

مرتضی صدیقی فرد *

نسربین لاریجانی **

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰،۳،۴ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰،۴،۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰،۵،۵

DOI: 10.22055/PYK.2021.16890

URL: paykareh.scu.ac.ir/article_16890.html

بررسی مفهوم نامکانی در عکاسی ایران با نگاهی به آثار محمد غزالی و مهرا ن مهاجر

چکیده

بیان مسئله: نامکانی مفهومی است که نخستین بار توسط انسان‌شناس فرانسوی، «مارک اوژه» در سال ۱۹۹۲ مطرح شد. این پژوهش در پی بررسی این مفهوم در عکاسی معاصر ایران، با استفاده از نظریات «اوژه» است. در این فرآیند نخست به تشریح نامکانی و عوامل پیدایش آن و سپس به ویژگی‌های دوران سوپرمدرنیته پرداخته شده و با استفاده از آن توضیح داده میشود که چگونه نامکانی در این عصر ایجاد می‌گردد. همچنین در ادامه به رابطه نامکانی و عکاسی و اینکه چگونه نامکانی پس از مدرنیسم عکاسی، در آثار جریان‌های نظیر زمین‌نگاری نوین هویدا شد، پرداخته می‌شود. در ادامه آثار دو عکاس معاصر ایرانی، «محمد غزالی» و «مهرا ن مهاجر» مطالعه شده و چگونگی نمود نامکانی در آثار این دو جستجو میشود.

هدف: شناخت مفهوم نامکانی با استفاده از نظریات اوژه در آثار دو عکاس معاصر ایرانی محمد غزالی و مهرا ن مهاجر است.

روش پژوهش: منابع این پژوهش کتابخانه‌ای و روش ارائه آن توصیفی و تحلیلی است.

یافته‌ها: شبیه‌های بازنمایی مهاجر و غزالی، بیانگر مؤلفه‌های نامکانی است و فضا در آثارشان، برملاکننده مناسبات جغرافیایی، انسان‌شناختی و جامعه‌شناختی است. دو عکاس برای بازنمایی فقدان هویت، تاریخ و رابطه در نامکان، به تمهیداتی چون مواجهه موقت به واسطه عکاسی اسنپ‌شات و اتفاق، بازنمایی مخدوش بودن هویت جمعی در ارتباط با عامل هویت‌ساز، جایگزینی ارتباط بین فرد و شیء به جای افراد با یکدیگر و همگانی کردن خلق اثر در راستای افراط در مرجعیت‌های فردی متوسل شدند. افزون بر این، مشخص شد که با به تصویر کشیدن امور جزئی مخدوش مستتر در امر کلی بنای تاریخی از مکان، نسبت با زمان حال، نامکان می‌سازد.

کلیدواژه:

نامکان، عکاسی معاصر ایران، مارک اوژه، مهرا ن مهاجر، محمد غزالی

نویسنده مسئول، کارشناسی ارشد عکاسی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر، تهران، ایران*

Morteza.sedighifard@gmail.com

کارشناس ارشد معماری، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر، تهران، ایران**

Nasrinlarijani1374@gmail.com

مقدمه

«مارک اوژه» با نوشتن کتاب «نامکان‌ها: درآمدی بر انسان‌شناسی سوپرمدرنیته»، برای نخستین بار در سال ۱۹۹۲ از واژه «نامکان» استفاده کرد و این فتح بابی در اندیشیدن پیرامون مفهومی متعلق به زمان حاضر بود که در همهٔ پهنه‌های اجتماعی، فرهنگی و سیاسی ردی داشت. در حقیقت به زعم اوژه، این مفهوم زادهٔ عصری بود که وی از آن با عنوان دوران سوپرمدرن یاد می‌کند. با استفاده از آرای اوژه، پژوهش حاضر در ابتدا به تشریح زوایای مختلف عصر سوپرمدرن و مؤلفه‌های پیدایش نامکانی می‌پردازد و سپس با استفاده از چارچوب نظری بدست آمده، نامکانی و چگونگی بازنمایی آن توسط رسانه عکاسی را در آثار دو عکاس معاصر ایرانی پی‌جویی می‌کند.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از لحاظ ماهیت نوشتاری توصیفی-تحلیلی است که اطلاعات مورد نیاز آن به شیوهٔ کتابخانه‌ای گردآوری شد و سپس داده‌های حاصل از این مرحله به روش کیفی مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفت.

پیشینه پژوهش

با پی‌ریزی اندیشه در رابطه با نامکانی و ترسیم مختصات پیدایش و زایش آن توسط مارک اوژه، پژوهش‌های مختلفی در حوزه‌های متنوع انجام گرفت که اساسی‌ترین آن‌ها مطالعات خود اوژه دربارهٔ وضعیت شهری غرب، به خصوص پاریس است که ماحصل آن به شکل رسالات و کتبی منتشر شدند. اما با جستجوی مفهوم نامکان در مطالب فارسی، منابع اندکی به چشم می‌خورند. در همان اندک نوشتارهای موجود، نامکانی فقط بخش کوچکی از یک کل را به خود اختصاص داده و مفهوم نامکانی به عنوان پایه اصلی مطلبی یافت نشد. به عنوان مثال تنها یک فصل از کتاب «صحنه‌هایی از یک ازدواج: ملاحظاتی درباره فضا و شهر در سینما»، نوشتهٔ «اسلامی» به بررسی رابطهٔ سینما و معماری و تأثیر سینما بر تولید فضاهای نامکانی در شهر پرداخته است. علاوه بر این، در پژوهش‌های آکادمیک تنها رساله کارشناسی ارشد «بیگلو» با عنوان «بررسی پدیدارشناسی مکان و نامکان در نمایشنامه‌های اکبر رادی با تمرکز بر شب روی سنگفرش خیس و پلکان»، دیده شد که مفهوم نامکانی را به عنوان اساس پژوهش خود مورد استفاده قرار داده باشد. پژوهش مذکور با رویکردی پدیدارشناسانه به مکان و نامکان و در نظر گرفتن نامکان به عنوان فضایی که از هویت، تاریخ و ارتباط تهی است، به بررسی آثار اکبر رادی پرداخته، که در حقیقت به جستجوی مولفه‌های نامکانی در فضاسازی‌های ادبیات نمایشی می‌پردازد و به نوعی در بستر زبانی-ادبی در پی یافتن چگونگی ظهور نامکانی است. همین امر تمایز اساسی با موضوع نوشتهٔ حاضر را که به پیگیری نامکانی در تصویر عکاسانه می‌پردازد، مشخص می‌نماید.

نامکان از منظر مارک اوژه

مارک اوژه انسان‌شناس فرانسوی است که بر خلاف اندیشمندان دیگر این حوزه که در بررسی هایشان فضا را نادیده می‌انگارند، به رابطهٔ فرد با جامعه، تکنولوژی، مصرف و فضا توجه نشان می‌دهد. او با جایگزین کردن ادبیات تازه‌ای از شهرشناسی، زاویه دیگری از پست‌مدرنیته و تحولات مکانی-فضایی معاصر را معنا و طبقه‌بندی می‌کند. در سال ۱۹۹۲ اوژه برای نخستین بار از مفهوم نامکانی سخن به میان آورد و آن را زادهٔ دوران سوپرمدرن تعریف کرد؛

دورانی که خودش دارای مشخصه‌ها و مؤلفه‌های متمایز کننده‌ای است. یکی از وجوه این دوران، احساس نیاز به معنابخشی به رویدادها است. از نظر اوژه ریشه این امر نه از بین رفتن معنا و یا کم شدن آن، بلکه در نیاز روزمره انسان به معنا دادن به جهان قرار دارد. به عقیده او نیاز به معنا دادن، امری مربوط به زمان حال بود، نه گذشته یا آینده و دلیل آن را وضعیت سوپرمدرن می‌دانست که ذات آن، خصیصه افراط است که تجلی این افراط، در زمان، فضا و مرجعیت‌های فردی نمایان می‌شود (اوژه، ۱۳۸۷، ۵۱).

۱. افراط در زمان: زمان اولین چیزی است که اوژه وضعیت سوپرمدرن را بر اساس افراط در آن تبیین می‌کند. از نظر او، این وضعیتی است که تضادهای زیادی درونش وجود دارد و به همین سبب عرصه مناسبی برای مشاهده و پژوهش انسان‌شناختی است. از منظر سوپرمدرنیته، مشکل اندیشیدن درباره زمان، ناشی از فراوانی بیش از حد رخدادهای جهان معاصر است که سبب تبدیل شدن زمان نزدیک به تاریخی فرارس می‌شود؛ تاریخی که در بطن زندگی روزمره و در فاصله اندکی با اکنون قرار دارد. در این میان، معنا دادن به زمان حال و گذشته‌ای به این نزدیکی دشوار شده و طلب معنا، به ویژگی مثبت ساکنان معاصر جهان مبدل می‌گردد که اما گاهی به ناامیدی و یأس از وجود معنا می‌انجامد (اوژه، ۱۳۸۷، ۵۲) به عبارتی می‌توان گفت که این عدم ثبات در زمان و تاریخ فرارس است که به نامکانی می‌انجامد؛ ویژگی‌ای که در تقابل با ثبات و پایداری زمان و فضایی است که شخصی مثل «هایدگر» برای تعریف مکان قائل می‌شود. بنا به عقیده هایدگر، بهنجار بودن مکان برای مخاطبی که در آن حضور می‌یابد، تنها در صورتی است که آن مکان منظم و سامان‌مند باشد. این امر ناشی از آن است که مکان به عنوان کلیتی بزرگ‌تر در نظر گرفته می‌شود که به مخاطب به آن تعلق دارد و این نظم و سامان برای او لازمه پایداری این کلیت است. مکان تجلی آشکار زیست‌جهان است و از این رو باید ثبات و پایداری فضایی و زمانی آن جهان باشد (نوربرگ-شولتس، ۱۳۹۱، ۳۵).

۲. افراط در فضا: دومین تحول با شتاب خاص جهان معاصر، افراط در فضا است که اوژه آن را در ارتباط با کوچک شدن کره زمین می‌داند. عصر سوپرمدرن، هنگامه تغییر مقیاس‌ها است. این تغییر مقیاس در روی زمین به واسطه وسایل حمل و نقل سریع نمود پیدا می‌کند و این تکنولوژی، سرزمین‌ها را هر چه نزدیک‌تر کرده و فضایی مبهم برای درک انسانی پدید می‌آورند. از سوی دیگر، انسان هر چه از کره زمین دورتر می‌شود (به عنوان مثال به واسطه چیزی مانند سفرهای فضایی و ماهواره‌ها)، به افراط در فضا نزدیک‌تر می‌شود. از آنجایی که زمین و سرزمین، هنوز هم در واقعیات بیرونی و هم در تصورات و ذهنیات فردی وجود دارند، این افراط در فضا باعث پیچیده شدن درک انسان از فضا شده است (اوژه، ۱۳۸۷، ۵۲-۵۵).

۳. افراط در مرجعیت فردی: از منظر اوژه سومین چهره افراط در وضعیت سوپرمدرنیته، «خود» است؛ چهره فرد که در تفکر انسان‌شناختی هم رسوخ کرده است. مرجعیت فردی در هیچ زمانی به اندازه اکنون مهم نبوده است. این مرجعیت یافتن فرد باعث شده که نشانه‌های تشخیص هویت جمعی، متغیر و ناپایدار شوند و در پی آن، تولید فردی معنا اهمیت پیدا کند. اوژه در این باره می‌گوید که «در جامعه غربی، دست کم، فرد می‌خواهد جهانی از آن خود داشته باشد و تمایل دارد اطلاعاتی که به او داده می‌شود، توسط خودش و برای خودش تفسیر شوند.» همچنین او تقویت‌کننده این نظام فردی تولید معنا را دستگاه تبلیغاتی می‌داند که از بدن، احساسات و طراوت زندگی سخن می‌گوید و زبان سیاسی که موضوعات قدیمی آزادی را تبلیغ می‌کند. اوژه با بیان این سه وجه از افراط، سوپرمدرنیسم را توضیح می‌دهد که این امر کمک می‌کند تا سوپرمدرنیته، به افق گم‌شده مدرنیته تقلیل داده نشود (اوژه، ۱۳۸۷، ۵۷-۶۲).

بر خلاف مدرنیته که در پی مصالحه‌ای میان گذشته و حال بود، سوپرمدرنیسم به چنین امری قائل نیست و همین گسستن از گذشته و تاریخ است که سبب پیدایش نامکانی می‌شود. مکان‌های قدیمی برخلاف آنچه در دوران مدرن وجود داشت، در این هنگام به اماکن یابود ارتقا می‌یابند و در میان انبوه نامکان‌ها جای می‌گیرند. لازمه ارتباط بین این نامکان‌ها، شبکه‌ای فشرده از وسایل حمل و نقل و ارتباط دهنده است. تجارت در این جهان با ماشین‌های خودپرداز و کارت‌های اعتباری و حرکت‌ها و اداهای تجاری بی‌کلام انجام می‌گیرد. نتیجه این جهان، انزوای فردی، گذرا بودن، موقت بودن و ناپایداری است. این جهانی است که تا قبل از آن وجود نداشته و ریسمان‌های ارتباط آن با گذشته گسسته شده است (اوژه، ۱۳۸۷، ۹۸).

در این جهان جدید، تمیز دادن مکان از نامکان به سادگی امکان‌پذیر نیست، تا جایی که اوژه مطرح می‌کند هیچ کدام از دو شکل مکان و نامکان به شکل مطلق وجود ندارند. درون نامکان‌ها، مکان‌ها دوباره شکل می‌گیرند و روابط در آن برقرار می‌شود. به زعم اوژه این دو بیشتر شبیه قطب‌های مخالف هم هستند که هرگز نمی‌توانند به طور کامل تحقق یابند و در هر کدام میزانی از دیگری وجود دارد. مکان برای اوژه، مجموع عناصر همزیست در نظامی معین است که در تقابل با نامکان به وجود آمده از افراط سوپرمدرنیستی قرار دارد. افزون بر این، شاخص‌ترین نمود سوپرمدرنیسم از منظر اوژه، جابه‌جایی نگاه و تصاویر است که موضوع مورد مشاهده را از هر معنی تهی می‌سازد. این تهی شدن به نحوی سازمان‌مند و عمومیت‌یافته و پیش‌پافتاده است. سوپرمدرنیته، ذهنیت فرد را در معرض تجربه‌های جدیدی قرار می‌دهد که صورت‌های به کلی جدید تنهایی را به وجود می‌آورد. این تجربه‌های جدید و صورت‌های جدید تنهایی است که به طور مستقیم، باعث پدید آمدن و تکثیر نامکان‌ها می‌شود. بدین روی از منظر اوژه سوپرمدرنیته کلیت وضع معاصر و همه عناصر آن را دربر نمی‌گیرد. در حالی که در چشم‌انداز مدرن، همه چیز به هم آمیخته است. تماشاگری که به مدرنیته می‌نگرد، ناظر درهم بافتگی کهنه و نو است. ولی سوپرمدرنیته از تاریخ، نمایشی ویژه می‌سازد؛ کاری که با همه چیزهای غریب و نامأنوس و همه ویژگی‌های محلی انجام می‌دهد (اوژه، ۱۳۸۷، ۱۱۳-۱۳۱).

ویژگی‌های نامکانی

اوژه مهم‌ترین تفاوت میان مکان و نامکان را چنین می‌داند که مکان‌های انسان‌شناختی، مولد امر اجتماعی ارگانیک هستند، اما نامکان‌ها قراردادهای منفرد و منزوی ایجاد می‌نمایند. او بین اهدافی که نامکان برای آن ایجاد می‌شود تمایز قائل می‌شود؛ به طور مثال بیان می‌کند «فضاهایی که به مناسبت و برای اهداف و مقاصد خاصی نظیر حمل و نقل، عبور و مرور، تجارت و تفریح شکل گرفته‌اند، کاربران‌شان با آن فضاها در نسبتی متفاوت قرار دارند» (اوژه، ۱۳۸۷، ۱۱۴) از نظر اوژه هرچند که به طور رسمی، مناسبت افراد با فضا، منطبق با هدف فضا است (مانند سفر کردن، خرید کردن، استراحت کردن)، اما در واقعیت این هدف و مناسبت با هم منطبق نیستند و اصلی‌ترین مناسبتی که یک نامکان با کاربر خود برقرار می‌کند، انزوا و تنهایی است. نامکان‌ها به عنوان نقاط عبور موقت، فضای گردش، ارتباط و مصرف هستند که در آن افراد بدون ایجاد هیچگونه رابطه یا حتی احساس اجتماعی، در کنار هم زندگی می‌کنند (Augé, 1996, 178) ویژگی قابل توجه دیگر اینکه در فضای نامکان، ارتباط فرد با اطرافیان از طریق واژه و متن برقرار می‌شود. این واژه‌ها، عموماً از آن گونه واژه‌هایی هستند که تصویر می‌سازند. در قالب همین واژه‌ها است که دستورها، تفسیرها و پیام‌ها بیان می‌شوند. این مفاهیم محمل‌های بی‌شماری دارند که از

آن‌ها می‌توان تابلوهای راهنمایی، صفحه‌های نمایش و اعلانات را نام برد که به صورت جزء جدایی‌ناپذیری از زندگی معاصر درآمده‌اند. «این پیام‌ها فرد متوسط را می‌سازند، فردی که مشخصه و معرف او، آن است که کاربر شبکه راه‌ها، نظام تجارتي یا بانکی است» (اوژه، ۱۳۸۷، ۱۲۱).

به عقیده اوژه، فردیت‌های متمایز هیچ حساسیتی به یکدیگر ندارند، تنها در مدت زمان کوتاهی در یک مسیر کنار هم قرار می‌گیرند. این نوع از انتقال پیام باعث متمایز شدن هویت‌بخشی می‌شود. در گذشته، هویت کاربران بود که با واسطهٔ توافق نهانی زبانی، چشم‌انداز محلی و قواعد نانوشتهٔ آداب مهاجرت، مکان انسان‌شناختی را می‌ساخت. اما اکنون نامکان است که به کاربران خود هویت مشترک می‌بخشد. رابطهٔ کاربر نامکان با نامکان، یا با قدرت‌های آن، رابطه‌ای مبتنی بر قرارداد است. این قرارداد با عناصر مختلف به او یادآوری می‌شود؛ عناصری نظیر خرید بلیت و مدارکی که باید عرضه کند. این قراردادها همواره در ارتباط با هویت فرد هستند (اوژه، ۱۳۸۷، ۱۲۱-۱۳۲) در جایی دیگر اوژه ذکر می‌کند که فضای نامکان، کاربردش را دچار نوعی تسخیرشدگی و از خودبی‌خبری دلپذیر می‌کند. این فضاها کسی که به آن‌ها وارد می‌شود را از تعینات عادی خویش رها می‌سازد و وجود کاربر را به رابطه‌اش با فضا، یعنی مسافر، مشتری یا راننده تقلیل می‌دهد. این نوع تقلیل فرد، باعث بی‌هویتی و انفعال وی می‌گردد، در حالی که در مکان، این کاربر است که با مشارکت خود به مکان هویت می‌بخشد؛ «هویت به معنای زیستن در جهانی است که هم مکان و هم اجتماعی که فرد در آن میان می‌زید را شامل می‌شود.» (نوربرگ-شولتس، ۱۳۹۱، ۳۹). همان‌طور که گفته شد اوژه نامکان را فضایی فاقد تاریخ می‌داند، ازین رو عقیده دارد که بر نامکان تحولات روز و فوریت لحظه‌ای حاضر، حکم‌فرماست. فرد در عبور از نامکان‌ها، مسیری را طی می‌کند و به همین سبب نامکان‌ها با واحدهای زمانی اندازه‌گیری می‌شوند. در این باره اوژه بیان می‌کند که «در مجموع همه چیز چنان است که گویی زمان فضا را در چنگ خود گرفته است، گویی تاریخ دیگری جز اخبار جدید روز یا شب گذشته وجود ندارد. گویی انگیزه‌ها، واژه‌ها و تصاویر هر تاریخچه فردی، از خزانه پایان‌ناپذیر تاریخ دائماً جاری زمان حال، گرفته شده است.» (اوژه، ۱۳۸۷، ۱۲۵).

اوژه از این امور دو نتیجه می‌گیرد؛ تصاویری که جهان سوپرمدرن ارایه می‌دهد، از یک سو به ایجاد نظم‌گرایی دارند. این تصاویر جهان مصرفی را به وجود می‌آورند که هر فردی می‌تواند آن را، از آن خود کند. دوم اینکه فرد در فضای مستعد نامکانی در عصر سوپرمدنیته، با دیدن نشانه‌هایی که جهان شمول شده‌اند، احساس آشنایی و قرابت می‌کند. او از تناقضی بحث می‌کند که در آن، بیگانه‌ای سرگردان در سرزمینی ناشناس، از طریق بزرگراه‌ها، پمپ بنزین‌ها، فروشگاه‌های بزرگ یا هتل‌های زنجیره‌ای، حس قرابت و آشنایی را تجربه خواهد کرد. تابلوهای معروفی که برای نظام مصرفی تبلیغ می‌کنند به او آرامش می‌بخشد و یا شرکت‌های بزرگ محصولات تجاری که در همه جای جهان، به یک شکل می‌باشند، توهم آن‌جا بودگی را برایش به ارمغان می‌آورند (اوژه، ۱۳۸۷، ۱۲۷). نامکان باعث به وجود آمدن دوگانه‌هایی می‌شود که اوژه آن‌ها را صورت‌بندی می‌کند. او واقعیت عبور موقت (ترانزیت) را در برابر واقعیت اقامت و سکونت، تقاطع‌های ناهم‌سطح را (که در آن‌ها تلاقی رخ نمی‌دهد)، در برابر چهارراه (که در آن‌ها تلاقی صورت می‌گیرد)، مسافر را (که براساس مقصدش تعریف و مشخص می‌شود)، در برابر سیاحت‌گر (که به گردش در راه می‌پردازد)، مجتمع (مجموعه‌های مسکونی جدید) را که در آن افراد با هم زندگی نمی‌کنند و هرگز در مرکز چیزی قرار نمی‌گیرد (مجتمع‌های بزرگ، نماد منطقه‌های شهری به اصطلاح پیرامونی‌اند)، در برابر بنای تاریخی (جایی که شخص در آن سهیم است و آن را بزرگ می‌دارد) و نهایتاً ارتباط (رمزها، تصاویر و راهبردهایش) را در برابر زبان (که صحبت می‌شود) قرار می‌دهد (اوژه، ۱۳۸۷، ۱۲۸).

در نهایت اوژه نتیجه می‌گیرد که نامکان‌ها به عنوان فضای سوپرمدرن، نمی‌توانند همان ادعای مدرنیته را داشته باشند، چرا که در فضاهای مدرن، افراد از زمانی که گرد هم می‌آیند، کار اجتماعی می‌کنند و مکان‌ها را نظم و نسق می‌دهند. اما فضای سوپرمدرن از یک سو با افراد سروکار دارد (مشتری‌ها، مسافران، کاربران و شنوندگان) و از سوی دیگر تشخیص هویت، جایگاه اجتماعی و محل این افراد (نام، حرفه، محل تولد، نشانی) فقط به هنگام ورود یا خروج‌شان صورت می‌گیرد. نامکان‌ها هر روز بیشتر شبیه به پرنانتری بزرگ، افراد را دربرمی‌گیرند (اوژه، ۱۳۸۷، ۱۳۲) بر اساس آنچه مطرح شد، می‌توان مصداق‌هایی در شهرها برای مؤلفه‌های نامکانی متصور شد که در جدول ۱ به نمایش در آمده‌اند.

جدول ۱. مصداق شهری مؤلفه‌های نامکانی. منبع: نگارندگان

مؤلفه نامکانی	مصداق شهری
ایجاد قراردادهای منفرد و منزوی به‌جای امر اجتماعی ارگانیک	سالن‌های انتظار در فرودگاه، مترو، راه‌آهن، فروشگاه‌ها
تمایز بین هدف ایجاد نامکان و مناسبت کاربران با آن	تنهایی افراد در فضاهایی مانند میدان شهری که برای اجتماع عموم به وجود آمده‌اند
ارتباط کاربران با نامکان از طریق واژه و متن	تابلوهای راهنمایی، صفحه‌های نمایش، اعلانات
از بین بردن تمایزات فردی کاربران و ایجاد همسان‌پنداری بین آنان	یکسان شدن همه افراد در قالب یک نقش مانند مسافر یا خریدار کالا
رابطه مبتنی بر قرارداد میان کاربر و نامکان	رفتارهای تعیین شده افراد در مکان‌های انتظار مانند ایستگاه‌های مترو

عکاسی و نامکانی

برای بررسی دقیق و مفهومی هر پدیده فرهنگی، لازم است تا در زمینه‌های میان رشته‌ای و متنوع مربوط به آن، مطالعاتی صورت گیرد. میکه بل^۱ بحثی گسترده در مورد مفاهیم فرهنگی مطرح می‌کند که در آن هر سوژه به عنوان جزئی از زمینه تحلیل فرهنگی در نظر گرفته می‌شود. «تحلیل فرهنگی» فی‌نفسه نشان دهنده تحلیل «فرهنگ» نیست، بلکه به نظرگاه‌هایی که از آن‌ها می‌توان به «سوژه‌ی درون فرهنگ» نگریست، اشاره دارد. ابژه فرهنگی (فضا) هم‌چون مخاطبی عمل می‌کند که می‌تواند در گفتمان فرهنگی بزرگ‌تر درگیر شده و در آن سهیم باشد. (Bal, 2002, 9) به جای تحلیل خود محصول یا کیفیات آن، نظریه بل تحلیل مفاهیم، مقاصد و تأثیراتی که بر تولید آن اثر می‌گذارند یا حاصل می‌شوند را پیشنهاد می‌دهد. زمینه مفهومی یک تحقیق، از مرز تعدادی رشته بیشتر به نقاط مشترک میان آن رشته‌ها و روابط میان «دانش» نظری نزدیک به هم عبور می‌کند، لذا به عناصر مختلف دانش بستگی دارد. با در نظر گرفتن عکس به مثابه فضایی از فعالیت‌های مفهومی، تفسیر را نمی‌توان به یک نقطه نظر خاص محدود کرد (Tormey, 2013, 26)

همان‌طور که می‌توان به روش‌های مختلف در مورد فضا نظریه‌پردازی کرد، می‌توان از منظرهای مختلفی نظیر جغرافیایی، انسان‌شناختی و جامعه‌شناختی به بازنمایی عکاسانه نگریست. از آنجایی که تمامی منظرهای مختلف در فضا معنا می‌یابند، لذا بازنمایی عکاسانه از فضا، قابل خوانش از منظرهای گوناگون است. همواره انسان‌شناسان غربی از آپاراتوس عکاسی به عنوان ابزاری دقیق در پژوهش‌های انسان‌شناختی یاد کردند و دانش غرب، خود را مدیون این زاده مدرنیته می‌داند. عکاسی در پی روندی از رنسانس پدید آمد و با شیعی ملایم در دست انسان غربی قرار گرفت تا از آن در جهت خواسته‌هایش استفاده نماید. عکاسی به مذاقه در مکان موجود در فضای مدرنیستی توجه ویژه‌ای داشت. در عکس‌های مکان‌نگارانه اوژن اتزه از پاریس مدرن اوسمانی، این کنکاش در مؤلفه‌های مکانی مدرن به وضوح قابل پیگیری است. با عبور از مدرنیسم عکاسی و ورود به عصر سوپرمدرن، در

آستانگی این وضعیت، روند نگرش عکاسانه به فضا نیز تغییر می‌کند. در دهه هفتاد میلادی، رویکرد زمین‌نگاری نوین^۲ ظاهر می‌شود که بر اساس رخدادها به وجود آمده در بستر زمانی-مکانی غرب، مکان را به نحوی جدید بازنمایی می‌کند. این روند با ورود هرچه بیشتر به عصر سوپرمدرنیته، سبب ظهور بیش تر عناصر نامکانی در عکاسی می‌شود که نمود آن را در آثار عکاسان مکتب دوسلدورف می‌توان جستجو کرد. اما درباره عکاسی در جوامع غیر غربی که مسیر مدرنیته تا وضعیت سوپرمدرن را طی نکرده‌اند، اوضاع کمی پیچیده تر است. ورود دستگاه عکاسی به ایران پرتاب‌گونه بوده و این حرکت پرتابی امکان وجود یا ایجاد پیوند میان این پدیده و بستر اجتماعی و فرهنگی آن را دشوار می‌سازد و برخلاف موقعیت غربی، بیش از آنکه نشانه یک روند باشد، وضعیت انقطاع را صورت‌بندی می‌کند. در این وضعیت نه می‌توان این چشم مدرنیته را به فرد مدرن نابوده پیوند زد و نه می‌توان این تک‌چشم ژرفانما را به سنت تصویری رنسانس انسان‌باورانه مربوط دانست. فقدان زیرساخت‌های مدرنیته در مکان فرود این پرتاب، توصیف علی و قاعده‌مند رخدادها را (همان کاری که تاریخ انجام می‌دهد) دشوار می‌سازد و سبب می‌شود که خود وارد شدن عکاسی به ایران، یک گسست و انقطاع و بی‌تاریخی را نمایندگی کند. حال این ابزار که نمود این بی‌تاریخی و گسستگی است، در دست هنرمند ایرانی، گویی در بازنمایی فضا چیزی جز این انقطاع را نمی‌تواند نشان نمی‌دهد. در ادامه پژوهش، در نظر است که نوع بازنمایی عکاسانه توسط هنرمند عکاس ایرانی از فضایی که در وضعیت سوپرمدرن شکلی دگرگون یافته، بررسی شود. برای این منظور به خوانش عکس‌های دو عکاس معاصر ایرانی، محمد غزالی و مهرا ن مهاجر، از نقطه نظر انسان‌شناختی مارک اوژه پرداخته می‌شود. این که چطور این دو عکاس که وجه اشتراک‌شان توجه به فضای شهری ایران است، به درکی از وضعیت سوپرمدرنیته رسیده‌اند و این گذار از مکان‌مندی به نامکانی را با چه مؤلفه‌هایی در تصاویرشان، توسط ابزاری که خود در این بافتار نماینده گسست، انقطاع و بی‌تاریخی است، به نمایش گذاشته‌اند.

نامکانی در آثار محمد غزالی

محمد غزالی متولد ۱۳۵۹، هنرمند عکاس ایرانی است که بیش از دو دهه به عکاسی هنری مشغول است. برای بررسی نامکانی در آثار او به مذاقه در سه عامل تاریخ، هویت و رابطه پرداخته می‌شود؛ سه مؤلفه‌ای که اوژه نبود آن‌ها را موجد نامکانی معرفی نمود. هویت، تاریخ و ارتباط برای غزالی معنایی صلب و تثبیت شده ندارد، بلکه او در آثارش به مدد عمل عکاسانه به جستجوی این مفاهیم در شهر می‌پردازد. وجه بارز و شاخص آثار او در همین امر قرار دارد که عمل عکاسانه‌اش، خود آشکارکننده چپستی و چگونگی این مفاهیم در بافتار جامعه ایران است. در عکس‌های غزالی، شهر و شهروندان فاقد حافظه تاریخی‌اند. عکاس برای مقابله با این فقدان از عکاسی کمک می‌گیرد تا به بازنمایی این فراموشی و بیدار کردن مخاطب بپردازد. جهان نامکانی غزالی، با استفاده از «مواجه‌های موقت» پدید می‌آید؛ آن‌طور که اوژه آن را «دنیایی محکوم به انزوای فردی، به گذرا بودن، به موقت بودن و به ناپایداری» توصیف می‌کند (اوژه، ۱۳۸۷، ۹۸).

مواجهه‌های موقت در عکس‌های غزالی، به شیوه‌های مختلفی نظیر استفاده از تکنیک‌های متنوع عکاسی، استفاده از امر اتفاق و بهره‌گیری از زیباشناسی اسنپ‌شاتی شکل می‌گیرند. در آثار او استفاده از تکنیک‌های قدیمی‌تر، مانند عکاسی آنالوگ و پولاروید و بهره‌گیری از ویژگی‌های مکانیکال دوربین عکاسی، به خصوص دوربین‌هایی که دارای نقص فنی هستند در بازنمایی از شهر، تصاویری شکل می‌دهند که نه تنها خود لحظه‌ای ناپایدار از شهرند،

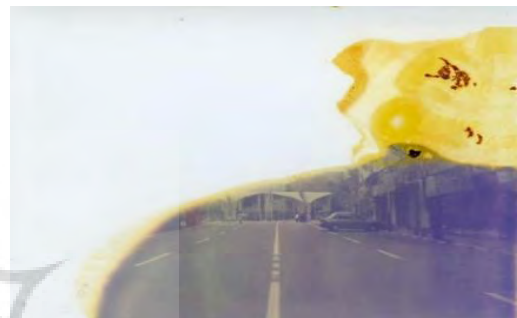
بلکه مواجهه مخاطب با تصویر نیز ناپایدار است. در این دست از آثار غزالی، عکس با توجه به این که جزئی از نظام ارجاعی تلقی می‌شود، به واقعیتی ارجاع می‌دهد که نه تنها خود ناپایدار است، بلکه شیوه بازنمایی‌اش هم بر این ناپایداری صحنه می‌گذارد. این امر به خوبی در تصاویر سوخته مجموعه «تهران کمی مایل به راست» و همچنین مجموعه «بد و بدتر» قابل مشاهده است. «تهران کمی مایل به راست» مجموعه تصاویر پولاروید نیم‌سوخته‌ای است از شهر تهران که غزالی آن‌ها را مابین سال‌های ۱۳۸۹ تا ۱۳۹۲ ثبت نموده است. عکاس در این تصاویر از فیلم‌های عکاسی منقزی شده و فاسد استفاده کرده و همین سبب شده تا در اغلب عکس‌ها، سمت چپ تصویر بسوزد و از بین برود که نام مجموعه نیز اشاره‌ای به همین موضوع دارد. از سوی دیگر «تهران کمی مایل به راست» به آنچه در عکس ظاهر گشته به عنوان بازنمودی از فضای سیاسی کشور ایران نیز اشاره می‌کند (تصویر ۱)



تصویر ۲.

محمد غزالی. جای سر خوبان. ۱۳۸۹-۱۳۹۲.

منبع: mohammadghazali.com



تصویر ۱.

محمد غزالی. تهران کمی مایل به راست. ۱۳۸۹-۱۳۹۲.

منبع: mohammadghazali.com

در مجموعه «بد و بدتر» که متشکل از چهار بخش با عناوین «پیش‌درآمد»، «پیش از تو»، «با تو» و «پس از تو» می‌باشد، غزالی با چهار دوربین متفاوت به عکاسی پرداخته است. در بخش «پیش‌درآمد» عکاس با یک دوربین بدون نورسنج از یک سوژه عکاسی کرده و اپراتور چاپ، دو عکس با نورسنجی مشابه را به انتخاب خود کنار هم قرار داده است. سه بخش دیگر مجموعه، شامل تصاویر دو لتی می‌باشند که ماحصل همراهی عکاس با شخصی دیگر است. این شخص دیگر در «پیش از تو» یکی از ساکنان محله‌ای است که غزالی عکس خود را از آنجا گرفته و به عنوان عکس دوم، آن شخص تصویری از آنجا ثبت می‌نماید. در «با تو» عکاس با دوربین بدون ویزور عکاسی نموده و شخص دوم نابینایی است که یا به صورت مادرزادی نابینا بوده یا در سنین بالا نابینا شده است. در «پس از تو» عکس حاصل از همکاری با شخص دوم، به علت نقص دوربین در رد کردن عکس، به صورت یک فریم درآمده است. در مجموعه بد و بدتر عکاس مواجهه‌ای گذرا با سوژه‌هایی گذرا شکل داده است. علاوه بر این برگزیدن زیباشناسی اسنپ‌شات‌ی در این تصاویر بهترین انتخاب برای عکاس بوده است. استفاده از فیلم تاریخ گذشته و سوژه‌هایی که عکاس از آن‌ها برای گرفتن عکس کمک گرفته، در چهار بخش این مجموعه خصلتی اتفاقی به عکس‌ها بخشیده است.

برخورد عکاس با تاریخ وجه دیگری را نیز در بر می‌گیرد و آن به کارگیری زبان نوستالوژی علیه نوستالوژی است. در مجموعه «تهران کمی مایل به راست»، عکاس با استفاده از فرآیند عکاسی پولاروید که به خاطرات و نوستالوژی افراد ارجاع می‌دهد، شهر را منظری سوخته، تاریخ گذشته و به گونه‌ای از بین رفته نمایش می‌دهد و در این عمل به «پولارویدزدایی» دست می‌زند. این عمل را می‌توان ارجاع به شهر بی‌تاریخ با زبانی دانست که همواره به تاریخ

شخصی افراد ارجاع می‌دهد. پولاروید به عنوان نوعی از دوربین که یادآور تاریخ مشخصی از یک جامعه است، حالا به بازنمایی چیزی می‌پردازد که شهروند یا مخاطب آن را از هر تاریخی تهی می‌بینند. این مواجهه‌های شهروند با شهر در مجموعه‌های غزالی از آن روست که از منظر هنرمند، تاریخ در شهر عنصری محکوم به محاق رفتن است و این امر به میانجی‌خاطر پنهان شده صورت می‌گیرد. نامکان برای تاریخ که احتمالاً به عنصر نمایش تبدیل شده، یعنی به طور غالب به صورت متون تلمیحی درآمده، جایی باقی نمی‌گذارد. تحولات روز و فوریت لحظه حاضر بر آن حکمفرما است. این موضوع مایه اصلی مجموعه «تهران کمی مایل به راست» است. در این مجموعه بخش‌های سوخته تصویر ناشی از فیلم پولاروید تاریخ گذشته بخش‌هایی از منظر شهر را پنهان می‌کند، چیزی که گویی بر اساس اتفاق مدیومی که هنرمند آن را به کار گرفته رخ داده و به این پنهان شدن منجر شده است. اما در نگاهی فراتر از عکس، شهر نیز برآیند تاریخی پنهان شده و سوخته است؛ پنهان شدنی که بر خلاف عکس بر اثر اتفاق نبوده و به وسیله قدرتی مسلط صورت گرفته است. اگر در تصاویر غزالی تکنیک عکاسانه در جهت از بین بردن خاطرات افراد از شهر عمل کرده و شهروندان بی‌خاطره را بازنمایی نموده، در واقعیت قدرت دست به این عمل زده است. بخش سوخته این تصاویر در واقعیت تنها یک بار وجود داشته و آن زمانی است که عکاس آن لحظه را دیده، با ظاهر شدن عکس و سوختن بخشی از آن، این واقعیت به خاطره‌ای تبدیل می‌شود که یکبار وجود داشته است. در اصل عکاس در اینجا با گرفتن جای عامل قدرت به مبارزه‌ای علیه فراموشی پرداخته است. عامل دیگری که در پیدایش نامکانی موثر بود، غیاب هویت است که این مفهوم در تصاویر غزالی به روش‌های گوناگون مورد کندوکاو قرار می‌گیرد. در مجموعه «جای سرخوبان»، غزالی دوربینی بدون ویزور را در جای سر مجسمه‌های نصب شده در شهر قرار می‌دهد و از نگاه آن‌ها عکس می‌گیرد. مجسمه‌هایی که در مقام نمادهای یادمانی و اسطوره‌ای و نشانه‌های استعلایی فرهنگی قرار دارند و این عمل عکاس، هویت جامعه را به چالش می‌کشد. در عدم ارتباط نام مجسمه‌ای که زیر هر عکس آورده شده و تصویر دیده شده توسط مجسمه، مخدوش بودن هویت جمعی در ارتباط با عامل هویت‌ساز آشکار می‌گردد. مناظری که هر یک از این مجسمه‌ها به تماشای آن نشسته‌اند، تصاویری از زندگی روزمره هستند. در این عکس‌ها گذر بی‌تفاوت افراد در نسبت با مجسمه‌ای که به عنوان منظر (شی دیدنی) در فضا حضور دارد، بازنمایی است از واقعیت زندگی روزمره شهروندان و عدم ارتباط آن‌ها با عوامل هویت‌بخش خویش. (تصویر ۲) این نامکان‌ها هیچ ترکیبی انجام نمی‌دهند و هیچ چیز را در خود ادغام نمی‌کنند، بلکه فقط امکان می‌دهند فردیت‌های متمایزی که شبیه یکدیگرند ولی به یکدیگر هیچ حساسیتی ندارند، در مدت زمان کوتاهی طی یک مسیر، در کنار هم قرار گیرند (اوژه، ۱۳۸۷، ۱۳۲). افراد در نامکان گسترده‌ای به نام شهر سرگردانند و هر آنچه که در شهر قرار داده شده تا هویت بخش باشد، به تأکیدی بر مخدوش بودن این هویت الصافی مبدل شده است. ناظر در این عکس‌ها نامدرک و نابیننده است. همان‌طور که در بیانیه مجموعه آمده، ناظر برای جست‌وجوی هویت خویش لحظه‌ای خود را به جای مجسمه، به مثابه یک نابیننده می‌گذارد و در این جابه‌جایی است که با عدم تناسب خود به عنوان جزئی از منظره‌ای که به تماشای آن نشسته (منظره روزمره) و واقعیت روبرو می‌گردد. این تجربه در تضاد با تجربه شعر خواندن قرار دارد. در تجربه خواندن شعر اساطیری که این مجسمه‌ها نماینده‌ی آن هستند، خواننده لحظه‌ای جهان را از منظر ذهنی آن اسطوره تصور می‌کند، اما در این تصاویر قرار گرفتن دوربین در جای سر خوبان، تجربه‌ی ذهنی ما از هویت خودمان به آزمون گذاشته می‌شود. غزالی علاوه بر دیدن از چشم عناصر هویت‌بخش جمعی، با عکاسی از عناصر هویت‌بخش فردی نیز به کندوکاو در این مفهوم می‌پردازد. در قسمت «پیش از تو» مجموعه «بد و بدتر»، عکاس از سوژه‌ای واقع در جایی عکاسی

بیکره

فصل نامه، دانشکده هنر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز

بررسی مفهوم نامکانی در عکاسی ایران با نگاهی به آثار محمد غزالی و مهرا ن مهاجر

دوره دهم، شماره ۲۳، بهار ۱۴۰۰

۲۱

کرده و سپس از شخصی که در آن محل حضور بیشتری به عنوان ساکن یا عابر داشته است خواسته تا عکسی از آن سوژه ثبت کند (تصویر ۳) تصویر دو لتی که بخشی از آن توسط غزالی و بخش دیگر توسط ساکن آن خانه گرفته شده، خبر از قریب الوقوع بودن سقوط و نابودی می‌دهد. این را می‌توان از تصویری که فرد دوم از ردپای خانه از بین رفته همسایه کناری، بر دیوار خانه‌اش گرفته مشاهده کرد. در حقیقت، فرد با بازنمایی نابودی قریب‌الوقوع خانه‌اش به عنوان یکی از بنیادی‌ترین عوامل هویت‌بخش فردی، این تزلزل و نابودی قریب‌الوقوع را به خودش هم نسبت می‌دهد.



تصویر ۳.

مجموعه بد و بدتر - پیش از تو خانهٔ مخروبه راست: محمد غزالی، چپ: ساکن خانهٔ متروکه ۱۳۹۶ - ۱۳۸۸. عکاسی آنالوگ.

منبع: mohammadghazali.com

در بخش «پس از تو» نیز به همین ترتیب از افراد خواسته شده تا از محلی که خاطرهٔ شخصی مهمی دارند، عکس بگیرند (تصویر ۴ و ۵) به بن‌بست رسیدن افراد در این بازنمایی خود، نشان‌گر متزلزل بودن هویت فردی است. فرد در نهایت تصویری از خود را در مقابل خود می‌یابد. در گفت‌وگوی بی‌کلامی که وی با چشم انداز متنی که خطاب به اوست (چنانکه خطاب به دیگران نیز هست) برقرار می‌کند، تنها چهره‌ای که ترسیم می‌شود و تنها صدایی که تجسم می‌یابد، از آن خود اوست که آن چهره و صدای تنهایی است و این تنهایی از آنجا که یادآور میلیون‌ها تنهایی دیگر است، گیج‌کننده می‌باشد (اوژنه، ۱۳۸۷، ۱۲۴).



تصویر ۴.

مجموعه بد و بدتر - پیش از تو، طاق گذر فرهنگ راست: محمد غزالی، چپ: آهنگر محلهٔ امیرآباد ۱۳۹۶ - ۱۳۸۸ عکاسی آنالوگ.

منبع: mohammadghazali.com



تصویر ۵.

مجموعه بد و بدتر - پس از تو. جماران راست: مژده اعلائی (معمار) چپ: محمد غزالی ۱۳۹۶ - ۱۳۸۸. عکاسی آنالوگ. منبع: mohammadghazali.com

غزالی با شریک کردن افراد گوناگون در پروسه خلق اثر عکاسانه، به نوعی بر افراط در مرجعیت‌های فردی که اوژه آن را از خصوصیات جهان پست مدرن می‌داند، دست می‌گذارد. در این بین، هم عکاس و هم افراد دیگر در تلاش برای یافتن معنا هستند. از سویی عکاس تلاش می‌کند تا به جای یافتن معنا، فرآیندهای معنا رسانی را تشریح کند و از سوی دیگر افراد مختلف را برای این کار به یاری می‌طلبد. عکاس در مجموعه «بد و بدتر»، با همگانی کردن فرآیند خلق اثر، خود را به عنوان مرکز اقتدار و به‌وجودآورنده اثر هنری کنار می‌گذارد تا نشانه‌های قدرت در جهان پیرامون را در تکرر مرجعیت‌های فردی بیابد. خود این جستجو واجد امری دوگانه است؛ از یک سو افراد مختلف مرجع تولید اثر هنری و به‌وجودآورنده معنا در جهان هستند و از سوی دیگر خود عکاس به عنوان عامل جستجوگر معنا در جهان است که اثر هنری در نهایت متعلق به هم او می‌باشد. در این فرآیند که مراجع متکثر به جستجوی هویت‌شان در شهر می‌پردازند، بی‌هویتی مناظر است که خود را به میانجی کنش عکاسانه برملا می‌کند. در تصویر گذر فرهنگ گذشتن از بن‌بست‌ها و یافتن عامل هویت‌بخش است که به شکست می‌انجامد. گذر فرهنگ که درگاهی بتنی است که نام گذر فرهنگ بر آن نوشته شده، درست همانجایی است که اوژه در توصیف آن می‌گوید «این فضای انتزاعی، که بیش‌تر آن را می‌خوانند تا اینکه ببینند، در نهایت برایشان عجیب و آشنا و مأنوس می‌شود» (اوژه، ۱۳۸۷، ۱۱۸). مفهوم «ارتباط» به عنوان عامل دیگر پیدایش نامکانی، در تصاویر غزالی بین افراد به حداقل رسیده و به جای آن، اشکال دیگری از آن پدیدار شده است. نامکان‌ها محمل مجموعه‌ای از مناسبات با خود و با دیگرانند که با هدفی که برای آن تأسیس یافته‌اند ربط مستقیم ندارد: همان‌طور که مکان‌های انسان‌شناختی مولد امر اجتماعی ارگانیک هستند، نامکان‌ها هم قراردادهای منفرد و منزوی ایجاد می‌کنند (اوژه، ۱۳۸۷، ۱۱۴). مجموعه «هست شب» محمد غزالی که تصاویری از ویتترین مغازه‌ها در شب را نشان می‌دهد، اشیا خود تبدیل به ناظر می‌شوند و ارتباطی دوسویه بین شی و مخاطب عکس به وجود می‌آورند. گونه‌ی دوم ارتباط بین فرد و عامل فرهنگ‌ساز و هویت‌بخش است که گفته شد. در این نوع ارتباط نیز با جابه‌جایی منظر ناظر مواجه هستیم. به عبارتی شی دیدنی (منظر)، خود تبدیل به ناظر می‌شود و با شکل دادن ارتباطی میان خود و افراد، جایگزین ارتباط افراد با هم می‌گردد (تصویر ۶)



تصویر ۶

محمد غزالی. هست شب. ۱۳۹۲. منبع: mohammadghazali.com

غزالی در شیوه ارائه مجموعه «لایروبی» نیز از این روش بهره می‌گیرد و افراد را به ارتباط با تصویر وا می‌دارد، تصویری که خود به جای شهری که می‌توانست باشد، حضور می‌یابد. این مجموعه شامل تصاویری از شهر است که با چسب لایروبی شده و تکه‌هایی از آن جدا گشته‌اند (تصویر ۷) در نمایشگاه این تصاویر بر روی زمین قرار گرفته‌اند تا مخاطب با برداشتن اثر و واکاوی آن، برخوردی همانند یک شی داشته باشد. ارتباطی که تنها در ساحت انسان و تصویر ممکن است و نه در ساحت فرد و شهر. چیزی که در تصاویر خالی از انسان مجموعه «پس از تو» وجود داشت. در حقیقت این تصاویر حتی زمانی که برای فرد عکاس، واجد خاطراتی از یک ارتباط هستند، غیاب انسانی خودنمایی می‌کند؛ غیاب ارتباطی که دیگر نیست و انسان‌هایی که حضور ندارند. شهر جز خاطره یک ارتباط، خالی از رابطه‌های انسانی است و در این میان عکاس به عنوان فردی عمل می‌کند که در صدد شکستن سد عدم ارتباط برمی‌آید. در مجموعه «بد و بدتر»، این هنرمند است که با ارتباط با افراد، جایگزینی برای عدم ارتباط در شهر پدید می‌آورد و در «لایروبی» هم او است که با لایروبی کردن شهر، از آنچه که نباید باشد دست به واکنشی در برابر شهر می‌زند که به خودی خود وجود ندارد. در شهر واقعی، جایی برای ارتباط بین فرد و شهر نیست و دیگر به یک نامکان مبدل شده است.



تصویر ۷

محمد غزالی. لایروبی. ۱۳۹۵.

منبع:

mohammadghazali.com

نامکانی در آثار مهراں مهاجر

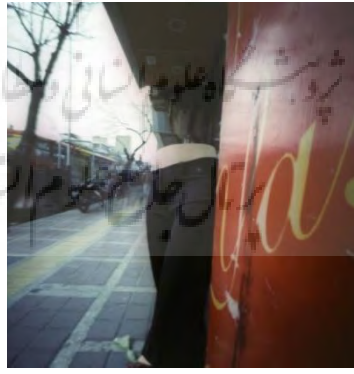
مهراں مهاجر، متولد (۱۳۴۳) تهران، هنرمند معاصر ایرانی است که ماحصل چندین دهه خلق آثارش را می‌توان در نمایش دغدغه‌هایی که فصل مشترک آموخته‌های آکادمیک او است، یعنی عکاسی و زبان‌شناسی، جستجو کرد. این تا جایی‌ست که عکس‌های او را جدالی میان تصویر و زبان می‌دانند (دیانت، ۱۳۹۶، ۸۱) شاید مهمترین ویژگی آثار مهاجر در طول چند دهه فعالیتش، نقش فضا به عنوان یکی از اساسی‌ترین عناصر تحلیل و واکاوی جامعه است (روانجو و اسدی اردلی، ۱۳۹۸، ۴۲). مهاجر در سیر آثارش به بازنمایی روشنی از رابطه فرد، جامعه، تکنولوژی، مصرف و فضا پرداخته است؛ مفاهیمی که در نسبت آن‌ها با شهر است که نامکانی خود را نمایان می‌سازد. علاوه بر این، تحقق نامکان درون فضاهایی شکل می‌گیرد که از هویت، تاریخ و ارتباط تهی باشند. از میان عوامل زمینه‌ساز پیدایش نامکانی، مقوله زمان و تاریخ چیزی‌ست که بیش از همه در مجموعه‌های مهاجر بدان اهمیت داده شده است. در مجموعه «توپ و تاریخ گذشته»، مهاجر به بازنمایی صریحی از مواد پلاستیکی پرداخته که دیگر کاربرد نخستین خود را ندارند و به قامت موادی پسماندی در آمده‌اند. این مواد و ظروف پلاستیکی در

حالی عکاسی شده‌اند که خالی بوده و هیچ نشانی از برند و نام محصول بر روی آن‌ها دیده نمی‌شود و تنها چیز قابل رؤیت، اعدادی به شکل تاریخ می‌باشند (تصویر ۸) در این مجموعه، مهاجر با قرار دادن اشیایی که همواره پس از مصرف، به عنوان یک زباله به چشم می‌آیند، به عنوان سوژه اصلی و بیان‌کننده تاریخ، در پی واکاوی افراط در زمان بوده است. تاریخ مدرج بر روی این محصولات، مثل زمان‌هایی مانند شروع یا اتمام یک جنگ، یک کار، یک عشق و ... است (دیانت، ۱۳۹۶، ۸۱). در این مجموعه مهاجر به نوعی به تاریخ فرارس، اشاره دارد؛ همان تاریخی که درست پشت سر ما حرکت می‌کند و به قول اوژنه «در بطن زندگی‌های روزمره هر یک از ما جا دارد» (اوژنه، ۱۳۸۷، ۵۲). در دوران حاضر، عکاسی از فضاهای شهری خالی در بدنه‌ی عکاسی هنری، به امری رایج بدل شده؛ می‌توان معانی مختلفی از این شهرهای خالی به قاب کشیده شده توسط دوربین عکاسان معاصر برداشت کرد. این برداشت‌ها می‌تواند حاصل توجه به گفتمان درونی عکاسی هنری باشند، یا حاصل تجربه متفاوتی که شهر معاصر به شهروندان عرضه می‌کند و یا به نوعی استعاره بیانی مورد نظر هنرمند در خلق مجموعه‌اش مرتبط باشد. مهرا ن مهاجر، دغدغه‌های خود در باب زمان را در شهر نیز پی گرفته و در مجموعه عکسی با نام «تهران بی تاریخ»، با استفاده از مدیوم دوربین روزنه‌ای، تصاویری بدیع از فضاهای شهری تهران ثبت می‌کند. در عکس‌های این مجموعه که خیابان‌های تهران را خالی از انسان ثبت کرده‌اند، «این خیابان‌ها به واقع خالی نیستند. آن‌ها به واسطه سنگینی زمان از زندگی خالی شده‌اند. دلیل خالی ثبت شدن این خیابان‌های پر ازدحام در تهران بی تاریخ مهاجر، این است که عابران در حال گذر به کمک زمان نوردهی طولانی دوربین‌های ناپدید شده‌اند؛ و گاهی جریان‌های سیال و حضوری روح مانند در محلی که از آن عبور کرده‌اند جایگزین پیکره‌های آن‌ها شده است». این رد حضور و عبور بی تفاوت افراد در فضایی که هویت آن‌ها بدان وابسته است، در نگاه نخست نشان دهنده زندگی روزمره شهروندی است که ارتباط آن‌ها با عوامل هویت بخش‌شان (نظیر شهری هویت‌مند) از بین رفته و تنها فردیت‌های متمایزی را نشان می‌دهد که به واسطه سرعت شاتر طولانی، به‌سان یکدیگر شده اما در نسبت‌شان با یکدیگر و فضا هیچ واکنشی ندارند و تنها لحظه‌ای از کنار یکدیگر می‌گذرند (تصویر ۹).



تصویر ۱۰.

مهرا ن مهاجر. تهران بی تاریخ. ۱۳۹۳.
منبع: (مهاجر، ۱۳۹۳)



تصویر ۹.

مهرا ن مهاجر. تهران بی تاریخ. ۱۳۹۳.
منبع: (مهاجر، ۱۳۹۳)



تصویر ۸.

مهرا ن مهاجر. تاریخ گذشته. ۱۳۸۶.
منبع: (مهاجر، ۱۳۸۵، ۹).

فشرده‌گی زمانی در عکس‌های تهران بی تاریخ، علاوه بر نمایش عدم ارتباط و شکل‌گیری هویت اجتماعی، نوعی ضبط افراط در زمان است. همان اولین مولفه وضعیت سوپر مدرن که از نظر اوژنه وضعیتی است که تضادهای زیادی درونش وجود دارد و به همین سبب عرصه مناسبی برای مشاهده و پژوهش انسان‌شناختی است. به عبارتی، مهاجر

فراوانی بیش از اندازه رخدادهای تهران را در عصر معاصر با این فشردگی زمانی و به مدد یکی از مولفه‌های ذاتی رسانه عکاسی ثبت می‌نماید. همانطور که بیان شده بود، فراوانی بیش از اندازه رویدادها، سبب تبدیل شدن زمان نزدیک به تاریخ می‌شود و نهایتاً به تاریخی فرارس می‌انجامد. این مجموعه که در سال ۸۸ و در بحبوحه رخدادهای آن سال تولید شده، ثبت‌کننده تاریخی است که در بطن زندگی روزمره و با فاصله کمی از مخاطب قرار دارد. همه این‌ها سبب می‌شود که مکان نمایش داده شده در عکس‌ها (خیابان‌های تهران) به سبب افراط در زمان به نامکان مبدل شود و همانطور که عنوان مجموعه نیز بر آن تأکید می‌کند، تهران بی‌تاریخ، از هویت خویش تهی گردد و به عرصه‌ای برای نامکافی بدل شود (تصویر ۱۰). همچنین عکاس با استفاده از دوربین روزنه‌ای که خودش فرآیندی تاریخی است و زمانی مشخص در تاریخ جامعه ایرانی را یادآوری می‌کند، سعی در ارجاع به خاطراتی دارد که پیش از این ارتباطی در آن‌ها بوده است؛ اما اکنون این فرآیند به بازنمایی چیزی می‌پردازد که شهروند یا مخاطب، آن را از هر تاریخی تهی می‌بینند.

مهاجر در مجموعه «حال گذشته»، به سراغ بناهای تاریخی ایران رفته است؛ به عبارت دیگر سوژه عکس‌های او سازه‌های تاریخی هستند که در تعبیر جامعه‌شناسی، در ردیف فرهنگ مادی بشریت قرار می‌گیرند. به تعبیری دیگر مهراں مهاجر نگاه عکاسانه خود را به بایگانی‌های تاریخ معطوف ساخته است و بر این اساس، ابژه عکاسی شده خود را ناظر بر کالبد باستانی تاریخ ایران قرار داده است. عکاس در یک مقوله کلی، تاریخ را سوژه نگاه هنرمندانه خود قرار داده است؛ منظری که هنری است اما تاریخ زده نیست و خالق آثار، فهمی متفاوت و متمایز از مقولات ترسیم شده ارائه کرده است. در عکس‌های این مجموعه، همواره شیء خاصی مثل شیشه، مانع مواجهه بی‌واسطه با بنایی در پشت به مثابه گذشته تاریخ‌مند می‌شود. به عنوان مثال، در تصویری از تخت جمشید و بقایای بناهای تاریخی سلسله هخامنشیان، (تصویر ۱۱) نسبت سوژه به کل قاب بسیار کم است و با اندازه نمای لانگ‌شات به تصویر کشیده شده است و سوژه به گوشه قاب سوق داده شده است. آنچه درخور تأمل و درنگ می‌باشد، زاویه و واسطه‌ای است که عکس از پشت آن ثبت گردیده است. با قرار دادن عامدانه لنز دوربین در پس یک شیشه محافظ آثار تاریخی، شیشه‌ای که محافظ و نگهبان است اما سطح آن بسیار غیر شفاف، کدر و پر از لکه است، شکوه و عظمت ابژه عکاسی شده (طاق و بناهای افراشته تخت جمشید) به واسطه آن واژگونه می‌گردد و به تعبیری دیگر از مقوله تاریخ، عظمت، شکوه و اعتبار، مرکزیت‌زدایی می‌شود.



تصویر ۱۱.

مهراں مهاجر. حال گذشته. ۱۳۹۴

منبع: (مهاجر، ۱۳۹۴)

نگاه عکاس در مجموعه «حال گذشته»، از نوع تبارشناسانه است. تبارشناسی از جستجو در اعماق می‌پرهیزد و در عوض به سطح وقایع، جزئیات کوچک، جابه‌جایی‌های جزئی و خطوط ظریف می‌پردازد. در این نگاه تبارشناسانه به دور دست نیز ابژه‌های تاریخی و بناهای پس‌حائل شیشه‌ای، بدین ترتیب در پس زمینه‌ای که با خطوط عمودی

و افقی ایماژ یکدست خود را از دست داده است تا حد یک شکل هندسی بی‌نام و هویت، تقلیل یافته است. در اثری دیگر که از دیوارها و آجرهای یک بنای تاریخی عکاسی شده، هنرمند تلاش کرده تا در کادر عکس نوعی برش عمودی ایجاد کند. برشی که گویی اثر تاریخی او خود تاریخ را در ایماژی انشقاق یافته و گسسته ترسیم و بازنمایی می‌سازد. به بیان دیگر در این فهم با نوعی تاریخ مواجه ایم که یکدست نیست و واجد شکاف و خلأ است. در نمونه‌ای دیگر از دیوارهای ترمیم شده آثار تاریخی، شاهدیم که محل مرمت شده نوعی ترک عمودی و اعوجاج یافته وسیع را تجربه می‌کند (تصویر ۱۲) در اینجا همنشینی و مجاورت تاریخ و ترک، روشن‌تر عیان شده و آن مرکزیت‌زدایی از تاریخ صدق بیشتری می‌یابد.

اگرچه هیچ رسانه‌ای مانند عکاسی «گذشته» را به این خوبی مستند نمی‌کند، اما تجربه مهاجر و نحوه دیدن او، نوعی مکان‌زدایی تلقی می‌شود. این مکان‌زدایی در مجموعه‌های «حال گذشته» و «تهران بی‌تاریخ» به وضوح قابل رویت هستند. سنگفرش خشتی شکسته با قطعه‌ای نامتجانس پر شده است اما چونان زخمی ترمیم شده (بعضاً با ابژه‌های ناجور و نامناسب)، نشانی از فقدان و از دست رفتگی در خود دارد، مگافی که پر نمی‌شود. هنرمند به نوعی در برداشت مسلط از تاریخ، گسست انداخته و بدین وسیله تلاش کرده تا علیه تاریخ‌نگاری مرسوم و «فهم کارت‌پستالی تاریخ» بایستد. بر این اساس نوعی شوک پدید آمده و بیننده نوعی تجربه دیالکتیک امر عظیم و امر خفیف را تجربه می‌کند که پارادوکسیکال جلوه می‌کند. سازه تاریخ در بازنمایی هنرمندان مذکور، درهم تنیده، پیچیده، مالمال از اتصالات رویت‌پذیر و رویت‌ناپذیر است که صرفاً برخی اجزا و قطعات آن به شکل اعلاء دیدنی و قابل اشاره است. نگاه غالب نیز در اینجا به مقوله زمان و مکان تاریخ‌مند، منظری است که توریستی و چشم‌نواز نیست بلکه نقادانه است. با خوانش عکس‌ها می‌توان گفت که اعتلا و عظمت باستانی، امری خدشه‌ناپذیر نیست و برداشت رایج و متعارف، برداشتی مغشوش و قابل مناقشه است. بناهایی که پیش‌تر هویت‌ساز بودند و بعضاً هویت ملی مذهبی را به مردم اعطا می‌کردند، در وضعیت سوپرمدرن، به نامکانی مبدل شده‌اند که خودشان نیز فاقد هویت‌اند و از سویی نشانه‌ها و اعداد، نظیر آنچه بر پلاک‌های مرمت درج شده‌اند، به عنوان مؤلفه‌ای از آنچه اوژه در باب نامکانی شرح داد بر روی آن‌ها دیده می‌شوند.

شکاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

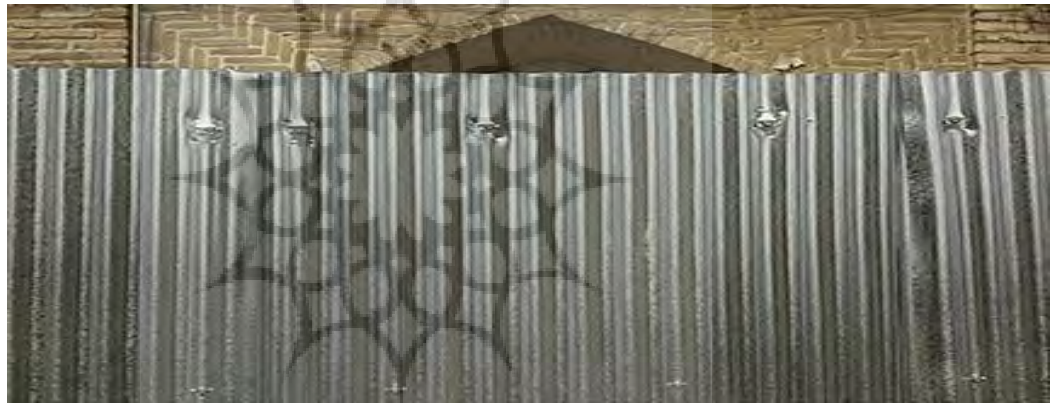


تصویر ۱۲.

مهراں مهاجر. حال گذشته. ۱۳۹۴

منبع: (مهراں، ۱۳۹۴).

یکی از مشخصه‌های بارز مجموعه «حال گذشته» این است که بر خلاف نگاه توریستی و عام که عموماً در برخورد با یک مکان تاریخی دیده می‌شود، عکاس تا حدی در پی آشنایی‌زدایی از آن اماکن تاریخی آشنا است. نخستین تمهیدی که مهاجر برای رسیدن به این آشنایی‌زدایی به کار می‌برد، نمایش ندادن تمامیت مکان-فضا است که منجر به عدم بازشناسی مکان خاص توسط مخاطب می‌شود (تصویر ۱۳) راهکار بعدی او، بازشناسی مکان در رابطه با عناصری آزاردهنده و مزاحم نظیر شیشه‌ها، داریست‌ها و دیگر سطوح پوشاننده است. به عنوان مثال هنگامی که به نمایش مسجد جامع اصفهان می‌پردازد، خبری از آن فضای لطیف و روحانی آمیخته با بازی‌های نور و رنگ نیست، بلکه مخاطب با التقاطی از عناصری ناهمگون مواجه است؛ انحنا ی معماری اسلامی-ایرانی در تقابل با خطوط تند داریست‌ها که می‌توانند به نشانی از مخدوش‌بودگی معماری ایران در عصر سوپرمدرنیته تعبیر شوند. از طرفی این بی‌هویتی جاری در فضای عکس‌ها، مخاطب را دچار نوعی تسخیرشدگی و از خودبی‌خبری دلپذیر می‌کند. این فضاها کسی که به آن‌ها وارد می‌شود را از تعینات عادی خویش رها می‌کنند و وجود مخاطب را به رابطه‌اش با فضا، یعنی چیزی نظیر یک مسافر تقلیل می‌دهند که این نوع تقلیل فرد، باعث بی‌هویتی و انفعال وی می‌گردد (شکل ۱۴ و ۱۵).



تصویر ۱۳.

مهرا ن مهاجر. حال گذشته. ۱۳۹۴. منبع: (مهاجر، ۱۳۹۴).



تصویر ۱۴.

مهرا ن مهاجر. حال گذشته. ۱۳۹۳. منبع: (مهاجر، ۱۳۹۴).



تصویر ۱۵.

مهراں مهاجر. حال گذشته. ۱۳۹۳ منبع: (مهاجر، ۱۳۹۴)

داریوش آشوری درباره فرآیند مدرن شدن ایران می‌گوید «ما آن گذشته را آنچنان که در اندرون ما و در ژرفنای وجود ما نهفته بود، یعنی آن ناخودآگاهی تاریخی خود را که خودآگاهی دروغین مدعی شناخت آن بود، نمی‌شناختیم.» این گسست گریزناپذیر که ایران را از شرق به سرزمینی حاشیه‌ای پرتاب کرد سبب مخدوش شدن هویت جمعی ایرانیان شد. شرق وضعیتی‌ست در خود بسته و اندام‌وار که با هماهنگی با خود می‌زید و هویت مستقل خود را دارد. اما موقعیت جهان سوم، موقعیتی است کنده از تاریخ خود و قرار نگرفته بر تداوم دیگری، بیدار شده از خواب آرام خود اما نه با نوازش، بلکه با لگد دیگری. جهان سوم در برابر شرق یک وضعیت بی‌تاریخ است که این سبب می‌شود موقعیت جهان سوم به یک نامکانی تبدیل شود و مجموعه حال گذشته مهراں مهاجر، مطالعه‌ای است بر این گسست و کندگی از یک هویت. به عبارتی مجموعه مهاجر، نگاه هنرمند از موقعیت نامکان به شرقی مکان‌مند است. با این حال، نگاه او به شرق به دنبال شناخت نیست، بلکه در راستای تنویر وضعیت ضد و نقیض پیش رو است. دوربین هنرمند، گاهی از داخل انعکاس‌ها در جستجوی بنا است و نگاهی مستقیم ندارد. نه تنها بنا در تمامیت خودش دیده نمی‌شود که دارای هویت و معنا باشد، بلکه تکه‌ای جدا شده از بنا به واسطه امکانات ذاتی عکاسی مثل فاصله کانونی و عمق میدان، برگزیده می‌شود که چیزی فاقد هویت و آگاهی را به مخاطب می‌دهد. در واقع بنا از مکان و فضای خاص خودش کنده می‌شود و فقط یک استعاره از گذشته است، استعاره‌ای فاقد هویت و تاریخ‌مندی که آن را به یک نامکان مبدل می‌سازد. ترک‌های دیوار، گوشه‌های نامعلوم، گنبد‌های نامشخص، پلاک‌های ترمیم اثر تاریخی، فرش تاخورد، سطوح ناصاف و نقوش نامشخص روی دیوارها، اسکناس‌های پخش شده و ... همگی تأکید بر نامکانی گذشته‌ای دارد که گویا هنوز برای ما مجهول است. «گذشته» صدمه دیده و «حال» بحران زده و ناپایدار در کنار هم و در مکان‌های تاریخی که فاقد هویت هستند، تصاویری غریب ایجاد می‌کنند که نمایان‌گر دوران سوپرمدرنیته است. دورانی نامفهوم و سرگیجه‌آور که ملالی را نشان می‌دهد که انسان این عصر درگیرش است. مهاجر در «حال گذشته»، مکان‌های تاریخی را از «تاریخ» خود تهی کرده و نگاه توریستی معمول را نسبت به گذشته، معطوف به نگاه شخصی ماحصل زیست در عصر سوپرمدرنیته نموده است. سوپرمدرنیته از کهنه (تاریخ)، نمایی ویژه می‌سازد؛ کاری که با همه چیزهای غریب و نامأنوس (اگزوتیک) و همه ویژگی‌های محلی انجام می‌دهد. تاریخ و توجه به جلوه‌های غریب و نامأنوس در آن، همان نقشی را بازی می‌کنند که نقل قول‌ها دارند (اوژه، ۱۳۸۷، ۱۳۱)

نتیجه

تجربهٔ جامعهٔ ایران از مدرنیته و به دنبال آن سوپرمدرنیته، مسیری همانند آنچه جوامع غربی طی کرده‌اند نبوده و ورود مظاهر مدرنیته نظیر دوربین عکاسی به ایران، نه مانند اروپا در ادامه سنت هنری رنسانس، بلکه به شکلی پرتابی و بدون داشتن بستری همگون بوده است. با این حال به واسطهٔ پدیده جهانی شدن و تقلیل مکان، تأثیرات و پیامدهای سوپرمدرنیته در تمام کشورها و برای همهٔ ساکنان جهان اتفاق می‌افتد. در این پژوهش با بررسی نظریات مارک اوژه و جستجوی مؤلفه‌های نامکانی در عکس‌های مهرا ن مهاجر و محمد غزالی، به عنوان دو عکاس معاصر ایرانی، مشاهده شد که دوربین برای هنرمند ایرانی در حکم ابزاری بوده تا به مدد دید تک چشمی ژرف‌نگر آن، پدیداری نامکانی در بستر فضای شهری را بجوید. نامکانی در آثار محمدغزالی به واسطهٔ جستجو در مفاهیمی نظیر هویت، تاریخ و ارتباط نمود می‌یابد. مواجهه‌های موقت با شهر که به میانجی عکاسی سردستی و اتفاق در عکس‌های او حاصل می‌شود، گواهی است بر موقت بودن همه چیز در نامکانی که اوژه به تبیین آن می‌پردازد. همان‌طور که اوژه معتقد بود نامکان فاقد تاریخ است، در جهان موقتی عکس‌های غزالی، تاریخ امری تثبیت شده نیست، بلکه مفهومی است که به مدد عکاسی با فیلم پولاروید فاسد پنهان می‌شود و می‌سوزد و جایی در اکنون شهر ندارد. علاوه بر این، فقدان هویت در عکس‌های غزالی، گاهی به وسیله‌ی بازنمایی مخدوش بودن هویت جمعی در ارتباط با عامل هویت‌ساز خود را نشان می‌دهد و گاهی، با شریک کردن افراد در به تصویر کشیدن آنچه به آن‌ها هویت می‌بخشد. در این آثار ارتباط بین فرد و شی، جایگزین رابطه افراد با یکدیگر می‌گردد که این امر شاهدی بر عدم وجود ارتباط در نامکان است. علاوه بر این افراط در مرجعیت‌های فردی که از منظر اوژه یکی از مؤلفه‌های دوران سوپرمدرنیته می‌باشد، در کار غزالی با همگانی کردن فرآیند خلق اثر ظاهر شد. با بررسی‌های انجام شده در آثار دو عکاس و در جهت یک ارزیابی قیاسی میان عمل دو هنرمند، مشاهده شد که ابزار عکاسی از بنیان‌های اساسی کار غزالی است. دوربین‌های مختلف با ویژگی‌های متمایز کننده و فیلم‌های متنوعی که توسط او به کار گرفته می‌شوند، این امکان را به او می‌دهند تا لایه‌های معنایی متعددی را به عکس‌هایش الصاق نماید. اما برخلاف غزالی، مهاجر بیش از توجه به ابزار، تاکید بیشتری بر ویژگی‌های عمل عکاسانه و خود عکس دارد. جزئیات، کادربندی و زمان از مهم‌ترین ویژگی‌هایی است که مهاجر همواره به آن‌ها توجه نشان داده و اگر چه در بعضی آثار او نظیر مجموعه تهران بی تاریخ، بر نقش ابزار و اهمیت جایگاه آن توجه شده، اما باز هم ابزار در خدمت نمایش ویژگی خاصی نظیر زمان و نقطه برتری است. از بررسی آثار این دو عکاس ایرانی نتیجه شد که شیوه‌های بازنمایی آنان از واقعیت شهر، بیانگر مؤلفه‌های نامکانی هستند. در این آثار، فضا به عنوان ابژه‌ای درون گفتمان فرهنگی، برملاکننده مناسبات جغرافیایی، انسان‌شناختی و جامعه‌شناختی است. مهرا ن مهاجر در به تصویر کشیدن فضا، به دو گونه به عنصر زمان توجه دارد؛ تصویر نخست زمان، یک گذشته‌ی تاریخی را در حالی نشان می‌دهد که هویت تاریخی مخدوش شده‌ای را به همراه دارد و در وجه دیگر، گذشته نزدیک آکنده از رویدادها است که به تاریخ فرارس بدل گشته است. هر دو ساحت ترسیم شده‌ی زمان در آثار مهاجر، بستر ایجاد نامکانی از منظر اوژه را نمایش می‌دهند. تمهیدات مهاجر برای نمایش نامکانی به وسیله‌ی رسانه عکاسی، استفاده از مرکزیت‌زدایی و مکان‌زدایی است. او با به تصویر کشیدن امور جزئی مخدوش مستتر در امر کلی بنای تاریخی، از آن‌ها مکان‌زدایی می‌کند و بدین نحو از بنای تاریخی در نسبت با زمان حال، نامکان می‌سازد. زمان بغرنج کنونی به تاریخ نفوذ می‌کند و مفاهیم قراردادی را از آن می‌زداید تا تصویری از نامکان ایجاد شود. همچنین او بر ارتباط

کاربران با نامکان از طریق واژه و متن تاکید می‌کند. افزون بر استفاده‌ی مکرر از متن، فشردگی زمانی و به واسطه آن نمایش افراط در زمان، به بازنمایی نامکانی در آثار عکاسانه مهاجر می‌انجامد.

منابع

- آذری، هادی. (۱۳۹۳). در میانه همه چیز و هیچ؛ نقدی بر «حال گذشته» مهراں مهاجر. تاریخ مراجعه ۱۳۹۹/۱۲/۲۰. <http://mohammadghazali.com> <http://akskhaneh.com/story/the-present-past-mehran-mohajer-hadi-azari>
- آشوری، داریوش. (۱۳۹۲). ما و مدرنیته. تهران: صراط.
- اسلامی، مازیار. (۱۳۹۶). *صحنه‌هایی از یک ازدواج (ملاحظات دربارۀ فضا، شهر و تجربه دیداری شنیداری در سینما)*. تهران: حرفه هنرمند.
- اوژده، مارک. (۱۳۸۷). *نامکان‌ها: درآمدی بر انسان‌شناسی سوپرمدرنیته (ترجمه منوچهر فرهمند)*. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- بیگلر، مرتضی. (۱۳۹۳). بررسی پدیدارشناسی مکان و نامکان در نمایشنامه‌های اکبر رادی با تمرکز بر شب روی سنگفرش خیس و پلکان (پایان نامه کارشناسی ارشد). دانشکده سینما و تئاتر. دانشگاه هنر. تهران.
- دیانت، فرشته. (۱۳۹۶). بررسی اهمیت نشانه‌شناسی (دلالت معنایی) در عکس‌های مفهومی. *مبانی نظری هنرهای تجسمی*، (۴)، ۷۱-۸۴.
- روانجو، احد و اسدی اردلی، میثم. (۱۳۹۸). بررسی و تحلیل آثار مهراں مهاجر عکاس معاصر. *پیکره*، (۱)، ۴۱-۵۳.
- مهاجر، مهراں. (۱۳۹۳). *تهران بی‌گاه*. تهران: انتشارات مانوش.
- مهاجر، مهراں. (۱۳۹۴). *حال گذشته*. تهران: انتشارات مانوش.
- مهاجر، مهراں. (۱۳۸۵). *توب و تاریخ*. تهران: انتشارات مانوش.
- نوربرگ-شولتس، کریستیان. (۱۳۹۱). *معماری: حضور، زبان و مکان (ترجمه علیرضا سیداحمدیان)*. تهران: نیلوفر
- Augé, M. (1996). *Paris and the Ethnography of the contemporary world*. In *Parisian Fields*, by Michael Sheringham. London: reaktion.
- Bal, M. (2002) *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto Buffalo London: University of Toronto Press
- Tormey, J. (2013) *Cities and photography*. New York: Routledge.

