گفت‌وگو با کامران دیبا، معمار و نقاش، به مناسبت چهل‌ونهمین سالگرد تأسیس موزه هنرهای معاصر

بزرگداشت نمی‌خواهم

● موزه هنرهای معاصر تهران به هنر اعتبار داد

● آرزویم ساختن موزه هنرهای معاصر دوم است

آرتین توکلی

روزگارِ غریبی اســـت. روزگاری اســـت که بی‌رحمانه می‌گذرد. در گیرودار این تلخ‌کامی‌ها، شاید تنها پناه‌بردن به هنر و همنشینی با اهالی اندیشـــه و فرهنگ باشد که بتواند قدری از سنگینی این احوال بکاهد. ازهمین‌رو، هم‌کلام‌شـــدن با آدمی که همچنان دغدغه‌های فرهنگی دارد و با همان صراحت و دقتِ دیرین از فرهنگ و هنر حرف می‌زند، غنیمتی اســـت که کامران دیبا آن را ممکن کرده است. او در آستانه نَود سالگی، همچنان در تکاپوی فرهنگ اســـت و چنان‌که در این گفت‌وگو می‌خوانید، از هنر و معماری و روزگارِ رفته ســـخن می‌گوید. دیبا نیاز چندانی به معرفی ندارد. دیبا معمار است، نقاش است، شهرساز است و قدری هم جامعه‌شناس؛ اما بیش از همه اینها، «ایران‌دوست» است. قلبش یکســـره می‌تپد برای ایران؛ برای همان ایرانی که فرهنگسراها و دیگر مکان‌هایش را ساخته. او حتی از کنج غربت هم پیوندش را با این خاک قطع نکرده اســـت. البته شاید چنین تعبیرهایی در ادبیات ژورنالیســـتی مرسوم نباشـــد و بوی تعارف و تملق بدهد، ولی این توصیف‌ها حقایقی‌اند که آثار و زیستِ دیبا نیز بر آن صحه می‌گذارند. به‌هرحال، نام این هنرمند نام‌آشنا بیش از هر عنوانی با آثارش گره خورده اســـت. کافی است در ذهن مرور کنیم آن چهار هزار و یک روزِ پُرکارِ او را در ایران، و نیز میراثی را که در همین مدت کوتاه به‌جا گذاشـــت: پارک و فرهنگســـرای شَفق، منزل مسکونی پرویز تناولی، فرهنگسرای نیاوران، مسجد دانشـــگاه جندی‌شاپور، نمازخانه موزه فرش، شهر جدید شوشـــتر و البته موزه هنرهای معاصر. بهانه گفت‌وگوی ما نیز چهل‌ونهمین ســـالگرد تأســـیس موزه هنرهـــای معاصر تهران بود. بنایی کـــه در تاریخ معاصر ما، روایتِ تکنیکی اســـت از پیوند معماری و هنرهای تجســـمی و آینده‌نگری. موزه‌ای که ون‌گوگ و پیکاسو را به تهران آورد و خود به شهیرترین اثر دیبا بدل شـــد. کامران دیبا نه‌تنها این بنا را ســـاخت، بلکه نخســـتین مدیرش بود و در گردآوری گنجینه‌اش نیز نقشی کلیدی ایفا کرد. از ســـوی دیگر، مصاحبه پیش‌رو صرفا به موزه محدود نماند و به دیگر خاطرات و دیدگاه‌های دیبا هم کشـــیده شد. در پایان این گپ‌وگفت، وقتی از آرزوهای این معمارِ صاحب‌ســـبک پرسیدم، پاسخی کوتاه و تأمل‌برانگیز داد: «دیگر از مرحله آرزوکردن گذشته‌ام. تنها چیزی که می‌خواهم و می‌توانم انجام دهم، ســـاختن موزه هنرهای معاصرِ دوم اســـت. من نه دنبال تجارت هســـتم و نه معامله؛ فقط همین یک خواســـته را دارم. بزرگداشت هم نمی‌خواهم». دیبا بی‌هیاهـــو کارش را کرده؛ بی‌هیاهو، ولی ماندگار. فقط همان یک خواســـته را دارد. حتی وقتی صحبت از «کلام آخر» می‌شـــود، بی‌پرده بر زبان می‌آورد که آرامگاه ابدی‌اش را در «پرلاشز» پاریس خریده است؛ با سنگ‌قبر کوچکی که روی آن به فارسی نوشته: «طباطبایی دیبا». اما کاش این معمار و نقاش پیشکســـوت، بماند و بازگردد؛ بازگردد و چنان‌که آرزو دارد موزه دومش را بســـازد و ما را از این سازه‌های ناموزون شهری برهاند. در ادامه، گزیده‌ای از گفت‌وگو با کامران دیبا را خواهید خواند.

بخش عمده‌ای از زندگی شـــما با معماری و نقاشی سپری شده. طبیعتا برداشتِ امروز شما از این دو عرصه، حاصل همین زندگی پُرفرازونشـــیب و تأملات فکری‌تان در گذر این دهه‌هاســـت. از این بابت، می‌خواهم بدانم پس از این همه ســـال فعالیت، معماری و نقاشی را چگونه تعریف می‌کنید و این دو برای شـــما چه معنایی دارند؟ به بیان دیگر، نگرش امروز شما به نقاشی و معماری چیست و این دیدگاه چه تفاوتی با جهان‌بینی دوران جوانی‌تان دارد؟

همان‌طورکه گفتید، زندگی من با این دو حرفه سپری شده. خوشبختانه هنوز هم مشغول طراحی و نقاشـــی هســـتم. معماران و هنرمندان، حتی اگر معلول شـــوند، باز هم می‌توانند تا پایان عمر به کارشـــان ادامه دهند. این دو شغل بازنشستگی ندارند، چون شغل‌های اداری نیستند. ببینید؛ من هم نقاشـــم و هم معمار. ایـــن دو کار در ظاهر ربطی به هم ندارند، اما در باطـــن، پیوند پنهان و مهمی بیـــن اینها برقرار اســـت. پیوندی که به نظم فکـــری و خلاقیت فرد برمی‌گردد؛ ایـــن درواقع یک امر درونی اســـت، نه مادی و کالبدی. مثلا یک معمـــار تمام عمرش را روی یک پروژه متوقف نمی‌ماند، اما نقاش ممکن اســـت در تمام زندگی‌اش بر مفاهیم هنری خاصی متمرکز بماند و آن را به اشکال مختلف ادامه دهد. یک معمار مدام از شـــاخه‌ای به شـــاخه دیگر می‌پرد: زمانی بیمارستان طراحی می‌کند، زمانی دانشـــگاه یا مدرسه می‌سازد، بعدتر سراغ طراحی فروشگاه، فرودگاه، باغ و... می‌رود. درحالی‌که در نقاشـــی این‌طوری نیســـت؛ نقاش معمولا به دنبال هویت و اصالتی مشخص است و هنرش تداوم دارد، هرچند ممکن است فعالیت‌هایش دو یا سه دوره هنری داشته باشد. درباره نگاه من به معماری: مثلا وقتی دانشـــگاهی را طراحی می‌کنـــم، تنها به جنبه مالی ماجرا فکر نمی‌کنم؛ به دانشـــجوها هم فکر می‌کنم: «چقدر باید راه بروند تا به ناهارخوری برســـند؟»، «زمین بازی‌شـــان کجاســـت؟»، «کجا می‌نشینند و وضعیت‌شان چگونه است؟»، یعنی مدام درگیر یک بستر اجتماعی هســـتم. در مقابل، نقاش فقط یک بوم و کاغذ جلویش دارد؛ تمام جهانش به آن محدود اســـت و کارش جنبـــه اجتماعی چندانی ندارد. اما در معماری، هم با کارکرد هنری روبه‌رو هســـتید و هم با ابعاد اجتماعی. من همیشـــه به این نکته توجه دارم که چه کســـانی در جایی که می‌ســـازم حضور خواهند داشـــت و رفتارشـــان چگونه خواهد بود. رفتار و واکنش مردم برایم مهم اســـت. زمانی که کارم را در ایران آغاز کردم، مدام از «معماری انســـانی» حرف می‌زدم. نام شـــرکتی که تأسیس کردم «مؤسسه شهرســـازی و تهیه طرح‌های اجتماعی» بود؛ هرچند بعدا مجبور شدیم اسمش را عوض کنیم. این طرز تفکر، از همان ابتدا نشـــان می‌داد که من معماری را تک‌بُعدی نمی‌بینم، بلکه آن را موضوعی جمعی و چندبُعدی می‌دانم. به‌جز پرویز تناولی، من برای شخص خاصی خانه مسکونی طراحی نکرده‌ام؛ هرچند در آن زمان خیلی از معماران دوســـت داشـــتند آدم ثروتمندی پیدا کنند و برایـــش ویلا بســـازند. اما ویلا فقط به درد خانواده و میهمانان می‌خـــورد، نه جامعه. وقتی به ایران برگشتم، دیدم معماری به‌تنهایی معنایی ندارد؛ همه‌چیز باید در چارچوب شهرسازی معنا پیدا کند و معمار باید برای اســـتفاده عموم برنامه‌ریزی داشته باشـــد. ایجاد فرهنگسراها حاصل همین طرز فکر بود؛ در ابتدا فرهنگســـرای شفق را ساختم و بعد هم فرهنگسرای نیاوران. سپس موزه هنرهای معاصر را بنا کردم و بعدتر هم نمازخانه موزه فرش؛ متأســـفانه محوطه بزرگ بین این دو موزه را به محلی برای کسب‌وکار یک عده تبدیل کرده‌اند.

در میان آثار شـــما، موزه هنرهای معاصر تهران جایگاهی یگانه دارد. موزه‌ای که علاوه‌بر معماری شگفت‌انگیزش، یکی از برجسته‌ترین گنجینه‌های هنری جهان را نیز در خود جای داده است: از آثار ون‌گوگ و پیکاسو گرفته تا فرانسیس بیکن، جکســـون پولاک، پل گوگن، اندی وارهول، رنه ماگریت، ســـالوادور دالی و آلبرتو جاکومتی. در مواجهه با چنین گنجینه بی‌نظیری، این سؤال پیش می‌آید که این آثار با چه رویکرد و بر چه مبنایی انتخاب و خریداری شده‌اند؟

انتخاب و خرید آثار موزه بیشتر براساس آگاهی و شناخت هنری من صورت می‌گرفت.

آگاهی هنری شما از کجا نشئت می‌گرفت؟

آگاهی هنریِ من به اواخر دهه پنجاه میلادی و اوایل دهه شـــصت بازمی‌گشـــت. قبل از انقلاب، زمانـــی که در آمریکا اقامت داشـــتم، هم‌زمان معماری می‌خواندم و نقاشـــی می‌کردم. تحصیلات معماری پنج تا شـــش سال طول می‌کشـــید و تولیدات معماری صبر و حوصله می‌خواست، اما در نقاشی کافی بود بومی برداری و کار را شروع کنی؛ من هم این‌گونه وارد عرصه نقاشی شدم. البته من ذاتا هنرمند و هنردوست بودم. در آمریکا، معمولا با ماشین از واشینگتن به نیویورک می‌رفتم؛ حدود چهارســـاعت راه بود و هدف من این بود که به موزه‌های نیویورک ســـر بزنم. مثلا به موزه «ویتنی» می‌رفتم که تنها هنر آمریکایی را جمع‌آوری می‌کرد. یا به «گوگنهایم» فرانک لویدرایت ســـر می‌زدم؛ این موزه با ساختمان جذاب و غیرمنتظره‌ای که داشت، آدم‌ها را مجَذوب خود می‌کرد. اما مهم‌ترین مـــوزه نیویورک، «موزه هنر مدرن» (MoMA) بود؛ موزه‌ای که از امپرسیونیســـت‌های قرن ۱۹ تا آثار روز را در بر می‌گرفت و همیشـــه خودش را به‌روز نگه می‌داشت. در واشینگتن‌دی‌سی هم دو موزه با آثار امپرسیونیســـتی و کلاسیک داشتیم و من با مجموعه‌دار و کیوریتور یکی از این موزه‌ها دوست بودم و رفت‌وآمد داشتم. علاوه‌بر آمریکا، بعدها به اروپا هم سفر می‌کردم، چون پدر و مادرم در آنجا زندگی می‌کردند. در آن ســـال‌ها، ایتالیا موزه هنر مدرن نداشت؛ ایتالیایی‌ها بیشتر به تاریخ گذشته و امپراتوری خودشـــان علاقه داشتند. فرانسه هم از نظر موزه‌های زنده فقیر بود و بیشتر آثار فرانسوی داشـــت. آلمان نیز بعد از جنگ جهانی همه‌چیز را از دســـت داده بود. در آمستردام هم موزه‌هایی وجود داشـــت، اما در اسپانیا، پرتغال، ایتالیا یا شرقِ کمونیست، خبری از موزه هنرهای معاصر نبود. جایـــگاه جهانی اروپا بعد از جنـــگ جهانی دوم تنزل پیدا کرده بود. آمریـــکا اما، صدمه ندیده بود و فاتـــح جنگ بود، به همین دلیل بســـیاری از آکادمی‌های اروپایی و هنرمنـــدان به نیویورک مهاجرت کردند. تمدن آمریکا در آن روزگار، از قســـمت شـــرقی‌اش شروع می‌شد؛ جنوب هنوز نژادپرست بود و وســـط هم روستایی. شمالِ شرقِ آمریکا، مرکز فرهنگ و فرهیختگی و دانشگاه‌های بزرگ بود و به آن «نیوانگلنـــد» می‌گفتند. از طرف دیگر، نیویورک از نظر اقتصادی و فرهنگی، کلان‌شـــهری فعال و چشـــمگیر بود و موزه‌های مهم آن هم محصول همین فضا بودند و من مکررا به آنها ســـر می‌زدم. می‌خواهـــم بگویم موزه برای من چیزِ غریبی نبود. من قبل از ســـاختن موزه هنرهای معاصر تهران هم با موزه و کارکردش آشـــنا بودم. اساســـا تاریخ هنر را از موزه‌ها یاد گرفته‌ام، نه از کتاب‌ها. البته وقتی تابلویی را می‌دیدم و شـــیفته‌اش می‌شدم، مقالات و نوشته‌های مربوطه را هم می‌خواندم، اما شناختم از هنر، بیشتر با تماشای آثار بزرگان نقاشی شکل گرفته است.

به ماجرای شـــکل‌گیری موزه برگردیم؛ ایده تأســـیس موزه هنرهای معاصر اساسا در چه بستری متولد شد و چطور قرعه طراحی این بنای مهم به نام شما افتاد؟

پیش از انقلاب، وقتی از آمریکا به ایران برگشتم، باخبر شدم که فرح پهلوی دارد آثار هنری جمع می‌کند. او تازه ملکه شده بود، در دفترش فقط شش نفر کار می‌کردند؛ دفترش درواقع یک ساختمان ســـرایداری بود در گوشه‌ای از مجموعه‌کاخ‌های شاه. در آن زمان، فرح پهلوی برای گردش و تفریح به گالری‌ها می‌رفت. یک بهانه برای اینکه از چهاردیواریِ کاخ خارج شـــود، همین رفتن به گالری‌ها بود. در این مقطع زمانی، ما مجموعه‌دار نداشـــتیم؛ فقطِ ابراهیم گلســـتان را داشتیم که هنرمندان را می‌شـــناخت و آثار بســـیاری از آنها را جمع‌آوری می‌کرد. خودِ من هم کلکســـیونر و مجموعه‌دار نبودم، صرفا نقاش بودم. بنابراین، وقتی فرح به گالری‌ها می‌رفت، نمی‌توانست فقط چای و شیرینی بخورد و برود، از آنجا که گالری ماهیتی تجاری داشـــت و در آن روزگار مجموعه‌دار نداشتیم، او باید دســـت‌کم دو اثر هنری می‌خرید. البته نمی‌خواهم بگویم فرح پهلوی هنر را می‌شناخت، به‌هرحال او ملکه بود. آثاری که فرح خریداری می‌کرد، همگی به انبار می‌رفتند و حتی به دیوارهای کاخ هم نمی‌رســـیدند. از آنجایی که در ســـال ۴۶ با مشارکت پرویز تناولی و رکســـانا صبا، کلوپ رشت ۲۹ را افتتاح کرده بودم، به این فکر افتادم که باید موزه‌ای برای نگهداری و نمایش این آثار بسازیم؛ طبیعتا بهتر از این بود که آثار هنریِ خریداری‌شـــده در انبار بمانند و زیرزمینی شوند. بنابراین، پیشنهاد دادم که موزه‌ای تأسیس کنیم و این آثار هنری را در آنجا به نمایش بگذاریم.

هنگامی که مشغول ساختن موزه بودید، چه تصویری از آینده آن در سر داشتید؟ گمان می‌کردید که این مجموعه به چنین جایگاه جهانی و معتبری برسد؟

تصور نمی‌کردم که بازتاب موزه و گنجینه‌اش تا این اندازه زیاد باشد. در ابتدا می‌خواستیم موزه‌ای برای هنرمندان ایرانی بســـازیم، ولی نتیجه‌اش این شد که موزه هنرهای معاصر مقام والایی به هنر در جامعه ایرانی داد. مردم وقتی ساختمان چشمگیر موزه را می‌دیدند، با خودشان می‌گفتند که هنر حتما باید حرفه مهمی باشد. قبل از تأسیس موزه، هنرمند فرقی با یک کفاش، سرامیک‌ساز یا خیاط نداشت. اما موزه هنرهای معاصر تهران به هنر اعتبار داد، درست مثل تالار رودکی برای موسیقی و کتابخانه ملی برای کتاب‌خوانان. قبلا این هنرها ارزش چندانی میان مردم ایران نداشتند، ولی وقتی مردم می‌دیدند که آدم‌های مهمی در تالار رودکی نشسته‌اند و موسیقی گوش می‌دهند، می‌فهمیدند که موســـیقی مهم اســـت. در رابطه با معماری هم اگر مســـاجد نبودند، دین جایگاه امروزی‌اش را نداشت. درحقیقت، این مساجدند که به دین ابهت می‌دهند. مساجد بزرگی مثل مسجد اصفهان، با آن معماری خیره‌کننده‌ای که دارند، عظمت دین را نشـــان می‌دهند؛ طبیعتا مساجد کوچکی که در کوچه پس‌کوچه‌ها ساخته می‌شوند، پرســـتیژ ایجاد نمی‌کنند. در غرب هم کلیساهای بزرگ هستند که به مسیحیت مقام و منزلت می‌دهند.

گردآوری گنجینه موزه در آن سال‌ها، احتمالا با چالش‌های مالی و سیاسی مختلفی همراه بوده. از این نظر، کدام‌یک از خریدهای این مجموعه برای شما دشوارتر بود؟

زیاد دشـــوار نبود. ما اول یک مجموعه ایرانی داشـــتیم. همزمان با گســـترش غیرمنتظره درآمد ملـــی نفت، فرح پهلوی آثار هنری ایرانی را می‌خرید و می‌گذاشـــت توی انبار. خیلی ســـاده بود که این آثار را بیرون بیاوریم و به نمایش بگذاریم‌شان. در این زمان، یک «Art fair» هم در ایران به وجود آمد کـــه اقدام مفیدی بود، چون هنر خارجی را به کشـــورمان آورد. بعد از شکل‌گیری اوپک ایران پولدار شـــد. در آن مقطع تاریخی، اروپا در آستانه ورشکستگی بود و گالری‌های اروپایی هم بازار محلی خود را از دست داده بودند. تنها بازاری که می‌توانست آنها را نگه دارد، ایران بود، وگرنه همه ورشکســـته می‌شـــدند. به همین علت، گالری‌های اروپایی برای دفتـــر فرح پهلوی تابلوهای غربی می‌فرســـتادند و او هم اینها را خریداری می‌کرد. درواقع، گالری‌های فرانســـوی به ایران می‌آمدند و فرح هم به مراســـم افتتاحیه‌شان می‌رفت و آثار هنری می‌خریـــد. بعد از مدتی، وقتی در حال ســـاختن موزه بودم، با خودم گفتم: اینها دلال‌هایی هستند که می‌خواهند هر جور شده جنس‌شان را بفروشـــند، اما موزه باید جهت هنری و هدفی خاص داشته باشد. پس شـــروع کردم به دخالت در مدیریـــتِ خرید. صحبت‌هایی کردم تا برای خرید آثار موزه ســـرمایه‌ای مشـــخص اختصـــاص دهند؛ این ســـرمایه درنهایت از طریق دولت و شـــرکت نفت تأمین شـــد. موزه هنرهای معاصر، هم بخش ایرانی داشت، هم بخش خارجی؛ مهم این بود که ما نمی‌خواستیم آثار قرن ۱۹ اروپا را بخریم و بیاوریم.

> دیگـــر از مرحلـــه آرزوکردن گذشـــته‌ام. تنهـــا چیـــزی کـــه می‌خواهم و می‌توانم انجام دهم، ســـاختنِ «موزه هنرهای معاصرِ دوم» است. می‌توانیم این موزه را در زمینی که بین موزه فرش و موزه هنرهای معاصر تهران قرار گرفتـــه، بنا کنیم. تنها آرزوی من همین است؛ اگر محقق شود، شـــاید هدیه کشـــورم به من باشـــد. من نه دنبال تجارت هســـتم و نـــه معاملـــه؛ فقط همین یک خواسته را دارم. بزرگداشت هم نمی‌خواهم

علت این رویکرد چه بود؟ چرا نمی‌خواســـتید آثار قرن ۱۹ اروپا را بخرید؟

به دلیل اینکه موزه ما شخصی نبود؛ ما باید هدف هنری و جهانی می‌داشـــتیم و درعین‌حال، در موازات هنـــرِ هنرمندان ایرانی حرکت می‌کردیم. در ایرانِ پیش از دهه سی خورشیدی هنرمند قابل‌توجهی نداشـــتیم؛ برای همین باید جهتِ خریدهای موزه را تغییر می‌دادیم و ســـراغِ هنر معاصر و آثارِ پس از دهه سی می‌رفتیم. بعد از آن، تک‌وتوک می‌توانستیم آثار قدیمی را هـــم خریداری کنیـــم. گاهی مردم متوجه نمی‌شـــوند که چرا بعضی از آثار هنـــری را برای موزه نخریده‌ایم. مثلا می‌پرسند: «چرا کامران دیبا فلان نقاشی را برای موزه نخرید؟» واقعیت این است که خرید آثار هنری قدیمی خیلی مشکل است. این آثار قدیمی عمدتا در بازار موجود نیستند؛ برای اینکه این آثار را بخرید، باید پول زیادی به صاحب اثر بدهید. صاحب نقاشی هم دندانش گرد است و پول زیادی می‌خواهد، یا اصلا می‌گوید: «برو گمشو! حاضر نیستم این نقاشی را به تو بفروشم». بنابراین، برای ســـاختن یک مجموعه هنری باید به تاریخی که در آن زندگی می‌کنید نزدیک شوید، یعنی هنرِ معاصر. من جهتِ خرید را تغییر دادم و خودم هم رئیس موزه شدم.

جناب دیبا، چه شد که مدیریت موزه را به شما سپردند؟ چون ظاهرا در ابتدا قرار نبوده که در کنار طراحی و ساخت این مجموعه، مدیریت آن را بر عهده داشته باشید.

درست است؛ اولش نمی‌خواستم مدیر باشم، چون در دفتر معماری‌ام پروژه‌های زیادی داشتم. نظر من این بود که باید یک شـــخص جهانی برای ریاست موزه انتخاب کنیم؛ فردی که علاوه‌بر هنر ایرانی، هنر غربی و جهانی را هم بشناسد، یعنی یک شخص بین‌المللی باشد. آن زمان، در ایران کتابی درباره هنر معاصر وجود نداشت. ایرانی‌ها فقط پیکاسو را می‌شناختند؛ آن هم به‌خاطر کبوتر سفید و عضویتش در حزب کمونیســـت و آثار عجیب‌وغریبش. به‌هرحـــال، وقتی دنبال مدیری برای موزه بودم، کســـی حاضر نشد به ایران بیاید؛ به این دلیل که سفر طولانی به ایران برای خارجی‌ها، به‌ویژه برای کســـانی که در کشورهای دوردست زندگی می‌کردند، دشوار و پُرهزینه و نادر بود. درنهایت، به من گفتند که «تو باید موزه را افتتاح کنی و مدیرش شـــوی». من هم این مســـئولیت را پذیرفتم، اما برنامه‌هایم با برکناری از مدیریت و وقایع پس از انقلاب ناتمام ماند. بعد هم که ایران را ترک کردم.

به ماجرای جدایی‌تان از موزه اشـــاره کردید؛ همکاری شما با موزه هنرهای معاصر چگونه و دقیقا در چه مقطعی به پایان رسید؟

در دوران شاه از موزه برکنارم کردند، به این اتهام که دیکتاتور بوده‌ام؛ یعنی نمی‌توانسته‌ام حرف کسی را گوش کنم! اما درواقع کسی نبود که حرفی برای گفتن داشته باشد. دلیل اصلی این برخورد، خریـــد آثار هنرمندان پیشـــرو بود؛ خریدهایی که برای اعضای هیئت‌مدیره موزه ناآشـــنا و عجیب به نظر می‌رسید.

در حـــال حاضر، بخشـــی از آثار مـــوزه به‌خاطر ملاحظاتی اجـــازه نمایش ندارنـــد. در کنار این محدودیت‌ها، نقدهای متعددی هم به شیوه عملکرد و مدیریتِ موزه وارد است. شما به‌عنوان معمار و اولین مدیر موزه، وضعیت کنونی این مجموعه را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

موزه مثل حساب بانکی است؛ اگر آن را راکد بگذارید، شاید از بین نرود، اما عملا به موزه‌ای برای یک دوره محدود از تاریخ تبدیل می‌شـــود. مشـــکل موزه ما همین است؛ نزدیک به نیم‌قرن است که مجموعه جهانی و ایرانی‌اش را راکد نگه داشـــته‌اند. کار اصلی موزه، «گنجینه‌ســـازی» است و این فرایند باید امری متداوم و پیوســـته باشـــد. اما ما الان با گسستی بزرگ مواجه هستیم. جبران غفلتِ چندساله موزه و پرکردنِ این خلأ، کار سختی است و هزینه هنگفتی هم می‌طلبد. متأسفانه در حالِ حاضر موزه هنرهای معاصر به فرهنگسرا تبدیل شده؛ یعنی صرفا فعالیتِ فرهنگسرایی دارد. هنری هم که در این بســـتر ارائه می‌شـــود، هنرِ جدید اســـت و به‌روز، اما متعلق به موزه نیست. فرهنگسرا امـــکان میزبانی از اجراهای موســـیقی و تئاتر را دارد، اما موزه چاره‌ای ندارد جز اینکه به داشـــته‌ها و مجموعـــه خودش تکیه کند. پیش از انقلاب، دغدغه اصلی من آمـــوزش هنر بود؛ از طرف دیگر، می‌خواستم موجودی موزه را افزایش دهم، برای همین تعداد زیادی آثار لیتوگراف و سیلک‌اسکرین خریدم که چاپِ محدود بودند. هدفم این بود که موزه بتواند چشـــم‌اندازی جامع و «پانوراما»یی از هنر معاصر ارائه دهد. خوشـــبختانه آثار موزه هنرهای معاصر به اندازه‌ای هستند که بتوانند مرتب نمایشگاه بگذارند. گنجینه موزه گسترده، بی‌شمار و قابل‌توجه است.

بعد از آنکه ایران را ترک کردید، نگران سرنوشت موزه و آثارش نبودید؟

بله، نگران بودم. اما در آن شرایط خاص، کسی انتظار نداشت که موزه بتواند آثارش را به معنای واقعـــی کلمه به نمایش بگذارد. تـــازه باید کلاه‌مان را بالا بیندازیم که آثار موزه فروخته نشـــده‌اند. خیلی‌ها می‌گویند آقایان باهوش بودند که موزه را حفظ کردند؛ اما به باور من، آنها قواعد بازار هنر را نمی‌دانســـتند، یعنی بلد نبودند آثار موزه را به فروش برسانند، چراکه هنر در آن دوران، جهانی‌شدنِ امروزش را نداشـــت. اوایل انقلاب، خیلی از دلال‌های خارجی ســـراغم می‌آمدند تا از آثار موزه خبر بگیرند. آنها به دنبال این بودند که به آثار ارزشـــمند موزه دســـت پیدا کنند. من هم سعی می‌کردم با هشـــدار و کمی ارعاب، آنها را منصرف کنم و بگویم: «ســـرِ موزه را کلاه نگذارید!». به‌شـــوخی به دلال‌هـــای خارجی می‌گفتم: «فرداروز از ایران آدم می‌فرســـتند و بلایی ســـرتان می‌آورند!» درواقع، کمی آنها را می‌ترساندم.

اما در داخل، برخی به‌ظاهر زرنگ‌تر بودند؛ افرادی مثل آقای شـــهریار عدل و حســـن حبیبی، که فکـــرِ معاوضه به سرشـــان زد. هدف آنها این بود که بهترین آثار غربی مـــوزه را بدهند و در عوض، اشیاءِ باســـتانی و مینیاتور بگیرند. البته نمی‌گویم مینیاتورها بد بوده‌اند، اما سؤال اینجاست که چرا نهـــادی با آن ثروت، باید در یک معامله کلاه ســـرش برود و تابلوی گران‌قیمـــت موزه را با مینیاتور عوض کند؟ ماجرا این است که چند سال پیش، موزه هنرهای معاصر تهران، یک تابلوی ۲۰ میلیون دلاری را بـــا یـــک مجموعه‌مینیاتورِ ۸ میلیون دلاری معاوضه یک‌به‌یک کـــرد! در این معامله، موزه هنرهـــای معاصر، ۱۲ میلیون دلار ضَرر کرد! اگر موزه پول نداشـــت، لااقـــل با همان ۱۲ میلیون دلار می‌توانست تا چندین ســـال خرید آثار ایرانی و خارجی را ادامه دهد. البته نمی‌گویم پولی به جیبِ منابع ایرانی رفته. درواقع، اولیور هوآر (گالری‌دار آثار اســـلامی در لندن) و دیگر واســـطه‌ها این ۱۲ میلیـــون را به جیب زدند. تا جایی که می‌دانم، یکی از این واســـطه‌های خارجی، خانمی بود به نام دوریس امان؛ گالری‌داری که خانه شـــاه در مجموعه‌اسکیِ سنت‌موریتس در کوهستان سوئیس را هم خریداری کرده بود، آن هم با منافع کمیســـیون. در هر صورت، معامله زیرمیزی بود و کســـی از آن خبر نداشـــت. من هم از طریق منابع خارجی فهمیدم که چنین فاجعه‌ای در جریان است. حتی شـــنیدم به بهانه خرید اثر جکســـون پولاک توســـط یکی از ثروتمندان نیویورک، ضیافت شامی هم تدارک دیده‌اند! وضعیت وخیم بود و کاری از دست‌مان برنمی‌آمد. تنها راه ممکن، نوشتن مقاله‌ای در کیهان لندن بود که تصویر چاپی‌اش را با فکس به تهران فرســـتادم. در آن مقاله افشـــا کردم که چگونه مینیاتورهای شـــاهنامه را که در لندن حدود ۸ میلیون دلار قیمت‌گذاری شـــده، ۲۰ میلیون دلار قیمت زده‌اند تا با اثر ویلم دکونینگ معاوضه کنند. بالاخره تعویض انجام شـــد و تابلوی ویلم دکونینگ بلافاصله به قیمت ۲۰ میلیون دلار به دیوید گفن فروخته شـــد. شـــرح این ماجرا در کتاب «باغی میان دو خیابانِ» رضا دانشور آمده است. به‌هرحال، بعد از انتشار مقاله، شنیدم مرتضی ممیز ســـروصدای زیادی به پا کرده و هنرمندان را جمع کرده که نباید ســـکوت کنید. بالاخره این معامله مخفی فاش شـــد و صدایش در محافل تهران پیچید. افشاگری من باعث شد که از چنین معاملاتی بترســـند. البته آن رسانه به‌شـــکل مبالغه‌آمیزی این عنوان را برای مقاله‌ام انتخاب کرد: «شاهنامه تهماســـبی با گنج معاوضه شد»؛ در اصل گنجی در کار نبود، ما فقط یک تابلوی کلیدی را از دست دادیم. در حال حاضر، اگر تابلوی دکونینگ را می‌داشتیم، قیمتش در حدود ۵۰۰ میلیون دلار برآورد می‌شد. طبیعتا برای مینیاتورهای شاهنامه نمی‌توان چنین قیمتی را تخمین زد. درمجموع، مقاله‌ام باعث برملاشـــدن داستان شـــد و جلوی فروش آثار ارزشـــمندِ پولاک، مارک راتکو، اندی وارهول و دیگران را گرفت.

آقای دیبا، بگذارید کمی از حال‌وهوای موزه فاصله بگیریم و به دیگر مباحث بپردازیم. شما رابطه دوستانه و نزدیکی با پرویز تناولی داشـــته‌اید. خانه مسکونی ایشان را خودتان طراحی کرده‌اید و در مقابل، آقای تناولی هم مجسمه «مرد رهگذرِ» موزه هنرهای معاصر را با الهام از چهره شما ساخته‌اند. گذشـــته از اینها، همکاری‌های دیگری نیز داشته‌اید؛ بنابراین، اگر ممکن است، کمی از آقای تناولی و دوستی‌تان بگویید.

قبل از انقلاب، وقتی از آمریکا به ایران برگشتم، دوست داشتم با جامعه هنری تهران ارتباط برقرار کنـــم. پرویز تناولی تحصیلاتش را در ایتالیا گذرانده بود و به‌گمانم مدتی هم در مینه‌ســـوتای آمریکا بود. درواقع، نوعی رابطه فرهنگی میان ما وجود داشـــت. مهندس ورجاوند هم با ما دوست بود؛ او هم مثل من تحصیل‌کرده آمریکا بود. ما سه نفر رابطه دوستانه و نزدیکی داشتیم. پرویز تناولی، قبل از بازگشت من به کشور، در ایران بود و ریشه‌های زیادی در جامعه هنری کشور داشت. برای همین، به کمک تناولی توانســـتم خیلی زود با جامعه هنری ایران آشنا شوم. برای اولین نقاشی‌هایم هم از آتلیه تناولی استفاده می‌کردم. همچنین، من و پرویز همراه با کارل اشلامینگرِ آلمانی (همسر نسرین آذربا) رفت‌وآمدِ خانوادگی داشتیم و به هم نزدیک بودیم. حسین زنده‌رودی هم که از خارج می‌آمد، بیشـــتر با من و تناولی معاشرت داشت؛ چون من برای آثارش مشتری پیدا می‌کردم، البته فقط برای کمک به او، نه اینکه بخواهم دلال هنری باشـــم. خلاصه اینکه، من و تناولی دوست بودیم و گاهی هم برای پیک‌نیک به کوه‌های دربند می‌رفتیم. تناولی به‌واسطه ازدست‌دادن همسر و دختر جوانش در یک حادثه در آمریکا، فردی داغ‌دیده بود و زندگی‌اش هنرش بود. خلق پیکره‌های «هیچ» ممکن اســـت در رابطه با این حادثه غم‌انگیز باشد. البته من هیچ‌گاه درباره این تراژدی و «هیچ» از او سؤال نکرده‌ام. من کلوپ رشـــت ۲۹ را هم با همکاری تناولی و خانم رکســـانا صبا راه انداختم؛ این مکان درواقع باشـــگاهی بود برای هنرمندان. خانم صبا را به این دلیل دعوت کردیم که باشـــگاه تبدیل به یک محیط بسته و خشکِ مردانه نشود. قبل از آن، نویسندگان و شاعران می‌رفتند به کافه فردوسی. نســـل قبلی فرهیختگان اغلـــب چپ‌گرا بودند و زنان را در مجامع خـــود نمی‌پذیرفتند؛ فقط مردها می‌نشســـتند و درباره مسائل سیاســـی حرف می‌زدند. ما می‌خواستیم باشگاهی بسازیم که مردان و زنان بتوانند آزادانه در آن حضور داشـــته باشند. البته برای جلوگیری از ورود افراد ناباب، کلوپ‌مان خصوصی بود و عضو می‌پذیرفت. در آن ایام، تازه باب شـــده بود که زن‌های تحصیل‌کرده خودشان رانندگی کنند و با ماشـــین به باشـــگاه بیایند. زنان ایرانی دنبال محیطی بودند که در آن آزاد باشند و کسی به آنها کاری نداشته باشد.

از هنرمندان و معمارانِ هم‌نسل بیشتر با چه کسانی همنشین و دمخور بودید؟

من روابط نزدیکی با فرامرز پیلارام، حســـین زنده‌رودی، احمد عالی و منیر فرمانفرمائیان داشـــتم و بســـیاری از هنرمندان دیگر را هم می‌شناختم، البته دورادور. در بین دوستانم، پرویز تناولی، احمد عالی و مهندس ورجاوند از همه نزدیک‌تر بودند. پیلارام هم مرد دوست‌داشـــتنی‌ای بود. اگر بپرسید کار کدام‌شان را می‌پسندم، می‌گویم: برنامه‌ام پسندیدن نبود، یادگیری بود.

به‌طورکلی، چه معمارانی بیشترین تأثیر را بر شما گذاشته‌اند؟

تقریبا از همه معماران مهم دنیـــا آموخته‌ام. در معماریِ موزه هنرهای معاصر هم از معماران مختلفی تأثیـــر گرفته‌ام؛ مثلا آن رمپی که در موزه داریم، از موزه «گوگنهایم» فرانک لویدرایت الهام گرفته شده. تنظیم گالری‌ها با لویی کان ارتباط دارد و نورگیری موزه نیز به خَوزه لوئیس سرت مربوط می‌شـــود. طبیعتا آدم از پدران و بزرگان تاریخ معماری مـــدرن می‌آموزد؛ همین‌طور از «باوهاوس». من از همه‌شان می‌آموختم. درست مثل شاعرانی که از هم تأثیر می‌گیرند، من هم از معماران بزرگ تأثیر می‌گرفتم.

در نقاشی چطور؟

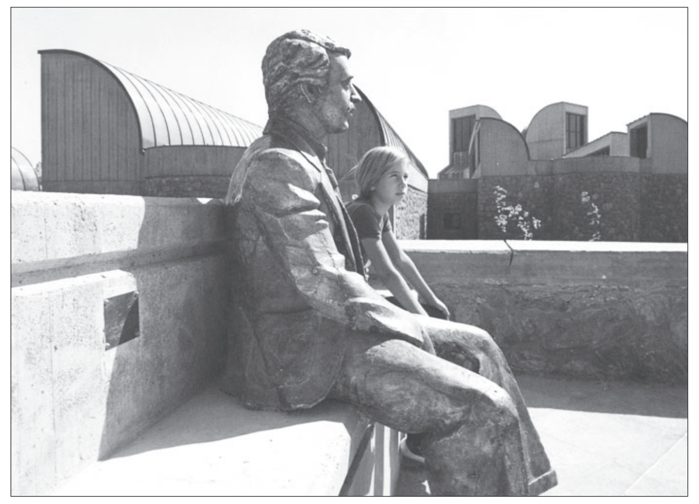
در نقاشی هم در ابتدا قصد داشتم ترکیبی از خط و نقاشی آبستره درست کنم، یعنی حرکت خط باشـــد ولی غیرقابل‌مفهوم. چند تابلو در این زمینـــه دارم که در مجموعه موزه هنرهای معاصر قرار دارند. این آثار هیچ‌وقت نمایش داده نشده‌اند، چون کارهای من در لیست سیاهِ موزه قرار دارند؛ اسم مرا نه به‌عنوان معمار موزه می‌آورند، نه به‌عنوان مدیر و مؤسس آن.

در پایان، معماران و هنرمندان جوان ایرانی چه درس و پیامی می‌توانند از شـــما بگیرند؟ اگر قرار باشد سخن و پیامی برای آنها داشته باشید، چه می‌گویید؟

تنهـــا یک جمله می‌گویم: «قدر زندگی را بدانید». پیام دیگری به ذهنم نمی‌رســـد. فقط تا جایی که از دســـت‌تان برمی‌آید ســـعی کنید انسان خوبی باشـــید و اگر معمارید، سعی کنید معمار خوبی باشید؛ همین. همه هنرمندان باید تلاش کنند، و واقعا تلاش هم می‌کنند؛ بعضی‌ها موفق می‌شوند و بعضی‌ها نه. در سال‌های اخیر هنر متأثر از مُدِ روز شده؛ این مُدها می‌آیند و بعد از چندی می‌روند، جوانان باید به آینده درازمدت فکر کنند و تحت تأثیر جریانات زودگذر قرار نگیرند.

و کلام آخر؟

دیگر از مرحله آرزوکردن گذشـــته‌ام. تنها چیزی که می‌خواهم و می‌توانم انجام دهم، ســـاختنِ «مـــوزه هنرهای معاصرِ دوم» اســـت. می‌توانیم این مـــوزه را در زمینی که بین مـــوزه فرش و موزه هنرهای معاصر تهران قَرار گرفته، بنا کنیم. می‌گویند آنجا بازارچه ســـطح پایینی درســـت کرده‌اند؛ من هم آن را نمی‌شناســـم. تنها آرزویم این اســـت که اگر فرصتی فراهم شود، موزه هنرهای معاصرِ دوم را همان‌جا بسازم. وقتی موزه هنرهای معاصر تهران افتتاح شد، پیشنهاد دادم فروشگاه ارتش را کـــه روبه‌روی آنجا بود، در اختیار ما بگذارند تا فضای موزه را گســـترش دهیم، اما فکر نمی‌کردم که بخواهم توی پارک چیزی بســـازم. حالا کـــه بازارچه‌ای در نزدیکی موزه برپا شـــده، فکر می‌کنم آنجا بهترین مکان برای ســـاختن موزه دوم است. تنها آرزوی من همین است؛ اگر محقق شود، شاید هدیه کشورم به من باشد. من نه دنبال تجارت هستم و نه معامله؛ فقط همین یک خواسته را دارم. بزرگداشـــت هم نمی‌خواهم. قبرم را در پرلاشـــزِ پاریس خریده‌ام، در کنار پدر و مادرم؛ با ســـنگ‌قبرِ کوچکی که روی آن به فارسی نوشته‌ام: «طباطبایی دیبا».



مجسمه «مرد رهگذر» ساخته پرویز تناولی با الهام از چهره کامران دیبا. موزه هنرهای معاصر تهران

تأملی در کتاب «ردای پیامبر» اثر رُی متحده

فهم انقلاب از درون تاریخ و فرهنگ ایران

علی میرسپاسی

خوشـــحالم که کتاب مهم رُی متحده، «ردای پیامبر: دین و سیاست در ایران»، پس از چند دهه، به همت مترجم گرامی، آقای عسگر قهرمان‌پور، به فارسی ترجمه و در ایران در انتشارات کرگدن منتشـــر شده اســـت. «ردای پیامبر» از آثار ماندگار در شناخت ایران معاصر است؛ اثری که اهمیت آن، افزون بر غنای اطلاعات تاریخی، در شـــیوه صورت‌بندی مسئله انقلاب ایران نهفته است. متحده این واقعه بزرگ سیاسی را با زندگی انسان‌ها، تاریخ آموزش، زبان، ادبیات و جهان اخلاقی آنان پیوند می‌دهد و از این رهگذر، افقی برای فهم تاریخی و فرهنگی انقلاب می‌گشـــاید. بحث حاضر، بیش از معرفی فصل‌به‌فصل کتـــاب، تأملی در امکانات و حدود این شـــیوه فهم است. صحنه آغازین کتاب، مدخلی روشن برای شـــناخت این شیوه روایت است. بیست‌ودوم بهمن ۱۳۵۷ است. علی هاشمی، روحانی تحصیل‌کرده در قم، در حیاط خانه‌اش مشغول کاشتن نهال است و نیمه‌گوشـــی به رادیو دارد. خبرها هنوز پراکنده‌اند. ناگهان رادیو ســـاکت می‌شـــود. او بیل را در زمین می‌گذارد و می‌ایستد؛ باغبان نیز دســـت از کار می‌کشد. لحظاتی بعد، صدایی از پایان حکومت پهلوی و استقرار حکومت اسلامی خبر می‌دهد. متحده ما را از همین حیاط، از میان نهال‌ها و انســـان‌هایی که هنوز نمی‌دانند دقیقاً چه اتفاقی افتاده اســـت، وارد انقلاب می‌کند. این انتخاب، به نظرم، بســـیار معنادار است. ما انقلاب را از چشم کســـی می‌بینیم که باید خبر را بشنود، باورش کند، از خانه بیرون برود و در چهره مردم و رفتار ماموران، نشانه‌های تغییر را جست‌وجو کند. تغییر حکومت برای او از ابتدا یک اعلامیه تاریخی نیست؛ تجربه‌ای است که به‌تدریج واقعی می‌شود. وقتی می‌بیند پلیس در برابر یک روحانی معمولی تعظیم می‌کند، چیزی که تا دیروز تصورش دشوار بود، ناگهان در برابر چشمش قرار می‌گیرد. تاریخ در اینجا اتفاقی اســـت که انسان با بدن، حافظه و عواطف خود تجربه می‌کند. به این معنا، رخداد تاریخی در پیوند با تجربه زیســـته آشـــکار می‌شـــود: تغییر در نظم قدرت، در ادراک انســـان از امکان‌های زندگی و در روابط روزمره نیـــز صورت می‌گیرد. روایت متحده این ســـطوح را به یکدیگر پیوند می‌زند، بی‌آنکه تجربه فردی را به توضیحی جامع برای تمام انقلاب تبدیل کند.

۱. انقلاب؛ فراتر از جابه‌جایی قدرت

انقلاب ایران هم رخدادی تاریخی اســـت و هم تحولی سیاسی. اما در بسیاری از بحث‌ها، وجه سیاســـی آن چنان بر همه‌چیز غلبه می‌کند که تاریخ و فرهنگ بیشتر به پس‌زمینه تبدیل می‌شوند. می‌پرسیم چه کسی قدرت را به دست گرفت، چه کسی شکست خورد، چه اشتباهی رخ داد و مسئولیت آن با چه کسی بود. این پرسش‌ها ضروری‌اند؛ بااین‌حال، برای فهم انقلاب کافی نیســـتند. باید بپرسیم مردم چگونه جهان خود را می‌فهمیدند؛ عدالت، استقلال، تحقیر، دین و آزادی برایشان چه معنایی داشت؛ و چگونه زبانی مشترک برای اعتراض پیدا کردند. در این ســـطح، مسئله تحلیل، رابطه میان ساختارهای قدرت و افق‌های معنایی کنش اجتماعی اســـت. نارضایتی زمانی می‌تواند به کنش جمعی بدل شـــود که برای بیان آن، زبان، نشانه و تصوری از امکان تغییر در دســـترس باشـــد. توجه متحده به فرهنگ، این وجه از شـــکل‌گیری سیاســـت را آشـــکار می‌کند. کتاب متحده به این ســـطح از پرســـش‌ها توجه می‌کند. او از ما می‌خواهد پیش از داوری درباره نتیجه انقلاب، جهان کســـانی را بشناســـیم که در آن زندگی می‌کردند. این جابه‌جایی در زاویه دید اهمیت دارد؛ زیرا اگر انقلاب را فقط با دانسته‌های پس از وقوع آن بخوانیم، ممکن است به‌سادگی فراموش کنیم که آینده برای کنشگران هنوز گشوده و واقعـــی بود و آنان با یقین‌های محدود، ترس‌های تحقق‌نیافته و امیدها تصمیم می‌گرفتند. در همان روز پیروزی، این تفاوت افق‌ها دیده می‌شـــود. برادر علی، که بازرگان است، آینده را با رونق تجارت و آبادشـــدن زمین‌ها تصور می‌کند. دانشجویان دینی از پیروزی اسلام و بازگشت به خویشتن سخن می‌گویند. علی، در میان شادی، نگران معنای این پیروزی برای آینده است. و باغبان می‌گوید احتمالاً ده ســـال دیگر هم همین اره در دســـتش خواهد بود. یک واقعه رخ داده اســـت، اما آدم‌ها در آن یک آینده واحد نمی‌بینند. مـــن این صحنه را از زیباترین لحظات کتاب می‌دانم. باغبان با یک جمله، فاصله میان وعده دگرگونی و دوام زندگی روزمره را نشان می‌دهد. در دل یک روز استثنایی، پرسشی ساده و مهم باقی می‌ماند: زندگی من چگونه تغییر خواهد کرد؟ متحده با قراردادن این صدا در کنار هیجان پیروزی، نشان می‌دهد که حتی لحظه ظاهراً مشترک انقلاب، از تجربه‌ها و انتظارهای متفاوت ساخته شده است.

۲. فهمیدن از درون

به گمان من، مهم‌ترین دســـتاورد کتاب، کوشـــش برای فهم ایـــران از درون جهان تاریخی کنشـــگران است. این تعبیر به آن معنا نیســـت که نویسنده ادعا می‌کند تنها یک صدای اصیل ایرانی وجود دارد یا فرهنگ ایران برای دیگران دســـت‌نیافتنی اســـت. مســـئله آن است که او می‌کوشد به زبان و شیوه استدلال کنشگران نزدیک شود؛ بفهمد آنان چه کتاب‌هایی خوانده‌اند، چگونه آموخته‌اند، در چه فضاهایی زندگی کرده‌اند و با چه معیارهایی به رفتار خود و دیگران معنا داده‌اند. این رویکرد را می‌توان کوشـــشی تفسیری دانست: فهم کنش، مستلزم بازسازی زمینه‌ای اســـت که در آن، یک سخن، تصمیم یا باور برای کنشگر معنا پیـــدا می‌کند. چنین بازســـازی‌ای، امکان سنجش انتقادی آن معنا و مقایســـه‌اش با شرایط اجتماعی را نیز فراهم می‌آورد. خود متحده در یادداشت آغاز کتاب، داستانی راهگشا نقل می‌کند. در بهار ۱۹۷۸، در پرینســـتون با استادی از دانشگاه تهران گفت‌وگو می‌کند که پیش‌تر در حوزه قم درس خوانده بود. از او می‌پرســـد آموزش یک طلبه چگونه آغاز می‌شـــود. پاسخ این است: با دستور زبان، بلاغت و منطق. همین پاســـخ، متحده را به فکر نوشـــتن کتاب می‌اندازد. او سپس دو سال به خواندن برنامه درسی حوزه و گفت‌وگو با کسانی می‌پردازد که آن آموزش را تجربه کرده بودند. این نقطه آغاز، برای من، بسیار جالب است. برای شناخت روحانی، تنها دانستن موضع سیاسی او کافی نیســـت. باید دانست ذهنش چگونه تربیت شده است. چگونه متن را می‌خواند؟ چه تفاوتـــی میان معنای صریح و معنای ضمنی می‌گذارد؟ چگونه از یک قاعده به یک موقعیت خاص می‌رســـد؟ و چه زمانی می‌تواند بگوید دانسته‌اش برای حکم‌کردن کافی نیست؟ این پرســـش‌ها ما را به تاریخ تولید دانش و اقتدار می‌برند. یکی از نمونه‌های روشن، درس منطق علی در کودکی اســـت. معلم درباره رابطه واژه‌ها و معناهایشـــان بحث می‌کند و خانه و حق دسترسی به آب را مثال می‌زند. علی به مثال اعتراض می‌کند: آیا حق آب جزئی از معنای خانه است یا امری همراه با آن؟ معلم اعتراضش را جدی می‌گیرد و بحث را ادامه می‌دهد. متحده اجازه می‌دهد خواننده در یک کلاس بنشیند و استدلال را در حال شکل‌گیری ببیند. اهمیت این صحنه در ستایش حوزه نیست. اهمیتش در این است که نهادی را که اغلب فقط از راه نقش سیاسی‌اش می‌شناسیم، به‌عنوان یک محیط آموزشی می‌بینیم. در این محیط، حافظه، تفسیر، جدل، رقابت و دوستی با هم حضور دارند. البته وجود بحث و استدلال در یک نهاد، به معنای برابری سیاسی یا آزادی اجتماعی در آن نیست. اما بدون شناخت این زندگی فکری، درک قدرت و محدودیت‌های کســـانی که از آن بیرون آمده‌اند ناقص می‌ماند. فهمیدن از درون، همچنین مستلزم نوعی انضباط روش‌شناختی در خواندن است. باید مدتی داوری شتاب‌زده را به تعویق انداخت تا موضوع داوری روشن‌تر شود. می‌توان با یک برداشت دینی مخالف بود و درعین‌حال کوشـــید منطقش را فهمید. می‌توان از رفتار سیاسی یک روحانی انتقاد کرد و همچنان پرسید چه تجربه‌ها و چه مفاهیمی آن رفتار را برای او قابل دفاع کرده است. ارزش کتاب متحده در فراهم‌کردن امکان همین فاصله تأملی است.

۳. سنت به‌مثابه تاریخ زنده

دســـتاورد دیگر کتاب این است که سنت را به‌صورت مجموعه‌ای ثابت و بی‌حرکت عرضه نمی‌کند. در یادداشـــت آغازین، متحده می‌گوید انقلاب برایش هم آشنا بود و هم تازه: آشنا از نظر منـــش عالمان دینی، و تازه از آن جهت که همین جهان دینـــی در دو قرن اخیر تحولات فکری مهمی را از ســـر گذرانده بود. بنابراین، از همان ابتدا با گذشـــته‌ای روبه‌رو هستیم که در درون خود تغییر کرده اســـت. بحث او درباره شـــیخ مرتضی انصاری نمونه مهمی است. در روایت متحده، گســـترش تجارت، تغییر مناســـبات اقتصادی و شکل‌گیری بازار ملی در ایران با نیاز به پاسخ‌های حقوقی پیچیده‌تر همراه می‌شود. او نشان می‌دهد که منابع استدلال فقهی چگونه می‌توانســـتند برای بررسی قراردادها و موقعیت‌های تازه به کار گرفته شوند. هم‌زمان، جایگاه مرجعیت و شـــبکه مالی و آموزشی مرتبط با آن نیز صورت متمرکزتری پیدا می‌کند. از این بحث نباید نتیجه گرفت که هر نوآوری فقهی مستقیماً معلول اقتصاد است. نکته ظریف‌تر این است که زندگی فکری از زندگی اجتماعی جدا نیست، حتی وقتی دانشمندی خود را از امور روزمره کنار می‌کشـــد. کتاب به ما کمک می‌کند سنت دینی را دارای تاریخ ببینیم: نهادی که با پرســـش‌های تازه مواجه می‌شود، پاسخ می‌دهد، مقاومت می‌کند و در جریان همین مواجهه دگرگون می‌شود. از این منظر، ســـنت را می‌توان فرایندی از انتقال، تفسیر و بازتنظیم دانست. اســـتمرار آن به فعالیت نهادها و کســـانی وابسته است که میراث گذشـــته را در برابر مسائل زمان خود بازمی‌خوانند. بنابراین، تداوم و دگرگونی در تاریخ ســـنت لزوماً متضاد نیســـتند؛ گاه خودِ تداوم از مســـیر دگرگونی امکان‌پذیر می‌شود. همین نگاه در روایت جنبش تنباکو نیز دیده می‌شـــود. اعتراض به امتیاز، محل تلاقی منافع و نگرانی‌های متفاوت است: نگرانی بازرگانان از کنترل تجارت، اعتراض اصلاح‌طلبان به رفتار حکومت، حساسیت عمومی به نفوذ خارجی و دغدغه عالمان درباره موقعیت اسلام. متحده نشان می‌دهد چگونه این نیروها می‌توانند در یک اعتراض به هم برسند، بی‌آنکه انگیزه‌هایشان یکسان باشد. این نکته برای فهم انقلاب نیز راهگشاست. هم‌صدایی سیاســـی لزوماً به معنای هم‌فکری درباره آینده نیست. ممکن است آدم‌ها درباره آنچه باید پایان یابد توافق کنند، اما درباره آنچه باید جایگزین شود توافقی نداشته باشـــند. کتاب، وقتی در بهترین لحظاتش خوانده شـــود، ما را به دیدن همین تفاوت میان زبان مشترک اعتراض و تکثر انتظارهای اجتماعی دعوت می‌کند.

۴. ادبیات، حافظه و زندگی روزمره

از ویژگی‌های ممتاز «ردای پیامبر»، حضور ادبیات در متن تاریخ است. شعر و حکایت، در این کتاب، تنها آرایه‌هایی برای زیباترکردن نثر نیستند. آنها بخشی از امکاناتی‌اند که شخصیت‌ها با اســـتفاده از آنها خود را می‌فهمند، به تردیدهایشـــان صـــورت می‌دهند، به یکدیگر نزدیک می‌شـــوند یا اختلافشـــان را بیان می‌کنند. حافظ، سعدی و مولوی در زندگی این شخصیت‌ها حضور دارند؛ گاه برای آرام‌کردن، گاه برای پرسیدن و گاه برای سخن‌گفتن در وضعیتی که بیان مستقیم دشوار است. در چنین خوانشی، ادبیات بخشی از حافظه فرهنگی و ذخیره تعبیرهای مشترک جامعه است. افراد با رجوع به این ذخیره، تجربه‌های تازه را بیان می‌کنند؛ درعین‌حال، کاربرد تازه شـــعر و حکایت می‌تواند معنای به‌ارث‌رســـیده آنها را نیز دگرگون کند. این رابطه دوسویه، به حضور ادبیات در کتاب اهمیتی تاریخی می‌بخشد. به‌ویژه گفت‌وگوی متأخر علی با دوستش احمد خواندنی است. بحث آنان از آموزش حوزه و شناخت جهان‌های دیگر آغاز می‌شود و به رابطه یقین، تاریخ و عمل اخلاقی می‌رسد. آیا می‌توان باورهای مردمان گذشته را در افق زمان خودشان فهمید؟ چگونه از شناختی که احتمال خطا در آن هست، به تصمیمی می‌رسیم که بر زندگی دیگران اثر می‌گذارد؟ و چگونه می‌توان به دین وفادار ماند و هم‌زمان تنوع وضعیت‌های انسانی را جدی گرفت؟ این گفت‌وگو نشان می‌دهد که مسئله انقلاب تنها مسئله انتخاب یک نظام سیاسی نیست. مسئله شیوه زیستن با حقیقت و با دیگران هم هست. علی در این صفحات به انسانی تبدیل می‌شود که مسئولیت دانش را احساس می‌کند و برای پیونددادن آن با زندگی، پاسخ آماده ندارد. این تردید، از نظر من، یکی از نقاط قوت کتاب است؛ زیرا مانع می‌شود دانش دینی را صرفاً یک دستگاه یکپارچه صدور حکم تصور کنیم.

در کنار این گفت‌وگوهای فکری، جزئیات خانه، باغ، بازار و مدرســـه نیز اهمیت دارند. آنها به ما یادآوری می‌کنند که فرهنگ در فضاهای اجتماعی معین تحقق می‌یابد. رابطه شاگرد و معلم، احترام به یک عالم، خاطره یک حیاط یا شناختن چهره‌ها در بازار، همگی در شکل‌گیری اعتماد و تعلق نقش دارند. انقلاب از جهانی عبور می‌کند که پیش از آن وجود داشـــته است؛ جهانـــی که نمی‌توان آن را با چند عنوان سیاســـی توضیح داد. قدرت نثر متحده نیز در همین پیوند نهفته است. او میان روایت زندگی و توضیح تاریخی حرکت می‌کند و به خواننده فرصت می‌دهد مفهوم را در یک موقعیت انســـانی ببیند. این شیوه نوشتن خواننده را همراه می‌کند، اما ارزشـــش فراتر از جذابیت ادبی است: به تاریخ چهره، صدا و مکان می‌دهد. ما با نیروهای بی‌نامی به نام «سنت» و «تجدد» روبه‌رو نیستیم؛ با انسان‌هایی روبه‌رو هستیم که در کشاکش این نیروها زندگی می‌کنند.

۵. ایرانی با مسیرهای متفاوت

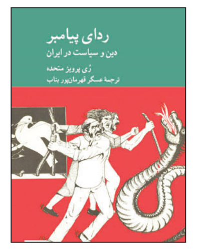
بااین‌همـــه، ایران کتاب متحده فقط ایران حوزه نیســـت. حضـــور چهره‌هایی مانند احمد کسروی، عیســـی صدیق و جلال آل‌احمد امکان مقایسه مسیرهای متفاوت را فراهم می‌کند. برای نمونه، روایت آموزش کســـروی نشـــان می‌دهد که تجربه یک نهـــاد واحد می‌تواند هم خاطره دوســـتی و شور یادگیری به جا بگذارد و هم نقدی تند نسبت به همان نهاد ایجاد کند. در جریان مشـــروطه نیز دوســـتان هم‌درس او به راه‌های متفاوتی می‌رونـــد. این روایت اجازه نمی‌دهـــد تحصیـــل در یک محیط را معادل سرنوشـــت فکری ثابت بگیریـــم. آدم‌ها آنچه را می‌آموزند به شیوه‌های متفاوتی به کار می‌برند؛ بعضی از آن فاصله می‌گیرند و بعضی درون آن می‌مانند. حتی فاصله‌گرفتن نیز همیشه به معنای قطع کامل پیوند نیست. خاطره دوستی، روش استدلال یا حساسیت زبانی ممکن است در زندگی بعدی باقی بماند. در بحث آل‌احمد و شریعتی، کتاب به زبان تازه‌ای از اعتراض نزدیک می‌شود؛ زبانی که استقلال فرهنگی، عدالت اجتماعی و بازگشـــت به خویشـــتن را به هم پیوند می‌دهد. متحده نشان می‌دهد که شریعتی مسئله بازگشت را در نسبت با بحث‌های روشنفکران آسیا، آفریقا و آمریکای لاتین صورت‌بندی می‌کند. پس حتی زبان بازگشـــت به ریشـــه‌ها نیز در ارتباط با جهان شکل می‌گیرد. این نکته مهم اســـت: آنچه «بومی» به نظر می‌رسد، ممکن است محصول گفت‌وگوها و مواجهه‌های فرامرزی باشد. در همین صفحات، تهران و پاریس، آموزش دانشگاهی و سخنرانی دینی، نقد غرب و استفاده از مفاهیم جدید اجتماعی به یکدیگر وصل می‌شوند. کتاب، در چنین لحظاتی، بـــه ما امکان می‌دهـــد از تصویر یک ایران بســـته و منزوی فاصله بگیریـــم. در نتیجه، هویت فرهنگی نیز در جریان رابطه با دیگران ســـاخته و بازتعریف می‌شود. خوانش این بخش‌های کتاب امکان می‌دهد پیوندهای فرامرزی را در خودِ زبان اصالت و بازگشـــت تشـــخیص دهیم؛ زبانی که ممکن است ظاهری خودبسنده داشته باشد، اما از تجربه‌های مشترک و مبادله‌های فکری جهانی تأثیر پذیرفته اســـت. همچنیـــن در دیدار علی با مهاجران روســـتایی در تهران، مسئله دین به تجربه جابه‌جایی اجتماعی گره می‌خورد. در جمعی که از او درباره تلویزیون و موسیقی سؤال می‌کنند، مردی از گرفتاری خانواده و دخترش سخن می‌گوید. علی احساس می‌کند ابزار پاســـخ‌گویی‌اش کافی نیســـت؛ زیرا آن مرد کنترل چندانی بر وضع خود ندارد. این صحنه، ناامنی اقتصادی و ناتوانی پاسخ اخلاقی صرف را کنار هم می‌گذارد. در اینجا همدلی نویســـنده به معنای توانایی یا حقانیت مطلق روحانی نیست. علی با محدودیت خود روبه‌رو می‌شـــود. قدرت این صحنه در آن است که درد اجتماعی را در قالب یک مسئله واقعی نشان می‌دهد؛ مســـئله‌ای که با توصیه اخلاقی حل نمی‌شـــود. از این راه، کتاب خواننده را به دیدن رابطه نابرابری، مهاجرت، تعلق و اقتدار دینی دعوت می‌کند.

۶. همدلی و فاصله انتقادی

در ارزیابی نســـبت همدلی و نقد در این اثر، ویژگی دیگری نیز اهمیت دارد. همدلی متحده با جهان دینی به حذف خشونت سیاسی منجر نمی‌شود. علی نیز از رفتار بعضی هم‌لباسانش فاصله می‌گیرد. دوســـتی ممکن است ناپدید شده باشـــد؛ هم‌درسی به قاضی مجازات‌کننده تبدیل شـــده و دیگری قربانی خشونت شده است. این پایان، ما را به فاصله میان امید و نتیجه بازمی‌گرداند. آن باغی که کتاب در آن آغاز شـــده بود هنوز وجـــود دارد، اما جهان پیرامونش همان جهان نیســـت. آدم‌ها از دست رفته‌اند و مســـئولیت‌های تازه‌ای پدید آمده است. کتاب در این صفحات نشـــان می‌دهد که شـــناخت فرهنگ برای نقد سیاست نیز ضروری است؛ زیرا می‌خواهیم بفهمیم چگونه انســـان‌هایی با گذشته‌ها و حساســـیت‌های معین، در موقعیتی تازه رفتارهایی متفاوت پیدا می‌کنند. در بحث عیســـی صدیق نیز متحده دشواری‌های آموزش جدید را در کنار دستاوردهایش قرار می‌دهد: باسوادشدن میلیون‌ها نفر، تربیت متخصصان و شکل‌گیری کسانی که قانون را با تجربه و پیامدهای اجتماعی می‌سنجند. او حتی آینده رابطه این نگرش با نگرش فقها را قطعی نمی‌داند. این انصاف برای ارزیابی کتاب مهم اســـت. اثر، با همه علاقه‌اش به جهان قدیم، توان دیدن بخشی از دستاوردهای جهان جدید را هم دارد.

۷. سه ملاحظه درباره حدود روایت

در کنار این دستاوردها، سه ملاحظه انتقادی درباره حدود روایت کتاب قابل طرح است. این ملاحظات از ارزش کتاب کم نمی‌کنند؛ بیشـــتر به حدود شیوه روایت آن مربوط‌اند. هر کتابی برای روشن‌کردن یک بخش از جهان، زاویه‌ای انتخاب می‌کند و در نتیجه بخش‌های دیگری کمتر دیده می‌شـــوند. پرسش این است که انتخاب متحده چه چیزهایی را روشن و چه چیزهایی را کمرنگ کرده اســـت. نخســـت، جایگاه علی هاشمی است. باید دقیق بود: بنا بر توضیح خود نویســـنده، علی شـــخصی واقعی با نام مستعار است و برخی جزئیات زندگی مصاحبه‌شـــوندگان برای حفظ هویتشان جابه‌جا شده‌اند. پس نمی‌توان او را صرفاً شخصیتی ســـاختگی دانست. بااین‌حال، در ســـاختمان کتاب، او وظیفه‌ای بسیار بزرگ بر عهده دارد: زندگی‌اش گذرگاهی برای ورود به تاریخ فرهنگ و دانش ایران می‌شود. گاه این وظیفه چنان پررنگ است که زندگی شخصی او در سایه نقش روایی‌اش قرار می‌گیرد. این انتخاب از یک جهت ارزشمند است. کتاب گرفتار خودنمایی خاطره‌نویسانه یا اعتراف‌گویی نمایشی نمی‌شود؛ شـــیوه‌ای که گاه در روایت‌های شـــخصی، ادعای صداقت را جایگزین بررســـی تاریخی می‌کند. رعایت حریم خصوصی نیز قابل احترام است. اما هزینه‌ای وجود دارد: ما علی را بیشتر به‌عنوان حامل یک جهان فکری می‌شناسیم و کمتر به‌عنوان انسانی که زندگـــی خانوادگی و عواطف خصوصی‌اش ممکن اســـت در برابر آن جهان مقاومت کنند. نقد من به این توازن است، نه به واقعی‌بودن او یا صداقت مصاحبه‌ها. ملاحظه دوم به انســـجام روایت مربوط است. کتاب چنان زیبا گذشته را به انقلاب پیوند می‌دهد که گاه خواننده احساس می‌کند همه راه‌ها به بهمن ۱۳۵۷ ختم می‌شوند. البته خود متن سرشار از تردید است و مؤخره نیز آینده‌ای بسته ارائه نمی‌کند. بنابراین، مقصودم نسبت‌دادن یک نظریه صریح جبرگرایانه به متحده نیست. مسئله، اثری است که نظم ادبی روایت ممکن است بر تصور ما از ضرورت تاریخی بگذارد. در اصطلاح روش‌شناسی تاریخ، این دشواری به خطر غایت‌نگری مربوط می‌شـــود: شناخت نتیجه ممکن است بر گزینش و پیونددادن مقدمات اثر بگذارد و گذشته را به‌صورت مسیری رو به آن نتیجه بازسازی کند. این خطر به ساختار روایت مربوط است، حتی اگر نویسنده وقوع انقلاب را صریحاً اجتناب‌ناپذیر نداند. انقلاب‌ها در زمان وقوع، چنین نظم روشـــنی ندارند. تصمیم‌های اشتباه، تصادف‌ها، تغییر ائتلاف‌ها و رویدادهایی که می‌توانســـتند به شکل دیگری پیش بروند، در آنها نقش دارند. باید میان شـــناخت منابع فرهنگی یک انقلاب و توضیح ضرورت وقوع آن فرق گذاشـــت. اینکه جامعه زبان شـــهادت یا شبکه دینی نیرومندی دارد، به‌تنهایی توضیح نمی‌دهد چرا انقـــلاب در آن زمان رخ می‌دهد و چرا نیروهایی معین رهبری آن را به دســـت می‌گیرند. حتی روایت متحده از ماه‌های پایانی، از تزلزل سیاســـت حکومت و تغییر مشـــارکت مردم خبر می‌دهد. ملاحظه سوم به افق تخصص و علاقه نویسنده مربوط است. متحده در آغاز کتاب می‌گوید بخش بزرگی از عمر علمی خود را صرف مطالعه ایران پیشـــامدرن کرده و عشـــق به میراث ایران در نوشـــته‌اش حضور دارد. این دلبستگی، همراه با دانش وسیع او، سرچشمه بسیاری از زیبایی‌ها و دقت‌های کتاب است. اما به گمان من، ممکن است باعث شـــود ایران جدید بیشتر از مسیر پرسش‌های آشـــنا برای مورخ جهان قدیم خوانده شود: تداوم سنت، آموزش دینی و اقتدار دانش. تعبیر «قرون میانی» را نیز باید محتاطانه به کار برد؛ زیرا دوره‌بندی تاریخ اروپا را نمی‌توان بی‌واســـطه بر ایران منطبق کرد. دشواری اصلی این اســـت که تداوم یک واژه یا یک شیوه استدلال، الزاماً به معنای تداوم کارکرد اجتماعی آن نیســـت. دین در جهان دولت ملی، رســـانه‌های فراگیر و سیاست توده‌ای، در موقعیتی تـــازه قرار می‌گیرد. متحده ایـــن تحولات را می‌بیند، اما می‌توان پرســـید آیا وزن توضیحی آنها در برابر میراث گذشـــته کافی است. این پرســـش درباره توازن تحلیل است؛ نمی‌توان از علاقه فرهنگی نویســـنده، موضع سیاســـی او را نتیجه گرفـــت. در اینجا، تمایز میان تبار تاریخی یک مفهوم و کارکرد آن در موقعیتی تازه اهمیت دارد. شـــناخت پیشینه یک زبان دینـــی، به‌تنهایی جای تحلیل شـــرایطی را نمی‌گیرد که در آن، همان زبان به ابزار بســـیج عمومی، مشروعیت‌بخشـــی به دولت یا منازعه بر سر حقوق شـــهروندی تبدیل می‌شود. برای جمع‌بندی این خوانش، می‌توان به همان حیاط آغاز کتاب بازگشـــت. رادیو از تغییر حکومت خبر می‌دهد، مردم به خیابان می‌روند و نهال‌ها هنوز باید کاشـــته شوند. «ردای پیامبر» اهمیت دارد، چون ما را به شنیدن خبر و دیدن نهال‌ها، هر دو، دعوت می‌کند. به ما می‌آموزد انقلاب را در پیوند با زندگی بفهمیم: با دانش، حافظه، دوستی، امید و رنج مردم. و خواندن انتقادی آن یادآور می‌شود که این زندگی از هر روایت منسجمی گسترده‌تر است. برای من، ارزش ماندگار کتاب در گشودن همین میدان فهم و گفت‌وگوست.



ردای پیامبر
دین و سیاست در ایران
رُی پرویز متحده
ترجمه عسگر قهرمان‌پور بناب
نشر کرگدن