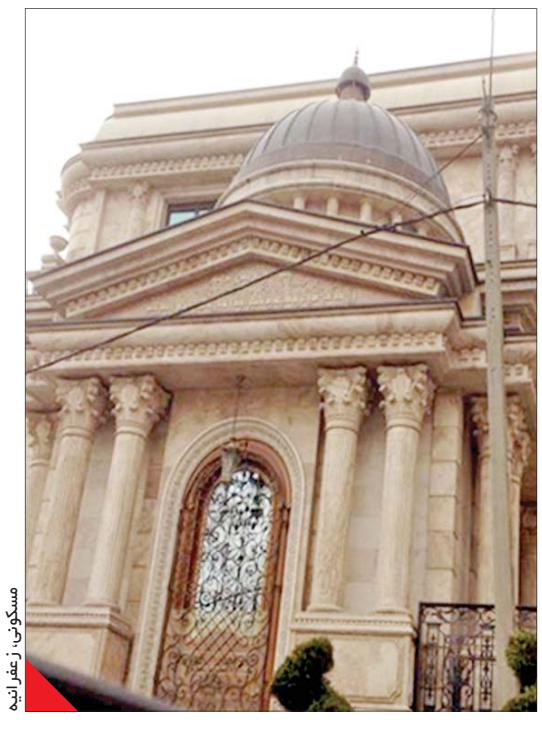

مسکونی، زعفرانیه

بام جمشیدیه

مسکونی، نیاوران

زنگ خطری برای معماری ایران

پدیده نمای «رومی» و سندرم «کاخ نشینی»

آرزو منشی‌زاده[1]، محمدیاسر موسی‌پور[2]

ژان بودریار، نظریه‌پرداز فرانسوی، معتقد است در عصر ما اشیای زندگی روزمره از ماهیت کارکردی خود جدا شده و وارد ساحتی نمادین شده‌اند. به‌زعم وی نظام سرمایه‌داری با واردکردن کالا به چنین حوزه‌ای آن را از مصرف یک کارکرد به قصد رفع یک نیاز، به مصرف یک نشانه تبدیل کرده است. برای مثال ما یک تلویزیون ال‌ای‌دی را نه لزوما به‌خاطر نشان‌دادن تصویری بهتر و شفاف‌تر، که به‌خاطر بیان معنای تجمل و لوکس‌بودن آن مصرف می‌کنیم. به این ترتیب ما در چرخه‌ای از مصرف نشانه‌ها می‌افتیم که می‌تواند مصرف را به نفع سرمایه‌داری تا بی‌نهایت ادامه دهد. چون امروز این کالا مبین و نماد این معنا است و فردا نظام مد این هاله را از این کالا گرفته و به کالای دیگری می‌دهد.

اگرچه همواره بخشی از یک نمای معماری، وجه معنایی آن بوده اما به نظر می‌رسد امروزه نمای ساختمان‌ها بیش از هر زمان دیگری در تنگنای معنی‌گری قرار گرفته و درگیر مخابره هدفمند پیام، از کارفرما یا مالک به مخاطب اثر معماری شده‌اند. به عبارت بهتر انگار هاله‌ای معنایی آن را فرا گرفته و در حال تبدیل‌کردنش به یک نشانه صرف است. نمونه‌اش موج‌نماهای شیشه‌ای تا چندی پیش و رواج آن در معماری ایران است که شیشه در اصل ماده‌ای، دیده نمی‌شود که وجودش را لزوما برای ایجاد شفافیت بخواهیم، بلکه یک نشانه قراردادی از مدرنیسم است که آن را به بنا اضافه می‌کنیم تا درحقیقت معنای مدرن‌شدن را مصرف کنیم. به گواه بناهایی که پشت شیشه‌های رفلکس آنها چیزی جز صفحات بتنی نیست، می‌توان فهمید که چگونه یک مصالح از ماهیت خود تهی و به یک نشانه صرف فرو کاسته شده؛ دالی که تنها برای اشارتی به یک مدلول آنجا حضور یافته است. اما انگار موج تازه‌ای از نمایهایی که در پی مصرف یک دستگاه نشانه‌ای برپا شده‌اند، فرا رسیده است. این روزها، ساکنان تهران بزرگ، کمتر صبحی را بدون دیدن بنای کوبیده‌شده و کمی بعدتر روییدن یک بنای جدید و پرابهت که با نمای «رومی» آراسته شده، آغاز می‌کنند. گشتی کوتاه در محلات شمال پایتخت، کافی‌است تا ما را با احجام و المان‌های تندیس‌گونه برگرفته از کلیسای پانتئون، کنگره آمریکا، کلیسای سنت پل، کاخ الیزه، معابد یونانی و نماهای هوسمانی در قلب محلات مسکونی تهران مواجه کند. روند رو به افزایش و رشد قارچ‌گونه این نوع نما که در مجامع علمی با نمای کلاسیک یا نئوکلاسیک شناخته می‌شوند و اغلب با سبک‌های کاخ‌سازی دوران هلنیسم برابری می‌کند، نشان از مقبولیت آن برای قشر سرمایه‌گذار چه در مرحله طراحی و ساخت و چه به‌عنوان بهره‌بردار و مصرف‌کننده نهایی را دارد.

استفاده افراطی از سطوح و احجام بیرونی به سبک کلاسیک، که عامدا در تناقض آشکار با همجواری‌های اطراف و شبیه به کاربری‌هایی که در دنیا «غیر مسکونی» تعریف می‌شود، طراحی شده‌اند، نشان از تمایل آگاهانه به نمایش تمایز، تفاوت و حتی تمول صاحب‌خانه دارد. بروز گونه‌های خاص این نما بدون استفاده از سنگ، با مصالحی نازل مثل سیمان و گچ و رابیتس نشانه‌ای تامل‌برانگیز از شیوع عارضه‌ای حاد، در سطح تظاهرات فرهنگی و اجتماعی است. شبیه‌سازی معابد، کاخ‌ها و کلیساها به وضوح ما را به این واقعیت می‌رساند که سبک‌های معمول «خانه‌سازی» دیگر جوابگوی مشتریان این نوع سبک نیست و همیشه این بیم یا نگرانی در ذهن بیننده وجود دارد که در رقابتی که میان سازندگان و مشتریان این نوع سبک‌های انگشت‌نما در گرفته، تهران در آینده‌ای نه‌چندان دور، به صحنه نبرد سبک‌هایی پرابهت‌تر همچون باروک و روکوکو تبدیل شود و نسل امروز ایران شاهد مرور دوباره سیر تحول تاریخ معماری غرب باشد.

نمای رومی: خواست جامعه؟

به‌نظر می‌رسد با توجه به عمق توجیه‌ناپذیری کاری که معماران نماهای کلاسیک انجام می‌دهند، برای آنها تنها یک مفر برای استدلال در توجیه این امر باقی می‌ماند که همانا مخفی‌شدن پشت خواست مردم و کارفرمای خصوصی این پروژه‌هاست. این استدلال‌ها بیشتر معطوف به این گزاره پروبلماتیک و تا حدی خشن است که: چه کسی گفته معمارها بیش از مردم عادی می‌فهمند و چه چیز برای معمار مشروعیت تصمیمات قیم‌مابانه برای مردم را تامین می‌کند؟ اگر معماری و به‌طور عام، هنر، برای مردم ایجاد می‌شود، در برابر بنایی که مردم چنین اقبالی به آن نشان می‌دهند، نباید موضع مخالف گرفت. ردپای این گفتمان را البته در شعر معاصر نیز می‌توان پیدا کرد، جایی که رهبران جریان ساده‌نویس در شعر، پیچیده‌نویسان را به اتهاماتی با همین مضمون روبه‌رو می‌کنند. اما فارغ از بحث در حوزه شعر یا معماری، به نظر نمی‌رسد که به‌راحتی بتوان با اشاره به فهم تخصصی هنرمند در تقابل با جامعه، پرونده این دعاوی را به نفع جریان مورد نظر مختومه اعلام کنیم. بلکه باید با سعی در فهم خواسته‌های جامعه، به دنبال ظهور هنرمندانی که توان فراروی از چنین تقابلاتی را داشته باشند، باشیم. زیرا ما لااقل با دردست‌داشتن نوابغی چون حافظ می‌توانیم دریابیم که اصولا تقابل خواست مورد تایید هنرمند و خواست مورد تایید مردم معمولی، تقابلی حقیقی و غیرقابل‌اجتناب نیست.

اما در کنار بحث درباره جایگاه «خواست مردم» در تصمیم‌گیری معماری، می‌توان در خود «خواست مردم» کمی درنگ کرد و به این اندیشید که این خواست اگر از خلأ تولید نمی‌شود، آبشخورهای آن چیست و جایگاه پروپاگاندا در ایجاد و شکل‌گیری آن کجاست؟ فارغ از قدرت عمل شخص طراح، کارفرما و همچنین لابی اتحادیه املاک با سازندگان که در تمام سال‌های نوسازی کشور بدون ممانعت سازمان‌هایی چون شهرداری و نظام مهندسی مواجه شده‌اند و در فقدان ضوابط کافی، «دوران طلایی»ای را برای خود رقم زده‌اند، آسیب‌شناسی جدی را باید متوجه مشتریان این نوع سبک و بسترسازان فکری جامعه دانست.

آیا شیوع این نوع از ساخت‌وساز به اعتقاد برخی، نشان از پدیده اجتماعی «نوکیسگی» در بین گروهی از متمولین جامعه دارد که همزمان با دوران نوسازی کشور، با به‌دست‌آوردن سرمایه لازم ولی خالی از بنیان‌های فکری و هویتی کافی به سمت و سوی معماری غربی و در رویای کاخ‌نشینی به ستون و سرستون‌های معابد دوران باستان گرایش یافتند؟ همان اتفاقی که در اواخر قرن نوزدهم و ابتدای قرن بیستم آمریکا افتاد و ارجاعات جامعه‌شناسانه آن به نقل از تورستین وبلن جامعه‌شناس آمریکایی، دقیقا به طبقه‌ای نوپا و «تازه‌به‌ثروت‌رسیده» برمی‌گردد که با تقلید از سبک زندگی طبقه بورژوای اروپا و «مصرف متظاهرانه» نشانه‌های طبقاتی، به «تمایز» و خلق «هویت اجتماعی» دست زد. اینکه به چه اندازه خواست و تفکر این نوع کارفرمای خاص، می‌تواند در تعمیم سبک ساخت‌وساز در پهنه فرهنگی ایران، موثر باشد البته به سوی دیگر ماجرا باز می‌گردد. تا چه میزان می‌توان این پدیده را ناشی از تاثیرات گسترده و غیرقابل چشم‌پوشی شخص و معماری شناخته‌شده دانست که دستی در ساخت‌وسازهای خاص و سرمایه‌گذاری از بدو پروژه دارد، خودش را مردمی می‌پندارد و از قضای روزگار، از دانشگاهی داخلی فارغ‌التحصیل شده ولی نامش به‌عنوان برند «رومی‌ساز» بر سر زبان‌ها می‌چرخد؟ و البته بحق در اجرای موبه‌موی الگوها خوب عمل می‌کند.

چرا این نوع نما به راحتی «خواست جامعه امروز» معرفی می‌شود، در حالی که نقش سوداگرانه سازندگان، مافیای مصالح و بنگاه‌های مسکن به‌عنوان پروپاگاندای سبک طراحی، در تشدید توهم جامعه به سمت معماری کلاسیک اگر فرضیه نزدیک به ذهن نباشد، دور از واقعیت تلقی نمی‌شود.

معماری رومی، جایگزین معماری بومی؟

بدیهی است که معماری ایران، به‌گواه مستندات موجود تا پیش از دوران قاجار و ورود سبک‌های فرنگی، از پیوستگی و تداوم طبیعی برخوردار بوده ولی در همین دوران نیز با وجود استفاده از عناصر غربی به تقلید از معماری نئوکلاسیک عمدتا در بناهای حکومتی و اداری و خلق معماری تلفیقی، معمار ایرانی جسارت حذف کلیه نقوش ایرانی را از پیکر و صورت خانه ندارد. باید اندیشید که چگونه است که ما، فارغ از تاریخ و آنچه هنوز هم -هرچند بسیار ناچیز- به‌عنوان معماری بومی شناخته می‌شود و در دنیا به وجود حتی پوسته مینیمال آن (فاسادیسم) در جهت خاطره‌انگیری فضای شهری می‌بالند، به یکباره به انگاره‌های پیش از میلاد مغرب‌زمین و شیوه‌های کلوسئوم‌وار آن روی آورده‌ایم؟

تناقض آشکاری در میان است که می‌گوید معماری بومی از نوع سنتی‌اش محلی از اعراب ندارد، چراکه انسان امروزی و مقتضیاتش، دیگر همانند گذشته نیست، ولی به یکباره، انسان امروزی در جغرافیای ایران را شبیه به انسان غربی دوران نئوکلاسیک و پیش از آن می‌بیند و در نهایت برای معماری، ورودی‌ای به تقلید طاق کنستانتین و نمایی، تداعی‌گر نمای هوسمانی تجویز می‌کند.

چه ضرورتی در زمان فعلی به الگوبرداری از سبکی ظاهرا انقضایافته احساس می‌شود که بر حسب مقتضیات تاریخی و مکانی خود در مقابل سبک‌های پرتجمل‌تر دیگر قد علم کرده و از موتیف‌های گذشته خود بهره گرفته، ولی اغلب بدون آگاهی از تناسبات و اصول اولیه‌اش، بر پوسته بناهای امروزی ما کلاژ می‌شود؟ روزی معماری وارداتی مدرن و پست‌مدرن، بار اتهام «زمان‌پریشی» را در این سرزمین می‌کشید و حال چه تعبیری برای

ظهور روزافزون نشانه‌ها و تندیس‌های اغراق‌گونه کلاسیک غربی، سلیقه بصری جامعه‌ای را به «مرگ» گرفته که گاهی به «تبی» نوستالژیک برای نماهای مدرن و ساده دهه‌های ۶۰ و ۷۰ دلخوش می‌شود و شاید در طرف دیگر داستان، سواد زیبایی‌شناسی مردمی که روزی روزگاری، زندگی‌شان با رنگ و نقوش معماری نجیب و ظرافت‌هایش عجین بوده، به یکباره روبه‌افول گذاشته است

ظهور مجدد سبک نئوکلاسیک غربی به فاصله بیش از دو قرن می‌توان یافت؟

گزاره «طرح‌های نئوکلاسیک در معماری مسکونی تهران روزهای آخر خود را می‌گذراند» (نقل از آوانگارد این جریان) چه معنایی دارد در حالی‌که نمی‌شود چشم واقع‌بین را به آسانی بر تولید انبوه و مدگرای سبک «رومی» در گوشه‌گوشه این شهر و دیگر شهرها و روستاهای کوچک بست که به اجرایی نازل و تقلید دست چندم این نوع نما بسنده کرده‌اند؟

گویی ظهور روزافزون نشانه‌ها و تندیس‌های اغراق‌گونه کلاسیک غربی، سلیقه بصری جامعه‌ای را به «مرگ» گرفته که گاهی به «تبی» نوستالژیک برای نماهای مدرن و ساده دهه‌های ۶۰ و ۷۰ دلخوش می‌شود و شاید در طرف دیگر داستان، سواد زیبایی‌شناسی مردمی که روزی روزگاری، زندگی‌شان با رنگ و نقوش معماری نجیب و ظرافت‌هایش عجین بوده، به یکباره روبه‌افول گذاشته است.

چه تفاوت جهان‌بینی‌ای، این سوی معماری ایرانی است که معمار سنتی‌اش از سر تواضع حاضر به نوشتن نام خود روی بنا نبود یا حتی بیش از نام‌آوری، به عاقبت‌به‌خیری و دعاگویی ساکنان می‌اندیشید ولی معماری سوداگر امروز ما همچون کالای پشت ویترین، بسته به نام معمار و سازنده آن است و در بنگاه‌های املاک با برند و نام طراح، ارزشگذاری و خریدوفروش می‌شود؟

نقص ضوابط کنترل نما

فارغ از اینکه تا چه اندازه ورود «ضابطه» در این مساله مفید و راهگشا تلقی شود، شکی نیست که فقدان ضوابط کافی و تعلل سازمان‌های تصمیم‌گیرنده منظر شهری در همه این سال‌ها، فرصت طولانی‌ای را برای قدرت‌نمایی سازندگان سبک کلاسیک غربی ایجاد کرده است. تا پیش از سال ۱۳۸۷ که برای اولین‌بار در مصوبه شورایعالی معماری و شهرسازی، بحث نما و لزوم توجه به آن به‌عنوان عنصر قابل‌رویت در معابر اصلی لحاظ می‌شود (موضوع ضوابط و مقررات نمای شهری با هدف ارتقای کیفی بصری و ادراکی سیما و منظر شهری در بند ۱ مصوبه سال ۱۳۶۹ پیش‌بینی شده است)، نما و منظر شهری نقطه مبهم و مغفول در طرح‌های جامع و تفصیلی محسوب می‌شوند. با طرح این مصوبه که توسط عالی‌ترین مرجع تصمیم‌گیرنده حوزه شهرسازی کشور تدوین شده و به تصویب رسیده است، کلیه دستگاه‌های ذی‌ربط از جمله سازمان نظام مهندسی و شهرداری‌ها در یک فرصت پنج‌ساله موظف به تدوین لایحه و آیین‌نامه اجرایی جهت ارتقای کیفی سیما و منظر شهری می‌شوند. از میان کلانشهرها، شهری مثل اصفهان، پیش از پایتخت آیین‌نامه اجرایی خود را مطابق مصوبه تدوین و به مرحله عمل در می‌آورد. در تهران، کمیته‌های نما در معاونت معماری و شهرسازی و همچنین در سطح شهرداری‌های مناطق به صورت پایلوت در چند منطقه، از اواخر سال ۱۳۹۰ شروع به فعالیت کرده و تا آذر سال ۱۳۹۲ و نزدیک به پایان مهلت مذکور، لایحه به شورای شهر ارسال شده ولی به تصویب شورای شهر و کمیسیون ماده ۵ نرسیده است.

هرچند کمیته‌های نوپای مدیریت نما در یک‌سال گذشته، در چندین منطقه تهران، با اهداف و شاخص‌های تعیین‌شده در اصلاح نماهای موجود شهری نقش خود را با جدیت دنبال کرده‌اند، ولی همچنان نقص‌های موجود در بحث ضمانت اجرایی و قانونی از جمله ارجاع به کمیسیون ماده ۱۰۰، حضور بسیار کمرنگ سازمان نظام مهندسی و مهندسان ذی‌صلاح طراح یا ناظر در فرآیند طراحی تا ساخت، موکول‌شدن کنترل نما به مرحله پس از دریافت پروانه ساختمان، عدم نظارت کافی بر نقش زیرپوستی بنگاه‌های املاک و مافیای مصالح ساختمانی، فقدان سیاست‌های تشویقی برای طرح‌های باهویت ایرانی و از همه مهم‌تر جدی‌نگرفتن موضوعاتی همچون آموزش شهروندی، ارتقای دانش عمومی و زیبایی‌شناسی و بازدهی عملکردی دستگاه‌های مربوطه که با هدف ساماندهی منظر شهری شکل گرفته‌اند را پایین آورده است.

سکوت جامعه علمی

از سوی دیگر عملکرد بسترسازان فکری جامعه در رشد این نوع سبک‌سازی را باید به بوته نقد گذاشت و اینکه چرا تاکنون واکنشی از سوی جامعه تخصصی، علمی یا دانشگاهی جز بحث‌های کوتاه در جمع‌های محدود صورت نگرفته است. اینکه این رویکرد آیا منفعل یا محافظه‌کارانه است، سوالی است که می‌توان به‌صورت جدی به آن پرداخت.

البته امروزه در میان اهالی معماری موضعی تاریخ‌گرایانه نیز به چشم می‌خورد، که عصاره آن این است: «زندگی و فرهنگ جاری هر دوره مولد هنر و معماری همان دوره است و اگر معماری ما هم چنین است، لابد برآمده و از فرهنگ و سبک زندگی امروزمان است.» جان پنهان چنین کلامی آن است که در این زمینه کاری از معمار برنمی‌آید و ما در وضعیت تاریخی خودمان محصوریم. اگرچه چنین موضعی را نیز شبیه هر اندیشه دیگری باید مورد تامل قرار داد، اما نباید فراموش کرد در صورت اخذ چنین مواضعی تنها کار ممکن صبر پیشه کردن برای وقوع تغییرات آرام در بدنه جامعه است و این نگاه به نوعی معماران را به وضعیتی انفعالی سوق خواهد داد. ولی با درک اینکه فاجعه کمی بیشتر از حد معمول است و اپیدمی آن به سرعت در حال پیشرفت، برخوردی دلسوزانه و در عین حال قاطع را می‌طلبد.

به‌نظر می‌رسد که برای فهم دقیق و ژرف پدیده نماهای کلاسیک، جامعه معماری نیازمند اخذ رویکردهایی جامعه‌شناختی، برای بررسی سازوکارهای ذهنی بازیگران این ماجراست. به عبارتی می‌توان در ابتدا به واسطه پژوهش‌های کیفی میدانی سر از این نکته در آورد که یک کارفرمای خصوصی از چنین نمایی چه می‌خواهد؛ معنای «ثروتمند»بودن یا معنای «غربی»بودن؟ اگر معنای اولی باشد می‌شود معماران را متهم کرد که چرا نتوانسته‌اند صورت‌های بدیعی برای مرتفع‌کردن خوش‌خیم چنین خواستی فراهم کنند و در عین حال امیدهای فراوانی برای حل فعالانه چنین مسایلی ایجاد خواهد شد. اما اگر فرض دومی صحیح باشد، داستان عوض خواهد شد و وجه فرهنگی آن فربه‌تر از آن خواهد بود که تنها در گفتمان معماری بگنجد یا بتوان جماعتی را در حوزه معماری مسوول وقوع این پدیده دانست.

۱. دکترای معماری، پژوهشگر و مدرس دانشگاه
۲. پژوهشگر دوره دکترای معماری، مدرس دانشگاه

لوکیشن

در فضایی به مساحت ۲۰هزار مترمربع

پارک «شرک» ساخته می‌شود

نیما توسلی

معماری و سینما همواره رابطه‌ای متقابل و دوسویه با هم داشته‌اند.به همان میزان که سینما در «لوکیشن» و فضا تعریف می‌شود؛ معماری هم بازتعریف خود را در سینما، می‌یابد. دو هنر متعالی معماری و سینما وجوه مشترک و افتراق با یکدیگر دارند. سینما نشان دهنده شقوق گوناگون زندگی انسان‌ها، احوال روزمره یا غیرمنتظره، غم و شادی آنها در محیط است و معماری عرضه کننده بستر کالبدی و سکونتگاه انسان‌هاست و به عبارتی دیگر سینما متحرک است و معماری فضایی پویا دارد. از اختراع سینما تاکنون کمی بیشتر از یک قرن می‌گذرد ولی از شکل‌گیری سکونتگاه‌های اولیه انسان تاکنون بیشتر از ۳۰ قرن! می‌گذرد با وجود این اختلاف فاحش زمانی، سینما همانند معماری سبک‌های مختلفی را تجربه کرده است. در عالم سینما طی سال‌های گذشته لوکیشن‌ها و فضاهای بسیاری بازسازی شده‌اند که از جدیدترین نمونه‌های آن ساخت پارک «شِرک»، شخصیت کارتونی معروف است.فضاهای این انیمیشن پرطرفدار که طی دهه اخیر چهارنسخه از آن تولید شده، قرار است به صورت یک پارک موضوعی در لندن به بهره‌برداری برسد. این پارک که مساحتی بالغ بر ۲۰هزار مترمربع دارد، تمامی فضاهایی که در کارتون‌های شرک از فضای زندگی، اتفاقات و شخصیت‌های اصلی آن یعنی شِرک، فیونا، خر، شخصیت‌های روی قایق و... وجود داشته را خواهد داشت.

بازگشایی این پارک موضوعی (شهرک شِرک) قرار است تابستان سال آینده در منطقه «ساوثبانک» کانتی‌هال صورت گیرد، همان زمانی که «مرلین اینترتینمنتز» که مالکیت لاندن‌ای (چرخ‌وفلک بزرگ چشم لندن) را برعهده دارد توانسته با کمپانی دریم‌ورک بر سر انیمیشن‌های دیزنی معامله کند. این تاریخ، تقریبا همزمان با پانزدهمین سالگرد موفقیت اکران اولیه فیلم خواهد بود.

از طرف دیگر خبرها حاکی از آن است که قرار است طی ۹ سال آینده،

شش‌شهرک دیگر نیز با رویکردی مشابه در سرتاسر جهان ایجاد شود. در درازمدت، برنامه ایجاد ۳۰ پارک موضوعی از این دست، مدنظر است. تماشاچیان در پارک موضوعی شِرک قادر خواهند بود تا شخصیت‌های مربوط به دوستان مرداب شِرک را ببینند. همچنین قرار است شخصیت‌های کارتون‌های «ماداگاسکار»، «پاندای کونگفوکار» و«چطور به اژدهای خود آموزش دهید» نیز نمایش داده شود. این تجربه، به افرادی که طرفداران انیمیشن‌ها و کارتون‌های به‌خصوصی هستند این اجازه را می‌دهد تا آزادانه تمام تجربیات خود از شخصیت‌ها را از نزدیک مرور و احساس کنند. از طرف دیگر این اتفاق، نوع جدیدی از مقاصد سفر و گردشگری را برای خانواده‌ها در سرتاسر جهان شکل خواهد داد.

تا پیش از این، تجربه تولید فرنچایز (franchise) از شخصیت‌های سینمایی (چه واقعی و چه انیمیشن) وجود داشته، اما ایجاد یک پارک موضوعی بر اساس شخصیت‌ها و فضاهای کارتون‌ها، اقدام جدیدی است که می‌تواند به هم‌افزایی و تداوم رابطه بین فیلم‌ها، شخصیت‌ها و مخاطبان کمک کند. مجموعه‌های شِرک در جهان توانسته بیش از ۳/۵میلیارددلار به فروش برود و در سال ۲۰۰۲ نیز جایزه اسکار بهترین انیمیشن سال را از آن خود کند. ساخت پارک موضوعی شِرک در حالی مطرح شده که تهیه‌کنندگان این مجموعه اعلام کرده‌اند ساخت مجموعه‌های جدید را نیز در برنامه دارند.

مولتی مدیا

بهاره و بنفشه فریس‌آبادی از «مولتی‌مدیا» می‌گویند

زخمی‌ام، عکس نگیر

مرجان صائبی

«این اتفاق نادری است، از من عکس بگیر» نمایشگاه مولتی‌مدیایی بود که مفهوم، موضوع و عایدی حاصل از نمایشگاه را به کودکان «بدسرپرست» اختصاص داده بودند. بهاره و بنفشه فریس‌آبادی با ترکیب مدیاهای هنری مختلف مثل شعر، موسیقی، نقاشی، عکس، فیلم و قراردادن آنها در فضایی صحنه‌آرایی‌شده، تلاش کرده‌اند تا به بازنمایی و بازتعریف مفهومی بپردازند که تکرار و اتفاقش در اطراف و درون زندگی‌مان به فراوانی رسیده است اما گویی ما مدعیان همچنان در طلبش بی‌خبرانیم... نمایش جراحات روحی روانی کودکان که انگار در بزرگسالی بدل به زخم‌های آشکار و تجسم یافته می‌شوند، به تصویرکشیدن روح زخمی به‌مثابه ابژه‌های قابل لمس و ماندگار در دوره‌های بعد از کودکی و کنتراست چشمگیر دوره کودکی - که انگار آدمی روح است نه جسم- با دیگر دوران زندگی، مهم‌ترین رویکرد این نمایشگاه بوده است.

ایده اولیه نمایشگاه، یعنی موضوع «کودکان بدسرپرست» و همین‌طور «مولتی‌مدیا»بودن آن چگونه شکل گرفت؟

در واقع ایده نمایشگاه حین انجام مجموعه‌ای از کارها شکل گرفت و احتمالا این مجموعه در اجرای این آثار در قالب مولتی‌مدیا بی‌تاثیر نبوده است؛ عکاسی از پرتره بنفشه، به قصد استفاده در مجموعه نقاشی‌های مشترکمان؛ دونویسی شعری که فشرده تجربیات و خاطرات مشترک ما بوده و البته گفت‌وگوهای هرروزه‌مان در رابطه با بچه‌ها که به واسطه حرفه بنفشه -مدرس موسیقی کودک- از بحث‌های مختصر و تعاریف روزمره کمی گسترده‌تر شده بود و ما تقریبا تمام ساعات روز در حال کشف معنای واقعی آن چیزی بودیم که مردم- به معنای عام کلمه- مهربانی کردن با کودک، آموزش کودک و البته تربیت کودک می‌دانند. مردم اغلب توقع دارند معلم، والدین و به طور عام بزرگسالان در مواجهه با بچه‌ها همیشه لبخند پهن و بی‌دلیل مجریان برنامه کودک را روی لب داشته باشند و همین برای ابراز محبت به کودکان کافی است. غافل از اینکه همه ما زخم‌های عمیقی بر روح و روانمان داریم که اکثرا با خاطره این لبخندهای بی‌دلیل همراه است و البته کودکان دیگری هم هستند که این زخم‌ها را بدون لبخند تجربه می‌کنند. حرف زدن و پرداختن به این موضوع به قدری تکراری و همه‌گیر شده که در اکثر مواقع به جلب ترحم مخاطبان ختم می‌شود؛ برعکس بچه‌های گریان و آه و حسرت بازدیدکنندگان و نتیجه برای ما این شد که خشونت، بی‌رحمی و تلخی مستتر در مضمون این آثار را نباید با اشک‌های بچه‌های قربانی تلطیف کرد.

چرا از عکس‌های دوران کودکی خودتان استفاده کردید؟

اعتقاد من این است عکاسی یا تصویربرداری از کودکانی که با معضل سرپرستی نابسامان یا کار خیابانی یا موارد مشابه درگیر هستند به قصد تبلیغات و برای انتقال مفاهیم انتزاعی ذهنی و نمایش تکنیک‌های هنری‌مان، خود به نوعی آزار کودکان محسوب می‌شود؛ کودکی که به احتمال زیاد در بزرگسالی‌اش از نمایش کودکی ناهنجارش ناراضی خواهد بود و حس تحقیرشدن واقعی او

محصول تخیل ما را تغذیه کرده است. به همین دلیل ترجیح ما استفاده از عکس‌های کودکی خودمان بوده که هیچ‌کدام با مقاصد بالا ثبت نشده‌اند.

در این کار، اول ما وارد محیطی می‌شویم با المان‌های دوران کودکی مثل موسیقی ثمین باغچه‌بان، بادکنک‌ها، شکلات، شربت، پاستیل و توپ پلاستیکی، بعد وارد یک فضای دومی می‌شویم که تیرگی و تلخی اولین هشدارش است و ما را به کلی از فضای شاد قبل جدا می‌کند.

اگر این نمایشگاه درباره اثرات مخرب اتفاقات دوران کودکی که غیرقابل ترمیم نیستند، باشد، چرا در قسمت ابتدایی نمایشگاه اتفاق خشونت‌باری نمی‌افتد و بیشتر شادی و سرخوشی به مخاطب القا می‌شود؟

فضاهایی که در سالن نمایش ساخته شده بودند، هر دو در پرداختن به جزییاتی به هم مربوط شده بودند؛ جزییاتی چون تکرار صحنه‌هایی از فیلم در سالن اول؛ استفاده از ابژه‌هایی که به نوعی به بچه‌ها و به بچه‌های عکس‌های ما مربوط می‌شدند و حتی به‌نظر من موسیقی هر دو سالن که در بخش‌هایی به هم مربوط می‌شدند. در واقع تمام اجزای نمایشگاه که ما برای انتقال کانسپت از آنها استفاده کردیم، نه به صورت مستقیم که در حاشیه و غیرمستقیم به مفهوم موردنظر ما پرداخته بودند. کودکانی هم که مورد نظر ما هستند در واقع در موقعیتی مشابه رشد کرده‌اند؛ شرایطی متناقض و به‌ظاهر بسامان، وضعیتی که نه والدین و نه حتی خود کودک نابسامانی‌اش را درک نمی‌کنند و از کنارش می‌گذرند، شرایطی که نتیجه روانی‌اش در تمام عادات و اعتقادات بزرگسالی ما عیان می‌شوند؛ تصاویری از شرایطی که فاصله زیادی از تمام تصاویر شعاری و آشنا با ذهن مخاطب دارند.

آیا تعمد خاصی بر تکرار تصاویر داشتید؟ نمی‌شد از تصاویر تکراری در فیلم استفاده نکنید؟

در واقع فیلمی که در سالن پخش شد، شش‌دقیقه بود و دوبار تکرار می‌شد. اما به‌دلیل محدودیت مکانی و شرایط سالن نمایش اعم از شکل هلالی سقف و دو قسمت‌شدن به ناچار سالن اصلی، امکان پخش فیلم به شکلی که مورد نظر ما بود وجود نداشت و مخاطب هم تمام زمان نمایشگاه را به تماشای فیلم اختصاص می‌داد -حتی زمانی که از تکرار فیلم مطمئن می‌شد- و تماشای نقاشی‌ها و عکس‌ها را به بعد از اتمام زمان نمایشگاه موکول می‌کرد. هرچند بخشی از این اتفاق خطای اجرایی ما بود، اما به نظر من مخاطب هنر مولتی‌مدیای ما هنوز به هضم همزمان چند مدیا عادت نکرده است و برای تمرکز بیشتر روی قسمت خاصی از مجموعه ثابت می‌ماند.

ترتیب و روند شکل‌گیری مدیاها به چه شکل بود؟

همان‌طور که گفتم، اول با عکاسی پرتره برای نقاشی‌ها شروع کردیم و دونویسی شعری که از مرور و دوره خاطرات مشترکمان شروع شد و از گفت‌وگوهای هرروزه‌مان هم تغذیه می‌کرد و موسیقی نمایشگاه که در تمام مراحل نوشتن و نقاشی و عکاسی مثل موسیقی متن می‌شنیدیم و قطعا تاثیر مستقیمش را بر فضای کارها گذاشته است. هرچند ترانه این قطعه را ما به‌نفع کانسپت مورد نظرمان مصادره کردیم؛ همان‌طور که در ارتباط ترانه با شعر هم پیداست. استفاده مفهومی ما از این ترانه با هدف ترانه‌سرا فاصله معناداری دارد در عین حال که ارتباط معناداری هم دارد و مرحله آخر هم تدوین تصاویر بود؛ انتخاب افکت‌ها برای ارتباط عکس‌ها و تصاویر متحرک، تصاویر متحرکی که همه با گوشی موبایل تصویربرداری شده بودند، مثل تمام حوادثی که در دهه اخیر با گوشی‌های موبایل ثبت می‌شوند.