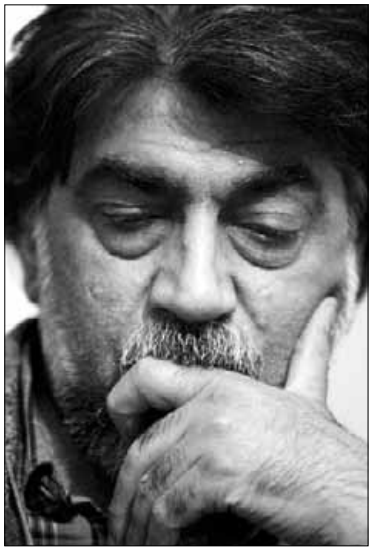
درآمدی بر زیبایی شناسی سنتی و نو

دکتر قیصر امین پور

شورای فرهنگستان زبان و ادب فارسی با برگزاری پنج نشست، اعضای جدید شورای علمی گروه «دانشنامه زبان و ادب فارسی در شبه قاره» را انتخاب کرد و عضویت دکتر قیصر امین پور، اسماعیل سعادت، علی اشرف صادقی، کامران خانی، مهدی محقق، فتح الله مجتبایی، حسین معصومی، محمدعلی موحد و سلیم نیساری به تصویب رسید. دکتر قیصر امین پور به عضویت شورای واژه گزینی نیز انتخاب شد.

در یکی از این نشست ها امین پور در باره «تفاوت های زیبایی شناسی سنتی و نو» سخنانی ایراد کرد که به لحاظ اهمیت و تازگی، روزنامه ایران اقدام به انتشار آن می کند. این سخنرانی را مژگان گله داری تنظیم کرده و در دفتر دوم گزارش فرهنگستان زبان و ادب فارسی چاپ شده است.



سؤال در اینجا مطرح بود که چرا ما شعر نو و هنر نو را کمتر در می یابیم؟ اگر این پرسش محملی داشته باشد در ادامه این بحث مطرح است که چرا کسانی که به راحتی مشکلات خاقانی و انوری و تاریخ وصاف و کتاب های دشوار نثر و نظم را حل می کنند در برابر یک تعبیر از شعرهای نو، که نه لغت، نه تلمیح، نه تعقید معنوی و نه تعقید لفظی دارد، می ایستند و «یعنی چه؟» می آورند. مثلاً فرض کنید سهراب سپهری می گوید: «پسری سنگ به دیوار دبستان می زد»؛ این مصراع مشکلی دارد؟ آیا معنای «پسری» سخت است یا «سنگ» تلمیح دارد به جایی از تاریخ و جغرافیا و یا دبستان؟ باید بدانیم مشکل این تعبیر چیست؟ این جور سؤالات که برای ما پیش می آید اندکی مرا به فکر فرو می برد که شاید این گونه پرسش ها یک علت جمال شناختی و زیباشناختی داشته باشد. مسلم است که برخی از مشکلات به گیرنده و برخی هم به فرستنده مربوط می شود. آنچه امروز می خواهم به آن اشاره کنم، بیشتر به بحث فرستنده مربوط است و البته گاهی هم به گیرنده. اگر چه ما هنر را صرفاً رسانه به آن معنا نمی دانیم، ولی عایق و نارسانا هم نمی دانیم.

در مورد تفاوت های بین زیبایی شناسی سنتی یا کلاسیک و زیبایی شناسی مدرن یا نو شاید بتوان به چند نکته اصلی اشاره کرد که اگر این ها را ملحوظ بداریم و رعایت کنیم بهتر می توانیم با این آثار ارتباط برقرار کنیم. در اینجا بحث ارزش گذارانه و داورانه نیست، فقط بیشتر توصیف می کنیم و کار نداریم که هنر نو خوب است یا هنر کلاسیک خوب است یا کدام بهتر است؟ ما چون اهل ادبیات و هنر هستیم همچنان دریچه های ذهن و ذوق خودمان را باز گذاشته ایم که اگر کسی آمد و چیزی گفت یا اثری هنری پدید آورد که واقعاً زیبا باشد، تأثیر بگذارد و تخیل ما را برانگیزد، یعنی بتوانیم نام هنر را به آن اطلاق کنیم و آن را بپذیریم.

○ وضوح، ابهام

به هر حال، فقط خیلی اجمالی و بدون ادعای احصا و استقصای تام و تمام اشاره می کنم که یکی از اصول زیبایی شناسی در هنر کلاسیک، وضوح است؛ یعنی سخن باید برای مخاطب روشن باشد و اگر ابهامی داشته باشد تحت عنوان تعقیب و یا غرابت استعمال، یا چیزهایی از این دست جزو عیوب سخن شمرده می شود. در صورتی که در هنر مدرن، ابهام، اصل جمال شناسی است که البته مولد اندیشه نو و برخاسته از همه جریان های فکر معاصر و مدرن است. توضیح بیشتر آنکه این سخن اصلاً به این معنا نیست که در هنر قدیم ابهام وجود ندارد یا در هنر جدید وضوح نیست، بلکه به این معناست که اصل زیبایی در هنر کلاسیک وضوح و روشنی بوده و مثلاً چنان که می بینیم گونه ای ابهام در اشعار حافظ هست که زیباست. ابهام در شعر کلاسیک بیشتر معلول تعقید لفظی و معنوی و استفاده از صنایع ادبی و علوم عصر، اشاره و تلمیح به آیات و روایات و حکایات است، اما ابهام در هنر مدرن ابهامی است که مولد اندیشه جدید است، مولد عدم قطعیت، نسبیت، ابهام ساختاری و خیلی چیزهای دیگر است که باید درباره آن هم بحث شود. یعنی ابهام یک مسأله زیبایی شناختی شده نه مسأله ای که آن موقع جزو عیوب کلام در بلاغت سنتی ما حساب می شد. می توان گفت در شعر مدرن این ابهام قدری ساختاری تر و ژرف ساختی تر است.

○ تقارن و توازن

نکته دیگر، تقارن و توازن بود که معمولاً در نقاشی و هنر و شعر ما و در شعرهای کلاسیک آن را می بینید. حتی صورت مکتوب آن هم به گونه ای است که متقارن باشد و متوازن. حتی وزن هم خودش نوعی تناسب است. تناسب هم خودش حاصل ادراک وحدت در کثرت است. وقتی در اجزای متعدد از یک مجموعه به گونه ای وحدتی کشف کنیم نوعی تناسب در آنها می بینیم. بنابراین، این تناسب اگر در مکان باشد می شود قرینه، مثل معماری، و اگر در زمان باشد می شود وزن و موسیقی. می دانید که وزن تقسیم زمان به پاره های منظم است، مثل معماری که تقسیم مکان است به پاره های منظم، این قسمت های منظم، نه باید با هم مساوی باشند، نه بی نظم و ترتیب، وحتی اگر ترکیب آن متنوع و فراوان باشد و تعداد بیشتری جزء داشته باشیم که در میان اینها بتوانیم نظمی را بیابیم؛ باز هم موسیقی ایجاد می شود، ولی دریافت ضرباهنگ و نظم آن ممکن است می برای برخی دشوار باشد؛ ولی وقتی که این تکرار شود، می شود مثلاً مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن، و ریتمی از آن کشف می شود. واقعاً غرض ما در اینجا این نیست که هنر کلاسیک خوب است یا هنر نو بد است یا برعکس، یا اینکه بگوییم مبانی جمال شناسی این ضعیف و آن قوی است، بلکه فقط توصیف می کنیم؛ چرا که خوشایندی و ناخوشایندی، اصل زیبایی شناسی است. زیبایی چیزی جز احساس خوشایندی نیست و چیزی نیست که ما بتوانیم بر کسی تحمیل کنیم؛ برای همین فقط ما می خواهیم توصیف کنیم. اگر هم با شعر نو و حتی با مفهومی مثل غرب یا هرچیز دیگر مخالفیم، اول باید آن را بشناسیم که مثلاً فلسفه غرب این است، آن وقت اگر می خواهیم مخالف هم باشیم، باشیم، ولی باید بدانیم با چه چیزی مخالفیم. چون به قول مرحوم شریعتی، ندانسته چیزی را رد کردن و ندانسته چیزی را تأیید کردن هر دو در ندانستن، مساوی هستند. پس ممکن است گمان کنیم که چون شکل ها در هنر سنتی ما غالباً متقارن و متوازن بودند، بنابراین تنها وجه و تنها راه ایجاد زیبایی، ایجاد شکل های متقارن، بسته، متوازن، مکرر و متساوی است. در صورتی که راه های ایجاد زیبایی، مسلماً اگر از لحاظ نظری هم نگاه کنیم می تواند بی نهایت باشد. برای این است که می توان همیشه آهنگ های تازه در موسیقی یا ترکیب های تازه در هنرهای دیگر ساخت. حتی شما می توانید نسبت های گوناگونی را ایجاد کنید که زیبا باشد؛ یعنی اگر حاصل کار توازن باشد ولی توازن متقارن نباشد، می تواند باز هم زیبا باشد. توازن نامتقارن مثل توازن توزیع شده است؛ مثلاً وقتی شما تابلویی ببینید که به جای این که همه اضلاع آن متقارن و متوازن باشد، یک کانون و یک مرکز ثقل و نقطه عطف داشته باشد و سطوح و احجام و خطوط دیگر طوری دور این کانون چیده شوند که ایجاد تعادل، هارمونی و هماهنگی کنند، پس لزومی ندارد که توازن حتماً متقارن باشد، گاهی خود عدم تقارن زیباست. مثلاً شما چرا می گویید زلف آشفته زیباست؟ چرا این همه شاعران سنتی ما گفته اند: زلف آشفته؟ همچنین ستارگان شب در دل آسمان از دید ناظر زمینی لااقل زیبا هستند؛ در صورتی که از دید ناظر زمینی هیچ نظمی ندارند. البته در خود اصل آفرینش یک نظم هندسی و ریاضی دقیق وجود دارد، ولی آنچه ما می بینیم شماری مرواریدند که بر مخملی تیره پراکنده و پخش شده اند و آن هم زیباست. بنابراین، سوءتفاهمی که برای خیلی از استادان مدافع هنر اسلامی و سنتی پیش آمده این است که گمان می کنند هنر سنتی را فقط می شود موقعی پدید آورد که شکل ها متوازن و متقارن باشد و فقط اگر نقاشی های قدیم را تکرار و تقلید کنیم زیباست. این رویکرد توصیف هنر سنتی و هنر دینی گرایش بسیار برجسته ای است که امثال بورکهارت، شووان، و گنون در جهان و دکتر نصر در ایران، مدافع آن هستند. البته من هم بسیار به آن علاقه و ارادت دارم، ولی این رویکرد با مقدماتی که دارد به نتایجی می رسد که چندان مطلوب نیست و البته در اینجا فرصت بحث آن نیست. مقدماتی از قبیل این که بگوییم مثلاً میناتیاتور تجسم عالم مثال است و به همین دلیل پرسپکتیو و حجم ندارد و بعد از این مقدمات نتایجی به دست می آید که شکل های شعر سنتی به دلیل مشابهت با قرآن مجید مقدس اند، و هرگونه عدول از این شکل ها، نوعی خروج و هبوط از بهشت و زیبایی است.

○ تکرار، تقلید، خلق مدام

نوآوری و آشنایی زدایی باعث حفظ تأثیر سخن است، و گرنه لازم نیست که هیچ چیز نو شود و همان طور که هست خیلی خوب است و مورد پسند هم هست. بویژه در هنرهای مردمی و هنرهای فولکلوریک که تکراریکی از شگردهای اصلی است، چنان که در بعضی قصه ها و متل ها می بینیم.

این که ما ادعا کنیم تنها رویکرد ممکن و تنها راه تفسیر و تأویل هنر سنتی و اسلامی، رویکرد ثبات و تقلید است، به نظر نباید درست باشد. برای این که ما در میان دانشمندان و هنرمندان مسلمان، مولوی، ابن عربی و عین القضاة و... را داریم که اینها معتقد به نظریه خلق جدید یا خلق مدام هستند؛ یعنی با تفسیر آیاتی مثل «کل یوم هو فی شأن» به اینجا می رسند که مثل آتشگردانی که وقتی آن را می گردانید، دایره ای متصل به ذهن می آید، در عالم هستی آفرینش های مدام و لحظه ای داریم که مستمر هستند؛ از این رو پیوسته می نماید، چنان که مولوی هم می گوید. به نظر من با آن نگاه ثبات و سکون و تقلید، امکان ندارد که مولوی و ابن عربی پدید آید که هر لحظه هم جهان را تازه ببینند و هر دم هستی را نو ببایند: «هر زمان نو می شود دنیا و ما / بی خبر از نو شدن اندر بقا».

○ معناگرایی

معناگرایی و معناگرایی در هنر کلاسیک و سنتی ما یکی دیگر از اصول زیباشناسی است. به این معنی که هر اثری یک معنی اصلی دارد و می توان نیت اصلی مؤلف را در اثر یافت. کار تفسیر و تأویل هم این بود که «کشف المحجوب» باشد و معنی باطنی و اصلی را کشف کند. به عبارت دیگر، هرمنوتیک، هم قدیم ترین رویکرد به اثر است، هم جدیدترین؛ اما در قدیم معنی را «کشف» می کرد و امروز به جایی رسیده است که معنی را «خلق» می کند. در هرمنوتیک جدید دیگر این طور نیست که یک معنی اصل باشد و ما موظف باشیم آن را کشف کنیم، چون رولان بارت و دیگران گفته اند که مؤلف مرده است و هر خواننده ای یک طور آن اثر را می آفریند و معنا می بخشد. معنای معنا و سیر تحول معنا از قدیم تا حالا هم مشکلی است که باید بررسی شود تا ببینیم چرا ما هنر نو را کمتر در می یابیم؟ دلیل این است که ما با همان جور معنا کردن معلمانه که در شعر قدیم داشتیم سراغ شعر مدرن و نو می رویم و انتظار داریم مثل «توانا بود هر که دانا بود»، یا جابه جایی کلمات و منظم شدن آنها به نثر برسیم، یعنی به جای این که بگوییم هر که دانا بود، توانا بود، گفته ایم «توانا بود هر که دانا بود»، تا بدین ترتیب نظمی پیدا کند. از اینجا می رسیم به تفاوت این که در قدیم می گفتند کلام دو گونه است: نظم و نثر؛ یعنی هر چیزی که منظم بود، می شد نظم و هر چیزی که پراکنده بود، می شد نثر. این وجه اتیاز بسیار آشکاری بود که بی سوادها هم می توانستند تشخیص بدهند که شعر چیست و غیرشعر چیست. یعنی شما می بینید توقعی که چیزی از استادان عزیز ما از شعر نو دارند این است که درست همان طور که شعر سنتی را کلمه به کلمه از شعر بیرون می کشیدند و مصراع به مصراع معنی می کردند، اینجا هم باید بتوانند برای هر کلمه یک مصداق خارجی کاملاً عینی و روشن پیدا کنند تا دریابند که وقتی سپهری می گوید: «من وضو با تپش پنجره ها می گیرم»، واقعاً چطوری می شود با تپش پنجره ها وضو گرفت. باید کاملاً روشن و دقیق این را تفسیر کنیم که معنا داشته باشد.

○ قرابت و غرابت

در زیبایی شناسی هنر کلاسیک، عناصر مجموعه ها در شعر و تابلو، به نحوی از انحا با همدیگر هماهنگی و نزدیکی و مراعات نظیر و تناسب دارند. اما غرابت در زیبایی شناسی مدرن را ـ مثلاً در یک تابلوی سوررئالیستی ـ در آنجا می بینید واقعیت تغییر مکان داده، مثلاً جوانه ای که باید بر درخت بشکفد بر روی بازوی ستبری شکوفه زده است. همین تغییر مکان واقعیت، کافی است برای این که اینجا غرابت و در نتیجه ایجاد زیبایی کند. اما اگر چنین تابلویی را در نمایشگاه ببینیم، بنده شرقی آن تابلو را نمی خرم، مگر آن وقت که یک معنی برای آن بتراشم که مثلاً این می خواهد بگوید اگر درختی بشکفد اقتضای طبیعتش این است، اما هنر آن است که بازویی جوانه بزند. در هنرهای مدرن مثل هنرهای مکتب سوررئالیسم، خود اصل غرابت، یعنی شگفتی آفرینی، موجد زیبایی است و دیگر اصل معناگرایی هم لزوم ندارد که تأمین شود. همین که چیزی توانست در شما ایجاد شگفتی کند موفق شده که هنر بودن خودش را ثابت کند. در مثالی که زدم عرض کردم اگر ما تابلویی سوررئالیستی ببینیم اول می گوییم یعنی چه؟ چه روایتی و داستانی را می گوید و چه معنایی را می خواهد برساند؟ بعد که چیزی نمی یابیم می گوییم که این تابلو هنر و اثر هنری نیست. اما اگر دیدیم می توانیم معنایی در پس آن پیدا کنیم آن را به عنوان هنر می پذیریم.

○ بازنمایی و محاکات

نکته بعدی، شباهت به واقعیت یا بازنمایی و محاکات در هنر کلاسیک است که رفته رفته تحول پیدا کرده. نمی گویم از بین رفته، ولی در هنر مدرن اصل بر این است که ما اشیا را چگونه درک می کنیم نه این که اشیا چگونه هستند و ما آنچنان که هستند شبیه به آنها نمایش بدهیم، بلکه می خواهیم نشان دهیم که حس و دریافت ما در این لحظه از این شیء چگونه است؛ چنان که در مکتب هایی مثل امپرسیونیسم و اکسپرسیونیسم به طور کلی مشاهده می کنیم. حتی از رمانتیسم به بعد این جرقه ها زده شد.

○ کارکرد و کاربرد

نکات دیگری هم هست، مثل تغییر کارکرد و کاربرد شعر و هنر که قبلاً کاربرد متفاوتی داشتند. چنان که می دانیم، هنر غالب و چیره ایرانیان شعر بوده است؛ بنابراین بسیاری از هنرهای ما از این راه تأمین می شد و رمان را هم با شعر می گفتیم، مثل خسرو و شیرین و لیلی و مجنون. در سینما هم رسانه تبلیغات شعر بوده، در دربار هم به جای رسانه ها و تبلیغات گسترده دو سه تا و گاهی چندین شاعر خوب داشتند که شهرت و محبوبیت آنها را رواج می دادند. نقاش ها هم همین طور. تا این که وقتی عکاسی پدید آمد نقاش احساس کرد که دیگر بیکار شد. چون نقاش یک ماه زحمت می کشید تا مثلاً تابلویی از خاندان سلطنتی بکشد که کمی شبیه آنها باشد، بعد عکاسی آمد در عرض یک چند ثانیه یک عکس خوب گرفت کاملاً شبیه و کاملاً واضح. این بود که نقاش گفت: پس من چه کاره هستم؟ کم کم نقاشی تبدیل شد به چیزی که در عکاسی نباشد؛ یعنی فصل ممیز آن مشخص تر شد. در صورتی که قبلاً می توانست از نقاشی به جای ابزار شناسایی استفاده شود. شعر هم همین طور شد؛ تعلیم فلسفه، حکمت و حتی علم اخلاق، ریاضی، موسیقی، تعریف کردن داستان و رمان از آن گرفته شد. خوب، پس شعر چیست؟ این سیر، خودبه خود مخاطبان را کم می کند. قبلاً اگر شعر یک رسانه قوی بوده، هم اکنون دیگر به معنی رسانه نیست. بنابراین مخاطبان مشخص تر شدند. پیش تر از شعر برای تعلیم حکمت استفاده می شد. برای این که من به جای استدلال از آن استفاده کنم و طرف را مجاب کنم، باید یک بیت الغزل از شعری را حفظ می کردم و برای اثبات حرفم می گفتم که البته از دیدگاهی این یکی از وجوه رجحان شعر کلاسیک است که بهتر حفظ می شود و می تواند ضرب المثل بشود و بین مردم جاری شود. ولی چنین کاربرد و کارکردی در شعر نو نداریم یا کمتر داریم و این هم عیب نیست. ممکن است امتیازی را از دست داده باشد و امتیازهای دیگری را به دست آورده باشد. کما این که اگر شما بخواهید رآکتور اتمی و سلاح هسته ای را در قالب غزل بیاورید، با آن تردی و شکنندگی قالب غزل منفجر می شود و اگر در شعر نو تاریخ شعر سپید بخواهید بگویید ممکن است فضا بازتر باشد. باز هم بگویم که کار من در اینجا دفاع از شعر نو یا نفی شعر کلاسیک و یا عکس آن نیست، برای این که من خودم طرفدار هر دو هستم و فقط چنان که گفتم می خواهیم دریچه ای را برای پذیرش زیبایی های تازه و متفاوت همچنان باز بگذاریم و پرونده را نبندیم و مختومه اعلام نکنیم که زیبایی چیزی است که من در دوره مدرسه یاد گرفته ام و این طوری بوده و تا ابد هم باید این طور باشد. یعنی بپذیریم و احتمال بدهیم که ممکن است زیبایی های دیگری باشد که بتوانیم با آنها ارتباط برقرار کنیم و می توانیم این دریچه را برای دریافت هنرهای مدرن هم باز بگذاریم.

نگاهی به نمایش «چه گوارا» کار کامبیز اسدی

از این فرمانده کوچک یاد کنید

حسن گوهر پور

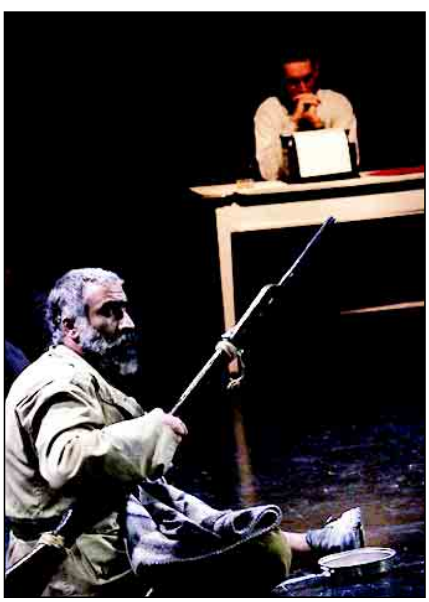
۱۳ اکتبر ۱۹۶۷ «فیدل» به سراغ «چه» می رود و از او می خواهد به کوبا برگردد. می گوید مردم کوبا او را دوست دارند، فیدل در حالی که دارد نامه ای را می خواند، به «گوارا» می گوید آخر این چه نامه ای است که تو برای من نوشته ای؟ چرا از تمام مسئولیت هایت استعفا داده ای؟» چه گوارا در سپتامبر ۱۹۵۹ در رأس مؤسسه ملی اصلاحات ارضی کوبا قرار گرفت. در نوامبر ۱۹۵۹ رئیس بانک مرکزی شد و در فوریه ۱۹۶۱ وزیر صنایع و کار، اما در سال ۱۹۶۵ از همه مسئولیت ها و پست های دولتی کناره گیری و برای کمک به پیشبرد مبارزه های ضد امپریالیستی و ضد سرمایه داری، کوبا را ترک کرد.

نمایش «چه گوارا» نوشته حمیدرضا نعیمی و کارگردانی کامبیز اسدی، سعی در طرح روایت نسبی گرایانه و تاریخی ازموقعیت ارنستو گوارا دلاسرا پزشک آرژانتینی در روزهای آخر زندگی اش بدهد. این روایت نمی خواهد درگیر مستند گویی شود، بلکه تلاش دارد به نوعی روایتی هنری با دیدگاه تاریخی از این واقعه ارائه کند. این دغدغه که روایت هم به نوعی مستندنمایی و هم وجوه هنری آن حفظ شود، نمایش را وارد عرصه «راست نمایی هنری» کرده است. تزوقان تودورف، منتقد ادبی فرانسوی در مقاله ای با عنوان «درآمدی به راست نمایی» می نویسد: راست نمایی لزوماً به معنای همخوانی با واقعیت نیست، بل همراهی با برداشت همگان از واقعیت است.

در این نمایش یک برداشت همگانی از زندگی و مبارزه ارنستو وجود دارد که این اثر هم در تلاش برای نشان دادن آن است. همسر ارنستو در ابتدای نمایش پس از این که صدای گلوله ای شنیده می شود و سربازان دو نفری را که روی زمین افتاده اند، از زمین بر می دارند، می گوید: امروز بعد از ۴۰ سال می خواهم حرف بزنم. این شروع او، تک گویی خطی از است که تا انتهای متن ادامه پیدا می کند. درواقع همسر «گوارا» موقعیتی کلیدی در این نمایش دارد، به این معنا که درنظر مخاطب، اوست که نمایش را نشانه گذاری می کند و در وضعیت هایی که ریتم کمی تند می شود یا خشونت و صداها صحنه را اشباع می کند به همراه دختر کوچکی حس آزادی طلبی، مساوات خواهی و درعین حال لطافت روح انسانی «گوارا» را دوباره به صحنه باز می گرداند. درواقع حضور همسر «چه» متضاد جریان ها و حرکت های خشن، مضطربانه، ترس آور، سرد و وحشیانه سربازان آمریکایی است. ۸ اکتبر ۱۹۶۷ «ارنستو» زخمی می شود. ۱۳ اکتبر ۱۹۶۷ در بازجویی های مأمور سازمان جاسوسی آمریکا و بررسی های مختلف برای آن سازمان قطعی می شود که وی چه گوارا است. اگرچه یک سیگار وینستون گلوی او را به سرفه می اندازد و یک سیگار برگ نه! این را سرهنگ سانتایانا به سرجوخه اسپینوزا می گوید. راوی دوم درست روبه روی همسر «گوارا» نشسته و می توان این گونه درنظر گرفت که در زندگی واقعی نیز آنان در دو زاویه دید به رفتارهای «چه گوارا» می نگریستند ومتضاد هم بودند، این راوی درحال حروفچینی اتهامات «ارنستو» و گزارش آن به مقام های بالاتر است. او از ۱۲ اکتبر می گوید و مطمئن شدن از مردن «دلاسرنا»، اما دو روایت درهم تنیده دیگری هم در این مجموعه روایت ها وجود دارند که البته درخدمت روایت کلی و ساختار کلی اثراند. روایت نخست روایت بازجویی های سربازان آمریکایی و سرهنگ سانتایانا از «ارنستو گوارا دلاسرنا» و دیگری روایت حضور «دلاسرنا» در میان چریک های خودش است. این روایت های خرد و کوچک از زمان شلیک گلوله در ابتدای نمایش شروع و تا شلیک نهایی گلوله در پایان نمایش ادامه دارد. با این تفاوت که در ابتدای نمایش ما نمی دانیم (به ظاهر) که این گلوله به چه کسی شلیک شده و چرا، اما در پایان نمایش به این موضوع واقف خواهیم شد. این دو روایت کوچک در هم شروع و پایان می یابند.

نکات مهم و در خور توجهی که در این روایت ها تأمل برانگیز است موارد ی است که تاریخ نگارانه و روانشناسانه است. تاریخ نگارانه از این نظر که در آن برهه تاریخی به این فرد و اوضاع ایجاد شده از سوی او (گوارا) چگونه می نگریستند. سرجوخه اسپینوزا که مأمور بازجویی از ارنستو است چندین بار از او می پرسد آیا تو چه گوارایی؟ اما گوارا پاسخی نمی دهد و او با همان تردیدی که می اندیشد شاید دچار اشتباهی تاریخی شده است، دوباره این را از «چه» می پرسد! حتی در جایی از نمایش به او کمک می کند تا او روی یک نیمکت بنشیند و حس می کند که انگار باید از «گوارا» چیزهایی بیاموزد، اما سرهنگ سانتایانا فردی بی تفاوت نسبت به این گونه اتفاقات است. او حتی هویت فردی و خانوادگی اش را هم انکار می کند. از او فقط همان نام و درجه مانده، حرکات او زمان غذاداده می شود به سربازهای گرسنه «چه» و زمان دستور قتل و تیرباران «چه» به این نکته صحه می گذارد، اما سربازان «گوارا» در کوبا جنگیده اند، در کنگو هم اما در بولیوی انگار دچار تردید شده اند. برای غذا به جان هم می افتند. زنی از چریک ها به سراغ «چه» می آید، می خواهد با او حرف بزند، اما «گوارا» در آن شرایط فقط به مبارزه فکر می کند و پیروزی. زمان غذاخوردن و هنگامی که او دارد با «چه» حرف می زند با لحن تندی به او می گوید: «سرخپوست ها یک مثل معروف دارند که می گوید موقع غذا خفه شوا» این شاید بخشی از حالت روانی «چه» را در آن شرایط نشان دهد؟! شاید «چه» هم از جنگ در بولیوی خسته شده بود؟! زمانی که «گوارا» دارد با پائولینو» دهقان بولیویایی حرف می زند به او می گوید: مردم در مورد ما چی فکر می کنند؟ مرد دهقان می گوید: مردم فکر می کنند شما هم مانند سربازان آمریکایی هستید، آن ها هم مانند شما از این لباس ها می پوشند، پس برایشان بی دردسرتر است که جاسوسی آنها را بکنند. در واقع در دیالوگ های این مرد دهقان بی تفاوتی نگاه ساکنان بولیوی به نجات شان به دست «چه گوارا» نهفته است. برای آنها آزادی معنایی ندارد. آنها اش می خواهند. آنها چیزی می خواهند که با آن شکم شان را سیر کنند. مبارزه کردن برای آنها معلوم نیست چه نتیجه ای داشته باشد! «ویلی» یکی از سربازان «چه» است. او پیانیی به وجود خودشان در بولیوی اعتراض می کند. او می گوید این مردم ارزش آزادی را نمی دانند. حتی این شک کردن در نگاه ها و در لباس او هم نمایان است. اگرچه او را در پایان هم به جای خودش یعنی «ویلی» و هم به جای «ارنستو گوارا دلاسرنا» می کشند! اما تا پایان در کنار «چه» فرمانده خودش می ماند، اگرچه معترض و مضطرب! همسر «گوارا» گاهی وارد این دو روایت می شود و حرف هایی از همسرش می زند در مقابل مأمور سازمان جاسوسی آمریکا نیز بلند بلند جرم «چه گوارا» را برایش می خواند و تاریخ ۱۳ اکتبر ۱۹۶۷ را تکرار می کند. در این میان «فیدل» دوست و مبارز و هم آرمان دیروز او که امروز در مسند قدرت نشسته است به سراغ او می آید و از او می خواهد به کوبا برگردد. می گوید: مردم کوبا تو را دوست دارند و تو را «چه» صدا می کنند، توچرا این نامه را برای من نوشتی و چرا از همه پست های اداری ات استعفا کردی و چرا از ملیت کوبایی ات هم گذشته ای، برگرد و در کنار مردم سرزمینی که آزاد کردی، زندگی کن، اما «چه گوارا» این درخواست «فیدل» را نمی پذیرد و معتقد است باید به مبارزه چریکی بر ضد استعمار ادامه داد. فیدل به زندگی و قدرت باز می گردد و «چه» به مرگ خنده می زند و می رود. در این میان حضور زنی راهب در نمایش که البته می تواند نماد مظاهر مختلفی باشد از جمله زندگی پس از مرگ، روح «ارنستو» و مفهوم آزادی که به گریه می افتد و مظاهری از این دست.

نمایش با همان شلیک ابتدای نمایش به پایان می رسد و دیالوگ اول بین سرهنگ سانتایانا و سرباز برقرار می شود. نور صحنه گرفته می شود و همسر «چه» نقل می کند که ما گه گاه تو را یاد می کنیم، همان طور که خودت خواسته ای. نامه آخر «چه» این گونه است: من یک ماجراجو هستم، اما نه از آن هایی که برای اثبات شجاعت شان زندگی را به بازی می گیرند. من به دنبال مرگ نمی گردم، اما احتمال رویارویی با آن وجود دارد. پس شاید این خداحافظی من باشد گه گاه از این فرمانده کوچک یاد کنید.



ارنستو گوارا دلاسرنا