کوبه

گاهنامه معماری و هنر

سال اول - شمارهٔ دوم - پاییز ۱۳۹۸

معماری و انقلاب

نگریستن به نقطهٔ کور
ملاحظاتی درباب تاریخ معماری پس از انقلاب ایران

چشمان فروبستهٔ قوم مسحور
نشانه‌های دفاع از ایدئولوژی در هرچه مصلا بود، هست و خواهد شد

خواندن معماری به مثابه متن در منظری واژگون از تاریخ
رویداد انقلاب و دیالکتیک گفتمان و معنا در معماری

معمار؛ حافظ نظم موجود یا انقلابی و تحول‌خواه
جستاری در نسبت فلسفی میان انقلاب و معماری

انقلاب و فرم
سر آرمانی، تن تاریخی و پای شیطانی

دیوارنگاری یا دیوارپوشانی
بررسی روایت های گمشده در بازخوانی دیوارنگاره‌های شهری

«انقلاب تأثیری در معماری ایران نگذاشته است»
گفتگوی کوبه با سید رضا هاشمی معاون سابق وزارت راه و شهرسازی و سردبیر پیشین مجلات معمار و آبادی

کوبه

گـاهنامهٔ معماری و هنر

سال اول - شمارهٔ دوم - پاییز ۱۳۹۸

ویژه‌نامهٔ انقلاب و معماری

کوبه

عرصه‌ای آزاد

برای اندیشیدن دربارهٔ معماری ایران

هیئت‌تحریریه:

شهاب‌الدین تصدیقی - مسعودتقوی

فراز طهماسبی - نیلوفرسولی

یاسمین نعمت‌اللهی

دبیر تحریریه: علی پوررجبی

دبیر پرونده: سیده‌شیرین حجازی

ویراستاری و گرافیک: کوبه

سومین شمارهٔ مجلهٔ الکترونیکی کوبه، زمستان ۹۸، با موضوع ناسیونالیسم و معماری منتشر خواهد شد.

کوبه، نشریه‌ای **مستقل** است و به لحاظ مادی یا معنوی، به هیچ ارگان و نهاد خاصی وابسته نیست.

برای **حمایت مالی** از کوبه، می‌توانید کد **QR** را اسکن و یا از لینک **http://koubeh.com/hemayat** استفاده کنید.

فهرست

نگریستن به نقطهٔ کور
ملاحظاتی در باب تاریخ معماری پس از انقلاب ایران
علی جاودانی ۱

خواندن معماری به مثابه متن در منظری واژگون از تاریخ
رویداد انقلاب و دیالکتیک گفتمان و معنا در معماری
احمد افلاکیان ۷

انقلاب و فرم
سرِ آرمانی، تن تاریخی و پای شیطانی
سعید خاقانی ۱۶

چشمان فروبستهٔ قوم مسحور
نشانه‌های دفاع از ایدئولوژی در هرچه مصلا بود، هست و خواهد شد
سیده‌شیرین حجازی ۲۵

معمار؛ حافظ نظم موجود یا انقلابی و تحول‌خواه
جستاری در نسبت فلسفی میان انقلاب و معماری
سارا کریمی ۳۱

دیوارنگاری یا دیوارپوشانی
بررسی روایت های گمشده در بازخوانی دیوارنگاره‌های شهری
نسرین لاریجانی ۳۵

انقلاب تأثیری در معماری ایران نگذاشته است
گفتگو با سیدرضا هاشمی معاون سابق وزارت راه و شهرسازی و سردبیر پیشین مجلات معمار و آبادی
علی پوررجبی ۴۱

نگریستن به نقطهٔ کور

ملاحظاتی درباب تاریخ معماری پس از انقلاب ایران

علی جاودانی
javedani66@gmail.com

نسبت انقلاب و معماری در ایران از برجسته‌ترین موضوعاتی است که گفتار معماران و دانشجویان معماری را می‌سازد. گاه در هیئت نظریات مطنطن و گاه به شکل جملاتی سردستی در مکالمات روزمره. در نگاه نخست این فضا متنوع و رنگارنگ جلوه می‌کند. اما اندکی مداقه نشان می‌دهد که منطق ویژه‌ای بر این تنوع حاکم است و تفاوتی که به چشم می‌آید، تکرار صورت‌هایی مشخص است. در این یادداشت، سعی می‌کنم گرته‌ای از این صورت‌ها و کارکرد آن‌ها را به مدد استعارهٔ نمایش_خانه ترسیم کنم.

بیش از چهل سال از وقوع یک انقلاب می‌گذرد و عام و خاص برآنند که این انقلاب –خوب یا بد– تاریخ را به پیش و پس از خود تقسیم کرده است. پژوهش در حوزهٔ معماری و نیز سخن گفتن از معماریِ امروز هم از این تاریخ‌گذاری برکنار نبوده و بی‌ارجاع آشکار یا نهان به این لحظه/رخداد تاریخی ممکن نیست.

من هم در گیرودار پژوهشی در باب معماری پس از انقلاب با این تاریخ‌گذاری درگیر شدم. پیش‌تر که رفتم، مرور پیشینه و نیز گوش‌سپردن به گزاره‌های رایج در معماری، بر من آشکار کرد که حدود و اَشکالِ سخن گفتن از وضع امروز معماری در نسبت با این تاریخ –بخوانید تاریخ معماری ایرانِ پس از انقلاب– نه یک‌سره گشوده و نه به‌تمامی بسته است. نیروهایی از درون و بیرون معماری، سبک و سیاق مواجهه با این تاریخ را سر و شکل داده‌اند و بستری ساخته‌اند که کار تاریخی و نیز داوری‌های کم‌وبیش آنیِ حاضران در فضای سخنِ معماری را بی‌آنکه خودَ خواسته باشند، به تکرار مجموعه گزاره‌هایی واحد تبدیل می‌کنند، آن‌چنان‌که گویی همگان از مواضعی مشابه به صحنه‌ای واحد نگاه می‌کنند.

بر آن شدم تا چشم‌انداز کم‌وبیش واحد مرئی در این قاب‌ها را یک‌جا روی هم بیندازم تا معلوم شود چه چیز را می‌بینم و چه چیز را نمی‌بینم؟ صورت‌های غالب نظرورزی دربارهٔ معماریِ پساانقلابی چه است؟ این نظرورزی‌ها چطور خطوط پژوهش را به گدارهایی به ظاهر متفاوت، اما به‌واقع مکرر هدایت می‌کنند و با تولید قاب‌هایی واحد، چیزهای بسیاری را در نقطهٔ کور قرار می‌دهند؟

نوشتهٔ کوتاه پیش‌رو در همین باره و خلاصه‌ای است از آنچه به گمانم گفتنی است. بر این امر هم صحه می‌گذارم که صورت‌بندی این گدارها یا نقاط نظارهٔ مشترک، نه طایفه‌بندی و نفی دیگران، که نقشه‌نگاریِ خطوطی است مؤثر در فرایند مواجهه با وضع موجود. بیفزایم که می‌دانم کسانِ دیگر در مواجهه با همین مسئله، قاب‌ها و نظرگاه‌های دیگر را

کوبه
شماره دوم
پاییز ۱۳۹۸

تشخیص خواهند داد که از چشم من پنهان مانده یا در نظام دسته‌بندی من، نامرئی شده‌اند. در گام اول می‌کوشم به میانجی استعارهٔ کارکردی «نمایش»، رابطهٔ میان پابرجاماندن وضع موجود و تحلیل‌های مرسوم را نشان دهم. از پس آن، با بسط استعارهٔ نمایش، نشان خواهم داد که چطور واکنش‌های ما در قالب تحلیل معماریِ پساانقلابی ایران، نقش معماران را در وضعیت فضای انسان‌ساختِ ایرانِ امروز دگرگونه نشان می‌دهد و به این ترتیب، دوام و بقای اینان را در وضع موجود ممکن می‌کند. این گام را از طریق نقشه‌نگاریِ کارکردیِ جریان‌های غالب در نظرورزی حول معماری پساانقلابی بر خواهم داشت.

۱. نمایش و نمایش‌خانه: از واکنش به تحلیل

وضع موجود بر نیروهای انسانی اثر می‌گذارد و آن‌ها را به واکنشِ داورانه وا می‌دارد. معماران در این ماجرا تنها نیستند و همه از حیث انسان‌بودن، به وضعیت واکنش نشان می‌دهند. آنچه حول موضوعات مختلف بیان می‌کنیم، همگی واجد همین قسم موضع‌گیری و داوری هستند. چیزی در موضوع، مرا به واکنش وا می‌دارد. خطا آنجا رخ می‌دهد که کم و کیف واکنش‌های داورانهٔ ما به وضع موجود جای تحلیل را می‌گیرد و دیدنِ چیزی ورای آنچه نیروهای اثرگذارِ وضعیت می‌خواهند را ناممکن می‌کند. در واقع تحلیل‌گران به جای آنکه ماشین تولید وضع موجود را بشناسند، با گرفتارشدن در اقتصادِ واکنشی، خود به محصول عاطفی همین وضع تبدیل می‌شوند. نارضایتی از وضع موجود، به جای آنکه مسیر شناخت نیروهای بازتولیدکنندهٔ این وضع را فراهم کند، آدمیان را به محصولات بلاواسطهٔ آن تبدیل می‌کند. وضع موجود در کلیت‌اش، ماشین تولید سوژه هم هست و واکنش‌های ما در قالب [نا]تحلیل‌های داورانه، نه‌تنها خللی به وضع موجود وارد نمی‌کند، بلکه دوام آن را نیز تضمین می‌کند.

دیده‌ایم که در این چهل سال، این همه واکنشِ عاطفی به وضع موجود، نتوانست لحظه‌ای این ماشین عظیم را از تولید و بازتولید دائم باز دارد. ما دائماً واکنش نشان می‌دهیم و وضع موجود –گویی که از نیروی واکنش ما تغذیه کند– دائماً پیش‌تر و پیش‌تر می‌رود. این در حالی است که مخرج مشترک تمامی این واکنش‌ها به سؤالی مشروع و اساساً تاریخی و البته برآمده از نوعی خشم انسانی ختم می‌شود: «چرا وضع موجود، همچنان به بقای خود ادامه می‌دهد؟».

از سرِ اهمیت همین واکنش‌های عاطفی است که می‌توان وضع موجود را به هیئت نمایش‌خانه‌ای تصور کرد که در آن، هر شب نمایشی روی صحنه می‌آید. در این نمایش، تحلیل‌گران خواسته و ناخواسته هم در مقام «گروه همسرایان» و هم در مقام تماشاچیانِ متأثر، دائماً نسبت به داستانی که در حال اجرا است داوری می‌کنند و تأثیر می‌پذیرند و می‌گذارند. از این قرار، [نا]تحلیل‌های ما خود، جزئی از ادوات صحنه است و بدیهی است این نه تنها صحنه را به هم نمی‌ریزد، بلکه عامل دوام –بخوانید بازتولید– آن هم هست. نمایش، از واکنش تماشاچیان/گروه همسرایان تغذیه می‌کند و البته، هرچه جز داستانی که بر صحنه آمده، در «نقطهٔ کور» نظر قرار می‌گیرد. می‌توان با کمی دقت، سایهٔ یک سؤال مشترک و مشروع را بر فراز جایگاه تماشاچیان احساس کرد: «چرا هربار همین اتفاق می‌افتد؟».

پاسخ به این سؤال، ورای پاسخ‌هایی که خودِ نمایش ما را به سمت آن‌ها سوق می‌دهد (همان واکنش‌ها و [نا]تحلیل‌ها که گفتم)، تنها با دیدنِ «کل» فضا، یعنی نه فقط صحنهٔ نمایش، بلکه تماشاچیان، نویسندگان، ادوات صحنه، آرایش فضا و تحلیلِ رابطهٔ این همه باهم ممکن می‌شود و این یعنیَ اتخاذ چشم‌اندازی که جز با بیرون‌ایستادن از رابطهٔ واکنشیِ حاکم بر این کل ممکن نمی‌شود، چه آنکه گفتیم واکنش‌ها، یک‌سره در خدمت بقای نمایش هستند و خود

بخشی از ماشین تولید و بازتولید هرروزهٔ آن. نخست بد نیست با عناصر این نمایش‌خانه در هیئت یک کل منسجم، قدری آشنا شویم.

۲. صحنهٔ نمایش: معماری پساانقلاب ایران

نمایش‌خانه، خود صحنه‌ای تمام و کمال است: سن، جولان‌گاه نیروهایی است که معماری پساانقلاب را شکل می‌دهند. نیروها عناصر را در صحنه جابه‌جا می‌کنند؛ بناهایی را می‌سازند و تخریب می‌کنند و شهر را دگرگون می‌کنند. این نیروها را نیروهای کنش‌گر می‌خوانم. نیروهایی که گرچه عاملان راستین صحنه‌اند، اما در توافقی نانوشته با تماشاچیان، پنهان می‌مانند. در سوی دیگر، تماشاچیان که متشکل از اهل معماری -از دانشجو گرفته تا نظرورز- هستند، به این تغییرات واکنش نشان می‌دهند. این‌ها را نیروهای واکنشی می‌نامم. مقاله‌های بسیار و همایش‌های متعدد در یک‌سو و بحث‌های رایج در فضای معماری در سوی دیگر، همگی واکنش‌های تماشاچیانند به آنچه در صحنه می‌گذرد. گرچه این واکنش‌ها همگی مدعی صورت‌بندی و توضیح اتفاقات رخ‌داده بر صحنه‌اند و خود را جدای از صحنه جا می‌زنند، اما می‌توان این بار به‌جای جداکردن نیروهای واکنشی از صحنهٔ نمایش، آن‌ها را بخشی از فرایند تولید و بازتولیدِ نمایش‌خانه دید و نوعی رابطهٔ مولد را میان صحنه و تماشاچیان و نیروها تشخیص داد. نمایش‌خانه در حکم صحنه‌ای یکپارچه است که نیروهای واکنشی تماشاچیان با نیروهای کنش‌گرِ خلاقِ حاضر بر صحنه دست در دست هم، آن را برپا نگه می‌دارند.

به این ترتیب هم‌اکنون می‌توان با نقشه‌نگاریِ فضای نیروهای واکنشی، بخشی از روابطِ موجود در نمایش‌خانه را آشکار کرد. بگذارید به موضوع خودمان برگردیم: با صورت‌بندی و جریان‌شناسی نظرات معماران و اهل معماری به صحنه/موضوع معماری پساانقلاب، می‌توان نقشِ این واکنش‌ها را در تضمین بقای روابط مولّد معماریِ این دورهٔ تاریخی و به بیان بهتر

تصویر ۱. سقوط ایکاروس: قاب صحنه همواره در مورد چند و چون وقایع دروغ می گوید. حقیقت به حاشیه رانده می‌شود تا صحنه پابرجا بماند (اثر پیتر بروگل).

نیروهای کنش‌گر این دورهٔ تاریخی، کم‌وبیش مشخص کرد. در واقع نقشه‌نگاری از آن رو که وجود میدانی از نیروها را به رسمیت می‌شناسد و میدان را واجد کارکردهایی می‌داند، مسلماً شامل شناختِ پیامد/کارکردهای این نیروها هم خواهد بود. پیش‌تر بگوییم که این جریان‌شناسی به معنای تقلیل تفاوت‌ها و نظرات گوناگون نیست؛ بلکه به معنای مشخص کردن نیروها بر اساس سمت و سویشان است. به این معنا هیچ‌کس به طور کامل در یکی از این جریان‌ها قرار نمی‌گیرد و همگان به‌نوعی پا در تمامی این جریان‌ها دارند[1]. در این جریان‌شناسی مختصر، بی‌تردید نمونه‌های متعددی در فرایند تقلیل، از دایرهٔ تحلیل بیرون گذاشته شده‌اند و این، نه محصول نادیده‌گرفتن آن‌ها بلکه پیامد هدف من است: جریان‌های اصلی کدامند، صداهایی که نمونه‌های خلاقانه و آگاهی‌بخش را زیر بسامد صدایشان ناشنیدنی و نامرئی می‌کنند؟

خطا آنجا رخ می‌دهد که کم و کیف واکنش‌های داورانهٔ ما به وضع موجود جای تحلیل را می‌گیرد و دیدنِ چیزی ورای آنچه نیروهای اثرگذارِ وضعیت می‌خواهند را ناممکن می‌کند. در واقع تحلیل‌گران به جای آنکه ماشینِ تولیدِ وضع موجود را بشناسند با گرفتارشدن در اقتصادِ واکنشی، خود به محصولِ عاطفیِ همین وضع تبدیل می‌شوند.

• فضای واکنش‌ها: جریان‌شناسی کارکردی

• روان‌شناسان: پژوهش‌های این جریان عمدتاً بر روان‌شناسی محیط و رابطهٔ حسّانی ساکنان با فضا متکی است و معماری ایران نیز ذیل نگاه اینان، حول تأثیرات بلاواسطهٔ فضا بر «ترجیحات»، «احساسات» و روحیهٔ ساکنان صورت‌بندی می‌شود.
این خط پژوهشی دو پیش فرض دارد:

الف. انسان خودآگاه و احساسات آشکار او دارای حقیقتی فی‌نفسه است.

ب. عاملیت معماری محدود به تأثیرگذاری مستقیم آن در لحظهٔ مواجههٔ انسان با مادیت موجودِ معماری است[2].

فروکاست معماری به تأثیرات حسّانی آن، تنها با تقلیل معماری به یک «اثر» و نامرئی‌کردن نیروهایی ممکن است که در تولید آن نقش داشته‌اند. به یک معنا روان‌شناسی محیط، فرایند تولید فضا و نیروهای مولد فضا را به تمامی از محدودهٔ امور مرئی بیرون می‌گذارد و معماری را به مثلث طراح، کاربر و فضا فرومی‌کاهد. معماری دیگر نه یک فرایند تولیدی و نه عرصهٔ کشاکش گروه‌های مختلف ذی‌نفع، بلکه یک «فضای ناب» است. این درجه از انتزاع فضا، تصاویر ویژه‌ای را در قاب چشم‌انداز تاریخی ما به معماری پساانقلاب می‌افزاید:

الف. مطالعهٔ معماریِ پساانقلاب، یعنی مطالعهٔ تأثیرات بلاواسطهٔ فضاهای معماری بر «شهروندان» و کاربران.

ب. مطالعهٔ معماری پساانقلاب، همواره ملازم نوعی آسیب‌شناسی و در پی آن، پیشنهاد درمانیِ پزشکینه/مهندسانه هم خواهد بود: برای «بهتر»شدنِ یا اصلاح رابطهٔ کاربر/فضا، مداخلهٔ «متخصصان» فضا یعنی معماران، الزامی است.

• گونه‌شناسان: پژوهش‌های این جریان بر دگرگونی‌های ریخت‌شناختی معماری (morphologic) متمرکز است و در مجموع -علی‌رغم کمیت اندک تولیداتشان در نسبت با دیگر جریان‌ها- توانسته‌اند مبنایی ریخت‌شناختی/معمارانه را برای پرداختن به موضوع فراهم کنند.

این جریان برخلاف جریان قبل، ناگزیر از پرداختن به تحولات تاریخی فضاها است. گرچه شکل

مواجههٔ گونه‌شناسان با تاریخ چندان انتقادی نیست، اما لااقل از حیث پرداختن به شکل اتفاقاتی که بر صحنه رخ می‌دهد و نیز پرهیز ناگزیر اینان از داوریِ آنی، می‌تواند بنیانی برای مواجهه‌ای تاریخی با نمایش خانه باشد: عناصر صحنهٔ نمایش چه تغییراتی کرده‌اند و بر کدام قسم‌اند؟

اما در سویی دیگر، تصویری تازه را بر قاب چشم‌اندازی تاریخی ما می‌افزاید:

معماری، مجموعه‌ای است از تغییرات ریخت‌شناختی (morphologic) که باز هم تنها توسط متخصصان فضا قابل ردیابی است. این تخصصی‌شدن، با ورود نرم‌افزارهای قدرتمند تحلیل کمّی فضا، پررنگ‌تر شده و اندک‌اندک به سمت نوعی اثبات‌گرایی پیش می‌رود.

• آسیب‌شناسان: گرچه روان‌شناسان نیز به سمت آسیب‌شناختی‌کردن وضعیت سرازیرند، اما آسیب‌شناسان به‌عنوان قوی‌ترین جریان در میدانِ نیروهای واکنشی، در انتهای این مسیر ایستاده‌اند. معماری پساانقلابی ایران در نگاه اینان یک آسیب است؛ آسیبی که نظرورزی حول فهم چرایی بروز این آسیب و یا راه‌های برون‌رفت از آن، بنیان تولید این متون است. معماری پساانقلابی در وضعیتی بحرانی قرار دارد: آشفته است، زشت است، معمارانه نیست، با مردم و روحیاتشان هماهنگ نیست، و داوری‌هایی از این دست. این امر همواره با پیش‌فرض گرفتن نوعی معماریِ مطلوب، چه در گذشتهٔ ایران و چه در غرب (به‌عنوان آیندهٔ مطلوب) همراه است و این یعنی یکپارچه و نامرئی‌کردن تمامی تنوع‌ها و تفاوت‌ها ذیل چتر «آسیب» و نیز قرائت وضعیت تاریخیِ مولّد این تکثر به بحرانی به درازای چهل سال.

این جریان بر خلاف روان‌شناسان، معماری را نه عامل، که «محصول» تحولاتی تاریخی می‌داند اما با قیدی ویژه: معماری، نه صرفاً معنای فضای انسان‌ساخت، که در حکم کاروبارِ معماران، ابژهٔ تاریخ است. در این نگاه، معماران و شهرسازان، به هیئت نیروهای فرودستِ تاریخ به تصویر کشیده می‌شوند که جز مواردی معدود -یعنی در آثار شاخص معماران- فرصت عرض اندام نیافته‌اند. این تصویر دل‌فریب، کردار معماران و شهرسازانِ پساانقلابی را با سلب عاملیت تاریخ از آنان مشروعیتی ویژه می‌بخشد و شرایطی را طلب می‌کند که در آن «متخصصان» دوباره جایگاه واقعی خود را به دست آورند و این یعنی نامرئی‌کردن نشانه‌های حضور دائم نیروی متخصصان در صحنهٔ پرتنش تولید فضای پس از انقلاب.

• جمع‌بندی فضای واکنشی نمایش خانه: معماری پساانقلابی به‌عنوان فرصتی برای آینده.

تا اینجای کار دانستیم که این سه جریان عمده در کنار هم تصویر دیاگراماتیک واحدی را می‌سازند:

الف. وضع موجود را به نوعی آسیبِ تاریخی فرو می‌کاهند که با مداخلهٔ مهندسانه/کارشناسانه در سطوح مختلف قابل رفع است.

ب. نقش معماران در وضع موجودِ فضای انسان‌ساختِ ایران را نامرئی می‌کنند و به نوعی معماری و معماران را قربانی وقایع تاریخی در نظر می‌آورند.

ج. معماری را به رابطهٔ میان طراح/کاربر/فضا تقلیل می‌دهند.

این هر سه در کنار هم، وعده‌ای آخرالزمانی را در قالب طرحی مشخص، لحظه‌به‌لحظه در قاب تاریخیِ ما آشکار می‌کنند: معماران هنوز دست به کار نشده‌اند و آن روز که فرصتش را بیابند، فضا و جهانی دیگرگون را خلق خواهند کرد.

به نظر می‌رسد نمایش خانه، از معماریِ پساانقلاب ایران چیزی را به تماشاچیان می‌دهد که می‌خواهند: نوعی فضای امیدبخش آخرالزمانی که در آن، معماران در هیئت نیروهای سرکوب‌شدهٔ تاریخ، سرآخر فرصت شکوفایی و ساختن جهانی بهتر را می‌یابند. وعده‌ای که عمدهٔ منتقدان پُرهای‌وهوی وضع موجودِ معماری هم به آن دل‌خوشند و دائماً آن را خواسته/ناخواسته فریاد می‌کنند.

این چشم‌اندازِ واحد و غالب، منجر به ناتوانی آشکار پژوهش‌های معماری در توضیح و تبیین وضع موجود شده و نیز با قرارگیری در اقتصاد نمایش خانه، موجب نامرئی‌ماندن میدان نیروها و صدالبته گروه‌هایی شده است که معماری پساانقلاب ایران و ای بسا پیش از آن را ساخته و می‌سازند[۳].

در آغاز گفتم که گویی عمدهٔ پژوهش‌ها و حتی نظرات دربارهٔ معماری پساانقلاب ایران، به نتایجی سخت مشابه می‌رسند و نمی‌توانند تصویر تازه‌ای از این موضوع بیافرینند و در مسیر طی‌شده، نشان دادم که چشم‌اندازِ کم‌وبیش واحد این همه چیست. گمان می‌کنم مرئی‌کردن نقاط کور، در گرو قرارگیری در موقعیتی است که هر سه وجه تصویر دیاگراماتیک پیش گفته را مسئله‌دار کند.

می‌توان در میانهٔ نمایش برخاست و موضع را عوض کرد. چیزی جز فریبندگی تصاویر، ما را به صندلی‌ها میخکوب نکرده است[۴].

تصویر ۲: خودنگارهٔ وارهول؛ واقعیت -آنچه بر صحنه می‌بینیم- چیزی نیست جز صورت‌های متکثر و در عین حال واحد یک میل، تماشای خویش در صحنه. نمایش هرگز حقیقی نیست.

پی‌نوشت

۱. کم نیستند پژوهش‌هایی که از این منطق بیرون جسته‌اند. برای نمونه: ن.ک آثار بابک افشار، پاملا کریمی و حامد خسروی.

هدفم در این یادداشت، مرئی‌کردن فضای غالب است و از این رو به این موارد درخشان نخواهم پرداخت.

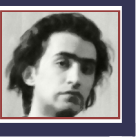
۲. هر دوی این پیش‌فرض‌ها را می‌توان ذیل عنوان انسان‌محوری جمع کرد.

۳. مرادم آن نیست که نیروها از آغاز بوده‌اند و تا ابد هم خواهند بود؛ بلکه منظورم نامرئی‌شدن میدان این نیروها است؛ میدانی که خود گسست‌ها و تداوم‌هایی دارد و بسیار پویا است.

۴. همان‌طور که گفتم معدود پژوهش‌هایی هم هستند که این موضع را ترک کرده‌اند و اندک‌اندک چشم‌انداز تازه‌ای را پیش چشم ما هویدا می‌کنند. در فرصتی دیگر، به اینان هم خواهم پرداخت.

خواندن معماری در منظری واژگون از تاریخ به مثابه متن

رویداد انقلاب و دیالکتیک گفتمان و معنا در معماری



احمد افلاکیان
ahmad.aflakian@ut.ac.ir

واقعیت این است که هر چه به کانون‌های رویداد [انقلاب] از حیث زمانی و مکانی نزدیک شویم، فعلیت گفتمان و معنای آن برای ما متفاوت است. چراکه هر چه بیشتر به سمت رویداد برگردیم از معنا دورتر شده‌ایم و برعکس، اوج تکثر جهان معنایی در متنی است که ارتباطش با رویداد قطع شده است. پس پرسش این است که تا چه حد ارتباط متن با رویداد گفتمانِ [انقلاب یا حاضر] هنوز موجود است؟ به‌عبارت‌دیگر، در عرصهٔ افق تاریخی، معناداری به نفع یافتنِ دلالت‌ها و ارجاعات اصیل و قطعی و موثق متن است. در حالی که در عرصهٔ حال، معناداری پروسهٔ واژگون‌سازی آن دلالت‌ها و ارجاعات و ساختن جهانی واژگون در متن تاریخی است.

بخش اول / در باب گفتمان[1] و معنا

۱. گفتمان

تردیدی نیست که از اقامهٔ یک کنش زبانی در بنیادین‌ترین شکلش به صورت یک گفتمان[2] تا تفسیرهایی[3] که از آن می‌شود، پیشاپیش ساختار از پیش موجودِ کلان تاریخی-گفتمانی با محتوایی خاص ما را بر اساس کانتکستی[4] که در آن هستیم در منظری خاص می گذارد که در مقایسه با ابعاد تاریخ محدودتر است و در عین حال وسعت‌یافته است در مقایسه با نظرگاه تنگ و کوتاه مدتی که فقط جلوی پایش را می‌بیند؛ چراکه ساختارهای تثبیت‌شدهٔ گفتمانی، در برابر نظرگاه‌های منفرد و خرد، وسعت و تکثر و روابط بیشتری را در قالب مجموعه‌ای از یگانه‌سازی‌ها پیش چشم می‌آورند.

پس این ساختارها را باید در پسِ صحنهٔ حال، امروزه به‌مثابهٔ [بنیان هرمنوتیکیِ[5]] نظرگاه‌های معرفتی[6] دریابیم که از طریق خود، ما را به فضای بزرگتری می‌رسانند. بر همین پایه یکی از میزان‌های اصلی در هر گفتمان [یا ساختاری]، میزان عمومیت آن است. به‌عبارت‌دیگر، سویهٔ عمومی در یک کنش زبانی صورت یک گفتمان را می‌یابد و چون رویدادی در محدوده‌ای از صحنهٔ معاصر ما در قالب جملات رخ می‌دهد. گفتمان همواره گوینده‌ای دارد و همواره مخاطبی، در نتیجه بنیان تشکیل مکالمه است و حتماً دربارهٔ چیزی است و به آن یا جهانی ارجاع[7] می‌دهد.

پس می‌توان گفت که گفتمان دارای چهار ویژگی است:

- هر گفتمانی به صورت متناهی زمان‌مند و در حال تحقق می‌یابد و یک رویداد[8] است؛
- هر گفتمانی به صورت مجموعه‌ای از یک یا چند گوینده[9] صورت‌بندیِ می‌شود؛
- هر گفتمانی حتماً دربارهٔ چیزی است و به جهانی ارجاع می‌دهد؛

آنچه می‌توان به آن معماری انقلاب گفت در بنیادین‌ترین شکل، یک فاصله است: فاصله‌ای که در آن، گفتمانی از طریق تفسیری به متن می‌رسد و متنی از طریق تفسیری به گفتمان می‌انجامد. از گفتمان به متن، امکانی خاص برای قرائتی خاص و تفسیر و عملِ متعاقب خاصی گشوده می‌شود. برعکس از سوی متن به گفتمان، کاری در تاریخ انجام می‌شود و چیزی تولید می‌شود و اثری در معماری ساخته می‌شود.

– هر گفتمانی رابطه‌ای دو سویه بین گوینده و شنونده است و در نتیجه یک مکالمه است.

فرض اول این نوشتار این است که این چهار ویژگی تمام محتوایی را که می‌توان در واژه‌ای چون انقلاب یافت، صورت‌بندی می‌کند. در نتیجه پیشاپیش باید بپذیریم که صحبت از انقلاب در هر چارچوبی، صحبت از ساختاری گفتمانی است و اگر پای روش‌شناسی نقادانه در میان باشد، کندوکاو در ساختاری گفتمانی است که پیشاپیش در منظر پارادایم‌های معرفتی[۱۰] پیش می‌رود.

توجه به این نقش پارادایم‌ها به‌مثابهٔ ساختاری بنیادین‌تر برای بازخوانی رویداد یک کنش [زبانی] –در این مورد گفتمانِ انقلاب– می‌تواند با نقش سنت و حتی ولایت در فرهنگ‌های پیشامعرفتی مقایسه شود. سنت و ولایت را می‌توانیم از نظر داشتن مقولاتی خاص و ساختار هرمنوتیکیِ ویژهٔ خود شبیه به معرفت بدانیم. با این تفاوت اساسی که معرفت بر نقد استوار است و پارادایم و روش‌شناسی دارد، اما سنت و ولایت سیره و فقه و اصول دارد و بر تقلید استوار است.

پس این اَشکال بنیادین سازندهٔ ساختار گفتمانی را باید افقی دانست که پیشاپیش در آن هستیم و در ابعادش به پیش می‌رویم. در وهلهٔ بعدی، آغازین‌ترین محلِ شکل‌یابی این ساختارها در زبان و به صورت گفتمان است، جایی که عملِ گفتن انجام می‌شود و چیزی گفته می‌شود. تمام رویدادهایی که در محدوده‌ای زمانی و مکانی در قالب کلی تاریخ رخ داده‌اند، به همین صورت به ما می‌رسد. از زبان کسی که یا به صورت حاضر یا از طریق نوشتار، ما را در جایگاه مخاطب خود می گذارد. همین را در مورد انقلاب در نظر بگیریم، هر گونه مدخل معنایی به واژه، ارجاعی به رویدادی یا گفته‌ای یا نوشته‌ای یا شخصی دارد که برای ما معنادار است. از این‌جا به بعد روند جای‌گیری آن در تاریخ آغاز می‌شود که مدام گذشته‌تر می‌شود تا اینکه فقط آثار و شواهدی از آن باقی بماند یا نامی یا هیچ چیز.

۴. معنا

پس از رویداد، در هر فاصله‌ای که باشیم، در افق معنایی هستیم که همان قدر تاریخی است. در طیف متکثر شواهد تاریخ بین رویداد تا وصف آن در قالب متن، هر گونه رجوعی از سوی ما به آن آثار و شواهد، واژگان و رویدادهای یادشده، در طیفی معنایی رخ می‌دهد. معنایی که بسته

به فاصلهٔ ما با رویداد است و اینکه آن رویداد در چه اَشکال بامعنایی به ما رسیده است و در منظر ما قابل خواندن شده است. منظری که خود دارای ساختاری تثبیت‌شده و پیشینی است (مثل زبان و ساختار آن). پس برای کسانی که به طور حاضر رویداد یا گفتمان را درنمی‌یابند، معنا تنها از منظر فرمی هرمنوتیکی-زبان‌شناختی[11] (خط، معماری، آرشیو[12]) می‌تواند روی دهد؛ و همواره بافتار متکثری از معناهایی می‌تواند موجود باشد که با ابعاد تاریخی ارتباط می‌یابد.

فرض دوم این نوشتار این است که آن تاریخی که در شکلی ظرفیت خوانده‌شدن داشته باشد، تاریخی است که می‌تواند مدنظر هر تحلیل و تفسیر و گفتمانی در محدودهٔ عمومی معرفت و هرمنوتیک در مورد معماری قرار بگیرد؛ چراکه قابلیت خوانده‌شدن به معنای آن است که ابژهٔ تاریخی را می‌توان بر اساس مدل عینیت متن، بازخوانی و تفسیر کرد.

به‌عبارت‌دیگر، فاصلهٔ رویدادی در جایی از تاریخ گذشته با بازخوانی مفسرانهٔ آن توسط ما، فاصلهٔ رویداد گفتمان است با معنای متنِ [باقی‌مانده از] آن. در نتیجه می‌توان گفت اگر ویژگی‌های چهارگانهٔ گفتمان، آن را شالوده‌ای برای واژهٔ انقلاب می‌سازد، ویژگی‌های متناظری در متن به‌مثابهٔ شالودهٔ «معناداری[13] (معناداشتن)» موجود است که آن را شالودهٔ واژهٔ معماری می‌کند:

- ثبت‌شدن و باقی‌ماندن معنا به شکلی؛
- جداشدن آن از محتوای ذهنی سوژه (گوینده، نویسنده، سازنده، ...) و تکثر خوانش‌ها[14]؛
- آزادشدن ارجاع از مصداق واقعی به طوری که در متن به گستره‌ای از مصادیق می‌تواند ارجاع دهد؛
- جهان‌شمولی[15]؛ هر کسی که می‌تواند بخواند، می‌تواند مخاطب باشد.

به‌عبارت‌دیگر، وجوه تاریخی را می‌توان با معیار عینیت هرمنوتیکی متن[16] بازشناخت و در تفسیری، معناهای آن را گشود و برعکس؛ ساختار بنیادین گفتمان و تبدیل آن به ابژهٔ معناداری با مدل متن، تفسیر با معنا از رویدادها و آثار را ممکن می‌کند. این حلقه‌ای است که

> **در عرصهٔ افق تاریخی، معناداری به نفع یافتن دلالت‌ها و ارجاعات اصیل و قطعی و موثق متن است. در حالی که در عرصهٔ حال، معناداری پروسهٔ واژگون‌سازی آن دلالت‌ها و ارجاعات و ساختن جهانی واژگون در متن تاریخی است.**

می‌توان آن را در دوگانهٔ معماری و انقلاب، با رجوع به ساختار هرمنوتیکی آن‌ها خواند.

بر این اساس می‌توان گفت معماری امری است که ضرورتاً در عمل خوانش[17] ما در جایگاه عینیتی با ساختار معنایی متن می‌نشیند و انقلاب، فعلیتی است از جریان گفتمانی که شرایط را به‌نحوی رقم می‌زند تا خوانشی خاص از موجودیتی تاریخی به گفتمانی خاص در حال بپیوندد یا برعکس؛ گفتمانی خاص در حال شرایطی خاص برای خوانش جدیدی از تاریخ [و در نتیجه از جهتی معماری] ارائه دهد.

در بخش آینده ملموس‌تر خواهیم گفت که چگونه مجموعهٔ دیگری از دوگانه‌های رفت‌وبرگشتی بین عناصر انتقادی و سنتی و تضادهای درونی انقلاب می‌توانند در ابعادی معلول ویژگی‌های ساختاری پیشینی چون گفتمان و متن باشند.

بخش دوم/ در باب انقلاب و معماری

۱. اگر وجود سویهٔ انتقادی[18] را در هر گفتمان انقلابی ضروری بدانیم و معماری را نیز از جایی چون امری تاریخی دریابیم و این هر دو را پیشاپیش در فضایی اجتماعی-تاریخی (مثل جامعهٔ شهری، گسترهٔ زبانی) در نظر بگیریم که گفتمان‌ها در آن بیان می‌شوند، می‌توانیم گفتمانِ [انقلابی] را در برابر تاریخ [معماری] در رابطه‌ایَ به شکل زیر قرار دهیم:

انقلاب بر مجموعه‌ای از رویدادها دلالت دارد که

متناظر با فضاهای گفتمانی بوده و محمل بسیاری رویدادهای دیگر از فضاهای دموکراتیک تا پای گیوتین است. در انقلاب گرایشی بنیادین نیز برای تصاحب منظر عمومی یا فضای عمومی وجود دارد. به‌عبارت‌دیگر هیچ انقلابی نمی‌تواند بدون آنکه در ابعادی چشم‌گیر شود و عمومیت بیابد یا مخاطب‌سازی کند، معنای کامل داشته باشد. نقد و اخلاق، روشنگری و علم که هر کدام بر پایهٔ ساختار گفتمانی‌اند و سازندهٔ پارادایم‌های نقادانه، می‌توانند تسلطی بر این فضا که به واسطهٔ انقلابی‌بودنش، مقیاس عمومیت بالایی یافته است، داشته باشند. همین‌طور ایدئولوژی شریعت و سرمایه‌داری.

در هر حال بر مبنای بخش اول این نوشتار، می‌توانیم بگوییم که خود انقلاب پیشاپیش در بستری از ساختاری تاریخی-زبانی است که در آن روابط بین گفتمان‌ها و شرایط زمانی و مکانی به شکل خاصی در جریان است. به‌عبارت‌دیگر ساختار هرمنوتیکی و تاریخی موقعیت ما در کانون انقلاب، یکی از برسازندگان افقی است که عمل کنش گرانهٔ انتقادی یا بنیادگرانهٔ ما می‌تواند برای خود بیابد. یک کانون انقلابی محل تقابل سویه‌هایی چون نقادی و سنت برای تصاحب مالکیت ارجاعات و احکام است؛ چراکه اینجا برخی از مرزها فعلاً معلق شده‌اند. درنتیجه به طور اجتناب‌ناپذیری موضوع تصاحب است و از همین‌جا هر انقلاب، تاریخی درون تاریخ تأسیس می‌کند. فضایی که در الغای انقلابی رخ می‌دهد، تاریخ‌ساز است[۱۹].

در کانون‌های انقلابی، فعلیت و حضور سوژه‌ها در مکالمات سازندهٔ گفتمان، آن را در نقطهٔ مقابل متن‌محوری و خواننده، محل شخص‌محورشدن گفتمان و گوینده می‌کند. همچنین کانون انقلابی جایی است که استحاله‌ای بین مردم و شخص یا

تصویر ۱. فضایی که در الغایِ انقلابی رخ می‌دهد، تاریخ ساز است.

Jean Gaumy IRAN. Tehran. Prison of Evin. 1986. Iraqi war prisoners forming a choral.

فضای معماری خاصی به صورتی رخ می‌دهد و انقلاب خود را در نمودهای شخصی‌تر و یادمانی‌تر عینی‌سازی می‌کند؛ چراکه صحنهٔ پویای رویدادگونهٔ انقلاب که محل وقوع گفتمان و مکالمه است، به مرور به تصاحب خواهد رسید و پیکرهٔ تاریخی چون متنی گشوده، محل معنایابی قرار خواهد گرفت.

به همین دلیل، کانون انقلابی همواره محل تقابل پارادایم‌های انتقادی، معرفتی، هنری و سنتی است که در چنین فضایی، طیفی از معنا را در گفتمان انقلابی و تاریخ تأثرات در تفسیر معمارانه[۲۰] می‌سازند و می‌توانند با سخت‌ترین نشانه‌ها بر پیکرهٔ تاریخی[معماری] حک شود و خصلت مکالمه‌گرانهٔ گفتمان را به نفع خصلت ایدئولوژیک آن تخریب کند. از آنجا می‌توان آینده‌ای را متصور شد که در آن، روابط درونی و بیرونی پیکرهٔ تاریخی[معماری] چنان بیگانه‌سازی شده باشد که ارزش به دست دلال بیفتد، اخلاق قربانی بازار شود و زیبایی‌شناسی به رسانهٔ[۲۱] اغنای مشتری تبدیل شود.

۲. معماری به‌مثابهٔ متنی که می‌خوانیم می‌تواند مدلی برای تفاسیری باشد که حداقل در ابعادی رویکردی تاریخی دارند؛ چراکه در این صورت معماری بر معنای رویداد گفتمان(در افق معماری) دلالت دارد و دامنهٔ تاریخی آن در کلیت خود، گستره‌ای معناشناختی و تئوریک خواهد بود که می‌تواند در برابر انقلاب که محل رخداد گفتمان‌هایی خاص است، محل ارجاع گفتمان‌ها قرار گیرد. پس همان‌طور که انقلاب برای تصاحب گفتمان به تصاحب فضای معماری گرایش دارد، معماری نیز به حکم انطباقش با [مدل عینیتِ] متن، امکان آن را بالقوه در خود دارد. به‌عبارت‌دیگر معماری نیز چون متن می‌تواند:

- در شکلی معنادار باقی بماند وثبت شود؛
- از محتوای ذهنی سازندگان خود جدا شود؛
- محل ارجاعات متکثری باشَد؛
- جهان‌شمول و محل مکالمهٔ خواننده و خالق اثر باشد.

امروز به نظر می‌آید تصاحب ایدئولوژیک، سرمایه‌دارانه، حکومتی و رسانه‌ای، بخش بزرگی از فضای عمومی و گفتمانی را به نحوی از انحاء از آن خود کرده است و می‌کند. از این بابت، هر چه به کانون‌های رویداد انقلاب از حیث زمانی و مکانی نزدیک شویم، فعلیت گفتمان از جهتی دیگر جالب توجه خواهد بود و معنای آن برای ما متفاوت؛ چراکه بر اساس دیالکتیک گفتمان و متن، هر چه بیشتر به سمت رویداد برگردیم از معنا دورتر شده‌ایم و برعکس، اوج تکثر جهان معنایی در متنی است که ارتباطش با رویداد قطع شده است. پس پرسشی در این‌باره همواره جای پرسیدن دارد:

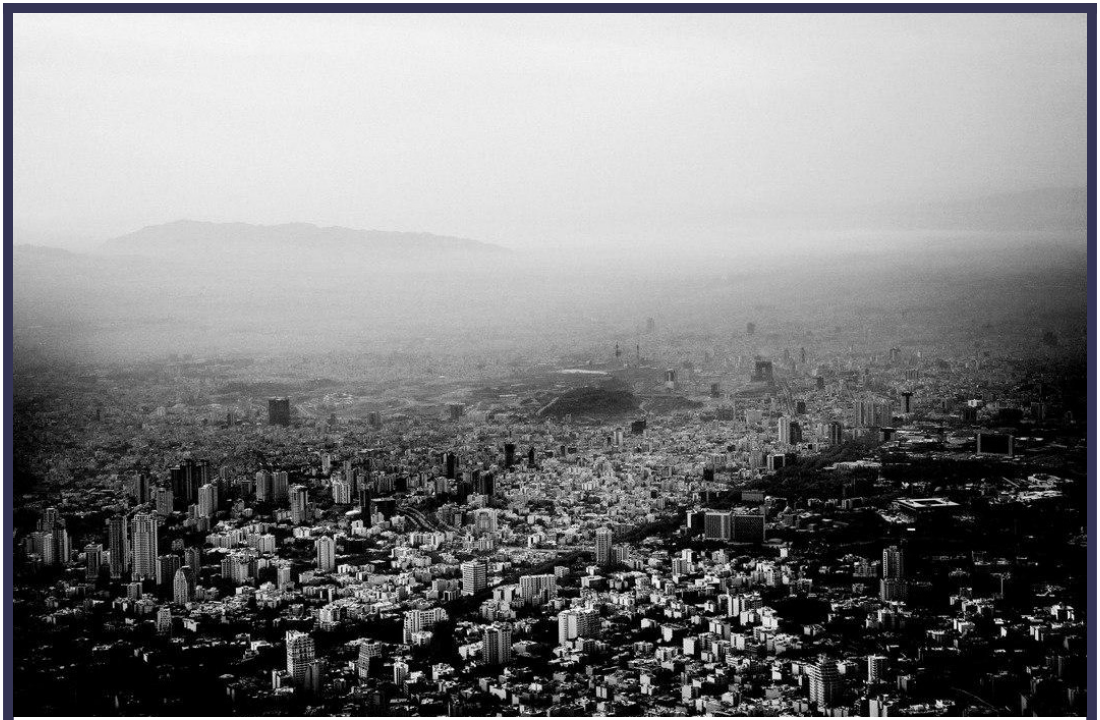
تا چه حد ارتباط متن معماری با رویداد گفتمان [انقلاب یا حاضر] هنوز موجود است؟

ظرفیت متن معماری در پروراندن تفاسیر و پارادایم‌ها در فاصله با رویداد، آن را مضمون فرایندی تولیدی یا کار می‌سازد و در تشابهی هم با هنر[۲۲] و هم با ادبیات[۲۳]، معماری نیز در اصل در تملک هیچ‌کس نیست جز آنکه بر آن کار می‌کند[۲۴]. از سوی دیگر، انقلاب در اوج خود، محل تصاحب گفتمان‌هاست به نحوی که موضوعیت داشته باشد[۲۵]. پس دیالکتیک گفتمان و معنا می‌تواند متناظری چون کار و سرمایه بیابد. به‌عبارت‌دیگر، می‌تواند محل رابطهٔ ازآن‌خودسازی باشد که ارجاع خود را در فضای عمومیَ از طریق گفتمان به عینی‌ترین نمودهای مرتبط با کار معماری(کار تولیدی) و فضای معماری به‌مثابهٔ ابژه‌های تصاحب پیوند دهد.

از این حیث، می‌توان وضعیت انقلابی را به شکلی مولد و بر اساس ساختار گفتمانی در نظر گرفت که معماری را نیز چون بسیاری از امور دیگر، می‌تواند به صحنهٔ دیالکتیک‌هایی چون «تاریخ-ضدتاریخ»، «معمار-ضد معمار»، «ساختار-ضد ساختار»، «عام-خاص» و «کار-سرمایه» تبدیل کند و از این طریق راه را برای تصاحب ارجاعات، گزاره‌ها و مصادیق از طریق گفتمان باز می‌کند و تفاسیری نو می‌سازد و می‌آموزاند، ترویج می‌دهد و برخی را تقبیح می‌کند.

بخش سوم/ منظری واژگون؛ معماری به‌مثابهٔ متن

۱. تا اینجا گفته شد که اگر انقلاب و معماری را به ترتیب به‌مثابهٔ گفتمان و متن بگیریم، بر اساس



تصویر ۲. تا چه حد ارتباط متن معماری با رویداد گفتمان [انقلاب یا حاضر] هنوز موجود است؟

Paolo Pellegrin. IRAN. TEHRAN. Tehran's skyline. Oct 2006

خصلت‌های بنیادین آن‌ها می‌توان دیالکتیک‌هایی را شناسایی و تحلیل کرد که همگی ریشه در دیالکتیک بنیادین بین رویداد [گفتمان] و معنا [متن] دارند. در نتیجه بر پایهٔ خصلت‌های پایهٔ گفتمان و متن، فرض سوم این نوشتار را به این صورت ارائه می‌دهیم:

هر تفسیری در افق معنایی بین دو واژهٔ انقلاب و معماری منطبق بر ساختارِ هرمنوتیکی بین رویداد و متن است.

هرمنوتیک در اینجا بیانگر سویه‌ای در رابطهٔ معناسازی دوطرفه بین گفتمان و متن است که به مسئلهٔ تفسیر بازمی‌گردد و ضرورتاً تاریخی [و زبان‌شناختی] است. اگر به ابتدای نوشتار برگردیم، از این نکته شروع کردیم که از اقامهٔ یک کنش زبانی در بنیادین‌ترین شکلش به صورت یک گفتمان تا تفسیرهایی که از آن و از طریق آن می‌شود، پیشاپیش ساختار [از پیش موجودِ کلانِ تاریخیِ] گفتمانی با محتوایی ویژه ما را بر اساس کانتکستی که در آن هستیم، در منظری ویژه می‌گذارد و اصلاً بر همین پایه است که ما وارد فضای گفتمان می‌شویم.

از طرف دیگر، گفتیم که خصلت کانون انقلابی این است که مرزها و ساختارهایی را در پروسه‌ای انقلابی ملغی می‌کند و از این راه به تفسیرهایی نو (انقلابی) از متنِ پیکره‌های تاریخی [چون معماری] می‌انجامد. اما پیش از این در سطحی بنیادین‌تر، پروسهٔ انقلابی توانسته است صحنهٔ عمومی را در فاصلهٔ بین گفتمان و متن تصاحب کند و در رابطه با آثار، اشخاص، ارجاعات و مخاطب، طیفی معنایی از طریق گفتمان خود بسازد. به‌عبارت‌دیگر، اینکه چه ارتباط‌هایی بین متن و گفتمان معنا دارند و این ارتباطات چگونه شکل می‌گیرند، مضمون اصلی تصاحب گفتمان انقلابی است (تصاحب نهادی، حقوقی، رسانه‌ای، اجرایی). پس فرض چهارم چنین خواهد بود:

موضع انقلابی در عمل تصاحب در پی چیزی نیست جز مالکیت گفتمانی معنا [و کار] و در این راه ممکن است حاضر باشد تاریخ را به هر نحوی متن عمل خود کند.

حلقهٔ بین رویداد و متن و رابطهٔ تصاحب فضای بین این دو را به خوبی می‌توان در رابطه با پیکره‌های تاریخی چون معماری یافت:

در هر حالتی که موضعی انقلابی به تصاحب فضای گفتمانی اقدام کند، پیکرهٔ تاریخی معماری نیز، یک سرِ معنایی است که چنین اقدام انقلابی‌ای را می‌سازد. پس اگر در نظر بگیریم که مسئله تصاحب فضای گفتمانی است، بر اساس فرض سوم می‌توان گفت که روند تصاحب در اصل روند تبدیل پیکره‌های تاریخی و عمومی به متنی است که گفتمان، تصاحب گرانه آن را برای خوانش معانی مدنظر خود به کار می گیرد. این رابطه را می‌توان عموماً در جریان هر انقلابی به صورت‌های مختلف دید. از تصاحب «نام» تا دلالت‌ها و قوانین و اَبَرپارادایم‌ها. به این ترتیب گفتمان [انقلابی] ضرورتاً از فاصله‌ای که متنِ تاریخی یا پیکره‌های تاریخی با گفتمان سازندهٔ خود دارند، برای معناداری گفتمان خود بهره می‌برد. به این ترتیب که در اثر خصلت عمل‌گرانهٔ حال حاضر گفتمان:

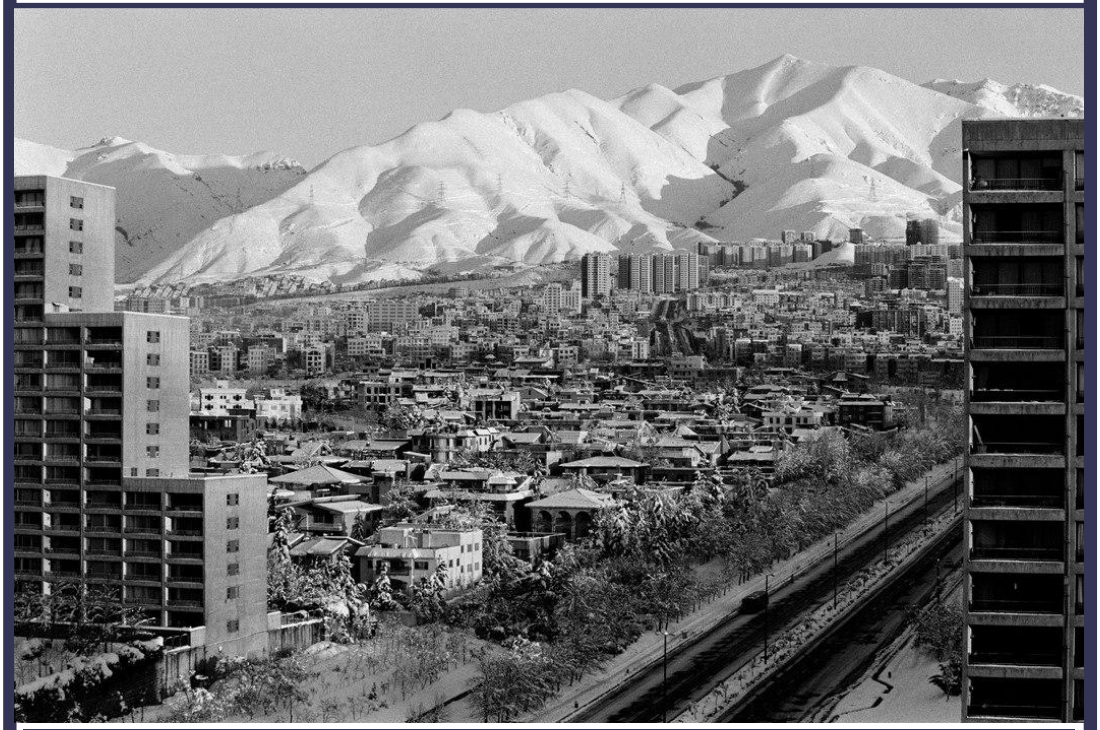
– صحنهٔ ساکن متن یا پیکرهٔ تاریخی به صحنهٔ عمل و رویداد تبدیل می‌شود؛

– فرد انقلابی یا گویندهٔ گفتمان حاضر، مالکیت متن تاریخ را از سوژه‌های تاریخی می گیرد؛

– ارجاعات تاریخی و معنایی در اثر فعلیت خوانش‌ها الغا شده، طیف جدیدی از معنا گشوده می‌شود؛

– مکالمه‌ای رو به سوی طیف جدیدی از مخاطبان معاصر می گشاید.

۲. تصاحبی که مدام در این نوشتار از آن سخن به



تصویر ۳. گفتمان [انقلابی] ضرورتاً از فاصله‌ای که متن تاریخی یا پیکره‌های تاریخی با گفتمان سازندهٔ خود دارد، برای معناداری گفتمان خود بهره می‌برد.

A. Abbas. IRAN. Tehran. Mount Elborz, covered with snow, dominates the capital.

میان می‌آید، در اصل چنین ساختاری دارد و در مسیر تبدیل‌شدن گفتمان به متن و استحالهٔ فرد انقلابی و گویندهٔ گفتمان به خوانندهٔ متن در فاصلهٔ تاریخی و معنایی با رویداد است. فاصله‌ای که پر از آثار، شواهد، متون، نام و زمینه و زمانه است. این فاصله‌ای است که در آن، به طور واقعی و عینی پیکرهٔ تاریخی مورد استفاده است (مورد خوانش است) و چون اَشکال تاریخی سرمایه، از طریق کار چیزی تولید می‌کند (یا در سطحی دیگر متنی است که توسط خواننده‌ای خوانده می‌شود).

اگر به فرض چهارم بازگردیم، عمل تصاحب در اصل چیزی نیست جز مالکیت گفتمانی معنا [و کار] و در این راه ممکن است پیکرهٔ تاریخی را به نحوی، متن عمل خود کند. در معماری، تصاحب کار تولیدی در ابعادی می‌تواند به تولید معماری دولتی/عمومی، معماری سرمایه‌داری/بازار و معماری اُلیگارشی/قدرت بینجامد. این‌ها همین طور پارادایم‌های ساخت‌وساز شهری و منطقه‌ای و حتی طبیعی را مورد تصاحب قرار می‌دهند و معمولاً هر جایی که پای تصاحب به سطح پارادایم‌ها برسد، همان جایی است که ایدئولوژی به نحوی در کار است و نقد ایدئولوژی ضروری.

اینجا پای فلسفهٔ نقادی (مسئلهٔ تحدید موضوع اخلاق و خِرد) به میان می‌آید که به دلیل جای‌بخشیِ آن به نقادی چون وظیفه‌ای که فرد باید اخلاقاً آن را محقق کند، یکی از مضامین پایه‌ای نقد و معرفت‌شناسی مدرن است و انقلاب و معماری هم از مظاهر متوالی و آشنای تاریخ آن. از منظر نقد، ایدئولوژی دائماً در حال تخریب و جعل پارادایم‌ها و از آن طریق، دست‌یافتن به عرصهٔ عمل و تصاحب پیکرهٔ تاریخی و اجتماعی است.

سنت و ولایت نیز در کنار ایدئولوژی به‌عنوان اشکالِ دیگری از ساختارهای گفتمانیِ پیشینی هستند که هم در شکل‌گیری گفتمان و هم بعداً در فرایند تصاحب و تبدیل آن به متن حضور دارند. دیگر این که تعمیم‌یافتگی، عمومیت و ادعای مالکیت عرصهٔ عمومی است که آن‌ها را به هم ارتباط می‌دهد. ترکیبی عموماً متناقض و لجوج و غریب نیز معمولاً در شکل ارزش‌های انقلابی و پروپاگاندا، می‌خواهد آن عمومیت را با تصاحب انقلاب و نقد و تاریخ به بهای خشونت به چنگ آورد[۲۶] و دست آخر رسانه و بازاری‌ترین شکلش مدیا را به جای فرهنگی باروَر و زنده و متکثر بنشاند.

قرینهٔ این وضع در معماری، حلقهٔ شهرداری، سرمایه‌داران بازار ساخت‌وساز و دستگاه حکومتیِ بیت‌المال است که از طریق تصاحب ایدئولوژیک، سرمایه‌دارانه، حکومتی و رسانه‌ای، چنین وضعی می‌سازد. در عرصهٔ معاصر ما که رسانه [که شکلی از رابطهٔ رویداد (گفتمان) و متن است] به واسطهٔ سرعت بالای تبدیل کردن رویداد به متن، شکل‌یابی خاصش در قالب مدیایی و دردسترس‌بودنش، منظری ساخته است که در آن، «فضای مجازی» مصداقی عینی و عمومی دارد و فضای گفتمان و متن را پیشاپیش از سوی عملکرد و ساختار رسانه‌ای مورد تصاحب قرار داده است. درعین‌حال، با اشغال کردن و تصاحب فضاهای عمومی و شهری و مدنی از سوی حکومت و بازار نیز همراه است. در این حالت، بازار کار به‌مثابهٔ ترکیبی مشکل‌زا و ناهمگون و متناقض، فضای مجازی کاربر را به فضای مالکیت سرمایه می‌دوزد. اینجا در بسیاری از موارد حتی اگر کسی در پی حضور در گفتمان باشد و بخواهد ارجاع واقعی متن‌ها را بیابد یا در قالب اثری ارائه دهد، با دشواری‌های مضاعفی روبرو است.

۳. واقعیت این است که هر چه به کانون‌های رویداد [انقلاب] از حیث زمانی و مکانی نزدیک شویم، فعلیت گفتمان و معنای آن برای ما متفاوت می‌شود؛ چراکه هر چه بیشتر به سمت رویداد برگردیم، از معنا دورتر شده‌ایم و برعکس، اوج تکثر جهان معنایی در متنی است که ارتباطش با رویداد قطع شده است. این‌جا می‌توان سؤالی را که پیش‌تر مطرح شد، ملموس‌تر یافت: تا چه حد ارتباط متن با رویداد گفتمان [انقلاب یا حاضر] هنوز موجود است؟

به‌عبارتِ دیگر، در عرصهٔ افق تاریخی، معناداری به نفع یافتن دلالت‌ها و ارجاعات اصیل و قطعی و موثق متن است. در حالی که در عرصهٔ حال، معناداری پروسهٔ واژگون‌سازی آن دلالت‌ها و ارجاعات و ساختن جهانی واژگون در متن تاریخی است.

پس آنچه می‌توان به آن معماری انقلاب گفت، در بنیادین‌ترین شکل، یک فاصله است: فاصله‌ای که در آن گفتمانی از طریق تفسیری به متن می‌رسد و

فاصله‌ای که در آن متنی از طریق تفسیری به گفتمان می‌انجامد. از گفتمان به متن، امکانی خاص برای قرائتی خاص و تفسیر و عملِ متعاقب خاصی گشوده می‌شود. برعکس از سوی مَتن به گفتمان، کاری در تاریخ انجام می‌شود و چیزی تولید می‌شود و اثری در معماری ساخته می‌شود.

تحلیل گفتمانی متن معماری در پساانقلاب ۵۷، چهل سال فاصله و اختلاف بُعد را در این مدل کلی در خود دارد. اما در نهایت پای گفتمان، متن، تصاحب و معنا در میان است. این در حالی است که در زمانهٔ ما، رویداد در کوتاه‌ترین زمان به متن و گذشته تبدیل می‌شود. در عین حال خواننده در فضای مجازی، فرسنگ‌ها و کیلومترها از محل رویداد و گفتمانی که در پی تصاحب متن تاریخی است، فاصله دارد [این غیر از فاصلهٔ تاریخی است و مزید بر آن]. پس هم رویداد سریعاً به متن رسانه در میان انبوهی متن دیگر می‌پیوندد و به تاریخ نوشتاری تبدیل می‌شود [و می‌رود] و هم خواننده در فضایی دور از فضای مالکیت حقیقی است و به نوعی می‌توان گفت در صحنهٔ رویداد نیست، اما خبرش را در عمق هیاهوی رسانه می‌شنود[۲۷].

پی‌نوشت

۱. Discourse

۲. این تحلیل بر پایهٔ تعریف زبان‌شناختی و هرمنوتیکیِ گفتمان است:

"Discourse is the counterpart of what linguists call language systems or linguistic codes. Discourse is language-event or linguistic usage." (Paul Ricoeur, 1981, Cambridge University Press, Hermeneutics and the Human Sciences Essays on Language, Action and Interpretation; "What is a text? Explanation and understanding").

۳. Interpretation

٤. Context

٥. Hermeneutic

٦. Epistemology

۷. Reference

۸. Event

۹. یا Subject

۱۰. epistemological

۱۱. Linguistic - hermeneutic

۱۲. Archive

۱۳. Meaning

۱٤. Readings

۱٥. Universality

۱٦. criteria of Objectivity of text

۱۷. Act of reading

۱۸. Critical view

۱۹. غنی‌ترین بذر که قاتلان بر سر غارت آن ایستاده‌اند.

۲۰. به‌مثابهٔ دو گریزگاه کانونی یک منظر مکالمه.

۲۱. media

۲۲. کار هنری

۲۳. کار زبانی

۲٤. یا اخلاقاً حکم می کند چنین باشد که نیست.

۲٥. شاید آخرین موضوع تصاحب در نهایت خود انقلاب است که خود را سلاخی می کند و چون کلیشه‌ای تاریخی درمی آید!

۲٦. دریغ که معمولاً به چنگ می آورد.

۲۷. این دو پاراگراف از پل ریکور، ارتباط متن، گفتمان و خواندن را به‌مثابهٔ عصارهٔ نظری مقاله روشن‌تر می کند که به تفسیر می انجامد:

"The text is a discourse fixed by writing. What is fixed by writing is thus a discourse which could be said, of course, but which is written precisely because it is not said. Fixation by writing takes the very place of speech, occurring at the site where speech could have emerged. This suggests that a text is really a text only when it is not restricted to transcribing an anterior speech, when instead it inscribes directly in written letters what the discourse means."

"To read is, on any hypothesis, to conjoin a new discourse to the discourse of the text. This conjunction of discourses reveals, in the very constitution of the text, an original capacity for renewal which is its open character. Interpretation is the concrete outcome of conjunction and renewal."

انقلاب و فرم[1]
سر آرمانی، تن تاریخی و پای شیطانی[2]

سعید خاقانی
khaghanisaeid@gmail.com

انقلاب در ایده‌آل خود یک جا به دنبال خیال اثیری سنت می‌گشت و یک جا در جستجوی عدالت آخرالزمانی و پایان تاریخی شبه-مارکسیستی بود. ردپای این دو خواهش متضاد را در یادمان‌های انقلاب می‌توان جست. در واقعیت نیز یک زمان تاریخی پیدا کرد که از انقلابی به سوی یک محافظه‌کاری خنثی عقب‌نشینی کرد. این زمان تاریخی، در فراموشی تضادهای طبقاتی و پیخ‌وخم سرمایه‌بازی مدرن، سایه‌هایی خلق کرد که کابوس‌وار بر سر خیالش از جهان سنگینی می‌کند. در این میان، آنچه کم‌رنگ شد یک بومی‌گرایی انتقادی و عقلانیتی انضمامی بود که می‌توانست به این نقطه از جهان جایگاه درست خود را ببخشد.

لوکوربوزیه در بخشی شناخته‌شده از «به سوی معماری [نوین]» خطی مشخص بین معماری و انقلاب به‌عنوان دو قطب متضاد حیات اجتماعی کشید. مقصود او نوعی محافظه‌کاری نسبت به محیط ساخته‌شده است که طبق آن، معماری نقش پیشگیرانه در ناآرامی‌های اجتماعی دارد. او بر این اعتقاد بود که «مسئلهٔ ساخت ریشهٔ بسیاری از انقلاب‌های اجتماعی است». این بدان معنا بود که معماری باکیفیت، به‌جا و درست ظرفیت جلوگیری از انقلاب‌های اجتماعی را دارد. اما به دو شکل می‌توان با نظر محافظه‌کارانهٔ لوکوربوزیه مخالفت کرد. یکی با اتکا به همین نظر که ساختمان‌های نابه‌جا یا نادرستی هستند که اتفاقاً عامل شکل‌گیری ناآرامی‌های اجتماعی، نماد قدرت و طبقاتی می‌شوند که هدف اعتراض‌های انقلابی قرار می‌گیرند و در انقلاب‌ها مظهر نفرت می‌شوند. اما مهم‌تر از آن، معماری‌هایی هستند که امر انقلابی را انعکاس می‌دهند. یادمانی که میس‌وندروهه در زمان همراهیش با تفکرات انقلابی مارکسیستی برای رُزا لوکزامبورگ و همراهش ساخت، نه یادبود محافظه‌کارانه یا ابزار کنترل، که زمینه‌ای برای عمل اجتماعی و دعوتی به زندگی سیاسی بود[3]. میس در این یادبود دیواری آجری و خشن را به نشانهٔ دیواری که روزا در پیش آن اعدام شده بود، ساخت. او مدعی بود که بیش از زیبایی، این اثر پیشکشی به حقیقت بود[4]. اما اگر یک جا بتوان گفت سخن لوکوربوزیه حقیقت دارد، آن یک جا جامعهٔ پساانقلابی است؛ چراکه به دنبال مستقرکردن ایده‌های انقلاب و نگهبانی از وضع موجود از طریق معماری و ساخت‌وساز هستند.

رابطهٔ پیچیدهٔ انقلاب ایران با معماری، محصول وجود متناقض‌نمای هم‌زمان این دو خواهش است؛ معماری به‌عنوان ابزار کنترل وضعیت موجود و معماری به‌عنوان دریچه‌ای برای دعوت به وضعیت دلخواه. این انقلاب هم‌زمان سه خواهش متفاوت را در خود خانه داده بود. یکی ضدیت با شاه و البته وابستگی نگاه او به غرب بود. البته خود این

همان گونه که انقلاب اسلامی در جغرافیای سیاسی از دریچهٔ تعبیر قرآنی «نه شرقی نه غربی» -که به نوعی واگویه‌ای اسلامی از تعبیر روشنفکران فرانسوی در گفتن «نه مسکو، نه واشنگتن» بود- ناکجایی میان دو قطب همه‌گیر می‌جست، انقلاب اسلامی را هم در بعد زمان می‌توان نه دیروز و نه فردا نامید، لازمانی که میان دیروز و فردا به دنبال حالی «نه این و نه آن» می‌گردد.

ضدیت، سازندهٔ یک تکرار بود، بدین معنا که هر آنچه پیش از این وجود داشت، این بار در قالبی اسلامی-مردمی بازسازی می‌شد. پنهان در این نیروی نفی‌کننده، نوعی خواهش محافظه‌کارانه و رمانتیک به وضعیت پیشاغرب و پیشاانحطاط به وجود آمد، جایی که انگار اسلام بی‌آلایش از جهان غرب و مدرن، می‌توانست نیروی پیش‌برندهٔ اجتماع باشد. اینجا عصر طلایی وجود دارد، اما نه در یک نقطه از تاریخ که خود وضعیت تاریخی به‌عنوان یک جایگاه پیشا-انحطاط تصور می‌شد، برداشتی شبه رمانتیک که در قالب مبهم سنت بسته‌بندی شد. این برداشت از تاریخ به نام سنت در ابتدا جایگاهی چپ و مردم‌گرا در برابر هژمونی غرب‌گرا و حکومت وابسته‌اش داشت -از این روست که «مردمی» اینجا کلیدواژهٔ سیاسی می‌شود- اما آن را کم‌کم برای یک جایگاه نخبه‌گرا و محافظه‌کارانه ترک کرد. این ایده‌آلیسم والانگر، یک وضعیت پایان تاریخی بود که با خواهش آخرالزمانی شیعه همراه شده، جایی که انقلاب به اهداف خود و ناعدالتی‌ها و نامردمی‌ها به پایان خواهد رسید. پیشرفت و آینده اینجا نقشی پررنگ پیدا می‌کند و روایت‌های توسعه همچون الگوی کمونیستی همه‌جا دیده می‌شود. اینجا ناسازه‌ای درون انقلاب شکل می‌گیرد، خواهش بازتولیدی بی‌زمان از تاریخ به وجود می‌آید که دعوی معاصربودن هم دارد. گویی تاریخ، حقیقت و جوهره‌ای دارد که اگر به دست بیاید، به خاطر عقلانیت فراتاریخی‌اش، خودبه‌خود معاصر است. در حوزهٔ معماری نیز، همچون وضعیت معماری در شوروی سابق که هم‌زمان اجتماعی و کلاسیک وجود دارد، اجتماعی و سنتی هر دو باهم از طرف حاکمان انقلابی تبلیغ می‌شوند، گاهی به هم نزدیک شده و گاهی حتی در تضاد با هم قرار می‌گیرند. این وضعیت دو قطبی در مسئلهٔ زمان هم پیداست.

همان گونه که انقلاب اسلامی در جغرافیای سیاسی از دریچهٔ تعبیر قرآنی «نه شرقی نه غربی» -که به نوعی واگویه‌ای اسلامی از تعبیر روشنفکران فرانسوی در گفتن «نه مسکو، نه واشنگتن» بود- ناکجایی میان دو قطب همه‌گیر می‌جست، انقلاب اسلامی را هم در بعد زمان می‌توان نه دیروز و نه فردا نامید. لازمانی که میان دیروز و فردا به دنبال حالی «نه این و نه آن» می‌گردد. تعبیر مولانایی «ما از اینجا و از آنجا

نیستیم»، تفاوتی گنگ بین لامکان و بی‌جایی (آواره) در خود دارد، مشابه تفاوتی که خواهش انقلاب اسلامی از وضعیت معاصر در قالب زمان، بین لازمان و بی‌زمان (گم‌گشته) نشان می‌دهد. یک جا به دنبال زمان اثیری در قالب سنت است، یک جا به دنبال آخرالزمان. همان گونه که نه شرقی نه غربی در تاریخ زمینی خود گاهی شرقی و گاهی غربی می‌شود، این لازمانی هم گاهی در یک دیروز طلایی و یا در آینده‌ای پسا آخرالزمانی جستجو می‌شود، یک بار جایی که وحدت جهان سنتی بود یک بار هم به دنبال جهان وقتی که صاحب زمان (عج) قرار و عدالتش را بدان برگردانده است.

یادمان‌های انقلاب و به‌ویژه بقعه‌های شهدای گمنام، این ذهنیت دوقطبی را به شکل خوبی به نمایش می‌گذارند. هر شهری از ایران و هر دانشگاهی میزبان این عزیزان و بر سر هر کدام، بقعه‌ای ساخته شده است. از وقتی که انقلاب از ساختن نمادهایش در میادین و خیابان‌ها دست کشید، نشانش را در اینجا جستجو می‌کند. اینجا دو مرجع هم‌زمان وجود دارد: یکی عقبهٔ مقبره‌سازی مدرن در ایران پیش از انقلاب و دیگری تفسیر معاصر از بقعهٔ امامزاده‌ها. یک جا می‌خواهد جانشین آن پیشینی‌ها شود، یک جا نمایندهٔ امتداد قدسیت در قالب معماری تدفینی. این بقعه‌ها تلاشی برای بازتولید تصوری کلی از معماری تدفینی در عین ارائهٔ برداشت‌های معاصر است. در معماریِ این‌ها دو رویکرد حاشیه‌ای وجود دارد، برخی همان بقعه‌های تاریخی و مذهبی را بازسازی می‌کنند، برخی هم تلاشی عبث برای ارائهٔ شکلی کاملاً نو دارند، معماری عموم بقعه‌های شهدای گمنام به‌درستی جایی میان این دو می‌جویند[۵]. این همان‌جا (ناکجا و لازمان، نه دیروز و نه فردا) است که انقلاب می‌جوید: بازتولید معاصر گذشته[۶]. معاصریت این بقعه‌ها معاصریت مقبرهٔ بوعلی سینا و خیام، معماری مدرنی که کدهای معماری ایرانی را در خود بازتفسیر می‌کند، نیست. اینجا ارجاعی به بیرون وجود ندارد، تنها برداشت‌هایی از معاصربودن در قالب همان گذشته، بازتولید و چند الگوی تکراری دنبال می‌شود. طاق‌هایی که به دور مرکزی حلقه زده‌اند و قاب‌های توخالی که آسمان و فضای خالی را قاب می‌کنند، انگار نماد ماده‌گریزی و تجرد روح‌اند و در آخر تأکیدهایی بر شکل، تناسبات، مصالح و تزئینات که به قصد معاصرشدن با شکل تاریخی خود استفاده می‌شوند.

اجازه دهید کار معمار درس‌خوانده‌ای را در این مورد مرور کنیم. بقعه‌ای توسط ایشان برای دو تن از این عزیزان و مسجدی در دانشگاهی ساخته می‌شود. گنبدی که پایه‌های خود را انکار می‌کند و بر آسمان معلق می‌ایستد، اما سایه‌های سیاه طاقی سنگی آن را قاب گرفته است[۷]. مسجد نیز در قالب سمبولیسمی ابتدایی بازتولید اشکال تاریخی در قالب ساخت بنایی امروزی است. توصیفی که ایشان در مورد این دو بنا می‌کنند تأمل برانگیز است: «امروزه در تمام دنیا، هنر معماری تحت‌تأثیر کنش‌های اجتماعی، سیاسی

تصویر ۱. برخی الگوی تاریخی را بازتولید می‌کنند و برخی نیز به‌عبث شکل کاملاً نو را می‌جویند.

تصویر ۲. جایی میان دیروز و امروز؛ تنها نمادهای «زندهٔ جاوید» و «امواتا بل احیا» می‌توانست بستر تجلی این مفهوم زمانی شود.

و فرهنگی-سازمانی است. ... این طرح [مسجد] می‌تواند ایده‌های مینی‌مالیستی جدید، ایده‌های خاص و حتی مبانی خاصی را در مباحث هنر معماری مسجد مطرح کند و به عبارتی تأثیرگذاری در سطح کلان دارد. این معماری نمادین-کارکردی و قابل بسط در دنیای امروز است و احیاگر معماری مسجد در دورهٔ معاصر می‌باشد که کپی‌برداری از جایی نیست بلکه اصل در معاصرسازی سنت‌ها[۸] و ایده‌های جدید و پارادایم‌ها است که حس مکان، فضا و زمان از ویژگی‌های اثرگذارِ آن می‌باشد».

ایشان در باب یادبود چنین می‌گویند: «نقش خاطره‌انگیزی و هویت‌ساز بنای یادبود، این قابلیت را دارد که در معرفی نحوهٔ بودنِ ارزش‌ها، باورها، خود را با ساحت انتزاعی-معنوی و معنایی صورت هنر، در هر عصری پایدار و در متن جامعه قرار دهد. ... در طرح [یادمان]، از تکنیک‌ها و طرح‌های مفهومی جدید، استفاده شده است و در کنار آن به طور سمبلیک، از نشانه‌های سنتی استفاده شده است و ایده‌ای با پارادایم معاصر در اندیشهٔ معماری سنتی، خلق شد». اینجا تکرار

تاریخ البته با قالب‌های نو خودبه‌خود معاصر فرض می‌شود. زبان در میان امروز، اسطوره و مذهب و تاریخ معلق است، بازی سردرگمی که کتمان‌کنندهٔ خواهش بازتولیدی ساده از تاریخ است که در لوای بی‌زمانی آن دعوی معاصر هم دارد.

اما بزرگ‌ترین ردپای صوری انقلاب را می‌توان در طرح‌های عظیم بازسازی فضاهای متبرکه جست. در اواخر دههٔ هفتاد شمسی مسابقه‌ای برای بازسازی مرقد مطهر حضرت معصومه(س) برگزار شد که پیچی تاریخی را در سمت‌وسوی انقلاب نشان می‌دهد. سه دسته طرح در این مسابقه حضور پیدا کردند. طرح هادی میرمیران که تفسیری کاملاً امروزی برای شبستان الحاقی ارائه می‌کرد، طرح‌هایی که الگوهایی از معماری کلاسیک را در قالب امروزی بازتولید می‌کردند و طبعی میانه‌رو داشتند و در آخر طرح‌هایی که قالب‌های گذشتهٔ معماری مذهبی مزارهای متبرکه را فقط با ساختی امروزی بازتولید می‌کردند. یکی از همین دسته سومی‌ها انتخاب و ساخته شد. این آخرین انتخاب بود و دیگر هیچ مسابقه‌ای در این زمینه انجام نشد و همهٔ طرح‌های دیگر همان مسیر سوم را بدون انتخاب دنبال کردند. معماری‌هایی که گاه‌وبی‌گاه الگوی امروزی معماری ایرانی-اسلامی معرفی می‌شوند[۹] و مرز ایده‌آلی را نشان می‌دهند که جمهوری اسلامی در آن، معاصریت خود را تعریف می‌کند. آن روزها موازی انتقاد در باب رویکردهای نو در معماری ایران، تعبیری در حوزهٔ سیاست با عنوان «اسلام آمریکایی» باب می‌شود، اصطلاحی که صورتی توخالی در تضاد

تصویر ۳. سنتی بی‌زمان یا تکرار مجسد تاریخ؟

با محتوای واقعی را منظور می‌کند. بسیاری از الگوهای معاصرسازی و هویت‌خواهی مصداق این تعبیر شدند. اینجا صحبت از جوهره‌ای است که در عین دعوی متفاوت‌بودن مصداقش همان صورت تاریخی معماری ایرانی-اسلامی است و تنها گزینه‌اش تبعیت از الگوی گذشته و ترس در برابر تغییر است.

بیرون از این تخیل و در واقعیت روزمره نگاهی دیگر حکم‌فرماست. همان گونه که کت و شلوارهای خاکستری بوروکرات‌های جمهوری اسلامی نشان می‌دهند که رنگی خنثی بر لباسی ماهیتاً مدرن و به تعبیر خود غربی نشسته است، حکایت از این دارد که انقلاب در عین خواست نمی‌تواند تاریخ ایران پیشاانقلابی و واقعیت را کاملاً حذف کند. این لباس هم محصول تاریخ مدرن ایران و هم جلوه‌ای نو است که برای بیرون ارائه می‌شود. این وضعیت خنثی را در بسیاری از ساختمان‌های حکومتی هم می‌بینید و نیز در ساختمان‌های اداری، دانشکده‌ها، فرودگاه و تقریباً تمام دوائر دولتی. صورتی مدرن که این بار نه با بتن و شیشه که با آجر ساخته می‌شود و حداقل‌هایی کم یا زیاد از عناصر تاریخی معماری همچون طاق، کاشی و ستون را در خود دارد. کدهایی که صورتی کارکردی و معاصر را رنگ یک شکل و در فاصله‌ای با تعبیرات خاص غربی/مدرن قرار می‌دهد. این وضعیت آمفوتر[10] جهت پرهیز از هرگونه انگ غربی‌بودن و در عین حال پرهیز از انگ تحجر است. این معماری آمفوتر از هرگونه جهت گیری پرهیز می‌کند؛ به اندازهٔ کافی بومی، به اندازهٔ کافی معاصر و یک شکل برای همه.

لازم به ذکر است که در برابر آن عالم اسطوره‌ای و تاریخی، معماری پس از انقلاب یک تاریخ زمینی اینجا و اکنونی هم دارد. این داستان تاریخی را می‌توان از معماری بروتال آجرفشاری مساجد و خانه‌های جهادی اوائل انقلاب و دوران جنگ شروع کرد. گرایش چپ مردمی و حرارت انقلابی گری خود را در قالب طرد هر آنچه تعبیر غربی-بورژوا دارد می‌جوید. اینجا اگر تعبیر میس را تکرار کنیم، بروز حقیقت انقلابی است. دوران

در رویکردهای نو در معماری ایران، تعبیری در حوزهٔ سیاست با عنوان «اسلام آمریکایی» باب می‌شود، اصطلاحی که صورتی توخالی در تضاد با محتوای واقعی را منظور می‌کند؛ بسیاری از الگوهای معاصرسازی و هویت‌خواهی مصداق این تعبیر شدند. اینجا صحبت از جوهره‌ای است که در عین دعوی متفاوت‌بودن مصداقش همان صورت تاریخی معماری ایرانی اسلامی است و تنها گزینه‌اش تبعیت از الگوی گذشته و ترس در برابر تغییر است.

به‌اصطلاح بازسازی به‌جز دوری از این بروتالیسم اجتماعی، مجال تجربه نداد[11] تا دوران اصلاحات که نیاز به سوگیری و انتخاب بود. در این دوران، چیزی مشابه ملی گرایی رمانتیک پیش از انقلاب، تلاقی جهان ایرانی-اسلامی و معاصر یک بار دیگر به سطح تخیل جمعی آمد. در این دوره چند مسابقهٔ ملی برگزار شد که نوید تحولی در معماری پس از انقلاب بود اما انگار حکومت تصمیم به رفتن در این راه نداشت و در برابر آن ایستاد. هم‌زمان با تعبیر مذمت‌شدهٔ روشنفکری دینی، این گرایش‌های نو در معماری هم نوعی غرب گرایی در لوای هویت ایرانی تصور می‌شد. دو نماد برای این بازگشت وجود دارد. یکی مسکن مهر است که به دنبال گرایش‌های اجتماعی اول انقلاب بود، اینجا رجایی در قالب احمدی‌نژاد تکرار شد، اما همچون هر تکرار تاریخی معنای دیگر پیدا کرد. دیگر نشانهٔ این عقب گردِ تعطیلی گرایش‌های آشکار معاصرسازی و چرخشی آشکار به سمت تاریخی گری صرف بود. اینجا داستان معماری پس از انقلاب به وضعیتی بغرنج رسید، یک‌سو بازگشتی کامل از طرف حکومت و یک‌سو نوخواهی بی‌دغدغهٔ تلفیق یا همراهی با الگوهای بومی از طرف اجتماع. اغلب بناهای شاخص شهردار راست گرای تهران دیگر نشانه‌ای از هویت نمی‌جست و بیشتر به دنبال آوانگارد نشان‌دادن خود بود. موزهٔ دفاع

تصویر ٤. وحدت محافظه کارانهٔ خنثی
به ترتیب از بالا به پایین: فرودگاه اصفهان، دانشگاه علوم پزشکی اصفهان، استانداری اصفهان.

مقدسی که می‌توانست سمبلی برای هویتی نو باشد تنها می‌خواهد شعار مدرن‌ترین موزهٔ غرب آسیا را با خود یدک بکشد. آیا انقلاب دست از جستن جایی میان دیروز و امروز برداشته و به دو جبههٔ دیروز و فردا تقسیم شده است؟ آیا دیگر هر تلاشی در جهت معاصرسازی معماری محکوم به شکست است، همچون تأکید بر نمای ایرانی-اسلامی که راهی به جایی نبرده است؟ بر بالای پله‌های باغ کتاب که می‌ایستی، یک‌سو معماری ادعاگریز کتابخانهٔ ملی با خط‌های افقی است که رو در روی معماری سرد جدی و سنگین و تکراری فرهنگستان قرار می‌گیرد که اگر ایوان‌هایی در خود نداشت، سردی و سنگینی‌اش کشنده می‌شد و در پشت موزهٔ دفاع مقدسی و در زیر باغ کتابی است که در صورت خود تمام تلاششان را برای پرهیز از دیروزی و اینجایی بودن به کار بسته‌اند.

آن جهان تقلاگر میان جغرافیا و زمان اثیری، جایی میان شرق و غرب و دیروز و فردا، در فراموشی واقعیت، سایه‌هایی ساخت که بالای سرش سنگینی می‌کند. آنقدر چشم به زمان اثیری داشت تا زمان واقعی که از آن گریزان بود، گریبانش را از دریچهٔ بحران گرفت. آنجایی که انقلاب کراهت از همراهی با امر روزمره داشت، امر روزمره به شکل هرزه‌ای خود را رو می‌کرد. وقتی همه‌جا صحبت از شهر اسلامی بود، شهرها زیر چکمه‌های دلالی و بی‌مدیریتی له می‌شد. انقلاب در معماری دو سایه پیدا کرده است، یکی بساز-بفروش است که اتفاقاً واقعیت گریزی ایده‌آل‌ها مجال برای جولان آن‌ها باز می‌کند. این روی سکه همان است که وقتی سر در آسمان و در عمق تاریخ است، پا بر سنگ واقعیت می‌خورد. کلاسیسیزم امروز تهران پرکنندهٔ خلأ بی‌هنجاری است که نشان از گرایش منفی جامعه در همراهی با ارزش‌های تعیین‌شده از بالا را دارد. سایهٔ دیگر بلاتکلیفی معماری عمومی است. معماری روزمره در فقدان الگوهای شکل‌دهنده، یک جا دیوارهای شیشه‌ای، یک بار کامپوزیت آلمینیومی، یک بار بازی‌های شبه‌مدرن با نبشی‌کشی صوری و یک بار هم صورت کلاسیک غربی به خود می‌پوشد. وقتی گفتمان‌های رسمی در بالانشینی خود، در نگاه به معماری روزمره اکراه می‌کند، این معماری، گیج و گنگ هرزه‌گرد بازاری پلشت می‌شود. البته خرده حیاتی مدنی گم در میان این بلبشو ریشه می‌گیرد که هیچ‌گاه مجال رشد درست پیدا نمی‌کند.

دیگر این لازمان تاریخی نه جایی در خیال طبقهٔ پایین جامعه دارد که بیشتر به دنبال گرایش‌های اجتماعی و عدالت‌محور است و نه در خیال طبقهٔ متوسط می‌گنجد که دغدغه‌های فرهنگی خود را دارد و به دنبال جایگاه خود در جامعهٔ معاصر است، بلکه بیشتر به یک طبقهٔ الیت وابسته به حکومت می‌چرخد که فارغ از جهان پیگیر این فانتزی است. دیگر نشانهٔ انقلاب را نه در گرایش‌های اجتماعی که اغلب شکل صدقه‌ای به خود گرفته و نه در الگوهای فرهنگی طبقهٔ متوسط، که در جوان‌های مذهبی باید جست که سبک زندگی بالایی دارند؛ پسر شیک‌پوش ته‌ریش داری که هم خدا را دارد و هم خرما را، فرصت و فراغت دارد تا در فاصله خیال‌پردازی کند. مسئلهٔ طبقه و انقلاب اینجا به پارادوکس رسیده است. پسر یکی از سرداران شهید بزرگ انقلاب دندانپزشکی است که ساختمان چندطبقه‌ای مسکونی برای خود طراحی کرده است. ایشان به قول خودشان دنبال «سادگی در کامرانیه» هستند. نرده‌های نستعلیق بر ایوان خانه و الگوهای گور امیر را بر خانه‌هایشان می‌زنند. شعر روی یکی از نرده‌ها معنادار است: «باز کن پنجره را که حقیقت اینجاست»؛ اما این پنجرهٔ رو به حقیقت دیواری از واقعیت در پیش دارد. یک بار دیگر تناقض آنچه لوکوربوزیه مدعی بود رو می‌شود، معماری که می‌خواهد نشانهٔ ثبات باشد از دریچهٔ تضاد طبقاتی خود و پرتی تاریخی گری‌اش آبستن رگه‌های اعتراض است. در جستن حقیقتی گم میان دیروز و فردا آنچه گم شد، واقعیتی به‌درستی انقلابی بود.

پی‌نوشت

۱. این عنوان به مجسمه‌ای اشاره می‌کند که نبوکد نصر به روایت عهد عتیق در خواب دید و دانیال نبی (ع) تعبیری از تاریخ جهان از آن کرد.

۲. نویسنده در انتخاب عنوان نیم‌نگاهی به کتاب «مارکسیسم و فرم» جیمسون داشته است.

۳. رجوع کنید به:

Chapman, Michael. (2017). Against the Wall: Ideology and Form in Mies van der Rohe's Monument to Rosa Luxemburg and Karl Liebknecht, In Rethinking Marxism, A Journal of Economics, Culture & Society, 29(1): 199–213.

٤.

https://thecharnelhouse.org/2013/07/10/mies-memorial-to-rosa-luxemburg-and-karl-liebknecht-1926/. Accessed 15/07/1398.

۵. معادلی برای این بقعه‌ها، سردرهای دانشگاهی هستند که نوعی سمبولیسم غریب معاصر را بازتولید می‌کنند.

۶. این را با بومی گرایی اشتباه نگیرید.

۷. وسوسه‌ای مارکسیستی از تعریف کلیشه‌ای روبنا-زیربنا در قلم به وجود می‌آید که این طاق نگهدارنده را مهم‌تر از گنبد معلق می‌داند. آنچه نمایش داده می‌شود (روبنا) بر پایهٔ آنچه انکار می‌شود (زیربنا) -رنگ سیاه نشان از خواهش حذف حضور طاق نگهدارنده است- استوار است.

۸. تأکید از نویسنده است.

۹. یکی از کاندیداهای انتخابات ریاست جمهوری گذشته، معماری‌های نو بارگاه امام رضا (ع) را الگوی معماری معاصر ایرانی-اسلامی معرفی کرده بود.

۱۰. Amphoter، مفهومی در علم شیمی است که در محیط بازی، حالت اسیدی و در محیط اسیدی حالت بازی به خود می گیرد.

۱۱. هر چند این مدعا برخاسته از نوعی ساده‌انگاری و خلاصه‌گویی است، اما این دوره بیشتر به بازسازی زیرساخت‌ها و طرح‌های خدماتی مشغول بود.

چشمان فروبستهٔ قوم مسحور[1]

نشانه‌های دفاع از ایدئولوژی در هرچه مصلا بود، هست و خواهد شد

سیده شیرین حجازی

shirin.hejazi4646@gmail.com

زمانی که برای اولین‌بار با بیلبوردی «مقابل» مصلای تهران مواجه شدم که از «سادگی مصلا» می‌گفت، قصد نگارش متنی در ضدیت رویکرد دوگانهٔ حاکم بر عمل و نظر در تولید یک اثر را داشتم. عنوان متن را «مردیم از سادگی» گذاشتم و چیزهایی در عدم هم‌خوانی شعارهای نظام قدرت حاصل از انقلاب اسلامی با آنچه در عمل می‌آفریند، نوشتم. متنی که می‌خوانید اما، قصد مته گذاشتن به خشخاش و اعلان تضادها را ندارد. در یک سال گذشته بارها به دلیل این دوگانگی فکر کرده‌ام. «چشمان فروبستهٔ قوم مسحور» یکی از دلایلی را با شما به اشتراک می‌گذارد که احساس می‌کنم در توجیه این اتفاق یافته‌ام.

«جوانان! خطاب من به شماست. تنها به خاطر شماست که می‌نویسم. نخستین بار وقتی برای کسی این اتفاق می‌افتد که بر عقیده‌ای پایبند است که قطعاً برای دیگران پوچ به نظر می‌رسد، به دقت او را مشاهده کنید. خواهید دید که در شرایط روحی‌ای قرار می‌گیرد که درک دلایلی بدیهی از جانب شما برای او غیرممکن است. زیرا چنین ایده‌هایی از قبل چنان در ذهن او تثبیت شده‌اند که نظم و جای‌گیری آنها، کاملاً با آنچه در ذهن شما هست، متفاوت است».

دستوت دو تریسی

ایدئولوژی در آغاز به معنای مطالعهٔ علمی ایده‌های انسان بود و ایدئولوژیست کسی بود که به تحلیل آن‌ها می‌پرداخت و آخرین چیزی که به آن اعتقاد داشت، این بود که ایده‌ها اموری فی‌نفسه مرموز هستند، کاملاً مستقل از مشروط‌سازی بیرونی. اما امروز این واژه به فرایند تولید معانی و ارزش‌ها، مجموعه اندیشه‌های ویژهٔ گروهی خاص، اندیشه‌های یاری‌رسان به مشروعیت قدرت گروه‌ها، آنچه موقعیت برای سوژه عرضه می‌کند، توهم لازم اجتماعی، مجموعهٔ باورهای عمل‌محور، وسیلهٔ شناخت ساختار و ... معنا شده است.

ایدئولوژی، باور عمیق شبه ایمانی به نوعی از تفکر است که مانع از تفکر نقادانهٔ فرد مؤمن تشکیک به آن می‌شود. ایدئولوژی -چنان که مارکس معتقد بود- آگاهی کاذب و برداشت وارونه از واقعیت نیست، بلکه شکلی از اشکال اندیشه است که به دلیل شدت ایمان به ایده، باقی انواع را مردود

از زمان پیروزی انقلاب اسلامی، با کمک بسیج عمومی و رهبری متمرکز، رویکردهای متفاوتی از اشکال دخالت دولت در فرهنگ و هنر تولید شده، قوت گرفته، تضعیف و یا طرد شده است. از میان این رویکردها، همان‌ها همچنان زنده باقی مانده‌اند که ولو پراکنده در زمان، مؤید ارزش‌های مورد نظر نظام متمرکز قدرت بوده و به شیوه‌ای همگرا در آن جهت حرکت کرده‌اند.

می‌شمارد و اگر با توان اجرایی همراه شود، به ایدهٔ مسلط و غالبی تبدیل می‌شود که راه بقای سایر انواع را مسدود می‌کند. قطعیت، اصلی‌ترین وجه تمایز ایدئولوژی، با مفاهیمی مانند رویکرد، نگرش، نظر و جهان‌بینی است.

هر چند ممکن است بین تعاریف مختلف ایدئولوژی تفاوت‌هایی وجود داشته باشد اما همهٔ آن‌ها در این نکته اتفاق نظر دارند که ایدئولوژی با باورهای جمعی/گروهی از مردم سروکار دارد و به آن‌ها اعمال می‌شود.

از زمان پیروزی انقلاب اسلامی در سال ۱۳۵۷، با کمک بسیج عمومی و رهبری متمرکز، رویکردهای متفاوتی از اشکال دخالت دولت در فرهنگ و هنر تولید شده، قوت گرفته، تضعیف و یا طرد شده است. از میان این رویکردها، همان‌ها همچنان زنده باقی مانده‌اند که ولو پراکنده در زمان، مؤید ارزش‌های مورد نظر نظام متمرکز قدرت بوده و به شیوه‌ای همگرا در آن جهت حرکت کرده‌اند. در واقع در فرایندی دیالکتیک ایدئولوژی و همگرایی آرا، به بقای هم کمک کرده‌اند؛ ایدئولوژی با بخشیدن شاکله به عناصر پراکنده و منتظم‌کردن آن‌ها و همگرایی آراء منتظم‌شده با فراهم‌کردن بستری برای تثبیت ایدئولوژی.

معماری به‌عنوان یکی از ماناترین و پراثرترین ردپاهای هر اندیشه و رویکردی، در ایران پس از انقلاب اسلامی هم یکی از مظاهر ایدئولوژی شد. در مورد به‌کارگیری ایدئولوژی در احداث بنای معماری مهم این است که این کار با چه میزان ابراز و نمایشی انجام شود. هرچه یک اندیشه کمتر در پی ترغیب مخاطب برود، مؤثرتر خواهد بود. قصد و غرض آشکار، بدگمانی را بیدار می‌کند و مقاومت را برمی‌انگیزد. اما ایدئولوژیِ پوشیده‌درنقاب و ضمنی، اثری سوءظن‌ناپذیر بر جای می‌گذارد. به‌عبارت‌دیگر هر تبلیغی که مبنای ایدئولوژیک دارد، دو بخش روبنا و زیربنا دارد. بخش روبنایی همان بخشی است که به چشم می‌آید و مسبب بروز مخالفت‌ها، انتقادها و مقابله‌ها می‌شود. اما زیربنا، وجه زیرکانه و پنهان‌روی ایدئولوژی است که هر مخاطب تبلیغ را به حاملان پیام آن تبدیل می‌کند.

کنش‌های گفتاری برسازندهٔ یک گفتمان ایدئولوژیک که در اینجا آن‌ها را کنش‌های گفتاری جدی می‌خوانیم، همان متن‌ها و گفته‌هایی هستند که در ظاهر، آشکارا مبلغ ایدئولوژی هستند و در باطن، با شکل‌دادن به سازوکاری انحصاری، امکان ضدیت با خود را از مخاطب می‌گیرند. در این کنش‌های گفتاری، همراهی یا ضدیت با گفتمان، تبعات اجتماعی متناسب و از پیش تعیین‌شده در بر دارد. احکام و اصولی که هر کنش گفتاری جدی برمی‌سازد، به شکل غیرقابل انکاری در گروه‌های اجتماعی مختلف نفوذ می‌کنند، به صورت نوشتار و گفتار بارها تکرار می‌شوند و خود و یکدیگر را بازتولید می‌کنند. این احکام غالباً از مرجع حکام خارج می‌شوند و رد آن‌ها برای ردکنندگان، با عقوبتی اجتماعی همراه خواهد بود.

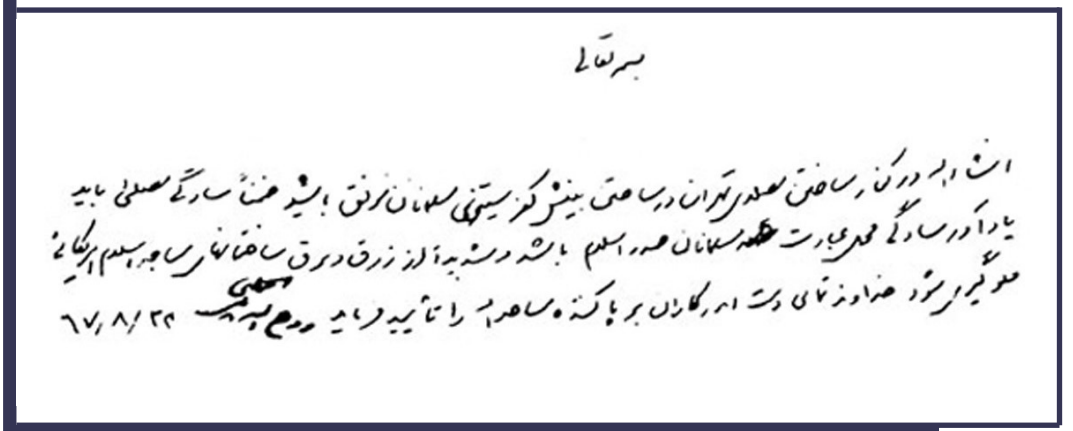
یک کلاس درس را تصور کنید که در آن ایستادن دانش‌آموزان هنگام ورود معلم «اختیاری» است. از قضا معلم این حرکت را نشانهٔ احترام به خود می‌داند. بنابراین دانش‌آموزی که می‌ایستد، محبوب می‌شود، دانش‌آموزی که نشسته نفعی نمی‌برد و کسی که به درستیِ ایستادن اعتراض کند، تنبیه خواهد شد. این در صورتی است که کسی به این روند معترض شود. اما حتی اگر تمام

دانش‌آموزان بایستند و یک نفر نشسته باشد، او نیز از محل نگرفتن امتیازِ محبوبیت در کلاس درس، متضرر می‌شود. با استفاده از همین سازوکار است که در نظام‌هایی که از نوعی ایدئولوژی خاص حمایت می‌کنند، گروهی با ارجاع به حکم حاکم و از طریق بیان و تأکید بر کنش‌های گفتاری جدی برسازندهٔ نظام -که ردشان هزینه‌بر است- کسب امتیاز می‌کنند.

● مسئلهٔ کنش‌های گفتاری جدی و عواقب رونق‌نبخشیدن و صحه‌نگذاشتن به آن‌ها و یا ردشان را همین‌جا نگه دارید.

چرا مصلای تهران ساخته شد؟

پیشنهاد و درخواست صدور حکم برای احداث مصلای تهران را سیدعلی خامنه‌ای (رئیس جمهور وقت) و اکبر هاشمی رفسنجانی (رئیس مجلس شورای اسلامی و امام جمعهٔ وقت تهران) با رهبر انقلاب مطرح کردند. در نامهٔ این دو خطاب به امام خمینی مشکلات حقوقی و فضای برگزاری نماز جمعه در دانشگاه تهران، دلیل اصلی برای پیگیری احداث این بنا بود. مقرر شد مصلای امام خمینی تهران ساخته شود و فرمان ساخت مصلای تهران، ۲۳ آبان ۱۳۶۷، به قلم رهبر، تحریر و امضا شد:



تصویر ۱. نامهٔ رهبر انقلاب به رئیس جمهور و امام جمعهٔ وقت تهران

«انشاءالله در کنار ساختن مصلای تهران در ساختن بنیش کفرستیزی مسلمانان موفق باشید، ضمناً سادگی مصلا باید یادآور سادگی محل عبادت مسلمانان صدر اسلام باشد و شدیداً از زرق و برق ساختمان‌های مساجد اسلام آمریکایی جلوگیری شود. خداوند تمامی دست‌اندرکاران برپاکنندهٔ مساجد الله را تأیید فرماید» (۲).

پس از اینکه طرح مصلای تهران به مسابقه گذاشته و طرح‌های پیشنهادی رد شدند، محمدکریم پیرنیا که از اعضای هیأت داوران مسابقه بود، پرویز مؤید عهد را برای ارائهٔ طرح مصلی پیشنهاد داد. مؤید عهد که امروز در این دنیا نیست، در طول انجام این پروژه به دلیل نقص‌های مدیریتی، نبود برنامه و عدم همکاری مسئولین، چندبار از ادامهٔ همکاری انصراف داده بود و حتی شخص معمار مصلا هم امیدی به اتمام این پروژه نداشت. مصلا، درست ۳۱ سال است در دست ساخت است و تا این لحظه نه فقط به اتمام نرسیده، اثری هم از آثار تمام‌شدنش باقی نیست.

امداد کنش‌های گفتاری به ایدئولوژی

زمستان ۹۷، تصویر امام خمینی (ره) به علاوهٔ عبارت «سادگی مصلا باید یادآور سادگی مساجد صدر اسلام باشد» به دست خط او، بر روی بیلبورد شهرداری تهران در یکی از مسیرهای منتهی به مصلا، نقش بست. در پس‌زمینه،

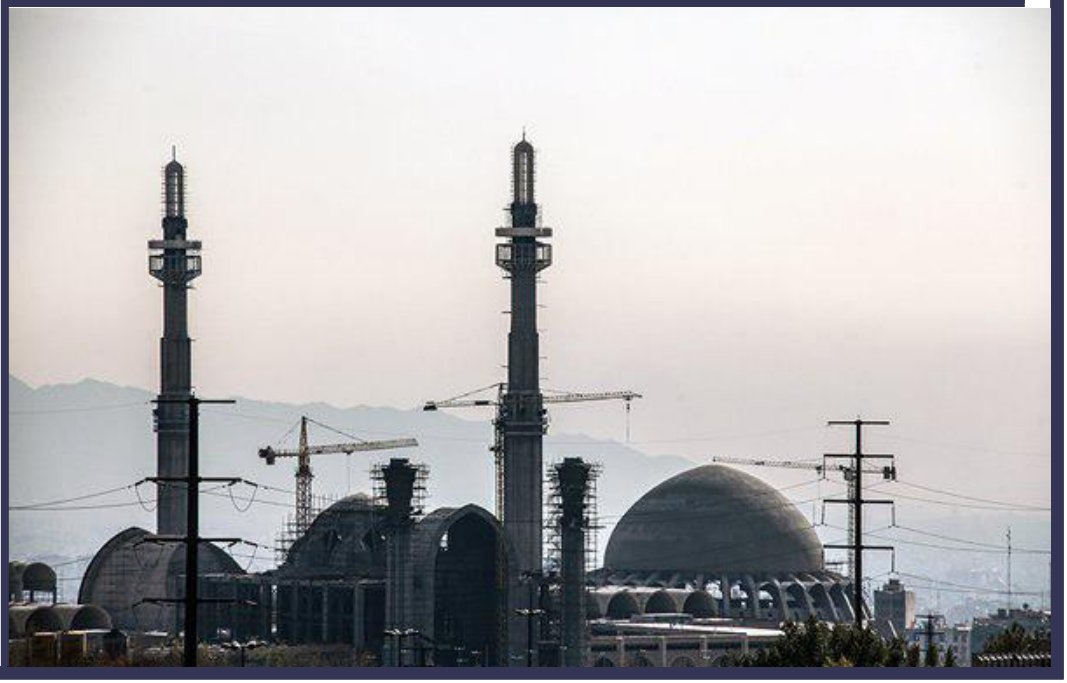
گنبد بتنی بزرگ این مجموعه، دو مناره و چند تاورکرین پیدا بود.

● حالا مسئلهٔ کنش‌های گفتاری جدی را به یاد آورید.

چه نیرویی با چه جنس و ماهیتی باعث پرداختن به نقل فرمانی می‌شود که در کنار محصول خود نشسته است، محصولی که نه‌تنها مؤید فرمان نیست، که آشکارا در نقض آن است؟ به عقیدهٔ من کوشش بی‌شائبه در بازسازی مفاهیم و استفاده از عباراتی که برسازندهٔ گفتمان ایدئولوژیکند مانند این جمله که «سادگی مصلا باید یادآور سادگی محل عبادت مسلمانان صدر اسلام باشد» یک کنش گفتاری جدی، چیزی از جنس هم‌ارزی سیاست و دیانت و وضوح لزوم دشمنی با غرب است. چیزی که تشکیک در آن، شک‌کننده را با پرداخت هزینهٔ طردشدن از دایرهٔ خودی‌ها و ازدست‌دادن مشروعیت مواجه خواهد کرد.

ماهیت قدرت مسلط، امر تبلیغ را ایجاب می‌کند. ساخت، استعمال و اصرار بر کنش‌های گفتاری جدی در چنین ساختاری، منطقی به نظر می‌رسد. آنچه یک نظام با ایدئولوژی روشن و مشخص، می‌تواند در آثار خود بازنمایی کند، نشانه‌های بازمفصل‌بندی ایدئولوژی به جای تکرار اصول است، تجزیهٔ ایدئولوژی به عناصر اصلی‌اش به شکلی که مفاهیم پیشین به یاری درک شرایط امروز بشتابند. اما نشستن این گزاره در کنار بنا، در ظاهر بیشتر تکرار است تا بازمفصل‌بندی. در شرایطی که ساختن نماد گاهی حتی از پروراندن نظری مفهومی که نماد، نمایندگی می‌کند، بیشتر به کمک مفهوم می‌آید، در کلانشهری مثل تهران که شریان‌ها و جریان‌ها مداوم یکدیگر را قطع می‌کنند، آدم‌ها و ساختمان‌ها یکدیگر را بی‌وقفه مصرف می‌کنند

تصویر ۲. مصلای تهران در حال ساخت.



و شهرها مبلغان جهانی کشورها هستند، حتی تصور احداث چیزی نمادگونه در حد مسجدالنبی هم سخت است. مصلای تهران نشسته بر روی تپه‌های عباس‌آباد، نمی‌تواند چیزی جز این باشد که قرار است بشود.

آنچه انطباق عمل به‌جا[2] و ادعای ارزش‌مدارانه را بر هم می‌زند، تنگی و بسته‌بودن دایرهٔ این کنش‌های گفتاری است[3]. نه به این معنی که عمل به‌جا در ساخت مصلا محقق شده است، اما فاصلهٔ میان عمل بالفعل‌شده و عمل به‌جا، نافی فاصلهٔ زیاد میان ادعا و عمل نیست. در اصل محدودیت ایجاد تغییر در هر آنچه گفتمان ایدئولوژیک، تولید کرده و برمی‌تابد، چنان زیاد است که امروز هر بنایی در هر کجای شهر ساخته شود بخشی از آرمان‌های پیوسته‌درحال یادآوری انقلاب را نفی می‌کند. اما اینجا صحبت از یک بناست و آن بنایی است که می‌رود نمایندهٔ این نظام باشد. بنایی که در مکان ابرپروژهٔ نظام پیشین، شهستان پهلوی، با نام بنیان‌گذار انقلاب اسلامی ساخته می‌شود، بنایی که قرار است «شدیداً» از زرق‌وبرق ساختمان‌های اسلام آمریکایی دوری کند، بنایی که با نیت خروج نماز ظهر جمعه از دانشگاه تهران ساخته شده و شبستان آن آمادهٔ پذیرش نمازگزاران، در انحصار غرفه‌داران است و نماز ظهر جمعه ۳۱ سال بعد هنوز در دانشگاه برپا می‌شود.

اینجا با دو «چیز» که به تنهایی قابل ارزیابی هستند مواجهیم: یکی بنای در حال ساخت مصلای تهران و دیگری ارجاع عاملین به آنچه بنای مصلا در پایان باید باشد. نتیجهٔ ارزیابی مورد اول این است که این بنا، قرار است یک نماد تبلیغاتی برای نظام باشد و معرف گونه‌ای از معماری مختص ایران اسلامی. محصول ارزیابی دومی بیان می‌کند که اگر روزی مصلایی در تهران ساخته شود، قصد خودنمایی ندارد، حامل مفاهیم اولیهٔ انقلاب است و بعد تبلیغاتی‌ای را نمی‌جوید.

ترکیبی که زمستان ۹۷ مقابل مصلا می‌دیدیم،

> **با استفاده از سازوکارهای مستتر در کنش‌های گفتاری جدی است که در نظام‌هایی که از نوعی ایدئولوژی خاص حمایت می‌کنند، گروهی با ارجاع به حکم حاکم و از طریق بیان و تأکید بر کنش‌های گفتاری جدی برسازندهٔ نظام _که ردشان هزینه‌بر است_ امتیازکسب می‌کنند.**

حاصل همراهی عناصر ترکیب نبوده است اما هر دو یک نقطه -کوبیدن بر طبل ایدئولوژی- را مقصد قرار داده‌اند و هر یک از مبدأ متفاوتی به سمت آن حرکت می‌کنند. جملهٔ رهبر انقلاب مقابل مصلا هرچند به شکل واضحی وصلهٔ بنا نبود، ماهیت وجودی این بنا را از طریق ارجاع به قول رهبر توجیه می‌کرد. ابعاد و شکل بنا، که در پشت آن عبارت پیدا بود، درهای کم‌انگاری این نقل قول را می‌بست. مجموعه‌ای که ایجاد شده بود، از چشم ناظری روی زمین، عظیم‌تر از چیزی به چشم می‌آمد که در بهترین حالت چیزی جز ناهم‌خوانی عناصر را ببیند. درست در همین لحظه است که یک کنش گفتاری جدی جدید متولد می‌شود، جایی که امکان نفی متن یا گفتاری که بر بخشی از گفتمان ایدئولوژیک صحه می‌گذارد، از مخاطب سلب می‌شود و نشانه‌های تلویحی پرداخت هزینه خود را آشکار می‌کند. اما کماکان چیزی بیشتر از تلویح نیست، عقوبت معینی ندارد و تنها بیم آن می‌رود که بهایی در پی داشته باشد.

عناصر ترکیب، مصلا و نقل‌قول رهبر انقلاب در این ترکیب، روبنای تبلیغ مفهوم ایدئولوژیک هستند، هر دو آشکار، قابل انتقاد و نفی‌پذیرند. اما اصل ترکیب، زیربناست، نامشهود، صعب‌الوصول و غیرقابل انکار است. اصل ترکیب هم‌زمان ناظر بر کنشی گفتاری است که به مبدأ انقلاب و

ارزش‌های اصلی آن، ارجاع می‌دهد و عملی که بزرگی و صلابت محصول انقلاب را نمایندگی می‌کند. این دو علی‌رغم اینکه در طول زمان پراکنده‌اند، به کمک ایدئولوژی، به دو رأی همگرا بدل شده‌اند و یک مفهوم واحد به آن‌ها قوام بخشیده است. پس این دو در کنار هم نمی‌نشینند که یکدیگر را اثبات یا تقویت کنند و یا حتی نشان‌دهندهٔ تضادی نسبت به هم باشند. به‌عبارت‌دیگر، قصد این عناصر، اثرگذاری بر یکدیگر نیست که نتیجهٔ تماشای آن‌ها مقایسهٔ تطبیقی آن دو را بطلبد. طرفین دعوای عمل و ادعا در این مصداق، در کنار هم می‌نشینند برای یک چیز و آن حفظ قامت بلندبالای آرمان ایدئولوژیک است.

تصویر ۳. گنبد، مناره‌ها و تاورکرین‌ها.

پی‌نوشت

۱. عنوان نوشته وام‌گرفته از سورهٔ حجر است: «حتی اگر دری از آسمان به روی آن‌ها باز کنیم که از آن بالا روند، باز خواهند گفت که چشمان ما بسته است و ما قومی سحرشده‌ایم».

۲. منظور این نیست که مصلا، عملی به‌جاست.

۳. که در واقع از ماهیت ایدئولوژی جز این هم توقع نمی‌رود.

منابع

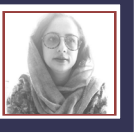
خمینی، روح‌الله، (۱۳۷۸)، صحیفهٔ امام، جلد ۲۱، تهران: مؤسسهٔ تنظیم و نشر آثار امام خمینی (ره)، صص ۱۸۸-۱۸۹.

سلطانی، سیدعلی‌اصغر. (۱۳۸۳). قدرت، گفتمان و زبان: سازوکارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی ایران. تهران: نشر نی.

ون دایک، تئون. (۱۳۹٤). ایدئولوژی و گفتمان، تهران: سیاهرود.

معمار: حافظ نظم موجود یا انقلابی و تحول‌خواه

نسبتی فلسفی میان انقلاب و معماری



سارا کریمی
karimy.sarah@gmail.com

این متن جستاری است که به نسبت فلسفی میان انقلاب و معماری می‌اندیشد. در واقع طرح مسئله‌ای کلی است که اهالی معماری، شهر و فلسفه را به نقد و تفکر دعوت می‌کند. متن می‌کوشد با مقابله با دوگانه‌های ثبات-تغییر، نظم-آشوب، امنیت-آزادی، جاودانگی-فناپذیری، ایده-عمل و بالأخره معماری-انقلاب این پرسش را مطرح کند که «امید به تغییر جهان چگونه ممکن است؟» و «آیا معماری می‌تواند امیدی به تغییر جهان داشته باشد؟» پس «نسبت معماری با تغییر و ثبات چیست؟» یا «تغییری که معماری ایجاد می‌کند چگونه تبدیل به ثبات می‌شود؟».

هدف از نگارش این جستار نه یافتن پاسخی برای این پرسش‌ها بلکه دامن‌زدن به پرسشگری است. امید می‌رود که این تلاش در گفت‌وگویی دوسویه با علاقه‌مندان تحقق یابد.

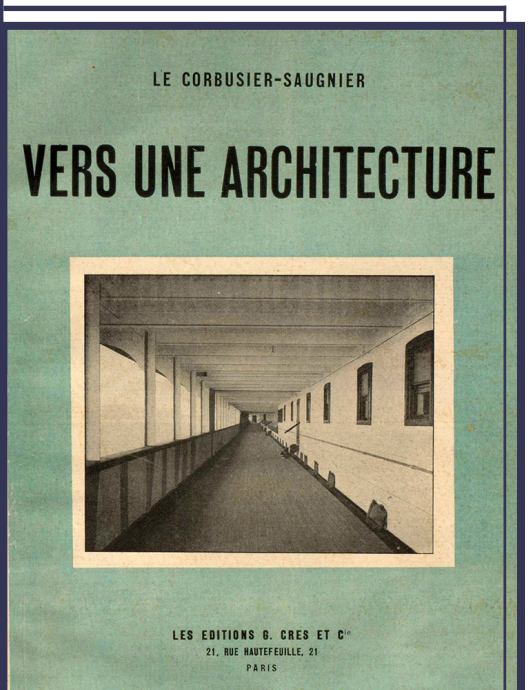
وقتی راجع به تحول معماری در دورهٔ مدرن سخن می‌گوییم، نخستین نامی که به نظرمان می‌رسد چیست؟ بی‌شک به یاد او افتاده‌اید همان لوکوربوزیهٔ معروف که نام نخستین کتابش «به سوی یک معماری جدید[1]» است. او در این کتاب می‌نویسد «این مسئلهٔ بناست که در بنیادِ ناآرامی اجتماعی امروز خفته است».

منظور او چیست؟ ساخته‌ای که پایداری و جاودانگی را در جهانی چنین ناپایدار و فانی می‌جوید، چگونه می‌تواند انقلابی باشد؟ شاید پاسخ این باشد که خب، انقلاب هم به دنبال جاودانگی است. اساساً انقلاب با امید تغییر برای بهبود اتفاق می‌افتد. تغییری که مدعی متعین‌ساختن رستگاری است و شاخص رستگاری در جهانی که چیز ثابت و کاملی در آن یافت نمی‌شود، دنیای رنج‌ها و شادی‌های زودگذر، تنها در غایت‌مندی معنا پیدا می‌کند.

با این حساب هم آن که عمارتی می‌سازد که در زمان باقی بماند و هم آن که ساخته‌ها را در می‌نوردد و علیه نظم موجود انقلاب می‌کند، هر دو سوار بر ایدهٔ جاودانگی دست به عمل می‌زنند. شاید هم راز پیوستن این دو به یکدیگر در همین فعل «به عمل دست‌زدن» باشد. عمل‌کردن پیش از هر شناخت یا آگاهی، نیازمند امید است، امید به غلبه بر تناقض‌ها و تضادها و فراتررفتن از کاستی‌هایی که کمال خوشبختی را مانع می‌شود. چنین امیدی از یک باور بنیادین برمی‌آید؛ باور به آزادی اراده! امید به آزادی به باور آزادی وابسته است؛ چراکه اگر آزادی ممکن نباشد، امید به آن نیز منطقی به نظر نمی‌رسد. اما منظور از آزادی چیست؟

آزادی رهایی از نقص‌ها و کمبودهایی است که ما را مجبور به تحمل شرایط، باقی‌ماندن در یک وضعیت یا قناعت به آنچه هست، می‌کند. آزادی نه با پذیرش که با نفی آغاز می‌شود، نفی محدودیت‌ها و هست‌ها و وضع بایدها! آنچه می‌تواند یک «باید» را علی‌رغم «آنچه هست» متعین سازد، اراده است. پس ما اراده می‌کنیم که شرایط موجود را تغییر دهیم و از آنچه هستیم فراتر رویم و بر مبنای این اراده دست به عمل می‌زنیم. این عمل چه ساختن باشد، مانند معماری و چه خراب‌کردن برای نوسازی مانند انقلاب، بر یک مبنا ایستاده است؛ اصل وجود ارادهٔ آزاد در انسان! پس لوکوربوزیه پر بیراه نگفته است؛ چراکه آنچه ساخته می‌شود، اگرچه با هدف اصلاح جهان پیرامون باشد، نظمی را شکل می‌دهد که با تغییر تدریجی زمینه، به عنصر متصلبی تبدیل می‌شود که دیگر پاسخگوی نیازهای تازه نیست و نطفهٔ «انقلاب»ی را در درون خود می‌پرورد. پس همان طور که او می‌نویسد، بنیاد ناآرامی اجتماعی در مسئلهٔ بنا نهفته است. اما لوکوربوزیه از این طرح مسئله نتیجه‌ای اصلاح‌طلبانه می‌گیرد و عنوان می‌کند که برای پرهیز از انقلاب اجتماعی، باید با استفاده از تکنولوژی جدید، به صورت گسترده، برای اقشار مختلف جامعه خانه‌سازی کرد. او سعی کرد توجه معماران و شهرسازان را از گذشته به سمت آینده معطوف کند. او ضمن تحسین آسمان‌خراش‌های شیکاگو و نیویورک، آن‌ها را الگویی برای سایر نقاط جهان معرفی می‌کند و معتقد است که تنها راه‌حل شهرهای آینده، بلندمرتبه‌سازی و پیش‌ساختگی است. آیا این پاسخ، راه‌حل مؤثری است؟

بهتر است از مصداقی آشنا برای تجزیه و تحلیل این موضع استفاده کنیم. همان طور که لوکوربوزیه تشریح کرد، مسئلهٔ انقلاب سال ۱۳۵۷ در ایران هم مسئلهٔ بنا بود. یکی از بنیادین‌ترین چیزهایی که انقلاب با هدف اصلاح آن شکل گرفت رفع تضاد میان کوخ‌نشینی و کاخ‌نشینی بود که در زمان پهلوی شکل گرفته بود. انقلابیون شکاف جایگاه اجتماعی میان این دو گروه را زیرسؤال‌بردن «حرمت انسانی» می‌دانستند که در انسان‌بودن با هم برابرند، اما در بهره‌بردن از منابع برابر فرض نمی‌شوند. نظم شکل‌گرفته طی فرایند توسعهٔ شهری در دهه‌های ۳۰ و ۴۰ شمسی موجب تمرکزگرایی بیش‌ازپیش در دههٔ پنجاه شده بود. این تمرکز با اولویت‌دهی به شهرها در تأمین زیرساخت‌ها، تخصیص بودجه برای ساخت امکانات رفاهی و ارائهٔ خدمات اجتماعی به شهروندان شهرهای بزرگ خود را آشکار ساخته بود. مهاجرت گسترده از روستا به شهر و در ادامه از شهرهای کوچک به شهرهای بزرگ، حاشیهٔ فربهی از زاغه‌نشینی و حلبی‌آباد را به وجود آورده بود که هر از چند گاهی به بهانهٔ اشغال غیرقانونی فضا مورد هجوم بولدزرها قرار گرفته و تخریب می‌شدند. اما به‌تدریج این بافت‌های حاشیه قدرت پیدا کردند، توانستند



در طرح‌های شهری امکاناتی به دست آورند و ادبیات و سینما و در نهایت گفتمان خود را در جامعه بسازند.

قهرمان‌های داستان‌های دهۀ پنجاه شکل و شمایل و ژست و لهجۀ ساکنان این مناطق را داشتند و جریان‌های انتقادی روشنفکری در دانشگاه و بازار و مساجد حول مسائل این شهروندان ناشهروند مشروعیت پیدا می‌کردند. رضا موتوری‌ها، ممل آمریکایی‌ها و قیصرها به سینما می‌رفتند تا با همزادپنداری با قهرمان‌های این داستان‌ها به آرزوهایشان برسند. زمزمه‌های انقلاب از جایی جدی شد که هویت شهری نتوانست در تعریف خود، روستایی شهرنشین را جای دهد و برای او فضایی در درون خود باز کند، در حالی که بخش مهمی از فضای شهری در اشغال این نیروهای رانده‌شده بود. چاره‌ای جز انقلاب در قانون نبود؛ چراکه قانون جز تبعیت چیز دیگری را برنمی‌تابید و در عمل امکانی برای تبعیت وجود نداشت.

پس ناشهری‌های شهرنشین با امید ساختن شهری عادلانه‌تر، گفتمان نارضایتی از وضع موجود را به راه انداختند و توانستند در سطح ملی ارادۀ انقلاب را شکل دهند و آن را به عرصۀ عمل برسانند. اما این آخر ماجرا نبود، آن‌ها برای جاودانگی در تاریخ تلاش می‌کردند، می‌خواستند جایگزینی برای همۀ نواقص نظم موجود در جهان ارائه دهند، پس قوانین را تغییر دادند، مدیران را تغییر دادند، ساختارها را متحول کردند، کاخ‌ها را اشغال و عمومی کردند، بر اشرافی‌گری و غرب‌زدگی در معماری شوریدند و به درون ساختارهایی تازه رفتند تا شهرهایی دیگرگون بسازند، شهرهایی ایرانی-اسلامی که بویی از غرب‌زدگی نبرده باشند. شاید لزومی نداشته باشد که برای شما مخاطبانی که با چالش‌های گوناگون زندگی در شهرهای ایرانی دست‌وپنجه نرم می‌کنید تمرکز بیش‌ازپیش سرمایه و امکانات در شهرهای بزرگ را در دهه‌های پس از انقلاب توضیح دهم؛ تمرکزی که روند مهاجرت را تداوم بخشید و حاشیه‌هایی بزرگتر از شهرها به‌وجود آورد. شهرهایی با انبوه ساختمان‌های بلندمرتبۀ الگوگرفته از پوسترهای خارجی و نماهایی که نه‌تنها هویتی ایرانی یا اسلامی ندارند، بلکه نمی‌توانند منشأ خاصی از مشروعیت‌بخشی را برای خود معرفی کنند. اکنون با گذشت چهار دهه از انقلاب، شکاف میان شهرنشینانی که سهم عمده‌ای از فضا را در مالکیت خود دارند و شهروندانی که برای یافتن جایی برای زندگی، کوچ‌نشینانی محله به محله هستند، به اوج خود رسیده و آنچه بیش از همه به خطر افتاده امید به اراده و بهبود است.

اما چگونه یک انقلاب به اینجا می‌رسد؟ باید به پاسخ لوکوربوزیه اندیشید. او فکر می‌کرد که اگر با استفاده از تکنولوژی برای همۀ مردم خانه بسازیم و شهر را گسترش دهیم که برای همه جا داشته باشد، از انقلاب جلوگیری کرده‌ایم. در حالی که اکنون ما بیش از ساکنان شهرهایمان خانه ساخته‌ایم، اما آن‌ها هنوز جایی در شهر ندارند و شاید از سر ناچاری در سر، نطفۀ تحولی دوباره را می‌پرورانند. اینجاست که باید

> **زمزمه‌های انقلاب از جایی جدی شد که هویت شهری نتوانست در تعریف خود روستایی شهرنشین را جای دهد و برای او فضایی در درون خود باز کند، در حالی که بخش مهمی از فضای شهری در اشغال این نیروهای رانده شده بود. چاره‌ای جز انقلاب در قانون نبود**

پرسید ساختن می‌تواند چاره باشد، در حالی که هرگونه ساختنی به ساختارهای مالی، سیاسی، منافع گروه‌ها و ارزش‌های اجتماعی وابسته است؟ هر چه ساخته می‌شود در چارچوب تنگ امکانات موجود تعین می‌یابد و هر عمل تازه اسیر بندهایی است که پیش از به نتیجه‌رسیدن برای برداشت محصول، کانال‌هایی آماده دارد. این همان منطق نظم موجود است که هر ایدهٔ تازه‌ای را می‌بلعد و به آرامی با آن همراه می‌شود تا آن را با خود همراه کند. معماری پیوندی میان ایده و عمل است که می‌کوشد جاودانه شود. اما چه چیز این پیوند جاودانه را از خطا مصون می‌دارد؟

ایده، عرصهٔ آزادی است، اما عمل دچار زوال زمینه است. گرچه هر ایده‌ای هاله‌ای برخاسته از زندگی مادی ماست، اما زندگی مادی عملی‌کردن آن ایده را در مرزهای خود محدود می‌کند. اگر بپذیریم که بندهای نظم موجود خزنده و نامرئی‌اند و ما را یارای آن نیست که در هر لحظه تمامیت آن را تشخیص دهیم، تنها راه‌حل برای مقاومت در برابر دام شرایط، آزاد نگاه‌داشتن ایده و مهارکردن عمل است که این دو به‌سختی به هم وابسته‌اند. یعنی این ایدهٔ آزاد و خلاق است که عمل را نقادانه می‌بیند، راضی نمی‌شود و برای اتصال خود به یوتوپیایی در افق، به مرزهای موجود قناعت نمی‌کند.

پس برای جلوگیری از توجیه آنچه ایده را بند می‌کشد و از آن برای بازتولید ساختارهای موجود بهره می‌کشد، باید اندیشه‌ای انتقادی داشت که با دامن‌زدن به ایده‌ها به آنچه در میدان عمل جریان می‌یابد نظارت کند. مشروعیت نقد بی‌امان در لحظهٔ عمل، احتمال رهایی از کمین‌های موجود را افزایش می‌دهد و با جلوگیری از قدرت‌گرفتن بخشی از نیروهای عمل‌کننده، توازنی را به وجود می‌آورد که نظارت قدرت‌های عمل‌کننده را بر هم بیشتر و تعیین‌کننده می‌سازد. اینجاست که اگر معماری مدعی شد با ساختن انبوه خانه‌های مدرن و آسمان‌خراش‌های مهیب برایمان خوشبختی به ارمغان خواهد آورد، کسی چون پیتر زمتور در تضاد آن برمی‌آید که ادعا می‌کند، معماری تنها در زمینه معنا پیدا می‌کند و هر زمینه فقط و فقط یک معماری تکینه و منحصربه‌فرد را شکل می‌دهد که امکان تکرار آن وجود نخواهد داشت.

در تحلیل نهایی، باید گفت اگرچه «امید» موتور محرکهٔ هر حرکت اجتماعی و جنبش جمعی است، اما هرگاه امید به گفتمانی بزرگتر از نیمی از جامعه تبدیل شد و تعمیم‌هایی دربرگیرندهٔ همگان را از درون خود صادر کرد، باید سخت به آن شک کرد. شاید قدرتی در آن نهفته باشد که بعدها امکان نقدش از دست برود و در نتیجه ایده‌ای را که آزادانه طرح شده بود، در بازوان تنگ خود محصور کند.

پی‌نوشت

۱. کتاب «Vers une architecture» درسال ۱۹۲۳ به زبان فرانسه منتشر و در سال ۱۹۲۷ با نام «Toward a new architecture» به انگلیسی ترجمه شد.

دیوارنگاری یا دیوارپوشانی

بررسی روایت های گمشده در بازخوانی دیوارنگاره های شهری

نسرین لاریجانی
nasrinlarijani1374@gmail.com

دیوارنگاری‌ها در سال‌های پس از پیروزی انقلاب، به‌عنوان بخش عظیمی از چهرهٔ شهر چه نقشی را بر عهده داشته‌اند؟ زبان شهروندان بوده‌اند یا نمادی از خاموشی آنان؟ با نگاهی به دیوارنگاری‌های بعد از انقلاب و به‌خصوص دیوارنگاری‌های کنونی شهر، صدای گم‌شدهٔ شهروندان شنیده می‌شود. قصدم از این متن نگاهی تاریخی و مستندنگارانه نیست، بلکه تلاشی است برای یافتن ردپای زندگی معاصر شهری، بر قامت جداره‌های شهر.

دیوارنگاری در ایران امری معاصر است و اولین نمونه‌های آن به دوران پهلوی اول بازمی گردد. دیوارنگاری‌هایی شهری در دوران پهلوی، بسیار محدود بود و اغلب در کاخ‌ها و عمارت‌های سلطنتی به کار برده می‌شد (میراسکندری عمری، ۱۳۹۱). در تعریف دیوارنگاری می‌توان گفت دیوارنگاری شامل بخش وسیعی از نقوش بر دیوارها بدون درنظرگرفتن شیوهٔ کار است که می‌تواند انواع سبک‌های اجرایی نقش‌اندازی بر دیوار را در بر بگیرد. سنگ‌نگاری در غارها، نقش‌برجسته‌سازی بر سنگ، نقش‌اندازی بر آجر و کاشی، نقاشی بر آهک و چوب، حتی گچ و گچ‌کاری و آینه‌کاری از انواع دیوارنگاری به شمار می‌آیند (شریف زاده، ۱۳۸۱).

گونه‌ای از دیوارنگاری در دوران پیش از انقلاب اسلامی متولد شد که در شمایل تصاویر، نوشته‌ها و شعارهای اعتراضی بر دیوارهای شهر جلوه‌گر می‌شد. این دیوارنگاره‌ها که عموماً توسط مردم عادی تولد می‌یافت، تبدیل به زبان انقلابیون برای بیان خواسته‌ها، اعتراضات و آرمان‌هایشان شده بود. در حقیقت در این دیوارنگاری‌ها وجه زیبایی‌شناسی اهمیت چندانی نداشت و آنچه مهم بود، ابراز و انتقال پیام جمعی انقلابیون بود. به این صورت ساکنان شهر از بدنهٔ آن به‌عنوان رسانه‌ای برای بیان خواسته‌هایشان استفاده می‌کردند. این امر باعث می‌شد که هویت مردم به هویت شهر تسری یابد. در نظریه‌هایی که دربارهٔ مکان و شهر مطرح شده است، هویت ساکنان شهر وابسته به هویت مکان‌ها است؛ بدین معنی که ساکنان یک مکان با مشارکت در شکل‌دهی به یک مکان به آن هویت می‌بخشند و از آن هویت می‌گیرند. می‌توان گفت در این دوران نیز، نگاشتن شعارها و خواسته‌ها بر دیوارهای شهر نقش همان مشارکت در شکل‌دهی به مکان را داشته که هویت مردم را در شهر جاری می‌ساخته است.

با شروع جنگ ایران و عراق، موج گستردهٔ دیوارنگاری در ایران پدید آمد و جایگزین مضامین انقلابی دیوارنگاری‌ها شد. این نقش‌ها با هدف تهییج نیروهای مردمی و تشویق آن‌ها به مبارزه و تجلیل از شهدای جنگی به وسیلهٔ سازمان‌های مختلف از جمله سپاه پاسداران، سازمان تبلیغات اسلامی و بسیج در محله‌های مختلف شهرها به

تصویر درآمد (میراسکندری عمری، ۱۳۹۱). هدف اصلی این دیوارنگاری‌ها جلب توجه مردم به مسئلهٔ جنگ و معنویت برآمده از دفاع مقدس بود. شعارها و جملاتی که بر دیوارها نقش می‌بست، همه به اموری غیرمادی و فراتر از زندگی این دنیایی اشاره داشت. به علاوه این نگاره‌ها، نقش تقدس‌بخشی به مسئلهٔ جنگ و دفاع را بر عهده داشت و آن را از عملی مادی و زمینی به امری مقدس بدل می‌ساخت. امر مقدسی که به وسیلهٔ آن شهدا اسطوره می‌شدند.

بعد از جنگ و با فرونشستن شور جامعه‌ای که درگیر انقلاب و جنگ بود و با شروع دورهٔ سازندگی، موضوع دیوارنگاری‌ها نیز از جنگ به مضامین سازندگی تغییر یافت. بسیاری از این نقش‌ها با موضوع جنگ از بین رفتند و جای خود را به کالاها و مضامین مصرفی دادند. این مضامین جدید مقدمه‌ای بر فرارسیدن دورانی جدید بود که سازندگی نام داشت و آرمان مصرف را ترویج می‌کرد. موضوع دیوارنگاری‌ها از امور مقدس و معنوی به امور مادی تغییر کرد و هم‌سوی سیاست‌هایی شد که جامعه با آن‌ها اداره می‌شد.

با فرارسیدن دههٔ هشتاد اما موضوع دیوارنگاری‌ها بازگشتی به عقب را تجربه کرد. بازگشتی که هنوز، با وجود گذشت چند دهه از انقلاب و جنگ ادامه دارد. دیوارنگاری‌هایی با موضوع جنگ و اسطوره‌های آن به شهر بازگشته‌اند و مضامین نقش‌های امروز شهر تفاوت چندانی با آنچه سابقاً به آن پرداخته می‌شد، ندارند. تنها تفاوت ایجادشده شاید ورود نقش‌هایی از مناظر طبیعی باشد که بدون هیچ هماهنگی با زمینه در جای‌جای شهر ظاهر می‌شوند و یا ورود تکنیک‌های تازه‌تر مانند موزاییک‌کاری‌ها که سرتاسر دیوارهٔ اتوبان‌ها و زیر پل‌ها را پوشانده‌اند. در این بین اما هیچ تصویر گویایی از وضعیت معاصر شهر و ساکنان آن روی دیوار شهرها نیست، هرچه که هست همان مضامین، مفاهیم و شعارهای دهه‌های گذشته است.

گویی در تمام طول سه دوره‌ای که از آن نام برده شد، این سیاست‌های ادارهٔ جامعه است که دیوارنگاری‌ها را مطابق با خود شکل می‌دهد، نه خواست و ارادهٔ مردم. ازاین‌رو هویت‌بخشی به شهر تنها توسط گروهی از جامعه که قدرت مسلط است شکل می‌گیرد و نه شهروندان شهر.

اکنون دیگر هر تلاشی که اثری متفاوت از ساختار موجود ارائه کند، به‌سرعت از منظر شهر حذف و پوشانده می‌شود، گویی نگاشتن تنها برای مواردی خاص معنا می‌یابد و هر چه جز آن، می‌بایست پوشانیده شود. دیوارهای شهر هر روز شاهد تولد و مرگ گرافیتی‌ها، نوشته‌ها و تصاویر بی‌نام و نشانی هستند که به‌سرعت تولید می‌شوند، به‌سرعت از بین می‌روند و جای خود را به خطوط و رنگ‌هایی می‌دهند که آن‌ها را می‌پوشانند.

این نگاشتن و پوشانیدن مدام مبین دو نوع رویکرد به انتقال مفهوم در شهر توسط صاحبان دیوارها است:

• اول آنکه آنچه به طور دائم بر دیواره‌ها و منظر شهری تکثیر می‌شود، ارزش‌هایی است که به نظر می‌رسد نیازی به نو شدن ندارند و تنها اثر زمان بر آن‌ها، تکرار مداومشان بدون هیچ خلل و تغییری است. در این بین تغییرات اندکی در نوع ارائهٔ این ارزش‌ها صورت گرفته است تا تلاشی در جهت نوسازی آن‌ها باشد، ارزش‌هایی که تنها قالب‌هایی نوتر برای ارائهٔ مفاهیم هم‌بستهٔ خود برگزیده‌اند، اما عدم تغییر در محتوای این پیام‌ها و نزدیک‌نشدن به زندگی معاصر مخاطبان پیام، همراهی شهروندان را از این آثار گرفته است. دیوارنگارهٔ شهری در این فرایند، رونوشتی از اسلاف پیشین خود است با رنگ‌وروبی متفاوت. در این بین آنچه توسط مردم بر دیوارهٔ شهرها نقش می‌بندد و برآمده از زندگی معاصر شهری است، حتی اگر انتقادی در بر نداشته باشد، محکوم به حذف از جداره‌های شهر است. دلیل این عمل را می‌توان در این جست که تنها آن چیزی حق ماندن بر جداره‌های شهری را دارد که یا توسط عاملان قدرت مسلط ایجاد شده باشد و یا به تأیید آرمان‌های قدرت بپردازد.

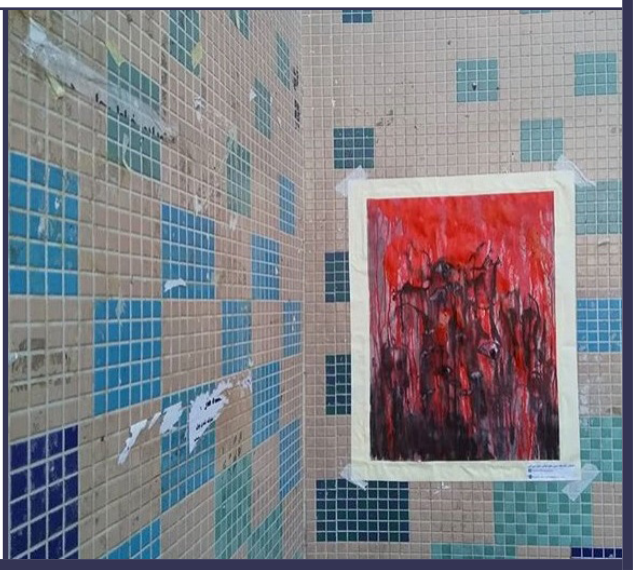
اخیراً هنرمند نقاشی، اقدام به نصب نقاشی‌های خود در فضاهای شهری می‌کند. اغلب این نقاشی‌ها انتزاعی هستند و پیام انتقادی مستقیمی

نسبت به سیاست‌ها و وضعیت موجود ندارند. هنرمند این آثار معتقد است که «تا پیش از آنکه تخریب شوند فرصت برای دیدنشان هست» و تصاویر نقاشی‌های خود در شهر را در اینستاگرام به اشتراک می‌گذارد و با این جمله سرنوشت اثرش را پیش‌بینی می‌کند. این قطعیت تخریب که هنرمند از آن سخن می‌گوید و به آن آگاه است را می‌توان ناشی از این دانست که هر اثر هنری در شهر که از جانب قدرت مسلط ایجاد نشده و یا در جهت تبلیغ مضامین آن نباشد، محکوم به نابودی است.

در مقابل اما می‌توان از نمونهٔ ارزشی دیگری که حامل مفاهیم قدیمی است نام برد که به‌تازگی در خیابان انقلاب تهران، ایجاد شده است. این طرح چهرهٔ شهدا را در قاب‌های آینه‌ای به تصویر می‌کشد که چهرهٔ عابران را در خود منعکس می‌کند. تبدیل محیط چهرهٔ شهدا به آیینه‌هایی برای انعکاس چهرهٔ آدم‌های امروز بازتولید همان پیام قبلی در قامت امروزین است. درست در آن‌سوی خیابان بر روی جایگاه‌های وضو برای نمازگزاران جمعه، نوشته‌ای وجود دارد که آن هم به مفهوم شهادت اشاره دارد و شیوهٔ اجرای آن به گونه‌ای است که مردم عادی را بانی خود معرفی می‌کند. این نوشته و نوشته‌های دیگری از این دست از منظر شهری پاک نمی‌شوند و باقی می‌مانند. بقا و فنای نگاشته‌های دیوار را خواست و ارادهٔ قدرت مسلط تعیین می‌کند.

اگر مقصود این تصاویر را رساندن پیامی به کمک زبان تصویر در نظر بگیریم و دیوارها را مکان‌های گفت‌وگو با شهروندان، این زبانی است منسوخ که به دلیل فاصله‌گرفتن از زبان شهروندانی که با آن‌ها سخن می‌گوید، دیگر فهمیده نمی‌شود. این تک‌زبانی دیواره‌های شهر در نگاهی به آثار باقی‌مانده از شوروی به‌عنوان یک حکومت ایدئولوژیک نیز دیده می‌شود که غالباً در محل‌های ایست شهری نقش بسته بودند و همهٔ آن‌ها به ارزش‌های یکسانی از قبیل کار، سازندگی و برابری اشاره داشتند و داس و چکش به‌عنوان نمادی ایدئولوژیک در اکثر این دیوارنگاری‌ها مشهود بود. این ارزش‌ها با گرافیک خاص خودشان نه‌تنها در دیواره‌ها بلکه به طور گسترده در پوسترها و سایر مدیوم‌های تصویری نیز بیان می‌شدند.

تصویر ۱. اثر نصب‌شده در چهارراه ولیعصر قبل از تخریب و تخریب اثر بعد از مدت چهار روز
منبع: صفحهٔ اینستاگرام سعید میرزایی، خالق اثر.



نکتهٔ دوم این است که با پوشانده‌شدن دیوارها، این جداره‌ها کاربردی را که در جریان انقلاب اسلامی داشتند، از دست داده‌اند. یعنی دیوارها از مکان‌هایی برای بیان آنچه شهروندان فضای دیگری برای گفتنش پیدا نمی‌کنند، به تخته‌های سیاهی تبدیل شده‌اند که هر نقش و نوشته‌ای که خالق آن، شهروند باشد، موقت روی آن می‌ماند و به‌سرعت پاک می‌شود. به این ترتیب وجهی از دیوار که آیینهٔ زندگی شهروندان است، به کلی از بین رفته است. تحقق این امر باعث به‌وجودآمدن چند رویکرد شده است: تا جایی که ممکن است جداره‌های شهری با همان مفاهیمی که بدان پرداخته شد، اشباع می‌شوند تا دیگر جای خالی‌ای برای بیان مفهومی از جانب مردم باقی نماند. طرح‌های مختلف سازمان زیباسازی و دیگر نهادها هر روز بیش‌ازپیش جداره‌های خالی شهر را اشباع می‌کنند و حتی به صورت فیزیکی هم جداره‌ای در تملک مردم باقی نمی‌ماند.

در مقابل گرافیتی‌های که توسط مردم کشیده می‌شوند و فارغ از موضوعی که به آن می‌پردازند، نوعی دیگر از دیوارنگاره به وجود آمده که در خود با تناقضی روبرو است. این دیوارنگاره‌ها از همان زبان بصری گرافیتی‌هایی که از منظر شهر حذف می‌شوند استفاده می‌کنند، اما سخنی در ادامهٔ ارزش‌های بازتولیدی گذشته می‌گویند. به این ترتیب مفهوم آنچه که مردم بر دیواره‌ها نگاشته‌اند، نفی می‌شود، اما همان بیان گرافیکی برای گفتن سخن دیگری به کار گرفته می‌شود. به این ترتیب تصاویر ایجادشده از لحاظ مفهومی با باقی دیوارنگاره‌ها وحدت می‌یابند و از لحاظ بصری از آن‌ها فاصله می‌گیرند و بخشی از نیاز بصری را اغناء می‌کنند. با این عمل اعتراض هم که بخشی از ذات گرافیتی است، نفی می‌شود و فرم گرافیتی ابزاری می‌شود در خدمت قدرت.

گرافیتی می‌تواند بیانی از فرهنگ یک جامعه باشد و با حذف آن از دیوارهای شهری، زبان بیان فرهنگ معاصر یک جامعه در کالبد شهر گنگ می‌ماند. به طور مثال در کرانهٔ باختری گرافیتی

تصویر ۲. ارائهٔ یک مفهوم در دو سوی خیابان و حفظ نوشته‌های همسو با زبان قدرت. عکس از نگارنده.

به‌نوعی بیان فرهنگی تبدیل شده و به‌قدری اهمیت یافته است که هنرمندان این مدیوم را از نقاط مختلف جهان به فلسطین می‌کشاند. این اهمیت از دوجهت قابل بررسی است:

• حملهٔ گستردهٔ اسرائیل به ناسیونالیسم فلسطینی و منع حضور پرچم فلسطین و ابراز وفاداری به سازمان‌های سیاسی فلسطین (لوات، فراهانی ۱۳۹۳).

در حقیقت در اینجا هم فلسطینیان از دیوارنگاری به‌عنوان رسانه‌ای برای بیان اعتراضشان استفاده می‌کنند و صدای خود را به گوش جهانیان می‌رسانند.

دیوارها مکان‌های گفت‌وگو و آنچه بر آن نقش می‌بندد زبان شهروندان است. زبانی که طی سال‌های اخیر در ایران سهمی جز سکوت و تکرار

تصویر ۳. موزاییک کاری سقف ایستگاه مترو مسکو، داس و چکش نماد کارگران و کشاورزان شوروی

تصویر ٤. دیوارنگاری ایستگاه مترو مسکو با موضوع کار و سازندگی (عکس‌ها از نگارنده)

تصویر ۵. تکرار داس و چکش به‌عنوان نماد کارگران و کشاورزان شوروی بر دیوارهٔ مترو مسکو. عکس از نگارنده.

تصویر ۶. استفاده از زبان بصری گرافیتی‌هایی که از شهر حذف می‌شوند برای باز تولید ارزش‌های گذشته. منبع: nazaronline.ir

مکررات نداشته است. پالایش و حذف مدام آنچه شهروندان می‌خواهند به مدد این زبان ابراز کنند، اما مجالی برای گفتنش نیافتند، باعث بیگانگی شهروندان با شهر شده است. گویی شهروند شهری هستند که از آن‌شان نیست. علاوه بر این نفی تعمدی مشارکت مردم در هویت بخشی به شهر، هویت شهر را به کلی از هویت ساکنان آن بیگانه ساخته است. می‌توان گفت مشارکت مردم در شکل‌دهی به شهر، به‌مثابهٔ ریسمانی است که مردم را به شهر می‌پیوندد و این ریسمان اکنون از هم گسسته است. برای بازگرداندن حس تعلق به شهروندان و رفع این بیگانگی میان شهر و شهروند باید حق نگاشتن را به آن‌ها برگرداند و جایی برای بروز گفتمان مردم شهر باقی گذاشت.

منابع

- لووات، هیو. (۱۳۹۳). از مقاومت ملی به جنبش جهانی: درآمدی بر دیوارنگاری فلسطینی، ترجمهٔ عباس شهرابی فراهانی.
- شریف‌زاده، سید عبدالمجید. (۱۳۸۱). دیوارنگاری در ایران. تهران: انتشارات مؤسسهٔ صندوق تعاون.
- میراسکندری، فریبا و عمری، نازنین. (۱۳۹۱). شناخت فرهنگ دیوارنگاری‌های خیابان ولیعصر شهر تهران، مجلهٔ مطالعات جامعه‌شناختی ایران، ۲ (۷): ۶۹-۸۲.
- کاظمی، عباس. (۱۳۹۷). امر روزمره در جامعهٔ پسا انقلابی. تهران: انتشارات فرهنگ جاوید.
- nazaronline.ir
- problematicaa.com

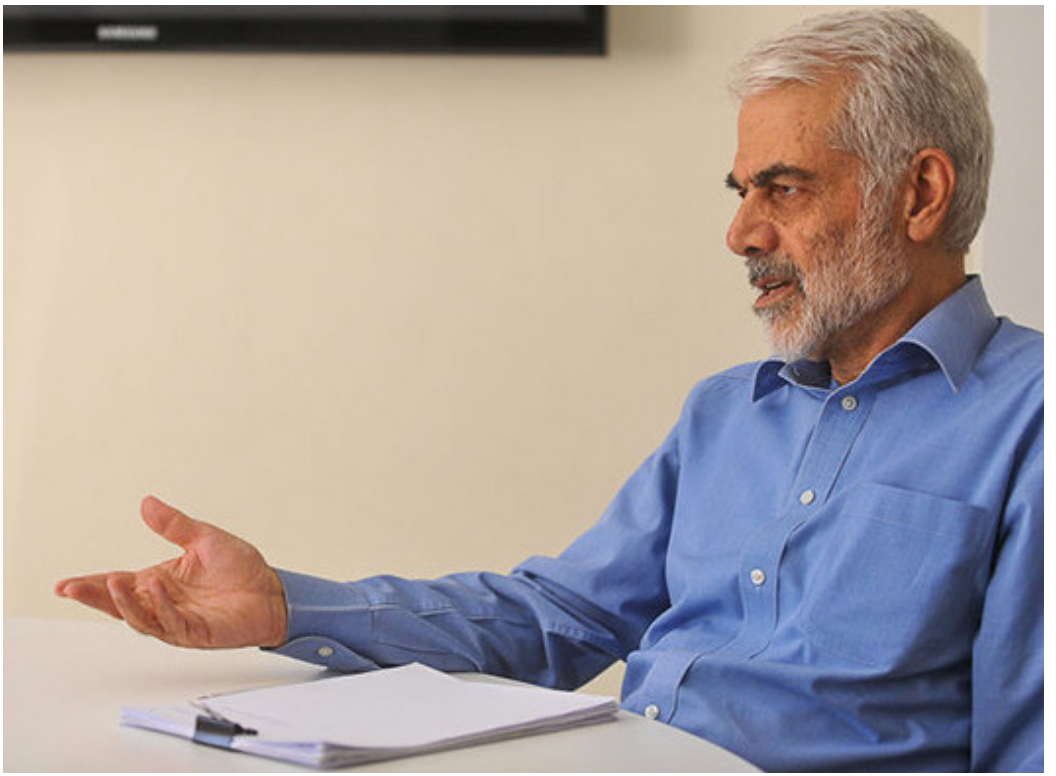
سید رضا هاشمی معاون سابق وزارت راه و شهرسازی

در گفت‌وگو با «کوبه»:

انقلاب تأثیری در معماری ایران نگذاشته است

علی پوررجبی

alipoorrajabi@gmail.com



علی پوررجبی: «سید رضا هاشمی» از معدود مسئولان دست‌به‌قلم در حوزهٔ معماری بوده است. او که سوابق مسئولیتش قبل از انقلاب در معاونت شهرسازی شهرداری همدان آغاز شده و بعد از انقلاب به مقام‌های مدیرکل شهرسازی استان همدان و معاونت شهرسازی و معماری وزارت مسکن رسیده، مؤسس و سردبیر دو مجلهٔ معماری مهم بعد از انقلاب یعنی «آبادی» و «معمار» بوده، ده‌ها مقاله دربارهٔ معماری معاصر نوشته و در تأسیس جایزهٔ معمار نقش داشته است. از این رو در این شمارهٔ کوبه که دربارهٔ موضوع «معماری و انقلاب» است او را که از روندهای تصمیم‌گیری در سطح بالای سیاست‌گذاری در حوزهٔ معماری و شهر و همچنین از بحث‌های دانشگاهی و انتقادی مطلع است، فردی مناسب برای گفت‌وگو دانستم. در طول مصاحبه متوجه شدم او موضعی انتقادی نسبت به معماری بعد از انقلاب ایران دارد، اما مسئولیت این نابه‌سامانی را بر عهدهٔ انقلاب نمی‌داند، بلکه آن را محصول تحولات تاریخی‌ای می‌داند که منجر به انقلاب ایران شد. در تمام طول مصاحبه که بیش از سه ساعت طول کشید و در دفتر آقای هاشمی انجام شد، تلاش کردم دربارهٔ ارتباط بین واقعهٔ انقلاب، شعارها و آرمان‌های انقلابی با معماری و شهرسازی بحث کنم، اما هر بار با این موضع روبرو شدم که «معماری بعد از انقلاب به انقلاب ربطی ندارد». این می‌تواند محصول موضعی نظری یا محصول نوعی مسئولیت‌زدایی از یک مسئول سابق باشد. قضاوت دربارهٔ این موضوع ساده نیست، اما خواندن متن مصاحبه شاید بتواند نقاط مبهمی را روشن کند:

بگذارید گفت‌وگوی خود را دربارهٔ رابطهٔ بین انقلاب و معماری آغاز کنیم. به نظر می آید معماری و شهرسازی به علت رابطهٔ مستقیمش با سرمایه و فضا و سیاست‌گذاری در ارتباط مستقیم با قدرت است. قدرتی که در طی انقلاب فرومی‌پاشد و دگرگون می‌شود. این فروپاشی و دگرگونی قدرت چه تأثیری در معماری و شهر می‌گذارند؟

آیا می‌شود هنر را از اشرافیت جدا کرد؟ یعنی اگر اشرافیت نبود هنری وجود داشت؟ معماری، موسیقی و شعر همه در ارتباط با اشرافیت هستند و چیزی که به‌عنوان فرهنگ ارزش گذاری شده است، محصول اشرافیت است و اختصاص به معماری ندارد. موسیقی و شعر نیز محصول اشرافیت است و اتفاقاً امروزه یکی از مشکلات هنر در ایران و دنیا این است که اشرافیتی برای حمایت از هنر وجود ندارد و هنری که در طول تاریخ تعریف شده است، بدون حمایت اشرافیت نمی‌تواند وجود داشته باشد. الآن به جای اشرافیت مراجع جدیدی به وجود آمده‌اند که هنر را دسته‌بندی و ارزش گذاری می‌کنند. منظور من این است که قدرتی که شما می‌گویید، همان اشرافیت است و معماری را از بقیهٔ هنرها جدا نکنید. به صورت بد یا خوب به آن نگاه نکنید. اتفاقاً قدرت اگر اشرافیت داشته باشد، می‌تواند هنر خلق کند و اگر فاقد اشرافیت باشد، توان خلق هنر را نخواهد داشت. همان طور که الآن می‌بینیم قدرت تنزل می‌کند به اقتصاد و پول.

با یک مثال حرفم را روشن می‌کنم. ما نزدیک به انقلاب موسیقی انقلابی داریم، شعر انقلابی داریم، آیا می‌شود در معماری هم چنین چیزی را دید؟ آیا ما معماری‌ای داریم که انقلابی باشد؟

موسیقی که یک شبه به وجود نمی‌آید، شعر که یک روزه به وجود نیامده است و نکتهٔ مهم این است که جریان اعتراضی در موسیقی و شعر مگر چقدر دوام آورده است؟

شرایط تاریخی انقلاب این گونه بوده است؛ انقلاب در زمانی اتفاق افتاده که ما با اوج شتاب شهرنشینی روبرو هستیم. این شتاب از ۱۳۳۰ آغاز شد و در همین شتاب، انقلاب اتفاق افتاد. این شتاب ادامه پیدا کرد تا سال ۱۳۶۸ و بعد دیگر اشباع شد و امروز جمعیت شهرها به ۷۵درصد کل جمعیت کشور رسیده است، در صورتی که در ۱۳۳۰ حدود ۳۰درصد بود. الآن ما جامعه‌ای داریم که هیچ فرصت کسب تربیت شهری یعنی همان تمدن را نداشته‌اند و این جامعه هم نه فقط توده‌های خیابان، بلکه از رأس تا پایین، مجلس، وکیل، وزیر

شورای شهر، همه همین گونه‌اند. یعنی آدم‌هایی که باید سیر متمدن‌شدن را طی کنند. دوران قبل از انقلاب به حادثهٔ انقلاب ربطی ندارد، بلکه این یک جریان فرهنگی است که مسیر خودش را طی کرده است.

شما که در متن انقلاب بودید، وقتی بدنهٔ کارشناسی کشور با انقلاب از کشور خارج شدند، تصمیم‌ها بعد از انقلاب چگونه شکل می‌گرفت؟

به همین راحتی قبل و بعد از انقلاب را جدا نکنید. رژیم سیاسی به قبل و بعد تقسیم شده است، اما جامعه و انسان‌ها که به قبل و بعد تقسیم نشدند. شرایط افزایش جمعیت شهرنشین وقتی به سرعت اتفاق می‌افتد و جابه‌جایی جمعیت روی می‌دهد، فرصتی برای شکل‌گیری تمدن باقی نمی‌ماند؛ از آنجا که تمدن در جایی اتفاق می‌افتد که چند نسل چیزی را بپرورانند، حالا چه معماری، چه شعر و چه هر چیزی. از ۱۳۴۰ به بعد شتاب شهرنشینی اجازهٔ ایجاد تمدن را نداده و به فرض محال اگر انقلاب هم نمی‌شد، کم‌وبیش همین وضعیت امروز حاکم بود؛ یعنی باز هم این بی‌فرهنگی جامعه را کسی نمی‌توانست با سیاست‌گذاری حل کند. یعنی کمابیش دانشگاه‌های ما همین بودند. حالا ممکن بود آن پرورش‌یافته‌های قبل چند کار دیگر هم انجام می‌دادند.

نظر شما بر این است که نمی‌توان انقلاب را به‌عنوان نقطه‌ای که تحولات معماری ایران را توجیه کند در نظر گرفت، اما خود این حادثهٔ انقلاب مستقیماً منجر به حوادث بعد از خودش شده، برای مثال نهاد مهندسین مشاور که نقش مهمی در تصمیم‌گیری‌های شهری و معماری داشتند، از بین رفتند. یا آرمان‌های انقلابی به شعار اصلی مسئولین تبدیل شدند. چیزی که معماری را بعد از انقلاب شکل می‌داد، متأثر از آرمان‌های انقلابی بود یا واقعیت‌های فرهنگی، سیاسی و اجتماعی؟

وقتی یک روند تاریخی دچار یک انقلاب می‌شود، ادامهٔ روندها دیگر هم‌سو نیستند. روندهای زیرین و در ژرفای جامعه یعنی فرهنگ عمدهٔ مردم همچنان به روندهای خودشان ادامه می‌دهند، ولی روندهای روساختی از بین می‌روند و تغییر می‌کنند. یعنی چیزهایی که با قدرت و سیاست ارتباط مستقیم دارند، سریع دستخوش تغییر شده‌اند، ولی لایه‌های زیرین خیر، تغییر زیادی نکرده‌اند. شما باید به این توجه کنید که در گذشته اگر معماری‌ای وجود داشت، همهٔ روندها با هم هم‌سو بودند و بعد از انقلاب دیگر این گونه نبود. از طرفی ما به لحاظ قدرت سیاسی نفوذ عمیقی در خاورمیانه پیدا کردیم، اما در داخل با مشکلات عمدهٔ فرهنگی مواجهیم و این‌ها اصلاً با یکدیگر هم‌سو نیستند و شما انتظارات روندهای هم‌سو را نمی‌توانید بعد از انقلاب داشته باشید.

بعد از انقلاب رهبران جامعه سخت درگیر حل‌وفصل مسائل سیاسی و ارتباط با جهان بودند و تقریباً نه صلاحیت تصمیم‌گیری دربارهٔ مسائل فرهنگی را داشتند، نه آگاهی‌اش را و نه در الویتشان بوده است. این گونه بود که خیلی چیزها به طور کلی رها شد. شما ببینید بعد از انقلاب چه کسانی رئیس دانشکدهٔ معماری دانشگاه تهران شدند. این‌ها که بودند و چه بودند؟ این‌ها معماران قوی یا معماران نزدیک به قدرت بودند؟ می‌بینیم که اقتضای قدرت بوده است که دیگر مشابه فروغی و سیحون رئیس دانشکده نمی‌شوند، بلکه کسانی می‌آیند که مورد اعتماد باشند. وقتی شما رؤسای دانشکده را از انقلاب تا همین الآن بررسی

وقتی یک روند تاریخی دچار یک انقلاب می‌شود، ادامهٔ روندها دیگر هم‌سو نیستند. روندهای زیرین و در ژرفای جامعه یعنی فرهنگ عمدهٔ مردم همچنان به روندهای خودشان ادامه می‌دهند، ولی روندهای روساختی از بین می‌روند و تغییر می‌کنند. یعنی چیزهایی که با قدرت و سیاست ارتباط مستقیم دارند، سریع دستخوش تغییر شده‌اند، ولی لایه‌های زیرین خیر، تغییر زیادی نکرده‌اند.

کنید، می‌بینید که هیچ‌کدام صلاحیت دانشگاهی یا علمی نداشته‌اند.

آیا آرمان حکومت مستضعفین یا حکومت اسلامی تأثیری روی معماری بعد از انقلاب و تصمیم‌گیری‌های سیاسی دربارهٔ شهر و انقلاب نداشت؟ آیا این‌ها فقط شعار بودند یا عملاً تأثیری در معماری و شهر داشتند؟

شعار حکومت مستضعفان و حکومت اسلامی شعاری بود که رهبران انقلاب دادند و مردم هم دنبالش رفتند. اگر بخواهیم این را بشکافیم، خیلی چیزها می‌توان دید که آیا همان شعارها و اعتقادات را همه داشتند یا خیر. اصولاً در طول تاریخ حکومت عرصهٔ فرصت‌طلبی است؛ یعنی الآن که از اصلاح‌طلب و اصولگرا همه سرخورده هستند، اگر شعار جدیدی پیدا شود و مردم به دنبال آن بروند، باز همان هم عرصهٔ فرصت‌طلبی خواهد شد و این دقیقاً به خاطر همان انحطاط فرهنگی است که وجود دارد که در واقع اگر بخواهیم توهینی به کسی نشود می‌گوییم عدم بلوغ تمدن شهرنشینی. به این علت که اساساً فرصت رسیدن به این بلوغ وجود نداشته است. وقتی شما از مردم شهرها می‌پرسید که چه زمانی به شهر آمده‌اید، متوجه می‌شوید که پدران یا پدربزرگانشان در این شهر نبوده‌اند و یعنی اصلاً یک زمان تاریخی برای انتقال فرهنگ وجود نداشته و همه به‌شدت انسان‌های فردگرایی هستند که می‌خواهند در کم‌ترین مدت هرچه بیشتر از فضای شهری را برای خودشان تصاحب کنند. نتیجه‌اش هم همین چیزهایی است که در لابی‌های تصمیم‌گیری می‌بینید. یعنی اگر ما بازار مستغلات و بساز‌وبفروش داریم، مابه‌ازایش را در شهرداری و وزارتخانه هم داریم. این فرهنگ زمان می‌برد تا درست شود. من این حکومت مستضعفان را خیلی نمی‌فهمم. ادعای این حکومت این است که اسلامی است و می‌خواهد اسلام را پیاده کند. ولی اینکه معماری بخواهد با این موضوع ارتباط برقرار کند، مسئلهٔ بسیار دشواری است. همان طور که حکومت سال‌ها است در تلاش برای اسلامی‌کردن علوم انسانی است، اما موفقیت چندانی حاصل نشده است و وقتی بحث‌ها را می‌شنوید، می‌بینید سطح بحث بسیار پایین و مصنوعی است و درد هیچ‌کس این نیست که مشکل علوم انسانی ما چیست و چه چیز قرار است با اسلامی‌شدن حل شود. معمارهای قوی آن دوره مثل فرمانفرما و اردلان و سیحون هم اگر می‌ماندند، آن‌ها هم پس از جریان‌های معماری پس از ۱۹۸۰ نمی‌توانستند کار کنند. همان طور که نمونه‌هایش را ما دیدیم. درست است که سیحون و دیبا و فرمانفرما رفتند ولی علیزاده و کلانتری هم که ماندند نتوانستند کار کنند. کلانتری که معمار بسیار گردن‌کلفتی بود. شهر دو میلیونی زمان فرمانفرما وقتی می‌شد ۸ میلیون دیگر هیچ‌کس جلودارش نیست؛ یعنی اگر حکومت شاهنشاهی هم بود، دست پس می‌کشید.

یک مقطع را شما خوب مطالعه کنید؛ دورهٔ خروج سیحون از ریاست دانشکده و آمدن میرفندرسکی به‌عنوان ریاست دانشکدهٔ معماری. این مربوط به سیاست‌های آمریکا در قبال ایران بود که خواسته بودند مدیران ایران عوض شوند که همراه شد با آمدن پروفسور رضا به‌عنوان رئیس دانشگاه تهران که دکتر نصر به این موضوع در مصاحبه‌اش با دهباشی اشاره کرده است. وقتی سیحون از دانشکده رفت، دیگر نه‌تنها از دانشگاه رفت، بلکه کار معماری هم نکرد. یعنی این‌ها سیاست‌های آگاهانه‌ای نبود که فرح یا شاه اتخاذ کرده باشند. اردلان بعد از انقلاب چندین بار به ایران آمد، ولی دیگر نتوانستند کاری بکنند و حرف‌های ضعیف‌تر و با جریان‌های حمایتی قوی‌تر که همان معماری پست مدرن است که می‌شناسیم، وارد معماری شد. کلانتری که معمار مدرن بسیار قوی‌ای است هم بعد از انقلاب نتوانست دیگر کاری کند و دانشکده‌ای که مسلمان‌های دو آتشه‌ای چون چمران رئیسش بودند، دانشجویانی پرورش داد که معمار اسلامی که هیچ بلکه پست‌مدرن‌های درجه یکی شدند.

پس شما همه چیز را جبری می‌بینید. یعنی یک اتفاق‌هایی باید می‌افتاده و افتاده؟

همه چیز بین جبر و اختیار است؛ یعنی نیروهایی وجود دارد بیرون از اختیارات شما و اختیاراتی موجود است که شما نیز می‌توانید بر این نیروها تأثیر بگذارید.

با نوع نگاه شما این شهر تهران خودبه‌خود ساخته شده، یعنی هیچ تصمیمی یا هیچ تأثیری بر آن نداشته است. من اشاره‌ای به شعار حکومت مستضعفین داشتم. بعد از انقلاب شهرک‌های ساده و کم‌خرج ساخته شد. آیا این‌ها هم ربطی به انقلاب ندارند؟

هیچ ربطی به انقلاب ندارد. خانه‌های ارزان‌قیمت از قدیم می‌ساختند. در شهر خودِ من، همدان، در سال‌های ۴۹-۱۳۴۸ خانه‌های ارزان‌قیمت ساختند که البته معماری بهتری از مسکن مهر داشت، ولی ارزان بود. زمان مصدق هم همین خانه‌های نازی‌آباد را ساختند که خانه‌های سی‌متری در زمین‌های ۹۰ متری بود.

یعنی در تحلیلی نهایی آیا معماری ایران قبل و بعد از انقلاب فرقی کرده است یا خیر؟

فرق کرده ولی فرقش به این مقایسه‌ها که شما می‌گویید، نیست. هم قبل از انقلاب و هم بعد از انقلاب همهٔ این حرف‌ها که شما می‌زنید بوده است.

توکلی طرقی در مقاله‌ای به نام «مهندسانه‌اندیشی و ولایت‌مداری مجتهدسانه» می‌گوید، قبل از انقلاب جایگاه کارشناسی به‌عنوان هنرمند، حرفه‌مند یا استاد دانشگاه جایگاه مستقل‌تر و مشروعیت‌بخش بوده است، اما بعد از انقلاب گویی قدرت، مشروعیت خود را از جایی غیر از کار کارشناسی می‌گیرد، مشروعیتش را از آسمان می‌گیرد. بنابراین به جای کارشناس تصمیم‌ها را سیاست‌مدار می‌گیرد و او خود را از کار کارشناسی بی‌نیاز می‌بیند. در واقع سیاست‌گذار می‌گوید که من چه می‌خواهم و کارشناس آن سیاست‌ها را عملی می‌کند.

زمان رضاشاه که اصلاً مجلس نداشتیم و زمان محمدرضا مجلس همان قدر ضعیف بوده که امروز هست. شما از مشروطیت بگیرید تا الآن، چند رشتهٔ موسیقی یا فلسفهٔ معماری را بگیرید و بیایید جلو. این منحنی نزولی اصلاً ربطی به انقلاب ندارد. این منحنی نزولی همچنان ادامه پیدا کرده است. شما از ملک‌الشعرای بهار و فروزانفر و علامه قزوینی تا به امروز قوس نزولی را طی کرده‌اید و رسیده‌اید به شفیعی کدکنی که تازه بعد از ایشان می‌گویند ما هیچ‌کس دیگری را نداریم و همه‌اش همین طور بوده است. این یک جریان فرهنگی است که اصلاً ربطی به لایهٔ سیاست ندارد و انقلاب ما چون در لایهٔ سیاست متمرکز شده است، این‌ها در الویتش نیست. همان طور که گفتم، منشأ این فرهنگ، اشرافیت است و الآن دیگر نه در ایران و نه در جهان اشرافیت داریم و دیگر این هنر تکرار نخواهد شد.

خوب، حال که به نظر می‌رسد شما معتقدید انقلاب در معماری تأثیری نگذاشته است، بگذارید کمی دربارهٔ شهرسازی که سیاست‌گذارش مستقیماً دولت است، صحبت کنیم.

ما در سال ۱۳۴۵ برای اولین‌بار برای تهران طرحی تهیه کردیم. دفتر فرمانفرما با رهبری دفتر ویکتور گروئن آمریکایی با مطالعات اجتماعی که دانشگاه تهران انجام داد، طرحی برای تهران تهیه کرد. طرح فعلی تهران همان طرح سال ۱۳۴۵ است؛ یعنی الآن ۵۰ سال است که این طرح در حال اجرا است. منتها تا یک زمانی شهر را کنترل می‌کردند و امکان کنترل بود و اصلاً تقاضایی برای اضافه‌سازی وجود نداشت. یکی از شانس‌های معمارانی چون کلانتری این بود که مشتری‌هایشان یک خانه می‌خواستند برای خودشان. مثلاً نجف دریابندری می‌خواست برای خودش خانه بسازد، می‌داد آقای کلانتری بسازد. آقای کلانتری تعدادی خانه برای مشاهیر ایران ساخت، ولی به‌تدریج که جمعیت زیاد و فرصت مستغلات‌سازی فراهم شد، برای بارگذاری بیشتر عیناً روی همین نقشه بارگذاری را چند برابر کردند و این کار به دست آقای کرباسچی امکان‌پذیر شد، اما بارگذاری غیرمتوازن انجام شد. و برای اینکه کسانی که می‌توانستند

> قضاوت من این است که معدل معماری‌های بعد از انقلاب نسبت به معماری‌های قبل از انقلاب ضعیف‌تر است؛ یعنی در کارهای سیحون قدرت و شوق بیشتری از کارهای دانشمیر برای کشف یک معماری جدید وجود دارد.

روی ملک سرمایه‌گذاری کنند، بیشتر در مناطق شمالی شهر بودند، این بارگذاری بیشتر در مناطق شمالی انجام شد. منتها منظور من این است که همان نقشه بوده است. آقای کرباسچی و این‌ها جزو نیروهای درگیر در انقلاب بودند که می‌خواستند سهم بیشتری از انقلاب داشته باشند. آقای کرباسچی اولین شهرداری بود که در کابینه شرکت کرد و اگر حوادث آن سال‌ها برایش پیش نمی‌آمد، احتمالاً به درجات بالاتری هم می‌رسید. در زمان شاه بالاخره یک شاهی وجود داشت و شهردار هم می‌رفت شهرداری می‌کرد و نمی‌توانست دیگر شاه بشود و به کار خودش قناعت می‌کرد. از طرف دیگر هنوز شرایط توسعه در ایران به آستانه‌های بحرانی که بعد از انقلاب به آن رسید، نرسیده بود. این شرایط بحرانی را هیچ جای دنیا نتوانستند اداره کنند. شما نمی‌توانید لندن و پاریس را مثال بزنید چون آن‌ها از قرن ۱۸ام در حال توسعه هستند و ما در عرض ۵۰ سال می‌خواهیم همهٔ راهی که آن‌ها رفته‌اند را برویم. شما هندوستان بروید، آمریکای لاتین بروید یا حتی ترکیه، یا از ما بدتر هستند یا مثل ما هستند. منتها ترک‌ها مثل ما غرور ندارند و می‌روند کپی می‌کنند و می‌سازند. ولی ابعاد مسئله چیزی نیست که شما نسبت بدید به آدم‌های بعد یا قبل از انقلاب.

یعنی تأثیر انقلاب خلاصه می‌شود به اسم خیابان‌ها و عکس شهدایی که در خیابان‌ها دیده می‌شود؟

تأثیر انقلاب این بوده که الآن ۸۰ میلیون جمعیت را با ضریب جینی کمتر از زمان شاه و میزان برخورداری بیشتر از زمان شاه، با این همه توزیع آب و برق و جاده در سراسر ایران اداره می‌کند. ممکن بود اگر شاه هم می‌ماند این‌ها را تأمین می‌کرد. اما منظور این است که انقلاب آن قدر که به این گونه موارد پرداخته، به شهر نپرداخته است. الویت‌های انقلاب متفاوت بوده است. یک مقدار شبیه به همان شعارهای اولش بوده، ولی دقیقاً همان شعارهای اول انقلاب هم نبوده است.

یعنی شما می‌گویید شهر الویت انقلاب نبوده است؟

من خودم از سال ۴۶ درگیر مسئلهٔ شهر بوده‌ام و هم قبل از انقلاب و هم بعد از انقلاب معاون شهرسازی بوده‌ام. اصلاً هیچ نگاه تمدنی در حکومت گران ما از اول انقلاب تا الآن وجود ندارد.

نگاه تمدنی یعنی چی؟

یعنی اینکه بفهمند شهر خوب یعنی چه. آقای رفسنجانی ایده‌آلش همین تهران امروز بود. آقای روحانی هم مشابه آقای رفسنجانی. آقای روحانی گفته بافت‌های فرسوده را خراب کنید و

برج بسازید و بروید ببینید ترک‌ها چه کار کردند. من می‌گویم ایمان بیاورید، البته نه به آغاز فصل سرد (با خنده)، منتهی من آدم خوش‌بینی هستم و می‌گویم این شرایط امسال و سال دیگر حل نخواهد شد، اما ۴۰ سال دیگر حل خواهد شد.

پس همان طور که پیش از این اشاره شد، شما به جبر تاریخی اعتقاد دارید؟

نه. در اصل من به هیچ قاعده‌ای برای تاریخ اعتقاد ندارم.

یعنی ما می‌توانیم بگوییم ما همان برنامهٔ توسعهٔ زمان شاه را بدون هیچ تغییر و خلاقیتی در بعد از انقلاب ادامه دادیم؟

بله ولی به همان طبقهٔ مستضعف که شما به آن اشاره می‌کنید، بیشتر رسیدگی شد. اگر آمار ملاک باشد از سال ۹۰ (میلادی) که سازمان ملل شاخص‌های توسعهٔ انسانی را تعیین کرد، مدام وضعیت ایران بهتر شده است. منتهی با این‌ها خیلی نمی‌توان دربارهٔ شرایط معماری حرف زد.

سؤال من به طور کلی از ابتدا همین بود که شما که سال‌ها معاون وزارت مسکن و شهرسازی بودید، در لحظهٔ عمل آیا شعارها مطرح می‌شد یا شعارها فقط برای عرصهٔ عمومی بود و در عمل کار دیگری انجام می‌شد؟

شعارها غلبه داشت. شعارهای تودهٔ مردم که می‌گفتند همه چیز را باید بین ما توزیع کنند، وقتی می‌آمد از یک سطحی بالاتر این بود که طرح‌های جامع طاغوتی است و این طرح‌ها را شورای عالی شهرسازی تصویب می‌کرد. می‌گفتند این طرح‌ها را دفتر فرح تصویب می‌کرد و حمله کردند و این طرح‌ها را دور انداختند. آقای سیفیان طرح مربوط به تهران را دور انداخت و من هم که آن موقع به وزارت‌خانه رفته بودم، دیدم در همدان هم دارند همین کار را می‌کنند. من هم دیگر آن موقع به وزارت‌خانه رفته بودم دیدم همدان را هم دارند همان کار را می‌کنند یعنی به نظرشان می‌رسید این مقرراتی که وضع شده، همه برای رفاه حال بالاشهری‌ها بوده وهمهٔ این‌ها باید دور ریخته شود. آقای سیفیان آمدند گفتند تمام فضاهای خدماتی در طرح جامع را هرکس که می‌خواهد بسازد. اتفاقاً شعارها غلبه داشت. شعارها تا اواخر دورهٔ آقای رفسنجانی غلبه داشت. ولی این شعارها از طرف دولتمردها خیلی از صمیم قلب نبود. یک بار دو تا وزیر که یکی آن موقع رئیس مؤسسه‌ای بود، می‌خواستند در منطقهٔ ۲۲ فعلی سایتی برای تعمیر هلیکوپتر درست کنند و احتیاج به مجوز ما داشتند و من گفتم طرح جامع تهران اجازهٔ این کار را نمی‌دهد. علاوه بر اینکه شما هلیکوپتر معیوب را از سر مردم نمی‌توانید عبور دهید. یکی از آن‌ها که بعدها هم وزیر بود، گفت طرح شورای عالی فرح را می‌گوید، یعنی شعارها از صمیم قلب نبود.

پس بالأخره شعارها تأثیر داشت.

بله الآن هم شعارها تأثیر دارد و الآن هم اگر بخواهند سروصدا کنند، با همان شعارها می‌کنند ولی مسئلهٔ مهم‌تر این است که نگاه تمدنی وجود ندارد. به دلیل این مسئلهٔ تاریخی که همه بچه دهاتی هستند. بچه دهاتی عیبی ندارد، ولی هر موقع بحث حاشیه‌نشینی می‌شود، می‌گویم ما همه حاشیه‌نشین تمدن هستیم. من هیچ قضاوت ارزشی نمی‌کنم، اما بحث شما بحثی است که بسترش تمدن است. معماری و موسیقی و شعر بسترش تمدن است. اگر این‌ها در حد ضروریات اولیه می‌ماند، هیچ‌کدام از این کاخ‌ها ساخته نمی‌شد، ولی اشرافیت آمد. این‌ها را از ضروریت‌های اولیه درآورد و این چیزها را ساخت. شعر حافظ و شاهنامهٔ فردوسی هم اشرافی هستند. فردوسی بچهٔ کوچه و خیابان نبود. دولت بعد از انقلاب دغدغهٔ این مسائل فرهنگی که شما دنبال می‌کنید را ندارد و از این مسائل حمایتی نکرده است.

من در نوشته‌هایتان در آبادی با این موضوع روبرو شدم که گفته بودید انقلاب باعث کاهش رفت‌وآمد ما به غرب شد و این در افت کیفیت معماری ایران تأثیر گذاشت.

در سال‌های اول بله. بعد از انقلاب تا مدتی توجه

به این مسائل تعطیل شد. من یک مقاله در معمار نوشتم دربارهٔ همین نسل جدید معماری.

پس ما می‌توانیم نهایتاً بگوییم تقسیم‌بندی معماری ایران به دورهٔ تاریخی بعد و قبل از انقلاب یک تقسیم‌بندی غلط است؟

نه. ما می‌توانیم یک تایم‌لاین بکشیم و بگوییم معماری ایران، و روی آن بناهای قبل و بعد از انقلاب را نشان دهیم. اما سؤال اینجاست که ما از این مقایسه قرار است به چه نتیجه‌ای برسیم. یعنی باید دید با چه نگاهی باید به این معماری نگاه کرد، از نگاه یک منتقد تاریخ هنری یا از نگاه یک منتقد اجتماعی. قضاوت من این است که معدل معماری‌های بعد از انقلاب نسبت به معماری‌های قبل از انقلاب ضعیف‌تر است؛ یعنی در کار سیحون قدرت و شوق بیشتری برای کشف یک معماری جدید از کار دانشمیر وجود دارد.

آیا می‌توان گفت بعد از انقلاب برای خاستگاه دولت انقلابی که خاستگاهی مردمی بود، دیگر دولت نیازی به حفظ روابطش با هنرمندان و روشنفکران نداشت و مستقیم با مردم سخن می‌گفت و به همین سبب رابطهٔ دولت بعد از انقلاب با روشنفکران قطع شد، در حالی که دولت قبل از انقلاب سعی می‌کرد روابطش را با روشنفکران حفظ کند تا مشروعیتش را حفظ کند؟ آیا می‌توان گفت به همین علت هم هست که جمهوری اسلامی هیچ تلاشی برای حفظ میرمیران به‌عنوان معمار جمهوری اسلامی نمی‌کند؟

تصویر ۱. پردیس سینمایی ملت
طرح رضا دانشمیر و کاترین اسپریدونف، ۱۳۸۷

تصویر ۲. مقبرهٔ کمال‌الملک
طرح هوشنگ سیحون، ۱۳۴۲

جمهوری اسلامی اساساً چیزی به نام معماری ندارد. اصلاً الویتش نیست. مگر باید درون هر انقلابی تمام لایه‌های تمدنی باشد؟ نیست. این انقلاب، انقلاب ایستادگی در برابر غرب بوده و امروز هم ایستاده ولی از لحاظ تمدنی بسیار عقب افتاده است و این عقب‌افتادگی هم ربطی به خود انقلاب ندارد، مربوط به یک سیر تاریخی است. این یک جریان انحطاط فرهنگی است و انقلاب هم نمی‌شد، این روند ادامه پیدا می‌کرد. الآن ما در مهندسی و پزشکی چیزی کمتر از انقلاب نداریم، اما به‌لحاظ تمدنی رو به افول داشته‌ایم.

کوبه