

شهر صلب

یوسف اباذری



درباره نمایشگاه نقاشی های ثمیلا امیرابراهیمی



نقاشی‌های ثمیلا امیرابراهیمی در نمایشگاه جدید او پرتعداد نیست و در گالری‌ای کوچک عرضه شده است، در زیرزمین خانه‌ای در میرزای شیرازی. ثمیلا نظریه‌پرداز نقاشی نیز هست و نامی که برای نمایشگاه خود انتخاب کرده است چنان گویاست که دیدن تابلوها را از قبل تحت تأثیر قرار می‌دهد: تعلیق. زمانی که بیننده در برابر تابلویی قرار می‌گیرد با خود می‌گوید درست است: تعلیق، و دقیقه‌ای بعد که روبروی تابلوی دیگری می‌ایستد با خود می‌گوید: تعلیق. بی‌نام بودن تابلوها نیز به تکرار این عنوان کلی کمک می‌کند. شاید از حیث نمادین تابلوی «پَر» معلق در هوا را بتوان معرف این تابلوها دانست. زیرا «پَر» نماد مهمترین تعلیقی بود که خطی کشید فاصل میان علم جدید با همه عوارض و پیامدهایش با علم قدیم. حتی خواندن این آزمایش در کتاب‌های تاریخ علم یا فلسفه علم آدمی را دچار اضطراب می‌کند. ارسطو گفته بود اگر چیزهای سبک و سنگین را از بلندی پرتاب کنی چیزهای سنگین زودتر به زمین خواهند رسید. گالیله برای رد نظر ارسطو جسمی سنگین و پری را از برج پیزا به زمین پرتاب کرد و به ۲۰۰۰ سال سیطره علم ارسطویی پایان داد. اما گفته ارسطو چنان عقل سلیمی است که حتی هم‌اکنون نیز که همه از نتیجه آزمایش گالیله و سرآغاز علم جدید باخبرند می‌گویند واقعا این آزمایش درست است؟ اضطراب ناشی از این آزمایش پایدار است و ظاهرا تا زمانی که علم جدید و عصر جدید ماندگار باشند پابرجا خواهد ماند. در این روزگار عقل سلیم نیز جای پای محکمی یافته است. فیلسوفی مثل ویتگنشتاین در قرن بیستم گفته است علم یکی از بازی‌های زبانی است، بازی‌های زبانی متفاوتی وجود دارد که نمی‌توان آنها را به هم فروکاست. علم آن قدر مشترک و زبان معیاری نیست که بتوان زبان‌های دیگر را به آن مؤول کرد تا درستی آنها را بتوان با آن سنجید. در نتیجه، در زندگی روزمره اطمینان داریم که پَر دیرتر از اجسام سنگین‌تر مثل تخم‌مرغ یا انار به زمین خواهد رسید و در نتیجه نماد مهمتری برای «تعلیق» است زیرا بیشتر در هوا معلق می‌ماند. اما تابلوی «پَر» منهای القای حس شدید تعلیق، تذکر دیگری نیز می‌دهد. اگر فلسفی و شاعرانه بنگرند آن «پَر» بر فراز جایی معلق است که در یک نگاه بیشتر شبیه سولاریس تارکوفسکی است. می‌توان اندیشه را پیشتر راند و حتی منکر وجود این پَر شد. حتی وجود آن را معلق کرد و آن را آفریده سولاریس ثمیلا متصور شد و در نتیجه اضطراب را از گزیستانسیال کرد. در نگاه دیگر این پَر معلق بر فراز شاتر آیلند

اسکورسیسی است البته اگر هدف، یافتن دلهره روان‌شناسانه قربانیانِ نظم فاشیستی باشد.

در تفسیر اول، هدفِ اندیشه وجودِ پَر است در حالت دوم دلهره ناشی از آن. نام‌گذاری خودِ ثمیلا ناظر بر عینیت موقعیت است نه روان‌شناسی قربانیان. حتی اگر روان‌شناسی مد نظر باشد، می‌بایست تفاوتی گذاشت میان روان‌شناسی جوهری داستایوسکی با روان‌شناسی بورژوازی که موقعیت عینی را یک‌سره به دنیای ذهنی احاله می‌کند. کافی است به اطرافتان نگاه کنید، حتما متوجه حضور این همه روان‌شناس بی‌استعداد خواهید شد که فضای حاکم، آنان را قاطی زندگی مردمان کرده است و آنان نیز یاد گرفته‌اند فکر کنند طبیعی است که چنین باشد، زیرا که دست و پاشان به زنجیر عجز بسته شده است. این تابلوها شرح همین عجز است. وقتی کسی روبروی تابلو می‌ایستد ناظر عاجز وقایعی است که می‌بیند و مضطرب می‌شود. فضای بورژوازی که همگان را احاطه کرده است این تابلوها را مبین وضعیت روانی مردمان خواهد دانست. دیگر تابلوها نیز به این تفسیر میدان می‌دهند. آتش‌سوزی‌های احتمالی و طوفان‌های عظیم خاک‌آلود یا دود‌آلود یا مه‌آلود. ابرهایی که نمی‌دانیم چیستند و در بهترین حالت نیز باران رحمتی نخواهند بارید. راههایی که بیشتر به نظر می‌رسد به جهنم ختم خواهند شد. برگ‌های خشکیده معلق در هوا، ناظران را دچار این گمان می‌کند که آنها ویروس‌های مرگ‌زای امراضی جمعی‌اند. کرکره‌ای که معلوم نیست باز می‌شود یا بسته. فضا شبیه فیلم‌های آخرالزمانی علمی تخیلی هالیوودی است. مثلا تخم‌مرغ شکسته یا انار بی‌قواره‌ای که در انتهای راهی که از شهر می‌گذرد در هوا ایستاده‌اند درست مثل سفینه‌های مهاجمان ناشناس. حتی در این تفسیر که بیشتر به احساس خودمان اهمیت داده می‌شود تا به خود تابلوها، این پرسش پیش می‌آید که آیا این نقاشی‌ها به سبب سنتی که ثمیلا از آن آمده است رئالیستی هستند؟ یعنی نقاشی رئال از ایده «تعلیق»‌اند، یا نقاشی از روی چیزهایی واقعی‌اند. چیزهایی واقعی مثل فیلم‌های باسماه‌ای هالیوود. این دو تفسیر به دو نتیجه متفاوت می‌رسند یکی به احتمال زیاد به تفسیر بورژوازی دنیای ذهنی و به روان‌شناسی‌ای می‌انجامد که دست‌آخر همان‌طور که متخصصان ریز و درشتش می‌گویند می‌بایست ثمرش جمع و جور کردن خود باشد تا

بتوان در رقابت بورژوازی ناموجود، و پتی‌بورژوازی موجود این دوران موفق شد. دیگری به تفسیری انتقادی از این دوران و متخصصان ریز و درشتش مربوط می‌شود. در تفسیر دوم این پرسش پیش می‌آید که چگونه می‌توان چیزی باسماه‌ای مثل فیلم‌های کلیشه‌ای و کیچ هالیوودی را نقاشی کرد و به ابتذال باسماه‌کشی نیافتاد. هنر ثمیلا در همین نیافتادن نهفته است.

ثمیلا ابراهیمی در نقاشی ایران جایگاه والایی داشته است. اما نه شیفتگانی داشته نه آثار خوش فروشی. اوج آثار امیرابراهیمی به دهه‌ی پنجاه بازمانده از دهه چهل تعلق دارد. درخشان‌ترین دوره‌ی هنری ایران که اکنون فراموش شده است و حتی لعنت می‌شود. شیفتگان هنر در این روزگار، شیفته‌ی آثار باقیمانده از جشن هنر اند. زمانی که کسانی می‌آمدند و کسانی می‌رفتند و ایران به قول جشن هنری‌ها محل تلاقی هنر «شرق و غرب» بود. کلیشه‌ای که در آن زمان از فرط تکرار باعث تهوع می‌شد. امروز چیزهای دیگری مسبب تهوع‌اند. اما حساب به تهوع افتندگان با حساب شیفتگان جداست. شیفتگان همیشه شیفته‌اند. در آن زمان اهالی ادب و هنر اسیر «بازگشت به خویش» از بالا بودند، شیفته انواع و اقسام مجسمه‌های شیرین و فرهادی و نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای و معماری‌های یزدی و کاشانی، فیلسوفان این بازگشت دکتر سید حسین نصر و احسان نراقی و هانری کرین و به طور خلاصه اطرافیان فرح پهلوی بودند، بقیه حتی پایشان را نیز به این مراسم نمی‌گذاشتند. زیرا شرکت در آن را حتی در مقام تماشاچی امری اخلاقی نمی‌دانستند.^۱

جوانانی که جزء شیفتگان آن زمان بودند، هم اکنون جزو خوش‌فروشان این دوره‌اند. آنان کار بلدند. مثلاً در اول انقلاب که ثمیلا امیرابراهیمی و اردشیر محمص مردمی را نقاشی کردند که خواهان آزادی و استقلال بودند، جشن هنری‌های فوری و فوتی سابق، چیزهای دیگر این مایه را به زیور هنر می‌آراستند، پرتره افراد را می‌کشیدند و اکنون پرتره‌های نیمه‌محبوبه دوره‌ی رنسانس را می‌کشند و می‌فروشند، نوآمدگان هم‌جنس آنان، دربار‌های پیرمردان طبقه‌ی پایینی فیلم می‌سازند که کافی است افراد محترم طبقه متوسط دو دقیقه در خانه‌شان را باز بگذارند تا بیایند و به زنان‌شان تجاوز کنند. شاید اگر به آن پرتره‌ی نه چندان دیده شده‌ی آغازین نگاهی بکنید، معنای واقعی تعلیق دست‌ان بیاید. یا گل یا شمشیر، دست خودتان است.

۱- تعلیق، آگاهی زمانی روزمره را دستکاری می‌کند. زمانی که از کارتان تعلیق می‌شوید که این روزها خیلی‌ها می‌شوند، از سویی دچار اضطراب می‌شوید زیرا نگران آینده‌اید از سویی دچار ملال، زیرا تا اطلاع ثانوی کاری ندارید بکنید. اضطراب و ملال به ظاهر متفاوت اند اما درواقع درهم تنیده‌اند. آگاهی زمانی در زندگی روزمره متشکل از گذشته‌ی گذران و درنگ لرزان زمان حال و آینده در حال آمدن است. خاطره این سه زمان را به یکدیگر وصل می‌کند. اکنون گذشته را به یاد می‌آورید و منتظرید. تعلیق، زنجیره گذشته و حال و انتظار آینده را از هم می‌گسلد. گذشته طبق انتظار باید به چیزی منتهی شود، منتها در حال تعلیق نمی‌دانید منتهی خواهد شد یا نه. چه می‌شود اگر نشود. اضطراب ناشی از همین نداشتن است. ملال عکس آن است. می‌خواهید زمان بگذرد اما کش می‌آید و چسبناک می‌شود. انگار نمی‌گذرد. «حال ترکیبی» زمانی است که مشتاقانه به استقبال محبوب می‌روید اما ناگهان متوجه می‌شوید فلان کار انجام نشده است. مشتاقانه می‌خواهید که زمان توقف کند و مضطربانه می‌کوشید این توقف چندان طول نکشد.

دوران مدرن این بازی زمانی درهم تنیده شدن ملال و اضطراب را شدت می‌بخشد. بی‌جهت نبود که آلدوس هاکسلی رمان‌نویسِ عارف مسلک کوشید دولت‌ها را متقاعد کند تا «دوایی» درست کنند که به بشر کمک کند این بالا و پایین رفتن را تحمل کند. مواد مخدر از شدت زمان می‌کاهد. آن را آرام می‌کند. ساکن می‌کند. بی‌جهت نیست که ملل جهان سومی یا گروه‌هایی که کار ندارند مواد مخدر مصرف می‌کنند؛ و آنها که کار دارند مواد محرک، گویا زمان کم دارند می‌خواهند به آن شدت ببخشند. هم‌اکنون در آمریکا که تا قبل از دوران معاصر همه مشتاق کوکائین محرک بودند، خواهان هروئین مخدر نیز شده‌اند زیرا بیکاران فزاینده دنبال این‌اند اهل مشغله دنبال آن، و همه دنبال دیدن سریال، زیرا سریال نیز مانند مواد مخدر و محرک آگاهی زمانی را دستکاری می‌کند. زمان حال کسالت‌بار را با شدت‌دادن به زمان، تحمل‌پذیر می‌کند و ملال‌زدایی می‌کند اما در عین حال معتاد نیز می‌کند. مردم چنان دنبال سریال‌اند که عملی دنبال عمل. حاصل آنکه مردم جهان اکنون آرام‌آرام در می‌یابند که زمان معمولی و حال معمولی به هیچ دردی نمی‌خورد، به همین سبب کار کردن در حال منسوخ شدن

است و پول گنده درآوردن آنتروپرونوری مدِ رایجِ زمانه، و به قولِ امروزی‌ها هیجان‌انگیز و سکسی. البته در حال حاضر میرزا قاسمی نیز بر دو نوع است سکسی و غیر سکسی، که هر کدام رابطه‌ای متفاوت با زمان دارند. نقاشی از روز نخست هنر تعلیق بود اما نه به معنای مدرن آن. نقاشی قبل از دنیای مدرن به قول عرفا حال را جاودانه می‌کرد. پرتوی قدیسان و درباریان را نگاه کنید. با آمدن دنیای مدرن عکاسی آنقدرها از امکان تعلیقی نقاشی نکاست که سینما. دیدن سینما گذار زمان را تعلیق می‌کند و خود هنر سینما هر دو کار را می‌کند زمان را تعلیق می‌کند و می‌کاهد و در عین حال شدت می‌بخشد.

بی‌جهت نیست که زمان سینمایی فراموشی زمان زندگی است. راز محبوبیت سینما در همین بازی تعلیق و گذار است و زمانی به اوج می‌رسد که فیلمی تعلیقی را تماشا کنید. فیلم‌های تعلیقی زمان را شدت می‌بخشند اما فیلم‌هایی هستند که زمان را کند می‌کنند از تارکوفسکی بگذریم، تا آنجا که من می‌دانم فیلم افی بریست ساخته‌ی فاسبیندر زمان را می‌ایستاند. از عکس شروع می‌کند و به عکس ختم می‌شود. تعلیق نمی‌کند، می‌کشد. رمان افی بریست به همراه دو اثر ماندگار دیگر قرن نوزدهم *مادام بواری* و *آناکارینا* سه گانه‌ای پر آوازه هستند. هر یک مبین عشق زن متعهدی است که به مرگ می‌انجامد. فیلم افی بریست از سکون برمی‌خیزد و به سکون مرگ منتهی می‌شود تا خفگی و مرگ آرام افی بریست را نشان دهد. آنچه در فیلم فاسبیندر جالب توجه است، تعلیق نیست؛ تبدیل تعلیق به مرگ است.

اما قبل از آنکه سینما تعلیق را از دست نقاشی بقاپد و آن را نه به حال جاودانه بلکه به مرگ تبدیل کند، تحول بزرگی در رمان رخ داده بود. تحولی که دیکنز در رمان داده بود. دیکنز چنان استاد تعلیق بود که جماعت در نیویورک انتظار می‌کشیدند تا کشتی‌ها از انگلستان به اسکله رسیده نرسیده فریاد بزنند و بپرسند «حال نل کوچولو چطور است». نل کوچولو قهرمان رمان *دکان سمساری* دیکنز است. آنچه برای من مهم است نه خود این رمان بلکه تفسیر تئودور آدورنو از آن است. تمیلا امیرابراهیمی وارث این سنت است. ماجرا ساده است نل با پدر بزرگش زندگی می‌کند. پدر بزرگ صاحب *دکان سمساری* است. او می‌گوید برای تامین معاش و آینده‌ی نل قمار می‌کند اما عاشق قمار کردن نیز هست. بدهکار می‌شود و از دنیل کوئلیپ گوزپشت شرور پول قرض

می‌کند. نمی‌تواند آن را پس بدهد و روزی مجبور می‌شود دکان را به او بدهد و با نل قدم در راه بی بازگشت بگذارد. بی آنکه هدفی داشته باشد. در راه با این گروه تئاتر و آن گروه عروسک باز و مجسمه گردان آشنا می‌شود اما آنان راه بی هدف خود را در پیش می‌گیرند. گروهی از خویشاوندان، آنان را به این امید که سرمایه‌ی هنگفتی دارند تعقیب می‌کنند که کوئلیپ نیز با وجودی که می‌داند سرمایه‌ای در کار نیست به آنان می‌پیوندد و سرسختانه و سادیستی آنان را تعقیب می‌کند. دست آخر نل می‌میرد، بعد از مرگ او پدربرگش نیز فوت می‌کند. مرگ نل کوچولو در آغاز قرن نوزدهم دنیای آنگلو ساکسون را گریاند اما در پایان قرن با چرخش «جو» اسکار وایلد گفت «آدم باید دلی از سنگ داشته باشد که قطعه‌ی مرگ نل را بخواند و از خنده منفجر نشود» تا آنجا که من می‌دانم گفته‌ی بسیار رندانه‌ی وایلد شایسته‌ی فیلم‌هایی از قبیل هیس دخترها فریاد نمی‌زنند ساخته‌ی کارگردانانی است که به توصیه‌ی اهل فنون بنا بود طبقه‌ی متوسط را به عرش اعلا برسانند و طبقات پایین را به درک اسفل‌السافلین بفرستند. در این نوع فیلم‌ها متجاوز جزو طبقه‌ی پایین اجتماع است و مبتلا به انواع و اقسام امراض روحی و تیک عصبی، درست مثل کارگر بیکار جدایی‌ناپذیر/سیمین که سرش را وحشیانه به این طرف و آن طرف می‌کوبد و دست فکور طبقه متوسط مبادی آداب را که برای ایجاد **communicative action** به سوی‌اش دراز شده بی‌ادبانه رد می‌کند. این فیلم‌ها نشان می‌دهند که طبقات پایین عصبی مادرزاد و هیستریک و متجاوزند، حتی اگر مثل فیلم بعدی آن آقا پیرمردی در حال مرگ باشند. برای من جالب توجه است که افراد هم به حال رومینا دل می‌سوزانند و هم از سیلی آخر آن فیلم دلشان خنک می‌شود. این فیلم به شیوه‌ای قانع‌کننده کل چیزهایی را که ترامپ درباره اهالی آمریکای لاتین می‌گوید به اثبات می‌رساند. این نوع فیلم‌های بورژوازی برخلاف ادعای «اجتماعی بودن» شان روابط عینی اجتماعی را به عوامل ذهنی و فردی فرو می‌کاهند و آنها را به حیطه روان‌شناسی، حیطه محبوب بورژوازی، حیطه روابط بین‌الائتینی هل می‌دهند. این فیلم‌ها را رها کنید و به دنیای واقعی قدم بگذارید. اگر در این دنیا تمدنی وجود داشته باشد، اوج آن تقاضای گفتگو برای حل مسائل است. هم‌اکنون، طبقه‌ی کارگر ایران طالب گفتگویی معقول و آزاد و برابر درباره حل مسائل

خود و ایران بر سر میز مذاکره است. اما چشم و گوش و زبان بورژوازی جای دیگری است. هر آن کس که دنبال اتمیزه کردن است، دنبال روان‌شناسی کردن مسائل اجتماعی نیز هست. حرف‌های من نه فقط دست‌کم گرفتن روان‌شناسی نیست بلکه دعوتی است برای درگیر شدن با آن. آدورنو در ضدیت کامل با اسکار وایلد منکر چنین چیزی در مورد دکان سمساری است. او دیکنز را به سبب در نیفتادن به روان‌شناسی و ماندن در حیطه‌ی اجتماعی می‌ستاید. آدورنو به شیوه‌ی تلویحی می‌پذیرد که دیکنز نویسنده‌ی «اجتماعی» است، اما با ملاحظاتی، زیرا لفظ «اجتماعی» به تنهایی مبین چیزی نیست. در آثار دیکنز فقر و نومی‌دی و مرگ نتیجه‌ی دنیای بورژوایی قلمداد می‌شود. دنیایی که فقط می‌توان ردپاهای مهربانی و شفقت انسانی را در روابط میان افراد سراغ گرفت نه در روابط «اجتماعی». از این حیث دنیای دیکنز پیشابورژوایی، است و فرد هنوز در آن به استقلال کامل و شاید به انزوای کامل نرسیده است. هنوز قانون فرد به اجرا درنیامده، همان قانونی که سرنوشت قهرمانان فلور را تعیین می‌کند. افراد به استقلال رسیده‌ای که سهم خود را از دنیای بورژوایی طلب می‌کنند و دست آخر یا می‌میرند یا مدفون می‌شوند مثل تربیت / احساسات. در دنیای دیکنز فرد محمل عوامل خارجی است. سرنوشتی ظلمانی و مبهم بر او حکم می‌راند و او در جستجوی تسلائی آسمانی است. قصه‌های دیکنز هنوز قطعات پراکنده‌ی باروک هستند تا رمان بورژوایی کامل به همین سبب روان‌شناسی از دنیای دیکنز غایب است و عناصر ذهنی جذب معانی عینی می‌شوند که رمان ترسیم‌شان می‌کند. هنوز عینیت در ذهنیت حل نشده است. رمان دکان سمساری تبلور این دیدگاه دیکنز است. رمان، باروک و الگوریک است. متشکل از اجزایی گسسته، اجزایی از قبیل خود دکان سمساری و تئاتر عروسکی و جز آن. تصویری که دیکنز از شهر صنعتی اولیه و دنیای بورژوایی آن به دست می‌دهد تصاویری الگوریک همانند فضای جهنم‌اند، در همین فضاست که نل ایثار می‌کند، راوی قصه درباره‌ی نل می‌گوید «به نظر می‌رسد وجود او الگوریک است.» اجبار سرنوشت، معصیت پدربزرگ و ایثار او را، گره‌ای زده است ناگشودنی. دیکنز فضایی را که نل و پدربزرگش در آن حرکت می‌کنند چنین توصیف می‌کند: «هزارتوی خانه‌های بشری». جایی که «ویرانی و خودنابودگری از هر گوشه‌ی خیابان می‌خزد و پیش می‌رود». دیکنز در جایی درشکه‌ای را که از جاده‌ای رد می‌شود «صاعقه‌ی بزرگراه» می‌نامد. کوئلیپ

رباخوار را می‌توان جفت بورژوازی نل قربانی دانست. آدورنو نه نل را از جنس بشر می‌داند نه کوئلیپ را. هردو ایماژاند و آدورنو تأکید می‌کند که وسوسه کوئلیپ برای سادیسم و آدم‌خواری شیطانی نیست چون او آزاد نیست، اسیر دنیای اسطوره‌ای است، او اراده ندارد. نل از کوئلیپ فرار می‌کند و کوئلیپ بی‌رحمانه او را تعقیب می‌کند اما موفق نخواهد شد زیرا مرگ نل از قبل محتوم است. آدورنو سرنوشت این دو را سرگردان میان اسطوره و تاریخ می‌داند. دیکنز شهری را که این دو از آن می‌گریزند چنین وصف می‌کند: «ارواح تمامی چیزهای عادی از خیابان‌های شهر رخت بر بسته بود و چیزی باقی نگذاشته بود مگر سکون یک‌رنگ مرده‌ای که همه‌ی آنها را به یکدیگر مانده می‌کرد.»

آدورنو می‌نویسد: «خصوصیت شیطانی جهانی که آنان ترکش می‌کردند در بی‌زمانی آن نهفته بود، درست مثل چراغی که تا صبح بسوزد این مکان تاریخ را نخواهد شناخت مادام که تکه‌تکه شود. این مکان در ابدیت منفی خود وجود دارد.» آدورنو از میان توصیفات دیکنز از شهر صنعتی هنگام فرار این دو بر این قطعه تأکید می‌کند: «آنان از میان کوچه‌ی کثیف گذشتند و به خیابان مملو از جمعیت رسیدند. در میان همه‌ی شلوغی آن و در زیر باران سیل آسا ایستادند: بیگانه و مبهوت و مغشوش انگار این لحظه را از هزاران سال قبل زندگی کرده‌اند و با معجزه‌ای از میان مردگان زنده شده‌اند و در آنجا نهاده شده‌اند.» دیکنز بر ارتباط عمیقی تأکید می‌کند که میان دنیای بورژوازی و دنیای عروسکی یعنی ایماژ آن وجود دارد. دیکنز مقایسه‌ای می‌کند میان چهره‌های مومی مجسمه‌ها و ساکنان شهر: چهره‌های مومی که «حال و هوایی لایتغیر و موقر بی‌اعتنا و چنان زنده دارند که اگر فقط حرف می‌زدند و راه می‌رفتند به سختی می‌شد تفاوتشان را با ساکنان شهر درک کرد.» فرار از دنیای بورژوازی، رفتن از شهر به دنیای عروسکی، گشودن راه به سوی مرگ است. ایماژ عروسک که نماد مرگ است و ایماژ شهر صنعتی که در میان دنیای اسطوره‌ای و اجتماعی-تاریخی سرگردان است به وحدتی بی‌میانجی می‌رسند. سمبولیسم مرگ اسطوره‌ای، زمانی محقق می‌شود که نل با شهر صنعتی در مقام جهنم دنیای بورژوازی روبرو می‌شود. دیکنز این شهر را چنین وصف می‌کند: «در هر طرف تا آنجا که چشم بتواند ببیند دودکش‌های بلند یکی از

پس دیگری چشم‌انداز بی‌پایان و تکراری را می‌گشایند. از شکلی تیره و زشت که تجسم دهشت رویاهایی خفقان‌آورند و طاعون دود را بیرون می‌ریزند و نور را خفه می‌کنند و هوای مالیخولیایی را به گند می‌کشند.» آدورنو پس از نقل وصف دیکنز از سویه‌های اسطوره‌ای این تمدن به نقل وضعیت اجتماعی-تاریخی آن نیز می‌پردازد: بحران جهان صنعتی و مهمترین‌شان عدم اشتغال. نل در اوج درماندگی و گرسنگی در خانه‌ای را به امید تکه ای نان می‌زند. مردی در را باز می‌کند و بعد از شنیدن درخواست نل به بقچه ای افتاده روی زمین اشاره می‌کند. «جسد مرده‌س. من و پانصد نفر دیگر سه ماه پیش از کار بیرون انداخته شدیم. سومین و آخرین بچه من است که می‌میرد. فکر می‌کنی هنوز می‌توانم کمک کنم. حتی لقمه نانی؟» بعد از این واقعه است که نل از هم می‌پاشد. معلم مدرسه‌ای او را نجات می‌دهد و به دهکده ای می‌برد که دیگر واقعی نیست، در وادی مردگان است.

مقاله‌ی آدورنو با نکته ای نامنتظر به پایان می‌رسد. نل هنوز به طور مطلق به دنیای بورژوایی مدرن تعلق نداشت و نتوانست گذار دیالکتیکی برای رسیدن به این دنیا را با موفقیت طی کند. او چهره ای پیشاسرمایه داری باقی ماند. آدورنو برای نشان دادن این نکته قولی از دیکنز نقل می‌کند. در لحظه‌ای که نل و پدر بزرگ از دکان خارج می‌شدند: «چیزهای بسیار کوچکی وجود داشت - بی ارزش و بی استفاده - که او دوست داشت همراه ببرد، اما ناممکن بود.» آدورنو می‌افزاید از آنجا که نل نتوانست از قلمرو ابژه‌ی بورژوایی چیزهایی بردارد قلمرو ابژه‌ی بورژوای او را بلعید و محکوم به نابودی‌اش کرد. هدف آدورنو حمله به رمانتیک‌هایی‌ست که هر روز در قالبی و شاید امروز در قالب کیشی نو می‌خواهند جهان بورژوایی را دور بزنند و بی‌میانجی در آغوش طبیعت یا خانواده یا کامیونیتی به خوشبختی برسند. حرف او صریح است. می‌بایست همچون ابراهیم از این آتش گذشت. راه میانبری وجود ندارد.

۲- نقاشی‌های ثمیلا امیرابراهیمی روایت به پیروزی رسیدن سرمایه‌داری مالی و شکست مدعیان هنری و غیرهنری امکان‌گذار مؤدبانه از آن است، جهانی که اسطوره و تاریخ‌اش چنان درهم تنیده‌اند و سرنوشت آدمیان را رقم زده‌اند که وجود یا عدم وجود تعلیق به مسئله‌ای حیاتی بدل شده است. هنرمند بورژوا، دده بزم‌آرای منصف سویه‌های «خوب و بد» این دنیای محتوم است: «آدم باید جنبه‌ی مثبت و منفی رو

هر دو ببینه و در این دنیای خاکستری که همه از نظر اخلاقی یخده خوبن یخده بد، باهاس انرژی مثبت بفرسته، البته هر کسی سلیقه‌ی خودش رو داره.» این هنر دروغ می‌گوید.

اگر در دنیای دیکنز راه‌هایی برای عبور وجود دارد در دنیای ثمیلا وجود ندارد. همه‌ی راهها بسته‌اند. ترانساندانسی وجود ندارد. اگر دیکنز هنوز می‌توانست عناصر «معصومیت» و «طفولیت» و «ایثار» نل را در برابر پروتوتایپ سرمایه‌ی مالی «کوئلیپ» رباخوار علم کند، در دنیای ثمیلا سرمایه‌ی مالی ظفرمند در قالب بساز و بفروشی مستغلات همه جا را بلعیده است. ماجرا از حد اضطراب روانشناختی یا اگزستانسیال گذشته است که بتوان با این فوت و آن فن آنها را علاج کرد یا به قول هایدگری‌ها تن به گلسن‌هایت سپرد. در شهر ثمیلا از حیث عینی هیچ جای تهی وجود ندارد. حتی «پر» نمی‌تواند راهی زمین شود. زیرا در ابدیت منفی خود معلق است.

ثمیلا امیر ابراهیمی از عناصری بسیار آشنا استفاده می‌کند. کرکره مغازه و در و دستگیره و برگ و شاخه و درخت و ابر و مه و پرنده و گاه گذاری انسانهایی که اینجا و آنجا پراکنده‌اند. در برخی از تابلوها به نظر می‌رسد که این عناصر بر زمینه مسلط‌اند. انگار هدف، کشیدن این عناصر بوده است، اما اینها به رغم بارز بودنشان عناصر ثانوی‌اند. آنچه اهمیت دارد شهر است. ساختمانهای تودرتو و هزارتوهای گمشده که به رغم هزارتو بودنشان در چشم به هم زدنی می‌توانی تا انتهایش را بشناسی، رازی عرفانی در کار نیست اما این شناخت از صلبیت آنها و از عجز شما نمی‌کاهد. برج‌های بی‌نام و نشان و ساختمان‌هایی گاه با نام و نشان که با تکنیک فاصله‌گذاری به چیزهایی بی‌نام و نشانی بدل شده‌اند که پر از هستندگی‌اند. گویی این عناصر طبیعی و مصنوع که در ظاهر می‌بایست نماد فرهنگ باشند بر اثر سانحه‌ای متجسد شده‌اند و به منظره‌ای بدوی تبدیل شده‌اند. اسطوره و تاریخ در هم تنیده‌اند و سنگ شده‌اند بی‌حرکتی و بی‌جنبشی. نقاشی‌های ثمیلا نقاشی چیزهای «واقعی» نیستند. نقاشی فیلم‌های آخرالزمانی و سای فای هالیوودند. گویی این عناصر آشنا اعم از برگ و کرکره و کلاغ و درخت که همه حتم داریم از آن شهر ما هستند به هیچ وجه واقعیتهای ندارند. فیکشن‌اند. باسمه‌ای‌اند، چیزهای قلبی‌اند که دارند ادای چیزهای قلبی‌تر را در می‌آورند. شهر تهران ثمیلا از

روی کیچ‌های آخرالزمانی هالیوودی کپی برداری شده است. چگونه می‌توان نقاشی از روی چیزی باسماه‌ای را توضیح داد؟ اینجاست که باید به واقعه‌ای مهم در ادبیات رجوع کرد. *مادام بوواری* سنگ بنای رمان مدرن است. اما بوواری در نوجوانی رمان‌های بازاری را می‌خواند و شیفته زرق و برق و فراز و فرود و عشق و دلدادگی قهرمانان آن می‌شود. فلوربر تأکید می‌کند که رمان‌هایی که *اما بوواری* می‌خواند همه مبتذل و بازاری‌اند. خود فلوربر چه می‌کند. اولین رمان بزرگ مدرن تمام و کمال را می‌نویسد که کپی و باسماه همین رمان‌های بازاری است و سرنوشت قهرمان آن *اما هم* از اول تا آخر کپی سرنوشت قهرمانان آن رمان‌هاست. وقتی گفتم نقاشی‌های *ثمیلا کپی* و باسماه کیچ‌های فیلم‌های هالیوودی است منظورم همین بود. منظورم تأمل فلوربری در همان اجزا و ترکیب‌ها بود. آنجا رمانهای دوزاری عاشقانه، اینجا فیلم‌های دوزاری آخرالزمانی و سای فای که ما درون آن‌ها به تله افتاده‌ایم. فلوربر سرنوشت *اما بوواری* را تا انتهای محتوم آن می‌راند و *ثمیلا* سرنوشت شهر تهران را. در چند نقاشی که شب است نورهای خیابان‌ها و خانه‌ها انوار نجات‌بخش نیستند، انوار سوختن هیژم‌های جهنم‌اند. آنها راهی را نمی‌نمایانند چون اساساً راهی باقی نمانده. به نظر می‌رسد در یکی که ظاهراً پلی است با پرچم‌های برافراشته بر آن راهی وجود دارد که به جایی ختم می‌شود، اما باریکه سوزانی که از نقطه ختم پل شروع می‌شود، این توهم را باطل می‌کند. برگها برگ نیستند گویی وپروس‌اند. فضاهای خالی میان ساختمان‌ها را دود یا خاک یا ابر بی‌باران بسته‌اند. درختان تفاوتی با گیاهان مصنوعی ندارند. همان‌طور که فلوربر نشان داد. بعد از نگاه ممتد می‌توانی مطمئن شوی که آن پر معلق نیست. محکم به همان جا چسبیده است. تعلیقی وجود ندارد. انتظار برای فروافتادن او قلبی است. امیدی نیست. آن پَر نه مثل مثل عناصر اثیری ارسطو به بالا می‌رود نه به پایین می‌آید. سفت و محکم به فضا چسبیده است. ابدیت منفی صلب آن حقیقی است. فضایی تهی میان شیء با شیء دیگر وجود ندارد، چیزها به هم چسبیده‌اند.

تعلیق بلعیده شده است و به همراه آن انتظار. متافیزیک جای خود را به ساینس فیکشن داده است. در انتهای شهر، در فضا اناری ایستاده است؛ درست مثل سفینه‌های فضایی. عده‌ای اول انقلاب بعد از دیدن فیلم‌های پاراجانف برای «انار» غش و ضعف افتادند بدون اینکه بدانند چرا؟ *ثمیلا* این اسطوره رمانتیک را تخریب می‌کند. در تابلویی

دیگر تخم مرغ شکسته‌ای جای انار ایستاده است. تبدیل مرغ و تخم مرغ به یکدیگر به هر حال شرح دگرگونی و تولد است، اما این یکی شکسته است گویی امکان تحول را از دست داده، درست مثل همبرگر مک‌دونالد نه دگرگون می‌شود نه خراب، فقط هست. این هست بودگی صلب به تعبیر سارتر به همراه سرمایه‌ی مالی که سازنده شهر ثمیلاست چیزهای جامدند. از کوئیلپ دیکنز تا بانک‌های ورشکست‌ناپذیر اما تا مغزاستخوان ورشکسته‌ی فعلی می‌توان ردپای سرنوشت آدمیان دیکنز و ثمیلا را پی گرفت: نل و ما. یکی دو تا از آدم‌های تابلوهای ثمیلا را می‌توان پشت پنجره دید، آنان حتی چند نفرشان که به طوفان منجمد نگاه می‌کنند، گویی صورت ندارند. برگ‌های تابلوهای ثمیلا سر شاخه‌ها خشکیده‌اند. می‌توانند شیطانی باشند اما نیستند، فقط خشکیده‌اند. برخی از ابرها درست مثل ابرهای کارتون سریال کودکانه پسر شجاع هستند. باسمه‌ی باسمه‌اند، خاصه در تابلویی که آدم‌ها پشت شیشه‌ها دیده می‌شوند. این آدم‌ها به جز دیده‌شدن کاری نمی‌کنند. این روزها حداکثر کاری که بورژواها می‌توانند بکنند دیده شدن است. اوج آرزوی بورژوازی آنترپرووری، همین دیده شدن است. هنر انتقادی گاهی مجبور است هنر مرتبه‌ی دوم باشد بر هنری تامل کند که بورژوازی ساخته است تا دنیایش را مشروعیت بخشد. اینجاست که هنر منتقد، اوج هنر خلاق است.

امید در اینجا در «معنای» اثر نهفته نیست بلکه در کنش هنری نهفته است. توانایی رد دوران گذشته‌اش وفادار است، زیرا که سنگینی شهر صلب او، هنوز بر دوش کارگرانی است که از زیرزمین‌های شهر بالا می‌آیند و بار شهر را به دوش می‌کشند.

^۱ - در مورد شرکت کردن یا نکردن عده‌ای از هنرمندان آوانگارد از قبیل دیوید تودور و جان کیچ و مرس کانینگام و یانیس زاناکیس و گوردون موما مراجعه کنید به Glluk, Robert (2007) *The Shiraz Art Festival: Western Avant-Garde in 1970s Iran*: Leonardo, Vol 4, no 1. pp. 20-28

عده‌ای می‌گفتند می‌دانیم رژیم سرکوب‌گر است اما می‌رویم چون به گرمی از ما پذیرایی می‌شود. عده‌ای می‌گفتند حالا که فهمیدیم رژیم سرکوب‌گر است نمی‌رویم.

*Adorno, Theodor (1992) *Note To Literature*, Vol.2, "On Dickens' *The Old Curiosity Shop*", pp. 171-177