طرحی از علی ندایی

گفتمان‌های گوناگونِ سنّتِ هنری

نگاهی به نمایشگاه گروهی چهار هنرمند

علی‌اصغر قره‌باغی

یکی از تعریف‌هایی که برای پست‌مدرنیسم ارایه شده مبتنی بر این اندیشه است که پست‌مدرنیسم در واقع مرحلهٔ گذر از مدرنیسم به سنت‌گرایی است. این واقعیت در آثار بسیاری از نقاشان امروز جهان چهرهٔ خود را نمایانده است و نمونه‌هایی از آن را، چه در فرم و چه در محتوا، در کارهای نقاشان خودمان هم می‌بینیم. هنرمند امروز، خود را دایم و به‌طور فزاینده نیازمند آن می‌بیند که مدرن باشد، اما در عین‌حال می‌بیند که برای مدرن بودن باید سنت‌گرا هم باشد و بنوا‌وری در چارچوب سنّت‌های هنری

بپردازد. این تضاد آشکار منبع اصلی دل‌نگرانی دربارهٔ هویتی است که از یک‌سو هنر جهان را گونه‌گون و چند رنگ و نوا می‌کند و از طرف دیگر نگاه‌ها را به‌سوی هویت‌های ملی معطوف می‌دارد. واقع امر آن است که مدرنیسم امروز و سنت‌گرایی درهم آمیخته‌اند و کارهای ارزنده‌یی که به‌عنوان مدرنیسم تازه ارایه می‌شود، در اصل و بنیان بر اندیشه‌های سنتی استوار است. همین‌جا باید به این نکته هم توجه داشت که مراد از سنت، گذشته‌های دور نیست؛ هر امری که تداوم پیدا کند و مستمر شود، شکل سنت را به‌خود می‌گیرد و به همین اعتبار هم بود که کلمنت گرین‌برگ، مدرنیسم را سنت بزرگ قرن بیستم می‌نامید.

در این روزها که گویی در برهوت هنرهای تجسمی ما بیرون رفتن از چارچوب سنت‌های هنری و بصری، به‌پیروی از یک مدرنیسم کاذب و من‌درآوردی به‌صورت یک بیماری درمان‌ناپذیر درآمده و زنده‌زایی شکل امری مکروه را به‌خود گرفته، نمایشگاه طراحی‌های علی ندایی و نقاشی‌های خسرو خسروی، احمد خلیلی‌فرد و مهرداد محب‌علی را باید به‌فال نیک گرفت و غنیمت شمرد. آثار این چهار نقاش برآمده از گفتمان‌های گوناگون سنت‌های هنری است و حاکی از آن است که امروز دیگر «هنرِ کندویی» و این که عده‌یی قد و نیم‌قد به‌بهانهٔ مدرن‌نمایی خط‌کشی و رنگ‌مالی کنند و به‌سان زنبورهای عسل، به‌تأسی از یکدیگر کار کنند و با برداشتی همگون چیزی بیافرینند پذیرفتنی نیست. امروز دیگر آثار هنری به‌راحتی و سازگاری در جوار یکدیگر زندگی نمی‌کنند، بلکه تا سرحد مرگ و نیستی در ستیز با یکدیگرند؛ هر یک از کسیهٔ دیگری بر متفاوت بودن خود تأکید می‌ورزد، اما حضور و هستی خود را به رعایت سنت‌های هنری و ارزش و معیار آن موکول می‌داند.

۱. طرح‌های علی ندایی نمونهٔ بارز نوآوری در درون سنتِ طراحی است. نشان می‌دهد که وقتی پای کاردیدگی و مهارت در طراحی و ذخایر تجسمی درمیان باشد، با هر طرح و هر طراح، تعریفی تازه از طراحی به دست داده می‌شود. طرح‌های ارزشمند و چشم‌بازکن ندایی به‌اصطلاح سر و زبان دارند، اما تعریفی که از طراحی به دست می‌دهند بسیار موجز است؛ می‌گویند: طراحی، طراحی است و در نهایت، بخشی از احساس و ساختار فرم محسوب می‌شود. امروز دیگر نیازی نیست که یک هنرمند مانند

اثری از خسرو خسروی

طریق طراحی فرم‌های واقعی امکان می‌یابد.

۲. خسرو خسروی، با راه و روشی دیگر، بر فرم تأکید می‌ورزد اما فرم‌هایش مانند عناصر بی‌مانند در یک موقعیت ناشناخته جلوه می‌کنند. حرکات آن‌ها درونی است و بی نیاز از سازگاری با عوامل شناختهٔ بیرونی، نوعی درام بصری را به‌نمایش می‌گذارند که رابطهٔ آن در جهان شناخته ناممکن است. خسروی در ظاهر بسیمی از نادیده انگاشتنِ احتیاط‌های تجسمی به دل راه نمی‌دهد، اما رعایت سنت‌های تجسمی، نقاشی‌هایش را «خودآگاه» جلوه می‌دهد و آن‌جا که به‌تکرار یک انگیزه می‌پردازد، بر فاصلهٔ میان ذهن و زبان می‌افزاید. با این همه، معلوم نیست که آن‌چه بر سطح بوم نقاشی او جاری شده مقدم بر اندیشه است یا مؤخر بر آن. مضمون نقاشی‌های خسروی، هم تراژیک است و هم بی‌پایان و از این رهگذر رابطه و پیوندی ناگسستنی با هنر پریمیتیو و آرکاییک دارد. او این نقش‌مایه‌ها را ازمیان تجربیات بصری خود دستچین کرده است و همان گونه که یک تصویرگر، بخشی از یک کتاب را برای تصویرگری برمی‌گزیند، او نیز ایماژهایی را انتخاب کرده که تأثیری آشکار و محرز بر ذهن او داشته‌اند. فیگورهایی که تصویر می‌کند، از تمام ویژگی‌ها و نشانه‌های این‌جهانی، حتی جنسیت رها

شده‌اند و سرشار از انرژی، هستی و حضور خود را درآرمانشهری که در آن هیچ کس به‌بلوغ نمی‌رسد و همه چیز جوان می‌ماند به‌رخ می‌کشند. خسروی با این شگرد، به فیگورهایش شخصیتی داده است که پیشتر نداشته‌اند اما از این پس خواهند داشت. با یک انتزاع ساده و تظاهر به‌خام‌دستی، با فیگورهای صاف و مستوی، و با چند خط و نشانهٔ مختصر از عناصر آشنای جهانِ واقعی، انسان و اشیا را فدای نمایش نوعی هویت‌یابیِ موهوم می‌کند. از این رهگذر، بسیار آسان می‌توان گفت، یا گفتن‌اش را ممکن می‌سازد، که در کجا زندگی و قید و بندهای آن رها می‌شود و آفرینش آغاز می‌گردد. خسروی گه‌گاه به منظور ایجاد ارتباط ساده‌تر و بی‌واسطه‌تر با تماشاگر، از تأثیرات بصری نقاشی‌های خود می‌کاهد، با این‌همه متنی که از آثارش قرائت می‌شود بیشتر بر زمینه و بستر ایماژ است نه‌حکایت و روایت پیوسته به‌آن. برای همین هم هست که هریک از کارهایش در عین سادگی شکل روایتی پیچیده را به خود می‌گیرد، هر یک از فیگورهایش به هیأت یک واقعیت جایگزین در می‌آید و شکل نوعی درگیری آگاهانه با مضمون را پیدا می‌کند.

شکلی که خسروی برای بیان هنری خود برگزیده، در راستای همان حرکتی است که در دو دههٔ اخیر در غرب زیر عنوان بلوغ‌نیافتگی و جوان‌گرایی مطرح شده و هنوز چیزی نگذشته، شکل یک سنت هنری را به‌خود گرفته است. البته باید توجه داشت که مراد از بلوغ‌نیافتگی، وجه منفی آن نیست، بلکه ناظر بر گسترش جوانی بر جهان‌های کهن و آرکاییک است. اما همین جوان‌گرایی و بلوغ‌نیافتگی که خسروی وجه مثبت

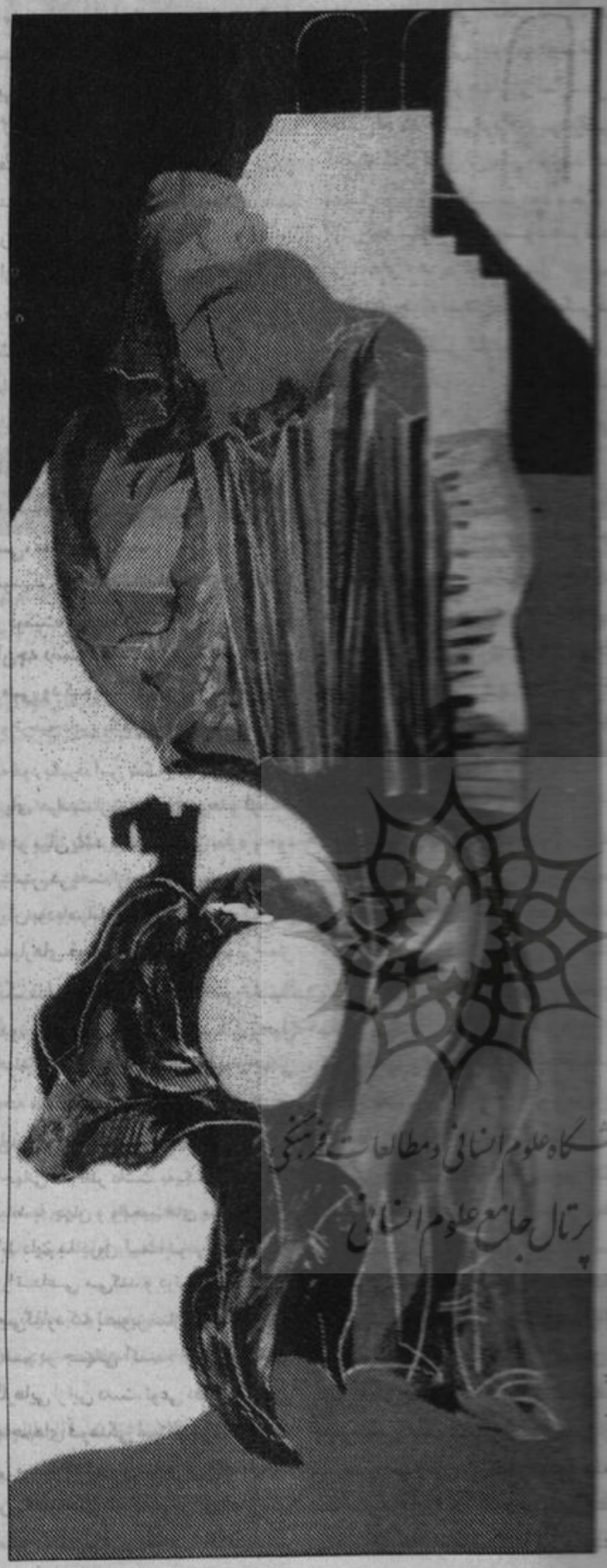
اثری از احمد خلیلی‌فرد

آن را دیده است، دارای بار منفی نیز هست و این‌جا و آن‌جا نقشی ویرانگر ایفا کرده است. جوان‌گرایی و بلوغ‌نیافتگی، هر قدر که بخواهد شکل طنز و نقیضه را به‌خود بگیرد، هر قدر که بخواهد بر فی‌البداهگی و تازگی تأکید بورزد، در نهایت شکل حمله‌یی آشکار به سنتِ نقاشی و بی‌ارزش شمردن معیارهای هنری پیشین را به‌خود می‌گیرد. ستیز با دستاوردهای هنر ریشه در آکادمی افلاطون دارد و این جاست که می‌بینیم جوان هم کهن‌اندیش به‌نظر می‌آید. خسروی می‌خواهد با گزینش عناصر آرکاییک و نقش‌های پریمیتیو، گذشته را به آینده پیوند بزند که خوب است، اما اگر این کار به قیمت غافل ماندن از اکنون و حال تمام شود، خوب نیست؛ باید مراقب هردو سوی قضیه بود.

۳.احمد خلیلی‌فرد، مانند بسیاری از دیگر نقاشان خطهٔ کردستان خود را پاسدار یک سنت می‌داند و با نگرشی شاعرانه و بهره جویی از نقش‌هایی که برایش بومی و اهلی شده است نقاشی می‌کند. او با این شکل نقاشی انس پیدا کرده است و کارش به‌سان رودی گاه خروشان و گاه آرام و ژرف بر بستر فرهنگ سرزمین خود جریان دارد. یا شاید دقیق‌تر باشد که بگوییم خود را متعهد به شکلی از نقاشی کرده است که در خاطرهٔ بصری تماشاگر حفظ شود و خط و شیاری ماندگار برجا بگذارد. از این رهگذر، کار خلیلی‌فرد بیشتر به اجرای شعائر و آیین‌های نقاشی شباهت پیدا می‌کند تا خود نقاشی. خلیلی‌فرد،

آن‌طور که از کارهایش پیداست، قومیت را بنایی تصور می‌کند که همچون میراثی گرانسنگ به دوران او رسیده است و با آن‌که متعلق به اوست، حق دست‌بردن در آن را بسیار اندک و در حد اعتلای قومیت می‌داند. این بنا امانتی در دست‌های اوست. بخشی از آن متعلق به آن‌هایی است که آن را هستی داده‌اند و بخشی دیگر متعلق به‌نسلی است که بعد از او خواهد آمد. از معمارهایی بهره می‌گیرد که اصالت و اهلیت آن‌ها از طریق برداشت‌های قومی ثابت شده است و با تلفیق همزمان سنت‌های قومی و دستاوردهای مدرن، با آمیزه‌یی از شور شرقی و تکنیک غربی، آثاری پدید می‌آورد که به‌آسانی می‌تواند خانه‌یی در دل تماشاگر برای خود دست و پا کند. این است تأثیری که هنر امروز بر سنت می‌گذارد و به‌آن چهره‌یی آشنا و ماندگار می‌دهد. بسیاری از این نقاشی‌ها را فقط هنرمندی می‌تواند هستی دهد که دل در هوای سرزمینی خاص داشته باشد و در میان فرهنگی خاص زندگی کرده باشد.

رعایت سنت هنری از سوی خلیلی‌فرد ستودنی است، اما یکی از معضلات آثار مبتنی بر قومیت و بومی‌گرایی آن‌است که ادبیات و شعر و درام هم که خواسته یا ناخواسته بخشی از پیشفرض‌های فرهنگی ما را شکل می‌دهند با نقاشی درمی‌آمیزند. یا دست‌کم در لایه‌های زیرین سطح ظاهر و تجسمی، حضور ادبی خود را به‌رخ می‌کشند. از آن‌جا که ما ایرانی‌ها با جهان رؤیایی شاعر ایرانی آشنایی داریم، مفتون شعرگونگی می‌شویم و به شکلی افراط‌آمیز به ادبیات اجازه می‌دهیم که بر برخی از آثار تجسمی‌مان سایه بیاندازد و ارزش‌های تجسمی را بی‌رنگ و رمق کند. یکی از ویژگی‌های خطرآفرین نقاشی خلیلی‌فرد، شعرگونگی و دوست‌داشتنی بودن آن‌هاست. در برخی از پرده‌هایش، به قول حضرت حافظ، «راهی» زده است که «آهی بر ساز آن توان زد»، اما این کیفیت، بی‌تردید بیش از همه بر هنر خود او لطمه‌خواهد زد و آن را از همپای روز رفتن بازخواهد داشت. هنر ملت‌باور و قبیله‌یی پرچمی است که نیروهای ایدئولوژیکی خاص هم زیر آن جمع می‌شوند. این پرچم که در ظاهر به‌نشانهٔ استقلال برافراشته شده، جادوزدگی قومیت را نیز همراه دارد و یکی از عواملی که به هنر بومی لطمه می‌زند، شباهت‌های خانوادگی است. شکل اجرا و جزییاتی که به‌هرحال



اثری از مهرداد مجیب‌علی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سبک و سیاق فردی از آن توشه و مایه می‌گیرد، به‌هم شباهت پیدا می‌کنند و تکرار روایت‌ها و انگیزه‌هایی که هنرمند خود را ملزم به حراست از آن می‌داند، گوناگونی عرصه‌های هنر و مفاهیم سازندهٔ آن را مغفول نگه‌می‌دارد. هیچ‌یک از چهار نقاش شرکت‌کننده در همین نمایشگاه که خلیلی‌فرد هم یکی از آن‌هاست مثل هم نقاشی نکرده‌اند، اما بسیاری از نقاشان امروز کردستان مثل هم نقاشی می‌کنند. من منکر شأن و زیبایی و بالاتر از همه دوست‌داشتنی‌بودن آثارشان نیستم اما حرف بر سر شباهت‌های خانوادگی است. سنت‌گرایی را نباید با قومیت‌گرایی اشتباه گرفت؛ قومیت و بومی‌گرایی به‌چند نقش و نقش‌مایه در سطح پردهٔ نقاشی محدود نمی‌ماند و تمامی باستان‌شناسی، روان‌شناسی، مفاهیم آرکایپک و ایمان به قدرت و جادوی قومیت را نیز به‌دنبال خود می‌کشد. هنر مبتنی بر قومیت، خواه‌ناخواه به بزرگداشت بی‌چون و چرای آن‌چه داشته است تعبیر می‌شود و همیشه بیم آن می‌رود که شکل نوعی خودشیفتگی فرهنگی و ترجیح‌دادن یک رگه از ملیت بر عوامل دیگر را به‌خود بگیرد. این شکل نقاشی کردن تا آن‌جا که پای حراست از نمادها و آیین‌ها و فرهنگ یک خطه در میان باشد عیب و ایرادی ندارد و خود من هم پیشتر، در بحث از هنر هادی ضیاءالدینی ستایشگر آن بوده‌ام، اما اشکال آن‌جاست که اگر پذیرش معیارهای قومی و قبیله‌یی استوار بر امعان کافی و یک سلسله فرایندهای سنجشی نباشد، باعث محدود کردن نیروی ابداع و سیلان تخیل هنرمند خواهد شد. امروز هویت یک مفهوم جهانی است، توجه به مشترکات انسانی صورت امری اجتناب‌ناپذیر را به خود گرفته است و می‌باید به‌حافظهٔ جهانی هم نظر داشت. به‌یک‌سو کشیدن و بریدن ارتباط با جهان و واقعیت‌های مشترک آن، ثمرهٔ ارتباط دایم با درون است، نوعی گفت‌وگوی خاموش را تداعی می‌کند و درنهایت هنری را به‌نمایش می‌گذارد که تصویر تنازع بقای درونی است، آن هم در جهانی آکنده از تراژدی‌های همگانی. کارهایی از این دست، نوعی دفاع عرفانی در برابر تهاجم‌های فرهنگی است و بی‌شباهت به تمرین‌هایی نیست که قهرمان سامورایی با سایه خود می‌کند. این واقعیت‌های شعرگونه، این پرداختن‌های وسواس‌آمیز به تن‌پوش و ظواهر یک فرهنگ، به‌درون نقاشی بومی و محلی نشت و نفوذ می‌کند، آن را دوست‌داشتنی جلوه می‌دهد، اما توان نفوذ کردن به درون هنر جهانی را ندارد. بی‌تردید اگر نقاشی احمد خلیلی‌فرد در ریودوژانیرو به‌تماشا گذاشته شود، شکل تن‌پوش و سربند اهمیت قومی و محلی خود را از دست می‌دهد و هرگز نمی‌تواند ارزش تجسمی شمرده شود. هر قدر که به اندیشه‌های محدود محلی میدان بدهیم، به‌همان نسبت محدودیت‌های بومی دیگر هم میدان می‌گیرند، بر کل کار سوار می‌شوند و یک‌وقت می‌بینیم که تمامی پردهٔ نقاشی به نمایش تن‌پوش رنگین یک زن، یا لباس تک رنگ یک مرد یا آیینی خاص اختصاص یافته و هر حرف و سخن دیگر در حجاب سنگین آن مستور مانده است. پیش از آن‌که سوءتفاهمی دست دهد این را هم بگویم که نه نمایش خصوصیات تن‌پوش و آرایه‌ها اثری را محلی می‌کند و نه حذف این نشانه‌ها به‌جهانی شدن آن یاری می‌رساند. این ویژگی‌ها می‌توانند نقش شناسنامه را داشته باشد و مهم آن است که پردهٔ نقاشی با در دست داشتن این شناسنامه و اصالت چه می‌گوید و چه‌طور می‌گوید. منظورم این است که نباید بگذاریم این عناصر از کاربرد اثر هنری بکاهد و آن را در همان قوم و قبیله زمین‌گیر کنند. اگرچه پست‌مدرنیسم بر ویژگی‌های بومی و محلی تأکید می‌ورزد و مشوق آن است، اما باید مراقب دم خروسی که از زیر قبایش بیرون زده است نیز بود؛ پلکیدن هنرمند جهان سوم در پیله‌های قومی و محلی، نهایت آرزوی غرب است.

۴. چندتایی از کارهای مهرداد محب‌علی، از نظر فلسفی پست‌مدرن است، در نقاشی‌هایش برخی از مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی از جمله آمیزشگری و بهره‌جویی از تصویر در تصویر چهره‌یی آشکار دارد و با این‌همه، اکثر کارهایش از نظر اجرا و زیبایی‌شناسی به‌شدت در راستای سنت‌های مدرنیستی است. بریدن عکس آثار گذشتگانی که با آثار ارزشمند خود اعصار گذشته را از محاق فراموشی رهانده‌اند و چسباندن آن بر متن یا حاشیهٔ تابلو نقاشی یکی از راه‌کارهای شناختهٔ تجسمی پست‌مدرن است. این‌گونه بهره‌جویی از عکس و تصویر، نوعی بریکلاژ است و نه‌تنها با ساخت‌وسازهای کلاژگونهٔ مدرنیستی تفاوت دارد بلکه در ضدیت با مفهوم کلاژ نیز هست. در کلاژ مدرنیستی، یک عکس یا یک تکه کاغذ و پارچه و یا هر شیء و عنصر دیگر، هویت خود را به‌سود یک هویت جمعی تازه از دست می‌دهد، اما همین عناصر، در بهره‌جویی‌های پست‌مدرنیستی، نه‌تنها هویت خود را حفظ می‌کنند، بلکه بر حضور مستقل خود نیز تأکید می‌ورزند. ردیف‌کردن پشت به پشت نقاشی‌ها بر کف گالری و ساختن پازل از آن‌ها هم یکی از راهکارهای پست‌مدرنیستی است. این روش، هنر را به‌طور اعم و هنرهای تجسمی را به‌طور اخص، به‌تعدادی از ساختارهای مجزا تقسیم می‌کند، قرائت هرکدام را به‌قاعده و قانونی خاص موکول می‌کند و بدین‌سان، هرگونه برداشت نهایی و قطعی از کلیت‌ها را ناممکن می‌سازد. این در واقع همان نحوهٔ قرائتی است که از مؤلف به هنرمند و نقاش رسیده است. آن‌چه یک نقاش می‌تواند انجام دهد، ترکیب‌بندی و هم‌آمیزی گفتمان‌های گوناگونی است که پیشتر هم در ساحت هنر حضور داشته است و رد پای آن در کارهای نقاشان از جمله همین چهار هنرمند نیز دیده می‌شود. محب‌علی خواسته یا ناخواسته بر این واقعیت انگشت می‌گذارد که آفرینش امروز بریکلاژی از تلاش‌های گذشته است که به‌مرور زمان شکل نشانه‌های میثاق‌شده را به خود گرفته‌اند و همانند واژگان یک متن قرائت می‌شوند. در کارهای محب‌علی شباهت‌های ساختاری و تناظر، نحوه سلوک عناصر هر پرده و ربط و پیوندشان و مهم‌تر از آن، متکی‌بودنشان بر عناصر پرده‌های دیگر در واقع همان پیوندی است که در نشانه‌شناسی و دلالت‌گرهای فردینان د ساسور به‌آن‌ها اشاره شده است. ماحصل کار نمایش یک سلسله تابلوهایی است که حامل و شامل یک دیالوگ هستند، اما از آن‌جا که سازه‌ها و عناصر ساختاری آن‌ها با هم تفاوت دارد، مانند هر دیالوگ دیگر سکه‌یی را می‌مانند که دو رو دارد. اما در این نمایشگاه، نه‌تنها قرائت دو رو، بلکه قرائت یک روی سکه نیز تقریباً ناممکن است. فاصلهٔ اندک میان تابلوهای ایستاده بر کف گالری که به‌هیچ‌وجه با قطع و اندازهٔ فیزیکی آن‌ها تناسب ندارد امکان قرائت را از تماشاگر می‌گیرد؛ به‌جز دو سه تابلوی ردیف جلو، هرگز نمی‌توان دیگر تابلوهای او را در یک نگاه دید و سر تا ته خواند. □

داستان

خودم را یک ویتنامی می‌دانم

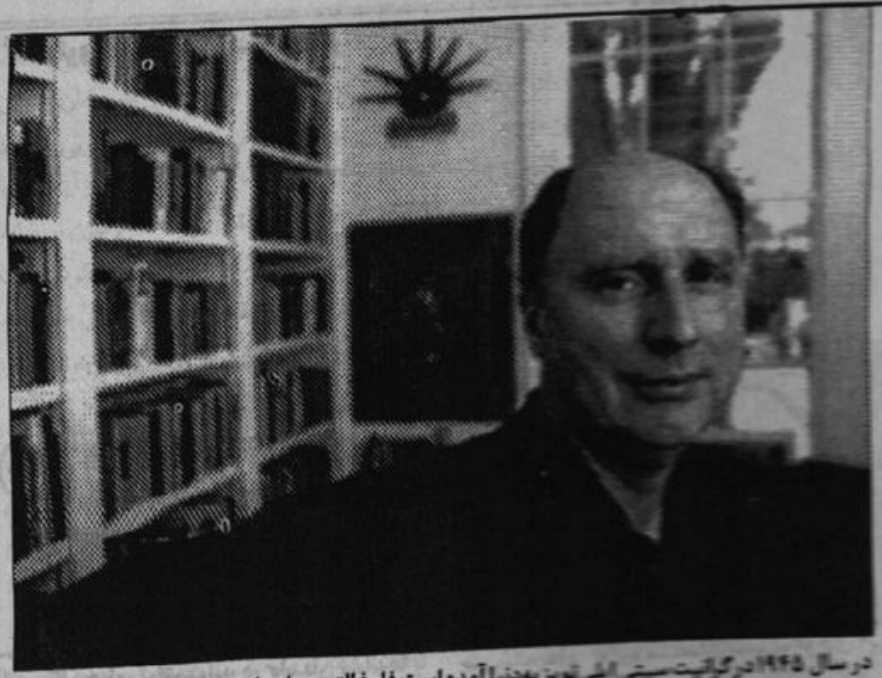
Robert Olen Butler

اسداله امرایی

رابرت اولن باتلر، نویسندهٔ امریکایی

رابرت اولن باتلر، تیم اوبرایان، توبیاس وولف واندرولام از داستان‌نویسان مطرح امروز امریکا هستند که بخش زیادی از آثارشان به ماجراهای جنگ ویتنام و مسائل حاشیه‌یی آن مربوط می‌شود. در این میان اندرولام ویتنامی‌الاصل است که در گلستانه شمارهٔ ۱۷/۱۸ معرفی شد. (اندرولام به دعوت مرکز گفت‌وگوی تمدن‌ها به ایران سفر کرد و در همایشی در کیش شرکت جست).

با باتلر گفت‌وگو کرده‌ام و اجازهٔ چاپ آثارش را به زبان فارسی از او گرفته‌ام. به هر حال هم داستان‌ها و هم نکته‌هایی که از زبان او آمده حاوی درس‌هایی است که برای داستان‌نویسان ما از اهمیتی برخوردار است.



در سال ۱۹۴۵ در گرانیت سیتی ایلی‌نویز به‌دنیا آمده است. فارغ‌التحصیل رشته تئاتر و بعد نمایشنامه‌نویسی است. از سال ۱۹۶۹ تا ۱۹۷۲ در خدمت اداره اطلاعات ارتش امریکا در ویتنام بود؛ مدت اقامت او در ویتنام باعث شد مثل بسیاری از سربازانِ دیگر که بعدها به نوشتن رو آوردند زبان ویتنامی را فرابگیرد و با فرهنگ غنی آن کشور آشنا شود.

باتلر در سال ۱۹۷۳ به کشور خود برگشت اما دلش در ویتنام و پیش مردم آن ماند. کارهای گوناگونی را برای امرار معاش پیشه کرد از کار در کارخانه فولاد تا رانندگی تاکسی و تدریس به‌عنوان معلم رزرو دبیرستان.

از سال ۱۹۷۵ [illegible] نوشتن را آغاز

اولین رمان او با [illegible] بیش از انتشار ۳۱ بار رد شده بود اما وقتی کتاب چاپ شد موجی از استقبال [illegible] باتلر نیز زمینه ویتنام هم در این بی‌مهری‌ها بی تأثیر نبود.

نخستین رمان او تحت [illegible] و مجموعه‌ای [illegible] در ۱۹۸۲ چاپ شد. «بوی خوش کوهستان غریب» که در سال ۱۹۹۲ [illegible] یکی از [illegible] کوتاه است که در سال ۱۹۹۳ جایزهٔ پولیتزر را به خود اختصاص داد.

در آثار باتلر [illegible] که روح پاکی دارند کودکان و شخصیت‌هایی که اغلب از دید منِ راوی استفاده می‌کند. باتلر آدم‌های خود را چنان انتخاب می‌کند که در نهایت عشق به زندگی در آن‌ها موج می‌زند. خودش می‌گوید به شخصیت‌هایی گرایش دارد که داوطلبانه به درون می‌نگرند و هر وقت بخواهند جلوه‌های روحی خود را به نمایش می‌گذارند.

شخصیت‌های [illegible] و حال را بررسی می‌کنند و زیبایی آثارش در این است که آدم «ای او نمی‌تواند از ریشه بتراشد.

باتلر خود می‌گوید [illegible] خصوصاً وقتی پای جنگی نابرابر در میان باشد.» او در ۲۶ سالگی عهده‌دار [illegible] شده بود و توانست با مردم آن سرزمین ارتباط عاطفی برقرار کند، کسانی که از مسلک او بودند و با الویی جوشیدند.

او می‌گوید: «واقعیت هنر مند خلق واقعیت لحظه به لحظه است. گویی که خود آن‌ها را دیده و لمس کرده.»

هر روز می‌نویسد و تجربه‌یی بر تجربه‌هایش می‌افزاید. تعدادی از آثار باتلر در مجلات معتبری مثل نیویورکر، پاریس ریویو، جنوب‌جیاگوارترلی چاپ شده.

داستان‌های کوتاه او دو دوره به‌عنوان بهترین داستان کوتاه سال امریکا شناخته شد. آثار باتلر به دوازده زبان زنده دنیا ترجمه شده است که فارسی سیزدهمین آن‌هاست.

خود را نویسندهٔ ویتنام می‌داند همان‌طور که مونه نقاش نیلوفرهای آبی و نرگس‌های زرد بود.

اولن باتلر استاد دانشگاه مک‌لیس لوئیزیاناست و با همسر و فرزندش زندگی می‌کند. همسر باتلر هم رمان‌نویس است.