از این دست‌ها

و چند مواجهه

مهـــر ۱۳۹۳، تهـــران، پروبلماتیـــکا

عکس‌ها؛ علی اسداللهی

این دست‌های گشوده؛ محمدمهدی اردبیلی ۲۹

آرایش طبقاتی دست‌ها؛ حسام سلامت ۳۲

ابژه‌هایی برای نمایش؛ روزبه آقاجری ۳۸

این دست‌های ساکن؛ سمیرا رشیدپور ۴۱

«دست‌ها» و مواجهه با امر غایب؛ میلاد پشتیوان ۴۶

چرا «دست‌ها» هنری میان‌مایه نیست؟؛ مهسا اسدالله‌نژاد ۵۲

«آدِری»هایی در عصر «سِلفی»ها؛ عباس شهرابی فراهانی ۵۶

ارتباط قاب و زمینه؛ محمدحسین میربابا ۶۰

مقدمه‌ی «پروبلماتیکا»

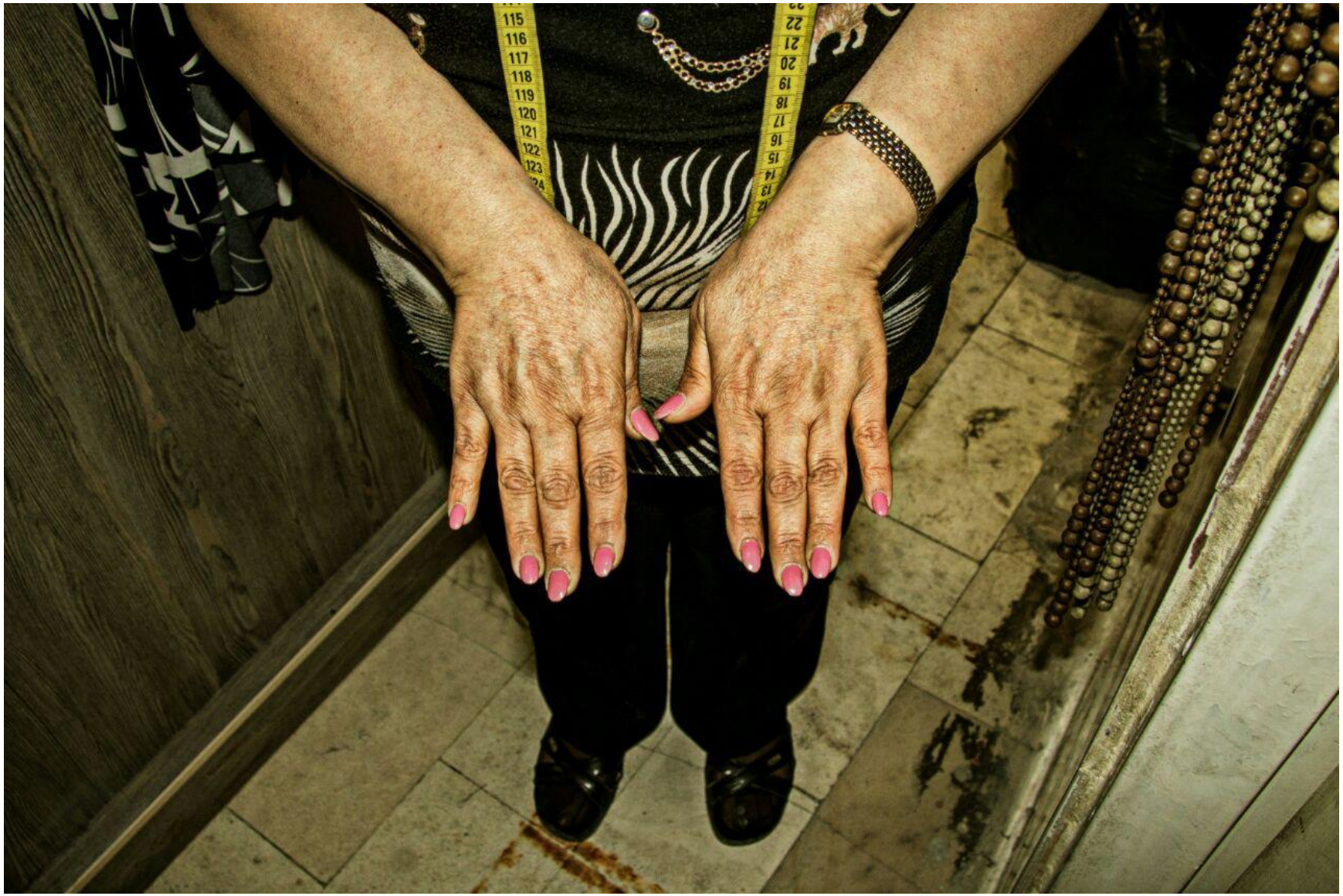
مواجهه با عکس‌های علی اسداللهی و وادارشدن به فکرکردن به آنها برای ما تجربه‌ی درخشانی بود. همان نخستین بار که با عکس‌های اسداللهی طرف شدیم به سرمان زد هر یک از ما درباره‌شان چیزکی بنویسد که بتواند حُکم یکجور مداخله‌ی تحلیلی-انتقادی را پیدا کند. هر چه باشد مدت‌هاست همه می‌دانیم که «اثر»، چه هنری چه غیر آن، اساساً در ساحت نقد است که شروع به سخن‌گفتن می‌کند. تا پیش از آن، در بهترین حالت فقط تأثرات و دریافت‌های بی‌واسطه وجود دارند. از این حیث، یادداشت‌هایی که اینجا گرده آمده‌اند هر یک، به نوبه‌ی خود، در تکاپوی نقادی اثر بوده‌اند، و نقادی چیست جز واداشتن اثر به اینکه آنچه دارد می‌گوید و انجام می‌دهد را به صدای بلند و رسا اعلام کند؟

درباره‌ی مجموعه، علی اسداللهی

دست تقلایی است از رویارویی با موقعیتی عارض‌شده بر انسان. دست از شکل‌افتاده، دست بی‌شکل، دست بی‌گزند مانده و دستی محو شده، همانقدر که نشانه‌ی یک وضعیت می‌شوند، خود شمایلی از غیاب نیز هستند. غیابِ یک جهانِ دیگرگون. در این مجموعه سعی کرده‌ام با احضارکردنِ «دست»ها در تصاویر به کلیتی منسجم از موقعیتی انسانی دست یابم. دست‌ها بازمانده‌ی مواجهه با تاریخی هستند که بر بدن‌ها رفته است.

هر دست علاوه بر بدن گوشتیِ خویش، عضوی است از کلیتِ یک پیکره‌ی هیولایی. پیکره‌ی یک وضعیت، یک جهان: پیکره‌ی قدرت. دستان چیره و دستان مغلوب. دستان سرکوب‌گر و دستان سرکوب‌شده. دستان پیروز و دستان بازنده. دستان حاضر و دستان غایب. دستانِ مرکز و دستان حاشیه. دستانِ زندگی و دستان مرگ. دستانی که بستر رویاهای جهانی بهترند و دستانی که تجسد تباهی یک تاریخند.

PEUGEOT
PEUGEOT



این دست‌های گشوده؛ محمدمهدی اردبیلی

هگل در فقرهٔ ۳۱۵ از کتاب پدیدارشناسی روح می‌نویسد:

باید اذعان کرد که دست عاملی چنین خارجی برای تقدیر نیست، بلکه به نظر می‌رسد اتفاقاً دست با تقدیر همچون چیزی درونی مرتبط است ... اما این مطلب را که دست باید در-خودِ فردیت را در خصوص تقدیرش بازنماید، می‌توان به راحتی از این حقیقت فهمید که بعد از اندام سخن [زبان]، این دست است که انسان بیش از هر چیز به وسیلهٔ آن خود را آشکار ساخته و فعلیت می‌بخشد. ... می‌توان دربارهٔ دست گفت که دست همان است که انسان انجام می‌دهد، زیرا انسان در مقام جانی حیات‌بخش، در دست، در مقام اندام فعالِ تحقق‌بخشیدن به خودِ وی، حاضر است؛ و از آنجاکه انسان در اصل، تقدیر خویش است، دستش نیز این در-خود[بودگی] را بیان خواهد کرد.[۱]

از یک سو، زبان اندامِ بازنمایی ذهن و نشان‌دهندهٔ افکار فرد است و از سوی دیگر استخوان (اسکلت) نمایندهٔ تحقق مادی شکل و حرکت بدن است؛ اما هگل نه زبان و نه استخوان، بلکه دست را دارای رابطه‌ای درونی و ذاتی با تقدیر می‌داند. دست در عین حال، بیان‌کنندهٔ فردیت و فعلیت‌بخشِ به آن نیز هست. دست نتیجهٔ رفع دیالکتیکیِ ماده و روح، یا نفس و بدن است. به زبان ساده‌تر، حقیقت، نه زبانِ ذهنیِ محض است و نه استخوانِ مادی محض؛ بلکه حقیقت امری روحانی است که

هر دو سوی سوبژکتیویته و ابژکتیویتهٔ محض را نفی و رفع می‌کند. نتیجه، حقیقت همانا برقرارساختن نسبتِ فعلی و انفعالی با جهان – در مقام سازمان روحانیِ نیروها – است و این نسبت همان است که «عمل» می‌نامیم.

حال اگر حقیقتِ انسان را همان عمل وی بدانیم، آنگاه انسان چیزی جز دست نیست، چراکه «دست همان است که انسان انجام می‌دهد». بنابراین حقیقت انسان نه در ذهنش و نه در استخوانش، بلکه در دستش تجلی یافته است، «زیرا انسان در مقام جانی حیات‌بخش، در دست – در مقام اندام فعالِ تحقق‌بخشیدن به خودِ وی – حاضر است». حال می‌توان اشارهٔ هگل به رابطهٔ درونی دست با تقدیر را فهمید. این رابطه بدان معناست که انسان چیزی نیست جز تحقق خویش و نقشی که در مناسبات جهان ایفا می‌کند، و این نقش همان است که «تقدیر» خوانده می‌شود؛ در نتیجه آن چیزی که حقیقتاً می‌تواند این تقدیر، این رابطهٔ درونی را، فاش سازد، همانا «دست» است.

دست از یک سو، جزئی است که کل جهان را بازمی‌نماید. کف‌بین‌ها این حقیقت را خوب می‌دانند که دست‌ها، تمام وضعیت را، تمام فرهنگ را و تمام جهان را فاش می‌سازند؛ اما چیزی که کف‌بین‌ها نمی‌دانند، آن است که این دست‌ها فقط پیشگوی آینده نیستند و خط‌ها و چین‌وچروک‌هایشان فقط به کار رمزگشایی آینده نمی‌آید، بلکه این دستها اتفاقاً برسازندهٔ آینده‌اند. به همین دلیل هگل آنها را نه تنها برملاکنندهٔ آینده، بلکه «اندام فعالِ تحقق‌بخشیدن به خودِ انسان»، به تقدیر و نهایتاً به وجود . این تحقق‌بخشیدن، البته امری از پیش داده و محتوم نیست، بلکه تنها در پرتو نوعی مقاومت فعالانه و متعهدانه در برابر نیروهایی ممکن می‌شود که دست را منفعل و گوش به فرمان می‌خواهند. هر عملی، عمل در دل تاریخ است، اما هر عملی را نمی‌توان فعالانه دانست. عمل فعالانه در عین حفظ نسبتش با لحظهٔ حال و بازخوانی نسبتش با گذشته، می‌کوشد

تا آینده را روشن سازد. این آینده اما نه گسسته از اکنون، بلکه دقیقه‌ای برآمده از مناسبات و تعارضات اکنون است. رسالت روشن‌ساختن این آینده برعهدهٔ دست‌هاست.

کافی است کمی به دست‌های خویش بنگریم. این دست‌ها سرشار از امکان‌اند. امکانِ مشت‌شدن، کندن، برداشتن، به دست گرفتن، ساختن و خراب‌کردن. کافی است به این دست‌ها بنگریم. کافی است به امکان‌ها بیاندیشیم. دست‌های «ما» همان آینده‌اند.

[۱]Hegel, ۱۹۷۷, Phenomenology of Spirit, translated by: A. V. Miller, Oxford & New York: Oxford University Press, pp. ۱۸۸-۱۸۹.

اول. انسان همانی است که انجام می‌دهد یا، انسان همان انجام‌دادن‌های خود است و این معنایی جز این ندارد که هویت او برساخته‌ی همه‌ی آن چیزی است که در تاریخ‌اش انجام داده است و دارد انجام می‌دهد. تا آنجایی که به خودِ انجام‌دادن مربوط می‌شود بیش از هر چیز این دست‌ها هستند – بی‌شک در پیوند با کلیت بدن – که این کار یا آن عمل را انجام می‌دهند، حال چه یک کار زحمتکشانه‌ی یدی باشد و چه یک عمل فکورانه‌ی زاده‌ی تربیت‌یافتگیِ ذهن. در این میان، خودِ دست‌ها به واسطه‌ی آنچه انجام داده‌اند یا انجام می‌دهند تعین پیدا می‌کنند و شکل می‌گیرند: دست‌های زمخت، دست‌های سفید، دست‌های رنجور، دست‌های درشت، دست‌های ظریف.

دوم. یک دست چه می‌تواند انجام دهد؟ نوازش‌کردن، مُشت‌شدن و کوفتن، نوشتن، نقاشی‌کشیدن، ریسیدن، حمل‌کردن، چنگ‌زدن، بُریدن، پرتاب‌کردن، دوختن، چاقو را در بدن دیگری فروبُردن، خاراندن، در دست‌گرفتن یک چکش، یک تیغ جراحی، یک اره، یک جارو، هُل‌دادن یک چرخ‌دستی، نواختن، بلندکردن، ساییدن، دست‌دادن، چیدن، در هوا تاب‌خوردن، تراشیدن، لمس‌کردن، و خیلی کارهای دیگر. در همه‌ی این انجام‌دادن‌های دست‌ورزانه، با وجود تفاوت‌هایی که آنها را از هم جدا می‌کند، چه چیز مشترکی وجود دارد؟ پاسخ روشن است: سروکارداشتن عملی با جهان. عمل، در اینجا، بیش از هر چیز با قسمی حسانیتِ لامسه‌ای پیوند خورده است. حسانیت یا حس‌پذیری (Sensibility) اساساً بیش از آنکه محصول قسمی پذیرندگی منفعلانه‌ی تأثرات یا انطباعاتِ جهان خارج از جانب ذهن یا حتی بدن باشد زاده‌ی پراکسیس انسانی

است یا، بیان بهتر، در دل پراکسیس انسانی ممکن می‌شود: تنها آن چیزی به کسوت حس‌پذیری در می‌آید، فقط آن چیزی به واقع حس می‌شود و در قالب ادراک حسی می‌نشیند که من در مقام یک سوژه‌ی فعال با آن، به هر دلیلی، در نسبتی پراتیک واقع شده باشم. تا جایی که به دست در مقام یک اندام حسی مربوط می‌شود پای حس لامسه در میان است و قوه‌ی لامسه از خلال تماس با اشیاء است که با جهان نسبت دارد. آن عملی که به واسطه‌ی حسانیت لامسه‌ای پیش می‌رود و از مجرای تماس دست‌ورزانه‌ی چیزها انجام می‌گیرد بیش از هر شکل دیگری از عمل با مسئله‌ی تغییر جهان سروکار دارد. هیچیک از دیگر قوای حسی چنین بی‌واسطه با موضوع خود درنمی‌آمیزند و بر سطح آن نمی‌لغزند و با مادیت ملموس‌اش سروکار ندارند و نیرویی به آن وارد نمی‌کنند. دستی که انجام می‌دهد – بلند می‌کند، دست می‌کِشد، برمی‌دارد، می‌چیند، مُشت می‌کوبد، نوازش می‌کند – یک نیروی مادی است. و تنها آنچه خود مادی است می‌تواند واقعیت مادی جهان را دگرگون کند و خود، در این میان، دیگرگون شود.

سوم. کارل مارکس در تز اول از «تزهایی درباب فوئرباخ» به تلویح میان دو قسم ماتریالیسم تفاوت می‌گذارد: ماتریالیسم نظرورزانه و نظاره‌گرانه‌ای که به جهان همچون مجموعه‌ای از چیزها و اعیانِ مستقلِ از فعالیت انسانی می‌نگرد و، در برابر، ماتریالیسمی که به جهان همچون محصول قوای فعالانه و برسازنده‌ی انسانی رو می‌کند. هر دو روایت از ماتریالیسم واجد فهم مشخصی از نسبت میان سوژه و جهان‌اند. در ماتریالیسم نظرورز، سوژه پیشاپیش محصورِ در جهانی مادی و «طبیعی» است که بیرون و مستقلِ از او وجود دارد و هستی و تکوین‌اش، هیچکدام، مسبوق به هیچ سوژه‌ای نیست. مناسبات سوژه و جهان، در این ماتریالیسم، اساساً به سطح شناختی، آنهم تنها به واسطه‌ی ادراکات حسی، محدود می‌شود. از این حیث،

حسانیت تنها یک قوه‌ی معرفتی به حساب می‌آید و نه فعالیتی پراتیک که سوژه از خلال آن دست‌اندرکار ساختن جهان و، همزمان، ساخته‌شدن به دست آن است. ماتریالیسم نوع دوم اما – که به ماتریالیسم تاریخی یا ماتریالیسم دیالکتیک شهره است – مدعی است به واقعیت جهان نه در کسوت ابژه (object)، به مثابه‌ی شیئی یکسر مستقل از پراکسیس انسانی که صرفاً می‌تواند موضوع تعمق و تماشا (contemplation) یا تأثر حسانی واقع شود، که همچون برابرایستا (Gegenstand) باید نظر کرد، همچون فعلیتی که زاده‌ی درهم‌تنیدگی سوژه و ابژه، امر فعال و امر منفعل، خلاقیت و داده‌شدگی، انسان و طبیعت، روح و ماده است. روشن‌ترین بیان چنین ماتریالیسمی را شاید بتوان در جملات آغازین «هجدهم بلومر لویی بناپارت» خودِ مارکس یافت: «انسان‌ها خود تاریخ خود را می‌سازند اما نه آنگونه که خود می‌خواهند و نه در شرایطی که خود برگزیده‌اند، بلکه در شرایط داده‌شده‌ای که میراث گذشته است و خود آنان مستقیماً با آن درگیرند.» در روایت کسی چون مارکس از ماتریالیسم تاریخی، سوژه از اساس یک سوژه‌ی تاریخی است، و این یعنی همواره در دل شرایط و در متن تعین‌ها و فعلیت‌ها دست به عمل می‌زند. با اینهمه، خودِ این «مشروط‌شدگی سوژه» را نیز باید تاریخی فهمید: اینکه در دل این شرایط مشخص و در متن این مختصات عینی، سوژه به واقع چه می‌تواند انجام دهد و تا کجا می‌تواند پیش برود پرسشی تاریخی است که تنها «تحلیل مشخص از شرایط مشخص» می‌تواند پاسخی برای آن دست و پا کند.

چهارم. کثرت دست‌هایی که در عکس‌های علی اسداللهی تصویر شده‌اند گویای این حقیقت ظاهراً پیش‌پاافتاده است که انواع متکثری از عمل (Handlung) وجود دارد و شکل‌های متفاوتی از سروکارداشتن عملی با چیزها و فُرم‌های گوناگونی

از تماس با مادیت جهان در کار است. اما چه چیز عکس‌های اسداللهی را از درافتادن به قسمی فردنگاریِ انسان‌شناختیِ کنجکاوانه‌ی نامتناهی که می‌تواند تا ابد ادامه پیدا کند و از تن‌دادن به سودای عرضه‌ی روایتی پلورالیستی از جهانی که دیگر تن به هیچ مقوله‌بندی کلی و جهانشمولی نمی‌دهد و در عوض، یکسره غرق تصویرکردن تفاوت‌های ریز و درشت است، بیرون می‌کِشد؟ در زمانه‌ای که به شدت گرفتار ستایش غیرانتقادی از کثرت و تفاوت مردمان و فرهنگ‌ها و زیست‌جهان‌ها و سبک‌های زندگی است پرسیدن چنین پرسش‌هایی در واقع گویای حساسیت به همراهی ناآگاهانه با ایدئولوژی حاکم است. تا جایی که به عکس‌های اسداللهی مربوط می‌شود پاسخ را باید در این حقیقت جست که هر یک از دست‌ها در اینجا در کسوت یک «نوع» ظاهر شده‌اند که می‌تواند مصادیق بسیاری داشته باشد، در قالب «مقوله»ای که مواردی بسیاری را می‌تواند ذیل خود بگنجاند. روشن است که هر دست نهایتاً تکین و منفردبودن خود را حفظ می‌کند اما همزمانِ اینکه فردیت و تکینگی‌اش را بروز می‌دهد در مقام یک «دست نوعی» ظاهر می‌شود: دست یک دستفروش، دست یک معلم، دست یک کارگر، دست یک قصاب، دست یک پزشک، دست یک مکانیک، دست یک خیاط، دست یک روحانی. خودِ این نوعی‌بودن دست‌ها به مجموعه‌ی عکس‌ها، در کلیت‌اش، شکل و شمایل قسمی «آرایش طبقاتی دست‌ها» را بخشیده است. از این حیث در اینجا با صِرفِ نمایش کثرتِ محض حاکم بر جهان و پراکندگیِ بی‌مهار تفاوت‌ها طرف نیستیم بلکه، در عوض، با اشاره به حقیقت طبقاتی‌بودنِ تفاوت‌ها و کثرت‌ها سر و کار داریم، اعتراف به این حقیقت که کثرت و تفاوت بیش از هر چیز در کسوت نابرابری است که خود را آشکار می‌کنند. سکونِ آرامِ هر از این دست‌ها در برابر دوربین نباید دیدگان‌مان را در قبال تنشِ آشتی‌ناپذیرِ میان این دست‌ها که همان تضاد نازدودنیِ میان طبقات است، کور کند و سبب شود متأثر از ایدئولوژیِ «تفاوت چه زیباست!» تعارضاتِ میان تفاوت‌ها را دستِ کم بگیریم.

پنجم. بی‌چهره‌گی عکس‌ها و در عوض، تأکیدگذاری بر روی دست‌ها با سرشت تشخص‌زدوده‌ی کار در جامعه‌ای چون جامعه‌ی ما هماهنگ است: مهم نیست چه کسی کار می‌کند، مهم خودِ کار و انجام‌گرفتن آن است. هر چقدر که چهره با هویت، شناسایی و فردیت مرتبط است دست‌ها با ساختارهای عینیِ غیرشخصی و جایگاه‌های طبقاتی و نظام سلسله‌مراتبیِ کار و شغل سروکار دارند. با این تفاصیل، هر یک از این دست‌ها ما را با یک موقعیت، یک جایگاه، یک قشر یا یک طبقه، یک شغل، یک شیوه‌ی عملی و درگیرانه‌ی زیستن که عمیقاً جمعی است، رودررو می‌سازد. و درست همینجاست که دست‌ها ما را به جهانِ عینیِ نابرابری‌ها و سلسله‌مراتب‌های طبقاتی پرتاب می‌کنند.

ششم. دست‌ها در اینجا دارند تاریخ خود را شهادت می‌دهند. اما تاریخ یک دست چیست؟ نه چیزی کمتر از همه‌ی کارهایی که انجام داده است. در اینجا اما بیش از آنکه با خودِ کارهایی که این یا آن دست دست انجام داده‌اند سروکار داشته باشیم با ردهایی که بر جا گذاشته‌اند طرفیم: کارهایی که دست را از شکل انداخته‌اند، کارهایی که دست را پیر کرده‌اند، کارهایی که دست را متورم ساخته‌اند، کارهایی که دست را سفید و ظریف نگه داشته‌اند، کارهایی که دست را از زیبایی و وقار انداخته‌اند. دست‌ها در تعین‌یافتگی‌هاشان تصویر شده‌اند و از این حیث بی‌وقفه به گذشته ارجاع می‌دهند، به تکوین تاریخی‌شان به واسطه‌ی کارهایی که انجام داده‌اند، به زندگی‌هایی که هم‌اینک با آن سروکار دارند یا تا چندی پیش سروکار داشته‌اند، به موقعیت‌هایی که از سر گذرانده‌اند و تجاربی که با آنها دست‌وپنجه نرم کرده‌اند، به وضعیت‌هاشان در مناسبات اجتماعی و جایگاه‌هاشان در نظام طبقاتی، به ضرورت‌هایی که برحسب موقعیت عینی‌شان بدانها تحمیل شده است، و به امتناع‌ها و امکان‌هایی که به واسطه‌ی واقع‌شدن در این یا آن وضعیت اجتماعی آنها را در بر گرفته است.

هفتم. همه‌ی این دست‌ها باری دیگر سراغ همان کاری خواهند رفت که پیش از این، تا پیش از دقیقه‌ی عکاسی‌شدن، انجام می‌داده‌اند. هیچیک از دست‌هایی که در اینجا تصویر شده‌اند جز این به ما نمی‌گویند. فقط به واسطه‌ی یک وقفه‌ی عکاسانه بوده است، همان ژستی که پیوستار زندگی روزمره را برای لحظه‌ای در برابر دیدگان دوربین متوقف می‌کند، که هر یک از این دست‌ها موقتاً از روال طبیعی زندگی‌شان جدا شده‌اند، آنهم تنها برای اینکه خود را و آنچه به واقع هستند یا، به تعبیر بهتر، آنچه را در دل تاریخ‌شان به آن بدل شده‌اند روایت کنند. همه‌ی این دست‌ها – و این قوی‌ترین احتمال است – بعد از عکاسی‌شدن، بعد از این وقفه‌ی تصادفیِ کوتاه در روزمرگی‌شان، به کارهاشان بازگشته‌اند و باری دیگر زندگی را از سر گرفته‌اند. در این ازسرگرفتن، در این بازگشت به کار، هیچ وعده‌ای که از آینده‌ای دیگرگونه خبر بدهد، وجود ندارد. در عوض، همه‌چیز از چرخیدنِ در بر پاشنه‌ی قدیمی، تکرارِ «همان»، ادامه‌ی بی‌تفاوت حیات و تداوم همان کارهای همیشه حکایت می‌کند.

هشتم. اگر این دست‌ها را در پیوندِ با یکدیگر، در وضعیتی «همدستانه» بنگریم، چه؟ اگر امید برخلاف روایت‌های فردگرایانه‌ای که در نهایت آن را به چیزی چون چشمداشت قسمی موفقیت شخصی در زندگی خصوصی افراد تقلیل می‌دهند مفهومی جمعی باشد، تنها در شرایطی می‌توان از امید حرف زد که یک سوژه‌ی جمعی در کار باشد: نه دست‌های مُنفکِ درگیر کار و زحمت که دست‌های همدست‌شده‌ی دلمشغول کنش. اما این دست‌های مجزای از هم، این دست‌هایی که هر یک دارد سرنوشت تکینِ نوعِ خود را زندگی می‌کند، ای دست‌های بعضاً معارض با هم، به واقع چگونه و برحسب چه منطقی می‌توانند به هم گره بخورند، با یکدیگر «همدست» شوند و به کسوت یک «مردم» در آیند؟

دست، تنها، اندامِ کار نیست بلکه خود، محصولِ کار نیز هست. تنها با کار، تنها از رهگذرِ تطابق‌یافتن با کارکردهای جدید، از طریقِ خصوصیاتِ ارثیِ ماهیچه‌ها، رباط‌ها و در بازه‌ی زمانی‌ای طولانی، استخوان‌ها که رشدوتحولِ خاصی را از سر گذرانده اند و به‌کارگیریِ تجدیدشونده‌ی این ظرافتِ ذاتی است که به دستِ انسان آن‌چنان درجه‌ای از کمال می‌بخشد که برایِ خلق نقاشی‌های رافائل، مجسمه‌های ثور والدسن (Thor waldsen) و موسیقیِ پاگانینی ضروری است.

فردریک انگلس، رساله‌ی نقشِ کار در گذار از میمون به انسان.

۱. ضرورتی هم ندارد آن «ظرافتِ ذاتی» برای خلقِ آثارِ هنری به کار گرفته شود. می‌شود آن را در سخن‌رانی، در معدن، در میوه‌فروشی و نانوایی، در اداره و پشتِ رایانه، در نوشتن یا در جداکردن گوشت از استخوان به کار گرفت و هنوز هم یقین داشت که هیچ تفاوتی با دستِ پاگانینی، رافائل یا حتا خود انگلس ندارد. دستِ انسان، یکی از اندام‌هایی است که به بهترین نحو برای کارهای دقیق، ظریف و پیچیده تکامل یافته است. انسان با به‌دست‌آوردن توانایی راست‌ایستادن روی پا، دست‌ها را به انجام کارهای دیگر تخصیص داد. و شاید نخست‌بار از طریق دست‌هایش بود که توانست با همگونه‌های خود واردِ شکلی از ارتباطِ نمادین و نشانه‌ای شود. هر چه که بود، دست‌ها آرام‌آرام، جدا از ابزاری برای ارتباط، خود به نشانه‌ای بدل شدند که نشان می‌داد یک انسان در کجایِ محورِ عمودیِ سلسله‌مراتبِ جامعه‌ی طبقاتی قرار گرفته است، چه می‌کند

و چگونه می‌زید. دیگر نیاز نبود که کلِ پیکرِ او را وارسی کنید، کافی بود به دست‌های او بنگرید تا بفهمید جنگاور است یا کشاورز، ارباب است یا برده، تهی‌دست است یا ثروتمند، حاکم است، واسط است یا محکوم. برخلاف بسیاری قانون‌ها و رابطه‌ها، این رابطه‌ی نه‌چندان سرراستِ موقعیتِ اجتماعی ـ تاریخی انسان و دست‌هایِ او، هنوز هم برقرار است. کافی است که در خیابان‌های تهران چرخی بزنید تا ببینید که دست‌های این «گونه‌ی تکامل‌یافته برای زندگیِ شهری» چه داستان‌ها برای بازگفتن دارد.

۲. علی اسداللهی در عکس‌های خود چه کرده است؟ او دست‌ها را در مرکز توجه قرار داده و آن‌ها را از جیب‌ها و کت‌ها و لباس‌ها بیرون کشیده است؛ او دست‌ها را برای ما آشکار کرده است. او نشان داده که دست‌ها «متن» اند، سرشار از نشانه‌های آشنا و غریب. آن‌ها جزئیتی هستند که کلیتی را نمایندگی می‌کنند و چه‌بسا خود کلیتی باشند. او دست‌ها را به داستان‌گویی وا داشته است. این نوشته نمی‌خواهد از سویه‌های کاری چنین ستودنی و خلاقانه حرف بزند، این نوشته می‌خواهد از چیزهایی بگوید که این عکس‌ها در شکلِ نهاییِ خود (همین عکسی که می‌بینیم) پنهان می‌کنند.

عکس‌های اسداللهی، دست‌ها را به برابرایستاهایی برای نمایش بدل کرده است. ابژه‌هایی که پیش آورده شده اند، در کادرِ عکس‌ها ثابت شده اند و به ثبت رسیده اند. به‌رغمِ این‌که عکاس تلاش کرده نشان بدهد که دست‌ها نه به موجودی منفرد بلکه به موجودی زنده و اجتماعی متعلق اند، آن‌ها بیشتر چونان «ابژه‌هایی نمایشی» عکاسی شده اند. «ابژه» به این معنا که گویا این عکس‌ها برای پژوهشی انسان‌شناختی درباره‌ی تمایزات انسان‌ها بر پایه‌ی دست‌های‌شان عکاسی شده اند؛ ابژه‌ای که از تاریخ‌اش، از حالت و ژستِ ویژه‌اش، از یگانگیِ بافتی که حضور چنین دستی در آن معنادار خواهد بود، کنده

شده است و تبدیل شده است به یک شیء برای بررسیِ علمیِ صرف. چنین چیزی برآمده از نگرشی پوزیتیویستی به موضوعِ عکاسی است، آن نگرشی که دقیقاً ارتباطِ میانِ دست‌ها و پس‌زمینه‌شان را تثبیت می‌کند. و «نمایشی» به این معنا که آن‌ها به پیشگاه لنز آورده شده اند تا به نمایش گذاشته شوند، آن هم برای بازنمایی چیزی که قرار است ما از ارتباط میانِ عکس‌ها و ارتباط میانِ دست‌ها و پس‌زمینه‌شان دریابیم. نقدِ بنیادی در همین‌جا معنا پیدا می‌کند: دست‌ها صرفاً بهانه قرار داده شده اند برای بیان رابطه‌شان با پس‌زمینه و دیگر عناصر موجود یا ناموجود تصویر (لباس، مکان، دستِ قطع‌شده و...). به همین دلیل است که باید چنان خشک و بی‌روح تصویر شوند تا خدشه‌ای در فهمِ «آن رابطه» پیش نیاید.

بی‌شک خودِ تلاش برای ایجاد چنین پیوندهایی، آن‌قدر اثرگذار است که در نگاهِ اول بیننده را مجذوب کند اما این نیز اهمیت دارد که بفهمیم «دست‌ها»ی علی اسداللهی بیش از آن‌که ما را به تجربه‌ی دیداریِ زندگی و هستیِ راستین‌شان فرابخواند ما را به این‌که می‌توانند حامل کدام مدلول‌ها در «رابطه‌ی به تصویر درآمده» باشند، فرامی‌خواند. از این لحاظ، این دست‌ها «نمایش» اند، آن‌چنان که گی دوبور در جامعه‌ی نمایش استدلال کرده بود: «هر آن‌چه مستقیماً زیسته می‌شد، در هیئت بازنمودی دور شده است».

طراحی دست‌ها در نقاشی یک ژانر به شمار می‌رود. اما می‌توان آن را در شعر شاعران اروپایی اواخر قرن نوزده هم یافت. آن‌ها صرفاً به توصیفی صوری از زیباییِ دست‌هایی می‌پرداختند که در راستایِ زیبایی‌شناسی بورژوایی حاکم بر جامعه بودند: توصیف دست‌ها در فضایی رمانتیک، در سایه‌سار درختان در بوستان‌ها، یا در حال نوازش جریان آب رودخانه‌ای رویایی. چند تن از شاعران مکتب «هنر برای هنر» از جمله تئوفیل گوتیه به توصیف دقیق و جزء به جزء دست‌های زنانی از طبقه‌ی اشراف می‌پرداختند. آرتور رمبو در شعر پارودیکِ «دست‌های ژان-ماری»، متمایزبودن دستان زنی به نام ژان-ماری، به عنوان یکی از قهرمانان زنِ کمون پاریس، را با نفیِ دست‌هایی که در شعرهای شاعران پیشین خود آمده نشان می‌دهد. دست‌هایی که سرخ و سفید نیستند، مزین به انگشتران الماسی که از معشوق‌های خود هدیه می‌گرفتند. شبیه دستان زنان سبک‌سر بورژوایی نیستند که به هیچ کاری دست نمی‌زدند، نه کهنه‌ی کودک‌شان را عوض کرده بودند، نه در بازار پرتقالی فروخته‌اند، نه در کارخانه‌ای همچون زنان کارگر عرق پیشانی‌شان را با دست‌های خسته‌ی خود پاک می‌کردند و نه همچون زنان کارگر مبارزِ کمون پاریس که دست‌های مغرورشان کار در پستویِ بدبوی کارخانه را رها کرده تا در خیابان‌های پاریس دوشادوش نیروی مقاومت مردمی از پاریس دفاع کند. این دست‌ها با یاقوت سرخِ خون همرزمان‌شان و شکنجه‌های ورسایی‌ها[۱] زینت یافته بود و رمبو با رویکردی متفاوت به توصیف‌شان می‌پردازد:

آی چه جهشی این دست‌ها را در برگرفته

در جهش خودبه‌خودی بازوها

❊

با ستون فقرات خم شده اما

این دست‌ها که درد نمی‌گیرند هرگز

کُشنده‌تر از ماشین‌ها

و قوی‌تر از اسب‌ها

مثل یک کوره در جنب و جوش‌اند

و لرزه‌هاشان را به هم می‌زند

تن‌هاشان، سرود ملی فرانسه را می‌خوانند

و نه سرود «خدایا به ما رحم کن» را

❊

آه! ای دست‌های مقدس، بر مشت‌هایتان

در مشت‌هایتان

یک زنجیر از حلقه‌های درخشان فریاد زد!

و در جان هایمان جهشی غریب می نشیند

وقتی گه‌گاهی

می خواهیم این دست‌های فرشته‌وار را از بُرنزگی درآوریم

و انگشت‌هایتان را به حجامت بسپاریم[۲]

تمام همّ و غم رمبو در این شعر توصیف دستانی است که از تاریخ خود، از زندگی و کار روزانه‌ی خود کنده شده و به شورش رو آورده‌اند، به قیام برای دفاع از شهر، از خود، از مردم.

عکس‌های علی اسداللهی که در یک قرن و نیم بعد منتشر شده‌اند به دستانی پرداخته‌اند که نماینده‌ی یک طبقه‌ی خاص نیستند. این دست‌ها برای لحظه‌ای «دست» از کار کشیده‌اند و جلوی لنز دوربین خود را به نمایش گذاشته‌اند. شاید مخاطب در لحظهٔ اول در این دستها و سکونشان، نوعی زیبایی ناب یا نوعی امکان مقاومت را تشخیص دهد، اما نباید

فراموش کرد که این دست‌ها برخلاف دست‌های ژان-ماری نه در اعتصابند و نه در حال مبارزه. پس چه چیزی در این دست‌ها هست که آن‌ها را در قاب این عکس‌ها متفاوت کرده؟ شاید پاسخ این سوال این باشد: ثبت لحظه‌ای از روزمرگی که هر روز این دست‌ها در آن مشغول به کارند. روزمرگی‌ای که قابلیت‌ها و امکان‌های بالقوه‌ی این دست‌ها را پنهان و از آنِ خود کرده است. کار روزانه بنابر آداب تکراری و ماشین‌وارش لحظه‌ای درنگ را برای این دست‌ها جایز نمی‌شمارد. عکس از دید چشم‌هایِ سوژه‌ای است که این امکان را دارد در لحظه‌ای کشدار (همچون در این عکس) به این دست‌ها بنگرد و به جای کار تکراری روزانه، این دست‌ها را بی‌حرکت نگه دارد و به میانجی این درنگ، تاریخی را که از سر گذارانده‌اند واکاود: در خطوط‌شان، در زخم‌ها، در انگشتان شکسته، در غیاب یکی از دست‌ها، در لکه‌های سیاه و سرخ رویِ آن‌ها، در تمیزی و سفیدی‌شان. آیا این لحظه‌ی تن‌ندادن به فعالیت تحمیلیِ «کار» است؟ با کمی تأمل در عکس‌ها و فاصله‌گرفتن از نقدهای زیباشناسانه می‌توان پاسخ داد که نه! دست‌های این عکس‌ها صرفاً دست‌های کارگران و پیشه‌وران نیستند. این دست‌ها در یک طبقه‌ی خاص محصور نشده‌اند و به یک معنا می‌توان دریافت که همه‌ی این دست‌ها در خدمت وضع موجودند. حتی دست‌های زنی با انگشتان لاک‌زده که می‌تواند از طبقه‌ی متوسط شهری باشد. عکس‌های اسداللهی با برشی طولی از جامعه‌ی ما و با فراتر رفتن از تحلیل طبقاتی مرسوم مارکسیسم کلاسیک، نشان می‌دهد که دست‌های همه‌ی ما اتفاقاً مشغول خدمت‌اند. دست‌های یک معلم، یک قصاب، یک زن خانه‌دار متمول، یک سرباز، یک آرایشگر، یک بنا، یک کارمند، یک دستفروش و ... رسالت ما اما می‌تواند همراهی با عکاس باشد در بیرون‌کشیدنِ این دست‌ها از فضای آشنای روزمره، مساله‌ساختن از تغییر شکل و شمایل‌شان و فکرکردن به امکان‌هایشان. اما این امکانی در میان تمام امکانرهاشده و مغفول‌مانده‌ی این عکس‌هاست. این دست‌ها تنها در این لحظه با عکاسی جاودانه شده‌اند و امکانی را برساخته‌اند که

تحقق آن در دنیای بیگانه‌ی کار روزانه و روزمرگی همیشگی دور از دسترس می‌نماید. گیراییِ دهشتناک پنهان در عکس‌ها مخاطب را گیج می‌کند. او ترجیح می‌دهد به دنیای تفسیرهای زیباشناسی هنری از عکس‌های خلاقانه علی اسداللهی رو بیاورد. و این میل به زیباشناسانه‌کردنِ همه چیز، این میل به ایده‌آل‌سازی از دست‌ها همان چیزی است که در این مورد به‌خصوص اتفاقاً باید در برابر آن مقاومت کرد.

آیا می‌توان به این لحظات سکون و فراغت دست‌ها امید بست؟ به لحظه‌ای که این دست‌ها به جای آنکه صرفاً برای استراحت یا گرفتن ژستی در برابر دوربین، لحظه‌ای از کار دست کشند، تصمیم بگیرند که واقعاً کاری نکنند و خود را از زیر سلطه بیرون بکشند؟ تنها در آن صورت است که کارنکردن این دست‌ها نه نوعی انفعال بلکه اتفاقاً والاترین شکل فعالیت خواهد بود. زمانی که این دست‌ها به عمد کار نمی‌کنند و به اعتصاب می‌روند، به این معنا نیست که متوقف شده یا بازایستاده‌اند بلکه آن‌ها در همین دقیقهٔ توقفشان، خود را آزادانه به تاریخ حقیقیِ همه‌ی دست‌هایی که جهان را تغییر داده‌اند، پیوند خواهند زد.

[۱] اشاره به دولت فرانسه در زمان کمون پاریس در سال ۱۸۷۱ است.

[۲] رمبو، آرتور، ۱۳۹۳، «دست‌های ژان-ماری»، در: خوب کردی رفتی آرتور رمبو، گردآوری و ترجمه‌ی سمیرا رشیدپور، تهران: روزبهان.

دست‌ها و مواجهه با امر غایب؛ میلاد پشتیوان

هر مواجهه‌ای ما را به پرسش می‌گیرد و وامی‌داردمان که خود را و امر مواجه‌شده را به مخاطره و حرکت بیندازیم و به پرسش بگیریم. عکس دستهایی که در برابر ما قرار گرفته‌اند، ساحتِ پرسش‌اند. ساحتِ به مخاطره‌افتادنِ ما. عکس، هر عکسی، چه آنها که گرفته شده اند تا ما را به امری دیگر – معنایی، حضوری، فکری – وادارند، چه آنها که خودمانی‌اند – لحظه‌ای، جایی، با کسی – تا درون حافظه نمانند، که حافظه‌ی بیرونی ما باشند، پیوسته در کار غیاب و حضور چیزی‌اند که حافظه را مختل و همزمان احیاء می‌کند. این عکس‌ها هم، توأمان حضور خود را درون غیابِ خود، و شاید غیابِ چیزهای دیگر اعلام می‌کنند. توأمان پاسخ و پرسش‌اند. هم ما را به پرسش می‌گیرند و هم وامی‌دارندمان که آنها را به پرسش بگیریم. هم خود را در برابر ما حاضر کرده‌اند و هم روایتِ غیابِ چیزهای دیگرند که از چارچوب آشکارِ عکس بیرون مانده‌اند. پرسش‌ها می‌توانند به آن امر پنهان سرک بکشند و هی بپرسند که این دستها دستهای چه کسانی هستند؟ به واسطه‌ی چنین پرسشی ذهن سراغِ نشانه‌ها می‌رود. مانتوی یک زن، لباس یک روحانی، مردی با دستی قطع‌شده که احتمالاً می‌تواند یک جانباز باشد، دستکش پزشکی که تداعی‌گر اتاق جراحی است، دیگری کارگر است، و دیگری بزهکاری که دستبند خورده است. چنین است که نام‌ها وسط می‌آیند تا امر غایب را حاضر کنند، تا دستها را شناسا کنند، تا ما را از هجومِ ندانستگی در مواجهه خلاصی دهند. برای این نام‌های شناسا می‌توان مفهوم‌های پیشینیِ آماده را فراخواند: کارگر، کار، زحمت، زندگی، عمل، عمر. آن یکی با پیراهن مردانه‌ی آبی و شلوار پارچ ای طوسی چه کسی می‌تواند باشد جز یک کارمند

یا شاید هم یک کارگر یقه سفید؟ انگار با نام‌های شناسا قرار است امر غایب را واداریم دستِ خویش را رو کند، و مدام مفاهیم را واداریم با تاریخِ تولیدشده‌ی خود تکلیفِ دستها را برای‌مان معلوم کنند. دست‌های تاول‌زده، زخم‌ها، چروکهای پوست، انگشترهای عقیق، دستکش سربازی، امر حاضری که آنجاست. می‌توان همه‌شان را به نماد تبدیل کرد. هر کدام نماد چیزی است که پیشاپیش می‌شناخته‌ایم. نمادِ کارگر خواهند شد یا نمادِ رنج یا نمادِ مردم عادی. این دست‌ها، دست‌های کارگر، معلم، سرباز، یک زندانی یا جانباز، یا هر چیزی دیگری. اما مسئله اینجاست که پرسش از نماد چیز دیگر بودن نیست، این دست‌ها یک مفهوم عمومی را به دوش نمی‌کشند، بلکه واقعیتِ زنده‌ی امر مشترک هستند که در دست‌های آنها حاضر است. دست‌ها تجسد آن هستند. واقعیت وضعیت یک کارگر، یک معلم، یک سرباز، یک جانباز و بسیاری وضعیت‌های دیگر که در اینجا تصویر نشده‌اند. این دست‌ها به تاریخ پشت سرشان ارجاع می‌دهند، به تاریخِ ما ارجاع می‌دهند، حافظه‌ی ما را احیاء می‌کنند، به یادمان می‌آورند این دست‌ها، دست‌های چه کسانی است. خیابان‌ها را به یادمان می‌آورند. درونِ خانه‌ها را به یادمان می‌آورند. مشقتِ کار روزانه را به یادمان می‌آورند. بیمه، حساب بانکی، حقوق ماهیانه، خط فقر، بدهی عقب‌افتاده، سگ دو زدن، و تن ندادن به سگ دو زدن، و بی‌وقفه به یادمان می‌آورند. حافظه‌ی ما را مختل می‌کنند و درونِ این هرج و مرجِ تصاویر و کلمات آن امر مشترک را به یادمان می‌آورندکه هر یک از این دست‌ها آن را از آنِ خویش ساخته است، جزئی از پوستِ دستانش کرده است، با آن امر مشترک خودی شده است. امر مشترک، یا تکه‌های درهم برهم تاریخ که آن دست‌ها تجسدِ آنهایند. دستها روایتِ ماجرای "تجسد یا تن‌یابی"((incarnationهستند. آنها روایت‌های تکه‌پاره‌ی تاریخ را که خودش را به مثابه‌ی زندگی جزئی نشان داده است، در همان پوست و استخوانِ در کادرآمده، به تن در آورده‌اند، بی‌آنکه فرصت یا رخصتِ تن‌ندادن در کار باشد. آنها آن امر مشترک را هر یک به شکلی یکه

به تن گرفته‌اند. برای همین خودِ دستها روایتِ آن وضعیت‌ها هستند بی‌آنکه بارکشِ مفاهیم باشند. انگار با این عکس‌ها خود آن دست‌ها و تمام پشت سرِ بیرون از کادرشان، می‌خواهند فراخوانده شوند. به نام خوانده شوند. هر چه باشد، نامیدن دیگری، رخصت‌دادن به دیگری است. اینجا همان ماجرای سِفر پیدایش است، آنجا که خداوند به آدمی رخصت نامیدن می‌دهد. رخصتِ جهانی را داشتن. اما ماجرا سرِ همان نامی است که نمی‌دانیم. نام‌های این دست‌ها. امر غائب باید نام‌های این دست‌ها باشد. اگر نامیده‌شدن، همان به وجود آمدن باشد، آنجا که آدم تمامی موجودات را نام می‌دهد به نوعی در کار هستی‌دادن به آنهاست. این نامیدن مواجهه‌شدن است. آنکه نامیده می‌شود، برای ما موجودیت می‌یابد. بگوییم رسمیت پیدا می‌کند. اما می‌بایست گفت آنکه نامیده می‌شود در واقع جزئی از حیات و بودنِ ما می‌شود. این دست‌ها، که دست‌های هزاران هزار انسان در تهران، در موصل، در پاریس، در بوئنس آیرس، در بغداد و هر جای دیگرند، هر کاری که می‌کنند، تمام کنش‌های آنها، تلاش روزانه‌ی آنها، مقاومتشان در برابر وضعیت، تلاش برای آنکه به سلامت از وضعیتِ ویران خود را و آدمهای زندگیشان را بیرون بکشند، تمام موجودیت‌شان، تلاشی است برای نامیده‌شدن. همان قطعه‌ی سفر پیدایش نامیدن را با همراهی و مشارکت یکی می‌کند. کسی که نامیده می‌شود، کسی است که با ما مشارکت می‌کند، با ما جور می‌شود. همبسته می‌شود. آیا می‌توان آن کادر عکس‌ها، آن فضای محدود و حالات مشخص دست‌ها را که عین هر وضعیتِ عینیِ تاریخی، متناهی است، تلاشی برای نامیدنِ آنها دانست؟ تلاشی برای همبسته‌بودن؟ برای همراهی‌کردن؟ تلاشی که ه واسطه‌ی آن موجودیت این دست‌ها، چهره‌ی بیرون از کادر و گذشته‌ی آنها، درون این کادر برای ما آشکار شود؟ اما این آشکارشدن درون یک مجاهدت واقعی است. تلاش برای آنکه بیرون از این کادر قرار بگیریم تا ما و آن دستها در واقعیت ملموس روزانه که دستها در آنجا حضور دارند، و در آنجا روایت می‌شوند با یکدیگر مواجه شویم. کدام همبسته‌بودن، از

درون واقعیتِ یکّه‌ی آن تاولها بر روی پوست، از روی بی‌نشانگی چهره‌های بیرون از کادر اتفاق می افتد؟ آیا این روایت نصفه‌نیمه‌ای از بدن‌هایی نیست که همچنان نامی نخواهند گرفت؟ بدنی بی‌نام خواهند بود در ازدحامی که شاید تنها امر ملموس تنه‌ای ناگهانی باشد در خیابان. تنه‌ای به مثابه‌ی مجاورتی ناگاه، مگر از کادر بیرون بیایند. آیا این نابسنده‌بودنِ عکس‌ها، نابسنده‌بودن این مواجهه نیست؟ عکس‌ها پرسش از امر غائبی هستند که همیشه بیرون از کادر قرار گرفته است. آن بیرون از کادر خوانشِ اصلی و مجاهدت ماست. دست‌ها به بیرون از کادر اشاره می‌کنند، تا دوباره به خودشان اشاره شود، به دست قرارگرفته درونِ کادر. این عکس‌ها با حافظه‌ی ما سر و کار دارند. حافظه‌ای مختل‌شده. عکس‌ها حافظه‌ی ما را وامی‌دارند که به یاد بیاورد. این دست‌ها را، تمامی دست‌ها را به یاد آورد و از درون فراموشی نام‌ها را احضار کند. همین گوشت و پوست و استخوان زنده، همین تاول‌ها که واقعی‌تر از تمام نمادها، تمام مفاهیم و تمام لغات است. لمسِ واقعی نام‌ها رخصت‌دادن به همه‌ی غیاب‌های آنسوی کادر است. حتی آن دستِ غائبِ جایی جا مانده که می‌تواند احضار تمامِ امر پنهان در این عکس‌ها باشد. آن دست مُرده، آن دستِ حذف‌شده، دور انداخته شده، در حالی‌که آنچه نام گرفته، همچنان حاضر است، یک گوشت و پوست و استخوانِ ملموس، یک بودن ملموس، شاید در خانه‌ای در تهران، یا غزه، یا لندن، یا کوبانی یا پکن یا هر جا و مکانِ با نام و بی‌نامی. دستِ بیرون‌مانده از کادر، باز به خودِ این انسانِ در برابر ما ایستاده اشاره می‌کند، آن دست بیرون از کادر نامِ این انسان درونِ کادر است. آن زندگی‌ها، آن مفاهیم، آن کلمات که امر غائب این عکس‌هایند، آن کارگربودن، معلم‌بودن، روحانی‌بودن، سربازبودن، جایی‌بودن، جایی‌داشتن، فضای ملموسِ واقعیت بدن‌ها، رنج عیان بر روی پوستِ این دست‌ها، روایت‌های ناخوانده بر روی پوست این دست‌ها، آن روایت‌ها، روایتِ بدن‌ها. بدن‌ها به چیز دیگر اشاره ندارند، خود به تمامی تحقق خودند. نماد هیچ چیز نیستند، همه‌ی آن امر غائب اشاره‌ای به

واقعیتِ حاضر درون کادر است، اشاره به این بدن‌ها. این بدن‌ها هستند که تاریخ را با همین پوست و استخوانِ حاضر در عکس حمل می‌کنند، با همین بی‌نام‌ماندن‌هایشان. همین بدن‌ها واقعیتِ کار، کنش، شورمندی، لذت، شوق، رنج، سرکوب، شادی و امید هستند. شاید این دست‌ها، دست‌های این بدن‌ها، ادامه‌ی ممتد امید باشند. این عکس‌ها و شاید تمامی عکس‌ها رستاخیز مردگان باشند. نامیدن باشند. رخصت‌دادن باشند به موجودیتِ زنده‌ی این دست‌ها، این بدن‌ها. حتی اگر در کادر کوچکی صرفاً برای لحظه‌ای شناسا شده و بعد برای همیشه فراموش شده باشند. در حالی‌که این دست‌ها همچنان به بودن در فضاهای واقعی، دیدارهای واقعی، رنج‌های واقعی و واقعیتِ واقعی ادامه می‌دهند. در تلاش بی‌وقفه‌شان برای نامیده‌شدن. رخصت‌یافتن.

در اینجا یکایک دست‌ها با اینکه در فرم مشخص یکسان در برابر ما قرار گرفته‌اند اما یکه و منحصر به فردند، آنها درونِ این امر مشترک، درونِ فضای مشترکِ کادر دوربین، یکه‌بودنِ چهره‌ی خود را به ما اعلام می‌کنند. چهره‌ای که آنسوی کادر به ما خیره شده است. محدودیتِ کادر امکانِ پرسش‌گری است و واقعیتِ ندانستگیِ بی وقفه‌ی مخاطب. امکانِ آنکه مخاطب شهامت آنرا پیدا کند که با امر غائبِ دست‌ها مواجه شد. یعنی دقیقن با چه مواجه شود؟ این پرسشی است که نمی‌توان از آغاز پاسخی محتوم برای آن مشخص کرد. ما همیشه باز از کادری مشخص، با لنز دوربین مشخص به دست‌ها خیره خواهیم شد. اینجا ما یک دوربین واحد، یک کادر واحد، یک افق دید واحد داریم، در حالی‌که دست‌ها یکه‌اند، درون یکسانی افق دوربین، همچنان به بیرون از کادر اشاره می‌کنند. به زیست روزمره‌ی این دست‌ها، که بیرون از کادر همچنان ادامه دارد. به تاریخِ روزانه‌ای که این دست‌ها در برابر دوربین تجسد آن هستند. در برابر دوربین چهره به مثابه‌ی رویدادِ مواجهه، غائب

است. همین که چهره ها در عکس آشکار نیست و در بیرون قرار گرفته‌اند، امکانی می‌شود برای اندیشیدن به امر مشترکِ تمامی این دست‌ها. این ارتباط بی‌وقفه‌ی جزء و کل است که در میانِ این عکس‌ها خودنمایی می‌کند. از یکسو امر کلیِ دست‌بودن، یا دستی داشتن، انسانی بودن، دستِ انسانی در عکسی بودن و از سوی دیگر حضور جزئیاتِ هر کدام از آن دست‌ها، ما را با یکّه‌بودن هر کدامشان مواجه می‌کند. این دُور، این رفت و برگشت و ارتباط فضاها و دستها، امر مشترک و امر جزئی، دستی بودن، به مثابه‌ی کاری‌کردن، دست به کاری زدن و غیابِ چهره. بی‌چهره‌گی این دست‌ها پیوسته ما را با این پرسش روبرو می‌کند: آنها چه کسانی هستند؟ این بی‌نامی تلاش می‌کند از طریق نشانه‌ها و از طریقِ خودِ بدن نشان داده شود، بدنی که با نشانه‌ها در برابر ما قرار گرفته شده، تا شناسا شود. اما این نشانه‌ها، آن دستبند، آن دستکش سربازی، آن تاول‌ها، آن لباس آبی با شلوار توسیِ کارمندی، تمامی اینها نشانه‌ای اضافه بر بدن‌ها، بر دست‌ها نیستند، جزئی از روایتِ دست هستند، تا آنچه را بر آنها می‌رود برای ما بازگویند، تا از کادر بیرون بیایند و تاریخِ خود را برای ما روایت کنند.

چرا دست‌ها هنری میان‌مایه نیست؟؛ مهسا اسدالله‌نژاد

از زمانی که شارل بودلر، عکاسی را از زمره‌ی هنرهای زیبا بیرون گذاشت تا هنگامی که پیر بوردیو در میدان هنر، عکاسی را هنر «میان‌مایه» خواند، عکس همواره در مظان این اتهام بوده است که بیش از اندازه در بند واقعیت ابژکتیو بیرونی است. اتهام عکاسی از دید بودلر آن بود که جهان مدرن را همان‌گونه که «هست» به تصویر میکشید و نشان می-داد و سهم «ذهن آفرینشگر هنرمند» در آن ناچیز بود. در واقع عکاسی نمی-توانست خصلت اعتراضی به خود بگیرد. بدین معنا که اگر ادبیات می‌توانست وفادارترین هنر به امر سوبژکتیو باشد، عکاسی دورترین هنر از امر سوبژکتیو نام می‌گرفت. مذمت عکاسی از نگاه بودلر تا بدان جا پیش می‌رود که ادعا می‌کند عکاسی هرگز نمی‌تواند در خدمت «تغییر جهان» باشد. وضعیت انسان مدرن، درگیری‌ها و رنج‌هایش، به گونه‌ای شی‌واره و همان‌گونه که «هست»، به تصویر کشیده می‌شود. واقعیت بیرون از انسان با عکس تثبیت می‌شود و امکان فراروی از واقعیت در آن نیست. از دید بودلر در برابر عکس، زبان قدرت خلاقهٔ شاعر است و هنوز درگیر شی‌وارگی نیست و توانایی برهم‌زدن جهان در آن هست: امکان «خلق» واقعیت دیگر یا به عبارت بهتر امکان فراروی از واقعیت موجود. ماتریالیتهٔ عکس در برابر وجه سوبژکتیو زبان کم می‌آورد و عکاسی بدل می‌شود به هنری که «نیست». منطق بوردیو در نامیدن عکاسی به عنوان هنری میان‌مایه، منطق دیگری است. بدین معنا که منطق بحث بودلر از منظر یک شاعر است و منطق بحث بوردیو از جانب یک جامعه‌شناس. بوردیو عکاسی را در میدان هنر میان‌مایه می‌داند، میدانی که احتمالاً بودلر از تعیین‌کنندگان آن می‌تواند نام گیرد. اما استدلال بوردیو از همان جنسِ

استدلال بودلر است، باز بدین معنا که در فرومایه‌انگاشتن هنر عکاسی، هر دو قائل به یک استدلال‌اند: عکاسی تسلیم واقعیت موجود است. اما بوردیو این استدلال را از زبان کسانی که سرمایه‌های میدان هنر به دست آن‌هاست و منطق قواعد میدان را تعیین می‌کنند، بیان می‌دارد: «هنرمندان»؛ کسانی که می‌کوشند خودمختاری میدان هنر را در برابر دیگر میدان‌ها تثبیت کنند. از دید هنرمندان عکاسی از آن جهت که به وجه خلاقیت «ذهن هنرمند» کمتر وابسته است و کمتر در قوام-بخشی به خودمختاری قواعد میدان - که خلاقیت هنرمند شاخصه‌ی تعیین‌کننده‌ی آن است - یاری می‌رساند، هنری «میانه» است. اتهام عکاسی همان است: پایبندی به وجه تعین‌یافتهٔ واقعیت و همزمان نادیده‌انگاری وجهی از واقعیت که توانایی خلق شدن به یاری ذهن هنرمند را پیشاپیش در خود دارد. عکاسی «تصلب» واقعیت تعین‌یافته است. بنابراین قراردادنش در میدان هنر که می‌کوشد خودمختار باشد و قوانین‌اش را به اتکای منطق درونی‌اش تعریف کند، تا حد زیادی مشکوک به نظر می‌رسد. عکاسی دقیقاً به دلیل آنکه به نظر می‌رسید در میانهٔ ابژکتیویته و سوبژکتیویته، به ابژکتیویته‌ی تحقق‌یافته پایبند بود و پای در واقعیت تحقق‌یافته داشت، اگر چه از دید قائلین هنر برای هنر کوچک انگاشته می‌شد، برای سیاست، جامعه، اقتصاد، فرهنگ و سایر حوزه‌های غیرهنری بسیار مهم بود: ثبت تاریخ، ثبت تجربه‌های جمعی، رویدادها، مراسم‌ها، رنج‌ها، شادی‌ها، شکست‌ها. و در مجموع ثبت وجه فعلیت‌یافته‌ی کنش‌های آدمی.

عکس‌های علی اسداللهی دقیقاً به تبعیت از منطق عکاسی پیش روی ما قرار می‌گیرند. «دست‌ها»یی که نمایانگر واقعیت فعلیت یافته‌اند. نمایانگر آنچه که رخ داده و «کنشی» که تحقق پیدا کرده است. دست، در این میان، در نزدیک‌ترین پیوند با «عمل»، تا جایی برای تعین‌بخشی به انسان کافی است که «چهره» در عکس‌ها وجود ندارد. برای تمییز موقعیت انسان‌ها

از هم، نیازی به گرفتن عکس از «چهره‌ها» نیست، چهره‌هایی که بیش از هر چیز در خدمت «شناسایی» انسان قرار می‌گیرند. شناسایی به معنای تشخیص «هویت»، تشخیص هویت فردی. چیزی که بیش از هر چیز باید در «شناسنامه»ی فردی وجود داشته باشد و سند هویتِ تثبیت‌شده‌ی فردیِ ما باشد. «دست»ها از مرز «شناسایی» و «تشخیص هویت فردی» فراتر می‌روند. «دست»ها بازنمایانگر وضعیتی است که انسان در آن دست به کنش می‌زند و در همین کنش‌ورزی شریک است با انسان‌های دیگر. بنابراین دیگر پای تمایز «فردها» در میان نیست. تکیه بر «انواع» تحقق‌یافتن زیست انسانی است. ما با دست-ها، با کنش-هایمان به دیگران وصل می‌شویم. در اینجا با دست‌های یک کارگر، دست‌های یک قصاب، دست‌های یک پزشک، دست‌های یک روحانی، دست‌های یک دستفروش و غیره سروکار داریم. هر یک از این دست‌ها در واقع دست‌های یک «نوع» را بازمی‌نمایند، یک نوع زندگی اجتماعی و طبقاتی خاص که در میان همه‌ی اعضای آن مشترک است. تأکید بر دست‌ها یعنی چشم‌پوشی از چهره‌ها. و در اینجا شاید برخلاف استعارهٔ چهره در لویناس، این دست-ها باشند که ما را به پذیرش مسئولیت اخلاقی نامتناهی در برابر دیگری فرا می‌خوانند، دست‌هایی که وجه شاخصشان، بازنمایی رنج فعلیت‌بخشی به خود است. دست‌هایی که از قضا حکایت از «رنج بردن جمعی» دارند. رنج در اینجا یک استعارهٔ ادبی نیست. رنج به مثابهٔ ردپای فعلیت‌بخشی به خود که روی دست‌ها پیداست، روی شکلی که به خود گرفته‌اند. بنابراین هر فعلیت بخشی به خود می‌تواند متحمل رنج‌کشیدن باشد. دست‌هایی که عمل اخلاقی برمی-انگیزانند و ما را متوجه دیگری می-کنند. دیگری برآمده از دل تجربه‌های مشترک، دیگری بازنمایانگر وضعیت متحقق‌کنندهٔ کنش بشری. عکاسی «دست»ها اینجا دیگر ثبت واقعیت متصلب‌شده و شی‌واره نیست، بلکه دقیقاً از رهگذر نشان‌دادن برآیندی از وضعیت کنش و خود کنش، ما را به سوی دیگری‌ها هدایت می-کند. «دست»ها به علت ثبت واقعیت ابژکتیو، هنری میان‌مایه نیست؛

بلکه با فراخواندن ما به دیدن «دست»های همزمان برآمده از کنش و متحقق‌کنندهٔ آن، توجه ما را معطوف به سوبژکتیویته می‌کند.

آدری‌هـایی در عصـر سلفـی‌ها؛ عبـاس شهـرابی فراهـانی

عکاسی، از همان نخست، هنری معطوف به جهان بود، معطوف به دیگری. عکاس پشت دوربین می‌ایستاد و از جهان روبروی خود عکس می‌انداخت. عکاسی جهان‌ساز هم بود؛ می‌توانست – البته هنوز هم می‌تواند – با ثبت لحظات، میراثی برای آیندگان بیافریند. در سنت غربی، که متافیزیک‌اش، از یونان به این سو، مبتنی بر نفی جهان و رجوع به خودِ (self) فیلسوف بود، عکس می‌توانست فرصتی دوباره باشد برای رجوع مستقیم به جهان مشترک، به جهان داشته‌های همگانی، و گردآوری یک دارایی اشتراکی به نام خاطره‌ی جمعی. انقلاب‌ها، جنگ‌ها، اعتصاب‌های کارگری، فجایع طبیعی؛ با عکاسی همه‌ی این‌ها می‌توانستند بمانند و میراثی برای آیندگان باشند. پیرمردهای بازمانده از هولوکاست می‌توانستند نوه‌ها را روی زانو بنشانند و با رجوع به عکس‌های جوانی و تعریف ماجرای دوستان و آشنایانِ ازدست‌رفته‌شان، به‌واسطه‌ی اشتراکی‌کردن رنج، از سنگینی آن بکاهند. این‌ها همه اما برخی از امکان‌های عکاسی بود؛ عکاسی بالقوه‌گی‌های زیادی برای خودمحوری نیز داشت.

عکاسی، به‌واسطه‌ی بالقوه‌گی‌های خودمحورانه‌اش، نتوانست از چنگ موج جهان‌گریزی و رجوع به خود ایمن بماند. عکس سِلفی، بدان گونه که امروزه باب شده، چیزی را که بتواند حامل خاطره‌ای از کُنش‌ورزی مشترک باشد ثبت نمی‌کند، بلکه

برای آیندگان صرفاً نشانی خواهد بود از عصری توده‌وار که کوچک‌ترین حرکات سریعاً به موجی بدل می‌شد که همگان را یکسان می‌کرد: صورت‌هایی ترگل‌برگل با لب‌هایی غنچه‌کرده یا ابروهایی اخم‌آلود و سبیلِ تاب‌داده رو به لنز دوربین.

در میان سیلاب selfieها، علی اسداللهی سعی کرده معطوفیت عکس به دیگری، به جهان را پررنگ‌تر کند. عکس otherie روی به سوژه‌های برسازنده‌ی جهانِ مشترک دارد. «دیگری»، سوژه‌ی این عکس‌هاست و نه «خود»، خودی که در یک چهره‌ی هم‌طراز با چهره‌های دیگر و منتزع از وضعیت عینی، کلِ زمینه‌ی عکس را پوشانده است. بااین‌حال، علی سراغ چهره‌ی این دیگری‌ها نرفته است. شاید سِلفی‌ها بیش از اندازه ما را نسبت به چهره نگران کرده‌اند. اگر از زاویه‌ی دیگر نگاه کنیم، شاید حتی چهره‌ها، تاآنجاکه به ساختن امر عمومی مربوط می‌شود، اثر انحرافی هم داشته باشند؛ چهره‌ها بیش‌ازحد فردی‌شده و خاص‌اند. با خاصیت و تکینگی محض نمی‌توان امر اشتراکی ساخت. اما آن اندامی که علی لنزش را به آن معطوف کرده، ازآنجایی‌که به کار مربوط می‌شود، نه‌تنها ذهن‌مان را غلغلک می‌دهد که چهره‌ها را حدس بزنیم، بلکه چیزی فرای شخص را نیز نمایان می‌کند. شمایلِ «دست»ها هستند که از مجرای پیوند این عضو بدن با زحمت یا فقدان آن، کار یا فقدان آن، کُنش یا فقدان آن، خبر از پایگاه اجتماعی صاحب دست می‌دهد. این دست‌ها هستند که از مجرای ایفای نقش اساسی در زندگی عمل‌ورزانه (vita activa) جایگاه صاحبان خود را در جهان عمومی مشخص می‌کنند. برخی دست‌ها کُپُل و سفیدند، فقط به‌هنگام موعظه بالا و پایین رفته‌اند، برخی سیاه و زخمی‌اند، عامل «زحمت» بوده‌اند و خود را به این روز انداخته‌اند تا مایه‌ی بقا باشند. دست‌ها خبر از رنج هم می‌دهند، و احتمالاً از رنج مشترکی مثل جنگ یا حادثه‌ی کارگری: دستی را می‌بینیم که جفت ندارد. این دست شاید روزی «کار» می‌کرده تا جهان مادی حول ما را بسازد

و از بد روزگار قطع شده. شاید هم عامل «کُنش» بوده‌اند، کُنشی قهرمانانه در زمانه‌ی جنگ. دست‌ها نشان از شکاف‌های اجتماعی دارند: دست‌های پیر و جوان هم می‌بینیم؛ حتی دستان مقدس و دستان نابهنجار. برخی دست‌ها جانی را نجات داده‌اند، و برخی دست‌ها شاید جانی را گرفته باشند. این دست‌ها برعکس چهره‌های فریبنده، شکاف‌ها و رنج‌های عمومی پشت نقاب فردی خندان نمی‌پوشانند. این دست‌ها هستند که با «زحمت» بقای نوع را تأمین می‌کنند، با «کار» جهانِ اشیای پیرامون‌مان را می‌سازند و با «کُنش»، با یک دست‌دادن، با یک درآغوش‌کشیدن، با یک دست تکان‌دادن، با خشمگینانه مشت‌شدن و علیه ستمگر بالارفتن، جهانِ ارتباطات انسانی را می‌سازند.

هنر اجتماعی الزاماً نباید خود را تفنگ بپندارد و با صدای بلند به زخم‌های اجتماعی-سیاسی شلیک کند، بلکه هنر به‌همین‌سادگی، ازطریق نشان‌دادن دست‌ها، می‌تواند تعهد اجتماعی‌اش را حفظ کند. عکس‌های علی اسداللهی، مصداق بارز هنر اجتماعی است، زیرا ابزارهای اولیه کارکردن یا کار نکردن، یعنی دست‌ها را نشان‌مان می‌دهد؛ فعالیت، همان امر اجتماعی‌ای است که از خلال دست‌ها خود را به نمایش می‌گذارد. مجموعه‌ی علی پتانسیل دست‌ها را برای زیست انسانی نشان می‌دهد، اما فریب‌مان نمی‌دهد که هرآنچه هست پتانسیل‌های زیست انسانی است. مجموعه‌ی «دست‌ها» پتانسیل‌های ناانسانی زیستن را نیز نمایان می‌کند. دست نه صرفاً ابزار اعتراض، که ابزار حفظ وضع موجود نیز هست. دست نه‌تنها نشانگر امکان زیست جمعی پیشرو، که نمایانگر نابرابری‌های عمیق اجتماعی نیز هست. افزون بر این‌ها، علی در این مجموعه، از احیای امکان‌های فراموش‌شده‌ی عکاسی با ما سخن می‌گوید؛ هنری که مثل دیگر هنرها، از جمله نقاشی و موسیقی، در

عوالم فردی‌شده غرق شده‌اند. امکان‌های نهفته عکاسی، معطوفیت آن به دیگری و به جهان مشترک، و توان آن برای ایجاد خاطره‌های جمعی است در زمانه‌ای که با سرعت به‌سوی عوالم فردی‌شده و ذهنی خود پیش می‌رویم.

ارتباط قاب و زمینه؛ محمدحسین میربابا

عکاسی هنر انعکاس است. انعکاس لحظه‌ای تکین که سوژه‌ی زنده خود را به مثابه‌ی ابژه‌ای ساکن در برهه‌ای از زمان برای همیشه ثبت و متوقف می کند. ابژه‌ای که در بی‌شمار لحظه خود را منعکس می‌کند. هر فرد در مواجهه با هر عکس از لحظه‌ای برخوردار است که فردی دیگر در موقعیتی متفاوت آنرا تجربه می‌کند. درنتیجه یک عکس در بی‌شمار لحظه‌ی تکین خود را منتشر می‌کند. با وجودی که عکس خود محصول لحظه‌ای است که شخص ناظر آنرا انتخاب کرده و به تصویر درآورده است اما هربار مواجهه‌ی مخاطب با آن درزمانی منحصربفرد و مخصوص همان مخاطب صورت می‌پذیرد. حال اگر مفهومی که مدنظر است در یک مجموعه از عکس‌ها گنجانده شده باشد و ایجاد موقعیت برای مخاطب به‌واسطه‌ی مواجهه‌ی همزمان با چند عکس صورت بگیرد علاوه بر اینکه هر عکس به‌تنهایی بازنمود مفاهیم مشخصی است، مجموعه‌ی این عکس‌های مرتبط به‌سان یک عکس واحد عمل کرده و منعکس می‌شوند. اینجاست که رابطه‌ی میان فرم و محتوای عکس نیز در کلیتی واحد نمود پیدا می‌کند. در مجموعه‌ی پیش رو عکس‌هایی که از یک سوژه‌ی مشخص – دست انسان ـــ گرفته‌شده است در قاب‌بندی از اصول یکسان پیروی کرده است. تمامی قاب‌ها قالب یک کومپوزسیون واحد را رعایت کرده و از نظر اندازه‌ی نما و زاویه‌ی دوربین یکسان هستند. نماهایی که دوربین از بالا سوژه را گرفته و در همه‌ی عکس‌ها با رعایت قاب‌بندی یکسان از نظر اندازه‌ی نما و جای سوژه درون کادر فرمی یکدست را بوجود آورده است. اما آنچه نقطه‌ی تمایز این عکس‌ها است زمینه‌ی متفاوت هرکدام از آن‌هاست. باوجوداینکه هرکدام از این عکس‌ها از دست‌های افراد مختلف

و متناسب با زمینه‌ی شغلی و اجتماعی هرکدام از آن‌ها گرفته‌شده است که با دقت بر تصویر هر دست می‌توان تمایز آن با باقی نمونه‌ها را تشخیص داد اما زمینه‌ای که هرکدام از این دست‌ها بر آن قرار گرفته‌اند نیز دربردارنده‌ی این تمایز ماهوی است. به‌عنوان نمونه در هشت مورد از عکس‌های این مجموعه بدون در نظر داشتن تصویرِ زمینه نمی‌توان به درک درستی از تفاوت هرکدام از دست‌ها با توجه به موقعیت شغلی و یا اجتماعی صاحبان آن‌ها پی برد. چراکه نگاه‌کردن به خود دست‌ها در زمینه‌ای یکسان -ــ مثلاً اگر تمام عکس‌ها در زمینه‌ای سفید یا سیاه برداشت می‌شدندــ برداشت مخاطب را در مورد موقعیت و جایگاه صاحبان آن‌ها دچار اشکال می‌کرد. در این نمونه‌ها مخاطب با دستانی که ظاهری کثیف داشته روبرو شده است که بدون در نظر گرفتن زمینه‌ی مجزای هرکدام از نمونه‌ها می‌تواند تشخیصی یکسان از وضعیت افراد داشته باشد. دست آرایشگری که در کنار دست یک قصاب آمده است و از آن‌طرف دست مرد دوره‌گردی که در سرمای زمستان کنار چرخ‌دستی آهنی و سردش از سرما کبود شده است. و یا دست فردی متکدی که پر از جراحت است و دست‌های کارگری که به رنگ محیط کارش درآمده است. دست‌های جراحت‌دیده‌ی یک رهگذر و دست‌های پینه‌بسته‌ی کارگری که بروی زمین کار می‌کند. تمام این موارد به‌واسطه‌ی اینکه در موقعیت شغلی و یا جایگاه روزمره‌شان سوژه‌ی عکاس شده‌اند در انعکاس اندام عکاسی‌شده با مازادی همراه هستند که این مازاد همان اثرات شغلی و یا جایگاه اجتماعی آن‌ها بروی دست‌هایشان است. مازادی که عکس را به سوژه‌ای ماتریال تبدیل کرده است و برگرفته از واقعیت صِرف اجتماعی آن افراد بشمار می‌رود. این مجموعه به دنبال انعکاس همین واقعیت اجتماعی است. نوعی رئالیسم که با قرار گرفتن در فضای یکدست فرمال، کثرت جهانِ انسانی را از خلال به تصویر کشیدن دست‌های سازنده‌ی این جهان نشان می‌دهد. این مورد حتی پا را از رئالیسم مدنظر عکاس فراتر گذاشته و موقعیتی ناتورالیستی به خود می‌گیرد. درنتیجه عکس‌ها بدنبال انعکاس

موقعیت‌ها هستند و این انعکاس تنها در زمینه‌های متفاوت رخ می‌دهد. اینجاست که عکاس هر سوژه را در زمینه‌ی واقعی و هرروزه‌اش قرار داده و او را خارج از آن زمینه به تصویر درنیاورده است. در بسیاری از موارد عامل انعکاس تحت تأثیر قاب‌بندی فاعل عکاسی است. مثلاً قرار دادن یک زن و مرد در نماهایی که قاب‌های متفاوتی داشته باشد می‌تواند منجر به برداشت‌های مختلف و کاملاً متفاوت نزد مخاطب گردد. اما در مورد پیش‌رو زمینه‌ی هر عکس عامل تمایز بشمار می‌رود. حتی باوجود ظاهر متفاوت دست‌ها در هرکدام از عکس‌ها. تفاوت میان دست مرد آرایشگر و کارگر کارخانه نه در ظاهرِ رنگ‌ورورفته‌تر دست مرد کارگر که در زمینه‌ای است که دست مرد آرایشگر را در محیط آرایشگاه و مرد کارگر را در محیط کارخانه به تصویر کشیده است. همان تصویری که کاملاً به حاشیه رفته و تنها از زیردستان افراد قسمت انتهای هر کادر را به خود اختصاص داده است. شاید نگاه‌کردن به دست فرد متکدی جز در زمینه‌ی نیمکت پارک تصور دیگری را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کرد. بیننده می‌توانست او را کارگری با شغلی سخت تصور کند. اما آنچه موجب انعکاس درست تصویر گشته است تصویری است که به‌عنوان زمینه یا بک‌گراند به ما نشان داده می‌شود. هرکدام از عکس‌های علی اسدالهی را در پیوند با دیگر عکس‌های این مجموعه می‌توان فهمید. هرچند تک‌تک آن‌ها نیز واجد این ویژگی هستند که به‌تنهایی موردبررسی قرار بگیرند اما خوانش آن‌ها در قالب مجموعه‌ی پیش رو امکان بهتر و درست‌تری را برای مخاطب فراهم می‌آورد. بخصوص با در نظر گرفتن قاب‌های یکسان در زمینه‌های متفاوت که منجر به انعکاس درستی از واقعیت اجتماعی مدنظر عکاس شده‌اند.

با محوریت قراردادن زمینه‌های متفاوت هرکدام از عکس‌ها تعریفی از سوژه‌ی برابری را که به‌واسطه امر اجتماعی دستخوش تغییر قرارگرفته است می‌توان لحاظ کرد. اجتماع همان زمینه‌ای است که برابری افراد را به چالش کشیده است. یا در حقیقت نابرابری را جایگزین آن کرده است. اینجا با مسأله‌دارشدن موضوع برابری طرفیم. زمینه‌ی هر عکس در این مجموعه بازتابی از موقعیت اجتماعی آن افراد است. بجز این زمینه ما با دست‌هایی خالی مواجه هستیم که باوجود رنگ‌های متفاوت و زمختی و پینه‌بستن تعدادی از آن‌ها و سفیدی و طراوت تعدادی دیگر همگی در نظر مخاطب دست به‌حساب می‌آیند. اندامی منفک‌شده از انسان. نام انسان زمانی اطلاق می‌شود که زمینه‌ای خاص برای او در نظر گرفته شود. انسان کارگر، انسان دین‌دار، انسان متکدی، انسان متمول ، مرد یا زن! در نتیجه در این‌جا با مفهوم نابرابری سروکار داریم. چرا که با التفات به زمینه‌های متفاوت، دیگر برابری وجود ندارد. فقط با وجود رویکرد انتزاعیِ فاقد زمینه است که می‌توان از ایده‌ی برابری حرف زد. زمینه، خود، دربردارنده‌ی نابرابری است و آن‌چه در عکس‌های پیش رو بوضوح نشان داده می‌شود همین زمینه‌های متفاوت است که تداعی‌کننده‌ی اصل نابرابری بشمار می‌روند. بازهم این زمینه است که از انتهای هر قاب سربرآورده و بار تفسیر متناسب با هر موقعیت را با محوریت اصل تمایز به‌دوش می‌کشد. در سطح هستی‌شناختی ما با دست‌هایی سروکار داریم که همه به یک اندازه دست هستند. این مفهوم کار و در پیوست آن موقعیت اجتماعی است که تفاوت را ایجاد می‌کند. مسأله‌ای که در قاب ما بصورت زمینه نشان داده می‌شود. دست‌ها بر اساس کاری که انجام می‌دهند اساساً با هم متفاوت‌اند و این تفاوت در زمینه‌ی هر قاب رخ می‌دهد. در نتیجه ایده‌ی برابری تنها با تغییر زمینه قابل تحقق است!