ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال چهارم، شماره ۶ (پیاپی: ۲۰)، آبان ۱۳۹۸

پست کلنیالیسم به‌مثابه فرضیه تصویری
تبیین آثار عکاسانه میترا تبریزیان در گفتمان پسا استعماری (پست کلنیالیسم)

سارا فهیمی[۱]

تاریخ دریافت: ۹۸/۰۷/۱۴
تاریخ پذیرش: ۹۸/۰۸/۲۰
کد مقاله: ۱۶۵۴۶

چکـیده

مطالعات پسا استعماری (پست کلنیالیسم) می‌کوشد با مطالعه و تحلیل گفتمان استعماری به نقد تاریخ استعمار و دانش غربی بپردازد تا از این طریق در کلیت و انسجام مفروض روایت‌های غرب درباره تاریخ جهان و بازنمایی اقتدارطلبانه غرب از خود و دیگران، شکاف و گسست ایجاد کند. با چنین زمینه‌ای تحلیل گفتمان استعماری نشان می‌دهد تصویری که غرب در سه سده اخیر با عنوان شرق‌شناسی از بقیه جهان بر ساخته و عرضه کرده است، تصویری منفی، هژمونیک و در خدمت فرایندها و اقدامات استعماری بوده است. میترا تبریزیان، هنرمند ایرانی‌الاصل مقیم انگلستان می‌کوشد تا تصاویرش، آیینه زندگی و دغدغه‌های پیرامون وی باشد و به‌گونه‌ای تصنعی و از روی فریب و ریا از گذشته‌ی شرقی نداشته خود دنیایی بر ساخته و نئولوژیک نمی‌سازد. تبریزیان در راستای نقد جامعه مصرفی و اخلاقیات تجاری، آثار خود را با سبکی بسیار فرمالیستی و مدرنیستی در هیئتی گزارش گونه همراه با ایماژهای کنایه‌آمیز حاکی از مفاهیم پست کلنیال، ارائه می‌کند و با به زیر سؤال بردن واقعیت این ایده به نمایش آثار خود می‌پردازد. پژوهش حاضر با رویکرد پسا استعماری به تحلیل و تبیین آثار این هنرمند پرداخته است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

واژگـان کلـیدی: استعمارگرایی، پسا استعمارگرایی (پست کلنیالیسم)، میترا تبریزیان، عکاسی

۱- فارغ التحصیل کارشناسی ارشد پژوهش هنر از دانشگاه علم و فرهنگ (*fahimi.sarah@yahoo.com*)

۱- مقدمه

نقد پست کلنیال نقدی است که ماهیت ضد استعماری و ضد امپریالیستی دارد و تمام وجوه مسئله هویت سوژه انسانی از جمله خود منتقد را در برمی‌گیرد. این‌گونه نقد که بر مبنای پسا ساختارگرایی[1] استوار است، به صورت ناهمزمان و نامتجانس و گاه متضاد بر مبنای المان‌های تربیت و جنسیت که عوامل شکل‌دهنده هویت هستند، مورد بررسی قرار می‌گیرد. پست کلنیالیسم یکی از پردامنه‌ترین گفتمان‌ها در دایره اندیشگی و فرهنگی امروز است که در آن نه‌تنها فرهنگ، ادبیات، سیاست و جامعه در کشورهای استعمار زده بلکه امور فرهنگی بسیاری از کشورهای غیر استعماری هم مورد مطالعه قرار می‌گیرد. پست کلنیالیسم در واقع ریشه در مطالعات فرهنگی وادبی دارد که عمدتا ادبیات و فرهنگ کشورهای مشترک المنافع و جهان سوم را در بر می گیرد. پیوند پنهان پست کلنیالیسم با فرهنگ، هنر و ادبیات کشورهای مشترک المنافع چهره ای آشکار دارد و جایگاه خود را در درون گفتمان پساساختارگرایی به شکلی کمابیش قطعی معین کرده است. نقش هنرمند پست کلنیال یادآور دوران استعماری گری است و تاثیرات نقش بازی کردنهای مداوم از انها انسانی تازه می سازد. به بیانی دیگر بسیاری از هنرمندان پست کلنیال همواره گذشته را دایم بر خود حمل می کنند کوچیدن و رو آوردن هنرمند–روشنفکر جهان سوم به کلان شهرهای غربی و مراکز فر هنگی موجود در آنها زمینه دادو ستد فرهنگها و گفتمانهای آکادمیک در باره انسان مداری را فراهم آورده است.

از اهداف نهایی پژوهش حاضرتحلیل و تبیین گفتمان پست کلنیالیسم و بررسی نوع وشیوه ی مناسبات و تاثیر و تاثر وتعامل آن با هنر عکاسی و سرانجام استفاده و به کارگرفتن این نظریه برای تبیین و تحلیل آثار هنرمند عکاس زن ایرانی مقیم خارج از کشوراست. میترا تبریزیان هنرمند ایرانی مقیم انگلستان را شاید بتوان مشهورترین هنرمند ایرانی در اروپا دانست. آنچه در خصوص تبریزیان بیش از همه بارز است وجهی آوانگارد گونه ودر عین حال اعتراضی است که تنش موجوددرزندگی انسان را برای انتخاب هویتشان به تصویر می‌کشد. تبریزیان در راستای نقد جامعه مصرفی و اخلاقیات تجاری، با به زیر سوال بردن واقعیت این ایده، به نمایش آثار خود می پرازد. در آثار این هنرمند مفهوم "دیگری" بودن تحت سیطره پست کلنیالیسم و هویت باز نمایی شده، مولفه های پست کلنیال را با تاثیر انعکاسی و وژرف به نمایش می گذارد.

۲- پرسش های تحقیق

پرسش اصلی: امکان یا امتناع موجود شباهت ها و تفاوت های فرهنگی و هنری در آثار عکاسانه ی میترا تبریزیان، از منظر رویکرد انتقادی گفتمان پست کلنیالیسم چگونه قابل تبیین است؟

پرسش فرعی: امکان یا امتناع چیستی و چرایی حضور عناصر و نگرش های غیر بومی در آثار میترا تبریزیان، از منظر رویکرد انتقادی گفتمان پست کلنیالیسم چگونه قابل تبیین است؟

۳- فرضیه های تحقیق

این فرضیه ها به مثابه پاسخ هایی ارتجالی و موقتی[2] به پرسش‌های پژوهش اقامه شده اند.

فرضیه اصلی: از منظرگفتمان پست کلنیالیسم، با توجه به موءلفه ها و رویکردهای انتقادی آن، قابلیت وامکان ارائه واثبات شباهت ها وتفاوت های فرهنگی وهنری در آثار میترا تبریزیان وجود دارد.

فرضیه کمکی(فرعی): از منظر گفتمان پست کلنیالیسم، با امکان بیان چیستی (ماهیت) و چرایی (منشاء، علل) حضورعناصر و نگرش های غیر بومی در آثار تبریزیان رو به روهستیم (نه امتناع آن).

۴- چارچوب نظری تحقیق

بر مبنای گفتمان پسا استعماری، آنچه تا به حال «فرهنگ اقلیت ها» نامیده شده در واقع فرهنگ اکثریت است که از دید گروهها یا جریانهای استعماری حاکم به حاشیه رانده شده وسرکوب شده است و به عنوان «فرهنگ اقلیت» در درجه چندم قرار گرفته است؛ اما با ظهور نگرش های پسا استعماری این نوع تلقی ها، برداشتها و مفاهیم غربی کلیتی همگون، منسجم و یکدست

1. post structuralism

2. tentative

به نظر می رسند، مورد چالش و اعتراض قرار گرفتند و اعتبار واصالت و مشروعیت آنها مورد تشکیک و تردید جدی واقع شده است بطوری که دیگر امروز پذیرفتنی نیست. در واقع پسا استعمار گرایی فاقد هر گونه هویت و قطعیت ملی است و از این جهت امکان شباهت فرهنگ ها را نیز به وجود می آورد. نقد پسا استعماری تنها به دوران پس از استقلال محدود نمی شود و در بسیاری موارد آغازگاه آن همان روزهای نخستین استعمار است ودر گستره خود به تمام فرهنگ هایی اشاره دارد که فرایند استعمارگری از آغاز تا به امروز بر آنها تاثیر گذاشته است(اشکرافت[1]،۲۰۰۲،۳۲).

تبار این تعبیربه اواخر دهه ۱۹۵۰ باز می گردد. گرچه آغاز فرو پاشی امپراطوری های استعماری به قبل از این تاریخ یعنی به زمان پس از جنگ جهانی دوم مربوط می شود. در واقع همانطور که ذکر شد پیشوند «پسا» حکایت گر آن است که پسااستعمارگرایی فرهنگ های پس از استقلال را توصیف می کندو اما واحد پسا استعماری می تواند یک اقلیت قومی مهاجر یا شهروند بومی باشد(استم و اپنس،۱۹۸۳ –۱۰۹، درسگفتارهای دکتر رضاشیرزادی). نگرش پسا استعمار گرا و پسا ساختار گرا ضمن سا خت گرایی و شالوده شکنی ازگفتمان استعماری به طرح پرسش مجددربارە مفهوم غرب می پردازد. چنین نگرشی اهمیت استعمار و امپریالیسم در ظهور غرب و شکل گرفتن درک آن از خود و نوع نگاه آن به بقیه جهان راآشکار می کند. در موقعیت کنونی غرب از جهتی جهانی شده و به منزله مجموعه ای از ارزش هاست که در تشکیل هویت و شیوه زندگی مردم در سراسر جهان تاثیر مشخصی گذاشته است به این سبب می توان گفت همه جهان در عصر پسا استعماری قرار دارد (ساعی،۱۳۸۵،۱۳۶،۱۳۵). روی هم رفته پسا استعمارگرایی مجموعه ای تحقیقاتی در زمینه تا ثیرات فرهنگی و سیاسی استعمار اروپایی بر جوامع مستعمره قلمداد می شود و همانگونه که گفته شد، در واقع مفهوم «پسا» بیانگر دوره پس از آغاز استعمار است و تاکنون ادامه یافته ووظیفه پسا استعمار گرایی، بررسی عوامل تداوم ونفوذ استعمار در این جوامع در دوره پس ازاستقلال است و نظریه ای در باره گفتمان استعمار محسوب می شود(اشکرافت،۲۰۰۱،۱۵). در این حوزه مطالعاتی پیش و بیش از عوامل اقتصادی بر نقش عوامل شناختی و فرهنگی تاکید می شود. نظریه پسا استعمار گرایی یک رویکرد فرهنگی است که با تاکید بر عامل دانش در مقابل جوامع غربی، غیریت سازی میکند؛ و نه تنها برعوامل مادی ایجاد سلطه استعماری بلکه بر نقش گفتمان و ایدئولو ژی تاکید می نماید و همان قدر که یک حوزه مطالعاتی علمی در باره چگونگی ساخته شدن و نقد دانش محسوب می شود، یک پدیده فرهنگی نیز هست.

نظریه پسا استعماری نقش جوامع استعمارزده را در برابر دیگری تقویت می کند، زیرا معتقد است اروپا مداری و پسا استعمارگری به تاویل زیست جهان تاریخی با توجه به مقتضیات روز گرایش دارد. به این ترتیب پسا استعمارگری از افق حال شروع می کند، به گذشته می رود و به حال باز می گردد. این یک امر هرمنوتیکی است و پسا استعمار گرایی به دو نوع هرمنوتیک متوسل می شود. یکی هرمنوتیک مقاومت، به معنای مبارزه با سلطه استعمار و و دیگری هرمنوتیک اعتراف به معنای باز شناسی تجربه های موجود در شرق (معینی علمداری،۱۳۸۵). در گفتمان استعماری صرفا به مجموعه ای از متون با مضامین مشابه دلالت نمیشود، بلکه بیشتر به مجموعه ای از رویه ها و قواعدی اشاره دارد که طی آن متن ها به کمک سازمان روش شناختی اندیشه ای کار میکنندکه شالوده آن را متن ها تولید می کنند. عملا شرق نه به عنوان جامعه و فرهنگی که بر اساس شرایط خود عمل می کنند، بلکه همچون مخزنی برای دانش غربی و به منظور استفاده غرب ساخته شده و بر حسب تفاوتی که با غرب دارد تعریف می شود(میلز،۱۳۸۲،۱۴۱). از سویی نظریه ی پسا استعماری، نظریه ای میان رشته ای وپویا است، بدین دلیل ورود به مطالعات پسااستعماری را قدم در پهنه ای ستیزه گر و متعارض دانسته اند. این نظریه بیش از دیگر نظریه ها به مسئله انسان می پردازد و بر هویت او تامل می کند. بررسی رابطه میان فعالیت فرهنگی و پیامد های تاریخی و سیاسی استقرار استعمار از جمله خواست های مطالعات پسا استعماری است. به باور نظریه پردازان پسا استعماری اگر تاسیس مستعمره و برپا داری استعمار را متعلق به گذشته و دیروز بپنداریم، فعالیت های امپرا طوری در قالب مشارکت فراملی سرمایه داری جهانی سرسختانه تا به امروز ادامه یافته است(کوایزون۴،۲۰۰۰).

می توان این گونه اذعان داشت نقد هنر و ادبیات از منظر گفتمان پست کلنیال، همانند سایر نقش های سه دهه آخر قرن بیستم، از جمله نقد فمینیستی، نقد پسا ساختارگرا، نقد پسا مدرنیستی و نقد شالوده شکنانه یا دیکانستراکتیو و بیشتر از همه این نقدها نقد سوسیالیستی مسایل و موضوعات اساسی و محوری معینی را مورد توجه و فصل الخطاب قرار می‌دهد، مو ضوعاتی که همواره دغدغه رویکردهای انتقادی رادیکال بوده و توجه عمده را به خود جلب کرده اندو البته قابل مناقشه واختلاف بوده اند(مجموعه درس گفتارهای دکترح. ع.نوذری). این عرصه گفتمان فرا رشته ای به طور عام و در سطحی بسیار گسترده با نظریه

1.Bill,Ashcroft

های در حال ظهور و نظریه های فعال در خلال بسط و تو سعه جریان های عملگرا و اکتیویسم در حال ظهور مرتبط است؛ همچنین با فرایند جهانی شدن و سیاست باز نمایی(برخی از مهمترین نظریه ها و کاربست ها و حوزه های اساسی مرتبط با سیاست باز نمایی را می توان در پیوند با مقولات زبان، نژاد، طبقه، جنس، جنسیت، قومیت، ناسیونالیسم، دین و نظایر آن مشاهده کرد) و با جنبه ها و ابعاد اقتصادی، سیاسی و اجتماعی فرهنگی و روانی مرتبط با فرایند استعمار یا مستعمره سازی و در نهایت با فرایند پسا استعماری همبسته است. ازسوی دیگر گفتمان انتقادی فرا رشته ای مذکور (پست کلنیال) مشتمل بر فرایند بسط و پیشبرد سیاست رهایی بخش و سیاست مقاومت است که طرفدار جدی روند استعمار زدایی بشمار می روند و به طور جدی در گیرتجربیات فرو دستان هستند، تجربیاتی که متضمن چشم اندازها و منظرهای ملل و اقوام تحت سلطه، حاشیه ای شده، سرکوب شده ومحروم بشمار میرود. انتقادهای گفتمان مذکور همچنین متوجه ابعاد فرهنگی امپریالیسم نیز است که بخشی از گرایش تاریخی و انتقادی نظریه پردازی ونقد ادبی را طی دو دهه اخیر معطوف به خود کرده است(همان).

۵- مفهوم"دیگری" و برداشت‌های موجود

فرانتس فانون نخستین اندیشمندی بود که مسئله «دیگری» را در ارتباط میان استعمارگر و استعمارزده مطرح کرد. بنا به گفته *هگل* در کتاب *خدایگان و بنده*، انسان تنها تا به آن اندازه انسان است که بخواهد خودرا بر انسان دیگر تحمیل کندو ارج خود را از جانب او بشناسد. تا زمانی که ارج او به نحوی اثر بخش از جانب فرد دیگری شناخته شده است، آن دیگری هدف کار و کنش اوست و ارزش واقعیت انسانی اش به آن دیگری و به شناخته شدنش از جانب او وابسته است ومعنی زندگی در وجود این فرد یعنی حریفش خلاصه می شود(هگل۱۳۸۷-۴۶). در حقیقت گفتمان شرق‌شناسی با رو دررو قرار دادن شرق و غرب، تقابلهای دو گانه ای را رقم میزند که دو قطب آن یکدیگررا تعریف می کنند. در واقع رابطه سوژه/ابژه یا خود/ دیگری در چارچوب ستیزه ای ناشی از میل مقابل هنرمند شرقی، به رسمیت شناخته شدن را مطرح می کند. همانطور که اسپیواک اصطلاح «دیگری سازی» را وضع کرد، از آن برای نا مگذاری ای که گفتمان امپریالیستی دیگری هایش راوضع می کند استفاده کرد: دیگری بزرگ در رابطه ای که سو ژه در آن تولید می شود و در حکم مرکز میل یا قدرت است و دیگری کوچک، سوژه ای نا دیده یا مهار شده که گفتمان قدرت آن را خلق می کند(اسپیواک،۱۹۸۵).

مفهوم «دیگری» در قلمرو های متنوعی از نظام های فکری، از فلسفه و پدیدار شناسی تا زبان شناسی و روانکاوی و نظریه پست کلنیال به شکلی گسترده کاربرد دارد و در عمومی ترین سطح به رابطه دو قطبی بین یک سوژه و یک فرد یا چیزی اشاره دارد که متفاوت یا غیر است و به مثابه چیزی غیر از «خود» تعریف و تثبیت شده است. در بستر تحول تاریخی و از منظر پدیدار شناسیک پیشینه تحلیلیِ دو مفهوم «خود» و «غیر» به رویکردهای پدیدار شناسانه *ادموند هوسرل*، *موریس مرلو پونتی* باز می گردد؛ که به «دیگری» به مثابه منبعی از خطر و تهدید برای استقلال و آزادی سوژه یا «من» می نگرند.

نمایش «دیگری» یا غیر، به صورت نفس ابتر و نه صرفا به عنوان عمل سرکوب گر و تملک از سوی استعمارگر، بلکه شکلی از میل پیچیده دانسته شده است. در این جا استعمارگر همانقدر دست خوش این شکلهای باز نمایی است که استعمار شده و صرفا در بازی میل و خیال اندیشی ای که محصول بافت استعماری است گیر افتاده است(میلز[1]-۱۳۸۲-۱۵۲). در کتاب *جنس دوم سیمون دبووار* شرح می‌دهد که «دیگر بودگی» مقوله ای بنیادین در اندیشه انسان است و به عبارتی، هیچ گونه اجتماعی هرگز خود را بدون اینکه «دیگری» بلافاصله در برابرش قرار نگیرد تعریف نمی‌کند (دبووار[2]۱۹۵۰: به نقل از پتین و مکلارن). از این رو دسته بندی و تعریف «خود» در برابر «دیگری» به عنوان یکی از ابزارهای هویت یابی چه در سطح فردی و چه در سطوح عام تر یعنی اجتماعی و ملی مطرح می شود.

مفاهیم «دیگری» و ساختار های تفاوت و تشابه که به تجهیز آن می پردازد، اصولا در هیچ شکل طبیعی وجود ندارند. به بیان دیگر هیچ «دیگری» ای، به شکل جوهری وجود ندارد و در هر صورت نیازمند تعریف و تبیین است. اصولا جایگاه دیگری در زبان است که خودها و دیگری ها تغییر داده و باز نمایی می شوند. دیگری که به صورت نمادین ساخته شده و الگوهای دفع وجذب اجتماعی را در بر دارد، در نشانه و زبان و گفتمان و باز نمایی منتشر شده است. (پیکرینگ[3]۷۲،۲۰۰۱). مسئله مهم در این میان قدرت شکل های غالب باز نمایی در وادار کردن فرهنگها و ملیتهای حاشیه ای به نگریستن به خودشان به عنوان دیگری است. به

1. Sarah,Mills
2. Simone,de Beauvoir
3. Jeffrey,Pickering

دیگرسخن، آسیب استعمار، چنانکه استوارت هال تو صیف می کند، به این سادگی نیست که گروهی از مردم در جایگاه دیگری قرار بگیرند بلکه راه هو شمندانه ایست که آنها که در موقعیت «دیگری» قرار گرفته اند، این دانش را می پذیرند و درونی می کنند. نا گفته پیداست که اکثریت تشویق می شوند گروههای حاشیه ای را به مثابه «دیگری» ببینند. خشونت استعمار در سطحی از روح باز نمود می شود که بدین سان مو قعیت های سوژه معین را بیان می کنند(دسای[۱]،۲۰۰۰،۱۱۸، همان). بنابر این همواره «دیگری» که در تقابل با «خود» قرار می گیرد در حاشیه جای دارد. از انجا که در تقابل های دوتایی، یکی در مرکز و دیگری در حاشیه قرار می گیرد، تمامی آن صفاتی که مرکز تو صیف نمی کند به سو ژه های حاشیه ای منتسب هستند. می توان گفت به نوعی شناخت سو ژه های حاشیه ای با این ویژگی به تحکیم مو قعیت فرو دست آن ها دامن زده و به ابزاری برای تحکیم جایگاه پایین دست آن‌ها بدل می شود. این شیوه زیر بنای دسته بندی هایی را تشکیل می‌دهد که سوژه های حاشیه ای را در خود جای می دهندو با رویکردی تقلیل گرا در صدد فرو کاستن افراد به داشتن معدودی خصایص فرو دست می باشد تا نه تنها آ نها را در این موقعیت تثبیت بلکه راه را بر تلاش برای شناخت عمیق تر مسدود کند.

۶- "میترا تبریزیان"، مدرنیست پسامدرن

میترا تبریزیان[۲] هنرمند ایرانی الاصل مقیم انگلستان امروزه در سطح جهانی مطرح و شناخته شده است. وی در تهران متولد شده است. اواسط دهه هفتاد میلادی در سن چهارده سالگی ایران را ترک کرده و به تحصیل در لندن می پردازد. ابتدا یک دوره مبانی و هنر پایه را گذرانده و با انجام پروژه هایی وارد عکاسی می شود. وی تحت نظر «ویکتور برگین[۳]» عکاسی را آموخت. پس از آن در دانشگاه" وست مینستر " در رشته عکاسی موفق به دریافت درجه لیسانس می گردد. پس از آن دوره فوق لیسانس را در همان دانشگاه روی «مطالعات عکاسی» سپری می کند. وی در حال حاضر عکاس، فیلم ساز و استاد دانشگاه وست مینستر لندن است. تا کنون چند فیلم کوتاه ساخته است اما بیشتر به واسطه ی عکس هایش شناخته شده است. مقالات بسیاری در نشریات معتبر عکاسی و هنری مثل third text, art and camera منتشر کرده است. عکس ها و فیلم های او در نمایشگاه ها و فستیوال های مختلفی چون موزه هنرهای مدرن نیویورک، انستیتو هنرهای معاصر بوستون، انگلستان وشورای هنرهای بریتانیای کبیر وموزه ویکتوریا و آلبرت درلندن[۴]، موزه اسن آلمان[۵] و موزه عکاسی توکیو و ICA لندن و موزه هنر مدرن آکسفورد به نمایش درآمده است وبرای او جوایز بی شماری به ارمغان آورده است. رساله تحصیلی او نیز در سال ۱۹۹۰ منتشر شد. تبریزیان تا کنون چند فیلم کوتاه ساخته است ازجمله: زن سوم[۶] (۱۹۹۱) و شکارگر[۷] (۲۰۰۴) وسفربی بازگشت[۸] (۱۹۹۳) وغلام (۲۰۱۸) او کار عکاسی اش را با همکاری اندی گولدینگ[۹] در مجموعه عکس های بلوز[۱۰] و نظارت[۱۱] شروع کرد و به شهرت رسید. کتابهای وی شامل فاصله صحیح[۱۲] به همراه مقدمه ای از کریسلدا[۱۳] و فراسوی محدودیت ها[۱۴] به همراه مقدمه ی استوارت هال[۱۵] می باشد. تکنیک عکاسی میترا تبریزیان بسیار ویژه و منحصر به فرد است و از ترکیب عکاسی های مستند و آگهی های تبلیغاتی و تکنیک های دیجیتال به وجود می آید. دنیای عکس های او دنیای غریب، سورئالیستی و شگفت انگیز است که بیننده را ساعت ها به خود مشغول میدارد. با دقت عناصر و جزئیات درون قاب خود ر انتخاب کرده و کنار هم قرار می‌دهد تا معنای مورد نظر او را القا کند.

---

۱. *Dipiti,Dsai*
۲. *Mitra Tabrizian*
۳. *Victor bergin*
۴. *Victoria and Albert Museum,London*
۵. *Museum of Follclwang,Essen,Germany*
۶. *The Third Woman (1991)*
۷. *The predator (2004)*
۸. *Journey of No Return (1993)*
۹. *Andy Golding*
۱۰. *The Blues (1986-87)*
۱۱. *Surveillance (1988-89)*
۱۲. *Correct Distance (1985-86)*
۱۳. *Criselda Pollock*
۱۴. *Beyond the limits(2000-2001)*
۱۵. *Stuart Hall*

در آثار تبریزیان صفحه ی دوربین با بوم نقاشی مقایسه می شود. همانطور که نقاش مسئول اجرای نقاشی است و برای اضافه کردن هرعنصری به اثرهنری اش باید فکر کند، عکاس هم باید اجزای عکس را با دقت انتخاب کند. عکسی که مطلبش را روشن و زیبا بیان کند همان عکسی است که در ذهن بیننده ایجاد فکر یا حسی خواهد کرد .جنبه فرمالیستی ومدرنیستی اثر چنین تفسیر می شود که وی درآثارش به ترکیب بندی، ساختار و باز نمایی سمبولیک تاکید زیادی کرده است. همچنین تاکید بر تقارن، تغییر رنگ سایه ها و ترکیب بندی دوسوم، یک سوم و تکنیک های متنوع دیگری از این دست نیز دراین اثر و دیگر آثار وی فراوان به چشم می خورد. استفاده تبریزان از پارودی[1] نیز تا حد زیادی آشکار است و به اثر دو معنای متفاوت می بخشد، هم تلاش برای اشاعه یک سبک معین و هم در عین حال استقرار و تثبیت شدن در آن سبک است. آثار به قدری ماهرانه به سطحی از هماهنگی ملموس رسیده اند که مخاطب در همان آغاز، ایماژهاو مضامین کاملا مدرنیستی را میبیند: یک فرمالیسم کامل در ایده شبکه های تقارن، توالی ایماژیستی، تعالی استعاری و مراجعه به لایه های عمیق تاویل کاملا محسوس است. این امر نیز تا حد زیادی درست است که می شود این آثاررا از یک جنبه، تاکید بر سبکی خاص دانست که بیننده را با همه نیرو به سمت تفسیر عمیق کارها می کشاند و از این روست که بسیاری از این مشخصه های باز نمایی مدرنیستی و شکل های رایج تاویل مدرنیستی در کار بروز پیدا می کند و وی تا حدود زیادی تمامی این اصول را برای نقد مسایل سرمایه داری مصرفی و صنعتی حال حاضر بکار می بندد.

این گونه تصور می شود عکس هایی همچون مجموعه فراسوی محدودیتها به عمد، مصنوعی و سرد وتخت گرفته شده اند و این امر نافی تصنع موجود مورد توجه دنیای هنر امروز است. هرچه بیشتر به طرف دنیای مصنوعی کشیده می شویم بیشتر به واقعیت تاکید می کنیم. هنرمند نیزآگاهانه در صدد اشاره به دنیای ظاهرا شادوسرخوش ورنگارنگ اما سرد، دو بعدی و وابسته به شرکتها ی صنعتی است. از سوییاستوارت هال، منتقد هنرهای بصری در مقدمه کتاب فراسوی محدودیت ها، می نویسد: «تصاویر میترا تبریزیان در واقع فضاهای بصری تخیلی است. همه شواهد نشان دهنده ی یک تجربه عکاسی مبتنی بر تجربه سینمایی است. برخی از آنها مثل جنایت کامل[2] ارجاعاتی سینمایی از نوع تارانتیونی در «سگ های انباری» است؛ اما این تصاویر، تقلید صرف فضاهای سینمایی، فیلم های جنایی یا نقد اخلاقی خشونت نهفته در آنها نیست، بلکه تبریزیان به بازسازی منطق درونی آنها می پردازد»

آنچه تبریزیان درمرحله نخست بعنوان دغدغه فکری درآثار خود نشان میدهد عبارتند از آشفتگی و ابهام در مناسبات انسانی، گمگشتگی، یاس، نوستالژی، از خود بیگانگی، خشونت، فاصله گرفتن ودورشدن انسانها از یکدیگر علی رغم بسط وگسترش بی سابقه وعجیب ارتباطات تکنولوژیک به ویژه طی سه دهه اخیراست؛ اما کار تبریزیان چون سناریوی یک داستان با چیزهای دیگری امتزاج یافته است، با مردمی که تفاوتی با قبل و بعد ندارند، اما در داستانی متفاوت حضور دارند. او با واقعیت بازی می کند. متون داستانهای او از واقعیت الهام گرفته شده وافراد سناریوی او خالق این داستانند. آثار هنرمند چه در جایگاه عکس یا اینستالیشن درهردو، نوعی ارائه را به نمایش می‌گذارند. اینستالیشنی که فضا و محدوده هرجایی را می تواند در برگیرد. این امر نکته قابل تاکیدی است که هماره نوعی ابهام بین مفهوم واقعیت و واقع نمایی به چشم می خورد که واقعیت را ناتمام باقی می گذارد.

آثار تبریزیان را می توان نقدی بر جامعه مصرفی و اخلاقیات تجاری و زندگی صنعتی نیز دانست. همچنین این نقد از سویی متوجه این نکته است که این دنیا اصل راصرفا بر پایه عملی تمام امور قرار داده است، اما خودتجربه هنری او تا حد زیادی فرمالیستی و مدرنیستی است که کارهای او راجذاب جلوه می‌دهد. آثاری که کاملا صفحه بندی شده اند و به میزانسن ها توجه فوق العاده ای شده است. او در صدد پاسخ به این سوال است که: "چگونه این شیوه به او ابزاری می‌دهد تا بتواند ذات سرمایه داری جهانی امروز را نقد کند". در عکس های وی معمولاصحنه هاآنقدر عجیب ومرموزند که درآن ها کاملاحضور ترفندهای عکاسانه نمایان است. آثاراونیزکم وبیش با ارجاعاتی به رسانه های دیگردرهم آمیخته وابعادی اززندگی انسان معاصر راجستجو می کند. عکاسی تبریزیان مشخصا تلاشی برای روایت پردازی نیست، اما به هر حال تلویحا این کار را نیز انجام می‌دهد، مثل تکه های بریده شده ای از یک داستان بلند مصور یا عکس هایی ازیک فیلم. وی خستگی وناامیدی انسان مدرن را بازسازی می کند. در" زمان ازدست رفته" انسان ها رابطه ی خود را با مکان وزمان از دست داده اند. زنی بی توجه به تردد ماشین ها درخیابانی شلوغ قدم می زند. مردی گل به دست در زمینی نیمه بیابان که انتظار هیچ کس نمی رود، منتظر ایستاده است. باد کاغذهای پاره شده را از دست مردی به هوا می راند، بی آنکه هیچ واکنشی از خود نشان بدهد. آنها کیستند و به چه می اندیشند؟ چه اتفاقی برای آنها افتاده است؟ تبریزیان پاسخ صریحی نمی‌دهد.

---

1. Parody نقد هجوآمیز

در واقع این غیر قابل پیش بینی بودن و تعلیق ازویژگی های بارز کارهای اوست. در "جنایت کامل(بی عیب ونقص)" این تعلیق ودر شرف اتفاق قرار داشتن، ما را هراسان می کند. در" اکثریت خاموش" ، جمعیت عظیمی درهنگام خروج سریع از ایستگاه مترو مشاهده می گردند که یاد آور نقاشی "مکتب آتن"[1] رافائل است. قوس بزرگی که در نقاشی، فلاسفه و عالمان را در خود جای می‌دهد، این بار دهان باز کرده واز دل خود انسان هایی را بیرون می آورد که در پی کار و پول از هم سبقت می گیرند. آثار تبریزیان بنا به گفته خودش به طرف «فرهنگ سبک» پیش می رود که در آن نظریه های انتقادی زاید و بی تاثیر نمی شود و اثر او از یک اثر سرگرم کننده فاصله می گیرد. به عنوان مثال در باره مجموعه آثار موسوم به بلوز، این آثار را نمی توان بی ارتباط بانقد ونفی نژادپرستی دانست، اما از سویی در توافق با این نظریه می توان آن را تنها سبک برای سبک یا تئوری لکان ومساله «نگاه خیره» نیز تعبیرکرد(موللی،۱۳۸۴). آدمهایی که همه ژست گرفته اند و این رنگ سایه های شوک آور چیزی جز نامیدن سبک باقی نمی گذاردو این جا اندیشه سیاسی در ارتباط با نژاد پرستی در مرز میان این نگاه خیره محو می گردد، اما حضورش به صراحت باقی است.

این هنرمند در صددتاکیدروی ایده سطح وتخت بودن بخصوص در «فراسوی محدودیت ها»، به بودریار ارجاع می‌دهد با تکیه وتاکید بر این گزاره بودریا رکه بشر به سمت دنیایی می رود که درنظام های آن اصل اولیه به نقطه ای رانده می شود که نتایجی متضاد با آنچه مد نظر بود، تولید می کند آثار وی بیانگر جامعه ای است که در آن معنا جایی ندارد وپویش برای معنا کاری عبث است. تصویر وتحلیلی که آثار وی از فرهنگ معاصر به دست می دهند فوق العاده در درک شرایط تازه ای که با آن مواجهیم اهمیت دارد(افسریان،۱۳۸۹). با توجه به این نکته که شیوه ها ورویکردهای تبلیغات یکی از مهم ترین زمینه ها وبسترها برای معرفی وارائه وبسط وگسترش آثار هنری در دنیای مصرفی مدرن ما شده است، بسیاری از آثار تبریزیان نیز مشخصا به راه و روش تبلیغ در دنیای امروز ما باز میگردد که خود به نشانه شناسی «نگاه خیره» و «قبضه کردن نگاه» کاملا آگاه هستند. تبلیغاتی که بسیار پیچیده شده اند و از هر دستمایه ای برای رسیدن به اهداف استفاده می نماید. آثار مورد بحث، فرهنگ کالایی را به تصویر می کشند تبریزیان در آثارخود این سوال را مکررا تکرار می کند: چه کسی یا چه چیزی سوژه این جریان سیاسی، یعنی سوژه بصری چنین جریان اجتماعی است. در آثار وی اکثرا گروه بزرگی از مردم با نوعی سرگشتگی ظاهر می شوند و سناریوی هر کسی از قبل نوشته شده است، برای نمونه جمعیت در گالری یا جوانان دراداره صورتی یا حتی در اکثریت خاموش و یا در یکی از آثار نسبتا اخیر وی با عنوان: از بحرین.

اگر عنوان مشترک «پست کلنیالیسم»، نظریه پردازان فرهنگ و هنر را که به ملتهای مختلف تعلق دارند را به تامل در رابطه خود با یکدیگر وادارکنند، این عنوان نه هراس آور که شایسته استقبال خواهد بود؛ بنابراین باتوجه به چنین زمینه وبستری میتوان هنرمند جهان سوم رادر متن خلق شده آثار وی (خواه ادبی یا هنری)، به لحاظ سیاسی بدین نام(پسا استعماری) خواند، خواه آماده چنین خوانشی باشد و مثل تبریزیان این موضع را به شکلی کلی تر برای خود قائل باشد و خواه نه. در این حالت است که متن گرایی یا اثر هنری، به جای کنش گرایی و ملت به جای طبقه خواهد نشست و گویی شرق به حرفه ای بدل می شود که فعالیت‌های ادبی و هنری حتی با حضور المانها و پرسو ناژها و لوکیشن های غرب، این بار حتی برای خود غربیان نیز قابل تامل و تفکر است.

۷-۱- تبیین مولفه های پسا استعماری در آثار میترا تبریزیان

دنیای آثار تبریزیان دلهره، آشفتگی، ازدحام، آنارشی، سرگشتگی، خطر و ابهامی را به همراه دارد که شاید فارغ از دنیای پسا استعماری شدن نباشد. پس از دیدن هر مجموعه، مناقشه ها وگفتگوی هراثر، گریبان مخاطب در هر سوی دنیارا که در لمس مسیر یا تحت تأثیر تدریجی پسا استعماری شدن قرار دارد را رها نمی کند. دنیای او، تطور و تحول آن در سالهای اخیر، دیگر چون

۱- The School of Athens: به عنوان بخشی از نقشهای دیواری اقامتگاه پاپ در واتیکان خلق شده‌است مجموعه‌ای از دانش دنیوی یا فلسفه است که نمایش‌گر افلاطون و ارسطو است که توسط فلاسفه گذشته و حال در یک محیط معماری شده و مجلل احاطه شده‌اند که پیوستگی تفکر افلاطونی را در طول تاریخ نشان می‌دهد. مدرسه آتن‌ها یکی از معروفترین آثار نقاش رنسانس ایتالیایی، رافائل(۱۵۲۰-۱۴۸۳) است. در این اثر، چهره‌های مختلفی از مشهورترین فلاسفه یونان باستان، دانشمندان و دیگر شخصیتهای شناخته شده به تصویر کشیده شده‌اند؛ به عبارت دیگر، از سقراط، افلاطون و ارسطو تا فیثاغورث، بطلمیوس، اقلیدس، زرتشت و ابن رشد، همگی در این عکس یادگاری باستانی دیده می‌شوند.

پیشینیان به استعمار با شکل خشونت ملموسش اشاره ندارد؛ یعنی دیگر استعمار در آثارش در انقیاد زمان ومکان نیست و در رابطه تقابلی استعمار و استعمار زده خلاصه نمی شود و پیامد هایش تنها این دو سو را در برنمی گیرد.

اثر هنری تبریزیان در عصر پسا استعماری، حتی اگر آشکارا مبارزه علیه استعمار و امپریالیسم نباشد؛ بطور مثال در مجموعه *بلوز، از بحرین، تهران، بدون عنوان*، به شکلی ازاستعمار درون مرزی دامن نمی زند، امامی تواند مخالفان محافظه کار و استعمارگر سرسخت، وحتی خود کامگی مطلق حاکمان بومی دوران استقلال را خلع سلاح کند. المانهای آثار هنرمندان پیش از انقلاب، پس از روی کار آمدن زمامداران پس از استقلال، اغلب با ثبت تجربیات فرهنگی، ترس ووحشت ودر تهدید و ترس و تکراروضعیتشان، به گونه ای نوین مشاهده می شود(سعید،۱۳۸۲-۳۳)؛ و تبریزیان از این امر مستثنی نیست و گویی او نمی تواند در خودکامگی دیگری خود را بیمه سازد و از خسران پسا استعماری که برتحلیل آثارش سایه انداخته بگریزد. فی الواقع موقعیت استعماری هویت هر دو سوی، این بار از تبریزیان چهره ای نو ساخته است که بر خلاف دیگر هم وطنان معاصرش، از التقاطی گری در عین تمایز و تنافر به دور بوده است. به گفته هومی بابا: مجرای شکاف انداز میان هویت های پایدار بدون در نظر گرفتن سلسله مراتب جعلی و تحمیلی در عکسهای تبریزیان، تفاوت هارا مورد مداقه قرار می‌دهد. بدین سان است که تسلسل بصری در نهایت(درمتاخر ترین مجموعه ها) به تصویر کردن مسلمانان در دل لندن می رسد ودر اینجاست که امکان دو رگه بودن فرهنگی، به بارز ترین وجه نمود می یابد.

ازمنظرگاه هومی بابا، تبریزیان در فضای آستانه ای قرار دارد که چالش و تغییررا در حاشیه ها و درگسست ها و نابرابری های اقلیتی چون خودش می یابد و آثار بومی وی با انتخاب فضای شرق، این مهم را به نمایش می گذارد و درست درتغییر فرهنگی عمل می کند که تنها در این فضای آستانگی صورت می پذیرد. ممکن است هنرمند به عنوان سوژه استعمارزده در این فضای بینابینی، میان گفتمان استعماری و تصور جدید غیر استعماری در غرب زندگی کند؛ اما این تعیین هویت تبریزیان هرگز حرکتی ساده درگذر از یک هویت به هویت دیگر نیست. در این میان، ازیک سو فضای آستانگی که ما تبریزیان را در آن قرار می دهیم بین قلمرو های بالاتر و پایین تر قرار دارد و از دو قطبی شدن هویتها جلوگیری میکند؛ ازسوی دیگرگفتمان پسا استعماری که بر مبنای آن آثار هنرمند را مورد تامل قرار می دهیم نیز همواره در فضای آستانگی ساکن است. به این ترتیب می توانیم نتیجه بگیریم که مطابق با نظریه هومی بابا، مفهوم آستانگی شانه به شانه دو رگه بودگی در حرکت است.

هنرمند در مجموعه های، *تهران، بدون عنوان و از بحرین* یا حتی مجموعه *مرز* به ما می فهماند بررسی طبیعت و پلشتی و شرایط ناگوار انسان های بومی سرزمینش، از نظرش دور نیست و حتی می توان در آثار اولیه وی *فراتر از محدودیتها*، *اکثریت خاموش* و *شهر برهنه* علی رغم ظاهر مبهم وپنهان آن می توان رد پای استعمار نو و امپریالیسم را در اکنون زمانش، پی گیری کرد. آنچه این مجموعه ها راقدرت می بخشد فقدان ابهام بصری و سیالیتی نظری است که به واقع این آثار را توانمند می سازد و در نهایت باز خوانی به پویایی و تکثری منجر می شود که هماره افق های نظریه را به روی اندیشه ها، تفسیرها و رویکرد های تحلیلی(واکاوانه) وشالوده شکنانه نوین می گشاید. به عبارت دقیق تر در بطن پسا ساختار گرایی است که بنیان های نظری در تحلیل آثار وی و بنیانهای فلسفی در تبیین نظریه کاوی در معرض شالوده شکنی قرار می گیرند(احمدی-۱۳۸۶-۴۸۲)

در مجموعه های *زمان از دست رفته، شهر برهنه، جنایت بی عیب و نقص، فراسوی محدودیت* ها، می توان حضور وتاثیرنظریه و نقد پسا استعمارگرایی را بر تنش و تخالف حاکم میان کلانشهرو معضلات آن در آثاری با بازیگران غربی مشاهده کرد و جابجایی فرهنگی و تاثیرات آن بر هویت های فردی و اجتماعی را از چشم اندازی اروپا محور، مورد توجه قرار داد؛ و همچنین می توان دید که آثار هنری تبریزیان بی مرز و جهان شمول شده است تا حدی که سرنوشت تاریخی و میراثش رابه لحنی دیگر ناجی قرار می‌دهد و بدین امر اذعان می دارد که همه جهان در عصر پسا استعماری قرار دارد وآرمان عکسهایش را در دل سرززمینی می جوید که خود نیز از مرحله ظهور استعمار نو تا روزگار کنونی متاثر از روند امپریالیسم بوده است. تبریزیان چون دیگر نظریه پردازان جهان سومی بر این باور است که مسئله نژاد در مرحله سفید پوست نشین محل بحث نیست مگر این که رابطه سفید پوست و بومی در مرکز مطالعه قرار بگیرد.

در تحلیل واقعیات امپریالیستی ونو استعمار گری زمان حال در آثار تبریزیان، نه تنها باید تاثیر نا خودآگاه هنرمند بر سرکوب نواستعماری رامورد توجه قرار داد، بلکه باید مقاومت در برابر استعمار و هویت های استعمارگر و استعمار شده را نیز مورد بررسی و تحلیل قرار دهیم همچنین باید براین ایده صحه گذاشت که مهاجرت پسا استعماری به کلانشهر ها، می تواند در چنین آثاری، تبادل فرهنگی بین استعمارگر و استعمارشده را به وجود بیاورد که به پیامدی چون دو رگه بودن هردو فرهنگ بیانجامد، چرا که روابط نو استعماری نه تنها بین کشور های غربی و مستعمره های پیشین آنها که میان اکثریت ها و اقلیت های قومی هر دو کشور که پس از جنگ در کشور های دیگر ساکن شدند، نیز به وفور وجود دارد(یانگ۲۰۰۳) و در آثار سه مجموعه اخیر این هنرمند، می

توان حضور ملت‌های مسلمان وشرقی را بر حسب "نسب" شان در برابر قدرت های پسا استعماری و امپریالیستی به عنوان اقلیتی چون اقلیت قومی خود تبریزیان، آشکارا مشاهده کرد و حس تردید و انزوا را در این آثار لمس کرد.

۸- شرق‌شناسی

از منظر رویکرد انتقادی و رادیکال در فضای گفتمان شالوده شکنانه و پست کلنیال، آثار عکاسی تبریزیان اعتراض و چالشی است علیه مضامین شرق ستیزانه و تحقیر آمیز و مواضع نژادپرستانه و تفوق طلبانه ی گفتمانه های استعماری کهن و امپریالیستی که این بار در قالب گفتمان‌های شرق شناسانه سربرآورده است. چرا که "شرق‌شناسی"، آنچنان که از سوی برخی نویسندگان غربی رایج و معمول شده است به ویژه خوانش ها و گونه های غیرانتقادی و جانبدارانه ی آن که در راستای منافع و مصالح غرب تدوین شده اند، اولا بر مجرمیت و قصور و سستی شرق و ثانیا بر سرشت و موقعیت و مرتبت مادونی و نازل سوژه ی شرقی تاکید و صحه می گزارد و ثالثا بر این نکته اصرار دارد که خود شرق اساسا ناتوان و عاجز از فهم و درک این کاستی‌ها و نقایص در خود است(سعید-۱۳۸۲). آثار عکاسی تبریزیان بی‌تردید چالش، اعتراض و انتقاد آشکار و تند و تیزی است علیه این قبیل مواضع که در پی رواج و گسترش گفتمان های "شرق‌شناسی"، حتی در میان خود سوژه های شرقی نیز جنبه ای نهادینه و تثبیت شده یافته و درونی گشته است. بخشی از این تعریض و تنقیدها و چالش های تبریزیان علیه مواضع پیش گفته ی شرق‌شناسی را می توان در آثاری چون" بدون *عنوان، کشوری دیگر، از بحرین وتهران* زیر چشم" به وضوح مشاهده کرد. به نظر می رسد اوهدف شرق‌شناسی را که مشروعیت بخش به توسعه طلبی و امپریالیسم غرب در چشم دولت های غربی است، با فضایی که این بار به واقعیت نزدیک تر است مورد سوال قرار داده است و این تز راکه از دید شرق‌شناسی، تنها راه برای بومیان این است که فرهنگ غرب را تمدن جهانی بدانند مورد چالش قرار می‌دهد، همانگونه که دیگر اسلاف پسا استعماری نیز چنین نمودند.

اما با وجود بیشتر تخالف ها، این گفته *ادوارد سعید* که گفتمان شرق‌شناسی با آفرینش شرق در کار خلق غرب و شرق، برپا دارنده تقابل های دوگانه ای است که دو قطب آن یکدیگر را تعریف می کنند تا حدودی در آثار تبریزیان موجه جلوه داده می شود؛ غربی در مقام «مرکز» و شرقی «دیگری و حاشیه ای»، تقابل های دوگانه و پدید آمدن حاشیه ای که موجودیتش تنها تائید کننده مرکزیت وبرتری غرب است(سعید-۱۳۸۲) اما تبریزیان، این حاشیه نشینی در دوران امپریالیسم کنونی را به چالش می گیرد و از طریق تصاویری بومی و غیر بومی، رسالتی روشنگرانه را در پیش می گیرد ونا خواسته، عمق ارکان نظام استعماری رادر چشم تیز بین مخاطب افزایش می‌دهد. غرب و شرق در آثار تبریزیان در یکدیگر محو می شوند، گویی دو انگاره اند در سامان دیگری که برای خود سنت فکری، تصویری و زبانی مستقلی دارد. بدین طریق این دو هستی پشتوانه وتا حدی بازتاب دهنده یک دیگرند: بیان شرقی به کمک المانهای غربی. این آثار تمایز تصنعی و برساخته فرهنگی میان شرق و غرب را نادیده گرفته ودر قلمرو جغرافیایی خیالی(حتی استعمارگر پیرتاریخ: انگلستان) قرار داده شده اند و مارا به گفتمانی رهنمون می شوند که در موضوع بحث شرق شناسان جهان معاصر، بیش از آنکه خود شرق باشد، صورتی انضمامی به خود می گیرد. فرهنگ در تقابل با زبانی که گرفتار یک «دیگری» است؛ دیگری آرمانی و جهان شمولی که ساخته وپرداخته ی وضعیت پسا مدرن است.

تبریزیان، توزیع آگاهانه اندیشه اش را بی در نظر گرفتن جغرافیای سیاسی در خصوص امر زیبایی شناسانه، عملی می سازد و این نه فقط گسترش فراجغرافیایی که بسط زیبایی شناسانه بی مرزی است که ارزش آن را حتی در بستر هنر، چند برابر می سازد. اثری هنری علیرغم اراده وقصد قبلی، برای درک و فریب جهانی با شراکت انحصار طلبانه، جهانی را تصویر می سازد که مخاطب نه تنها با آن بیگانه نیست. بلکه بسیار آشناست. به عنوان مثال در مجموعه‌هایی چون بلوز، خانه های دیواری وجنایت بی عیب و نقص رابطه سلطه ونژادرا بنا به گفته «سعید» با درجاتی از هژمونی پیچیده می یابیم و بوی انزجار ازاستعمار و نژاد پرستی از آن استشمام می شود که در تقابلهای دوگانه، خشونتی در ظاهربه طرزی نا آشنا، غیرصمیمانه و با عمقی دو سویه ودو گانه رخ می نماید وبه کلی سازی دست یافته می شود که در آن فردیت کاملا عاری از شأن انسانی قلمداد می شود. کلی سازی هایی که در آن علی رغم حضور پیکره های جمعی با توده سر و کار نداریم و جز چند اثر، جمع های متشکل از افراد به دو یا چند نفر تقلیل یافته است. گویی در بازنمایی استعمار پنهان است که هنجار غربی، امری نا هنجار جلوه می کند.

همچون اریانتالیسم در آثار تبریزیان یک چیز نفوذ ناپذیر جلوه می کند و بنا به گفته ادوارد سعید آن بدنه و دانشی است که با حجمی دیگر گون، امکان ایستادگی در برابر ساختارهای گفتمانی استعماررا ناممکن جلوه می‌دهد، چرا که ما در آثار او با گفتمان تک و واحد سر و کار نداریم همانگونه که در دوران استعمار چنین بود. ولی باید اذعان داشت تمامی سوژه های تبریزیان تصویری منفی، منفعل و کلیشه ای به دست نمی دهند و مسیر تکامل خلاقیت هنری و نبوغ آفرینندگی وی در روند تحول، به سمت تبیین ساختارهای جدیدی از گفتمان است.

۹- اروپا محوری

اروپا محوری را باید از ارکانی به شمار اوریم که در تحلیل آثار این هنرمند تا حد زیادی کارساز است. اروپا محوری یکی از مهمترین و اصلی ترین مسایل منتقدان پسا استعماریست و در اینجا تبریزیان به دنبال یافتن نشانه های غرب در خود غرب و این اواخر شرق در غرب، از این مولفه پسا استعماری سود جسته است. تفکر اروپا محور نوعی حس مقرر و خواسته تقدیری تاریخی به غرب می‌دهد، جهان را به «غرب» و «بقیه» تقسیم می کند و زبان روزمره را در ساختهای سلسله مراتبی سازمان می‌دهد (شاهمیری،۱۳۸۹-۵۴).

تبریزیان غرب را نمی ستاید بلکه الگوهایی می سازد که در آن، جایی برای اعتبار بخشیدن به تجربه ها و مامنی برای تجربه زیسته سیاهان، مسلمانان و جهان سوم می یابد و نمونه تصویری آن به وضوح در تصویر افراد آسیایی و آفریقایی تبار، بارز است که در حکم هویت های منفعل بروز می یابند و قدرت آنها در تلاش برای بقا در غرب نهفته است. در تبیین گفتمان اروپا محور، تبریزیان غرب را بر ساخته ای فراتر از جغرافیا می نمایاند. هنر نزد او نوعی انگاره و مفهومی است که در صدد بیان واقعیتی اجتماعی بر می آید که نه تنها در جامعه سکولار بلکه در سایر جوامع نیز قابل تعمیم باشد. اروپا محوری و مرکزیت قائل شدن برای اروپا پس مانده ایدئولوژی است و نقدگفتمان استعمارگرایان، امپریالیست‌ها و نژاد پرستان حتی در دوران پایان رسمی استعمار وجوددارد(عباسی،۱۳۸۸)، وبه کرات در آثار تبریزیان درقالب ها و اشکال مختلف به چشم می خورد. وی سعی می کند بدین نحو به بازنمایی‌ها و کنشهای معاصر ساختار بخشیده و در آثارش آن ها را تبیین کند.

۱۰- نژاد

مسئله «نژاد» از دیرباز ابزار و محرکی برای تحلیل و واکاوی مناسبات، خاستگاهها و ساز وکار استعمار و میراث آن بوده است. در آثار تبریزیان و بارزترین آنها *جفتهای بلوز، کشوری دیگر*، از مقوله ی نژاد دستگاه متفاوتی می سازد که گویی غیر سفید را به مثابه «دیگری» می نمایاند و آن را به مثابه مجاز یا تمثیلی از تفاوت غایی فرهنگها به نمایش می گذارد.

«فرانسیس بیکن»[1] در کتاب خود تصریح می کند که تفاوت میان زندگی متمدنانه و وحشیانه نژادها نه فقط از خاک و اقلیم نژاد که از هنرهای آنان ناشی می شود. اندیشه ای که هم به رمانتیکها فرصت داد تا پنداره وجود جوهری درونی تغییرناپذیر را در انسانها فرض گیرند، جوهره ای که ازطریق مفهوم نژاد تجلی یافت (اشکرافت ۲۰۰۲-۸۵)؛ و به استعمارگران امکان داد تا با توسل به این توهم، موقعیت خود را در تقابل با استعمارزده توجیه کنند. درآثار تبریزیان به راحتی به نقد فرضیه داروینیسم اجتماعی در معنای ضمنی مثبت و منفی آن می رسیم ونقد و سازوکار عمل امپریالیستی را نیز در بستر سیاسی آثار وی می بینیم که دردوگانگی متناقض نمایی که در این اندیشه وجوددارد می توان با جرح وتعدیل، دو گانگی میان تحقیر و والایش سو ژه های استعمار زده را مشاهده کرد(سعید،۱۳۸۲).

نژاد و استعمار مفاهیمی مرتبط و وابسته اند که انگاره های مشترک را پرورش داده و از آنها دفاع می کنند. هر یک از دریچه نگاه خود به دو دستگی میان انسانها قائل اند و در پی تثبیت تفاوتها و بهره برداری از موقعیت نا برابری هستند که خود میان دسته ها برقرار کرده اند؛ تبریزیان نیزگرایش نژاد را در آثاری چون *بلوز، کشوری دیگر*، درد نوع بشر می داند. تمایلی که نیاز ضروری آن تثبیت و استقرار در مواضع ضد مناسبات امپریالیستی است. این هنرمند همچنین از سویی نشان می‌دهد که نژاد صرفا ابداع امپریالیسم نیست، همانگونه که امپریالیسم نیز تنها بر تبعیض نژادی استوار نشده است؛ او این انگاره «برتری» را که باعث ظهور نژاد به عنوان یک مفهوم شده بود، در آثارش به پرسش کشیده است.

همچون *فانون* که می‌کوشد تا انسان سیاه را از بند خود آزاد کند و او را از بیگانگی رها سازد، تبریزیان نیز در آثارش به ترسیم وتصویر عقده حقارت ناشی از بی عدالتی های اقتصادی –اجتماعی وسیاسی درونی شده ای می پردازد که سوژه های وی را اسیر خود ساخته اند. وی نیز چون فانون سعی دارد تا آنان را به مثابه طبقه ای باز نمایاند که افراد آن نقش های خودرا با طبقه مقتدر استعمارگر سفید پوست تعویض می کنند. مطابق با تحلیل فانون، ابتدا این، هنرمند- روشنفکر غربی است که با تلاش برای اثبات اینکه با فرهنگ و قدرت اشغالگر درونی و نهادینه شده است و بر بومی مسلط شده است، دچار غرور می شود و در مرحله بعد این فرد بومی است که دچار حقارت ویاس و آزردگی می شود. تبریزیان هم در مقام هنرمند وهم بومی استعمارزده، تصمیم می گیرد آنچه هست به خاطر آورد(همچون آثار متاخر وی) و به سوی مردم خود باز می گردد و خود را در فرهنگ بومی(سیاه یا مسلمان)

41.Frauncis Bacon(1561-1626) فیلسوف و سیاستمدار انگلیسی

غرق می سازد و در مرحله مبارزه است که هنرمند- رو شنفکر از حالت غرقه خارج می شود و به آگاهی دهنده بدل می شود و می تواند ادبیات وهنر متفاوت تولید کند.

*سارتر*در مقدمه ای بر" *دوزخیان زمین* " اثر *فانون*، عقیده دارد برای روشنفکر بومی (که ما هنرمند را نیز در کنار او قرارمی دهیم) همگنی ضروری است و این تفکر شرقی است که به رغم سرسختی اش با فرهنگ غرب، امتیازی اگرچه کوچک اما بسیار حیاتی از او می گیرد که ما آن را ساختن ایدئولوژی ضد استعماری، این بار از جانب هنر می خوانیم. سفید پوست غربی ای که در مقام ارباب جهان، زحمت پدید آوردن ایدئولوژی در باب سفیدی خود را پدید نیاورد و در کنار دیگر عرصه ها ازروایت خردی چون هنر شاید بتوان مددی یافت.

۱۱- میترا تبریزیان، زیر نگاه دیگری

دیگری سازی فرایندی دیالکتیکی است، استعمار یا «دیگری بزرگ» در اثر هنرمندانه همزمان با تولید «دیگری های کوچک»، استعمارزده به مثابه سو ژه بر ساخته می شود. اسپیواک بر این باور است که هویت ذاتا ایستا است و استعمارگرنیز مانند انسانهای دیگر دارای هویتی مستقل و متکی به خود نیست بلکه هویت او تا حدی از طریق تعامل با استعمارزده شکل می گیرد. این نظریه با آثار تبریزیان، همچون هنرمندان حاشیه ای دیگر، تاحد زیادی منطبق است، چرا که هویت هنرمند از طریق گفتمانهای غرب و در باره سوژه های شرقی و حتی غربی تکوین می یابد، همانگونه که در اندیشه *بابا*- همچون لکان- هویت در تعامل با دیگران وبا دیگری شکل می گیرد. تفاوت در مورد تبریزیان این است که او باز گشت به خویشتنش را با عصیانی خاموش و از طریق المانهای غربی انجام می دهد.

بنا بر تحلیل *بابا* نمایش «دیگری» به صورت یک «خود»، شکلی از میلی پیچیده است و تبریزیان با آگاهی بر این امر، با چنین تاویلی از سائق های کنش استعماری، آثارش را چند وجهی می سازد. آثار او، خود و دیگری را در پشت مرزهای نظامی نیز در نوردیده است. این بار دیگری درست در نفس هنرمند نهفته است. علیرغم ایدئولوژیها که هر لحظه در پی یافتن ارتباط مستقیم، منفعت ومیل رادر شرقی بودن هنرمند، با جایگزین کردن ارزشها مخدوش می کنند. اینجا تبریزیان با توجه به حاشیه ها در متون آثارش منجمله: نمایش خرده فرهنگ ها، فمینیسم، حقوق بشر و امپریالیسم معاصرو... به نوعی «دیگری» را در پشت لنز دور بینش قرار می‌دهد تا به آسانی ابژه خودرا تعریف و تحدید کند. علی رغم تمامی مجموعه های عکاسانه به استثنای پنج نمونه آخر، مخاطب غربی هویت شرقی او در آثارش را در ارزیابی خود مد نظر قرار می‌دهد و از او «دیگری» ای از جنس متفاوت می سازد. در واقع اوبا هویت ایرانی و پرسوناژها، میزانسن ها و سایر المانهای بصری غربی، عضوی از بازی بزرگ جهانی شده است. اگرچه ممکن است این ارزیابی در نگاه اول ابهام آمیز باشد. بطور طبیعی در زمان مواجهه این مهاجر شرقی با دیگری بزرگ یعنی جهان غرب، به طورتدریجی باپررنگ شدن حضور دیگری، در او و درآثارش تشتتی دیده می شود که من کیستم؟ تا کجا دیگری است و از کجا من؟ تفاوت من و دیگری تا کجا امتداد میابد؟ در مقابل دیگری باید «خودی» جعل شود که این «خود» بودن را می شد از طریق کاربرد نمادهای متمایز کننده فرهنگی بدست آورد. ساخته شدن خود جعلی به او توان مقابله با استعماررا می‌دهد.

ایدئولوژی غربی با ارزشهای آن گره خورده است وتقریبا موقعیتی غیر قابل شک یافته است، پست مدرنیسم، جهانی شدن، استقلال هنر، لیبرالیسم، آزادی اجتماعی و مدنی و در نهایت ایدئولوژی ای که با ایدئولوژی های دوران سرمایه داری متاخر غربی هم پوشانی بسیار دارد(امالیا،۲۰۰۵)؛ اما نکته قابل مناقشه پایبندی دو سو به ارزشها و ایدئولوژی های یکسان است و راههای ارتباطی مرز پررنگ تمدن ها را سوراخ کرده است و در مورد تبریزیان دیگر از آن خود تو پر و مستحکم خبری نیست چرا که هم او با آثار ویژه اش به درون دیگری رفته است و هم دیگری درون او ریشه دوانیده است؛ و در نهایت هنرمند از موقعیتی ابژه وار که منتظر کشف نگاه دیگری است، به موقعیت سو ژه می رسد. ماندن هنرمند در این فضای بینا فرهنگی است که گاهی پاک کردن مرزهای خود ودیگری را به چالش می کشد. دریافت اثری که حامل چنین آگاهی در عصر پسا استعماری باشد نیازمند فهم تجربه تاریخی هنرمند است نه تنها یافتن زبانی ملهم از آرکی تایپ های کلیشه ای که غرب مارا با آن شناخته است.

تبریزیان بخصوص در آثاری که به اقلیتها می پردازد *از بحرین، تهران بدون عنوان، مرز و خانه دیواری* لزوم استدلالهای منطقی برای درک «دیگری» را از احساسات کور وتعصب جدا می بیند؛ و بدین وسیله از گمراهی مخاطب جلو گیری می کند. درمجموعه *آثارجنایت بی عیب و نقص* مکانیزم دیر پای "*ما در مقابل آنان*" مجددا با شکلی متفاوت در عکسها جلوه گر می شود و با استفاده از روشهای جهانی تر، غیر قابل رویت و بسیار قدرتمند، تداوم می یابد. در آثار هنرمند، دو گانه *بلوز*، «خود» دیگر در رابطه با «دیگری» تعریف کمرنگ تری دارد و در رابطه عدم حضور دیگری یا به عبارتی در غیاب دیگری تعریف پیدا می کند؛ و این بار تفاوت سیاه و سفید و مسلمان وعرب امری درونی می گردد که در مجموعه آثار ذکرشده به برون نیز احتیاجی ندارد و هر

«دیگری» خود قسمی از این تعدد فردیت است که خواهان یکی بودن خویش با دیگری به بهای بقا است. بقایی که که فریادهای خاموش را به صدایی کر کننده بدل می سازد.

تبریزیان باکمک گرفتن از انواع مختلف روش های معرفی یا تو ضیح «دیگری»، رابطه تنگاتنگی با مخاطب خود بر قرار می سازد و از الگوهای متفاوتی پیروی می کند، چه دیگری حضور یابد یا "دیگری "ای دیگر، دربرابراو تعریف شود. آنچه در این میان رخ می نماید حضور حقیقتی است از سرگشتگی آدمها در قالبی چند وجهی و سیال، حقیقتی که الهام بخش تبریزیان است و آگاهانه امری نامرئی بین دنیای قدرت اندیشه و فرهنگ و زیبایی شناسی را در تار و پود اثرش می تند. تبریزیان به خوبی آگاه است که انسان قبل از رسیدن به مرحله وجودی، پیشاپیش "من"وجودش تحت تصرف وغصب شده است امادرعین حال عاری ازهرگونه موجودیت وهویت تا زمانی که تحت سیطره ی "من" وجودی حقیقی درآید و از آن پرشود. هنرمند، این وجود منفعل سرگشته ازحیرت و تنهایی را، درقالب تصاویر *اکثریتی خاموش* نشان می‌دهد و یکنواختی و پوچی هستی را در "من" ی که دیگر من نیست جلوه گر می سازد. بودن وحضور داشتن در میان جمعیت آثار او، هستی فرد را در فرد دیگری مستحیل می کند به نحوی که فردیت، در مجموعه نا پدید می شود.

در مجموعه هایی چون *خانه دیواری، بلوز و بحرین* به صرف آشکار شدن دیگری است که مخاطب اثر در موقعیتی قرار می گیرد که خود را ابژه می بیند و ماهیت موضوع، نگاه دیگری بودن است. من فردیت می یابم چرا که "دیگری "در هیئت اثر هنری بر "من" خیره شده و او نیز زیر نگاه خیره من قرار دارد. حیرانی و انفعال پرسوناژها بر" من" تسری می یابد. بی آنکه هیچ آمادگی ذهنی بر این هجوم ناگهانی وجودداشته باشد. آثار نیمه ایستا، متوحش و مضطرب در نیمه ای قرار دارند که وابسته به دیگری است، همچون مجموعه *مرز*؛ افراد و بازیگران تا جایی دور می شوند که متعاقبا برای نیمه برترش یعنی «برای خودش» موجه جلوه کند.

نتیجه‌گیری

مطالعات پست کلنیال هم حوزه ی بسیار گسترده ای دارد و هم رشته های متنوعی را در برمی گیرد. با این حال به رغم تفاوت‌های موجود در میان متفکران این حوزه، آنچه مورد توافق نظریه پردازان و منتقدان پسا استعماری است ارزشیابی مجدد مناسبات سنتی بین ابر قدرتها و ساکنان مستعمرات غرب و مردمان وملل شرق ونیز تحلیل و باز بینی روش های امپریالیستی مطالعه و تحقیق است؛ میترا تبریزیان از این منظرگاه، در چارچوب گفتمان پسا استعماری، موضوعاتی همچون خشونت و ظلم وستم استعماری و نو استعماری، مقاومت در برابر استعمار، هویت استعمارگر و استعمارشده و الگوی تعامل میان این هویت ها و مهاجرت پس از استعمار به کلانشهرها، مبادلات فرهنگی بین استعمارگر و استعمارشده و پیامدهای اختلاط فرهنگی را بیان می دارد و مضامین و مفاهیم اساسی موجود در کانون این مباحثات همچون نژاد، قومیت، زبان و هویت و بیش از همه قدرت را دربسترآثار عکاسانه هنری اش نمایان می سازد. فضای گفتمانی آثار تبریزیان، حاکی از سیطره مفاهیم و ویژگی هایی چون سیالیت، عدم قطعیت، اختلاط، عدم اصالت، چندگانگی و تکثر، دورگه بودن، فرودستی، دیگری، از دست رفتن هویت، سرگشتگی، تردید، تزلزل، بی ثباتی، گمگشتگی و نظایر آن در میان سوژه ها و موضوعات مورد مطالعه (عکاسانه ی) وی است. رهایی نسل تصویر شده که اکنون در برابر فرهنگ قرار دارد، بازتاب تمدنی است که فرایند شی شدگی را به انسان تحمیل می کند. انسانهای او اکثرا مکانیکی اند و بیانگر همین تمدن اند که خلاقیت را از اندیشه می ستاند و کار آن را در مصرف خلاصه می کند. استعمارزدایی درک نمی شود و قابلیت فهم پیدا نمی کند و از ابهام بیرون نمی آید مگر در هنگامه ای که حرکت مداوم تاریخ در بستر علوم انسانی و حتی هنر، به مبارزه ضد استعماری شکل و محتوا ببخشد. در آثار تبریزیان نیز می توان سرچشمه این برخورد و تصادم قهر آلود را به صورتی انضمامی وملموس تشخیص داد. او از مخاطب تماشاگری می سازد که حتی ناتوانی در ابراز وجود، او را هم در هم می شکند. توده ها در جمعی هیستریک گرد هم آمده اند. چهره ها چهره هایی هستند که انسانیت در آن ها منفعلانه، در حال الینه شدن است. صورت ها بی هیچ حسی در چهره که گویی به هیچ چیز شبیه نیستند همچون جمعی پریشان که گویی نه تنها به یکدیگر که به هیچ کس دیگرتعلق ندارند و آهنگ حرکت گیاهی واژه ها و جملاتی که برروی عکسها به چشم می خورد حضور دنیایی چند پاره را نشان می‌دهد. دنیای واقعیتهای اقتصادی، حضور امپریالیسم و نابرابری‌ها و تفاوت های فاحش شیوه های زیستی، هرگز نمی توانند واقعیتهای انسانی را از دید هنرمند پنهان کنند گویی هنرمند قادر نیست خودرا از هدفی که برای تحقق آن، دست به این خلاقیت می زند جدا سازد. محور هر ایده وسخنی در نهایت به خود او ختم می شود. انگار او خود در میان خلق و علیه استعمار، دوربین خویش را نشانه رفته است و درست در موقعیت عکاسانه وی، دروغ به حقیقت بدل می شود و در نهایت، سلطه‌ای از جنس رهایی، در دوران پس از استعمار نیز دوشادوش او حرکت می کند.

هدف پژوهش حاضر، با ابتناء بر نقدها و تحلیل های گفتمان پسا استعماری یا پست کلنیال، به هیچ وجه ارائه تحلیلی جامعه شناسیک یا تاریخی در باره پدیده استعمار به مثابه امری جدایی نا پذیر از سرمایه داری توسعه طلب نیست، زیرا نقد پسا استعماری به نقد درونی متون قدرت های استعماری بیشتر تمایل داشت. کار با متون استعماری متاخر سبب شد تا میزان دقت و سخت گیری تبریزیان به گونه ای ناخواسته افزایش یابد به طوری که منازعات و مبارزات استعمارگر و استعمار شده و خلاصه کل جریان استعمار و حتی خود مطالعات پسا استعماری و گفتمان پسا استعماری را گاهی تا حد بازی با پرسوناژها فرو کاسته است.

منابع

- افسریان، ایمان.۱۳۸۹، "ترس از عقب ماندگی ومکانیسم دفاعی(زیرنگاه دیگری)"، تهران: حرفه هنرمند شماره ۳۳.
- اسپیواک، گایاتری.۱۳۸۲، تاملات پراکنده درباب مسئله مطالعات فرهنگی، ترجمه نیاملک محمدی وشهریاروقفی پور، تهران: نشرتلخون.
- مجموعه های میتراتبریزیان"، ترجمه هانادارابی، تندیس شماره۳۱، تهران.
- ذاکری، شنیتا.[بی تا] پساساختارگرایی وهنر معاصر، پایان نامه.
- ساعی، احمد.۱۳۸۷، "مقدمه ای بر نظریه و نقد پسااستعماری"، مجله دانشکده حقوق و علوم سیاسی دانشگاه تهران شماره ۷۳، پاییز.
- _____.۱۳۸۲، فرهنگ وامپریالیسم، ترجمه اکبرافسری، تهران: نشرتوس.
- _____.۱۳۸۲، شرق‌شناسی، لطفعلی حنجی، تهران: نشرامیرکبیر.
- سه زرر، امه.۱۳۵۶، گفتاری درباب استعمار، ترجمه منوچهر هزارخانی، تهران: نشرآگاه.
- شاهمیری، آزاده.۱۳۸۹، نظریه و نقد پسااستعماری(زیرنظرفرزان سجودی)، تهران، نشر علم.
- شیرزادی، فصلنامه تخصصی علوم سیاسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج، شماره پنجم.
- عضدانلو، حمید.۱۳۸۳، ادوارد سعید، تهران: دفتر پژوهش های فرهنگی..
- عباسی، مسلم وآریایی نیا، مسعود.۱۳۸۸، دیرینه شناسی علوم انسانی درگفتار پسااستعماری، فصلنامه تحقیقات فرهنگی، دوره دوم، شماره۶
- قره باغی، علی اصغر.۱۳۸۸، هنر نقد هنری، تالیف، تهران: نشر سوره مهر، پژوهشگاه فرهنگ وهنراسلامی.
- کریمی، جلیل.۱۳۸۸، گفتمان استعماری و مطالعات پسا استعماری(تحلیل گفتمان و مطالعات کرد شناسی)، پایان نامه دکترا، دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران.
- گاندی، لی لا.۱۳۸۸، پسااستعمارگرایی، ترجمه مریم عالمزاده و همایون کاکاسلطانی، تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
- موسوی اقدم، کامبیز.۱۳۸۴، فراسوی محدودیت ها، حرفه هنرمندشماره ۱۱، تهران: نشر نظر.
- مصطفوی، شعله.۱۳۸۹، جهان تصویرازنگاه بیگانه، ترجمه مریم اطهاری، حرفه هنرمند شماره۳۳، تهران، نشرنظر.
- میلز، سارا.۱۳۸۸، گفتمان" نظریه گفتمان استعماری وپسااستعماری"، ترجمه فتاح محمدی، تهران، نشرهزاره سوم.
- نوذری، حسینعلی.۱۳۷۹، صورتبندی مدرنیته و پست مدرنیته، تهران: نقش جهان.
- مرجع تصویری. وبسایت خبری و شخصی میتراتیریزیان/http://www.mitratabrizian.com

- Ashcroft,B.2003. Post Colonial Studies: The key concept, London, Routledge.
- Ashcroft, B, et all.2002. The Post Colonial Studies, Reder, London, Routledge
- A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory-Post colonialism Theories.P.221-241.
- A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory-Post colonialism
- Bhabha, Homi. 1983. Difference, Discrimination and Discourse of Colonialism, in the politic of theory esseax conference on sociology of literature,july 1982, Colchester:University of essex.London,New York:Routledge.
- Cambridge Dictionary of Sociology.USA Cambridge University.
- Gandhi,L. 1998. Post Colonial Theory.Edinburgh University Press.
- Macay, P.2000. The Dictionary of Critical Theory, Penguin Books, [بی
- Mohanty,C.T.1988.Feminist Review,No.30,61-88[بی جا], [بی نا].

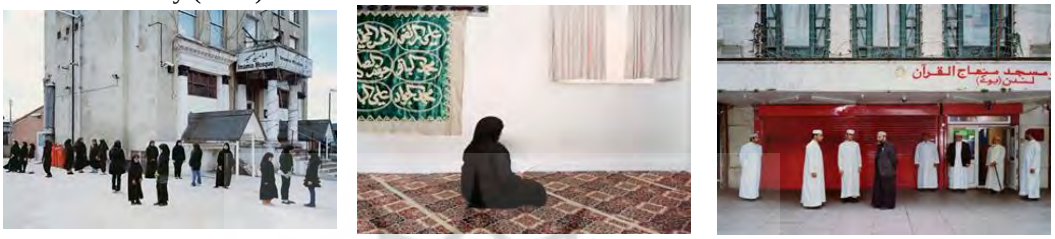
- Racine,L. [بی تا].The Impact of Race,Gender and class in Postclonial Feminist,Vol.3,Nunero/Vol.3/Issue,Aporia.
- Spivak,G.C.1985.”Can the Subaltern Speak? Speculation on widow Sacrifice “wedge,7/8 120-3:64-69,London,New..
- Treacher,A. 2005. On Postclonial Subjectivity, the Group Analytic Society (London)
- http://www.mitratabrizian.com/

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پیوست: تصاویر

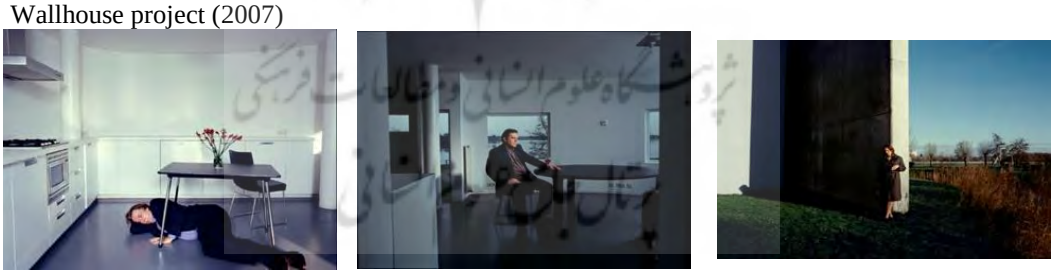
Tehran West Suburb (2008)

Another country (2010)

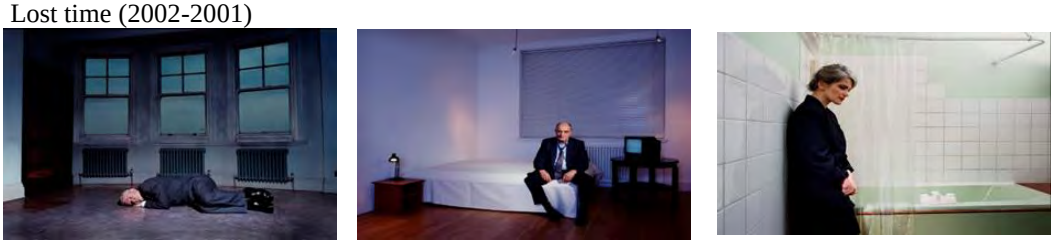


perfect crime (2003-2004)

Wallhouse project (2007)



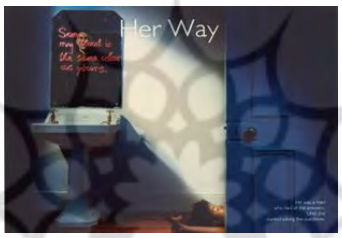
Lost time (2002-2001)



Naked city (2005)

Byound Limits (200-2001)

The Blues (1986-1987)



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی