

آفرینش: بوم سپید، جام زرین

ژیل دلوژ^۱ در گفت‌وگو خود درباره نقاشی و با تأکید بر کار «ژرار فرومانژه»^۲، سپیدی بوم سپید را نفی می‌کند، البته، اگر سپیدی را، تُهی بودن، بدانیم. چاله بزرگ و سیاه آسمانی. نیروانایی که همه در آن در خوابند. در دیدگاه او نقاشی چیزی نیست که هنرمند بر بوم سپید «می‌افزاید» بلکه، شکل گرفتن ایده‌ایست که هنرمند از دل بوم، بیرون می‌کشد. نقاشی پیش از آن‌که در ذهن نقاش باشد، در سپیدی بوم است و در رابطه ذهنی (که بیابیم اینجا آن را رابطه‌ای عرفانی – معنایی بنامیم) که از درون بوم بیرون کشیده می‌شود زیرا هنرمند خلاق توانسته آن را بیرون بکشد. در این نگاه، نقاشی، ترسیم، طرح‌ها و شکل‌ها، درست برخلاف درک متعارف، نه حاصل دخالت بیرونی بر موقعیتی درونی، بلکه حاصل اراده‌ای درونی برای پیوستن به برون هستند. شیئی و بهتر بگوییم شکل، در اینجا همه چیز است و معنی، هیچ چیز. همانگونه که در گفتار «جام حسنلو»ی اصلانی می‌شنویم: «و گفت، معرفت در دیدن اشیاء است و هلاک همه، در معنی».

اگر فرومانژه و افزایش لایه‌های بی‌پایان رنگ و تصویر و خطوط بی‌پایان او را، خوب درک کنیم، به یک سادگی بی‌پایان نیز می‌رسیم که همان نخستین چیزی است که پیش از هنرمند در بوم سپید وجود داشته است و هنرمند با ایده‌اش می‌تواند از خلال آن به یک «تختی»^۳ امکان دهد: شکل از مرز (بوم) درون / برون را زیر پا می‌گذارد و از «آنجا» به «اینجا» می‌آید: از درون به برون و از شکل به معنا. نتیجه این تختی خود روشن است؛ زیرا «دیدن شیئی» (زندگی) را به معنا (مرگ) می‌کشاند. آنچه در این جا حسنلو، با دوربین اصلانی روی می‌دهد، بدل شدن آن به یک قلم موی سینماتوگرافیک (برسون) است که در زایش سقراط وار این شکل و سپس در هلاک آن، در معنا شریک می‌شود.

کازیمیر مالویچ^۴، نقاش روس که سوپرماتیسم^۵ را بنیان گذاشت، مهم‌ترین سهم خود را در خلق آثارش در ایجاد موقعیت‌هایی می‌دید که با حداقل شکل‌ها، دایره‌ها و خط‌های مستقیم، و حداقل رنگ‌ها، سفید و سیاه، کار هنرمند محقق شود، و اثر هنری موجودیتی مستقل بیابد که هر بار بر آن نگریسته می‌شود، بتواند فرایند زایش را تکرار کند. بدین ترتیب است که «دایره سیاه»^۶ (۱۹۱۵) و به ویژه «سفید بر سفید»^۷ آفریده شده و با شکل‌های خالص خود، معنایی ابدی و هر بار متفاوت یافتند. دایره سیاه درون چهارگوش سفید و چهارگوش سفید درون چهارگوش سفید، نه در شکل ایستای خود بلکه در رابطه پویای خود با نگاه بیننده، به حرکت در می‌آیند، «معرفت با دیدن اشیاء» پدید می‌آید و نه با موجود معنوی (معنادار) آن‌ها. هیچ کاری عبث‌تر از آن نیست که هیچ کسی، به ویژه نویسنده، توضیح دهد که چرا دایره و چهارگوش وجود دارند و چرا در هم فرو رفته اند و چرا، در لایه نخستین خود غیرپویا و بی‌معنا هستند: دلیل آن است که بی‌معنایی ضمانتی برای تداوم حیاتی آن‌ها است و معنا (معرف) اسباب هلاکت‌شان.

به ظاهر و در لایه نخستین، «جام حسنلو» نه هرگز در فیلم اصلانی، بلکه در گستره معرفت‌شناختی این شیئی، حامل معانی بسیار است: گذشته تاریخی چند هزار ساله، وجود ماده‌ای گرانبها در ساخت این شیئی، و طرح‌های روایت گونه (اسطوره‌ای) که تلاش می‌کنند، با تولید معنا، مرگ بیافرینند. هم از این رو، در خوانشی سوپرماتیستی، برای نجات دادن شیئی ابتدا باید معنایش را از بین برد، گویی خواسته باشیم طرحی و نگاری رنگین را که بر پرده‌ای نقاشی ترسیم شده است را دوباره به پشت پرده بوم سپید بازگردانیم، تا سپس آن را با شکل و شمایل و رنگ و طرح‌هایی دیگر به روی

^۱ Gilles Deleuze, G., 1972, Fromanger, le peintre et le modèle, Paris : Ed. Baudard Alvarez.

^۲ Gérard Fromanger

^۳ Transgression

^۴ Kazimir Malevich

^۵ Suprematism

^۶ Black Square

^۷ White on White, 1918

صحنه بیاوریم. برای این هدف، اصلانی به باور ما، از دو سلاح ویرانگر استفاده می‌کند: نخست تخطی. تصویر و سپس تخطی. صدا و این امر با هدف ایجاد امکان زایش دوباره معرفت نگارین و از میان بردن هلاک معنایی.

تخطی تصویر

مری داگلاس^۸، انسان‌شناس بریتانیایی، در کتاب معروف خود «پاکی و خطر»^۹، تخطی را موقعیتی می‌داند که در آن چیزی، کسی یا موقعیتی در «آنجا» بی نیست که باید باشد، بلکه مرزی را بدون «مجوز» (مثلاً یک مراسم رمزآموزی یا پاگشایی^{۱۰}) زیر پا گذاشته و در جایی دیگر قرار گرفته که احساس «خطر» ایجاد می‌کند و احساس «ناپاکی»: مثال‌ها زیادند، از نمونه‌های بیولوژیک همچون زمانی که خون در رگ‌هایمان گاه «مقدس» نیز پنداشته شده، و در ایدئولوژی‌ها به جوازی برای کشتار انسان‌ها به دست انسان‌های دیگر بدل می‌گردد. اما همین خود وقتی از رگها خارج می‌شود، یک آلودگی بصری، بساوی و حس عذاب‌آوری ایجاد می‌کند که باید آن را پاک کرد. یا باز در زمینه بیولوژی، وقتی آنگونه که «باید و شاید» حرکت نمی‌کنیم، نمی‌نشینیم، نفس نمی‌کشیم، چشمانمان را آنگاه که باید باز باشند می‌بندیم و آنگاه که باید بسته بمانند، باز می‌کنیم: خوابیدن با چشمان باز و بیداری با چشمان بسته. مثال‌ها در عرصه هنر از این هم بیشتر هستند تا حدی که شاید بتوان گفت هنرهای تجسمی نقش عظیمی در ایجاد و ریشه‌دار کردن مدرنیته‌ای که به نادرست گمان می‌برد که با فناوری ماشین‌هایش یا با پول‌های بانک‌هایش، می‌تواند خود را به اثبات برساند، با سد شکست‌ناپذیر حقیقت ناتوان بدن و نداشتن جسارت نقدواره با جهان روبرو می‌گردد. اگر مدرنیته‌ای در غرب ایجاد شد، دلیلش یکی هم آن بود که جرات داشت با تخطی آثار تمدنی و هنری خود این کار را بکند با همان فرایندی که به گفته پیر بوردیو^{۱۱}، انقلاب نمادین مانده^{۱۲} در تابلوی «نهار روی چمن»^{۱۳} (۱۸۶۳)، با گوستاو کوربه^{۱۴} که واقع‌گرایی‌اش مانع از آن نمی‌شود که تخطی را تا «مشاء جهان»^{۱۵} (۱۸۶۶) بکشاند که حتی امروز ایستادن آرام و خیره شدن در آن در موزه اورسه کار هر کسی نیست، یا با تمام بی‌پروایی و نقاشی تحریک‌آمیز گوگن و وان گوگ و سایر امپرسیونیست‌ها، یا با پوانتیلیسم^{۱۶} ژرژ سورا^{۱۷} و پل سینیاک^{۱۸}، یا تکرار بی پایان موراندی^{۱۹} در سوژه «بصری»^{۲۰} هایش، یا مونوکروم‌های ایو کلاین^{۲۱} و جنون رنگ‌های جکسون پولاک^{۲۲} و بازی سورئالیستی مارسل دوشان^{۲۳}، من ری^{۲۴}، سالوادور دالی^{۲۵}، ماکس ارنست^{۲۶} و پیکاسو^{۲۷} و سرانجام در ادبیات تخطی از آندره برتون^{۲۸} تا فردینان سلین^{۲۹} و از مارکی دو ساد^{۳۰} تا ورلن^{۳۱} و تئاتر جنون‌آمیز آنتونین آرتو^{۳۲}. بهشت با میوه گناه تخطی‌آمیز، فرو ریخت و زمین، با همان فروپاشی، آفریده شد.

با این نگاه آوانگار دیسم سینمایی اصلانی در جام حسنلو، آنقدر به شیئی نزدیک می‌شود تا آن را از میان ببرد، چشم‌های دوربین در جایی نیستند که باید باشند، چشم‌ها، نه شیئی را بلکه روایت خود از شیئی را دنبال می‌کنند: خطوطی که می‌بینیم

^۸ Mary Douglas

^۹ Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo, ۱۹۶۶.

^{۱۰} Initiation

^{۱۱} Pierre Bourdieu

^{۱۲} Édouard Manet

^{۱۳} Le Déjeuner sur l'herbe

^{۱۴} Édouard Manet

^{۱۵} L'Origine du monde

^{۱۶} Pointillism

^{۱۷} Georges-Pierre Seurat

^{۱۸} Paul Signac

^{۱۹} Giorgio Morandi

^{۲۰} Yves Klein

^{۲۱} Jackson Pollock

^{۲۲} Marcel Duchamp

^{۲۳} Man Ray

^{۲۴} Salvador Dali

^{۲۵} Max Ernst

^{۲۶} Pablo Picasso

^{۲۷} André Breton

^{۲۸} Ferdinand Céline

^{۲۹} Marquis de Sade

^{۳۰} Paul-Marie Verlaine

^{۳۱} Antonin Artaud

ارتباطی به خطوط سطح شیئی ندارند. یا به زبان رُنه ماگریت^{۳۲} شاید می‌توانیم بگوییم: «این جام حسنلو نیست»^{۳۳}. این آن جام زرین برجسته در ذهن‌های ما نیست، بلکه این تخطی چشمانی است که با قلمی سینماتوگرافیک شیئی خود را می‌سازند تا آن را ببینند و معرفت بیابند و به شدت از آن پرهیز دارند که مبدا معنایی، وارد ماجرا شود و همه را به هلاکت دهد. تصویر در اینجا قربانی تخطی و آفرینش شیئی می‌شود که خود معرفت‌ساز است. در کار اصلانی، تخطی تصویر، عمدتاً به دو صورت تصویری مورد تخطی قرار می‌دهد: نخست با فرایند دیدن (چشم/ دوربین: قلم سینماتوگرافیک روبر برسون^{۳۴} و/ یا چشم-دوربین ژیگا ورتوف^{۳۵}). و سپس از راه پراکنش تصویر کل در اجزائی که شناخت سطحی نمی‌تواند آن‌ها را در مغزهای کوچک گرد هم آورد و یا تبدیل به انسجامی «قابل فهم» کند. بازگشت به منشاء حیات نه تنها به صورتی که در «جام حسنلو» می‌بینیم بلکه به شکلی که بعدها در «چیغ»^{۳۶} (۱۳۷۵) هم صورت می‌گیرد: دیواره‌های بافته و تزئین شده، به اصل خود باز می‌گردند: به شاخه‌هایی که به زحمت به یکدیگر پیوند می‌خورند و در فرایندی دردآلود و در همان حال وهم آمیز که در آن بدن‌هایشان رنگین و بافته می‌شوند. اینجا، بازگشت به «اصلی» تحمل ناپذیر وجود دارد، به تکرار «گناه نخستین» بهشتی؛ به پراکنشی از ذراتی که در مفهوم اسپینوزایی، پراکنده می‌شوند (سقوط می‌کنند) و در همان معنا طبیعت (عالم) را دوباره در دل هر ذره می‌سازند: یا بدان گونه که اسپینوزا^{۳۷} از دکارت^{۳۷} وام می‌گیرد: «خدا، طبیعت است»^{۳۸}. خدا، عالم معرفت است با میلیاردها ذراتش، در دل هر ذره، خدا، «جام حسنلو» است پیش از آن‌که جامی وجود داشته باشد و پس از آن‌که جام از میان برود. همان خطوط، همان صداها، همان تصاویر، همان تخطی‌ها. طرح‌های اسطوره با تخطی پاره پاره شدن تصاویر و با تخطی بزرگ دیگری با صدای گریه کودک و فهقه خداوند در لحظه هستی، به وجود می‌آید سپس به ذراتی بی‌نهایت بدل می‌شود. پراکنشی بیکران می‌یابد، باز به دل ذره باز می‌گردد، و این حرکت چون مارپیچی ابدی به گرد جام، درون و برونش، جهان را می‌سازد تا سرانجام جز ذره‌ای از آن نماند.

تخطی صدا

تخطی صدا، همان ساز ناساز است؛ همان صدایی که نباید شنیده می‌شد، همان سکوت تحمل‌ناپذیر میان نُت‌ها که به قول موتزارت موسیقی درونش نهفته است؛ همان فریاد آغازین کودک از زجر به دنیا آمدن، و فریاد سرکوفت خورده در آه نهایی نفس آخر. سکوت، صدایی است که در صفحات سفید می‌بینیم و در فواصل میان حروف: آیا هرگز از خود پرسیده‌ایم چرا باید حروف و خطوط از یکدیگر فاصله داشته باشند؟ دلیل روشن است زیرا بدون این فاصله، بدون این نیستی ظاهری، اما هستی عمیق و ریشه‌دار، هرگز نمی‌توان «متن»ی داشت. متن در نهایت نه حاصل کلمات و حروف بلکه حاصل فواصل «ثقی» میان حروف و کلمات و جملات و تکه‌هایی یک کالبد نوشتاری است. همان سکوتی که موسیقی را خلق کرده است، اما در ظاهر «صدای نُت»ها درک می‌شود، زیرا ما نمی‌توانیم تحمل نامحسوس بودن، نادیده شدن، ناشنیده ماندن چیزها را داشته باشیم و خود به فنا می‌رویم. سکوت، همان بوم سپیدی است که ایده خلاقانه باید موسیقی را از درونش بیرون بکشد.

اما اگر یک جنبه یورش تخطی صدا، در کار اصلانی، به ویژه در «جام حسنلو» (اما همچنین در آثاری چون «چیغ» و «تهران هنر مفهومی»^{۳۹} (۱۳۹۰) و «شطرنج باد»^{۴۰} (۱۳۵۵)) در بها دادن به سکوت، تامل در جملات کلمات، و خوانشی است که در برخورد نخست در همان حال هم عجیب به نظر می‌رسد و هم رویایی همچون آوازهای کلاسیک و باستانی بر «جام حسنلو» و «بدبده»، جنبه دیگر این تخطی، زیر پا گذاشتن مرزهایی است که صدا باید در آن‌ها حفظ شود تا معنا بیابد، اصلانی چنین می‌کند زیرا دغدغه آن را دارد که معنا شیئی را از میان ببرد. صداها، روزگاران مختلف، صداها، کوچه و خیابان، جنگ‌ها، شورش‌ها، و... چنان با یکدیگر در آمیخته می‌شوند که بی‌معنایی بتواند به آفرینش «شیئی» و در نتیجه به آفرینش «معرفت» بیانجامد. «جام حسنلو» پیش از آنکه کلید فیلمبرداری اش بخورد، ذوب شده و از میان رفته است، «جام حسنلو» چیزی نیست جز صداهایی مبهم بر تصاویری از خطوط و تصاویری، غیر قابل تشخیص، «چیزی کاملاً دیگر»^{۴۱} (در معنایی که رولف اوتو^{۴۲} به «دین» می‌دهد، یا به معرفت در سطحی دیگر).

^{۳۲} René Magritte

^{۳۳} Ceci ce n'est pas une pipe, « این یک پیپ نیست » اشاره به تابلوی معروف ماگریت

^{۳۴} Robert Bresson

^{۳۵} Djiga Vertov

^{۳۶} Baruch Spinoza

^{۳۷} René Descartes

^{۳۸} Deus sive Natura

^{۳۹} ganz andere

^{۴۰} Rudolph Otto

در نهایت «جام حسنلو» ی اصلانی، جز «جام حسنلوی اصلانی» چیز دیگری نیست: شیئی که او ساخته و نه پیش و نه پس از او وجود نخواهد داشت. مجموعه‌ای از تصاویر و صداهایی که همه، همچون موقعیتی جنون‌آمیز در هم آمیخته‌اند. از همین رو در پایان می‌توانیم مطلب خود را با خاطره و نوشته‌ای از میکل آنجلو آنتونیونی^{۴۱} خاتمه دهیم، خاطره‌ای از فیلمی که هرگز ساخته نشد، اما فیلمی با بازیگرانی حقیقی در قعر سکوت و جنون:

نخستین بار که چشمم را پشت یک دوربین گذاشتم - یک بل و اوون ۱۶ میلی متری- در یک آسایشگاه روانی بود. مدیر آنجا، مردی تنومند، چهره ای داشت که هر روز بیشتر شبیه به بیمارانش می شد. در آن زمان در فرار، زانگام زندگی می کردم. شهر کوچکی شگفت‌انگیز، باستانی و پرشکوه، مدیر می‌خواست به هر قیمتی شده به من کمک کند و روی زمین غلت می‌خورد تا نشان دهد که بیماران در برابر بعضی از انگیزش‌های بیرونی چه واکنشی نشان می‌دهند. من هم مصمم شدم همانجا و همان موقع فیلمی از آن بیماران تهیه کنم و آنقدر اصرار کردم تا سرانجام مدیر اعلام کرد: «باشد، امتحان کنید!». ما دوربین را کار گذاشتیم و پروژکتورها را آماده کردیم و دیوانگان را به اطاقی که برای نخستین فیلمبرداری لازم بود، بردیم، باید بگویم آنها با آرامش و سر به زیری و دقت برای اینکه اشتباهی نکنند، از ما اطاعت می‌کردند. از این لحاظ واقعا تاثیر برانگیز بودند و من از نحوه‌ای که مسائل پیش می‌رفت، خوشحال بودم. سرانجام دستور دادم که پروژکتورها را روشن کنند و کمی احساساتی شدم. اطاق یکباره غرق نور شد. تا یک لحظه دیوانگان بی‌حرکت ماندند، گویی ترسیده باشند. من هرگز چنین بیانی از ترس را، آنقدر عمیق و کامل، بر چهره یک هنرپیشه حرفه ای ندیده بودم. تنها یک لحظه بود، تکرار می‌کنم، تنها یک لحظه و سپس صحنه‌ای توصیف‌ناپذیر پدید آمد: دیوانگان شروع کردند به کج و راست شدن و فریاد کشیدن، غلتیدن روی زمین، همانطور که مدیر نشان داده بود. در یک لحظه اتاق به غاری جهنمی تبدیل شده بود. دیوانگان با نومییدی تلاش کرده بودند از خود در برابر روشنایی که همچون هیولایی ماقبل تاریخ به آنها حمله برده بود، دفاع کنند و چهره‌های آن‌ها که بیشتر در آرامش بود و می‌توانستند جنون را در مرزهای انسانی محدود کنند، اکنون به شکلی آشفته و دگرگون و تخریب شده در آمده بودند. و حالا ما بودیم که در برابر این صحنه به هراس افتاده بودیم. فیلمبردار حتی قدرت آن را نداشت که موتور را روشن کند و خود من هم نمی‌توانستم هیچ دستوری بدهم. سرانجام مدیر بود که که فریاد کشید: «کافی است! خاموش کنید!» و در اطاقی که بار دیگر نیمه تاریک و ساکت شد، ما شاهد آرام گرفتن کالبدهایی شدیم که در جنب و جوش بودند اما از توان افتاده و گویی آخرین تکان‌های احتضار را می‌خورند. من هرگز این صحنه را فراموش نمی‌کنم»^{۴۲}.

این روایت تصویری را در ذهن من زنده می‌کند: تصویر شیشه‌های بی‌پایان و رنگارنگی که در «تهران هنر مفهومی»، شهر را تنها در آن‌ها از خلال بازتاب نورش بر سطوح، می‌بینیم، شکسته شکسته، فروپاشیده و در هم آمیخته و سرگیجه‌آور؛ انفجار «جام حسنلو» درون اجزایش، هزاران سال است برای ما تکرار می‌شود، همان حکایت هزاران ساله پراکنش و بازگشت به ذره آغازین تا آرامشی تخطی‌وار برای هنری خلاق و زنده بتواند پدیدار گردد و همیشه و هر بار به گونه‌ای متفاوت بتوان درباره‌اش سخن گفت و نوشت.

فرجام: جام‌تهی، کام تشنه

جام، ناگهان جان گرفت، از خواب هزاران ساله‌اش بیرون آمد؛ تنش را تکان داد و گرد و خاک‌ها را از آن زدود؛ پوستش همه خالکوبی شده بود؛ با نقش‌هایی از روزگاران غریب، از شاهان و عرابه‌هایشان، از خطوط معنا دار و بی‌معنی به زبان‌های غریب؛ از نوشته‌هایی به زبان. طرح‌های حکاکی شده از آدم‌هایی که به آدم نمی‌مانستند و از جانورانی که از شکل افتاده بودند، همه چیز، همه و همه به گرد هم می‌چرخیدند و از نقطه‌ای به همان نقطه باز می‌گشتند، جنون چرخش و ذکر صویان: همه جا را نور فرا گرفته بود؛ بدن‌هایشان داغ شده بودند؛ می‌سوختند؛ تابش خورشیدی مصنوعی به جان‌هایشان جان می‌داد و در رگ‌هایشان خون جاری می‌شد؛ خون به جوشش در می‌آمد و درون دستگای کشیده می‌شدند و به تصاویری ابدی تبدیل می‌شدند. طلاهایشان دیگر قیمتی نداشت، همه جا پر از نور و صدا بود، آدم‌های روزگاران باستان با زبان‌های غریبشان سخن می‌گفتند. آدم‌های روزگاران نوین نیز؛ به زبان‌های کوچک و بازار؛ به همه گویش‌های غریب، همه عجیب، کسی شعر می‌خواند، کسی، جملات زیبا و پر معنایی بر زبان می‌آورد که هیچکس معنایشان را

^{۴۱} Michelangelo Antonioni

^{۴۲} Libération, 1er août 2007

نمی‌دانست، چرخشی از جنون، از حلقه‌های فیلم به گردش می‌آمد، چرخ در بیابان پیش می‌رفت. و در گرد و خاک کویر گم می‌شد، صدها «دیگری» تعقیبش می‌کردند و رهایی برایش وجود نداشت امروز در این‌جا هم «جام حسنلو» در هزاران سال پیش، «جام حسنلو» در هزاران سال بعد، بدنش از جنس فیلم شده بود؛ آب می‌خورد و دور خود می‌چرخید، مردی فریاد کشید: پایان؛ زمان و جهان به پایان رسیده‌اند، آن‌گونه که کارل اورف در «کمدی پایان زمان»^{۴۳} روایت می‌کند.^{۴۴} جهان پایان می‌یابد و جام به خواب می‌رود تا زیر نور پروژکتورها بدنش بار دیگر گرم شود و از خواب برخیزد. قصه دیوانه‌واری که هر چهل سال تکرار می‌شود تا به جای خواب‌کردن مردمان، بیدارشان کند. داستان جامی که هرگز چیزی درونش نریخت و چیزی از آن ننوشید. تنها نور. تنها صدا. تنها سکوت. تنها تاریکی. نوزادی که با گریه آغازینش جهان را می‌آفریند، فریاد هر اسناک خدایان و شاعری فرزانه که با خواندن آخرین شعرش به جهان پایان می‌دهد.

۱۲ اردیبهشت ۱۴۰۰

^{۴۳} De temporum fine comœdia, ۱۹۷۳.

^{۴۴} Nahe ist dann das Ende der Welt und der letzte der Tage !