آنِ کشفِ نادیدگی

نگاهی به «عکس‌های جدیدتر» محمدرضا میرزایی در گالری اُ، اسفند ۹۳

مهران مهاجر

محمدرضا میرزایی
عکس‌های جدیدتر
۵۴×۴۰ سانتی‌متر
۱۳۹۳
Mohammadreza Mirzaei

دیدِ روز با شنیدِ شب جمع شد و ندانست که از چه شنید و نشناخت که امروز چه دید.

تذکرة‌الاولیای عطار

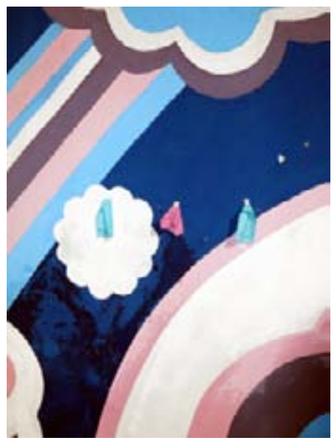
خرده‌کاوی‌هـای محمدرضـا میرزایـی در «عکس‌هـای جدیدتـر» چیز خاصـی را نشانـه نگرفته‌انـد، مکان خاصـی را نشان نمی‌دهنـد و زمان خاصی را وانمی‌گویند، هر چند بیشتر شب‌نگاری‌اند. دیوار سنگی، دیوارِ بلوک‌هـای سیمانی، دیوار رنگارنگ و برچســب‌ها، علف‌هایی این‌سو و آن‌ســو، ایــن‌ور و آن‌ور کــفِ آسفالــتِ خیابان، مشمایــی پلاستیکی با نیم‌نوشته‌هایی وارونه، پارچه‌ای گلدار، احیاناً گوشه‌ای از مبل، آن کنج‌واره، شیشهٔ خودرو، تور بازی تنیس، لوله‌ای زنگ‌زده، بخشی از یک تانکر فلزی، سنگ‌هایی برهم‌انباشته و چیزهای دیگری از این قبیل، موضوع عکس‌های عکاس‌اند. هیچ مجموعه‌ای با حد و رسم تعریف شده و معین نمی‌تواند اینها را در خود بگنجاند. تنها شاید بتوان گفت اینها همگی موضوع‌هایی هستند که می‌توان از آنها عکس گرفت. انگار عکاس می‌خواسته به ما یادآوری کند گسترهٔ موضوعی عکاسی چه اندازه فراخ است و دوربین چه طور می‌تواند بی واهمه و با جسارت هر چیزی را به ما نشان دهد و نگران نباشد آن چه به ما می‌نمایاند فی حد ذاته چه اهمیت و اعتباری دارد. شاید با این کار عکاس اشاره‌ای دارد به این که دوربین آزادیِ دیدن را بیشتر می‌کند، جهان را بازتر می‌کند، هر چند با همین عکس‌های بسیار بسته. دست گرفتنِ دوربین همزادِ خواستِ پرخطرِ دیدن است. عکاس با نور فلاشِ دوربینِ خود دور و برش را کاویده ــ به گمانم کاربرد کاویدن بر فعل عکّاس درست نباشد، شاید بهتــر است عبارت نگاهی انداختن را به کار بریم، یا حتی شاید بهتر باشد بگوییم نگاهش در آنی به موضوع افتاده؛ انگار عکس‌های میرزایی حاصلِ تلاقیِ بختیارِ نگاهِ درونِ دوربین است با چیزی در بیرون. نور فلاش ابزاری است که مؤکداً کنشِ بنیادین دوربین یعنی گســست از پیوستار مکان و زمان را برجسته می‌سازد، اما در این عکس‌ها نه هویت مکان روشن است و نه حال و هوای زمان. حتی در برخی موارد درست نمی‌توان تشخیص داد کجا درون‌گاه است و کجا بیرون‌گاه. دوربین آن‌اندازه نزدیک شده که مکان از مکانیت و شیء از شیئت خود تهی شده و هم‌هنگام نور چنان تابیده که ریزریز این تکهٔ برجامانده از مکان، پیشِ چشم‌های بیننده فاش شده، و گاه این فاشْ‌گویی چنان گزاف شده که بخش‌هایی از فضا یک‌سره نور شده و شــیء در تلألوی نور نهان گشته است (عکس‌های دو سنگ، گوشهٔ مبل، کنج‌واره). بنابراین از یک سو دوربین با تمهید نزدیکی، در بازنمایی بخل ورزیده و پرده‌پوشی پیشه کرده و از سوی دیگر نور را چنان پرده‌درانه تابانده که خود حجاب شده و ما ناگزیر از کشفی دوباره در میان این ناسازه‌ها.

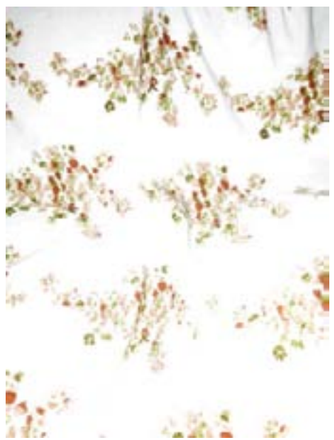
این کشف دوباره چیســت؟ سادگی و پیش‌پاافتادگیِ موضوع عکس‌های میرزایی از یک‌سو و بسته‌گی و انسداد این عکس‌ها از سوی دیگر، کار کشف را سخت و دشوار می‌سازد یا بهتر است بگوییم سهل و ممتنع می‌کند؛ به سختی و در عین حال سادگیِ بلوک‌های سیمانی و آسفالتِ کف عکس‌هایش. اما میان همان بلوک‌ها هم درزهایی هست و در سطح آسفالت هم خراش‌هایی کــه راه را باز می‌کنند. انگار از ایــن باریکه‌راه‌ها باید رفت. به نظر می‌آید موضوعات این عکس‌ها میان امر بازشناختنی و نشناختنی در تعلیق هستند. حفظ تعادل این تعلیق کاری است بس دشوار. گاهی که این تعادل از یک سو به هم می‌خورد چیزهای درون عکس خیلی راحت فاش‌گویی می‌کنند و کاری را دیگر برای بیننده نمی‌گذارند ــ مثلاً علف‌ها یا دیوار سنگی که تعین‌یافته‌گی خاص هم ندارند و به هر جایی تعلق می‌یابند؛ و گاهی که تعادل از یــک سوی دیگر به هم می‌خورد چیزهای درون عکس زایل می‌شوند و انگار ما با تصویری ناپیکرنما و انتزاعی روبه‌رو می‌شویم ــ کنج‌واره، شیشهٔ خودرو، دیوار رنگارنگ ــ و از حیطهٔ عکس‌های سردستی بیرون می‌شویم و از جایی دیگر سر در می‌آوریم که خیلی از جنس این عکس‌ها نیست. اما آن‌جا که این تعادل ناپایدار دمی می‌پاید (البته که این پاییدن و دل دادن به این تعادل به دیدهٔ بیننده نیز بسته است)، در زنگ‌زدگی‌های میله‌ای در فضای تاریکِ درخت‌ها، در نوشته‌های وارونهٔ نیم‌پوشیده، در شیار تیرهٔ میان دو سنگِ نورِدیده، در سفیدیِ رنگِ آماسیدهٔ تانکرِ آب، و در خراش‌های کف آسفالت، می‌توان حیران شد و می‌توان یافت و می‌توان فهمید. حیرانی و یافتــن و فهمیدنی که هم از جنس خــاص دیدن با دوربین است، هم در بافت تجربهٔ زیستهٔ ما می‌نشیند و هم چیزکی به آن می‌افزاید. آن هم‌نشینی در بافت و آن چیزک را در همان خراش و شیار و زنگ‌زدگی و آماسیدگی و الخ می‌توان جست؛ و البته این جســتن هم خصلتی فردی دارد، هم زیرمعناهایی اجتماعی و فرهنگی با خود می‌آورد و هم از راه روزنهٔ دوربین عبور می‌کند ــ مرادم از این زیرمعناها خرده‌ریزه‌هایی است از موقعیت بلافصلِ پیرامون‌مان، که در جزئیاتِ یادشده نمود پیدا می‌کنند و اتفاقاً کارکردی دقیقاً مجازی دارند و نه استعاری.

از چشم‌اندازی دیگر، عکس‌های میرزایی میان زیبایی و زشتی در نوسان‌انــد، گاه در شکل و در مضمون و یا در یکی از این دو ساحــت به سوی زشتی می‌رانند ــ بســتنی کف جوی و بلوک‌های سیمانی ــ و گاه نیز در این دو ساحت یا یکی از آنها به زیبایی میل می‌کنند ــ پارچهٔ گلدار و کنج‌واره، و گاه نیز در تعادلی ناپایدار میان این دو معلق می‌مانند و این‌جا آن‌جایی است که بیشتر می‌توان عکس‌ها را دید زد ــ مثلاً باز هم تانکر آب، مشمای با نوشته، میلهٔ زنگ‌زده و کف آسفالت.

این شیوهٔ عکاسی سهولت و امتناع عمل عکاسی را در حادترین شکل خود نشان می‌دهد، و این موقعیت حاد هم عکاس را در خطر می‌اندازد و هم بیننده را. این شیوهٔ کشف جهان بی‌تاریخ نیست و اگر به این تاریخ نگاه کنیم می‌بینیم که حتی به جاروی تالبوت (۱۸۴۰) هم تکیه کرده است. و البته انبانهٔ این متکا را می‌توان با نام‌هایی پر کرد از قبیل بلاسفلد و حتی من ری و موهوی نادی، و نیز وستون و کرتز و اونز، تا اگلستون و تیلمانس و بوستامانت، و حتی وال و اُروز کو و فِلدمن و نیز بخشی از سنّت پرمایهٔ عکاسی ژاپنی. این شیوه بیشتر از دل سازوکار دوربین و پیاده‌روی آن پرسه‌زن مشهور ــ همان شهرنشین ناشناس شهر امروز ــ بیرون آمده تا یک سنّت تصویری دیرینه. و نمود آن را افزون بر آثار عکاسان نام‌دار در لابه‌لای آلبوم‌ها و بایگانی‌های شخصی و عمومی و امــروز در این سو و آن سوی فضاهای مجازی می‌توان یافت. در همهٔ نمونه‌های کام‌یاب این انبوهه، شیوهٔ کشف و کنش را دشوار بتوان ترجمهٔ زبانی کرد و همین نکته شاید کشف دیداریِ چنین کارهایی را لذت‌بخش‌تر و ویژه‌تر می‌کند.

کیــف و هراس هم‌هنگام کار میرزایــی در آن است که با یقین نمی‌توان به فردای آن چشم داشت و در عین حال می‌توان از «خرده‌حال»های ناپایای آن لذت برد.





(دوتصویر)
محمدرضا میرزایی
عکس‌های جدیدتر
۵۴×۴۰ سانتی‌متر
۱۳۹۳
Mohammadreza Mirzaei