شیرازه: نگاهی به کتاب «سیاوش ارمجانی»

کشفیات جدیدی در باب سیاره پلوتو

علیرضا امیرحاجبی

اثری از سیاوش ارمجانی

می‌توانیم با طرح پرسش‌هایی ساده آغاز کنیم و سپس بحث خود را در زمینه کتاب سیاوش ارمجانی ادامه دهیم. پرسش همیشگی در مواجهه با هنر معاصر ایران به‌ویژه در حوزه تجسمی می‌تواند این باشد که دلیل گسستگی خط دیروز/امروز/فردا چیست؟ چرا هنر تجسمی و سپس هنر مفهومی ایران با داشتن یک زمینه منحصربه‌فرد تاریخی آن‌چنان که بایدوشاید تأثیرگذار نیست؟ این عدم تأثیرگذاری باعث شده تا بسیاری از هنرمندان و متولیان دست به تلاش‌های فراوانی در جهت جبران کمبودها بزنند. از نمایشگاه‌ها تا حضور در بازارهای جهانی و انواع ریز و درشت رویدادهای هنری و فرهنگی. اما گویا چیزی درست کار نمی‌کند. تمام اجزاء به‌خوبی در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. هنرمندان به‌خوبی با مفهوم معاصریت و معاصر بودن آشنا هستند. تکنیک‌ها و ایده‌ها درخشان است. حامیان فعالیت‌های فرهنگی و هنری هم کم نیستند. فضای رسانه‌های اجتماعی و شبکه‌های جهانی هم می‌توانند به کمک هنرمندان آیند. پس چرا جریانی رونده و پوینده در هنر تجسمی ایران تشکیل نمی‌شود؟

حال می‌توان چنین پاسخ داد که: اصلا چه الزامی برای جریان‌سازی در حوزه تجسمی ایران وجود دارد؟ چرا باید در تلاش بود تا هنر معاصر ایران تأثیرگذار باشد؟ این پاسخ‌ها کاملا صحیح و بی‌نقیص هستند. زیرا اگر با این پیش‌فرض به‌سراغ سؤالات برویم که هنر پدیده‌ای فردی است، می‌توان بدون پاسخ به سؤالات فوق در این کوزه را گِل گرفت. اما مسئله در اینجاست که این پرسش‌ها جنبه عمومی و اجتماعی پیدا کرده است و با اینکه به‌شخصه به فردی‌بودن هنر اعتقاد دارم ولی و درنهایت بهتر است برای این پرسش‌های عام پاسخی پیدا کنیم تا در آینده محکوم به عدم توانایی در مواجهه با چالش‌های تاریخی نشویم.

مهم‌ترین نکته در حیطه پاسخ‌گویی در این‌باره چیزی نیست جز بررسی زمینه‌های (Contexts) تولید اثر هنری. زمینه‌ها همان محوطه‌های زمان-مکانی هستند که یک اثر یا مجموعه‌ای از آثار هنری از یک هنرمند یا هنرمندانی در آنها خلق می‌شود. زمینه‌های امروز (سال ۱۳۹۴) با زمینه‌های سال گذشته و ده سال قبل و صد سال گذشته در ارتباط هستند. یعنی اثر هنری امروز در زمینه‌ای شکل می‌گیرد که آن زمینه لبه‌هایش با زمینه‌های دیگر در پیوند است.

جان کیج هنرمند و موسیقی‌دان پیشرو آمریکایی هرگاه سخن از موسیقی می‌گفت سری هم به رویدادهای تاریخی قرن بیستم و تأثیر آرنولد شوئنبرگ بر موسیقی پساجنگ می‌زد. شاید بدانید که موسیقی کیج زمین تا آسمان با ایده‌ها و آثار شوئنبرگ تفاوت دارد. او به شرق می‌زد و شوئنبرگ به غرب. ولی چه چیزی باعث می‌شود تا کیج به‌طور مرتب و در هر فرصتی از شوئنبرگ، مکتب وین و سریالیسم سخن بگوید؟ پاسخ ساده است: «ارجاع و ایجاد ارتباط پیوسته بین یک زمینه و زمینه پیشین آن.» این درست همان چیزی است که هنرمندان و اندیشمندان ما از آن دوری کرده‌اند. بهانه و هراس‌شان هم خوردن برچسب مرتجع بوده و خواهد بود. برخورد و مواجهه با گذشته الزاما به‌معنای قبول بی‌چون‌وچرای گذشته نیست.

اما قطع ارتباط با زمینه‌های تاریخی خود سرمشقی می‌شود برای آیندگان که: «آقاجان. ما گذشته را نادیده گرفتیم. شما هم حق دارید ما را نادیده بگیرید و به راه خود بروید.» حال این راه چیست و این خود کیست؟ داستانی دارد که باید متخصصان علم‌الاجتماع و هویت‌شناسان بدان بپردازند.

اما این تنها زمینه تاریخی نیست که اثر یا آثاری را از گسست خارج می‌کند. تولیدات وابسته و جنبی یک اثر هنری سهم بسیار مهمی در زمینه ایجاد پیوستگی و روند آفرینش هنری دارد. اینکه اثر هنری مستقل در فضا و زمان رها باشد برای خود محترم است اما اگر آفرینش و آفریننده خواستار تداوم باشند راهی نیست جز حضور در زمینه‌ای «از آن خودشده» و تولیدات جنبی که پس از خلق اثر هنری به‌وجود می‌آیند. این تولیدات جنبی بیش از هر چیز مکتوب هستند. گزارشات، نقدها و کتاب‌ها. به‌خصوص در زمینه‌هایی که دست مخاطب به اثر نمی‌رسد. برای یافتن سرنخ‌هایی از تاریخ هنر مفهومی در ایران باید کفش آهنینی بر پای کرد و در نهایت نیز چیز زیادی به دست نمی‌آید. چون چیزی نوشته نشده. اگر رویدادی هم بوده نادیده گرفته شده است. چرا؟ چون نویسنده و منتقد از فلان و بهمان هنرمند خوششان نمی‌آمده. به همین راحتی. اندیشمند ما به‌جای اینکه درباب موسیقی و هستی‌شناسی موسیقی‌دانان و آهنگسازانی چون احمد پژمان، علیرضا مشایخی یا نادر مشایخی و... بنویسد، می‌رود سراغ شوستاکویچ. چرا؟ چون با فلان والس شوستاکویچ خاطره‌ای در جوانی داشته است. به همین شکل هنر تجسمی ایران نیز دچار گسست شده است. وقتی پیوست تاریخی و متنی از بین برود این‌طور می‌شود که می‌بینیم.

شما به انشاء و جمله‌بندی‌های گزارش‌ها و نقدهای هنری دهه پنجاه بنگرید سپس به فقر رسانه‌ای آن دوران پی می‌برید.

نکته‌ای دیگر که می‌توان آن را از دل شروط فوق استخراج کرد این است که: یکپارچگی در آفرینش‌های تجسمی نیاز به اعتقاد، باور سهمگین و کار پیوسته دارد. اینکه مرتب از تجربه‌گرایی سخن بگوییم و ایده‌های به‌شدت متضاد را در کنار هم نهاده و خود را پیشرو قلمداد کنیم با پیوستگی جور در نمی‌آید. به یاد دارم بسیاری از هنرمندانی که در دوسالانه هنر مفهومی شرکت کرده بودند نقاشان آبستره بودند. هنر آبستره‌ای که در تضاد کامل با هنر مفهومی است. این روش چیزی نیست جز شیطنت و کنجکاوی که اشکالی هم ندارد اما با پیوستگی در تعامل نیست. این‌گونه آثار نه بر آینده و نه بر روند هنر معاصر تأثیر نمی‌گذارد. نامی از آنها هم که بودند دیگر برده نمی‌شود. چون پیوسته به هنر مفهومی تأکید و تمرین نداشته‌اند. بحث اصلا این نیست که به

سیاوش ارمجانی
هادی هزاوه‌ای مرتضی ولی
نشر نظر

آسیب‌شناسی و این‌گونه واژه‌پردازی‌ها و بازی‌های زبانی دست بزنیم. بحث بر سر آن است که بعد از حدود صد سال از گذشت تولد هنر نوین در ایران چرا همگی چپ و راست می‌رویم. ستاره‌هایی زیبا اما ناپایدار مانند بخار بنزین که می‌درخشند و به‌سرعت خاموش می‌شوند. بی‌سروصدا.

وقتی برای نخستین‌بار کتاب سیاوش ارمجانی را دیدم، از خودم پرسیدم چطور این هنرمند بزرگ (که مانند اژدهایی اسطوره‌ای بر روی دانه‌های کهن خوابیده) بی‌سروصدا در گوشه‌ای از جهان و دور از وطن هنوز پرتلاش به کار مشغول است، ادعایی هم ندارد اما جوانان ما تازه از گرد راه نرسیده جواب سلام بزرگترها را هم نمی‌دهند. همینطور زل می‌زنند تو چشم آدم.

کتاب ارمجانی شامل دو بخشِ متنی از دو انسان فهیم است. هادی هزاوه‌ای و مرتضی ولی. نخستین بخش از کتاب اختصاص به متنی صمیمانه و خاطره‌مانند دارد از هزاوه‌ای که خود هنرمند بزرگی است، که کم به او پرداخته شده است. هزاوه‌ای به دلیل پیگیری مستمر کارهای ارمجانی به‌خوبی و با نثری زیبا توانسته به‌طور خلاصه روند شکل‌گیری شخصیت هنری ارمجانی را تجسم بخشد. مجموعه‌ای از عکس‌های مرتبط با متن نیز به جذابیت آن افزوده است. عجیب است این سیاوش ارمجانی با این‌همه کارهای بزرگ و حیرت‌انگیز؛ با آن بیانیه زیبای هنر عمومی‌اش تا مغز استخوان هر هنرمند معاصری را می‌لرزاند.

وی در بخشی از این بیانیه که در دهه شصت میلادی همراه با هنرمندان دیگری چون نانسی هالت (هنرمند برجسته لندآرت) منتشر کرد می‌نویسد: «هنر عمومی قابل خرید و فروش و مالکیت نیست. هنر عمومی قاب نمی‌شود و بر روی دیوار خانه خریداران قرار نمی‌گیرد.»

این جمله چیزی نیست جز همان ایده‌ای که هنرمندان مفهومی به‌دنبالش بودند. خارج‌کردن بخشی از هنر از حیطه شیءوارگی. پس می‌توان به‌آسانی ارمجانی را یک هنرمند مفهومی قلمداد کرد. آثار معمارانه ارمجانی تاثیری از ساختگرایی هنرمندان آوانگارد روس نیز دارد اما وی به همان اندازه که خود را به محاسبات دقیق ریاضی پایبند می‌بیند به کاربردها و کارکردهای عمومی نیز نظر دارد و بخش مهمی از آثارش در پیوند با شهر است. چه پل‌های متعددش در اروپا و آمریکا و چه باغ‌ها و جایگاه‌هایی که در مکان‌های عمومی ساخته. وی خود را از محیط و زمینه‌های تاریخی آنجا که زندگی می‌کند دور و جدا نمی‌بیند.

هنر ارمجانی در هر شکل هنری است محیطی. آرامگاه‌های یگانه و زیبایش برای آنارشیست‌ها، یا آرامگاهی که طرح‌اش را برای نیما یوشیج ریخته است. پس چه می‌شود که با این مقدار فعالیت، سیاوش ارمجانی در ایران آن‌چنان که بایدوشاید شناخته‌شده نیست. جز این است که مانند بسیاری دیگر از بزرگان هنر تجسمی ایران در زمینه و پیوستار متنی فرهنگ ایران قرار نگرفته است؟ گفته شده که مقالات بسیاری درباره او نوشته‌اند. بله نوشته شده اما در جای مناسب و زمان مناسب نبوده. قدر و منزلت سیاوش ارمجانی بسیار بیش از اینهاست که برایش نوشته‌اند؛ بهنگام نوشتن چیز دیگریست.

انتشار کتاب «سیاوش ارمجانی» از سوی نشر نظر را به فال نیک می‌گیریم که بهنگام بود به‌شرط آنکه استمراری وجود داشته باشد در انتشار و تولید متون پس از انتشار.

درباره مفهوم شهر به بهانه انتشار کتاب خاطره شهر

توهمات یک شهر ازدست‌رفته

تا آنجا که می‌دانیم داستان تمدن بشری از ابتدا با نوعی دستور شرطی شکل گرفته است. تمدن به انسان حکم می‌کند. حکمی که سرکوبی شدید را در پی دارد. انسان توسط تمدنی که خود ساخته سرکوب می‌شود. تمدن از او می‌خواهد تا در ازای امنیت و آرامش دست از برخی از امیال خود بکشد. امیالی که در بطن و متن تمدن باقی ماندند و خود را به اشکال مختلفی چون اضطراب، افسردگی، هیستری، پارانویا و در نهایت شیزوفرنیا نمایش دادند. دلیل تمامی این اختلالات عصبی-روانی همان مشروط‌شدن انسان بود توسط تمدن. چیزی را از دست بده تا چیزی مهم‌تر را به‌دست آوری. اما در اوایل قرن بیستم معلوم شد که انسان متمدن همه چیز را داده و تنها شبح و توهمی از امنیت و رفاه اجتماعی را به‌دست آورده و نه بیشتر. داستان تمدن چه شرقی و چه غربی آن، داستان خسارت شدید بشر است. خسارتی که او را از غار بیرون آورد و به اوج مادی و پنت‌هاوس‌نشینی رساند.

حال این انسان که از مفاهیمی چون طبیعت کاملا جدا شده است در مرکز ماحصل و نتیجه عملکرد حداکثر سه‌هزار ساله خود زندگی می‌کند. جایی به نام شهر و ابرشهر. شهر نتیجه مادی، ملموس و گریزناپذیر تمدن است. شهر نماینده تمدن است. شهر کتاب باز و بسته تمدن است. با نماهایی دور و نزدیک و گاه بسیار بسیار نزدیک‌تر. نماهایی آن‌قدر نزدیک که دیده نمی‌شوند. شهر دو گستره اصلی را در بر می‌گیرد. گستره فردی و گستره جمعی. بیرون و درون دارد. اما ضلع سومی نیز هست. گستره عمومی. شهر خود تفاوت‌هایی بین این سه گستره به‌وجود می‌آورد. گستره فردی نه‌تنها در منزل و سکونتگاه‌ها بلکه در سطح شهر نیز روی می‌دهد. آن زمان که با تلفن همراه خود به مکالمه مشغول هستید بدون توجه به دور و اطرافتان، شما در گستره فردی خود قرار گرفته‌اید. باید توجه داشت که این حوزه‌های سه‌گانه اشکال به‌شدت متنوعی دارند که در حوصله این بحث نیست. اما مفاهیمی چون فردیت و جمعیت در شهرهای امروزی کاملا دگرگون شده است. دو بخش یا دو حیطه دیگر یعنی حوزه جمعی و عمومی دارای همپوشانی‌هایی هستند. لبه‌های این دو حوزه در بسیاری از موارد به هم برخورد می‌کنند. این برخورد در شهر به وقوع می‌پیوندد. شهر است که باعث می‌شود شما از خیابانی شلوغ و پرازدحام ناگهان وارد یک سالن کنسرت بشوید. این‌گونه از گستره عمومی وارد گستره جمعی شده‌اید. سالن یک سینما، تئاتر و تالارهای وسیع یک موزه قبل از اینکه واجد تعریفی کاربردی- کالبدی باشند دارای تعریفی «کنشی-ارتباطی» هستند. چگونه یک حیطه عمومی خود را با یک حیطه و محیط جمعی مرتبط می‌کند؟ این سؤال چالش‌های بزرگی را برای طراحان شهری به‌وجود آورده است. چگونگی‌ها در این مقوله بیشترین انرژی را از انسان می‌گیرد.

شهر به‌عنوان یک نماینده تمدنی به انسان یاد می‌دهد تا بر مبنای هنجارهای تمدنی و فرهنگی چگونه بین این سه حوزه ارتباطی کاملا منطقی برقرار کند تا بتواند به روزمرگی خود بپردازد. اختلاط مرزهای این سه گستره در بسیاری از مواقع باعث ایجاد چالش‌هایی بزرگ می‌شود. تجمع‌ها، پراکندگی‌ها، توسعه طولی و عرضی یک شهر، زیرساخت‌ها و به‌خصوص مسئله آینده‌نگری (فوتوریسم) در نحوه پردازش ایده‌ها و آمایش آن بسیار حائز اهمیت است.

این اختلاط بین گستره‌های سه‌گانه و عدم مدیریت آن در شهری مانند تهران به‌خوبی دیده می‌شود. شهر تهران نمونه والایی است که می‌توان آن را در تمامی نهادهای علمی به مثال آورد تا شهرسازان از هرچه در تهران انجام شده دوری کنند. ابرشهری که با یک رویداد کوچک طبیعی تمامی سامانه‌هایش بر هم خواهد ریخت و رویداد تبدیل به بحران می‌شود. تمام نکته همین است چگونه باید از تبدیل یک رویداد به بحران جلوگیری کرد؟ سؤالی که پاسخی برایش در تهران پیدا نخواهد شد. (حال کاری به چالش‌های زیست‌محیطی و انرژی مصرفی تهران نداریم که این خود فرصتی جداگانه را می‌طلبد).

شهر آموزش انسان را از همان بدو کودکی آغاز می‌کند و به او یاد می‌دهد تا چگونه در گستره جمعی به کنشی فعال بپردازد. مدنیت در هزاره سوم تنها در کتاب‌های درسی آموزش داده نمی‌شود بلکه طراحی شهر و معماری مربوط به آن است که انسان را با مفاهیم ازدست‌رفته آشنا می‌کند. مفاهیمی که صرف‌نظر از دورنمای نوستالژیک خود چیزی را برای امروز نیز بیان می‌کنند. رسانه‌های دیداری نه به‌مثابه هنر، بلکه به عنوان «رسانه» نقش کلیدی و مهمی در این بین ایفا می‌کنند. گرافیک محیطی، عکس و سینما در حوزه‌های جمعی و عمومی می‌توانند اسناد تصویری فراوانی را در جهت مدنی‌کردن انسان ارائه دهند. بازنمایی آنچه که شهر بوده و حال دیگر نیست تنها بخشی از این توانایی است. کتاب «خاطره شهر، بازخوانی سیناتوگرافیک شهر ایرانی» دست به همین تلاش زده است. این کتاب در طراحی ایده موفق بوده است اما در ارائه یا رئالیزه‌کردن ایده یک اثر تا حدی شکست خورده است. زیرا به دوره‌ای از سینمای ایران و ارتباط آن با شهر تهران پرداخته که مفاهیم علمی و تئوریکی چون جامعه‌شناسی شهری، معماری انسان‌گرا، معماری-مردم‌شناسی به محیط آکادمیک و هنری ایران راه پیدا نکرده بود. تطبیق و خوانش تئوری‌های زیمل و والتر بنیامین با سینمای نوپای ایران در این کتاب بسیار برجسته شده تا اثر علمی و موجه جلوه کند. کدام کارگردان در اواخر دهه چهل و سپس پنجاه خبر از آرای والتر بنیامین داشته؟ البته این عادت بسیاری از پژوهندگان ایرانی است. مسئله بعدی انتخاب آثاری است که به‌نظر نویسندگان (چهار نویسنده برای تألیف ۱۶۰ صفحه کتاب) می‌توانند زمینه‌ای برای تحلیل ارتباط تصویر سینمایی با شهر باشند. آیا به‌واقع کارگردانی مانند مسعود کیمیایی در زمان ساخت گوزن‌ها مطالعه‌ای بر روی کالبدشناسی معماری سنتی تهران انجام داده؟ بعید است و همزمان آرای زیمل را هم می‌خوانده یا این گذاشتن دو صفحه بی‌ربط بر روی یک دیگر از سمت مؤلفان است؟نکته دیگر اینکه مخاطب فرضی این اثر کیست؟ معماران؟ کارگردانان سینما؟ علاقه‌مندان به بهروز وثوقی و ناصر ملک‌مطیعی؟ کتاب در میانه راه هدف را گم می‌کند و مواد تولیدی آن به‌طور مرتب سرشار می‌شود از اصطلاحاتی کلیشه‌ای و استریوتایپ‌هایی چون: «انسان گرفتار در شهر، پول و مادیات، شلوغی شهر، مصرف‌گرایی و کالایی‌شدن انسان و ...»

در باب برگردان اصطلاحاتی چون مدرنیته، مدرنیسم، مدرنیزه و مدرن هم مؤلفان دچار سوءتفاهم‌هایی شده‌اند که اگر به آنها بپردازیم ما هم به دام کلیشه‌پردازی افتاده‌ایم.

عطف کتاب

عناصر روایت در سینما

«فیلم و فرمالین» با عنوان فرعی کالبدشکافی روایت در سینما، عنوان کتابی است از رضا کاظمی که به‌تازگی در نشر مرکز منتشر شده است. نویسنده در دیباچه کتاب اشاره کرده که این اثر می‌کوشد طیف وسیعی از خوانندگان را مخاطب خود قرار دهد؛ از علاقه‌مندان ساده سینما تا منتقدان فیلم و از مشتاقان فیلم‌نامه‌نویسی و فیلم‌سازی تا فیلم‌نامه‌نویسان و فیلم‌سازان. این کتاب در گام نخست می‌خواهد تماشای فیلم را به‌عنوان «یک تجربه لذت‌بخش بی‌بدیل و ناب» عرضه کند و اولویت مهمش را انتقال «لذت منحصربه‌فرد سینما» دانسته است، اما بحث اصلی کتاب، آن‌طور که از عنوان فرعی‌اش هم برمی‌آید، روایت و عناصر بنیادین آن در سینماست: «تجزیه یا کالبدشکافی یک فیلم به عناصری مثل پیرنگ، زمان، مکان، شیوه‌های ایجاد کنشمندی و کشش دراماتیک، پایان‌بندی و... دو کارکرد درهم تنیده دارد: در یک روند مهندسی معکوس، آشنایی با این عناصر می‌تواند برای علاقه‌مندان به فیلم‌نامه‌نویسی و فیلم‌سازی در آفرینش یک روایت سینمایی سودمند باشد و دوم، منظری به تحلیل فیلم‌ها و چگونگی رویکرد به آنها می‌گشاید. بسیاری از فصل‌های این کتاب می‌توانند چنان گسترش یابند که به‌تنهایی کتابی سنگین و پرورق را شکل دهند، اما نیتم از نگارش و تدوین این سرفصل‌ها، رسیدن به شناختی موجز و درعین‌حال مؤثر از اجزای شکل‌دهنده روایت سینمایی بوده است». کتاب در این راه گاه از روایت‌های ادبی هم بهره گرفته تا تصویر کامل‌تری از موضوع به دست دهد. موضوعاتی که در فصل‌های مختلف کتاب ارائه شده‌اند همگی در پیوند با هم هستند و کتاب در ۱۳ فصل با این عناوین تدوین شده:

فیلم و فرمالین
رضا کاظمی
نشر مرکز

«کنش‌مندی روایت: اتفاق، سببی است که می‌افتد»، «جایگاه راوی: خوشا نظربازیا که تو آغاز می‌کنی»، «مکان و اقلیم در روایت: جا و جغرافیا»، «زمان در روایت: یکی بود یکی نبود»، «پیرنگ در روایت: حدیث نامکرر»، «تعلیق و پیچش: آدرنالین و لذت»، «پایان‌بندی: تا لحظه مرگ کوزت و مایکل کورلئونه»، «جهان‌بینی و بنیان متن: فیل در تاریکی»، «شخصیت در روایت: فردی برای تمام فصول»، «نشانه و معنا: رهگذران کوچه‌های بن‌بست»، «قرارداد متن: بازی گربه و بی‌سیم»، «پست‌مدرنیسم: دود پراکنده‌شده» و «ضددراماتیک: فراموش کن و سپس شروع کن». در بخشی از فصل دوم کتاب که به جایگاه راوی مربوط است، درباره روایت در سینما می‌خوانیم: «بسیاری از رویکردهای نبوغ‌آمیز برای گشایش روایت در همان دهه‌های نخست شکل‌گیری سینما به کار گرفته شده‌اند (مثلا نگاه کنید به نامه‌ای برای سه همسر ساخته جوزف ال.منکیه‌ویتز) اما سینما در ادامه هم فارغ از نوآوری در شیوه روایت نبوده است. لارس فن‌تریر در فیلم عجیب و ستایش‌برانگیز اروپا نمونه والایش‌یافته آن‌چه را که در شهر عریان (جولز داسین) ذکر شد به کار گرفته است. در این فیلم دانای کل که انگار بازتابنده ندای درونی ناقهرمان سرگردان و پریشان فیلم است به شکلی پیشگویانه از کنشمندی‌های او در ثانیه‌های هراس و تردید سخن می‌گوید و هربار پیش‌بینی‌هایش (که همراه با ثانیه‌شماری است) به وقوع می‌پیوندد. این شیوه رفته‌رفته به قراردادی میان مخاطب و متن تبدیل می‌شود و تأثیر ویرانگر و هولناکش را در سکانس پایانی فیلم بر مخاطب می‌گذارد».

نگاه

سازش میان گذشته و آینده

معمارها آدم‌های جالبی هستند. آنها محکوم به ساختنند؛ چیزی پایدار و باثبات که در زمان‌های دیگر نیز به کار آید؛ فضایی برای ساکنان فردا؛ ساکنانی که درعین‌حال، با حضورشان در بنا، پا در گذشته می‌گذارند. معمارها پلی هستند میان گذشته و آینده. میان کهنه و نو و همه چیزی که می‌توان درباره کامران دیبا بیان کرد، همین است؛ سازشی میان گذشته و آینده. تلفیق هوشمندانه عناصر معماری سنتی ایران و عناصر معماری مدرن. موزه هنرهای معاصر شهر تهران، پارک شفق، فرهنگسرای نیاوران و شوشتر نشان گذشته را با خود دارد و فضایی برای زیستن در آینده، و هنوز برای آینده، به مدد معماری که وقت کوچ از ایران به قول خودش طومار خانواده‌اش درهم پیچیده شد و تنها چیزی که برایش باقی ماند یک چمدان لباس بود.

«باغی میان دو خیابان» چهارهزار و یک روز از زندگی کامران دیبا را روایت می‌کند که با یاری رضا دانشور، نویسنده و ادیب ایرانی، روزبه‌روزش بازسازی و به تصویر کشیده می‌شود. کامران دیبا در این گفت‌وگوی دلنشین نه‌تنها داستان زندگی خود را بلکه بخشی از تاریخ معاصر ایران را نیز روایت می‌کند.

گفت‌وگوی رضا دانشور و کامران دیبا گفت‌وگویی دلنشین و صمیمانه است به حدی که خواننده اصلا متوجه نمی‌شود کتابی پیش‌رویش گشوده بلکه احساس می‌کند که خودش آنجاست و بخشی از زیست پرماجرای ایران معاصر را به گوش می‌شنود.

«باغی میان دو خیابان» با دیباچه کامران دیبا آغاز می‌شود. دیبا در دیباچه‌اش می‌نویسد چیزی که از آن می‌ترسیدم در سال ۱۹۹۴ اتفاق افتاد و می‌توانست ادامه بدی داشته باشد. او شاهد یکی از هیجان‌انگیزترین و جنجالی‌ترین معاملات هنری است که در یک باند فرودگاه اتفاق می‌افتد. تعویض تابلو زن دکونینگ با نسخه‌ای از شاهنامه مصور شاه‌تهماسبی متعلق به بنیاد هاتن؛ تابلویی که متعلق به موزه هنرهای معاصر بود و دیبا به‌عنوان مدیرِ این موزه برای خرید این تابلو و تابلوهای دیگر تلاش‌های بسیار کرده بود. به قول خودش جای نگرانی بود چون تابلو دکونینگ بچه ما بود و چنین معاملاتی می‌توانست ادامه داشته باشد تاجایی‌که انبار موزه هنرهای معاصر تخلیه شود. در این گفت‌وگو دیبا درباره گنجینه موزه هنرهای معاصر که توسط وی و از بودجه فروش نفت خریداری شده بود، توضیحات هیجان‌انگیزی ارائه می‌دهد. این مجموعه ارزشمند شامل برخی از آثار بزرگ‌ترین نقاشان و مجسمه‌سازان مدرن جهان مثل پیکاسو، اندی وارهول، جکسن پولاک، من ری، فرنان لژه و سالوادور دالی است که پس از انقلاب به‌دلیل فضای فرهنگی و سیاسی غرب‌ستیزانه سال‌ها در انبار موزه خاک خورد. همچنین دیبا زندگی‌اش را با تاریخ پدیدآمدن بناهای ماندگاری چون موزه هنرهای معاصر، فرهنگسرای نیاوران و فرهنگسرای شفق بازگو می‌کند. آنچه دیبا از جریانات روز آن سال‌ها بیان می‌کند، نشان می‌دهد تا چه حد جامعه سنتی آن روزگار برخلاف تصور و

باغی میان دو خیابان
چهارهزار و یک روز از زندگی کامران دیبا
گفت‌وگوی رضا دانشور
نشر بن‌گاه

تبلیغی که ارائه می‌شود، برای شکل‌گیری مدرنیته دشوار بوده و افرادی چون دیبا برای بازکردن این مسیر و آشناکردن جامعه با هنر مدرن با دشواری‌های فراوانی روبه‌رو بودند. دیبا بعد از پایان تحصیلاتش در آمریکا با ایده‌های آوانگارد و مدرن پا به ایرانی می‌گذارد که هنوز برای پذیرش دنیای جدید راهی بس طولانی در پیش دارد. دیبا درباره طراحی موزه هنرهای معاصر می‌گوید: از موزه گوگنهایم نیویورک، موزه مدرن (موما) نیویورک و آثار فرانک للوید رایت و همچنین خانه‌های کاهگلی مناطق کویری و بادگیرهای شهرهای یزد و کاشان الهام گرفته است. وی اشاره می‌کند غربی‌ها به‌جز آلمان، از اینکه موزه‌های معاصر در ایران افتتاح شد، راضی و خوشحال نبودند چراکه آنها فکر می‌کردند این کلاه بر سر ما گشاد است.

دیبا در بخشی از گفت‌وگو درباره پروژه‌های ناتمامش سخن می‌گوید؛ پروژه‌هایی مثل پروژه شاهچراغ، شهرک شوشتر، دفتر مرکزی و مرکز تولید فیلم و کتاب کانون پرورش فکری کودکان. در پایان نیز به شرح پایان کارش به‌عنوان مدیر موزه هنرهای معاصر می‌پردازد.

«باغی میان دو خیابان» شامل ۱۸ بخش است که عبارتند از: یادداشت رضا دانشور، مثال معمار، داستان به‌نوشته‌درآمدن این متن، دیباچه دیبا، آغاز گفت‌وگو، پیشینه داستان، پارک یوسف‌آباد- شفق، باشگاه هنرمندان، دهکده تابستانی، موزه هنرهای معاصر تهران، طرحی، پترو دلار- بختی برای موزه، کادر، افتتاح موزه- مدعوین- مسئولان، بعد از افتتاح، کارهای ناتمام، آیینه دوران که به قلم رضا دانشور نوشته شده و درباره موزه هنرهای معاصر و آثاری است که درون خود جای داده است.

از آنجایی‌که کامران دیبا علاوه بر معماری به طراحی و نقاشی هم می‌پرداخت، تصاویری از آثار نقاشی و همچنین بناهای ساخته‌شده او به پایان کتاب ضمیمه شده است.

«باغی میان دو خیابان» در هزاروصد نسخه و با قیمت ۲۷ هزار تومان از سوی نشر بن‌گاه به بازار کتاب عرضه شده است.