پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

نگاهی به نقاشی‌های فرهاد ضابطیان

اتوبیوگرافی نقاشانه

• احمدرضا دالوند

فقط هنگامی که نقاش نمی‌داند چه می‌کند، اثری نیکو به وجود می‌آورد. «ادگار دگا»

هنرهای تجسمی

هنرها

تا قبل‌از اختراع دوربین عکاسی، هنر نقاشی تنها مدیوم تصویر بشر بوده است. به‌طوری‌که ثبت یک چهرهٔ انسانی، تنها به دست نقاشان امکان‌پذیر بود. یعنی، به تصویر درآوردن حالات، حرکات و وجنات یک چهره، تنها با قرار گرفتن صاحب آن چهره به‌عنوان «مدل» (سرمشق، نمونهٔ اصلی: Model) مقدور بوده است. تصویربرداری از چهره، خواه با مهارت یک نقاش و خواه با تخصص یک عکاس، همواره یکی از راه‌های خلاق برای کشف خویشتن در متن واقعیت، در عالم رؤیا و نیز در حیطهٔ فناوری است. هنوز هم (و همیشه و تا وقتی انسان هست) تک‌چهره‌سازی یک هنر کاملاً انسانی، بی‌مرز و جهانی است. در تک‌چهره‌سازی، کار هنرمند به راه رفتن بر تیغه دیواری بلند و باریک می‌ماند: لحظات پر هیجانی که با نگاه‌های مکرر به خطوط چهرهٔ مدل به سرعت سپری می‌شوند. سنجیدن، دقت، ظرافت و هماهنگی دشوار دست و چشم و ذهن؛ اجرای تصویری که اگر نتیجه‌ای جز شباهت اثر با صاحب چهره دربی داشته باشد، چیزی به‌عنوان حیثیت برای هنرمند باقی نمی‌گذارد.

اساساً دقت در چهرهٔ انسان و خوانش چهره به مثابه منطقه‌ای روان‌شناسانه که اسرار بسیاری را از ژرفای ضمیر آدمی، مربی می‌سازد، از قرن‌ها پیش به‌عنوان یک کنجکاوی مقاومت‌ناپذیر، مورد توجه بوده‌است.

خوانش چهره «ساینگ‌مین» Saingmien قدمتی بیش‌از سه هزار سال دارد. چهره‌خوانی در زمان «کنفوسیوس» به کمال رسیده است. به گفته کنفوسیوس: «یک کودک نمی‌تواند چهرهٔ خود را تغییر دهد، اما فرد بالغ، خود مسئول ظاهر خویش است».

چهره‌شناسی، رازی بود که تنها در دسترس امپراتور چین بوده و سلاطین چینی همچون گنجی گرانبها، از آن محافظت می‌کردند. سال‌های طولانی، متخصصان ساینگ‌مین این علم را همانند رازی سربه مهر، بین خود محفوظ کردند و تنها از

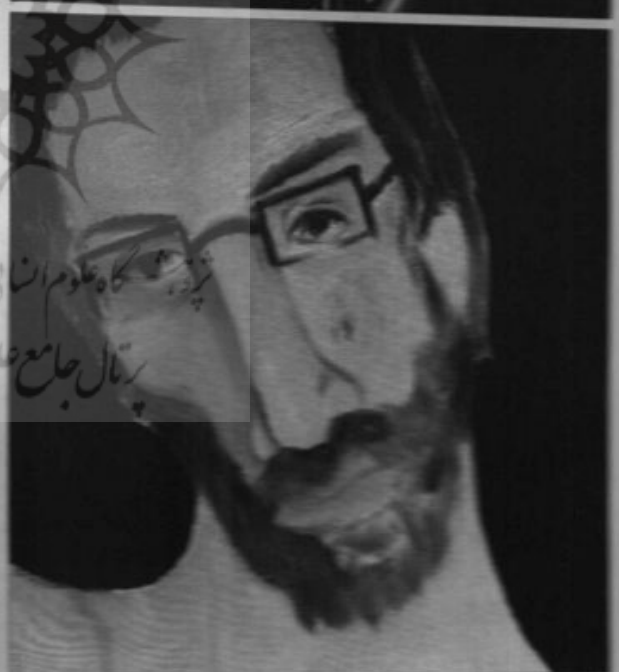
طریق نظام بسته استاد - شاگرد، به نسل‌های بعدی انتقال می‌یافت.

۲۲۱ سال قبل‌از میلاد مسیح (ع)، امپراتور «تسین - چه - ویشه» Tsin-che-wong حاکم چین مرکزی که شدیداً تحت‌تاثیر علم جادو و [illegible] (و از خطوط چهره شوم خود آگاه بود) دستور داد همه کتاب‌های [illegible] باره را بسوزانند. او معتقد بود که این کتاب‌ها ممکن است او را [illegible] شرور به مردم معرفی کنند. او حتی به نقاشان دربار خود دستور داد [illegible] کاملاً متفاوت از چهره‌اش رسم کنند، تصویری که رعایا را معتقد [illegible] مردی نیکخواه و نیکوکار است.

ساینگ‌مین، هنوز هم اهمیت خود را از دست نداده زیرا چهرهٔ انسان [illegible] اهمیت خود را از دست نمی‌دهد. زیرا چهره، آینهٔ روح انسان است.

همان‌طور که در مبحث آناتومی هنری، اندازه‌های [illegible] وجود دارد، در مورد چهرهٔ انسان نیز همین امر مصداق دارد اما تنها با [illegible] انگشت‌شماری از مردم، چنین نسبت‌ها و اندازه‌های [illegible] سیمای‌شان رؤیت می‌شود. درواقع، این تفاوت اندازه‌ها و نسبت‌ها [illegible] تفاوت در چهره‌های مختلف می‌شود. در ضمن، خیلی به ندرت ممکن است چهره‌ای دید که تمام و کمال «متقارن» باشد. به‌همین نسبت هم کمتر می‌توان چهره‌ای کاملاً «نامتقارن» پیدا کرد. معمولاً یا یک‌طرف صورت بلندتر و پهن‌تر از طرف دیگر است و یا بینی و دهان کمی دچار انحراف یا عدم‌تقارن هستند. به عبارتی، بیش‌تر مردم عضوی نامتقارن در چهره‌های‌شان دارند. جالب آن‌که بیش‌ترین میزان شناخت از رموز چهرهٔ انسان، به قبل‌از تکچهره‌سازی در نقاشی و عکاسی برمی‌گردد؛ به دورانی که ضبط و ثبت یک تصویر، به حافظهٔ انسانی وابسته بود، به دورانی که نقاشی از چهره نیز مهارتی استثنایی به حساب می‌آمد و تنها از عهده افراد خاص و انگشت‌شمار برمی‌آمد.

ساینگ مین و «سلف پرتره» Self-Portrait، هردو در جهان، بدون عکسِ قدیم پدید آمدند. تا قبل‌از اختراع عکاسی، نقاشانی ظهور کردند که توانستند چهره آدمی را آن‌چنان بر پرده‌های نقاشی ترسیم کنند، که تا قرن‌ها موضوع مباحث



روان‌کاوانه، زیبایی‌شناسانه و حتی در مواردی منشأ تئوری‌های دراماتیک و تشبیه عکس‌برداری پرتره در قرن بیستم شوند زیرا حجم سر، یکی از احساسی‌ترین و انسانی‌ترین احجام متقارن Symmetrical در طبیعت است و

مجال خوبی برای دو حرکت توأمان در اختیار هنرمند می‌گذارد:
یکی کشف خود و دقت در حالات و حرکات چهره خود، دیگری آزمونی برای درک صحیح هنر نقاشی است.

با دیدن نقاشی‌هایی که هنرمندان از چهرهٔ آدمی ترسیم کرده‌اند، اطلاعات بسیاری دربارهٔ یک دوران می‌توان به‌دست آورد. یکی از گونه‌های نقاشی از چهره، سلف پرتره است. سلف پرتره یا نقاشی از چهره خود، گاه مثل یک اتوبیوگرافی کوتاه عمل می‌کند و گاه می‌تواند انعکاس‌دهنده احساس فرد نسبت به خودش باشد. سلف پرتره به مثابه یک تقویم روزانه، یک اعتراف، یا روایت یک دوران است. گونه دیگر نقاشی از چهره، نقاشی از روی مدل است. اگر کسی بتواند یک تک‌چهره، با شباهت دقیق و سایه روشن‌ها و خطوط دقیق از مدلی که مقابلش نشسته ترسیم کند، در هر جای دنیا با مقبولیت بسیاری در میان عام و خاص مواجه می‌شود.

* * *

اما چهره‌هایی که فرناز ضابطیان ترسیم می‌کند، نه سلف‌پرتره‌اند که با استفاده از آینه و مهارت نقاش خلق شده باشند و نه از روی مدل زنده قلمی شده‌اند. ماهیت این آثار، به گونه‌ای است که ناگزیریم در شناسایی‌شان به دو نکته توجه کنیم: اول، برخی از آن‌ها را مثل یک «واقعه» در نظر آوریم. دوم، درباره تعدادی

از آن‌ها بدون پیش‌داوری قضاوت کنیم. زیرا این کار ما را به چنین نتیجه‌ای می‌رسانند که آن‌ها را همچون جلوه‌هایی از ضمیر ناخودآگاه بپذیریم. صور جریانات ناشناخته‌ای که از اعماق ضمیر ناخودآگاه سر برمی‌آورند، فقط فنی به مهارتی خیره‌کننده و به لحاظ روحی و ذهنی به قدرتی خلاق نیازمند است. و این دو خصلت با کسب تجربه و شناخت سرد و گرم زندگی در وجود هنرمند جوانه می‌زنند و ضابطیان، در هنوز نرسیده، همین سرمایه حیاتی است. گفتنی است که معدودی از هنرمندان به چنین کیفیتی دست یافته‌اند. آنان همان کسانی‌اند که با لفظ «استثنایی» از آن‌ها یاد می‌کنند. فرناز ضابطیان، اما با پیوستگی، استمرار و شهامت دل به تجربه سپرده و بلافاصله باید خاطرنشان کرد که او تا ایجاد پیوند میان خودآگاه و ناخودآگاه خویش، راه بسیاری در پیش دارد. اما به نظر می‌رسد، هنرهای بزرگی را نشانه رفته است. در برخی آثار ضابطیان، نوعی وقفه یا سکته فنی در فرآیند محض نقاشانه به چشم می‌خورد که او را به ترمیم و بازسازی اثر وامی‌دارد. اما هرچه در این راه صناعت بیش‌تری به خرج می‌دهد از جریان ناهوشیاری که به اثر یگانگی می‌بخشد، دورتر می‌شود. آثار فرناز ضابطیان به دلیل صداقت و احساس ناب و نیالوده‌شان قابل دفاع‌اند، و این، همان گوهر یگانه‌ای است که در آثار بسیاری از اساتید، روبه خاموشی نهاده و جایش را به ترفندهای تکنیکی و جلوه‌گری‌های تهی از احساس ناب داده است. می‌خواهم بگویم در کنار پرتره‌های درخشان و تلخ، اما مثل قطعات ادبی پراحساسی‌اند که با شتاب‌زدگی نوشته شده باشند، و به تصویری دست‌نوشته بامعنایی را می‌مانند که با خط‌خوردگی بر صفحه نقش بسته‌اند. خط‌خوردگی ممکن است روند دیدن متن را دشوارتر کند، اما لطف و معنای فهمیدن و دریافت معنی را از بین نمی‌برد وقار و متانت پنهان در پشت این چهره‌ها و چشم‌ها، چنین پس‌زمینه قابل دفاع و شرافت‌مندانه‌ای ریشه می‌گیرد. ضابطیان آن‌قدر که شور نقاشی کشیدن در سر دارد، کم‌تر به مراتب و مراحل تکنیکال توجه نشان می‌دهد. اما، هرگاه پرتره‌ای را به کمال بر پرده نقش می‌کند، نشانه‌های یک هنرمند خلاق اما تکرو و مستقل را از خود بروز می‌دهد. در بررسی آثار این هنرمند جوان، باید از قضاوت زودرس دوری کرد. او مثل یک جوینده، ضمیر ناهوشیارش را برپرده می‌ریزد و در اجرای این کار دشوار، به فکر چه‌گونه دیده شدن یا زیبا جلوه کردن نیست. اما فرآیند تغییراتی که طی این سال‌ها در آثار او به چشم می‌خورد، این نکته را آشکار می‌سازد که، رد پای یک موج تاریک، مغموم و سوگوارانه آرام آرام از پرتره‌های او رخت برمی‌بندد و نشانه‌های یک موج نیرومند و سرزنده، خود را عیان می‌سازد. چهرهٔ آدمی، برای ضابطیان، به مثابه منطقه‌ای که روان‌شناسی در آن غلیان می‌کند، به حساب می‌آمد. اما بتدریج، در چهره‌های او، تابش اندیشه، زیبایی و سکوت‌های معنادار را مشاهده می‌کنیم. □

جنایات بی‌عیب و نقص

ترجمه آرام محمدی

میترا تبریزیان متولد تهران (۱۳۳۱) ساکن شهر لندن، یکی از عکاسان و فیلمسازان نوآور و شناخته شدهٔ معاصر است. او تاکنون نمایشگاه‌های زیادی در موزه‌ها و گالری‌های بزرگ بین‌المللی دنیا برگزار کرده است. همچنین آثار او در موزه‌های شناخته شده‌ای همچون موزه ویکتوریا و آلبرت، موزهٔ لندن و... نگهداری می‌شود. تبریزیان هم‌اکنون در دانشگاه وست‌مینستر مشغول تدریس است.

هنرها غالب آثار تبریزیان بر هویت فرهنگی و جنسیتی این هویت متمرکز می‌شود و انقلاب همراه با رویکرد آشکار سیاسی است. گریزلدا پیلاک در مقدمه‌اش بر اولین کتاب عکس او با عنوان «رحم فاصلهٔ مناسب» می‌نویسد: «هنر تصاویر میترا تبریزیان فضاهای خیالی موقتی هستند که به تماشاگر اجازه می‌دهند با فاصله از اشکال مسلط جنسیت‌زدایی و نمایشگری بایستند. گونه‌هایی که در بسیاری از گفتمان‌های تجسمی معاصر یافت می‌شوند. پیلاک همچنین می‌نویسد که عکس‌های تبریزیان «عکاری‌اند که فعالیت‌هایی با عکاسی هستند. فعالیت‌هایی در آن نیز مصور می‌شوند». این تفاسیر متنوع موقتی را که می‌دهند که از طریق آن می‌توانیم با آثار جدیدتر ارتباط برقرار کنیم.

تا پایان دههٔ ۱۹۹۰ موضوع تصاویر تبریزیان جدی‌تر و اجرای زیبایی‌شناسانهٔ آن‌ها پالوده‌تر می‌شود. در فهم آثار تبریزیان توجه به ارتباط بین مجموعه‌ها و توالی یک حرکت روبه جلو قابل توجه است. پرداختن او به مستندنمایی کمپوزیت معاصر و سیستم سازمانی آن در مجموعه‌های بعدی، با درک عمیق‌تر از مباحث دههٔ ۸۰ و دههٔ ۹۰ دربارهٔ ایدئولوژی، روانکاوی، فمینیسم، جنسیت، نژاد و کلیشه‌هایش در فعالیت عکاسی و تصویر در مجموعه‌های قبلی‌اش تقویت می‌شود.

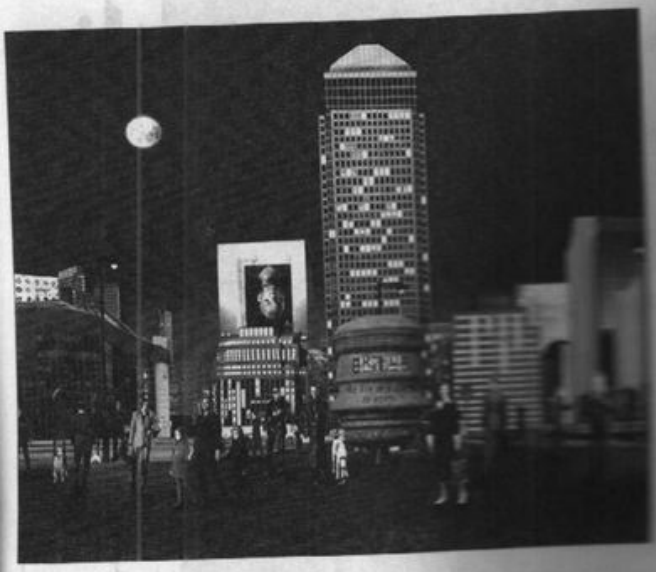
توجه و دید تبریزیان به مباحث نظری که آثارش را بسیار متفاوت می‌کند در تلفیق با فعالیت تجسمی‌اش اتفاقی و خارجی به نظر می‌رسد. این اشتیاق و اینها کاملاً جذب و ویژه فعالیت نیاورانه او شده است. به مباحثی همچون نظریه‌های فروید دربارهٔ ریشه‌های خودشیفتگی و بت‌واره‌پرستی تماشاگری لذت بردن از نگاه کردن. نظریه لاکان دربارهٔ مرحله آیینه‌ای، عقاید لورا مالوی درباره جنسیتی شدن نگاه. نظریه‌های کانرین کلمنت و جولیا کریستوا درباره «زن همچون بالماسکه». نظریه‌های دریدا درباره «تمایز». نظریه‌های فوکو درباره نگاه خیرهٔ قدرت و... را می‌توان در مجموعه‌های مختلف تبریزیان جست‌وجو کرد.

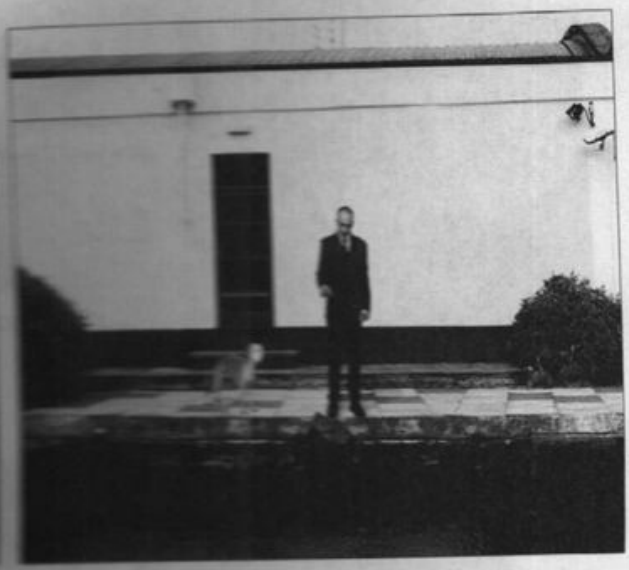
نویسن کتاب عکس تبریزیان با عنوان فراسوی محدودیت‌ها[۲]، که تعدادی از مجموعه عکس‌های او را دربرمی‌گیرد، همراه با مقالات انتقادی و تفسیرهایی از متفکران برجسته و شناخته شده‌ای همچون استوارت هال، فرانسست پاکتو، کریستوفر ویلیامز، هومی بابا و رُسی توماس است.

در انقلاب تصاویر مجموعه‌های مختلف این کتاب تأثیر تکنیک‌ها و قواعد سینمایی مشاهده می‌شود. آن‌گونه که استوارت هال می‌نویسد: «در این تصاویر ما با فرایندهای عکاسانه‌ای برخورد می‌کنیم که تحت‌تأثیر و الهام گرفته از شیوه‌های سینمایی هستند. بعضی از این تصاویر به معادل‌های سینمایی‌شان همچون فیلم سگ‌های انباری[۳] اثر تاکیشی کیتانو و کوئینتین تارانتینو ارجاع می‌دهند؛ این عکس‌ها تکنیک‌های عکاسی مستند، تبلیغات، فیلم و گزارش را برای آگاه ساختن بیننده از ایدئولوژی‌های پنهان در ساخت هویت‌های فرهنگی ترکیب می‌کنند و مکانیسم‌های ایدئولوژیکی را که مداوماً ما را با ایده‌آل‌ها، بسلسه مراتب‌ها و رؤیاها تغذیه می‌کنند، برجسته می‌سازند.

بخش‌بندی مجموعه مهم میترا تبریزیان، فاصله مناسب (۸۶ - ۱۹۸۵) است. فاصله مناسب یک کتاب عکس و همچنین یک کتاب درباره عکس‌ها و سیاست

پرتال جامع علوم انسانی





بازنمایی است. منشأ این مجادله در فرهنگ و بازنمایی را می‌توان در جستارهای گرایش‌های اوایل دهه ۸۰ جستجو کرد. این مجموعه یک پیشرفت چشمگیر در نقد سیاست بازنمایی از زاویه دید تفاوت جنسی و فرهنگی را نشان می‌دهد. تبریزیان در این مجموعه از قواعد فیلم نوآر برای شرح دیسان کردن نظامند (سیستماتیک) زنان استفاده می‌کند.

گریزلدا پولاک در مقدمه‌اش بر این کتاب جهان در ساخته فمینیسم بر فرهنگ بصری را پیگیری می‌کند. از نظر او پوشش دربارهٔ لباس مبل و صنعت به طور روزافزونی اهمیت پیدا کرده است. او می‌نویسد: به نظر می‌رسد تفاوت جنسی رادیکال دهه ۷۰، سنگینی قدرت منظم ایدئولوژیکی را تجربه کرده و نیز نیاز به یک فعالیت زیبایی‌شناسی ساختارشکنانهٔ سنتی که بتواند مقاومت احساس شده.

فاصله مناسب، نقشهٔ راه‌هایی را نشان می‌دهد که از طریق آن‌ها تفاوت جنسی و فعالیت عکاسی در دهه ۸۰ گسترش یافت. از طریق این گسترده‌تر فمینیستی با تأکیدش بر سیاست جنسی بازنمایی است که این آثار باید مطالعه شوند.

تبریزیان شهرتش را با مجموعه The Blues (۱۹۸۶-۸۷) تثبیت می‌کند و در این مجموعه که با همکاری اندی گلدینگ[۴] به اتمام رسانده، به کلیشه‌های نژاد و جنسیت در جامعه پسااستعماری متمرکز شده است.

تبریزیان در سال ۱۹۹۹ با مجموعه آرمان‌شهر مینی‌مال[۵] وارد فصل جدیدی از خلق آثارش می‌شود. او در این آثار از موج نوه سینمای ایران و تحولات فیلم‌های ایرانی طی دهه ۹۰، همچون فیلم گبه (۱۹۹۶) ساخته محسن مخملباف و طعم گیلاس (۱۹۹۷) از عباس کیارستمی دیده می‌شود.

تبریزیان در این مجموعه با بهره‌گیری از صحنه‌پردازی سنجیده و ترفندهای گوناگون بیننده را به درون یک فضای آشفته و نگران‌کننده جایی میان تخیل سینمایی و کابوس شهری می‌کشاند. آرمان‌شهر مینی‌مال ما را به درون قلمرو علمی - تخیلی و سرزمین رؤیاهای توهمزای شهر به عنوان ویران‌شهر آینده می‌برد. این‌جا همه‌چیز تقلیدی و پاستیش است. هر چیزی وانموده و همزاد حیوانی است. حتی علف زیر پاهای‌شان، چمن مصنوعی‌ای است که در آزمایشگاه تولید شده است. چشم‌ها و صورت‌های همه حتی بچه‌ها تهی و عاری از هر احساسی هستند. آن‌ها کر و لال‌اند. سکِ مردی که کت چرمی به تن دارد، هستی را بو می‌کشد. هیچ راه یا مسیر نگاهی با دیگری تلاقی پیدا نمی‌کند؛ صحنه‌ای از تنهایی مطلق و بدون ارتباط. همه‌چیز را یک هوای مهتابی نیمه‌روشن مصنوعی که نه شب است و نه روز فراگرفته است.

تبریزیان که این صحنه را پیش‌از عکس‌برداری ساخته است، از آن برای به تصویر کشیدن یک آینده ممکن که به آن اشاره کردم، استفاده می‌کند. او معتقد است که ما اکنون نیز به نوعی در چنین فضایی زندگی می‌کنیم. این مجموعه یک کابوس جسورانه، جاه‌طلبانه و نوآورانه است که تبریزیان با کاوش در ملاحظات تجسمی و بحث‌های نظری دو دهه اخیر قرن بیستم شکل داده است و در آن یک نقد دامنه‌دار و از لحاظ بصری چالش‌گر از زندگی معاصر را شکل می‌دهد.

مجموعه بعدی تبریزیان، فراسوی محدودیت‌ها (۲۰۰۱ - ۲۰۰۰)، یک طیف‌نگاری عمیق با تفکرات جهان اجتماعی و سیاسی معاصر را به گونه‌ای بازنمایی می‌کند که می‌توان آن را شکلی از تصویرپردازی پساساختارگرا خواند. تبریزیان در این مجموعه پیش‌گویی‌های مرگبار بودریار دربارهٔ از بین رفتن معنا در جهان وانموده‌ها را بازتاب می‌کند. اما در این‌جا موضوع این نیست که آیا بودریار درست می‌گوید یا نه؟

فراسوی محدودیت‌ها از موضوعاتی همچون انحطاط مشارکت سیاسی توده‌ها، خنثی شدن نقد و انتقاد، ضعف مقاومت مردمی و فروکش کردن سیر سیاست‌های دموکراتیک در آن‌چه «نظم نوین جهانی» خوانده می‌شود استفاده می‌کند، بدون آن‌که تمام اغراق‌های استراتژیک اکثریت خاموش بودریار را ببلعد. می‌توان در این آثار دریافت که اقتصاد جهانی نوین ضرورتاً «اقتصاد نشانه‌ها» است و این‌که مرزهای بین واقعیت و حاد - واقعیت[۶] در عصری که با رسانه‌ها اشباع شده است محو می‌شوند. به نظر می‌رسد تبریزیان در این مجموعه نظر بودریار درباره وانموده‌ها[۷] و پیشی گرفتن آن‌ها از «واقعی» را پذیرفته باشد اما بر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

که برای‌مان اتفاق می‌افتد، می‌تفاوت می‌شویم و این می‌تفاوتی، است که من آن را نگران‌کننده می‌دانم. منظور من از بی‌تفاوتی انتخاب‌کننده نبودن از یکسو و از دست دادن هرگونه ارزیابی انتقادی یا استراتژی‌های مقاومت از سوی دیگر است.» بودریار می‌گوید: ما در جامعه‌ای بیش‌از حد اشباع شده با تولید بیش‌از حد و از مهار خارج شده اطلاعات، تصاویر، کالاهای مصرفی و... زندگی می‌کنیم، جایی که ما دیگر نمی‌توانیم انتخاب‌کننده باشیم.

تیم برتون در اثر بعدی‌اش با عنوان اکثریت خاموش[10] (۲۰۰۲ - ۲۰۰۱) در تصویری استریوسکوپیک جمعیت زیادی را نشان می‌دهد که صبح‌ها با عجله از ایستگاه مترو بیرون می‌آیند و به طرف مراکز تجاری می‌روند. این جمعیت همان اکثریت خاموشی هستند که در فضاهای مصنوعی، تمیز، نیمه‌روشن و مردهٔ آرمان‌شهر مینی‌مال غایب هستند. برعکس بی‌تحرکی و سکون اشخاص در آرمان‌شهر مینی‌مال، جمعیت کارمند در اکثریت خاموش پرتحرک هستند. اما آن‌ها همان پرولتاریای اداری شهری نیستند که خوب لباس پوشیده، خوب تغذیه شده‌اند و بر پل لندن قدم می‌زنند یا از خیابان کینگ ویلیام در سرزمین بابر[11] تی‌اس. الیوت پایین می‌آیند.

مجسمهٔ بعدی تیم برتون که در سال ۲۰۰۲ آن را خلق می‌کند، زمان از دست رفته[12] است. پیداز رکود اقتصادی ژاپن در دهه ۱۹۹۰، هنگامی که بسیاری از تاجران کوچک ورشکسته شدند، بعضی تاجرها بدون هیچ حرفی لباس‌های‌شان را پوشیدند و در صبحی بدون آن‌که چیزی دربارهٔ کارشان به خانواده‌های‌شان بگویند، خانه را ترک کردند. بعضی از آن‌ها هرگز برنگشتند و در شهر ناپدید شدند. آن‌ها خودشان را به خاطر شکست سرزنش می‌کردند. زمان از دست رفته زنان و مردان تاجری را در سنین ۴۰ تا ۵۰ سالگی به تصویر می‌کشد که لباس کار پوشیده‌اند اما در مکان‌هایی غیراز محل کار بین ساعت‌های ۹ صبح تا ۶ بعدازظهر ظاهر می‌شوند. همانند تاجرهای ژاپنی که قادر نبودند خود را با شرایط جدید وفق بدهند، شخصیت‌ها در این مجموعه خارج از مکان خود و سرگردان به نظر می‌رسند. انگار که نمی‌دانند با خودشان چه‌کار کنند! بعضی‌ها از ترک خانه سر باز می‌زنند و برخی دیگر در شهر گم می‌شوند.

این پروژه نقدی است بر فرهنگ جمعی ما به سمت و سویی می‌رویم که جوان‌ها بیش‌از پیش تبدیل به بتواره می‌گردند و میانسال‌ها از کار افتاده می‌شوند و به طور روزافزونی برای بازنشستگی زودتر از موعد تشویق می‌شوند درحالی‌که جوان در گذشته نما و ظاهر داشت و پیر، عقل. اما اکنون به نظر می‌رسد این هر دو را برنده شده است!

به این ترتیب این مجموعه مفهوم سن‌گرایی را با تصویر کردن احساس افراد غیرفعال شدن و از کار افتادگی و شکست کامل و زیبایی‌تر جامعه‌ای که به می‌رسد در آن کار و رقابت از دیگر ارزش‌ها [illegible] است. در سطحی دیگر، این مجموعه بیانیه‌ای کنایه‌آمیز بر [illegible] است و این‌که تلوان هویت کورپوریت‌مان را می‌دهیم.

یکی دیگر از مجموعه عکس‌های مهم کیتانو [illegible] است که آن را در سال‌های ۲۰۰۳ تا ۲۰۰۴ کار کرده است و [illegible] دیگر، بعداز برخی عکس‌های مجموعه قبلی‌اش [illegible] می‌پردازد. تصاویر مجموعه جنایت بی‌عیب و نقص که [illegible] فیلم‌های جنایی هستند بر لحظه‌ای قبل یا بعداز جنایت متمرکز می‌شوند. با وجود این حادثه بیرون از قاب اتفاق می‌افتد. جایی که [illegible] می‌کشند عکس‌العمل مردم است چه آن‌ها قبلی [illegible] شاهد. برخلاف عکس‌های فیلم‌های جنایی که در آن‌ها [illegible] غافلگیری، جاخوردن یا وحشت هستیم. شخصیت‌ها در [illegible] جنایت بی‌عیب و نقص در بیش‌تر موارد بیانگر می‌خوابی، هستند یک بیان بی‌روح، مشابه شخصیت‌های فیلم‌های کارگردان ژاپنی، ناگیشی کیتانو در جامعه‌ای اشباع شده با خشونت جایی‌که ما نسبت به آن ایمن می‌شویم. عنوان جنایت بی‌عیب و نقص همچون کنایه‌ای برای ارجاع نه به خود جنایت بلکه به عکس‌العمل ما در برابر آن است. یا به بیان دقیق‌تر جنایت وقتی بی‌عیب و نقص خواهد بود که توجه کسی را برنینگیزد. به این ترتیب خشونت اعمال می‌شود بدون آن‌که کسی متوجه شود.

کیتانو تصور خشونت را به ورای مرزهایش می‌برد؛ شخصیت اصلی (که انگلیسی آن را بازی می‌کند) نهایتاً اهمیت ندارد بکشد یا کشته شود؛ او طرح را رها می‌کند و این یک استراتژی عمدی و سنجیده برای نشان دادن خشونت به عنوان یک چیز بیهوده است.

تیزیان در مجموعه جنایت بی‌عیب و نقص، به دور از تقلید صرفِ گفتمان‌های سینمایی فیلم‌های جنایی معاصر یا ارائه نقد اخلاقی خشونت موجود در آن‌ها، سطح این فیلم‌ها را از درون مرور می‌کند. او با برگرفتن تصاویر از لوکیشن‌های [illegible] گونه‌نشان و صحنه‌پردازی دوباره آن‌ها در «بافت‌های [illegible] خشونت نژادی و جنسی» به آن‌ها معنایی متفاوت و عمیق‌تر می‌بخشد. [illegible] و جنسی خشونت که در دنیای بدگمانانه و کاریکاتوری تارانتینو [illegible] می‌شود.

[illegible] تیزیان در این مجموعه ابهام‌های زیادی پیرامون نژاد، تفاوت، [illegible] و خشونت، ترس و آسیب‌پذیری را که گفتمان فیلم‌های هیجان‌انگیز [illegible] معاصر به عمد طوری طراحی شده‌اند که آن‌ها را سربسته باقی بگذارند، [illegible]

این مجموعه می‌تواند یک ارجاع استعاری به خشونت جمعی باشد. برای مثال [illegible] به هر قیمتی معامله را شکل دهد. این تفسیری است بر عادات [illegible] معاصر این‌که تجارت باید بدون توجه به شرایط موفق شود و هرکسی [illegible] است. تابلوی صبح مرده[15] شکل متضادی با زندگی پرجنب و [illegible] کورپوریت را نشان می‌دهد. گروهی از تاجرها در مقابل یک‌سری از خانه‌های متروکه به نقطه‌ای بر زمین در بیرون از تصویر خیره شده‌اند. هیچ احساسی بروز داده نمی‌شود. آن‌ها به چه چیزی نگاه می‌کنند؟ لاشهٔ یک مرده رقیب یا رقبای مرده؟!

همه مکان‌ها در این مجموعه «فضاهایی از کار افتاده و بی‌مصرف» هستند. جاهایی که کسی نمی‌خواهد آن‌جا باشد؛ یک زباله‌دانی، یک دستشویی قدیمی، یک ادارهٔ قدیمی، خیابان تک افتاده و... بنابراین برخلاف زندگی کورپوریت، از مجللی، راحتی و دلبخواهی نشانه‌ای وجود ندارد. شهر در این‌جا ناراحتی و نامطلوبیت را نشان می‌دهد و بر سویهٔ تاریکِ رؤیای کورپوریت دلالت می‌کند.

در عکس دیگری از این مجموعه با عنوان «بوالهوسی سفید»[۳] مرد سیاهپوست هم شکارچی است و هم شکار شده. حیوانِ در حال رفتهٔ دستنشیی و قیافهٔ خشک و بی‌رمق مرد سیاهپوست همگی کاریکاتور و برداشتی به هم ریخته است. نگاه او همچون نگاه سیاهپوستی که در تابلوی سر گشتنه از مجموعه The Blues به تصویر کشیده می‌شد نگاه می‌کند. میان ترس و وحشت معلق است. به نظر می‌آید او میان کلیشه‌های سفیدها و تعلق خاطرش به سفید گیری دستنشیی‌ها دا تیپ‌های دوبیلی‌اش حس شده باشد.

مجموعه سوم[۳] (۲۰۰۵-۲۰۰۵) یکی دیگر از مجموعه عکس‌های تبریزیان که آن را «عکاری ادی گلدینگ و راف‌کت»[۳] به اسم رسانده شامل سیاه‌پوست از قواعدی است که به طلاق مختلف در عزت زندگی می‌کنند. هر تصویر یک محیط‌پردازی ظریف است و موضوعات را چنان نشان می‌دهد که انگار از یک فیلم مستند از زندگی‌شان برداشته شده است. متن‌هایی که خلاصه‌ای اجمالی از سیاق و موقعیت شخصیت‌ها ارائه می‌دهند این تصاویر را همراهی می‌کنند.

تبریزیان در این مجموعه به موقعیت قواعدی می‌پردازد که هم در داخل و هم در خارج از مرزهای کشورشان در عزت زندگی می‌کنند. گویی دغدغهٔ او یافتن هنگامی که چیزی برای از دست دادن ندارند و همچنین همزمان امکانات هر عکاسی برای مستند کردن واقعیت را نیز به آزمون می‌گذارد.

تبریزیان توجه را به یک وضعیت جهانی می‌کشاند و از یکسری مباحث تاریخی - انتقادی و روانکاوانه برای انتزاع حقیقی به یک شکل درمانگ استفاده می‌کند. درواقع هیچ‌کس نمی‌تواند به یک گذشته آرمانی شده برگردد. هرچند این لزوماً مجموعه افسردگی و ناامیدی نمی‌نماید. تصاویر این مجموعه یک آزمون مستندگاری را در سال قواعدی نشان می‌دهند که داستانی آسیب‌پذیرترین و ستمدیده‌ترین افراد باشند. از نظر تبریزیان زنده ماندن یک عمل مقاومت است. زنده ماندن برای ماندن امکان برگشت به موقعیت قبلی، برای محفوظ داشتن حق هویت هر فرد برای خود.

تبریزیان در اثری دیگر با عنوان تهران ۶-۲۰۰۶ (۲۰۰۶-۲۰۰۶) پانوراماهایی از یک منطقه مسکونی مدرن در حومه این پایتخت بسیار بزرگ را نشان می‌دهد. در این عکس گروه ناهمگنی از مردم در حال حرکت به سوی خانه یا در حال قدمزنی در یک فضای باز هستند. در پس‌زمینه شبکه‌ای از سیم‌ها که نشانه‌ای از مدرنیته و ارتباطات هستند، دیده می‌شود.

هدف این عکس پانوراما ارائه یک تصویر مستقیم و واقعگرایانه است. در میان این مکان خاکی حومه شهری، نگاه‌های طفره‌آمیز، بتون‌های پس‌زمینه و چادرهای مسکن، چیزهایی فراواقعی ظاهر می‌شوند؛ عناصری همچون درخشندگی کفش‌های قرمز یک دختر. این عکس همانند فیلم‌های رُی اندرسن، کارگردان سوئدی، یک تصویر پیچیده است که در آن هر جزیی عهده‌دار معنا است. مرکز آشکاری ندارد و پیام و تفسیری به بیننده تحمیل نمی‌کند. در عوض یک حالت Mood منتقل می‌شود، فاصله‌ای بیگانه‌کننده میان مردم، معماری و منظره.

تبریزیان همراه با هفت عکاس از کشورهای مختلف مأمور عکاسی از یک ساختمان غیرعادی و بحث‌برانگیز به نام «وال هاوس» در هلند شد تا هر کدام تفسیر خود را از این ساختمان به تصویر بکشند. ویژگی برجستهٔ این ساختمان که در اصل به عنوان یک ساختمان مسکونی طراحی شده است، عدم احساس خلوت و انزوای در یک فضای خصوصی است. تبریزیان با تمرکز بر این ویژگی، به تصور جامع‌تر خصوصی در برابر عمومی می‌پردازد. او از این ساختمان به عنوان تمثیلی برای نشان دادن تضعیف شدن خصوصی و بحران هویت در جهان تحت سیطرهٔ رسانهٔ معاصر استفاده می‌کند.

تبریزیان در مجموعه پروژه وال هاوس[۳] (۲۰۰۷-۲۰۰۷) تابلوهایی خلق می‌کند که یادآور فیلم‌های هنری اروپایی دهه‌های ۱۹۶۰ و ۷۰ به ویژه فیلم‌های کارگردان ایتالیایی، میکل آنجلو آنتونیونی است.

آنتونیونی در فیلم‌هایش از رویکرد سنّتی به تصور داستان‌گویی دور می‌شود. در فیلم‌های او اغلب اتفاقی نمی‌افتد. این فیلم‌ها که پر از شخصیت‌هایی پوچ و بی‌هدف هستند، اغلب بر «از خود بیگانگی» در دنیای مدرن متمرکز می‌شوند. همان‌طور که آنتونیونی در یکی از نقدهای بسیار تیزبینانه‌اش به درستی اشاره می‌کند به نظر می‌رسد این از خود بیگانگی تأثیر یک سازمان اجتماعی خاص

باشد نه یک واکنش عمومی به مشکلات زندگی مدرن، به زندگی به طورکلی، بلکه این قسمت ویژه از زندگی اجتماعی است که بی‌معنی می‌باشد.

روایت‌ها در این مجموعه شخصیت‌های فیلم‌های آنتونیونی را در حال طفره رفتن می‌دهند و بدین ترتیب به طور تمثیلی به بحران هویت در جهان رسانه‌ای شده و کوربیوریت معاصر اشاره می‌کنند. در این جا خانه نمادی از کنترل و حکومت است و مکانی برای احساس راحتی و خلوت. همانند فیلم‌های آنتونیونی در این روایت‌ها نیز چیز زیادی اتفاق نمی‌افتد. این مجموعه از یک رویکرد فاصله‌دار به تصویر چشم‌چرانی و نمایشگری و وجود بی‌هدف و بی‌منظور ما [illegible] شاید خوانش متضاد با رویکرد بالا، رمانتیک‌زدایی از [illegible] برای راحتی، امنیت و فرار از واقعیات بیرون باشد. از [illegible] مجموعه می‌خواهد یک بازنمایی داستانی از [illegible] مجموعه از دو دسته تصاویر مکان‌های داخلی، همچون [illegible] خانه (دستشویی، اتاق‌خواب، آشپزخانه ...) و تصاویر [illegible] شده است. با وجود این همیشه یک چیز مقدر [illegible] درون می‌شود که باعث ایجاد یک ابهام می‌گردد [illegible] سرش بیرون از کادر تصویر است. او خوابیده [illegible] زنی هنگام ورود به اتاق مضطرب به نظر می‌رسد [illegible] است؟) و یا ابهام از طریق مبهم ریختگی به تصویر [illegible] در نگاه به بیرون ما (در بیش‌تر تصاویر) [illegible] فضاهای عمومی قرار گرفته است؛ و این اشاره‌ای است به این‌که تفکیک بین خصوصی و عمومی محو شده اما هنوز رازآلودگی‌اش باقی مانده است (یک زوج که به نظر می‌رسد در خیابان قرار ملاقات گذاشته‌اند دو مرد با هم روبه‌رو می‌شوند. زنی با اشتیاق منتظر است).

بنابراین روایت‌ها تلاش می‌کنند که درونیت را به تصویر بکشند. برای مثال حالات عاطفی درونی را به شکل زنده حالات و همکنش بین شخصیت‌ها به تصویر می‌کشند. چیزی که این دو دسته از تصاویر را کنار هم می‌آورد جداافتادگی و انزوا است: جداافتادگی از محیط و میان افراد. سوژه‌ها یا به تنهایی تصویر شده‌اند و یا اگر در کنار یکدیگر هستند، به نظر می‌رسد که با هم ارتباطی ندارند. این برخورد شبیه دیدگاه آنتونیونی در فیلم‌هایش به عدم ارتباط میان افراد و محیطشان است. □

پانوشت:

Correct Distance .١١

Beyond The Limits .١٢

Reservoir Dogs .١٣

Addy Gibbins .١٤

Silent Majority .١٥

The Perfect Crime .١٦ Lost Tribe .١٧

Border .١٧ White Knights .١٦ Morning Dead .١٥ Pulp Fiction .١٤

Wall House Project .٢٠ Tehran 2006 .١٩ Zodiac .١٨

منابع:

McGrath, Roberta(1992). Correct Distance by Mitra Tabrizian. Feminist Review. No. 40 (Spring). pp: 115-117

Hall, Stuart(2004). Mitra Tabrizian: Beyond The Limits. London: Steidl.

Bhabha, Homi(Interview by)(2004). Mitra Tabrizian: Beyond The Limits. London: Steidl.

http://www.mitratabrizian.com

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی