

کامران دیبا

و

معماری انسان دوستانه



تألیف:

شهریار خانیزاد
فرزانه احسانی مؤید

نشر هنر معماری قرن

علی اکبر صارمی

علی اکبر صارمی، متولد ۱۳۲۲ در شهر زنجان، از معماران صاحب‌نام، خوش‌ذوق و تأثیرگذار در کشور و هم‌دوره‌ی دیبا بوده است. او در سال ۱۳۴۷ در رشته‌ی معماری از دانشگاه هنرهای زیبای دانشگاه تهران فارغ‌التحصیل شد و زیر نظر استاد راهنمای خود، لویی کان، دکترای معماری را از دانشگاه فارابی، دانشگاه تهران و دانشگاه آزاد اسلامی پرداخت. او به تدریس در دانشگاه فارابی، دانشگاه تهران و دانشگاه آزاد اسلامی پرداخت.

چالش‌های جاری در دهه‌ی ۱۳۵۰ را از نزدیک تجربه کرده است، نظر خود درباره‌ی دیبا و اثرگذاریش بر معماری ایران را چنین بیان می‌دارد:

اول اینکه کامران دیبا در اواسط دهه‌ی ۱۳۴۰ از آمریکا به ایران آمد و حدود یک

دهه به طور مستمر دست‌اندرکار معماری و هنر در این سرزمین بود. ما در دهه‌ی چهل نگاهی رمانتیک به معماری گذشته‌ی ایران داشتیم که ناشی از سبکه‌ی آموزشی ما تحت نظر افراد تحصیل‌کرده در دانشگاه‌های فرانسه و اروپا بود. ما برای کسب دانش معماری

سفر می‌کردیم و همه جا را می‌گشیم، اما می‌دانستیم با معماری گذشته چه کنیم و

سکان معماری امروز را به کدام سو هدایت کنیم؛ نگاهمان به نوعی آمیخته با نوستالژی و بر پایه‌ی احساس‌گرایی بود. اما دیبا در غرب تحصیل کرده بود و نگاه منطقی تری به معماری ایران داشت. مثلاً در کار جندی شاپور یا شوشت نو، عمیق و تحلیلی بودن

نگاه معمار مشهود است. در آنجا دیدگاه متفاوتی عرضه شد که هنوز مورد مطالعه‌ی دانشجویان و معماران جوان قرار می‌گیرد. دیبا در عین حال فرد تأثیرگذاری در فرهنگ هنری تجسمی، نقاشی و مجسمه‌سازی هم بود و کارهایش تمایل به ادغام هنرا و

در معرض دید و دسترس عموم گذاشت آنها را می‌رساند.

موزه‌ی هنرهای معاصر ساخته‌ی دیبا از فرم و هم مصالح سازه‌ای آن خیلی

خوب در بافت محیط نشسته. در مورد گنجینه‌ی ارزشمند موزه هم باید بگوییم که اقدامی شایان تقدیر بود که اگر با همت دیبا در آن زمان و با فرصتی که پیش آمد انجام نمی‌شد، دیگر هرگز چنین موهبتی برای هنر و فرهنگ ایران پدید نمی‌آمد. همچنین باید توجه داشت که معماری خوب نیاز به حمایت شدن نیز دارد تا در حد بورکات و تکنوکرات باقی نماند. این حمایت، پیش از انقلاب فراهم بود. امروز معماری حمایت نمی‌شود و غالباً فقط تأکید کارفرما و سازندگان بر کسب سود مالی متمنکر شده است.

در دهه‌ی ۱۳۴۰ که مدرنیته از همه‌ی کشور وارد می‌شد، نگاه

معماران ما به ضوابط معماری گذشته و الگوبرداری از آن امر تقریباً تازه‌ای بود. عده‌ای می‌گویند دیبا می‌توانست فلان طور کار کند باه فلان شیوه هم طراحی کند. این حرف صحیح نیست، آشکار است که همیشه می‌توان توقع خلق بی‌شمار آثار دیگر را از یک

فرد داشت، اما دیبا روش خود را با دقت نظر و دانشی که پیوسته درصد افزودن بر آن بوده، اتخاذ کرده و در حد خود، بسیار تأثیرگذار بوده است. همین که دانشجویان و

فعالان امروزی حوزه‌ی معماری هنوز هم برای مطالعه و یادگیری به آثار وی، از جمله پارک شرق و موزه‌ی هنرهای معاصر تهران رجوع می‌گند، گواه بر ماندگاری فارغ از زمان

فریار جواهريان

فریار جواهريان، از دیگر معماران کشور با سابقه‌ای درخشان، در سال ۱۳۳۱ در شهر مشهد به دنیا آمد. او که دارای مدرک فوق لیسانس معماری و شهرسازی از دانشگاه هاروارد آمریکاست، در سال ۲۰۱۰ (۱۳۸۹) به عنوان یکی از داوران مسابقه‌ی آفاخان حضور داشته و در سال ۱۳۹۲ نیز از سوی سازمان میراث فرهنگی کشور، عنوان طراح برتر را دریافت کرد. نظرات او درباره معماری کامران دیبا و تأثیرگذاری آن بر فرهنگ عمومی جامعه ایران به شرح زیر است:

• فرهنگ‌سازی: میراث کامران دیبا برای ایرانیان

جیمز استرلینگ می‌گوید که فقط دو نوع معماری وجود دارد: معماری خوب و معماري بد. اما این معماری خوب چه مشخصاتی دارد؟ سه رکن ویتروویوس (Vitruvius) در باب مقصود معماری، یعنی ارکان "ماندگاری، کارایی و زیبایی" هنوز هم اعتبار دارند، اما کافی نیستند و باید به آنها چندین معیار دیگر افزود. فهشت این معیارها نزد معماران متفاوت است و تشریح آن به درازا می‌کشد (مواردی از جمله پایداری، رضایت بهره‌برداران و انطباق با محیط). اما دو معیاری که در آثار کامران دیبا به‌وضوح می‌ایانند و آثار او متمایز می‌سازند عبارتند از: فرهنگ‌سازی و اهمیت به پس‌زمینه (Context).

دیبا مدرسی بود که بیش از چهل سال پیش، برای اولین بار رشته‌ی طراحی شهری (Urban Design) را به دانشگاه تهران آورد. در حالی که آن زمان این رشته در آمریکا نیز بسیار نو پا بود (۵۰ سال پیش، خوزه لویس سرت این رشته را در دانشکده‌ی معماری هاروارد پایه‌گذاری کرد). شاید اکنون ۵۰ سال می‌شود که معمارانی همچون ژان نووال (Jean Nouvel) از معماری کانتکسچوال (Contextual) یا درون‌منتی صحبت می‌کنند. می‌گویند که هر پروژه به خاطر شرایط خاص خود، نیاز به روش طراحی خاص خود دارد و بعارت دیگر، او می‌گوید که این پس‌زمینه یا متن پروژه است که به صورت تکمیلی به عبارت دیگر، این حمایت، پیش از انقلاب فراهم بود. امروز معماری حمایت نمی‌شود و غالباً طرحی را می‌آفیند. از این رو پروژه‌های ژان نووال هیچ شbahتی به یکدیگر ندارند و اضافه می‌کند که هر بار از صفر شروع می‌کند. پروژه‌های دیبا نیز طیف وسیعی از سبک‌های مختلف را در بر می‌گیرند و طبیعتاً هرکدام سازگار با مقیاس بزرگتر هستند. تک‌تک پروژه‌های دیبا و دارای پس‌زمینه‌های اقلیمی، جغرافیایی و اجتماعی هستند. تک‌تک پروژه‌های دیبا، از پارک شرقی گرفته تا شهرک جدید شوستر نو، نشانگر این است که به چه انداده‌ای طرح‌ها خوب بر روی زمین نشسته‌اند، مقیاس درستی دارند و چقدر ارزش‌های فیزیکی و اجتماعی محیط خود را به خوبی می‌شناسند. یکی از مشخصه‌های اغلب آثار دیبا است که به محض ورود به آنها، تصور می‌شود این کار همیشه وجود داشته و هسته‌ای آن مکان است؛ چه خوب کهنه شده است، چه رابطه‌ی خوب و نزدیکی با خیابان،

و ارزش آثار است که هنوز بررسی و نقد می‌شوند و مورد ارزیابی قرار می‌گیرند و این نشان‌دهنده‌ی تأثیرگذاری و ماندگاری معماری کامران دیباست.

این را به یک قسمت از شهر پیوند زده است. اما مهم‌ترین شاخصه‌ی آثار دیبا گزینه‌ی تأثیرگذار آنها، نمایان می‌شود، رکن فرهنگ‌سازی در معماری است.

فرهنگ‌سازی معماری تاکنون به شکل بسیار محدود مورد بررسی قرار گرفته است. این را همان‌طورهای انسانی از علوم انسانی به عنوان مهم‌ترین آفرینش‌های فرهنگ ساخته‌اند، از ریاضیات دیگر، آنها فلسفه، شعر، ادبیات و علوم سیاسی را زاینده‌ی فرهنگ

انشاده‌اند، از ریاضیات به بعد، باید هنر را نیز به این رشته‌ها افزود، زیرا از آن زمان

فرهنگ‌سازی انسانی افق‌ناقاط جهان اهمیت خاصی به تاریخ و نقد هز داده شد و آن را

فرهنگ‌سازی از میان مطالعه می‌شوند و به عنوان مشخصه‌های فرهنگی یک هم

از آن را می‌دانند، اما روند مکوس این مطالعات، یعنی چگونگی ایجاد فرهنگی

از آن معماري در طول تاریخ به ندرت بررسی شده است، در صورتی که معماري

فرهنگی است؛ نه تنها از طریق کنش بر روی رفتارهای فردی و جمیعی مطابقاً

به نظر داشته باشد، بلکه از طریق این رفتارهای ناخدادگاه در روحیه مردم نیز تأثیر می‌گذارد و آنها را به یاد

گیری می‌دانند. این را می‌دانند، اما این را از نادر معماران ایرانیست که عمیقاً به جنبه‌ی فرهنگ‌زا بودن مجهز

بودند، این را می‌دانند، اما این را از نادر معماران بودند که مدرنیته را به ایران آورده‌اند و تاریخ

ایران را از نادر معماران بودند که مدرنیته را به ایران آورده‌اند، اما این را از نادر

می‌دانند، اما این را از نادر معماران بودند که توائیسته با ساخته‌ی چند بنا، فرهنگی

و انسانی بودند، با این شرح، از بعده فرهنگ‌ساز بودن به بررسی

ارزش آثار اوست که هنوز بررسی و نقد می‌شوند و مورد ارزیابی قرار می‌گیرند و انشان دهنده تأثیرگذاری و ماندگاری معماری کامران دیابت است.

فریار جواهريان

فریار جواهريان، از دیگر معماران کشور با سابقه‌ای درخشنان، در سال ۱۳۳۱ در فرشته به دنیا آمد. او که دارای مدرک فوق لیسانس معماری و شهرسازی از دانشگاه هاروارد آمریکاست، در سال ۲۰۱۰ (۱۳۸۹) به عنوان یکی از داوران مسابقه‌ای اقامه شده در سال ۱۳۹۲ از سوی سازمان میراث فرهنگی کشور، عنوان طرفداری را دریافت کرد. نظرات او درباره معماری کامران دیبا و تأثیرگذاری آن بر فرهنگ عمومی جامعه ایران به شرح زیر است:

* فرهنگ‌سازی: میراث کامران دیبا برای ایرانیان

همیز استلینگ می‌گوید که فقط دو نوع معماری وجود دارد: معماری خوب و معمار بد. اما این معماری خوب چه مشخصاتی دارد؟ سه رکن ویتروویوس (Vitruvius) باب مقصود معماری، یعنی ارکان "ماندگاری، کارایی و زیبایی" هنوز هم اعتبار دارد، اما کافی نیستند و باید به آنها چندین معیار دیگر افزود. فهرست این معیارها نزد معماران متفاوت است و تشریح آن به درازا می‌کشد (مواردی از جمله پایداری، رضایت بهره‌بردار و انطباق با محیط). اما دو معیاری که در آثار کامران دیبا به‌وضوح نمایان هستند و آثار او تمثیل می‌سازند عبارتند از: فرهنگ‌سازی و اهمیت به پس‌زمینه (Context).

دیبا مدرسی بود که بیش از چهل سال پیش، برای اولین بار رشته طراحی شهری (Urban Design) را به دانشگاه تهران آورد، در حالی که آن زمان این رشته در امراء نیز بسیار نو پا بود (۵۰ سال پیش، خوزه لوییس سرت این رشته را در دانشکده معماری هاروارد پایه‌گذاری کرد). شاید اکنون هد سال می‌شود که معمارانی همچون ژان نووال (Jean Nouvel) از معماری کانتکسچوال (Contextual) یا درون‌منتی صحبت می‌کنند. مگنید که هر پروژه به خاطر شرایط خاص خود، نیاز به روش طراحی خاص خود دارد. به عبارت دیگر، او می‌گوید که این پس‌زمینه یا متن پروژه است که به صورت تک‌موردنی فشار آوردنده که شیشه‌های در ورودی سینما شکست و آقای زرین‌دست (فیلم معمور) می‌گیرند که هر بار از صفر شروع می‌کند. پروژه‌های دیبا نیز طیف وسیعی از سبک‌های مختلف را در بر می‌گیرند و طبیعتاً هر کدام سازگار با مقیاس بزرگتر شهری و دارای پس‌زمینه‌های اقلیمی، جغرافیایی و اجتماعی هستند. تک‌تک پروژه‌های دیبا، از پارک شرق گرفته تا شهرک جدید شوستر نو، نشانگر این است که به چه اندازه این طرح‌ها خوب بر روی زمین نشسته‌اند، مقیاس درستی دارند و چقدر ارزش‌های فیزیکی و اجتماعی محیط خود را به‌خوبی می‌شناسند. یکی از مشخصه‌های اغلب آثار دیبا این است که به محض ورود به آنها، تصور می‌شود این کار همیشه وجود داشته و متعلق آن مکان است؛ چه خوب کهنه شده است، چه رابطه‌ی خوب و نزدیکی با خیابان، کوه،

اثر از او می‌پردازم. سال‌ها پیش تصمیم گرفتم که فقط راجع به آثاری بنویسم که به دقت از آنها بازدید کرده‌ام، زیرا فقط از روی نقشه و عکس نمی‌توان راجع به معماری اظهار نظر کرد. اکنون بیش از ۵۰ سال است که به مطالعه‌ی آثار دیبا پرداخته‌ام؛ اول با حضور سه ساله در موزه‌ی هنرهای معاصر برای برگزاری نمایشگاه و همایش "باغ ایرانی" (۱۳۸۰-۱۳۸۲)، دوم با بازدید و مطالعه‌ی شهرک شوستر نو برای سخنرانی در "همایش بین‌المللی شهرهای جدید" (۱۳۸۴) و سپس با بازدید و مطالعه‌ی دانشگاه چمران اهواز (جندي شاپور سابق) برای معرفی آثار دیبا در خانه‌ی هنرمندان (۱۳۸۴). در گفت‌وگویی با ژان نوول، او حرف بسیار دلنشیزی زد: "هرگاه که در تبدیل نقشه به فضا اتفاق احساسی رخ دهد، آن وقت با معماری روبه‌رو هستیم. فضا همیشه چیزی بیشتر از نقشه است و آن احساس بینند است که این اختلاف را به وجود می‌آورد." در برخی مواقع ممکن است این احساس به صورت ناخودآگاه پیش آید و طراح آن را پیش‌بینی نکرده باشد، اما در آثار دیبا این اتفاق کاملاً پیش‌بینی شده است و طراح دقیقاً می‌خواهد چه حسی در مخاطب شنیدارین. دیبا بارها در نوشتۀ‌هایش تکرار می‌کند که «با ساختن یک بناء، سعی می‌کنم یک اتفاق اجتماعی به وجود آورم»؛ یا اینطور توضیح می‌دهد که: «معمار یه جوری مثل کارگردان تئاتره، با این فرق که نقشه‌های توی تئاتر مخصوص‌اند، اما توی معماری باید حدس بزنی و هدایت کنی». از همین رو کارهای او بسیار انعطاف‌پذیرند، زیرا که وقتی "حدس" در کار دخیل باشد، نمی‌توان با عملکردگرایی محض طراحی کرد؛ دیگر یک عملکرد مشخص برای یک فضا، نمی‌تواند فرضیه‌ی درستی باشد. فضاهای دیبا همیشه چندمنظوره، چندحاله، چندمعنایی و به عبارت دیگر، تکثیرگار بوده‌اند.

از موزه تا مسجد: بررسی سه اثر دیبا از بُعد فرهنگ‌سازی

موزه‌ی هنرهای معاصر

بدون شک موزه‌ی هنرهای معاصر (TMOCA) مهم‌ترین اثر دیبا از بُعد فرهنگ‌سازی به شمار می‌آید. تا زمان ساخت آن در سال ۱۳۵۵، چندین موزه در ایران داشتیم (مانند موزه‌ی ملی، موزه‌ی ایران باستان و موزه‌ی آذربایجان)، اما اکثر اینها مکان‌های مرده و بی‌روحی بودند. دیبا بر آن شده بود تا موزه‌ای زنده و کامل‌جهانی (که در آن زمان این اصطلاح به کار نمی‌رفت) بسازد. او، چنان که خود می‌گوید، می‌خواست «امکاناتی را که یک طبقه‌ی خاص از مردم برای دیدن موزه‌های پاریس، لندن و نیویورک داشتند، در اختیار عموم ایرانی‌ها قرار بدهد» و در واقع همین‌طور هم شد. به نظر می‌آمد که تکه‌ای از اروپا یا آمریکا را به محله‌ی امیرآباد تهران آورد؛ هم خود ساختمان و هم قام محتویاتش را. با این تفاوت که در حین اینکه غربی بود، کاملاً ایرانی هم بود، چون در غیر این صورت مردم نمی‌توانستند با آن رابطه‌ای نزدیک برقرار کنند. باید توجه داشته باشیم که هم‌زمان با موزه‌ی هنرهای معاصر، سه موزه‌ی دیگر هم در تهران ساخته شدند: موزه‌ی فرش، موزه‌ی رضا عباسی و موزه‌ی آبغینه. اما هیچ‌کدام از اینها رسالت فرهنگ‌سازی موزه‌ی هنرهای معاصر را نداشت. تحقق پروژه‌ی موزه‌ی هنرهای معاصر نه

از مطالعه‌ی دار و چه خوب همه چیز در هم آمیخته است. این مهارت را آنها خوب نمی‌دانند و فرهنگ‌سازی در معنای اش از شهر پیوند زده است. اما مهم‌ترین شاخصه‌ی آثار دیبا که در

مطالعه‌ی معماري تاکنون به شکل بسیار محدود مورد بررسی قرار گرفته است. این مطالعه از علوم انسانی به عنوان مهم‌ترین آفرینش‌های فرهنگ سخن هاروارد آمریکاست، در سال ۲۰۱۰ (۱۳۸۹) به عنوان یکی از داوران مسابقه‌ای اقامه شده در داشته و در سال ۱۳۹۲ نیز از سوی سازمان میراث فرهنگی کشور، عنوان طرف

آثار دیابت

دیبا در مورد "فرهنگ‌زا" بودن معماري، کاملاً در دوران طفولیت به سر

پیش از

آنها

از مطالعه‌ی دار

در طول تاریخ به ندرت بررسی شده است، در صورتی که معماري

کافی نیستند و باید به آنها چندین معیار دیگر افزود. فهرست این معیارها نزد معماران

متغیر است؛ نه تنها از طریق کش بر روی رفتارهای فردی و جمعی مخاطبان

و انتطباق با محیط). اما دو معیاری که در آثار کامران دیبا به‌وضوح نمایان هستند و آنها را به جایگاه

پیش از

آنها

از مطالعه‌ی دار

به ندرت

می‌شوند

آنها

از مطالعه‌ی دار

از این راهگلر کیفیت‌های فراموش شده یا بالقوه‌ی فرهنگ خودی را اعتلا بپخشیم، معاصر اول جهان، ایران دیبا مجموعه‌ای کامل از هنر معاصر ایران را برای موزه گردآوری گردید. این هنگامی که آثار هنرمندان ایرانی در کنار آثار بزرگانی همچون پیکاسو و همین طبقه، قدر ضممن با این نوع نمایش گذاشته شود، ارزش و تاثیرشان دگرگون خواهد شد و همین طبقه، راهنمایی موزه به نمایش کشیده شود، ارزش و تاثیرشان دگرگون خواهد شد و همین طبقه، قدر ضممن با این نوع نمایش، دیبا حس اعتمادبهنه نفس هنرمندان ایرانی را تقویت خواهد کرد و نشان خواهد داد از انتقالات، خودبازی را میان هنرمندان ایرانی نهاده‌ی کرد و نشان خواهد داد از هنرمندان غربی بتسبیزند، زیرا تفاوت چندانی با خود آنها ندارند.

سال ۱۳۹۲ "ازیا سوسایتی" (Asia Society)، مؤسسه‌ای که نلسن راکفلر (Nelson Rockefeller) گرده است، در موزه‌ی نیویورک خود نمایشگاهی با عنوان "ایران-مدون" (Iran-Morden) از مجموعه‌ای کامل آثار دهه ۱۳۵۰ و ۱۳۶۰ در دسترس مردم در فضاهای بیرونی و عمومی، هنر پرورمانس آرت (Performance Art) را به این عنوان بانی هنر، آنقدرها حائز اهمیت نیست. دیبا با سفارش دادن فرش تهران و گذشتیک جفت نعلین برنزی کنار در آن بود. با این کار، دیبا از این طبقه "را به تهران آورد. همچنین او با ساختن پل به عنوان زیرکنر و چمن کاری روی آواران" (هار محیطی Land Art) را به ایران وارد کرد.

قبل از آنکه موزه‌ی هنرهای معاصر، چندین کالری مثل کالری صبا، بُرگ و قندریز بروز و خود را در ساخته باشد، هنرمندان ایران وارد گردند. اما دیدگاه من، مهمترین اثر هنری دیبا، ساختن همازخانه در جنوب ایران وارد گردید. دیبا در آن زمان به اهمیت جهانی شدن فرهنگ و هنر اعتقاد داشته و به این اتفاق بگزیده شد. همازخانه در دسترس مردم در فضاهای بیرونی و عمومی، هنر پرورمانس آرت (Performance Art) را از آب بگیریم، تازه است. اما اول یا بد مسئولان کشور "سیل جهانی شدن فرهنگ" را پیذیرنند. دیبا در آن زمان به اهمیت جهانی شدن فرهنگ و هنر اعتقاد داشته و به این دیدگاه شرق‌نگری (Orientalism) که هنوز هم در غرب وجود دارد و ایران و شرق این عقاب افتاده می‌شناسد، کاملاً آگاهی داشته است. در بسیاری از نقدهای این موزه، آن بود که معتقدین خارجی ما لایق و مستحق استفاده از فرهنگ بین‌المللی نیستند. [آنها] جهش هنری جامعه‌ی ایران را که نیاز به تغذیه از فرهنگ جهانی نداشده یا دست‌کم می‌گرفتند.

پدیده‌ی هنر ایرانی-مدون: با حضور موزه‌ی هنرهای معاصر در شهر تهران، پلی فرهنگ ما و فرهنگ غرب ایجاد شد. البته قبل از آن هم هنرمندانی بودند که به غرب سفر کرده یا در آنجا تحصیل کرده بودند و خودشان پلهایی بین فرهنگ ایرانی و غربی در آثارشان پدیدآورده بودند، اما تعداد آنها محدود بود. در حالی که موزه‌ی هنر معاصر این امکان را در اختیار همه گذاشت تا رودرورویی با آثار مدرن غرب، در آثار خود تجدید نظر کنند. سبک هنری "سقاخانه" به گفته‌ی کریم‌امامی، یا "هنر عبدالعظیمی" به گفته‌ی سیاوش ارجمنی، در ایران ظهر کرده بود و خواستار ادغام ایرانی و غربی بود (مثل گروه ۵ که شامل تناولی، زندگانی، سعیدی، سپهی و محمدی می‌شود) و اینها از پیشگامان این جنبش هنری در ایران بودند. با گشایش موزه و موزه‌ی هنرمندان، اهمیت و تاثیرگذاری آنها دوچندان شد. به قول دیبا: «سقاخانه» آثار این هنرمندان، اهمیت و تاثیرگذاری آنها دوچندان شد. به قول دیبا: «لزمه‌ی رسیدن به مدرنیته است، برخوردار نشد.» گنجینه‌ی موزه‌ی هنرهای معاصر برای ما ایرانیان این امکان را فراهم کرد تا بتوانیم مطالعات دقیق بر هنر و تمدن مدرن غرب به فرهنگ خودمان ترجیح می‌کردند. همان‌طور که پاپ آرت از عناصر فرهنگی عامیان استفاده می‌کرد، در سبک سقاخانه هم هنرمندان ما از عناصر مذهبی-فرهنگی خود در حال ایرانی می‌گرفتند و با یک پیچش و یا در پس‌زمینه‌ای غیرمنتظره، یک اثر کاملاً مدرن و در این راهگانی اولیه موزه‌ی هنرهای معاصر حاصل همکاری مشترک کامران (Kamran) مفهومی). منتقدانی که در زمان افتتاح موزه حضور داشتند، نوشتند که با دیدن

سال به طول انجامید. کار ساده‌ای نبود و ایده‌ی ساختن چنین موزه‌ای تماماً از فکر شخص کامران دیبا نشأت گرفته بود. ساخت این موزه در چهار زمینه برای ایرانیان فرهنگ‌سازی کرد: ۱. فرهنگ موزه رفن را به ارمغان آورد؛ ۲. دسترسی عمیق به فرهنگ غرب را فراهم کرد و بنابراین بعد معنوی به مدرنیزاسیون بخشید؛ ۳. هنر معاصر ایران را متأثر از هنر غرب ساخت و هنر ایرانی-مدون را به وجود آورد؛ ۴. معماری بومی ایرانی را با معماری غربی ادغام کرد و معماری ایرانی-مدون را بنیان نهاد.

فرهنگ موزه رفن: قبل از گشایش موزه‌ی هنرهای معاصر تهران، اکثر موزه‌های ایران مکان‌های مرده‌ای بودند که صرفاً به نمایش اشیاء تاریخی ایرانی اکتفا می‌کردند و هیچ نوع فعالیت اجتماعی-فرهنگی در آنها اتفاق نمی‌افتد. ولی موزه‌ی هنرهای معاصر چندین عملکرد اجتماعی-فرهنگی را در خود گنجانده بود و در نتیجه باعث رفت و آمد بسیارهای مردم، به خصوص جوانان و دانشجویان، به این مکان فرهنگی شد؛ عملکرد های همچون سالن اجتماعات، کتابخانه، سینما تک، کافه‌تیری، فروشگاه، باع مجسمه و پارک اطراف آن. در آن زمان سایر موزه‌های تراز اول جهان نیز بر آن شدند که چنین امکاناتی را در موزه‌های خود فراهم کنند و فعالیت خود را از نمایش صرف اشیا فراتر ببرند. این امکانات در موزه‌ی هنرهای معاصر در واقع تبدیل به پاتوق هنرمندان، هنرگویان، جوانان و به خصوص دانشجویان شد. برپایی نمایشگاه‌های تخصصی (مثل بخش معماری ایران و جهان، یا بخش عکاسی) کمک کرد تا همه‌ی اصناف هنری به این موزه علاقه‌مند شوند. تعدادی از نمایشگاه‌ها اول در موزه‌ی هنرهای معاصر برگزار می‌شدند و سپس به سایر موزه‌های غرب می‌کردند و به این ترتیب نه تنها عضوی فعال از جامعه‌ی موزه‌های جهانی شدیم، بلکه در بعضی موارد، سرلوخه‌ی آنها بودیم. در دوران قبل از انقلاب تعداد مراجعه‌کنندگان به موزه‌ی هنرهای معاصر بین هزار تا دوهزار نفر در روز بود، در صورتی که در همان زمان موزه‌ی ایران باستان ۲۰۰ الی ۲۵۰ بازدیدکننده در روز داشت. به سادگی روشن است که با ساختن موزه‌ی هنرهای معاصر در تهران، دیبا فرهنگ موزه رفن را در جامعه رواج داد. به قول دیبا: «موزه یک نیاز زندگی شهریه، یک نیاز معنویه» او جامعه‌ی ایرانی دهه ۱۳۵۰ را آنقدر پیشرفتی می‌دید که آمیختن هنر با زندگی را برای آنها یک نیاز معنوی می‌دانست، به خصوص برای تهران که با سرازیر شدن پنزو دلار داشت رفتہ رفته به شهری بین‌المللی تبدیل می‌شد.

دسترسی به فرهنگ غرب: هنر همیشه ژرف‌ترین، طریف‌ترین و پرمعناترین لایه‌ی هر تمدن به شمار می‌آید. همان‌طور که غربی‌ها از چهار قرن پیش شروع به جمع‌آوری آثار هنری شرق کردند و تمدن‌های شرق را مورد مطالعه قرار دادند، دیبا نیز معتقد بود که ما هم نیاز داریم فرهنگ و تمدن غرب را از دریچه‌ی هنری اش مورد مطالعه قرار بدهیم. دیبا می‌نویسد: «پیروی از مدل غرب در سطح ظاهر باقی ماند و از عمقی که لازمه‌ی رسیدن به مدرنیته است، برخوردار نشد.» گنجینه‌ی موزه‌ی هنرهای معاصر برای ما ایرانیان این امکان را فراهم کرد تا بتوانیم مطالعات دقیق بر هنر و تمدن مدرن غرب را افزار کنیم. دیبا مجموعه‌ای برای موزه‌ی هنرهای معاصر تهران انتخاب کرد که تقریباً همه‌ی جنبش‌های هنری مدرن غرب را در بر می‌گرفت؛ از امپرسیونیسم گرفته تا آخرین جنبش‌های معاصر آن زمان مثل پاپ آرت و کانسپچوال آرت (Conceptual art) یا هنر مفهومی). منتقدانی که در زمان افتتاح موزه حضور داشتند، نوشتند که با دیدن

با نادر اردلان بود، می‌توان به تأثیر اردلان در این طرح اشاره کرد. دیبا می‌نویسد: «نادر بر نظم و تقارن تأکید داشت، من بر بی‌نظمی و به دست آوردن نعمت‌های غیرمنتظره.» ساختار موزه بی‌شباهت به یک ساختار شهری نیست و دیبا چنین توصیف می‌کند: «یک فضای مرکزی بود و دورش کمربندی که حامل تالار و فضاهای دیگر بود.» در موزه سلسله مراتب ورودی تا رسیدن به مقصد کاملاً رعایت شده بود. هر دو معمار (دیبا و اردلان) موزه‌ی سن پل دووانس (Saint Paul de Vance)، اثر خوزه لویس سرت در فرانسه را دیده بودند و هردوی آنها دانشی عمیق از معماری غرب و معماری ایرانی داشتند و با ساختن موزه‌ی هنرهای معاصر به اولین موزه‌ی معماری ایرانی-مدرن دست یافتند. با اینکه دیبا قبلاً آجرکاری‌های متنوعی مثل پارک شفق یا خانه تناولی را اجرا کرده بود و از آجر زرد کمرنگ قم با بندهشی سفید استفاده کرده بود (او اولین معماری بود که بندهشی سفید را رواج داد)، اما او به درستی دریافت که آجر برای موزه‌ی هنرهای معاصر مناسب نیست. موزه‌ها در این قصرهای ملل هستند. دیبا در این باره می‌گوید: «یه حالتی از قلعه بهش دادم، برای اینکه داریم یک مجموعه‌ی گران‌بها را در آن نگهداری می‌کنیم.» اما موزه‌ی هنرهای معاصر این حس قلعه بودن را خیلی کم تداعی می‌کند. زیرا تالارهای موزه با شبی طبیعی زمین، داخل آن فرو می‌روند و از خیابان و ورودی، بیشتر احساس می‌کنیم که ما بر این ساختمان مسلط هستیم تا ساختمان بر ما. نورگیرهای یزد و کاشان کاملاً آشکار هستند. اما جالب است بدانیم که لوییس سرت موزه‌ی میرو در بارسلونا را دقیقاً همان‌جا با موزه‌ی هنرهای معاصر ساخت و این موزه عجیب شیوه موزه‌ی هنرهای معاصر است، در صورتی که نه دیبا و نه اردلان طرح‌های این موزه را در آن زمان ندیده بودند. برای من کاملاً روشن است که این سبک نورگیری غیرمستقیم از سقف بهترین نوع نورپردازی طبیعی در موزه‌هاست و این "روح زمانه" (Zeitgeist) هم در شرق و هم در غرب، در آن واحد اثر خود را روی کار این سه طراح گذاشته است. دیبا، آنطور که خود نیز می‌گوید، در همه‌ی آثارش دنبال این بود که مردم حس شادی، خنده و سیک بالی به وجود آورد و موزه‌ی هنرهای معاصر هم از این کیفیات بخوبدار است. پس می‌توان ادعا کرد که نه تنها موزه‌ی هنرهای معاصر مونه شایسته‌ی یک معماری ایرانی-مدرن است، بلکه این بنا یکی از نادر موزه‌های "معماری نشاط‌آور" نیز به شمار می‌اید، زیرا طی سه سال کار در این بنا، همیشه احساس خشنودی کردم. با موزه‌ی هنرهای معاصر، دیبا به ایرانیان تجربه‌ای جدید از ساختمانی کهن اعطای کرد.

فرهنگسرای نیاوران

"فرهنگسرا" واژه‌ای است که فیروز شیروانلو، اولین رئیس فرهنگسرای نیاوران بیان کرد و آن را به فرهنگ لغات زبان فارسی اضافه کرد. این مجموعه در ابتدا اصلًا قرار نبود فرهنگسرا باشد. کامران دیبا آن را تبدیل به فرهنگسرا کرد. دولت یک باغ قدیمی در نیاوران خرید که قبلاً آسایشگاهی بود، که متوجه رها شده بود، زیرا نیاز داشت تا برای ۲۲ خیریه و چندین اجمن علمی، آموزشی و فرهنگی که به آنها رسیدگی می‌کرد، دفتری مخصوص تأسیس کند. دکتر نهادنی (رئیس سابق دانشگاه تهران) و دکتر سید حسن نصر آخرین رئوسای این دفتر مخصوص بودند. برنامه‌ی پروژه‌ی دفتر مخصوص هیچ نشانی از فرهنگسرا نداشت. اما دیبا توانست کارفرما را مقاعده کند که این باغ زیبا و وسیع (۴۵ هکتار) را به مکانی عمومی تبدیل کند. او کاربری‌های عمومی مثل کتابخانه، سالن نمایش، فضاهای

نقش بزمی و معیار هنری مان را معیار جهانی بگیریم؛ معیار اول جهان. و اگر کیفیت‌های فراموش شده یا بالقوه‌ی فرهنگ خودی را اعتلا بخشیم.» این دیبا مجموعه‌ای کامل از هنر معاصر ایران را برای موزه گردآوری کرد و هنگامی که آثار هنرمندان ایرانی در کار آثار بزرگانی همچون پیکاسو روی موزه به نمایش گذاشته شود، ارزش و تأثیرشان دگرگون خواهد شد و همین‌طور ضمن با این نوع نمایش، دیبا حس اعتماده نفس هنرمندان ایرانی را تقویت می‌کند. بعد از انقلاب، خودباوری را میان هنرمندان ایرانی نهادنی کرد و نشان از هنرمندان غربی بت سازنده، زیرا تفاوت چندانی با خود آنها ندارند. مقاله ۱۳۹۲ "ازیا سوسایتی" (Asia Society)، مؤسسه‌ای که نلسن راکفلر ایجاد کرده است، در موزه نیویورک خود نمایشگاهی با عنوان "ایران-مدرن" برپا می‌شود. امثال آثار دهه ۱۳۵۰ و ۱۳۶۰ هنرمندان ایرانی بود و مورد استقبال فراوان چند اثر از خود دیبا هم در این نمایشگاه گردآوری شده است، اما برای من این هنری او در مقایسه با تأثیر سفارشات او به سایر حائز اهمیت نیست. دیبا با سفارش دادن و "همه‌ها در دسترس مردم در فضاهای بیرونی و عمومی، هنر پروفورمانس آرت" ایران وارد کرد. از دیدگاه من، مهمترین اثر هنری دیبا، ساختن نمازخانه در جنب از تهران و گذاشتن یک جفت نعلین بزرگی کنار در آن بود. با این کار، دیبا هنر را به تهران آورد. همچنین او با ساختن پل به عنوان زیرگذر و چمن‌کاری روی آن ایران "هنر محیطی" (Land Art) را به ایران وارد کرد.

از ظهور موزه‌ی هنرهای معاصر، چندین گالری مثل گالری صبا، بُرگز و قندریز در این کشور می‌گردند. اما موزه‌ی هنرهای معاصر توانست در سطح موزه‌های جهانی، هر غرب را در کار هم به نمایش بگذارد و از این طریق مستری درست از این سبک کاری خود در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ خورشیدی را ادامه می‌دهند. ادگام این امکان را برای هنرمندان فراهم کرد که به این داشت دست یابند.

معماری ایرانی-مدرن: معماران بسیاری در دوره‌ی معاصر از عناصر تاریخی و ایرانی ایران استفاده کرند و با این روش، بنایی کاملاً ایرانی ساختند (مانند آثار فرهنگی ایرانی-مدرن: غرفه‌ی ایران در نمایشگاه بین‌المللی مونتزا در سال ۱۹۶۸، کار فرهنگ‌پردازان و مرکز مدیریت در دانشگاه امام جعفر صادق به طراحی نادر این آثار شاهد کپی‌برداری از اشکال معماری بومی کشورمان به صورت عینی شورتی که دیبا در پی مفاهیم یا مبانی نظری نهفته در این آثار قدیمی بود "از جمهوری" کردن آنها به یک زبان مدرن، از آنها بهره می‌برد؛ کاری که سال‌ها بعد سید هادی میرمیران مشاهده شد. دیبا می‌گوید: «یکی از کوشش‌های من را زاهی از میراث ایرانی، اهمیت و تأثیرگذاری آنها دوچندان شد. به قول دیبا: "ساختن هنرمندان، اهمیت و تأثیرگذاری آنها در ایران بودند. اما و فرهنگ غرب ایجاد شد. البته قبل از آن هم هنرمندانی بودند که هنرمندان، اهمیت و تأثیرگذاری آنها در فرهنگ ایرانی پذیریدند. آنها جهش هنری جامعه‌ی ایران را که نیاز به تغذیه از فرهنگ جهانی یا دست کم می‌گرفتند.»

هنرمندان ایرانی: با حضور موزه‌ی هنرهای معاصر در شهر تهران، ما و فرهنگ غرب ایجاد شد. البته قبل از آن هم هنرمندانی بودند که هنرمندان، اهمیت و تأثیرگذاری آنها در فرهنگ ایرانی پذیریدند. آنها در آنجا تحصیل کرده بودند و خودشان پلهایی بین فرهنگ ایرانی و فرهنگ ایرانی-مدرن: سبک هنری "ساخته" به گفته‌ی کریم‌امامی، یا "طبیعی" به گفته‌ی سیاوش ارجمندی، در ایران ظهور کرده بود و خواستار ادغام و غربی بود (مثل گروه ۵ که شامل تناولی، زنده‌رودی، سعیدی، سپهیری و اینها از پیشگامان این جنبش هنری در ایران بودند). با گشایش موزه و موزه‌ی هنرمندان، اهمیت و تأثیرگذاری آنها دوچندان شد. به قول دیبا: "ساختن هنرمندان، اهمیت و تأثیرگذاری آنها در ایران بودند. اما و فرهنگ غرب کپی‌برداری نمی‌گردند" گسانی که این کار را می‌کردند. آنها نفس کار یا روش کارهای غربی را در این خودمان ترجمه می‌کردند. همان‌طور که پا آرت از عناصر فرهنگی ایرانی می‌گردند، در سبک ساخته‌ای هنرمندان ما از عناصر مذهبی-فرهنگی تأثیرگذارند و با یک پیچش و یا در پس‌زمینه‌ای غیرمنتظره، یک اثر کاملاً مدرن و ایرانی می‌آفرینند. دیبا می‌گوید: «معتقد بودم و هستم که ما می‌توانستیم

نمایشگاه و کافه‌تیریا را از فضاهای خصوصی تر تفکیک کرد، آنها را گسترش داد و حول یک حیاط مرکزی قرار داد. به این ترتیب فرهنگسرای نیاوران را در قسمت جنوبی باع به وجود آورد. در قسمت شمالی، دفتر مخصوص را با کاربری‌های اداری جانمایی کرد، اما باع را به صورت یک باع ایرانی با یک محور اصلی شمالی-جنوبی برای عموم نگه داشت. باع نیاوران حیات خود را مدیون قناتی بود که مظهر آن در شمال باع قرار داشت. دیبا می‌خواست روی ورودی آب تأکید کند و در این مکان مقس، حوضچه‌ای با کاشی فیروزه‌ای تعییه کرد. هیچ‌کدام از سایر حوض‌ها، آب‌نامها و جویبارها کاشی فیروزه‌ای نداشتند و به اشتباہ در مرمت‌های بعدی، آنها را با کاشی آبی بازسازی کردند. دیبا بنای‌های جدید را دقیقاً در مکان ساختمان‌های قدیمی آسایشگاه قرار داد و به این ترتیب هیچ درختی در این پروژه قطع نشد. همان کاری را که موزه‌ی هنرهای معاصر در سطح شهر تهران انجام می‌داد، فرهنگسرای نیاوران برای محله‌ی نیاوران، اقتصادی و فرمانیه انجام داد. دیبا می‌گوید: «تهران شهری است بدون مرکز و بی‌مرکزی یعنی چه؟»⁴ به مرکزی یعنی فرصتی برای ایجاد یک مرکز در هر محله. می‌دانیم که دفتر مخصوص می‌توانست به یک مکان اداری کاملاً خصوصی تبدیل شود و باع هم حریم خصوصی آن باقی بماند، اما دیبا هنگامی که می‌گوید: «مسئله‌ی من این بود که می‌خواستم این معماری من یک معنای داشته باشد و آن معنا را جدا از نقش اجتماعی‌اش نمی‌دیدم» حق مردم می‌دانست که از این باع لذت ببرند و نه تنها درهای باع را به روی عموم گشود، بلکه فرهنگسرای نیاوران را نیز در آن احداث کرد. گودال باعچه‌ی فرهنگسرای نیاوران دلپذیرترین فضای باع نیاوران است که در آنجا شاهد اجرای کنسرت، برپایی همایش‌های متعدد و فعالیت‌های هنری دیگر بودیم و چون این حیاط دارای مقیاس درست انسانی است و همه‌ی کاربری‌های فرهنگسرا را گردآورد خود دربر می‌گیرد، این اتفاقات همیشه با موقوفیت در آن انجام گرفته‌اند. دیبا در طراحی فرهنگسرای نیاوران و دفتر مخصوص، از الگوهای معماری بومی استفاده کرد، بدون اینکه عناصر عینی این معماری را به کار گرفته باشد. در بتن نمایان این بنایان مقداری پودر سنگ زرد و سفید استفاده شده که رنگی تمایل به سبز به بتن نمایان داده است. در اینجا بتن نمایان نقش کاه‌گل را بازی می‌کند. دیبا می‌گوید: «محیطی یکپارچه به وجود آورده، تداعی‌کننده‌ی یک رنگ و یک نوع مصالح معماری بومی». حیاط مرکزی، دروازه‌ی ورودی، رواق ساختمان‌ها، نورگیرهای منحنی دار (مانند موزه‌ی هنرهای معاصر) همه از الگوهای شناخته‌شده معماری سنتی ایران هستند. البته ظاهر ساخته‌های را به نظر ایرانی نمی‌آید و بیشتر، معماری لو کربوزیه را به یاد می‌آورد. اینجاست که باید کمی عمیق‌تر به معماری دیبا بنگریم تا ریشه‌های ایرانی آن را کشف کنیم. با خلق نخستین فرهنگسرا در محله‌ای از شمال تهران، دیبا بنیان‌گذار حرکتی شد که بعد از انقلاب شتاب یافت. ما شاهد ساخت فرهنگسراهای متعدد در محله‌های گوناگون تهران بودیم و هستیم، اما بمندرت این دین مان را به دیبا اعطای کردیم که او را به عنوان بنیان‌گذار این نوع ساخت‌وساز اجتماعی بشناسیم.

مسجد دانشگاه شهید چمران اهواز (جندي شاپور سابق)
دیبا از محدود معمارانی بود که توانست بارها و بارها در برنامه‌ریزی کارفرمایان پروژه‌های خود اعمال نفوذ کند و برنامه‌ها را به سوی بهتر شدن تغییر دهد. در این مورد نیز ریس وقت دانشگاه شهید چمران فقط یک اتاق به عنوان غازخانه درخواست می‌کند و دیبا

می‌گوید: «آقا اتاق چیه؟ بیاین ما برای شما یک مسجد کوچک درست کنیم.» بهار ۱۳۸۵ همراه با رضا نجفیان که معمار و عکاس بسیار هنرمندی است و خالص شاھچراغی که به تازگی با کمک او نمایشگاه باع ایرانی را برپا کرده بود، به اهواز کردیم. دانشگاه چمران از نادر دانشگاه‌های ایران است که حس کامپوس (ampus) آمریکایی را تداعی می‌کند؛ مسیرهای سایه‌دار متعدد، ساختمان‌های مختلف این دانشگاه را به هم وصل می‌کنند و به نظر می‌رسد با اینکه دیبا مسئول طرح جامع این دانشگاه نبوده، تأثیر فراوان خود را در این مکان به جا گذاشته است، زیرا ساختمان‌های ساخته شده در دانشگاه را به هم وصل کرده و طرحی اجمالی‌تر از تعدادی تکبنا برای آنها است. او در مورد مسجد دانشگاه می‌گوید: «در تاریخ ایران، حیاط مسجد همیشه بازار وصل می‌شود، یعنی به یک شبکه‌ی پیاده‌روی شهری بسیار مهم. هیچ‌کس فکر مسجد نمی‌رود، پس حیاط مسجد معمایی اجتماعی به عنوان مکان گردش‌هایی را دارد. در کلیه ساختمان‌های دانشگاه از آجر زرد و بتون مایان و در مسجد فقط از زرد استفاده شده است. دیبا می‌توانست با اندکی کاشی کاری آن را مجلل‌تر و طراحی کند، اما او می‌گوید: «می‌خواستیم رنگ آمیزی را مینیمال کنیم» کف، سقف، آجری هستند و گوشش‌ها به صورت منحنی ساخته شده‌اند، زیرا دیبا می‌خواسته سایه‌های تیز اجتناب کند و حسی از نرمی، نزدیکی و تواضع به بنا بیخشد.

روزی همراه با نجفیان و شاهچراغی وارد مسجد شدیم. دانشجویان مشغول یک نمایش بودند. در صحن مسجد تعدادی صندلی چیده بودند و چند نفر در قاعده صندلی‌ها، نمایشانه در دست، از روی متن، نقش‌های خود را می‌خواهند. من این صحنه بسیار دلنشیز بود، زیرا تمامی ادعای دیبا، که می‌خواهد معماری اسلامی خلق کند را به‌وضوح در این مکان دیدم: مسجد فقط مکان نماز خواندن و دعا نیست، می‌توان هزاران فعالیت دیگر هم در آن انجام داد، کما اینکه در دوران قبل از انقلاب هم مساجد واقعاً در حکم مراکز فرهنگی-اجتماعی محله‌ها عمل می‌کردند و معماري بر فرهنگ ملت‌ها تأثیر می‌گذارند و برای شهرها سرنوشت‌ساز است، مثال، موزه‌ی گوگنهایم در بیلبائو، اثر فرنک ا. گهري است که شهر صنعتی و ناشا به بتق نمایان داده است. در اینجا بتن نمایان نقش کاه‌گل را بازی می‌کند. دیبا می‌گوید: «محیطی یکپارچه به وجود آورده، تداعی‌کننده‌ی یک رنگ و یک نوع مصالح معماری بومی». حیاط مرکزی، دروازه‌ی ورودی، رواق ساختمان‌ها، نورگیرهای منحنی دار (مانند موزه‌ی هنرهای معاصر) همه از الگوهای شناخته‌شده معماری سنتی ایران هستند. البته ظاهر ساخته‌های را به نظر ایرانی نمی‌آید و بیشتر، معماری لو کربوزیه را به یاد می‌آورد. اینجاست که باید کمی عمیق‌تر به معماری دیبا بنگریم تا ریشه‌های ایرانی آن را کشف کنیم. با خلق نخستین فرهنگسرا در محله‌ای از شمال تهران، دیبا بنیان‌گذار حرکتی شد که بعد از انقلاب شتاب یافت. ما شاهد ساخت فرهنگسراهای متعدد در محله‌های گوناگون تهران بودیم و هستیم، اما بمندرت این دین مان را به دیبا اعطای کردیم که او را به عنوان بنیان‌گذار این نوع ساخت‌وساز اجتماعی بشناسیم.

دانشگاه شهید چمران اهواز (جندي شاپور سابق)
دیبا از محدود معمارانی بود که توانست بارها و بارها در برنامه‌ریزی کارفرمایان پروژه‌های خود اعمال نفوذ کند و برنامه‌ها را به سوی بهتر شدن تغییر دهد. در این مورد نیز ریس وقت دانشگاه شهید چمران فقط یک اتاق به عنوان غازخانه درخواست می‌کند و دیبا