دورهٔ دوم، شمارهٔ
سوم، چهارم، پنجم
هزار و سیصد و هشتاد و
یک

قیامت، ادبیات و عکس

رضا براهنی

در ذات عکس گرفتن، نوعی حسرت دیدار از نزدیک نهفته است. نوعی کشش به سوی هماغوشی. در عکاسی کوشش برای رفتن زیر جلد طرف و یا خودمان نهفته است و یا کشش رؤیت درون.

۱-در عکاسی لحظه‌ای از برپایی ناگهانی قیامت را می‌بینیم هر شیء و یا چهره و یا مجموعه‌ای اشیاء و چهره‌ها لحظه‌ای نمایان می‌شود، و بعد واقعیت راهش را می‌کشد و می‌رود من دلداده‌ی آن لحظه‌ام. آن لحظه، لحظه‌ی ظهور هم هست ظهور هم با عکاسی سروکار دارد، هم با قیامت، هم با مرگ مدل عکاسی و هم با مرگ مؤلف. آنچه امروز در این جا خواهیم گفت به این مسائل مربوط می‌شود، مسائلی که برای من، دست‌کم در این نیم‌قرن گذشته حیاتی بوده‌اند. شخصاً به ندرت عکس گرفته‌ام، اما عکس همزاد من بوده است. «رولان بارت» نظریه‌پرداز بزرگ فرانسوی، عکاسی را «پیشگویی معکوس» نامیده است. او نمی‌دانست که در زبان ما در واژه‌ی عربی «معکوس» هم از خود عکس سخن رفتن است. شاید اگر «بارت» این بیت حافظ را می‌خواند، که: «مهر تو عکسی بر ما نیفکند. آینه رویا، آه از دلت، آه!» بر آن پیشگویی معکوس در عکاسی تاءکید بیشتری می‌ورزید. در ذات عکس گرفتن. نوعی حسرت دیدار از نزدیک نهفته است. نوعی کشش به سوی هماغوشی. در عکاسی کوشش برای رفتن زیر جلد طرف و یا خودمان نهفته است و یا کشش رؤیت درون. چطور می‌توانم درون آدم‌ها و اشیاء را منعکس کنم. مسأله‌ی آینگی که در شمار محالات است. نیز مسأله‌ی اصلی است جهان هزاره‌های متمادی به انتظار عکس مانده بود. وقتی که انسان نخستین خطاطی را بر دیوارهای غارها می‌کشید، وقتی که مبهوت دست و چشم و لب و دهان خود باهم، حروف تصویری را به حروف نمادین تبدیل می‌کرد وقتی که خم شده بود و ردپاها و سم‌های حیوان‌ها را می‌خواند تعبیر و بعد تعقیب می‌کرد و یا از جهت مهابت و سبعیت حیوان دوری می‌جست، و وقتی که به قول «والتر بنیامین» در «نجوای نگاه‌ها»۱ دل به عکس می‌سپرد، در همه‌ی این احوال به دنبال این بود که چیزی را به صورتی ظاهر کند. هنر عکاسی که به نوعی به قدمت عمر انسان است و نماد آن «نرگس»، پسر عاشق خود یونان کهن است. مظهر دلدادگی انسان به چهره‌ی خویش، و به‌ویژه به چشم خویش است. عکاسی اوج چشم داشتن و اوج عشق چشم به چشم است. دلدادگی فرمان عکاسی دارد و مثل هر دلدادگی‌ای، پایه‌ی آن کمبود و نقصان از نوع خاص است که باید آن را «کمبود و نقصان مثبت» خواند.

در این لحظه که من متن این سخنرانی را می‌نویسم، در این آخرین شب هزاره‌ی دوم میلادی و شاید برای ما ایرانی‌ها، آخرین شب چندمین هزاره‌ی جهان، سروکار من با چیزی است که «ژاک دریدا»، فیلسوف فرانسوی، آن را «کمبود» یا نقصان می‌خواند. «گایاتری اسپیوک»، مترجم «از نوشتاری شناسی»ی دریدا به زبان انگلیسی و از معلمان برجسته‌ی رابطه‌ی پسااستعمارگرایی و پسامدرنیسم، کلمه را «کمبود» و «نقصان» می‌خواند. «گایاتری اسپیوک»، مترجم «از نوشتارشناسی»ی دریدا به زبان انگلیسی و از معلمان برجسته‌ی رابطه‌ی پسااستعمارگرایی و پسامدرنیسم، کلمه را به «لک» [lack] انگلیسی ترجمه کرده است.۲ در فارسی، در طول سال‌ها من آن را «کمبود» و «نقصان» خوانده‌ام، و شما می‌توانید از هر مترادف دیگری استفاده کنید. فرضم وجیه تسمیه‌ی آن است. اجازه بدهید

در این ساعت بزرگداشت استاد عکاسی کشورمان دکتر هادی شفائیه، این کلمه را با اشاره به «دریدا» تعریف کنم. و بعد بروم سراغ قیامتی که فردا شایع است در «ساعت ساعات»، یعنی در پایان هزاره‌ی دوم و آغاز هزاره‌ی سوم با آن روبه‌رو می‌شویم. «ساعت ساعات» هم تعبیر من از قیامت نیست. ترکیبی است از «شیخ روزبهان بقلی شیرازی» در «شرح شطحیات» وقتی که او سخن منصور حلاج را از لبانش بیرون می‌ریزد. دوست شاعرم یدالله رویایی، «شطح» را به «لب ریخته» ترجمه کرده است. و کتاب خوبی هم با این عنوان دارد.

لب مطلب این است که ما در آغازهای پیدایش‌مان کشیده شدیم و به سوی تقلید از چیزهایی که در اطرافمان بودند. کوشیدیم تصویر آهو، خرگوش یا شیر و یا آدم را روی دیوار غار و یا هرجای دیگری بکشیم. نشد، نتوانستیم چیزی را که وجود داشت به‌وجود آوریم. ولی از کوشش خود بازنایستادیم. انگار از این همه کم می‌آوردیم زیاد هم ناراضی نمی‌توانستیم باشیم هنگام کم آوردن به دست و به ابزارهایی که این کم آوردن را به ما گوشزد می‌کردند، پی بردیم فهمیدیم که از جمیع خلایق و موجودات جهان ما تنها موجودی هستیم که کوششی در راه بازآفرینی آن چیزی که قبلاً وجود داشته به عمل آورده‌ایم. اما این تنها امتیاز ما بر دیگران نیست. امتیاز ما در این است که متوجه شدیم که آن چیزی که توسط آن می‌خواستیم نقشی روی دیوار خلق کنیم و نتوانستیم توسط آن، عین آن شی بیرونی را بیافرینیم خود آن چیزی که مدل و سرمشق ما برای خلق و بازآفرینی قرار گرفته، مهم‌تر است. یعنی خیال منبعث از تقلید شیء خارجی محاسنی داشت که به مراتب از خود آن شئی خارجی زیباتر بود. دریدا با بررسی روسو و تئوری جانشینی مبتنی بر استمنای او ببخشید سخن روسو و بعد دریدا است. نه من به این نتیجه رسید و یا همراه روسو و باهم، به این نتیجه رسیدند که گرچه لذت استمنا مصنوعی به‌نظر می‌آید به رغم این تصنع عشقبازی با موجودی خیالی به رغم کمبود آن در مقابل عشق‌بازی واقعی اساس فاصله‌گذاری ما از طبیعت را می‌گذارد و در ایجاد زبان، خط، نقاشی، شعر، موسیقی، هنر و سراسر فرهنگ جهان، اساسی‌ترین نقش را بازی می‌کند. درست است که نقش روی دیوار، بسیار کم‌تر از خود آن شیء حیوان یا انسان است، اما آن را فقط ما توانسته‌ایم بکشیم و تنها ما ابزارهای کشیدن آن را پیدا کرده‌ایم. هیچ حیوان دیگری این کمبود را به ذهن خود راه نداده است. درست است که ما نتوانستیم عین آواز بلبل و قهقه‌ی کبک را تقلید کنیم. اما زبان و موسیقی را به‌وجود آوردیم. ما کمبود را به چیزی مثبت. به نوعی انباشتگی کمبود، یعنی به «زیاد بود» تبدیل کردیم سراسر زبان ما، خط ما، هنر و ادبیات و فرهنگ ما در سراسر هزاره‌ها، مبتلای این کمبود و نقصان بوده‌اند. قدرت ما همین کمبود ما بوده است. ما مدل را به کلی و بالمره حذف نکردیم. بلکه روی آن خط بطلان کشیدیم. بردن موجود خارجی زیر خط بطلان به معنای باطل کردن همیشگی آن نبود، بلکه به معنای آن بود که ما روند عبورمان را نشانه‌گذاری کرده‌ایم و در هر قدم آن چیز بعدی را به‌وجود آورده‌ایم که به‌رغم کمبودش، تمامی آن چیزی است که از عهده‌ی ما برمی‌آمده است آفریده با شیمش. به همین دلیل وقتی که حافظ می‌گوید: «مهر تو عکسی بر ما نیفکند. آینه رویا، آه از دلت، آه!» ما می‌گوییم، درست است که واحسرتاها سرداده‌ایم که چرا مهر او بر ما عکس نیفکنده است اما بیان همین افکنده نشدن عکسی از مهر او بر ما، و آن «آینه رویا، آه از دلت، آه» گفتن ما. که سراسر مبتنی بر نقصان و کمبود و مهجوری و دلتنگی است. بیانی است که تنها ما می‌توانستیم آن را بر زبان آورده باشیم. انسان تنها موجودی است که جراءت بیان این کمبود را پیدا کرده، و علاوه بر این. چشم حسود دور. این کمبود را در برابر آن چیزی که خود او گمان می‌کرده کامل و تمام است، قرار داده است و فرق ما با سنگ و پرنده و خزنده و ماهی و چهارپا در این است که آن‌ها از این روند آگاهی به کمبود و ایجاد خود آن کمبود و انباشتن جهان از آن کمبودها و تبدیل کردن آن‌ها به کیفیت متعالی هستی بی‌خبر بوده‌اند. پس زنده‌باد کمبود ما. که کمبودی است مثبت و گرچه در آن همه‌ی نشانه‌های مخدوش کردن حافظه و خاطره‌ی ما از مدل اصلی نهفته است، اما باکی نیست، ما اصل را به تدریج فراموش کرده‌ایم که انسان شده‌ایم و یا در بازآفرینی اصل شکست

دورهٔ دوم، شمارهٔ سوم، چهارم، پنجم
هزار و سیصد و هشتاد و یک

هنر عکاسی که به نوعی به قدمت عمر انسان است و نماد آن «نرگس»، پسر عاشق خودِ یونان کهن است. مظهر دلدادگی انسان به چهره‌ی خویش، و به‌ویژه به چشم خویش است. عکاسی اوج چشم داشتن و اوج عشق چشم به چشم است.

خورده‌ایم که توفیق آفریدن چیزی را به دست آورده‌ایم که سراسر سکه‌اش به نام ماست.
من خود نیما را ندیده‌ام. تعداد کسانی که او را دیده بودند و حالا زنده‌اند شاید از تعداد انگشتان چند دست قابل شمارش تجاوز نکنند. اما، اما: «زان دیرسفر کرده که رفت از من /غمزه‌زن و عشوه‌ساز داده /دارم به بهانه‌های مأنوس /تصویری از او به بر گشاده.»۳ می‌دانم که آن تصویر، تصویر خود نیما نیست و می‌دانم که آن تصویر هم مدل اصلی معشوق نیما نیست. ولی همین گفتن، گفتن آن به همین شکل گفتن، به همین شکل دریغناک آن گفتن از خود اصل بهتر است. در مورد خود نیما نیز صادق است. در همان روزها که من شروع به خواندن نیما کردم شاید سه چهار سالی قبل و یا بعد عکس شفائیه از نیما هم با کتاب بود. مدل چند سال بعد حذف شد. مدل را آقای شفائیه در شرایط خاصی دیده بود. حتی مرده‌اش را در گوشه‌ی مسجد با احمد شاملو رفته بود دیده بود و حاضر نشده بود از آن عکس بگیرد. ولی مدل رفته بود. برای همیشه و عکس آقای شفائیه مانده بود. برای همیشه. طوری که انگار عکس از مدل مهم‌تر است چه‌قدر فقیریم که عکسی از فردوسی، نظامی، سعدی، مولوی و حافظ نداریم. ولی تازه قضیه این نیست. مسأله این است: آقای شفائیه می‌نویسد: «اثر نهایی من برای ارائه گاهی با نگاتیف آن تغییرات عمده‌ای داشته است که اگر آن را برای «چاپ» به دست‌های ماهر چاپ‌کننده‌ی استادی نیز می‌سپردم آن نمی‌شد که می‌خواستم. اساساً پسندم از یک اثرم همیشگی و پایدار نیست. پس از گذشت مدتی اشکال‌هایی می‌بینم و به ندرت تصویری با گذشت زمان مقام خود را درنظرم از دست نمی‌دهد. نگاتیوها را نمی‌توانستم با خود بیاورم و مانده‌شان بیهوده بود. لذا همه‌ی آن‌ها را از دم تیغ گذراندم و از این کاری که کردم هیچ پشیمان نیستم! اگر امروز بود باز همان کار را می‌کردم.»۴

نیما یوشیج ▲

مدل به زیر خط بطلان برده شده نگاتیف عکس مدل هم رفته زیر خط بطلان حذف مدل‌ها صورت گرفته است. نیما چه‌قدر شبیه اینشتاین از آب درآمده، و چقدر شبیه آدم‌های دیگری شبیه آدم‌های دیگر! عکس هم در ذیل نام نیما قرار می‌گیرد و هم در ذیل نام آدم‌های دیگر؛ و از آن مهم‌تر. عکس، نه با تداعی‌های مربوط به حافظه‌ی ما از گوشت و پوست و استخوان و سرطاس و موهای اطراف سر نیما، بل با تداعی‌های شعر، آشوب و بحران عصر نیما و عصر ما، خاطرات و جنگ و جدال‌های اجتماعی، ادبی و روزنامه‌نگاری ما رابطه برقرار می‌کند. هم آن چیزی است که قرار بود بوده باشد. و هم آن چیزی که قرار نیست و نبود که باشد. هم متفاوت است با آن مدل و خود قبلی و هم در زمان حرکت کرده به ما رسیده است. هم بر آن تفاوت حاکم است و هم بر آن تأخیر نافذ است. از صدای واحد «دیفرانس» فرانسه که دریدا در نوشته‌هایش از آن سخن گفته، املایش در معنای تفاوت با املایش در معنای تأخیر متفاوت است. من زمانی کلمه‌ای من‌درآوردی در زبان فارسی ساختم که اکنون به کار گرفته می‌شود، حتی در روزنامه‌ها «تفاخیر». ما اثر آقای شفائیه را با دقت می‌بینیم و با تأخیر می‌بینیم. در ذیل نام نیما و در ذیل یادهای خود پس از عقب انداختن یادها می‌بینیم، خود این مسأله، آن گفتمان مرگ مدل، مرگ نگاتیف، موضوع اصلی هنر، آرزو، لذت و مرگ در حضور هنر را پیش می‌کشید. مرگ در حضور عین غیبت است. ظهور این اثر پس از غیاب طولانی، گفتمان اصلی هنر است.

دورهٔ دوم، شمارهٔ سوم، چهارم، پنجم، مرداد و سپتامبر و هشتاد و یک

بین کهنه و کهن فرق اساسی وجود دارد.

عکاسی پیوسته هنگامه‌ای از بازآفرینی لحظه‌های عمرشناختی و هستی‌شناختی به‌پا می‌کند.

فاصله‌گذاری و به قول مالارمه Espacement، برای تاریخ هنر جهان و شعر جهان از اهمیت حیاتی برخوردار است. پیش از آن‌که به تعریف فنی فاصله‌گذاری بپردازم اجازه می‌خواهم بیتی از حافظ را به عنوان مثال تبیین آن فاصله برای شما بخوانم.

من پیر سال و ماه نیم یار بی‌وفاست　　بر من چو عمر می‌گذرد پیر از آن شدم

سال و ماه را ثابت نگاه می‌داریم. مرا گذر عمر پیر نکرده است. می‌گذاریم به رغم ثابت بودن بی‌وفایی یار و نگذشتن و سپری نشدن بی‌وفایی یار، یار چون عمر بر من بگذرد؛ من بی‌آن‌که پیر سال و ماه بوده باشم. پیر می‌شوم پس زمان واقعی نمی‌گذرد. در ذیل زمان گذشته باقی می‌ماند گذر او عمر من است؛ چون او می‌گذرد و عمر من هم هست من پیر شده‌ام. حافظ مدام سلسله‌ی این حرکات متضاد را به رخ ما می‌کشد. زمان هم یکی است؛ هم متفاوت، هم ایستاده است؛ هم عبور می‌کند. وقتی که ایستاده است عبور می‌کند. مثل عمر می‌گذرد، یار بی‌وفا مثل

عمر می‌گذرد. او عمر من است: حتی اگر بی‌وفا باشد. هم با عمر من یکی است، هم مثل عمر می‌گذرد و سپری می‌شود و مرا سپری می‌کند. حاصل همه‌ی این حرکات تضادآمیز این است که من پیر نیستم، پیر هستم. شاعر با کلمات خود، فاصله‌گذاری حسرت، آرزو، زمان و مرگ را رقم می‌زند. و چرا این حالت تضادآمیز و رازآمیز را فاصله‌گذاری عنوان می‌کنیم؟ در مقدمه‌ای که استفان مالارمه، شاعر بزرگ فرانسه بر شعر منثور «طاس ریختن» نوشته است، از واژه‌ی Espacement (اسپسمان) استفاده کرده است. زمان گذشته را در گذشتگی‌اش متوقف می‌کنیم زمان آینده را در فاصله نگاه می‌داریم. به زمان آینده می‌گوییم: جلو نیا. آن فاصله را با شعر پر می‌کنیم. مؤلف شعر، یعنی شاعر، در آن لحظه‌ی حال وجود ندارد. فاصله‌ی بین گذشته و آینده را با یک حال دیگر نه حال زمانی، بل حال شعری پر می‌کند، حال دیگری که به هدایت آن کسی که پیر سال و ماه نمی‌شود پیر می‌شود. شاعر در آن قیامت زندگی می‌کند. این، آن روز پنجاه هزار سال است: لحَظه‌ی ظهور. ظهور در عکاسی نیز دقیقاً از همین نوع است. «والتر بنیامین» گفته است. «عکاسی یک عدسی به تاریخ تقدیم می‌کند و فرزند ذهنی آن قیامت را»، ما همه وارونه به دنیا آمده‌ایم و وارونه هم منعکس می‌شویم. قیامت خیزش معکوس ماست.

بین کاری که عکاس می‌کند و کاری که قرار است قیامت بکند. ارتباطی اورگانیک و تنگاتنگ وجود دارد. عکاسی پایان زمان و تاریخ را اعلام می‌کند. هرقدر هم شما عکس‌های پشت سرهم از یک چهره، از لحظه‌های مختلف روز و عمر آدم‌ها گرفته باشید. باز هم کار فاقد استمرار است، عکاسی مثل کُوه‌ای است که در وسط حرکت زمان مستمر قرار داده می‌شود تا فاجعه، یا زیبایی یا حالت لحظه را پرتاب کند گرفتن عکس انگار چشم را لحظه‌ای کور می‌کند. اما در ضمن پرده‌ای از روی حقیقت هم سربرمی‌دارد. معنای اصلی ظهور و یا Apocalypsc است. به‌ویژه در این لحظات نگارش متن حاضر که انگار قرار است ما به پایان جهان و یا به نوعی به یکی از پایان‌های آن رسیده باشیم. Apocalypsc همان «کشف‌المحجوب» هجویری است دقیقاً در یونانی به همین معنی هم هست. تشعشع اتمی آخرین عکس کورکننده را از ما می‌گیرد. بین آنچه در «چرنوبل» اتفاق افتاده و عکاسی. ارتباطی آخرالزمانی وجود دارد. آخرالزمان پایان تاریخ است. کلمه‌ای که در این روزها دارد رواج پیدا می‌کند. «اکوترانستروفی» = Ecotrastrophe [ترکیبی از اکو = محیط زیست و کاتاستروفی = فاجعه]۶. شبیه فلش عکاس است. چشم از پرتاب نور لحظه‌ای کور می‌شود. چشم از پرتاب نور لحظه‌ای کور می‌شود. در کوری از ما عکس گرفته می‌شود.

عکس‌های ما در آینده ظاهر خواهد شد. هادی شفائیه به دعوت پرفسور کیرشمن از آن همه اشیای باستانی ایران عکس گرفته است. احیای نورانی جهان کهنی کور شده، کور و ویران شده، که امروز زینت جهان متمدن است. زمان‌های مختلف تاریخی، بی‌آن‌که در قید استمرار تاریخی باشند. به سوی یکدیگر جذب شده‌اند. این را بازسازی تاریخ نخوانیم. کلمه‌ی دیگری جز «رستاخیز» برای این جذب لحظه‌های ناهمزمان به سوی لحظه‌ی عکاسی که همان لحظه‌ی رستاخیز است، نداریم. این کوشش، جانفشانی برای احیای سنت نیست، احیای کهنگی نیست. بین کهنه و کهن فرق اساسی وجود دارد. این عکاسی، رستاخیز جهان کهن در عصر ماست. و جهان کهن همیشه هم کهنه نیست. چنین رستاخیزی فقط و فقط در عصر ما امکان داشت. در این صدوشصت

انگار عکس دخالت در صنع خدا بود، و نیز دخالت در عصمت و پاکی درون، و حتی برون

ما نیز، با تمام وجوه اشتراکی که با یکدیگر داریم، بالقوه باهم بیگانه‌ایم

سال گذشته جهان کهن نیز مثل اشیاء و آدم‌ها و حالات گوناگون جهان معاصر به سوی ما شتافته است. نوری ساطع شده، تاریخ زندگی را کور کرده و در سایه‌ی آن کوری نورانی امکان رستاخیز برای اشیایی فراهم آمده است که مدام به حال عقب‌نشینی در جهت گذشته‌ای دورتر بوده‌اند. کهن به سوی گذشته‌ای دورتر و آینده‌ای دورتر می‌رود، و میعادی «دیگر زمانی» یا به قول میشل فوکو Heterotopic می‌آفریند. «دیگر مکان»۷ در این معنا رنگی از دیگر زمان نیز دارد. دیگر مکان «لامکان» تنها نیست. عکاسی در این معنا به نوعی انتزاع نزدیک می‌شود و اگر لامکان باشد، در معنای «اتوپی» نیست، بلکه در معنای «لامکان زبانی» است عکاسی ناگهان آواز انتزاعی زبان را می‌خواند. سروکار ما تنها با صورت نیما نیست، با زبان مفرغ و آهن و سنگ کهن و اشیای گورستان‌ها، شهرهای زیرزمینی و زیرزمانی و دقیانوسی، اشیای برخاسته از جهان‌های کهن و معاصرت یافته با ما هم هست. عکاسی پیوسته هنگامه‌ای از بازآفرینی لحظه‌های عمرشناختی و هستی‌شناختی به پا می‌کند. روایت ما از این عکس‌ها عبارت است از پُر کردن فاصله‌ی عکس‌ها و ما ساعت‌ها عکس‌ها را نگاه می‌کنیم و تخیل و حافظه و تاریخ و زبان، و هنرهای دیگر را به سراغ عکس می‌فرستیم. و دوباره نور ساطع می‌شود. کوه در حفره‌ای از مقطع و بُرش درخت زمان قرار داده می‌شود. آینده به تأخیر می‌افتد. از گذشته قدرت رسیدن به حال سلب می‌شود. ما در لحظه قرار می‌گیریم. بی آن که در زمان قرار گرفته باشیم. عکس مخالف جریان سیال ذهن است. مرگ تدریجی نیست. عشق و مرگ ناگهانی است. لحظه‌ی روشنایی مطلق. لحظه‌ی تاریکی مطلق هم هست. حالا ماده‌ای نامریی، مواد کور و ظلمانی، قاره‌های آسمانی و حتی کرات مُنهدم و منهزم که نورشان را به سوی ما فرستاده‌اند، در انتظار عکاس به‌سر می‌برند، کهنه در این معنا به معنای کهنه نیست.

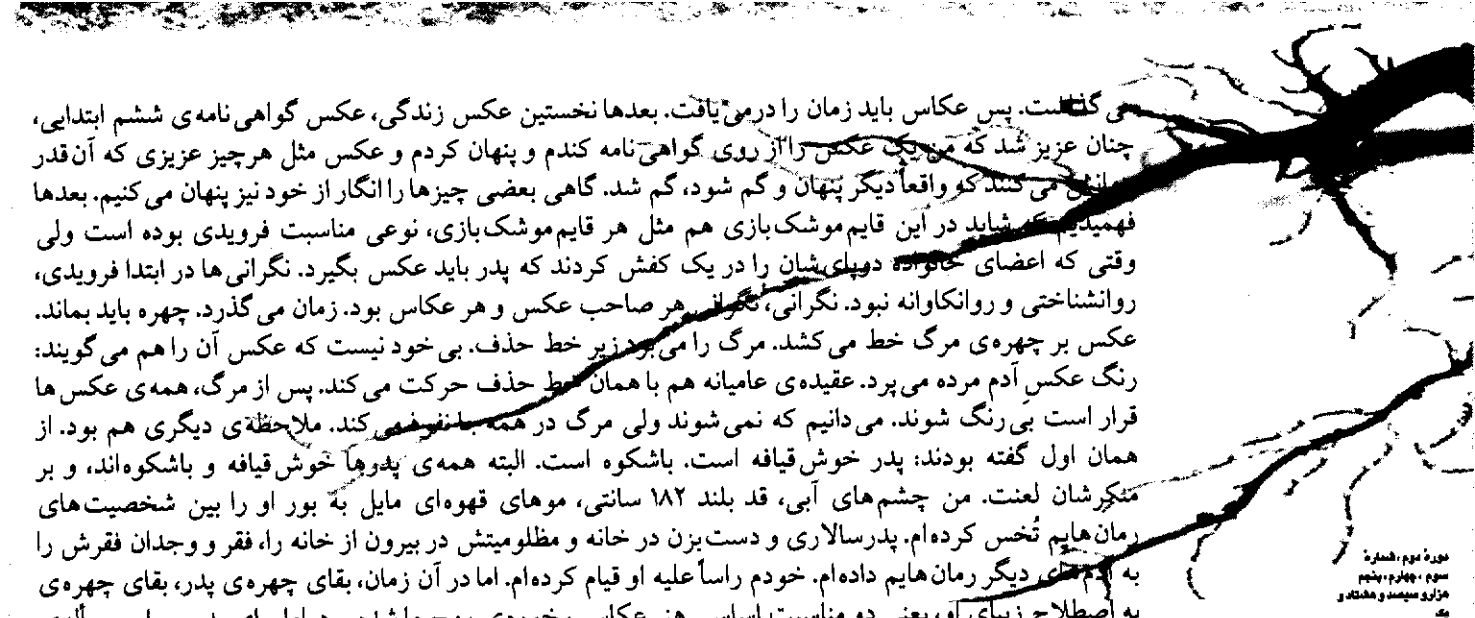
همیشه ما گورستان‌های نو می‌آفرینیم اما
دل مرا ببین که در گرو گورستان‌های کهنه‌ای است که گورهاشان در خاک غربال می‌شوند
زمان کشیده جهان را به تو بره
و ناگهان کسی از راه می‌رسد هزاره‌ی دیگر
و بر مزار سنگی و سقفی و نام و نشانی می‌افرازد
و در برابر آن دو دست بر سینه به سنگ می‌نگرد می‌گرید شبیه من
دف دل من از آن گورستان‌ها به رقص برخواهد خاست
هَله‌م هَله‌م هله لَم لَم هلای هَلهَله هلهَل
و با زبان و چشم بومی من می‌گرید
چرا که گریه اصالت دارد در این زبان در این دو چشم...
یکی به سینه فشرد عکس کهنه‌ای از صورت تو را به باغ گریست و هایهای شبیه من!
هَزار سال
هَله‌م
هَله‌م
هَهَ

۲- «کلمنتینا هاواردن» (Clemcntina Huwarden) بیست سالی پس از اختراع عکاسی، دختران نوبالغش را در منزل خود مدل عکاسی قرار داد و از سال ۱۸۵۹ تا ۱۸۶۴ صدها عکس زیبا و بدیع از دختران در حال رشد خود گرفت و به کمک خود آن‌ها چاپ‌شان کرد. سال‌ها بعد این عکس‌ها سرمشق «دختر کداک» [Kodak Girl] و سرمشق همه‌ی عکاسانی قرار گرفت که زیبایی زنانه و اندام جذاب و پُرکشش او را موضوع هنر قرار دادند.۹

این عصر، عصر شعر بودلر، رمان فلوبر، شعر سوین برن، عصر داروین، عصر شوپن و لیست ژرژ ساند بود، گرچه بودلر دل به «دلاکروا»ی نقاس بسته بود و با عکاسی مخالف بود، اما کافی است به برخی از شعرهای «گل های شر» او بنگرید تا شباهت بین موضوع عکس های «هاواردن» با پاره‌ای از معشوقه های بودلری آن کتاب را دریابید. علت مخالفت بودلر با عکاسی شاید این بود که او به مخالفت با نقاشی رئالیستی برمی خاست و پیش بینی نقاشی آینده را می کرد. با پیدایش عکاسی، نقاشی باید سرنوشت خود را از تاءلیف طبیعی چهره‌ی انسان و طبیعت جدا می کرد. بعدها این جداسازی راه را برای نقاشی جدید .که در آن ابزارهای نقاشی .رنگ و خط و پرده یا کاغذ از اهمیت بیش تری برخوردار شدند تا موضوع طبیعت و یا چهره و اندام انسان .هموار کرد. از آن زمان به بعد، پس از عبور شعر از نقب بحران رهبری اعجاز صوتی شعر مالارمه و «گراورهای نورانی» [Wuminations] رمبو، که عکس درون مثله‌ی شاعر پیش از کنار گذاشتن بالمره‌ی هنر شاعری است، وسایل و تدابیر و ابزارهای اصلی هنر، و اشتغال درون گرای آن ها و خودگرایی و خودگردانی آفرینش هنری که نهایتاً در نقاشی به کار ماتیس، پیکاسو و براک و شاگال انجامید، به هنرمند اصالتی یگانه و بی سابقه بخشید. گرچه در بسیاری از موارد عکاسی نیز به سوی بازسازی ابزارهای اصلی خود حرکت کرد و در پاره‌ای موارد به نوعی انتزاع این ابزارها دست پیدا کرد و تکنیک آن به جلوی صحنه‌ی مقوله‌ی عکاسی کشیده شد، اما بزرگ‌ترین ویژگی آن در واقع همان رسالتی بود که در آغاز بر عهده‌ی آن گذاشته شده بود و کماکان بر عهده‌ی آن باقی مانده است: عکاسی هنوز صیاد لحظه هاست، همان گونه که از همان آغاز بود. اما همین ویژگی ذاتی و بنیادی عکاسی قطعه قطعه بودن [Fragmentainess] مُدرنیسم و پست مدرنیسم را، حتی پیش از پیدایش مدرنیسم پیش بینی کرده است. عکاسی به رغم این که به پساتاریخ در دنبال تناسب طبیعی اشیا و آدم ها در لحظه‌ی عکاسی بود، با حضور عدم استمرار طبیعی و زمانی و ذهنی در ذات خود ویژگی جدایی ناپذیر سرنوشتی آن . وحدت های ارسطویی و وحدت های اورگانیک هماهنگی رمانتیک، مساوی هماهنگی طبیعت و خدا .به هم زده است و از این نظر، حتی سیادت استعاره [Metaphor] یعنی بنیاد مدرنیسم، را برهم زده و «مجاز مرسل» [Metonymy]، بنیاد پست مدرنیسم را رواج داده است. در «مجاز مرسل» خاصیت تمهید «دژاوو» [Deja yu]، یعنی دیده شدن قبل از دیده شدن، اهمیت بیش تری دارد، اختلالی که تقریباً همه‌ی ما داریم، صورتی را می بینیم و گمان می کنیم قبلاً دیده بودیمش. ذهن، دو عکس پشت سرهم از یک چهره و یا ساختار می گیرد، یکی را به کمی گذشته تر نسبت می دهد و دیگری را در زمان حال نگاه می دارد و ما گمان می کنیم محل یا آدم مورد مشاهده را پیش تر مشاهده کرده‌ایم. «دژاوو» تکنیک اشراق، تکنیک افلاطونی، و در شگفتی تمام، تکنیک کوبیسم، تکنیک سینما و تکنیک پست مدرنیسم هم هست. اجتماع پیش تاریخ، تاریخ و یک جا به «دژاوو» اصالت غریبی می دهد که در آن چند زبانگی باختینی [Polyglossia] و چند گفتارگی دریدایی [Polylogue] کنار هم می نشینند. یک بار دیده‌ایم، دوبار دیده‌ایم و آشنایی جدید بازشناسایی قبلی است. «دژاوو» اساس روان شناسی یونگی نیز هست.

چهل وهشت سال پیش از این .و من می خواهم روایتی از روایت های آخرین رُمان چاپ نشده‌ام «صورت مردگان جهانم» را برای آقای شفائیه بازگو کنم .پدرم بیماری سختی گرفت که اطبا از سلامتش قطع امید کردند. خیلی چیزها به ذهن مان رسید. که یکی از آن ها هم این بود که اگر بمیرد، حتی عکسی از او در اختیار نداریم. پدر مخالف عکاسی بود. نمی دانستیم علت مخالفتش چیست، و بعدها که علت مخالفتش را دانستیم، هنوز علت را نمی فهمیدیم دانستن با فهمیدن دو چیز متفاوت است. بعدها وقتی که کتاب های فروید، یونگ و اتورنگ را خواندیم و به روابط جنسی و روانی و روانشناختی پی بردیم، کمابیش به راز مخالفت پدر هم پی بردیم. در ابتدا مخالفت او با عکاسی مسری هم بود و ما به تأثیر از او و تأسی به او گمان می کردیم که عکاسی نوعی تجاوز است. نباید پرده از ما برگرفته می شد. شمایل گردان هایی که به در خانه می آمدند در مقابل یک صنار پرده از روی شمایل برمی گرفتند و بعد پرده را می انداختند، انگار عکس دخالت در صنع خدا بود، و نیز دخالت در عصمت و پاکی درون، و حتی برون چهره‌ی زن به‌ویژه، در خود چیزی داشت که به‌محض ظهور خودبه‌خود قیامت برپا می شد. اما قیامت هم با گذشت زمان، زیبایی را پشت سر

حقیقت نایاب ما را به سوی خود در گذشته و حال می کشد و ما فراموش می کنیم که وسواس نگه‌داشتن زمان حال را داریم برای لحظه‌ای برای یک چشم برهم‌زدنی و برای یک نوبت عکس گرفتنی.



دورهٔ سوم، شمارهٔ سوم، چهارم، پنجم
مرداد و سپتامبر و هشتاد و یک

می گذاشت. پس عکاس باید زمان را درمی‌یافت. بعدها نخستین عکس زندگی، عکس گواهی‌نامه‌ی ششم ابتدایی، چنان عزیز شد که من یک عکس را از روی گواهی‌نامه کندم و پنهان کردم و عکس مثل هرچیز عزیزی که آن‌قدر پنهان می کنند که واقعاً دیگر پنهان و گم شود، گم شد. گاهی بعضی چیزها را انگار از خود نیز پنهان می کنیم. بعدها فهمیدیم که شاید در این قایم‌موشک‌بازی هم مثل هر قایم‌موشک‌بازی، نوعی مناسبت فرویدی بوده است ولی وقتی که اعضای خانواده دوپای‌شان را در یک کفش کردند که پدر باید عکس بگیرد. نگرانی‌ها در ابتدا فرویدی، روانشناختی و روانکاوانه نبود. نگرانی، نگرانی هر صاحب عکس و هر عکاس بود. زمان می گذرد. چهره باید بماند. عکس بر چهره‌ی مرگ خط می کشد. مرگ را می‌بوزد زیر خط حذف. بی‌خود نیست که عکس آن را هم می گویند: رنگ عکسِ آدم مرده می‌پرد. عقیده‌ی عامیانه هم با همان خط حذف حرکت می کند. پس از مرگ، همه‌ی عکس‌ها قرار است بی‌رنگ شوند. می‌دانیم که نمی‌شوند ولی مرگ در همه‌جا نفوذ می کند. ملاحظه‌ی دیگری هم بود. از همان اول گفته بودند: پدر خوش‌قیافه است. باشکوه است. البته همه‌ی پدروها خوش‌قیافه و باشکوه‌اند، و بر منکرشان لعنت. من چشم‌های آبی، قد بلند ۱۸۲ سانتی، موهای قهوه‌ای مایل به بور او را بین شخصیت‌های رمان‌هایم تُخس کرده‌ام. پدرسالاری و دست‌بزن در خانه و مظلومیتش در بیرون از خانه را، فقر و وجدان فقرش را به آدم‌های دیگر رمان‌هایم داده‌ام. خودم راساً علیه او قیام کرده‌ام. اما در آن زمان، بقای چهره‌ی پدر، بقای چهره‌ی به اصطلاح زیبای او، یعنی دو مناسبت اساسی هنر عکاسی، خوره‌ی روح ما شده بود. اما برای پدر بیچاره مسأله‌ی دیگری مطرح بود که اول مادربزرگ، یعنی مادر او، به آن اشاره کرد و بعد به طریقی، خودش. من و برادر بزرگم اولین نسل به‌اصطلاح باسواد خانواده بودیم و در هر چیزی که مربوط به مقولات بود، حرف اول و آخر را می‌زدیم. ولی برادر بزرگ خیلی زود به دانشسرا و به بیرون از خانه رفته بود. و به همین دلیل، من مسؤولیت بردن پدر پیش عکاس و عکس گرفتن از او را بر عهده گرفتم. پسر باسواد پدر پدر بی‌سواد خود می‌شد. به همین سادگی. مادرش مرا کشاند و برد به گوشه‌ای و گفت «مبادا پیش مشدی قاسم عکّاس ببری. پیش هر عکاس دیگری خواستی ببر. ولی پیش او نه.» «چرا؟» «بعداً می فهمی.»

یکی دو سالی بود که پدر کپی را رها کرده بود و کلاه شاپو سرش می‌گذاشت. پیرهن نو تنش کردیم. البته بیماری فروکش کرده بود و تا هیجده سال بعد هم اتفاقی برای پدر نیفتاد. لباس نو تنش کردیم، همیشه لباس نو را به اکراه می‌پوشید. اطوی شلوار را به هزار زحمت صاف می‌کرد. من به تبع او، هنوز در لباس کهنه راحت‌ترم تا در لباس نو، وقتی که از کوی «ویحویه»ی تبریز. همان «ویحویه»ی معروف «تاریخ مشروطه»ی کسروی. راه افتادیم، من عمداً راهم را کج کردم تا به توصیه‌ی مادربزرگ عمل کنم، پدر خودش هم گفت: «بریم تو خیابون، عکاس‌های آن‌جا بهترن. پیش مشدی قاسم نمی‌رم.» آن‌قدر راه‌مان را کج کردیم و راه خانه را در پیش گرفتیم، و حادثه درست در بیرون بازار «صفی» اتفاق افتاد. جلوی مدرسه((فیوضات)) پیرمرد عکاس نشسته بود . سرش پایین بود و دستگاه عکاسی‌اش کنار دیوار و پرده‌ای از دیوار مقابل آویزان بود. پدر راهش را کشید برود که من گفتم: «چه فرقی می‌کنه. یه دقیقه بیش‌تر طول نمی‌کشه. بشین عکست‌رو بگیره.» پدر اعتراض کرد: «از اول قرار بود عکس را این مرتیکه نگیره.» «چرا؟» «بعداً بهت می‌گم.» «حالا بگو.» پیرمرد چُرت می‌زد. گفتم: بیا. بشین. اصلاً متوجه نیس. عکست‌رو می‌گیره. بعداً من میام ازش می‌گیرم.» بالاخره گردنش گذاشتم.

پیرمرد اول فکر کرد که قرار است عکس مرا بگیرد. گفت: «برو بشین!» بی‌آن‌که حرفی بزنم. به پدر اشاره کردم که برود بنشیند. هرقدر سعی کردم کلاهش را بردارد. برنداشت. همان‌طور کلاه به‌سر نشست و چشمش را دوخت به دوربین، که به‌نظر من پیچیده‌ترین چیز عالم بود. و حالا فکر می‌کنم ساده‌تر از آن چیزی پیدا نمی‌شود. ابروهای پرپشت. چشم‌های آبی با رگه‌های خون، صورت گل‌انداخته و سراسر خشن و پدرسالار؛ و البته بسیار هم جوان، مردی چهل ساله. پیرمرد مشغول کار خود بود. با دستگاهش ور رفت. آمد جلو، چیزی را گذاشت توی دوربین و بعد چیزی را درآورد. پدر با همان مهابت، چشم در دوربین دوخته بود، و پیرمرد که به گمانم هشتادسالش می‌شد. آخرین وررفتن با جلوی دوربین را تمام کرد و رفت پشت دوربین و سرش را فرو کرد توی پارچه‌ی سیاه بلندی که آن پشت بود و چند دقیقه‌ای آن‌جا ماند. پدر مثل میرغضب دوربین را تماشا می‌کرد. آن چند دقیقه انگار ساعت‌ها طول کشید، وقتی که پیرمرد سرش را از توی آن سیاهی بیرون آورد رنگ به صورتش نبود. دستش می‌لرزید و حتی چانه‌اش هم. لرزلرزان جلو آمد. دست دیگری به جلوی دوربین زد. من نمی‌دانستم چه می‌کند. فقط سرم را از صورت معصوم و لرزان و تن لرزان او برگرداندم به طرف صورت با صلابت. زُمخت و قدرتمند پدرم، و بعد دوباره برگرداندم به طرف همان موجود سراپا لرز و ارتعاش. آیا حرفی هم زد؟ یادم نیست و یا مشغول‌تر از آن بودم و

نگران تر از این که بفهمم حرفی هم می زند و یا حرفی هم برای زدن دارد. و بعد شروع کرد به شمردن زیر لب: یک، دو، سه، چهار... نمی دانستم تا چند باید بشمارد، ولی مثل این که حتی شمارش هم تا ابد ادامه داشت. توی دستش چیزی بود. مثل این که مخصوص فلش. چیزی روشن شد یا نشد، نمی دانم. آیا پیرمرد رسیده بود به شماره‌ی بیست؟ اصلاً تا بیست و هفت هم می شمردند؟ یا من این طور احساس می کردم. و پیرمرد افتاد. خیلی سریع، مثل این که از ارتفاع صدمتری افتاده باشد. برگشتم طرف پدر، هنوز با همان صلابت و قدرت، دوربین را تماشا می کرد. داد زدم: «بلند شو، بابا، عکاس افتاده زمین.» ولی نه حاضر نبود چشم از آن سوراخ جادو بردارد. کلاه به سر، با آن پیرهن دکمه از وسط، کت نو، شلواری که هنوز اطویش بفهمی نفهمی باقی بود. نشسته بود. زُل زده بود به سوراخ. رفتم تکانش دادم: «بلند شو پیرمرد بیهوش شده.» بالاخره بلند شد، آمد بالا سر پیرمرد. قد ۱۸۳ سانتیش بالا سر پیرمرد راست ایستاد. خیره شد به صورت پیرمرد. ناگهان انسانیتش گل کرد. کلاهش را برداشت و شروع کرد به باد زدن سر و صورت پیرمرد. دهان بی دندان پیرمرد باز بود. پدر گفت: «بگیر بلندش کن، درازش کنیم روی سکو.» جثه‌ی پیرمرد جثه‌ی یک خرگوش بود. درازش کردیم روی سکوی در ورودی مدرسه‌ی «فیوضات». اما عکاس؟ مرده بود. از هیبت مدل. از مهابت مدل. جان به جان آفرین تسلیم کرده بود. مردم جمع شدند. وقتی که به خانه برمی گشتیم، پدر گفت: «من گفتم نمی خوام عکس بگیرم. حالا دیدی چی شد؟» «قضیه چیه؟» پس از مرگ پدرم، از مادرم خواستگاری کرده بود.)) ((کی؟)) ((فکر می کنی کی؟ عکاسه.)) توی خانه قضیه را گفتم، مادربزرگ به پدرم گفت: «بالاخره زهره ترکش کردی!»

اواخر سال ۱۹۹۱ از تهران عازم «آکسفورد» بودم. چهار روز قبل از حرکت، از تبریز پاکتی به دستم رسید، روی پاکت نوشته بود: «تا نکنید می شکند.» پاکت را با احتیاط باز کردم نوشته بود: «آقای محترم، من نوه‌ی عکاس روبه‌روی مدرسه‌ی فیوضات هستم. در بررسی اشیاء پدربزرگ و دوربین هایش، شیشه‌ی عکسی پیدا شد. دادیم چاپش کردند. صاحب عکس را نمی شناختیم. دیروز چند نفر از پیرمردهای خانواده عکس را بین عکس های پدربزرگ دیدند. گفتند که عکس ضمیمه، عکس پدر مرحوم شماست. مدتی طول کشید تا آدرس شما را پیدا کردیم. می بخشید که ظهور این عکس چهل سال طول کشیده است.» گذشت سال ها چندان تأثیری بر صلابت نگاه نگذاشته بود. و حالا من می توانستم بفهمم که اتهام پدربزرگ فرستنده‌ی عکس چه بود. و معنای اتهام را هم می دانستم. اما مدل عکس از بین رفته بود. عکاس، مؤلف عکس، از بین رفته بود. واقعیت چنان خطرناک است که به قتل مؤلف واقعیت منجر می شود. مرگ مؤلف را نه «مالارمه» نوشته است، نه «بارت»، نه «فوکو» و نه «دریدا» پدر من مؤلف را کشته است. ولی عکاس، دقیقاً در لحظه‌ی مرگ خود، عامل قتل را شناسایی کرده است.

۳-علت مخالفت شدید «شارل بودلر» شاعر بزرگ فرانسوی، با عکاسی، شاید در این بود که عکاس مجبور بود با مدل کار کند، در حالی که نقاش می توانست مدل را حذف کند.[۱۰] ولی او فراموش می کرد که نور در عکاسی می توانست به کلی فرمول مدل داشتن را به هم بزند، و سابقه‌ی چنین نوری به اندازه‌ی قدمت خود انسان است. آن چیزی که مهدی اخوان ثالث آن را در سرایش شعر «پرتو نبوت» می نامید. سابقه‌ای بسیار طولانی تر از زمان او دارد. چه بسا که خود «پرتو» و «پرتاب» از یک ریشه باشند و نشانه‌ی آن که در آفرینش، خود «پرتاب» و «مسأله پرتو» از آغاز اهمیت فوق‌العاده داشته است. با گفتن این که شعر با «پرتاب» و «پرتو» سروکار دارد، به ریشه های خود نبوت می رسیم. «نبی» کسی است که چیزی ناگهانی به رؤیت او رسیده و یا به او گفته شده است. قرار نیست خود او هم در ابتدا بفهمد که این پرتاب و پرتو کلمه از کجا سرچشمه گرفته است. به همین دلیل حیرت، حاصل آن پرتاب است. حدس و گمان در ریشه های مقولات و علم تأویل یا «هرمنوتیک»، قال و مقال و یا گفتمانی است تدریجی که شاید هزاره‌ها و قرن ها پس از آن پرتاب صورت گرفته است. هم تأویل ارسطویی از قضایا، که شاعر از شیء خارجی و خصوصیات درونی فرد تقلید می کند تا شخصیت نمایش را بیافریند، و یا به زبان امروزین، از آن عکس می گیرد. و هم تأویل افلاطونی آن که شاعر کار خود را در مرحله‌ی چندم از تقلید مثال اعلای شیء و یا خاصیت الهی قرار می دهد، امروز، به‌ویژه پس از تلاشی اندیشه‌ی «من فکر می کنم پس هستم» دکارتی که در آن فاعل اندیشه‌ی غربی خود را فعال مایشای جهان می شناخت، پس از ظهور نیچه، درس مارتین هایدگر، اعتراض تئودور آدورنو، و انقراض متافیزیک در زبان تقریباً خودمختار ژاک دریدا. نه تنها جهانشمولی، که حتی غرب‌شمولی خود را از دست داده است. شاید کلماتی از نوع «پر»، «فر»، «فره»، «پری»، «فردوس»، «پارس»، «فارسی»، یک خاستگاه داشته باشند و بزرگ‌ترین ویژگی آن‌ها در این بوده باشد که آن‌ها ناگهان از توی تاریکی به سوی روشنایی آمده باشند. یعنی بر آن‌ها نور تابانده شده باشد. هاله‌ی نوری که دور سر قدسیان نخستین و انبیا و اولیا گذاشته شده نشانی از آن پرتاب ناگهانی دارد. گرچه بعدها در زبان امروز شعر رسمی فارسی به همه‌ی این‌ها لقب «وحیانی» و حتی از قول «ابن عربی» صورت «مجلا»یی داده شده است. اما خاصیت اصلی شاعری و ظهور آن «پری» در

ناگهانی بودن آن است. شعر «وحیانی» شعری نیست که مربوط به وحی باشد. شاید شعر وحیانی شعری باشد که ناگهان بی‌مقدمه، انگار از درون خود، نوری از صدا، ناغافل بر آن تابانده شده باشد. حتی در رمان، به‌ویژه پس از آثار جویس، کلمه‌ی [Epiphany]، که مخصوص مذهب کاتولیک بود، روحیه و تعبیر عوض کرده و تبدیل به ظهور ناگهانی ساختاری درونی از اعماق ناپیدا شده است که بی‌داشتن آن ویژگی پرتابی امکان نداشت به چشم بیاید. این حالت ظهور ناگهانی، که استمرار اثر را قطع می‌کند، و سایه‌ی مهابت سنگین خود را بر کل اثر می‌اندازد، و به آن حالت قطعه قطعه می‌دهد، در صورتی که از آن عکس گرفته شود، عکاسی است، در صورتی که روایت شود. و هر روایتی زمان می‌برد. قصه است، و قصه چیزی است که در طول زمان هم روایت شود. آن حالت پرتابی، حالت هم‌زمانی آن است، آن حالت قصوی، حالت «در زمانی» و حالت طرح و توطئه‌ای آن است؛ ترکیبی از آن دو، همان چیزی است که من در جایی آن را «همدر زمانی» خوانده‌ام. یعنی هم در یک زمان وجود دارد. هم در یک زمان ناهمزمان، و هم در ترکیب آن‌ها. ترجمه‌ی ساده‌تر این گفتمان، این است: عکس را تعریف کنید به روایت ناگهانی می‌رسید.

در همان صفحات اول «بوف کور» هدایت، راوی تقریباً یک عکس را می‌خواند. متنها عکس غرق در غرابت خاصی است؛ غرابتی که به‌جای آن‌که به معنای ریشه‌ای‌اش، یعنی غرب مربوط باشد به طلوع، به شرق، به آغاز نور مربوط است. انگار تصویر بر راوی طالع می‌شود. نظر من این است که راوی از اثر خود، یعنی مجلس نقاشی توسط آن سوراخ پستو و توسط چشمش عکس می‌گیرد. این عکس همه‌ی ویژگی‌های مینیاتور را دارد. وقتی که شما پرسپکتیف را به هم بزنید، اشیاء و موجودات روی پرده، صحنه و یا بوم را بی‌سلسله مراتب روی اثر منتشر کرده‌اید. چیزی که «ماتیس» از مینیاتور شرق به ویژه ایران، آموخت و «گرترود استاین» محبوب‌ترین شاعر من در قرن بیستم، این آموزش را در زبان او پیاده کرد، نخست در رمان‌هایش و بعد در شعرهایش. هدایت در ادامه‌ی مدرنیسم خود به این قضیه توجه داشته است، و کسانی که «بوف کور» را اثری سوررئالیستی خوانده‌اند، فی‌الواقع از دور دستی بر آتش داشته‌اند. هدایت از سوراخ پستو، توسط چشمش به سوی نور بی‌پرسپکتیف مینیاتوری پرتاب می‌شود که در آن ابعاد و احجام اشیاء نه به سبب قرب و بُعدشان نسبت به چشم نظاره‌گر نقاش، بل به سبب اهمیت‌شان در ذهن راوی، به سوی او شناور شده‌اند. به گمان من تصویر صورت و حالات زن اثیری، احتمالاً فقط پس از کشف عکاسی و طبعاً، به دنبال کشف سینما، امکان داشت به این صورت نوشته شده باشد، و به‌طور کلی «بوف کور» پس از نخستین نسخه‌ی فیلم صامت «دکتر کالیگاری». و نه مستقیماً به تأثیر از آن. امکان نگارش یافته است. به هم خوردن پرسپکتیف، ایجاد طبیعتی از نوعی دیگر که تنها در سایه‌ی ابزارهای بینشی جدید حاصل شده‌اند، یکی از مهم‌ترین آثار روایی زبان فارسی در عصر ما را به‌وجود آورده‌اند. نخست این به هم خوردن پرسپکتیف است که مخصوص ذهن کسی است که سراسر طبیعت را نمی‌بیند، بلکه آنچه را که در ذهنش وجود دارد به طبیعت فرامی‌فکند و بعد از آن عکس می‌گیرد و بعد آن را روایت می‌کند. و بعد وقتی که روایت صورت می‌گیرد نوعی سلسله مراتب پیدا می‌شود. در ساختار جدی سلسله مراتب وجود ندارد، به دلیل این‌که هرچیز به یک اندازه اهمیت دارد. وقتی روایت بکنید از ساختار، ساختارزدایی کرده‌اید، و ناگهان حرکت به سوی نوعی سلسله مراتب شروع می‌شود. هدایت نیز مثل روسو در چهارچوب «تفاخیر» یعنی ترکیب «تفاوت» و «تأخیر» عمل کرده است.

مسأله آن هجوم به تصویر و یا هجوم از تصویر است. و این آن حالت پرتابی و پرتوی است. هدایت در واقع دریچه‌ی عکاسی راوی را به سوی حدوث حادثه، طلوع حادثه، آفتاب‌گرایی حادثه و تصویر و شرق‌گرایی آن گشوده است. بخوانیم:

«اگرچه می‌دانستم که در خانه چیزی به هم نمی‌رسد چون نه تریاک برایم مانده بود و نه مشروب. ناگهان نگاهم به بالای رف افتاد. گویا به من الهام شد، دیدم یک بغلی شراب کهنه که به من ارث رسیده بود. گویا به مناسبت تولد من این شراب را انداخته بودند. بالای رف بود، هیچ‌وقت به این صرافت نیفتاده بودم، اصلاً به کلی یادم رفته بود، که چنین چیزی در خانه هست. برای این‌که دستم به رف برسد چهارپایه‌ای را که آن‌جا بود زیر پایم گذاشتم ولی همین که آمدم بغلی را بردارم ناگهان از سوراخ هواخور رف چشمم به بیرون افتاد. دیدم که در صحرای پشت اطاقم پیرمردی قوز کرده، زیر درخت سروی نشسته بود و یک دختر جوان، نه. یک فرشته‌ی آسمانی، جلوی او ایستاده، خم شده بود و با دست راست گل نیلوفر کبودی به او تعارف می‌کرد،

دورهٔ دوم، شمارهٔ سوم، چهارم، پنجم هزار و سیصد و هفتاد و یک

سورهٔ دوم، قسمت سوم، چهارم، پنجم هزار و سیصد و هفتاد و یک

درحالی که پیرمرد ناخن انگشت سبابه‌ی دست چپ‌اش را می‌جوید. دختر دست مقابل من واقع شده بود، ولی به‌نظر می‌آمد که هیچ متوجه اطراف خودش نمی‌شد. نگاه می‌کرد، بی‌آن‌که نگاه کرده باشد؛ لبخند مدهوشانه و بی‌اراده‌ی کنار لبش خشک شده بود، مثل این‌که به فکر شخص غایبی بوده باشد. از آن‌جا بود که چشم‌های مهیب افسونگر، چشم‌هایی که مثل این بود که به انسان سرزنش تلخی می‌زد، چشم‌های مضطرب، متعجب، تهدیدکننده و وعده‌دهنده‌ی او را دیدم و پرتو زندگی من روی این گوی‌های براق پرمعنی ممزوج و در ته آن جذب شد. این آئینه‌ی جذاب همه‌ی هستی مرا تا آن‌جایی که فکر بشر عاجز است به خودش کشید. چشم‌های مورب ترکمنی که یک فروغ ماورالطبیعی و مست‌کننده داشت، در عین حال می‌ترساند و جذب می‌کرد، مثل این‌که با چشم‌هایش مناظر ترسناک و ماوراءالطبیعی دیده بود که هرکسی نمی‌توانست ببیند؛ گونه‌های برجسته، پیشانی بلند، ابروهای باریک به هم پیوسته، لب‌های گوشتالوی نیمه‌باز، لب‌هایی که مثل این بود تازه از یک بوسه‌ی گرم طولانی جدا شده ولی هنوز سیر نشده بود. موهای ژولیده‌ی سیاه و نامرتب دور صورت مهتابی او را گرفته بود و یک رشته از آن روی شقیقه‌اش چسبیده بود. لطافت اعضاء و بی‌اعتنایی اثیری حرکاتش از سستی و موقتی بودن او حکایت می‌کرد. فقط یک دختر رقاص بتکده‌ی هند ممکن بود حرکات موزون او را داشته باشد.

حالت افسرده و شادی غم‌انگیزش همه‌ی این‌ها را نشان می‌داد که او مانند مردمان معمولی نیست، اصلاً خوشگلی او معمولی نبود، او مثل یک منظره‌ی رؤیایی افیونی به من جلوه کرد... او همان حرارت عشقی مهر گیاه را در من تولید کرد. اندام نازک و کشیده با خط متناسبی که از شانه، بازو، پستان‌ها، سینه، کپل و ساق پاهایش پایین می‌رفت مثل این بود که تن او را از آغوش جفتش بیرون کشیده باشند. مثل ماده‌ی مهر گیاه بود که از بغل جفتش جدا کرده باشند.

لباس سیاه چین‌خورده‌ای پوشیده بود که قالب و چسب تنش بود، وقتی که من نگاه کردم گویا می‌خواست از روی جوئی که بین او و پیرمرد فاصله داشت بپرد ولی نتوانست، آن وقت پیرمرد زد زیر خنده، خنده‌ی خشک و زننده‌ای بود که مو را به تن آدم راست می‌کرد. یک خنده‌ی سخت دورگه و مسخره‌آمیز بی‌آن‌که صورتش تغییری بکند، مثل انعکاس خنده‌ای بود که از میان تهی بیرون آمده باشد.»[۱۱]

سوراخ هواخور و چشم چسبیده به آن و غرق تماشا بی‌شباهت به دوربین نیست ولی عکسی که چشم می‌گیرد. عیناً یک مینیاتور است. مینیاتوری که زبان هم بخشی از ترکیبات آن را تشکیل می‌دهد. مینیاتوری که اگر نقاشی و یا عکس طبیعی بود. نمی‌شد همه‌ی این چیزها را در آن قرار داد. اشیاء و چهره‌ها از زمان‌ها و مکان‌های مختلف به روبه‌روی آن سوراخ هواخور رف آورده می‌شوند تا باهم در این مینیاتور زنده میعاد داشته باشند. چگونه و از چه فاصله‌ای می‌توان صورت زن را با آن ریزه‌کاری‌ها از سوراخ هواخور تماشا کرد؟ عملی نیست. مینیاتور رؤیاست و روایت آن، بیان رؤیاست و گرچه هر بیانی از رؤیا، به قول «ژاک لاکان» تنها چیزی است که باید رؤیا خوانده شود. اما بیان رؤیا نخستین تعبیر و تفسیر آن رؤیا هم هست. راوی هدایت غرق در آن حالت پرتابی است. غرق در آن پرتوی اثیری است. و به دنبال آن چیزی جز حیرت نمی‌بینیم. «یک نوع لرزه‌ی پر از وحشت و کیف» به او دست می‌دهد. در آن آغاز، زیبایی و حیرت هست، و بعد قیامت وحشت، وحشت خنده‌ی پیرمرد از میان آن تهی، بعد راوی هدایت هرگز همه‌ی این چیزها را دیگر به این صورت در یک‌جا مشاهده نمی‌کند. ساختاری از نوع یک جغرافیای مدهوش، که همه‌ی اشیا و آدم‌های رمان در آن اجتماع کرده‌اند، و بقیه‌ی رمان صرف باز کردن آن ساختار در جهت روایت در طول زمان ابعاد دیالکتیک دلالت می‌شود. هدایت نگاه ذهن راوی خود را به بیرون پرتاب کرده است. بعداً همین‌ها را نقاشی می‌کند همان‌طور که قبلاً هم همان‌ها را نقاشی می‌کرده هر لحظه بیان عکسی بی‌پرسپکتیف از قطعات ساختار است که زبان به سبب ساختار خاص خود به آن‌ها حالتی مستمر داده است. یک ثانیه خواب می‌بینیم. یک عمر، دوهزاره تعریف می‌کنیم، مثل خوابی که زن ژول سزار دید و گفت و تاریخ و شکسپیر اجرایش کردند و حالا دوهزار سال است که بر نطع تاریخ و ادبیات گسترده است. عبور از همزمانی به سوی درزمانی و ترکیب آن‌ها به صورت همدرزمانی، همان «تفاخیر» و یا «دیفرانس» دریدایی، که قیامت انهدام متافیزیک در غرب است.

برای آن‌که بدانید حادثه چقدر به نور عکس، فلش عکاسی و به‌طور کلی ظهور و قیامت عکاسی شباهت دارد و خود راوی هم به این طلوع ناگهانی چگونه اعتقادی دارد، حادثه‌ی روز بعد از رؤیت دختر اثیری را هم بخوانید:

«تمام شب را به این فکر بودم، چندین بار خواستم بروم از روزنه‌ی دیوار نگاه بکنم ولی از صدای خنده‌ی پیرمرد

می ترسیدم، روز بعد را به همین فکر بودم. آیا می توانستم از دیدارش به کلی چشم بپوشم؛ فردای آن روز بالاخره با هزار ترس و لرز تصمیم گرفتم که بغلی شراب را دوباره سرجایش بگذارم ولی همین که پرده‌ی جلو پستو را پس زدم و نگاه کردم دیوار سیاه تاریک، مانند همان تاریکی که سرتاسر زندگی مرا فراگرفته بود جلو من بود. اصلاً هیچ منفذ و روزنه‌ای به خارج دیده نمی‌شد. روزنه‌ی چهارگوشه‌ی دیوار به کلی مستور و از جنس آن شده بود، مثل این که از ابتدا وجود نداشته است. چهارپایه را پیش کشیدم ولی هرچه دیوانه‌وار روی بدنه‌ی دیوار مشت می‌زدم و گوش می‌دادم یا جلوی چراغ نگاه می‌کردم کم‌ترین نشانه‌ای از روزنه‌ی دیوار دیده نمی‌شد و به دیوار کلفت و قطور ضربه‌های من کارگر نبود. یکپارچه سرب شده بود.»۱۲

عکاس رفته است. عکس‌ها در دوربین گیر کرده‌اند. بعدها راوی عکس‌ها را به سوی جغرافیاهای دیگر رمان «بوف کور» یله خواهد کرد، چنین چیزی درباره‌ی دیوارها، اشیای خانه، گورستان، چهره‌ی مادر، دایه، پدر، عمو، برادر، برادرزن، لکاته و همه‌چیز و همه‌کس صادق است. نه این که رمان عکاسی باشد به هیچ‌وجه آن ویژگی ناگهانی هنر، که در عکاسی به پرتاب نور و تابش شیء و چهره می‌انجامد، خصیصه‌ای است که در هر هنری با خاصیت آن هنر بروز می‌کند.

۴-ظهور عکس پدر از چهل سال پیش در برابر پسر، لمحه‌ای از قیامتی است که عکاسی آفریننده آن است. عکاس عامل ظهور است. یک‌بار ما بوده‌ایم و به خاک سپرده شده‌ایم. شهرهای امروزین ما بر روی شهرهایی بنا شده‌اند که «ایتالوکالوینو» نویسنده‌ی بزرگ ایتالیایی، آن‌ها را «شهرهای نامرئی» خوانده است. وقوف مجدد ما به این شهرهای نامرئی، در امروز ما غریبی می‌نماید. چرا که کشف فنی گذشته به صورت علوم باستان‌شناسی و انسان‌شناسی و اسطوره‌شناسی تحت فن کشف لازم داشت که خود به خود نیازمند رشد تدریجی علوم از رمان کوپرنیک تا به امروز بود. وقتی که مطلق‌های بطلمیوسی به گور سپرده شد، در جهان نسبت‌ها و نسبیت‌ها کشف جهان گذشته، به برنامه‌ی جهان امروز و آینده‌ی در حال دگرگونی امروز واگذار شد. ما گمان می‌کنیم که با رفتن به کرات دیگر به سوی آینده می‌رویم. ما کشیده می‌شویم به سوی آنچه به ظاهر در آینده خواهد بود و شاید در گذشته بوده باشد به همین دلیل ما هرگز حقیقت را پیدا نخواهیم کرد، بلکه پیوسته گمان خواهیم کرد که آن را در جایی دیده‌ایم و حالا همزاد آن را می‌طلبیم، آن فاصله‌ی طلب، که دیده‌ایم را می‌خواهیم باز بیابیم، بزرگ‌ترین انسانی ما شده است. حقیقت نایاب ما را به سوی خود و گذشته و حال می‌کشد و ما فراموش می‌کنیم که وسواس [illegible] را داریم، برای لحظه‌ای، برای یک چشم برهم‌زدنی، و برای یک موبت عکس گرفتن.

اما همان غریبی که خود این را کشف کرده است. در واقع در حوزه‌ی ادبیات از گذشته‌ی ما نیز عکس می‌گیرد. میدان عمل قصه مقاله‌های خورخه لوئیس بورخس، نویسنده‌ی بزرگ آرژانتینی و پنهان‌کار پست‌مدرن جهان، میدان عمل جهان کهن ما، از چین و هند و ایران و عرب و یهود و عبارای کهن است. فرهنگ ادبیان ابراهیمی را از بورخس حذف کنید. بیش از دوسوم تحسین‌آثار پست‌مدرنه را حذف کرده‌اید. «صد سال تنهایی» را دو نفر می‌نویسند: مارکز به اسپانیولی، و در پایان کتاب «دکمادس» به زبان سانسکریت، هندوچین و عهدین و قرآن را از آثار «کارل گوستاو یونگ» حذف کنید، زبان‌شناسی عصبی بزرگ‌ترین ضربه را خواهد خورد. ستون اصلی رمان‌نویسی جهان غرب، تنها دن کیشوت و رابینسون کروزو و آثار زایله نیست. «کندرا» در «وصیت خیانت شده» اشتباه می‌کند.۱۳ بی‌وجود هزارویک شب، قصه و قصه‌گویی پروست و جویس و فالکنر، پایه‌های اصلی مدرنیسم و پست‌مدرنیسم رمان‌نویسی جهان، ناقص و تنگ و شکسته بسته خواهد ماند. بزرگ‌ترین تعبیر در این قضیه همان است که هم به نوعی اختلال مشاهر تعبیر کرده‌اند، و هم به نوعی به ریشه‌های هنر و ادبیات جدید منتسب دانسته‌اند، یعنی همان تکنیک «دراروی» ما طوری می‌نویسیم که انگار آنچه را که می‌نویسیم، قبلاً دیده‌ایم و داریم آن را احضار می‌کنیم قیامت پدیده‌ای ادبی و هنری است و یا پدیده‌ای ادبی و هنری هم هست. در شب نهصدوپنجاه‌ودو، نویسنده‌ی هزارویک شب می‌نویسد: پس آن روز پس از نماز آدینه باز گذشته به مرزی [illegible] درگذشت که در نزد او کتاب بسیار بود. دوران از اسب فرود آمده نزد کتاب‌ها را ملاحظه همی [illegible] یکی از کتاب‌ها صورتی یافت که نزدیک بود آن صورت در سخن آید و از او خوب‌تر بتصور نمی‌شد.

و حالا این شرح عکاسی از جاهای خالی را غنیم استاد شفائیه می‌کنم.

شریفی گفت: «این جا که چیزی نیست. خالی است.»

زن زیپ کیف بزرگش را کشید و از توی آن دوتا دوربین درآورد. یکی بزرگ، و دیگری کوچک، دوربین بزرگ مال فیلمبرداری و دوربین کوچک مال عکاسی.

دکتر رضا براهنی، دکتر هادی شفائیه ▲

«حتماً می‌خواهی در بروبیابان عکس یادگاری بگیریم یا فیلم بازی کنیم.»

زن گفت: «همان‌طور که می‌بینی از آن دوربین‌های معمولی پولارویدست. عکس می‌گیری و فوراً عکس را ظاهر می‌کنی.»

«از کجا عکس بگیریم؟»

«از همین جای خالی.»

«خانم تو شوخیت گرفته! یا دیوانه شدی! عکس از جای خالی؟»

«نه، نه شوخیم گرفته، نه دیوانه شدم. ببین پشت سر ما آدم‌ها هستند و کامیون‌ها و جاده‌ها و درخت‌ها و ماشین‌های جورواجور. ما حالا از همه دوریم. مثل این‌که دنیا به آخرش رسیده، بالا آسمان است، زیر پا زمین ولی روبه‌روی ما در این کویر، هیچ‌کس و هیچ چیز نیست. مخصوصاً که هیچ چیز نیست. روبه‌رو نه زمین است نه آسمان، حالا این دوربین را بگیر تو دستت و از روبه‌رو عکس بگیر!»

«مسخره‌ام کردی؟»

و اطرافش را نگاه کرد. شاید مارها و عقرب‌های ناشناخته در بیابان مخفی بودند و یا می‌خزیدند و این‌سو و آن‌سو می‌رفتند و یا به دیدن ماشین و زن و مرد بیگانه به زمینه و روح بیابان، به سوی آن‌ها هجوم می‌آوردند و یا از آن‌ها درمی‌رفتند. حتماً حیوان‌هایی در کویر بودند که هنوز چشم کسی به آن‌ها نیفتاده بود و زن می‌خواست که با گرفتن عکس‌های تصادفی از بیابان یکی از این حیوان‌ها را با دوربین صید کند. واقعاً بین خورشید و خاک و شن و این حشرات و خزندگان چه می‌گذشته... دوربین چه‌قدر به منظره بیگانه بود.

«واقعاً مسخره است!»

زن گفت: «تا امروز همه می‌گفتند که فقط باید از چیزهایی که وجود دارند عکس گرفت، به همین دلیل همه از چیزهایی که وجود داشتند، تقلید می‌کردند. همه ادا درمی‌آوردند. ادای حضور جهان را درمی‌آوردند. علتش این بود که فکر می‌کردند اشیاء و آدم‌های جهان می‌درخشند، به خاطر کسی می‌درخشند و خطاب به کسی می‌درخشند. به همین دلیل در شعر، در نمایش، در فلسفه، در رمان، در عکاسی و در فیلمبرداری، عکس‌هایی که می‌گرفتند ادای اشیا و آدم‌ها بود. پس ما اشیاء و آدم‌ها را حذف می‌کنیم و از جای خالی عکس می‌گیریم. ما بی‌مدل نقاشی می‌کنیم. دنیا مدل بودن خودش را از ما پس گرفته. دنبال ماجرا هستیم. شاهد درخشیدن یک چیز خواهیم شد بی‌آن‌که درخشیدن آن به خاطر کسی و یا خطاب به چیزی و کسی باشد. می‌خواهیم وارد دنیایی بشویم که در آن جهان دست به بازی آزاد زده. این بازی آزاد کاری به فیزیک و متافیزیک ندارد. اگر صورت اصلی را حذف کنیم، تخیل آزاد می‌ماند و بازی آزادانه به کار خود ادامه می‌دهد. حالا تو از جای خالی عکس بگیر و چون عکس فوری و رنگی است، عکس را بکش بیرون. از پرتگاه وحشت نکن، از پرتگاهی که بین تو و عدم پیدا شده، وحشت نکن ما پرتگاه‌ها را اندازه می‌گیریم. پشت سر ما بهشت زهرا است و آن همه مرده، و دور سر مرده‌ها آن همه آدم زنده، و در همه‌جا... حالا ما فقط از جای خالی عکس می‌گیریم.»

«چون که ما دیوانه‌ایم.»

شریفی دوربین عکاسی را به دست گرفت. چشمش را گذاشت روی سوراخ و نگاه کرد. از توی سوراخ هیچ چیز به چشم نمی‌آمد، نه شی‌ای طبیعی، نه حیوانی، نه انسانی. از این زمین بایر بی‌حافظه چه تصویری می‌شد گرفت؛ عکاسی به حافظه‌ی مردم مربوط است، آدم می‌خواهد حافظه‌اش را برای آینده حفظ کند، حتماً نوشتن هم به این خاطر به‌وجود آمده بود. صحبت کردن، مرگ صحبت کردن بود، ولی نوشتن همه‌چیز را نگه می‌داشت. بین کتاب و عکس شباهت غریبی وجود داشت، ولی نه، اختلاف بیش‌تر بود. کتاب را می‌شد راجع به آینده نوشت. عکس را نمی‌شد از آینده گرفت. و این زن دیوانه بود. عکس باید از چیزی گرفته شود. شاید زن می‌خواست جای خالی، خالی بودن جای خالی را به رخ بکشد. دکمه را فشار داد. دستگاه به کار افتاد و از آن‌ور عکس بیرون آمد. زن عکس را گرفت و نگه داشت و دوباره فیلم گذاشت و گفت: «ادامه بده از جای خالی عکس بگیر.» شریفی گفت: «مطمئن باش که از جای خالی عکس می‌گیرم. تو همه چیز را حذف کردی.» و بعد پرسید: نمی‌خواهی من هم نتیجه را ببینم؟» زن گفت: «نه، همه را یک‌جا می‌بینی. عکس بگیر.» شریفی گفت: «چیزی نیست. بی‌فایده است.» زن گفت: «از همان چیزی که نیست

عکس بگیر.» شریفی گفت: «مسخره است. حداکثر یک نقش بیش‌تر نیست.»... زن گفت: «عکس بگیر. حرف نزن.» شریفی عکس گرفت. عکس‌ها یک‌یک که بیرون می‌آمد، زن فیلم می‌گذاشت. شریفی نق می‌زد ولی از فرمان زن اطاعت می‌کرد. اگر تصادفاً پشه‌ای از مقابل دوربین رد می‌شد، صبر می‌کرد تا رد پشه به کلی ناپدید شود. انگار قرار بود فقط یک چیز بماند، خود حافظه‌ی عکس گرفتن از جای خالی. جمعاً دوازده تا عکس گرفت...

«بیا عکس‌ها را ببینیم.»

عکس‌ها را روی کاپوت ماشین پهن کرد. عکس اول فقط یک کادر سفید بود. داخل کادر جز نور، نوری تند، چیز دیگری نبود. عکس دوم کاملاً سیاه بود. درست عکس عکس قبلی. در عکس سوم چیزی غریبی به چشم شریفی خورد. دوتا جای پای درشت، یکی جلوتر و دیگری با فاصله‌ی متناسب، عقب‌تر، در فضا دیده می‌شد. جای پاها روی زمین نبود. زمینی در کار نبود. عکس محصول نوعی زمین‌زدایی کامل بود. یک پا از روی زمین کنده شده بود و پای دیگر هنوز به زمین نرسیده بود. عکس چهارم سفید سفید بود. نیمه‌ی بالای عکس پنجم سیاه بود و در نیمه‌ی دوم همان دو پای پرهنه در فضا دیده می‌شد با زانویی که موهای ظریف آن را هاشور زده بود. فاصله‌ی آن زانو با پا خالی بود. ولی برای پای دیگر زانویی در کار نبود، جز در بخش کوچکی از آن که نوک انگشت‌های یکی از پاها از آن نمایان بود. ولی نیمه‌ی بالای عکس سفید بود، جز در وسط عکس که کمربند و سگکی درشت اما معمولی را به فاصله‌ی بسیار کم از بخش سیاه نشان می‌داد. شریفی سرش را بلند کرد و فضای خالی کویر را تماشا کرد. همه‌چیز در هرم آفتاب می‌سوخت ولی در فاصله‌ی آفتاب و زمین، جهان غایب بود، و طبیعی بود که این جهان غایب نمی‌توانست یک کمربند را با سگکش در چارچوب نگاه دوربین قرار داده باشد. عکس هفتم از دو دست آویزان گرفته شده بود، ولی بدنی در کار نبود، سری هم در کار نبود. دو بازو از جایی در بالاتر عکس شروع شده بودند و تا پایین عکس، از طرفین عکس آویزان بودند، ولی انگشت‌های دست راست دور چیزی مثل یک کاغذ گره شده بودند. کاغذ خوب دیده نمی‌شد، ولی چون در جایی تاشدگی وجود داشت معلوم می‌شد که کاغذی در کار است. در عکس هشتم، نیمه‌ی صورت یک مرد جوان دیده می‌شد که موهای کم ته‌ریشش چنان دقیق گرفته شده بود که به راحتی می‌شد موهای ریش را شمرد، یک چشم بسته بود، پیشانی بی‌پوست بود و استخوان پیشانی در سمت چپ شکسته بود. موی نیمه‌ی سر کم بود ولی کامل به عقب شانه شده بود. تنها گوش نیمه‌ی صورت خارج از کادر عکس بود. عکس نهم نیمه‌ی دوم بود. با این فرق که نسبت به عکس هشتم پیشرفتی در آن دیده می‌شد. چشم باز بود و گوش هم بود، منتها عکس همه‌ی صفحه را اشغال کرده بود. عکس دهم سفید بود. عکس یازدهم سیاه بود. عکس دوازدهم مرد جوانی را نشان می‌داد که کنار پنجره‌ی کهنه‌ی رنگ‌ورو رفته‌ای ایستاده بود و چشمش را به دوربین دوخته بود. چشم‌هایش خیلی آشنا به‌نظر می‌آمد.

زن گفت: «این مجید شریفی است.»

«غیرممکن است.»

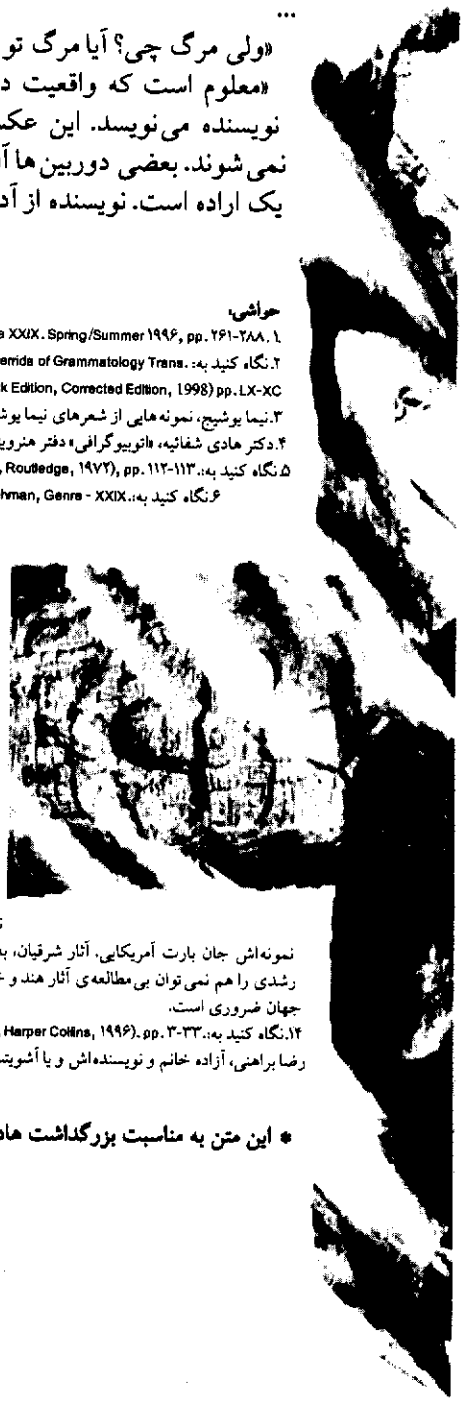
«اگر این مجید شریفی نیست، پس مجید شریفی کیست؟»

«مجید شریفی وجود خارجی ندارد.»

«مگر صاحب این عکس وجود خارجی دارد؛ تو این عکس را از یک خای خالی گرفتی، ولی وقتی که عکس‌ها ظاهر شد، بخش‌هایی از سر و بدن او در بعضی از عکس‌ها بود و عکس دوازدهم عکس این مرد جوان بود.»

«من باورم نمی‌شود، به چشم‌بندی هم اعتقادی ندارم.»

«من چی؟ من هستم یا نیستم.»
«معلوم است که نیستی، تو مردی.»
...
«ولی مرگ چی؟ آیا مرگ تو واقعیت دارد یا نه؟»
«معلوم است که واقعیت دارد. فقط نویسنده مرگ را تجربه می‌کند. آن‌ور مرگ را هم فقط نویسنده می‌نویسد. این عکس، عکس مجید شریفی است. دنیا پر از آدم‌هایی است که دیده نمی‌شوند. بعضی دوربین‌ها آن‌ها را می‌بینند، بعضی‌ها نمی‌بینند. ولی عکاسی از آدم‌های نامرئی، یک اراده است. نویسنده از آدم‌های نامرئی عکس می‌گیرد.»۱۴



حواشی:

۱. "The Whisper of Gazes: Walter Benjamin" In "The Emages of Franz Kafka" by Eduardo Cadava, Genre XXIX. Spring/Summer ۱۹۹۶, pp. ۲۶۱-۲۸۸.

۲.نگاه کنید به: Jacques Derrida of Grammatology Trans. Gayatri Chakravorty Spivak, (Baltimore Johns Hapkins, Paperback Edition, Corrected Edition, 1998) pp. LX-XC

۳.نیما یوشیج، نمونه‌هایی از شعرهای نیما یوشیج، تهران، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی، ۱۳۵۲) ص ۱۱.

۴.دکتر هادی شفائیه، «اتوبیوگرافی» دفتر هنرویژه‌ی هادی شفائیه، سال هفتم، شماره ۱۲ اسفندماه ۱۳۷۸، ص ۱۵۷۲.

۵.نگاه کنید به: Jacques Derrida Acts of Litrenire, "Mallarmes", (New York, Routledge, ۱۹۷۲), pp. ۱۱۲-۱۱۳.

۶.نگاه کنید به: "Ecotrastrophes, Photography, and Millcnial Doom: Snapshots of The End" By Chris Scmansky and han Hochman, Genre - XXIX. Spring / Summer ۱۹۹۶, pp. ۲۱-۳۲.

۷.درباره‌ی «هتروتوپی» یا «دیگر مکان» بارها در مقاله‌های خود از آغاز دهه‌ی هفتاد شمسی حرف زده‌ام منبع اصلی من «میشل فوکو» است در کتاب:
"The Order of Things: An Archaeology of The Human Sciences,
تأکید فوکو در دیباچه‌ی این کتاب بر زبان است. تأکید من در این مقاله بر زبان و عکس است.

۸.رضا براهنی، خطاب به پروانه‌ها، (تهران، نشر مرکز، چاپ اول، ۱۳۷۴) صص ۶۹-۱۶۷.

۹.نگاه کنید به: "Becomfing: The Photography of Clementina Hawarden" ۱۸۵۹-۱۸۶۴, by Carol Mavor, Genre XXIX. Spring / Summer ۱۹۹۶, pp.,۱۲-۳۲.

۱۰.نگاه کنید به: "Baudelaire and Photography" An Allegory of old Age", by Susan Blood French Prose and Criticism, ۱۷۹۰ to world war II, Edited: and with an Entroduction by Harold Bloom, (New York Chelsea House Publishers, ۱۹۹۰). pp. ۲۱۷-۲۳۳

۱۱.صادق هدایت، بوف کور، (تهران، کتاب‌های پرستو. امیرکبیر، چاپ دوازدهم، سال ۴۸) صص ۲۰-۱۷.

۱۲.همان، صص ۲۳-۲۲.

۱۳.در وصیت خیانت شده «کندرا»، «رابله» و عصر روشنگری و پیدایش فردیت را آغاز زمان، نه تنها برای غرب، بلکه برای همه‌جا می‌داند. به‌نظر من چنین سخنی به‌طور نسبی درست است. و مطلق کردن آن ناشی از اروپا محوری است. در پشت سر آثار پروست، بورخس، مارکز، تقریباً همه‌ی آثار پست مدرن - نمونه‌اش جان بارت آمریکایی. آثار شرقیان، به ویژه هزارویک شب، چشمک می‌زند، لیرنت‌های بورخس، «اثورا»ی «فوئنتس» و «بچه‌های نیمه‌شب» رشدی را هم نمی‌توان بی‌مطالعه‌ی آثار هند و خاورمیانه به‌ویژه خصیصه‌ی قصه در قصه در این منطقه فهمید. برای درک رمان غرب هم، درک رمان کل جهان ضروری است.

۱۴.نگاه کنید به: Milan Kundera, Testamcnte Betrayed (New York, Harper Collins, ۱۹۹۶). pp. ۳-۳۳.

رضا براهنی، آزاده خانم و نویسنده‌اش و یا آشوبتس خصوصی دکتر شریفی (استکهلم، نشر باران، ۱۹۹۷) صص ۲۱۶-۲۰۹.

* این متن به مناسبت بزرگداشت هادی شفائیه نوشته شده است.