نگاه‌خانه

موزه شیخ زاید؛

روایت تاریخ و تجربه فرهنگی فراگیر

زهرا حبیبی‌زاد، موزه‌دار: چندروزی از افتتاح موزه ملی شیخ زاید در جزیره سعدیات گذشته بود که واردش شدم. همان جزیره‌ای که سال‌هاست پروژه‌های فرهنگی ابوظبی را لایه‌به‌لایه در خود جمع می‌کند و حالا با افتتاح این موزه در ۳ دسامبر ۲۰۲۵ (۱۲ آذر ۱۴۰۴)، نقشه‌اش یک نقطه مرکزی تازه دارد. این موزه، با تأخیری طولانی پس از سال‌ها طراحی، توقف، بازنگری و بازطراحی افتتاح شد؛ پروژه‌ای که بیش از یک دهه در دست اجرا بود و در هر مرحله نیازمند بازنگری‌های گسترده، هماهنگی متخصصان متعدد و حل چالش‌های فنی فراوان بود؛ از ساخت سازه‌های فولادی منحصربه‌فرد گرفته تا تطبیق روایت‌های تاریخی متعدد در یک مسیر منسجم.

از لحظه‌ای که وارد شدم، اولین چیزی که توجه مرا جلب کرد، نظم تازه‌ساخته‌ای بود که هنوز بوی افتتاح در آن جریان داشت؛ نه خام و نیمه‌تمام، و نه نمایشی. بیشتر شبیه مکانی بود که سال‌ها برای دقیق‌برنامه‌ریزی شده است.

پیش از ورود به گالری‌ها کمی در فضای بیرونی ایستادم؛ همان جایی که پنج باله فلزی بلند، به عنوان امضای معماری نورمن فاستر از سقف بنا بالا رفته‌اند. این باله‌ها فقط عنصر بصری نیستند؛ آنها به عنوان سازه‌هایی کارکردی در سیستم تهویه طبیعی و هدایت جریان‌های هوایی طراحی شده‌اند و هم‌زمان نمادی از بال شاهین‌اند، استعاره‌ای که در ایده معماری نقشی محوری دارد. داخل بنا نیز همین منطق ادامه پیدا می‌کند: سقف‌های بلند، نورگیری کنترل‌شده، مسیرهای باز و بدون ازدحام، گردش حساب‌شده و فضاهایی که هم برای حرکت آزاد بازدیدکننده طراحی شده‌اند و هم برای توقف و مشاهده طولانی.

می‌دانستم ساخت این موزه فرایندی طولانی و پیچیده بوده، از طراحی‌های اولیه و همکاری با تیم‌های بین‌المللی تا مطالعات محتوایی و آماده‌سازی گالری‌ها.

گالری «آغاز ما» (Our Beginning)، نخستین بخش بود؛ گالری‌ای که تاریخ امارات را از دوران پیشاتاریخ و تمدن‌های اولیه ساحلی تا اوایل قرن بیستم دنبال می‌کند. نمونه‌های باستان‌شناسی، ابزارهای سنگی، سفالینه‌ها و یافته‌های جزیره مروج در این بخش نمایش داده می‌شوند و هر ویترین توضیحاتی پژوهشی دارد تا مسیر گردش طوری طراحی شود که بازدیدکننده بتواند توسعه فرهنگی و اجتماعی منطقه را مرحله‌به‌مرحله دنبال کند.

در گالری «طبیعت ما» (Through Our Nature)، تمرکز بر محیط زیست و نقش آن در شکل‌گیری زندگی بوده است؛ این بخش با استفاده از دیوراماهای هنری، نمونه‌های طبیعی و نمایش‌های چندرسانه‌ای، مسیری از ارتفاعات، بیابان‌ها، واحه‌ها تا سواحل را نشان می‌دهد و تأثیر جغرافیا بر زندگی انسان‌ها در امارات را بررسی می‌کند.

گالری «به سوی نیاکان ما» (To Our Ancestors)، با نمایش یافته‌های باستان‌شناسی، بازسازی‌های بصری و نقشه‌های تاریخی حضور طولانی بشر در این سرزمین، تا حدود صدها هزار سال پیش را ملموس می‌کند. در کنار اشیای مادی، توضیحات میدانی و لایه‌های زمانی تلاش دارند عمق تاریخی فضا را منتقل کنند.در گالری «از طریق ارتباطات ما» (Through Our Connections)، روابط منطقه با تمدن‌های دیگر، تأثیر فناوری‌ها، مواد، دانش و دین در شکل‌گیری هویت مشترک مردمان خلیج فارس دیده می‌شود، از دوران عصر آهن تا گسترش اسلام و توسعه زبان عربی.

گالری «کنار سواحل ما» (By Our Coasts) به میراث دریایی اختصاص دارد: مرواریدگیری، ماهی‌گیری، قایق‌های سنتی و اقتصاد ساحلی که جایگاه کلیدی در تاریخ فرهنگی و اقتصادی منطقه داشته‌اند. مدل‌های قایق، نمونه‌های زیستی دریایی و آیتم‌های مرتبط با زندگی ساحلی در این گالری به نمایش درآمده‌اند.

گالری «به ریشه‌های ما» (To Our Roots) هویت محلی و زندگی اجتماعی در مناطق داخلی را روایت می‌کند: صنایع‌دستی، منسوجات، سازهای موسیقی، پوشاک سنتی و مناسک روزمره‌ای که هویت جمعی را شکل داده‌اند.

علاوه بر این شش گالری دائمی، موزه در بخش «نمایشگاه‌های موقت» نیز فعال است که در حال حاضر، نمایشگاه موقت مجموعه‌ای از اشیای منتخب آرشیو ملی و عکس‌های آرشیوی کمتر دیده‌شده از دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ و همچنین آثار باستان‌شناسی تازه‌کشف‌شده را به نمایش گذاشته بود؛ برنامه‌ای که شرکت‌کنندگان و پژوهشگران را به بازخوانی و بازمعنادهی منابع تاریخی دعوت می‌کند و قرار است در ماه‌های آتی با نمایش‌های موضوعی دیگر به‌روز شود.

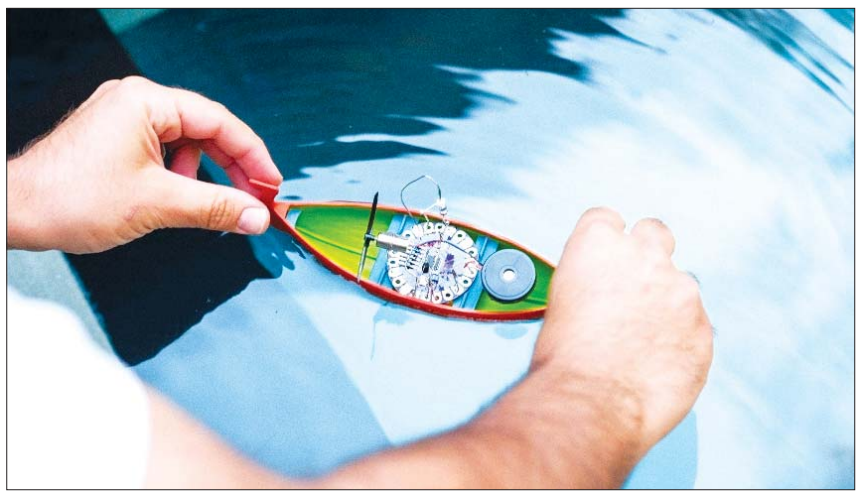
ساختار فنی موزه همان‌قدر جدی است که بخش محتوایی‌اش: مخازن استاندارد با کنترل رطوبت، مسیرهای بدون مانع، دسترسی کامل برای ویلچر، آسانسورها، سالن‌های آموزشی، کتابخانه پژوهشی و فضاهای چندمنظوره، همگی نشان می‌دهند مؤسسه فقط یک محل نمایش نیست، بلکه مرکز تولید دانش و فعالیت‌های فرهنگی است.

اما چیزی که در نخستین بازدید برای من برجسته بود، بُعد دسترس‌پذیری موزه است: موزه شیخ زاید نخستین مؤسسه فرهنگی در خاورمیانه است که به برنامه بین‌المللی «گل آفتابگردان معلولیت‌های پنهان» پیوسته است؛ یعنی افرادی با معلولیت‌های پنهان مانند اتیسم، اضطراب، دردهای مزمن یا اختلالات شناختی می‌توانند با دریافت یک لنیارد یا پین نشان دهند که به کمک یا زمان بیشتری نیاز دارند و کارکنانی که آموزش دیده‌اند، آنها را شناسایی و همراهی می‌کنند.

در کنار این برنامه، امکانات فراگیرِ متعددی در سراسر موزه فعال است: اتاق آرام، ساعت‌های بازدید آرام، مسیرهای قابل دسترسی برای ویلچر، ویدئوهای دارای زیرنویس، منابع بریل به زبان‌های عربی و انگلیسی، ایستگاه‌های لمسی، نقشه‌ها و کیت‌های حسی برای بازدیدکنندگان با حساسیت‌های عصبی و تورهای زبان اشاره که توسط راهنمایان اماراتی آموزش‌دیده برگزار می‌شود. این امکانات نه یک الحاق جانبی، بلکه بخشی از طراحی تجربه بازدید هستند تا هر گروه بتواند بدون فشار و اضطراب وارد گالری‌ها شود و قصه‌ها را دنبال کند.

با وجود تمام این نقاط قوت، در پایان مسیر بازدید و هنگام خروج از آخرین گالری، چند نکته هم در ذهنم شکل گرفت. نخست آنکه روایت تاریخیِ موزه از انسجام و وضوح بالایی برخوردار است اما به‌لحاظ روش‌شناختی بسیار «دولتی» و یکدست است؛ این انسجام مفید است اما در عوض چندصدایی، روایت‌های جایگزین و نگاه‌های انتقادی نسبت به برخی مقاطع تاریخی، از جمله نقش گسترده کارگران مهاجر در فرایند توسعه یا پیچیدگی‌های اجتماعی معاصر کمتر شنیده می‌شود. دوم، تأخیر طولانی پروژه، که بیش از یک دهه به طول انجامید تأثیراتی بر برخی انتخاب‌های فناوری و رویکردهای نمایشی گذاشته است: موزه هنوز در مقیاس تجربه‌های کاملا غوطه‌ور (immersive) به همان میزانی که برخی موزه‌های معاصر هم‌رتبه در سطح جهانی عمل می‌کنند، وارد نشده است. سوم، در برخی گالری‌ها نسبت به اندازه کل پروژه حجم اشیای اصیل کمتر از سطح توقع است و بخش‌هایی با بازسازی، مدل و نمایش‌های توضیحی تکمیل شده‌اند؛ این امر، از نگاه برخی متخصصان، نیاز به تقویت مجموعه اشیای اصلی را برجسته می‌کند. چهارم، کتابخانه و آرشیو پژوهشی هنوز به‌صورت کامل برای پژوهشگران بین‌المللی باز نشده و بخش‌هایی از خدمات پژوهشی در فازهای بعدی گسترش خواهند یافت. پنجم، خدمات جانبی از جمله فروشگاه موزه در مقایسه با استانداردهای فروشگاه‌های موزه ملیِ بزرگ‌تر هنوز محدودتر است.

با همه اینها، معماری دقیق، ساختار روایی منسجم، استانداردهای فنی و به‌ویژه تأکید بر دسترس‌پذیری، موزه شیخ زاید را به یکی از مهم‌ترین فضاهای فرهنگی تازه افتتاح‌شده در منطقه بدل کرده است؛ نهادی که نه صرفا برای نمایش اشیا، که برای تثبیت یک روایت ملی، تولید دانش و تعامل با مخاطبان گوناگون طراحی شده است.



و
صدای فُک‌آرت:
چند روایت شنیداری از طنز، حافظه و آشوب

مهدی بهبودی

ساندآرتیست

فُک‌آرت پروژه‌ای است کیوریتوریال که با تمرکز بر رویکرد آرشیو شکل گرفت و گسترش یافت. دوره اول از این پروژه با پژوهش بر نشریات دوره «مشروطه تا پهلوی اول» به کیوریتوری هدا سرگردان و آیدین باقری در گالری ریشه، گالری دیدار و فضای هنری کارستان در پاییز ۱۴۰۴ برگزار شد. «صدای فُک‌آرت» مجموعه‌ای صوتی از مهدی بهبودی، امیر طاهری و شاهین پیمانی بود که در خانه کارستان ارائه شد. تمام کارهای این مجموعه، با وجود تفاوت‌های فرمی و تکنیکی، یک نقطه مشترک داشتند: تلاش برای بازشنیدن تاریخ و بازسازی طنز اجتماعی ایرانی در قالب رسانه‌های نو. این مجموعه تلاش می‌کرد به‌جای بازنمایی طنز، آن را در رفتار صدا، در آشوب محیط و در مواجهه بدن و ماشین با گذشته نمایان کند.

بخشی از نمایش با عنوان «نمایش روحوضی» تلاشی برای بازآفرینی یکی از دیرپاترین فرم‌های طنز مردمی ایران بود؛ نمایش‌هایی که روی سکویی میان حوض اجرا می‌شدند و با بداهه‌گویی، رفتارهای اغراق‌آمیز و فاصله‌گذاری خنده‌آور با امر روزمره شناخته می‌شدند. در این اثر، صحنه روحوضی به دست پنج قایق کوچک داده شده که هرکدام مجهز به یک مدار الکترونیکی مولد صوت هستند. این قایق‌ها در جریان آب حرکت می‌کنند و بر اساس تغییرات نور، ملودی‌هایی کوتاه در دستگاه حجاز تولید می‌کنند؛ ملودی‌هایی که گاه آرام و گاه با یک گلیساندوی سریع شنیده می‌شوند. این رفتار پیش‌بینی‌ناپذیر و آشوب‌وار، نه یک نقص، بلکه بُعد اصلی اثر است. آب نقش کارگردانی پنهان را ایفا می‌کند و قایق‌ها مانند بازیگران سنتیِ روحوضی رفتار می‌کنند: بی‌نظم، شوخ‌طبع، گاهی تصادفی و گاهی هماهنگ. طنز در اینجا نه در قالب کلام، بلکه در رفتار ماشین‌ها شکل می‌گیرد؛ ماشین‌هایی که قرار است دقیق و منظم باشند، اما شبیه موجودات زنده و بازیگوش روی سطح آب حرکت می‌کنند. این «آشوب کنترل‌نشده» همان جایی است که روح اثر با مفاهیم طنز اجتماعی پیوند می‌خورد: نقدی غیرمستقیم بر نظم‌های ظاهری و بازنمایی ناتمامی که در دل هر سیستم وجود دارد.

بخش دیگر، «مرغ سحر: از هم گشوده»، نمونه‌ای است از مواجهه ما با حافظه تاریخی خود. «مرغ سحر» یکی از شناخته‌شده‌ترین آوازهای جمعی ایران است؛ آوازی که برای نسل‌های مختلف، حامل معنایی فراتر از موسیقی بوده است. در این اثر، به‌جای بازپخش مستقیم ترانه، ملودی اصلی به تکه‌های ناقص و جدا از هم تبدیل شده است. این گسست در ساختار ملودی، نوعی فراموشی را پیش چشم می‌گذارد. همان‌طور که حافظه اجتماعی ما در مواجهه با تاریخ معاصر پر از خلأ و شکاف است، ماشین نیز قادر نیست نسخه کامل ملودی را بازتولید کند و فقط پس از نواختن بخش کوتاهی از ملودی دوباره آن را فراموش می‌کند. الگوریتم به‌جای اینکه «مرغ سحر» را اجرا کند، فقط ردی از آن را به جا می‌گذارد: نشانه‌هایی ناقص از آوازی که زمانی بخشی از هویت جمعی بود. این هم‌زمانی فراموشی انسان و فراموشی ماشین، طنزی تلخ در خود دارد: گذشته ما هرگز کامل بازنمی‌گردد و هر بار که آن را فراخوانی می‌کنیم، تکه‌هایی از آن غایب است.

بخش دیگر با عنوان «گوش به شیشه/گوش به ستون» تجربه شنیدن را از یک عمل منفعل به یک رفتار بدنی تبدیل می‌کند. بر روی شیشه‌های گالری ترنسدوسرهای صوتی نصب شده و کنار هر شیشه نوشته شده: «گوش به شیشه». تنها راه شنیدن این صداها، چسباندن گوش به سطح شیشه است. از پشت شیشه‌ها نخستین صداهای ضبط‌شده دوره قاجار پخش می‌شود؛ صداهایی لرزان، ترک‌خورده و خام، که بخشی از نخستین تجربه‌های صوتی در ایران به‌شمار می‌روند. این لایه، همان پیوند با رسانه‌های اولیه‌ای است که طنز و نقد اجتماعی دوران مشروطه را شکل دادند. اما در سوی دیگر فضا، ستون‌های فلزی صداهایی از درگیری بر سر آب در ایران امروز را پخش می‌کنند. اینجا طنز در تضاد میان دو لحظه تاریخی شکل می‌گیرد: گذشته‌ای که با همه خامی‌اش صمیمی است و اکنونی که با همه وضوحش ناپایدار و بحرانی به‌نظر می‌رسد.

آثار این مجموعه تلاش کرده‌اند با استفاده از صدا، تجربه‌ای طنزآمیز اما تأمل‌برانگیز خلق کنند؛ طنزی که نه برای خنداندن، بلکه برای فاصله‌گرفتن از امر روزمره و نگریستن دوباره به آن ساخته شده است. «نمایش روحوضی» آشوب و بداهه‌نوازی ماشین را برجسته می‌کند، «مرغ سحر: از هم گشوده» فراموشی تاریخی و فروپاشی حافظه را نشان می‌دهد و «گوش به شیشه» تجربه شنیدن را به رفتاری جست‌وجوگرانه تبدیل می‌کند.

تهران متاپولیس است

جستاری برای متاپولیس و تهران با برداشتی از معماری بهرام شیردل

فاروق مظلومی

تهران، پرجمعیت‌ترین شهر و پایتخت کشور ایران، مرکز استان تهران و شهرستان تهران است. براساس سایت ایران استاتیس، جمعیت شهر تهران در سال ۱۴۰۴ به ۹ میلیون و ۱۴۰ هزار و ۱۴۸ نفر رسید که ۱۱ درصد از جمعیت کشور را تشکیل می‌دهد. به عبارت دیگر، از هر صد نفر که در ایران زندگی می‌کنند، ۱۱ نفر ساکن تهران هستند. تغییر پایتخت در ایران بسیار بیشتر از کشورهای دیگر اتفاق افتاده و اکنون هم گاهی صحبت از جابه‌جایی پایتخت است. در گفت‌وگو با بهرام شیردل، ایشان بیان کردند: «در اثر تعویض متعدد پایتخت، در این سرزمین دانشی برای بحث انتقال پایتخت وجود دارد. این دانش انتقال شهرسازی قرن‌ها به سراسر جهان صادر شده است و الان باید روی این دانش تمرکز کنیم، ولی قبل از آن باید متاپولیس را بشناسیم». اما سؤال انتقال یا دگردیسی پایتخت زمانی پاسخی درست پیدا می‌کند که تهران را بشناسیم. از نگاه این معمار برجسته، تهران یک متاپولیس است و باید به عنوان یک متاپولیس با آن مواجه شد و این رویکرد در مورد تصمیمات مربوط به تهران تعیین‌کننده است. پس اول باید تهران را به عنوان یک متاپولیس مطالعه کنیم.

شهر تهران تا فیروزکوه، یعنی شرقی‌ترین شهر استان تهران، یک مسیر پیوسته از شهرهای متصل به هم است. مسیر شهر تهران با جنوبی‌ترین و غربی‌ترین شهرهای استان تهران هم به همین ترتیب یک مسیر از شهرهای متصل به هم است. منظور اتصال جاده‌ای نیست، بلکه اتصال بافت‌های شهری است. این شبکه از شهرهای متصل یک متاپولیس است. متاپولیس با متروپولیس تفاوت‌های بنیادین دارد. این تئوری از طریق پروژه ایجاد شده و طرح و پروژه‌ای شهری در سال ۱۹۸۷ است که توسط بهرام شیردل با همکارانی مثل Andrew Zago و Jeffrey Kipnis و William Taylor طراحی شده است.

ترجمه مشخصی برای متاپولیس وجود ندارد و اغلب متاپولیس را با متروپولیس اشتباه می‌کنند و همانند متروپولیس آن را با واژه‌های فراشهر، کلان‌شهر و مادرشهر معادل‌سازی می‌کنند. می‌توان برای جلوگیری از اختلاط ترجمه متاپولیس با متروپولیس از پسوندهای فارسی مها و اَبَر به معنی ارشد و بزرگ‌تر برای متا و از واژه مهاشهر یا ابَرشهر به‌جای متاپولیس استفاده کرد.

متاپولیس تهران، شهری است که از چند شهر تشکیل می‌شود؛ مثلا تهران علاوه بر اتصال‌های شهر به شهر که ذکر شد، از نظر ارتفاع و تراکم دارای سه بخش جنوب، مرکز و شمال شهر است که هرکدام از این قسمت‌ها مراکز مختلف در خود را دارند. جریان‌های اجتماعی، اقتصادی، معماری و... در این سه قسمت وجود دارند که در هم تنیده شده‌اند. این جریان‌ها نیاز به معماری دارند. قبل از متاپولیس برای رسیدن به شهر مجاور باید از فاصله‌ای که شامل عوارض طبیعی مثل کوه‌ها و روخانه‌ها بود، عبور می‌کردیم، اما در متاپولیس با وجود مراکز سیال، مرز مشخصی بین قسمت‌های مختلف وجود ندارد و ترکیبی از شبکه‌ها و تفاوت‌هاست و همین ارتباط شبکه‌ای منجر به تشکیل یک ساختار تغییر و تکامل تدریجی شهر می‌شود.

متاپولیس تهران با داشتن مراکز سیال و نزدیکی پیرامون به این مراکز، دسترسی به امکانات را در تمام قسمت‌های شهر امکان‌پذیر می‌کند و به‌جای تشدید قدرت در یک مرکز، با تکثیر سلول‌های شهری، مراکز سیال بیشتری تولید می‌شود. فرانسوا آشر، استاد مؤسسه فرانسوی شهرسازی (Institut Français d'Urbanisme) و مشاور علمی در برنامه ملی ساخت‌وساز و معماری (Plan Construction et Architecture) بود. آشر در کتابش Metapolis ou l'avenir des villes (متاپولیس و آینده شهرها) می‌گوید ما وارد مرحله‌ای جدید از تمدن شهری شده‌ایم که او آن را La Métapole (متاپولی) می‌نامد. به باور او، پس از دوران‌های شهر کلاسیک (polis) و کلان‌شهر (métropole)، اکنون به مرحله سوم رسیده‌ایم. متاپولیس، شهری فراتر از شهر، جایی که مرزهای فیزیکی، اقتصادی و فرهنگی میان شهرها از میان رفته‌اند. اصطلاح متاپولیس به این ابعاد جدید و شهرهای معاصر اشاره دارد. متاپولیس یک سیستم فراتر از کلان‌شهرهای سنتی است. این سیستم پویا در مقیاس جهانی، مشابه و در مقیاس محلی متنوع است. اگر در گذشته کلان‌شهرها براساس رشد فیزیکی و گسترش یکنواخت حول یک مرکز شکل می‌گرفتند، متاپولیس حالتی متنوع و چندوجهی دارد. در این بستر تغییر ایجاد می‌شود. این شهر دیگر بر پایه مکان‌های فیزیکی بنا نشده است. فرانسوا آشر به تعامل شهروندان با همدیگر در این شهرها در دادوستدها و رویدادها تأکید می‌کند و مراکز سیال شهری که قدرت را از تمرکز بر چند مکان به یک شبکه منتقل می‌کنند، مهم می‌داند. وقتی آشر از انسجام واحد اجزای شهر در ساختار غیرمتصل حرف می‌زند، ناخواسته به فضای HOMOgeneous FRAGMENT اشاره می‌کند؛ یعنی به اتصال آشکار یا پنهان اجزای شهر در متاپولیس تأکید می‌کند. آشر، شهرهای جدید را مجموعه‌ای از بناها نمی‌داند، بلکه متاپولیس را شبکه‌ای از جریان‌ها (flows) معرفی می‌کند. مفهوم «فضا و جریان» (space of flows) که توسط مانوئل کاستلز (Manuel Castells)، نظریه‌پرداز برجسته جامعه اطلاعاتی، مطرح شده است، در اندیشه‌های آشر بسیار تأثیرگذار بوده و می‌توان گفت این مفهوم را وام گرفته و توسعه داده است. این مفهوم یکی از کلیدی‌ترین ایده‌ها در فهم شهرهای جدید و «متاپولیس» فرانسوا آشر است. درواقع می‌توان گفت مفهوم متاپولیس آشر از نظر فضایی، ترجمه شهری نظریه «فضا و جریان» مانوئل کاستلز است.

کاستلز در سه‌گانه مشهورش، The Information Age: Economy, Society and Culture توضیح می‌دهد ما در حال گذار از جامعه صنعتی به جامعه شبکه‌ای (Network Society) هستیم. در این جامعه، شبکه‌های اطلاعاتی و ارتباطی مثل اینترنت، رسانه‌ها، سرمایه جهانی و حمل‌ونقل سریع در سازماندهی شهر و فعالیت‌هایش نقش اصلی را دارند. ایده شبکه‌شهر از کاستلز است.

در گفتار بالا از آشر خواندیم که او بناهای فیزیکی مثلا میدان را در شهر حذف می‌کند و بعد از کثرت‌گرایی و توافق صحبت می‌کند و به قول بهرام شیردل، آشر تاریخ و معماری Public Place را نمی‌شناسد و نمی‌فهمد. عدم توجه فرانسوا آشر در متن بالا به میدان در شهر در مقابل توجه ویژه بهرام شیردل به میدان نقش جهان در پایان‌نامه خود با عنوان کشور تماشاچی‌ها بسیار حائز اهمیت است. شیردل می‌داند که میدان در روزمرگی متعالی شهر و شهروندان چقدر اهمیت دارد، اما آشر نمی‌داند و دلیلش واضح است؛ چون شیردل در ایران به دنیا آمده است و آشر در فرانسه.

متاپولیس تهران با جداشدن از تاریخ معماری و شهرسازی غرب می‌تواند به راه خودش ادامه دهد. از نتایج ترجیح معماری آکادمیک غربی به معماری سنتی، طرح جامع ۱۳۴۶ تهران بوده است که توسط ویکتور گروئن و عبدالعزیز فرمانفرمائیان طراحی شد. ویکتور دیوید گروئن (۱۹۸۰-۱۹۰۳)، معمار و شهرساز آمریکایی بود که به مخترع مراکز خرید در دنیا معروف است که اینجا مجال ذکر آثار زیان‌بار این طرح نیست.

Metapolis: Project for Los Angeles / Metapolis Mas-terplan for Los Angeles Civic Center».

نگارخانه

هنر، هویت و حافظه در عصر دیجیتال
چه کسی تصمیم می‌گیرد چه چیزی بماند؟

شرمین دالوند

در عصر دیجیتال، هنر دیگر منتظر دعوت نمی‌ماند. برای دیده‌شدن، نه به دیوار گالری نیاز دارد و نه به تأیید نهادهای رسمی. هنر امروز در صفحه تلفن همراه، در شبکه‌های اجتماعی، در آرشیوهای آنلاین و حتی در الگوریتم‌هایی زندگی می‌کند که تصمیم می‌گیرند چه چیزی دیده شود و چه چیزی ناپدید بماند. همین جابه‌جایی آرام اما عمیق، شیوه شکل‌گیری هویت و حافظه جمعی را دگرگون کرده است.

تا پیش از این، حافظه جمعی عمدتا در اختیار روایت‌های رسمی بود؛ روایت‌هایی که از مسیر موزه‌ها، کتاب‌های درسی و یادمان‌ها تثبیت می‌شدند. اما در فضای دیجیتال، حافظه از انحصار خارج شده است. هر تصویر، هر ویدئو و هر اثر هنری دیجیتال می‌تواند بخشی از روایت جمعی باشد یا آن را به چالش بکشد. حافظه دیگر ایستا نیست؛ سیال، پراکنده و مشارکتی است.

در این میان، هنر نقشی فراتر از بیان فردی پیدا کرده است.

هنر به یکی از ابزارهای اصلی هویت‌سازی بدل شده است؛ ابزاری که از طریق آن، افراد و جوامع می‌گویند چه کسی هستند، به چه چیزی تعلق دارند و چه چیزی را نمی‌خواهند فراموش کنند. این تحول در مناطقی مانند خاورمیانه اهمیت دوچندان دارد؛ جایی که تاریخ، بارها دچار سانسور، حذف یا بازنویسی شده است.

در چنین زمینه‌ای، هنر دیجیتال به ابزاری حیاتی برای ثبت تجربه‌های جمعی تبدیل شده است. بسیاری از روایت‌هایی که جایی در رسانه‌های رسمی ندارند، از طریق تصاویر، ویدئوها و پروژه‌های هنری دیجیتال امکان بقا پیدا می‌کنند. این آثار، حافظه‌هایی را ثبت می‌کنند که در غیر این صورت در معرض فراموشی یا تحریف قرار می‌گرفتند.

نسل جوان نیز نقش مهمی در این فرایند دارد. این نسل تاریخ را نه‌فقط می‌خواند یا می‌شنود، بلکه آن را تجربه می‌کند. فناوری‌هایی مانند ویدئوآرت، هنر تعاملی و واقعیت مجازی، گذشته را از قالب‌های ثابت بیرون آورده و به تجربه‌ای زنده و قابل گفت‌وگو تبدیل کرده‌اند. در نتیجه، حافظه جمعی دیگر صرفا انتقال روایت‌های قدیمی نیست، بلکه بازتفسیر مداوم آنهاست.

با این حال، این گسترش بی‌هزینه نیست.

فضای دیجیتال همان‌قدر که امکان دیده‌شدن را فراهم می‌کند، زمینه تحریف را نیز ایجاد می‌کند. الگوریتم‌ها معنا را فشرده، زمینه‌ها را حذف و روایت‌ها را به محتوایی مصرفی تبدیل می‌کنند. اثری که قرار است حافظه بسازد، ممکن است در چرخه سریع بازنشر، از ریشه و زمینه فرهنگی خود جدا شود.

مسئله مالکیت حافظه نیز در این میان برجسته است.

در فضایی که آثار هنری به‌راحتی کپی و بازتوزیع می‌شوند، این پرسش مطرح می‌شود که چه کسی صاحب روایت است و چه کسی تصمیم می‌گیرد کدام تصویر یا روایت باقی بماند؟ در خاورمیانه، این پرسش صرفا نظری نیست؛ مستقیما با سیاست، قدرت و هویت جمعی گره خورده است.

با وجود این چالش‌ها، نمی‌توان نقش تعیین‌کننده هنر دیجیتال را نادیده گرفت. اگر آگاهانه تولید و مصرف شود، این هنر می‌تواند حافظه‌ای متکثر، پویا و انسانی بسازد؛ حافظه‌ای که فقط بازتاب روایت‌های مسلط نیست، بلکه حاصل گفت‌وگوی اجتماعی گسترده‌تری است.

پرسش اصلی امروز دیگر این نیست که آیا هنر دیجیتال بر هویت و حافظه تأثیر دارد یا نه، پرسش این است که چه کسی روایت را هدایت می‌کند و جامعه تا چه اندازه مسئول آن چیزی است که به یاد می‌سپارد.