www.pecritiue.com

مرداد
۱۴۰۴

نقد اقتصاد سیاسی

تمثیل، مثال، تصویر

مختصری در شبح‌شناسی ایرانی

علی قاسمی*

* پژوهشگر دوره‌ی دکترا در Centre for the Study of Theory and Criticism دانشگاه Western Ontario

«مسئله‌ی من این است که من روی این کاشی‌ها ایستاده‌ام. چنارها از تهران کهن‌ترند، و کاشی‌ها، مفهوم کاشی‌ها، از چنارها هم کهن‌ترند، و مفهومی از وطن را به ذهن من تداعی می‌کنند، و انیس‌الدوله می‌شود زنی که در اتاق فیلی‌رنگ نشسته است و فال می‌گیرد»
رضا براهنی، *رؤیای بیدار*، ص۱۹.

ایران روح ندارد؛ نامی است که بر جغرافیایی شبح‌زده نهاده‌اند. وقتی می‌گویند «ایران فرهنگی»، اشباح را می‌تارانند تا عرصه را برای نزول روح مهیا کرده باشند؛ مثلاً بگویند «روح ملّی» تا پیکره‌ی وحدتی خیالی در آفاق طالع شود. اشباح ملّی اما به‌وفور در رفت‌وآمدند: مثلاً آن‌که در باغشاه جوان افتاد، یا آن مترجمِ بورخس، تکیه زده به دیوار پس‌کوچه‌ای در خیابان میرِ اصفهان که مثلاً مست به آن دنیا رفته بود.[1] «شبح زده»؛ مثل وقتی که آقای رؤیایی می‌نویسد: «در هیئت هوا دائم مراقبتم می‌کند». صدالبته نه آن‌طور که بتوان از آن کراهت داشت، و نه آن‌طور که بتوان لختی از آن آسود: «نه می‌گریزم می‌خواهم، نه می‌توانم بگریزم». یک شبح چگونه یک «ایرانی» را تسخیر می‌کند؟ مسلماً نه آنطور که آقای نویسنده در گشایش *ملکوت* می‌نویسد: «در ساعت یازده شب چهارشنبه آن هفته جن در آقای مودّت حلول کرد». چندوچون این تسخیرشدگی جای دیگری گزارش شده است: در دیباچه‌ی *رؤیای بیدار*، یکی از آن دیباچه‌های تمثیلی که رضا براهنی یدی طولا در نوشتن‌شان داشت و ایده‌ی کتاب را در تصویری فشرده در آن‌ها به نمایش می‌گذاشت. در این دیباچه است که حکایت برداشتن یکی دو عکس از تابلوهای مزین‌الدوله نقاشباشی دربار ناصری برای سفارش‌دهنده‌ای از آمریکا، حافظه‌ی نویسنده را به دوار می‌اندازد تا به رغم تکرار ترجیع بند «من عکاس نیستم»، پشت «دوربین مخفی تاریخ» قرار بگیرد و دست‌به‌کار شکار تصاویری شود که از شش جهت به درون قاب حافظه هجوم می‌آورند و همه‌ی اینها با حس «رجعت به مرکزی ویرانگر» توام می‌شوند. همین‌طورها می‌شود که دیدن چنارهای پانصدساله در یک غروب پرازدحام حوالی کاخ نیاوران دریچه‌ای به قدر لنز یک دوربین یا حدقه‌ی یک چشم باز می‌کند تا ایرانیِ شبح‌زده به تسخیر انبوهی از تصاویر در بیاید که حالا منزلتی تمثیلی یافته‌اند: از تصور خواب شاهان قجر که با

غوغای پرندگان مخفی درون چنارها آشفته می‌شده تا نفرین مرغِ آمین نیما، از سیمای شوم زن فالگیر در *سرزمین ویران* الیوت تا تصاویر زوال اشرافیت و البته وساطت از قلم افتاده‌ی تصاویر زوال *شازده احتجاب* گلشیری، از سیمای تیمور گورکانی تا شمایل مظفرالدین‌شاه هنگام توشیح فرمان مشروطیت تا فرار شاه و انقلاب ۵۷، و از کاشی‌های کاخ انیس‌الدوله تا شمایل امیرزاده‌ی کاشی‌ها که شاملو در *ترانه‌ی آبی* چنانش قلمی کرده بودکه مفهومی از وطن دهد.

شبح‌زدگی جز آن‌که احتمالاً تقدیر تمامی آن ممالکی است که اکنون ذیل نام «جنوب جهانی» دسته‌بندی می‌شوند، در مقام تجربه‌ای «ایرانی» نیز تعینی مضاعف می‌یابد. آنچه مایه‌ی اشتراک ممالک جنوب است کشیده‌شدن به درون مدار مدرنیته‌ی سرمایه‌دارانه‌ای بوده که زمینه‌ساز دوشویگی[۲] فرهنگی در ممالک پیرامونی جنوب گشته است: تمامیت فرهنگ بومی درهم می‌شکند، معنای درون‌ماندگار تجربه از دست می‌رود، و در عین‌حال پاره‌های فرهنگ بومی (سنت) گسیخته از تمامیت یکپارچه‌ی پیشین به ورطه‌ی حیاتی کژدیسه و اهریمنی فرو می‌افتند. آبشخور این گذشته‌ی بومی در ایران همان عوالم معنوی‌ای است که هانری کربن با شیفتگی شرق‌شناسانه‌ی کم‌نظیری نقشه‌ی آن را ترسیم کرده و به تأسی از سهروردی آن را «عالم مثال» (*Mundus Imaginalis*) خوانده است. این کمابیش چکیده‌ی همان طرحی است که یوسف اسحاق‌پور از منظری لوکاچی-بنیامینی در جستار *بر مزار هدایت* پیش نهاده است؛[۳] *بوف کور* هدایت شرح تمثیلی آزمایشی اهریمنی است که در آن هدایت در مقام مدرنیستی روشن‌بین، نتایج دهشتناک مسخ عالم مثال در اقلیمی افسون‌زدوده را به‌دقت پی می‌گیرد: «غرب و شرق در این اثر از این جهت به هم رسیده‌اند که به هنگام نگارش آن عالم معنوی ایران حضوری جز حضور اشباح، مرده‌ها و از گوربرگشته‌ها نداشت»[۴]؛ هدایت دانسته بود که «حسرت بازگشت فقط به برگشت مرده‌ها ختم می شود».[۵]

شبح‌گونگی به منزله‌ی حیاتی کژدیسه در حقیقت تقدیرِ یگانه یا شکل ضروریِ هستی پاره‌های میراث معنوی گذشته در لحظه‌ی نزول در اقالیم ناسوتیِ فرودین است. به عبارت دیگر، آنچه صورت کژدیسه یا شبح‌گون بیان می‌کند حاصل این جابه‌جایی نامشروع است. طرح اسحاق‌پور در نهایت او را بدان‌جا می‌رساند که در مرتبه‌ی تأویل

تمثیلی، شبح‌زدگی در *بوف کور* را بیانی از «مقلوب‌شدگی»[۶] یا «انحراف»[۷] بداند؛ غرس نهال کشف و شهود معنوی در خاکی افسون‌زدوده که حاصلش، «چیزی جز کابوس نیست، مذهب عشق با هبوطش از عالم بالا مسخ می‌شود و ذات عنصر اسطوره‌ای و کهن، باطن دهشت، خشونت و تمایل به مرگ را [...] برملا می‌سازد [...] بوف کور همان دم مولای روم است که در دنیایی حقیر و جهنمی به آخر می‌رسد».[۸] البته نویسنده در این مرتبه متوقف نمی‌ماند و با گریزهای پیاپی به تاریخ بلافصل خود، یعنی پیامدهای انقلاب ۵۷ و جنگ هشت‌ساله،[۹] منظر خود را به مرتبه‌ی تأویل متعالیه[۱۰] برمی‌کشد؛ در این مرتبه، *بوف کور* حاوی نقدی پیشگویانه بر انواع گفتارهای بومی‌گرا و احیاگرایانه ی «بازگشت به خویشتن» انگاشته می‌شود.

گرچه *بر مزار هدایت* شاید درخشان‌ترین چیزی باشد که تاکنون درباره‌ی هدایت و *بوف کور* نوشته شده و فراتر رفتن از حدودی که اسحاق‌پور در این جستار ترسیم کرده به‌سادگی ممکن نیست، اما تا آن‌جا که به مضمون شبح‌زدگی مربوط می‌شود، بر طرح اسحاق‌پور اشکالاتی وارد است که در اینجا می‌کوشم اجمالاً آنها را صورتبندی کنم.

طرح اسحاق‌پور گرچه بی‌تردید از عهده‌ی توضیح استیلای امر اهریمنی در جهان *بوف کور* برمی‌آید و آن را به‌منزله‌ی بیان تمثیلی یک انتقال نامشروع و میل نابه‌هنگام به رجعت به ریشه‌ها صورتبندی می‌کند، اما از فراروی به سوی یک نظریه‌ی عمومی شبح‌زدگی که ناظر بر حیات پسین[۱۱] پاره‌های سنت در جهان مابعدسنتی باشد بازمی‌ماند. مشکل اولاً آن است که آنچه هیئتی هیولاوش می‌یابد و همچون کابوسی سوژه را گرفتار دهشتِ اوهام دوزخی می‌کند تنها «محتوا»ی آن صور مثالی عوالم معنوی ایرانی است که در برخورد با جوّ سیاره‌ای افسون‌زدوده همچون شهاب‌سنگی می‌سوزد و به اشباحی دوزخی تقلیب می‌یابد؛ «صورت» آن صور معلقه در جریان این انتقال دستخوش هیچ‌گونه تبدلی نمی‌شود و دست‌نخورده باقی می‌ماند: معشوق ازلی در شبح زن اثیری - که آمده است تا در عالم خاک بمیرد؛[۱۲] سیمای پیر مغان در پیرمرد خنزرپنزری، کبوتر (قاصد سعادت و عشق) در بوف (مجاز و رمز ویرانه) و شراب (رمز جاودانگی و بی‌مرگی) در زهر مارناگ (شرنگ مهلک مرگ) مقلوب می‌شوند؛[۱۳] در هر مورد ما تنها با صورت مثالیِ مستنیر و مقلوبِ اهریمنی‌شده‌ی آن تحت ظُلمات

ناسوتی سروکار داریم. تبدّلی که در این گذار از عالم مثال به عالم ناسوتیِ افسون‌زدوده در جریان است[۱۴] راهی به «صورت» یا ماهیت صوری صور معلقه‌ای که سابقاً در عالم مثال تقرر داشته‌اند، ندارد. از این حیث، رابطه‌ی صور مثالی و شکل مقلوب‌شده‌شان در این‌جا بی شباهت به آموزه‌ی دینی «تجسم اعمال» در آخرت نیست که در آن تجسم یک عمل (نیک یا بد) در آخرت، در واقع «عین» آن عمل است در دنیا، اما با ریختی متفاوت که تنها ناشی از تفاوت میان اقتضائات پدیداری ذوات در این دو دنیا است. به بیان دقیق‌تر، ظهورات اهریمنی و شبح‌گون در طرح اسحاق‌پور حاصلِ تبدّلی ناقص است. حلقه‌ی مفقوده در این میان نظرورزی در باب مفهوم نویی از «تصویر» است که کفایت توضیح ظهورات شبح‌گون صور و رویدادهای عالم مثال را در مقام پیامد تبدّلی تمام‌عیار داشته باشد. به عبارت دیگر، استدلال من اینجا این است که صور معلق در عالم مثال، فارغ از محتوای خود، در گذار نزولی خود به عالم مادون دستخوش استحاله ای در صورت گشته و حیاتی تازه را اکنون در هیئت *تصویر* می‌آغازند. گرچه تمایز میان «صورت مثالی» و «تصویر» را می‌بایست سر حوصله و در فرصتی فراخ صورتبندی کرد، فعلاً ناچارم به ذکر کمینه تفاوت میان آنها بسنده کنم. عالم مثال چنان‌که پیشتر آمد، در گفتار سهروردی عالم «صور معلقه» یا در ترجمه‌ی کربن، «عالم تصاویر معلق» خوانده می‌شود.[۱۵] این «آویختگی» تصاویر در ناکجایی که عالم مثالش می‌خوانند، لاجرم اندیشه‌ی صوَری «در بند شده» و «محبوس» را بر خاطر می‌گذراند؛ کارکرد اساسی این «محبس» را شاید بتوان بازداشتن یا توقیف آن صورت‌ها تعبیر کرد؛ قسمی مقید ساختن آن صورت‌ها در قلمرویی که به‌دقت مرزگذاری شده است. به این اعتبار، آنچه در گذار از صورت مثالی به تصویر اتفاق می‌افتد، از بند رستن این صورت‌هاست؛ حالا صورت‌های مسجون بدل به تصاویر از بندرسته‌ی سرگردانی می‌شوند که به هیچ قلمرو معینی تعلق ندارند و قادرند آزادانه رفت‌وآمد کنند، و گاه و ناگاه همچون صاعقه بر نفوسی بی‌خبر آوار شوند. صد و اندی سال به زمان تقویمی از مهمانی اشباح بر این صفحه از بسیط ارض می‌گذرد؛ عمر شبح‌زدگی و سودازدگی ما. به این اعتبار اشباح همان تصاویر متحرک و سرگردان در این اقلیم اسفل هستند که حالا، به یُمن حضور این تصاویر، خود بدل به یک فضای تصویری،[۱۶] یک عالم تصاویر متحرک، یک سینمای خانگی/دائمی گشته است.

اسحاق‌پور مکرراً، اگرچه هر بار به‌اجمال، روی جایگاه کانونی تصویر در روایت *بوف کور* دست گذاشته است، خصوصاً از خلال اشاره به بخش‌های مربوط به مجلس نقاشی روی قلمدان، نخستین دیدار با زن اثیری از دریچه‌ی هواخور رف، نقش روی گلدان راغه و ... : «تصویر و چشم، در این متن [...] در کانون مرکزی وقایع قرار دارند»؛[۱۷] «کل کتاب هم چیزی نیست جز در بحر تغییرات یک تصویر فرو رفتن».[۱۸] به‌علاوه، جای دیگر، چشمِ سینماخوی نویسنده شباهت تصاویر شبح‌گونه‌ی اوایل رمان به «پرده هایی از نمایش نگاتیف فیلم سینمایی» را که «همه مستقیماً از سینمای آمپرسیونیستی، از "نوسفراتو" و "مطب دکتر کالیگری"...حکایت دارند»، فوراً تشخیص می‌دهد.[۱۹] بااین‌حال چنین اشاراتی به تصویر در متن اسحاق‌پور به سوی تأکیدی مفهومی بر جایگاه تصویر به منزله‌ی تبدّل نزولیِ صور عالم مثال حرکت نکرده‌اند.

مشکل دیگر شبح‌شناسی ناقص اسحاق‌پور آن است که امر اهریمنی در آن به شکل سرراستی ارزش‌گذاری منفی می‌شود؛ یعنی خود امر اهریمنی منزلتی تمثیلی نمی‌یابد، چرا که تمثیلی‌شدن واقعیت متضمن این امکان است که چه بسا خودِ امر اهریمنی نیز معنایی دیگر[۲۰] داشته باشد، و شاید که اشاره‌ای گذرا به رستگاری باشد. القصه نویسنده تا انتها به تأویل تمثیلی وفادار نمی‌ماند. در ارتباط با همین موضوع می‌توان روی آن نقاطی انگشت نهاد که اسحاق‌پور از چارچوب نظری اولیه‌ی خود که آشکارا متأثر از ایده‌های بنیامین در *خاستگاه درام سوگناک آلمانی*[۲۱] است خارج می‌شود. چارچوب مذکور مبتنی بر بازشناسی قسمی گسست تاریخی و تبعات الهیاتی آن است؛ بر همین اساس، چنانکه پیشتر اشاره شد، کژدیسگی صور معنوی مثالی و ظهورات اهریمنی آن از پسِ ورود به مدار مدرنیته‌ی سرمایه‌دارانه، حاصل همین گسست انگاشته می‌شود، و به این اعتبار نویسنده این کژدیسگیِ اهریمنی را ذاتیِ آن صور نمی‌انگارد. اما جایی در اواسط متن، نویسنده «فرض» دیگری را، با احتیاط، مطرح می‌کند: «حتی می‌شود فرض کرد که شعر عرفانی صورت مسخ‌شده‌ای از تاریکی‌های اعماق بود، و تأثیر بوف کور درست برای این است که به همین لایه‌ی تحتانی و تاریک دست یافته است».[۲۲] آنچه از این جمله استنباط می‌شود این است که استحاله‌ی اهریمنی نه حاصل گسستی تاریخی، یا به بیانی لوکاچی، پیامد از دست رفتن تمامیتی درون‌مانگار، بلکه هماره ذاتیِ خود آن جهان معنوی برین بوده است، و مسأله تنها فراهم‌شدن شرایطی بوده که این

ژرفای ظُلمانی را رؤیت‌پذیر سازد. اما نویسنده تا انتها همین‌قدر محتاط باقی نمی‌ماند: جایی اواخر جستار، اسحاق‌پور ضمن بحثی در باب نسبت میان زیبایی، مرگ و هنر، با اشاره‌ای ضمنی به تفسیر لکان از *آنتیگونه* در سمینار هفتم، عملاً قاب لوکاچی-بنیامینی را کنار می‌گذارد و منظری لکانی اختیار می‌کند.[۲۳] این چرخش صریح به سوی منظری لکانی، ما را در فهم پاره‌ای از عبارات مبهمِ پراکنده در متن یاری می‌کند: مثلاً روشن می‌شود چرا در اوایل متن، نویسنده، گریزی هم به آن «فرض» ذات‌انگارانه زده است، یا منظور نویسنده چیست وقتی می‌نویسد: «در این اثر *فاصله‌ی محافظی* که وجود داشت پیموده شده، و آنچه در حکم سدّی مقاوم بود اکنون به پرده‌ای تبدیل شده است که مرگ و ترس از مردن بر آن سایه انداخته‌اند».[۲۴] این دست عبارات جملگی جملگی پس از آن ارجاع با نام و نشان به لکان معنای خود را آشکار می‌کنند، علی الخصوص آنجا که نویسنده می‌نویسد: «میلی که واقعیت یافته باشد به مثله‌شدگی و مرگ می‌انجامد»؛[۲۵] جمله‌ی اخیر تقریر دیگری از آموزه‌ای لکانی درباره‌ی فانتزی بنیادین است؛ مواجهه‌ی بی‌واسطه با امر واقعیِ فانتزی،[۲۶] یا به تعبیری دیگر، نزدیک شدن بیش از اندازه به موضوع فانتزی بنیادین، ازجمله فانتزی‌های عرفانی-باطنی، بیرون از حفاظ‌های نمادین میانجی، برای سوژه حکم روان‌زخمی[۲۷] تحمل‌ناپذیر را دارد. برداشته‌شدن حجاب فانتزی و مواجهه‌ای مستقیم با آن ابژه‌ی والای میل، با آن چیزه[۲۸] در مقام کیفِ خالصِ مجسّم از طاقت سوژه بیرون است و لاجرم به فروپاشی او خواهد انجامید. آنچه در این تکیه بر آموزه‌ی لکانی در باب فانتزی مضمون است یکی انگاشتن کُنهِ ذاتِ عالم مثال معنوی با همان چیزه‌ی دهشتناکِ قرار گرفته پسِ پشت حجاب فانتزی است، که حاکی از تکرار همان «فرض» محتاطانه‌ی ابتدای متن است.

اما آن روایتی از شبح‌زدگی را که امر اهریمنی را به میانجی مواجهه‌ای تمثیلی درونی خود کرده و از آن فراتر می‌رود حکایت دیگری است که باید آن را در جای دیگری، در دیباچه‌ی *رؤیای بیدار* سراغ کرد، جایی که براهنی هر دو مانع بازدارنده‌ی طرح اسحاق‌پور را دور می‌زند. سیاق سخن در این متن بی‌شباهت به کردوکار رؤیا نیست: هم فشردگی سرسام‌آور آن خط و ربطی با سازوکار تلخیص[۲۹] دارد و هم جابه‌جایی[۳۰] را می‌توان اینجا و آنجا در کار دید؛ الغرض گذراترین اشارات را باید قاپید، و به مرجع درست‌شان بازگرداند. یک نمونه‌ی مهم مربوط می‌شود به شخصیتی که

براهنی از او با نام «دکتر ثقفی» یاد می‌کند؛ گرچه گزارش قرار است مستند باشد و روایتگر حوادث واقعی، اما از قصه‌گوی شیدایی چون براهنی اصلاً بعید نیست که این شخصیت - یا شاید اصلاً کلّ ماجرا - را ساخته باشد.[۳۱] اما اوصاف این شخصیت در گزارش براهنی نظرگیر است: «تابلوها در اختیار شخصی است به نام دکتر ثقفی، که هم به خاطرات و تابلو و عکس علاقه دارد و هم به ارواح، اسپیریتیسم و احضار روح و صور نوعی برخاسته از روان مکاشفات دینی». و نویسنده «ندیده شیفته‌ی این جناب دکتر ثقفی می‌شود».[۳۲] به راحتی می‌توان تمام علائق این جناب را به خود نویسنده نسبت داد، و در این میان، کنار هم قرار گرفتن خاطره، عکس، احضار ارواح، و آن آخری، یعنی *صور نوعی* برخاسته از مکاشفات دینی - که تعبیر دیگری از همان عالم صور مثالی تواند بود[۳۳]- بی سببی نیست؛ این دیباچه نیز متنی است درباره‌ی تصاویر، ولو آن‌که نویسنده از روی شوخ‌طبعی ترجیع‌بند «من عکّاس نیستم» را در سراسر آن تکرار کرده باشد. گرچه نویسنده این تجربه را در چارچوب حافظه و تخیل صورتبندی می‌کند،[۳۴] با این حال تداعی *غیرارادی* چنان نقش پررنگی در شکل‌گیری سلسله‌ی تصاویر و یادآوری‌ها دارد که از وزن سوبژکتیو چارچوب مذکور می‌کاهد و آن را به سوی عینیتی از جنس فضا-تصویر حرکت می‌دهد: نویسنده مدام از *پرتاب‌شدن* به ورطه‌ی تداعی‌های ناهمگون سخن می‌گوید؛ این عنصر غیرارادیِ شبه‌پروستی برای یک نظریه ی شبح*زدگی* ضرورت دارد. خود ناهمگونی تاریخی تصاویر بر سرشت غیرارادی تداعی های تصویری در متن گواهی می‌دهد: «و این قضایا، ناموزونی روانی مرا به درون جهانی از بسترهای دگرگون‌شده پرتاب می‌کنند».[۳۵] مشخصه‌ی تصویر در مقام صورت هبوط یافته یا از بندرسته‌ی صور معنوی عالم مثال، همین سرگردانی، بی‌جایی، و ازجادررفتگی است؛ می‌گوییم «از-جا-در-رفتگی» و نگاهی به تأملات دریدا داریم در *اشباح مارکس*، هنگامی که از قول هملتِ شکسپیر نقل می‌کند: «زمان از جا در رفته است»[۳۶] تا بنیادی باشد برای شبحستی‌شناسی[۳۷] که دانش اشباح است در مقام آنچه جایی سکونت می‌کند بی‌آن‌که مقیم شود، همچون شبحی که در خانه‌ای متروک، سکونتی بی‌سکنا،[۳۸] همچون تصاویر که زمانی در مقام صورت‌های مثالی *مقیم* اقلیم هشتم یا عالم تصاویر معلق بوده‌اند و چون از محبس آن اقلیم گریخته‌اند حالا در هئیت هبوط‌یافته‌ی تصاویر سرکش، سرگردان اقالیم ناسوتی تاریخ‌اند. به این ترتیب از-بند-

رستگی، که تصرفی است در ایده‌ی اسحاق‌پور، بر «از-جا-در-رفتگی» نهاده می‌شود که تصرف دریدا است در قولِ هملت شکسپیر.

وفور اشارات به اشباح و ارواح در دیباچه‌ی *رؤیای بیدار* تنها اهمیتی ثانوی دارد؛[۳۹] شبح‌زدگی پیشاپیش در عنصر تصویری متن و احوالِ «مقبوض»[۴۰] راوی ثبت شده است. خلاصه آن‌که براهنی هم از یک‌سو اولویت تصویر در تجربه‌ی شبح‌زدگی را بر کرسی نشانده و هم از سوی دیگر راه را بر دریافت‌های مأخوذ از ایده‌ی عالم مثال و صور متقرر در آن نبسته است. و بعد می‌رسیم به حکایت دریافتی غیرمنفی از امر اهریمنی، یا به بیانی دقیق‌تر، دریافتی غیرانسدادی و گشوده از مواجهه با اشباحِ گذشته: «در لحظاتی از این دست، وقتی که منتظرم، و می‌خواهم اتفاقی بیفتد و از برزخی که در آن گیر کرده‌ام، نجاتم دهد، یاد چیزهایی می‌افتم که اغلب شوم، وحشتناک و زیبا هستند».[۴۱] *شوم، وحشتناک، و زیبا*، این‌هاست اوصاف آن تجربه‌ی شبح‌زدگی که خود را به دریافتی تمثیلی از امر اهریمنی گشوده است و نویسنده از آن به «احساس بیابانی شدن» تعبیر کرده هنگام که شبحی «قابیلی» او را به درون رویداد آن «فاجعه‌ی نخستین» می‌کشاند: «انگار باغچه و چنارها را به ارواح اجاره داده بودند [...] من و دکتر سلیمانی، "دو تنها و دو سرگردان، دو بیکس"، در برهوت سکوت‌زده راه می‌رفتیم، و انگار در اینجا، زمانی، هابیل و قابیل، راه رفته بودند، و آن فاجعه‌ی نخستین [...] پیش آمده بود[...] علت اینکه ما احساس بیابانی‌شدن می‌کردیم، چنارها بود»[۴۲]. این‌ها احوال یک «ایرانی» شبح‌زده نیز توانند بود، آن‌که به هدایتِ رشته‌ای نامرئی از اضطرابی کیف آور بر مناظرِ شبح‌زده‌ی وطن گذر می‌کند. دیری نمی‌گذرد که نویسنده را تصاویر دیگری فرو می‌گیرند که احمد شاملو پانزده سال پیش‌تر، در *ترانه‌ی آبی*، در «پرده‌ای مصور که سه مجلس را تصویر می‌کند»[۴۳] نقش زده است:

قیلوله‌ی ناگزیر
در طاق‌طاقیِ حوض‌خانه،
تا سال‌ها بعد،
آبی را
مفهومی از وطن دهد.
امیرزاده‌یی تنها

با تکرارِ چشم‌های بادامِ تلخ‌اش
در هزار آینه‌ی شش‌گوشِ کاشی.

راویِ شبح‌زده می‌نویسد: «ما را اشیاء زمان‌های دیگر *غافلگیر* کرده‌اند... تنها ایرانی می‌تواند بفهمد که "تکرّر آبی" ممکن است "مفهومی از وطن دهد"»[۴۴]. شوم، وحشتناک و زیبا: نفسی که خود را در *روح* ملّی سهیم می‌داند ابداً به چنین احوالی راه نمی‌دهد؛ روح ملّی را جلالِ حماسی بر سر میل می‌آورد که گرچه زیبایش توان گفت، شوم و وحشتناک هرگز. از سوی دیگر، زیبایی‌شناسی بوف کوریِ اسحاق‌پور، از عهده برمی‌آید که شوم و وحشتناک را در اشباح ملّی دریابد، اما در آستانه‌ی تشخیص زیبایی، که می‌تواند به کیفی مضطرب راه ببرد و باقی به حیاتی شبح‌گون شود، کمیتش می لنگد: «میل و کشش قادر نیست به موضوعش دست یابد. وگرنه، مانند بوف کور معلوم می‌شود که زیبایی مثل حجاب است: پوشاننده‌ی مرگ و گندیدگی و دهشت امر بی نام. در چنین سرحدی، دو راه برای نقاش وجود دارد. یا باید به‌عنوان هنرمند عمل کند، یعنی به انگیزه‌ی بهره‌مندی از هنر که شکوه و تعالی‌یافتن و کشتن تمثیلی موضوع هنر است[...] یا این‌که در همان جهت خلاء مرکزی میل و کشش که بوی نعش می دهد، و تن غیر در آن تکه‌تکه می‌شود پیش برود».[۴۵] راست است که این‌جا، دستِ‌کم یک سر این دوراهی به جانب بیان هنری و دیدارِ زیبایی می‌رود، اما اسحاق‌پور رویگردان از این سمت‌وسو، به جانب دیگری رهسپار می‌شود: «ولی تلخکامی *بوف کور* یک گام فراتر از این‌هاست، از جایی است که دیگر بازگشتی ندارد [...] در برابر شور ویرانگر ظواهر موهوم هیچ چیز حتی اثر هنری تاب مقاومت ندارد. در آخر کتاب همان گورکنی که کوزه را در چال قبر یافته بود، آن را زیر بغل می‌زند و می‌رود. مرگ آن را آورده. حالا هم با خودش می‌برد»[۴۶].

از دیوارِ حوض‌خانه‌ی *امیرزاده‌ی کاشی‌ها* به ویرانه‌های گوتیکِ *بوف کور* البته روزنه‌ای مخفی هم هست که از میانش شمایل‌هایی شبح‌گون دزدانه از یک مجلس به مجلس دیگر رفت‌وآمد می‌کنند: «این نگاه‌های تلخ و اشک‌های آبی چشم‌های بادامی در آن طاق‌طاقی‌ها با آن کاشی‌هایش مرا به یاد برخی از مینیاتورهای مغولی می‌اندازد. و شاید هم از نظر فضا و تصویر کمی *بوف کوری* است».[۴۷] «شوم» و «وحشتناک»، به میانجی نگاه تمثیلی، می‌توانند همچون «زیبا» پدیدار شوند، و البته در این میان،

اضطرابِ‌شان را هم جا نمی‌گذارند: حظّ از «زیبا» به اضطرابِ «شوم» آمیخته می‌شود، و این‌گونه «حالِ ایرانی» ساخته می‌شود، و این همه در تجربه‌ی شبح‌زدگی صورت می بندد.

آن روزنه‌ی مخفی را نباید به روزنِ چشم مفسّر فروکاست؛ آن روزنه، پیش‌تر، با واژگونیِ تاریخی عالم مثال، گشوده شده است. آن راه دیگر که اسحاق‌پور نشان داده است، راه کشتن تمثیلی موضوع هنر، خود تنها از پسِ تمثیلی‌شدن جهان، از پسِ قطعه قطعه‌شدن آن در هیئت ویرانه ممکن گشته است: «تمثیل‌ها در قلمرو افکار، همان ویرانه‌ها هستند در قلمرو اشیاء».[۴۸] تمثیل قطعه‌قطعه می‌کند، و به امید یافتنِ معنایی، دوباره ازنو سرهم می‌کند؛ پیش از آن اما، قصدیت تمثیلی خود از پسِ هبوط و سپنجی شدن تاریخ و طبیعت موضوعیت می‌یابد، هنگامی که هر دو تمامیت و تعالی خود را از دست داده باشند. اثر هنری، لابد، برای تمثیل‌پردازی که پیوسته پاره بر پاره تلنبار می کند، در حکم همان معجزه‌ای است که پاره‌ها را در کلّی تازه مجموع خواهد کرد.[۴۹] بنابراین ویران‌کردن و شکستن، قطعه‌قطعه‌کردن و تکه‌پاره جمع‌کردن راهبردی تمثیلی است که خود زاییده‌ی وضعیت تاریخی ویژه‌ای است. *ترانه‌ی آبی* خود حاصل اِشعاری ضمنی بر همین حقیقت است. براهنی سه سال پس از قلمی‌کردن دیباچه‌ی *رؤیای بیدار*، در مؤخره‌ی *خطاب به پروانه‌ها* دوباره سروقتِ *امیرزاده‌ی کاشی‌ها* می‌رود تا این‌بار بوطیقای آن را توضیح دهد. ضمن تمهید مقدمات همین بحث است که می‌نویسد: «ما می‌گوییم زبان، جهان و طبیعت باید قطعه‌قطعه شود تا دوباره ساخته شود. شعر باید واقعیت را تعطیل کند، بخشی از واقعیت هم، شکل اورگانیک شعر است».[۵۰] آنچه براهنی در مقام تجویز بوطیقایی می‌گوید، در حقیقت حاصل اشعار به وضعیتی تاریخی-الهیاتی است که البته از دیرزمانی پیش‌تر آغاز شده است؛ سرآغاز آن البته نه در فروپاشی شوروی و پایان کمونیسم اردوگاهی و اعلام پایان تاریخ در ایستگاه دموکراسی لیبرال، بلکه برای ما، برای ایرانی‌جماعت، جایی در اواخر قرن سیزدهم هجری شمسی، هنگام غروب قاجاریه، رخ نموده و اواخر پهلوی اول، در *بوف کور* هدایت بیانی تمثیلی یافته است. بی‌سبب نیست که *ترانه‌ی آبی* توانسته دو دهه پیش از نوشته‌شدن *مؤخره*، ایدئال‌های بوطیقایی آن را در فرم خود، و چنان‌که براهنی توضیح داده، با کنار هم نهادن ترکیبی از ثابت‌ها و متغیرها، متحقق کند: «شاملو در "ترانه‌ی آبی" از *دشنه* در

دیس در حوزه‌ی جغرافیای شعری حرکت می‌کند، در زمان، زمان را می‌بُرد، قطعه‌قطعه می‌کند[...] وقتی که می‌گوید: "تا سال‌ها بعد/ آبی را/ مفهومی از وطن دهد"، وارد آن جهان دو زمانه شده‌ایم، جهان گذشته که در آن تصویرهای شعر آفریده و در برابر ما حالا گذاشته شده‌اند و جهان آینده که با آن "تا سال‌ها بعد" که ممکن است همان حالای ما باشد، در کنار یکدیگر آفریده شده‌اند».[۵۱] تمام همّ براهنی در *مؤخره* مصروف آن است که راه را بر ارجاع‌پذیری شعر به بیرون از خود، به تاریخ ببندد، و خودارجاعی شعر را بر سریر بنشاند، و در این راه، باید عنصر روایت را هم از شعر اخراج کند. *ترانه‌ی آبی* به چشم براهنی نمونه‌ی اعلای آن شعری است[۵۲] که توفیق یافته روایت را به میانجی توقیف حرکت دیاکرونیک عناصر زبانی بیرون شعر نگاه دارد و ارجاع‌پذیری شعر به بیرون از خود را قطع کند. نیک اگر بنگریم اما، بوطیقای نوی براهنی از بینش اسحاق‌پور در *بر مزار هدایت* چندان دور نیست؛ هرچند یکی می‌خواهد پای تاریخ را از متن ببرد در حالی که دیگری متن بنیان‌گذار مدرنیسم ادبی ایران را بیان تمثیلیِ گسستی تاریخی می‌داند. اما به میانجی همان قصدیت تمثیلی و تکنیک برآمده از آن، تاریخ، *بیرون*، آن جای دیگر، دزدانه به درون بوطیقای براهنی می‌خزد. به‌هرروی، قرابت میان دو ایده نظرگیر است: یکی از کشتن تمثیلی موضوع هنر می‌گوید (و البته در نهایت از آن رویگردان می‌شود)، و دیگری خودِ زمان را موضوع *ترانه‌ی آبی* می‌انگارد و می‌نویسد: «اگر خود زمان موضوع شعر باشد، باید شعر را در زمان حبس کنید، یعنی به رغم بحث زمان، طوری رفتار کنید که خاصیت دیاکرونیک روایی از آن بیرون برود و آحاد و مفردات روی هم منطبق شوند».[۵۳] به این اعتبار، شاملو در نوشتن شعری درباره‌ی زمان، با حبس زمان در شعر، زمان را کشته است تا زمان را بنویسد.

و بعد درست همان توازی و تناظری که بنیامین میان زبان و جهان، یکی در هیئت تمثیل و دیگری در هیئت ویرانه، بدان اشاره کرده است، این‌جا در دو متن براهنی تکرار می‌شود: اگر در *مؤخره* «برهم منطبق‌کردن آحاد و مفردات» یا بیان سنکرونیک سیری دیاکرونیک بر عوالم زبان و واحدهای زبانی ناظر است، در *دیباچه* سخن از «شعر عینی تصاویر هم‌عصرشده‌ی ثابت ولی رقصان»[۵۴] است. انطباق سنکرونیک و هم‌عصرشدگی هر دو مفید معنایی یکسان‌اند. و البته تعبیر «شعر عینی تصاویر» تقلایی است در انتظار مفهومی از جنس فضا-تصویر جستار *سورئالیسم* بنیامین، مفهومی که نمی‌آید، نیامده

بود، و به پیشوازِ قصه‌ای از آن دست که من این‌جا درباره‌ی از بند رستن صور مسجون در عالم مثال و هبوط‌شان در هئیت تصاویر سرگردان بازگو کرده‌ام. و یک اشاره‌ی دیگر پیش از آن‌که ختم کنم: حبسِ زمان، که در *ترانه‌ی آبی* تکلیف ساخت شعر و در نهایت مضمون وطن را روشن می‌کند، در *دیباچه*، و در قلمرو تصاویر عینی، به صورت «حس رجعت به مرکزی ویرانگر»[۵۵] رخ نموده است. برای فهم تناظر میان توقیف زمان و رجعت - که تکرار است و به این اعتبار مُخلّ زمان خطی - چندان مشکلی نداریم. می ماند تناظری که لاجرم میان «مرکز ویرانگر» و «وطن» برقرار می‌شود. این قدر هست که بگوییم «وطن» جایی است که هماره به آن «بازمی‌گردم»، بنابراین هماره پیشاپیش «غریبم»؛ وطن مقصودِ جماعت غریبان است. در صورتبندی نسبت میان تصاویر و آن مرکز ویرانگر اما باید محتاط بود: نمی‌خواهیم وطن سرآغازی باشد یگانه، تمام، ناب، و هماره با-خود-همان؛ اما در عین‌حال چیزی هست که سخت‌ایستی می‌کند و شبح گونگی نیز خود حاصل همین سخت‌ایستی است؛ چیزی با تاریخ خود در افتاده است و جریان پیشرونده‌ی آن را توقیف کرده است. استعاره‌هایی که والتر بنیامین در پیش درآمد معرفتی-انتقادی *درام سوگناک* به کار گرفته تا تفاوت بنیادین میان دو مقوله‌ی «خاستگاه»[۵۶] و «تکوین»[۵۷] را روشن کند می‌تواند راهنمایی باشد برای جستن از این دام. خاستگاه گرداب کوچکی است چرخنده در فرایند تکوین و شدن، و در چرخش خود مواد و مصالح تکوینِ تاریخی پدیده را می‌بلعد؛ خاستگاه به این اعتبار، آن چیزی را توصیف می‌کند که از فرایند پیدا و ناپیدا شدن[۵۸] می‌زاید؛ دیدنش چشم دوبین می خواهد، و تکینگی و تکرار هر دو بخشی از دیالکتیک درونی آن هستند. به این اعتبار چیزی است که هماره تکرار می‌کند تا کامل کند، فلذا هماره-پیشاپیش ناکامل و ناتمام است.[۵۹]

اما تا صورتبندی مفهوم بسنده‌ای از آن «مرکز ویرانگر»، آن مکان خالی که تصاویر حامل ارجاعی پنهانی بدان هستند، هنوز راه درازی باقی است.

باری، ایرانی پذیرای شبح‌زدگی است چرا که هماره در حالی مضاعف مقام دارد: از قفا، وحشت است که او را می‌کشاند، و از پیشِ رو دلهره است که بر او آوار می‌شود؛ در میانه، مهمانی زیبای اشباح همچنان برپاست.

خرداد ۱۴۰۴- تهران

[۱]این‌جا نظری داشته‌ام به تمایزی که دریدا در *اشباح مارکس* میان روح (Spirit; Geist) و اشباح (Specters) برقرار کرده است. مفهوم شبح یا اشباح واریاسیون دیگری است روی همان تمِ واسازانه‌ی معهود دریدا و از این حیث صورتبندی دیگری است از مفاهیم افزوده(supplement) و ردّ (trace) که در پروژه‌ی واسازی کارکردشان آن است که تصور ذات یا خاستگاهی یکپارچه و خودهمان را مشوب کنند؛ اشباح به منزله‌ی دیگر(ی) روح، آنچه خلوص روح را ملوث می‌کند. البته من در این‌جا هیچ قصد آن نداشته‌ام که خودم را به چارچوب واسازانه‌ی دریدا و تبعات آن مقید کنم، خصوصاً ازآن‌رو که شبحستی‌شناسی (Hauntology) دریدایی با هستی‌شناسی لوکاچی-بنیامینی که دیدگاه نظری مسلط در برخی مآخذ متن حاضر است سازگار نیست، گرچه شاید بتوان آن را با ایده‌ی بنیامینی خاستگاه (origin) که در ادامه بدان اشاره‌ای گذرا کرده‌ام، آشتی داد. بنگرید به:

Jacques Derrida, *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, trans. by Peggy Kamuf, (Routledge, 2006), p.141; 157.

[۲]دوشویگی در اصل اصطلاحی است که رضا براهنی در جستار *گفتمان دوسویگی در شعر احمد شاملو* (گوهران، ویژه‌نامه احمد شاملو، پاییز و زمستان ۱۳۸۴، شماره ۹ و ۱۰) و با الهام از غزلی از مولوی جعل کرده است.

[۳]اسحاق‌پور نامی از هانری کربن نمی‌آورد اما جابه‌جا از اصطلاح «عالم مثال» استفاده می‌کند، اوصافی هم که برای آن برمی‌شمرد با تعریف کربن مطابقت دارد.

[۴]«بر مزار هدایت» ،ترجمه‌ی باقر پرهام، *ایران‌نامه*، سال دهم، ص۴۳۴.

[۵] همان، ص۴۳۱.

[۶] *بر مزار هدایت*، ۴۳۸.

[۷] *بر مزار هدایت*، ۴۴۹.

[۸] *بر مزار هدایت*، ۴۳۸.

[۹] *بر مزار هدایت*، ۴۳۰ و ۴۳۸.

[۱۰] اصطلاح متعالیه از دو جهت برابر مناسبی برای واژه‌ی anagogical است که فردریک جیمسون آن را از آموزه‌های تأویل کتاب مقدس در قرون میانه به عاریت گرفته و در معنایی عرفی‌شده و غیرالهیاتی به کار برده است: نخست ریشه‌ی لغوی واژه است که در یونانی اجمالاً مفیدِ معنای صعود و عروج (ascent upwards) است و دو دیگر خاستگاه الهیاتی هر دو واژه است، یکی در سنت الهیات مسیحی و تفسیر کتاب مقدس و دیگری در حکمت متعالیه‌ی صدرایی. مطابق نظریه‌ی تأویل جیمسون، تفسیر یا تأویل متن واجد چهار مرتبه‌ی لفظی-تاریخی،تمثیلی، اخلاقی، و متعالیه است که این آخری راجع است به کردوکار ایدئولوژیک متن. بنگرید به:

Fredric Jameson, *Allegory and Ideology*, (Verso: 2019), pp.12-13.

[۱۱] Afterlife

[۱۲] *بر مزار هدایت*، ۴۵۴.

[۱۳] همان، ۴۵۹-۴۶۰.

[۱۴] ضروری است این نکته را در خاطر داشته باشیم که این گذار به عالم افسون‌زدوده خود در نهایت به ظهور جهان افسون‌زده‌ی تازه‌ای منتهی می‌شود که بخشی از تجربه‌ی ادبی در ایران (در شعر و نثر هر دو) دل‌مشغول واکاوی آن بوده است. بنابراین کار ادبیات به‌هیچ‌وجه در افسون‌زدایی متوقف نمی‌ماند، همچنان‌که در ساحت تاریخی نیز دیالکتیک عقلانی‌شدن مدرن خود واجد دقیقه‌ای است که در آن شکل «کالا» در مقام بت‌واره از نو افسون جدیدی در کار می‌کند.

[۱۵] شهاب‌الدین یحیی سهروردی، *حکمت‌الاشراق*، ترجمه و شرح از دکتر سید جعفر سجادی، (انتشارات دانشگاه تهران، چاپ دوم) ص۳۷۴-۳۷۵.

[۱۶] عبارت «فضای تصویری» این‌جا با نیم‌نگاهی به اصطلاح فضا-تصویر (image-space) به کار رفته است که والتر بنیامین در جستار *سوررئالیسم* خود به کار برده است. بنگرید به:
Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 2, Part 1 1927-1930, (The Belknap Press of Harvard University Press, 2005), p.217.

[۱۷] *بر مزار هدایت*، ۴۴۹.

[۱۸] همان، ۴۵۵.

[۱۹] همان، ۴۳۷ . غرض از ارجاعات فوق یادآوری این نکته است که پیوند میان شبح‌گونگی/شبح‌زدگی و تصویر به خودی خود ایده‌ی تازه‌ای نیست.

[۲۰] ضروری است خواننده به جزء اول ریشه‌ی یونانی واژه تمثیل (allegory) یعنیallos به معنای دیگر(other) التفات داشته باشد.

[۲۱] *The Origin of German Tragic Drama*

[۲۲] *بر مزار هدایت*، ۴۳۸-۴۳۹.

[۲۳] همان، ۴۶۳.

[۲۴] همان، ۴۴۸-۴۴۹ (تأکید از من است).

[۲۵] همان، ۴۶۷.

[۲۶] The real of fantasy

[۲۷] Trauma

[۲۸] Das Ding (The Thing)

[۲۹] Condensation

[۳۰] Displacement

[۳۱] جایی در واپسین سطور دیباچه، براهنی می‌نویسد: «آیا من ماجرای دیدار با دکتر ثقفی را نوشته‌ام؟ یا ماجرای دیدار حالاتی از اعماق خودم در آینه‌های تو در تو را؟» بنگرید به رضا براهنی، *رؤیای بیدار* (نشر قطره، ۱۳۷۳)، ص.۱۹

[۳۲] همان، ۵.

[۳۳] در بسیاری از متون براهنی، به خصوص متون متأخر او که پس از چرخش پساساختارگرای اواخر دهه‌ی ۱۳۶۰ نوشته شده‌اند، می‌توان علاقه‌ی فزاینده‌ی او به روان‌کاوی کهن‌الگویی یونگی را ملاحظه کرد. یونگ و کربن هر دو در دوره‌ای عضو حلقه‌ی ارانوس (Eranos) بوده‌اند که فصل مشترک بسیاری از اعضای آن در ادوار مختلف شیفتگی نسبت به سمبولیسم گنوسی و اسطوره‌های دینی بوده است. گرشوم شولم، پژوهشگر جریان‌های عرفانی در سنت یهودی و دوستِ نزدیک والتر بنیامین نیز مدتی هم‌نشین همین حلقه بود.

[۳۴] همان، ۵-۶.

[۳۵] همان، ۵-۶.

[۳۶] *Specters of Marx*, 20.

[۳۷] Hauntology

[۳۸] Ibid, 20-21.

[۳۹] تنها من باب نمونه و مشت نمونه‌ی خروار: صص ۹؛۱۱؛۱۳؛۱۵ (حلول روح در جسم دیگری)؛۱۹.

[۴۰] «مقبوض» مشتق از ریشه‌ی «قبض»، چنانکه می‌گوییم «قبض روح شدن»، که معنای «تصرف‌شده» نیز می‌دهد (مثل وقتی که مالی که از دست مالکش خارج شده)، و همچنان که خانه‌ی شبح‌زده خانه ای است که اشباح مدام در آن در رفت‌وآمدند و صاحبخانه را کلافه می‌کنند (و به این اعتبار صاحبان اصلی خانه آن اشباحند). مقبوض معنای گرفتارشده و حبس‌شده نیز می‌دهد که از معنای گیرِ اشباح افتادن دور نیست. این واژه را به این سبب اینجا استعمال کرده‌ام که دستم را در ساختن ترکیب‌هایی باز بگذارد که قرابتی با Hauntology و haunting در متن دریدا (*اشباح مارکس*) داشته باشند. بی تردید طور دیگری هم می‌شود بازی کرد: مثلاً بگوییم احوالِ «توقیفی» و در واژه‌ی «توقیف» هم معنای بازداشتن و متوقف نمودن را بشنویم و هم معنای وقوف دادن کسی بر چیزی را (بنگرید به لغت‌نامه‌ی دهخدا)؛ لحظه‌ی شبح‌زدگی، لحظه‌ی وقوف بر یک پیوند یا تشابه میان دو چیز، دو صحنه، دو تصویر، دو واقعه نیز هست، چنانکه «تصویر دیالکتیکی» نزد بنیامین لحظه‌ی چنین وقوفی است در یک «اکنونِ شناخت‌پذیری» (The Now of Recognizability/Das Jetzt der Erkennbarkeit) .

[۴۱] *رؤیای بیدار*، ۱۳.

[۴۲] همان، ۹-۱۰.

[۴۳] تعبیر از ع. پاشایی است در *انگشت و ماه: خوانش نُه شعر احمد شاملو* (انتشارات نگاه، ۱۳۷۷)، ۹۳.

[۴۴] *رؤیای بیدار*، ۱۸ (تأکید از من است).

[۴۵] *بر مزار هدایت*، ۴۶۳

[۴۶] همان، ۴۷۲.

[۴۷] این تداعی گذرا را ع. پاشایی هنگام قرائت شعر شاملو متذکر شده است. بنگرید به: *انگشت و ماه*، ۱۰۴.

[۴۸] Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, trans. By John Osborne, (Verso, 1998), p.178.

[۴۹] Ibid, 178.

[۵۰] رضا براهنی، *خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم* (نشر مرکز، ۱۳۷۴)، ص۱۷۶.

[۵۱] همان، ۱۷۶.

[۵۲] منظور در پارادایم نیمایی و به‌منزله‌ی استثنایی نادر است. نمونه‌های اندیشیده شده‌ی چنین شعر که عامدانه با پیش چشم داشتن همین بوطیقای نو نوشته‌اند شعرهای خود براهنی در *خطاب به پروانه‌ها* هستند.

[۵۳] همان، ۱۷۶.

[۵۴] *رؤیای بیدار*، ۷.

[۵۵] همان، ۶.

[۵۶] Origin

[۵۷] Genesis

[۵۸] Becoming and disappearance

[۵۹] *The Origin of German Tragic Drama*, 45-46.