ترامپ و مسئله معماری اسلامی در آمریکا

بعد از ۲۰۱۶، فضای زندگی اقلیت‌های مذهبی و نژادی آمریکا دستخوش تغییر می‌شود؟

مهدی رستمی: آمدن ترامپ به کاخ سفید، فقط در حوزه سیاسی با واکنش همراه نشده است. مسلمانان بسیاری از کشورهای دنیا که این‌روزها در قلب آمریکا زندگی می‌کنند، با این سؤال مواجهند که آمدن ترامپ چه تأثیری روی زیست آنها و مظاهر زندگی اسلامی در ایالات متحده آمریکا خواهد داشت. پاسخ‌های فراوانی برای این پرسش مشترک وجود دارد، اما شاید بتوان گفت در حوزه معماری، رودررویی ترامپ با مظاهر زندگی اسلامی در کشوری که ریاست‌جمهوری آن را بر عهده گرفته است، کار دشواری باشد، چراکه او شاید به‌درستی نداند معماری اسلامی سال‌هاست در آمریکا جای خود را باز کرده و سرشاخ‌شدن با آن، مسلمانان را به واکنش‌هایی جدی و فرهنگی واخواهد داشت. اما مگر می‌توان نشانه‌هایی از معماری اسلامی و حتی ایرانی را در قلب آمریکا پیدا کرد؟ برای اولین‌بار مجله «سانفرانسیسکو کرونیکل»، ضمن معرفی چند ساختمان مهم که با الگوبرداری از شیوه معماری اسلامی رایج در ایران ساخته شده‌اند، بر این ادعا صحه گذاشت که معماری ایران و البته اسلام به قلب آمریکا هم رفته است. این مقاله از سوی «جاناتان کوریل» نوشته شده و در ایران به دست استادان گرامی، سعید عبادزاده‌مصدق و مریم صداقتی ترجمه شده و حالا نگاهی به آن، وضعیت دونالد ترامپ در مواجهه با مسلمانان ساکن این کشور را واضح‌تر می‌کند:

پس از ۱۱ سپتامبر

مینورو یاماساکی، مهندس معمار آمریکایی در سال ۱۹۶۱، یک سال پیش از طراحی برج‌های دوقلو مرکز تجارت جهانی، طرحی بسیار کوچک‌تر را که تأثیر فراوانی بر نمای آفرینش جدید او در شهر نیویورک گذاشت، به پایان رسانید.

این طرح شش هزار مایل آن طرف‌تر، در عربستان سعودی قرار داشت که او در دهه بعد بارها از آن دیدن کرد. ظاهر مرکز تجارت جهانی به‌روشنی نشان می‌دهد یاماساکی، وجوهی از طراحی اسلامی را در برج‌های دوقلو به کار برده است. این الگوبرداری بیش از هر کجا، در پایه‌های دو برج به چشم می‌خورد که با قوس‌هایی نوک‌تیز مانند آنچه در مساجد و سجاده‌ها وجود دارد، احاطه شده است. بنابر گفته لوری کر، مهندس معماری که آثار یاماساکی را مطالعه کرده است، محوطه مقابل برج‌ها نسخه‌ای از صحن‌های شهر مکه، مقدس‌ترین مکان مسلمانان، به شمار می‌رود.

شخص یاماساکی نیز محوطه مرکز تجارت جهانی را که مانند مکه شبیه به فواره‌ای گرد با نقاطی برای نشستن است، این‌گونه توصیف می‌کند: «مانند بیابان، این محل، حیاطی صاف است تا مردم بتوانند چنددقیقه‌ای را به منظور کاهش از فشارها و یکنواختی‌های یک روز عادی کاری در آن بگذرانند». به مدت ۲۹ سال - از زمانی که نخستین برج مرکز تجارت جهانی در سال ۱۹۷۲ به پایان رسید، تا ۱۱ سپتامبر ۲۰۰۱ که دو هواپیمای ربوده‌شده این دو ساختمان را با خاک یکسان کردند - آگاهی عمومی کمی نسبت به این نکته وجود داشت که بلندترین و قابل رؤیت‌ترین برج‌های نیویورک نشان‌دهنده علاقه یاماساکی به معماری اسلامی بود.

این ارتباط در هیچ لوحی نگاشته نشد. هیچ ادبیاتی آن را نستود. خود یاماساکی هم آن را اعلام نکرد، هرچند در کتابی با عنوان «حیاتی در معماری» که زندگی‌نامه شخصی وی است، تمجید خود را از قوس‌های اسلامی بیان کرده و تصاویری از طرح‌های مهمش به ثبت رسانده بود. در کنار اینها کتاب حاوی عکس‌هایی از عمارت‌های مذهبی مسلمانان بود که راهنمای تأثیر مستقیم وی از آن بود.

هر چند ممکن است مرکز تجارت جهانی برجسته‌ترین نمونه از معماری تحت‌تأثیر اسلام در ایالات متحده بوده باشد، با وجود این، نمونه‌های شایان ذکر دیگری نیز در همه شهرهای بزرگ آمریکایی وجود دارند.

تئاتر آلکازار در سانفرانسیسکو تقریبا بنایی پرزرق‌وبرق با معماری اسلامی به شمار می‌رود. این در حالی است که استادان معماری معتقدند مارین کاونتی سیویک سنتر سان رافائل با گنبد آبی‌رنگ مسجدمانند و آنتن‌برجی آن‌که یادآور گلدسته‌هاست، قریحه ایرانی و اسلامی را به نمایش می‌گذارد.

فرانک لوید رایت، صاحب‌نام‌ترین مهندس معمار آمریکا، بنای نامبرده را در اواخر دهه ۱۹۵۰ پس از سفری به بغداد برای انجام مأموریتی به دستور فرمانروای عراق، شاه فیصل دوم، طراحی کرد. رایت که از ایران نیز دیدن کرد به معماری اسلامی علاقه‌ای دیرینه داشت و زیبایی‌شناسی ایرانی را عمیقا تحسین می‌کرد. علاقه او پنهان نبود، اما ۴۰ سال پس از مرگ رایت این تمایل در خاطرات جمع‌آوری‌شده از وی از سوی ایالات متحده به چشم نمی‌خورد.

معماری تأثیرگرفته از اسلام

درحقیقت تاریخ معماری تأثیرگرفته از معماری اسلامی در ایالات متحده سال‌هاست به اندازه کافی به آن توجه نشده است. آغاز آن اگر از معماری مغرب (تلفیقی از معماری اسلامی و اسپانیایی) چشمپوشی کنیم، دست‌کم به اواخر قرن ۱۹ میلادی باز می‌گردد. بناهای مغربی پیش از قرن ۱۸ در ایالات متحده وجود داشتند و در آغاز از سوی شهروندان اسپانیایی که به دلیل سال‌ها حکومت اسلام بر آنها معماری‌شان از این مذهب تأثیر پذیرفته بود وارد جنوب غرب این کشور شدند. ساختمان‌های جنوب غرب کشور اغلب با خشت و آجری که در نور خورشید خشک شده بود، ساخته می‌شدند.

مینا معرفت، مهندس نخبه معماری که مدیریت برنامه شهرهای اسلامی آن را بر عهده دارد و تاکنون در دانشگاه‌های ام‌آی‌تی، جان هاپکینز و وسلیان تدریس کرده است، می‌گوید: «معماری آمریکایی تأثیرگرفته از معماری اسلامی، پیشینه‌ای بسیار قدیمی‌تر از ساخت مرکز تجارت جهانی دارد».پیشینه آن به زمانی بازمی‌گردد که در نیومکزیکو، تگزاس و کالیفرنیا شاهد معماری اصیل خشتی بودیم. این معماری به طور مستقیم متعلق به مسلمانان اسپانیایی مقیم اسپانیاست. خانه‌های بومی جنوب غرب تقریبا با خانه‌های خاورمیانه و دنیای اسلام یکسان بودند».

معماری اسلامی به‌روشنی ریشه در آداب اسلامی دارد، اما خود واژه، آن‌گونه که در غرب استفاده می‌شود به سبکی از بنا و طراحی اشاره دارد که از بار مذهبی برخوردار نیست. یاماساکی، رایت و مهندسان معمار دیگر به‌سادگی به رسم دادوستدی بین‌فرهنگی مشغول شدند که طبق آن، معماران برای الهام‌گرفتن به رسوم شکل‌گرفته در کشورهای دیگر رجوع می‌کنند. معماران دنیای اسلام نیز به این کار مبادرت می‌ورزند و نمونه آن را در قدیمی‌ترین نمونه بازمانده از معماری اسلامی، گنبد سنگی در اورشلیم می‌بینیم.

اسلام در آمریکا باقی می‌ماند

معماری ایالات متحده در دهه ۱۹۵۰ و اوایل دهه ۱۹۶۰ از برکت وجود افرادی مانند رایت، یاماساکی و ادوارد دورل استون که پس از جنگ جهانی دوم نه‌فقط به شرق نظر انداختند، بلکه برای کار راهی سفر به آن نیز شدند، شاهد موج دیگری از تأثیرات اسلامی بود. بنا بر گفته کر، استون در سال ۱۹۵۳ به هند سفر کرد و با الهام از تاج‌محل سفارت ایالات متحده را در دهلی‌نو بنا کرد. استون پس از بازگشت به ایالات متحده تأثیرات معماری مغول و اسلامی را در همه ساختمان‌هایش به کار گرفت. وی از دایره کلمبوس دو در نیویورک با مجموعه‌ای از قوس‌های منحنی و مرکز کِندی واشنگتن یاد می‌کند که ستون‌بندی آن قصیده‌ای از معماری اسلامی به شمار می‌رود. یاماساکی نیز به دهلی‌نو سفر کرد و غرفه ایالات متحده را در نمایشگاه جهانی کشاورزی سال ۱۹۵۹ طراحی کرد. (کر هنگام پژوهش در زمینه آثار یاماساکی و استون، متوجه شد وزارت امور خارجه ایالات متحده از سال ۱۹۵۳ مهندسان معمار آمریکایی را به منظور «مطالعه جدی» فرهنگ و معماری کشورهای میزبان به انجام فعالیت‌هایی با سرمایه‌گذاری ایالات متحده در خارج از کشور تشویق می‌کرده است).

غرفه یاماساکی که تصویر آن در کتاب او به نام «حیاتی در معماری» آمده است، دارای گنبدهایی شبیه گنبدهای مساجد بود که بر فراز مسیرهای پیاده افراشته شده بودند. کارهای بعدی یاماساکی در عربستان سعودی که شامل ساخت ترمینال فرودگاه ظهران در سال ۱۹۶۱ و ساختمان اصلی آژانس پول عربستان سعودی در ریاض در سال ۱۹۸۲ بودند، عشق او را به معماری اسلامی استحکام بخشیدند. دولت سعودی آنچنان به برداشت یاماساکی از قوس‌های اسلامی علاقه‌مند شد که نام آن را قوس‌های یاماساکی گذاشت و از آن در طرح‌های دیگر خود، از جمله دانشگاه نفت و مواد معدنی شاه‌فهد در ظهران استفاده کرد. دولت این کشور همچنین تصویر ترمینال یاماساکی را در ظهران روی یکی از اسکناس‌های خود چاپ کرد. به گفته ناصر رباط، استاد معماری اسلامی آغاخان در ام‌آی‌تی، تاریخ معماری اسلامی همیشه در دل ایالات متحده باقی خواهد ماند. او می‌گوید حتی در دوران جنگ‌های صلیبی، اروپایی‌هایی که به سرزمین مقدس سفر کردند، به وسیله آنچه در مصر و سوریه و کشورهای دیگر دیدند، دگرگون شدند. شاید معماری گوتیک نیز از سوی جنگجویانی پایه‌ریزی شده باشد که از خاورمیانه بازگشتند و دانش ریاضی و معماری را که در آن محل آموخته بودند، به کار گرفتند. عکس این جریان نیز صادق است. مهندسان معمار کشورهای اسلامی به وسیله آنچه درباره کشورهای غیرمسلمان می‌خوانند یا می‌بینند، تحت‌تأثیر قرار می‌گیرند.

رباط می‌گوید: «فرهنگ‌ها همواره چه هنگام صلح و چه در زمان جنگ با یکدیگر مواجه و ادغام شده‌اند. در گذشته مردم، جهان را متشکل از فرهنگ‌های ناب و مستقل می‌دانستند که هر کدام زبان‌های خوراکی، دیداری، ادبی و معماری خود را دارا بودند. اما هم‌اکنون تعدادی از ما منش چندفرهنگی را که در آن اعتقادی به خلوص و محدودیت توسعه فرهنگی وجود ندارد، تأیید می‌کنیم... . تأثیر، مداوم و دوسویه است و هیچ‌گاه بازنمی‌ایستد».

در داوری اثر، شباهت ظاهری تا کجا معیار قضاوت است؟

ساناز افتخارزاده
معمار

آفرینش، بررسی، تفسیر و نقد هر پدیده نه‌فقط نیازمند تفکر زاینده و پشتوانه تئوریک است، بلکه منوط به شناخت و تعریف دقیق ماهیت و زمینه اثر است. صرفا شباهت اثر به اثری دیگر یا آنچه امروز کپی‌برداری می‌دانیم، نمی‌تواند به‌تنهایی و در هر موردی معیار و مبنای قضاوت و ارزش‌گذاری باشد. معماری یعنی آفرینش فضایی در زمینه‌ای خاص که باید پاسخ‌گوی زیستی/روانی و ادراکی مخاطب انسانی خود در بازه‌ای از زمان باشد. چنانچه معماری را زبان معمار بدانیم، هدف منطقی آن گفت‌وگو با مخاطب انسانی و فرم اثر واژگانی است که محتوای این گفت‌وگو را انتقال می‌دهد.

اما متأسفانه امروزه با افول دانش معماری فقط جنبه معمارانه بنا نزد اکثر معماران و کارفرمایان در ظاهر آن خلاصه شده است به‌طوری‌که اکثرا معماری را نه زبانی برای گفت‌وگو که تک‌گویی شخصی می‌دانند که به واسطه آن، بی‌اعتنا به سطح ادراک و انتظار مخاطب «حرف خاص خود» را فریاد می‌زند. به‌این‌ترتیب در قضاوت اغلب معماری‌های امروزی با پروژه‌هایی روبه‌رو هستیم که با کمترین پاسخ‌گویی به بستر طرح، اقلیم، برنامه فیزیکی، کاربری، انتظام داخلی و آسایش مخاطبان سازه و سرمایه را صرف ایجاد فرمی می‌کنند که طبعا والاترین هدف آن تنها بدعت است. پس می‌توان پذیرفت اثر در صورت تکراری‌بودن یا شباهت عینی به اثری دیگر زیر سؤال رود. اما لازم است در مقام منتقد فراتر از فرم اندیشه مولد آن را مورد مداقه قرار دهیم:

در ایران سه مسئله به نوسیون‌های تفکر خلاق و اصالت آسیب رسانده است: فرهنگ تقلید، سیستم بی‌کفایت آموزشی و نبود قانون مؤثر حفظ حقوق مؤلف. اختیار استفاده از خلق و ایده دیگران نه‌فقط باعث بی‌ارزشی طرح و طراحی و ایده‌پردازی شده است، بلکه موجب قانون نانوشته‌ای شده که طبق آن، هر ایده ایرانی به چشم تردید نگریسته می‌شود و نزدیکی و شباهت به طرح‌های غربی نه‌فقط مستوجب سرزنش نیست، بلکه باعث مباهات است تا حدی که به طرز موهنی فقط شباهت اسمی یا برداشت تک‌بنا از گستره یک تمدن بیگانه نویدبخش توسعه‌یافتگی تصور می‌شود. در چنین محیطی که متفکران و ایده‌پردازان بعد از سال‌ها تلاش بدون هیچ انگیزه و حمایتی ناچار به اثبات حقانیت خود هستند درحالی‌که کالای مشابه خارجی ارزشمند است، ذهنی که هرگز آموزش تفکر خلاق ندیده، ناخودآگاه تسلیم می‌شود. نتیجه آنکه با وجود تولید انبوه معمار در کل کشور، معمار راستین در حکم کیمیاست. حقیقتی که دراین‌میان و در رقابت برای ایجاد فرم‌های خاص گم می‌شود، این است که دقیقا خلاقیت همزاد وابسته اصالت است و معماران ما در تقلا برای شاخص‌بودن درحالی‌که با تقلیدهای ناشیانه از گفتار و روش‌های فکری و دیاگرام‌پردازی‌های غربی خود، می‌پندارند نوآوری می‌کنند، به‌کلی از زایش فکری باز مانده‌اند. به‌این‌ترتیب چه طرح عین بنایی دیگر باشد، چه ملغمه‌ای از پروژه‌های اینترنتی و چه حتی بدون‌سابقه، مادامی‌که بدون‌توجه به لزوم گفت‌وگو با زمینه و مخاطب خودی از اندیشه‌ای دست‌دوم به پیروی از تفکرات دیگران تولید می‌شود، کپی‌برداری است و ارزش مستقلی ندارد.

اما در نقطه مقابل معماری‌های راستین ممکن است با وجود شباهت‌های شکلی واجد ارزش‌های معمارانه باشند. از آن جمله است آثار متعلق به یک سبک یا دوره معماری. در زمانی نه‌چندان دور افتخار شاگردان به تقلید بی‌نقص از استاد بود. اما ذهن اسیرشده در رویکرد فرمی که نقطه اوج موفقیت را تولید خرده‌شکلی متفاوت می‌داند، نه‌فقط در آفرینش که در قضاوت نیز خطا می‌کند: در ردیف معماری‌های مستقل می‌توان از بنای موزه هنرهای معاصر یاد کرد که شباهت‌های فرمی بسیاری به موزه خوان میرو اسپانیا دارد. اما تا قبل از نگرش صلب فرم‌گرایانه امروزه، کسی کلیت آن را بدین‌دلیل زیر سؤال نبرده بود! اساسا ارزش معماری این بنا مشابه معماری‌های فردگرا و متکلم‌وحده نیست، چراکه یک معماری واقعی نه در جست‌وجوی خودنمایی و تک‌روی که در صدد ارتباط با مخاطب است. از آنجا که این موزه نام هنرهای معاصر را در زمانی بر خود دارد که با گرته‌برداری از غرب درصدد ارائه تعریفی متجدد و متفاوت است که اساسا ماهیتش نیز وارداتی است، نه‌فقط تشابهات آن مورد ملامت نیست که ارتباطات فضایی‌ای که این بنا با مخاطب ایرانی خود می‌گیرد و به ریشه‌های او نقب می‌زند، ستودنی است. در واقعیت زمانی‌که مخاطب مقابل عنصری قرار می‌گیرد که تصویر بادگیر را در ذهن او زنده می‌کند یا در گذر از گالری‌ها به یاد دهلیزها و روزنه‌های نور بازار می‌افتد حتی اگر تقلید باشد، به دلیل توان گفت‌وگوی فرهنگی با مخاطب ایرانی ارزشمند است. در چنین طرحی اگر فقط عنصری مانند آن حرکت مارپیچی ارتباط‌دهنده دو سطح اصیل باشد، برای اثبات خلاقیت و توان معمارانه طراحش کفایت می‌کند.

نگاه تک‌سویه فرم‌گرا به معماری نه‌فقط مردمان امروز را از معماری حقیقی محروم می‌دارد و توان تحلیل معماری گذشته را عقیم می‌کند که می‌رود تا با بسط ناآگاهی، ریشه‌های یک ملت را تهدید کند، آنگاه که برخی شباهت نقوش و اسفنکس‌های پارسه به کاخ خورس‌آباد را دلیلی بر ناتوانی معماری هخامنشی و کپی‌برداری به معیار امروز می‌خوانند. دراین‌باره نیز تعریف معماری با توجه به مخاطب و زمینه آفرینش آن کلید داوری است. معماری یک امپراتوری در بدو شکوفایی قابل توضیح و تحدید با معیارهای تک‌بناهای امروزی نیست که ایجاد تفاوت در جزئیات فرم آن موجب مباهات معمار و کارفرمای اصلی آن یعنی شاه شاهان شود. درواقع هیچ شباهتی میان «تصرف» یک فرادست از سر قدرت و «تقلید» یک فرودست از سر عجز نیست. همچنان‌که دیگر تمدن‌ها نیز چنین کردند آریایی‌ها که در دانش و فنون به گواهی متون بازمانده ودایی سرآمد همه اقوام بودند، مصر بودند برای تفهیم جایگاه خود از واژگان و زبان مشترک موجود و از هنرمندان و معماران قهار زمانه بهره برند و این‌چنین نمادهای قدرت را به تصرف درآوردند و البته بسیار بر آن افزودند. نقد و تحلیل بناهای فاخر هخامنشی درست در نقطه مقابل ابنیه امروزی از چنان عمق محتوا و فلسفه وجودی برخوردار است که فرم فرع بر معماری آن است.

مخلص کلام آنکه ارزش هر اثر در آن است که چقدر توانسته است در زمینه خود با مخاطب انسانی به گفت‌وگویی موفق دست یابد. هیچ اشتباهی بزرگ‌تر از آن نیست که بازه‌های متفاوت از تاریخ اندیشه را با نگاه تنگ و معیارهای امروزی قضاوت کنیم. شاید امروز به دلیل اشتباه تحویل معماری به فرم قضاوت درباره ظاهر اثر، درصد بالایی از ارزش آن را مشخص کند، اما پیش از این هرگز چنین نبوده است. فروکاستن معماری به فرم و جایگزینی کیفیت فضایی با جذابیت‌های عکاسی (دوبعدی)، خطایی است که معماری را در مرز اضمحلال قرار داده است.

بعد سوم

نوستالژی معماری در قهوه‌خانه‌های اصفهان

کسی باورش نمی‌شد که خبر پلمب قهوه‌خانه‌هایی که در اصفهان، قلیان دست مشتری می‌دهند جدی باشد، اما ابلاغیه نیروی انتظامی، شوخی نداشت و یکان‌یکان قهوه‌خانه‌های قدیمی و جدید نصف‌جهان تعطیل شدند و شدت برخورد به حدی رسید که یکی دو ماه قبل، در تجمعی به این روند اعتراض کردند. ماجرا اما کمی ریشه‌دارتر است؛ ممنوعیت سرو قلیان در قهوه‌خانه‌ها، ابتدا به صورت پیشنهاد از طرف استانداری مطرح شده بود، اما قهوه‌خانه‌داران با آن مخالفت کردند و استدلالشان این بود که با فروش چای و قهوه، نمی‌توانند خرج دکان خود را درآورند. درحالی‌که آنها فکر می‌کردند تلاششان به نتیجه رسیده، هفته گذشته نیروی انتظامی با ابلاغ دستورالعمل جدید اداره بهداشت برای فعالیت چایخانه‌ها در شهر اصفهان به این فروشگاه‌ها یادآوری کرده بود: «از این پس عرضه قلیان در چایخانه‌های این شهر ممنوع است و مجوز چایخانه‌ها تنها برای عرضه چای، دمنوش‌ها و دیگر نوشیدنی‌ها صادر می‌شود».

حال اما همه از اجرای این طرح ناراضی هستند، نه به‌خاطر جمع‌آوری قلیان‌ها- که در ذات خود عمل پسندیده‌ای است- بلکه به‌خاطر احتمال ازبین‌رفتن قهوه‌خانه‌های سنتی و تاریخی در یکی از توریستی‌ترین شهرهای ایران. صاحب قهوه‌خانه تاریخی چاه حاج‌میرزا در پاسخ به تماس تلفنی «شرق»، تأیید می‌کند که این طرح اجرا شده و با قهوه‌خانه‌ها برخورد شدیدی می‌شود. از سوی دیگر، مراد فتحی، یکی از قدیمی‌های اصفهان و صاحب قهوه‌خانه به «شرق» می‌گوید چنین

طرحی باعث می‌شود که قلیان و قلیان‌کشیدن از فضای قهوه‌خانه‌ها به سمت مراکز شهر و محل اجتماع مردم برود: «همین الان در حاشیه زاینده‌رود، افرادی هستند که به صورت سیار قلیان به مردم اجاره می‌دهند. این تصویری نیست که مسئولان دوست داشته باشند از یکی از تاریخی‌ترین شهرهای ایران به مردم دنیا نشان دهند». علی خدایی، نویسنده اصفهانی، هم که اهل مصاحبه نیست، به موضوع بازتاب این خبر در رسانه‌های محلی اصفهان اشاره می‌کند و می‌گوید با وجود اینکه به‌هیچ‌عنوان اهل قلیان نبوده و نیست، اما اگر چنین طرحی به تعطیلی قهوه‌خانه‌ها و کافه‌های قدیمی شهرش بینجامد، نگران‌کننده است. استاد احمد اخوت هم که معمولا از زیر بار مصاحبه تلفنی شانه خالی می‌کند، به یاد دارد در روزگار جوانی، قهوه‌خانه‌های قدیمی شهر یکی از پاتوق‌های مهم هنرمندان، نویسندگان و جوانان بوده و نگران ازبین‌رفتن این مکان‌هاست.

او راست می‌گوید، اصفهان به یمن کافه‌ها و قهوه‌خانه‌های تاریخی‌اش، حق بزرگی بر گردن جنبش‌های روشنفکری و ادبیات و فرهنگ ایران معاصر دارد و حذف آنها درست مثل خالی‌کردن زاینده‌رود از آب است؛ اتفاقی که چندماهی است در اصفهان افتاده و بوی لجن، جای آب را در این رودخانه همیشه جاری گرفته است.

عکس‌گردی

روایتی دیگر از نمایشگاه «تداوم ۴» در گالری شش

جزء از کل

مریم میری

«تداوم ۴» عنوان نمایشگاهی است که به‌تازگی در گالری «شش» برپا شده است؛ نمایشگاهی از عکس‌های چهار زن که از عکاسان شناخته‌شده و پیشرو محسوب می‌شوند. مریم زندی، غوغا بیات، میترا محاسنی و رعنا جوادی عکاسان این نمایشگاه گروهی‌اند؛ نمایشگاهی که «هلیا دارابی» در متن ورودی، عکس‌هایش را نه در قالب عکس مستند و نه تبلیغاتی و پرتره‌نگاری و نه حتی پیرو یک هدف خاص، معرفی کرده است. دارابی در این متن، عکس‌های این نمایشگاه را رها و فقط متعهد به اصول عکاسی توصیف کرده و با چنین پیش‌زمینه‌ای، مخاطب به دیدن عکس‌هایی از عکاسان زن پیشرو در ایران می‌رود که قرار است به دلیل متفاوت‌بودن، او را غافلگیر کنند. با این همه، عکس هرچه باشد، حامل پیامی است و نمی‌توان نگاه و ذهنیت عکاس را نادیده انگاشت. پس بجاست عکس‌های این نمایشگاه گروهی را مواجهه عکاس با اشیای بی‌جان و در حقیقت نمایاندن تفاوت نگاه بصری یک هنرمند و آرتیست و درنهایت تولید یک اثر هنری بدانیم. همچنان‌که در دوره‌ای نیز تعدادی از نقاشان پیشرو اروپایی با همین رویه و نگاه، نقاشی را از مناظر بیرون، به درون آتلیه آوردند؛ بریدن جزئی از یک کل، بیرون‌کشیدن زبان تصویری اشیا و بزرگ‌نمایی آن شیء و ابژه در قالب یک کادر محصور و... . تلاش‌های این عکاسان برای بیان نگاهی متفاوت به چیزهایی است که هر کدام از آنها به طور روزمره با آن درگیر است. شاید بارت درست می‌گفت که عکاس به ذهنیت خود شهادت می‌دهد. با این بینش و خوانش، چند نکته را می‌توان درباره این نمایشگاه بیان کرد:

۱-تفاوت در نگاه

عکس‌ها، تصاویری اشیایی است که جلو چشم ما قرار دارند و چه‌بسا هر روز با آنها سروکار داریم. تختخوابی به‌هم‌ریخته، درها و پنجره‌ها و دیوارها، گلدان و پرده، اتو و میز اتو و... . سوژه‌های منتخب عکاسی‌شده با کمی چاشنی زنانگی در انتخاب ابژه‌ها در این نمایشگاه کنار هم قرار گرفته‌اند. از آنجا که عکس رونوشت و برشی از واقعیت است می‌توان عکس‌ها را مجموع رونوشتی عکاسانه از آنِ خود واقعی همین اشیای معمولی دانست که با طرز تلقی عکاس از جهان پیرامونش برای یک لحظه در قابی به ثبت رسیده است.

۲-از انسان تا بازتاب نگاه انسان

آنچه با دیدن عکس‌های این نمایشگاه به چشم می‌آید سکوت و سکون است و نمی‌توان از این منظر به‌سادگی گذر کرد. اینکه عکاسان خیابانی و مستند و پرتره‌نگارِ معاصر ما، به گرفتن چنین عکس‌هایی روی آورده‌اند، ناخودآگاه به گونه‌ای ملال و سکون را به ذهن مخاطب می‌ریزد؛ عکس‌هایی بدون ابژه انسانی. گویی که صدایی جز صدای اشیا در این عکس‌ها نیست. سرد و منفعل‌بودن عکس‌ها نیز بر این تفکر مهر تأیید می‌زند. بی‌مکانی و بی‌زمانی عکس‌ها و حتی نبود کپشن برای توضیح عکس، مخاطب را در یک چرایی بدون پاسخ قرار می‌دهد تا در تنهایی محض با اشیایی بی‌جان روبه‌رو شود و خود را با آنها یکی ببیند. به عبارت دیگر، شاید باز هم در این مجموعه شاهد ادامه رویه این عکاسان باشیم، اما این‌بار عکس مستند نه با ابژه آدم‌ها، بلکه با بازتابِ احساس آدم‌ها نسبت به اشیای به تصویر کشیده‌شده شکل گرفته است. اگرچه نمی‌توان همه عکس‌ها را مصداق این گفته دانست، اما درکل می‌توان مجموعه را بازنمایی این ذهنیت به حساب آورد.

۳-تکرار در تداوم

شاید بتوان تکرار را در تداوم یک اندیشه مؤثر دانست اما این تکرار تا جایی مثمرثمر است که هر بار و بین هر دو عکس، زمان صفری نیز در نظر گرفته شود و فرصتی برای تنفس باقی بماند اما اگر این تکرار، تکرار یک شکل و تشابه در کادربندی‌ها باشد، آنچه در ذهن شکل می‌گیرد تصور واحدی است که نمی‌تواند هر عکس را به‌تنهایی به یاد آورد. بنابراین اگر یک عکس می‌تواند به‌تنهایی بار معنایی خود را منتقل کند، چندین فریم شبیه به هم به مثابه تکرار حرف‌هایی می‌شود که چند بار گفته شده و نتیجه آن، جز کم‌شدن حوصله مخاطب، نیست! اما شاید مقصود از نشان‌دادن این تکرار به مثابه تداوم، بیان همین بی‌حوصلگی‌ها و تکرار تنهایی کسالت‌بار عکاسانی است که به جای خیابان و شهر و اجتماع، این‌بار گوشه‌ای از سکوت و نگاه خود را برای مخاطبانشان به نمایش درآورده‌اند تا صدای خود را از پس پرده و پنجره، فریاد بزنند.

۴-از کارگروهی تا نمایشگاه گروهی

این‌روزها در ایران، «نمایشگاه‌های گروهی» استاندارد تعریف‌شده‌ای ندارد و روندی مشخص را دنبال نمی‌کند جز آنکه گروهی از هنرمندان یک ژانر از هنر (برای مثال عکاسان زن) به انتخاب خود یا کیوریتور یا گالری‌دار، دور هم جمع شوند. بنابراین در نمایشگاه‌های این‌چنینی گاهی حتی نه موضوع مشترک است و نه سوژه و نه حتی جزئیات کمّی آثار هنری. چه‌بسا در نمایشگاه «تداوم ۴» نیز، عکس‌ها در اندازه و سایز متفاوت و در اشکال مختلف ارائه شده و انسجامی به‌لحاظ هماهنگی و بصری ندارند. درنتیجه مقیاس‌ها و اندازه‌های هر عکس نیز ناخودآگاه در ذهن ماندگار می‌شود و در ارزش‌گذاری او نسبت به آثاری که در این نمایشگاه دیده، خواه‌ناخواه تأثیر می‌گذارد.