رسانه و سینما

به بهانه سریال تلویزیونی باران بهاری ۱۶

گفت‌وگویی با زبان گیتار و عود .. ۱۷

ادبیات و کتاب

اولین کتابم: کیفر آتش ۱۸

بحثی پیرامون شعر حادمتن ۱۹

حکمت و اندیشه

گسست از سنت ۲۰

کنج خانه داریوش شایگان ۲۱

تاریخ

کارنامه سیاسی و تاریخی مالزی .. ۲۲

آدم‌ها در شهر، کار رابرت لانگو

عجایب هفتگانه

مرکز فرهنگی هنری ژرژ پمپیدوی پاریس پر از آثار عجیب و غریب هنرمندانی است که برای فهمیدن‌شان باید کلی تلاش کرد، اما همه آنها در یک اصل اشتراک دارند: اصل خلاقیت.

لیلا نصیری‌ها

وقتی مرکز هنری- فرهنگی ژرژ پمپیدو و در فاصله سال‌های ۱۹۷۷- ۱۹۷۱ ساخته شد، همه می‌دانستند که از این به بعد این ساختمان عجیب و غریب؛ یعنی همان سازه فلزی شیشه‌ای غول‌آسا که همه اندرونش از بیرون پیدا است، می‌تواند فقط میزبان آثار و هنرمندانی باشد که درخور این ساختمان باشند. پمپیدو از همان چند صدمتر اطرافش نگاه مشتریان را به دلایلی به خود جلب می‌کند. جدای از توریست‌های رنگارنگی که همه محوطه اطراف را اشغال کرده‌اند و البته جدای نقاش‌های خیابانی که سراغ‌شان را می‌شود در بیشتر نقطه‌های توریستی اروپا گرفت و جدای از گدایان هنرمندی که به ساده‌ترین و موجزترین و البته انسانی‌ترین روش ممکن درآمد کسب می‌کنند، محوطه بیرونی پمپیدو یعنی محوطه وسیع شیب‌دار جلوی آن را آدم‌هایی پرکرده‌اند که کم و بیش یک روز کامل را در این مرکز به سر برده‌اند. کمتر از این امکان ندارد، مگر آدم بخواهد به یک نگاه سرسری قناعت کند. بیشتر از آن هم به ذوق و فرصت بازدیدکنندگانش بستگی دارد. این جماعت، جماعت کاتالوگ به دست است.

از پله‌های برقی طبقه همکف که بالا می‌روی و به طبقه اول می‌رسی، فضای بازی جلوی چشم‌هایت است که حالا حتی نیمکت‌های قالی‌پوش هم چندان پرش نکرده‌اند. همان اول خیال می‌کنی نیمکت‌ها را طراحان اصلی پمپیدو در نظر گرفته‌اند برای استراحت آدم‌ها، اما خیلی نمی‌گذرد که متوجه اشتباهت می‌شوی. نیمکت‌ها با آن قالی‌های ایرانی‌شان بخشی از نمایشگاهی است که همین بدو ورود تا اندازه‌ای از چند و چونش با خبر می‌شوی؛ یعنی به خاطر تعددشان. این نیمکت‌ها در واقع بخشی از یک سالن فرضی را نمایش می‌دهند که یک هنرمند ژاپنی آن را طراحی کرده است.

ساختمان نیمکت‌ها بسیار ساده است، در واقع فقط چند فلز ساده را به هم وصل کرده‌اند تا نشیمنگاهی را تشکیل بدهد، اما آنچه آن را خاص کرده است، طرز انداختن ساده و بی‌پیرایه قالی‌ها روی نیمکت‌ها و بعد محل انتخاب و طرز ارائه کارها است؛ جایی در همان ورودی موزه که به نظر می‌رسد از ابتدا و از اصل برای همان مکان ساخته شده. چیزی هم همان وسط آدم‌ها را دور خودش جمع کرده است که ناخودآگاه بیننده را به طرف خودش می‌کشد. جعبه‌ای چوبی که روی آن پارچه‌ای طلایی کشیده‌اند و جابه‌جا این پارچه را پاره کرده‌اند. بنابراین از هر طرف که به درون جعبه نگاه کنی و از هر زاویه، چیزی را می‌بینی که از جهت دیگر ندیده‌ای.

اولین قدم را که به سمت ورودی نمایشگاه برمی‌داری اثر دیگری توجهت را جلب می‌کند، چیزی مثل سردخانه که روبه‌روی‌اش نیمکتی گذاشته‌اند و مرد جوانی روی صندلی چرخدار محو تماشای آن است. یکی از دوستان مرد جوان از راه می‌رسد و پشتی صندلی او را می‌گیرد تا جابه‌جایش کند. اما مرد جوان دستش را تکان‌تکان می‌دهد و از دوستش می‌خواهد یک‌بار دیگر ماجرا را از اول تا آخر دوباره ببیند. اتاقکی ساخته‌اند مدل یخچال‌هایی که پشت کامیون‌های بزرگ سوار می‌کنند. در یخچال را باز کرده‌اند و حالا ما اتاقکی را می‌بینیم که چهار دیوارش را- که البته یکی از آنها را در دولته‌ای تشکیل می‌دهد که به طرف تماشاچی‌ها باز شده- حتی سقفش را کاشی‌های سرامیکی سفید پوشانده و این البته همه ماجرا نیست. آنچه مرد جوان را همچنان تماشاچی این صحنه نگه داشته فیلمی است که به کمک ویدئو پروجکشن روی دیوار انتهای اتاقک به نمایش گذاشته شده. مردی در میان سنگ‌های ریز و درشت پایین کوهی در حال جدا کردن سنگ‌های موردپسندش است- حالا این پسند چیست نمی‌دانیم- آنچه بعد می‌بینیم نشان می‌دهد که مرد ظاهراً مدتی است که کار هر روزه‌اش همین است. او سنگ‌ها را جمع می‌کند و بعد به کارگاهی می‌برد و از آنجا به سالن درندشتی که سنگ‌ها را درون لگن‌های فلزی کپه کرده و سالن پر است از خطوط موازی و پشت‌سر هم لگن‌هایی که حالا در شکم‌شان سنگ جا داده‌اند. مجبوری یک‌بار دیگر بنشینی و فیلم را از سر تا ته یک بار دیگر ببینی. هنوز به در اصلی سالن نرسیده‌ای و هر چه فکر می‌کنی نمی‌دانی چه خبر است. به در اصلی می‌رسی، اولین کاتالوگ نمایشگاه را- از میان چندین کاتالوگ بعدی- برمی‌داری و فکر می‌کنی- البته فقط فکر می‌کنی- کلید ماجرا را یافته‌ای. موضوع چیست: حرکت تصاویر یا به معنای دیگر سریال‌سازی. توضیح داده‌اند که: «آثار این نمایشگاه- در همه بخش‌ها- بازخوانی دیگری است از هنر معاصر یا هنر قرن بیستم از نگاه سینما، البته در این راه باید به روش‌های جدیدی فکر کنید و ببینید و به دنبال تعریف سنتی از سینما نباشید که سینما را به چهار بخش تقسیم می‌کند: روایت، توالی تصاویر، نورپردازی و مونتاژ. تا آنجا که به سریال‌سازها مربوط می‌شود قرار بر آن است تا یک تصویر بر تصویر دیگری مقدم نباشد و معنا از کل کار حاصل شود.

این شیوه کار را می‌شود به طور مشخص در دو اثر از میان آثار این نمایشگاه خلاصه کرد. اولی که ساده‌تر به نظر می‌رسد و همان ابتدای کار هم به نمایش گذاشته شده بود کاری بود از اندی وارهول. به طور کلی، به نظر می‌رسید برای آشنا شدن بیننده و مخاطب با موضوع نمایشگاه روند دیدن آثار به این ترتیب بود که از آثار ساده و قابل فهم شروع و به آثار چندین لایه و عمیق‌تر ختم می‌شد، شاید به این دلیل ساده که مخاطب گیج نشود و موضوع نمایشگاه کم‌کم دستش بیاید. شاید وارهول را از این جهت به نمایش گذاشته بودند که خودش یکی از بزرگ‌ترین سریال‌سازها است. حتماً اثر معروف او را با عنوان «مائو» دیده‌اید: تصویر پنج‌تایی مائو در رنگ‌های مختلف. در واقع، وارهول موضوعی را انتخاب می‌کند و بسته به دریافت خود و تاثیری که موضوع بر او می‌گذارد یا با توجه به پیچیدگی‌های اصل موضوع آن را رنگ‌آمیزی می‌کند. این بار وارهول با کاری شبیه به این درباره الیزابت تیلور حضور دارد، اثری با عنوان «ده‌تالیز» که صورت الیزابت تیلور بازیگر سینما، را در دو ردیف پنج‌تایی و با سایه روشن‌های متفاوت می‌بینیم: در واقع ده‌فریم از ۲۴ فریم یک تصویر متحرک. هرچند که تصویر اصلی الیزابت تیلور در تکرارها یکی است، اما سایه روشن‌ها و حالت نگاتیو مانند اثر از یک صورت به صورت بعدی حس متفاوتی به بیننده می‌دهد. درست است که توالی این تصاویر در کنار هم یک کل را می‌سازد و هیچ جزیی از اجزای این کل نباید برجسته‌تر یا خاص‌تر به نظر برسد، اما دیدن این تصاویر به طور کلی و به صورت منفرد تاثیر متفاوتی بر ذهن بیننده می‌گذارد.

نمونه چند لایه‌تر همین مضمون توالی کار هنرمند دیگری است که زنان فیلم‌های هیچکاک را موضوع کار خود قرار داده است. به این ترتیب که بخش‌هایی از فیلم‌های هیچکاک را انتخاب کرده، آنها را کنار هم قرار داده و براساس سناریویی که خودش در ذهن داشته یک فیلم با حضور این زنان ساخته است. در واقع، آنچه ما به‌عنوان فیلم مستقل مشغول تماشای آن بودیم، تصاویر منتخبی بود از زنان این فیلم‌ها در پلان‌های متفاوت که حالا هنرمند دیگری آنها را در نماهای دیگری گنجانده بود و فیلم خودش را ساخته بود، هرچند که این کار همان حس تعلیق آثار هیچکاک را هم با خود داشت. پلان‌های انتخاب شده همه مربوط به صحنه‌های ترس، اضطراب و نگرانی فیلم‌های هیچکاک بود.

برای فهم این اثر می‌شد دو راه‌حل را تصور کرد. اول آنکه- به‌عنوان راه‌حل ساده‌تر و دم‌دست‌تر- با این اثر به‌عنوان یک اثر مستقل و فارغ از نگاه و قاب‌بندی و زاویه دید هیچکاک برخورد کرد و به‌عنوان راه‌حل دوم می‌شد هم با لحاظ کردن آنچه هیچکاک در هر یک از این فیلم‌ها نشان داده و هم با در نظر گرفتن این اثر به‌عنوان یک اثر مستقل به معنای جدیدی رسید. تماشای هرکدام از این بازیگران و پلان‌ها ناخودآگاه داستان فیلم اصلی را به ذهن متبادر می‌کرد و البته درهم پیچیدن آنها و نوع نگاه و زاویه دید این هنرمند خودش ماجرای دیگری داشت.

همین بازی سینمایی و معنایی را در دو اثر دیگر نمایشگاه می‌شد به وضوح دید. اولی کاری بود به‌نام «زندان نور» ساخته مونا هاتوم (۱۹۹۲). این کار از اتصال چندین قفس فلزی به هم ساخته شده بود که دوسوم حجم اتاقی را پر کرده بود. لامپ لختی هم از سقف این قفس‌ها آویزان بود که آرام بالا و پایین می‌رفت. هاتوم در واقع بازی با نور را دست‌مایه کار خود قرار داده بود که یکی از ارکان اصلی سینما و هر فیلمی است. بالا و پایین رفتن لامپ باعث می‌شد سایه‌هایی که از لابه‌لای سیم‌ها بر دیوارهای لخت و از جمله سقف این اتاق خالی می‌افتاد هر بار جوری جلوه کند و معنای جدیدی بسازد. به‌ویژه آنکه با هر بار گشتن دور این قفس نور با تصاویر جدیدی روی دیوار روبه‌رو می‌شدی و زاویه دیگری را کشف می‌کردی.

کار ریچاردسرا (۱۹۶۸) همین بازی به شکل دیگری بود. در کار او فریم‌ها حرف اول را می‌زدند. در تصویر دستی را می‌دیدیم که دراز شده و می‌خواهد ورق کاغذی را که از بالای کادر به پایین انداخته می‌شود بگیرد. انگشتان دست هر بار برای گرفتن کاغذ باز و بسته می‌شدند. اگر نمی‌توانستند کاغذ را بگیرند که هیچ و اگر می‌گرفتند کاغذ را بلافاصله به زمین می‌انداختند. این کار بی‌وقفه تکرار می‌شد. اما نکته مهم ارجاعی بود که اثر به تئاتر سایه می‌داد. باز و بسته شدن و گرفتن کاغذ در واقع مرحله اول کار سرا بود. در مرحله بعد، نوع نورپردازی به شکلی بود که باعث می‌شد سایه انگشت‌ها روی دیوار تصاویری بسازد که بیشتر از موضوع اصلی فیلم توجه بیننده را به خودش مشغول می‌کرد. سایه انگشت‌ها می‌توانست به هرچیزی شبیه باشد و این شبیه‌سازی دیگر بستگی به دریافت بیننده داشت.

نمونه دیگر این توالی را می‌شد در کار دیگری دید به نام «بدون احساس» ساخته استیو مک‌کویین (۱۹۹۷) که در واقع بازسازی یکی از کارهای مشهور باستر کیتون بود. در این فیلم، دیوار جلویی خانه‌ای روی سر باسترکیتون خراب می‌شود و البته کیتون جان سالم به‌در می‌برد، چون پنجره خانه باز بوده و پنجره باز روی سر کیتون افتاده است. همین کار را مک‌کویین به شکل دیگری انجام داده. به این ترتیب که نمای بیرونی ساختمانی روی سر آدمی که جلوی خانه ایستاده سقوط می‌کند، ولی پنجره باز شیروانی خانه همان نقشی را برای این آدم بازی می‌کند که پیش از این برای باسترکیتون بازی کرده است. صحنه افتادن این دیوار در فیلم مک‌کویین در چندین نما و از زاویه‌های مختلف تکرار می‌شود، آن وقت است که مک‌کویین به چیزی دست پیدا می‌کند که کلید درک اثر است: این بار ما به جای سوژه متحرک با صحنه متحرک روبه‌رو هستیم. در تمام این مدت که ما از زوایای مختلف مشغول تماشای افتادن نمای خانه هستیم، سوژه فیلم سر جای خودش ایستاده و این دیوار خانه است که سقوط می‌کند. اما یکی از مهم‌ترین و عجیب‌ترین کارهای این نمایشگاه اثری بود با عنوان «برای ژان‌پل سارتر» (۱۹۷۵)، کاری از هانه داربوون و براساس همین اصل سریال‌سازی و توالی. اتاقی بود تقریباً به مساحت هفتاد متر. سه دیوار بزرگ سالن را قاب‌های کوچکی احاطه کرده بود که پشت سر هم کیپ تاکیپ چیده شده بودند و سر سوزن در اندازه و مدل با هم مو نمی‌زدند. همین شباهت بی‌حد و حصر و مونزدن یک میلی‌متری اندازه قاب‌ها نشان می‌داد که خالق اثر چه وسواسی برای نشان دادن موضوع توالی در کارها داشته. اما درون قاب‌ها. برگه‌ای را تصور کنید- چیزی مثل سربرگ شرکت راه‌آهن یک مملکتی یا چیزی شبیه به این- که تقریباً دو سوم آن را خط خطی کرده باشند، دقیقاً خط خطی. و پایین این برگه‌ها تاریخ روز، ماه و سال این خط خطی‌ها درج شده باشد، همراه با یک شماره، یعنی هر کدام از این برگه‌ها شماره یکی از روزها را بر خود داشتند. می‌توانید تصور کنید: اتاقی با حدود صد تابلوی یک‌دست و یک شکل که جز آن که بایستید و هاج و واج نگاهش کنید هیچ راه دیگری ندارید. راه البته برای تاویل اثر باز است، فقط باید فکر کنید و تصمیم بگیرید.

دیوار چهارم این اتاق به اثری از پیکاسو اختصاص داشت. همین توالی را پیکاسو در ابعاد کوچک‌تری امتحان کرده است. هفت تابلو در ابعاد ۳۰×۲۰ (حدوداً) از این هنرمند در کنار هم با عنوان «نقاش و مدل» که پیکاسو بازی خودش را روی آنها انجام داده. بعضی از آنها در حد طراحی اولیه نقاش باقی مانده، روی یکی خطوط بیشتری اضافه شده، روی دیگری بعضی جاها رنگ خورده و یکی دو تای دیگر را نقاش کامل کرده است. می‌شود به این فکر کرد که چرا اثر حجیم داربوون را در کنار کار ساده و عاری از تکلف پیکاسو قرار داده‌اند. بله، می‌شود فکر کرد.

مطلب همین‌جا هم تمام شده است. هر چند نمونه‌های بی‌بدیل نمایشگاه بسیار زیاد است اما کار رابرت لانگو را نمی‌شود از قلم انداخت.

عنوان کار «آدم‌ها در شهر» است و لانگو آن را در فاصله سال‌های ۱۹۸۰ تا ۱۹۹۹ کار کرده است. کارش را می‌شود یک‌جور عکاسی- نقاشی دانست. لانگو تحت تاثیر فیلم‌های اکشن سینما آن را طراحی کرده و در مورد کار گفته: «همیشه به نظرم می‌رسید که آمریکایی‌ها واقعاً یک جورهایی شیفته تصویر مرده‌ها هستند، یا حتی آدم‌هایی که دارند می‌میرند. سر و کله تلویزیون و سینما که پیدا شد مردم با یک مدل دیگر از این مرگ و میرها و تصویرشان مواجه شدند.» کاری که لانگو کرده و بسیار هم جالب است این است که او مدل عکس‌هایش را- که در این سری از کارها یک مرد کت و شلوار پوشیده و کراوات زده است- روی سقف خانه‌ها می‌برده و به طرف‌شان چیزی پرتاب می‌کرده و وقتی آنها تعادلشان را از دست می‌داده‌اند از آنها عکاسی می‌کرده. اما کار لانگو به همین‌جا ختم نمی‌شود. او از روی این عکس‌ها طراحی می‌کرده و بعد این طرح‌ها را از پس‌زمینه جدا می‌کرده و روی زمینه سفید می‌چسبانده. به این ترتیب، وقتی کارهای لانگو را می‌بینید با آدم‌هایی روبه‌رو هستید- کارهای او ابعاد غول‌آسایی دارند- که در نظر اول- و البته بدون خواندن توضیحات کاتالوگ- به نظرتان می‌رسند که همگی مرده‌اند، آن هم در سانحه‌ای، تصادفی، چیزی. و البته از لحظه وقوع حادثه تا لحظه مرگ؛ یعنی همان توالی موضوع نمایشگاه. تنها چیزی که حدس‌تان را به یقین مبدل نمی‌کند لباس‌های اتو کشیده و فضای سفید و پاک کارها است. لانگو بازی خودش را کرده است.

هنرمندی جایی گفته است، خلاقیت یعنی ساختن چیزی که پیش از این ندیده‌ای. معانی و مفاهیم مختلفی را برای واژه «خلاقیت» تا امروز لحاظ کرده‌اند. اما این یکی از قشنگ‌ترین و جامع‌ترین مفاهیمی است که درباره خلاقیت خوانده‌ام. این اصل مشترک تمام آثاری بود که در مرکز ژرژ پمپیدو دیدم.

دنا لیز کار اندی وارهول

تکه‌های تجسمی

نقاشی هیچ و دیگر هیچ

ایرج اسماعیل‌پورقوچانی

در مجسمه‌های بودای نشسته، انگشت شست یکی از دست‌های بودا به سمت انگشت کوچک حلقه شده است تا نماد سامسارا باشد: حلقه بسته‌ای از تولدها و مرگ‌هایی متوالی که زندانیان خود را تا پیش از رسیدن به نیروانا، در درون دیوارهایی از مایا maya یا وهم نگه می‌دارد اما این موضوع به بحثی که مایلم آن را پیش بکشم ربطی ندارد بلکه منظور من بیشتر آن دست دیگر بودا است که زمین را لمس می‌کند.

بودا با لمس کردن زمین آن را به این حقیقت قسم می‌دهد که آموزندگان فلسفه حیات به مردم، خود حق حیات دارند. این ماجرا به وقتی بر می‌گردد که بودا و شاگردانش به دهی می‌رسند و حاصل دریوزه آنها تهی می‌ماند چون مردم بالای باد هوا نان به کسی نمی‌دهند حتی اگر این باد هوا، کلام بودا باشد. حالا هم باید تمامی نقاشان دست بر زمین بسایند چون کار آنها هم درست مثل بودا بی‌فایده است اگرچه این بی‌فایدگی قادر باشد نظم چرخه‌ای حیات را تفسیر کند ولی با این حال خود به مثابه چیزی که به درد هیچ کجای این چرخه خور و خواب و خشم و شهوت نمی‌خورد، می‌بایستی در بیرون آن بایستد. هرچه باشد آدم بدون نان می‌میرد ولی بی‌نقاشی هیچش نمی‌شود. بنابراین کار نقاشی جوری است که باید برای بودن خود بر روی یک دیوار دلیل بیاورد چون علی‌الظاهر از هیچ کجایش معلوم نیست که بودنش برای کاری که یک دیوار می‌کند لازم و مفید باشد، در عوض، دیوار همواره برای کشیده شدنش دلیل لازم دارد و بدون نقاشی هم سرپا است اما نقاشی دلیل کشیده شدنش خودش است و بدون دیوار هویت یک راهب مسافر را دارد که روزی‌اش به جایی دیگر حواله شده باشد.

یک دیوار خوب زندان درست مثل یک نقاشی خوب عمل می‌کند چون در یک نقاشی خوب هم همیشه چیزی زاید و بی‌فایده وجود دارد که وقت ما را می‌گیرد و آنقدر ما را در درون هاله خود معطل می‌کند تا از پس این معطلی یک جور بیداری و انتباه به سراغمان بیاید. درست مثل زندان که ما را معطل و بی‌فایده نگه می‌دارد تا تبدیل به فردی مفید برای خود و جامعه شویم؟!.. یک وقفه برای تامل بر کارهایی که کرده‌ایم و یا درست مثل تقوای تفکرگونه بودا که با معطل کردن خود در پای درخت معرفت، بودهی (بیدار) شد. بودا می‌بایست مردم را متقاعد می‌کرد که واعظ روحانی هم نیاز به نان دارد چون کاری مفید انجام می‌دهد یعنی در چرخه عادی حیات که رنج زادن‌ها و مردن‌های مکرر است و دانه کاشتن‌ها و نانَ پختن‌های بی‌شمار، وقفه ایجاد می‌کند. حال نقاش هم باید مردم را متقاعد کند که تابلو به درد می‌خورد چون یک دیوار خوب، صاف، ساده و لذا ندیدنی را، دیدنی می‌کند یعنی چیزی که چرخه‌ای نیست و بیرون از دایره روزمرگی ایستاده است و برای کاری یا چیزی نیست بلکه شیئیتی خودبسنده و آزاد دارد که همه فایده‌اش در درون بی‌فایدگی‌اش خوابیده است. یک شیء به درد نخور که با ایستادن در بیرون چرخه سرسام‌آور سامسارا، ارزش‌های اصلی حیات را به ما چشمزد می‌کند. اگرچه از پارچه و کمی رنگ ساخته شده است اما برخلاف لباس که آن هم از پارچه و کمی رنگ ساخته شده است کاربرد صریحی ندارد و حتی نمی‌تواند از کالبد خود در برابر دیده شدن و یا سرما محافظت کند بلکه برعکس آن را به گونه‌ای بر روی چارچوبش به میخ کشیده‌اند که در مقایسه با جرمش بیشترین سطح را برای دیده شدن اشغال می‌کند، یک تکه کرباس که به ناگهان ما را با اشاره خود به چیزی در آن بیرون غافلگیر می‌کند و به محض آویزان شدن بر روی دیوار حیثیت دیوار را به آن برمی‌گرداند. تابلو شبیه همان شنل جادویی است که این‌بار برعکس عمل می‌کند تا دیوار خانه را به محض پوشیدنش مرئی می‌کند و دیوار زندان را نامرئی.

علاوه بر این همه، یک نقاشی خوب به یک دوستی بی‌غرض می‌ماند یعنی تنها چیزی که به ما کمک می‌کند وحشت بودن در این زندان عالم را تاب بیاوریم. بی‌فایده است ولی تنها در این بی‌فایدگی است که می‌تواند خودش باشد درست مثل کفشی که تا میخش در نیاید انگار نه انگار که توی پای‌مان است، کفشی که تا پیش از این از بس کارش را خوب انجام می‌داده است، احساسش نمی‌کردیم ولی به ناگهان مانند آن طوطی در داستان بازرگان، از مقام خدمتکاری ما در مقام یک کفش استعفا می‌دهد تا خودش باشد: یک شیء بی‌فایده اما معترض، یک شیء که به ناگاه بر ضد کفش بودنش قیام کرده تا هیچی باشد ولی دقیقاً به همین دلیل که کار کردن برای صاحبش را ول کرده است توجه او را برمی‌انگیزد تا از پا درش بیاورد و در دست گرفته وراندازش کند و یک نگاه کنجکاوانه هم به تویش بیندازد. نقاشی یک هیچ است که چشمان ما را به سمت یک امکان باز نگه می‌دارد: امکان بودن ولی هیچ بودن آن هم به یمن یک کالبد بافته‌شده از کرباسی وهمی، یک زنهار پیش چشم و تعجب‌برانگیز که به‌رغم تمامی بی‌فایدگی‌هایش خرید و فروش می‌شود. واقعاً ما چرا پول بالای هیچی می‌دهیم؟ این همان سئوالی است که برای آن کشاورزان ساده‌دل پیش آمده بود: چرا باید به بودا و شاگردانش چیزی داد در صورتی که او مدام با سخن گفتن از نیروانا که کمی کمتر از هیچ است وقت ما را می‌گیرد؟