در پدیدارشناسی روح سینمای ایرانی (به بهانه‌ی سینمای اصلانی)

ایرج اسماعیل‌پور قوچانی

سایه قد تو بر قالبم ای عیسی دم

عکس روحی است که بر عزم رمیم افتاد ست

حافظ

(عزم رمیم= استخوان پوسیده)

هگل در پدیدارشناسی روح می‌گوید که "روح استخوان است "

„Der Geist ist ein Knochen“

(۱) آیا واضح است که چه می‌گوید؟ معلوم است که نه، اما از فحوای حرفش درکمی نورخان تر چنین برمی‌آید که منظورش از استخوان همان جمجمه است:

"Schädelknochen „Die Wirklichkeit und Dasein des Menschen ist sein

واقعیت و دازاین آدمی استخوانِ جمجمه‌اش است.

پس روح جمجمه است؛ اما چطور می‌توان روح را تا حد یک استخوان "پایین " آورد؟

خوب می‌توان مانند خود هگل چنین تحلیل کرد که استخوان با قرار گرفتن در میدان روح به شکل و سمت یک جمجمه تکامل می‌یابد، پس روح خود باید چیزی مانند استخوان یک جمجمه باشد. جمجمه یک قالب استخوانی برای سیالی به نام روح است یعنی همان چیزی که در فارسی به آن روان می‌گوییم. روح همان آب طربناکی است که از، کاسه‌ی سر شکل تابناک خودش را می‌سازد.

هر رویکرد دیگر به‌غیراز خود هگل را هم که برای توصیف این جمله انتخاب کنیم باز به‌پای زیبایی خود این جمله نمی‌رسیم. خود هگل هم نمی‌رسد. بعضی جملات این‌گونه اند. زیبایی این جمله در برابر هم نهادن دو متضاد نیست بلکه در هم‌نهاد دانستن آن‌هاست. تفکر متافیزیکی مألوف استخوان را برابر نهادِ روح می‌داند حال یکی دانستن آن‌ها، هم ورزش روح است وهم پرورش جمجمه که خب بازهم یکی است.

به‌هرحال نکته‌ی اساسی همواره بیرون از کلام می‌ایستد چون کلمه با تصادف خود با عین متضادش در اعتصاب به سر می‌برد. این اعتصاب فرصتِ بازیگوشی است برای متفکر جدی تا از این ریسمان که آسمان را به زمین دوخته است بالا و پایین برود، بی سرشکستنک, بی که حتی از جایش تکان بخورد، چون بالا همان عکس پایین است و برعکس. بیت:

مشغول بود فکر به ایمان و کافری

ایمان و کفر و شبهه و تعطیل عکس توست

"روح استخوان است "؛ متفکر ما از این جمله خلاصی ندارد و محکوم است که تا ابد چشم در چشم آن بدوزد تا جواب بودن یا نبودن خود را که جایی میان روح و استخوان معلق مانده است، پیدا کند.

اما هیچ متفکری زهره و تاب روبه‌رو کردن جاودان روح بااستخوانش را ندارد. حتی عزم شهسواران ایمان نیز تنها برجهیدن از این میدانچه ی سهمناک است که در آن روح خود را در آینه‌ی استخوان بازمی‌بیند و استخوان به سکوت روح گوش می‌دهد. در این فاصله‌ی میان روح و استخوان، روح و استخوان هر دو و در هم آوردی باهم پرورده می‌شوند و اعتبار یک متفکر تنها به تاب آوردن هر چه بیشتر این مسلخ گاه مرگ آگاهی است نه پاسخ دادن به این سؤال انشاء گونه که روح بهتر است یا استخوان؟ پاسخ دادن به این سؤال مثل انتخاب میان کوری و کری است. چیستان یا پارادوکس, معما (کور شده) یا جذر اصم (کر) که همان پارادوکسی است که از شدت صعوبت به هیچ پاسخی گوش نمی‌دهد پس کر است. (۲)

حال اگر روح همان استخوان باشد این اصل به‌تمامی موضوعات دیگر نیز قابل تسری است فی‌المثل می‌توان گفت که "سینما فیلم است"؛ یعنی همان‌طور که روح چیزی شبیه‌تر از جمجمه به خودش بر سریر خاک نمی‌یابد روح سینما هم باید چیزی شبیه فیلم باشد پس "سینما فیلم است".

این جمله مانند جمله‌ی هگل به کار این نمی‌آید که درستی آن آزموده شود بلکه تنها برای تفکر در باب سینما خوب است. همچنان که متفکر به حیطه‌ی روح یا استخوان سقوط می‌کند و سرنوشت محتوم تفکرش را این انتخاب رقم می‌زند، واکنش به این جمله نیز سمت‌وسوی سینماگر را به ما می‌نمایاند.

پیش از ادامه بگذارید تا در همین‌جا نتیجه گبری کنم> ذهن ایرانی تکلیف خودش را با دیالکتیک میان روح و استخوان روشن کرده است برای او جهان واقعی، سایه‌ی دلدار حقیقی است یا همان " عکس روحی است که بر عزم رمیم افتاد ست". عالم، عکس روح است بر استخوان.

در این نحو جفت‌وجور شدن آسمان و زمین انسان بسی بیشتر از آن چیزی ست که به چشم می‌آید یعنی آنچه از او می‌بینیم تنها صورت زیرینی از بودن اوست که در بالاستی . به گمان من برای اصلانی به‌عنوان فردی که روحش در عالم ایرانی خیمه زده است سینما نیز چیزی بیشتر از فیلم است. برای او روح بر استخوان و نور/صدابر فیلم تقدم و ترجیح دارد؛ اما سینما روحی است که پدیدار شدنش از جنس فیلم است. فیلم جمجمه‌ی سینماست و سینما از آن خلاصی ندارد همچون خود ما که حتی وقتی گرفتار عمیق‌ترین آلام روحی خودمان هستیم، استخوانمان توی کله‌مان زیر گوشتی می‌خندد و قهقهه سر می‌دهد.

او از تقلیل سینما به فیلم بی زار است و فی‌المثل نمی‌تواند با پوسترهای سینمایی که کلیشه‌وار از فیلم به‌عنوان نشانه استفاده می‌کنند کنار بیاید؛ اما نوار سلولوئیدی فیلم از هر چیز مادی دیگری بیشتر به روح سینما نزدیک است همچون جمجمه که به روح. او از نمایش فیلم به‌جای سینما بیزار است چون ماهیت مادی فیلم را به رویش می‌آورد: نوارهایی به خشکی و شکنندگی استخوان. سینما روحی است پدیدار شده در فیلم.

اما آنچه که می‌خواهم بگویم این است که روح و معنای سینما در خودآگاه ایرانی همیشه حی و حاضر بوده است و بر فیلم تقدم وجودی داشته است.

بیایید این اصطلاح "فیلم بازی کردن" ایرانی‌ها را کمی جدی بگیریم : یک ایرانی معمولاً به‌جای عبارت‌هایی مانند !Mach kein Theater در آلمانی و یا عبارت انگلیسی !It’s just an act که بیشتر تئاتری هستند تا سینمایی, از عبارت "فیلم در نیار!" یا "فیلم بازی نکن!" و یا " همه‌اش فیلم است " استفاده می‌کند.

" همه‌اش فیلم است " یعنی همه‌اش غیرواقعی و الکی است . آیا این‌همه تأکید بر غیرواقعی بودن فیلم در نزد ما ایرانیان چیزی غیرازاین است که فیلم اتفاقاً برای ما بیش‌ازحد واقعی است؟

چگونه است که هر فرد ایرانی برای فهم هایپر رئال بودن فیلم کمتر از غربیان به خود مرارت و زحمت می‌دهد تا آنجا که آن‌ها فوراً در زبان کوچه و خیابان به کار می‌گیرد؟ چگونه است که کلمه‌ی "عکس" فارسی بیشتر از "فوتو"ی غربی، مکانیسم عکاسی و برعکس شدن تصویر بر روی صفحه حساس را نشان می‌دهد؟

به گمان من ایرانی حقیقت سینما را پیش از به وجود آمدن دستگاه فیلم‌برداری با خود حمل می‌کند. برای او ماژیک بر لانترن ماژیک و جادوی سینما بر جسم سینما تقدم وجودی دارد. به‌طریق‌اولی روح بر استخوان و نور/صدابر فیلم. حداقل در سینمای اصلانی وضع بدین منوال است که البته توضیح خواهم داد. بیت:

همایییست کین استخوان برنگیرد مکن یاد دنیا،
که اندیشهٔ ما روح برتر از استخوان آمد پدید

اساساً در پدیدارشناسی روح یک ایرانی، مرگ به معنی واقعی کلمه ترفیعی هگلی

) Aufhebung= Auf + Hebung(چیزی را بلند کردن

از استخوان است به روح. توضیح می‌دهم:

هما که سایه‌اش بخت شاهی است در عالم واقع لاشخوری است استخوان‌خوار به نام

gypaetus barbatus

که استخوان مردگان را بالا می‌برد تا بر زمین بزند اما در نظم نمادین ذهن ایرانی, این پرنده استخوان را تنها با خود به بالا می‌برد, به قلمرو روح و این واقعیت واضح و بدیهی که هما استخوان را بالا می‌برد تا بر زمین بکوبد سانسورمی شود. به قول سنایی در همان بالا "آب گردد استخوان ناچار در حلق همای". علت این امر اما واضح است: چون هدف نظم اسطوره‌ای سازگار کردن نظم اجتماعی بانظم کائنات نیست بلکه تنها سازگار نشان دادن آن‌هاست.

استخوان محکوم است که همان‌جا در کام مرغ لاهوت در آن بالا بماند و مراجعت نکند به ناسوت. هما ماشین اسطوره‌ای ایرانیان برای تبدیل و استحاله‌ی استخوان به روح است. استحاله‌ی روح به استخوان اما استحاله‌ای اهریمنی و ناپاک است و درواقع فروختن عشق به هوس و هرزه است . للمولفه :

"آن را که عشق از هوس هرزه واخرید

برد از سگ استخوان و به‌پیش هما گذاشت"

رابطه‌ی دوسویه‌ی میان روح و استخوان در منظومه‌ی فلسفی هگل در دین و باور ایرانی یک‌سویه است و واقعیت می‌بایستی به نحوی ترفیع و تحریف شود تا استخوان به هما سپرده شود و به‌این‌ترتیب زیستن در دنیای دون می‌شود زندگی سگی در یک سراچه‌ی استخوانی. این زیستنگاه مداما از طریق زبان در حال عاطفی شدن است تا یک‌سویه نگری نظم نمادین را- که خود زبان را هم شامل می‌شود - توجیه کند.(زیباشناسی) استاتیک در خدمت اتیک قرار می‌گیرد و بردگی آن را می‌کشد و نهایتاً زبان خودش می‌شود سانسورِ مجسم که به تجربیات سخنگویانش نظم می‌بخشد و آن‌ها را مشروط و محدود می‌کند. در این تجربیات "زیبا" شده اما یک‌سویه استخوان به هوا می‌رود اما ما دیگر "واقعاً" برگشتنش را نمی‌بینیم. زبان ما به ما این اجازه را نمی‌دهد. به‌این‌ترتیب هما و سایه هما می‌شود بخت ترفیع و ذهن ایرانی در یک فاتالیسم ناب و تقدیرگرایی مفرط جا خوش می‌کند چون اصولاً در این جهان چیزی "اللهبختکی" تر از سایه‌ی یک پرنده نمی‌توان یافت.

هانری کربن در "زمان دوری و گنوسیس اسماعیلی" توضیح می‌دهد که چگونه ذهن ایرانی محکوم می‌شود تا ۹۰۰۰ سال حکومت سایه یا اهریمن را تاب بیاورد (کربن , ۱۶) و در این زمان "تنها مگر یک (سایه هما, فروهر, فر همایون پادشاه یا همان سایه)خدا ما را نجات بدهد". پادشاه به معنی نگاه‌دارنده‌ی ملک از خرابی است(فرهنگ نظام به نقل از لغت‌نامه دهخدا) و سایه‌ی پادشاه برخلاف اهریمن که تاریکی است, آبادانی می‌آورد. اصطلاحی که در اسلام ایرانی(اصطلاح خود هنری کربن) تحت عنوان ظل الله ادامه‌ی حیات می‌دهد. سایه‌ی خدا ما را از جهان سایه نجات می‌دهد.

ذهن آدمی این قانون شفای ضد با ضد را می‌فهمد اصطلاح

"Similis similbus curantor."

در لاتین نیز به همین معناست : هر چیز با شبیه خودش درمان می‌شود. و در طب شرقی نیز یکی از اصلی‌ترین قواعد برای درمان همین است. بیت:

زانکه زلفش کژدمست و هرکرا کژدم گزید

مرهم آن زخم را کژدم نهد کژدم فسای.

تعبیر دیگر آنکه مثلاً آب حیات که روشنایی است در دل ظلمات قرار دارد و نور حقیقی در جهان دروغین و مجازی سایه‌ها, خود تاریک‌ترین سایه باید باشد چون اینجا که ما هستیم همه‌چیز نگاتیو یا برعکس است. لذا

نور و فره ایزدی چیزی نیست جز همان سایه‌ی پادشاه. سایه پادشاه ارتباط میان بندگان و رعایا را با موطن اصلی خود - که من مرغ لاهوتی بدم, دیدی که ناسوتی شدم؟ و الخ- برقرار می‌کند. ایران یا وطن یعنی همان سایه‌ی پادشاه و ایرانی کسی است که در سایه امن او می‌زید.

همه جای ایران سینما-خانه است

این چرخ فلک که ما در او حیرانیم فانوس خیال از او مثالی دانیم
خورشید چراغ دان و عالم فانوس ما چون صوریم کاندر او حیرانیم

خیام

شاه آینه‌ای است که نگاتیو شده‌ی نور ایزدی را به جهان زیرین می‌تاباند و میان رعایای خود قسمت می‌کند و به‌این‌ترتیب هرکدام از رعایا به قسمت خود از عالم بالا می‌رسند.

قسمت یا Kismet

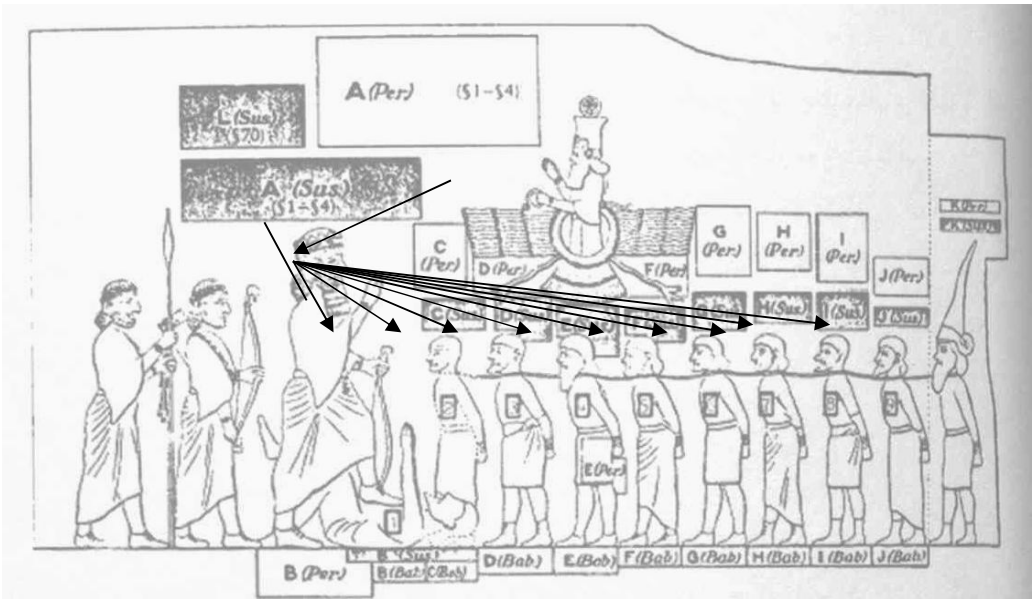
به معنای سهم و سرنوشت است یعنی به‌عبارت‌دیگر رضایت‌مندی از سهم مکتوب خود در سرنوشت. چیزی مانند رضایت از نقش خود دریک فیلم. نقش ما از پیش و در "حکم ازلی" معلوم است و ما آن را با رضایت بازی می‌کنیم. زیباشناسی بازی بر نقش فردی تفوق دارد و درنتیجه تلاش برای داشتن نقش پرده‌نشین به‌جای شاهد بازاری بیهوده است چون قسمت از ابتدا چنین بوده است: سرنوشت. تبعات سیاسی این فلسفه روشن است : رضایتمندی از حکومت پادشاه اما تمرکز ما بر روی کارکرد عاطفی این نحو نگرش است که پاسخ منفی به خواسته‌ها را به "خیر" تبدیل می‌کند. مثلاً همین جواب " نه خیر" (برخلاف

Ja-wohl

یا "بله خیر" در آلمانی) به این معناست که من به خواسته‌ی تو "نه " می‌گویم اما خیر تو در همین است یعنی در همین نرسیدن و حرمان ابدی که خودش را در یک نه ی معمولی نشانده است و به‌این‌ترتیب رضایت و اطاعت را به‌عنوان یک ارزش اجتماعی نه‌تنها عاطفی بلکه روزمره می‌کند. آن را از جنس مهر و کرشمه‌ی معشوقی می‌کند:

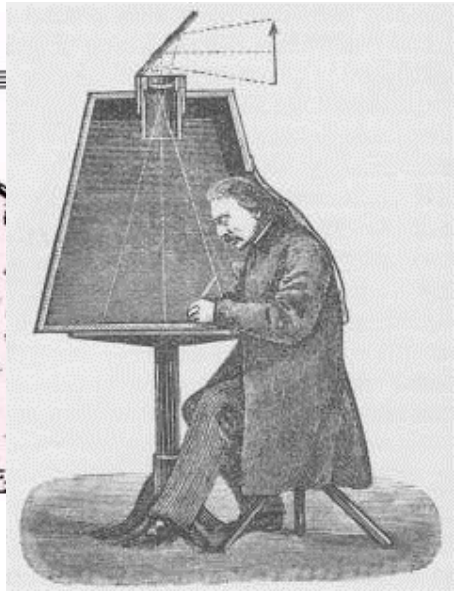
مهر تو عکسی بر ما نیفکند
آیینه رویا آه از دلت آه

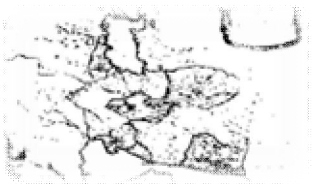
صورت پادشاه آیینه محبت الهی است و سایه پادشاه صورت زیرین آن نور که در بالاستی. صورت پادشاه خیر را و نور را میان رعایا "قسمت " می‌کند.اما سایه چیست؟ سایه جسمی مجازی است که از حرکت‌های جسم حقیقی اطاعت می‌کند. پادشاه سایه حقیقت است پس با اطاعت از پادشاه از روی جان‌ودل و استخوان ما مجدداً به جهان حقیقی که مأوای حقیقی ماست متصل می‌شویم: به جهان ارواح (پدری).



© The first symposium of visual-anthropology, Tehran University, ۲۰۰۷

کل نظام دیوان‌سالار ایرانی یک سیستم اپتیک انعکاسی عظیم‌الجثه است و یا بهتر است بگوییم یک کامرا آبسکیورای غول‌آسا.





این خود کامرا آبسکیورا است, اتاقکی که در آن تصویر عیناً اما "برعکس" ثبت می‌افتد. ایران خود یک کامرا آبسکیورا بزرگ است چون ایران سایه‌ی پادشاه است. به‌این‌ترتیب واژه‌ی ایران یک مرز جغرافیایی و مسطح نیست بلکه همچون سایه ماهیتی فضایی دارد.

می‌توان با یک نگاه سریع به ادبیات فارسی فوراً متوجه شد که یک کریستال معنایی متراکم به گرد کلمه‌ی سایه تنیده شده است که آن را هم‌زمان به پدر, پادشاه, رحمت , لطف , خانه , چادر , امنیت و قلمرو پیوند می‌زند و این نقطه‌ی تفاوت اصلی مفهوم وطن در ذهن یک ایرانی و انیرانی است. به نظر می‌آید که از بحث اصلی خود در باب سینمای اصلانی دور شده و حاشیه می‌رویم اما این‌طور نیست. اصلانی استخوان سینما را به روحش فروخته است. او یک‌شورشی سینما ساز است نه فیلم‌ساز و من باید توضیح بدهم که چگونه و این‌ها همه‌اش مقدمات می‌خواهد.

در سینمای اصلانی انگار باید برعکس نشست چون هدف فراتر رفتن از صورت اشیا است. صورت اشیا نردبانی است برای رسیدن به صدای سازنده‌ی اشیاء. این مؤلفه اما تمرینی است سمعی و بصری که ایرانیان به لحاظ تاریخی در آن خبره‌اند چه در عرفان اسلامی چه در اسلام ایرانی و چه در آیین‌های پیش از اسلام. به‌عنوان‌مثال تخت جمشید چیست جز یک سینما با تنها یک سئانس در سال که در آن تماشاچیان یا رعایا می‌بایست برعکس یعنی رو به پروژکتور یا همان صورت پادشاه بنشینند؟ جهت این سینما به‌گونه‌ای است که تنها یک روز در سال و آن‌هم در روز نوروز, خورشید عدل از پشت سر تخت پادشاه عادل بیرون می‌آید و مردم, یعنی رعایا مسحور چهره‌ای می‌شوند که نمی‌بینند. مسحور نور سیاه که همان صورت ضد نور شده‌ی پادشاه است. آن‌ها در زیر سایه‌ی پادشاه مانند فیلمی هستند که به پروژکتور یا خالق خود نگاه می‌کنند و در این نگاه هویت آن‌ها غیب می‌شود یا بهتراست بگوییم با غیب یکی می‌شود. جان‌های استخوانی, روح خود را در صدای آنکه نمی‌بینند بازمی‌شناسند.

بر سر سخن خود بازگردیم : به نظر من یک خصوصیت در سینمای اصلانی ویژگی مهم و اساسی کار او محسوب می‌شود و آن اینکه صدا از درون تصویر درنمی‌آید انگار - و یا حداقل اینکه- صدا متعلق به هیچ گوینده یا چیزی یا کسی در درون فیلم نیست. صدا از فیلم ارتفاع دارد و گویی متعلق به خالق تصویر است متعلق به یک خدا که هر چه می‌گوید می‌شود و هدف از نمایش دادن تصویر هم نمایش قدرت صداست. قدرت تصویر در امتداد و مبین قدرت صداست. تصویر اثری است فیلمیک و صدا مؤثری سینمایی و بیننده قرار است که بیشتر مسحور صدا شود تا تصویر و تصویر علی‌رغم تمامی قدرتش زیر بلیت صداست. تصویر یک مجاز است که نباید باورش کرد بلکه باید از آن روی برگرداند و به‌عوض روی قمر بر روی قمر ساز نگریست به آن "امر کن" که صدایش می‌گوید قمر و قمر می‌شود. بیت:

ای دوست شکر خوشتر یا آنکه شکر سازد ای دوست قمر خوشتر یا آنکه قمرسازد

بگذار شکرها را بگذار قمرها را　　او چیز دگر داند او چیز دگر سازد

بس کردم و بس کردم من ترک نفس کردم　　خود گوید جانانی کز گوش,بصر سازد

غلام, حلقه بر گوش دارد تا دست و پای

دانستن نظم نمادینی که روح یک ایرانی در آن می‌زید نحو سکونت او را بر سراچه‌ی استخوانی رقم می‌زند و به‌زعم "بنده" همین حضور کلمه‌ی "بنده" به‌جای "من" یک‌عمر تاریخ لازم دارد برای پذیرش "من" در یک جایگاه نگاتیو. بیت:

عکس می‌دان نقش دیاچهٔ جهان

نام هر بندهٔ جهان خواجهٔ جهان

یک ایرانی می‌داند که چگونه منیت نامرئی خود را در بنده پنهان کند همچون روح در استخوان.

گویی که "انا" گفتی با کبر و منی جفتی

آن عکس تو است ای جان اما "من" از آن دورم

مولوی

به‌هرحال برای بنده بودن بیشتر استخوان به کار می‌آید تا حکمت لقمانی و حکمت" لقمان بنده" را تنها ذهن معکوس‌پذیر ایرانی به‌راحتی درمی‌یابد که استخوان‌های روحش برای چنین نرمشی یک‌عمر آکروبات کرده است . خلاصه اینکه کف نفس ایرانی فردیت را به‌عوض نفس انکار می‌کند اما نفس اژدرهاست, نمی‌میرد فقط نامرئی می‌شود و تازه با هر بار انکار این "من"سخن‌گو, این موجودِ نامرئی, بزرگ و بزرگ‌تر هم می‌شود. محاکات روح بااستخوان که یک فنومن است با خروج از دیالوگ به سمت مونولوگ یا دکالوگ (۳)یا به نفع استخوان تمام می‌شود یا روح یعنی یا به سوبژکتویسم مرئی غربی و کوجیتوی دکارتی می‌انجامد یا به اگویسم نامرئی ایرانی. ایرانیان طبق این بحث سالیان دراز فرصت تاریخی داشته‌اند تا با باز کردن شکاف میان سخن حق و فعل باطل, بازی حقیقت و مجاز را در آینه‌ی عینیت تمرین کنند و یاد بگیرند. واقعیت برای منِ ایرانی همان عینیت ماجراست و عین یعنی چشم, پس عینیت یعنی آنچه می‌بینیم یا همان ظهور بصری اشیا در محل تشکیک. جهان واقعی آینه‌ای است که مجاز یا حقیقی بودن آنچه در آن می‌بینیم برای خود ما معلوم نیست چون همه نقش‌اند و وقتی حرکت می‌کنند نقش بازی می‌کنند. چون مجاز صورت حقیقت نیست, عین حقیقت است, نردبان یا پلی که به حقیقت می‌رود. للمولفه: المجاز قنطره الحقیقه. اما پل چیست؟ پل همان چیزی است که ما را به دیگر سو می‌رساند اما روی دیگر قضیه در این است که پل دقیقاً همان چیزی است که میان ما و دیگر سو فاصله انداخته است. پل فاصله‌ای است که

نمی‌خواهیم و برای نخواستنش باید خود پل را ببینیم. و ما ایرانی‌ها اندک‌اندک با این پیچیدگی‌ها خو گرفتیم و آموختیم که "جمال ماه را در طشت ببینیم "حتی ، "اگر دمل بر گردن نداشته باشیم" و استخوان‌های صیقل‌خورده‌ی ما شد آینه‌ی بی حافظه‌ی روحمان.

از تعارف تا تعارفی

واقعیت اجتماعی یک ایرانی را " فیلم بازی کردن" می‌سازد و با نوشتن این جمله هیچ قصد توهینی ندارم فقط در ادامه‌ی بحث فوق می‌خواهم اشاره‌کنم که ذهنی که در کوره‌ی مجاز پخته و آموخته‌شده باشد بهتر آکتوری می‌کند و کمتر می‌شود فهمید که آیا کاری که می‌کند یا حرفی که می‌زند واقعی است یا اینکه "همه‌اش فیلم است". فی‌المثل واقعیت اجتماعی حرف‌های یک ایرانی را همان تعارفات روزمره‌ی او می‌سازد که البته راست و دروغ بودنش را فقط خودش می‌فهمد و باز صدالبته که این به این معنا نیست که آن هفتادویک ملت باقی‌مانده تعارف نمی‌کنند چون هر سلام و علیک در اصل یک تعارف است چیزی که لاکان به آن زبان خالی Empty language می‌گوید اما کمتر ملتی مثل ما ایرانی‌ها از یک‌زبان خالی یک فتیشیسم زبانی تمام‌عیار می‌سازد تا در آن‌یک "بفرمائید تو"ی ساده تبدیل شود به یک "قدمتان روی چشم" اغراق‌آمیز. دیگر اینکه تشخیص واقعی بودن یک تعارف کار بسیار سختی است و در بسیاری از موارد حتی برای خود ما ایرانی‌ها هم تشخیص واقعی بودن آن‌ها ناممکن است.درنتیجه: زیستن در هایپر رئالیته که در آن مرزهای بین واقعیت و مجاز گم می‌شوند نتیجه‌ی طبیعی هر رسانه‌ی پیشرفته‌ای است خواه این رسانه فیلم باشد خواه زبان. زبان فارسی مملو از تعارف و ترکیبات از پیش‌ساخته شده است و تعارف حرکت دائم و کور ذهن در اعتصاب معناهاست برای آنکه خودمان را به‌گونه‌ای به گوش خود ما برساند. به‌این‌ترتیب سرنوشت یا مکافات ما زیستن در جهان اکو است در جهان آینه‌ای صداها. هر تعارف با پژواکی ماشین گونه پاسخ داده می‌شود و هر "دست شما درد نکنه" با یک " سر شما درد نکنه".

هدف در تعارف "موضوع سخن" نیست بلکه خود سخن است. پس تعارف یک اکو است و هدفش تثبیت اگوی نامرئی و بدحال ماست. در جمله‌ی" حال شما چطور است؟ " این حال جسمانی ما نیست که پرسیده می‌شود بلکه تنها یک تعارف است از سوی کسی که دارد حال اگوی خودش را از شما می‌پرسد. دست نوازشی بر سر اگوی در صد لحاف پنهان‌شده‌ی شما می‌کشد و حالا انتظار نوازشی مشابه را با شنیدن یک " خوبم! خیلی ممنون, شما چطورید؟" می‌کشد. شکل دسته‌جمعی‌اش هم هست مثلاً یکی در یک جمع ناگهان یکی فریاد برمی‌دارد (معمولاً همانی که اگویش بیشتر از همه زخمی است) "بر محمد و آل محمد صلوات" و به‌این‌ترتیب از مردم صلوات می‌گیرد. صرف اینکه نفس من بداند که صدای من به دیگری برخورد می‌کند و به سمت خودم برمی‌گردد و دوباره شنیده می‌شود نشان می‌دهد که من هستم. کوجیتو به سبک ایرانی: من تعارف می‌کنم پس هستم. حداقل یکی دیگر هست که مرا به رسمیت می‌شناسد و جواب

سلام مرا می‌دهد. مانند صدای حیوانات و پرندگان که یک قار با قاری مشابه برگردانده می‌شود به این می‌گویند منطق پرندگان. منطق‌الطیر. در این منطق هدف از ارتباط - مانند قضیه‌ی پل- رساندن پیامی به دیگر سو نیست بلکه نفس پیام خود "ارتباط " است که همان پیام ِنفس است.

این همان مکافات اکو است که صدایش از پیام عشق به نارسیس تهی شد و تنها قادر بود که ته جملات او را تکرار بکند. اکو برعکس ِ یک عکس, تعلق به جهان صداها دارد تا جهان تصاویر و اشیا , در "قابل ندارد" اما, بحث بر سر یک شی مادی است و لذا خواستِ گوینده‌ی سخن, مکتوم و معلق می‌ماند و این خطر هست که دریکی از همین رفت‌وآمدها جذب قطب ناخواسته شود و دیگر برنگردد چون این تعارف نیست که آمدونیامد دارد بلکه" تعارفی" است.

برعکس تعارف که باد هواست , یک هدیه یا تعارفی یک شی است. عکس یک روح, یک‌صدا یا یک تعارف مهرآمیز است که بر روی یک شیء می‌افتد عینیت می‌یابد و مادی می‌شود و ما به آن تعارفی می‌گوییم. تعارفی شکل مادی و جسمانی تعارف است, یک هدیه که مانند تعارف منتظر بازگشتی مشابه و برابر از سوی هدیه گیرنده می‌ماند. تعارفی, بازگشت و انعکاس آینه‌ای اشیاست درحالی‌که تعارف, اکو یا پژواک یک‌صدا. جواب یک تعارف به دلیل ماشینیزاسیون زبان از پیش معلوم است جواب یک تعارفی هم باکمی کم یا زیاد و سبک‌سنگین کردن قدر و قیمت تعارفی, معلوم می‌شود. اما همانند روح که جمجمه است یا سینما که فیلم است تعارف هم همان تعارفی است به دلیل همه‌ی آن دلایلی که برای روح و استخوان آوردیم. ارزش مادی یک تعارفی زبان مادی عشقی است که در زبان تعارف پنهان است. "دوستت دارم " تعارف است و نمی‌تواند عشق را نشان دهد چون مکانیکی است مانند یک پژواک یا همان اکو. هدیه هم همین‌طور. اما اگر سخن به‌جای تعارف شعر باشد چه؟ یا تعارفی بخشش آخرین جرعه‌ی آب در برهوت بی‌آبی؟- یا هر موقعیتی که مناسبات بازار در آن به هم می‌ریزد-؟ تنها در این صورت این دوگانگی آزارنده این حجاب از میان برمی‌خیزد اما آنکه دوگانگی سوژه و ابژه را گردن می‌نهد و از هم‌سخنی روح و استخوان یعنی اعتصاب شریف سخن بیرون می‌آید یا باید روح را انتخاب کند با استخوان را یعنی از میان گوش و چشم تنها یکی را و از میان تعارف و تعارفی هم به همین ترتیب. یا باید به فتیشیسم زبان رو بیاورد یا کالا. یا باید قیمت تعارفی را در بازار سبک‌سنگین کند یا به یک "دوستت دارم" خالی گوش بسپارد که معنی‌اش در بطن معشوق جامانده است. محکوم است که دیگر هیچ‌گاه صدای سخن عشق را در این گنبد دوار نشنود چون تنها یک شاعر قادر است صدای سخن عشق را در درون یک اکو ببیند.

از اکو تا نارسیس

از صدای سخن عشق ندیدم خوشتر

یادگاری که در این گنبد دوار بماند.

من از تکرار داستان روح و استخوان خسته نمی‌شوم خواهش می‌کنم شما هم خسته نشوید چون این حقیقت نقد حال ماست.حقیقت این است که گوش ما از چشم ما بس جدا افتاده است . للمولفه:

آینه ام آینه ام مرد مقالات نیم

دیده شود حال من ار چشم شود گوش شما

حقیقت این است که در جدایی روح از استخوان همه‌چیز شکسته‌بسته به نظر می‌آید و اسطوره‌ها نیز ارتباط نخستین خود را باهم از دست داده‌اند و گسسته و جدا از هم به گوش ما می‌آیند. نمونه‌اش داستان اکو و نارسیس است که دو دلداده بودند که از پس هبوطشان از نزد خدایان از هم جدا افتاده‌اند. اکو را امروز باید بیشتر در کتاب‌های فیزیک پیدا کرد و نارسیس را در روانشناسی. حال بیایید دوباره این دو را یکجا و در یک داستان بشنویم:

داستان مذکور در سومین کتاب متامورفیوس گفته‌شده، و ماجرای پری خوش‌سخنی است که جانش از عشق جوان زیبارویی به نام نارسیس یا همان نرگس فارسی پر است. عشق به او اعجاز سخن می‌بخشد به‌طوری‌که همه‌ی خدایان را مسحور سخن خویش می‌کند. اما یک‌بار که جونو یا هرا (خواهر و همسر زئوس) مفتون سخنان وی شده بود زئوس از فرصت استفاده کرده و به جهان زمینیان می‌رود و با زنان زمینی عشق می‌ورزد. هرا پس از آگاهی از ماجرای زئوس, اکو را مقصر می‌شمارد چون او با تعریف کردن داستان‌های زیبا از عشق خودش حواس او را از پاییدن شوهر هوس‌بازش بازکرده بود. به مکافات این خوش‌سخنی, هرا او را به وضعیتی دچار می‌کند که در آن، او تنها قادر است همان جملاتی را که می‌شنود تکرار کند.

اکو به سمت نارسیس برمی‌گردد اما نارسیس او را نمی‌شناسد چون به‌عوض سخنان شیرین تنها حرف‌های خود او را تکرار می‌کرد. جسم اکو اندک‌اندک از این غصه آب می‌شود و تنها صدایی از او باقی می‌ماند. وقتی نارسیس ناامیدانه به دنبال او در همه‌جا دنبال او می‌گشت و نام او را صدا می‌زد و می‌گفت "اکو کجایی؟" او دلش می‌خواست تا برایش غزل‌ها را بخواند اما در عوض صدای خودش را می‌شنید که می‌گفت : "اااکووو کککککجججججاااییییییییییییی؟"

نارسیس براثر این شکست عشقی، گرفتار تصویر خود در آب می‌شود و در تصویر خود غرق می‌شود و از جای او گل نرگس درمی‌آید که در ادبیات ما استعاره‌ی برای چشم است.

آیا این داستان زندگی ما نیست؟ آیا ما اکوئیسم نداریم ؟ آیا ما نارسیسیم ندارد؟ آیا کار ما این نیست که گاهی مانند هولدرلین گوش هوش به صدای آسمان‌ها و خدایان بسپاریم تا شاید مگر دوباره سخنی بشنویم؟ سخنی بیشتر از اکوی صدای خودمان؟ آیا در غیاب سخن, کار ما این نیست که هرروزه اگوی خودمان را نوازش کنیم و با خودمان نرد عشق ببازیم؟ بگذارید دست به یک مقایسه بزنیم.

در این بیت از مولوی :

به کسی نظر ندارد بجز آینه بت من

که ز عکس چهره خود شده است بت پرست او

جایگاه راوی همان جایگاه اکو است که عاشق نارسیس است اما حسرتا که او به خود و جمال خود در اب و آینه مشغول است.

اما در این ابیات از حافظ پرسپکتیو راوی از اکو به سمت نارسیس و نرگس می‌رود.

بدین دو دیده حیران من هزار افسوس

که با دو آینه رویش عیان نمی‌بینم

قد تو تا بشد از جویبار دیده من

به جای سرو جز آب روان نمی‌بینم

حافظ

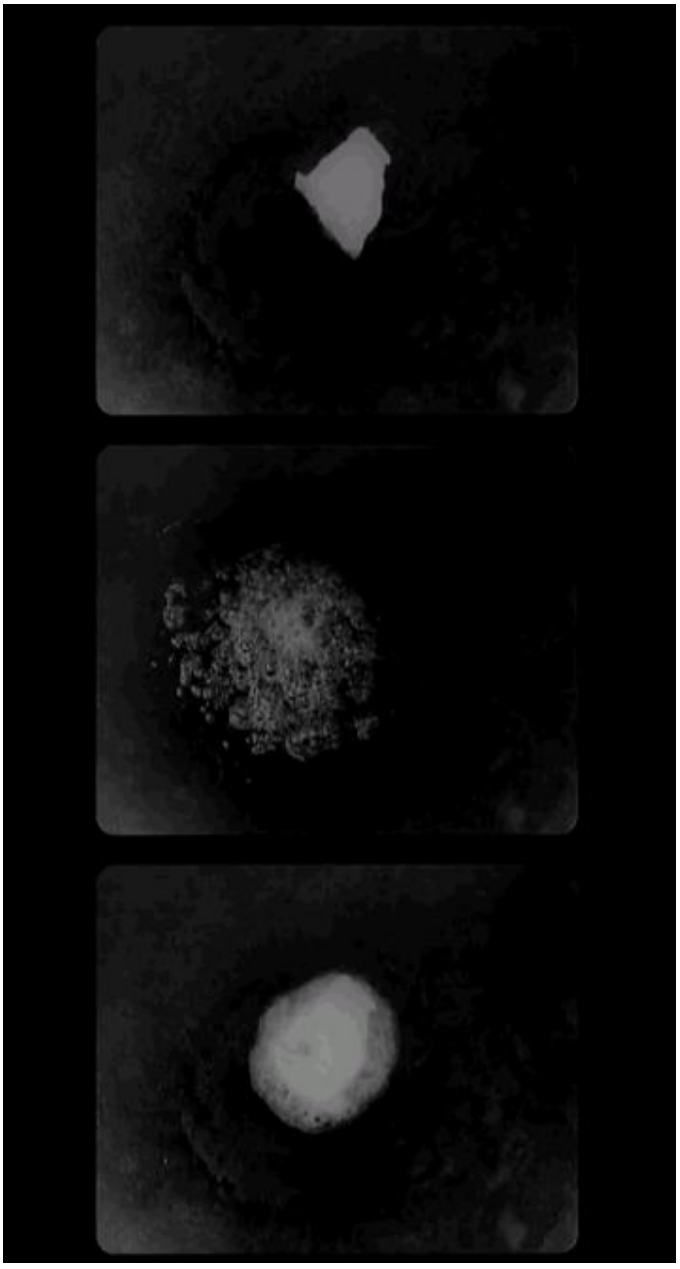
مثال‌ها از این دست فراوان‌اند و اگر اصلانی و کیارستمی را دو شاعر در نظر بگیریم که یکی زبان سینمایی را برای بیان شعرهایش انتخاب کرده است و دیگری زبانی فیلمیک را, بازهم می‌توانیم دست به چنین مقایسه‌هایی بزنیم >

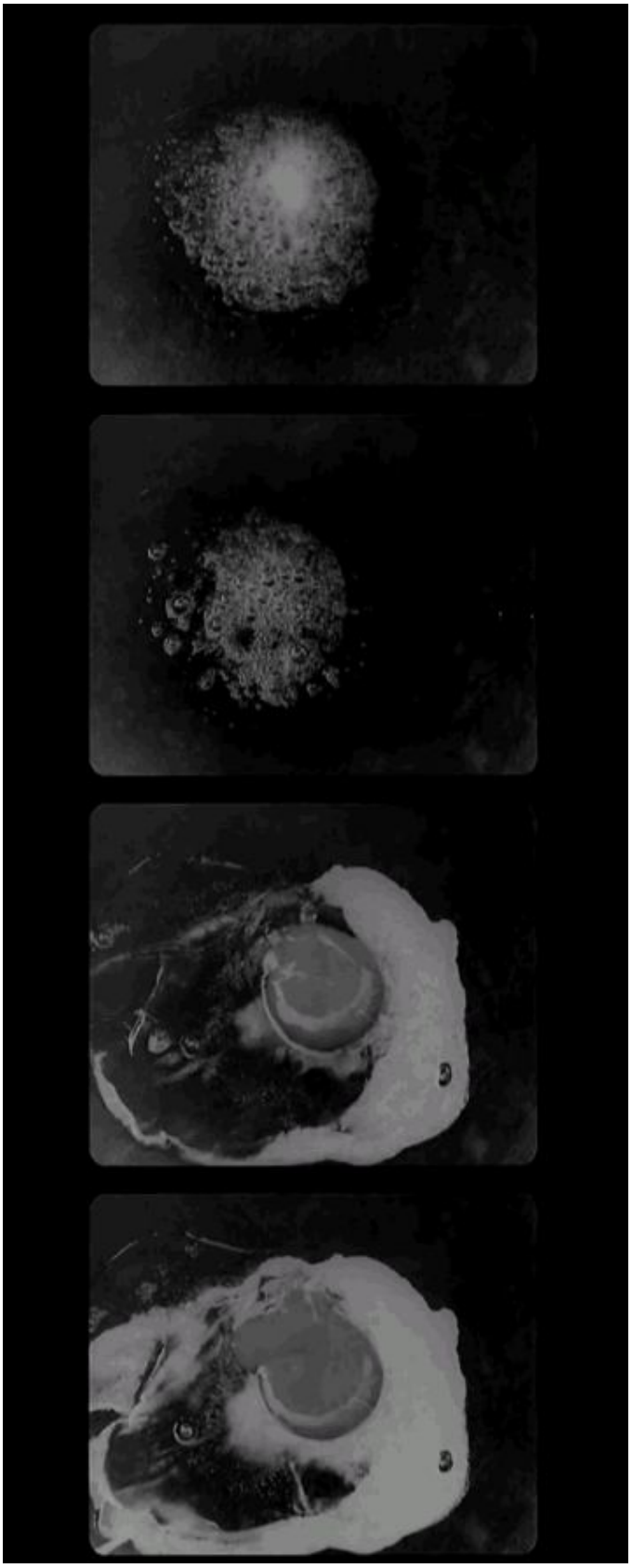
اصلانی اکویی است که عاشق نارسیس است. برای نشان دادن اکو بودن کارهای اصلانی کافی است که به تکرار صداها در آثار او گوش بدهیم. صدای ناپیدایی که مدام تکرار می‌شود. صدایی که صدای سخن عشق است یعنی صدایی که قرار است دیده بشود.

در سوی دیگر این مقایسه کیارستمی قرار دارد.

کیارستمی کسی است که سینما برای او فیلم است. در پروژه‌ی " لومیرها و کمپانی" که کیارستمی هم در آن حضور داشت و ۴۱ فیلمساز بین‌المللی با اولین دوربین لومیرها دست به خلق آثار ۵۲ ثانیه‌ای زدند

می‌توان گفت که کار کیارستمی از میان آن‌همه دارای یک ویژگی منحصربه‌فرد است. داستان فیلم وی, داستان نیمرو شدن دو عدد تخم‌مرغ است به همراه صدای جلز و ولز روغن در ماهی تابه و پیغام"ماشین پیام گیر تلفنی" به همراه چند بوق کوتاه تلفن در ابتدا و انتها.





Lumière and Company (1995, original title "Lumière et Cie")

مانند صحافی که عاشق بوی کاغذ و سریشم است و یا حروف‌چینی که عاشق لمس حروف سربی, کیارستمی هم عاشق فیلم است. منظورم خود فیلم است یعنی نوار فیلم. منطق کیارستمی در این فیلم کوتاه منطقی محسوس است. او جایی میان پوست و پیرهن خود فیلم رفته است. آنچه در اینجا اتفاق می افتد سوختن فیلمی است که نمی سوزد. آب شدن روغن در کف ماهیتابه سوختن خود فیلم را شبیه سازی می‌کند. آتش گرفتن فیلم بر اثر حرارت پروژکتور. فیلم در عشق به خودش در سوزشی غیرواقعی تا ابد می‌سوزد. این یعنی نارسیسیم.

صدا در این فیلم برده‌ی فیلم است. جلز و ولز روغن به ما فرمان برگردان سرمان را نمی‌دهد تا صاحب‌صدا را ببینیم بلکه برعکس, صدا از خود تصویر بلند می‌شود و بیشتر وسوسه‌مان می‌کند که در تصویر فرو برویم. همچون نارسیس که در آینه‌ی آب. (در باب ماشین پیام گیر در کمی جلوتر سخن خواهم گفت.)

صورت دیگر اما پیچیده تر این نارسیسیم را می‌توان در فیلم شیرین دید. در واقع این فیلم هر دو وجه را دارد. صدای فیلم ظاهراً صدای اکو قبل از لکنت زبانی است که بیننده را به سمت خودش به سمت صدای شیرین, صدایی شیرین, صدای شیرینِ عشق فرامی‌خواند. اما شیرین یا همه‌ی زن‌هایی که در فیلم نشان داده می شوند عاشق خودشان هستند. شیرین به بیننده نمی نگرد. اشک او "لبخند عشقش " به خودش است در آینه‌ی فیلم دیگری که تنها او می بیند و ما نمی بینیم. ما تنها اجازه داشته ایم تا دزدیده در شمایل خوب او بنگریم. همچون روی زیبا که در آب دو برابر می شود ما شیرین را از دریچه‌ی چشم خسرو, فرهاد, یا هر مرد دیگری می بینیم که در یک سالن سینمای آینه‌ای شده, روبروی ما نشسته است ولی محل ما نمی‌گذارد. ما روبروی او نشسته ایم اما او ما را نمی بیند. ما اکو هستیم و او نارسیس.

آنها که ایکون های سینمایی هستند و ابژه های میل پوسترها و بیلبوردهای سینمایی, در تمام طول فیلم "ماشممت رایحه من التماشاچی" هستند یعنی بویی از حضور مای تماشاچی نمی برند. بیننده, طبیعتاً احساس اکو بودن بهش دست می دهد. می خواهد بگوید "عزیزم! به من نگاه کن من هم اینجا هستم, عاشق سینه چاک تو..." اما شیرین, گرفتار تصویر خودش و روایت مرارت های خودش بر آینه ی نقره ای سینما است.

بنابراین پیوستاری هست میان گوش و چشم اما اگر بخواهیم انتخاب کنیم باید گفت که کیارستمی بیشتر چشم است تا گوش . اگر این گفته از آن او باشد که " ما برای ضبط صدا می رویم اما محض احتیاط یک فیلم بردار هم با خود می بریم " باز هم فرقی در اصل ماجرا نمی کند چون بحث بر سر بودن و نبودن گوش و چشم نیست بلکه شکل رابطه‌ی آن‌هاست. اینکه چه کسی نقش ارباب را بازی کند و چه کسی نقش "بنده" را. او از شنیدن صدای روح ناامید است پس فرصت را در سرای سه پنج با امکانات سی و پنج, قاپ بازی می کند. حال اگر فیلم جای خود را به فیلم دیجیتال بدهد باز فرقی نمی کند و کنج کاوی, او را به منتهای استفاده از امکانات جدید آن خواهد برد. این فرورفتن در تصویر, این فروافتادن در فیلم در سینماب اصلانی کاملاً برعکس است. او از مجاز مجازی مضاعف نمی سازد. او برعکس به تماشاچی فرمان بازگشت می دهد. اما همچون سینمای کیارستمی ماجرا قابل تقلیل تمام و کمال به یکی از این دو قطب نیست اما اگر باز بخواهیم دست به انتخاب بزنیم باید گفت که سینمای اصلانی صدایی است که عاشق خودش است. او از افتادن در تصویر اجتناب دارد و تمام سعی اش بر این است که شیری را که به اغوای خرگوش به چاه افتاده است را از ته چاه بیرون بکشد.

طراحی آرم دو شیر تلویزیون ملی ایران را- کار محمدرضا اصلانی:

مقایسه کنید با آرم امروزین صدا و سیما که در آن تصویر در خود فرو می افتد و چشم در آن کارکردی مرکزی دارد در حالی که در آرم اصلانی شیر از تصویر خود فرار می کند ضمن آنکه تصویر شیر به شکل مرموزی شبیه گوش است. نه لزوماً گوش بیرونی بلکه استخوان گوش.

پنبهٔ گوش آمد چشم تن-

در داستان نظر کردن شیر در چاه و دیدن عکس خود را و آن خرگوش را , شیر تصویر خود را می بیند و از حیات به ممات می جهد اما خرگوش, زفت گوش است, خرگوش است . او به ندای حیلت گوش می دهد و چشم بر شعبده ی اشیا می بندد.در عوض, شیر, شیر در بادیه را با شیر در بادیه اشتباه می گیرد.

شیر عکس خویش دید از آب تفت

شکل شیری در برش خرگوش زفت

از میان این دو شیر که یکی آدم می خورد و دیگری شیری است که آدم می خورد تنها یکی حقیقی است و آدم باید خرگوش باشد تا شیر را از شیر باز شناسد زانک پنبهٔ گوش آمد چشم تن.

این رقابت میان گوش و چشم در داستان طوطی و بازرگان هم دیده می شود . در واقع طوطی همان اکو و معشوق است که در پس آینه, طوطی صفتش داشته اند و سلطان ازل همان هرا است (هرا از ریشه ی هرHerr به معنای آقا و ارباب آلمانی است)

اندرون تست آن طوطی نهان

عکس او را دیده تو بر این و آن

در این دو داستان شگفت انگیز گوش با هوش یکی میشود مانند /ماجرای خرگوش/ و قربانی مرگ و شنیدار سخن هوش بودن با هم ارتباط پیدا می کنندو می دانیم که هوش در زبان فارسی همان مرگ است. مثلا در عبارت "هوش اسفندیار به دست رستم است" یعنی مرگ وی بر دست رستم خواهد بود و غیره..

بدان گز بود *هوش اسفندیار*. تو این چوب را خوار مایه مدار

در داستان رستم و اسفندیار تنها علاج اسفندیار برای خروج از غرور و نفسانیت کور شدن اوست. درست پس از کور شدن اوست که گوش او سخن را درک می کند و درست را از دروغ و دوست را از دشمن باز می شناسد.

روایت را از سهروردی بشنویم:

چنان بود که رستم از اسفندیار عاجز آمد و از خستگی سوی خانه رفت . پدرش ، زال ، پیش سیمرغ تضرّع ها کرد . و در سیمرغ آن خاصیت است که اگر آیینه ای یا مثلِ آن برابر سیمرغ بدارند ، هر دیده که در این آیینه نگرد ، خیره شود . زال جوشنی از آهن بساخت . چنان که جمله مصقول بود و در رستم پوشانید و خودی مصقول بر سرش نهاد و آیینه های مصقول بر اسبش بست . آن گه رستم را از برابر سیمرغ به میدان فرستاد . اسفندیار را لازم بود در پیش رستم آمدن . چون نزدیک رسید ، پرتو سیمرغ بر جوشن و آیینه افتاد . از جوشن و آیینه ، عکس بر دیده ی اسفندیار آمد . چشمش خیره شد . هیچ نمی دید . توهّم کرد و پنداشت که زخمی بر هر دو چشمش رسید . زیرا که دگر آن ندیده بود . از اسب درافتاد و به دست رستم هلاک شد . پنداری آن دو پاره گز که حکایت کنند ، دو پر سیمرغ بود« .

جالبی این روایت در چیدمان آن است> سیمرغ غایت مرغان است. لوگوس و سخن است که درسرزمین جان و قاف حقیقت خانه دارد. سلطان ازل است که ما پشت به او در غفلت به کار دنیا مشغولیم. در این چیدمان, سیمرغ که منطق طیوراست در پشت سر اسفندیار است و او را به باز شدن گوش هوش باز می خواند اما اسفندیار نمی شنود و مانع گوشش همان چشم گول بین اوست. تنها یک زنهار بصری یک یادآوری شاید, صدایی که یک آن دیده می شود و جهان را پیش روی اسفندیار کن فیکون می کند و او را بیدار می کند. این صدا نور است:

واسطی را پرسیدند که: «انزعاج بعضی مردم در حال سماع (= شنوایی) از کجاست؟» گفت: «انواری است که ظاهر بشود پس منطوی گردد «... و این لوایح همه وقتی نیامد، مدتی منقطع شود. و چون ریاضت بیشتر

گردد برق بسیارتر آید تا بدان حد رسد که مردم در هرچه نگاه کند بعضی از احوال آن عالم با یاد آرد "
(صفیر سیمرغ)

آیا این یادآوری از جنس مثل افلاطونی است؟

عدم در نظر گرفتن این ارتباط میان صوت و تصویر و تاسی از حکمت آپولونی و تصویرگرای غرب به گمان من باعث شده است تا بسیار بخوانیم که عرفان شرقی در خود نوعی افلاطونیسم دارد مثلا این ابیات از مولوی بسیار با استعاره ی غار افلاطون مقایسه شده است.

مرغ بر بالا پران و سایه اش می دود بر خاک، پران مرغ وش
ابلهی صیاد آن سایه شود می دود چندان که بی مایه شود
ی خبر کان عکس آن، مرغ هواست بی خبر که اصل آن سایه کجاست
(دفتر اول،417-419)

اما نکته اینجاست که در عرفان ایرانی مرغ دارای نطق است اصلا پیش از هر چیز دیگری نطق است . منطق دارد. اصل سایه, که در شعر بالا مراد است, جسم مرغ نیست صدای مرغ است چنانکه در داستان طوطی و بازرگان هم "می شنویم" که چگونه تن مرغ زائد است و دور انداخته می شود. خلاصه آنکه بر خلاف افلاطون که نقاشان را از مدینه ی فاضله ی خود بیرون انداخت چون کار آنها بر پایه ی کشیدن سایه ای بود بر سایه یا پرداختن به ظلمتی مضاعف, پرداختن و صیقل سایه در عرفان ایرانی باعث بازیابی اصل می شود. مانند داستان مری کردن رومیان و چینیان

بعد از آن آمد به سوی رومیان
پرده را بالا کشیدند از میان

عکس آن تصویر و آن کردارها
زد برین صافی شده دیوارها

هر چه آنجا دید اینجا به نمود
دیده را از دیده‌خانه می‌ربود

بیایید دوباره به طوطی جان بازگردیم و رابطه ی مغفول مانده ی میان تصویر در آینه که انعکاسی از تن خاکی است و صدای طوطی که تکرار و ذکر سخن استاد ازلی است را دوباره جستجو کنیم. این استعاره طوطی در برابر آینه بسیار پیچیده تر از استعاره ی غار افلاطون است چون بر خلاف داستان افلاطون که تنها بر بصر تکیه می کند, در آن صوت و تصویر مداما در حال تایید و تبدیل شدن به هم دیگر هستند تا ما را به

این نکته برسانند که اصل تصویر ماهیتا نه تصویر که صداست. (در داستان افلاطون اصل سایه یک جسم سه بعدی است که در منطومه ی ذهن ایرانی چیزی نیست جز یک سایه ی دیگر).

نتیجه آنکه این رابطه که امتزاجی میان گوش و چشم است یا روح و تن, در سنت افلاطونی و به پیروی از آن به چشم خانه فرود آمده است یعنی به قفسی تنگ برای منطق مرغ. طوطی با مرگ خود ما را به فعل پند می دهد که " تنها صداست که می ماند" و باید از جسم استخوانی و تن قفس شکل بمیریم. روح ما صدای طوطی است محبوس در قفسه ی سینه.

طوطیی در آینه می‌بیند او
عکس خود را پیش او آورده رو

در پس آیینه آن استا نهان
حرف می‌گوید ادیب خوش‌زبان

طوطیک پنداشته کین گفت پست
گفتن طوطیست که اندر آینه‌ست

پس ز جنس خویش آموز سخن
بی‌خبر از مکر آن گرگ کهن

از پس آیینه می‌آموزدش
ورنه ناموزد جز از جنس خودش

گفت را آموخت زان مرد هنر
لیک از معنی و سرش بی‌خبر

از بشر بگرفت منطق یک به یک
از بشر جز این چه داند طوطیک

و این همه را گفتیم تا به منطق الطیر برسیم .

تصویر هر چیز سایه ی صدای آن چیز است. انعکاس اسمش یعنی

منطق الطیر اصلانی مجموعه ای بود که من به عنوان نقاش مجموعه با آن همکاری داشتم و اکنون که حدود ۱۰ سال از آن زمان می گذرد در می یابم که باید جنبه ی شنیداری این مجموعه را که در نام مجموعه هم منعکس است جدی تر بگیرم. این وجه دیونیزوسی و شهودی کار اصلانی است که به اکو گوش می دهد؛ اکو به عنوان رد پای صوتی خدایانی که به او نطق آموخته اند اما او فقط تکرارش می کند. به این ترتیب تکرار صدای سخن عشق می شود جانمایه ی کار اصلانی. می توان گفت که این همان رد پای خدایان در شعر

هولدرلین است که باید در غیاب خدایان جستجو کرد با این تفاوت که رد پا مجدداعنصری بصری است . قدمگاه قالب منفی قدم برای نمایاندن شکل بصری غیاب است در حالی که تکرار صدا بر غیاب سخن اشارت دارد. در اینجا مجددا به بحث پیشین خود در باب تعارف برگشته ایم. همچنان که ردپا سندی است بر بودن آنکه هست اما اینجا نیست برگشتن صدا و تکرار آن هم سندی است بر وجود آنکه دیگر نیست اما در ما هست و این تفاوت اساسی میان نارسیس و اکو است یا آنطور که اردلان می گوید اسطوره و مویه.

بر خلاف نارسیس که آپولونی است و دلباخته ی تصویر خدایگون خود, اصلانی به دنبال نت گمشده ی صور اسرافیل می گردد تا بتواند کن فیکون کند. صدا در کار اصلانی "امر کن" است ,ارباب است, آن امرِ "کن" است که با شنیدنش تصویر "فیکون" می شود. در کار او چشم به کلام چَشم می گوید . قرار است که استخوان با شنیدنش روح یابد. اسم اعظمی که عظم رمیم را روح می دمد. و این معنای آن موسیقی است که همه ی موسیقی ها به دنبالش هستند اما نتش نیست یعنی گم شده است اما ما از جستجوی آن دست برنمی داریم.

باز برگشتیم به این شعر حافظ که همه ی آنچه گفتیم تاویلی است از آن(یا تعبیری بر آن):

سایه قد تو بر قالبم ای عیسی دم

عکس روحیست که بر عظم رمیم افتادست

استعاره ها بسیار محکم با هم چفت و جور شده اند: روح مانند صدا نادیدنی است و مانند آن دمیده می شود. دم یعنی همان صدا "من دم دهم فلان را" یعنی من فلانی را صدا می زنم و غیره. روح در صور اسرافیل "دمیده" می شود و مجددا با استخوان پیوند می خورد. موسیقی ای است که استخوان را به رقص و "سماع" درمی آورد. پس روح صداست و سایه عکس روح است. آنچه که می بینیم سایه ی مجازی یک صداست. به همین ترتیب آنچه که در سینمای اصلانی دیده می شود هم فیلم نیست که ۲۴ عکس در ثانیه است بلکه عکس یک صداست که تکرار می شود. سینمای اصلانی غار پیچیده و حلزونی افلاطونی است که در آن روح مجددا به استخوان و صدا به عکس تبدیل می شود. اما شرط ورود به آن پذیرش دکالوگ است. استبداد شرقی چیزی جز به جان پذیرفتن فرمان پیر پادشاه به عنوان سایه ی یک صدای ازلی نیست.

جهان عکس کلمه است

فعلا برگردیم بر تمرین نور و سایه در ذهن ایرانی: دو قطب متضاد که مدام به یکدیگر تبدیل می شوند: جادوی مجاز که در آن " دیدن این به عوض آن" جای "دیدن آن" را می گیرد. استعداد گرفتن این به جای آن. للمولفه:

ترک درویش مگیر ار نبود سیم و زرش
در غمت سیم شمار اشک و رخش را زر گیر

چنگ بنواز و بساز ار نبود عود چه باک
آتشم عشق و دلم عود و تنم مجمر گیر

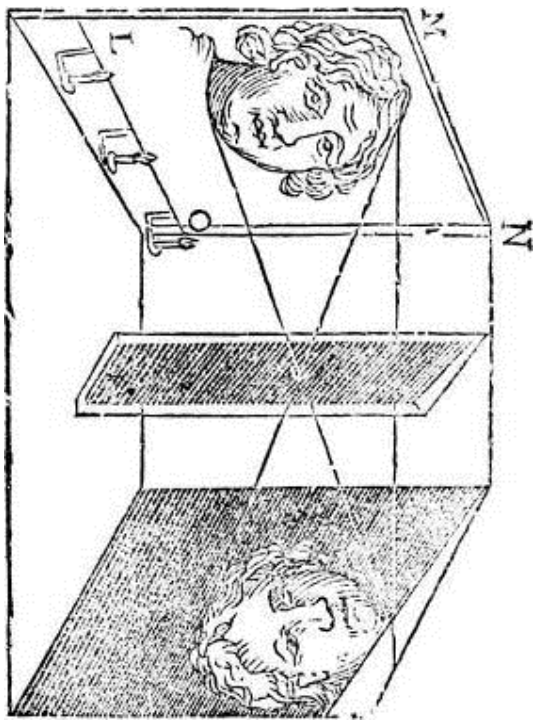
خلاصه آنکه این شکل برعکس دیدن در ماهیت خود یک تمرین بصری است به نفع شنیدار. بصر بردگی گوش را می کشد, حلقه به گوش گوش است . چشم به گوش چشم می گوید و هر آنچه زبان بگویدش که ببین می بیند.

صدا برعکس ِ"دیدن" عمل می کند و به آن که خود را به تمامی به دست قدرت آن میسپارد قدرت "برعکس دیدن" را عطا می کند. می بینید که من دارم دقیقا سینمای اصلانی را تعریف می کنم یعنی شکلی که در سینمای او صدایی پر هیبت از پشت پرده نام اشیا را صدا می زند و آنها ظاهر و حاضر می شوند. "صدا" امر می کند و "تصویر" می شود. کن فیکون. این به گمان من جان مایه سینمای اصلانی است اماهنوز کمی مانده است تا انتها. بیایید تا پیش از پایان این حکایت کمی بیشتر در این صدا یعنی در این برعکس ِدیدن دقیق شویم.

کلمه ی عکس از معدود لغت های عربی است که حتی فردوسی هم از آن استفاده کرده است. چو خورشید زد عکس برآسمان پراگند بر لاژورد ارغوان و الخ.

این کلمه ی عکس که بهتر از" فوتو" مکانیسم دوربین عکاسی و کامرا آبسکیورا را برملا می کند در قداست توامان آب و روشنایی و در جذبه ی دیدن روشنایی در آب مانند انعکاس ماه یا ماه رو در آب و آینه خانه دارد . بیت:

عکس روی تو چو درآینه ی جام افتاد
عارف از خنده ی می در طمع خام افتاد



© Photos.com/Jupiterimages
Illustration of the principle of the camera obscura, 1671

camera obscura. [Photograph]. In *Encyclopædia Britannica*. Retrieved from http://www.britannica.com/EBchecked/media/123074/Illustration-of-the-principle-of-the-camera-obscura-1671

تصور ایرانی نیز از عالم یک دوربین عکاسی است که در پیاله, عکس رخ یار می بیند و دوامش بر جریده ی عالم ثبت است چون کل عالم مجاز است یعنی تنها تصویری است از آنچه که حقیقی است خلاصه این که یک عکس است.

رو به تماشا که تماشا خوشست

گفت تماشای جهان عکس ماست

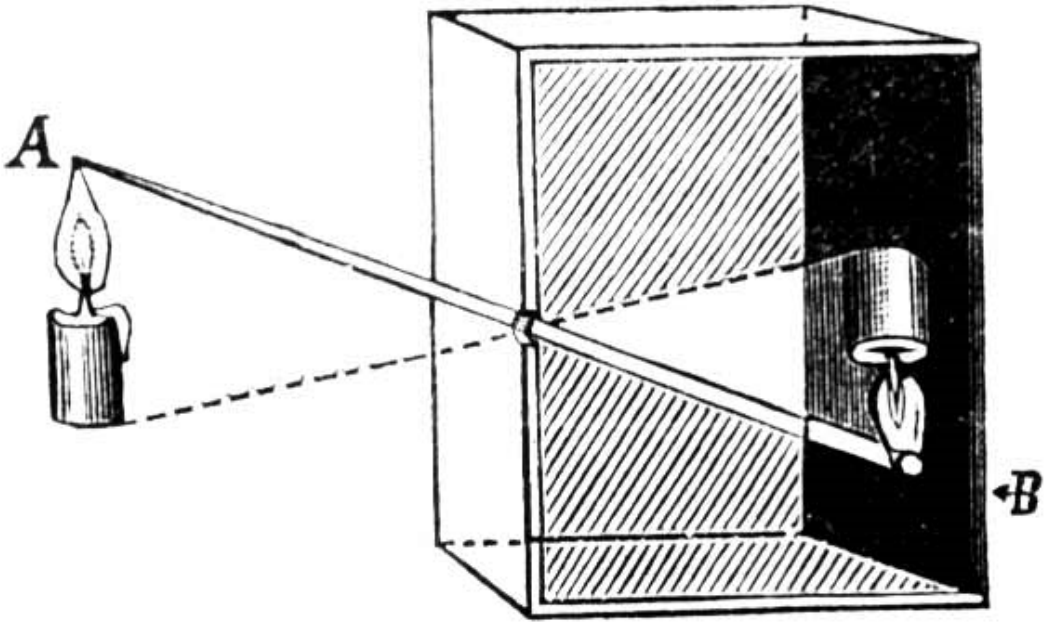
هم بر ما باش که با ما خوشست

این کلمه عکس اما به معنی برعکس و دروغین هم است

به طرب حمل مکن سرخی رویم که چو جام

خون دل عکس برون می‌دهد از رخسارم

حافظ



©Camera obscura, Geschichte der Fotografieine "Lochkamera" entsteht - die camera obscura

و یا این ابیات از مولوی

مقام خوف آن را دان که هستی تو در او ایمن

چو برگردد کسی را سر ببیند خانه را گردان

چو عکسی و دروغینی همه برعکس می بینی

مقام امن آن را دان که هستی تو در او لرزان

جور دیگر هم می توان در این باب فلسفید و آن اینکه خانه ی دل, کامرا آبسکیورایی باشد که عالم اکبر را در درون خود منعکس دارد و یا برعکس, یعنی که عالم بیرون عکس و یا پروژکسیون آن است که در ما گم است.

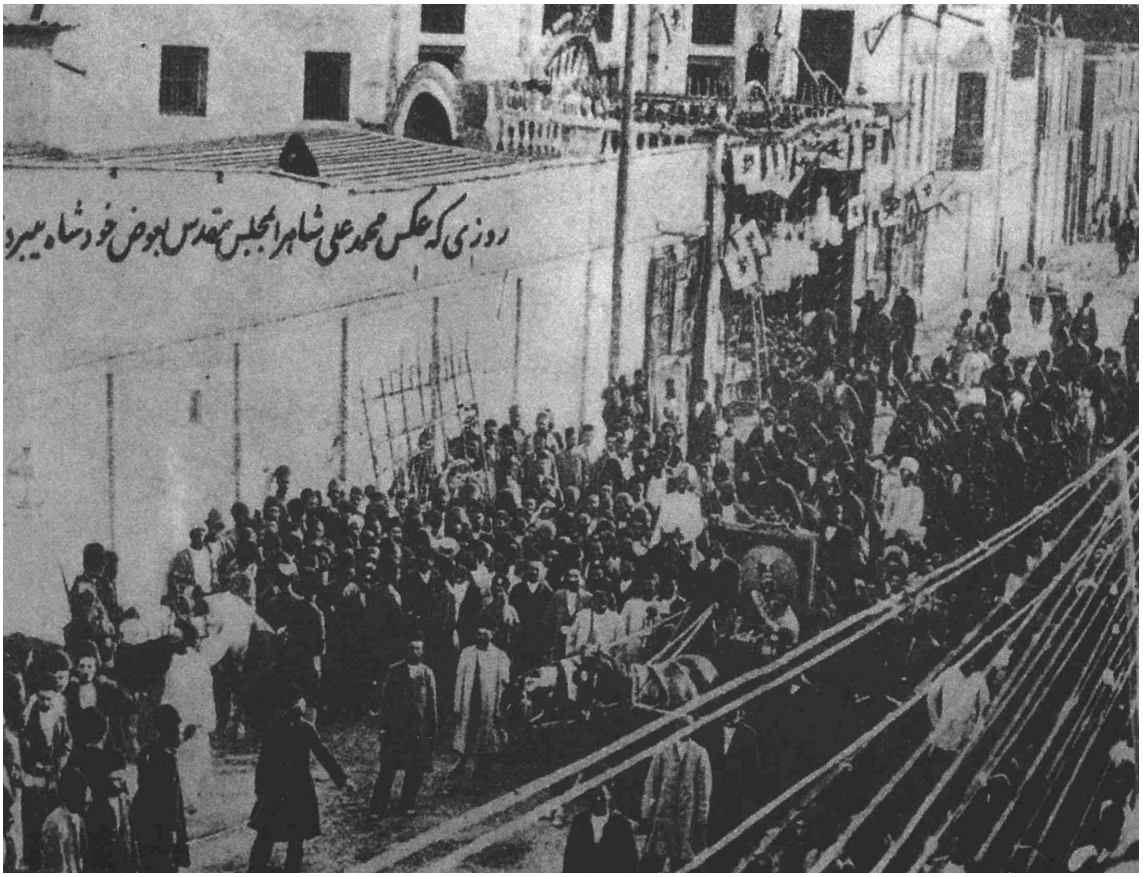
تا بدانی که آسمانهای سمی هست عکس مدرکات آدمی

این مورد می تواند جالب تر از همه ی موارد دیگر باشد و از همه مهم تر بیشتر از همه به مفهوم عکاسی نزدیک است: معمولا دوربین عکاسی را به عنوان دستگاهی که "می بیند" محصول و امتداد سنترال سوبژکتیویسم غربی می بینند و بررسی می کنند-. در اینجا یک فضای بین الاذهانی وجود دارد که عکاس دوربین خود را به عنوان دریچه ی ذهن خود در یکی از نقاط آن می کارد و عقلانیت خود را در باب مناظر و مرایا بسط می دهد. این فضای بین الاذهانی لازمه اش به رسمیت شناخته شدن ذهنِ فردی است که البته جایش در ذهن ایرانی غایب است (همان حدیث همیشگی کف نفس و فروتنی و هیچ ابن هیچکس بودن و الخ) در نتیجه ی این استتار, دل می شود مرکز عالمِ لیس منی غیره دیار و انعکاس ماه در چشم ماهی. یک کامرا آبسکیورای برعکس و پشت و رو شده. دوربینی عالم گیر که هم دور را می ببیند هم دور را وعکس یک خال سیاه را, (سر سویدای دل را) بر همه ی عالم می اندازد و"هر آینه" درخود منعکس دارد. عروس جان که "جهان ز عکس رویش چو کفان نو عروسان ترو پر نگار بادا"

چه عروسی است در جان؟

مثال ها در باب حضور ازلی عکس و فیلم در روح ایرانی پیش از آشنایی ایرانیان با دوربین فراوان است: تقدم وجودی سینما بر فیلم در ذهن ایرانی, چنان که گویی در اینجا سخن حافظ در باب پروژکسیون عکس یا فیلم است وقتی می فرماید "عکس روحیست که بر عظم رمیم افتادست".

کشاورز افشار(۲۲-۱۹) منابع جالب توجهی جمع آوری و معرفی کرده است که احترام ایرانیان را به تصویر و عکس پادشاهان نشان می دهد و اینکه چگونه عکس قدرت و قدرت عکس به یکدیگر مدد می رسانند؛ جان پنداری تصویر یا شمایل که صورت تمثال را در امتداد صورت مثالی صاحب تصویر قرار می دهد به طوری که تصویر قدرت, صاحب قدرت می شود و بیننده را به احترام وامی دارد. یکی از جالب ترین این موارد که وی در مقاله خود متذکر شده است, مربوط به وقتی می شود که عکس شاه به عوض شاه به مجلس فرستاده می شود (عکس زیر که در آن عکس محمد علی شاه به مجلس مشروطه مشروعیت می بخشد) .



© The first symposium of visual-anthropology, Tehran University, 2007

در ذهن ایرانی عکس غیاب را در غیبت غایب پر می کند و این تعریف هایپر رئالیته است . کپی برابر اصلی که اصلا نیست. چرا؟ چون عکس سایه یک روح است, یک صدا و این سینمای اصلانی است.

این پذیرش بالای اجتماعی ایرانیان در گرفتن عکس به جای صاحب عکس واقعی, واقعیتی همه جا حاظر است گویی که همه ی ما مانند قهرمان ویرانه های مدور بورخس خود از جنس خیال و عکس و سایه و مجاز و تصویر و تصوریم. در هایپر رئال خیال جای واقعیت را می گیرد چون آن را پوشش می دهد, در واقع جلوی آن را می گیرد, در اینجا اما خیال واقعا جای واقعیت را می گیرد چون خود واقعیت خیالی بیش نیست. نیست وش است. بنابراین ذهن مکتب نرفته ترین ایرانی هم به راحتی با جانشین کردن عکس با صاحب عکس کنار می آید و این به خوبی در مورد ازدواج های غیابی مشهود است وقتی که در "مجلس" عقد عکس شاه داماد به جای شاه داماد می نشیند.

صحنه های از فیلم طوقی زنده یاد علی حاتمی. رابطه ی ناخود آگاه عکس , آینه و سخن در هر دو عکس مشهود است.

گوش قربانی هوش اوست

مثال دیگر قربانی است که مانند مانایسم manaism و آنیمیسم animism یا همجان پنداری در عکاسی نوعی هم جسم پنداری به حساب میآید منتها در هر اصل این همانی که میگوید "این" همان "دیگری" است باید" این" در "همان" غایب باشد تا بتواند کار کند. هویت و اینهمانی تنها با غیبت معنا می یابد پس باید قالب گوسفند از روح فرزند تهی باشد وگرنه کل آیین به یک نفی غرض تبدیل می شود اما جسم و استخوان آنها در جهان غیب به هم از طریق دعا یا لوگوس پیوند می یابند و بدن گوسفند می شود انعکاس بدن غایب فرزند چنان که در دعای قربانی نیز منعکس است :

بِسْمِ اللَّهِ وَ بِاللَّهِ اَللّهُمَّ عَقیقَةٌ عَنْ فُلانٍ (و نام او را بگوید) لَحْمُها بِلَحْمِهِ وَ دَمُها بِدَمِهِ وَ عَظْمُها بِعَظْمِهِ اَللّهُمَّ اجْعَلْها وِقاءً لِاٰلِ مُحَمَّدٍ عَلَیْهِ وَ آلِهِ السَّلامُ

بنام خدا و به یاری خدا، خدایا این عقیقه از طرف فلانی است * * * * * * گوشتش بجای گوشت او و

خونش به جای خون او و استخوانش به جای استخوان او...

هم در ازدواج غیابی و هم در قربانی و عقیقه کردن(۵) فرزند, فرد اصلی غایب است اما کل مراسم علی رغم این غیاب بر حول آنها می گردد و عکس و گوسفند نشانه هایی هستند که غیاب فرد اصلی را پر می کنند. آنها کپی هایی هستند که بر روی زندگی اصل تاثیر می گذارند و این یعنی زیستن در جهانی هایپر رئال. هایپر رئال بودن که امروزه به تبعات رسانه های پیشرفته ای مانند عکس و سینما اطلاق می شود در واقع نتیجه ی طبیعی هر نوع رسانه ای است از جمله جادو و زبان, جادوی زبان.

در اینجا همه ی اجزا, قابل جانشینی است . حیوان قربانی که جای فرزند نورسیده را گرفته است و عکس روح اوست و قربانی کننده که می تواند برای انجام مراسم یک نایب انتخاب کند اما صدایی که دعا را می خواند قابل جایگزینی نیست. در اینجا لوگوسی است که نمی توان مانند ماجرای عکس غیاب آنرا با یک (فوتو)گراف غیب کرد مثلا نمی توان گوسفند را آورد و با تلفن در گوشش دعا را خواند. چرا این تصویرگوسفند و گوشی تلفن کمیک جلوه می کند اما جایگزینی تصویر به جای خود فرد نه؟

شاید به این دلیل که در اسطوره های ما روح تلفن بر خلاف دوربین عکاسی حاضر نیست تا در آیین ها هم ظهور پیدا کند. عکس برای ما همواره یک حضور ابدی بوده است و به همین دلیل به فرآیند فوتوگرافیک Photographic processing در فارسی گفته می شود ظهور فیلم یا عکس. گویی که عکس همواره حضور نامرئی دارد و عجالتا در فیلم ظاهر می شود و جسمیت می یابد. کلماتی که در فارسی برای عکاسی انتخاب شده اند بسیار دقیق تر از خود واژه های غربی است. حضور چنین واژه هایی را اما در

مورد رسانه های صوتی شاهد نیستیم و مثلا دوربین جای کامرا را پر کرده است اما دورگو هیچ گاه جای تلفن را پر نکرد و همین طور هیچ کلمه ای جای این ماشینیسم بیگانه ی الو گفتن را.

کلمه ی پیام گیراما فارسی است چون همانطور که در بحث تعارف آمد پیام هدف ارتباط نیست و به همین دلیل است که وقتی به هوای ارتباط با یک "صدا" با صدای پیام گیر روبرو می شویم دست و پایمان گم می شود. جای صدای آشنا را بازتولید مکانیکی همان صدا گرفته است.

اکوی مکانیکی کلام وجه ارتباطی تمرین شده ای برای وصل شدن ما به فرد غایب و متعاقب آن, جهان غیب نیست. صدا باید مستقیم باشد. در عوض تصویرمی تواند انعکاس یا محصول بصری صدا باشد. صدا باید در تصویر باز تولید شود نه در صدا. تصویر انعکاس و شکل مادی صداست . صدا روحی است که در بازتولید مکانیکی صدا می میرد اما در بازتولید مکانیکی تصویر که همان عکس یا فیلم است زنده می شود.

لوگوس در اینجا متافیزیک حضور است, متافیزیکی که ضرورتا باید حاضر باشد و مستقیما از دهان به گوش برود. مسیر انعکاسی از دهان به دهنی و از گوشی به گوش قبولِ آسمان نمی شود. گوش قربانی شونده باید نیوشای کلام باشد یک "لوگوحاضریسم" دریدایی, نداشتن حتی یک سوم گوش, قربانی را از شایسته گی قربانی شدن می اندازد. قربانی باید گوشش شنونده ی مستقیم سرنوشت گوشتش باشد . به این ترتیب قربانی شخصاً یا بهتر است بگوییم راساً, مخاطبِ امر قدسی قرار می گیرد چیزی که در لغت اروپایی قربانی یعنی ساکریفیکاسیون دیده می شود:

sacer(“sacred, holy”), + faciō (“do, make”)

و یا درکلمه ی قربان که منظور قرب و نزدیک شدن به امر قدسی است.

از قدرت عکس تا عکس قدرت

خلاصه آنکه پذیرش یک غیاب در امری ماهیتا حضوری مانند مجلس عقد ازدواج یا گشایش مجدد مجلس ملی (که خود یک لوگوس خانه است) پذیرش تصویر را به عنوان یک نوشتار یا گراف را نشان نمی دهد بلکه بیشتر نمایانگر ماهیت حضور عکس در ذهن ایرانی است. عکس به مثابه ی حضور و ظهور روح بر جسم کاغذ. این مسئله را در عکس های زیارتی هم می توان دید. در یک عکس زیارتی بر خلاف عکس توریسی ما نمی خواهیم که بگوییم "ما یک زمانی آنجا بودیم" بلکه پیام عکس این است که "ما هم الان هم آنجا هستیم." و به این ترتیب یک ازدواج یا یک دوستی در سایه ی"آقا" ابدی می شود درست مثل سایه ی خود آقا یا روح ما که در هم آنجا ثابت مانده است و عکسش اینجا ثبت افتاده است. وجه سیاسی این حضورقدرت در عکس (و یا قدرت حضور به وسیله ی عکس) را می توان در رادیکالیسم سیاسی نهفته در

پاره کردن عکس پادشاه یا هر صاحب قدرت سیاسی مشاهده کرد. با یک شورش سیاسی تا آنجا مماشات می شود که دست به تابوی قدرت نزده باشد و از آنجا که عکس قدرت انعکاسی از روح قدرت است پاره کردن عکس یا شکستن قدرت عکس یک سیاستمدار به معنی تابوشکنی و ورود به قلمروی قدرت سیاسی اوست یک جور مراسم وودو که به جای عروسک بر روی عکس کار می کند. عکس سایه ای است از قدرت صاحب عکس: فرمان او یا همان صدایش است. به همین منوال صاحب قدرت, سایه ی خداست و انعکاسی از امر او و این ها همه در امتداد هم هستند پادشاه یا صاحب قدرت سیاسی به طور اعم موظف است که همچون سایه ای که از جسم خود تبعیت می کند از خدا اطاعت کند و مردم هم موظفند تا از او اطاعت کنند. حضور همه جا حاضرعکسِ حاکمان سیاسی به منزله ی خود حضور آنهاست و قلمروی سایه ی ("سایه رو") آنها را نشان می دهد و به طریق اولی پاره شدن عکس صاحب قدرت به منزله ی غیاب قدرت و سایه اوست. نشانه ی نابودی حاکم نیست بلکه خود نابودی اوست.

آخر سخن

بسیار می خوانیم که می نویسند ما بختمان بلند بود که دو شاه با فاصله ی اندکی از ابداع فوتوگراف و سینما توگراف این دو صنعت را به ایران آوردند اما به گمان من و چنان که آمد استعداد پذیرش یک فن آوری در یک جامعه, از زمان ورود آن به یک جامعه مهم تر است.(اگر ناصرالدین شاه عکس را می فهمید به مناسبت شغلش بوده است. بنا به ماهیت شغل پادشاهی, شاه همان کسی است که نور ایزدی بر روی او یعنی سایه ی یزدان برعکس یا نگاتیو می شود. او منعکس کننده ی نور ایزدی در تاریکخانه ی عالم است. سایه ی شاه همان نور یزدان است چون ما در جهان نگاتیوها هستیم.)

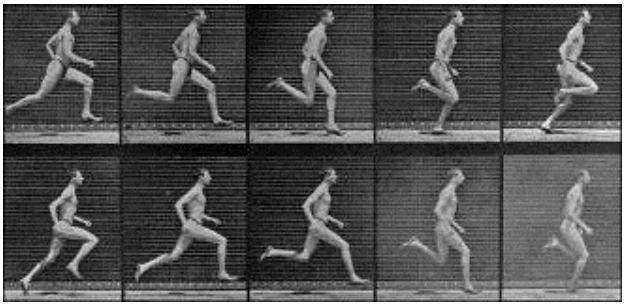
تمام بحث این مقاله بر سر این حرف است که اگر سینمای اصلانی قابل تامل است که هست دلیلش این است که او ذهنی عمیقاً آمیخته به ادبیات فارسی دارد و ادبیات فارسی نماینده ی نظم نمادین ذهن فارسی زبانان است و در این نظم بنیادین هر چیز نوظهوری فارغ از زمان ظهور, اگر نتوانسته باشد خود را از پیش وارد این نظم نمادین نماید خود به خود از زبان و معنا سازی های وابسته به آن حذف می شود. مثال هایی در این باب آوردم و با یک مثال دیگراز سفرنامه ی ناصرالدین شاه بحث را خاتمه می دهم اما بحث سینمای اصلانی تمام نمی شود چون اصلانی روایت گر ناخودآگاه خود ماست.

از عکس شاه تا شاه عکاس

" ... بعد از آنجا به ماهی خانه که متصل به این ارانژری یعنی نارنجستان است و نزدیک است, در آنجا همه قسم ماهی های کوچک و بزرگ و زرد و سفید و مختلف عمل می آورند و بزرگ می کنند و بعد می فروشند, دستگاه عمل آوردن ماهی است, از آنجا رفتیم به جایی که عکس های فوری میاندازند و در آنجا گذاشته اند,

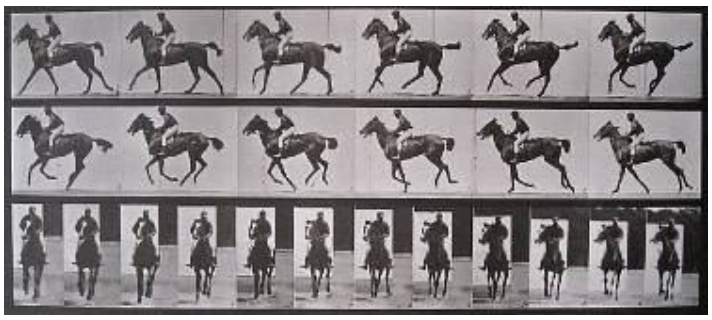
عکس فوری طوری است که اسب را در دویدن عکس می اندازند و در انجا همان طور در حالت دو عکس می افتد, یا آدم به هر حالت و وضعی هست فورا عکس او را برمی دارند, اطاق تاریکی بود , نمی شد...(جا افتادگی دارد).. پشت شیشه از این عکس ها گذاشته بودند آنجا را از پشت روشنی می دادند, از شیشه نگاه می کردیم, عکس ها می چرخیدند, دیده می شد, مثلا اسب به حالت دویدن با آدم به حالت دویدن از پیش چشم می گذشت, چند عکس تماشا کردیم چون خفه و دلتنگ بود نماندیم, به منزل در عمارت مراجعت کردیم.." (سفرنامه سوم فرنگ, کتاب اول , صفحه ۲۴۲)

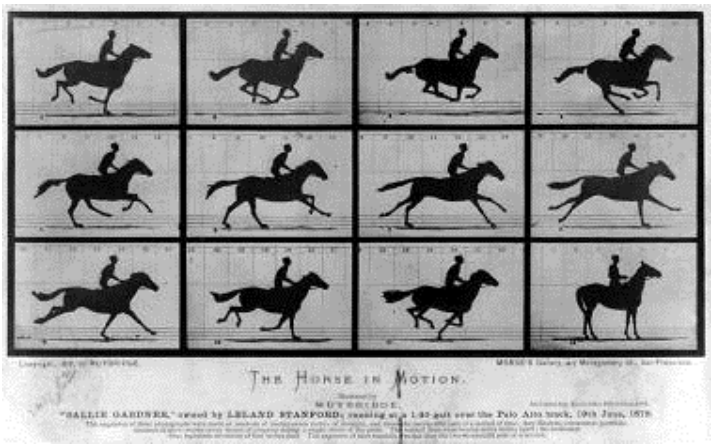
این اولین مواجهه ناصرالدین شاه با فناکیستوسکوپ یا پراکسیسکوپ یا هر اسکوپ دیگری است. **احتمالاً**



یکی از این ها یا چیزی شبیه این ها را نشانش داده بودند:

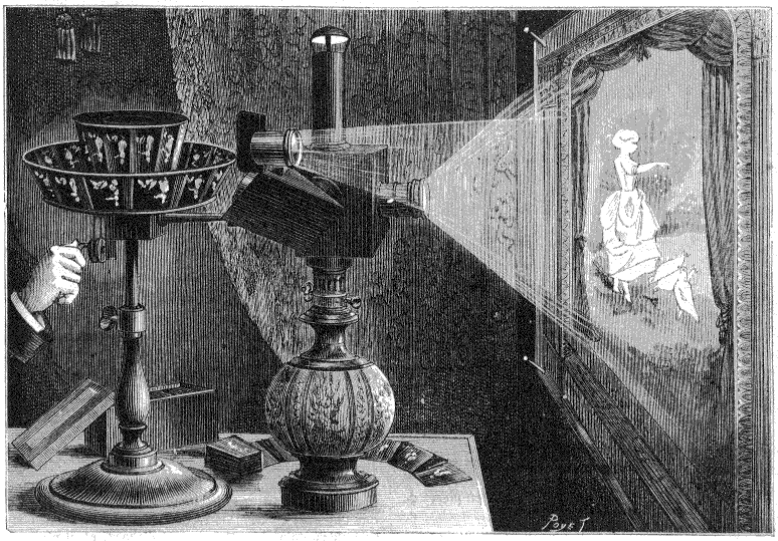
Eadweard Muybridge/Bettmann CorbisEdward Muybridge's ۱۸۸۷ motion study of an athlete running.





[Eadweard Muybridge's](#) [Phenakistoscope](#)

: A Couple Waltzing



Nouveau praxinoscope à projection de M. Reynaud.

Le praxinoscope à /, a projecting Praxinoscope[Théâtre Optique](#) projection d'Émile Reynaud pour La Nature, revue des sciences - ١٨٨٢, n° ٤٩٢, page ٣٥٧.

در ابتدا کلمه ی ماهی خانه را برای آکواریوم ابداع می کند اما این کلمه مثل کلمه ی" دورگو" تجربه ی زیسته میان ما ندارد. پس علی رغم به جایی, ره به جایی نمی برد؛ یعنی جا نمی افتد. در عوض به فرم های اولیه سینما میگوید "عکس فوری" که به شکل و کاربرد دیگری با ما می ماند و زندگی می کند.

"عکس" همیشه در ذهن ایرانی حضور داشته است بی اسباب و آپارات, و وقتی ظاهر شد ذهن ایرانی که گویی همواره به دنبال آن می گشته است فورا آنرا شناخت و به نام خودش نامید: عکس. و با بوجود آمدن سینما نیز بهتر از خودشان هایپر رئال بودن آنرا فهمیدند بعدها مظفرالدین شاه در تعریف سینما می گوید:

« دستگاهی است که بر روی دیوار می اندازند و مردم در آن حرکت می کنند. »

انگار که می گوید مردم در آن زندگی می کنند چون زندگی ما مانند سینما همه اش فیلم است.

گنگ خواب دیده

این سخن یا سخنانی از این دست که سینما همیشه در ذهن ایرانی حضور داشته است بیشتر شبیه این حرف لطیفه مانند است که ما ایرانیان از مدتها پیش به دانش اتم و شکاف هسته ای پی برده بودیم کما که شاعر می گوید "درون هر ذره را که بشکافی آفتابیش در میان بینی."

شاید نکته دقیقا همین جا باشد. اگر این جوک را جدی بگیریم باز هم راه دوری نرفته ایم, کل بحث بر سر نارسیسی است که عاشق اکوی خودش است. عاشق شنیدن صدایش است در آینه ی استخوان.

علت نگون بختی او همین است که نمی تواند آنچه را که دیده است بازگوید چون آنچه دیده است همه اش خواب بوده: یک صدا که دیده می شود.

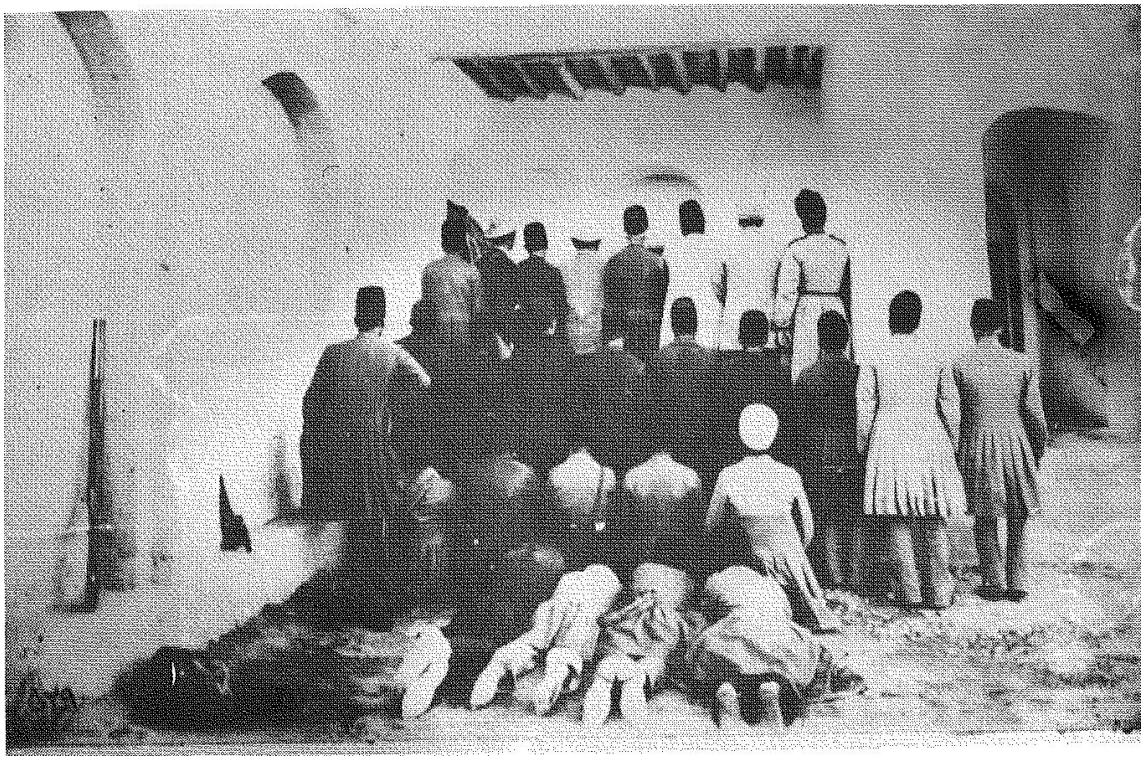
سخن آخر

اول این متن با این جمله ی فلسفی شروع شده بود:

هگل در پدیدارشناسی روح می گوید که "روح استخوان است "

حال بیایید آنرا با یک لطیفه به پایان ببریم:

یک روز یک نفر مصری به یک ایرانی می گوید که ما در کاوش های باستان شناسانه ی خود سیم پیدا کرده ایم و این نشان می دهد که ما از همان وقت ها به تکنولوژی تلگراف دست پیدا کرده بودیم و ایرانی می گوید که ما اما هر چه گشتیم سیمی نیافتیم و این نشان می دهد که ما از همان گذشته های دور به بیسیم دست پیدا کرده بودیم.



عکسهای قدیمی, قاسم خانی, انتشارات دانشگاه تهران۱۳۶۸ ©

افراد به مزاح به دوربین پشت کرده اند.

پانوشت ها:

(۱) اصل متن هگل را که عموما این جمله یه آن ارجاع داده می شود را اینجا بیابید

" Die Wirklichkeit und Dasein des Menschen ist sein Schädelknochen . . . Wenn das Sein als solches oder Dingsein von dem Geiste prädiziert wird, so ist darum der wahrhafte Ausdruck hiervon, dass er ein solches wie ein Knochen ist."
Hegel, G. F., Phänonenologie des Geistes, Ullstein(۱۹۷۳), S. ۱۸۰-۲۰۲

(۲) متفکر فکرآزموده ی ما از پس هر کارزار بیشتر در می یابد که همواره خطی هست که علوی را به سفلی می رساند اما هر گاه از ساحت تفکر سقوط می کند جهان پیش رویش جور دیگری جفت و جور می شود و در این هبوط او مجبور به انتخاب می شود. او فراموش می کند که روح همان استخوان است. او دست از اعتصاب شریفش بر می دارد تا دست به انتخاب - میان دیدن/کری و شنیدن/کوری- بزند. حالا دیگر از آن میدان دلهره آور از آن مغناطیس خوفناک, از آن مغاک ژرف و ولوله ی پر زنهیب خلاص شده است و دیگر چو بید بر سر ایمانش نمی لرزد و حالا می تواند پاهای استدلالیش را دراز کند و به عضلات غفلتش کمی کش و قوس بدهد در حالی که دازاینش در "دا" یا بودنش آنجا جا مانده است. حالا او مبدل به عکس خودش شده است, به مجاز, به بود بی بود. بیت : مرگ حیاتست و حیاتست مرگ

عکس نماید نظر کافری

او دیگر نمی ترسد چون او با سقوط از ساحت مرگ آگاهی و با بازگشت از راه "بودن به سمت مرگ" Sein zum Tode نابود نه بلکه بی بود شده است . حالا دیگر چشمش از گوشش خبردار نیست .

او به جای دست به گریبان ماندن میان دو ضدGegenseitigkeit zu packen به قول هایدگر به توافق میان دو ضد Pakt auf gegenseitigkeit دست می زند و مرگ را از امکانی هر روزه و قابل زیست lebbare Mögligkeit خارج می کند و به سمت غیر قابل ادراک و غیر قابل فهم می برد و به این ترتیب راه اندیشه را بر خود می بندد چون اندیشه همان مرگ است و ما قادر نیستیم بدون کمی مردن اندیشه کنیم یا به مرد مقدس نزدیک شویم یا در آیینی شرکت کنیم و الخ.

او دیگر نمی ترسد اما خودش به موضوع ترس مبدل شده است به یک هومو ساکر Homo Sacer, به مرده ی متحرک یا یک آدم کوکی که انتظار تمام شدن کوکش را می کشد. او هم روح را از استخوانش جدا می بیند و هم انتظار جداشدن روح از استخوانش را می کشد. او هر روزصبح روحش را به متافیزیک تبعید می کند و با استخوان هایش روزمرگی می کند یا برعکس.

(۳) دیالوگ یعنی گفت و گو ی ۲ طرف اما دکالوگ یعنی گفت آنکه ۱۰ بار بزرگ تر از ماست و فاصله اش چنان از ما بعید است که برای شنیدن گفت ما اصم است پس فقط می گوید بی که بشنود. اصطلاح دکالوگ در فرهنگ غرب از ده فرمان گرفته شده است و فرمان یعنی همان گفتی است که گو ندارد.

(۴) در عقیقه مانند هر آیین دیگری ما با یک پرسش از عرش کبریایی روبرو هستیم تا اعمال خود را با نظم کیهانی هماهنگ کنیم . این پرسش مانند یک اکو به خودمان بازگردانده می شود. عقیقه در اصل چنین معنی را در برد ارد و منشا آن به آیین قصاص (این خون به جای آن خون) در دوران پیش از اسلام باز می گردد:

"عقیقه یعنی تیر که به سوی آسمان پرتاب کنند، و از عادت عرب جاهلیت بود که تیر را به هوا پرتاب میکردند اگر خون آلود باز می گشت جز به قصاص رضایت نمیدادند، و اگر پاکیزه بازمیگشت دست بر محاسن خود می کشیدند و بر دیه مصالحه میکردند، و دست کشیدن بر ریش علامت صلح بود. و طبیعی است که تیر پیوسته پاکیزه باز میگشت . (از منتهی الارب) (از اقرب الموارد)

همچنین رجوع کنید به:

http://www.bible.ca/islam/library/Zwemer/Animism/chapt۵.htm

برخی ازمنابع:

Hegel, G. F., Phänonenologie des Geistes, Ullstein(۱۹۷۳), S. ۱۸۰-۲۰۲

Keshavarz Afshar, Mehdi: Tahlil-I tasavir-I shahnameh az mazamin-I ostoure-I ta tarikh-I edjtemaii moaser, In: Catalogue of the First

Symposium on Visual Anthropology, Chairman: Iradj Esmailpour Ghouchani, Faculty of social sciences,Tehran University, ۲۰۰۷

روزنامه ی خاطرات ناصرالدین شاه, در سفر سوم فرنگستان به کوشش دکتر محمد اسماعیل رضوانی و فاطمه قاضیها, انتشارات سازمان اسناد ملی ایران , ۱۳۶۹

***Henry Corbin,*Cyclical Time and Ismaili Gnosis, KEGAN PAUL INTERNATIONAL London, Boston, Melbourne and Henley in association with ISLAMIC PUBLICATIONS London, in: http://www.amiscorbin.com/textes/anglais/Corbin٪۲۰Cyclical٪۲۰Time.pdf last accessed at: ۲,۱,۲۰۱۲**