نگاه‌خانه

## فرح اصولی؛ دراماتورژ تصویری در سپهر نقاشی ایرانی

محمد سواری
منتقد

فرح اصولی، در نمایشگاه متأخر خود موسوم به «پرواز را به خاطر بسپار، پرنده مردنی‌ست» (موزه ماکس ارنست، آلمان، ۲۰۲۵)، با رویکردی ژرف‌اندیشانه و ذاتا دراماتورژیک، دستمایه‌های تاریخی را از قلمروی انتزاع فراخوانده و به روایتی عینی و اجتماعی برای مخاطب ایرانی بدل می‌سازد.

این تجلی، نه تقلیدی سطحی، بلکه احضاری خلاقانه است؛ پلی میان فرم‌های سوررئالیستی ماکس ارنست (به‌ویژه کتاب «هفته‌ای از مهربانی»، ۱۹۳۴) و شعر پرالتهاب فروغ فرخزاد. این گفت‌وگوی بینامتنی، در ۱۵ اثر مجموعه، هم به فرمالیسم رؤیازده سوررئال وفادار است و هم با انتقال آن به فضای خیال‌انگیز و چندلایه نگارگری ایرانی، زبانی نوین می‌آفریند؛ زبانی که در عین وفاداری به ریشه‌ها، بر زخم‌های معاصر انگشت می‌نهد.

اصولی، با تکیه بر نمادپردازی‌های چندسویه و پرمایه، مفاهیم انتزاعی را به دغدغه‌های ملموس و روزمره، به‌ویژه تجربه زیسته زنان ایرانی گره می‌زند. این چرخش، آثارش را فراتر از زیبایی‌شناسی صرف، به بیانیه‌هایی اجتماعی بدل می‌کند. هوشمندی او نه در رویتگری مطلق، بلکه در گزینش منابع اقتباس و پرهیز آگاهانه از تفسیر تک‌معنایی نهفته است. این امتناع، مخاطب را از ناظری منفعل به مشارکت‌کننده‌ای فعال در گشودن لایه‌های پنهان معنا فرامی‌خواند. او روایت‌های پراکنده را با الهام از انسجام درونی نگارگری ایرانی، در کلیتی منسجم و پویا ادغام می‌کند و نقش روایت‌ساز تصویری را به تمامی ایفا می‌کند.

در اینجاست که لقب «دراماتورژ تصویری» برازنده اصولی می‌شود. دراماتورژ، در تئاتر (به‌ویژه در خوانش برشتی آن)، نقشی فراتر از نگهدارنده انسجام متن دارد؛ او پیونددهنده ناگسستنی زیبایی‌شناسی و زمینه اجتماعی، خالق پل‌های معنایی میان فرهنگ‌ها و بازتاب‌دهنده انتقادی واقعیت است، بی‌آنکه مستقیما درگیر سیاست‌ورزی شود. اصولی دقیقا این نقش را در سپهر تجسمی محقق می‌کند.

او با اقتباس از فرم‌های ارنست، نه به تقلیدی محض، بلکه به تلفیقی ژرف با عناصر بومی و اساطیری ایران دست می‌زند و آثاری مستقل و «منطبق بر بافتار اجتماعی ایران» خلق می‌کند. وفاداری توأمان او به روایت‌پردازی چندلایه شرقی (با تأکید بر تخیل و نماد) و عینیت‌گرایی انتقادی غربی، هسته اصلی دراماتورژی تصویری او است. او روایت را نه صرفا حفظ، که برای مخاطب امروزین بازآفرینی و معنازایی می‌کند.

این رویکرد، در خوانشی تطبیقی با نظریه «میمسیس» تئودور آدورنو (همان‌گونه که صدیقه پورمختار و خشایار قاضی‌زاده در مقاله «خوانش آثار اقتباسی فرح اصولی با تکیه بر نظریه میمسیس آدورنو» (۱۴۰۰)، بر مجموعه‌های پیشین او تمرکز کردند) نیز درخشان می‌نماید. میمسیس آدورنویی، نه تقلید محض، بلکه منادی تکثر و تعین‌ناپذیری است؛ هنری بیانگر، مرتبط با جامعه، خلاق و قادر به درنوردیدن مرز عین و ذهن، آنجا که اثر «شبیه» واقعیت می‌شود بی‌آنکه با آن «یکی» شود.

مجموعه حاضر نیز در گام نخست، با تقلیل پالت رنگی به محدوده سیاه‌وسفید، به فضای چاپی آثار ارنست نزدیک می‌شود، اما این نزدیکی، سرآغاز یک وام‌گیری صرف نیست. گام بعدی، نمادپردازی است؛ نقطه‌ای ظریف که اصولی، با تجربه‌ای که از مجموعه‌های پیشین (مانند «فضیلت زخمی و گوش کن! وزش ظلمت را می‌شنوی») اندوخته، به‌خوبی از افتادن به ورطه شعارزدگی پرهیز می‌کند. نماد «خروس» (با الهام از برخی آثار ارنست) نمونه‌ای بارز است: هم‌زمان نشانه‌ای از نرینگی و خوی تهاجمی که بر مردان/سربازان دلالت دارد.

پویایی اصولی در احیای روایت‌های تاریخی هنر جهان و تبدیل آنها به جریانی زنده و مرتبط با اکنون، به انسجامی بی‌بدیل در آثارش انجامیده است. مخاطب در مواجهه با کلیتی واحد قرار می‌گیرد که علی‌رغم تنوع روایی، صدایی یکپارچه دارد. این انسجام، دراماتورژی را به استراتژی‌ای نیرومند برای بازپس‌گیری روایت‌ها از هژمونی‌های فرهنگی غالب بدل کرده است.

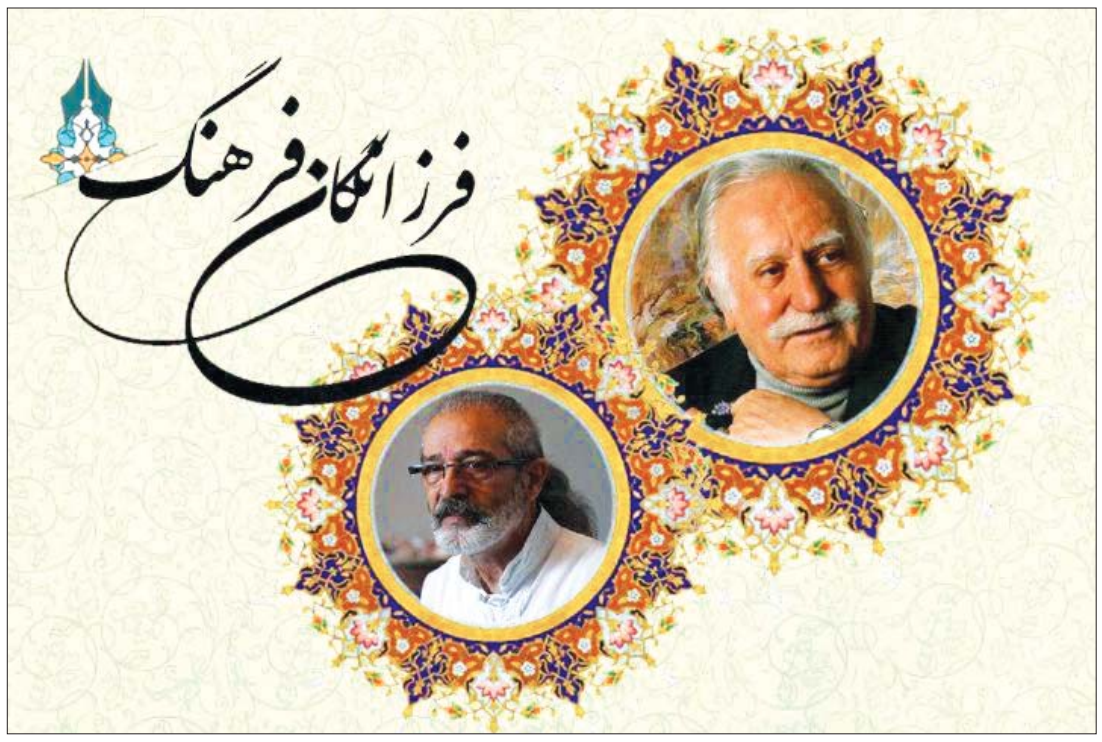
کمپوزیسیون آثار، ریشه در نقاشی ایرانی دارد؛ چنان که بدون دیدن نسخه آلمانی ارنست، ردپای اقتباس آشکار نمی‌شود. محور مرکزی این روایت‌های تصویری، «زن» است؛ زنی در معرض ستم. او گاه با پرچم سیمرغ (نماد شکوه و آزادی) تصویر و گاه چون فرشته‌ای با بال‌های گشوده تقدیس می‌شود. پرندگان آزادی، همواره پیرامون این چهره محوری در پروازند. هنرمند هوشمندانه از انباشت نمادها پرهیز کرده است؛ تعدیل و گزینش دقیق عناصر نمادین (مانند خروس، پرندگان، سلاح‌ها) به مخاطب فضایی برای کشف و همزادپنداری شخصی می‌دهد.

در اثری همچون «پرواز»، زنی در چرخشی وهم‌آلود میان پرندگان، در آستانه سقوط یا رهایی، شعر فروغ را بر پهنه اثر زمزمه می‌کند: «پرواز را به خاطر بسپار، پرنده مردنی‌ست»؛ اشاره‌ای ژرف به رسالت انسان در پاسداشت آزادی، حتی در مسیرهای ناهموار. در اثر «رقص»، زنی همچون سیاوش از آتش گذر می‌کند و پرندگان آزادی بر گرد او هستند، او به شعر فروغ فرخزاد پناه می‌برد: «و اکنون دیگر چگونه یک نفر به رقص برخواهد خاست».

چنانچه یاد شد، تذهیب، که در نقاشی ایرانی نقشی تزیینی محض دارد، در دستان اصولی به الگویی نمادین بدل می‌شود؛ گل‌های سنتی با موشک‌ها و خنجرها در هم می‌آمیزند، زیبایی را با نازیبایی و خشونت دیالکتیکی می‌سازند، همان‌گونه که آدورنو زیبایی‌شناسی را در آینه شکسته واقعیت می‌دید.

پایان سفر: بر این نکته تأکید کرد که هرچند برخی کوشیده‌اند اصولی را در زمره نقاشان فمینیست بگنجانند، اما او را باید پیش از هر چیز، آینه‌ای شفاف و متعهد در برابر جامعه ایرانی دانست؛ صلح‌طلبی که درد را حال که بر پیکر زنان فزونی یافته، بی‌پرده بازمی‌تاباند. او تریبون جریان خاصی نیست، بلکه روایتگر یکپارچه جامعه هنری و مردمان ایران است، متعهد به بازگویی تاریخ و فرهنگش با زبان نقاشی.

این زبان، همان رسانه دیرینه و اصیل است. توسل او به فرم‌های هنری غرب، نه از سر وام‌گیری محض، بلکه استراتژی هوشمندانه‌ای است برای رساندن صدای مردم خویش به گوش‌هایی که شاید این بار، در پژواکی آشنا، بهتر بشنوند. فرح اصولی، دراماتورژ تصویری، نقاش روایت‌هاست؛ پیونددهنده گذشته و حال، شرق و غرب، در قالبی که بی‌هیچ شکلی، ایرانی است.




# از هنرستان تا قله‌های هنر؛ روایتی از همراهی با استاد محمود فرشچیان

### گفت‌وگو با استاد اردشیر مجردتاکستانی، به بهانه درگذشت استاد فرشچیان

ترانه سلطانی

**اردشیر مجردتاکستانی متولد ۲۳ دی ۱۳۲۸ شهر رشت در استان گیلان است. او اصالتا اهل تهران و یکی از نقاشان مکتب مینیاتور است. وی نگارگر، محقق نگارگری، تذهیب و تشعیر و فارغ‌التحصیل هنرستان هنرهای تجسمی است. وی نمایشگاه‌های انفرادی در زمینه نگارگری برگزار کرده و در بیش از ۲۰ نمایشگاه گروهی در چندین نمایشگاه خارجی نیز حضور داشته است. در ۲۶ آذر سال ۱۳۹۹ استاد اردشیر مجردتاکستانی به همراه استاد محمود فرشچیان و سه نفر دیگر از استادان نگارگری ایران به‌عنوان گنجینه‌های زنده بشری، در فهرست میراث ناملموس یونسکو ثبت شدند. او مدرس مینیاتور در هنرستان‌های گرافیک دانشگاه تهران و از داوران نخستین دوسالانه نگارگری ایران است. از وی مقالاتی در زمینه ابر و باد در دایره‌المعارف بزرگ اسلامی و تاریخچه تذهیب در دایره‌المعارف بزرگ شیعه به چاپ رسیده است. تاکستانی سرپرست کارگاه مرمت و صحافی سنتی نسخه‌های خطی و نفیس حرم فاطمه معصومه است. درگذشت استاد فرشچیان باعث شد به سراغ هنرمند برجسته، استاد اردشیر مجردتاکستانی که از شاگردان برجسته استاد بودند، برویم و گفت‌وگویی با ایشان داشته باشیم.**

**اولین دیدار شما با استاد چه زمانی و چگونه بود؟**

من سال اول هنرستان بودم، هنرستان هنرهای تجسمی. مرحوم مبینی معلم ما بودند که در میانه سال رفتند. جای ایشان را آقای عباس معیری گرفتند. کمی بعد، آقای معیری هم بورسیه گرفت و به فرانسه رفت. بعد از رفتن ایشان بود که متوجه شدیم قرار است استاد فرشچیان معلم ما شوند. وقتی این خبر را شنیدیم، بسیار خوشحال شدیم.

استاد پیش‌تر در هنرستان دختران تدریس می‌کردند و وقتی فهمیدیم قرار است به هنرستان پسران هم بیایند، خوشحالی‌مان دوچندان شد. آن زمان ما هنوز سال اول بودیم و نمی‌دانستیم ایشان چه جایگاه بزرگی در هنر دارند. بعدتر که بیشتر ایشان را شناختیم، تازه به بزرگی مقام هنری‌شان پی بردیم.

در همان برخوردهای اول، حسن اخلاق و مهربانی‌شان توجه ما را جلب کرد. استاد بسیار دست‌ودلباز بودند و به همه شاگردان توجه داشتند. در مدرسه ما دانش‌آموزانی بودند که از شهرستان آمده و وضع مالی خوبی نداشتند. استاد اگر می‌فهمید کسی در مضیقه است، بی‌درنگ کمکش می‌کرد. حتی یادم هست یکی از شاگردان به اعتیاد دچار شد و استاد با هزینه شخصی، او را در کمپ ترک اعتیاد بستری کردند.

حمایت‌های ایشان محدود به ساعات مدرسه نبود؛ درِ خانه استاد همیشه به روی شاگردانش باز بود، حتی در روزهای تعطیل. برخوردشان با همه ما مثل یک پدر مهربان بود. با این حال، متأسفانه بعد از انقلاب، برخی از همان شاگردانی که بیشترین حمایت را دیده بودند، برای استاد مشکلاتی ایجاد کردند. ولی ایشان هیچ‌وقت به این مسائل بها نمی‌دادند. میزان علاقه و توجه‌شان به شاگردان را همین بس که زمانی که در آمریکا بودند و از بیماری من باخبر شدند، از همان‌جا برایم پول فرستادند تا در تنگنا نباشم.

**استاد بعد از دوران هنرستان نیز همچنان حامی شما بودند؟**

بله، در دوران هنرستان یکی از بزرگ‌ترین حامیان من بودند و بعد از فارغ‌التحصیلی نیز همچنان پشتیبان ما ماندند. در آن زمان بسیاری از استادان فاصله زیادی با شاگردان داشتند و حتی گاهی خودشان را می‌گرفتند و به‌اصطلاح حتی جواب سلام‌مان را نمی‌دادند، ولی استاد این‌طور نبودند. آقای قهاری هم که به ما مجسمه‌سازی آموزش می‌دادند انسان بسیار شریفی بودند و خیلی به دانش‌آموزان کمک می‌کردند. استاد فرشچیان حتی برای شاگردانی که کارشان خوب بود، سفارش کار می‌گرفتند و همیشه شجاعت و شهامت کارکردن را در ما تقویت می‌کردند.

گاهی به آتلیه ایشان می‌رفتیم. مشغول کار که بودند، می‌گفتند: «شما هم بیایید یک قلمی بزنید». ما می‌ترسیدیم خراب شود، اما می‌گفتند: «بکنید، اگر خراب شد، من اصلاح می‌کنم. دوست دارم جای قلم شما هم باشد».

**در جریان پروژه‌های بزرگ ایشان هم بوده‌اید؟**

بله، مثلا کارهای مشهد از همان زمان شروع شد. در دوران قبل از انقلاب، اولین سفارش را فرح پهلوی داده بود. آن زمان مقوای ماکت در ایران نبود و فرح کارتن کارتن از آمریکا سفارش می‌داد و می‌آورد تا هنرمند روی آن کار کند. اما آقای ولیان که از فرح خوشش نمی‌آمد، اجازه نداد این کارها به مشهد برسد. طرح اولیه این آثار را همان زمان در منزل استاد دیدیم، ولی تکمیل و ارائه‌شان به بعد از انقلاب رسید. استاد همیشه کارها را به ما نشان می‌دادند و با اینکه سطح ما خیلی پایین‌تر از ایشان بود، باز هم نظرمان را می‌پرسیدند. این نهایت تواضع بود.

**روش آموزش استاد در آموزش هنرستان چگونه بود؟**

ایشان در هنرستان دختران و پسران مینیاتور تدریس می‌کردند و بسیار خوب ما را هدایت می‌کردند. خود من ابتدا از برادرم آموزش دیده بودم و برای تأمین هزینه‌ها کار بازاری می‌کردم، اما استاد ما را به سمت کار آکادمیک و اصیل هدایت کردند و کمک کردند کمتر به کار بازاری بپردازیم. روش آموزشی‌شان ساده بود. ما کتاب Persian Painting را خریده بودیم و از روی مدل‌های آن کار می‌کردیم. در آن زمان مثل امروز الگوهای متنوعی برای تمرین نبود. مثلا فقط دو طرح از مصورالملک در دفتر هنرستان بود. چهارشنبه‌ها که کلاس مینیاتور داشتیم، این طرح‌ها را امانت می‌گرفتیم و پس از طراحی، به دفتر برمی‌گرداندیم. هر دانش‌آموز می‌توانست طرحی از هر استاد بزرگی انتخاب کند و از آن مشق کند. من طرحی از مصورالملک انتخاب کرده بودم که در کشیدن ریش یکی از فیگورها به مشکل خوردم. همان‌جا تازه متوجه قدرت دست و تسلط استاد شدم؛ با یک حرکت ساده مشکل را حل کردند. همین تجربه‌ها باعث شد بعدها کتاب‌های طراحی حیوانات و شیوه تذهیب را بنویسم، چون در آن زمان منبعی برای رجوع نداشتیم. در پایان ترم هم از امتحان خبری نبود. نمره‌ها براساس کار دانش‌آموز در طول ترم داده می‌شد و هیچ‌کس نمره پایین نمی‌گرفت؛ همه از ۱۵ به بالا بودند.

**هیچ‌وقت پروژه مشترکی با استاد انجام دادید؟**

نه، در آن حد نبودم که مستقیما با ایشان روی یک پروژه کار کنم. البته اگر کسی هم همکاری می‌کرد، به این معنا نبود که حتما در سطح خیلی بالایی باشد. استاد به شاگردان جسارت کارکردن می‌دادند و خودشان نظارت می‌کردند. یادم هست وقتی پروژه شاه‌عبدالعظیم را داشتند، از چند نفر که کارشان خوب بود دعوت کردند تا همکاری کنند. من هم دعوت شدم، اما برای طراحی و اجرا نرفتم و فقط گهگاه سر می‌زدم. نکته جالب این بود که استاد برای این کارها هیچ پولی دریافت نمی‌کردند، اما به کسانی که با ایشان کار می‌کردند، از جیب خودشان حقوق می‌دادند.

**یعنی برای پروژه‌های بزرگ مذهبی هیچ دستمزدی نمی‌گرفتند؟**

بله، تمام کارهای امام رضا، قم و شاه‌عبدالعظیم رایگان بود و در عین حال، استاد به بچه‌ها دستمزد می‌دادند. ایشان از خانواده‌ای متمول و تاجر فرش بودند و نیازی به این پول‌ها نداشتند. حتی یادم هست زمانی که در هنرستان دختران تدریس می‌کردم، نزدیک شش ماه حقوق نگرفته بودم؛ یک روز در دفتر به استاد گفتم: «شش ماه است حقوق نگرفته‌ام». ناراحت شدند و گفتند: «چرا زودتر نگفتی؟». گفتم: «خجالت کشیدم». همان‌جا دست کردند در جیبشان، یک دسته پول بیرون آوردند و در جیبم گذاشتند. هرچه خواستم پس بدهم، گفتند: «دست نزن، ناراحت می‌شوم».

آن زمان تازه ازدواج کرده بودم. به خانه که آمدم، به همسرم گفتم: «استاد به من پول داده، ببین چقدر است». شمردیم، شش هزار تومان بود؛ وقتی حقوق ماهانه من فقط دوهزارو ۲۰۰ تومان بود. این پول را تا سال‌ها از من پس نگرفتند. بعدها که به آمریکا رفتند، چند کار از من خواستند تا به استادان پسرشان هدیه دهند. وقتی کارها را تحویل دادم، طوری حساب کردند که همان مبلغ شش هزار تومان باشد، ولی در عمل همیشه بیشتر از حق‌الزحمه پرداخت کردند.

**خاطره‌ای از ایشان دارید که همیشه در ذهن شما مانده باشد؟**

خاطره که زیاد است. تمام لحظات بودن با استاد خاطره و یادگار هستند. یک بار استاد چند مقوای عالی با ابعاد ۴۰×۴۰ از مغازه‌ای پیدا کرده بودند و به ما گفتند: «اگر می‌خواهید، با هم تقسیم کنیم». ما قبول نکردیم و به آن آدرسی که استاد داده بودند رفتیم و همه را خریدیم. هفته بعد استاد پرسیدند: «مقواها تمام شده، چه کسی خرید؟»، گفتیم: «ما». خندیدند و گفتند: «لااقل دو تا برای من می‌گذاشتید». فردایش مقداری از مقواها را با یک جعبه شیرینی برایشان بردیم و عذرخواهی کردیم.

یک بار هم استاد از من پرسیدند: «تاکستانی، چه کار بدی از من دیده‌ای؟». گفتم: «استاد، تنها اشکال شما این بود که هر وقت به خانه‌تان می‌آمدیم، یک گز از کمد درمی‌آوردید، تعارف می‌کردید و بعد دوباره در کمد می‌گذاشتید!» با خنده گفتند: «اگر این کار را نمی‌کردم که شما همه را می‌خوردید و برای بقیه میهمان‌ها چیزی نمی‌ماند».

**در آخر آیا دوست دارید نکته یا سخنی به عنوان پایان گفت‌وگو اضافه کنید؟**

کمتر کسی به اندازه استاد فرشچیان متواضع بود. یک روز دیدم با عجله به سمت تالار رودکی می‌دوند. پرسیدم: «چرا عجله دارید؟» گفتند: «کار آقای فلانی را باید انجام بدهم که بازنشستگی‌اش عقب نیفتد». استاد همیشه برای همه کار می‌کردند و به همه کمک می‌کردند؛ پدری مهربان و برادری دلسوز برای همه.

در پایان این گفت‌وگو، یک بیت از شعری از آقای سلطانی را می‌آورم. روزی در دفتر یکی از دوستان، میهمان بودیم؛ همراه با آقایان اکبری، جواری، مستر آلن (از مهندسان هندی) و آقای سلطانی، شاعر کرمانشاهی. آقای اکبری که از خوشنویسان موفق کشور هستند، گفتند: «آیا امکان دیدار با استاد فرشچیان هست؟»، پاسخ دادم: «بله، ایشان همیشه درِ خانه‌شان به روی همه باز است». با استاد هماهنگ کردیم و قرار شد به دیدارشان برویم. پیش از رفتن، آقای سلطانی گفتند: «به من کمی زمان بدهید تا هدیه‌ای برای استاد آماده کنم». آن هدیه، قصیده‌ای غرا و زیبا در ستایش استاد بود:

از آسمان هنرها ستاره می‌بارد
به جسم سرد خدایان نوید می‌آرد

نگارخانه

## زبان نمایش، نه دریافت

### تحلیل نمای ششم از مجموعه ذهن تأویل

**امین شاهد، منتقد و پژوهشگر**

یکی از پرسش‌های ناگفته در ادامه بحث ذهن تأویلی ایرانی، این است: ما چگونه می‌نویسیم؟ یا دقیق‌تر، چگونه وانمود می‌کنیم که تحلیل می‌کنیم؟ در پس لایه‌های زیباشناسی، تجربه زیسته، تمایل به تأویل و گریز از شفافیت، نوعی زبان شکل گرفته که بیش از آنکه بیانگر باشد، نمایشی است؛ بیش از آنکه تحلیلی باشد، تقلیدی است از فرم تحلیل. در هنرهای تجسمی معاصر ایران، این پدیده نمود روشنی دارد. به‌ویژه در «استیتمنت»هایی که هنرمندان برای آثارشان می‌نویسند، می‌توان ردی از همان ذهن تأویلی را دید؛ اما این بار با زبان تحلیل‌نما. در این متون، وفور واژه‌های پیچیده، ترکیب‌های انتزاعی، ارجاع به مفاهیم فلسفی یا جامعه‌شناختی و گریز از جمله‌بندی مستقیم، چیزی فراتر از میل به تأویل را نشان می‌دهد؛ نوعی ژست دانایی که بیشتر به آراستن زبان شباهت دارد تا ساختن معنا. استیتمنت‌ها معمولا با عباراتی آغاز می‌شوند همچون: «در این پروژه، هنرمند در پی بازتعریف موقعیت امر زیباشناختی در بستر روایت‌های تودرتوی شخصی-سیاسی است». عبارتی که اگرچه در نگاه اول تحلیل‌محور به‌نظر می‌رسد، اما به ندرت به روشن‌سازی می‌انجامد. مخاطب اغلب در لابه‌لای واژه‌های سنگین، تعاریف ناپیوسته، و ارجاعات بی‌زمینه سردرگم می‌شود. آنچه غایب است، نه‌فقط دقت مفهومی بلکه جسارت بیان مستقیم است. این زبان تحلیل‌نما، اغلب نتیجه یک سوءتفاهم رایج است؛ اینکه تحلیل یعنی نوشتن دشوار. حال آنکه نوشتن دشوار، در نبود شفافیت نظری، صرفا نقابی است برای پنهان‌کردن ضعف ایده. همان‌طور که ذهن تأویلی به لذت ایهام خو کرده، زبان تحلیل‌نما نیز به لذت پیچیدگی پناه می‌برد. نتیجه آن می‌شود که نه تحلیل داریم، نه تخیل؛ نه روشنفکری، نه شاعرانگی. فقط نوعی متن‌سازی که در ظاهر «بیان» است، اما در واقع «پوشاندن» است. ریشه این مسئله را باید در تلقی ما از زبان جست‌وجو کرد. زبانی که به‌جای ابزار

ارتباط، بدل شده به ابزار خودنمایی. در سنت تأویلی، زبان محل گشایش رازهاست؛ اما در فرم تحلیل‌نمای امروز، زبان به میدان قدرت تبدیل شده است. جمله هرچه پیچیده‌تر، گویا نویسنده باسوادتر. متن هرچه گنگ‌تر، گویا اثر هنری‌تر و اینجاست که «ادای تفکر» جایگزین «امر فکری» می‌شود. در واقع، با صورت‌بندی زبان به سبک آکادمیک اما بی‌ریشه، ما گاه به‌جای تقویت زبان تحلیل، آن را به کاریکاتور بدل می‌کنیم. این زبان، در پیوند با ذهن تأویلی، به مخاطب می‌گوید: «تلاش نکن بفهمی، فقط بپذیر که معنایی هست». این همان لحظه‌ای است که تحلیل، نه به‌مثابه ابزار شناخت، بلکه به‌مثابه مناسک قدرت بازتولید می‌شود. اما راه‌حل چیست؟ شاید وقت آن است که به‌جای سنگین‌نویسی، دقیق‌نویسی را تمرین کنیم. به‌جای ارجاع‌های بی‌پشتوانه، از درون تجربه حرف بزنیم. از زبان به‌مثابه پلی میان مشاهده و معنا استفاده کنیم، نه حجابی برای پنهان‌سازی. ذهن ایرانی اگر بخواهد از «تأویل» به «تحلیل» گذر کند، باید از زبان ملبس به دانایی عبور کند؛ زبانی که بیشتر دیده می‌شود تا فهمیده. در پایان، باید یادآور شد که تحلیلگری بیش از هر چیز تمرینی است برای روشن‌نویسی و روشن‌نویسی، شجاعت می‌طلبد؛ شجاعت در ساده‌گویی، در وضوح، در پذیرفتن اینکه گفتن کم‌ادعا، گاه فهم‌پذیرتر و مؤثرتر از نوشتن پرطمطراق است. این بحران زبان البته محدود به استیتمنت‌های هنری نیست، بلکه بازتابی است از یک شیوه فراگیر گفتن در ساحت فرهنگی ما. همان‌طور که ساختار قدرت در حوزه‌های دیگر با ابهام، طمأنینه و تعلیق معنا بازتولید می‌شود، در ساحت هنر نیز زبان فاقد شفافیت، بدل به نشانه‌ای از جایگاه نمادین می‌شود. نوشتن در این بافت، نه‌فقط به منظور رساندن ایده، بلکه برای ایجاد فاصله با مخاطب و تثبیت اقتدار فرهیخته انجام می‌شود. اگر قرار است فرهنگ ما به گفت‌وگو بازگردد، این بازگشت از بازآموزی زبان آغاز می‌شود: زبانی که نه صرفا می‌پوشاند، بلکه می‌گشاید؛ نه صرفا نشانه‌گذاری می‌کند، بلکه افق‌سازی می‌کند.