مناقشه با فضا
والره نواربنا

مناقشه با فضا

والره نُوارینا

کتاب‌ها اغلب این‌جا شروع می‌شوند، در کوهستان‌ها، در مکانی دورافتاده که سردی شگرفی دیرزمانی در آن به درازا کشیده است. بذر باید در زمین بنشیند: زمستان، مرگ مقدم بر رویش است. اکنون که کتابی را آغاز می‌کنم خودبه‌خود به این مکان کودکی بازمی‌گردم. از ۸ تا ۲۲ سالگی بی‌آن‌که کسی در این دنیا بداند می‌نوشتم؛ این نوشتن به یک راز پیوند خورده بود، به راز رازها. این کار با حسی از غرابت فضا، با فقدان فضا، به خفگی درافتاد.

نوشتن همچون پیشه‌ای طبیعی به پیش می‌رود: بذرافشانی، به‌عمل‌آمدن در تاریکی در کار است ــ سپس رانش، زایش، شکفتن. معماری کتاب روزی چون چهره‌ی نوزاد بیرون می‌آید. اما در آغاز، از همه چیز غافل‌ام. بارداری، خاکسپاری، هبوط در کار است ــ و نه فرآوردن [ساخت‌وپرداخت قصه]. هبوط می‌کنم... وقتی پرده از ساختار کتاب برمی‌افتد می‌بینیم که نطفه‌ی آغازینش، در فقیرترین یادداشت‌ها، از همان اولین صفحات، در جریان بود.

نوشتن با بررسیِ کامل تکه‌پاره‌های به‌جامانده از نوشته‌های پیشین آغاز می‌شود، همچون تراشه‌هایی که زیر میز کار جمع شده‌اند: چهار کلمه روی یک ورق کاغذ، برخی تقریباً هیچ، بریده‌ها. سپس تکثیری آغاز می‌شود، شکفتن خود چیزها؛ با معماهای مصور[1] درک‌ناپذیر در مادیت اسرارآمیزشان مواجه می‌شویم، با نپذیرفتن‌ها. هیچ چیز را دور نمی‌اندازم، بر همه چیز می‌افزایم: این یک گردآوری یا برداشت [محصول] است، تمرینی برای فروتنی. واژگان، بر زمین. و سپس ــ هرچند گاهی هیچ چیز حرکت نمی‌کند و همه چیز برای هفته‌ها مرده است ــ اما کتاب شروع به تنفس می‌کند، به‌شیوه‌ای درخت‌وار رشد می‌کند، همچون سختکاری موسم بهار [همچون رنج آغازشدن]. یک دو می‌شود، چهار هشت می‌شود، شانزده سی‌ودو می‌شود. تکثیرشدن و حدّت‌یافتن. این یک‌جور حرکتِ انبساط براساس قوانین بی‌نظمیِ زنده‌ی طبیعت است. با زبان، با عشقی که به زبان می‌ورزیم، بارور می‌شویم. زبان نه دیگر وسیله‌ای برای سخن، بل‌که ابزار پدیداری‌ست: زبان پیش روی ما جهان را تکه‌پاره

1 rebuses

می‌کند... همه‌چیز در جزئیاتش آشوب است... اما گامی بیشتر به عقب به ما مجال می‌دهد تا نقطه‌ی چشم‌انداز را درک کنیم، نظم مطلق. با تکثیر نامتناهی‌ست که تقارن سر بر می‌آورد. چنین است کار اشکال پخش‌وپلا در یک کالیدوسکوپ[1]، که تکثیر می‌کند تا یک را پدیدار کند.

نه هیچ جور پاک‌کردن: برعکس، همه‌چیز شکوفاست، در حال جوانه‌زدن. هرگز چیزی را حذف نمی‌کنم، از همان آغاز گسترش می‌دهم، می‌افشانم. اولین کتابی که در ۱۱ سالگی نوشتم دودلی‌های پاک‌نکرده[2] نام داشت. با حرکات عظیم قلم روی کاغذهای سفید می‌نویسم؛ زبان را خارج از اندیشه می‌آزمایم؛ بی‌خویشتن[3] می‌نویسم. کار ابلهانه و جان‌کندن برای نوشتن را دوست دارم. ستیز مرگ[4] (۱۹۷۹) را در حالی نوشته بودم که با بیل ملاط می‌ریختم یا حفره‌ای می‌کندم، انگار در وقفه‌ی حین استراحت. تعویض مداد و برداشتن تبر را دوست داشتم. یک‌جور انضباط تکراری، نیایش عضلانی، و فرسایش را می‌جویم.

همه‌چیز موشکافانه آغاز می‌شود، با نظم‌دادن، با دودلی‌هایی که با ملاحظه‌ای بی‌حدوحصر آزموده شده‌اند، و این‌همه گاهی به بی‌حاصلی آئینی ختم می‌شود. در آغاز، همه چیز در مداد است: چهار صفحه‌ی ضعیف، و همه چیز پیشاپیش آن‌جاست. جذرومد بالا می‌زند. مستی فرامی‌رسد، نوعی خودپنهانکاری: یک‌هزار زبان[5] در زیر زبان‌ها[6] در سر شنیده می‌شوند. با تکثیر، پراکندگی، پرانتزها، با پدیداری چیزی زیر چیزی دیگر، با لغزش دائمی و ایستا، با بازخوانی‌های طنین‌اندازنده به پیش رفتم. هر کلمه رو به صحنه‌ای گشوده و در فضا چهار قسمت می‌شود. کتاب همچون رستنی‌ها رشد می‌کند. توالی‌هایی [از رشد] وجود دارند که ۵۰ مرتبه از نو انجام می‌شوند ــ و بلوک‌هایی وجود دارند، ساخته‌ی یک چرخش قلم، که همان‌طور که هستند، با خشونت پدیداری‌شان، باقی می‌مانند.

همواره در پی حالت طغیان‌گر زبان بوده‌ام. بهار گاهی در گویش بومی *saillifeu* نامیده می‌شود [*saillir*=یورش؛ *feu*=آتش]، بهار یورش می‌برد، به پیش می‌جهد، بیرون می‌رود؛ feu از *foris* می‌آید... موسم بهار در آلپ نه زمان نوزایشِ دلپذیر، نه زمان تازگی، بل‌که زمان خشونت، زمان تپیدن است؛ این بهار همچون بهار روسی از دل برف ظهور می‌کند: بهاری نافذ، سرریزی ناگهان، یک تازش... در جستجوی نیروی رویش زبان‌ام، در پی توانش برای چیرگی بر مرگ.

از واژگان استفاده نمی‌کنم؛ در جستجوی هیچ واژه‌ای نبودم. واژه‌ها ابزار نیستند. در حضور زبان، حسانیت‌ها تقریباً از مرتبه‌ی لمس‌اند: چیزی آن‌جا، پشت گوش، سخن می‌گوید. مادیت هر چیز را حس می‌کنیم. واژگان همچون سنگ‌ریزه‌اند، تکه‌های یک سنگ معدنی که باید شکسته شود تا تنفس‌شان آزاد شود. یک کتاب کامل می‌تواند از واژه‌ای درهم‌شکسته مشتق شود. واژه، بسته، محاط، سرّی، و مدفون است: چیزی

1 kaleidoscope

2 Hesitationss ans ratur

3 without self

4 La Lutte des morts

5 Language

6 tongue

باید از درون پدیدار شود ــ از داخل واژه و نه به‌هیچ‌وجه از داخل نویسنده. واژگان بیش از ما در این‌باره می‌دانند ــ اما باید با عشق به دست گرفته و به گوش رسانده شوند. واژگان روی زمین‌اند، فهم‌ناپذیر، همچون دانه‌ها. جمع‌شان می‌کنم، درون‌شان می‌شنوم، متلاشی‌شان می‌کنم: یک جمله، یک صحنه، سرتاسر ساخت تنفسیِ کتاب پدیدار می‌شود.

روی دیوار کار می‌کنم؛ متن در طومارهای عظیمی سر هم و سپس به‌صورت عمودی دوخته می‌شود. در رنگ‌ها کار می‌کنم، در فضا، در مرکز متن در سرطومارها، در گلچین‌های ادبی عظیم؛ درون‌شان می‌پلکم؛ درحالی می‌نویسم که در راستای کتاب گام برمی‌دارم. انگار نقاشی شده باشد. اغلب این برداشت را داشته‌ام که هر وقت به کتابم برمی‌گردم و باز برمی‌گردم به‌راستی مکان را تغییر داده‌ام، صحنه‌ای آشنا به‌جا گذاشته‌ام و ادبیاتی آهیانه‌ای ابداع کرده‌ام... کلمه‌ای تغییر می‌کند ــ و کلمه‌ای دیگر مانند لکه‌ی قرمز کوچکی‌ست که سرتاسر آنسامبلِ کروماتیک را به‌نحوی متفاوت به طنین درمی‌آورد. من رودرروی شبکه‌ای از واژگان روی دیوار می‌نویسم، بسیار نزدیک، رودرروی سطح: نمی‌بینم، لمس می‌کنم. دید گسترشِ لمس است: تکه‌ای از پوست که آن‌قدر حساس می‌شود که همان چشم است... در مناقشه با فضا، خواه از طریق زبان خواه از راه نقاشی، بینایی مداخله می‌کند، هرچند ناچیز. همه چیز در تاریکی، در عمل پنهان لمس زبانی[1] آغاز می‌شود. کتاب از تجربه‌ی لامسه‌ای به راه می‌افتد. وقتی کتاب پیش می‌رود، دچار تنفس می‌شویم، شنا می‌کنیم و حسی فیزیکی از شنیدن یک صدا را داریم: این صدا چیزی از جنس لمس است.

ضروری‌ست که به درون ماده برویم، خود را درون آن غرق و از درون فهمش کنیم. اندیشه‌های راستین از لمس زاده می‌شوند. چیزی روحانی درباره‌ی دست‌ها وجود دارد. اندیشه، مدفون در ماده، برای رهانیدن ما می‌آید. روح مخالف بدن نیست، بل‌که از بدن ظهور می‌کند، چیزی فرّار: پیوندی نامرئی، گذری دیده‌نشده بین چیزها وجود دارد. دوست دارم اندیشه‌هایم را در دستانم بگیرم. نویسنده‌ای تمرینی‌ام.

ما درون زمین پرورنده‌ی نام‌ها فرو می‌غلتیم، ما به لمس زمین واژگان باز می‌گردیم. دست ــ به جستجوی انرژیِ واژه می‌رود: در پیِ چارچوبش، کالبدش، نیروهایش، خطش. تئاتر مکانی اتوپیایی‌ست که به سمتش می‌رویم تا زمین زبان را لمس کنیم و به نیروهایش برسیم. تئاتر چون لمس‌کردن زمین است. زبان انسان‌زایانه[2] است: زبان از درون‌مان حین سخن‌گفتن پدیدار می‌شود. زبان منبع گوشت ما، رقص پدیداری ماست. نوشتن تمرین یک عضله‌ی روحانی‌ست: اندیشه خودش را در تسخیر آهسته‌شدن می‌یابد، در تسخیر چرخش بی‌قاعده‌ی دست‌خط، در تسخیر ردیابی. خارج از این اندوخته‌ی تنفسی که دست به‌تنهایی می‌توانست عملی کند هیچ اندیشه‌ای وجود ندارد. آهستگی چرخش آهسته‌ی قلم. یک تاگشاییِ پیمایشی و تراگذرنده، یک تنفس که از خلالش سراغ لمس‌کردن زمینِ واژگان می‌رویم. دست اندامِ زبان[3] است.

---

1 tongue

2 anthropogenetic

3 language

روحی دارم که لمس می‌کند. هرچه در جهان هست بدنی دارد. در دنیایی مکانیکی هیچ وجود ندارد؛ هیچ که همان ماده‌ی مرده است. ضروری‌ست که صدای روح جداافتاه، روح بازدمیده از بدن، را بشنویم. آن‌چه روحانی‌ست نه خارجِ ماده بل‌که خود ماده است که آواز سر داده. در باغ قدردانی[1] (۱۹۹۷)، زبان انسانی روی زمین با **یارِ زمین**، با **زن زایا**، با **صدای سایه** جمع‌آوری می‌شود. واژگان مسیر هبوط‌اند. حرف‌زدن تجربه‌ی بنیادی بدن و سفری در ماده است. نحو به کالبدشناسی وارد می‌شود.

مطلوب آن است که آن‌قدر تمرین کنیم تا چیزها یکسره برای خود سخن بگویند. مانند بازیگر، در پی خنثی‌کردن خود[2] هستم: پس‌کشیدن، مجال‌دادن به این‌که زبان‌مان به سخن درآید، رنگ‌ها نقاشی کنند، واژگان بیاندیشند... حجم هنگفتی کار، حداکثر روش‌مندی و توجه باریک‌بینانه، همگی برای رسیدن به آزادی عمل ضروری‌اند: این لحظه‌ای‌ست که ماده از خودش رها می‌شود و چیزها خود را در فوگ‌شان [در گریز فراموشی‌شان] پیشکش می‌کنند. این مسأله‌ی دریافت‌کردن است، نه ارسال‌کردن، ارتباط‌گرفتن، بیان‌کردن. بدل‌شدن به آنتن همه چیز: به او که گشوده است، پیشکش کرده است. یک‌جور سوراخ‌شدگی درباره‌ی سوژه وجود دارد، سوژه‌ای نابودشده. در هسته‌اش رخنه‌ی ماست. آن‌جا، در انتظار سرخوشیِ ناپدیدی در همه‌ی فرم‌ها هستیم. برای زمانی دراز چیزی چون هنر غنایی بدون خود[3] را جسته‌ام. نه دیگر یک بشربودن، بل او که فیگورهای انسانی را بی‌وقفه بیرون می‌ریزد: رقص‌ها بدون بینش، اندیشه‌ها بدون دانش، نشانه‌ها بر دیوارها.

«زبان شنیده می‌شود اما اندیشه دیده می‌شود.» این جمله‌ای رمزآلود و صاعقه‌وار از کتاب درباره‌ی تثلیث[4] است که طی چهار سال وسواس هرروزه‌ام بود. اندیشه درامی در فضاست. این‌جا در باختر، نوشتن و نقاشی‌کردن بی‌اندازه از هم جدا هستند. بازیگران نقاشان‌اند. و نقاشان روی صحنه می‌آیند: آن‌ها با تنفس تسخیر و نیز آزادمان می‌کنند. در برابر یک دوبوفه[5]، یک شنابه[6]، یک پلک[7]، یک سوته[8]، یا یک کاندینسکی[9]، من در برابر کسی هستم، در برابر ردپاهای رقصنده‌ای که گذر کرده است. بازیگر نیز می‌تواند ما را در بازنمایی فضا، در بلوای ماده، در کاویدنِ چشم‌انداز به دوردست‌ها ببرد... در باغ قدردانی، ژان کوینتین شتلین[10] مثل

1 *Lejardin de reconnaissan*
2 self
3 without self
4 De Trinitate
5 Dubuffet
6 Schnabel
7 Polke
8 Soutter
9 Kandinsky
10 Jean-Quentin Chatelain

سوتین[1]، روزلین گلدشتاین[2] همچون فوسلی[3] و وو ژن[4]، و آنیس سوردیون[5] همچون میرو[6] عمل کرد. من لارنس مایر[7] را با شاردین[8] و با ویلیام بلیک[9]، پاسکال اومهاور[10] را با آرنولف راینر[11]، زنیک[12] را با پیکاسو مقایسه می‌کنم. میشل بودینات[13] مانند ولفلی[14]، آندره مارکن[15] مانند ماساچیو[16]، مانند سزان[17] بازی کرد. کلمه‌ها و ژست‌ها پرتاب می‌شوند، تحلیل می‌روند، مادی‌اند، رها می‌شوند، تماشایی‌اند، متضادند. بازیگر در ستیز رنگ‌ها سخن می‌گوید.

با قالب‌گیری یک سنگ‌ریزه آغاز می‌کنیم. جمله‌ی اول یک قالب‌گیری‌ست، مادی‌ست. بابل طبقات خطرناک[18](۱۹۷۸) با این لفظ آغاز می‌شود:

HANTERNE.-Gerbert Staffon, sacrum canard.

در گوشت بشر[19] (۱۹۹۵)، در خوراک[20] (۱۹۹۶)، در اپرت خیالی[21] (۱۹۹۸) این جمله تکرار می‌شود:

Les ourssements blonds des bernardines a action nous font peur.

معنایش را نمی‌دانم. مادیتی مبهم در کار است، یک پوسته. سنگی معدنی که یا باز می‌شود یا نه.

نوشتن عمل نقاشی را با وسایل دیگر تعقیب می‌کند: نویسنده‌ها حتی بیشتر از قبل دوست دارند به زیرزمینی مرئی بروند؛ کلمه‌ها مثل ماده واژگون می‌شوند، و لکه‌های قرمز، زرد، و آبی درست می‌کنند. یک جمله از

---

1 Soutine
2 Roseliane Goldstein
3 Fuseli
4 Wu Zhen
5 Agnes Sourdillon
6 Miro
7 Laurence Mayor
8 Chardin
9 William Blake
10 Pascal Omhovere
11 Arnulf Rainer
12 Znyk
13 Michel Baudinat
14 Wölfli
15 Andre Marcon
16 Masaccio
17 Cezanne
18 Le Babil des classesd angereuse
19 In La Chair de l'homme
20 The Meal
21 Operette imaginaire

طریق وارونگی ابداع می‌شود، همان‌طور که نقاش بوم خود را برمی‌گرداند تا در جهتی دیگر ادامه دهد. فضا به زبان می‌انجامد. صحنه‌نگاری وجود دارد، درامی که در کلمات نوشته می‌شود.

با گوش می‌نویسم. فیگورهای مکتوب یا منقوش را که با فشارها و رویش‌های متوالی زاده شده‌اند بیرون می‌دهم؛ همواره این دریافت را داشته‌ام که ما روی زمین گذاشته شده‌ایم تا بی‌وقفه انسان‌گلیف‌ها[1] را ساطع کنیم نه این‌که انسان باشیم. علائم انسان‌ها.

نقاشی قالب‌ریزی می‌شود، به‌نحوی مزمن، مثلِ ژست بازیگر. دلاکروا در روزنوشت‌اش نوشت: «وقتی به استودیوـام وارد می‌شوم روی صحنه می‌روم.» زمان نیز در نقاشی نوشته می‌شود. سطحِ بوم بی‌قرار است، در جنبش است. همه‌چیز، «به‌سبک فرسک»، سریعاً نقاشی می‌شود: چیزی هزینه‌گرانه که از بدن بازدمیده شده بر بوم حک می‌شود. این مثل طراحی‌ست که در جریان توالی‌های زورکی برای زمانی دراز تمرین شده: اعمال یا بازی‌های طراحی. طراحی مثل زندگی نقاشی‌ست: هرچه باروح‌تر باشد، گذراتر، پنهانی‌تر، و میراتر خواهد بود. پیشروی بدون الگو، بدون طرح کلی، بدون پروژه. با توجهی عظیم به وضعیت‌های بدنِ غرقه در فضا، آن‌جا که بدن به ستیز وارد می‌شود، از خلال ژست‌ها سخن می‌گوید. یک نقاشی قائم، شق‌ورق، آهیانه‌ای. برای لمس فضا جان می‌کنم. یک نقاشی جنبنده، پدیدارـناپدید می‌شود، گاه‌وبی‌گاه، با فریادها، با رقص‌ها، یک نقاشی که بازدمیده می‌شود، انگار از طرف یک بازیگر.

کور می‌نویسم، بدون این‌که هرگز صحنه را ببینم، بدون تخیلش. در ابتدا، متن‌ها به هم نزدیک می‌شوند، فهم‌ناپذیر، از جنس ماده‌ی بی‌جان، در مورس آهنگین؛ سپس فضا برمی‌آید، فیگورها پدیدار می‌شوند. با نوشتن، انگار در تاریکی‌ام: کسی که صداهایی از بالا خواهد شنید. من نه رودروی نمایش[2]، بل‌که زیر تئاتر، پایین صحنه‌ها می‌نویسم. مدفون، انگار از بطن کار یک موش کور. در هر سرآغازی همه چیز گم می‌شود. زبان‌پریش‌ایم و تفکر به تأخیر می‌افتد. کم‌کم، قوه‌ای گسترش می‌یابد، بینشی دیگر، که به شنیدن زبان می‌انجامد، به فهمیدن همه‌ی واژگان در درون واژه‌ای تنها، به وارونه‌خواندن تمام حروف، به گشودن معبرهایی بین چیزهای بعید، به وارونه‌دیدن همه چیز. یک حادادراک گسترش می‌یابد. نفس‌کشیدنِ همه چیز شنیده می‌شود. نظرهای گذرا، معبرها، حفره‌های کوچک، تله‌ها، و نقب‌ها همگی باز می‌شوند. نوشتن تمرین هرچه‌شدیدتری می‌طلبد. دوزهای سنگین. کتاب نویسنده را تا حد تصاحب همه‌جای بدنش اشغال می‌کند.

هر کتاب با صحنه‌ی عظیمِ تقسیمِ زبان‌ها و این حسیتِ لمس‌شده که زبان شکافت‌زاست آغاز می‌شود. چیزی بس خشن وجود دارد، و همین‌جا باقی می‌ماند، مرز را ــ همچون سنگ قبر ــ بین یک و چندین نشان می‌گذارد. بین تک‌گویی و چهارگویی، بین صدایی واحد و همه‌ی اصوات. اعداد میلی خشونت‌بار را میان خود حس می‌کنند؛ درون فضا نبردی وجود دارد، یک برش. سکسوالیته‌ای به‌سوی ماده. در هرآن‌چه هست، یک کمدی تفکیک وجود دارد. هر کتاب با آن صحنه‌ی چهارقسمت‌سازیِ انسان آغاز می‌شود که در کمترین کلمات

1Anthropoglyph

2 spectacle

می‌زید... و کتاب اغلب به پروازی بی‌پایان منتهی می‌شود، پرواز صفت‌ها، ورود ۲۵۸۷ شخصیت، و مصبِ ۱۷۰۸ رودخانه. ارقامی درکارند که به ترک زمان نیاز داشتند. در پایان کلامی با حیوانات[1] (۱۹۸۷)، یازده هزار و یازده نام پرندگانِ آفریده‌شده: ۱۱۱۱، لکنت‌زدنِ یک... ما با واژه بیدار و از هم جدا شده بودیم، جنس‌دار و گشوده؛ واژه پدیدارمان کرد: تمام ناحیه‌ی بریده‌مان از واژه نشأت می‌گیرد، همه‌ی شادی‌مان، همه‌چیز از همین برش که دریافتش کردیم می‌آید.

چیزی بازی می‌کند: چیزی می‌نویسد. در تصویر امروزیِ نویسنده‌ی روشنفکری که عقایدی را پیشنهاد می‌دهد، یا در وجودی حساس که حس‌یافت‌هایی دریافت می‌کند که انتقالش به دیگران را خوب می‌بیند، خودم را به جا نمی‌آورم. در عوض، بیشتر خود را چون کسی می‌بینم که در تقاطع متناقض نیروها واقع شده است. اما کسی که هیچ چیزی را به‌تنهایی احساس نمی‌کند، به‌تنهایی نمی‌اندیشد. عمیقاً بدون عقیده. یک آزمونگر خلاء. یک خنثی‌کننده. مانند بازیگر. نه دیگر چیزی‌بودن، بل کسی که صداهایی می‌شنود و کسی که ماده‌ی زبان را که با او سخن می‌گوید می‌شنود. این نیرو در طرف خارج است. هیچ‌چیز حقیقی‌تر از این جمله‌ی ریگلو[2]ی وزنه‌بردار نیست: «میله می‌گوید نه، و لحظه‌ای بعد می‌گوید بله.»

مشغولیت در زبان یعنی در تماس‌بودن با واقعیت‌های اساسی، مثل فیزیکدان‌ها ــ به آن‌ها بسیار نزدیک‌ایم، هرچند از سویی دیگر ــ اما وارونه، به زبان یک، بین لال‌ها. این‌جا، موضوع بر سر شالوده‌های نامیدن، تنفس، و امر واقع است. این‌جاست که به فعل اهمیت می‌دهد. فعل است که به زبان ما و به همه‌ی زبان‌ها انرژی می‌دهد: معنا را به جنبش وامی‌دارد، و می‌آید تا اندیشه را آزاد کند. فعل، درمقام یک جداساز، حرکت و هیجان را متصاعد می‌کند. ضروری‌ست که تنها با فعل‌ها بنویسیم ــ و تا کمترین حد ممکن با اسم‌ها و صفت‌ها. هرآن‌چه به فعل درآمده، صرف و بخش شده، در استحاله است و می‌گذرد. هیچ‌چیز به فهم درنمی‌آید، همه‌چیز در گفت‌وگو، در نبرد، تناقض، تنفس، وارونگی، و گذر است. فعل کلیدِ درام است. اندیشه درون فعل گره می‌خورد و حل می‌شود.

محرک اصلیِ دراماتیک دیگر و هسته‌ی انرژی *e* صامت است. *e* صامت الف ماست، نفسی بی‌صدا که تمام راز زبان‌مان، جنبش و کشسانی‌اش در آن است. *e* صامت محرک اصلی و نامرئی زبان فرانسه است: نقطه‌ای از انرژی که ــ بر طبق هیجان ــ متراکم می‌شود یا بسط می‌یابد، و نیروی پیش‌برنده‌اش را به زبان‌مان می‌دهد. اگر جانی در هسته‌ی زبان فرانسه وجود داشته باشد، *e* صامت است.

یک سنگ بنا یا شالوده را با لمس زبان لمس می‌کنیم. اگر زبان ضربه بزند، سرتاسر پیوند با امر واقع باید تغییر کند، سرتاسر عمارت جابه‌جا می‌شود. همه‌ی سرمستی نوشتن ــ و نیز ترس ــ از آن می‌آید. ما در بنیان می‌نویسیم، حفر می‌کنیم، سنگ‌چین می‌سازیم، ویران می‌کنیم. چه چیزی برای انجام این کار ضروری‌ست؟... نفرت، روح ستایش، عشق، بردباری تشنه‌ی انتقام ــ و یک‌بار و برای همیشه تصمیم گرفته شد که بین خیر و

1 Discours aux animaux

2 Rigoulot

شر عمل شود. با عمل‌کردن به همراه تمام نیروهای طبیعت درون‌مان، پیرامون‌مان، علیه‌مان. وقتی مصوت‌ها را دیگر نمی‌شنویم، وقتی همه‌ی زبان‌شناسی‌ها ممزوج می‌شوند، وقتی زبان خود را هم دیگر نمی‌فهمیم، ضروری‌ست که برویم میان سنگ‌ریزه‌ها قدم بزنیم، که خطاهای زمین‌شناختی و انسدادهای معلق را دقیقاً بررسی کنیم.

چیزها به‌نحوی نامرئی به هم پیوند می‌خورند، در واریاسیون‌ها، در فوگ‌ها[1]، در پاساکالیاها[2] سامان می‌یابند، و همه‌جا نظمی در کار است؛ کتاب‌ها معماری می‌شوند، بنا می‌شوند؛ آن‌ها مکان‌های بسیار متفاوتی را دربرمی‌گیرند. در گوشت بشر، ایوانی وجود دارد، یک راهرو، دیوارهای پوشیده از گرافیتی، نیایشگاه‌های دیواربه‌دیوار، اتاق‌خواب‌هایی که هم‌آغوشی‌ها در آن‌ها اجرا می‌شوند، معبری زیرزمینی، چهار پنجره‌ی رز[3]... کتاب باید همچون یک میز یا یک حیوان روی چهار پایه قرار گیرد. چهار چرخ: رز رمانتیک، رز فیلسوف، رز دوره‌گرد، پنجره‌ی رز رودخانه‌ها یا رز هشت‌پر. این‌ها کپه‌ها، انباشت‌ها، مکان‌های مستی سرگیجه‌آور، مکان‌های سرستون‌های طوماریِ بی‌صدا، مکان‌های جایگاه‌های مدور، مکان‌های رزهای زمان، مکان‌های تارانتلا[4]، مکان‌هایی برای رقص‌های زمان در زمان هستند. در این کتاب چهار مکان از این دست وجود دارد: چهار فضا را می‌نامد، از نقطه‌ای رشد می‌کند، جهان را در آغوش می‌کشد، در همه‌ی زبان‌ها می‌درخشد. پنجره‌های رزی همچون چشمانی گشوده به کالیدوسکوپِ شفاهی‌اند: زبان از درون کالیدوسکوپِ کلام سوسو می‌زند، و گاه به ابژه‌ی دید بدل می‌گردد.

پنجره‌های رزی چهارپَر چهار اثری بودند که با دقت زیاد ساخته شده بودند، همان‌طور که در یک چلیپای بلند، همچون فرشینه‌ای ریزبافت که حوس را جمع، اضطراب را دور، و دست را مشغول می‌کند. این بردباری در جایی دیگر به گسترش سایر صحنه‌های درخشان، دوئت‌های صاعقه‌وار، شتاب‌های خشم و ژست مجال داد. پنجره‌های رزی که آرامش‌بخش، ستایش‌آمیز، شفادهنده، و جبرانی بودند، در زمانی واحد، در تسی‌تورا[5]ی واحد، در تنور[6]ی واحد به آواز درآمدند. آن‌ها گذر زمان را با حفر همیشگی نقطه‌ای یکسان به محاکات کشیدند؛ آن‌ها از تصادف‌های درام جدا باقی می‌مانند... باید با حیوان خودمان کار کنیم، اسلوب جدید فریفتنش را هرروز از نو ابداع کنیم. ذهن، که کاملاً به اشغال نوشتار پنجره‌های رزی در آمده، ناگهان می‌تواند با تشنج‌های شدید به لرزه درآید، و ناگاه جای دیگری را گاز بگیرد.

گه‌گاه به‌سوی عظیم‌ترین فقر زبان هبوط می‌کنیم: به‌جای نوشتن، سرتاسر بعدازظهر را با شمردن سپری می‌کنیم؛ دیگر چیزی نمی‌شنویم مگر ضربانی موزون، شمردنی که از اندیشه جلو می‌زند. صفحه‌ها و روزها را در تنهایی می‌شمریم؛ شکل‌ها نشانه‌هایی به تو می‌دهند. در کدام صفحه‌ای؟ چند ورق باقی مانده؟ شمردن:

---

1 Fugues

2 Passacaglias : نوعی موسیقی رقص

3 Rose window : پنجره‌ی رُز یا کاترین؛ مدور، و پرکاربرد در فضاهایی با معماری گوتیک

4 Tarantella : رقص تند دو نفری ایتالیایی

5 tessitura

6 tenor

چنین است شیدایی محبوس‌شدگان. گام برمی‌داری. جانِ همه‌چیز، حیوانِ همه‌چیز، حرکت است. می‌کوشیم حرکت زبان را بازیابیم، آنرا در عدم‌توازن و جنبش قالب بریزیم. زیرا در زبان ما، در سخن ما، دقایقی وجود دارند که مرگ در آن‌ها می‌زید. یخ‌زدگی. تحرک‌ناپذیری، حالت نعش‌وارِ زبان. جسد هولناک است، چه بی‌حرکت است... گاهی هم پیش می‌آید که زبان جسد می‌شود. نباید چنین شود.

بوم‌های نقاشی‌شده روی صحنه‌ی تئاتر تماشاگران را از ارجاعات فضامند محروم می‌کنند. مشتاق سرگیجه‌ام: چرخشی بی‌پایان، زمانی منتظر زمانی دیگر. تماشاگر و بازیگر در آنی به‌تعلیق‌افتاده با هم این‌جایند. صبر می‌کنند؛ آن‌ها در بلوایی مشترک خواهند بود. همواره همین تئاتر، همین نوشتار، همین نقاشی را در سرچشمه جسته‌ام. زبان را در حالت بومی‌اش می‌جویم. باغ قدردانی دِین زیادی به موسیقی عربی، به شنیدنِ واریاسیون‌هایش دارد... اما تغیّر [واریاسیون] در زبان فرانسه واژه‌ای فقیر است، و تنها به تغییر سیار، به تنوع دلالت می‌کند. لفظِ آلمانیِ *Veränderung* را ترجیح می‌دهم، جایی که آشکارتر می‌بینیم که چطور از خلال یک‌جور تجدید دریایی، همان در دیگری بازمی‌گردد... توگویی با کنشِ فعلِ «دیگری‌کردن[1]...». پیچش‌ها و چرخش‌هایی تنفسی در ام کلثوم، در باخ، وجود دارند، همچنان‌که در عملِ تخته‌کوبی که کلمنت[2] با دسته‌ی قاشقی شکسته و یک پاره آجر، بر روی، در زیر، و درون یک برجسته‌کاری بر دیوار سلولش تراشید. تغیّر همچون گواهی زنده به این‌که زمانْ دیگری‌ست گسترش می‌یابد. در مواجهه با دیوارِ کلمنت چیزی را می‌شنویم که وارونه پدیدار می‌شود، همچون آن‌چه درون تغیّرهای متداخل شنیده می‌شود: پدیداری-ـناپدیدی در یک دم، انگار که چیزها در منظری منفی بر گوش نمایان می‌شوند. این‌جا، فضا خودش را ارائه می‌دهد و پس می‌نشیند. این‌جا، اندیشه درعین‌حال که انکار می‌کند آری می‌گوید. بی‌قراری، در خاستگاه زمان؛ بی‌تعادلی، در خاستگاه قدم‌زدن...

در نوشتن، سرتاسر مغاک بدن با خاطره به طنین در می‌آید؛ واژگان فوگ را حفر می‌کنند و می‌بافند؛ با رقص به خود ماده‌ی اندیشه هبوط می‌کنند. همه‌ی آوازخوانان به‌خوبی می‌دانند که مهمترین نکته برای آوازخوانی وضعیت مناسب پا بر زمین است ــ تا همه‌ی نیرو را از زمین بگیرد. حسیت‌های فیزیولوژیک جدید حین کارکردن کشف می‌شوند. نویسندگان همواره با این تنانه‌سازی، با این تجربه‌ی مادیت ذهن آشنا بوده‌اند: بوسوئه[3] سرش را در پوشال‌ها فرو کرد؛ لا فونتن[4] پاهایش را در یخ فرو برد، میگرن جمجمه‌ی سر ایزادورا دانکن[5] را از هم گسلید؛ کورنی[6] در تخت‌خواب می‌نوشت، زیر پتو، عرق‌ریزان؛ روسو[7] شلنگ‌انداز گام برمی‌داشت یا پارو می‌زد؛ شارل-آلبر سینگریا[8] سرتاسر حومه‌ی شهر را می‌دوید آن‌قدر که نفسش ببرد... با

1 to other
2 Clement
3 Bossuet
4 La Fontaine
5 Isadora Duncan
6 Corneille
7 Rousseau
8 Charles-Albert Cingria

حیوان خویش کار می‌کنیم ــ با نور درک‌ناپذیر کلمات. با مادیت‌شان. نوشتن عضلانی و تپنده است. همچون اسب و سوارکار. هنرمند قنطروس[1] است. نوشتن و خواندن تجربه‌های سخت و طاقت‌فرسایی هستند که همچون شناکردن نجات‌مان می‌دهند. فرسوده و نتیجتاً منعطف‌تر می‌شویم؛ بدن منفذدار می‌شود. هر چیزِ نامیده‌شده برای هرچه‌عمیق‌تر حفرشدن گشوده می‌شود.

میل‌مان پیشروی هرچه‌بیشتر به درون زبان، به هبوط درون سایه‌هایش، درون حرکات مخفی‌اش، به بیرون‌کشیدن همه‌ی رنگ‌هایش، به بازیافتن همه‌ی ردپاهایش است. دیرزمانی تحت هدایت شوری لوگوس‌مقیاس[2] بوده‌ایم. دیدن زبان، تکثیرش به قصد پدیداری‌اش، دیدن زبان در مارپیچ تنفسی‌اش، در ماده‌ی درخشانش، در رقص چرخانش. گواهی‌دادن به شورَش.

زبان، که گوشت ماست، رام‌شدنی نیست. نویسندگان مورد علاقه‌ام نه‌چندان ارباب زبان، بل آنان‌اند که زبان گه‌گاه زمین‌شان می‌زند، آنان که با زبان می‌جنگند و گاه بر زبان لگام می‌زنند، و گاهی هم با طوفان زبان نابود می‌شوند. بازن[3] می‌گوید «نقاشی به نقاشانی نیاز دارد که غرق شوند...» زبان همچنان سزاوار وحشی‌بودن است، سزاوار مقاومت در برابر انقیاد. چندان خود را یک کارگر زبان یا یک شیاد زبان حس نمی‌کنم ــ در عوض، خود را کسی حس می‌کنم که درون زبان را حفر می‌کند: یک خاک‌بردارِ زبان. حفاری درون زبانی که زمین ماست؛ حفاری درون زبان، درون بدن‌مان، بر زیرزمین ذهنی‌اش پرتو می‌افکند... از تئاتر به‌منزله‌ی ابزاری برای رسیدن به بینابیِ واژه استفاده کنید؛ از تئاتر به‌منزله‌ی ابزاری برای درک واژه با چشم‌ها، برای دیدن اندیشه، بهره ببرید. مرگ و نوزایی‌مان با واژه‌ها ــ مرگ‌مان به دست واژه‌ها و نوزایی‌مان به دست سخن ــ را از نزدیک ببینید.

تاکنون ظرفیت عظیم دگرسانی، واژگونی و وارونگیِ نوشتن در فضا بسیار کم اکتشاف شده است: گودشدگی هشت‌تایی‌اش، کاواتینا[4]ی مضاعفش، ۱۶ بار از هم گذر کرده‌اند... همواره دوست دارم ببینم که زبان از دور پدیدار می‌شود. در جستجوی حالتی از بی‌ثباتی و حرکت‌ام: رقصنده با سقوطش بازی می‌کند؛ به همین نحو، واژگان نیز از خلال اندیشه سقوط خواهند کرد. اندیشه انکار می‌کند که آری می‌گوید، چنین است اندیشه؛ سرتاسر کارش عبارت است از نگهداری، با نه و با بله، با گفتاری پیمایش‌گر ــ و با گریز (اگر اصلاً ممکن باشد) از دینِ واژگان. «در یک بت مرئی هیچ واژه‌ای نتراشید.» برای ما انسان‌ها که غریزتاً جانورانی بت‌پرست‌ایم و برای حیوانی که مرگ را ابداع کرد، چنین عملی بس دشوار است.

بازیگر این واقعیت را که گفتار همواره از پیش در کار است مرئی می‌کند. واژگان در دستان بازیگر مثل میوه حفظ، حاضر، ارائه، و باز می‌شوند. صدا درون فضا را حفر می‌کند. بازیگر گوشت گشوده‌ی زبان را در پیشگاه

---

1 Centaur : حیوان افسانه‌ای با بالاتنه‌ی انسان و پایین‌تنه‌ی اسب

2 logoscopic

3 Bazaine

4 cavatina

خویش نگه می‌دارد. ارائه[1]ی گفتار وجود دارد. شگفت است که در فرانسه واژه‌ای یکسان ــ *présent* ــ را برای نامیدن هر دوی حضور و هدیه[2] داریم.

تئاتر ناارائه‌ی انسان را جشن می‌گیرد، و از همه‌ی شکل‌ها پاک‌مان می‌کند. بازیگر شخص غایبی‌ست که داوطلب می‌شود، انسانی شکست‌خورده، که از فقدانی سرشار می‌شود و از خویش دست می‌کشد. تئاتر مکانی برای خلوت‌گزینی و جداسازیِ انسانیِ ژرف است. نقاب چهره را می‌زداید. چهره برمی‌افتد. تئاتر هنری بکر است. بُرنده. سرد. بدون حقیقت و بی شاهد. تئاتر به هیچ‌کس پاسخ نمی‌دهد، به سوگ هیچ‌چیز نمی‌نشیند، از هیچ‌چیز دفاع نمی‌کند. تئاتر مکانِ وضوحِ شدیدِ مطلق است، مکانِ یک‌جور حالت اسیدیِ خورشیدی. بازیگر یعنی بشر منهای بشر. بشری گم‌شده. زیباترین اساطیر ما نه فاوست و نه دون‌ژوان، بل‌که افسانه‌ی پینوکیو است. ما پینوکیوهای وارونه‌ایم: از چوب درست شدیم و باید خود را از خویش خلاص سازیم ــ خود را از بشر خلاص کنیم و یک بار دیگر به نقاب‌ها بدل شویم. بازیگر در پیشِ روی ما حیوانی‌ست که به تصویر انسانی تسلیم نمی‌شود.

بازیگر هنرمند حافظه است. همه چیز در او از نو به طنین درمی‌افتد. بدین‌معناست که بازیگر یک غیبگوست. حافظه نه به‌هیچ‌وجه یک عملکرد مکانیکی زیردست، بل‌که جانوری‌ست چه‌شگرف هوشمند، که به هزارتوی متن فرو می‌رود، برای شنیدن به دوردست سفر می‌کند، عمیقاً سیر می‌کند تا همه چیز را با یادآوری حفظ کند، در رازی رسوخ می‌کند که در شبکه طنین می‌اندازد ــ مکالمه‌ای[3] و پرگویانه[4] ــ به گالری‌ها، حتی به اتاق‌های پژواکی که آن‌قدرها کاوش نشده‌اند وارد می‌شود، مسیرهای برگشت را از نو کشف می‌کند و این معماری زیرزمینی را به‌خاطر می‌سپارد. بازیگر برای گستردن ماده‌ی واژگان بر سرستون‌های طوماری و خنثی‌سازی این گوریدگیِ پیچاپیچ در پیشگاه‌مان باید سرتاسر مغاک پرطنین را تا اعماقش سِیر کند... از این منظر است که بازیگر پیامبرانه است. پیامبر[5] نه آن‌قدرها کسی که اعلام می‌کند، بل کسی‌ست که به یاد می‌آورد. پیامبران در میان ملت‌ها کسانی‌اند که به یاد می‌آورند. «رستگاری از خلال یادآوری.» به‌یادآوردن و سخن‌گفتن، چنین است شعار بازیگر ــ و همه‌ی آن‌چه می‌داند چطور عمل کند: اعلام و تکرار.

هرگز به‌تنهایی پیامبری نمی‌کنیم، بل تنها دلیلش این است که دیگران هدیه‌ی سکوت کنونی‌شان[6] را به ما می‌بخشند: همه ساکت می‌مانند، و این‌جا کسی را داریم که برمی‌خیزد، بالا می‌رود، می‌آید تا خطاب‌مان قرار دهد. نور گفته‌شده، صدای او، پدیداری و ناپدیدی اندیشه در فضاست. هدیه‌ی بدن. این گوشت خود ماست که عرضه شده و به بار نشسته، داده شده. در تئاتر کلمات و صدا باید گشوده شوند، گشوده ارائه شوند، مانند انبه‌ای که پشت‌ورو و به خورنده عرضه می‌شود.

---

1 presentation : نشان‌دادن

2 present and gift

3 dialogical

4 hyperlogal

5 prophet : پیام‌آور، پیغام‌بر، پیامبر، غیبگو، پیشگو

6 the gift of their present silence : هر دو کلمه‌ی مشخص‌شده قبلتر محل بحث بودند

بازیگر سنگ‌ها را به اعماق می‌اندازد. او مستقیماً ما را به درون ماده می‌برد، به درون تشعشع متناقض‌نما: در تناقض جنسی، در چهارقسمت‌سازی، در چهارتایی، در هشت‌تاییِ نوسازی. جهان از درون تسخیر می‌شود، جهان با مبارزه‌ی زبان‌ها[1] آزاد می‌شود. در تئاتر هیچ چیز آری گفته نمی‌شود مگر با انکار حاد، به‌عبارتی با تصلیب در فضا. برشمردن آن‌چه رخ داده ناممکن است مگر از طریق یک درام و در پرتوی زبان‌های آنتاگونیستی. برش بزن. در صحنه‌های وارونه. هر نیایشگری که می‌ستاید سایه‌ی کمیکش، بدلش را هم ضروری می‌کند.

تئاتر مکانی‌ست که بشر به آن‌جا می‌رود تا فرا رود و فرو نشیند. فروشد او یک نیایش است. در قهقهه‌ای که با هدیه‌ی بدنِ فروپاشنده توأم می‌شود، پوست خود[2] کنده می‌شود؛ این‌جا تقدس راستین دلقک را داریم. بندبازی که سقوط می‌کند گواهی کمیک را به اجرا درمی‌آورد: پیشکش بدن‌مان به فضا.

کنش بازیگر در یک آن[3]، به یک ضربه خنثی می‌شود: چیزی برای دیدن وجود ندارد مگر منظره‌ای گشوده، نگاهی گذرا. تئاتر به‌هیچ‌وجه مکانی نیست که در آن یک نمایش می‌ببینیم، بل مکانی‌ست که با آن درمی‌افتیم. و مکانی که آنرا می‌بلعیم. بازیگر هویتش را وامی‌نهد، نقش هیچ‌کس را همه‌جا بازی می‌کند، هیچ‌کس را نمایندگی می‌کند. حضور بازیگر به معنای دقیق کلمه هیجان زمان است، هیجان زمان دقیق. او گواهی بر واژگونی، بر درام تنفس است؛ او به‌راستی بازگشت هوا به درون ما را نشان می‌دهد، همان واژه‌ای که به بالا اوج می‌گیرد، فراخوانده‌شده و وارونه‌شده، که به پیش می‌رود، جویده‌شده در فضا. بدین‌ترتیب اگر بازیگر سکندری بخورد، چیزی زیباتر از انفجار خنده‌ی افتادنش به پشت وجود ندارد: کمدی بلورین.

از تئاتر فرسودگی می‌خواهم. از تئاتر بینش می‌خواهم، یک پرده‌براندازی. می‌خواهم که تئاتر زخم بزند. می‌خواهم که تئاتر کنش ناب و تخلف باشد. چیزی هم کمیک و هم وحشتناک وجود دارد که تنها تئاتر می‌تواند بگوید. هیچ چیز بیش از یک بازیگر از خود[4] زدوده نشده، هیچ چیزی بیش از یک بازیگر از خودش جاکن نشده. همواره عریان‌ترین بینش را از یک صحنه جستم، یک سفر. تئاتر جایی‌ست برای آن‌که شعرِ فعال پدیدار شود، تا از نو آشکار کند که زبان چگونه جهان را فرا خوانده است.

امروز، که همه‌چیز با سرعت بسیار زیاد لولادار، پرتاب، و متصل می‌شود ــ و می‌توانیم تولیدمثل کنیم، نزدیک شویم، ارتباط بگیریم، و در هر جایی آناً دست به کشتن بزنیم ــ مسأله‌ی بازنمایی، مسأله‌ی تصاویر و ستیز واژگان، مسأله‌ای کانونی‌ست... علیه آن تصاویری که به ما فشار می‌آورند ستیزی وجود دارد، نبردی که باید از نو علیه افسون‌مان، علیه تسلیم‌مان به بت‌ها، هدایت شود. شعر همچون دمیدن هوا از درون به جهان یورش می‌برد. شعر فرم حادشده‌ی زبان است، جنگی در اندیشه علیه همه‌ی چیزهایی که عموماً پیرامون‌مان رواج می‌یابند: واژگان نوسان‌های قدرتمندشان را مرتعش و پراکنده می‌کنند تنها اگر، مانند پیکان‌ها، مستقیماً

1 tongues
2 self
3 instant
4 self

قلب را نشانه روند. تنها آن‌وقت است که همچون پرتابه‌هایی با هدف‌گیری خوب طنین خواهند انداخت. نوشتن احساسات را جریحه‌دار می‌کند، و هیچ چیز بیش از دقت هشیارانه و استماع موشکافانه‌ی حقوقدان به عمل شاعرانه نزدیک نیست. تئاتر ــ به‌عنوان مکانی که تصویر در آن شکاف برمی‌دارد و به‌عنوان صحنه‌ای که زبان در آن به پرسش کشیده می‌شود ــ هرگز مطلقاً در کانون جهان نبوده است و نخواهد بود. شعر هیچ‌گاه سیاسی‌تر از این نبوده است و نخواهد بود.

مهم نه مادیت مرئی بل‌که درنوردیدنِ تنفسیِ فضاست. با چشم‌ها نمی‌توان چیزی فهمید. به ژرف‌ترین نحو، تناقضِ تنفس ما را به هم گره می‌زند و از هم جدا می‌کند. در خود هسته‌ی ما، در خود هسته‌ی زبان، عطشِ مردن، عطشِ پوست‌کنده‌شدن و عطشِ نوزایش در کار است؛ در خود هسته‌ی ما میل به درنوردیدن و عبور وجود دارد. گذشتن از دریای سرخ، گذشتن از ورای گور، گذشتن از روی صفحه، فضا، فلات. در این هسته گذرگاهی وجود دارد. «عید فصح»[1]، آن جست رستاخیزی. در هر آن، تنفس ما همین حرکتِ پیمایش مرگ را به محاکات می‌نشیند.

به تئاتر می‌رویم تا زمان و زبان‌ها را در آخور مشترک صحنه بخوریم. جویدنی یکسان. در آستانه‌ی تقسیم‌شدن هستیم، در آستانه‌ی عشق، بین واژگان و فضا، در نبردشان، در سکسوالیته‌شان، نه آن‌قدرها دور از یک رازِ جسمانیِ روح. واژگان ناپدید می‌شوند؛ جهان رستخیز می‌کند؛ چنین گفته‌اند. همه چیز در دهان بازیگر اتفاق می‌افتد، جایی که تئاتر زاده می‌شود و می‌میرد. همان گازگرفتن. دهان به چاله، روزنه، سرچشمه، حفره‌ی اندیشه می‌ماند.

امروز، به‌نظر می‌رسد وقتی بشر، آن بندباز همیشه شگفت‌آور، به ردیف صندلی‌های بالکن می‌رود و در همان حال در تور مشبک خودش گیر می‌افتد ــ وقتی به‌زودی کاملاً صورت‌برداری شود (به‌عبارتی، برای تقلید از خودش خوب آموزش ببیند)، دوست دارد که خودش را در معرض فروش قرار دهد و امپراطوری فاجعه‌آمیزش را ورای جهان از خلال نسخه‌برداری همه‌گیر از خودش بگستراند ــ باید به خاطر سپرد که بشر سوژه‌ی یک فقدان است: مکانِ فقدان، یک حیوان با چیزی گم‌شده، حیوان معیوب، حیوان نقاب‌دار. بشربودن همچنین تحمل غیاب بشر در خویش است.

گفته شده که فضایی بیرونی و فضایی درونی وجود دارد. هرگز این را باور نکردم. در هر حال، در تئاتر به‌خوبی می‌بینیم که آن دو فضا به یک و فقط یک چیز شکل می‌دهند... در تیاتر گه‌گاه می‌بینیم که دنیا درون زبان است. زبان فضایی‌ست که همه‌چیز را دربرمی‌گیرد. خون حقیقی چیزها باید در هسته‌ی واژگان جستجو شود.

سعی می‌کنم همراه با بسیاری دیگر علیه تصویر مکانیکی بشر که همواره در ما بازسازی شده مبارزه کنم، بجنگم. علیه جهانی دوگانه که به ما تحمیل می‌شود: جهانِ ظاهری، بدون ژرفا، تقلیل‌یافته به تصاویر تخت...

1 Pesach

همان‌گونه که اهالی کبک می‌گویند بدجور تخت[1]... جنگ علیه ایده‌ی یک زندگی بدون عبورها، اندیشه‌ای بدون پرواز، بدون چشم‌اندازها، بدون تنفس. این جمله‌ی دورِر[2] بسیار زیباست: «چشم‌انداز، برگرفته از واژه‌ی لاتین *perspectiva*، یعنی نظرگاهی پیمایش‌گر.» بینش نفس می‌کشد و چشم در سرتاسر فضا سیر می‌کند. امروز باید حتا به‌رغم خطر خفگی، دیگربار آن سایه‌های زبان را بیابیم، آن تنفس، آن ژرفای حلزونی، آن چرخش، آن گریز را از نو به دست آوریم که فراخوانده و درونش حفر می‌شود. از خلال همین‌هاست که ترک می‌کنیم.

خبرهای خوش برای تئاتر ــ جایی که شعر فعال است ــ این است که بشر هنوز به تسخیر در نیامده. جهان قرار نیست توصیف شود، نه حتی تقلید، نه از نو مضاعف، بل‌که دوباره باید با واژگان فراخوانده شود. بروید و همه‌جا جار بزنید: بشر هنوز تسخیر نشده است!

ترجمه ساره پیمان و پویا غلامی

Source: Valère Novarina, *The Debate with Space*, trans. Allen S. Weiss, The Drama Review Journal, Volume 45, Number 1 (Spring, 2001), pp.118-127.

1 plates a mourir

2 Dürer