

شُرّه نور

نگاهی به نمایشگاه «عکس‌های جدید» محمدرضا میرزایی
در گالری شماره‌ی شش، مهرماه ۹۳

علیرضا احمدی ساعی

است. دوتای آنها بوته‌گلی است و دیگری پشت گردن زنی. در دوتای اول موضوع مورد علاقه فرهنگ تصویری عامه را برگزیده است و در سومی تصویری آشنا برای تاریخ عکاسی. تصویری که در آن زن به چشم‌اندازی می‌نگرد و عکاس از پشت سر محو تماشای او شده‌است. ترکیبی که آثاری از امت گاوین، لوئیجی گیرری، لی فریدلندر و دیگران را به خاطر می‌آورد. در این عکس و در آن گل‌ها، نور کارکردی دوگانه دارد. از سویی روی ابژه چشم‌چرانی نشان گذاشته و از سویی دیگر آن را پوشانده است. گویی نگاه بیننده را از موضوعی متعارف به تماشای باقی تصویر دعوت می‌کند. همین دوگانگی در تصویری از درون یک اتوبوس به چشم می‌آید. لکه نور چند حرف کلمه‌ای را که از درون



پنجره دیده می‌شود، پوشانده است. عکاس بیننده را به دیدن واژه‌ای که شاید هیچ اهمیتی نداشته باشد تحریک می‌کند و در عین حال از خواندن نشانه‌ای که در نگاه اول خواننده می‌شود به مطالعه باقی تصویر وامی‌دارد. در این‌ها، نور از فرط ازدیاد کارکرد ذاتی خود را از دست داده‌است و به جای نمایاندن، می‌پوشاند و پنهان می‌کند. همین برخورد در عکسی که ظاهراً نیمی از آن فضای بیرونی تاریک است و نیمی دیگر فضای داخلی روشن، به سرحد خود می‌رسد. نور و عدم نور، روشنایی و تاریکی هر دو یک رفتار را دارند. روشنایی در انتهای خلوص خود به تاریکی

تصویر، میدانی است که در مرکز آن نور از ظرف خود، شره کرده و بیرون ریخته و قطراتش شتک زده است به لنز دوربین. قاب منبع نور در آن می‌تواند استعاره‌ای از کادر عکاسی باشد. عکاس کوشش می‌کند با بهره‌گیری از «نور» از چارچوب‌های آن خارج شود و تصاویری تازه بیافریند. پی‌گرفتن رفتار نور در عکس‌های جدید محمدرضا میرزایی، سرنخ خوبی است برای سردرآوردن از تجربه عکاسی او. در سه تصویر عکاس موضوع مرکزی را با پاشاندن نور فلاش سوزانده

محمدرضا میرزایی
عکس‌های جدید
۴۰ × ۵۴ سانتی‌متر
۱۳۹۱

رسیده‌است. کار این عکس را می‌توان با نگاه باب روز در فلسفه، واسازی کردن تقابلی دوگانی دانست. اما این بار تقابلی عکاسانه: تقابل روشنایی / تاریکی، اوراکسپوز / اندراکسپوز.

دنبال کردن نور به عکاس این اجازه را می‌دهد تا تکه‌ای سفید بر دیوار را نیز هم‌چون روشنایی مطرح کند و در مجموعه‌اش بگنجاند. در این عکس نیز سفیدی، بر دیوار سرتاسر سیاه، دوگانه و متناقض نما به نظر می‌آید. هم‌چون جسمیتی مثبت بر روی دیوار و در عین حال فضایی منفی در اثر خراشی بر سیاهی.

در این میان گاه نور رفتار محیط را تقلید می‌کند. در تصویری که فضای محو آن حرکت را تداعی می‌کند سفیدی نور نیز هم‌چون خطی اریب طول تصویر را می‌پیماید و یاد ر پاگرد راه‌پله‌ای که فضایی هندسی دارد به چندین سطح دقیق هندسی تقسیم می‌شود. هرچند که باز هم نور چراغ کوچک گوشه‌ی دیوار، رفتار شلخته‌اش در دیگر قاب‌ها را تکرار می‌کند. شلختگی‌ای که در تصویری از علف‌زار به اوج خود می‌رسد.طوری که انبوه علف‌ها و نقاط نور پراکنده، فیبرهای نوری را به خاطر می‌آورند.

در سه قاب، افرادی از پشت سر دیده می‌شوند و باز نور از گوشه‌ای به درون تصویر دویده است. در آنها هم نور و هم عکاس و دوربینش در جای «اشتباهی» قرار دارند. این اشتباهی بودن تلاشی است برای خلق تصویری تازه و در عین حال بازنمایی کردن موقعیت عکاس. نور خورشید که

در یک تصویر متعارف باید از پشت عکاس به روی موضوع عکاسی بتابد در اینجا درست به داخل لنز تابیده و دیدن را مختل کرده‌است. دوربین پایین‌تر از زاویه دید چشم انسان و آن هم از پشت افراد به رو به رو می‌نگرد. طوری که نه چهره‌ها را می‌شود دید و نه منظرهٔ روبه‌رو را. موضوع دیدن تنها مانع دیدن است. اما خود این مسدود بودن، نگاه را به سطح تصویر باز می‌گرداند و مخاطب را وا می‌دارد تا به خود عکس بنگرد، به روابط میان سطوح آن، و البته به خود نور و نه آن چه قرار است بنمایاند. عکاس هم مانند نور جای اشتباهی قرار گرفته، به دور از وطن،

محمدرضامیرزایی

عکس‌های جدید

۸۰ × ۶۰ سانتی‌متر

۱۳۹۲

هم چون شبجی حضورش نامحسوس است. افراد را تعقیب می‌کند و آنها را می‌پاید. گویی مسیرش را گم کرده است. سرگردان است و با فضاغریبه.

محمدرضا میرزایی در مصاحبه‌ای به تلاشش برای خلق تصاویری نو تأکید می‌کند:«در فضایی که همه به دنبال حرف زدن هستند، این عکس‌ها بیننده را به دیدن دعوت می‌کنند، به کاری که ذات عکاسی از آن سرچشمه می‌گیرد.»^۲ او از ابتدا مخاطب را به دیدن فرامی‌خواند از آن رو که با برگزیدن عنوانی بدون جهت‌گیری مفهومی و صرف نظر کردن از گزاره^۳ برای نمایشگاه، سکوتی نوشتاری و زبانی برپامی‌کند. وی در



پاسخ به سؤالی که به او فرم‌گرایی نسبت داده می‌شود می‌گوید:«من هم به نوبه خودم دغدغه‌هایی اجتماعی دارم، ولی به عنوان یک عکاس ترجیح می‌دهم مانند وستون باشم تا برسون. خدا را شکر در جامعهٔ ما، همه به اندازهٔ کافی راجع به کل مسائل جهانی موضع دارند و به من یکی نیازی نیست.»^۴ به نظر می‌آید که سخن او تنها پاسخی رندانه باشد. چرا که بازنگری میرزایی در عناصر ذاتی و ابتدایی رسانهٔ عکاسی به او این امکان را می‌دهد که دقیق‌تر و عمیق‌تر از بسیاری از هم‌قطاران ایرانی‌اش چشم‌انداز خود را از جهان معاصر مطرح کند. چشم‌اندازی که برای او در

میان عصر ارتباطات تهی از روابط انسانی‌ست.

منظره‌های شهری ملال‌انگیز مجموعه، اغلب عمقی ندارند. نور و تاریکی و هیکل‌ها و دیوارها نفوذ نگاه به فراخی فضا را مسدود می‌کنند. اگر از پنجره‌ی اتوبوس به بیرون نگاه انداخته می‌شود، دیواری آن‌جا سبز شده است. اغلب عکس‌های او هم‌چون صندلی خالی گوشهٔ اتوبوس‌اند؛ غیاب انسانی را حمل می‌کنند.

مشخص‌ترین عنصر مشترک در پراکندگی بیش از حد تصاویر مجموعه، سوختگی گوشه‌ای از آنها در اثر خوردن بیش از حد صفحهٔ حساس است. همین سوختگی داغی است که آنها را در سطح تصویر نگه می‌دارد



و در برابر ارجاع به یک واقعیت بیرونی مقاومت می‌کند. به عبارت

دیگر این لکه‌ی سوختگی سطح عکس را به فرآیند دیدن الصاق می‌کند تا در هیچ لحظه‌ای کنار نرود. از سویی، صحنه‌هایی که عکاس برگزیده، صحنه‌هایی هستند که کم‌وبیش در هر گوشه‌ای از جهان پیدا می‌شوند.

همین هرجایی بودنشان، آنها را به بی‌جایی و بی‌مکانی کشانده‌است. تصاویر از دلالت به مکانی واقعی و مشخص سر باز می‌زنند. آن سوختگی و این بی‌مکانی به تجربهٔ میرزایی کیفیتی مجازی و بی‌اصالت بخشیده است. او به شکلی متناقض‌نما در دل شیوه‌ای از عکاسی که به حضور

عکاس و رودرویی عریان با واقعیت فضای شهری پیوند خورده به تجربه‌ای مجازی و غیرواقعی شکل داده است. و این کار را دقیقاً با بازگشتن به اصالت رسانهٔ عکاسی و امکانات ابتدایی آن انجام می‌دهد.

از طرفی می‌توان گفت که تناقضی در میان نیست. میرزایی با منطبق کردن موضوع(فضاهای بی‌مکان) و شیوهٔ عکاسی‌اش با ذات فرآیند عکاسی از ظرفیت‌های آن برای طرح وضعیت متزلزل انسان‌ماهیتاً مهاجر در قرن بیست‌ویک بهره می‌گیرد. گزاره‌ای که دربارهٔ فلسفهٔ ویلم فلوسر صادق است تجربهٔ میرزایی^۵ را نیز به خوبی توضیح می‌دهد:«همان‌گونه که در فرآیند عکاسی، هرچیز مکان خود را از دست می‌دهد، جابه‌جا می‌شود و به سفری زاییدهٔ تجارب بی‌شمار می‌رود، [تجربهٔ عکاسی میرزایی] هم باید به مثابه یک فرآیند سرگردانی انگاشته شود و نه آشکارگی و انکشاف^۶.» درست شبیه به همان نقشی که نور به عنوان نقش اول عکس‌های مجموعه ایفا می‌کند. عنصری که با زمین گذاشتن وظیفهٔ نمایاندن و آشکار کردن، در فضای تصویر می‌پلکد، سرگردان می‌شود.

«این وضعیت ماست، مایی که خانه

به دوشیم و فروپاشیدگی یک زندگی مستقر را تجربه کرده‌ایم.»^۷ درست شبیه به فروپاشی منبع نور در عکس ابتدایی.■

محمدرضا میرزایی

بی‌نوشت:

۱. محمدرضا میرزایی در مصاحبه‌اش با سایت عکسخانه به این شباهت اشاره می‌کند: http://akskhaneh.com/story/zanyar-boloury-mohammadreza-mirzaei-new-photographs

2.statement
3.

همان

۵. هرچند خود عکاس به معنای دقیق کلمه مهاجر یا یک جهان‌وطن یا خانه به دوش محسوب نمی‌شود اما عکس‌های او بازنمایی تجربهٔ انسانی با این شرایط است.

۶. این جمله‌ای است که در درآمد کتاب زیر در مورد کلیت فلسفه‌ی ویلم فلوسر گفته می‌شود. متفکری که از قضا زندگی خانه به دوشی را تجربه کرده است:

در باب فلسفهٔ عکاسی، ویلم فلوسر، ترجمهٔ پوپک بایرامی، ص ۱۰، نشر حرفه نویسنده ۱۳۸۹

۷. نقل قولی از کتاب یافتن خانه در بی‌خانمانی نوشتهٔ فلوسر در درآمد کتاب بالا، ص ۱۰

....نقد فصل ۵۳....

۵ ۴ ۳

....نقد فصل ۵۳....

۵ ۴ ۳

محمدرضامیرزایی

عکس‌های جدید

۴۰ × ۵۴ سانتی‌متر

۱۳۹۱