رسانه و موسیقی

بنگاهی به نام AOL.com ۱۶

وقتی به سفر می‌رویم ۱۷

ادبیات و کتاب

گفت‌وگو با صفی‌زاده مدیر مسئول ابرار . ۱۸

غنی کردن طنز قصه اشمیت ۱۹

حکمت و اندیشه

آسیب‌شناسی فرهنگ ایرانیان ۲۰

سال‌های بحرانی مشروطه ۲۱

تاریخ مشروطه

وابستگی و سرکوب حاکم شد . . . ۲۲

سادگی در بیرون پیچیدگی در درون

گفت‌وگویی منتشر نشده از سیدهادی میرمیران

گلاره کیازند

عکس‌های نماهای مختلف ساختمان کنسولگری ایران در فرانکفورت پیش رویمان گذاشته شد. مهندس میرمیران با صدای لطیف و آرامش از ما خواست فیلم مستندی بسازیم که روایت ساخت ساختمان باشد.

شوق کار کردن با چنین شخصیتی ما را نیز به‌وجد آورد. مهندس میرمیران مرد آرامی بود که در نگاه اول ساده به نظر می‌رسید. بیشتر شنونده بود تا راوی. خلاقیت ساخت فیلم به عهده ما بود. یک به یک بر عکس‌ها تمرکز کردیم. به سادگی‌شان و به خصوص به فرم کاملاً مینی مالیستی خط کشی شدن آنها. طراحی که معمولاً از یک معمار ایرانی انتظار نمی‌رود. این نکته‌ای بود که کنجکاوی ما را برانگیخت، اینکه سادگی به کار رفته در این طراحی از کدام وجه معماری ایرانی نشات گرفته است؟ با این سئوال، گفت‌وگو را در باب نحوه ساخت و ساز ساختمان آغاز کردیم و روند رسیدن به طرح نهایی را سئوال کردیم. از آقای مهندس میرمیران سئوالاتی پرسیدیم:

■ جناب آقای میرمیران به طور کلی بفرمایید منظورتان از چنین طرحی در این ساختمان چیست؟

«ساختمان سرکنسولگری سبک و شفاف شکل گرفته از احجام آزاد و معلق سنگی و ستون بزرگ شیشه‌ای است و فضایی رویایی و خیال‌انگیز فراهم می‌کند. با طبیعت اطراف خود به خوبی یکی شده و از بالاترین سطح فناوری در آن بهره گرفته شده است. رویای ایرانی.» (زیر این جمله را خط کشیدیم.)

■ مگر می‌شود در فضای تکنولوژی یک رویای ایرانی ساخت؟

«آنچه در بیشتر بناهای متعلق به معماری ایران می‌بینید سادگی در شکل ظاهری آنها و پیچیدگی در فضای داخلی است. ساختمان ما نیز دو نما دارد نمای خیابان (یا آنچه ساختمان را به شهر مربوط می‌کند) که متشکل از یک دیوار یکپارچه و ساده شیشه‌ای است و نمای دوم و آنچه در داخل ساختمان اتفاق می‌افتد نمای رو به پارک است که درون ساختمان به بیرون انعکاس می‌یابد و فضاها از پویایی و پیچیدگی بیشتری برخوردارند.» با تلفیق این گفته مهندس میرمیران و مجموعه عکس‌های ساختمان، یاد بازار ایران افتادیم. در عکس‌های نمای پارک و در خلال تیرگی‌های انعکاس شیشه‌های دیوار، هاله قرمزرنگ زنده‌ای به چشم می‌خورد، یادآور محیط بازار جایی که تلفیق مردم در آن شلوغی مانند دیوار بنا می‌ماند که لحظه‌ای درونش هاله‌ای از چهره‌های متفاوت دیده می‌شود، شلوغی که ما را مجذوب می‌کند تا به درونش برویم و هر یک از این چهره‌ها را به وضوح ببینیم.

مهندس میرمیران ادامه داد:

«. . . شیشه نقش حجاب برای احجام سنگی است و قسمتی از این احجام مثل یک دست از داخل حجاب خارج می‌شود.»

این رویای ایرانی کم‌کم داشت خود را نشان می‌داد. درست مثل عروسک‌های چوبی روسی (عروسک زن چوبی) که با هر باز کردن سر آنها دوباره یک عروسک چوبی دیگر رو می‌شود.

به یاد خانه‌های یزد افتادیم که از دور همچون تپه‌های شنی می‌ماند که بعد از نزدیک شدن به شکل خانه‌های کاه‌گلی کوچک دیده می‌شدند و هر چه پیش می‌رفتیم به کوچه‌های باریک مارپیچ می‌رسیدیم که ما را به داخل خانه‌ها هدایت می‌کردند و در درون آن خانه بود که در یک آن سادگی‌های بیرون تبدیل به خانه‌هایی شاد و پر از جزئیات می‌شد، جزئیاتی که هر یک خاطره‌ای قدیمی است، خاطراتی که بو و روح خانه‌های ایرانی را شکل می‌دهد.

به دلیل اینکه ساختمان مدرن بود و مسئله سنتی معماری ایران خیلی هماهنگ با این نوع معماری نبود سعی شد که طرحی پیدا بشود که هم با معماری مدرن هم‌خونی بیشتری داشته باشد و هم ایرانی باشد که بعد سنگ قرمز آذرشهر از ایران حمل شد که یک حالت زیبا و شاد به نمای ساختمان بخشید. . .

این کنسولگری یک ساختمان درون یک ساختمان دیگر

■ آیا می‌شود به کلبه روستایی کاه‌گلی که در جوار جاده آسفالت قرار گرفته است، کلبه گفت؟ کلبه کاه‌گلی کنار آسفالت؟

«. . . این ساختمان هم روح و خلاقیت معماری ایران را منعکس می‌کند و از سطح بالایی از تکنولوژی برخوردار شده است. . . ما موفق شدیم با بهره‌گیری از تکنولوژی خیلی بالایی که در اختیار داشتیم بسیاری از ایده‌های خودمان را تحقق‌پذیر کنیم. یکی از همین ایده‌ها، ساخت هال مرکزی بود که می‌خواستیم عین خود آسمان باشد و مانعی بین فضای هال و فضای باز ایجاد نکند. نکته دیگر آب بود که می‌خواستیم آب را به عنوان یکی از عناصر مهم در معماری ایران وارد ساختمان کنیم. این سطح آب هم یک عمل فانکشنال را انجام می‌داد به این معنی که قسمتی از هال مرکزی را به علت شیب سقف قابل استفاده نبود پوشش می‌کرد و هم نقش موثری در تلطیف فضای داخلی ایفا می‌کرد.»

با ورود به ساختمان با یک فضای رویایی روبه‌رو می‌شویم، سقفی که وجود ندارد و در ظاهر شیشه‌ای است که بیننده را در آغوش می‌گیرد و آن را به بطن طبیعت می‌برد. جوی کوچکی هم از درون ساختمان می‌گذرد تا حضور بودن در طبیعت را تشدید کند، آبی که مرا یاد خانه مادربزرگ می‌اندازد مثل صدای شسته شدن سبزی‌اش و صدای قل قل کتری‌اش.

«ما توانستیم بخشی از زمین پارک را به مساحت حدود ۱۵۰۰۰ متر بگیریم و یک باغ ایرانی در آن طراحی کنیم و به عنوان نمونه از باغ فین استفاده شد. فواره، حوض‌ها و گردش آب می‌تواند جذابیت مجموعه را برای بازدیدکنندگان افزایش دهد.»

اینجا است که متوجه شدیم ما هم با هر توضیح مهندس میرمیران و با خیره شدن به عکس‌ها، رویاهای خودمان را پروراندیم. رویایی که همان ویژگی ایرانی را داشت، رویای آن کلبه دهاتی و مهندس میرمیران در ظاهر ساده و در درون پیچیده.

درست مثل ساختمان کنسولگری ایران در فرانکفورت که در آن پارک پشت شیشه، انعکاس نور و درخت در آب و آسمان که هنوز بالای سرمان ایستاده، دست قرمزی که با پایه‌ای میله‌ای و بدنه شیشه‌اش بیننده را به سمت ساختمان دعوت می‌کند، همه و همه در درون ساختمان نقش دارند، عناصر مدرنی که سنت ایرانی را حفظ می‌کند.

«ترکیب مناسبی از یک فضای خیال‌انگیز با سطح بالایی از تکنولوژی بیان مناسبی از سرکنسولگری ایران در شهر فرانکفورت.»

سید هادی میرمیران(۱۳۸۵-۱۳۲۳)

شدیدترین شکل*

مروری اجمالی بر مبانی معماری میرمیران

علی اعطا

در جریان معماری معاصر ایران، که عموماً به معماری سال‌های پس از ۱۳۰۰ اطلاق می‌شود، چهار دوره تاریخی را برمی‌شمارند. سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ که خالقین بسیاری آثار معماری عمدتاً معماران اروپایی هستند و بنای شاخص این دوران، موزه ایران باستان اثر ماکسیم سیرو و آندره گدار است. دوره دوم که از سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۴۰ ادامه دارد و معماران مطرح این دوران افرادی چون فرمانفرماییان، سیحون و فروغی هستند. دوره سوم عمدتاً به سال‌های ۱۳۴۰ تا پیروزی انقلاب اسلامی اطلاق می‌شود و آثار برجسته‌ای همچون موزه هنرهای معاصر تهران (اثر کامران دیبا) و مرکز آموزش مدیریت (اثر نادر اردلان) ساخته می‌شود. دوره چهارم، از زمان وقوع انقلاب اسلامی ایران آغاز می‌شود و بدون تردید، سیدهادی میرمیران یکی از معماران برجسته این چهارمین دوره معماری معاصر ایران است. در یادداشت زیر، تلاش خواهیم کرد مروری اجمالی بر آثار و اندیشه‌های این معمار برجسته فقید داشته باشیم.

■ میرمیران که بود؟

سیدهادی میرمیران (۱۳۸۵-۱۳۲۳) در سال ۱۳۴۷ با رتبه اول از دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران فارغ‌التحصیل شد و سپس به مدت ده سال، با عنوان مسئول کارگاه معماری واحد طراحی شرکت ذوب آهن ایران و پس از آن به مدت ۹ سال به عنوان سرپرست واحد طراحی شرکت خانه‌سازی ایران و سرپرست واحد طراحی اداره کل مسکن و شهرسازی استان اصفهان مشغول به فعالیت شد. اما عمده شهرت و اعتبار میرمیران، به سال‌های بعد از ۱۳۶۷ و تاسیس شرکت مهندسین مشاور نقش جهان - پارس بازمی‌گردد که با طراحی پروژه‌های متعدد معماری و شهرسازی در مقیاس ملی، جایگاه خود را به عنوان یکی از معماران ایده‌پرداز و توانمند در جامعه معماری ایران تثبیت کرد. در این دوران، میرمیران در سمت مدیرعامل و مدیر طراحی شرکت نقش جهان - پارس، در جایگاه مشاور، با همکاری با بخش دولتی پروژه‌های متعددی را طراحی کرد که از جمله می‌توان به طرح کانون وکلای مرکز (برگزیده جایزه معماری سال ۸۲)، سرکنسولگری ایران در فرانکفورت، سفارت جمهوری اسلامی ایران در بانکوک، موزه ملی آب ایران، طرح احیای مجموعه کریمخانی شیراز و. . . اشاره کرد. او همچنین در مسابقات داخلی و بین‌المللی معماری حضوری فعال و درخشان داشت که از میان آنها می‌توان به طرح فرهنگستان‌های جمهوری اسلامی ایران (رتبه اول)، طرح کتابخانه ملی ایران (رتبه دوم)، طرح مجموعه آتی سنتر (رتبه دوم) و طرح موزه تاریخ کالیفرنیا - فرزنو (طرح برگزیده) اشاره کرد.

■ معماری میرمیران

درمیان معماران معاصر ایران در چند دهه اخیر، همواره تلاشی برای برقراری نوعی ارتباط میان دنیای معاصر ایرانی و تاریخ پرشکوه معماری ایران، مشهود است. حتی در اولین نمونه‌های آثاری که در ابتدای قرن توسط معماران اروپایی نظیر آندره گدار و ماکسیم سیرو طراحی و اجرا شده‌اند، نگاه به گذشته و تلاش برای برقراری رابطه‌ای میان دنیای قدیم و جدید به وضوح نمایان است. موزه ایران باستان، شاهدی بر این مدعاست. به تدریج، طی چند دهه اخیر، این گرایش سمت و سوهای صیقل‌یافته‌تری پیدا کرد و آثار برجسته‌ای پدید آمدند که در آنها تلاش شده بود برقراری نسبتی میان امروز و دیروز، نه به گونه‌ای نمادین و ظاهری، بلکه با تعابیری جدید و متناسب با دنیای امروز مطرح شود. در سال‌های پس از ۴۰، در جهان معماری نوعی گرایش تاریخ‌گرا پدید آمد که تلاش می‌کرد معماری مدرن را به سمت و سوهای تازه‌ای هدایت کند. در سال ۱۳۴۹ نخستین کنگره بین‌المللی معماران با عنوان «بررسی امکان پیوند معماری سنتی با شیوه‌های نوین ساختمانی» با حضور تعدادی از معروف‌ترین معماران جهان همچون لویی کان و پل ردولف برگزار شد که نشانه‌ای آشکار بر نوعی گرایش تاریخ‌گرا در معماری بود. این جریان، با وقوع انقلاب اسلامی در ایران تقویت شد و بسیاری از معماران دوره چهارم تاریخ معاصر تلاش می‌کردند ضمن پرهیز از ابتذالی که ناشی از به‌کارگیری افراطی و ظاهری عناصر معماری سنتی ایران بود، به بیان جدیدی دست پیدا کنند که واجد مولفه‌های نویی از بومیت باشد و نیز با ادبیاتی جهانی و متعلق به جهان مدرن سخن بگوید. سیدهادی میرمیران در کنار معماران شاخص دیگری چون حسین شیخ زین‌الدین، علی‌اکبر صارمی، داراب دیبا و. . . از جمله افرادی بودند که نه تنها در آثار معماری خود در چالش و کشمکشی مدام در این زمینه بودند، بلکه با سخنرانی‌ها، مقالات، و آثار مکتوبی که منتشر می‌کردند، این مسئله را به مثابه پرسشی روشنفکری که مبتلابه جامعه امروز ایران است، مورد بحث و بررسی قرار می‌دادند. این نکته را البته نباید از خاطر دور نگاه داشت، که به‌رغم دغدغه مشترک، رویکردها و شیوه برخورد هریک از این معماران در برخورد با مسئله متفاوت و در جای خود قابل تحلیل است و این، البته امری کاملاً طبیعی است.

میرمیران در مقاله‌ای تحت عنوان «جریانی نو در معماری امروز ایران» می‌نویسد: «دغدغه پیوند با گذشته و عدم توفیق اساسی در به‌وجود آوردن یک جریان معماری که بتواند به صورت صحیح در ادامه و تکامل تاریخ باارزش معماری ایران باشد و سهمی را در معماری معاصر جهان به خود اختصاص دهد. . . موجب شد که در دهه اخیر برخی از معماران با تکیه بر تجربیات و تلاش‌های معماران دهه‌های گذشته، تلاش‌های جدیدی را در این زمینه آغاز کنند و به صورت جریانی نو در معماری امروز ایران درآیند.» میرمیران در این مقاله تلاش می‌کند تا گامی در راستای تئوریزه کردن این «جریان نو» بردارد و مبانی نظری آن را تشریح کند. او با این پیش‌فرض آغاز می‌کند که «از بررسی و تحلیل عناصر و الگوهای تاریخ معماری ایران این نتیجه حاصل می‌شود که عناصر و الگوهای مذکور اگرچه هریک در دوره معینی از تاریخ معماری این سرزمین خلق شده‌اند، لکن با حضور ممتد در دوره‌های بعدی، تکامل و پالایش یافته، دارای هویتی مستقل از زمان شده‌اند» و ادامه می‌دهد: «اینها مفهومی عام را از یک الگو و یا یک عنصر در معماری ارائه می‌کنند که شأن تجریدی یافته و دارای تصویری ذهنی و بار عاطفی است.» و در نهایت نتیجه‌گیری می‌کند: «اگر بپذیریم که این کیفیت به زمان وابسته نیست، بار دیگر این اجازه را خواهیم یافت که آنها را در شکل تجریدی خود در معماری امروز مورد استفاده قرار دهیم.»

■ خاستگاه ایده در معماری میرمیران

معماری میرمیران، عمدتاً نقطه گره‌گاهی سه کانسپت و مفهوم است. اول، یافتن مبنایی استعاری به مثابه سکوی پرش طراح در مرحله ایده‌پردازی. دوم، تلاش برای دستیابی به بیانی تجریدی که نه با تناظری یک به یک، بلکه در جوهره کلی فرمال و فضایی خود نسبتی با تاریخ معماری ایران برقرار کند و سوم، بیان فضایی صریح و روشن از طریق حجم‌های خالص.

بر همین اساس، در معماری میرمیران، ایده نقش بسیار مهمی را ایفا می‌کند. او معتقد است: «نقطه شروع یا نقطه گرهی یا ایده طرح، می‌تواند بسیار متفاوت باشد: گاه یک فرم است، گاه یک الگو، گاه یک مضمون، گاه یک مفهوم، گاه یک شعر، گاه یک خاطر، گاه یک تصویر، گاه یک خیال، گاه یک اسطوره، گاه یک نظریه. . . و گاه نیزترکیبی از بعضی آنها، البته من اعتقاد دارم که ایده طرح باید یک چیز باشد و اگر هم چند چیز است، یکی از آنها کاملاً عمده باشد.» و از همین رو، در آثار او عمدتاً معماری کیفیتی تجریدی، در عین حال استعاری و در عین حال فرم و فضایی صریح دارد. در طرحی که میرمیران برای مسابقه کتابخانه ملی ایران ارائه می‌کند، بنا به اظهارات خود او، «شعر ناصر خسرو، بنگر به فرشته که دود از سپس دیو / چون زر گدازنده که بر لوح چکانیش، با حضور مضمونی لوح‌ها به مثابه ثبت‌کننده دانش بشری درهم آمیخت و ایده کلی طرح را شکل داد» و براساس این ایده، معمار حجمی طلایی رنگ را در لفافی شیشه‌ای قاب می‌کند. در اثر دیگر او، مجموعه ورزشی رفسنجان، میرمیران ایده کلی حجم را از یک یخچال قدیمی منطقه الهام می‌گیرد و می‌گوید: «من رفسنجان را همیشه با یک یخچال قدیمی به یاد می‌آورم. بنابراین تصمیم گرفتم که از فرم و سازمان فضایی این بنا در پروژه استفاده کنم.» و این نوع نگاه به معماری، در اکثر آثار او قابل ردیابی است.

■ در پایان...

و در نهایت باید گفت بحث دقیق و تفصیلی درباره آثار و اندیشه‌های میرمیران، نیازمند مجالی درخور است و فرصتی مناسب می‌طلبد و در این نوشته تنها تلاش کردیم مروری اجمالی بر مبانی نظری آثار او داشته باشیم. معماری میرمیران، و ایده‌ها و مبانی نظری طرح‌های او شایسته تحلیل و نقد جدی‌تری است تا گرایش‌های او و پشتوانه‌های طراحی او مورد بازخوانی قرار گیرد و مسیر پرپیچ و خم خلاقیت معمارانه، در میان آیندگان سمت و سوهای صیقل‌یافته‌تری پیدا کند. میرمیران را نباید به عنوان یک متفکر و تئوری‌پرداز، بلکه به مثابه معمار هنرمندی که تئوری‌های او بیشتر بر دریافت‌های حسی و زیبایی‌شناختی استوار است خوانش کرد. مانیفستاسیون جریان نویی که میرمیران تلاش می‌کند آن را تبیین کند، به دلایل مختلف صرفاً نمی‌تواند بر پایه‌های چندین اثر ساخته شده و یا ساخته نشده بنا شود، و نیاز به تئوریسین‌ها و البته منتقدینی دارد که با نقد و تحلیل و خوانش آثار در افق‌های نو، این قافله را چند قدمی به جلو بکشانند.

***تیتر مطلب برگرفته از عبارتی از سهراب سپهری است.**

مجتمع ورزشی رفسنجان

تکه‌های تجسمی

از مدرنیته جا افتاده تا جا شدن مدرنیته

ایرج اسماعیل‌پور قوچانی

عکس‌های پهلوانی و زورخانه‌ای عموماً ترکیب‌هایی متقارن از کالبدهای مردانه هستند که در درون یک کادر جا شده باشند. این ترکیب‌بندی‌های متقارن از آدم‌های دوتایی و سه‌تایی و. . . نمونه‌های غیرقابل انکاری از ذوق سلیم مردمانی هستند که تا امروز، درون گودهای خود از دست آکادمی دیده‌های عکاسی در امان مانده‌اند عکاسانی که اگر پایشان به گود باز می‌شد، قطعاً زورشان می‌رسید تا تمامی این پهلوانان نجیب را به صورت ترکیب‌هایی نامتقارن از دو یا سه‌تا آدم، در کنار هم بچینند. اما این علاقه افراطی به کادر نامتقارن که شروع آن در مغرب زمین، تقریباً مقارن است با نقاشی «گروه همسرایان» اثر گویا، از چه زمان پا به گودی چشمان ما ایرانی‌ها گذاشته است؟

تابلوی گروه همسرایان که در آن یک عده همخوان با چشم‌هایی گرد و دهان‌هایی باز به یک سمت تابلو یله شده‌اند پیش‌درآمد دوران جدیدی بود که از فروریزی یک ساختار ساکن، مثلث‌وار و سلسله‌مراتبی آغاز و در جیغ مونش به اوج خود می‌رسید چنانکه گویی تمامی همسرایان تابلوی گویا، به پائین فرو ریخته و یا از پشت کادر در حال خارج شدن باشند تا تنها، یکی از آنها، با حالتی تشدید شده از همان دهان باز و چشمان از حدقه در آمده، از توی کادر جور همه آنها که رفته‌اند را بکشد یا خطاب به همسرایان پیشین خود داد بزند که «کجایید، برگردید.»

فاصله زمانی میان گویا و مونش همان فاصله‌ای است که برای فروپاشی کامل یک نظم سنتی لازم بوده است. نظمی که این آدم‌های به ظاهر همخوان را در دل یک ساختار مثلثی شکل از قدرت فئودالی، گرد آورده و حالا این ساختار همان طور که گویا نشان داده است، اندک‌اندک بنای کج شدن نهاده بود. این چنین زمانی لازم بود، تا پیوندهای اجتماعی سابق را که در آن آدم‌ها، یکدیگر را در زیر فشار همدیگر، چهار میخه کرده بودند به نفع نوعی «سبکی تحمل‌ناپذیر»، درهم بریزد. سبکی که من‌باب خلاص شدن وی از تحمل بار دیگران و رهایی در فردیتی انزواگونه، اتمیستی، عذاب‌آور و بورژوامآبانه سر برآورده بود. نظامی نوین که گویا، برای نمایش نقطه عزیمت آن، از کلیسای اسپانیا، این آخرین پناهگاه دوستداران نظم قرون وسطایی، بهره گرفته است و تابلوی مونش، نمایش ماحصل این عزیمت به سمت بی‌نظمی است: گروه همسرایان فرو ریخته است و آدم‌های توی قاب می‌بایست به جای تحمل مثلثی گوشتی که هم، آنها را نگه می‌داشت و هم فشارشان می‌داد، عادت کنند تا به تنهایی روی پاهای خود بایستند: «با دو تن از دوستان به هواخوری رفتم، خورشید غروب می‌کرد، به ناگاه آسمان به رنگ خون شد، ایستادم، خستگی شدیدی را بر تمامی تنم احساس کردم و به نرده‌ها تکیه زدم. دوستانم به راهشان ادامه می‌دادند و من از ترس بر خود می‌لرزیدم، احساس کردم که جیغی یکسر از درون طبیعت می‌گذرد.» ادوارد مونش[1] این بیرون آمدن یک کالبد از درون کالبد دیگران و تجربه‌کردن خود به مثابه موجودیتی که می‌بایستی من‌بعد، جدای از دیگری به حیات خود ادامه بدهد و این مبدل شدن یک سرود کلیسایی در اثر گویا به جیغی ممتد در کار مونش بیشتر به یک زایمان شبیه است، زایمانی که از زمان نوزایی یا رنسانس تا به امروز ادامه دارد و مسیری بطئی، آهسته و قدم به قدم را طی می‌کند و مانند هر زایمان دیگری که دو کالبد متحد را از هم منفرد می‌کند، درد به همراه دارد: دوستان مونش او را در دل یک تجربه ناب اگزیستانسیالیستی از طبیعت ول می‌کنند و به راه خود می‌روند و عکس‌العمل او این است که جیغ بزند. حالا دوباره بپرسیم که این همه نقاشی و بیلبورد یا عکس‌هایی که امروز در گوشه و کنار شهرهایمان آویزان می‌شوند و در اکثریت قریب به اتفاق آنها هم نوعی میل بی‌حد و حصر به عدم تقارن موج می‌زند، جیغش کجاست؟ خالقان این آثار در کجا، بهای تصادم خود با مدرنیته را با کشیدن دردهای آن پرداخت کرده‌اند؟ این جور سئوال کردن‌ها از جنس همان حدیث‌های تکراری است که فی‌المثل بگوییم برای مشرق زمین، حرکت از بطن سنت به تشت مدرنیته، حرکتی طبیعی و درونی نبوده است و لاجرم، عوامل آنتروپیک بیگانه خیلی زودتر از آنکه بفهمد به چه جهانی فرو افتاده است نافش را قیچی کرده‌اند و الی آخر. اما این جواب‌های سردستی برای فهم این که چگونه ما با فضاهای خالی درون کادر کنار می‌آییم کافی نیست چون عدم تقارن، به جای آنکه حدیث نفس دورافتادگی ما باشد از جماعت دوستانی که در جهانی هراسناک ما را به حال خود گذاشته و رفته‌اند، خود مبدل به عاملی مضاعف شده است که فرصت جیغ زدن را از آدم می‌گیرد و مفهوم مدرنیته را هم تا حد یک ابژه مسرت‌بخش تنزل می‌دهد.

به عکس‌های پهلوانی برگردیم و دوباره در مچ و بازوهای چفت شده آنها و همچنین در چهره‌های آنها با سبیل‌هایی تاب داده و رو به بالا که هم لبخند می‌زنند و هم جبروتی مردانه را القا می‌کنند باریک شویم چون تنها در این صورت است که به ساز و کار درونی این تقارن‌های تصویری پی خواهیم برد: آنها به هم زور می‌آورند و تقارن کادر، مدیون هم‌زوری آنها است، کافی است یکی از آنها در لحظه اسنپ‌شات، شل بگیرد تا تقارن کادربندی به‌هم بریزد. بنابراین دست‌ها هم به معنای دوستی درهم فرو رفته‌اند و هم به معنای هماوردی، هم هوای هم را دارند و هم آزادی حرکت را از یکدیگر می‌گیرند.

پی‌نوشت:

1-Munch,Ulrich Bischoff,Benedikt Taschen Verlag GmbH,2000,P 53