فانتاسم[1] و دیسفیگیوریشن[2] در نقاشی های فرانسیس بیکن و موردکاوی[3] آن در سینمای فیلیپ گراندریو

محسن محمدی[1]

دانشجوی کارشناسی ارشد، دانشکده هنر،
دانشگاه سوره ، تهران، ایران، دی ماه ۱۳۹۷

چکیده :

موضوع نظری بدن و فانتاسم به شکل فراگیری در روانکاوی و نظریات مفسران سینمایی آن بازنمود داشته است، اما به شکلی کاربردی لزوم مباحثاتی این چنینی به خصوص در سینمای اکستریمیت فرانسه و فیلیپ گراندریو و بازخوانی آن به شکلی که کارساز باشد، انجام نگرفته است و این مقاله با چنین قصدی آغاز می‌شود تا این خلع مسئله تن را باز توضیح واضح تری بدهد. برای این منظور، پژوهش موجود از آراء متفکرانی چون ژیل دلوز، آلن وایس و همچنین نظریات پایه ی روانکاوی کمک گرفته است تا این موارد اولیه ی شناختی را به دست آورد که بدین منظور از چهار تیتر استخراجی استفاده شده است که به تناسب با امر مطرح شده، به کار رفته است که مواردی چون هنر خام و ماده پسماند آفرینش، حفره های بدن، جیغ، تن فرسوده و دیسفیگیوریشن، بدن بدون اندام و مکتب گشتالت کمک گرفته شده است تا بر اساس آن به این نوع نگاه جدید برسد: که حتی سکون و ایستایی می‌تواند عملی سیاسی به حساب آید و می توان نوع جدیدی از سینما را بازیافت که مباحث پلاستیسیته به شکلی جدید در آن به کار گرفته شده است و این بدن رنجور از فرم افتاده چگونه از سلطه صحبت می‌کند. همچنین چگونه فردیت تغییر ماهیت یافته و چگونه چهره ی انسان ها رو به فراموشی حرکت کرده است، و لزوم این بازخوانی ها به رابطه ی انسان و هستی باز می گردد که دستخوش چنین تغییرات ساختاری(به مدرنیسم و سپس پسامدرنیسم) گشته است که شایسته است دوباره خوانی و دوباره آموزی شود.

کلید واژه ها :

فانتاسم، دیسفیگیوریشن، جیغ، دلوز، گراندریو، بدن

[1]E-mail:mosirouge@gmail.com

۱- مقدمه:

از مهم ترین عناوین این روزها در سینمای جهان، جریان جدیدی است که با نام اکستریمیست فرانسه شناخته می‌شود. این جریان بر اصول رهاسازی میل و جمله ی دلوز که "هنر همانا میل است و میل شامل هیچ فقدانی نیست و خود یک سطح درون ماندگاری است" (دلوز، ۱۳۹۵) استوار است. مبانی این نوع نگاه تاثیر پذیرفته از آراء متفکرانی چون فروید و بعد ها لاکان، ژیل دلوز، باتای، آرتو و سایرین می‌باشد که ما در این مقاله اساس را بر پایه این نظریات گذاشته ایم و از آثار هنرمندانی چون ژان دوبوفه، نِجار و به شکل منحصر نقاشی های فرانسیس بیکن را معیار قرار داده ایم زیرا بر این عقیده هستیم که شروع کننده این نوع نگاه به شکلی منحصر، نقاشی های اوست و هرچند که می‌توان ریشه این نوع نگاه را تا هنر خام و دهه ی دوم قرن ۲۰ ام و حتی در نظریات مارکس هم پی گرفت: "در تاریخ چنانکه در طبیعت عمر گندیده، آزمایشگاه زندگی است" (وایس, ۱۳۹۷). در ادامه نیاز به مقایسه این نوع نگاه در سینما هستیم و لزوم این مقایسه چارچوب به کل متفاوت این نگاه در مدیوم جدید است. فیلیپ گراندریو بهترین فرد برای این مقایسه است زیرا استفاده بریده بریده او از تصاویر و شقه سازی آن بهترین بازنمود از این نگاه منحصر به فرد است. او نیز در چارچوب جریان اکستریمیست است و شش فیلم او مورد مطالعه قرار گرفته است که به ترتیب: تیرگی (۱۹۹۸)، زندگی نو (۲۰۰۲)، یک دریاچه (۲۰۰۸)، صرع سفید (۲۰۱۲)، مهلک (۲۰۱۵) و بر خلاف شب (۲۰۱۵) می باشند.

بنا به تعاریف موجود فانتاسم معادل Fantasy در نظر گرفته شده است که معادل خیال پردازی و رویای روزانه است و در تضاد با رویای شبانه است. خیال پردازی کاملا خودآگاه است ولی رویا به گفته فروید "شاهراه ناخودآگاه" است. پیش از او این واژه در ۱۸۳۶ در روانپزشکی متداول شد و آنجا معادل توهم به کار رفته بود. و لاکان بعدها در کتاب ۱۱هم سمینارهایش این واژه را از۴ مقولات بنیادی روانکاوی که از دید او ناخودآگاه، سائق، انتقال و تکرار هستند ندانست و ریشه اش را از تراوشات ناخودآگاه (دیالکتیک ناخودآگاه) مجزا می دید. فانتاسم در بیرون از کنش سمپتوم و تعبیر قرار دارد و هاله ای از سکوت آن را احاطه کرده است. برای لاکان روانکاوی همیشه دارای پایانی است و آن موقعی است که آنالیزان از میان فانتاسم عبور کرده باشد. بنا به گفته فروید: فانتاسم دو مقوله ی کاملا متفاوت را به هم گره می زند: ارضای یک منطقه شهوت زا و بازنمایی یک اشتیاق. من سوژه جایی در راه ناپدید شده است (کدیور، ۱۳۹۶).

ماری آلن بروس می گوید بشر به طور ساختاری نمی داند چه می خواهد. نمی‌داند به چه چیز اشتیاق می‌ورزد. فانتاسم با نشان دادن اینکه چگونه لذت ببرد او را به سوی اشتیاقش هدایت می‌کند و در عین حال از او مخفی می‌کند که اشتیاقش همیشه اشتیاق بزرگ دیگری است. آنچه در بزرگ دیگری نمی‌تواند گفته شود به بُعد فانتاسم پرتاب می‌شود (بوگدان, ۲۰۱۴) و از دید لاکان سوژه روانکاوی یا سوژه ناخودآگاه سوژه ای است دوپاره شده بین یک سوژه پاتولوژیک- لگان در اینجا اصطلاح کانت را به کار می برد- که خود را مصروف جستجو برای خوشی و کامیابی و اطفاء نیازهایش می‌کند و سوژه خط خورده ای که توسط ماورای اصل لذت هدایت می‌شود و لذتش هیچ نشانی از خوشی ندارد. این همان لزوم بررسی فیلمیک این مساله است، که تصویر همچون نقاشی و همچون تصویر- حرکت چگونه این امر انسانی را بازنمایی می‌کند. این اشتیاق بی پایان به کاستراسیون، زن فالیک، درون واژن به عنوان با ارزش ترین ابژه ها و ژوئیسانس پیوند خورده‌اند. نیچه می‌گوید: شخص باید درون خود بی نظم باشد تا ستاره ای رقصان بیافریند (هریسون،۱۳۹۰). از سوی دیگر بدن به عنوان یک تمامیت زمانی که اخته می‌شود بازنمود این عمل یعنی عدم رسیدن به اشتیاق را به شکلی بیرونی نشان میدهد.

آندره ژید میگوید: اگر ما واقعا به منشاء هر اصلاح اخلاقی نگاه بیاندازیم، کمی رازهای روانشناسانه، یک عدم رضایت بدن زنده، یک ناملایمتی، و یک آنومالی در آن خواهیم یافت(Pinar, 2009) یعنی همان دیسفیگوریشن، و همیشه این بدن ناتوان همچنان در حال کش آمدن به سمت میل است، این کشش همچون نقاشی های بیکن از طریق سایه ها و رنگ هایی که به

سمت نور میروند باز نمایی شده و در فیلم های گراندریو همچون جیغ خود را به سمتی میکشاند که دیگر بدن یک تمامیت نیست بلکه شقه شقه شده است و تصاویر هم توان تحمل این تمامیت را ندارند و آنها را بریده بریده و همچون بافتی نشان می دهند، همچون گوشت در نقاشی های بیکن. مساله برای ما این است که چگونه این تصاویر متقاطع و انفعالی توان دادن شوکی ذهنی به مخاطب و رساندن آنها به لحظه خودآگاهی را دارند؟ اینکه برای مخاطب امروز که در مواجهه با بمباران تصاویراست لزوم دیدن این تصاویر منحصرا خشونت بار که تاثیرشان روی مغز به شکلی مستقیم است و البته ایستایی به خصوص این تصاویر که مخاطب را به ماندن بر رویشان و درک جلوه های دیگری از حقیقت بصری فرا می خواند چیست؟ و البته اینکه آیا این نوع نگاه ویژه در سینما در وضع پرشتاب زندگی امروز قابلیت منحصری دارد؟

در بستری به کلی متفاوت، موریس مرلوپونتی فیلسوف، در بسط هستی شناسی بدن انسان، توضیح می‌دهدکه بدن همان ابژه ی عجیبی است که اعضای خودش را در مقام نظام عام نمادها برای جهان به کار می گیرد.

تاریخ این قرن به ما آموخته که افسون/ شیفتگی می‌تواند زیباشناختی کردن سیاست منجر به فاشیسم را شامل شود و نوستالژی می‌تواند یک ابزار عمده ارتجاع باشد. درد، خاطرات درد، یا چیرگی بر درد به نشانه های معنا دار نسبت بدن آفریننده با سوسیوس استحاله می‌یابد. سوسیوس[۴] عامل فرآیندهای تولید اجتماعی و رمز گذاری میل است. اگر سوسیوس یک کلان ماشین باشد سوخت این ماشین میل است (وایس، ۱۳۹۷). این آزادسازی تصاویر از افسون و شیفتگی، بهترین نقطه ورود به بحثی است از نوع دیگری از سینماست که به گفته میراندا کارتر، «خشم ادیپی کمابیش محسوسی در فضای هنرمندان و نویسندگان مشتاق» وجود داشت و بنابر توصیف جرج اُروِل در بستر اجتماعی سیاسی گسترده، «در میان جوانان، نفرت عجیبی از -آقا بالاسرها- حاکم بود». بدشکلی فیگورهای بیکن که به مذکرهای نیرومند بی‌حرمتی می کرد و هم زمان از آنها بت می ساخت (هریسون، ۱۳۹۰). همان نکته اتکای فیلم های گراندریوست که لزومی به بازخوانیشان وجود دارد چون باید دنیارا از آقا بالاسر ها خالی کرد حتی اگر به واسطه سینما باشد. یا به قول دیگری درحالی‌که آرتو عمدتا با بافت‌های صوتی[۵] کار می‌کرد و بیکن با ضرباهنگ‌های رنگ، زیباشناسی گراندریو از تصویر متحرک و صدا ساخته شده است – کار با مدیوم سینما شاید برای یک هنرمند سودمند تلقی شود، زیرا باور بر این است که این مدیوم[۶] توانایی بیشتری در هدایت نیروی جیغ به واسطه‌ی هستی‌شناسی تصویری‌اش داراست. با این حال، شاید عکس این ماجرا صادق باشد. به واقع فیلم به انباشت بیشتر کلیشه‌های بازنمایی یاری رسانده است که به گفته‌ی دلوز هنرمند مدرن باید بساط آنها را برچیند (دلوز، ۱۳۹۵).

۲-چارچوب نظری

با بحث اینکه موارد متعددی در بررسی این موضوع دخیل است از ۴ منظر متفاوت و البته مرتبط می‌توان مباحث مربوط به نظریات دلوز-لاکان را مطرح کرد که این موارد به شرح گفته شده هم مرتبط هستند و جوانب مختلف کارهای بیکن-گراندریو را که منحصرا برایمان اهمیت دارد مشخص میکنند و به شکلی کاربردی این عوامل قابل پیگیری و استفاده هستند که نمود اولیه شان در سه رکن تصویری بیکن مشهود است: میدان های پهن به منزله ساختار مادی که فضا را بر می‌سازد؛ فیگور، فیگورها و واقعیت شان؛ و جایگاه، که عبارت است از منطقهٔ مدور، حلقه و یا خط شکل ساز که مرز مشترک میان فیگور و میدان است. (دلوز، ۱۳۹۵)

۲-۱- مباحث مرتبط با روانکاوی،وانموده، فانتاسم، اختگی، امر واقع و امر فالیک[۷]، هنر خام[۸]

نقد روانکاوانه در بهترین حالت یک «نقد تفسیری» است. نقدی که در اندیشه هنرمند به آن ساحت نیندیشیده ای می پردازد که هنرمند آنجا نیست، و آن ساحت همان فانتزی است، آنجا که هر گزاره حاصل شکاف سوژه است و سوژه به میانجی این شکاف است که به تولید گزاره نایل شده است. همان طور که از طریق اختگی است که می تواند میل بورزد. نقاد تفسیری با ادامه دادن سخن، سعی در ارائه یک سنتز برای شکاف میان ساحت اندیشیده و ساحت نیندیشیده دارد، و آن سنتز همان تفسیر است (دلوز، ۱۳۹۵).

پی یرکلوسوفسکی: وانموده یک نقاب است که فانتاسم را پنهان می‌کند وانموده بازتولید ارادی فانتاسم است که تشویش نامرئی جان را شبیه سازی می کند. وانموده ها رونوشت ها یا کپی ها یا بازنمایی های کلامی پلاستیکی صوتی و تصویری فانتاسم ها هستند وانموده ها فعلیت یابی چیزی هستند که فی نفسه ارتباط ناپذیر و بازنمایی ناپذیر است. کل تاریخ هنر به شکل غیر باز نمایانه را می توان از لحاظ نمادین هم برای اعتراض به فالیک سازی بدن، آن جا که هر اندام یا عضو می تواند به یک جایگزین فالیک تغییر ماهیت دهد، بررسی کرد، زیرا بدن فالیک، بدنی در ستیز با خود است: هر بخش دیگر بدن می تواند نماد فالوس شود، و به طور نمادین جای هر اندامی را بگیرد، بدن با اندام (غیر دلوزی) ناپایداری خطرناکی را نمایان می کند که همواره در معرض واپاشی اخلاقی است. بدنی که اختگی را با جایگزینی فالیک اندام جبران کرده است.

ژیل دلوز در رگه ای متافیزیکی اشاره کرد که هنر مدرن وقتی آغاز شد که بشریت «دیگر خودش را تماما نه در مقام یک ذات، که به منزله ی یک تصادف دید». می توانیم پارادایم ارسطویی را کنار بگذاریم و این گزاره را تحت اللفظی در نظر بگیریم و بپرسیم: اثرات زیباشناختی تصادفات فیزیکی، که ممکن است گریبانگیر فیگور انسانی شوند، چه هستند؟ این اثرات بیش از هر جا در تبعات جنگ آشکار می شوند؛ هم از طریق تجلیل جنگ (فوتوریسم ایتالیایی) و هم از طریق خوارشماری اش (دادا).

دلوز به تأسی از برگسون امر ممکن را مفهومی کاذب می داند که بر پایه دو قاعده شباهت و حدگذاری شکل گرفته است. چنین پنداشته می شود که امر واقعی شبیه به امر ممکن است. هرگونه والایش تا اندازه ای فرافکنی زندگی غریزی بدن سرکوب شده درون چیزهای مرده و در مصنوعات فرهنگی است. والایش زدایی در آن لحظات نایابی حاصل می شود که تولید اجتماعی بزرگسال مسیری معکوس به سوی بدن در پیش بگیرد و زنجیره ی دلالتی وجود روزمره را با به راه انداختن بازگشت امر سرکوب شده درهم بشکند. در جابه جایی به سوی این همزادهای تاریک و نمادین، وحشت سرکوب شده ی دیرینه از مرگ در مقام سویه ی زیرین غرایز، امیال و فرهنگ آشکار می شود. قول فردریک جیسمون نهایتا ارتعاش پرطنین، همچون بر سطح آب، در یک سیر قهقرایی نامتناهی مرئی می‌شود و از فرد رنجدیده متصاعد می‌شود تا بدل به جغرافیای جهانی شود که در آن خودِ درد و رنج سخن می‌گوید(Rubin (2018.

دلوز معتقد است که از میان این داده ها می بایست چیزی پدیدار شود، و آن چیز همان سوژه است. منتها نه سوژه ای که چونان وحدتی از یک «خود» فرض شده باشد. سوژهای چندگانه که بنابر نسبت نیروها و نقشه شدتها همواره در حال شدن است؛ و بر نقاط تکین روی خط خارج شکل می گیرد. چنان که فوکو در تاریخ جنون می گفت «حرکت در درون بیرون و در بیرون درون»در این زمینه فرد دیگری نیز صاحب نظر است: هنر خام برای دوبوفه نوعی بیرون زدگی از رمزگان فرهنگی مسلط را ایجاد می‌کند به یاد داشته باشیم جنبه‌های خودآموخته و بیگانه ی آثار راستین هنر خام(همچون جیغ های آرتو) در خدمت بیان یکگی پنهان ترین فانتاسمها (و نه بازتولید مضحکترین کلیشه ها) عمل می‌کند و حدود معناداری و لوگوس محوری، حدود قواعد کلی و آکسیوم سازی را به چالش می کشند. دبوفه در همان دوره (۲۱ دسامبر ۱۹۵۲، نامه به میشل تاپی) از کار شخصی اش برحسب «بی شکلی گرایی»، «شورگرایی»، و «ترشح گرایی» سخن گفت و یکی از متون مکتوب اولیه اش، «برای اهل دانش»

(۱۹۴۶)، با عنوان فرعی «براساس امر از شکل افتاده» آغاز میشود، آن جا که وی استدلال می کند خود ماده خام ناب در واقع پیشاپیش یک زبان است (وایس، ۱۳۹۷).

۲-۲- مباحث تن، تن ارگانیک، دیسفیگیوریشن،وجود ومن، بدن بدون اندام دلوز

ایگو[۹] یا خود بر ادراکی منحصر به فرد مرکزیت نیافته اند و اگر منحصر به فرد نیست، به دلیل پراکنده شدن آن در سرتاسر بدن است، و این طور نیست که بدن در یک هم ارزی حسانی مطلق، که ادراکی از امر مطلق را در بر می گیرد، به دور خودش جمع شده باشد. بشر نه تنها در سرتاسر بدنش پراکنده شده بلکه در خارج از چیزها هم پخش و گریزان است، درست مانند جسدی که بدن خود را فراموش کرده.

دلوز بدن را یک ارگانیسم زنده می داند که جریان وجود ارادی فرد از طریق آن زیسته می شود. تفاوت بدن بدون اندام مدنظر دلوز با «بدن زیسته ی» مرلو پونتی به طور خلاصه در این است که بدن بدون اندام بدنی وحدت یافته نیست، شکل یافته از سازمان اندام ها نیست و قدرت ریتم در آن متجلی می شود. همان طور که در این متن خواهیم دید بدن بدون اندام با فراروی از ارگانیسم به نیرویی بسیار حیات مندتر از بدن زیسته تبدیل می شود.

این بدن تکه پاره و قطعه وار... معمولا خودش را در رؤیاها آشکار می کند وقتی که حرکت تحلیل با سطح مشخصی از فروپاشیدگی پرخاشگرانه در فرد مواجه می شود. پس بدن به صورت اعضای جدا از هم ظاهر می شود، یا به صورت آن اندام هایی که در اگزوسکوپی بازنمایی شده اند، بال های رونده و بازوانی افراشته برای آزارهای معدوی؛ همان گزندها که هیرونیموس بوش رؤیابین صعودشان را از قرن پانزدهم به اوج خیالین بشر مدرن برای همه ی دورانها در نقاشی تثبیت کرد. اما این فرم حتا به نحوی ملموس در سطح اندامی در خطوط «شکننده سازی» که کالبدشناسی فانتزی را تعریف می کنند، و به همان اندازه در سمپتوم های اسکیزوویید و اسپاسمی هیستری به نمایش در می آید.

بنابراین هنر برای رهایی از جنبه فیگوراتیوش دو راه دارد: حرکت به سوی شکل و فرم ناب، از طریق انتزاع، و یا به سوی امر کاملا فیگورال، از طریق استخراج و منزوی سازی. فیگور، بدن بدون اندام است (کنار گذاشتن ارگانیسم به نفع بدن، و چهره به نفع کله)؛ بدن بدون اندام، کالبد و عصب است؛ موج از میان آن سیلان می یابد و سطوح را بر آن ترسیم می کند؛ احساس وقتی تولید می شود که امواج با نیروهایی که بر روی بدن فعال اند برخورد می کنند. یک «پهلوانی عاطفی»، یک جیغ- نفس. (دلوز،۱۳۹۵)

پیکر انسان (ونه اثر هنری مدرن) به منزله ی «ابژهی مضطرب» تمام عیار آشکار می شود. شیوه گرایی ها درباره ی درد، تباهی گوشت، شکنجه های بدن؛ دقیقا همان چیزی که دلوز در خصوص کار بیکن از آن سخن گفت «یک رئالیسم از فرم انداختن، در تقابل با ایدئالیسم استحاله.» در این جا، گوشت (flesh) به گوشت (meat) استحاله می یابد.

بر طبق قانون بکت یا کافکا، در پس حرکت، یک عدم تحرک وجود دارد: در پس ایستادن، نشستن هست و در پس نشستن، دراز کشیدن که در پس این درازکشیدن انسان سرانجام از هم می پاشد. از این نظر فیگورهای خوابیده یا لمیده بیکن بسیار حائز اهمیت اند. آنها خوابیده اند، اما نه به این دلیل که از تحقق بخشیدن به امور ممکن خسته شده اند، بل آنها امر ممکن را به پایان رسانده اند. آنها به دلیل خستگی دراز نکشیده اند، آنها «فرسوده» اند، آنها در فرسودن امر ممکن خود را می فرسایند، و بالعکس

بنا به مقاله ی(2001) .Brighton, A بیکن تحت الهامات نویسنده فیلسوف قرن ۱۸همی فرانسه، کنت جوزف دی میستغ بود که زمانی گناه جهانی را بیرون آمده از گناه اصلی و سقوط میدانست (2013) .Zeki et al . بنابراین میتوان اینگونه نتیجه

گرفت که نقاشی های بیکن که اکثرا شامل فیگورهای تنهاست و به ندرت دو فیگور دارد، بخشی از انسانیت هستند که به خاطر این گناه در حال زجر کشیدن هستند و این پیام جهانی است که بیکن سعی در رساندنش دارد، یعنی همان درد. برای بیکن تقریبا "تمام واقیت،درد است"

این حرکت فیگور به سمت ساختار است که در سرحدهایش میل به انتشار در میدان های رنگی دارد. فیگور حالا دیگر صرفا بدنی منزوی و تک افتاده نیست بلکه بدنی کژریخت است که از خود می گریزد. آنچه این کژریختی و از شکل افتادگی را اجتناب ناپذیر می سازد، رابطه بدن با ساختار مادی است: نه تنها ساختار مادی بر گرد بدن در گردش است، بلکه بدن بایستی به ساختار مادی رجعت کند و در آن سرازیر شود و بدین سان از ابزارهای مصنوعی فراتر رود، یا از طریق این عبور کند و بگذرد، که این تشکیل کیفیات و حالاتی را میدهد که واقعی، مادی و مؤثر هستند و احساسات اند، نه خیالات.

این بدن ها و صورت های دیسفیگیور و ناقص شده معمولا در تقابل با پس زمینه ی خنثی و یا فضاهای ناشناخته که شامل چند شیء هستند-صندلی ها-میزها،حبابهای لامپها،ماشینها-قرار میگیرد که در کنتراست با آنها، اصلا دفورمه نشده اند. به نوعی او همیشه تحت تاثیر چهره هاست(Archimbaud et al., 1992). این تمرکز همیشگی بیکن روی اغتشاش صورت و بدن انسانها به نوعی همیشه همچون شوکی به سیستم عصبی عمل میکند و اجازه توضیح را به مغز نمیدهد و در مورد خصلتی از بازنمایی چهره در سیستم عصبیست که اجازه نمیدهد چهره با اشیاء روزمره دیگر در آن سهیم باشد(Peppiatt, 2009). همچنین نوع درک ما از چهره بازهم به ترکیب بندی آنها ربط دارد مثلا خنده و شاد بودن به چرخش بالای دهان به سمت بالا ربط دارد و بلعکس. این هم نوع دیگری از خلاقیت های بیکن است در کارهایش، چهره هایش نه میخندند نه ناراحت هستند، نه تهدید آمیز هستند و نه آرامش بخش،نه ترسناک هستند و نه پذیرا. ولی به جایش همه آنها ناقص هستند و معمولا هم وحشیانه ناقص گشته اند. و به قول(Peppiatt, 2009) آنها "غیرمعمولی" و به شکل "گناه واری ناخرسندکننده" هستند.

بیکن وقتی دارد از عکس صحبت میکند بدان اشاره دارد. این یک فیگوراسیون از آنچه شخص می بیند نیست، این آن چیزی است که انسان مدرن می بیند. این امر بدین خاطر خطرناک نیست که امری فیگوراتیو است، بل از آن رو خطرناک است که می خواهد بر بینایی حکومت کند و از این طریق بر نقاشی تسلط یابد. نقاشی مدرن با پشت کردن به تمایل مذهبی، ولی در عوض محاصره شدن از سوی عکس، به رغم نمودها، کار خود را در گسستن از فیگوراسیون، که از قضا انگار حوزه اختصاصی نقاشی است و از شر آن خلاصی ندارد، بسیار دشوارتر کرد.

نظام سوراخ سیاه دیوار سفید نه با چهره بلکه با ماشین های انتزاعی آغاز می شود که چهره ها را مطابق با ترکیب ناپایدار چرخ دنده هایش تولید می کند. قدرت مادری در حین پرستاری از طریق چهره عمل می کند؛ قدرت شهوانی از طریق چهره یا رخ یار عمل می کند. قدرت سیاسی از طریق چهره رهبر (پرچمها، تصاویر، عکس ها) عمل می کند؛ حتی در کنش های توده ای. قدرت فیلم از طریق چهره ستاره سینما و نمای کلوزآپ عمل می کند؛ آنچه در مورد فرانسیس بیکن مورد اشاره دلوز است این است که بیکن در پی خالی کردن این چهره و لغو نظام چهره وارگی در قالب نقاشی است.

باتای در «ساختار روانشناختی فاشیسم» می کوشد کارکرد شناسی انضمامی سنخ های کثیر امر دیگرگون را در بستری سیاسی تبیین کند: (جهان دیگرگون شامل هر آن چیزی است که از هزینه غیر تولیدی ناشی می شود). این هزینه شامل هر آن چیزی است که توسط جامعه ی همگون به منزله اتلاف و پسماند یا در مقام ارزش متعالی برتر طرد می‌شود خشونت، هذیان، و جنون سرشت عناصر دیگرگون را به درجات متغیر مشخص میسازند. در قیاس با زندگی روزمره، وجود دگرگون می تواند به منزله چیزی دیگر، چیزی سنجش ناپذیر، معرفی شود. این بحث ما را به سمت مساله سوم سوق می دهد.

۲-۳- مباحث مرتبط با شوک عصب ی، جیغ، هنر خامِ خام، پسماند، مدفوع-مقعد-دهان-استفراغ،حیوان بودگی

گاستون باشلار در «زمین و خیال پردازی های اراده»، نسبت های خیالی و نمادینی را میان آفرینشگری انسانی و زمین آشکار می سازد. در بخش «خمیر مایه» رؤیایی از کتاب هانس کاروسا، یک کودکی، را بازگو می کند:

در یک کابوس، که به تفصیل شرح داده شده، قهرمان کتاب یک عمو را می بیند که ظاهر میشود، و رک و مستقیم به او می گوید: «این جایید ای استاد الگو پرداز ؟» و عمو «سه پالت از یک مخلوط سفید مایل به قرمز» در دست رویابین جوان قرار میدهد و اشاره می کند: «بچه ای زیبا بساز» (وایس، ۱۳۹۷)

نظریه روانکاوی مجموعه پیچیده نسبت های نمادین ناخودآگاه را تشریح می‌کند که به موجب آن نوزاد مدفوعات را با هدیه، کودک، و احلیل یکی می‌گیرد. مدفوع- به عنوان ماده بی شکل ناب، به منزله بدن ناب- همچون هر دو ابژه ی خوب و بد، همچون هدیه یا سلاح عمل می کند.

توجه به مقوله ی فانتاسم فروید را وادار به دستکاری عمیقی در تئوری دستگاه روانی می کند. او در این راستا مقوله ی سائق مرگ را به میان می کشد و آن را در مقابل سائق زندگی قرار می دهد.. (کدیور، ۱۳۹۶)

دوبوفه به جای ژست های فرم دهنده از فرم اندازنده بهره برد تا نوعی آفرینش والایش زدایانه را به وجود آورد. مقدم در زمان عروسک های وی به نخستین بازیچه های دوران کودکی شبیه اند، واپس رونده در ماده (از گِل، خون، و مدفوع ازلی آفرینش اسطوره پرداز استفاده می کند، درست مثل کار کردن روی ماده خام های اجدادی اش از کهنه های مندرس)؛ خلوت گزیده در فضا (در آتلیه اش انزوا اختیار کرده، با این حال تحت تأثیر عروسکان جادویی از سراسر جهان است، یعنی هنرهایی که جنبه های صوری شان در نهایت مادون بالقوگی مقدسشان است (وایس، ۱۳۹۷)

«نوستالژی گل ولای». گل، مدفوع، و خون؛ اینها خاستگاه های هم زندگی و هم هنر برای نِجار هستند. همچون در مجسمه های از فرم افتاده اش که انگار خویی دفعی و پسماندی دارند.

همان طور که در کار بیکن هم مشاهده می کنیم، خصیصه های حیوانی از فرمهای انسانی پدیدار می شوند . همچون پوزه خوک از بینی انسان، یا دهان سگ از فک انسان - و اینها همگی حیوان شدنهای بدن انسان و قلمروزدایی از چهره انسان هستند. اما نه یک رابطه محاکاتی یا بازنمودی، بل یک ناحیه تمیز ناپذیری میان انسان و حیوان. ناحیه تمیزناپذیری که میان چند فرم مشترک است و در عین حال هیچ کدام از آنها نیست. به هیچ فرمی تقلیل نمی یابد و هیچ فرمی را بر تجربه حاکم نمی کند. هنر عبارت است از همین حرکت از یک فرم به فرمی دیگر و در هیچ کدام توقف نکردن. همیشه ناتمام، همیشه در میان فرم یافتن، همیشه در حال شدن.

فیگور یک حیوان شدن غیر عادی را در طول مجموعه ای از تبدیل های توأم با جیغ تجربه می کند. بدن با منقبض یا منبسط شدن، به میانجی یکی از اندام هایش (دهان، مقعد) یا یکی از اجزای منطقه مدور از خود می گریزد و به سوی میدان رنگ میل می کند و در آن می پراکند و از هم می پاشد؛ دیگر چیزی نمی ماند جز لبخند محقر فیگور، جر تکه ای چربی در کاسه سوپ. (دلوز،۱۳۹۵) این صحنه ای از هیستری است. مجموعه کامل تشنج های عضلانی در کار بیکن از این گونه اند: صحنه های عشقی، صحنه های استفراغ و دفع کردن که در آنها بدن تلاش میکند به میانجی یکی از اندام هایش از خود رها شود، تا دوباره به میدان یا ساختار مادی بپیوندد.

بیکن بارها گفته است در حوزه فیگورها، سایه به اندازه بدن دارای حضور است؛ اما سایه تنها به دلیل رهاشدن از بدن، این حضور را به دست آورده است. سایه بدنی است که به میانجی برخی نقاط معین در خط شکل ساز، از خود رهایی یافته است و جیغ، جیغ کارهای بیکن، عملی است که به میانجی آن کل بدن از راه دهان رهایی می یابد. تمام فشارهای بدن.

معماری صوتی جیغ در پیوند با مفهوم بدن بدون اندام قرار دارد، چرا که خشکی و انعطاف‌ناپذیری ظاهرا سامانمند جسم را از بین می‌برد، بدن درهم‌شکسته را از طریق ارتعاش مستقیم و بی‌واسطه منتقل می‌کند و با ضرباهنگ و طنینی عمیق‌تر هم هنرمند و هم مخاطب را به لحاظ فیزیکی در چنگ خود می‌گیرد(Lucaciu, 2010) .

در واقع، بدن بدون اندام فاقد اندام نیست، بلکه صرفا فاقد ارگانیسم است که سازمان ویژه ای است از اندام. بدن بدون اندام بر اساس اندام نامتعین تعریف می شود، در حالیکه ارگانیسم بر اساس اندام متعین: «به جای دهان و مقعد برای خروج از نظم، چرا سوراخی همه کاره حفر نکنیم که هم ببلعد و هم دفع کند؟(دلوز،۱۳۹۵)

بدین ترتیب دهان، این نیروی غیر موضعی شدن را به دست آورده و تمامی گوشت را به کله ای بدون چهره بدل میکند. دیگر دهان به عنوان ایک اندام ویژه وجود ندارد و جز حفره ای نیست که به واسطه آن تمام بدن می گریزد و گوشت از آن فرو می ریزد. این عنوان آخر یعنی کله ی بدون چهره راه را به مبحث آخر باز می کند.

۲-۴- مبحث چشم ها، سر به عنوان یک کلیت، گشتالت، و بیماری پروسِپاگنوسیا[۱۰]

نقاشی به میانجی نظام های خطی - رنگی اش و اندام چند ظرفیتی اش یعنی همان چشم، واقعیت مادی بدنها را کشف می کند. به وسیله «چشم ما»، که گوگن آن را اسیری ناپذیر و پرحرارت اش می خواند. سرگذشت نقاشی این است که تنها چشم است که می تواند متوجه وجود مادی با حضور مادی باشد - حتی وجود یا حضور یک سیب.

از آنجا که سر به عنوان محل حس پذیری انسان تجربه می شود، برای حمله ی خیالین لی لی پوتی ها، شیاطین، عقربها، و حیوان های درنده ی دیگر هم مستعدترین بخش بدن است؛ درست همان طور که این ناحیه مستعد گسترش بیرون زدگی هایی از قبیل شاخها، سرهای دیگر، یا حتا آفریده هایی بیگانه است.

بدن بدون اندام و این اندام های ناپایدار (موقت) در پدیده ای به نام اوتوسکوپی[۱۱] درونی یا بیرونی، قابل رؤیت می شوند. این دیگر کله من نیست. بلکه خودم را داخل یک کله حس میکنم. خودم را من مدام داخل یک کله می بینم و باز هم می بینم؛ دیگر من خودم را در آینه نمی یابم، بلکه خودم را در درون بدنی که [در آینه] می بینم حس میکنم

شواهدی وجود دارد که نشان میدهد در نوزادان تازه متولد شده، محرکه تشخیص چهره از همان ابتدا یا نهایتا چند ساعت بعد در او به وجود می آید و به این شکل ثابت شده است که نوزادان خیلی سریع به چهره ها واکنش نشان میدهند و آنها را همچون الگوهای ساده خطوط درک میکنند(Johnson et al., 1991). ناخوانانویسی به عنوان مشخصه ی ساختار کلیدی فهمیده می شود که بنیان گشتالت بیانگر تمامی فرم های هنری قرار دارد. بیماری پروسِپاگنوسیا شاید نتیجه اش ناتوانی در شناخت چهره های آشنا باشد اما در مواردی هست که بیمار در کل چهره ها را نمیتواند تشخیص دهد. این کم توانی حتی ممکن است به ناتوانی ، یا حتی به بی توانی در تشخیص چهره ی حیوانات نیز گسترش یابد.(Assal et al., 1984) همچون چهره ی هر دوی انسان و حیوان که در کار بیکن هست و بعضا حتی ترکیب می شود.

وقتی بیکن نقص و دفورمگی بدن و چهره ها را میکشد به آن امر کلی غیر قابل سوختن و از بین رفتن پشت چهره فکر میکند. بسیاری از مطالعات پروسِپاگنوسیا نشان داده اند که کمبود هم امری کلی گونه است زیرا منجر به ناتوانی در تشخیص چهره میشود اما اجزای آن را همچنان میتواند تشخیص دهد مثلا بینی،یا چشم ها را.(Kimchi et al., 2012) یعنی کلیت چیزی فرای مجموع اجزای آن است، یعنی همان زبان گشتالت. به طور خلاصه، ارتباط اجزا، مهم و زمینه ساز است و اجزای اساسی تشکیل دهنده است. جالب است بدانیم که بیمار از فراموشی ابژه رنج می بیرد اما پروسِپاگنوسیا قابلیت درک چهره تشکیل شده از اشیاء را ندارد (اثر آچیمبولدو)، مگر آنکه بتواند تشخیص دهد اشیاء جزئی کجا قرار گرفته‌اند Moscovitch)

(et al., 1997). به بیانی اینطور می توان برداشت کرد که حضور یا شکل خود اجزا ی چهره و یا مقدار از ریخت و فرم افتادگیشان اهمیت ندارد تا زمانی که این اجزا با هم ارتباط متقابل دارند و یک چهره را همچون یک کلیت میسازند.

۳- تحلیل و بررسی

بنا به مجموع نظریات گفته شده بهترین روش این است که این چهار الگوی فوق را به شکلی خلاصه برای شش فیلم فیلیپ گراندریو به ترتیب بررسی کنیم.

اول: فیلم تیرگی (Sombre) ۱۹۹۸

در فیلم تیرگی همچون باقی فیلمهای گراندریو معمولا آلت جنسی برای کاراکتر زن در تاریکی قرار میگیرد، در واقع امر فالیک برای مرد به شکل خشونت بار در آمده است و از بدنش به بیرون سرایت کرده است یا به رویا فرستاده میشود. مرد به واسطه ی تجاوز های سریالی سعی در پر کردن اختگی کودکی است که شکاف از پلان های خانه ی تک افتاده در صحرا ولی عظیم و لمس مادر به جا مانده است. او همیشه در تاریکی است و در حرکت با ماشین، انگار رانه حیات برایش از بین رفته است و برای حرکتش نیاز به استفاده از ابزار واسط دارد. همچون پایان فیلم که دوربین در جایگاه نقطه نظر کاراکتر، از میان جمعیت گذر می کند و به خلاء میرسد همچون سوار بودن بر موتورسیکلتی که از قبل در فیلم دیده بودیم.

اکثر قاب هایی که از مرد گرفته میشود در ابتدای فیلم بالباس و سپس عریان، تمام تن مرد را تیکه تیکه کرده است، او دیسفیگیور شده و خود را به این واسطه از دست داده است، حرکات دوربین او را جا میگذارد و او معمولا در تیرگی است و یا در قسمت فوکوس نشده قاب است. حرکت به نوعی بدن را از فرم انداخته است و مرد از قسمت های مختلف بدنش برای ارضای میل استفاده میکند، لحن او دستوریست. در اوایل فیلم درگیریش را با یکی از دستهایش میبینیم، گویی این دست از آن او نیست و به زور آن را حمل میکند و در قسمتی دیگر همین دست ابزار بیان فالیک میشود اما خشک و نا توان است و قالبی حیوانی به خود میگیرد. وقتی بدن انداموار است میخواهد از آن خالی شود. او همانند اسپینوزا بدن را همچون پیکربندی خاصی از تندی و آهستگی، سکون و حرکت، عناصر بی شکل و شدت های تأثیرگذار یک نیروی ناشناخته تلقی می کند.

این تصور از بدن،که توسط فیلیپ گراندریو در شماره ویژه ای از کایه دو سینما در سال ۲۰۰۰ ارائه ، از نوع مغشوش است و یک بدن بدوی است: همان بدنی که رابطه بی واسطه را با بدن پیشاتاریخی غار لاسکو برقرار میکند(Bataille, 1955) این یک بدن شکننده است: توهم بر انگیز، تب آلود، درحال عذاب از بازنمایی خودش برای خودش. این بدن البته از فرم افتاده نیز هست: کدر و شکل گرفته از سیاهی، تخلیه شده و در معرض نور قرار گرفته، والبته، همراه با بازنمایی خودش. بازنمایی همچون فرمی از خود را نمایاندن، یا بیانیه ای از معنایابی، ماده زدای این بدن دقیقا زمانی که نمایان میشود. (Chamarette, 2012)

مرد تمام تخلیه اش را در هنگام ارضا که همان لحظه کشتن است از طریق دست کردن در دهان میگیرد، او میخواهد دهان را که همچون مقعد که معمولا در تاریکی است، به حفره ی مرگ تبدیل کند. معمولا در لحظه های شدید تنش، چشم کاراکتر ها بسته است و آخرین امید که از طریق چشم است بسته شده است. بدن انسان دیگر تحمل ندارد و جیغ میکشد این جیغ همان جیغ توضیح داده شده است، سرازیری تمام بدن از طریق دهان به بیرون.

چهره ها نا شناسند، در ابتدای فیلم دوربین اغلب نزدیک چهره‌ی بچه‌ها حرکت می‌کند و مجذوب جیغ‌های‌شان است. این پویایی صدا و تصویر یک نیروی تنش‌آمیز عاطفی ایجاد می‌کند – جذب و دفع، انقباض و انبساط: حرکتی سرگیجه‌آور درون و بینابین رویداد دیداری- شنیداری.گراندریو روی این جیغ ها تصویر را اسلوموشن میکند و اصرار دارد که این حرکت دیده شود

ولی در انتها همین جیغ ها توسط مرد او را از بین میبرد و محو میکند. اینجا خود تصاویر ناخوانا میشوند و گراندریو به مکتب گشتالت میپیوندد.

دوم : زندگی نو (La vie nouvelle) ۲۰۰۲

مسئله کودکی اینبار در غالب خانه ای ناتمام خود را نشان میدهد. خبری از ساختمان باصلابت فیلم تیرگی نیست. اختگی به واسطه نیروی بیرونی(گانگستر) اتفاق افتاده است و درگیری با واژن نمود آشکارتری دارد. مرد قادر به درک امر واقع نیست و میخواهد آن را با فانتزی پرکند اما چون وانموده نقابی بیش نیست او همواره در حال گریه کردن است.

بیکن آنچه را که «کرکره وار کردن» می نامید، به آخرین نقاشی های پاستل دگا ربط میدهد. «دگا همواره فرم را با خطوطی که از دل تصویر بیرون می کشد،راه راه می کند و به معنایی مشخص واقعیت آن را تشدید و متنوع میکند». همچنین بیکن این فن را پاسخی به نوآوری های سینما قلمداد می کند که نقاش را وادار می ساخت تا «نوآورتر باشد... واقع گرایی را بازآفرینی کند» همان خصلت به خصوص سینما در فیلم زندگی نو.

نمایشی کردن امر دهانی - باتای دهان را «مدخل انگیزش های جسمانی ژرف» نامید- به فهم این که سوژه ی او خشونت است، بسیار کمک کرد. لئونارد شنگُلد، در بحث دندان درآوردن در مرحله ی دوم دهانی شکل گیری میل جنسی، و جریان شدید دگرآزاری در آن مرحله، از شکل گیری لیبیدو، اثر ک.آبراهام نقل می کند: «تردیدی نیست که دندانها نخستین ابزار کودک برای صدمه زدن به جهان بیرونی هستند». (هریسون، ۱۳۹۰) این مسئله را میتوان در نشان دادن چند باره دندانها به دوربین توسط کاراکتر مرد سگ باز دید.

پایان یک نما، سر با زاویه‌ای تند به عقب رفته، چهره کاملا از شکل افتاده است و جیغ تبدیل می‌شود به لبخندی شرورانه همچون برهم خوردن چهره در تابلوهای بیکن، چنین تصویری قابل‌قیاس با مفهوم حیوان-شدن (becoming-animal) *دلوز* است. به زعم پاتریشیا پیسترز، حیوان-شدن «واقعیتی از آنِ خود دارد که مبتنی بر شباهت یا وابستگی نیست، بلکه مبتنی است بر پیوند، همزیستی، عاطفه و سرایت است». (Pisters, 2003) از نقاط مشترک این فیلم با نقاشی های بیکن این است که در زمانی که سوژه ثابت است و پس زمینه در حرکت باشد دفورمگی همچنان به وجود می آید، سکانس دختر و پسر روی هوا با چشمان بسته.

صحنه جیغ نهایی همان طغیان کاراکتر علیه قدرت سلطه است همچنانکه در آرتو تعارض بین ایدئال بدن بدون اندام و واقعیت بدنی با اندام های بسیار را می یابیم. این تکثیر تازه و کیهانی، شیزوییدو و کارناوالی، و آمیزش اندام ها در هسته ی بوطیقای آرتو واقع است. او می پرسد: «پیرو مساحی کالبدشناختی بدن انسان امروز، آیا دهان نژاد کنونی انسان، این حفره ی هستنده، دقیقا همان نیست که در خروجی هموروییدماتحت آرتو واقع شده؟» «این دشنام زننده ی منتج از تلفیق با همجواری دهان و مقعد، بیش از استعاره است؛ روان - زبان شناسی به ما می آموزد که عضله ی حلقوی ورودی حنجره از طریق انسدادهای ورودی حنجره به ادای فیزیکی و نمادین کارکردهای دهانی و مقعدی نایل می شود. این اصوات اغلب خفه که با بسته شدن دهانه ی حنجره آفریده می شوند، فشاری فروحنجره ای به دیافراگم و روده ها وارد می آورند، و از این رو دفع از روده را تسهیل می کنند. این امر خطیری والایش زدایانه از گفتار والایش یافته تا اعماق درونی بدن را تعین می بخشد: شبکه ی امر نمادین در روده ها به پایان می رسد. برای کسی چون ارتو، که از سرطان روده مرد، این سازماندهی دوباره ی سیاست بدن اهمیت حیاتی دارد. این همان موضوع هنر خام است، که هنر اگر از دل پسماند خلق شود دهان کجی به سیستم موجود و متکثریِ امر زیباست. اینجا گراندریو چاره را در یکی گرفتن حفره دهان و مقعد میبیند و جیغ را همچون پسماند به شکل آرتو والایشی میکند.

در صحنه ورودی فیلم انسان هایی بی مکان و زمان همه دفورمه در حال تعرض به دوربین-مخاطب هستند، از طریق نگاه کردن. نکته این است جمع و نه فرد: تعرض جمعی شده است. آنجا که دوربین از درون ساختمان از طریق حفره پنجره خارج میشود هم اشاره به جمعی شدن دارد. میلان کوندرا میگوید: تمام تجربیات ما بر این است که تمام چهره هابه طرز عجیبی شبیه به هم شده اند(البته اگر عمر زیادی هم سپری کرده باشیم) و مطالعات جامعه شناختی هم بر این باور صحه میگذارد. (میلان‌کوندرا 1384 ,.et al) انسانها بیشتر از هم فاصله میگیرند و فردیت آنها به جزئیات بسیار کوچکی تقلیل می یابد. : ادموند هوسرل اهمیت دگردیسی را در آشکار کردن جوهر و ذات یک پدیده میداند. ولی نقاشی بیکن علاوه بر این آشکارسازی و در عین دفورمگی، همانندی اش را با اصل فیگور و یا هر فیگوری حفظ میکند. این همان وجه جزئی فردیت است. بازجویی بیرحمانه ظریفترین خصوصیات فردی (میلان‌کوندرا 1384 ,.et al).

این فردیت از دست رفته خود عاملی بر جنون و شقه شدگی انسان قرن ۲۱ امی است. سکانس شاهکار فیلم همان است که نگاتیو است، گویی خود تصاویر هم دیگر تاب و توان نقش و رنگ را ندارند و مهمتر از آن در این فضا که پس از دیالوگ قاچاقچی - «همه ی دختر ها خاص هستند» - به کاراکتر اصلی فیلم، دیگر معلوم نیست که چهره ها کیستند، انسانها مجمو عه ای از حفره های چشم، دهان، بینی، آلت و مقعد هستند که از هر نقطه میخواهند به بیرون تراوش یا حتی طغیان کنند. در نهایت پایان انسان دریده شدن توسط سگ هاست. و جیغی که میخواهد گلو را بدرد و از آن به بیرون بیاید.

سوم : یک دریاچه (un lac) ۲۰۰۸

در این فیلم باز هم - از همان ابتدای فیلم با خانه ای که به چادر مربوط است – کودکی، خود را نمایان می کند. این سیر نزولی از خانه به خانه نیمه ساخت و در نهایت به چادر، سیر قهقرایی وضعیت موجود انسانی را نشان می دهد. این بار تخلیه نه از طریق خود عمل جنسی که از طریق نشانگان آن دیده میشود، صدای نفس نفس، ارتباط نا مفهوم بین برادر و خواهر، بین پسر و مادر، و مهمتر بین پسر و پدر که به خانه باز میگردد. فیلم به لرزه درآوردن مدام احساسات و عواطف است و تمام آنچه ما را دوباره به هم پیوند می‌زند و ما را در آن عنصر مادی که در آن شکل گرفته‌ایم مجددا درج می‌کند: همان ماده‌ی ادراکی سال‌های اول زندگی‌مان، لحظه‌های اول‌مان، کودکی‌مان. یعنی پیش از زبان همه از وجود شکافی ناشی از اختگی دم میزنند که توان ارضایشان وجود ندارد. اما چاره چیست؟ بدن اینبار خود را رها میکند و صرع همچون کنش منطقی و قابل قبول از بدن پذیرفته میشود. پسر از گریه رهایی ندارد، اما صرع است که بیرون ریزی جدیدی برای گراندریوست، بدن خشک، تا حد مرگ میرود، بدن شقه میشود، اما بازهم گریزی نیست و مرد جدیدی به خانواده اضافه میشود که برای او فانتزی مجاز است و این آستانه ارتباط دوگانه ی انسانهاست یعنی عشق-نفرت. کارهای گراندیو به خصوص یک دریاچه محرک جریان چرخشی کاملا متفاوتی از جریان چرخشی کل تاریخ سینما و سبکهایش میباشد: انتزاع شاعرانه استن براکیج، اما همراه با مدل روایت گونه ی پودر شده اش. یک درگیری ضروری بین بازنمایی و روایت، اما همراستا با اشتیاق برابر سلیقه اش برای دیسفیگوریشن و واسازی ارزشمند لِتریزم (lettristes) دهه ۴۰ میلادی، یا حتا نقاشی های فرانسیس بیکن(Hainge, 2017). او کاوشگر شب-هنگام روح و ذهن است.

این چنین اشتیاقی قبل از همه از احساسات بدن بر میخیزد، که سپس به اعماق درونی انگیختارهای آدمی و فانتاسم های ذهنیتش دست پیدا می کند. این قلمرو احساسات و فانتاسم ذهنیت یک سر منشاء کهن را رو میکند: دنیای بی فرمِ درکِ اولیه ی کودکان، و به ویژه درام خواستِ زنای با محارم و نزدیکان، به خصوص پدر و مادر (و حتی خواهر و برادر) که به شکلی خود انگیخته به سمت ترومای جدایی پیش میرود(Martin, 2016).

در نهایت جدایی و فردیت گریز ناپذیر است، خواهر مکان را ترک میکند، مکانی که همچون دهان و مقعد حفره حفره و دالان دالان است و دوربین دوباره روی طبیعت بدون انسانها کات آخر را میزند. گسست، جیغ، چهره های ناخوانا، حتی اسب نیز همچون انسان ناخواناست و کودک آخر خوانواده که او هم به دنبال ابژه میل مادرش است و در خواب او را لمس میکند. تمام انسانها در قلمرو اجتماعی سلطه، اروسشان بیمار گشته است.

چهارم : صرع سفید (White Epilepsy) ۲۰۱۲

این ها بدن های فیلم های گراندریو نیز هستند. بدن هایی که مورف میشوند، شکل عوض میکنند، درون شب ناپدید میشوند و در اکستریم کلوزآپ و تصاویر با ساچورگی بسیار دوباره ظاهر میشوند؛ اینها بدن های سینماتیکی هستند که در جایی ورای بازنمایی استحکام فیزیکی لم داده اند، بدن هایی که علیرغم شکل دقیقشان بی فرم و آبستره هستند. بدن هایی که خودشان را نمیشناسند. و ورای امکانات دانش ما به نوعی سوبژکتیو؛ تمامیت یک بدن را نادیده میگیرند. (Chamarette, 2012)

در این فیلم چند اتفاق وجود دارد که این فیلم را از آثار قبلی گراندریو کمی متفاوت میکند. البته که چون فیلم های قبلی اش همچنان تاریکی و مات بودن تصویر و حفره بودن بدن انسانها به خصوص آلت و دهانشان وجود دارد و اینجا هم چشمانشان بسته است، اما قاب تصویر افقی است و به نظر میرسد فشار عرضی بر پیکره ها بیشتر شده است، آنقدر که خود کاراکتر ها درون خود قاب دیسفیگیور میشوند. مورد بعدی سرعت فیلم است که فیلم را تبدیل به فریم فریم کرده است، به نوعی خصلت لمس زمان بیشتر جلوه کرده و حتی به خصایص عکاسی گون هم نزدیک شده است. مورد بعدی عوض شدن جایگاه زن و مرد است، این بار زن به واسطه فشار مستقیم مرد را از فرم خارج میکند و مرد به واسطه شکست اروس نیست که خمیده و رنجور میشود و جیغ میزند بلکه زن است که مرد را به پشت میچرخاند(برعکس کارهای قبلی که مرد قالب است و چهره زنانه را از قاب حذف میکند) ولی اینبار فشار جنسی از نواحی پس زمینه-پیش زمینه، به بالا و پایین قاب منتقل شده است، انگار تماما به بیکن و نیروهای هندسی اش نزدیک تر شده است. امر فالیک در این فیلم به زن منتقل شده است و تمام بدن زن همچون فالوس به مرد تعرض میکند. در نهایت سیاهی کنار میرود و در تصویری با اکسپوز بالا زن خونین است و از شدت نور چهره اش دفورمه شده است. زن تحمل جایگاه قالب را ندارد، زن ابژه ی فانتاسم است، و این تغییر در این سیستم مرد سالار، او را به نابودی می کشاند.

پنجم : مهلک (Meurtriere) ۲۰۱۵

از لحاظ ساختار کلی این فیلم شباهت بسیاری به فیلم صرع سفید دارد. قاب عمودی، بک گراند کاملا سیاه، بدن های روشن و عریان. اما در این فیلم جایگاه مردانه از بین رفته است. هیچ مردی وجد ندارد و سه زن در هوس بدن های یکدیگر مدام به هم گره میخورند. در وضعیت التقاطی پست مدرن منطقا حتی بدن ها هم التقاطی است: دهان یک زن روی واژن دیگری ایمپوز میشود، زنان هرسه چهره خود را از دست داده اند و حتی همچون حیوانات پوزه وجود دارد، مدام خرناس میکشند، به جای تنفس از دهان از واژن تنفس میکند و تمام این موارد گفته شده از بدن های بریده، چشمهای بسته، سه رنگ پوست همچون سه رنگ آفرینش، و در نهایت جیغ، جیغی که از شدت تکان های بدن است و از تمام حفره های بدن همزمان فرو میریزد. در این فیلم گراندریو از توانایی های سلوموشن بیشتر استفاده کرده و حتی خلاف گذشته حرکت زیاد باعث دفورمگی نمی شود،

بلکه چرخش بدن ها روی هم در حالت فِرِم به فِرِم، تبدیل به بدن های چندگانه ی بزرگ و کوچک میشود که انتزاعیست، یک بدن تمام از سه زن است و امر فالیک جای دیگریست، در ذهن انسان.

ششم : برخلاف شب (Malgré la nuit) ۲۰۱۵

خود فیلیپ گراندریو *[Despite the Night*, completed late 2014 but only commercially released in France mid 2016] در مورد فیلم می گوید: این خط به خصوص جا گرفته شده بین احساسات و هیجانات، در واقع خطی است که نیروهای عظیم و همچنین نیروهای ضعیف فیلم را توضیح میدهد. اینها دو نقطه ی شدید هستند،این دو تنش وفق ناپذیر، نشانگر پلاستیسیته[۱۲] و روایت گری هستند، چنانکه سینما باید از آنها گذر کند. (Martin, 2016) این گذر جدال همیشگی فرم و محتوا مسئله جدیدی نیست. اما خط نیروی بیکن وار در اینجا بیشتر از هر جایی مشهود است.

او این فیلم را بسیار متعارف تر ازلحاظ تکنیکی از همیشه کار کرده است. پسر عشق را گم کرده و در نهایت این شکاف با دیدن عشق-مادر در صحنه پایان در حالت فانتزی پر میشود اما تاوان مرگ است و سائق مرگ پیروز است. اینجا برای اولین بار قطعه گوشت جنبانی وجود دارد که هیچ شکل انسانی ندارد بدن دیسفیگیور شده به حد اعلا رسیده و انداموارگی از بین رفته و نمود بدن بدون اندام دلوز اتفاق افتاده است. برای اولین بار سینک نبودن تصویر و صدا اثر او را به بعد کاملا صوتی برده است و به آرتو نزدیک تر شده است. این بار جیغی در کار نیست، هرچه هست رنج غیر نمودی است و به حوزه دیگری و شاید به حفره دیگری فرا فکنی شده است. شوک برای اولین بار درون فیلم یک بار به واسطه بازیگر و دفعه دوم به وسیله ی بازیگر منتقل میشود. همان شوکی که درک اروس را با شکاف روبه رو میکند و منجر به کابوس میشود و برای نجات نیاز به تزکیه و بازسازی وضعیت شوک است.

در این فیلم باز هم مبحث خفه کردن و بستن حفره دهان مطرح است، دست قدرت جلوی چشمها و حتی دهان را گرفته است ولی به واسطه دهانی دیگر. خفگی وجود دارد ولی با بوسه، بوسه مرگ. همان امر مورد نظر این فیلم یعنی: فیلمهای اسناف[۱۳] که به نوعی پایان فیلمهای پرنوگرافیک است. پایان یکی از پول ساز ترین نظامهای اقتصادی جهان. به شکل جدی تر هم برای اولین بار پول بسیار بی پرده در کنترل فانتاسم مطرح میشود که اینجا به باتای و سیاست نزدیک شده است. بازیگران هم حرفه ای شده اند که به نوعی چرخشی ارجاعی به خود اتفاق افتاده است.

عدم تشخیص چهره ها به واسطه ی کم نوری یا ماتی تصاویر نیست و از اکسپوز زیاد است که رنگ سفید است که این نقش را دارد، در واقع خود گراندریو به فیلم سابقش یک زندگی نو ارجاع میدهد، آنجا مسئله تاریکی بود و در مباحث زیر زمینی، اینجا فیلم گرفته شده است و نور المان اساسی است، پس بر خلاف شب این فیلم و فیلم درونش هر دو وابسته به روز هستند.

کاراکتر زن فیلم قبل از مرگ میگوید که نور زندگی دارد کورش میکند، همانطور که خود گراندریو بیان میکند: همه دستگاه‌های تصویرساز (پرده‌ی عریض، ۳۶۰ درجه، دوربین دیجیتال، استریو، صدای دالبی، هدفون ...) به طور فزاینده‌ای ما را در درون غار، در مرکز توهم، در آنچه که در حال حاضر واقعیت ماست، قرار می‌دهند. یک فضای مجازی. بدون شک بدن ما به زودی به فیلم وصل خواهد شد. یک ابزار مرکب از تکنولوژی و گوشت-آنچه ساینس فیکشن تخیل‌اش می‌کند و علم، تولید. سینمایی در "تاها"، حک شده درون بدن، در تماس مستقیم با اندام‌ها، یک نانوسینما، سینمای مولکولی، مُسری و ضروری، گام بعدی خواهد بود. اما آنچه آرتو در آن سینمای دیوانه‌وارتر پیش‌بینی می‌کند دیگر یک سینمای روانی سایکیک نیست، تزریق تورگی مورفین است ... آن محرکی‌ست شگفت‌آور که مستقیماً روی ماده‌ی خاکستری مغز عمل می‌کند. و به همین سبب هم هست که نیازمند بدن دیگری‌ست.

۴- نتیجه گیری:

بنا به گذاره های بسیار آمده شده میتوان گفت که نزدیکی زیادی بین این نوع سینما و نقاشی های بیکن و البته نظریات هنر خام وایس و مباحث بدن دلوز و باتای وجود دارد.

گراندیو میگوید: رویای من ساخت یک فیلم کاملا اسپینوزا-ایستی میباشد. برساخته از دسته بندی های اخلاقی: غضب، لذت، غرور ... و ذاتا این دسته بندی ها قرار است که سد کننده خالص احساسات باشند، و از یکی به دیگر جابه جا شوند و منجر به واقعه ای عظیم شوند(Brenez, 2003). کارهای فیلیپ گراندیو را میشود در شاخه های سینمای مینیمالیسم، سینمای اکستریمیست، سینمای زیر زمینی به حساب آورد. فیلمهایش به شدت زیبایی شناختی هستند(با ارجاع های استادانه ای به ، به طور مثال، به تاریخ هنر نقاشی (Martin, 2016) آرتو به نکته ای در سینما اشاره می کند- در ذات سینما، چیزی طبیعی مانند یک ماشین، آپاراتوس یا یک رسانه- که او در پیدا کردن یا به زبان در آوردنش ناتوان است. او مصر است که این مساله کاربرد(ساختگی) این یا آن تکنیک نیست. (Artaud, 2000) به نظر میرسد او با ژان اپستاین در این مورد مهم موافق است که : سینما در این مورد سوررئال است، هر چیزی را که به فیلم در می آورد، آن را تغییر فرم یا تغییر شکل میدهد.

این تغییر شکل دادن در سینما در گراندریو به این شکل در می آید که: در **تیره** پتانسیل عاطفی جیغ را می‌آزماید، اما در فیلم بعدی‌اش، **زندگی نو**، عمیق‌تر وارد آشوب آن می‌شود. شخصیت‌ها، یا شاید بهتر است بگوییم فیگورها، به نظر می‌رسد در حالتی بدوی به سر می‌برند و توانایی برقراری ارتباط را از دست داده‌اند: آنچه از دهان‌شان خارج می‌شود فریاد و خِرخر و دیگر اصوات حیوانی است. آنها که در یک نقطه‌ی معمولی از اروپای شرقی قرار دارند در محیطی پرسه می‌زنند که به تعبیر ***دلوز*** می‌تواند هر نوع مکانی باشد – میخانه‌های کثیف، زمین‌های بایر صنعتی و هتل‌ها – و به امید ارضای خواهش‌های حیوانی خود هستند.

نزد او سینما می‌تواند زیر عمارت ساختگی و تصنعی تمدن نفوذ کند – به عبارتی، سینما پیشاشناختی و حسی است. سینمای مبتنی بر حس *گراندریو* با دست کشیدن تقریبا کامل از سیر روایی و روانشناسی شخصیت‌ها با شدت‌های بدن و تغییرپذیری خود تصویر سینمایی کار می‌کند(Rubin, 2018).

فیلم‌های گراندریو نیروی تجزیه و از ریخت انداختن است، نقاط انتقال میان شدت شنیداری و انرژی دیداری، و آن چنان شامل داستان در مقام حس نمی‌شود که قرار است مستقیما بر دستگاه عصبی‌مان اثر گذارد. این را در صحنه‌ی پایانی **زندگی نو** شاهد هستیم، آنجا که سیمور با برقراری رابطه‌ی خشن جنسی با فاحشه‌ای ناشناس تلاش می‌کند جایگزینی برای ملانیای دست‌نیافتنی بیابد: او پس از این کار آزاردهنده بلند می‌شود و دور اتاق تلوتلو می‌خورد و در همین حال سرش را عقب می‌برد و چند جیغ عظیم می‌کشد. چهره‌اش در ابتدا خارج از قاب قرار دارد و تصویر را تقریبا به معنای واقعی کلمه حنجره‌ی متورم و سیب آدمش می‌پوشاند(تصویر متن) که انگار می‌خواهد پوستش را پاره کند. همچنان که او به جیغ‌کشیدن ادامه می‌دهد، دوربین می‌لرزد و فریادهایش را تا دهانش دنبال می‌کند و فریادهای گوشخراش‌اش به سمفونی جیغ‌هایی می‌پیوندند که بار دیگر به حاشیه‌ی صوتی راه یافته‌اند. به گفته‌ی هین، «این تصویر آخر شاید از هر جای دیگری در کارنامه‌ی گراندریو شباهت بیشتری به نقاشی‌های *بیکن* دارد(Hainge, 2017)».

بنا به تمام گفته ها اکنون پاسخی برای این موضوعات یافته شده که ایستایی در غالب اینگونه سینما میتواند تعمق آفرین باشد و البته شوک تصویری به این شکل قیامی علیه نشانگان تصویری امروز است و این گونه سینما رویکردی سیاسی دارد زیرا ماده خامش را روی پسماند گذاشته است و باتای تبیین می کند که این چگونه سیاستی است.

همانطور که **تیره** با جیغ آغاز شد و **زندگی نو** با جیغ به پایان رسید. اما این پایان در واقع یک شروع جدید است، نه فقط برای جیغ، بلکه همچنین برای آنچه سینما قادر به آن است(Rubin, 2018) در پایان پژوهشگر امیدوار است در این راستا سینمای استن براکیج[۱۴] هم به بوته ی تحلیل گذاشته شود زیرا فیلمهای این کارگردان نیز مجال مناسبی برای بررسی مسائل مشابه می باشد.

پی نوشت ها:

1. Phantasm
2. Disfiguration
3. Case Study
4. Sosius
5. Sonic Texture
6. Medium
7. Phallic
8. Art Brut
9. Ego
10. Prosopagnosia
11. Otoscopy
12. Plasticity
13. Snuff-Films
14. Stan Brakhage

فهرست منابع :

- دلوز،ژیل. (۱۳۹۵). فرانسیس بیکن: منطق احساس ب. س. زاده : .(Trans. 2 ed.) ,روزبهان
- بوگدان, وولف ،. (۲۰۱۴). فانتاسم، کاستراسیون (اختگی). برخی اظهارات در مورد درس بیست .
- کدیور، میترا،. (۱۳۹۶). مکتب لکان: روانکاوی در قرن بیست و یکم :(.4 ed) اطلاعات.
- گودرزی, مرتضی. (۱۳۷۷). پوست و خون و استخوان : استعاره ای از درد و ناامیدی در زندگی و آثار فرانسیس بیکن. مطالعات هنرهای تجسمی, -۳(۱), ۹۱-۸۲ .
- میلان‌کوندرا, & صفی‌نیا, کوروش. (۱۳۸۴). فرانسیس بیکن: تصویرگر هراسی دردناک. هفت, ۱۹(۳), -۲۰ ۲۵ .
- وایس, آلن اس .(1397) فرم های فروپاشیده: هنر خام، فانتاسم ها و مدرنیسم پ. س. غلامی پویا .Trans) :(.ed 1نشر چشمه.
- هریسون، مارتین،. (۱۳۹۰). در قاب دوربین فرانسیس بیکن: مرکب سپید.

- Archimbaud, Michel, & Lattès, J Paris: Jean-Claude. (1992). Francis Bacon Entretiens avec Michel Archimbaud. 221-240.
- Artaud, Antonin. (2000). Sorcery and cinema. 54-56.
- Assal, G, Favre, C, Anderes, JP , & neurologique, Revue. (1984). Nonrecognition of familiar animals by a farmer. Zooagnosia or prosopagnosia for animals. 140(10), 580-584.
- Bataille, Georges. (1955). Lascaux: or, the birth of art: prehistoric painting: Skira.
- Brenez, Nicole & J Rouge, June. (2003). The Body’s Night: An Interview with Philippe Grandrieux.
- Brighton, Andrew. (2001). Francis Bacon: Tate Publishing.
- Chamarette, Jenny. (2012). Threatened Corporealities: Thinking with the Films of Philippe Grandrieux. In J. Chamarette (Ed.), Phenomenology and the Future of Film: Rethinking Subjectivity beyond French Cinema (pp. 187-230). London: Palgrave Macmillan UK.
- Hainge, Greg. (2017). Philippe Grandrieux: Sonic Cinema: Bloomsbury Publishing USA.
- Johnson, Mark H, Dziurawiec, Suzanne, Ellis, Hadyn, & Morton, John %J Cognition. (1991). Newborns' preferential tracking of face-like stimuli and its subsequent decline. 40(1-2), 1-19.
- Kimchi, Ruth, Behrmann, Marlene, Avidan, Galia, & Amishav, Rama %J Cognitive Neuropsychology. (2012). Perceptual separability of featural and configural information in congenital prosopagnosia. 29(5-6), 447-463.
- Lucaciu, Mihai %J Studies in Musical Theatre. (2010). This scream I've thrown out is a dream: corporeal transformation through sound, an Artaudian experiment. 4(1), 67-74.
- Martin, Adrian. (2016). A Magic Identification with Forms: Philippe Grandrieux in the Night of Artaud. 17(5), 30-40.

- Moscovitch, Morris, Winocur, Gordon, & Behrmann, Marlene %J Journal of cognitive neuroscience. (1997). What is special about face recognition? Nineteen experiments on a person with visual object agnosia and dyslexia but normal face recognition. 9(5), 555-604.
- Peppiatt, Michael. (2009). Francis Bacon: anatomy of an enigma: Skyhorse Publishing Inc.
- Pinar, William F. (2009). The worldliness of a cosmopolitan education: Passionate lives in public service: Routledge.
- Pisters, Patricia. (2003). The matrix of visual culture: Working with Deleuze in film theory: Stanford University Press.
- Rubin, Michel. (2018). The Affective Force of the Scream in the Cinema of Philippe Grandrieux. [نیروی عاطفی جیغ در سینمای فیلیپ گراندریو]. screeningthepast(43).
- Zeki, Semir, & Ishizu, Tomohiro. (2013). The “Visual Shock” of Francis Bacon: an essay in neuroesthetics. 7, 850.