مایکل زد وایز[۲]
ترجمه: آرش بصیرت[۳]

در اُدیتوریومی (تالاری بزرگ) تاریک، تصویری آشنا از بنایی عظیم بر پرده نمایش منعکس شده، اما توصیفاتی که بر «بنا» جاری است، ناآشناست؛ «بنایی نسبتا زیبا»، این طنین صدای مردی است با موهایی سفید که پشت تریبون ایستاده و مشغول صحبت‌کردن در مورد بنای صدراعظمی رایش آدولف هیتلر است که در سال ۱۹۳۸ توسط آلبرت اسپیر طراحی شد. تصویر بعدی سکوهای طراحی شده برای رالی نورنبرگ است؛ جایی که پیراهن‌قهوه‌ای‌های حزب نازی، به صورت یکپارچه در آن رژه می‌رفتند، سخنران در توصیف این صحنه می‌گوید: «به گمان من این معماری واقعا بی‌نظیر است... می‌توانید صلیب شکسته‌اش را ندیده بگیرید و بدون احساس گناه تحسینش کنید.»

مخاطبان، کمی در صندلی‌هاشان جابه‌جاشدند و چندتایی هم به نشانه اعتراض جلسه سخنرانی لئون کریر، در مدرسه معماری ییل، را ترک کردند، پنلی که بخشی از کنفرانسی بود تحت عنوان «در مورد برلین». لئون کریر، تئوریسین معماری و برنامه‌ریز شهری، ضمن احترام به نارضایتی‌های پیش آمده در میان مخاطبان، به موازات تحسین آلبرت اسپیر این نکته را نیز اضافه کرد که: «گفته‌های من مردم را گیج می‌کند، آنها فکر می‌کنند من مدافع آشویتس هستم.» و سپس می‌افزاید: «این ساختمان‌ها مملو از ارجاعات مدرن‌اند و فقط باید کور بود که فکر کرد این معماری فاشیستی است.»

لئون کریر، پس از گفت‌وگو با آلبرت اسپیر، چند ماه پیش از فوتش در ۱۹۸۱، جلب توجه همگان به لایه‌های استادانه معماری او را به نوعی ماموریتی برای خود تعریف کرد. او، وقتی بسیاری از پژوهشگرانی که به ملاقات آلبرت اسپیر - یک جنایتکار جنگی محکوم به اعدام و آزاد شده در سال ۱۹۶۶ - می‌رفتند، همه تمرکزشان را بر کاویدن نقش او به‌عنوان محرم اسرار و وزیر تسلیحات هیتلر موکد می‌ساختند، تلاشش را بر [وانمایی ارجاعات مدرن] پلان‌های پرشکوه و جلال آلبرت اسپیر برای ساختن برلین در قامت پایتختی برای جهان متمرکز ساخت.

لئون کریر، در سال ۱۹۸۵، تک‌نگاری‌ای از طرح‌های اسپیر فراهم آورد که در عمل نمایشی بود از سبک نئوکلاسیکی سرد و پر طمطراق، سبکی که نه فقط ساختمان صدراعظمی رایش؛ بنایی که هیتلر امید داشت دیپلمات‌ها در کریدورهای بی‌پایانش بر سنگ‌های مرمر جلا داده شده‌اش بخرامند، بلکه حتی کاخ پرستون و عظیم‌تر هرمان گورینگ با باغ‌های معلق و سالن‌های وسیع پذیرایی‌اش و البته گریت هال را نیز شامل می‌شد؛ ساختمانی عظیم که بزرگ‌ترین گنبد جهان را همچون تاجی بر سر تجربه می‌کرد و آنچنان بزرگ طراحی شده بود که قابلیت پذیرایی ۱۸۰هزار بازدیدکننده را داشت.

نگارش این کتاب اعتراضات وسیعی برای کریر به دنبال داشت و به سرعت از نوبت چاپ خارج شد. انتشارات مونا‌سلی [در سال ۲۰۱۳] کتاب را در چاپی عمیقا پر زرق وبرق، البته این‌بار با پیچ‌وتابی مضاعف، حاصل از مقدمه معمار شناخته شده رابرت‌ای‌ام استرن؛ رییس دانشکده معماری دانشگاه ییل و طراح کتابخانه ریاست‌جمهوری جورج دبلیو بوش، مجددا روانه بازار کرد.

رابرت استرن بر این باور است که باید کریر را به سبب پرتوافکنی‌اش بر اسپیر تمجید کرد: «چراکه آنچه در آلمان اتفاق افتاد بسیار غیرطبیعی می‌نماید و صرفا نمی‌توان به آن یک‌بعدی نگریست، آنچه در آلمان شاهدش بودیم به لحاظ سیاسی منفور است اما به لحاظ معماری قابل اعتناست.» صحبت‌های استرن هنگام صرف شام در نیوهون کانکتیکت، در آپارتمانی که برای اقامت شرکت‌کنندگان در کنفرانس مهیا شده است، تعجب همکارانش را بیش از پیش دامن می‌زند: «اگر مقدمه من را بخوانید، متوجه می‌شوید که در گیر انداختن خودم تبحر خاصی دارم.»

البته این نوع دفاع از طرف استرن، عضو سابق هیات‌مدیره والت‌دیزنی، که غالب آثارش حاصل انبوهی از سبک‌هایی است که خودش دوست دارد آن را سنت‌گرایی مدرن بخواند، بعید نیست. او پیش از این نیز خود را در جبهه لئون کریر قرار داده بود، کسی که به سبب تلاش‌هایش در خلق شهرهای نوسنت‌گرایانه‌ای همچون سی‌ساید و سلبریشن در فلوریدا، پدر شهرسازی نو نام گرفته. دفاع کریر از طراحی جوامع پیاده محور و از پیش برنامه‌ریزی شده حتی توجه پرنس چارلز را نیز جلب کرد و موجب شد کریر را برای طراحی پاندبری در انگلستان به خدمت بگیرد؛ شهری فارغ از مداخله‌ها و دست‌درازی‌های تکنولوژی مآبانه‌ای همچون دیش‌های ماهواره و چراغ‌های خطر که نه فقط نشانی از نفرت کریر از مدرنیسم که حتی گویای تنفرش از خود مدرنیته نیز هستند.

لئون کریر در کتاب «معماری آلبرت اسپیر؛ ۱۹۴۲- ۱۹۳۲» عملا روبه‌روی صنعتی‌شدن موضع می‌گیرد و مخصوصا، بر آسیب و تخریب‌هایی تاکید می‌کند که به ظن او طرح‌هایی شبیه به برنامه مارشال[۴] بر آلمان‌غربی وارد ساختند. کریر با نگاهی عمیقا تحقیرآمیز به مدرنیست‌هایی همچون لوکوربوزیه، برنامه‌های شهری او را «روح شیطانی» می‌خواند. او بر این باور است که متحدان پس از پایان جنگ نباید آلبرت اسپیر را مورد تعقیب حقوقی قرار می‌دادند، بلکه باید از او نیز همچون نازی‌های سابقی به مانند ورنر ون براون، که در پروژه‌های فضایی و برنامه‌های نظامی آمریکا به کار گرفته شدند، استفاده می‌کردند. کریر بر این باور است که تجربیات اسپیر می‌توانست در بهسازی واشنگتن، پاریس و مسکو پس از جنگ به کار آید، خود او می‌نویسد: «بعضی وقت‌ها می‌توان بعضی چیزها را ندیده گرفت، مخصوصا وقتی که هیچ‌کس نمی‌داند چه خبر است و همه چیز معلق است»، البته او این گزاره را به صورتی کنایه‌آمیز مطرح می‌کند، اگرچه عمیقا اعتقاد دارد که [جامعه معماری با به حاشیه راندن آلبرت اسپیر] فرصتی مسلم را

آلبرت اسپیر به همراه هیتلر

آیا معماری می‌تواند سیاسی باشد؟[۱]

معماری و «نمایش قدرت»

از دست داده است. پس از تمام اینها، او [به نقل از آلبرت اسپیر] نتیجه می‌گیرد: «پیشوا همه زیبایی‌ها را گرامی می‌داشت.»

آلبرت اسپیر در مورد هیتلر می‌گوید: «البته من کاملا نسبت به ایده او برای تسلط بر جهان آگاه بودم. این ایده عصاره تمام ساختمان‌های من بود... همه آنچه من می‌خواستم، سلطه این مرد بزرگ بر جهان بود.» تمام این گزاره‌ها تاکیدی‌اند بر فهم آلبرت اسپیر از نقش خود به مثابه طراح در [امپراتوری] رایش سوم، اما سوال این‌جاست که هیتلر چه زیبایی‌ای را گرامی می‌داشت؟ آثار ساخته نشده اسپیر، عمیقا، مستبدانه به نظر می‌رسند و از نظر مقیاسی، تعمدا، تحقیر کسانی که در مجاورتش قرار می‌گیرند را مدنظر دارد، اما عجیب است که لئون کریر از این ساختمان‌ها با صفاتی همچون «مادرانه» و «احساس‌برانگیز» یاد می‌کند، حال آنکه خود هیتلر، معماری اسپیر را «کلام متبلور در سنگ» می‌خواند و آثار او را همچون فرم مصنوعی می‌داند، در کار عینی‌سازی ایدئولوژی‌اش.

عظمت، شکوه و جلال پرطمطراق برلین در طرح پیشنهادی آلبرت اسپیر، با گسترش نظامیگری‌ای که هدفش کنترل اروپا بود، گره‌ای عمیق خورده بود، این معماری مرعوب‌کننده و متکبرانه هیچ ارزشی برای تجربه انسانی قایل نبود، این روحیه، آنگونه که رابرت استرن در مقدمه کتاب نیز بر آن تاکید می‌گذارد، به وضوح روبه‌روی روحیه مستتر در آثار معماری و شهرسازی خود لئون کریر، که عملا هر چیزی می‌توانند باشند به غیر از آثاری پرطمطراق، می‌نشیند. تبلور کامل این ملاحظات را می‌توان در شهرک پوندبری[۵] مشاهده کرد، اگرچه شهر از نظر سبکی، کاملا، متصلب طراحی شده است، اما واجد بعدی انسانی است و به روحیه حاکم بر محل احترام می‌گذارد و معماری بومی را بر معماری کلاسیک مونومنتال ترجیح می‌دهد.

پس از شکست نازیسم، آلمان‌شرقی و غربی هردو درگیر تطهیر شهرهایشان از روح طرح‌های مونومنتال اسپیر شدند. آلمان‌غربی، مقر حکومتش را، به عمد، به یک پایتخت محلی معمولی؛ بن، منتقل کرد، آلمان‌شرقی تحت کنترل اتحاد جماهیر شوروی، اما، تمام بقایای صدراعظمی رایش را تخریب کرد. پس از اتحاد دو آلمان در

پس از شکست نازیسم، آلمان‌شرقی و غربی هردو درگیر تطهیر شهرهایشان از روح طرح‌های مونومنتال اسپیر شدند. آلمان‌غربی، مقر حکومتش را، به عمد، به یک پایتخت محلی معمولی؛ بن، منتقل کرد، آلمان‌شرقی تحت کنترل اتحاد جماهیر شوروی، اما، تمام بقایای صدراعظمی رایش را تخریب کرد

سال ۱۹۸۹ و حرکت به سوی بازآفرینی برلین در قامت یک مقر حکومتی، همه تلاش‌ها برای گریز از تبلور روح طرح‌های اسپیر در طرح‌های پیشنهادی موکد شد؛ او پایتخت هیتلر را بر محوری شمالی جنوبی تعریف کرده بود، اما تقریبا، تمام طرح‌های پیشنهادی، برای مرکز حکومت بر محور نمادین شرقی- غربی ساماندهی شدند و البته نباید از خاطر برد، هر طرحی که کوچک‌ترین و در عین حال مبهم‌ترین ارجاع، حتی در ابعاد یک ستون، به معماری کلاسیک داشت، موجی از ترس و دافعه میان لایه‌های اجتماعی برمی‌انگیخت.

کریر به درستی نتیجه می‌گیرد که هیچ هم‌خوانی یا تجانس [به لحاظ ماهیتی] مشخصی بین فرم معمارانه و معنای ایدئولوژیک آن وجود ندارد، واشنگتن دی‌سی، نماهای مدرنی دارد که بدون‌شک‌پسند برلین هیتلر هستند، کلاسیسیم، آنگونه که او می‌گوید، به ناروا، با مدعای سبکی تداعی‌کننده فاشیسم، آلوده شده است، چراکه طراحی مدرنیستی بی‌پیرایه و پاک نیز شمول حکومتی شخصی همچون موسولینی را تجربه کرده است و برازیلیا؛ پایتخت پیشروی برزیل که با ایده چشم‌اندازی به آینده طراحی و ساخته شد تا بر گشودگی‌ای دموکراتیک دلالت کند، تا مدت‌ها کاملا در خدمت رژیم نظامی برزیل قرار داشت.

با وجود تمام این واقعیت‌ها، تلاش برای تدوین تصویری صرفا زیبایی‌شناسانه از [کنش حرفه‌ای] آلبرت اسپیر، تعمدا، گمراه‌کننده است. لئون کریر معتقد است، بینش معمار در سال ۱۹۴۲ و همزمان با انتخابش به‌عنوان وزیر تسلیحات و پذیرش «باور عمیق به تمدن صنعتی» تغییر کرده، ره به خطا می‌برد، با این حال به گمان بسیاری طرح‌های شهری و معماری، آلبرت اسپیر در بطنشان، جزو لاینفکی از باور توتالیتر نازیسم بوده‌اند و نمی‌توان بین این باور عمیق به توتالیتاریسم و آثار او خط انفکاک واضحی ترسیم کرد. پس از چاپ اول کتاب لئون کریر در سال ۱۹۸۵، سوزان ویلمز؛ تاریخ نگار، مستنداتی را فاش کرد که نشان می‌داد نمی‌توان به سادگی منکر تاثیر طرح‌های آلبرت اسپیر در نسل‌کشی نازی‌ها شد. اگرچه اسپیر [تا آخر عمر] به شدت هر نوع آگاهی از [برنامه‌ای موسوم به] راه‌حل نهایی[۶] را منکر شد، اما مستندات ویلمز نشان می‌دهد آلبرت اسپیر از همان سال ۱۹۳۸ درگیر این پروژه بوده و در اعمال خشونت بر بیش از ۵۰هزارنفر از ساکنان برلین، که عمدتا ساکن مناطق طراحی‌شده توسط خود او بودند، همکاری نزدیکی با گشتاپو داشته است. بر قوام نگاه اسپیر این افراد باید از حق تملک بر خانه‌هاشان و سکناگزیدن در آنها محروم و به اردوگاه‌های کار اجباری تبعید می‌شدند.

رابرت استرن در مقدمه‌اش بر چاپ جدید کتاب، منکر تمایل معماران به قدرت نمی‌شود، اما انگیزه لئون کریر از اتخاذ چنین دیدگاه‌های مجادله‌برانگیزی را در چارچوب یک دستور کار سیاسی نمی‌بیند. به هیچ رو نمی‌توان لئون کریر لوکزامبورگی را طرفدار فاشیست‌ها خواند اما نفرت عمیق او نسبت به مدرنیسم او را در جایگاهی قرار می‌دهد که تحت شمول آن سوءرفتارهای نازی‌ها را زیر سوال می‌برد. لئون کریر در مقدمه‌اش بر نسخه چاپ اول کتاب می‌نویسد: «آشویتس - بیرکنائو و لس‌آنجلس، بچه‌های یک پدر و مادرند.» این عبارت مشمئزکننده از چاپ جدید حذف شده است، اما این نگاه همچون شبحی همچنان در لایه‌لایه نسخه تجدیدچاپ‌شده باقی مانده است، دیاگرام‌هایی که در صفحات پس از مقدمه آمده ضمن مقایسه ابعاد و اندازه و طرح‌بندی «کلیات صنعتی و هنری»، پیکره‌بندی فضایی اردوگاه مرگ آشویتس -بیرکنائو را دقیقا با نمایشگاه جهانی شیکاگو (۱۹۸۳) و کارخانه فولکس واگن قابل قیاس می‌داند.

برای آنهایی که آشنایی کم‌وبیش مبهمی با ذایقه معماری هیتلر دارند و احتمالا شمه نسبتا کمدی‌ای از آن را در فیلم «دیکتاتور بزرگ» چارلی چاپلین دیده‌اند، مستنداتی که لئون کریر - چه در قامت تصویر و چه ترسیم - در کتاب پیش‌رویشان می‌آورد، نگاهی اجمالی ولی با طول و تفصیل خواهد بود از آرزوهای خودبزرگ‌پندارانه نازی‌ها در مواجهه با مکان و فضا. با وجود جذبه غیرقابل انکار این آثار، تصاویر ارایه‌شده موید گزاره‌ای هستند که توسط بسیاری از تاریخ‌نگاران معماری بر آن تاکید شده است؛ این ایده‌آل‌ها، خیلی پیش از آلبرت اسپیر، در اوایل قرن بیستم و در آثار نئوکلاسیک‌هایی همچون ادوین لاتینز،[۷] جان راسل پوپ[۸] و پل کر[۹] به ثمر نشسته بودند.

«آیا یک جنایتکار جنگی می‌تواند یک هنرمند بزرگ باشد؟»، این سوالی است که لئون کریر در کتاب مطرح می‌کند و خودش به آن پاسخ می‌دهد: «به گمان من، بدون‌شک، بله.» اما در لایه‌های زیرین این کتاب پرسشی دیگر و احتمالا مهم‌تر، مستتر است، آیا به واقع این ممکن است که زیبایی هنری در کار مشروعیت‌دهی به رژیمی شنیع باشد، کتاب لئون کریر [خواسته یا ناخواسته] اخطار می‌دهد آثار اسپیر «زیبایی اغواگری» دارند که «به احساسات اخلاقی لطمه زده و قضاوت را ناممکن می‌سازد.» اگرچه لئون کریر احتمالا، همچنان، از ناتوانی وضعیت معاصر در پذیرش بی‌طرفانه کلاسیسیم شکوه خواهد کرد.

پی‌نوشت‌ها:

۱- منبع آنلاین وال استریت ژورنال.

۲- نویسنده کتاب «تنگنای سرمایه: جست‌وجوی آلمان برای یک معماری نوین مبتنی بر دموکراسی» که در سال ۱۹۹۸ توسط انتشارات پرینستون روانه بازار شد، او روزنامه‌نگاری است که به‌جز معماری در حوزه‌هایی همچون اقتصاد و سیاست خارجی نیز قلم می‌زند و با روزنامه‌هایی همچون واشنگتن‌پست، نیویورک‌تایمز و مجلاتی همچون اکونومیست همکاری دارد.

۳- سردبیر سایت تخصصی معماری شهرسازی اتوود.

۴- پروژه سیاست خارجی ایالات متحده آمریکا پس از جنگ جهانی دوم، این طرح به بسیاری از کشورهای اروپای غربی کمک کرد تا اقتصاد خود را پس از جنگ بازسازی کنند. ایالات متحده و تیم سیاست خارجی جورج مارشال در مسیر خلق جهان پس از جنگ درصدد حذف عوامل بروز دو جنگ جهانی و معضلات اقتصادی ناشی از آن بودند، به عبارت دیگر آنها معتقد بودند در همه جای دنیا، انسان مرفه، یا دست‌کم امیدوار به زندگی در رفاه، به سوی تمامیت‌خواهی جذب نمی‌شود.

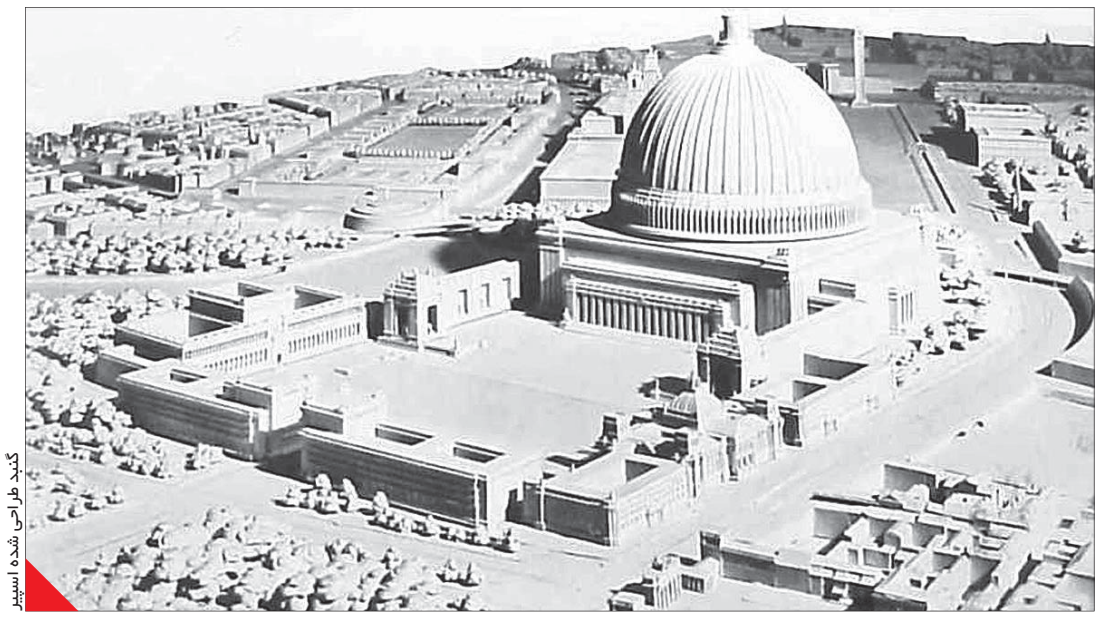
۵- اشاره دارد به طرح ارایه‌شده توسط لئون کریر برای شهرک جدیدی در حومه دورچستر، که طراحی آن در انتهای دهه ۱۹۸۰ آغاز شد و فرآیند ساخت آن در ۱۹۹۳.

۶- Die Endlösung یا راه‌حل نهایی، برنامه‌ای است که متفقین بعد از جنگ جهانی دوم آن را به آلمان نازی نسبت دادند. آنچه متفقین ادعا کردند این بود که راه‌حل نهایی طرحی در آلمان نازی برای کشتار جمعی سیستماتیک اقوامی در طول جنگ جهانی دوم بود. هاینریش هیملر طراح اصلی آن بود و آدولف هیتلر آن را راه‌حل نهایی نامید.

۷- معمار بریتانیایی: ۱۹۴۴-۱۸۶۹، به گمان بسیاری، او نقشی مهم در بسط ایده‌های مستتر در معماری کلونیال یا استعماری در گستره نفوذ بریتانیا، از هند تا کانادا، داشته است.

۸- معمار آمریکایی ۱۹۳۷ ـ ۱۸۷۴، از مهم‌ترین آثار او می‌توان به یادمان جفرسون اشاره کرد.

۹- معمار فرانسوی آمریکایی ۱۹۴۵-۱۸۷۶، از مهم‌ترین آثار او می‌توان به ساختمان فدرال رزرو آمریکا در واشنگتن اشاره کرد.



گنبد طراحی شده اسپیر

طراز

معماری و قدرت

شرق: شاید رسانه‌ای و البته به یادماندنی‌ترین عکس از نمایشگاه جهانی ۱۹۳۷ پاریس، عکسی باشد که برج ایفل (۱۸۸۹) و دو پاویون روسیه و آلمان را در یک منظر شهری و در تعاملی فضایی و البته تقابل و شاید هم تخاصم سیاسی با یکدیگر نشان می‌دهد، برج ایفل در میانه این کمپوزیسیون فضایی قرار دارد و پاویون آلمان، طراحی‌شده توسط آلبرت اسپیر؛ معمارِ رایش سوم در سمت چپ و پاویون روسیه، طراحی‌شده توسط بوریس لوفان در سمت راست، درست روبه‌روی پاویون آلمان، جانمایی شده است. دو ایدئولوژی که کمی پیش از این و به صورتی نیابتی در اسپانیا روبه‌روی هم قرار گرفته بودند و کمی بعد طی جنگ جهانی دوم به صورت مستقیم با یکدیگر وارد جنگی تمام‌عیار می‌شدند، حالا در یک نمایشگاه جهانی و با تمسک به معماری در قامت ابزار روبه‌روی هم ایستاده‌اند. پاویون عظیم و پوشیده از سنگ مرمر روسیه، تندیسی بزرگ از یک کارگر و یک دهقان با چکش و داسی در دست، طراحی‌شده توسط وِرا موکنِهِینا، را همچون تاجی بر سر داشت و فضای داخلی‌اش که در یک تفکیک‌بندی فضایی خشک، به وسیله مجموعه‌ای از سالن‌ها از یکدیگر منفک شده بود. جدا از هندسه راست گوشه و عملا کارکردگرای اثر، پیکره‌بندی بخش مرتفع پاویون شبیه معروف‌ترین اثر معماری بوریس لوفان؛ کاخ شوراهاست، نوعی از کانستراکتیویسم شدیدا پاستوریزه با تمایل به حفظ شبحی از پیکره‌های عمیقا انتزاعی ماله ویچ، در ابعادی عظیم و غیرانسانی. پاویون آلمان که توسط معمارِ ارشد هیتلر؛ آلبرت اسپیر ـ طراح پایتخت رایش سوم یا همان ژرمنیا ـ طراحی شده بود، با نزدیک به ۵۰۰ پا ارتفاع به برجی بلند در خط آسمان آن روزهای پاریس می‌مانست که بر فرازش عقاب عظیم نازی‌ها نصب شده بود، این مونومان شهری نمایشی بود از آلمان نوین و قدرتمند و مایه فخر ملت، زاویه نگاه عقاب طوری تنظیم شده بود که با نگاهی از سر تحقیر به سمت پایین

بر تندیس‌های پاویون روسیه احاطه کامل داشته باشند. حجم مبنای این پاویون سنگی عظیم مکعبی است، نورپردازی شب پاویون، با عمق‌دهی پرسپکتیوی، ابعاد غیرانسانی‌اش را تقویت می‌کند، نوع نوردهی تداعی‌کننده نحوه نورپردازی پرچم‌های مرتفع صلیب شکسته آلمان‌ها در رالی‌های نورنبرگ است که آنها را نیز آلبرت اسپیر طراحی می‌کرد. هر دو مثال پیش‌آمده نشان می‌دهد چگونه قدرت می‌تواند فرم را آن‌چنان متاثر سازد که نهایتا یک سنت هنری از درون تهی شود، هم نازی‌ها و هم فاشیست‌ها و هم خوانش‌های توتالیتر از سوسیالیسم، آن‌چنان با ظن به تفسیرپذیری و تکثرگرایی معنایی معماری مدرن می‌نگریستند و آن‌چنان واهمه‌ای از بار سیاسی احتمالی مستتر در ورای فرم‌ها و سینتکس، نحو یا جمله‌شناسی آثار برآمده از معماری مدرن داشتند که از هر نوع ترکیب برآمده از نما، پلان و فرمِ باز که مفاهیم اساسی تولید زبان مدرن در معماری بودند گریختند و با پشت‌پا زدن به عدالت‌محوری ذاتی معماری مدرن، آن‌چنان خود را با محدودیت‌های زبانی آمیختند که نهایتا بر قرار تمسک به کارکردگرایی و عقل‌باوری مهیب، گنجینه فرم‌ها در بلندای تاریخ را میان‌تهی ساختند تا هر محتوایی در قالب آن جای گیرد و با تن‌دادن به مونومنتالیسم درک انسان مقیاس از حجم در معماری مدرن را از گفتمان طراحی‌شان حذف کردند و با آیینْ و مناسک‌زده‌کردن اسطوره‌ای کنش معمارانه، رویکردی به خلق فرم اتخاذ کردند که تنش حاصل از حضور انسان را به حداقل می‌رساند و امکان تبلور بدن در فضا را تقلیل می‌دهد و از انتظام منعطف فضایی به تقید و کنترل تمام‌عیار فضا می‌رسد.

ادامه از صفحه ۷

موسیقی هنوز «تابو» است

فضای شهرهای مختلف چقدر در تصمیم‌تان برای قطعه‌های انتخابی تاثیر داشت؟

تمام کنسرت‌هایم بداهه بود، همیشه در کار بداهه اتمسفر موجود و فضای فرهنگی شهر و میزان علاقه‌مندی مردم و اعتمادشان به من، روی کار اثر می‌گذارد. در هنر شرق، تکس و کانتکس مطرح است. در هنر غرب تکس مهم است. کانتکس یعنی فضا، محیط، مردم و جامعه، اشتیاق‌های قبلی و بعدی و...؛ یعنی خود به خود نوع ساززدنم و اشعاری که انتخاب می‌کردم در هر شهر متفاوت بود. من وقتی تهران هستم با مردم تهران ارتباط برقرار می‌کنم؛ البته اصلا خیلی مواقع در مقابلشان به ساززدن هم نمی‌افتم، چون اینجا همه درگیر مسایل روزمرگی در سطح ناهنجاری هستند و در واقع تهران شبیه نیویورک است، ناهنجار است و هنرمند در ناهنجاری آسیب می‌بیند. مثلا تبریز شهر زیبایی بود؛ اولا معماری‌اش هنوز مثل تهران خراب نشده بود و تمام ساختمان‌های بلند در محدوده کنار کوه‌ها ساخته شده بودند و مرکز شهر بافت قدیمی‌اش را حفظ کرده بود. شهری بسیار تمیز با مردمان پرشور و سلامت. بالطبع شما در چنین فضایی احساس موسیقیایی بیشتری دارید. به‌طور کلی در همه شهرها کنسرت‌ها فوق‌العاده بود منهای دو تا از کنسرت‌ها که نمی‌گویم لغو کردند (چون وزارت ارشاد به لغت «لغو کردن» حساس است) بلکه نگذاشتند کنسرت بدهیم! ولی سازماندهی، میهمانداری و فضا عالی بود.

از نظر امکانات کنسرت وضعیت سالن‌های شهرستان‌ها چطور بود؟

اکثر سالن‌ها، زیر ۵۰۰ نفر گنجایش داشت چون برای سالن‌های بالای ۵۰۰ نفر باید از تهران مجوز می‌گرفتیم که دوباره یک پروسه فرسایشی بود و این مقرراتی است که بعد از سال ۸۸ وضع شده است و دیگر به ما فضای باز برای کنسرت ندادند.

کارهای جدیدتان را اجرا کردید؟

بداهه در خودش کار جدید دارد، اگر بداهه جدید نباشد و حس و حال تازه‌ای نداشته باشد مردم اصلا پای ساز شما دوام نمی‌آورند. اگر کنسرت‌های من با موفقیت اجرا می‌شود به این دلیل است که مردم با رضایت خاطر کنسرت را ترک می‌کنند. بداهه یعنی سازندگی در لحظه. ما در لحظه قطعه‌ای می‌زنیم و فرصتی نداریم تا ادیتش کنیم و همان هنرماست.

چه مشکلی در شهرهایی که اشاره کردید وجود داشت که نگذاشتند کنسرت‌تان برپا شود؟

در آن شهرها مشکلاتی به وجود آمد که در درجه اول به مردم لطمه زد، چون بلیت رزرو کرده بودند و قرار بود از شهرهای دیگر بیایند و فقط سه روز برای خرید بلیت وقت داشتند. در واقع با شما کاری می‌کنند که کنسرت‌تان از نظر اقتصادی به بن‌بست بخورد و علت این کار را هم نمی‌دانم. مثلا از پوستر کنسرت در تبریز ایراد گرفتند و گفتند باید عکس پوستر حذف شود و ما چون وقت نداشتیم همین پوستر را بدون عکس چاپ کردیم.

چرا از عکس شما ایراد گرفتند؟

کسی به ما جواب نمی‌دهد. شما که خبرنگارید بروید و دلیل این کار را از مسوولان بپرسید. خب مردم وقتی عکس نبینند دیگر تبلیغات چه معنی دارد؟ فکر کنید برای یک کنسرت در تهران یک پوستر چاپ شود و در تبریز پوستری دیگر! به این می‌گویند: سیاست «یک بام و دو هوا». سیاست‌های ناوارد و غیرتخصصی و جناحی، در یک دولت که نباید یک جناح علیه جناح دیگری باشد، چون این مساله باعث اضمحلال می‌شود. در حال حاضر تمام موسیقی‌های جدی در خطر هستند. من حرفم این است که مسوولان مشخص کنند آیا می‌خواهند انواع موسیقی هنری وجود داشته باشد یا نه؟! چون موسیقی بازاری که نیاز به حمایت ندارد. خودش خودش را تامین می‌کند. در ایران همه چیز پیدا می‌شود و شما می‌توانید آخرین محصولات مارک «شانل» را هم به سادگی تهیه کنید، ولی موسیقی ما در دسترس نیست. ما با مشکل پخش روبه‌رو هستیم. شاید در تمام تهران ۱۵ یا ۲۰ فروشگاه، موسیقی جدی عرضه می‌کنند و این نسبت به جمعیت واقعا نامتعادل است. تازه در همین مغازه‌ها هم «سی‌دی»های ما در ویترین نیست. دیگر حتی «سی‌دی»های آقای شجریان هم به ندرت در ویترین‌ها دیده می‌شود. خب کسی نیست که مردم را درباره موسیقی درست راهنمایی کند. خدا پدر مطبوعات را هم بیامرزد که ۷۰۰ هزارتومان می‌گیرند برای یک تبلیغ بسیار کوچک!

قبول ندارید که یک اثر خوب خودش راهش را به اجتماع باز می‌کند؟ الان کسانی هم که طرفدار موسیقی شما و استادان دیگر موسیقی دستگاهی هستند هنوز همان کارهای قدیمی شما و دیگر استادان موسیقی سنتی را دوست دارند...

نسل‌ها عوض می‌شوند و نسل‌های جدید اطلاعاتی از گذشته ندارند و با زمان خودشان رشد می‌کنند و جلو می‌آیند. مطبوعات وظیفه دارند تا هنر هنرمند و شرایط سیاسی و اجتماعی را به نسل جوان منتقل کنند. چطور آندره گدار و آقای پوپر و دیگر اندیشمندان بزرگ مرتب اسمشان در روزنامه‌هاست، ولی از اندیشمندان و هنرمندان گذشته ما اسمی برده نمی‌شود تا این نسل با آنها آشنا شوند. یک‌بار دیده‌اید که یک پاراگراف جایی درباره درویش‌خان نوشته شده باشد؟

پس به نظرتان به‌روز کردن موسیقی سنتی بر عهده نسل جوان است...

بله. البته بخشی از این مسایل به بی‌اطلاعی جوان‌ها و آشنا نبودنشان به گذشته، بخشی هم به تبلیغات و سیاست‌های دولت، دیگرمسوولان و تولیدکنندگان دولتی بر می‌گردد و همه اینها با هم تابع یک زنجیره فرهنگی است. گسست زنجیره فرهنگی پسامدش وضعیت موجود موسیقی است. ما ۳۴ سال است که در حال تلاش هستیم و برای تداوم موسیقی جدی هنری کار و تلاش می‌کنیم تا موسیقی ملی‌مان از هم متلاشی نشود. من نگران خودم و هم‌نسلانم نیستم. من محمدرضا لطفی هستم و نمی‌خواهم از این مشهورتر شوم، من آمدم تا جوانان ایرانی با استعداد را به جامعه موسیقی معرفی کنم تا آینده موسیقی ما را در دست بگیرند و هدایت کنند. هشتسال است در تلاش هستم که تولید موسیقی به نسل ما ختم نشود. این وظیفه جوان‌هاست. منظورم فقط در زمینه موسیقی دستگاهی نیست. موسیقی ارکسترال ما هم دچار همین وضعیت است. دیگر استادان موسیقی در این مدت چه کاری انجام داده‌اند؟ آقای شهبازیان و فخرالدینی و... چه کاری کرده‌اند؟ بهترین دستگاه‌های ضبط و استودیوها و صدابرداران در تلویزیون هستند. چرا ما نمی‌توانیم برویم و کارهایمان را در آنجا ضبط کنیم؟ «برج میلاد» نماد ملی ماست و برای ملت است. سالن میلاد دولتی است و در واقع دولت باید سالن‌های کنسرت را مجانی در اختیار ما بگذارد یا مبلغ کمی از ما بگیرد. اصلا کسانی که مسوول این بخش‌ها هستند این کاره نیستند. مدیر روابط‌عمومی من به وزارت ارشاد مراجعه کرده بود، مدیر هنری ارشاد او را با من اشتباه گرفته بود! رادیو و تلویزیون باید برنامه‌هایی ترتیب دهند تا ما انتقاداتمان را در آنجا مطرح کنیم، اگر روزی این اتفاق بیفتد، من متوجه می‌شوم که در این مملکت تغییراتی روی داده است. اما با تمام این حرف‌ها و مشکلات، من کار می‌کنم. من در جهنم هم کار می‌کنم، چون نسبت به تاریخ و جامعه و نسل‌های بعد از خودم متعهد هستم.

فکر می‌کنم این تفکر از استادانتان به نسل شما منتقل شده است...

همان‌ها ما را به این روز انداخته‌اند! در غیر این صورت که الان در ویلای کنار دریا بودیم و پایمان را انداخته بودیم روی هم. من هنوز که هنوز است وقتی سازم را به دستم می‌گیرم قبل از هر چیز چهره استادانم را مقابلم می‌بینم که به من نگاه می‌کنند و احساس مسوولیت می‌کنم.