طبیعت تصادفیِ وجود

عباس دانشوری
ترجمه ی همایون سی ریزی

«چگونه توانی گریخت؟
از آتشی که نه به خاکستر می نشیند
نه لهیب می کشد.»[1] هراکلیتوس

عکاسیِ محمد غزالی هم چون نظامی روشمند، هر آن چه را که در سنخی سنتی و نهادی پیش ساخته و انگاشته قلمداد گشته است را به شکل بارزی متزلزل می سازد. در حقیقت، رویکرد او به عکاسی به انحای مختلف مهر پایانی بر سیطره ی جزمیت های سنتی در خصوص عکاس و عکس و دوربین، و سر آغاز مکاشفه ای جدید در ساحت این مفاهیم است. کانون نگاه او ویران– سازی[2] عکاسی به تعبیر آشنایی است که می شناسیم. مجموعه کارهای او نظیر بد و بدتر، جای سر خوبان، هست شب، تهران کمی مایل به راست و روبان قرمز، به شیوه ای بنیادین تعریفی دوباره از نقش هنرمند، غایت کار او و آینده ی عکاسی ایران ارائه می دهند. آثار او جا بی جا نمودن[3] ارزش های دیرینبنیادی نظیر مولف، هنر و اصالت است. رشته ای که عملاً تمامی این آثار را درهم می تند، اولاً و عمدتاً طنینی[4] است که جوهر و بسط آن در تصادفی بودن آن است – همچون جهانی که بیش از آن چه بر مبنای طرح واره ها و برنامه ریزی خلق شده باشد به شانس و حادثه و سیلانِ مدام مبتنی است– و بر مبنای همین تصادفی بودن است که او به شکلی خیره کننده، جادوی پیش بینی ناپذیری پدیدارها را دنبال می کند. دومین ویژگی آن جاست که از امر روزمره و پیش پا افتاده رونمایی می کند و آن چه را که عموماً نادیده مانده و به حاشیه رانده می شود به امری معماگونه ارتقا می بخشد. چنین است که در پس ظاهر بی پیرایه و سهل و ممتنع فرم های آثار غزالی، اژدهای آتشین نفس بنیان فکنی[5] خفته است که ذات ناسازه گون هر کنش و منظری را روشنگرانه پدیدار می کند.

فراروی غزالی، جهان عینی و ملموس امری ناگزیر و بر ناگذشتنی است، آن طور که گریختن از آتشِ هراکلیتوس نا– ممکن است. این نفسِ واقعیت است که با ماهیتی مداوماً دگرگون شونده و نمودهایی پیش بینی ناپذیر، وی را مجذوب خود می سازد. عکاسی او ارتقای امور خُرد و ناچیز و خودبسنده به وادی وصف ناپذیر معانی ژرفی است که به مدد کاویدن پنهان ترین لایه ها محقق می شود. شیوه ی عکاسی او آن گونه که در مجموعه های جای سر خوبان (قطعات ۴–۱) و بد و بدتر (قطعات ۹–۵) بیان شده است مداقه ای عمیقاً ستیزه جویانه می نماید که به گونه ای تخریب گر هر نهادی را به چالش می طلبد و البته نقشی رهایی بخش در نمایش ویژگی های امر عادی و روزمره ایفا می کند.

به عنوان مثال، عکس های واقع گرایانه ی او در مجموعه ی جای سر خوبان، بازی طبیعت بر علیه مابعدالطبیعه است.[6] در آثاری نظیرابو محمد مصلح ابن عبداللّٰه مشهور به سعدی شیرازی، شاعر و نویسنده سده ی ۸ ه.ش؛ رضا عباسی، نقاش سده ی ۱۱ ه.ش؛ سید حسن مدرس، روحانی و سیاست مدار سده ی ۱۳و ۱۴ ه.ش و سید محمود حسابی، فیزیکدان سده ی ۱۳ و ۱۴ ه.ش، تصاویر به نوبه ی خود کاملاً مستند به نظر می رسند، انگار که زندگی روزمره در تهرانِ معاصر را به تصویر کشیده اند، لیکن اعتبار این تلقی تا بدان لحظه پابرجاست که متوجه نام هایی می شویم که پای این عکس ها نشسته است؛ نام هایی از مفاخر فرهنگ و تاریخ ایران که به نظر می رسد در تضاد با آن چه که از زندگی روزمره به چشم می آید، با این تصاویر اساساً بی ارتباط باشند. همین جاست که پرسشی از علت وجودی این آثار به ذهن متبادر می شود. به راستی سعدی و رضا عباسی و دکتر حسابی و مدرس با این تصاویر پیش پا افتاده از زندگی روزمره چه می کنند؟ این معما هنگامی حل می شود که متوجه می شویم تصاویر از نقطه نظر چشمان مجسمه های سعدی و عباسی و حسابی و مدرس؛ این قهرمانان اسطوره ای و الگوهای والای اخلاقی و دیگر تندیس های مفاخری از این دست که در گوشه گوشه ی شهر تهران قرار دارند، عکاسی شده است. این مجسمه ها نمادها و نشانه های ارزش ها و ایده آل های فرهنگ ایران اند. انگاره هایی هستند که ایران امروز بدان ها می نگرد، تحسین شان می کند و از آن ها اسطوره می سازد. آن ها در کانون توجه اند، به مثابه حقیقتی از مفروضات یک پایگان فلسفی که ایرانیان معاصر را بر آن می دارد رفتاری شایسته ی حضور این مفاخر در پیش گیرند. الگوهایی که ساختار صلب متافیزیکِ مذهب و سیاست در ایران امروز را بازنمایی می کنند. آن ها چنان سترگ و استوار ایستاده اند که گویی از تکانه های امر عادی و روزمره مصون هستند. با این وجود، حقیقتی که همتافته ی حضور این اسطوره هاست به مجرد آن که جهان از نگاه این تندیس ها نگریسته شود واژگون خواهد شد؛ آن جا که جهان در صیرورت همواره و سیلان روزمره اش پیش چشم مان پدیدار می گردد. جهانی که نه چیزی در آن ایستا و استوار است و نه چنان پاینده که به مثابه حقیقتی نمودار شود. این مجسمه ها چنان که ما از منظر عکس های روشنگرانه ی غزالی به کنه وجودی آن ها پی می بریم، چیزی بیش از ترجمانی از بازی های متافیزیک در قاموس زبان نیستند.

به همین شکل در مجموعه ی بد و بدتر، غزالی از نقش مولف در می گذرد و مفهوم نگاه آفرینشگر را در فرارفتن از خویش و انکار خود به سودای نوعی فراگیری همه جانبه را دوباره تعریف می نماید. در این مجموعه او اقتدار موجود در گزینش هنرمندانه را به عابرینی می سپارد که تصادفاً انتخاب شده اند یا فرآیند نادرست ظهور عکس هایش را همچون مکملی بر مولفه های زیباشناسانه ی شخصی خود به رسمیت می شناسد. در این آثار همان گونه که جلوتر و بیش تر از آن ها خواهم نوشت، او موشکافانه و به دقت، مطلق باوری به نشانه ها و ارزش های زیباشناختی را به مخاطره می کشاند. فرآیند همگانی کردن در آثار او، به فروکاستن از وجوه استعلایی هنرمند و امر هنری و بازگرداندن تصاویر به غنا و تکثر جهان عینی در عینِ صیرورت شگرف آن منجر می شود. بد و بدترهای او توسعه ی آفاق هنر به پهنه ای گسترده تر از پیش و بازسازی مفهوم هنرمند از مسافری سرگشته و تنها به کسی است که بر خاکی زندگی می کند که در همان زاده شده است. چنین است که رهگذران و غریبه هایی که از همه جا بی خبر، دست در خلق آثار او دارند،

در بازفرودمان از فراز تخیلات بر سطح زمین و خلق هنری برگرفته از ذات زندگی به عوض رویای امر استعلایی مشارکت می ورزند.
بر اساس آن چه این جستار کوتاه را درباره عکس های محمد غزالی آغاز کرده ام، به وضوح معلوم است که آثار او بر این فرض مقوم است که هنرمند نباید پویش خود در مسیر آفریدن را در نقشه و شاکله ای تماماً پیش بافته به پیش گیرد، لیکن به مثابه یک بازی، شایسته است چنین رویکردی گسترش و تحقق آتی خود در تمامی مرزهای ممکن را بیازماید. پاسخ غزالی به پرسش هایی که در برنامه ی گفتگو با هنرمند در چارسوی هنر، پاتوقی برای هنر معاصر ایران در تهران، داشته است گواهی بر این مدعا می نماید، آن جا که او در پاسخ به پرسشی در باب چرایی مقصودش از خلق عکس هایی کمابیش محو و نامعلوم در مجموعه تهران کمی مایل به راست می گوید:« من فقط بازی می کردم.» آثار غزالی عمدتاً نمایانگر این نکته اند که کشف کردن تنها زمانی میسر است که ابتدا کسی خویشتنِ خویش را متحیر سازد و سپس – و اگر چه به دشواری از پس این حیرت – دریابد که چه چیزی مانع از آمادگی او برای مواجهه با این بهت بوده است. آثار مختلف غزالی، نشان می دهند که چگونه ایده ی مدلول قطعی می تواند بیننده را در جای خود بایستاند و توانایی او را محدود کند. در حقیقت، پیاده سازی نقشه ای که دیواری از پی آن برساخته می شود، ماحصلی جز انسداد آینده در بر نخواهد داشت. بدین ترتیب سیمای دلپذیر عکس های غزالی آن جا است که نه فقط به حیرت ما که بهت مولف خویش را نیز به دنبال دارد و بسا بیش از این، جهان را چون یک شگفتِ مدام به تصویر می کشد.
حکم هراکلیتوس که می گوید :« جهان هستی، سرخوش و بی خیال مشغول حیرانی است »[۷] هسته ی راستین و رُستنیِ این مجموعه آثار است.

۱. فلسفه ی هراکلیتوس فلسفه ای صیروت باور است بدین معنا که او هستی را امری مدام دگرگون شونده و بی ثبات قلمداد می کند و به همین دلیل توجه به استفاده ی مکرر او از آتش به مثابه عنصری ناپایدار، میرا، تجدید شونده و دگرشکل یابنده اهمیتی اساسی دارد، این موضوع به قدری در آثار او برجسته می نماید که برخی از متفکران معاصر بر این باور اند که از آرای او می توان به نخستین استنباط از تبدیل ماده به انرژی و بالعکس، پی برد. در خصوص قطعه ی فوق لازم به ذکر است که ریشه واژه ی زندگی در زبان یونانی به bios بر می گردد که در عین حال به معنای کمان تیراندازی است. هراکلیتوس در قطعه ی B۴۸ می گوید:« نام کمان زندگی است، کارکرد آن مرگ است.» ، تاریخ فلسفه ی راتلج، ترجمه ی حسن مرتضوی، نشر چشمه، چاپ اول، ۱۳۹۰، تهران، جلد یکم، ص ۲۰۰. ذکر این قطعه از این رو ضروری است که او چنین کارکردی را برای آتش نیز متصور است. لذا گریختن از آتش میسر نیست زیرا هم زندگی و هم مرگ است. برای توضیح بیشتر مفهوم آتش نزد هراکلیتوس پاراگراف مختصر زیر از کتاب Fragments, The collected Wisdom of Heraclitus, Translated by Brooks Haxton, Penguin Group, ۲۰۰۱ آورده شده است:
«آتش هراکلیتی، نه ذاتی متافیزیکی است، آن گونه که نزد معاصرینش یافت می شود، و نه یک انرژی معنوی و یا روحانی قلمداد می شود. حتی آن آتشی نیست که دست های تان را می سوزاند. آتش هراکلیتوس استعاری است، به مثابه یک ایجاز روان شناختی که از همه ی دلالت ها و معانی تحت اللفظی آن [آتش] دانسته شده و در می گذرد، آتشی جیوه گون است که از کف دست جاری می شود و می سوزاند هر آن چه را که می خواهد به واقعیت چنگ بیندازد و آن را همچون امری پایدار و استوار نگه دارد. این آتش، اصل کنش گر بن فکنی است که به شکل حیرت آوری خود را بن می فکند.»
۲. ویران(–)سازی با یا بدون خط فاصله، معادل پیشنهادی برای de-creation است. این جمع اضداد– ویران کردن و ساختن– تاکیدی بر ماهیت دوگانه ی کنش عکاسی نزد غزالی است که هم ناظر به سلب ماهیت از فرایند های متعارف عکاسی و هم معطوف به برساختن شیوه ای بدیع در خلق عکس است.
۳. جا بی جا نمودن معادل پیشنهادی برای displacement است. هم به معنای جا به جا کردن و هم به معنای از جا کندن.
۴. در ترجمه ی این عبارت a voice whose nature and unfolding is aleatory طنین به جای صدا (voice) آمده است زیرا در فلسفه ی هراکلیتوس لوگوس عمدتاً امری شنیداری قلمداد می شود و بر اساس آن چه هایدگر می گوید رمز ادراک آن در نیوشیدن آن است. از این رو لوگوس مشخصاً حتی یک صدا نیست ممکن است پژواک یا طنین صدای دیگری باشد.
۵. بنیان فکنی یا بن فکنی معادلی است که محمد ضیمران برای deconstruction پیشنهاد کرده است. معادل های دیگری همچون واسازی، ساخت زدایی و البته دیکانستراکشن هم در متون ترجمه شده به فارسی مصطلح است اما شرح موجز دکتر ضیمران برای ترجیح بن فکنی به دیگر واژگان، در کتاب ژاک دریدا و متافیزیک حضور، خواندنی است. در ساخت فارسی بن + افکندن مشخصاً جنبه های سلبی این رویکرد آشکارتر می نماید لیکن برساختن و پی ریزی کردن نیز به شکلی در آن مستترگردیده است اگر چه آن که نظر به وجوه انتقادی deconstruction تعبیرِ ساختن کمی مبالغه آمیز به نظر می رسد اما نتایج عملگرایانه ی فلسفه ی دریدا در حوزه های معماری و علوم انسانی در سه دهه ی اخیر، گواهی بر ساخت مندی این شیوه از تفکر فلسفی و نتایج پی آمد آن است.
۶. به نظر می رسد دانشوری آگاهانه معادل جهان فیزیکی را به طبیعت ترجیح می دهد به خصوص آن جا که از تمایزات میان طبیعی و مادی بهره می برد. به این دلیل در عبارت the play of the physical versus the metaphysical به تاسی از ترجمه ی فیزیک به طبیعت، به جای متافیزیک، مابعدالطبیعه آمده است. در واقع دلیل ترجیح طبیعت به فیزیک، علیرغم آن چه گفته شد، تناسب بهتر آن با رویکرد غزالی در عکس های جای سر خوبان بوده است.
۷. غالباً در متونی که از آرای هراکلیتوس گردآوری شده ، به جای کلمه ی یونانی aeon – که در این متن چنین آمده است – واژه ی ترجمه شده ی time آمده است. البته گرچه «زمان» هم یکی از معانی این واژه ی یونانی است اما در متن دانشوری گویی هستی بر زمان ارجحیت داشته است. ترجمه ی تحت اللفظی این عبارت:
The aeon [the totality of being] is a child at play جمله ای شبیه این می شود:
«هستی، کودکی سرگرم بازی است.» اما در گفتگویی که با آقای دانشوری داشتم ایشان بر استفاده ی استعاری هراکلیتوس از کودک به مثابه کنش گری بدون نیت و آگاهی هدفمند تاکید فراوان داشتند. از طرفی مفهوم تصادفی بودن هستی و «جهان در شدن» در آرای هراکلیتوس چنان پررنگ و محوری است که مشاهده ی سیلان واقعیت های گذران و ناپایدار بیش از آن که به فهمی استوار منجر شود، موجد حیرت است. از این رو با هدف انتقال این مفاهیم ، در ترجمه کمی اغراق شده است.