

استاد دکتر محمد خدادادی مترجم زاده

نقد ساختارگرا کتاب عکس روزبه ملکی

«پنجره‌های کور: آقای سوئو واقعاً چه کار می‌کند؟»



کتاب عکس روزبه ملکی با عنوان «پنجره‌های کور: آقای سوئو واقعاً چه کار می‌کند؟» در زمستان ۱۴۰۱ توسط نشر توالی منتشر شد. این مجموعه در تابستان ۱۴۰۲ نیز در گالری راه ابریشم به نمایش درآمد. اگرچه در آن نمایش عکس‌ها با ابعاد بزرگ به چاپ رسیده بودند و امکان مواجهه‌ی بهتری را برای مخاطب به وجود می‌آوردند، اما وجود کتاب عکس باعث می‌شود همیشه و در هر مکانی امکان رجوع به عکس‌ها فراهم شود. این تفاوت رسانه‌ای میان نمایشگاه و کتاب، خود نکته‌ای مهم است. کتاب عکس، برخلاف دیوار گالری، خوانشی خصوصی و تکرارپذیر را ممکن می‌سازد و مخاطب می‌تواند با ریتم خود، بارها به صفحات بازگردد و عکس‌ها را نگاه کند. برخی از کتاب‌عکس‌های منتشر شده توسط نشر توالی، حول محور ایده‌ای مشخص پدید می‌آیند. پروژه‌ی مشق ایده‌ای است که در آن عکاسان به مشق کردن مجموعه‌ای از یک عکاس دیگر می‌پردازند و مجموعه‌عکسی را گردآوری می‌کنند. این شیوه‌ی کار، خود نوعی گفت‌وگوی نسل‌به‌نسل میان عکاسان را می‌سازد. گفت‌وگویی که در آن اثر پیشین نه صرفاً الگویی برای تقلید، بلکه بستری برای بازاندیشی و واکنش است. مجموعه‌ی «پنجره‌های کور: آقای سوئو واقعاً چه کار می‌کند؟» نیز به همین روش شکل گرفته است و ملکی سعی کرده با نگاه به مجموعه‌ی *sleeping by the Mississippi* از الک سوئو، عکاسی کند. سوئو در سال ۲۰۰۲ طی سفرهای متعدّدش به

حاشیه‌ی رودخانه‌ی میسیسیپی، به گردآوری این مجموعه می‌پردازد. ویژگی مهم این مجموعه این است که رودخانه صرفاً موضوع اصلی نیست. او عکس‌های رنگی قطع بزرگ خود، شامل پرتره‌ها، مناظر و فضاهای داخلی را کنار هم قرار می‌دهد و اتمسفری متفاوت می‌سازد که در آن رودخانه بیش از آن‌که موضوع باشد، نخی است که روایت‌های پراکنده‌ی بخشی از آمریکا را به هم پیوند می‌زند.



sleeping by the Mississippi



«پنجره‌های کور: آقای سوئو واقعا چه کار می‌کند؟»

حال به خود مجموعه عکس می‌پردازم. روزبه ملکی با رویکردی مکان‌محورتر از سوئو به عکاسی از دنباله‌ی رودی در شمال ایران پرداخته است. یعنی در عکس‌های او بیشتر به حاشیه‌ی رود و فضای رودخانه و اطرافش توجه شده تا شیوه‌ی زندگی و افراد حاضر در آن منطقه. همین امر باعث می‌شود نتوانیم اطلاعات چندانی را با دیدن عکس‌های از آن منطقه به دست بیاوریم. باید توجه داشت که ملکی حتی نامی از رودخانه و مکان عکاسی شده نبرده و در عکس‌ها هم نشانه‌ای که موقعیت مکانی دقیق آن را آشکار کند وجود ندارد. علاوه بر آن عکس‌ها همه سیاه و سفید هستند و با دوربین قطع بزرگ آنالوگ گرفته شده‌اند. رنگ پوشش گیاهی اطراف رودخانه مشخص نیست. نمی‌شود از وضعیت آب آن با خبر شد و علت وجود سازه‌های اطراف آن را پیدا کرد. سیاه و سفید بودن نیز برای بار دیگر باعث شده آنچه در عکس مشاهده می‌شود با واقعیت آن مکان در نوعی تقابل باشد. عکس‌ها را می‌توان بارها دید و دقیق درک نکرد که اینجا کجاست؟ آیا اگر شخصی که استیمنت را نخوانده، عکس‌ها را ببیند متوجه محدوده‌ی مکانی آن می‌شود؟ شاید جایی در ایران باشد؟ آیا اصلاً چنین موضوعی در این مجموعه اهمیت دارد؟



انتخاب‌های عکاس، یعنی گذر از رنگ به سیاه‌وسفید، در واقع نوعی وارونه‌سازی آگاهانه‌ی رویکرد سوث است. اگر رنگ در آثار سوث ابزاری برای ثبت جزئیات جغرافیایی و فرهنگی است، حذف آن در کار ملکی به مثابه‌ی پاک‌کردن نشانه‌های قابل شناسایی عمل می‌کند. دوربین قطع بزرگ نیز با دقت و کندی ذاتی خود، معمولاً برای ثبت جزئیات به کار می‌رود. اما در اینجا همین ابزار برای ساختن تصویری به کار گرفته شده که آگاهانه از ارائه‌ی جزئیات طفره می‌رود. این تناقض بین ابزار و نتیجه‌ی نهایی، خود گواهی است بر این که تصمیم عکاس، نه نداشتن مهارت یا اطلاعات، بلکه انتخابی زیبایی‌شناختی است. برای رسیدن به پاسخ دقیق‌تر سؤالاتی که مطرح شد بهتر است به عنوان مجموعه هم نگاهی بیاندازم. «پنجره‌های کور: آقای سوث واقعا چه کار می‌کند؟» در اینجا عکاس دو بار توانسته روابط بینامتنی را در اثر خود تقویت کند.

یک: که همان پیروی از روند مجموعه‌ی الک سوث است.

دو: پنجره‌های کور در واقع به ایده‌ی جان سارکوفسکی، عکس به مثابه‌ی پنجره اشاره دارد. سارکوفسکی در این بحث اشاره می‌کند که عکس مثل پنجره است و دریچه‌ای است به سمت جهان بیرون که تلاش می‌کند واقعیت را ثبت یا کشف کند.

اما اینجا ما با واژه‌ی پنجره‌های کور روبرو هستیم. درواقع ملکی قصد دارد کاملاً مخالف جهت سارکوفسکی قدم بردارد و مثال نقضی باشد برای این مسئله. او با به حداقل رساندن اطلاعات، شناسایی را دشوار کرده است. امر واقع با تصویر برابری نمی‌کند و این موضوع با حالت مستندگونه‌ی عکس در مغایرت است. عکس که زمانی سندی بود برای برای نشان دادن واقعیت در این مجموعه راه به جایی نمی‌برد و صرفاً دریچه‌ای کور است. دوربین دیگر شاهد و راوی واقعیت نیست و عکس را خودبه‌خود نمی‌گیرد. بلکه عکاس واقعیتی می‌سازد که بر حسب تصمیمات و انتخاب‌های خود او ساخته می‌شود. درواقع وارونه ساختن این رابطه‌ی سنتی میان دوربین و جهان، هدفی مهم دارد. اگر در نگاه سارکوفسکی، عکاس واسطه‌ای بود که در جستجوی چیزی از پیش موجود در جهان است. در کار ملکی این ترتیب وارونه می‌شود. جهان بیرون دیگر معنای اصلی نیست بلکه تصمیم‌های عکاس هستند که معنا می‌سازند.



در این مجموعه خود عکس و تصویر فتوگرافیک است که اهمیت پیدا می‌کند. در نهایت همانطور که ملکی در استیمنت خود بیان می‌کند؛ این مجموعه مشقی است که سعی دارد به جای بازنمایی و مطالعه‌ی جهان بیرون، مطالعه‌ی درباره‌ی عکاسی و روابط بینامتنی آن داشته باشد. از این رو عکس‌ها بیش از آنکه به مکانی مشخص یا واقعی بیرونی ارجاع دهند، به تاریخ عکاسی، به تصاویر پیشین و به شیوه‌های تثبیت‌شده‌ی فهم رسانه‌ی عکاسی ارجاع می‌دهند. اهمیت مجموعه نیز در همین جابه‌جایی نهفته است. جایی که موضوع اصلی دیگر رودخانه، طبیعت یا جغرافیا نیست. بلکه خود عمل عکاسی و چگونگی شکل‌گیری معنا در تصویر فتوگرافیک است. ملکی با قرار دادن اثر خود در نسبت با مجموعه‌ی سوئث و همزمان به چالش کشیدن تلقی رایج از عکس به مثابه‌ی پنجره‌ای رو به جهان، مخاطب را از خوانش صرفاً مستند تصاویر دور می‌کند و او را متوجه سازوکارهای تولید معنا در عکس می‌سازد. در نتیجه «پنجره‌های کور» را می‌توان نه فقط مجموعه‌ای از عکس‌های منظره، بلکه تأملی درباره‌ی ماهیت رسانه‌ی عکاسی و ظرفیت‌های آن برای بازاندیشی در رابطه‌ی میان تصویر، واقعیت و بازنمایی دانست.