مولفِ نیست گون[1]

عباس دانشوری
ترجمه ی همایون سی ریزی

خود، این است، سیری ناپذیر از نا – خودی. شارل بودلر[2]

آثار محمد غزالی میل به حذف نگاه هنرمند را تا نهایت امکان منعکس می کنند. البته در میان هنرمندان معاصر ایرانی، افراد دیگری نیز هستند که بیش و کم، ایده ی مشابه حذف مولف یا همگانی کردنِ[3] فراشد خلق اثر و یا به شکلی توامان هر دو رویکرد را در آثار خود بیان می کنند که مشخصاً در این میان – و به ترتیب قوت این رویکرد – ندا رضوی پور، بابک گلکار و باربد گلشیری قرار می گیرند، لیکن آثار غزالی بیش از هر هنرمند دیگری، میل به عزیمت از اصل خویش و گذر از معانی پیش مقرر را به نمایش می گذارند. حدیث مکرر است که او در آثاری نظیر جای سر خوبان و بد و بدتر، نوعی بی اعتمادی عمیق نسبت به رجحان نگاه خویش را نشان می دهد، از آن سبب که برای فهم جهان چونان که هست، بیننده باید از خویشتن خویش همان گونه بگذرد که از یقین خویش. به نظر می رسد این حکم ویتگنشتاین که « نیاندیش، ولی بنگر»، بن مایه ی آفرینندگی وی باشد از آن جا که او بر آن است جهان را چنان بازتاباند که هست، نه به آن شکل که چشمانش چگونه دیدن آن را آموخته اند. بدین ترتیب غزالی به» نظم غیر فردی حاکم بر دیگربودگیِ دیگری»، تعبیری از امانوئل لویناس، متوسل می شود که راهگشای میزبانی دیگران برای دیدن به نیابت از اوست.

غزالی روش شناسیِ های جدیدی را برای ساختن این مانیفست دیگربودگی در پیش می گیرد. او اولاً و عمدتاً، به دوربین عکاسی قدرت مضاعفی بخشیده و به انحای مختلف چنان عمل می کند که دوربین بتواند چشم راستین جهان باشد. به شکلی نمادین، عملکرد او چنان است که گویی دوربین خود واجد اختیار است. این قصدِ نمادین در آثاری همچون جای سرخوبان، تهران کمی مایل به راست و بد و بدتر به وضوح مشهود است، آن جا که غزالی با عکاسی از نقطه نظر چشمان مجسمه ها، یا به مدد پولارویدِ های تاریخ گذشته و فاسد شده و یا با دعوت از عابرین بی خبر برای گرفتن عکسی از یک مکان، مولفه های سوبژکتیو و هستی شناختی خود را فرو می کاهد. اگر چه ممکن است متناقض نما به نظر برسد، اما برای غزالی دوربین وسیله ای است که او به واسطه ی آن می تواند تا حد امکان، با خودش، گذشته اش، با تاریخ و آگاهی متارکه کند. او به روشنی باور دارد که در شکار جهان، دوربین از کسی که تصویربرداری می کند[4]، به مراتب مجهز تر و کار آمدتر است، از این حیث که دوربین نه گرفتار پیش داوری است و نه بار تاریخ را به دوش می کشد و در عین حال به ورطه ی جزمیت های شخصی در نمی غلتد. غزالی بارها به من گفته است: «مشتاقم دوربین مرا به سمتی ببرد نه این که من آن را با خودم این طرف و آن طرف بکشانم. بیشتر کنجکاوم که ببینم دوربین چه می بیند.» به سادگی می شود پی برد که نزد غزالی نگاه او به مثابه عکاس و ترجیحات شخصی او به مثابه هنرمند، تعصباتی است که باید بر آن مستولی شد و به همین سیاق ویژگی های زیباشناختی شخصی او به مثابه مراکز این اقتدار باید به حاشیه رانده شود. اگر او مصمم است که به این جهان های جدید و نگرش های نو قدم بگذارد مستلزم آن است که تا کرانه های امکان از خودش درگذرد.

وضوح، قطعیت و استواری به سکون و لختی منتهی می شود. آن کس که می داند یا به وضوح می بیند و در ذهن خود مدلولی نهایی دارد، بی آینده به تکراری ابدی گرفتار است. ایده ی وضوح زاییده ی مفاهیم جهانشمول و محصول وحدتی متافیزیکی است. متافیزیک، تمایزات منحصر بفردِ دریافت های گوناگون از ادراک واحدهای شمارش ناپذیر را به مفهومی یکه فرومی کاهد و نیز برسازنده ی هویتی وابسته به فضا و زمان است. هنر غزالی همچون ادامه ای بر تفکر نیچه، مفهوم کیفیت پنهان را که بر ساخته ای از کلیت باوری است، متزلزل می سازد که کارکرد آن چنان که ویتگنشتاین می نویسد، «هبوط کلمات از مأمن متافیزیکی شان به کاربرد روزمره ی آن ها است.» جای سر خوبان نمونه ی فوق العاده ای است که دریافت های متافیزیکی را در تضاد با تکرارناپذیری واقعیت روزمره به نمایش می گذارد. برای نیل به این واقعیتِ بی نهایت گونه گون، هنرمند باید نسبت به واژگون سازیِ آگاهی زیبایی شناسانه ی شخصی خود و سویه های جهت مند آن مبادرت ورزد و سزاوار است که نسبت به دیگر روش های منتج به فرم، گشاده نظر و پذیرنده باشد چه آن که اصطلاحاً امری هنری قلمداد شوند یا چیزی از جنس زندگی روزمره.

باورداشت غزالی به جنبش و تغییر، در گزینه های او جهت انتخاب یک دوربین برای مجموعه ی جای سر خوبان مشهود است. همان طور که اندیشه و هنر جوزف بویز با جاری شدن کره ی وارفته و عسل در جهت های پیش بینی نشده نمادسازی می شود[5] ، محمد غزالی به تجربه ی تعداد قلیلی از بی شمار احتمال ممکن در درون هر چشم انداز مبادرت می ورزد که به واسطه ی اتکای او به دوربین هایی محقق می گردد که نتایجی نامتعین پدید می آورند. این کنش، آن گونه که وی می گوید، کمینه کردن میزان تسلط بر فرایند خلق و بیشینه کردن عنصر حیرت در نتیجه ی نهایی است:

« نهایتاً بعد از امتحان چهار دوربین مختلف، به روبوت استار ۵۰ رسیدم که هیچ نورسنجی نداشت. از دوربین مامیا صرفنظر کردم چون تصاویر پروضوح و شفافی داشت ولی من دنبال دوربینی بودم که نتیجه ی کارش قابل پیش بینی و معلوم نباشد. بیش تر می خواستم خودم شوکه شوم... تصاویر واضح به کارم نمی آمد، می خواستم پر از گِرِین باشند... دلیلش این بود که تصاویر محو و رنگ و رو رفته حسی از گذشته را القا می کند.»

پرسشی به جای می ماند. مقصود غزالی از «محو و رنگ و رورفته که حسی از گذشته را القا می کند» چیست؟ مشخصاً جای سر خوبان بازتابی از زمان حاضر است و امر حاضر تماماً معطوف به روزمرگی است ، بنا بر این ارجاع او به گذشته نیز، یک ماضیِ دنیوی است.[6] بر اساس متافیزیک حضورِ دریدا و ایده ی او از مفهوم تفاوت ، تصاویر غزالی اذعانی است بر آن که جهان ماده و روح یکی است و هر تلقی دیگری از تمایزات میان دو در جهان طبیعی پیامد تاویل های آن است. بر این اساس آیا روا نیست که ما نیز چنین قضاوت کنیم که ایده ی غزالی از زمان گذشته زدودن باورهای صلب و ایده آل از تاریخ است و مگر تصاویر برگرفته از چشمان مجسمه ها، چیزی جز انکار این روایت های ایده آل است. با این نگرش، گذشته نیز همچون زمان حال

سیلانی از رخدادهای ناشناخته ی طبیعی است.
مفهوم مولف نیست گون [در حال نیستی] عملاً و از هر دو حیث استعاری و کارکردی در کلیه ی آثار او حضور دارد. به عنوان مثال، عکس های مجموعه ی جای سر خوبان از منظرچشمان سرد و بی سوی پیکره هایی است که زینت بخش معابر و میدان گاه های تهران هستند و بناست هویت بخش ایده آل های یک فرهنگ باشند. لااقل و در استعاره، هنرمند مسئولیتی در رخداد این وضعیت ندارد، اما تصاویر سرد و ساکت او از آرمان های فرهنگی ایران بازتابی از واقعیت زندگی نزد ایرانیان امروز است. در این مجموعه، ایده آل های متافیزیکی عرصه را به سیلان امر عادی و دنیوی وا می نهند. دوربین غزالی، به مثابه چشمان این بُتان[۷]، فاش گوی تفاوتی است بین آن چه هستیم با آن چه اشتیاق داریم و تظاهر بدان می کنیم که باشیم. تعمق هر چه بیشتر در این عکس های سرد و ساکت، به غرقِ هرچه بیشتر در سرنوشت تراژیک انسان به مثابه موجودی از خود بیگانه، جدا شده از نفس خود و زنده بر سیاق انکار روح خویش منجر می شود که جوینده ی ثبات و قرار در دریای پرخروش تغییر و صیرورتی پیش بینی ناپذیر است. چشم انداز منتشراز چشمان نا–مُدرِک و نا– بیننده ی این نمادهای یادمانی و اسطوره ای ، بازنماییِ نشانه های استعلایی فرهنگ ایران به گونه ای است که هر چیزی را نشان می دهد مگر آن کلان روایت های لاهوتی و انگاره های متافیزیکی که فرهنگ خود را بدان وسیله تعریف می کند. زندگی از منظر چشمان ایشان، چیزی بیش از سیلان و صیرورت امر عادی و روزمره نیست. روایت های صورت بندی ایده آل ها هیچ کجا یافتنی نخواهد بود. غزالی یک بار به من گفت که همیشه تحسین گر این اسطوره ها به عنوان نمادی از کمال بوده و اکنون مشتاق است که ببیند نگاه این مجسمه ها به ستایش کنندگان شان چگونه می تواند باشد. او حیرت زده می شود وقتی که در می یابد، به عنوان مثال، از نگاه تندیس دکتر حسابی، یک سطل زباله دیده می شود. (قطعه شماره ۴)

اکنون رواست که بگوییم جای سر خوبان رسولانه ستیز[۸] است زیرا جایگاه ممتاز کمال مطلوب و لایتغیر را به سیلان طبیعت تعین ناپذیر و مدیریت ناشدنی، مقلوب می نماید. آثار غزالی این گفته ی لویناس را به تصویر می کشند که نظم حاکم بر امر ایده آل وضعیتی مفروض است که در موقعیتی خارج از عرصه ی تجربه تثبیت می شود: « رسالت، شهادتی ناب است، ناب از این جهت، که مقدم بر همه ی فاش گویی ها، مستولی شدن به یک نظم است، پیش از آن که نظم فهمیده شود.»[۹]

بد و بدترهای غزالی یک تکاپوی جمعی با مشارکت ناهنرمندانی[۱۰] است که هرگز در عمرشان تجربه ای ازکار هنری نداشته اند. او تصاویراین مجموعه را به این عناوین نامیده است: «بدو بدتر – پیش در آمد»،«بد و بدتر – با تو» ،« بد و بدتر – پیش از تو» ، «بد و بدتر – پس از تو». با تو، پیش از تو و پس از تو، به موقعیت هنرمند در سلسله مراتب عکس ها دلالت دارند. در اینجا خصوصیات روش شناختی کار او اساساً جاه طلبانه به نظر می رسد از آن سبب که او به وضوح موقعیت هنرمند را از امتدادی طولی و استعلایی به راستای عرضی و عینی تغییر می دهد. مجموعه ی بدو بدتر متافیزیکِ «مولف به مثابه خداوندگار» (یا مولف به مثابه یگانه عامل تعیین گر) را به سودای ارج نهادن به شمولیت دیگری به مثابه هنرمند، واسازی می کند. یک چنین دگردیسی در راستای محور آفریدن که از سمت هنرمند به سوی مردم امتداد می یابد، بیش از آن چه ادعایی در خصوص استعاره ی عکاس – آفریننده ای دست نیافتنی– باشد توسعه دهنده ی مرزهای مجازی این جهان است. حلقه ی به هم پیوسته ی هنرمند و دنیای دنی، و هنر و روزمرگی، عنصر اصلی نمایش مجموعه ی بد و بدتر است. عکس های بد و بدتر، نگاه شامخ هنرمند – آفریننده را بالنسبه یا به کلی متزلزل می سازند؛ بدین سان که غزالی فرایند خلق هنرمندانه و خلاقانه ی خود را با تعاون افرادی ناهنرمند توسعه می بخشد. به عنوان مثال، عکسی از یک مکان مشخص که از آنِ اوست، درست کنار عکس رهگذری یا کنار عکس یک نابینا از همان مکان می نشیند. پیامدهای چنین رویکردی از این حیث که چگونه فقدان باور به آینده نگری در یک بینش زیباشناختی به ناگه راه بر به رسمیت شناختن تکثرها و چندگانگی می گشاید، مسحور کننده می نماید. تکمیل کننده ی نگاه هنرمند، تدارکی از حضورهای گونه گون وامکانات محتمل است. افزون بر این، جایگاه ایده ال و استعلایی هنر و هنرمند توسط واقعیت ، یک واقعیت طبیعی و فرهنگی، ملغی می شود که به تعبیر جوزف بویز، این مهم حامل این حقیقت است که هر انسانی یک هنرمند است. نزد غزالی، دستاورد هنرمند صرفاً منحصر به راستای بینش او نیست بلکه از مشارکت و جمع بندی نگاه دیگری محقق می گردد. اینجاست که نقش هنرمند به مثابه ناظر یکه و، یگانه کسی که حدود زیباشناسی را تعیین می کند به شکلی باورنکردنی به کمینه ترین کرانه تقلیل می یابد و چشم انداز جهان به شکل قابل ملاحظه ای فراخ تر می شود. بد و بدترهای غزالی، گشودگی افق هستی از ورای نوعی خود انکاری است. تمام کسانی که به تصادف در نقش همکار مولف انتخاب می شوند، حضورشان شکافی در جوشن یقین زیباشناختی غزالی است و از مجرای همین روزنه هاست – خواه دوربین باشد یا دیگری و یا نابینایی – که او به عرصه های جدیدی از انگاره ها و احتمالات پا می گذارد. به عبارتی ساده تر، غزالی مجذوب دانستن راه های مختلفی است که دیگران ممکن است جهان او را مشاهده کنند و همین امر موجد دریافت ها و اشارات متعددی است که از آثار او به دست می آید.

برای شروع، باید به این مسئله اذعان کرد که روش هایی که او از آن طریق ادغام دیگربودگی چشم اندازها را در پیش می گیرد، خصلتی چندگانه دارد. نمونه ای از این رهیافت که در مجموعه ی بد و بدتر رخ داده است تحویل دوربین به یک عابر ناشناس است که عکسی بگیرد. سپس او همان تصویر را آن گونه که خودش می بیند عکاسی می کند. قطعات شماره ۵ و ۶ نمونه های جالبی هستند که عکس های گرفته شده توسط یک مرد نابینا و خود عکاس را شامل می شوند. محمد شخصاً شرایط خلق یکی از همین عکس ها را برایم توضیح داده است. اینجا شرح داستان او و یک فرد نابینا را آورده ام که غزالی از وی خواسته بود از میدان توپخانه – یکی از مکان های تاریخی تهران– عکسی برای او بگیرد: « از میدان توپخانه عکاسی می کردم که صدای کسی را شنیدم که گدایی می کرد. فهمیدم که نابیناست. اسکناسی کف دستش گذاشتم و بعد از او خواستم که اگر می تواند او هم به من کمکی کند. اول کمی شوکه شد و بعد پرسید چه کاری هست. گفتم کارمن عکاسی است و کمی هم توضیح دادم که پروژه قرار است چه باشد ... و اگر می تواند برایم عکسی بگیرد. گفت من کورم، بعید است بتوانم کمکی بکنم. چیزی نگفتم. دوربین را به دستش دادم و چرخاندمش رو به سمت ساختمان. انگشتش را روی شاتر قرار دادم و گفتم فشار بده. عکس را که گرفت لبخندی زد و عکس خودم رو براساس قابی که می خواستم گرفتم.» [۱۱]

اساسی ترین اصلی که در نمونه ی فوق الذکر به بازی گرفته می شود همانا راستایی است که عمدتاً و به گونه ای سنتی مواجهه ی هنرمند با جهان را به سمت تقدسِ بینش آفرینشگر او سوق می دهد. هنر غزالی بر این نکته دلالت دارد که تمامیت بینش هنرمند نباید منحصر به اتکای صرف او به جستجوی کمال آن نگرش باشد، که البته خود عاملی ایجابی در شکل بخشیدن به یک مدلول قطعی و نهایی است، پس از این رو، هنرمند باید به توانایی خود برای نیل به ماورای محدوده های نامکشوف متوسل شود. درک غزالی از کمال بینش زیباشناختیِ شخصی وی به گفته ای از روسو بی شباهت نیست آن جا که ایده ی خود درباب گالاتئا[12] را چنین بیان می کند:« کمال او در این بود که کاستی داشت». بیان این موضوع معتبر به این حقیقت است که بینش هنرمند ضرورتاً محدود است زیرا که از کنه احساسی او منبعث می گردد که خود ماحصل تجربیات و دانسته های شخصی اوست. نزد غزالی، بینش هنرمندانه نیازمند امتداد و انبساط و تکمیل است حتی اگر توسط مداخله ی غیریتِ شبه خلاق دستخوش دگرگونی قرار گیرد. از عکس های او چنین استنباط می شود که هنرمند باید جهان را فراتر از آن گونه که خود احساس می کند و تاویل می کند بشناسد از این رو بهتر آن است که چون شراره ای آتش افروز، خیمه ای فروزان به پا کند که ازخویشتن خویش رهایش سازد. جمله ی بودلر؛ «خود، این است، سیری ناپذیر از نا – خودی»، برازنده ی آثار غزالی است. او با کاستن و حتی با زدودن از توانش و بینش هنرمندانه ی خود، نه تنها راه را برای ظهور چشم اندازهایی وسیع تر و همگانی تر هموار می سازد، بلکه قسمت های مغفول مانده و ازدست رفته را نیز بازیابی می کند؛ که به نوبه ی خود دمیدن نور به تاریکی ناشناخته ی هستی در باور او است که نتیجتاً می تواند سرشار از روشنایی شود. در واقع بخش های زیادی از جهان طبیعی به این دلیل نادیده مانده است که قادر به دیدن آن ها نیستیم زیرا تنها چیزهایی پیش چشممان مرئی است که مقدر گردیده است که رویت پذیر باشند. دراین میان، ایقان، قصوری به منتها زیان بار است. هم نظر با پل دومان که می گوید:« ما تنها زمانی قادر به فهمیدن هستیم که پیش تر آن معنا به ما داده شده یا فهمیده شده باشد ولو به شکلی جزئی و موهوم، که البته نمی توان آن را امر ناخودآگاه تلقی کرد.» این مهم به شکلی قدرتمندانه در قطعه شماره ۵ به چشم می خورد ، آن جا که عکس غزالی بخشی از یک سیمای شهری را شکار کرده است و عکس مرد نابینا ما را وادار می کند که خیابان آسفالت شده با خط کشی هایش را به رسمیت بشناسیم – عکسی که فی النفسه در ضمیر خودآگاه ما احتمالاً مغفول مانده و یا ناچیز برشمرده می شود – و عملکرد آن به مثابه عنصری تکمیلی، بنیادین و علاوه بر این ها، پاره ای مکاشفه گونه از عکس عادی و مرسومی است که غزالی گرفته است.

درادامه ی این سلسله از آثار، در قطعه شماره ۶، عکس سمت چپ توسط یک نابینا و عکس راست توسط غزالی گرفته شده است. این جا، آن چه از هم نشینی «عکس در لحظه ی»[13] فرد نابینا و عکس غزالی با کادربندی متعارفش، پدیدار می شود این است که چگونه اعوجاج آشکار در یک عکس به مثابه تفسیری از دیگری و به عاملی جهت تاویل آن بدل می گردد. فاصله ی میان این دو عکس، فاصله میان تصادف و تدارک ، مهارت و شانس، استادانه و آماتور، استعلایی و عینی، و میان ممتاز و حاشیه ای است. و با این حال کدام یک بد یا بدتر است؟ مگر غیر از این است که عکس مرد نابینا با همه ی این تفاسیر که تصادفی و آماتوری است بیشتر قائم به ذات به نظر می رسد و به همین دلیل ایستایی و ابدیت را از عکس نخست سلب می کند؟ آیا عکس مرد نابینا به چشمان و آینه ای بدل نمی شود که در آن جهان چون دریایی مواج به نظر می آید؟ مگر نیت مندی در نگریستن جزکوربینی[14] شخص بیننده و کوری چشم باطن نیست؟ پس ما چگونه می توانیم بر این جمع اضداد فائق آییم؟ اما بگذارید فراموش نکنیم که هر دوی این عکس ها به غزالی تعلق دارند زیرا این تصاویر نقشه ی نبرد خودخواسته ی او علیه خویش است، لااقل تا جایی که امکان پذیر باشد، و به همین دلیل این عکس ها را می توان سندی بر نظاره ی این جهان هم ارز با نظاره ی جهان های بیشمار دیگر دانست. عکس هایی که توسط غزالی گرفته شده است برانگیزاننده ی یک زیبایی شناسی است، یک تقدم گرایی که شاید نشات گرفته از زیست شناسی و این باشد که چگونه چشمان آدمی تصاویر را قاب می بندد. عکس های غزالی توسط تقارن و دَوَرانی[15] هدایت می شوند که آن ها را به هنجارهای تثبیت شده ی زیباشناختی بازمی گرداند. از سوی دیگر، عکس های افراد نابینا پشت به دیوارهای از پیش مقدر ارزیابی زیبایی شناختی تکیه داده اند. آن ها چشم اندازهایی را نمودار می کنند که اگر تصادفاً به صحنه ی نمایش وارد شوند، استعدادی ندارد که به تنهایی و بدون هم نشینی پر تعارضشان با عکس های غزالی، به راحتی طرد و انکار شوند.

در ادامه، در قطعه شماره ۷، تصویری که مرد نابینا گرفته است یک پرسپکتیو مورب و کژواره از ساختمانی را نشان می دهد. کادربندی این نما گرانش، ایستایی و تعادل را پریشان می کند. عکسی که توسط مرد نابینا گرفته شده است مرزهای تثبیت شده ی طبیعی و فرهنگیِ آن چه را که ما همواره به عنوان ارزش هایی بدیهی و ممتاز شناخته ایم کم رنگ می نماید. این سازوکار، در نمایش زمین آسفالت در قطعه شماره۵، به شکلی افراطی خارج از قلمرو هنجار های به رسمیت شناخته شده ی زیباشناختی قرار می گیرد که به همین ترتیب افق های جدیدی از رابطه را عرضه می کند که به ماورای ایده آلیسم و واقعیت گرایی متداول کوچ می کند. اینجا، جزء جزء جهان – که در استیلای زیست شناسی، هنجارهای فرهنگی و ارزش های تثبیت شده ی زیبایی شناسی مکتوم مانده است – به منصه ی ظهور می رسد. اکنون سنگینی زمین با سبکی امر مطلق جایگزین می شود؛ طبیعت بر مابعد الطبیعه غلبه می کند و همه ی این ها به مدد هنری است که پدیده ی هستی و پیچیدگی امر عادی و ظاهری را به آزمون می گذارد. به همین سیاق، در قطعه شماره ۸ ، عکس سمت راست متعلق به غزالی است و عکس چپ (که تماماً سیاه افتاده است) از آنِ یک زن عابر است. همان طور که پیش از این گفتم، قاعدتاً در قاموس قوانین به رسمیت شناخته شده، عکس سوخته باید رد شود، با این وجود، برای غزالی، این عکس به آفاق بینش هنرمندانه ی او پهنه ای دوچندان می بخشد و فرصتی به دست می دهد که او از محدودیت های شخصی خود فراتر رود و بالتبع از زندانی که برساخته ی انتظارات کوته نگرانه ی سنتی در قلمروی هنرو زندگی است، بگریزد. این لحظه ی آگاهی به همه ی ممکنات است، هر تصویر اشتباه یا تصادفی همچون پنجره ای گشوده رو به جهانی عمل می کند که مرزها و امتدادهایش علیرغم وجود همه ی محدودیت ها همچنان ناکرانمند است. با این تصاویر جفت شده، قابلیت ناچیز فهم امر واقع بسط یافته و نه تنها به امری پر رمز و راز که حتی به موضوعی عرفانی بدل می شود۱۶. این هم نشینی مطلقاً نتیجه ی منطقیِ به کار بستن سازو کار هنری نبوده و نیست زیرا پیامدِ احتمال است و بیش از آن نتیجه ای از گسترش مرزهای جهان هنر به فراگیری امر غیر هنری و غیر روایی است. غزالی نشان می دهد که اتکای امن ما بر تکیه گاهی که خودمان آن را سازه ای مستحکم قلمداد کرده ایم تا چه اندازه پندار موهومی است از آن رو

که در برابر ناپایداری باورها و نگرش ها و در مقابل حقیقتی که خود همواره در حال دگرسانی است ، سخت سست و متزلزل می نماید. اولین و مهم ترین گزاره ی مفروض مسلم و این آثار، وجود جهان هایی گونه گون است که غزالی بر آن است در میانه ی آن ها راه بپیماید. دومین، به کارگیری درخشان استعاره ی نابینا به مثابه بیننده ای راستین است، به این تعبیر که بیننده ای که تاریخ را از نگاه خویش می زداید کنشی به مثابه کورکردن خویش در پیش گرفته است. چنین شکلی از نابینندگی [۱۷] به رویای مونه[۱۸]بی شباهت نیست که آرزو داشت بینایی خود را آن گونه می بازیافت که قادر به نظاره ی جهان بی هیچ مفهوم از پیش انگاشته ای می بود. غزالی تلاش می کند از طریق دستاوردهای بصری اش به این مهم دست یابد.

پیامد عرضه ی نگاه نابینا به جهان، مشاهده ی هر خبط و طرد و اشتباهی به مثابه فرصتی برای رهایی از سلطه ی تفکر متداول و قراردادی است. غزالی این اشتباهات را به مثابه شکافی در جوشن این باور می بیند. به عبارتی دیگر، خبط و خطا راهی برای برون رفت از ملال و سکون و تاریکی یقین است. در قطعه شماره ۹، گوزن، عکسی که تعمداً توسط غزالی کمتر از حد متعارف نور دیده است، توسط متصدی چاپ به شکل متعارفی که از نوردهی انتظار می رود تصحیح گردیده است. این تصویر توامان عکس اولیه ی غزالی و عکس تصحیح شده توسط متصدی را نشان می دهد. این هم نشینی موجد یک دیالکتیک میان امر هستی شناختی با امر قراردادی است. این دو تصویربا در برگرفتن این استمرار زمان– مکان مند، به حضور امر نامتناهی در درونمان اشاره می کنند تا پیمایش راه میان بی نهایت ها برایمان هموار شود؛ از یقینی به یقینی دیگر، از منظری به منظری دیگر و از ارزشی به ارزش دیگر را. برای غزالی ظهور این به اصطلاح اشتباهات چه از دوربین سر بزند و چه از جانب متصدی ظهور، موجد دیگربودگی جهان است. این ها گواهی بر حضور ماده ی تاریکی است که ما به دلیل قطعیت خردباورانه و شهودی خویش از دیدنشان ممتنع و محروم گشته ایم. این به اصطلاح اشتباهات در حقیقت، کرم چاله هایی[۱۹] به جهان های دیگرند و از این رو اندیشیدن به آن ها به غایت حیرت انگیز خواهد بود. شرحی از پل دومان بر خوانش دریدا از روسو را به یاد می آورم : «خود، همیشه به خفا درون دیگری خانه می کند آن گونه که آفتاب درون سایه می غلتد و حقیقت درون خطا.»

به بیانی نمادین و نشانه شناختی، خصیصه های اضمحلال مولف به شکلی قدرتمندانه در مجموعه ی هست شب حضور دارد. این تصاویرکه ملهم از شعری از نیما یوشیج به همین عنوان است، در وجوه عمل گرایانه ی معناشناختی و نحوِ کنایی شعر سهیم می شود. آن چه از میان دورنمای این دو تصویر و بیان ادبی پدیدار می شود، واژگونی ژرف تفکر استعلایی و ایده آلیسم است. (قطعات ۱۱–۱۰)

در این مجموعه، هر اثر شامل یک جعبه ی نور است با عکسی که از درون روشن می شود و عکس دیگری در قاب، که به واسطه ی نور بیرونی قابل دیدن است. هنگامی که قوه ی درون جعبه ی نور به اتمام می رسد، جعبه رو به سیاهی می رود و تصویری که در آن است دیگر مرئی نخواهد بود. چیزی که از این تصویر به جا می ماند رونوشتی از آن در قاب دیگر است که از بیرون روشن می شود. نسوج نگهدارنده ی شبکیه ی[۲۰] جعبه ی نور، استعاره ی بینش خلاق هنرمند است؛ نور آفرینشگر درون و یقیناً چیزی که از آن تابش خلاق درونی در دسترس به جای می ماند بقایای باستان شناختی[۲۱] آن است؛ عکسی که در روشنایی بیرون رویت پذیر خواهد بود بی آن که نشانی از الهام درونی یا که پرتویی آتشین از بصیرت درون باشد. در مجموعه ی هست شب، نوری که از لحظه ی پرتلالو الهام ساطع می شود گویی در گذر زمان به موجودی ذی حیات بدل می گردد که تاریک و خاموش می شود. این سیاهی، همانند بخش های از دست رفته ی مجموعه ی تهران کمی مایل به راست(قطعات ۱۳–۱۲) موجد روند روایی تاویل و خوانش های متفاوت هستی شناسانه است. جعبه ی تاریک اکنون بر اساس رونوشت شفاف آن در قاب همجوار، به میانجی خوانش گران دوباره ساخته و باز آفریده می شود و آن چه بدواً، منظری روشن و تابنده بود با گذشت زمان به امحا[۲۲] می گراید و از دسترس خارج می شود حتی از دستان هنرمند. همانند مجموعه ی بد و بدتر، عکس های هست شب نیز نمایشی از دو عکس هم زمان نیستند زیرا که تصاویر حسی از جنبشی تمام ناشدنی را از میان حضور های باواسطه القا می کنند. توسعه ی دیالکتیکی این آثار، استعاره ی عکس به مثابه تصویر هم زمان را با پویشی در زمان تعویض می نماید. با شباهت بسیار به یک سمفونی، عکس ها به شور می آیند و شور می بخشند، درست همانطور که موومان ها[۲۳] در بیان موسیقایی چنین می کنند.

۱. نیست گون معادل پیشنهادی برای vanishing است. واژه ی انگلیسی vanish از evansis در زبان فرانسه مشتق شده که برگرفته از evanescere به زبان لاتین و به معنای ناپدید شدن است. معنای دیگر این واژه در لاتین به معنای مردن است. یکی دیگر از مشتقات این واژه ی لاتین که امروزه در زبان انگلیسی به کار می رود واژه ی evanescent به معنای ناپایدار و در حال اضمحلال است اما در کاربرد اصلی واژه ی لاتین، ناپدیدشدنِ یک باره مورد تاکید است، به همین دلیل « نیست شدن» را برای ترجمه انتخاب کرده ام که بر مرگ و زوالی سریع دلالت دارد. از طرفی هم نشینی متداول این واژه در کنار «نابود» در عبارت های فارسی دلالتی ضمنی بر غیاب دارد. ترجیحِ معادل «نیست گون» به نظایری همچون «نیست شونده» یکی به دلیل حدوث فوری این فعل است که در «شدن» چندان برجسته نیست و از طرفی بر گرفته از نقش غزالی به شکل مولفی توامان حاضر و غایب در فرایند خلق آثار اوست. همان گونه که واژه ی نابود در اصل ترکیبی از نا و بود است، نیست گون هم به مفهوم بودنی نیستی وار است.

۲. داریوش آشوری در کتاب فرهنگ علوم انسانی، non-self را «جز– خود» ترجمه کرده است که به خصوص در ترجمه ی این شعر بودلر، معنی دقیق تری به نظر می رسد لیکن بنا به وحدت رویه در ترجمه ی non به نا در این متن، از همان نا– خود استفاده شده است.

۳. دانشوری دو جا در متن اصلی از واژه ی democratization استفاده کرده است که ناظر به مشارکت افرادی جز مولف (غزالی) در فرایند خلق اثر هنری است. به همین دلیل از معادل «همگانی کردن» استفاده کرده ام که در واژگان هنر معاصر مناسب تر از «مردم مدار کردن» و یا «توده سالارگری» به نظر می رسد.

۴. در متن انگلیسی جناس جالب و جذابی بین camera و camera-man وجود دارد که در فارسی قابل ترجمه نیست و متاسفانه واژه ی تصویر بردار به جای camera-man حق مطلب را در خصوص رقابت بین انسان و دوربین ادا نمی کند.

۵. در این عبارت «عسل» به اثری از جوزف بویز با نام « چگونه می توان تصاویر را برای یک خرگوش مرده توضیح داد» و «کره ی وارفته» به اثردیگری از او با عنوان «کنج چرب» اشاره دارد. برای مشاهده ی آثار نگاه کنید به:

Joseph Beuys, How to Explain Pictures to a Dead Hare, ۱۹۶۵

https://en.wikipedia.org/wiki/How_to_Explain_Pictures_to_a_Dead_Hare

https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/۹,۱۹۹۷,۴۳۴/

Joseph Beuys, Fat Corner, ۱۹۸۲

https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/۱۲,۱۹۹۷,۴۳۴/

https://art.nationalgalleries.org/art-and-artists/۹۳۷۲۸

۶. ماضی دنیوی را با تردید بسیار برای mundane past آورده ام. با توجه به تاویل دانشوری به نظر می رسد مقصود او از گذشته ای دنیوی یا این جهانی و یا ناسوتی، رد هرگونه نگاه استعلایی و ایده آلیستی به تاریخ باشد.

۷. در متن دانشوری، idols ،چنان که آن را بُتان ترجمه کرده ام نیامده و در واقع واژه ی اصلی icons بوده است اما از آن جا که او مکرراً از فعل idealize استفاده نموده –که بنا به معانی متعدد آن ترجمه ی هم سنگی در فارسی پیدا نمی شود– و نظر به ریشه ی مشترک idol و Ideal در زبان لاتین، این جا در عوض مجسمه ها، بُتان را آورده ام تا گویای کنش بت سازی از این اسطوره ها در فرهنگ رایج باشد. واژه ی بُتان نیز پیش از این در ترجمه ی عبدالعلی دستغیب از کتاب Twilight of the Idols نیچه با عنوان شامگاه بتان آمده است.

۸. رسولانه ستیز معادل پیشنهادی برای anti-prophetic است. توضیح بیش تر ذیل این بند آمده است.

۹. واژه ی prophecy بر پیشگویی و بشارت دهی دلالت دارد و البته به معنای نبوت است. دلیل اصلی اطلاق یکی دیگر از مشتقات آن prophet به فرستادگان خداوند نیز به تاسی از پیغام آوری ایشان بوده است هم چنان که واژگان پیامبر و پیغمبر در زبان فارسی ناظر به چنین ویژگی است. در زبان عربی هم، رسالت و رسول این دو واژه ی لاتین را نمایندگی می کنند. در متن دانشوری چنان چه مکرراً خوانده اید او بر پیش بینی ناپذیری واقعیت در آثار غزالی تاکید بسیار دارد اما علیرغم توجه به مقوله ی فوق، چرایی ترجیح رسولانه ستیز به ضد– پیش گویانه، نقل قولی از لویناس است که مفهوم prophecy را در نسبت تئولوژیک آن با سرنوشت قوم یهود به کار برده است و از این رو دلالتی ضمنی به رسالت نبوی دارد. از طرفی این نقل قول درست بعد از توضیح او در خصوص وضعیت فعلی اسطوره های مجموعه ی جای سر خوبان آمده است که عمدتاً پیام آوران و بشارت دهندگان ایده آل های اخلاقی و عرفانی بوده اند.

۱۰. انتخاب ناهنرمند بدون خط فاصله بین نا و هنرمند به تاسی از واژه ی متداول نابازیگر در ادبیات سینمایی است، لیکن در متن انگلیسی همه جا از non-artists استفاده شده است. نابازیگران در واقع هم بازی می کنند و هم نمی کنند زیرا تشخیص زندگی واقعی تا بازنمایی نقش سینمایی در کارشان دشوار است. برای درک بهتر این دشواری، طبیعت بیجان اثر شهید ثالث نمونه ای مثال زدنی است. از طرفی با استناد به گفته ی بویز که هر انسانی هنرمند است، نا– هنرمند برایم معنایی شبیه به «بی بهره از درک هنر» دارد اما معنای ناهنرمند شبیه به کاربرد روزمره ی واژه ی نامرد است که اتفاقاً به مردی خطاب می شود که از ویژگی های مردانگی بی خبر است. به همین سیاق ناهنرمند، هنرمندی است که به کار هنری خود آگاه نیست.

۱۱. پس از این عبارت نسبتاً صقیل «عکسی که فرد نابینا گرفته است» آورده می شود. دلیل استفاده از آن به جای «عکس فرد نابینا» پرهیز از تلقی نادرست مضاف و مضاف الیه به جای فاعل و مفعول و به تبع آن این تصور اشتباه است که غزالی از یک فرد نابینا عکاسی کرده است.

۱۲.گالاتئا* پوگمالیون: «شاه قبرس [کوپروس] که، به روایت اووید، دستور داد مجسمه ای زنده نما از جنس عاج بر اساس الگوی او از زن ایدئال بسازند، زیرا هیچ زنی در عالم واقع با معیارهای پوگمالیون انطباق پیدا نمی کرد. پوگمالیون عاشق این مجسمه شد. آفرودیته به حال او دل سوزاند و به مجسمه حیات بخشید.(نامی که بر این زن گذاشته شد یعنی گالاتئا، اصلاً مرجع باستانی ندارد). پوگمالیون با این زن ازدواج کرد و از او صاحب دختری شد. »

مایکل گرانت، جان هیزل ، فرهنگ اساطیر کلاسیک، ترجمه ی رضا رضایی، نشر ماهی، تهران، ۱۳۹۰، ص ۲۲۹

۱۳. Snapshot

۱۴. در این جا به جای ترجمه ی blinding oneself به «کورکردن خویش» ،کوربینی را آورده ام. دلیل این انتخاب تفاوت میان فقدان چشم و فقدان بینایی است اگر چه نتیجه ی هر دو وضعیت کوری است اما با توجه به معنای استعاری نابینایی در کار غزالی و متن دانشوری، کوربینی را استعاره ای از کوری در عین وجود اندام چشم تصور کرده ام. در متن دانشوری هم، کور کردن خویش تعبیری از سلب بینایی است و نه نابود کردن فیزیکی چشم. از طرفی استفاده از مترادف مصطلح « نمایی» به جای «کردن» در «کورنمایی خویش» تعبیر درستی نبود چون پسوند «نما» می توانست نوعی نمایشِ کوری یا تظاهر به آن را در عین دیدن به ذهن متبادر سازد.

۱۵. ترجمه ی circularity است که تعمیم آن به عکس های غزالی، به مثابه وضعیتی از ترکیب بندی بصری تصاویر کمی اغراق شده به نظر می رسد اما با وجود فعل «بازگرداندن» که در ادامه ی جمله می آید شاید در افق معنا چندان بی راه نباشد.

۱۶. در این جا دانشوری مشخصاً از جناس موجود میان واژگان انگلیسی mystifying (مبهم و یا پر رمز و راز) و mystical (عرفانی و یا جادویی) بهره برده است اما واژه ای در فارسی پیدا نکردم که ایهام رمز آلود و عرفانی را توامان در بر بگیرد.

۱۷. نابینندگی در این جا به عنوان معادلی برای blindness (کوری – نابینایی) آمده است و مشابه توضیحات بند ۱۴ ناظر به اراده به ندیدن در عین وجود قوه ی بینایی است. از طرفی پیشوند نا در کنار بینندگی ملهم از نقد دریدا به متافیزیک حضور در نزد افلاطون است که موجد تقلیل حضور به رویت پذیری است، امری که پیش از این و نزد هراکلیتوس معطوف به ماهیتی شنیداری بود تا بصری. به این تعبیر که توضیح مختصر آن ممکن نیست، نا بینندگی، دیدنِ نبودنِ چیزهاست.

۱۸. این قطعه به ضعف بینایی کلود مونه و بیماری آب مروارید چشمان او اشاره دارد که نهایتاً به کوری او منجر شد. البته او بعدها بینایی یکی از چشمانش را پس از عمل جراحی بازیافت اما در بین مورخین و منتقدین هنر، بررسی های جالبی در خصوص شیوه ی نقاشی او و ارتباط آن با بیماری آب مروارید صورت گرفته است.

با توضیحات آقای دانشوری لازم به رفع ابهام است که آرزوی مونه به دورانی باز می گردد که او در آستانه ی نابینایی قریب القوع خویش آرزو می کرد که ای کاش همه چیز وارونه بود و او در سی سالگی کور مادرزادی بود که یک باره بینایی خود را رو به جهانی به دست می آورد که هیچ تصور از پیش دانسته ای از آن در کار نباشد.

۱۹. از ویکی‌پدیا، دانشنامه ی آزاد: «کرم چاله در فیزیک یک پل میان بر فرضی در فضازمان است. کرم چاله‌ها ساختار و بعد فضا و زمان را شکسته و باعث ایجاد تونلی و حفره‌ای می‌شوند که سرعت یک ماده در آن از سرعت نور بیش تر خواهد شد هم چنین کرم چاله‌ها بعد و ساختار فضا را نیز شکافته و آن را جمع می‌کنند که این باعث کوتاه شدن مسافت بین دو نقطه در فضا می‌گردد.»

۲۰. نسوج نگهدارنده ی شبکیه ترجمه ی واژه ی fulcrum است. معنای این واژه تقریباً در تمام دانشنامه ها و فرهنگ لغات به معنای تکیه گاه در علم فیزیک آمده است. تنها در این لغت نامه به ارتباط آن با ساختار چشم ذیل این مدخل اشاره شده است:

GNU Collaborative International Dictionary of English:

۵. (Anat.) The connective tissue supporting the framework of the retina of the eye. [Webster ۱۹۱۳]

۲۱. Archeological

۲۲. امحا معادل پیشنهادی برای evanescent است. پیش تر و در بند نخست به تبار این واژه و ارتباط آن با وضعیتی روبه زوال و نیست گون اشاره شده است لیکن ترجیح این واژه به مترادف های فوق الذکر

به دلیل ارتباط لغوی آن با محو شدن است که در خصوص عکس های مجموعه ی هست شب، تناسب زیباشناختی بهتری دارد.

۲۳. در اینجا به جای ترجمه ی movement به جنبش و یا پویش - که در سطر بالاتر چنین آورده شده است– موومان را آورده ام که نام قطعه ای از یک اثر موسیقایی است که خود به تنهایی و مستقل از کلیت اثر، آغاز و پایان بندی کامل و مشخصی دارد. به تعبیری موومان ها، کلیت های جزئی یک کل بزرگ تر هستند. در این جا دانشوری به زیبایی از ایهام این واژه و تجانس آن با سمفونی برای بیان شاعرانه ی آثار غزالی بهره برده است.