تاریخ فرهنگی تاریکی

تاریخ فرهنگی تاریکی

نینا ادواردز

مترجم: حسن افشار
سردبیر: محمدرضا خانی

نشر ماهی
تهران
۱۴۰۳

Nina Edwards
Darkness: A Cultural History
Reaktion Books, 2018.

سرشناسه:	ادواردز، نینا	Edwards, Nina
عنوان و پدیدآور:	تاریخ فرهنگی تاریکی؛ نویسنده نینا ادواردز؛ مترجم حسن افشار؛ سردبیر محمدرضا خانی.	
مشخصات نشر:	تهران، نشر ماهی، ۱۴۰۲.	
مشخصات ظاهری:	۸+۲۹۶ ص.: مصور.	
شابک (ISBN):	978-964-209-176-8	
وضعیت فهرست‌نویسی:	فهرست‌نویسی بر اساس اطلاعات فیپا.	
یادداشت:	عنوان اصلی:	*Darkness: A Cultural History*, 2018
موضوع:	نور و ظلمت ــ جنبه‌های اجتماعی.	
شناسه‌ی افزوده:	افشار، حسن، ۱۳۳۲ـ ، مترجم.	
شناسه‌ی افزوده:	خانی، محمدرضا، ۱۳۵۶ـ ، سردبیر.	
رده‌بندی کنگره:	QC۳۷۲	
رده‌بندی دیویی:	۳۰۶/۴۵	
شماره‌ی کتاب‌شناسی ملی:	۹۴۷۶۰۹۸	

تاریخ فرهنگی تاریکی

نویسنده نینا ادواردز
مترجم حسن افشار
ویراستاران محمدرضا خانی
قاسم مؤمنی

✦

چاپ اول پاییز ۱۴۰۳
تیراژ ۱۰۰۰ نسخه

✦

مدیر هنری حسین سجادی
ناظر چاپ مصطفی حسینی
حروف‌نگار حمید سناجیان
لیتوگرافی آرمانسا

✦

شابک ۸_۱۷۶_۲۰۹_۹۶۴_۹۷۸
همه‌ی حقوق برای ناشر محفوظ است.

نشر ماهی

تهران، خیابان انقلاب، روبه‌روی سینما سپیده، شماره‌ی ۱۱۷۶، واحد ۴
تلفن و دورنگار: ۶۶۹۵۱۸۸۰
www.nashremahi.com

پیش‌گفتار ۷
یک. خاک و آتش: تاریکی چگونه پدید آمد ۳۱
دو. باستانیان، و چگونه تاریکی همه‌ی چیزهای دیگر را پدید آورد ۵۱
سه. هنر تاریکی ۷۳
چهار. سرگرمی در تاریکی ۱۲۱
پنج. عکاسی، برق، و تصویر متحرک ۱۵۹
شش. روان‌شناسی تاریکی و خواب ۱۹۱
هفت. مُد تاریک ۲۲۵
هشت. تاریکی روشنایی خواهد شد ۲۴۷
پس‌گفتار ۲۶۴
مراجع ۱۷۱
کتابنامه ۲۹۰

پیش‌گفتار

مهمانی کوچکی در تاریکی محض؟
برای حوصله‌سربرها اتاق باید روشن باشد.
خانم هیلبری در شب و روز (۱۹۱۹) از ویرجینیا وولف

نظرها درباره‌ی تاریکی مختلف است. کسانی از تاریکی می‌ترسند، یا دست‌کم از آن می‌پرهیزند، و هستند بسیاری که چیزی را نمی‌پسندند که تاریکی گویا مظهر آن است. دیگران به وادی غریب تاریکی، به «شادمانی سایه‌ها» دل می‌بازند، مسرور از نامعلومی‌هایش، فریفته‌ی همه‌ی تداعی‌های فرهنگ مردم و افسانه‌ها، دلبسته‌ی کشش رازها و امکان ناشناخته.[۱] تاریخ طرز تلقی ما از هرچه خوب از آن سر درنمی‌آوریم، با همه‌ی نمودهای استعاری مادی و معنوی‌اش، از بستری جغرافیایی و فرهنگی تغذیه می‌کند و تعبیر جهانی را که خوب می‌توان شناخت به چالش می‌کشد.

تاریکی پیش از ما وجود داشته است و فارغ از دغدغه‌های ما وجود خواهد داشت، اما به شکل‌های بسیاری در زندگی ما نقش بازی می‌کند. با این حال، زبان تاریکی و روشنایی چنان ویژگی آشنایی در شیوه‌ی گفتار ماست که به‌آسانی از اهمیت آن غافل می‌شویم. وانگهی، امروزه روشنایی چنان تداعی‌گر فهم و شادی است که شاید به‌آسانی فراموش کنیم تک‌تکمان چقدر به قطب مخالف آن وابسته‌ایم ــ حالت آرام‌بخش و گاهی اطمینان‌بخشی که می‌تواند مترادف با اوج آگاهی و چه‌بسا اوج زیبایی شود. تاریکی خوراکِ تخیل است.

اگر چگونگی تلقی از تاریکی را در فرهنگ‌های مختلف مقایسه و مقابله کنیم، می‌بینیم تداعی‌های آن ممکن است فراوان و گوناگون باشند، ولی آبشخورهای زبانی آن به نظر در بیش‌تر زبان‌ها بسیار همانندند. گویی هر مثال نقضی فقط این باور گنگ و غالباً احساسی را ثابت می‌کند که فرهنگ‌های گوناگون باید تنها گاهی و تنها در بعضی جزئیاتشان متفاوت باشند. در جوامع مختلف، فهم مشترکی از ژرفا و نمایانی یا برعکس از تاریکی وجود دارد، از رقص سایه‌روشن‌های اثیری گرفته تا پرده‌ی ضخیم تاریکی محض، و تا شهرفرنگ پرش‌های مداوم بین تاریکی و روشنایی. در درجاتی از تاریکی، شکل‌ها را هنوز می‌توان تشخیص داد و در درجات دیگری، تشخیص شکل و فاصله مطلقاً محال است. ولی مفهوم تاریکی سرمازده‌ی زمستان قطبی را عرب بیابانگرد هم می‌داند و معنی خنکای شبِ پس از روز داغِ بیابان را سرخ‌پوست اینوئیت هم می‌فهمد. ادعاهایی از این‌دست را که معنی تاریکی برای فرد عرب همان نیست که برای سرخ‌پوست اینوئیت هست به‌سختی می‌توان اثبات کرد. شاید به کارمان بیاید که این‌جا بکوشیم تفاوتی بین معنی و بسترش قائل شویم. انسان می‌تواند آنچه را که خود تجربه نکرده است بفهمد، همچنان که بعید نیست از آنچه که خود تجربه کرده است فهم بسیار اندکی داشته باشد. اگر کسی زبانی را نمی‌داند و چندان آگاهی از باورها و رسم‌های آن فرهنگ ندارد، به این معنی نیست که امکان فهم آن‌ها را هم ندارد. ما می‌توانیم در عین تفاوت‌ها با یکدیگر گفت‌وگو و یکدیگر را درک کنیم، همچون نابینای مادرزادی که می‌تواند جهان بینایان و نمادهای دیداری آن را درک کند.

فاطمه مِرنیسی بر این باور است که، مثلاً واژه‌ی عربی «سَمَر» برابری در انگلیسی ندارد؛ و مدعی است که معنی این واژه دو فهم متفاوت اسلامی و غربی از تاریکی را نشان می‌دهد: «سمر واژه‌ای جادویی در زبان عربی است... که حس ما از رنگ تاریک را با لذتی می‌آمیزد که از پهن‌کردن سفره‌ی دلمان برای شخص مرموزی می‌بریم؛ گفت‌وگویی در تمام مدت

زیر نور مهتاب و تحت تأثیر آن.»[۲] روشن نیست این‌جا مراد از مفهوم یا واژه‌ی «جادویی» چیست؛ و به یاد حکم مشهور ویتگنشتاین می‌افتیم که گفت «آنچه را نمی‌توان به زبان آورد، باید درباره‌اش سکوت کرد.»[۳] در توضیح مرنیسی درباره‌ی معنی واژه‌ی «سمر» به‌عنوان تاریکی شب بیابان در نسبت با نور مهتاب، و نیز امکان استفاده‌ی استعاری از آن، به نظر می‌رسد او مدعای خودش را نقض می‌کند. نمی‌شود از یک‌سو معنی چیزی را بیان کرد و تفاوتش را توضیح داد و از سوی دیگر مدعی شد که آن چیز را نمی‌توان برای دیگران توضیح داد. این باور رمانتیک بر کسی پوشیده نیست که فرهنگ‌های گوناگون می‌توانند چنان، زمین تا آسمان، با یکدیگر متفاوت باشند که تجربه‌ها و لذا واژه‌هایی کاملاً فهم‌ناپذیر برای دیگران داشته باشند. این احساس که دیگران شما را درک نمی‌کنند اغلب در حوزه‌ی شخصی دست می‌دهد، مانند احساس دلدادگی که فی‌نفسه ذهنی است. امکان دارد که من در احساس شما شریک نباشم، ولی بی‌گمان باز می‌توانم مقصود شما را بفهمم، و بدانم که معنی دلدادگی به‌طور کلی چیست.

همچنان که معنی تاریکیِ مادی را همه می‌دانند، مفهوم مجرد تاریکی را هم می‌فهمند، که یک سر طیفش شاید مفهومی بیانگر گناه یا بدی باشد، یا نهایت حالت منفی، و سر دیگر طیفش مفهوم رهایی مطلق از بازی پرآشوب تجربه‌ی بصری. تاریکی اغلب به طور استعاری بر ادراک معنوی دلالت می‌کند، در برابر پرحرفی روزمره. در حالت تمرکز شدید یا احساس عمیق، می‌توانیم چشم‌هایمان را ببندیم، گویی که خودمان را از دنیای خارج جدا می‌کنیم تا رابطه‌ای بین مفهوم مادی و مفهوم مجرد برقرار کنیم. در واقع، ادامه‌دادن صحبت با کسی که در میان گفت‌وگو ناگهان چشم‌هایش را می‌بندد شاید بی‌احترامی به تفکر عمیق او تلقی شود، مثل این‌که کسی را بدون علت موجهی از خواب بپرانیم ــ هم بدین‌سبب که باید نیاز او به خواب را در نظر بگیریم و هم چون نمی‌دانیم چه رشته‌ی افکاری را پاره می‌کنیم. مثلاً پدر و مادر یا آموزگاران می‌دانند که این رفتار را می‌توان برای

اعمال سلطه و خجالت‌دادن فرزند یا شاگرد و ساکت‌کردنش به کار برد، زیرا با تفکر عمیق می‌توان فکرهای عمیق‌تر و عاقلانه‌تری کرد. بسیاری کسان ترجیح می‌دهند در لحظات شورانگیز چشمانشان را ببندند، شاید برای این‌که در بی‌حواسی ظلمانی خیال، خود را از تجربه‌ی دیگران جدا کنند و لذت بیش‌تری ببرند.

کودکان شاید از ترس یا شرمندگی صورتشان را بپوشانند و مانند شترمرغ کذایی[1] گمان کنند دیگر کسی آن‌ها را نمی‌بیند. چشم‌پوشاندن شاید نشانه‌ی احترام یا فروتنی باشد، چنان‌که نزد مسلمانان در مورد زنان متداول است. ما بزرگسالان شاید از شرمساری یا دستپاچگی، یا هنگامی‌که دروغی می‌گوییم، زمین را نگاه کنیم یا روی بگردانیم؛ یا موقعی که شوکه می‌شویم صورتمان را با دست‌هایمان بپوشانیم. پس در این حالت به نظر می‌رسد خیال می‌کنیم تاریک‌کردن دیدمان ما را از نگاه نقادانه‌ی دیگران حفظ می‌کند.

گردآوری و هم‌سنجی واژه‌های بسیاری که در زبان‌های گوناگون بر تاریکی دلالت می‌کنند، با همه‌ی همانندی دامنه‌ی معنایی آن‌ها، کاری است بیرون از توان اثر حاضر؛ هرچند مهم است که به ویژگیِ بعضاً ذهنی کاربردهای آن‌ها اشاره کنیم. در یونان باستان واژه‌های بسیاری برایش داشتند، از جمله ἔρεβος (اِرِبوس) که نام یکی از خدایان بود؛ ζόφος (زوفوس) که امروزه به معنی «پدرخوانده» به کار می‌رود، کسی که جایگاه بلندی در فرهنگ یونانی معاصر دارد، اما در دوران باستان، هم بر سایه‌ی مادی دلالت می‌کرد و هم بر احساس نحوست. واژه‌ی دیگری ἔννυχος (انّیخوس) بود که تاریکیِ خاموشیِ کوره‌ی آهنگری را تداعی می‌کند و تاریکی شب را چیزی هم متشخص و هم زودگذر نشان می‌دهد و

۱. ما مَثَلی داریم در مورد کبکی که سرش را زیر برف فرومی‌کند و غربی‌ها آن را به شترمرغ نسبت می‌دهند، غافل از این‌که شترمرغ سرش را زیر خاک فرونمی‌کند تا خطر را نبیند، بلکه برای استتار می‌نشیند تا بدنش در محیط خاکی از دور تشخیص داده نشود. م.

هم، به صورت فلز گداخته، بالقوه خطرناک. یا واژه‌ی μέλας (ملاس) که در یونانی کنونی به معنی عسل است و، با اشاراتش به شیرینی و فراوانی طبیعی، میوه‌ی زرین آفتاب است و از این‌روی نام‌های زنانه‌ای مانند ملیسا و ملانی و ملانیا را از آن ساخته‌اند، ولی در دوران باستان با رنگ و رنگدانه‌ی تاریک ارتباط داشت و مثلاً ملانین بر رنگدانه‌ی تاریک در پوست و مو دلالت می‌کرد. در این کاربرد ناهمساز، ملانین که با تاریکی نسبت دارد پوست ما را از آثار مضر نور خورشید، خورشیدِ نوربخش، مصون نگاه می‌دارد. پس می‌توان نتیجه گرفت که، با همه‌ی تشابه طیف واژه‌های موجود، در مقایسه‌ی برداشت‌های متفاوت از تاریکی در فرهنگ‌های مختلف باید کمی احتیاط به خرج داد.

اصل واژه در انگلیسی ــ dark(ness) ــ برگرفته از deorc در انگلیسی کهن است و موجود فیزیکی محسوسی مانند تاریکی شب را می‌رساند. ولی در زبان فرانسوی از لاتینی گرفته شده و دال بر مفهوم‌های بسیاری است که تاریکی را با بی‌خردی جمع می‌کنند. Obscurité شاید گویای تحقیر و تمسخر کوته‌فکری در زبان و فرهنگ مردم فرانسه باشد، و les ténèbres به معنای ظلماتی که شاید از یک‌سو بر معنی قدیم‌تر ضدیت با انوار الاهی دلالت کند و از سوی دیگر بر اعتمادبه‌نفس عصر روشنگری، عصری که تردید تاریکی را به نام شفافیت کنار می‌گذارد و نظم نو توحش گذشته را طرد می‌کند. واژه‌ی sombre بیش‌تر به معنای تاریکی مادی و معادل deorc در انگلیسی کهن و dark در انگلیسی جدید است.

در زبان آلمانی ــ واژه‌نامه‌ی من می‌گوید ــ Dunkelheit هشت یا نه معادل دارد و از ناپدیدی و تیرگی و ناخوشی خبر می‌دهد. das Dunkel در das Dunkel der Nacht (تاریکی شب) یا در das Dunkel der Seele (ظلمت روح) بیش‌تر استعاری است. پس im Dunkel der Vergangenheit در گذشته‌ی تاریک و دور، و in Dunkel gehüllt sein در پرده‌ی ابهام معنی می‌دهد. همچون در انگلیسی، در آلمانی هم از واژه‌های بسیاری

می‌توان استفاده‌ی استعاری کرد، مثلاً Verkleidung که معمولاً به معنی چیزی است که می‌پوشاند و مخفی یا استتار می‌کند ــ مانند قاب‌بندی در معماری یا مبدل‌پوشی در بالماسکه ــ امکان دارد به معنای استعاری چیزی که مثل تاریکی پنهان می‌کند نیز استفاده شود. از Finsternis می‌توان گرفتگی یا ناآشکاری کلی‌تری را اراده کرد. اربابْ فینسترنیس خودِ شیطان است، یا به تعبیر کلی‌تری روح ظلمت و قلمرو شرّ که اشاره به رابطه‌ی تاریکی با خطر در اندیشه‌ی اروپایی دارد.

با قدری حدس و گمان مایلم بیفزایم که در اسکاندیناوی واژه‌ی نروژی و دانمارکی mørke، سوئدی mörker و ایسلندی myrkur ــ به‌رغم زمستان‌های تاریک‌تر منطقه و نسبتش با طنز سیاه ــ خبر از تاریک و روشنای انقلاب زمستانه می‌دهد، پنداری به علت همسایگی نزدیک با بی‌نوری از اشاره به تاریکی محض پرهیز دارد. البته منظور این نیست که واژه‌هایی برای تیرگیِ سایه در روشنایی تند آفتاب یا برای انواع استفاده‌های استعاری از آن ندارند.

تاریکی می‌تواند هیجان‌انگیز باشد، ولی نزدیک‌ترین خویشاوندش ترس است. می‌تواند نفس‌گیر و سرشار از امکانات بالقوه باشد، اما در پوشش آن شاید اتفاقات شگفت‌آور و رازناکی هم بیفتد. تداعی‌های آن بی‌کران است و همه‌ی درجات تاریکی را در بر می‌گیرد، از مرگ و گورستان گرفته تا پیامد سوخته و سیاه‌شده‌ی هولوکاست هسته‌ای. می‌تواند اشباح هراس‌انگیز را احضار کند؛ و منزلگاه روسپیان و دزدان و تجاوزگران و جانیان است، چه در مثل گفته می‌شود «شب شرم نمی‌شناسد». تاریکی الهام‌بخش افسانه‌ها و قصه‌های پریان، داستان‌های ترسناک، سیاه‌چال‌های ادبیات گوتیک و زاغه‌های بتونیِ سینمای نوآرِ نُردیک[1] بوده است ــ یا قصه‌های کودکانه‌ی

۱. (Nordic Noir) نوآر به معنی سیاه در فرانسوی، سبکی است که در سینما فیلم‌های کارآگاهی و جنایی تلخ را در بر می‌گیرد؛ و نُردیک به معنی شمالی، در معنای موسع، به کشورهای شمال اروپا شامل سوئد و نروژ و دانمارک و فنلاند و ایسلند اطلاق می‌شود. م.

نادی[1] که در آن‌ها «عروسک‌های سیاه بدجنس» لباس‌ها و ماشین او را می‌دزدند و خودش را لختِ لخت در جنگل تاریکِ تاریک رها می‌کنند. عروسکی که او را به بیراهه می‌برد هرهر می‌خندد و می‌خواند:

اصلاً خوب نیست
در جنگل تاریک تاریک،
در نیمه‌های شب
که هیچ‌جا روشن نیست؛
اصلاً خوب نیست
در جنگل تاریک تاریک.[۴]

من ترجیح می‌دهم در اتاق تاریک تاریکی بخوابم و فکر جهان بیدار را از سرم بیرون کنم، ولی مثل بسیاری دیگر به یاد می‌آورم که وقتی بزرگ‌ترها در طبقه‌ی پایین بیدار بودند و در روشنایی کنار همدیگر نشسته بودند، من آن بالا احساس تنهایی و جدایی می‌کردم.

ما چنان در اندیشه‌ی روشنایی و پیدایی غرق شده‌ایم که به آسانی ممکن است جایگاه تاریکی را در زندگی‌مان نبینیم. مثلاً می‌توانیم تصور کنیم که زیر آفتاب سوزان نیمروز داغی در تابستان ورزش می‌کنیم. سایه‌مان روی آسفالت لرزان می‌افتد و برابر چشمانمان قد می‌کشد و خم می‌شود. خیلی‌ها آرزو داشته‌اند جای آن خودِ دیگریِ تاریک و رازناک و ناشناخته می‌بودند. تامس تراهِرن، شاعر و متکلم قرن هفدهم، با دیدن تصویر خود در آب‌چاله‌ای نوشت «این سایه‌ی ما خودِ دوم ماست» و در سروده‌ی دیگری به استعداد خلاق چیزی که به‌روشنی درکش نمی‌کنیم اشاره کرد:

1. Noddy

ما چون
جسم ملموسی نمی‌یابیم و نمی‌شناسیم،
چه‌چیزها از خود درمی‌آوریم،
بلکه تخیل ما بدان‌ها محتوا ببخشد.[۵]

رابطه‌ی ما با برهم‌کنش ظریفِ تاریک و نیمه‌تاریک و نیمه‌روشن پیچیده است و در جزئیات از بستر فردی و فرهنگی ما اثر می‌پذیرد. نوشته‌اند در سنت ژاپنی، زیبایی‌های شب و تاریکی و سطوح مات از احترام بیش‌تری برخوردارند.[۶] جون‌ایچیرو تانیزاکی، رمان‌نویس ژاپنی قرن بیستم، اختلاف فاحشی بین تلقی «شرقی» از سایه و تلقیِ به‌زعم او «غربی» از سایه می‌بیند و آن‌ها را حتی در انتخاب اثاث و طرز تزیین خانه یا باغچه‌ی ما مؤثر می‌داند:

ما رنگ‌های تیره را دوست می‌داریم، آن‌ها رنگ‌های آفتابی را ترجیح می‌دهند. ما ظروف مسی و نقره‌ای را به خاطر سفیدکاری و زنگارشان دوست می‌داریم، که آنان ناپاک و غیربهداشتی می‌دانند و ظروف را برق می‌اندازند. آن‌ها به سقف‌ها و دیوارها رنگ روشن می‌زنند تا کم‌تر سایه بیندازند. ما باغچه‌ها را پر از گل و گیاه می‌کنیم، آن‌ها بیش‌تر چمن‌کاری می‌کنند.[۷]

مایلم بپرسم آیا چنین تمایزی می‌تواند درست باشد، درحالی‌که ادبیات و موسیقی و هنرهای بصری چه در شرق و چه در غرب بسیار متأثر از تاریکی‌اند؛ و درحالی‌که خود ژاپن وقتی که نیپّون یا نیهون نامیده می‌شود به معنی سرزمین خورشید تابان است. شاید به نظر تانیزاکی در دهه‌ی ۱۹۳۰ بازی رنگ‌های «آر دکو»[۱] بسیار متفاوت با مثلاً زنگار خاموش و

۱. مخفف Arts Décoratifs به معنی هنرهای تزیینی. نام سبکی است که در اوایل قرن بیستم پیدا شد. م.

مات بیش‌تر ظروف سفالی و لاکی ژاپنی بوده است. هرچند پیش از آن (پیش و پس از جنگ جهانی اول در اروپا) لوکوربوزیه و معماران مدرنیست دیگری شاید از دیوارهای سفید برای بازتاب نور استفاده کرده باشند، فرض بر این بوده است که تأثیر آن بر دیوارها نتیجه‌ی سایه‌های چشمگیری است که ایجاد می‌کنند؛ و خط‌های ساده‌ی بی‌پیرایه‌ی «سایه‌هایی نه تند و نه تیره» پدید می‌آوردند ــ تاریکی در روشنایی.[۸]

وانگهی، سلیقه‌ی ژاپنی شامل مثلاً طلاکاری فراوان روی ظروف لاکی دوران اِدو نیز می‌شود. لباس‌های تشریفاتی قدیم آن‌ها هم اغلب رنگارنگ‌اند و تار و پود طلا و نقره‌ی براق دارند. یا در نظر بگیرید باسمه‌های چوبی دوره‌ی مِیجی را که در سده‌ی نوزدهم و اوایل سده‌ی بیستم به بازارهای اروپا سرازیر شدند؛ یا چهره‌های سفید برجسته‌ای را که استادانه با آبرنگ روی کاغذهای بی‌رنگ واشی[۱] نقاشی شده‌اند. هیچ تفاوت بارزی از نظر گرایش به تاریکی یا روشنایی بین زیباشناسی غربی و ژاپنی وجود ندارد.

اما از اهمیت روشنایی در دیدگاه‌های نخستین آدمیان و دوران باستان چه می‌توان گفت؟ منش ویرانگر تاریکی از ابتدا زیر بار واقعیت روشنایی نرفته است. حتی تجربه‌ی بیداربودن و در عین حال چندان قادر به دیدن نبودن، در حدی که کوچک‌ترین اثری جلب توجه کند، می‌تواند رابطه‌ی وسوسه‌انگیزی با گذشته برقرار کند: «احساس می‌کنم در چیز آشنای تاریکی از گذشته‌های دور افتاده‌ام.»[۹]

چه‌بسا پیکر ما با چالش روبه‌رو شود. قطب‌های تاریک، مانند پوست تیره، امیال سیاه‌دلانه، صفات تاریک جسمی و روحی ــ و ضدهای روشن آن‌ها ــ نوع نگاه ما به قومیت و جنسیت را نشان می‌دهند. مثلاً امروزه در هندوستان هنوز این باور وجود دارد که صاحب پوست تیره از قشر پستی

۱. (washi) کاغذی بود که ژاپنی‌ها از پوست درخت توت می‌ساختند. م.

است و شوهریابی را برای برخی دختران دشوار می‌کند. دو ایزدبانوی هندوی خویشاوندِ شیوا، خدای بزرگ، پوست تیره دارند: کالی «سیاه است، تاجی از سرهای آدمیان دارد... و عصایی که سرش جمجمه‌ی آدمیزاد است»، و تارا کبودرنگ است و «پایش را به جنازه‌ای تکیه می‌دهد... گردن‌بندی از سرهای بریده دارد، خنده‌اش ترسناک است... و بر بالای تل هیزم جسدسوزی می‌ایستد.»[۱۰] تیرگی پوست هر دو آن‌ها نشانه‌ی نسبتشان با مرگ و بدخواهی بالقوه‌ی آن‌هاست.

تیرگی نژادی از خصوصیت‌های مکرر در نمایش‌های دوره‌ی رنسانس است. یاگو اُتللو را «بربر» می‌داند و «اسب بربر» می‌خواند، که دزدمونای ساده را فریفته و با جاذبه‌ی حیوانی سیاهش وی را به «آغوش قیرگون» خود کشانده است: «میش سفید» در آغوش «قوچ سیاه» (یک، ۱). سال ۱۶۹۳ منتقدی نوشت نیروی ترغیب غیرطبیعی اتللو از نژادش برمی‌خیزد: «افسون پلید» اتللو «برای سفیدنمایی عرب سیاه کافی است.»[۱۱] نویسنده به یک مثل یونانی باستان درباره‌ی «سفیدشویی حبشی» اشاره دارد که یحتمل برگرفته از اِزوپ است و بدین معنا به کار می‌رود که تلاش برای سفید کردن سیاه‌پوست همان‌قدر بیهوده است که کوشش برای تغییردادن روال طبیعت.[۱۲] از پاکی ظاهری غالباً پاکی باطنی را نتیجه می‌گیرند و یاگوی «پاکدستْ» اتللوی سیه‌چرده را ناپاک می‌شمارد. چنان‌که از رساله‌های بابلی و عبرانی باستان برمی‌آید، پاکی را آشکارا نشانه‌ی خوبی می‌گرفتند ــ چنان‌که هنوز هم اغلب می‌گیرند. هرچند جان وسلی از پایه‌گذاران جنبش متدیسم [منشعب از کلیسای انگلستان] را نخستین کسی می‌دانند که (در ۱۷۷۸) مدعی شد «پاکیزگی همسایه‌ی خداوندگاری است»[۱۳] منطقاً می‌توان پنداشت مخاطبان نمایش‌نامه‌ی اتللو در دوره‌ی رنسانس هم می‌فهمیدند یاگو از این سخن رندانه که رنگ پوست اتللو در شخصیت او بازتاب می‌یابد چه منظوری دارد. اتللو به خاطر رنگ پوستش نفرین‌شده است و سپس، هم به سبب

سخندانی و هم به علت بلندهمتی‌اش، دو برابر نفرین می‌شود. معنی آن تلویحاً این است که هر دو این خصایل باید برای نژاد او دست‌نایافتنی باشد.

نام کالیبان[1] در نمایش‌نامه‌ی طوفان باید برگرفته از واژه‌ی کالیبان[2] در زبان کولی‌ها به معنی سیاه یا سیاهی باشد و شاید این معنا را برساند که او آدمخوار[3] و لذا رنگین‌پوست است. کالیبان نیز مانند اتللو با «تاریکی و ناپاکی» نسبت دارد و بارها هیولا و «شبه‌شیطان» خوانده می‌شود. به لحاظ شخصیت نیز «وحشی و برده‌ای بدریخت» قلمداد می‌شود.[۱۴] و چون قصد تجاوز به عنف میراندا، دخت پروسپرو، کرده است، پروسپرو او را به بند می‌کشد و «خلاب» و «ناپاک» خطاب می‌کند، و از «نژاد پلید» می‌خواند[4] (یک، ۲). این‌جا شکسپیر ترس از زناشوییِ میان‌نژادی را دستاویز می‌سازد، ترسی که آن زمان شایع بود. همچون در اتللو پوست تیره ملازم شهوت مهارناپذیر گمان می‌رفت.

در روزگار ما به نظر می‌رسد در قضیه‌ی کشته‌شدن مایکل براون در سنت‌لوئیس ایالت میزوری در ۹ اوت ۲۰۱۴ رنگ پوست در تصمیم‌گیری پلیسی که به او شلیک کرد بی‌تأثیر نبوده است. در شهادت هیئت منصفه گفته شد پلیس چهره‌ی خشمگین براون را «شیطانی» توصیف کرده است. به یاد پاسخ امیلیا پس از کشته‌شدن دزدمونا [به دست شوهرش اتللو] می‌افتیم که گرچه او می‌داند مقصر [شوهر خودش] یاگو است، اتللوی سیاه‌پوست را «شیطان سیاه‌تر» می‌خواند (پنج، ۲). رویدادهای معاصری مانند قتل براون بخشی از تاریخ بلند انقیاد مردمانی است که گاهی سیاه و گاهی رنگین توصیف شده‌اند.[۱۵] حال آن‌که می‌دانیم هر پوستی رنگی دارد و چه‌بسا در یک خاندان واحد نیز یکسان نباشد. آنچه ما به زبان می‌آوریم

1. Caliban 2. Cauliban 3. Cannibal

۴. الفاظ «خلاب» و «ناپاک» از زبان پروسپرو خطاب به کالیبان ابراز می‌شود ولی «نژاد پلید» از زبان میراندا. سردبیر.

« تو ای ناپاک »، پروسپرو خطاب به کالیبان، طوفان. « جزیره‌ی طلسم‌شده‌ی مقابل حجره‌ی پروسپرو ». (میراندا، پروسپرو، آرِیل و کالیبان در تصویر دیده می‌شوند.)
گراوور پل سایمون از روی نقاشی هنری فیوزِلی، دهه‌ی ۱۷۹۰.

غالباً متناظر دقیق پدیده‌های جهان نیست ــ به گفته‌ی ویتگنشتاین، خورشید هر بامداد برنمی‌خیزد.[۱] این‌جا باید توجه داشت که به نظر می‌رسد سایه‌ی نژادپرستی کل انسان‌های دارای پوست سفید یا روشن را در عرصه‌ی مجازی بی‌نور و بی‌رنگی فرامی‌گیرد، حال آن‌که واقعیت این است که پوست آن‌ها نور و لذا رنگ را به گونه‌ای متفاوت از سطوح تاریک بازتاب می‌دهد.

در ادبیات ویکتوریایی، هر مرد بلندقامت، رنگین‌پوست و بسیار خوش‌سیما، و هر زن رنگین‌پوست و آتشین‌مزاجی را حشری، بدعنق، و دمدمی نشان می‌دهند. در داستان‌نویسی همچون دیگر تلاش‌هایی که

۱. ویتگنشتاین طلوع هر روزه‌ی خورشید را هنوز فرضیه می‌داند، زیرا ما نمی‌توانیم آینده را پیش‌بینی کنیم. م.

برای تجسم جهان انجام می‌گیرد، از واقعیت تنها الهام گرفته می‌شود؛ و همین بینش داستانی است که می‌تواند موجب انحراف درک ما از واقعیت شود. **بلندی‌های بادگیر** (۱۸۴۷) اثر امیلی برونته، هیت‌کلیف جوان را مومشکی و سیه‌چرده توصیف می‌کند، با چشمانی مانند « شیاطین سیاه، مدفون در قعر حدقه، که هرگز جرئت نمی‌کنند پنجره‌ها را بگشایند، و تنها زیرچشمی مثل جاسوسان شیطان در کمین می‌نشینند و می‌درخشند. »[۱۶] او رنگین‌پوست است و شایان اعتماد نیست. در **جین ایر** (باز ۱۸۴۷) از شارلوت برونته، نخستین خانم روچستر محصول وصلتی بین‌نژادی است، در جوانی « بالابلند و سیه‌چرده و شاهوار » اما حالا پرخشم و بدرفتار. به جانوری موذی تشبیه می‌شود که به خیانت‌کاری و بزدلی شهرت دارد. « کفتار جامه‌پوش... بلند می‌شد و روی دو پای عقبش می‌ایستاد » مثل یک ابلیس دوزخیِ قرون وسطایی.[۱۷] در **دیوید کاپرفیلد**، ما همانند جوان قهرمان رمان بی‌درنگ درمی‌یابیم که از « موی سر و پازلفی‌های مشکی زیبای » آقای مِردستون پیداست که نباید به او اعتماد کنیم و باید از او بترسیم.[۱۸] آقا « چشمان سیاه بدشگون » و سگی وحشی دارد « پرخاشگر و مومشکی » مثل کِربِروس، سگ دربان دوزخ؛ و خواهر سنگدل او هم « مثل برادرش مومشکی » است. گویی رنگ به تنهایی برای تعیین رفتار آتی کفایت می‌کند و من خواننده باید بهوش باشم.

حتی حالت مواج رنگ پوست آفتاب‌سوخته تداعی‌گر سیاهی و تاریکی می‌شود. پوست آفتاب‌سوخته در گذشته نشان می‌داد شخص در آفتاب کار کرده و بنابراین از طبقه‌ی کارگر است. از این‌روی ثروتمندان به‌ویژه زنان شاید پوست سفید و بی‌لکه را ترجیح می‌دادند تا نشان بدهد زندگی آسوده‌ای داشته‌اند. سوداگر نوکیسه‌ی سده‌ی نوزدهم نباید آفتاب‌سوخته به چشم می‌آمد. کار گِل او را دیگران انجام می‌دادند. با این‌همه در دوره‌ی سخت جنگ جهانی اول، پوشاک زنان دستخوش تحولی شد که زندگی‌ها را متحول کرد. نخستین مجموعه‌ی پوشاک شانل

در ۱۹۱۶ لباس‌های ورزشی و راحتی دسترس‌پذیر را باب کرد، که دگرگونی بزرگی نسبت به جامه‌های فاخرِ عمداً دست‌نایافتنی پیشین بود. جوانان و مددوستان شروع کردند به پوشیدن لباس شنای یک‌تکه و حمام آفتاب گرفتن.[۱۹] آن‌گاه موسیقی جاز سیاه‌پوستان امریکا، پیکرهای ورزشکاری، و پوست برنزه نمودار ثروتمندی و مدگرایی شد ــ عکس آنچه مثلاً در ژاپن می‌پسندیدند، زنان رنگ‌پریده مقبول‌تر بودند و هنوز هم هستند. اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ با سفرهای هوایی ارزان‌تر، برای گروهی پوستِ برنزه همچنان نماد تجمل باقی ماند. برای دیگران تشخصش را از دست داد و رفته‌رفته، دست‌کم در غرب، با تور گردشگری و حمام آفتاب مصنوعی مترادف شد.

از عینک دودی به علل گوناگون استفاده می‌کنند. روزآمدترها نشانه‌ی بلندپایگی مانده‌اند، فارغ از این‌که پوست برنزه مد باشد یا نباشد. عینک آفتابی به کاربرش احساس اقتدار می‌دهد و اغلب حتی در تاریکی استفاده می‌شود، هنگامی‌که نمی‌توانیم وانمود کنیم آن را برای حفاظت از نور آفتاب به چشم زده‌ایم. عینک آفتابی می‌تواند احساسات را پنهان کند و اعتمادبه‌نفس بیش‌تری به فرد بدهد. همچنین می‌تواند احساس ناشناس‌بودن به فرد بدهد، تا کم‌تر احساس بازدارندگی اخلاقی کند و آزادی اخلاقی بیش‌تری به دست آورد. در پژوهش برخطی درباره‌ی قمار، از شرکت‌کنندگان خواسته شد امتیازهایشان را خودشان گزارش کنند. مشاهده شد آن‌هایی که عینک آفتابی به چشم دارند بیش‌تر گرایش به تقلب نشان می‌دهند، با این‌که شرکت‌کنندگان «تماس چهره‌به‌چهره با حریف» نداشتند و در اتاق هم کسی نبود که آن‌ها را زیر نظر داشته باشد. نتیجه گرفته شد که تاریکی «چه عینی چه ذهنی با القای احساس کاذب اختفا باعث می‌شود فرد احساس کند هویتش پنهان است، که خود موجب افزایش احتمال انحراف اخلاقی می‌شود.»[۲۰] اگرچه، در این مورد خاص، ارتباطی بین تاریکی و خطاکاری وجود دارد، تاریکی همچنین می‌تواند از میزان

نگرانی بکاهد و فرصت برای عمل صادقانه، شجاعانه، و تحسین‌برانگیز فراهم آورد.[۲۱]

تیرگی در مُد به یک بازی می‌ماند که در آن لباس سیاه معنی‌های مختلفی پیدا کرده است؛ از یک سو وقار فاخر را می‌رساند و از سوی دیگر سوگواری خاموش را. هرچند کلیشه‌سازی جنسی و نژادی از گذشته‌های دور در سرکوب رنگین‌پوستان سهیم بوده است، این حقیقت نیز کتمان‌کردنی نیست که از آن با تظاهر و به تلویح برای قدرت‌نمایی استفاده کرده‌اند. تارا ایزدبانوی هندو دامنی از پوست پلنگ در بر دارد که حاکی از نسبت با حیوان وحشی از حیث قدرت و ظرفیت است. جوزفین بیکر در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ با چیتای اهلی‌اش در تصویرها ظاهر می‌شد و «دانس سوواژ» [رقص وحشی] او مشهور بود، درحالی‌که چیزی جز دامنی به شکل رشته‌ای موز نمی‌پوشید ــ و نگرش‌های کهنه و نو را به سود خود مصادره و بازتفسیر می‌کرد. او نه‌تنها قربانی کلیشه‌سازی نژادی نبود بلکه، با کنشگری سیاسی و بهره‌برداری سرخوشانه‌اش از بیگانه‌نمایی، شخصیت مهمی در تاریخ قدرت‌گرفتن سیاهان شد. تصویر گریس جونز در نقش بادی‌گاردِ تقریباً فوق‌بشر در دیدن تا کشتن[۱] (۱۹۸۵) از مجموعه‌ی فیلم‌های جیمز باند سهم بزرگی در فروکاهی آرمان نژادپرستانه‌ی «مرد سفید» داشت و سوپرمدل‌هایی مانند نائومی کمپبل در دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ «زیباروی سیاه‌پوست» را وارد جریان اصلی زیباشناسی کردند. سال ۲۰۱۸ فیلم **پلنگ سیاه** و مجموعه‌های تلویزیونی **آذرخش سیاه** و **لوک کِیج** دست به وارونه‌سازی نگرش دیرینه‌ای زدند که خباثت و سیاهی را به یکدیگر منتسب می‌کرد، با شرکت ابرقهرمانان سیاه‌پوستی که با دلاوری‌های بی‌نام و نشان قرین شدند.

برای تهیدستان، جامه‌ی سیاه اغلب نه گزینه که ناگزیر بوده است.

۱. (A View to a Kill) عنوانی است الهام گرفته از آوازی که شکارچیان روباه می‌خواندند. در فارسی ترجمه شده است به «نمایی از یک قتل» یا «منظری برای کشتن». م.