



چرا گورخر نمرده است؟

یادداشتی بر یک نقاشی رئوف دشتی

آرش قربانی



یک صندلی و آن سو یک گورخر بدون سر. یک گورخر که بدون سر هم همچنان یک بدن کامل است. گورخری که به راحتی و چابکی هر گورخر دیگری می دود. هیچ نیازی به یک سر ندارد. سر در جایی دیگر ساخته می شود (درست مثل آمیب که همه جایش یک دهان می شود، که همه جایش یک مقعد می شود). انگار قطعه ی دیگری از بدنش (همان نقطه برش) همچون سر عمل خواهد کرد؛ یک ماشین میل گر که ظاهرا هیچ نیازی به یک ماشین برش، برش پخش کننده،

ندارد. با این وجود، غیاب ماشینِ برش پخش کننده (یعنی همان ماشین دهان که یک ماشین منبع جریان، مثل ماشین منبع شیر مادر یا یک موجود زنده ی دیگر مثل یک گیاه را قطع می کند) اثر خود را با یک برش در مقطع عرضی گردن به یادگار گذاشته است.

اما ما همیشه در هنر با یک برش روبرو هستیم. برای نمونه، نقاشی های لوچیو فونتانا تنها برش هایی در خود بوم هستند: برش هایی با یک چاقوی تیز بر بوم. این جا در نقاشی رئوف دشتی، سر بریده شده است اما جای برش، برعکس یکی از کارهای قبلی اش (که در آن هم گورخری مشابه سر ندارد - نقاشی پایین)، آغشته به خون نیست. در آن نقاشی قبلی، نقطه ی برش، به خوبی در مقطع عرضی گردن، آشکار است و آغشته به خون. در آن اثر، سر بریده شده است، اما در این جا اصلاً به نظر نمی آید سر بریده شده باشد. اگر چه در هر دو اثر، حیوان نیازی به سر ندارد. در نقاشی بالا برش وجود دارد اما غیاب سر چندان حس نمی شود: ما با یک بدن «ناقص - کامل» روبرو هستیم، در حالی که در نقاشی دوم، ردپا و اثر کله حس می شود. در هر دو نقاشی نوعی فرایند اختگی (برش) حادث شده است که به جای تخلیه در نظم نمادین، در نظم تصویری تخلیه شده است. درست همچون رویای گرگ مرد، که در باغی مشابه این تصویر، از توهم قطع شدن انگشتش وحشت زده می شود. ما در این جا با فرایند برش در نظم تصویری روبرو هستیم: برشی که منزلت شیء (das Ding) را به گورخر می دهد: آن چه می بینیم نوعی هجوم امر واقعی (با همه ی بی معنایی و دیوآسایی اش) به درون نظم تصویری است: آنچه می بینیم یک شیء است: یک نا ایزه: یک روح که بازگشته است. اما پارادکس نقاشی این است: چگونه گورخر کامل است در حالی که کامل نیست؟ این جا، در این گورخر ناقص - کامل چه چیزی، چه ساختاری واقعا افشا می شود؟

گورخر همچون دیگری بزرگ خط خورده است: همان پدر مرده در رویای مشهور فروید که نمی داند مرده است. گورخر از مرگ خود بی خبر است و همچنان زنده است و می دود و می خرامد. دیگری بزرگ هم تا جایی که نمی داند مرده است فرو نمی پاشد. لحظه ای که نمایش تمام شود دیگری بزرگ/نظم نمادین مستقر در جامعه / گورخر از هم می پاشند. بر همین اساس رئوف دشتی در ترکیب بندی خاص نقاشی اش، به تمامی بر عنصر نمایش، صورت ظاهر، semblance، تاکید کرده است. به همین خاطر است که انگار ما در این تابلو تماشاگر اجرای زنده ی یک تاتر روی صحنه هستیم (وجود صندلی خالی که یک عنصر کلیشه ای در بسیاری از نمایش هاست این حس را تقویت می کند). ماه، آن لکه زرد، هم نقش چشم را بازی می کند: چشمی نیمه پنهان پشت شاخه ها که نمایش را زیر نظر دارد.

از سوی دیگر، صندلی در تمامیت خود حفظ شده است: این تمامیت به همان اندازه ی تمامیت خط خورده ی گورخر، و به همان یک دستی نقاشی شده است. در هر دو ایزه، صندلی و گورخر، هیچ چیزی کم نیست، هیچ نقصانی دیده نمی شود: صندلی هم چهار پا (چهار پایه) دارد، گورخر هم

چهار پا. خطوط موازی نقاشی شده در زمینه ی سفید هم دقیقاً همچون استعاره ی دیگری از پوست گور خر عمل می کنند. درخت ها و شاخ و برگشان خطوط پوست گور خر را تقلید کرده اند. آنها هم استعاره هایی از گورخر هستند. پس صندلی، خطوط موازی در حاشیه ی سفید، و درخت ها همه استعاره های دیگری از گورخر هستند: همه ی تصویر گورخر شده است: در معنای لفظی اش، همه ی تصویر یک گور بزرگ شده است: گوری که از پیش در نام گورخر است: تقدیر تراژیک گورخر، در نامش رقم خورده، درست مثل نمونه شکسپیری اش، رومیو و ژولیت، که تراژدی از پیش در نامشان رقم خورده بود. گورخر همچون شبیحی بدون سر در نیمه شب بازگشته است: نمایش برقرار است: گورخر در قلمرو میان دو مرگ، مرگ نمادین و مرگ واقعی، همان قلمروی تراژدی، می خرامد و سرگردان است ...

