چه کسی می‌نگرد؟

کوتاه دربارهٔ *«به ما نگاه کنید»* اثر *مهشید نوشیروانی*

پویا کاظمی

نمایشگاه *مهشید نوشیروانی* تحت عنوانِ *«به ما نگاه کنید»* در تاریخ ۱۹ اردیبهشت تا ۱۳ خرداد ۱۴۰۰ در *گالری امکان* برپا شده‌بود. این نمایشگاه شامل تصاویری از کارگران کارخانه‌هایی چون *مالیبل*، *خروس‌نشان* و *خلیج* است که در سال ۱۳۵۷ به ثبت رسیده‌است. این تصاویر نخستین‌بار با عنوان *کاروکارگر* در *باغ‌فردوس* در سال ۱۳۵۸ به نمایش درآمد و پس از گذشت چهل‌ودوسال نمایش‌داده‌شد.

۱: بی‌شک باید بازیابی دوبارهٔ این تصاویر و نمایش آن را عطف به مسائل کنونی در جامعهٔ ایران فهم کرد؛ وضعیت بغرنج اقتصادی و متورم‌شدن انواع و اقسام بحران‌ها، وضعیت را دچار تنش کرده‌است. تنشی که بیش‌وکم اکنون به وضعیت عادی و معمول زیست روزمره بدل‌گشته‌است. علاوه‌براین، تَبِ آرشیوی، عطشِ رجوع به گذشته و احیای آن به طرق گوناگون را می‌توان از دیگر دلایل نمایش این عکس‌ها دانست. این یادداشت بنا دارد تا از خلال گفتگویی با متون الصاقی به تصاویر (بیانیه و عنوان)، تفسیری جایگزین را پدید بیاورد که در خدمت فعال‌سازی بالقوگی‌های انتقادی این اثر در نسبت با اینجا و اکنون است.

۲: نخست به عنوان نمایشگاه رجوع می‌کنم: *«به ما نگاه کنید»*. وجود این گزاره درون گیومه - ظاهراً - به سخن کارگران اشاره دارد، بدین‌معنا که آنها خواستی مبنی بر دیده/شنیده‌شدن دارند. در مواجهٔ ابتدایی این عنوان طنینی از جنس متون معمول الصاقی به عکاسی مستندنگارانهٔ لیبرال را تداعی می‌شود. گویی تقاضایی مبتی بر عجز و ناتوانی از سوی کارگران برای دیده شدن وجود دارد که باید توسط عکاسِ حقیقت‌جو پاسخ‌داده‌شود. باوجوداین هنگامی که به بیانیهٔ مجموعه برمی‌خوریم، این تداعی تاحدی نفی و انکار می‌شود. در بیانیه نوشته‌شده‌است: «**لحن صمیمی دوربین** در این عکس‌ها کاری سهل و ممتنع را به انجام رسانده: فراهم کردن مجالی برای آنکه کارگران حضور خود را با آن نگاه‌های راسخ‌شان رو به دوربین یادآور شوند». در ادامهٔ متن به وضعیت کاری و زیستی کارگران و نگاه بدون ضعف و التماس آنان اشاره می‌کند و در پایان به این جمله برمی‌خوریم: «**آنها فقط وادارمان می‌کنند بنگریم**».

باوجودآنکه متن سعی در نفی دلالت‌های لیبرالِ عنوان دارد و در نسبت با عکس‌ها تلقی انتقادی را یادآور می‌شود، طنینِ این نگاهِ محافظه‌کارانه همچنان در بیانیه نیز حضوری نامحسوس دارد. کافی است به دو بخش برجسته‌شده توسط نگارنده توجه کنیم. *لحن صمیمی دوربین* حاکی از بهره‌گیری از اسطورهٔ دوربین و عکاس مستندی است که می‌تواند سوژه‌هایش را به شکلی «حقیقی» به تصویر درآورد. علاوه‌براین، تأکید صرف بر وادارشدن ما به نگریستن در جملهٔ پایانی نمی‌تواند سویهٔ رادیکال این تصاویر را آشکار سازد. ازاین‌رو می‌توان گفت متن باوجود تلاش برای هماهنگی با تصویر و سخن گفتن از آن، نتوانسته سویه‌های انتقادی این تصاویر را آشکار کند و تنها در حکم اشاراتی بیش‌وکم محافظه‌کارانه - که برخاسته از جایگاه گالری درون نظم موجود است - باقی می‌ماند.

۳: اما هنگامی که با این تصاویر مواجه می‌شویم، این تفاسیر به‌کلی رنگ می‌بازد. نگاه قدرتمند کارگران مرد، نشانی از **تمنا** را درخود ندارند بلکه برعکس، تماشاگر را مورد **خطاب** قرار می‌دهند. خطابه‌ای که دوگانگی مشاهده‌گر و مشاهده‌شونده را به چالش می‌کشد. این نگاه خیره درسرحداتش توانایی خنثی‌سازی نگاه خیرهٔ دوربین را دارا است و تصویری دیالکتیکی را می‌آفریند که در نسبت با اکنون معنادار می‌شود. مسئله‌ای که در ادامه به آن باز خواهم گشت. اما این نگاه‌های قدرتمند از منظری جنسیتی نیز خوانش‌پذیر هستند. قسمی مردانگی این همراه با بهره‌گیری از اسطورهٔ جنسیتی کارگر مرد، این امکان را برای کارگران فراهم‌آورده که در بازنمایی‌شان، ابزار کار، نظم دیداری تصویر و نگاه خیرهٔ دوربین را به چنگ درآورند، خنثی سازند و به خدمت خودبیانگری درآورند. این مسئله زمانی بارزتر می‌شود که به تصاویر زنان در مجموعه بنگریم، در عکس‌ها، زنان همانند مردان از

این بیانگری برخوردار نیستند. آنها برخلاف مردان نمی‌توانند با بهره‌گیری از جنسیت‌شان محیط، ابزارکار و حتی تصویر به‌ثبت‌رسیده را قبضه کنند. آنها تنها کارگران زنی هستند که در حین کار به تصویر کشیده می‌شوند، عکس آنان همچون مکثی در روند «طبیعی» زندگی‌شان است، گویی آنان مازادی بر کارگر-زن-بودن ندارند. ازاین‌رو است اسپیوک می‌گوید زن فرودست به شکلی مضاعف همواره در سایه قرار دارد.[1] اما حتی در اینجا گویی نگاه‌ها حرف‌های بیشتری برای گفتن دارد. نگاه آنان رنجی مضاعف را بر مشاهده‌گر روا می‌دارد؛ رنج و نگاه‌هایی که از دل تاریخ ایماژهای گوناگون را در کنار هم قرارداده و در لحظهٔ اکنون بارگذاری می‌کند.

۴: همانطور که ذکر آن رفت، در این تصاویر دوگانهٔ مشاهده‌گر و مشاهده‌شونده به چالش کشیده می‌شود. این چالش راه به جایی می‌برد که نگاه خیرهٔ دوربین و در نتیجه نگاه خیرهٔ مشاهده‌گر را خنثی سازد. ازاین‌رو است که این عکس‌ها بیننده را نه تنها مورد خطاب بلکه مورد **استیضاح** قرار می‌دهند و نگریستن را به رفت‌وبرگشتی دیالکتیکی میان دیدن و دیده‌شدن بدل می‌گرداند. در اینجا دیگر تماشاگر - حتی با وجود تلطیف عکس‌ها توسط گالری - نمی‌تواند تنها یک مشاهده‌گر صرف باشد. او ناچار است که به این استیضاح پاسخ گوید. اگر این مسیر را ادامه دهیم، این عمل نخست با به چالش‌کشیدن موضع تماشاگر کارویژه‌ای رادیکال می‌یابد، زیرا او را وامی‌دارد تا به نسبت و جایگاه خودش با این دسته از افراد بیاندیشد. این مسئله در نسبت با وضعیت اکنون و بازیابی تصاویر در آن بدل به ضرورتی عاجل در مواجهٔ مخاطب می‌شود. در ادامه، بازیابی این تصاویر و بارگذاری آن‌ها در زمانِ اکنون ایماژی را از اعماق تاریخ به لحظهٔ اکنون پرتاب می‌کند. به بیانی دیگر مسئلهٔ آرشیوی‌بودن، نمایش این تصاویر را درخدمت کرداری یادآورانه قرار می‌دهد. یادآوری که برخلاف رجوع متداولِ ایدئولوژیک به گذشته، خصلتی نوستالژیک نمی‌یابد. بلکه آن را بدل به پرسش‌ها و ایماژهایی می‌کند در تلقی بنیامینی آن، توان ایجاد بحرانی حقیقی را در زمان-اکنون مشاهده‌گر را دارد.[2]

۵: ازاین‌جهت باید گفت، این تصاویر از یک **آنگاه** برخاسته‌اند، تصاویری که سفری تاریخی را از گذشته به اکنون، در یک آن مُیَسَر می‌سازند. **موقعیت زمانی** ثبت این تصاویر در اینجا معنادار می‌شود. گویی این چشمان خیره به دوربین، بر سنگینی بار گذشته بر ما و در لحظهٔ اکنون دلالت می‌کنند. این امر این تصاویر را بدل به ایماژی سوبژکتیو می‌گردانند که با دیگر تصاویر حافظهٔ جمعی درهم‌می‌تند و سنگینی تاریخ را بر گردهٔ اکنونِ مشاهده‌گر می‌نشاند. در این افق است که این تصاویر در کنار تصاویر کارگران امروز قرار می‌گیرد؛ چشم‌ها در کنار چشم‌ها قرار گرفته و صدایی را که بر زندگی لعنت می‌فرستد به‌گوش می‌رساند. در این افق ایماژی دیالکتیکی پدیدار می‌شود که به خواست‌های مدفون در گذشته اشارت دارد. خواست‌ها و آرزوهای سرکوب‌شده‌ای که در طول نسل‌ها تداوم یافته و در زیر لایه‌های روایت ایدئولوژیکِ تاریخ مدفون گشته‌است. قرارگیری این ایماژها و صداها از برخاسته از آنگاهی تاریخی، حال بحرانی و انسداد آینده را بیش‌ازپیش پررنگ می‌سازد. و در همین فرایند است که زمانِ اکنون بدل به مسئله‌ای بغرنج و بارور می‌شود.

آخر: بدین‌ترتیب این عکس‌ها با گره زدن تصویری از گذشته به زمانِ اکنون، نیرویی انتقادی در نسبت با زمان حال آزاد می‌سازد. نیرویی که در سرحدات تصور می‌تواند به مواجهٔ انتقادی ما با روایت و سرگذشتی جمعی منجر شود. این عکس‌ها شهادت‌هایی از گذشته را به اکنون پرتاب می‌کنند و ما را به پرسش می‌کشند. اگر به‌درستی به‌آن گوش فرادهیم صدای آن را خواهیم شنید.[3]

---

[1] بنگرید به: *آیافرودست می‌تواند سخن بگوید*. گایاتاری چاکرورتی اسپیوک. ترجمهٔ ایوب کریمی.نشر فلات.

[2] بنگرید به *تزهایی درباب فلسفهٔ تاریخ*. درکتاب *دربارهٔ زبان و تاریخ*. والتر بنیامین. ترجمهٔ مراد فرهادپور و امید مهرگان. نشر هرمس.

[3] این یادداشت که تحت تأثیر اندیشه‌های والتربنیامین دربارهٔ تاریخ و عکاسی نوشته شده‌است، بنا دارد تا با بهره‌گیری از ایده‌های او دربارهٔ نسبت میان زبان و تصویر، متن دیداری نمایشگاه را در خدمت مواجه‌ای انتقادی با اکنون درآورد.