«مردم نگارگری»:
تأملاتی دربارهٔ مردم‌نگاری با الهام از نگارگری ایرانی

نهال نفیسی[1]

چکیده

در این مقاله مراد از نگارگری یا «مینیاتور» یک فرم هنری خاص است که کم‌وبیش از سدهٔ هشتم تا دوازدهم هجری ویژگی‌های کلّی مضمون‌شناختی و سبک‌شناختی خود را حفظ کرده است. پرسش این است که چگونه می‌توان از این فرمِ کهنِ در دسترس فرهنگی برای «نگاشتنِ» واقعیت‌های اجتماعی معاصر در ایران و دیاسپورای ایرانی الهام گرفت، کاری که مستلزم ترجمه‌ای در چندین سطح، من‌جمله از یک مدیوم هنری به یک مدیوم علمی و از ویژگی‌های دیداری به شیوه‌های نوشتاری است. مقالهٔ حاضر شرح تلاش برای چنین ترجمه‌ای است و فرصت‌ها و چالش‌های چنین تلاشی، در سه پرده که هرکدام حول محور «فکر کردن با» یک انسان‌شناس معاصر شکل می‌گیرند. پردهٔ اول: یک فرم الهام‌بخش: فکر کردن با جولی تیلور؛ پردهٔ دوم: پوئسیس 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 «مردم‌نگارگری» گذاشته‌ام؛ ترکیبی از «مردم‌نگاری» (روش غالب در انسان‌شناسی) و

---

۱. استادیار گروه مطالعات فرهنگی، دانشکدهٔ علوم اجتماعی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران.
Nahalnaficy1400@gmail.com

«نگارگری». می‌کوشم با فاصله گرفتن از نگاه‌های صرفاً ابزارگرایانهٔ غالب به «روش تحقیق»، به «حیات اجتماعی» یا «زندگینامهٔ» این روش بپردازم و توجه را به وجوه سیاسی و اجتماعی و زیبایی‌شناختی خودِ این روش و بسترهای برآمدنش معطوف سازم. معتقدم توان سخن گفتنِ تجربه‌های معاصر ما ایرانیان منوط به یافتن و ساختن چشم‌اندازی به‌جز چشم‌انداز تک‌نقطه‌ای رنسانسی و زبانی خارج از دوگانه‌های روشنگری است؛ چنان‌که امکان تجسم و ترسیم واقعیت‌های اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و زیست‌محیطیِ هم‌برنشسته و برهم‌نهادهٔ عصر و جهان ما بهتر فراهم شود.

کلیدواژه‌ها: مردم‌نگاری، نگارگری، دیاسپورای ایرانی، حیات اجتماعی روش تحقیق، ایدئولوژی‌های زبانی، انسان‌شناسی

Persian Miniature Writing: The Biography of an Ethnographic Method

Nahal Naficy[1]

"Persian Miniature" as an art form has arguably remained fairly constant in terms of theme and style over the span of the 13th to 18th centuries. 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. 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

1. Assistant Proffesor of Anthropology, Department of Cultural Studies, Faculty of Social Sciences, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran. Email: nahalnaficy@gmail.com

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, Iranian Diaspora, Social Life of Research Methods, Language Ideologies, Anthropology

نقاشی ایرانی همواره تصویر نوعی بهشت بوده است و شاید به همین علت است که در زمان حال دگردیسی یافته و در قالب نوعی وسواس و کابوس مدام به‌سوی ما بازمی‌گردد –مانند تصویری که هرلحظه از پنجرهٔ پشتی اتاق شخصیت بوف کور بر او ظاهر می‌شود و او را ملزم به گرته‌برداری از خود می‌کند (مجید اخگر در «فانی و باقی»، صفحات ۲۳۴ و ۲۳۵).

مقدمه و روش‌شناسی

در این مقاله مراد از نگارگری یا «مینیاتور» یک فرم هنری خاص است که کم‌وبیش از سدهٔ هشتم تا دوازدهم هجری ویژگی‌های کلّی 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 فرمِ کهنِ در دسترس فرهنگی برای «نگاشتنِ» واقعیت‌های اجتماعی معاصر در ایران و دیاسپورای ایرانی الهام گرفت.

الهام گرفتن از سنّت‌های هنری برای بیان وضعیت‌های اجتماعی البته لزوماً ایدهٔ جدیدی نیست: انسان‌شناسان معاصر آمریکایی همچون جورج مارکوس[1] و پال رابینو[2] به ترتیب از سبک باروک در هنر اروپا و سبک نقاشی پل کِله[3]، هنرمند سوئیسی، به‌عنوان منابع الهام برای نگرش و نگارش مردم‌نگارانه یاد کرده‌اند (Rabinow 2008; Marcus 2007)؛ و

1. George Marcus
2. Paul Rabinow
3. Paul Klee

جمعی از مردم‌نگاران به پیروی از این گفتهٔ ون‌مانن[1]، پدیدارشناس معاصر که یادگیری مهارت‌های تفسیری مردم‌نگاری بیشتر به یادگیری مهارت نواختن یک ساز شباهت دارد تا به حل یک معما، دربارهٔ شباهت‌های گفتگو در مردم‌نگاری به بداهه‌نوازی‌های موسیقی جاز نوشته‌اند (Humphreys et al 2003)؛ اما به نظر می‌رسد محققین و متفکرین علوم اجتماعی و مطالعات فرهنگی ایرانی کمتر به پتانسیل سنّت‌های هنری به‌عنوان منابع الهام برای ترسیم واقعیت‌های پیچیدهٔ اجتماعی فکر کرده‌اند. البته همان‌گونه که بعضی نامبردگان در بالا نیز اشاره کرده‌اند، صرف «تقلید» از ویژگی‌های سبک‌شناختی آثار یا سنّت‌های هنری برای نگاشتن متون در علوم اجتماعی و مطالعات فرهنگی نه ممکن است و نه مطلوب. قطعاً ترجمه‌ای در چندین سطح، من‌جمله از یک مدیوم هنری به یک مدیوم علمی (هرچقدر هم معنای «علم» را در اینجا موسّع بگیریم) و از ویژگی‌های دیداری و شنیداری به شیوه‌های نوشتاری، باید صورت گیرد.

در این مقاله دربارهٔ تلاش برای چنین ترجمه‌ای بین نگارگری ایرانی به‌عنوان یک فرم و سنّت هنریِ چند صدساله ازیک‌طرف و میدان‌های مطالعهٔ معاصر در میان ایرانیان از طرف دیگر و فرصت‌ها و چالش‌های چنین تلاشی، در سه پرده[2] (و در هر پرده، از طریق «فکر کردن با» دیگران)[3]، سخن خواهیم گفت. رابطهٔ بین این نگاره‌ها و جهان‌های اجتماعی معاصر موردمطالعه برای این نگارنده از جنس «یکی مثالی برای دیگری» یا «یکی توضیحی برای دیگری» نیست؛ بلکه «یکی *به شیوهٔ/در چارچوب/برحسب*[4] دیگری» ست: نه می‌خواهیم بگوییم که واقعیت جهان اجتماعیِ موردمطالعه —مثلاً سمن‌های ایرانی در واشنگتن که میدان

---

1. Max Van Manen

۲. 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 می‌گذراند 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.

۳. این را از مایکل فیشر و بحثش دربارهٔ مفهوم «دوستی» و «آموختن با هم» (پیرو لویناس، دریدا، ویتگنشتاین و دیگران) وام گرفته‌ام (Fischer 2014).

4. In terms of

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 قاب‌ها و قالب‌های سفت‌وسخت» 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 سبکیِ 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؟)، می‌توانند برای ترسیم و بازنمودن میدان‌های مطالعهٔ اجتماعی معاصر به‌گونه‌ای نزدیک‌تر به وضعیت آن‌ها به کار مردم‌نگار بیایند. پس در اینجا پیامدهای چنین کاربردی برای طراحی[1] و سامان/نمای[2] کار و نوشتار مردم‌نگارانه به‌عنوان 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 سروکار خواهیم داشت مرور کنیم. این ویژگی‌های بصری گرچه کمتر یا بیشتر در هر نمونه از نگارگری دورهٔ موردنظر (حدوداً سده‌های هشتم تا دوازدهم هجری) به 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[3]» از مجموعه موزه‌های اسمیتسونین[4] در شهر واشنگتن و بهره گرفتن از آثار پژوهشگران بنام هنر اسلامی و ایرانی همچون اولگ گرابار[5] و شیلا کنبی[6] در زمان تحقیق (سال‌های ۲۰۰۳ تا ۲۰۰۷) است (که بعدتر، یعنی در زمان نگارش مقالهٔ حاضر، توسط بینش‌های اثر «باقی و فانی» مجید اخگر

1. Design
2. Layout
3. Freer and Sackler Galleries
4. Smithsonian
5. Oleg Grabar
6. Shiela Canby

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 مردم‌نگارانهٔ 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 بیان‌شده در متنِ نوشته‌شده که به تصویر کشیدن حال و هوا و به عبارتی، جوهرهٔ آن وضعیت به شیوه‌ای خیال‌انگیز 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 ازآنچه در خود متن آمده، به تصویرش 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 این‌جهانی انگار در یک لحظهٔ آستانه‌ای و تعلیق موقت، فریز شده‌اند و کل نقاشی ماهیتی خیال‌انگیز 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، حسّانی و عقلانی، فانی و باقی، در این نقاشی‌ها را «برهم نمایی» می‌نامد؛ یعنی این دو دنیا (عالم حاضر و عالم مثال) 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 فروسوی آن هم‌زمان به نمایش درمی‌آیند (اخگر ۱۳۹۱: ۱۸۹)؛ درنتیجه، ما با یک «فرم زیبایی‌شناختی در هم تافته» مواجه هستیم که وجوه و سطوح مختلف را بی‌آنکه باهم به آشتی کامل رسیده باشند، بی‌آنکه «حقیقتاً باهم درگیر شده باشند، بر روی یکدیگر برهم‌نمایی»

کرده است.[۱] نتیجه، تصویری است که واقعیت متنی را نقاشی می‌کند، اما درعین‌حال طنین‌ها و تداعی‌های فراگیرتر از موضوع و موقعیت خاص به نمایش درآمده در نقاشی نیز دارد (همان: ۲۰۶) همان‌گونه که اخگر می‌گوید: «شیوهٔ 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 موسیقیایی اصطلاح) وجود دارد که نمی‌توان آن‌ها را از نظر موضوعی کاملاً تابع «دستگاه» موسیقیایی اصل متن به شمار آورد.» (همان: ۲۰۹)

دوم، به نظر می‌رسد مینیاتورها از تکرار و ترکیب اجزاء و «واحدهای دیداری»[۲] مشخص موجود در یک «مخزن دیداری» مشترک در دسترس (که شاید بتوان آن را یک کلّ فرهنگی نامید) خلق شده‌اند. این واحدهای بصری لزوماً به «واقعیت» وفادار نیستند (شباهت به آدم‌ها و جانوران و ... واقعی مدنظر نیست)، ولی به یک «سنّت بازنمایی» پایبند هستند (اینکه اسب به شکلی خاص، بوته 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

---

۱. می‌توان گفت که این در واقع محور استدلال اخگر در «فانی و باقی» است: اینکه دوگانه‌های افلاطونی چنان که کربن یا آشوری می‌گویند، به کلی در دیدگاه عاشقانه/رندانهٔ متأثر از فلسفهٔ اشراقی رفع و نفی نشده‌اند، یا «امور مرئی» چنانکه الگ گرابار می‌گوید (Grabar 2000)، «به بصیرت‌هایی از امور ایدئال یا آرمانی» استحاله نیافته‌اند. (اخگر ۱۳۹۱: ۲۰۳) بلکه ما با یک نوع «همزمانی و تقارن سطوح» (همان: ۱۵۳) مواجه هستیم و چه بسا که این نوع «شقاق 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: ۱۵۴)؛ اما این «شکاف برناگذشتنی» صرفاً در مقام «برهم‌نمایی سطوح بافاصله اما شفاف» رفع می‌شود (همان: ۱۵۵). به گفتهٔ او، در نقاشی ایرانی با نوعی «تصویر دیالکتیکی مواجهیم که دو قطب زمان‌مندی و بی‌زمانی، گذرایی و ماندگاری، فنا و بقا، تاریخ و فلسفهٔ عالم مثال را با حد بالایی از تنش در خود گرد می‌آورد، یا آن‌ها را بر یکدیگر "برهم‌نمایی" می‌کند» (همان: ۱۲۲). تلاش اخگر در «باقی و فانی» به گفتهٔ خودش این است که این «تنش و دوگانگی» را (که بخشی از «خصیصهٔ لایه‌بندی‌شدهٔ سنخ تخیل ایرانی» است (همان: ۲۰۱) «به این نقاشی‌ها برگردانیم، نه اینکه به سیاق مرسوم آن را به سود یک طرف حل و فصل کنیم.» (همان: ۲۰۷)

2. Opteme (کوچک‌ترین واحد معنیِ به تصویر کشیده شده)

دیداری بوده، به‌طوری‌که مشخص نباشد چه کسی آن‌ها را کشیده است (چیزی که ازقضا در رمان جنایی اورهان پاموک، «نام من، سرخ»، در میان مینیاتوریست‌های استانبول اواخر قرن دهم هجری قمری مسئله‌ساز می‌شود). به بیان اخگر، پرداخت عناصر نقاشی به واسطهٔ نوع «اقتصاد واقعیت-تخیل» ی که نگرش مینیاتوریست‌ها را در بازهٔ چند قرنی موردبحث تعیین می‌کند به‌گونه‌ای است که تصویر، بدون آنکه رابطهٔ خود را با زمان-مکان حاضر در نقاشی و زمان-مکان موقعیت تاریخی بگسلد، از مختصات جزئی و منفرد خود فاصله می‌گیرد و کیفیتی «دور» و نوعی پیدا می‌کند (اخگر ۱۳۹۱: ۲۱۳-۲۰۶).

سوم، مینیاتورها بیننده را به‌نوعی «توجه پراکنده»[1] فرامی‌خوانند؛ یعنی کانون‌های تمرکز و عناصر قابل‌توجه متکثر پخش در صفحه دارند که معمولاً بر اساس منطق مرکز و پیرامون توزیع نشده‌اند. این نقاشی‌ها را باید «تماشا» کرد و نه‌فقط نگاه، چراکه اتفاقات مختلفی درآن‌واحد در حال رخ دادن بر صفحه هستند (حتی مواردی پیش می‌آید که صحنه‌های مربوط به گذشته و آینده و حال یک داستان به‌طور هم‌زمان در یک صفحه نشان داده می‌شود) و تنها با حرکت دادن نگاه در صفحه است که می‌توان صحنه یا حال و هوای موردنظر را دریافت. چنانکه اولگ گرابار می‌گوید، در مینیاتورها با «مداری از نگاه‌ها»[2] 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»[3] خواند (Grabar 2002). 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 پچ‌پچهٔ چیزی در گوش بغل‌دستی‌شان به تماشای چیزی مشغول‌اند. ولی نه‌فقط هم این‌ها که همچنین خود صخره‌ها، ابرها، گیاهان، گویی که همه‌شان چشم

1. Distracted attention
2. Circuit of Gazes
3. Trait of Witnesses

دارند و در انتظار چیزی به نظارهٔ چیزی نشسته‌اند. خود این حرکت نظاره و انتظار در مینیاتورها محوریت دارد، انگار که هیچ‌چیزی 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، مشاهدهٔ نصفه‌نیمه و شاید دانش نصفه‌نیمه می‌انجامند 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 به‌صورت هم‌ارز در یک صفحه دارند، به‌طوری‌که سلسله‌مراتب فضایی درهم‌شکسته می‌شود و یک چهل‌تکهٔ پیچیده از سطوح تصویری مجزا ولی کنار هم گذاشته‌شده پدید می‌آید که در عین جمع اضداد (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 دغدغهٔ «حقیقت‌نمایی» (جهان مثالی) و نه «واقعیت‌نمایی» در جهان‌بینی ایرانی یا شرقی نسبت دهیم؛ اما نباید ازنظر دور داشت که خودِ پرسپکتیو تک‌نقطه‌ای نیز یک سبک بازنمایی و یک سنت هنری است که در شرایط تاریخی و جغرافیایی خاص (اروپای دوران رنسانس) مطرح‌شده و لزوماً به این معنا نیست که هر نوع بازنمایی از واقعیت که با اصول آن خوانایی نداشته باشد، اصلاً شایستهٔ عنوان «بازنمایی» نیست یا دغدغهٔ «واقعیت» ندارد. همان‌گونه که اخگر نیز می‌گوید، این نسبت میان واقعیت و حقیقت یا «اقتصاد واقعیت-تخیل» در هر دوره و هر سنّت است که باید موردبحث قرار گیرد (اخگر ۱۳۹۱: ۱۷۶-۱۷۵). اگر «برهم‌نمایی» را بخش مهمی از ترکیب‌بندی[1] مینیاتورها بدانیم، هم‌جوارسازی این دوگانه‌های فضایی و

1. Composition

سطوح تصویری مجزا، یا به تعبیر داریوش آشوری، «هم‌برنشینی»[1] هم یک بخش مهم دیگر این شیوهٔ ترکیب‌بندی است[2] (آشوری ۱۳۸۹).

با این مقدمه، به شرح «زندگینامهٔ» مردم‌نگاری به‌مثابه یک روش می‌پردازیم.

بحث و بررسی: زندگینامهٔ مردم‌نگارگری به‌مثابهٔ یک روش در سه پرده

در سال ۲۰۱۳، یک شمارهٔ ویژهٔ مجلهٔ «نظریه، فرهنگ و جامعه[3]» در انگلستان به «حیات اجتماعی روش‌ها[4]» اختصاص یافت که می‌کوشید با فاصله گرفتن از نگاه‌های صرفاً ابزارگرایانهٔ غالب به «روش تحقیق»، توجه‌ها را به وجوه سیاسی و اجتماعی و زیبایی‌شناختی خودِ روش‌ها و بسترهای برآمدنشان معطوف سازد. نویسندگان این مجموعه استدلال می‌کنند که نه‌تنها شیوه‌های ثبت و تحقیق در فرایندهای علمی، اداری و غیره به‌طور فزاینده‌ای موضوع تحقیقات انسان‌شناختی و مطالعات علم و فناوری قرار گرفته‌اند، بلکه خودِ روش‌های تحقیق در علوم اجتماعی هم می‌روند تا در مرکز مجادلات اجتماعی و فرهنگی قرار گیرند (Savage 2013). با این نگاه، نه‌تنها مردم‌نگاری به‌عنوان یک ژانر کار و نوشتار در

---

1. Juxtaposition

۲. همین «هم‌برنشینی» را اخگر در مورد آنچه «سه موقعیت نوعی و سه شأن و "دقیقهٔ حضور در عالم» در «شیوهٔ زیست ایرانی» («یا 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 ۱۳۹۱: ۲۰۹ و ۲۱۵) مثلاً گذر از سطح حکایت عاشقانه به لایهٔ حکمی و عرفانی، یا آن نگاه فراغت‌آمیز و زیبایی‌پرست که در نقاشی ایرانی کاملاً انعکاس یافته و روایت‌های مختلف از زندگی درباری: نبرد سبعانه در کنار اطراق در سایهٔ باغی و مجلس بزم و طرب؛ اشعار عرفانی راز و نیاز با معشوق عزلی در کنار وقیحانه‌ترین تصاویر در حرمسرا: دو حوزهٔ تفکیک شدهٔ واقعیت‌ها و ارزش‌ها (همان: ۲۱۷) به اعتقاد اخگر، ما در اینجا با نوعی «مفصل‌بندی و اقتصاد خاص میان این حوزه‌های تفکیک‌شده» روبه‌رو هستیم «که به‌صورت شیزوفرنیک در کنار یکدیگر به حیات خود ادامه می‌دهند.» (ص ۲۱۸) این دوگانگی تاریخی–عرفانی را مسکوب هم در «یادداشت‌های دربارهٔ مینیاتور» اشاره می‌کند، اما او همچنان این نقاشی‌ها را دارای «ظاهری» توصیفی و «باطنی» تمثیلی می‌داند (مثلاً می‌گوید از «واقعیت» فراگذشته و به «حقیقت» رسیده است) و نه این دو سطح در کنار هم و بر هم در آنِ واحد (همان: ۱۳۴ و ۱۳۵)

3. Theory, Culture & Society
4. Social Life of Methods

انسان‌شناسی دارای تاریخی قابل‌بحث است، بلکه تحولات آن در طول زمان نیز حاکی از پاسخگویی این ژانر به زمانه و زمینهٔ خود است. تجربه‌ورزی‌ها در حوزهٔ روش هرکدام در مقیاس خُرد، زندگینامه‌ای دارند که همان‌قدر به زمانه و زمینهٔ انجام تحقیق مرتبط است و دربارهٔ آن به ما می‌گوید که خودِ موضوع تحقیق. «مردم‌نگارگری»، نوعی تجربه‌ورزی است، تلاشی برای درگیری نقادانه و خلاقانه با مردم‌نگاری به مثابهٔ یک روش.

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

در سال ۲۰۰۰، وقتی درست در آستانهٔ قرن حاضر تحصیلات خود را در دانشگاه رایس[1] در تگزاس شروع کردم، هنوز دو دهه از جریان موسوم به *Writing Culture* (فرهنگ‌نگاری و فرهنگِ نوشتن) که رایس سردمدار آن بود نمی‌گذشت. دو کتاب «فرهنگ‌نگاری و فرهنگِ نوشتن: سیاست و بوطیقای مردم‌نگاری»[2] و «انسان‌شناسی به‌مثابهٔ نقد فرهنگی: دَمی برای تجربه‌ورزی در علوم انسانی»[3] هر دو در سال ۱۹۸۶ –اولی به سرویراستاری جیمز کلیفورد[4] و جورج مارکوس[5] که ۲۵ سال مدیر گروه انسان‌شناسی دانشگاه رایس بود و دومی به تألیف جورج مارکوس و مایکل فیشر[6]—به چاپ رسیده و خبر از خودانتقادی و بازاندیشی بنیادین انسان‌شناسان دربارهٔ کردارهای پژوهشی و نگارشی‌شان می‌داد (در مقاله‌ای ذیل عنوان «مردم‌نگاری و نیم‌قرن تغییر و تحول در فرهنگ حرفه‌ای انسان‌شناسی» مفصلاً به تحولات این دوران پرداخته‌ام) (نفیسی ۱۳۹۰). همهٔ ما به‌نوعی خود را میراث‌دار این سُنت برای مسئله‌دار کردن شیوه‌های «نگاشتن»[7] (و نه‌فقط هم نوشتن) حس می‌کردیم و بخشی از تربیت حرفه‌ای‌مان همین کلافگی از قالب‌های روایی موجود و تلاش برای تجسم و ترسیم واقعیت به‌صورتی دیگر بود. به‌عنوان یکی از بارزترین مثال‌ها، به خاطر دارم که وقتی

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

استنفورد کارپنتر[1] که امروز رئیس مؤسسهٔ کُمیک‌پژوهی[2] شیکاگو است، در سال ۲۰۰۳ از رسالهٔ دکتری خود دربارهٔ بازتاب زندگینامه‌های شخصی و قواعد و پرکتیس‌های صنعت «کمیک‌استریپ» یا داستان‌های مصور در بازنمایی نژاد، قومیت و جنسیت در این داستان‌ها دفاع می‌کرد، بحث امکان نوشتن خود آن رساله به‌صورت یک داستان مصور (چراکه کارپنتر نیز خودش یک کمیک‌نگارِ سیاه‌پوست بود) و محدودیت‌ها و فرصت‌های چنین تجربه‌ورزی‌ای با فرمِ نگاشتن مطرح شد.

کلاسی داشتیم با عنوان «تجربه‌ورزی در نوشتن» یا «نوشتن تجربه‌وزرانه»[3] که جولی تیلور[4] آن را تدریس می‌کرد و در آن هرکدام از ما نگاشتن به شیوه‌ای دیگر دربارهٔ موضوع موردنظرمان را تمرین می‌کردیم. الهام‌بخشِ اکثر این تجربه‌ورزی‌ها، فرم‌های هنری بود؛ یعنی قرار بود که نه *دربارهٔ* یک فرم هنری که *به شیوهٔ* آن یا *برحسب* آن بنگاریم که البته مقدار زیادی غور و تفحص در خودِ آن فرم را هم می‌طلبید. خودِ جولی تیلور برای حرف زدن از تجربهٔ معاصر آرژانتین از رقص‌ها و ترانه‌های تانگو و هنر گروتسک الهام گرفته بود (گوشهٔ هر صفحه از کتابش به نام «تانگو. های کاغذی»[5] به یک فریم از یک رقص تانگو مزیّن بود و با ورق زدن سریع کتاب به‌صورت «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 تجربهٔ خود در ایران از فرم مینیاتورهای ایرانی الهام بگیرم تا به‌این‌ترتیب راهی برای برون‌رفت از قالب‌های روایی معذب‌کنندهٔ موجود دربارهٔ 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 همهٔ فرم‌های ایرانی موجود، انتخابی طبیعی می‌نمود چون جماعت ایرانیِ خارج‌نشین به کرّات از مینیاتورها همچون یک نشان یا امضای ایرانی برای تزئین وبسایت‌ها و بروشورها و کتاب‌ها و کلاً برون‌دادهای فرهنگی‌شان استفاده

1. Stanford Carpenter
2. Institute of Comic Studies
3. Experimental Writing
4. Julie Taylor
5. Paper Tangos

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 به‌عنوان هنر عثمانی بر زینت‌آلات و منسوجات کرده بود و ایدهٔ استفاده از مینیاتورها هم اولین بار به واسطهٔ جاکلیدی مینیاتور-نشانِ جولی تیلور، هدیه‌ای محصول ترکیه اما از طرف یک دوست ایرانی، در سرمان افتاد.

در دو مشق کلاسی از مینیاتورها برای نوشتن دربارهٔ شکلی از تجربهٔ فضا در خانه‌ای که در آن بزرگ‌شده بودم الهام گرفتم (ازقضا، اتاق پذیرایی بزرگ این خانه نیز به کاغذدیواری‌هایی از مینیاتورهای ایرانی مزیّن بود!). ماهیت تکه‌تکهٔ 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 «موقتِ دائمی»مان در خانهٔ پدربزرگ و مادربزرگ در ایران حرف بزنم که خود چهل‌تکه‌ای از چند زندگی بود که «در هم» و «بر هم» ادامه می‌یافتند: از طرفی، ما در بالاخانهٔ منزل پدربزرگ و مادربزرگ 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 پدربزرگ 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). اوایل انقلاب، قرار بود که ما برای مدت کوتاهی بنا به شرایطی به خانهٔ پدربزرگ و مادربزرگم نقل‌مکان کنیم، اما چیزی بعد از دیگری پیش آمد و بازگشت ما به خانهٔ خودمان اندر طول کشید که کم‌کم در همان بالاخانه ریشه دواندیم و به‌تدریج فضاهای بیشتری را تسخیر کردیم. مثلاً درِ بخشی از اتاق پذیرایی بزرگ تا چند سال قفل بود، اما کم‌کم مادرم پارچه‌هایی برای خشک‌کردن سبزی کف آن گستراند و خواهر بزرگم برای درس خواندن به خلوت آن نفوذ کرد و من در بعدازظهرهای ساکت با اشیای جذاب و گوناگونی که پدربزرگم از سفرهای خارج سوغاتی آورده و در ویترین‌های این اتاق چیده بود به بازی مشغول شدم. درنهایت، خانوادهٔ ما تا زمان فوت پدربزرگ و سپس مادربزرگ، یعنی به مدت

۳۶ سال در این خانه باقی ماند: بالکن عظیمی که به آن «مهتابی» می‌گفتند به آشپزخانه تبدیل شد؛ بخش ناهارخوریِ اتاق پذیرایی بزرگ توسط یک سازهٔ چوبی سراسری جدا شد و در طول روز به‌عنوان اتاق نشیمن و درشب به‌عنوان اتاق‌خواب پدر و مادر استفاده می‌شد؛ زنگی که با یک ریسمان بلند از سقف ناهارخوری (سابق) آویزان بود تا پدربزرگ و مهمانانش با آن پیشخدمت‌ها را در صورت نیاز خبر کنند درهم‌پیچیده شد و به‌صورت یک گرهٔ بزرگ نزدیک سقف 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؛ توالت فرنگی و «بیده» (خودشور) آن‌که ازنظر ما سازه‌ای عجیب با کاربردی مبهم بود با گذاشتن تخته‌ای رویشان به میزی برای گذاشتن وسایل و لباس‌ها در حمام تبدیل شدند؛ ما روی درِ کمدهای چوبیِ 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. به‌این‌ترتیب، زندگی ما کم‌کم بر و «هم‌بر» زندگی‌های قبلی بالاخانه نشست و درعین‌حال، 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 مادربزرگ برای نخ کردن سوزن یا هم زدن مایهٔ کیک یا پذیرایی از مهمان‌ها یا جواب دادن تلفن و باز کردن در وقتی‌که دستش بند بود به پایین می‌دویدیم، یا پایینی‌ها که سر ظهر از راه‌پله بشقابی از غذای خوش‌عطر خودشان را برای ما به بالا می‌فرستادند)، بلکه با آغاز بمباران شهرها در اواسط دههٔ شصت، بُعدی بحرانی نیز پیدا کرد: شتافتن دسته‌جمعی‌مان با صدای آژیر به سمت زیرزمین و حتی در برهه‌ای، انتقال رختخواب‌هایمان به زیرزمین و بالا آمدن فقط برای پخت‌وپز و دستشویی (استحمام به دلیل کم‌آبی به حمام‌های عمومی منتقل شده بود). هم‌برنشینی فضاهای دور و نزدیک فقط هم جنبهٔ فیزیکی نداشت: خانهٔ پدربزرگ و مادربزرگ همچنین مرکز تماس‌های تلفنی بستگانِ مهاجر هم بود و هرچند وقت یک‌بار که از بلند-بلند حرف زدن مادربزرگ و پدربزرگ پای تلفن می‌فهمیدیم که عزیزی از خارج زنگ‌زده، 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 نه‌فقط به واسطهٔ آنچه از آن‌ها در کشورها و بر دیوارهای خانهٔ «در حال حاضر» ما به‌جامانده 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 نشستم. در فیلم، مردانی که فیلم‌برداری می‌کردند نمی‌توانستند به بخش‌هایی از خانه که زنان نامحرم در آن‌ها گردآمده بودند بروند و ناگزیر دوربین دست‌به‌دست 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 واسطهٔ 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 علاوهٔ همهٔ 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 ازجمله خود مفهوم «موقّت دائمی» که پیش‌تر به کار بردم را پیش روی من قرار دادند. برداشت من در این پرده از مواجهه‌ام با مینیاتورها این بود که شیوهٔ پرداختن به فضا (و حتی زمان) در این سُنت زیباشناختی می‌تواند به‌طورکلی و مفهوم‌پردازی ویژگی‌های فضا–زمان اجتماعی‌ای که خود در آن بزرگ شده بودم و چه‌بسا تجربهٔ یکّهٔ خانوادهٔ ما هم نبود و خبر از اتصال‌ها و انفصال‌ها، تداوم‌ها و گسست‌های زیست جامعهٔ ایران معاصر در میانهٔ

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 حل‌وفصلش دارند، برهاند. در پایان یکی از آن مشق‌ها نوشته بودم که چشم‌انداز مردم‌نگاری من، صحنهٔ مواجهه‌ها و هم‌آیندی‌ها و هم‌برنشانی‌ها، ارتباطات و اتصالات، به یک نگارهٔ 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 استفادهٔ خود تیلور از تانگو برای نوشتن دربارهٔ آرژانتین معاصر تفاوت‌های عمده‌ای وجود داشت. در «تانگوهای کاغذی»، تیلور استدلال می‌کند که «آنچه تانگو راجع به آرژانتین به‌عنوان زادگاه این فرم هنری می‌گوید، چیزهایی را دربارهٔ این ملّت روشن خواهد کرد که مدت‌هاست ناظران بیرونی را سردرگم کرده‌اند» (Taylor 1998: 1) به گفتهٔ 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 گره‌خورده است که به بهترین نحو در رقص و ترانه‌های تانگو نمود می‌یابد و اغلب خارجی‌ها به‌غلط آن را به سرد و مغرور بودن آرژانتینی‌ها (برعکس بقیهٔ آمریکای لاتینی‌ها) نسبت می‌دهند. در دوران دیکتاتوری «هونتا» ها (حکومت نظامیان بعد از کودتا) این رقص به کارِ بیان واهمه‌ها و از دست‌دادن‌هایی می‌آید که آرژانتینی‌ها در این دوران تجربه کردند. پس به عقیدهٔ تیلور، خشونت و تناقضی که در تانگو هست همانی‌ست که در زندگی آرژانتینی‌ها در طول قرن بیستم بوده است. همان‌طور که بین مثلاً سورئالیسم به‌عنوان یک سبک هنری و وضعیت سیاسی-اقتصادی پسامدرن سنخیتی وجود دارد: هر دو حاصل یک کلّیت تاریخی هستند. در واقع، معاصرین، آن فرم هنری را به‌عنوان بازنمابی وضعیت خود بازمی‌شناسند؛ اما فاصلهٔ تاریخی نگارگریِ دهه‌های هشتم تا دوازدهم از ایرانیان معاصری که من درباره‌شان

می‌نوشتم، مینیاتورها را به چیزی شبیه یک فرم رها در/از تاریخ بدل می‌کرد،[۱] به طوری که نسبت بین نگارگری و ایرانیان امروز ورای فراوانی، در دسترس بودن و چشمگیر بودن‌شان روشن نبود و در واقع مسألهٔ من هم نبود.

پس گرچه مینیاتورها بر همه‌چیز جماعت ایرانی نقش بسته بودند، اما دلیل ارگانیکی برای استفاده از زیبایی‌شناسی خاص مینیاتورها جهت صورت‌بندی وضعیت معاصر به چشم نمی‌خورد. مینیاتورها به‌عنوان یک فرم الهام‌بخش می‌توانستند به کار توصیف وضعیت شیزوفرنیکی بیایند که شاید بتوان پیرو مارشال برمن آن را «تجربهٔ مدرنیته» (۱۹۸۲) نامید و تجربهٔ ایرانیان هم از آن مستثنی نبوده است. این وضعیت از پیش با مفاهیمی چون مونتاژ، کلاژ، اسمبلاژ، یا پاستیش (جیمسن ۱۹۸۴) توضیح داده‌شده، پس آیا تنها مزیّت نسبی استفاده از مینیاتورها این است که سنّتی بومی برای نشان‌دادن این وضعیت هستند؟ آیا می‌توان زیبایی‌شناسی محصول یک وضعیت تاریخی را برداشت و به‌طور دلبخواه برای توضیح وضعیتی دیگر در زمانه‌ای دیگر از آن استفاده کرد؟ آیا نگارگری همچنان به‌عنوان یک فرم «به درد ما می‌خورد» چون شیوه‌ای از بودن در جهان را به نمایش می‌گذارد که به‌طور بنیادینی ایرانی است و طی قرن‌ها به ما رسیده است، یا چون صرفاً یک سبک هنری است که به‌طورکلی هم‌زمانی‌ها، تناقض‌ها و جایگاه‌های آستانه‌ای که بخشی از وضعیت جهانی‌شدن امروز هستند کمک می‌کند؟ سرانجام، آیا مینیاتورها، چنانکه مجید اخگر می‌گوید، رؤیای نیمه‌فراموش‌شدهٔ ما هستند که «باید ردّ ترس‌ها و اشتیاق‌ها و نیروگذاری‌های روانی جمعی‌مان را در آن [ها] بیابیم»؟ (اخگر ۱۳۹۱: ۳۷).

---

[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 مطالعهٔ من به نظر می‌رسید.

پردهٔ دوم: پوئسیس[1] ایرانی: فکر کردن با مایکل فیشر

در سال ۲۰۰۳، وقتی قرار بود اولین کار میدانی مستقل ۱۸ ماههٔ خود را به‌عنوان بخشی از مناسک گذار از دوران دانشجویی و ورود به قبیلهٔ انسان‌شناسان/مردم‌شناسان حرفه‌ای تعریف کنم، به دلیل مشکلات وضعیت ویزا بعد از یازده سپتامبر که رفتن به ایران برای کار میدانی و ورود مجدّد 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 مطالعهٔ سازمان‌های ایرانیان به پایتخت آمریکا بروم. وضعیت واشنگتن در سال‌های ۲۰۰۳ و ۲۰۰۴ طوری بود که کار با سازمان‌های ایرانی را به‌طور ویژه‌ای حساس می‌کرد. طالبان پیرو مداخلهٔ 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 مداخلهٔ نظامی آمریکا در عراق بر سر زبان‌ها بود و قابل‌تصور است که سازمان‌های ایرانی مقیم واشنگتن، با توجه به موقعیت ایران در خاورمیانه و قرار گرفتنش درست بین عراق و افغانستان، در چه فضای پرتنشی 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 تولیدشده یا ترجمه‌شده 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 تأکید بر اینکه فعالیت ما «فرهنگی» ست، «مدنی» ست، «انسانی» ست (و نه «سیاسی»)، می‌شد.

---

1. Poesis

به معنای «ساختن»، آفرینندگی، کار مولّد خلاقّه، ساحتِ ابداع که البته هنر را هم شامل می‌شود، ولی محدود به آن نیست.

علاقه‌مند بودم که ببینم «ایرانی بودن» به چه صورت‌ها و طی چه سازوکارها و درواقع از طریق چه تعاریف و دانش‌هایی، چه پرکتیس‌های اجتماعی و چه روابط قدرتی در آمریکا و توسط این سازمان‌ها برساخته می‌شود. شاید بشود گفت که علاقه‌مندی من به‌نوعی آگاهی شکل‌گرفته در یک شرایط سیاسی-اقتصادی خاص بود، در فرهنگ خاص یک برههٔ تاریخی و در اثر تجربهٔ زندگی در یک زمان و مکان خاص، یعنی ایرانی بودن در پایتخت آمریکا در سال‌های ابتدایی قرن بیست و یکم، در دوران رئیس‌جمهوری بوش پسر که با حملات یازده سپتامبر کلید خورد و رسماً نام دوران «جنگ با تروریسم»[1] را به خود گرفت. آنچه به دنبالش بودم به مفهوم «ساختار احساس» ریموند ویلیامز نزدیک بود، چیزی از جنس تجربهٔ وضعیتی که گرچه خود محل تلاقی نیروهای اجتماعی و تاریخی و سیاسی و اقتصادی خاص است، هنوز به‌طور کامل مفصل‌بندی و تعریف‌نشده و همچنان در حال تکوین و برآمدن[2] است (Williams 1977: 133).

چندگانه‌گی‌های هم‌زمان مینیاتورها و «توجه پراکنده»ای که می‌طلبیدند هم برای ترسیم پخش‌بودگی قدرت در این میدان به کارم می‌آمد و هم برای تجسم نسبت‌های مختلفم با آن: به واسطهٔ نقشم به‌عنوان 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 آن‌ها از جهان برسم. بسیار پیش می‌آمد که خود را در موقعیت معذبی می‌یافتم که نه می‌خواستم عضوی از اعضای آن‌ها و لزوماً همدل و همدست با آن‌ها در اهداف و برنامه‌هایشان باشم و نه می‌خواستم چنان دور از آن‌ها بایستم و خودم را جدای از آن‌ها بگیرم که آن فهم ناممکن شود. به‌علاوه، به‌عنوان یک دانشجوی ایرانی در آمریکا خودم هم به‌هرحال عضوی از همان مجموعهٔ بزرگ‌تری بودم که آن‌ها و فضای تجربه‌هایمان و دغدغه‌هایمان و بحث‌وجدل‌هایمان در موارد مهمی مشترک بود، هرچقدر هم که به‌اصطلاح «زاویه داشتیم» یا نقد و اختلاف‌نظر داشتیم. این

1. War on Terror
2. Emergence

«زاویه» صرفاً زاییده 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 (این درهم‌آمیختگی را صرفاً در قالب پارادوکس یا تناقض تصویر می‌کرد)، اما پرسپکتیو نگارگری به طرز دلچسبی از این تمایزهای سفت‌وسخت تن می‌زد و چشم‌انداز مناسبی برای مردم‌نگاری من که خود گویی به مجموعه‌ای از گریزها و تن‌زدن‌ها تبدیل شده بود فراهم می‌کرد (در ادامه خواهم گفت که منظورم از این مجموعه‌ای از گریزها و تن‌زدن‌ها چیست).

در این زمان، دیگر بسیاری از چیزهایی را که دیگران دربارهٔ «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 دربارهٔ 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 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،[1] نویسندهٔ لهستانی و اشاره‌اش در «ذهن در بند»[2] به «کتمان»[3] به‌عنوان راهی برای بقا در نظام‌های توتالیتر، کار خود را مبارزه با این فرهنگ در میان ایرانیان می‌دانست. وضعیت میدان من در مقاطعی کم از یک جنگ فرهنگی یا «مهندسی و پزشکی فرهنگی» برای بهبود و اصلاح خلقیات و اخلاقیات ایرانیان نداشت. روزی که یکی از مطلعین کلیدی‌ام در توضیح این فرهنگ به خبرنگاری گفت که ایرانی‌ها مثل فیگورهای مینیاتورها

1. Czesław Miłosz
2. Captive Mind
3. *Ketman* or Doublethink

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 شیوهٔ «مکتب فرهنگ و شخصیت»[1] در انسان‌شناسی، مجموعه‌ای از «کهن‌الگو» ها را برای شخصیت ایرانی برمی‌شمردند که گرچه «آسیب‌شناسانه» نبودند، به نظر ذات‌گرایانه و بیش از اندازه مصّر بر تداوم به‌جای گسست می‌رسیدند. آر قضا در آثار بسیاری از این دستهٔ دوم می‌شد حداقل اشاره‌ای به نگارگری به‌عنوان بخشی از سنّت فرهنگی ایرانی و محمل برخی از مهم‌ترین کهن‌الگوهای ناخودآگاه جمعی ایرانیان یافت: «باغ» به اعتقاد مایکل هیلمن[2] برای ایرانیان یک «استعارهٔ 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 نه‌تنها تصویر باغ در تقریباً همهٔ جلوه‌ای فرهنگ ایرانی، از فرش ایرانی گرفته تا حیاط ایرانی و البته نقاشی ایرانی تجلی‌یافته، بلکه خود مینیاتورها هم ازنظر فرمی مثل یک باغ، به‌دقت حرس شده، پر از جزئیات و قاب‌بندی شده هستند: یک ساخت ایدئال مثالی. این باغ/عالم مثال می‌تواند وطن باشد در چشم مهاجر یا کودکی در چشم بزرگ‌سال، سنت ایرانی در چشم ایرانی مدرن یا بهشت عدن در چشم مؤمن؛ هر چه هست، عنصری از خیال در آن هست که گذشتهٔ ازدست‌رفته یا آیندهٔ نیامده را در ذهن آن‌ها به زمان حال متصل می‌کند؛ نوستالژی و اتوپیا مشترکاتی دارند (مسکوب ۱۳۷۰).[3]

---

1. Culture and Personality School
2. Michael Craig Hillmann

۳. جالب است که وقتی محمدرضا قانون‌پرور، مترجم «گفتگو در باغ» به زبان انگلیسی و نویسند کتابی در همین باره به نام «ترجمهٔ باغ» (Translating the Garden) را در خانه‌اش در تگزاس ملاقات کردم، حیاطی به سبک ایرانی در خانهٔ خود درست کرده بود که بر دیوارش یک نقاشی مینیاتور، همان تصویر معروف دو دلداده زیر سایهٔ 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 باشد!

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 به‌عنوان نوستالژی گذشته و چه به‌عنوان اتوپیای آینده، تأکید کنم. در اینجا خود «فرهنگ» محل دعوا بود: نه اینکه فرهنگ ایرانی چیست، بلکه اصلاً آیا توسل به «فرهنگ» به‌این‌ترتیب برای توضیح تجربه‌های ایرانیان معاصر و در این مورد ایرانیان دور از وطن تا چه اندازه قابل دفاع است. خود «فرهنگ» به‌این‌ترتیب مفهومی بود که می‌خواستم از آن طفره بروم، تن بزنم و در مقابلش مقاومت کنم. سرانجام، مسألت دیگری که می‌خواستم در مردم‌نگاری خود از آن تن بزنم تولید دانشی بود که قدرت حاکم مشخصاً در ایالات‌متحده به آن علاقه‌مند بود، دانشی که ایرانیان معاصر را به مثابهٔ قربانی صورت‌بندی می‌کرد و به‌این‌ترتیب به کمک توجیه سیاست‌های تهاجمی و مداخله‌جویانهٔ آمریکا در رابطه با ایران می‌آمد. برخی از سازمان‌های ایرانی، خواسته یا ناخواسته، این دانش را به‌صورت بسته‌بندی‌شده در دسترس دستگاه‌های سیاسی-رسانه‌ای مترصد در واشنگتن قرار می‌دادند و من واهمه داشتم که نکند دانشی که من هم به‌عنوان مردم‌نگار تولید می‌کنم، علی‌رغم میل و نیّت خودم، در همین راستا مورداستفاده قرار گیرد.

به‌این‌ترتیب، گویی آن «ساختار احساس»، آن «ایرانی بودن» ی که در این میدان قصد فهم و ثبتش را داشتم، خود به تعبیر مایکل فیشر، همچون ابژهٔ عشق در غزل‌های فارسی، اغفال‌گر، گریزان، مستعجل، مرموز، دست‌نایافتنی و طفره‌رونده می‌نمود[1]؛ وسوسه‌آمیز، انگیزه‌بخش، در حال حرکت، غیرقابل سنجاق شدن و میخکوب شدن و در نتیجه زنده (Fischer 2009). دانا هاراوی این بخش زندهٔ فعال را «روباه گریزپا»[2] ی زندگی می‌نامد که مدام ما را شگفت‌زده می‌کند و تن به طبقه‌بندی‌های ما و دوگانه‌های به‌جامانده از روشنگری نمی‌دهد (Haraway 1988). جوزف

---

۱. همه معادل‌های elusive

2. Coyote/Trickster

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

دومیت[1] انسان‌شناس نیز به نقل از دلوز از می‌گوید که انسان‌ها همه و اشیاء هم یک عنصر بازیگوشانهٔ غیرقابل‌تقلیل در خودشان دارند که در برابر هر نوع طبقه‌بندی و پروژه‌ای مقاومت می‌کند؛ زنده‌بودن دال‌ها[2] هم ازاین‌روست که بخشی از آن‌ها همواره از سنجاق شدن به دیوار (مثل حشراتی که دانشمندان مطالعه و ثبتشان می‌کنند) می‌گریزد (Dumit ۲۰۱۴). اندیشیدن در نقطهٔ پایانیِ محدودهٔ اندیشهٔ موجود یعنی مواجههٔ تعهد ما با زنده‌بودن سرسختانهٔ ابژه‌های تعهدمان (همان). درحالی‌که مطلعین کلیدی من در واشنگتن همه به نحوی می‌کوشیدند «ایرانی بودن» را در پروژه‌های خود سنجاق کنند، من از طرفی به‌عنوان یک ایرانی از اسیر شدن در قالب‌های روایی آن‌ها می‌هراسیدم و از طرف دیگر به‌عنوان یک مردم‌نگار، از اینکه پروژهٔ 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 «خون‌آشام» نوشته‌ام) (Naficy N. 2009).

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

استدلال محوری فیشر در کتاب قطورش با عنوان بلندبالای «گنگ‌های خوابدیده، بوف‌های کور و دانش‌های پراکنده: پوئسیس ایرانی در مدارات فراملّی»[3] این است که یک «سبک

1. Joseph Dumit
2. Signifiers
3. Mute Dreams, Blind Owls, and Dispersed Knowledges: Persian Poesis in the Transnational Circuitry

ویژه»/«نحوهٔ بیان»[1] ایرانی وجود دارد، مجموعه‌ای از «آرایه‌ها»[2] ی ایرانی که در مدارهای جهانی در طول زمان، هر بار دیگرگونه، استفاده و فهم شده و می‌شوند (Fischer 2004). او «بازآوایی»[3] آواها و آرایه‌ها را در سه سنّت 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 کیهان‌شناسیِ آن در طول زمان با اشعار حافظ، آموزه‌ها و شخصیت‌های شیعی، شاهنامه، فلسفهٔ اشراقی و غیره به گونه‌های مختلف درآمیختند و از نو در راستاهای مختلف بسیج شدند و همچنان می‌شوند: طنین یا پژواک این نحوهٔ 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 (همان: ۲۴). نگاه فیشر به «فرهنگ» به گفتهٔ خودش به نگاه باختین به رمان به‌عنوان 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»[4] بین این گفتمان‌ها، سبک‌ها، یا رتوریک‌ها و گروه‌ها، موقعیت‌ها و جایگاه‌های اجتماعی بیابد (همان: ۱۵۵) گرچه فرهنگ‌ها را نمی‌توان ساختارهای نمادین یکپارچه‌ای دانست، اجزاء آن‌ها به هم بی‌ربط هم نیستند. درواقع می‌توان به نظریه‌ای از فرهنگ رسید که پویاست و بر واقعیت تاریخی و اقتصادی-سیاسی نور می‌تاباند و درعین‌حال نسبت به هرمنوتیک رتوریک‌های فرهنگی چنان‌که در درون آن فرهنگ تجربه می‌شوند حساس است (همان). منظور فیشر از پوئسیس هم همین

---

1. Idiom (sometimes "rhetorical idiom")
2. Imagery
3. Resonance/ reverberation
4. "Elective Affinities"

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 ایدهٔ گوته درگیر شدند.

مجموعهٔ حساسیت‌ها و طرح‌هاست که چه‌بسا طنین خود را نه‌تنها در آثار هنرمندان معاصر که در شیوه‌های بیان سیاسی، دینی، قومی، مدنی، آموزشی و علمی بازیابد[۱].

اما در استدلال فیشر دو نکته را نباید ازنظر دور داشت: نخست اینکه این «بازآوایی»ها تکرار و تقلید صرف نیستند و می‌توانند معانی و 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 سورئالیسم و هم در مورد مینیاتورها، به‌عنوان دو نحو[۲] هنری، تأکید می‌کند: هدایت صرفاً یک مدرنیست نیست که از یک نحو جدید هنری (سورئالیسم)، مناسب برای بیان تجربه‌های معاصر، بهره می‌گیرد. گرچه سورئالیسم در آن دورهٔ تاریخی در همه جای جهان پخش شد، به‌کارگیری‌اش در هر جا رنگ و بوی فرهنگی خاص آنجا را گرفت و در کار هدایت هم آنچه موردنقد 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 گذشته‌ای‌ست 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

---

۱. در مورد پیوند بین نقاشی، موسیقی، فرش و شعر ایرانی، مسکوب هم در «یادداشتی دربارهٔ مینیاتور» اشاراتی کرده؛ و به مقالهٔ «برخی ویژگی‌های مشترک شعر فارسی و هنر ایران» احسان یارشاطر ارجاع داده است (مسکوب ۱۳۹۱: ۱۴۷). همچنین در «زبان، منزلت و قدرت در ایران»، ویلیام بی‌من استدلال مشابهی را در رابطه با مراودات 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 حُزن و اندوه دلنشین حاصل از بدیهه‌نوازی ردیف‌های آهنگ در موسیقی سنتی ایرانی، همه و همه قدری» منتقل می‌شود (بی‌من ۱۳۸۶). 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 ضمایر گرفته تا اعتراضات سیاسی و از نمایش‌های مذهبی گرفته تا امتیازات ویژه ملوکانه معنی می‌بخشند.» (همان: ۳۳)

۲. Syntax

جوی آب، ولی او معناهای متفاوتی به آن می‌دهد[۱]. 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 حوریِ نوعی روی یک قلمدان (یک جعبهٔ مستطیلی تابوت-مانند) نقش بسته بود، مجدداً، ولی این بار به‌صورت پرترهٔ یک روسپی روی یک کوزه یا گلدان که در شعر خیام هم سنخیتی با اندام زنانه دارد نقش می‌کند (همان: ۱۹۷). به اعتقاد فیشر، برای «خواندن» هدایت، باید تصاویر، توصیف‌ها و قطعات رفتار شخصیت‌ها را «واخواند/همسنجی کرد»[۲] و «از فهرستی به فهرست دیگر مقابله نمود»[۳]؛ باید سیاهه یا موجودیِ[۴] مولفه‌های فرهنگی سنتی ایرانی را دید که نه فقط کار او را لایه‌مند و به طرزی غنی ایرانی می‌کنند که همچنین نشان می‌دهند دیدگاه او نسبت به زندگی و تاریخ صرفاً 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، به‌طوری‌که همیشه نمی‌توان به‌راحتی بین آن‌ها تمایزی قائل شد: آن‌ها چون نوار موبیوس[۵] به هم تبدیل شونده هستند[۶] (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 رفت‌وآمد می‌کند، بین زمانمندی‌های مختلف از الگوهای ژنریک، بین تکرارها و گسست‌ها؛ و به شرایطی که

---

۱. در «یادداشت‌هایی دربارهٔ مینیاتور»، مسکوب هم به این تصویر در «بوف کور» اشاره می‌کند و مایکل بییرد 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 ۱۳۹۱).

2. Collate
3. Cross-reference
4. Inventory
5. Mobius strip

۶. نگاه کنید به «یادداشت‌هایی دربارهٔ مینیاتور» مسکوب (۱۳۸): «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.»

پیش‌ازاین نبودند واکنش نشان می‌دهد: هنری «چندنگاره و چندنقشه»[1] (همان: ۳۵۳). برای فیشر، تفسیرهای مختلف از طریق «پیش‌و پس‌سازی» یا «فرانهشِ»[2] مؤلفه‌های مشترک («آرایه‌ها») امکان‌پذیر می‌شود. این پیش‌و پس‌سازی، خود می‌تواند صورت‌های گوناگونی چون هم‌برنشانی[3]، وارونه‌سازی[4]، ادغام[5]، انشقاق[6]، 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 تکنوفیزیولوژیک 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 به‌عنوان اندوختگان/گنجگان[7] مهمی که هستند وامی‌دارند (همان: ۳۹۳). 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 دی‌اش را از دستفروش‌ها خرید و همه هم دارند ازش حرف می‌زنند)؛ فیشر می‌گوید: «درست مثل همهٔ چیزهای دیگر در ایران: یکی بود، یکی نبود!»؛ هم‌ارزی و هم‌زمانی بودن و نبودن در آنِ واحد (همان: x).

با در نظر داشتن این دو نکته، اکنون می‌توانیم به برخی مؤلفه‌های اساسی پوئسیس ایرانی به اعتقاد فیشر نگاهی بیندازیم: یکی از این‌ها منطق حکایت-محور[8] است به‌نحوی‌که از خلال این حکایت‌ها فضایی برای بحث و نقد و مناظره و بازگفتن باز می‌شود (برخلاف منطق تجویزی[9] یا گزاره‌ای[10]) (Fischer 2004: 106-107)[11]. حکایت‌ها به گفتهٔ فیشر همیشه به

---

1. Palimpsest
2. Transposition
3. Juxtaposition
4. Inversion
5. Merging
6. Splitting
7. Resource
8. Parabolic (of parables)
9. Normative
10. Propositional

۱۱. 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 ۱۳۹۱: ۱۳۵)

لحاظ هرمنوتیک تمام‌نشده هستند و می‌توان آن را به‌صورت‌های مختلف بازگفت و به‌این‌ترتیب است که لایه‌لایه در حافظهٔ 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) (در یک «پرده» در سورئالیسم هدایت، این شیوهٔ بیان به کار ترسیم وضعیت آستانه‌ای می‌آید که طبقات بورژوای جامعهٔ ایرانی در دوران پهلوی خود را درش می‌دیدند: بین شرق و غرب و سنت و تجدد (همان: ۱۶۰). این حکایت‌ها و تمثیل‌ها[1] در جهان پخش می‌شوند و سفر می‌کنند و هر بار حواشی یا تفسیرهایی بر آن‌ها نوشته می‌شود (همان: ۱۳۰). فیشر به نقل از والتر بنیامین به دو وجه هالاخا[2] (احکام و فتاوا) و آگادا[3] (امثال و حِکَم) در سنّت متنیِ یهودی اشاره می‌کند: به اعتقاد بنیامین، کافکا به‌عنوان یک نویسندهٔ یهودی به‌گونه‌ای از داستان‌گویی (وجه آگادا) استفاده می‌کند که آن را از حالت صرفاً زنگ‌تفریحی در میان بیان قواعد و اصول (وجه هالاخا) برای انبساط خاطر طلابِ تلمود-خوان درمی‌آورد و به چالشی برای دکترین تبدیل می‌کند. پرواضح است که به اعتقاد فیشر چنین قابلیتی در حکایت‌های سُنّت ایرانی، پیش و پس از اسلام، هم وجود دارد (Fischer 2014).

یکی دیگر از این مؤلفه‌ها، «سوژگی‌های ایرانی» (شیوهٔ تعاملات انساتی، بیان احساسات، انواع شخصیت، ...) است که در رسانه‌های هنری ایرانی هم به‌صورت‌های مختلف ظاهر می‌شوند؛ مثلاً ازیک‌طرف «تعارفی» را داریم که اهل اطناب و آداب است و از طرف دیگر «لوتی» را که درویش-مسلک و روراست است[4]؛ دوتاییای که همچون دوتاییِ اندرونی و بیرونی، یکی از جان‌مایه‌های کهن ایرانی است (Fischer 2004: 218)[5]. مجید اخگر از این‌ها

---

1. Allegory
2. *Halakha*
3. *Hagaddah*

۴. حمید نفیسی بحث مفصلی دربارهٔ تیپ شخصیتی «لوتی» در فرهنگ و ادبیات و سینمای ایران دارد (Naficy H. 2011).

۵. 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

به‌عنوان «نقش‌مایه‌های تاریخی-زیبایی‌شناختی» یا «وجوهی از روح و روحیهٔ «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 اطناب تبدیل می‌شود، مانند آن «تعقید و پوشیدگی و پیچیدگی زبانی و بیانی» که با «چرخش تغزّلی» در ادبیات فارسی مرسوم می‌شود (همان: ۲۲۲). یا وجه «موقعیت‌شناسی» که به‌صورت میانه‌رفتاری و نرم‌گفتاری یا تقیه و مصلحت‌اندیشی و نهایتاً حضور هم‌زمان حوزه‌های کاملاً ناسازگار (مثلاً خشونت تمام‌عیار در کنار پذیرفتاری و نرم‌خویی تمام‌عیار) تجلی پیدا می‌کند، یا نوعی «آداب‌دانی نمایشی» (همان ۲۲۴).

یکی از مهم‌ترین سوژگی‌ها در این میان سوژگی «رند» است که فیشر، بی‌من، اخگر و دیگران همه دربارهٔ آن حرف زده‌اند[1]. چنانکه فیشر می‌گوید، رند نوعی هوشمندی دوپهلو دارد: هم می‌تواند بسیار نکته‌سنج و رها از قیود سنتی اجتماع باشد و هم می‌تواند حیله‌گر و منفعت‌جو و زرنگ به معنای منفی باشد؛ حاضرجواب 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، به‌ویژه قهرمانان هر تصویر را

می‌کند» (بی‌من ۱۹۸۶: ۳۴) او دو حوزه از «تقابل فرهنگی نمادین» را مشخص می‌کند: «تقابل میان درون و بیرون»۵. و «تقابل میان سلسله‌مراتب و برابری» (همان) در تقابل درون و بیرون مثلاً به دو حوزهٔ فلسفه (ظاهر و باطن) و معماری (اندورنی 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» (همان ۳۵)

۱. فرانکلین لوئیس، استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیکاگو، در مدخل «حافظ» دانشنامهٔ ایرانیکا، مثلاً، به نقل از داریوش شایگان می‌گوید که رند حافظ مهیج‌ترین نماد ابهام تعریف‌ناپذیر شخصیت ایرانی است. 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) به طور کلی. لوئیس 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).

مصداق یا تعین شخصیت رند به شمار آورد: چنان‌که این 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 سستی 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 به‌عنوان نوعی استراتژی بقا؛ و لازمهٔ تمامی این‌ها که نوعی هوشمندی و ذکاوت و بی‌خیالی»ست (همان: ۲۲۵) ازنظر اخگر این‌ها خصیصه‌های فرهنگی عام و بیانگر نوعی «تمشیت نفس» (ساماندهی و مدیریت) در این جامعه هستند (همان) ویلیام بی‌من نیز خاطرنشان 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 به‌عنوان نمونهٔ اعلا تجلی پیدا کرده است؛ اما چنانکه بی‌من استدلال می‌کند، این به معنای حیله‌گر بودن نیست، بلکه خود یک «اصل ارتباطی»[1] در فرهنگ ایرانی است که بازتاب آن را در تقیهٔ شیعه و در شعر کلاسیک ایرانی در قالب «باطنی‌گری» (قائل بودن به تعبیر و تفسیرهای متفاوت از یک پیام، به‌طوری‌که هر نماد صرفاً یک نمودهٔ معمول، یا هر دال یک مدلول، ندارد) هم می‌توان دید (بی‌من ۱۹۸۶: ۵۷-۵۱). این اصل ارتباطی نه لزوماً حاکی از «ناامنی و بی‌اعتمادی» در زندگی ایرانیان (همان: 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 (همان: ۴۹). به‌این‌ترتیب، به اعتقاد بی‌من، «عبور از

---

۱. البته منظور از اصل ارتباطی به گفتهٔ بی‌من «قاعده» نیست: این‌ها قواعدی نیستند که کسی از اول یاد بگیرد، بلکه تعمیم‌هایی هستند که افراد از تجارب خود استقراء و استنتاج می‌کنند (۶۸)

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 یک هنر ندارد و «عمل به‌غیراز آن دور از مآل‌اندیشی خواهد بود.» (همان: ۲۲)

گویا من هم در مردم‌نگاری خود یک رند بوده‌ام که به تعبیر فیشر کوشیده‌ام از همین زیبایی‌شناسی (سیاسی، فلسفی و سبکی) ظرافت، [1] حفظ خود و «توجه تقسیم‌شده» برای تن ندادن به نظم و نظام‌های مستقر و برآورده نکردن انتظار هیچ‌کدام از گروه‌های درگیر بهره گیرم (Fischer 2009). راوی حکایت خود من هم به تعبیر فیشر یک شخصیت دوپاره و در حال نوسان است: ازیک‌طرف 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 یک‌صدای مقاومت است که در مقابل استفادهٔ دستگاه‌های سیاسی–رسانه‌ای واشنگتن از زندگی‌اش می‌ایستد. اضطراب او اضطراب هر آدم عادی است از اینکه گفتمان‌های ژورنالیستی و سیاسی جایی برای خودِ خودِ زندگی او باقی نگذارند. این خودِ خودِ زندگی همان معشوقهٔ اتنوگرافیک است که «لیکن به دست ناید.» (Fischer 2014) در پایانِ این پرده فکر می‌کنم شاید بیشتر از آنچه خود آگاه بوده‌ام از پوئسیس ایرانی متجلی در نگارگری بهره برده‌ام و «مردم‌نگارگری» هم خود می‌تواند نوعی فرانهش 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 واشنگتن بوده‌اند و هم نبوده‌اند –دست‌کم امضا و جای پایشان گه‌گاه خودی نشان داده است[2]. به هر حال به اعتقاد

---

1. Tact

۲. نمونه‌های دیگر از تجربه‌ورزی معاصر با مینیاتورها کم نیستند و این خود می‌تواند موضوع مقالهٔ دیگری باشد. مثلاً سودی شریفی، هنرمند ایرانی مقیم هیوستون، در مجموعه‌ای تحت عنوان «ماکسیاتور» (به جای مینیاتور)، عکس‌های خودش از جامعهٔ ایران معاصر را در دل نقاشی‌های مینیاتورِ کم و بیش همان دورهٔ تاریخی مورد بحث ما (قرن‌های هشتم تا دوازدهم هجری) فوتوشاپ می‌کند، یا به اصطلاح بر هم و هم‌بر می‌نشاند. 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 نامتجانسِ جامعهٔ چهل‌تکهٔ ایران را به تصویر بکشد؛ علاوه بر اینکه این

فیشر، همهٔ ما در زندگی معاصر با مجموعهٔ پیچیده‌ای از حرکت‌های روایی، تنگناها[1]، توطئه‌ها، سِرایت کردن‌ها، زمان‌های از مدار به در گشته، مواجهه‌های فرهنگی و توپولوژی‌ها (مکان‌شناسی، جای‌نگاری) های موبیوس-مانند طرف هستیم. این‌ها واقعیت‌های اجتماعی هستند، به همان اندازه که «کولا»[2] و «پاتلچ»[3] (اشکال سنّتی مبادله در اجتماعات بومی مورد مطالعهٔ مردم‌شناسان کلاسیک همچون برانسلاو مالینوفسکی و فرانتس بواس)، بسیار پیچیده‌تر از آن‌ها و درعین‌حال به‌همان‌اندازه تعیین‌کننده و تأثیرگذار از نظر اجتماعی که هر بار سرکوبشان کنی دوباره سر از جایی دیگر برمی‌آورند (Fischer 2009).

در پاسخ به سؤالی که پردهٔ اول را با آن خاتمه دادیم، با مجید اخگر هم‌رأی هستم که در صحبت از مینیاتورها نه می‌شود در سطح فرم و سبکِ 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»[4] (والتر بنیامین) دید: «یک هیئت، پیکره، یا فرم فرهنگی» (اخگر ۱۳۹۱: ۱۱۷) که در آن «دو قطب جزئیت تجربهٔ زمان‌مند روزمره و کلیت انگاره‌ها، تصاویر و نظام باورهای فراتر از زمان» (همان: ۱۲۱) به‌صورت خاصی مفصل‌بندی شده‌اند (همان: ۲۳۲).

پردهٔ 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»[5] دانشگاه کالیفرنیا در اروین دعوت شدم که قرار بود در آن شش رسالهٔ تازه‌انجام‌شده یا درحال‌انجامِ

نگاه‌های دزدیده و دزدانه و نیم‌پنهان-نیم‌پیدایی‌های مینیاتورها را هنوز هم در جامعهٔ معاصر ایران می‌بینند. یا سارا سلجوقی یکی از «ده تز دربارهٔ سینمای ایران» را وامداری آن به زیبایی‌شناسیِ نقاشی ایرانی یا مینیاتورها می‌داند (Saljoughi 2018)؛ و نگار متحده به نقل از ژان-لوک نانسی دربارهٔ سینمای کیارستمی به تمرکز پراکنده با قاب متحرک ماشین، ابهام و تناقض و «حضور-غیاب» ها اشاره می‌کند که ملهم از زیبایی‌شناسیِ مینیاتورهاست (Mottahedeh 2008).

1. Double-Binds
2. Kula
3. potlatch
4. Dialectical image
5. Center for Ethnography

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 بپردازد بی آنکه از «ساختار احساس» حرفی بزند) صحبت کردم، کیم فورچون[1] پرسید «ولی چه چیزِ این قالب‌های روایی موجود انقدر معذبت 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 سؤال که چرا معذب شده بودم، معذب شدم. فکر کردم عجب آدم بی‌احساسی، یعنی واقعاً نمی‌فهمد چرا روایت‌های موجود در مورد گذشته و حال و آیندهٔ 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 تجربهٔ خودش را روایت کند و نگرانی‌اش این باشد که آیا روایتش به قول خودشان در یک قطعهٔ یکپارچه از این میدان جان به در می‌برد یا تکه‌تکه و سوراخ‌سوراخ پخش میدان می‌شود.

ولی اتفاقاً کیم فورچون که کار میدانی‌اش را در بوپال انجام داده بود، تنها چند سال بعد از فاجعهٔ نشت گاز سمی از کارخانهٔ 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، دربارهٔ روایت‌های سمی و منفجره و هم روایت‌های تکه‌پاره و سوخته می‌دانست. این را سال‌ها بعد که در ایران کتاب او، «ترویج‌گری بعد از بوپال»[2] را خواندم متوجه شدم (Fortun 2001). فورچون که در سال ۱۹۹۰ دانشجوی دکتری انسان‌شناسی دانشگاه رایس بوده، برای مطالعهٔ سیاست‌های محیط زیستی در شهر

1. Kim Fortun
2. Advocacy after Bhopal

چِنای (مَدرَس سابق) به هند آمده بوده و تنها برای تکمیل داده‌ها دربارهٔ پیشینهٔ دغدغه‌های محیط زیستی در هند سفر کوتاهی هم به بوپال داشته‌است. نیامده بوده که بماند، اما بوپال تن به «مطالعهٔ موردی» نمی‌داده. فاجعه‌ای بوده که نه از حیث زمانی، نه از حیث مکانی و نه از حیث مفهومی، در یک قالب نمی‌گنجیده؛ 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 شبح پدر مرده‌اش و روشن شدن حقیقت به هوراشیو گفت، «از مدار خود به در گشته»[1] 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 پروندهٔ بوپال تنها با قرار پرداخت غرامت (آن هم تنها به عدهٔ 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 نمی‌آمد؛ اما می‌توانست از مهارتش در نوشتن متون به انگلیسی برای کمک به اکتیویست‌ها استفاده کند. گرچه انگلیسی تنها زبانی نبود که لازم بود بداند: 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

---

1. "Time is out of joint."
هملت، ویلیام شکسپیر، ترجمهٔ م. الف. به آذین، نشر دوران، چاپ چهارم، ۱۳۶۰، ص ۶۷

زبان، تلاشی است برای معنی کردن بوپال به یک شکل خاص و به خصوص وقتی متخصصین مدیریت در ارائهٔ 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 دربارهٔ فرایندهای تولید، توزیع و مصرف روایت‌های مختلف حقوقی، علمی، خبری و دیوانسالارانه‌ای نوشت که حول محور بوپال و اصولاً مسالهٔ نوظهور «سمّیت»[1] در مقیاس صنعتی شکل می‌گرفتند.

درواقع حرف فورچون این نبود که قالب‌های روایی موجود معذب کننده نیستند، بلکه دعوتی بود به اینکه به‌جای پشت کردن و گریختن از آن‌ها، چشم در چشم ایدئولوژی‌های زبانی و نظریه‌های معنایی که به‌طور نظام‌مند، بیان شدن، شنیده شدن و فهمیده شدنِ اَشکالی 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 دربارهٔ فهم‌ناشدگیِ نظام‌مندِ چندوچون و سازوکار سمومِ عصر ما که عصر صنعتی متأخر می‌نامدش و ناتوانی گفتمان‌های علمی و زیست‌محیطی موجود از اندیشه دربارهٔ مخمصه‌ای که به آن درافتاده‌ایم حرف بزنند. در مقاله‌ای که به تأسی از «مخمصهٔ جنسیت»[2] جودیت باتلر، «مخمصهٔ سمّیت»[3] نام گذاشته شده، فورچون می‌گوید «آرایه» یا «قالب» (ماتریس)[4] 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 مقالهٔ معروف گایاتری اسپیواک[5]، «آیا فرودستان می‌توانند سخن بگویند؟»[6])، اما نظم مستقر و زبان و نظریه‌های غالب اجازهٔ شنیده شدن‌شان را نمی‌دهد

1. Toxicity
2. Gender Trouble
3. Toxics Trouble
4. Matrix
5. Gayatri Spivak
6. Can the Subaltern Speak?

(Fortun 2011). سموم در «شکاف‌های گفتمانی»[1] و «مخاطرات گفتمانی»[2] درمی‌افتند، در شرایطی که یا زبان مناسب 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 (همان). نهایتاً فورچون می‌گوید که اگر می‌خواهیم دربارهٔ 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 آیندهٔ متفاوت، به فضایی نیاز داریم که در آن معنا و اَشکال متفاوتِ بودن و ارتباط بتوانند به حساب بیایند: فضایی برای «سیاست مثبت»[3] به جای سیاست امتناع، دست به کار شدن به جای سر باز زدن (همان).

نتیجه‌گیری

اما ربط همهٔ این‌ها به مردم‌نگاری، نگارگری و مردم‌نگارگری چیست؟ اگر مسئلهٔ ما توان سخن گفتن به معنای موردنظر اسپیواک باشد، آن‌وقت میزانسن موردبحث ما آن‌قدرها دور از میزانسن موردبحث فورچون به نظر نمی‌رسد: توان سخن گفتنِ تجربه‌های معاصر ما ایرانیان (از تجربهٔ زیست «موقت دائمی» ما در بالاخانهٔ منزل پدربزرگ و مادربزرگ در اصفهان تا تجربهٔ «ایرانی بودن» در واشنگتن)، همچون توان سخن گفتنِ سمومی که در عصر صنعتی متأخر گریبان ما را گرفته‌اند، همچون توان سخن گفتنِ سوژهٔ زن هندی در مقالهٔ مشهور اسپیواک، همچون توان سخن گفتنِ «زن» در مخمصهٔ جنسیتِ باتلر، منوط به یافتن و ساختن چشم‌اندازی به جز چشم‌انداز تک‌نقطه‌ای رنسانسی و زبانی خارج از دوگانه‌های روشنگری است؛ چشم‌اندازی و زبانی که امکان تجسم و ترسیم واقعیت‌های اجتماعی، سیاسی، اقتصادی

1. Discursive gaps
2. Discursive risks
3. Positive politics

و زیست‌محیطیِ هم‌برنشسته و برهم‌نهادهٔ عصر و جهان ما را بهتر فراهم کند. برای من مردم‌نگارگری، به شیوه‌ای که امروز می‌فهممش، تلاشی است، مثل هر تلاش دیگر تااندازه‌ای موفق و تااندازه‌ای ناموفق، برای یافتن و ساختن چشم‌انداز و زبانی دیگر. البته که این تلاش‌ها بسیارند و آبشخور فرهنگی و زندگی اجتماعی هرکدام 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، اینجاوآنجا، بی‌ربط می‌شود و ترکیب‌های جدیدی پا به عرصهٔ وجود و اندیشه می‌گذارند. او برای بیان آنچه از بیان می‌گریزد از فیگور روباه عیّار در اسطوره‌های بومیان آمریکا کمک می‌گیرد؛ اما اگر هدف مردم‌نگاری، چنانکه گیرتز می‌گوید، بسط دیسکورس انسانی از طریق اضافه کردن شیوه‌های مختلف بودن در جهان و فهم خود و جهان به اندوختگان و گنجگان همهٔ ما باشد (Geertz 1973)، هم‌جواری این میزانسن‌ها 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.

شاهرخ مسکوب در «یادداشت‌هایی دربارهٔ مینیاتور» می‌گوید که بیننده باید «بداند» چگونه مینیاتور را تماشا کند: «آن‌ها خود می‌دانستند ولی ما باید این نحوهٔ دیدن را بیاموزیم.» (۱۳۹۱: ۱۳۸)

منابع

آشوری، داریوش. (۱۳۸۹). *فرهنگ علوم انسانی*، تهران: مرکز.

اخگر، مجید. (۱۳۹۱). *فانی و باقی: درآمدی انتقادی بر مطالعه نقاشی ایرانی*. تهران: حرفه هنرمند.

بی‌من، ویلیام. (۱۹۸۶). *زبان، منزلت و قدرت در ایران*. ترجمهٔ رضا مقدم‌کیا (۱۳۸۶). تهران: نی.

برمن، مارشال. (۱۹۸۲). *تجربهٔ مدرنیته: هر آنچه سخت و استوار است دود می‌شود و به هوا می‌رود*، ترجمهٔ مراد فرهادپور (۱۳۸۹). تهران: طرح نو.

جیمسن، فردریک. (۱۹۸۴). *پست مدرنیسم: منطق فرهنگی سرمایه داری متأخر*، ترجمهٔ مجید محمدی و فرهنگ رجایی و فاطمه گیوه چیان (۱۳۹۴). تهران: هرمس.

مسکوب، شاهرخ. (۱۳۷۰). *گفتگو در باغ*. تهران: باغ آینه.

مسکوب، شاهرخ. (۱۳۹۱). *شکاریم یک سر همه پیش مرگ: جستارها، گفتارها و نوشتارها*. تهران: نی.

نفیسی، نهال. (۱۳۹۰). مردم‌نگاری و نیم قرن تغییر و تحول در فرهنگ حرفه‌ای انسان‌شناسی. *پژوهش‌های انسان‌شناسی ایران* ۱(۱): ۶۱-۷۸.

Canby, Sheila (1993). *Persian Painting*. London: British Museum Press.

Dumit, Joseph (2014). Writing the Implosion: Teaching the World One Thing at a Time. *Cultural Anthropology*, 29(2): 344-62

Fischer, Michael M. J. (2014). Philosophia and Anthropologia: Reading alongside Benjamin in Yazd, Derrida in Qom, Arendt in Tehran. In Veena Das, Michael D. Jackson, Arthur Kleinman, & Bhrigupati Singh (Eds.), *the Ground Between: Anthropologists Engage Philosophy*. Durham: Duke University Press.

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

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

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

Forun, Kim (2012). Ethnography in Late Industrialism. *Cultural Anthropology* 27(3):446-464.

Fortun, Kim (2011). Toxics Trouble: Feminism and the Subversion of Science. In Elvira Scheich & Karen Wagels (Eds.), *Bodies in Space: Feminist Approaches to Nature and Materiality*. Germany: Westfaelisches.

Geertz, Clifford (1973). *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.

Grabar, Oleg (2002). *Mostly Miniatures: An Introduction to Persian Painting*. New Jersey: Princeton University Press.

Haraway, Donna (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies* 14(3): 575-599

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

Humphreys, Michael, et al. (2003). Is Ethnography Jazz? *Organization* 10(1): 5–31.

Lewis, Franklin (2019). "Hafez Viii. Hafez and Rendi." *Encyclopædia Iranica* XI (5): 483-491.

Marcus, George E. (2007). Ethnography Two Decades after Writing Culture: From the Experimental to the Baroque. *Anthropological Quarterly* 80(4): 1127–1145 .

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

Naficy, Hamid (2011). Males, Masculinity, and Power: The Tough-Guy Movie Genre and Its Evolution. In *Social History of Iranian Cinema: The Industrializing Years, 1941–1978*. Durham: Duke University Press.

Naficy, Nahal (2009). The Dracula Ballet: A Tale of Fieldwoerk in Politics. In George E. Marcus & James D. Faubion (Eds.), *Fieldwork Is Not What It Used to Be: Learning Anthropololgy's Method in A Time of Transition*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

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

Saljoughi, Sara (2018). Ten Theses on Iranian Cinema. *Iran Namag* 3(3): xcviii-cxiii.

Savage, Mike (2013). The ‘Social Life of Methods’: A Critical Introduction. *Theory, Culture & Society* 30(4): 3-21.

Taylor, Julie (1998). *Paper Tangos*. Durham: Duke University Press.

Williams, Raymond (1977). *Marxism and Literature*. UK: Oxford University Press