پردیس جدید موزه لاکما اثر «هرتان دیاز آلونسو»

در چندوچون پیش‌فرض‌های نادرست در معماری ایران

بگو از چه می‌ترسی، تا بگویم که هستی

پویان روحی: ماه گذشته، مؤسسه معماری کالیفرنیای‌جنوبی (سایِ‌آرک) میزبان اسلاوی ژیژک[1] بود. ژیژک برای شرکت در یک مناظره از مجموعه مناظره‌های مؤسسه، با گراهام هارمن[2]، فیلسوف معاصر، به سایِ‌آرک آمده بود. معرفی‌کننده اول برنامه، هرنان دیاز آلونسو[3]، رئیس فعلیِ مدرسه بود. هرنان در صحبتی کوتاه، این دو اندیشمند معاصر را فیلسوفانیِ دانست که از چیزی هراس ندارند، آنها در قلمروهای خاکستری سکونت نمی‌کنند، بلکه موضع خود را با اقتدار بیان می‌کنند و ساکنِ قلمروهای سپید یا سیاه هستند. هرنان در ادامه گفت این چیزی است که ما در سایِ‌آرک آن را ستایش می‌کنیم؛ نترسیدن، و اشغال‌کردنِ قلمروهای سپید و سیاه، و نه خاکستری. همه ما می‌دانیم که ترس مکانیسمی دفاعی است در بدن برای بقا و می‌دانیم شجاع کسی نیست که نمی‌ترسد، بلکه کسی است که با وجود ترس‌هایش، می‌ایستد و می‌جنگد. یادداشت سردبیر میهمان شماره ۱۰۱ مجله معمار، یادداشت ترسناکی نیست، اما تبعات آن ترسناک هستند و ریشه در سوءتفاهم و پیش‌فرض‌های نادرستی دارند که سرمقاله یادشده بر اساسِ آنها شکل گرفته است. من در اینجا تلاش می‌کنم بخشی از این سوءتفاهم‌ها را توضیح دهم. مخاطبِ اصلیِ من در این یادداشت، دانشجویان معماری، معماران جوان و خوانندگان علاقه‌مند دیگر هستند که تبعات منفیِ نگاه ارائه‌شده در آن سرمقاله مستقیما آنها را تحت‌تاثیر قرار می‌دهد.

در آغاز این یادداشت اشاره می‌شود که «مجله معمار در طول این سال‌ها بر مبنای یک نظرورزی ساده و متقن سیاست‌گذاری و راهبری شده: اینکه معماری دیسیپلینی مبتنی‌بر اعمال است و در نتیجه، حدود و ثغور تاثیرگذاری آن از دریچه محصولات نهایی‌اش، یا همان بناهای اجراشده، قابل ارزیابی است». این تعریف چند اشکال دارد؛ اول اینکه سیاست مجله معمار را به شکل پساروییدای[4] تعیین می‌کند. اگر سیاست مجله این بوده باشد که «معماری یک دیسیپلین است»، این ضرورت وجود دارد که سیاست‌گذاران مجله، در زمان آغاز به کارِ آن، از «دیسیپلین» و تعریف آن آگاه بوده باشند و ما به‌خوبی می‌دانیم که چنین شرایطی حاکم نبوده است. تا جایی که من اطلاع دارم، استفاده رسمی از واژه دیسیپلین، به ترجمه و انتشار آثار مرتبط با تئوری معاصر در سال‌های اخیر بازمی‌گردد و پیش از آن دست‌کم به‌طور رسمی در زبان فارسی استفاده نشده است. دوم اینکه با پذیرفتنِ این فرض که دست‌اندرکاران مجله با واژه «دیسیپلین» آشنایی داشته‌اند، در تعریفِ سیاست مجله از تعریف رایج دیسیپلین استفاده نکرده‌اند. بلکه یک تعریف شخصی ارائه کرده و سپس کارِ خود را بر مبنای آن تعریف شخصی (که مغایر با تعریف رایج گفتمان جهانی یا دست‌کم گفتمان رایج در کشورهای صاحب و تولیدکننده گفتمان است) انجام داده‌اند؛ تعریفی که «معماری را دیسیپلینی مبتنی‌بر اعمال» بداند، تعریفی به‌شدت تقلیل‌دهنده[5] و ناکارآمد است. لازم است در اینجا دیسیپلین (معماری) را تعریف کنیم: دیسیپلین (معماری) شکلی از دانش است؛ درباره خودش و درباره دنیا؛ شکلی از دانش که دارای تاریخ‌ها و تئوری‌هایی است و نهادهای دانشگاهی‌ آن را پشتیبانی و تدریس می‌کنند. این یک تعریف کلی و رایج از دیسیپلین است.

رابطه تئوری و پرکتیس یا رابطه دیسیپلین و حرفه، نسبت به چیزی که در یادداشت سردبیر ارائه شده، رابطه پیچیده‌تری است و نمی‌توان آن را به شکلی که در یادداشت آمده، تقلیل داد. من در نقد این تعریف، از دیاگرام اندرو زاگو[6] و برنارد شومی[7] استفاده می‌کنم که پیش‌ازاین در یادداشت دیگری آنها را توصیف کرده‌ام.[8] اگر «گستره» معماری را یک دایره فرض کنیم، مرز یا حاشیه دایره محل قرارگیری دیسیپلین (آوانگارد)، و مرکز دایره محل قرارگیری حرفه[9] (یا در بدترین وضعیت، ابتذال) است. هر چه از مرکز به سمت مرز دایره پیش برویم، نیروی انتقادی اثر بیشتر و ایده‌هایی که اثر دربردارنده آن است، غیرعام‌تر[10] می‌شوند. این دیاگرام را می‌توان به عنوان یک استراتژی انتقادی در جای‌گذاری پرکتیس‌های مختلف به کار برد. توجه داشته باشیم که این دیاگرام در تعریف پرکتیس، از ارائه یک نگاه حذفی[11] و تقلیل‌گرا خودداری می‌کند. به این معنی که معمارانی را که دارای پرکتیس، اما فاقد کار اجرایی هستند نیز شامل می‌کند. به‌این‌ترتیب پرکتیس زاها حدید با ساخت نخستین پروژه او آغاز نمی‌شود؛ بلکه ۱۵ سال پیش از آن و با آغاز به کار او به عنوان یک معمار آغاز می‌شود؛ بنابراین در مرز دایره می‌توان معمارانی را قرار داد که دغدغه‌های دیسیپلینی دارند و به رشد دیسیپلین معماری متعهدند؛ کسانی مثل ولف پریکس[12] و تام مین[13] که اتفاقا پروژه‌های ساخته‌شده بسیاری دارند. درعین‌حال معمارانِ دیگری نیز در مرز دایره و حتی آن سوی آن قرار دارند که فاقد کار اجرائی هستند. لبیوس وودز[14] یکی از مهم‌ترین آنهاست؛ یکی از برجسته‌ترین معماران تاریخ معماری بدون اینکه بر اساس ادعای متن یادشده، اعتبار خود را از «ساخته‌شدگی» به دست آورده باشد. هرنان دیاز آلونسو یکی دیگر از معمارانی است که پرکتیس او را می‌توان در لبه دیسیپلین قرار داد. تعداد معمارانی که اعتبار خود را از کارهای ساخته‌نشده به دست آورده‌اند، آن‌قدر زیاد است که تصور می‌کنم همین چند مثال، برای به‌چالش‌گرفتن بحث طرح‌شده در یادداشت سردبیر کافی باشد؛ اما اجازه بدهید به نمونه‌های دیگر مثل آرشیگرم[15]، بهرام شیردل (پروژه‌های پیش از ورود به ایران)، کلود نیکلا لدو[16]، اتینلوئی بوله[17]، و پیرانزی[18] نیز اشاره کنم. از سوی دیگر می‌توان پرکتیس‌هایی را نام برد که فاقد هرگونه دغدغه دیسیپلینی هستند و رویکردی حرفه‌مند[19] دارند. معماری از دید آنها بیشتر یک حرفه است (و عموما یک حرفه خدماتی با ارائه راهکار[20]). اینها پرکتیس‌هایی هستند که اتفاقا میزان «حرفه‌ای‌گری» زیادی در آنها دیده می‌شود و به همان نسبت نیز کاری که انجام می‌دهند، فاقد ارزش‌های دیسیپلینی یا ارزش معماری است. به‌همین‌دلیل می‌توان آنها را درون دایره و نزدیک به مرکز قرار داد. از شاخص‌ترینِ این دفاتر می‌توان به گنسلر[21] و اس.او.ام[22] اشاره کرد. این دفاتر با عنوان کلی دفاترِ شرکتی[23] (یا تجاری[24]) شناخته می‌شوند. آنها به معماری نه به عنوان یک دیسیپلین که به عنوان یک حرفه نگاه می‌کنند و تمام تلاش آنها بر ساختن ساختمان (و نه پیشبرد دیسیپلین معماری) متمرکز است. احتمالا هیچ شرکتی در دنیا به اندازه گنسلر پروژه ساخته‌شده ندارد؛ اما هیچ‌کدام از «ساختمان‌های» ساخته‌شده این دفتر اعانه‌ای برای گفتمان معماری، دانش معماری و پیشبرد معماری به عنوان یک دیسیپلین نداشته‌اند و احتمالا هرگز نخواهند داشت؛ بنابراین حجم عظیم آثار ساخته‌شده این دفتر، فاقد هرگونه ارزش دیسیپلینی یا ارزش معماری است و به عنوان عامل «اعتبارآور» عمل نمی‌کند. تمام اینها ما را متوجه تمایز معماری و ساختمان می‌کنند؛ تمایزی که در سرمقاله یادشده به آن توجه نشده است. لبیوس وودز در یکی از یادداشت‌های شگفت‌انگیزش[25] این پرسش را طرح می‌کند که معماری چیست؟ سپس با استفاده از روش سقراطی،[26] گام‌به‌گام پیش می‌رود و با ارائه یک تحلیل منطقی و سنجیده، نشان می‌دهد «معماری» یک ساختمان، نه در ساختمان آن که در ایده منحصربه‌فردی که در ذهن معمار آن شکل گرفته و در قالب ترسیم‌ها ارائه شده، وجود دارد. از نظر تاریخی، بخش بزرگی از دانش دیسیپلینیِ معماری از طریق پروژه‌های ساخته‌نشده و از طریق ترسیم‌ها و ایده‌های موجودِ در آنها به ما منتقل شده است. این یکی دیگر از دلایلی است که نشان می‌دهد لزوم ساخته‌شدنِ یک اثر، منجر به کسب اعتبار برای معمار آن نخواهد شد. دلیل دیگر هم به سادگی این است که معمار، کسی نیست که برای ساخته‌شدن اثرش تصمیم می‌گیرد و البته توانایی معمار در تولید بحث و قانع‌کردن کارفرما، طبیعتا جدا از توانایی او به عنوان یک معمار است. بهرام شیردل به جز یک کارخانه در لس‌آنجلس (به همراه اندرو زاگو) هرگز چیزی نساخته؛ اما همچنان و با وجود قطع ارتباطش با گفتمان معماری در ۲۰ سال گذشته، یکی از «معتبرترین» معماران دنیاست. دیدگاه مطرح‌شده در یادداشت سردبیر با توجه به زمانی که در آن هستیم (۲۰۱۷)، دیدگاه عجیبی است. زیرا حدود ۷۰ سال از زمانی که تاریخ معماری تنها برای پروژه‌های ساخته‌شده اعتبار قائل بود، گذشته است.

تا پیش از جنگ جهانی دوم، تاریخ‌های معماری عموما روی آثار ساخته‌شده تمرکز داشتند؛[27] اما پس از جنگ و به‌ویژه با بحران اقتصادی دهه ۷۰ میلادی و رشد تئوری و گفتمان معماری، توجه‌ها به سمت پروژه‌های ساخته‌نشده و نیروی انتقادی و بار آموزشی[28] موجود در آنها جلب شد. آثار ساخته‌نشده راه خود را به درون تاریخ‌نگاری پیدا کردند و معماران بسیاری با پروژه‌های فکری[29] و کار تئوریک خود صاحب اعتبار شدند. از حدود همین زمان بود که «حرفه‌ای‌گری» در بسیاری از مدارس آوانگارد معماری مورد انتقاد شدید قرار گرفت[30] و این مدارس، مدل‌های آموزشی تجربی و باز را برای ایجاد مقاومت در برابر معماری شرکتی (بازاری) و پیشبرد دیسیپلین به کار گرفتند.

لازم است درباره واژه «تئوری» نیز که در متن یادشده از آن استفاده شده است کمی حرف بزنیم. یک تعریف ساده تئوری این است: کار فکری، نوشتاری و شفاهی درباره معماری. این یک تعریف بنیادین است و امیدوارم روشن باشد که هر کار فکری، نوشتاری یا شفاهی را نمی‌توان تئوری دانست. مهم‌ترین ویژگی کار تئوریک، اندیشمندانه‌بودن[31] آن است. تنها به این اشاره می‌کنم که به‌طور کلی دو مدل تئوری وجود داشته است؛[32] مدل ویتروویوسی؛ یا ارائه یک دستور کار[33] طراحی برای استفاده دیگران و چیزی که به مدل معاصر معروف است؛ کار فکری درباره کار معماران دیگر، یا درباره کار خود، یا درباره درون‌مایه‌ها و موضوعات درون‌دیسیپلینی/ برون‌دیسیپلینی. امروزه مدل نخست- به جز استثناهایی مثل پاتریک شوماخر-[34] دیگر رایج نیست. این مدل بیشتر به ایدئولوژی نزدیک می‌شود و به دنبال ارائه دستورکارهایی جهانی است تا همه بتوانند از آن استفاده کنند. یکی از دلایلی که دفتر «زاها حدید» و شخص شوماخر از سوی معماران معاصر به‌شدت مورد انتقاد هستند نیز همین است. کار فکری «گرگ لین» درباره طراحی و تولید روباتیک، یا کار تئوریست‌های مهم دیگری مانند جف کینس[35]، مایکل هیز[36]، مارک ویگلی[37]، سنفورد کوئینتر[38] و... به مدل معاصر تعلق دارد.

موضوع دیگری که در سرمقاله مجله به آن اشاره شده، کارکردهای تئوری معماری است. این موضوع به کمی توضیح نیاز دارد. تئوریِ معماری در وهله نخست برای به‌اشتراک‌گذاشتنِ ایده‌های یک معمار/تئوریست با معماران دیگر مورد استفاده قرار می‌گیرد. تئوری معماری زبان تخصصی معماران است و برخلاف آنچه در متن یادشده آمده، برای «عمومی‌کردن گفتمان با عموم مردم» مورد استفاده قرار نمی‌گیرد. تئوری معماری زبانی است که معماران با کمک آن و با استفاده از ادبیات رایج آن، با یکدیگر گفت‌وگو می‌کنند و به این ترتیب گفتمان[39] شکل می‌گیرد. اتفاقا یکی از دلایل نبود گفتمان و تئوری معماری در ایران، نبود واژگان این زبان است. ما مطلقا فاقد واژگان و ادبیات رایج تئوری معماری که ابزار گفت‌وگوی معماران و ساخت گفتمانند هستیم و به همین دلیل در توصیف کار خود از واژگان رایج صنعت ساختمان استفاده می‌کنیم. واژگان و عبارات رایج گفتمان معماری- فضای میانجرز[40]، پاکت[41]، [دیاگرام] زمین/ شکل[42]، تنگ‌چفت[43]، آزاد- چفت[44]، ناچفت[45]، هستی‌شناسی افقی[46]، زیبایی‌شناسی نادقیق[47]، آثار شاخص[48] و تاریخ آثار شاخص[49] (که با ترجمه آثاری که پیش‌تر به آنها اشاره شد، معادل‌سازیِ فارسی شده‌اند) و بیشمار واژه دیگر که هنوز معادلی در زبان فارسی ندارند- در دسترس ما نیستند و به همین دلیل، ظرفیت فکری ما برای تولید گفتمان را تحت تاثیر قرار می‌دهند. مسئله دیگر این است که اگر به تعدادی از کسانی که از نظر تاریخی، با کار تئوریکِ خود در تولید گفتمان معماری نقش داشته‌اند، نگاه کنیم، می‌بینیم نه‌تنها کار ساخته‌شده ندارند، بلکه دارای پیش‌زمینه معماری نیز نبوده‌اند. این افراد [کسانی مانند جفری کینس، کاترین اینگراهام[50]، و سنفورد کوئینتر]، کمک بسیاری به دیسیپلین معماری کرده‌اند، باعث پیشبرد آن شده و درعین‌حال اعتبار خود را از کار تئوریکِ صرف و نه «ساختن» به دست آورده‌اند.

در بخش‌های پایانی سرمقاله از لزوم «خودسازی‌کردن و تعلق به بستر معماری ایران» سخن گفته می‌شود. من تصور می‌کنم ما نمی‌توانیم دیسیپلین معماری را به‌عنوان یک کلیت نبینیم، نمی‌توانیم جهانی‌شدن، جهانی‌بودن و فرهنگ جهانیِ دانش معماری را نادیده بگیریم و به‌دنبال بومی‌سازیِ دانش و داشتنِ نگاه محدود[51] و محلی باشیم. من با اینکه خطی ترسیم کنیم که «ما» این‌طرفش ایستاده باشیم و «آنها» آن‌طرفش و تصور کنیم دانش - دیسیپلین معماری- آنها متعلق به خودشان است و ما باید دانش بومیِ خودمان را داشته باشیم، چندان موافق نیستم. ما نمی‌توانیم مستقل از فرهنگ معماری، برای خود به شیوه‌ای محلی یک دیسیپلین بسازیم.

در بخش آخر یادداشت، رابطه چهارگانه دیسیپلین، پرکتیس، پژوهش و آموزش در قالب یک دیاگرام به تصویر کشیده شده است. من با این دیاگرام موافق نیستم و تصور می‌کنم دلیل آن با توجه به توضیحاتی که درباره تعریف دیسیپلین و رابطه‌اش با پرکتیس ارائه کردم، روشن باشد. من این‌طور استدلال می‌کنم که دیسیپلین و آموزش، ماهیت مشترکی دارند. نهاد پشتیبانِ دیسیپلین از میانه قرن نوزدهم، فضای آکادمیک بوده و همین محیط آکادمیک است که وظیفه آموزش معماران را بر عهده دارد. درعین‌حال کار پژوهش نیز وظیفه اصلی محیط آکادمیک است، حال چه این پژوهش، پژوهش آرشیوی و تاریخی باشد (دوره‌های دکترای تاریخ و تئوری) و چه پژوهش طراحی (دوره‌های کارشناسی ارشد، پست‌گرجوئت و دکترای طراحی در مدارس پیشرو). بنابراین دیاگرام چهارگانه ارائه‌شده را می‌توان به شکلی صحیح‌تر، در قالب همان دیاگرام دایره‌ای‌شکل اولیه که درباره‌اش حرف زدیم، نمایش داد. درعین‌حال می‌توانیم از پرکتیس‌هایی که به دیسیپلین و به کار پژوهشی تجربی متعهد هستند نیز یاد کنیم. یادداشت سردبیر مجله معمار، یادداشتی بدون مرجع است؛ بنابراین امکان را فراهم نمی‌کند تا بدانیم دیدگاه‌های طرح‌شده در آن از کجا نشئت گرفته‌اند و بر بنیان چه دانشی استوار هستند. نگاه موجود در این سرمقاله را می‌توان تا اندازه‌ای ناشی از پیشینه آموزشیِ نویسنده آن دانست؛ مدرسه معماری هاروارد به داشتن یک برنامه پرکتیس‌محور[52] و متعهد به حرفه معروف است و در مقایسه با مدارس پیشروبی مانند انجمن معماری[53]، سای‌آرک و دانشگاه پنسیلوانیا، مدرسه محافظه‌کاری محسوب می‌شود؛ اما صرف این ویژگی را نمی‌توان تنها دلیلِ نگاه ارائه‌شده در متن دانست.

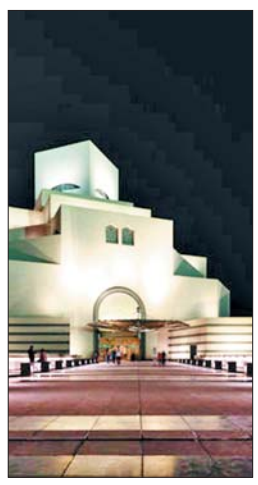
چیزی که باید آن را بپذیریم، این است که ما فاقد تئوری معماری (کار فکریِ ارجینال)، فاقد گفتمان، فاقد ادبیات و واژگانِ تئوری و فاقد توانایی پیوستن به گفتمان جهانی هستیم. هنوز که هنوز است، حجم زیادی از واژگانَ رایج ادبیات تئوری معماری، نه‌تنها به زبان فارسی وارد نشده، بلکه هیچ ایده و تصوری هم از وجود یا ضرورتِ آنها وجود ندارد. از سوی دیگر، تردیدی نیست که نظام آموزشیِ معماری ایران، ناکارآمد است. فاصله بسیار زیادی میان آنچه در یک مدرسهَ معماری معتبر و جالب و مدارس معماری در ایران می‌گذرد وجود دارد و تا زمانی که ما این فاصله را انکار کنیم، امید به ایجاد تغییر وجود نخواهد داشت. ما نباید از ورود دانش (یا معماران درگیر در تولید گفتمان معاصر) بترسیم، ما باید فضا را برای آغاز تغییر آماده کنیم؛ اما پیش از هر چیز، باید از نگاه محلی- بومی و درون‌گرا دست برداریم. باید بپذیریم که یک جزیره جداافتاده هستیم، کمااینکه معدود تجربیات موفقی که رسانه‌های معماری در چند سال اخیر داشته‌اند - وب‌سایت اتوود، همشهری معماری، و یک شماره از مجله شارستان - نشان می‌دهند هرجا این نگاه بومی کنار گذاشته شده و نگاه برون‌گرا و پذیرای دانش جهانی شکل گرفته، نتایج خوبی به دست آمده است. ما نباید در برابر دانشی که بیرون از [جزیره] ما وجود دارد، موضع دفاعی بگیریم. ما به این دانش نیاز داریم و باید کوهی از آثار تئوری موجود را که هنوز هیچ‌کدام به زبان فارسی برگردانده نشده‌اند، ترجمه کنیم، بخوانیم و در مرحله بعد بفهمیم؛ فقط در این صورت است که نخستین گام برای ایجاد توانایی برای کار فکری اُرجینال، تولید گفتمان و برقراریِ پیوند با گفتمان معاصر برداشته می‌شود.

1. Slavoj Zizek / 2. Graham Harman / 3. Hernan Diaz Alonso
4. Retrospective / 5. Reductive / 6. Andrew Zago
7. Nesbitt, Kate. “Architecture and Limits.” Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995. New York: Princeton Architectural, 1996. Pp. 150-167.
۸. معماری، مرز، و ابتذال، روزنامه «شرق»، شماره ۲۸۱۹، ۱۶ اسفند ۱۳۹۵
9. Profession / 10. Non-generic / 11. Exclusive / 12. Wolf Prix
13. Thom Mayne / 14. Lebbeus Woods / 15. Archigram
16. Claude Nicolas Ledoux / 17. Etienne-Louis Boullee
18. Giovanni Battista Piranesi / 19. Professionalist / 20. Solution
21. Gensler / 22. S.O.M / 23. Corporate Office (corporate architecture)
24. Commercial
25. Woods, Lebbeus, and Claire Jacobson. “What is Architecture?” Slow Manifesto: Lebbeus Woods Blog. New York: Princeton Architectural, 2015. 7-9. Print. / 26. Socratic Method
27. Abramson, Daniel M. “Stakes of the Unbuilt.”-10 Feb. 2014. Web. 09 March. 2017. / 28. Didactic
29. Speculative architecture (Visionary Architecture)
30. Brett Steele and Anthony Vidler. An interview. Log No.28. Summer 2013. Pp. 87-98. / 31. Contemplative
۳۲. روحی، پویان. گفت‌وگو با مارسلین گئو. روایت‌های آوانگارد. کتابکده کسری. مشهد: ۱۳۹۳
33. Agenda / 34. Patrik Schumacher / 35. Jeff Kipnis
36. Michael Hays / 37. Michael Wigley / 38. Sanford Kwinter
39. Discourse / 40. Poche / .41 Envelope / 42. Figure/ground
43. Tight-fit / 44. Loose-fit / 45. Miss-fit / 46. Flat Ontology
47. Inexact aesthetics / 48. Canonical building / 49. The canon
50. Catherine Ingraham / 51. Provincial / 52. Practice-oriented
53. Architectural Association (AA)

تاق

موزه دوحه به روایت عکاس نیویورکی

هنرآنلاین: به تازگی مجموعه عکسی از یوگی جَزی لی، هشت سال پس از تکمیل ساختمان به‌یادماندنی موزه هنرهای اسلامی، آی‌ام‌پی در دوحه قطر منتشر شده است. جزی لی که در نیویورک مستقر است از فضاهای داخلی و خارجی این موزه که به وسیله آی‌ام‌پی، معمار برنده پریتزکر پرایز ۹۹ طراحی و در یک جزیره مصنوعی در مرز آبی دوحه ساخته شده، عکاسی کرده است. این عکس‌ها که در طول تابستان طاقت‌فرسای قطر گرفته شده‌اند، تغییر سایه‌های روز و شب را بر حجم‌های سنگی موزه و نورپردازی آن به نمایش می‌گذارد. موزه هنر اسلامی در دوحه (به عربی: متحف الفن الاسلامی فی الدوحه) تأسیس ۲۰۰۸، نام یک موزه هنر از دوران اسلامی است که در پایتخت کشور قطر قرار دارد. این موزه همچنین میزبان آثار تاریخی از سال ۶۰۰ میلادی تا قرن نوزدهم است. این موزه، نماد فرهنگی جدیدی را برای منطقه خلیج فارس به وجود آورده است. حجم هرمی‌مانند (زیگوراتی) و پله‌های نمایشگر منحنی‌شکل در هال مرکزی، مجموعه برخی از مهم‌ترین شباهت‌های این موزه با موزه لوور فرانسه هستند. «یو مینگ پی» مشهور به «آی‌ام‌پی» نام اختصاری و مستعار معمار برجسته آمریکایی چینی‌تبار و برنده جایزه پریتزکر است. آی‌ام‌پی بیشتر شهرت خود را مدیون طراحی هرم مدرن شیشه‌ای به‌عنوان ورودی جدید موزه تاریخی لوور پاریس است که در حدود دو دهه پیش ساخته شد. این معمار برجسته که به‌ویژه در طراحی فضاهای فرهنگی و نمایشگاهی تخصصی ویژه دارد، به تازگی «موزه هنر اسلامی» در دوحه قطر را طراحی کرده است که شش سال است از بازگشایی آن می‌گذرد. در این بنا او عناصر معماری سنتی اسلامی را با روشی چشم‌نواز با معماری مدرن قرن ۲۱ تلفیق کرده است. این مجموعه که در مساحتی بیش از ۴۵هزار مترمربع ساخته شده است به نظر می‌رسد سبک معماری و المان‌های موردعلاقه آی‌ام‌پی را در شباهتی بسیار با طرح موزه لوور او نشان می‌دهد.



«تمارض» به ایتالیا می‌رود

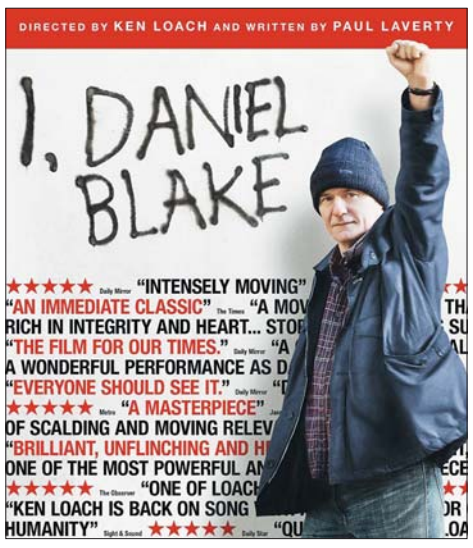
شرق: فیلم سینمایی «تمارض» به کارگردانی «عبد آبست» در فلورانس ایتالیا به نمایش درمی‌آید. هشتمین دوره از جشنواره «اکنون خاورمیانه» (Middleast Now) دومین میزبان این فیلم پس از فستیوال برلین است. این جشنواره که از ۱۵ تا ۲۰ فروردین در فلورانس ایتالیا برگزار می‌شود به هنر حال حاضر خاورمیانه اختصاص دارد و امسال آثاری از کشورهای ترکیه، مراکش، مصر، الجزایر، لبنان، تونس، قطر، امارات و... در آن نمایش داده می‌شود. «تمارض» پنجشنبه ۱۷ فروردین در سینمای لاکام‌پانیا (Cinema La Compagnia) روی پرده می‌رود. فیلم «مرا به خانه ببر» به کارگردانی عباس کیارستمی دیگر فیلم ایرانی حاضر در این دوره از جشنواره است. «تمارض» به تهیه‌کنندگی مریم شفیعی محصول «هیچ فیلم» است. عرضه و پخش بین‌الملل فیلم را محمد اطبایی برعهده دارد.

روزنه آبی

یادداشتی درباره فیلم «من، دنیل بلیک» به کارگردانی کن لوچ

از قلبی که دورتر و دورتر می‌شویم

رضا غیاث: آخرین ساخته «کن لوچ» با یک شکاف اجتماعی هولناک آغاز می‌شود و به مدد روایت جذاب فیلم، تا پایان گشوده می‌ماند. در سیاهی مطلقِ صحنه اول فیلم، صدای یک پزشک جوان می‌کوشد تا با طرح پرسش‌هایی ازپیش‌مشخص، دنیل بلیک (پیرمردی که هنگام کار دچار حمله قلبی شده) را به مسیری دلخواه هدایت کند و در مقابل، دنیل با طرح ده‌ها «اما»ی منطقی، راه را بر این پرسش‌ها می‌بندد. تلاش دنیل در این صحنه «سیاه» ارجاع پزشک به قلب ضعیفش است و کوشش پزشک، رعایت ضوابطی است که اداره رسیدگی به حقوق ازکارافتادگان تنظیم کرده است. در نهایت، گفت‌وگویی که قرار بود تک‌سویه باشد و به نتیجه‌ای ازپیش‌مشخص منتج شود، به‌واسطه دخالت‌های انسانی دنیل دوسویه می‌شود و طبعا نتیجه هولناک آن نیز قابل پیش‌بینی است؛ مشکل قلب دنیل مانند شکافِ رخ‌داده در این صحنه، تا پایان گشوده می‌ماند و مالک آن نیز ـ مانند هرکسی که خواسته یا ناخواسته دلبسته دیالوگ است ـ به شکلی دردناک (در انتهای فیلم) می‌میرد. از این منظر تلاش دنیل در ادامه فیلم گسترش همین دیالوگ ناتمام است در مسیری که هم‌زمان به واسطه نظامِ بوروکراتیکِ جامعه مدرن از یک سو و هم‌آواشدنِ نسل جدیدِ جامعه با آن از سوی دیگر، مسدود مانده است. یکی از پرسش‌های مضحک پزشک جوان این است که «آیا دنیل توان رساندن پیامی ساده به یک آدم غریبه را دارد» و از قضا یکی از مهم‌ترین بهانه‌های پیشرفت فیلم‌نامه، توان بالای دنیل در کمک به آدم‌های غریبه است. واقعیت این است که دنیل و امثال او، بی‌تفاوتی آدم‌های این عصر و زمانه را نمی‌فهمند و مشکل اصلی بوروکراسی مدرن نیز، قلب تپنده‌ای است که در سینه این بازماندگان دهه‌های رادیکال حضوری زنده دارد. پاسخ معترضانه دنیل به پزشک (داریم از موضوع قلب من دورتر و دورتر می‌شویم) در پی تأیید غیرمستقیم این ادعاست و اعتراض طرفِ مقابل (لطفا این‌گونه حرف نزنید) تلاش نهادهای اشاره‌شده است برای توقیف قلب‌های انسان‌باوری که کماکان می‌تپند. بی‌جهت نیست که در ارزیابی نهایی پزشکی که هیچ‌گاه چهره‌اش را نمی‌بینیم (ترکیب هوشمندانه‌ای از بوروکراسی



و نسل جدید محافظه‌کار) «نارسایی قلبی» دنیل تأیید نمی‌شود و به این واسطه دام‌چاله‌های بوروکراتیک بعدی، یکی پس از دیگری در مقابل دنیل ظاهر می‌شوند. اما قلب تپنده دنیل در این مسیر نیز - تا پیش از رسیدن به دام‌چاله نهایی (مرگ) - بی‌کار نمی‌نشیند و یکسر به دنبال تعامل و توجه به دیگری است. آشنایی با زن جوانی به نام کتی باعث می‌شود گفت‌وگوی بی‌نتیجه دنیل با پزشک اداره مسیر دیگری بیابد. خانم پزشک و کتی هر دو از یک نسل‌اند اما یکی ذوب‌شده در نظامی سیستماتیک و دیگری درست در مقابل آن. پس طبیعی است که دنیل در مقابل اولی نمی‌تواند از قلب ضعیفش حرف بزند اما در تعامل با دومی، بی‌کمترین اشاره به قلبش، فرصتی می‌یابد تا چندصباحی بیماری خود را فراموش کند. خانه‌ای که به کمک قانون، آن هم پس از دو سال آوارگی به کتی و فرزندانش رسیده مانند فضای اداره رسیدگی به امور ازکارافتادگان، سرد و یخ‌زده است و همین باعث می‌شود دنیلِ نجار بار دیگر دست به ابزار برده و در فاصله میان کارِ ازدست‌رفته و زندگی روبه‌زوال، با آبادکردن خانه‌ای، اعضای آن را به یکدیگر نزدیک کند. آرمان‌های انسان‌باورِ دنیل بار دیگر او را مانند یک شکاف در مقابل قانونی قرار می‌دهد که توان توجه به آدمی را ندارد و تنها راه تداوم زندگی این حاشیه‌نشینان انگار مقاومت در برابر آن است. اما مقاومت دنیل توأم با غرابتی است که حتی نسل جدیدِ بی‌نصیب‌مانده از مواهبِ جامعه نیز از درک تمامی آن عاجز است. دنیل نه مانند همسایه جوانش (چینی) در اوج گرسنگی با قاچاق کالا قانون را دور می‌زند و نه به شیوه مأمورِ مراقب فروشگاه، به محض پی‌بردن به بی‌پولی کتی، راه سوءاستفاده را در پیش می‌گیرد. مقاومت نسل جدید در برابر قانون به مدد امکاناتی مستتر، مفهومی جز تأیید غیرمستقیم همین قانون ندارد و تفاوت اصلی دنیلِ دلبسته به آرمان‌های گذشته دقیقا در همین است. سرسختی او در یادگیری امکانات عصر جدید (که نمونه بارزش در فیلم کامپیوتر و اینترنت است) پیش از آنکه از سر لجاجت باشد به دلیل هم‌آوانشدن است. از همین‌روست که پس از ناامیدشدن از تنها نشانه تداوم زندگی (کتی)، اسپری رنگ برداشته و به شیوه شورشیانِ دهه‌های پیش اعتراضش را به روی دیوارها می‌نویسد و دردناک آنکه در همین رخداد تک‌نفره نیز، نسل جدید از فاصله‌ای بعید او را همراهی می‌کند و از نسل قدیم تنها یک پیرمرد خل‌وضع ـ که شعارهای روی دیوار او را به یاد روزهای خوشِ اغتشاش انداخته ـ به همیاری دنیل می‌شتابد. نمای دردناک دستگیری دنیل که از این رخداد بی‌اثر، تنها بارانی کهنه پیرمرد را نصیب برده است، در میان هیاهوی بی‌اثر جوانان در آن سوی خیابان و اعتراض بی‌نتیجه پیرمرد در این سو به پلیس، پیش از سکانس نهایی، انگار مرگ دنیل را نشانه‌گذاری می‌کند. او؛ دنیل بلیک، فرزند جدامانده از روزهای رادیکال انسان‌باوری، حالا با هیولای مخوفی مواجه شده است که به‌غیر از یکی، دو استثنا همه را در خود فروبلعیده و شاید تنها راه رهایی، استقبال از مرگی باشد که در یک‌قدمی موفقیتی نمادین (توجه به درخواست استیناف او) رخ می‌دهد. از این منظر آخرین ساخته کن لوچ، بیش از آنکه درباره چالش‌های اساسی نظام‌های بوروکراتیک باشد، بیانیه‌ای است در رثای آرمان‌های انسان‌باوری که توانِ تکان‌دادنِ اجتماعِ تسلیم‌شده به سرمایه‌داری متأخر را از کف داده است.