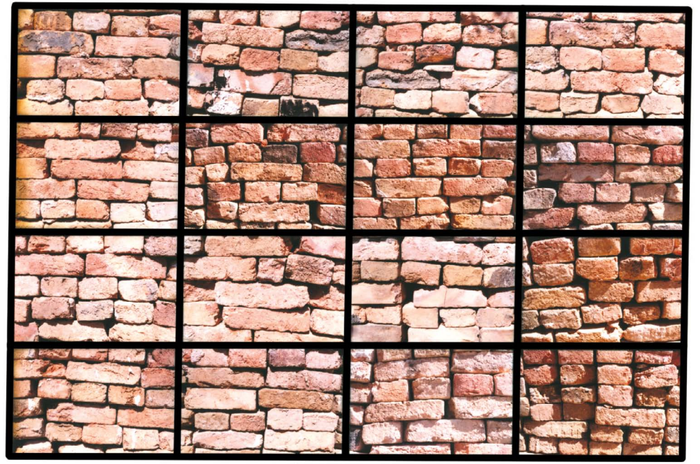


تصویر معاصر شهر

نسترن صارمی

مقاومت تا آخرین توان، به خاطر سرنوشت اثر هنری، در مقابل آن قدرت کوری که موجب تنگی است و انسداد، حصر، خفگی و انجماد. این ستیز با سرنوشت همان چیزی است که بر اصالت آثار هنری صحّه می‌گذارد.
ژان پیر و لوک داردن

شهرها امروز یکی از میدان‌داران اصلی مباحث و نظریه‌های فرهنگی، هنری و انتقادی هستند. از معماری تا هنرهای تصویری، و از ادبیات تا سینما، شهر با نقش‌های متفاوتی در این عرصه‌ها ظهور پیدا کرده: شهر هم‌زمان یک مرجع معنایی، یک نقشه، یک بولتن تبلیغاتی، یک صحنه‌ی نمایش، یک چشم‌انداز و یک خاطره‌ی تصویری است. تجربه‌ی شهر، در عین بی‌واسطگی، غامض و واسطه‌مند است. تجربه‌ای که از سویی پیش‌پاافتاده و هرروزه جلوه می‌کند و از سوی دیگر به میانجی نهادها، تصاویر و فضاهای متعدد زیست می‌شود.

فضای شهری هم ظرف کنش‌های اجتماعی است، هم امکان پیوستن به عمل اجتماعی و نیز خود محصول تعارضات اجتماعی است. به گفته‌ی لوفور، تولید فضاهای متفاوتْ رفتارهای فردی، کنش‌های اجتماعی، و سازمان گروهی متفاوتی را ایجاد می‌کند. فضا بازتاب مناسب قدرت و محل ستیز مناسبات سلطه و انقیاد نیز هست.[1] به علاوه، نسبت مادّیت و برداشت‌های سمبولیکی که مردم به فضا نسبت می‌دهند در تبیین جدایی‌ناپذیر بودن قدرت از فضا در شهر اهمیتی تعیین‌کننده‌دارد.

بنابراین شهر نه یک میزانسن ثابت با سندیت قاطع تاریخی برای بیان وقایع و رویدادها، که موجودیت و رسانه‌ای زنده و چگال است. بدین ترتیب بسته به اجرا و فضاسازی‌ها گویی فاعلیت مادی و حسّانی مکان هربار مورد بازسازی و دگرگونی تازه‌ای قرار می‌گیرد. گویی زمان و تاریخ تنها از پرسپکتیو مکان است که قابل دستیابی است.

به‌علاوه، بار ذهنی ما از تصویر و تصور شهر در نحوه‌ی مواجهه‌ی ما با زندگی هرروزه‌مان تأثیر می‌گذارد. به‌علاوه، درک ما از جنبه‌های عاطفی و ادراکی زندگی‌های شخصی و جمعی‌مان نیز کاملاً فضامند و مقید به مکان ـ زمانی است که در کالبد و حال‌وهوای شهر و دلالت‌های معمارانه، فضایی و اجتماعی آن تجربه می‌کنیم. به‌عبارتی، شهری که قاب بسته می‌شود خود بخشی از فرایند تولید و مصرف تجربه‌ی شهری است.

موضوع این گفتار چگونگی ادراک و تصور شهر و مناسبات فضایی آن در متن آثار تصویری هنرمندان معاصر است. جلوه‌ی تصویری شهر در واقع حاصل تماس ادراکی سوژه با پدیده‌ی شهر در سویه‌های متفاوت آن است؛ سوژه‌ای که ادراک و عمل خود او نیز در بطن همین بافتار پیچیده‌ی شهر اتفاق می‌افتد.

یحیی دهقانپور
تهران (خیابان بهار)
۱۳۸۰
Yahya Dehghanpour
2001

جواد مدرسی
از سری خورنق ۱، ۱۳۹۱
پلکسی و زینک چاپ
Javad Modaresi

سرآغاز عکاسی هنری: شهرِ عکس

شهری‌شدن (urbanization) همواره یکی از وجوه کلیدی تجربه‌ی ایران مدرن بوده است؛ به همین سبب از همان سرآغاز پاگیری عکاسی هنری، شهر در آثار هنرمندانی چون احمد عالی و یحیی دهقان‌پور حضوری قابل اعتنا دارد.

در کار هر دو عکاس جزئیات کم‌جلوه و معمول کالبد و فضای شهری به مصالحی برای «ساختن» منظومه و زبانی تصویری تبدیل شده که معناهای سمبلیک یا استعاری، یا کنایاتی درباره‌ی تجربه‌ی فضای شهری را برجسته می‌کنند.

احمد عالی المان‌های محدودی از بافت شهر را انتخاب کرده: عکسی از لوله‌هایی که در پروژه‌های عمرانی شهری به‌کار می‌روند با پارچه‌ی قرمزفامی که برای مشخص کردن محدوده‌ی آن‌ها از میان لوله به بیرون کشیده شده است. عالی با چرخش تصویر، مورب کردن و تکرار این عکس به ترکیب‌بندی موزاییکی در تصویر رسیده که در نتیجه‌ی اسلوب هم‌نشینی فضایی عکس‌ها در طول تصویر، تجسم فضا و عمق تصاویر کولاژشده از بالا به پایین دچار گسست می‌شود. مبنای کل این ترکیب‌بندی یک عکس جزئی از مصالح عریان شهری است؛ اما حاصل این کولاژ بیانی تصویری از پیوستار و گسست فضای شهری است. نحوه‌ی برخورد عالی با عکس به‌عنوان واحد تصویری و تصویرسازی بر پایه‌ی آن، جزئیات کالبدی شهر را دقیقاً به مصالحِ ساخت و بیان تصویرش تبدیل کرده است.

حتی در رئالیستی‌ترین و خالص‌ترین قاب عالی از فضای شهر نیز این دلالت‌های نمادین و تکرار عناصر به‌نحوی جای گرفته است: عکسی که چشم‌اندازی به سوی میدان آزادی/شهیاد تهران است، با مجموعه‌ی تصاویر یادبودی که از دکتر مصدق در جلو تصویر بر کف خیابان جا خوش کرده‌اند؛ تکرار عکس‌های مصدق رو به دوربین و رو به خیابانی که به یادبود میدان آزادی ختم می‌شود شهری ساخته که جهت استقرار و حرکت آن پشت به تصویر مصدق و رو به میدان شهیاد جریان دارد.

عکس‌های دست‌کاری شده‌ی یحیی دهقان‌پور نیز به‌شکل دیگری المان‌های بصری ـ فضایی شهر را دست‌مایه و مصالح کار خود قرار داده است: دهقان‌پور با دست‌کاری تصویر پلکان شهری، نماهای برجسته و یادمانی شهر، نظیر سردر دانشگاه تهران یا نمای زیرین برج آزادی، اعوجاجی به این تصاویر بخشیده که معنای نمادین این فضاها و تجربه‌ی دیدمانی و فضایی آن‌ها را با ابهام و گسست مواجه می‌کند.

قوس سقف‌مانند برج آزادی در این تصویر به حجمی هیولاوش شباهت دارد؛ و سردر دانشگاه تهران دروازه‌ای فرّار که زمین ناهموار زیر آن و شکستِ پرسپکتیو فضای آن سوی نرده‌ها، تصور عبور به پسِ دروازه و حرکت در فضا را مغشوش کرده است. در تصویر دیگری دهقان‌پور با شکافتن و اعوجاج دادن به بافت کف‌پوش شهر که روی زمینه‌ی سیاه کولاژ شده و مونتاژ آن به عکس دیگری در پس تصویر که بساط اشیایی چون ساعت در آن دیده می‌شود، شکست فضا را به نماد زمان در پس‌زمینه متصل کرده است.

بهنام صدیقی
اکباتان
۸۶-۱۳۸۲
Behnam Sedighi
Ekbatan, West of Tehran
2004-2008

فضاهای باقی‌مانده:[۲] شهر و حفره‌هایش

اما یکی از مضامین مشترک در میان تصویر هنرمندان ایرانی از شهر، ارجاع به ساختمان‌ها و المان‌های نیمه‌تمام شهری است که در حال ساخت‌وساز مدام‌اند. تصویری که تجربه‌ی شهری ما نیز مؤید آن است: شهر، پیاده‌روها و منظر آن برای ما چیزی از یک کارگاه ساختمانی کم ندارد. حتی تجربه‌ی زندگی در فضای خصوصی ما نیز درگیر آن است: صدای گوشخراش ماشین‌آلاتی که خواب کوچه پس‌کوچه‌های شهر را مدام آشفته می‌کند.

به‌واقع «شهری‌شدن» در تهران ـ و البته دیگر کلان‌شهرهای ایران ـ همان اقتصاد سیاسی شهر است: زمین شهری و ساخت‌وسازهای مدام نوشونده‌ی تهران، ساخت‌وسازهایی که مدام منظر شهر را ناهمگون‌تر و رابطه‌ی ادراکی ـ عاطفی ساکنین شهر را با آن دشوارتر می‌کنند. سایه‌ی مدام ماشین‌آلات، کرین‌ها و جرثقیل‌ها از سویی و اشکال موقتی که تصویر و ترکیب‌بندی فضایی شهر را انباشته‌اند از سوی دیگر منظر شهر و تجربه‌ی آن را به تجربه‌ای کارگاهی بدل کرده است: داربست‌های مدام بالارونده و پوشش گونی‌های پلاستیکی این سازه‌ها که از هوا پر و خالی می‌شوند، در کنار میله‌ها و پرچم‌هایی که ترکیب‌شان بی‌شباهت به این سازه‌ها نیست؛ این همه‌ی آن چیزی است که دوربین جلالی از پسِ نرده‌های پیاده‌رو می‌بیند؛ حضور انسانی در این عکس در قیاس با ساختمان‌های نیمه‌کاره‌ی تصویر خُرد و ناچیز است.

عکس‌های بهمن جلالی، از انقلاب و جنگ گرفته تا مجموعه‌ی فضاهای شهری او در میانه‌ی دهه‌ی هشتاد، همواره تصاویر خود را در دل شهر ثبت کرده است: اگر صحنه‌ی شهر روزی برای او دینامیسم انقلاب و فشردگی تماشایی شهر، مملو از جمعیت و روایتگر تاریخ بود، منظرهای شهری او در دهه‌ی هشتاد خورشیدی تاحدی به «فضاهای باقی‌مانده» گرایش پیدا کرده است: زمین‌های خالی، فضاهای حاشیه‌ای مجتمع‌های مسکونی، فضاهای بلااستفاده در گوشه‌کنار خیابان‌های فرعی، کناره‌ی اتوبان یا پل‌های عابر، از پسِ مجسمه یا درخت نایلون‌پیچی که به پیکری کفن‌پوش و عمودی در تصویر بی‌شباهت نیست. گویی نگاه عکاس از جایی در «بیرون شهر» به باقی شهر نگاه می‌کند؛ بیرونی که در قلب خود شهر است. جایی که به بی‌تفاوتی هول‌انگیز این مناظر نگاه می‌کند، به فضاهایی تهی یا بلااستفاده که گویی انباشتی از نیروهای ناشناخته‌ی شهر بدانجا پمپاژ می‌شود.

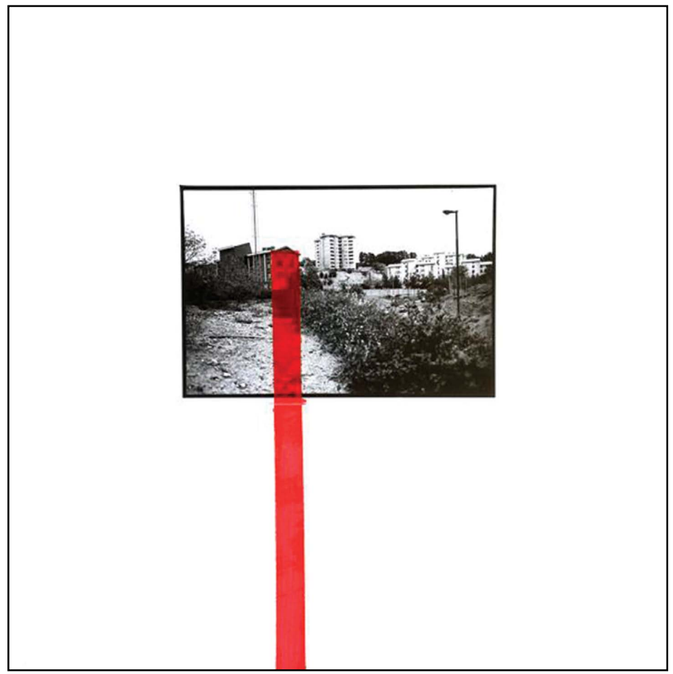
بهمن جلالی
تهران دهه‌ی ۸۰
Bahman Jalali

اگرچه این‌ها، فضاهای اضافی و پسمانده‌ی شهر و بیرون از فضای داخلی شهرند، همچنان مکان‌هایی به‌شدت نمادین و نشان‌دارند. فضاهایی که انگار در پسِ پوسته‌ی میزانسن اصلی نمایش شهر قرار گرفته‌اند. حتی بیلبوردهای شهری نیز در این تصاویر پشت به تصویرند و خطاب‌شان به فضایی است که دوربین بیرون آن قرار گرفته است. بدین‌ترتیب بیرون‌ماندگی/بیرونی بودن، وجه دیداری و فضایی پیدا کرده است. تصویری که در عکس‌های بهنام صدیقی نیز تکرار شده است.

در عکس‌های بهنام صدیقی این فضای بیرونی یا باقی‌مانده، به واسطه‌ی تأکید بر حضور مادی اشیایی نظیر بتون، تایر ماشین یا زمین ناهموار در جلو تصویر متمایز شده‌اند. نسبت بیرونی این فضاها با مجتمع‌هایی که باید شهرک اکباتان بوده باشند، به‌دلیل دلالت مدرن و طبقاتی اکباتان توجه را جلب می‌کند. در یکی از این تصاویر دوربین از پس تور زمین بازی یک مدرسه‌ی خالی به چشم‌انداز شهرک می‌نگرد؛ آن هم به میانجی دیواری که شعارهای اخلاقی ـ انتظامی مدرسه بر آن نقش بسته. این فضای سه‌لایه‌ی ابهام در تسلسل یا گسست خطابِ هنجارین اخلاقی با فضای زیست خصوصی را از خلالِ تور زمین بازی به تصویر می‌کشد.

تماشای شهر: از نشانه تا امکان

محمد غزالی در مجموعه عکس‌های متعدد و متفاوتی به عکاسی از شهر و زندگی شـهری پرداخته است. در مجموعه عکسی با عنوان جای سر خوبان، غزالی به رابطه‌ی فرهنگ ـ در معنای کلان آن ـ با زندگی شهری می‌پردازد. رابطه‌ای که از همان اولین مواجهه‌ی مخاطب با این تصاویر به نوعی «عدم ارتباط» پهلو می‌زند. این مجموعه از عکس‌های نسـبتاً مشـابه یکدیگر تشکیل شده از مناظر نسبتاً یکنواخت شهری تهران، با توضیحات به‌ظاهر بی‌ارتباطی که با هر یک از عکس‌ها همراه شده است: فی‌المثل ابوسعیدابوالخیر؛ تمامی این عکس‌ها از زاویه‌ی دید مجسمه‌های شـهری برداشته شده‌اند که عنوان مفاخر فرهنگی تمدن ایرانی را یدک می‌کشـند. تندیس‌هایی با اجرا، جنس و حال‌وهوایی یکسان که بعضاً حتی بی‌توجه به کاربری و خصلت فرهنگی اجتماعی معابر و گذرهای شهری بر آن‌ها بار شده است. توسعه‌ی شهری تهران به‌گونه‌ای بوده که مابه‌ازاهای متضاد یا متنافر فرهنگی قدرت سیاسـی لایه‌لایه‌ی کالبد و فضای شهر را پوشانده‌اند، و مظاهر و رگ و پی یکدیگر را مدام بلعیده‌اند؛ حاصل پیکره‌ای کرخت و نشناس، پاره‌پاره و مغشوش است که شناسایی و درک حسـی ـ مفهومی آن اگر ناممکن نباشد، کاری دشوار است. از سوی دیگر نگاه موزه‌ای به شهر و نگاه تندیس‌واره به میراث و سنت در این تصاویر در قالب عدم ارتباط معنادار شده است.



محمد غزالی
از مجموعه‌ی روبان قرمز
۱۳۸۷
Mohamad Ghazali

در مجموعه‌ی روبان قرمز نیز فضاهای شهری، اعم از خیابان، چشم‌انداز سـاختمان‌ها و بزرگراه‌ها، تصویر شـده، امـا آن‌چه این مجموعـه را از موضع‌نگاری شـهری متمایـز می‌کند، تأکیدهایی است که با کشیدن خطوط پهنِ قرمز رنگ از دل تصویر به بیرون کادر ایجاد شده است. نَیرویی متمایز که از درون به بیرون کادر کشیده شده، درک المان‌های فضایی و نشانگان تصویر را مورد مداخله قرار می‌دهد. دو مجموعه‌ی روبان قرمز و لایرویی در واقع مشـدّد کردن خود شـیوه‌ی تماشای شـهرند؛ مضاعف کردن عکاسی. یک‌بـار قاب‌بندی شـهر و بار دیگر نیروگـذاری برای تعرض یا اعمال مداخله در این قاب.

اما شاید متمایزترین عکس‌هایی که از تهران می‌شناسیم عکس‌هایی باشـند که مهران مهاجر از شـهر برداشـته؛ عکس‌هایی که با وام‌گیـری از اصطلاحات رولان بارت یکسره به قلمرو پونکتوم می‌رود؛ هیچ دلالتی مبنی بر انتقال اطلاعات یا سـویه‌های نمادین تصویری که رمزگان‌های سیاسی ـ اجتماعی را به‌نحو ارتباطی عرضه کنند در این تصاویر دیده نمی‌شود. هر چه هست بن‌بستی است که در خلال خود تمامیت تصویر رخ می‌نماید. فضاهایی تُنُک، غیرتماشایی، فاقد عناصر دراماتیک، و با حذف المان‌های کدگذاری‌شده‌ی شهری.

انسداد وضعیت زیست‌جهانی هنرمند از خلال زاویه‌ی دید و نگاه او به زمان و مکان اتفاق می‌افتد. شهری که از زمان و مکان به‌کلی گسسته است؛ نگاه دوربین جز به دیوارها، زاویه‌ی بسته‌ی کنج‌ها و نوری که بر پوسته‌ی شهر می‌تابد چیزی برای تماشا پیدا نمی‌کند؛ این منظرهای بسته‌ی خالی از انسان یا هر عنصر بیانگر دیگر، دیوارها، ساختمان‌هایی که تنها سختی بدنه‌ی آن‌ها در عکس دیده می‌شود، پرچم‌ها و گذرهای شهر که اغلب از زوایایی مبهم و غیرتماشایی دیده شده، ادراک هنرمند از شهر را به نگرش او به وضعیت جاری اجتماعی، سیاسـی، زیستی زندگی شهر گره می‌زند. زاویه‌ای که او به‌ناچار بدین منظور برای تماشای شهر انتخاب کرده، زاویه‌ای است که عملاً بر عدم امکان یا دست‌کم کندی و زوال تجربه‌ی شهری دلالت می‌کند؛ در برخی از این عکس‌ها زاویه‌ی دوربین گویی از چشم کالبد شهر به پیرامونش می‌نگرد؛ کفِ خیابان، یا پهنه و دیوار.

فضاهایی که دست‌مایه‌ی عکس‌های مهاجر هستند حتی فاقد کاربری‌های روشـن و قابل نام‌گذاری و در نتیجه دلالت‌های نمادین یا استعاری‌اند؛ عکس‌های او بر حذف و غیاب اسـتوارند: غیاب انسانی، غیاب مدلول روشن، غیاب زندگی. ویژگی سهل و ممتنع این تصاویر، معنا و دلالت اثر را با ماهیت این تصاویر یکی می‌کند. این عکس‌ها بر ضد تفسیر و معنا هستند، چراکه ماهیت عکس را تا جای ممکن به «گسست» از زمان ـ مکان هرروزی نزدیک کرده‌اند. گسسـتی که ویژگی‌های مشروط و عارضی آن را در یک قاب تعلیق می‌کند و از زوایایی که نه چشم عابر که پوسته‌ی شهر نزدیک است ادراک بیننده را بیدار می‌کند.

عکس‌های مهاجر کم‌گو، کمینه و تا حد امکان معنازدوده‌اند؛ آن‌قدر که نزدیکی به آن‌ها کوششی پدیدارشناسانه را طلب می‌کند. معنا و استعاره نه در متنِ عکس، که در خود نحوه‌ی عکاسـی او از شـهر جای گرفته اسـت. این چیدمان نشانه‌ها و نمادها نیستند که وضعیت زیستی شهر مهاجر را ترسیم می‌کنند؛ خود قاب و زاویه‌ی تماشای شهر است که این موقعیت را تصویر می‌کند. فروبستگی، ابهام و پوشیدگی معنای شهر در این عکس‌ها، همان نحوه‌ی ادراک هنرمند/عکس از شیوه‌ی شهری‌شدن و فراتر از آن روند اجتماعی ـ سیاسی است که این فضامندی را شکل داده است.

تصویر نقاشانه‌ی شهر: دیگر شهر

در مقایسه با شـیوه‌ی بازنمایی فضای شهری در دهه‌های گذشته، باید گفت که در دو دهه‌ی اخیر این دریافت و رویکرد تا حد زیادی متحول شده و هنرمندان نیز کوشیده‌اند پیچیدگی‌ها و پیوندهای شهری شدن و زندگی شهری را در نسبت با بافتار اجتماعی، ادراک فضایی ـ تصویری و دلالت‌های تاریخی آن به موضوع کار خود تبدیل کنند. نقاشـی‌های جواد مدرسی، امید بازماندگان و ثمیلا امیرابراهیمی از فضاهای شهری از جمله‌ی این موارد‌ند.

۱. جواد مدرسی

جواد مدرسـی در چند مجموعه‌ی جداگانه، به‌طور مداوم و البته هربار به شـیوه‌ای تازه، شهر، ساختمان‌ها، فضا، آسمانِ شهر، آدم‌ها و مصالح و لامسـه‌ی شـهر را به صحنه می‌آورد. جواد مدرسی در سه مجموعه‌ی خورنق، پارادکس و خورنق ۲، شـهر، خانه، بنا و فضای شـهری را به انحـای گوناگـون در آثارش بازتاب داده اسـت. اگر در نقاشـی‌های قدیمی‌تر او این نما و منظر شهر است که به‌نحو سوبژکتیو مورد بازنمایی قرار گرفته، در مجموعه‌های بعدی نگاه به شهر پیچیدگی‌های بیشتری پیـدا کرده و به کُنه بافتار کالبدی و دلالت‌های اجتماعی ـ تاریخی آن تا حدودی راه پیدا کرده اسـت. در مجموعه‌ی پارادکس شهر تصاویری از نماهای نزدیک ساختمان‌های فرسوده‌ی شهر تا منظره‌ای آخرالزمانی و اسـتعاری از چشم‌انداز شهر جای گرفته‌اند. در نقاشی‌ای با عنوان الهیه تصویر چیزی متعارض با عنوانش را پیش چشـم مخاطب می‌گذارد. هرچند الهیه را اگر نمادی از شیوه‌ی مشخصی از شهری شدن در سال‌های اخیر تهران قلمداد کنیم، شاید برداشت هنرمند چندان هم غافلگیر کننده نباشد. الهیه یکی از محل‌های انباشت سرمایه‌ی شهری به قیمت توسعه‌ی شیوه‌ی خاصی از شهری شدن است؛ شیوه‌ای که رک و راست می‌توان آن را معادل سـوداگری، تخریب خیرعمومی و احتضار محیط‌زیست شهری قلمداد کرد.

در پس‌زمینه‌ی تصویر نمایی از بافت مدرن شهری شمال تهران را می‌بینیم که تداعی کننده‌ی برج‌های الهیه است؛ اما جلو این منظره‌ی شهری توده‌ای قیرگون قرار گرفته، که هم بافت و منظری مشابه مصالح ساختمانی دارد و هم به لاشه‌ای پوشانده‌شده شباهت دارد، فی‌المثل از یک هواپیما یا هر جسم غول‌پیکر دیگری. توده‌ی سیاه و قیرگون گویی هیولایی بی‌جان اما خورنده اسـت، که حتی دو تا از فیگورهای سـیاهپوش و مستأصل جلو تصویر را به درون خود کشیده است. آسمانِ سیاه ـ و البته نه‌چندان غافلگیر کننده‌ی شهر ـ و نور محزون زمستانی نیز بر فضاسازی «فاجعه» تأکید می‌گذارد. در پس‌زمینه‌ی سمت راست تصویر فیگوری را می‌بینیم که با جامه‌ی رنگین به سمت توده‌ی سیاه در حال دویدن است. احتمالاً این تنها «کنش» تصویرشـده در این مجموعه‌ی انسانی ـ شهری است. دیگر نقاشی‌های این مجموعه نیز روی هم رفته حال‌وهوایی مشابه دارند؛

رنگ‌آمیزی و فضاسازی این نقاشی‌ها حسّ بصری ـ لامسه‌ی مخوف روزهای سیاه شهر را در خدمت بیانی کلان‌تر قرار داده: استعاره‌ی فاجعه و ویرانی به‌عنوان یک وضعیت زیستی، که بافته‌ای درهم‌پیچ از انسدادهای اجتماعی، اقتصادی و سیاسی در زندگی جاری این شهر است. نکته‌ی حائز اهمیت در مقایسه‌ی این نقاشی با نقاشی دیگری از همین مجموعه با عنوان جمهوری است. در قیاس با عنوان الهیه، جمهوری دلالت شهری، اقتصادی و اجتماعی متفاوتی دارد. اگر الهیه در گفتار عمومی فضای شهری فرادست و پرتجمل شهر را نمایندگی می‌کند، جمهوری خیابانی از تهران است که سال‌هاست دوران افول، فرسایش و ازهم‌پاشیدگی کالبدی ـ اجتماعی خود را تجربه می‌کند. نمای تابلو جمهوری از نزدیک و متمرکز بر اجزای ویران، فرسوده و تیره‌رنگ بخشی از یک ساختمان است که جداره‌ی خیابان جمهوری را تشکیل می‌دهند. در نقاشی الهیه اما منظره‌ی شهر که در پس‌زمینه‌ی اثر قرار گرفته منظری مدرن، نوساز و امروزی است؛ با این حال این منظره، حتی بیش از نقاشی جمهوری، بازنماینده‌ی فاجعه، ویرانی و انفعال است. با این اوصاف نقاش، به رغم آگاهی از بافت طبقاتی شهر و دگرگونی‌های تاریخی فضایی آن، به‌درستی بر برهم‌کنش و درهم‌تافتگی شهر و پدیده‌ی شهری شدن به‌عنوان واحدی اجتماعی و فضایی پیچیده اشاره می‌کند.

در مجموعه‌ی خورنق، مدرسی به سراغ مدیوم‌های متنوع‌تری رفته؛ تمامی این آثار حاصل ترکیب مواد و مدیاهای گوناگون‌اند. تجسم مادی شهر این بار شکل فضایی، حجیم و ملموس‌تری به خود گرفته است: بخشی از این آثار بازسازی جداره‌ی شهرند؛ تجسم بیرونی ساختمان‌ها، اعم از اداری و مسکونی. گونی، تکه پارچه‌ها، عکس‌ها، ذغال و موادی که از حیث رنگ‌مایه و بافت حسی وضعیت شهری تهران را به‌خوبی منتقل می‌کنند در اجرای این آثار به‌کار گرفته شده‌اند. اکثریت نماهای این مجموعه خارجی هستند؛ هرچند انعکاسی از داخل را نیز در قاب پنجره‌هایشان تجسم بخشیده‌اند؛ تنها یکی از این حجم‌ها به نمای داخلی اختصاص دارد. این حجم داخلی هرچند نه به یک ساختمان مسکونی شهری شباهت دارد، نه به یک ساختمان عمومی. این چیدمان حجمی عمودی به ویرانه‌ای متروک از یک فضای خاص اختصاص دارد. یکی از فضاهای سومی که می‌تواند تصوری مابین هتل، خوابگاه، زندان یا امثال این‌ها را به ذهن متبادر کند.

در میان نماهای بازسازی‌شده، نمای تیره و یکدست ساختمان «شرکت نفت» حضور معناداری دارد. در واقع این نما تنها «نهادی» است که چهره و کالبد تصویری آن مورد بازسازی قرار گرفته؛ نهادی که در اقتصاد شهر و معنای دولت ـ ملتی /شهری فضای تهران اهمیتی بی‌بدیل دارد. این انتخاب به‌درستی نقش تاریخی نفت و سازمان اقتصادی حاصل از آن در ایران را به بیان کالبدی ـ تصویری شهر وارد کرده است.

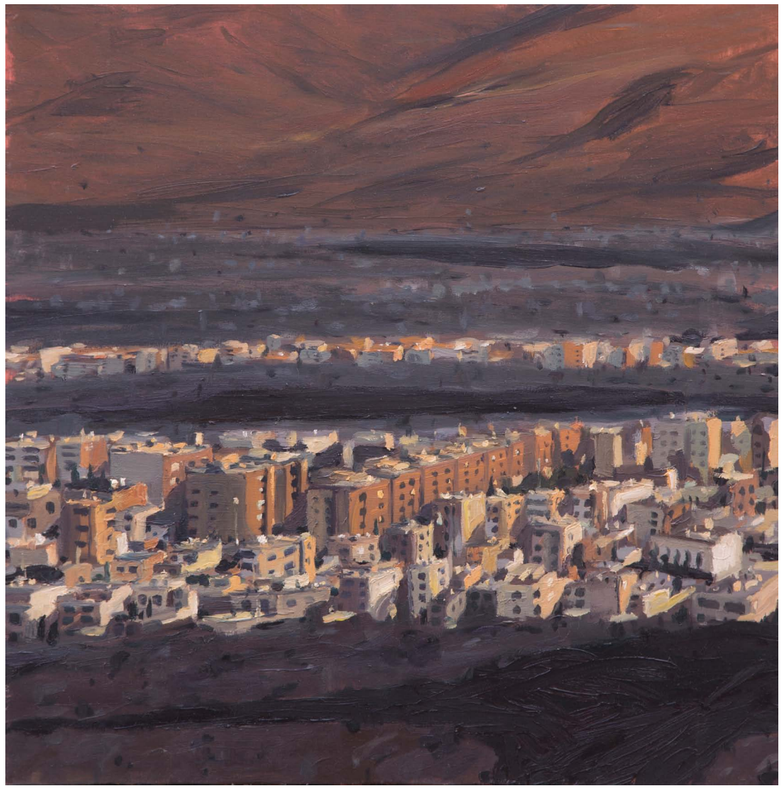
در خورنق ۲، مدرسی «تاریخ بلند» معماری و ساختمان‌ها را کاویده است. او در این مجموعه به استعاره‌ی معمار و حاکم نیز رجوع می‌کند؛ مهم‌ترین تصویری که از «ساخت‌وساز» و صناعت فضایی معمارانه در تاریخ هنر ایران سراغ داریم نقاشی معروف کمال‌الدین بهزاد است؛ تصویری از خود فرایند ساختِ کاخ خورنق که یکی از پرتحرک‌ترین و خلاقانه‌ترین تصاویر تاریخ نقاشی ایرانی بوده است. مدرسی در گفت‌وگو با این اثر و نیز داستان بداعت معمار خورنق که دست آخر قربانی نظام سلطانی قدرت می‌شود، به ناتمامی خورنق در روزگار خودش و ویرانی آن در روزگار معاصر ارجاع می‌دهد. گفت‌وگویی که با مصالح متفاوتی مثل ذغال و گونی و شیوه‌ی ترسیم معماری بنا، بر رابطه‌ی ویرانگر تاریخ و پیشینه‌ی خودکامگی با زوال کالبد و روح تمدن امروزی اشاره دارد. اما در این فرایند ناتمام و مدامِ معمارانه ساختن و نیز مادیّت کار «ساختن و خراب کردن»، فضا و تجربه‌ی آن در کانون «کار هنری» قرار گرفته است. تمثیلی تاریخی که از هیئت تصویر خارج شده و به دستمایه برای تجربه‌ی دیگرگون معنا و ادراک «معماری» و فراتر از آن نفس مادّه‌ی تاریخی شکل‌دهنده‌ی بنا، قدرت، زوال و ساختن دوباره تبدیل شده است.

۲. امید بازماندگان

در آمدوشد میان شهر به بیرون از آن؛ جابه‌جایی و سفر، و استقرار در دنج‌های فراغت، لختی خانه یا کافه‌ای در باغ. چشم‌اندازهایی که یا از فرازها نقاشی شده‌اند یا از زاویه‌ی نگاه کسی که با ماشین از جاده یا خیابان می‌گذرد. روزمرگی‌های شهری، که عمدتاً با فراغت پیوند خورده‌اند، در کنار منظرهای فراخی از شهر، که گویی از بیرون آن یا دست‌کم بر بام شهر دیده می‌شود؛ زمین‌های خالی، یا سازه‌های پراکنده و حتی بی‌مصرف‌مانده‌ی بیرون شهر.

آن‌چه این دو مضمون ظاهراً متفاوت را به یکدیگر پیوند می‌زند، وجه بیانگر فضاسازی و رنگ‌گذاری نقاش بوده است. هر دو مکان به‌قدری خاص یا عام‌اند که اطلاق نام بر آن‌ها به‌نوعی ممکن نیست؛ میزی در فضایی نظیر یک باغ ـ رستوران فی‌المثل که هرجایی از شهر یا حومه‌ی آن می‌تواند باشد، یا چشم‌اندازی از شهر که آن‌قدر وسیع و فراخ است که جز عنوان کلی شهر نام دیگری نمی‌شود بر آن گذاشت. تمامی این فضاهای خاص و عام از لحاظ فضاسازی و رنگ‌آمیزی حال‌وهوایی مشابه را القا می‌کنند. غلبه‌ی رنگ‌های سرخ، درک زمانی غریب این تصاویر که گویی همواره در غروب، شامگاه یا گرگ‌ومیش صبح تصویر شده‌اند، ادراک سوبژکتیو هنرمند از زندگی شهری او را نمایان می‌کنند. کیفیتی دشوارفهم، که بین تنهایی، معاشرت، سکون و انتظار حادثه در نوسان است. ساختمان‌های این آثار عموماً هویت یا عاملیت فضایی مستقلی ندارند؛ هر آن‌چه هست بافتار درهم‌تافته‌ی شهر است که در دامان کوهستان با خیابان‌ها و ساختمان‌هایش مهار شده، اما تأکید نقاشانه‌ی این آثار بر کیفیت نور، رنگ و لامسه‌ی طبیعت، نوعی حس والایی، رازوارگی و هول را نیز به دل این تجربه کشانده است. کیفیتی که در مورد زمین‌های فراخ حومه‌ی شهر حسی نظیر «فضاهای دیگر»[۳] را القا می‌کنند؛ مکان‌هایی نامتجانس از حیث زمان و کارکرد، چیزی مابین گورستان، رهاشدگی یا چیزی شبیه این.

تجربه‌ی شهری بازماندگان، تجربه‌ای است که کمتر درگیر دلالت‌های روز اجتماعی و آشنای آن، که مرجع معنایی آن به ادراک تاریخی، جغرافیایی و طبیعی زیستِ شهر شیراز پهلو می‌زند. شیراز در این نقاشی‌ها موجودیتی متجسد، زمانی ـ مکانی و زیباشناختی است که در رابطه‌ای دیالتیکی میان جزئیت و کلیت خود، گویی به چیزی فراتر از «شهر شیراز» بدل شده است.



امید بازماندگان
بدون عنوان
۱۳۹۳
Omid Bazmandegan
Untitled

در تابلوهایی که به چشم‌اندازهای حومه‌ی شهر پرداخته شده این وجه بارزتر است: زمین سرخ محصور در کوهپایه که احتمالاً به یک کاربری صنعتی یا تولیدی اختصاص داشته، یا سازه‌هایی که شبیه به واحدهای نگهبانی یا انبار این فضاها شباهت دارند، وجه دیگری از زندگی شهری را نمایان می‌کنند. آن‌جا که احتیاجات شهر در حومه مهیا می‌شود، جایی میان دشت‌ها و زمین‌های بایر اطراف شهر و کوهستانی که شهر را احاطه