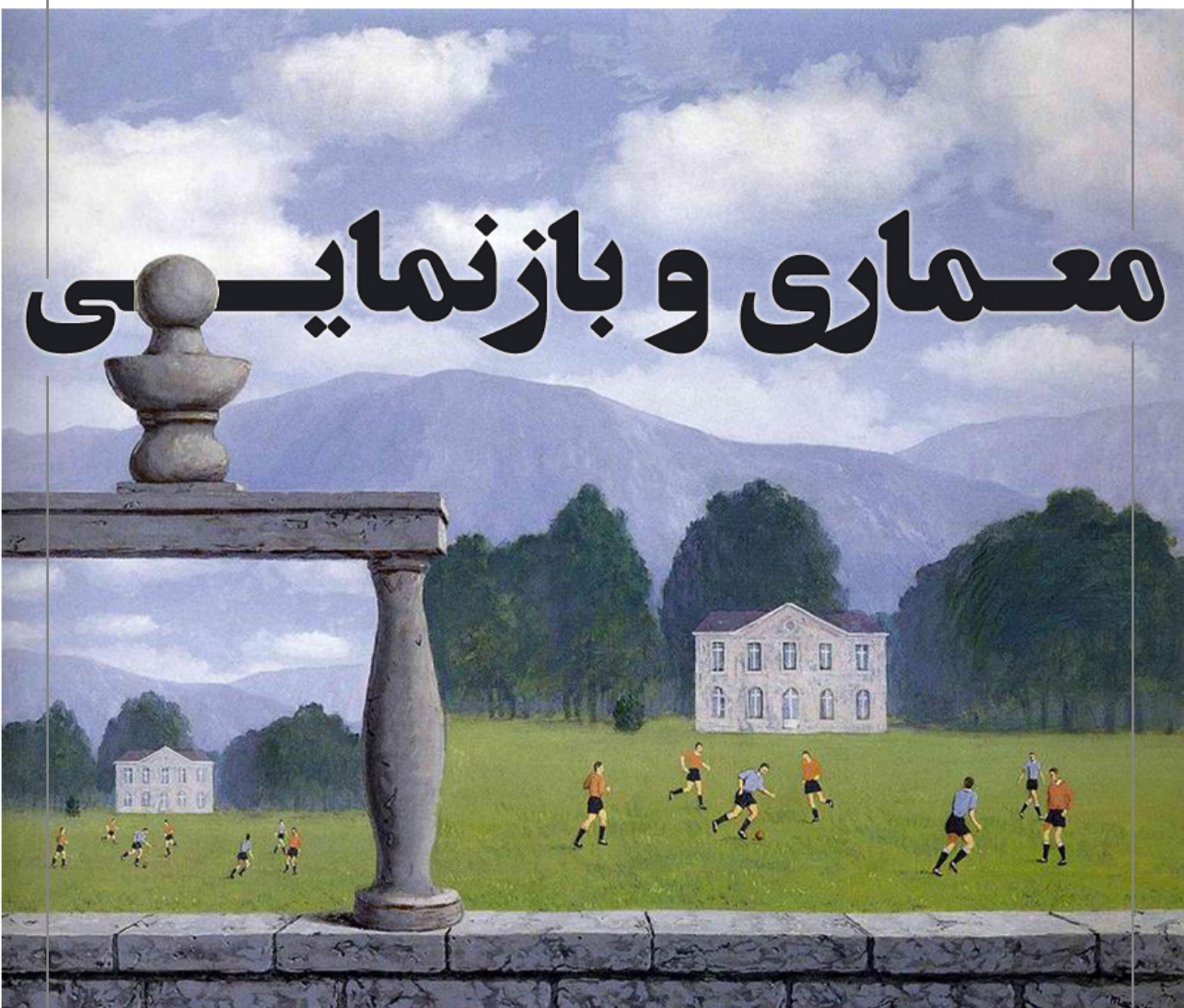
# کوبه

گاهنامهٔ معماری و هنر

سال اول - شمارهٔ اول - بهار ۱۳۹۸

# معماری و بازنمایی

## آزادی در تالار آیینه

نگاهی به برج آزادی در میان تصاویر

## فضا در عکس

عکاسی چگونه نگاه ما را به معماری شکل داده است؟

## در باب تفکیک قرمه‌سبزی و کیک یزدی

چرا نگریستن به معماری از دریچه دیگر هنرها، آن را تباه کرد؟

## خانه شما نمایندهٔ شخصیت شماست

بازخوانی آگهی‌های تبلیغاتی معماری در دهه‌های ۳۰ و ۴۰

## تهران «دلزده»، تهران «تهوع»

نگاهی به بازنمایی شهر تهران در فیلم‌های «زیر پوست شب» و «تنگنا»

# کوبه

گـاهنامهٔ معماری و هنر

سال اول - شمارهٔ اول - بهار ۱۳۹۸

ویژه‌نامهٔ معماری و بازنمایی

## کوبه
## عرصه‌ای آزاد
## برای اندیشیدن دربارهٔ معماری ایران

**هیئت‌تحریریه:**
شهاب‌الدین تصدیقی - مسعودتقوی
سیده‌شیرین حجازی - نیلوفررسولی
یاسمین نعمت‌اللهی

**دبیر تحریریه:** علی پوررجبی
**دبیر پرونده:** فراز طهماسبی
**ویراستاری و گرافیک:** کوبه

**دومین شمارهٔ مجلهٔ الکترونیکی کوبه، تابستان ۹۸، با موضوع معماری و انقلاب منتشر خواهد شد.**

ما را در نشانی‌های زیر دنبال کنید:

تلگرام: @Koubeh
وبسایت: koubeh.com
اینستاگرام: koubeh_com

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** روبه‌رو را اسکن و یا از لینک **http://koubeh.com/hemayat** استفاده کنید.

# فهرست


**آزادی در تالار آیینه**
**نگاهی به برج آزادی در میان تصاویر**
فراز طهماسبی ۴

**فضا در عکس**
**عکاسی چگونه نگاه ما را به معماری شکل داده است؟**
مسعود تقوی ۱۴

**تهران «دلزده»، تهران «تهوع»**
**نگاهی به بازنمایی شهر تهران در فیلم‌های**
نیلوفر رسولی ۲۵

**خانه شما نمایندهٔ شخصیت شماست**
**بازخوانی آگهی‌های تبلیغاتی معماری در دهه‌های ۳۰ و ۴۰**
یاسمین نعمت‌اللهی ۳۳

**در باب تفکیک قرمه‌سبزی و کیک یزدی**
**چرا نگریستن به معماری از دریچه دیگر هنرها، آن را تباه کرد؟**
شهاب‌الدین تصدیقی ۴۱

# هست امید، ریشه تا در آب است

## مقدمه‌ای برای نخستین شمارهٔ مجلهٔ الکترونیکی کوبه

علی پوررجبی

مهرماه ۱۳۹۵، کوبه با شعار «عرصه‌ای آزاد برای اندیشیدن دربارهٔ معماری ایران» آغاز به کار کرد. در ابتدا متشکل از دانشجویان ورودی ۹۳ و ۹۴ کارشناسی ارشد رشتهٔ مطالعات معماری ایران دانشگاه تهران بود بعدها همراهانی از این حیطه و سایر حیطه‌ها به جمع ما اضافه و از آن کم شدند و گذر زمان کوبه را به این‌جا رساند: خرداد ۱۳۹۸. بازی افکارمان ما را از عرصهٔ معماری فراتر برد، به عرصه‌های هنر و جامعه و فلسفه و تاریخ و سیاست کشاند. و گسترش عرصه‌ها جمع ما را از مجموعهٔ دانشجویان مطالعات معماری ایران گسترده‌تر کرد.

حالا وقت آن است که، پس از دو سال و نیم رشد اندیشه‌ها و نوشته‌هایمان، پس از دو سال و نیم تجربه‌اندوزی و سعی‌وخطا، گامی به جلو برای تعمیق فعالیت‌های کوبه برداریم. برای این کار تصمیم گرفتیم کوبه را این‌بار در قالبی حرفه‌ای‌تر و با محتوایی یکپارچه و منظم ارائه کنیم. آن‌چه اکنون پیش روی شماست نتیجهٔ اولین تلاش ما در این عرصه است.

اما در ابتدای این مسیر باید پاسخ این سؤال را بدهیم که در این وانفسا چرا و با چه امیدی پا در این مسیر گذاشته‌ایم؟ همه می‌دانیم که در سال‌های اخیر نشریات معماری یکی‌یکی یا تعطیل شده‌اند یا تبلیغات‌چی. *ما*، *آبادی* و *همشهری معماری* سه نمونه از خیل نشریات معماری تعطیل‌شده‌اند و نشریات تبلیغاتی را هم نام نمی‌برم که در این اولین شماره به کسی برنخورد، اما طرفه آن‌که همان‌ها هم حمایت مالی داشتند و ما همان را هم نداریم. با آگاهی از همهٔ این‌ها چرا پا در این عرصه گذاشته‌ایم؟

۱. ناچاریم: ازآن‌رو که نوشتن کاروبار ماست و ما بدون آن متوقف می‌شویم و در خود فرومی‌مانیم، پس پیشاپیش بگویم که حتی اگر این تجربه هم شکست بخورد، تجربه‌ای دیگر از همین جنس پیش روی ما خواهد بود.

۲. عرصه خالی است: بعد از تعطیل‌شدن و تبلیغات‌چی‌شدن رسانه‌های معماری، نیاز است صدایی در این عرصهٔ خالی طنین‌انداز شود، لازم است جایی دربارهٔ شهر و معماری و هنر و ادبیات و اجتماع و آینده در ارتباط با هم سخن گفته شود. شاید کوبه بتواند آن صدا و آن جا باشد.

۳. فکر می‌کنیم قبلی‌ها اشتباه کردند: به‌نظر می‌آید رسانه‌های معماری خود را بیش از حد محدود کردند و در مطالبشان عرصه‌های مختلف مرتبط با معماری را رها کردند و «معمار» و «اثر معماری» را یگانه محور بحث‌هایشان قرار دادند. ما قصد داریم دایرهٔ بحث را وسیع‌تر کنیم و چنان‌که از آغاز در نظر داشتیم «عرصه‌ای آزاد برای اندیشیدن» باشیم. کوبه فقط معماران و دانشجویان معماری را مخاطب خود نمی‌داند، هر دانشجوی رشتهٔ تاریخ، پژوهشگر تاریخ اندیشه، یا جامعه‌شناس نیز می‌تواند مخاطب کوبه باشد.

۴. و دلیل آخر هم این مصرع پایانی یکی از تصنیف‌های عارف قزوینی است که «*هست امید، ریشه تا در آب است*».

# آزادی در تالار آینه

## نگاهی به برج آزادی در میان تصاویر

فراز طهماسبی
Faraz.tahmasbi288@gmail.com

برج آزادی یادمانِ چیست؟ گذشتن ایران از تمدن دروازهٔ بزرگ؟ تهران؟ تهران در برابر شهرستان؟ یا تأویلی مدرن از پذیرفته‌ترین، باهویت‌ترین و اصیل‌ترین الگوهای معماری ملی ایرانی؟ نمی‌خواهیم توفیق زیبایی‌شناسانه‌اش را بررسی کنیم و تناسبات یا جزئیات اجرائی منحصربه‌فردش را تمجید کنیم یا بر آنان خرده بگیریم. قصد آن است که نقش تصاویر را در شکل‌دادن به هریک از این نمادها بنگریم و ببینیم روایات برساختنی، هریک چه چهره‌ای از یک آیکون به ما می‌نمایاند.

روزگاری «ریگل» در مقاله‌ای انقلابی یادمان‌ها را در سه دستهٔ عامدانه، غیرعامدانه و دیرینه جای داد. در صورت‌بندی او در «کیش مدرن یادمان‌ها» قصدیتِ هنری، نقشی محوری بازی می‌کرد. یادمان‌های عامدانه (intentional)، یادمان‌هایی‌اند که ساخته می‌شوند تا برهه یا رویدادی را در یاد آیندگان نگه دارند. یادمان‌های غیرعامدانه (unintentional) ارزش تاریخی دارند؛ به آن معنی که تاریخی را از سر گذرانده‌اند و به روایتی منتخب از کلیت تاریخشان اعتبار می‌دهند و به‌این‌واسطه یادمانِ آن روایت می‌شوند. یادمان‌های دیرینه (old-aged) را هم قدمتشان معتبر می‌کند (Riegl,1903). با آنکه ریگل هم اقرار می‌کند بعضی از یادمان‌ها می‌توانند در بیش از یکی از این دسته‌ها قرار گیرند، گویی دگرگونی ابزارهای بازنمایی، به‌کلی این مرزها را مخدوش کرده است. یادمان که کارش بازنمایی رویدادها و آنات دل‌خواستهٔ سازندگانش است، خودش در دنیای تکثیر بی‌امان تصاویر، با هر تصویر بازآفریده می‌شود. اگر قصدیت ساخت یادمان در ابتدا قصدیتی مشخص بوده است، هیچ ضمانتی نیست که در تصویرش هم حامل همان قصدیت باشد. اگر در اتفاقی حامل ارزش تاریخی شده، ممکن است تصویرش ضد آن ارزش عمل کند. و در دنیای بازتولیدپذیری تصاویر، قدمتِ چه را می‌توان سنجید؟

شهیاد یا برج آزادی نمونه‌ای گویا از این درهم‌شکستن مرزهاست. قرار بوده عامدانه باشد: یادمان «مرحلهٔ عبور ایران از دروازهٔ تمدن بزرگ». از این جهت است که هم اشارات متعدد به «هویت معماری ایرانی» دارد و هم ساخت و زیبایی‌شناسی‌اش مدرن است. غیرعامدانه هم می‌شود: بسیاری از ما تا نام برج آزادی را می‌شنویم، تصویرش با خِیلِ تظاهرکنندگان و معترضانِ پیرامونش پیش چشممان می‌آید. حتی اگر سرِ راهِ مسیر روزمره‌مان هم باشد، اغلب ذهنمان شلوغیِ جلوی ترمینالش و خِیل دست‌فروشان غرنده و زمین‌های خالی اول جاده‌مخصوص را کنار می‌زند تا همان تصاویر را زنده کند. یادمانی که به‌زعم دسته‌بندی ریگلی، حامل ارزش تاریخی است، این ارزش تاریخی را یک بار در رسانه‌های تصویری و

**شهیاد یا برج آزادی نمونه‌ای گویا از این درهم‌شکستن مرزهاست. قرار بوده عامدانه باشد: یادمان «مرحلهٔ عبور ایران از دروازهٔ تمدن بزرگ». از این جهت است که هم اشارات متعدد به «هویت معماری ایرانی» دارد و هم ساخت و زیبایی‌شناسی‌اش مدرن است. غیرعامدانه هم می‌شود: بسیاری از ما تا نام برج آزادی را می‌شنویم، تصویرش با خِیلِ تظاهرکنندگان و معترضانِ پیرامونش پیش چشممان می‌آید.**

بار دیگر در مخاطبان آن تصاویر تا بی‌نهایت تکثیر می‌کند و به‌واسطهٔ این تکثیر واقعی می‌شود. به امیدِ همین سهولت تکثیرپذیری تصاویر است که قدرت حاکم دستِ‌کم هر سال حامیانش را با خِیلِ دوربین‌ها آنجا می‌فرستد. پای برجی که نتیجهٔ یکی از نامشروع‌ترین برنامه‌های حکومت پیشین به‌زعم انقلابی‌هاست؛ نتیجهٔ جشن‌های ۲۵۰۰ ساله و پروپاگاندای رژیم پهلوی برای بازنماییِ قدرت شاهانه.

## آینهٔ اول: قدرت و یادآوری

سؤال اول همین است: اگر وجودِ یک یادمانِ عامدانه از قصدیت مبتدایی‌اش مایه می‌گیرد، چرا شهیاد-آزادی برای دو حاکمیت معارض به‌یک اندازه ارزش و کارکرد دارد؟ «ناصر فکوهی» در یادداشتی با نام سادهٔ «برج آزادی (شهیاد پیشین)»، به نوعی پیوندنخوردن این سازه را با حکومت پهلوی پیش می‌کشد و می‌گوید شهیاد آنچنان هم نتیجهٔ خواست یک قدرت سیاسی نیست، گواهش هم تساهل برگزارکنندگان مسابقه در پذیرفتن طرح یک دانشجوی بیست‌وپنج‌سالهٔ بدون پشتوانهٔ سیاسی است. در ادامهٔ همین فرض است که نتیجه می‌گیرد:

*«هم از این رو برغم این پیوند با "جشن‌ها" که از پرمناقشه‌ترین رویدادهای سال‌های درست پیش از انقلاب هستند، برج آزادی تقریباً هرگز به‌مثابه نمادی از رژیم گذشته به حساب نیامد و با آن رفتاری همچون بناهای ایران باستان انجام شد، یعنی بدان احترام گذاشته شد و تا امروز به آن رسیدگی نسبتاً مناسبی شده است» (فکوهی،۱۳۹۵).*

پایهٔ استدلال فکوهی چراییِ برگزیدن طرح یک معمار بی‌نام‌ونشان به نامِ «حسین امانت»، برای یادمانی مهم است. اما می‌دانیم که پیش از مسابقهٔ شهیاد، طرحی از «منقح» و «شریعت‌زاده»، تنها به‌این‌سبب که عظمت ندارد رد شده بود (جواهریان، ۲۰۱۲). از این هم بگذریم، شهیادی که روی کاغذهای طراحی حسین امانت بود هم، به گفتهٔ خود امانت، حاصل فرآیند تولید جمعیِ او و دوستانش بود، چه رسد به شهیادی که در انتهای خیابان آیزنهاور و با همکاری مهندسان

محاسب خارجی شرکت «arup rOve» و نظارت معمار شناخته‌شده و مقبول‌الوجه‌ای همچون «محسن فروغی» ساخته شد؛ بدون اینکه کم‌وکسری در بودجهٔ ساخت داشته باشد یا کسی مانع بلندپروازی‌های خاص طرح شود (برای مثال اجرای محاسبات کامپیوتری برای سنگبری در آن زمان بی‌سابقه بود). ضمن اینکه پیش از آن هم دربارهٔ اینکه حکومت پهلوی بزرگ‌ترین میدان ایران را خواهد ساخت تبلیغات فراوانی شده بود. انتخاب معمار بی‌پشتوانهٔ سیاسی، نمی‌تواند عیار سخت‌گیری یا تساهل دستگاه قدرت برای ساختن یادمانش را بسنجد. کمااینکه این شیوهٔ برگزیدن طرح را در همان روزگار در آثار مهم دیگری همچون سردر دانشگاه تهران هم دیده بودیم. با اینهمه تدارکِ حاکمیتی، منظور از سخت‌نگرفتنِ قدرت چیست؟

شاید منظور این است که قدرت مرکزی، پذیرفته بود که یادمانش دلالتی مستقیم بر ایدئولوژی شاهانهٔ خاندان پهلوی نداشته باشد. اما این ایدئولوژی مذکور چه بود؟ آیا در آثاری چون موزهٔ هنرهای معاصر که کار را به معماری سرشناس و با پشتوانهٔ سیاسی سپرده بودند، عنصری هست بر آن ایدئولوژیِ صریح دلالت کند؟ هیچ پاسخِ پیش گفته‌ای برای چنین پرسشی وجود ندارد. در نظام سیاسی انتقال معنا، باید دید در رَویهٔ عملی چه اتفاقی می‌افتد و چه معنایی بر هر پدیده تحمیل می‌شود. فارغ از اینکه قدرت می‌تواند هر معنی را به رویه‌های عملی تحمیل کند، باید درنظر داشت که چه بسا برای حاکمیت پهلوی رفعت، فناوری، نامِ یادمان و مکان‌یابی‌اش در نزدیکیِ تهران مدرن و صنعتی آن روزها و در ادامهٔ محور علمی، اجتماعی، فرهنگیِ میدان فردوسی تا آیزنهاور، کافی بود که بنایی که ساخته شده است، به قدرت دستگاه مرکزی اشاره کند و رویدادهای دلخواهی همچون رونمایی از منشور حقوق بشر کورش را آنجا برگزار و تصویر یادمانش را پشت اسکناس‌های بیست‌تومانی

درسال ۱۳۵۰،همزمان با جشنهای ۲۵۰۰ساله شاهنشاهی:

## بزرگترین میدان جهان

در سه‌راه مهرآباد افتتاح میشود

●میدان شاهنشاهی ۱۲۲۳۷۵ مترمربع مساحت خواهد داشت

درصفحه سیزدهم

## بزرگترین میدان جهان

خبرنگار ما امروز اطلاعات تازه‌ای درباره «میدان شاهنشاهی» که بزرگترین وباشکوهترین میدان ایران خواهدبود بدست آورد.

این میدان که بشکل بیضی ساخته میشود، ۴۷۵ متر طول، ۴۴۵ متر عرض خواهد داشت و بنابراین مساحت کلی آن یکصدوبیست ودوهزار وسیصدو هشتاد وپنج متر مربع خواهد بود.

• یک مقایسه

میدان شاه اصفهان که تاکنون بزرگترین میدانهای ایران بشمار میرفت قطر چهل هزار متر مربع مساحت دارد. بامقایسه میدان شاهنشاهی با میدان شاه اصفهان میتوان به وسعت وعظمت این میدان پی برد.

● شهیاد آریامهر

در قسمت غربی میدان شاهنشاهی بنائی بوجود می‌آید که «شهیاد آریامهر» خوانده خواهدشد. طرح این بنا را مهندس جوان ایرانی حسین آیات تهیه کرده است.

بنای شهیاد ازبتون مسلح بااستفاده از پیشرفته‌ترین فنون ساختمانی ساخته میشود و در طرح آن سبکهای قدیم معماری ایران مدنظر بوده و درحالیکه

### کشورهای مسلمان

بمخالفت شدید مصر وسوریه روبرو گردید.

در تهران ، کارشناسان سیاسی عقیده دارند که با نزدیک شدن مصر به محور پاریس ـ مسکو ـ سوری ـ بنای شاهی تشکیل این کنفرانس که هیچگونه جنبه سیاسی خاصی ندارد در برتو حوادث اخیر خاور میانه زیادتر شده واحتمال میرود در مراسم جشن آینده یک کنفرانس مقدماتی بالنگر کنونی وزیران خارجه کشور های مسلمان جهان در مکه برگزار شود.

نمودار قدرت و عظمت ایران باستان، در هنر و تمدن این سرزمین است، مظهر پیشرفتهای عظیم ایرانیان نیز میباشد. در تهیه طرح بنای شهیاد آریامهر از مثال گیری و سرچشمه‌گیری از این تمدن قوی وسنتی و مخصوصا ازبرج طرلان گنبد قابوس و کاشی کاری دوران صفوی الهام گرفته شده است.

• غرفه‌های سلاسل

در اطراف بنای شهیاد آریامهر، در محوطه میدان شاهنشاهی غرفه‌هائی ساخته میشود که فرهنگ وتمدن پرشکوه ایرانی تخصیص داده شده و تاریخ ۲۵هزار و یانصد ساله شاهنشاهی ایران را مجسم میسازد . برای اینکه این غرفه‌ها اهمیت بنائی شهیاد آریامهر را تحت الشعاع قرار ندهد ، غرفه‌ها از سطح میدان قدری پائین‌تر قرارخواهند گرفت .

• لوحه های انقلاب

در یکطرف بنای شهیاد آریامهر غرفه‌های سلسله‌های قبل از اسلام و در سمت دیگر غرفه‌های سلسله‌های بعداز اسلام و در محور وغربی میدان غرفه دودمان جلیل پهلوی با لوحه‌هائی حاکی از لوایح نگارنده انقلاب سفید قرار خواهد گرفت.

بازدید کنندگان بوسیله آسانسور مخفی بنا خواهند رفت و در آنجا یک سالن سخنرانی و یک کتابخانه و یک موزه بزرگ ساخته خواهد شد. پردیس پایه‌های بنا و بدنه‌های آن نمایانگوش رجمه‌ای پیش‌بینی شده که وقایع مهم تاریخ ایران و پیشرفتهای آرامگاه احیر بنامخواهد داد .

بعدازظهر روز بازدید آنان اطلاعات لین برای نصب لوحه یادبود منتشرشده به میدان شاهنشاهی تشریفرما خواهند شد واز بنای شهیاد،بمناسبت جشنهای ۲۵۰۰ ساله شاهنشاهی ایران که قرار است درسال ۱۳۵۰ برگزار شود،دیدن پردیسی بعمل خواهد آمد.

تصویر ۱. بریده‌ای از روزنامه‌ای که خبر از ساخته‌شدن بزرگترین میدان ایران می‌دهد؛ بزرگ‌تر از نقش جهان. منبع: معمارنت

تکثیر کند. در چنین وضعیتی سخت‌گیری یا تساهل معنای چندانی ندارد. چون حاکمیت هم به چیزی که می‌خواسته رسیده است و هم در شیوهٔ برگزاری مسابقه، با سپردن کار به یک جوان تازه‌نفس و مهندسان ایرانی (که رویش بسیار هم تبلیغ می‌شد) و استفاده از دانش جهانی، جشنِ پیوند ایران باستانی و ایران مدرنِ بالنده را به‌کمال رسانده است.

از سویی دیگر یک یادمانِ زیبا و شکوهمند می‌تواند به یک قدرت مشروعیت بدهد. ارجاعات متعدد به سابقهٔ تاریخی و هویت ملی علاوه‌بر اینکه پروژهٔ ملت‌سازی را در مفهوم معاصرش به‌پیش می‌برد، حلقه‌ای است که توانایی بالفعل صاحب‌قدرت را به رضایت عامه پیوند می‌دهد. اگر بنا ایرانی باشد و به‌قول امانت، معمارش با هویت خودش صادق باشد (پرگار، ۱۳۹۶)، مهم نیست که اجابت گر چه خواستهٔ مستقیمی از قدرت است. چون نفس ساختن چنین بنای «زیبا و باهویت»ی ضامن توافق عامه برای ادامهٔ کار دستگاه قدرت است. توافقی که مشروعیتش می‌خوانیم. ضمن اینکه این را هم باید درنظر داشت که بسیاری از بناهایی که اشاراتی صریح‌تر به ایدئولوژی‌های معارض با آرمان‌های انقلابی داشتند هم تخریب نشدند؛ بناهایی همچون کاخ شهربانی. یک بنا چه‌طور می‌تواند هم ضامن مشروعیت یک حکومت باشد، هم ضامن مشروعیت حکومت معارضش؟

نویسندهٔ یادداشت آزادی (شهیاد پیشین)، تغییر نام شهیاد به آزادی را یکی از موفق‌ترین تغییر نام‌های بعد از انقلاب می‌داند. شاید ستودنی‌بودن خود کلمهٔ آزادی بخشی از بار این توفیق را به دوش بکشد، اما تغییر شهیاد به آزادی، تنها تغییر یک نام نیست. تغییر دوبارهٔ کلیت یک بازنمایی تصویری است. از همان بادیِ امر که معترضین به شاه، پای شهیاد تجمع می‌کردند، تصویرِ آزادی‌خواهی شکل گرفت و در آیینهٔ رسانه پرداخته شد. حالا قامت رعنایی که دال بر عظمت قدرتِ دستگاه مرکزی و دروازهٔ ایران مدرن بود، با تغییر چیدمان صحنه، نشانه‌ای ستودنی از دلالتِ آزادی‌خواهی شد و قرار شد که بر این تغییر تصویر هر سال و به

**در نظام سیاسی انتقال معنا، باید دید در زویهٔ عملی چه اتفاقی می‌افتد و چه معنایی بر هر پدیده تحمیل می‌شود. فارغ از اینکه قدرت می‌تواند هر معنی را به رویه‌های عملی تحمیل کند، باید درنظر داشت که چه بسا برای حاکمیت پهلوی رفعت، فناوری، نامِ یادمان و مکان‌یابی‌اش در نزدیکی تهران مدرن و صنعتی آن روزها و در ادامهٔ محور علمی، اجتماعی، فرهنگی میدان فردوسی تا آیزنهاور، کافی بود که بنایی که ساخته شده است، به قدرت دستگاه مرکزی اشاره کند و رویدادهای دلخواهی همچون رونمایی از منشور حقوق بشر کورش را آنجا برگزار و تصویر یادمانش را پشت اسکناس‌های بیست‌تومانی تکثیر کند.**

تصویر ۲. تصویر شهیاد پشت اسکناس بیست‌تومانی شاهنشاهی. منبع: ویکی‌پدیا

تصویر ۳. سلفی با آزادی در تظاهرات حامیان جمهوری اسلامی. منبع: تسنیم

هر بهانه تاکید شود. دیگر یادمان از تصویر خودش در آینهٔ قدرت آغازین منفصل شده است و در آینهٔ دیگری بازنمایی می‌شود.

## پشتِ جیوهٔ آینه: معماری بازنمایانه

ارجاعات معمارانهٔ شهیاد در روایات گوناگون طیف متنوعی از ارجاعات معمارانه و غیرمعمارانه است. مثلاً رایج است که نُه پنجرهٔ بالایی نشانه‌ای از اعداد مقدس بهائی‌اند و نیز می‌دانیم از کنگره‌های برج طغرل ملهم‌اند. همهٔ این ارجاعات را باید پذیرفت؟ اگر نه کدام را باید پذیرفت و کدام را نه؟ شاید بشود از خلال منابع و آثار متعدد، زبان طراحی امانت را شناخت و حدودش را دقیق کرد و جنس ارجاعات مد نظر او را فهمید. اما دستِ آخر پای ارجاع‌های بیرون از متنِ ماجرا که وسط باشد، هیچ دستاویزی برای پذیرفتن یا نپذیرفتن این گزاره‌ها نیست جز اظهارات خود معمار. حسین امانت ضمن آنکه به‌کرات درمنابع و مصاحبه‌های مختلف، ارجاعاتی از سنخ ارجاع به معماری گذشته را به‌عنوان منبع الهام در شرح طرح شهیاد تکرار می‌کند، در مستندی به‌نام «از شهیاد تا آزادی: نماد تهران به‌روایتِ حسین امانت» ارجاع به بهائیت را که گویا اتهامی دادگاهی هم هست، چنین تکذیب می‌کند:

*«کسایی که با من اون‌وقتا روی این جزئیات کار می‌کردن می‌دونن که من برای هر پروژه‌ای ده‌ها امکان رو می‌کِشم و به دیوار می‌زنم. ده روز هم می‌مونه تا تصمیم بگیرم کدومش رو می‌خوام. من پنجره‌های پنج‌تایی، هفت‌تایی، نه‌تایی و یازده‌تایی کشیده بودم و همه هم باید فرد می‌بود. همه رو کشیدم و با دوستام مشورت کردم که کدومش بهتره. طبق تناسبات تصمیم گرفتیم» (ضرغام، ۲۰۱۱).*

و در ادامه تلویحاً تاکید می‌کند که جایی برای این‌دست شایعاتِ ایدئولوژیک در این اثر نمی‌بیند:

*«بنا اونجاست و دلیل موفقیت اونجابودنش اینه که آنچه به‌صلاحشه اونجا هست. نه برای اینکه از شایعات احتراز کنه» (همان).*

معماری یادمان‌ها، رسانه‌ای است برای بازنمایی چیزی خارج از خویش. همانطور که شهیاد قرار بود یادمان «مرحلهٔ عبور ایران از دروازهٔ تمدن بزرگ» باشد و معمارش برای این کار، دست‌به‌دامن بازی‌های فرمی با عناصر معماری دوره‌های مختلف تاریخ ایران شد؛ و همانطور که هیلن‌براند مناره‌های دورهٔ سلجوقی را نتیجهٔ «تلاش برای ابراز عقیده در فضای گرم و جدلی آن روزگار» (هیلن‌براند، ۱۳۹۱: ۱۵۴) می‌دانست. در مصاحبهٔ دیگری در برنامهٔ پرگار شبکهٔ بی‌بی‌سی فارسی، حسین امانت بارها بر تفاوت ماهوی یادمان‌ها با دیگر آثار معماری تاکید می‌کند و این ارجاعات را صرفاً برای یادمان مناسب می‌بیند (پرگار، ۱۳۹۶). حتی اگر در آثار دیگر خود او، مثل ساختمان میراث فرهنگی یا حتی برجی که در همین مستند هم نشان می‌دهد رد این ارجاعات را، اعم از فرامتنی و بینامتنی، پی‌جویی نکنیم، پر واضح است که ردشان فقط بر تن یادمان‌ها نیست. هر دانشجوی معماری در دورهٔ تحصیلش دیاگرام‌های روند طراحی متعددی را که دست‌کم به یکی از عناصر معماری گذشتهٔ ایران ارجاع داشتند، دیده است. از هندسهٔ ستارهٔ هشت‌پر تا مکعب‌های برجسته که قرار بود بازتعریفی مدرن از مقرنس باشند و به‌این بهانه، در بنایی مثل بیمارستان یا اداره، ما را به وصال «هویت راستین»مان برسانند. از این‌ها هم که بگذریم دیگر حتماً حجاری سربازان هخامنشی را بر بسیاری از خانه‌ها یا حتی پاخور باغچه‌هاشان دیده‌ایم. گویی مرزی که معمار برج آزادی در ذهنش میان یادمان و غیریادمان کشیده را همان گفتمان تصاویرِ هویتی که او و اغلب معماران هم‌نسلش به آن معتقدند، مخدوش کرده است؛ این مرز در میان ایده‌های راستین طراحی‌اش و شایعاتی که از آنها سخن می‌گفت هم فرو ریخته

است. گفتمان هویتی، چه برساختنی باشد و چه راستین، گفتمانی دل‌پسند است برای هر طراحی که فردیت فضا را در پسِ ارجاعات، پنهان می‌کند. این گفتمان افراط را می‌تواند تا جایی پیش ببرد که گویی معماری، بیش از آنکه برای خلق فضا باشد، مدیومِ بازنمایی دیگر رویدادهاست.

## آینهٔ دوم: آغوش پدر باستانی

مستند «از شهیاد تا آزادی» با این جمله از امانت آغاز می‌شود:

*«اون روزی که این اجتماع جلوی این بنا جمع شده بودند، بعداً یه نفر ازم پرسید چه حسی داشتی؟ گفتم مثل این بود که بنا مثل یه پدر اینا رو در آغوش گرفته. آغوش گرم پدریه که از دوسه‌هزارسال پیش اینجا بوده» (ضرغام، ۲۰۱۱).*

پشت سر او قاب بزرگی از تظاهراتی گسترده است که بدون پیش‌آگاهی، نمی‌توان پی به حزب یا ماهیت اعتراضِ تظاهرکنندگان برد. چرا که از این فاصلهٔ دور، هیچ چیز جز تعداد زیادشان پیدا نیست. با پیش‌آگاهی، می‌شود فهمید که تصویر راهپیمایی ۲۵ خرداد ۱۳۸۸ است و عکس هم از یکی از پل‌های هوایی اطراف گرفته شده است. تصویری با لنز واید که بر خیلِ عظیم معترضان در عرض قاب تاکید می‌کند آزادی در میان آن، با دو بال گشوده‌اش ایستاده است. شاید باید از لنز آن دوربین فراتر برویم تا ببینیم آن پدر باستانی آنجا چه می‌کند.

مسلم است که فضای باز، جانمایی در محور تعریف‌شدهٔ اعتراضات، حضور یادمان آیکونیکِ قدرت‌ساخته و خواناشدن فضا به‌واسطهٔ آن، میدانِ آزادی را جایی برای کنش‌های شهری کرده است و دل‌مشغولی این جستار هم هر چیزی هست غیر از زیر سوال بردن هر یک از این خصیصه‌ها. اما انگاره‌ای که محل مناقشه است، این است که خودِ طراحیِ شهیاد، با الگوهای «صادق» هویت‌مدار، در این مقبولیتش برای تظاهرکنندگان محلی از اعراب دارد یا نه. برای معترضان برج چیست؟ پدری باستانی با آغوش گشاده یا میدان عرض اندام دربرابر دیگری؟

در مقاله‌ای با نام «ساختن اصالت: مروری بر گرایش‌ها و تاثیرات در فرآیند اصیل‌سازی مصرفی»، آماندا کونتز، استاد دانشگاه فلوریدا دو رویهٔ عمده را برمی‌شمرد که تولیدکننده اصالت محصولش را در آنان بازنمایی می‌کند: دیگری‌سازی و سنتی‌سازی. دیگری‌سازی آن است که عرضه‌گر محصولش را از یک جریانِ فرهنگیِ کلی برکنار معرفی می‌کند و سنتی‌سازی همان است که از اسمش برمی‌آید: اتصال‌دادن محصول به پیوستار سنت (Koontz,2010). این انگارهٔ اصالت در ادعای امانت مبنی‌بر اینکه «هرچه معمار صادق‌تر، اثرش هویت‌مدارتر»، نهفته است. آیا این صداقت را می‌توان امری اخلاقی دانست؟ اگر زوائد ناروشن حرف‌های معمار را کنار بزنیم، کمابیش به این می‌رسیم که این صداقت یعنی از پیوستار سنت نگسستن و فرزند خلف آن پدر باستانی بودن. گویی این همان چیزی که باعث شده است مردم برج آزادی را دوست داشته باشند،

> **اینکه آزادی در این تصاویر نماد توسعهٔ تهران است، شاید اجتناب‌ناپذیر و بدیهی به نظر برسد: بنایی است منحصربه‌فرد و پیشرو و یادمانی که فوراً مکان قامت‌افراشتنش را به یاد می‌آورد. اما غرابتش با سوژهٔ شهرستانی، فقط به‌سبب پیوندش با مکان نیست. قابل تصور است که تهران، محمل بسیاری از سیاست‌های کلان اقتصادی و اجتماعی هر دو حکومت پیشین و فعلی بوده است و تصویری تمام‌عیار از توسعهٔ شهری پیش و پس از انقلاب. سوژهٔ شهرستانی مسافر که اغلب از این توسعه دور است، سهمش را، در منزلگاه اولش، از نماد تهران می‌خواهد. شاید میل دارد که با قاب این تصویر تجربه‌اش را با سرمایهٔ متمرکز پایتخت و انگارهٔ توسعه پیوند زند.**

تصویر ٤. دو تصویر از تظاهرات معترضان به روال‌های حاکمیتی و طرفداران حاکمیت

و برج آزادی هم متقابلاً آنها را همچون پدری باستانی در آغوش بگیرد. تداوم این پیوستار بودن در این رویهٔ سیاسی چه نقشی ایفا می‌کند؟

اگر قدرت مسلط درپی تثبیت گفتمان ملیت‌انگارانه باشد، نیاز دارد که روایتی پیوسته و متداوم را گذشته‌ای دور، تا روزگار زمینه و زمانهٔ حاضر اثر بسازد (Labadi,2010). ملتی پایدار و همگن که ریشه‌ای محکم و پابرجا از روزگاری باستانی دارند، به قدرتی که ظاهراً این ریشه‌ها را ارزش می‌گذارد و ارج می‌نهد، مشروعیتی عام می‌دهند. اگر امانت ساخته‌اش را، بیست‌وپنجم خرداد ۱۳۸۸ پدری باستانی برای معترضان به حاکمیت می‌بینند، همان حاکمیت هم هرساله مشتاقانش را در سالگرد پیروزی انقلاب، به‌پای این پدر باستانی می‌فرستد تا فرزندانش را در تصاویر لانگ‌شات در آغوش بگیرد. به نظر نمی‌رسد که امانت از آغاز طرح‌ریختن، دو بازوی گشادهٔ پدر باستانی‌اش را در هر طرف ساخته باشد که روزگاری خِیل عظیم جمعیتی آزادی‌خواه را دربربگیرد. اما در رویه‌های عملی سیاسی و آغاز انقلاب است که استعارهٔ آغوشِ باستانی خودش را در تصاویر ظاهر می‌کند. اصلاً مهم نیست معترضان به چه باوری گرایش داشته باشند، یا حتی اصلاً برای اعتراض آمده باشند. برای ساختن این استعاره به جمعیتی چشمگیر، فارغ از هویتشان نیاز است. تصاویر، هیچ از تک‌تک آدم‌هایی که پای برج‌اند به ما نمی‌گویند؛ اما پیامی روشن دارند: یک ملت همگن که به تجسد تاریخِ گذشته و آینده‌شان پناه آورده‌اند.

## آینهٔ سوم: دوگانهٔ تهران-شهرستان

اگر آزادی در لنزهای واید مطلوب رسانه‌ها در تجمعات بزرگ نقش پدری پذیرا را می‌پذیرد، در تصاویر دوربین‌های معمولی عامه این نقش را فراموش می‌کند. شاید اغراق نباشد که بگوییم در اغلب آلبوم‌های خانوادگی تصویری از یک سفر به تهران را دیده‌ایم. تصاویری که بیشترشان چارچوبی شناخته‌شده دارند: کَسی پای برج ایستاده است و اغلب با باروبندیل سفرش، در دروازهٔ ورود به تهران، با نماد تهران عکس گرفته است. ظاهرهایی که بسیاری از آنها از ظاهرهای معمول طبقهٔ متوسط پایتخت‌نشین دوراند و اگر آزادیِ عظیم نماد تهران است، آنها راوی شهرستان‌ها یا حتی پادگان‌هایشان هستند. آیا روایت تداوم، بر این تصاویر هم تحمیل‌پذیر است؟

اینکه آزادی در این تصاویر نماد توسعهٔ تهران است ، شاید اجتناب‌ناپذیر و بدیهی به نظر برسد: بنایی است منحصربه‌فرد و پیشرو و یادمانی که فوراً مکان قامت‌افراشتنش را به یاد می‌آورد. اما غرابتش با سوژهٔ شهرستانی، فقط به‌سبب پیوندش با مکان

نیست. قابل تصور است که تهران، محمل بسیاری از سیاست‌های کلان اقتصادی و اجتماعی هر دو حکومت پیشین و فعلی بوده است و تصویری تمام‌عیار از توسعهٔ شهریِ پیش و پس از انقلاب. سوژهٔ شهرستانیِ مسافر کَه اغلب از این توسعه دور است، سهمش رَا، در منزلگاه اولش، از نماد تهران می‌خواهد. شاید میل دارد که با قاب این تصویر تجربه‌اش را با سرمایهٔ متمرکز پایتخت و انگارهٔ توسعه پیوند زند.

چنین تمرکزی تقابل شهر و حومه را این بار در مقیاسی کلان‌تر پیش نظر می‌آورَد. اگر هر شهر، دربرابر حومه‌هایش، محل انباشت سرمایه و زیرساخت در نظر بگیریم، تهران این نقش را حداقل تا چند دههٔ پیش، در برابر همهٔ شهرهای دیگر هم ایفا می‌کرد. چنین است که شهر، در برابر حومه، معنای حافظه در برابر نسیان دارد. شهر تاریخ است و حومه فراموشی. تهران به‌مدد سرمایه و قدرت می‌تواند محمل یادمانی برای پیوند خوردن به عصر باستان و تاریخ داشته باشد و شهرستانی نیاز می‌بیند که حضورش را با این محمل پیوند سرمایه و تاریخ هم‌پیوند کند و سند این هم‌پیوندی را به یادگار ببرد.

اگر در قاب لانگ تصاویر تجمعات، آزادی پدری حمایت گر است، در قاب تصاویر عامه ولی‌نعمتی بزرگ است که حضور پرهیبتش در عمق تصویر، گویای فاصله‌ای است که با سوژهٔ عکس، یا همان دیگریِ شهرستانی ایجاد کرده است. اما حضور این دیگریِ شهرستانی بعد دیگری هم دارد. همین حضور است که طبقهٔ تن‌آسای وبلنی را برای مصرف تظاهری تصاویر، دیگر به یادمان‌هایی همچون پل طبیعت و برج میلاد می‌برد. این دو بنا هم بالاشهری‌تراند و هم کمک می‌کنند خاطرات شرم‌آور (یا در اصطلاح عامه خَز) حومه‌نشینی

تصویر ۵. این تصویری مشهور از علیرضا بیرانوند، دروازه‌بان تیم ملی فوتبال است. تصویری تمام‌عیار از «جوان شهرستانی» که به تهران آمده تا بخشی از سرمایهٔ عظیم درگردش آن باشد.

تصویر ۶. تقلیدی از نماد تهران، در یکی از شهرستان‌های استان یزد

فراموش شود. برای این کارکرد دیگر نیازی به هویت تاریخی هم نیست. تصاویر اینستاگرامی، خود هویت تازهٔ بناهای جدید را شکل می‌دهند. کمتر کسی موقع عکس انداختن، رسمی‌بندی زیر نعلبکی برج میلاد را، با ایده‌گرفتن لیلا عراقی از پل خواجو و کاشی و دو قوس برج آزادی در کفهٔ ترازو قرار می‌دهد که انتخاب کند کدامش هویت‌مدارتر است.

### Mies en Abyme*

شاید حالا با پرسشی بنیادین مواج شده‌ایم: معماری، خصوصاً از نوع یادمانی‌اش، چه‌چیزی به ما نشان می‌دهد؟ فارغ از اینکه یادآوری عناصر «هویتی»، باید رسالت یادمان باشد یا نه، و فارغ از اینکه مسلط‌سازی هر نوع روایت خاص از یک کلیت تاریخی، می‌تواند استبداد فرهنگی باشد یا برعکس به‌بیان امانت «صداقت» با خویشتن قلمداد شود، می‌توان گفت کار معماری هرچه بوده و باشد، از چنگ روایت و تصویر گریزی ندارد. به شهیاد/آزادی نگاه کنید: خودش یادمان است و قرار است رسانه‌ای برای رویداد و تاریخ باشد. از منظر ایدئولوژی حاکمیتی، حامل تصویر عبور ایران از دروازهٔ تمدن بزرگ است و در نظر معمارش، پدری باستانی است که هرگوشه‌اش، به اقصای عظمت هنر و معماری سرزمینی ارجاع می‌دهد. اما یادمان گونگی در عصر تکثیر بی‌امان تصاویر، دیگر به رویدادهای پیش‌فرض طراحی ارجاع نمی‌دهد. مثل آینه‌های روبری هم، تصاویر در دل هم فرومی‌روند و تا بی‌نهایت تکثیر می‌شوند؛ دلالت‌ها تغییر می‌کنند؛ عمرِ تداعی‌ها کوتاه می‌شود و هویت‌های برساختنی، در هر تصویر جای خود را به هویت برساختهٔ دیگری می‌دهند.

## پی‌نوشت

*. تکنیکی در نقاشی و گرافیک، که تصاویر در چرخه‌ای بی‌انتها در دل هم تکرار می‌شوند.

## منابع


• Riegl, A. (1903). The Modern Cult of Monu

• Riegl, A. (1903). The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin (trans. Kurt W. Forster and Diane Ghirardo), in Oppositions, n. 25 (Fall 1982), 21–51.

• Labadi, S. (2010). World Heritage, authenticity and post-authenticity. Published in: Heritage and Globalization, edited by: Sophia Labadi and Colin Long. Oxon: Routledge, 66–85.

• Koontz, A. (2010). Constructing Authenticity: A Review of Trends and Influences in the Process of Authentication in Consumption. Sociology Compass vol. 4/issue 11.

• برنامهٔ پرگار بی‌بی‌سی فارسی: https://www.youtube.com/watch?v=IHJVrei8r9U

• ضرغام، امین (۲۰۱۱). مستند «از شهیاد تا آزادی: نماد تهران به‌روایتِ حسین امانت». منتشرشده در برنامهٔ تماشای بی‌بی‌سی فارسی: http://www.bbc.com/persian/arts/2011/06/110623_amanat_tamasha

• فکوهی، ناصر (۱۳۹۵). برج آزادی (شهیاد پیشین). منتشرشده در سایت «انسان‌شناسی و فرهنگ»: http://anthropology.ir/article/31799.html

• جواهریان، فریار (۲۰۱۲). نماد دوپهلو: برج شهیاد، میدان آزادی. منتشرشده در سایت معمارنت: http://www.memarnet.com/fa/node/221

• هیلنبراند، رابرت (۱۳۹۱). معماری اسلامی: فرم، معنا، کارکرد. ترجمهٔ باقر آیت‌الله‌زاده شیرازی. تهران: روزنه.

# فضا در عکس

## عکاسی چگونه نگاه ما را به معماری شکل داده است؟

مسعود تقوی
Masoudtaghavi@hotmail.com

ما عموماً عکاسی را ابزار بازنمایی بی‌طرفی می‌شناسیم و فکر می‌کنیم واقعیت را آنچنان که هست به ما نشان می‌دهد. شاید با غرض‌های رسانه‌ها در استفاده یا سوءاستفاده از تصاویر آشنا باشیم، اما از کمبودهایِ ذاتی عکس‌ها بی‌خبریم. بدون درنظرداشتن ویژگی‌های بازنمایی عکاسانه، ما نمی‌توانیم تصاویر را درست تحلیل کنیم، تصاویری که بخش بزرگی از واقعیت را برای ما می‌سازند. برای معماران این امر جدی‌تر نیز می‌شود. بخشی از فرآیند تحقیق دفاترِ معماری، بررسیِ پروژه‌های دیگر است که این قابلیت با توانایی انتقال تصاویر با استفاده از عکاسی برای ما ممکن شده است. بنابراین بخش بزرگی از شناختِ ما از معماری جهان، از طریق عکس‌هایی به دست می‌آید که دچار کژفهمی‌های بسیاری است.

عکاسی برخلاف چیزی که وانمود می‌کند، اُبژکتیو نیست. باید این واقعیت را پیش از شروع هر بحثی دربارهٔ تاثیر عکاسی بر درک ما از فضای معمارانه، بپذیریم. عکس بازنماییِ عین‌به‌عینِ واقعیت نیست، بلکه نوعی بازنماییِ فریبنده محسوب می‌شود و کاملاً نتیجهٔ ذهنیتِ عکاس-و البته بیننده[1]- است. ما معمولاً این فرض را دربارهٔ عکس مسلم می‌دانیم که چیزی مشابه آن چه که در عکس دیده می‌شود حتماً «وجود» داشته است. معمولاً در نگاهِ ما، به‌عنوان بیننده، عکس -هر عکسی- رابطهٔ مستقیم‌تر و واضح‌تری با واقعیت دارد تا دیگر ابزارهای بازنمایی مانند نقاشی یا نوشتار (Son-tag, 2001). عکس با جلوه‌ای بیگناه نسبت به تفسیر مقاومت می‌کند، اما در نهایت صحنه در چارچوبی مشخص با انتخاب‌های خودآگاه و ناخودآگاه، بازنمایی می‌شود. به‌هرحال این عکاس است که سوژه و زمان را انتخاب می‌کند، فریم و نور را تنظیم می‌کند، و ژرفا را با لنزهای مختلف اصلاح می‌کند و تغییر می‌دهد. بر همین اساس سوزان سانتاگ اعتقاد دارد عکس، چه از نوعِ کمال‌گرا[2] و چه از نوعِ عادی[3] در ذاتِ خود جانَبداری، یا به اصطلاح خَود وی تهاجم[4] دارد (Sontag, 2001).

ماهیت سوبژکتیو عکس این اجازه را به ما می‌دهد که آن را چون مجموعه‌ای از نشانه‌ها و نمادها بررسی کنیم. در برخورد با تصاویر ما همواره در حال تجزیه و تحلیل نشانه‌ها و واحدهای معنادار هستیم؛ به نوعی عکس را به مثابه متن ترجمه و تفسیر می‌کنیم. دریدا حتی پا را فراتر می‌گذارد

**عکس‌ها با ضبط فضا در یک بازهٔ زمانیِ کوتاه به ما اجازه می‌دهند صاحب گذشته شویم و تاریخ را چنان که بود و واقعاً تجربه کردیم، حفظ کنیم؛ همچنین به ما کمک می‌کنند فضای غریبی که در آن قرار گرفته‌ایم را درک کنیم. به همین دلیل است که عکاسی چنین با توریسم گره خورده است. افراد دور از محلِ آشنای زندگی، به جاهایی سفر می‌کنند که هیچ شناختی از آنها ندارند؛ ابزارهای بازنمایی شاید بیشتر از آنکه برای ضبطِ آن لحظات معنی داشته باشد، برای شناختِ فضای ناآشنا به‌کار رود. افراد با استفاده از دوربین تلاش می‌کنند دنیای غریب را در تصاویری قطعه قطعه، و بدین طریق قابل فهم کنند.**

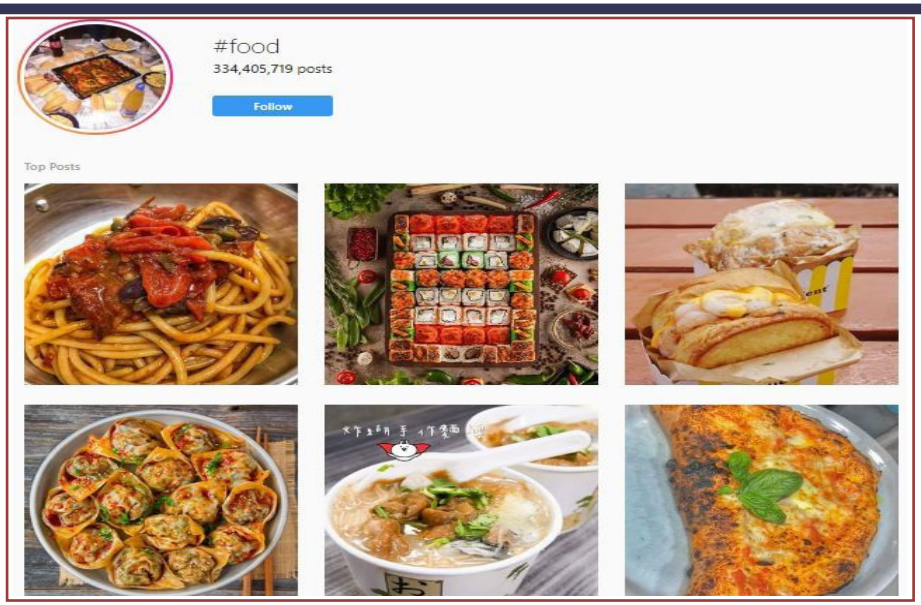
و می گوید تصویر با استفاده از واژه‌ها ساخته می‌شود، به همین منوال با کمک واژگان نیز شناخته می‌شود (Derrida, 2010)؛ بنابراین تصویر را هم‌چون زبان می‌توان «خواند». اگر این حرف دریدا را قبول نداشته باشیم، و از طرفی دیگر نتوانیم به یک نظامِ نشانه‌ای مشخص در تحلیل تصویر اتکا کنیم[۵] اما باز هم به نظر می‌رسد اشتراکاتِ فرهنگی و همچنین اشتراکاتِ ژنتیکی انسان‌ها[۶] به ما این اجازه را می‌دهد که تا حدودی بتوانیم دربارهٔ نشانه‌های مشترک تصویری صحبت کنیم. برای مثال تصویری که رنگ‌های تیره‌تر در آن غالبند، حامل تمام معانی ضمنی «تاریکی» در فرهنگِ عکاس و فرهنگِ بیننده است، که بسیاری از آنها ممکن است زبانی باشند (Burgin, 1982).

عکاسی به ما می‌باوراند که ما می‌توانیم جهان را در ذهنمان چون آلبومی حفظ کنیم و نظم بدهیم، یا شاید بتوانیم بگوییم عکس گرفتن یعنی نظم بخشیدن و معنا دادن به موضوعِ عکاسی: جهان (Sontag, 2001). عکس‌ها با ضبط فضا در یک بازهٔ زمانیِ کوتاه به ما اجازه می‌دهند صاحب گذشته شویم و تاریخ را چنان که بود و واقعاً تجربه کردیم، حفظ کنیم؛ همچنین به ما کمک می‌کنند فضای غریبی که در آن قرار گرفته‌ایم را درک کنیم. به همین دلیل است که عکاسی چنین با توریسم گره خورده است. افراد دور از محلِ آشنای زندگی، به جاهایی سفر می‌کنند که هیچ شناختی از آنها ندارند؛ ابزارهای بازنمایی شاید بیشتر از آنکه برای ضبطِ آن لحظات معنی داشته باشد، برای شناختِ فضای ناآشنا به‌کار رود. افراد با استفاده از دوربین تلاش می‌کنند دنیای غریب را در تصاویری قطعه قطعه، و بدین طریق قابل فهم کنند. عکاس‌ها -چه آماتور و چه حرفه‌ای- با شاترِ دوربین جهان را به بشقاب‌های کوچک تقسیم می‌کنند که راحت‌تر هضم و فهمیده می‌شوند. این کاری است که هیچ ابزار بازنمایی دیگری چنین گسترده و فراگیر نتوانسته انجام دهد، حتی زبان (Sontag, 2001). تبدیلِ جهان به تکه‌های معنادار کوچک و در ادامه منظم کردنِ آنها -مانند آلبوم عکس، چیدمان صفحهٔ اینستاگرام، یا هم‌نشینی تابلوها روی یک دیوار- بیانگر نظمی است که از جهان فهمیده‌ایم.

حضورِ فراگیر دوربین‌ها نشان از آن دارد که زندگی ما متشکله‌ای از اتفاقات جالب است، اتفاقاتی که واجد ارزش عکس گرفتن هستند (Sontag,2001). بنابراین ما زندگی خودمان را حول اتفاقاتی برنامه‌ریزی می‌کنیم که قابل عکس گرفتن -به اصطلاح خوش‌عکس- باشند؛ یا اگر از آن طرفِ ماجرا نگاه کنیم، آن اتفاقاتی در زندگی ما «رخ دادند» و هنوز خاطره‌شان «وجود دارد» که از آنها عکسی باقی مانده باشد. عکس‌ها واقعیت را برای ما می‌سازند، و با اینکه جذابیتشان را پس از تکرار از دست می‌دهند «اهمیتشان» از بین نمی‌رود. امروزه بیش از هر زمانی دیگری عکس‌های جنگ و فقر و بیچارگی در جهان پخش می‌شود، اما نتیجهٔ آن گویا کاملا برعکس بوده است: آدم‌ها حساسیت کمتری به این عکس‌ها نشان می‌دهند. انگار که تعدد عکس‌ها افراد را نسبت به موضوعات لمس کرده است، یا شاید بتوانیم بگوییم طوری جهان را جلوه می‌دهند که این اتفاقات «طبیعی» و بخشی از زندگی به نظر می‌رسند.

تلاش عکاس‌های اجتماعی و انتقادی این مسئله را بهتر که نکرده هیچ، بدتر نیز کرده است.

اینکه تجربه‌ها و واقعیتی که ما در این جهان تجربه می‌کنیم توسط عکس‌ها تایید شود تبدیل به بخشی از مصرفِ روزمرهٔ ما شده است. تا جایی که سانتاگ در اقتباس از مالارمه[۷] می‌گوید: «امروزه همه چیز برای این وجود دارد که از آن عکس گرفته شود» (Sontag, 2001). او می‌گوید یک اجتماع زمانی «مدرن» محسوب می‌شود که یکی از فعالیت‌های اصلیِ آن تولید و مصرف تصویر باشد: تصاویر با آن قدرت خارق‌العاده در شکل دادن به واقعیت، خود جایگزینِ تجربه‌های دست‌اول می‌شوند؛ این تصاویر برای سلامتِ اقتصاد، ثبات جامعه، و جستجوی خوشبختی، حیاتی می‌شوند (Sontag, 2001). این بدان معنی نیست که در جهان کنونی ما به توافقی بر سر مفهوم حقیقت رسیده‌ایم و این




تصویر۱. به نظر می‌رسد آنچه به‌عنوان غذا می‌شناسیم، باید این شکلی باشد. آن چه که این لحظه جلوی شماست و می‌خورید اسمش طبق این عکس‌ها غذا نیست. معماری هم به همین منوال.

تصاویر هستند که این حقیقت را واورونه جلوه می‌کنند، بلکه در طی این دوره حقیقت چنان تضعیف و پیچیده شده که در واکنش به این جریان تصویرِ چیزها به خودِ واقعیِ آنها ترجیح داده می‌شود؛ یا بهتر است بگوییم واقعیت آن چیزی است که عکس‌ها به ما نشان می‌دهند. یک جامعهٔ کاپیتالیست نیاز به فرهنگی مبتنی بر تصاویر دارد. این جامعه باید حجم بزرگی از سرگرمی به وجود آورد تا افراد را به خرید ترغیب کند. توانایی دوربین در ذهنی کردنِ واقعیت[۸] و بازنمایی آن به صورت نمایش[۹] موجبات این سرگرمی را فراهم، و از این ره ایدئولوژی حاکم را تثبیت می‌کند. دگرگونی اجتماعی جای خود را به دگرگونی در تصاویر می‌دهد؛ آزادی در مصرفِ تصاویر و کالاها با خودِ آزادی برابر انگاشته می‌شود. فروکاهی از انتخاب سیاسی به آزادی در مصرف اقتصادی به تولید و مصرف بی‌حد و حصر تصاویر نیاز دارد (Sontag, 2001).

عکس‌ها به ما شیوهٔ نگاه کردن را القا می‌کنند؛ انگار که عکاس بخواهد به ما دستور و اخلاق دیدن را یاد بدهد: «اینکه چه چیزی "ارزش" نگاه کردن دارد و به چه چیزی "حق" داریم نگاه کنیم» (Sontag, 2001). با اینکه دوربین یک ابزارِ مشاهده محسوب می‌شود، اما عکس گرفتن فراتر از یک مشاهدهٔ منفعلانه می‌رود. مانند نظربازی، عکس گرفتن به طور ضمنی و گاهی به‌طور آشکار، چیزی که در حال رخ دادن است را تشویق به ادامه دادن می‌کند (Sontag, 2001).

۱. مجموعه‌ای از نمادها در عکس‌ها و تکرار آن در تصاویر دیگر،
۲. تشویقِ عکس به تکرار و تداوم یک صحنه،
۳. تولید بی‌حد تصاویر ایدئولوژیک،
٤. و ذهنی‌بودن عکس

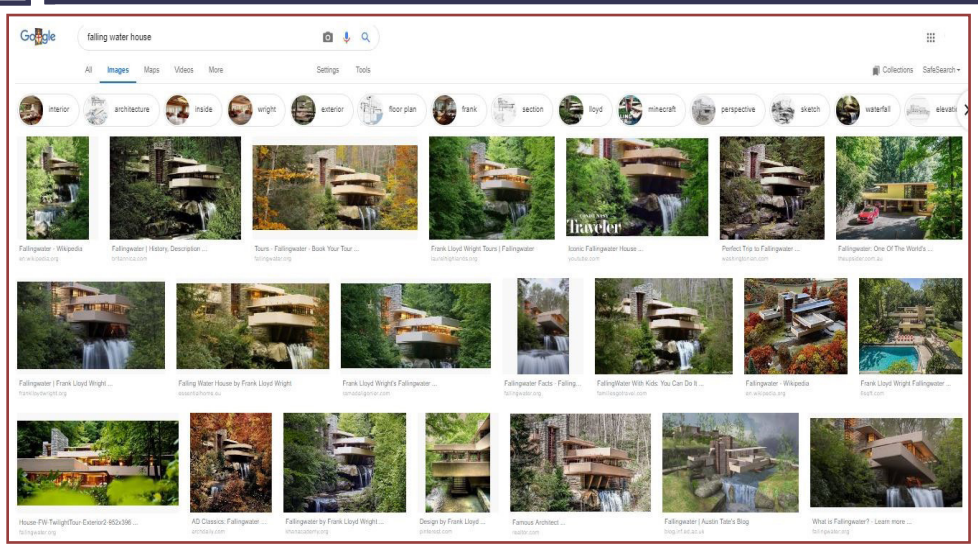
> **عکاسی به ما می‌باوراند که ما می‌توانیم جهان را در ذهنمان چون آلبومی حفظ کنیم و نظم بدهیم، یا شاید بتوانیم بگوییم عکس گرفتن یعنی نظم بخشیدن و معنا دادن به موضوعِ عکاسی: جهان**

بدان معنی است که ما می‌توانیم دربارهٔ تولیدِ نوعی بازنمایی فضایی در عکاسی صحبت کنیم که بر ادراکِ ما از فضا موثر بوده است. شناختِ اکثرِ ما از معماری جهان، به‌واسطهٔ عکس‌هایی است که در اینترنت و نشریات می‌بینیم. این پدیدهٔ جدیدی مربوط به دورانِ اینترنت نیست؛ می‌دانیم که کارت پستال‌های اروپایی نیز در دورهٔ قاجار سرچشمهٔ الهام معماران بود. بنابراین بخش بزرگی از تصورِ فضایی ما از معماری به واسطهٔ همین تصاویر شکل گرفته است: این عکس است که به ما معماریِ درست و خوب را برای یاد می‌دهد (Mattens, 2011).

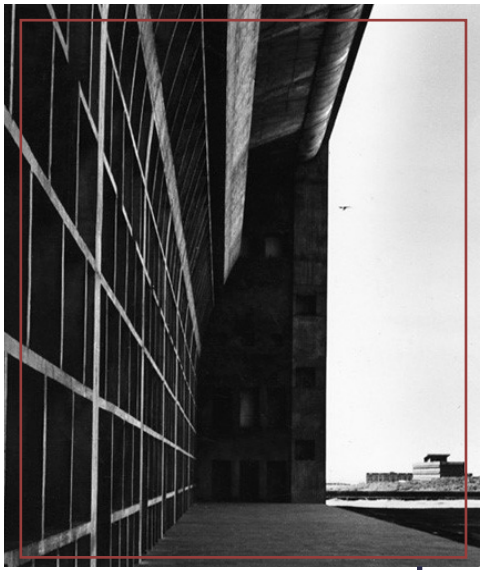
اولین کسی که عکسی را دیده، احتمالاً فکر می‌کرده یک نقاشی است: همان چارچوب‌بندی و همان پرسپکتیو. عکاسی همواره زیر سایهٔ نقاشی بوده است (Barthes, 1981)، که البته به نظر برخی این نقاشی است که زیر سایهٔ عکاسی قرار گرفته، اما نکتهٔ مهم این است که نقاشی و عکاسی تا میزان زیادی از قوانین یکسانی پیروی می‌کنند. عکس با توقف لحظه‌ای و چارچوب‌دادن به منظره، آبژه‌ها، اتفاقات، و وضعیت‌ها را از کانتکست فضایی-زمانی خود جدا می‌کنند (Mattens, 2011). در نتیجه با تصویرکردنِ چیزی در یک فریم، عکس بازنمایی‌ای ناآشنا از چیزی آشنا ارائه می‌دهد -ناآشنا چون ما جهان را آن طور که عکس‌ها نشان می‌دهند، نمی‌بینیم. یک عکس، منظرها و تجربه‌های ممکن پیش و پس از

برخورد با ابژه را از اطرافِ آن حذف می‌کند، و از ما می‌خواهد ورای چارچوب را با توجه به آنچه درون چارچوب دیده می‌شود، تصور کنیم: اگر اینجا این شکلی باشد، آنجا چه شکلی خواهد بود؟ عکس ما را به استنباط، گمانه‌زنی، و تصور دعوت می‌کند؛ تصوری که براساس داده‌های تنها یک لحظه در یک ساعت از روز در یک روز از ۳۶۵ روز، و یک فصل از چهار فصل، و یک منظر از هزاران منظری که می‌توان به مثلا یک پنجره نگاه کرد، و یک عنصر از چندین عنصری که آن ساختمان را شکل می‌دهد، ساخته می‌شود. عاملیتِ چارچوب باعث می‌شود جهان در وحدتی منظم شود که در واقع ندارد (Burgin, 1982) و ما براساس همین نظمِ خیالی، باقی فضای معمارانه را بازسازی می‌کنیم. از طرفی دیگر با اینکه پیشرفت روزانهٔ تکنولوژی‌های تصویربرداری امکانِ گرفتن عکس‌هایی را می‌دهد که هیچگاه ممکن نبوده است، و تنوع زیادی از تنظیمات به عکاس اجازه می‌دهد بی‌شمار تصویر منحصر به فرد تولید کند، و همچنین معمار تلاش می‌کند ساختمان را در یک کلیتِ فضایی طراحی کند نه در جزئیات، اما ما معمولاً بناهای معماری را از زوایا و جهات مشخصی می‌شناسیم (Mattens, 2011): خانهٔ آبشارِ فرانک لوید رایت، برج انشتین مندلسون، آپارتمان‌هایِ مارسی لوکوربوزیه، و الی آخر.

معماران نسبت به عکاسی نگاه منفعلانه‌ای نداشتند. آنها همواره تلاش می‌کردند در همکاری با عکاسان، کارهای خود را چنان که می‌خواهند بازنمایی کنند. فرانک لوید رایت برای انتشارِ کارهای خودش به‌خصوص در کتاب‌های «Sonderheft» و «Was-muth» از عکاسی استفاده می‌کرد: کاتالوگی تصویری از طرح‌های مسکونی برای بازارِ طبقهٔ متوسط و بالاترِ آمریکایی (Olsberg, 2013). لوکوربوزیه نیز با لوسین هِروی[۱۰] همکاری می‌کرد. هروی با الهام از هنرمندانِ آوانگارد زمانه چون موندریان، عکس‌های جزئیات

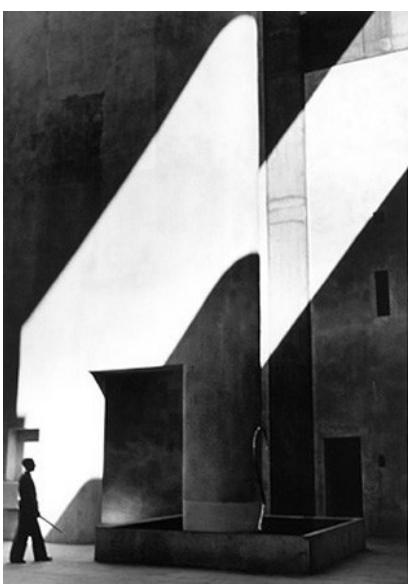


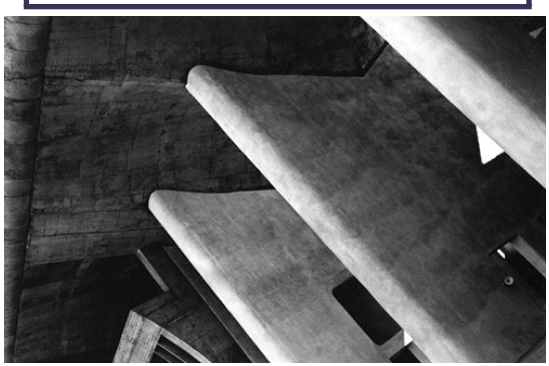

تصویر ۲. تقریباً ۶۷درصد از تصاویر صفحهٔ اولِ خانهٔ آبشار فرانک لوید رایت یک زاویه دارند. خانهٔ آبشار قطعا قسمت‌های جالب بسیار دیگری نیز دارد، اما این پرسپکتیو است که در اذهان باقی مانده است. تصویر فضایی این عکس است که نگاه ما را به معماری رایت بیشتر شکل می‌دهد تا هرچیز دیگر. نکتهٔ جالب آن است که حتی ساکنین هم خانهٔ آبشار را از این زاویه تجربه نمی‌کنند.

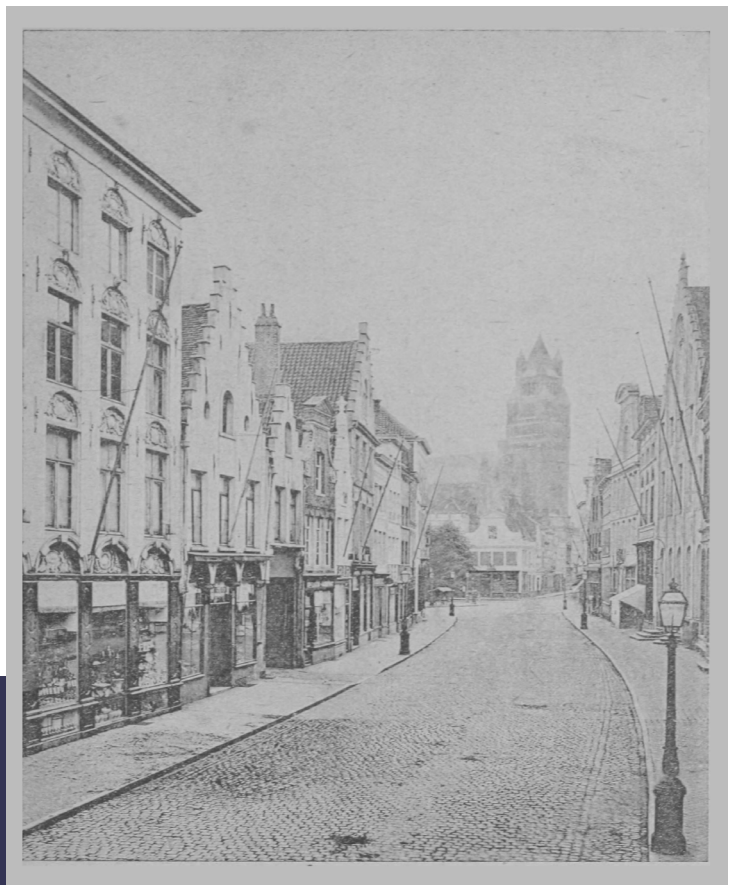


تصویر ۳. سری عکس های لوسین هروی از شاندیگار (Lucien Herv ,1955)

**امروزه بیش از هر زمانی دیگری عکس‌های جنگ و فقر و بیچارگی در جهان پخش می‌شود، اما نتیجهٔ آن گویا کاملا برعکس بوده است: آدم‌ها حساسیت کمتری به این عکس‌ها نشان می‌دهند. انگار که تعدد عکس‌ها افراد را نسبت به موضوعات لمس کرده است، یا شاید بتوانیم بگوییم طوری جهان را جلوه می‌دهند که این اتفاقات «طبیعی» و بخشی از زندگی به نظر می‌رسند.**







تصویر٤.
عکس‌های ژورژ رودنباخ از شهر بروخه در اواخر قرن نوزدهم.

را به عکس‌های وایدِ تمام نما ترجیح می‌داد. او سری عکس‌هایِ انتزاعی با سازمانی سیال و روایت گون با تاکید بر جزئیات می گرفت. نتیجهٔ آن سینمایی بود: جستجویی احساسی درون ساختمان، نه صرفاً یک منظرهٔ سه بعدی خارج از آن. لوکوربوزیه حتی گاهی طرح‌هایش را متناسب با برنامه‌های هروی تغییر می‌داد (Wrigley, 2016). این روزها نیز عکاسانی چون ایوان بان [11] و پرهام تقی‌اف با تخصص در حوزهٔ عکاسی معماری، از بسیاری از معمارها شناخته شده‌ترند. این افرادند که تصویرِ فضای معماری را برای ما ساخته‌اند.

با پیروی عکس از قوانینِ پرسپکتیو، فضای روانی- فیزیولوژیک به فضای ریاضی تبدیل می‌شود. در این حالت همهٔ احجام و فضاهای خالی میانی و همهٔ مضامین در یک «پیوستار کوانتومی[12]» حل می‌شوند (Panofsky, 1991). «چنین فضایی فراموش می‌کند ما نه با یک چشم ثابت، بلکه با دو چشمِ متحرک می‌بینیم که نتیجهٔ آن میدانِ دیدی کروی‌شکل است» (Panofsky, 1991). فضایی که بر پایهٔ قوانین پرسپکتیو ساخته می‌شود، تفاوتی میان تصویرِ بصری روی شبکیه و تصویرِ روانی‌ای که از فضا می‌سازیم تا جهان را بشناسیم، قائل نیست، یا بهتر است بگوییم جنبهٔ روانیِ ادراک فضا را به هندسه تقلیل می‌دهد. تصویرِ جهان در چشم روی یک پردهٔ کروی شکل می گیرد، نه یک صفحهٔ صاف، این قوانین پرسپکتیو بود که

باعث شد خطوط را صاف بپنداریم، در حالی که به‌واقع ما آنطور نمی‌بینیم. اینکه ما این خطوط را صاف می‌بینیم به نظر پانوفسکی تا حدی برمی گردد به عادت ما به پرسپکتیوِ خطی: ساختاری که تنها برای یک نوع شیوهٔ ادراکِ فضایی استفاده می‌شود (Panofsky, 1991): ادراکِ فضایی مدرن -دکارتی- که این شیوهٔ نگاه کردن با اختراع وسایطی چون تلسکوپ، میکروسکوپ و دوربین تقویت می‌شود (Jay, 1993). این یعنی در اولین سطح از بازنمایی، تفاوت‌های بنیادینی میان فضای واقعی و فضای بازنمایی شده در عکس‌ها وجود دارد؛ بماند که تعاریفِ فضا، و نظریات مختلف تولید فضا ورای هندسهٔ می‌روند و به ابعاد اقتصادی و اجتماعیِ تولید فضا می‌پردازند.

هندریک برلاخه[۱۳] در ۱۹۰۸ مدعی شد «هدفِ معماری ساختن فضاست»؛ رودولف شیندلر[۱۴] در مانیفستش در ۱۹۱۲ نوشت معماران «بلاخره رسانهٔ خود را پیدا کرده‌اند: فضا»؛ و تئو ون دوئشبرخ[۱۵] در ۱۹۱۶ گفت فضا «تعیین کنندهٔ ارزش زیبایی‌شناختی یک ساختمان است» (Mattens, 2011). فضا -space- برای معماران و معماری مدرن اهمیتی بنیادین داشت، تا جایی که تاریخِ معماری مدرن را شاید بتوان روایتی از تقابل ایده‌های مختلف دربارهٔ فضا دانست (Vidler, 2000). معماران و نقاشان هلندی در گروه دِ اشتایل[۱۶] مفهوم فضای «نئوپلاستیک» را مطرح کردند. در آمریکا فرانک لوید رایت فضا را در سبک «مرغزاری[۱۷]» می‌دید. در فرانسه اِلی فورِی[۱۸] نوشته‌های خود دربارهٔ زمان، حرکت، و فضا را براساس نظراتِ آنری برگسون[۱۹] می‌نوشت که آمادی اوزنفان[۲۰] و لوکوربوزیه با الهام از آن کانسپت فضایِ «وصف‌ناپذیر[۲۱]» را شکل دادند (Vidler, 2000). با اینکه نظراتِ مختلفی دربارهٔ فضا در قرن اخیر مطرح شده‌اند، اما در نهایت در تصویرِ معماری مدرن تغییر چندانی ایجاد نشد. پرسکتیو همچنان شیوهٔ اصلیِ بازنمایی فضا بود، و عکس رسانهٔ اصلیِ آن: ابژه‌ها هنوز مطابق شیوه‌های سه بعدی‌سازی قرن هجدهمی و نوزدهمی تصور و بازنمایی می‌شدند:

*«... تفاوت چندانی میان پنجرهٔ آلبرتی و صفحهٔ یک کامپیوتر چنان که میان [طرح] آگزونومتریکِ گاسپارد مونژ[۲۲] با یک دایناسورِ وایرفریم[۲۳] ساخته شده با جادوی ... صنعتی، وجود ندارد. چیزی که تغییر کرده است تکنیک‌های شبیه‌سازی و، از آن مهم‌تر، مکان یا جایگاهِ سوژه -بیننده- بازنمایی است»* (Vidler, 2000).

عکاسان ساختمان‌ها را شیء گون[۲۴] و کالایی می‌کنند و از کانتکستشان جدا، چنان که انسان‌ها و اثراتِ استفاده‌شدن روی آنها دیده نمی‌شوند: احجامی استریل شده و تغییر یافته مناسبِ کاپیتالیسم (Wilkinson, 2015). عکس تنها یک تکهٔ نازکِ زمان و فضاست، هر چیزی را از هر چیز دیگری می‌توان جدا و منفک کرد «تنها چیزی که لازم است این است که سوژه را در چارچوب -فریم- متفاوتی نمایش داد» (Sontag, 2001). با اینکه مدرنیست‌ها علاقهٔ وافری به ازدحامِ بلوارها و ترافیک خیابان‌های شهر داشتند، خالی بودنِ فضاهای داخلی در عکس‌ها تناقض عجیبی با تفکراتِ اجتماعیِ این معماران به نظر می‌رسد. خیابان‌ها و خانه‌ها تقریبا همیشه خالی از حضور انسان نمایش داده می‌شوند، حتی گاهی بدون مبلمان و هیچ نشانهٔ دیگری از فعالیتِ انسانی. محدودیت‌های عکاسی در قرن نوزدهم -عکاسان با شاترهای طولانی‌مدت عکس می‌گرفتند، که چیزهای متحرک را ضبط نمی‌کرد- باعث می‌شد عکاسان نتوانند حضور مردم در شهرها را نمایش دهند (Jacobs, 2006). جیکوبز در مقالهٔ «عکاسی و تصویرِ شهرِ خالی» روایتی از دو شهر می‌گوید: شهری شلوغ با جمعیت‌های زیاد و اجتماعِ پرشور، و شهری خالی و تنها چون خلاء بدون حضور و فعالیت انسان‌ها[۲۵]. برای برخی هنرمندان بازنماییِ فضای خالی برای رسیدن به بیانی اتوپیایی بود، برای برخی دیگر نشانگر شفافیت و وضوح (Jacobs,

2006). او این روند را هماهنگ با تحولات شهریِ پاریس در قرن نوزدهم می‌داند: بارون هوسمان در طرح جدید پاریس، محورهای بصری‌ای برای متمایز کردن بناهای مهم و تاریخی ساخت که نتیجهٔ آن تفکیکی میان بافتِ شهری و بنا بود. برای عکاسان این دوره تصویر کردن فضای خالی از محدودیت‌های عکاسی نبود. تصویر کردنِ شهر در کمال هارمونی و ترکیب‌بندی برعکس مبین توانایی عکاس‌ها بود.

آیا این خالی‌بودن صرفاً برای نمایشی خنثی است یا نقش مهمی در تصور فضایی ما در معماری دارد؟ معماریِ مدرن تلاش می‌کند خود را شفاف و جدی جلوه دهد (Mattens, 2011)، و تا حد زیادی نیز در این زمینه موفق بوده است. عکس‌های این معماری اتاق‌های خالی‌ای نمایش می‌دهند، شفاف و بدون کمترین مانعی در درکِ فضا، انگار که اساسِ معماری فضاهای خالیست. معماریِ مدرن فضایی پایدار، به دور از بی‌ثباتی‌های ذهنیت انسان، دقیق، و یکدست ترویج می‌دهد، آین این پروپاگاندای معماری مدرن بود یا نتیجهٔ تمایلات عکاسان؟ فیلیپ مَتنز تصوری که ما از معماری مدرن داریم را تا حد زیادی گردن بازنمایی می‌اندازد:

*«این ایده که فضای معمارانه باید به‌عنون منبع خوشبختی شناخته شود با مسئله‌ای سرسخت‌تر باید کنار بیاید ... که فضاهای معماری همواره آن فضاهایی هستند که افراد در آن زندگی می‌کنند. آنهایی که معماری مدرنیست یا معاصر را درک نمی‌کنند ریشهٔ حتی مهمل‌ترین مشکلات را در اختراع معماری مدرن می‌دانند. بدون تفکیک کردن آرمان‌های متواضعانهٔ پیشگامانِ معماری مدرن از شکست‌های وارثانِ مدرنیست‌ها، آنها از کاریکاتوری از روح مدرنیست حمایت می‌کنند، که مسئولِ تمام سوءاستفاده‌ها و بی‌عقلی‌ها در ساختمان‌سازی پس از جنگ جهانی شناخته می‌شود؛ از یکنواختیِ طرح‌های شهری تا استفادهٔ بی‌اندازه از بتن در برج‌های تجاری. بدین صورت ایدهٔ زیبایی‌شناختیِ فضا که ویژگی معماری مدرن است، در استنباطی غیرانسانی یا حتی ضدانسانی از یک ایدئولوژی معمارانه، غرق می‌شود و در نهایت رَد»* (Mattens, 2011).

> **بدون تفکیک کردن آرمان‌های متواضعانهٔ پیشگامانِ معماری مدرن از شکست‌های وارثانِ مدرنیست‌ها، آنها از کاریکاتوری از روح مدرنیست حمایت می‌کنند، که مسئولِ تمام سوءاستفاده‌ها و بی‌عقلی‌ها در ساختمان‌سازی پس از جنگ جهانی شناخته می‌شود.**

آیا می‌توان گفت معماران مدرن در استفاده از شیوهٔ بازنمایی عکس ناآگاه بودند؟ بعید می‌دانم، چنان که رفت حتی برخی معماران با عکاسان رابطهٔ حرفه‌ای تنگانگی داشتند. من علاقه‌ای ندارم معماری مدرن را در یک جمله تعریف و سپس رد کنم، پس نیازی نیست از معماری مدرن دفاع کنم یا تماما آن را زمین بکوبم؛ اما چیزی که واضح است، این است که عکس و عکاس در تصویر کردنِ فضا با محدودیت‌هایِ مکانیکی -شیوه‌های سه‌بعدی‌سازیِ رنسانسی- و تصمیمات شخصی -ذهنیتِ عکاس و بیننده- درگیر بودند. از ناتوانی در تصویرِ مردم در خیابان‌های شهر تا تمایلِ عکاسان به جزییات همهٔ این انتخاب‌ها بر تصور ما از فضای معمارانه موثر بوده است. شاید بتوان در دورانِ اوج معماری مدرن دربارهٔ مرزِ میانِ بازنمایی و آرمان‌های معمارانه صحبت کرد، اما امروزه به نظر می‌رسد فضای معماری برای آن تولید می‌شود که عکسش در آرکدیلی منتشر شود.

**یک عکس، منظرها و تجربه‌های ممکن پیش و پس از برخورد با ابژه را از اطرافِ آن حذف می‌کند، و از ما می‌خواهد ورای چارچوب را با توجه به آنچه درون چارچوب دیده می‌شود، تصور کنیم: اگر اینجا این شکلی باشد، آنجا چه شکلی خواهد بود؟ عکس ما را به استنباط، گمانه‌زنی، و تصور دعوت می‌کند؛ تصوری که براساس داده‌های تنها یک لحظه در یک ساعت از روز در یک روز از ۳۶۵ روز، و یک فصل از چهار فصل، و یک منظر از هزاران منظری که می‌توان به مثلا یک پنجره نگاه کرد، و یک عنصر از چندین عنصری که آن ساختمان را شکل می‌دهد، ساخته می‌شود.**

## پی‌نوشت

۱. ویکتور بورگین به پیروی از رولان بارت «دیدن» در عکاسی را بر چهار قسم می‌داند: نگاهی که دوربین به صحنه می‌کند؛ نگاهِ بیننده به عکس؛ نگاه افرادِ درون عکس به اشیا و یکدیگر؛ و نگاه افرادِ عکس به دوربین (Burgin, 1982). تمامیِ این نگاه کردن‌ها حاوی معنا هستند، و هرکسی خود نشانه‌های عکس را رمزگشایی می‌کند.

۲. منظور عکس‌هایی هستند که نوعی کمال مطلوب، یا وضعیتی ایده‌آل را ترسیم می‌کنند، مانند عکس فَشِن یا صنعتی.

۳. عکس‌های روزمره چون عکس‌های خانوادگی.

٤. Aggression
منظور با تعصب، جانبداری و حضورِ همه‌جایی -ubiquity.

۵. منظور یک نظامِ نشانه‌ای شناخته شده که براساس آن بتوان نَشانه‌ها را توصیف و تفسیر کرد، از این نظر که متونِ انگلیسی همگی از نظامِ زبان انگلیسی پیروی می‌کنند.

٦. می‌دانیم که «آن قسمت‌هایی از مغز که اطلاعات تصویری را پردازش می‌کنند در سیر تکامل بشر قدیمی‌ترند تا آن قسمت‌هایی که اطلاعات زبانی را پردازش می‌کند» (Harper, 2002).

۷. Mallarm

۸. to subjectivize reality

۹. As a Spectacle

۱۰. Lucien Herv

۱۱. Iwan Baan

۱۲. quantum continuum

۱۳. Hendrik Berlage

۱٤. Rudolph Schindler

۱۵. Theo Van Doesburg

۱٦. De Stijl

۱۷. prairie

۱۸. Elie Faure

۱۹. Henri Bergson

۲۰. Amedee Ozenfant

۲۱. Ineffable Space

۲۲. Gaspard Monge

۲۳. Wireframe

۲٤. Reify

۲۵. آنتونی ویدلر انگیزهٔ پشتِ این دو تصویرِ ظاهرا متناقض را در یک مسئله جستجو می‌کند: آگورافوبیا، یا ترس از فضاهای بزرگ -که البته بیشتر به معنی ترس از فضاهای خالی استفاده می‌شود اما به گفتهٔ ویدلر براساس نظرات روان‌کاوانه ریشه‌ی این ترس با ترس از فضاهای شلوغ و مزدحم یکی است. (Vidler, 2000)

# منابع


• Barthes, R. (1981). Camera Lucida. (R. Howard, Trans.). New York: Hill and Wang.

• Burgin, V. (1982). Looking at Photographs. In V. Burgin, Thinking Photography (pp. 142–153). London: Communications and Culture.

• Derrida, J. (2010). Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography. (G. Richter, Ed., & J. Fort, Trans.) Stanford: Stanford University Press.

• Harper, D. (2002). Talking about pictures: a case for photo elicitation. Visual Studies, 13–26.

• Jacobs, S. (2006). Amor Vacui: Photography and the Image of the Empty City. History of Photography, 107–118.

• Jay, M. (1993). Downcast eyes: the denigration of vision in twentieth–century French thought. Los Angeles: University of California Press.

• Mattens, F. (2011). The Aesthetics of Space: Modern Architecture and Photography. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 105–114.

• Olsberg, N. (2013, December 22). Shattered Glass: The history of architectural photography. Retrieved from Architectural Review: https://www.architectural–review.com/essays/shattered–glass–the–history–of–architectural–photography/8656969.article

• Panofsky, E. (1991). Perspective as Symbolic Form. New York: Zone Books.

• Sontag, S. (2001). On Photography. New York: Picador.

• Vidler, A. (2000). Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture. London: The MIT Press.

• Wilkinson, T. (2015, January 15). The Polemical Snapshot: Architectural Photography in the Age of Social Media. Retrieved from Architectural Review: https://www.architectural–review.com/essays/viewpoints/the–polemical–snapshot–architectural–photography–in–the–age–of–social–media/8674662.article

• Wrigley, T. (2016, January 5). How photographers capture the soul of a building. Retrieved from CNN: https://edition.cnn.com/style/article/architecture–photography–art–iwan–baan/index.html

# تهرانِ «دلزده»، تهرانِ «تهوع»

## نگاهی به بازنمایی شهر تهران در فیلم‌های «زیرپوست شب[1]» و «تنگنا[2]»

نیلوفر رسولی
niloofar.rasooli@ut.ac.ir

تو ای رنج من، فرزانه باش و آرام گیر
تو خواهان شب بودی، آنک فرا می‌رسد
فضایی تیره شهر را در برمی‌گیرد
و جمعی را آرامش و جمعی را ملال می‌دهد.
درون‌کاوی، بودلر

### آغاز

سرگین‌غلتان‌ها سوسک‌های کوچکی هستند که از سرگین حیوانات، گلوله می‌سازند. آنها تمام سرگین‌ها را در گلوله‌ای متراکم جا می‌کنند و سپس با پاهای عقب خود گلوله را روی زمین می‌غلتانند تا سرانجام، کرهٔ متراکم تعفن را در جایی از زیر زمین دفن کنند. تصویر آغازین فیلم «زیرپوست شب» تلاش‌های دردناک سرگین غلتانی است که به زحمت از میان خار و خاشاک راهی برای خود پیدا می‌کند، گلولهٔ سرگینش، گویی بار تمام شوربختی و نکبت عالم است و باری، همین بار دردناک را هم به سهولت نمی‌تواند به سرانجام برساند، هر چرخی که بر این گلوله می‌زند حاکی از تلاشی عظیم و گاهی بی‌ثمر می‌دهد. تیتراژ به پایان می‌رسد و نخستین نمای فیلم، تصویری هوایی از تهران و زنگار نورهای اندکی است بر زیر لحافی از شب. تطابق این دو تصویر، از تهران شهری را بازنمایی می‌کند که سرگین‌غلتان‌هایش را زیر لایهٔ غلیظی از تاریکی پنهان و فراموش کرده است، و چند نقطه کورسوی چراغش را به رخ می‌کشد. ایماژ در انطباق این تصاویر، دوتایی شخصیت‌های فیلم «زیرپوست شب» را معرفی می‌کند: اول، شخصیتی که قرار است جای سرگین‌غلتان را بگیرد و دوم، خود شهر تهران. در این فیلم، تهران نه فقط پس‌زمینهٔ لوکیشن‌ها، نه فقط محلی برای وقوع داستان، نه فقط عنصری تأثیرگذار در روایت یا داستان، بلکه خود یک کاراکتر است.

**کودکی که در گمشده‌گاهِ تاریک سنت پیدا می‌شود، با باری از تردید و دودلی، در پرورشگاه مدرن شهر گم می‌شود. گلستان در مصاحبه‌ای، دشوارترین صحنه‌های فیلمبرداری این فیلم را، صحنه‌های کوچه‌پس‌کوچه‌ها می‌داند، پیداکردن کوچه‌هایی که «هرکدام بتوانند حالت و فضای لازم برای یک قسمت از گفت‌وگوی زن و مرد فیلم را به وجود آورند»، کوچه‌هایی که طولشان همسنگ با طول مکالمه باشد (گلستان به نقل از امید، ۱۳۷۴: ۳۸۱-۳۸۰).**

اما تهران از چه زمانی سوژگی سینمایی پیدا کرد؟ سینمای «موج نو[۳]»بود که برای اولین بار تصویر دیگری را از تهران ارائه داد، هم از شهر سخن گفت و هم شهر را به سخن گفتن وا داشت. گرچه شروع موج نو را فیلم «گاو» (۱۳٤۸) دانسته‌اند، اما جست‌وجو برای سینمای دیگر پیش از این فیلم آغاز شده بود. هژیر داریوش، در یادداشتی که در تاریخ دهم اسفند سال ۱۳٤۳و در مجلهٔ هنر و سینما می‌نویسد، فیلم «شب قوزی» (۱۳٤۳) را آغازگر سینمای نوی ایران می‌داند، سینمایی که قرار است منشی دیگر را در برابر «فیلم‌های کلاه‌نمدی و کلاه مخملی و ملودرام‌های اشک‌آور» شکل دهد (داریوش به نقل از مهرابی، ۱۳۷۲: ۱۰۹). «شب قوزی» فروش گیشهٔ چندانی نداشت و عملاً برای سازندگانش به منزلهٔ شکست تلقی شد، با این حال در این فیلم، دو عنصر شب و شهر، نقش مهمی در روایت داشتند. به دنبال این فیلم، ابراهیم گلستان در سال ۱۳٤٤ «خشت و آیینه[٤]» را ساخت. فیلمی که نخستین اکرانش، در آخرین ساعتِ اولی روز نمایش گنج قارون بود، طعنه‌ای تمام به جهان مبتذل فیلمفارسی. کار متفاوت گلستان در این فیلم، بردن دوربینش به صحنه‌های واقعی از کوچه و خیابان تهران بود. این فیلم در شهر شروع می‌شود و در شهر پایان می‌پذیرد، ابتدای آن در سیاهچالگی پله‌ها است، پله‌هایی در عمق شب، در تاریکیِ ناکجاآبادی که پس‌مانده‌اش کودکی است رهاشده در تاکسی، و پایان این فیلم، پایانی است در پرورشگاه کودکان. کودکی که در گمشده‌گاهِ تاریک سنت پیدا می‌شود، با باری از تردید و دودولی، در پرورشگاه مدرن شهر گم می‌شود. گلستان در مصاحبه‌ای، دشوارترین صحنه‌های فیلمبرداری این فیلم را، صحنه‌های کوچه‌پس‌کوچه‌ها می‌داند، پیداکردن کوچه‌هایی که «هرکدام بتوانند حالت و فضای لازم برای یک قسمت از گفت‌وگوی زن و مرد فیلم را به وجود آورند»، کوچه‌هایی که طولشان همسنگ با طول مکالمه باشد[۵] (گلستان به نقل از امید، ۱۳۷٤: ۳۸۰-۳۸۱). درستکار هم خشت

و آیینه را «به لحاظ لوکیشن» بر سایر فیلم‌های موج‌نو، تأثیرگذار می‌داند (درستکار، ۱۳۷۹). ادامهٔ این بازنمایی نمادین شهر را در فیلم «آرامش در حضور دیگران» می‌بینیم. ناصر تقوایی این فیلم را در سال ۱۳۵۲ و بر اساس داستانی[۶] از غلامحسین ساعدی می‌سازد. در این فیلم شهر و ابژه‌های آن دلالت‌های نمادین دارند. برای مثال شخصیت سرهنگ بازنشسته در این فیلم نمی‌تواند شاهد سرپیچی زیردستانش باشد و خلاء این زندگی را با رژه‌رفتن در خیابان جبران می‌کند. رژه‌رفتن و سان‌دیدن از درختان. تقارن درختانی که پاهای سربازانش را تداعی می‌کنند (تهامی‌نژاد، ۱۳۶۵: ۷۶). پوراحمد فیلم «آرامش در حضور دیگران» را با چنین واژه‌هایی توصیف می‌کند: «تاریکی درختان و شب»، «ازدحام شهر بزرگ»، «سایه‌های گمشده»، «خیال‌های سوخته»، «وحشت و هراس»[۷] (پوراحمد به‌نقل از امید، ۱۳۷۴: ۶۴۳). این واژه‌ها تمام آن ریشه‌هایی است که گلستان در خشت و آیینه دوانده بود و در «آرامش در حضور دیگران» به اوج خود می‌رسد. شهر بازنمودهٔ سرگشتگی و تنهایی مردمانش می‌شود.

**در این فیلم‌ها، تهران بار بازنمایی فضاهای شخصیت‌ها و حوادث را دارد، اما هنوز به مرحله‌ای نرسیده است که خود، نه در مقام صرفِ یک شهر، بلکه در قامت شخصیتی مؤثر بر سرنوشت فیلم به تصویر کشیده شود.**

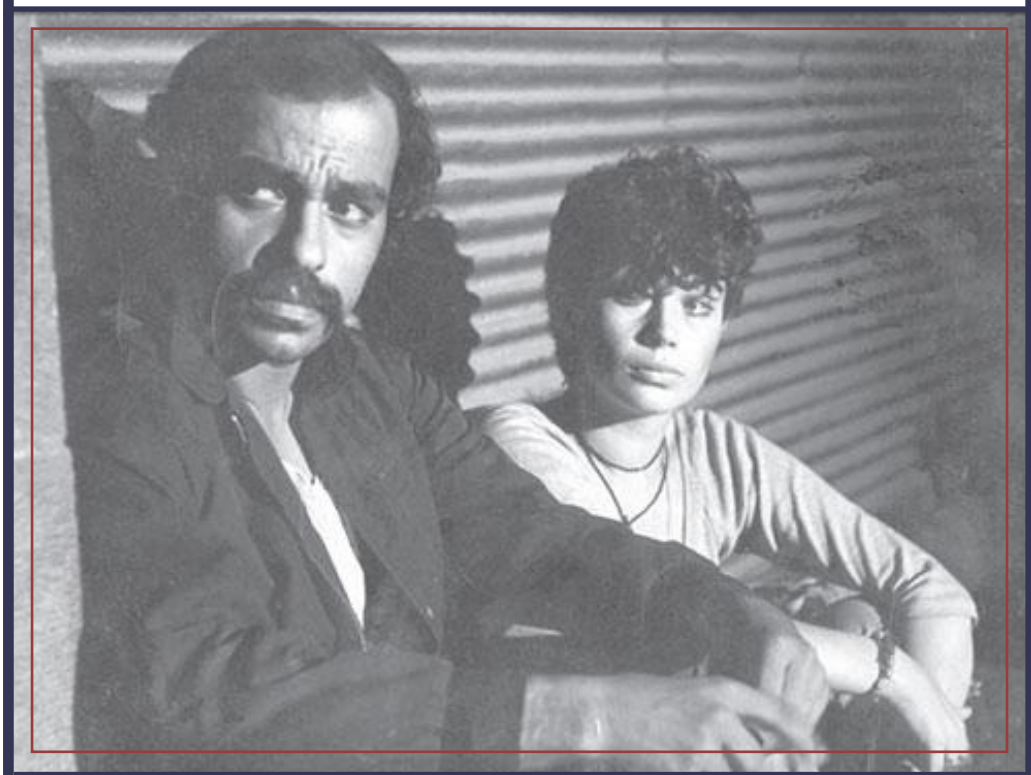
این فیلم‌ها همه مقدمه‌ای بر بازنمایی شهر تهران در سینمای موج نوی ایران هستند. در تمامی این فیلم‌ها، تهران بخشی از داستان است، خصوصاً دوگانهٔ تهران و شب، شوربختی و نکبت کلان‌شهرنشینان را بازنمایی می‌کند. دو فیلم بعدی که از آنها صحبت خواهیم کرد واجد چنین خصیصه‌ای هستند.

## زیر پوست شب، مدرنیتهٔ دروغین

در مقدمهٔ متن از تصاویر آغازین فیلم زیر پوست شب گفتیم. این فیلم در زمان خود نیز با مفاهیم بیگانگی و طرد شدن از کلانشهر تفسیر شد. مفهومی که در واژهٔ «فاصله» بیان می‌شود. تقی مختار در سال ۱۳۵۳ دربارهٔ این فیلم چنین می‌نویسد[۸]:

*«این فیلم نمایش بزرگی است از سیمای آدمی که در سرتاسر شهر جائی برای خود نمی‌شناسد. گوئی شهر با تمام روشنی‌ها و بزرگی‌هایش اعتنایی به او ندارد و چیزی که تمامی سطح فیلم را در خود گرفته، حسرت دلواپسی و ترسی از آدم است... این فیلمی است بغایت زیبا که سرگردانی نسلی فراموش‌شده را به‌وضوح تصویر می‌کند، نسلی که از دیروز و امروز به فردا نیز خواهد رسید. نسلی که اگر روزگاری خیابان‌های شهر را در اختیار داشت، امروز، با فاصله‌ای که میان او و نسلی برتر افتاده، ماوائی جز پیاده‌روهای نامطمئن ندارد، و به خوبی پیداست که فاصلهٔ بین او تا نسل برتر روزبه‌روز بیشتر خواهد شد» (مختار به نقل از امید، ۱۳۷۴: ۶۷۴).*

داستان فیلم از رانده‌شدن قاسم سیاه، ضدقهرمان داستان، از محلهٔ خودش آغاز می‌شود. شب است و چند نفر او را در آستانهٔ کوچه به دام می‌اندازند، محله‌ای که او در آن به دنیا آمده است، با این حال



| تصویر ۱. زیر پوست شب، فریدون گله، ۱۳۵۳.

کتک می‌خورد و طردش می‌کنند. قاسم‌سیاه از زادگاه خود رانده می‌شود تا در تنهایی خود بلولد. قاسم سیاه، همان سرگین‌غلتانی است که حتی از گرداندن سرگین خود عاجز اما امیدوار است. قاسم‌سیاه نمایندهٔ نسلی از ساکنان تهران است که «به بازی گرفته نمی‌شوند» (درستکار، ۱۳۸۰: ٤١). با این حال او همچنان در شهر پرسه می‌زند. شهری بزرگ و غرق در چراغانی، شهری که «قاسم سیاه را چون تفاله‌ای پس می‌زند» (همان، ۱۳). او در شهر پرسه می‌زند و پرسه می‌زند. در همین پرسه‌هایش با زنی آمریکایی آشنا می‌شود و او را هم شریک این پرسه‌زنی می‌کند. زن فیلم زیرپوست شب، گرچه آمریکایی است، نه پاریسی، اما رابطه‌اش با قاسم سیاه، بی‌شباهت به زن عزاپوش غزل «یک رهگذر» از بودلر نیست. زنی که شاعر، در نگاه آخر به آن دلبسته می‌شود، نه در نگاه اول. قاسم سیاه هم در آخرین روزی که زن آمریکایی در ایران است او را می‌بیند. زن شعر بودلر خاموش است و کلامی با او منعقد نمی‌شود. قاسم سیاه هم زبان زن آمریکایی را نمی‌فهمد. دیدن زن سیاه‌پوش شعر برای شاعر شوک‌آور است، دلهره به همراه دارد و اضطراب. لحظهٔ افسون شدن شاعر از دیدن زن در این شعر، به زعم بنیامین خبر از شوک می‌دهد، رفتار شاعر در قبال با او آکنده از اروس نیست، بلکه تجربهٔ جنسی او از این مواجهه مانند شوک جنسی است. بنیامین در تفسیر این شعر، می‌نویسد که این ابیات بیانگر زخم‌هایی‌اند که زندگی در کلانشهر بر پیکر عشق وارد می‌آورد (بنیامین، ۱۳۷۷). قاسم سیاه

و زن آمریکایی هم پس از دیدار با هم طالب رابطهٔ جنسی هستند، منتها این رابطه ابداً اروس نیست، بلکه همان شوک جنسی‌ای است که بنیامین از آن یاد می‌کند. آنها عاصی و سرگردان در شهر دنبال سرپناه یا «مکانی» برای برقراری رابطه می‌گردند. قاسم سیاه در ابتدا چندان بدبین نیست، چرا که می‌گوید، «آنچه که در تهران پر است، مکان است». اما تهران هر چقدر هم «مکان» داشته باشد، قاسم سیاه را پس می‌زند. این زوج تا شب از یافتن جایی برای خود ناکام می‌مانند، در زیر سنگینی شب و زیر صحنه‌های نورباران و چراغانی شهر قدم می‌زنند، صحنه‌هایی که بازنمایی «حجله‌ای مصنوعی برای وصال ناسیراب این زوج غریب» است (درستکار، ۱۳۸۰: ۳۰). دو سرگین‌غلتانی که زیر تعفن شب له می‌شوند و سوسوی این نورها، زهرخندی بر نکبتشان است.

نقطهٔ عطف این بازنمایی، در صحنه‌ای است که این زوج سرخورده، مقابل فروشگاه مبلمانی می‌ایستند و تصویر تخت دونفره‌ای را برابر خود می‌بینند، خیال بر واقعیت غالب می‌شود و هر دو در دنیای مهربان‌ترِ رویا، خود را بر روی تخت تصور می‌کنند. خیالی که شکننده است، چرا که تهران، خود چون شخصیتی بسیار اثرگذار اما غایب، با نیروی غول‌آسا این رویاها را پرپر می‌کند. «زیر پوست شب تصویر مخوفی از تهران سال‌های جشن و بی‌خبری است و ادعانامه‌ای بر مدرنیتهٔ دروغین و یکسویه. جایی که امثال قاسم سیاه دیگر به جای آورده نمی‌شوند و با قشر سوم جامعه چون تفاله و آشغال رفتار می‌شود» (همان: ۱۳). در آخر فیلم، این خود قاسم سیاه است که به داد خود می‌رسد، هواپیمای زن به سوی آمریکا اوج می‌گیرد و در همین حین، او استمنا می‌کند. آخرین تصویر اما در صدای مارش نظامی و نماهایی از شب حل می‌شود. گویا دیگر قاسم سیاه امیدی به تهران ندارد. از آن رانده شده است و خود نیز به این امر واقف شده است.

## تنگنا: تهرانِ دلزده

«تنگنا»، به کارگردانی امیر نادری، محصول سال ۱۳۵۲ است. داستان تنگنا حول شخصیت علی خوشدست می‌چرخد. در ابتدای فیلم و در سالن بیلیارد قمار، علی خوشدست بازی را می‌برد، اما بازندگان پول او را نمی‌دهند. کار به درگیری می‌کشد و خوشدست ناخواسته مرتکب قتل می‌شود و پا به فرار می‌گذارد. دوستانش به دنبال او در کوچه‌پس کوچه‌ها، زباله‌دانی‌ها و خرابه‌های شهر ویران به دنبالش می‌گذارند. گریزی که در کل فیلم ادامه دارد. «تنگنا مستقیماً به زندگی عادی مردم مربوط می‌شود»، مردمی که قبلاً «هیچگاه قابل تفکر و تعمق» نبوده‌اند[۹] (پوراحمد به نقل از امید، ۱۳۷۴: ٦٤٨).

تنگنا بررسی سخت رئالیسم یک جامعهٔ شهری است (همان، ٦٤٥). پرویز دوایی هم «خصوصیت زیبای فیلم «تنگنا» را رُل داشتن شهر و در و دیوار در زندگی علی خوشدست» می‌داند (دوایی به نقل از امینی، ۱۳۷۲: ۱۷٦). اما این در و دیوار چه «رُلی» در زندگی علی‌خوش‌دست دارند؟ برای تبیین این نقش نگاهی می‌کنیم به مفهوم دلزدگی[۱۰]. زیمل در «کلانشهر و حیات ذهنی»، دلزدگی را مشخصهٔ بلاشرط زندگی در کلانشهر می‌داند. این دلزدگی از تناقض میان تلاش فرد برای حفظ هویتش در تاروپود زندگی شهری حاصل می‌شود. نتایج این امر در شخص دلزده، به هیبت «واکنش‌های خشونت‌آمیز» ظاهر می‌شود. این واکنش‌ها تا جایی ادامه دارند که اعصاب دیگر توان تجدید قوای خود را نداشته باشد و از واکنش‌دادن باز ماند. شخص دلزده، متأثر از نظام پولی کلان‌شهر، به درجه‌ای

می‌رسد که امور برایش خاکستری و یکنواخت می‌شوند (زیمل، ۱۳۷۲). اما آیا علی‌خوشدست دلزده است؟ خیر. این تهران است که دلزده است، خوشدست در برابر دلزدگی این شهر است که از آن طرد شده. او از گوشه به گوشه‌اش، از دیواری به بامی، از خانه‌ای به خانه‌ای می‌گریزد. به نظر می‌رسد که طبق گفتهٔ زیمل، خوشدست می‌خواهد هویت خود را حفظ کند. این حفظ هویت در مرحلهٔ اول در برابر تهرانِ کلانشهر و مردمانش است. تهران با عقلانیت خود، خوشدست را پس زده است، اما آگاهی او بر مبنای دریافت قلبی‌اش است، نه عقلانیت مدرن. زیمل می‌گوید که کلانشهرنشینان نسبت به هم رعایت احتیاط[۱۱] می‌کنند (همان). احتیاطی که با انزجار خفیف همراه است، و اگر خوشدست «طردشده» و «بیگانه» است، به خاطر تلاشش برای برهم‌زدن این احتیاط می‌تواند باشد. خوشدست در میان کوچه پس کوچه‌های تهران، در میان این توده‌های کلانشهری تنها و گم‌شده‌تر از هرجای دیگری است، با این حال با هر گامی که می‌دود، در جست‌وجوی صیانت از این آزادی است، صیانت نفسی که به قول زیمل، «به قیمت ارزش‌زدایی از تمامی جهان عینی به دست می‌آید، ارزش‌زدایی که دست آخر ناگزیر شخصیت فرد را وا می‌دارد که خود را همانقدر، ناچیز و بی‌ارزش بینگارد». (همان) اوج این غرابت و دست‌وپا زدن در تناقض فردیت علی خوش‌دست و تهران دلزده که ذره‌ای با این انسان

| تصویر ۲. تنگنا، امیر نادری، ۱۳۵۲.

مفلوک همدردی نمی‌کند، صحنهٔ آخر فیلم است، علی خوش‌دست، بعد از آخرین کتکی که می‌خورد، تمام دردهایش را روی شهر بالا می‌آورد. صدای بالاآوردن او با دورنمایی از تهران ادغام می‌شود. تهران حتی در این لحظه نیز خمی بر ابرو نمی‌آورد. «علی‌خوش‌دست تنگنا درد را بالا می‌آورد و روی شهر استفراغ می‌کند، بدون اینکه حتی لطمه‌ای کوچک به هیکل شهر وارد بیاورد» (امید، ۱۳۷٤: ٦٤٨).

## مؤخره

گرچه «تنگنا» از نظر زمانی مقدم بر «زیرپوست شب» است، اما در این نوشته تقدم را به زیرپوست شب دادم، چرا که «تنگنا» نقطهٔ پست‌تری از رابطهٔ فرد و کلان‌شهر را به نسبت «زیرپوست شب» بازنمایی می‌کند. قاسم سیاه در طول فیلم است که به طردشدگی خود از تهران پی می‌برد، با اینکه در ابتدای فیلم هم او را از محله‌اش رانده‌اند، اما تا آخر فیلم گویا به بی‌هویتی خود پی نبرده است. اما علی‌خوشدست از همان ابتدا به این امر آگاه است. او می‌داند که تهران برای او هیچ جایی ندارد. از همین رو است که آخرین رفت‌وآمدهایش در این شهر، با هدف گریز از بار منت آن است. او می‌خواهد که از تهران خارج شود. با این حال، تهران هیچ عنایتی به او ندارد، نه دردش را دوا می‌کند و نه حتی فرصتی به او می‌دهد که بتواند از وجود او رهایی یابد. شهر مدرن و تمام دستاوردهایش هیچ خیری برای این دو شخص ندارد، جز ناکامی. تهرانی که طردشدگانش، چاره‌ای جز تهوع بر آن ندارند.

| تصویر ۳. خشت‌وآینه، ابراهیم گلستان، ۱۳٤٤.

## پی‌نوشت

۱.۱۳۵۳؛ کارگردان و نویسنده: فریدون گله، بازیگران: مرتضی عقیلی، سوزان گیلبر و دیگران؛ ۹۵ دقیقه (امید، ۱۳۷۷: ۳۷۸).

۲. ۱۳۵۲؛ کارگردان: امیر نادری؛ تهیه‌کننده: علی عباسی؛ فیلمنامه: امیر نادری، محمدرضا اصلانی؛ بازیگران: سعید راد، نوری کسرایی، عنایت بخشی و دیگران؛ ۸۸ دقیقه؛ محصول سازمان سینمایی پیام (امینی، ۱۳۷۲:۱۷٤).

۳. سینمای «موج نوی» ایران اصطلاحی است که عموماً به فیلم‌هایی اطلاق می‌شود که از اواخر دهۀ چهل تا نیمۀ اول دهۀ پنجاه ساخته شده‌اند. نقطۀ عطف این روند که دربرابر فیلمفارسی ظاهر می‌شود، اما لزوماً آنتی‌تز آن نیست، فیلم‌های گاو (داریوش مهرجویی، ۱۳٤۸) و قیصر (مسعود کیمیایی، ۱۳٤۸) هستند. برای اطلاعات بیشتر ر. ک به: درستکار، رضا (۱۳۷۹). موج‌ها و جریان‌های اصلی سینمای هفتاد سالۀ ایران، فارابی، شمارۀ ۳۷، ۷-٤۲.

٤. کارگردان، نویسنده و تهیه‌کننده: ابراهیم گلستان؛ بازیگران: ذکریا هاشمی، مهری مهرنیا، تاجی احمدی و دیگران، ۱۲٦ دقیقه، محصول استدیو گلستان.

۵. گلستان در گفت‌وگویی با کریم امامی در تاریخ نهم دی ۱۳٤٤، منتشر شده در کیهان اینترنشنال.

٦. از مجموعۀ واهمه‌های بی‌نام‌ونشان.

۷. پور احمد، فیلم و هنر، ش ٤۳٤، ۳/۳/۱۳۵۲

۸. تقی مختار، ستارۀ سینما، ش ۸۹۵، ٤/۳/۱۳۵۳

۹. پوراحمد، فیلم‌وهنر، ش ٤٤۳، ٤/۵/۱۳۵۲

۱۰. Blasé

۱۱. Reseve

## منابع


• امید، جمال (۱۳۷٤). تاریخ سینمای ایران ۱۲۷۹-۱۳۵۷. تهران: روزنه.

• امید، جمال (۱۳۷۷). فرهنگ سینمای ایران، تهران: نگاه.

• امینی، احمد (۱۳۷۲). صد فیلم تاریخ سینمای ایران، تهران: مؤسسه فرهنگی هنری شیدا.

• بنیامین، والتر (۱۳۷۷). دربارۀ برخی از مضامین و دستمایه‌های شعر بودلر، ترجمۀ مراد فرهادپور، ارغنون، شمارۀ ۱٤، ۲۷-٤۸.

• بودلر، شارل (۱۳۸٤). گل‌های رنج، ترجمۀ محمدرضا پارسایار، تهران: هرمس.

• تهامی‌نژاد، محمد (۱۳٦۵). سینمای رؤیاپرداز ایران، تهران: عکس معاصر.

• درستکار، رضا (۱۳۷۹). موج‌ها و جریان‌های اصلی سینمای هفتاد سالۀ ایران، فارابی، شمارۀ ۳۷، ۷-٤۲.

• درستکار، رضا و دیگران (۱۳۸۰). فریدون گُله (زندگی و آثار)، تهران: نقش‌ونگار.

• زیمل، گئورگ (۱۳۷۲). کلانشهر و حیات ذهنی، ترجمۀ یوسف اباذری، مطالعات جامعه‌شناختی، شماره ٦، ۵۳-٦٦.

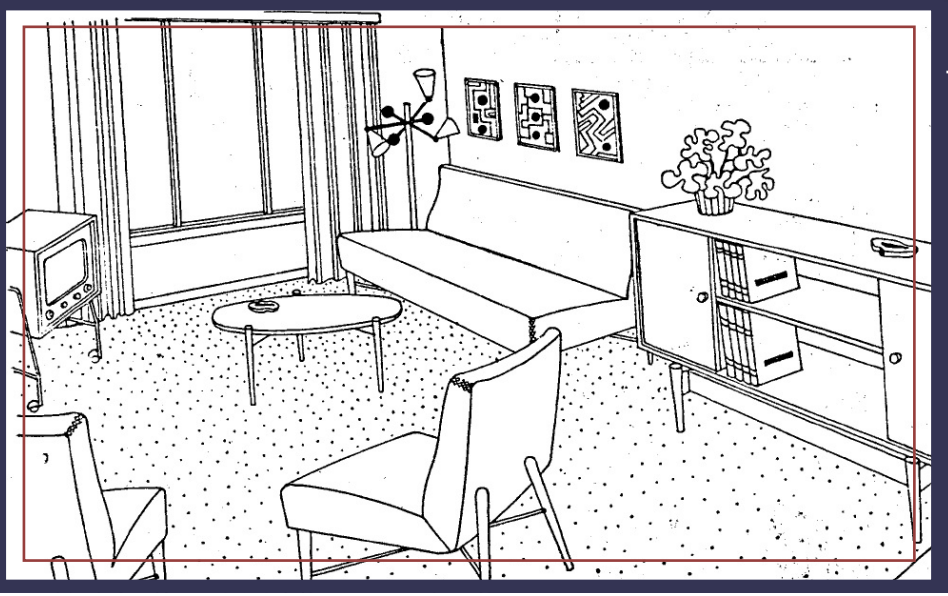
• مهرابی، مسعود (۱۳۷۱). تاریخ سینمای ایران، از آغاز تا سال ۱۳۵۷، تهران: نظر.

# خانهٔ شما نمایندهٔ شخصیت شماست

## بازخوانی آگهی‌های تبلیغاتی معماری در دهه‌های ۳۰ و ۴۰

یاسمین نعمت‌اللهی
Yasamin.nematolahi@gmail.com

در دو دههٔ اولیهٔ قرن حاضر سبک جدید زندگی و وسایل و مبلمان «مدرن» به زندگی روزمرهٔ طبقهٔ اشراف و دولتمردان وارد می‌شود. این شیوهٔ زندگی و این وسایل اما در دهه‌های بعدی است که آرام‌آرام وارد زندگی مردم عادی شده، در ابتدا در مجلات تخصصی معماری و پس از آن و به صورتی دیگر در مجلات عامه‌پسند تبلیغ می‌شوند. این تبلیغات شامل معرفی و توصیف فضاهای جدید و عملکرد آنها، مبلمان و وسایلی که باید در این فضاها قرار بگیرند و بایدها و نبایدهای رفتاری است که برای هر فضا تعریف شده است. می‌توان گفت این بایدها و نبایدها گاهی آنچنان دستوری و آمرانه است و به کرات تکرار می‌شود که تصور رفتاری غیر از رفتار گفته‌شده یا قراردادن وسیله‌ای غیر از وسایل ذکرشده، غیرممکن می‌نماید. این تبلیغات از یک‌سو در مجلات و از سوی دیگر در فیلم‌های عامه‌پسند در شکل‌های مختلف به مردم نشان داده می‌شدند، به طوری که مرفه‌بودن و متوسل‌شدن به قشر متمدن یا بافرهنگ جامعه مساوی با داشتن خانه‌هایی با فضاهای ذکرشده، مبلمان «شیک» و انجام اعمالی است که برای هر فضا تعریف شده است.



تصویر ۱. توصیف اتاق پذیرایی و مبلمان، (صوراسرافیل، ۱۳۴۰)

**«این اطاق پذیرایی برای یک خانوادهٔ متوسط طرح‌ریزی شده است. مبل‌ها از چوب سبک مانند چوب غان یا چوب افراست و روکش مبل‌ها به رنگ قهوه‌ای سوخته می‌باشد. مبل‌ها طوری چیده شده که برای مشاهدهٔ تلویزیون یا صبحت کردن اشخاص قابل تغییر باشد. پایهٔ چراغ هم گردان و قابل تغییر است که نور را بتوان تغییر جهت داد. صندلی‌های راحتی از چوب و میله‌های فلزی ساخته شده و محل نشیمن و تکیه‌گاه مبل از لاستیک کفی است. میز عسلی دارای سه پایه و روی شیشه است. قفسه دارای دو طبقه است و جای چیدن کتاب هم دارد. میز تلویزیون از فلز ساخته شده و زیر آن عراده‌های کوچک برای تغییر جهت قرار داده‌اند» (صوراسرافیل، ۱۳۴۰).**

متن بالا یکی از نمونه آگهی‌هایی است که در مجلهٔ «بانک ساختمانی» در طول مدت انتشار این نشریه، چاپ می‌شد. بانک ساختمانی، خود دلیل چاپ چنین آگهی‌هایی را رسیدن به «یکی از هدف‌های مجلهٔ بانک ساختمانی» می‌داند که «راهنمائی علاقه‌مندان به تزئین قسمت‌های مختلفهٔ ساختمان است» (بانک ساختمانی، ۳۳٤). مجلهٔ بانک ساختمانی در دو دورهٔ (سال‌های ۱۳۳۷-۱۳۳٤ و ۱۳٤۱-۱۳٤۰) و جمعاً به تعداد ۱۳ عدد به چاپ رسیده است. این آگهی‌ها و نمونه‌های دیگری که در ادامه آورده می‌شوند، نه به عنوان آگهی تجاری و یا تبلیغات محصولی خاص، بلکه با هدف آگاهی‌دادن و رواج نوع و سبک به‌خصوصی از زندگی آورده می‌شوند. سبک‌زندگی‌ای که بانک ساختمان در این سال‌ها به اشاعهٔ آن می‌پردازد، بیشتر متعلق به قشر فرهنگی و اقتصادی به‌خصوصی است.

در این مجله به کرات به تصاویر و برش‌هایی به همراه متن برمی‌خوریم که در حال توصیف یک فضا از فضاهای خانه است. توصیفی که بیشتر جنبهٔ آشنایی، آموزش‌دادن و دیکته‌کردن چیزی به مخاطب را دارد. عنوان یکی از مقالاتی که در این مجله به چاپ رسیده است، گویاترین شاهد رویکرد و موضع بانک ساختمانی برای انتشار این آگهی‌ها است:

«خانهٔ شما نمایانگر شخصیت شماست؛ زیبایی و راحتی را توأمان در نظر بگیرید».

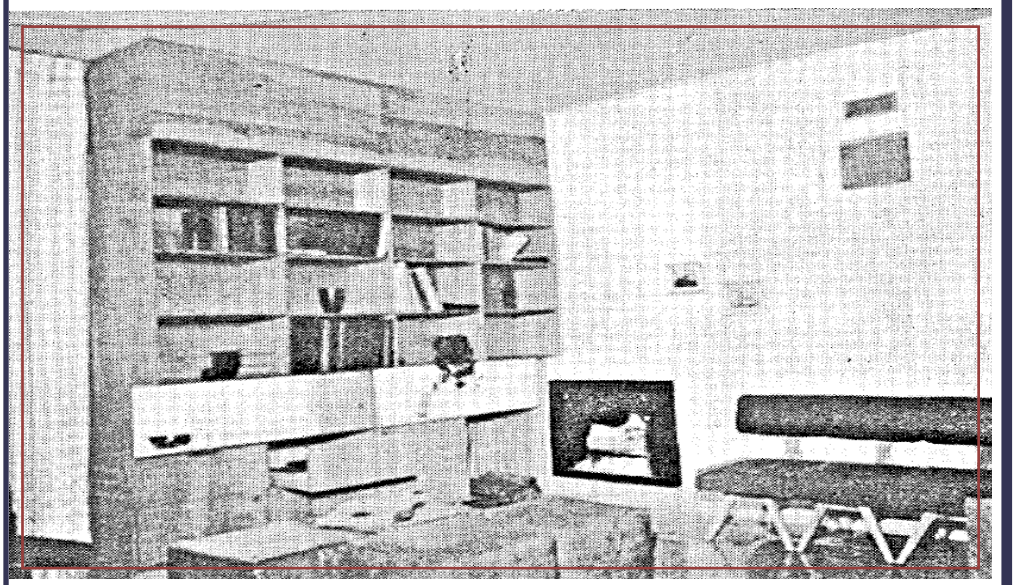
در زیر این تیتر آمده: «همان‌طور که لباس معرف شخصیت شما است به همان نسبت اثاثیه و تزئینی که برای خانه انتخاب می‌کنید، نمایندهٔ شخصیت و حسن سلیقه و ذوق شماست، رعایت زیبایی در تزئین خانه هیچ ارتباطی با وضع مادی ندارد. ... امروز بیش از هر عصر و زمانی تزئین و مبله‌کردن منزل مورد توجه هر فرد است» (بانک ساختمانی، ۱۳۳٦). زمان ترک آن خانه‌های درونگرایی که می‌خواستید هیچ نمود بیرونی‌ای نداشته باشند رسیده است. اگر برای خود شخصیت قائل هستید این سبک زندگی شماست که نشان‌دهندهٔ آن است، آن را بسازید. بانک ساختمانی با فرض

آشنانبودن مخاطبان با شیوهٔ جدید زندگی که به آرایش خانه محدود نمی‌شد، پس از این خطابه در باب پیوند شخصیت صاحب خانه با اثاثیهٔ خانه، به آموزش نحوهٔ استفاده از ابزار، لوازم و مبلمان مخصوص به فضاهای مختلف در خانه‌های جدید می‌پردازد.

با توجه به ورود فضاهای تک‌عملکردی به ساختار فضایی خانه‌ها در این دوره، تبلیغ و آگاهی‌دادن نسبت به نحوهٔ استفاده از برخی فضاها به صورت دقیق و جزئی شاید دور از ذهن نباشد. برای نمونه در مورد فضایی مانند آشپزخانه که با «مطبخ» و تصور پیشینی از فضای پخت‌وپز، بسیار متفاوت بوده، طبیعی است که با جزئیات توصیف شود، کما اینکه در این مجله به کرات به عناصر مختلف استفاده‌شده در این فضا اشاره می‌شود: «شیر آب نقطه‌ای است که بیشتر از هرجا مورد استفاده قرار می‌گیرد زیرا در این نقطه بایستی ظروف شسته و تمیز شده و سبزی‌ها را برای پختن آماده کرد» (معارفی، ۱۳۳۶). یا در جای دیگر:

*«اگر در نظر بگیریم که آشپز از سمت راست آشپزخانه شروع به کار کرده پس از برداشتن ظروف کثیف و شستن، آنها را در اشکاف مخصوص ظروف مرتب بچیند، در این‌صورت محل ظروف شسته را سمت راست شیر آب قرار داده و محل ظروف تمیز و خشک شده را در سمت چپ شیر آب قرار خواهیم داد» (همان).*

در مورد فضاهای دیگری که در خانه‌های قدیمی عموماً به صورتی دیگر وجود داشته‌اند نیز چنین تبلیغاتی دیده شده است. در این دوره هم خودِ فضا، هم مبلمانش و هم اعمالی که در آن فضا باید صورت بگیرد، در آگهی‌های مجلات تخصصی توصیف می‌شود. برای نمونه فضای سرسرا یا ورودی خانه در شمارهٔ ۹-۸ همین مجله توصیف شده است به این صورت که فضای ورودی فضایی است که در آن میزبان به مهمانان خوش‌آمد می گوید و باید مبلمان و نحوهٔ چیدمان



تصویر ۲. اتاق زندگی. | (مجلهٔ بانک ساختمانی،۱۳۳۷)

آن و رنگ‌آمیزی فضا و مبلمان به گونه‌ای باشد که معرف سلیقه و وضع زندگی خانوادهٔ میزبان باشد و در ادامه به توصیف جزئیات مبلمان مورد استفاده در این فضا می‌پردازد.

در مجموع برای روشن‌ترکردن موضوع، می‌توان این آگهی‌ها را به دو دسته تقسیم کرد: دسته‌ای که به توصیف و تعریف فضا و استانداردهای آن می‌پردازد و دسته‌ای که مبلمان مورد استفاده در این فضاها را معرفی می‌کند و بایدونبایدهای استفاده از فضاهای تازه‌وارد را شرح می‌دهد.

نمونه‌هایی از دستهٔ اول توصیف شد. در دستهٔ دوم، توصیفات دربارهٔ برخی اضافات مصرفی به لوازم زندگی نشان می‌دهد که این لوازم تا چه حد برای زندگی ایرانیان آن زمان، غریبه بوده است. در یکی از شماره‌های بانک ساختمان در آگهی آمده است «در کشوها لوازم پارچه‌ای علیهده گسترده شود؛ مثلاً دستمال سفره را روی حوله‌ها نباید گذاشت بلکه در یک قسمت دستمال سفره و جای دیگر رومیزی و غیره به ترتیب جا داده شود» (معارفی،۱۳۳۷). مکان قرارگیری دستمال سفره در آشپزخانه زمانی تبلیغ می‌شود که هنوز اکثر مردم سفره‌های غذا را روی زمین پهن می‌کردند و اساساً استفاده از دستمال سفره برای شیوهٔ زندگی آن‌ها محلی از اعراب نداشته است.

واژگانی که در توصیفات به چشم می‌خورد نیز جالب توجه است: در قسمتی از توصیف اطاق زندگی آورده شده که این مبلمان فضای مناسبی برای «صرف قهوهٔ بعد از غذاست»؛ یا در توصیف مبلمان از واژهٔ «شیک» استفاده شده است؛ یا در جای دیگر، در مورد توضیح اینکه فضای سرسرای ورودی، چه فضاییست در قسمتی آمده که «واردین لباس‌های خارج از قبیل پالتو، کلاه، چتر، کالش و عصا را از خود دور» می‌کنند (بانک ساختمانی، ۱۳۳۷). تکرار موارد این‌چنینی به دفعات و در قالب‌های گوناگون و همچنین زبان بیان آن‌ها در قالب واجبات با استفاده از عباراتی نظیر «باید» و «نباید» مبین وجه تعلیمی و آگاهی‌بخشی این آگهی‌ها به جامعه است.

**تکرار موارد این‌چنینی به دفعات و در قالب‌های گوناگون و همچنین زبان بیان آن‌ها در قالب واجبات با استفاده از عباراتی نظیر «باید» و «نباید» مبین وجه تعلیمی و آگاهی‌بخشی این آگهی‌ها به جامعه است.**

از طرفی دیگر در برخی موارد، تمرکز زیاد روی بایدها و نبایدها و میزان تکرار آن‌ها آنچنان است که گویی این مبلمان و انجام این اعمال در این فضا وحی منزل است و غیر از آن را نمی‌توان متصور شد. مثلاً در مواردی که تصویر یک فضا و نوع مبلمان آن قرار دارد، حتی تعداد قفسه‌های کتابخانه هم ذکر شده:

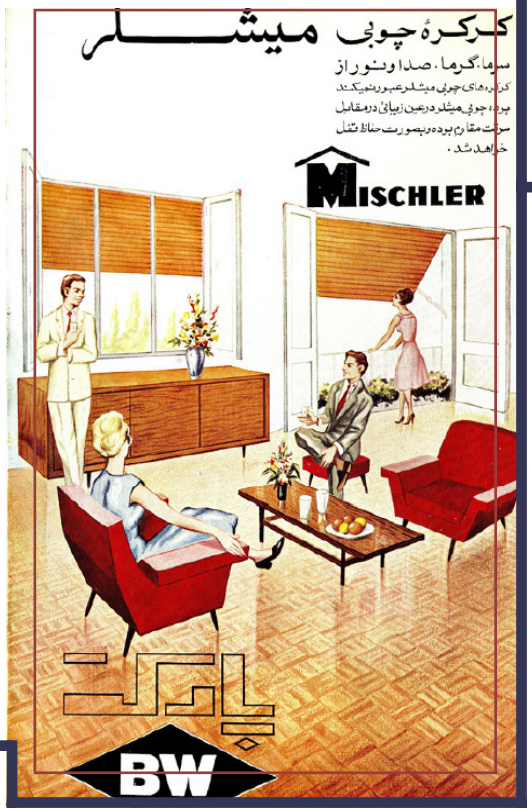
«قفسه از گنجینه‌هایی تشکیل شده که هرکدام سه طبقه و یک در دارند. در وسط، چهار کشو قرار داده شده است» (بانک ساختمانی، ۱۳۴۰) و تمامی ابعاد میزی که باید در اطاق پذیرایی استفاده شود و جنس پایه‌ها و روی میز و همه‌چیز با جزئیات بیان شده است. مثل اینکه میز دیگری اجازهٔ ورود به این قسمت را ندارد یا اگر پایهٔ میز از این جنس نباشد، نمی‌شود و یا در موارد دیگری که تصویر به صورت اسکیس آورده شده و رنگ در آن به کار نرفته، رنگ‌هایی که باید برای مبلمان استفاده شود (در نمونهٔ موردنظر، آبی سیر یا قهوه‌ای) به صورت کتبی در کنار تصویر آورده شده است. در مواردی هم که از عکس استفاده شده با آنکه یک عکس به صورت نمونه آورده شده و تمامی وسایل و نحوهٔ قرارگیری آنها در تصویر نمایان است، مشخصات وسایل به صورت کتبی نیز نوشته شده است: «محل جعبهٔ ضبط صوت بلافاصله بعد از کتابخانه

در دیوار نصب شده است و بخاری هم بلافاصله در سمت چپ مبل دیده می‌شود و سه کاناپهٔ شیک در جلو کتابخانه مشاهده می‌شود» (بانک ساختمانی، ۱۳۳۷).

حال اگر بخواهیم از وجه دیگری به ماجرا نگاه کنیم و مطالعهٔ این آگهی‌ها را از سوی مخاطبان آن‌ها بررسی کنیم، در ابتدا لازم است نگاهی به کارکرد تبلیغات به صورت کلی داشته باشیم. «همانگونه که کارکرد شی در نهایت بهانه‌ای برای دلالت‌های پنهان است، در تبلیغات نیز محصول موردنظر (شرح و توصیف آن) چیزی بیش از یک بهانه نیست» (بودریار، ۱۳۹۷: ۱۸۱). بنابراین یک کارکرد تبلیغات همان معرفی و توصیف محصول است. اما تکرار زیاد مجموعه دلالت‌ها و زبان‌به‌کارگیری آن به صورت «بایدونبایدی»، وجه آمرانگی آن را مشخص می‌کند اما «دستوردادن و قانع‌کردن سبب پدیدآمدن انگیزه‌های متقابل و مقاومت می‌شود»(همان، ۱۸۰). در مورد تبلیغات مذکور حتی اگر با دیدن تصاویر و توضیحات نوعی از مقاومت در مردم به وجود آید و به خود بگویند که این نوع مبلمان، چیدمان و نوع زندگی مناسب و متناسب با زندگی آنها نیست، در پس ذهن آنها وجود چنین مبلمان و وسایل و چنین زندگی‌ای به عنوان یک امکان یا انتخاب مطرح می‌شود. «بنابراین اگر ما در برابر وجوه امری تبلیغات مقاومت می‌کنیم، برعکس به وجوه خبری تبلیغات، یعنی وجود آن به عنوان یک محصول مصرفی ثانوی و گواهی یک فرهنگ حساسیت بیشتری نشان می‌دهیم» (همان). در ادامه اتفاقی که می‌تواند ضربهٔ نهایی برای استفاده از آن باشد، این است که به آنها وعده داده شود که با استفاده از چنین وسایل و چنین زندگی‌ای، می‌توانید خود را به قشر «متوسط رو به بالا، مرفه یا متمدن» منتسب کنید. این حالت مانند تبلیغاتی است که عکس یک سوپراستار را در کنار محصول خود قرار می‌دهند و به مشتری این گونه القا می‌شود که با استفاده از این محصول، مشخصه‌ها و ویژگی‌های این سوپراستار را پیدا خواهید کرد و این همان تعریف مفهوم «هم‌پیوندی عینی» است.

از دیدگاه جودیث ویلیامسون تحلیل نشانه‌شناسی از آگهی‌های تجاری مبتنی بر ۵ برنهاد یا تز است. وی مفهوم «هم‌پیوندی عینی» را در این قسمت به کار می‌گیرد که اصطلاحی است وام‌گرفته از الیوت: «مجموعه‌ای از اشیا یا وضعیتی، یا زنجیره‌ای از رخدادها که وِرد آن احساس خاص می‌شود، طوری که وقتی حقایق بیرونی ... ذکر شوند، آن احساس هم بلادرنگ به ذهن متبادر می‌گردد» (ویلیامسون به نقل از پاینده، ۱۳۹۵: ۳۷-۳۶). ویلیامسون از مفهوم «هم‌پیوندی عینی» بهره می‌گیرد تا استدلال کند که به‌کارگیری ایماژی معین برای معرفی کالایی خاص، منجر به استقلال ارتباط آنها از سایر اجزاء نظام نشانه‌ها می‌شود. وی آگهی تبلیغاتی عطر شانل را مثال می‌زند که عکس صورت کاترین داناِو است با عطر شانل در قسمت چپ تصویر. بر اساس اصطلاح ذکرشده، عطر شانل خودبه‌خود کاترین داناِو را به ذهن خریداران متبادر می‌کند. یعنی خریدار چنین تصور می‌کند که با خرید این عطر و استفاده از آن، ویژگی‌های داناِو را خواهد داشت (جذابیت، متانت زنانه و ...). «به اعتقاد ویلیامسون رسانه‌های جمعی در زمانهٔ ما دائماً در حال آفریدن هم‌پیوندهای عینی هستند تا از این راه واکنش‌های قالبی در مخاطبشان برانگیزند. از این منظر یک کارکرد بنیانی آگهی‌های تجاری عبارتست از اینکه به رابطهٔ بین کالا و احساسات موجودیتی مستقل و منفرد می‌بخشند» (همان: ۳۷).

بنابراین اتفاقی که می‌افتد این است از یک طرف، این عکس‌ها و تصاویر به معمارها نشان داده می‌شوند و از طرفی دیگر در فیلم‌ها و تصاویر همان دوران نیز دائماً خانواده‌های پولدار و مرفه و قشر بالا در مکان‌هایی با همین ویژگی‌ها زندگی می‌کنند که عموماً هم محل غبطه و حسرت شخصیتی در فیلم از عوام است. به نوعی می‌توان گفت که تبلیغات و سینما در این دوران، تصویر مورد نیاز برای تجدد آمرانه را می‌سازند. تصویری که در آن برای به اصطلاح متمدن و بافرهنگ بودن باید روی مبل‌های فلان شکل نشست یا فلان پارچه را روی میز غذاخوری گذاشت. نمونه‌هایی از این تأثیر را می‌توان در

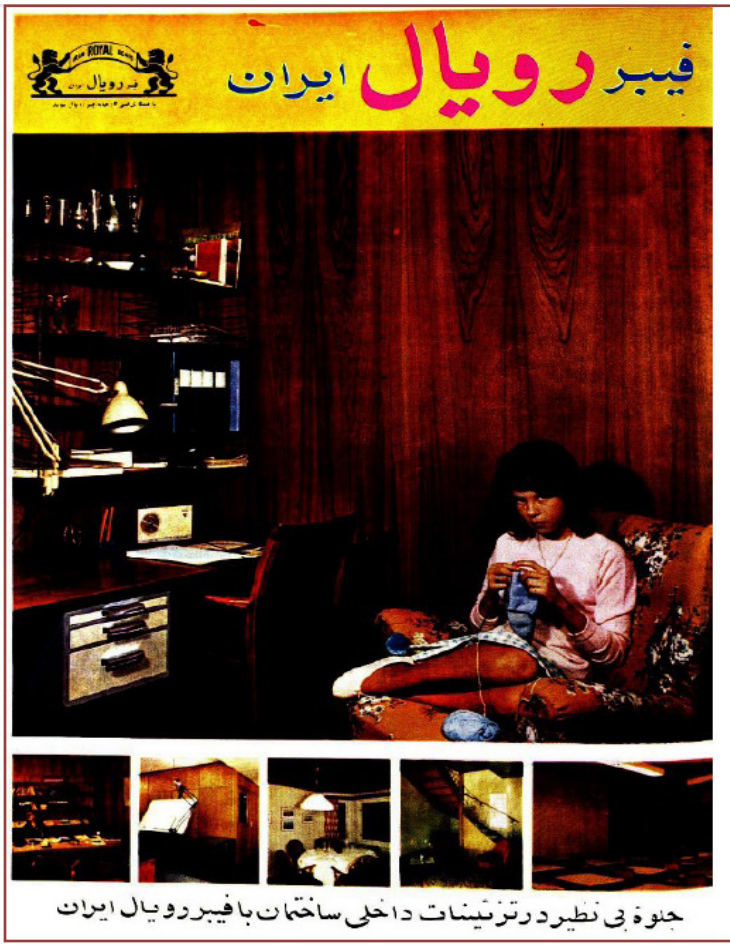



تصویر ۳. تبلیغ کرکره میشار
هنر و معماری (۱۳۴۸)

**بالکن در زیرزمین و پشت‌بام کوبیسمی به خوبی نشان‌دهندهٔ ذهنیت کارفرمایان از فضاهای جدیدِ تبلیغ‌شده است. ذهنیتی مبهم که بیشتر عناصر و کلمات را می‌جوید تا نیاز به این فضاها را احساس کرده باشد یا شکل زندگی‌اش با این فضاها منطبق باشند.**

خواسته‌های مبهم کارفرمایان از معماران در آن دوران دید. داوید اوشانا در مصاحبه‌ای تعریف می‌کند که: «مثلاً حاجی چایچیان به ما می‌گفت که می‌خواهد پشت‌بام کوبیسمی داشته باشد یا دکتری در شرکت نفت می‌خواست که در زیرزمینش بالکن داشته باشد. وقتی از او می‌پرسیدیم شاید شما گلخانه می‌خواهید گفت بله» (بسکی،۱۳۷۵). مهدی علیزاده هم در این باره می‌گوید: «ما در شرایطی کار می‌کردیم که هر موضوع جدید جلب‌نظر می‌کرد و بلافاصله بدون تأمل برای یک مصرف غلط به کار گرفته می‌شد» (بسکی، ۱۳۷۵) یا در جای دیگر می‌گوید که مردم دیگر آن مدل زندگی و آن خشت‌ها و جرزها را نمی‌خواستند: «حاجی چایچیان مشتری دفتر آقای اوشانا هم نمی‌خواست. او از مهندس می‌خواست برایش کاری نو کند، اما خودش هم نمی‌دانست چه گونه باشد، مهندس هم نمی‌دانست چه باید به او بدهد» (همان).

بالکن در زیرزمین و پشت‌بام کوبیسمی به خوبی نشان‌دهندهٔ ذهنیت کارفرمایان از فضاهای جدیدِ تبلیغ‌شده است. ذهنیتی مبهم که بیشتر، عناصر و کلمات را می‌جوید تا نیاز به این فضاها را احساس کرده باشد یا شکل زندگی‌اش با این فضاها منطبق باشد. نمونهٔ این عدم تطابق در گفته‌های علیزاده مشهود است: «این روزها مطلبی هست که بارها دیده‌ام و آن اینست که ایرانی‌ها جائی را درست می‌کنند به اسم مهمانخانه و درش را هم قفل می‌کنند این موضوع اول از طرف آرشتیکت‌ها عنوان شده و بعد صاحبکارهای خودشان این نکته را پذیرفتند. مثلاً کسی را می‌شناختم که به من مراجعه کرده بود و می‌گفت آقا من جزو آنهایی نیستم که اطاقی را می‌سازند برای مهمانخانه و درش را قفل می‌کنند ... ولی وقتی در عمل به آوان پروژه رسیدیم و راجع به آن گفتگو می‌کردیم مرتباً پیشنهاد می‌کرد «آقا نمیشه اینجا رو یک جوری کنید که این در را




تصویر ٤. تبلیغ تزئینات (هنر معماری ١٣٤٨)

بشه بست» یعنی در عمل غیرآگاهانه با ادب خاص مردم ما نشان می‌داد که علاقمند به این نکته است. این چیزی نیست جز همان اندرون و بیرون» (هنر و معماری، ١٣٤٨). به این ترتیب در فیلم‌ها و تبلیغات مفهوم هم‌پیوندی عینی، از طریق همانندسازی شخصیت مذکور با سبک زندگی مرفه و مدرن اعمال می‌شود. بنابراین این حس به‌وجود می‌آید که اقشار متمدن و مرفه، در چنین خانه‌هایی ساکن هستند و گویا سکونت در این خانه‌ها نیز، هم‌معنای رفاه و تمدن است.

حتی امروزه هم با دیدن آگهی‌های این چنینی متعلق به دهۀ ٣٠ و ٤٠ ممکن است در واکنش به تکرار بی‌امان و آمرانۀ یک امر تبلیغی به عنوان یک سبک زندگی، مقاومتی در برابر آموزش دهندگی این تبلیغات به وجود آید. اگر نه آموزش روش‌های استفاده از یک فضای ناآشنا به‌خودی‌خود نمی‌بایست چندان آزاردهنده باشد، آموزشی که ناظر به برخی جنبه‌های روشن‌تر زندگی، نظیر ورود آشپزخانه‌ها به داخل خانه، جداشدن از فضاهای بیرونی، دوده‌گرفته و سیاه و بیشترشدن حضور افراد در یک فضای واحد است. با این حال، چون امروز که این نوشته را می‌نویسیم، ذهن افراد در جامعه کارکرد متفاوتی یافته است، خوانش تاریخ‌مند ما، برخی نشانه‌ها را برنمی‌تابد. برای مثال دربارۀ برخی فضاها این آموزش بیش از اندازه

دیتیله شده است و با ذکر اینکه این میز و صندلی باید از چه جنسی باشند و روکش آن‌ها چه رنگی، یا معرفی کتابخانه در گوشهٔ یکی از عکس‌ها، نوعی وازدگی در مخاطب به وجود می‌آید.

ذکر این نکته نیز واجب است که تمام مواردی که ذکر شد متعلق به یکی از مجلات تخصصی معماری است و در مجلات هم‌دورهٔ آن که مخاطب عام دارند مانند «تهران مصور» یا «زن روز» معرفی یا تبلیغ فضای زندگی به این صورت دیده نمی‌شود و بیشتر بر روی وسایل با تکنولوژی‌های جدید (مانند ماشین لباس‌شویی) و یا اقلامی مانند پرده و کرکره و پارکت متمرکز هستند و بازنمایی معماری در آن‌ها به صورت غیرمستقیم و به این دلیل اتفاق می‌افتاده است که فضاهای معماری بستر استفاده از موارد تبلیغ‌شونده هستند (تصویر ۳ و ٤). تبلیغات در این مجلات، ترویج اثاثیه، مبلمان، لوازم و سبک زندگی متناظر با مفاهیم تبلیغ‌شده در نشریات تخصصی است. در واقع آنچه در بانک ساختمانی، مرتب آموزش داده می‌شده است، مابه‌ازای فضایی تبلیغات مجلات عامه‌پسند است.

بازنمایی معماری در تبلیغات مجلات مرتبط مانند نمونه‌هایی که از بانک ساختمانی بررسی شد، تلاشی متخصصانه است برای آموختن شیوهٔ جدیدی از زندگی که در ایران سابقه نداشته است. این بی‌سابقگی چنانکه در متن اشاره شد، بر خواسته‌های کارفرمایان از معماران نیز تأثیر داشته است. در این مجلات گویی مقصود، ترجمهٔ فضاهای نو در معماری به زبان ساده برای غیرمعماران است. به مدد تبلیغات در مجلات غیرتخصصی نیز بخشی از این زبان جدید، قابل فهم شده است. لوازم خانگی، محصولات تکنولوژی و کالا نیز عموماً خود را در بستر فضاهای جدید به نمایش می‌گذاشتند. به این ترتیب امتداد تلاش تخصصی معماران در متن جامعه به دست مبلغان غیرتخصصی اتفاق می‌افتد.

## منابع


• بانک ساختمانی (۱۳۳٤). ۱(۳):۱۳.

• بانک ساختمانی (۱۳۳٦). خانهٔ شما نمایندهٔ شخصیت شماست. ۱(٦): ۸-۹.

• بانک ساختمانی (۱۳۳۷)، ۱(۹-۸): ۳٤-۳۷.

• بانک ساختمانی (۱۳٤۰). آرایش درون خانه‌ها، ۲(۲): ۱٤-۱۵.

• بسکی سهیلا. (۱۳۷۵). آغازگران معماری امروز ایران: مصاحبه با داوید اوشانا. مجلهٔ آبادی، ۲۳: ۱۱٤-۱۱۲.

• بسکی، سهیلا. (۱۳۷۵). آغازگران معماری امروز ایران: گفتگو با مهندس مهدی علیزاده، مجلهٔ آبادی، ۲۱: ۱۰۳-۹٤.

• بودریار، ژان (۱۳۹۷). نظام اشیا، ترجمهٔ پیروز ایزدی. تهران: ثالث.

• پاینده، حسین (۱۳۹۵). نقد ادبی و مطالعات فرهنگی؛ قرائتی نقادانه از آگهی‌های تجاری در تلویزیون ایران. تهران: نشر شهر.

• صوراسرافیل (۱۳٤۰). آرایش درون خانه. مجلهٔ بانک ساختمانی، ۲(۱): ۱۵-۱٤.

• معارفی، محسن (۱۳۳۷). از طرح آشپزخانه چه می‌دانید. مجلهٔ بانک ساختمانی، ۱(۷): ۲۲-۱۸.

• معارفی، محسن (۱۳۳٦). از طرح آشپزخانه چه می‌دانید. مجلهٔ بانک ساختمانی، ۱(٦): ۲۹-۲۵.

• هنر و معماری. (۱۳٤۸). گفتگویی با مهدی علیزاده، مجلهٔ هنر و معماری، ۲: ۸۳-۷٤.

# در باب تفکیک قرمه‌سبزی و کیک یزدی

## چرا نگریستن به معماری از دریچه‌ی دیگر هنرها، آن را تباه کرد؟

شهاب‌الدین تصدیقی
Shahaboddin.tasdighi@gmail.com

چه چیزی یک معماری خوب را می‌سازد؟ بر چه اساسی یک پلان یا اثر معماری «خوب» یا «بد» شناخته می‌شود؟ سؤالی است به نظر ساده ولی به غایت پیچیده و پاسخ به آن در طول زمان متغیر. روزی دو تن از دوستانم برای پروژهٔ درسی خود دست به قیاس دو بنا زدند: حمام گنجعلی‌خان کرمان و گرمابهٔ کوچک سر کوچه‌شان. حاصلش چه شد؟ در ارزیابی پایانی، گرمابهٔ کوچک محله را بهتر از حمان گنجعلی‌خان دانستند. برای بسیاری از معماران و تاریخ‌پژوهان معماری این ارزیابی توهینی آشکار به نظر می‌رسد؛ اما قبل از نقد این ارزیابی باید پرسید چرا عدهٔ کثیری برتری حمام گنجعلی‌خان را چنین امر بدیهی می‌دانند؟ چه چیزی باعث می‌شود از دید ما حمام گنجعلی‌خان معماری بهتری باشد و از دید آن دو نفر گرمابهٔ سر کوچه‌شان؟ پاسخ در عینک‌های متفاوتی است که برای قضاوتِ معماری بر چشم می‌زنیم. «ناری قمی» در کتاب خود «پارادایم‌های مسأله در معماری» سعی می‌کند به همین عینک‌ها بپردازد: پاسخ ما به «چیستی معماری خوب» بستگی به عینکی دارد که از لنز آن معماری، معمار و جهان را می‌بینیم.

بگذارید سؤالی انحرافی بپرسم: قرمه‌سبزی را بیشتر دوست دارید یا کیک یزدی؟ بعضی از ما ممکن است زیر لب یکی از این دو گزینه را انتخاب کنیم؛ ولی پرسش ایرادی آشکار دارد: ما قرمه‌سبزی و کیک یزدی را با ملاک و معیارهای یکسان ارزیابی نمی‌کنیم. آنچه یک کیک یزدی را «خوب» می‌کند می‌تواند قرمه‌سبزی را به گند بکشد. لحظه‌ای که هوس قرمه‌سبزی کرده‌ایم بسیار متفاوت از لحظهٔ خواستن کیک یزدی است. جان کلام: مقایسهٔ چیزهایی که ملاک‌های متفاوتی برای «خوب بودن» دارند خطاست.

اما چه می‌کنید اگر بگوییم ما معماران، قرن‌هاست که قرمه‌سبزی‌های خود را با سنجه‌های کیک یزدی ارزیابی می‌کنیم؟! آنقدر به این کار ادامه داده‌ایم که خودمان هم یادمان رفته است که روزگاری سنجهٔ این دو، متفاوت از هم بوده‌اند. البته خیلی هم عادت نکرده‌ایم: هنوز هم از قرمه‌سبزی‌های کیک یزدیانهٔ خود عوق می‌زنیم، ولی برایمان بدیهی است که موقع ارزیابی قرمه‌سبزی و کیک یزدی یک نوع سنجهٔ مشترک در دست داریم. آن قرمه‌سبزی «معماری روزمره» ماست و آن کیک یزدی هنرهای بصری همچون نقاشی.

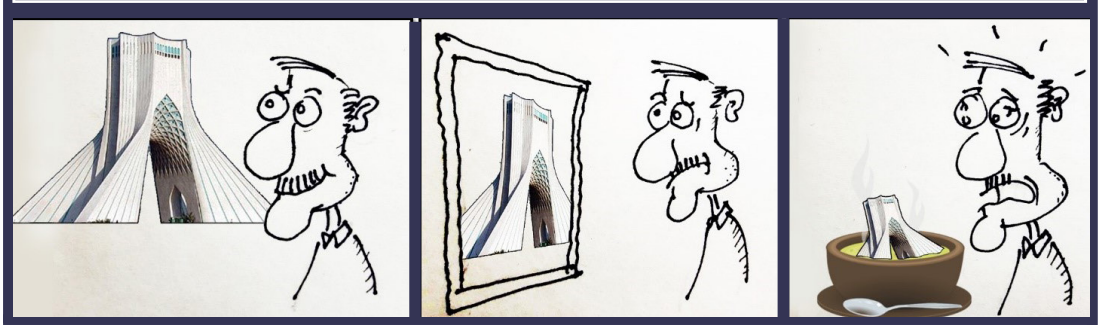
چند نوع نگریستن داریم؟ جواب دقیق را می‌گذارم به پای پژوهشگرانش ولی اینجا با

اطمینان می‌گویم: «قطعاً بیش از یک نوع». ذهن ما توانایی ادارهٔ این همه داده که هر لحظه با چشم و گوش و بینی و ... به مغز ما می‌رسند را یک‌جا ندارد بنابراین هر لحظه با توجه به اهداف، ترس‌ها، لذت‌ها و ... بخشی از این داده‌ها را به پیشگاه خودآگاه ما تقدیم می‌کند. یک اثر معماری را در نظر بگیرید: زمانی آن را در حین پرسه‌زدن می‌بینید و باری در سالن ژوژمان معماری؛ یک‌بار در حین ورود به آن و یک‌بار به عنوان توریستی دوره‌گرد. در اشتباهید اگر گمان کنید در همهٔ این برخوردها یک چیز را خواهید دید. اگر در حال عبور روزمره از کنار سینمای میدان امام حسین باشید، بعید نیست که هرگز در نمای آن چیزی بیشتر از شبکه‌های تزئینی فلزی نبینید؛ اما اگر طرح معماری آن را پیش یک دانشجوی معماری ببرید، ای بسا به تأسیساتی که پشت این شبکه جا خوش کرده‌اند نگاه بیندازد و گلایه کند! یا شاید بسیاری از ما هنگام نگریستن به طرح یک خانهٔ پر زرق‌وبرق هوس آن همه رنگ و نما را بکنیم و زیاد از سردردی نیندیشیم که قرار است یک ماه از زیستن گذشته، در آن خانه ما را مبتلا کند!

**یک اثر معماری را در نظر بگیرید: باری آن را حین پرسه‌زدن می‌بینید و باری در سالن ژوژمان معماران؛ یک بار در حین ورود به آن و یک بار به عنوان توریستی دوره‌گرد. در اشتباهید اگر گمان کنید در همهٔ این برخوردها یک چیز را خواهید دید.**

## از کجا شروع شد؟

بی‌راه نیست اگر تبار این ماجرا را به دورهٔ رنسانس برسانیم. روزگاری معماری و نقاشی و ... همگی اعضای باشگاه صنایع مستظرفه بودند. نمی‌دانم چه جرقه‌ای در رنسانس به هنرمندان دغدغه‌ای متفاوت از گذشته داد. این که به جای خوردن نان و ماست خود و ساختن آثارشان، به غور در آثار گذشتگان رومی خود بپردازند و آنقدر آن‌ها را دوست بدارند که بخواهند راه درست خلق را از آنان بیاموزند. تا اینجای کار هنوز دلیلی بر خلط کیک یزدی و قرمه‌سبزی نبود، اما حلقهٔ «ستایش گذشتگان» توانست این دو را به هم وصل کند. از آباء و بانیان این اتصال «برونلسکی» بود که فعالیت هنری خود را نه از معماری که از پیکره‌تراشی شروع کرده بود. وی نیز از عاشقان ابنیهٔ رومی بود که به ثبت و ضبط اندازه و تناسباتشان پرداخت و تلاش کرد از درون این مرده‌ریگ، دستورالعملی برای معماری آن روزگار به دست آورد. نوع برخورد او با معماری کهن رومی نشان می‌داد که قرار است از چه



زاویهٔ دیدی برای معماری آن روزگارنسخه بپیچد: از زاویهٔ «چشم»! او می‌خواست تمام تلاشش را بکند تا دستورالعملی برای بازتولید «بصری» آن معماری بیابد. شاید از این رهگذر بهتر بتوانیم بفهمیم که چرا برونلسکی کاشف قوانین جدید پرسپکتیو هم بود: تا بتواند راهی بهتر برای ثبت شکل بناهای آن دوران بیابد.

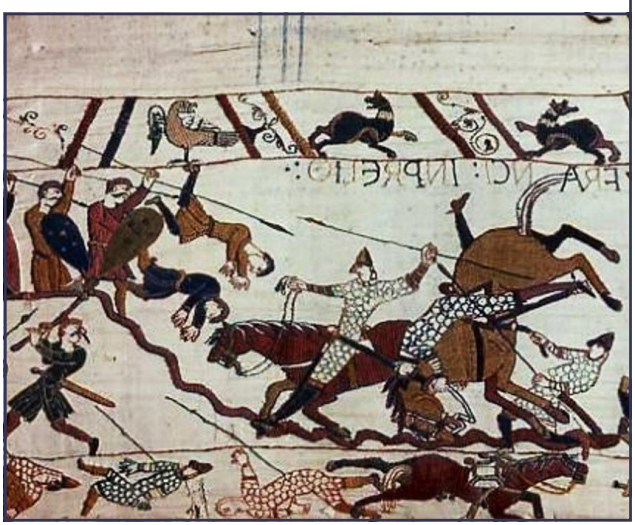
برونلسکی خود حاصل این نگرش جدید را در عمل نشان داد. «کلیسای سان لورنستو» تأکیدی جدید بر ترکیب قطعات فضایی با تناسباتی مشخص و ثابت، انعطاف‌ناپذیر و همچون تابلویی کشیده شده بود. کسی که از درب این کلیسا داخل می‌شد تمام تصویر کلیسا را به روشنی درمی‌یافت و گویی هیچ عاملی او را به داخل دعوت نمی‌کرد. تماشای کلیسا به مثابه یک «تابلو»ی نقاشی از همان‌جا ممکن بود! اینجا بود که حرکت جاری فضاهای معماری گوتیک جای خود را به فضای ایستا و ساکن رنسانسی داد؛ حرکتی که در معماری کهن ما نیز با فرمول‌های منعطفش قابل تشخیص است (رجوع کنید به فضاهای اسیدی معماری در بافت کهن یزد).

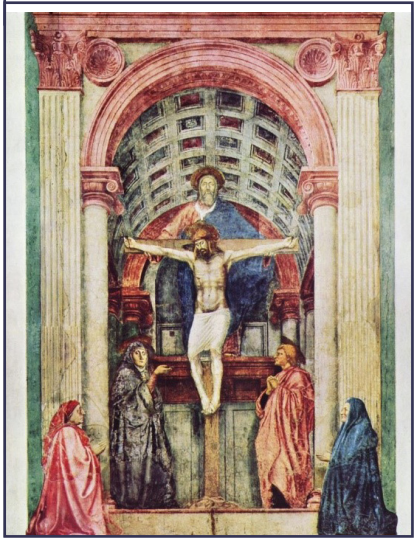
این نوع نگاه به معماری از کجا سربرآورد؟ شاید برونلسکی میوهٔ رسیدهٔ جریانی باشد که پیش از آن در نگاره‌های گوتیک متأخر شروع شده بود. از اوایل قرن ۱۴ در نقاشی‌های مذهبی، دورنمای معماری به تدریج ظاهر و پررنگ‌تر شد. گاهی قلعه‌ای در دوردست یا در همان حوالی با باروها و حتی ساختمان‌های مجللش خودنمایی می‌کرد و گاهی به کلی در سایه‌بان‌ها یا ابنیه‌ای سنگی قاب می‌شد. کافی است این نگاره‌ها را با فرشینهٔ بایو از قرن ۱۱ مقایسه کنید تا ببینید معماری تا چه اندازه توانست در نقاشی جا باز کند! اندیشهٔ ساختمان و معماری به مثابه امری «نگریستنی» چیزی بود که در زمان برونلسکی حداقل حداقل در اروپا سابقه‌ای به قدمت ۱.۵ قرن داشت. اما در دوران برونلسکی رجوع به آثار کهن و باور به امر منطقی و عقلانی، که حاصل نگاه انسان گرایانه به جهان بود، توانست به انسان جرأت فرمول‌بندی تناسبات را بدهد تا آن را در معماری به کار بندد و چه کسانی بهتر از پیکرتراشان و نقاشان برای تزریق این فرمول‌بندی‌ها به معماری؟! معماران تا هنوز تأثیر مداخلهٔ این میهمانان ناخوانده را در صنف خود حس می‌کنند!

شاید تا اینجا بگوییم «خب چه بدی دارد؟ مهمانی خوش‌سلیقه آمد و کمی کادرهای کژ چشمان ما معماران را صاف کرد. این که خوب است!»، بمانید تا بلایی که این نگاه بر سر معماری قرار است بیاورد را شرح دهم، سیر آن در همان اوایل با آلبرتی آغاز شد. آلبرتی هم میهمان ناخواندهٔ دیگری برای صنف ما بود، یک عتیقه‌شناس هنرهای زیبا، علاقه‌مند به تاریخ

و آثار کهن روم. او پیش از آنکه برای معماری رساله‌ای بنگارد، رساله‌هایی در نقاشی و پیکره‌تراشی نوشته بود. بعدتر که وارد دنیای معماری شد، سؤالاتی از این قبیل را هم مطرح کرد که «چگونه می‌توان سبک کلاسیک را در نمای یک ساختمان غیر کلاسیک به کار برد؟»، سؤالی که البته پس‌زمینه‌ای نقاشانه و بصری دارد. اما آن بلایی که آلبرتی توانست چشمه‌ای از آن را نشان دهد چه بود؟ کلیسای مطلوب آلبرتی: او معتقد بود کلیسا باید تجسمی از سنت‌های الهی باشد و نه لزوماً محلی متناسب با نحوهٔ کارکرد آن. پس بهترین پلان برای کلیسا را نقشهٔ متحدالمرکز دانست. کاری هم به این نداشت که مناسک رفتاری در کلیسای کاتولیک چندان با این پلان نمی‌خواند (بالاخره دلیلی داشت که این نوع پلان در کلیساهای غرب اروپا بسیار کمتر از شرق آن پا گرفت!). اما جالب اینجاست که او توانست کارفرمایان و معماران بعدی را هم به این باور قانع کند: «به پلان متحدالمرکز نگاه کنید! چقدر زیبا و الهی است! چقدر نمادین است! آن سالن‌های کشیده را در پلان بنگرید! چقدر قناس! مشخصاً زمینی و ناسوتی‌اند» و البته کارفرماهایی که فریب قیافهٔ خوشگل پلان متحدالمرکز را خوردند ... !

معماری در دام نگاه فرمی افتاد و دیگر پلان‌هایش علاوه بر پاسخ‌گویی به کارکرد و راه‌حل یافتن برای اقلیم، می‌بایست خوشگل هم می‌بودند (و بسیاری مواقع شاید این ملاک اول بود!). این تله‌ای بی‌بازگشت بود و دیگر کمتر معماری توانست معماری را به شکل همان فن قدیمی به کار ببرد. رنسانس عصری بود که نقاشی و معماری تا اعماق یکدیگر نفوذ کردند! معماری که از اواخر دوران گوتیک به نقاشی‌های اروپایی راه یافته بود، اینک در آثار مازاتچو و آنجلیکو به حد اعلی خود را نشان می‌داد و لئوناردو داوینچی از سوی دیگر شاید یکی از نخستین کسانی بود که پلان و طرح معماری را نه به قصد ساخته‌شدن که به‌خاطر زیبایی و تناسباتش برکاغذ می‌کشید (این عمل را می‌شود با طرح‌زنی‌های لبس وودز در دوران پست‌مدرن قیاس کرد). موازی با این جریان، حضور پرسابقهٔ نقاشی در معماری با آثار میکلانژ به اوج خود رسید. انگار دیگر مرزی برای تفکیک نقاشی و معماری وجود نداشت و متخصصین هر هنر در هنر دیگر هم دستی داشتند. البته این سنتی است که هنوز هم در بعضی معماران دیده می‌شود که خود را نقاش می‌پندارند!





## تلهٔ صعب‌الرجوع

گفته بودم افتادن معماری در دام رنسانس بی‌بازگشت بود. بی‌بازگشت هم اگر نه، صعب الرجوع که هست، هنوز برنگشته‌ایم! کم‌کم همه یاد گرفتیم معماری را هنری بصری ببینیم. تقریباً انگار ماشین جاروبرقی را ابژهٔ هنری بدانیم. می‌تواند باشد، و چه بسیار تلاش‌ها که برای زیبایی آن می‌شود! ولی خب، آخرش در طراحی جاروبرقی اصل چیز دیگریست. در معماری اصل چیست؟ برگشتیم سر سؤال اولمان: «چه چیزی یک معماری خوب را می‌سازد؟». پاسخ به این پرسش از آن دوران رفته‌رفته هنری‌تر شد. البته موانعی نیز بر سر راهش بود. زمانی که در دوران پساانقلاب صنعتی، معماران با فنون جدید ساختمانی آشنا شدند که دیگر متخصص اول به‌کاربستن‌شان نبودند، مهندسان فنی و تکنسین‌ها می‌توانستند جای معماران را بگیرند؟ قطعاً در قرن ۱۹ خطری از جانب آنان حس شد که ده‌ها جنبش و نهضت را امثال ویوله لو دوک و جان راسکین رهبری کردند تا معماری را نجات دهند! البته انگار معماران تغییر پارادایم ندادند و چرا بدهند؟! اگر از معماری وجه هنری‌اش را بگیری جز مدیریت پروژه چه کار کند؟ هزار نهضت قرن ۱۹ سرانجام در باهاوس راه نجاتی جدید یافت: «چگونه وحدت هنرها را در ساختمان دوباره احیا کنیم؟»، انگار دیدن معماری از دریچهٔ نقاشی خیلی به مذاق معماران خوش آمده!

مشکل اینجاست که این تله روزبه‌روز تنگ‌تر می‌شود. روزگاری معماران هنرمند توانستند پاپ را با پلان‌های زیبا بفریبند تا طرح کلیسای مدور را بر باسیلیکایی ترجیح دهد، اما امروز هر کارفرمایی را با چند رندر خوشگل می‌فریبند. شناختن معماری به مثابه امری شیک‌وپیک و لوکس (و نه کاربردی) دیری است در ذائقهٔ بسیاری از مشتریان و کارفرمایان رسوب کرده است. آنقدر که معمارانی موقع تحویل طرح آلترناتیو خانه‌هایشان، سعی می‌کنند با دیاگرام‌هایی به کارفرمایان یادآوری کنند که خانه برای زیستن چند دههٔ آن‌ها است نه برای قاب گرفتن رندرش.

اما مشکل دوسویه است. اگر به جادوی رندر (و اخیرا ویدیوهای لومیون) دامن بزنیم، معماری را روزبه‌روز تهی‌تر و عملاً ملاک و معیار قضاوت معماری تدریجاً به مسائل بصری بدل می‌کنیم. اما اگر به مبارزه با رندرمحوری و لومیون گرایی بپردازیم، چه؟ بگذارید بدبینانه نگاه کنیم: شاید معماری همین امروز آنقدر پوک شده است که پشت این رندرها و لومیون‌بازی‌ها چیزی برای ارائه نداشته و رو به زوال رفتن صنف معماری بعید نباشد. مگر چه تعداد از فارغ‌التحصیلان معماری به معماری می‌پردازند و چند درصد از خانه‌های اقشار در ایران را معماران طراحی می‌کنند؟ حداکثر امضایی ته مجوز از اثر معماران باقی مانده است! اگر معماران در حال حذف از معماری باشند، چه کسی جای آن‌ها را خواهد گرفت؟ مسکن غیررسمی و برنامه‌نویسان کامپیوتری! راه‌حل‌های معمارانه را دیگر لازم نیست فقط در استودیوهای معماری جستجو کنیم. احتمالاً ایلان ماسک یک روز که شکمش بخارد به فکرش می‌افتد که با تیم برنامه‌نویسانش روی معماری آینده کار کند.

# کوبه

نقاشی روی جلد: Representation II اثر رنه ماگریت، ۱۹۶۲