

تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۴/۱۰

تاریخ پذیرش نهایی: ۹۸/۶/۲۳

محمد خدادادی مترجم‌زاده^۱، سید وحید طباطبایی^۲

بررسی تقابل عکاسانه با ارزش‌های فرهنگی طبقه‌ی متوسط در آثار دایان آربوس

چکیده

مقاله پیش‌رو نگاه خود را به سمت یکی از تعیین‌کننده‌ترین برهه‌های تاریخ آمریکا گرفته است؛ دهه انقلابی ۶۰. در میان هنرمندانی که نامشان با این دهه گره‌خورده شاید این دایان آربوس است که مبهم‌ترین رابطه را با فضای سیاسی پیرامونش دارد. او هرگز دوربیش را به سمت اعتراضات این سال‌ها نگرفت و در عوض خود را وقف عکاسی از افرادی ساخت که به واسطه‌ی ویژگی‌های جسمی و روانی به حواشی جامعه رانده شده بودند. همین وضعیت گنگ رابطه میان آثار آربوس و دهه ۶۰ و تلاش برای زدودن ابهام آن اصلی‌ترین هدف این نوشتار است که در مسیر تحقق آن، یافته‌های کتابخانه‌ای درباره‌ی آثار آربوس و فضای سیاسی سالیان ۶۰ با روشی توصیفی-تحلیلی و با بهره از رویکردی انتقادی بررسی می‌شود. در نهایت آنچه حاصل آمد این نکته بود که آثار آربوس که تقریباً همیشه از دایره‌ی نگاه‌های سیاسی خارج مانده‌اند، یکی از قابل‌توجه‌ترین نمودهای فرازوفرودهای سیاسی دهه ۶۰ هستند. باوجود هماهنگی آربوس با اعتراضات دهه ۶۰ در این نکته که هر دو در اعتراض به جامعه مسلط به مطرودین از آن روی آوردند، اما برخلاف انقلابیون دهه ۶۰ که این گرایش را نقطه‌ای برای ایجاد تحول می‌یافتند، برای آربوس، بنا بر بررسی عکس‌هایش در متن پیش‌رو، حاصل این کار گونه‌ای تسلیم و حسی حاکی از ناکامی برای تغییر بود.

کلیدواژه‌ها: عکاسی، آمریکا، دیگری، طبقه‌ی متوسط

۱. دانشیار گروه عکاسی، دانشگاه هنر، تهران، ایران

Email: Mkh.motarjemzadeh@art.ac.ir

۲. کارشناس ارشد عکاسی دانشگاه هنر تهران

Email: vtabatabaai@gmail.com

مقدمه

بی‌تردید یکی از برهه‌های حیات آمریکا که آشکارا تاریخ این کشور را به بخش‌های پیش و پس از خود تقسیم کرد، دهه ۶۰ میلادی بود. زمانه‌ای که در آن انقلاب جوانان که مبتنی بر یک شکاف نسلی عمیق بود، آشکارا ارزش‌هایی را زیر سؤال می‌برد که در قالب گسترش چشمگیر سلطه طبقه متوسط در دهه ۵۰، متأثر از فضای بسته جنگ سرد و بهبود چشمگیر شرایط اقتصادی، خود را به عنوان راه‌حل‌های ابدی و جهانی معرفی می‌کردند. هنگامی که دهه ۶۰ به انتها رسید آمریکا به شکلی بازگشت‌ناپذیر تغییر شکل یافته بود. نهادهایی همچون خانواده، مذهب و دولت هرچند کماکان اثرگذار بودند، اما متأثر از پادفرهنگ دهه ۶۰ اعتبار و موقعیت پیشینشان را از کف داده بودند؛ پادفرهنگی که خود نیز در تحقق‌بخشیدن به بسیاری از آرمان‌هایش ناکام مانده بود. شکست و تسلیم حسی فراگیر در آمریکای انتهای سالیان ۶۰ بود. جای تعجب نیست که در چنین بستری هنر به شکل عام و عکاسی به شکل خاص برای همیشه دگرگون شوند. هدف پیش‌روی این پژوهش سعی برای اثبات این ادعا است که آثار دایان آربوس که بابت موضوعاتشان و زندگی داستان‌گون عکاسشان تقریباً همواره از دایره نگاه‌های سیاسی خارج مانده‌اند، یکی از قابل‌توجه‌ترین نمونه‌های تحولات سیاسی دهه ۶۰ هستند. بنابراین، اساسی‌ترین مسئله این نوشتار، سعی برای اثبات وجود و به تصویر کشیدن سویه‌های سیاسی است که میان عکس‌های آربوس و فضای سیاسی پیرامونشان پل می‌زند. در این مسیر سعی بر آن شده تا با بهره از آثاری از عرصه‌های گوناگون هنری، سرخ‌های کافی از فضای فکری دهه ۶۰ ارائه و بر مبنای همین سرخ‌ها ادعای اصلی این نوشتار اثبات شود.

پیشینه پژوهش

با وجود این‌که عکاسی ایالات متحده آمریکا یکی از موضوعات کم‌بیش رایج در رسالات پژوهندگان عکاسی است، ولی واقعیتی که در طی مطالعات کتابخانه‌ای مرتبط با موضوع این نوشتار آشکار شد، این بود که بررسی عکاسی دایان آربوس و به‌ویژه قرار دادن آن بر بستر دهه آشوب‌زده ۶۰، موضوع مغفول‌مانده‌ای در غالب متون پژوهش فارسی است که نگاه خود را به عکاسی آمریکا دوخته‌اند.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از لحاظ ماهیت نوشتاری توصیفی-تحلیلی است که اطلاعات مورد نیاز آن به شیوه کتابخانه‌ای گردآوری شد و سپس داده‌های حاصل از این مرحله که طیف گوناگونی را از مباحث سیاسی تا هنری و ادبی در برمی‌گرفت، به روش کیفی و با رویکردی انتقادی مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفت.

چارچوبی برای تعریف دیگری بر اساس ویژگی‌های طبقه متوسط آمریکا در دهه‌های ۵۰ و ۶۰ میلادی

برای رسیدن به تصویری گویا از چگونگی تقابل عکاسانه با ارزش‌های فرهنگی طبقه متوسط در آثار دایان آربوس، پیش از هر اقدامی ضروری است تا اشاره‌ای به همین ارزش‌های فرهنگی داشت. تفاوتی نمی‌کند که در تعریف مفهوم طبقه با پیروی از کارل مارکس آن را معطوف به حوزه تولید،

یا با تبعیت از ماکس وبر طبقه را مرتبط با عرصه‌ی مصرف و یا همچون آنتونی گیدنز یک پای آن را در تولید و دیگری را در مصرف بدانید (پین، ۱۳۸۹: ۳۹۲)، آنچه نمی‌توان نادیده‌اش گرفت این است که باید «طبقه را در وهله نخست [...] یک گروه اقتصادی دانست» (ادگار و سجویک، ۱۳۸۷: ۱۸۴). باوجود این که ساختار طبقاتی کار خود را برای لایه‌بندی افراد از اقتصاد می‌آغازد اما با فرا رفتن از آن، ویژگی‌های فرهنگی هر طبقه را نیز متمایز می‌سازد و به خود فرهنگ خصوصیتی لایه‌بندی شده می‌دهد؛ «فرهنگ [...] اساساً بر پایه‌ی نابرابری‌های طبقاتی شکل می‌گیرد» (همان: ۱۸۵). بنابراین هنگامی که در این نوشتار از طبقه‌ی متوسط آمریکایی در دهه‌های ۵۰ و ۶۰ میلادی سخن می‌رود، منظور گروهی است که در ابتدا بر اساس موقعیت اقتصادی (برای مثال در قرائت مارکس بنا بر مالکیت ابزار تولید) از سایر گروه‌ها متمایز می‌شود، اما با محدود نمودن به این تمایزات اقتصادی، در عرصه‌ی فرهنگی نیز ویژگی‌های خاص خود را پدید می‌آورد. در آمریکای پس از جنگ دوم جهانی و متأثر از بهبود چشمگیر شرایط اقتصادی کارگران، اکنون این طبقه می‌توانست که در عرصه‌ی فرهنگی با طبقه‌ی متوسط همراهی کند (هابسبام، ۱۳۸۸: ۳۴۷). فرهنگ طبقه‌ی متوسط در حال چیرگی بر دیگر بخش‌های جامعه‌ی آمریکا بود و به نیرویی پیش برنده در زندگی تک‌تک آمریکایی‌ها بدل می‌شد، نکته‌ای که الین تایلر می^۱ در اثر معروفش در مورد طبقه‌ی متوسط آمریکای این عصر، به‌سوی خانه، بر آن تأکید می‌کند که «این ارزش‌های طبقه‌ی متوسط سفیدپوست بود که نهادهای غالبی [...] را شکل می‌داد که بر تمامی آمریکایی‌ها اثر داشتند» (Tyler May, 2008: 15).

از دیگر سو، نیروی چیره بر آمریکای این دوران، طبقه‌ی متوسط، کشور را درگیر مبارزه‌ای گسترده با شوروی در قالب جنگ سرد می‌دید و بر همین اساس مجبور به تعریف قاطع ویژگی‌های خود بود تا بر مبنایشان بتواند در فضایی که تمایل به جدا ساختن دوست از دشمن دارد، خودی را از دیگری تشخیص دهد. تایلر می‌خصوصیات موردتأیید اکثریت طبقه‌ی متوسط شهرنشین را این‌گونه برمی‌شمارد: باور عمیق اغلب اعضای این طبقه به مسیحیت، تأکید بر پذیرش نقش خانه‌داری توسط زنان، باور به ماهیت نجات‌بخش خانواده سنتی، محدود ماندن رابطه جنسی به دگرجنس‌گرایی و تمایز آشکار در پوشش زنان و مردان، بسط مردسالاری از خانه تا دولت و بی‌میلی به تجربه ورزشی‌های فردی و انتقادی (همان: ۱۹۷، ۹۴، ۹۲، ۸۸، ۸۵، ۲۹). همراهی این دو وضعیت، بسط ارزش‌های فرهنگی طبقه‌ی متوسط به‌کل آمریکا و تأکید قاطعانه بر آن‌ها در فضای جنگ سرد، دو نتیجه‌ی منطقی به همراه داشت: نخست آن‌که طبقه‌ی متوسط راضی از وضع موجود و در عین حال رویارو با دشمن به‌شدت شکلی همگن و یکدست می‌یافت. دوم این که در مقابل این طبقه یکپارچه و حاکم بر کشور، مرز میان خودی و دیگری و مبنای تعریفشان، میزان تبعیتشان از ارزش‌های فرهنگی این طبقه بود «آنانی که از این ارزش‌های پیروی نمی‌کردند، به حاشیه رانده، بدنام و مورد تبعیض واقع می‌شدند» (همان: ۱۵). به این ترتیب، در دهه‌های ۵۰ و ۶۰، در مقابل مرکز تحت چیرگی مرد سفیدپوست طبقه‌ی متوسط، سیاه‌پوستان و زنان معترض، همجنس‌گرایان، روشنفکران منتقد و باقی حاضرین در حواشی جامعه، بدل به دیگری شدند.

پژوهش حاضر با مبنا قرار دادن همین سنجه‌های ارائه‌شده توسط تایلر می، سعی می‌کند تا نشان دهد چگونه آربوس با به تصویر کشیدن همان دیگری‌های پشت کرده به ارزش‌های فرهنگی طبقه‌ی متوسط به تقابل با این گروه حاکم بر آمریکای معاصرش می‌پردازد. همچنین این سنجه‌ها این امکان را فراهم می‌آورند تا بتوانیم پاسخی برای این پرسش بیابیم که آربوس در مقابله با ارزش‌های فرهنگی طبقه‌ی متوسط بر کدام مؤلفه‌ها تمرکز کرده و دیگری‌های پیش‌روی دوربینش



تصویر ۱. غول یهودی در خانه با والدینش، برانکس، نیویورک، ۱۹۷۰. مآخذ: آربوس، ۱۹۷۲، ۴۴

را چگونه در رابطه با این مؤلفه‌ها تصویر کرده است؟

موقعیت سیاسی دیگری عجیب و غریب و بهره‌برداری هنری از آن

برای آن دسته از نیویورکی‌هایی که شبیه به دایان آربوس شیفته ملاقات با عجیب و غریب‌ها بودند، احتمالاً واپسین سال دهه ۶۰ بنا بر دلیلی بخصوص تلخ می‌نمود؛ ۱۹۶۹م آخرین سال فعالیت موزه هوبرت^۲ بود. این مکان مرموز، بهترین میزبان برای عجیب‌ترین انسان‌ها از گوشه و کنار جهان بود. در واپسین سال‌های فعالیت آن می‌شد استلین، بلعنده شمشیر، شاهزاده ساهلو، جادوگر رقصنده با مار،

سوزی، دختری با پوست فیل‌سان و تعداد پرشماری انسان‌های حیرت‌آور را ملاقات کرد و به تماشای ادی کارمل نشست، موضوع یکی از معروف‌ترین تصویرهای تاریخ عکاسی (عکس ۱)، که آربوس نخستین بار او را در همین موزه ملاقات و از ۱۹۶۰م شروع به عکاسی از او کرد، یک یهودی ۸ فوتی که با وجود این‌که کارکنان موزه با عنوان پرطمطراق «بزرگ‌ترین کابوی جهان» وی را به بازدیدکنندگان معرفی می‌کردند، آربوس او را همیشه در «لحظه‌ی مرگ» می‌دید (Cotkin, 2016: 271).

این شیفتگی برای ملاقات عجیب‌ها آربوس و بسیاری از هنرمندان معاصرش را به هم و به نسل انقلابی این سال‌ها پیوند می‌دهد. این گرایش نه فقط از گونه‌ای ضدیت صرف با بهنجاری طبقه‌ی متوسط بلکه از این واقعیت برمی‌آمد که برای مخالفان جریان حاکم، در مقابل طبقه‌ی متوسطی که تهی از حقیقت می‌یافتند، عجیب و غریب‌ها در مقام «نمایندگان حقیقت» قرار می‌گرفتند (Rubin, 2005: 70). این‌که جوانان خود خواهان آن بودند که «عجیب و غریب» خوانده شوند، ناشی از این بود که در رقابت با مرکز تحت سلطه‌ی طبقه‌ی متوسط این حواشی و مرزهای جامعه بود که می‌توانست محل دگرگونی اجتماعی واقع شوند «حاشیه‌ی اجتماعی در دهه ۶۰ فضای انتخاب و نوآوری بود. اهمیت «خرده‌فرهنگ‌های نمایشی»... بیان آن‌ها از محتوای به لحاظ اجتماعی ممنوع _آگاهی از طبقه، آگاهی از تفاوت_ در شکل‌های اجتماعی ممنوع - «زیر پا نهادن رمزگان پوشش و رفتار، قانون-شکنی»- و... «بیان‌های حرمت‌شکنانه»... است» (Monteith, 2008: 4). همراهی عکاسی مستند آمریکا با این جریان نتیجه‌ی منطقی‌اش را در تغییر چشمگیر دایره‌ی موضوعات عکاسی در دهه ۶۰ یافت؛ آمریکایی که عکاسی مستند دهه ۶۰ به تصویر کشید یک نمایش عجیب‌الخلقه‌های تمام‌عیار بود با نقش‌آفرینی معتاد، دیوانه، دوجنسه، زندانی، بیمار و باقی دیگری‌های آمریکای طبقه‌ی متوسط. علی‌رغم وجود سنتی قدیمی در هنر عامه‌پسند برای نمایش عجیب و غریب‌ها، آنچه تلاش‌های غالب عکاسان مستند دهه ۶۰ را متمایز می‌ساخت، این بود که آنان حاشیه‌های جامعه را نه به قصد فراهم آوردن گونه‌ای سرگرمی و نه برای ایجاد بستری برای انتقاد و یا ترحم ورزی نسبت به این موضوعات به تصویر کشیدند، بلکه، هدفشان ارائه‌ی این دیگری‌ها به عنوان الگوهایی برای ایجاد گونه‌ای سبک زندگی متضاد با ارزش‌های طبقه‌ی متوسط بود (Green, 1984: 125). این نمایش -

های عکاسانه‌ای از گروه‌های نامتجانس نه فقط در ضدیتشان با ارزش‌های طبقه‌ی متوسط، بلکه حتی با در نظر تاریخ سرکوب این گروه‌ها توسط حکومت‌های فاشیستی، به قابلیت‌های سیاسی به نمایش درآوردن آنان در آمریکا اهمیت کنایی دوجندان می‌بخشید؛ «در روسیه‌ی زمان استالین و آلمان نازی دولت نمایش عجیب‌الخلقه‌ها را ممنوع کرد... [و آنان را به دست] اردوگاه‌هایی داد که به لحاظ اجتماعی به منظور اسکان خلاف‌آمدها طراحی شده بودند. در ایالات متحده، فرهنگ فردگرایانه در صدد آن بود که «نامتعارف‌های حقیقی» را نادیده بگیرد و جادوی اعجابشان را سرقت کند» (روسو، ۱۳۹۲: ۱۲۱). بیان ضرورت به نمایش درآوردن عجیب‌وغریب‌ها عملاً بدل به کنشی می‌شد که آمریکا و دشمنانش را مشابه یکدیگر نشان می‌داد.

برای جوانان معترض، حتی آن دسته از عجیب‌الخلقه‌های مادرزاد نیز دیگر نه همچون رویکردهای سنتی تبلور شر موجود در جهان به نظر می‌آمدند^۲ و نه شبیه به نقششان در علم پزشکی قرن بیستم، حاصل نقصان‌های ژنتیکی و اختلالات هورمونی. آنان اکنون در مقام پیام‌آوران جهانی حاشیه‌ای بودند که در آن هنجارهای فرهنگی و قواعد جسمانی طبقه‌ی متوسط بی‌معنا می‌شد. درواقع نقش-آفرینی سیاسی عجیب‌وغریب‌ها برای معترضان چنان تعیین‌کننده می‌نمود که «وجه مشخصه [...] تظاهرات دهه ۶۰ آمریکا شرح و تفصیلی جدید از گروه‌های اجتماعی نامتجانس بود» (همان: ۱۱۹).

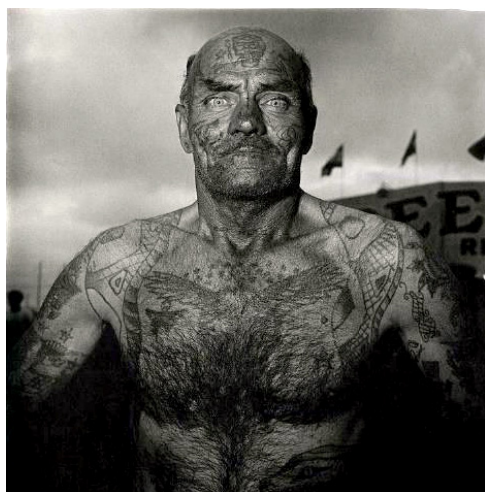
حال می‌توان درک کرد که چرا هنرمندانی همچون آربوس از مشتریان ثابت موزه‌ی هوبرت بوده‌اند. آنان در این حضور در بین عجیب‌وغریب‌ها روح زمانه‌ی خویش را بازتاب می‌دادند؛ ملاقات با دیگری نه فقط به‌عنوان راه‌گزینی از آمریکای طبقه‌ی متوسط بلکه به امید یافتن راه‌حلی برای سؤال از سبک زندگی جایگزین. چگونگی و میزان تحقق این پاسخ یکی از اصلی‌ترین عوامل تعیین‌کننده‌ی هنر آربوس بود.

موضوع (دیگری عجیب‌وغریب) به‌عنوان ابزار عکاسانه در تقابل با ارزش‌های فرهنگی طبقه‌ی متوسط

آربوس خود یک دیگری تمام‌عیار بود؛ زن، هنرمند، برآمده از خانواده‌ای یهودی و ثروتمندتر از طبقه‌ی متوسط آمریکا. باوجود تمامی این ویژگی‌ها، عکاسی آربوس در دهه‌ی پنجاه هماهنگی کاملی با عکاسی تجاری معاصرش داشت. عکس‌های آربوس در نیمه‌ی دوم دهه‌ی ۵۰ فاصله‌ای بعید با آثار دهه‌ی ۶۰ او داشت؛ اما در همین سال‌ها بود که ملال فعالیت در این حوزه او را از عکاسی تجاری دور ساخت به سمت موضوعاتی جدید برد. آربوس هرچند تا به ابتدای دهه‌ی ۶۰ دوربین ۳۵ میلی‌متری را کنار نگذاشته بود اما توانست دایره‌ی موضوعاتی را بیابد که برای همیشه با عکاسی‌اش گره خورد، «عجیب‌وغریب‌ها یکی از چیزهایی بودند که من بسیار عکاسی کردم، آن‌ها یکی از اولین چیزهایی بودند که عکاسی کردم [...] من آن‌ها را ستایش می‌کردم» (Arbus, 1972: 3). عکس‌های آربوس از جک دراکولا (عکس ۲)، یکی از اعضای موزه هوبرت، گویای تغییر در موضوع اما تداوم استفاده‌ی آربوس از دوربین ۳۵ میلی‌متری، در سالیان نخست دهه است. همین بهره‌گیری آربوس از قطع ۳۵ میلی‌متری باب میل عکاسی مستند معاصرش و ناتوانیش برای عبور از هنجارهای عکاسانه مرتبط با آن بود که باعث می‌شد تصاویر او نه همچون بهترین آثارش در ادامه سال‌های ۶۰ خود «تصاویری عجیب‌وغریب» باشند بلکه تنها در سطح «تصاویری از عجیب‌وغریب‌ها» باقی بمانند. تنها در ۱۹۶۲م بود که آربوس متأثر از استادش، لیزت مادل ۳، با کنار گذاشتن دوربین ۳۵

میلی متری به دوربین قطع متوسط روی آورد؛ تصمیمی که در ادامه مسیر کاریش توانست خوانش عکس‌های او از عجیب و غریب‌ها را کاملاً دگرگون سازد.

عکاسی آربوس از عجیب و غریب‌ها در دهه ۶۰ فراتر از یک تلاش شخصی، سازوکاری پیچیده برای به چالش کشیدن ارزش‌های طبقه متوسط و در ارتباط با تحولات دهه ۶۰ بود «هنگامی که این پرتوها بر زمینه عصری قرار گیرند که او از آن‌ها عکاسی کرد، کمتر به عنوان شیفتگی محض برای امر مبهم، بلکه در عوض واکنشی به دهه پر آشوب ۶۰ به نظر می‌آیند» (Maisano, 2005: ۲). عکاسی آربوس از عجیب و غریب‌ها با عبور از مسئله‌ای شخصی به تلاشی برای ایجاد اختلال در شیوه زندگی مخاطبش و گشودن مسیری برای دستیابی به امکان‌های جدید حاصل از این مختل شدن بدل می‌شود. هنگامی که آربوس دوربین ۳۵ میلی متری را به نفع دوربین قطع متوسط کنار گذاشت، عکس‌های حاصل از این تغییر مسیر نشان‌گر آن بودند که او چگونه ظرفیت‌های بیانی رسانه‌اش را متوجه ایجاد همین اختلال ساخته است.



تصویر ۳. مرد خالکوبی شده در یک کارناوال، ۱۹۷۰.
ماخذ: آربوس، ۱۹۷۲، ۱۱۶



تصویر ۲. جک دراکولا در بار، ۱۹۶۱.
ماخذ: پایگاه اینترنتی گالری تیت لندن

مقایسه تصاویر ۲ و ۳ که هر دو موضوعی مشابه دارند، اما اولی حاصل دوربین ۳۵ میلی متری و بعدی محصول دوربین قطع متوسط است به خوبی گویای چرایی تغییر شیوهی عکاسی آربوس در دهه ۶۰ است. آربوس اغلب موضوع خود را در قاب‌هایی تنگ به تصویر می‌کشد تا این‌گونه نگاه مخاطب را ناچار از روبرو شدن با او کند و در همین جهت، وضوح بالایی قطع متوسط را به کار بست تا با شکل دادن به گونه‌ای رابطه بی‌واسطه میان موضوع و مخاطب، این مخاطب را ناتوان از دور شدن از عجیب و غریب‌های پیش روی دوربینش سازد. بر همین مبنا، برخلاف ادعای سوزان سونتگ، آثار او نه تنها تهی از «تاریخ» و «سیاست» نیست (سونتگ، ۱۳۸۹، ۷۴)، بلکه در هماهنگی کامل با میل دهه شخصی به دیگری است. اکنون آربوس در شیوهی عکاسی خود راهی یافته بود برای ناچار کردن بیننده از روبرو شدن با این دیگری‌ها و شوک حاصل از آن: «این تحولی تعیین کننده بود که [...] به سراغش آمد، هنگامی که دوربین قطع مربع را در دست گرفت و آثارش را از آرایش‌ها، انحرافات، سایه‌های انگیزاننده و راه‌های گریز تهی ساخت. در عکس‌های جدیدش وی از

یک فلاش پرنور بهره‌گرفت و اجازه داد تا پس‌زمینه آشوبناک شود. آن‌ها موضوعاتشان را همچون نمونه‌های آزمایشی درون ظروف شیشه‌ای به نمایش درمی‌آوردند و خود را بر تماشاگران نشان تحمیل می‌کنند، به همان یکدندگی مزاحمی ناخوانده» (Rubinfien, 2005: 70).

این‌چنین، آربوس از ابتدای دهه ۶۰ به روش عکاسانه کم‌وبیش ثابتی برای احضار حذف‌شدگان از طبقه‌ی متوسط دست‌یافته بود. این ثبات سبکی گویای مسئله‌ی دیگری هم بود؛ این‌که با بدل شدن شکل عکاسی به مسئله‌ای ثابت، آنچه درنهایت نقش اصلی را در عکاسی آربوس ایفا می‌کرد نه سبک که در واقع خود موضوع بود. دون آربوس^۲، در موخره‌اش بر کتاب بی‌عنوان^۳، بر این نکته تأکید می‌کند که چگونه تأثیرگذاری عکس‌های مادرش بیش از هر چیز از آنچه پیش‌روی دوربینش بوده برمی‌خیزد: «او علاقه‌ای به خودبیانگری نداشت [...] برای او زیبایی تصاویر از خود چیزها پدید می‌آمد» (Arbus, 1990: 7).

یکی از مهم‌ترین رویدادهای عکاسی دهه ۶۰، نمایشگاه اسناد جدید^۴ (۱۹۶۷م)، گویای این چیرگی موضوع بر سبک عکاسی در آثار آربوس و بازخوردها نسبت به این موضوعات است. این رخداد از آن حکایت می‌کرد که چگونه ۳ چهره شاخص عکاسی این دهه؛ گری وینوگراند، لی فریدلندر و دایان آربوس، بنا بر غلبه‌ی موضوع بر فرم و یا بالعکس در دو دسته‌ی مجزا قرار می‌گیرند. باوجود تمامی تفاوت‌های وینوگراند و فریدلندر، عکاسی این دو در نکته‌ای اساسی در کنار هم قرار می‌گیرد؛ آثار هر دو تن با بسط سازوکار شخصی‌سازی زیبایی‌شناسی عکاسی مستند و با پشت سرگذاشتن آرمان‌های اجتماعی این شاخه، تعادل میان ثبت^۵ و تفسیر^۶ با بیان^۷ را به نفع آخری بر هم زدند. به عبارت دقیق‌تر، آنچه برای آنان اهمیت داشت چگونگی به تصویر کشیدن موضوعات بود و نه نظریه‌پردازی سیاسی و اجتماعی در موردشان. در عکس‌های وینوگراند و فریدلندر با تهی شدن موضوعات از محتوای سیاسی، آنان به مواد خام کاملاً قابل تعویضی در دست عکاس تقلیل می‌یابند (Green, 1984: 111) تا از طریقتشان او به بیانی شدیداً شخصی و غیرسیاسی برسد؛ برای این دو عکاس بیش و پیش از هر چیز «جنبه‌های فرمال رسانه اهمیت داشت» و آنان با چشم‌پوشی بر ویژگی‌های سیاسی و اخلاقی جامعه معاصرشان، بر «سویه‌های آشکارا رویت‌پذیر» آمریکای دهه ۶۰ متمرکز شدند (Turner, 1985: 18). برای مثال، در عکس‌های فریدلندر، شهر با خالی شدن از درون‌مایه‌ی اجتماعی و سیاسی، آن‌هم در دهه سیاسی ۶۰، به تصویر صرف فرو کاسته می‌شود: «برای فریدلندر، شهر محیطی است از قاب‌بندی پیوسته که عکس را با ممزوج ساختن بی‌وقفه‌ی اشکال و افراد به درون قاب‌های مستطیلی تکثیر می‌کند... [عناصر شهری] برای عکاس مجموعه‌ای بی‌نهایت از پرتره‌های از-پیش-مهیا و قاب گرفته فراهم می‌آورند. سکنه‌ی شهر فریدلندر تصاویر تصاویرند» (Green, 1984: 109). این شاید مهم‌ترین و از معدود نقاطی باشد که فریدلندر و وینوگراند با سیاست‌های دهه‌ی ۶۰ پیوند می‌یابند. آنان دوربینشان را رو به جامعه‌ای می‌گرفتند که در آنچه موافقان جریان حاکم و چه معترضان برای بیش‌تر دیده شدن و افزایش قدرت سیاسی میل به بدل شدن به تصویر داشتند؛ تنها در دهه ۶۰ بود که شهر می‌توانست و می‌بایست به «مجموعه‌ای بی‌نهایت از پرتره‌های از-پیش-مهیا» تبدیل شود. با ساده شدن حداکثری موضوعات در آثار این دو، عملاً تمام پیچیدگی عکاسی آنان متوجه روش عکاسی‌شان می‌شود؛ عکس‌های فریدلندر و وینوگراند تصاویری پیچیده از موضوعاتی ساده‌اند.

تفاوت فریدلندر و وینوگراند با آربوس، حتی در نحوه چیدمان عکس‌ها در اسناد جدید نیز مشخص است؛ درحالی‌که عکس‌های دو نفر نخست در تالاری واحد به نمایش درآمد، بیم واکنش

منفی مخاطبان به آثار آربوس، مسئولان موما را مجبور به انتقال عکس‌های وی به فضایی مجزا ساخت. چنین واکنشی نشان می‌دهد که آربوس تا نیمه‌ی دوم دهه ۶۰ به شکلی از عکاسی دست‌یافته بود که می‌توانست خود را در تضاد با تجربه بصری آشنا برای مخاطب آمریکایی تعریف کند. برای بسیاری از منتقدان آربوس سنت عکاسی مستند آمریکایی در آثار او مختل می‌شد: «سونتاگ آثار آربوس را در تضاد با سنت آمریکایی عکاسی قرار می‌داد که به طرق گوناگون جویای محقق ساختن [...] هدف درخور عکاسی بود - از جمله بیرون کشیدن زیبایی [...] یا ارزش از همه چیز، از جمله از آنانی که بیش از همه اضافی و حتی زنده می‌نمایند» (Davies, 2008: 216).

اما آنچه آشکارتر از همه بین آربوس و دو عکاس دیگر نمایشگاه اسناد جدید، فاصله می‌انداخت چیرگی آشکار موضوع بر سبک عکاسی بود؛ شیوه‌ی تقریباً ثابت عکاسی آربوس در آثارش بدل به پل ارتباطی سرراستی شده بود تا موضوعات عجیب و غریب‌اش با نهایت توان دیگری بودن و پیچیدگی غیرقابل انکارشان را در مقابل دیدگان بیننده نهند؛ اگر که وینوگراند و فریدلندر از موضوعاتی ساده پیچیده عکاسی می‌کردند، آربوس موضوعاتی پیچیده را ساده عکاسی می‌کرد. درست درجایی که پیچیدگی در ترکیب‌بندی بدل به شاخصه عکاسی وینوگراند و فریدلندر می‌شود، آربوس بی‌علاقگی‌اش را به آن بیان می‌کند: «از ایده ترکیب‌بندی متنفرم. من نمی‌دانم ترکیب‌بندی خوب چیست [...] گونه‌ای درستی و غلطی وجود دارد و گاه درستی و گاه غلط بودن را دوست دارم» (Arbus, 1972: 9).

بر همین مبناست که باوجود وجود گزندگی نقد طبقه‌ی متوسط در آثار عکاسان اسناد جدید، برای مخاطب دهه شصتی این نه «فرمالیسم جنو متریک، تحلیلی^۱» فریدلندر، نه «فرمالیسم دشوار، پیچیده^۲» وینوگراند که «موضوع^۳» آربوس بود (Turner, 1985: 18) که می‌توانست جنجال‌آمیز باشد. نمایشگاه اسناد جدید نشان داد که انتخاب موضوع آربوس در قیاس با شیوه عکاسی دو شرکت‌کننده دیگر در به چالش کشیدن محافظه‌کاری طبقه متوسط بسیار کارآمدتر است.

اکنون می‌توان دوباره به تصویر نخست بازگشت. آربوس، کارمل را در انتهای سالیان پر آشوب ۶۰ دوباره در مقابل دوربین قرارداد؛ اما این بار نه به تنهایی و نه در هر مکانی. او، غول یهودی را در مقام یک فرزند و در کنار والدینش تصویر کرد. پس از پشت سر گذاشتن هر آنچه در آن دهه گذشته بود، این عکس می‌توانست تصویری تمام‌نما از آمریکای انتهای دهه ۶۰ باشد؛ والدینی که نگاه ترسانشان را به سمت موجود عجیب‌الخلقه‌ای که خود به دنیا آورده‌اند گرفته‌اند (آربوس: «می‌دانی که هر مادری هنگامی که باردار است این کابوس‌ها را دارد که فرزندی که به دنیا خواهد آورد یک هیولا باشد؟ [...] فکر کنم این را در صورت مادر گرفته باشم» (Hume, 1991: 2) و فرزندی که باوجود ابعاد غول‌آسایش، با عصایی که آخرین تکیه‌گاهش می‌نمایند، لرزان و در آستانه‌ی «لحظه مرگ» به نظر می‌رسد. برای نسلی که ارزش‌هایش را زوال یافته می‌یافت و جوان-ترهایی که خود را ناکام، این عکس تمثیلی از شکست هر دو نسل متخاصم در دهه ۶۰ بود.

تقابل عکاسانه‌ی دایان آربوس با ارزش‌های فرهنگی طبقه‌ی متوسط

تصویر غول یهودی شکست دوجانبه‌ای را به نتیجه خود می‌رساند که تقریباً تمامی مسیر کاری آربوس گواه بر آن است و در ادامه‌ی به آن خواهیم پرداخت. عکس ۴ حضور و غیاب توأمانی را در خود دارد که ذهن مخاطب را به سمت موضوع خانواده آمریکایی می‌کشاند.



تصویر ۵. قلعه‌ای در دیزنی‌لند، کالیفرنیا، ۱۹۶۲.
ماخذ: آربوس، ۱۹۷۲، ۳۰



تصویر ۴. درخت کریسمس در یک اتاق نشیمن در
لویتون، ۱۹۶۳. ماخذ: آربوس، ۱۹۷۲، ۴۲

درخت کریسمس، هدایایی تدارک دیده‌شده اعضای خانواده و تأکید عنوان عکس بر اتاق نشیمن و لویتون، معروف‌ترین حومه‌نشین آمریکا، بیش از هر موردی بر غیاب خانواده در این عکس تأکید می‌کند. این تصویر گویای پیروزی شیء بر انسان است؛ خانه حومه‌ای، اصلی‌ترین پایگاه زندگی طبقه‌ی متوسط (Cavallo, 1992: 22) نه مکان حضور انسان‌ها و برقراری روابط خانوادگی که تحت سیطره اشياء تولید انبوه و پیش‌پاافتاده است که حضور پرتعدادشان نیز ناتوان از پر کردن خلاء محیط است. حتی خود خانه که مثل هر خانه دیگری در لویتون از سرهم‌کردن قطعات پیش‌ساخته حاصل آمده، درست مثل اشیای درونش، خالی از روح به‌نظر می‌رسد؛ نکته‌ای که فضای کم‌کنتراست تصویر آن را تقویت می‌کند. درون خانه حومه‌ای آربوس خانواده‌های سرخوش سریال‌های تلویزیونی این دوره‌ی آمریکا جای خود را به ساکنانی جدید داده‌اند؛ «گویی افرادی که در این خانه زندگی می‌کنند آدمک‌ها هستند و محیط داخلی صحنه‌ای است از تبلیغی مطبوعاتی برای مبلان [...] فضایی که در آن همسانی پیش‌پاافتاده‌ی خانه‌های پیش‌ساخته [...] و دکوراسیون‌های تولید انبوه ارزان‌قیمت به تسلطی حومه‌ای دست یافته‌اند» (Gross, 2012: 13-14).

در واقع در دهه ۶۰ برای بسیاری از هنرمندان منتقد ارزش‌های طبقه متوسط ایالات متحد، تاختن به فرهنگ حومه‌نشینی بدل به موضوعی رایج شده بود. برای آن‌ها میان ساختگی بودن فرهنگ طبقه متوسط و محل زندگی آنان، ارتباطی بی‌واسطه شکل گرفته بود. در چنین بستری آربوس این منطق بی‌روح بودن محیط زندگی را به فضاهای عمومی نیز بسط می‌دهد؛ عکس ۵، همان غیاب حاضر در عکس لویتون را این بار در مکانی عمومی به تصویر می‌کشد که انتظار می‌رود مملو از جمعیت باشد.

آربوس با خالی کردن قاب خود از انسان‌ها و پر کردن آن با اشیاء، بر چیرگی دومی بر اولی تأکید می‌کند و خود این اشیاء را که ظاهرشان سعی بر ارائه‌ی تاریخی ملموس برای بازدیدکنندگان دیزنی‌لند دارد، همچون دیوارهای خانه‌ی لویتون بی‌اصالت و سرد به نمایش درمی‌آورد و از این طریق در قلعه‌ای در دیزنی‌لند رؤیای ارتباط با گذشته‌ی دسترس‌پذیر مختل شده است (همان: ۱۳). این تأکید بر ساختگی بودن و فقدان عمق، یکی از اصلی‌ترین نقاط تلاقی اعتراضات دهه ۶۰ و مسیر کاری آربوس است. شخصیت اصلی رمان نوجوانانه معروف ناتور دشت بیش از هر مورد دیگری،

فاصله‌ی میان خود و نسل والدینش را حاصل متظاهر بودنشان می‌دید «یکی از بزرگ‌ترین دلایلی که الکتون هیلز^{۱۳} را ترک کردم به خاطر این بود که اطرافم را آدم‌های قلبی گرفته بودند» (Salin-ger, 1991: 8) آربوس، همچون نسل جوان معاصرش، همین حس را فراتر از اشیاء، در انسان‌ها نیز می‌یافت. زن حاضر در عکس ۶ درست همان‌قدر ساختگی و غیرواقعی به نظر می‌رسد که شخصیت‌های میان‌سال رمان سلینجر و یا اتاق نشیمن خانه‌ی لویتون (Gross, 2012: 13).



تصویر ۶. زن با یک رخ‌پوش در فیفت اونیو، نیویورک، ۱۹۶۸. مآخذ: آربوس، ۱۹۷۲، ۱۰۰



تصویر ۸. دو مرد رقصان در یک مجلس رقص مخالف‌پوشان، نیویورک، ۱۹۷۰. مآخذ: آربوس، ۱۹۷۲، ۵۰



تصویر ۷. مردی جوان با بیگودی در خانه در خیابان ۲۰ غربی، نیویورک، ۱۹۶۶. مآخذ: آربوس، ۱۹۷۲، ۱۸

آربوس در این عکس از ویژگی‌های رسانه و موضوعش به‌گونه‌ای استفاده می‌کند تا این موضوع را قلبی و محدود به‌ظاهر تصویر کند. عکاس با پر کردن قاب با چهره‌ی زن و بهره از عمق میدان وی را به تصویری تخت و فاقد عمق فرو می‌کاهد و از آرایش غلیظ و جواهرات زن بهره می‌برد تا چهره‌اش را به صورتی بی‌ظرافت و در آستانه‌ی سقوط فرو کاهد. این تلاش برای کنار زدن ماسک، یکی از اصلی‌ترین دلایل آربوس و معترضین سال‌های ۶۰ برای گرایش یافتن به سمت عجیب‌وغریب‌ها بود. عجیب‌وغریب هر آنچه را که ماسک‌های طبقه‌ی متوسط در پی مخفی کردنش بود دوباره آشکار می‌ساخت و بنا بر همین ویژگی بود که «برای آربوس و برای یک مخاطب آمریکایی در انتهای دهه‌ی ۶۰ [...] به‌نظر می‌رسید که رانده‌شده^{۱۴} از جامعه‌ی گونه‌ای موقعیت قهرمانانه را تجسم می‌بخشد» (Maisano, 2005: 2).

در واقع یکی از آشکارترین ویژگی‌های عکاسی آربوس این است که بسیاری از موضوعات انتخابی‌اش آشکارترین تجسم‌های زیر سؤال بردن هنجارهای جنسی طبقه‌ی متوسط (ازجمله دگرجنس‌گرایی و تمایز آشکار بین پوشش زنان و مردان)، بودند. برای مثال عکس‌های ۷ و ۸



تصویر ۹. مرد و زن بازنشسته در کمپ برهنه‌گرایان، ۱۹۶۵. مایخذ: آربوس، ۱۹۷۲، ۲۲

هر دو ناخوشایندترین کابوس‌های طبقه متوسط را به واضح‌ترین شکل در مقابل دیدگان وی قرار می‌داد؛ نکته‌ای که آربوس با تأکید همیشگی بر زمان و مکان عکاسی که مخاطب خود را نزدیک به آن‌ها می‌یافت، گریختن از آن را دشوارتر می‌ساخت «[در آثار آربوس] آنچه زمانی باور داشتیم قلمروی خاص خواب‌ها باشد درست در همسایگی خودمان از کار درآمد» (Arbus, 1995: 3).

حضور چشمگیر چنین دیگری‌هایی که فاصله‌گیری‌شان از آمریکای طبقه‌ی متوسط نه به واسطه موقعیت اقتصادی‌شان که در واقع بر اساس وضعیت

جسمی و انتخاب‌های جنسی‌شان رخ داده است، آربوس را از جهت دیگری نیز هم‌مسیر پادفرهنگ دهه ۶۰ می‌سازد. همانند عرصه سیاسی سالیان ۶۰، در آثار آربوس نیز تقسیم‌بندی‌های طبقه بنیاد قدیمی، ناکارآمد می‌نمایانند «آربوس این را مطرح می‌کند که جامعه آمریکایی از طریق واژگان تاریخ‌گذاشته‌ای همچون ساختار طبقاتی قابل تحلیل نیست، بلکه به عنوان عرصه‌ای [قابل تجزیه است] انباشته از مطرودینی که [...] در چشمان او گروتسک به نظر می‌رسد» (Kozloff, 1973: 62). به این ترتیب، عجیب و غریب‌ها در گفتمان سیاسی دهه ۶۰ جایگاهی را تصاحب کردند که پیش‌ترها در اختیار طبقات کارگر و گروه‌های نژادی معترض بود (روسو، ۱۳۹۲: ۱۲۸).

گرایش آربوس به ملاقات طردشدگان و تجربه‌های ناشناخته، میان زندگی شخصی و عکاسی‌اش رابطه‌ای اجتناب‌ناپذیر را شکل داد. با اینکه آربوس تا ۱۹۶۹م از همسرش طلاق نگرفت اما در ابتدای دهه ۶۰، کمی بعد از تغییر مسیر زندگی کاریش، جدا از وی زندگی می‌کرد. به نظر زندگی شخصی آربوس، نه تنها جدا از هنرش نیست، بلکه بدل به عنصری در عکاسی وی می‌شود که به خود این عکاسی امکان تحقق یافتن می‌دهد. نگاه آسوده‌خاطر دیگری‌های مطرود از فرهنگ طبقه متوسط و حاضر در عکس آربوس تنها در این صورت محقق می‌شد که عکاس خود با پشت سر نهادن و بی‌اعتنایی به ارزش‌های طبقه متوسط امکان چنین نگاه آسوده‌ای را فراهم آورد «سوژه‌هایش اغلب آدم‌هایی هستند که انتظار نمی‌رود با [...] صمیمیت خود را تسلیم دوربین کنند [...] این صراحت عکس‌های آربوس به روشنی نشان از همکاری متقابل میان سوژه و عکاس دارد. عکاس برای آن‌که آن‌ها را وادار به ژست گرفتن کند... باید با آن‌ها «دوست» می‌شد» (سونتاگ، ۱۳۸۹، ۸۶). در نمایش عجیب و غریب‌های آربوس معادله خودی/دیگری در حال واژگونی است؛ دیگری آسوده‌خیال آربوس تمایلی برای خروج از انزوا و اطرداش و بدل شدن به خودی ندارد. در واقع این واژگونی یکی از مهم‌ترین شاخصه‌های عکاسی آربوس است که اغلب نادیده گرفته شده است. شهرت آربوس به عنوان عکاس عجیب و غریب‌ها باعث شده تا بسیاری از عکس‌هایش که موضوعی عجیبی ندارند از نظر دور بمانند. موضوع بسیاری از آثار وی نه اشخاصی عجیب که افرادی بسیار آشنا برای طبقه متوسط، یعنی خود همین طبقه بود. آربوس از سال ۱۹۶۳م به بعد، سه بار برای عکاسی به کمپ برهنه‌گرایان سر زد، جایی که در آن می‌توانست به تصویری متفاوت از تصور رایج طبقه‌ی متوسط از خویش دست یابد. در عکس ۹، توفیق آربوس در این امر به خوبی مشخص است. آربوس، شبیه عکس لویتون، یک محیط آشنای خانوادگی، اتاق نشیمن با مرکزیت

تلویزیون را برای تصویر کردن موضوعاتش انتخاب می‌کند.

اما چالش اصلی عکس درست از تضاد میان همین معمول بودن فضا و نامعمول بودن وضعیت زوج عریان نیرو می‌گیرد. آربوس همان محیط خانوادگی آشنای زیبایی‌شناسی عامه‌پسند را به کار می‌گیرد اما جای زوج‌های جوان سریال‌های تلویزیونی و عکس مقالات را به زن و مرد مسنی می‌دهد که برهنگی‌شان تنها بدن‌های از ریخت افتاده‌شان را در مقابل نگاه مخاطب قرار می‌دهد. زن و مرد بازنشسته، نقیضه زوج‌های کلیشه‌وار زیبایی‌شناسی عامه‌پسند آمریکای این دوران است که بدن‌هایشان در خانواده‌های خارج از زمان هنر عامه‌پسند از پیر شدن در امان است؛ اما حتی خود زوج بازنشسته نیز خارج از زمان مخاطب به نظر می‌آیند. قاب بر دیوار و عکس‌های یادگاری روی تلویزیون که در کنار یک ساعت قرار گرفته‌اند، همگی تصویر بدنی عریان را در خود دارند؛ به نظر عریانی تن حقیقتی همیشگی برای آنان است، «چنانچه گویی [آنجا] راه بازگشت به باغ عدن پس از هبوط باشد» (Arbus, 1972: 5) اکنون کنایه عکس آربوس به نهاد خانواده حتی عمیق‌تر به نظر می‌رسد.

واپسین عنصری که زن و مرد بازنشسته را برای مخاطب طبقه متوسط نامعمول می‌سازد، این است که وی خود را رویاروی عکسی می‌یابد که در آن افرادی از بسیاری جهات شبیه به خودش، نه تنها در وضعیتی بسیار نامعمول تصویر شده‌اند که با این وضع عجیب خویش راحت به نظر می‌رسند. در لبخند مرد بازنشسته با آن بدن روبه‌زوال همان رضایت تناقض‌آمیزی آشکار است که در چهره‌ی کوتوله‌ی مکزیکی و بسیاری دیگر از عجیب‌وغریب‌های آثار آربوس. در عکاسی آربوس با بدل شدن خودی به دیگر و دیگری ماندن دیگری، هر دو سوی معادله‌ی خودی/دیگری در یک نقطه به هم می‌رسند. آربوس، عکاس حاضر در عصر آشفته شدن سلسله‌مراتب‌های قدیمی، تمامی موضوعات را در عجیب بودن هم‌تراز می‌سازد. بر مبنای همین نگاه هم‌تراز ساز، باوجود این‌که آربوس از عکاسانی مثل وینوگراند و فریدلندر بسیار ساده‌تر از دوربین استفاده می‌کرد، اما او نیز توانست آن را به ابزاری تبدیل کند برای بیان گونه‌ای جهان‌بینی خاص و از جهات بسیاری منطبق با روح زمانه‌اش.

برخلاف دوربین ۳۵ میلی‌متری، این دوربین قطع مربع بود که می‌توانست این نگاه آربوس را بازتاب دهد، درحالی‌که رواج بسیار بالای دوربین ۳۵ میلی‌متری، پیوند گسترده‌ی آن با فتوژورنالیسم و عکاسی مستند و آشنایی چشم مخاطب با تصاویر آن، به مسئله‌ی تکرار مداوم قطع در مقام ابزاری بیانی هرگز امکان مطرح شدن نمی‌داد؛ قطع کم‌تر آشنای مربع، این مسئله را بی‌وقفه به بیننده یادآوری می‌کرد که چگونه آربوس شکلی یکسان را برای عکاسی از هر موضوعی، از جک دراکولا تا زن و مرد بازنشسته، به کار می‌برد. این چنین است که آربوس موفق می‌شود تا معنایی سیاسی را در انتخاب فرمی خویش ته‌نشین سازد. ناهمسانی گسترده موضوعات و یکسانی همیشگی سبک عکاسی، دوربین را در دستان آربوس بدل به ابزاری دموکراتیک و محل تقسیم‌بندی‌های ارزشی طبقه‌ی متوسط می‌ساخت: «او [بازنمایی سلسله‌مراتب اجتماعی] را از طریق انتخاب‌های پرتراش و فقدان یک سلسله‌مراتب سازمانی^{۱۵} از بین می‌برد؛ دوجنسه در اتاق خواب رو به ویرانی‌اش در همان قطع مربعی گرفته شده است که عالی‌مقام در بودوار^{۱۶} پر زرق و برقش» (Gross, 2012: 16). در سطحی ضمنی‌تر، درحالی‌که دوربین ۳۵ میلی‌متری به وینوگراند و فریدلندر سیالیتی را می‌بخشد که حاصلش عکس‌هایی بود که در آن‌ها آشکارا عکاس با جریان مناسک زندگی روزمره‌ی طبقه‌ی متوسط همراه شده است؛ سکون حاضر در عکس‌های آربوس بدل به تصویری از قطع همین جریان

در حاشیه‌ی قاب‌های مربع شکل عکس می‌شود؛ موضوعات آربوس بی‌کنش، حاشیه‌نشین و بریده از جریان زندگی‌اند و دوربین عکاسی وسیله‌ی انتقال و بخشی از همین وضعیت ساکن و حاشیه‌ای. در آثار آربوس، این تنها عجیب و غریب‌ها نیستند که به واسطه‌ی موقعیت حاشیه‌ای‌شان جدا افتاده از اجتماع به‌نظر می‌رسند. در عکس ۱۰ زن و مرد حاضر در تصویر نه تنها به تمامی بریده از فضای عمومی پیرامونشان که از یکدیگر هم جدا به‌نظر می‌رسند و اگر چهره‌هایشان گویای حس مشترکی باشد، این حس جز ملال نیست. انسان‌های حاضر در آثار آربوس مغروق در دنیای شخصی افکارشان و ناتوان برای خروج از آن به‌نظر می‌رسند.



تصویر ۱۱. خانواده‌ای در حیاطشان در یکشنبه در وینچستر، ۱۹۶۸. مآخذ: آربوس، ۱۹۷۲، ۲۶



تصویر ۱۰. زوج مسن بر نیمکت پارک، نیویورک، ۱۹۶۹. مآخذ: آربوس، ۱۹۷۲، ۳۸

آربوس در عکس^{۱۱}، حتی تصویری آشکارتر از این فقدان ارتباط در چهارچوب یک خانواده‌ی حومه‌نشین طبقه‌ی متوسط ارائه می‌دهد. اعضای خانواده‌ی درون عکس که گویی از یکی از نمایش‌نامه‌های تنسی ویلیامز خارج شده‌اند، از هر لحاظ دور از هم می‌نمایند، هر سه ناتوان از برقراری ارتباط با محیط پیرامون و افراد حاضر در آن و بنا بر اشاره‌ی خود آربوس، گویی در تلاش‌اند تا آن‌ها را در تخیل خود بازیابند «در این تصویر، والدین در حال دیدن خواب فرزند به‌نظر می‌آیند و فرزند [...] در حال ابداع آنان» (Gross, 2012: 177). همین گریز به دنیای تخیلات فردی است که بی آن‌که هیچ‌یک از موضوعات حاضر در عکس ویژگی نامعمولی داشته باشند، به این عکس کیفیتی وهم‌آلود می‌بخشد.

همانند پادفرهنگ معاصرش، آربوس به سمت دیگری می‌رود چون آمریکای طبقه‌ی متوسط را ناکارآمد می‌یابد، اما نکته‌ای که میان او و جوانان معترض هم‌عصرش فاصله می‌اندازد، نتیجه‌ای است که در انتهای این تغییر مسیر می‌یابد. هرچند آربوس برای دور شدن از فقدان حقیقت در طبقه‌ی متوسط به سمت دیگری گرایش یافت، ولی آثارش در انتهای این جستجو نتیجه‌ی اطمینان بخشی در خود ندارند. عکس‌های آربوس ناتوان از ارائه‌ی آلترناتیوی برای آنچه ناکارآمد می‌یابند هستند و درست در اینجا است که وی از آرمان‌گرایی دهه‌ی ۶۰ فاصله می‌گیرد و به نگرشی نومیدانه روی می‌آورد. برای آربوس هر دو سوی معادله‌ی خودی/دیگری عجیب و غریب‌اند و کنار زدن ماسک در هر دو سو راه به‌جایی نمی‌برد. آربوس خود را در همان فاصله‌ای از دوجنسه می‌یابد که از حامی جنگ و البته هر دو را منزوی و جدا افتاده از نهادهای اجتماعی.



تصویر ۱۱. پسر با کلاه در انتظار برای راه‌پیمایی در یک رژه‌ی حامی جنگ، نیویورک، ۱۹۶۷. مآخذ: آربوس، ۱۹۷۲، ۳۶



تصویر ۱۲. دوچشمه در مجلس رقص، نیویورک، ۱۹۷۲. مآخذ: آربوس، ۱۹۷۲، ۱۰۶

اگر که اولی به واسطه انتخاب‌های جنسی و بدن از ریخت‌افتاده‌اش عجیب می‌نمایند، مرد جوان به این دلیل عجیب است که در عصر پیوند میان جوانی و اعتراض حامی جریان حاکم می‌باشد. عجیب است چون شباهتی به جوانان هیپی معاصرش ندارد. در نمایش آربوس از آمریکا در تمامی ماسک-هایی که افراد برای خود انتخاب می‌کنند دلیلی برای منزوی شدنشان در قاب‌های مربع شکل عکاس وجود دارد و کنار زدن این ماسک‌ها نیز به امکانی جدید راه نمی‌برد، میل دهه‌ی شصتی به حقیقت در آثار آربوس با شکست رویارو و این بدل به یکی از نقاط اصلی واگرایی آربوس از فضای سیاسی معاصرش می‌شود؛ «آربوس به شکلی چشمگیر راه خود را جدا می‌کند. هرچند که آثار وی خواهان صداقت‌اند، [این آثار] اطمینان ندارند که صداقت مشکلی را حل کند و یا حتی ممکن باشد. او هرگز مدعی نمی‌شود که آزادی در دسترس است» (Rubinfien, 2005: 71). حتی عجیب‌وغریب‌های انتخابی آربوس نیز در قیاس با دیگری‌های مورد نظر بسیاری از عکاسان هم‌عصرش متفاوت بودند، درحالی‌که موضوعات عکس‌های لیون و کلارک بر مبنای همراهی با سبک و ذهنیت انقلابی دهه ۶۰ تعریف می‌شدند، آنچه اغلب عجیب‌وغریب‌های آربوس را متمایز می‌ساخت انتخاب‌هایی بی‌بازگشت، مشکلاتی لاینحل و ویژگی‌هایی تغییرناپذیر بود. آنچه عجیب‌وغریب‌ها را برای آربوس بدل به موضوعی جالب‌توجه می‌ساخت این بود که بسیاری‌شان از ابتدا با نقصان پا به زندگی گذاشته بودند: «کیفیتی افسانه‌وار در مورد عجیب‌وغریب‌ها وجود دارد. شبیه به شخصی درون یک قصه پریان که تو را متوقف می‌سازد و می‌خواهد که به یک چپستان پاسخ‌دهی. غالب افراد زندگی را با این دلهره سپری می‌کنند که آنان تجربه‌ای تروماتیک خواهند داشت. عجیب-وغریب‌ها با ترومایشان زاده شده‌اند. آنان پیشاپیش آزمونشان در زندگی را از سر گذرانده‌اند. آن‌ها اشراف‌اند» (Arbus, 1972: 3).

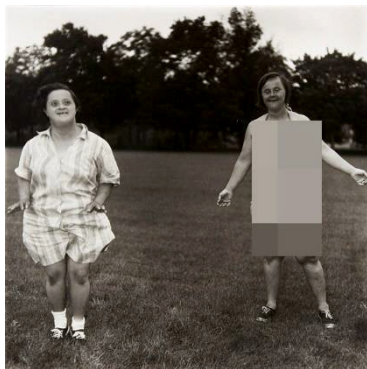
عکاسی دایان آربوس از دیگری عجیب‌وغریب و بازنمایی شکست سیاسی پادفرهنگ دهه‌ی ۶۰

شاید واضح‌ترین تبلور این نگاه آربوس به عجیب‌وغریب‌ها و اصلی‌ترین عامل فاصله یافتن او از پادفرهنگ دهه ۶۰ را بتوان در عکس‌های او از دیوانگان در حدفواصل سال‌های ۶۹ تا ۷۱، کمی پیش از خودکشی‌اش، یافت. مجموعه‌ای که بعدتر با تلاش دخترش بدل به کتاب بی‌عنوان شد. درست

در عصری که فاصله گرفتن از ارزش‌های طبقه‌ی متوسط کنشی شجاعانه می‌نمود، دیوانگان که در هیچ نقش اجتماعی نمی‌گنجیدند، می‌توانستند همزمان تبدیل به منتهاالیه دیگری بودن و قهرمان نهایی پادفرهنگ شوند و درست بر همین مبنا بود که در دهه‌های ۵۰ و ۶۰، دیوانه بدل به شخصیت اصلی هنر معترض ایالات متحده شد (Rubinfiel, 2005: 70). آنان برای مصرف، برای کار، برای ادای رسوم مذهبی و میهن‌پرستانه و تشکیل خانواده ناکارآمد بودند و بر اساس همین ناکارآمدی در عملی ساختن ارزش‌های طبقه‌ی متوسط بود که دیوانه به شکلی خاص می‌توانست بدل به دیگری آرمانی برای معترضین شود. گرایش آربوس به دیوانگان در واپسین سال‌های عکاسی و زندگی‌اش او را در کنار بسیاری از ادیبان معاصرش قرار می‌دهد؛ در کنار کن کسی که راوی رمان معروف خود پرواز بر فراز آشیانه‌ی فاخته^{۱۷} را یک دیگری تمام‌عیار، سرخپوستی محبوس در دیوانه‌خانه، قرار می‌دهد که ماجراهای مک‌مورفی، شخصیت اصلی داستان را نقل می‌کند که برای فرار از کار زندان، به دیوانگی پناه آورده است؛ و یا در کنار جوزف هلر که شخصیت اصلی رمانش، کچ-۲۲^{۱۸} یوسارین خلبان یک بمبافکن در طی جنگ جهانی اول، منطق جنگ را به‌تمامی مضحک و مرگبار و گریختن به دیوانگی را تنها راه حفظ جان‌ش می‌یابد.

به‌نظر آربوس امیدوار بود که آنچه را که در کوتوله، دوجنسه، مخالف‌پوش، غول یهودی و جک دراکولا نیافته بود، در دیوانگان بیابد. او در نامه‌ای در نوامبر ۱۹۶۹، با اشتیاق از این نوشت که در آسایشگاه روانی «سرانجام چیزی را که به دنبالش بودم یافتم» (Gross, 2012: 177). تأکید آربوس بر واژه‌ی سرانجام را می‌توان این‌گونه خواند که ناکامی مداومش در رویارویی با دیگری-هایی که پیش‌تر عکاسی کرده بود، سرانجام او را به ملاقات دیگری نهایی، دیوانه، کشانده است. فراتر از عکاسی، آربوس بخشی از زندگی روزمره‌اش را به آسایشگاه روانی منتقل ساخته بود، او برای پیک‌نیک، هالووین و شرکت در مراسم رقص به آنجا می‌رفت و برخلاف بسیاری از موضوعات قبلی‌اش، دیوانگان را نه جدا از این مناسک که در حال مشارکت در آن‌ها عکاسی کرد. به نظر دیوانگی برای آربوس به مسئله‌ی سبک زندگی مرتبط شده بود. به شکلی جالب‌توجه، آربوس در اینجا بیش از آن‌که یادآور نویسندگانی همچون کسی و هلر باشد؛ شخصیت‌های خلق‌شده توسط آنان را به یاد می‌آورد که دیوانه‌خانه را پناهی برای گریختن از فضای ناکارآمد اطرافشان می‌یابند. در غالب عکس‌های کتاب بی‌عنوان آربوس برای نخستین بار نه درون چهارچوب خفقان‌آور فضاهای خصوصی یا فضای دل‌مردی شهری که در فضایی با افقی گشوده و گاه غرق در نور از موضوعاتش عکاسی کرده است. اگر در آثار آربوس روزه‌ای هرچند کوچک برای سرخوشی باشد، این روزه در بعیدترین فاصله از زندگی طبقه متوسط، رو به دیوانگی دارد (Ibid: 96). گرچه نباید انتظار داشت که در آثار آربوس رد رستگاری چیزی فراتر از کورسویی لرزان و رو به خاموشی باشد، بااین‌حال، دیوانگان عکس‌های آربوس، رقصان، لمیده بر چمن و اغلب دست در دست هم عمیقاً شاد به‌نظر می‌رسند و شادی‌شان در این عکس‌ها درست از حضور در نقطه‌ای نشأت می‌گیرد که در آن فاصله از فرهنگ معاصر به حدی رسیده که افق گشوده‌ی این عکس‌ها خالی از هر نشانه-ای از آن به‌نظر می‌رسد.

در عکس‌های آربوس از دیوانگان، دیگری بودن به آخرین مرزهایش رسیده است، آنان نه فقط تهی از منطق و اخلاقیات طبقه متوسط‌اند که در بدن خود نیز از الگوهای یکتا بنهار و معمول فاصله دارند؛ آنان هم‌زمان دیوانه، از ریخت افتاده و به این واسطه طردشده و زندانی‌اند؛ و تناقض در همین‌جا شکل می‌گیرد که این وضعیت نه در خود موضوعات و نه در عکاسشان به



تصویر ۱۴. بی‌عنوان شماره‌ی ۲، ۱۹۷۰. مآخذ: آربوس، ۱۹۷۲، ۱۳۲

نارضایتی و نیاز به تغییر راه نمی‌برد. آربوس از حضورش در یکی از رقص‌های دیوانگان و رقصیدن با مردی دیوانه خاطره‌ای نقل می‌کند «او این جمله شگفت‌آور را گفت... «من قبلاً نگران بودم در مورد» - خیلی کند بود- «من قبلاً در مورد این‌که شبیه به این باشم نگران بودم. بیش‌تر ندانستن؛ اما حالا»- و چشمانش درخشید- «حالا دیگر نگران نیستم» (Arbus, 1972: 7) مرد دیوانه، آگاه بر دیوانگی خود، دیگر دلیلی برای نگرانی نمی‌بیند. در همین تناقض است که آثار آربوس مسیر خود را از روح دهه ۶۰، با میل جنون‌وارش برای دگرگونی و آزادی، جدا می‌سازد. درحالی‌که در انتهای رمان پرواز بر فراز آشیانه فاخته، دیوانه برعلیه نیرویی که

او را محبوس ساخته دست به شورش می‌زند تا آمریکای خویش را باز یابد (Kesev, 1963: 325) شخصیت‌های آربوس وضعیتی کاملاً متفاوت را بروز می‌دهند. عجیب‌وغریب‌های او و به‌ویژه دیوانگان بی‌عنوانش، محبوس و منزوی از جامعه به‌عنوان مطرود واپسین آن، رویاروی مشکلی اساسی‌اند و در عوض تلاش برای چیرگی بر آن، با آن کنار آمده‌اند و از همین جهت است که عجیب‌وغریب‌ها اشراف نمایش آربوس هستند، آنان مشکل خود و ناکامی در فائق آمدن بر آن را پذیرفته‌اند و این‌چنین قدمی از بقیه در پیش‌اند. در آثار آربوس چگونگی و میزانی که موضوعاتش سرنوشت خویش را به چالش می‌کشند بدل به شاخص میزان آزادی آن‌ها می‌شود و در غالب مواقع این میزان به سمت صفر میل می‌کند. برای آربوس شکست در تغییر یافتن گریزناپذیر است و پذیرش این شکست تنها انتخاب و اندک نشانه آزادی. اکنون می‌توان درک کرد که چرا آربوس، می‌توانست هدف انتقادات سونتاک واقع شود، نقد او بر آربوس نه به‌واسطه عجیب‌وغریب بودن موضوعات «که بابت تقدیرگرایی‌شان است. سونتاک بیش از آن نیازمند باور به این بود که انسان‌ها مؤلف خویش‌اند تا قادر به درک شوخ‌طبعی و تلخی و زیبایی عجیبی که آربوس در تسلیم شدن یافت، شود»^{۱۹} (Rubinfien, 2005: 75).

نتیجه‌گیری

همان‌گونه که به‌تفصیل بررسی شد، شیفتگی دایان آربوس برای به تصویر کشیدن مطرودین از فرهنگ طبقه متوسط در آمریکای معاصرش، فراتر از گونه‌ای کنجکاوی شخصی و پدیده‌ای روان‌شناختی، تلاشی سیاسی بود که او را با جریان‌ات انقلابی دهه ۶۰ همراه می‌ساخت. طبقه متوسط افرادی را که با ارزش‌های فرهنگی آن زاویه داشتند از خود طرد می‌کرد و به حاشیه می‌راند و ناخواسته با این کار حاشیه‌ها را بدل به محل نمایش نسخه‌های جایگزین برای ارزش‌های خود می‌ساخت. عکاسی آربوس نشان داد که در این فضاهای حاشیه‌ای چگونه بسیاری از هنجارها و مؤلفه‌های جنسی، مذهبی، پوششی و خانوادگی طبقه متوسط مختل شده‌اند. هم‌جنس‌گرایان گونه‌ی دیگری از رابطه‌ی جنسی را در مقابل دگرجنس‌گرایی باب میل طبقه‌ی متوسط و مسیحیان ارائه می‌دانند، مردان و زنان مخالف‌پوش تمایز بین پوشش دو جنس را زیر سؤال می‌بردند و دیوانگان تهی از منطق و اخلاقیات طبقه متوسط می‌نمودند. گرایش به دیگری برای انقلابیون دهه ۶۰ همچون یافتن گونه‌ای تکیه‌گاه برای به حرکت درآوردن اهرم دگرگونی بود و در همین نقطه است که عکاسی

آربوس مسیر خود را از فضای سیاسی پیرامونش جدا می‌سازد. آنچه از بررسی عکس‌های او برمی‌آید این است که در آن‌ها، دیگری، این سرچشمه اصلی امیدواری دهه ۶۰ برای دگرگونی، نه تکیه‌گاهی برای آغاز تحول که نقطه نهایی گردن‌نهادن می‌نماید. موضوعات وی، همچون پادفرهنگ سالیان ۶۰ از ارزش‌های طبقه متوسط فاصله گرفته‌اند، اما برخلاف این پادفرهنگ با پذیرش این وضع حاشیه‌ای، دیگر آن را سرچشمه تغییر قرار نمی‌دهند. انزوای موضوعات آربوس نه چون وضعیتی موقتی و قدمی نخستین برای دگرگونی که همیشگی و همه‌جا حاضر است. دیگری خود نیز شکست می‌خورد، او میل و توانی برای تغییر ندارد. تجربه این شکست در انتهای دهه ۶۰ و در دیوانگان آربوس همراه با تسلیم بود. آنچه آشکار به نظر می‌رسد این مسئله است که باوجود آن‌که آثار آربوس به‌ظاهر غیرسیاسی می‌نمایند اما چه گرایش آربوس به سمت دیگری و چه ناکامی آربوس در این گرایش که در انتهای مسیر هنری وی خودنمایی می‌کند هر دو مرتبط با جو سیاسی این سال‌هاست. آربوس آخرین عکس‌هایش از دیوانگان را در برهه‌ای گرفت که روح زمانه در حال تغییر بود و در آن جای آرمان را تسلیم می‌گرفت. انقلابی شکست‌خورده در انتهای دهه ۶۰، درست شبیه به عجیب‌وغریب‌های آربوس، راهی جز کنار آمدن با مسئله چاره‌ناشدنی امکان‌ناپذیری تغییر نداشت؛ اکنون تسلیم شرط زندگی در جهانی بود با آرمان‌های از دست‌رفته. آربوس مدتی پس از حضور در جمع دیوانگان، در ۱۹۷۱م دست به خودکشی زد و شاید از این طریق آخرین مسئله لاینحل را مطرح ساخت: آیا مرگ واپسین قدم آربوس برای یافتن دیگری حتی فراتر از دیوانه بود؟

پی‌نوشت‌ها

۱. Tyler May Elaine: استاد مطالعات آمریکایی در دانشگاه می‌نسوتا

۲. Hubert's Museum

۳. «از دوران‌های آغازین، مفاهیم سلامتی و... پرهیزگاری... به‌هم مرتبط بودند. و همچنین بیماری و شر. باور بر این بود که سلامت جسمانی انسان و وضع معنویت به هم گره‌خورده‌اند... [مریضی] به ارواح بدخواه وابسته، یا به عنوان کار ساحرانی که از طریق وساطت‌گری موجودات شیطانی دست به عمل می‌زدند، در نظر گرفته می‌شد» (والکر، ۱۹۷۸، ۶۵).

۴. Lisette Model

۵. Doon Arbus

۶. Untitled

۷. New Documents

۸. Record

۹. Interpretation

۱۰. Expression

۱۱. Geometric, analytical formalism

۱۲. Convolutd , complex formalism

۱۳. Subject matter

۱۴. Elkton Hills

۱۵. Outcast

۱۶. Organizational hierarchy

۱۷. Boudoir: واژه‌ای فرانسوی برای اشاره به اتاق خصوصی زنان

۱۸. One Flew Over the Cuckoo's Nest

۱۹. Catch22 (1961 Joseph Heller)

۲۰. سونتگ در متن «سی سال بعد...» همین روحیه تسلیم‌گرایی را بازتاب می‌داد؛ «به جای آن دوران آرمانی، ما در زمانه‌ای زندگی می‌کنیم که نقطه‌ای پایان هر ایده‌آلی است... درست پایان ایده‌آل‌هاست...»

دهه‌ی ۶۰ به انتها رسیده» (۱۳۹۴، ۷۵)

فهرست منابع

- ادگار، اندرو و سجویک، پیتز (۱۳۸۷)، *مفاهیم بنیادی نظریه‌ی فرهنگی*، مهران مهاجر و محمد نبوی، آگه، تهران
- پین، مایکل (۱۳۸۹)، *فرهنگ اندیشه‌ی انتقادی*، پیام یزدانجو، مرکز، تهران
- روسو و دیگران (۱۳۹۲)، *نشانه‌های شر*، شهریار وقفی‌پور، زاوش، تهران
- سونتگ، سوزان (۱۳۹۰)، *درباره‌ی عکاسی*، نگین شیدوش، حرفه هنرمند، تهران
- سونتگ، سوزان (۱۳۹۴)، «سی سال بعد»، *فرزانه قوجلو*، دو ماهنامه‌ی *کاروان*، شماره ۱، ۷۰ الی ۷۸
- هابسبام، اریک (۱۳۸۸)، *عصر نهایت‌ها*، حسن مرتضوی، آگه، تهران
- Arbus, Diane (1972), *Diane Arbus*, Gordon Fraser, London
- Arbus, Diane (1995), *Untitled*, Thames & Hudson, London
- Davies, David. "Susan Sontag, Diane Arbus, and the Ethical Dimensions of Photography", In Hagberg (2008), pp. 211- 228
- Cavallo, Dominick. *A Fiction of the Past: the Sixties in American History*, (New York: St. Martin's Press, 1999)
- Green, Jonathan (1984), *American Photography: a Critical History 1945 to the Present*, Harry N. Abrams, New York
- Gross, Frederick (2012), *Diane Arbus's 1960s: Auguries of Experience*, the University of Minnesota Press, Minneapolis
- Hagberg, Garry (2008), *Art and Ethical Criticism*, Blackwell Publishing, Malden
- Hume, Christopher (Jan 11, 1991), "Photography's Tragic Poet of the Bizarre", Toronto Star
- Kesey, Ken (1963), *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Signet, New York
- Kozloff, Max (Jun. 1973), "The Uncanny Portrait: Sander, Arbus, Samaras", *Artforum* pp. 58- 66
- Maisano, Laurie (December 2005), "Exploring Two Works by Diane Arbus and Their Connection to the 60's", Visited 16 April 2016 from <http://www.americansuburbx.com>
- Monteith, Sharon (2008), *American Culture in the 1960s*, Edinburgh University Press, Edinburgh
- Rubinfiel, Leo (Oct. 2005), "Where Diane Arbus Went?", *Art in America* pp. 65- 77
- Salinger, J. D. (1991), *The Catcher in the Rye*, Little, Brown and Company, Boston
- Turner, Peter (1985), *American Images: Photography 1945- 1980*, Viking Penguin Inc., New York
- Tyler May, Elaine (2008), *Homeward Bound*, Basic Books, New York
- Walker, Benjamin (1978), *Encyclopedia of Metaphysical Medicine*, Routledge, London
- <https://www.tate.org.uk>