیچ ربطی به بچگی به‌معنای خامی یا نابالغ‌بودن ندارد و برعکس نمودی از تحول و تکوین شخصیت، و آری‌گوییِ مضاعفِ نیروهای کنشگر و غلبه‌شان بر نیروهای واکنش‌گر است. او توانسته از خودش، از ارزش‌ها گله‌ای، از وابستگی‌های انگلی و درون‌بودگیِ شخصی‌اش گسست داشته باشد و به همین دلیل در انتها علیه هستی‌اش شورش می‌کند. هرچند این کنارگذاشتنِ یک آرزو یا یک ایدئال (آوردنِ یک کودک) نه به‌معنای خشکیدنِ خیالپردازی، بل برعکس نشانِ برگذشتن از حصارِ محدودکننده‌ی مرز، نژاد، ملیت و دین است ــ «شاید برم با کولی‌ها زندگی کنم» ــ ، که یک رخدادِ خُرد را به‌جانِ کلان‌رخدادِ انقلاب می‌نشاند، و مهمتر اینکه، همین‌جا یکی از دقایقی است که نشان می‌دهد بیضایی چقدر تفرعن‌های شرق‌شناختی نمونه‌ای یا تصورات کاذب تقدس‌مآبانه درباره‌ی شرق را دور انداخته و دور از این توهمات با فاصله‌ای انتقادی با موادخام‌اش در این زمین‌تاریخ کار می‌کند در عین‌حال‌که آنچه واقعاً در جریان هست را هم می‌بیند. «ایزابل: می‌خوام شورش کنم! می‌دونم ــ البته تو آن‌قدر مهربانی که حتی اجازه‌ی شورش به من می‌بخشی! ولی شورش با اجازه‌ی قبلی که شورش نیست؛ و من محتاج بخشش نیستم! می‌خوام واقعاً شورش کنم. چیزی که از ماه مه ۱۹۶۸ به‌بعد در کشور ما ورافتاده... شرق دیگه وجود نداره.» (بیضایی، ایستگاه سلجوق، روشنگران و مطالعات زنان، ۱۳۸۱، ۵۵-۵۶.

3 Puer aeternus

که او به ساختنِ خورنقی دیگر و حتا شکوهمندتر تواناست؛ شرزین بابت نوشتنِ کتابِ دارنامه ــ در ستایش خِردی خلافِ ارزش‌های ارتجاعی و مسلطِ زمانه ــ تکفیر می‌شود و باقی نیز به همین منوال.) تور یا شبکه‌ای که میکروفیزیکِ قدرتِ برساخته را رویاروی کوچ‌گر نمایندگی می‌کند در همان ابتدای بازی مشخص می‌شوند، برای نمونه *مجلسِ قربانی سنمار* را در نظر بگیرید؛ کسانِ نمایش از این‌قرارند: الف) سِنمّار. نعمان. دختر. ب) یکی. دیگری. آن‌دیگری [که به نقش‌های گوناگون درمی‌آیند چون خورنق‌سازان، غلامان، بنایان، گدایان، شیوخ، سران قبایل، مفتخوران، جنگاوران و مانندهایش.] ج) صحنه‌یارانِ سیاه‌پوش [برای جابه‌جایی‌ها و جامه‌گرداندن‌ها و ساززدن‌ها و صداسازی‌ها]. ابتدا، سه نفرِ دسته‌ی دوم وارد صحنه می‌شوند، بالای جسد سنمّار می‌روند و چون‌وچرا می‌کنند و شرحی از واقعه یا فاجعه می‌دهند تا اینکه جسد برمی‌خیزد:

[جسد آرام برمی‌خیزد]

سنمّار من که سنمّارم برمی‌خیزم تا بگویم چگونه فروافتادم.

این شیوه را در آغاز نمایش‌نامه‌ی بسیار زیبای *نُدبه* (روشنگران، ۱۳۸۲) نیز می‌بینیم که برای سکوی گرد نوشته شده و در فضای پرآشوبِ دوران مشروطه می‌گذرد؛ ابتدا سوگواریِ نه زنِ خرابات بر کاراکترِ زینب را می‌شنویم و سپس او می‌آید تا خود در روایت داستانش مشارکت کند؛ و آیا مگر *سیاوش‌خوانی* (۱۳۹۱) که بنا به توضیحِ مختصرِ آغازین‌اش برای «اجرای زنده در میدان‌های بزرگِ همه‌ی روستاها و پهنه‌ی میان همه‌ی چادرهای همه‌ی ایل‌ها» نوشته شده، به‌رغمِ بسترِ تاریخی متفاوت‌اش، همین مکانیزم را با یک جمعیت مشتاقِ ایلیاتی تصویر نمی‌کند؟ و همینطور است در *شبِ هزار و یکم* (۱۳۸۸)، مثلاً در اپیزود دوم، وقتی خورزاد و ماهک و عجمی به‌ترتیب محتسب، میرِعسس و پورِ فرخان را از روی بیاض‌ها اجرا می‌کنند تا روایت دومی در روایت اولِ این اپیزود جان بگیرد و ما از سرگذشتِ کاراکترِ غایب (درگذشته) باخبر شویم. وانگهی در این اپیزود، یکی از خاستگاه‌های این سبک‌پردازی ــ مانی ــ هم به مخاطب معرفی می‌شود:

عجمی [به هریک پیش‌بندِ چرمینِ سرخی می‌دهد] آیا ندیده‌ای مجلسِ شهادتِ مانی! که مومنان شهادتِ وی درمی‌آورند وی هر بار بدان زنده می‌شود؟

ماهک [می‌پوشد] بیا او را زنده کنیم!

خورزاد [می‌پوشد؛ و نگاهش به هزارافسانِ شسته‌شده] آری شنیده‌ام که خوان می‌گسترند و تخت و بالش می‌نهند و کاسه‌ی شیر؛ و همه شب در انتظار، شهادتِ وی می‌خوانند و سحرگاه در

شیر می‌نگرند، و گویند او اینجا بود ــ میانِ ما ــ که از این شیر کم شده؛ و آن تَرَک‌ها را جای پنجه‌ی وی می‌دانند و بر آن تفأل می‌زنند. (۱۳۸۸، ۵۳-۵۴)

همین شیوه‌ی بیانی در فیلمِ مرگ یزدگرد (۱۳۶۰) هم عمل می‌کند. اکبر رادی در توصیف‌اش بر سبک‌پردازی بیضایی در «مرگ یزدگرد» این شیوه را فرِسک در نظر می‌گیرد:

آن ترنج‌ها، اسلیمی‌ها و نقش‌ونگارهای تبدیل‌یافته‌ای که مانندِ رنگ‌های موّربِ یک قالیِ قجری در اَشکالِ بصری متن دویده است، و عیناً واریاسیون‌های مهیجِ یک موزیکِ واگنریِ پیچ‌درپیچ، جاندار، و تو در توست. بیضایی در ابتکار این فرم‌ها و کشف ریتم‌های شرقی (مخصوصاً در اجرا) بسیار خوش‌دوخت و تردست است... هرگاه نمایشنامه‌های او را بشکافیم و قطعه‌های انسانی را جفت‌ومرتب کنیم، یک قیافه‌ی سنگی روی فرسک نمایان می‌شود که روحِ شرقی آن زیرِ فشار متراکم فرم‌های خارجی پخش و له شده است. گویی قلمی است اگزوتیک که نمایشنامه‌های او را در تبعید نوشته و آن‌ها را به دفعِ مضرتی در ضربانِ شدید و یکنواختِ فرم عایق‌بندی کرده است.[۱]

فارغ از اینکه فرِسک خصلت رنسانسی ایتالیایی را به ذهن متبادر می‌کند باید اما به خاطر داشت که بنا به پژوهش‌های صورت‌گرفته[۲] در/بر زمین‌تاریخ و زیست‌جهان خاورمیانه‌ای (و باتوجه به یافته‌های اخیرتر در تورفان) پیشینه‌اش حتا به مانیِ نقاش هم می‌رسد که خود هم یکی از منابع الهام بیضایی بوده است، و هم از تاثیرپذیرفتگان از/تاثیرگذران بر غنوصی‌گریِ پیش/پس از خود. تاثیرِ مانویِ دیگری به‌نحوی‌دیگر این‌بار در *مسافران* (۱۳۷۰) با قراردادنِ شش صندلیِ خالی در دلِ مجلسِ سوگواریِ نیمه‌ی دومِ فیلم به بیان درمی‌آید؛ مجلسی که در یک مکانِ به‌دقت‌طراحی‌شده می‌گذرد که به‌لحاظِ معماری به تالار دارالفنون (ساخته‌ی امیرکبیر)، و به تکایای درویشان، و جنبه‌هایی از معماری زورخانه‌ها نَسَب می‌برد؛ مکانی با مرکزی در میان که به قولِ بیضایی[۳] مجالِ گرداگردنشستن بدهد. چرا این تصادم نیروها در صفحه‌ای مدور، یا سکوی گرد رخ می‌دهد؟ بنا به یافته‌ها، دانش ستاره‌شناسیِ بابلیان یا یونانیان پنج قرن پیش از میلاد منطقه‌البروج (فلک‌البروج یا گردآسمان شاملِ دایره‌البروج) را شناسایی و و دوازده صورت

---

۱ مکالمات (گفتگو با اکبر رادی)، ملک‌ابراهیم امیری، نشر ویستار، ۱۳۷۹، ۲۲۸-۲۲۹.

۲از جمله، «مانی در میانِ اویغورها» از حسین نامق اورغون، ترجمه‌ی عبدالقادیر آهنگری، بررسی‌های تاریخی، شماره‌ی ۴، سال هفتم، ۶۹-۷۷؛ و «متونِ دینی آیین مانی»، فروزان راسخی، هفت‌آسمان ۱۳/۱۲، ۱۶۹-۱۸۵.

۳«این یک آئین بسیار قدیمی است که همین امروز هم به‌شکل‌های امروزی‌شده‌تری وجود دارد. مانویان در یادواره‌ی مانی تختی برای او قرار می‌دادند که هم به معنی فراخوانی او بود، هم نشانِ جای خالی او، هم این‌که او معناً میان‌شان حضور دارد، و هم نشانِ اینکه او برتر و سرِ مجلس است، و هم این‌که اگر به میانِ شب‌زنده‌داران فرود آمد جای خود را بگیرد، و هم نشان اینکه هرگز جای او را به دیگری نسپرده‌اند.... در ساده‌ترین سوگواری‌ها [ی معاصر هم] یک صندلی خالی، گاهی بر آن یک شاخه گل، و گاهی عکسِ سیاهپوشِ یار از دست‌رفته قرار می‌دهند.» در درباره‌ی مسافران بیضایی، به‌کوشش زاون قوکاسیان، انتشارات روشنگران، زمستان ۱۳۷۱، ۱۵۴-۱۵۵؛ ۱۵۸-۱۵۹.

فلکیِ آن را ترسیم کرده بود (که از آن جمله‌اند اسد، ثور، سنبله، دلو، قوس و الخ) و طالع‌بینیِ باستان و قرون‌وسطا (چنانکه پیشتر یادشد) تاثیرات حرکات و نسبت‌های میان‌شان را بر سرنوشتِ بشر تعیین‌کننده می‌دانست (همان هیمیا در علومِ غریبه‌ی خاورمیانه‌ای) و در نمادپردازی‌هایش (خرافی، دینی، اساطیری و الخ)، از این دانش برای ارائه‌ی نسبت‌مندی‌های میان خُردکیهان (عالم صغیر) و کلان‌کیهان بهره می‌برد. در پیکربندیِ انگاره‌ی فلک‌الافلاک در کیهان‌شناسی اسلامی ــ منسوب به منجم ثابت‌بن قرّه حرّانی (۹۰۱ م) ــ نیز فلک هشتم، فلکِ ثوابت، به بروج دوازده‌گانه تقسیم می‌شود.[۱] شیمل در فصلِ «دایره‌ی بسته» از کتاب‌اش *راز اعداد*، تصویری از نقاشی نمازخانه‌ای از صومعه‌ی تزویفالتن [Zwiefalten] آورده است که خدای خرونوس را در مرکز دایره‌ی درونی منطقه‌البروج نشان می‌دهد در حالی‌که خورشید را در دستی و ماه را در دستی دیگر دارد. اینکه آیا می‌توان نسبتی میان این خدا و خدای زمان (زروان) برقرار کرد بحثی مختص خود می‌طلبد اما در اینجا باید بر اهمیت اعداد مقدس ۵ و ۷ در ساختار نمادپردازانه و رمزی این عدد تاکید کرد: «عدد ۵ در متنی فلسفی به نام *ام‌الکتاب* که زیربنای افکار اسماعیلی شد نقش بسیار مهمی دارد.»[۲] و اثر دیدگاه‌های غنوصی و مانوی، ۵ نور و ۵ رنگ و ۵ فرشته (۵ ظرفیت یا مرحله‌ی معنوی) در آن دیده می‌شود. خودِ شیمل به کربن ارجاع می‌دهد و احتمالا منظورش بحث‌های کربن در پاره‌ی پنجم از «از گنوس دوران باستان تا عرفان اسماعیلیه» باشد که حول امام‌شناخت باطنی اسماعیلیه می‌چرخد که در آن این دو عدد اهمیت نمادین و معنایی فراوانی دارند: «دورهای هفت‌گانه‌ی سلمان و دورهای هفت‌گانه‌ی یک دایره‌ی کامل نبوت» در بطن نبردِ ابلیس‌ـاهریمن در برابر سلمان، آدم آسمانی، که همه‌ی مولفه‌ها و تجلیات خیر و شر مانوی را در خوانشی باطنی و پسارستخیزی یا پسـاقیامتی در یک زمین گنوسی نو رمزگذاری می‌کند و کمی بعد در بحث از زمان مجدداً به آن برخواهیم گشت؛ آنجاکه از خلال همین دوُر و کارکرد آینه‌ای‌اش، زمین مثالی به آینه‌ای برای تجلی و رویت نفس و کمال باطنی مشارکت‌کنندگان یا باورمندان (در بحث ما، اجراگرانِ تعزیه) بدل می‌شود، و در نتیجه، تنها زمینِ درخور و بسنده ــ که در آن حضورِ دوازده صور فلکی و ستونِ جلال [خورنه، فره؛ نور] حس می‌شود ــ زمینی است که به بازسازیِ یک متافیزیکِ خیال، یک معبد مثالی مجال دهد؛ آنجاکه تماس با امر نامتناهی در بی‌واسطگی میسر شود. در زمینِ مدور است که تماشاگر علاوه بر صحنه‌ی فاجعه‌پردازی، پشتِ صحنه‌ی نمایش، و مهمتر از آن، تماشاگران دیگر را در آنسوی دایره می‌بیند؛ تماشاگرانی که همراه با اجراگران ــ که در سنت‌های قدیم‌تر پیش از اجرا غسل می‌کردند و در آب و نوری آخرت‌شناختی

۱سید حیدر آملی (قرن هشتم)، تفسیر المحیط الاعظم و البحر الخضم، به‌تصحیح سید محسن موسوی، سازمان چاپ و انتشارات اسلامی، ۱۳۸۰، ج۲، ص۲۱۱. معماری قلعه‌ی فلک‌افلاک لرستان، بازمانده از عصر ساسانی با دوازده باروی امروزه‌نابودشده و هشت برج‌اش را به‌عنوان نمودی از قدمتِ این تصور در کیهان‌شناسیِ پیشااسلامی در نظر بگیرید.

۲آنه‌ماری شیمل، راز اعداد، تر. فاطمه توفیقی، انتشاراتِ دانشگاهِ ادیان و مذاهب، ۱۳۹۳، ۱۳۲؛ ۲۱۵-۲۱۶.

به‌طور نمادین در راه زدودنِ آلودگی زمینی قدم برمی‌داشتند ــ طی مدتی هفت یا ده روزه از زمانِ گاهشمارانه‌ی زندگیِ روزمره جدا می‌شوند. در خودانگیختگی این خودپالایی جمعیِ باطنی، شاه یا امامِ باطنی در تک‌تک باورمندان مجال حضور می‌یابد و اینان خود به نسبتی آینه‌ای با هم وارد می‌شوند: بازسازی زمینی و مثالینِ نوعی اقلیمِ هشتم، نوعی عروج فلک‌افلاکی، که تلویحاً نوعی ارتداد اقرارناپذیر و کافرکیشی رندانه را در خود نهفته است؛ حرکتی معنوی ورای متونی آپوکریفایی که می‌تواند میانجی یا واسطه یا شفیع را از دور خارج، مکانِ مقدسِ ازپیش‌تعیین‌شده‌ی رسمی را مرکززدایی، و به بطنِ زندگیِ روزمره نشت کند: «عروجِ تو بود تا درختِ خرما!»[1]

ارداویراف به جهان زیرین یا عالم مردگان سفر می‌کند و از احوالات نیکان و بدان به زندگان گزارش می‌دهد، سفری که گاهاً در اساطیر، الاهیات و ادبیات در شکل‌های دیگری (سفرِ گیلگمش، سفرِ *کمدی الهی* دانته و الخ) تکرار می‌شود. اما می‌توان سویه‌ی قرینه‌اش را هم در نظر گرفت که در نمایش‌های شرقی متداول‌تر است، آنجاکه اشباحِ درگذشته به عالم زندگان سفر می‌کنند، چیزی چون سفرِ حاملانِ آینه در *مسافران* که این‌بار زندگان در جادوی آینه‌ی آنها ــ که زمان را می‌شکافد تا طرحی نو دراندازد ــ به خود و معنای زندگی‌شان از نو نظر می‌کنند؛ فضای مدوری این امکان را می‌دهد تا مرز سوگ و شادی، تفکیک سنتی امر کفرآمیز و امر مقدس، در پرتو نور [خورنه] در معبدی مثالی از میان برداشته می‌شود؛ آری‌گوییِ مضاعف و شورش متقابل دو زن علیه عقلانیتِ روزمرگی راه‌اندازِ این فرایند است که به خردی از جنسِ دیگر اشاره دارد. بیضایی بارها گفته که هرچند شاید مرد رئیسِ خانواده باشد اما از نظر او زن کانون و مرکز خانواده در زمین‌تاریخ و روان‌جغرافیای خاورمیانه‌ای است. شاید یکی از نزدیک‌ترین این زنان، مادرِ او باشد، که با ساختِ یک ماشینِ زمان درونِ زمانِ گاهشمارانه، نیروی خردورزی و روشنایی یا یک هم‌آمیزی شورانگیز را علیه نیروهای مرگ و عقلانیت روزمرگی احظار می‌کند:

> مادرم هیچ خبرِ بدی را بر زبان نمی‌آوَرَد و حتا خبرهای خوب را نیمه‌نیمه می‌گوید؛ گویی می‌ترسد نیرویی پنهانی بشنود و آن را خراب کند. او یک تقویم ذهنی برای خودش دارد که با هیچ تقویم دیگری یکی نیست؛ نه با تقویم رسمی یا تقویم چوپانی یا کشاورزی. تقویم او بر اساس شیرینی‌خوران‌ها، نامزدی‌ها، عروسی‌هاست: فلان اتفاقِ جهان دو روز بعد از نامزدی فلانی بود. آن ماجرا سه روز پیش از پاگشای فلانی اتفاق افتاد. سفرِ فلان کس فردای شیرینی‌خوران دخترِ بهمان کس بود.[2]

۱از فیلمنامه‌ی «گفتگو با باد» آنجاکه از خلال بینشی اسپینوزیستی، صدای زن، روحِ جزیره که با امر خیالی و جادویی مرتبط است، را خطاب به مرد معاصرِ نسیان‌زده می‌شنویم. در؛ گفتگو با باد، به‌اهتمامِ ژاون قوکاسیان، نشر دیدار، ۱۳۷۹، ۲٤.

۲درباره مسافران، به‌کوشش ژاون قوکاسیان، انتشارات روشنگران، زمستان ۱۳۷۱، ۹۷.

به باورِ تیتوس بورکهارت در فصلِ «خردِ هرمسی» از *کیمیاگری: علم کیهان، علمِ جان*[1] «آموزه‌ی سنتیِ تطابقِ متقابلِ کیهان و انسان بر ایده‌ی **عقلِ متعالی** و منحصربه‌فردی بنا شده» که رابطه‌اش با عقل، مانندِ رابطه‌ی منبعِ نور با بازتاب‌های‌اش در یک مدیومِ محدود است. و خودِ این **عقل**[2] از جوهر[3] خدا مشتق می‌شود و حرکتِ دایروی یا ادواریِ آسمان یا افلاک وجودِ محوری بی‌حرکت و رویت‌ناپذیر را در تطابق با آن **عقل** ایجاب می‌کند که به‌طور تغییرناپذیری در همه‌ی شرایط و وهله‌های جهان حاضر است (۳۶–۴۷). و فصلِ «وصلت یا ازدواجِ شیمیایی» همین کتاب چنین آغاز می‌شود: «ازدواجِ سولفور و جیوه، خورشید و ماه، شاه و ملکه، نمادِ مرکزیِ کیمیاگری است.» (۱۴۹) با بازگشت به مضامینِ نقاشیِ صومعه‌ی تزویفالتن که پیشتر ذکر شد، آیا وصلتی از همین جنس نیست که در *مسافران* به خرونوس مجال می‌دهد تا زمانِ گاهشمارانه را بشکافد؟ بورکهارت در فصلِ بعدی «کیمیاگریِ نیایش»، با اشاره به آرای ابن‌عربی در بابِ ذکر و نیز مضمونِ یادآوری نزد افلاطون، به اهمیت‌شان در فرایند تبدل یا کیمیاگری اشاره می‌کند؛ در *مسافران* اینهمه به‌صورتِ ذکرِ دائمیِ «آینه‌ای که می‌آید» از زبانِ کاراکترِ مادربزرگ (با بازی جمیله شیخی) تبلور می‌یابد؛ هنر در مقامِ مقاومت‌ـآفرینش رویاروی عناصر ارتجاعیِ یک دورانِ مرگ‌آلوده.

اگر بپذیریم که «اندیشه نه قابلیتِ مفهومیِ محض است نه یک دلالتِ ایدئال، بل در عوض، تابعی‌ست از بدنِ زیسته، اروتیزه، تصادفی، موقعیت‌مند و تاریخی‌شده»[4]، اگر بپذیریم که هذیان‌های روان‌پریشانه همچون کارـرویا[5] در فراروانشناسی فرویدی، همچون مکاشفاتِ دینی، اوهامِ دیداری‌شنیداریِ اسکیزوپارانویایی، الهاماتِ جنون‌آمیزِ هنرمندان یا سروش‌های معنوی الاهیاتی، «بر اساس یک نمادگرایی تنانه سامان می‌یابد که نهایتاً رشته‌ی پیوندی آغازین، دست‌نیافتنی، و تفسیرناپذیر از دلالت‌ها را فاش می‌کند که چیزی نیست مگر قلمروی اجتناب‌ناپذیرِ تصادفِ محض»، آنگاه می‌توان استدلال کرد که فضامندیِ مدوّر تعزیه ــ یا فرمِ بیانِ دیرینه‌ترش، آیینِ سیاوش‌خوانی یا *یادگار زریران*[6] ــ از لحاظ

---

1 Titus Burckhardt, Alchemy [Science of the Cosmos, Science of the Soul], Trans. William Stoddart, Penguin Books, 1967, 36-47; 149; 157-161.

2 The Intellect (*nous*)

3 substance (ousia)

4 Allen S. Weiss, 'Between the Desire and the Spasm: a Libidinal Aesthetics' in *Perverse desire and the ambiguous icon*, 1994, 61-73.

5 Dream-work

۶ بنگرید به؛ «تعزیه و آیین‌های سوگواری در ایران قبل از اسلام»، احسان یارشاطر، در تعزیه: آیین و نمایش در ایران، به‌گردآوریِ پیتر جی. چلکووسکی، تر. داود حاتمی، انتشارت سمت، ۱۳۸۹، ۱۱۸-۱۲۸. مقایسه‌ی یارشاطر میان شاهنامه و متون تعزیه از حیث پیش‌گویی آینده و وجودِ وضعیت مرگ‌آگاهی نزد دو قهرمان‌های حماسی و دینی جالب توجه است: «کند زار کشته مرا بی‌گناه کس دیگر آید بدین تاج و گاه / ز گفتارِ بدگوی و از بختِ بد برین بر چنان بی‌گنه بد رسد / ببرند بر بی‌گنه این سرم به خونِ جگر برنهند افسرم / نه تابوت یابم نه گور و کفن نه بر من بگرید کسی ز انجمن/ بمانم بسان غریبان به خاک سرم گشته از بن به شمشیر چاک / به خواری ترا روزبانانِ شاه سر و تن برهنه برندت به راه...». تصاویرِ پرقدرت همین چند بیت، حسِ غمخوارانه و آکنده از همدردی‌اش ورای ملیت و نژاد موقعیتِ عاطفی هر ستم‌دیده‌ای را که در

زمین‌ساختی [تکتونیک] مَفصل یا برآیند یک فاجعه‌پردازی توأمان کیهانی و زمینی است که به یک خیال جمعیْ تجسمی معمارانه می‌بخشد ــ بیانگر مراتبِ وجودی هستنده و درجاتِ کمال در طی طریقِ فردی و مبارزه‌ای اجتماعی ــ طوری‌که همچون نوعی مکانیزم دفاعی جمعی و نوعی کنشِ مقاومت سیر خطی زمان گاهشمارانه یا کرونولوژیک را شدیداً مساله‌دار می‌کند. پیش از این، پیتر جی. چلکووسکی در «تعزیه: نمایش بومی پیشرو ایران» (در میان بسیاری دیگر محققان) بر برهم‌کنش، تعامل یا تاثیرـوـتأثرِمتقابل بین بازیگران و تماشاگران و و پویایی‌های این نسبتِ مبتنی بر باور و شور اشاره کرده بود[1]. امروزه احتمالا باید بر هر علاقمند پیگیر روشن شده باشد که تماشاگرِ تعزیه توأمان صحنه‌ی نمایش، پشتِ صحنه و تماشاگرانِ روبرویش در آنسوی میدان را می‌بیند؛ هم‌باشی، هم‌زیستی و همبودیِ مردمِ چشم و چشمِ مردمان؛ که این یعنی پیچ‌خوردن من [I] ناظر درون جمع، یا؛ تاخوردنِ خودِ نگاه، یا؛ به قولِ بیضایی، «جداشدنِ مخاطب از خودش»[2]. ویلیام اُ. بیمن هم ضمن شرح‌اش درباره‌ی «ابعاد فرهنگی قراردادهای نمایشی در تعزیه‌ی ایرانی» و اشاره به تلاش‌ها و تجربه‌گرایی‌هایی دهه‌های اخیر برای درهم‌شکستنِ سد تماشاگرـبازیگر[3] تاکید می‌کند: «...مهم‌تر از همه اینکه، ارتباط تماشاگر و بازیگر در تعزیه در میان سنن نمایشی جهان بی‌نظیر است.»[4] بیمن پیشتر می‌رود و شرح می‌دهد که حداقل سه وجه از بازنماییِ زمانی برای گنجاندنِ موقعیتِ تماشاگر در چارچوبِ زمانِ نمایش ضرورت دارد:

> اول زمانِ کلامی، یعنی آن زمانِ واقعی که آغاز تا پایان هر محادثه یا دیالوگ به خود اختصاص می‌دهد. زمانِ بازنمایی که بی‌آغاز و انجام و طولانی است... و بالاخره بی‌زمانی، یعنی بُعد دیگری که هم‌اواییِ اشخاص و رخدادهای متنوعی را که وجود آنها در کنارِ یکدیگرممکن نبوده است، میسر می‌سازد... زمانِ کلامی و زمانِ بازنمایی را تماشاگر در اجرا به چشم می‌بیند؛ ولی این بُعدِ بی‌زمانی است که حاضران را در حینِ عمل دربرمی‌گیرد و به تماشاگران امکان می‌دهد که در آنِ واحد هم در گذشته و هم در حال حضور داشته باشند... (همان، ۴۶)

وضعیتِ ستم و سرکوب رنج می‌برد، می‌جنگد و قربانی می‌شود دربرمی‌گیرد. برای من این ستمکش می‌تواند بازمانده‌ای از سالیانِ اوایل انقلاب باشد که وقتی تصاویر دردناکِ کشیده‌شدنِ رفیقِ چریک‌اش بر خیابان‌ها را بر زبان می‌آورد نفس در سینه حبس می‌شود: شرمِ انسان‌بودن. جالب آنکه در فیلمِ مستندی ــ درباره‌ی اردوگاهِ کوهستانی و میلیشاهای کردهای ترکیه، و تمرین‌های نظامی‌شان برای رویارویی با داعش ــ که چند ماه پیش در منزل دوستی ــ که امروز خود مهاجر و پناهنده است ــ دیدم، از همین روشِ روایتِ دیرینه، یعنی نقالی، برای غنی‌سازیِ زمان‌های فراغتِ میلیتانت‌ها و تقویتِ وحدت جمعی و انسجامِ روحی‌شان استفاده شده بود که میزان تاثیرگذاری یا کارامدی این فن روایت در پیکربندی ماشین-ـجنگ را حتا در زمانه‌ی جنگ‌افزارهای نو تایید می‌کند.

۱ چلکفووسکی، تعزیه: آئین و نمایش در ایران، انتشارات سمت، ۱۳۸۹، ۱۴-۱۵.

۲بیضایی، سنجش دو نمایشنامه [نوی «بنکی روی پل» و تعزیه‌ی «مجلس فتاح‌شاه»]، دفترهای نیلا، دفتر هفتم، زمستان ۱۳۸٦، ١٤.

۳او The Living Theatre و Open Theatre را مثال می‌زند.

٤همان، ۴۴-۴۵.

نزد بیمن مشابهِ این دسته‌بندی در بازنماییِ فضا نیز در کار است:

> در عملی سیار، مانندِ راه‌رفتن یا اسب‌سواری، فرق میانِ فضای نمایشی و فضای کلامی چنین از هم مشخص می‌شود که اولی دارای حرکتِ منحنی (قوسی) و دومی دارای حرکت مستقیم است. فضای بازنمایی قلمروهایی چون میدان جنگ را شامل می‌شود. قلمرو مزبور نیز شامل تماشاگرانی است که در نقش‌های بازنمایانه‌ی خود نقشِ محاصره‌کنندگانِ حسین و همراهان‌اش را هم بازی می‌کنند. و آخر از همه، «بی‌فضایی»، باهم‌آییِ شخصیت‌هایی را باعث می‌شود که هم از نظر مکان و هم از نظر زمان بسیار دور از یکدیگر هستند... تماشاگران در وضعیتی قرار می‌گیرند که حضور آنها نه‌تنها مکان و زمان، بلکه در نقشِ نمایشی‌شان در نمایش نیز کاملاً محسوس است. آنها به‌عنوانِ شرکت‌کنندگان در نمایش نه‌تنها بازآفریننده‌ی سوگوارانِ حسین بل قاتلان وی نیز هستند... (همان، ۴۷)

این تصور فضامند برای بازخوانی فاجعه برحسبِ درجات و شدت‌های نور و ظلمت مستلزمِ مکانی است که هم متناهی و هم نامتناهی باشد. وانگهی، این تصور از وضعیت‌های نمایشی به‌عنوانِ وانموده‌ی آن فانتاسم بنیادین مطرح می‌شود که طی ادوار تاریخی مختلف و فُرماسیون‌های مختص‌شان ــ که هریک تحولاتِ وانموده‌سازانه‌ی خویش را بر ثبّات‌های نشانه‌ای پیشین تحمیل یا حک کرده‌اند (مثلاً جایگزین‌شدنِ سروِ پیشااسلامی به نخلِ اسلامی)[1] ــ تعبیری ویژه از زمان، مکان و شرکت‌کنندگان به دست می‌هد. هانری کربن در دفترِ چهارمِ «زمانِ ادواری در مزدیسنا و عرفان اسماعیلیه» از یک مکانِ توأمان متناهی و نامتناهی و نیز از یک زمان صحبت می‌کند که درون زمان ازلی به وجود آمده است:

۱همانطور که جمشید ملک‌پور نشان داده با آغاز اسلام به‌رغمِ برخی تغییرات اساسی ناشی از تحولِ فرماسیون حاکمیتی، «برخی سنت‌ها و باورهای کهن هنوز در اعماق ناخودآگاه جمعی ته‌نشین شده بودند . پس از مدتی برخی از آن باورها فراموش شدند و بخش دیگری از آنها در آمیزش با باورها و حیاتِ جدید به تولیدِ ایده‌ها و تصاویرِ نو انجامیدند. داستانِ سیاوش یکی از آن ماجرهاست که ادامه یافت. سیاوش مقدس جای‌اش را به حسین داد و مویه بر مرگ سیاوش به نمایشِ تعزیه استحاله یافت».(ملک‌پور، درامِ اسلامی: تعزیه، ۲۰۰٤، ۵۱) باید توجه کنیم که هر دوی سیاوش‌خوانی و تعزیه آشکار ماجرای تبعید، کوچ و مهاجرتِ اجباری را بازگو می‌کنند؛ شخصیت اصلی هدفِ دسیسه واقع می‌شود، از جایگاهِ برحق‌اش سلبِ حق می‌شود، و سرانجام از سرزمین اصلی‌اش رانده و طرد می‌شود تا در نهایت در غربت به بی‌گناهی قربانیِ نزاع‌های دیگران بر سر ارکانِ قدرت شود. مرگ سیاوش چنانکه بسیاری از محققان اشاره کرده‌اند با اساطیرِ باروری و گیاهی مرتبط است و این مرگ خبر از رستخیز بعدی طبیعت و نوزایش زمان طبیعی جدید و یک نظمِ نوینِ کیهانی می‌دهد. برای درک بستر تاریخی که در آن حسین ـ فرزند علی ـ اهمیت به‌سزایی نزد ایرانیان می‌یابد بنگرید به درسگفتارهای بیضایی در استنفورد (قابل دسترسی در یوتیوب) درباره‌ی نشانه‌شناسی اساطیر ایران که به قدر کافی گویاست و پیشتر در صفحات ٤٤-٤٥ شرح‌اش در «درباره‌ی عباس هندو» نیز به آن پرداخته بود. همانطور که بیضایی جایی دیگر نیز استدلال می‌کند علی نزد ایرانیان با «شیر»، یعنی مرتبه‌ی چهارم از درجاتِ مهری همانندسازی می‌شود که اینهمه در پذیرش بعدترِ حسین و اشاعه‌ی شیعه‌گری نقش مهمی ایفا می‌کند. برای پی‌گرفتنِ قرابت‌های مضمونی، قراردادی و نشانه‌ای تعزیه با دیگر فرم‌های نمایشی (نه فقطِ سیاوش‌خوانی) بنگرید به مقایسه تطبیقیِ خواندنیِ بیضایی، «سنجشِ دو نمایشنامه: نوی »بنکی» و تعزیه‌ی «فتاح‌شاه»، که نخستین بار در ۱۳۵۱ و بعدتر در دفترهای نیلا، ۱۳۸٦، ۳-۲۹، منتشر شد.

> این زمان، زمانی است که در زمان ازلی پدید آمده است، زمانی است که بر صورتِ زمانِ ازلی است، ولی به موجبِ آثاریک فاجعه‌ی کیهانی که هم سرآغازش را مشخص می‌سازد و سرانجام‌اش هم خود همان خواهد بود، ایجاب و محدود گشته است. این زمان که ناشی یا مشتق از زمان ازلی است به اصل خویش بازمی‌گردد و به همراه خویش موجوداتی را که در دور خود او به عنوان شخصیت‌های نمایش مداخله کرده‌اند [به اصل‌شان] بازمی‌گرداند، زیرا هر یک از این شخصیت‌ها در این نمایش «تشخص» نقشِ ثابتی هستند که به واسطه‌ی «زمان دیگری» به آنها اختصاص یافته است، این زمان که اساساً زمان بازگشت است، به شکلِ یک دور [دایره] است. بر طبقِ جهان‌پیدایی مزدیسنا زمان ادواری دو جنبه اساسی دارد: زمانِ بی‌کران، بی‌آغاز (زروان‌اَکَنارَک)، زمان ازلی؛ و زمانِ محدود یا زمانِ «سیطره‌ی طولانی» (زروانِ دِرَنی‌خوتای)[1]، آیون به‌معنای دقیق‌کلمه، گو اینکه زمان ازلی هم ممکن است که به این نام موسوم شود. زمان ازلی سرمشق است، الگوی زمان محدود است که بر صورتِ آن آفریده شده است.[2]

در واقع، آنطور که از این شرح اولیه بَرمی‌آید، زمانِ دوم (زمان محدود) ماحصلِ تاخوردنِ زمان ازلی در خودش است (نه حتا صدور یا فیضان‌باوری به‌سیاق نوافلاطونیان؟) و همین‌جاست یکی از خاستگاه‌های مدوربودنِ زمین یا پهنه‌ی سیاوش‌خوانی یا تعزیه که در تعیینِ صفحه‌ی ترکیب‌بندیِ مولفی چون بیضایی نیز اهمیت دارد. زمانِ محدود در هیأتِ نوعی خردکیهانِ در خورِ هر دورِ زمینی عمل می‌کند که کارکردشناسی و نسبت‌مندی‌های طیف‌های نورانی و تاریک میانِ شخصیت‌های گوناگون ــ از گذشته‌ی بسیار دورِ یک تاریخِ نامدون (مثلاً بندار بیدخش در کارنامه‌ی *بندار بیدخش*) تا شخصیت‌هایی از همین امروز (زینبِ *ندبه*، نویسنده‌ی *مجلس ضربت‌زدن*) ــ را در فرمِ نمایشیِ میدانی رقم می‌زند. تراشیدن یا ساختِ یک مکانِ توأمان متناهی و نامتناهی مستلزمِ نظرگاهی‌ست توأمان تاریخی و غیرتاریخی، یا در هرحال، برآمده از همجواری یا نشتِ این هر دو رویکرد در همدیگر و در هم‌تافتن و تلاقی‌شان. صفحه‌ی ترکیب‌بندی یا صفحه‌ی همنواختی/انسجام[3] در کارِ بیضایی از این درهمروی مایه می‌گیرد.[4]

۱همین واژه در فصل ۱۱، «زروان دیرند خدای، زروان کرانمند»، از کتابِ آئینِ زروانی: مکتبِ فلسفی-عرفانیِ زرتشتی بر مبنای اصالت زمان، نوشته‌ی مسعود جلالی مقدم (امیرکبیر، ۱۳۸٤) به صورتِ «درغوخوذاته یا دیرنگ‌خوتای» به‌معنی زمانِ دیرپا (ص. ۱٦۳) آمده است.

۲هانری کربن، زمان ادواری در مزدیسنا و عرفان اسماعیلیه، نشر سوفیا، تر. انشالله رحمتی، ۱۳۹٤، ۳۰۷-۳۰۸.

3 Plane of consistency

٤هرچند تا جایی‌که در آن دسته از پایان‌نامه‌ها و مطالعاتِ دانشگاهی یا نظری ــ به‌لطف کتابخانه ملی و بایگانی‌های محدود دانشگاهی ــ یا جستارهای مربوطه در فصل‌نامه‌های تخصصی جسته‌ام، نشانی از این نسبت یا اشاره به آن نیست (در کنار غیاب یا فقر جعبه‌ابزار نظری یا یک روش‌شناسی) و شاید همینجاست علت بسیاری از سوءخوانش‌های اغلب معاصران ــ با هردو رویکردِ تاییدگرانه و تکذیب‌کننده ــ که از درونماندگاری [immanence] در شیوه‌ی خوانش اثر یک مولف یا خوانش معطوف به تکینگی‌ها [sigularities] در کنشِ آفرینشگرِ مولف بویی نبرده‌اند؛ سوءخوانش‌هایی اغلب درباره‌ی سبکِ بازی، منطقِ رویدادها، رنگ‌آمیزی شخصیت‌ها، میزانسن، تیاتریکالیته و الخ، و مهمتر، میزانِ معاصر بودن، نوگرایی یا سنت‌زدگی، ایران‌پرستی یا ایران‌شناسی و مانندهایش، که خود بیضایی در مجموعه‌گفتگوهای پراکنده‌اش طی چند دهه به گونه‌ای درخور به همه‌شان پاسخ داده است. برای مثال اگر بخواهم تنها یکی از این موارد، یعنی انگِ ایران‌پرستی (یا نژادپرستی، گذشته-گرایی یا هویت‌پرستی و مانندهایش) را پیش بکشم خیال کنم همین سه نمونه کافی باشد: ۱) در گفتگو با احمد طالبی‌نژاد و بیتا ملکوتی در

به نظر من تقلاهای تفسیری و شرح‌وبسط‌های کربن در کتاب‌اش، *زمان ادواری در مزدیسنا و عرفان اسماعیلیه*، به چیزی تجسد می‌بخشد که شاید بتوان آنرا کژریخت‌شناسی[1] یکجور هایپرتروپی یا هیپرتروپی در تصویر-اندیشه‌ی خاورمیانه‌ای نامید[2] و از همین‌روست که شاید نوشته‌هایش برای کسانی واجد نوعی تندی هذیانی یا پراکنده‌گویی‌ها یا جَست‌زدن‌های سردرگم‌کننده باشند: در واقع گاهی موقع خواندنش این حس را داریم که کسی دارد با گونه‌ی زنده‌ای که برایش ناشناخته و جذاب است سروکله

پاسخ به سوالی که اپیزود دوم نمایشِ «شب هزار و یکم» را واجد وجه افراطی ملی می‌انگارد چنین پاسخ می‌دهد: «این سوءتفاهم را کنار بگذاریم که برای اینکه هیچ سوءتفاهمی به وجود نیاید، هیچ چیز نگوییم. آیا وقتی فرانسوی‌ها مبارزه‌ی نهضتِ مقاومت علیه متجاوزین آلمانی را نشان می‌دهند، کسی آنها را متهم به ملی‌گرایی می‌کند، یا وقتی سوختنِ ژاندارک به‌دستِ فاتحان انگلیسی را نشان می‌دهند؟ آیا اگر مقاومت ویتنامی-ها در برابر تجاوز آمریکا نشان داده شود آنها را با همین اتهام ملی‌گرایی یا نژادپرستی سرزنش می‌کنید؟ آیا سنگ‌انداختنِ فلسطینی‌ها به اشغال-گران ملی‌گرایی است، یا مقاومت یهودیان برای رفتن به کوره‌ی آدم‌سوزی قابل سرزنش است؟ چرا ما باید اعتراض‌مان به قتل‌هام و غارت و تجاوز با برچسبی مثل ملی‌گرایی سرزنش شود، در حالی‌که همه جهانیان به خاطر دفاع از سرزمین‌شان دو برابر متجاوزین تحسین می‌شوند؟ منتظر نباشید اثری بنویسم در تحسین تجاوز و غارت و نسل‌کشی و هویت‌زدایی فاتحان.» (زیستن در کنار قدرت، هفت، آبان ۱۳۸۲، شماره‌ی ۶)؛ ۲) در پاسخ به سوالِ نوشابه امیری که می‌پرسد آیا بیضایی به اندیشه‌ی افراطیِ ایران‌پرستی یا تقابل اعراب و ایران که در نسل اول روشنفکران وجود داشت گرایش دارد، چنین می‌گوید: «اگر آرشِ سیاوش کسرایی پاسخ به نیاز زمانه بود، پیدایشِ گرایش ایران‌پرستی در نسل اول روشنفکران هم پاسخی به نیاز زمانه بود، و عکس‌العملی به رخوت و خواب‌آلودگی و بی‌هویتی و تنبلی و بی‌خبریِ ذاتی‌شده‌ی آن دوران، و پیامش و پیشنهادش خودشناسی و حرکت بود. اما اگر در تعریف‌های آن [نسل] مبالغه‌ای هست ــ که بود ــ عکس‌العمل برابرِ آن مبالغه‌آمیزتر است که هر گرایش به ایران‌شناسی را گرایش به ایران‌پرستی افراطی رقم بزنند و با این برچسب راه هر کاوش و پژوهشی را ببندند و هر کوششی را برای خودشناسی خفه کنند.... جواب دقیقِ سوال شما نه است. گرایش واقعی من یافتنِ پاسخ سوال‌هایی است که با ظهور روشنفکری عصر جدید در ایران پیدا شد: ما که هستیم؟ چطور به این روز افتادیم؟ چه راه خلاصی داریم؟... من با پرسیدن شروع کردم نه با تایید، و تصادفا با پرسیدن از همان تاریخ‌هایی که زیر تاثیرِ نگاهِ میهن‌پرستانه و یا حتی نگاهِ نسل اول روشنفکران نوشته شده بود. و سوال اولم این بود که چرا در تاریخ هیچ اسمی از مردم عادی برده نمی‌شود.» و در پاسخ به سوال دیگری که از علاقه بیضایی به تاریخ می‌پرسد چنین می‌گوید: «من هیچ علاقه‌ای به تاریخ ندارم. فقط فکر می‌کنم ریشه خیلی از مشکلاتی که امروز داریم و معنی خیلی رفتارهای ما و شکل‌گیری آنها به زمان‌های قدیم‌تر برمی‌گردد که باید شکافت و شناخت، برای اینکه خودمان را بشناسیم و از خیالات بیرون بیاییم و تغییری در آنچه هست بدهیم. چیزهایی که راجع به تاریخ نوشته‌ام عملا خیلی کم به شخصیت‌های تاریخی مربوط است غیر از مرگ یزدگرد که آن هم در واقع راجع به یزدگرد نیست» (جدال با جهل، ثالث، ۱۳۸۸، ۲۵-۳۶)؛ ۳) پرسش‌گر از غم‌غربت یا ضرورت توجه بیضایی به گذشته می‌پرسد و پاسخ از این‌قرار است: «هیچ غم غربتی برای گذشته ندارم. از گذشته و تاریخ جز احساس رقّت و نفرت چیزی در من نیست و جز احترام عمیق برای همه‌ی مردمِ از قلم‌افتاده‌ی تاریخ، و اندیشگرانِ سرکوب‌شده، و همه‌ی آنها که ــ عامی و عالم ــ هنر و فرهنگ آفریدند. نه، اصلاً دلم نمی‌خواست در هیچ کدام از ادوار گذشته زندگی کنم. و این به معنای آن نیست که در دوره‌ی خوبی هستم.» (از گذشته و تاریخ جز احساس رقت و نفرت چیزی در من نیست، نشریه‌ی فیلم و سینما ۲). ورای این سه نمونه، پاسخ به این مساله در پرتو تحلیل، نیروشناسی و خوانش درونماندگارِ مجموعه‌آثار مولف، استخراج دقایق تکین و ترسیمِ صفحه‌ی ترکیب-بندی‌اش میسر خواهد شد. شرح دقیق و تفاوت‌گذار میان خوانشِ بیضایی از سنت (یا نحوه‌ی نیروگذاری او روی تعزیه) با دیگر نمونه‌های معاصر یقیناً واجد اهمیت است و مجال مختص خود را می‌طلبد، خصوصاً از خلال مقایسه و تطبیق با رسالات روشنگر یا جستارهای روشمندِ مرتبط به موضوع. برای نمونه، بنگرید به سیاست نوشتار: پژوهشی در شعر و داستان معاصر نوشته‌ی کامران تلطف (ترجمه‌ی مهرک کمالی، نشر نامک، ۱۳۹۴)، که به فارسی‌گرایی و استهزای سنت (و البته تعزیه) نزد هدایت یا جمالزاده پرداخته است (ص‌ص. ۹۸-۱۳۴).

1 teratology

۲هیولاها به طرق گوناگون و به‌واسطه‌ی تصادف، عدم‌تعین، بی‌شکلی، ناتمامی مادی، ابهام بنیادی، و ناپایدارِ هستی‌شناختی مشخص می‌شوند. می‌توان هیولاها را از خلال چندرگه‌سازی [هیبریدی‌سازی]، هایپرتروپی [رشد نامتناسبِ بیش از اندازه] یا هیپرتروپی [رشد نامتناسبِ کمتر از معمول] خلق کرد؛ و نیز از طریق فقدان، افراط یا تکثیر؛ و نیز از راه جابجایی عناصر، اختلاط گونه‌ها، و درهم‌آمیزیِ جنسیت‌ها و ژانرها. (تز پنجم از ده تز درباره‌ی هیولاها و هیولاوشی، الن وایس) برگرفته از اینجا: TDR: The Drama Review, Volume 48, Number 1 (T 181), Spring 2004, pp. 124-125

می‌زند. برای من از حیثِ متریالیستی، آنچه از نمایشِ آیینی تعزیه باقی مانده معادلی است برای فلزِ سردِ زه‌واردرفته‌ای که ماده‌خامِ ژان تنگلی را می‌سازد؛ امروزه شاید بتوان از یک قطعه‌ی فلزی که زمانی بدنه‌ی اتوموبیلی بوده تصوری از آن اتوموبیل داشت اما در مورد رمزگان‌ها، جوهر و پیکره‌ی راستینِ یک فرم بیانِ نمایشی چطور؟ چه بازپیکربندی، چه کارکردگرایی و چه بینشی عطف به مسائل انسان امروز؟ خودِ بیضایی گفته است که قرار نیست جهالت‌ها و عقب‌افتادگی‌های آنچه را که از آن برداشت می‌کند تصدیق کند، و اینکه تعزیه از جایی به بعد بابت مخالفت‌ها یا موانعِ دینی، نظامی و روشنفکری رشدش متوقف شده، اما به‌زعم او اگر رشد طبیعی‌اش را همچون در هر جای دیگری (مثلاً کابوکی و نو در ژاپن) طی می‌کرد، آن‌وقت بالقوگی‌اش را داشت تا در خدمت بیان مسائل غیردینی و سکولار درآید چنان‌که خودِ او کرده و می‌کند، چه هنگامی‌که صاف به سراغ موضوعی معاصر ــ یعنی قتل‌های زنجیره‌ای ــ و فضاـزمان‌های مختصِ جامعه‌ی پرتنش می‌رود (در *مجلسِ شبیه در ذکر مصائب استاد نوید ماکان و همسرش مهندس رخشید*، اثری با ظرافت‌های نمایشی افسونگر که اجرایش در نیمه‌ی راه توقیف شد)، چه وقتی‌که ظاهراً به واقعه‌ای دینی در چندصد سال قبل می‌پردازد (*مجلسِ ضربت‌زدن*، که عملاً از مسائلِ انسانِ امروز، از سانسور، ستم، تبعیض، سرکوب، حذف فیزیکی و غیرفیزیکی، و نهایتاً از قتل‌های زنجیره‌ای صحبت می‌کند و به نظرم می‌رسد از تعزیه‌ی *عباسِ هندو* هم الهام گرفته باشد)، یا آن زمان که می‌کوشد به‌شیوه‌ای منحصربه‌فرد یک زبانِ سینماتوگرافیکِ خودآئین[1] بسازد.

در ادامه‌ی طرحِ مساله‌ی زمان، از این نقطه می‌توانیم دو شاخه را پی بگیریم که ارتباط تنگاتنگی با هم دارند و یک مفصل‌بندی مضاعف را می‌سازند: ۱) از یک سو، مساله‌ی مهمِ مداخله‌ی عوام در تعزیه را داریم که می‌خواهم مختصراً از دو جهت آنرا تدقیق کنیم: ۱-۱) نظرگاه مردم‌شناسانه‌ای که برای نمونه در جدول زیر از ویلیام بیمن گردآوری شده که نظرگاهی است عینی‌نگر، تاحدی صوری و ظاهری اما در جای خود دقیق؛ ۱-۲) نظرگاهِ باطنی یا ازوتریک، که برملاکننده‌ی جوهره‌ی آن مداخله‌ی مبتنی بر ایمان قلبی، باور شورمندانه، و نهایتاً وجد و خلسه است، و من به سراغ خوانش حکیم بی از امام‌شناختِ طرح‌شده از سوی هانری کربن خواهم رفت. ابتدا به جدول مقایسه‌ایِ زیر[2] نگاه کنیم که نسبت‌مندی‌های بینِ دو طرف‌اش به قدر کافی گویاست و یقیناً سمتِ چپِ جدول، جوهره‌ی نمایش‌هایی چون کاتاکالی، نو، نمایش‌های چینی، تعزیه و مانندهایش ــ فرضاً جشنِ خرمن در شمال ایران، یا نخل‌گردانی در یزد (نخل تحول‌یافته‌ی سروِ میترائی است) ــ را هم شامل می‌شود:

---

1 auotonomous

2 William O. Beeman, *The Anthropology of Theater and Spectacle*, Annual Review of Anthropology, Vol. 22 (1993), 369-393.

سرگرمی [تفریح] ◄	► سودمندی [اثربخشی، کارآیی]
تئاتر	آئین
سرگرمی [خوش‌گذراندن]	نتایج
فقط برای کسانی که آنجا هستند	اتصال به یک دیگریِ غایب
تأکید بر اکنون	زمانِ نمادین
بازیگر می‌داند دارد چه می‌کند	بازیگر به تسخیرِ نقش در می‌آید، خلسه‌وار
تماشاگر/مخاطب نمایش را تماشا می‌کند	تماشاگر/مخاطب در نمایش مشارکت می‌کند
تماشاگر تحسین می‌کند	تماشاگر باور می‌آورد
نقد شکوفا می‌شود [رونق می‌گیرد]	نقد تضعیف و منع شده است
خلاقیت فردی	آفرینش جمعی

در اینجا صورت‌بندیِ ارائه‌شده آشکارا به این معنا نیست که فرضاً در مدیوم تئاتر یا حتا در یک تمرین فردی یا جمعی تیاتر از آفرینشِ بازیگر، یا مشارکت و باورِ تماشاگر مطلقاً هیچ خبری نیست. نکته‌ی این مطالعه‌ی مردم‌شناسانه، جانِ کلام‌اش، قیاسِ بالقوگی‌هایی است که در دو سویه‌ی جدول یعنی آئین و تئاتر به‌طور عام مستقر است و بعضاً بر پهنه‌ی هر کدام تجلی می‌یابد. در نمایشِ آئین نوعی رمزگان یا نیرو از جنس امر مقدس[1] و/یا امر کفرآمیز[2] در سوبژکتیویته‌ی جمعی و در نسبت مخاطب و اجراگر/صحنه عمل می‌کند و تا آنجاکه برای شرکت‌کننده حکم مرگ و زندگی را دارد از روال عاداتِ روزمره نیز تفکیک می‌شود. همانطور که پیش از این بسیاری بر این وجوه رمزی اشاره کرده‌اند؛ الف) موسمی‌بودنِ اجرای نمایش‌های آئینی (چون تعزیه) ب) مکان‌شناسیِ خاصِ اجرای آئین (میدانگاه، گذرها، کاروانسرا، تکایا)، ۳/ داشتنِ مخاطب، برگزارکننده، شنونده یا شرکت‌کننده‌ای که حضور و باور قلبی دارد، و در مناقشه‌ی میانِ ستم‌کش و ستم‌پیشه ضرورتاً و صراحتاً موضع‌گیری می‌کند.[3] حتا در مورد تعزیه، مخاطبِ احتمالی از قبل داستان را می‌داند، تعلیق یا دلهره از دور خارج می‌شود، و مخاطب برای دیدن یک نگاه جدید، و برای تجدید عهد (مبتنی بر باور/ایمان) و مکاشفه‌ای درونی، و نیز برای تقویت حس یکپارچگی جمعی می‌آید. شاید یک مثال نکته‌ی جدول و نظرگاهِ ابژکتیوش را به شیواترین شکلی جا بیندازد شیوه‌ی مداخله‌ی عامه‌ی ناظر در نمایش آئینی چون تعزیه باشد: تماشاگر به لباس شخصیت‌های خیر و مثبت دست می‌کشد یا آنرا می‌بوسد و نذر می‌دهد که حاکی از تاثیرِ روانی، تزکیه یا درون‌پالایی است یا حتا بعضاً دیده شده که تماشاگری در صحنه‌ای به یکی از شخصیت‌های منفی داستان پرخاش یا

1 The sacred

2 the profane

۳بنگرید به؛ ناظرزاده کرمانی، در ادبستان فرهنگ و هنر، آبان ۱۳۷۲، شماره‌ی ۴۷، ص.۶۲.

حمله می‌کند یا مانع از انجام عمل نمایشی علیه شخصیت‌های مثبت می‌شود[1] که نه پیامدِ صرفِ یکی‌انگاشتنِ شبیه/بازیگر با نقش، بل نتیجه‌ی تاثیرپذیری، شور و باور قلبی مشارکت‌کننده است که به بازگشتِ یک زمانِ آئینی یا حضورِ فاجعه‌ی سپری‌شده در زمانِ حال ــ از طریقِ مقاومت‌اش در برابر تکرار آن واقعه ــ فعلیت می‌بخشد؛ یا برعکس، دیده می‌شود که شخصیت منفی خود می‌گرید که هم مؤیدِ فاصله‌ی بازیگر از نقش و عدم همانندسازی‌اش است و هم از ظرفیت‌های نمادین تقابل‌های مانویِ خیر و شر، ستم‌کش و ستم‌پیشه، و ضرورتِ موضع‌گیری اجراگر و تماشاچی خبر می‌دهد؛ که هر دو یقیناً پیشاپیش واقف‌اند این پیکار ازلی و آکسیوماتیک/اصل‌موضوعه‌ای (از این حیث که خیر و شر در آن از قبل تعریف شده‌اند) با پایان نمایش همچنان ادامه دارد.

۱-۲) حکیم بی، ضرب‌کننده‌ی اصطلاحِ آنارشیسمِ هستی‌شناختی، در متنی جالب در دوسومِ انتهاییِ *مقالاتی درباره‌ی حاشیه‌های اسلام* (۱۹۹۳، ۱۰۳-۱۲۰)[2]، جمله‌ای صوفیانه از ابن‌عربی را در سرنوشته‌ای نقل می‌کند که برای نظرگاه سوبژکتیو مورد نظر ما اهمیت دارد: «معرفت پرتو نوری است که خدا به قلب هر آنکه خود اراده کند می‌افکند.» بی در این متن، با اشاره به تعبیرهای کُربن، آموزه‌ای حاشیه‌ای‌شده از نزاریونِ اسماعیلی را طرح می‌کند: دکترینِ نورِ درونی، و دکترینِ «امامِ‌مختص‌ـخودِ‌ـشخص» به‌منزله‌ی عرفانِ رادیکال؛ هر دوی‌شان به کنارگذاشتنِ ایده‌ی سلسله‌مراتبیِ دینی و فروپاشیدنِ کلِ ساختارِ مرجعیتِ دینی می‌انجامند، آنجاکه تاکید بر کمالِ فردی و فردانیت است و نه بر میانجی، شفیع یا واسطه‌ی کمال؛ مرجع، گورو، یا پیامبر. «برای مثال، شیعه‌گریِ راست‌کیش بر وساطتِ امامان تاکید می‌ورزد، و اسماعیلیه بر امامِ زمانه، اما اسماعیلیه‌ی رادیکال (پساقیامت) "حاکمیتِ" فرد را اعاده می‌کند که بدین‌ترتیب فرد خود به مرجعِ خویشتن بدل می‌شود... دقیقه‌ی کنارگذاشتنِ مرجعیت (بنگرید به بحثِ کربن درباره‌ی قیامت[3]) درجه‌ی نهاییِ این خط‌سیر را نشان می‌دهد، رهاییِ لحظه‌ایِ باطنی‌گری در ارتداد کامل.... تکانه‌ی

---

۱ بنا به گزارشی قوم‌شناختی ــ نقل غیرمستقیم از محمد بهمن‌بیگی، از اولین آموزگاران ایلات و عشایر، که متاسفانه مرجع دقیق‌اش را نیافتم ــ در یک تعزیه، مردی قشقایی پیش از فرودآمدنِ شمشیر بر شبیهِ شخصیتِ مثبت به شِمر حمله می‌برد و به‌ضربِ چوبدست او را از اسب می‌اندازد. نمونه‌های مشابه کم نیستند.

2 Peter Lamborn Wilson, *Sacred Drift: Essays on the Margins of Islam,* City Light Books, 1993.

۳ بحثی درباره‌ی روزِ رستاخیز نزدِ حشاشینِ الموت، در تخیّلِ خلاق در صوفی‌گریِ ابن‌عربی (هانری کُربن، انتشارات دانشگاهِ پرینستون، ۱۹۶۹). این بحث در «زمان ادواری در مذهب اسماعیلیه» زیرفصلِ «قیامت به‌مثابه افق زمانِ نبرد برای فرشته» به بحث گذاشته شد که موید شرح حکیم بی است: «هیکل نورانی امامت، متشکل از کل مریدان است... منعکس‌ساختنِ کل هیکل نورانی امامت برای سالک بدین‌معناست که شخص خود او، تمثل آیون (دهر)، شود؛ بدین‌معناست که هریک به شخص ازلی خویش، یعنی به فرشتگی بالفعل خویش دست پیدا کند. و این بدین‌معناست که از طریق مجموعه‌ای از قیامت‌ها، قیامت کبری را در خودش برپا سازد. (و این منطبق است با همان دگرگونی نهایی که در پهلوی مزدایی از آن به فَرَشُکرت یا رستاخیز تعبیر می‌شود)... این اخلاق قیامت... نشان می‌دهد که هر سالک بار مسئولیت زمان کلی امامت را بر دوش دارد. به یمن این مسئولیت سالک صرفا در قطعه‌ای از زمان سنجیدنی و سنجیده‌شده زندگی نمی‌کند. او خودش زمان کلی سنجه خاص خویش است و به همین دلیل در دور زندگی خاص خویش کل پیکاری را که عین حقیقت زمان ادواری است اجرا می‌کند.... به موجبِ این تمثل، سالکان یک ساحت مثالی یا رب‌النوعی پیدا می‌کنند، شخصیتِ داستانی یک نمایشنامه‌ی ادواری می‌شوند که طلیعه‌ی آن در آسمان اجرا شده

رادیکال در عرفان نوعی بی‌واسطه‌گرایی ــ شیوه‌ای بدونِ میانجی ــ و نیز شیوه‌ای آنی را برمی‌سازد. در تقدیسِ *حضوری* که این امر ایجاب می‌کند، آشکارا "راهنما" دیگر نمی‌تواند صاحبِ مرجعیتی بیش از هر *عارفِ* دیگر دانسته شود... تدریجاً شکافی بینِ راهنما و دیگر نوآموزان گشوده می‌شود.....» (همان، ۱۰۱) تعزیه مجال می‌دهد آن واسطه یا شفیع کنار رود و انبوهه‌ی باورمندان به‌نحوی‌بی‌واسطه با شبیهِ امام یا نمودِ زمینیِ امر نامتناهی تماس برقرار کنند؛ وعده‌ی تلویحیِ امکانِ طلبِ رستگاری، دریافتِ نور یا خور یا فره در راهِ کمالِ شخصی و جمعی، امکان بدل‌شدن به امامِ دور خویش برای مشارکت‌کنندگان؛ فرمی از عصیان و ارتدادِ جمعیِ غیرمکتوب، رمزی (به معنای crypt نه code)، ناگفته، به‌زبان‌نیامدنی یا اقرارناپذیر (از همین‌رو بود بی‌توجهی یا مخالفت علمای صاحب فتوا با این نمایش به ضربِ انگِ شمایل-پردازی). آن باورِ نزّاری‌ـاسماعیلی به نور درونی و شورِ قلبیِ باورمندان که طی مدت محدودی از سال به تماشاچیان، اجراگران، مشارکت‌کنندگان و هنگامه‌سازانِ نمایش‌هایی آیینی چون سیاوش‌خوانی یا تعزیه بدل می‌شدند، به این سطح از مقاومتِ باطنیِ علیه ستمِ اجتماعی، و نیز به انبوهه‌ی توان‌های برسازنده‌ی مردمی (جوهرِ بیانِ فاجعه‌پردازی نمایشی) دربرابر آپاراتوس دولتی و مرجعیت‌های منتسب به قدرت‌های برساخته‌ی وضعِ مستقر پیوند می‌خورد، چنانکه در فُرماسیونِ چندخدایانه‌ی پیشازرتشتی در برابر نیروهای فراطبیعی و کیهانی چون قوای ناشناخته‌ی تقدیر یا قوای طبیعی چون خشکسالی و سیل و مانندانش عاملِ انسجامِ درونی و وحدتِ جمعی بود. باید وجهِ کارناوالی نهفته در مولفه‌های این نمایش را نیز تجسم کنیم[1] خصوصاً در تعزیه‌های راستینی چون «عباس هندو»، آنجاکه کارگردان و تهیه‌کننده با بازیگران نقش‌ها وارد گفتگو می‌شوند و روایت در روایت با آمدن یا ظهورِ شبیهِ دوم بر صحنه به اوجِ جذابیتِ خود می‌رسد؛ نوعی کرونوتوپِ[2] خاصِ تعزیه. وجه مدرن یا امروزی بازخوانی بیضایی از عناصرِ ازبین‌رفته‌ی

است، و نیروهای متخاصم آن را در هر دوره، در هر نسل می‌توان یافت» (بنگرید به زمان ادواری در مزدیسنا و عرفان اسماعیلیه، ۱۳۹٤، ۳٦٦-۳٦۷)

۱ کارناوال و کرونوتوپ نزد باختین به عنوان یک گونه‌ی روایی چندصدایی و گونه‌ای زمانی، ابزاری خاص برای آزادی از هنجارها و ارزش‌های رسمی (دین و دولت) است. گونه‌ی ویژه‌ای از ارتباط که در زندگی روزمره امکان‌پذیر نیست: مفهومی که در آن صداهای متمایز فردی شنیده می‌شود، رشد می‌کنند، و با هم کنش متقابل دارند و همدیگر را شکل می‌دهند. کارناوال به جمع متکی است: یکجاگردآمدن برای به‌مبارزه‌طلبیدنِ سازمانِ اقتصادی، اجتماعی و سیاسیِ وضع موجود. همه در مدت زمان برپاییِ کارناوال برابرند. اینجا در میدان شهر صورتِ ویژه‌ای از ارتباط آزاد و خودمانی وجود دارد که به‌طور معمول محدودیت‌هایی مانند کالت، دارایی/طبقه، پیشه، و سن آنها را از هم جدا می‌کند. در زمانِ کارناوال مفهومِ یگانه‌ی زمان‌ـفضا باعث می‌شود افراد خود را عنصرِ کاملی از جمع حس کنند: فرد از جلدش بیرون می‌آید و جزءِ متفاوتی از یک کلِ یکپارچه می‌شود. (داریوش اسماعیلی، کرونوتوپ و سینما، کتابخانه‌ی ملی [پایان‌نامه‌ها])

۲ [xronotop] chronotope؛ باختین این اصطلاح را برای تبیین وجوه گروتسک، ساخت و ریخت‌شناسی گارگانتوا و پانتاگروئل اثر رابله به کار می‌گیرد. برای مثال تقلیدهای تمسخرآمیز و دور از نزاکت (شکم‌چرانی‌ها، اروتیسم، هرزگی‌ها، و دیگر ماجراجویی‌ها) که با فرهنگ عامیانه و نمادپردازی‌های دینی در فرم سری‌ها درهم‌تنیده‌می‌شوند، طوریکه حتا زنجیره‌ی وضعیت‌های مرگ هم با تولد و خنده گره می‌خورد. باختین در شرح‌اش بر «مبانی فرهنگِ عامه‌ای پیوستار رابله‌ای» اشاره می‌کند که «زمان در اینجا یک زمان جمعی است. بدین معنا که فقط با رخدادها یا وقایع زندگی جمعی متمایز و سنجیده می‌شود.... این درک از زمان طی مبارزه‌ی جمعی علیه طبیعت حاصل شد. پرداختن به کار جمعی این درک جدید از زمان را پدید می‌آورد... این زمان، زمان رشد سازنده است... گذشت زمان، نابودکننده و تخریب‌گر نیست بلکه کمیت چیزهای

سنتی، همین روحیه‌ی کارکردگرایانه در استفاده از بالقوگی‌های خاموش اما اکیداً سیاسیِ فرمِ بیان و جوهرِ بیانِ نمایشِ آیینی است که به کاربستِ موادخامِ مستعمل و بی‌مصرف نزد ژان تنگلی پهلو می‌زند و از آن درمی‌گذرد.[1] شاید حالا بالقوگی سیاسی این جملات بیضایی در همان بسترِ دینیِ «درباره‌ی عباس هندو» را

پرارزش را افزایش می‌دهد و چندبرابر می‌کند.... این زمان کاملاً مکانمند و عینی است، از زمین و طبیعت جدا نیست... این زمان آشکارا یکپارچه است...» (میخائیل باختین، تخیل مکالمه‌ای، تر. رویا پورآذر، نشر نی، ۱۳۸۷، ۲۸۲-۲۸۵). او بعدتر به نسبت بین زمان فرهنگِ عامیانه با زمان حماسی و ماتریس‌های کهن‌تر یا باستانی می‌پردازد و نهایتا به پیوستار زمانی-مکانی در چامه‌های روستایی می‌رسد. همسنجی و مقایسه‌ی تطبیقی آنچه باختین با رابله می‌کند و آنچه بیضایی مثلاً در نمایشنامه‌ی جنگنامه‌ی غلامان با فرهنگ عامیانه و چامه‌های روستایی می‌کند، پروژه‌ای مجزا می‌طلبد. همین‌قدر اشاره کنیم که تعزیه‌ها هم از حیثِ ساخت و ریخت، از بالقوگی‌های زبانِ عامیانه و فرهنگِ عامیانه برای مجالس‌شان بهره می‌بردند و در موارد مضحکه، یا در گونه‌ی تقلید و تماشا، حتا در جزئیات (مثلاً استفاده از الفاظ رکیک در قالب تحقیر و مسخرگی) امکان قیاس میان‌شان هیچ کم نیست؛ این نمونه از کلام تحقیرآمیز مضحک در یک تعزیه ــ احمد سفّاح، در یکی از نسخه‌های تعزیه‌ی «خونخواهی از قاتلانِ حسین» ــ را در نظر بگیرید که برای تحقیر مخالفان در رجزخوانی به کار رفته است: «دو قاپ پشگل سگ، کاسه‌ای زِ شاشِ حِمار / گهِ شغال و گه خوک و فضله‌ی کفتار / سه خنچه‌ی پشگل خر، حال ای نِکوزاده برای خوردن ایشان بساز آماده». این شرح موجز در توضیح کرونوتوپ یا پیوستار زمانی-مکانی را نیز در نظر بگیرید: «معنای تحت‌اللفظی این کلمه زمان-مکان است. واحد بررسی مطالعاتِ متون، بر اساس نسبت و ماهیتِ دسته‌بندی‌هایِ زمانی و مکانیِ بازنمایی‌شده، پیوستار زمانی-مکانی نامیده می‌شود. خصوصیت ویژه‌ی این مفهوم در مقایسه با سایر کاربردهای زمان و مکان در بررسی‌های ادبی آن است که در پیوستار زمانی-مکانی، هیچ یک از دو مقوله‌ی مزبور بر دیگری ارجحیت ندارد و هر دو دارای وابستگی متقابل هستند. پیوستار زمانی-مکانی نگرشی است که متون را مانند عکس‌های رادیولوژی بررسی می‌کند؛ عکسی که نشانگر عوامل موثر در نظام فرهنگی است که سرمنشأ متون مزبور بوده‌اند.» (همان، ۵۳۶)

۱ به‌عنوانِ مثالی تاریخی (هرچند فیکشن‌سازی‌شده اما مبتنی بر داده‌های واقعی) درباره‌ی اثر انضمامی این تاثیرپذیری و تاثیرگذاری سوبژکتیو، توجه کنید به شرح مصطفا زمانی‌نیا در «در شبیخونِ نیشابور: بررسیِ تاریخیِ فیلمنامه‌های بیضایی» (بهار ۱۳۶۵، گوته) آنجاکه به میرکفن‌پوش نوشته‌ی بیضایی می‌پردازد. آنچه در بستر بحثِ ما اهمیت دارد به‌ترتیب، نخست بسترِ سرتاسری وضعیتِ سیاسی-اجتماعی و سپس ظهور سنخی از مقاومتِ اجتماعی اما باطنی در برابر ستمی است که البته در این مورد نژادی‌شده و ملی‌شده اما در نظر بگیرید که در سطحِ جوهرِ بیان با اتکا به تفسیری خاص و حاشیه‌ای علیه مرجعیتِ سنتی که در سطحِ نوموس و سوسیوس (زمین) اعمال حاکمیت می‌کند می‌شورد: میرکفن‌پوش و یارانش یک گروهِ مقاومت کوچک هستند اما مردم از آنها شخصیت‌های اسطوره‌ای با ابعاد غیرواقعی می‌سازند، طوری‌که به‌طورِ همزمان او (میرکفن‌پوش) را همزمان هم در خراسان و هم در مریوان می‌بینند؛ «چون به خوارزم است، نامش در سیستان بازمی‌رود.» و تا آنجاکه اگر کسی «به خانِ هزارپا شبیخون بزند»، اگر کسی «راهِ اردوی‌خانِ ابرپوش را بگیرد» و «اسیرانِ روستایِ غار را رهایی» دهد آن‌کس هیچ‌کس نیست جز «میرِ کفن‌پوش». در وضعیتِ غلبه‌ی روحیه‌ی فردگرایی و انزوا و گریز از کارِ جمعی در شرایط استبداد، زورخانه به‌منزله‌ی مکانِ آماده‌سازی برای نبردِ مسلحانه، تقویتِ روحیه‌ی رزمی و قوای جنگ برای روزِ سرنوشت بدل می‌شود. جنگیدن به فراریان آموزش داده می‌شود. زورخانه در «میرکفن‌پوش» از وسایل خالی است، گود خالی و متروک است. به جای ابزارِ ساختِ قوا، ابزار شکنجه و خودآزاری در کار است. بنا به روایت این گروهِ مقاومت در دوران خلفای عباسی بابت نارضایتی مردم سربرآوردند. دسته‌ها و فرقه‌هایی از طبقاتِ فرودست فاقد تحصیلات اما با روحیه‌ی همکاری و علاقه و صداقت و الفت و محبت با هم. در اواخر قرن دوم هجری در بغداد، توانستند بین امین و مأمون تفرقه بیندازند. آنها سازماندهی منظمی داشتند: هر ده عیار تحتِ سرپرستیِ یک عریف بود: هر ده عریف یک نقیب، هر ده نقیب یک قائد، هر ده قائد یک امیر. افراد این دسته پارچه‌ای زرد یا سرخ بر گردن می‌انداختند. کمندی در دست داشتند. از فلاخن نیز به عنوان سلاح استفاده می‌کردند. مرام‌نامه و شیوه‌ی عملِ عیاران، اصول جوانمردی را بر سه چیز استوار می‌کرد: ۱) یکی آنکه آنچه بگویی بکنی ۲) دو آنکه راستی در قول و فعل نگاه داری ۳) سیم آنکه شکیب در کار بندی. و جوانمردترین از همه مردمان آن بود که: ۱) دلیر و مردانه بود و شکیبا به هر کاری ۲) و صادق‌الوعده باشد ۳) پاک‌عورت و پاک‌دل باشد ۴) و زیانِ کس به سود نخواهد، اما زیانِ خود از بهر سودِ دوستان روا دارد ۵) و زبون‌گیر نباشد (ضعیف‌آزاری نکند) ۶) و بر اسیران دست‌درازی نکند ۷) و بیچارگان را یاری کند ۸) و بد را از مظلومان دفع کند ۹) و به آن سفره که نان و نمک خورده باشد بد نکند (قابوس‌نامه) ۱۰) و به شب‌روی دست داشته باشد ۱۱) در حیلت استاد بود و بسیار چاره باشد ۱۲) نکته‌گوی و حاضرجواب باشد ۱۳) و دیده نادیده که عیب کسان بگوید (لطائف‌الطوائف). الف) سنخ‌شناسیِ شخصیت‌ها: ۱) بازرگانان و برده‌داران ۲) عابدان و گوشه‌گیران ۳) سلطان ۴) حکمرانان ۵) سربازان ۶) تهی‌دستان و محرومان ۷) روشنفکران ۸) صنعت‌گران و پیشه‌وران. ب) صفاتِ حکمرانان: ۱) به مردم بی‌اعتمادند. ۲) مردم را بی‌خبر می‌گذارند یا خبر دروغ می‌پراکنند. ۳) سازش و تسلیم. ۴) مصالحه و خودفروشیِ سیاسی. ۵) خفه‌کردنِ صداهای آگاهی‌بخش: سانسور و

بیشتر بتوان درک کرد: «[نمایشِ عباس هندو] نشان می‌دهد که بازی نقشِ اولیا توسطِ کسی خارجِ دین مانعی ندارد... نجاتِ مخصوص پیروانِ اسمی نیست... رستگاری خاصِ کسی نیست؛ این باوری است که مردم عامه دو قرن پیش [زمانِ نگارشِ متن نمایش] داشته‌اند.»[1] او در *طلحک و دیگران* شکلی خنده‌آور (کُمیک) و نه سوگ‌مند (تراژیک) از همین به زیرکشیدنِ مرجعیتِ اقتدار را در قالبِ بازیِ جمعی و میدانیِ شاه یک روزه (هم‌ارزی اسپینوزیستی میان مراتبِ هستندگان؛ خدا و ساس) نشان می‌دهد.

۲) از سوی دیگر، اگر بخواهیم تلفیقِ مکانِ نامتناهی و نامتناهی در بستر نمایشی تعزیه، و کنارهم‌نشاندن امر تاریخی و امر غیرتاریخی بر صحنه‌ای واحد را بیشتر بسط دهیم می‌توانیم به سراغ دیوید دیمر در «سینما، کرونوس [Chronos] / کرنوس [Cronos]: همدستی در تنگنای تاریخ» برویم. این مقاله که در *دلوز و تاریخ* (۲۰۰۹) منتشر شده اشاره می‌کند که در تقسیم‌بندیِ دلوز از سنخ‌های تصویر، تصویر-حرکت همانا زمان به‌منزله‌ی کرونوس و تصویر-زمان نیز زمان به‌منزله‌ی آیون درک می‌شود. برای مثال، دلوز تصویر-زمان را «زمان غیرگاهشمارانه [غیرتقویمی]» در نظر می‌گیرد. او باور دارد که دلوز به‌طور خاصی به‌کارگیریِ این الفاظ مشابه [Cronos و Chronos] را در کتابِ *سینما ۲: تصویر-زمان*‌اش برمی‌گزیند، یعنی درست همانطور که رویلو پی. اُلیور در بحث‌اش[2] از فرقه‌های زرتشتی مطرح می‌کند: «خدای آغازین، زُروان، زروانِ متعاقب، که در یونانی و لاتین عموماً آیون یا کرونوس خوانده شده است.»[3] کرونوس [Cronos] در اینجا همان آیون مورد نظر و یادشده در بالا است که برای بسط مساله‌ی ما اهمیت مضاعف دارد. دقایق تکین در کنشِ آفرینشگر بیضایی ــ که بالقوگی‌ها و پویایی‌های نمایشی تعزیه را در ساختِ تصویر سینماتوگرافیک به کار می‌اندازد ــ ذیل همین تفاوت‌گذاری میان آیونِ رخداد و زمانِ گاهشمارانه به تصویر-اندیشه‌ی واجدِ امضای مولف می‌رسد. چند مثال آشنا را به یاد آوریم: در صحنه‌ای از *شاید وقتی دیگر* (۱۳۶۶) نور بر چهره‌ی کیان شدید می‌شود و فیلم به جایی ورای زمان جاری و حتی غیر از گذشته پرتاب می‌شود؛ کیانِ بزرگسال در لباس معاصر از سواری پیاده شده و به موازات دارلایتام ویرانه راه می‌رود و بعد بازمی‌گردیم جای اول؛ با بازگشت به زمان حال فیلم، نور هم روی بازیگر عادی می‌شود. علاوه‌براین، فیلم صحنه‌ی دیگری دارد که خودش از کنارهم‌نشستن

خفقان. ج) صفاتِ سربازان: ۱) گریزان از جنگ. ۲) مرعوب دشمن. ۳) به فکر منافعِ خود. ۴) عدم تعادلِ روحی و فکری. در این شرایط عیاران بر صحنه ظاهر می‌شوند. معانیِ عیار: فرهنگ معین: ۱/ بسیار رفت و آمدکننده ۲/ ولگرد ۳/ تندرو، سریع‌السیر، ۴) حیله‌باز، محیل ۵) تردست، زیرک، چالاک ۶) طرّار ۷) جوانمرد ــ از اواخرِ قرن دوم سر بر آوردند (قابوس‌نامه، ص. ۲۷)؛ فرهنگِ نفیسی: ۱/ بسیار آمد و شد کننده و گریزنده، مردِ تیزخاطر بسیار گشت‌زننده، مردی که نفس و خواهش خود را رها کرده و به آن بیم نمی‌دهد و به هوای نفس عمل نمی‌کند (ص.۲۸)؛ فرهنگِ عمید: دوره‌گرد، ولگرد، تردست، زرنگ، چالاک و تندرو.

۱دفترهای نیلا، دفتر پنجم، زمستان ۱۳۸۴، ۱۴-۱۵.

۲برای مطالعه‌ی بیشترِ این مباحثِ رویلو، بنگرید به: Revilo P. Oliver, *The Origins of Christianity*, Chapter 13, Appendix II

3 David Deamer, 'Cinema, Chronos/Cronos: Becoming an Accomplice to the Impasse of History', *Deleuze and History*, Edited by Jeffrey A. Bell and Claire Colebrook,Edinburgh University Press, 2009, 161-188.

چندین مکان و زمان تشکیل می‌شود: کیانِ بزرگسال مشوّش و معلّق بر بستر، زیر نگاهِ پزشکانی نقاب‌دار که از قوسِ سقف می‌نگرند، مطلبِ روانپزشکی که می‌پرسد: «از کی شروع شد؟»، تکرار این پرسش از طرفِ پدر(خوانده) توی سواری و نهایتا تصویری از عبور پرستار در خودِ دارالایتام. در *وقتی همه خوابیم* (۱۳۸۷) وقتی نجاتِ شکوندی رو به چکامه چمانی و دوربین و ضبط صوتی که روشن می‌شود شروع به روایتِ داستان به زندان‌افتادنِ خودش و خودکشیِ همسرش می‌کند دوربین می‌چرخد و طی یک نمای بلند به گذشته (زمانِ زندان)، و گذشته‌ی پیشترـرفته یا نزدیک‌تر (ملاقاتِ او و همسرش)، و توأمان به آینده (به سوپرمارکتِ برادران همسرش که در حال شنیدنِ این حرف‌های ضبط‌شده هستند) سرک می‌کشد تا به صحنه‌ی خودکشیِ ترنج می‌رسد. در *سگ‌کشی* (۱۳۸۰) در انتهای ملاقات اول در باغستان و دریافت اسامی طلبکارها، عملیاتِ بانکی (رد و بدل‌شدن یا شمارشِ دسته‌های اسکناس و مانندهایش) را به موازاتِ پیش‌رفتنِ سواری در جاده می‌بینیم که صدای ناصر معاصر روی آن نشسته است و کمی جلوتر، با ورود ناصر معاصر به زندان و گذرش از آستانه‌های حبس، توأمان در بیرون زندان حاضرشدنِ طلبکاران در شعبه‌های چک برگشتی و به موازات‌اش تماس‌های تلفنیِ گلرخ را می‌بینیم. بیضایی درباره‌ی این سبکِ تجسم‌بخشی به مکان‌ها و درهم‌ریزی فضاـزمانِ روایت با ارجاع به مانی‌واره‌ها یا سبکِ نقاشیِ ارتنگی سخن می‌گوید:

> در این نقاشی ارتنگی شما پنهان و پیدای یک موضوع را کنارِ هم می‌بیند، ابعاد و خطوط ساده می‌شود و دیوارها از میان برداشته می‌شود و شما هم درون یک جا را می‌بینید و هم بیرون آن، یعنی مثلاً درون خانه یا خانگاه و بیرون آن، یعنی کوه و گذر و مردم‌اش و پشتِ آن، یعنی کوه و سبزه و رود و حیوانات اهلی و وحشی را همه با یک وضوح و یک فاصله با نگرنده. خیال می‌کنم تعزیه در نهایت همین‌گونه است که فاصله‌های زمان و مکان را از میان برمی‌دارد. [...] در باشو، دست‌کم دو صحنه هست که مکان و زمان درهم می‌ریزد. صحنه‌ای که نایی‌جان بر کفِ سبزِ حیاط خانه‌اش نردبانی را می‌کشد. باشو آن‌سوتر مادر و پدر و خواهرش را در ریگزار جنوب می‌بیند و خودش را میان آن‌ها زمانی که خانواده‌ای بودند و از کنارِ نایی‌جان می‌گذرند که نردبانی را در ریگزار می‌کشد. این صحنه یکی از نمونه‌های جدل ذهنیِ باشو با خودش در تطبیق‌دادنِ دو مادر هم هست. صحنه‌ی دیگری که در آن نایی‌جان در خانه‌اش نامه را می‌گوید و باشو می‌نویسد و در زمینه‌ی آن‌ها فضای سبز و برنج‌زار زرد اندک‌اندک جا می‌دهد به خاطره‌ی دوری از جنگِ جنوب: در اینجا دو واقعیتِ جدا، در دو مکان و زمان جدا، با هم یکجا در یک قاب نشان داده می‌شود.[۱]

شاید یکی از تاثیرگذارترینِ این دقایقِ برداشته‌شدنِ مرزهای بیرون و درون در تصاویرِ سینمای او که تصادم، نشتی، یا درهمرویِ آیونِ رخداد و زمانِ گاهشمارانه را به یک سفر ناب بدل می‌سازد رویارویی

---

۱ نگهبان عشق، صنعتِ سینما، شماره ۷۶، بهمنِ ۱۳۸۷؛ که خود تلخیص‌شده‌ی گفتگوی بیضایی و زاون قوکاسیان است (نشر آگاه، ۱۳۷۱).

مردِ تاریخی و تارا بر فراز قلعه‌ی ویرانه باشد. در این صحنه، به موازاتِ اجرای نمایشی آئینی (مجلس شبیه در روستا)، یک جنگجوی تاریخی که هیچ نامی از وی و قبیله‌اش در هیچ تاریخِ رسمی‌ای وجود ندارد، درحالی‌که چند تیر پیکان بر پیکرش دارد، به زبانی رزمی، آخرین لحظاتِ ایستادگی، مرگ، دهشت و فاجعه، یا یک مقاومتِ جمعی را برای تارا، زنِ روستاییِ معاصر، شرح می‌دهد. و خودِ همین توازی بین دو نمایشِ در حال اجرا ــ یک پشت‌صحنه‌ی فرضی بر فراز قلعه برای یک نمایش اصلی در آبادی ــ جانِ کلامِ نمایش آئینی را هم تاگشایی و آشکار می‌کند:

> **مرد تاریخی** این جایی است که فرق من شکافت. این جایی است که دشنه‌ای ناشناس زره بر من درید. این سنگی است که امید ما بر آن شکست. ای زن، به تو چه بگویم...این جایی است که هفت برادرِ من که از پشت یک پدر بودند در جنگِ با دشمن ناپدید شدند...این دری است که فرو ریخت. این روزنی است که ما از آن به ساحل رانده شدیم. از دریای محیط تا دریای حاشیه همه دشمنان من بودند. من با هفده نام جنگیدم. دُهل را چه کسی می‌نواخت؟ شش نام بر زمین اُفتاد. شش عَلَم. زیرا خیانت از دیوار آمده بود. این دری است که فرو ریخت. این روزنی است که ما از آن به ساحل رانده شدیم. از دریای محیط تا دریای حاشیه همه دشمنان من بودند. ساحل آنجاست که ما قدم به قدم هنوز می‌جنگیدیم و دریا جایی است که ما را فروبلعید. این جایی است که پرچمِ فتحِ ما شکست. این جای پایِ لشکرِ قدّار است که کشته‌های ما را لگدکوبِ سُمِ سُتوران کرد. از خونِ ما چه جوی‌ها که جاری شد، زیرِ پای وسوسه و تشویش. ما فریبِ روزگار خوردیم. کتابِ خدا را با ما به شهادت نهاده بودند و سوگندِ خود را به چند سکّه شکستند. فریاد از دلِ شبیخون برخاست. چگونه در محاصره‌ی آتش و دود به دریا می‌توان گریخت؟ در جنگی ناامید، در جنگی قدم به قدم.

در هم‌تنیدنِ آیون و کرونوس به‌میانجی تکرار جملات، مونتاژ و میزانسن (مثلاً تکرار حضور تارا در یک نمای بلندِ پَن به راست در آغاز و پایانِ نما؛ قطع‌شدنِ مسیر حرکتِ مرد تاریخی توسط زاویه یا حرکتِ تارا، تکرار نمای تعقیبی از پشتِ سر مرد تاریخی، تکرار پَن به راست)، زمان‌های نهفته و بالفعلِ فیلمیک را درهم‌می‌تند: بازسازی و آفرینشِ سینماییِ آیونِ رخداد، زمانِ نامتناهی، زمانِ اشتدادی‌ـعاطفیِ رخدادی مولکولی بیرون تاریخِ مدوّن؛ زمانی که بابتِ هم‌راستایی محورهای نیرو و ارزشِ کنش‌گر در آن، شدت‌هایش به خود آری می‌گویند؛ زمانی که ــ به قول بلانشو (در مقاله‌ی معروف‌اش روی نیچه، «اقتضای بازگشت») ــ «به دور خود می‌چرخد» و به‌منزله‌ی بازگشتِ آری‌گوییِ نابِ نیروهای ایجابی رو به آینده‌ی هنوز در راه و یک مردمِ در راه گشوده است. بیضایی در «درباره‌ی عباس هندو» ــ تعزیه‌نامه‌ای که پشت‌صحنه و نمایش اصلی را یکجا با هم نشان می‌دهد و به گفته‌ی او بیش از چهار یا پنج دهه است

که دیگر خوانده و اجرا نمی‌شود ــ صحنه‌ای مشابه را در یکی از نسخه‌های مورد بررسی ذکر می‌کند، آنجاکه هنرپیشه (بازیگر نقشِ عباس هندو) و نقش (عباس هندو) هم‌سرنوشت و یکی می‌شوند و پدر (شخصیتِ منفی و ستم‌پیشه) مادر و دختر را تنبیه می‌کند و آنها از شهر به بیابان می‌روند (متناظر با ملاقات مرد تاریخی و تارا در بیرون آبادی) و اینجاست که عمل جادویی رخ می‌دهد. در این نمایش دو شبیه از یک شخصیت (عباس) را بر صحنه داریم. این نمایش همچنین صحنه‌ای منحصربه‌فرد در نمایشِ ایران را نیز به تصویر می‌کشد: «مکالمه‌ی میانِ تعزیه‌ساز (کارگردان)، و بانی (تهیه‌کننده) و شبیه (بازیگر)»[1] که دریچه‌ای می‌گشاید برای خوانشی درونماندگار از صفحه‌ی ترکیب‌بندی در اثری چون *وقتی همه خوابیم* که چنین مواجهه‌ی سه طرفه‌ای در تصادمِ میانِ دو لایه‌ی ظاهری روایت مطرح می‌شود.

با این‌حال دنیل اسمیت در متنی درباره‌ی فهم دلوز از تزهای حرکت نزد برگسون به ایده‌ی زمان ادواری اشاره‌ی جالبی می‌کند که یک نقد اساسی به نظر می‌رسد:

> از نظر متفکران باستان، ابدیت در قالب **فرم‌ها** یا **ایده‌ها** به ما داده‌شده است، و زمان مرتبه‌ی نازلِ امر ابدی است. همانگونه که افلاطون در تیمائوس(d37) مطرح کرد، «زمان تصویر متحرک ابدیت است». ایده‌ی زمانی ادواری ریشه در همین تلقی دارد، به این معنا که دلیل زمان در خارج از زمان در **ایده‌های** ابدی، در **فرم‌ها** واقع شده است. در علم مدرن، امر کلی به نحوی متفاوت داده‌شده است: نه به‌صورت **ایده‌های** ابدی در خارج از زمان، بلکه به‌صورت خود زمان، به این معنا که آن[2] سپسین آنِ پیشین را تکرار می‌کند. حرکت از پیش پایان یافته و از پیش داده‌شده است؛ حرکت امری در جریان نیست. مفهومِ «تعین‌گرایی»، همانطور که نمونه‌ای از آن را نزد دیو لاپلاس میبینیم ــ یعنی در این فرض‌که کل آینده و گذشته را می‌توان با دانش حال تعیین کرد ــ خودش از این ایده نشات می‌گیرد که کل از پیش داده‌شده است. برای هردوی علمِ باستانی و مدرن، امر کلی دراصل قابل دادن است، حتی اگر ما نظربه فهم متناهی‌مان هیچ‌گاه به آن دست نیابیم.[3]

هرچند آنطور که کُربن در ادامه‌ی پاره‌متنی که قبلتر آوردم نشان می‌دهد «نباید تقابل مورد بحث [یعنی میان دو زمان] را به یک طرحِ افلاطونی صرف تنزل داد. بحثِ ما تماماً درباره‌ی تقابلِ مثال [Idee] و ماده، تقابل میانِ معقول/کلی [universal] و محسوس نیست.»[4] بحث‌های بعدی کربن تفاسیر از روایات مختلف درباره‌ی زروان، اهریمن و اهورامزدا (نسبت‌ها و کش‌وقوس‌های میان زمان کرانمند و

---

۱ بیضایی، درباره‌ی عباس هندو، دفترهای نیلا، زمستان ۱۳۸۴، ۷-۴۷.

2 instant

3 Daniel W. Smith, "The Idea of the Open: Bergson's Theses on Movement", *Essays on Deleuze*, Edinburgh University Press, 2012, 256-271.

٤ هانری کربن، زمان ادواری در مزدیسنا و عرفان اسماعیلیه، نشر سوفیا، تر. انشالله رحمتی، ۱۳۹٤، ۳۰۸-۳۰۹.

زمان بی‌کرانه) را شامل می‌شود که غرابت‌ها و پیچیدگی‌هایش ما را از موضوع منحرف می‌کند: اهریمن به‌منزله‌ی تاخیری در ازلیت زمان بی‌کرانه، شکافی از جنس یک زمان طولانی ــ پرتاب‌شدن به زمان پیکار و آزمون ــ آفرینشِ زمانی درون آیون: فاجعه‌ی کیهانی، تاریکی درون نور. با این‌حال، اساسِ فاجعه‌پردازی‌های مورد نظر (تردید یا خطای یک فرشته) کیفیتی مثالی و کیهانی/آسمانی دارند و پیش از آفرینش همه‌ی موجودات حادث شده‌اند و در نتیجه همانطور که پیشتر ــ درباره‌ی نقاشیِ درخت سخنگو نیز ــ گفته شد در این مورد، یعنی تعزیه یا سیاوش‌خوانی، نیز با متافیزیکِ امر ابدی دست و پنجه نرم می‌کنیم: آنجاکه زمان از پیش‌داده‌شده است و همواره از قبل داده می‌شود. اما مساله‌ی کارکردشناسی ایجاب می‌کند که به دستکاری ناگزیر آن صورت‌بندی سنتی برای کاربست در آفرینش‌های سینماتوگرافیک از خلالِ خوانشِ ویژه‌ی مولفی چون بیضایی ــ که از تاثیر سینماگران مولفی چون رنه، ولز، هیچکاک، میزوگوچی، یانچو، پولانسکی، گریناوی، ئیمو و دیگران برکنار نبوده و گاهاً در گفتگوهایش به‌طور جذابی به آنها اشاره می‌کند[1]ــ نیز توجه کنیم؛ یعنی دقایقی که یا تصویرـحرکت بحرانی می‌شود یا با تصویرـزمانِ ناب سروکار داریم؛ آنجاکه زمان از قید حرکت رها می‌شود و دیگر تابعِ حرکت یا بدان وابسته نیست و در عوض، این نابهنجاری‌های حرکت است که به زمان منوط می‌شود؛ زمان به‌منزله‌ی زمان و لنفسه (برای خودش) ظاهر می‌شود: به قول هملت، زمانِ نابه‌جاشده [از مفصل-به‌درآمده]، یا زمانِ از جا دررفته.[2] هرچند بیضایی عناصر، رمزگان یا مولفه‌هایی را از ساختِ نمایش‌های آیینی (سیاوش‌خوانی یا تعزیه، تقلید یا تماشا، و در گستره‌ای عام‌تر، نمایش‌های ژاپنی، چینی و هندی) وام می‌گیرد اما آنرا عطف‌به اقتضائاتِ انسان امروز به‌روز می‌کند: مثلا *مجلسِ شبیه در ذکر مصائب استاد نوید ماکان و همسرش مهندس رخشید فرزین*، فاجعه‌پردازیِ فرمِ تعزیه را در خدمتِ مساله‌ای معاصر،

۱برای نمونه در هیچکاک در قاب: یک گفتگو برای تاکید بر اهمیت شوخیِ سیاه نزد هیچکاک اینطور میان ولز و هیچکاک تمیزگذاری می‌کند: «سینمای هیچکاک از صحنه‌ی گورستانِ ***هملت*** شروع می‌شود، و سینمای ولز از درونِ توفانِ ***شاه لیر***. حالا که دوباره بهش فکر می‌کنم می‌بینم دومی یک دلقک دارد که از هیبت سقوط و تباهیِ لیر خنده یادش رفته؛ و برعکس، اولی یک گورکن دارد که پیش از آئینِ خاکسپاری جمجمه‌ی دلقکی را از میانِ گوری کهنه بیرون می‌آورد» (انتشاراتِ روشنگران، ۱۳۷۴، ۲۰)؛ یا: «در فیلمِ لایم‌لایت درسی هست که هرگز یادم نمی‌رود. در صحنه‌ای کالورو، دلقکِ پیر به خانه می‌آید و از شکستِ شغلی پریشان و گریان است. دختر رقصنده‌ی فلجی که پیشتر کالورو از خودکشی نجات-اش داده بود، او را سرزنش می‌کند که همیشه به او امید فردا می‌داد و حالا خود به چه روزی افتاده. در اوجِ هیجان دختر از جا برمی‌خیزد و ناگهان درمی‌یابد که روی پاهایش ایستاده و می‌گوید نگاه کن کالورو من روی پاهایم هستم.... استادچاپلینِ کارگردان، عکس‌العمل استادچاپلینِ بازیگر را نشان نمی‌دهد. او عکس‌العمل را به ما بینندگان وامی‌گذارد. هرچه ما حس کنیم بخشی از حس کالورو خواهد بود. چه راه دیگری می‌توانست کالورو را اینهمه به ما نزدیک کند؟ چه راه دیگری می‌توانست بیش از این درک ما از حس دختر شفایافته را بی‌واسطه‌تر کند؟» (درباره‌ی مسافران، ۱۳۷۱، ۹۸.) مهمتر از این وجوه تاثیری و درک بصری، رویکرد و نظرگاه بیضاییست که از همان زمان نگارشِ نمایشنامه‌ی آرش کاملاً علیه امور داده‌شده و از جمله زمانِ داده‌شده صف‌آرایی می‌کند و مثلاً در نقدش به آرشِ سیاوش‌کسرایی (نیز خوانشِ نادر ابراهیمی و مهرداد اوستا از افسانه‌ی آرش) جلوه‌گر است: اینکه کسی قهرمان به دنیا نمی‌آید بلکه «موقعیت‌ها آدم‌ها را در شرایطی قرار می‌دهد که به کارهایی دست می‌زنند که تصورش را هم نمی‌کنند». نزد بیضایی، «در نوشته کسرایی مردم و اسطوره بی‌قیدوشرط خوب و منزه‌اند» اما در نوشته او این هردو بخشی از مشکل‌اند. (بنگرید به جدال با جهل، ۱۳۸۸، ۲۶-۲۸)

2 Gilles Deleuze, *Two Regimes of Madness*, Semiotext(e), 2006, 352.

غیردینی و سکولار به کار می‌گیرد، یعنی بازخوانی و طرح مساله‌ی قتل‌های زنجیره‌ای؛ وانگهی، او این ساخت نمایشی کهن را به زبان تصویر معاصر برمی‌گرداند که تاثیرِ برخی از شاخص‌ها یا نمونه‌هایش را بالاتر ذکر کردم؛ اینجا دیگر زمان از پیش داده‌شده نیست. هرچند در نقاشیِ ایرانی یعنی در یکی از منابع الهامِ بیضایی، پیش‌زمینه و پس‌زمینه معادل و هم‌ارز می‌شوند و از پرسپکتیو و عمق میدان خبری نیست، با این‌حال در ساخت تصاویر سینماتوگرافیک‌اش از این تمیزگذاری بهره می‌برد و آن بینشِ سبکی‌ـبصری‌ـروایی را به فضاـزمان ویژه‌ای در ساختمانِ قصه‌پردازی و نحوه‌ی تعریف‌کردن داستان یا ترسیم نسبت بین شخصیت‌ها انتقال می‌دهد یعنی آنجاکه به‌طور مستقل همچون یک انفصال زمانی، در مواردی که قبلتر مثال زده شد عود می‌کنند: جایگاهِ مشخصِ این هم‌ارزیِ دور و نزدیک یا پیش و پس، به‌منزله‌ی یک سبک یا بینش در نمای چرخشی یادشده از *وقتی همه خوابیم* مشهود است که امضای مولف را نیز می‌سازد. بنا به توصیفِ دلوز در *دو رژیم جنون*،

> در اروپای پس از جنگ، شماری از موقعیت‌ها که ما نمی‌دانستیم چگونه به آنها پاسخ دهیم در فضاهایی تکثیر شدند که دیگر نمی‌دانستیم چطور توصیف‌شان کنیم. آنها فضاهای «عادی»، بیابان‌های مسکونی، انبارهای متروک، زمین‌های خالی، شهرهای مخروبه یا نوساز بودند. در این فضاهای عادی، نژاد تازه‌ای از کاراکترها، کاراکترهای اغلب تحوّل‌یافته، شروع به کنش کردند. در واقع آنها بیشتر می‌دیدند تا آنکه به کنش دست بزنند.... تریلوژیِ بزرگ روسلینی، اروپا ۵۱، استرامبولی، آلمان سال صفر را در نظر بگیرید: کودکی در یک شهر تاراج‌شده، غریبه‌ای در یک جزیره، زنی بورژوا که شروع به «دیدنِ» دور و بَرَش می‌کند.... اکنون تصویرها شروع به آشکارکردنِ خودِ زمان می‌کنند. (۲۰۰۶، ۳۵۲-۳۵۴)

این تنگنای تاریخی، عارضه‌نمونِ موقعیتِ کاراکترِ گلرخ در *سگ‌کشی* نیز هست؛ نوعی مکان‌نگاری فضاـزمانی و معمارانه‌ی خاصِ یک دوران نو (پس از انقلاب و پیش از ختم کامل جنگ)، در وضعیتی هنوز امنیتی، آکنده از حضور پایش‌گرِ شبه‌نظامیان اسلحه‌به‌دست، حتا در اتاق خواب و خصوصی‌ترین آناتِ جان؛ آنجاکه تنازع دو سنخ ارزش در مقامِ دو سنخ از نیروهای اجتماعی، سوداگر و روشنفکر، در وضعیت‌هایی دیگرگون از تصادمِ زبان‌ها و کاست‌های اجتماعیِ ملازم‌شان ترسیم می‌شوند. بالقوگی این تنازع معاصر برای خوانشی توأمان اسطوره‌شناختی و کوچ‌گرشناختی را نیز در نظر بگیرید: خودِ بیضایی در درسگفتارهای استنفورد از کاراکتر گلرخ به‌عنوان یک ایشتار (بغ‌بانوی باروری، عشق، جنگ) معاصر حرف می‌زند که برای بازآوردن تموز (کاراکتر ناصر معاصر) به زیرین‌جهان (سلول‌های زندان، قلعه‌ها و سیاه‌چال‌های لیبرتین‌های سادیست معاصر) سفر می‌کند و پس از ازدست‌دادن چیزی در هر وهله با خواهرش ارشکیگال (بغ‌بانوی مرگ) رویارو می‌شود که در این روایت معاصر، تموزِ معاصر را پس

نمی‌دهد و نتیجتاً باروری از جهان (خشک‌زارِ صحنه‌ی آخر) برمی‌افتد؛ که این خود از نابودی آفرینش و تولید در پهنه‌ی اجتماعی خبر می‌دهد آنجاکه ارزش‌های دلالی، واسطه‌گری و دیگر فرم‌های انگلی در همه‌جا مجال بروز و گسترش یافته‌اند؛ دیگرگونی‌ها در خطر همگون‌سازی، و بس‌گانگی‌ها در معرض سرکوب، رام‌سازی و انقیادِ خشونتِ ایدئولوژیکِ گفتار مسلط ترسیم می‌شوند؛ خطوط پرواز ماشین‌ـ‌میل‌ورز در فضای مخطط شهری مسدود می‌شود: قربانی‌ـ‌زن‌ـ‌نویسنده، غریبه‌ای که همان صحنه‌ی اول دقیقاً از آسمان به زمین می‌آید، وارد چینه‌بندی‌های فضای مخطط یا شیاردارِ شهر می‌شود تا انسانِ معاصری را نجات دهد؛ در مقابلِ ارزش‌های مبادله‌ای پیرامون‌اش سیلان‌هایی از جنس هدیه‌ی بی‌بازگشت را به جریان می‌اندازد؛ و به همین دلیل هم نظام پدرسالارانه‌ـ‌سرمایه‌سالارانه‌ـ‌تک‌خدایانه به تنبیه، تجاوز و طرد او دست می‌زند. شخصیت‌پردازی چکامه چمانی نیز ــ با همه تفاوت‌های در رنگ‌آمیزی ــ از همین سنخ کوچ‌گر است مضاف بر اینکه او حتا صدایش را هم از دست داده؛ اگر گلرخ سوار یک شکاری بود، مَرکَب او یک مزداست. نیز به این نمایش‌پردازی توجه کنید که به‌زعم کُربن حکایت یک انتخابِ ازلیِ پیشاوجودی را بازمی‌گوید که مبنای کل انسان‌شناسیِ مزدایی است و در بستر نبرد نیروهای خیررسان/نیک (فره‌ورتی‌ها، فَروَهرها، فرشتگان نگهبانِ آفریده‌های زمینی) و نیروهای گزندآسا به پیش می‌رود: «در طلیعه‌ی هزاره‌های دوران آمیزش، اهورامزدا، فره‌ورتی‌های انسان‌ها را در معرضِ انتخابی آزادانه قرار داد که منشاءِ تقدیرِ آنها (یعنی زمانِ آنها، آیونِ آنها) است: یا باید در عالم مینوی [مینوک] مصون از آسیب‌های اهریمن باقی می‌ماندند و یا برای پیکار با اهریمن در عالم زمینی به اجسام [یا بدن‌های] مادی هبوط می‌کردند و در آنها متجسد می‌شدند. فره‌ورتی‌ها به‌پیشنهادِ هبوط به زمین با هدفِ پیکار با اهریمن «آری» گفتند. بدین‌ترتیب، نوعی مضاعف‌سازی واقع شد. در نهایت، فره‌ورتی‌های تجسدیافته با نفس یکی شدند.» (*زمان ادواری در...*، ۳۲۵) بدین‌ترتیب، نظر به خودقربانی‌گریِ کاراکترِ چکامه چمانی در *وقتی همه خوابیم* و نجات‌بخشیدنِ کاراکترِ شکوندی از وضعیتِ معلق‌اش (خصوصاً توجه کنیم به تغییرِ پوششِ نهاییِ زن که لباس مردانه را تن می‌کند) می‌توان بستری برای خوانشِ فرشته‌شناختی فیلم (و برخی دیگر از آثار مولف) و زمان‌مندی‌هایش(هایشان) به دست داد[1] هرچند چه‌بسا خود مولف در ابتدا

---

۱ قصد ندارم این خوانش را در اینجا بسط دهم و تدقیق بیشتر را به متنی مستقل در مورد مولف وامی‌نهم اما تنها برای ذکر نمونه‌ای دیگر از کاربستِ این خوانش مخاطب را به نمونه‌ی کوچکی ارجاع می‌دهم که قبلتر از فیلم شاید وقتی دیگر آوردم، یعنی آن صحنه یا صحنه‌هایی که شخصیتِ کیان (با بازی سوسن تسلیمی)، در یک زمانِ منفصل گم می‌شود، خودِ (self) این شخصیت علاوه بر کاراکترِ آینه‌وار و قرینه‌اش (یعنی خواهرش، ویدا، با بازی خودِ سوسن تسلیمی)، به‌طور مجرد نیز در فضا-زمان‌های مختلف تکثیر می‌شود: خوانش دقیق نسبتِ مسافر و معبد در اینجا اهمیت دارد؛ معبدی که ــ با بهره‌گیری از شرحِ کُربن در فصلِ دومِ معبد و مکاشفه (ص. ۲۵۱) ــ در نسبت است با تکوینِ شخصیت‌شناختی و تحولِ خود (self) شخصیتی که مرکزش یا ثبات‌اش را از دست داده؛ کیان در انتها آن انسجام یا مرکزِ مفقود را بازمی‌یابد و به ثبات و انسجام می‌رسد: با گذر از یک مکان یعنی دارالایتام به‌منزله‌ی معبدِ نخستین (و مرحله‌ی روانی متناظرش) به مرحله‌ای‌که خود به معبد بدل می‌شود: یک زهدانِ بارور و حیات‌بخش. هرچند منطقِ داستانیِ فیلم گاهاً به فرایندِ دارودرمانی ارجاع می‌دهد که اثراتِ روان‌گردان و وهم‌زایانه دارد اما با توجه به کوشش بیضایی برای خودآئینیِ [aoutonomy] زبانِ بصری‌اش، خوانشِ ما سنخ‌شناسی دیگری برای تصاویرِ سینماتوگرافیکِ او طرح

بدان قصد نبوده باشد. در حکایت بالا «اهورامزدا یک خدای مطلق نیست» (همان‌جا) و فره‌ورتی‌ها به‌منزله‌ی متعادل‌کننده‌ها و یارانی که در تاب‌آوردنِ وضعیت شریک می‌شوند، در هیأتِ آنهاکه رنج را به جان می‌خرند، تصویر می‌شوند؛ این بازخوانی نوین با جانِ کلامِ بیضایی در ستایش‌اش از خرد و نکوهش‌اش از «مطلق‌نگری اندیشه‌ی سنتی» ــ در یادداشت‌اش بر صدسالگی سینما[1] ــ که نظارت از آن می‌آید و اقتضائاتِ مادیِ زندگیِ واقعی (بخوانیم بدن، میل و غریزه‌ی بشری) را نفی، محدود و سرکوب می‌کند، همخوان است. یک نمونه از این دقایقِ مقاومت‌ـآفرینشِ بیضایی در مقابلِ آپاراتوسِ دولتی ستم‌پیشه را نگار متحده در *تمثیل‌های جابه‌جاشده* (۲۰۰۸) به تحلیل نشسته است. برای نمونه، او با ارجاع به شیوه‌ی مونتاژ و تصویرپردازی در *مسافران*، شرح می‌دهد که چطور به خاطرِ وجودِ فشار و سانسور و ممنوعیتِ

می‌کند که از شیوه‌ی مواجهه‌ی خاص او بامسائلِ زمین‌تاریخ‌اش برآید، و از اینرو تصور می‌کنم بحران‌های روحی کیان، به‌هم‌ریختگی‌های زمانی و تمهیدات بصری ملازمِ آن صحنه‌ها (مثلاً استفاده از لنزِ فیش‌آی برای یک نمای نقطه‌نظرِ کیان) با نوعی زمانِ گسسته یا آنچه که هانری کربن در معبد و مکاشفه، «زمانِ منفصلِ فرشته‌شناخت» [tempos discretum] نامیده است، همخوانی دارد: آنجاکه «قطعاتِ زمانِ منفصل زمان‌های معبدِ مثالی‌اند. اینها زمانِ [گاه‌شمارانه‌ی] ما را از هم می‌گسلند و به گسل‌هایی که ایجاد می‌کنند یک بُعد ازلی می‌بخشند.. تاریخ از این طریق آزاد و مبدل به تمثیل می‌شود» (بنگرید به فصلِ سومِ معبد و مکاشفه، ۱۳۹۴، ۳۰۲). بذر این نظرگاه یا رویکرد پیشتر در ادبیات فارسی و حتا در خودِ تعزیه وجود دارد، برای مثال در تعزیه‌ی عباس هندو که فرمِ نمایش در نمایش یا روایت در روایت دارد، شبیه دومِ عباس یا صورتِ مثالی‌اش، همراه با شبیه‌های فاطمه و سکینه، برای شفای عباس هندو (شبیه اول)، مادرش و خواهرش بر صحنه ظاهر می‌شوند؛ یک تقارن کامل فرشته‌شناختی برای سه دسته از نفوس زمینی. بنا به خوانشِ اسماعیلیه خودِ زمانِ گذرا یا محصور اساساً به‌علتِ تردیدِ فرشته، بازماندنش از خویش، و فروغلتیدنش به گذشته و از اینرو به‌تاخیرافتادنِ مرتبه‌اش حادث می‌شود و مکان‌شناسیِ خاص خود را نیز به دنبال دارد؛ بنا به شرح فیضان‌باورانه‌ی شهرستانی این فرشته در تقدمِ وجودیِ ازلیِ عقلِ اول و عقل دوم (نفس) که میانجی او با مبدا بودند تردید کرد و از تصدیق تقدمِ آنها، از اجابت دعوت‌شان، و شهادت‌به توحید سرپیچی کردغ تخیلِ به‌انحراف‌گرائیده‌ی فرشته نمایانگرِ ظلمتِ او، ابلیسِ او و اهریمنِ اوست. اما بنا به این افسانه‌پردازی فرشته به دعوت باطنی بازمی‌گردد و پیکاری را همراه با یارانش آغاز می‌کند که تکوینِ نفس‌اش نیز خواهد بود. (نقل قول غیرمستقیم از؛ کربن، زمان ادواری در...، ۱۳۹۴، ۳۴۸-۴۹؛ ۳۵۴-۵۵). حتا شرح خودِ بیضایی این درونماندگارگرایی‌مان را تقویت می‌کند، مثلا وقتی که در فیلمِ پشتِ صحنه‌ی شاید وقتی دیگر، درباره‌ی اصواتِ به‌کاررفته در موسیقی متن فیلم می‌گوید: «می‌خواستم از همان عناصری که در تصویر می‌بینیم و از جای دیگری ــ بیرونِ فیلم ــ واردشان نکردیم در موسیقی استفاده بشود؛ مثل صدای سگ، یا چرخِ درشکه». وانگهی، بیضایی در گفتگو با حمید امجد بر سر انتشار «سیاوش‌خوانی» می‌گوید «شما می‌توانید روح مادر سیاوش بر فرازِ سر او را که در سیاوش‌خوانی‌ست [...] ببینید و تنگاهِ نمادینی را [...] پیدا کنید که گرداگردش [...] مویه می‌کنند». این مادر که اثر به اثر در کار او قابل ردیابی است، را باید نیای مادرِ «شاید وقتی دیگر» به حساب آورد که در آن، شکافته‌شدن یک مادرِ اصلی/آغازین به دو مادرِ بالقوّه (کیان و ویدا) به بیانی کاملاً سینماتوگرافیک می‌رسد: عکسِ سیاه‌و سفیدِ انتهای فیلم از مادر، و نیز تصاویرِ سیاه‌وسفیدِ صامتِ انتهایی در تجسم‌بخشی به جنونِ مادر، هردو به‌منزله‌ی مادرِ تصویرِ رنگیِ دو خواهر. بیضایی درباره‌ی آن چنین توضیح می‌دهد: «[...] می‌توانید ربطش بدهید به کتاب لغت و بگویید کیان، هستی و ریشه است و ویدا کم یا گُم، و به اصل سانسکریت یا اوستایی دو واژه رجوع کنید یا آن زبان مادری که مادرِ سانسکریت و اوستایی بوده، و اصلاً بروید به لحظه‌ی جداشدنِ آریایی‌ها که نیمی در ایران ماندند و نیمی به هند امروزی رفتند، چون حتما نام کتاب مقدس آنان ودا به معنی وحی و الهام با ویدا به عنوان نام، مربوط‌تر است [...] و فیلم را اشاره‌ای بگیرید به این گم‌گشتگی تاریخی [...]» (بنگرید به «از جهانِ پاکان؛ در پی اصل گمشده»، سیمیا شماره‌ی دوم، دوره‌ی دوم، ۱۳۸۶، ۱۳۷-۱۵۳؛ نقل‌شده از «دنیای تصویر»، تیر ۱۳۷۶.) بیضایی قبلتر درباره‌ی عکس‌العمل‌های منتقدان جرگه‌ای شبه‌دولتی مجلات درباره مسافران اشاره کرده بود که «شگفت‌زده می‌شوم که آنها که داعیه‌ی شناخت فرهنگ این سوی جهان را دارند و ذهن تربیت‌شده با حافظ و سعدی و مولوی، با دیدن مسافران گیج شوند. وظیفه‌ی مخاطب غربی گیج‌شدن است و با معیار روزنامه‌ای خود سنجیدن، ولی وظیفه‌ی من منطبق‌کردن خودم بر معیارهای او نیست. یادتان باشد که ما اینجا یک روشنفکری خیلی شوخی و یک ضدروشنفکری خیلی جدی داریم که حالا دیگر هر دو مدعی شناخت فرهنگ شرق و غرب هردواند.» (درباره‌ی مسافران، ۱۳۷۱، ۶۲)

1 http://fis-iran.org/fa/irannameh/volxiv/end-century [ایران‌نامه، شماره‌ی ۱۴، نشرشده به‌تاریخِ ۲۰۰۸/۰۹/۲۹]

تماسِ فیزیکی بین زن و مرد در سینمای ایران، عروس و داماد هرگز کنار هم نشان داده نمی‌شوند و چطور این مساله به بیان [enunciaton] ویژه‌ی فیلم شکل می‌دهد.[1] اگر این نظرگاه را تا سگ‌کشی بسط دهیم باز هم نمونه‌ای از این برخورد خلاقانه با سانسور و بیانِ وجودِ سانسور را در صحنه‌ای می‌بینم که گلرخ پس از تسویه‌حساب با اولین طلبکاران‌اش (کاراکترهای منتسب و اروانه)، موقع رفتن متوجه حضور یک آشنا (کاراکترِ خاوری) می‌شود، ندانم‌کارانه برای خداحافظی دست پیش می‌برد و بعد سریعاً آنرا پس می‌کشد و می‌گوید «ببخشید که نمی‌تونیم دست بدیم». این صحنه شاید برای مخاطبِ عادت‌کرده به وضعیتی عادی‌سازی‌شده به چشم نیاید اما برای مخاطب بین‌المللیِ فیلم تلویحاً محدودیت‌های بیانی سانسور را هم تداعی می‌کند. در این صحنه‌ی کوتاه و شوخ‌طبعانه، بیضایی کلیشه‌ها ــ یا آنچه پیر کلوسفسکی *رمزگان نشانه‌های هر روزه* می‌نامد ــ را آشکار و تاگشایی می‌کند. پیش از اینها به روحیه‌ی اسطوره‌شکن یا رویکردِ تقدس‌زدایانه، افسون‌زدایانه، و انتقادی بیضایی اشاره شده بود. همانطور که محمدرضا رضایی‌راد و دیگران در نشست رونمایی از کتابِ *هزارافسان کجاست؟* اشاره کرده‌اند[2] بیضایی خواه در فرماسیونِ سلطنتی خواه اسلامی، در چالش با مولفه‌های گفتار مسلط در هر دوره (مولفه‌هایی که در هیأتِ اژدهای خشکسالی و همه‌ی وانموده‌های مربوط به آن ــ علیه پهلوان‌خدای باروری ــ تجسم می‌یابند) به سراغ صداهای حاشیه‌ای و روایت‌های ناگفته، محو، یا حذف‌شده‌ای می‌رود که بیرونِ قابِ کلان‌روایت‌های گفتارِ رسمی، بیرونِ تاریخِ پذیرفته‌شده‌ی مدونِ حاکم قرار دارند؛ از اینروست برساختن، صدابخشیدن، یا تن‌دارکردنِ نیروی قصه‌بافی زنانه‌ای که از توانِ قصه‌های عامیانه و تاریخِ شفاهی ملهم شده است؛ احیا و فراخواندنِ یک ادبیاتِ حاشیه‌ای چندصدایی و چندفرهنگی که اقتدار تمامیت‌خواهِ پدرسالارانه‌ـتک-خدایانه منع و سرکوب‌اش کرده است. در نشست مذکور، محمدرضارضایی‌راد با اشاره به فوکو و *تاریخ جنون*‌اش از این باورِ عامیانه سخن گفت که صدای شهرزاد قصه‌گو و خواندنِ *هزار و یکشب* به دیوانگیِ آنکه کتاب را می‌خواند منجر می‌شود: این دفاع حاکمانه از این سنخ عقلِ مستبدِ مطلق‌نگر، بیرون‌گذاشتنِ جنون از گفتار، و حذفِ امکان‌های چندصدایانه‌ای چون مثنوی *موش و گربه* (عبید زاکانی، اوایل قرن ۸)

---

۱ متنی که نگار متحده به آن راجاع می‌دهد: درباره‌ی مسافران بیضایی، به‌کوشش زاون قوکاسیان، انتشارات روشنگران، زمستان ۱۳۷۱، ۱۴۹. «بیضایی: ما مجبور بودیم به‌جای آنچه به‌طور واقعی و طبیعی در چنین روزهایی در عروسی خانه‌ها رخ می‌دهد مثل ساززدن و پای‌بازی و دست-افشانی و شوخی و شادمانی و مسخرگی، که به نمایش آنها عملا مجاز نبودیم، حالات و حرکاتی اختراع کنیم که جایگزین آن شادی باشد. در اصل البته وقار خانوادگی معارفی‌ها هم خودبه‌خود اجازه‌ی شادی‌های سبک را به ما نمی‌داد. اما مشکل ما قبل از اجرا در ساختار متن باید حل می‌شد. مجبور بودیم دمی جفت جوان را تنها نگذاریم یا کنار هم قرار ندهیم، چون در آن صورت عاطفه‌ای باید در میان می‌بود و اگر بود عاقبت نمایش فیلم چه می‌شد؟ برای همین رهی دائماً پی انجام کارهایی در بیرون است، و ماهرخ هم شادی‌اش با چشم‌به‌راه‌مسافران‌بودن تعدیل می‌شود.... ما باید طبق مقررات شادی می‌کردیم و این گاهی ناممکن بود. اختراع و جایگزین‌کردن حرکاتی مثل لی‌لی، دست‌بازی، گرداندنِ عروسک‌های بزمانند، بازیِ عروسک‌وار، و دعوت‌نامه را چون بادبزنی به کار بردن، تا حدودی شادیِ فروخورده را به تصویر پس می‌داد؛ و البته همانطور که می‌بینید همه در چارچوب مقررات.» (تاکید افزوده شده است)

۲ فایل تصویری نشست قبلتر در سایتِ نمایشگر [http://namayeshgar.com/?p=3862] موجود بود. شرح مختصری از نشست رونمایی از هزارافسان را در برخی وب‌سایت‌ها می‌توان دید.

یا آثار سوزنی سمرقندی (قرن ۶) به جرم هزل‌بودن و نابه‌خردی و سبکسری است. در سرحدات ــ اگر نمونه‌هایی چون ساد و مازوخ را در ادبیات غرب در نظر آوریم ــ گستره‌ای از کنش‌های نهی‌شده را داریم که بالقوگی آنرا دارند و داشته‌اند تا به عنوان جرائم منافی عفت عمومی موجباتِ طرد و تکفیر را فراهم آورند: هم‌جنس‌خواهی، صنم‌پرستی، نظربازی جنسی، عورت‌نمایی، مبدل‌پوشی، روسپی‌گری، بچه‌بازی، حیوان‌بازی یا حیوان‌دوستی و الخ.

به‌کارانداختنِ پسمانده‌شناسی مورد نظرِ ژرژ باتای در مورد این بیان نمایشی (تعزیه) بیش از اینها مجال کنکاش می‌دهد اما همانطور که در آثار فونتانای نقاش می‌بینیم میزان تاگشاییِ موضوع و مکاشفه‌ی ما به توان ضرباتِ کاردک و درجه‌ی شکافِ بوم نیز مرتبط است، همانطور که گتاری و دلوز در *فلسفه* چیست؟ می‌گویند، فونتانا بوم را می‌خراشد تا «پهنه‌ی یکدست، یا پهنه‌ی رنگِ ناب را از خلالِ آن شکاف ببینیم» زیرا:

> نقاش بر بومِ خالی نقاشی نمی‌کشد، و نویسنده نیز بر کاغذ سفید نمی‌نویسد؛ بلکه کاغذ یا بوم پیشاپیش آنقدر از کلیشه‌های از پیش‌موجود و از پیش‌مستقر پوشیده شده که ابتدا باید آن‌ها را پاک، تمیز، مسطح، و حتی خُرد کرد، تا بدین‌ترتیب دمی از هوای آشوب که بینش را به ارمغان می‌آورد به درون راه یابد.[۱]

به نظرم برای آنها که از سرسری‌خواندن بیزارند، این نظرگاه تکلیف بسیاری از مناقشات بی‌حاصل و کاذب را پیشاپیش روشن کرده است، مثلاً مناقشات عبث حول ترجمه‌نویسی. بیضایی قبلتر (در یادداشت‌اش بر صد سالگیِ سینما) گفته بود که آمدنِ ابزاری مدرن، یعنی دوربین عکاسی به ایران، یک رخداد مهم در تاریخ اندیشه‌ی ماست؛ به لطفِ ابزاری نو، انسان معاصر به خودِ واقعی‌اش، به جراحات و تنش‌هایش، به فقر و فلاکت‌اش، نظری کرد. ورود هر تکنولوژی نو، این بالقوگی را دارد که شکل‌های اندیشه و شیوه‌ی زندگی جمعی را دگرگون و معوج کند: از خلال این نظرگاه است که به سراغ مانی (که به التقاط‌گرایی متهم بود) یا به سراغ کربن و دیگران رفته‌ام: به جای بحث‌های عبث درباره اینکه فلانی سنت‌گراست یا نوگرا، اگر واقعا توانسته‌ایم چیزی از داده‌های او بیاموزیم باید بتوانیم از آن دانش‌ها برای طرح مساله، برای افسون‌زدایی یا چینه‌کاوی عطف‌به مسائل امروزمان کار بکشیم. اگر ترجمه به منزله‌ی میکروپردازشگر نگریسته شود آنوقت حتا باید پرسید چه نظرگاه یا چه بازارزشگذاری‌ای اصلا به مارسل دوشان این مجال را داد تا یک سنگ توالت، یک ابژه‌ی انتخاب‌شده، را که حتا خودش نساخته بود

---

۱ برای مطالعه‌ی بیشتر بنگرید به فصل «از آشوب به مغز» از فلسفه چیست؟، دلوز و گتاری، تر. زهره اکسیری و پیمان غلامی، رخداد نو، چاپ دوم، ۱۳۹۳، ۲۵۲.

به‌عنوان اثرش به نمایشگاه ارائه کند. بیضایی همچنین در «درباره‌ی عباسِ هندو» به نقشِ نسخه‌نویسانِ معاصرِ تعزیه در جریانی که امروزه سادگی‌گرایی می‌نامیم هم اشاره کرده است. شاید حالا بشود پرسید؛ به‌رغمِ همه‌ی تفاوت‌های ریز و درشت، چه می‌شود اگر کوشش بیضایی در کاربست‌دادن‌به بقایای نمایشیِ یک آیینِ محوشده و به‌روزسازیِ نشانه‌ای، معنایی و کارکردی‌اش را در پرتوِ کارِ ژان تنگلی در مکانیزه‌سازی آهن‌آلاتِ فرسوده‌ی زنگ‌زده، به‌ضربِ تیغِ برش‌زنِ نظریه‌ی انتقادی معاصر بازخوانی کنیم؟ بار دیگر به کالبدشکافی دلوز در کتاب‌اش روی فوکو[1] برگردیم آنجاکه از روش چینه‌کاوی به‌منزله‌ی کاوش در شکل‌گیری‌های تاریخی در مفصل‌بندی مضاعفِ امر رویت‌پذیر و امر گزاره‌پذیر، فرم‌های بیان و فرم‌های محتوا، سخن می‌گفت:

> یک «دوران» پیش از گزاره‌هایی که آنرا بیان می‌کنند یا پیش از رویت‌پذیری‌هایی که آنرا پُر می‌کنند، وجود ندارد... باید گزاره‌های منطبق بر هر چینه و آستانه‌هایش را از کلمه‌ها و از زبان استخراج کرد، و نیز رویت‌پذیری‌ها و «آشکارگی‌ها»ی خاص هر چینه را از چیزها و از نگاه استخراج کرد... باید کلمه‌ها، جمله‌ها یا قضایا را شکافت و باز کرد تا گزاره‌ها را از آن استخراج کرد... باید چیزها را شکافت و شکست. (۱۳۸۶، ۷۹-۱۰۹)

این متن کوچک قطعاً تنها یک تمرین یا یک سرآغازِ ممکن در چینه‌کاوی سنخی از تصویرـاندیشه و کژریخت‌شناسیِ برخی تبلورهای‌اش در یک زمین‌تاریخ و روان‌جغرافیای محلّی‌ست.

***

به‌لطفِ یوتیوب، اجراهای مختلفِ قطعه‌ای از جِف بِک [Jeff Beck] را می‌شنوم. قطعه را Nitin Sawhney ساخته که اهل هند است و آشنا به موسیقی جنوب و شمال هند. گردنبندی سرخپوستی بر گردنِ بِک. عرق‌ریزان. آن بینی، آن لبخند، آن پیشانی پنهان و این سولوی راک. چرا سرخپوستِ برقی ننامیم‌اش؟ نه صِرفاً امتزاج ساده‌ی راک با رنگمایه‌های هندی، بل گشایشِ ذائقه‌ی دیگرش در سبک و ژانر. کلسفسکی نشان داد که چگونه باید از نشانه، از شدتِ اختصاریافته (شدتی که خودش را اُبژه‌ی خویش گرفته) به شدتِ هذیانیِ فانتاسم آغازین رسید و ماشین‌ـمیل‌ورز را در قطع‌ـجریان‌هایش دید؛ از همرسانیِ همه‌فهم به یک زبانِ ناممکن، به خودِ ناممکنیِ گفتن، به فشارِ خودِ ناممکنی؛ از واژه به اصوات،

---

۱ بنگرید به فصلِ «چینه‌ها یا شکل‌گیری‌های تاریخی» در ژیل دلوز، فوکو، تر. نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، نی، ۱۳۸۶.

پچواک‌ها، تته‌پته‌ها، نامعنا. بیانِ واجدِ یکه‌گی[1] یا در کار نخواهد بود یا لابه‌لای همین حفره‌ها می‌شکفد، از دلِ همین نشتی‌ها چکه می‌کند. بِک، عرق‌ریزان، آن بینی، آن لبخند، آن پیشانی پنهان، آن نگاه. قطعه‌ای زنانه یا با روحی زنانه. سَرَسوَتی؛ بغ-بانوی هنر، خنیاگری و رودخانه در هندوئیسم. رودخانه‌ی سَرَسوَتی. و وِداها که فرزندان سرسوتی‌اند. خویشاوندی طبلا با نظام موسیقی کلاسیکِ عثمانی؛ تالا، ریتمِ تکراری چون کف‌زدن. راگا؛ مقامِ دستگاهِ موسیقی سنتی هند، به معنای رنگ‌آمیزی یا رنگرزی در سانسکریت، که به زمان‌های مختلف روز یا فصول سال مرتبط است. نمی‌پرسیم چرا این قطعه کلام ندارد. *همان‌قدر زندگی که صرفِ اندیشه‌هایت کرده‌ای، همانقدر مرگ در تو هست.*[2]

۳

> آنکه دوست را خواهان است باید در راه‌اش جنگ‌برپاکردن را نیز بخواهد. و برای بر پاکردنِ جنگ باید توانِ دشمنی داشت. می‌باید دشمنی را که در دوست نیز هست پاس داشت. به دوست چگونه می‌توان نزدیک شد بی‌آنکه به مرزهای او پا گذاشت؟ ــ نیچه، چنین گفت زرتشت، درباره‌ی دوست

چهره‌ی پنهان‌مانده‌ی رنج. بدون تصویر رسمی. چهره‌ی پنهان‌مانده‌ای که بابتِ غنای شدتِ بازنمایی‌ناپذیرش همواره پنهان و ورای هر دست‌یافتن باقی خواهد ماند، تا آنجاکه هر افراط، هر میل‌ورزیدن به تجربه‌ی حدی، دقیقه‌ی تقلای برگذشتن از سنگینیِ سبوعانه‌ی این رنج به یک سبکباریِ پساانسانی را نیز بر حافظه داغ می‌زند. در دوزخی چنین جهان‌فراگیر و ابدی حتی هیچ مرگی هرگز آسان نبوده است؛ حتی دلخوشی به پیوستگیِ لحظاتِ مفروضی که دَمِ برسازنده، میلِ شخصی‌زدایی‌شده‌ی بازگشت، یا «آن» بازنیافتنی‌شان را انکار می‌کنند، سخت بتواند از واگرایی‌های نوشَوَنده و دیگرگونگی‌های درون‌ذاتِ خودِ لحظه چشم بپوشد. نوشتاری که در چنین میانه‌ای از بیرونیت جاری می‌شود، که بندبندش با همه‌ی توان بر سنگِ سختِ لحظه پنجه می‌کشد، نه صرفاً برای رنج‌زدایی از واقعیتِ نخواستنی نه به‌قصدِ بیابان‌زداییِ یک ذهن‌بوم، بل در افراط‌های خودجوش و انحراف‌های تصمیم‌ناپذیرش، در ناعقلانیت‌ها و بیرون‌زدگی‌هایش خواهد زیست؛ برهوتی میان شب و روز. می‌خوانیم: «تلخ چون قرابه‌ی زهری/ خورشید از خراش خونین گلو می‌گذرد...» (شاملو، *هجرانی*)، و به یاد می‌آوریم: «شعر قربانی‌گری است . . . و

---

1 Idiosyncratic

۲ اِمیل سیوران؛ پاره‌هایی از کتابِ اوهام در؛ *Bezna 5 [Darkness, Unknown, Fear]* نوشته و گردآوریِ مجموعه‌ای از مولفان، ۲۰۱۴، ص. ۱۸

کلمات قربانیان» (باتای، *تجربه‌ی درونی*). اگرچه در هذیان یا در وضعیت‌های اسکیزوفرنیایی شدید ساخت‌های زبانی، نحو و خودِ کلمات مخدوش و مثله می‌شوند و اقسام گوناگون غریب‌گفتاری‌ها، نوواژه‌تراشی‌ها و زبان‌پریشی‌ها به‌منزله‌ی فورانِ سیلان‌های رمززدوده و رمزگان‌زداینده‌ای بروز می‌کنند که هم مرزهای امکاناتِ زبان را درمی‌نوردند و بسط می‌دهند و هم از کیفیتِ فانتاسمِ بنیادی خودِ سخن‌ور خبر می‌دهند.

همواره و برای همه‌ی هستندگان «آن امکان»(ها) وجود داشته بوده و دارد، وجود خواهد داشت (کدام امکان‌ها؟ همواره «آن امکان‌ها»). جهان واقعی به‌منزله‌ی ناممکنی همه‌ی «آن امکان»(ها) در یک وهله، آن امکانِ به‌خصوص را کُشت تا آن *نقطه‌ی کور* واقعی را ساخته باشد که خودش به‌واسطه‌ی آن ممکن باقی می‌ماند؛ و من، تنها یک آن، اَم‌ام را در آن امکان بازشناختم و خود را کشتم تا کلِ امر ممکن یکجا کنار رود (مساله‌ی درخورِ پروتاگونیست‌های نوآر؟)

امیل سیوران، فلسفه را «تلاطم و بی‌قراریِ مردمِ غیرشخصی» می‌داند[1] و بلانشو در *کلمات اخلالگر* با ارجاع به مارکس از یک گسست آفرینش‌گر دفاع می‌کند: «مارکس با نیرومندیِ خونسردانه‌ای گفته بود، تنها زمانی پایان بیگانه‌سازی آغاز می‌شود که بشر بپذیرد از خویشتن بیرون بیاید؛ از هر آن‌چیزی که وی را در مقام درون‌بودگی بسازد، یا همان درونِ بشر را بسازد: یعنی بیرون از مذهب، خانواده و دولت.»[2] این امتناع از قدرت، گسستن از زبان قدرت، از هرآنچه به مرجع اقتدار مرتبط است، و دست آخر گسست از شمایل نهاییِ هر گونه اقتدارِ درونی، از ضمیر فاعلی من، اِگو، یا خود را ایجاب می‌کند. چنانکه نزد اندیشمندانِ شهریاری، اجتماع و دوستی (باتای، کلوسوفسکی، بلانشو) دیده‌ایم این فسخ هویت، این گسست سرحدی، پیش‌شرطِ هرگونه تصویرـاندیشه‌ی «دوستی» و «میانه/محیط» است. با این‌حال این تاخوردگی، این دوـتا شدن که طی سنتزی انفصالی نه فقط میان ما و ما، یا اوی تو و اوی من، بل میانِ من و من، من فاعلی و من مفعولی، فاصله می اندازد، پیشاپیش در بوطیقای نمایشِ شرق (حدودا قرن ۱۴) در کار سه‌آمی موتوکیو حاضر است؛ در نمایشنامه‌ی *آتسوموری* اثرِ موتوکیو «حتا بازیگر از خود با ضمیر سوم‌شخص (او) حرف می‌زند، و هیجاناتِ «خود–او» را تعریف می‌کند.... [آتسوموری: او (یعنی خودِ آتسوموری) چه می‌تواند بکند؟ او اسبِ خویش را با تازیانه به امواج می‌افکند. او سرشار از پریشانی است. (نمایش در ژاپن، مجله موسیقی، ۱۳۴۳)]».[3] یا:

---

۱ همان، ص. ۱۵

۲ موریس بلانشو، کلمات اخلالگر، ترجمه محدثه زارع و ایمان گنجی، «فصل ۱: کلمات اخلالگر»؛ نشر بام، در دست چاپ.

۳برای مطالعه‌ی بیشتر بنگرید به: بهرام بیضایی، مقدمه‌ای بر نمایش شرقی، ۱۳۴۷؛ بازنشر در دفترهای نیلا؛ دفتر نهم، پاییز ۱۳۸۸، ۳-۲۲. مولف به تاثیر جادویی این شیوه‌ی روایت و فاصله‌گذاری و تاثیر آن، برای مثال در شگفت‌زدگیِ مجنونی چون آرتو نیز اشاره می‌کند.

بِنکی آن‌گاه بنکی، به صورتی ناشناس سوی پل آمد...

یوشیواکا یوشیواکا حتا پیش از آنکه وی دیده باشدش، فریادی از شوق برآورد...

بنکی بنکی حضور او را دریافت، و حتّا داشت سخنی می‌گفت که ــ اما چون نیک نظر کرد، وای، این اندامِ بانویی بود![1]

به نظر بیضایی، «مهمترین فرق تعزیه و نو بیرونی‌بودن تعزیه است؛ و به‌عکس، حالتِ درونی و رمزی‌داشتنِ نو... نو تماشاگران را به خلوتِ فردی خود می‌برد [...] حال‌آنکه در تعزیه تقویتِ ارتباط ظاهری به شرکتِ تنیِ تماشاگران در بازی می‌انجامد.» (همان، ۱۴) البته همانطور که هاشم فیاض، از آخرین نسل تعزیه‌خوانانِ تهران اشاره کرده، تعزیه‌ی راستین دیگر مدتهاست که زیر فشار نظارت‌های فرهنگی و برده‌کشی‌های ایدئولوژی مسلط از بین رفته و از مایه انتقادی و توان مقاومت‌اش خبری نیست، فیاض: «به تعزیه‌های معاصر نمره صفر می‌دهم».[2] با این‌همه، حرکت به سمت این فاصله‌گذاری، حرکت به سوی نوعی هم‌ممکنی نهفته در شکل‌گیری آن «او»، چه اقتضائات جمعی به همراه می‌آورد و اگر کارکرد سیاسی‌ـاجتماعی یک رمزگان نمایشی را به‌منزله‌ی نوعی مقاومت فرهنگی و سوبژکتیویته‌ـدرـفرایند طی ادوار تاریخی در نظر بگیریم[3]، اگر نابه‌جایی‌ها و گریزگاه‌ها، شیب‌ها و اعوجاج‌ها، شدت‌ها و غرابت‌های سوبژکتیویته‌های مستعمل، هرز، بلااستفاده و دورـریخته‌شده را نظر به

---

۱ بیضایی، سنجش دو نمایشنامه [نوی «بنکی روی پل» و تعزیه‌ی «مجلس فتاح‌شاه»]، دفترهای نیلا، دفتر هفتم، زمستان ۱۳۸٦، ۳-۲۹.

۲نشرشده در «آفتاب یزد»، ۱۳۸۱/۱۲/۲۱ و بازنشرشده در «ابرار»، ۱۳۸۱/۱۲/۲۵. او به‌صراحت و با ذکر دلیل می‌گوید که به تعزیه‌های معاصر نمره‌ی صفر می‌دهد و این یعنی به‌ضربِ سوداگری دلالانِ بازار هنر و نحوه‌ی عملکرد و مداخله‌ی آپاراتوس دولتی از بالقوگی جادویی این نمایش به‌منزله‌ی آفرینش جمعی چیزی بر صحنه باقی نمانده جز کم‌دانیِ همگانی به نفعِ تایید وضع موجود.

۳برای مثال، بیضایی در برابر مخالفت علمای دینی با شمایل‌سازی و همه‌ی موانع پیش روی اجرای جمعی، بدیلی جمعی از یک توافق قلبی و باورمندانه‌ی همگانی را پیش می‌نهد که نمایشِ عباس هندو در خود دارد: «بازی نقشِ اولیا توسط کسی خارج از دین مانعی ندارد... رستگاری خاصِ کسی نیست؛ این باوری است که مردمِ دو قرن پیش داشتند.» (بیضایی، درباره‌ی عباس هندو، دفترهای نیلا، زمستان ۱۳۸۴، ۱۴-۱۵). اینهمه از آن جهت معنادارتر می‌شود که برای نمونه بیکاری اجباری دو بازیگرِ سینما و تئاتر را در دو دوره‌ی ظاهرا متفاوت در نظر بگیریم که هر دو تجربه‌ی همکاری با بیضایی نیز داشتند: سوسن تسلیمی و شبنم طلوعی. همچنین هاشم فیاض، بازمانده‌ی تعزیه‌گردان‌های تکیه دولت، از تجربه‌ی حبس‌اش در حاکمیتِ رضاخانی می‌گوید: «این برنامه ادامه داشت تا زمان رضاخان که همه‌چیز را جمع کردند و مرا هم آن زمان «عربشاهی» و «تیمسار مختاری» هفت روز حبس کردند تا دوباره زمان محمدرضا همه چیز تا مدتی آزاد شد. البته در دوره پسر هم بعد از مدتی کار ما را تعطیل کردند که من در پی آن، مغازه الکتریکی باز کردم.» (آفتاب یزد، ۱۳۸۱/۱۲/۲۱) بیضایی در گفتگویی (مستندِ تعزیه، به روایت دیگر(جاه، ۱۳۸۰)) اشاره می‌کند که سه گروهِ دینی، نظامی و روشنفکری به دلایل جدا عملاً با تعزیه مخالفت و موجب توقف تدریجی‌اش شدند که توضیحِ هاشم فیاض درباره‌ی دستگیری‌اش را با برجسته‌کردنِ جنبه‌ی نظامی (ضدیت یک عنصر سنتی با مدرنیزاسیون فراگیر) را شامل می‌شود. همچنین، در بستری دیگر یعنی در سینما، حمید نفیسی در یک نمای لانگ‌شات یعنی در «سینما به‌مثابه ابزاری سیاسی»، به بررسی بیش از هفتاد سال سینمای ایران تا سال ۱۳۶۰ می‌نشیند که واریاسیونِ مضامین‌اش در نسبت با فراز و نشیب‌های وضعیت سیاسی‌ـاجتماعی، گستره‌ای از سانسور، سرکوب و ارعاب، دخالت دولت در سناریوها، زدودنِ چهره‌ی سنت و غربی‌سازی فزاینده بدون آگاهی و شناخت، و شکل-گیریِ بیان‌های سینمایی چون موجِ نو را دربرمی‌گیرد. نفیسی با این جملات متن‌اش را به پایان می‌برد: «تصاویرِ ارائه شده از طریقِ رسانه‌ها از جمله قوی‌ترین اقداماتی بود که برای تضعیفِ ارزش‌های سنتی و نیز مترقی استفاده شد و به جز خاندانِ شاهنشاهی و سیاست‌هایش چیز چندانی را دست‌نخورده نگذاشت و مقدس به حساب نیاورد» (ترجمه فرهاد ساسانی، در فارابی، پاییز ۱۳۷۸، شماره‌ی ۳۴، ۳۰-۴۵)

مسائل انسان امروز و ضرورتِ برگذشتن از امر انسانی بازخوانی کنیم ــ مانند سوبژکتیویته‌ی دزدان دریایی اعصار کهن در پی‌ریزیِ مفهومِ مناطقِ خودآئینِ موقتی نزد حکیم بی در امتزاجی هیبریدی با فهم ویلیام باروز از ماشین کنترل، ماشین زمان و الخ ــ آنوقت آیا *همدستی با این مواد خامِ ناشناس*[1] از رهگذر آن بازنگری، بازپیکربندی یا بازمفصل‌بندی، به‌روزسازی یا بهسازی، بالقوگی طرح‌ریزی صفحه‌ای از شورهای مشترکِ برسازنده برای مقاومت در وضعیت‌های محلی را داراست؟ خصوصاً که در اغلبِ برهم‌کنش‌های میانِ گروه‌ـسوژه‌های کنش‌گر در فضای معاصر، معمولاً خودآئینیِ ضروری برای سازماندهیِ نیروهای سازنده‌ی سوبژکتیویته‌های نو، یکجور خودقربانی‌گری یا دگرآئینیِ تکین‌زدایانه‌ی فردیت‌ها را ایجاب می‌کند که با درونماندگارگرایی یا اسپینوزیسمِ نهفته در خودِ آن همدستیِ ساخت‌گرایانه در می‌اُفتد. خطرِ خَلطِ خودآئینی با فروبستگی، دگرآئینی با گشودگی را هم در نظر می‌توان گرفت که تا امروز مساله‌ی صفحه‌ی هم‌نواختی در گروه‌ـسوژه‌ها را در وضعیت‌های محلی به پرسشی همواره حاضر بدل کرده است. اینکه اقتضائاتِ شکل‌دادن به یک اجتماع (همواره‌ـدر‌ـراه) چگونه به چینه‌بندی‌های سلسله‌مراتب‌محورِ دال‌های مستبد راه می‌دهد تا چندمرکزگرایی یا مرکززدودگی نشانه‌ای را به فرم‌های انقیاد یا همسان‌سازیِ تام ملزم کند و متعاقباً امکانِ بیشینه‌سازی فرایندهای تکین‌سازی به خطرِ ادغام‌های بازاُدیپی‌سازانه در گروهه‌سالاری‌های هویت‌محور درافتد. اما در مقابل، سنجش‌ناپذیریِ دیگرگونگی‌های اساساً تاثیری‌ـعاطفی در بطن فرایندهای تولید سوبژکتیویته در هم نشت می‌کنند، به همدستی‌ها و ائتلاف‌های موقتی یا دائمی با دیگر نقاط تعیّن وارد می‌شوند، یا به انسداد روان‌رنجورانه، فروبستگی گروهی و تخریبِ متقابل روی می‌آورند. پاسخ‌ها به یا مواجهات با این امر مساله‌زا با توجه به نظرگاه‌هایی که بر مبنای اقتصاد میل سیرِ تحولِ کاپیتالیسمِ جهانیِ یکپارچه را ذیل جریان‌های برسازنده‌اش خوانش می‌کنند گستره‌ای دیگرگون را شکل می‌دهند: شاید مساله بر سر غریبه‌ای باشد که ضمن گذر از سیاره‌ای به سیاره‌ای دیگر سلاحِ سفریِ تازه‌اش را همراه با زبانی ویژه می‌تراشد (کرواک، باروز). نیز، اهمیتِ تصورِ «عشق به‌منزله‌ی مفهومی سیاسی» ــ و ترسیم افقِ امرِ مشترک از خلال آن ــ نزد نگری و هارت از همین‌روست؛ آنجاکه انگاره‌ی «دوستی» فاقد استحاله‌ی تام‌وتمام، فاقد تحول یا شُدن است و انگاره‌ی «اتحاد یا همبستگی» هنوز بر منافع مشترکِ جمعی، و نیز بر محاسبه‌پذیریِ معطوف به مطلوبیت یا فایده‌مندی اتکا دارد، عشق اما به شُدن و استحاله، به دیگری‌شدن، به هدیه‌ی بی‌بازگشت و بی‌پایان گشوده می‌ماند (هارت و نگری، ثروت مشترک). نسبت این تاخوردگی [این هزینه‌گری ضرورتاً درگذرنده و خودـقربانی‌گر] و مفهومِ شهریاری در اینجا برجسته می‌شود. شهریاری بر خود نه سرپیچی

---

۱ زیرعنوانِ کتابِ گردبادنامه از رضا نگارستانی؛ Reza Negarestani, *Cyclonopedia: complicity with anonymous materials*, re.press Melbourne, 2008

که شورش است، اما شورشی که پیشاپیش در برابرِ خود به راه انداخته شده: خودـچیرگی به‌منزله‌ی توانِ گذر از یک آستانه‌ی شدت؛ شهریاری به‌منزله‌ی توانِ کوچ‌گری؛ سفرهای اشتدادی و در جا.

به عنوان نمونه‌ای از توان آستانه‌نوردی و فرایند به‌منزله‌ی کوچگری، فرایند «شخصیت‌زدایی» در *کاگه‌موشا* (کوروزاوا، ۱۹۸۰) را در نظر بگیریم وقتی سرانجام در سکانس نهاییِ جنگ، شبحِ جنگجو با چند زخمِ پیکان بر تن نقشِ زمین می‌شود. چیزی هضم‌نشدنی از جنسِ جنون و فزونی (افراط)، فرایندهای اغلب تحمیلی و ازپیش‌برنامه‌ریزی‌شده را ناخواسته تا آنجا دستکاری می‌کند که شبح در اقتصاد روانی غایت‌محور و سلسله‌مراتبیِ امپراتوریایی یا اقتصاد مبادله‌ی مناسباتِ فئودالی مطلقاً جذب و همسان‌سازی نشود. خُردسیاستِ میلِ شبح ورای مستبدـزمین یا مردمِ واقعاً موجود به جریان می‌افتد: از حیثِ بصری، بدنِ او حتا نهایتاً در رودخانه جاری می‌شود (وجه رایج). هزینه‌گری قربانی‌گرانه‌ی شبح جنگجو را به‌موازاتِ قلع‌وقمعِ سربازان، واپسین شیهه‌ی اسبان، و فرارِ مذبوحانه‌ی سرکردگانِ رسمی می‌بینیم؛ می‌بینیم‌اش که در خفا، در لباسی غیرنظامی و در واقع در پوششِ عادی یک رعیت، با هر تیری که بر تن هر سرباز می‌نشیند گریبان می‌درد و درد می‌کشد: آیا او پیشاپیش به میانه‌ای برای جنگجویان، به صحرایی برای دوستیِ غریبه‌ها، و به پهنه‌ای برای کُشتگان بدل نشده بود؟ چه‌بسا از اینروست هم‌آمیزیِ مُقطّعِ ساز کوبه‌ای، سکوت، نفیرِ اسبی نگون‌سار و آوای محزون تک‌سازِ بادی بر تصاویری اسلوموشن از توده‌ی سرنگونِ کارزار، آنجاکه موسیقی سحرآمیزِ ایچیرو ایکه‌به ضرورتاً بر مرز میانِ تراژدی و حماسه در نوسان است. شبحِ تشنه‌ی پیرهن‌چاک، پای‌کشان از دلِ کُپه‌ی پسماندهای جنگِ عبث، خود را به رودخانه‌ی جاریِ زمان فرومی‌اندازند: آیونِ رخداد. دقیقه‌ی خشنودی کوروزاوا، لبخندش، شاید همین‌جا باشد. اکنون آیا خستگی دیرینه از تن به در می‌شود؟ لحظه‌ای از جنسِ سرایت و گشودگی؛ جراحتِ تنِ شبح به جراحتِ پیکره‌ی فیلم بدل می‌شود. چه کسی تشنه است، چه کس سیراب می شود و که تشنه‌تر خواهد شد، وقتی بر مرزِ شبح و شاه، بدل و اصل، حقیقت و مجاز وارد شده‌ایم؟ به زبانی دیگر، آنچه دلوز «توان‌های امر کاذب» می‌نامید، در اینجا از خودِ امکانِ شمایل‌سازی/شمایل‌شکنی و نمایه‌گونی[1] پرده برمی‌کشد: تصویرِ واقعی شاه چیست؟ تصویر واقعی مردم چیست؟ دیگر بار، امور کاذب به‌منزله مجاز از حقیقت‌شان، از حقیقتی خودویژه، از همه‌ی حقیقت‌های به تعویق‌اُفتاده و نقاب‌های درـراه خبر می‌دهند: شهریاری نه همان شاهِ بالفعل، نه تقلا برای کسبِ قدرتی از پیش‌موجود، و نه اتصال به وضعیتی کلّی، بل انفجارِ تکینگیِ خاصِ سیلانِ رمززدوده‌ی کوچ‌گر بر آستانه‌های شدت است: از منزلگاهی به منزلگاه دیگر، آواره‌ی خویشتن‌برباده‌ده‌ی کوروزاوا، بی‌گذشته‌ـبی‌آینده، صدمه‌دیده و توهین‌شده، تن به آب می‌سپارد. شاید لفظِ فرامنزل درخورِ پهنه‌ی هم‌نواختیِ چنین جنگی در میانه‌ی زندگی و مرگ باشد.

1 indexicality

هرچند با این‌حال، چه‌بسا استدلال شود که شبح کوروزاوا یک قربانیِ ارزش‌های گله‌وار، و در نتیجه، یک کشته‌ی حقیقت نیز از کار درآمده است؛ در این خوانش، ناتوانی در حفظ انسجام و صیانتِ نفس یا ناتوانی در گریختن از هجوم منفیتِ مرگ، دقیقه‌ای بازاُدیپی‌سازانه در کار کوروزاواست که در قالبِ یک کودک یا پیشامدی بی‌گناه بر صحنه ظاهر می‌شود[1]. اما این وهله‌ی مرگبار پیامدِ نوعی تأمل در امر مسحورکننده، تن‌دادن به جذبه و افسون، و جشنِ یک سفرِ درجاست؛ شخص در nاُمین توانِ شخصیت‌زدایی‌اش با فراموش‌کردنِ پرسونای خود (self)، از یادبردنِ شبح، و حتا شاه، دیوانه‌وار به سوی نسیانِ خودخواسته‌اش می‌جهد. حتا در فُرماسیونِ حاکمیتِ امپراتوری یا سلطنتی، موقعیت شهریارانه در قالبِ نقشِ محصور، بالفعل و محدودِ شاه «داده نمی‌شود» و «از پیش داده‌شدنی نیست»، بل از خلال فرایندهای اشتدادیِ شخصیت‌زداییِ سرحدی، در سطحِ نهفته‌ی فرایندهای مرگ‌های جزئی، تدریجاً ساخته می‌شود. در توضیحِ این نسبت میانِ شاه بالفعل و نهفته، باید تفاوت‌های برداشتِ غرب و شرق از شیوه‌ی بیان نمایشی را در نظر داشت: «نمایشِ شرقی (به معنای شرقی) واقعی است، ولی (به معنای غربی) عینِ زندگی نیست... طبیعی‌ست که گرچه حس‌ها واقعی‌ست ولی بازی‌ها واقعی نباشد، و طبیعی‌ست که بازیگر خود را با نقش یکی نکند، زیرا نمی‌گوید که «او» هست، بل فقط از «او» خبر می‌دهند، یا «او» را روایت می‌کند... »[2] کاربستِ تکنیکِ مبدل‌پوشی تنها یکی از صور بالفعل‌شدنِ این جوهر بیان بر صفحه‌نمایش یا صحنه‌ای است که ضرورتاً فرمِ سکویی گرد، میدانگاه یا پهنه‌ی میان چادرهای ایل را خواهد داشت: از جایگشت نقش شاه میان کاراکترهای مرگ بزدگرد تا جایگشتِ نقشِ کوپالِ هند میان دو خواهر در پاره‌ی اولِ *شبِ هزارویکم*، تا جامه‌دگرکردنِ دو محبوب، آران و نوتکِ *تاراج‌نامه* یا پنهان‌شدن دو محبوبِ دیگر، یعنی کاراکترهای گریزان از مرگ در قالب نقشِ سیاه در *جنگ‌نامه‌ی غلامان*، جابه‌جا فیگور غریبه‌ـکوچ‌گر در شکل‌های مختلف تکرار می‌شود که حین گریز از مرگ مرزهای اجتماعی را بحرانی می‌کند، و گاهی حتا تقسیم‌بندی‌های نژادی، جنسیتی و زبانی را به هم می‌ریزد (مثلاً کودکی که ایزابل و فرانسوا در *ایستگاه سلجوق* جستجو و تصور می‌کنند بنا به متن فیلمنامه به‌طوربالقوه می‌تواند از ترکیه، مسکو، برلین، لندن، کردستان، ایران، یک جهان سومِ ویرانه‌شده‌ی جنگ‌زده، یک شرق که دیگر وجود ندارد یا هرجای دیگری بیاید). این غریبه یا عنصر غریبگی حتا وقتی در فضای معاصر رو می‌شود

---

۱ برای نمونه، اپیزود باغ هلو از رویاها را در نظر بگیرید آنجاکه دخترنهال در مقامِ طبیعت فعال نه فقط زمینه‌ساز تنبیه اید [Id] پسرک، بل عاملِ ساخت وجدان معذبِ جمعی می‌شود. خصوصاً به چینش نماها و تدوین در صحنه‌ای توجه کنیم که در آن، بعد از به‌اوج‌رسیدنِ رقص جمعی و موسیقی همراهی‌کننده، دختر میانِ درختان غرق در شکوفه ظاهر می‌شود. بعد، پسر به سمت دختر خیز برمی‌دارد اما در همین حین موسیقی به‌طور تهدیدآمیزی تغییر می‌کند و صحنه را هم به طور کامل می‌بینیم: درختانِ قطع‌شده و غیاب محض دخترنهال، خودِ اراده‌ی خیزبرداشتن را هدف قرار می‌دهد در حالی‌که بنا به نظرگاهِ حیات‌باورانه‌ی نیچه‌ای اینهمه هیچ مگر سنخ دیگری از نهیلیسم زیباشناختی‌شده نیست اگر بپذیرم که خواست توان یا اراده به تصاحب در ذات زندگی و موتور محرکه‌ی هر هستنده است. چنین دقایقِ بازاُدیپی‌سازانه‌ای را در ریش‌قرمز هم می‌توان دید.

۲بیضایی، مقدمه‌ای بر نمایش شرقی، ۱۳۴۷؛ بازنشر در دفترهای نیلا؛ دفتر نهم، پاییز ۱۳۸۸، ۳-۲۲.

باز هم نماینده‌ی گستره‌ای از نیروهایی غیرشخصی است: از همین‌روست تکثیر فیگوراسیون‌هایی حول یک شخصیت زن که در پی خودآئینی است: نویسنده/روشنفکر (که گاه در کاراکتر زن متراکم می‌شود)، نمایندگان حقوقی/قضائی/قانونی، آرشیودار/بایگانی‌کننده، نمایندگانِ سوداگری، نمایندگان مطلق‌نگری یا جزمیت (ظاهربینان زاهدمآب) و الخ، که نهایتا به گستره‌ای از مشاغل، صِنف‌ها و کاست‌ها می‌رسد که بسته به بستر داستان می‌توانند تغییر کنند یا جای هم بنشینند (که معمولا صحنه‌یاران نقشِ همه‌شان را به وقت‌اش و با بزک درخورش اجرا می‌کنند). *طلحک و دیگران* نمونه‌ای از همین رویکرد به دست می‌دهد؛ کاراکترِ طلحک، یک غریبه، یک کوچگر و سرانجام یک قربانی است که از صحرا به شهر می‌آید، برای یکجانشینان به شاهِ یک روزه‌ای بدل می‌شود که از خلال بازگشتِ ادواری زمانِ آئینی دائماً به سری‌هایی از اوهای متکثر اشاره می‌زند و قرار است نسبت مردم و حاکم را از خلال اجرایی گروتسک و وارونه‌گویانه فاش کند و دست بیندازد. اگر از شرح خود بیضایی و منابع‌اش کمک بگیریم[1]، طلحکِ سوار بر خر که کلاغی بر دست‌اش نشسته از نیای خود خبر می‌دهد: جشنِ برنشستنِ کوسه و دسته‌ی تمسخرِ کراسوس. هرچند سویه‌ی شادی‌آورِ طلحک به تلخی آغشته است اما تلخیِ تراژیک را باید در کاراکترِ سیاوش هم جست ــ کهن‌الگوی سنخ‌نمای این کارکرد نمایشی و رفتارشناسی ــ که او هم کوچ‌گر، غریبه و قربانی است و نسبتِ حتی نیرومندتری هم با شهر دارد. سرتاسر *سیاوش‌خوانی* با همه شخصیت‌های حتی فرعی‌اش در خدمتِ احضارِ یک اوی بس‌گانه‌ی غایب و نهفته عمل می‌کند که نیروی یک مای بالفعلِ حاضر را به خدمت می‌گیرد؛ اینجا عاملیت نه منحصر به یک کانون و سیاه‌لشکرهایش بل متکثرتر، مرکززدوده‌تر و بسط‌یابنده‌تر است. با این‌حال، چنین رویکردی مبنا یا شالوده‌ی سرتاسر مجموعه‌آثار نمایشی اوست: *اشاره در اشاره* به‌منزله‌ی یک مولفه‌ی اساسیِ جوهرِ بیان ــ زیرا بازیگران *فقط از «او» خبر می‌دهند، یا «او» را روایت می‌کنند* ــ با *بازی در بازی بر پهنه‌ای مدوّر* به‌منزله‌ی مولفه‌ی اساسیِ فرمِ بیان در نسبتی درونماندگار، سرتاسر آثار مولف را تلویحاً یا آشکار، با درجات مختلفی از شدتِ پیچش‌های روایی مبتنی بر تاخوردگی‌های فضاـزمانی آکنده است. از آغاز کارش، با دیوها و پهلوان‌ها، با اژدهاک و آرش، که هر یک پیش و بیش از آنکه به یک شخصیتِ مشخص و پالوده‌ی اسطوره‌ای اشاره کنند، از موضع یا جایگاه ویژه‌ی هستنده‌ای ویژه در هستی خبر می‌دهند که طیف‌های نبرد کلاسیکِ نیروهای خیررسان و گزندآسا را ترسیم می‌کنند و عملا رو به زمان حاضر و نقشِ خواننده، شنونده یا بیننده‌ی لحظه‌ی حال گشوده‌اند و بر مولفه‌های جوهرِ محتوا و فرمِ محتوایی نیروگذاری می‌کنند

---

۱ برای مطالعه‌ی بیشتر بنگرید به: بیضایی، نمایش در ایران، روشنگران و مطالعات زنان، چاپ چهارم، ۱۳۸۳، ٤٠. نیز؛ التفهیم‌لاوائل صناعه-التنجیم از ابوریحان بیرونی، به‌کوششِ جلال همائی (چاپ ۱۳۱٦/۱۸ - چاپخانه مجلس) ص ۲٥٦ و ۲٥۷. و نیز؛ عجائب‌المخلوقات و غرائب الموجودات - از عمادالدین ذکریای محمود قزوینی (چاپ لکنهو - ۱۹۱۲ میلادی) ص ۱۲۸ و ۱۲۹.

که مسائلِ انسان معاصر یا انسان ازلی را دربرگرفته‌اند[1]. نمونه‌ای دیگر، ژانگ ئیمو، برای نمونه در *قهرمان* (۲۰۰۲)، صحنه‌ی نبردی دو نفره را به تصویر می‌کشد؛ دو جنگجو به نوازنده‌ای اجرت می‌دهند تا حین پیکاری زیر چکابِ باران یک بداهه‌نوازی کهن نیز بشنوند؛ نوازنده نابیناست: چشمِ راستین جای دیگری است. و پیکارجویان هم توأم با نبردِ بالفعل، تصویرِ جنگی دیگر را در فضا-زمانی درونی، چشم‌بسته، چون یک رویای روز، تجربه می‌کنند؛ جنگ واقعی (نهفته، مجازی) جای دیگری است. برفِ پرّان، آسمانِ بلند، ماه، شاه، جنگجوی بی‌نام، شمشیر شکسته: نام شخصیت‌های بازی یکسره اشاره به تلاقی تراگذرنده‌ی نیروهای طبیعی بر صحنه‌ی هستی است. در *قهرمان*، علاوه بر هنر قصه‌بافی و موسیقی، هنر خطاطی [کالیگرافی] یا شیوه‌ای ویژه از خطاطی نیز به‌منزله‌ی یک ماشین‌جنگِ رمزنگاری‌شده تجلیل می‌شود؛ به موازاتِ جنگِ بالفعل میان چریک‌های امر نامتناهی و عاملانِ آپاراتوس دولتی، عده‌ای در حال صیانت از این شیوه‌ی جنگ و آموزش یا تمرینِ رمزها (کریپت‌ها) هستند. چرا اینهمه قربانی؟ تا سرانجام یک مردم به یک قدمیِ پادشاهِ بالفعل، به مرحله‌ی زایشِ یک مردمِ نو، به سرحدِ نهایی درونی‌اش، یعنی به آخرین توانِ برگذشتن از خویش و قابلیتِ پوست‌اندازی نزدیک‌تر شود. فقط یک گامْ تا شاه چهره دگر کند.[2] اما مگر از همان آغازِ متن همه‌ی تقلاها بر سر همین یک گام، همین نابه‌جایی و کژراهه نبوده است؟ شاید حالا بتوانیم آکسیومِ اول و قضیه‌ی اولِ *ماشینِ جنگ: رساله در بابِ کوچ‌گرشناسی* (گتاری و دلوز) را بار دیگر بازخوانی کنیم: *آکسویم ۱: ماشینِ جنگ نسبت به آپاراتوسِ دولتی بیرونی است. قضیه‌ی ۱: این بیرونی‌بودن ابتدا در اسطوره، حماسه، نمایش، و بازی‌ها تصدیق می‌شود.*

با بازگشت به کوروزاوا، شبح جنگنجوی او با تمرین ژست‌ها و صفاتِ شاه، با تکرار هر روزه‌ی نمایشِ شاه، به «نشانه»ی یک «او»ی غایب جان می‌دهد و عملا موجب می‌شود همه‌ی دشمنان و دوستانِ شاه ــ جز چند تن از سرکردگانِ دست‌درکار ــ وانموده‌ی شاه را شاهِ زنده و حاضر بینگارند. از حیثِ استراتژیک، شبح با بدل‌شدن به شاه، خبر درگذشتِ شاه را به تعویق می‌اندازد تا فرصتی برای بازسازماندهی

---

۱ تدقیق بیشتر و شرح بسط‌یافته‌تر در این‌باره از افق و خط‌سیر مضمونی مورد نظر این متن بیرون می‌زند و مجالی مجزا می‌طلبد، با این‌حال لازم‌به‌ذکر است که چهارتاییِ فرمِ بیان، جوهر بیان، فرم محتوا و جوهر محتوا از بازخوانیِ فلیکس گتاری و دلوز بر کار لویی یلمزلفِ زبان‌شناس می‌آیند.

۲ مقایسه‌ی ساده‌ی دو صحنه‌ی جنگ تن‌به‌تن ــ هویت بورن (داگ لیمن، ۲۰۰۲) و قهرمان ــ که هردو ظاهرا نمایشگر درگیری دو کاراکترند را از اینجا ببینید: https://www.youtube.com/watch?v=sbAuacEebnw بااین‌که این قیاس تفاوت‌های ماهوی در سطحِ جوهر بیان، فرم بیان، جوهر محتوا و فرم محتوا را نادیده گرفته و به یک قیاس صوری بسنده کرده که نه فقط ابعاد شخصیت‌پردازی رئالیستی در اولی و سنخِ غیرواقعی دومی را در نظر نمی‌گیرد (مثلا اینکه نبرد شخصیت‌های قهرمان غیرشخصی است که معطوف است به زایش یک ناخودآگاهِ جمعیِ جدید، در حالی‌که پروتاگونیستِ هویتِ بورن جستجویی شخصی برای بازیافتنِ حافظه‌ی سابقش را پی می‌گیرد) بل حتی ساختِ سینماتوگرفیکِ راستین نبردها را آشکار نمی‌کند. با این‌حال همین مقایسه هم نشان می‌دهد که: ۱. در هویت بورن طول نماها کوتاهتر و شتاب مونتاژ بیشتر است و در واقع قهرمان بنا به اقتضائات روایی‌اش بطئی‌تر و کندتر پیش می‌رود تا تخیلِ ما را به حال‌وهوای شخصیت‌های ورای یک رئالیسمِ محدود بَرکشد. هرچند به‌رغمِ اینها، ۲. قهرمان تنوع بیشتری در کاربرد حرکات دوربین، دیگرگونگیِ بیشتری در هدایت دوربین و اندازه‌ی نماها دارد.

و انسجام دوباره‌ی جمعی ایجاد شود: تحول کاراکتر شبح از یک عامی فرشته‌خو به یک رند پاک‌باخته، از یک‌سو بر هر دو دقیقه‌ی مرگ انسان و آغاز انسان [Incipt Homo] تاکید می‌گذارد و از دیگرسو، جایگاه یا مرتبه‌ی دمیورژ را ذیلِ هم‌ترازیِ مراتبِ هستی‌شناختیِ معشوق و عاشق، هستی و هستنده، به زیر می‌کشد. داریوش آشوری از خلال خوانشی بینامتنی، سرنخی تفسیری را طرح می‌کند که از تأویلِ خواجه عبدالله انصاری بر قرآن ــ عطف به نسبتِ مثلثیِ خدا–فرشته–آدم ــ تا *کشف‌الاسرار* میبدی (قرن ۶)، و *مرصادالعباد* نجم‌الدین رازی (قرن ۷) بسط می‌یابد (ر.ک. به «معمای حافظ» از آشوری). او نشان می‌دهد که چگونه و به چه معنا، در متونی چون *مرصادالعباد* و *کشف‌الاسرار*، مساله بر سر رقابتِ انسان و فرشته در نسبت با خدا، و تلاش‌شان برای نزدیکی به اوست: تفسیری از زیرمتنِ الاهیاتی که به نام عشقی خاکی، نه به «زاهد» که در «مسجد» مأوا دارد، بل به «رند» و مکان‌شناسیِ مختصِ او، اقلیم «خرابات» به‌منزله‌ی حال‌وهوا (یا خراب‌آبادی زمینی) آری می‌گوید تا نزاع بی‌پایانِ زمینی میانِ زاهد و رند، و سنخِ آسمانی‌اش میانِ فرشتگان و آدم، به یک آشتیِ با بدنِ شکنجه‌شده (با همه‌ی شورهای ناشناس، عواطف و غرایزِ محبوس) میل کند؛ بازسازی و احیایِ یک سیاست بدن که تفوقِ لیبیدو بر لوگوس را وعده می‌دهد؛ از اینجاست آن امر جادویی در بطن فرایندِ کیمیاگری (به‌قول کُربن *عملیات کیمیاوی*[1]) که بنا بر آن قرار است فلز پست یا مس وجودِ بشری به طلای ناب متحول شود؛ عشق به‌منزله‌ی شدیدشدنِ یک عاطفه یا یک شور، سرعتی نامتناهی، شدتی که به تسریع‌کننده‌ی فرایند بدل می‌شود، و هم‌ترازی مراتبِ عاشق و معشوق، و تقدمِ درونماندگارِ خودِ عشقِ هردوی‌شان را تصدیق می‌کند. مثالِ «تکاندنِ قالیچه» در فولکور خاورمیانه در اینجا گویاست، خصوصا تا آنجاکه انگاره‌ی کتالیزوری چون *خیال فعال* و مرتبه‌ی مثال را توضیح می‌دهد: به قالیچه ضربه زده می‌شود اما نه به قصد درهم‌شکستنِ تاروپودهای قالیچه، بل برای بیرون‌کردن گردوغبار و جلوگیری از پوسیدنِ جان‌مایه‌ی پرنقش‌ونگار آن. اگر رودخانه‌ی سکانسِ نهاییِ *کاگه‌موشا*، شبحِ جنگجوی ژاپنی را به سواحل خاورمیانه برساند چه‌بسا که او پیچیدگی‌های تأویلی و تقابل‌های مانوی دیگری را هم بازیابد. با اینهمه، همانطور که پیتر لمبرن ویلسن [حکیم بی] در متنی چون «اسلام و به‌سازیِ نژادی» نشان داده، فرایندها و استحاله‌های جان همچون کارـرویای فرویدی همواره رسوبات غریب روان‌تنی و تبعاتِ ضروری سیماشناختی به همراه دارند که در صفات یا تجلیاتی چون انگاره‌ی *نورِ تاریک* یا *خالِ یار* به سطحی معنایی از جنسِ سنتز ضدین می‌رسند:

> در کیمیاگریِ ایرانی دو مرحله‌ی اعلای دگردیسی را نورِ سیاه و سبز/طلایی می‌نامند. برخی یکی را و برخی دیگری را بالاتر می‌دانند، اما هردو می‌توانند به‌منزله‌ی تجلیّاتِ همدیگر نیز نگریسته شوند. نورِ سیاه نیستی یا هیچی است که درخششِ تمام‌عیار نیز هست، سویه‌ی تاریکِ خدا،

1 Opus alchemicum

آشوب و شبِ قدیم[1]، خورشید در نیم‌شب، حضورِ غیابِ به‌منزله‌ی نور. سبز/طلایی (رنگ‌های پیامبران، و سنگِ جادو [حجرالفلاسفه] به‌عنوانِ «زمرد در هرمسی‌گراییِ مصری») نماینده‌ی سویه‌ی دیگرِ اولین تئوگونیِ هزیود است، اروس و گایا ــ میل و سبزیِ جهانِ زندگان. «و سه چیزِ این جهان که ارزشِ چشم‌دوختن دارند = آب، چیزهای سبز، و چهره‌ای زیبا». به گفته‌ی صوفی، نورِ سیاه یک خال کوچک زیباست بر خودِ همان چهره. سیاه و زیبا.[2]

هرچند این گوهرِ زمردین به زایندگی و غنای عشق اشاره دارد که درخششِ‌اش اژدهای مرگ را دفع می‌کند و از نامکانی خبر می‌دهد که هستنده به قصد نامیرایی یا تماس با امر نامتناهی رهسپارش می‌شود اما انبوهه‌ی رهسپارانِ معاصر ما بیش از هر زمانِ دیگری مهاجرانِ تباهی، ملعنت، فراموشی و مرگ‌اند: چهره‌ی وحشت‌زده‌ی چند مهاجر هندی؛ لحظه‌ای رو به دوربین برمی‌گردند: درک‌ناپذیری ابدی؛ حسی بیش از درماندگی و اضطرابِ بی‌سرانجامی؛ نامعنایی محض نگاه‌ها. نه، هیچ همرسانی‌ای رخ نمی‌دهد و ممکن هم نیست، و انگار هرگز تماسی رخ نداده و نخواهد داد. تصاویری دیگر. ابهامی که گم نمی‌شود. صفحه‌نمایش حالا از هر تصویری خالی است: سوتِ ممتد. ویرانه‌ـتصویر. ویران‌کردنِ تصویرها. و در آن میانه‌ی بیرونی‌بودن، تصویرِ جسد انسان به‌منزله‌ی یک اثرِ طبیعت‌بی‌جان با درجه‌ی صفرِ انسان‌ریخت‌زدایی. حتی در *ماتریکس* ۲ و ۳ (واچفسکی‌ها، ۲۰۰۳) هم خانواده‌ای هندی در نقشِ یک برنامه‌ی کامپیوتری وجود دارد که در تعلیق و در انتظارِ پذیرفته‌شدن‌اند؛ محبوس و مهاجرند، و تنها برنامه‌ای نیرومند و شرور موسوم به French Man که خود را قادرمطلق معرفی می‌کند می‌تواند (اگر بخواهد) به آنها مجوز عبور یا حتی حضور بدهد، یا آنها را سوار قطارِ زمان کند و از لابیرنتِ ناکجاآباد برهاند.

***

۱ برگرفته از شعری در بهشت گمشده‌ی میلتون؛ اشاره‌اش به «چیزی» است که خدا از دلِ آن جهان را آفرید. وقتی شیطان رانده شد به مغاکی تاریک فروشد که درونِ قلمرو آشوب و شبِ کهن بود. همچنانکه شیطان دوستانِ جهنمی‌اش، دیویسنان را گرد می‌آورد، فریادهای‌شان قلمرو آشوب و دیرینه‌شب را به لرزه می‌انداخت. بعدتر، میلتون «شب»، «بخت» و «شبِ قدیم» را به‌منزله‌ی چیزهایی «بی‌ثبات/تغیّرپذیر/ناپایدار» و «غیرشخصی» شخصیت‌پردازی کرد. این قلمروها مکانِ دوزخ و تقدیرِ نهاییِ شیطان‌اند. فضای شورش/آنارشی و سرگشتگی در هیأتِ معمارانه‌ی زهدان و در عین‌حال گور ظاهر می‌شود که از تردید و دودلی و دوسویگی خبر می‌دهد. شبِ قدیم، را غیراصلی/غیرارجینال یا نااصل هم خوانده‌اند که هم یعنی «مشتق‌شده» و هم یعنی «بدون خاستگاه»، که این معنای دوم ما را به انگاره‌ای در الاهیات منفی می‌رساند که بنا بر آن جان در اصل uncreated است.

2 http://hermetic.com/bey/islamandeugenics.html

سال‌ها، بی آینده، خواهند گذشت، و تا آن دم، فقط رویای روز: ملعنتِ ابدیِ اَزَلیتی لعنت‌شده، به‌تعویق‌اُفتاده. یک *اُهاروی* دیگر، یک *سانشوی* دیگر (میزوگوچی). تا آن وقت، روسپی مقدسِ بتکده می‌چرخد رو به مردمِ چشم، جاکن‌شده و آواره. گوشتِ خیالاتِ پراکنده، یادبودِ فروشدِ بادها، در تلاطم‌اش چهره دگر خواهد کرد؛ چشم‌بسته، درجا، تاریک. . . . تا صبح باران بارید. حالا همه‌جا مه. صفحه‌نمایش همچنان خالی. یادم هست که خالِ کوچکِ زیبایی بود آنجا بر چهره‌ی تیره‌اش. «همیشه از نژادِ پست‌تر بوده‌ام [...] تا ابد نژادِ پست‌تر خواهم بود [...] اینجا بر ساحلِ برتون هستم [...] حیوانم، سیاه‌پوستم [...] از نژادی دورم...» (رمبو).

۴

> سایهٔ درون است، تیرگی همراهِ ماست. [...] سیزیف نیرویی‌ست که سنگ را می‌گرداند، زمان را عقب می‌کشد. همین‌جاست ساعت، ابدی در دوزخ، موقتی در حیات، ساعتِ امر بازگشت‌پذیر که با امر بازگشت‌ناپذیر ترکیب شده. [...] یا فاصلهٔ بی‌نهایت است و سفر بی‌فایده، یا فاصله ناموجود است و سفر بی‌حرکت. [...] سرتاسرِ سرکوبِ سایه‌ها در خورشیدِ دانش منتشر می‌شود. آنجا سفری در کار نیست، فاصله‌اش اما ناموجود است هنوز. ــ میشل سِـر، از قطعه‌ی «جان و هبوط به جهان زیرین»[1]

رِمدیوس وارو که پس از آشنایی با سوررئالیست‌ها و کشفِ آرای مایستر اکهارت از میستیسیزم، صوفیزم و ئی‌چینگ هم تاثیر پذیرفت، در «مکاشفه» یا «ساعت‌ساز» (۱۹۵۵)، یک ورود یا گذارِ کیهانی به عالمِ درونیِ ساعت‌سازی نشسته در مرکز اتاق را تصویر کرد. ساعت‌های شماطه‌دارِ پس‌زمینه، تصویرِ انسانِ منفردی ایستاده در برابرِ یک پنجره را با اختلاف‌های جزئیِ حالات‌اش تکثیر کرده‌اند و عقربه‌های این ساعت‌ها بر عددی واحد منجمد شده‌اند. ورود ابرِ سماوی به اتاقِ اصلی، حالاتِ حبس‌شده‌ی افرادِ

1 Michel Serres, *The Birth of Physics* , Trans. by Jack Hawkes, Clinamen Press, 2000, 165-172.

ایستاده در اتاق‌های درونِ ساعت‌های شماطه‌دار را مرئی کرده است. (تصویر زیر؛ «ساعت‌ساز» یا «مکاشفه» اثر رمدیوس وارو، ۱۹۵۵)

اگر نیروی تاثیری میشل نجارِ عروسک‌ساز، از بیانِ «احساسِ اشیاءِ در حالِ پوسیدن» مایه می‌گیرد، مکاشفه‌ی وارو پیشروی در «جراحتِ زمان» و فرسودنِ «یک زمانِ جراحت» را رویت‌پذیر می‌کند. شاید مساله‌ی تابلوی وارو این باشد که «ساعت‌ساز» کیست اگر ساعت از دست رفته یا گم شده باشد؟ یا بهتر؛ «ساعت‌ساز» چیست اگر جز ساعتِ جراحت، گشودگی و رخداد ابداً هیچ ساعت دیگری در کار نبوده باشد؟ اگر چشمْ پنجره‌ی جان باشد، اگر قلمروزداییِ حداکثریِ چهره و آن آستانه یا مرزِ گشوده‌ی درون و بیرونِ پوست باشد، آنگاه پنجره معادلِ بصری متناظری است در مقامِ آستانه یا درگاهِ خانه، یعنی محلِ نشتی یا گشودگیِ خانه به جهان، عالم، کیهان. نگاهِ ساعت‌ساز و چشمان‌اش به پنجره خیره است، انگار شوکه شده یا در اسپاسم‌اش به یک زمانِ درونی پرتاب شده باشد؛ انگار لحظه‌ای را می‌بینیم که ساعت‌ساز ــ به‌واسطه‌ی فسخ و فراموشیِ خود (Self) ــ دارد ساعتِ دیگری را تجربه می‌کند و ساعت‌سازی دیگر را (در هیأتِ یک رویای روز؟) می‌بیند. دقیقه‌ی شناساییِ نوعی «وقفه»، فاصله یا شکاف میانِ *صدای مرموزِ عاطفه‌ای ناشناخته و مُهلک که برای بدن‌ات مُضر است اما از خلال همین بدن خود را به رغمِ اراده تو به صدا در آورده است* «و» *نگاهِ مبهوت و منجمد عقل که جز انعکاسِ وانموده‌ی تکرار هیچ برای گفتن ندارد*. این وقفه کجا و چگونه کشف می‌شود؟ شاید آنجا که این نیرو در جان به صدا درمی‌آید: «بر

بیشترین مقاومت چیره باید شد.» پیامد نهایی این برهم‌کنش یا اصطکاک نیروها چیست؟ «رویای بی‌خوابی، مسأله فرسودگی است. چشم‌های شخص فرسوده از حدقه درآمده است.» (دلوز، *انتقادی و بالینی*). اگر بناست که هر لحظه جان نه به میانه‌حالی و «منطق سرد وانموده‌ها»، بل به پیمودن بیشترین دامنه‌های شدّت و «سوز شعله فانتاسم» معطوف شود، آنگاه درنوردیدن چه میزان آستانه، چه ابعادی از هویت، چه کثرتی از نقاب‌ها برای ساخت یک صفحه‌ی انسجام ضرورت دارد؟

رمبو نیز در نامه‌ی ۱۵ مه ۱۸۷۱ به پُل دمنی از نوعی «مختل‌سازی» حواس در راه نوعی «بصیرت/بینش» سخن می‌گوید: چیزی چون یک بینش‌مندشدن[1]. یک شیوه‌ی حرکت به سمت این مختل‌سازی می‌تواند از خلال پرتاب‌شدن به ورطه‌ی هذیان فراموشی باشد. می‌بینیم که اجزای دایروی گرد سازنده‌ی ساعت تدریجاً دارند از میز کار ساعت‌ساز بر زمین می‌افتند. اما ساعت‌ساز همان ساعت‌ساز مرئی و بازنموده شده نیست؛ در وانموده‌سازی وارو و بنا به افق این متن، او تنها اشاره‌ای است به ساعت‌ساز نهفته و مساله‌ی ساعت. با این‌حال، در تابلو تجربه‌ی رخدادی خُرد چنان با رسوخی کیهانی هَمبَر و همبود می‌شود که ابتدا باید پرسید اگر کیهان به درون اتاق، به درون خود[self] خزیده و نسبت‌های نظم طبیعی و نظم مستقر اجزای اساسی واژگون شده، پس زمین این اثر کجاست؟ اگر در تابلو، وجودها به‌فرم حالتمندی‌ها[2]، این‌بودن‌ها[3] و درجات شدت همبود بر یک صفحه‌ی انسجام توزیع شده‌اند، آنگاه خود این صفحه‌ی انسجام را باید در «ارهون»[4] جستجو کرد، آنطور که دلوز مفهوم-به‌منزله‌ی-ارهون را شرح می‌دهد و آنرا نه صرف نا-کجا[5] بل اینجا-اکنون(ها)[6] تعریف می‌کند که زاینده‌ی «اکنون‌ها» و «اینجاها»ی نویی است که به‌نحوی پایان‌ناپذیر و متفاوت از هم توزیع می‌شوند و آنرا در کنار مفهوم «نابه‌هنگام»[7] نزد نیچه می‌نشاند: «پیرو سموئل باتلر *ارهون* را کشف می‌کنیم که توأمان به ناکجای آغازین و به اکنون-اینجای نابه‌جاشده، مستتر، تغییریافته و همواره‌بازآفرینی‌شده اشاره دارد» (*تفاوت و تکرار*، مقدمه). و اینهمه در حالی‌ست که راز صحنه‌ی ترسیم‌شده‌ی تابلو با نگاه گربه‌ای که در پایین راست قاب تصویر به ما می‌نگرد مضاعف شده است. نزد دلوز، نابه‌جایی و استتار (مشخصه‌های ارهون) از توان‌های تکرار هستند و واگرایی و مرکززدودگی از توان‌های تفاوت‌اند. آیا نیروی امر خارج که به‌واسطه‌ی نگاه‌خیره‌ی حیوان درون تابلو و محل قرارگیری‌اش، خط دید ما را از هاله‌ی سماوی و چشم‌های ساعت‌ساز به خود ما برمی‌گرداند،

1 becoming-visionary
2 modalities
3 haecceities
4 Erewhon
5 no-where
6 now-here
7 untimely

همین دو سویه (تکرار/تفاوت) و توان‌های‌شان را یکجا در خود ندارد ــ تجسدیابیِ سرتاسرِ دُور یا سرجمعِ همه‌ی استحاله‌های نیروها در فرمِ یک شمایلِ نهایی؟ تابلو به‌واسطه‌ی آن اکنون/اکنون‌هایی که وجود ندارد/ندارند مگر آنکه آفریده شود/شوند به ناظران‌اش می‌نگرد: اکنون‌ای به‌واسطه‌ی یک نگاه ناانسانی. اکنونِ شُدن؛ دقیقه‌ای که شدت‌های ناب، ثبّاتِ نمادین[1] را از هم می‌گسلند. اما اگر شدتِ فاقدِ قصد و معنا خودش را اُبژه‌ی خودش بگیرد آن‌وقت ــ به زبانِ کلُسُفسکی ــ به نشانه‌ای دلالت‌مند (نشانه‌ی اختصاریافته، یک شمایل یا یک نماد) بدل می‌شود و از اینرو بازنماییِ این فروشکنیِ ثَبّاتِ نمادین به بازنماییِ فروشکنیِ خودِ بازنمایی راه می‌برد. همه‌ی ساعت‌های شماطه‌دار نشان می‌دهند که ساعت از نیمشب گذشته است (امر یگانه)، اما درونِ هر ساعتِ شماطه‌دار عالمی در تپش و جنبش است؛ ساعت‌ها به طنین درآمده‌اند زیرا کثرتی از وانموده‌سازی‌های تصویری‌ـاندیشه در بطنِ نوسانِ آونگیِ توان‌های امر کاذب خودِ لحظه‌ی اکنون را در مقامِ ضرورتِ پیشامد فعلیت‌زدایی می‌کنند (امر بس‌گانه). آنِ[2] ساعت‌ساز همان وقتی است که لحظه[3] قطعه‌قطعه می‌شود و من [I] حینِ یک درخشِ ناگهانی[4] میانِ کثرتی از تصویرهای‌اش از دست می‌رود. آغازِ انسانِ نو از خلالِ فعلیت‌زدایی اکنون و آفرینشِ دیرندِ نو، گوشتِ سوبژکتیویته را در (نا)هم‌ممکنیِ نیروهای درون و بیرون اتاق، و همبودی زمانمندی‌های درون و بیرون قابِ تابلو برمی‌سازد. انگار ساعت‌ساز نه صرفاً ساعتِ روی میز بل صفحه‌ی انسجامِ خودش را باز، و اجزای‌اش را پیاده کرده باشد.

برای خوانشِ نیروشناختیِ سکوت‌ها، لکنت‌ها و غریب‌گفتاری‌ها، یا دقایقی تکینی از این دست، به بالقوگی‌های هوانگارها (جنبش‌نگارها)، به حساسیتِ ماهیچه‌نگارها[5] یا دقتِ حنجره‌نگارهای الکتریکی نیاز داریم؛ برای تحلیلِ نیروشناختیِ فانتاسم‌های جمعی، یا به قول کلوسفسکی برای نقشه‌نگاریِ تونالیته یا نوساناتِ تکانه‌ایِ نهفته، آیا نباید لرزه‌نگارِ درخورِ هر تن‌لرزه، عصب‌سنجِ درخورِ هر ارتعاش ناانسانی را وضع کنیم؟ بدنِ اسپاسمیِ پیشا‌ـبیکنیِ فیگور انسانی در تابلوی وارو از همین‌روست؛ بدن به‌منزله‌ی اُفقِ جهان (مرلوپونتی) و نه بدن به‌منزله‌ی رخداد (بیکن). «وقتی تقدیر بر تو دست می‌گشاید ناممکن است بدانی که به چه درجه‌ای از انزوا خواهی رسید» (باتای، مجرم). هرچند بدنِ سوژه‌ی انسانی هنوز در لحظه‌ی پیش از خمیدگی است و در صورت‌اش نشانی از خنده نیست اما به یاد آوریم که فروید ــ که به بازنمایی‌های معمارانه‌ی برون‌دادهای روانی چون کابوس/رویا علاقمند بود ــ فرمِ رویا را به اشکال

---

1 symbolic register

2 instant

3 moment

4 flash

۵ electromyography, electroglottograph, Kymograph؛ اولی ترسیم‌گرِ نقشه‌ی تغییرات جریان هوا در دهان و بینی حین گفتار است، دومی ارتعاشات تارهای صوتی را، و سومی نمودار انقباضات ماهیچه‌ای مجرای گفتار را حین گفتار ثبت می‌کنند.

حلزونی دایروی مانند کرده بود، و اینجا هم از حیثِ ریخت‌شناختی، خودِ فرمِ مارپیچِ اجزای معلقِ ساعت و خودِ ساعت در مقامِ یک دور یا گردونه، با دایره‌ی سماویِ لبِ پنجره هم‌ریخت است. اگر به باتای برگردیم که می‌گفت «هرچه رخدادِ غیرمنتظره نادانسته‌تر باشد قوّتِ قهقهه‌ی ما نیز افزون‌تر می‌شود» («ندانستن، قهقهه، اشک») آنوقت می‌توان تابلو را صحنه‌ی یک قهقهه خوانش کرد. تنها قهقهه در مقامِ رخداد فرایندهای چهره‌زدایی را به راه می‌اندازد: قهقهه‌ای که با چلاندنِ رخْ رُخ می‌دهد. از این منظر، نیروی این اثر تاییدی است بر آنکه فرم‌های فروبستگی و درونی‌بودنِ «جهانِ درونی» هر «من» [I] پیشاپیش رو به بس‌گانگی‌های کیفی، خردرخدادها و تفاوت‌گذاری‌ها گشوده است و اساساً در هر لحظه به‌منزله‌ی یک بازی یا رقصِ تفاوت‌ها، نوعی سرهم‌بندیِ تصادفی، یک کات‌آپ یا حتی یک تعین چندعاملی نیروهای خارج برساخته می‌شود. نیچه به موازات اعلام مرگ خدا، اعلام کرد که تصورمان از یکپارچگیِ خود[self] یک وهم است؛ با از دست‌رفتنِ ضامن و مرجعِ هویت، ضمیر فاعلی «من» [I] هم به‌منزله‌ی یک فیکشن، یک صفحه‌ی ترکیب‌بندی موقتی یا وهمِ ساختگی فاش می‌شود؛ سوژه، اگو، خودـهمانندی و امر همان، به پای تولید فزاینده‌ی تفاوت، به پای امر نابهنگام و شُدن کنار می‌روند تا رو به استحاله‌ای دیگر، و به قول دلوز رو به «تاخوردگی‌های مختصِ زنجیره‌رمزگان‌های ژنتیک و بالقوگی‌های سیلیسیوم در سایبرنتیک‌ها و انفورماتیک‌ها» راه باز کنند. اکنون از خلال کارِ وارو ابعادِ دیگری از «سفر» را به‌مفهومی اشتدادی و نه امتدادی کشف می‌کنیم: اگرچه کثرتِ تصاویرِ درونِ ساعاتِ شماطه‌دار همچونِ «اَسفارِ مشکوک» سربرمی‌آورند[1] اما اگر از خلالِ همه‌ی آنچه تاکنون گفته شد، از سفرِ ساعت‌سازِ بالفعل به سفرِ ساعت‌سازِ نهفته گذر کرده باشیم، آنگاه مساله بر سر «احساسی بیان‌ناپذیر» خواهد بود که از کابوس یا رویا نشأت می‌گیرد، آنجاکه مساله‌ی سلامتی بزرگ در میان است.[2] دلوز در گفتگو با سرژ دنه چهار گونه‌ی سفر را مختصراً صورت‌بندی کرده است: اول، سفر نزد فیتزجرالد: سفر هرگز معادل با گسست راستین نیست اگر عاداتِ اندیشه (خاطرات و باورهای‌مان) را همچنان با خود حمل کنیم. دوم، سفر نزد توئینبی: سفر به معنای کوچ نیست، زیرا کوچ‌گران مردمانی‌اند که به سرزمینی که از آنها غصب شده، به *منطقه‌مرکزی*‌شان وابسته می‌مانند: ترک‌اش نمی‌کنند. سوم، سفر نزد بکت: «تا آنجاکه می‌دانم ما

۱یادآور نسخه‌ی هفتادگانی با ۴۶ سفر، همان قدیمی‌ترین نسخه‌ی یونانی از انجیل عبری یا عهد عتیق، که بنا به روایات، در قرنِ سوم پیش از میلاد، در عهدِ حکمرانیِ بطلمیوسِ فیلادلفوس در مصر به‌دستِ هفتاد یا هفتاد و دو مترجمِ دانشورِ یهودی برگردانده شد، حال‌آنکه نسخه‌ی پیشینِ عبری ۳۹ سفر داشت و در نتیجه هفت سفرش مشکوک خوانده شده‌اند.

۲پیر کلُسفسکی ــ که چه‌بسا کسی آثار برادرش، بالتوس را همزادِ زنانه‌ی آثار وارو بداند ــ در شرح‌اش بر بازگشتِ ابدی نزدِ نیچه حالات دوگانه‌ی والاترین احساس و والاترین اندیشه را از هم تفکیک می‌کند و نوعی سنخ‌شناسی یا سنجه برای سلامتی/بیماری به دست می‌دهد: اگر بازگشت ابدی در مقامِ والاترین احساس انکار و رد شود، شیطانی و واکنشی است: نشانِ بدنِ بیمار. اگر در مقامِ والاترین اندیشه «بازآمدنِ نامتناهیِ مواردِ اینهمان» باشد باز هم به‌معنای دقیق کلمه اهریمنی است؛ میل به استمرار حضور از طریق استمرار حافظه. بازگشت ابدی تنها اگر در مقامِ والاترین احساس «پذیرفته شود» یا اگر در مقام والاترین اندیشه، «یک اصل گزینش‌گر (و بازآمدنِ امر همان)» باشد میل به تفاوت، فراموشی و نشانِ کنشگرانه‌ای از شدن و سلامت است. (برای مطالعه‌ی بیشتر ن.ک به نیچه و دور باطل)

به خاطر سفرکردن سفر نمی‌کنیم؛ لال‌ایم ما، اما نه آن لال». و چهارم، سفر نزد پروست: رویاباف راستین کسی است که می‌رود تا به‌خاطر خودش ببیند: «نوعی احساس بیان‌ناپذیر، منتج از یک رویا یا یک کابوس.» اما سفر ما ناظران چگونه است؟ صدایی را می‌شنویم که پیوسته تکرار می‌کند: سفر کنیم، سفر کنیم؛ یا دقیقتر، شرایط مقتضی سفرهای‌مان را بسازیم. سفری از جنس یک کانی‌سان‌شدن، شدنی زنانه، یا یک حیوان‌شدن راستین. سفرهای درجا؛ کوچ‌های اشتدادی. متن درخشان حکیم بی، *رانش مقدس: در جاده همراه با دکتر ماکسیموس*[1]، به زبان خاص خود و در بستری دیگر، با بینشی اسپینوزیستی، درباره‌ی سنخی از سفرهای درجا سخن می‌گوید و ما را هم با خود به سفر می‌برد، سفرهایی که گاه در یک بند رخ می‌دهند: از احیای انگاره‌ی غنوصی باستان (مکان خیر است و زمان شر) در *سرزمین‌های غربی* ویلیام باروز تا ترسیم برگذشتن زائر از زمان کفرآمیز در معبد نزد ناصر خسرو، یا در انتهای متن‌اش آنجاکه با اشاره به کاربرد خاص لفظ *derive* و *drift* نزد موقعیت‌سازان و گی دبور[2] به خوانش دلوز و گتاری از انگاره‌ی کوچ‌گر [نوماد] نزد ابن‌خلدون اشاره می‌کند: «کوچ‌گری به‌منزله‌ی هسته‌ی توان (یک ماشین‌ـجنگ) علیه دولت و اگر بسط‌اش دهیم علیه هرگونه اقتدار مرکزیت‌یافته یا مطلق‌شده. گتاری و دلوز نظرگاه ابن‌خلدون را با این استدلال کاملاً زیر و رو می‌کنند که هدف فرهنگ، برخلاف گفته‌ی ابن خلدون، فخر و شکوه دولت نیست، بل در عوض فرهنگ باید بر آزادی و حتی بَخت‌وارگی کوچ‌گران بنا شود» (همان، ۱۵۹) و از همین‌رو بی اصطلاح *nomadosophy* را ضرب می‌کند. سفرهایی کاتوره‌ای، همواره درـمیانه، بی‌نقشه‌ی قبلی، در قلمروهای ناشناخته، از میان بیگانگان؛ یا سفری یگانه‌ـبس‌گانه که به لطف غریبه‌هایی که درون ما راه می‌روند و می‌اندیشند مجال می‌یابد تا چینه‌هایی از من را کسر[3] کند؛ تا زندگی ره‌رو در من به خودش از نو و غنی‌تر آری بگوید؛ جنبه‌ی دیوآسای این زمان درونی در مقام نوعی واگرایی، انحراف و تعین‌گریزی در شکاف مغزی عمل می‌کند (به قول دلوز در *برگسونیسم*) و قادر است وضعیت‌های تنانه‌ی کاتاتونیایی یا اسپاسمی، دائمی یا موقتی به راه بیندازد، آنجاکه فیگوراسیون‌های تنانه، چهره‌ای‌شده و اندام‌وار تحت دگرسانی‌های افراطی هیولاوش، تحت کژریخت‌سازی‌هایی از قماش

---

1 Hakim Bey, *Sacred Drift: Essays on the Margins of Islam*, 1993, pp. 127-159.

۲برخی ظرفیت‌های لفظ یله‌گردی، معادل پیشنهادی بهروز صفدری برای *dérive* / پرسه‌زنی در بستر بحث‌های حکیم بی در متن مذکور روشن‌تر می‌شود. خصوصا آنجاکه لفظ سیاحت را به میان می‌کشد.

۳این لفظ، کسرکردن [subtract]، مفهوم‌پردازی کاملش را در خوانش دلوز از تیاتر کارملو بنه می‌یابد، آنجاکه اجزای سازنده‌ی نمایش اصلی از پیکر تئاتر قطع و از نسخه‌ی اصلی کسر می‌شوند، مثلاً رومئوی نمایش شکسپیر را قطع و خنثی می‌کند تا گسترش حیرت‌آور بالقوگی‌های مرکوشیو را شاهد باشیم که دیگر قصد مردن ندارد، او نمی‌تواند بمیرد زیرا نمایش جدید را خواهد ساخت (نقل‌قول غیرمستقیم از «یک مانیفست کمتر»). همین عملیات کسرکردن را در خصوص ضمیر فاعلی من [I] و ارکان اصلی صحنه‌ی تیاترش می‌توان به کار گرفت: به‌پرسش‌کشیدن خرافه‌های عادت‌شده، برگذشتن از دانش نوع اول نزد اسپینوزا، یا آن بسته‌های کاذب (نا)آگاهی که دلوز در برگسونیسم «مرکب‌های به‌نادرستی-تحلیل‌شده» می‌نامد، یکسره به نفع نیروهای برسازنده‌ی خارج (بادهای وزان خارج) که به فرایندهای «شُدن» و فرایندهای تکین‌سازی و تفردیابی مجال می‌دهند.

شمایل‌شکنی و شمایل‌نگاری حیوانی قرار می‌گیرند. به یاد می‌آوریم که دیوها و شیاطینِ استحاله‌دهنده «اغلب به صورت نامرئی و عمدتاً به صورتِ باد یا هوا درمی‌آیند و در یک لحظه به کالبد انسان رسوخ می‌کنند» (ابراهیمی، *دیوشناسی ایرانی*). اما این تسخیر یا پیکرگردانی در تابلو با نگاهی حیوانی ــ یا دقیقتر، با حیوانیتِ نگاه ــ تکمیل می‌شود؛ علاوه بر روایاتِ عامیانه‌ی مربوط به دیوشناسیِ ایرانی، در سرتاسرِ فرهنگ‌های عامیانه‌ی جهانی نیز گربه از جمله حیواناتِ خانگی است که محلِ تسخیرِ امر دیوآسا، جن‌ها و شیاطین قرار می‌گیرد (وسترمارک، به نقل از ابراهیمی، همان). و نیز: «هرگاه چشمانِ گربه‌ای در تاریکا برق می‌زند مردم مطمئن می‌شوند جنی به درون‌اش حلول کرده» (همان‌جا). با گذار از منطقِ سردِ وانموده‌ها («تیاتر حافظه» تا «ساعت‌ساز») و درنوردیدنِ حالاتِ بس‌گانه‌ی جان، رسوخِ توأمان کیهانی و مولکولی ماشین نفوذگر به یک استحاله، تسخیر یا شدنِ راه می‌برد تا شاید به خط تراگذرنده‌ی سرایت‌پذیرِ ناظری وارد شود که به خطِ خارج، به «نا»ی برسازنده‌اش گشوده است. در حرکتی این‌چنین، شاید حالا بتوان یک *ناسینما* را هم به تصور درآورد که ژ.ف. لیوتار، یک تجلیِ نهایی‌اش را افراط در سکونِ محضِ دوربین می‌دانست: درجه صفرِ حرکت‌دوربین، که زمانِ فیلمیک را به تاثیرِ زمانِ واقعی می‌آلاید. چه بسا این سنخ از ناسینما با نیروهای «سینمابروت» یا «سینمای خام» نزد آرتو، یا نیروهای «سینمای نامتناهی» در پنداشت‌های سینماتوگرافیکِ هالیس فرامپتون نزدیک باشد، که هریک کوشیدند پیش‌شرط شکل‌گیری هر تصویر–اندیشه را نشان دهند: جهان درونی حامل و حاصلِ درهم‌رویِ سیلان‌های همین تصویر–اندیشه‌هاست، آنجاکه من به‌ضربِ پادـنیروی خودـقربانی‌کننده‌ی (نا)اندیشه، پیشاپیش در بس‌گانگیِ چشم‌اندازِ خارج ترکیب و قاب‌زدایی شده است. دستی سرد و متشنج با حرکتی سریع به جستجوی کاردکی برای خراشیدن در هوا می‌چرخد.

***

> زرتشت چون این سخنان بگفت، دردِ دوری از دوستان و نزدیکیِ زمانِ آن چنان بر او گران آمد که زار گریست. و کسی نمی‌دانست چگونه او را دلداری باید داد. باری، شبانگاه به راه افتاد و دوستان‌اش را ترک گفت. ــ نیچه، چنین گفت زرتشت، خاموش‌ترین ساعت

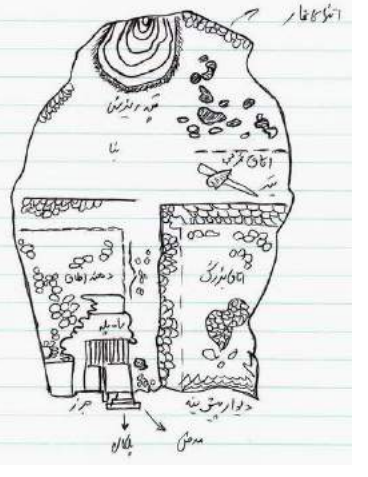
نوشتن طرحِ آن ساختِ معمارانه را پنهان و آشکار می‌کند که یک فضامندی درخورِ ضروری را بنا می‌نهد تا به بیانی قطعه‌وار و مبتنی بر ضربه‌ی پیشامد(ها)، بیانی از جنسِ رقص، آوازخوانی و لال‌بازی، رنگ‌پردازی، تندیس‌سازی، چیدمان و تصویرسازی مجال دهد، طوری‌که خود (self) شدت‌های نوعی افسونِ ناشناسِ غیرشخصی را فرابخواند یا به جشن بنشیند؛ جشنی که هرگز شخصی یا خصوصی نیست و

فضامندی‌های عاطفی و ادراکی خاص خود را در ائتلاف شورهای جمعی بر پا خواهد کرد: آکنده از اطوار تنانه، رهاسازیِ کثرتی از ژست‌ها، شدتی از سکوت‌ها، اصواتِ غریب، جمعیت‌های ناشناخته، خوراکی‌های عجیب و وضعیت‌های افراطی؛ پراکنده در سرسراها و راهروها، آستانه‌ی درها، دروازه‌ها و پنجره‌ها، ایوان‌ها و تراس‌ها، برج‌ها و باروها، سرداب‌ها و دالان‌ها و اتاق‌های مخفی، حیاط‌ها و حیاط‌پشتی‌ها، و الخ. هیچ جشنی بدونِ افراط (هزینه‌گری غیرتولیدی) و بدون قربانی‌گری به یک وجد سرخوشانه‌ی خودفراموشی‌آور میل نخواهد کرد: پرتابِ خوراکی‌ها یا به‌خواب‌رفتن یا غلت‌زدن میانِ غذاها، دعواها و رقابت‌ها، همهمه‌ها و عربده‌ها، هیجاناتِ صرعی کنترل‌نشده، خنده‌های ناگهانی، ریسه‌رفتن‌ها، آروغ‌ها و بادشکم‌ها، تهوع‌ها و استهزاها، اطوار هیستریک، ریزخندها و جیغ‌ها، آمیزش‌ها یا ارژی‌ها میانِ خوراکی‌ها، و مانندهایش به‌منزله‌ی آزادشدن یا از بند رستنِ توان‌های محبوس تنانه، تنها بخشی از برون‌دادهای این افراط، و مازاد همیشگی جشنی شادخوارانه‌ی یک اقتصاد عام خواهد بود که در یک فضای معمارانه‌ی نااالاهیاتیِ هیبریدی به‌تجسم‌درآمدنی‌ست. بی‌شک جشن را نه در معنای صرفاً بالفعل بل در وجه نهفته/مجازی‌اش باید لحاظ کرد: تعارض‌ها، هم‌جوشی‌ها و تلاطم‌های تکانه‌ها در سطحِ نیروهای جان به‌منزله‌ی موتور حسی‌حرکتی نوشتار؛ فرازوفرودهای شدت و نوسانات تونالیته‌ی رفیعِ جان در بستر یک زندگی و آناتِ مرگِ جزئی. از این حیث، ژرژ باتای از حیثِ درهم‌آمیختنِ مرزهای نظریه و قصه، خودشرح‌حال‌نویسی و فلسفه، شعر و هذیان جالب و تاثیرگذار است. فضای معمارانه‌ی نوشتار به‌منزله‌ی یک بوم‌شناسیِ ذهن. برای پیش‌کشیدنِ تون‌های درخورِ این ذهن‌بوم در قاب‌های به‌درستی-نورپردازی‌شده شاید به ذائقه‌ی یک ساشا ویرنی فیلمبردار ــ که الن رنه *آریستوکرات این حرفه* خطاب‌اش می‌کند[1] ــ نیاز داشته باشیم، کسی که در همکاری‌هایش با بونوئل و گریناوی مردمکِ چشمان ما را به بی‌فرمی‌های مختصِ فرایندِ گندیدگیِ ماده، به هندسه و تغیّرهای حالاتِ تنانه، به زمان‌مندی‌ها و گشودگی‌های نسبت‌ها، به افسون/جذبه‌ی تصویرپردازانه‌ی یک میل‌ـانحرافِ خوراک‌شناختیِ مونوپولیبیدویی و نیز به نحوه‌ی نوساناتِ وانموده‌سازانه‌اش مابینِ متنِ مکتوبِ سناریو و تصویرِ دیداریِ سینماتوگرافیک می‌دوزد.

در رفت‌وآمدم به قائمشهر از مسیر فیروزکوه (جاده‌ی تهران‌ـشمال)، هر بار غارِ معروف به اسپهبدان خورشید، یک دژ طبیعی، از نظرم می‌گذرد که زمانی یک مخفی‌گاه یا جان‌پناه شناخته می‌شد. از روایت تاریخی مربوط به غار، آنچه که ذکرش در اینجا مقتضی می‌نماید، هدایت غار از سوی یک زن در جریانِ نبرد میان بومیان (اهل تبرستان) و مهاجمان یا بیگانگان (اعراب) است و نیز اینکه چند ماه پس از آغازِ

1 https://www.criterion.com/current/posts/1181-the-elegance-of-sacha-vierny; *previously published in the October 2001 issue of Positif. It is based on an interview conducted by François Thomas and was translated for Criterion by Nicholas Elliott.*

دفاعِ مردم پناه‌گرفته در غار، مهاجمان با مسموم‌کردن یا آلوده‌کردنِ جریانِ آبی که به غار وارد می‌شد بومیان را شکست داده‌اند، و زنان و غنائم را تصاحب کرده‌اند؛ مسلمانان تمهیدی مشابه (شیوع‌دادنِ طاعون از پشت دروازه‌ها) را در دوران جنگ‌های صلیبی در مقابل استحکاماتِ دفاعی مسیحیان هم به کار گرفتند[1]. گفته‌شده نام دیگر غار، کیجاکِرچال، بنا به زنانه‌بودنِ کیجا(=دختر)، به بَغبانوی موکلِ آب‌وباروری، آناهیتا مربوط می‌شود اما در عین‌حال بومیان بازمانده از آن معنای «غارِ دیو» را مراد کرده‌اند که البته معنادار است زیرا منطقِ خودِ این روایت نوعی گاوربایی توسط دیوان یا اژدهای خشکسالی را تداعی می‌کند. طبق پژوهش‌های کسانی چون مهرداد بهار، از جمله «ورزش‌های باستانی ایران و ریشه‌های آن»، می‌دانیم که در فرماسیون حاکمیتیِ پیشااسلامی غارها محل اجرای آئین‌های مهرپرستانه بوده‌اند (تصویر زیر؛ نمای بیرونی غار اسپهبدان خورشید، و نقشه‌ی غار).



ستایشگاهِ مهرپرستان را خرابه، خرابات و مهرابه خوانده‌اند (خرابات جمعِ خُرابه: خور+آبه) که سقفِ گنبدی‌شکل‌اش آنرا به معبدِ خورشید، مکانِ تشرف و گردهم‌آیی و شورآمیزیِ باورمندان بدل می‌کرد آنجاکه پیوندهای مهر و خورشید بیشترین نزدیکی را دارند:

> در نزدیک یا در داخلِ این معابد طبیعی، که مظهر طاق آسمان و پهنه‌ی زمین بود، بایست آبی روان وجود می‌داشت... معبد به‌وسیله‌ی پلکانی طولانی به سطحِ زمین می‌رسید. این معابد پنجره نداشتند و از نور خارج بهره‌ای نمی‌بردند. گاه پلکان به اتاقی ختم می‌شد که در آن، پیروان خود را برای اجرای مراسم آماده می‌ساختند و سپس از آنجا به محوطه‌ی اصلی معبد وارد می‌شدند. طاق معبد را چون آسمانِ شب می‌آراستند. در داخل معبد در دو سو دو ردیف سکو قرار داشت و در

---

۱ اما ریشه‌های این تمهید به زمان‌های دورتری برمی‌گردد، برای مثال سربازان کوروش در جنگ اپیس با عوض‌کردن مسیر آب فرات ــ یا به‌هرحال دستکاری با ایجاد اختلالی که به آب مربوط می‌شود ــ بابلیان را شکست دادند.

میانِ دو ردیف سکو، صحنِ مستطیل و گود معبد قرار گرفته بود که مراسم آنجا انجام می‌یافت و تماشاگران بر نیمکت‌هایی که کنار سکوها پای دیوار بود به تماشای مراسم می‌نشستند. در آخر صحن، در یک محراب، منظره‌ای از مهر در حالِ کشتنِ گاو وجود داشت... (بهار، همان)

مهریشت در اوستا به نزدیکی خورشید و مهر اشاره دارد و میتره پشتیبانِ پیوندها و پیمان‌ها و حافظ پیوند نیک انگاشته شده است. نمی‌دانم که بنا به قراین موجود و البته همه‌ی کاوش‌های صورت‌نگرفته، با نظر به طرح‌واره‌ی غارِ اسپهبدان خورشید، که قوس طاق‌اش یکی از بزرگترین‌ها در نوع خود شناخته می‌شود، بتوان چنین تصوری را روا دانست یا نه اما آخرین روایت تاریخی مربوط به غار که به ما رسیده با شکست، تسخیر، غارت و «پیوندی گسسته‌شده» به انتها می‌رسد آنجا که فرمانده‌ی زن فریادزنان نامِ خورشید را به زبان می‌آورد. بسیار دیده‌ام و هنوز هم می‌بینم کهنسالانی در کوهستان‌های شمال را که هر صبح به خورشید سلام می‌دهند. زرتشتِ نیچه نیز در آغاز چنین‌*گفت‌زرتشت* با خورشید سخن می‌گوید اما بدون هیچ محنت یا آزردگی، بدونِ فروافتادن در تاریخی‌گری، بدونِ مشغله‌ای در خصوصِ خاستگاه/ریشه یا نژاد به‌منزله‌ی یک رمزگانِ هویتیِ داده‌شده، بدون اعتنایی به اشکالِ ناسیونالیسم افراطی، بل به نام امر نو؛ آفرینشِ ارزش‌های نو.

الن وایس در «نمادپردازی و تجلیلِ زمین نزدِ نیچه»، با اشاره به مکان‌شناسی مختصِ زرتشت در پیشگفتارِ چنین *گفت‌زرتشت* اشاره می‌کند که:

اقامتگاهِ آغازینِ زرتشت غاری است مرتفع بر فراز یک کوهستان. بلندای کوهستان آشکارا نمادی‌ست از تعالی، از مخروط یا مناره‌ای طبیعی به سوی سماوات، نمادی‌ست از بلندی‌های آرزومندی و والایشِ انسانی، و دست‌آخر نمادی‌ست از مسیرِ رو به **خدا**. با این حال در این مرتفع‌ترین نقطه چه می‌یابیم؟ یک غار. نمادی از اندرونه‌ی زمین، مکانِ سنتیِ ملاقاتِ خدایان، زهدان یا رَحِم: نمادی از زمین (غار آشکارا همان زهدانی است که فراانسان را می‌زاید، حتی اکر قبل از این زایش چندین جنین را سقط کند.) پس با تلفیقِ فراترین و فروترین آغاز می‌کنیم... پس هر دویِ کوهستان و غار، خاک‌پشته و بس‌بسیارانسانی می‌شوند، و نه به خدا و نه به شیطان، بل به آینده‌ی انسان اشاره دارند.[1]

با این‌حال، همین غار هم گاهی غار وجدانِ زرتشت می‌شود و می‌گزد، گاه پناهگاهی می‌شود برای گریز از دشمنان یا مگسان بازاری، یا سکونت‌گاهی برای گردآمدنِ دوستان یا یک آرمیدنِ نیمروزی هرچند کوتاه، اما در هرحال، به‌منزله‌ی یکجور مکانِ نهفتن چه‌بسا تاریک و رازآلود به نظر می‌رسد،

1 SubStance, Vol. 8, No. 1, Issue 22 (1979), pp. 39-47

خصوصاً با عقاب و ماری که زرتشت را همراهی می‌کنند. آلفونسو لینگیس در پاره‌ی «کردارشناسی و انسان‌ریخت‌انگاری» از مقاله‌اش، *نیچه و حیوانات*، اشاره می‌کند که نیچه برخلاف انسان‌انگاری عمل می‌کند؛ « او گونه‌ی انسانی را طبیعی می‌کند، یعنی درک‌ها، احساس‌ها، و رفتارهای گونه‌های طبیعی دیگر را به انسان‌ها نسبت می‌دهد... نیچه غرور و تعقلِ زرتشت را به عقاب و مار نسبت نمی‌دهد، بل برعکس، او غرور عقاب و تعقلِ مار را به زرتشت نسبت می‌دهد.» و به اینجا می‌رسد که، «غرابز و ذائقه‌های نیاگرایانه با عودکردن در فرد می‌توانند باعث شوند او در ناسازگاری با زمانه‌اش قرار بگیرد...» بنا به این منطق نمادپردازی، حیواناتِ بومیِ نسبتِ زرتشتِ نیچه با زمین و غارش، عقاب و مار هستند اما با بسط این افسانه‌بافی، سنخ‌های بس‌بسیاربشری امروزی ــ بنا به شاخص‌های نیرو و ارزش ــ با چه جانورانی معاشرند؟ بنا به داده‌های غارشناختی، حیواناتِ غارزی شامل سه دسته‌ی اصلی‌اند: غاردوست، غارنشین و غاررو. هرچند در گونه‌ی غاررو از پستانداران زمستان‌خواب هم نام برده می‌شود اما نمونه‌ای‌ترین حیواناتِ غار خفاش‌ها هستند. با بازگشت به ذهن‌بومِ اینجا، یعنی به زیست‌جهان یا زمین‌تاریخِ اندیشه‌ی معاصرمان که همچنان با انسدادهایی چندبنیانی دست‌وپنجه نرم می‌کند که بالقوگی‌های باروری و آفرینش را در برهوتی متروک تهدید می‌کنند، اطلاقِ عنوانِ «خفاشِ شب» از سوی جامعه به قاتلِ زنجیره‌ای زنان در سال ۱۳۷۶ که مقتولان‌اش را در نواحی نوسازِ شهرک المپیک، خیابان‌های اطراف ورزشگاه آزادی، یا محوطه‌های متروک حوالی اتوبان یادگار (بلوار آسیا، پارک چیتگر، بزرگراه در حال ساختِ غرب تهران) وامی‌نهاد، بنا به آنچه شرح داده شد معنادار به نظر می‌رسد. اینهمه معنادارتر خواهد بود اگر نیروشناسی این عارضه‌ی واکنش‌گر را در نسبت با مکان‌های مذکور خوانش کنیم: حال‌وهوا و معماریِ ملازم (رو به پوست‌اندازی و دگرسانی) آن اتمسفر در بطن یک مدرنیزاسیونِ خاورمیانه‌ای. و البته آن فاجعه‌ی قتل‌های زنجیره‌ای دیگر را نیز به یاد می‌آوریم که کمابیش در همان سال‌ها رسانه‌ای شد و حذفِ دیگرگونگی‌ها یا نقاطِ تعینِ تفاوت‌گذار و متفاوت‌شونده‌ای را هدف گرفته بود که ذهن‌بومِ بی‌آب‌وعلفِ زیست‌جهان‌شان را خوراک‌رسانی، آبیاری و سرشار می‌کردند؛ تحت استیلای چینه‌بندی‌های یک مرده‌سالاری[1] نوین بار دیگر زهر در آبراهه کرده‌اند و اکنون این جمله چیزی بیش از یک استعاره است.

به باورِ یولیا یوستینوا در صفحاتِ پایانیِ *غارها و ذهنِ یونانیِ باستان*، غارها در مهرپرستی نقشِ دوگانه‌ای ایفا می‌کنند: هم دارای اهمیتی اسطوره‌شناختی و کیهان‌شناختی‌اند و هم یک عاملِ محیطی مهم محصوب می‌شوند که جشنِ تشرف/نوآموزی/پاگشایی به‌منزله‌ی رخدادی که زندگیِ شخص را دگرگون می‌کند در آن میسر می‌شده است. او بر اثرِ معمارانه یا نقشِ *میزانسنِ* خودِ غار برای گسستن از تجربه‌ی روزمره و گذار به جهانی دیگر از جنسِ تجربه‌ی درونیِ نزدیک به مرگ، سفر به جهانی از جنسِ

1 necrocracy

مکاشفه، بُهت و بیم، رخداد و تغییرِ ژرف تاکید می‌کند؛[1] مسافر یا شرکت‌کننده‌ی مناسکِ گذار در واقع در شرایطِ حفرِ یک تونل (زمانی، اشتدادی) قرار داده می‌شود و بدین‌ترتیب تجربه‌ی مناسکِ مهرپرستی نزد نوآموز از نظرگاهِ عصب‌یزدان‌شناختی[2] موردی از «محیطِ شناخته‌شده[3]» از کار درمی‌آید زیرا به‌واسطه‌ی میزانسن غار، تاریکی‌اش و کارکردِ وهمی و خلسه‌آورِ مناسک، نوآموز به‌طور فیزیکی در تصویری از عالم غوطه‌ور می‌شود و به‌گونه‌ای مناسب‌تر از هر بازنماییِ کفرآمیزِ دیگر عالمِ واقعی را در ابدیت‌اش لمس می‌کند، که با بازگشت به تحلیل دلوز در پاره‌ی دومِ متنِ حاضر همچنان رد و نشانِ تقلاهای آئینی برای تعریفِ نسبتِ هستنده‌ی متناهی و امر نامتناهی را در خود نفهته است. بدین‌ترتیب غار به‌عنوانِ معماری نمونه‌ای برای این تماسِ آستانه‌ای و زیرآستانه‌ای با سرعت‌های نامتناهی در سطحِ فردی (هر شکل از تجربه‌ی درونی، نوشتن و الخ) و اجتماعی (تیاتر به‌منزله‌ی امر جادویی، آئین‌ها و مناسک، و الخ) مشخص می‌شود. دیوید لوئیس‌ـویلیامز در فصلِ «غار و اجتماع»، از کتاب‌اش *ذهن در غار: آگاهی و خاستگاه‌های هنر*، بر این خصیصه‌ی منحصربه‌فرد غار تاکید می‌ورزد. او ضمن بهره‌گیری از آرای آندره‌ـلرا گُرانِ انسان‌شناس (در میان دیگران) درباره‌ی غارهای لاسکو و گابیلوی فرانسه می‌نویسد: «بینش‌های به‌لحاظِ ذهنی و اجتماعی دگرگون‌کننده‌ی "راستین"، تنها در جهانِ زیرین قابلِ حصول هستند. آنطور که دو موردپژوهیِ قوم‌نگارانه‌ی ما اشاره دارند، رویاها و بینش‌های تجربه‌شده در سطحِ زندگیِ روزمره احتمالاً نگاهکِ صِرفِ آن چیزی به حساب می‌آمدند که [تنها] در غار ممکن بود.» (۲۰۰۲، ۱۹۰)[4].

فضای مدور و میزانسنِ دایروی و تاریکِ غارِ مهرپرستی همراه با قراردادهای نمایشی، رمزگان نشانه‌ای و نمادپردازی‌هایش طی تحول‌های بعدیِ فرماسیون‌های حاکمیتی به زمینِ گردِ اجراهای سیاوش‌خوانی، تعزیه و زورخانه راه برد. بیضایی در *نمایش در ایران* به یادمان می‌آورد که ساختمانِ تکایای موقت «رابطه‌ی روشنی داشت با روحیه‌ای ناشی از دوره‌ی طولانیِ چادرنشینی» و «نمایشخانه عبارت بود از چادر یا خیمه‌ی بسیار بزرگی که بر تیرک‌های چوبی استوار می‌شد و می‌شد آنرا به آسانی بر پا، یا جمع و منتقل کرد.»[5] بنا به اشاره‌ی او، به‌ضربِ تفاسیرِ مخالفِ برخی علما و رویگردانی‌شان از تعزیه در ابتدای دوره‌ی قاجاریه، «نمایش‌گران به سراغِ میدان‌ها و **گورستان‌ها** به‌عنوانِ مکانِ اجرا رفتند» (همان، تاکید

---

1 Yulia Ustinova, *Caves and the Ancient Greek Mind: Descending Underground in the Search for Ultimate Truth*, 2009, 254.

2 neurotheology

3 cognized environment

4 David Lewis-Williams, The Mind in the Cave: Consciousness And the Origins of Art, 2002, 190.

۵ نمایش در ایران، روشنگران و مطالعات زنان، چاپ چهارم، ۱۳۸۳، ۱۱۷-۱۱۸.

از من). شاید گورستان به‌عنوان عالی‌ترین نمونه‌ی اجتماعیِ *یادآور مرگ*[1] همان مکانی باشد که «اثرِ تجربه‌ی نزدیک به مرگ» مورد اشاره یوستینوا را هرچه‌شدت‌مندتر منتقل کند: برپاکردنِ سیاستی از جنسِ مرده‌دوستی (که توان‌های زندگی را هرجا که محبوسِ نیروهای مرگبار شده باشند آزاد می‌کند) در مقابلِ مرده‌سالاریِ آپاراتوسِ دولتی و جزمیت‌های دینی. زرتشتِ نیچه هم جای‌جای سفر دور-و-درازش رویاروی کفرانِ حیات فریاد برمی‌آورد: «زمین پُر است از واعظانِ مرگ». یک گورستان پرت‌افتاده، یک حمام عمومیِ سابق، یک کشتارگاهِ تغییرکاربری‌داده، کاروانسرایی ویران، کارخانه‌ای از رده‌خارج، دخمه‌ی ازیادرفته و مانندهای‌شان: این سنخ مکان‌های متروک، درب‌وداغان، عجیب‌وغریب و چه‌بسا بدنام، امروزه بیش از هر زمان دیگری، به‌منزله‌ی شتاب‌دهنده‌های موقت برای تمرینِ انتشار فضای علاقه [philia] و بیانِ عفونت‌زایانه و شقاوت‌آمیزِ اجرایی در خورِ واگشت‌ها، سیلان‌ها و پیچش‌های سوبژکتیویته‌ی معاصرند؛ مکان‌هایی که این بالقوگی را دارند تا به‌منزله‌ی موتور پیش‌برنده‌ی یک سیاستِ فروپاشیدگی، تجزیه، گندیدگی و اضمحلال، مرده‌سالاری دیرینه‌ی زمین‌تاریخی‌مان را متشنج و مساله‌دار کنند؛ بالقوگی‌های انتقادی این چون‌وچرا هم «مرکب‌های‌به‌نادرستی‌تحلیل‌شده»ی جمعی ما را به‌منزله‌ی دانشِ ناقص یا خرافه‌های جمعی (دانش نوع اول نزد اسپینوزا) به سرحد منطقی‌اش می‌برد، توان‌های‌اش را تا ته به مصرف می‌رساند و مساله‌ی حدومرزها یا آستانه‌های کنشِ سرپیچی/تخطی[2] در حیات جمعی را بحرانی می‌کند و هم مغاک، جراحت یا تنشِ هستنده و هستی‌اش را در گرهگاهی از جنسِ مقاومت در برابر مرگ، به خوارشماری/پست‌نمایی یا اَبژکشنِ شمایل‌شکنانه‌ی مولفه‌های مسلطِ نشانه‌ای می‌آلاید.[3]

در مسیرِ شمال، در ورسک توقف می‌کنم، از کنار ریل راه‌آهن به دیواره‌ی خانه‌باغِ مادربزرگ‌ام می‌رسم، از آن می‌پرم و وارد می‌شوم: بر دیواری کاهگلی این کلمات به چشمم می‌خزند: «کار انسان را می‌کُشد» و آنسوتر این جمله: «کار انسان را می‌سازد.» این کشاکشِ لاینحل مادربزرگ و همسرش بود در سال‌های میانه‌سالی‌شان، که هنوز پیرمرد صلابت آهنینی در به‌کارگماشتن همه‌ی اعضای خانواده حتا نوه‌های خردسال داشت. دو هستنده‌ی کاملا جدا و متمایز. همچنین روایتِ الم‌شنگه‌ای را از خردسالی‌ام به یاد می‌آورم که شرحِ هذیانی و خیال‌پردازانه‌اش در بستر این متن می‌نشیند: روزی درویشی مقابل همین دروازه ایستاد و آب طلب کرد. پیرزن خوراکی آورد و پای سخنِ آن مسافرِ ناشناس نشست که غنای‌اش

---

1 Memento mori

2 Transgression

۳ برخی نمونه‌های خیلی دم‌دست از کاربستِ انتقادی این بالقوگی در سینما: همشهریِ کینِ ولز و رجعتِ چندباره و حتی دائمی‌اش نه صرفا به معمای یک بلوک کودکی (رزباد) بل به توان‌های کثیر و نسبت‌های برآمده از قصرِ ویرانه‌ی چارلز فاستر کین؛ راشومونِ کوروزاوا و معبدی ویرانه به‌عنوان کانونی که روایت هربار به آن عودت داده می‌شود؛ روانیِ هیچکاک و مُتل-قتلگاه حاشیه‌ای‌اش؛ زمینِ ساکت (جف مورفی ۱۹۸۵) یا انیمیشنِ نُه (شین آکِر، ۲۰۰۹) و برهوتِ سیاره‌ای عاری از حیات (مضمونی مکرر در مرده‌آبادهای دیستوپیایی ژانر سای‌فای)؛ یا در سینمای معاصرتر، باشگاه مشت‌زنی فینچر و تصورش از شهر به‌منزله‌ی یک سیستمِ منقادساز و ازخودبیگانه‌کننده در سرحد تهوع مصرف‌زدگی‌اش.

همه فقرش بود. پیرزن رفت و کمربندِ نقره و شمشیر اجدادیِ پربهای همسرش را پیشکشِ آن رمّالِ خرقه‌پوش کرد. الم‌شنگه وقتی شد که پیرمرد از این عمل همسر به خشم آمد. او که خود زمانی با گنابادی‌ها و تنابنده‌ها حشرونشری داشت و بر صدرِ گچ‌کاری‌های همه‌ی اتاق‌های خانه‌اش نقشِ «هو ۱۲۱» به چشم می‌خورد که خود معمای کودکیِ ما نوادگان‌اش بود، در مقابل خرد و کلان، همسرِ خاموش‌اش را که فقط سر تکان می‌داد دیوانه و نادان خطاب کرد. با این‌حال، نظر به اینکه گویا پیرزن در خردسالی و پیش از تبعید یا کوچانده‌شدن گرجی‌ها، شاهد تعزیه‌هایی در سنگلج بود و چه‌بسا نقشِ یکی از طفلان مسلم را ایفا کرده بود (که حتا همین امروز هم اشعارش را حفظ است)، فانتاسمی در پسِ این عملِ او به چشم می‌خورد که نگاه‌کردن و ندیدنِ پیرمرد را به تمامِ عمرش تعمیم خواهد داد: مجلسِ شبیهِ مضحکی معروف به **زرگر**. نقل غیرمستقیمِ روایت‌اش بنا به شرحِ بیضایی (در «درباره‌ی عباس هندو») از این قرار است: زرگرِ چهاریاری بخشش به درویشِ دوره‌گرد را که ذکرِ علی می‌گوید رد می‌کند اما زنش که باطناً از پیروان است النگوهایش را به درویش می‌بخشد. درویش النگوها را پیشِ زرگر می‌برد. زرگر النگوها را می‌شناسد، به سراغ زن می‌رود، دستِ بخشنده‌اش را قطع می‌کند و او را می‌راند. علی بر صحنه پدیدار می‌شود و زن را شفا می‌دهد. زن و درویش به بصره می‌روند و ازدواج می‌کنند و درویش به زرگری می‌پردازد اما زرگر آتش به مالش می‌افتد و به‌گدایی شهربه‌شهر به بصره می‌رود. آنجا تصادفاً زنِ بخشنده او را می‌شناسد و به خانه می‌آورد. گدا دستِ او را بر سر جا می‌بیند و می‌گوید که راه چهاریاری را رها کرده و از پیروان شده. درویش نیز خود را می‌شناساند. این روایت دایره‌وار که سه شخصیتِ مرد، همسر و غریبه را در بطنِ بیرونیت نسبت‌های‌شان، در تعین‌مندی‌ها و عدم‌تعین‌ها، و در میانه‌ی نشتی‌های طی طریق‌شان به هم‌می‌رساند، ضمناً رسوباتِ فانتاسماگوریایی و غریبِ پیرزن در مواجهه‌اش با مرزهای آزادی جنسی پدرسالارانه و بقایای فئودالیته‌ی محلی را نیز فاش می‌کند طوری‌که می‌توانم باور کنم که او از حیث سوبژکتیو هرگز در کنارِ همسر بالفعل‌اش نزیسته و صرفا حضورش را بابت هشت فرزند و اخلاقیاتِ عرفیِ زمانه‌اش تاب آورده است: تقدیر به‌منزله‌ی یک رهاییِ به‌تاخیرافتاده؛ به‌طور تلویحی و متناقض‌نما، طلبِ امکانِ یکجور عشق آزادِ **فوریه**‌ای در بطنِ بیناسوبژکتیویته‌ای اکیداً غیرسکولار.

تصاویری تار و تندگذر از تجربه‌ی تماشای اجرای هجدهم یا نوزدهمِ *مجلس شبیه در ذکر مصائب استاد نوید ماکان و همسرش مهندس رخشید فرزین* در ذهن دارم: موسیقی میخکوب‌کننده‌ی آغازینِ محمدرضا درویشی با آوای ممتد مامک خادم همراهی می‌شد و همزمان‌که بر یک‌سوی صحنه، مأموران پالتوپوش نویسنده را به قتلگاه می‌بردند در سوی دیگرِ صحنه مراسمِ یادبود نویسنده را می‌دیدی؛ و می‌رفت تا بازجویی‌ها، تماس‌های تلفنی خانواده‌ی نگرانِ نویسنده، سقوط پیکرش بر کف صحنه، آن نور متمرکز

بر میانه و احاطه‌ی جسد توسط صحنه‌یاران، دلهره‌ی سقوط هواپیما، و اشک‌های بهمن، یک دوستِ زرتشتی و امروزه مهاجر، که درست پیش از اجرا با هم آشنا شده بودیم.