مجموعه سینمایی ناجی و روایت یک آشفتگی چیدمان فضایی

پارادوکس تناظر سوژه با ناسوژه

نگین نجارازلی

ایمان فتحی دشوار است و برای استقرار، نیازمند نبردهای روزمره پائولوکوئیلو

سینما ناجی، طرحی که علی‌رغم دوره طولانی ساخت آن و انحراف احتمالی از طرح اولیه، هنوز می‌توان متعلق به «فرهاد احمدی» دانستش، با همان مختصاتی که معمارش دوست داشت (و شاید این روزها ندارد)، در دل شهری کهن، مانند دیگر کارهای معمارش نمود تفکر و فلسفه و اندیشه در حجم با بهره‌گیری از غنای همیشگی استعارات شاعرانه احمدی‌وار است. معمار آنچنان هنرمندانه ایده و الگوی ایرانی/اسلامی مرکزیت را به عاریه گرفته است که نقطه ثقل مرکزیِ بنا همچون محوری برای کل اجزای دیگر، جشنواره‌ای از تعادل و تقارن را با چاشنی هارمونی به پا کرده است؛ احجام سرک می‌کشند از دل خاک، توگویی ثناگوی آن مرکز ابدی هستند... و بعد همه عناصر بصری در خدمت این محور قرار می‌گیرند و شروع به چرخیدن و چرخیدن می‌کنند. این مصرّبودن در ایجاد یک «گریزازمرکز» معنایی/حجمی، هرچند ممکن است در ظاهر، تنایش حجم کلی این بنا را وابسته به استعارات ایرانی و نمادپردازی‌های بسیار استواری کند، اما (به اعتقاد بسیاری از اهل خبره) آنچه شرط اول و آخر کاربردی‌بودن یک بناست، فائق‌آمدن بر آشوب درونی و طراحی مبتنی بر «کاربری» و «کاربر» است؛ البته داستان‌سرایی سیل استعارات معمارانه می‌تواند باشد و یا حتی نباشد.

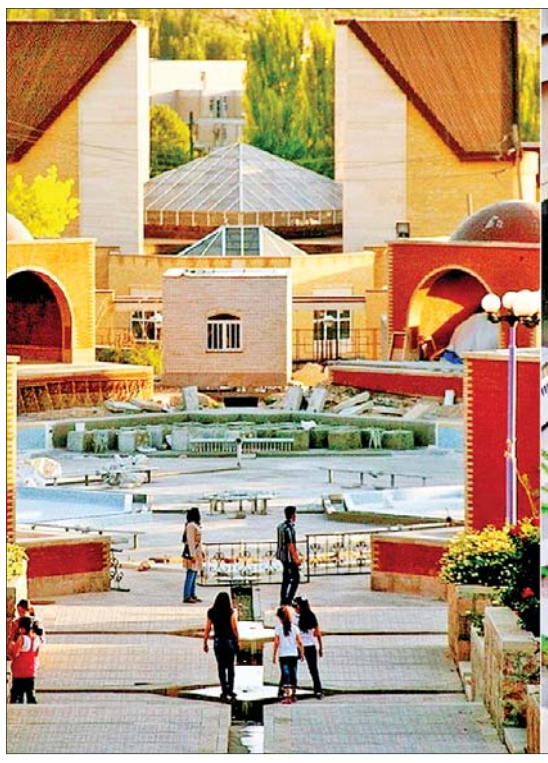
بگذارید بی‌پرده سخن بگویم اگر کودک خردسالی دارید در «سینما ناجی» او را از کنار خود جدا نکنید چه، ممکن است به راحتی درون هزارتوی مارپیچ‌گونه‌ای که فقط برای ایجاد الگویی استعاری به‌کار گرفته شده مسیرش را گم کند و بدترین خاطره کودکی‌اش رقم بخورد؛ حتی اگر بالغ (و البته عاقل) باشید، کافی است در مرکز بنا و حوضخانه آن بایستید تا حتی مسیر نگاهتان راه خود را در این لابیرنت تاریک و پیچیده گم کند؛ در این لحظه نگاهتان هم وارد سامانه حجمی گریز از مرکز محتوایی معمارانه شده است... ساختاری مرکزی که می‌خواهد تا در طرح غوطه‌ور باشد، اما این غوطه‌وری و تمرکز بر حجم نه تنها در موقعیت غالب به هنگام استفاده واقعی از بنا قرار نمی‌گیرد که حتی با پارادوکسی نیز مواجه می‌شویم؛ پارادوکس پر از خالی...!

داستانی است که می‌گوید: ... مرد جوانی که به‌تازگی از بیماری روان گسیختگی حاد بهبود یافته بود، در هنگام عیادت مادرش از او، به وجد آمد و از سر شوق چنان او را در آغوش کشید که مادر خشکش زد. مرد جوان دستان خود را پس کشید، مادرش از او پرسید: «دیگر مرا دوست نداری؟» جوان از شرم سرخ شد و مادر ادامه داد: «عزیزم، تو نباید این‌قدر زود دست‌وپای خودت را گم کنی و از بروز احساسات خود بترسی...». پس از این رویداد بیمار تنها چند دقیقه دیگر توانست مادر خود را تحمل کند و پس از رفتن مادر، به یکی از کارکنان بیمارستان حمله کرد، و به‌ناچار او را در بخش ویژه بستری کردند... واقعیت این است که ناتوانی در تشخیص سطوح مختلف ارتباطی یا طبقات منطقی و عجز در کنارآمدن با تناقض‌هایی که پدید می‌آورند، از علائم بی‌نظمی درونی است. شاید این داستان بهترین اشاره به وضعیت گرفتارشده در «آنی» باشد که ما در درون سینما ناجی به حصر افتاده‌ایم و تقلایی که برای یافتن ادامه مسیر و شاید موجودیتی در آنجا در انتهای این هزارتو تا بلکه اسم رمز را بگویی و او تو را از قیود موی و میان این دوگانه و حتی چندگانه‌ای که بافت ارتباطی موجود در پلان (نقشه) ایجاد کرده است، برهاند و به «آن» برساند:

شاهد آن نیست که مویی و میانی دارد
بنده طلعت آن باش که آنی دارد (حافظ)

معماری را اگر متشکل از عناصر همنشین (واحدهای فرمی هدف‌دار) بدانیم، نمی‌توان (یا نباید) در آن زنجیره‌ای ساخت که بی‌معنی باشد؛ معمار فرم را از میان ماده‌ای بی‌شکل برمی‌گیرد و سپس آن را چنان در نظر می‌آورد که گویی فرهنگ لغاتی متشکل از ایماها و اشارات، محیط‌ها و موقعیت‌ها، رویاها و خاطرات و... جایگاه خاصی بدان اختصاص داده است. معمار باید به این فرم‌ها و اشکال با بیان شخصی خود غنا بخشد. در این میان، نباید فراموش کرد که بنا علاوه بر ظاهر و شکل فرمی که دارد، موضوعی است کاربردی؛ بنابراین در طراحی هر بنایی بیش از افتادن در دامان استعارات اغراقی باید لختی با خود اندیشه کنیم و بپرسیم که آیا این هجمه استعاری می‌تواند در دنیای واقع مورد استفاده قرار گیرد؟ ... یا فقط به‌دلیل القای موضوعی شکلی، کاربر واقعی و آن‌کس که در نهایت درون این هجمه فرمال قرار خواهد گرفت، ناگزیر به مواجهه با نتایج تلقین‌شده از طرف این کلماتی است که در متن شهر سعی در به‌هم‌پیوستن و شعرشدن دارند؟ حال آنچه در خوشبینانه‌ترین حالت برای ما باقی خواهد ماند، ترکیب‌بندی است از کلماتی که بین سطورشان فاصله افتاده است؟ توگویی درون گردابی از بی‌نظمی نشانه‌ای و معنایی افتاده‌ای که هر آن تو را به درون آب‌های تاریک و تاریک‌تر فرو می‌کشد و همین‌جاست که زیر آن گنبد هشتی در فضای حوضخانه می‌ایستی و با نگاهی که در عالمی یحتمل شاعرانه گیر افتاده است، با خود می‌گویی که «بود آیا گشایشی در کار ما؟» واقعیت این است که جهان پیرامونی ما بی‌درنگ از واسطه فرهنگ فهم می‌شود؛ این موضوع نه‌تنها دست‌ساخته‌های بشری و فضاهای مصنوع را که ریشه و منشأ آن منحصرا انسانی است، شامل می‌شود، بلکه ادراک زیست‌محیطی ما و آنچه را در معنای عام کلمه طبیعت می‌نامیم، نیز شامل می‌شود. حضور در بنا و یک اثر معماری به‌لحاظ بصری و ادراکی، نخستین مواجهه واقعی ما با «خود درونی» معماری است. آسایش بصری و محیطی و احساس ایمنی حضور، همگی وابسته به خوانایی فضا و سروسامان‌دادن به آشفتگیِ جهان پیرامونی است که فقط در این صورت است که از طریق فرهنگ می‌توان موضوعاتی مانند هویت، درک‌پذیربودن، اجتماع‌پذیری، خاطره‌سازی و... را نیز بررسی کرد.

جالب توجه اینجاست که مسئولان سینما و همچنین سازمان حراستی، برای مدت‌های مدیدی بسیاری از راهروها و کریدورهای دسترسی به این هزارتو را با کمدها، دیوارها و حصارکشی‌ها محصور کرده بودند و اجازه نمی‌دادند کسی وارد این محدوده شود؛ ماجرایی که چه‌بسا بی‌شباهت به عکس‌العمل مردمی که مجبور شده بودند در چندیگار هند، آپارتمان‌های طراحی‌شده از سوی لوکوربوزیه (به اعتقاد بسیاری نابغه معماری مدرن) را از سر ناچاری تغییر دهند، نیز نیست. مردمی کشاورز، دامپرور و سنتی که اتاق‌خواب را تبدیل به معبد و آشپزخانه را محلی برای نگهداری دام و طیور خود کرده بودند (و البته آه برآمده از نهاد آرمان‌ها و آرزوهای لوکوربوزیه برای ساختن شهرهای آینده و تحمیل الگویی غیرخودی برای کاربر و فهمنده هندی). امروز گویی تاریخ در حال تکرارشدن در تبریز به نحوی دیگر است. بنایی که به سبب ضعف در حل پلان و چیدمان و آرایش فضای داخلی آن تبدیل به مکانی ناامن و غیرقابل‌استفاده روزمره (به تعبیر قاطبه کاربران) شده است. جواب مسئولان سینما نیز برای مسدودکردن راهروها و بسیاری از مسیرها، همین توضیح کوتاه است (نقل به مضمون): «نقاط کور بنا غیرقابل کنترل بوده و امنیت ندارند...»! حال آنکه به سبب آموخته‌های سال‌ها شهروندی و زندگی در شهر و جامعه (برای این یکی حتی نیازی نیست وارد دانشکده معماری شده باشی)، همه می‌دانیم یکی از اصلی‌ترین و بنیادی‌ترین موضوعات برای حضور در یک مکان و ساختن خاطراتی باهم و برای هم، در گرو کلمه‌ای کلیدی به نام «امنیت» است؛ امنیتی که می‌تواند در معنای ماهوی خویش جانی، مالی، روانی و... باشد.



در بنای سینما ناجی، چه‌بسا ساختار مرکزگرا که معمار آن را طراحی کرده، ساخته و پرداخته، نه‌تنها در موقعیت غالب قرار نمی‌گیرد، بلکه به مرحله توصیف خود نیز نمی‌رسد و در نتیجه از نظام فراپیرامون نیز جدا نمی‌شود (ای‌کاش این‌طور نبود). سطح وحدت آرمانی بنا (به مصداق وحدت در کثرت و برعکس)، روساختی تصنعی خلق می‌کند که خود به بی‌نظمی میل می‌کند. مکانی که درک فضای بیرونی و درونی آن ثابت نیست و همین واقعیت مرزهای غیرقابل تشخیص و لایه‌های ناآشنای فراوانی را روی هم انباشت و تلنبار کرده است. در آخر باید گفت بی‌نظمی در سطحی این‌چنین ساختاری و کاربردی، آمیختگی سطوح را افزایش داده، سلسله مراتب قلمروی فضایی را به‌عنوان یک قانون به شیوه‌ای سرسام‌آور به هم می‌ریزد و چنین بنایی که برای فرهنگ و خاطره‌سازی ساخته شد، اکنون (آنچنان که پیش‌تر اشاره شد) از پارادوکسی تلخ رنج می‌برد؛ تناقضی در دل تناقض دیگر. مکانی که برای عموم ساخته شده بود، چنان درون جغرافیای زیستی خود پیچیده می‌شود که تناظر بایستگی حضور در آن، فقط و فقط با «عدم حضور» در آن رفع و حل می‌شود (به زبان ساده‌تر: عطای حضور را به لقایش می‌بخشی) یا به عبارت هنری‌تر، تناظر سوژه با ناسوژه... سینمایی «پرازخالی».

به خانه دگران پیشه تو معماریست

مهشید معتمد

مردم در کجای روند طراحی و حضور در معماری قرار دارند؟ این سؤال و مقایسه دیدگاه‌های هنری جامعه ایرانی با جوامع پیشرفته دیگر، سبب پرسش از جایگاه مردم در طراحی معماری شده است. مراد از عبارت انگلیسی Architecture for Architects با ترجمه فارسی «معماری برای معماران» این است که معماران در طرح و ساختن بناها یا به‌اصطلاح خودشان خلق آثار معماری فقط عقاید یا ایده‌ها را با معیارهایی که خود قبول دارند یا هم‌فکران و همکارانشان بدان‌ها معتقدند، در نظر می‌گیرند و به خواست‌ها و ارزش‌های مردم بی‌اعتنا هستند و حتی به نیازهای صاحب‌کاران خود، توجهی ندارند. حتی کنگره جهانی معماری مدرن[1] که به همت لوکوربوزیه و تنی چند از معتبرترین معماران جهان تشکیل شد، از سر طعنه «کنگره جهانی برای ستایش متقابل»[2] نامیده شد. زمانی دانشنامه معتبر لاروس معماران را خیاطان جامعه تعریف کرده بود؛ اما بدین تعبیر، معماران درست همانند دوزندگانی هستند که قبا را برازنده تن خویش می‌دوزند! یا اگر این تعبیر مبالغه‌آمیز به نظر می‌رسد، معماران به سلیقه و گرایش خویش بیشتر وقع می‌نهند تا طبع و نیاز مشتری یا کلی‌تر، مردم.

معماری هنری کاربردی برای جامعه است، اما این مسئله در میان جامعه طراحان و دانشجویان این رشته در ایران (اگر نگوییم نادیده) کم‌رنگ شده است. فارغ‌التحصیلان پس از اتمام دروس خود در مدارس و دانشکده‌های معماری با دیدگاه‌هایی هنری، فلسفی، تاریخی یا فرمالیستی به جامعه‌ای قدم می‌گذارند که اولویت اصلی در ساخت‌وساز را اقتصاد قرار داده است. اما نوع برخورد طراحان با جامعه‌ای که در سطح پایین‌تری (به‌نسبت معماران) از سواد هنری و علایق فرهنگی به سر می‌برد، حکایت از انحصار طرح‌ها و ایده‌های خلاقانه معماران جوان در درصد پایینی از ساختمان‌ها و به‌ویژه کاربری‌های خاص دارد. از عوامل مؤثر در عدم معرفی معماری به جامعه، می‌توان به نبود رسانه قدرتمند در اختیار معماران و عدم تلاش برای علاقه‌مندکردن و اطلاع‌رسانی (در مقایسه با دیگر کشورها) اشاره کرد. همچنین ساخت‌وساز هنرمندانه در حیطه کاربری‌هایی همچون سالن سینما، کتابخانه و فرهنگ‌سرا قرارگرفته است و معدود بناهای مسکونی در محدوده نواحی گران‌قیمت شهری هستند که از معماری به دیده هنر بهره می برند. اطلاعاتی هم که از این بناهای طراحی‌شده ارائه می‌شوند، قابل‌درک و مفهوم برای عامه مردم نیستند.

در جامعه گذشته ایرانی، در معماری همه محلات، کوچه و پس‌کوچه‌ها، شهرها و روستاها یک خودآگاهی عمومی وجود داشته و معماری مانند حوزه مذهب فراگیری عمومی داشته است؛ همان‌طور که مردم موظف بودند اطلاعات مناسبی درخصوص مذهب خود داشته باشند، در حوزه معماری نیز مردم اطلاعاتی درباره معماری داشته‌اند. مثلا اینکه جهت به دلیل اهمیت قبله موردتوجه قرار داشته، یا رون‌های شهری برای جهت‌گیری متناسب با اقلیم و تابش خورشید، نمونه‌هایی از دریافت و دانش عملی نسبت به موضوع معماری هستند. با اینکه معماران شاخصی بوده‌اند که این آگاهی را سمت و جهت داده‌اند، اما شواهد نشان می‌دهد که نوعی دریافت اجتماعی درباره معماری وجود داشته است. معماری هم‌پای مذهب در جامعه به‌پیش رفته و اصولا بخشی از معنویت و فرهنگ هویتی مردم بوده است. بخشی از اصول مذهبی باید در معماری لحاظ می‌شده و خواسته و ناخواسته سواد معماری جامعه به این جهت قابل‌بررسی است. سطح درک معماری از سوی مردم به‌طورکلی بالاتر از سطح دریافت فعلی قلمداد می‌شود. مردم قابلیت تشخیص خوبی‌ها و زشتی‌ها را داشته‌اند و نسبت به موطن و شهر خود احساس مسئولیت می‌کردند. این آموزش‌ها علمی نبوده است؛ زیبایی‌شناسی امری اکتسابی است. مردم با مشاهده فضاهای خوبی که در شهرها بوده است، ناخودآگاه با مفاهیم و شکل معماری ایرانی آشنا می‌شدند. شهرها نیز با آن‌همه بناهای شکوهمند در نقش یک دانشکده عمل می‌کرده‌اند. مردم در آن فضاهای شهری و زندگی در آنها بدون اینکه در جریان باشند تحت آموزش معماری قرار می‌گرفتند. خود معماری رسانه بوده است و آموزشگاه آنها شهرها بوده‌اند، به‌نحوی‌که هر کس می‌خواسته برای خود خانه‌ای بسازد، می‌دانسته که خانه خوب و مناسب چه خانه‌ای است. قوانین فراگیری بوده است که مردم ناخواسته آنها را رعایت می‌کردند؛ آنها مباحث اتصالات را می‌دانستند بدون آنکه آموزش خاصی دیده باشند.

با حضور و شکل‌گیری معماری مدرن، به دلیل آموزش‌هایی که به معماران داده شد و همچنین نهادهای نظارتی، کاربر عمومی در روند ساخت‌وساز به طرز فزاینده‌ای کم‌رنگ شد. نحوه رده‌بندی و قرارگیری معمار و کاربر در بحث‌های معماران، حتی اگر هم کمتر بحث و بیان شود، خود شاهدی بر این مدعای قدیمی است که فقط معماران حق اظهارنظر و طراحی دارند. دو مسئله این طبقه‌بندی را حفظ کرده‌اند: اول نادیده‌گیری کاربر، که معمار فرض می‌کند ساختمان نیازی به حضور سکنه برای تبدیل‌شدن به معماری ندارد و دوم کنترل کاربر، یعنی رفتارهای مناسبی که از سوی معمار برای استفاده‌کننده تعیین می‌شود. معماران برای استدلال قابل پیش‌بینی‌بودن افراد، مدل‌هایی از تجربه فضا را ترویج می‌کنند که در آنها، کاربران، قابل مدیریت و منفعل بوده و در تبدیل کاربری، فضا و معنا ناتوان هستند. معمولا اگر ساختمان از کیفیت خوبی برخوردار باشد، به‌عنوان کارِ فردی یک معمار یا گاه با همراهی شریک اصلی شرکت معرفی می‌شود، حتی اگر معماران متعددی در طراحی مشارکت داشته باشند. شرکت‌های معماری-تجاری کمتر تمایل دارند که ساختمان‌هایشان با یک معمار منحصربه‌فرد شناخته شوند. تولید یک ساختمان، فرایندی مشارکتی شامل گروه‌های معماران، مهندسان سازه، پیمانکاران، نقشه‌برداران، مشتریان، سایر افراد و روند مذاکرات با نهادهای مختلف قانونی است. بااین‌حال، ایده برخورداری از قدرت مطلق فردی برای معماران اهمیت دارد؛ زیرا تصوری قدیمی و غالبا اشتباه مبنی بر اینکه هنر محصول خلاقیت فردی است، وجود دارد. طبقه‌بندی معماری به‌عنوان اینکه نه‌تنها یک هنر، بلکه هنری مشابه نقاشی و مجسمه‌سازی است، برای معماران خوشایند است، زیرا خود را از موضعی بالا با هنر و هنرمندان گالری‌ها جور می‌کنند. برای تصدیق موضعِ هنری معمار، تجربه یک ساختمان معادل تأمل در یک اثر هنری در گالریَ قرار می‌گیرد؛ وضعیتی که با حضور گستاخانه کاربران برهم زده می‌شود.

گاهی اوقات معماری به‌عنوان عملی مستقل و خودمرجع توصیف می‌شود. با نگاهی به نمونه‌های موجود در تاریخ هنر و تاریخ معماری، ساختمان غالبا به‌عنوان یک شیء یا سوژه معرفی می‌شود و اشاره دارد که این نوع برداشت، شبیه‌ترین برداشت از وجه هنری ساختمان است. عکس مانند یک واسطه بین نویسنده و خواننده عمل می‌کند و می‌کوشد تا دریافت از تصویر را معادل دریافت از ساختمان نمایش دهد. معمولا هدف از بحث‌های معماری، عکس ساختمان است و نه خود ساختمان؛ زیرا به اولین و نزدیک‌ترین (و البته نه آخرین) آرزوها و توقعاتی که معماران و تاریخ‌نگاران معماری برای یک سوژه در برداشت‌های هنری در نظر دارند، تحقق می‌بخشد. مالکوم کانتریل[3] در ۱۹۷۴ در نوشته‌هایش به فقدان حضور مردم از عکس‌های ۱۹۲۵ اشاره کرد و این واقعیت ذکرنشده را روشن کرد که: «نسلی از معماران و عکاسانِ معماری تمایل داشتند تا محتوای هنر از متنِ زندگی ربوده شود». معماران راه‌هایی برای نادیده‌گرفتن کاربران یا تبدیل آنها به انتزاع دارند، به‌ویژه با عکس و ابزار اصلی طراحی، یعنی ترسیم. در ترسیمات معمارانه کاربران به اُبژه‌هایی انتزاعی بدل شده‌اند، آسمان همیشه صاف و آفتابی است و نقطه طلایی همواره از آنِ ساختمان است تا بدرخشد و مستحکم و استوار بر مردمان حکمرانی کند. باشد تا این رعایا نیز به آن تندیس‌های معمارانه راه یابند و در این معادله پیچیده، نقشی پیدا کنند.

پی‌نوشت:

1.Congres internationaux d' Architecture Moderne (سیام)
2.Congres internationaux pour Admiration Mutuelle
3.Malcolm Quantrill

نگاه ناقد

معماری در جایگاه یک تعامل فرهنگی

بهرام هوشیاریوسفی

اگر نظری به اطراف خود داشته باشیم، به نکته‌ای دست می‌یابیم که شاید به دلیل شدت عادی‌بودن، غالبا فراموش می‌شود: ما در بیشتر موارد در فضایی مصنوع به‌سر می‌بریم؛ در یک کلام، معماری در یک جامعه در تعاملی نزدیک با فرهنگ آن جامعه است. اگر به واژه تعامل (interaction) دقت کنیم، در روح این واژه، مفهومی می‌یابیم حاکی از ارتباطی دوسویه و آنچه معمولا فراموش می‌شود، همین دوسویه‌بودن ارتباط بین معماری و فرهنگ است و درنهایت آنچه بیش از هر چیز مهم به‌نظر می‌رسد، از یک طرف، وظیفه اجتماعی سنگین معمار است در مقام شخصیتی خلاق که باید این روند را شکل دهد و از طرف دیگر، اعضای جامعه به‌عنوان کاربران هستند که باید مانند ساحت‌های دیگر فرهنگی -اجتماعی، در مقام مخاطب معماری، با نظارتی هوشمند جویای حق انسانی و شهروندی خود در محیط مصنوع باشند. در کتاب گای جولیر با عنوان فرهنگ طراحی، سه حوزه در فرهنگ طراحی شناسایی شدند که عبارت است از: طراحی، تولید و مصرف. حوزه طراحی وابسته به فراگرد و تجارب طراح است که به خلق ایده و طراحی کمک می‌کند؛ بنابراین، طراح، مسئول خلق و ایجاد فرهنگ از طریق تولید مادی فرهنگ است. طراحی با فرهنگ، انسان‌شناسی، روان‌شناسی اجتماعی و شناخت اجتماعی در جهت به‌دست‌آوردن نظریات جامع در طراحی همراه است. همچنین تعریف و توصیف عوامل فرهنگی- اجتماعی فرد مهم هستند؛ عواملی که در ایجاد یک مصنوع از سلایق و علایق اولیه در این کار تا تصمیم‌گیری‌های نهایی طراحی در مورد فرم ساخته‌شده، زیباشناسی، مواد و مصالح، ساخت و تجربه کاری دخالت دارند.

آحاد ملت، فضا را به شیوه و با محتوای خاص خود درک می‌کنند؛ اشتراکات میان افراد، کنش اجتماعی را ممکن کرده، این اشتراکات مبنای ادراک یک فرهنگ یا خرده‌فرهنگ از فضاست. منشأ اشتراکات افراد، فرهنگ یا فضای زیست مشترک آنهاست. بر اساس تحقیقات انجام‌شده ازسوی ایتلسون در سال ۱۹۷۳، محیط آن‌چنان احاطه‌کننده، دربرگیرنده و فراگیر است که هیچ‌چیز و هیچ‌کس را نمی‌توان از آن مجزا کرد. فضایی که در آن زندگی می‌کنیم زشت باشد یا زیبا، نمادی از معنویت باشد یا دنیاگرایی، اثر شگرفی بر روح و روان ما خواهد گذاشت و در انتخاب‌های ما و سبک زندگی‌مان، اثرگذار خواهد بود؛ صرف‌نظر از مباحث جنبه‌های تاریخی- اجتماعی هنر که دارای اهمیت ویژه در درک مفهوم سبک‌شناسانه معماری است، آنچه در معماری معاصر به‌وضوح قابل تشخیص است، نبود یک روند صحیح یا به عبارت دیگر روندی ناشی از بی‌روندی است! کیفیت یک اثر معماری بیش از هر چیز از ارزیابی شخصیت خالق آن اثر از قلمروهای تخصصی و اجتماعی مربوطه نشئت گرفته و تحت‌تأثیر وجدان حرفه‌ای وی قرار دارد. در این میان، در راستای رشد درازمدت و جامع فرهنگ معماری ملی، مسئولیت صاحبان اندیشه می‌بایستی از خرده‌گیری‌های متداول فراتر رفته، به نظامی هدفمند برای توسعه معیارهای نظری و عملی سنجش و در یک کلام تولید دانش قابل انتقال و تأثیرگذار در این وادی بدل شود. این امر میسر نمی‌شود، مگر با دانش‌افزایی جامعه در این راستا و نهادینه‌کردن مقوله نقد علمی در معماری و شهرسازی در کنار حس مسئولیت تک‌تک شهروندان نسبت به آنچه می‌بینند و آنچه در آن زندگی می‌کنند.

تاقدیس

جایی دور از حرفه، جایی دور از مردم

نوا توکلی‌مهر
شهرساز

«بعدازظهر است. بازدیدکنندگان به‌تدریج به گالری می‌رسند. فراخوان و دعوت‌نامه‌ها، حاکی از برگزاری یک نمایشگاه از آثار هنرمندان شاخصی مانند عباس کیارستمی، آیدین آغداشلو، مسعود عربشاهی، حسین زنده‌رودی و... است. اولین چیزی که در بدو ورود توجه همگان را جلب می‌کند، میزی است که در وسط سالن جانمایی شده و روی آن خوراکی‌های مختلف و لوازم پذیرایی چیده شده است. میهمان‌ها دعوت به خوردن و آشامیدن می‌شوند، موسیقی در حال پخش‌شدن است و فضایی مابین میهمانی و نمایشگاه، مخاطبان را هرچه‌بیشتر به گپ و گفت‌وگو با یکدیگر تشویق می‌کند؛ گویی فراموش کرده باشند که برای بازدید از یک نمایشگاه در آنجا حاضر شده‌اند؛

- میهمانی تا چه ساعتی ادامه دارد؟
- آیا مقدور هست دوستانم را به این ضیافت دعوت کنم؟
- چرا تعداد کاسه برای ماست و خیار کم است؟ ممکن است اضافه کنید؟

در پس این فضای گپ‌وگفت و خوش‌گذرانی، تابلوهایی به دیوار گالری نصب شده که روی آنها با پارچه‌هایی سفید پوشانده شده است. کسی چندان در تکاپوی کشف این تابلوهای مستتر نیست. اندک کسانی که با این هدف دست‌کم دوساعتی را در انتظار رونمایی از آثار در آنجا سر کرده بودند، یکی‌یکی لب به گله می‌گشایند؛ فردی بعد از اینکه درمی‌یابد رونمایی در کار نیست، با ناراحتی و ناسزاگویان گالری را ترک می‌کند. شخص دیگری که از اردبیل تنها برای بازدید از این آثار خود را به تهران رسانده است، اصرار می‌کند که با کنارزدن پارچه‌ها بتواند آنها را تماشا کند. کم‌کم ایده کنارزدن پرده‌ها به دیگر مخاطبان سرایت می‌کند و به شکلی غیرقابل‌کنترل، مراسم پارچه‌بازی خودجوش شروع می‌شود. شدت هیجان بازی تا آنجاست که اثر کیارستمی از دیوار سقوط می‌کند، اثر غلامحسین نامی آسیب دیده است و فردی دارد بر شیشه اثر زنده‌رودی یادگاری می‌نویسد...».

پرفورمنس مورد روایت، کاری بود از «مهران رحیم‌زاده‌راد»، هنرمند و کیوریتور جوان که در گالری آریای تهران در اردیبهشت سال ۱۳۹۱ برگزار شد. هدف این پروژه، نقد خودخواسته مخاطب هنرهای تجسمی، همچنین «نقد گالری گردان» از روش ایجاد موقعیتی دوگانه بین «نمایشگاه هنر» و «میهمانی هنرمندان» بوده است. یکی دیگر از هنرمندان نویسنده و فعال در هنرهای دیداری و اجرائی و پژوهشگر حکمت و فرهنگ ایران، معتقد است: «ما اساسا خودمان مخاطب خودمان هستیم؛ در یک دایره محدود هنرمندان و در تعداد محدودی نمایشگاه و گالری، به نوبت آثاری را به معرض نمایش می‌گذاریم، اما عمده مراجعه‌کنندگان به این محافل، خودمان هستیم که بیشتر برای دیدار یکدیگر به بازدید این رویدادها می‌رویم و عملا ارتباط معنادار، تأثیرگذار و دوسویه بین هنرمند و متن جامعه رخ نمی‌دهد. این گفت‌وشنودها خبر از نوعی حدیث نفس جاری در جامعه هنری و روشنفکری می‌دهد که نگارنده معتقد است با کمی تأمل، می‌توانیم این پدیده را به جامعه معماران و شهرسازان نیز تعمیم دهیم.

«بهرام شیردل»، معمار مطرح ایرانی، در مصاحبه جنجالی خود با روزنامه «شرق» در بیست‌ونهم خردادماه ۱۳۹۵ عنوان می‌کند: «امروز دغدغه من این است که رابطه معماری با اجتماع چیست؟ معماری چه کاری برای اجتماع می‌کند و چه کاری نمی‌کند؟ در حقیقت معنای معماری و کاربرد آن برای اجتماع چیست؟... معماری و شهرسازی نه‌تنها در قرن بیست‌ویکم، بلکه در طول ادوار تاریخی، همواره با اقتصاد، اجتماع، جغرافیا و تاریخ رابطه داشته است. برخلاف آنچه در ایران به معماری نسبت می‌دهند؛ یعنی یک رشته فنی و مهندسی، معماری در طول این اعصار در جهان تعریف گسترده‌تر و میان‌رشته‌ای‌تری داشته و دارد. معماری نه‌فقط علم مهندسی نیست، بلکه آمده تا برای زندگی مردم یک جایگاه تعریف کند. معماری باید بتواند یا بکوشد شهر را بسازد و به مردمش این جایگاه را بدهد». ما متخصصان، به ستایش «راز جاودانگی کریستوفر الکساندر» می‌پردازیم که سعی دارد به ما یادآوری کند که شهرسازی نیکو نه با قوانین و ضوابط، بلکه با زبان مشترک بین طراحان و مردم، متجلی خواهد شد. ما همواره یوهانی پالاسما را ستوده‌ایم؛ به‌عنوان معماری که تلاش می‌کند به خوانشی ژرف از معماری و محیط آن دست یابد؛ تا از یک‌سو از سطحی‌نگری‌ها و تبختر معماری مدرن دوری جوید و از سوی دیگر، چشم‌اندازی نو بر سویه‌های وجودی انسان و فضا بگشاید، اما این استنادهای زینت‌بخشِ سخنرانی‌ها، محافل و مقالات و یادداشت‌های ما، تا چه اندازه درِ عینیت فضای مصنوع شهرها راهگشا بوده است؟ فضای مصنوعی که در یک مراوده صمیمانه بین طراحان و مردم شکل می‌گیرد و توسعه عقلانی می‌یابد؟

آنچه در عمل رخ می‌دهد، به زعم نگارنده، کوشش‌هایی است که در آکواریوم آتلیه‌های طراحی، به خلق تک‌بناها یا محوطه‌های شاخص التفات بیشتری دارد تا ترغیب زیست‌پذیری و مردم‌وارگی در معماری بافت‌ها، سکونتگاه‌ها و مکان‌های شهری.

به نظر می‌رسد محصول این تکاوری‌های قهرمانانه، به‌مثابه حدیث نفس در مسابقات، نمایشگاه‌ها و گالری‌ها و در معرض نمایش‌های درون‌حرفه‌ای، مورد تحسین یا گاه نقد خودمان از خودمان قرار می‌گیرند؛ اتفاقی شبیه به آنچه که در داستان مطلع این نگاشته، از پرفورمنس مهران راد روایت شد.

اما زبان مشترک با مردم داشتن، از طراحان مبارزانی خواهد ساخت که فراتر از خلق فرم‌ها، در شمایل عنصر وحدت‌بخش مابین همه ذی‌نفعان در شهر، از مردم تا حکمروایان، ایفای نقش می‌کنند، چراکه معماری و شهرسازی زنده و پویا، فقط از طریق جریانی ممکن است که در آن مردم به‌عنوان بهره‌برداران در آفرینش الگوها با متخصصان هم‌کلام باشند.