۶ بارزه معماری معاصر[۱]

پیتر آیزنمن . آرش بصیرت*

آیزنمن در یادمان هولوکاست / عکس: gettyimages

-بارزه اول- معماری تحت شمول فرهنگ رسانه‌ای

رسانه همه جنبه‌های زندگی ما را دربرگرفته است، تقریبا محال است در خیابان راه بروید یا در آسانسوری شلوغ بایستید و آدم‌هایی را نبینید که بی‌توجه به اطراف با تلفن‌های همراهشان صحبت می‌کنند. مردم از خانه‌هایشان بیرون می‌زنند و در ثانیه‌ای گوشی‌های بلکبری‌شان را چک می‌کنند، آی‌فون دسترسی آسان به ایمیل‌ها، تلفن، موسیقی و اخبار را فراهم آورده است، گویی به کامپیوتر متصل هستیم.

هرچه پیش می‌رویم مردم کمتروکمتر می‌توانند بدون اتکا به جهان مجازی در فضای واقعی زندگی کنند. این وضعیت موجب می‌شود مردم ظرفیت تمرکز بلندمدت بر هر چیزی را از دست دهند، چراکه رسانه تقریبا زمان را در بخش‌هایی منقطع و ازهم‌گسسته پیکره‌بندی کرده است.

در عمل میزان تمرکز ما به این بستگی دارد که هرکسی چقدر می‌تواند به تماشای چیزی بنشیند، پیش از آنکه پخش تبلیغات شروع شود. نسخه‌های کوتاه‌تر هر داستانی در روزنامه‌ها چاپ می‌شود و نسخه بلندتر در اینترنت موجود است. این وضعیت امروزه مفاهمه communication را دچار فسادی عمیق کرده است و ظرفیت ما برای خواندن و نگارش جملات صحیح را [به طور محسوسی] تقلیل داده است. زمانی که اطلاعات بی‌ربط به یکدیگر بی‌محابا توزیع می‌شود، عملا مفاهمه تخریب می‌شود.

دراین‌میان اگر معماری فرمی از رسانه است، درواقع فرم به‌دردنخور و ضعیفی است. برای مواجهه با هژمونی رسانه، معماری باید به انگاره‌پردازی بیش‌ازپیش خیره‌کننده و تأثیرگذارتری متمسک شود. اشکالی که به وسیله فرایندهای دیجیتال تولید می‌شوند از یک طرف به آیکون‌هایی مصنوع تبدیل می‌شوند که هیچ معنایی ندارند و از سوی دیگر، به فرایند درونی تولیدشان ارجاع دارند. حتی وقتی به غالب مجلاتی که خود را وقف محیط زیست می‌کنند نگاه می‌کنید هم به جای مباحث عمیق با یک روحیه رسانه‌ای مواجه می‌شوید.

-بارزه دوم- دانشجویان منفعل

نتیجه منطقی فرهنگ رسانه‌ای شایع، انفعال سوژه ناظر است. در وضعیت انفعال، مردم به انگاره‌ها و تصاویر ناپایدار و قلب محتواشده و اطلاعات شنیداری و بصری بیشتر و درنهایت به مصرف آسان‌تر تن می‌دهند. مردم منفعل، به‌واسطه رسانه‌هایی که به آنها امکان انتخاب‌های از پیش‌مفروض می‌دهد، بیشتر منفعل می‌شوند. رأی به این، رأی به آن، رأی برای انتخاب داستانی که می‌خواهید بشنوید، رأی برای آهنگ محبوب و رأی برای تجارتی که می‌خواهید در آن مشغول شوید، این رأی‌گیری‌ها، ظاهری از مشارکت فعال را نشان می‌دهد، اما عملا فرمی از تسکین و آرامشند، چراکه رأی‌دادن بی‌ربط شده است، تلاشی است برای آنکه مردم گمان کنند دارند مشارکت می‌کنند، اما در عمل آنها را بی‌اختیارتر می‌کند.

دانشجوها هم منفعل شده‌اند؛ منفعل‌تر از دانشجویان نسل قبل‌تر. این یک اعتراض نیست، یک واقعیت راست‌آزمایی شده است. به‌حرکت‌واداشتن دانشجویان برای اعتراض به یا علیه هر چیزی، امروزه، تقریبا محال است. دانشجویان امروزی خود را حق‌به‌جانب می‌دانند. نسل‌هایی که شورش‌های ۱۹۶۸ را به خاطر می‌آورند حدوث آن‌گونه از اعتراض‌های دانشجویی را امروز تقریبا محال می‌بینند. در هفت‌ساله گذشته شاهد یکی از مشکل‌دارترین حکومت‌ها در تاریخ آمریکا بوده‌ایم[۲]؛ احتمالا مشکل‌دارترین از اواسط قرن نوزدهم و در دوران ریاست‌جمهوری میلارد فیلمور. اعتبار ما در اروپا، ارج و قرب دلارمان، اقتصادمان و روح و روان مردمان تضعیف‌شده است، در این شرایط مالامال از خستگی و بیزاری، مردم فکر می‌کنند نور امیدی به تغییر در حال شکل‌گیری است.[۳] با جنگ عراق دخل اقتصادمان آمده است و امروز امکان انتخاب حزب سیاسی‌ای وجود دارد که نسبت به این شرایط احساس مسئولیت کند و خود را پاسخ‌گو بداند.

-بارزه سوم- کامپیوترها استانداردهای طراحی را ضعیف‌تر کرده‌اند

این انفعال دامن معماری را نیز گرفته است، معماری امروز، تب‌دار بدسگال‌ترین فرم‌های انفعال - کامپیوتر- است.

معماران [در بلندای تاریخ و در قالب مدل‌های آموزشی پیشین] یاد می‌گیرند چگونه احجام را ترسیم کنند، چگونه سایه بزنند و چه پرسپکتیوی را انتخاب کنند. حین آموختن چگونه ترسیم‌کردن، دانشجو نه‌فقط یاد می‌گیرد چگونه همچون پالادیو و لوکوربوزیه ترسیم کند، بلکه تفاوت‌ها را در کار آنها نیز می‌آموزد. ترسیم وال‌سکشنی از پالادیو جهانی به‌کل متفاوت از ترسیم وال‌سکشنی از لوکوربوزیه است و آموختن این تفاوت‌ها مهم است، چراکه هر کدام ایده‌هایی را آموزش می‌دهند و هرکدام به سیاقی به تولید پلان می‌انجامند.

اما امروزه با کامپیوتر، کسی به ترسیم [دستی] احتیاجی ندارد، با کلیک‌کردن از یک نقطه‌به‌نقطه دیگر و وصل‌کردن این نقاط به هم می‌توان به یک پلان رسید، می‌توان رنگ، نور و مصالح را تنظیم کرد، نرم‌افزار فتوشاپ ابزاری عالی برای آنهایی است که نمی‌خواهند فکر کنند.

و مشکل دقیقا همین‌جاست، دانشجوها از من می‌پرسند: «چرا پالادیو را ترسیم کنیم؟ چگونه کمک می‌کند تا کاری بیابیم؟» مسئله این است: «اگر پالادیو کمکی به پیداکردن کار برایم نمی‌کند، پس دلیلی ندارد که آن را بفهمم». در چنین حالتی معماری دیگر معنایی ندارد. در یک جامعه مبتنی‌بر سرمایه‌داری لیبرال، مسئله پیداکردن کار است و دانشجویان من فقط به‌همین‌دلیل به دانشگاه می‌آیند.

اگر آموزش به شما کمک نمی‌کند که کار پیدا کنید و اگر دلیل جذابیت شما برای دفاتر تسلط شما بر فتوشاپ است، همان بهتر که در همان دفاتر مشغول به کار شوید.

از دانشجویانم می‌خواهم دیاگرام یا نقشه‌ای که ایده ساختمان را نشان می‌دهد، ترسیم کنند و آنها نمی‌توانند. آنها عادت کرده‌اند نقاط را در کامپیوتر به هم متصل کنند، آنها نمی‌توانند ایده ساختمان در پلان یا دیاگرام را تولید کنند و این نه‌فقط بر آینده‌شان تأثیر می‌گذارد، بلکه آینده حرفه معماری را هم تحت‌تأثیر قرار می‌دهد.

-بارزه چهارم- ساختمان‌ها فاقد معنا و ارجاع هستند

کامپیوتر می‌تواند باورنکردنی‌ترین تصاویری که عملا به انگاره‌های آیکونیک مجلات و مسابقات تبدیل می‌شوند را تولید کند. امروز برای آنکه مسابقه‌ای را برنده شویم، باید اشکال یا آیکون‌هایی بیافرینیم که محصول کامپیوترها هستند.

اما اینها آیکون‌هایی دارای کمترین معنا یا رابطه با چیزهای موجود در جهان واقعی هستند. فیلسوف پراگماتیست آمریکایی؛ چارلز سندرس پیرس، سه دسته‌بندی را بر نشانه‌ها مقرر می‌کند: آیکون‌ها، نمادها و نمایه‌ها. آیکون [حد اعلای] شباهت بصری با یک ابژه را داراست.

عبارت مشهور رابرت ونتوری در طبقه‌بندی ساختمان‌ها به «اردک یا یک آلونک تزئینی»، عملا گویای تفاوت میان آیکون و نماد در معماری است.

اردک در گفتمان ونتوری به ساختمانی اشاره دارد که به ابژه‌اش شباهت دارد - یک هات‌داگ ایستاده در فرم یک هات‌داگ بزرگ، یا آن‌گونه که ونتوری می‌گوید؛ شباهت عین‌به‌عین جایی که در آن اردک‌ها به فروش می‌رسند. این شباهت عمیق بصری درنهایت به آنچه چارلز سندرس پیرس آن را آیکون می‌خواند، منتهی می‌شود؛ آنچه می‌توان در نگاه اول، آن را فهمید.

اصطلاح دیگر ونتوری «آلونک بزک‌شده»، توصیف‌کننده یک نمای عمومی و بسط آن به همه آن چیزهایی است که می‌توان زیر عنوان یک ساختمان ژنریکِ جعبهٔ‌گون تبیین‌شان کرد. آلونک بزک‌شده، بر قوام آنچه پیرس می‌گوید و بر آن توافق جمعی وجود دارد یا مفهومی متداول است، بیشتر یک نماد است، نمای کلاسیک می‌تواند یک ساختمان عمومی - فرقی نمی‌کند بانک باشد یا کتابخانه یا مدرسه - را به ساختمانی نمادین تبدیل کند.

امروزه شکل ساختمان‌ها به آیکون‌هایی شبیه شده‌اند که هیچ نوع ارجاع بیرونی ندارند. آنها الزاما به هیچ‌چیزی شبیه نیستند یا حداکثر شبیه فرایندهای منتج به ساختشان هستند. آنها به درون inward [به خودشان] ارجاع می‌دهند و نسبتی با خارج outward از خودشان ندارند. اینها آیکون‌هایی با کمترین معناسازی یا معناپردازی و همچنین ارجاع فرهنگی هستند. امروزه دیگر دلیلی وجود ندارد که از معمارمعروف‌ها بپرسیم: «چرا ساختمانتان شبیه به این شده است؟». پاسخی به این پرسش وجود ندارد، پرسش از چرایی، پرسش غلطی است.

چرا؟ چون کامپیوتر می‌تواند این را تولید کند. می‌توان از آنها پرسید: «چرا این بهتر از آن دیگری است؟» یا «کدام‌یک از این ساختمان‌های شبیه به کاغذهای مچاله‌شده از آن یکی بهتر است؟» یا «کدام‌یک بهترین هستند و چرا؟».

برای این پرسش‌ها هم پاسخی وجود ندارد. چرا؟ چون هیچ سیستم ارزش‌گذاری‌ای وجود ندارد که بتوان از آن مبنایی برای قضاوت ساخت و البته بین انگاره‌های تولیدشده و معنایشان در قامت آیکون ارتباطی وجود ندارد که بتوان بر مبنای آن به قضاوت نشست. این آیکون‌ها از دل یک فرایند الگوریتمیک برآمده‌اند و هیچ ربطی به تفکر معماری ندارند.

-بارزه پنجم- ما در مقطع لِیت‌استایل به سر می‌بریم

ادوارد سعید در کتابش جستارهایی بر لِیت‌استایل (۲۰۰۶) دیررس‌بودگی lateness را لحظه‌ای در زمان توصیف می‌کند که در قالب آن هیچ پارادایم یا شرایط فرهنگی، ایدئولوژیک یا سیاسی منتج به تغییر شاخص و عمده‌ای وجود ندارد. این دیرْرسی [ـــ پخته متمایل به گندیدگی] را می‌توان به مثابه لحظه‌ای تاریخی درک کرد که حامل امکان‌هایی برای یک پارادایم نو در آینده است.

برای مثال، دلایل زیادی در انتهای قرن نوزدهم برای حدوث تغییر در معماری وجود دارد. این امکان‌ها به واسطه تحولاتی که فروید در روان‌شناسی، اینشتین در فیزیک، هیزنبرگ در ریاضی و برادران رایت در پرواز فراهم آورده بودند، قرین تغییر شدند. این تغییرات سبب‌ساز واکنش‌هایی علیه سبک ویکتوریایی و سبک‌های مجلل آن مقطع زمانی شدند و در تولد یک پارادایم نو عینیت یافتند: مدرنیسم.

کامپیوتر می‌تواند باورنکردنی‌ترین تصاویری که عملا به انگاره‌های آیکونیک مجلات و مسابقات تبدیل می‌شوند را تولید کند. امروز برای آنکه مسابقه‌ای را برنده شویم باید اشکال یا آیکون‌هایی بیافرینیم که محصول کامپیوترها هستند. اما اینها آیکون‌هایی دارای کمترین معنا یا رابطه با چیزهای موجود در جهان واقعی هستند

در هر پارادایم جدیدی، چه انقلاب فرانسه باشد و چه رنسانس، ما غالبا شاهد سه مرحله هستیم؛ مرحله‌ای متقدم و اولیه که در مدرنیسم به سال‌های بین ۱۹۱۴تا ۱۹۳۹ برمی‌گردد و بعد از آن به مرحله اعتلای پارادایم می‌رسیم که برای مدرنیسم به سال‌های حدفاصل ۱۹۵۴ تا ۱۹۶۸ برمی‌گردد، زمانی که مدرنیسم به واسطه سرمایه‌داری لیبرال پس از جنگ [به‌کل] مصرف شد و در پایان وارد مقطع زمانی بروز تضادهای درونی و مخالفت‌های بیرونی می‌شویم. سال ۱۹۶۸ شاهد انقلابی درونی منتج به فروریزی داخلی مدرنیسم بودیم؛ انقلابی علیه نهادهای [گفتمانی] و مؤسساتی که نماینده گذشته فرهنگی بسیاری از جوامع غربی بودند. این انقلاب به التقاط‌گرایی پست‌مدرنیستی‌ای منتهی شد که به دنبال بازگشت به زبانی ظاهرا معنادار بود. نمایشگاه دیکانستراکتیویست در مُما در سال ۱۹۸۸ پایانی بر این کلیشه‌گرایی و سبک کیچ بود.

امروز من می‌گویم ما در مقطع زمانی لیت‌استایل[۴] هستیم؛ مقطعی که در آن هیچ پارادایم نویی وجود ندارد. محاسبات کامپیوتری و سلطه امر بصری می‌تواند به گذر از امر نمادگانی notational منجر شود، اما این به‌هیچ‌رو یک پارادایم جدید نیست، صرفا یک ابزار است.

پرسش هنوز باقی است: زمانی که یک پارادایم به انتهای چرخه تاریخی‌اش می‌رسد، چه اتفاقی می‌افتد؟ ادوارد سعید این لحظه را در فرهنگ، زمانی می‌خواند که ما در آستانه گذر به یک پارادایم جدید هستیم، لحظه‌ای که نه لحظه تقدیر مقدرمان است و نه لحظه ناامیدی، بلکه لحظه‌ای است حامل امکان جست‌وجو برای یافت سبکی بزرگ که در آن امکان حدوث امری نو و قدرت یک تغییر دراماتیک نهفته است. ادوارد سعید [به‌عاریه از تئودور آدورنو] میسا سولمنیسِ بتهوون را مثال می‌آورد؛ قطعه‌ای که در انتهای دوره کاری بتهوون نوشته شده است. این قطعه پاسخ آهنگ‌ساز است به عدم امکان ابداع. در عمل بتهوون قطعه‌ای دشوار، آنارشیستی و سخت‌فهم نوشته است؛ قطعه‌ای بیرون از شخصیت حرفه‌ای‌اش و سبک آشنایش. آثار بعدی بتهوون، مثال‌هایی‌اند از دوسودایی پیچیدگی complexity ambivalance و ناتصمیمی، بارزه‌هایی که شناسه‌های لِیت‌استایل هستند.

-بارزه ششم- معمار به مثابه کنشگر اجتماعی

آخرین نکته به معماری و خودآیینی منحصربه‌فردش بازمی‌گردد؛ از رنسانس در ایتالیا، زمانی که برونلسکی، آلبرتی و برامانتی آنچه ما امروز مقاومت و بقای معماری - روابط سوژه‌ابژه - می‌خوانیم را بنا نهادند، شاهد تأثیر فعال [پروژه] مقاومت و بقا بوده‌ایم. این عبارت تأثیرگذار آلبرتی که «خانه شهری است کوچک و شهر خانه‌ای است بزرگ» در تمام کارهایمان آویزه گوشمان بوده است. به بیان دیگر، آنچه مدنظر است، رابطه میان جزء است و کل: رابطه بین فیگور و زمین، رابطه بین خانه و محوطه اطرافش، رابطه محوطه پروژه و خیابان و درنهایت رابطه خیابان و محله و محله و شهر.

این مباحث مبنایی را شکل می‌دهند که می‌توان آن را سنتز دیالکتیکی نامید؛ مفهومی برآمده از پروژه همچنان در جریان متافیزیک، آنچه تحت شمول این پروژه در مرکز قرار می‌گیرد، رابطه مسئله‌آفرین جزء به‌کل و مناسبات میان ساختمان و زمین است - رابطه‌ای که بخشی از ایده دیالکتیک هگلی است و در قالب آن تعامل دیالکتیکی تز و آنتی‌تز به کلیتی نو یا سنتز منتهی می‌شود.

معماری همیشه با این دسته‌بندی‌های دیالکتیکی-بیرون/ درون، فیگور/ زمین، سوژه/ ابژه -درگیر بوده است. آنچه امروزه من را به خودش مشغول کرده، الزام به نگاهی از درون به معماری است و تمرکز بر امکان فروپاشی درونی این پروژه مبتنی بر سنتز، ترکیب و ساخت synthetic project. این تلاش آن چیزی است که پست‌استراکچرالیسم جابه‌جایی در [ارکان] متافیزیک حضور می‌خواندش.

اگر ما بپذیریم آنچه به منصه ظهور رسیده و حاضر است الزاما حقیقت است، یا آنچه ما آن را مشاهده می‌کنیم حقیقی و زیباست، عملا به تأیید افسانه‌ای نشسته‌ایم که می‌گوید معماری بعد شگفت‌انگیز متافیزیک حضور است. بر مبنای چنین آگاهی‌ای می‌توان از آنچه من آن را [دامچاله] هژمونی تصویر می‌خوانم، عبور کرد.

مردم همیشه فرمالیسم را پروژه خودآیینی و سرخودی‌بودن معماری می‌خوانند، برای من این خودفرمانی و جداگزینی به‌وضوح در تأخیر معماری برای مواجهه انتقادی و چالشی با جامعه تعریف می‌شود، اگر تعامل انتقادی معماری با جامعه، کنش معماری است و اگر این خودِ گفتمانِ کنشمند معماری است که در عمل بر جامعه تأثیر می‌گذارد، پس معماربودن خود یک کنش اجتماعی است.

منظور من از اجتماعی‌بودن و کنشگر اجتماعی‌بودن البته فراهم‌آوردن حس بهتری برای مردم و شادکردن آنها یا ساختن خانه برای فقرا یا مجموعه‌های بزرگ تجاری برای اغنیا و پارکینگ برای مرسدس نیست، شرایط خودآیینی به گمان من از جنس معماری است و برای مواجهه انتقادی با جامعه شکل گرفته؛ مواجهه‌ای که عملا به کنش علیه ساختارهای مسلط سیاسی و اجتماعی زمانه‌مان منتهی می‌شود و این همان است که معماری در بلندای تاریخ بوده.

*سردبیر سایت تخصصی معماری و شهرسازی اتوود

پی‌نوشت‌ها:

۱ - نوشتار خلاصه‌ای از درسگفتاری است که در انجمن سلطنتی معماران اسکاتلند ارائه شده است.

۲- با توجه به آنکه درسگفتار در سال ۲۰۰۸ ارائه شده، اشاره آیزنمن به دوران ریاست‌جمهوری جورج بوش پسر است.

۳ - اشاره به امکان انتخاب باراک اوباما برای ریاست‌جمهوری در آن مقطع زمانی دارد.

۴ - Late Style: ادوارد سعید سعی می‌کند لِیت‌استایل را با بحران ساختاری در دستگاه فکری هر هنرمند گره بزند، این سبکِ کنش در کلام سعید: به دوره‌ای از کار هنرمند بازمی‌گردد که در قالب آن هنرمند به این باور عمیق رسیده سنت‌هایی که دستگاه فکری‌اش را بر آن بنا نهاده، بی‌نهایت کسالت‌بار و خسته‌کننده‌اند و تاب تحمل وزن خود را ندارند؛ گویی تُرشیده‌اند، ازاین‌رو علیه‌شان می‌شورد، البته بی‌امید به هیچ نتیجه‌ای.

ادوارد سعید به لِیت‌استایل وجه گفتمانی هم می‌دهد. او به کاوش بر تجربه تاریخی وضعیتی می‌نشیند که به گفته خودش: «عمیقا درگیر تنشی ناهماهنگ و پرسروصداست و بیش از همه اینها به‌نوعی از باروری تعمدا ناباورانه‌ای تمایل دارد که از درون علیه انگیزه آفرینندگی می‌شورد. لِیت‌استایل در مقطع خاصی از جهان مدرن حادث می‌شود؛ مقطعی که مدرنیسم متعالی ناکارآمد است و هنرمندی که بر همه جوانب ابزار خود مسلط است، متوجه می‌شود در یک قطع ارتباط کامل با نظم اجتماعی مستقر قرار دارد؛ نظمی که از بد حادثه، او بخشی از آن است، در این مقطع بحرانی است که هنرمند به تعارض و بیگانگی با وضع موجود درمی‌غلتد و کارهای متأخرش فرمی از خودمهاجرت‌گزینی می‌گیرند».

دریچه

گفت‌وگو با شهاب راحله

خویشتن را از تکرار برهانیم

پیروز میرزایی: شهاب راحله، متولد ۱۳۵۷، دارای مدرک کارشناسی مدیریت فرهنگی و دانشجوی کارشناسی ارشد مدیریت فرهنگی-هنری، از سال ۱۳۷۵ فعالیت خود را در زمینه تئاتر آغاز کرد. او در جشنواره‌های مختلف ملی و بین‌المللی جوایز بسیاری در زمینه نویسندگی، کارگردانی، بازیگری و... در گونه‌های مختلف نمایش دریافت کرده است. در این نمایش که روایتی از تولد و زندگی عارفانه مقدس‌اردبیلی، از علما و فقهای شیعه امامیه در قرن دهم هجری است، عباس بابایی، سیدمهدی حسینی، شاهین شاهی‌اقدم، سمیرا شیپورچیان و میرزایی، به عنوان بازیگر به ایفای نقش می‌پردازند. به بهانه اجرای نمایش «آن سیب سرخ» که به نویسندگی محمود فرهنگ، در کانون تئاتر دینی تولید شده است و گروه تئاتر بیان در قالب «همایش عاشورا تا اربعین»، میزبان تماشاگران در اجرائی عمومی بود، گفت‌وگویی را آغاز می‌کنیم.

با توجه به اینکه خط داستان از یک مسئله دینی و اخلاقی پیروی می‌کند با چه شیوه‌ای از کلیشه‌شدن فاصله گرفتید؟

محتوا اصیل است. ما سعی کردیم در فرم به یک نگاه واحد برسیم و با تلفیق موسیقی و تصاویر انتزاعی و استفاده از ویدئو پروژکشن و بهره‌بردن از میزانسن‌های فراواقعی، خویشتن را از تکرار برهانیم و مفهوم نمایش را با بازی خوب بازیگران و یاری از اصل عدم قطعیت و وفاداری به گویش آرکائیک، بیان کنیم. روایت غیرخطی، گویش نامرسوم، طراحی دکور و... همه و همه مبین تلاش شگرف گروه تئاتر بیان و تیم اجرائی است.

شما به‌عنوان کارگردان از لحاظ میزانسن و نگاه دینی چه طراحی‌ای برای جذب مخاطب داشتید؟

سؤال شما دو قسمت دارد؛ یک بخش مربوط به میزانسن است و بخش دیگر شیوه کارکرد دینی در جذب مخاطب. درباره میزانسن، باید بگویم ریشه تئاتر دینی به دوره‌های کهن برمی‌گردد؛ زمانی‌که انسانِ آن روز با استفاده از زبان بدن و اصوات، نیازها و امیال مادی و معنوی خویش را عنوان می‌کرد؛ بنابراین نمایش آن سیب سرخ با بهره گرفتن از این پیشینه و اصل، بار حرکتی اثر و میزانسن را پیش می‌برد و از تکرار پرهیز می‌کند؛ اما در قسمت دوم سؤال که مربوط به شیوه کارکرد دین در جذب مخاطب است، باید بگویم دین فی‌نفسه شیوه و روش اتصال به معبود است و این مفهوم، به ذات بسیار سنگین است و تصویرکردن آن سخت‌تر؛ اما جذاب برای قشری خاص. ما با استفاده از مدرنیته، ابزار و ادوات، آکسسوار و نگاهی به گونه‌های کارگاهی و بی‌چیز، جذابیت‌های بصری این مفهوم را به حداکثر ممکن رساندیم.

به عنوان کارگردان، چقدر به متن وفادار بودید؟

متن آن سیب سرخ، غنای محتوایی بسیار بالایی دارد و نویسنده با تکنیک‌های متعدد نمایشی و ساختار ارسطویی، سعی در بهتر عنوان‌کردن زندگی مقدس‌اردبیلی داشته؛ اما فرصت بسیار کوتاه برای تولید، ارائه و ذائقه تماشاگر، گروه را بر آن داشت تا با وفاداری به متن و محتوا، با برش‌های خاص زمان نمایش را کوتاه کند.

سبک نمایشی شما در این اثر چیست؟

سورئال و فراکل‌نگر و ایمان‌گرا.

فضاسازی نمایش براساس سورئال با چه ابزاری ایجاد شده است؟

دکور که به صورت کاملا گرافیکی و سمبولیک است، استفاده از نواها و آواهای فیوژن به‌وسیله سازها و پرکاشن‌های غیرایرانی با لهجه‌ای اقوامی، جهانی- لباس‌های ساده و بی‌چیز و المانی‌بودن آن با کمترین و مؤثرترین نشان‌ها - حرکات فرم و نافرم و بدوی و مدرن و... .

تابلوی کلمات

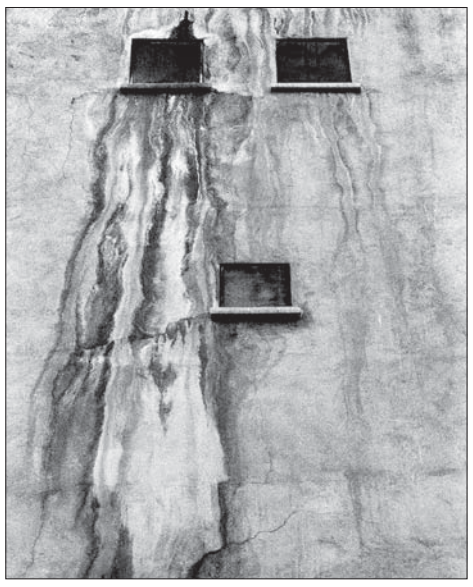
درباره مجموعه جدید «ژوبین میراسکندری»

آسیب‌شناسی به زبان عکس

افرا صفا

حتی با وجود گذشت زمان بسیار از پذیرش عکاسی در جمع هنرهای تجسمی، نوشتن درباره آن دشوار است. سختی اصلی شاید این باشد که بسیاری فکر می‌کنند برای گرفتن یک عکس خوب زحمت زیادی کشیده نمی‌شود و البته قابلیت تولید نسخه‌های زیاد از یک عکس نیز در ارزش‌گذاری مؤثر است، اما همواره فراموش می‌شود که خلق عکسی هنرمندانه به اندازه یک نقاشی خوب زحمت دارد. عکس مانند باقی آثار هنری، دست‌آخر حاصل نگاه و حساسیت‌های یک هنرمند است و آنچه ما می‌بینیم نشانی است از جهان‌بینی او؛ حضورش در زمان و مکانی خاص که به شیوه منحصربه‌فرد او بیان می‌شود. این دغدغه و عشق به ثبت یک لحظه از زندگی است که به عکاسی جایگاهی ویژه در میان هنرهای تجسمی می‌دهد. ژوبین میراسکندری با نگاهی انتقادی و دیدی پرسشگر در شهر می‌گردد و جلو چیزی که ما هرروز می‌بینیم و بی‌تفاوت از کنارش رد می‌شویم، درنگ و با وسواس بسیار آن را ثبت می‌کند. برای او بودن یا نبودن کوچک‌ترین جزئی، مهم و گزینشی حیاتی است. او قاب تصویر، اجزای داخل آن و پیوستگی این اجزا را طوری برمی‌گزیند که با کمترین میزان سخن، مفهوم رسانده شود. او مجموعه‌ای را با نام «روسیاهی» در گالری «دستان» در سال ۹۲ به نمایش گذاشت که تحسین بسیاری را برانگیخت. هنرمند عکس‌هایی ارائه کرده بود از شهرش، تهران که سال‌های طولانی دوده و باران و بی‌توجهی مردمی گرفتار، در و دیوارهایش را سیاه کرده است. عکس‌های او ساختمان‌هایی از تهران بزرگ را نشان می‌دادند که همه ما هرروز از کنارشان گذر می‌کنیم، اما کثیفی، فرسودگی و مرگ آرامشان را نمی‌بینیم. با وجود اینکه این عکس‌ها تصویرگر چیزی چنان سیاه بودند، گزینش نما، نور و زاویه دید، از آنها تصاویری درخشان ساخته بود. در عکس‌های او انسان‌ها حضور ندارند و شهروندان شهر طلا و سرب هوشمندانه حذف شده‌اند، اما نشانه‌هایشان قدرتمندتر از حضورشان خودنمایی می‌کند. در غیبت این مردم، ساختمان‌ها از گرفتاری آنها در کلان‌شهر تهران خبر می‌دهند؛ از بی‌دل‌ودماغی آنها برای نگهداری از دیوارهایی که خانه‌هایشان و فضای زندگی‌شان را سرپا نگه داشته است. این عکس‌ها از ساختمان‌ها حرف نمی‌زنند، بلکه بیانیه‌ای اعتراضی درباره مردمی هستند که در آنها و در تهران روزگار می‌گذرانند، اما این شهر و آن ساختمان‌ها را مال خود نمی‌دانند. اکنون ژوبین میراسکندری باری دیگر در گالری دستان[۱] مجموعه‌ای جدید را با نام «آیین قربانی» ارائه می‌دهد. این نمایشگاه که روز جمعه ۲۸ آبان و در فاصله میان عاشورا و اربعین افتتاح می‌شود، نگرش هنرمند را به آیینی دیرپا در ایران نشان می‌دهد که در سال‌های اخیر با آغشته‌شدن با فرهنگ‌های غریب و اختلاط‌طبقاتی در جامعه تهران دست‌خوش تغییر شده است. در این مجموعه نیز، او یک رفتار اجتماعی را بررسی می‌کند؛ اما برخلاف مجموعه قبلی در کارهای جدید، انسان‌ها غایب نیستند، ولی معلوم نیست که حضورشان تا چه اندازه انسانی است. هنرمند با ثبت لحظه‌هایی تکان‌دهنده، خشونت و عشق جامعه به تماشای خون‌ریزی را با بی‌پروایی نشان می‌دهد. او با استفاده از ویژگی باورپذیری عکس، با زبان قدرتمند تصویر، گزارشی ارائه می‌دهد که حرف‌هایی هولناک برای گفتن دارد.

۱. گالری دستان: خیابان فرشته، خیابان بیدار، پلاک ۶



ادامه از صفحه ۱۰

نماینده کردستان در تهران بوده‌ام

حالا اگر به شما امکانات و فرصت دهند، چه کار مشخصی می‌توانید برای کردستان انجام دهید؟

می‌توانم در کردستان اپرای کردی راه‌اندازی کنم. من اعتقاد دارم «بیت ویژ» - نقال خواننده‌ها - در کردستان با آگاهی تام‌وتمام موسیقی، متن دراماتیک و آوازخوانی را ترکیب و هسته محوری اپرا را پایه‌گذاری کرده‌اند و امروز به اتکای گنجینه موسیقی، افسانه‌ها و قصه‌های کردی و آواگری همه کردستان از کرمانجی‌خوانی خراسان تا هوره و سیاچمانه در اورامان و... باید به نفع خلق اپرای کردی بهره گرفت. ایمان دارم اپرای کردی به‌زودی جایگاه خود را در جهان موسیقی دراماتیک خواهد گشود. من چند سال پیش اپرای لیلی و مجنون ترکی آذری را روی صحنه بردم و از همان زمان بارها از این آرزوی دیرینه‌ام درباره خلق اپرای کردی حرف زده‌ام، اما طبعا بدون کمک‌های بنیادین، این آرزوی من محقق نخواهد شد.

آخرین سؤال را مطرح می‌کنم. بفرمایید این‌روزها چه دغدغه‌ای دارید؟

مشغول ساخت اپرای خیام هستم. در حال ضبط موسیقی هستیم.

چه کسانی با شما همکاری می‌کنند؟

امیر بهزاد که بعد از اپرای سعدی آهنگ‌سازی کارهای من را برعهده دارند، آهنگ‌ساز خیام هستند. همایون شجریان و تعداد از هنرمندانی که در کارهای قبلی با من همکاری کرده‌اند، در اپرای خیام هم حضور دارند.

می‌توانید تاریخی مشخص برای اتمام کار تعیین کنید؟

ان‌شاءالله بهمن‌ماه تمام و اجرا می‌شود.