نقد «درباره تصویرت از من تجدیدنظر کن»

شما هم جزئی از اثر هستید

سیدمحمد تقی‌زاهدی

عکس: ایران تئاتر

«درباره تصویرت از من تجدیدنظر کن»؛ «سبکی جدید در تئاتر» به وجود آورده و تعریفی جدید از تجربه مشترک عوامل تئاتر و مخاطبان را به رُخ می‌کشد. اثری غنی از نظرگاه فلسفی و به طور کلی مَملو از خلاقیت و تجربه‌گرایی هنری است کـه هرگز نمی‌توان در مقـام یک نقد یا متنی کوتاه، همه ابعـاد این اثر متکثر و گسترده‌شده را توصیف کرد.

در اینجا کوشـیده‌ام با بیان استدلال‌های مختلف و نقادی یا تعریف، برمبنای نقـادی ایمیتاسیونالیسـم (Imitationalism) - فرمالیسـم - صورت‌گرایـی (Formalism) و متضاد آن (فرار از فرم‌گرایی) - اموشنالیسـم - احساس‌گرایی (Emotionalism) - نقد محاکات- نقد تاریخی و روان‌شناسانه، اثبات کنم این اثر گسترده‌ای متکثر و جهان‌شمول است و این گستردگی علتی است بر اثبات اینکه اثر سبکی نوین در خود دارد و باید بسیار بررسی و نقد شود و از طرف دیگر، تلاشی ابتدایی کرده‌ام با بررسـی این اثر از نظرگاه‌های گوناگون، توصیفی برای اثبات این نکته ارائه دهم که «درباره تصویرت از من تجدیدنظر کن» یک سبک جدید در تئاتر اسـت و دارای ابعادی ساده‌شـده از یک‌سو و غنایی از سوی دیگر است. این نوع نقد، نقدی ترکیبی و ثقیل اسـت و متن حاضر فقط مقدمه‌ای است تا این جریان نوین در تئاتر را مَدخلی باشد.

بـا کمترین مقدمه و توضیح ابتدایی نقد خودم را بر فصول مختلفی اسـتوار کرده‌ام که به صورت موجز در ذیل ارائه شده است:

مَدخلی در مفهوم تئاتری یا غیرتئاتری:

آرونـد دشـت‌آرای در ابتدای اجـرا به بیـان آدیشـن (Audition)بودن اثر می‌پردازد که در ادامه و پایان کار متوجه می‌شویم اثر تئاتر بوده است نه آدیشن و همه رویدادها بازی بوده‌اند. درواقع بهترین تعریف از اثر: «تئاتری نوین اسـت که مخاطب قسمتی از اثر بوده و آزمون، بازآفرینی لحظه‌ای یا تجربه‌گرایی کارگردان (Audition) در خود اثر و به وسیله بازیگران و تماشاچیان اتفاق می‌افتد».

پـس اثری که مخاطب با آن مواجه می‌شـود (که خـود این مواجهه هم با تعریفی نوین ارائه شده و در ادامه توضیح می‌دهم)، تئاتری است که در هر اجرا به‌وسـیله مخاطبان و بازیگران تجربه‌ای برای همه حاضران در لحظه وقوع اثر را به وجود می‌آورد که با کارگردانی آن تجربه و آدیشـنی خلاق و رشـدکننده به وجود خواهد آمد و مخاطب برای اولین‌بار قسمتی از اثر اجرائی یا تئاتر می‌شود. این تجربه‌گرایی درباره مخاطب به‌حدی دقیق پیش می‌رود که توصیف آن در این مجال غیرممکن است و در اینجا به بیانی اندک بسنده می‌کنم.

مخاطب هنگام مواجهه ابتدا از روند سـاکن اثر دچار تعجب شـده، سپس با بیان صادقانه‌ای، نسـبت به اثر احسـاس راحتی و صداقت می‌کند، سپس با حضور بازیگران متوجه آدیشن‌بودن اثر می‌شود و سپس خود را در پروسه آزمون و پرسش از بازیگران می‌بیند، در انتها با یک تخریب مواجه و سپس با حیرت تمام متوجه می‌شـود خودش قسمتی از یک بازی بوده و با دروغ اعتماد کرده و شاید بفهمد فقط به وسـیله همین دروغ امکان حضـور خالصانه در یک اثر را دارد یا به عبارت بهتر؛ در اثری حاضر شـده که با استفاده از ظرفیت دروغ‌بودگی فردی در بشر عصر جدید و کارگردانی دقیق سناریو، پی به دروغ‌اندیشی یا ساده‌انگاری خود برده و تجربه‌ای آموزنده از استفهام غلط همیشگی و کوته‌بینی نظری خود را خواهد داشت و جست‌وجوی حقیقت را دارای تعریفی متفاوت می‌یابد.

درباره مفهـوم دیالکتیک اثر، خـروج از فرم و اثری بدون مخاطب و سراسـر تجربه‌اجرا:

دیالکتیک مخاطب، اثر و بازیگران و سنتز دگردیسی:

مخاطب در ابتدا به‌عنوان مخاطب یک اثر وارد شده و با مجموعه‌ای انسانی با ویژگی چندملیتی یا چندفرهنگی مواجه می‌شود.

بازیگرانی که به‌ظاهر واقعی هسـتند و خودشـان و زندگی واقعی خودشان را بـا مختصاتی خاص، که ازدواج بینافرهنگی اسـت، بازی می‌کنند و مخاطب در ایـن فرایند اجازه می‌یابد در یک آدیشـن (Audition) حضور یافته و خودش قسمتی از اثر شود.

غافل از اینکه اثر برنامه‌ای دیگر دارد و از ترکیب دو گزاره اول سنتزی حاصل می‌شود که بازیگران از سؤال مخاطبان به پاسخ‌هایی دست می‌زنند که دفعی و آنی است و سـناریو اثر با حضور مخاطبان دارای دگردیسی (Metamorphism) و تکامل در زمان وقوع اثر اسـت (مانند دگردیسی در تخم) و از طرفی مخاطب با برون‌ریزی خود چه در قالب ظهور سـؤالات و چه در درون‌ریزی مخاطب، چه بخواهد و چه نخواهد عضوی از اثر شده و پس از کشف دروغ‌بودگی اثر، تازه بعد از پایان اثر دچار دگردیسـی و تحلیل تجربه‌ای متفاوت می‌شـود و بر بسیاری از تصورات و نگرش‌های خود قضاوتی متفاوت ارائه می‌دهد.

خروج از فرم:

این اثر بدون فرم اسـت، شـاید به‌عنوان یک ضعف برای اثری تئاتری در نظر گرفته شـود، اما بدون فُرم‌بودن اثر، خودش حُسـن و ضابطه رقابتی برای اثر به وجود می‌آورد. بدین معنی که با فرار از فرم مخاطب بدون هیچ ترسـی وارد اثر می‌شود و مانند آثار معروف تئاتری نبوده و با ساختارشکنی بسیار شجاعانه فرم را از ظاهـر اثر گرفته و به بطن متکثر مخاطبان به شـکل تصویر یا تصور ذهنی هدیه کرده است.

اثری بدون مخاطب:

شاید بهترین ویژگی این اثر همین عنوان بدون مخاطب‌بودن باشد، بدین معنی که اثر گویی مخاطب ندارد، همه جزئی از یک تجربه هسـتند و با حضور معدوم و مشـارکت بی‌اراده در تولید یک اثر حضور دارند و تجربه‌گرایی خاصی را برای دریافت‌های بسـیاری دیگر که نتیجه تجدیدنظرطلبی است، به دست می‌آورند. همـه مخاطبان بدون آنکه بخواهند باید قسـمتی از این اثر باشـند و تجربه‌ای دوسویه را حتما داشـته باشند، این تغییر نگرش در مواجهه با اثر بسیار خلاق و حرفه‌ای برنامه‌ریزی شده است.

«شما در هنگام مواجهه با این اثر قسمتی از اثر خواهید بود». که به نظرم، این شعاری مناسب برای این تئاتر باشد.

زیبایی‌شناسی و هنر بر مبنای نظر کانت، که مصداق بارز این اثر است:

از نظر کانت، هنر؛ زیبایی‌شـناختی اسـت. کانت دو نوع هنر را از هم متمایز می‌کند: یکی هنر «مطبوع یا دلپذیر (سـرگرم‌کننده)» و دیگری هنر «زیبا». آنچه برای کانت اهمیت دارد، هنر زیباسـت؛ چیزی که همه ما از آن به‌عنوان هنر نام می‌بریم.

هنـر زیبا را کانت با طبیعت مقایسـه می‌کند. هنر زیبا یک محصول به وجود مـی‌آورد و در این محصول هیچ اجباری در پیـروی از قاعده وجود ندارد و انگار طبیعت اسـت. بنابراین هنر زیبا به نظر کانـت، اگرچه طبق قواعدی، آثاری را به وجود می‌آورد، ولی باید طوری به نظر برسد که بدون قاعده و به طور خودجوش به وجود آمده و نتیجه کوشش‌های هنرمند نباشد. بنابراین آزادبودن، خودجوش و طبیعی‌بودن برای کانت، معیار تشخیص هنر زیبا است و هنر زیبا یک محصول است ولی باید به طور طبیعی به نظر برسد، گویا بدون هیچ قاعده‌ای خلق شده است.

«درباره تصویـرت از من تجدیدنظر کن» مصداق بارزی بر این باور از تولید اثر هنری است؛ آن‌قدر طبیعی به نظر می‌رسد که مخاطب خود را به صورت کامل داخـل آن و جزئـی از آن حس می‌کند آن‌قدر طبیعی اسـت که فرصت تعقل درباره تصوراتش را هم نمی‌دهد و در طبیعت اثر با زیبایی‌هایش خود را مفروض می‌کند و برای اولین‌بار اجازه می‌یابد قسمتی از اثر شده و به‌راحتی با کنکاش‌های درونـی خودش به مواجهه، اعتـراض، دخالت، قضـاوت و... پرداخته و پس از اکتشاف حقیقتی از طبیعت بر او آشکار شود که پس از اتمام اثر با او همراه بوده و آن حقیقت را زندگی کند.

سؤال بعدی کانت این است؛ چه کسی می‌تواند چنین اثری را به وجود بیاورد که اگرچه تصنعی سـاخته شـده، ولی ظاهرا، طوری است که طبیعت خودش آن را سـاخته اسـت. برای به‌وجـودآوردن چنین اثری به نظر کانـت، توانایی و اسـتعداد لازم است که اسم این اسـتعداد را او، نبوغ می‌گذارد. بنابراین نبوغ به نظر او، توانایی خلق اثر هنری زیبا اسـت. نبوغ یک نیرو و استعداد طبیعی است که از طریق آن، انگار که خود طبیعت در هنرمند فعال اسـت. به‌همین‌دلیل اثر هنرمندانه‌ای که خلق می‌شود طوری به نظر می‌رسد که انگار اینجا هیچ قانونی و ساخته‌شدگی آن وجود ندارد، بلکه به طور طبیعی و خودجوش به وجود آمده اسـت و آروند دشـت‌آرای به نظر من، همان نابغه‌ای اسـت که کانت می‌گوید، بالاترین شـاخصه طبیعت در حیات و تغییر است، اثر آروند دشت‌آرای همواره با خلاقیت در حال تغییر است، اثر با هربار اجرا زنده است، رشد و تولید مثل می‌کند و در اندیشه مخاطبان و به تعداد نفوس با برداشت‌های گوناگون قضاوت می‌شود و راز این تولید اثر طبیعی در نبوغی است که مخاطب را داخل اثر آورده و گویی این اثر بدون مخاطب است و عده‌ای دارند باهم و برای هم تجربه‌ای دوسویه را انجام می‌دهند که تکرارنشدنی است.

«کانت برای تشـخیص اثر هنری زیبا، چند معیار قائل می‌شـود. به این دلیل که اثر هنری در اثر اسـتعداد طبیعی در هنرمند خلق می‌شود و قاعده‌ای وجود ندارد که طبق آن هرکس بتواند با پیروی از آن قاعده، اثر هنری را به وجود بیاورد. بنابرایـن اثر هنری زیبا از یک خصلت منحصربه‌فرد برخوردار اسـت که کانت از آن به اصالت اثر هنری یاد می‌کند. کانت یک سلسـله معیارهای کلاسیک به ما می‌دهد که اصلا هنر چیسـت؟ کانت در اینجا یکی از پاسـخ‌های مهم در تاریخ تئوری‌های زیبایی‌شناسی را مطرح می‌کند. اثر هنری زیبا، اثری است که از اصالت برخوردار باشد و اصالت به این معناست که نتیجه فعالیت خودجوش در هنرمند بوده نه از پیروی یک نقش از واقعه. نوع ساختارشکنانه اثر «درباره تصویرت از من تجدیدنظر کن» درواقع خلاقیت و نوع درونی و انحصاری طرح آروند دشت‌آرای اسـت که در تطوری چندساله سـاخته و پرداخته شده و نمونه مشابهی ندارد و دارای اصالتی انحصاری است.

شاید بهترین ویژگی این اثر همین عنوان بدون مخاطب‌بودن باشد، بدین معنی که اثر گویی مخاطب ندارد، همه جزئی از یک تجربه هستند و با حضور معدوم و مشارکت بی‌اراده در تولید یک اثر حضور دارند و تجربه‌گرایی خاصی را برای دریافت‌های بسیاری دیگر که نتیجه تجدیدنظرطلبی است، به دست می‌آورند

«دوم اینکه اثر هنری یک الگوسـت و نمونه‌وار است و خودش نتیجه تقلید نیسـت، (مانند اثر حاضر نمونـه آن را ندیده‌ایم) ولی کاری کـه هر اثر هنری از طریق نبوغ به وجود می‌آورد، تبدیل به یک الگو برای دیگران می‌شود، معیارهای قضاوت اثر هنری را به دست می‌دهد بدون اینکه خودش از قانون خاصی به طور آگاهانه پیروی کرده باشـد. بنابراین خصلت دوم اثر هنری این است که نمونه‌وار اسـت و الگو صادر می‌کند و هنرمندان دیگر را می‌تواند تحریک، تشویق و فعال کند که آثار دیگـری را به وجود بیاورند نه از طریق تقلید. بنابراین در اینجا کانت تابع تئوری تقلید از هنر نیسـت و این یک چرخش اسـت که در عصر جدید در تئوری هنر به وجود می‌آید برخلاف تئوری‌های یونانی و قرون وسـطا. هنر دیگر تقلید واقعیت نیست، بلکه چیز دیگری است.

خصلت سـوم این اسـت که به نظر کانت، نبوغ فقط در هنـر وجود دارد نه در علم چون نبوغ طبیعی است و اکتسـابی نیست یا وجود دارد یا وجود ندارد، ولـی در علم ما می‌توانیم از طریق کوشـش، تجربه و تحقیق، کارهای ممکن را انجام دهیم. کانت می‌گوید هنرمند از یک خصیصه دیگر نیز برخوردار اسـت که فوق‌العاده مهم اسـت. از نظر او هنرمند کسی اسـت که توانایی به‌وجودآوردن یک غنای معنایی را در اثر خود دارد که کانت اسـمش را ایده‌های زیباشـناختی می‌گذارد و هنرمند کسی است که در اثر هنری می‌تواند ایده‌های زیبایی‌شناختی به وجود بیاورد و منظورش از ایده‌های زیبایی‌شـناختی این اسـت که ایده‌های زیبایی‌شـناختی، ما را به افکار مختلف تحریک می‌کند بدون اینکه در یکی از این افکار، تفوق کامل پیدا کنیم. مسئله مهمی است که یک اثر هنری از چنان غنای معنایی و تفسیری برخوردار است که به ما امکان تعابیر مختلف را می‌دهد بدون اینکه در معنای خودش از طریق یکی از این تفاسیر خاص از میان برداشته شود. بنابراین اقیانوسـی از امکانات تعابیر مختلف اسـت، به هر تعبیری، از اثر هنری درنهایت یـک تعبیر محدود و موقت باقی می‌ماند. حقیقت نقد این‌جانب بر اثر حاضر همین عبارت کانت است که اثبات می‌کند درباره تصویرت از من تجدیدنظر کن یک اثر هنری زیباسـت، یعنی امکان تفسیر و تأویل‌های متفاوتی را می‌دهد و اصلا نباید این اثر را یک‌سویه و بدون فلسفه، نقادی کرد.

«اثـر هنری، همه کوشـش‌های ما را برای اینکه معنای اثـر هنری را به طور نهایی و مبنایی درک کنیم و بر آن مسـلط شـویم، با شکسـت مواجه می‌کند و ما را وادار می‌کند مرتب تفاسـیر خود را از اینها نو کنیم و گونه‌ای دیگر تفسـیر کنیم. به‌همین‌دلیل اسـت که اثر هنری در برابر تسلط هرمنوتیکی - تفسیری ما از اثـر هنری مقاومت می‌کند و مـا را مرتب به این امر رجعـت می‌دهد که اثر هنری همیشـه می‌تواند به گونه‌ای دیگر مطرح شـود و به مـا یادآوری می‌کند تعاریف و تعبیر ما از جهان همیشـه محدود و افق‌مند است. شرط گفت‌وگو آن اسـت که نسـبت به محدودیت دیدگاه خود آگاه باشیم و فقط در این چارچوب اسـت که می‌توان دیدگاه دیگری را جدی گرفـت و به‌عنوان یک امکان طبیعی، جهان را به طور متقابل به رسـمیت شـناخت. هنر عرصه‌ای است که در آن با محدودیت دیدگاه‌های خود آشـنا می‌شـویم و درمی‌یابیم اثر هنری و جهان به شـکل‌های مختلف می‌تواند تعبیر شـود و امکان یادگیری و مفید واقع‌بودن را به دسـت آوریم؛ به طوری که بتوانیم با همدیگر تعابیـر جامع‌تری ارائه دهیم و در نتیجه آگاهی، نسـبت به محدودیت‌ها و افق‌مندی دیدگاه‌های خودمان، به انسان‌دوسـتی و احترام به نظرگاه‌های دیگر برسیم». «با مواجهه اثر هنری زیبا با محدودیت دیدگاه‌های خود آشـنا می‌شویم» این نکته از منظر کانت بسیار مهم اسـت و شاخصی برای تشـخیص اثر هنری زیباست، مهم‌ترین اتفاق فلسفی در تئاتر؛ «دربـاره تصویرت از من تجدیدنظر کن» همین فهـم محدودیت دیدگاه و تصورات غلط اسـت که باید در جایگاهی واقعی و با تغییر نگرشی جدی تحلیل و فهم شود.

«در یک کلام، می‌توان این اثر را مصداق نظریه کانت بر هنر و زیبایی‌شناسـی تفسیر کرد».

دروغ‌بودگی عالم جدید:

هایدگـر در توصیف حقیقـت و هسـتی (در کتاب هسـتی و زمان/ترجمه محمدرضا ریخته‌گران) توصیفی زیبا از هستی ارائه می‌دهد که به نظرم، محتوای اثر حاضر اسـت: «هستی دارای اجزایی اسـت، لاکن با پرورش اجزای هستی در کالبد زمان، حقیقت هستی پوشانده شده و مانند جنگلی که از بالا نمی‌توان زمین یا بستر جنگل را دید، حقیقتش مَستور است و برای کشف حقیقت؛ الزاما باید ابتدا اجزای آن را کنار بزنیم تا به تعریف یا فهم حقیقت برسیم». اجزای هستی درواقع مستور حقیقت هستند و تعریفی متفاوت از دروغ‌بودن را در ذهن ایجاد می‌کنند و شاید بهترین سنخیت از لحاظ فلسفی با تئاتر «درباره تصویرت از من تجدیدنظر کن» همین دیدگاه هایدگر باشـد و باید آروند دشت‌آرای و اثرش را در این جایگاه بررسی کرد، زیرا ذات اثر از بالاترین مفاهیم فلسفی منشأ گرفته است.

«دروغ در لغت، به‌معنای سـخن نادرسـت است» (اکبر هاشمی‌رفسنجانی، برگزیده فرهنـگ قرآن، ۱۳۸۷، ص۳۶۹.) که البته ایـن تعریف، تعریف ناقص و بسـیار کلی است و می‌توان به‌صراحت گفت از آن، به تعریفی جامع نمی‌رسیم. بسیار جالب‌توجه اسـت که دروغ، در بیان «قرآن» بسیار مهم و پیچیده و دارای استفهامی چندلایه است. در قرآن، برای دروغ و دروغ‌گو عبارات سختی بیان شده است؛ مثلا «تنها کسانی دروغ‌پردازی می‌کنند که به آیات خدا ایمان ندارند و آنان خود دروغ‌گویانند» (قرآن، نحل، ۱۰۵).

در تبییـن معنایی جامع از دروغ و با اسـتنتاج از تعاریف« قـرآن»، می‌توان این‌گونه بیان کرد که دروغ، ادعای باطلی اسـت، از وجه بیانی و نیتی که گوینده عَمـدا آن را به‌عنوان حقیقت، بیان یا ادعا (به‌صورت عملی و بدون اسـتفاده از کلام) می‌کند. دروغ‌گویی، معمولا به‌منظور فریب یا جلوگیری از وضعیتی است که برای دروغ‌گو، نامطلوب است.

حال، منظور از دروغ‌بودگی در تعریف ارائه‌شده، کاملا مستتر است:

«دروغ‌بـودن یعنی، احسـاس و ادراکی از وضعیت انسـان که برای خودش مطلـوب جلـوه می‌نماید و از اسـاس، در بنیانی غیرواقعـی و مجازی، به‌جای حقیقت جازده شـده اسـت، در این حالت، دو گرایش قابل‌تصور اسـت: یا فرد، خودآگاه در این سـاحت قرار می‌گیرد که فرض ماندن به‌صورت خودآگاه، تقریبا غیرممکن اسـت و حالت دیگر، آن است که انسان، به‌صورت ناخودآگاه و تحت شیوه‌های بسیار پیچیده‌ای، در موقعیتی قرار گیرد که اساسا منبعی که تغذیه‌کننده بُعد فطری و حقیقت‌جوی انسـان است، طی برنامه‌ای و در راستای انتفاع برای منتفعی خاص، به دروغ تبدیل شده و آن دروغ، ماهیتی حقیقی یافته است.

در ایـن فرایند و به‌جهت پیچیدگی فراوان، انسـان مواجه اسـت با مجموع متکثری از القائات و ورودی‌های مختلف که عموما به‌صورت ناخودآگاه بر وجود انسـان تأثیر می‌گذارد و درصورتی‌که کنترل این القائات، به‌دست افرادی و برای منظورهای خاصی باشـد، می‌توان کار را تا حدی پیش برد که حقیقی‌ترین موارد دروغ و دروغ‌ترین موارد حقیقی جلوه‌گر می‌شـود و می‌توان این‌گونه مدعی شد که این فرایند، بزرگ‌ترین پوشـش است که در تاریخ بشر به‌صورت عملیاتی و در راسـتای انتفاعی هدفمند به اجرا درآمده اسـت». (برگرفته از کتاب دیویزیون/ انتشارات سوره مهر/سیدمحمد تقی‌زاهدی/ فصل نهم)

تئاتر «درباره تصویرت از من تجدیدنظر کن» برای اولین‌بار به اثبات دروغ‌بودگی مخاطب می‌پردازد و با دروغ‌پردازی در زمان اجرای تئاتر مخاطب را به اثبات این وجه درونی و روان‌شناسـانه پیش می‌برد که تصورات سـطحی و بدون کمترین نسـبت فلسـفی با عالم حقیقی، در مخاطـب یا مردمان عصـر جدید تا حدی اسـت که اگر در یک تجربه با نسـبت کوچکی از این «دروغ‌بودگی» و در مثالی آزمایشگاهی و کنترل‌شـده مواجه شـوند و پرده از دروغ‌بودن‌ها برداشته شود، چقدر سخت است و تا چه حد امکان تفکر می‌دهد.

به نظر من، افراد با دو نوع نگرش، پس از تجربه این اثر، از سـالن «چارسـو» بیرون خواهند رفت:

افرادی که صرفا متعجب از یک ریتم چندسـویه شـده‌اند و هدف تولید اثر و مواجهه با آن را صرفا اثری دلپذیر یافته‌اند (که به نظرم، این تعداد کم است).

افـرادی که از این فهم «دروغ‌بودگی» ناراحت شـده و خود را در مقام فهم سخت‌ترین موضع ادراکی بشر یافته‌اند.

به نظر من، بالاترین سـطح ادراکی در تئاتر «درباره تصویرت از من تجدیدنظر کن» همین فهم دروغ‌بودگی است.

دریچه

چهارمین «حراج ملی» فراخوان داد

شـرق: خانه «حراج ملی» فراخوان چهارمیـن دوره ایـن حـراج را برای تمامی آثـار هنری منتشـر کرد. زهرا محمودونـد، مدیر «حـراج ملی»، با اعلام خبر انتشـار فراخوان چهارمین دوره ایـن حـراج، اعـلام کـرد: این دوره از «حـراج ملی» بـا محوریت آثار هنری در تمامی رشـته‌ها برگزار خواهد شـد و علاقه‌منـدان فرصت دارند تا هفتم آبان تصویر مناسـبی از آثار هنری خود به همراه مشـخصات آثار شـامل تکنیک، ابعاد اثر، قیمت، عنـوان اثـر، تاریخ تولید و نـام و نام خانوادگـی خالق اثر را بـه دبیرخانه این حراج بفرستند.تاکنون سه دوره از حراج ملی با آثاری درزمینه نقاشـی، نقاشـیخط، تذهیـب، خوشنویسـی، مینیاتور، فرش دسـتباف و سـوخت چرم و حراج تخصصی فرش دستباف برگزار شـده اما چهارمیـن دوره این حـراج بـدون محدودیـت در نوع یا تکنیک اثر هنری برگزار خواهد شد.

لغو کنسرت ضرر مالی و فرهنگی دارد

شرق: محمد حسین توتونچیان، مدیر مؤسسـه فرهنگی ققنـوس، با توجه به آماری کـه دفتر موسـیقی وزارت ارشـاد اعلام کرده که از ۳۶۰ کنسرت برگزارشـده در سال ۸۸، به هزارو ۷۰۰ کنسرت در سال ۹۴ رسیده‌ایم، معتقد است: این آمار نشان می‌دهد که ما در حـدود پنج برابر و به عبارتی در حدود ۵۰۰ درصد افزایش برگزاری کنسـرت داشته‌ایم؛ اما در مقابل، در آن روزها به نسـبت پایین‌بودن تعداد کنسرت، لغو کنسـرت هم پایین‌تر بوده و الان شاید دوبرابر شـده است که نسـبت به آن افزایش، رقم چشمگیری نخواهد بود.

محمدحسـین توتونچیـان کـه برگزارکننـده کنسـرت و تهیه‌کننـده موسـیقی است و مسـئولیت کنسرت بسـیاری از خواننـدگان و نوازنـدگان مطرح همچـون همایون شـجریان، حسـین علیـزاده و کیهـان کلهـر را عهده‌دار بـوده، می‌گوید: من معتقدم وزارت ارشـاد بایـد به شـرکت‌های برگزاری کنسـرت - که به آنها اعتماد دارد - این اجازه را بدهد که کنسرت‌ها را خودشـان برگـزار کننـد؛ بـا ایـن پیش‌شـرط که اگر من نوعی شـرکت موسـیقی رتبه A دارم، اگر کنسـرتی را برگزار کردم که با لغوشـدن مواجه شـد، دو سـال کنسـرت برگزار نکنم؛ بنابراین اگر کنسرتی برایم ضرر داشته باشـد، هیچ وقت سـمتش نمی‌روم. این کنسـرت‌های لغوشـده هم بیشتر در شهرسـتان‌ها بـوده و دلیلش این است که حساسـیت در شهرستان‌ها بـا تهران خیلـی متفاوت اسـت. من کـه شـناختی از شـهرهای مختلف دارم، هیچ‌گاه یـک گروه پاپ را به یک شهر با حساسـیت‌های بالای مذهبی نخواهـم برد؛ چـون می‌دانم در آنجا با لغو کنسرت مواجه خواهم شد، اما می‌دانم در آنجا برگزاری یک کنسـرت سـنتی یا کنسرت محلی بدون کلام، با مشـکلی روبه‌رو نمی‌شود. بنابر گفته او، اگر امام‌جمعه‌ها، نیروی انتظامی و اماکن و دادسـتانی به این شرکت‌های معتمد ارشـاد اعتماد کنند، بسـیاری از مشـکلات آنان نیز حل خواهد شد؛ چون شـأن آنها بالاتر از آن اسـت که بخواهند برگزاری یک کنسرت کوچک در یـک سـالن ۴۰۰نفـره را لغو کنند؛ چراکه این لغو به نام آنها تمام خواهد شد، اما وقتی درآمد مالی یک کنسرت با شرکت است باید دغدغه و مسئولیتش نیز با همان شـرکت باشد و همه‌چیز حساب‌شـده در جریان باشد. نه اینکه بخواهیم بدون برنامـه کار کنیم. باید ارشاد به شـرکت‌های موسیقی مانند سـازمان مهندسـی، رتبه‌های A,B,C بدهد و همه‌چیز ضابطه‌مند شـود و دیگر خود این شرکت‌ها در یک عرصه رقابتی به دنبال حفظ موقعیت یا رتبه بالاتر، جهت‌گیری کنند؛ دراین‌صورت، کمتر شـاهد این لغوها خواهیم بود و رضایت خاطر همـگان جلب خواهد شد. توتونچیان با اشـاره به اینکه اگر کنسرتی لغو شـود ضرر مالی بسیاری دارد، می‌افزایـد: در صـورت لغـو، کنسـرتی برگزار نمی‌شـود، اما بلیت هواپیما، رزرو و خـرج هتل، تبلیغات، پوستر، بنر، پیامک و مانند اینها هزینه‌بر بوده‌اند که دیگر بازگشتی ندارد.

ادامه از صفحه ۱۱

زمینه‌گرایی یک حساسیت است تا سبک

شاید درون‌گرایی پاسخ مناسب‌تری نسبت به برون‌گرایی دوپوسته باشـد. این در حالی اسـت که سـنت معماری مـا، تیپولوژی‌های مختلفی از سـکونت ارائه کرده که در همـه آنها، یک اثر معماری به درون خودش نگاه می‌کند نه سـاختمانی که در آن‌طرف کوچه قرار گرفته اسـت. یکی از تیپولوژی‌های سکونت در معماری ایران که پروژه به درون خودش نگاه می‌کند، حیاط مرکزی اسـت. ما در ایلخانه سـعی کرده‌ایم لایه بالایی ایده‌پردازی خود را که نگاه‌کردن اثر به درون خودش اسـت، از حیاط مرکزی گرته‌برداری کنیم و در تیپ آپارتمان‌های امروزی، معاصرش کنیم.

از آنجایی که یکی از پرسـش‌های اساسی ما در این گفت‌وگو، پرداختن به کمیت‌ها و چگونگی‌هاسـت، اگر می‌شـود بیشـتر توضیـح دهید که این ایـده در ایلخانه چطور بـه عمل درآمده است؟

نشـید نبیان: برای رسـیدن به این هدف، یک‌سری فضاهای واسط در پوسـته سـاختمان ایجاد کرده‌ایم که عموما سـبز هستند. نوع طراحی به شـکلی است که همه سـاختمان به این فضاهای سبز واسط نگاه می‌کند و این فضاهای سبز واسط هستند که عامل ارتباط پروژه با فضای عمومی می‌شوند؛ البته می‌توان این فضاهای واسط را در معماری سـنتی ایران هم ملاحظه کرد؛ برای نمونه فضاهای شاه‌نشـین با ایوان به حیاط وصل می‌شـوند؛ این ایـده از معماری سنتی ایران گرته‌برداری شده؛ اما فضاهای واسط ما در ایلخانه کاملا با فضاهای واسـط در خانه‌های قدیمی متفاوت اسـت و می‌توانم بگویم پیش‌فرض‌های فرمی در کنش معمارانه به‌طور کامل معوق شده است.

یکی دیگـر از مؤلفه‌هـای زمینه‌گرایی، توجه بـه مقتضیات کالبدی اسـت. فضـای کالبدی آن بخش از تهـران که قرار بود ایلخانه در آن ساخته شود چه مقتضیاتی را به پروژه می‌افزاید؟

رامبد ایلخانی: فرهنگ معاصر معماری ایران، در زمینه کالبد، برنامه روشـنی دارد! بخش عمده‌ای از هزینه سـاخت هر پروژه معماری صرف طراحی و سـاخت پوسـته یا نمای بنا می‌شود، این در حالی است که همین پوسته اولیه که از بیرون دیده می‌شود و خرج زیادی را به پروژه تحمیل می‌کنـد، معمولا یک نمای جانبی تولید می‌کند که عموما مزاحم بوده و با کمترین مصالح و ارزان‌ترین پوشـش‌ها، پوشـیده می‌شـود؛ اما ما سـعی کردیم در ایلخانه نگاهی دیگر به مسـئله کالبد داشته باشـیم. نگاه ما این بود که تعامل ساختمان با اطرافش، فقط از طریق نمای اصلی نیسـت، بلکـه از طریق تمام نماهای ساختمان اسـت، به‌طوری‌که نما شبیه به یک کاغذدیواری دورتـادور سـاختمان را دربر می‌گیـرد. کیفیت، مصالـح، هزینه و تکنولوژی‌ای که برای نمای اول شـده، در دیگر نماهای سـاختمان هم انجام شـده تا احتـرام پروژه ما به فضای کالبـدی اطرافش را نشان دهد.

نگاهی به تهران معاصر نشـان می‌دهد گاهـی زمینه‌گرایی بهانه‌ای شـده برای تکرار، ملال و ایجاد یک فضای نوستالژیک کلیشـه‌ای که در نهایت شـهر را به جای سـوق‌دادن به سمت هویت‌بخشی، با حذف شادابی و استقلال از گذشته مواجه کرده اسـت. با توجه به میزان توجهی که شـما به مقوله زمینه‌گرایی دارید چه راهکاری برای تکراری‌نشدن و استفاده کلیشه‌ای از این مضمون در پیش گرفته‌اید؟

نشـید نبیان: فکر می‌کنم برای پاسـخ بـه این سؤال می‌توانم به یک نمونه مصداقی اشـاره کنم. نگاه ما این بوده که از وجه ایدئولوژیک زمینه‌گرایی فاصله بگیریم. ما حتی از آجر به‌عنوان آجر با آن پیشینه فرهنگی و تاریخی‌اش اسـتفاده نکردیم و به همین دلیل می‌شـود گفت ایلخانه، یک نمونه آجرکاری به حسـاب نمی‌آید و البته نباید هم این‌طور باشـد، چراکـه ما آجر را فقط به ایـن دلیل در ایلخانه استفاده کردیم که به‌دنبال مصالح «مدولار» و «مکعبی» می‌گشتیم؛ اتفاقا هم آجری که به کار بردیم، سنتی نیست، بلکه صنعتی است.

رامبد ایلخانی: قرار بود این آجرها در یک سـطح وسـیع اسـتفاده شـوند؛ اما از آنجایی که این نوع آجرها دقت‌شان پایین است به یک سازمان دقیق نیاز داشتیم که بتوانیم دقت‌مان را در طراحی نما بالا ببریم و به همین دلیل دور این آجرها را با یک قاب فلزی پوشاندیم. بـه عبارت دیگـر، دنیای آنالـوگ مصالح آجـر را در درون فریمی دیجیتالی قرار دادیـم. کار ما با آجر تأکید بر تکنیک بومی آجرکاری بود با ارتقای شیوه اجرا به‌نفع دقت بیشتر، بنابراین اگر قرار است از همان مصالح بومی هم اسـتفاده کنیم تا به بسترگرایی توجه کرده باشـیم، باید استفاده ما به نوعی باشد که در ارتقای تکنیک استفاده از مصالح بومی نقش ایفا کند، شاید در این شرایط است که دیگر آن حس ملال وجود ندارد و بحث تنوع مطرح می‌شود.

از مصالح گفتید، توجه به مصالح نوستالژیک سنتی را مؤلفه‌ای از زمینه‌گرایی می‌دانید؟

نشـید نبیان: درباره مصالح داخلی که در سطوح و کف‌ها استفاده شـد، انتخـاب ما موزائیـک درجا بـود؛ موزائیک درجـا یک حس نوستالژیک نسبت به معماری دوره پهلوی اول و به‌ویژه آثار وارطان ایجاد می‌کند و برای هم‌نسلان ما کاملا آشناست؛ اما ما به استفاده صرف از این مصالح قناعت نکردیم و برای آنکه کاربری امروزی پیدا کند، پوشش نانو بر سطح‌شان ایجاد کردیم.

نمای پنجم هم در ایلخانه هسـت، این حیاط با تعریفی که ما از حیاط در معماری معاصر داریم چه تفاوت‌هایی دارد؟

نشـید نبیان: به دلیل تعلق خاطر ما به تاریخ متأخر، سـعی کردیم حتما در ایلخانه حیاط داشـته باشـیم. تمام خاطـرات کودکی هر دوی ما رابطه مسـتقیمی با حیاط دارد و فکر می‌کنم این حس تنها محدود به ما نمی‌شـود. متأسـفانه امروز قانون ۶۰ درصد به‌علاوه دو متر، عملا حیاطی برای سـاختمان‌ها باقـی نمی‌گذارد؛ بنابراین عکس‌العمـل ما دربرابر این محدودیـت، این بود که نمای پنجم یا پشـت‌بام را به حیاط بـدل کنیم. حیاط ایلخانه درسـت مثل همه حیاط‌هایی که می‌شناسیم، آب‌نما دارد، اختلاف ارتفاع دارد، فضای سبز دارد و برای بچه‌ها محیط امنی برای بازی است. می‌شود گفت آن تجربه‌هایـی که مـا در ارتفاع صفر-صفر حیاط‌هـای آن دوره داشتیم، حالا بچه‌های ما در طبقه پنجم یک ساختمان دارند.

آخرین سؤال اینکه فکر می‌کنید در طراحی ایلخانه چه اتفاقی افتـاده که با وجود معاصربـودن دارای ویژگی‌های زمینه‌گرایی است؟

نشـید نبیان: فکر می‌کنم در ایلخانه ما به‌نوعـی بازخوانی مقطع را به‌عنـوان عنصر سـازماندهی فضایـی و تولیـد کیفیت فضای