



آرش بصیرت*

مساله فشرده‌گی و رشد عمودی، در بلندی تاریخ، همیشه مشغله معماران و شهرسازان بوده است. برج بابل تیلور فیزیکی چنین ایده‌ای است. مروری بر آثار توصیفی و بعضا ترسیمی آرمانشهرگرایان ماقبل قرن ۱۹ نیز توجه به این دو بارزه را به‌خوبی نشان می‌دهد. در تملی این آثار با بافتی فشرده مواجه هستیم که غالبا توسط دیواری از پیرامون جدا شده است و در مرکز آن بعضا شاهد تعریف یک عنصر عمودی هستیم که بر خط آسمان مجموعه سایه افکنده است. شهرهای ساخته‌شده قرون وسطایی نیز هر دو این بارزه‌ها را به منصف ظهور می‌رسانند؛ بافتی به غایت فشرده که در جای‌جای آن برج‌های ناقوس کلیساها در قامت عنصر عمودی و مرتفع ظاهر می‌شوند و آنگونه که لویس مامفورد در کتب «فرهنگ شهرها» یادآور می‌شود عملا مفهوم مکان را در سایه زمان،

آن هم در فهم مذهبی‌اش، تعریف می‌کند. با تفکیک‌گیری مفهوم تکنولوژی نزد آرمانشهرگرایان که اول‌بار در کتاب آتلاتیس نو (۱۶۳۷) نوشته فیلسوف انگلیسی علم، فرانسیس بیکن به‌صورت عینی و در قالب برخی ترسیمات از ماشین‌ها رخ می‌نمایند، مساله رشد عمودی بافت شهری نقطه عطفی تازه در تجربه می‌کند، اگرچه قبل از فرانسیس بیکن، این لئوناردو داوینچی است که با طرح ایده خیابان‌های مرتفع و چند طبقه روبرو و مسقف، به تعریف یکی از عناصر معرف کف شهر یعنی خیابان در ارتفاع علاقه نشان می‌دهد.

یکی دیگر از متغیرهایی که برخی لایه‌های آرمانشهرگرا در اروپا را به سوی رشد عمودی، تمرکز و فشرده‌گی سوق داد مونومتالیسم- پادمان گرابی و عظمت‌باوری- به‌جای‌مانده از انگاره رم باستان بود، ایده‌ای که می‌توان تیلور آن را در آثار یکی از معماران تخیل‌گرا و در عین حال نئو کلاسیک فرانسوی که باوری عمیق به آرمان‌های انقلاب فرانسه نیز داشت به نام اتین لویی بوله به نمایش نشست؛ او آثاری ترسیم کرده است به غایت بزرگ‌مقیاس و به لحاظ هندسی و ترکیب‌بندی متاثر از احجام کلاسیک و از نظر کاربردی پاسخگوی نیازهای جامعه‌ای انقلابی.

هم‌نشیینی صنعتی‌شدن و تمایل بوعنی از مونومتالیسم زیستی خیلی زود در میان معماران اروپایی ابتدای قرن بیستم به ثمر نشست، یک معمار شهرساز فرانسوی به‌نام تونی گارنیه در سال ۱۹۰۴ نمایشگاهی برپا کرد به‌نام شهر صنعتی، ترسیمات او از شهری ۳۵هزارنفری سخن می‌گفتند که جایی میان کوه و رودخانه جانمایی شده بود و انرژی الکتریکی‌اش از آب به دست می‌آمد، یکی از ایده‌هایی که او در این پروژه بی‌نهایت بر آن تأکید کرده بود، خیابان‌های چندطبقه بودند. مجموعه آثار به‌نمایش درآمده از تونی گارنیه در سال ۱۹۱۸ در کتابی تحت عنوان «شهر صنعتی» به چاپ رسید. این سال مصادف است با سال فوت یکی دیگر از آرمانشهرگرایان تکنولوژی باور ایتالیایی به نام آنتونیو سنست الیاه و در سال ۱۹۱۶ مجموعه‌ای از ترسیمات خود تحت عنوان شهر نو را به چاپ رساند که در آنها تقریبا تمام آمال و آرزوهای آرمانشهرگرایان تکنولوژی‌گرای پیش و حتی پس از خود را روی کاغذ متبلور ساخته بود. از نکات قابل توجه در آثار سنت الیا می‌توان به نقش و جایگاه و مقیاس کارکردی آسانسور در آثار او اشاره کرد.

درست است تصویری که ما امروزه از آسانسور داریم غالبا متشکله‌ای است برآمده از اواسط قرن ۱۹ تا اواخر آن و اما سنست الیا مقیاس و کارکرد آسانسور را در آغاز قرن بیستم به کل تغییر داد، او به آسانسورهای عظیمی فکر می‌کرد که مقیاس جابه‌جایی تودم‌های را بی می‌گرفتند و در عین حال جایگاه آسانسورها در بناهایش را نیز به گونه‌ای تعریف می‌کرد

که کاملا در خدمت منظر پیرامون بنا بودند، او با آسانسور

و خیابان‌های چندطبقه‌اش سعی کرد شهر و معماری بناها را در هم بتند، او شهر و معماری را به هم رساند؛ یعنی معماری را در گروه شهرسازی قرار داد، رهیافتی که بعد از او در مفاهیمی همچون مونومتالیسم مدرن مدنظر معماری همچون لوکوربوزیه و لویی کال و بزرگی مدنظر رم کولهاس نمود واضح یافت.

پس از سنت الیا و تونی گارنیه ما شاهد تلاش‌های معماران زیادی برای درهم‌آمیزی مفاهیمی همچون فشرده‌گی و رشد عمودی هستیم، شاید طرح برج تاتلین (۱۹۲۰-۱۹۱۹) طراحی‌شده توسط ولادیمیر تاتلین روس یکی از جسورانه‌ترین این پروژه‌ها باشد اما معماریی همچون والتر گروپیوس و لودویگ هیلبرزیمیر نیز در این راه طرح‌های قابل تاملی از خود به جای گذاشتند، اگرچه هیچ‌کدام‌شان مساعی شارل ادوارد ژانزه‌گری معروف به لوکوربوزیه را به خرج ندادند.

لوکوربوزیه در بلندی تاریخ معماری، در ترکیب معماری با کارکردهای شهری، آن هم در مقیاس کلان، گام‌های سترگی برداشته است، او چه در طرحی پیشنهادی‌اش تحت عنوان شهر معاصر (۱۹۳۲)، یا طرحی تحت عنوان پلن وُپژن (۱۹۲۵) و چه در طرح شهر درخشش (۱۹۴۳) تمامی این آمال را به غایت می‌رساند، مجتمع مسکونی در مارسی (۱۹۵۲) تجسد عینی، بخشی از این ایده‌هاست.

در حال حاضر شهر فشرده یا شهر مسافت‌های کوتاه به ایده‌ای در طراحی و برنامه‌ریزی شهری تبدیل شده است که عملا به تشویق تراکم مسکونی نسبتا بالا با کاربری‌های ترکیبی می‌پردازد، این ایده بر سیستم حمل‌ونقل عمومی کارا و تقویت پیاده‌روی و دوچرخه‌سواری، مصرف پایین انرژی و کاهش آلودگی مبتنی است. به باور حامیان این ایده جمعیت مسکونی کلان مقیاس در یک چنین بافت‌ها و موقعیت‌های معماری‌های فرصت‌های زیادی برای افزایش کنش اجتماعی

به بهانه ساخت شهر عمودی «رم کولهاس» در «رتردام»

یوتویایی در آسمان

و تقویت احساس امنیت خواهند داشت، این ایده به علت وابستگی کمترش به اتومبیل نسبت به ایده هرزمروی شهری به حدوث زیستگاه‌های پایدارتر شهری منجر می‌شود.

که پس از افول رهیافت‌های مدرن، با تمرکز بر خواش نواز مدرنیزته، گام در راه تئوری پردازی معماری نهاند، رم کولهاس معمل هلندی جایگاه ویژه‌ای دارد. او در صفحات پایانی کتاب «نیویورک مهذون» که چاپ اولش به سال ۱۹۷۸ روانه بازار شد، تصویری آورده به‌نام «شهر جهان اسیر»، در این تصویر چیدمایی از بلنمر تبه‌های مهم تاریخ معماری – همچون برج‌های ایوان

لئونیدف، تربیون لنین طراحی‌شده توسط آلیزیتسکی، مرکز راگفلر در نیویورک، برج‌های ایوالد متیوس انگرز آلمانی، هیستوگرام معماری گروه سوپر استودیو- در کنار آثاری از هنرمندانی همچون کاربزمیر ماله وینچ و سالواپور دالی که هم بر فشرده‌گی توده‌های حجمی‌شان موندند و هم پتانسیل بلنمر تبششن دارند، با یکدیگر ترکیب شده‌اند و پیرامون کره زمین رافراگرفته‌اند.

رم کولهاس در دیگر آثارش نیز روحیه تقویت تعامل اجتماعی را بی گرفته‌است، تعامل معماری و شهرسازی

در مقیاسی کلان- که پیش‌تر نیز به آن اشاراتی شد- در حوزه نظریه‌پردازی، رم کولهاس را به‌سمت وضع مفهومی به‌نام بزرگی رهنمون ساخت، او در کتابی گرانسنگ به نام «کوچک، متوسط، بزرگ»، خیلی بزرگ یا (S.M.L.XI, 1995) به این مفهوم می‌پردازد و در تبیین آن اشاره می‌کند: «از

یک جایی به بعد شهرسازی محو می‌شود و بزرگی به تنها نقطه اتکایی تبدیل می‌شود که بر قرار آن می‌توان شهرسازی نوینی رقم زد. از یک مقیاسی به بعد دیگر مساله‌ای تحت عنوان معماری وجود ندارد و ساختمان خودش به‌گونه‌ای از شهرسازی بدل می‌شود، اما او برای تحقق ایده‌الش به‌صورت عینی با مشکلاتی مواجه شد، به‌طور مثال طرح پیشنهادی او برای طراحی یک هتل بویتک در نیویورک که توسط

هنر

ایان شرایگر سفارش داده شد با مشکلات

بی‌نهایت زیادی مواجه شد و درنهایت هم به اجرا درنماید، بخش عظیمی از این ایده‌ال‌ها اما در یک پروژه بلنمر تبه‌سازی دیگر محقق شدند؛ ساختمان شعب سرپرستی تلویزیون ملی چین؛ سی‌سی‌تی‌وی (CCTV)، ساختمانی در مقیاسی غیرقابل تصور، برجی سپایازدهم-سیستمبری به مساحت ۵/۵میلیون فوت‌مربع، این ساختمان تملی بخش‌های تولیدکننده برنامه‌های تلویزیونی را در گرانه‌قیمت‌ترین منطقه شهر جا داده است، رم کولهاس و تیم طراحی‌اش با طراحی سی‌سی‌تی‌وی، تصویری جدید از برج، فشرده‌گی، بلنمر تبه‌سازی و تعامل توده‌های عظیم انسانی و کالبدی در بافت شهری به نمایش گذاشتند، اما آنها به‌تازگی از برجی در رتردام رونمایی کردند، به نام برج رتردام یا شهر عمودی که در آن بسیاری از آمال تاریخی معماران آرمانشهرگرای مدافع بلنمر تبه‌سازی و فشرده‌گی به غایت متبلور شده است. این ساختمان چندمنظوره و چندکارکردی اداری، مسکونی، تفریحی و خدماتی در بافت شهری در میان مجموعه‌ای از اشیای معماری‌های قرار گرفته است که خود تأییدی است بر همان ایده تابناست شهری، برج، فرم ساده دارد و متشکل است از چهار بلوک اداری برخاسته از سکویی که آن نیز از زمین بلند شده است، رهیافت فرمی بنا همان رهیافتی است که کولهاس در آثار متاخرش همچون میلستین هال، دانشگاه کرنل و ساختمان بورس شتژن بی گرفته است.

پوشش آلومینیومی ممتدی که تمام سازه رم رتردام را در برگرفته، یادآور برج‌های دوقلوی مرکز جهانی تجارت است، پرداخت باریک و بلند این- نواره‌های آلومینیومی، عمودیت پروژه را تقویت و انگاره شهر عمودی را تعمیق می‌بخشد؛ ایده‌ای که رم کولهاس جهت تحقیقش در چندین پروژه گام‌های اساسی برداشته است.

تأمین ۷۰هزارمترمربع فضای اداری، ۲۴۰ واحد مسکونی، ۲۸۵ اتاق هتل، تسهیلاتی جهت برگزاری همایش، پارکینگ اتومبیل و میهمانی، ترکیبی از برنامه‌ها را طلب می‌کند که عملا برابرنهاد نام خود نمود دفتر معماری رم کولهاس است؛ دفتر معماری متروپلیتین- این پروژه هم‌اواسی عظیمی نیز دارد با شهر نیویورک و تأکید رم کولهاس بر فراتراکم محقق در «منه‌تیسیم»؛ ایده‌ای که او در کتابش «نیویورک مهذون» به آن پرداخته است.

شهر عمودی رم کولهاس روزانه میزبان سه‌هزار تا چهارهزار کارمند تمام‌وقت است، ۲۴۰ واحد آپار تملای مجموعه در ۵۵هزارمترمربع مساحت جانمایی شده‌اند، این بخش‌ها را در کنار ۲۸۵ اتاق هتل چهارستاره به مساحت ۱۹هزارمترمربع و پارکینگی به مساحت ۲۵هزارمترمربع برای ۶۸۴ اتومبیل و سه‌هزارو ۵۰۰مترمربع سالن کنفرانس، رستوران و کافی قرار دهد تا متوجه شوید درک رم کولهاس از مفهوم فشرده‌گی و بزرگی در پرداختی از تقاعی به چه معناست.

شهر عمودی رم کولهاس به‌واقع فصل‌الخطایی است موتقی برای آرمانشهرگراییی که با تمسک به تکنولوژی پیگیر رشد عمودی در عین احترام به فشرده‌گی جامعه معاصر و پاسخ مناسب به نیازهای چندوجهی آنها بوده‌اند، معماری‌سازانی که روزی به‌تازهای رتدرادن خیابان را اولین گام برای ریل بین به اهدافشان قرار دادند و آرام‌آرام با تزریق لایه‌های مسکونی به حرکت در ارتفاع بعدی زیستی و ماندگار دادند و پس از آن دیگر ابعاد تا پیش از این زمینی زندگی شهری را وجهی عمودی دادند و امروزه می‌توانند به‌واقع شهری را در ارتفاع بنا نهند، رهیافت‌های آنان برای حل مشکلات برآمده از میل به ارتفاع‌گرفتن از سطح زمین مطمئنا در آینده، هم از بعد فرمی و هم از بعد برنامه‌ریزی داده‌های جدیدی به آزمایشگاه‌های معماری خواهد افزود، چراکه تجربه و گریز از واقع رافز بارزه ذاتی‌یوتوپیااست.

*** سردبیر سایت تخصصی معماری شهر سازی اتوود**

خشک نشوند و لایه زیری در لایه رویی حل نشود.

نتیجه نهایی کار من شبیه کار با رنگ و روغن است و با وجود اینکه تکنیک رنگ‌روغن راحت‌تر است، به دلیل علاقه‌ای که به گواش دارم، ترجیح می‌دهم با این متریال کار کنم.» این هنرمند در مورد سابقه خود در زمینه هنرهای تجسمی گفت: «شروع کار من در تصویرسازی و کاریکاتور در مطبوعات بود و در کنارش شروع به نقاشی کردم. کارم را از ۱۳سالگی با کنیهاون شروع کردم و بعد روزنامه ایران، همشهری، صبح امروز، آفتاب امروز، هفته‌نامه میهن و… نشریات بودند که در آنها به عنوان تصویر گر و کاریکاتوریست کار کردم. همچنین مدیر هنری گنبد کبود، مدیر هنری هفته‌نامه فرهیختگان و شرکت ایمافیلم بودم که کار ساخت تیزر انجام می‌دادیم و تیزرهایی که برای ایران خودرو ساختم منتخب دریافت جایزه هم بودند. همه این فعالیت‌ها تا قبل از ۲۰سالگی من بود و بعد از آن فعالیت جدی‌تری در زمینه نقاشی انجام دادم و سال‌ها بدون اینکه نمایشگاه انفرادی برپا کنم مشغول نقاشی بودم»

اشرفی با بیان تاثیر گذاری فعالیت مطبوعاتی بر کار هنری خود می‌افزاید: کار مطبوعات صدرصد روی نقاشی‌های من تاثیر داشته است. از ابتدای کار همیشه یک سوره خاص به من داده می‌شد که درباره آن طرح می‌زدم و این موضوع باعث شد همیشه ذهنی کار کنم و برای کار کردن مدلی جلو خود نگذارم. همه تصویرهای زاینده فکر و خیال خودم است و حتی فیکور یا شبینی که می‌خواستم طراحی کنم از ذهن خودم برآمده بود.

این نقاش جوان ادامه می‌دهد: کار در مطبوعات باعث شد نقاشی‌هایم مفهومی‌تر باشد و به همین دلیل گالری‌دارها به من می‌گفتند کارهایت خیلی برحرف است و نباید اینقدر مفهوم در آنها وجود داشته باشد. ولی من هیچ‌وقت حرف‌ها را از کارهای خود حذف نکردم و حالا این موضوع بین مردم جا افتاده که نقاشی‌ای هم که در خانه نصب می‌شود، می‌تواند حرف داشته باشد و لازم نیست فقط یک کار زیبا و دکوراتو باشد. بنابراین استقبال آنها از نقاشی‌های مفهومی و تصویرسازی بیشتر شده است.

اشرفی که در رشته گرافیک تحصیل کرده‌است در پایان شرایط جامعه را روی آثار هنری موثر می‌داند و می‌افزاید: هر هنرمندی از محیط اطرافش تاثیر می‌گیرد. هنرمندان هم آسیب‌پذیرتر هستند و هم جزئیات بیشتر و چیزهایی که برای خیلی افراد گذراست را می‌بینند و در کارهایشان تاثیر زیادی دارد.

نمای برج رتردام با شهر عمودی در خط آسمان شهر

پرده نقره‌ای

۲۲ مرداد سالروز تولد افرد هیچکاک است

چهارراه جنایت

سعید احمدی

«میم» را به نشانه مرگ بگیر» از

مهم‌ترین و شاخص‌ترین آثار آلفرد هیچکاک است، فیلمی با روایت‌های تودرتو و پیچیده. در این یادداشت کوتاه تنها و تنها به روزنه‌ای برای تحلیل روایی این اثر اشاره می‌کنم. خلاصه ماجرا؛ مردی به دلیل خیانت همسرش نقشه قتلش را می‌کشد، اما به هدفش نمی‌رسد و زن، مردش را می‌کشد. زن به اعدام محکوم می‌شود، ولی وقتی نقشه شوهر لو می‌رود، تیرته می‌شود. اما هیچکاک این داستان ساده را با استفاده از شیوه روایتی خلاقانه به امری پیچیده بدل می‌کند. اما برای اینکه از پیچیدگی هیچکاک فاصله بگیریم دو اصل حاکم بر این روایات را نام می‌برم: ۱- تمامی روایات توسط سه شخصیت مهم؛ مارگوت، تونی، مارک و همین‌طور خالق اثر یعنی آلفرد هیچکاک صورت می‌گیرد. ۲- وقتی شخصیت‌ها روایت می‌کنند همیشه کسی هست که روایت وی را مورد تردید قرار دهد، یا زیر سوال ببرد. روایت اول را مارگوت درباره داستان نامهای که گمشده ارایه می‌دهد؛ روایتی مبهم و آشفته، در سکاس بعدی گفت‌وگوی بین سوان و تونی انجام می‌شود. در این گفت‌وگو چندین داستان از سویی تونی روایت می‌شود؛ اول، داستان کامل نامهای که مارگوت ناقص گذاشت، دوم داستان زندگی سوان و جرم‌هایش. (در این میان سوان تلاش می‌کند داستانی بسازد که تونی را محکوم کند اما تونی مچش را می‌گیرد) سوم، روایتی جلی از دلیل گفت‌وگوی این دو نفر. (در میان تمامی این سه روایت که به نوعی مربوط به گذشته بود، سوان تلاش می‌کرد نقش‌هایشان را روشن کند).

اما مورد چهارم، که مربوط به فردانب است، پیرامون نقشه قتل‌ی است که باید توسط سوان انجام شود و دوباره سوان هر ایرادی که به نظرش می‌رسد، می‌گوید، اما هر بار تونی ایرادش را نقض می‌کند. سپس یکی از درخشان‌ترین گفت‌ووها رقم می‌خورد: تونی به سوان توضیح می‌دهد که چطور مسیر تحقیقات پلیس را منحرف می‌کند. اینکه چه چیزی را باید کجا بگذار و تا پلیس به روایتی غیرواقعی برسد و هیچ‌یک گناهکار شمرده نشوند. وقتی توضیحات تونی تمام‌شد، از طریق تلفن با زنش حرف می‌زند، هیچکاک توسط سوان پیش‌روایتی تصویری از شب بعد عرضه می‌کند. تا اینجا حدود ۹۰ درصد دیالوگ‌ها به این روایات اختصاص دارد. پس قطار را، در این روایت‌ها تودرتو نهفته است. از همان جایی که مارک به تونی هشدار می‌دهد که نقشه‌های قتل تنها در داستان‌ها خوب کار می‌کنند و در عمل همیشه جایی از کار می‌لنگد، هیچکاک وارد صحنه می‌شود و خودش حادثه را برای ما روایت می‌کند. حق با مارک بود، نقص‌ها آشکار می‌شود؛ تونی قیچی را به همسرش می‌دهد. دیر زنگ می‌زند و چند مشکل جزئی دیگر. روایت هیچکاک غافل‌گیرکننده است، ماجرا معکوس می‌شود و مارگوت، سوان را می‌کشد. نقطه عطفی اتفاق می‌افتد، تونی که تا به حال درباره آینده نقشه می‌کشید، تلاش می‌کند گذشته را منحرف کند. پس در توضیحاتی به کار آگاه، مارگوت و مارک، درباره گذشته خود با سوان، آگاهی از رابطه مارگوت و مارک و همین‌طور در مورد اتفاقات شب قتل، دروغ‌ها یا به عبارت بهتر روایت‌هایی کاذب ارایه می‌دهد. شب پس‌تلاحال دوروایت از شب حادثه داشتیم؛ تونی و هیچکاک. اما دوروایت مهم دیگر هم هستند؛ حرف‌های آشفته و مبهم مارگوت که خود در بطن ماجرا بود؛ حدس تیزهوشانه مارک از اتفاقی که افتاده. در این فیلم، ششگوش کشف راز که توسط کارآگاه انجام می‌گیرد، به شکل خاصی صورت می‌گیرد. او هر چهار روایت را در چهارراهی عجیب به یکدیگر می‌رساند. این چهارراه همان «کلید» است. در نقشه تونی، کلید باید بعد از رفتن سوان زیر مارتک قرار می‌گرفت. در روایت هیچکاک قبل از واردشدن به‌جای قبلی بازگردانده می‌شود. در روایت مارگوت کلاما مبهم است. در روایت مارک تنها نکته مبهم، جای کلید است.

ادامه از صفحه ۸

عبدالحسین مختاباد روایت کرد

جفا بر موسیقی ایرانی

۴ مدتی است که لغو کنسرت‌ها را شاهد هستیم، آسیب این قبیل اقدامات را بر پیکر موسیقی تا چه حد مهم می‌داند؟
این یک معضل ۳۰ساله در ایران است که متأسفانه وزارت ارشاد در اعمال مدیریت خودش همیشه دچار ضعف بوده است. این به اصطلاح سوم‌دیریت خصوصا در شهرستان‌ها به لوج می‌رسد به این صورت که یکسری از نهادهایی که هیچ‌گونه مسوولیتی در قبال مسایل فرهنگی ندارند به لغو کنسرت‌ها مبادرت و محل کنسرت‌ها را دچار آتارآمایی می‌کنند در این زمینه وزارت ارشاد باید پاسخگو باشد. قطعا با چنین رفتارهایی آن چیزی که در نهایت ضربه می‌خورد هنر ملی کشور است. مخالفت و تفکری که باعث می‌شود این کنسرت‌ها را بر هم بزند در اصل به هنر ملی ضربه می‌زند. درحالی‌که آن هنری که مورد اعتراض‌اشان است در فضای کاملاً آزاد و در یک اتوبان خالی با سرعت بالای ۱۵۰ کیلومتر به مسیر خودش ادامه می‌دهد!

۴ شما در رابطه با حذف نمایش موسیقی زنده از صداوسیما و این نوع رویکردهایی که در تلویزیون شاهدش هستیم چه دیدگاهی دارید؟

این فجایی بود که بر موسیقی ایرانی شد و باید بگویم خطایی بود که در فرهنگ ملی این کشور صورت گرفت. ما ددییم که خیلی از بزرگان موسیقی کشورمان در غربت از میان ما رفتند و استنادی که در طول همین دو، سه‌ساله از دست داده‌ایم مثل استاد جلیل شهناز، حسن کسایی، همایون خرم، تجویدی و خیلی از بزرگان موسیقی در طول این ۳۰سال حتی در یک فرصت سدیدقیقه‌ای هم نتوانستند با مردم روبرو شوند تا مردم آثار آنها را از نزدیک ببینند و پنجه‌های آنها را لمس کنند. متأسفانه این اتفاق افتاد؛ در حالی که من به شما گفتم آن موسیقی‌ای که معضرتان آن را قبول ندارند در دهها شبکه، خودش را به مخاطب تقدیم می‌کند! این موسیقی ایرانی است که دچار این تنگناها شده و متأسفانه این وضعیت اسفبار برایش رخ داده است.

۴ آیا شما به این دسته از عملکردهای صداوسیما نقد دارید؟

صداوسیما رسانه‌ای ملی است که در طول سال نزدیک به هزارو ۲۰۰، ۳۰۰میلیار تومان هزینه‌اش می‌شود. من خودم کارمند سازمان صداوسیما و عضو هیات‌علمی آنجا هستم. ششاید نزدیک به دوده‌است که به‌طور مستقیم آنجا فعالیت نمی‌کنم. یکی از مسایلی که در مورد صداوسیما وجود دارد این است که باید فرزند زمان خویشتن باشد، این پیام حضرت (مولا)ع است. در اوقاتی که فرصت دارم تلویزیون بینم، متأسفانه می‌کنم. تلویزیون جمهوری اسلامی تبدیل به یک رسانه شنیداری شده است. بخش اعظمی از تلویزیون را سخنرانی‌ها پر می‌کند. تلویزیون جای سخنرانی نیست و مشابه آن در دنیا خیلی کم وجود دارد. تلویزیون باید تخصصی باشد، اگر ما مثلا شبکه‌ای به اسم شبکه معارف داریم، کار درستی است؛ یعنی باید اجازه دهیم تمامی سخنرانی‌ها در شبکه معارف پخش شود و شبکه‌های باید نگاه دیگری را از جهت اجتماعی، فرهنگی – هنری داشته باشند. هنر در شبکه‌های جمهوری اسلامی یک آیتم دست‌مدم است، در حالی که باید برعکس باشد و از یک‌رکند به فوراندا بیاید، یعنی در زمینه اصلی بنشینند. بحث امتی‌روی یک بحث جدی در تلویزیون جمهوری اسلامی است، باید شبکه‌های موسیقی جدی گرفته شوند و آثار هنرمندان برجسته فولکلور و محلی ایران را نشان دهند.

۴ به نظر شما این امکان برای رسانه ما وجود دارد که با توجه به پدیده وسیع ارتباطات و اطلاعات که در جهان، روزبه‌روز در حال گسترش است، رسانه ملی ما با وجود محدودیت‌هایی که دارد (فرزند زمان خوشتن) باشد؟

ما در عصری هستیم که از آن به‌عنوان عصر انفجار رسانه‌ها یاد می‌کنند. من چندسال پیش در تلویزیون قصر قمر تلویزیون دارد بصری می‌آید ولی عده‌ای خندیدند! اما واقعا امروز می‌بینیم که این اتفاق افتاده است. برای اینکه بچه من با همین گوشی تلفن همراهی که در دست دارد فیلمش را می‌بیند، موسیقی‌اش را گوش می‌دهد و… پس احتیاجی ندارد تلویزیون ببیند. آنجایی که می‌گویم فرزند زمان خوشتن باش به این معنی است که برای هر زمانی، مطالب خاص خودش را باید بگیرد. رفتن به پیش‌بام و جمع‌آوری هواور، مشکل تلویزیون ما را حل نمی‌کند. این درست نیست که من بگویم چرا کسی کتاب‌های من را نمی‌خواند؟! خب مردم هم می‌گویند کتاب کتاب درست ننویس که مردم به بخوانند. آیا من باید بگویم لطفا همه کتاب‌های دیگر را جمع کنند که مردم فقط کتاب من را بخوانند؟ این ایده بد و خنده‌داری است! برای همین با تکنولوژی‌هایی که در راه است، می‌بینیم که تا چندوقت دیگر همین هواور را هم کسی نگاه نمی‌کند. در هر صورت من فکر می‌کنم تلویزیون باید هر چه هنرمندان باشد در حالی که الان این‌طور نیست. شاید بالای ۶۰ تا ۷۰درصد بودجه‌های تلویزیون، صرف هزینه‌های جاری می‌شود و این بحران بزرگی است که بدنه فرهنگ و هنر مملکت را تهدید می‌کند. در وزارت ارشاد همین‌طور، در حوزه هنری، سازمان تبلیغات و در تلویزیون همین‌طور. اینها بدون برنامه‌ریزی دقیق و اصولی جلو رفتند. تلویزیون در حال حاضر بالای ۴هزار کارمند دارد، این در حالی است که شبکه‌های معتبر دنیا با یک‌دهم این تعداد کارمند رسانه‌شان را اداره می‌کنند. تلویزیون برای تولید آثار فاخر برنامه‌ای ندارد. حدود بالای ۹درصد بودجه‌ها در سازمان فرهنگی – هنری شهرداری تهران صرف هزینه حقوق کارمندان و نگهداری ساختمان‌ها می‌شود و دیگر هیچ امکانی برای کار فرهنگی وجود ندارد. این عطش به اصطلاح هوس بزرگشدن و کارمند اضافه‌کردن یک زهری به جان و پیکره فرهنگ و هنر شده است که باعث شده هنرمندان برونود به یک گوشه و عده‌ای از آقایان یا بانم‌منشی و معاون اول و دوم و سمن، بنشینند و برای خوشان یک بال‌پوری ایجاد کنند و در نهایت، آن چیزی که از درون آن خارج نمی‌شود کار فرهنگی و هنری است. برای همین، تلویزیون هم در یک پورسه پنج، شش‌ماهه باید واگذار شود به بخش خصوصی و نیروسپاری کنند. باید اجازه دهند تلویزیون خصوصی در ایران با در نظر گرفتن شرایط و مقتضیات قانونی کشور افاندازی شود تا این تلویزیون بتواند نفس بکشد و داخلی منطقی برایش در نظر بگیرند.

۴ علت شکل‌گیری موسیقی زیرزمینی را در کشور چه چیزی می‌داند؟

علتش این است که در این مملکت موسیقی باید جدی گرفته شود. اگر وزارت ارشاد که متولی فرهنگ و هنر و خصوصا موسیقی این کشور است در طول سال باید و دهها جشنواره حرفه‌ای و غیرحرفه‌ای برگزار کند، آن وقت چنین اتفاقی نمی‌افتد که جوان برود زیر زمین.

۴ اختلاف حقوقی پرویز تناولی و شهرداری به کجا رسید؟

چند هفته قبل باز با ایشان جلسه‌ای دیگری گذاشتیم. آقای مسجدجامعی ریاست شورای شهر، من به‌عنوان رییس کمیته هنر و خود آقای تناولی و وکیل ایشان آمدند و قرار شد ما در یک پورسه چندماهه این مشکل و معضل را حل کنیم. بالاخره داستان از این قرار است که شهرداری، مالک بخشی از این مجسمه‌هاست که قبلا خریداری شده. از طرفی آقای تناولی هم هیچ ادعایی ندارد که مجسمه‌ها را برای خودش برگراند. موضوع مهم برای ایشان این است که فضای در اختیارشان قرار گیرد تا این مجسمه‌ها در آنجا جمع شوند و به‌عنوان «موزه پرویز تناولی» برای همه نسل‌ها به‌ماند. به هر صورت ما با توجه به احترامی که برای استاد تناولی قایلیم سعی می‌کنیم به معدلی برسیم که هم منافع شهرداری حفظ و هم حرمت ایشان در نظر گرفته شود. خوشحالم که آقای شهاب مرادی در هر صورت به این نتیجه رسیدند که کلاس‌های موسیقی را دوباره باید در فتن سنوان زیر مارتک و در سطح تهران آموزش داده شود. ما اگر این کار را نکنیم کلاس‌ها به اشکال دیگر برگزار می‌شود، منتها در محیط‌هایی که ما هیچ کنترلی روی آن نداریم. بنابراین همین بحث که ایشان استان خوبی را برای فرهنگسراها بیابند برای ما نودید خوبی است و امیدوارم که آموزش موسیقی در فرهنگسراها و خانه‌های فرهنگ، بدون هیچ مزاحمتی به مسیر خودش بر گردد.