نگاه

درباره «در این برف کی آمده» محمود حسینی‌زاد*

تامل در مرگ

امیر احمدی‌آریان

■ در مجموعه داستان «این برف کی آمده...» نویسنده به جای حرکت به وضعیت معرفت‌شناختی با رویکردی به وضعیت هستی‌شناختی در داستان مواجه شده و این اتفاقی است که حداقل در سال‌های اخیر در ادبیات ما کمتر مشاهده شده است. ادبیات سال‌های اخیر ما بر بازنمایی استوار بوده است. نویسندگان متأخر ما اغلب وقتی داستان می‌نویسند، بار رسالتی را بر دوش خود حس می‌کنند و آن منعکس کردن وضعیتی از زندگی اجتماعی امروز ما برای خواننده است. با نگاهی گذرا می‌شود دید که در کتاب‌های داستانی ما اطلاعات خیلی زیاد است؛ اطلاعات از وضعیت زندگی مردم، اطلاعات جزیی از روابط آدم‌ها در سطوح مختلف. اما وقتی رمان یا داستانی به دنبال تاسیس وضعیتی هستی‌شناختی است، منطق بازنمایی کنار می‌رود و رمان شکلی از تامل و تفکر وجودی به خود می‌گیرد. در این مجموعه داستان نویسنده منطق بازنمایی را کنار گذاشته است و به جای گردن نهادن به رسالت اطلاع‌رسانی از طریق ادبیات، کتابی نوشته که ستون فقراتش، تامل در مرگ است؛ به این ترتیب با کتابی مواجه هستیم که دغدغه هستی‌شناسی و تامل در وضعیت وجودی را دارد؛ نه وضعیت خاص جامعه‌ای خاص در فلان گوشه از جهان. من شخصا ادبیاتی را که استوار بر هستی‌شناختی و تامل باشد، بیشتر می‌پسندم. اگر به تاریخ ادبیات هم نگاه کنیم، معمولا کارهای جدی‌تر و ماندگارتر از این جنس بوده‌اند؛ نه آنان که بر منطق بازنمایی استوار شده‌اند. معتقدم این ادعا حتی در قرن ۱۹ و عصر رئالیسم هم صدق می‌کند. اما از این طرف هم بگویم که وقتی ادعا می‌کنیم ستون فقرات این داستان‌ها بر اساس مرگ هست، منظور این نیست که توصیف ندارند یا اطلاعاتی در آنها نیست. توماس مان، نویسنده‌ای استثنایی در شناخت وضعیت‌های مختلف هستی‌شناختی است، مثلا در «کوه جادو» یا «مرگ در ونیز» اما رمان‌هایش آنقدر توصیف و شرح جزییات دارد که خیلی جاها کسل‌کننده می‌شود؛ پس نمی‌شود گفت که می‌شود تاملی ناب در وضعیت وجودی در داستان‌ها خلق کرد. ما درباره ادبیات حرف می‌زنیم که حداقل انتظار این است که از طریق تنش بین آدم‌ها و مکان‌ها و توصیف یک‌سری وضعیت‌ها، روایتی رخ دهد. همه چیزهایی که در ادبیات بازنمایی هست، در این داستان‌ها هم هست؛ منتها بحث بر استراتژی نویسنده در اتخاذ ایده‌محوری داستانش است. وقتی ایده‌محوری کتاب و استراتژی‌اش «مرگ» می‌شود. ماجرا با بازنمایی مثلا یک مراسم عزاداری فرق می‌کند. مشکل اصلی این داستان‌ها در تنش‌آفرینی است. حجم تنش در این داستان‌ها کم است؛ تنش بین شخصیت‌ها موقعیت‌ها و کاراکترها در این داستان‌ها کم است و داستان‌ها از شدت کم‌گویی و اختصار تخت شده‌اند. این داستان‌ها به نوعی تنش فیزیکی و درون‌متنی نیاز دارند، به اختلاف سطوح درون متن و جسارت بیشتر برای ریسک. مشهورترین رمانی که تامل هستی‌شناختی در مرگ دارد، «مرگ ایوان ایلیچ» تولستوی است. آن داستان هم به لحاظ ایده‌پردازی تکان‌دهنده است و هم زندگی پرتنش ایوان ایلیچ در بستر مرگ که همه چیز را مرور می‌کند، خواننده را به دنبال خود می‌کشد و درگیرش می‌کند.

اما حسینی‌زاد در مجموعه داستانش با شکلی از هراس زیاده‌گویی مواجه است که نتیجه‌اش ایجاز مخل است، شما با نویسنده‌ای مواجه هستید که هراس دارد داستان‌هایش زواید داشته باشد و نگران است جملاتی در داستان بیاید که از خط خارج شود و به ایده اصلی داستان نخورد، نتیجه آن تفریط در گفتن شده است. یعنی نویسنده آنقدر از داستان‌ها زده و در گفتن امساک کرده که کارش به نوعی کم‌گویی یا خست روایی کشیده است. داستان‌های این کتاب به شدت تراش‌خورده هستند و آنقدر تراش خورده‌اند که عملا چیزی از آنها باقی نمانده است. اگر قرار بود الماسی که قطرش چهار سانت بوده، تراش دهید که سه‌ونیم سانت از آن باقی بماند و شکل شکیلی پیدا کند، این تراش آن را به یک سانت رسانده و دو سانت دیگر در پروسه تراش بی‌دلیل از بین رفته است.

*بخشی از نشست بررسی «در این برف کی آمده...»
محمود حسینی‌زاد در کافه خبر

عطف کتاب

پس از پایان

■ «شروع یک زن» جدیدترین رمان فریبا کلهر روایت دغدغه‌های زنی به نام پروین است که در آستانه جداشدن از همسرش پس از سال‌ها به ایران برگشته و همکلاسی دوران دانشجویی‌اش بهرام را پیدا می‌کند. «اسمش بهرام بود اما من و پروین بین خودمان به او آبلوموف می‌گفتیم. وقتی خودش فهمید چه اسمی رویش گذاشته‌ایم، کلی با اسم جدیدش خوش گذراند. مردی بود که احساس خوبی نسبت به خودش، همسرش، دوستانش و حتی موبایل و ماشینش داشت. عامل موفقیت‌اش هم همین احساس مثبت دایمی بود.» «شروع یک زن» رمانی خطی و قصه‌گو است. و به تازگی از سوی نشر ققنوس منتشر شده است.

گفت‌وگو با اسماعیل عباسی درباره کتاب «زبان عکس»

تحلیل عکس هنر است

مجتبی قدم‌شاه

عکس از محمد فرنود

سال‌های متمادی است که در محافل عکاسی صحبت از فقر در ترجمه و تالیف کتاب‌های نظری و تحلیلی به میان می‌آید؛ اینکه عکاسی در ایران به فاصله کمی از اختراعش در مغرب‌زمین آغاز شده، اما در حوزه متون پیرامون آن همواره بیشتر کتاب‌های فنی و اصول پایه در دسترس بوده است. اسماعیل عباسی که هم در زمینه تدریس و ترجمه و هم همکاری با نشریات و مجلات عکاسی سابقه‌ای طولانی دارد، شاید از نخستین کسانی بود که بر این فقدان تاکید بسیار داشت و در مقدمه مترجم در کتاب «نقد عکس» تری برت با نگاهی دقیق و به تفصیل این مشکل را مطرح کرد. کتاب «زبان عکس» نوشته رابرت اکرت از آخرین ترجمه‌های اوست که مباحث خاصی پیرامون روش تحلیل عکس‌های خبری و خانوادگی توسط آدم‌های عادی و غیرمتخصص را مطرح می‌کند و آن را با خلقیات و شاخصه‌های روانی این افراد بی‌ارتباط نمی‌داند.

چطور شد سراغ چنین کتاب خاصی رفتید؟

دوستی دارم در آمریکا به اسم آقای نیکو، که خود مدرس عکاسی است. پیش از این، کتاب «نقد عکس» نوشته تری برت را برایم فرستاده بود. تنها کتابی که در زمینه نقد عکس چاپ شده است. او هرازگاهی کتاب‌هایی را که برای تدریس یا ترجمه مفید تشخیص می‌دهد، برایم می‌فرستد. این کتاب هم یکی از آنها بود. کتاب مباحثی را مطرح می‌کرد که به اعتقاد من جایش در میان متون عکاسی ما خالی بود.

به نظر می‌آید لااقل از قرن بیستم به این سو، هنردرمانی در روانکاوی جایگاه ویژه‌ای کسب کرده و نفوذ آن نیز رو به گسترش است اما از سویی تحلیل روانکاوانه آثار هنری هم یکی از شیوه‌های رایج و مقبول دوران معاصر است. آیا می‌توان ارتباط و هم‌پوشانی‌ای میان این دومقوله متفاوت از هم متصور بود؟ نویسنده در این کتاب به هر دو اشاره دارد.

قطعا ارتباط دارند. شما زمانی که عکس‌های دوران کودکی‌تان را می‌بینید و درباره آنها فکر می‌کنید، به نوعی رویدادهای آن دوره را مرور می‌کنید و شاید مشکلات آن دوره را هم می‌شکافید که ممکن است کاملا فراموش شده باشند. نویسنده کتاب به عنوان روانکاو نگاه به این عکس‌ها و تفسیر آنها را بازگشت به آن گذشته می‌داند. عکس در اینجا ابزاری است برای مرور و صحبت کردن درباره گذشته، اتفاقی که گاه ممکن است از طریق هیپنوتیزم انجام گیرد.

یعنی چیزی معادل آنچه مثلا در تئاتر درمانی می‌بینیم؟

به طور نظری نمی‌توان گفت به همان شیوه، ولی اکرت نویسنده کتاب به صراحت مدعی است که بسیاری از بیمارانش را با این طریق درمان کرده است.

با توجه به آنچه در مقدمه درباره مباحث کتاب شرح داده می‌شود و سپس در خود متن می‌بینیم، کتاب را نه می‌توان در دسته‌بندی متون نظری و تحلیلی عکاسی جای داد و نه صرفا در حوزه مطالعات روانکاوی به حساب آورد. در کتاب‌هایی از این دست که به خصوص نقش و حضور عکس و عکاسی را در زندگی روزمره مد نظر دارند، مخاطب با چه نوع متنی روبه‌رو است؟

من مدت زیادی در جست‌وجوی کتاب‌هایی با این شکل و محتوا بودم. کتاب‌هایی درباره عکس و عکاسی که علاوه بر علاقه‌مندان این حوزه، آدم‌های عادی و غیرمتخصص را هم در نظر داشته باشند و توجه آنها را به بررسی و خواندن عکس جلب کنند، حتی از طریق دیدن عکس‌های ساده آلبوم‌های خانوادگی‌شان. فکر می‌کنم کتاب حاضر این کار را انجام می‌دهد. اطمینان دارم که هر کسی پس از خواندن این کتاب نگاه کاملا متفاوتی به عکس‌های شخصی خود خواهد داشت. کتاب بسیار روان و خواندنش راحت است و تفسیر و تحلیل عکس را برای مخاطب عادی، عملی می‌کند، حال چه اهمیتی دارد که آن را در تقسیم‌بندی خاصی بگنجانیم.

در همین مقدمه تاکید می‌شود که آنچه پیرامون عکس‌های مورد بحث گفته خواهد شد، صرفا تفسیر شخصی نویسنده است. آیا به این ترتیب او با تیزهوشی مورد انتظار از یک روانکاو نمی‌خواهد از مقید بودن به چارچوب خوانشی واحد و یکپارچه – مثلا خوانش روانکاوانه در اینجا – شانه خالی کند؟

من شیفته غربی‌ها نیستم که بخواهم هر آنچه می‌گویند را، درست فرض کنم، ولی به گمانم غالبا الزامی به پرده‌پوشی یا پنهان‌کاری ندارند. گذشته از این من معتقدم نقد اساسا یک موضوع شخصی است. در کلاس‌های درس خودم موضوعی را مطرح می‌کنم با عنوان «خواندن عکس»، برای این موضوع همیشه عکسی را که خودم ساخته‌ام، مثال می‌زنم: تابلویی در کویر که روی آن نوشته شده، «ایستگاه صلواتی». این عکس برای یک ژاپنی، یک عرب و یک افغانی معانی یکسانی ندارد، همین‌طور برای یک ایرانی که در جبهه جنگ بوده و یک ایرانی که هرگز در آنجا نبوده است؛ متفاوت بودن تعبیر و تفسیر آنها در تجربه‌های شخصی غیرهمسان‌شان ریشه دارد.

و آیا این دلیل محکمی هست برای آنکه خوانش قاعده‌مند در نقد کنار گذاشته شود؟

این به معنای گریختن از قاعده‌مندی نیست، اکرت به این ترتیب زاویه دیدش را برای خواننده تعریف می‌کند تا دچار خطا نشود و انتظاری بیش از این نداشته باشد. او حتی خود را از اشتباه مبرا نمی‌داند. به نظرم نویسنده در اینجا کاملا صادق و سرراست حرف می‌زند.

چنان‌که از نام کتاب برمی‌آید، متن حاضر عکس را به شیوه سنتی گذشته نه یک اثر هنری یا استنادی صرف که در هیات یک زبان به رسمیت می‌شناسد ولی در همان ابتدا سعی دارد توجه ما را از زبان عکس به زبان اندام (به تعبیری که در مقدمه می‌آید) معطوف دارد و به صراحت عنوان می‌کند که زبان عکس را زیرمجموعه زبان اندام می‌داند.

این به آن معناست که او از طریق زبان اندام به معنای اغلب عکس‌ها نزدیک می‌شود.

این، به‌خصوص زمانی پررنگ جلوه می‌کند که تقریبا تمامی عکس‌های مورد بحث در کتاب از گونه مشخصی از عکاسی انتخاب شده‌اند.

بله، عکس‌ها به اصطلاح آرت، فاین آرت یا مفهومی نیستند. او عکس‌های خانوادگی و مستند را انتخاب کرده است. عکس‌های مستند و به ویژه خبری سرراست‌ترین عکس‌ها هستند و مانند عکس‌های مفهومی تفسیر نمی‌شوند اما اکرت از طریق این عکس‌ها آدم‌های داخل این عکس‌ها را روانکاوی می‌کند و مسایل فرهنگی و اجتماعی را بررسی می‌کند.

آیا این به مفهوم اولویت بخشیدن تمام و تمام به سوژه، بی‌توجه به بستر ثبت آن یعنی خود عکس و حتی مهم‌تر نادیده انگاشتن عکاس به عنوان عامل وجودی و معنایی عکس نیست؟ حتی تاریخ و نام عکاس آثار مورد بحث در کتاب نیامده است!

نه او اصلا به این نکات کاری ندارد. دخالت عکاس در عکس خبری و عکاسی مستقیم، عموما در کمترین حد است، از این رو در عکس‌هایی که او انتخاب کرده، حضور عکاس و تفکر او چندان ملموس نیست.

نگارنده کتاب آشکارا شیفته عکس‌های منتخب خویش است، ولی در برخی موارد در مورد ترکیب‌بندی و حتی درستی یا نادرستی دیدگاه عکاس هم قاطعانه اظهارنظر می‌کند. با توجه به مضمون کتاب و تعریفی که او خود در ابتدا از این متن به دست داده، چنین برخوردی با عکس‌ها به چه منظوری صورت می‌گیرد؟

به این توجه کنید که او مثلا در مورد اولین عکس کتاب که از نوع خانوادگی است و عکاس آن را سردستی گرفته است، چنین صحبتی نمی‌کند اما وقتی به نمونه‌ای از واکر ایوانز می‌رسد، عکسی که زاویه دید آن آگاهانه انتخاب شده است، برخورد متفاوتی دارد.

پس آیا در انتخابش یک دوگانگی دیده نمی‌شود؟

به نظرم این سطح توقع از این نویسنده و چنین کتابی بی‌انصافی است. این آدم یک روانکاو است و از نقطه نظر او تمام عکس‌های انتخابی این کتاب، موقعیت‌هایی را نشان می‌دهند که از خلال تفسیر آنها می‌توان رفتار و حالات درونی آدم‌ها را بررسی کرد. همین.

جالب است که او در جاهایی هم بی‌اعتنا به موضوع کتاب، همانند یک واعظ و مبلغ اخلاقی حرف می‌زند. این نگاه محافظه‌کارانه از بیرون، گویی به شکلی آگاهانه قرار است بر اخلاق‌گرایی او به عنوان یک روانکاو هم تاکید داشته باشد. این طور نیست؟

اتفاقا او اینجا کاملا در حیطه خود صحبت می‌کند و خیلی ساده از طریق عکس به آن آدم خاص و بررسی رفتارهایش می‌رسد. اگر حتی فتوایی در این زمینه صادر کند هم ایرادی به او وارد نیست. من به عنوان مخاطب این کتاب، تنها قرار است با دقت بیشتری به عکس‌های مستند و خانوادگی به ظاهر ساده و معمولی نگاه کنم.

در جایی از کتاب او به یک عکس از تشییع جنازه بزرگی در ایران اشاره می‌کند، اما این از حد اشاره‌ای کوتاه فراتر نمی‌رود، چون معتقد است با فرهنگ مشرق زمین ناآشناست و بلافاصله مثالی از دنیای غرب را در پی می‌آورد. این اشاره مسکوت برای خواننده غربی بی‌فایده و برای مخاطب شرقی کتاب حتی ممکن است مغرضانه تلقی شود. شما چه فکر می‌کنید؟

البته اشاره‌اش چندان کوتاه هم نیست اما در نهایت همان طور که شما اشاره می‌کنید نتیجه‌گیری قطعی نمی‌کند و دلیل آن را ناآشنایی با فرهنگ مشرق زمین ذکر می‌کند. ولی در آن غرض‌ورزی نمی‌بینم. اگر نیتی داشت می‌توانست آزادانه بیانش کند و اجباری در پنهان کردنش نداشت. در جوامعی مثل جامعه ما، اغلب با تردید به این نوع اظهارنظرها نگاه می‌کنیم. یک نکته را هم بگویم که هر عکسی از یک واقعه در حقیقت تنها لحظه به‌خصوصی از فرآیند آن را به ما نشان می‌دهد که ممکن است به لحاظ معنایی و تعبیری که از آن می‌شود، با لحظه قبل و بعدش یا اصلا کل آن واقعه، مغایر و حتی معکوس باشد.

البته جایی در اواخر متن، او برای یک اشتباه فاحش تفسیری از یک عکس در کتاب پیشین خود عذرخواهی می‌کند. می‌توان این طور تعبیر کرد که چنین اشتباهاتی او را به محافظه‌کاری بیشتر ترغیب کرده است. آیا این برای او به عنوان مفسر این عکس‌ها و همزمان به عنوان روانکاو، یک اعتمادسازی کاذب برای مخاطب منفعل و یک موضع ضعف قابل توجه برای خواننده با ذکاوت کتاب نیست؟

این نکته مثبتی در مورد کتاب است. مثبت نه به خاطر شجاعت یا صداقت نویسنده در اقرار به اشتباه، او در پیش‌گفتار کتاب می‌گوید: «تحلیل عکس بیشتر هنر است تا علم، بیشتر شبیه تحلیل ادبی است تا تحلیل داده‌ها» در واقع او می‌خواهد بگوید با تمام آنچه می‌توان درباره عکس گفت، همیشه احتمال خطا هم هست. اشاره به این موضوع رابطه خوبی را میان نویسنده و مخاطب ایجاد می‌کند.

سوال من هم درست همین جاست که آیا محتمل نیست تعمد زیرکانه اکرت در طرح این موضوع، نهایتا به سلب اعتماد خواننده از او منجر شود؟

می‌توان دو جور برداشت کرد، یکی اینکه او به احتمال اشتباه در تحلیل خود وقوف کامل دارد و به آن اقرار می‌کند. دیگر اینکه به این وسیله می‌خواهد اعتمادسازی کند. به نظر من این بحث خیلی اهمیت ندارد و در کل موضوع کتاب تاثیری ندارد.

آیا می‌توانیم بگوییم در حوزه نقد، لااقل در مورد تاریخ اروپای قرن بیستم و به خصوص دو جنگ جهانی، نگاه مسلط و به ظاهر موجه آمریکایی، به عنوان معیاری برای همگان فرض می‌شود؟ مثلا جایی در کتاب که اکرت به تفسیر چند عکس از هیتلر می‌پردازد، آیا در ساحت نقد این حق را دارد بسیاری از ارزش‌ها یا ضد ارزش‌های اخلاقی خود را پیش‌فرض مسلم بداند؟ چنان که حتی تسویه‌حساب‌های سیاسی و تاریخی‌اش را هم با تفسیر خود از این عکس‌ها می‌آمیزد!

در اینجا فرض بر این است که ما درباره آن شخص یا واقعه به خصوص، لااقل به اندازه خود نویسنده شناخت داریم و از نتیجه کار هم مطلعیم، به این ترتیب بحث به گونه‌ای پیش می‌رود که توافق ضمنی ما را هم همواره بدیهی می‌پندارد. اکرت وقتی در مورد عکس کلینتون در دادگاه صحبت می‌کند، ما تفسیر او را از نوع نگاه و حالت قرارگرفتن دستش روی لبه میز که آشکارا نشان از اضطراب و پرده‌پوشی دارد، می‌پذیریم چون می‌دانیم که او واقعا دروغ می‌گفته است.

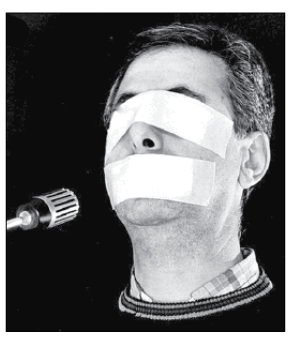
در جالب توجه‌ترین بخش‌های کتاب، عکس‌هایی را می‌بینیم مربوط به برخی از بیماران نویسنده که به گفته او سهم بسزایی در روند روانکاوی و چه‌بسا درمان آنها داشته‌اند. آیا می‌توان این طور نتیجه گرفت که او در نهایت فرآیند تفسیر عکس را نیز یک پروسه روان‌درمانی می‌پندارد و به شکل سازمان‌یافته‌ای در پایان کتاب، ما را نیز در این مورد متقاعد کرده است؟

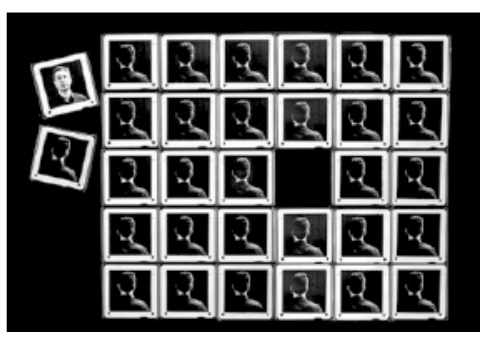
می‌توان گفت او خود به این باور رسیده و در کتاب هم می‌گوید با چنین شیوه‌ای نتیجه گرفته است اما اصراری هم در متقاعد کردن ما ندارد.

من فکر می‌کنم، بهتر این است که بیاییم کارهای کسانی مثل او را مطالعه کنیم، ببینیم آنها به چه چیزهایی توجه داشته‌اند و چه به دست آورده‌اند. باید از این کتاب خاص فراتر برویم و درباره چنین روش‌هایی به عنوان یک پدیده جدید در روش تحلیل بحث کنیم. اکرت در انتهای پیش‌گفتارش می‌گوید، «انتظار بر این نیست که با تفسیرهای من موافق باشید. در واقع اگر چنین باشد به معنای آن است که من نتوانسته‌ام زبان عکس را به شما بیاموزم.»

من مدت زیادی در جست‌وجوی کتاب‌هایی با این محتوا بودم. کتاب‌هایی درباره عکس که علاوه بر علاقه‌مندان این حوزه، آدم‌های عادی را هم در نظر داشته باشند و توجه آنها را به بررسی و خواندن عکس جلب کنند، حتی از طریق دیدن عکس‌های ساده خانوادگی‌شان. هر کسی پس از خواندن این کتاب نگاه متفاوتی به عکس‌های شخصی خود خواهد داشت

زبان عکس
رابرت اکرت
ترجمه: اسماعیل عباسی
محسن بایرام نژاد
ناشر: حرفه هنرمند
چاپ اول: ۱۳۹۰





عکس‌ها از مجموعه «سلف پرتره‌ها»

کتاب هنر

نگاهی به «منطق احساس» ژیل دلوز

دیالکتیک خشونت و انزوا

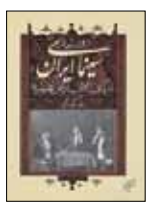
علیرضا امیرحاجبی

■ اتاق‌هایی خالی یا بهتر است بگوییم مکان‌هایی بدون هیچ‌گونه هویت که تنها با رنگ و چند خط جهت نمایش مبهم پرسپکتیوی ساده تعریف شده‌اند و نیز سوژه‌هایی انسانی که با رنج دست به گریبانند و خشونت بیش از اندازه‌ای که کنشگری نامعلوم بر آنان اعمال می‌کند. اتاق‌های رنگین فرانسیس بیکن ایده‌آل‌ترین جا برای اعمال خشونت است. دستی در کار نیست، ابزار شکنجه‌ای مشاهده نمی‌شود و تنها آثار اعمال خشونت یا شدت آن به عنوان نشانه‌هایی بر سراسر جغرافیای در هم خردشده سوژه‌های خط خورده انسان نمایان است. حدود خشونت در نقاشی‌های بیکن از مرز ساخت‌شکنی و از ریخت انداختن فیگورها می‌گذرد و به هویت ارگانیک بدن حمله‌رو می‌شود. پس آنچنان که آرتو در نظریه تئاتر خشونت می‌گوید می‌توان به بدنی اندیشید که ویژگی‌های ارگانیک نداشته باشد. بدن‌های فرانسیس بیکن نیز تجسم کاملی از همین نگرش است. پس بهتر است جای «تجسم» را با «تجسد» عوض کنیم تا گزاره‌های فوق به منطق مطلوب‌تری در کنار یکدیگر بنشینند. منطق احساس این نام کتابی است از ژیل دلوز که اخیرا توسط انتشارات حرفه هنرمند روانه بازار شده است. به درستی نمی‌توان فهمید که ژیل دلوز در این نوشتار چندلایه به دنبال چیست. تحلیل آثار و نگاه ظریف به جزییات نقاشی‌های بیکن؟ یا بررسی پدیدارشناسی و فلسفی هنر این نقاش بریتانیایی؟ اندیشه‌ورزی به بهانه نگاه به آثار یا نمایش تسلسل و روند تاریخ هنر نقاشی اروپا از هزار سال پیش تا به امروز: «عصر فرانسیس بیکن»هر چه باشد دلوز از خواننده می‌خواهد به برهم زدن نظم تفسیر و تحلیل‌ها یاری رساند که به قول آلن بدیو کارکرد هر کتاب (بخوانید متن) ایجاد بی‌نظمی است.دلوز کنجکاو است تا راهی برای بیان یافته‌های خود، تفسیرهای خود از هنر خشونت‌بار و چشم‌نواز بیکن بیابد. او در پیش‌گفتار کتاب می‌نویسد: «هر یک از سرفصل‌هایی که پیش‌رو دارید به یک وجه از نقاشی‌های بیکن می‌پردازد و ترتیب آنها از ساده‌ترین به پیچیده‌ترین وجه است.»کتاب دلوز به ۱۷ بخش تقسیم می‌شود و در نهایت یک گالری رنگی نسبتا مفصل را به خواننده هنر بیکن معرفی می‌کند. همان‌گونه که بیکن مرکز توجهات خود را در نقاشی معطوف به سوژه‌های انسانی کرده بود، دلوز نیز سعی بر این دارد تا به شکلی نیمه تاریخ نگارانه به مفهوم بدن در دوران مختلف نگاهی بیندازد و ارتباطی را بین هنر بیکن و هنرمندان پسابارورک، گوتیک‌ها و سایرین برقرار کند.

الهام یا بازخوانی مجدد آثار بلاسکز یا ال‌گرکو از نکته‌های جالب توجه هنر بیکن است. در سال ۱۶۵۰ میلادی دیگو بلاسکز، هنرمند برجسته اسپانیایی با خلق یک اثر نقاشی از پاپ اینوسنت‌دهم خلاقیت و مهارت در تکنیک را به نقطه درخشانی رساند. شمایل پاپ اینوسنت دهم یک ویژگی منحصر به فرد داشت و آن خالی از تقدس بودنش بود. در ۱۹۵۳ فرانسیس بیکن با الهام از این اثر درخشان که با رنگ‌های اخرایی و قرمز نوعی سرزندگی و شادی را نیز القا می‌کرد، تصمیم به خلق دوباره آن گرفت به نام «اتو دی پس از پرتره پاپ اینوسنت دهم اثر بلاسکز». ساختار اثر بیکن در وجه ایستایی آن هیچ تفاوتی با اثر بلاسکز ندارد تنها در نوع پرداختن به فضا و خشونت است که تمایزات به چشم می‌آید و اثر مدرن شکل می‌گیرد. به همان اندازه که بیکن مدرن می‌اندیشد، بلاسکز نیز هنرمندی مدرن محسوب می‌شود البته مدرن در دوران خودش. آیا می‌توان با نگاه به آثار بلاسکز و فرانسیس بیکن به این دریافت رسید که بیکن نیز خود بلاسکزی برای دوران معاصر است؟ یقینا چنین است. پرداخت بیکن به خشونت نگاهی برون‌گرایانه نیست به این معنا که رویدادهای جهان را به تصویر ترجمه نمی‌کند بلکه انکشافی درونی را روایت می‌کند. بیکن از حدود بازنمایی صرف می‌گذرد و خواست خشونت را به لطیف‌ترین شکل آن بیان می‌کند. آنچه در یک کلینیک روانپزشکی به مثابه عنصری آسیب‌زا تعریف و کنترل می‌شود در کارگاه نقاشی شلوغ و بی‌نظم فرانسیس بیکن تبدیل به موضوعی جهت ابداع نمایش خلاقیت می‌شد. نقاشی بیکن روند منطقی سنت نقاشی چندین صدساله اروپا را در لحظات انزوا و خشونت به نمایش می‌گذارد.

عطف کتاب

نخستین سال‌های سینما



■ «روز شمار سینمای ایران از آغاز تا انقراض قاجاریه»، کتابی است شامل همه اسناد مکتوب فارسی، از اعلان‌های سینمایی و مطالب چاپ شده در مطبوعات گرفته تا نوشته‌های درج شده در خاطرات و سفرنامه‌ها و... که به نوعی به سینمای ایران و نخستین آشنایی‌های ایرانیان با سینما در دوران قاجار ربط داشته‌اند. اولین اسناد، مربوط به نخستین مواجهه ایرانیان با سینما در کشورهای خارجی و در زمانی است که هنوز سینما به ایران نیامده بود. اولین سند تاریخ جمعه هشتم خرداد ۱۲۷۶ را بر پیشانی دارد. روزشمار سینمای ایران، با تالیف عباس بهارلو را انتشارات فرهنگستان هنر منتشر کرده است.