



Persian Miniature Writing: The Biography of an Ethnographic Method

Nahal Naficy^{*1}

1. Assistant Professor, Department of Cultural Studies, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran

Received: 2019/12/11 | Accepted: 2020/02/11 | Published: 2020/03/20

Abstract

"Persian Miniature" refers here to a particular art form (mostly book illustrations) which has remained fairly constant in terms of theme and style over the span of the 13th to 18th centuries, more or less across the area from today's Turkey to India. The question is how certain stylistic features of this form might inspire strategies for writing ethnographically about contemporary Iranian experiences, and what is at stake in such an attempt. Obviously this would consist of an act of translation on several levels, from a visual art tradition to a social science writing design. Yet if we believe that style is about more than just form of (re)presentation and embodies also a way of relating to and being in the world, then what is at stake is more than just visual-to-writing, art-to-science, or old-to-contemporary translation. It also involves an exploration of the contexts and subjectivities that give rise to and are engendered by this form of being in and relating to the world. "Persian Miniature Writing" attempts to do just that, in three acts or encounters, each revolving around a kind of "thinking with" a contemporary anthropologist: Act One, An Inspiring Form, thinking with Julie Taylor; Act Two, Persian Poesis, thinking with Michael M. J. Fischer; and Act Three, Eye in Eye with Language Ideologies and Theories of Meaning, thinking with Kim Fortun. In so doing, this essay attempts to also distance itself from mechanistic approaches to "research methods" and tell instead the life-story or biography of "Persian Miniature Writing" as a sort of ethnographic design, strategy, or indeed, "method" in a broad sense.

Keywords: Ethnography, Persian Miniatures, Anthropology, Writing, Iranian subjectivities

Copyright © 2020 Journal of Anthropological Studies. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution- 4.0 International License which permits Share, copy and redistribution of the material in any medium or format or adapt, remix, transform, and build upon the material for any purpose, even commercially.



Naficy, Nahal, (2020), Persian Miniature Writing: The Biography of an Ethnographic Method, Journal of Anthropological Studies, 2(1):58-75

Corresponding Author: Nahal Naficy, Assistant Professor, Department of Cultural Studies, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran Email: nahalnaficy@gmail.com



«مردم‌نگاری»

تأملاتی دربارهٔ مردم‌نگاری با الهام از نگارگری ایرانی

نهال نفیسی*

۱. استادیار، گروه مطالعات فرهنگی، دانشکدهٔ علوم اجتماعی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران

دریافت: ۹۸/۰۹/۲۰ | پذیرش: ۹۷/۱۱/۲۲ | انتشار: ۱۳۹۹/۰۱/۰۱

چکیده

در این مقاله مراد از نگارگری یا «مینیاتور» یک فرم هنری خاص است که کم و بیش از سدهٔ هشتم تا دوازدهم هجری ویژگی‌های کلی مضمون‌شناختی و سبک‌شناختی خود را حفظ کرده (گرچه خالی از تحول و تنوع نبوده) است. پرسش این است که چگونه می‌توان از این فرم کهن در دسترس فرهنگی برای «نگاشتن» واقعیت‌های اجتماعی معاصر در ایران و دیاسپورای ایرانی الهام گرفت، کاری که مستلزم ترجمه‌ای در چندین سطح، من جمله از یک مدیوم هنری به یک مدیوم علمی (هر چقدر هم معنای «علم» را در اینجا موسّع بگیریم)، و از ویژگی‌های دیداری به شیوه‌های نوشتاری است. مقاله حاضر شرح تلاش برای چنین ترجمه‌ای است، و فرصت‌ها و چالش‌های چنین تلاشی، در سه پرده که هر کدام حول محور «فکر کردن با» یک انسان‌شناس معاصر شکل می‌گیرند. پردهٔ اول: یک فرم الهام‌بخش: فکر کردن با جولی تیلور؛ پردهٔ دوم: پوئیس ایرانی: فکر کردن با مایکل فیشر؛ و پردهٔ سوم: چشم در چشم ایدئولوژی‌های زبانی و نظریه‌های معنا: فکر کردن با کیم فورچون. نام این تلاش را «مردم‌نگاری» گذاشته‌ام؛ ترکیبی از «مردم‌نگاری» (روش غالب در انسان‌شناسی) و «نگارگری». می‌کوشم با فاصله گرفتن از نگاه‌های صرفاً ابزارگرایانهٔ غالب به «روش تحقیق»، به «حیات اجتماعی» یا «زندگی‌نامه» این روش بپردازم و توجه را به وجوه سیاسی و اجتماعی و زیبایی‌شناختی خود این روش و بسترهای برآمدنش معطوف سازم. معتقدم توان سخن گفتن تجربه‌های معاصر ما ایرانیان منوط به یافتن و ساختن چشم‌اندازی به جز چشم‌انداز تک‌نقطه‌ای رنسانسی و زبانی خارج از دوگانه‌های روشنگری‌ست؛ چشم‌اندازی و زبانی که امکان تجسم و ترسیم واقعیت‌های اجتماعی، سیاسی، اقتصادی، و زیست‌محیطی هم‌برنشته و برهم‌نهادۀ عصر و جهان ما را بهتر فراهم کند.

واژه‌های کلیدی: مردم‌نگاری، نگارگری، انسان‌شناسی، نوشتن، سوژگی‌های ایرانی

کپی‌رایت © مطالعات مردم‌شناختی: دسترسی آزاد؛ کپی‌برداری، توزیع و نشر با ذکر منبع آزاد است.

نفیسی، نهال. (۱۳۹۹) «مردم‌نگاری» تأملاتی دربارهٔ مردم‌نگاری با الهام از نگارگری ایرانی. مطالعات مردم‌شناختی، ۲ (۱): ۷۵-۵۸



مقدمه

در این مقاله مراد از نگارگری یا «مینیاتور» یک فرم هنری خاص است که کم و بیش از سده هشتم تا دوازدهم هجری ویژگی‌های کلی مضمون‌شناختی و سبک‌شناختی خود را حفظ کرده (گرچه خالی از تحول و تنوع نبوده) است. «ایرانی» خواندن این فرم البته به معنای نادیده گرفتن ماهیت چندفرهنگی و چندمیدانی آن نیست، که از تبریز و اصفهان تا بغداد و هرات و استانبول و دهلی‌نو، و از سنت‌های چینی و مغول تا عرب و عثمانی و ایرانی، را در بر می‌گرفت. پرسش این است که چگونه می‌توان از این فرم کهن در دسترس فرهنگی برای «نگاشتن» واقعیت‌های اجتماعی معاصر در ایران و دیاسپورای ایرانی الهام گرفت.

الهام گرفتن از سنت‌های هنری برای بیان وضعیت‌های اجتماعی البته لزوماً ایده جدیدی نیست: انسان‌شناسان معاصر آمریکایی همچون جورج مارکوس^۱ و پال رابینو^۲ به ترتیب از سبک باروک در هنر اروپا و سبک نقاشی پل کله^۳ هنرمند سوئیسی، به عنوان منابع الهام برای نگرش و نگارش مردم‌نگارانه یاد کرده‌اند (Rabinow, 2007; Marcus, 2008)؛ و جمعی از مردم‌نگاران به پیروی از جان ون‌مانن^۴ که کار مردم‌نگار را به مهارت نواختن یک ساز یا یک نوع موسیقی شبیه‌تر می‌داند تا به توانایی حل یک معما، درباره شباهت‌های گفتگو در مردم‌نگاری به بداهه‌نوازی‌های موسیقی جاز نوشته‌اند (Van Mannen, 1988; Humphreys et al., 2003). اما به نظر می‌رسد محققین و متفکرین علوم اجتماعی و مطالعات فرهنگی ایرانی کمتر به پتانسیل سنت‌های هنری به عنوان منابع الهام برای ترسیم واقعیت‌های پیچیده اجتماعی فکر کرده‌اند. البته همانگونه که بعضی نامبردگان در بالا نیز اشاره کرده‌اند، صرف «تقلید» از ویژگی‌های سبک‌شناختی آثار یا سنت‌های هنری برای نگاشتن متون در علوم اجتماعی و مطالعات فرهنگی نه ممکن است و نه مطلوب. قطعاً ترجمه‌ای در چندین سطح، من جمله از یک مدیوم هنری به یک مدیوم علمی (هر چقدر هم معنای «علم» را در اینجا موسع بگیریم)، و از ویژگی‌های دیداری و شنیداری به شیوه‌های نوشتاری، باید صورت گیرد.

در اینجا درباره تلاش برای چنین ترجمه‌ای بین نگارگری ایرانی به عنوان یک فرم و سنت هنری چندصدساله از یک طرف و میدان‌های مطالعه معاصر در میان ایرانیان از طرف دیگر، و فرصت‌ها و چالش‌های چنین تلاشی، در سه پرده^۵ (و در هر پرده، از طریق «فکر کردن با» دیگران) سخن خواهیم گفت. رابطه بین این نگاره‌ها و جهان‌های اجتماعی معاصر مورد مطالعه برای این نگارنده از جنس «یکی مثالی برای دیگری» یا «یکی توضیحی برای دیگری» نیست؛ بلکه «یکی به شیوه/در چارچوب/بر حسب دیگری»^۶ است: نه می‌خواهیم بگوییم که واقعیت جهان اجتماعی مورد مطالعه مثلاً سمن‌های ایرانی در واشنگتن، که میدان تحقیق نگارنده بوده و در ادامه بیشتر درباره‌شان خواهیم گفت مثالی از آن «عدم فردیت»، «مسطح بودن»، «غیرعقلانی بودن»، «غیرواقع‌گرایانه بودن»، «فانتزی بودن»، و «قرار داشتن در قالب‌ها و قالب‌های سفت و سخت» است که تصور می‌شود نگارگری ایرانی حاوی آن است، و نه می‌خواهیم بگوییم که این نگاره‌ها حاصل فضای اجتماعی و سیاسی مشابهی با آنچه در میان ایرانیان واشنگتن دیدیم هستند: «حاکمان خودکامه»، «عرفان‌زدگی»، «خیانت مدام خارجی‌ها»، «غیاب تفکر انتقادی»، و چون اینها. بلکه استدلال این است که ویژگی‌های سبکی نگارگری ایرانی، فارغ از این رابطه‌ها که هستند یا نیستند (و واقعاً چه کسی می‌تواند جهان‌های اجتماعی را به شیوه‌ای سرراست به سبک‌های هنری ربط دهد؟)، می‌تواند برای ترسیم و بازنمودن میدان‌های مطالعه اجتماعی معاصر به گونه‌ای نزدیک‌تر به وضعیت آنها به کار مردم‌نگار بیایند. پس در اینجا پیامدهای چنین کاربردی برای طراحی^۷ و سامان/نمای^۸ کار و نوشتار مردم‌نگارانه به عنوان یک ژانر علوم اجتماعی برای ما مهم‌تر است از بصیرت‌هایی برای تحلیل فرهنگی که شاید بتوان یا نتوان از آن استخراج کرد.

قبل از ورود به بحث، شایسته است چهار ویژگی نگارگری را که در این مقاله با آنها سر و کار خواهیم داشت مرور کنیم. این ویژگی‌های بصری گرچه کمتر یا بیشتر در هر نمونه از نگارگری دوره مورد نظر (حدوداً سده‌های هشتم تا دوازدهم هجری) به

1. George Marcus

2. Paul Rabinow

3. Paul Klee

4. John Van Manen

۵. اصطلاح «پرده» را از نقالان و پرده‌خوانان گرفته‌ام: همانطور که آنها در هر بار بازگفتن یا «خواندن» پرده، چیزهایی به حکایت یا تمثیل بنیادین اضافه یا از آن کم می‌کنند، سنتزهای جدیدی ایجاد می‌کنند، آن را در بسترهای جدیدی می‌گذرانند و غیره، من هم در هر پرده از حکایت مواجهه‌ام با نگارگری، سعی می‌کنم هر بار آن را در نوری جدید و بستری جدید بازخوانی و بازگویی کنم.

۶. این را از مایکل فیشر و بحث درباره مفهوم «دوستی» و «آموختن با هم» (پیرو لویناس، دریدا، ویتگنشتاین، و دیگران) وام گرفته‌ام (Fischer, 2014).

7. In terms of

8. Design

9. Layout

بی‌آنکه در یکدیگر استحاله یافته باشند، همزمان حضور دارند یا بر هم نهاده شده‌اند. مفهوم «برهم‌نمایی»، چنانکه اخگر می‌گوید، فضایی را به ما می‌دهد که در آن لایه‌های فراسو و فرسوی آن همزمان به نمایش درمی‌آیند (اخگر، ۱۳۹۱، ۱۸۹)؛ در نتیجه، ما با یک «فرم زیبایی‌شناختی در هم تافته» مواجه هستیم که وجوه و سطوح مختلف را بی‌آنکه با هم به آشتی کامل رسیده باشند، بی‌آنکه «حقیقتاً با هم درگیر شده باشند، بر روی یکدیگر برهم‌نمایی» کرده است.^۵ نتیجه، تصویری است که واقعیت متنی را نقاشی می‌کند، اما در عین حال طنین‌ها و تداعی‌های فراگیرتر از موضوع و موقعیت خاص به نمایش درآمده در نقاشی نیز دارد (اخگر، ۱۳۹۱، ۲۰۶) همانگونه که اخگر می‌گوید: «شیوه برخورد نقاشی ایرانی با متنی که تصویر در دل آن جای می‌گیرد به گونه‌ای است که نمی‌توان گفت موضوع کتاب فضای کار نقاش یا حتی موضوع مشخص و عینی کار او را کاملاً تعیین می‌کند؛ و از سوی دیگر، در هر متن واحد نیز «گوشه‌ها» یا «مقام»هایی (به معنای موسیقایی اصطلاح) وجود دارد که نمی‌توان آنها را از نظر موضوعی کاملاً تابع «دستگاه» موسیقایی اصل متن به شمار آورد» (اخگر، ۱۳۹۱، ۲۰۹).

دوم، به نظر می‌رسد مینیاتورها از تکرار و ترکیب اجزاء و «واحدهای دیداری»^۶ مشخص موجود در یک «مخزن دیداری» مشترک در دسترس (که شاید بتوان آن را یک کل فرهنگی نامید) خلق شده‌اند. این واحدهای بصری لزوماً به «واقعیت» وفادار نیستند (شبهت به آدم‌ها و جانوران و واقعی مد نظر نیست)، ولی به یک «سنت بازنمایی» پایبند هستند (اینکه اسب به شکلی خاص، پوته به شکلی خاص، ابر به شکلی خاص، شاهزاده به شکلی خاص، بازنموده شود). برتری نگارگران این دوره نه به ابداع آثار بدیع و متفاوت و خاص که به تکرار بدون نقص این واحدهای دیداری بوده، به طوری که مشخص نباشد چه کسی آنها را کشیده است (چیزی که از قضا در رمان جنایی اورهان پاموک، «تام من، سرخ»، در میان مینیاتوربست‌های استانبول اواخر قرن دهم هجری قمری مسأله‌ساز می‌شود). به بیان اخگر، پرداخت عناصر نقاشی به واسطه نوع «اقتصاد واقعیت-تخیل»ی که نگرش مینیاتوربست‌ها را در بازه چند قرن

چشم می‌آیند، لزوماً با صرف نگاه کردن به یک یا چند نمونه به دست نمی‌آیند و دسته‌بندی آنها به این صورت حاصل یک دوره کارآموزی در «گالری‌های فریر و سکلر»^۱ از مجموعه موزه‌های اسمیتسونین^۲ در شهر واشنگتن و بهره گرفتن از آثار پژوهشگران بنام هنر اسلامی و ایرانی همچون اولگ گرابار^۳ و شیلا کنبی^۴ در زمان تحقیق (سال‌های ۲۰۰۳ تا ۲۰۰۷) است (که بعدتر، یعنی در زمان نگارش مقاله حاضر، توسط بینش‌های اثر «باقی و فانی»^۵ مجید اخگر تکمیل و پخته‌تر شده است). چنانکه شیلا کنبی در کتاب «نگارگری ایرانی» می‌گوید، مجموعه ویژگی‌های سبک‌شناختی مینیاتورها همچون یک ملودی (نواخت) است که در طی قرن‌ها ادامه یافته و هر بداهه‌پردازی و ابتکاری هم در این سبک نهایتاً به همین ملودی ارجاع می‌دهد انگار که جانمایه یکی مانده و تنها به گوشه‌ها و مقام‌های مختلف نواخته شده باشد (Canby, 1993, 42). تلاش من این بوده که بعضی از این ویژگی‌های سبک‌شناختی را پیدا کنم و آنها را به ابزارهایی برای مفهوم‌پردازی و صورت‌بندی که دیگر بصری نیستند، و نه حتی لزوماً هنری، در کار و نوشتار مردم‌نگارانه خود ترجمه کنم.

نخست، گرچه مینیاتورها عموماً صحنه‌هایی از متون ادبی را به تصویر می‌کشند، آنچه به تصویر می‌کشند نه لزوماً توالی اتفاقات یا توصیفات بیان شده در متن نوشته‌شده که به تصویر کشیدن حال و هوا و، به عبارتی، جوهره آن وضعیت به شیوه‌ای خیالی‌انگیز است. اینطور نیست که اثری از داستان متن در آنها نباشد. اتفاقاً گاهی یک صحنه از آن داستان را گرفته‌اند و در کمال جزئیات روزمره و انضمامی، حتی بیشتر از آنچه در خود متن آمده، به تصویر کشیده‌اند. منتها صحنه‌ها در عین روزمرگی، اشاره‌ای هم به چیزی ورای آن صحنه و آن داستان خاص دارند، به جهانی دیگر، که در پرتوی آن، جزئیات این جهانی انگار در یک لحظه آستانه‌ای و تعلیق موقت، فریز شده‌اند و کل نقاشی ماهیتی خیالی‌انگیز و رمزگونه و دیگرجهانی یافته است. مجید اخگر این حضور همزمان دو دنیای انضمامی و انتزاعی، واقعی و خیالی، مادی و الوهی، جزئی/منفرد و دور/نوعی، حسانی و عقلانی، فانی و باقی، در این نقاشی‌ها را «برهم‌نمایی» می‌نامد؛ یعنی این دو دنیا (عالم حاضر و عالم مثال)

1. Freer and Sackler Galleries

2. Smithsonian

3. Oleg Grabar

4. Shiela Canby

۵. می‌توان گفت که این در واقع محور استدلال اخگر در «فانی و باقی» است: اینک دو گانه‌های افلاطونی چنان که کربن یا آشوری می‌گویند، به کلی در دیدگاه عاشقانه/رندانه متأثر از فلسفه اشرافی رفیع و نفی نشده‌اند، یا «امور مرنی» چنانکه الگ گرابار می‌گوید (rabarG: ۲۰۰۲)، «به بصیرت‌هایی از امور ایده‌آل یا آرمانی» استحاله نیافته‌اند. (اخگر ۱۹۳۱: ۳۰۲) بلکه ما با یک نوع «همزمانی و تقارن سطوح» (همان: ۳۵۱) مواجه هستیم، و چه بسا که این نوع «شفاق و دوپارگی حاد میان ظاهر و باطن، زمان‌مندی و ازلیت، و تاریخ و ورای تاریخ در جهان معاصر ما را دستخوش نوعی اسکیزوفرنی فرهنگی» کند (همان: ۴۵۱)؛ اما این «شکاف برناگذشتنی» صرفاً در مقام «برهم‌نمایی سطوح بافاصله اما شفاف» رفع می‌شود (همان: ۵۵۱). به گفته او، در نقاشی ایرانی با نوعی «تصویر دیالکتیکی مواجهیم که دو قطب زمان‌مندی و بی‌زمانی، گذرایی و ماندگاری، فنا و بقا، تاریخ و فلسفه عالم مثال را با حد بالایی از تنش در خود گرد می‌آورد، یا آنها را بر یکدیگر «برهم‌نمایی» می‌کند» (همان: ۲۲۱). تلاش اخگر در «باقی و فانی» به گفته خودش این است که این «تنش و دوگانگی» را (که بخشی از «خصیصه لایه‌بندی‌شده سنخ تخیل ایرانی» است (همان: ۱۰۲) «به این نقاشی‌ها برگردانیم، نه اینکه به سیاق مرسوم آن را به سود یک طرف حل و فصل کنیم.» (همان: ۷۰۲)

۶. واحدهای دیواری: Opteme (کوچکترین واحد معنی به تصویر کشیده شده)

مورد بحث تعیین می‌کند به گونه‌ای است که تصویر، بدون آنکه رابطه خود را با زمان-مکان حاضر در نقاشی و زمان-مکان موقعیت تاریخی بگسلد، از مختصات جزئی و منفرد خود فاصله می‌گیرد و کیفیت «دور» و نوعی پیدا می‌کند. (اخگر، ۱۳۹۱، ۲۱۳-۲۰۶)

سوم، مینیاتورها بیننده را به نوعی «توجه پراکنده»^۱ فرامی‌خوانند؛ یعنی کانون‌های تمرکز و عناصر قابل توجه متکثر پخش در صفحه دارند که معمولاً بر اساس منطق مرکز و پیرامون توزیع نشده‌اند. این نقاشی‌ها را باید «تماشا» کرد و نه فقط نگاه، چرا که اتفاقات مختلفی در آن واحد در حال رخ دادن بر صفحه هستند (حتی مواردی پیش می‌آید که صحنه‌های مربوط به گذشته و آینده و حال یک داستان به طور همزمان در یک صفحه نشان داده می‌شود)، و تنها با حرکت دادن نگاه در صفحه است که می‌توان صحنه یا حال و هوای مورد نظر را دریافت. چنانکه اولگ گرابار می‌گوید، در مینیاتورها با «مداری از نگاه‌ها»^۲ مواجهیم، و گاهی با دنبال کردن این نگاه‌هاست که به عنصر محوری تصویر (که لزوماً همان شخصیت یا اتفاق اصلی متن نیست) راه می‌یابیم (Grabar, 2002).

چهارم، در مینیاتورها با خصیصه‌ای مواجهیم که می‌توان آن را، پیرو اولگ گرابار، «نشان شاهدان» خواند (Grabar, 2002).^۳ فیگورهای انسانی از پشت درهای نیمه بسته و پرده‌های نیم‌کشیده، از بالای پشت‌بام و توی ایوان، از پشت بوته‌ها و صخره‌ها، بعضاً انگشت حیرت به دهان و بعضاً در حال پیچ‌بچه چیزی در گوش بغل‌دستی‌شان به تماشای چیزی مشغول‌اند. ولی نه فقط هم اینها، که همچنین خود صخره‌ها، ابرها، گیاهان، گویی که همه‌شان چشم دارند و در انتظار چیزی به نظاره چیزی نشسته‌اند. خود این حرکت نظاره و انتظار در مینیاتورها محوریت دارد، انگار که هیچ چیزی اتفاق نمی‌افتد مگر آنکه به نظاره‌اش نشسته باشند، یا گویی که خود این انتظار و نظاره اتفاق اصلی است که دارد می‌افتد. این نگاه‌های دزدانه، این جمع‌آوری اطلاعات از موقعیت‌های بینابینی و قرار دادن خود در جایگاه‌های آستانه‌ای که به تولید مشارکت نصفه‌نیمه، مشاهده نصفه‌نیمه، و شاید دانش نصفه‌نیمه می‌انجامد

بخشی از زیبایی‌شناسی نقاشی ایرانی است.

و در آخر، مینیاتورها به دلیل نداشتن پرسپکتیو تک‌نقطه‌ای به شیوه‌ای که با رنسانس در اروپا مطرح شد، قابلیت نمایش فضاهای دور و نزدیک، درون و بیرون، و بالا و پایین را به صورت هم‌ارز در یک صفحه دارند، به طوری که سلسله مراتب فضایی در هم شکسته می‌شود و یک چهل‌تکه پیچیده از سطوح تصویری مجزا ولی کنار هم گذاشته شده پدید می‌آید که در عین جمع اعداد (دوگانه‌های فضایی)، بسیار منسجم است. یک خوانش رایج این است که این ویژگی سبک‌شناختی را در کنار ویژگی‌های دیگر همچون خلوص رنگی و عدم وجود سایه به دغدغه «حقیقت‌نمایی» (جهان مثالی) و نه «واقعیت‌نمایی» در جهان‌بینی ایرانی یا شرقی نسبت دهیم. اما نباید از نظر دور داشت که خود پرسپکتیو تک‌نقطه‌ای نیز یک سبک بازنمایی و یک سنت هنری است که در شرایط تاریخی و جغرافیایی خاص (اروپای دوران رنسانس) مطرح شده و لزوماً به این معنا نیست که هر نوع بازنمایی از واقعیت که با اصول آن خوانایی نداشته باشد، اصلاً شایسته عنوان «بازنمایی» نیست یا دغدغه «واقعیت» ندارد. همانگونه که اخگر نیز می‌گوید، این نسبت میان واقعیت و حقیقت یا «اقتصاد واقعیت-تخیل» در هر دوره و هر سنت است که باید مورد بحث قرار گیرد (اخگر، ۱۳۹۱، ۱۷۶-۱۷۵). اگر «برهم‌نمایی» را بخش مهمی از ترکیب‌بندی مینیاتورها بدانیم، هم‌جواری این دوگانه‌های فضایی و سطوح تصویری مجزا، یا به تعبیر داریوش آشوری، «هم‌برنشین»^۴ هم یک بخش مهم دیگر این شیوه ترکیب‌بندی است (آشوری، ۱۳۸۹).

زندگی‌نامه مردم‌نگارگری به مثابه یک روش در سه پرده

در سال ۲۰۱۳، یک شماره ویژه مجله «نظریه، فرهنگ، و جامعه»^۵ در انگلستان به «حیات اجتماعی روش‌ها»^۶ اختصاص یافت که می‌کوشید با فاصله گرفتن از نگاه‌های صرفاً ابزارگرایی غالب به «روش تحقیق»، توجه‌ها را به وجوه سیاسی و اجتماعی و زیبایی‌شناختی خود روش‌ها و بسترهای برآمدن‌شان معطوف

1. Distracted attention

2. Circuit of gazes

3. Trait of witnesses

4. Composition

5. Juxtaposition

۶. همین «هم‌برنشین» را اخگر در مورد آنچه «سه موقعیت نوعی و سه شأن و «دقیقه»ی حضور در عالم» در «شیوه زیست ایرانی» («با با اندکی مسامحه، سرنمون‌های روح ایرانی») می‌نامد، می‌بیند: سه گونه صحنه یا «مجلس» نقاشی ایرانی (بزم و تشریفات؛ رزم و شکار؛ و صحنه‌های عبرت‌آموز و حکمت‌انگیز) که در مینیاتورها در کنار هم حضور می‌یابند و نوعی چندگانگی سطحی (مقایسه کنید با «لایه‌مندی» ای که ذیل ویژگی اول مطرح شد) ایجاد می‌کنند. (اخگر ۱۹۳۱، ۹۰۲ و ۵۱۲) مثلاً گذر از سطح حکایت عاشقانه به لایه حکمی و عرفانی، یا آن نگاه فراغت‌آمیز و زیبایی‌پرست که در نقاشی ایرانی کاملاً انعکاس یافته و روایت‌های مختلف از زندگی درباری: نبرد سبانه در کنار اطراف در سایه باغی و مجلس بزم و طرب؛ اشعار عرفانی راز و نیاز با معشوق عزلی در کنار وقیحانه‌ترین تصاویر در حرمسرا؛ دو حوزه تفکیک شده واقعیت‌ها و ارزش‌ها (اخگر ۱۹۳۱، ۷۱۲) به اعتقاد اخگر، ما در اینجا با نوعی «مفصل‌بندی و اقتصاد خاص میان این حوزه‌های تفکیک‌شده» روبه‌رو هستیم «که به صورت شیروفرنیک در کنار یکدیگر به حیات خود ادامه می‌دهند». (اخگر ۱۹۳۱، ۸۱۲) این دوگانگی تاریخی-عرفانی را مسکوب هم در «یادداشت‌های درباره مینیاتور» اشاره می‌کند، اما او همچنان این نقاشی‌ها را دارای «ظاهری» توصیفی و «باطنی» تمثیلی می‌داند (با مثلاً می‌گوید از «واقعیت» فرآکنده و به «حقیقت» رسیده است)، و نه این دو سطح در کنار هم و بر هم در آن واحد (اخگر ۱۹۳۱، ۴۳۱ و ۵۳۱).

7. Theory, Culture & Society

8. Social Life of Methods

کلافگی از قالب‌های روایی موجود و تلاش برای تجسم و ترسیم واقعیت به صورتی دیگر بود. به عنوان یکی از بارزترین مثال‌ها، به خاطر دارم که وقتی استنفورد کارپنتر^۸ که امروز رئیس مؤسسه کمیک پژوهی^۹ شیکاگو است، در سال ۲۰۰۳ از رساله دکتری خود درباره بازتاب زندگینامه‌های شخصی و قواعد و پرکتیس‌های صنعت «کمیک استریپ» یا داستان‌های مصور در بازنمایی نژاد، قومیت، و جنسیت در این داستان‌ها دفاع می‌کرد، بحث امکان نوشتن خود آن رساله به صورت یک داستان مصور (چرا که کارپنتر نیز خودش یک کمیک‌نگار سیاه‌پوست بود) و محدودیت‌ها و فرصت‌های چنین تجربه‌ورزی‌ای با فرم نگاشتن مطرح شد.

کلاسی داشتیم با عنوان «تجربه‌ورزی در نوشتن» یا «نوشتن تجربه‌ورزانه»^{۱۰} که جولی تیلور^{۱۱} آن را تدریس می‌کرد و در آن هر کدام از ما نگاشتن به شیوه‌ای دیگر درباره موضوع موردنظرمان را تمرین می‌کردیم. الهام‌بخش اکثر این تجربه‌ورزی‌ها، فرم‌های هنری بود؛ یعنی قرار بود که نه درباره یک فرم هنری که به شیوه آن یا بر حسب آن بنگاریم، که البته مقدار زیادی غور و تفحص در خود آن فرم را هم می‌طلبید. خود جولی تیلور برای حرف زدن از تجربه معاصر آرژانتین از رقص‌ها و ترانه‌های تانگو و هنر گروتسک الهام گرفته بود (گوشه هر صفحه از کتابش به نام «تانگوهای کاغذی»^{۱۲} به یک فریم از یک رقص تانگو مزین بود و با ورق زدن سریع کتاب به صورت «فلیپ‌بوک»، فریم‌ها به هم وصل می‌شدند و یک رقص کامل به اجرا درمی‌آمد). در این کلاس بود که من نیز تلاش کردم برای حرف زدن راجع به تجربه خود در ایران از فرم مینیاتورهای ایرانی الهام بگیرم تا به این ترتیب راهی برای برون‌رفت از قالب‌های روایی معذب‌کننده موجود درباره زن ایرانی، زن مسلمان، نسل پس از انقلاب، شیعه، و مقوله‌های دیگری که من و امثال من فوراً در آنها گنجانده می‌شدیم بیابم. روی آوردن به نگارگری از بین همه فرم‌های ایرانی موجود، انتخابی طبیعی می‌نمود چون جماعت ایرانی خارج‌نشین به کرات از مینیاتورها همچون یک نشان یا امضای ایرانی برای تزئین وبسایت‌ها و بروشورها و کتاب‌ها

سازد. نویسندگان این مجموعه استدلال می‌کنند که نه تنها شیوه‌های ثبت و تحقیق در فرایندهای علمی، اداری، و غیره به طور فزاینده‌ای موضوع تحقیقات انسان‌شناختی و مطالعات علم و فناوری قرار گرفته‌اند، بلکه خود روش‌های تحقیق در علوم اجتماعی هم می‌روند تا در مرکز مجادلات اجتماعی و فرهنگی قرار گیرند (Savage, 2013). با این نگاه، نه تنها مردم‌نگاری به عنوان یک ژانر کار و نوشتار در انسان‌شناسی دارای تاریخی قابل بحث است، بلکه تحولات آن در طول زمان نیز حاکی از پاسخگویی این ژانر به زمانه و زمینه خود است. تجربه‌ورزی‌ها در حوزه روش هر کدام در مقیاس خرد، زندگینامه‌ای دارند که همانقدر به زمانه و زمینه انجام تحقیق مرتبط است و درباره آن به ما می‌گوید که خود موضوع تحقیق. «مردم‌نگاری»، نوعی تجربه‌ورزی است، تلاشی برای درگیری نقادانه و خلاقانه با مردم‌نگاری به مثابه یک روش.

پرده اول: یک فرم الهام‌بخش: فکر کردن با جولی تیلور

در سال ۲۰۰۰، وقتی درست در آستانه قرن حاضر تحصیلات خود را در دانشگاه رایس^۱ در تگزاس شروع کردم، هنوز دو دهه از جریان موسوم به Writing Culture (فرهنگ‌نگاری و فرهنگ نوشتن) که رایس سردمدار آن بود نمی‌گذشت. دو کتاب «فرهنگ‌نگاری و فرهنگ نوشتن: سیاست و بوطیقای مردم‌نگاری»^۲ و «انسان‌شناسی به مثابه نقد فرهنگی: دمی برای تجربه‌ورزی در علوم انسانی»^۳ هر دو در سال ۱۹۸۶ اولی به سرویراستاری جیمز کلیفورد^۴ و جورج مارکوس^۵ که ۲۵ سال مدیر گروه انسان‌شناسی دانشگاه رایس بود، و دومی به تألیف جورج مارکوس و مایکل فیشر^۶ به چاپ رسیده و خبر از خودانتقادی و بازاندیشی بنیادین انسان‌شناسان درباره کردارهای پژوهشی و نگارشی‌شان می‌داد (در مقاله‌ای ذیل عنوان «مردم‌نگاری و نیم قرن تغییر و تحول در فرهنگ حرفه‌ای انسان‌شناسی» مفصلاً به تحولات این دوران پرداخته‌ام) (نفیسی ۱۳۹۰). همه ما به نوعی خود را میراث‌دار این سنت برای مسأله‌دار کردن شیوه‌های «نگاشتن»^۷ (و نه فقط هم نوشتن) حس می‌کردیم و بخشی از تربیت حرفه‌ای‌مان همین

1. Rice University
2. Writing Culture: The Politics and Poetics of Ethnography
3. Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences
4. James Clifford
5. George Marcus
6. Michael Fischer
7. Inscription
8. Stanford Carpenter
9. Institute of Comic Studies
10. Experimental Writing
11. Julie Taylor
12. Paper Tangos

جاخوش کرد؛ پدرم که نور زرد نقطه‌ای آن اتاق (سابقاً) باشکوه را برای مشق نوشتن ما ناکافی می‌دانست چند مهتابی اینطرف و آنطرف اتاق نصب کرد؛ توالف فرنگی و «بیده» (خودشور) آن که از نظر ما سازه‌ای عجیب با کاربردی مبهم بود با گذاشتن تخته‌ای رویشان به میزی برای گذاشتن وسایل و لباس‌ها در حمام تبدیل شدند؛ ما روی در کمد‌های چوبی اعلا عکس‌برگردان چسباندیم و روی موزائیک‌های صورتی درخشان، موکت تا مجبور نباشیم از این فرش تا آن فرش مدام از دمپایی‌ها سوار و پیاده شویم. به این ترتیب، زندگی ما کم‌کم بر و «هم‌بر» زندگی‌های قبلی بالاخانه نشست، و در عین حال، بین بالا و پایین و دور و نزدیک تقسیم شد: تردد مدام بین بالا و پایین فقط در سطح زندگی روزمره نبود (مثلاً ما که مرتب به فراخوان مادر بزرگ برای نخ کردن سوزن یا هم زدن مایهٔ کیک یا پذیرایی از مهمان‌ها یا جواب دادن تلفن و باز کردن در وقتی که دستش بند بود به پایین می‌دویدیم، یا پایینی‌ها که سر ظهر از راه پله بشقاب‌های غذای خوش‌عطر خودشان را برای ما به بالا می‌فرستادند)، بلکه با آغاز بمباران شهرها در اوسط دههٔ شصت، بُعدی بحرانی نیز پیدا کرد: شتافتن دسته‌جمعی مان با صدای آژیر به سمت زیرزمین و حتی در برهه‌ای، انتقال رختخواب‌هایمان به زیرزمین و بالا آمدن فقط برای پخت و پز و دستشویی (استحمام به دلیل کم‌آبی به حمام‌های عمومی منتقل شده بود). هم‌برنشینی فضاهای دور و نزدیک فقط هم جنبهٔ فیزیکی نداشت: خانهٔ پدر بزرگ و مادر بزرگ همچنین مرکز تماس-های تلفنی بستگان مهاجر هم بود و هر چند وقت یک بار که از بلند-بلند حرف زدند مادر بزرگ و پدر بزرگ پای تلفن می‌فهمیدیم که عزیزی از خارج زنگ زده، برای قرار گرفتن در جریان از پله‌ها سرازیر و از نرده‌ها به پایین خم می‌شدیم، یا گوشی را از طبقهٔ بالا برمی‌داشتیم که معمولاً با اعتراض پایینی‌ها به خاطر بد شدن صدا روبه‌رو می‌شد. حتی دفترچه‌ای داشتیم که محتوای مکالمه‌ها را در آن می‌نوشتیم. تا به یادگار بماند و بتوانیم با دیگر خویشاوندان هم شریک شویم. مشابه همین وضعیت با عکس‌ها و نامه‌ها و بعضاً بسته‌هایی که از خارج می‌رسید هم تکرار می‌شد. عزیزان دور از وطن نه فقط به واسطهٔ آنچه از آنها در کشورها و بر دیوارهای خانهٔ «در حال حاضر» ما به جا مانده بود، که به واسطهٔ این تماس‌های کوتاه، در عین غیاب در میان ما حضور داشتند؛ هم بودند و هم نبودند.

وقتی من هم برای ادامه تحصیل به خارج از کشور رفتم، فیلم مراسم عروسی خواهر کوچکم در همین خانه را (که تقریباً چهار دهه قبل از آن شاهد جشن عروسی مادر و پدرم بوده) در قالب یک نوار VHS از ایران دریافت کردم و در یکی از اتاقک‌های تماشای فیلم در کتابخانهٔ دانشگاه به تماشایش نشستیم. در فیلم، مردانی که فیلمبرداری می‌کردند نمی‌توانستند به بخش‌هایی از خانه که زنان نامحرم در آنها گرد آمده بودند بروند و ناگزیر دوربین دست به دست

و کلاً برون‌دادهای فرهنگی‌شان استفاده می‌کردند تازه این قبل از این بود که در ایران مینیاتورها را به این وسعت روی مانتوها و روسری‌ها، رومیزی‌ها و کوسن‌ها، کیف‌ها و جامدادی‌ها، ظروف و زینت‌آلات ببینیم. البته ترکیه پیش از ایران اقدام به چاپ مینیاتورها به عنوان هنر عثمانی بر زینت‌آلات و منسوجات کرده بود، و ایدهٔ استفاده از مینیاتورها هم اولین بار به واسطهٔ جاکلیدی مینیاتور- نشان جولی تیلور، هدیه‌ای محصول ترکیه اما از طرف یک دوست ایرانی، به سرمان افتاد.

در دو مشق کلاسی از مینیاتورها برای نوشتن دربارهٔ شکلی از تجربهٔ فضا در خانه‌ای که در آن بزرگ شده بودم الهام گرفتم (از قضا، اتاق پذیرایی بزرگ این خانه نیز به کاغذدیواری‌هایی از مینیاتورهای ایرانی مزین بود!). ماهیت تکه‌تکه مینیاتورها که در آنها دور و نزدیک و بالا و پایین و حتی بعضاً قبل و بعد یک واقعه در کنار هم قرار گرفته بودند، به من کمک کرد که راجع به تجربهٔ زیست «موقت دائمی» مان در خانهٔ پدر بزرگ و مادر بزرگ در ایران حرف بزنم که خود چهل تکه‌ای از چند زندگی بود که «در هم» و «بر هم» ادامه می‌یافتند: از طرفی، ما در بالاخانهٔ منزل پدر بزرگ و مادر بزرگ ساکن بودیم، خاله‌ام و دخترش در یکی از اتاق‌های آنها در طبقهٔ پایین، و دایی‌ام و همسرش در دو اتاق آن طرف حیاط (در هم بودن چند زندگی همزمان)؛ و از طرف دیگر، همین بالاخانه قبلاً محل پذیرایی پدر بزرگ از همکاران و مهمانان غریبه‌اش بوده و بعدتر محل اقامت یکی دیگر از دایی‌ها در سفرهایش به ایران (بر هم قرار گرفتن چند دوره زندگی در یک مکان). اوائل انقلاب، قرار بود که ما برای مدت کوتاهی بنا به شرایطی به خانهٔ پدر بزرگ و مادر بزرگم نقل مکان کنیم، اما چیزی بعد از دیگری پیش آمد و بازگشت ما به خانهٔ خودمان انقدر طول کشید که کم‌کم در همان بالاخانه ریشه دواندیم و به تدریج فضاهای بیشتری را تسخیر کردیم. مثلاً در بخشی از اتاق پذیرایی بزرگ تا چند سال قفل بود، اما کم‌کم مادرم پارچه‌هایی برای خشک کردن سبزی کف آن گستراند و خواهر بزرگم برای درس خواندن به خلوت آن نفوذ کرد و من در بعدازظهرهای ساکت با اشیاء جذاب و گوناگونی که پدر بزرگم از سفرهای خارج سوغاتی آورده و در ویترین‌های این اتاق چیده بود به بازی مشغول شدم. در نهایت، خانوادهٔ ما تا زمان فوت پدر بزرگ و سپس مادر بزرگ، یعنی به مدت ۳۶ سال در این خانه باقی ماند: بالکن عظیمی که به آن «مهتابی» می‌گفتند به آشپزخانه تبدیل شد؛ بخش ناهارخوری اتاق پذیرایی بزرگ توسط یک سازهٔ چوبی سراسری جدا شد و در طول روز به عنوان اتاق نشیمن و در شب به عنوان اتاق خواب پدر و مادر استفاده می‌شد؛ زنگی که با یک ریسمان بلند از سقف ناهارخوری (سابق) آویزان بود تا پدر بزرگ و مهمانانش با آن پیشخدمت‌ها را در صورت نیاز خبر کنند در هم پیچیده شد و به صورت یک گرهٔ بزرگ نزدیک سقف



خارجی‌ها به غلط آن را به سرد و مغرور بودن آرژانتینی‌ها (بر عکس بقیه آمریکای لاتینی‌ها) نسبت می‌دهند. در دوران دیکتاتوری «هونتا» (حکومت نظامیان بعد از کودتا) این رقص به کار بیان واهمه‌ها و از دست‌دادن‌هایی می‌آید که آرژانتینی‌ها در این دوران تجربه کردند. پس به عقیده تیلور، خشونت و تناقضی که در تانگو هست همانیست که در زندگی آرژانتینی‌ها در طول قرن بیستم بوده است. همانطور که بین مثلاً سورئالیسم به عنوان یک سبک هنری و وضعیت سیاسی-اقتصادی پسامدرن سختی وجود دارد: هر دو حاصل یک کلیت تاریخی هستند. در واقع، معاصرین، آن فرم هنری را به عنوان بازنمایی وضعیت خود بازمی‌شناسند. اما فاصله تاریخی نگارگری دهه‌های هشتم تا دوازدهم از ایرانیان معاصری که من درباره‌شان می‌نوشتیم، مینیاتورها را به چیزی شبیه یک فرم رها دراز تاریخ بدل می‌کرد،^۱ به طوری که نسبت بین نگارگری و ایرانیان امروز و رای فراوانی، در دسترس بودن، و چشمگیر بودن‌شان روشن نبود، و در واقع مسأله من هم نبود.

پس گرچه مینیاتورها بر همه چیز جماعت ایرانی نقش بسته بودند، اما دلیل ارگانیکی برای استفاده از زیبایی‌شناسی خاص مینیاتورها جهت صورت‌بندی وضعیت معاصر به چشم نمی‌خورد. مینیاتورها به عنوان یک فرم الهام‌بخش می‌توانستند به کار توصیف وضعیت شیروفرنیکی بیابند که شاید بتوان پیرو مارشال برمن آن را «تجربه مدرنیته» (۱۳۸۹) نامید و تجربه ایرانیان هم از آن مستثنی نبوده است. این وضعیت از پیش با مفاهیمی چون موتاژ، کلاژ، اسمبلاژ، یا پاستیش (جیمسون، ۱۳۹۴) توضیح داده شده، پس آیا تنها مزیت نسبی استفاده از مینیاتورها این است که سنتی بومی برای نشان دادن این وضعیت هستند؟ آیا می‌توان زیبایی‌شناسی محصول یک وضعیت تاریخی را برداشت و به طور دلخواه برای توضیح وضعیتی دیگر در زمان‌های دیگر از آن استفاده کرد؟ آیا نگارگری همچنان به عنوان یک فرم «به درد ما می‌خورد» چون شیوه‌ای از بودن در جهان را به نمایش می‌گذارد که به طور بنیادینی ایرانی‌ست و طی قرن‌ها به ما رسیده است، یا چون صرفاً یک سبک هنری‌ست که به صورت‌بندی همزمانی‌ها، تناقض‌ها، و جایگاه‌های آستانه‌ای که بخشی از وضعیت جهانی‌شده امروز هستند کمک می‌کند؟ سرانجام، آیا مینیاتورها، چنانکه مجید اخگر می‌گوید، رؤیای نیمه‌فراموش شده ما هستند که «باید رد ترس‌ها و اشتیاق‌ها و نیروگذاری‌های روانی جمعی‌مان را در آن [ها] بیابیم» (اخگر، ۱۳۹۱، ۳۷).

پرده دوم: پوئیس^۲ ایرانی: فکر کردن با مایکل فیشر

می‌شد و من امکان دیدن فضاهایی را پیدا می‌کردم که مردانی که خود آنجا بودند بهشان دسترسی نداشتند. من هم بیرون بودم و هم، به واسطه دوربین، امکان سرک‌کشی به اندرونی را داشتم؛ هم دور بودم و هم نزدیک؛ هم خارج از حریم فیزیکی آن خانه و هم محرم به با هم بودن‌هایی که در فضاهایش شکل می‌گرفتند. دوربین نیز مثل تلفن و نامه، اجازه می‌داد تا زمان آنها و زمان ما (با ۱۰ ساعت اختلاف، به علاوه همه روزهایی که طول می‌کشید تا فیلم یا نامه به دست‌مان برسد) در هم شوند و بر هم قرار گیرند.

مینیاتورها با ترکیب‌بندی خاص خود امکان ترسیم این همجواری‌های ناهمخوان زمانی و مکانی، و از جمله خود مفهوم «موقت دائمی» که پیش‌تر به کار بردم، را پیش روی من قرار دادند. برداشت من در این پرده از مواجهه‌ام با مینیاتورها این بود که شیوه پرداختن به فضا (و حتی زمان) در این سنت زیباشناختی می‌تواند به صورت‌بندی و مفهوم‌پردازی ویژگی‌های فضا-زمان اجتماعی-ای که خود در آن بزرگ شده بودم و چه بسا تجربه یک خانواده ما هم نبود و خبر از اتصال‌ها و انفصال‌ها، تداوم‌ها و گسست‌های زیست جامعه ایران معاصر در میانه انقلاب، جنگ، مهاجرت، و تحولات تکنولوژیک می‌داد، کمک کند و ما را از دام روایت‌هایی که این «تنش» را نمی‌بینند، جدی نمی‌گیرند، یا سعی‌ای ساده‌لوحانه در حل و فصلش دارند، برهاند. در پایان یکی از آن مشق‌ها نوشته بودم که چشم‌انداز مردم‌نگاری من، صحنه مواجهه‌ها و هم‌آیندی‌ها و هم‌برنشانی‌ها، ارتباطات و اتصالات، به یک نگاره ایرانی می‌ماند: صحنه‌ای شلوغ از فضاهای همزمان و آدم‌هایی که مشغول نظاره، گوش سپردن، و سرک کشیدن از گوشه و کنار این فضاها هستند، و خود من که هر بار از گوشه‌ای به آن درمی‌آیم، همزمان حاضر و غایب، پوشاننده و نمایاننده.

البته به نظر می‌رسید که این تجربه‌ورزی با فرم برای کلاس جولی تیلور جواب داد، اما بین این نوع استفاده از مینیاتورها و استفاده خود تیلور از تانگو برای نوشتن درباره آرژانتین معاصر تفاوت‌های عمده‌ای وجود داشت. در «تانگوهای کاغذی»، تیلور استدلال می‌کند که «آنچه تانگو راجع به آرژانتین به عنوان زادگاه این فرم هنری می‌گوید، چیزهایی را درباره این ملت روشن خواهد کرد که مدتهاست ناظران بیرونی را سردرگم کرده‌اند» (Taylor, 1998, 1) به گفته او، آرژانتینی‌ها در طول قرن بیستم خود را بین آمریکای لاتینی بودن و اروپایی بودن سرگردان یافته‌اند و هویت‌شان با این حس غربت و تردید و عدم امنیت گره خورده است که به بهترین نحو در رقص و ترانه‌های تانگو نمود می‌یابد و اغلب

۱. برای نمونه، فراوانی جلوه‌های زندگی درباری (مراسمی چون شکار، جنگ، تاج‌گذاری، تفرج در طبیعت، و غیره) در مینیاتورها و اصولاً ماهیت درباری نگارگری ایرانی در قرن‌های هشتم تا دوازدهم بی‌ربط و «خارج از کوک» نسبت به تجربه‌ها و ترجیح‌های زیبایی‌شناختی ایرانیان معاصر مورد مطالعه من به نظر می‌رسید.

۲. Poesis

به معنای «ساختن»، آفرینندگی، کار مولد خلاقه، ساحت ابداع، که البته هنر را هم شامل می‌شود، ولی محدود به آن نیست.

اجتماعی و تاریخی و سیاسی و اقتصادی خاص است، هنوز به طور کامل مفصل‌بندی و تعریف نشده و همچنان در حال تکوین و برآمدن^۲ است (Williams, 1977, 133).

چندگانه‌گی‌های همزمان مینیاتورها و «توجه پراکنده» ای که می‌طلبیدند هم برای ترسیم پخش‌بودگی قدرت در این میدان به کار می‌آمد و هم برای تجسم نسبت‌های مختلف با آن: به واسطه نقشم به عنوان مردم‌نگار، ناگزیر از معاشرت از نزدیک با فعالین ایرانی بودم، از شرکت در جلساتشان، حتی در مواردی همراهی و کمک به آنها در انجام فعالیت‌های روزانه‌شان تا به این وسیله به آن فهم از جهان آنها و فهم فهم آنها از جهان برسم. بسیار پیش می‌آمد که خود را در موقعیت معذبی می‌یافتیم که نه می‌خواستیم عضوی از اعضاء آنها و لزوماً همدل و همدست با آنها در اهداف و برنامه‌هایشان باشیم، و نه می‌خواستیم چنان دور از آنها بایستیم و خودم را جدای از آنها بگیرم که آن فهم ناممکن شود. به علاوه، به عنوان یک دانشجوی ایرانی در آمریکا خودم هم به هر حال عضوی از همان مجموعه بزرگ‌تری بودم که آنها، و فضای تجربه‌هایمان و دغدغه‌هایمان و بحث و جدل‌هایمان در موارد مهمی مشترک بود، هر چقدر هم که به اصطلاح «زاویه داشتیم» یا نقد و اختلاف نظر داشتیم. این «زاویه» صرفاً زائیده عقاید سیاسی یا تجارب شخصی یا روحیه‌های متفاوتمان نبود؛ بلکه حاصل دو نوع رویکردمان به این جهان مشترک هم بود: آنها فعال بودند، مداخله می‌کردند، و می‌خواستند تغییر ایجاد کنند؛ من پژوهشگر بودم و قرار بود فعالیت‌های آنها را مشاهده و تحلیل کنم. شاید پرسپکتیو روشنگری به من اجازه نمی‌داد که همزمان هم دور و هم نزدیک، هم بیرون و هم درون، هم انسان‌شناس و هم فرد بومی باشم (یا این درهم‌آمیختگی را صرفاً در قالب پارادوکس یا تناقض تصویر می‌کرد)، اما پرسپکتیو نگارگری به طرز دلچسبی از این تمایزهای سفت و سخت تن می‌زد و چشم‌انداز مناسبی برای مردم‌نگاری من که خود گویی به مجموعه‌ای از گریزها و تن‌زدن‌ها تبدیل شده بود فراهم می‌کرد (در ادامه خواهیم گفت که منظورم از این مجموعه‌ای از گریزها و تن‌زدن‌ها چیست).

در این زمان، دیگر بسیاری از چیزهایی را که دیگران درباره «فرهنگ ایرانی» نوشته بودند خوانده بودم. در یک طرف طیف، انواع «آسیب‌شناسی فرهنگی» بود که شکل افراطی آن را مثلاً در «جامعه‌شناسی خودمانی» حسن نراقی می‌توان یافت و ذیل «خود-شرق‌شناسی» و «خلقیات‌نویسی» ایرانیان درباره آن بسیار صحبت شده است. از این رویکرد گریزان بودم و این گریز وقتی برایم حیاتی‌تر می‌شد که خود مطلعین کلیدی من در واشنگتن مدام از همین آثار و مفاهیم برای آسیب‌شناسی فرهنگی استفاده

در سال ۲۰۰۳، وقتی قرار بود اولین کار میدانی مستقل ۱۸ ماهه خود را به عنوان بخشی از مناسک گذار از دوران دانشجویی و ورود به قبیله انسان‌شناسان/مردم‌شناسان حرفه‌ای تعریف کنم، به دلیل مشکلات وضعیت ویزا بعد از یازده سپتامبر که رفتن به ایران برای کار میدانی و ورود مجدد به آمریکا را پیچیده می‌کرد، ناگزیر انتخاب‌های خود را محدود به ایرانیان مقیم آمریکا دیدم. بعد از چند کار پراکنده با انجمن دانشجویان ایرانی دانشگاه رایس و فیلمسازان و نویسندگان ایرانی مقیم هیوستون، تصمیم گرفتم برای مطالعه سازمان‌های ایرانیان به پایتخت آمریکا بروم. وضعیت واشنگتن در سال‌های ۲۰۰۳ و ۲۰۰۴ طوری بود که کار با سازمان‌های ایرانی را به طور ویژه‌ای حساس می‌کرد. طالبان پیرو مداخله نظامی آمریکا و سایر کشورها در سال ۲۰۰۳ از هم فروپاشیده بود و حامد کرزی با قانون اساسی جدید به رئیس‌جمهوری رسیده بود؛ درست در همین سال، آمریکا به عراق حمله کرده بود تا پیرو حملات یازده سپتامبر صدام حسین را سرنگون کند. نقش مخالفین مقیم خارج دولت عراق در شکل‌دهی به مداخله نظامی آمریکا در عراق بر سر زبان‌ها بود، و قابل تصور است که سازمان‌های ایرانی مقیم واشنگتن، با توجه به موقعیت ایران در خاورمیانه و قرار گرفتنش درست بین عراق و افغانستان، در چه فضای پرتنش فعالیت می‌کردند. از طرفی با تحولات اخیر، مرئیت جدیدی پیدا کرده بودند و افراد و دولت‌ها شنوای تحلیل‌ها و توصیه‌هایشان بودند؛ حتی رمان‌ها و ادبیات داستانی ایرانی تولید شده یا ترجمه شده توسط ایرانیان مقیم خارج هم شدیداً خواننده پیدا کرده بود. از طرف دیگر، برچسب همکاری و همدستی با هر یک از دولت‌ها برچسب آسانی برای با خود کشیدن نبود و خواه‌ناخواه بخشی از انرژی سازمان‌ها صرف اعلام استقلال و برائت جستن از دولت‌ها، با تاکید بر اینکه فعالیت ما «فرهنگی»ست، «مدنی»ست، «انسانی»ست (و نه «سیاسی») می‌شد.

علاقه‌مند بودم که ببینم «ایرانی بودن» به چه صورت‌ها و طی چه سازوکارها و در واقع از طریق چه تعاریف و دانش‌هایی، چه پرکتیس‌های اجتماعی، و چه روابط قدرتی در آمریکا و توسط این سازمان‌ها بر ساخته می‌شود. شاید بشود گفت که علاقه‌مندی من به نوعی آگاهی شکل گرفته در یک شرایط سیاسی-اقتصادی خاص بود، در فرهنگ خاص یک برهه تاریخی، و در اثر تجربه زندگی در یک زمان و مکان خاص، یعنی ایرانی بودن در پایتخت آمریکا در سال‌های ابتدایی قرن بیست و یکم، در دوران رئیس-جمهوری بوش پسر که با حملات یازده سپتامبر کلید خورد و رسماً نام دوران «جنگ با تروریسم»^۱ را به خود گرفت. آنچه به دنبالش بودم به مفهوم «ساختار احساس» ریموند ویلیامز نزدیک بود، چیزی از جنس تجربه وضعیتی که گرچه خود محل تلاقی نیروهای

1. War on Terror

2. Emergence

ایرانی در چشم ایرانی مدرن یا بهشت عدن در چشم مؤمن؛ هر چه هست، عنصری از خیال در آن هست که گذشته از دست رفته یا آینده نیامده را در ذهن آنها به زمان حال متصل می‌کند؛ نوستالژی و اتوپیا مشترکاتی دارند (مسکوب ۱۳۷۰).^۶ اما من همانقدر که نمی‌خواستم با سلاح مینیاتورها و امثالهم به جنگ مرضی به نام ایرانی بودن بروم، نمی‌خواستم هم با توسل به مینیاتورها و امثالهم بر یک نوع باغ و بهشت ایرانی، چه به عنوان نوستالژی گذشته و چه به عنوان اتوپیای آینده، تأکید کنم. در اینجا خود «فرهنگ» محل دعوا بود؛ نه اینکه فرهنگ ایرانی چیست، بلکه اصلاً آیا توسل به «فرهنگ» به این ترتیب برای توضیح تجربه‌های ایرانیان معاصر، و در این مورد ایرانیان دور از وطن، تا چه اندازه قابل دفاع است. خود «فرهنگ» به این ترتیب مفهومی بود که می‌خواستم از آن طفره بروم، تن بزنم، و در مقابلش مقاومت کنم. سرانجام، مسأله دیگری که می‌خواستم در مردم‌نگاری خود از آن تن بزنم تولید دانشی بود که قدرت حاکم مشخصاً در ایالات متحده به آن علاقه‌مند بود، دانشی که ایرانیان معاصر را به مثابه قربانی صورتبندی می‌کرد و به این ترتیب به کمک توجیه سیاست‌های تهاجمی و مداخله‌جویانه آمریکا در رابطه با ایران می‌آمد. برخی از سازمان‌های ایرانی، خواسته یا ناخواسته، این دانش را به صورت بسته‌بندی شده در دسترس دستگاه‌های سیاسی-رسانه‌ای مترصد در واشنگتن قرار می‌دادند، و من واهمه داشتم که نکند دانشی که من هم به عنوان مردم‌نگار تولید می‌کنم، علی‌رغم میل و نیت خودم، در همین راستا مورد استفاده قرار گیرد.

به این ترتیب، گویی آن «ساختار احساس»، آن «ایرانی بودن» که در این میدان قصد فهم و ثبتش را داشتیم، خود به تعبیر مایکل فیشر، همچون ایزه عشق در غزل‌های فارسی، اغفال‌گر، گریزان، مستعجل، مرموز، دست‌نایافتنی، و طفره‌رونده می‌نمود؛^۷ و سوسه‌آمیز، انگیزه‌بخش، در حال حرکت، غیرقابل ستحاق شدن و میخکوب شدن، و در نتیجه زنده (Fischer, 2009). دانا‌ها راوی این بخش زنده فعال را «روبه‌گریزیا»^۸ می‌نامد که مدام ما را شگفت‌زده می‌کند و تن به طبقه‌بندی‌های ما و دوگانه‌های به

می‌کردند: یکی سعی می‌کرد از طریق آثار و فعالیت‌های خود با فرهنگ سیاسی «دوپهلو و شایعه/غیبت-محور» ایرانی مبارزه کند و ایرانی‌ها را به شهروندان یک نظام شفاف و مشارکتی در آمریکا تبدیل کند؛ دیگری به پیروی از چسلاو میلوش^۱، نویسنده لهستانی، و اشاره‌اش در «ذهن در بند»^۲ به «کتمان»^۳ به عنوان راهی برای بقا در نظام‌های توتالیتر، کار خود را مبارزه با این فرهنگ در میان ایرانیان می‌دانست. وضعیت میدان من در مقطعی کم از یک جنگ فرهنگی یا «مهندسی و پزشکی فرهنگی» برای بهبود و اصلاح خلیقات و اخلاقیات ایرانیان نداشت. روزی که یکی از مطلعین کلیدی‌ام در توضیح این فرهنگ به خبرنگاری گفت که ایرانی‌ها مثل فیگورهای مینیاتورها یاد گرفته‌اند در حاشیه‌ها و آستانه‌ها بایستند و درگوشی نظر بدهند اما کنشگر در صحنه نیستند، فهمیدم که مینیاتورها می‌توانند به راحتی به جلوه‌ای از «بیماری‌های فرهنگی» مان تبدیل شوند و این کاری بود که می‌دانستم نمی‌خواهم با مینیاتورها انجام دهم. در طرف دیگر طیف، آثار ایران‌شناسان خارج کشور بود که به شیوه «مکتب فرهنگ و شخصیت»^۴ در انسان‌شناسی، مجموعه‌ای از «کهن‌الگو»ها را برای شخصیت ایرانی برمی‌شمردند که گرچه «آسیب-شناسانه» نبودند، به نظر ذات‌گرایانه و بیش از اندازه مضر بر تداوم به جای گسست می‌رسیدند. از قضا در آثار بسیاری از این دسته دوم می‌شد حداقل اشاره‌ای به نگارگری به عنوان بخشی از سنت فرهنگی ایرانی و محمل برخی از مهم‌ترین کهن‌الگوهای ناخودآگاه جمعی ایرانیان یافت: «باغ» به اعتقاد مایکل هیلمن^۵ برای ایرانیان یک «استعاره فرهنگی» است که شکلی از بودن در جهان و مفهوم‌پردازی و صورتبندی جهان را رقم می‌زند (Hillman, 1990). شاهرخ مسکوب در «گفتگو در باغ» می‌گوید که نه تنها تصویر باغ در تقریباً همه جلوه‌های فرهنگ ایرانی، از فرش ایرانی گرفته تا حیاط ایرانی و البته نقاشی ایرانی تجلی یافته، بلکه خود مینیاتورها هم از نظر فرمی مثل یک باغ، به دقت حرس شده، پر از جزئیات، و قاب‌بندی شده هستند: یک ساخت ایده‌آل مثالی. این باغ/عالم مثال می‌تواند وطن باشد در چشم مهاجر یا کودکی در چشم بزرگسال، سنت

1. Czesław Miłosz

2. Captive Mind

3. Ketman or doublethink

4. Culture and Personality School

5. Michael Craig Hillmann

۶. جالب است که وقتی محمدرضا قانون‌پرور، مترجم «گفتگو در باغ» به زبان انگلیسی و نویسنده کتابی در همین باره به نام «ترجمه باغ» (Translating the Garden)، را در خانه‌اش در تگزاس ملاقات کردم، حیاطی به سبک ایرانی در خانه خود درست کرده بود که بر دیوارش یک نقاشی مینیاتور، همان تصویر معروف دو دلداده زیر سایه سرو و در کنار جوی آب، نقش بسته بود! یا وقتی مادرم کتاب «گفتگو در باغ» را برایم از ایران به آمریکا فرستاد، پشت جلدش نوشته بود: به دخترم، برای اینکه در باغ باشدا

۷. همه معادل‌های elusive

۸. Coyote/Trickster

راجع به این فیگور اسطوره‌ای «روبه‌مکار» که در فارسی معنای منفی دارد، ولی در فرهنگ‌های بومیان آمریکا جنبه مثبتی هم دارد (ویژگی «عیار» بودن) و در واقع یک جور «قهرمان» است البته بیشتر می‌توان نوشت، ولی آن را به فرصت دیگری وامی‌گذارم.

مدارهای جهانی در طول زمان، هر بار دیگر گونه، استفاده و فهم شده می‌شوند (Fischer, 2004). او «بازآوایی»^۶ آواها و آرایه‌ها را در سه سنت شفاهی، ادبی، و دیداری، از شاهنامه و اوستا تا روایت‌های ادبی و فیلمی مدرنیستی دهه‌های ۴۰ و ۵۰ و رابطه‌شان با ادبیات کافکائی هدایت در دهه‌های قبل‌شان، و تا سینمای بعد از انقلاب ایران، دنبال می‌کند. به اعتقاد او، پس از فروپاشی امپراتوری زرتشتی، هویت ایرانی تکه‌تکه شد، ولی آرایه‌ها و استعاره‌ها و کیهان‌شناسی آن در طول زمان با اشعار حافظ، آموزه‌ها و شخصیت‌های شیعی، شاهنامه، فلسفه اشراقی، و غیره به گونه‌های مختلف درآمیختند و از نو در راستاهای مختلف بسیج شدند و می‌شوند همچنان: طنین یا پژواک این نحوه بیان را از نقالی‌ها و زورخانه‌ها تا گفتمان سیاسی معاصر می‌توان شنید؛ یک میراث فرهنگی غنی که در عین تغییرات فراوان، درصدی از انسجام را تا به امروز حفظ کرده (Fischer, 2004). نگاه فیشر به «فرهنگ» به گفته خودش به نگاه باختین به رمان به عنوان یک فضای دیالوژیک یا مکالمه‌ای نزدیک است: فرهنگ هم لوح فشرده‌ای از سبک‌های مختلف است، ولی یک انسان‌شناس همیشه در پی این است که «نزدیکی‌ها/پیوستگی‌ها/خویشاوندی‌های گزینشی»^۷ بین این گفتمان‌ها، سبک‌ها، یا رتوریک‌ها، و گروه‌ها، موقعیت‌ها، و جایگاه‌های اجتماعی بیابد (Fischer, 2004) گرچه فرهنگ‌ها را نمی‌توان ساختارهای نمادین یکپارچه‌ای دانست، اجزاء آنها به هم بی‌ربط هم نیستند. در واقع می‌توان به نظریه‌ای از فرهنگ رسید که پویاست و بر واقعیت تاریخی و اقتصادی-سیاسی نور می‌تاباند، و در عین حال نسبت به هرمنوتیک رتوریک‌های فرهنگی چنان که در درون آن فرهنگ تجربه می‌شوند حساس است (Fischer, 2004). منظور فیشر از پوئیس هم همین مجموعه حساسیت‌ها و طرح‌هاست که چه بسا طنین خود را نه تنها در آثار هنرمندان معاصر که در شیوه‌های بیان سیاسی، دینی، قومی، مدنی، آموزشی، و علمی باز یابد.^۸

اما در استدلال فیشر دو نکته را نباید از نظر دور داشت: نخست اینکه این «بازآوایی»‌ها تکرار و تقلید صرف نیستند و می‌توانند معانی و

جا مانده از روشنگری نمی‌دهد (Haraway, 1988). جوزف دومیت^۱ انسان‌شناس نیز به نقل از دلوز از می‌گوید که انسان‌ها همه، و اشیاء هم، یک عنصر بازگوشانه غیر قابل تقلیل در خودشان دارند که در برابر هر نوع طبقه‌بندی و پروژه‌های مقاومت می‌کند؛ زنده بودن دل‌ها^۲ هم از این روست که بخشی از آنها همواره از سنجاق شدن به دیوار (مثل حشراتی که دانشمندان مطالعه و ثبت‌شان می‌کنند) می‌گریزد (Dumit, 2014). اندیشیدن در نقطه پایانی محدودۀ اندیشه موجود یعنی مواجهه تعهد ما با زنده‌بودن سرسختانهٔ ایزه‌های تعهدمان (Dumit, 2014). در حالی که مطلعین کلیدی من در واشنگتن همه به نحوی می‌کوشیدند «ایرانی بودن» را در پروژه‌های خود سنجاق کنند، من از طرفی به عنوان یک ایرانی از اسیر شدن در قالب‌های روایی آنها می‌هراسیدم و از طرف دیگر به عنوان یک مردم‌نگار، از اینکه پروژه خود من هم یک تکنولوژی ثبت و ضبط، یک قالب روایی خاص، باشد (که بود؛ قطعاً هر روایتی هست) که آنها را در خود اسیر کند (هراس دوطرفه‌ای که در جای دیگر از آن در قالب «خون آشام» نوشته‌ام) (Naficy N., 2009).

از مایکل فیشر آموختم که چگونه آنچه او «پوئیس ایرانی» می‌نامد در واقع به کار آمده است تا طفره رفتن و تن زدن را نه تنها به عنوان یک زیباشناختی نوشتاری در متن که به عنوان یک زیباشناسی اجتماعی در میدان اجرا کنم. فیشر پیش از رسیدن من، از رایس رفته بود، ولی همیشه حکم یکی از پدرزرگ‌ها یا عموهای هرگز نندیده را برای ما دانشجویان داشت که تشویق می‌شدیم به عنوان بخشی از خویشاوندان دانشگاهی‌مان تجسم‌شان کنیم. وقتی از او خواستم به شورای راهنمایی رساله‌ام پیوندد با بزرگواری قبول کرد. در باقیماندهٔ این پرده از دریافت‌های راهگشای او در مورد پوئیس ایرانی می‌نویسم.

استدلال محوری فیشر در کتاب قطورش با عنوان بلندبالای «گنگ‌های خواب‌دیده، بوف‌های کور، و دانش‌های پراکنده: پوئیس ایرانی در مدارات فراملی»^۳ این است که یک «سبک ویژه»/«تجوهری بیان»^۴ ایرانی وجود دارد، مجموعه‌ای از «آرایه‌ها»^۵ ی ایرانی، که در

1. Joseph Dumit

2. Signifiers

3. Mute Dreams, Blind Owls, and Dispersed Knowledges: Persian Poesis in the Transnational Circuitry

4. Idiom (sometimes "rhetorical idiom")

5. Imagery

6. Resonance/ reverberation

۷. "Elective Affinities"

۸. نام رمانی از گونه که برگرفته از ایدهٔ قرن نوزدهمی در شیمی بوده که بین بعضی مواد در جهان خویشاوندی‌ها و پیوندهایی هست که بین بعضی‌های دیگر نیست (مثل آب و روغن). بعداً وبر، بنیامین، و دیگران هم به ترتیبی با این ایده گوته درگیر شدند.

۱. در مورد پیوند بین نقاشی، موسیقی، فرش، و شعر ایرانی، مسکوب هم در «یادداشتی دربارهٔ مینیاتور» اشاراتی کرده؛ و به مقاله «برخی ویژگی‌های مشترک شعر فارسی و هنر ایران» احسان یارشاطر ارجاع داده است (مسکوب ۱۹۳۱، ۷۴۱). همچنین در «زبان، منزلت، و قدرت در ایران» ویلیام بی‌من استدلال مشابهی را در رابطه با مرادفات میان‌فردی روزمرهٔ ایرانیان مطرح می‌کند که اینها «دارای بُعد زیباشناختی غیرقابل انکاری است» که حال و هوای آن در «طرح‌ها و نقوش در هم تافته و باشکوه در ظریف‌ترین قالی‌های ایرانی، پیچیدگی شگفت‌انگیز قافیه، وزن، صنایع شعری و بای با کلمات در شعر کهن پارسی و خزن و اندوه دلنشین حاصل از بدیهه‌نوازی ردیف‌های آهنگ در موسیقی سنتی ایرانی، همه و همه قدری» منتقل می‌شود (بی‌من، ۶۸۳۱). او سپس مضامین فرهنگی تکرارپذیری را مطرح می‌کند که «حاوی مؤلفه‌های نمادین مهمی هستند که تنها به قلمرو تعامل اجتماعی محدود نمی‌شوند بلکه در همه عرصه‌های فرهنگی ایرانیان حضور دارند و به هر چیزی که «رنگ و بوی ایرانی» داشته باشد، از کاربرد ضمائر گرفته تا اعتراضات سیاسی و از نمایش‌های مذهبی گرفته تا امتیازات ویژهٔ ملوکانه معنی می‌بخشند» (بی‌من، ۳۲).

به مثابهٔ تکرار نیست (همان: ۱۹۸-۹۹).

دومین نکته، ماهیت «موبیوس-مانند» این لایه‌ها (درون و بیرون، دور و نزدیک، قدیم و جدید، فیگور و دیسکورس، ...) است، به طوری که همیشه نمی‌توان به راحتی بین آنها تمایزی قائل شد: آنها چون نوار موبیوس^۶ به هم تبدیل شونده هستند^۷ (Fischer, 2004, 270) برای مثال در مورد سینمای ایران، فیشر معتقد است که این سینما لایه بر لایه از اوستا و شاهنامه و قرآن تا مولوی و حافظ و سعدی، از نگارگری و پرده‌خوانی تا و ساعدی و هدایت و شعر نو بهره می‌گیرد؛ می‌بافد، و بین فیگور و دیسکورس رفت و آمد می‌کند، بین زمانمندی‌های مختلف از الگوهای ژنریک، بین تکرارها و گسست‌ها؛ و به شرایطی که پیش از این نبودند واکنش نشان می‌دهد: هنری «چندنگاره و چندنقشه»^۸ (Fischer, 2004, 353). برای فیشر، تفسیرهای مختلف از طریق «پیش و پس‌سازی» یا «فرانهِش»^۹ مؤلفه‌های مشترک («آرایه‌ها») امکان‌پذیر می‌شود. این پیش و پس‌سازی، خود می‌تواند صورت-های گوناگونی چون هم‌برنشان^{۱۰}، وارونه‌سازی^{۱۱}، ادغام^{۱۲}، انشقاق^{۱۳}، مونتاژ، یا تکرار به خود بگیرد (Fischer, 2004, 406). به واسطهٔ اینهاست که به اعتقاد فیشر می‌توانیم همواره به دنبال صورت‌بندی‌های جدیدی باشیم که ایدئولوژی‌ها و زیرساخت‌های تکنوفیزبولوژیک را در هم می‌شکنند و گنگ‌های خوابدیده را به گفتن، عالم کر را به شنیدن، بوف‌های کور را به دیدن و جلو رفتن، و «دانش‌های پراکنده» را به عمل کردن به عنوان اندوختگان/گنجگان^{۱۴} مهمی که هستند وامی‌دارند. (Fischer, 2004, 393) در پیشگفتار کتاب «گنگ‌های خوابدیده، ...» به فیلم «مارمولک» اشاره شده که در زمان نگارش کتاب، کوتاه‌زمانی پس از شروع اکران، هم توقیف شده و هم نشده (می‌شود سی دی اش را از دستفروش‌ها خرید و همه هم دارند از اش حرف می‌زنند)؛ فیشر می‌گوید: «درست

کارکردهای بسیار متفاوتی به خود بگیرند و در ترکیب‌های کاملاً جدیدی ظاهر شوند. برای مثال در بررسی آثار صادق هدایت، فیشر بر این نکته هم در مورد سورتالیسم و هم در مورد مینیاتورها، به عنوان دو نحو^{۱۵} هنری، تأکید می‌کند: هدایت صرفاً یک مدرنیست نیست که از یک نحو جدید هنری (سورتالیسم)، مناسب برای بیان تجربه‌های معاصر، بهره می‌گیرد. گرچه سورتالیسم در آن دورهٔ تاریخی در همه جای جهان پخش شد، به کارگیری‌اش در هر جا رنگ و بوی فرهنگی خاص آنجا را گرفت و در کار هدایت هم آنچه مورد نقد قرار می‌گیرد نه جهان تکنولوژیکال و انسان‌زدایی‌شده که جهان سنتی بنیادگرای مردسالار است و گذشته‌ای هم که او احضار می‌کند، نه گذشتهٔ پیشا اسلام که گذشته‌ای است که در آن حرکتهای ضد اسلامی همچون بابک خرم‌دین و مازیار و برمکی‌ها شکل می‌گرفت. نشانه‌ای که او از تمدن ایرانی-اسلامی برمی‌دارد، یک نقاشی مینیاتور است از یک پیرمرد و یک حوری با یک جام باده زیر یک درخت سرو در کنار جوی آب، ولی او معناهای متفاوتی به آن می‌دهد.^{۱۶} او با بازخوانی و بازگویی مینیاتور، معنای آن را عوض می‌کند و آن کلیشه را تبدیل به چیز دیگری می‌کند (Fischer, 2004, 194-196). او تصویر زن مینیاتور را که سابقاً به شکل یک حوری نوعی روی یک قلمدان (یک جعبهٔ مستطیلی تابوت-مانند) نقش بسته بود، مجدداً، ولی این بار به صورت پرترهٔ یک روسپی روی یک کوزه یا گلدان که در شعر خیام هم سنجیتی با اندام زنانه دارد نقش می‌کند (Fischer, 2004, 197). به اعتقاد فیشر، برای «خواندن» هدایت، باید تصاویر، توصیف‌ها، و قطعات رفتار شخصیت‌ها را «واخواند/همسنجی کرد»^{۱۷} و «از فهرستی به فهرست دیگر مقابله نمود»؛^{۱۸} باید سیاهه یا موجودی^{۱۹} مولفه‌های فرهنگی سنتی ایرانی را دید که نه فقط کار او را لایه‌مند و به طرز غنی ایرانی می‌کنند که همچنین نشان می‌دهند دیدگاه او نسبت به زندگی و تاریخ صرفاً

۱. Syntax

۲. در «یادداشت‌هایی دربارهٔ مینیاتور»، مسکوب هم به این تصویر در «بوف کور» اشاره می‌کند، و مایکل بیبرد هم باغ را یک «تصویر نخستین» برای ایرانی‌ها می‌داند که مدام در آثار آنها تکرار می‌شود. دو دل‌داده در کنار جوی آبی و سایهٔ سروی، جام باده‌ای در دست و به شعر و سماع، نقش شده است و این مدام در ذهن راوی داستان تکرار می‌شود بی آنکه او بداند چرا (مسکوب ۱۹۳۱).

۳. collate

۴. Cross-reference

۵. Inventory

۶. Mobius strip

۷. نگاه کنید به «یادداشت‌هایی دربارهٔ مینیاتور» مسکوب (۸۳۱): «دنیای تصویرشده نه تنها مانند رویهٔ کاغذ مسطح و دوبعدی است بلکه بیرون و درون هم از یکدیگر جدا نیستند؛ از این دیدگاه همهٔ اندرونی بیرونی است.»

۸. Palimpsest

۹. Transposition

۱۰. Juxtaposition

۱۱. Inversion

۱۲. Merging

۱۳. Splitting

۱۴. Resource

مثل همه چیزهای دیگر در ایران: یکی بود، یکی نبود!»؛ هم‌ارزی و همزمانی بودن و نبودن در آن واحد (همان: x).

با در نظر داشتن این دو نکته، اکنون می‌توانیم به برخی مؤلفه‌های اساسی پوئیس ایران به اعتقاد فیشر نگاه بیندازیم: یکی از اینها منطق حکایت-محور^۱ است به نحوی که از خلال این حکایت‌ها فضایی برای بحث و نقد و مناظره و بازگفتن باز می‌شود (بر خلاف منطق تجویزی^۲ یا گزاره‌ای^۳) (Fischer, 2004, 106-107).^۴ حکایت‌ها به گفته فیشر همیشه به لحاظ هرمنوتیک تمام‌نشده هستند و می‌توان آن را به صورت‌های مختلف بازگفت، و به این ترتیب است که لایه‌لایه در حافظه عمومی رسوب می‌کنند و همچنان در بسترهای جدید باز-زیسته می‌شوند و با ائتلاف‌های معاصر و شرایط مکانی مختلف، همچنان فضایی برای نقدهای فرهنگی جدید ایجاد می‌کنند (مثل حکایت ضحاک یا حکایت کربلا) (یا در یک «پرده» در سورئالیسم هدایت، این شیوه بیان به کار ترسیم وضعیت آستانه‌ای می‌آید که طبقات بورژوازی جامعه ایرانی در دوران پهلوی خود را درش می‌دیدند: بین شرق و غرب و سنت و تجدد (Fischer, 2004, 160). این حکایت‌ها و تمثیل‌ها^۵ در جهان پخش می‌شوند و سفر می‌کنند و هر بار حواشی یا تفسیرهایی بر آنها نوشته می‌شود (Fischer, 2004, 130). فیشر به نقل از والتر بنیامین به دو وجه هالاخا^۶ (احکام و فتاوا) و آگادا^۷ (امثال و حکم) در سنت متنی یهودی اشاره می‌کند: به اعتقاد بنیامین، کافکا به عنوان یک نویسنده یهودی به گونه‌ای از داستان-گویی (وجه آگادا) استفاده می‌کند که آن را از حالت صرفاً زنگ‌تفریحی در میان بیان قواعد و اصول (وجه هالاخا) برای انبساط خاطر طلاب تلمود-خوان در می‌آورد و به چالشی برای دکترین تبدیل می‌کند. پرواضح است که به اعتقاد فیشر چنین قابلیتی در حکایت‌های سنت ایرانی، پیش و پس از اسلام، هم وجود دارد (Fischer, 2014).

یکی دیگر از این مؤلفه‌ها، «سوژگی‌های ایرانی» (شیوه تعاملات انسانی، بیان احساسات، انواع شخصیت، ...) است که در رسانه‌های هنری ایرانی هم به صورت‌های مختلف ظاهر می‌شوند؛ مثلاً از یک طرف «تعارفی» را داریم که اهل اطناپ و آداب است و از طرف دیگر «لوتی» را که درویش-مسلک و روراست است^۸؛ دوتایی‌ای که همچون دوتایی اندرونی و بیرونی، یکی از جان‌مایه‌های کهن ایرانی است (Fischer, 2004, 218).^۹ مجید اخگر از اینها به عنوان «نقش‌مایه‌های تاریخی-زیبایی‌شناختی» یا «جوهری از روح و روحیه ایرانی» یاد می‌کند (اخگر، ۱۳۹۱، ۲۲۱-۲۲۲). مثلاً وجه «ظرافت» را هم در رفتار و منش روزمره و به معنای نوعی «حکمت عملی» که به خردمندی و نکته‌سنجی راه می‌برد می‌توان دید و هم در زبان و ادبیات که البته گاه به تصنع و اطناپ تبدیل می‌شود، مانند آن «تعقید و پوشیدگی و پیچیدگی زبانی و بیانی» که با «چرخش تغزلی» در ادبیات فارسی مرسوم می‌شود (اخگر، ۱۳۹۱، ۲۲۲). یا وجه «موقعیت‌شناسی» که به صورت میانه‌رفتاری و نرم‌گفتاری یا تقیه و مصلحت‌اندیشی و نهایتاً حضور همزمان حوزه‌های کاملاً ناسازگار (مثلاً خشونت تمام‌عیار در کنار پذیرفتاری و نرم‌خوبی تمام‌عیار) تجلی پیدا می‌کند، یا نوعی «آداب‌دانی نمایشی» (اخگر، ۱۳۹۱، ۲۲۴).

یکی از مهم‌ترین سوژگی‌ها در این میان سوژگی «رند» است که فیشر، بی‌من، اخگر، و دیگران همه درباره آن حرف زده‌اند.^{۱۰} چنانکه فیشر می‌گوید، رند نوعی هوشمندی دوپهلوی دارد: هم می‌تواند بسیار نکته‌سنج و رها از قیود سنتی اجتماع باشد و هم می‌تواند حیل‌گر و منفعت‌جو و زرنگ به معنای منفی باشد؛ حاضر جواب با جواب‌های دندان‌شکن (Fischer, 2004). به بیان اخگر (در مورد فیگورهای معمول نقاشی ایرانی سده‌های هشتم تا دوازدهم)، «می‌توان به یک تعبیر تمامی شخصیت‌های ایرانی این سده‌ها، به ویژه قهرمانان هر تصویر را مصداق یا تعین شخصیت رند به شمار آورد: چنان که این

1. Parabolic (of parables)

2. Normative

3. Propositional

۴. در این مورد، مسکوب هم در «یادداشت‌ها» اشاره می‌کند که مینیاتور هم «ناگزیر هنری روایی‌ست و در همه حال سرگذشتی، داستانی، حکایت و روایتی «آراسته» به زینت‌های خیال» (مسکوب، ۱۹۳۱، ۵۳۱)

5. Allegory

6. Halakha

7. Hagaddah

۸. حمید نفیسی بحث مفصلی درباره تپ شخصیتی «لوتی» در فرهنگ و ادبیات و سینمای ایران دارد (Naficy H, ۲۰۱۱).

۹. در این مورد بیمن نیز از الگوها یا طرح‌واره‌های بنیادین ایرانیان حرف می‌زند: «این چارچوب‌ها یا الگوهای بنیادی انگارهای شناختی فراهم می‌آورند که به تعریف و تعیین اینکه چه چیزی عادی و قابل انتظار محسوب می‌شود کمک می‌کند» (بی‌من، ۱۳۸۶، ۳۴). او دو حوزه از «تقابل فرهنگی نمادین» را مشخص می‌کند: «تقابل میان درون و بیرون» و «تقابل میان سلسله‌مراتب و برابری» (بی‌من، ۱۳۸۶، ۳۴) در تقابل درون و بیرون مثلاً به دو حوزه فلسفه (ظاهر و باطن) و معماری (اندرونی و بیرونی) اشاره می‌کند که هر کدام هم متضمن آداب رفتاری و گفتاری خاص هستند و البته متذکر می‌شود که «احساس بودن در یک موقعیت درونی/اندرون/باطن در برابر یک موقعیت بیرونی/بیرون/ظاهر امری ذهنی است و به عوامل مختلف بستگی دارد» (بی‌من، ۱۳۸۶، ۵۳).

۱۰. فرانتکلین لوتیس، استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیکاگو، در مدخل «حافظ» دانشنامه ایرانیکا، مثلاً، به نقل از داریوش شایگان می‌گوید که رند حافظ مهیج‌ترین نماد ابهام تعریف‌ناپذیر شخصیت ایرانیست. او می‌گوید چه بسا حافظ از این ابهام برای کارزار در مقابل دورویی رسمی استفاده کرده است، به منظور امتناع از ایدئولوژی و اصول جزمی (داگما) به‌طور کلی. لوتیس رند را یک شخصیت ضد نظم و نظام مستقر می‌داند. او یک آدم کلک (trickster) است که قراردادهای عرفی را در هم می‌شکند

و بیرون از سلسله‌مراتب اجتماعی می‌ایستد (Lewis, 2012).

یک هنر ندارد و «عمل به غیر از آن دور از مآل‌اندیشی خواهد بود» (بی‌من، ۱۳۸۶، ۲۲).

گویا من هم در مردم‌نگاری خود یک رند بوده‌ام که به تعبیر فیشر کوشیده‌ام از همین زیبایی‌شناسی (سیاسی، فلسفی، و سبکی) ظرافت،^۲ حفظ خود، و «توجه تقسیم‌شده» برای تن‌ندادن به نظم و نظام‌های مستقر و برآورده نکردن انتظار هیچکدام از گروه‌های درگیر بهره‌گیرم (Fischer, 2009). راوی حکایت خود من هم به تعبیر فیشر یک شخصیت دوپاره و در حال نوسان است: از یک طرف یک شخصیت پیکارسک یا مقامه‌نویس است که همینطور که پیش می‌رود اتفاقاتی برایش می‌افتد و او با لحنی تجربه‌محور از آنها می‌گوید؛ و از طرف دیگر یک صدای مقاومت است که در مقابل استفاده‌ی دستگاه‌های سیاسی رسانه‌ای واکنش‌گن از زندگی‌اش می‌ایستد. اضطراب او اضطراب هر آدم عادی‌ست از اینکه گفتمان‌های ژورنالیستی و سیاسی جایی برای خود خود زندگی او باقی نگذارند. این خودِ خودِ زندگی همان معشوقه‌ی اتنوگرافیک است که «لیکن به دست ناید» (Fischer, 2014) در پایان این پرده فکر می‌کنم شاید بیشتر از آنچه خود آگاه بوده‌ام از پوئسیس ایرانی متجلی در نگارگری بهره‌برده‌ام و «مردم‌نگارگری» هم خود می‌تواند نوعی فرانهمش و بازآوایی همان آرایه‌ها باشد. نوعی تجربه‌ورزی با هم‌برنشانی، وارونه‌سازی، ادغام، انشقاق، مونتاژ، یا تکرار حکایت‌ها و سوژه‌گی‌هایی که هم بخشی از من و میدان من در واکنش‌گن بوده‌اند و هم نبوده‌اند دست‌کم امضا و جای پایشان گه‌گاه خودی نشان داده است.^۳ به هر حال به اعتقاد فیشر، همه ما در زندگی معاصر با مجموعه‌ی پیچیده‌ای از حرکت‌های روایی، تنگناها،^۴ توطئه‌ها، سرایت‌کردن‌ها، زمان‌های از مدار به در گشته، مواجهه‌های فرهنگی، و توپولوژی‌ها (مکان‌شناسی، جای-نگاری) های موبیوس-مانند طرف هستیم. اینها واقعیت‌های اجتماعی هستند، به همان اندازه که «کولا»^۵ و «پاتلچ»^۶ (اشکال سنتی مبادله در اجتماعات بومی مورد مطالعه مردم‌شناسان کلاسیک همچون برانسلو مالینوفسکی و فرانتس بواس)، بسیار پیچیده‌تر از آنها و در عین حال به همان اندازه تعیین‌کننده و تاثیرگذار از نظر اجتماعی، که هر بار سرکوبشان کنی دوباره سر از جایی دیگر

فیگورها به لحاظ نقاشانه پرداخت شده‌اند با پرداخت ظریف، هیکل متعادل، حالت کلی و نوعی، چهره‌های با طمأنینه و آرام و بدون روان‌شناسی و ژست‌های حاکی از تأمل و درون‌نگری و نکته‌سنجی گویی همواره با موقعیت خود فاصله دارند؛ می‌جنگند، می‌نوشند، سلطنت می‌کنند و درگیر حکایت‌های پرمغز و حکمت‌آمیزند، اما گویی به گذرا بودن و سسستی و شکنندگی تمام این موقعیت‌ها وقوف دارند؛ گویی همزمان در دو ساحت و در دو سطح زندگی می‌کنند. آنان همزمان کنش‌گر و نظاره‌گر، درون و بیرون، و جدی و فارغ‌اند.» (اخگر، ۱۳۹۱، ۲۲۵-۲۲۴). یا در ادامه: «توانایی تشخیص و تفکیک موقعیت‌های متفاوت و اتخاذ شیوه‌های عمل متفاوت در آنها، پذیرش تفکیک اساسی ظاهر و باطن، بیرون و درون، و عمومی و خصوصی، و عمل در آن به عنوان نوعی استراتژی بقا؛ و لازمه‌ی تمامی اینها که نوعی هوشمندی و ذکاوت و بی‌خیالی» ست (اخگر، ۱۳۹۱، ۲۲۵) از نظر اخگر اینها خصیصه‌های فرهنگی عام و بیانگر نوعی «تمشیت نفس» (ساماندهی و مدیریت) در این جامعه هستند (اخگر، ۱۳۹۱، ۲۲۵) و بلیام بی‌من نیز خاطر نشان میکند که یکی از خصائل ایرانیان که خارجی‌ها مکرراً روی آن انگشت می‌گذارند «زرنگی» یا «زیرکی» ست که در حاجی بابای اصفهانی اثر موریه یا در ملانصرالدین به عنوان نمونه‌ی اعلا تجلی پیدا کرده است. اما چنانکه بی‌من استدلال می‌کند، این به معنای حيله‌گر بودن نیست، بلکه خود یک «اصل ارتباطی»^۱ در فرهنگ ایرانی ست که بازتاب آن را در تقیه شیعه و در شعر کلاسیک ایرانی در قالب «باطنی-گری» (قائل بودن به تعبیر و تفسیرهای متفاوت از یک پیام، به طوری که هر نماد صرفاً یک نموده معمول، یا هر دال یک مدلول، ندارد) هم می‌توان دید (بی‌من، ۱۳۸۶، ۵۷-۵۱). این اصل ارتباطی نه لزوماً حاکی از «ناامنی و بی‌اعتمادی» در زندگی ایرانیان (بی‌من، ۱۳۸۶، ۴۸) که بخشی از «نظام زندگی اجتماعی» آنهاست که در آن نوسان میان مجموعه‌های متضادی از ارزش‌ها وضعیتی چندان نامطمئن یا غیرمنتظره به شمار نمی‌آید (بی‌من، ۱۳۸۶، ۴۹). به این ترتیب، به اعتقاد بی‌من، «عبور از پیچ‌وخم روابط شخصی روزمره و موقعیت‌های تعاملی حتی برای کسانی که در درون این نظام نشو و نما یافته‌اند نیازمند مهارتی تمام‌عیار و همه‌جانبه است» که کم از

۱. البته منظور از اصل ارتباطی به گفته بی‌من «قاعده» نیست. اینها قواعدی نیستند که کسی از اول یاد بگیرد، بلکه تممیهایی هستند که افراد از تجارب خود استقراء و استنتاج می‌کنند (۸۶)

2. Tact

۳. نمونه‌های دیگر از تجربه‌ورزی معاصر با مینیاتورها کم نیستند و این خود می‌تواند موضوع مقاله دیگری باشد. مثلاً سودی شریفی، هنرمند ایرانی مقیم هیوستون، در مجموعه‌ای تحت عنوان «ماکسیاتور» (به جای مینیاتور)، عکس‌های خودش از جامعه ایران معاصر را در دل نقاشی‌های مینیاتور کم و بیش همان دوره تاریخی مورد بحث ما (قرن‌های هشتم تا دوازدهم هجری) فوتوشاپ می‌کند، یا به اصطلاح بر هم و هم‌بر می‌نشانند. در مصاحبه‌ای که در سال ۲۰۰۶ با او داشتم گفت که با کنار هم چیدن قطعات مختلف دور و نزدیک و قدیم و جدید ایران می‌خواهد هم‌زمانی‌ها و هم‌ارزی‌های بعضاً عجیب و نامتجانس جامعه چهل‌تکه ایران را به تصویر بکشد؛ علاوه بر اینکه این نگاه‌های در دیده و دزدانه و نیم‌پنهان-نیم‌پیدایی‌های مینیاتورها را هنوز هم در جامعه معاصر ایران می‌بیند. یا سارا سلجوقی یکی از «ده تنز درباره سینمای ایران» را واداری آن به زیبایی‌شناسی نقاشی ایرانی یا مینیاتورها می‌داند (Saljoughi, 2018)؛ و نگار متحده به نقل از ژان-لوک نانسو درباره سینمای کیارستمی به تمرکز پراکنده با قاب متحرک ماشین، ایهام و تناقض و «حضور-غیاب»‌ها اشاره می‌کند که ملهم از زیبایی‌شناسی مینیاتورهاست (Mottahedeh, 2008).

4. Double-binds

5. Kula

6. Potlatch

برمی‌آورند (Fischer, 2009).

ولی اتفاقاً کیم فورچون که کار میدانی‌اش را در بوپال انجام داده بود، تنها چند سال بعد از فاجعه نشت گاز سمی از کارخانه چند ملیتی تولید سموم کشاورزی در این شهر هند در سال ۱۹۸۶، که به کشته شدن چندین هزار نفر در عرض چند روز و هزاران هزار نفر دیگر به تدریج انجامید، چیزی، چه بسا بیشتر از من، درباره روایت‌های سمی و منفجره و هم روایت‌های تکه‌پاره و سوخته می‌دانست. این را سال‌ها بعد که در ایران کتاب او، «ترویج‌گری بعد از بوپال»^۴ را خواندم متوجه شدم (Fortun, 2001). فورچون که در سال ۱۹۹۰ دانشجوی دکتری انسان‌شناسی دانشگاه رایس بوده، برای مطالعه سیاست‌های محیط زیستی در شهر چنای (مدرّس سابق) به هند آمده بوده و تنها برای تکمیل داده‌ها درباره پیشینه دغدغه‌های محیط زیستی در هند سفر کوتاهی هم به بوپال داشته‌است. نیامده بوده که بماند، اما بوپال تن به «مطالعه موردی» نمی‌داده. فاجعه‌ای بوده که نه از حیث زمانی، نه از حیث مکانی، و نه از حیث مفهومی، در یک قالب نمی‌گنجد؛ هم‌زمان محلی بوده و جهانی؛ به تاریخ پیوسته بوده و در عین حال بخشی از آینده‌ای بوده که تازه داشته شکل می‌گرفته (آینده‌ای که جنبش‌های محیط زیستی در آن نقش پررنگی پیدا می‌کردند)؛ زندگی‌ای بوده که ادامه می‌یافته، اما به شکلی که هرگز پیش از این نبوده. زمانی که فورچون با بوپال مواجه شد، تنها یک چیز واضح بود: فاجعه‌ای اتفاق افتاده بود و «زمانه»، چنانکه که هملت بعد از ظهور شیخ پدر مرده‌اش و روشن شدن حقیقت به هوراشیو گفت، «از مدار خود به در گشته»^۵ بود. یک سال بود که دادگاه عالی هند بدون برگزاری محاکمه، با قرار پرداخت غرامت از جانب شرکت یونیون کارباید، پرونده را مختومه اعلام کرده بود. بندبند بوپال هنوز، هر روز، برای دادخواهی فریاد می‌کشید و قالب‌های موجود برای تصور و توصیف آن کافی نمی‌نمودند، کما اینکه هر چه تا آن زمان برای تخفیف درد بوپال تجویز شده بود، فقط توانسته بود بروز نشانه‌های فاجعه را کنترل کند.

فورچون تصمیم گرفت در بوپال بماند و به اکتیویست‌هایی بپیوندد که با فعالیت‌هایشان میان حرف مقامات رسمی می‌دویدند و ادعای آنها را مبنی بر مختومه بودن پرونده بوپال تنها با قرار پرداخت غرامت (آن هم تنها به عده معدودی که می‌توانستند قربانی بودن خود را ثابت کنند) به چالش می‌کشیدند. زبان تمیل که فورچون برای انجام کار میدانی در چنای آموخته بود، در بوپال به کارش

در پاسخ به سؤالی که پرده اول را با آن خاتمه دادیم، با مجید اخگر هم‌رأی هستم که در صحبت از مینیاتورها نه می‌شود در سطح فرم و سبک صرف ماند، و نه می‌شود این خصیصه‌های صوری را مستقیماً به مقولات و انگاره‌های انتزاعی و مفهومی پیوند زد؛ بلکه باید آنها را نوعی «تصویر دیالکتیکی»^۱ (والتر بنیامین) دید: «یک هیئت، پیکره، یا فرم فرهنگی» (اخگر، ۱۳۹۱، ۱۱۷) که در آن «دو قطب جزئیّت تجربه زمان مند روزمره و کلیت انگاره‌ها، تصاویر، و نظام باورهای فراتر از زمان» (اخگر، ۱۳۹۱، ۱۲۱) به صورت خاصی مفصل‌بندی شده‌اند (اخگر، ۱۳۹۱، ۲۳۲).

پرده سوم: چشم در چشم ایدئولوژی‌های زبانی و نظریه‌های معنا: فکر کردن با کیم فورچون

در سال ۲۰۰۸، یک سال پس از دفاع از رساله‌ام، به جلسه‌ای در «مرکز مردم‌نگاری»^۲ دانشگاه کالیفرنیا در ارواین دعوت شدم که قرار بود در آن شش رساله تازه انجام شده یا در حال انجام انسان‌شناسی به بحث گذاشته شود. در آنجا وقتی از فرم رساله‌ام در قالب چهار گریز یا طفره‌روی (از نگاه ذات‌گرایانه یا آسیب‌شناسانه به خصیصه‌های فرهنگی ایرانی، از دانشی که به درد سیاستمداران بخورد، از انواع طبقه‌بندی‌ها و صورت‌بندی‌های مطالعین کلیدی‌ام در واشنگتن در رابطه با «ایرانی بودن»، و از نوعی دانش جامعه‌شناسانه که صرفاً به بررسی سمن‌های ایرانی در واشنگتن پردازد بی آنکه از «ساختار احساس» حرفی بزند) صحبت کردم، کیم فورچون^۳ پرسید «ولی چه چیز این قالب‌های روایی موجود انقدر معذب می‌کند؟» و بعد همانطور با چشم‌های ریز و نگاهی که اصلاً شوخی نداشت به من خیره شد و منتظر جواب ماند. من معذب شدم؛ به عبارت دقیق‌تر در جواب این سوال که چرا معذب شده بودم، معذب شدم. فکر کردم عجب آدم بی‌احساسی، یعنی واقعا نمی‌فهمد چرا روایت‌های موجود در مورد گذشته و حال و آینده ایران انقدر معذب‌کننده‌اند؟ لابد چون خودش هیچوقت یک زن ایرانی در آمریکا نبوده که بخواهد از میان روایت‌های متعدد و همه به یک اندازه کشنده‌ای که در آن وانفسا از طرف این سازمان و آن سازمان در واشنگتن شلیک می‌شده‌اند، با چشم‌های سوخته و نفس بریده تجربه خودش را روایت کند و نگرانی‌اش این باشد که آیا روایتش به قول خودشان در یک قطعه یکپارچه از این میدان جان به در می‌برد یا تکه‌تکه و سوراخ‌سوراخ پخش میدان می‌شود.

1. Dialectical image

2. Center for Ethnography

3. Kim Fortun

4. Advocacy after Bhopal

۵. از مدار خود برگشته: time is out of joint. به آذین، نشر دوران، چاپ چهارم، ۱۳۶۰، ص ۶۷ هملت، ویلیام شکسپیر، ترجمه م. الف. به آذین، نشر دوران، چاپ چهارم، ۱۳۶۰، ص ۶۷

برای درآمدن‌شان به اندیشه و بیان وجود ندارد، یا زبان نامناسب برای بیان و فهم‌شان به آنها تحمیل می‌شود و نتیجتاً گفتن از آنها جز جهل نمی‌افزاید (Fortun, 2012). آنها که «دیگری» زبان مسلطاند ناگزیر توسط زبان مسلط استعمار می‌شوند (Fortun, 2012). نهایتاً فورچون می‌گوید که اگر می‌خواهیم درباره آینده‌ای در حال تکوین حرف بزنیم که همان استمرار زمان حال نیست، باید امکان ظهور پرسش‌هایی که قبلاً نمی‌پرسیدیم و آنچه هنوز به بیان نیامده را فراهم کنیم؛ یا به تعبیر لویناس، «مسئولیت نامتناهی» خود را در برابر آنچه تاکنون از آن شانه خالی کرده و نسبت به آن خشونت روا داشته‌ایم بر دوش بگیریم. برای یک آینده متفاوت، به فضایی نیاز داریم که در آن معنا و اشکال متفاوت بودن و ارتباط بتوانند به حساب بیایند: فضایی برای «سیاست مثبت»^۱ به جای سیاست امتناع، دست به کار شدن به جای سر باز زدن (همان).

نتیجه‌گیری

اما ربط همه اینها به مردم‌نگاری، نگارگری، و مردم‌نگارگری چیست؟ اگر مسأله ما در این پرده آخر، توان سخن گفتن به معنای مورد نظر اسپیواک باشد، آنوقت میزانسن مورد بحث ما آنقدرها دور از میزانسن مورد بحث فورچون به نظر نمی‌رسد: توان سخن گفتن تجربه‌های معاصر ما ایرانیان (از تجربه زیست «موقت دائمی» ما در بالاخانه منزل پدری بزرگ و مادر بزرگ در اصفهان تا تجربه «ایرانی بودن» در واشنگتن)، همچون توان سخن گفتن سمومی که در عصر صنعتی متأخر گریبان ما را گرفته‌اند، همچون توان سخن گفتن سوژه زن هندی در مقاله مشهور اسپیواک، همچون توان سخن گفتن «زن» در مخمصه جنسیت باتلر، منوط به یافتن و ساختن چشم‌اندازی به جز چشم‌انداز تک‌قطعه‌ای رنسانسی و زبانی خارج از دوگانه‌های روشنگری‌ست؛ چشم‌اندازی و زبانی که امکان تجسم و ترسیم واقعیت‌های اجتماعی، سیاسی، اقتصادی، و زیست‌محیطی هم‌برنشته و برهم‌نهاد عصر و جهان ما را بهتر فراهم کند. برای من مردم‌نگارگری، به شیوه‌ای که امروز می‌فهمش، تلاشی‌ست، مثل هر تلاش دیگر تا اندازه‌ای موفق و تا اندازه‌ای ناموفق، برای یافتن و ساختن چشم‌انداز و زبانی دیگر. البته که این تلاش‌ها بسیارند و آبشخور فرهنگی و زندگی اجتماعی

نمی‌آید؛ اما می‌توانست از مهارتش در نوشتن متون به انگلیسی برای کمک به اکتیویست‌ها استفاده کند. گرچه انگلیسی تنها زبانی نبود که لازم بود بدانند؛ او باید فاجعه را به زبان‌های حقوقی، علمی، خبری، و اداری «ترجمه می‌کرد»؛ زبان‌هایی که لزوماً از قبل نمی‌دانست. بعدها فهمید که هر نوع تلاش برای گنجاندن بوپال در یک قالب و یک زبان، تلاشی‌ست برای معنی کردن بوپال به یک شکل خاص و، به خصوص وقتی متخصصین مدیریت در ارائه یک تعریف نورماتیو برای آنچه در بوپال اتفاق افتاده اصرار می‌ورزند، تلاشی برای ثابت و واحد کردن معنای فاجعه با هدف مدیریت‌پذیر کردنش. این شد که کل کار را درباره فرایندهای تولید، توزیع، و مصرف روایت‌های مختلف حقوقی، علمی، خبری، و دیوانسالارانه‌ای نوشت که حول محور بوپال و اصولاً مسأله نوظهور «سمیت»^۱ در مقیاس صنعتی شکل می‌گرفتند.

در واقع حرف فورچون این نبود که قالب‌های روایی موجود معذب‌کننده نیستند، بلکه دعوتی بود به اینکه به جای پشت کردن و گریختن از آنها، چشم در چشم ایدئولوژی‌های زبانی و نظریه‌های معنایی که به طور نظام‌مند، بیان شدن، شنیده شدن، و فهمیده شدن اشکالی از هستی و معرفت را ناممکن می‌کنند اندیشه کنیم. کاری که متفکرین فمینیست و نظریه‌پردازان پسااستعماری و کوئیر سال‌هاست که مشغول انجامش هستند. فورچون خود از همین نظریه‌ها کمک می‌گیرد تا درباره فهم‌ناشدگی نظام‌مند چندچگون و سازوکار سموم عصر ما، که عصر صنعتی متأخر می‌نامدش، و ناتوانی گفتمان‌های علمی و زیست‌محیطی موجود از اندیشه درباره مخمصه‌ای که به آن درافتاده‌ایم حرف بزند. در مقاله‌ای که به تاسی از «مخمصه جنسیت»^۲ جودیت باتلر، «مخمصه سمیت»^۳ نام گذاشته شده، فورچون می‌گوید «آرایه» یا «قالب»^۴ (ماتریس) فرهنگ صنعتی موجود به گونه‌ای‌ست که نمی‌گذارد سموم این عصر را آنطور که باید بفهمیم؛ گویی سموم صنعتی در این فرهنگ، فرودستانی‌اند که سخن می‌گویند (اشاره به مقاله معروف گایاتری اسپیواک^۵ «آیا فرودستان می‌توانند سخن بگویند؟»^۶)، اما نظم مستقر و زبان و نظریه‌های غالب اجازه شنیده شدن‌شان را نمی‌دهد (Fortun, 2011). سموم در «شکاف‌های گفتمانی»^۷ و «مخاطرات گفتمانی»^۸ درمی‌افتند، در شرایطی که یا زبان مناسب

1. Toxicity
2. Gender Trouble
3. Toxics Trouble
4. Matrix
5. Gayatri Spivak
6. Can the Subaltern Speak ?
7. Discursive gaps
8. Discursive risks
9. Positive politics

Canby, Sheila, Persian Painting, Trustees of the British Museum, 1993

Dumit, Joseph, "Writing the Implosion: Teaching the World One Thing at a Time." Cultural Anthropology, Vol. 29, No. 2, 2014

Fischer, Michael M. J. "Philosophia and Anthropologia: Reading alongside Benjamin in Yazd, Derrida in Qom, Arendt in Tehran." The Ground Between: Anthropologists Engage Philosophy, ed. Veena Das; Michael D. Jackson; Arthur Kleinman; Bhrigupati Singh, Duke University Press, 2014.

Fischer, Michael M. J., "Renewable Ethnography: Ethnographic Pebbles and Labyrinths in the Way of Theory". Horizontes Antropológicos (Brazil, in Portuguese), special issue on Ethnography, ed. Cornelia Eckert, 2009.

Fischer, Michael M. J. Mute Dreams, Blind Owls, and Dispersed Knowledges: Persian Poesis in the Transnational Circuitry, Duke University Press, 2004

Fortun, Kim. Advocacy after Bhopal: Environmentalism, Disaster, New Global Orders, University of Chicago Press, 2001

Fortun, Kim. "Toxics Trouble: Feminism and the Subversion of Science," Bodies in Space: Feminist Approaches to Nature and Materiality, Forum of Women's and Gender Studies, Vol 31, edited by Elvira Scheich and Karen Wagels. Germany: Westfaelisches, 2011.

Forun, Kim. "Ethnography in Late Industrialism." Cultural Anthropology, Volume 27, Issue 3, August 2012, Pages 446464-.

Geertz, Clifford. "Thick Description: Towards an Interpretive Theory of Culture." The Interpretation of Cultures, Basic Books, 1973.

Grabar, Oleg. Mostly Miniatures: An Introduction to Persian Painting, Princeton University Press, 2002

Haraway, Donna. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective." Feminist Studies, Vol. 14, No. 3, Autumn, 1988, pp. 575599-

Hillmann, Michael. Iranian Culture: A Persianist View, Lanham, Md.: University Press of America, c1990.

هر کدام از آنها می‌تواند بسیار با دیگری متفاوت باشد. برای دانا هاراوی، این ژانر علمی-تخیلی و مشخصاً فیگور سایبرگ (انسان-ماشین-حیوان) است که تجسم جهان به شکلی دیگر را ممکن می‌کند؛ جهانی که در آن تمایز جاندار و بی‌جان، گذشته و آینده، اینجا و آنجا، بی‌ربط می‌شود و ترکیب‌های جدیدی پا به عرصه وجود و اندیشه می‌گذارند. او برای بیان آنچه از بیان می‌گریزد از فیگور روباه عیار در اسطوره‌های بومیان آمریکا کمک می‌گیرد. اما اگر هدف مردم‌نگاری، بسط دیسکورس انسانی با اضافه کردن شیوه‌های مختلف بودن در جهان و فهم خود و جهان به اندوختگان همه‌ما باشد، همجواری این میزانشن‌ها و فیگورهای مختلف از دور و نزدیک، گذشته و آینده، درون و بیرون، و بالا (فاخر، متعالی) و پایین (روزمره، عامه‌پسند) نباید آنقدرها معذبمان کند.

سپاس‌نامه

از تمامی همکارانی که در انجام این پژوهش مرا یاری رساندند، سپاسگزارم.

تعارض در منافع

نویسنده هیچ‌گونه تعارضی در منافع گزارش نکرده است.

منابع

- آشوری، داریوش. فرهنگ علوم انسانی، نشر مرکز، ۱۳۸۹.
- اخگر، مجید. فانی و باقی: درآمدی انتقادی بر مطالعه نقاشی ایرانی، نشر حرفه هنرمند، ۱۳۹۱.
- بی‌من، ویلیام. زبان، منزلت، و قدرت در ایران، ترجمه رضا مقدم‌کیا، نشر نی، ۱۳۸۶.
- برمن، مارشال. تجربه مدرنیته: هر آنچه سخت و استوار است دود می‌شود و به هوا می‌رود، ترجمه مراد فرهادپور، انتشارات طرح نو، ۱۳۸۹.
- جیمسن، فردریک. پست مدرنیسم: منطق فرهنگی سرمایه داری متأخر، ترجمه مجید محمدی و فرهنگ رجایی و فاطمه گیوه‌چیان، نشر کتاب هرمس، ۱۳۹۴.
- مسکوب، شاهرخ. گفتگو در باغ، انتشارات باغ آینه، ۱۳۷۰.
- مسکوب، شاهرخ. شکاریم یک سر همه پیش مرگ: جستارها، گفتارها و نوشتارها، نشر نی، ۱۳۹۱.
- نفیسی، نهال. «مردم‌نگاری و نیم قرن تغییر و تحول در فرهنگ حرفه‌ای انسان‌شناسی». پژوهش‌های انسان‌شناسی ایران، دوره ۱، شماره ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۰، صفحه ۶۱-۷۸.



Humphreys, Michael, et al. "Is Ethnography Jazz?" *Organization*, vol. 10, no. 1, Feb. 2003, pp. 5–31.

Lewis, Franklin. "Hafez Viii. Hafez and Rendi." *Encyclopædia Iranica*, Vol. XI, Fasc. 5, pp. 483491-; available online at <http://www.iranicaonline.org/articles/hafez-viii> (accessed online at 22 September 2019).

Marcus, George E. "Ethnography Two Decades after Writing Culture: From the Experimental to the Baroque." *Anthropological Quarterly*, vol. 80, no. 4, 2007, pp. 1127–1145.

Mottahedeh, Negar. *Displaced Allegories: Post-Revolutionary Iranian Cinema*, Duke University Press, 2008.

Naficy, Hamid. "Males, Masculinity, and Power: The Tough-Guy Movie Genre and Its Evolution." *Social History of Iranian Cinema, Volume 2: The Industrializing Years, 1941–1978*, Duke University Press, 2011, pp. 261325-

Naficy, Nahal. "The Dracula Ballet: A Tale of Fieldwork in Politics." *Fieldwork Is Not What It Used to Be: Learning Anthropology's Method in A Time of Transition*, ed. George E. Marcus & James D. Faubion, Cornell University Press, 2009.

Rabinow, Paul. *Marking Time: on the Anthropology of the Contemporary*, Princeton University Press, 2008

Saljoughi, Sara. "Ten Theses on Iranian Cinema." *Iran Namag*, Volume 3, Number 3, Fall 2018

Savage, Mike. "The 'Social Life of Methods': A Critical Introduction." *Theory, Culture & Society*, vol. 30, Issue 4, 2013, pp. 321-.

Taylor, Julie. *Paper Tangos*, Duke University Press, 1998.

Van Maanen, John. *Tales of the Field: On Writing Ethnography*. University of Chicago Press, 1988.

Williams, Raymond. *Marxism and Literature*, Oxford University Press, 1977.