درباره‌ی شیرین نشاط

شیرین نشاط در ۱۹۵۷ در قزوین متولد شد. او در ۱۹۷۴ برای ادامه‌ی تحصیل به آمریکا رفت و در دانشگاه کالیفرنیای برکلی به تحصیل هنر پرداخت. او در طول دهه‌ی هشتاد میلادی مدیر شرکت نمایشگاه هنر و معماری نیویورک بود در این دوره او راه برگزاری نمایشگاه‌هایی مانند Werchitecture، عکس‌های ساختمان‌های آسیب دیده در سارایوو یا Queer Space به تحلیل نقش جنسیت در تعیین فضاها (و بالعکس) معناهای اجتماعی فضای فیزیکی پرداخت، موضوعی که به همه‌ی فیلم‌های او راه یافت. او در ۱۹۹۰ که برای نخستین بار به ایران بازگشت، تحت‌تأثیر تغییرات بنیادی در کشورش تصمیم گرفت به ثبت دریافت‌هایش از این تغییرات به خصوص درباره‌ی وضع زنان بپردازد. او رشته عکس‌های زنان اللّه (Women of Allah) (۱۹۹۷-۱۹۹۳) را به این علت تهیه کرد، او در این عکس‌ها که خود در آن‌ها نقش‌آفرینی می‌کرد، با کنار گذاشتن کلیشه‌های رایج درباره‌ی زن مسلمان به بررسی موضوع شهادت در اسلام پرداخت. طی سال‌های بعدی او شروع به تجربه کردن با فیلم کرد و سه اینستالیشن ویدئویی سیاه و سفید ساخت که به روی پرده‌های مقابل به نمایش درمی‌آمدند: عصیانگر (Turbulent) (۱۹۹۸)، جذبه (Rapture) (۱۹۹۹) و اشتیاق (Fervor) (۲۰۰۰). این سه‌گانه به موضوع پویایی رابطه‌ی زن و مرد در جوامع اسلامی می‌پردازد. او با گفته‌ی خودش در این فلیم‌ها با قرار دادن موضوع در بافتی جدید و درون بافتی فلسفی و شاعرانه، به واسازی (deconstruction) آن می‌پردازد. در سال ۲۰۰۱ فیلیپ گلاس (Philip Glass) آهنگساز معاصر آمریکایی از او خواست فیلمی بسازد که او برای آن آهنگ بسازد. او تحت‌تأثیر مشاهده تصاویر تلویزیونی برخوردهای فلسطینی‌ها و سربازان اسرائیلی و تصویر جنازه‌های فلسطینیان بر سر دست‌ها در مراسم تشییع جنازه فیلم رنگی ۱۱/۵ دقیقه‌ای گذرگاه خمیده (Passage) را درباره‌ی مرگ و سوگ و مناسک آن در مراکش ساخت که با موسیقی گلاس همراه شد. در همین سال او (اینستالیشن سیاه و سفید ویدئویی دیوانه (Possessed) را درباره‌ی جدایی و شور و نبض (Pulse) را درباره‌ی هویت‌های خصوصی و عمومی ساخت. آخرین اثر او که هم اکنون در حال اجراست، اثری تلفیقی بر مبنای منطق‌الطیر عطار است:

1- Susan Horsburg, "No place Like House",

Amei Neshat: Islamic Cwnterpoints", Art in Americe, wallach, outber, 2001. Time Europe, 14 August, 2000

2-

"Shirin

دوره‌ی دوم
شماره یک و دو
هزار و سیصد و هشتاد و یک

گفت و شنید

گفت‌وگو با شیرین نشاط

مترجم: علی ملانکه

جرالد مت (Gerald Matt): کارهای شما اغلب در زمینه‌ی پروژه‌ها یا نمایشگاه‌های مربوط به گفت‌وگوی میان فرهنگ‌ها ارائه می‌شوند. شما که در ایران بزرگ شده‌اید و اکنون در ایالات متحده زندگی می‌کنید، نه تنها میان دو فرهنگ قرار دارید، بلکه الهام هنرمندانه خود را نیز از همین پس‌زمینه‌های فرهنگی بسیار متفاوت به دست می‌آورید. در عین حال همان‌طور که حمید دباشی متذکر می‌شود، در هیچ‌یک از این دو فرهنگ تماشاگران خاصی ندارید. تا چه حدی گفت‌وگو بین این دو قطب، قطب غرابت ـ چگونگی برخورد با آثار شما در غرب ـ و قطب تحریک ـ چگونگی توجه به کارهای شما در ایران ـ را اصولاً ممکن می‌دانید؟

شیرین نشاط: هنگامی که من در فرآیند ساختن یک اثر هستم تلاشم بر آن است که بر هر اندیشه در زمینه‌ی فرهنگی خودش متمرکز شوم، تا این‌که به ارتباطات آن با سایر فرهنگ‌ها یا موضعم به عنوان هنرمندی میان فرهنگی بپردازم. از نظر من ارائه موضوع با اصطلاحات خاص خودش اهمیتی مطلق دارد، تا خلوص آن حفظ شود و در فشار مقایسه‌های میان فرهنگی گیر نیفتد. مسأله چگونگی پرداختن به موضوعاتی خاص‌بصورتی‌که عمیقا بربرنامه های اجتماعی سیاسی معینی استوارانند فرهنگی است، از طریقی که در سطح حس شهودی دارای ارزشی جهانشمول باشد.

ج. م: فرهنگ‌های مختلف حدود مختلفی را تحمیل می‌کنند. شما زمانی در اشاره به فیلمسازان ایرانی و سانسور در ایران گفته بودید که وجود مرزها نیاز به رسیدن به هسته‌ی چیزها را برمی‌انگیزد. شما به عنوان یک هنرمند در معرض چه محدودیت‌هایی هستید و اثر آن‌ها بر کار شما چیست؟

ش.ن: هنگامی توجه به نظرات سنتی و فلسفی موجود در پس‌زمینه‌ی اسلام، به‌خصوص در رابطه با زنان کردم، تصمیم گرفتم که در چارچوب آداب و رسوم اجتماعی، فرهنگی و مذهبی باقی بمانم، تا این حدود معین حفظ شود، چراکه به اعتقاد من در غیر این صورت کاری که انجام می‌شود، توهین‌آمیز و صرفاً واکنشی خواهد بود. هنگامی که این الگو اساس کار من قرار گرفت، با تعداد بسیار تقلیل یافته‌ای از عناصر بازنماینده روبه‌رو بودم، این تقلیل یافتگی حسی وضوح و سادگی به کار من بخشید، که به‌نظر می‌رسید متضمن امکان راه یافتن عمیق‌تر به موضوع است. من اغلب به سینمای ایران پس از انقلاب اسلامی به عنوان منبع عمده‌ای از الهام اشاره کرده‌ام، از این لحاظ که چگونه این سینما زبانی را خلق کرده است که گرچه در محدوده‌های آداب اجتماعی باقی می‌ماند، اما به شکلی بسیار ژرف به بیان آن ظرائف فرهنگی می‌پردازد، که کشف آن‌ها از راهی دیگر بسیار مشکل بود. این رویکرد ساده، موجز، شاعرانه، مینی‌مالیست و قدرتمند

است ، زیرا که به نقد اجتماع می پردازد ، بدون این که ادعای آن را داشته باشد. به نظر من فیلمسازان ایرانی رویکرد جدیدی را کشف کرده اند که به علت فقدان شدید امکانات رشد می کند و آثاری مهم با معنایی جهانشمول می آفرینند.

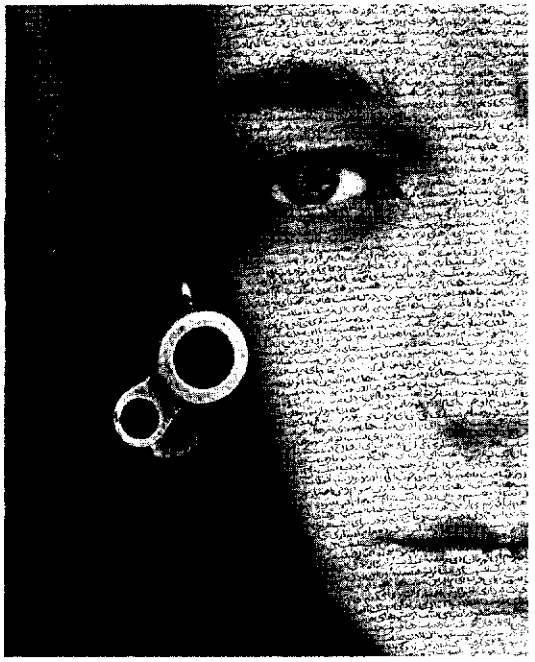
ج . م : انتقاد و پذیرش آثار شما تا به حال عمدتاً بر پرسش هایی متمرکز بوده است که درباره‌ی فمینیسم و بنیادگرایی مطرح کرده اید. با این وجود زن روسری به سری که چـــادر پوشیده است [در آثار شما] صرفاً یک قربانی نیست . او با نگاهی مستقیم ، به صورت شخصیتی محکم و فعال به تصویر کشیده می شود. کار شما پیچیدگی های زنان مسلمان را برجسته می کند و پرسش هایی را در مورد موضوعاتی از پدرسالاری تا استعمار برمی انگیزد ، آیا مقصود شما این نبوده است ، که به جای صدور بیانیه های سیاسی ، نظامی ارزش ها و تصورات بینندگان را به آزمون بگذارید؟

ش . ن : تلقی من از آثارم یک گفتمان تجسمی در مورد موضوعات فمینیسم و اسلام معاصر است ـ گفتمانی که اسطوره ها و واقعیت های معینی را به آزمون می گذارد ـ با این ادعا که این موضوعات بسیار پیچیده‌تر از آنی هستند که اغلب ما تصور کرده‌ایم . با این حال تذکر این نکته ضروری است که من خودم را نه کارشناس این موضوع ، بلکه پرسشگری مشتاق تلقی می کنیم . من ترجیح می دهم که پرسش هایی را مطرح کنم تا این که به آن ها پاسخ دهم ، زیرا که اصولاً انجام کارهای دیگر در توان من نیست ، و به آفرینش آثاری که صرفاً دیدگاه سیاسی من را بیان کنند علاقمند نیستم . برخی پرسش های مطرح شده در آثار من در مورد جوامع اسلامی ، به خصوص ایران ، در گفتمان دانشگاهی اخیر مورد توجه قرار گرفته اند. در حالی که تجزیه و تحلیل دانشگاهی به وضوح به گفت‌وگویی تئوریک و مربوط به امور مسلم (فاکت ها) می انجامد ، رویکرد من به عنوان هنرمند تجسمی امور مسلم و ناهشیار را به هم پیوند می دهد. این روش باعث جهانشمول شدن موضوع می شود و تفسیرهای گشوده‌تری را ممکن می کند.

ج . م : شما مدت هاست که به عنوان مدیر مشترک نمایشگاه هنر و معماری نیویورک (**Storefront for Art and Architecture New York**) به معماری مشغول هستید و با معماران گوناگونی کار کرده‌اید. چگونه تفکر درباره‌ی فضاهایی معین بر مفهوم‌سازی (**Conceptualisation**) تصاویر شما تأثیر گذاشته است ؟ به نظر می رسد که شما تمایزی بین فضاهای مردانه و زنانه در دنیای اسلام قائل می شوید.

ش . ن : اشتغال من در نمایشگاه هنر و معماری که ده سال طول کشید ، در تکامل کار شخصی من نقشی محوری داشت . بودن در آن جا ، جدا از امکان فوق‌العاده عرضه‌ی آثار ، این بخت را به من داد که تا با آخرین تحولات نظری و زیبایی شناختی در معماری آشنا شوم ، جنبه های متعددی از این تجربه ها بودند که به طور خاص مرا به عنوان هنرمند تحت تأثیر قرار دادند. در حالی که هنرهای تجسمی همیشه نسبت به سایر زمینه ها مستقل و تأثیر نپذیرفته باقی می مانند و حتی در سطحی کاملاً شهودی عمل می کنند ، معماری تنها درون رابطه‌ای پیچیده با سایر زمینه ها و موضوعات موجودیت می یابد. از آن جایی که اساس معماری ساختمان است ، معماری نمی‌تواند نسبت به واقعیت کارکردی بودن ، جامعه ، سنت و شهرها خنثی بماند. برنامه های نمایشگاه به همان اندازه نتایج نهایی فعالیت ها ، بر عرضه پژوهش معماران و فرآیندهای تحولی متمرکز بود. هنگامی که من صورت‌بندی نظرات خودم را آغاز کردم ، عاقبت به روش شناسی مشابهی متمایل شدم که در آن اطلاعات و پژوهش به جنبه های اصلی کار من تبدیل شدند.

آنچه که هنوز مورد علاقه من باقی مانده است ، رابطه‌ی یک پارچه‌ی بین معماری و مطالعات فرهنگی است . به نظر می آید که معماری انعکاسی از یک فرهنگ است ، چرا که تاریخ ایدئولوژیک آن را تجسم می بخشد. در حالی که من به طور فزاینده‌ای به موضوعات اسلامی می پرداختم ، به نظرم رسید که تنها راه مناسب کاوش فضا و معماری از دیدگاه ایدئولوژیک است . من توازی ها جالب توجهی در رابطه با نحوه‌ی تخصیص ، مهار کردن و رمزبندی بدن و فضای زنانه را پیدا کردم . **سایه زیر شبکه (The shadow Under the Web)** ، که در استانبول در ۱۹۹۷ ساخته شد ، پروژه‌ای است که دقیقاً به چنین موضوعاتی می پردازد. این کار روشن می کند که چگونه تقسیم فضا از لحاظ ایدئولوژیک به نحوی سازمان یافته است که مرد و زن را از هم جدا و نقش آن ها را در جوامع متمایز کند. به همین خاطر است که فضای عمومی «فضای مردانه» محسوب می شود ، در حالی که فضای خصوصی «فضای زنانه» تلقی می شود. با توجه به این که بدن زن



نمایانگر مفاهیم جنسیت و فردیت است که مردان را از وظایفشان بازمی‌دارد و در حوزه عمومی مشکل آفرین به حساب می‌آید، زنان باید بدن‌هایشان را با چادر یا حجاب بپوشانند تا حضورشان خنثی شود. در یک پروژه فیلم دیگر **تک گویی (Soliloquy)** که من در ترکیه و ایالات متحده در ۱۹۹۹ اجرا کردم ـ معماری هسته‌ی روایت است چراکه دو فرهنگ متضاد را به نمایش درمی‌آورد: شرق و غرب، سنتی و مدرن جمعی و فردی.

ج . م: شما در اغلب عکس‌ها و فیلم‌هایتان ظاهر می‌شوید. آیا این امر مربوط به ضرورتی عملگرایانه است، یا راهبردی هنرمندانه؟

ش . ن: ایفای نقش (پرفورمانس) از همان شروع جنبه‌ی اصلی کار من بوده است. نکته‌ی طنزآمیز این است که من همیشه در برابر دوربین احساس ناراحتی می‌کرده‌ام. با این حال هنگامی که شروع به تهیه‌ی رشته عکس‌های زنان الله (Women of Allah) در ۱۹۹۳ کردم، تصمیم گرفتم به عنوان ایفاگر نقش در کار شرکت کنم، زیرا که پروژه غالباً بر بدن زن، به خصوص زنی ایرانی در حدود سن و سال من معطوف بود. به نظر می‌رسید که پوشاندن بدن خودم به نحوی حسی از صمیمیت را تضمین می‌کند که مانع تبدیل اثر به قطعه‌ای تبلیغاتی یا مستند می‌شود. هنگامی که روند تولید پیچیده‌تر شد و رویکرد مفهومی تغییر یافت، تصمیم گرفتم که دیگر در جلوی دوربین ظاهر نشوم و به جای آن به کارگردانی عکسبرداری یا فیلمبرداری از پشت دوربین بپردازم از نظر من این فاصله گیری ضروری بود، چراکه می‌خواستم کنترل بیشتری بر سایر جنبه‌های تولید داشته باشم. من کار کردن نزدیک با مدل‌ها، بازیگران و کارکنان را آموختم. البته از طریق این تجربه‌ها مهارت‌های من گسترش یافت و مطالب زیادی درباره‌ی فرآیندهای همکاری و مذاکره را یاد گرفتم تنها مورد استثنا در این روند «**تک گویی**» ـ یک فیلم کوتاه در ۱۹۹۹ بود که علاوه بر نوشتن فیلم‌نامه، کارگردانی و تدوین در فیلم هم بازی می‌کردم، چرا که داستان بر اساس تجربه‌ی شخصی‌ام بود.

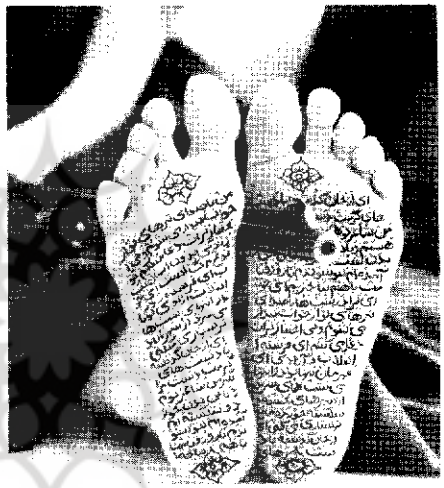
ج . م: شما تصویرتان را مانند یک کارگردان فیلم با کار کردن با مدل‌ها و عکاس‌ها و کاربرد زیربناهای پیچیده‌ی فیلم‌های سینمایی برای آثار ویدئویی تان، صحنه‌پردازی می‌کنید. ممکن است به طور اجمالی این فرایند را توضیح دهید.

ش . ن: همان طور که می‌دانید آثار عکاسی و نیز آثار ویدئویی و سینمایی من دارند بیشتر و بیشتر روایتی می‌شوند. ظاهراً من دیگر در تلاش برای بیان نظراتم از راه تصاویر منفرد نیستم، بلکه این کار را از راه توالی کورئوگرافی شده تصاویری انجام می‌دهم که می‌توانند داستان کاملی را بیان کنند. این وضع پیشرفت عمده‌ای در کارهای اخیر من است. روایت‌ها در آثار من معمولاً بر اساس واقعیت قرار دارند، در عین آن‌که کمی تخیلی هستند، چرا که در بازنمایی آن‌ها از واقعیت کمی اغراق شده، انتزاعی و دوپهلو در مورد فرایند کار، ابتدا سعی می‌کنم موضوع کلی مورد علاقه‌ام را شناسایی کنم و سپس روایتی را پیرامون آن بسط دهم. این خط داستانی قاعدتاً بسیار ساده است زیرا که نمی‌خواهم بیننده‌ای که قطعه را بر روی دو پرده می‌بیند دچار سردرگمی شود. من ترجیح می‌دهم که اثر به صورت تجربه‌ای عمل کند که بر ترکیبی از تصویر، عناصر روایتی و موسیقی تکیه دارد. در حال حاضر مشغول تجربه کردن با پیوند سینما و هنرهای تجسمی هستم، به صورتی که بتوانم آن کیفیت‌های سینما را که به آن‌ها علاقه‌مندم، مانند ماهیت روایتی آن، خصلت سرگرم کننده‌ی آن و بیش از همه پیوندهای آن با فرهنگ عامه را به کار برم و در عین حال اثرات عکاسی و مجسمه سازی را حفظ کنم. به علاوه برخلاف حاضران در سالن سینما که هنگام نمایش فیلم منفعل باقی می‌مانند، افرادی که با یکی از اینستالیشن‌های من روبه‌رو می‌شوند، مجبورند که از لحاظ فیزیکی با آن درگیر شوند و ندرتاً می‌توانند در گفت‌وگوی بین دو جانب متضاد خنثی باقی بمانند. جنبه‌ی مهم دیگر راجع به شکل تولید آثار من که بر پایه‌ی فیلم هست، همکاری با گروهی از فیلم‌سازان ایرانی است که از ۱۹۹۸ شروع شد. آن‌ها تأثیری انتقادی بر افزایش جهت گیری سینمایی آثار من داشتند. این گروه شامل قاسم ابراهیمی، مدیر فیلم‌برداری؛ شجاع آذری، که به عنوان خواننده‌ی مرد در «**عصیانگر**» (**Turbulent**) نقش‌آفرینی کرد و از آن پس در ترجمه‌ی نظراتم به زبان فیلم به من کمک کرده است؛ سوسن دیهیم خواننده و آهنگ ساز موسیقی همه‌ی فیلم‌های

من و حمید فرجاد تهیه کننده اجرایی بودند. ما همه‌ی نظریات را با یکدیگر به بحث می گذاریم، تجزیه و تحلیل می کنیم و بسط می دهیم به خاطر مشکلات تأسف‌آور کار کردن در ایران، برای تولید فیلم به سایر کشورهای مسلمان سفر می‌کنیم. با مقامات محلی مذاکره می کنیم، کارکنان لازم را استخدام می کنیم و البته به گزینش بازیگران می پردازیم که معمولاً از افراد محلی هستند و گاهی به ۲۵۰ نفر می رسند. این فرآیند همیشه مرا به وجد می آورد چرا که اغلب هنگام کار کاملاً جدید اغلب با تجربه‌های شگفت‌آوری روبه‌رو می شویم. عامل اقتصادی هم مطرح است؛ از آن جا که اغلب محل‌هایی که به آن‌ها سفر می کنیم کاملاً دورافتاده و فقیر هستند، به کار گرفتن افراد و کسبه‌ی محلی باعث رضایت ما می شود.

ج . م: شما در نمایشگاه‌هایتان فیلم و عکس را باهم ارائه می کنید چه کیفیت‌های خاصی این دو رسانه را این قدر برای شما مهم می کند؟

ش . ن: از آن جایی که من در ابتدا عمدتاً به موضوعات اجتماعی ـ سیاسی توجه داشتم، عکاسی را مناسب‌ترین رسانه یافتم، چرا که عکاسی حسی از «واقعیت گرایی» مورد نیاز من را به دست می داد. من همچنین به عکاسی به خاطر فهم‌پذیری آن به وسیله‌ی عموم مردم جذب شدم. بعدها سبکی شخصی را به‌وجود آوردم که **تصاویر بحرانی (explosive)** زنان مسلمان را با خوشنویسی درمی‌آمیخت. با این وجود هنگامی که در ۱۹۹۷ به پروراندن دوباره‌ی ایده‌هایم پرداختم، نسبت به محدودیت‌های عکاسی و ناتوانی آن در دنبال کردن جهت گیری‌های جدید افکارم کاملاً آگاه شدم و شروع به تجربه با سینما کردم. من دیگر به انتقال افکارم با ساختن تصاویر منفرد علاقه‌مند نبودم، بلکه می خواستم که این کار را از راه مجموعه‌ای از تصاویر انجام دهم. گرچه کار من از لحاظ موضوعی همچنان دارای گرایشی جامعه شناختی باقی ماند، رویکرد من به‌جای آن‌که مستقیماً سیاسی باشد، بیشتر فلسفی و غنایی شد. به‌نظر می‌آید که من به شکل جدیدی از زبان دست یافته‌ام که امکان انعطاف‌پذیری، ابهام و دوپهلویی و طیف گسترده‌ای از امکان‌ها را فراهم می‌آورد.



ج . م: شاخص عکس‌ها و فیلم‌های شما کنتراست شدید آن‌هاست. تنها به عنوان چند مثال. سیاه و سفید، نور و سایه، تصویر و نوشته، مرد و زن. زبان تصویرهای شما گاهی مرا به یاد فیلم‌های ابتدایی میکل آنجلو آنتونیونی می اندازد. چه ارجاع‌های سینمایی برای شما مهم هستند؟

ش . ن: من همیشه محسور بعضی از کلاسیک‌ترین فیلم‌های سیاه و سفید مانند **محاکمه (The Trial)** اورسن ولز و آثاری مانند اثر شگفت‌آور هیچکاک **پرندگان (The Birds)** بوده‌ام. به بیان دقیق‌تر ترکیب عکاسی و تعلیق برای من تکان‌دهنده است. اخیراً سینمای ایران، و به خصوص فیلم‌ساز بزرگش تأثیر عظیمی بر من گذاشته است. من شعر تصویری، زبان تجسمی و استقلال او را نسبت به فرهنگش و جهان سینما تحسین می کنم.

ج . م: **سوزان سانتگ (Susan Santag)** زمانی گفته بود که تنها روایت درک را برای ما ممکن می کند. شما اغلب عکس‌هایتان را با اضافه کردن شرح مشخص می کنید، به این ترتیب روایت ذاتی تصویر را گسترش یا تغییر می دهید. چه عاملی شما را به کار فزاینده با ویدئو کشاند؟

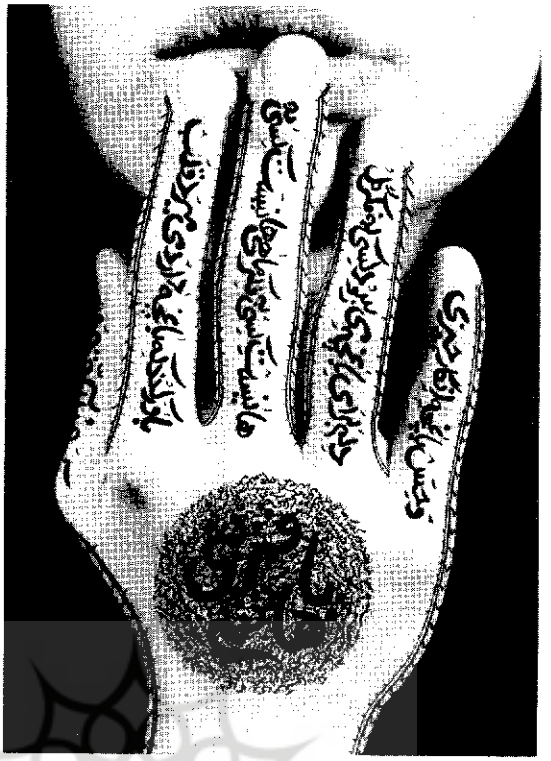
ش . ن: من معتقدم که همه‌ی افراد رابطه‌ای خاص با همه‌ی اشکال هنر روایتی دارند. همه‌ی ما دوست داریم هنگامی که می خواهیم روحیه بگیریم یا سرگرم شویم، برایمان داستان گفته شود. گوش دادن به داستان راهی برای گریزی موقتی از واقعیت شخصی خودمان و وارد شدن به واقعیت شخصی دیگر است. درنتیجه عموم مردم بیش از هر شکل هنری به سینما جذب می‌شوند. این امر ممکن است تاحدی ناشی از این حقیقت باشد که داستانگویی و به خصوص سینما و تلویزیون بخش عمده‌ای از فرهنگ عامه هستند. متأسفانه هنرهای تجسمی برای عموم مردم بسیار دور از دسترس و منزوی هستند و در اغلب موارد ارزیابی هر اثر هنری بدون درک رابطه‌اش با سایر مفاهیم و نهضت‌های عمده در تاریخ هنر عملاً ناممکن است. همچنین می خواهم متذکر شوم که آفریدن نوعی روایت که به زبان بستگی نداشته باشد بلکه به‌طور ناب در سطحی تصویری و صوتی عمل کند، چالشی بزرگ برای من بوده است. از آن‌جایی که این روایت غیرکلامی **(non-literal)**، انتزاعی و اغلب کاملاً دوپهلو است، بیننده باید به شدت بر تخیل خودش برای بیرون کشیدن معانی تکیه کند.

ج . م: به نظر می رسد که موسیقی و صدا در فیلم‌های شما بسیار مهم باشند. در **عصیانگر** توجه بر موسیقی و قدرت فراروی آن متمرکز می‌شود. آیا نقش صدا در فیلم‌های شما مشابه نقش دست‌خط در کار عکاسی شماست؟

ش . ن: بله یقیناً. موسیقی به تصویر آوایی می‌افزاید، به تصویر حیات می بخشد. این روش رویکردی بسیار مشابه با دست‌خط‌های خوشنویسی در عکس‌های من است، اما در حالی که زبان به ترجمه نیاز دارد موسیقی جهانشمول می‌شود و از همه‌ی مرزهای فرهنگی فراتر می‌رود. برای نمونه برای من دیدن واکنش حضار هنگام تماشای **عصیانگر** تجربه‌ای فوق‌العاده بوده است ـ آن‌ها در برابر جنبه‌های موسیقیایی قطعه کاملاً مجذوب و از لحاظ عاطفی برانگیخته می‌شوند. از آن به بعد موسیقی جنبه‌ی عمده‌ی آثار من شده است. همه‌ی فیلم‌های من دارای پارتیتوری نوپدید هستند که موسیقی‌دان و خواننده ایرانی سوسن دیهیم تصنیف کرده است. همکاری با او برای من تجربه‌ای خیال‌انگیز بوده است. او توانایی فوق‌العاده‌ای در پی بردن فوری به تصورات من در ابتدایی‌ترین مرحله در سطحی شهودی دارد. او علاوه بر استعداد طبیعی‌اش به عنوان یک خواننده آهنگ‌سازی شگفتی‌آفرین دارای درکی عمیق از موسیقی بومی سنتی و تسلطی تحسین برانگیز بر موسیقی الکترونیک بر اساس تکنولوژی پیشرفته است. همکاری او در آفرینش اثری بسیار تجربی هم در سطح آغازین و هم در سطح تعقلی اساسی بوده است.

ج . م: شما به تازگی **اشتیاق (Fervor)** را به پایان رسانده‌اید. یکی از موضوعات اصلی این اثر عشق رمانتیک است.

ش . ن: پس از **عصیانگر و جذبه** که موضوع پویایی مرد و زن را در رابطه با ساختارهای اجتماعی در اسلام و به خصوص در ایران مورد توجه قرار می‌داد، این پروژه جدید بر تابوهای مربوط به جنسیت و میل جنسی متمرکز است. تابوهایی که احکام فرهنگی درونی شده‌ای هستند که به علت همین ماهیت خود به ساختارهای اجتماعی‌سیاسی



امکان می‌دهند که تأثیر خود را در سطح عاطفی درونی اعمال کنند و خودشان را از طریق بیرونی و انطباق به تأیید مجدد برسانند. در جوامع اسلامی چنین تابوهایی از تماس زن و مرد در فضای عمومی مانع می‌شوند. برای مثال یک نگاه ساده گناه محسوب می‌شود؛ زیر پا گذاشتن این آداب تحمل نمی‌شوند. مردان و زنان با فشارهای درونی و بیرونی روبه‌رو هستند که هرگونه اشاره‌های جنسی را در فضای اجتماعی ممنوع می‌کند، با این وجود شگفت‌آور این است که این شکل کنترل همچنین باعث افزایش میزان جاذبه‌ی جنسی به علت احساس عمیق گناه و شرمی می‌شود که فرد در فضای عمومی تجربه می‌کند. روایت پروژه‌ی ویدئویی جدید من بر رویارویی یک مرد و یک زن متمرکز است که ابتدا در چشم‌اندازی باز و تک افتاده ملاقات می‌کنند، جایی که مسیرهایشان به‌طور تصادفی تلاقی می‌کند. در این جا هنگام عبور تنش جنسی شدیدی رخ می‌دهد، اما هیچ تماسی به‌وجود نمی‌آید. سپس این دو بار دیگر به‌طور اتفاقی به یکدیگر برمی‌خورند، اما این رویارویی در محیط کاملاً متفاوتی صورت می‌گیرد، در یک مراسم عمومی شلوغ که مردان و زنان با پرده‌ای از یکدیگر جدا شده‌اند. هدف این مراسم مبهم باقی می‌ماند؛ در حالی که این مراسم از جانبی مشخصات رخدادی سیاسی را دارد، از جانب دیگر به اجرای تئاتر شبیه است ـ مرد ریش‌داری پشت تریبون مردم را مورد خطاب قرار می‌دهد. این شخصیت کاریزمایی، در حال ایراد یک سخنرانی است، اندرزی اخلاقی درباره‌ی «گناه» ناشی از «امیال» او داستان یوسف و زلیخا را از قرآن روایت می‌کند ـ داستانی که [در شرق] به همان اندازه‌ی داستان رومئو و ژولیت در غرب مشهور است. زلیخا که مقهور اشتیاق است، سعی می‌کند که یوسف را اغوا کند. مرد پشت تریبون بر پیام داستان تأکید می‌کند و هم از زنان و هم از مردان می‌خواهد که خویشتن‌دار باشند و در مقابل نیروهای «شیطانی» به هر طریقی مقاومت کنند. همچنان که آهنگ سخنرانی تندتر و پرخاشگرانه‌تر می‌شود، برانگیختگی ابتدایی مرد و زن، و دلربایی کردن ملایم آن‌ها از فراز پرده، تبدیل به احساس عمیق اضطراب، سردرگمی و گناه می‌شود و نهایتاً به خروج شتاب‌آلود زن می‌انجامد. این روایت بدون این‌که پروتاگونیست‌های آن تماس مستقیم گفتاری یا جسمی داشته باشند پایان می‌یابد.

ج . م : عصیانگر ، جذبه و اشتیاق سه گانه‌ای را تشکیل می‌دهند. این سه اثر چه رابطه‌ای باهم دارند و آیا از همان ابتدا شما ساختن یک سه گانه را درنظر داشتید؟

ش . ن : جدایی جنسی و موضوع کنترل اجتماعی و ایدئولوژی مورد توجه و علاقه‌ی مداوم من در آثارم بوده است. من هرگز قصد ساختن این سه قطعه را به صورت سه‌گانه نداشتم، **اما** از شروع ساخت **عصیانگر** ساخته شدن هر قطعه به ساخته شدن قطعه‌ی دیگر انجامید، چراکه پرسش‌های جدیدی را درباره‌ی رابطه‌ی میان مرد و زن در اسلام برمی‌انگیخت. توازی‌ها و تفاوت‌های جالبی بین این سه پروژه‌ی وجود دارد. در هر دو قطعه‌ی **عصیانگر و جذبه** موضوع مرد و زن در رابطه با ساختار اجتماعی در اسلام از طریق مفهوم «متضادها» ارائه می‌شود. برای مثال **عصیانگر** که تأکید بر موضوع رابطه‌ی جنسیت با موسیقی و حذف زنان ایرانی از تجربه‌ی اجرای موسیقی است، تصویر و صدا و فضا با رشته‌ای از «متضادها» تعیین می‌شود: یک تئاتر خالی و یک تئاتر پر، عقلانی و غیرعقلانی، موسیقی سنتی، موسیقی غیرسنتی، اجتماعی و انفرادی. اندیشه‌ی زمینه‌ساز جذبه توصیف واکنش‌های متمایز مردان و زنان به فشارهای اجتماعی و سیاسی است، و من این واکنش‌های متفاوت را از طریق مجموعه‌های جدیدی از عناصر «متضاد» از جمله طبیعت و فرهنگ، عصیان و متابعت پیش‌بینی‌پذیر و پیش‌بینی‌ناپذیر نشان دادم. **اشتیاق** که بر دیگر «متضادها» متمرکز نیست، بلکه بیشتر به

«اشتراک‌ها» می‌پردازد. به نظر من مفهوم «تابو» در رابطه با جنسیت و عشق رمانتیک در جوامع اسلامی مسأله مشترک مردان و زنان

است ، گرچه اغلب این زنان هستند که مورد تحریم قرار می گیرند. بنابراین در این پروژه مردان و زنان دیگر در دو صحنه ی متقابل نمایش داده نمی شوند ، بلکه روی دو صحنه ی مجاور به نمایش درمی آیند. (در مراسم درون فیلم هم) به همان اندازه ی داستان رومئو و ژولیت در غرب مشهور است . گرچه یک پرده مردان و زنان را جدا می کند ، آن ها نزدیک یکدیگر هستند . و در حالی که در **عصبانگر و جذبه** تماشاگران مجبورند مداوماً توجه شان را به عقب و جلو منحرف کنند و به هر دو جانب بپردازند ، در این جا آن ها به توزیع یکسان توجه شان واداشته می شوند .

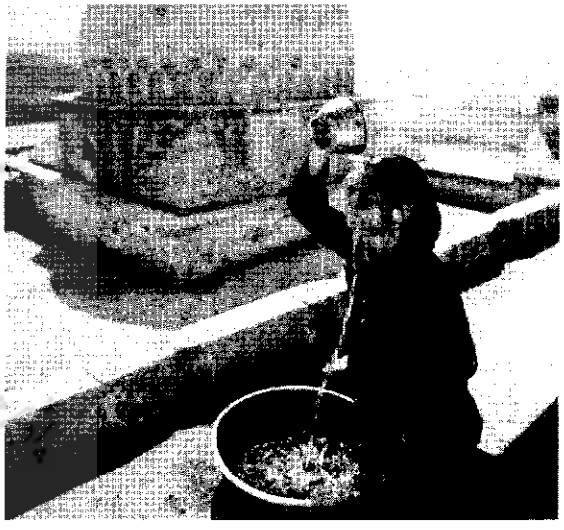
ج . م : پرده های موازی ، پرده های روبه رو ، نظرتان درباره یک پرده و ساختن یک فیلم سینمایی چیست ؟

ش . ن : من خیلی از اوقات به این مسأله فکر می کنم . همکارانم به خصوص مرا به فکر کردن در این جهت تشویق می کنند . اما من تنها وقتی می توانم خودم را به ساختن فیلم های سینمایی راضی کنم که بتوان آن ها را روی بیش از یک پرده نمایش داد . در حقیقت نیویورک را به هالیوود ترجیح می دهم !

منبع

Kunstalle wien and Serpentine Gallery, London, 2000.

Catalsgue for Shirin Neshat's Solo Exhibition,



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی