

ادبیات، بازی، بدن: در جستجوی فضاهای در-بین

متن‌هایی درباره بدن، سنت‌های اجرای الترناتیو و
تئاتر اجتماعی، تجربه‌ی زمانی مشترک، تجربه‌ی
زیسته و زندگی روزمره، و دیگر هیچ
(یا: در من هم کسی هست که نگاه می‌کند)

گردآوری و ترجمه: مازیار هنرخواه

نشر مهری برای گذر از سانسور و خوانش آسان و
بی‌دردسر، با اجازه نویسنده، پیدی‌اف کتاب‌ها
را برای دانلود رایگان در دسترس خوانندگان
داخل ایران قرار می‌دهد.



نشر مَهْرِي

نمایشنامه * ۲

ادبیات، بازی، بدن: در جستجوی فضاهای در-بین

گردآوری و ترجمه:
مازیار هنرخواه

| چاپ اول: نشر مهري، لندن ۱۳۹۷ |
| شابک: ۳-۲-۵۱-۹۹۹۳۰۵۱-۱-۹۷۸ |
| قیمت: اروپا ۱۴ یورو | امریکا ۱۶ دلار | انگلستان ۱۲ پوند |

| صفحه آرا و طراح جلد: کریستین رضایی |

مشخصات نشر: نشر مهري.

۲۰۱۸ میلادی/۱۳۹۷ شمسی.

مشخصات ظاهري: ۱۵۶ ص. : غیر مصور.

موضوع: نمایشنامه.

کلیه حقوق محفوظ است.

© مازیار هنرخواه

© ۲۰۱۸ نشر مهري.



www.mehripublication.com
info@mehripublication.com

فهرست

- به جای شروع | ۵
این یک صندلی است | ۷
خیلی دور | ۲۳
زمان زندان | ۵۱
۵۸ گرتِه از بدن | ۷۹
طرز تهیه‌ی هپنینگ | ۹۹
میان‌کنش و تصویر، اجرا به منزله‌ی «مادون‌رسانه» | ۱۱۹
برای هنری علیه اسطوره‌شناسی زندگی روزمره | ۱۳۵
واقعیت | ۱۴۵
چند ایده درباره خرگوش‌ها | ۱۴۹
منابع | ۱۵۲

www.mehripublication.com

به جای شروع، نیم‌دقیقه‌ی یک:

این مجموعه شامل محتوایی چندرشته‌ای و چندرسانه‌ای با تمرکز بر هستی‌شناسی بدن، هنر تئاتر و اجرا است. مطالبی که اینجا کنار هم قرار گرفته‌اند ترجمه‌ی متن‌هایی هستند که پیش از این بعضی از آنها توسط مترجمان دیگر منتشر شده یا خطوطی از آنها پیگیری و حتا اجرایی شده است. نگرش این کتاب ساده و روشن است: هنر معاصر بنا به ضرورت‌های جهان معاصر و چندپارگی‌های مکانی - زمانی انسان معاصر که زندگی‌اش حول چرخه‌ی کالا و اقتصاد تعریف می‌شود روش‌هایی برای درگیر کردن مخاطب در تجربه‌ی هنری ارائه می‌کند تا هنر محدود به توزیع در ساختارهای کالایی توزیعی که از پیش فرم کالا را تعریف می‌کنند نباشد و برای مخاطب خود چیزی یگانه یا تکین که خود او در نوعی تعامل آن را دریافت می‌کند داشته باشد. درک هستی‌شناختی بدن، تجربه‌ی زیسته و زندگی روزمره، نشانه‌شناسی زندگی روزمره، زمان فراغت و زمان کار، چه به صورت تئاتری، یا تحلیل نظری و مقاله و شعر، به شکل عام و نیز در رابطه با هویتی خاص مثل زنان، از مضمون‌های این کتاب محسوب می‌شوند که از میان مقوله‌ها و فرم‌های مختلف ترجمه شده‌اند. کنار هم گذاشتن آنها در اینجا برای نشان دادن معنای غیر منسجم اما روشنی از امکان انتقال این مضامین و

خوانایی واضح آنها در زبان فارسی است. تفاوت اصلی بین نگاه تجربه‌گرا و هستی‌شناختی با نگرش‌های ارزشی از جمله نگرش زیبایی‌شناختی یا نگرش‌های منفعت‌محور و افسانه‌سازانه مبتنی بر ایدئولوژی موفقیت در این است که در این نگاه خصوصیات عینی و قابل فهم جهان واقعی، یعنی اجتماعی که در آن زندگی می‌کنیم در رابطه با کار هنری مورد توجه قرار می‌گیرد. همین.

پایان نیم‌دقیقه‌ی یک:

این یک سندلی است

کرل چرچیل

این یک سندلی است بار اول توسط رویال کورت تئاتر در تئاتر دوک یورک، لندن، در ۲۵ ژون ۱۹۹۷ اجرا شد، با این عوامل:

جولین لینوس روآشه (Linus Roache)

ماری آماندا پلامر (Amanda Plummer)

پدر ماریون بیلی (Marion Bailey)

موریل هریت اسپنسر (Harriet Spencer)

تد اوان برمر (Euan Bremner)

آن دیان پریش (Diane Parish)

جان لنی جیمز (Lennie James)

دیردری لیز اسمیت (Liz Smith)

پولی هلن مک‌کارتی (Helen McCarthy)

تام دزموند برت (Desmond Barrit)

لئو تیموتی اسپاول (Timothy Spall)

چارلی اندی سرکیس (Andy Serkis)

مدی سسیلا نوبل (Cecilia Noble)

اریک رین واینستون (Ray Winstone)

کارگردان استفان دالدرای (Stephen Daldry)
طراح یان مک‌نیل (Ian MacNeil)
طراح نور لیز پاولتر (Lizz Poulter)

نقش‌ها

جولین

ماری

پدر

مادر

موریل

تد

آن

جان

دیردری

پلی

تام

لئو

چارلی

اریک

مدی

× عنوان هر صحنه باید به وضوح نشان داده شود یا اعلان شود.

جنگ در بوسنی

جولین در خیابانی در لندن با یک دسته گل ایستاده.
ماری می‌رسد.

ماری: خیلی شرمنده‌ام.

جولین: نه بابا ردیفه، نگران نباش.

ماری: خیلی مدته اینجا موندی؟

جولین: اینارو واسه تو گرفتم.

ماری: چه قشنگن.

جولین: من نمی‌دونم تو چی دوست داری.

ماری: ازت خیلی ممنونم.

جولین: من از نارنجی و آبی با هم خوشم می‌آد، نمی‌دونم تو

خوشت بیاد یا نه، به رُزها فکر کردم ولی به نظرم رزها یه کم

پوچ هستن، و از صورتی و قرمز خیلی به عنوان رنگ خوشم

نمی‌آد، با زرد مشکلی ندارم ولی فکر کردم اینا.

ماری: گوش کن، نگرانم که یه مسئله‌ای باشه.

جولین: چی؟

ماری: من یه اشتباه احمقانه‌ای کردم.

جولین: نگران نباش.

ماری: نه ولی دو تا هماهنگی جدا از هم واسه یه عصر کردم، خودمو

دو جازرو کردم، نمی‌دونم. چطوری می‌شه اینقدر احمق باشم.

جولین: خب حالا می‌خواهی یه زنگ بزنی یا...؟
ماری: نه، خیلی افتضاح شد، کاری که باید بکنم اینه که سوار یه ماشین
بشم و فقط برم. آخه باید نیم ساعت بعد هفت اونجا باشم.

جولین: چیزی نیم ساعت بعد از هفت شروع می‌شه؟
ماری: بله و منم نمی‌تونم به اونی که باید ببینمش برسم و دیگه
بلیطا و...

جولین: نگران نباش.

ماری: یه کنسرتیه که واسه‌م یه جور به خصوصی...

جولین: بله، البته. بهتره دنبال یه تاکسی بگردیم.

ماری: این هماهنگیو اول کرده بودم که تو رو هم ببینم و یه جورایی
از مغزم گذشت و به این فکر: کردم که به هر حال می‌شه یه
نوشیدنی با هم بزیم اما بعدش کارم دیر تموم شد و بعدش
توی راه یه گیر افتاد و توی تونل پنج دقیقه وقفه انداخت
مردم داشتن شروع می‌کردن به عصبی شدن و اینو می‌شد از
اونجوری که چیز میز می‌خوندن یا فقط به فضا خیره شده:
بودن می‌شد بینی اما خیلی ظریف چون اونا داشتن عصبی
می‌شدن و به هر حال می‌تونیم یه وقت دیگه انجامش بدیم و
من خیلی شرمنده‌ام.

جولین: نگران نباش.

ماری: سه‌شنبه چطوره؟

جولین: من سه‌شنبه‌ها نیستم.

ماری: یا پنج‌شنبه، نه وایسا من پنج‌شنبه‌ها نمی‌تونم، جمعه هم، اه
کثافت، هفته‌ی بعد، هر شبی که تو بخوای به جز چهارشنبه.

جولین: پس پنج‌شنبه.

ماری: پس پنج‌شنبه بعد.

جولین: همین وقت و همین جا؟

ماری: آره این واسه من خوبه. دیر نمی‌کنم.

جولین: نگران نباش. یه تاکسی اومد.

ماری: من خیلی واقعی شرمندهم.

جولیان: بای بای.

پورنوگرافی و سانسور

پدر، مادر و موریل پای شام.

پدر: موریل می‌خواد شامشو بخوره؟

مادر: بله، بخور موریل.

پدر: یه گاز مخصوص از مال بابا بزنه.

مادر: بله، بخور موریل.

پدر: موریل، اگه غذاتو نخوری می‌دونی که چه بلایی سرت می‌آد؟

مادر: بله، بخور موریل.

لغزیدن حزب کارگر به راست

تد و آن در فلت سه طبقه‌ی آن و دوست‌پسرش.

تد: باور نمی‌کنم.

آن: تو کردی.

تد: جان، جان زود بیا اینجا.

آن: وقتی داشتی می‌اومدی تو کردی.

جان وارد می‌شود.

جان: من هیچی تو اتاق خواب پیدا نمی‌کنم.

تد: جان تو که اینو باور نمی‌کنی.

جان: پس کجاست اون؟

آن: تقصیر خودت بود که اومدی اینجا.

تد: اون دوید تو بالکن و پرید اون‌ور.

جان: اون چی؟

تد: نمی‌تونم نگاه کنم.

آن: دارم می‌رم پایین. تو کردی، به همه می‌گم که تو کردی، چرا

نمی‌تونی از زندگی من بیرون بمونی؟

آن: می‌رود.

تد: من فقط گفتم که اندازه‌ی کافی مثل تو تا حالا داشتیم. حتا

لمسش هم نکردم.

جان: اون می‌دونست ما واسه چی اینجا هستیم.

تد: اون می‌دونست ما اینجا هستیم که بگیریم تو خواهر ما رو روی درآگ

گرفتی.

جان: و ما هم گفتیم.

تد: این همه چیزیه که گفتیم.
جان: ما که نمی خواستیم بکشیمش یا هر چی.
تد: ما می خواستیم بهش یه ماچ بدیم.
جان: این خیلی راسته. هر کسی توقع یه ماچ رو داره.
تد: ما دقیق همون چیزی که اتفاق افتاده رو می گیم. نیازی
به قصه نداریم، داریم؟ منظورم اینه همون چیزی که شده
همون چیزیه که شده و خیلی هم راسته.
جان: اون شاید نمرده باشه، می دونی.
تد: نمی تونم نگاه کنم.
جان: من نگاه می کنم.
تد: برو پس.
جان: بله دارم می رم سرش.
تد: چیزی که هست اینه که اون باید سر خودش نبوده باشه.
جان: اونا توی بیمارستان می بینن که سر چی بوده.
تد: شاید کاری بوده که می خواسته انجامش بده چه ما می اومدیم
چه نمی اومدیم.
جان: احمق نباش.
تد: خب چی حالا می خوام نگاه کنی یا چی؟
جان: آره دارم می رم نگاه کنم.
تد: عجب حرومزاده ای احمقی.
جان: فکر می کنی هنوز آن اون پایین باشه؟ می رم یه نگاه بکنم.

کنسرو کردن حیوانات و اقتصادهای جهان سوم: تجارت عاج

دیردری و پولی

دیردری: من دارم دوشنبه بیمارستان می‌رم.

پولی: چیز جدی‌ای شده؟

دیردری: در کل نه ولی باید یه لوله رو قورت بدم.

پولی: آگه دوست داری من می‌تونم باهات پیام.

دیردری: نه، چیزی نیست، قبل‌تر هم انجامش دادم. می‌شه با دوا و بدون دوا انجامش بدی.

پولی: با.

دیردری: دفعه‌ی اول با انجامش دادم، انتخابی نداشتم، اما دفعه‌ی قبلی اونا گفتن که یه چند دقیقه‌ای: طول می‌کشه و می‌خوام بدون انجام بدم؟ من گفتم چقدر از مردم این کارو می‌کنن و اونا گفتن که پنجاه پنجاهه و من گفتم و بعدش اونا درباره‌ش چی می‌گن و اونا گفتن اوه، اونا باهات ردیفن، صادقانه می‌گیم، اما مطمئن باشین که آگه امروز عصر هیچ کاری ندارید بکنید و ناراحت نمی‌شید که با دوا گیج بشید پس با؛ یه جوری گفتن که یه جور چالش شد.

پولی: وحشتناک هم بود؟

دیردری: بدترین جاش وقتی که از گلود می‌شه. باید نفس عمیق بکشی انگار که داری زور می‌زنی ولی نمی‌زنی. اینجوریه که انگار هر چیزی بتونه یه جای دومی توی بدنت بگیره. و وقتی تموم می‌شه حس فوق‌العاده‌ای داری. من تا خونه قدم زدم چون یه بعد از ظهر اضافه گیرم اومده بود اما احمقانه بود چون

فرسوده شدم چون هیچی نه خورده بودم و نه نوشیده بودم از نیم ساعت بعد از هفت. و البته که اون لحظه فکر کردم که چه خوبه که نداشتم

سم: بریزن توی بدنم اما بعدش فکر کردم که اونا فقط سعی کردن پول خرج نکنن.

پولی: معلومه که همینه. متوجهش نشده بودی؟

دیردری: واسه همین دوشنبه شاید با دوا بردارم.

پولی: منم حتمی با دوا برمی داشتم.

دیردری: من شاید بردارم. آره فکر می‌کنم حتمی برم واسه دوا.

هنگ کنک

تام و لئو.

تام: چطور تونستی اون کارو بکنی تو بهم دروغ گفتی بله نه نمی‌خوام هیچی بشنوم

لئو: چه باحال چون برام مهم نیست برام مهم نیست تو چی تام: فقط بس کن دیگه.

لئو: و بعدش فرض کنم که تو هیچ وقت؟

تام: چرا ما نمی‌تونیم فقط چرا ما نمی‌تونیم فقط الان یه دقیقه صبر کن

لئو: نمی‌تونه وایسه اون نمی‌تونه

تام: اینجوری ش گیر ما افتاد. نمی‌دونم چه چیز به خصوصی توی ما بود؟

لئو: نه خوبه الان بيايم تو و بگيم
تام: اما گوش کن چرا هيچ وقت ما نمي تونيم
لئو: خيلي دير
تام: حرف زدن در موردش غيرممکنه
لئو: بايد بهش فکر مي شد
تام: تو همچين آدمي
لئو: کس شعر نگو
تام: دفعه ي اولت نيست
لئو: در مورد آسون ترينا هم نمي شه رو تو حساب کرد
تام: هيچ نقطه اي حتما بين مون نيست
لئو: واسه يه لحظه و بعد هفته ي بعدش باز تو
تام: چطور تونستي اين کارو بکني؟
لئو: و چيزي که تو گفتي اين بود که رويانمي بيني
تام: و اين حتما معناش اينم نيست که من بايد احمق فرض بشم
لئو: احمق احمق احمق
تام: گردنتو مي شکنم
لئو: تو بوي بدی مي دی
تام: خودتو آگه بيني چي مي گی
لئو: چشم خوکي چشم خوکي چشم خوکي
تام: شروع نکن فقط دارم مي گم حتما شروع نکن دارم بهت فقط
هشدار مي دم که شروع نکنی
لئو: هيچ وقت من شروع نکردم
تام: چي داري کس مي گی

لئو: چهارشنبه نیم ساعت بعد از یازده وقتی که به خصوص داشتیم

تام: دویست پوند، نمی دونم چطوری می تونی

لئو: این جایبه که تو خودتم بودی، زور نزن انکارش کنی

تام: بعدشم که تو سرزنشم کنی

لئو: برای اینکه من اون زنو تو پله های اضطراری دیدم و اون

تام: نذار دوباره اون مردو ببینم وگرنه این همه شه یا اینکه من

لئو: توی رختخواب خودمون

تام: نه.

لئو: من دارم می رم

تام: واسه من که خوبه

لئو: واسه اینکه من هیچ وقت

تام: دیگه سرگرم نمی کنم مجبوری تصور کنی

لئو: هر دفعه که میای توی خونه ی قلب من

تام: هیچ وقت ازت خوشم نیومده

لئو: حالمو به هم می زنی.

چارلی دوست آنها می رسد.

تام: خب خب خب خب خب خب

لئو: چند وقت شد

تام: کت خیس

چارلی: ای جیگر

تام: خودتی که

چارلی: ترافیک

تام: حسابی شلوغ
چارلی: دیر رسیدم جویی پیره رو ببینم چون تو
لئو: خونه توی جنوب فرانسه
چارلی: تمام شهر و می دویدم و سعی می کردم
تام: رولت ماهی
چارلی: باید برای تو وحشتناک بوده باشه
لئو: و در مورد رز شنیدی و
تام: پس یه قرار می‌ذاریم واسه بیست هزار تا کمتر از
چارلی: این نصف راه تا آمریکای الان
لئو: حالا وندی چطوره؟ هنوز با هم
چارلی: سردردای وحشتناک
تام: همیشه اون تابستانو یادم میاد که
چارلی: قطار به سمت بریندیسی (Brindisi)
لئو: و بوی بارون توی غبار
چارلی: من البته نقطه نگاهشو می‌فهمم ولی نمی‌خوام که
تام: همیشه یه خرده
لئو: تاکید روی پیشرفت شخصی
چارلی: مادرش جیغ می‌زنه جیغای خوبا من نمی‌تونستم
تام: یه طب‌سوزنی کار خوب
لئو: درست نیم ساعت بعد از پنج توی تابستون وقتی نور
چارلی: پسر خاله‌م تو استراليا
تام: از طرف دیگه
لئو: بله من که نمی‌خوام

چارلی: کمک می‌کنه به چیزایی که راجع بهشون باهاش حرف

می‌زنی

تام: هیچی جوون تر نشدیم

چارلی: نمی‌دونم به چی فکر کنم

لئو: و آخر این هفته قراره ساعتارو عقب بکشیم یا اینکه عقب

هست من هیچ وقت من باید با انگشتم همین کارو هم با

آمریکا بکنم آگه

تام: توی سوپر می‌مونی؟

چارلی: گریه‌ی خاله‌ی من با یه ماشین تصادف کرد و من گفتم که

لئو: سوپ پیاز

چارلی: شما عشقی‌ترینید

لئو: آگه می‌خوای بری فیلم ببینی، من ندیدم

تام: به نظر می‌رسه وحشتناک باشه

چارلی: هرچند خیلی به اون فکر نکردم

لئو: اون لحظه‌ای که اونا پایین پله حسش کردن

چارلی: پس من هفته‌ی بعدی می‌بینمت و شاید بتونیم

لئو: عجب عشقی بشه

تام: دیدنت عالی بود

لئو: عشقمو بهش برسون

چارلی: بیخشید من یه خرده

لئو: هفته‌ی بعد.

چارلی می‌رود.

وزن گذاشته می‌شود.

تام: به جور گرفتاری شد

لئو: چیزی که بود کار نمی‌کرد ولی البته که اون نمی‌خواست

تام: چرا نمی‌شه بهش ادویه کاری زد اونم تو تفریح

لئو: انقدر خسته‌ام که می‌تونم

تام: حموم داغ

لئو: هی

تام: بله خوبه

لئو: فرسوده‌ام

تام: نزاع اینجوریه

لئو: آه خدا

تام: بیا اینجا و بذار

لئو: تو واقعی که نمی‌خوای

تام: فقط بذار من

لئو: آخه من هنوز

تام: تو یه همچین

لئو: نه همه‌ی مال من

تام: شروع نکن

لئو: عاشقشم وقتی

فرایند صلح ایرلند شمالی

پدر، مادر، و موریل پای میز شام.

پدر: موریل می خواد شام شو بخوره؟
مادر: بله، بخور موریل.
پدر: یه گاز مخصوص از مال بابا بزن.
مادر: بله، بخور موریل.
پدر: موریل، اگه غذا تو نخوری می دونی که چه بلایی سرت می آد؟
مادر: بله، بخور موریل.

مهندسی ژنتیک

اریک و مدی در راه تخت خوابشان

مدی: چی بود اون؟ صداش مثل بمب بود البته خب خیلی بعیده
اریک: نه خیلی بعیدم نیست
مدی: بیشتر شبیه یه ساختمون یه جور ساختار
اریک: تخریب
مدی: یه جور ساختمون
اریک: یه جور محل ساختمون یا یه تصادف ماشین یه تصادف اما
یه جور صدای اشتباه بود چون بیشتر
مدی: چی؟ بیشتر
اریک: بیشتر ویژه ی صدا توی اون بود تا خود فلز
مدی: مثل یه آتیش بازی می تونه مثل اون باشه مثل یه راکت
اریک: بله اما نه بزرگ تر بود
مدی: نه ولی اونا می تونن اون بزرگای عمومی می تونن باعث

صداهای خیلی بلندی

اریک: پس به هر ترتیب من فکر نمی‌کنم که یه بمب بود
مدی: نه من هیچ وقت فکر نکردم که یه بمب بود. می‌شه ببینیم
ساعت چنده تا فقط بتونیم

اریک: بله به این خاطر که یادت می‌آد اون دفعه
مدی: بله گفتیم که چی بود ولی به هیچی ازش فکر نکردیم
اریک: نه من فکر کردم

مدی: و بعد ده دقیقه بعد از یک بود و ما گفتیم
اریک: بله تو گفتی که باید چیزی باشه که شنیدیمش چون درست
همون موقع نشستیم پای سوپ
مدی: بله ما گفتیم که باید شنیده باشیمش چون ده دقیقه بعد
از یک بود

اریک: خب ولی بیشتر شبیه نیم ساعت بعد یازده بود

مدی: می‌رم توی تخت

اریک: برو پس، دارم می‌آم.

مدی: بله اما بیا، می‌خوای بشینی.

اریک: نه دارم می‌آم.

مدی: مطمئن نیستم که خیلی هم خوابم بیاد.

اریک: نمی‌خوام برم حموم دیروز رفتم حموم حس نمی‌کنم از
حموم کردن خوشم بیاد.

مدی: نه دوش نگیر می‌خوای، فردا صبح یکی بگیر.

تاثیر سرمایه‌داری بر اتحادیه شوروی سابق

پایان

خیلی دور

کرل چرچیل

شخص‌ها

ژان، یک دختر
هارپر، عمه‌ی او
تاد، مردی جوان

× قدم‌رو (صحنه ۲،۵): پنج تا خیلی کم، و بیست تا بهتر از ده تا
است. صد تا؟

خانه‌ی هارپر. شب.

ژان: نمی‌تونم بخوابم.

هارپر: به خاطر رختخواب غریبه‌ست.

ژان: نه، از خوابیدن تو جاهای جورواجور خوشم می‌اد.

هارپر: سردته؟

ژان: نه.

هارپر: نوشیدنی می‌خوای؟

ژان: فکر کنم سردمه.

هارپر: خب پس این که خیلی راحت شد. توی گنجه پتوی اضافی هست.

ژان: الان دیره؟

هارپر: دو.

ژان: داری می‌ری بخوابی؟

هارپر: یه نوشیدنی داغ می‌خوای؟

ژان: نه ممنون.

هارپر: پس باید برم بخوابم.

ژان: آره.

هارپر: هروقت می‌ری یه جای جدید عجیب به نظر می‌آد. یک

هفته که اینجا باشی بعد به امشب که نگاه کنی می‌بینی اصلا

همون نیست.

ژان: من خیلی جاها بودم. پیش دوستانم توی خونه‌شون موندم.
دل‌م واسه پدرمادرم تنگ نشده آگه فکر می‌کنین واسه اونه.

هارپر: دلت برای سگت هم تنگ نشده؟

ژان: واسه گربه‌م تنگ شده فکر کنم.

هارپر: روی تخت خودت می‌خوابه؟

ژان: نه، آخه دنبالش می‌کنم بره بیرون. اما آگه در درست حسابی

چفت نشه میاد تو. فکر می‌کنی درو بستنی ولی درست چفت

نشده و شب می‌آد هل می‌ده می‌آد تو.

هارپر: یه دقیقه بیا اینجا. تو که لرز کردی، تب نداری؟

ژان: نه، حالم خوبه.

هارپر: خیلی خسته‌ای برو بخواب زود منم دارم می‌رم بخوابم.

ژان: من رفتم بیرون.

هارپر: کی؟ همین الان؟

ژان: همین الان.

هارپر: خب پس عجیب نیست که سردته، اینجا روزاش داغه ولی

شباش سرد می‌شه.

ژان: اینجا ستاره‌هاش روشن‌تر از مال خونه هستند.

هارپر: واسه اینه که اینجا تو خیابون نور نیست.

ژان: خیلی نمی‌تونستم ببینم.

هارپر: من که توقع هم نداشتم بتونی ببینی. چطوری رفتی

بیرون؟ صدای درو نشنیدم.

ژان: از پنجره رفتم.

هارپر: مطمئن نیستی که از این خوشم بیادا.

ژان: نه جای نگرانی نیست خیلی امنه، اونجا یه درخت و یه بام هست.
هارپر: آدما وقتی می رن تو رختخواب باید اونجا بمونن. توی خونه
هم از پنجره بالا می ری؟

ژان: توی خونه نمی تونم چون - نه توی خونه نمی رم.

هارپر: تو مسئولیتت با منه.

ژان: بله می دونم، ببخشید.

هارپر: خب دیگه این ماجراها کافیه واسه یه شب. حالا دیگه
می خوابی. گیج خوابی. نگاه کن، داره سر پا خوابت می بره.

ژان: یه دلیلی داشت.

هارپر: بیرون رفتنت؟

ژان: یه سر و صدایی شنیدم.

هارپر: صدای جغد بود؟

ژان: جیغ بود.

هارپر: پس جغد بوده. همه جور پرنده‌ای اینجا هست، حتی
ممکنه مرغ انجیر خوار طلایی هم ببینی. مردم خیلی وقت‌ها
اینجا می آن فقط برای تماشای پرنده‌ها و ما هم بعضی وقت‌ها
چای یا قهوه درست می کنیم یا بطری آب بهشون می فروشیم
چون اینجا که کافه نداره و اونا هم نمی دونن و خب تشنه شون
می شه. صبح می ری می بینی عجب جای قشنگیه.

ژان: مثل جیغ کشیدن آدم بود.

هارپر: صدای جغد مثل جیغ کشیدن آدمه.

ژان: صدای جیغ کشیدن یه آدم بود.

هارپر: طفل معصوم، حتما خیلی ترسیدی وقتی خیال کردی

صدای جیغ کشیدن یه آدمو شنیدی، باید مستقیم می اومدی
پایین پیش خودم.

ژان: می خواستم ببینم.

هارپر: تاریک بود.

ژان: آره، اما دیدم.

هارپر: حالا خیال می کنی چی دیدی توی تاریکی؟

ژان: عمورو دیدم.

هارپر: آره فکر کنم دیدیش. اون از هوا خوردن خوشش می آد.

اون که جیغ نمی کشید احیانن؟

ژان: نه.

هارپر: خب پس مشکلی نیست باهاش حرف زدی؟ فکر کنم واسه

این ترسیده بودی که سرت داد بکشه این وقت شب بیرون از

رختخوابت چیکار می کنی.

ژان: من بالای درخت موندم.

هارپر: تو رو ندید؟

ژان: نه.

هارپر: اون حسابی تعجب می کنه، نه، حسابی می خنده وقتی

بشنوه تو بالای درخت بودی. اون ناراحت می شه ولی به

خودش نمی گیره، فکر می کنه یه جور جوک خوب می شه،

این از اون کارهاست که اونم وقتی بچه بود می کرد. حالا

رختخواب. منم می آم بالا.

ژان: اون داشت یه نفر رو می کشید. داشت یه نفر توی آلونک

می بست.

هارپر: آخه باید یه کیسه‌ی گنده رو می داشت توی آلونک. تا

دیروقت کار می‌کنه.

ژان: مطمئن هم نیستم که یه زن بود. ولی می‌تونست یه مرد جوون باشه.

هارپر: خب بذار یه چیزایی بهت بگم، تو هم بالاخره یه روز مثل خودم باید ازدواج کنی. چیزایی هست که مردم انجام‌شون می‌دن، طبیعی‌ن، چیز بدی هم نیست، فقط دوستای عموت بودن که با هم یه دورهمی کوچیک داشتن.

ژان: اون دورهمی بود؟

هارپر: فقط یه دورهمی کوچیک.

ژان: آره خب چون اونجا فقط همون یه نفر نبود.

هارپر: نه، باید چند نفری از دوستاش بوده باشن.

ژان: یه خاور هم بود.

هارپر: آره، احتمال می‌دم بوده باشه.

ژان: وقتی گوشمو طرف خاور گرفتم صدای گریه از توش شنیدم.

هارپر: چطوری از بالای درخت می‌تونستی این کارو بکنی؟

ژان: از درخت پایین رفتم. بعد از توی پنجره‌ی آلونک نگاه کردم رفتم طرف خاور.

هارپر: یه چیزایی هست که وقتی میری خونه‌ی دیگران سر بزنی به تو ربطی ندارن.

ژان: بله، کاش اصلا ندیده بودم، ببخشید.

هارپر: هیچ کس ندیدت؟

ژان: اونا توی فکر خودشون بودن.

هارپر: فکر کنم از شانس بوده که هیچ کس تو رو ندیده.

ژان: آگه دورهمی بود اون همه خون اونجا چیکار می‌کرد؟

هارپر: نه بابا هيچ خونی وجود نداره.

ژان: چرا، هست.

هارپر: کجا؟

ژان: رو زمین.

هارپر: توی تاریکی؟ چطوری توی تاریکی خون رو دیدی؟

ژان: روش لیز خوردم.

پای برهنه اش را بالا می گیرد. بیشتر شو پاک کردم.

هارپر: اونجا جایه که بعد از ظهري يه ماشين سگه روزير گرفت.

ژان: خشک نمی شه مگه از اون موقع؟

هارپر: نه آگه زمین گل و شل باشه.

ژان: چه جور سگی بود؟

هارپر: يه سگ بزرگ، از این سگ های معمولی بزرگ.

ژان: چه بد، شما باید خیلی ناراحت باشی پس، خیلی وقت بود

داشتینش؟

هارپر: نه، جوون بود، در رفت بیرون، هيچ وقت خیلی مطيع نبود،

يه خاور داشت دنده عقب می اومد.

ژان: اسمش چی بود؟

هارپر: فلش.

ژان: چه رنگی بود؟

هارپر: سیاه با يه خال سفید.

ژان: بچه ها چرا توی آلونک بودن؟

هارپر: کدوم بچه‌ها؟

ژان: نمی‌دونین کدوم بچه‌ها رو می‌گم؟

هارپر: چطوری می‌تونستی بینی که اونجا بچه هست؟

ژان: اونجا یه لامپ روشن بود. واسه همونم بود که می‌تونستم

خون رو توی آلونک ببینم. می‌تونستم صورت‌هاشون و اونایی

که خونی بودن رو ببینم.

هارپر: تو اونجا از یه چیزی که راز باشه سر در آوردی. می‌دونی

اینو خودت، نه؟

ژان: بله.

هارپر: یه چیزی که نباید می‌دونستی.

ژان: بله، ببخشید.

هارپر: چیزی که هیچ وقت نباید در موردش حرف بزنی. چون آگه

حرف بزنی می‌تونی جون مردم رو به خطر بندازی.

ژان: چرا؟ از طرف کی؟ از طرف عمو؟

هارپر: مسلمه که از طرف عموت نه.

ژان: پس از طرف شما؟

هارپر: معلومه که از طرف منم نه، دیوونه شدی؟ دارم بهت می‌گم

جریان چیه. عموت داره به این آدم‌ها کمک می‌کنه. بهشون

کمک می‌کنه که فرار کنن. داره بهشون پناهگاه می‌ده. بعضی

از اونا هنوز توی خاور مونده بودن، برای همین داشتن گریه

می‌کردن. عموت داره همه‌شون رو می‌بره به آلونک، بعدش

همه حال‌شون خوب می‌شه.

ژان: روی صورت‌شون خون بود.

هارپر: اون از قبل بوده. به خاطر حمله‌ی آدمایی بوده که عموت
داره اونارو از شون نجات می‌ده.

ژان: خون اونجا رو زمین بود.

هارپر: یکی شون خیلی بدجور زخمی شده بود، ولی عموت
پانسمانش کرد.

ژان: داره کمک‌شون می‌کنه.

هارپر: درست‌ه.

ژان: اونجا سگ نبود. دور همی نبود.

هارپر: نه، ببین، حالا دارم بهت با گفتن حقیقت اعتماد می‌کنم.
هیچ وقت نباید راجع بهش حرف بزنی وگرنه زندگی عموت
رو به خطر می‌اندازی و مال منو هم و حتی مال خودت رو:
هم. نباید حتی هیچی به پدر و مادرت هم بگی.

ژان: چرا وقتی می‌دونستین این راز داره اتفاق می‌افته کاری
کردین که من بمونم؟

هارپر: خاور باید دیروز می‌اومد. ولی دیگه تا وقتی اینجایی
اینجور جریانی پیش نمی‌آد.

ژان: الانم می‌تونه باشه چون من دیگه می‌دونم. مجبور نیستین
به خاطر من وایسین. من می‌تونستم توی آلونک به عمو
کمک کنم و مواظب‌شون باشم.

هارپر: نه، اون خودش باید انجامش بده. ولی ممنون واسه
تعارفت، خیلی لطف داری. خب حالا بعد از این همه هیجان
فکر می‌کنی بتونی برگردی تو رختخواب؟

ژان: چرا عمو می‌زدشون؟

هارپر: کیو می زد؟

ژان: داشتش یه مرد رو با چوبدستی می زد. فکر کنم چوبدستی آهنی بود. یکی از بچه ها رو هم زد.

هارپر: یکی از اونا که توی خاور بودن خائن بود. او واقعی یکی از اونا نبود، داشت وانمود می کرد، می خواست بهشون خیانت کنه، اونا هم فهمیدن و به عموت گفتن. بعدش به عموت حمله کرد، به بقیه شون هم حمله کرد، عموت مجبور شد باهاش درگیر شه.

ژان: برای همین اون همه خون اونجا بود.

هارپر: آره، این چیزی بود که برای حفظ بقیه باید انجام می شد.

ژان: یکی از بچه ها رو هم زد.

هارپر: اون حتمی بچه ی اون خائنه بوده. یه وقتا هم هست که گیر بچه های بدی می افتی که حتا به پدر مادرشونم خیانت می کنند.

ژان: قراره چی بشه حالا؟

هارپر: اونا دمدمای صبح می رن تو خاور که برن.

ژان: کجا می رن؟

هارپر: جایی که دارن بهش فرار می کنن. بعدش دیگه مجبور نیستی بازم بخوای راز تو نگه داری.

ژان: فقط به خائن حمله کرد.

هارپر: معلومه. من که دیگه تعجب نمی کنم خوابت نمی بره، چیزی که دیدی خیلی نارحت کننده ست. اما حالا فهمیدی که اون قدرها هم بد نبوده. حالا تو عضوی از یه جنبش بزرگی که می خواد چیزها رو بهتر کنه. می تونی بهش افتخار کنی.

می‌توننی به ستاره‌ها نگاه کنی و فکر کنی ما اینجا تو یه وجب
جای خودمونیم، و من طرف آدم‌هایی‌ام که کار درست رو
انجام می‌دن، و اینجوری روح تا آسمون می‌ره.

ژان: من نمی‌تونم کمک کنم؟

هارپر: می‌توننی صبح بهم توی تمیزی کمک کنی. این کارو می‌کنی؟
ژان: بله.

هارپر: خب پس بهتره یه کم بخوابی.

۲

سال‌ها بعد. یک تولیدی کلاه.

۱.

ژان و تاد پشت میز کار نشسته‌اند. هر دو تازه درست کردن یک
کلاه را شروع کرده‌اند.

تاد: خیلی آبی‌ش زیاد شده.

ژان: من که دارم با سیاه شروع می‌کنم.

تاد: رنگی همیشه می‌بره.

ژان: رنگیش می‌کنم، دارم با سیاه شروع می‌کنم که رنگا به
چشم بیان.

تاد: هفته پیش یک کلاه درست کردم که یه جورایی تصویر
انتزاعی خیابون بود، آبی به جای اتوبوس‌ها، زرد به جای
سقف‌ها، قرمز به جای برگ‌ها، خاکستری به جای آسمون.

هیچ کس به جز خودم که می‌دونستم چیه نفهمیدش. اینجا کم میشه دلخوشی داشت.

ژان: از این کار لذت نمی‌بری؟

تاد: تازه اومدی اینجا آره؟

ژان: این اولین کلاهمه. اولین کلاه حرفه‌ایم.

تاد: توی دانشگاه کلاه درست کردنو یاد گرفتی؟

ژان: اوهوم، کلاه مدرکم یه زرافه دو متری بود.

تاد: اینجا توی هفته وقت نمی‌کنی همچین کارهایی کنی.

ژان: می‌دونم.

تاد: قبلا این طوری بود که بهمون دو هفته پیش از رژه وقت می‌دادن، بعد کردنش یک هفته، و حالا دارن راجع به کم کردن یه روز دیگه هم حرف می‌زنن.

ژان: پس یعنی این جووری یه روز تعطیلی اضافه می‌گیریم؟

تاد: این جووری یه روز کمتر پول می‌گیریم. اون وقت نمی‌تونیم کلاه‌های به این خوبی درست کنیم.

ژان: می‌تونن این کارو کنن؟

تاد: اگر بکنن تو باهانش مخالفت می‌کنی دیگه، نه؟

ژان: من اینجا تازه شروع کردم.

تاد: حالا خودت می‌فهمی که اینجا خیلی چیزا درست نیست.

ژان: فکر می‌کردم این باید یکی از بهترین شغل‌ها باشه.

تاد: هست. می‌دونی واسه ناهار کجا بری؟

ژان: فکر کنم اونجا یه بوفه باشه مگه نه؟

تاد: آره ولی ما اونجا نمی‌ریم. بهت نشون می‌دم باید کجا بری.

۰۲

روز بعد. آن‌ها روی کلاه‌هایی کار می‌کنند که همین حالا خیلی روشن‌تر از قبل هستند یعنی آنهایی که داشتند روی آنها کار می‌کردند با اینها که نزدیک به کامل شدن هستند جابجا شده‌اند.

ژان: نوبت تو شد.

تاد: من قبل از کار می‌رم رودخونه شنا کنم.

ژان: خطرناک نیست؟

تاد: نوبت تو.

ژان: من گواهی خلبانی می‌گیرم.

تاد: من تا ساعت چهار صبح بیدار می‌شینم محاکمه‌ها رو تماشا می‌کنم.

ژان: من یه اتاق توی مترو می‌گیرم.

تاد: من یه جا واسه خودم می‌گیرم.

ژان: می‌گیری؟

تاد: می‌خوای ببینیش؟ داره می‌آد.

ژان: منظور تو نمی‌فهمم ولی از پر و بال دادن خوشم می‌آد.

تاد: من امتحانش نمی‌کنم. خیلی وقته که اینجام.

ژان: می‌خوای بری؟

تاد: نوبت من شد. یه چیزی توی اینکه چطوری قرارداد جور کنیم مشکل داره.

ژان: ولی ما قراردادها رو می‌خوایم.

تاد: اگه لایق شون نباشیم چی؟ اگر کار ما واقعا بهترین نباشه چی؟

ژان: اون وقت چی می‌شه؟

تاد: من به برادر خونده‌ی او نی که می‌شناسم می‌گم. حدس بزن
کجا کار می‌کنه؟

ژان: کجا کار می‌کنه؟

تاد: اینجا راجع بهش حرف نمی‌زنم. یه چیز دیگه بگو.

ژان: من خوشم نمی‌آد عصرا خونم بمونم و محاکمه‌ها رو تماشا کنم.

تاد: خب من شب‌ها بعد از اینکه برگشتم اونا رو تماشا می‌کنم.

ژان: از کجا برگشتی؟

تاد: تو کجا دوست داری؟

۳.

روز بعد. آنها روی کلاه‌ها کار می‌کنند که از حالا دارند خیلی
بزرگ و نخراشیده می‌شوند.

تاد: من خودم از کلاه‌های حیوون خوشم نمی‌آد.

ژان: دانشجو بودم.

تاد: کلاه‌های انتزاعی باز دارن زیاد می‌شن.

ژان: من همیشه کلاه‌های انتزاعی دوست داشتم.

تاد: اون زمان که همه ازشون متنفر شده بودن رو نباید متوجه
شده باشی.

ژان: اون احتمالا قبل از من بوده.

سکوت. کارشان را ادامه می‌دهند.

ژان: همه‌ش یه جوریه که انگار داری واسه‌ش یه کاری می‌کنی

من نمی فهمم چرا واسه ش کاری: نمیکنی.

تاد: امروز روز سوم ته.

ژان: فساد مدیریتی داره؛ خودت بهم گفتی. خیلی کم حقوق می گیریم؛ خودت بهم گفتی.

سکوت. کارشان را ادامه می دهند.

تاد: خیلی سبز شد.

ژان: قرار بود خیلی سبز بشه.

سکوت. کارشان را ادامه می دهند.

تاد: حواسم بود داشتی به کلاه اون پسر حساسیه نگاه می کردی. کاش بهش گفته باشی که کلاهش التقاطی بود.

سکوت. کارشان را ادامه میدهند.

تاد: من تنها کسی هستم که اینجا همه ی قواعد رو می دونه، به من نگو باید کاری کنم، چون همه ی روزهام داره توی حیرت اینکته چی کار باید کنم می گذره.

ژان: پس اینطوری احتمالن به یه چیزی می رسی.

سکوت. کارشان را ادامه می دهند.

۴

روز بعد. آنها روی کلاهها کار می کنند که حالا بدقواره و مضحک شده اند.

تاد: این قشنگه.

ژان: ازش خوشت می‌آد؟

تاد: اوهوم.

ژان: منم از مال تو خوشم می‌آد.

تاد: مجبور نیستی اینو بگی. از این بهتر زیاد داشتیم.

ژان: نه اونو می‌دونم؛ نمی‌دونم، یه کلاه... بی‌پروا شده.

تاد: من شیش‌سالی هست که قدم رو آماده می‌کنم. برای همینم یه

جورایی دست کهنه‌کار باارزشی به حساب می‌آم. برای همین

وقتی برم و با یه آدم به خصوصی حرف بزنم باید بهم توجه کنه.

ژان: داری می‌ری باهانش حرف بزنی؟

تاد: قرار ملاقات گذاشتم برای بعد کار.

ژان: ممکنه کارتو از دست بدی.

تاد: ممکنه.

ژان: حال مو عوض کردی.

تاد: غرضم هم همین بود.

ژان: اسم اون برادرخونده‌ی طرف رو هم می‌آری؟

تاد: اول درباره پول حرف می‌زنم. بعدش درست به قضیه

برادرخونده فقط اشاره می‌کنم. یه رفیق دارم که روزنامه‌نگاره.

ژان: به روزنامه‌نگاره هم اشاره می‌کنی؟

تاد: باید یه جورایی دوپهلو بدون لو دادن روزنامه‌نگاره بگم.

بهتره طوری باشه که نتونه روزنامه‌نگاره رو به من بچسبونه.

ژان: حتی اگه مظنون هم بشه.

تاد: هرچقدرم که مظنون بشه. فقط یه چیز، اگر کارمو از دست بدم.

ژان: چی؟

تاد: دلم برات تنگ می شه.

ژان: واقعن؟

۵.

روز بعد. صفی از زندانیان ژنده پوش، زخمی، و زنجیر شده که هر یک کلاه‌های بر سر دارند، می روند تا اعدام شوند. کلاه‌های کامل شده حتی از آنچه در صحنه قبل بودند هم بدقواره تر و مضحک تر هستند.

۶.

هفته‌ای جدید. ژان و تاد کار روی کلاه‌های جدید را شروع می کنند.

ژان: من هنوز نمی تونم باور کنم.

تاد: تا قبل از این هیچ کس توی اولین هفته کارش برنده نشده بود.

ژان: از اینجا به بعد همه ش سرپایینی می شه.

تاد: تو که نمی تونی هر هفته برنده بشی.

ژان: منظور منم همین بود.

تاد: نه ولی وقتی اینجا هستی کلی کارهای خارقالعاده انجام می دی.

ژان: بعضی وقت ها فکر می کنم تاسف آورده که اونا رو بیشتر نگه نمی دارن.

تاد: اگه این کارو کنن خیلی می شن، بعد با اونا چی کار کنن؟

ژان: می تونن دوباره از شون استفاده کنن.

تاد: دقیقا، و بعدش ما بیکار می شیم.

ژان: سوزوندن اونا با اون بدن ها غم انگیز به نظر می آد.

تاد: نه، من که فکر می‌کنم لذتش به اینه. کلاه‌ها فانی‌اند. مثل یه جور استعاره است از یه چیزی، که یادم رفته.

ژان: خب، زندگی.

تاد: خب، زندگی، همون که خودت میگی. از بین نزدیک به سی صد کلاهی که من اینجا درست کردم فقط سه بارش رو برنده شدم و رفتم موزه. اما این هیچ‌وقت اذیتم نکرده. تو زیبایی رو می‌سازی و بعدش ناپدید می‌شه، من عاشق اینم.

ژان: تو خیلی...

تاد: چی؟

ژان: تو کاری می‌کنی که جور دیگه‌ای فکر کنم. مثل همین که تا حالا به این فکر نکرده بودم که اینجا چطوری می‌گرده ولی حالا می‌بینم که اینجا چقدر جای مهمیه.

تاد: پس فکر کنم اینا روی اون آدم معلوم هم تاثیر بذاره که من باهاش از پایه‌های والای اخلاق حرف زدم.

ژان: پس دوباره بهم بگو اون آدم آخرش دقیق چی گفت.

تاد: «باید درباره این چیزها فکر کرد.»

ژان: فکر کنم دلگرم کننده باشه.

تاد: می‌تونه معنی‌ش این باشه که به این فکر می‌کنه که چطور از دستم خلاص بشه.

ژان: اون یه شکل خارق‌العاده‌ست واسه شروع.

تاد: برای منم چیز جدیدیه. دارم از تو الهام می‌گیرم.

ژان: هنوز روزنامه‌نگاره هم هست. اگر یک کم بیشتر به قضیه دقت کنه می‌تونیم ریشه‌ی فساد مالی که کل صنعت کلاه رو

می‌گردونه افشا کنیم، نه فقط اینجا، شرط می‌بندم کل این صنعت توی جهان حقه‌بازیه.
تاد: فکر می‌کنی این طوری باشه؟
ژان: فکر می‌کنم که باید بفهمیم.
تاد: تو زندگی منو عوض کردی، می‌دونی؟
ژان: اگر کارتو از دست بدی من استعفا می‌دم.
تاد: ممکنه دیگه نتونیم کار توی کلاه پیدا کنیم.
ژان: رژه‌های دیگه هم هستن.
تاد: ولی من فکر می‌کنم که تو یه نابغه‌ی کلاهی.
ژان: مگر اینکه همه‌ی قدم‌روها فاسد باشن.
تاد: من عاشق این مهره‌ها هستم. ازشون استفاده کن.
ژان: نه، خودت ببرشون.
تاد: نه، تو.

۳

چندین سال بعد. خانه‌ی هارپر، روز.
هارپر: حق داشتی روزنبورها سم پاشی.
تاد: بله، فکر کنم همه‌ی زنبورها فهمیدن که دیگه باید برن.
هارپر: دیروز بیرون روی لبه‌ی حصار جنگل بودم که یه سایه افتاد روم، یه ابر از پروانه‌ها بود، و درست کنار من پایین اومد و درخت‌ها و بوته‌ها رو قرمز کرد. دوتاشون به بازوم چسبیدن، ترسیده بودم، یکی‌شون توی موهام رفت، کلی زحمت افتادم

تاله شون کنم.

تاد: تا حالا با پروانه‌ها مشکل نداشتیم.

هارپر: اونا می‌تونن صورتت رو بپوشونن. رومی‌ها رسم داشتن با برگ طلا خودکشی کنند، از گلو شون می‌دادنش پایین و برگ می‌رفت نای اونارو می‌پوشوند. دارم به همین کار با پروانه‌ها: فکر می‌کنم.

تاد: داشتیم از یه باغ رد می‌شدم، چند تا اسب زیر درخت‌ها ایستاده بودند، یه دفعه زنبورها از بین میوه‌ها بهشون حمله کردن. اسب‌ها رم کردن و چهارنعل با سرهایی که پر از زنبور شده بود می‌تاختن و شیهه می‌کشیدن. کاش بیدار شده باشه.

هارپر: ما که نمی‌دونیم چقدر داشته راه می‌رفته.

تاد: در مورد اومدن حق داشت.

هارپر: وسط جنگ که کسی پیاده‌روی نمی‌ره.

تاد: اگر در حال فرار باشی می‌ری.

هارپر: ما که نمی‌دونیم داشته فرار می‌کرده.

تاد: می‌خواست یه جای امن بره که از نو بتونه گروه رو احیاء کنه.

هارپر: اینجا جای امنی هست؟

تاد: نسبتا، بله البته که هست. همه فکر می‌کنن که فقط یک خونه است.

هارپر: گربه‌ها پشت فرانسوی‌ها در اومدن.

تاد: هیچ وقت از گربه‌ها خوشم نیومده، اونا بو میدن، چنگ می‌اندازن، فقط هم به این خاطر بهشون غذا میدی ازت خوش شون می‌آد، گاز می‌گیرن، قبل‌ترها یه گربه داشتیم که یک دفعه یه تیکه از آدمو می‌گرفت توی دهنش.

هارپر: می‌دونستی اونا بچه‌ها رو می‌کشن؟
تاد: کجا؟

هارپر: توی چین. وقتی کسی نگاه نمی‌کنه می‌پرن توی نووی بچه.

تاد: اما بعضی گربه‌ها بازم مشکلی ندارن.

هارپر: من که اینطوری فکر نمی‌کنم.

تاد: یه گربه می‌شناسم که بالای جاده‌ست.

هارپر: نه، باید مواظبش باشی.

تاد: ولی ما که دقیق توی طرف مقابل فرانسوی‌ها نیستیم که.

گربه‌ها اونجوری که مراکشی‌ها و سوسک‌ها دشمن‌مون

هستن نیستن.

هارپر: اونجوری‌م که کانادایی‌ها، ونزوئلایی‌ها و پشه‌ها هستن

نیستن.

تاد: اونجوری‌م نیستن که مهندس‌ها، سرپرست‌ها، بچه‌های زیر

پنج سال، و موزیسین‌ها هستن.

هارپر: فروشنده‌های ماشین.

تاد: فروشنده‌های ماشین پرتهالی.

هارپر: شناگرای روس.

تاد: قصاب‌های تایلندی.

هارپر: دندونپزشک‌های لتونیایی.

تاد: نه، دندونپزشک‌های لتونیایی توی کوبا خوب کار می‌کنن. اونا

از خودشون یه ملک بیرون از: هاوانا هم دارن.

هارپر: پس لتونی به سوئد خوک‌هاشو می‌فرستاد. دندونپزشک‌ها

به دندونپزشکی بین‌الملل وصل هستن و وفاداریشون رو به

اونجا، و دندونپزشک‌های دار-السلام هستندش.
تاد: ما که درباره دار-السلام حرف نمی‌زنیم.
هارپر: می‌خواهی زور بزنی که قتل عام دار-السلام رو توجیه کنی؟
اون به این خاطر اینجا اومده که: تو موقع فرار از اینجا سر
درآوردی و اگه کسی بفهمه مسئولیتش میافته روی من.
تاد: فقط تا فردا. الان بیدارش می‌کنم. حالا چند دقیقه بیشتر
بهش وقت می‌دم.

هارپر: اون برنامه درباره کروکودیل‌ها رو دیدی؟
تاد: بله، ولی کروکودیل‌ها، اون‌طور که حواس‌شون به بچه
کروکودیل‌ها است و اونا رو توی دهن‌شون می‌برن زیر آب.
هارپر: فکر نمی‌کنی که همه به بچه‌های خودشون کمک می‌کنن؟
تاد: چیزی که دارم می‌گم اینکه اگه کروکودیل‌ها توی یکی از
طرف‌هایی بودن که ما باهاشون: اتحاد داریم من متاسف
نمی‌شدم. نمی‌شه جلوی اونا رو نگه داشت، بی‌خیال.
هارپر: کروکودیل‌ها شر هستن و حق اینکه همیشه با کروکودیل‌ها
مخالف باشی. پوست‌شون، دندوناشون، و بوی گند دهن‌شون از
گوشت مرده. کروکودیل‌ها صبر می‌کنن تا گور‌خراها از رودخونه
رد شن و ضعیف‌ترهاشون رو با اون آرواره‌ها گاز می‌گیرن و پایین
می‌کشن. کروکودیل‌ها شبا به روستاها حمله می‌کنند و بچه‌ها
رو از رختخواب‌شون بیرون می‌کشن. هر کروکودیل یه دو جین
سر با خودش به رودخونه برمی‌گردونه، آروم، طوری که انگار
بچه‌ش رو می‌بره، و اونا رو توی آبی می‌بره که توش مثل غنیمت
چون می‌کنن تا وقتی از بین می‌رن.
تاد: چیزی که من می‌گم اینکه که می‌تونیم از شون استفاده کنیم.

هارپر: و مرغ‌های آبی ناز کوچولوی کرکی، کوچک‌ترین اونا که پشت سرم، منتظر من، بق بق می‌کرد، منتظر من باش. و مادرشون که بهشون زندگی داده تا نجات‌شون بده.

تاد: مرغابی‌ها هم جزو این‌ها حساب کنیم؟

هارپر: مرغابی‌ها مرغ‌های آبی خوبی نیستن. اونا تجاوز می‌کنن، و طرف فیل‌ها و کره‌ای‌ها هستن. اما کروکودیل‌ها همیشه طرف اشتباه هستن.

تاد: شما فکر می‌کنین باید بیدارش کنم یا بذارم بخوابه؟ اصلا وقت نشد با هم باشیم.

هارپر: در مورد کروکودیل‌ها با من موافقی؟

تاد: موضوع چیه؟ شما نمی‌دونین من کدوم طرفم؟

هارپر: من نمی‌دونم تو چی فکر می‌کنی.

تاد: من همون جوری فکر می‌کنم که همه‌مون فکر می‌کنیم.

هارپر: مثلن راجع به گوزن.

تاد: منظورتون غزال کوچولوهای بامزه‌ست؟

هارپر: داری به کنایه می‌گی؟

تاد: دارم به تمسخر می‌گم.

هارپر: چون اونا از پارک‌ها مثل تیکه‌های انفجار بیرون می‌آن و از کوه‌ها مثل ریزش سنگ پایین می‌ریزن و مرکز خریدارو وحشت‌زده می‌کنن. اگر وقتی بهشون شلیک می‌کنی فرار کنن طرف خونه یه نفر دیگه فرار می‌کنن و چمن‌های اونا رو با سم‌های کوچیک براق‌شون از بین می‌برن، بچه آهوها می‌رن زیر پای مشتری‌ها و براشون پله برقی‌های از کار افتاده

درست می‌کنن، نرهای جوون قیمت پنجره‌ی شیشه تخت
رو بالا می‌برن
تاد: انقدر فهمیدم که از گوزن متنفر باشم.
هارپر: و پیرهاشون، می‌دونی شاخ‌هاشون چقدر سنگینن یا
پنجه‌هاشون چقدر تیزند وقتی توی بدن نوجوون‌هایی که
پایین خیابون میدون فرو می‌رن؟
تاد: بله، اینو می‌دونم.

پیراهن‌اش را درآورده و یک زخم را نشان می‌دهد.
هارپر: گوزن بوده؟

تاد: راستش یه خرس بود. خوشم نمی‌آد مورد شک باشم.
هارپر: شک از وقتی شروع شد که فیل‌ها رفتن طرف آلمانی‌ها،
آخه من همیشه به فیل‌ها اعتماد کرده بودم.
تاد: من به گاوهای وحشی و بچه‌ها توی اتیوپی شلیک کردم.
دسته‌های جورواجوری از اسپانیایی‌ها، برنامه‌نویس‌های
کامپیوتر و سگ‌ها رو تا حالا با گاز مسموم کردم. با دست
خالی قناری‌ها رو پاره کردم. و از اینکه با دست خالی کردم
خوشم هم می‌آد. پس لطفن اینو پیش نکشید که من قابل
اعتماد نیستم.

هارپر: من که نمی‌گم تو نمی‌تونی بُکشی.

تاد: و من می‌دونم که همه‌ش واسه هیجان نیست. تا حالا کارهای
خسته‌کننده هم انجام دادم. توی کشتارگاه‌ها کارم بی‌حس
کردن خوک‌ها و موزیسین‌ها بود جایی که وقتی روز تموم
می‌شه پشتت درد می‌کنه و وقتی چشم‌هات رو می‌بندی
تمام چیزی که می‌تونی ببینی آدم‌هایی هستن که از پا، سر

و ته، آویزون شدن.

هارپر: یعنی می‌گی که گوزن‌ها شرور هستند؟

تاد: راجع به همین حرف می‌زنیم.

هارپر: اگر یک گوزن گرسنه بیاد توی حیاط بهش غذا نمی‌دی؟

تاد: البته که نه.

هارپر: من اینو نمی‌فهمم چون گوزن‌ها با ما هستند. سه هفته

می‌شه که هستند.

تاد: من نمی‌دونستم. شما خودت گفتی.

هارپر: این از خوب بودن طبیعی‌شون می‌آد. اینو می‌شه توی

چشم‌های قهوه‌ای روشن‌شونم دید.

تاد: خبر خوبیه.

هارپر: تو از گوزن‌ها متنفری. تو از کروکودیل‌ها تعریف می‌کنی.

تاد: به این خاطر ارتباطمو از دست دادم که خیلی خسته‌ام.

هارپر: باید بری.

تاد: من جزو خانواده‌ی شما هستم.

هارپر: فکر میکنی من می‌خوابم؟

ژان وارد شده و به سمت بازوان تاد می‌رود.

تو نمی‌تونی اینجا بمونی، اونا می‌آن دنبالت. وقتی برگشتی

چی می‌خوای بگی، که فرار کرد تا یه روز با شوهرت باشی؟

همه یه کسی رو دارن که عاشق این هستن که بیننش یا

به هر حال یه کسی که ترجیح می‌دن بیننش تا اینکه توی

یه انتظار پوچ برای اینکه پشه‌ها نیش‌شون بزنی ولو بشن.

به این خاطر نیست که اصلن بر نمی‌گردی که آگه اونجا

نباشی می‌تونی به من هم راحت شلیک کنی؟ کسی دیده که رفتی؟ از کدوم راه اومدی؟ تعقیب شدی؟ اینجا مرغ‌های ماهی‌خواری داره که حتمی دیده‌ن رسیدی. و زندگی‌ت رو واسه چیزی که نمی‌دونی چیه به خطر می‌اندازی، چون اون چیزایی می‌گه که درست نیستن. برات مهم نیست؟ شاید خودت هم فرق درست و غلط رو نمی‌فهمی، اینو در مورد تو بعد از دو سال می‌دونم، دوست دارم از دیدنت خوشحال شم، اما چه جوری؟

ژان: معلومه که پرنده‌ها منو دیدن، همه منو دیدن که دارم راه می‌رم اما کسی که منو نمی‌شناخت، می‌شده توی یه ماموریت باشم، همه این طرف اون طرف می‌رن و هیچ‌کی هم نمی‌دونه چرا، و راستش دو تا گربه و یه بچه‌ی زیر پنج سال هم کشتم پس اون قدر هم با ماموریت فرق نداشت، و اینو که چرا نمی‌تونم یه روز باشم و بعد برگردم برام مهم نیست، بعد از این تا آخرش می‌رم. چیزی که ازش می‌ترسیدم راستش پرنده‌ها نبودن، هوا بود، هوای اینجا پشت ژاپنی‌ها دراومده. توی کوه‌هایی که ازشون اومدم همه‌ش طوفان بود، از شهرهایی رد شدم که قبلن نرفته بودم. از دهن‌ها و گوش‌های موش‌ها خون می‌اومد، که خوبم هست، همین هم سر دهن و گوش دختر بچه‌هایی اومده بود که کنار جاده افتاده بودن. اونجا واسه این خسته‌کننده بود که همه چیزو اجیر کرده بودن، اونجا کپه کپه جسد بود و اگر هم دیگه نمی‌خوای بدونی، باز می‌گم، یکی بود که با قهوه کشته شده بود یکی با سنجاق، با

هروئین، بنزین، اره برقی، اسپری مو، دکلره، گل انگشتونه، با این جور چیزا به قتل رسیده بودن، و چه بوی دودی هم اونجا که داشتیم علف‌هایی که خدمت نمی‌کردن رو می‌سوزوندیم بلند شده بود. از طرف بولیوی دارن با جاذبه کار می‌کنن، این یه رازه، واسه همین نباید به خاطرش آژیرها روشن شن. اما ما داریم با همکاری سر و صدا، بیشتر پیش‌روی می‌کنیم و هزاران نفر هم با نور توی ماداگاسکار مردن. کی قراره تاریکی و سکوت رو بسیج کنه؟ این چیزیه که شب‌ها بهش فکر می‌کنم. روز سوم که شد سخت می‌تونستم راه برم ولی رفتم توی رودخونه. یک اردوگاه سربازهای شیلی بالای رودخونه بود اما اونا من و چهارده تا گاو سیاه و سفید که پایین رودخونه آب می‌خوردن رو ندیدن واسه همین می‌دونستم که مستقیم باید از رودخونه رد شم. اما نمی‌دونستم رودخونه طرف کی بود، بهم کمک می‌کرد شنا کنم یا غرقم می‌کرد. وسطش جریان آب خیلی تندتر بود، آب قهوه‌ای بود، نمی‌دونستم اصلا چه معنایی داره. مدت زیادی توی کرانه‌ش موندم. اما می‌دونستم که اون تنها راه من واسه رسیدن به اینجاست واسه همین آخرش یکی از پاهام رو توی رودخونه گذاشتم. خیلی سرد بود اما همه‌ش همین بود. وقتی تازه پاتون رو می‌ذارین تو، نمی‌دونین قراره چه اتفاقی بیافته. هر چی که باشه آب دور قوزک‌هاتون حلقه می‌بنده.

www.mehripublication.com

زمان زندان

مایکل هارت

زندان و دربندی‌های آن وجودی چنان واقعی دارند که این وجود نمی‌تواند تاثیری عمیق بر مردمی که آزاد هستند نگذارد.

ژان ژنه، معجزه‌ی گل سرخ

لنین دوست داشت به زندان انگار که دانشگاه انقلابی‌ها باشد فکر کند. به طرزى تا حدی متفاوت، ژنه هم زمانی که در زندان بود مشق انقلاب می‌کرد. او به شدت روی قدرت‌های دگرگون‌ساز عشق و میل مطالعه کرد. انقلاب ژنه حول تخریب زمان پوچی شکل می‌گیرد که اکنون ما را زندانی کرده، حول برساختن یک زمان نو، ریتم نویی برای زیستن. این یک دگرگونی است که هم مادی است هم غیرمادی، هم اجتماعی است هم متعالی. زندان، شاید هم به عنوان نقطه‌ای ناخوشایند یا مرکز‌گریز برای شروع پروژهای مشترک یورش بردن به بهشت به نظر آید، اما نزد ژنه در می‌یابیم که زمان زندان ریشه در دل نظم اجتماعی ما دارد، و تخریب آن، شرط هر نوع انقلابی است.

زمان زندان صورت آشکار مجازات در جهان ما است. آزادی، که

کنترل زمان خودمان باشد، همچون سنگ‌ستون و مطلوب‌ترین دارایی در جامعه‌ی مدرن در نظر گرفته می‌شود که برای همه برابر است. پس با منطقی بی‌چون و چرا باید گفت که الگوی مجازات از دست دادن این داشته‌ی با ارزشی است که همه به‌طرزی برابر آن را دارند: زمان^۱. زندان زمان ما را در اندازه‌هایی دقیقاً مشخص از ما می‌گیرد. جامعه ما درست مثل نسبت‌های بین زمان کار و ارزش، محاسبات دقیقی بین جرم و زمان زندان ترتیب داده که برای همه‌ی ما آشنا هستند. دزدیدن یک ماشین برابر است با شش ماه؛ فروش غیرقانونی مواد پنج سال؛ قتل برابر است با ده سال. جرم که انضمامی است به انتزاع در می‌آید، به وسیله متغیری مرموز چندبرابر می‌شود، و سپس دوباره در جایگاه مجازاتی در یک اندازه‌ی زمانی مشخص انضمامی می‌شود. این محاسبات به‌کل دلبخواهی هستند (آنها حتا صراحت مخوف هم‌ارز ساختن قطع یک دست با دزدی را هم ندارند)، اما در حالی که ما اغلب ارزش‌های نسبی در دو طرف معادله را به پرسش می‌کشیم، بسیار کم پیش می‌آید که به ضرورت ادامه‌ی خود محاسبات شک کنیم. مجازات برابر است با زمان. منطق آن به‌سادگی از درون جامعه‌ی مدرن ما آشکار می‌شود. از خلال زندان قدرت مستقیماً در زمان همچون مجموعه‌ای از ظوابط، گروه‌بندی‌ها، و مقررات مایه‌گذاری می‌شود^۲. زمان معیار قدرت

۱ "در جامعه‌ای که آزادی کالایی است که به همگان به یک طریق تعلق دارد، زندان چطور می‌تواند به بهترین وجه مجازات نباشد...؟" (میشل فوکو، انضباط و مجازات، ترجمه آن شرایدن، ۲۳۲)

۲ "زمان، به کار برنده‌ی مجازات"، "قدرت مستقیماً در زمان مفصل‌بندی می‌شود؛ از نظارتش مطمئن می‌شود و استفاده‌اش را تضمین می‌کند" (فوکو، ۱۶۰، ۱۰۸)

است، و همان که قدرت حاکم زمان ما را به دست می‌آورد هیچ میلی ندارد که آن را از دست دهد. (ژنه برای مثال به ما می‌گوید که جسد یک دربندی مشخص به خانواده‌اش تحویل داده نشد بلکه به صورت موقت در زندان نگهداری شد چرا که هنوز سه سال از حکم‌اش را طی نکرده بود.)^۱ قدرت در جامعه ما بالاتر از هر چیز قدرت بر روی زمان است.

دربندی‌ها عموماً به زمانی که در زندان می‌گذرانند همچون زمانی کیفیتاً متفاوت با زمان بیرون اشاره می‌کنند. زندان زمان را تلف می‌کند، زمان را ویران می‌کند، زمان را پوچ می‌کند. زندانی‌ها بابت جرم‌شان زمان می‌گیرند و زمان را بابت پرداخت دین‌شان می‌گذرانند. می‌توانی زمان خود را سخت بگذرانی یا آن را ساده بگیری - بسته به گرایش شما است - اما به هر حال این زمان به طرز برابر تلف خواهد شد. این زمان به دلیل تکراری بودن برنامه زندان و روزمره بودن پوچ است. زمان بسط می‌یابد و در نوعی توهم بصری متلاشی می‌گردد. هر روز به طرز دقیقاً مشخص با فعالیت‌ها و کارهای الزامی پر شده است. زمان مثل حلزون راه می‌رود؛ و روز هرگز تمام‌شدنی نیست. حشره‌ای را روی دیوار تماشا می‌کنی و حرکاتش بی‌نهایت آهسته به نظر می‌رسند. به نظر می‌آید وقت غذا هیچ‌وقت نخواهد رسید. به گذشته، به آن روزها از فاصله نگاه می‌کنی، و آنها، به هر حال،

۱ " ... مثل مورد بوچاکو (Botchako)، اگر درست باشد که هر زندانی باید در زمانی قرار داده شود که به آن محکوم شده است و اگر او همچنان سه سال دارد تا زمانی که بتواند برود، خانواده‌ی او تا زمانی که این سه سال نگذرد قادر به مطالبه‌ی جسد او نخواهند بود..." (ژان ژنه، معجزه‌ی گل سرخ، ترجمه برنارد فرشتمن، ۲۳۴)

تشخیص ناپذیر شده‌اند. آنها مثل مکنده‌های یک آکاردئون روی هم تا خورده‌اند. زمانی که گذشته انگار دیرند یا جوهری ندارد، و این به خاطر تکرار دقیق اجزایش، به خاطر همگنی، به خاطر فقدان نبودگی است. زمان زندان عاری از شانس است، زمانی است مقدر. هیچ چیز پیش‌بینی‌ناپذیری ندارد. همه چیز از پیش به وسیله قدرتی بالاتر طرح ریخته شده است. به نظر می‌رسد دست‌های بی‌شمار عوامل زندان دست تماماً قدرت تقدیر را انضمامی می‌کنند، دستی که دربندی را از میان مسیر برنامه‌ریزی شده‌ی زمان زندان به حرکت درمی‌آورد. دربندی‌ها در فقدان تقلا می‌کنند این زمان زودگذر و فانی را نگه دارند، به آن جوهری انضمامی، اگر شده تنها نمادین ببخشند، روزها را روی تقویم ضربدر بزنند، خطوطی بر روی دیوار بخرانند؛ آنها زمان را نشانه می‌گذارند.

دربندی‌ها زندان را مثل تبعید از زندگی، یا چه بسا مثل تبعید از زمان زندگی، زندگی می‌کنند.^۱ زمان همواره دغدغه‌ی ابتدایی آنها است. (هر دربندی‌ای دوبرابر سختی مجازات را با نصف زمان مجازات معامله می‌کند.) زمان زندان به نظر می‌آید خود هستی دربندی‌ها را پوچ می‌کند، آنها را به سایه‌های محضی که در دالان‌ها تکان می‌خورند تقلیل می‌دهد. به نظر می‌رسد بار سرنوشت، تقدیری که از طریق قدرت حاکم بر زمان زندان، آنها را از بدن‌هایشان بیرون می‌کشد، همه آنها را از وجود بیرون

۱ " ... دربندی‌گرایی دارد تا حس کند در زمانی که باید آنجا بماند - یعنی حکم او - به تمامی از زیستن تبعید شده است" (اروینگ گافمن، پناهگاه، ۶۸)

می‌کشد. زندانی‌ها به این ترتیب مجبور به جستن ذاتی می‌شوند که در جایی دیگر، جدای از وجود تلف شده و بی‌قدرشان باشد. برای برخی زندگی درونی مثل پناهگاهی خارج از زمان و ورای درد و ملالت روزمره به نظر می‌رسد. مهم نیست هر قدر که مرا در پیش چشمان بی‌رحم عوامل زندان برهنه کنند، مهم نیست هر قدر که لخت تفتیش کردن و تحقیرگری در کار باشد، آنها نمی‌توانند من واقعی درون من را لمس کنند. دربندی‌های دیگر تسلی را در تصور تبار پربودگی زندگی آزاد خارج از دیوارهای زندانی‌کننده‌شان می‌جویند؛ خواه آن گذشته‌ی واقعی‌شان باشد، یا اکنونی دیگرگونه باشد، و یا آینده‌ای بعد از رها شدن‌شان. اولین کاری که بعد از آزاد شدن از اینجا خواهم کرد... پس من واقعا زندگی خواهم کرد. این هستی پر و زمان پر نمی‌تواند با وجودشان مطابقت یابد، بلکه باید همواره به جایی دیگر پیش انداخته شود. نباید مایه‌ی تعجب باشد که این همه دربندی تغییر کیش مذهبی می‌دهند. آنها مجبور به دست به گریبان شدن با یکی از شدیدترین معضلات متافیزیکی هستند و از یک ناخوشی به راستی هستی‌شناختی رنج می‌برند. وجودی مجزای از هستی به آنها تحمیل شده؛ و این تبعید آنها از زیستن است. آنها که آزاد هستند و از بیرون از زندان نگاه می‌کنند شاید تصور کنند که آزادی خودشان در تقابل با زمان زندان تعریف و تقویت می‌شود. اما وقتی به زندان نزدیک می‌شوید، درمی‌یابید که زندان واقعا مقرر محرومیت، و جدای از جامعه نیست، بلکه یک نقطه‌ی قانونی، مقرر بیشترین تمرکز منطق قدرتی است که به صورتی عام در تمام جهان منتشر است. زندان محقق‌ترین فرم جامعه‌ی ما

است. برای همین است که هنگامی که می‌خواهید با پرسش‌های وجود و درگیری‌های هستی‌شناختی دربندی‌ها برخورد کنید به کیفیت وجود خودتان شک می‌کنید. اگر من در آن جای دیگر هستی پر زندگی می‌کنم که دربندی رویایش را دارد، آیا زمان من آنقدرها پر هست؟ واقعا زندگی من تلف نشده؟ زندگی من هم به وسیله رژیم‌های انضباطی ساختار یافته و روزهای من با تکراری مکانیکی حرکت می‌کنند؛ کار، رفت و آمد، تلویزیون، خواب. من همان ناراحتی‌های فیزیکی یا محرومیت‌های جنسی که آنها دارند را ندارم، اما حتا بدون دیوارها و میله‌ها نیز زندگی در نهایت به طرز غریبی مشابه زندگی آنها است. دقیق‌تر، زمان من، چه سرخوشانه باشد چه کسل‌کننده، اغلب همان قدر پوچ، همان قدر تلف‌شده است. به روزها و هفته‌های گذشته‌ام نگاه می‌کنم و همان تجربه‌ی زمانی که روی خودش تا خورده را دارم، زمانی فشرده مثل یک آکاردئون، چرا که پوچ است. من زمان زندان را در این جامعه‌ی آزاد زندگی می‌کنم، یک تبعید شده از زندگی هستم. اما چطور می‌توان زمان را رها ساخت، چطور می‌توان زمانی پر را زیست؟ این خود وجود زندان است که این پرسش‌ها را ضروری و مبرم می‌کند.

معجزه‌ی ژنه دگرگون ساختن زمان پوچ و همگن زندگی زندان به زمان پر است. او در شدیدترین نقطه است که به مسئله حمله می‌کند و به نظر می‌رسد پر بودن زمان را در جایی به چنگ می‌آورد که بیش از همه در آنجا انکار شده است. وقتی راوی‌های رمان‌های ژنه مکررا تاکید می‌کنند که عاشق زندان هستند، این طور نیست که او به‌سادگی از انحراف وارونه‌کردن انتظارات

ما لذت ببرد^۱. "تلاش نمی‌کنم که رسوایی‌آمیز باشم"^۲. اینکه این پاسخی به رسوم اجتماعی و عقاید عمومی با این هدف که تنها از آنها تخطی کند باشد فقط می‌تواند حرکتی واکنشی، و تأیید هنجارها حین سرپیچی از آنها باشد. نه، آن عشق به زندان واقعی و راست است. عشق به زندان، با این وجود، نباید با یک میل ساده به بودن در زندان یا ترجیح زندان بر جامعه‌ی بیرون اشتباه گرفته شود. شخصیت‌های ژنه به زندان افتادن را به خاطر عشق به آن یا زیبایی آن انتخاب نمی‌کنند؛ همه کاری هم می‌کنند تا دستگیر نشوند، و در مقابل آزاد شدن هیچ مقاومتی نشان نمی‌دهند. دزدی و تجاوز به عنوان دلایل نزدیک به زندان افتادن فرض می‌شوند، اما در نهایت به نظر می‌رسد که شخصیت‌ها به زور سرنوشت راهی زندان شده باشند. آنچه نیازمند فهم و تشریح آن هستیم رابطه‌ی پیچیده‌ی بین عشق و سرنوشت نزد ژنه است. در وهله‌ی اول خواهیم دید که عشق شامل قدرت ما در پذیرش نیروی سرنوشت در وضعیتی می‌شود که تحقیری متعالی در کار است؛ بعد، در وهله‌ی دوم، عشق نقشی فعالانه می‌گیرد که قادر به دگرگون ساختن جهان و صنع یک سرنوشت نو خواهد بود.

۱ "من عاشق میترا (Mettray) آن بهشت در قلب Touraine هستم" (معجزه‌ی گل سرخ، ۱۷۱). "من کلی زمان گذاشته‌ام تا انگشت‌هایم را پر بدهم! ده سال تا رفتن! خوب من، رفیق متین من، سلول من! عزلت شیرینم، تنهایی‌ام، تو را این همه دوست دارم!" (ژنه، بانوی گل‌های ما، ترجمه فرستمن، ۱۲۹)

۲ ژنه، ژورنال دزد، ترجمه فرستمن.

تقدس آشکارگی

حین دزدی، بدن من رسوا می‌شود. می‌دانم که با همه‌ی حرکاتم برق می‌زند. جهان ملتفت تمام حرکات من می‌شود...

- ژورنال دزد

پر بودن هستی نزد ژنه با این واقعیت شروع می‌شود که او هرگز دنبال یک ذات در جای دیگر نمی‌رود؛ هستی تنها و بدون واسطه در وجود ما است. و آشکارگی این وجود همان چیزی است که اجازه می‌دهد هستی ظاهر شود. این اولین کلید در فهم پروژه‌ی هستی‌شناختی دگرگون‌ساز ژنه است. برای مثال جذبه‌ی اولیه‌ی دزد در این است که او تماما در عمل رسوا می‌شود. دزد ژنه نه بدنی نامرئی است که بدون آنکه حس شود درون و بیرون نظم اجتماعی بلغزد؛ نه مجرم تحکم‌گری است که تلاش کند جهان را مجبور به پیروی از قواعد خاص خویش کند. این دزد بدنی رسوا است که به روی جهان گشوده است. نباید شگفت‌انگیز باشد که ژنه همین گشودگی را در بدن زندانی می‌یابد.^۱ زندانی‌ها هرگز واقعا تنها نیستند بلکه همواره به‌روزی ارتباط با دربندی‌های دیگر و نگهبان‌ها گشوده هستند. دو زندانی شاید یک لحظه‌ی صمیمیت مشترک در موقع برخورد مسیرهایشان روی پله‌ها داشته باشند، اما این هرگز طولانی نیست، در حدی است که یک دربندی دیگر از کنارشان بگذرد یا یک نگهبان آنها

^۱ "در کل، به حتم دربندی هرگز کاملا تنها نخواهد بود؛ او همواره در دیدرس و اغلب در صدارس کسی قرار دارد، گیرم تنها هم‌بندی‌های او باشند. قفس‌های زندان با میله‌هایی برای دیوار به تمامی یک چنین آشکارگی را متحقق می‌سازند" (گافمن، ۲۵)

را مواخذه کند. در نتیجه زندانی در خود زندان است که رسوا می‌شود، زندان که ارگان‌بسیم پیچیده‌ای است شامل دیوارها، دروازه‌ها، دربندی‌ها، نگهبانان، و الی آخر. مثل بدن دزد، بدن دربندی هم رسوا می‌شود، و گشوده به روی جهان است. در این گشودگی، بدن‌ها تماماً متحقق می‌شوند و در تمام حرکات‌شان می‌درخشند.

گشودگی ژنه تا حدی پذیرش واقعیت نیروهای مادی، پذیرش تقدیر است. گشودگی به روی جهان، جستجوی یک ذات که در جای دیگری باشد نیست، بلکه سکنا‌ی کامل در این جهان، باور به این جهان است. ناگشوده می‌تواند جهانی درونی بسازد، محدوده‌ی جدایی از عمق‌ها و مغاک‌ها داشته باشد؛ اما در مقابل، گشودگی تمام هستی را به طرزی برابر روی پوسته، در گوشت، قرار می‌دهد. هستی آشکار تک‌صدایی است؛ هستی همواره و در همه جا با همین صدا است که گفته شده است. با متفاوت بودن در درون خود نیست که تعریف می‌شود. هنگامی که ما خود را برابر نیروی چیزها رسوا می‌کنیم این شرط هستی‌شناختی، یعنی درون‌ماندگاری هستی در وجود را درک می‌کنیم. ما در غلظتی که در آن زندگی می‌کنیم فرو می‌رویم و در کوران سیلان قدرتمندش خم می‌شویم. در اینجا است که وارد می‌شویم به "کیهان چاره‌ناپذیر. و این مثل همان است که در آن بودیم، با یک تفاوت ویژه: به جای عمل کردن و دانستن این که عمل می‌کنیم، می‌دانیم که از طریق ما است که عمل می‌شود" [بانوی گل‌های ما، ۲۴۶]. جهان همانی است که هست، چیزها همان که هستند،

از این رو است چاره‌ناپذیری^۱. آنها همواره به همان طریق بوده‌اند اما حالا به نظر می‌رسد پوسته‌شان برق می‌زند و می‌درخشد. رسوا، چاره‌ناپذیر، ما جدابودگی را از دست می‌دهیم، و این مجزا شدن خود از ما است. هویت‌های محکم ذوب می‌شوند، مرزهایمان حل می‌شوند، و ما با نیروی چیزها به پوسته‌ی تک‌صدایی جهان فرو می‌رویم. رسوایی نوعی انفعال متعالی است، نوعی تحقیر لذت‌بخش. بزهاران نوجوان به خود بند فرو می‌روند، دربندی‌ها وارد یگانگی زندان می‌شوند؛ حرکات دزد در اتحاد جهان می‌درخشند. رسوایی دقیقاً تحقق تک‌صدایی بودن و تکینگی هستی است، و نیز غوطه‌وری یا مشارکت برابر و مطلق ما در آن است.

گشودگی اولین گام در مسیر ژنه به سوی تعالی است. اما او چرا بایست این ادعای هستی‌شناختی درباره درون‌ماندگاری ذات در وجود و یگانگی تک‌صدایی هستی را با اصطلاحات مذهبی بیانبارد؟ آیا این فقط نوعی الحاد و تمسخر واکنشی، انتقامی از کلیسای کاتولیک برای مشقاتی است که باعث شده؟ این تا حدی می‌تواند درست باشد، اما آن حرکت واکنشی، به هیچ وجه در مورد شدت تجربه‌ی ژنه صدق نمی‌کند. ژنه تعالی را آنجا که زندگی شدتی بالاتر دارد می‌یابد، یک افزایش آنجا که به نظر می‌رسد جهان

۱ جبران‌ناپذیر این است که آن چیزها درست همان هستند که هستند، به این یا آن حالت، بدون هیچ گریزی تسلیم روشی هستند که در آن هستی دارند. اوضاع چیزها جبران‌ناپذیر است، هر طوری که می‌خواهند باشند: غمین یا شاد، شرور یا مبارک. طوری که شما هستید، طوری که جهان هست؛ این جبران‌ناپذیر است" (جورجیو آگامبن، اجتماع آمدنی، ترجمه مایکل هارت، ۹۰).

می درخشد، آنجا که یگانگی هستی در گشودگی پوسته‌هایش باز می درخشد. متعالی در هیچ ماورایی، در هیچ فضای استعلایی ای پنهان نیست، بلکه درون ماندگار و رسوا در پوسته‌ی چیزها قرار دارد. "فرد با نیروی چیزها، که نیروی خدا باشد قدیس می‌شود!" [معجزه‌ی گل سرخ، ۲۶۴]. نیروی خدا چیزی نیست مگر نیروی چیزها، پوسته‌های مادی وجود. (یا Deus sive Natura، آن طور که اسپینوزا می‌گوید.) پس تقدس دقیقاً گشوده بودن ما به روی نیروی چیزها، گشودگی ما به روی جهان است. قدیس می‌تواند به واسطه تحقیری مشخص در رابطه با نیروی چیزها، با پذیرش منفعلانه‌ی شرایط بازشناخته شود. ژنه تحقیر را می‌پرستد. در هر حال این بدن حقیر قدیس، نباید به سادگی به عنوان موضوع، و یا تحت سیطره‌ی نیروی چیزها درک شود؛ چرا که اگر این گونه کنیم همچنان مثل چیزی جدا درک خواهد شد. در مقابل، از طریق گشوده بودن و آشکارگی اش، گوشت قدیس با نیروی چیزها درمی‌آمیزد و با آن یکی می‌شود. آشکارگی تعالی گوشت را بالفعل می‌سازد. وجود قدیس همواره محکوم شده، و در نیروی سرنوشت خم شده است. ژنه این آشکارگی قدیسانه را شدیدتر از همه در حرکات دزد، در بدن محبوسان تحقیرشده، و در چهره‌ی قاتلان محکوم به مرگ می‌یابد، اما اینها لحظه‌هایی تک نیستند، بلکه فقط مثال‌ها یا تکنیکی‌هایی هستند که به ما اجازه می‌دهند متعالی را از طریق پوسته‌های هستی، در تمام جهان بازشناسیم. و این به نوبت خود باید کمکی باشد برای آنکه عشق مرموز راوی‌های ژنه به زندان را توضیح دهیم. "من به بند خود با گوشت تنم عشق می‌ورزیدم" [معجزه‌ی گل سرخ، ۲۳۷]. این عشق نشانه نهایی آشکارگی است.

در گوشت قدیس، ذات (نیروی خدا) به طرزی پر و چاره‌ناپذیر با وجود (نیروی چیزها) مطابقت می‌یابد؛ این مطابقتِ متعالی، بدن را به درخشش می‌اندازد. به همین دلیل است که همیشه گوشت بدن یک قدیس را شناور در یک هاله می‌بینیم.

این آشکارگی اروتیک نیز هست، آن هم دقیقاً به این معنا که جدا بودن، اختیار بر خود، و عدم پیوستگی چیزهای منفرد را منحل کرده و به این ترتیب به روی یک پیوستگی مطلق از خلال هستی گشوده می‌گردد. بدن‌ها در حرکت و در آرامش رابطه‌های معینی را از جریان انداخته و روابط دیگری را تحت جریان سیلان مادی میل‌ها به جریان می‌اندازند. این عمل باعث می‌شود بر زندان خود و انزوای آن غلبه شود، یا درست‌تر اگر بگوییم، آنها با این عمل منحل می‌شوند. ژنه خود را در آشکارگی اروتیک گم می‌کند، یا دقیق‌تر اگر بگوییم حدود او همراه با حدود همه چیزهای دیگر، به آستانه‌های گشوده به روی جریان‌ها و شدت‌ها، خم شده در کشاکش‌های متعالی نیروی چیزها، دگرگون می‌شوند. همراه با سنت بلندی از عارفان، ژنه نوعی انرژی متعالی در آشکارگی اروتیک می‌یابد.

لغوزمان

دیوارها خرد شدند، زمان به غبار درآمد...
معجزه‌ی گل سرخ

با این همه، آشکارگی به خودی خود برای ژنه کافی نیست. پذیرش حقیرانه‌ی وجود و گشودگی‌مان به‌روی هستی خطر بی‌تفاوتی

خاصی را در بردارد. آشکارگی باید با یک قدرت برساننده و عشق همراه شود تا آن رسوایی هستی را پر کند. دیوارهای زندان، که ما را از میل‌هایمان جدا می‌کنند، ما را از ارتباط محروم می‌کنند، رویارویی‌ها را منع می‌کنند، به نظر می‌رسد عشق را ناممکن کنند. محرومیت جنسی که یکی از تکه‌های مرکزی رژیم زندان است تنها خبر از یک محرومیت عمومی‌تر از تاثیر داشتن دارد. ژنه این انزوا، این تبعید از تاثیر را با پروژه‌های فعالانه به چالش می‌کشد. در نوشته‌های ژنه اتفاق عاشقانه (چه رویایی باشد چه با گوشت تجربه شده باشد) خود ستون دیوارهای زندان را به لرزه درمی‌آورد و قدرت‌های جدا کننده‌ی آنها را ویران می‌کند. برای مثال یک دربندی درباره معشوق محکوم به مرگش رویابافی می‌کند، و دیوارها به رقص می‌افتند، و با انرژی زمین‌لرزه‌گون اتفاق تکان می‌خورند: "زندان می‌لغزد و می‌لرزد! کمک، ما به حرکت افتاده‌ایم!" (Le condamne a mort, "CEuvres com- pletes, vol ۲، ۲۱۵). یا به نوعی دیگر، دو دربندی یک جرقه‌ی عشق را در یک دالان با هم به سهیم می‌شوند و "دیوارها خرد شدند، زمان به غبار درآمد..." [معجزه‌ی گل سرخ، ۴۶]. در لحظه‌ی اتفاق، بخش بندی‌ها یا خطوط فضای زندان منحل شده و به فضای صافی برای عشق جای می‌دهند. دربندی‌ها دیگر منزوی نخواهند بود بلکه تماماً افشا گشته هستند. آشکارگی شرط امکان‌پذیری اتفاق عاشقانه است و عکس این هم صادق است. مثل موسیقی دان‌هایی که حول اریحا (Jericho: قدیمی‌ترین شهر مسکونی جهان، واقع در نزدیکی رود اردن در کرانه‌ی باختری، و یاد شده در کتاب مقدس) رژه می‌روند، به نظر می‌رسد این اتفاق، قدرت مرموز ویران

کردن دیوارها را داشته باشد.

این تخریب فضا، این لغزش دیوارها که ژنه آن را برای لحظه‌ی عشق متصور می‌شود، به هر حال فقط می‌تواند تا حدی وقوع یابد. حتا هارکامون (Harcamone)، قدیس بزرگوار منتظر اعدام، تمام توان خود به همراه انرژی عاشقانه‌ای که از ژان دریافت می‌کند را احضار می‌کند؛ حتا او نیز آن قدر که باید قدرت ندارد تا معجزه‌ی گذشتن از همه‌ی دیوارهای زندان را متحقق کند. واقعیت زندان به طرز حرص‌آوری لجوج است. شاید بهتر باشد قدرت اعجاز‌گر اتفاق تحت مولفه‌های زمان‌مندی فهمیده شود: "زمان به غبار درآمد". هنگامی که برق عشق می‌آید، زمان زندان، بندکشی‌های آن، و ملالت آن، همه می‌پژمرند. "دوست داشتم با تو درباره رویارویی‌ها حرف بزنم. این تصور را دارم که لحظه‌ای که آنها را برانگیخت - برمی‌انگیزد - بیرون از زمان جای گرفته، این تصور را دارم که آن تکان، زمان و فضای پیرامون را می‌پراکند..." [بانوی گل‌های ما، ۱۶۶]. باید هوشیار باشیم تا بتوانیم اتفاق‌ها را از رویارویی‌ها در اینجا تمیز دهیم. رویارویی‌ها به وسیله اتفاق‌هایی که از بیرون می‌آیند برانگیخته می‌شوند؛ در واقع شایسته‌تر آن است که بگوییم خود اتفاق است که ما را به بیرون از زمان منتقل می‌کند. اتفاق هیچ زمانی از خودش ندارد، هرگز حاضر نیست، و هیچ دیرندی ندارد. مثل یک کپه‌ی سوزان ضربه می‌زند، یا مثل قاصدی از راه دور می‌رسد که مژده‌ی لغو زمان را می‌دهد. با اتفاق احساسی، برای یک لحظه‌ی نامحدود و بسیار کوچک، از ملالت و پوچی زمان زندان خارج می‌شویم. اتفاق هیچ وقت بالفعل نیست (نه در معنای زمان‌مند و نه معنای

وجودی کلمه فرانسه‌ی *actuel*؛ بلکه مجازی محض است. از این رو اتفاق نمی‌تواند به‌درستی همچون وضع چیزها فهمیده شود. می‌تواند در وضع چیزها یا یک رویارویی متحقق شود - چینی‌ها از بدن‌ها، تاثیرها، و از این قبیل - اما همواره متمایز، بیرون از آن بالفعل بودگی و آن وضعیت قرار می‌گیرد. اتفاق یک *klinamen*، یک لحظه‌ی گسست مثل پرتاب تاس است. قطعیت سرنوشتی که مشغول زندگی کردن آن بودیم را به هم می‌زند. آشوب شانس را می‌گشاید و یک مسیر را قطع کرده یا از کیهان آن می‌پرد. این منطقه‌ای بیرون از زمان است که رویارویی‌های ژنه را برمی‌انگیزد. اتفاق هرگز در زمان واقع نمی‌شود. در زمان گسست ایجاد می‌کند، سرنوشت را به مبارزه می‌طلبد؛ زمان به غبار درمی‌آید. از سوی دیگر نیز، باید در نظر گرفت که اتفاق خود نوعی بالقوه‌گی است که خود زمان را شامل می‌شود. به یک‌باره لغو زمان و شرط امکان‌پذیری آن است. پس می‌توان اتفاق را استعلایی خواند، به این معنا که به نظر می‌رسد بالاتر یا خارج از وجود زمان‌مند ما به حرکت درمی‌آید. این استعلا به هر طریق در داخل زمان‌مندی درونی است، همچون شرط امکان‌پذیری آن؛ درونی‌ترین بیرونیت است. پس روشن‌تر خواهد بود اگر اتفاق را مجازی بودن محض بدانیم؛ واقعی بی‌آنکه بالفعل باشد، ایده‌آل بی‌آنکه انتزاعی باشد. اتفاق درون‌ماندگاری محض مجازی در جایی است که آنچه مجازی است بالفعل نباشد.^۱ چه بسا هاله‌ای که ابژه‌های متعالی را احاطه می‌کند، دقیقاً

۱ این درون‌ماندگاری محض چیزی است که بالفعل نشده یا نسبت به بالفعل شدن بی‌تفاوت باقی می‌ماند، زیرا واقعیتش بسته‌ی آن نیست. اتفاق غیرمادی، غیرجسمانی، و نازیستی است: پس نهاد محض. (دلوز و گاتاری، فلسفه چیست؟، ۱۴۸)

به وسیله درون ماندگاری محض آنچه که در آنها غیر بالفعل باقی می ماند باعث این شود. این برق چیزی است که مجازی است. اتفاق نه شروع دارد، نه پایان، نه دیرند؛ و بر این پایه زمانی برای زیستن به ما نمی دهد. مرگ می تواند دقیقاً همچون این وضع مجازی هستی بیرون از زمان تصور شود^۱. تجربه‌ی اتفاق از این رو هم سکرآور، هم نازیستنی است.

نهادهای آداب

ما کتاب تاریخی آشنا و زنده هستیم که شاعر در آن می تواند نشانه‌های بازگشت ابدی را گره‌گشایی کند.

معجزه‌ی گل سرخ

اتفاق زمان زندان را با نوعی آزادسازی محض و نازیستنی خرد می کند. لحظه‌ی شانس ناب، لحظه‌ی پرتاب تاس، گشودگی کیهان آشوب، تخریب مطلق سرنوشتی است که آن را می زیسته‌ایم. خود اتفاق به هر حال نازیستنی است دقیقاً به این خاطر که از تحقق سر باز میزند، چرا که زمانی ندارد. اتفاق زمان زندان را تخریب می کند اما از دادن جایگزین قصور می ورزد. نفی محض خود زمان است. زیستن نیازمند نوع دیگری از زمان، نوعی مفصل دادن یا بالفعل ساختن مثبت است. مجبور هستیم اتفاق را همچون حالتی از زندگی، وضع زنده‌ای از چیزها، تشریح کنیم^۲. اولین گام این نهاد زمان مند از اتفاق به سوی رویارویی خواهد

۱ برای مثال نگاه کنید به: ژنه، پرده‌ها، ترجمه فرشتمن، ۱۴۴.

۲ دلوز و گاتاری، ۳۶ و ۱۵۱.

بود. بدون مفصل دادن زمانی دیگرگونه، فرار ما از زمان زندان تنها یک جرعه، و نه حتی یک لحظه‌ی کوتاه و زودگذر خواهد بود؛ ما همچنان محصور در تبعیدگاهی از زندگی خواهیم بود. به بیان دیگر، باید راهی ایجاد کنیم که در آن لحظه‌ی عشق بازگردد، که در آن پیوسته غلظتی زمان‌مند را نشان بگذارد، دیرندی که ساختار مادی زمانی نو خواهد شد. بازگشت ابدی لحظه‌ی عشق اساس سرنوشت نوی ما خواهد بود.

پس تقدس تنها شامل گشودگی حقیرانه‌ای که رسیدن اتفاق را ممکن سازد، که زایش عشق را ممکن سازد نیست، بلکه همچنین درگیر نوعی ساختن مثبت و فعال هم می‌شود. قدیس در نهایت با قدرت‌های خلاقه‌اش است که تعریف می‌شود. تعالی فقط در تحقق بخشیدن هستی در وجود نیست، فقط مایه‌ای از آشکارگی نیست، بلکه همچنین درگیر برساختن خود هستی نیز می‌شود. اگر ژنه خدا است، آن‌طور که سارتر به ما می‌گوید، تعالی او نه در بازی کردن نقش خدا، یعنی خالق قادری جدای از مخلوقاتش در جهان خصوصی یا مصنوعش، که در پرده برداشتن از بالقوه‌گی مشترک ما در برساختن واقعیت، برساختن هستی است.^۱ قدرت خلقت، قدرت دلیل وجود خودمان شدن، تعالی است.

برساختن هستی نیازمند نوعی ثبات در زمان، تکراری پیوسته، یک دیرند است. این نقطه‌ای است که در آن ژنه، مثل انقلابی سودانی محبوبش مبارک^۲، خودش را عمیقاً اسپینوزایی نشان می‌دهد.

۱ ژان-پل سارتر، ژنه‌ی قدیس، ترجمه فرشتمن، ۴۷۶

۲ «من تنها رئیسی که می‌شناسم یک یهودی است؛ اسپینوزا» (ژنه، زندانی عشق، ترجمه باربارا بری، ۲۹۶)

مثل اسپینوزا، ژنه هم تمام پروژه‌ی خود را از تائیدگری ساده آغاز می‌کند: ما همچنان نمی‌دانیم بدن‌ها چه کاری می‌توانند بکنند. آشکارگی مان ما را تماماً بر سطح مادی بدن‌ها و نیروی چیزها قرار می‌دهد. اما بدن‌های متفاوت در روابط نو و رویارویی‌های نو چگونه ترکیب‌پذیر می‌شوند؟ چطور می‌توانیم رویارویی‌های لذت‌بخش مان را بازگردانیم؟ چطور می‌توانیم حالت نویی از زیستن، جهانی نو، خارج از این رویارویی‌های لذت‌بخش بسازیم؟ یک اتفاق می‌تواند در زندگی ما دخالت کرده و یک رویارویی لذت‌بخش را برسازد اما نمی‌توانیم تضمین کنیم که آن لذت باز خواهد گشت چرا که دلیل رویارویی از بیرون می‌آید و برای ما ناشناخته است. رویارویی لذت‌بخش اتفاقی، در هر حال، یک هدیه است؛ به ما با فرصتی مشخص اهدا می‌شود. اگر ما چیزی که بین آن بدن و بدن خودمان مشترک است را بازشناسیم، اگر ما بفهمیم آن بدن با بدن ما از چه راهی هماهنگ می‌شود و چطور بدن‌هایمان با هم ترکیب بدنی نو را می‌گذارند، ما هم به نوبت خود می‌توانیم دلیل این رویارویی لذت‌بخش شویم. اسپینوزا برساختن فعالانه‌ی حالت لذت‌بخشی از زیستن را به این طریق درک می‌کند^۱. و عشق نیروی پیش‌برنده در این برساختن است. سازمان‌دهی رویارویی‌های لذت‌بخش برابر با افزایش قدرت ما، قدرت ما در عمل و قدرت ما در زیستن

۱ «هنگامی که با بدنی که بدن ما را می‌پذیرد رویارو می‌شویم، هنگامی که یک تأثیر انفعالی لذت‌بخش را تجربه می‌کنیم، وادار می‌شویم این ایده را که چه چیزی بین آن بدن و بدن ما مشترک است را صورت بخشیم... سپس باید به یاری احساسات لذت‌بخش، این ایده که چه چیزی بین چند بدن بیرونی و بدن خود ما مشترک است را صورت بخشیم. زیرا این ایده به تنهایی، این انگاره‌ی مشترک، مکفی است» (دلوز، تجربه‌گرایی در فلسفه: اسپینوزا، ترجمه مارچین جوفن، ۲۰۰۳-۲۰۰۲. همچنین نگاه کنید به: مایکل هارت، ژیل دلوز، ۱۰۰-۹۵.

است؛ این انگاره‌ی اسپینوزایی عشق است. این بازگشت ابدی رویارویی لذت‌بخش نوعی بر ساختن هستی است، نه به این معنا که هویتی بی‌حرکت را متعین کند (که بسیار از آن دور است)، بلکه بیشتر در آن نوعی حرکت، یک شدن را تعریف می‌کند، یک خط سیر رویارویی‌ها، که همواره گشوده و پیش‌بینی‌ناپذیر، پیوسته مستعد مداخله‌ی اتفاق‌های نو است.^۱ بازگشت رویارویی لذت‌بخش اولین رشته‌ای است که ما با آن یک زمان دیگرگونه، زمانی برسازنده را خواهیم بافت.

رویارویی بر خلاف اتفاق به حتم انگاره‌ی معینی از دیرند را حاضر می‌سازد، اما واقعا در راستای بر ساختن زمان آن، رویارویی‌ها باید بازگردند. نوشته‌های ژنه پر هستند از تکرارهای پیوسته؛ به نظر می‌آید این کتاب‌ها در میان موج‌ها نوشته شده باشند. رویارویی‌ها به صورت تشریفات بازمی‌گردند. "سرگذشت من، که هرگز تحت سیطره‌ی تمرد یا حس بی‌عدالتی نبوده، فقط یک هم‌دمی طولانی خواهد بود، که با یک آداب سنگین، غریب، و اروتیک انباشته و پیچیده شده است" (آداب کنایی به زندان رهنمون شده و آن را پیش‌بینی می‌کنند) [ژورنال دزد، ۱۰]. آداب ژنه همیشه آداب عشق هستند. آنها شامل تکرار نامحدود رویارویی‌های لذت‌بخش می‌شوند. این آداب در نهایت اتفاق را

^۱ "Klinamen... یک رویارویی را با همسایه کردن اتم برمی‌انگیزد از رویارویی تا رویارویی کپه‌کردن وجود دارد و زایش یک جهان... هر رویارویی برپایه بخت است... به جای درک احتمال همچون حالت‌مندی یا توقع ضرورت، باید که ضرورت را همچون ضروری- شدن رویارویی احتمال‌ها درک کرد" (لویی آلتوسر)، *Le courant souterrain du materialisme de la rencontre*, in *Acrits philosophiques et politiques*, vol. 1, 541 and 566

به زمان می‌رساند، آن را به زمان زیستن تبدیل می‌کند. از این رو به نوعی همچون برساختن سرنوشتی نو است که بر سختی خود اصرار دارد، اصرار دارد که بدون هیچ قصوری اعمال گردد. ژنه به خاطر میل باطنی اش به خیانت، حتا به آنها که عشق می‌ورزد مشهور است. اما باید در اینجا هوشیار باشیم. او به هر هویت قطعی یا برساخته‌ای خیانت می‌کند و قانون را ویران می‌کند، گاهی تنها برای آنکه ثابت کند تحت قاعده‌ی آنها در نخواهد آمد. خیانت او منجر به تأیید پس زدن هر نوع اطاعتی می‌شود، و یک نافرمانی مطلق است: "به هیچ هدفی هر چه باشد خدمت نکن" [پرده‌ها، ۱۹۹]. این خیانت عام اثبات تک‌بودگی است. به هر حال نباید این انگاره را تا جایی گسترش دهیم که به این معنا شود که ژنه از "مشارکت در هر اجتماعی‌بودنی در کل"^۱ سر باز می‌زند. ژنه به هر هویت هدف‌مند یا قطعی‌ای خیانت می‌کند اما به طرز بی‌پایان یک فرایند برساختن، یک شدن، یک آداب را پی می‌گیرد. "شما هیچ حق ندارید چیزی را در آداب تغییر دهید، مگر، البته، از طریق برخی جزئیات بی‌رحمانه که آن را برجسته‌تر می‌کنند."^۲ تنها نقطه‌ی گسست از آداب آن نقطه‌ای است که خط برساختن آن را تشدید می‌کند. می‌توان گفت ژنه به آداب خیانت نمی‌کند اما این دلالت به نوعی رابطه‌ی فرمان‌برداری از آن دارد. صحیح‌تر خواهد بود که بگوییم زندگی او، حالت زیستن نوی او، برساخته‌ی ریتم و حرکت آداب است. ژنه خودش (و هر انگاره‌ی

۱ لئو بارسانی، هوموس، ۱۶۸.

۲ ژنه، سیاه‌ها، ترجمه فرشتمن، ۱۸.

از خود) را در فرورفتن یا مشارکت برابانه در آداب رها می‌کند. این آداب، فیگور پایه‌ای زمان نو، زمان رویارویی‌های لذت‌بخش است، که ما می‌خواهیم بازگردد.

برای ژنه چه احمقانه خواهد بود که پیرو اوامر سنتی درباره وحدت زمان در تئاترش باشد. ساختن درام چه معنایی می‌داشت اگر در آن ما به تکرار زمان جهانی که در آن زندگی می‌کردیم، زمان زندان پوچ جامعه‌مان می‌پرداختیم؟ پیشتر ژنه در تکی و مجزا بودن زندان قدرت خلق زمان را کشف کرده بود. "در سلول، حرکات می‌توانند در غایت کندی انجام شوند. می‌توانید در وسط انجام یکی متوقف شوید. شما ارباب زمان و ارباب تفکر هستید... این همان چیزی است که تجمل سلول را شامل می‌شود... ابدیت در خم یک حرکت به جریان می‌افتد" [معجزه‌ی گل سرخ، ۱۵۶]. زمانی که ژنه در سلول خود خلق کرده شاید اولین تشریح برساختن‌های زمان‌مندی باشد که او بر روی صحنه قرار بود مفصل‌دهی‌شان کند. آداب خصوصی زندان او، که در تاریکی، در پس پرده‌ها انجام شده، تجربیات مینیاتوری بوده‌اند از خلقت‌های آداب اشتراکی تئاتر. آنچه تئاتر باید انجام دهد بالاتر از همه خلق یک زمان نو است، یعنی یک ریتم و حالت نوی زیستن. شاید تحت تاثیر نشان همین حکم باشد که در تولید پرده‌ها، ژنه پیوسته با سرعت متغیر و کندی دیالوگ از پیش درگیر است. نامه‌ها به راجر بلین، تهیه‌کننده‌ی نمایش، و دستورهایی که در حاشیه متن آمده پر هستند از اشاره‌های به ریتم که در آنها بازیگرها باید به خطشان برسند: "خیلی سریع"، "خیلی، خیلی به کندی"، "بسیار تند"، "ریتم سرهارولد و بلانکنس

را زنده‌تر کنید". شتاب‌های گیج‌کننده و کندی تجملاتی، ساختار یک گام نو، قدم نویی برای وجود هستند. آداب، آن طور که توده و تکراری اشتراکی را گرد می‌آورند، زمان‌مندی نویی را خلق می‌کنند که محدود به ساعت‌های کوتاه اجرا نمی‌شوند بلکه به زمان نویی برای زیستن گسترش می‌یابند.

همان‌طور که سارتر اشاره می‌کند ژنه درک می‌کند که به سرنوشت گره خورده و از این رو سرنوشت را از آن خود می‌کند.^۱ این صورت‌بندی به هر حال خطر تیره‌کردن پیچیدگی این عملیات و دگرگون‌سازی درگیر در داخل آن را دارد. ژنه به‌سادگی زمان مرده، همگن، و پوچی که جامعه به او تحمیل می‌کند را نمی‌پذیرد، نیز در مقابل، در کشمکش دیالکتیکی هم مقاومت نمی‌کند. او آن زمان را رها می‌کند، در مجازی بودن محض اتفاق، در بیرون از زمان آن را لغو می‌کند. زمان زندان، سرنوشت مشترک ما، همه‌ی شانس‌ها را بیرون می‌گذارد، اما همین زمان زندان اتفاق شانس را مثل لحظه‌ی پرتاب کیهانی تاس، خرد کردن سرنوشت در آشوب کیهان می‌گشاید. در یک لحظه‌ی دوم تاس برگشته، آرام می‌گیرد، و عددی نو را نشان می‌دهد.^۲ این برساختن یک سرنوشت نو است، همان‌قدر محکم که سرنوشت

۱ "از آنجا که او نمی‌تواند از وخامت فرار کند، بدل به وخامت خودش خواهد شد... او سرنوشت خود را می‌خواهد؛ تلاش می‌کند تا به آن عشق ورزد" (سارتر، ژنه‌ی قدیس، ۵۰-۴۹).

۲ دست پرت‌کننده‌ی تاس به بالا می‌رود، لحظه‌ای درنگ می‌کند و سپس عددها را پرتاب می‌کند روی سنگ، تقدیر را روی میز کافه پرتاب می‌کند. تاس وقتی می‌افتد صدای وحشتناکی می‌دهد، مبرم مثل ضرب یک درام. اما حالا که تقدیر گفته شده انگشت‌های قمارباز آرام می‌شوند و به فرار گرفتن روی میز باز می‌گردند (زندانی عشق، ۲۴۹).

اول، اما حالا پر از میل است. اینجا است رویایی لذت‌بخشی که ما خواهان بازگشت ابدی به آن هستیم. آداب باید اجرا شود دقیقاً به این خاطر که تکرار میل ما است؛ شما هیچ حق ندارید چیزی را در آداب تغییر دهید مگر آنکه میل ما را شدیدتر کنید. ما می‌خواهیم که بازگردد. و باز این زمان آداب، این سرنوشت نو در هر لحظه‌ای می‌تواند با صاعقه‌ای نو که از زمان بیرون می‌آید خرد شود، با یک اتفاق نو تمام فرایند دوباره گشوده می‌شود. اتفاق - رویارویی - آداب: فرایند دگرگون‌سازی ژنه این خط سیر روشن تعریف شده‌ی برساختن را دارا است. زمان نویی که از این فرایند ظهور می‌کند سرنوشتی است که ژنه از آن خود کرده است.

زمان انقلابی

زنگاکورن (Zengakuren) در سال ۱۹۹۶ در ژاپن بود؛ گارد سرخ در چین؛ ناآرامی دانشجویی در بارکلی؛ بلک پنترز؛ می ۱۹۶۸ در پاریس؛ فلسطینی‌ها.

زندانی‌های عشق

کار ادبی ژنه هرگز کاملاً جدای از زندگی بیرون از نوشتارش نیست. حد و حدود کار پیوسته به وسیله زندگی‌نامه و گزارش محو می‌شود. می‌توان در نظر آورد که این واقعیت که هنر تسلیم گستره‌ای جدای از زندگی است همان چیزی باشد که ژنه را به ترک نوشتن در زمان‌های مختلف زندگی‌اش رهنمون شده، تا پروژه‌اش را در گستره‌ای بزرگ‌تر پی بگیرد. چیزی که از هر جهت مهم است این است که زمان برسازنده‌ای که

پیگیری‌اش می‌کردیم ناپیستی محدود به کار هنری شود بلکه بایستی به زمان زیستن گسترش یابد، به بیانی دیگر، مهم است که وارد تاریخ شده یا آن را برسازد. در هر حال تاریخ آن‌طور که معمولاً درک می‌شود، تنها همچون تبلور زمان زندان، همگن و پوچ پدیدار می‌شود. مجموعه‌های زمان‌مند بلند به پای سختی یک سرنوشت بی‌تحرک فرو می‌ریزند، به پای یک ایده، یک جریان همگن پیشروی؛ با همان تاثیر آکاردئونی که در زندان تجربه کردیم. در چنین انگاره‌ای از تاریخ پارادوکسیکال به نظر می‌رسد که نه حرکت وجود دارد نه زمان، بلکه تنها معبد سختی از هویت‌ها و ملت‌های برساخته‌شده، و قدرت‌های حاکم وجود دارند. با این حال آن انگاره‌ی تاریخ که در اتفاق پیدا شد چیزی یکسره متفاوت است. زمان این تاریخ همواره تبدیل شدن، همواره پیش‌بینی‌ناپذیر، گشوده به روی شانس، و پیوسته با میل‌های ما، رویارویی‌های لذت‌بخش ما صورت می‌یابد.^۱ با این حرکت پیوسته و غیرقابل پیش‌بینی است که هر انگاره‌ی از حاکمیت متزلزل می‌شود. با این حساب اکنون تاریخ همچون آشوب میل‌هایی است که با هم در گروه‌ها، الگوها و حرکت‌های برساننده، منسجم و زمان‌مند می‌گردند؛ در صافی از رویارویی‌ها. این تاریخ برساننده، در تقابل با تاریخ برساخته‌شده، تشریح گسترش یافته‌ی آدابی است که به زمان نوشتار ژنه جان می‌دهد. هر انقلابی مثل یک اتفاق که تسلسل تاریخ را منفجر می‌کند از راه

۱ تاریخ موضوع ساختاری است که مقرر آن زمان همگن و پوچ نیست، بلکه زمانی است پر شده از حضور لحظه‌ی حاضر " (والتر بنیامین، "نگاه‌هایی به فلسفه‌ی تاریخ"

می‌رسد.^۱ اتفاق انقلابی همیشه از بیرون از زمان است که تاریخ را می‌شکافد؛ "برای یک هزارم ثانیه خطرناک بودن" [زندانی عشق، ۲۳۹]. اما بعد حرکت انقلابی باید آن اتفاق را با مجموعه‌ی مکرری از تحرکات و رویارویی‌ها در زمان مفصل دهد. ژنه به سمت گروه‌های انقلابی معینی، به ویژه به خاطر تئاتری بودن‌شان جذب می‌شود. او برای مثال نوعی تئاتر زنده را در مدل مو و لباس‌های اعضای بلک پنترز کشف می‌کند. در نتیجه ژنه در جنبش‌های انقلابی همان برساختن‌های آداب که در رمان‌ها و نمایش‌نامه‌های خود بر روی آنها کار کرده بود را این بار در مقیاسی بزرگ‌تر پیدا می‌کند. این گروه‌ها زندگی کردن اشتراکی یک تاریخ گشوده و برسازنده را برای دیرنده‌های متغیر مدیریت می‌کنند.

ژنه شیفته‌ی یک بازی ورق بود که زمانی که پیش فلسطینی‌ها بود شاهد آن بود. بازی ورق از طرف رهبران فداییان برای اعضا ممنوع شده بود؛ چرا که مدعی بودند قمار منجر به بساط‌های دیگر می‌شود و بهانه به بیرونی‌ها می‌دهد تا اخلاقیات مبارزان را به پرسش بکشند. با این وجود فداییان پوکر بازی می‌کردند، اما با ورق‌های خیالی که در دست می‌گرفتند. آنها با دقت دست‌های خالی‌شان را بررسی می‌کردند، ورق‌های ناموجودشان را پرت می‌کردند روی زمین و آنها را با بی‌میلی جمع می‌کردند، و فاتحانه دست‌های برنده‌شان را با کندی و وقاری تجملاتی نشان می‌دادند. آنها بازی یا آداب‌شان را با آرامشی پرمтанت

۱ "مشخصه‌ی طبقات انقلابی در لحظه‌ی عمل‌شان آگاهی از این است که آنها در حال منفجر ساختن تسلسل تاریخ هستند" (بنیامین، ۲۶۱).

ادامه می‌دادند. رهبرانشان نمی‌خواستند آنها با شاه، بی‌بی، و سرباز - که همه نماد قدرت هستند - سر و کار داشته باشند. آنها هیچ قدرتی در دست‌شان نداشتند، نه حاکمیتی، نه زمین معین یا هویتی. ورق‌های واقعی به جای نماد قدرت‌های حاکم صرفاً می‌توانست آشکارگی آنها را پایین آورد. به‌راستی فداییان در بازی ورق مجازی‌شان تماماً رسوا بودند؛ وجود آنها کاملاً به‌روی شانس، به روی اتفاق انقلاب گشوده بود^۱. فداییان مثل تاس زنده‌ای بودند که بر روی سطح بیابانی باز بیافتد. "بسیاری از آنها که در میان فلسطینی‌ها جنگیدند - آن ورق‌بازان بی‌ورق - در اروپا همچون مطرودانی بی‌هیچ هویت واقعی، بدون هیچ پیوند مشروعی با یک کشور رسمی، و بالاتر از همه بدون هیچ سرزمینی که مدارک معمولی وجود داشتن را داشته باشد، سرزمینی که به آنها تعلق داشته باشد یا آنها به آن تعلق داشته باشند، در نظر گرفته می‌شدند..." [زندانی عشق، ۲۰۴]. ژنه جنبش فلسطینی‌ها را کاملاً گشوده، بدون حاکمیت، هویت، یا سرزمینی معلوم می‌دید؛ سیلان ممتدی از میل‌های انقلابی.

انقلاب با حرکت ادامه‌دار یک قدرت برساننده تعریف می‌شود. هر زمان که یک روند انقلابی در یک قدرت بر ساخته شده - یک هویت حاکم، یک دولت، یک ملت - بسته شود وجود انقلاب متوقف خواهد شد^۲. به همین طریق زمان انقلابی بایستی

۱ "بازی ورق [فلسطینی‌ها]... یک سبک، یک اصل قلمروزدایی است..." (کاتاری، Genet, «retrouvé», in Cartographies schizoanalytiques [Paris: Galilée, ۱۹۸۹], ۲۸۳)

۲ آنتونیو نگری، قدرت برساننده، ترجمه ماریتزا بوسکالی.

همچون زمانی برسازنده در تقابل با زمان برساخته شده، همگن و پوچ قدرت‌های حاکم ادراک گردد. در نهایت زمان انقلابی فرار ما از زمان زندان به حالت پری از زیستن را نشان می‌گذارد، که پیش‌بینی‌ناپذیر، رسوا، و گشوده به روی میل است. این حالت زیستن در همه‌ی زمان‌ها برسازنده‌ی زمان نو و انقلابی ما است.^۱ با این حال همواره به همان زودی که زمان انقلابی بسته شود، به همان زودی که شورشی‌ها بگذارند انقلاب بند بیاید، به همان زودی که قدرت برساخته اوج گیرد، زمان زندان باز خواهد گشت. این طور نیست که یک بار از زندان فرار کنیم و پس از آن آزاد بمانیم؛ وجود دیگرگونه‌ی ما باید پروژه‌ای ادامه‌دار در جنبشی مدام باشد. زمان انقلابی وسیله‌ای پایان‌ناپذیر است بی هیچ هدفی. هر هدفی آن را ویران خواهد کرد. ژنه فقط این زمان برسازنده‌ی نو را برمی‌تابد. "آن روز که فلسطینی‌ها نهادینه شوند، من دیگر طرف آنها نخواهم بود. آن روز که فلسطینی‌ها یک ملت شوند مثل ملتی دیگر، من دیگر آنجا نخواهم بود" [مصاحبه با Oeuvres completes، Wischenbart، شماره ۶، ۲۸۲]. ژنه به فلسطینی‌ها خیانت خواهد کرد، همان‌طور که به هر هویت دیگری هنگامی که زمان انقلابی را در یک حاکمیت صرفاً نو ببندد خیانت خواهد کرد. تبدیل شدن به یک دولت مثل همه‌ی دولت‌های دیگر نفی نیروی انقلابی فلسطینی‌ها خواهد بود (۲۵).

۱ "زمان آزادشده یک ماشین برسازنده است"، "خارج از فهم ماتریالیستی، اشتراکی، و پویایی از زمان غیرممکن است که بتوان انقلاب را درک نمود" (Negri, Macchina tempo, ۲۳۰, ۲۵۳ and ۲۵۳)

ژنه می‌تواند به یک دولت برساخته شده خیانت کند اما او هرگز نیروی انقلابی چیزها را رد نخواهد کرد. او می‌تواند به هر هویتی خیانت کند (در واقع، او سرخوشانه به همه‌ی هویت‌ها خیانت خواهد کرد) اما او پیوسته، بی‌هیچ قصوری خودش را به زمان برسازنده، زمان تشریفاتی، زمان انقلابی‌ای که همواره گشوده و رسوا باقی می‌ماند، خواهد سپرد. این زمان انقلابی همان زمان عشق است.

× Yale French Studies, No. 91, Genet: In the Language of the Enemy (1997), pp. 64-79 (Published by: Yale University Press)

۵۸ گرتّه از بدن

ژان لوک نانسی

- ۱- بدن مادی است. متراکم است. نفوذناپذیر است. به آن نفوذ کنی آن را می‌شکنی، سوراخش می‌کنی، جرش می‌دهی.
- ۲- بدن مادی است. بسته به یک طرفی است. از بدن‌های دیگر متمایز است. یک بدن در مقابل یک بدن دیگر شروع شده و تمام می‌شود. این فضای خالی خودش نوعی بدن ظریف است.
- ۳- بدن تهی نیست. پر از بدن‌های دیگر، تکه‌ها، اندام‌ها، بخش‌ها، بافت‌ها، مفصل‌ها، حلقه‌ها، لوله‌ها و دم‌های دیگر است. پر از خودش نیز هست: همه‌ی چیزی است که هست.
- ۴- بدن دراز، بزرگ، بلند و عمیق است: همه در حالی که همواره بزرگ‌تر یا کوچک‌تر است. بدن ممتد است. بدن‌های دیگر را از همه طرف لمس می‌کند. بدن فربه است، حتا اگر لاغر باشد.
- ۵- بدن غیرمادی است. نوعی طراحی، خط پیرامونی، یک ایده است.
- ۶- روح، صورتِ بدنی است که اندام‌یافته، ارسطو می‌گوید، اما بدن، دقیقاً آن چیزی است که این صورت را می‌کشد (طراحی می‌کند). بدن صورتِ صورت، صورتِ روح است.

۷- روح در همه جای بدن پخش می‌شود، دکارت می‌گوید؛ به تمامی همه جا کنار آن است، روی خود پوسته‌اش، از درون آن اشاره می‌کند، و درون آن می‌لغزد، نفوذگر، حامله‌کننده، با شاخک‌های حساس، بادکننده، مدل دهنده، و همه جا حاضر است.

۸- روح مادی است، از ماده‌ای است به تمامی متفاوت، ماده‌ای که نه مکان، نه اندازه و نه وزن دارد. اما باز مادی است، خیلی ظریف است. برای همین است که از نگاه دور می‌افتد.

۹- بدن مرئی است، روح نیست. به راحتی می‌توانیم ببینیم که یک فلج نمی‌تواند پای سالمش را تکان دهد. اما نمی‌توانیم ببینیم که یک آدم بد نمی‌تواند روح خوبش را تکان دهد؛ اما باید این را نتیجه‌ی از فلج بودن روح در نظر بگیریم. و می‌بایست آن را به چالش گرفته و مطیعش سازیم. پایه‌ی اخلاق همین است، نیکوماخوس عزیزم.

۱۰- بدن برای روح زندان هم هست. در بدن روح به جرمی بسیاری جدی که ماهیتش به سختی قابل تشخیص است جزا می‌دهد. برای همین هم بدن این قدر برای روح سنگین و بی‌ظرافت است. مجبور است در آن غورت دهد، بخوابد، دفع کند، عرق بریزد، نفرین شود، آسیب ببیند، مریض بیافتد.

۱۱- دندان‌ها نرده‌های پنجره‌ی زندان هستند. روح در میان کلمات از دهان می‌گریزد. اما کلمات هم تا خوردن‌های بی‌وزن، بخارآلود، و تابان بدن هستند که از ریه‌ها به هوا گریخته و از طریق بدن گرما می‌یابند.

۱۲- بدن می‌تواند تبدیل به صحبت کردن، فکر کردن، رویا

دیدن، تصور کردن شود. همواره چیزی را حس می‌کند. هر چیز جسمانی را حس می‌کند. پوست‌ها و سنگ‌ها، آهن‌ها و علف‌ها، آب‌ها و شعله‌ها را حس می‌کند. حس کردن را متوقف نمی‌کند.

۱۳- اما این روح است که حس می‌کند. و روح، اول از همه، بدن را حس می‌کند. آن را در همه بخش‌هایی که حاوی روح هستند و آن را نگه می‌دارند حس می‌کند. اگر بدن روح را نگه نمی‌داشت، کل روح در کلامی طلسم‌وار می‌گریخت، دود می‌شد و به آسمان می‌رفت.

۱۴- بدن به یک شیخ ناب می‌ماند: کاملاً به خودش و در خودش در یک نقطه‌ی خاص می‌چسبد و در آن باقی می‌ماند. این نقطه را بشکنی، بدن می‌میرد. این نقطه میان چشم‌ها، بین دنده‌ها، میان جگر، دور جمجمه، درون رگ بطنی، و نیز در بسیاری مکان‌های دیگر جای گرفته است. بدن مجموعه‌ای از اشباح است.

۱۵- بدن نوعی لفاف است: و از این رو به آنچه که بعداً در خود گسترش می‌دهد خدمت می‌کند. این گسترش پایان‌ناپذیر است. بدن محدود حاوی نامحدود است، که نه روح است و نه شبیح، بلکه در واقع گسترش بدن است.

۱۶- بدن یا یک زندان، یا یک خدا است. هیچ در-بینی وجود ندارد. یا اگر در-بینی باشد، یک قیمه-گوشت، یک آناتومی، یک ماهیچه‌ی بی‌پوست است، که از هیچ کدام اینها یک بدن در نمی‌آید. بدن یک لاشه است، یا اینکه مجلل است. لاشه و مجلل در نوعی درخشیدن، برق‌زدنی بی‌تحرک اشتراک دارند: هنگامی

که همه چیز گفته و انجام شود، بدن یک تندیس می‌شود. بدن به‌منزله تندیس به دست می‌آید.

۱۷- بدن به بدن، طرف به طرف، چهره به چهره، موازی یا متقاطع، اغلب اوقات فقط به‌هم‌آمیخته، آمیختنی سطحی، که کمتر کاری با هم دیگر دارند. اما این راهی است که از طریق آن بدن‌ها، که به راستی چیزی با هم تبادل نمی‌کنند، به یک‌دیگر کمیت‌هایی از علامت‌ها، اعلان‌ها، چشمک‌ها یا اشارات علامت‌گون می‌فرستند. نوعی حمل کردن، با ظرافت یا زمختی، نوعی انقباض، یک خواهش، یک افسردن، یک جاذبه، یک ذوق. و هر چیزی که به مقوله‌های کلماتی مثل جوانی یا پیری، کار یا بی‌حوصله‌گی، نیرو یا دردسر تعلق داشته باشد... بدن‌ها مسیر هم را قطع کرده، به یک‌دیگر سائیده شده، یک‌دیگر را می‌فشرند. سوار اتوبوس شدن، از خیابان‌ها گذشتن، وارد سوپرمارکت‌ها شدن، قدم گذاشتن در ماشین‌ها، انتظار نوبت‌شان در صف، نشستن در سالن سینما بعد از گذشتن از جلوی ده بدن دیگر، اینها را در نظر بگیرید.

۱۸- بدن به‌سادگی یک روح است. یک روح، چروکیده، چرب یا خشک، مودار یا پوست کلفت، خام، منعطف، ترک‌پذیر، بخشنده، نفخ‌دار، رنگارنگ، صدفی، سفیداب‌خورده، یچیده لای چیت یا استتار شده در لباسی خاکی، چند رنگ، پوشیده از روغن گریس، زخم، زگیل. روح یک آکاردئون است، یک ترومپت، شکم یک ویولا است.

۱۹- پس گردن سفت است و قلب‌ها مجبورند صدا دهند.

گوشه‌های جگر کیهان را خلاصه می‌کنند. جنسیت‌ها آب داده شده‌اند.

۲۰- بدن‌ها تفاوت‌ها هستند. به این ترتیب نیرو هستند. ذهن‌ها نیرو نیستند: آنها این‌همانی (هویت) هستند. یک بدن نیرویی متفاوت از نیروهای دیگر است. یک انسان در مقابل یک درخت، یک سگ در مقابل یک مارمولک. یک وال و یک اختاپوس. یک کوهستان و رودی از یخ. تو و من.

۲۱- بدن یک تفاوت است. از آنجا که هر بدن تفاوتی نسبت به هر بدن دیگری است - در حالی که ذهن‌ها یکی هستند - هرگز به این متفاوت شدن پایان نمی‌دهد. از خودش هم متفاوت می‌شود. چگونه یک نوزاد و یک پیرمرد را در ادامه هم می‌سنجیم؟

۲۲- متفاوت، بدن‌ها همه به نوعی از فرم افتاده‌اند. یک بدن به‌کمال فرم‌یافته در جهان بدن‌ها آزرانده و افشاگرانه است، غیرقابل قبول است. چنین بدنی یک نمودار است، نه بدن.

۲۳- کله از بدن جدا است بدون آنکه اجباری به گردن زدن باشد. کله خودش جدا شده، مجزا است. بدن یک دسته است، که مفصل‌بندی و ترکیب شده، اندام‌یافته است. کله فقط شامل سوراخ‌ها است، مرکز تهی آن شبیح را بازنمایی می‌کند، آن نقطه، یک متمرکزسازی نامحدود در خودش را بازنمایی می‌کند. حدقه‌ها، سوراخ‌ها بینی، دهان، گوش‌ها، همه سوراخ‌هایی هستند که گریز یا پرواز از بدن در آنها تراشیده شده. این روزنه‌های متمرکز، اگر از آن سوراخ‌های پائین بگذریم، به وسیله‌ی یک شبکه‌ی نازک و شکننده به بدن متصل می‌شوند: نخاع و عروق

و رگ‌هایی از گردن می‌گذرند که آماده‌ی باد کردن یا قطع شدن هستند. یک ضمیمه‌ی نازک، که با تا زدن، بدن پیچیده را به کله‌ی ساده متصل می‌کند. هیچ عضله‌ای در آن وجود ندارد، فقط تاندون‌ها و استخوان، با جوهری نرم و خاکستری، مدارها، و محل‌های تلاقی عصب‌ها در آن وجود دارند.

۲۴- یک بدن بی‌کله بیشتر به خودش نزدیک است. عضله‌هایش را به هم گره می‌زند، اندام‌ها را به یک‌دیگر قلاب می‌کند. کله ساده است، ترکیبی از منافذ و مایعات در لفافی سه‌لایه است.

۲۵- اگر انسان در تصویر خدا ساخته شده باشد، پس خدا هم بدنی دارد. حتما می‌تواند بدن باشد، یا بدن متعالی همه‌ی بدن‌ها باشد. بدنِ اندیشه‌ی بدن‌ها باشد.

۲۶- زندان یا خدا، هیچ در-بینی وجود ندارد: لفافی چسبیده، یا لفافی گشوده. لاشه یا مجلل، پناه‌گاه یا مازاد.

۲۷- بدن‌ها مسیر هم را قطع کرده، به هم‌دیگر مالیده شده یا هم‌دیگر را فشار می‌دهند، یک‌دیگر را بغل کرده یا با هم برخورد می‌کنند: آنها به هم‌دیگر همه‌ی این علامت‌ها، بسیاری از علامت‌ها، نشانی‌ها، و نظر کردن‌ها را ارسال می‌کنند، علامت‌های که نمی‌توانند صرف هیچ معنای تعریف‌گشته‌ای شوند. بدن‌ها معنایی و رای معنای تولید می‌کنند. آنها مازاد معنا هستند. برای همین است که به نظر می‌رسد بدن هنگامی معنایش را به خود می‌گیرد که بمیرد، ثابت شود. و ای بسا برای همین است که بدن را گور روح فرض می‌کنیم. در واقعیت، بدن هرگز هم‌زدن را متوقف نمی‌کند. مرگ حرکت رفتن را منجمد کرده و از هم‌زدن

می‌کاهد. بدن هم‌زدن روح است.

۲۸- بدن روحی صاف یا چروک، چاق یا نازک، کچل یا مودار، روحی با جراحی‌ها یا زخم‌ها، روحی رقصنده یا فرورونده، زمخت یا نمناک، که روی زمین افتاده...

۲۹- یک بدن، بدن‌ها: فقط یک بدن نمی‌تواند وجود داشته باشد، و بدن تفاوت را حمل می‌کند. آنها نیروها هستند، علیه یک‌دیگر جای گرفته و گسترده‌اند. «علیه» (در تضاد، در مقابل، «درست بر علیه»)، مقوله‌ی اصلی بدن است. این به یک بازی تفاوت‌ها، تضادها، مقاومت‌ها، به‌چنگ‌آوردن‌ها، نفوذها، دفع‌ها، جرم‌ها، وزن‌ها و معیارها دلالت دارد. بدن من علیه پارچه‌ی لباس‌ش وجود دارد، علیه هواهایی که تنفس می‌کند، علیه روشنایی‌های نور یا ساییدن سایه‌ها وجود دارد.

۳۰- تناسب بدن: برای تناسب یافتن بدن، بدن باید خارجی شود تا متناسب بودن خود را بیابد. بچه به دست، پا، و ناف خود نگاه می‌کند. بدن متجاوزی است که بدون شکستن نمی‌تواند به نقطه‌ی خود-حاضری که شبیح باشد نفوذ کند. به علاوه، این آخری چنان منظم است، چنان در-خود-به-هستی خود بسته است که بدن تنها با متراکم شدن در حدود یا انتقال جرم خود به جوار آن همچون یک تومور یا زائده، توموری بیرون از شبیح می‌تواند به آن نفوذ کند. توموری بدخیم که شبیح‌ش نمی‌خواهد به پاک‌سازی برود.

۳۱- بدنی کیهانی ذره ذره، بدن من همه چیز را لمس می‌کند. کفل‌هایم روی صندلی‌ام، انگشتانم روی کی‌بورد، صندلی و

کی بورد روی میز، میز روی کف، کف بر روی پی‌ها، پی‌ها روی خمیره‌ی مرکزی زمین و سنگ‌ساخت‌های متحرک. اگر به طرف دیگر بروم، از میان جو، به کهکشان‌ها و در نهایت به حدود بی‌گستره‌ی کیهان می‌رسم. بدنی عارفانه، جوهری عالم‌گیر، عروسکی که به هزار ریسمان خیمه‌شب بازی می‌کند.

۳۲- خوردن هم‌پیکر شدن نیست، بلکه گشودن بدن بر چیزهایی است که می‌بلعیم، بالا آوردن درونیات‌مان در چشیدن ماهی یا انجیر است. دویدن همان درونیات را در گام‌های بلند، هوای تازه روی پوست، و نفسی که صرف می‌شود تا گشایی می‌کند. تفکر پی اعصاب را به گردش در آورده و فرماندهای بسیاری را با فشار بخار به عقب و جلو برده، و از طریق توان آن بر روی دریاچه‌های عظیم نمکی که هیچ افق تشخیص‌پذیری ندارند گام برمی‌دارد. هرگز هیچ هم‌پیکر شدنی در کار نیست، بلکه همواره خروج‌ها، پیچ‌ها، گشودن‌ها، در مجاری نگه داشتن یا قی کردن‌ها، متقاطع‌شدن‌ها، و توازن‌یابی‌ها هستند که وجود دارند. در هم‌روی روده نوعی حیوان اسطوره‌ای متافیزیکی است.

۳۳- «این بدن من است»: اظهار خاموش و ثابت حضور تنهای من. این به یک فاصله دلالت دارد: «این» چیزی است که جلوی شما می‌گذارم. این «بدن من» است. دو پرسش بلافاصله مطرح می‌شود: این «مال من» به چه کسی ارجاع دارد؟ و اگر «مال من» نشان‌دهنده‌ی «مالکیت» است، ماهیت آن چیست؟ مالکیت چه کسی، و مشروع بودن آن بر چه پایه‌ای استوار است؟ پاسخی برای «چه کسی» وجود ندارد، چون همان قدر بدن است که مالک بدن

است، و پاسخی به «مالکیت» وجود ندارد زیرا مالکیت همان قدر حقی طبیعی است که حق کار کردن، یا حق تسخیر کردن (وقتی که من بدنم را پرورش داده و مواظبش باشم). از این رو «بدن من» نشان دهنده‌ی عدم امکان اختصاص هر دو مولفه‌ی این عبارت بیانی است. (چه کسی بدن تان را به شما داده است؟ تنها خود شما، زیرا هیچ برنامه‌ی ژنتیکی یا آفرینش‌گرانه‌ای نمی‌توانست کافی باشد. اما این یعنی شما در مقابل خود شما؟ شما و رای تولدتان؟ و چرا نه؟ مگر این طور نیست که من همیشه در پشت خودم، و در لبه‌ی رسیدن به بدنم هستم؟)

۳۴- در حقیقت «بدن من» نه یک مالکیت، که یک تسخیر را نشان می‌دهد. به عبارت دیگر نوعی تخصیص بدون مشروعیت را نشان می‌دهد. من بدن خودم را تسخیر می‌کنم، با آن طوری که دلم بخواهد رفتار می‌کنم، من حق *jus uti et abutendi* (تخریب مال خود) را بر آن اعمال می‌کنم. آن هم از آن سو به نوبه‌ی خود مرا تسخیر می‌کند: مرا هل می‌دهد یا عقب نگاه می‌دارد، اذیت می‌کند، متوقف می‌کند، مرا می‌کشد، دورم می‌کشد. ما هر دو تسخیر شده‌ایم، یک جفت تسخیری رقصنده.

۳۵- مطابق ریشه‌شناسی، لغت «تسخیر کردن» دلالت به «برجایی نشستن» می‌کند. من روی بدن خودم نشسته‌ام، یک بچه یا آدم کوچولو که روی شانه‌های مردی کور سوار شده. بدن من روی من می‌نشیند، مرا با وزنش له می‌کند.

۳۶- پیکر یک بدن مجموعه‌ای از تکه‌ها، ذره‌ها، اعضا، ناحیه‌ها، حالت‌ها، و کارکردها است. کله‌ها، دست‌ها و غضروف،

سوزاندن‌ها، لطافت‌ها، پاشیدن‌ها، خواب، غورت‌دادن، مو بر تن سیخ‌شدن، مجذوب‌شدن، نفس‌کشیدن، هضم‌کردن، بازتولید‌کردن، ترمیم‌کردن، آب‌دهان، مایع مفصلی، پیچ‌ها، گرفتگی‌های عضله و خال‌های زیبایی. بدن مجموعه‌ای از مجموعه‌ها، یک پیکر پیکرساز (corpus corporum) است که یکی بودن آن، برای خودش پرسشی باقی می‌ماند. حتا هنگامی که همچون بدنی بدون اندام فرض شود، باز هم صد اندام دارد که هر کدام‌شان کلیت آن را کشیده و اندام‌زایی می‌کنند، کلیتی که دیگر نمی‌تواند تمامیت خود را مدیریت کند.

۳۷- «این شراب بدن دارد»: در دهان نوعی ضخامت ایجاد می‌کند، نوعی ثبات که به عطر آن می‌افزاید؛ می‌گذارد زبان لمسش کند، آن را گرفته و بین لپ‌ها و سق دهان بیچاند. بدن این شراب نمی‌خواهد به معده لیز خورده و در آن بنشیند؛ زبان را از طریق غشا یا رسوبی دلچسب و روان ترک می‌کند. می‌توانستیم بگوییم «این بدن شراب دارد»؛ به کله می‌رود و بخارهایی آزاد می‌کند که شبخ را افسون و پر می‌سازند، نوعی لمس‌کردن از درون و بیرون را برمی‌انگیزد که می‌خواهد با تماسش تقویت شود.

۳۸- هیچ چیز از تضعیف احساسی، اروتیک، و تاثیرگذاری که برخی بدن‌ها در ما ایجاد می‌کنند تک‌تر نیست (یا برعکس، بی‌تفاوتی‌ای که برخی دیگر، ما را با آن تنها می‌گذارند). یک قبارهی خاص، نوعی لاغری خاص، یک رنگ موی خاص، یک منش خاص، نوعی دور شدن چشم‌ها، شکل یا حرکت شانه، چانه، انگشت‌ها، تقریباً هیچ چیز، فقط یک لهجه، یک چروک،

خصیصه‌ای جایگزین ناپذیر... این روح بدن نیست بلکه شبیح آن است: نقطه، امضا، و عطر آن است.

۳۹- «بدن» متمایز از «کله» است درست همان طور که از «اعضا»، یا دست کم از «غایت‌ها» متمایز است. از این لحاظ بدن نوعی ظرف، حامل، ستون، پی، ساخت ساختمان است. کله به یک نقطه تقلیل داده شده است: در واقع حتا پوسته‌ای هم ندارد؛ ساخته شده از سوراخ‌ها، روزنه‌ها، و ورودی‌هایی است که از طریق شان پیام‌های مختلفی می‌آیند و می‌روند. غایت‌ها نیز به طریقی مشابه به وسیله‌ی محیط پیرامونی، جایی که اعمال خاصی (قدم زدن، صبر کردن، تسخیر کردن) انجام می‌دهند آگاه می‌شوند. بدن با همه‌ی اینها بیگانه باقی می‌ماند. بر روی خودش، در خودش، می‌نشیند: نه سربریده، بلکه با کله‌ی خشکیده‌ای که مثل یک میخ به آن چسبیده.

۴۰- بدن در- خود بودن برای - خود بودن است. در رابطه‌ی با خود، برای یک لحظه بدون رابطه است. نفوذناپذیر و نفوذنیافته است؛ خاموش، ناشنوا، کور، و محروم از لمس کردن است. عظیم، زمخت، ناحساس و بی‌احساس است. بدن در- خود بودن برای - دیگران نیز هست، که به سوی آنها گردیده اما توجهی به آنها ندارد. فقط تاثیرگذار است؛ اما قطعاً تاثیرگذار است.

۴۱- بدن این راز، این هیچ‌چیز، این شبیح که در درونش نه تنها خانه کرده بلکه در تمامش پخش، پهن، و گسترده است را نگه می‌دارد، و این در حدی است که راز هیچ مخفی‌گاهی، هیچ تازی درونی که در آن پنهان شود و روزی بتواند آنجا یافته شود

را ندارد. بدن هیچ چیز نگه نمی‌دارد: خودش را همچون یک راز نگه می‌دارد. برای همین است که وقتی بدن می‌میرد به گوشه‌ای برده می‌شود، به درون گوری پنهان می‌گردد. از درگذشتش، به‌سختی، چند نشان باقی می‌ماند.

۴۲- بدن ناخودآگاه است: بذره‌ای نیاکان، املاح معدنی مصرف‌شده، لغزیدن نرم‌تنان، تکه‌های پوسیده‌ی چوب، و کرم‌هایی که بر لاشه‌اش در زیر زمین ضیافتی بر پا می‌کنند، نتیجه‌ای از همه در سلول‌هایش هست؛ یا شعله‌هایی که آن را می‌سوزانند و خاکستری که از آن می‌ماند، که بدن را در پودری ناملموس خلاصه می‌کنند، و مردم، گیاهان، و حیواناتی که از مسیرشان می‌گذرد و به آنها به شانه‌اش مالیده می‌شود، و افسانه‌های دایه‌هایی که بسی پیش‌تر از دنیا رفته‌اند، و مقبره‌هایی در خرابه‌ها که پوشیده از گل‌سنگ هستند، و توربین‌های عظیمی که در کارخانه‌ها فلزات خارق‌العاده‌ای را آلیاژ می‌کنند که از آنها اندام‌های مصنوعی بدن ساخته می‌شوند، و آواهای خام یا نوک‌زبانی که زبانش با آنها سر و صداهای گفتنی را می‌سازد، و قوانینی که بر کتیبه‌ها حک شده‌اند، و امیال مرموزش برای قتل و فناپذیری. بدن همه چیز را با سرانگشتان رازآمیز استخوانی‌اش لمس می‌کند. و همه چیزها، بعد از آن که آخرین نوار نور باریکی که پایین آن پیکر غبارآلود سرهم‌بندی‌ها و رقصیدن رقص‌های لرزان را روشن می‌کند قطع شود، جایی که آخرین روز جهان آنجا بسته می‌شود، آنجا همه‌ی چیزها از ساختن بدن دست خواهند کشید.

۴۳- چرا گرت‌ها، و نه مشخصه‌ها، نشانه‌ها، یا علامت‌گذاری‌های متمایزکننده؟ زیرا بدن می‌گریزد، هرگز مطمئن نیست، می‌گذارد حضورش مورد ظن قرار بگیرد اما نمی‌گذارد شناسایی شود. همواره می‌تواند بخشی از بدنی بزرگ‌تر و دیگر باشد که می‌توانیم فرض کنیم خانه‌اش، ماشین یا اسب، خر و یا بالشش می‌شود. می‌توانست هیچ چیز جز هم‌زادی برای آن بدن دیگر کوچک و بخارآلودی که به آن روح می‌گوییم و هنگامی که می‌میرد از دهانش می‌گریزد نباشد. همه‌ی آنچه که ما در اختیار داریم گرت‌ها، ردها، ثبت‌ها و بقایا است.

۴۴- روح، بدن، ذهن: اولی صورت دومی است، و سومی نیرویی است که اولی را تولید می‌کند. از این رو دومی صورت بیانی سومی است. بدن ذهن را بیان می‌کند، یعنی آن را به بیرون می‌پاشد، ذاتش را کشیده، عرقش را درمی‌آورد، جرقه‌اش را درآورده و آن را تماما به فضا پرت می‌کند. بدن یک انفجار است.

۴۵- بدن از آن‌ما و مناسب‌ما است، و این درست تا جایی است که به ما تعلق ندارد و از صمیمی شدن با هستی مناسب‌ما اجتناب می‌کند، اگر این هستی اصلا وجود داشته باشد، چیزی که بدن، دقیقا، ما را نسبت به آن به جد به شک می‌اندازد. اما تا این درجه، که هیچ حدی ندارد، بدن ما دیگر مال ما نیست بلکه ما است، خود ما است، حتا تا مرگ، یعنی مرگ و ترکیب‌زدایی بدن، که ما هم می‌توانیم در آن بیافتیم و همان قدر ترکیب‌زوده شویم، و هستیم.

۴۶- چرا گرت‌ها؟ زیرا هیچ تمامیتی، هیچ یکی‌شدن ترکیبی‌ای

برای بدن وجود ندارد. فقط تکه‌ها، محل‌ها، و بخش‌ها وجود دارند. هر ذره‌ای در پی دیگری وجود دارد، یک معده، یک مژه، یک ناخن، یک شانه، یک پستان، یک بینی، یک روده بزرگ، یک پانکراس: آناتومی بی‌پایان است، تا جایی که به تدریج به شمارش فرساینده‌ی سلول‌ها می‌رسد. اما از این یک تمامیت در نمی‌آید. در مقابل، ما باید بی‌درنگ از نو تمام نام‌گذاری‌ها را بگردیم تا جایی که اگر امکان داشته باشد بتوانیم ردی از روح که بر هر تکه نقش کوبیده را بیابیم. اما تکه‌ها، سلول‌ها، تغییر می‌کنند طوری که محاسبه‌ی شمارش به بیهودگی می‌رسد.

۴۷- بدن، بیرونیت و غیریتی است که شامل امر تحمل‌ناپذیر می‌شود: دلمردگی، کثافت، و زوائد فرومایه‌ای که باز هم بخشی از آن، باز هم متعلق به جوهر و به‌خصوص فعالیت بدن است، برای همین مجبور به خارج کردن آن است، و این چیزی کم از کارکردهای دیگرش ندارد. از مدفوع گرفته تا ناخن‌های زائد و موها، یا هر نوع زگیل یا چرک‌های آلوده بدن باید پسماندها و مازادهای فرایندهای هم‌سان‌سازی، یعنی مازاد زندگی خودش را از خودش بیرون گذاشته و جدا کند. بدن نمی‌خواهد این را بگوید، ببیند، یا بو کند. از آن شرم می‌کند، و انواع پریشانی‌ها و خجالت‌های روزمره را بابت آن حس می‌کند. روح نیز به سکوت درباره‌ی یک بخش کامل از بدن که خودش صورت آن است می‌پیوندد.

۴۸- بدن دقیق است اینجاست، و نه در هیچ جای دیگر. در نوک انگشت بزرگ راست، در وسط جناق، نوک پستان است،

در طرف راست، چپ، بالا، پایین، در عمق یا در پوسته، پخش شده یا متمرکز است. یا درد است یا لذت، یا فقط یک انتقال مکانیکی ساده مثل انتقال مکانیکی کلیدها روی کی‌بورد زیر سطح انگشتان من است. حتا آنچه درباره‌ی پخش شده بودن وصف شد در هر حس‌کردنی که باشد دقیق بودن «پخش شده» را حفظ می‌کند، که هر دفعه به روشی بسیار دقیق همان دفعه پخش می‌شود. دقیق بودن شبیح ریاضیاتی است؛ مال روح فیزیکی است: با گرم‌ها یا میلی‌مترها، در کسری از آنچه بیرون گذاشته می‌شود و با سرعت رسوب کردن در مخرج مشترک تنفس، آشکار می‌گردد. هیچ چیز تقلیل دهنده‌ای در آناتومی وجود ندارد، در مقابل ادعاهای روح‌گراها، به راستی که می‌توان گفت آناتومی دقیق‌بودنی غایی روح است.

۴۹- دقیق نبودن بدن‌ها در اینجا مردی چهل ساله که بیشتر خشک و عصبی به نظر می‌آید، به او می‌خورد که نگران، یا حتا شاید کمی بی‌ثبات باشد. با سفتی خاصی راه می‌رود؛ می‌تواند یک دکتر یا استاد باشد، یا شاید هم یک قاضی یا یک مدیر باشد. خیلی به لباس مقید نیست. گونه‌هایی استخوانی دارد و کمی صورتش زمخت است: در این که تا حدودی ریشه‌ی مدیترانه‌ای دارد شکی نیست، اما به هر حال، مطمئنا اهل شمال اروپا نیست. در هر حال، اندازه و سایز او متوسط است. شاید کسی بگوید که او دست‌وپا چلفتی است، و متعجب شد از اینکه او حتا اختیار یا انگیزه‌ای داشته باشد. می‌توان به اینکه حتا خود او هم از خودش خوشش بیاید شک کرد. می‌توانیم

این وارد کردن را با تمام گرته‌هایی که بر این یک بدن منفرد پخش شده‌اند به درازا ادامه دهیم. مطمئناً در بسیاری از نقاط، و چه بسا در همه، اشتباه کرده‌ایم. اما ممکن نیست که به روی نشان کاملاً باز بود، مگر اینکه تغییر لباسی کاملاً هنرمندانه بتواند فریب‌مان دهد. و این تغییر لباس خصیصه‌هایش را از یک جور مخزن نوعی و شمایی از گونه‌ها و انواع به عاریت گرفته است. زیرا گونه‌هایی از انسان‌ها وجود دارند (به‌راستی همان‌گونه که گونه‌هایی از حیوانات وجود دارند). به شکلی غیرقابل حل، اینها زیست‌شناختی و حیوان‌شناختی، تن‌شناختی و روان‌شناختی، اجتماعی و فرهنگی هستند؛ آنها از ثابت‌های تغذیه و آموزش، از جنسی‌سازی و سوژه‌سازی به وسیله‌ی کار، شرایط، و تاریخ می‌آیند؛ اما آنها بیان‌کننده‌ی گونه‌شناسی‌شان هستند، حتا اگر این به قیمت، و در میان، یک تغییریابی فردی نامحدود انجام شود. هرگز نمی‌توان گفت کجا امر تکین آغاز شده و امر نوعی (تیپیک) پایان می‌یابد.

۵۰- انکار نوع‌ها، هم نوع‌های انفرادی و هم نوع‌های اشتراکی، نتیجه‌ی اجباری ضدنژادپرستانه است که مجبوریم خود را با آن مطابقت دهیم. یک ضرورت ناب، در حالی که ما را مجبور به نادیده گرفتن شباهت‌های خانوادگی می‌کنند، آن همسانی‌های مبهم اما ادامه‌دار، مخلوط‌هایی از تاثیرات ژنتیک، مُد، تقسیمات اجتماعی، و سن را لمس کرده و جذب می‌کنیم، که از میان اینها، و با تمایزی برجسته‌تر، آنچه که در هر فرد غیرقابل مقایسه است ظاهر می‌شود.

۵۱- خال زیبایی: این نامی است برای آن تکه‌های قهوه‌ای یا سیاه که کمی برجسته‌اند و بعضی وقت‌ها (و برای برخی اغلب) یک نقطه، یک نشان، یا یک لکه روی پوست ایجاد می‌کنند. این خال‌ها بیش از آن که پوست را لکه‌دار کنند، بر سفیدی آن تاکید می‌کنند، یا دست‌کم این چیزی است که زمانی که برف و شیر موجه‌ترین توصیف‌های پوست زنان بوده‌اند گفته شده. سپس زنان اگر که لازم می‌آمده پروانه‌های بنفش روی گونه‌ها و گردن‌شان می‌آویختند. امروز ما پوستی تیره‌تر را ترجیح می‌دهیم، آفتاب گرفته یا برنزه. اما خال زیبایی جذبه‌اش را حفظ کرده: به پوست علامت می‌دهد، پهنایش را تعیین می‌کند، و متشکلش می‌کند، چشم را هدایت کرده و به عنوان نشانه‌ای از میل بر آن تاثیر می‌گذارد. ما تقریباً متمایل شده‌ایم که خال زیبایی را بذر میل، خیزشی ریز در شدت، یا حتا آن را نوعی گلوبول کوچک که رنگ تیره‌اش انرژی تمام بدن را متمرکز می‌سازد، یعنی همان کاری که نوک پستان با سینه می‌کند بدانیم.

۵۲- بدن در گرفتگی‌ها، انقباض‌ها و انبساط‌ها، تا شدن و از تا در آمدن‌ها، گره شدن و گشوده شدن‌ها، پیچش‌ها، معلق شدن‌ها، سکسکه‌ها، از جان افتادن‌های الکتریکی، رها شدن‌ها، لرزش‌ها، تکان خوردن‌ها، موسیخ شدن‌ها، برجسته شدن‌ها، سنگین شدن‌ها و از جا پریدن‌ها است که کار می‌کند. بدنی که برمی‌خیزد، می‌افتد، خالی می‌شود، شکسته می‌شود، سوراخ می‌شود، جدا می‌شود، ناهماهنگ می‌شود، بیرون می‌پاشد، چکه می‌کند، خونریزی می‌کند، رطوبت داده و خشک شده یا فاسد می‌شود، غر می‌زند،

فریاد می‌کشد، نفس نفس می‌زند، خرخر می‌کند، و آه می‌کشد.

۵۳- بدن خود-ایمنی روح را در معنای فنی این اصطلاح پزشکی تولید می‌کند: بدن از روح در مقابل خودش دفاع می‌کند؛ از یکسره بازگشتن روح به درونیت روحانی‌اش جلوگیری می‌کند. در داخل روح، پس زدن روح را برمی‌انگیزد.

۵۴- بدن، پوست: باقی همه ادبیات کالبدشناختی، تن‌شناسانه و پزشکی است. عضلات، پی‌ها، اعصاب و استخوان‌ها، مخاط، عروق، و اندام‌ها، قصه‌هایی شناختی هستند. آنها فرمالیسم‌هایی کارکردگرا هستند. اما حقیقت پوست است. حقیقت در پوست است، پوست را می‌سازد: نوعی آشکارگی گسترده‌ی قابل‌اتکا، به تمامی به سوی بیرون برگشته در همان حالی که لفاف داخل است، ساکی که پر است از نجواها و بوهای مرطوب. پوست لمس می‌کند و می‌گذارد خودش لمس شود. پوست نوازش کرده و می‌ساید، زخمی می‌شود، کنده شده و خراشیده می‌شود. تحریک‌پذیر و برانگیختنی است. نور خورشید، سرما و گرما، باد، و باران را جذب می‌کند؛ نشان‌هایی را از داخل - چین‌ها، خال‌ها، زگیل‌ها، پوسته‌ها - و نشان‌هایی از بیرون را برجسته می‌سازد که گاهی همان‌ها هستند، و گاهی ترک‌ها، زخم‌ها، سوختگی‌ها، بریدگی‌ها هستند.

۵۵- بدن چندریختی، بدن جمع‌نقیض‌ها: درون/بیرون، ماده/صورت، هم/دگر، خود/غیر، رشد/هرزدرآمدن، مال‌من/نه...

۵۶- بدن نشانگر: کسی آنجا است، کسی آنجا پنهان است، نوک گوشش را نشان می‌دهد، مردی است یا زنی، چیزی یا نشانه‌ای،

علتی یا معلولی، نوعی «آنجا» آنجا است، یک «آنجا آن طرف»، خیلی نزدیک، یکسره دور...

۵۷- بدنی لمس شده، لمس کننده، شکننده، آسیب پذیر، همواره تغییر کننده، فراری، به چنگ نیامدنی، که با نوازش یا دم تباہ می شود، بدنی بدون پشم، پوست فقیری که بر دیوار غاری که سایه‌ی ما در آن شناور است کشیده شده...

۵۸- چرا ۵۸ گرتّه؟ زیرا $۵ + ۸ =$ اعضای یک بدن، بازوها، پاها، و کله، و هشت ناحیه‌ی بدن: پشت، شکم، جمجمه، چهره، کفل‌ها، اعضای تناسلی، مقعد، گلو. یا دیگر این که $۵+۸=۱۳$ و $۱۳=۱.۳$ یک معادل با یکی بودن (یک بدن) می شود و سه معادل با برانگیختن و دگرگونی در جریانی بی پایان است؛ که خودش را میان ماده، روح، و شبخ بدن تقسیم و به حرکت در می آورد... یا حتا: راز ورق XIII در تاروت که نشان دهنده‌ی مرگ است، مرگ با بدن در بدنی جهانی که تا ابد از حلقه‌ی رسوبات و دوره‌های شیمیایی ادامه پیدا می کند هم پیکر می شود، بدنی از حرارت، و انفجارهای ستارگان...

۵۹- به این ترتیب گرتّه‌ی پنجاه و نهم طرح می شود، که بیرون از شمار، مازاد است - جنسی است: بدن‌ها جنسی هستند. هیچ بدن تک جنسی، چنان که این روزها درباره‌ی برخی لباس‌ها گفته می شود، وجود ندارد. یک بدن، در مقابل، هم چنان که یک بدن است به تمامی یک جنس است: پستان‌ها، آلت مردانه، زنانه، بیضه‌ها، تخمدان‌ها؛ خصیصه‌های استخوانی، ریخت‌شناختی، و تن‌شناختی، گونه‌ای از کروموزوم. بدن در ذات خود جنس یافته

است. این ذات همچون ذات رابطه‌ای با یک ذات دیگر تعیین می‌شود. از این رو بدن در ذاتش به عنوان یک رابطه، یا به عنوان بدنی در رابطه، متعین می‌گردد. بدن در رابطه با بدن جنس دیگر وجود دارد. در این رابطه، جسمانیت بدن تا آنجا درگیر است که بدن از طریق جنس محدوده‌ی خود را لمس کند: از لذت روشن می‌شود، به این معنا که بدن به بیرون از خودش تکان داده می‌شود. هر یک از ناحیه‌های آن، برای خودش از لذت روشن می‌شود، و همان نور را به بیرون ساطع می‌کند. این را روح می‌نامند. اما بیشتر وقت‌ها در گرفتگی، نفس نفس و آه گیر می‌کند. امر محدود و امر نامحدود در آن به هم‌دیگر وصل می‌شوند، مسیر هم را قطع کرده، و برای یک لحظه جایشان را عوض می‌کنند. هر یک از جنس‌ها می‌تواند موقعیت امر محدود یا امر نامحدود را اشغال کند.

طرز تهیه‌ی هپنینگ

الن کاپرو

لبه‌ی اول

این‌یه درس‌گفتاره درباره‌ی طرز تهیه هپنینگ. این بازی یازده تا قاعده داره.

۱. همه‌ی کارای هنری رو فراموش کنید. نقاشی نکشید، شعر نگید، کار معماری نکنید، رقص اجرا نکنید، نمایشنامه ننویسید، موسیقی نسازید، فیلم هم نسازید، و مهم‌تر از همه، فکر نکنید با چسبوندن اینها به هم می‌تونید به هپنینگ برسید. این ایده همون کاریه که همیشه تئاتر و اپراها کردن و جدیداً هم انواع مختلفش رو توی کافه‌رستوران‌ها با نورهای چشمک‌زن و موسیقی زنده و پروژکتور فیلم می‌بینید. قضیه‌ی هپنینگ درست کردن یک چیز جدیده، چیزی که حتی یه ذره هم شبیه به چیزای فرهنگی نباشه. باید حسابی توی این کار بی‌رحم باشید، باید هر جور بازتابی که از این یا اون داستان یا موسیقی یا نقاشی توی برنامه‌تون هست رو پاک کنید، بازتابی که بهتون قول میدم این طوری هم ناخودآگاه توی کارتون باقی می‌مونه.

۲. می‌تونید پاک کردن هنر رو با قاطی کردن هپنینگ‌تون با موقعیت‌های زندگی واقعی پیش ببرید. کاری کنید که حتی برای خودتون هم معلوم نباشه که هپنینگ‌تون هنره یا زندگی. هنر همیشه با زندگی و امور جهان فرق داشته، و حالا شما می‌دونین که باید کلی کار کرد تا تازه همین طوری تار نگهش داشت. دو تا ماشین تو بزرگراه تصادف می‌کنن. از رادیاتور یکی شون یه مایع بنفش بیرون می‌آد، روی صندلی عقب اون یکی کلی مرغ مرده بوده که ریختن بیرون رو زمین. پلیس می‌آد کروکی میکشه و سین جیم می‌کنه، یدک‌کش‌ها میان ماشین‌ها رو بلند می‌کنن، پول و خسارت‌ها رو می‌دن، و راننده‌ها شام میرن خونه.

۳. موقعیت‌های هپنینگ رو باید از چیزی که خودتون توی زندگی واقعی می‌بینید دربیارید، از جاها و آدم‌های واقعی باید در بیان نه از توی سر شما. اگه خیلی بچسبید به تخیل کردن آخرش دوباره به همون کارهای هنری قدیمی می‌رسید چون توی اونا همیشه فرض میشه که هنر رو با تخیل می‌سازن. به جاش معیارتون رو اتفاقای واقعی بگیرید: توی یه تولیدی آتیش‌سوزی می‌شه، ماشین‌های آتش‌نشانی می‌آن دور و بر آژیر می‌کشن، آب، یگان‌های پلیس، نور قرمز هشدار گردان؛ چیزای طبیعی مثل اینا رو معیارتون کنین. یا بعد از طوفان توی ساحل آشفالایی که شسته شدن می‌تونن فوق‌العاده باشن. یا یه روز بعد از ظهر تعطیل کنید و برید زن‌هایی که لباس‌های دست دوم و تاناکورا رو زیر و رو و امتحان می‌کنن تماشا کنین. با تصویرهایی مثل اینها کلی کار می‌شه کرد. اگر ایده‌ها رو بگیرید، یه استثنا

واسه ایده‌ی یه برش از زندگی، که گفتیم، می‌تونه صفحه‌های نیازمندی‌ها باشه که اصلی‌ترین کتاب مرجع دوره‌ی ما به حساب می‌آید. اتفاقی یکی از صفحه‌ها رو باز کنید، انگشتتون رو رو یه نقطه‌ای توی صفحه بذارید، ببینید با چی روبرو می‌شید. چیزایی مثل این: مشاوره خصوصی، شستشوی فرش در خانه، بلوک سیمان، تاکسی مخصوص فرودگاه، کلاس‌های جودو. می‌تونید از همینا چیزای بیشتری دربیارید تا همه‌ی چیزایی که از بتهوون، میک‌آنجلو، و راسین با هم درمی‌آد.

۴. از فضا‌های خودتون بیرون بزنید. یک فضای مشخص که تأیید شده همون چیزیه که تأثیر سنتی ازش استفاده می‌کنه. می‌تونید با کم‌کم زیاد کردن فاصله‌ی بین اتفاق‌های توی کار تجربه پیدا کنید؛ اول توی چند جا از یک خیابون با ترافیک سنگین کار کنید، بعدش توی چند تا اتاق و طبقه‌ی آپارتمانی کار کنید که توش بعضی از فعالیت‌ها نتونند به بقیه بچسبند، بعدش بیشتر از یک خیابون، بعد شهرهای مختلف اما نزدیک به هم، و آخرش هر جایی توی جهان رو می‌تونید توی کار بیارید. بعضی از اینارو میشه با سفر با اتوبوس و مترو یا مسیج انجام داد. مجبور نیستید توی یک لحظه همه جا باشید. حتی مجبور نیستید که همه جا باشید. جاهایی که شما توی اونا هستید همون قدر خوبند که جاهایی که بقیه شرکت‌کننده‌ها توی اونا هستند.

۵. از زمان خودتون بیرون بزنید و بذارید زمان واقعی باشه. زمان واقعی وقتی درمیاد که چیزهایی که توی جاهای واقعی اتفاق

می‌افتن ادامه پیدا کنند. هیچ ربطی به پیوستگی زمانی، زمان متحد‌نمایشنامه یا موسیقی صحنه و اینا نداره. هیچ ربطی هم به کند و تند کردن کنش‌ها با این نیت که می‌خواید چیزی بیان‌گرا بگید یا می‌خواید کار ترکیبی انجام بدید نداره. هر چیزی که قراره اتفاق بیافته باید توی زمان طبیعی خودش اتفاق بیافته. مثلاً باید حساب کنید خریدن یه چوب ماهیگیری توی شلوغی قبل از عید، یا مثلاً وارد ساختمون شدن و رد کردن پله‌ها چقدر طول می‌کشه. اگه یک گروه بخواد هر دو تا کارو توی یک هپنینگ انجام بده یکی شون باید منتظر بمونه تا اون یکی تموم بشه. حالا اگه بارون بیاد این بارونه که تصمیم می‌گیره کدوم باید اول انجام بشه. البته اگه قرار باشه دو گروه اونو انجام بدن اگه بخوان می‌تونند همه‌ی کارها رو تو یک زمان انجام بدن. اما واقعا احتیاجی به این نیست، به جز وقتی که آدمایی که از جاهای مختلف می‌آن بخوان یک قطارو سوار شن. به جز این، چرا نذارید مدت زمانی که قراره کاری انجام بدید بسته به عملی بودن و راحت انجام شدن اون کارایی باشه که توی هپنینگ تون هست. می‌تونید کلی زمان برای هماهنگ کردن چیزها هدر بدید.

۶. تمام اتفاق‌های هپنینگ تون رو همین طوری رو حساب عملی بودن ترتیب بدید. نمی‌خواد هنری باشه؛ از فرم چندنوازی، نقطه‌نگاه چندگانه کوبیستی، تقارن پویا، مثلث طلایی، تکنیک دوازده صدایی، گسترش تم و واریاسیون، پیشروی منطقی، پیشروی ریاضیاتی و چیزای مثل این خودداری کنید. اگه یک مرغ می‌تونه قد قد کنه، لونه بسازه، نوک بزنه و تخم بذاره، رو

همین باید اینو پذیرفت که خیلی از فرم‌ها از قبل وجود دارن. طبیعت هیچ وقت نمی‌تونه بدون فرم به نظر بیاد چون اصلا مغز اینطوریه که فرم رو پیدا می‌کنه، پس از چی باید نگران بود؟ چیزها رو درست همون طوری که هستن در نظر بگیرین، و اونا رو طوری ترتیب بدید که کمتر از همه مصنوعی باشه و بیشتر از همه آسون باشه. یک دختر توی ایستگاه مترو نشسته و کتاب می‌خونه تا وقتی آرایشگرش، که منتظرش بوده، می‌آد و گیره‌ی موهای دختره رو باز می‌کنه، و بعد یک ساعتی با هم خوش می‌گذرونن و بهش می‌گه لطفا راحت باش، انگار اینجا آرایشگاه اون باشه. کلی آدم که به همه‌شون یه چیز چسبناک چسبیده بدون تکون خوردن روی چمن پخش شدن. باد که می‌آد برگ‌های زرد و قرمز بهشون می‌چسبه تا جایی که با برگ‌ها پوشیده می‌شن. یک خاور پر از بریده‌ی روزنامه باطله می‌آد و بارش رو خالی می‌کنه. توی بزرگراه فلان پنجاه تا ماشین یا بیشتر با چراغ‌های روشن کنار هم مثل مراسم عزا می‌رن. بعد یکی در میون یک ابره‌ایی از فیلم پلاستیکی نازک می‌ندازن هوا و اون یکیا فیلم‌ها رو داخل می‌کشن. خب حالا فکر می‌کنین این سه تا موقعیت بتونن هپنینگ‌تون رو بسازن؟ انجام قضیه مترو ساعت حدودای ۴ صبح راحت‌تره، وقتی که قطارها قشنگ خالی هستن. می‌تونید روی برگ‌هایی که اواخر آبان می‌ریزن یعنی زمانی که هوا هنوز اون‌قدر گرم هستش که بشه روی زمین نشست حساب کنید. درباره‌ی صف ماشین‌ها هم می‌شه هر روزی رو انتخاب کرد که همه بتونن ماشین‌شون رو بیارن. مثلا نظریه متضادهای متغیر، مثل روز-شب، شب-کنش، کنش-سکون می‌تونه باعث بشه

شما این سه تا اتفاق رو نزدیک به هم بذارین یعنی به ترتیب اول خودروها، بعد مترو، و بعد برگ‌ها رو بذارید. اما این می‌تونه ضدحال باشه، واسه همین می‌گم اتفاق هارو طوری به هم وصل کنین که برای اونا که شرکت می‌کنن بهتر از همه باشه، حتی اگه شده لازم بشه یک هفته هم بین‌شون فاصله بذارید. اگه درست حسابی همه‌ی درس‌های ترکیب‌بندی که یاد گرفتین رو فراموش کنید یه سری غافل‌گیری‌ها هم می‌تونه پیش بیاد. یادمه منعطف بودن یک‌بار نتیجه‌ی خوبی داد. یک گروه از آدم‌ها قرار بود به یک رستوران فست‌فود توی وقتی که خیلی شلوغ و پر از مشتری بود برن. قرار بود با یک اشاره، یکی یک بشقاب از روی میزها ول کنن و بذارن بشکنه، بعدم سریع بزنن به چاک. ترتیب این اتفاق‌ها قرار بود توی محیط تعیین بشه و یکی بعد از اون یکی باشه. وقتی که قضیه داشت اتفاق می‌افتاد درست همون لحظه یکی از پادوهای رستوران کلی بشقاب ول داد روی زمین. این اتفاق نمی‌تونست بهتر از این برنامه‌ریزی بشه، و وقتی افتاد که اصلا برنامه‌ریزی نشده بود.

۷. ببینید الان شما نه توی جهان هنر، که همین جهان هستین، بازی رو هم با قواعد واقعیش انجام بدید. فکرها تونو بکنید که کجا و کی یک هپنینگ قشنگ جور می‌شه. اگه تصویری دارین که قراره توش مدیر عامل و رییس بخش‌های بانک فلان بشینن توی سالن و برای هم دیگه مثل بچه‌ها سکه‌های طلا پرت کنند، ولی نمی‌تونین بهشون بگین این کار رو کنن، پس بهتره فراموشش کنی و به یه چیز دیگه فکر کنی. اگه قراره کلی چوب

با اره‌ی تسمه‌ای ببرین و کلی تنه‌ی درخت می‌خواین خورد کنین، اول یکی رو پیدا کنید که خاک اره‌ی زیادی لازم داشته باشه. اگه می‌خواید با یک بولدوزر زمین رو شخم بزنید، ببینید کجا ساخت و ساز هست و هپنینگ‌تون رو همزمان با کار معمولی راننده بچینید. اینطوری توی یک روز یه رقمی پس انداز می‌کنین و چیزهایی هم در مورد سطح زمین می‌تونید یاد بگیرید. اگه می‌خواید با بچه‌ها کار کنید، به جای اینکه بهشون کار باحالی بدید که خودتون دوست دارید انجام بدید اما نمی‌تونید، ببینید اونا چه کاری رو واقعا می‌تونند انجام بدن و دوست داشته باشن. بذارید با روی هم چیدن آشغال‌ها یه چیزی بسازن، ماشین‌های کهنه رو توی یک اسقاطی‌سازی نقاشی کنند، یا یه چاله‌ی خیلی بزرگ توی ساحل بکنن. اگه می‌خواید همه‌ی شرکت‌کننده‌ها تون لخت شروع کنند، شنا کنند، با هم عشق بازی کنن و فلان، باید بگم خیلی وقت‌ها و جاهای زیادی هست که هیچ‌آبی از این قضیه گرم نمی‌شه. اینم البته هست که اگه دوست دارید که پلیس بگیردتون، می‌تونید به فکر استفاده از زندان توی هپنینگ‌تون باشید.

۸. با همون قدرتی که توی محیط هست کار کنید نه مستقیم علیه اون. این باعث می‌شه چیزها خیلی ساده‌تر بشن، و یادتون باشه که شما به انجام شدن چیزا علاقه‌مندید. اگه نیاز به مجوز رسمی دارید، بیافتید دنبالش. می‌تونید از کمک پلیس، شهرداری، رئیس دانشکده، آدمای اتاق بازرگانی، مدیریت شرکت، پولدارها، و همه‌ی همسایه‌ها تون، هر کی، استفاده کنید. خودتون مدیر

روابط عمومی خودتون باشید؛ اونارو قانع کنید که کاری که می‌خواید انجام بدید به درد بخوره چون که انجام دادنش جذابه، درست همون طور که برای اونا ماهیگیری رفتن یا کارای دیگه جذابه. اینم مثل آب خوردن هم نیست، اما میشه اونارو قانع کرد، و همین که بیان طرف شما دیگه تقریباً می‌تونید تا ماه هم برید.

۹. وقتی که تصمیم قطعی گرفتید انجامش بدید هپنینگ رو تمرین نکنید. تمرین باعث می‌شه غیرطبیعی بشه، چون میاید با خیال یه اجرای خوب درآوردن تمرین می‌کنید، که اینم خودش جزئی از همون «هنر» میشه. توی یه هپنینگ قرار نیست چیزی اصلاً ثابت بشه، لازم نیست که پرفورمر حرفه‌ای باشین تا هپنینگ انجام بدید. اتفاقاً بهترین هپنینگ وقتی انجام می‌شه که بدون هنر باشه، حالا بهتر یا بدتر از هنر بودنش مهم نیست. اگه تجربه‌ها در نمی‌آد، کار نمی‌کنه، یک هپنینگ دیگه انجام بدید. هیچ لازم نکرده که موقعیت‌هایی مثل توی یک اتاق پر از غذا راهو با خوردن باز کردن، یا ریختن یک خونه‌ی کلنگی، یا انداختن نامه‌های عاشقانه توی جالیز و شسته شدن جوهر نامه با بارون رو تماشا کردن، یا مثلاً چند تا ماشین رو توی مسیرهای مختلف روندن تا وقتی بنزین تمام کنند رو تمرین کنید. اینها کنش‌هایی نیست که قرار باشه به کمال برسند.

۱۰. هپنینگ رو فقط یک بار اجرا کنید. تکرار بشه بیات می‌شه، باعث می‌شه تئاتر واسه‌تون تداعی بشه و همون کاری رو می‌کنه که تمرین کردن؛ وادارتون می‌کنه فکر کنید چیزی هست که

می‌تونه بهتر بشه. به هر حال وقتایی هست که تکرارش تقریباً غیرممکنه؛ فرض کنید می‌خواید از نامه‌های عشق قدیمتون کپی بگیرید تا ببینید بارون چطور اون فکرای لطیف عاشقانه رو می‌شوره. چه آزاریه تکرار کردن؟

۱۱. از بیخ بی‌خیال ایده‌ی نمایش دادن واسه مخاطب بشید. هپنینگ یه جور نمایش نیست. بذارید نمایش همون واسه تئاتری‌ها و بچه‌های کافه‌رستوران بمونه. هپنینگ یه جور بازیه که نقطه‌ی اوج داره، فرض کن یه مراسم مذهبی که هیچ مذهبی نمی‌خوادش چون هیچ مذهبی فروشی نیست. هپنینگ برای اوناست که توی این جهان جا می‌افتن^۱، اونا که نمی‌خوان کنار بایستند و فقط نگاه کنند. اگر جای بیافتی، نمی‌تونی از بیرون زیرچشمی به چیزها نگاه کنی. باید درگیر شدن فیزیکی رو دریابید. بدون وجود تماشاچی، می‌تونید آزاد باشید واسه‌ی حرکت و استفاده از همه‌ی محیط‌ها، قاطی قفسه‌های این سوپرمارکت که جهان باشه بُر بخورید، هیچ وقت نگران این نشید که آدمایی که اونجا روی صندلی‌ها نشستن چه فکری می‌کنند، و می‌تونید کنش خودتونو به هر جای جهان که بخواید گسترش بدید. هنر سنتی مثل دانشگاه رفتن و مواد زنده: به خورد آدمایی داده می‌شه که مجبورن بیشتر و بیشتر رو ماتحت خودشون بشینن تا پی به نکته بزنن، و نکته هم اینه که کنش‌های دیگه‌ای تو جای دیگه‌ای وجود دارن، که این آدم‌های عاقل ترجیح می‌دن

1 those who happen in this world

فقط به اونا فکر کنن. اما هپنرها، یا جا بیافت‌ها^۱ یه طرح دارن و جلو می‌رن و اونو انجام می‌دن. یه اصطلاح قدیمی هست که می‌گه اونا فقط روی صحنه نمی‌گردن، صحنه رو می‌سازنش.

لبه‌ی ۲

حالا یه کم درباره چند تا مثال از هپنینگ‌ها. بیشتر آدما حسی که از هپنینگ دارن اینه که اتفاق‌های که جریان پیدا می‌کنن به شکل وحشی و دیوانه‌واری اونا رو غرق می‌کنه، یه چیزی مثل این:

همه‌ی افراد توی ایستگاه قطار جا می‌گیرن. هوا گرمه. کلی کارتن بزرگ دور و بر راهرو نشستن. کارتن‌ها یکی یکی راه می‌افتن، لیز می‌خورن، مثل مست‌ها به این طرف اون طرف می‌خورن، یهو همراه با صدای نفس کشیدن خیلی بلندی که از بلندگوی ایستگاه پخش می‌شه کارتن‌ها روی مسافرا و خودشون می‌افتن. حالا زمستونه و سرد و تاریکه، و دور و بر چراغ‌های کوچیک آبی زیادی هست که هر کدوم با یه سرعتی خاموش و روشن می‌شن. یه دفه سه تا گونی خیلی بزرگ ساختمونی یه ستون خیلی بزرگی که از یخ و آهن درست شده رو به لرزه درمی‌آرن، بیشتر ستون رو می‌شکنن، و پتوها از روی سقف روی هر چیزی می‌افتن. صد تا بشکه‌ی

1 happeners

فلزی و کوزه به ریسمان‌هایی آویزون شدن و جلو و عقب تاب می‌خورن، مثل ناقوس کلیسا به هم می‌خورن، و با فشار از توشون شیشه شکسته بیرون میاد و دور و بر پر می‌شه از شیشه. یه دفه شکل‌های خمیری از کف زمین بیرون می‌آن و نقاشا شروع می‌کنن به تیغ انداختن رو پرده‌ای که پاره شده و با این کار می‌افته. از تنه‌های درخت که با کهنه‌پاره‌های رنگی گره خورده یه دیوار درست شده که حالا به سمت جماعت راه می‌افته و همه رو پخش و پلا می‌کنه، همه مجبور به فرار می‌شن. خوردن، ادامه دادن به خوردن، خوردن و استفراغ کردن و خوردن و استفراغ کردن، همه توی یه زردی ناراحت. کابین‌های تلفنی برای همه با دستگاه ضبط و میکروفون هست که همه رو به همه وصل می‌کنن. سرفه می‌کنید، یه سری گاز مضر با بوی بیمارستان و آب لیمو تنفس می‌کنید. یه دختر لخت می‌ره دنبال نورافکن استخر مسابقه و توش آب می‌ریزه. ویدئوها و اسلایدها روی دیوارها تکان می‌خورن که توشون آدم‌هایی که عجله دارن از همبرگرها، همبرگرهای بزرگ، همبرگرهای کلفت، همبرگرهای قرمز، همبرگرهای لاغر، تخت‌ها و بقیه تعریف می‌کنن. چیزهای دور و بر رو طوری هل بدید که انگار جعبه بسته‌بندی می‌کنید، کلمه‌ها سر و صدای پچ‌پچ‌های قبل هستن، "دی‌داه، باه‌روم، عشق‌کردنی، عشق‌کردنی، عاشقم باش". سایه‌ها روی پرده‌ها می‌لرزن، اره برقی‌ها و ماشینای چمن‌زنی مثل مترو توی ایستگاه سر و صدا می‌کنن. قوطی‌های کنسرو تق و توق می‌کنن، کهنه‌پاره‌های خیس یخ می‌زنن و شما بلند

می‌شین تا با داد سوال‌هایی از بچه‌های واکسی و خانم‌های
پیر برسید.

سکوت‌های بلندی که توشون هیچ اتفاقی نمی‌افته تا اینکه - بنگ
- توی آینه‌ای که روی شما خم شده با خودتون مواجه می‌شید.
گوش کن، یه سرفه توی کوچه. درست وقتی ساندویچ مر بای توت
فرنگی می‌خورین نخودی می‌خندین و خودمونی با کسی حرف
می‌زنین. پنکه‌های برقی روشن می‌شن، بوی ماشین نو که توی هوا
هست رو به بینی شما می‌رسونه اونم وقتی که برگ‌ها پشته‌های
ناله، آروغ، و یه گندکاری صورتی حال به هم‌زن رو دفن می‌کنن.
خب راستش، هپننگ‌ها خیلی کمتر از این پیچیده هستن، و
یه جور دادن و گرفتن بین محیط و شرکت‌کننده توی اونا وجود
داره. یک برنامه‌ی معمولی اینجور چیزیه:

زن‌ها بالای یه کوه از تایرها می‌شینن و از توی کاسه‌های
بزرگ شیر و گندمک می‌خورن. بچه‌ها بشکه‌های دوغاب
سفید رو میارن روی کوه خالی می‌کنن. صد متر اون‌ورتر،
آدمایی که توی استخرهای پلاستیکی با رنگ روشن شنا
می‌کنن از آب بیرون می‌پرن تا با دهن و اشک‌های پلاستیکی
تزیین شده با آب‌نبات‌های رژیمی رو که به کمربندهای
مردونه آویزون شدن رو بگیرن. کوه تایر حالا دونه به دونه فرو
می‌ریزه و تایرها قل می‌خورن توی استخرها می‌افتن، و آب
بیرون می‌پاشه. بچه‌ها افراد بالغو با کمربندها به هم می‌بندن
و کپه می‌کنن روی هم، و شروع می‌کنن به خالی کردن
دوغاب روی کپه‌ی بدن‌ها که حالا تکون نمی‌خورن. بعد کلی

کمر بند دیگه رو دور گردن، کمر، و پاهای اونا می‌بندن. آخر سر هم باقی‌مونده‌ی آب‌نبات‌ها رو برمی‌دارن و می‌برن یه تایر نو فروشی، و با خنده سعی می‌کنن اونا رو بهشون بفروشن. یه برنامه یه فهرست کوتاه از موقعیت‌ها و تصاویری که روی برگ‌های کاغذ تند تند نوشته شده باشن. گاهی وقت‌ها هم آخرشون یه یادداشت‌هایی هست. این برنامه‌ها رو واسه یه گروه از آدم‌ها که ممکنه دوست داشته باشن مشارکت کنن می‌فرستن. اونایی که اومدنی می‌شن یه قرار می‌ذارن که توش راجع به هپنینگ بحث می‌شه و جزئیات عملی درباره اینکه کی چه کاری بکنه تعیین می‌شن. بعد، هر چی زودتر، به اون برنامه عمل می‌شه.

خب، حالا دوست دارم سه تا برنامه رو اینجا بازخوانی کنم، اما قبلش باید روشن بشه که اینا خود هپنینگ‌ها نیستند، اینا فقط یه جورایی ادبیات هپنینگ هستن و خود هپنینگ فقط تجربه می‌شه.

صابون

صبح ۱: لباس‌ها از شاش کثیف می‌شن.

عصر ۱: لباس‌ها شسته می‌شن.

(در دریا)

(در خشکسویی)

صبح ۲: توی یه خیابون شلوغ ماشینا با مر با کثیف می‌شن.

ماشینا تمیز می‌شن.

(توی یه پارکینگ)

(توی یه کارواش)

عصر ۲: بدن‌ها با مربا کثیف می‌شن.

بدن‌ها توی پشتته‌های شنی لب دریا دفن می‌شن.

بدن‌ها با بالا اومدن آب تمیز می‌شن.

یادداشت‌های «صابون» هم ایناست:

صبح ۱ و عصر ۱: هر کدوم از آدم‌ها باید یه تیکه از لباس‌های خودشونو خاکی کنن. این واجبه چون به تجربه‌های واقعی آدم‌ها وقتی بچه هستن اشاره داره. توی این کار آدم‌ها آب خودشونو با آب دریا یا خشکشویی مخلوط می‌کنن، و در نتیجه پاک کردن لباسشون تبدیل به یه وظیفه خیلی شخصی می‌شه.

صبح ۲: ماشینا باید اصولی و بابرنامه با مربا جلوی چشم کسایی که رد می‌شن لکه دار بشن. باید با دقت شسته بشن. اگه از یه کارواش تجاری استفاده می‌شه باید طوری انجام بشه که انگار نه انگار هیچ چیز غیرعادی در کار باشه. هر سوالی که بپرسن رو باید تا جایی که راه داره ندید گرفت.

عصر ۲: یک تیکه‌ی خالی توی ساحل بهترینه. هم زوجها و هم افراد می‌تونن اینو اجرا کنن. باید فاصله‌های بلندی بین افراد و زوجها باشه. در مورد زوجها، یکی از اونا پارتنر خودشو با مربا می‌پوشونه، یه چاله تا گردن براش می‌کنه، و آروم می‌شینه تماشا می‌کنه تا وقتی که جذر و مد آب پارتنرش

رو تمیز کنه.
بعد راهی می‌شن.

اسم هپنیگ بعدی اینه: فراخوان

توی شهر آدما گوشه‌های خیابون می‌ایستن و منتظر می‌شن. جلوی هر کدوم شون یه ماشین نگه می‌داره، یکی یه اسم می‌گه، طرف وارد ماشین می‌شه، و راه می‌افتن. حین حرکت طرف تو فویل آلومینیوم پیچیده می‌شه. ماشین یه جا نگه می‌داره، درهاش قفل می‌شن و اونوی که نقره‌ای پوش شده بی حرکت روی صندلی عقب می‌مونه. یکی قفلو باز می‌کنه و ماشین رو راه می‌اندازه. آلومینیوم از دور بدن طرف باز می‌شه، حالا دورش ملافه و لباس می‌پیچه و توی یه کاور خشکشویی انداخته می‌شه. ماشین متوقف می‌شه. اونو توی یه گاراژ عمومی پایین می‌اندازن و ماشین می‌ره. توی گاراژ یه دستگاہ منتظره. آدمه رو از رو سنگفرش بر می‌داره و توی ماشین می‌اندازه و به کابین اطلاعات توی ایستگاه گراند سانترال منتقل می‌کنه. حالا اونو به کابین تکیه می‌دن و ولش می‌کنن. طرف یه اسم‌هایی رو صدا می‌کنه و می‌شنوه که بقیه اونایی هم که اینجا آوردن همین کارو می‌کنن. یه مدتی به صدا زدن ادامه می‌دن. بعد زور می‌زنن تا از چیزهایی که دورشون پیچیده شده خلاص بشن و از ایستگاه بزئن بیرون. به یه سری شماره‌ها زنگ می‌زنن. اولش چندین بار زنگ می‌خوره، آخر جواب می‌ده، یه اسم پرسیده می‌شه، و

فوری از اون طرف قطع می‌شه. توی جنگل افراد اسم‌ها رو صدا می‌کنن و جواب‌هایی از دور و بر می‌شنون. این طرف اون طرف به آدمایی برمی‌خورن که از یه طناب‌هایی بالا و پایین می‌رن. اونا می‌آن لباس‌های اینارو پاره می‌کنن و فرار می‌کنن. اینا نیمه لخت توی جنگل همدیگرو صدا می‌کنن تا جایی که خسته می‌شن. سکوت.

یادداشت‌های آخر «فراخوان» ایناست:

- ۱- به جز ایستگاه و زمان درباره جاها باید درست قبل از اجرا تصمیم گرفته بشه.
- ۲- اجرا ترجیحا بهتره بیشتر از دو روز طول بکشه، روز اول توی شهر و روز دوم توی دهات.
- ۳- برای اجرای این هپنینگ که در بیاد حداقل بیست و یک نفر شرکت‌کننده لازمه. برای این تعداد شش تا ماشین لازمه. اینجوری، سه نفر تو گوشه‌های خیابون منتظر می‌شن، برای سوار کردن هر کدوم از اونا یه ماشین با سه تا سرنشین که راننده هم جزو اوناست، و همین تعداد ماشین هم توی صحنه دوم لازمه که برای بردن اونایی که پوشیده‌شدن به ایستگاه قطار حرکت می‌کنن. به هر حال می‌شه همین تعداد پایه‌ی شرکت‌کننده‌ها رو برای داشتن یه گروه به هر بزرگی که لازم باشه به نسبت ضرب کرد.
- ۴- تمام اسم‌هایی که استفاده می‌شن اسم هموناییه که درگیر اجرا هستن.

۵- باید تا جایی که می‌شه پیچیدن فویل و آلومینیوم کامل باشه و صورت هم به جز یه شکاف واسه نفس کشیدن باید پوشونده بشه.

۶- ماشین‌ها توی صحنه دوم باید توی یه گاراژ سلف‌سرویس از قبل انتخاب شده و با فاصله‌های زیاد از هم پارک بشن. بعد راننده‌ها به سمت جاهایی از شهر می‌رن که ماشین‌های صحنه اول توی اون پارک شدن. اونجا راننده‌ها سوئیچ ماشین‌ها رو با هم عوض می‌کنن، سه تا راننده‌ی صحنه اول با عجله به سمت جای خودشون توی گاراژ می‌رن و وارد دستگاہ جابجا کردن می‌شن و منتظر رسیدن بسته‌های انسان می‌مونن. اونا رو البته سه نفر صحنه دوم می‌آرن. برای این و همه‌ی صحنه‌های دیگه توی این رخداد زمان‌بندی باید دقیق اجرا بشه.

۷- ماشین‌هایی که بسته‌ها رو پیاده می‌کنن بعد به سمت خونه‌های راننده‌ها می‌رن که توشون قراره به تماس‌های تلفنی جواب بدن.

۸- بعد از اینکه بسته‌های انسان خودشونو توی کابین اطلاعات باز کردن، باید با تلفن عمومی با راننده‌ها تماس بگیرن. باید گذاشت تلفن پنجاه بار قبل از جواب دادن زنگ بخوره. اونی که جواب می‌ده با لحن قاطع فقط می‌گه «بله؟»، اونی که زنگ زده می‌پرسه اون فلانیه؟ اسم درستشو می‌گه، حالا اونی که جواب می‌ده آروم قطع می‌کنه.

۹- اونایی که از طناب‌ها توی جنگل آویزون می‌شن اونایی هستن که روز قبل توی ماشین‌ها بودن. اینجا یه جور جابه‌جا کردن جاها اتفاق می‌افته، که با همین موضع وارونه روی طناب‌ها برجسته می‌شه، و اونایی که قبلا بسته بودن حالا نقش فعال

می‌گیرن. نباید تعداد بدن‌هایی که آویزون می‌شن از پنج تا کمتر باشه، هرچند، همه‌ی اونایی که داخل ماشین‌ها هستن ممکنه آویزون شدن به این شکلو انتخاب کنن. اگه روی هم رفته کمتر از هجده نفر باشن، اونا که بیرون موندن باید بدون حرکت بین طناب‌ها بشینن و توی اسم گفتن و جواب دادن اسم‌ها شرکت کنن. وقتی اونایی که بسته شدن از دور صدا می‌شن یه جواب راحت می‌دن: «اینجا، اینجا»، تا وقتی که همه‌شون پیدا می‌شن و بهشون حمله می‌شه.

۱۰- وقتی اونا که بسته شدن به جنگل می‌رسن اسم آدمای توی ماشینا رو صدا می‌زنن که تو جای بزرگی بین درختا قایم شدن. اونا گروهی دنبال صداها راه می‌افتن و به بدن‌های آویزون می‌رسن. سریع لباس‌های همه‌شون رو پاره می‌کنن و وقتی که با همه همین رفتار شد اونجا رو ترک می‌کنن. هر کدوم از اونا که آویزون هستن و اونا که پایین نشستن وقتی که پیدا شدن باید جواب دادن به اسم خودشون رو قطع کنن. جواب‌هاشون آهسته آهسته تبدیل به سکوت می‌شه، و اونجا شروع می‌کنن به صدا کردن اسم همدیگه، مثل بچه‌هایی که گم شدن.

نام آخرین هپنینگ این است:

باریدن

بزرگراه با رنگ سیاه می‌شه

بارون می‌آد شسته می‌شه

آدم‌های کاغذی به شاخه‌های لخت درختای میوه آویزون می‌شن
بارون می‌آد شسته می‌شه
کاغذهای دست‌نوشته توی یه مزرعه پخش می‌شن
بارون می‌آد شسته می‌شه
قایق‌های کاغذی خاکستری توی نهر می‌افتند
بارون می‌آد شسته می‌شه
بدن‌ها خاکستری رنگ می‌شن
بارون می‌آد شسته می‌شه
درختای لخت به رنگ قرمز می‌شن
بارون می‌آد شسته می‌شه

یادداشت‌های این یکی خیلی ساده همینه:

زمان‌ها و جاها نیازی به هماهنگی ندارن و به عهده‌ی شرکت‌کننده
است. اگه میلش باشه، می‌شه کار بارون رو تماشا کرد.

www.mehripublication.com

میان‌کنش و تصویر، اجرا به‌منزله‌ی «مادون‌رسانه»^۱

جونای وسترمَن^۲

فکر کردن به اجرا در جایگاه یک مدیوم (رسانه) چه معنایی دارد؟ به عبارت دیگر، این فکر چه کاری می‌تواند با حالت‌های معمول سرهم‌بندی، معناها و تاریخ‌های هنر اجرایی انجام دهد؟ از همین آغاز به نظر می‌رسد که قرار دادن اجرا در جایگاه یک مدیوم، با در نظر گرفتن اینکه به آن همچون چیزی به‌قطع رونده فکر می‌کنیم، کاری عجیب باشد. اما فکر کردن به اجرا در رابطه با رسانه بخشی از کاری است که منتقدان و محققان، همواره در بررسی فرم‌های اجرا انجام داده‌اند، حتی و به ویژه زمانی که قدرتمندترین موارد را می‌خواهند به خاطر محو شدن گریزناپذیر اثر بررسی کنند.

در سال ۱۹۹۳ پگی فلان (Peggy Phelan) نوشت که «تنها زندگی اجرا در حال حاضر است»، که «اجرا نمی‌تواند ذخیره، ضبط، مستندسازی، یا به شکل‌های دیگر در جریان بازنمایی بازنمایی‌ها مشارکت کند: به محض اینکه چنین کند دیگر اجرا

1 Between Action and Image: Performance as 'Inframedium'

2 Jonah Westerman

نیست»^۱. برای فلان، یک کار هنر اجرایی تنها زمانی که روی صحنه بودنش طول می‌کشد وجود دارد. تکرار اجراها منجر به کارهایی یک‌سره متفاوت می‌شود، و هر نوع مستندسازی - هر ترجمه‌ای به فرم‌های هم‌رسانی شده - تنها می‌تواند اشاره‌ای عقب‌نگرانه به چیزی باشد که یک‌بار بوده، و دیگر نیست. فلان این خط هستی‌شناختی را روی شن ترسیم می‌کند چرا که برای او ارزش اجرا در ناپدید شدن آن است: «بدون یک کپی، اجرای زنده در رویت‌پذیری غوطه می‌خورد - در حال حاضری که با شیدایی تقویت شده - و در خاطره ناپدید می‌شود و وارد محدوده‌ی رویت‌ناپذیری و ناخودآگاهی می‌شود که در آن از قاعده و نظارت (control) سر باز می‌زند»^۲. از آنجا که اجرا محو می‌شود، این قدرت را دارد که کارکرد معمول سود - انگیزه در بازار هنری را دور زده، و از محدوده‌ی قدرت روایت‌های استادانه بگریزد.

در نظر فلان، هویت اجرا و ظرفیت‌های ملازم با آن از طریق رابطه‌ای منفی با رسانه (media) تامین می‌شود. اجرا نه یک عکس است، نه ویدئو، نه نظری که بعدتر نوشته شود، و نه حتا مجموع خاطره‌هایی است که ریشه در کنش دارند، چرا که اینها نیز فقط رویکردی جزئی به خودشی را بازنمایی می‌کنند؛ درست مثل - اما نه برابر با - موج انداختن روی آب توسط سنگی بودن

1 Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, New York and London 1993, p.146

2 Ibid, p.148

سنگی که اکنون برای همیشه زیر ردهای درخشان خودش غرق می‌شود. برای او، اجرا نوعی فرم هنری است که یکی نیست، که از عکس فراتر می‌رود، که از ویدئو طفره می‌رود، و الی آخر. اجرا نوعی بی‌وساطتی (immediacy) خام است.

فیلیپ آوسلندر (Philip Auslander) نگاهی به تمامی متضاد را از این رابطه پرورده است. برای او، وساطت (mediation) آن چیزی است که اجرا در وحله‌ی اول از طریق آن ساخته می‌شود. او در سال ۲۰۰۶ نوشت: «مستندسازی تنها تولید تصویر/ اظهاراتی نیست که یک اجرای خودمختار را توصیف کند و اظهار کند که این اجرا اتفاق افتاده؛ بلکه همان چیزی است که یک اتفاق را بدل به یک اجرا می‌کند»^۱. یعنی، آن موج‌های ناکافی و محوشونده‌ی قبلی حالا می‌توانند نه فقط برای فهمیدن اندازه، سرعت، و یا مسیر پرتاب سنگی که آنها را به وجود آورده، نه فقط برای ثابت کردن و گواهی دادن به اینکه آنجا سنگی بوده که در آب افتاده، بلکه برای جلب توجه ما به سوی این اتفاق همچون چیزی مهم، چیزی که از آنجا لایق توجه ما است که نشان‌ش را بر جهان، و تجربه‌ی ما از آن گذاشته است جلب می‌کند. آوسلندر با توصیف کارهایی که هرگز به آن شکلی که منش‌نمایی شده اجرا نشده‌اند این قدرت تولید معطوف به گذشته را ثابت می‌کند؛ یعنی با اجراهایی که تنها به‌منزله‌ی آثار وساطت وجود دارند. او بر روی عکس بسیار مشهور و مورد بحث ایو کلاین (Yves Klein)،

1 Philip Auslander, 'The Performativity of Performance Documentation', PAJ: A Journal of Performance and Art 84, vol.28, no.3, September 2006, p.5.

پریدن در مگاک^۱ ۱۹۶۰ (Leap into the Void 1960)، متمرکز می‌شود. این عکس سیاه و سفید کلاین را در نمای کامل بدن و در فاصله‌ای متوسط (از نقطه‌نگاه دوربین) در حالی که از بالای ساختمانی دو طبقه شیرجه‌ی قومی‌زند نشان می‌دهد، که در اوج قوس شیرجه قبل از سقوط قریب‌الوقوع بر کف پیاده‌رو منجمد شده. هنگام صحنه‌سازی این عکس، گروهی از افراد در پیاده‌رو با یک توری منتظر افتادن او بودند. در کولاژ نهایی تصویری که تحت عنوان «پریدن در مگاک» منتشر شد، این احتیاط کاربردی حذف شده است، و منظر دیگری از زمین نابخشنده و مردم‌زدایی شده جای آن بازوهای گشوده را می‌گیرد. آوسلندر این را این‌طور در نظر می‌گیرد: «تصویری که می‌بینیم رخدادی را ضبط می‌کند که در هیچ جایی جز خود عکس اتفاق نیافتاده است»^۲. او استدلال می‌کند که با وجود این، پریدن، برای اینکه هرگز اتفاق نیافتاده چیزی کمتر از یک اجرا نیست. در نگاه آوسلندر، این عکس است که اجرا را می‌سازد؛ نه که فقط بر آن مهر تأیید بزند؛ بلکه آن را نوعی‌سازی (typifying) کرده و آن را به هستی در مقام چیزی که برای توجه مخاطب وجود داشته باشد فرا می‌خواند. در اینجا عکس بر سازنده‌ی اجرا است، و پیوسته هر بار کسی تصویر را ببیند آن را می‌سازد. هر چیزی که در این اجرا زنده است از طریق وساطت آن ابداع شده است.

۱ نگاه کنید به: «پریدن در مگاک» اثر ایو کلاین، ۱۹۶۰. «Leap into the Void»
(<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1992.5112/>)

2 Ibid, p.2

آوسلندر در مقایسه‌ی پریدن کلاین با «شلیک»^۱ کریس بوردن (Chris Burden) در ۱۹۷۱، تصویری که به همان اندازه منشن‌نما به نظر می‌رسد و در آن نیز ادعای ارائه‌ی کنشی گذرنده در عکاسی مطرح است، با شبیح هستی‌شناسی منفی پگی فلان مواجه است که مداخله‌ی او را برانگیخته. برای «شلیک»، تیراندازی مسلح به تفنگ به بازوی خود بوردن شلیک کرد. عکس‌ها لحظه‌ی سخت قبل از شلیک گلوله را گرفته‌اند - تیرانداز آماده شده و بوردن را که جلوی دیوار سفید استودیو ایستاده هدف می‌گیرد - درست هم‌چنان که بلافاصله بعد از آن را گرفته‌اند - هنرمند در استودیو می‌دود، عکس فوری که از پهلو چپ او افتاده و در آن جای کالیبر ۲۲ به‌تمامی در ماهیچه‌ی او و فوران گویای خون گواه‌های برجسته‌ای هستند. آوسلندر به شکلی مجادله‌ای می‌پرسد:

«این واقعیت که تصویر کریس بوردن چیزی که واقعا اتفاق افتاده را مستند می‌سازد و تصویر ایو کلاین چنین نمی‌کند چه تاثیری در فهمی که ما از این تصاویر در رابطه با مفهوم مستندسازی اجرا داریم می‌گذارد؟ پاسخ من: اگر دغدغه‌ی ما مبنای تاریخی این رخدادها به عنوان اجرا باشد، اصلا هیچ تفاوتی ندارند.»^۲

آوسلندر واقعی‌بودگی رویدادهای ثبت شده را از تاثیر واقعی که از طریق فرم‌های نهایی آن به وجود می‌آید جدا می‌کند؛

۱ نگاه کنید به: «شلیک» اثر کریس بوردن، ۱۹۷۲. «Shoot» Chris Burden (۱۹۷۱) (https://www.m.theartstory.org/artist-burden-chris-artworks.htm#pnt_1)

2 Ibid, p.5

همان طور که به نظر می‌رسد کلاین بی‌باکانه شیرجه می‌زند، به نظر می‌رسد بوردن تیر می‌خورد. برای او، این تاثیر همان محل اجرا است. آوسلندر نتیجه می‌گیرد: «حسی که در ما از حضور، قدرت، و اعتبار این قطعه‌ها به وجود می‌آید مشتق از تلقی سند همچون یک نقطه‌ی دسترسی شاخص به رخدادی در گذشته نیست، بلکه مشتق از درک خود سند به منزله‌ی اجرایی است که پروژه‌ی زیبایی‌شناختی یا احساسی یک هنرمند را منعکس ساخته، و ما اکنون مخاطب حاضر آن به حساب می‌آییم»^۱. چنین تجربه‌ی اندیشه‌ای لایه‌های متراکم اضطراب برای به اجرا(ها) در آوردن را بسیار دیر تمیز می‌کند.

لازم نیست حتما پگی فلان باشیم تا ببینیم این انگاره از اجرا به منزله‌ی نوعی صنعت با واسطه، چیزی که «پروژه‌ی زیبایی‌شناختی یک هنرمند را منعکس می‌کند»، تمام ادعاهایی که درباره متفاوت بودن اجرا از هر نوع هنری، هر چه باشد، مطرح هستند را به باد می‌دهد. آیا همین در مورد عکاسی، فیلم، نقاشی، مجسمه‌سازی، و امثال این که قبل از ظهور مفاهیم «هنر» و «هنرمند» (دست‌کم با توجه به زبان تخصصی تاریخ هنر غربی) به وجود آمده‌اند هم صدق نمی‌کند؟ در حالی که فلان هر نوع اتصال معناداری بین اجرا و ردهای آن را پاک می‌کند، آوسلندر هر نوع تفاوتی بین کنش (action) و اثر صنعت (artifact) را حذف می‌کند. نتیجه‌ی مشترک بین هر دوی این تقلاها برای تعریف اجرا تقریر آن همچون مقوله‌ای حاکم است که باز آن را

1 Ibid, p.9

غیرقابل شناختن می‌سازد. برای فلان، این هدفی اعلام شده - سنگ در آب گم می‌شود - اما برای آوسلندر این پاک‌شدن یک پی‌آمدی ناخواسته (و آبرونیک) است - با نوعی پوسته‌ی متجانس نامحدود مواجهیم: همه‌ی موج‌ها مثل هم هستند. با وجود تمام این لفاظی‌های مطرح شده، هنوز شناخت بهتری از قبل نسبت به اجرا نداریم.

به حتم فضایی بین این دو نقیض باید باشد، زمینی باید باشد که بتوانیم روی آن با حساسیت چگونگی رابطه‌گیری اجرا با رسانه‌ی آن را، ضمن احترام به تمایزها، ترسیم نماییم. در سال ۱۹۶۵ دیک هیگینز (Dick Higgins) از اصطلاح «میان‌مدیوم» (intermedi-um) برای توصیف کارهای هنری جدید آن‌زمان، که فهمیده بود «بین رسانه‌ها جا می‌افتند»، استفاده کرد. او درباره‌ی هپنینگ حرف می‌زند که در این مقاله هم‌چون «زمینی نامکشوف که بین کولاژ، موسیقی، و تئاتر قرار دارد» توصیف شده، اما هم‌هنگام، از میان مثال‌های دیگر، درباره‌ی ترکیب‌های راوشنبرگ (Rauschenberg)، مجسمه‌های نرم الدنبرگ (Oldenburg)، و میان‌پرده‌های جودسون دنس (Judson Dance) هم حرف می‌زند^۲. برای هیگینز، این تخطی از خطوط سنتی هنر طنینی از نارضایتی‌های اجتماعی آن‌روز بود. انگاره‌ی نوعی «مدیوم ناب» وقتی «کاسترو در مزرعه‌ی نیشکر کار کرده» و «لیندسی شهردار

1 Dick Higgins, 'Intermedia', in Horizons, Illinois 1984, p.18. First published in Something Else Newsletter 1, no.1, New York 1966

2 Ibid, p.22

نیویورک حین اعتصاب مترو راه‌پیمایی کار کردن انجام داده^۱ دیگر نمی‌توانست دوام بیاورد. با این نوع از معادل گرفتن کوچ و گسست هنر از خصیصه‌های مدیوم که با نشانه‌های ظاهری نوعی بازسازماندهی جامعه در ذهن همراه شده، دیگر مواجهه با میل متاخرتری که در تدقیق در هستی‌شناسی اجرا، و هویت مدیوم آن وجود دارد، به نام حفظ پتانسیل رادیکال آن، بی‌نتیجه و ناخواستی می‌نماید. هیگینز با وجود این درک که حالت میان‌رسانه‌ای سیگنالی از تغییری دوران‌ساز در تولید هنر است، اصرار دارد که این مفهوم تنها می‌تواند یک نقطه‌ی شروع برای تحلیل و فهمیدن بهتر ارائه دهد: «نوعی ورودی برای کارهای هنری که بدون این ورودی به نظر کدر و نفوذناپذیر می‌نمایند ایجاد می‌کند، اما همین که این ورودی ساخته شود دیگر به کار بردن آن برای چنگ انداختن به میان‌رسانه‌ای بودن کار مفیدی نیست»^۲. با شروع از این درک که کار هنری می‌تواند شامل میان‌رسانه باشد، باید با این پرسش پیش رفت که کدام رسانه‌ها در این میان به هم آمیخته شده‌اند و چرا.

این ایده می‌تواند باعث شود قدری در رویکردمان (از نظر ویژگی، در مقابل کیفیت هم‌سطح‌کنندگی) نسبت به مواردی که آوسلندر مطرح می‌کند فاصله بگیریم. برای مثال، فکر کردن تحت مولفه‌های میان‌رسانه‌ای می‌تواند به معنای درک کردن «پریدن» در رابطه با کولاژ و درک کردن «شلیک» در رابطه با

1 Ibid, p.18

2 1981 addendum to 'Intermedia', ibid, p.27

فوتوژورنالیسم باشد. به این طریق جدا کردن کارها از یکدیگر باعث می‌شود قدردان تفاوت‌های آنها باشیم، و بدانیم چرا از نظر تاریخی و زیبایی‌شناختی یکی از تصاویر تعامل نزدیک‌تری با تجربه‌ی عینی واقعیت زیسته دارد تا دیگری. تا زمانی که هر یک از این دو - کولاژ یا فوتوژورنالیسم - را برای آمیختن، یا «میان‌رسانه‌ای‌سازی» با اجرا تصورش کنیم، در یک بن‌بست پیش خواهیم رفت. چرا که چنین تصویری اجرا را به‌منزله‌ی مقوله‌ای حاکم پیش‌فرض می‌گیرد؛ چنین پیش‌فرضی در خدمت مولفه‌های دوتایی ابتدایی در بحث مسئله‌داری مستندسازی به شکلی است که فلان آن را ترسیم می‌کند: اجرا (به‌منزله‌ی کنش) در یک سو، و مستندسازی در سوی دیگر. مادامی که بخواهیم تمایز بین اجراها را از طریق نوع استفاده‌ی آنها از مدیا ترسیم کنیم، با جدا کردن کنش از محصول صنعت تمام خواهیم کرد، و به این ترتیب، درست به همان خانه‌ای که از آن شروع کرده‌ایم برمی‌گردیم.

برای فکر کردن به رابطه‌ی اجرا با مدیا (بدون لحاظ کردن تقدم برای هر یک از این دو)، تصور کردن نوعی میان‌مدیوم که نه فقط رسانه‌های هنری از پیش قابل‌شناسایی و مجزا (حتا اگر این باعث تغییر آنها به نوعی فرم هنری که بزرگ‌تر از مجموع اجزایش باشد شود) را ترکیب می‌کند، بلکه همچنین پلی بین فضای هنری با فعالیت‌ها، کنش‌ها، و فرایندهایی که تصور می‌شود خارج از قلمرو هنر باشند - مثل فضای زندگی، چیزهایی که هنوز درون گفتمان و کنش هنرمندانه چارچوب‌بندی نشده‌اند اما می‌توانند به درون آن آورده شوند - به وجود می‌آورد. این تا حدی همان چیزی

است که هیگینز با مثال‌هایی که انتخاب می‌کند در سر داشته، اما او در اشاره به این مسئله مستقیماً به مارسل دوشان (Marcel Duchamp) ارجاع می‌دهد. او می‌نویسد: «اثره‌ی از پیش ساخته یا پیدا شده، در معنایی که در یک میان‌مدیوم دارد و غرض از آن پیروی از مدیوم ناب نیست... اشاره به جایی بین محدوده‌های عام رسانه هنری و رسانه زندگی دارد»^۱. این جا، فضایی است که بین فلان و آوسلندر وجود دارد، و این منطقه‌ی میانی بین «رسانه هنری» و «رسانه زندگی» است که باید به منزله‌ی نقطه‌ی عزیمت در تامل درباره‌ی رابطه‌ی بین کنش و وساطت (mediation) در اجرا مورد نظر قرار گیرد.

مفهوم از پیش‌ساخته معمولاً به عنوان درسی درباره‌ی اثره در جابه‌جایی رادیکال در نظر گرفته می‌شود، نوعی پرش جداساز بین فضاهایی نامشابه؛ یک کاسه‌توالت بگیر، از دستشویی یا ابزار فروشی جدایش کن، در یک گالری قرارش بده، بر روی آن عنوان بگذار و حالا تبدیل می‌شود به «چشمه»^۲. اما ایده‌ی میان‌رسانه‌ای بودن (intermediality) (تا جایی که «رسانه هنر» را به «رسانه زندگی» برساند) به این اشاره دارد که ما باید از پیش‌ساخته را به‌منزله‌ی یک کنش فشرده‌سازی فضایی، به جای تولید نوعی سوراخ کرم که این دو فضای تا پیش از این دور را به یکدیگر

1 Ibid, p.20

۲ نگاه کنید به: «چشمه» اثر مارسل دوشان، ۱۹۱۷. تکثیر: ۱۹۶۴.

Marcel Duchamp, «Fountain» 1917, «replica» 1964
(<https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>)

نزدیک می‌کند در نظر بگیریم، چرا که در تضاد با شکافی قاطع است که آنها را از هم جدا کند. به‌راستی این تولید مجاورت بسیار بهتر اینکه چرا «چشمه» قادر به منزجر کردن اولین مخاطبانش بود (و هنوز هم در هر کلاس درسی که من در آن بوده‌ام هست) را توضیح می‌دهد. این ابژه هرگز کاسه‌توالت بودن خود را متوقف نمی‌کند اما باز هم تبدیل به یک مجسمه می‌شود، که به این معنا است که هم‌هنگام کاسه‌توالت هست و نیست.

این فاصله‌ی بسیار خرد، لرزان، و نامشخص چیزی است که دوشان به آن «inframince» می‌گوید، که معمولاً به «مادون باریک» (infrathin) ترجمه می‌شود؛ برای باریک بودن زیادی باریک بودن، یا حتا باریکی بیشتری از باریک داشتن. مثال‌های او شامل گرمی قابل حس بر روی صندلی بعد از اینکه کسی از روی آن بلند می‌شود و فضای جلویی و عقبی برگی کاغذ هستند. زمانی مادون‌لاغر را تجربه می‌کنیم که «دود توتونی که بیرون داده می‌شود بوی دهانی که آن را بیرون می‌دهد را نیز می‌دهد»، یا هنگامی که به یک تصویر نقاشی شده بر روی شیشه از طرفی که نقاشی نشده نظر می‌کنیم¹. این دو عنصر - دود و نفس، یا شیشه و نقاشی - قابل‌درک (intelligible: مُدرک) و قابل‌حس (perceptible: محسوس) باقی می‌مانند، اما این که کجا یکی متوقف شده و دیگری شروع می‌کند شناسایی‌ناپذیر، و برای به فهم درآمدن زیادی ظریف است.

1 Michel Sanouillet and Elmer Peteron (eds.), *The Writings of Marcel Duchamp*, Oxford 1973, p.194. See also Thomas Girst, *The Duchamp Dictionary*, London 2014, pp.97-8

اجرا رسانه‌ی هنر و رسانه‌ی زندگی را بر روی یک لبه‌ی مادون‌باریک به هم می‌رساند. این بدان معناست که زمانی که اجرا و رسانه را مورد نظر قرار می‌دهیم نباید برای گم شدن سنگ زاری کنیم، یا تمایزش نسبت به محیط آبی را پاک کنیم، بلکه ترجیحا باید بر روی آن لحظه‌ی آستانه‌ای متمرکز شویم که بین خشک بودن و خیس بودن آن قرار می‌گیرد. آن سطح فضامند بوسیدن، آن پوسته‌ی زمان‌مند، اجرا به منزله‌ی یک مدیوم است. اجرا نوعی آمیزه‌ی مادون‌باریک از رسانه است؛ چیزی که می‌توانیم به آن مادون‌مدیوم بگوییم. تمرکز بر روی این آستانه به این روش، گامی بعد از فلان و آوسلندر است، و به معنای کمتر تصور کردن اجرا همچون چیزی درون خودش (شی فی نفسه: thing in itself) و بیشتر تصور کردن آن همچون موقعیتی فضامند، همچون خط تقسیم‌گری متحرک و عمیقا نامتمایز است که فرم را به تجربه پیوند می‌زند و، به لطف نشستن خاصی که در هر کار دارد، جا و ترکیب هر یک از آنها را توصیف می‌کند. همان‌طور که «چشمه» هم کاسه‌توالت است و هم یک مجسمه، همان‌طور «پریدن به مغاک» نیز هم کنشی مومنانه و هم دست‌کاری نظارت‌شده‌ی فرم است. اینکه کلاین از بالای ساختمان پایین پریده به همان اندازه اهمیت دارد که به این ترتیب او از قبل درکی از این داشته که محصول نهایی یک عکس کولاژشده خواهد بود. این تصویر برای تنظیم مرز بین کنش زنده و فرم متبلور (crystallised) طوری که سر و صدا کند طراحی شده. و با بدن او و عکاسی همچون رسانه‌هایی برخورد می‌کند که هنگامی که ترکیب می‌شوند قادر به تولید نوعی کار هنری

می‌شوند که می‌تواند نیم‌نگاهی از تعالی (transcendence) ایجاد می‌کند. از این حیث در کنار آوسلندر باید بگوییم که «پریدن» منعکس‌کننده‌ی «پروژه‌ی زیبایی‌شناختی» کلاین است. یک بوم اشباع‌شده با ایمپاستوی آبی کلاین بین‌المللی همان به چالش کشیدن لحظه‌ای جاذبه را منتقل می‌کند، همچنان که به نظر می‌رسد تجربه‌ی دیدن رها شده از لنگر جسمانی‌ش به رقص می‌آید. اما او با استفاده از بدن خودش (برای یک‌بار) برای رسیدن به این نتیجه از بینندگان می‌خواهد تا علاوه بر این ببینند که چگونه چنین خواهشی (yearning) تنها می‌تواند از طریق فرم بیان شود، که چگونه جستجو برای ناممکن و ناگفتنی دقیقاً از طریق چیزی که ما می‌توانیم انجام دهیم و درست کنیم متحقق می‌شود. «پریدن» روح را بر گوشت می‌ساید؛ خط مادون‌باریکی که این دو را متحد و مجزا می‌سازد جایی است که اجرا در آن اتفاق می‌افتد.

مشابه این، «شلیک» نیز هم‌کنشی خود قربانی‌گرانه است و هم‌ارائه‌ی حساب‌شده‌ی استاد‌ی هنرمندانه است. تیر خوردن خود خوردن از ویژگی‌های حیاتی کار است، و به همین اندازه اینکه عکس‌ها چطور آن را منتقل کرده‌اند دارای اهمیت است. آن‌طور که فلان خواهد دید پرواز گلوله تقلید از لحظه‌ای بودن کنش زنده است، و استراتژی عکاسانه‌ی گرفتن لحظه‌های درست قبل و بعد از تیر خوردن خوردن ضربه‌ای است که تلقی ما از گذر مختصر «شلیک» در زمان را برجسته می‌کند. این عکس‌ها همدست شده‌اند تا رونده‌بودن را تقویت کنند، تا آن را دوباره و دوباره به مخاطبان جدید ارائه دهند. در این راه‌ها نیز دوباره

فلان و آوسلندر هر یک تا حدودی حق دارند. اما نکته در فکر کردن به هر دوی این لحظه‌ها با هم همان‌طور که در اجرا آمده‌اند است. علاوه بر این، شایان ذکر است که یکی از مثال‌های زیادی که دوشان برای مادون‌باریک می‌آورد لحظه‌ی بین شنیدن صدای چکیدن ماشه و دیدن سوراخ‌شدن هدف است. چیزی که مخاطب درک‌کننده با آن مواجه می‌شود دوخت مادون‌باریکی است که مدلول و دال را به هم متصل می‌کند. از طریق «شلیک» با مکانی مواجه می‌شویم که در آن خشونت تبدیل به ابژه‌ای مصرفی می‌شود. کتی اودل (Kathy O'Dell)، تاریخ‌دان هنر استدلال کرده که این قطعه‌ی هنری (و مثال‌های دیگری از آنچه او به عنوان هنر بدنی مازوخیستی دهه ۱۹۷۰ توصیفش می‌کند) بایستی در رابطه با محیط تلویزیونی معاصرشان دیده شوند، که ویژگی آن ارائه‌ی اولین تصاویر زمان-واقعی از درگیری بود که در جایگاه پوشش خبری جنگ ویتنام راه خود را به خانه‌های امریکایی باز کردند.¹ «شلیک» فقط برای اینکه عکاسی شود طراحی نشد، بلکه از قبل رسانه‌ی پاسخ به چنین برداشت‌های تلویزیونی (و زوج از پیش جفت‌شده‌ی رسانه‌ی زندگی و رسانه‌ی هنر در آن) شده بود.

اجرا در آستانه‌ی کنش و تصویر اتفاق می‌افتد. شناسایی قطعی این مکان، محدود کردن یا مصادره‌ی آن ناممکن است، و برای همین است که حتی پیچیده‌ترین تقلاها برای تعریف اجرا

1 See Kathy O'Dell, *Contract with the Skin: Masochism, Performance Art, and the 1970s*, Minneapolis 1998

همچون چیزی در خود یا منجر به غرق کردن آن زیر اعماقی غیرقابل شناسایی می‌شود یا منجر به آمیختن آن به فرم‌هایی می‌شود که اجرا درون آنها سفر می‌کند. اما رویکرد به اجرا به منزله‌ی نوعی میان‌مدیوم، روشی مولد برای کاوش در کارهایی را ارئه می‌دهد که همان‌طور که دیک هیگینز گفته در ابتدا «کدر و نفوذناپذیر» می‌نمایند. نیاز داریم به اینکه کمتر در مورد زمان اجرا و اینکه بعد بوده یا اکنون یا همیشه، نگران باشیم، و بیشتر در مورد جایی که اتفاق می‌افتد و چه چیزهایی را به هم می‌رساند، و اینکه چگونه این موقعیت فضا مند تفوق خود ما بر روی اتصال‌گر (nexus) هنر و زندگی را هم به پرسش می‌کشد، هم به وصف درمی‌آورد، فکر کنیم.

www.mehripublication.com

برای هنری علیه اسطوره‌شناسی زندگی روزمره

مارتا رز لر

۱. ایده‌ها از کجا می‌آیند؟ هنگامی که تمام اسطوره‌های زندگی روزمره به هم چسبانده شوند، لفاف بدون درز ایدئولوژی فرم می‌گیرد، که درکی است کاذب از کار کردن جهان. منافی که ایدئولوژی در خدمت آنهاست منافع انسانی نیستند که به شایستگی تعریف شده باشند؛ بلکه ایدئولوژی از طریق تحکیم فرم خاصی که از سازماندهی اجتماعی می‌سازد به خدمت جامعه می‌رسد. در یک جامعه طبقاتی، ایدئولوژی در خدمت منافع طبقه‌ی حاکم است. در جامعه‌ی ما، این ایدئولوژی به منزله‌ی یگانه مجموعه‌ی ممکن از گرایش‌ها و عقاید است که وجود دارد، و ما کم و بیش وادار به مطابقت با آنها، و بازشناسی خودمان به منزله‌ی اعضای «طبقه‌ی متوسط»، که مقوله‌ای اسطوره‌سازی شده بر پایه معیارهای مبهم و متغیر، از جمله سطح درآمد، جایگاه اجتماعی، و سرشناسی است، هستیم، طبقه‌ای که تصویری از خود برای جانشینی با تصویر طبقه‌ی حاکم و بنیادهای واقعی و قدرت اجتماعی آن می‌سازد.^۱

۱ نگاه کنید به؛ تصویر (۱)، «مسکن یک حق بشری است» اثر مارتا رز لر، ۱۹۸۹. نیویورک، میدان تایم. یک قاب ثابت از انیمیشن تبلیغاتی از مجموعه‌ی «پیام به عموم مردم» به اسپانسر «بنیاد هنر برای عموم». (Los Angeles Institute of Contemporary Art Journal) [No.23, June-July 1979. [Iaica, no. 23

از نظر تاریخی، پیشروی سرمایه‌داری صنعتی منجر به از بین رفتن مهارت‌های خلاقانه در میان مردم کارگر و فعالیت تولیدی اقتصادی در درون خانواده شده و به این ترتیب شانس ما در به دست آوردن حس کمال و ارزش از طریق کار را بسیار پایین آورده است. ما مدام بیشتر و بیشتر به سمت جستجوی رضایت در «زندگی خصوصی»، که تحت مولفه‌های خرید و مصرف بازتعریف شده و قرار است شق دیگر جهان کاری روزانه، و همه‌ی چیزهای گم‌شده در کار باشد، هدایت می‌شویم. در حالی که فرصت مراقبه‌ی شخصی^۱ برای همه به غیر از عده‌ی به‌نسبت کمی، از بین می‌رود، خودباوری، اعتماد، و لذتی که به ادراک می‌آید به سراسرترین معنای کلمه مسموم است. تبلیغات در جای خود، به‌عنوان کنیز صنعت، وعده‌ی قدرت شخصی و کمال یافتن از طریق مصرف کردن می‌دهد، و ما هر چه بیشتر با مجموعه‌ی آکاردئون‌مانندی از میانجی‌ها، در فرم کالاهایی که میان خودمان و جهان طبیعی و اجتماعی قرار می‌گیرند، فریفته می‌شویم.

حالت سازماندهی اقتصادی ما که در آن به نظر می‌رسد مردم کمتر از کالاهایی که تولید می‌کنند اهمیت داشته باشند، ما را وادار می‌کند تا واقعیت را، از طریق بخشیدن هاله‌ی زندگی به چیزها، و خشک کردن آن در انسان‌ها، روی سر خود بایستانیم: ما ایزه‌ها را شخصیت داده و شخص‌ها را ایزه می‌کنیم^۲. این فتیشیسم^۳ کالاها، به‌شکلی که مارکس تعریف کرده، یک عادت

1 Personal control

2 We personify objects and objectify persons

۳ Fetishism: بتواره‌انگاری.

ذهنی جهانشمول نیست؛ بلکه ریشه در نظام تولیدی دارد که در آن ما از ظرفیت‌های تولیدگرانه، و توانایی درست کردن یا انجام دادن خودمان گسسته می‌شویم، این توانایی خودش تبدیل به کالا، و هم‌سطح‌کننده‌ی انتزاعی «نیروی کار» شده، که برای رییس در قبال مزد خریدنی می‌شود. ما این وضعیت را به‌منزله‌ی بیگانگی از خودمان، همچنان که از دیگران، تجربه می‌کنیم. بهترین جایی که می‌توانیم در آن خودمان را به‌منزله‌ی موجودات اجتماعی ادراک کنیم در نگاه کردن به عکس‌های خودمان، با در نظرگیری نقش چشم‌چرانی، این بار در رابطه با تصویر خودمان است؛ و بهترین جایی که از درون می‌توانیم خودمان را ببینیم نگاه کردن از طریق منظره‌یاب دوربین و دیدن آدم‌ها و چیزهای دیگر است.

آنها که سودای بالارفتن در مراتب اجتماعی در سر دارند به‌سوی توسعه‌ی مهارت‌هایی زائد - آشپزی لذیذ، راندن قایق‌های کوچک - هدایت می‌شوند که تنها دلالت واقعی اجتماعی‌شان مصرف‌گراییِ افراطی به‌خوبی عقلانی‌شده و پرورش خود است. این مهارت‌ها، در جستجوی مشروعیت، به تقلید مهارت‌هایی می‌پردازند که زمانی برای زندگی ضروری بودند؛ مهارت‌هایی که علاوه بر این، به فرمی از سازماندهی اجتماعی گره خورده‌اند که فکر می‌کنیم بیگانگی کمتر و خانوادگی بودن بیشتری نسبت به سازماندهی اجتماعی خودمان داشته. چیزها - در این مورد، مهارت‌ها - بی‌ی که زمانی سودمند و خلاقانه بودند اکنون از خلال مه‌کالایی‌شدن بازنگری می‌شوند، و ما مشغول از نو خریدن آن چیزهایی هستیم که همچون میراث اجدادی تصورشان می‌کنیم.

به این ترتیب میل مشروع مردم به کار معنادار و خلاقانه، و میل به حق تعیین سرنوشت در آنها مورد تجاوز قرار گرفته و مقید به مطابقت با حالت‌های بیان واکنش‌گرانه می‌شود.

در همین زمان، زنان که در دام فعالیت‌هایی که از نظر اقتصادی غیرمولد و اغلب نارضایت‌بخش هستند یا در دام شغل‌های کم درآمد و کم جایگاهی که به آنها محول می‌شوند و باز بالاتر از جایگاه نگهداری خانه و خانواده هستند گیر افتاده‌اند، ورود به بازار شغل و مهارت را به منزله‌ی رهایی‌یافتن از وابستگی اقتصادی، و به منزله‌ی شانسی برای به دست آوردن نوعی هویت اجتماعی که اکنون در بیشتر موارد در آن انکار شده‌اند می‌نگرند. و باز بسیاری از ما می‌توانیم ببینیم که حرکت از بردگی به سوی جایگاه قراردادی، یعنی - به «بردگی مزدی» یا انواع امتیازی‌تر کار پولی - فقط پیشرفتی جزئی به حساب می‌آید. و حالا فقط واکنش‌های جناح راستی بر علیه خواست برابری ما با مردان، و حمله‌های فریبکارانه علیه حق تعیین سرنوشت بدنی، بر علیه ما نیستند، بلکه همچنین بازاریابی کالایی‌شدن‌های جدید زندگی‌های ما، که در زبان آزادسازی لانه کرده، بر علیه ما است. در حالی که شاهد پذیرش بهتر زنان در بازار مشاغل هستیم، به نظر می‌رسد که به سوی جایگاه ابژه عقب لغزیده‌ایم، و بدون شکایت راه‌های تازه‌ای را پذیرفته‌ایم که در آنها باز از این طریق که چگونه به نظر می‌رسیم و نیز گونه‌های سبکی تعریف می‌شویم که زندگی خودمان را به سبک آنها اجرا می‌کنیم. در همین حین، تاجران در تلاش برای گسترش نوعی خودشیفتگی اجباری در مردان هستند. تجلی‌های جدید جنسیت با تظاهر به انتقال

قدرت از مردان به زنان و ایفای نقش نمادین سرکشی و مجازات بازی می‌کنند. از نو، میل به حق تعیین سرنوشت در بارانی از جایگزین‌ها و سرکوب‌ها غرق می‌شود.

۲. چگونه می‌توان این برآمدهای مبتذل عمیق زندگی روزمره را نمایان ساخت، و به این طریق از امور عمومی و سیاسی در امور شخصی پرده برداشت؟ برای من استفاده از فرم‌هایی که اشاره و ارجاع به فرم‌های فرهنگی عامه دارند، بدون تقلید سطحی آنها، معقول به نظر می‌رسد. برای مثال تلویزیون در آشناترین فرم آن، یکی از مجراهای عمده‌ی ایدئولوژی هم از طریق برنامه‌ها و هم از طریق آگهی‌های تجاری است. یکی از فرم‌های پایه‌ای فرهنگ عامه، از جمله در تلویزیون و فیلم، فرم روایی است. فرم روایی می‌تواند یک فرم خانگی و قابل کنترل برای نشان دادن باشد، اما اخلاق‌گرایی زیاد، تلقین سوپژکتیویته و تجربه‌ی زیسته، خطر آن نیز محسوب می‌شوند. این ریشه داشتن همیشگی در یک «من»، یعنی در اغواگرترین رمزگذاری برای قابل پذیرش بودن، اشاره به نوعی ناتوانی مطلق در فراروی از خودآگاهی فردی دارد. و خودآگاهی محدوده‌ی ایدئولوژی است، پس منطق فرم روایی دست‌کم در نوع اول شخص آن این است که هیچ نوع گریزی از ایدئولوژی، هیچ سطح فرا-انتقادی وجود ندارد. با در نظر گرفتن نسبی‌گرایی شایع در جامعه‌ی ما که مطابق با آن فقط امور شخصی به درستی قابل شناسایی‌اند و در آن تمام عقاید، خارج از حیطه‌ی علم، به یک اندازه معتبر هستند، روایت اول شخص

اشاره به غیرقابل‌باز یافت بودن انسان عینی^۱ و حقیقت اجتماعی دارد. در بیشترین حد، تنها یکی از نسخه‌های ایدئولوژی حاکم تقویت می‌شود.

اما باز این ناتوانی در گفتن حقیقت چندان ضعف فرم روایی نیست که ضعف نوعی طبیعی‌باوری^۲ است که همچون خصیصه‌ی مرکزی این فرم روایی فرض می‌شود. بریدن پیوندهای این طبیعی‌باوری با فرم روایی به معنای ناپدید شدن مشکل است. می‌توان بُعدی انتقادی به وجود آورده و مایه‌هایی از حقیقت را با ارجاع مستقیم به نامفهوم‌های ایدئولوژیکی برانگیخت که طبیعی‌باوری فقط از طریق حذف می‌تواند آنها را تکذیب کند. شخصیتی که حرف‌های متناقض می‌زند یا در تنظیم توالی رفتارهای لازم اجتماعی ناتوان عمل می‌کند، می‌تواند به وضوح به تضادهای اجتماعی حل‌ناپذیری - گرسنگی درست در میانه‌ی فراوانی، طعم‌باوری همچون فرمی از امپریالیسم، تورم شایع و فقیرسازی همراه با محدود کردن منافع شرکتی - اشاره کند که پایه‌ی این نامفهوم‌های ایدئولوژیک هستند و باعث شود آنها به وضوح نمایان شوند.

۳. در سر و کار با موضوعات زندگی شخصی، در کار خودم، به‌ویژه اینکه چگونه می‌توان تفکرات و منافع مردم را با مواضع اجتماعی مرتبط ساخت، از دسته‌ای از فرم‌های گوناگون استفاده می‌کنم که بیشتر آنها را از فرهنگ عامه وام می‌گیرم، یعنی از فرم‌هایی

1 objective human

2 naturalism

مثل کارت‌پستال‌های نوشتاری، نامه‌ها، مکالمه‌ها، ضیافت‌ها، حراجی‌های گاراژها، و برنامه‌های تلویزیون در شکل‌ها مختلف آن، که شامل مصاحبه‌های دارای دغدغه‌ی بشری و برنامه‌های آشپزی نیز می‌شوند، استفاده می‌کنم. استفاده از این فرم‌ها عنصری از آشنایی در کار به وجود می‌آورد و البته علاقه‌ی من به دغدغه‌های جهان واقعی را نیز نشان می‌دهد، همچنان که شانس به دست آوردن این فرم‌ها، به پرسش کشیدن آنها، که می‌توان گفت درباره‌ی معنای آنها در اجتماع است را نیز به من می‌دهد. برای مثال من در ویدئو فرصت برای انجام کاری پیدا می‌کنم که در نوعی دیالکتیک طبیعی با خود تلویزیون قرار می‌گیرد. یک زن در یک آشپزخانه‌ی محقر خالی که چند وسیله‌ی دستی معرفی می‌کند و «معنا»ی رام‌شده‌ی آنها را با واژگان خشم و بی‌زاری ادا می‌کند شق دیگر جولیا چایلد^۱ است. زنی در یک کت قرمز و آبی چینی که در یک اتاق ناهارخوری یک تابه‌ی وُک^۲ معرفی می‌کند و سعی می‌کند با صدای ابزورد شرکتی حرف بزند، یک خانم پت بون^۳ شکست‌خورده یا یک آگهی لوازم خانگی ارزان قیمت است. یک زوج جوان با لباسی ناهمخوان با وقت، که در اتاق نشیمن مبله‌ی خود نشسته‌اند و سعی می‌کنند تحلیل منسجمی از گرسنگی ارائه دهند، می‌توانند هر زوج طبقه‌ی متوسط محترمی باشند که با بدبختی مواجه شده و محکوم به یک

۱ Julia Child. مجری معروف برنامه‌های آشپزی آمریکا از دهه ۶۰ به بعد. توصیف زلر در ویدئوآرت خود او، «نشانه‌شناسی آشپزخانه» ۱۹۷۴، اجرا شده است.

2 wok

۳ Mrs. Pat Boone. نگاه کنید به تصویر ۲

۴. در انتخاب استراتژی‌های بازنمایی من از طبیعی‌باوری که قبل‌تر به آن همچون چیزی اشاره شد که فرم روایی را به نوعی رابطه‌ی غیرانتقادی تقریباً گریزناپذیر با فرهنگ قفل می‌کند، اجتناب کرده‌ام. در مقابل، من به دنبال تاثیر فاصله‌گذارانه‌ای هستم که از هم‌ذات‌پنداری عاطفی با نقش و موقعیت که طبیعی‌باوری بر آن متکی است گسست ایجاد می‌کند، و به جای آن، زمانی که تاثیرگذار باشد، از نوعی بازشناسی عاطفی که در کنار فهمی انتقادی و روشن‌گرانه از معنای سیستماتیک کار، کنار معنای آن در رابطه با مسائل عمومی قرار گرفته، استفاده می‌کنم. در ویدئو من تمایل دارم این تاثیر را با گامی پیچ‌دار و فضایی خمیده کند و کاو کنم؛ یک برداشت بدون حرکت یا برعکس، حرکت آشکار یا تدوین نامنتظره، اشاره کردن به عوامل واسطه‌ای در عکاسی و صداپردازی؛ استفاده از لانگ‌شات بیشتر از کلوزآپ‌ها، برای انکار شدت روانی؛ نطق‌های متضاد؛ شوخ و کنایه‌آمیز؛ و در بازیگری، از تاثیرگذاری هم‌سطح، بازی نمایشی، تئاتری، یا صحنه‌ای استفاده می‌کنم. در متن‌های نوشتاری هم باز من از شوخی و طعنه استفاده می‌کنم، و ممکن است یک شخصیت را با وجود غیرممکن بودن پیشروی به جایی حرکت دهم یا کاری کنم اندیشه‌ها و رفتاری متناقض نشان دهد یا،

۱ نگاه کنید به: تصویر (۲) تابه‌ی وک الکتریکی، آقا و خانم پت بون.
(Ron Padgett, ALONE AND NOT ALONE, Coffee House Press, 2015.)

برعکس، نوعی شفافیت متعالی ناممکن داشته باشد. در عکاسی از خیر مکاشفات تک‌عکسی گذشته‌ام و معمولاً عکس‌ها را با متن همراه می‌کنم.

۵. موضوع انتقادی دیگری هم برای در نظر گرفتن مانده: انتخاب کردن، یا جستجو کردن مخاطب. حس می‌کنم جهان هنر کافی نیست و سعی می‌کنم کارم را برای تمام مردمی که می‌توانم خارج از مخاطبان هنر به شکل تاثیرگذاری به آنها دست یابم قابل دسترس کنم. محصولات فرهنگی هرگز نمی‌توانند تغییرات مادی در جامعه به وجود بیاورند، با این حال برای هر جنبشی که در کار انجام چنین تغییراتی باشد ضرورت قطعی دارند. شفاف ساختن بینایی^۱، قدم اول به سوی تغییر دادن معقول و انسانی جهان است.

www.mehripublication.com

واقعیت ران پجت

واقعیت یک روکش نیمه شفاف دارد
که درست به واقعیتی که زیر آن است می ماند.
به هر چیزی
برای مثال به دست هایت
نگاه که بکنی، و منتظر بمانی،
آن را خواهی دید. بعد سوسوی و محو می شود، با
وجودی که باز آنجاست.
باید یک روز یا دو روز
پیش از تقلای دوباره برای دیدن آن
منتظر بمانی،
برای اینکه هر کدام از این تقلاها
از جیره ی فعلی تو برای دیدن واقعیت
استفاده می کند.
در این حین یک کافی شاپ هست
جایی است که می توانی در آن بنشینی و قهوه بنوشی،
و جایی است که در آن وسوسه می شوی
تا نگاه به فنجانت کنی

و روکش نیمه شفاف را دوباره ببینی،
اما این فقط برای این است که زیادی سرحال شده‌ای.
فنجان دیگری سفارش نده. یا بده.
تاثیری بر روی آن روکش نمی‌گذارد.

بعضی وقت‌ها روکش جدا می‌شود
و کمی آن سوتر از واقعیت می‌لغزد،
مثل وقتی که یک یخچال می‌بینی
و در آن: بهشت، خنک، و آرام.
اما بعد روکش به عقب
به موقعیت قبلی آن می‌خزد و محو می‌شود.

این پیش‌آمدی معمولی است؛
از پیش آمدنش آشفته نشو.

به جایش به فروشگاه برو
و آن چیزی که شبیه به شیر است را بخر،
و به خانه برگرد و آن را در یخچال بگذار.
روزها می‌گذرند، سال‌ها می‌گذرند، مردم

پیتر می‌شوند و در میانِ

اگر آنها خوش‌شانس باشند

در میانِ مردم جوان‌تری می‌میرند

که نمی‌دانند

با حس‌هایی که روکش‌شان کنار لغزیده،

به گوشه‌ی دوری رفته، و زمانی بسیار طولانی آنجا مانده

چه کنند. اما به تدریج گرسنه و خسته می‌شوند

و تصویری از شام و رختخواب
مثل یک برگ که به داخل می‌وزد
آن حس که کسی چه می‌داند از کجا می‌آید، و خواب.

www.mehripublication.com

چند ایده درباره خرگوش‌ها ران پجت

فهمیدن این که یک خرگوش چیست، سخت است
او یک پنجه‌اش را بلند می‌کند
بعد تردید می‌کند
برای یک لحظه دماغ و دهن او
درست مثل گربه می‌شود
و آن چشم‌ها، آن قدر مضطرب
آن قدر بی‌گناه
اما می‌تواند اتفاقن شما را بچود.
آن پشت شتری
و آن قوز ببری
آن گوش‌ها، گوش‌های شامپانزه
که سیخ شده باشد
یک موش کانگورو
خرگوش به اطراف می‌دود
می‌خورد و مسئله‌ی حساب حل می‌کند
داستانی درباره‌ی پادشاهی بخشنده هست

که به طرفش هر چه می خواست می داد
یکی از طرفها هم گفت: این شطرنج را بگیر
و در اولین چارخانه‌ی آن یک سکه بگذار
بعد برای چارخانه‌ی بعد مبلغ را دو برابر کن
و این را تا آخرش ادامه بده
پادشاه به سادگی با این موافقت کرد
و وقتی که سکه‌ها را شمردند

میلیون هزار میلیون سکه شد
(یا چیزی مثل این)

بیشتر از پولی که پولدارترین پادشاه می توانست داشته باشد.

خیال کن اگر آن مرد به جای سکه، خرگوش می خواست چه؟
خب، این چیزی است که یک بار خود طبیعت می خواست
فکر کنم در استرالیا
در آنجا ناحیه‌ای هست که در هر متر مربع ده خرگوش هست
بعضی از استرالیایی‌ها شکوه می کنند که:

اِه... باید همه شونو با تیر بزیم
و بقیه می گویند: نه،

آنها را باید با کشتی به جایی بفرستیم
که در آن خرگوش نباشد

مثل قطب شمال

یا صحرای گبی

یا خیابون پارک.

به هر حال من به یک خرگوش اعتماد نمی‌کنم
چون هیچ ایده‌ای در این باره ندارم
که او چه فکری می‌کند
اما به یک کرم اعتماد می‌کنم،
چون او فکر نمی‌کند.

اگر می‌شد که خرگوش بگوید
«می‌پریم تو باغچه
و کاهوهاشو می‌خورم»
آن وقت من آنها را بیشتر دوست داشتم.

منابع:

- نمایشنامه‌های چرچیل از کتاب:

Caryl Churchill, *Plays Four*, NHB Modern Plays Series, Volume 4 of Plays, Caryl Churchill, Publisher Nick Hern, 2008, ISBN 1854595407, 9781854595409

- مقاله‌ی زمان زندان، نوشته‌ی مایکل هارت:

Yale French Studies, No. 91, Genet: In the Language of enemy (1997), pp. 64-79

- مقاله‌ی ۵۸ گرته از بدن، نوشته‌ی ژان - لوک نانسی:

Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. New York :Fordham University Press, 2008 (OCOLC) 647126740

- مقاله‌ی طرز تهیه‌ی هپنینگ، نوشته‌ی آلن کاپرو:

Published by Primary Information, 2009

<http://www.primaryinformation.org/pdf/allan-kaprow/>

- مقاله‌ی میان کنش و تصویر، اجرا به منزله‌ی مادون رسانه، نوشته‌ی جونا وسترمین:

Jonah Westerman, 'Between Action and Image: Performance as "Inframedium"', Tate Research

Feature, January 2015, <https://www.tate.org.uk/research/features/between-action-and-image>

• مقاله‌ی برای هنری علیه اسطوره‌شناسی زندگی روزمره،
نوشته‌ی مارتا رز لر

Los Angeles Institute of Contemporary Art Journal
No.23, June-July 1979. [laica, no. 23]

• و شعرهای ران پجت هر دو از کتاب:

Ron Padgett, ALONE AND NOT ALONE, Coffee
House Press, 2015



نشر مهـری

منتشر کرده است:

مجموعه داستان کوتاه

گرد بیشه ● رضا مکوندی

کلاغ‌های پایتخت ● لیلا اورند

ریچارد براتیگان در تهران ● حامد احمدی

پشت چشمان یخ زده ● نگار غلامعلی پور

اما من حرفامو تو دلم می‌گفتم ● فرامرز سیدآقایی

دوزن در میانه‌ی پل ● نیلوفر شیدمهر

کافه در خاورمیانه ● سعید منافی

نمایشنامه

گوسفندهای وحشی ● علیرضا غلامی شیلسر

جنازه‌ای که خودش را دار زد ● علیرضا غلامی شیلسر

طنز فارسی

● قلبم ترانه‌ی تکرار است (گزیده‌ی آثار پرویز شاپور)

● به انتخاب: کامیار شاپور، فرناز تبریزی



MEHRI PUBLICATION

Drama * 2

Literature, Interactive-Play, Body
Looking for the Spaces in-between

Translated by:
Maziar Honarkhah

British Library Cataloguing Publication Data:
A catalogue record for this book is available from
the British Library | ISBN: 978-1-9993051-2-3|

|First Edition. 156.p |
|Printed in the United Kingdom, 2018 |

|Page Layout & Cover Designer: Christian Rezaie|

Copyright © Maziar Honarkhah, 2018
© 2018 by Mehri Publication Ltd. \ London.
All rights reserved.

No part of this book may be reproduced or
transmitted in any form or by any means,
electronic or mechanical, including
photocopying and recording, or
in any information storage or
retrieval system without the
prior written permission
of Mehri Publication.



www.mehripublication.com
info@mehripublication.com

Literature, Interactive - Play, Body
Looking for the Spaces in-between

Translated by:
Maziar Honarkhah