نگاه‌خانه

اغلب منتقدهای ما چپی هستند

نقدی بر نقدهای ذهنی و تحلیلی نیم‌کره چپ مغز

فاروق مظلومی

کتاب «ذهن کامل نو» (A Whole New Mind) اثر Daniel H. Pink، با ترجمه رضا امیررحیمی توسط انتشارات آگاه منتشر شده است. پینک در این کتاب می‌گوید دنیای کار و اقتصاد در حال گذار از عصر اطلاعات (Information Age) به عصر مفهومی (Conceptual Age) است. او تفکر چپ‌مغزی (L-Directed Thinking) را در عصر اطلاعات مطرح می‌کند که در پی جزئیات و دنباله‌های خطی است. حالا حکایت منتقدهای چپ‌مغز ماست که اتفاقا گاهی اعتقادات چپی هم دارند؛ یعنی دابل چپ هستند. آنها از نقاشی یک داستان دنباله‌دار درمی‌آورند و فیلم را به‌عنوان تدوینگر دوم کالبدشکافی می‌کنند و دنباله داستان را به‌عنوان فیلم‌نامه‌نویس و کارگردان دوم می‌نویسند و می‌سازند. این مفسران اعظم، با دیدن سگ در فیلم یاد وفاداری و با دیدن گربه یاد بی‌وفایی می‌افتند. آنها در نقدهای‌شان آن‌قدر از نام‌ها و نشانه‌ها نام می‌برند که آدم فکر می‌کند مسابقه نام‌ها و نشانه‌ها دوباره پخش می‌شود.

در ایران، روش‌شناسی علمی برای نقد مورد مداقه قرار گرفته، اما به منتقدهای تریبون‌دار نرسیده است. آنها ترجیح می‌دهند دورهمی‌های‌شان با حرف‌های سنگین، سنگین نشود. اما محققی با نام آیریت رگف از سه سطح نقد نام می‌برد:

سطح پایین؛ قضاوت سطحی ذهنی سلیقه‌ای (criticism)

سطح متوسط؛ تحلیل با داده‌های ذهنی (critique)

سطح بالا؛ نقادی بدنمند (embodied crirticality). نقادی مبتنی بر بدن سال‌هاست از نقاشی به سینما و معماری هم سرایت کرده است. در نوشته‌ها و کتاب‌های سینمایی ایران می‌توان نقدهایی جدی یافت و فقط منتقدانی که تریبون و صفحه دارند، از قطار نقد جا مانده‌اند.

معماران معروفی مثل پیتر آیزنمن، برنارد چومی و رم کولهاوس، نوشتن را یک استراتژی می‌دانند و بحث writing on و writing in و writing with و writing of را مطرح می‌کنند. بله، بسیار امر تخصصی و پیچیده‌ای است و مجال این بحث اینجا نیست، فقط کوتاه بگویم که در writing of ما فقط از فیلم می‌نویسیم؛ توجه بفرمایید نگفتم از داستان فیلم بلکه از خود فیلم و سینما. سایه‌هایی که ما را می‌ترسانند؛ سایه‌هایی که اگر در نقاشی ببینیم، تجربه حسی متفاوتی خواهیم داشت. صداهایی که ضربان‌مان را بالا می‌برد. نور چراغ‌های ماشین در فیلم روزی روزگاری آناتولی که صاف به چشم‌مان می‌خورد.

مقاله «خوانش مؤلفه‌های ترکیبی معماری در سینمای کیارستمی با نگاه پدیدارشناسانه» به قلم بهرنگ دریای‌لعل، لیلا زارع، سیامک پناهی و سیدمصطفی مختاباد از نوشته‌های خوب در این زمینه است که با بهره‌گیری از روش پدیدارشناسی تفسیری مرلوپونتی و مدل سوبچاک، نقش فضا و امکان استفاده از تعامل معماری با سینما را در آثار کیارستمی بازخوانی می‌کند و کتاب خانم ویویان سوبچاک که نامش ذکر شد با عنوان The Address of the Eye A Phenomenology of Film Experience (نشانی چشم؛ پدیدارشناسی تجربه سینمایی) به نقل از پژوهشکده فرهنگ و هنر اسلامی و به همت همین مرکز توسط علی نجات‌غلامی در حال ترجمه بود. ویویان سوبچاک مشهورترین پدیدارشناس حال حاضر سینماست. او از چهره‌های محوری بحث embodied spectatorship و embodied criticality به شمار می‌رود.

embodied spectatorship با مفهومی نزدیک به تماشاگری بدنمند یا تماشا با تجربه حسی، تماشاگر فیلم (یا نقاشی) را از انفعال تفسیرهای ذهنی و انتزاعی به عرصه ادراک با بدن و تجربه حسی عمیق با بدن دعوت می‌کند.

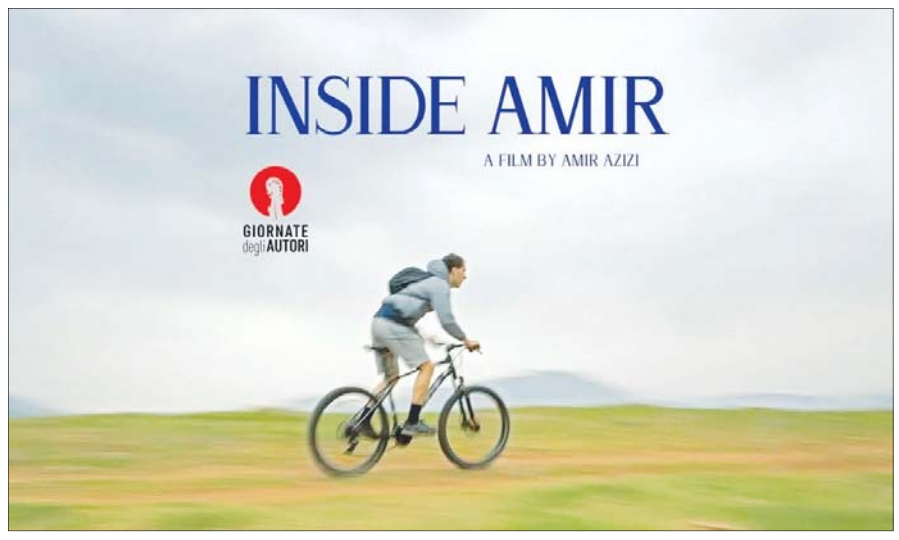
در این نوع نقد، ارتباط با فیلم و بازیگر نه از طریق ذهن بلکه از طریق بدن اتفاق می‌افتد. ارتباط بیننده و فیلم از نظر سوبچاک ارتباط دو بدن است؛ بدن فیلم و بدن تماشاگر. دلوز معتقد بود نقاشی اصیل روی بدن تاثیر می‌گذارد و چنین است فیلم اصیل.

Sense ادراک حسی بدنمند است مثل لرزیدن از ترس یا سرما و feeling یک تجربه ذهنی عاطفی یا روانی یا همان احساسات زودگذر است که تاثیری روی بدن ندارد. اغلب نقاشی‌ها و بازی‌ها در سینمای ایران sensitive نیست.

ژاک دریدا معتقد بود هر صورت در برخورد با صورت دیگر (چشم‌های دیگری) چهره می‌شود؛ یعنی تاثیر چشم‌هایی که به آنها خیره شده‌ایم، از صورت (تیپیکال) ما یک چهره (شخصیت) می‌سازد. این تاثیر بدن روی بدن است که در بازیگری و نقاشی پرتره بسیار اتفاق می‌افتد.

بهادر باستان‌حق در سریال زیرخاکی در نقش یک چپی قبل از انقلاب، چشم‌هایی داشت که می‌توانست صورت تماشاچی را به چهره تبدیل کند. درواقع Embodied Act او بیشتر در چشمانش بود. بازی او ذهنی نبود که در ذهنش به چپی‌بودن فکر کند، بلکه با تمام بدنش چپی شده بود. نوروسانس تخیل احساسی-بدنی را مربوط به نیم‌کره راست می‌داند و بهادر باستان‌حق با نیم‌کره راست مغزش نقش چپی را بازی می‌کرد. این طنزواره را هم بشنویم که چپی‌ها برای امورات زندگی همیشه نیازمند راستی‌ها بوده‌اند.

بهادر باستان‌حق را اخیرا در گالری‌گردی دیدم و نکته مهم این بود که به‌هیچ‌وجه نقش ایشان که اتفاقا بسیار روایتمند و پر از هیجان بود، در ذهنم نبود. من فقط چشم‌های نقشش را به خاطر داشتم؛ این همان ترم استمرار فضا و زیبایی‌شناسی از بدن به بدن است؛ یعنی چشم‌هایم (بدنم) بدن ایشان (چشم‌های‌شان) را ذخیره کرده بود. باستان‌حق من را یاد بازیگر نقش دکتر در فیلم روزی روزگاری آناتولی از نوری بیلگه جیلان می‌اندازد؛ Muhammet Uzuner. نقد سینمای ایران نمی‌تواند از بازیگران حرفه‌ای مراقبت کند؛ چون منتقدان سینما اغلب ذهنی عمل می‌کنند؛ یعنی با ذهنیات از پیش تعیین‌شده که همان سلیقه است، می‌نویسند. عبارت از بازی فلانی خوشم آمد، برای یک منتقد بسیار بد است؛ چون ارتباط با هنر یک تجربه حسی سهمگین و ناشناخته است که نباید درگیر احساسات سطحی شود. من شاید از یک تابلوی نقاشی یا نقش یک بازیگر بدم بیاید ولی صمیمانه و صادقانه از او ستایش کنم. منتقد باید به لذت بی‌علقگی رسیده باشد؛ یعنی سودی به نام لذت را که ناشی از سلیقه ذهنی است، در هنر نجوید. اغلب نقد ما تفسیرها و درباره‌نویسی‌های سطحی است و درباره‌نویسی review یا writing about نقد نیست. همان‌طور که اغلب سلبریتی‌ها به تزیین و آرایش فیلم می‌پردازند، اغلب منتقدها هم فیلم‌ها را وسط مراسم، ببخشید وسط اکران، تجدید آرایش می‌کنند.



درون امیر از بیرون

سهراب مهدوی: هفته پیش تولد پسرم بود. ۱۷ سالش می‌شد. هرچه کردم در آن هفته و پیرامون سالگرد تولدش با او تماس بگیرم نشد. به خودم دلداری دادم: «خُب، نوجوونه دیگه، هزار و یک فکر تو سرشه، دوست داره با دوستاش بپلکه، برای همین محل‌ام نمی‌ذاره، جواب پیام‌هامو نمی‌ده». سال پیش بود که به آن سوی دریاها رفت تا با خانواده مادری‌اش زندگی کند. شش ماهی پیشش بودم تا جدایی راحت‌تر شود و الان سال آخر دبیرستان است. کندن از تهران و دوستانی که به‌خصوص از چند سال قبلش با هم نزدیک‌تر هم شده بودند برایش دشوار بود. با وجودی که دو سالی می‌شد عزمش را برای رفتن جزم کرده بود، هدف داشت، از چند ماه قبل از رفتن اضطرابی سهمگین در برش گرفت. دو دله بود. چند عامل در نهایت به رفتن یک‌دلش کرد. اول اینکه می‌دانست چه می‌خواهد دنبال کند؛ به موسیقی و هنرهای نمایشی کشش داشت و در همین یک سال برای خودش جایی در عالم نمایش موزیکال باز کرده که البته بدون کمک مالی پدربزرگ و مادربزرگش، که با درگذشت دخترشان (همسر من) از هیچ چیز برایش دریغ نکرده‌اند، میسر نمی‌شد. و این مرا می‌رساند به دلیل دیگر که امکانات مالی خانواده‌اش به او اجازه چنین کوچی می‌داد. هم خانواده مادری و هم پدری‌اش امکانات دارند. اما داشتن یا نداشتن امکانات تنها دلیل و مانع برای سفر و مهاجرت ایرانیان نیست. بسیاری را می‌شناسم که فارغ از اینکه از چه امکانات مالی و خانوادگی برخوردارند سودای ترک وطن دارند؛ روح حاکم بر جامعه به‌خصوص در دو دهه اخیر به گونه‌ای عدم تعلق به سرزمین را دامن زده است. انگار دیگر در جایی ریشه نداریم. از بی‌ریشگی در جهان گلوبال سخن بسیار رفته. برونو لاتور در بازگشت به خاک شهروندان را حتی «آواره در موطن خود» می‌شمارد. نهال تجدد از «تبعید به وطن» در ایرانی‌تر می‌گوید گویی برای ایرانی‌بودن باید از بیرون به ایران بنگریم و صفت تفصیلی «تر» را به خشکی روزافزون سرزمین‌مان اضافه کنیم تا زیست در آن برایمان امکان‌پذیر شود. منظور تجدد البته «از تبعید تا وطن» بود. اما منظور من در اینجا «تبعید در وطن» است، گویی وطن تبعیدگاه‌مان است. کیمیا رهگذار در نمایش اخیر عکس‌هایش می‌گفت که با عکس‌گرفتن از اشیای پیرامونش دلش می‌خواهد چیزی از آنها را قابل حمل کند تا دیگر متکی به خودشان نباشد، درست مثل اپیزودی از کارتون پلنگ صورتی که خانه‌اش را تا می‌کند و در چمدان می‌گذارد و در نهایت خود هم تا می‌شود به درون چمدان می‌سُرَد. «کاش می‌شد این ساختمونا رو تا می‌کردیم و می‌ذاشتیم تو چمدون و با خودمون می‌بردیم»؛ تارا به امیرحسین می‌گوید.

بالاخره دیروز توانستم با پسرم تماس بگیرم و به او گفتم که دارم از منزل‌مان پیاده به سوی عمارت روبه‌رو در تجریش می‌روم تا اولین اکران درون امیر در تهرانی که چنین در فیلم برجسته است را ببینم. از فیلم قبلا برایش گفته بودم، از اینکه سکانس‌هایی از آن در منزلمان برداشته شده بود، همان سکانس‌هایی که من هم در مقام دایی باتجربه و نادم امیر ظاهر می‌شوم تا نقش یکی از شخصیت‌هایی را بازی کنم که در تصمیم نهایی امیر برای رفتن تاثیر می‌گذارد. حسرت خورد که در تهران نیست تا با هم اولین اکران عمومی‌اش را ببینیم. گفت دلش می‌خواهد برای تعطیلات زمستانی بیاید. این بار دوم بود درمورد آمدنش در طول تعطیلات زمستانی صحبت می‌کردیم. صحبت قبلی به بعد از جنگ ۱۲روزه بازمی‌گشت و وقتی به احتمال وقوع جنگی دیگر رسید و با اطمینان به او گفتم نه‌تنها محتمل است، که اجتناب‌ناپذیر است، از پشت گوشی سست‌شدنش را حس کردم. تشویقش کردم با وجود قوی‌بودن چنین احتمالی به تهران بیاید، یادآوری‌اش کردم آمدنش را مشروط به خوب‌بودن شرایط نکند، چون احتمال بهترشدن‌شان دور است و تاکیدش کردم اگر در شرایط دشوار به ایران بیاید، ارزشی افزون دارد و قدرش را خانواده و دوستانش در ایران خواهند دانست. خیلی مطمئن نبود. نمی‌دانم می‌ترسید یا نمی‌خواست موقعیت کنونی‌اش را به خطر بیندازد. هرچه بود من هم دیگر پی‌اش را نگرفتم. داشتم به عمارت روبه‌رو نزدیک می‌شدم که گفت دلش می‌خواهد هر طوری شده به تهران بیاید. دلتنگی‌اش فقط برای دوستانش نبود. دلتنگ سفرهایی بود که با مترو و اتوبوس و تاکسی در تهران کرده بود، برای آزادی‌هایی که مابازایش را در کشورهای غربی نمی‌توان یافت. بیرون ورودی روبه‌رو قول دادم هفته آینده سراغ کارهای سربازی‌اش بروم و بلیت تهران را به‌زودی بخریم و خداحافظی کردم.

ورودی عمارت مثل ورودی خانه‌ای شخصی بود، اصلا خبر از آنچه در درون در انتظارت بود نمی‌داد. به سیاق معماری کاشان که فرد را از درگاه‌ها و گذرهای تنگ عبور می‌دهد تا هرآنچه پشت آن است فراخ‌تر به نظر برسد، پس از عبور از دالان باریک و بلند و گردش به چپ به فضای باز میانی رسیدم و تحت‌تاثیر عظمتش قرار گرفتم که اگر قرار بود در مکان دیگری بدون این مقدمه باشد چندان هم گشوده هم به نظر نمی‌رسید. فضای باز میانی بیرونی بود در اندرون. شاید این میل دیرپای ساکنین این فرهنگ و سرزمین بوده باشد که زندگی را در حبابی محفوظ که بیرون را در دورن می‌سازد بدون آنکه از همان چشم‌انداز گنبد و گلدسته‌های امامزاده صالح در نزدیکی را به صورت برشی توریستی از شهر تهران عرضه نکند؛ به‌عنوان یادآوری که بیرونی هم بیرون این درون بیرونی هست. به این ترتیب کسی که به روبه‌رو وارد می‌شود نخست به فضایی پا می‌گذارد که سلسله پلکان‌هایی دورتادور آن برش‌های سینمایی از حیاط وسط هم به دست می‌دهد.

درون امیر در دو فضای بیرونی و درونی عمارت نمایش داده می‌شد. صندلی‌هایی برای عموم در بیرونی چیده شده بود و دست‌اندرکاران و عوامل فیلم در درون و روی پرده‌ای دیگر آن را می‌دیدند. وقتی که پس از نمایش، فضا برای گفت‌وگوی میان شهرام مکری (مجری)، امیر عزیزی (کارگردان و نویسنده) و بینندگان فیلم آماده می‌شد، دیوار شیشه‌ای که بیرونی را از درونی جدا کرده بود به کناری رفت تا مکری و عزیزی در میانه فضایی روبه‌روی هم بنشینند که حضار در دو سوی آنها قرار گرفته بودند. این بازی حیرت‌انگیز میان اندرونی و بیرونی مابازایی در درون امیر داشت. شخصیت امیرحسین که فیلم حول مکنونات و مشهوداتش شکل می‌گیرد، گاه حتی در جمع و در حین انجام کاری به دنیای درونی خود فرومی‌غلتد: دوربین به صورتش نزدیک می‌شود، پس‌زمینه را محو و صدای شخصیت‌های دیگر در صحنه را کوتاه می‌کند. در میانه فضایی که از اصول معماری سنتی ایران بهره برده بود تا با ابزار فنی (دستگاه اسپرسو) و مصالح (شیشه) میلش به مدرن‌بودن و از قافله عقب نماندن را در چند متری گلدسته‌های امامزاده صالح برای خودش بتراشد شکوه و جلال عجیبی حاکم بود.

درون امیر شاید از نادر نمونه‌های نشانه‌گذاری فضای شهری در سینمای ایران باشد و در این نوشته به این نکته باز خواهم گشت. دشواری‌های فیلم‌برداری در محیط‌های بیرونی در ایران، به کنترل فضاهای عمومی و هزینه‌بربودن نماهای بیرونی محدود نمی‌شود. فضاهای عمومی با کدهای فرهنگی رمزگذاری‌شده و مناسبات بینافردی پیرامون نظام‌های نظارت اجتماعی معماری شده است. پیچیدگی‌های مرسوم میان انسان‌ها به‌عمد ابهام را به میانه‌شان می‌آورد. اما مگر غیر از این است که مدنیت (ساختاردادن به اجتماع آدم‌ها) و مدرنیت (عمومی‌کردن امر خصوصی) مستلزم رعایت حقوق دیگران در جمع است و قانون (آداب و رسوم) ابزاری برای تحدید و تحمیل ساختارها بر فرد؟ به عبارت دیگر، فرد با وجود و به‌رغم فشارهای زیستی، عرفی و حقوقی است که برای خود و اطرفیانش آزادی دست‌وپا می‌کند. این نقل قول از هانا آرنت برایم همیشه معنادار بوده: «انسان نمی‌تواند آزاد باشد اگر نداند که زندگی‌اش دستخوش ضرورت است، چراکه آزادی همیشه در تلاشی که هیچ‌گاه کاملا موفق به رهایی از بند ضرورت‌ها نیست قابل دستیابی است». پدیده‌ای مثل «باغ ایرانی» نمودار بدیع رویکرد محافظت درون از گزند بیرون است. «باغ» طبیعتی است آرمانی که ناملایمات اقلیمی را بیرون نگه می‌دارد تا در درون بهشتی را برای ساکنانش مجسم کند. عمارت روبه‌رو در اینجا همان باغ ایرانی تاریخی ماست که بهشتش آمیزه‌ای از بازگشت به گذشته (عمارت قدیمی) و تأکید بر آینده‌ای افسونی (پیشرفت فنی) است. غرب فقط یک مکان جغرافیایی یا حوزه قدرت سیاسی نیست، بلکه تعیین‌کننده سیمای بهشت برای ناغربیان است. تاریخ ما بیش از یک قرن است اندرونی/بیرونی اقلیمی را به خارجی/داخلی جهانی تعمیم داده.

از این دیدگاه، درون امیر از تغییر چارچوب نگاه طبقه متوسط شهری مدرن به دوگانه درون و بیرون حکایت می‌کند. با صدارت پزشکیان و سپس جنگ ۱۲روزه طبقه متوسط مدرن پس از سال‌ها خاکریزگذاری و تراش فضای شهری امکان عرض اندام پیدا کرده. گشت‌های نظارتی، ارشادی و هندسی اکنون بقای‌شان را در گرو جلب رضایت این طبقه می‌بینند و به آن اجازه عرض اندام داده‌اند.

درون امیر عالمانه به قصد قلمروگستری امیرحسین آماده‌به‌مهاجرت را به جای‌جای شمال شهر گسیل می‌دارد تا نشانه‌های شهروندی طبقه متوسط را درست پیش از جلای‌شان مکان‌نمایی کند و جلا دهد. فارغ از اینکه آیا این امر بدون تأیید خاموش حاکمیت میسر است، این نگرشی نوین به حس و فک مالکیت این طبقه فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی است. دیگر لازم نیست به فربه‌کردن فضای درونی و تحقیر فضای بیرونی بپردازد. بلکه می‌تواند مالکیتش را بر قلمرویی از فرهنگ و مذهب و عرف و جغرافیا بگستراند و این کار را بدون درام، بدون حماسه، بدون رزم‌آرایی و با وارستگی انجام می‌دهد. در این فیلم از التهاب‌های گزنده، فروپاشی‌های عصبی، سرشکستگی‌های طبقه متوسط خبری نیست. فیلم ما را با الاکلنگ‌های احساسی روبه‌رو نمی‌کند. سعی ندارد شخصیت‌هایش را بخت‌برگشته، ذلیل، بیچاره، استثنائی یا قهرمان جلوه دهد. سعی ندارد نگرش قالب که آن را هم‌تراز با ضعیف‌ترین حلقه در زنجیره اجتماعی می‌داند پژواک دهد.

در پاسخ به شهرام مکری که از زبان برخی منتقدان، فیلم را تلاشی برای «سفیدنمایی» قلمداد می‌کردند، امیر عزیزی جسورانه به بینندگان فیلمش در بیرونی و درونی که اکنون دیوار میانی‌شان در عمارت روبه‌رو برداشته شده بود گفت نخواسته فیلمش بر «جنوب میدان ولیعصر» متمرکز شود، چراکه سال‌هاست سهم سهمگینی از فیلم‌های ایرانی، همین «جنوب» را موضوع‌شان قرار داده‌اند. این جنوب/شمال چون اندرونی/بیرونی و داخلی/خارجی هم‌زمان استعاری و جغرافیایی و نه استعاری و نه جغرافیایی است. گویی امیر عزیزی با درون امیر از بیننده طبقه متوسط مدرنش دعوت می‌کند قدر دستاوردهایش را بداند و در دام فقیرانگاری و فقیرنگاری خود به‌خصوص در زمانه افول شکوفایی رفاهی‌اش نیفتد.

درون امیر شاید از نادر نمونه‌های نشانه‌گذاری فضای شهری در سینمای ایران باشد و در این نوشته به این نکته باز خواهم گشت. دشواری‌های فیلم‌برداری در محیط‌های بیرونی در ایران، به کنترل فضاهای عمومی و هزینه‌بربودن نماهای بیرونی محدود نمی‌شود. فضاهای عمومی با کدهای فرهنگی رمزگذاری‌شده و مناسبات بینافردی پیرامون نظام‌های نظارت اجتماعی معماری شده است. پیچیدگی‌های مرسوم میان انسان‌ها به‌عمد ابهام را به میانه‌شان می‌آورد

نگارخانه

آدمی که هیچ است

نمایشگاه آثار بهمن محصص در گالری لیلا هلر دبی

ترانه سلطانی

«در کارهای من یک چیز مطرح است؛ محکومیت وجود. آدم که یک موجود چندبعدی بود، امروزه نیست شده و من این نیست‌شدگی را با این بی‌دست‌وپا بودن‌شان، بی‌دهن بودن‌شان، بی‌چشم بودن‌شان و با اینها نشان می‌دهم. من این را نشان می‌دهم، یک آدمی که هیچ است». بهمن محصص.

نمایشگاه آثار بهمن محصص در گالری لیلا هلر دبی که از ۱۸ سپتامبر تا ۵ نوامبر برگزار می‌شود، فرصتی است که می‌توان در مواجهه مستقیم با دهان باز فی‌فی قرار گرفت و به جهان هیچ‌بودگی یکی از رادیکال‌ترین هنرمندان معاصر ایرانی راه یافت. هنرمندی که عمده آثارش در مرزی بین اسطوره و فلسفه در تلاطم هستند.

نمایشگاه بیش از آنکه صرفا مروری از گذشته باشد، با انتخاب چند اثر از دوران مختلف و مجموعه‌های مختلف هنرمند گردآوردی شده است.

همان‌طور که از نام محصص مشخص است، فصل مشترک تمام آثار عصیان است. در این نمایشگاه علاوه بر فیگورها و طبیعت‌های بی‌جان، یک اثر بزرگ انتزاعی نیز به نمایش درآمده است. شاید در نگاه اول این تابلوی به نسبت بزرگ چندان با متر و معیارهای محصص همخوانی نداشته باشد، اما پالت رنگی ویژه، جسارت و بی‌ملاحظگی خاص هنرمند در این اثر پیداست.

اما امضای محصص معمولا با فیگورها و طبیعت بی‌جان‌های او همراه است. در این نمایشگاه نیز ما چند تابلو از فیگورهای غالبا عضلانی که بدنمندبودن را از فرم کلاسیک و شاید ایدئال آن دور کرده‌اند، داریم. عریانی فیگورها و فشردگی بدن‌ها نماینده ایدئولوژی ذهن محصص شده‌اند. محصص بارها اذعان داشته که از اسطوره به‌عنوان گفتمان و زمینه‌ای برای بازنمایی واقعیت معاصر استفاده می‌کند. البته در به کار بردن معاصریت برای آثار او باید دقیق بود، چراکه به گفته خودش، از نقاشی هنوز حال را می‌خواهند درحالی‌که حرف او یک چیز است؛ محکومیت وجود. و این محکومیت شاید خاص انسان مدرن باشد، چراکه انسان اسطوره‌ای محصص از یک فضای مدرن آمده که با زبان نمادین اضطراب و پوچ‌شدگی سخن می‌گوید.

فیگورهای مردانه اما گاهی بی‌چشم یا بی‌دهن محصص شاید بتوانند خوانشی معکوس از ونوس‌های زنانه ابتدای تاریخ باشند که این بار قربانی رنج و شکنندگی انسانی شده‌اند. ونوسی که نماد زایش و فراوانی بود، در اینجا تبدیل به زوال و خاموشی شده است.

ساتیرها، پرسئوس‌ها و مدوساهای تغییر مورفولوژی یافته محصص نماینده زیبایی‌شناسی خاص و البته تراژیک او هستند که در طبیعت بی‌جان‌های او نیز دیده می‌شود. در این نمایشگاه چند اثر از مجموعه‌های طبیعت بی‌جان وجود دارد که همان پالت رنگی تیره و قلم مشخص هنرمند در این آثار دیده می‌شود. قلم محصص از خشونت و آنارشی دور نشده و اشیا مثل میز، ماهی مرده، بطری و... را به گونه‌ای قرار داده که انگار جای سوژه انسانی قرار گرفته‌اند و بی‌معنایی و تهی‌بودن ویژه هنرمند را به مخاطب عرضه می‌کنند. شاید بتوان با دیدن کنار هم این آثار به این نتیجه رسید که این میزها، ساعاتی پس از مرگ تراژیک یک انسان به حال خود رها شده‌اند.

تماشای این مجموعه در گالری لیلا هلر بیش از هر چیز یادآور این نکته است که آنچه باقی مانده، جست‌وجوی بی‌پایان حقیقت در صحنه‌ای اسطوره‌ای است که احتمالا مدت‌هاست از معنا خالی شده و قهرمانانش مرده‌اند. در آثار محصص مرگ و زندگی چندان از هم جدا نیستند، هریک می‌تواند علت دیگری شود. زیبایی‌شناسی خاص هنرمند نیز در همین نقطه شکل می‌گیرد. به قول خودش هر وقت زندگی دوباره قابل لمس شود، زیبایی هم خلق خواهد شد.