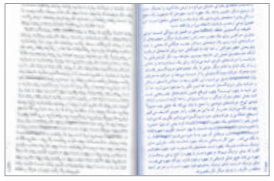
تصویرِ
بی‌سَر

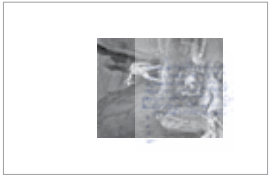
تصویرِ بی‌سَر

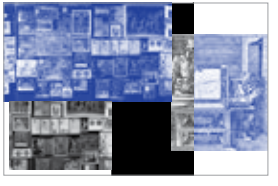
این اثـــر بایـــد هنر نقـــل قول کردن بـــدون علامـــتِ نقل قول را بـــه اعلاترین درجه بســـط دهد. نظریـــهء آن پیونـــد تنگاتنگی با نظریهء مونتـــاژ دارد. والتر بنیامین [N1.10]

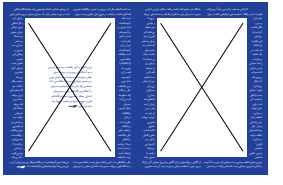


غایت هنر، غایت نظر

در این صورتبندی همواره امکان آن وجود دارد که فلسفه‌ها حامل لغزش بی‌معنای نظر و/یا عمل باشند. چه بسا که ردیف کلمات بی‌سر(وته) بنظر برسند. تنها همین و بس. از من چه می‌خواهید؟ گرد جزی که قصد انجام ندارد؟ چگونه می‌توان ناکلمات هنوز نیسته سر کرد تا بگفته دیگر چگونه هرچیز که آدمی در لحظه، خاصی از زمان می‌اندیشد باید به هرقیمتی در پروژه، در دست اجرا ادغام شود؟ **جهنم که غایت‌ها و هدف‌ها و برزخ‌ها و مسیله**. انکار نشده، کلی نیی باشد از ریشه انکار آدمی این پروژه را از بدو امر به منزله، غایت آن در ظن خویش حمل کند. اینها جزوال تفکر هستند(شدند)بیشتری بدون توان شدن در سر. شاعی جستن آنها در واریسی جوارض‌ست که به **هنر** می‌رسند؛ میان همین تصاویر، در نمودها ـ وانمودها، جایی لبه؛ شعاعت ها و در اطرافی با کلمات هنوز نیسته ای‌ـــ







کجاست تصویرِ آینه‌یی متکی بر شب؟

در این صورتبندی همواره امکان آن وجود دارد که قطعه‌ها حاصل لغزش بی‌معنای قلم یا یک خطای چاپی بوده باشند و هنگام خواندن یا پس از آن و یا ازپس گذران مدتی مدید، چه بسا که ردیف کلماتِ بی سر(وته) بنظر برسند.تنها همین و بیش ازین چه می‌توان گفت گِردِ چیزی که قصد انجام ندارد؟ چگونه می‌توان باکلماتِ هنوز نبسته سَر کرد یا بگفته دیگر چگونه هرچیز که آدمی در لحظهء خاصی از زمان می‌اندیشد باید به هرقیمتی در پروژهء دردست اجرا ادغام شود؟ چنانکه گفتیم فقط یادآوری این نکته درحاشیه پروژه باشد و به ذهنیتِ درحال کار(که خود حامل پروژه گوینده است) انگار نقشهء کلی ئی باشد ازینکه افکار آدمی این پروژه را از بدو امر به منزلهء غایت آن در بطن خویش حمل کنند. اینها متریال تفکرهستنداندیشیدنی بدون توانِ شدن در سَر. شانس جُستن آنها در وارسی جوارحی‌ست که به نظر می‌رسند: میان همین تصاویر، در نمودها ــ وانمودها، جایی لبهء شباهت‌ها و در انطباق با کلماتِ هنوز نبسته ؛

ستی که می‌گنید لحظه‌ای را سپری گنید ازامر واقع، از حضور آن به دیده،
گذرانی را شاهد خواهید بود که به ساخت تصویر می‌انجامد. تصویرْ همان
حینِ درگذشته است در ظاهر، بعبارت دیگر مانده ای که در
ظاهر است همان تصویر است. این مانده چه می تواند باشد بغیر از مرگ،
مرگِ تنها آنچه جذبِ این ظاهر شده است. آنچه تصویر بدان می
پردازد همان چیزی ست که در تصویر، از تصویر سربازمی
زند. چیزی که در تصویر از تصویر دورفته است (که زمان می تواند جزیی
از آن باشد) خالی بودنی را در تصویر منجر می شود که همانا سایه‌ء مرگ
است، خالی بودن که جاگیر شْ پروسه خاتمه یافته است
و چون تصویر بازتولید پذیرست- نه فقط حاصل نهائی که چیزی
تمی ست- این پروسه است که بازتولید می شود و از مرگ
تنها این لحظه‌ء مرگ است که بطور پی در پی تکثیر می شود. مرگیدن
و نه مرده. مرگیدن و تا ابد مرگیدن، مرگیدن و نمردن.از پس گاه. تولید
- ارزش - مصرف و هرچه می خواهی اسمش را بگذاری که من
روزمره را متصور شوم آپاراتوس دیگری بکار افتاده است که شاموزه‌اش
چرخش تصاویر است.هرچیزی برای اینکه برجا بماند
باید به (ظاهر و لباس) تصویر درآید. چیزها هیچ نیستند
جز نمود این تصاویر، تصاویری که خود وانموده‌ء چیزهایند. چیزها هیچ
نیستند الاّ نمودِ وانمود و ما مشغول مصرف تصویریم.
نمایش، سرمایه است به درجه ای از انباشت که به تصویر بدل می
شود.

•آیا می توان از روی تصویر پرید؟ درواقع اگر تبدیل به تصویر
شدن طی پروسه ای محقق می شود آیا می توان بطریقی
در مسیر تبار تصویر رخنه کرد، شگافی بعنوان راه فرار،لحظه ای
برای قربانیگری، و نهایتا، راهی برای فراموشی: فراموشی تصویر؟

فراموشی تصویر نوعی رویگردانی از تصویر است، درفراموشی
همه در اطراف حاضرند همه‌ء اجزا همه‌ء اندام ها بجز آنچه
درون فراموشی ست؛ گسستی که حرکت فراموشی به سمت آن در حرکت است
نمی تواند یک امتناع اخته و غیر مسئولانه باشد. فراموشی تصویر که به
پَرش از روی آن منجر می شود سراسر عمل است، جنونی که
فرمان را بدست گرفته و مکانیزم را به اختلال می کشاند. نمایش از ادامه
نمی افتد اما تصاویر پرش می‌کنند، توالی از میان می رود و هیچ
معنایی جاگیر نمی شود، تنها تصاویرند و کلمات اما بدون مراکز دلالت،
تکه تکه شده و ایستاده حول نمایش، اما پشت کرده به نمایش
و نمایشِ از ادامه نیوفتاده را به نمایشی دیگر به ضدنمایش بدل می کنند.
نمایشِ بی سر(و ته)، اما تنها در محضر جنون می توان تصویر را ظلاطه‌ء
هذیان کرد و نه اندیشه، اندیشه ای که برای بیان متوسل به
زبان و تصویر است.
سرتاسرشکسته،هرشناختی که پیشاپیش‌رابه یک استثناءبدل می‌سازد ،
تاملی‌ست برپسماندهای بیجان،تامل برفرآیندی باقاعده که به پیشامدمجال
نمی‌دهد،نه حتی به پیشامدناگوار. بازشناسی پیشامد خود کشید انش
است،وپیشامد،که درنومیدیِ فیلسوف پنهان شده،درپاوه گویی های جنون
فوران می‌کند.
تصویر >امرتو > قربانی شدن تصویر برای فراروی از مابه ازاء
تصویری>نگاه اورفه >انعدامِ انتها - از چشم افتادن- تنزّل دیار>
بازیابی تصویر بی‌سَر
تصویر بی‌سَر تصویری (نه لزوما") بی کیفیت است که تقریبا" کل
پتانسیلش را برای ماندن در چرخه بازتولید از کف داده است و یا
چیزی برای ارائه در نمایش روز ندارد به همین خاطر
نمی تواند بازتاب امر واقع یا روزمره (که خود هم اکنون تصویر

دیگریست) باشد. امروزه‌مره نیز که رخت بربست تصویر به شب می رسد.
تصویر بی‌سَر نه پرولتری ست و نه بازنماینده‌ی هیچ طبقه دیگری.
تصویر بی‌سَر بشرنیز است، بی طبقه شده. بی هویت. بی
پدر و حتی حرامزاده. تصویر نثیر تصویری ست که همچنان با
حافظه در رابطه است و بااینکه بی رگ و ریشه شده به خاطره
متصل است اما این اتصال لغزان (مانند هذیانی بی پس و پیش) به سویی
بند است که هر آن ممکن است به فراموشی فرو رود. هذیانی
بودن تصویر بی‌سَرامگان آن را می دهد که با رویگردانی از
مکانیزم نمایشِ بازتولید، همه‌ی خصائص برشمرده باز و باز تکرار شوند
زیرا تنها تصویری اینچنینیتوان آنرا دارد که باهر تکرار
از نو تحقق یابد؛ در شکاف یادآوری فراموش شود. در لحظه ای
اشتدادی- لحظه جنون-سرپیچی-طغیان. آن زمان که تصویر لت و پار
باز هم تکه ای از خود را قربانی می کند؛ و این یک بازصورتبندی ست،
صورتبندی ای که برای تصویر همان کنش فراموش ست. کنشی
در قالب نزدیک شدن به گوهر بدون تصویرش. گشودگی ست. گشوده شدن رو
به فراموش در انطباق با آنچه پنهان می شود: تصویر
نثیر چهره‌ی فراموش ست.

وقتی نقیه برسر رسیدن به نواحی بدون خاطره باشد، زبان آدمی به یگ
زبان بیگانه‌ی ناشناخته مجال گریختن از خودش را می دهد تا بدین ترتیب
بتوان به حدود خود زبان دست یافت و بصیرتهای تکه پاره ای را تصرف
کرد که از خلال واژگان یک شاعر، نقاش یا موسیقی دان عبور می کنند.
خواننده تنها ابزارهای نابسنده ای را خواهد دید که به ترتیب از کنار
او می گذرند: نقطه ها، کنایه ها، تقلاها، کنکاش ها، دنبال جمله ای
تروتمیز یا تصویری بتمامی منسجم در آن نباشید، آنچه روی صفحه
چاپ می‌شود واژه‌ای مشوش است، نوعی ل گ ن ت. ///

آنجا که هر کسی بتواند از مرز میان
خواب و بیداری عبور کند. همچون
امواج بی‌شماری که می‌روند و باز
می‌آیند- زندگی به نظر بی‌ارزش
خواهد آمد. زبان تنها آنجا برخود
آشکار می‌شود که صدا و تصویر با
دقتی خودکار و درجه‌ای از سنولت،
آن‌چنان درهم نفوذ کنند که جایی
برای مرده بی‌ارزشی همچون معنا
باقی نماند. آن‌چنان که طلبه با زبان
و تصویر باشد. من پارو هنگامی
که هر صبحدم تازه به بستر خواب
می‌رفت، یادداشت کوچکی بر در اتاقش
می‌آویخت: «شاعر در حال کار است.» ///

تصویر بی‌سَر ترجیح می‌دهد در همرسانی(بازنمایی) معانی طفره رونده باشد اما نگفتن، فقرش را دوچندان می کند چرا که اول به ساختار نمایش و دوم به خودش پشت پا می‌زند، فقری که درونی و درونی تر می‌شود، او پشت پا می‌زند تا بتواند سرپا بایستد و توان پشت پا زدن لازمهء تکرارِ پشت پا زننده است پس برای ادامه دائما» چیزی از بازنمائی(که اندامی‌ست ناخواسته) را از دست می‌دهد یا بهتر اگر بگوییم: قربانی می کند. تضعیف بازنمائی -بازنمایی اموری که همرسانی َشان به تصویر محول شده- منجر به آن می‌شود که این اندام در جهتی دیگر مشغول شود: او ازین پس تنها خودش را بازنمایی می کند، و بازنمایی بازنمایی نمود است، نمودِ خود. بازنمایی بازنمایی تصویری در حرکت است، حرکتی که فرم‌اش را در/به شتاب می‌بازد تا ازین خودبازی به‌چهره-ژستِ ناپایدارش برسد. ژستی که مانند حرکات دسته‌ء پرندگان (Swarm)است آن هنگام که قوشی برای شکار بدرونشان حمله ور می‌شود، آنها فرار نمی کنند چرا که دشمن بسیار تیز و نیرومند است، ترفندآنها حرکتی پرشتاب اما باحداقل جابجایی ست، آنها درجا تغییر آرایش می‌دهند، آرایش لحظه‌ای، ظاهر گریز، تصویرِ غیرقابل تصاحب.قوشَ ازین جهت نمی‌تواند آنها را به چنگ آورد که نه یک پرنده بل با پرندگان طرف است، پرندگان بعنوان یک کل-جزء: یک بدن متلاشی در همیّت‌اش. این آرایش آنها را به یک سطحِ فروبرنده بدل می کند، قوش با سطحی ناواضح و بی سروته طرف است. او به درون آنها فرو می رود اما برخلاف هر درون معمول که در تمایز با یک بیرون تعریف می شود، درون یک آرایش موقت، یک نا جا ست، جایی که جاخالی می کند! جایِ تولید فقدان آنها خودِ فردیشان را همچون در نمایشی آئینی قربانی می کنند، اما قربانیِ(فقط و فقط) ظاهَر، قربانی در ظاهر و برای ظاهر. نمایش طوری آنها را مخفی می کند که گویا به مرگی باشکوه ازمیان رفته‌اند. چه بسا خاستگاه هنر نیز چنین آئینی‌هایی بوده،به هرحال در تور شباهتی مضحک یا ناگزیر هنر نیز در مرگ این ظاهر خود را سرپا نگه داشته است، هنر نیز خود را قربانی ظاهر کرده، اما مغاک سرجایش باقی ست پس ظاهر او نیز سطحی فروبرنده خواهد بود و بدین علت که هنر از خودش، دشمن و آئین، درون خود و تحت شمول خود یک همانند نمود، کرده است، به ظاهر خود فرو می‌رود! هنر درون نمودِ خودش غرق َمی‌شود همانطور که نارسیس درون (انعکاس سطح جذب کننده) تصویرش.

آنچه از ایشان پنهان می‌ماند نه چیزی پس پشت ظاهر بل خودِ َظاهرگشتن است ،این حقیقت که هیچ نیستند الّا یک چهره.وظیفهء سیاست بازگرداندن خود ظاهر به ظاهر، واداشتن خودِ ظاهربه ظهور، است.

آرایش لحظه‌ای، ظاهرِ گریز، تصویرِ

غیرقابل تصاحب راهکار اغواست. اغواکردن

نمودن ضعف است، اغواکردن ارائهء ضعف است،

آشناپندار، هذیان را به صحنه می‌آورد، قالی زمان و مکان از زیر پای آن جاومکان کشیده
ما با ضعف خود اغوا می‌کنیم نه با نشانه‌های

می‌شود و چیزی که باقی می‌ماند تنها و تنها خود واقعیِ نمایش است: یک وضعیت در فقدان.
قدرت، در اغواگری(همچون هنر) برین ضعف

فراتر از اینها هذیان خود اغوایی‌ست که پیش از سُرخوردن اغواشونده، شروع بکار کرده. اما نیرنگ
صحه می‌گذاریم و همین است که به اغواگری نیرو

پیش ازآنکه کارگر شود، در هذیان، در مادهء اغوا غرق می‌شود و تصویر هذیانی را متناهی ولی
می‌دهد. در اغواگری سوژه دیگری را به طرف

بدون پایان می‌سازد، اغوا، اجرایی‌ست که در آن دال و مدلول خلع لباس می شوند و تقریبا"
منطقهء ضعف خود می‌کشاند که میدان ضعف

تمیز ناپذیر، تمایزهای تار شده اغوا-هذیان را به صحنهء اورجی نزدیک و از بالماسکه شدن آزاد
دیگری نیز هست.ضعفی حساب شده و غیرقابل

می کند. اغوا کننده همان اغوا شونده است و این دست هر دو را از آنچه دارند خالی می کند
محاسبه. اینکه آرایش یافتن، صحنه‌ای را بعنوان

آنها جا عوض کرده اند، جا گم میشود و جاگیر شدن فراموش؛ سازندهء تصویر خود تماشاگر آن
جایگاه برای اجرای نمایش (که با آرایش همانند

خواهد بود ولی او هیچ تسلطی بر شکل دهی به این صحنه نخواهد داشت چرا که رخدادِ هذیان
و اغوا نام دیگرش است) برپا می‌دارد، درست

در ساخته‌شدن و تماشا همزمان است و بی‌حاصل؛و از همین جهت تصاحب ناپذیر. هذیان،
همان پروسه‌ای ست که خواب نیز از میان آرایشی ...

ناحیه‌ای را که ازآنِ اغواست اشغال می‌کند تا تصویرِ ناحیهء اغوا همچون چاقویِ ابراهیم که

بُرّندگیش را از دست داده ، فقیر و بی‌عیار شود، اما نبریدن پیروزمندانه عمل می‌کند، او می‌تواند

برود سراغ غول مرحلهء بعد و داستانی نو.

اونها که رویا دیدند و در
زمان و فضا شکاف‌هایی
مجسم کردند با تصاویری که
همنشین شدند، و فرشته‌ی
مقربِ روح را میانِ دو تصویر
به دام انداختند و فعل‌های
ابتدایی را به هم چسباندند
و اسم و خط تیره‌ی آگاهی
را در کنار هم قرار دادند و با
حسِ پدرِ قادرِ مطلق خداوندِ
ابدی به هوا پریدند،
تا دوباره بیافرینند نحو و
وزنِ نثر فقیر انسانی را و در
برابرتان بایستند بی‌کلام و
باهوش و از شرم بلرزند،
اما به اعتراف کشیدنِ روح را
رد کردند تا ریتم اندیشه را
در کله‌ی لخت و بی‌پایانش
دنبال کنند.

[redacted]

[redacted]

[redacted]

۰ آگاهی ناخودآگاه را به کلام می‌کشاند. ناخودآگاه فکر ندارد، بی‌کلام است، به فکر دنبی آید و این یعنی مترسی توانند به انتقاد او بیام در آید. و بیم فکر دارد، حرف می‌زند، به گوش دارد و از دهان خارج می‌شود، و بیم از سوراخ‌ها سرریزی کند، مثل متر که می‌رینند، و وقتی می‌رینند، وقتی دستگاه تفکیر کریمی ارگانیسم را به راه می‌اندازد، وقتی والاتش می‌لیلد و بوی کنه و متنتش را پس می‌دهد، دست در این دهل، در این دقیقه‌ی رمدن، در این دقیقه‌ی ادامه‌کردن چیزی، حقی، متلقی، دلالتی، نگرانی، به وبیم بدل می‌شود. «متعت را به من بده، متعت را به من بده.»

۰ از دو طرفم نور عبور می‌کند، در دو طرفم دو پنجره است که مدخلی ندارند، اما نور را از خود «عبور» می‌دهند و «تحتش» نور می‌شوند. پنجره‌های بی‌مدخل و شیشه‌ای مثل بدنی دزدگیری شده که

۰ «در زیرپایم زمین در حرکت است»، یعنی: چه می‌شود اگر زیر زیرپایم هم یک تصویر باشد، چه می‌شود اگر بفهمیم که دقیقی فکر می‌کنیم راحت‌و آرام بر زمینی سفت و سخت قدم برمی‌داریم، غلط از آب درمی‌آید. «لیلة‌ی آشوب»، «در لایه‌لای تصاویر حرکت می‌کنیم. زمین زیرپایم ثابت نیست، زمین که دائم در چرخش است، کدام تاب برداشته. این زمان است که دارد می‌گردد و به زمانی سرگردان یا دیوانه بدل می‌شود. دیوانه‌ای سرگردان با (نا)دانشی شادان، با مترسی که زمین آگاهی را وادار نمی‌کند می‌پرسد: «به کجا حرکت می‌کنیم؟ «و» از همه‌ی خورشید؟» آیا هسته پرت نمی‌شویم؟ به پشت، به کنار، به جلو، در همه‌ی جهت‌ها؟ آیا هنوز بالا یا پایینی وجود دارد؟ آیا از خلال یک بیچ بی‌کران جدا نمی‌افتیم؟».

پنجره را باز می‌کنم تا بیرون را ببینم: نه خودشیفته‌ام، نه تک‌بینی‌ام، نه تنها تک‌سفر خدا را می‌بینم، بلکه در تصویر پنجره‌ی پشت سرش شش مثل جانگل‌های چاچانچ اطراف را می‌کند؛ نزدیک‌تر، نزدیک‌تر، صحنه، دیوار، پایین می‌آیند. کمی آنور خم، کمی دورتر، خم زمین شود. به من که در دهنم کلاه‌خیس انداخته‌اند، هنوز...

آرایشی
که ابژه‌های دشمن
روبروی دن کیشوت،
تصویر می‌کنند، آن
ظاهری که چیزها
روبروی او خودشان
را درونش می‌پوشانند
حاصل اغوایی ست
که در شباهتی هذیانی
کیشوت را به مقابله
وا می‌دارد. او نیز
مانند نارسیس درگیر
تصویری پیش‌ساخته
از خود است، تصویری
انعکاسی که او از
خودش و اطرافش

ساخته، اما اطراف
روز که نه اطرافِ
در شب. تصویری که
چون به شب فرو رفت،
تصویر فراموشی را
پیش می‌کشد، تصویری
حائل که چون آخرین
حدِ جلوه است سرحد
فروپاشی نیز هست؛ مرز
بودن و دیگر نبودن،
تصاویری ساکن و
گریزان‌اند اما پیش از
نابودی کلمات خاص و
اشاراتِ تصویری با پیش
بینی نابودی‌شان قادرند
اغوایی را بکار برند که
دیگران هرگز نمی‌دانند
راز اغواگری درین
احاله و فسخ نهفته
است با حرکتی آهسته و
تعلیقی شاعرانه، چونان
حرکت آهسته‌ء فیلمی
از یک انفجار، چراکه
هرچیزی پیش از نابودی
اش فرصتی دارد تا
غیابش احساس شود.

مواجه‌ء لفزان ما مقابل
آشوب درونی هر اثر
هنری فاخر نیز انچنین
میدان جنگ ناپیدا
میان حضور و غیابِ
پندارهایی ست که
خبر از وجود ناممکنی
چال شده در ماده‌ء فی
النفسه‌ء اثر می دهد؛
وجود ناممکن، آشکارگیِ
ژست است و ماده
همان تصویر بیرونی یا
انعکاسی اثر هنری ست.
به بیان دیگر این وجه
فی النفسه‌ء (درخود)
تصویر همان ماده
است: نه چیزی پنهان
پشت تصویر، بلکه
برعکس، اینهمانی
مطلق. اینهمانی مطلقِ
تصویر و حرکت است.
اینهمانی تصویر و
حرکت مستقیما" ما را
به این نتیجه می رساند
که حرکت-تصویر
و ماده عین هم اند.
اما اینهمانیِ تصاویرِ

این کلمات و آن جنگ، آشوب و رویارویی که توامان تماشاگر رااز یک طرف به سمت خود می کشد و از طرف دیگر به مبارزه می طلبد، چه بسا یک پارودی باشد! مادامی که شباهت ها تولید شوند هذیان نیز بازتولید می شود و قطعه ها تکثیر را میسر می سازند و تکثیر، آرایش ها می گیرد. دوشان جایی گفته بود تلاش برای ورود به مرز بسیار باریکی که دو چیز یکسان رااز هم جدا می کند ضروری ست؛ باید به میان شباهت ها رفته و آنجایی که در غالب نوعی مرز، تشابهات را از هم جدا می کند کشف کرد، برآمدِ دیداریِ این حرف در کار شیشه ء بزرگ قابل ردیابی ست آنجا که شیشه ها با تیغه ای ازهم جدا می شوند و دو تصویری که تنها به مدد شباهت ها متجلی شده اند را بعنوان دو قسمت از کلیت یک رویداد، ازهم جدا می کند. تیغه کار را دو تکه ء متصل می کند اما نام (عروس را عذابهایش برهنه می کنند، حتی) دو لته را باز در یک فریم گردهم جمع می کند.

مکانیزم همساز با نام نیز از ین طریق درون اثر شروع بکار می کند و مادامی که نام و متریالِ تحتِ فرم سرِ پا ست عملیاتش را تکرار کرده و شباهت نیز تکثیر می شود. اما این تنها کافی نیست، دن کیشوت هم درون همانندی ها زیست می کند بدون توان گذشتن از مرزهای کاملا" مشخص تفاوت یا کَنه این همانی. او قهرمان دنیای همانندی ها نیست، او پی در پی خود را قربانی همانندیی ظاهرا" از پیش موجود نبی کند. کیشوت استاد نقل قول است. او برای اینکه موجودیت خود را اثبات کند وقایع شوالیه -ای درون کتابها را همچو نقل قول بیرون می کشد و (در دنیایی که گویا از همان کتاب

ها و از درون همان متن به بیرون پرتاب شده) توسط باز متجلی کردن شان آنها را باز و باز تولید می کند. و آنقدر کپی را تکرار می کند تا (در قسمت دوم) خودش بجای آن قهرمانان به مرکز روایتِ "خودش" تبدیل می‌شود. و بنظر می رسد که این بازنقل، نقل را به اعتبار نشتِ وضعیتی شبیه ولی نو، غنی تر می‌کند و می‌توان گفت تاریخ را از کانال خودش جابجا کرده است. همانطور که برای مورخ رخدادهای پیرامونش، رخدادهایی که او خود در آنها شرکت دارد، تاریخی که او پیشِ روی خواننده می‌نهد به تعبیری عبارت ست از نقل قول‌های حاضر دراین متن. ازینرو نوشتن تاریخ یعنی نقل‌قول کردن تاریخ، اما این جزئی از ذات مفهوم نقل قول است که ابژهء تاریخی در هر دوره از زمینه‌اش کنده بشود. از شباهت کیشوت و مورخ متریالیست نتیجهء دیگر

از پی اینکه کیشوت باوجود اینکه به مرکز نقلش می‌رود، به خوردِ آن نمی‌رود چراکه باید به مونتاژ و تکثیر روایت (که حالا زندگی‌اش را درون زبان می‌سازد)ادامه دهد. به بیان دیگر در گذار از جلد اول به دوم دن کیشوت، جایگزین هیچ یک از ابژه‌های همانند(یا ناهمانند و جادویی) نمی‌شود، او بین قسمت اول و دوم در شکاف باریک بین این دوجلد و فقط از طریق قدرت این دو به واقعیتش دست می‌یابد، واقعیتی زبانی، درون کلمات، کلماتی که از وجاهت زمانیِ تاریخ خود خارج شده‌اند تا بازنمود حقیقت خودشان را شکل دهند.

تبیین شباهت، نه همسان‌سازی بلکه نوعی دگرسان‌سازی ست. تبیین شباهت از راه بازتعریف و تکثیر امر از پیش موجود امکان می‌یابد. اما این دگرگون سازی نه تنها به نمود بیرونی ابژهء تشابه محدود نمی‌شود بلکه شدن‌اش به گذشتن از نمود به ماهیتِ آن نمود

وابسته است. ماهیتی که (بسان چهره‌ای ناب) نمود یافتن، مبدَ حیاتش است.

پیر منار فرانسوی کسی که بورخس او را (طبق فرمولی که بعمیق ترین شکل از دن کیشوت بوجود آورده) بعنوان مولف دن کیشوت در قرن بیستم بازآفرینی می کند، طبق روایت بورخس بخش هایی از دن کیشوت را (نه رونویسی مکانیکی از روی متن) کلمه به کلمه و سطر به سطر با منطبق کردن بر متن سروانتس بازآفرینی می کند، اما بورخس او را پس از شرح بورخس معلوم می

شود که هیچ تمایزی بین رونویسی و بازآفرینی آن سه تکهء متن در کار منار (با دن کیشوت سروانتس) وجود ندارد. او می داند که سروانتس قرن هفدهمی بودن در قرن بیستم نوعی تنزل است و نمی خواهد از راه سروانتس بودن به دن کیشوت برسد چرا که امری ساده و بی هیجان است، تکرار فصول نهم و سی و هشتم از جلد اول و بیست و دوم از فصل دو برای او، پیرمنار بودن و رسیدن به دن کیشوت از خلال تجارب پیرمنار است. این بازکیشوت گویی، کپیِ دن کیشوت

است، عملی وزین، هذیانی و البته نو از همانی که بوده است. بورخس جایی سرحد زیرکی‌اش را رو می‌کند که عبارتی از دن کیشوت سروانتس را با عبارتی از دن‌کیشوت منار (که عینا" تکرار اولی ست) بعنوان نقل قول، روایت می‌کند و معناهایی متفاوت از آنها را (با چاشنی‌ای از مدح منار) بیان می‌کند. نقل قول در نقل قول در امر نقل کننده‌ء آن نقل، خودِ بورخس را در مقام پدید آورنده منار، دن‌کیشوت و ساختن دن کیشوتی دیگر مابین و فراسوی این داستان برمی‌سازد.

از زین گذشته عمل کپی کردن ماهیتِ این بازآفرینی، خود او را به دن کیشوتی دیگر بدل می‌کند که می‌تواند سیر خلق بی انتهای این اثر را به خود و زمانِ خود منتقل کند. بدون اینکه هیچ اتصال دیوار به دیواری (از لحاظ تاریخی) با آن داشته باشد. این سیر، یک هذیان تمام عیار است، فنی که بی‌حادثه‌ترین کتابها را آکنده از حوادث جور واجور می‌کند: فن جابجایی عمدی تاریخ از راه بیرون کشیدن و نقل قول آن.

نقل قولها به مثابه تصاویری که در فروکش به هذیان تکه تکه و ضعیف شده‌اند در مسیری دیگر بکار می‌افتند: توسط مونتاژِ تکثیر پذیر آن تصاویر؛ امکان انتقال در دن‌کیشوت بسبب بلاغت، روایت محکم یا شخصیت‌پردازیِ بی نقص آن نیست، کیشوت با تکثیر سرشته شده است، کیشوت منهای تکثیر دیگر وجود نخواهد داشت، همچون ماهیتی که در نبود یافتن و بازنموده شدن خود را هویدا می‌کند، چهره‌ای که نقاب یا قیافه‌ء ثانویه نیست، ظاهری‌ست بدون هیچ که پشت ظاهرش باشد: نیست الّا به ظهور.

بدیهی ست که دنیا تهاما پارودیک است. به بیان دیگر هر چیزی که دیده می شود، پارودیِ دیگری ست. و یا همان چیز است با شکلی فریبنده...مردی که خود را میانِ دیگران می بیند آزار می بیند چراکه او نمی داند چرا جزئی از این دیگران نیست. در رختخواب، کنار دختری که عاشق اش است، فراموش می کند که نمی داند چرا بجای بدنی که لمسش می کند، خودش است.او بدونِ دانستن این موضوع، از نابینائیِ روانی ای که از فریادزدن بازش می دارد رنج می برد، فریاد زدن از اینکه او خودش دختری ست که حضورش را در طول لرزش در بازوان خود فراموش می‌کند.

اگر کمی به عقب برگردیم و بیاد آوریم (که کیشوت نه در جایگاه ً شخصیت های شوالیه‌ای بلکه در میان بخش اول و دوم و تکثیر کننده‌ء آنها ست) می‌توان این نکته را نیز اضافه کرد که- در یک تشابه برسازنده- رخداد هذیانی نیز در هذیان ادامه میابد و چیزی که آنرا بکار می‌اندازد (خود ً هذیان نیست) مکان یا وضعیت آن است جایی میان خواب و بیداری، و لحظه‌ء بیدار شدن یا همان زمان ً حال برساخته میان شکاف خواب و بیداری: اکنون ً تشخیص پذیری. اکنون تشخیص پذیری همان لحظه‌ء بیداری ست، وضعیتی گره خورده با آشوب، و آیا این تصویری هذیانی نیست که بنابرروایات در نخستین شامگاه نبرد معلوم گشت که در نقاط مختلف پاریس افرادی بصورت همزمان ولی مستقل از یکدیگر به ساعت‌های بزرگ برج ها و میادین شهر شلیک می‌کنند؟ تو گویی از مغز زمان به خشم آمده‌اند و به عقربه های ساعت حمله ور شده‌اند تا جریان روز را متوقف کنند! این ست لحظه‌ء دور از هنجار، بی‌زمان و هذیانی بیداری. لحظه‌ای که زمان را به پیش و پس از خود به دوپاره می‌کند. تصویری منتهای شتاب اما در سکون کامل زمان. پس آیا بیداری می‌تواند ترکیب یا سنتزی باشد از آگاهی رویا(بعنوان تز) و آگاهی بیداری(بعنوان آنتی تز)؟ درین صورت لحظه‌ء بحرانی برخورد، پدید آورنده‌ء تصویری ست که با لحظه‌ء حال گره می‌خورد: تصویر دیالکتیک. تصویری که قابل شناخت و تصاحب در هیچ زمان دیگری نیست، چنین نیست که آنچه گذشته است نورش را برآنچه حاضر است و آنچه حاضر است نورش را بر آنچه گذشته است بیافکند، بلکه تصویر (دیالکتیک) چیزی ست که در آن، آنچه بوده است چون برق بالحظه‌ء حال در قالب یک منظومه گرد می آید؛ به بیان دیگر: تصویر، دیالکتیک، درحال سکون است، درحالیکه رابطه‌ء زمان حال با گذشته رابطه‌ای صرفا" زمانمند و مستمر است رابطه‌ء آنچه بوده با لحظه‌ء حال دیالکتیکی ست: این رابطه جریان نیست بلکه تصویر است و به ناگاه ظهور می‌کند. همین است که این تصاویر را نمی‌توان با رویه‌ای باستان شناسانه (همچون یک عتیقه) کالبدشکافی کرده و مورد خوانش قرار داد. بحران همواره درین تصاویر یاغی جریان دارد و اگر امکانی برای خوانش بتوان متصور بود همانا درخشش بحرانی ست مهجور بر پیشانی این تصاویر، تصاویر شب، هذیان. آنها تصاویری بی معنا هستند و فاقد دلالت، چه اگر معنارسانی درین میانه بساط پهن کند ورطه همانا آغاز فروپاشی خواهد بود. و براستی هم از تصاویری چنین پراکنده و بیگانه شده چه می‌توان برگرفت؟! و براستی چه می گوید مـلـو ی وکه می‌تواند تصور آنچه کیشوت در هنگامه‌ء پیکار می‌دیده را پیش آورد و حتی سیرن‌ها، آنها را چه اصواتی فراگرفته‌است؟... ———

من واقعیتم و اسیر واقعیت. یه دیوار قدیمی و یه آشغالدونی بهم بده و به خدا ببین چطور میتونم برا همیشه اونجا بشینم. چون من همین دیوارم و همین آشغالدونی. اما به کسی نیاز دارم اونجا بشینه و به دیوار و آشغالدونی نگاه کنه. یعنی یه میزبان انسانی میخام. به هیچی نمیتونم نگاه کنم. کورم. هیچ‌جا نمیتونم بشینم. هیچ‌جا برا نشستن ندارم. ———

ما در گذار قواعدی را می‌یابیم که این مشکل را بیان می‌کند: اگر تصاویر همگی به کلیشه تبدیل شده‌اند – هم درونی و هم بیرونی – چگونه می‌توان تصویری را ازین کلیشه‌ها استخراج کرد، تنها یک تصویر، یک تصویر مستقل و خودآیین؟ یک تصویر باید از مجموعهء کلیشه‌ها بیرون آید با چه سیاست و با چه پیامدهایی؟ تصویری که یک کلیشه نیست چه نوع تصویری است؟ کلیشه‌ها کجا پایان می‌یابد و تصویر کجا آغاز خواهد شد؟ اما، اگر این پرسش هیچ جواب فوری و بی واسطه‌ای ندارد، دقیقاً" به این خاطر است که مجموعه خصیصه‌های قبلی تصویر ذهنی جدیدی را نمی‌سازند.

که همگان بدنبال آنند. این خصیصه ها پیکره‌ای را شکل می‌دهند (شامل کلیشه‌های فیزیکی و روانی) و یک شرط ً لازم بیرونی‌اند؛ اما برغم آنکه وجود تصویر را ممکن می‌سازند، آن را بر نمی‌سازند تجربهء حد گویا در کار ساخت ً تصویربودن است اما کدام تصویر همچنان این توان را در خود حفظ کرده است که بتوان برهنری بودن ً آن شک کرد؟ (نمی‌پرسم چطور می‌توان اثر تولید کرد و هنرمند نبود یا برعکس زیرا هنرمند بودن خود یک کلیشه است.) کدام تصویر است که هنر را تا آخرین لحظه سرِکار بگذارد؟ سرکار گذاشتن نوعی مقاومت است و اما آیا این دیگر هنر است؟

باید سعی کنیم یکبار دیگر فراچنگ
آوریم چه بسا نه خصائص مربوط به آنچه از رهگذر
هنر فهمیده می‌شود، بل خصائصی را که دیگر به
آن تعلّق ندارند. باقبول خطر ناپختگی: الزاما" ناپخته.
سیاهه‌ای کافی خواهد بود؛ می‌توان به نمایش فکر
کرد (اما آیا می شود به نمایش اندیشید؟) همچنین
می‌توان طبق روال در نمایش رفتار کرد (اما آیا
می‌توان چیزی غیر از نمایش را تصور نمود؟) بی‌آنکه
به اختلالی هرچند کوچک در مسیر حیاتش روی
کرد. اما پروبلماتیزه کردن این نمایش که مثل
بختکی در روز ما را احاطه کرده، ریشه دوانده و
بر پیکر ایستاده است، چطور ممکن است؟ چطور
می‌توان درون نمایش بود حال آنکه همچون یک
دیگری از خارج به عمق جامعه نمایش (که تماما"
متجلی در ظاهر است) نگریست؟
بیرونی در توو، بیرونی هم فضا با داخل، هم فضا
همانطور که حرف نابجا میان بحث. برای ترتیب
دادن این بیرون به نمایشی درون نمایش نیاز داریم
که بااستفاده از مادهء نمایشِ غالب، روند نمایش
بزرگ را معنازدایی کند. هذیانی که محیط را
دگرگون کرده و جایگاه را درهمان جای از جایگاه
بودن، از تمرکز دید و از همرسانی خلع می‌کند.
اما نمایش اخیر نوعی بازنمایی نیست که بیرون
مرزهای از نمایش غالب بوده و سعی در برملا کردن
سازوکار آپاراتوس نمایش داشته باشد، آن وانمودهء
نمایش نیست. چرا که هر چیز از جنس بازنمایی،
خود به خرده مکانیزمی بدل می شود که طبق میل
نظم موجود، نمایشی واقعی تر از واقعیت را همرسانی

می‌کند و به بدنهء نمایش اضافه می‌گردد : بازنمایی پیشاپیش تصاحب شده است. نمایش موردنظر گیج [redacted] است. هذیانی و بی‌سامان: الزاما" ناپخته. سوژه درون این نمایش نه مشغول رادرفتن است و نه مثل فیگوری از سنگ مادام‌العمر بی‌حرکت. سوژه فقط یک ژست است مانند اینکه درون عکسی باشد و هر آن و با هر تغییر ممکن است به خود و بودنش درون تصویر پایان دهد. ژست چیزی جز فی النفسه بودن در وضعیت و حل شدن در مادهء وضعیت نیست. ژست حالتی قابل رویت از مغاکی بدست نیامدنی است: بیش از آنکه هستی باشد، چیزی ست که از آن رویگردان است، نفوذ تند مغاک که هرچیزی از آن سربر می آورد و هرچیزی در آن فرو می افتد. بازی تفاوتِ بی تفاوت بین برآمدن و فرو افتادن. این مغاک تشابه نام دارد و آن نمود، ژست. دنکیشوت نیز تنها درون ژست اش قادر به ادامه حیات است.زندگی او با فروریختن ژست اش پایان می گیرد و حالِ ناپایدارش نیز ماهیتا" با ناپایداریِ ذاتیِ ژست یک کاسه است. اما فرو افتادن درین مغاک به امحاء آن چیز یا وضعیت منجر نمی شود بلکه نوعی انحلال است. سوژه با تبدیل شدن به ژست در تصویر نمی میرد بلکه با حرکتی از جنس مرگ (توقف در زمان) در تصویر منحل می شود. [redacted] درهمین بین و با وساطت ژست می توانم به دوشان و تصویر دوشانی بازگردم، (آیا یک هنرمند بواسطهء ژستِ خود می تواند به دیگری بازگردد، آنجا که آن هنرمند در لحظه ای خاص توسط ژست اش که گو در تصویر-اثرش پنهان کرده، رویت پذیر شده است؟) دوشان درحالیکه همچون هرنظام دلالتی-نمایشی دیگر درحال برپاکردن نظام نشانه خویش است، کد های زبان روزمره را که نظام نشانه ایش از آنها مشتق شده متلاشی می کند. نظام نمایشی او بازی ای ست که قوانین اش را یک خوابزده اداره می کند، درین بازی نه وساطت بازنمودی در میان است و نه نوعی بی واسطگی اخلاقی. تصویر درین میان

چیزی بی سر و بی تفاوت است . انحلال کلیات بصری هدفش بازکشف یک الگوی بنیادی تر از اندام نیست، جسمانیتی گشوده به جهانی بدون هرگونه ارجاع تثبیت شده است، همچنان که مشکلی وجود ندارد منشائ هم نیست، نه حتی یک منشإ غیر محسوس. باری اینها تصاویری از آنرو غیرقابل فهم اند که چیزی برای فهمیدن درخود ندارند اما ژست همچون شبهی خودآیین شده تصویر را سرپانگه داشته است. گوشه ای از هنر همواره درین چالش بوده است که چطور می توان با تاسیس منطقه ای خودمختار در فضای اثر از هرگونه همرسانی معنایی سرباز زد. معانی نسبت به هنر در فاصله اند، کارشان تصاحب اثر و تحویلش به نظام های بازنمایی هنر است، آنها اثر را در ماده اش فلج می کنند حال آنکه ادامه اش را خوذشان می سازند. نهاذهای هنر این وظیفه خطیر، دموکراتیک و انساندوستانه را برعهده گرفته اند.

اما هر تصویر درواقع از قسمی دوقطبی بودن جدلی الطرفین جان می گیرد: از یک طرف تصویرها در حکم شی واره و محوشدن یک حرکت یا ژست اند(این یعنی Imago در مقام ماسک مرده یا نماد)، از طرف دیگر تصویرها توان تحرک را دست نخورده حفظ می کنند(همچنانکه در عکس های مایبریج می توان دید). بُعد اول متناظر است با خاطره که حافظهء ارادی آدمی بدان دست میازد و حال آنکه بُعد دوم متناظر است با تصویری که در تجلی خاطرهء غیرارادی- هذیانی برق زنان حاضر می شود(و می گریزد).و در همان حال که اولی در تک افتادگی جادویی به سر می برد بُعد دوم همواره در ورای خویش اشاره دارد به یک کل-جزء که خود جزئی از آن است.حتی مونالیزا و ندیمه ها و... را نه فرم هایی ابدی و ثابت بلکه پاره هایی از یک ژست-حرکت

یا تصویرهای ساکن-عکسهایی
از یک فیلم گمشده می توان
تلقی کرد که تنها در متن آن
معنای حقیقی خود را بازخواهند
یافت.ژست، درحرکت بودن
است تماما" درحرکت بودن و
از آنجا که سوژهء درحرکت
قابل رویت نیست ژست نمایشِ
این درمیانهء حرکت بودن ناب
است.ژست تصویر منجمد نیست
که در مدار حدوسط بودن
گرفتار شده باشد بلکه نمایشِ
واسط بودن است و نمایش صرفا"
از طریق نمایش قلمروزدایی
و بازقلمروگیری می کند و
به خود مشروعیت می بخشد.
آزادسازی تصویر هنری به آن
نمایشی می ماند که مانند قسم
خاصی دادخواهی، قدرت فلج
کننده ای که باید افسون آن
را درهم شکنیم، بی وقفه در هر
تصویری درکار است؛ چنان است
که گویی مطالبه ای خاموش
خواهان آزادساختن تصویر در دل
ژست از کل تاریخ هنر سرزده
است. ژست همان توان بی آرام و
قرار تصویر است که به مقابله
با آن منطق منجمدکننده ای
می رود که سعی دارد تصویر را
به سطحی ثابت و تغیّرناپذیر از
معانی تبدل کند.همان معانی
که جامعه نمایش از انباشت
تصویر مصرفی انتظارش را
می کشند. هنر نیز در چنین

تصویرِ مصرفی ای به سطح یک کالای نمایشیِ صرف همچون غایتی حتمی سقوط می کند، تنها یک جعل یاسرقت ادبی، هنری ویا نهادی می تواند ژستیت آثاری را که به اشتباه چنین به بند کشیده شده اند به آنها بازگرداند.بله! درست است شی هم یک هنری کالا ست اما از آنجا که از هر نوع فعالیتی پس می کشد و ادای سردرنیاوردن یا ناتوانی از کاری را در می آورد که به ظن تماشاگران به آن محول شده است وسیله ای بی معنی شده است که از طرفی در نسبت به کارکردی که به او نسبت داده اند یک دُن ژوانِ دروغگو باحداکثر انعطاف است و از طرف دیگر درمورد کاری که انجام نمی دهد لال است. تصویر بی سر، ژست است: فصل مشترک میان زندگی و هنر که از آنها بدین واسطه کسر شده است.

براین و ازآنجا که امروز هنر معاصر و زندگی روزمره به مشمئزکننده ترین شکل ممکن به کمک نهادها به هم نزدیک یا شبیه شده اند، باید به زندگی بازگشت و به هنر. باید سعی کنیم یکبار دیگر فراچنگ آوریم چه بسا نه خصائص مربوط به آنچه از رهگذر هنر فهمیده می شود، بل خصائصی را که دیگر به آن تعلّق ندارند یا از آن کسر شده اند. ///

یا به‌سمت لحظه‌ای بحرانی متمایل می‌شود و نوعی دل‌آشوبه را به‌دنبال دارد.

از سوی دیگر، تصویر واجد یک چهره است، چهره‌ای که همچون یک سطح ساکنِ پذیرا، صفحه‌ی پذیرنده‌ی یک نوشته، و یا تعلیقی منفعل است: این تصویرْ نوعی *وحدتِ بازتابنده (انعکاسی)* و *بازتافته* است.

تعریف برگسونی عاطفه (affect) مبتنی بر همین دو ویژگی است: نوعی تمایلِ حرکتی روی یک عصبِ حساس؛ به‌عبارت دیگر مجموعه‌ای از حرکت‌های خُرد روی یک صفحه‌ی ساکن عصب. هنگامی‌که بخشی از بدن باید بخش اعظم تحرّکش[1] را فدا کند تا تکیه‌گاهی شود برای اندام‌های دریافت، آن‌گاه مشخصه‌ی اصلی این اندام‌ها چیزی نخواهد بود مگر گرایش‌هایی به حرکت یا حرکت‌های خُردی که می‌توانند برای یک اندام واحد و خاص و یا از یک اندام به اندام دیگر جزئی از یک مجموعه‌ی درون‌گستر باشند. بدنِ متحرک حرکت برون‌گسترش را از دست می‌دهد و حرکت به حرکت بیان (expression) تبدیل می‌شود. این تلفیق وحدت منعکس‌کننده‌ی ساکن و حرکتِ بیانی درون‌گستر است که این تأثیر را به‌وجود می‌آورد. اما آیا این شبیه به چهره نیست؟ چهره درواقع همین اندام-حاملِ عصب‌هایی است که بخش اعظم تحرکِ فراگیر و سرتاسری‌اش را فدا کرده است و آزادانه همه‌ی انواع حرکت‌های موضعی را جمع یا بیان می‌کند که مابقی بدن معمولاً پنهان نگه می‌دارند. هر بار که ما این دو قطب را در چیزی کشف می‌کنیم (سطح انعکاسی و حرکت‌های خرد درون‌گستر) می‌توانیم بگوییم که می‌شود این چیز را به‌مثابه‌ی یک چهره [*visage*] قلمداد کرد: یعنی آن چیزْ «مصور» یا «صورت‌دار» [envisaged] شده است یا بهتر است بگوییم «چهره‌یافته» است[*visagéifiée*]، و درمقابل آن چیز به ما خیره می‌شود [*dévisage*]، به ما نگاه می‌کند... حتی اگر شباهتی به یک چهره نداشته باشد. بنابراین نمای نزدیکِ ساعت هم یک چهره است. همان‌طورکه درمورد خود چهره نخواهیم گفت که نمای نزدیکْ مربوط به چهره است یا چهره را تابع نوعی برداشت از چهره می‌کند: هیچ نمای نزدیکی از چهره وجود ندارد، چراکه چهره فی‌نفسه نمای نزدیک است، نمای نزدیک به‌خودی‌خود چهره است، و هر دو آن‌ها عاطفه و تأثرند، یا به‌بیان دیگر تأثر-تصویرند.

حسّانیتی که از آثار بزرگ هنری می‌تراود بیش ازینکه مربوط به چیزی باشد که بیان می‌کنند، ریشه درین واقعیت دارد که با کوششی سترگ خود را بیرون از دایرهء وجود نگه داشته‌اند. طلا و سنگ‌های قیمتی ازین نظر که همچنان نمی‌گذارند مفاهیم زیبایی و تجمل از یکدیگر متمایز شوند، در گذشته بعنوان چیزهایی جادویی گرامی شمرده می‌شدند. تصور می‌شد درخششی که از آنها باز می‌تابد متعلق به جوهرشان است. هرچه در معرض نور آنها قرار می‌گرفت تحت تاثیر قدرت شان واقع می‌شد. جواهرات به مثابه ادواتی درنظرگرفته می‌شدند که از طریق قدرتی که نیرنگ بازانه غصب کرده بودند به درد حاکم شدن برمسیر جهان می‌خوردند. این توهم با خود روشنگری ذهن ازبین رفت اما جادو بعنوان تاثیرگذاری اشیاء پردرخشش بر مردم باقی مانده است. ژرف اندیشی بعنوان بقایای نیایش(نمایش) فتیشیستی، درعین حال مرحله‌ای ست در برگذشتن از آن. باصرف نظرکردنِ چیزهای پردرخشش از ادعاهای جادویی خود، قدرتی که پیشتر انتظارش را داشته بود، آن چیزها به تصاویری از ظرافت تغییر شکل داده‌اند و نوید خوشبختی‌ای را می‌دهند که عاری از حاکمیت بر طبیعت هستند: آنها فقط به مدد فتیش، در تصویر قدرت جادویی‌شان حیات خود را بازیابی کرده‌اند. هنر پس از زوال جادو مسئولیت انتقال تصاویر به زمان آینده را بعهده گرفته است اما در انجام این رسالت همان اصولی را بکار می‌گیرد که تصاویر را ویران کرده‌اند. پشت پا زدن به آن اصول بدین معناست که هنر باقرارگیری‌اش در دایرهء حسانیت (که نوعی بیرونیت نسبت به جهان است) به ذات خود و هدفی که از ابتدا در نهایت برایش مفروض می‌شود، خیانت می‌کند. اما از پی همین خیانت که نتیجه‌ای جز ویرانی ندارد، قوّتِ شدن (اثر) را به خودش نزدیک می‌کند.. حسانیت آثار بزرگ هنری بیش ازآنکه مربوط به چیزی باشد که بیان می‌کنند، ریشه درین واقعیت دارد که با کوششی سترگ خود را بیرون از دایرهء وجود نگه داشته‌اند. اما اگر به پشت پا زدن بازگردیم باید گفت که هر گار هنری دارای تضادی حل ناشدنی در هدفمندی بدون هدف است؛ تضاد بین آنچه هست و آنچه ساخته شده است، بعنوان نقطهء بحران، وضعیتی را منجر می‌شود که کار هنر تا جای ممکن از طبیعت تقلید می‌کند و در همان حین تا حد ممکن ازآن دور می‌شود. هنر هرچند غیرمستقیم با پی‌گیری شیوهء موجودِ تولیدِ مادی و ابژه سازانه اش، به مثابه مفهومی سایه به سایه با تولید، نمی‌تواند از پرسشِ "برای چه؟" بگریزد، پرسشی که درصدد انکار آن است و می‌کوشد آنرا مسکوت بگذارد و البته پاپس کشیدن ازین پرسش بی‌اهمیتیِ فسخ ناپذیری را پیش می‌کشد که بمانند حالت‌گازی شکل از یک ماده در فضای اثر پراکنده می‌شود.اثر هنری می‌خواهد به ذاتش نزدیک شود اما دوگانگی بین خود (اثر خود تخریبگر که خود را تنها در آن قسمت که دیده نمی‌شود می‌یابد)و ساختن (آنچه بقصد دیده شدن تولید می‌شود) وجودِ مصنوع اش را الزاما" شکننده‌تر می‌کند، آلام بی پایانِ زدودن آن ردپایی که پیامد شیوهء مادی(ساختن) است، به کارهای هنری زخم می‌زند و آنها را محکوم به پاره پاره شدن می‌کند. تضاد بین مصنوع و آنچه به چشم نمی‌آید، همان

چهرهء منهای صورت یا ژست فارغ از بدنِ هنر و درحقیقت حسانیتی ست که حضورش در اثر را (علیرغمِ وابستگیِ آشکارش به مادهء اثر) از طریق پنهان شدن در ظاهر آشکار اثر هنری کتمان می‌کند گو اینکه وجودش را با انکار سرشته باشند. این حسانیت هرگز با ذوق و سلیقه همساختار نیست بنابراین تضاد را تا نامتعارف ترین نقطهء ممکن پیش می‌برد. اثر در چنین سقوطِ ناگزیری محقق می‌شود. این اثر (بقرارِ همین نفی) در آپاراتوسِ تولید ارزش (درجامعه نمایش) که اشیاء را از کیفیت ذاتی‌شان جدا کرده و تبدیل به ظاهر تصادفی ارزش‌های‌شان می‌کند جای نمی‌گیرد و دیگر نمی‌تواند یک محصول باشد بلکه یک چیز است؛ گفتنش ضروری ست که هنر باعث نمی‌شود که اشیاء به کیفیت جوهریشان بازگردانده شوند زیرا اشیاء در جامعه نمایش کیفیت ذاتی ندارند، آنها صرفا" تصاویر هستند.

هنر همین تصویر، همین صورت را از اشیاء منها می‌کند. هنگامی‌که صورت چیزها در شب حل می‌شود، تاریکی شب که نه یک عین است و نه کیفیت یک عین، چونان چیزی مستولی می‌شود. در شب، که محکم به آن بسته شده‌ایم با هیچ چیز سروکار نداریم ولی این هیچ، هیچِ هیچیِ محض نیست: دیگر این یا آن وجود ندارند؛ چیزی درکار نیست اما این غیابِ کلی و جهانگستر خودش نوعی حضور است. حضوری مطلقا" اجتناب ناپذیر. این حضور، قرینهء دیالکتیکی غیاب نیست و خودمختاری‌اش آنرا ازطریق اندیشه هم به چنگ نمی‌اندازد. اما چطور حالتی ست که این غیاب را می‌توان نوعی حضور قلمداد کرد؟ آیا چنین متناقض شرح کردن تنها ایجاد ابهام زبانی صرف برای گم کردن ردِ چیزی ست که از دانستنش الکن هستیم؟ آیا فاقد دقتِ کلمه‌ای تعریف شده در زبان است؟ آیا مفهومی گریزان از طرح و نقشه است؟ چطور می‌توان به چیزی اندیشید که گفتنش نشدنی‌ست؟ آیا می‌توان حضور-غیاب را که هویداشدنی پنهانی‌ست (همان فقدانی که خود را هم از غیاب و هم از حضور متمایز می‌سازد) به دید آورد یا به گفتن وا داشت؟ این همان حرکتِ گسستی ست که هنر در پی‌اش است؛ و باید گفت که ضرورتا" حرکتی لازم است، حرکتی همچون طی طریق اورفه، مسیری همراه با اوریدیس از سرزمین زیرین به سمت روشنایی روز. آیا این حرکت نوعی نمایش است؟

اورفه برخلاف عهدی که بسته بود چشم می‌گشاید و روی به سوی صورت پوشیده می‌کند. حرکتش فرو می‌ریزد، او شکست می‌خورد و آغوش اوریدیس و چهره‌ای که تنها روشنایی روز تاب نشان دادنش را دارد را یکجا به سقوطی حتمی می‌بازد. او صبر نمی‌کند و با این صبر نکردن همه را قربانی می‌کند. صبر نکردن، تماشاست که از طریق نگاه رخ می‌نماید. صبرنکردن برای اورفه الهام است. الهامی که حکم ویرانی اورفه را صادر می‌کند بی‌آنکه بابت غرامت این ویرانی، موفقیت کار را وعده دهد یا در کار، پیروزی آرمانی اورفه یا بقای اوریدیس را به ثبوت برساند. کار در لحظهء الهام به حد نهایی تردید خود می‌رسد: شکل دادن به حرکتی نمایشی یا اینکه حرکت تماما" در نمایش وثوق یابد.؟ چرا باید حرکت اورفه را کنشی مترادف کنش هنرمند دانست و چرا توسط الهام، با پشت پا زدن به چیز بعنوان جزئی از جهان داده شده یا بمنزلهء متعلقات شناخت یا استفاده، یا بمنزلهء اموری گره خورده به عمل، می تواند اثر را اخذ کند؟

در رابطه‌مان با جهان، ما توان آن را داریم تا از جهان پس بنشینیم؛ چیزها بمنزله اجزای جهان داده شده، به نوعی ساحت درونی رابطه و ارجاع دارند، هنر چیزها را از جهان بیرون می‌آورد وبه این ترتیب آنها را از تعلق به سوژه خارج می‌سازد. الهامِ اورفه در نگاهِ بی پس و پیش‌اش، بیرون کشیدن کار از حکم معهود سوژه است. نقش اولیهء هنر که می‌توانیم در جلوه‌های ابتدایی هنر آنرا بازیابیم، فراهم کردن تصویری از چیز بجای خود آن چیز است. این شیوهء قرار دادن [هنر بعنوان] تصویری از چیزها بین ما و چیزها باعث می‌شود که چیزها از دورنمای جهان برون آورده شوند، بعلاوه تصویر این یا آن وضعیت یا روایت یا رخداد باید پیش از هر چیز وضعیت یا رخداد را بازنمایی کند اما این واقعیت که ما غیرمستقیم و بواسطهء تابلو و داستان با

آن وضعیت ارتباط می‌یابیم به شکلی اساسی آنها را جرح و تعدیل می‌کند. این جرح و تعدیل صرفا" به سبب نورپردازی و ترکیب بندی تابلو و تبحّر فنی در کار نیست، پیشتر از آن بموجب رابطهء غیرمستقیم با وضعیت یا بگفته دیگر بعلت تصویری بودن رابطه می‌باشد: دیدن، فاصله را پیشفرض می‌گیرد. اما همانطور که این تصاویر ایجاد رابطه می‌کنند، به غریب پنداری که ماحصل ایجاد رابطهء غیرمستقیم تصویری‌ست دامن می‌زنند. این غرابت بدین علت به حس می‌آید که عین‌ها بیرونند بی‌آنکه این بیرون به نوعی درون ربط داشته باشد، بی‌آنکه آنها به نحو طبیعی به تملک درآمده باشند. تابلو، مجسمه یا کتاب اعیانِ جهان ما هستند اما بواسطهء آنها چیزهایی که (از طریق این تصویربودگی) بازنمایی شده‌اند، از جهان ما بیرون می‌آیند. این بیرون رفتن برای هنر، بیرون آمدن است و از همین بیرون شدن است که هنر صورت چیزها را می‌زداید و انها را تماما" به یک چهره بدل می‌کند. صورتها محو می‌شوند و چهره نمودار می‌شود. صورتها نابود نمی‌شوند آنها در چهره‌های که از جهان پس نشسته است غرق می‌شوند. حتی اگر تصور شود که چهرهء هنر (همچون تصویری هذیانی) آشکارا تشابهی به چیزهای از پیش موجود جهانِ داده شده، داشته باشند بازهم این چهره با آن صورت در فاصله است و انطباق ندارد. نمایش که برآمده از تصویرِ هنر است، حاصل به رخ کشیدن جلوهء مصرفی چیزها نیست، تنها چیزی که از جهانِ واقع درین چهره مانده است فقدان جهانی ست که از آنها کسر شده است. نمایش در رابطهء پس نشسته‌اش با/از جهان، در چهره‌اش، خودمختار است.

هرکجا چیزی به سطح بی‌حفاظی برسد و بکوشد بی‌حفاظ بودنش را در مشت گیرد، هرکجا آنی که ظاهر می‌شود در ظهور خویش غرقه گردد و برون شدی از آن بجوید، چهره‌ای در کار است. بدین قراراست که هنر می‌تواند حتی به چیزی بیجان به طبیعتی بی‌بهره از حیات، چهره ببخشد. در لحظه‌ای که الهام سررسید برای اورفه مسئله دیگر دیدن صورت اوریدیس نبود؛ اشیاء، اشخاص و امور در جهان واقع در نگاهی که بسویشان سرازیر می شود ختم به تصاحب می‌شوند و مصرف ، همین مرگ در نگاه است. اما اورفه می‌خواست نگاه را به چیزی برای خود بدل کند و این خواست، نگاه را در دید منحل و هویدا می‌کند. در رویگردانی از چهره اوریدیس تا روشنایی روز آنچه از اورفه پنهان می‌شد نه چیزی پس پشت ظاهر بلکه خودِ ظاهر گشتن بود: مسیر در لوای پراکسیس، همچون بسترِ نمود راستین چهره و بازگشت به این حقیقت که هنر هیچ نیست الّا یک چهره. حرکت هنر در قربانی شدن صورت، اعطا یا بازگرداندن ظاهر(چهره) به ظاهر و واداشتن ظاهر به ظهور است. ظاهری که ظهور می‌کند(یا به آن مبادرت می‌ورزد) همانا استتیک یا حسانیت است[1]. چیزها بمنزلهء اجزائ جهان داده شده بواسطهء دلالت عینی شان به ادراک در می‌آیند و هر دلالت عینی، دلالتی ذهنی نیز دارد: برون بودگی به درون بودگی ارجاع دارد؛ این برون بودگی، برون بودگیِ چیزی فی‌النفسه نیست. حرکت هنر عبارتست از پشت سرگذاشتن ادراک برای استقرار مجدد احساس، عبارتست از ارجاع زدایی از خصوصیات ابژه. قصد(دلالت) بجای رسیدن به ابژه، در خودِ احساس راه گم می‌کند و همین سرگردانی در احساس (sensation)، درحسانیت(Aithesis) است که تاثیر امرحسی (Aesthetic) را می‌سازد. احساس آن راهی نیست که به عین منتهی شود بلکه مانعی ست که ما را از آن دور می‌کند؛ احساس نمی‌تواند ماده ادراک باشد، سوبژکتیو هم نیست؛ احساس در هنر همچون عنصری تازه نمایان می‌شود. احساس وقتیکه به کیفیت محض تحویل یافته است تاجایی که روشن و نورانی ست نوعی عین-ابژه است. همانطور که رسیدن اورفه به اوریدیس در روشنایی روز (اگر محقق می شد) رسیدن به عین بود. اینچنین عینیتی اما صرفا" ابژکتیو است. در هنر کیفیات محسوسی که ابژه را تشکیل می‌دهند، در عین حال به هیچ عینی نمی‌انجامند. پس حرکتی‌ست بسوی همچون مقصودواره‌ای که کیفیت را درونی می‌کند اما رسیدن به تمامیت این کیفیتِ تصاحب و درونی شده خواست هنر نیست.

باید هنگامی که چشم به این واژه می‌افتد همواره آن را نه در تن یک معنای واحد بلکه چنین دلالتی از میان گزاره‌ها، در نظر گرفت، aesthetic معادل سرراستِ زیباشناسی نیست. دست کم از زمانیکه رانسیر این مفهوم را از نقد اول کانت یعنی « نقد عقل محض» بکار می‌اندازد.در نقد اول، استتیک چیزی جز صور یا شکل‌های پیشینی حساسیت یا ادراک حسی، یعنی زمان و مکان، نیستند و هیچ سر و کاری با زیباشناسی و هنر ندارند. درین معنا، تجربه و پراکسیس هنری نیز در ذیل تجربهء استتیکی قرار می‌گیرد. هنر و سیاست بعنوان وسایلی که در بی‌غایت بودن کنار یکدیگر قرار می‌گیرند، توزیع یا تقسیم امور محسوس هستند، یعنی تعیین اینکه چه چیزی (در زمان) دیدنی، شنیدنی، گفتنی‌ست و چه چیز نیست. به همین دلیل استتیک را می‌توان در برگردانی مشکوک به حسانیّت نیز ترجمه نمود.

ابژهء هنر ازآنجایی که به عین نمی‌رسد، مرجوع به خود می‌شود: فی النفسه شدن. فی‌النفسه شدنی که از راه شکست در قصد(دلالت) حادث می‌شود همان رخداد احساس بماهو احساس ، رخداد زیباشناختی‌ست. احساس و حسانیت چیز را در خودشان فرو می‌برند، غرابت، آنها را از عین می‌گسلد و آنها در رابطه‌ای که با جهان داشته‌اند از جهان پس می‌نشینند.

این مرتبه‌ای برتر برای اشیاء نیست. آنها با کنار زدن هرگونه عین، به عنصر تازه‌ای راه می‌برند که با هرگونه تمایز بیرون از درون بیگانه‌اند و تمایزناپذیری را پس می‌زنند و به همین منوال کیفیت‌های درونی را و سوژگی را. و اورفه دیگر اورفه نخواهد بود. او چونان موجودی هتروتوپیک از هم متلاشی می‌شود (پس از نگاه و با حملهء دختران مایندادس)چرا که دلالت زدایی شده است. این دلالت زدایی با دیدن شروع می‌شود؛ اورفه می‌دانست که نباید نگاه کند، فقط همین! و این دست کم در ظاهر قراردادی آنچنان بی‌رحمانه و سخت نبود اما نگاه نکردن در برابر اشتیاقش جوانمردانه به نظر نمی‌رسید. دیدن فاصله را پیشفرض می‌گیرد: دلالتی فاصله انداز. توانِ درتماس نبودن و پرهیز از آمیختگی حین تماس. دیدن بدین معناست که بااین وجود، این جدایی بدل به برخورد شده است. اما چه روی می‌دهد هنگامیکه آنچه به دیدن می‌آید علیرغم فاصله – انگار- با تماسی تسخیرکننده لمس‌تان می‌کند، وقتی طریقهء دیدن گونه‌ای لمس است، وقتی دیدن تماسی از راه دور است؟ وقتیکه آنچه به دید می‌آید خود را بر نگاه تحمیل می‌کند طوریکه گویی نگاه به تسخیر درآمده، لمس شده و روبرو با نمود قرار گرفته است؟ این تماس فعال، چیزی از جنس پیشقدمی و کنش که در لمس کردن حقیقی وجود ندارد، دیدنِ در فاصله که بین نگاه و جهان است نوعی نمایش-تماشا است.نمایشی از تماس یا نمایشِ تماس یا لمس. ناواقعیتِ تماس اما از آن جهت که بین این تماس از دور و لمس کردن حقیقی، دلالتی درونی ایجاد می‌کند، نمایشی واقعی تر از واقعیت است. اینجا نگاه به جانب جنبشی ساکن و قعری بی‌عمق کشیده شده است و درآن جذب گشته است. آن نمایشی که از تماسی از راه دور به دید ما می‌آید، جاذبه ای بسوی قعرِ بی‌عمق است: جاذبه شورِ تصویر است. ولی این تصویر در برابر کنشِ نگاه کردنی که اورفه خود را در آن منحل کرد وانمودهای بیش نیست. و آن تصویرِ دگر چیست، آنی که(درست همانند ژست) تنها در لحظهء رؤیت پذیری‌اش محقق می‌شود و هر آینه می‌گریزد و ناپدید می‌شود؟

آنگاه که هیچ چیز نیست، تصویر شرایط ضروری خود را درین نیستی می‌یابد و البته در آن گم و گور می‌شود. تصویر نیازمند خنثا شدن و محو گشتن جهان است؛ تصویر می‌خواهد همه چیز بعمقی از بی تفاوتی بازگردد که هیچ چیز در آن تصدیق نشده است، تصویر میل می‌کند به جانب خلوص چیزیکه در خلاء هنوز می‌پاید: این حقیقتِ تصویر است اما این حقیقت ، مصدّع تصویر است. آنچه تصویر را ممکن می‌کند حدی ست که تصویر در آن متوقف می‌شود. موقعیتی حدی(مرزی) که ابژه، عینیتش را در جهان جا می‌گذارد. جنبهء دراماتیک تصویر، ابهامی که تصویر از آن خبر می‌دهد، و دروغ درخشانی که به خاطرش تصویر را سرزنش می‌کنند ازینجا سرچشمه می‌گیرد. تصویر سخن می‌گوید، انگار خالصانه با ما سخن می‌گوید، اما "خالصانه" چیز چندانی به ما نمی‌گوید و حتی خالصانه بودن گویی مقداری از لالمانی ست: خالصانه، سطحی را مشخص می‌کند که در آن صمیمیتِ شخصی از میان می‌رود و در اثنای این حرکت، به نزدیکیِ تهدیدآمیزِ خلائی مبهم و تهی اشاره می‌کند که زمینه و بنیانی ست که تصویر بر آن به تصدیق چیزها در ناپدیدی‌شان ادامه می‌دهد.اینگونه تصویر آنگاه که می‌خواهد از چیزی سخن بگوید کمتر از آن چیز، که بیشتر از ما سخن می‌گوید، و آنگاه که می‌خواهد ازما سخن بگوید، کمتر از ما، که ازین هیچی می‌گوید که می‌پاید، آن دم که هیچ چیز درکار نیست. سخن گفتن تصویر، امحاءِ گفتن درین کنش است. می‌گوید و خط می‌زند.

خوشبختی تصویر ازینجا می‌آید که حدی ست برلبهء امر نامعین(بی حد). حلقهء باریکی که آنقدر میان من و چیزها، میان اسطوره(اورفه) و قول،

میان سرزمین زیرین و روشنایی روز، میان شب و جوهر شب، میان کالای نمایشی و نمایش هنر، میان حاصل(کار اجتماعی) و کنش هنر، فاصله نمی اندازد که ما را از فشار کور این فاصله محفوظ بدارد. واین یک بازنمایی نیست همانطور که هذیان، دگرفضایی در فاصله با تصویرِ روز است و در روز نیست. هذیان و هنر در فاصلهء فضایی خودشان، در بی‌صورت بودن مفرطشان نمودار می‌شوند، آنجا که کار بیکار شده و به کنش تبدیل می‌شود، آنجا که ژستِ بی‌صورت در چهره پدیدار می‌شود، آنجا که صدای سیرنها روایت‌زدایی شده و در نگفتن، به اغوا مشغول می‌شود. "آنجا"یی که در عبارات فوق الذکر به تکرار رفت یک نابستر (آنطور که اسمیتسون تعریف گفته است) یک جای بیجا شده (یا مکان‌زدایی شده) است که می‌تواند صحنهء نمایش را نیز شامل شود. نمایش نابجا تصویری ارائه می‌کند که دیگر شباهتی با خودِ[پیشین] آن تصویر ندارد.

و چون تندبادها بر
فرازشان خواهیم زیست؛
به نزدیکِ عقابان، به
نزدیکِ برف، به نزدیکِ
خورشید: تندبادها چنین
می‌زنند.

... همه‌ی آنانی را که آب
دهان پرتاب می‌کنند: در
بادتف مکنید !

شیء هنری خودبسنده است اما همانطور که هذیان‌ها تنها در دیده شدن ظاهر می‌شوند(شکل‌گیری‌شان بر نمایش‌شان و با تماشا شدنشان منطبق است) تکه‌ای از صورتبندی اثر هنری نیز تالحظهء نمایش شکل نیافته می‌ماند، تازمانیکه اثر در کارگاه هنرمند مشغول ساخته‌شدن است کار هنوز به آن بیرونی که به سمتش پس می‌نشیند راه نیافته است. کار تا زمانیکه عیانِ نمایش نشده، همان تولید مادی صرف خواهد بود. نمایشی که خود را از هستی جدا می‌کند، نمی‌تواند در مکانی امتدادِ حیات داشته باشد که شبیه هر محیط دیگری‌ست که زیست در آن درجریان است. نمایش هم مانند متریال اثر (که از مواد ملموس مصرفیِ زندگی روزمره کنده شده است) از فضای زندگی نشت کرده و بسمت محدودهء بی‌شکل خویش سرریز می‌کند: نمایش مازاد زندگی روزمره است که از آن کسر شده و راه خود را پی می‌گیرد.

اگر چنین باشد نباید تصور کرد که اثر هنری، شیءِ فاخر و بازنشسته‌ای مثل عتیقه وجواهرات باستانی‌ست که برای جلوهء کور کننده یا ظرافت باستان شناسانه‌اش نیاز به محیط خنثای ویترین شکلی دارد که ارواح خفته در کُنه‌اش را در آسایش نگه دارد، اینطور بنظر می‌رسد که مکعب سفید گالری یا هر فضای دیگری که کار هنر بدان راه میابد بی روح است اما این بی روحی رابطه‌ای مستقیم با اثر دارد: اثر نیز به همان مقدار بی روح است؛ اثر هنری در هیئت شیئ نمایان می‌شود که افسون زدایی را تا بیرون کشیدن از جاذبهء مصرف ، به نهایت رسانده است. پس نقطه‌ای هم جاگیرش نمی‌کند چرا که نشستن در هر مکان دائمی، آنرا در لباس شیئ مصرفی و تصویری تصاحب شده، حلق آویز می‌کند. نمایش است که ترک چیز از جهانِ داده شده را قطعی کرده و به آن دامن می‌زند. اثر هنری برای پیوستن به "خود"ی که از آن دریغ می‌شود همانقدر از یک سرپناه امن سرباز می‌زند که یک کولیِ شورشی از آپارتمان. اما چطور می‌توان فضایی چنین متلاطم را به ظاهر تروتمیز گالری نسبت داد؟

تصویر وانموده به سانِ دیدنی که فاصله را پیشفرض می‌گیرد، از طریق تماسی دورادور، لمس حقیقی را از ما دریغ می‌کند و تداعی چیز را به جای اصل به خورد ما می‌دهد حال آنکه نگاه اورفه در هیئت دیدنی که نگاه را خودمختار می‌خواهد، فاصله را پس می‌زند، او تصویر دیگری سراغ دارد و خواهان است، حرکت هنر(نمایش) نیز در پی چنین نگاه و تصویری ست. اما پسروی، مکانش را نیز نشانه می‌گیرد: پس نشستن از مصرف تصویر و تصویر مصرفی ، مکان خود را هم تحت شعاع قرار داده و فی الواقع می‌سازد. تحت شعاع قرار گرفتن هزینه دارد، هزینه‌ای بقیمت سقوط ازجایگاهِ مفروض(در سلسله مراتب). شوقِ این تصویرِ راستین، از جا می‌خواهد که در تصادف با

اثر هنری و بهمراهی آن اثر متلاشی شود تا راه برای ظهور تصویر در نمایش باز شود. وقتی از پاره پاره یا متلاشی شدنِ مکان صحبت می‌کنیم منظور این نیست که آنجا از طریق عملیات عمرانی تخریبِ فیزیکی می‌شود، بل چنین است که "جا" در تعریف محدوده یا فضایی که درون یک سایت را تعریف می‌کند بی‌اعتبار می‌شود. و همانند بودن میان تصویری منطقی و تصویری واقعی(یا شیء هنری و شیئ از پیش موجود) بقول اسمیتسون به سفری از یک سایت به ناسایت بدل می‌شود. آنها از بین نمی‌روند بل در امر نو منحل می‌شوند...؛ حال می‌توان جمله‌ای را باز تکرار کرد: شیء هنری، تصویر بی‌سر و خودبسنده است اما همانطور که هذیان‌ها تنها در دیده شدن ظاهر می‌شوند(شکل گیری‌شان بر نمایش‌شان و با تماشا شدنشان منطبق است) تکه‌ای از صورتبندی این تصویر نیز تالحظهء نمایش شکل نیافته می‌ماند. نمایش اجتناب ناپذیر است و فارغ از اثری که در مرکز تصویر جلوه گری می‌کند مکان نقشی تعیین کننده دارد.

جایی در میان نقل قولها بندی آمده است که چنین می‌گوید: و کتابی که در هنر خاستگاه دارد، تضمین‌اش را در جهان نمی‌یابد، و هنگامیکه خوانده می‌شود هیچگاه پیشتر به خواندن نیامده است و تنها در فضای گشوده شده بدست این خوانش یگانه به حضور خود در مقام اثر نایل می‌شود. هربار برای نخستین بار، هر بار برای تنها بار.

مکانی که در هنر خاستگاه دارد...

بله! می‌خواهم "مکان" را جایگزین "کتاب" کنم. مکانی که بهمراهی اثر هنری، حرکت هنر را به یگانه حضور خود در مقام نمایش نایل می‌کند چه اگر مخروبه‌ای متروک باشد چه یک گالری که صد سال از افتتاح آن می‌گذرد چه خیابانی پر رفت و آمد در شهری خاص، مکانی موقت است: بیجا شده، جابجا شده، نابجا شده. مکان در وضعیت ناپایدارِ رؤیت پذیری که ضرورتی در ثبات نمی‌بیند و هر آن بیم آن می‌رود که در بنا و فارغ از بنا و چسبیده به اثر فرو بریزد چرا که نمایش هر آن ممکن است تمام شده باشد.

بر پایه این اختلاطِ بُعدمند یک جا می‌تواند بازنمود محل یا فضای دیگری باشد که شباهت آشکاری به آن ندارد. اگر این زبان که جا ها را همچون سطوح امکان، علامت گذاری می‌کند بفهمیم به رابطه استعاری ساختمانی نحوی با مجموعه‌ای از ایده‌ها پی می‌بریم و اجازه می‌دهیم ساختمان نحوی به صورت تصویری عمل کند که شباهتی به آنچه از تصویرانتظار می‌رفته نداشته باشد.

بجاست که با یادآوری نکته‌ای، چنین پژوهش‌های پراکنده و هذیانی را به پایانی ناتمام برسانیم: این نکته که نمایش تنها از طریق تماشا یا نمایشی دیگر خود را تصدیق می‌کند، نمایش(تصویر بی‌سر / هنر / هذیان) تکراری بنظر می‌رسد، نمی توان قاطعانه گفت که تکراری ست چرا که تکرار ناقص نمودار شده است. با هنر می‌توان همه چیز را سپرد به فراموشی. حرکت هنر، غلت و وا غلت زدن در فراموشی‌ست، تکراری که هر نوبت خود را (به سبب سعی در تمام آنچه تا اینجای خطوط متن گفته شد) خودمختار عرضه می‌دارد، تکرار بمثابه رخدادِ فارغ از پس و پیش. تکرار در فراموشی فقط با تکراری دیگر خود را می‌یابد: [تصویر]جلوه‌گر می‌شود و در فراموشی فرو می‌رود تا امکان بازیابی همچنان در امکان فراموشی درونماندگار باشد.

کجاست تصویـرِآینه‌یی متکی بر شب؟

دلیلت دلیت که من سر باد کلاه‌ها را قطع می‌کنم. اما خاطر
نیستم هیچ یک از قضای بدن خودم را از دلیت بدهم. این
خاطر قومی دلیوری و ترحم الیت که من کله‌ی خصمی را
کلاه‌ها را قطع می‌کنم. مقاتیه من با دو پسر عادلانه
نیست گرچه او نیز چون من اهل شمال بود. دو پسر هوایی
را که اسما بی‌معنی بودند قطع می‌کرد. من سرهایی را می‌کنم که خاطر
سنگینی بیش از حد نمی‌توان راست نگاهشان داشت.

و گاه به گاه کلمه‌ی
«چشم‌ها» را به جای
چشم هایش می‌گذاشت.

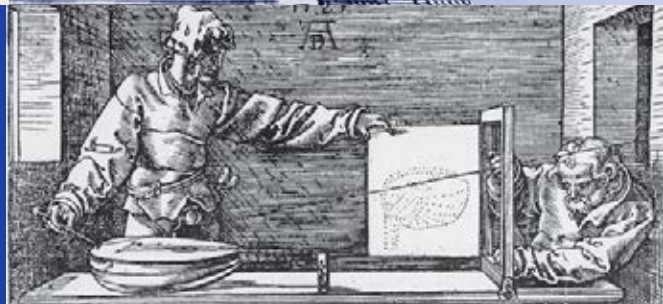
و از رهگذر همین تهی
بود که نگاه و موضوع
نگاه به هم می‌آمیختند.

نـگاه ایـن چشـم بـه شـکل یـک تصویـر واردش
مـی شـد، درسـت وقتـی کـه ایـن نـگاه مـرگ
همـه‌ی تصاویـر بـه نظـر می‌رسـید.

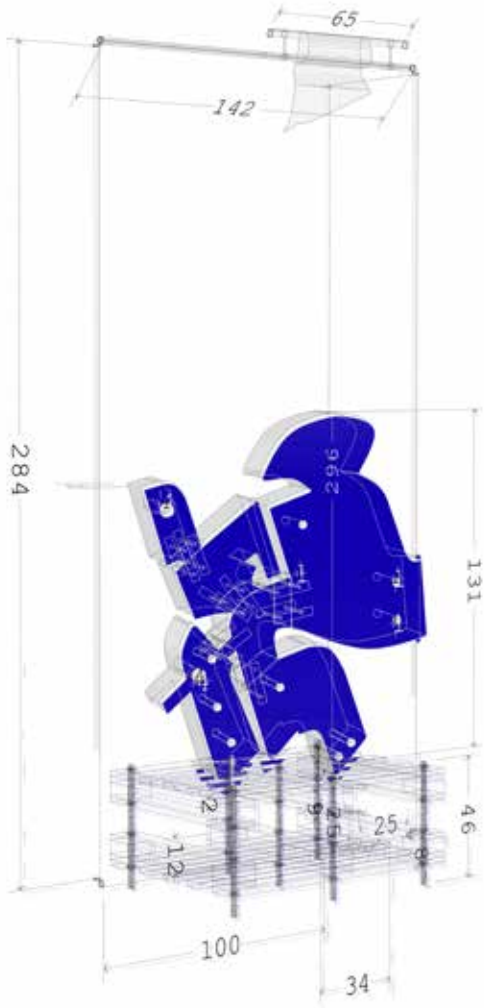
او واقعـا مـرده بـود امـا همزمـان از واقعیـت
مـرگ دورانـده شـده بـود. او در خـود مـرگ از
مـرگ محـروم گشـته بـود. انسـانی کـه بگونـه ای
هولنـاک نابـود شـده و از طریـق تصویـر خـود،
از طریـق ایـن توماسِ دوانِ رویـاروی خـود، در
نیسـتی توقـف کـرده بـود، ایـن حامـل مشـعل
هـای خامـوش کـه مثـل وجـود واپسـین مـرگ
بـود. همچنانکـه بـر ایـن تهـی خـم میشـد، یـک
جـور تهـی کـه در آن تصویـر خـود را در غیـاب
کامـل تصاویـر می‌دیـد.

تنهـا بـدن توماس بـر جـای مانـد، بدنـی محـروم
از حـواس. و اندیشـه بـه درون او بازگشـت، و بـا
خـلاء تمـاس یافـت.

«اگر کسی لبخندی را ببیند و تشخیص ندهد که لبخند است، یعنی این طوری نگاهش نکند، آیا نسبت به کسی که آن را می‌فهمد درک متفاوتی دارد؟... نقاشی یک لبخند را سر و ته کنید، دیگر نمی‌توانید حالت صورت را در آن تشخیص دهید. شاید بفهمید که دارد لبخند می‌زند ولی دقیقا نمی‌دانید چه‌جور لبخندی است. و نمی‌توانید آن لبخند را توصیف و به طور دقیق توصیف کنید. در عین حال ممکن است تصویری که سر و ته کرده‌اید دقیق‌ترین بازنمایی صورت یک شخص باشد.»
آیا مفهوم مبهم را اصلا می‌توان مفهوم دانست؟ مفاهیم در لبه‌ها محو می‌شوند.
مسئله‌ی آخر ویتگنشتاین، تقسیم درون و بیرون بود. وقتی چشم ذهن بسته می‌شود، دیگر چه‌طور می‌شود با چشم‌ها دید؟ مشکل اصلی از این پنجره‌هاست. همیشه همه چیز را تقسیم می‌کردند. ویتگنشتاین دریافت که این مقوله از درک او خارج است. مثلا فیلم‌های صامت هم دو تقسیم می‌شدند؛ شکاف بین تصویر یک صورت، نمای بسته‌ی دهان، حرکت گفتار و میان‌پرده‌هایی از کلمات توضیحی که گفته شده‌اند، نوشته شده‌اند، خوانده و نشان داده می‌شوند. چه‌طور ممکن است که این تقسیم ناممکن معنادار شود؟ اصوات، فقدان‌ها، عقب‌ماندن از کلمات تنها در تصاویر متحرک اتفاق می‌افتاد. ام این ناسازگاری‌ها به هیچ‌وجه مانع فهمیدن نمی‌شدند. تقسیمات بیرون و درون در کنه سینما نهفته بود- آیا عکس‌ها واقعی‌اند؟ نه، همگی منکسر شده‌اند، نور وارونه شده‌اند. این انعکاس را می‌گیرند وارونه می‌کنند و نگاتیو را می‌سازند تا تنها برای چاپ عکس مورد استفاده قرار بگیرد. دیدن به مثابه چیزی دیگر مصداق مکانیکی پیدا کرده بود. تنها چیزی که برای‌مان می‌ماند، سطح است و دود و آینه.
سوژه کجاست؟
این سؤال به جایی نرسید هر بار کسی سعی می‌کرد. سوژه دوباره ناپدید می‌شد. پاره‌های نور منتشر شده در جهان، سوژه‌ی پراکنده‌ای که اجتناب‌ناپذیر می‌نمود. واژه دیگر تا نهایت خود کشیده نمی‌شوند. توجه بصری مثل طناب محکم و کشیده‌یی در مغاک تاریک سوسو می‌زند، می‌لرزد و تا مرز شکست پیش می‌رود مگر عقل سلیم تا مجا می‌تواند؟ آیا واقعا در مقام پرسش‌ایم؟



دیگر نمی‌تواند به این اندیشه فرمی خارجی بدهد، یعنی آنرا به ژست‌ها و واژه‌های درخور برگرداند. واژگانِ موردنیاز ترکش می‌کنند و دیگر به فراخوان او پاسخی نمی‌دهند. او به تماشای توالیِ تصاویر، فروکاسته می‌شود، آنهم تعداد بسیار زیادی از تصاویرِ مغایر بی‌آنکه هیچ پیوندی با تصاویر بعدی داشته باشند. آری! مصدرش از جادررفتگی‌ست. فروکاست به هذیان که او مدتی طولانی از عمرش در آگاهی را به طلب آن واانهاده بود.

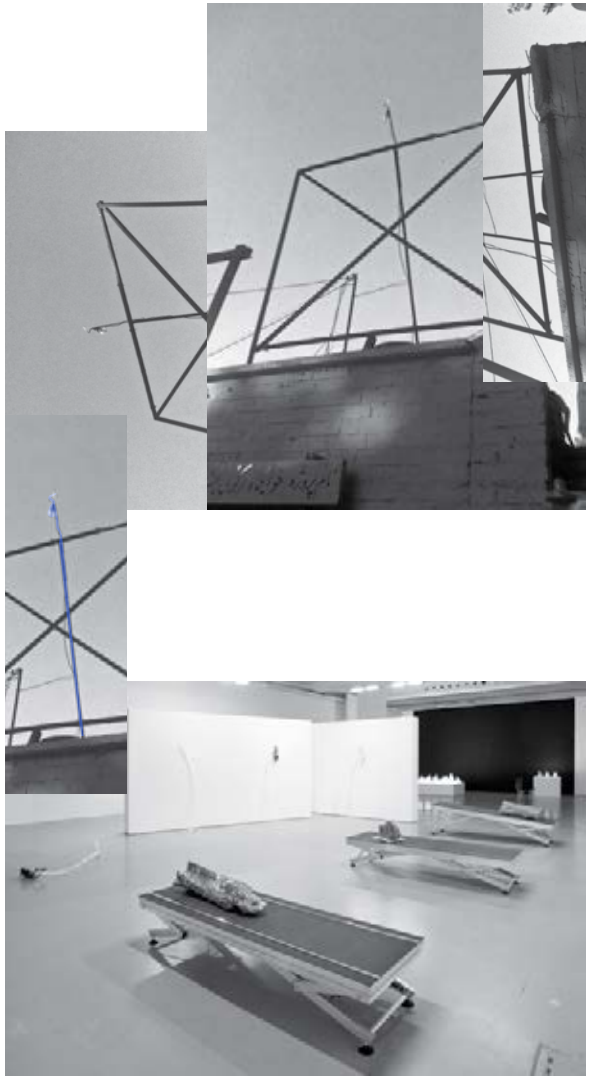

65
142
284
266
131
46
2
9
25
25
8
12
100
34

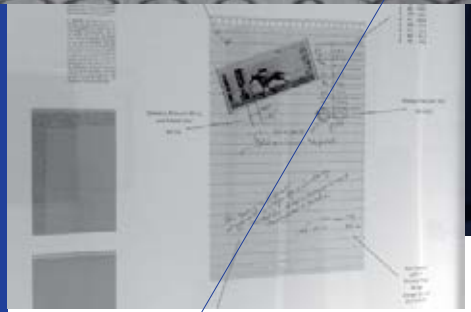
این نظریه کوتاه موقتی‌ست و هر لحظه می‌توان رهایش کرد. نظریه‌ها هم مثل اشیاء رها می‌شوند. تردید دارم که نظریه‌ها ابدی باشند. شاید بسیاری از کتاب‌های فراموش‌شده را نظریه‌های از بین‌رفته تشکیل می‌دهند.

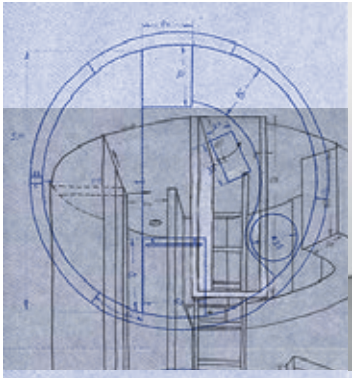
تصویر همان است که بود، تصاویر همیشه همینطور بوده‌اند اما چشم‌ها عادت‌اند. و آیا همین چشم‌ها کافی نیستند برای خواب دیدن و گذشته از این چشم‌ها مشغول دیدن چیستند در آن هنگام که ما مشغول خوابیدن هستیم؟ بیکاری چشم‌ها (وقتی بسته بودن) زمان بکار افتادن کابوس-رویاست: هذیان. اگر چشم‌ها از کار افتاده اند پس هذیان‌های خواب-شبچطور دیده می‌شوند؟ تا چیزی ظاهر نشود به دیدن نمی‌آید حال آنکه هذیان‌ها گویا تصاویر بی‌چهره‌اند، آنها از جنس تصویرند پس یا مشاهده‌گری در رابطه

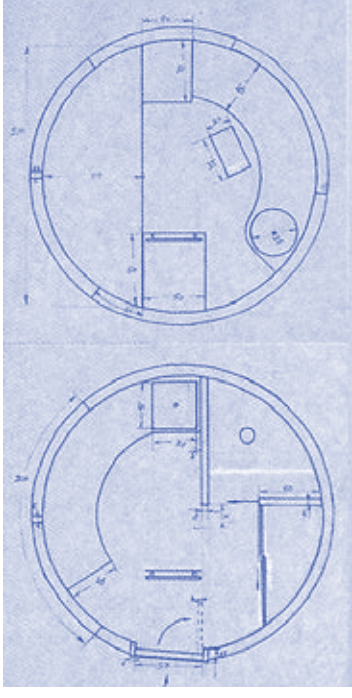
اندولی از آنجاکه بی‌چهره‌اند تنها در غیاب چشم‌ها هویدا می‌شوند درست همانطور که نقاب‌های آشوب تبلور بی‌چهره بودنشان هستند.

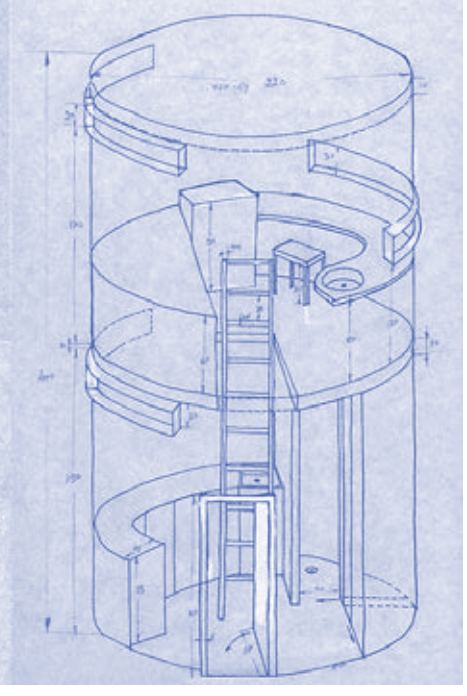
هر آنچه سخت و استوار است شاید بدیهی باشد که چه می‌شود و به کجا می‌رود اما آنچه سخت و استوار نیست چه می‌شود و به کجا می‌رود؟ گویا نمی‌توان به یاد آورد، آنها فراموش می‌شوند. و این توانی نهفته است که آنها از یاد می‌گریزند آنها هستند اما در یک خارج؛ و همین است که وقتی در تلاشیم تا چیزی فراموش‌شده را به یاد بیاوریم آنها وجود خود را از طریق یک فقدان به رخ می‌کشند. شبنیز چیزها را در وجود خود به همین صورت غرق می‌کند. می‌توان بین حرکت فراموشی و رؤیت هذیان اتصالی هرچند لغزان برقرار کرد: تشابه در تصویر است، تصویری تصاحب‌ناپذیر در خود آیینی موقت شب.
هذیان تصویر فراموشی‌ست. آیا می‌توان هنر را به این ناحیه‌ء موقت اما خودمختار بدل کرد؟ هنر بعنوان نمایش شب، صورتبندی نمایشی که در ماده اش از ماده اش پس می‌کشد.
چشم‌ها کافی‌اند، آنها عادت نمی‌کنند تنها اگر شب در مغاک اش رؤیت‌پذیر شود و راست می‌گفت که اینها تصویرهایی موقت‌اند؛ رو به حرکت-فراموشی-تکثیر.

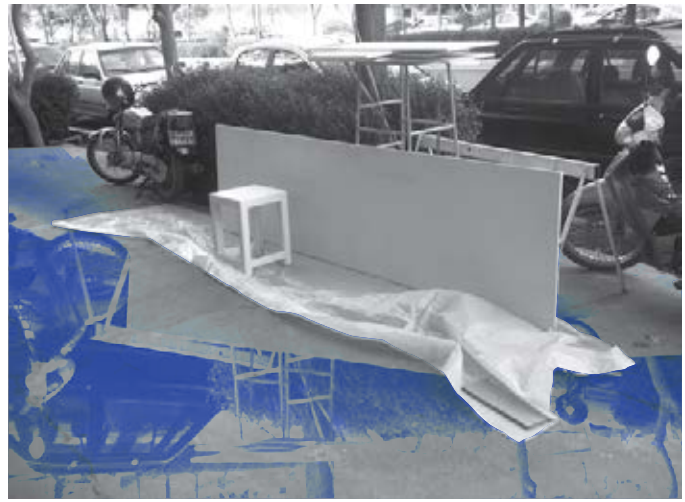


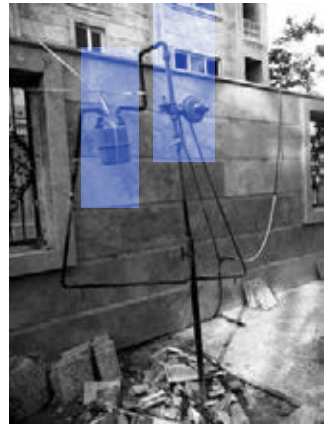


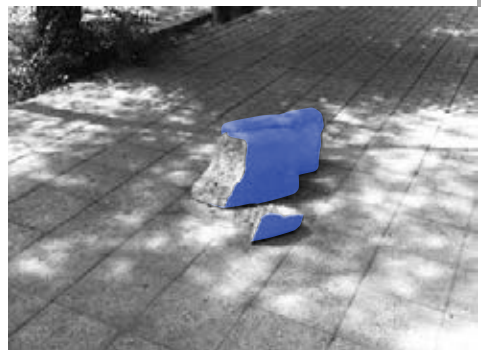


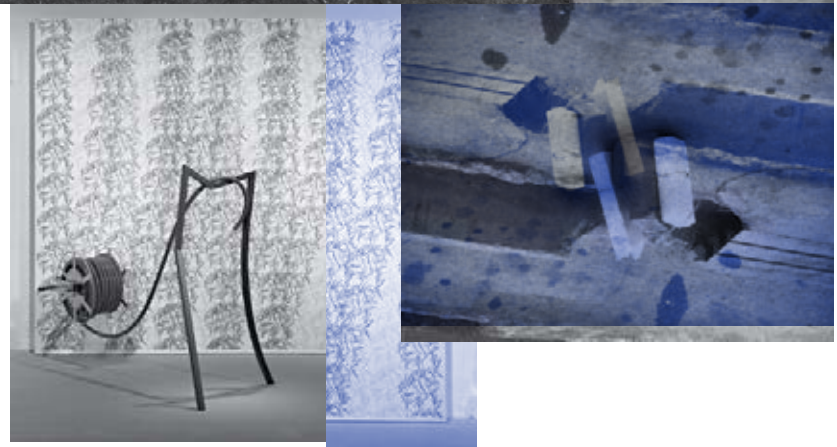


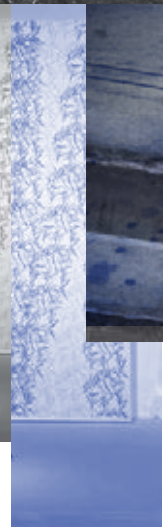


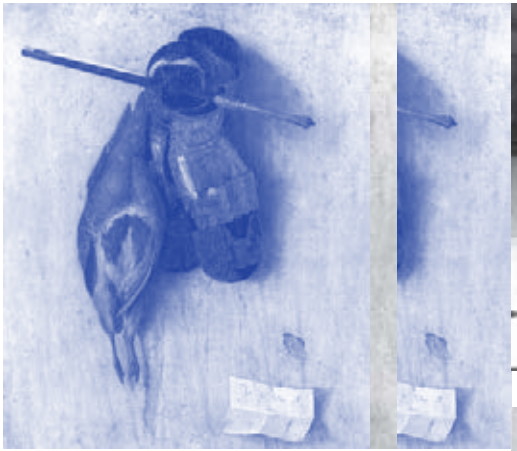


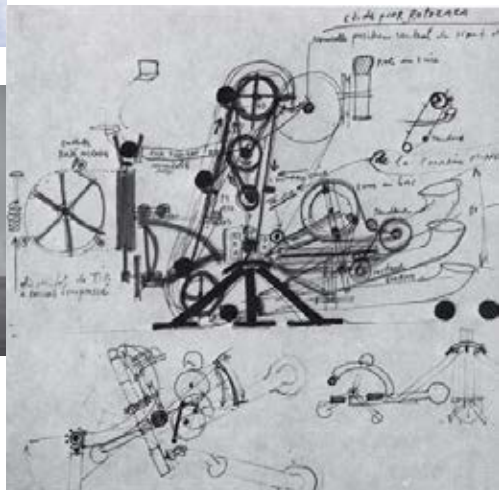


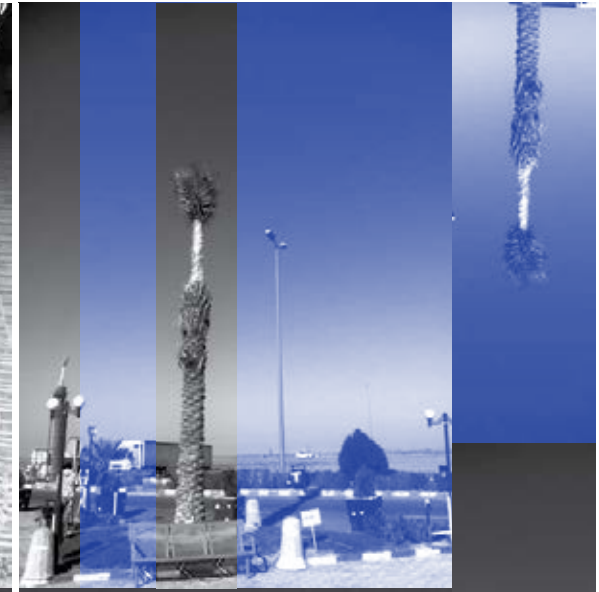


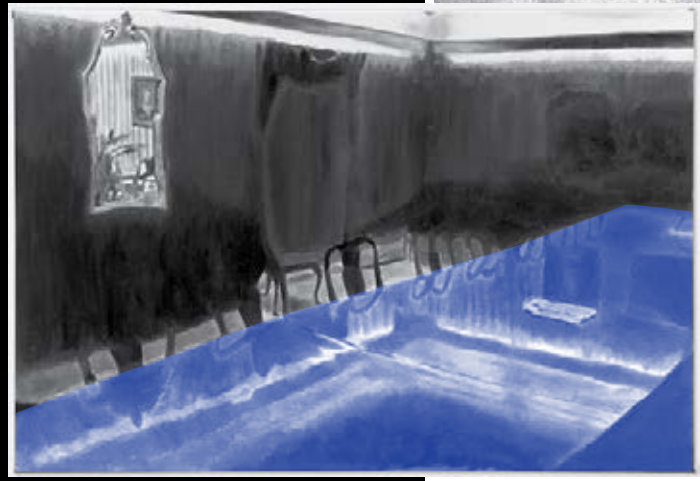
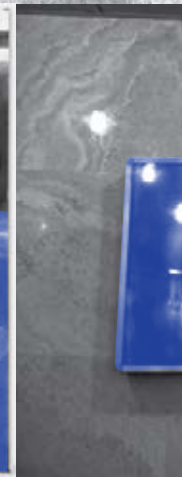
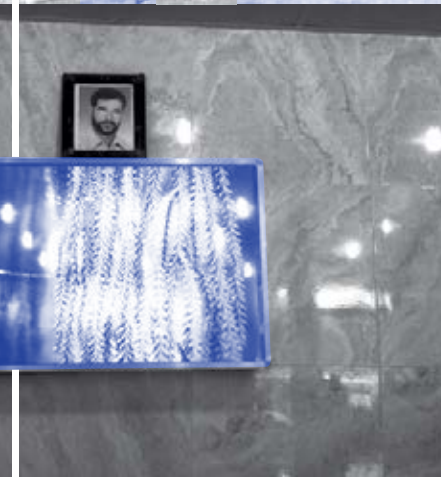


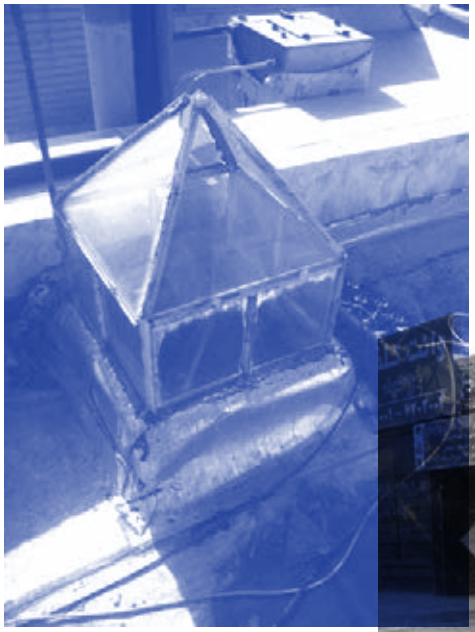


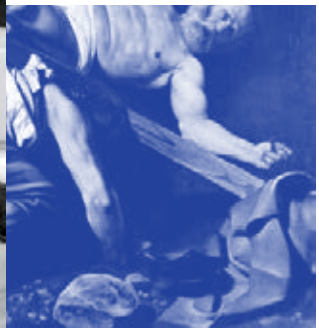


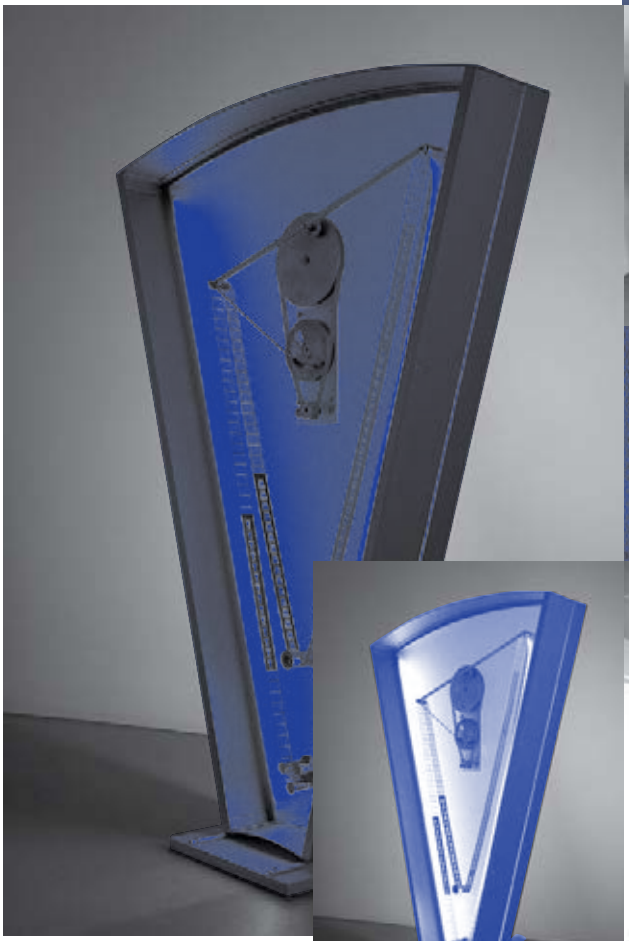


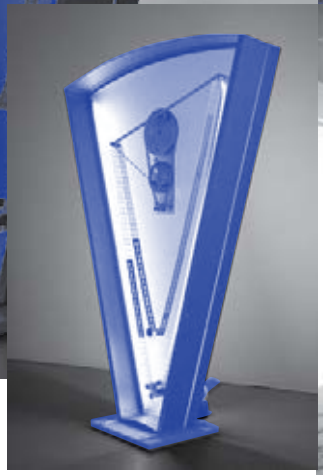


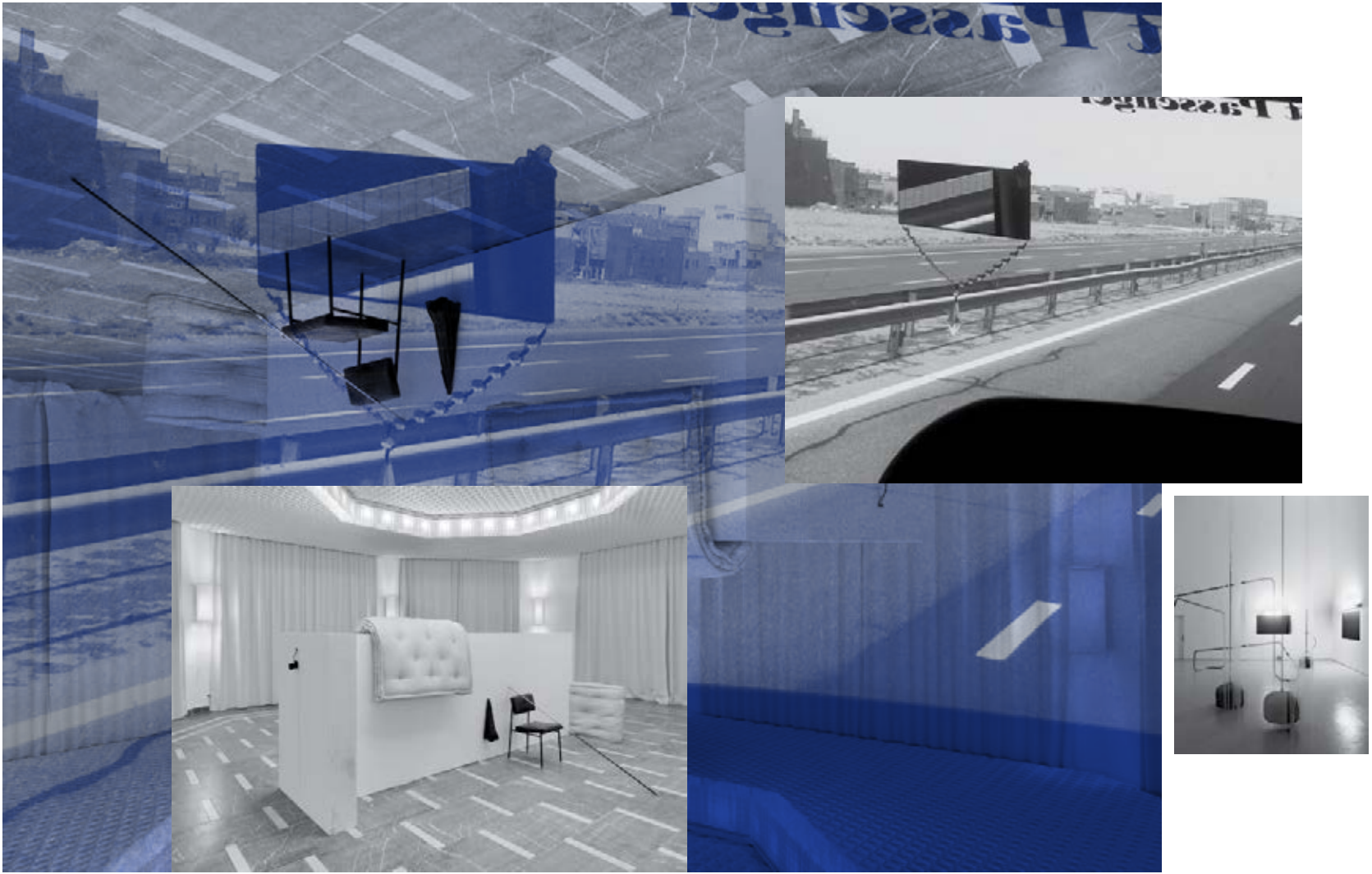




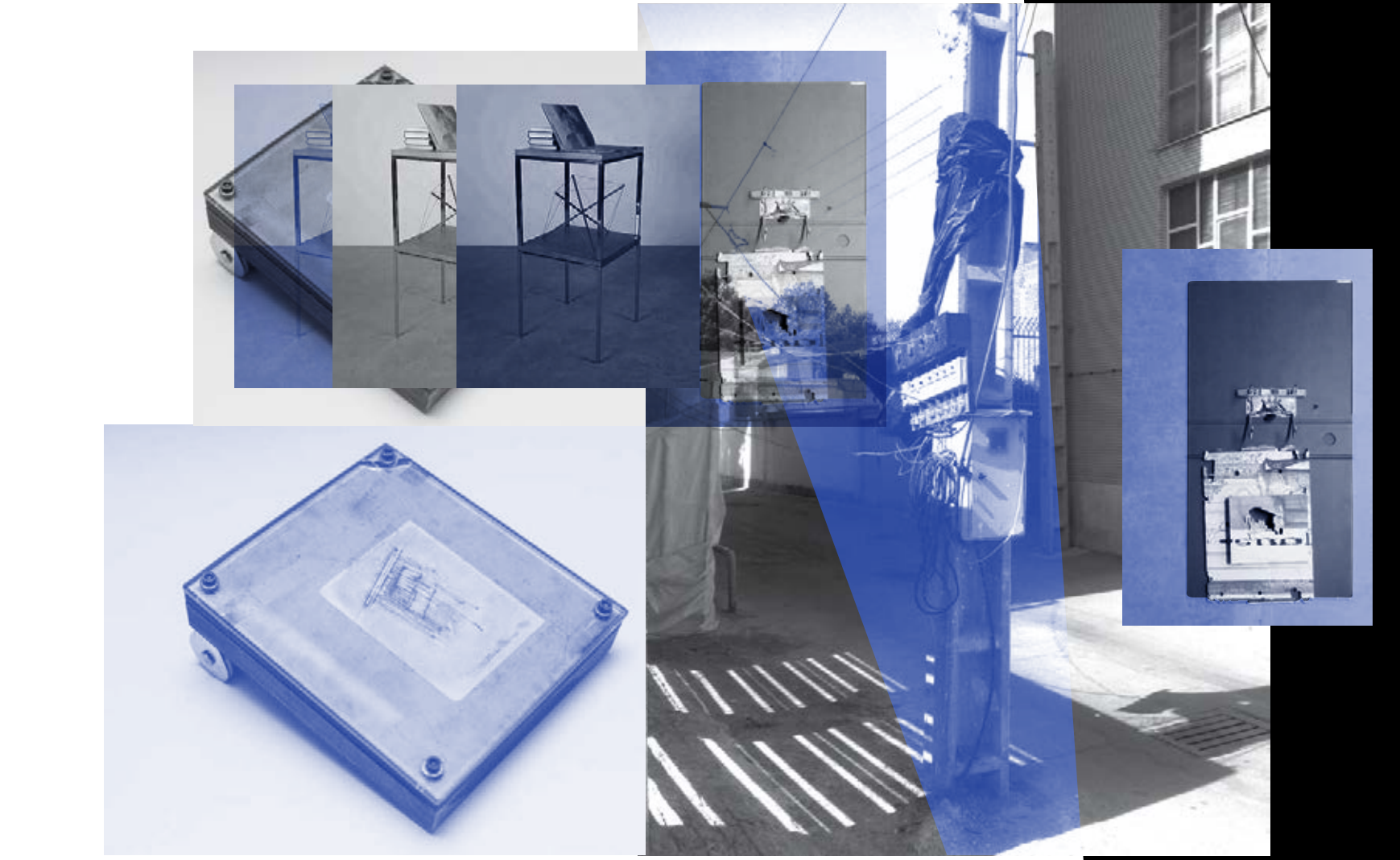


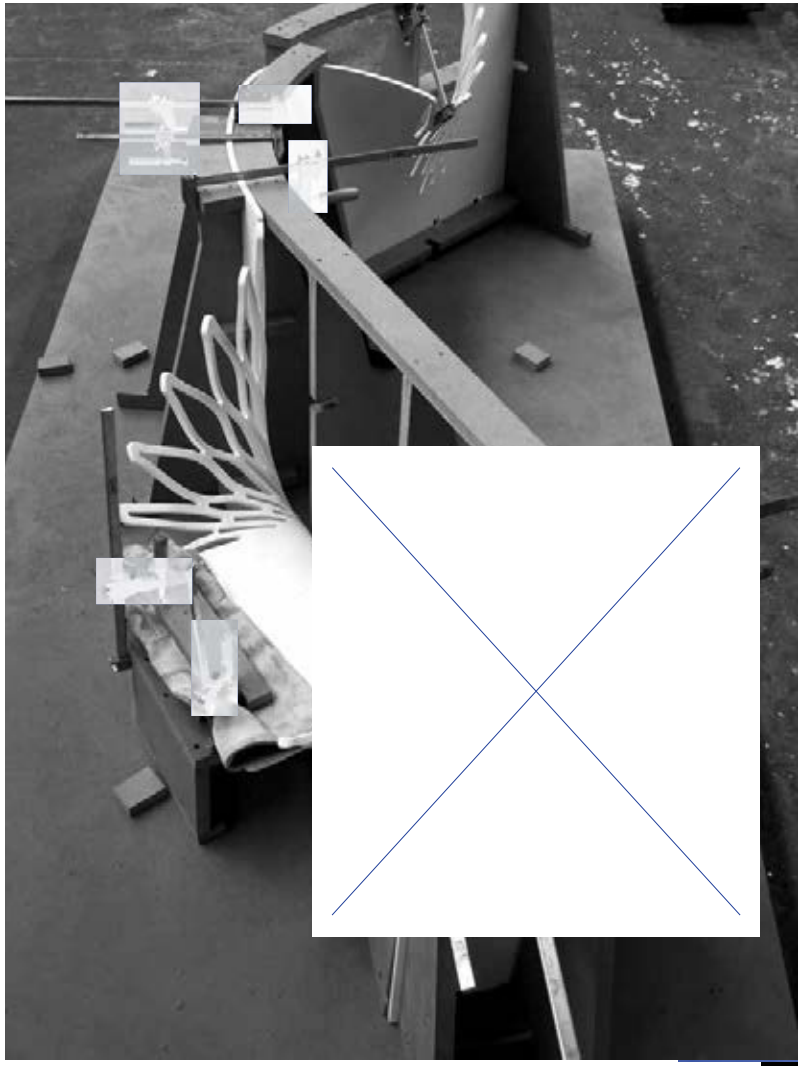


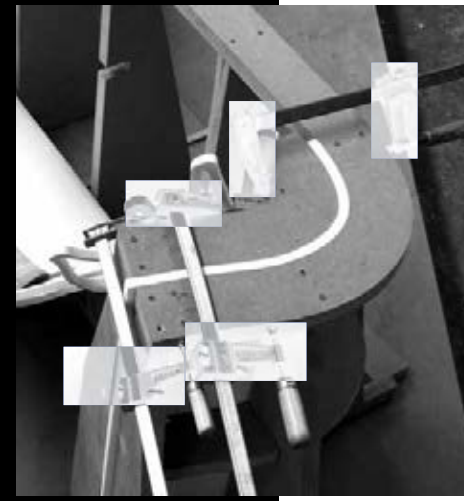


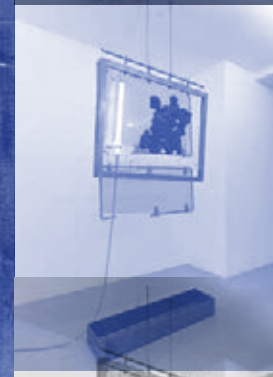












AZAR
ARCHITECTURE
GROUP

Studio Markazi

طراحیِ گرافیک جزوه: سعید فروتن

عکاسی پروژه: فرشید نصرآبادی

… که اگر یک تنه بود، تصویرِ بی‌سر در اتلافِ خود تمام می‌شد؛
این جزوه به سعی، همراهی و مراقبت دیگران پا گرفت. و نهایتاً به اتفاق «نمایش نمایش نمایش» در مرداد ۱۳۹۴ توسط برپاکننده‌ء آن نمایشگاه درین شمایل صورتبندی شده و در معرض قرار گرفت.

علی میر عظیمی. تهران. ۱۳۹۴

گالری أ. ارکیده درودی