کوبه
گاهنامهٔ معماری و هنر
سال دوم-شمارهٔ سوم-تابستان ۱۳۹۹

ملی‌گرایی و معماری

ایدئولوژی‌ها با تولید فضا پیش می‌روند
گفتگوی کوبه با آیدین ترکمه
(۱)

ساختن ملت و معماری مدرن در ایران قرن بیستم
تالین گریگور
(۲)

ایران کجاست؟
سعید خاقانی
(۳)

معماری ایرانی سوزن‌بانان و آرشیتکت‌های جوان
بابک افشار
(۴)

شمع، آفتاب، نور، ظلمت
نگاهی به دیگری‌های ملیت ایرانی از دریچهٔ سیاست‌های به‌رسمیت‌شناسی
فراز طهماسبی
(۵)

پیوست
تاریخ هنر و ملت
کشور ریزوی/ ترجمهٔ علی پوررجبی
(۶)

کوبه

گـاهنامهٔ معماری و هـنر

سال دوم - شمارهٔ سوم - تابستان ۱۳۹۹

ویژه‌نامهٔ ملی‌گرایی و معماری

کوبه
عرصه‌ای آزاد
برای اندیشیدن دربارهٔ معماری ایران

هیئت تحریریه: علی پوررجبی، سیده شیرین حجازی، نیلوفر رسولی، فراز طهماسبی، یاسمین نعمت‌اللهی

دبیر پرونده: علی پوررجبی
ویراستاری: هاجر صفری
گرافیک: یاسمین نعمت‌اللهی، شیرین حجازی

چهارمین شمارهٔ مجلهٔ الکترونیکی کوبه
با موضوع «جنسیت و معماری»
در پاییز ۱۳۹۹ منتشر خواهد شد.

کوبه، نشریه‌ای **مستقل** است و به لحاظ مادی یا معنوی، به هیچ ارگان و نهاد خاصی وابسته نیست.

فهرست

ایدئولوژی‌ها با تولید فضا پیش می‌روند
گفتگوی کوبه با آیدین ترکمه ..... آیدین ترکمه ۳

ساختن ملت و معماری مدرن در ایران قرن بیستم
..... تالین گریگور ۱۵

ایران کجاست؟
..... سعید خاقانی ۲۴

معماری ایرانی، سوزن‌بانان و آرشیتکت‌های جوان
..... بابک افشار ۳۵

شمع، آفتاب، نور، ظلمت
نگاهی به دیگری‌های ملیت ایرانی از دریچهٔ سیاست‌های به‌رسمیت‌شناسی ..... فراز طهماسبی ۴۰

پیوست: تاریخ هنر و ملت
آرتور اوپهام پوپ و گفتمان هنر ایرانی در اوائل قرن بیستم ..... کشور ریزوی ۴۷

ملی‌گرایی و معماری

علی پوررجبی | دبیر پرونده

موضوع پروندهٔ شمارهٔ سوم کوبه « ملی گرایی و معماری» است. روی جلد این شماره تصویر تغییریافته‌ای از جلد مجلهٔ ایرانشهر است، مجله‌ای که از سال ۱۳۰۱ تا سال ۱۳۰۶ در برلین چاپ می‌شد و می‌خواست «وسیلهٔ جلوه‌گری تجلیات روح ایرانی در ساحت علم و ادب» باشد و «اسرار ترقی ملت‌های اروپا را ایضاح و احتیاجات حقیقی ایران را به تمدن اروپایی شرح» دهد. دو ستون هخامنشی، که در آن زمان، به‌تازگی توانسته بود نماد کهنگی ایران شود، با تاقی نیم‌دایره‌ای که احتمالاً منظور همان تاق ساسانی است، ترکیب شد و بر پیشانی مجله نقش بست. نمی‌دانیم که کاظم‌زادهٔ ایرانشهر، مدیر مجله، و طاهرزادهٔ بهزاد، طراح جلد مجله، چه تصوری از «معماری ایرانی» داشتند. تصور آن‌ها از معماری ایران این ستون‌ها و این تاق‌های پیشااسلامی بود یا شکل‌های نئوکلاسیک طرح طاهرزاده برای مقبرهٔ فردوسی. رجوع به توضیحات کاظم‌زاده دربارهٔ این طرح، تصور خاص آن‌ها از معماری ایرانی را آشکار می‌کند. او این طرح نئوکلاسیک را «جامع مزایای اسلوب معماری قبل و بعداز اسلام ایران» و «تمثالی از روح جاویدان نژاد ایران» می‌داند. گویی اینجا مرز بین ایران و غرب برداشته می‌شود و در سایهٔ نژاد آریایی این دو در یک امتداد قرار می گیرند.

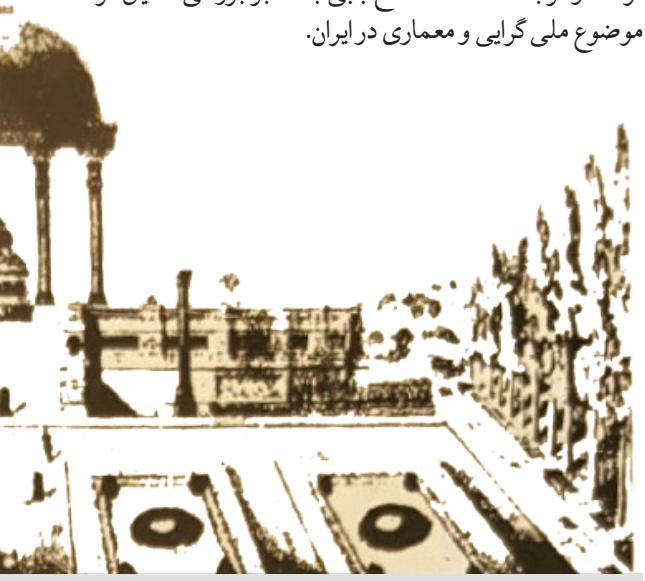
رابطهٔ ملی‌گرایی و معماری در ایران همچون مسئلهٔ تصور روشنفکران و معماران ایرانی از «معماری ایرانی» و تصویر جلد ایرانشهر و طرح مقبرهٔ فردوسی پیچیده است و ترکیبی از مسائل تاریخی، سبکی، سیاسی و روشنفکرانه با اندیشه‌ها

طرح مقبرهٔ فردوسی از کریم طاهرزادهٔ بهزاد

و اقدامات سیاستمداران، روشنفکران، معماران، و هنرمندان بر آن اثر گذاشته است. به‌عبارتی می‌توان گفت ملی‌گرایی ایرانی در معماری متجسد شد و شکل محسوس گرفت و به معماری عمومی ایران مدرن شکل خاص خودش را بخشید. مسئلهٔ ملی‌گرایی و معماری در سبک‌شناسی معماری خلاصه نمی‌شود، بلکه به‌زعم من می‌توان ملی‌گرایی را قوی‌ترین نیروی اثرگذار در شکل‌گیری گرایش‌های مختلف هنر ایرانی تا همین امروز دانست. گرایش‌هایی چون مکتب سقاخانه در نقاشی، مرکز حفظ و اشاعه در موسیقی، معماری پهلوی اول و معماری مدرن ایرانی در دهه‌های ۴۰ و ۵۰.

اما به‌نظر می‌آید ملی‌گرایی دیگر الهام‌بخش نیست؛ دیگر هنرمندان را قانع نمی‌کند. انگار با شرایط زمانهٔ ما، زمانهٔ سفر و مهاجرت و هنرمندان بین‌المللی و رسانه، نمی‌خواند. دیگر تمام پیش‌فرض‌های شکل‌دهنده‌اش زیر سؤال رفته‌اند. گویی ملی‌گرایی باید کنار برود تا جایش را به اندیشه‌هایی نوتر بدهد یا حداقل بازاندیشی شود.

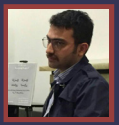
تا کنون رابطهٔ معماری و ملی‌گرایی به رابطه‌ای مبتنی بر شکل و سبک فروکاسته شده و تحلیل‌هایی که بیشتر بر شکل ستون‌ها، تناسبات و عناصر معماری تأکید داشته‌اند بیشترین حجم مطالب دربارهٔ ملی‌گرایی و معماری را تشکیل می‌دهند. در این شماره از کوبه سعی ما این بود که اندکی پا را از این فراتر بگذاریم و دربارهٔ ملی‌گرایی و معماری از سویی در بنیان‌های مفهومی‌اش و از سوی دیگر در زمینهٔ تاریخ اجتماعی و سیاسی‌اش بحث کنیم. از این رو هر پنج متن و یک پیوست این شماره با چنین رویکردی نوشته و ترجمه شده‌اند تا فتح بابی باشد بر بررسی عمیق تر موضوع ملی‌گرایی و معماری در ایران.



ملت، ملی گرایی و ایدئولوژی

در گفت‌وگو با آیدین ترکمه، مؤسس و عضو هیئت تحریریهٔ نشریهٔ انتقادی «فضا و دیالکتیک»

ایدئولوژی‌ها با تولید فضا پیش می‌روند



علی پوررجبی
Alipoorrajabi@gmail.com

علی پوررجبی: گفت‌وگویی که در ادامه می‌آید آغازگر پروندهٔ معماری و ملی گرایی کوبه است. در این گفت‌وگو با آیدین ترکمه، سعی کردیم به‌جای بحث دربارهٔ معماری ملی گرایانه، دربارهٔ اصلی‌ترین مفاهیمی که می‌توانند پایه‌های نظری بحث را شکل دهند صحبت کنیم، مفاهیمی چون ملت، دولت ملی، فضای ملی و ارتباط نظری این مفاهیم با موضوع فضای ساخته‌شده که معماری هم می‌تواند زیرمجموعهٔ آن باشد. آیدین ترکمه دارای مدرک کارشناسی و کارشناسی ارشد در رشتهٔ شهرسازی (برنامه‌ریزی شهری و منطقه‌ای) است و هم‌اکنون در حال ادامهٔ تحصیل در رشتهٔ مطالعات محیطی دانشگاه یورک کاناداست. او مؤسس و عضو هیئت‌تحریریهٔ نشریهٔ انتقادیِ آنلاینِ *فضا و دیالکتیک* در حوزهٔ مطالعات شهری است. آیدین همچنین ترجمهٔ آثاری از آنری لوفور[1]، فیلسوف فرانسوی، را در کارنامهٔ خود دارد. از جملهٔ این آثار می‌توان به *ضرب‌آهنگ کاوی: فضا، زمان و زندگی روزمره*، *ماتریالیسم دیالکتیکی*، *بقای سرمایه‌داری* و نیز مجموعه‌مقالاتی با عنوان *درآمدی بر تولید فضای هانری لوفور* اشاره کرد. او سابقهٔ تدریس در دانشگاه یورک (شهری‌شدن در کشورهای درحالِ‌توسعه و مبانی جغرافیای انسانی) را دارد. آیدین در حال حاضر بر مسئلهٔ تولید فضا و شکل دولت در جمهوری اسلامی ایران متمرکز است.

همان طور که می‌دانید رویکرد کوبه در بررسی مسائل مربوط به معماری بیشتر مفهومی است و کمتر به مسائل فرمی و شکلی می‌پردازد، بنابراین با همین رویکرد بگذارید بحث را از این نقطه آغاز کنیم که چرا باید علاوه بر بحث‌های فنی دربارهٔ موضوعاتی همچون شهر و معماری و هنر به‌شکل مفهومی نیز بحث کرد؟

بعد از اینکه شما موضوع مصاحبه یعنی ملی گرایی و معماری را با من مطرح کردید، من دوباره جست‌وجویی دربارهٔ پژوهش‌های پیشین پیرامون این موضوع کردم و متوجه شدم که ما تحقیقات زیادی دربارهٔ این موضوع نداریم و اگر هم پژوهش‌هایی وجود دارد، درون دیسیپلین معماری هستند و اگر ارجاعاتی به بیرون از دیسیپلین معماری هم هست، بیشتر بیرونی بوده و سعی نشده به‌شکل ارگانیکی دانش‌های حوزه‌های مختلف به هم پیوند بخورد. شروع بحث من این است که بگویم فارغ از اینکه مطالعه‌ای دربارهٔ این موضوع خاص معماری و ملی گرایی وجود ندارد، مهم‌ترین وجهش این وجه دیسیپلینی است که باعث می‌شود پژوهش‌ها داخل مرزهای صرفاً جداکننده قرار بگیرند و براساس نگاهی کل‌نگر شکل نگیرند. پیشینهٔ خودِ من در دیسیپلین شهرسازی است که شباهت‌هایی به معماری دارد و الان هم که دارم دربارهٔ این موضوع بحث می‌کنم خواه‌ناخواه لنز مرا مسئلهٔ شهری می‌سازد، ولی شهر به‌معنای یک کلیت یا یک جماعت (کامیونیتی)، نه به‌معنی یک شهر خاص بلکه به‌معنای یک جامعه، جامعه‌ای که بدون فضایش البته وجود ندارد.

من می‌خواهم اشارهٔ کوتاهی کنم که وقتی ما وارد چنین موضوعی می‌شویم، باید بپرسیم این دانشی که تاکنون دربارهٔ این موضوع شکل گرفته است به چه کار ما می‌آید و در چه جاهایی کاستی‌هایی دارد. اول اینکه امروز می‌دانیم تحت عنوان ملی گرایی و معماری، پژوهشی صورت نگرفته است. اما باید از این عقب‌تر برویم و خودِ این واژگان را واسازی کنیم و در واقع سعی کنیم مسئله‌دارشان کنیم. این فرض به‌طور ضمنی وجود دارد که این ملی گرایی است که بر معماری و تاریخ مطالعات هنر تأثیر می‌گذارد. من می‌خواهم بگویم این درست است که برای آغاز یک پژوهش ما یک فرض را به‌عنوان پیش‌فرض قرار می‌دهیم، اما خودِ این فرض را باید به‌طور انتقادی

بررسی کنیم. ممکن است این فرایند یک‌طرفه نباشد یا ممکن است اساس تأثیرگذاری برعکس باشد یا شکل‌های دیگری از رابطه وجود داشته باشد. برای بررسی همهٔ این پرسش‌های اولیه باید مطالعاتمان را نظری‌تر، مفهومی‌تر و البته تاریخی‌تر کنیم. این بحث به‌نظر من باید بخشی از هر مقدمه‌ای، از هر بحثی دربارهٔ معماری و شهرسازی باشد؛ اینکه بفهمیم چرا باید به‌نظریه توجه کنیم و چقدر مفهوم‌پردازی ما ضعیف است. این هم البته باید اضافه کنم که تأکید بر مفهوم‌پردازی به‌هیچ‌وجه نباید به اشتباه همچون دوری گزینی از واقعیت فهمیده شود. برعکس، مفهوم‌پردازیِ مد نظر من اساساً به‌دنبال شناخت واقعیت به منظور هدایت کاربست‌هاست. اگرچه در سطح تاریخی این کاربست‌هاست که نظریه را تعیین می‌کند اما در سطح نظری، مفهوم‌پردازی با فاصله‌گیری انتزاعی از سطح تاریخی واقعیت امکان‌پذیر است.

از طرف دیگر همان طور که باید دربارهٔ ملی گرایی بحث کنیم، باید دربارهٔ خودِ معماری هم بحث کنیم و نباید یکی از اینها را پیش‌فرض بگیریم. نباید پیش‌فرض بگیریم که فقط ملی گرایی بر معماری تأثیر می گذارد. خیلی کوتاه بگویم، معماری فقط آن چیزی نیست که دیسیپلینی تعریف می‌شود؛ یعنی فقط تکنیک ساخت بناها یا مجموعه‌ها و مواردی ازاین‌دست نیست. من براساس نگاه لوفور معماری را تولید فضای سکونت در گسترده‌ترین معنای کلمه می‌دانم. تولید فضا در معنای لوفوری متشکل از سه لحظه یا لایه است، لحظاتی که متمایز هستند ولی مجزا نیستند و به هم مرتبط هستند. یکی همان تعبیر فیزیکی است که معماری و شهرسازی را معمولاً در این لایه می‌شناسیم، ولی تولید فضا فقط همین نیست، بلکه هم‌زمان تولید فضای ذهنی هم صورت می گیرد که شامل همان مفهوم‌پردازی‌ها، ایدئولوژی‌ها و تصاویری است که در حال تولید خودشان هستند و همهٔ اینها بخشی از تولید فضا هستند. این لایه چرا برای ما مهم است؟ چون به ما کمک می‌کند از زاویهٔ کل‌نگرتری به موضوع ملی گرایی نگاه کنیم و بفهمیم چگونه ملی گرایی می‌تواند با تولید فضا پیوند بخورد. پس اگر همین تعریف اولیه از لوفور را بپذیریم یک راهنمای اولیه برای پیشبرد مسئله داریم. البته تا یادمان نرفته بگوییم که لوفور یک لایه یا لحظهٔ سومی را هم برای تولید فضا مطرح کرده است که لایهٔ اجتماعی است و در این لایه بحث‌های تاریخی هم مطرح می‌شود. اگر این تعریف اولیه را بپذیریم و معماری را در این قالب بگنجانیم، خواهیم فهمید که ملی گرایی به‌عنوان یک ایدئولوژی لایهٔ ذهنی و مفهومی را نمایندگی می‌کند. به چه معنا؟ به این معنا که اگر بپذیریم تولید فضا یک کل است، کلی که متشکل از سه لحظه‌ای است که گفتیم، شما نمی‌توانید یک فضای فیزیکی صرف تولید کنید. همواره تولید فضا دارای لایه‌های ذهنی و اجتماعی است. به‌هرحال شما هر چیزی که می‌سازید لایه‌های مفهومی، زبانی و به‌طور کلی معنایی دارد و وقتی شما از ملی گرایی حرف می‌زنید، این موضوع خیلی مهم می‌شود؛ زیرا ملی گرایی اساساً آمده است که فضای دولتی را به‌معنای مدرن کلمه بسازد. پس اینجا باید سؤال را اصلاح کنیم؛ مسئله، تأثیر ملی گرایی بر معماری نیست و باید سؤال در سطحی دیگر مطرح شود. ما چیزی داریم به‌عنوان دولت مدرن ملی که در یک تاریخ و جغرافیای خاص اتفاق افتاده است و همبسته با آن ملی گرایی را داریم که دولت قلمرویی را شکل داده و چون قرار است فضای جدیدی تحت عنوان فضای دولتی تولید شود، باید آن را در لایهٔ مفهومی و ذهنی نیز تولید کرد و اینجاست که پای ایدئولوژی ملی گرایی به میان

کشیده می‌شود. ملی گرایی در واقع تولید فضای ملی را برای عموم توجیه می کند. پس در همین بدو امر ما می‌توانیم یک تعریف اولیه داشته باشیم که ملی گرایی تولید فضای ملی در معنای دولت ملی است. این می‌تواند نقطهٔ ورود باشد و بعدتر که این بحث پی گرفته شد و جزئیات اولیهٔ مبانی آن مشخص شد، پژوهش های بعدی می‌تواند تازه به اینجا برسد که معماری در معنای دیسیپلینی کلمه حالا در این موضوع چه نقشی پیدا می کند. بنابراین اگر در ابتدا وارد این لایه نشویم، خیلی نمی‌توانیم آنچه اتفاق افتاده را بفهمیم. نگاه مفهومی ما باید هم‌زمان تاریخی و جغرافیایی باشد.

نکته‌ای که به ذهنم رسید این است که خود موضوع ما یعنی ملی‌گرایی در عین مفهومی‌بودن، چقدر موضوعی تاریخی و جغرافیایی است، یعنی انگار ملی‌گرایی می‌خواهد مفهومی را به سطح تاریخ و جغرافیا برساند و روی زمین پیاده کند.

دقیقاً! این همان چیزی است که اهمیت تولید فضای لوفور را نشان می‌دهد. شما در خلأ مفهوم ندارید. مفاهیم زمانی که فضامند می‌شوند، قابل درک و فهم خواهند شد. مثال بارزش همان بحث ایدئولوژی است. ایدئولوژی در گفتار وجود ندارد. ایدئولوژی وقتی ایدئولوژی است که فضامند و در نتیجه تاریخ‌مند شده است و این فضامندی است که باید برجسته شود، درصورتی که معمولاً می‌بینیم بحث دربارهٔ ملی گرایی هم دیسیپلینی شده است؛ یعنی عمدتاً در علوم سیاسی و جامعه‌شناسی دربارهٔ آن بحث می کنند که باعث می‌شود آن نگاه کل‌نگر خدشه‌دار شود.

خوب است بعد از این مقدمه وارد بحث اصلی دربارهٔ ملی‌گرایی شویم. ملی‌گرایی چیزی است که در اروپا آغاز شد و البته به جنبش‌های فکری و سیاسی در سراسر جهان و از جمله ایران منجر شد، اما باید توجه داشت که این جنبش‌ها هم مواد خام اطلاعاتشان و هم خود مفهوم را از غرب گرفته بودند و البته این مفهوم را برای رفع یک نیاز در آن دورهٔ خاص تاریخی یعنی حوالی سال ۱۳۰۰ به‌کار گرفتند. گمان من این است که وقتی مشروطه‌خواه‌ها بعد از جنگ جهانی اول و بی‌نظمی‌های حاصل از مشروطه، از ایجاد یک نظم قانونی در جامعهٔ ایران ناامید شدند، ملی‌گرایی را چاره‌ای دیدند برای یکپارچه‌سازی و به‌وحدت‌رساندن همهٔ افراد ملت متکثری که در این محدودهٔ جغرافیایی زندگی می‌کردند. از طرف دیگر به‌نظر می‌آید ملی‌گرایی یک ضرورت جهانی بعد از جنگ جهانی اول نیز بود. تغییراتی که با نابودی عثمانی در خاورمیانه اتفاق افتاد ما را به این سمت برد که ناخودآگاه به دامن ملی‌گرایی بیفتیم و به‌نظر نمی‌آید این امر یکسره توسط جنبش‌های ناسیونالیستی ملت‌های منطقه به سرانجام رسیده باشد، بلکه مجموعه‌ای از خواست مردم و سیاست‌های جدید و ضرورت زمانه بوده است.

پیش از اینکه بحث را خیلی تاریخی کنیم، لازم است بحث را نظری پی بگیریم که اساساً ملی‌گرایی چه چیزی یا چه چیزهایی است. ملی‌گرایی‌هایی که بر مبنای ریشه‌های نژادی تعریف می‌شوند، ملی‌گرایی‌هایی که براساس قرارداد استوارند یا انواع ملی‌گرایی‌های دیگر.

بحث نظری را می‌توان به دو بخش تقسیم کرد: یکی

> **ایدئولوژی در گفتار وجود ندارد. ایدئولوژی وقتی ایدئولوژی است که فضامند و در نتیجه تاریخ‌مند شده است و این فضامندی است که باید برجسته شود، درصورتی که معمولاً می‌بینیم بحث دربارهٔ ملی‌گرایی هم دیسیپلینی شده است.**

بحث دربارهٔ ملت و دیگری دربارهٔ ملی گرایی. ملت در عام‌ترین سطح کلمه، در واقع مجموعه‌ای از افراد است که خودشان را متعلق به اعضای یک فضای قلمرویی با مرزهای تا حدودی مشخص تلقی می کنند که همبستگی‌هایی تاریخی، فرهنگی، زبانی و نژادی درون خود دارند. پس یک سطح قضیه شباهت‌های فرهنگی و نژادی است. سطح دیگر مسئلهٔ قلمرو است که در واقع در دوران مدرن مطرح می‌شود. قبل از اینکه این شکل مدرن ملت به‌وجود بیاید، نطفه‌های اولیهٔ ملت در همان همبستگی‌های خونی و فرهنگی وجود داشت.

درست است که نطفه‌های ملت درون همبستگی‌های خونی و فرهنگی وجود داشت، اما می‌شود گفت تا قبل از اینکه این بستگی‌های خونی و فرهنگی درون مرز مشخص تعریف نشده باشند، هنوز نمی‌شود اسم ملت را بر آنها گذاشت.

من با نظر شما موافقم، ولی در دسته‌بندی‌ها ضرورتاً این‌طور نیست. ما نباید مفاهیمی را که اکنون با آنها سروکار داریم به عقب یا فضاهای دیگر تحمیل کنیم. این کار به لحاظ روش‌شناختی غلط است. این بحث را من از راینهارت کوزلک[۲] یاد گرفتم که شما نمی‌توانید چیزی را که در گذشته نبوده به عقب برگردانید و بخواهید با مفهومی جدید گذشته را بفهمید. به‌نظر من این یک بحث مهم روش‌شناختی است.

در بحث ملت تعریف‌هایی وجود دارد که آنها را می‌توان به سه دستهٔ کلی تقسیم کرد: یکسری از

تصویر ۱. راهپیمایی ۲۲ بهمن در میدان آزادی

آنها تعریف‌هایی هستند که در واقع ملت را چیزی ازلی می‌دانند که از ابتدا، یعنی از ابتدای تاریخ بشر، وجود داشته است. می‌توان اینها را ازلی گرایان[3] نام داد. اینها معتقدند که یکسری ویژگی‌های عینی مثلاً زبان مشترک، مذهب مشترک، تبار مشترک یا نژاد مشترک از همان ابتدا و آن بیرون وجود داشته و از همان ابتدا ملت را به این معنا داشته‌ایم. دستهٔ دوم مدرنیست‌هایی هستند که می گویند از یک جایی به بعد است که ملت شکل گرفته است. در واقع با تکوین دولت مدرن است که چیزی به نام ملت به‌وجود آمده است. در واقع اینها ملت را چیزی قراردادی می‌دانند. در این تعریف ساکنان یک منطقه توافق می‌کنند که براساس منافع مشترکشان گرد هم جمع شوند و با سکونت در آن قلمرو صاحب حقوقی خاص شوند. این تعریف ملت، با شکل گیری دولت مدرن همبسته است. می‌دانیم این شکل گیری دولت مدرن در بستر کلان‌تر شکل گیری سرمایه‌داری تجاری اتفاق افتاده است. در واقع اگر سرمایه‌داری را شامل سه مرحلهٔ اصلیِ مرکانتیلیسم، لیبرالیسم و امپریالیسم بدانیم، شکل گیری مفهوم ملت در مرحلهٔ مرکانتیلیسم یا همان سرمایه‌داری تجاری اتفاق افتاده است و اینجاست که مفاهیمی چون همبستگی منافع مشترک و چیزهایی ازاین‌دست منجر به شکل گیری ملت می‌شود.

یعنی همبستگی منافع تجاری یک عده و دولتی که باید از منافع تجاری این عده در داخل و خارج از مرزها دفاع کند؟

بله. در ابتدا دولتی وجود نداشته بلکه شهر یا سیتی وجود داشته است. این سیتی‌های متعدد که خود، حاصل قرن‌ها غلبهٔ امپراتوری روم بودند در دوران رنسانس بیشتر متعین می‌شوند. اینها به موازات و در دل تکوینِ سرمایه‌داری تجاری می‌بینند که نمی‌شود دائم در حال جنگ باشند و نیرو از دست بدهند. پس سعی کردند و مجبور شدند قوانین را ارتقا دهند و این گونه آرام‌آرام قلمروها شکل گرفتند. پس از مدتی این شهرهای با برج و بارو با همدیگر حول پیمان‌های مختلف وارد ائتلاف شدند. ما می‌دانیم قبل از وستفالیا[4] انواع قلمروهای مختلف وجود داشته که بر مبنای سیتی‌ها تعریف می‌شده و رفته‌رفته گستره‌های فضایی بزرگ‌تری را با عناوینی مانند kingdom به‌وجود می‌آورده است. در واقع اشتراک منافع نمود عینی پیدا کرده و به این انجامیده که با قرارداد می‌توانیم مرزها را مشخص کنیم و روابط را ساماندهی کنیم. اینجا بود که ملت مهم شد، یعنی شما باید به‌شکل قراردادی ملت یا همان مفهوم شهروندی در معنای متداول کلمه را تعریف کنید و نمی‌توانید شهروند را براساس قوم یا مذهب تعریف کنید. می‌بینیم که داخل یک شهر انواع و اقسام افراد با مذاهب و قومیت‌های مختلف زندگی می‌کرده‌اند و آنچه اینها را گرد هم می‌آورده، منافع اقتصادی‌شان بوده است.

البته باید به این نکته اشاره کنیم که در همان غرب هم در واقع ریشه‌هایی از تعریف ملت بر پایهٔ مسائل نژادی هم مطرح بوده که بعدها در ملی‌گرایی آلمان خود را نشان داد.

ملی گرایی آلمانی خیلی جدیدتر است. ما داریم دربارهٔ خیلی قبل‌تر صحبت می‌کنیم. این بحث جدیدی است که ما نباید این را به عقب تحمیل کنیم. این موضوع در این برهه از تاریخ که ما از آن حرف می‌زنیم، مصداق ندارد ولی بله، در دوران مدرن و قرن بیستم به‌طور خاص مسئلهٔ نژاد برجسته می‌شود.

پس به‌طور کلی سه دسته تعریف از ملت داریم. دوتای اول را گفتیم. در دستهٔ سوم یک دیدگاه بینابینی اتخاذ می‌شود و می گویند درست است که دوران مدرن خیلی چیزها را عوض کرده است، اما همچنان بحث‌های قومی وجود دارد و با تعریف

ملت آمیخته است. پس این سه دسته تعاریف کلی از ملت است. انتقادی که تقریباً به همهٔ این تعاریف می‌توان وارد کرد این است که برجستگی جغرافیا در این تعاریف به اندازهٔ کافی مشهود نیست. در واقع هنوز انگار آن کل‌نگری وجود ندارد و وجه قراردادی و اقتصادی قضیه برجسته شده و جغرافیا مسئله‌ای فرعی و ثانویه باقی مانده است. درحالی که می‌توان گفت جغرافیا و مسئلهٔ مرزها در شناخت ملت‌ها از همه تعیین‌کننده‌تر بوده است. نقد دیگری که می‌شود به اولین و دومین تعریف وارد کرد این است که هردوی این تعاریف بحث خطوط و مرزها را پیش‌فرض می‌گیرند. حتی نگاه مدرن هم طوری بحث می‌کند انگار این مرزهای ملی از ابتدا وجود داشته‌اند، درحالی که می‌دانیم اینها از یک زمانی به بعد شکل گرفتند. خوب است اینجا اشاره‌ای هم به تعاریف نظریه‌پردازان مختلف بکنم. در تعریف چارلز تیلی[۵] ملی‌گرایی با همان دولت ملی و مرز تعریف می‌شود و در نتیجه بحث درون و بیرون و هویت و ما و آنها پررنگ می‌شود.

به‌نظر می‌رسد در تعریف ملت باید دولت را هم وارد کرد، زیرا ملت وقتی ملت است که دولتی داشته باشد و دولت وقتی دولت است که ملت داشته باشد.

موافقم دولت و ملت هر دو از مفاهیم مدرن هستند و بدون هم تعریف‌پذیر نیستند و از همان ابتدا هم گفتیم که ما دربارهٔ تولید فضای ملی حرف می‌زنیم و تولید فضای ملی یعنی همان تولید فضای دولتی.

به همین علت هم هست که جنبش‌های ناسیونالیستی جنبش‌های سیاسی‌ای هستند که با هدف تشکیل دولت شکل می‌گیرند.

دقیقاً این نقدی است که حتی به چپ‌ها هم وارد است که آلترناتیوهایی که ارائه می‌دهند همچنان در غالب دولت ملی خود را نشان می‌دهد.

شاید بتوان گفت آرمان اینترناسیونالیسم به‌نوعی آلترناتیوی برای دولت ـ ملت‌ها بود.

راجع به اینترناسیونالیسم باید فکر کرد در شرایط جهان امروزی چطور ممکن است و چطور با نظام دولت ملی متفاوت می‌شود. اینترناسیونالیسم آیا همین روابط بین دولت‌های ملی است یا چطور می‌توان از این وضعیت دولتی فراتر رفت. این به‌نظر من بحثی است که شیوهٔ تولید هم در آن مطرح می‌شود که اگر دولت مدرن همبستهٔ سرمایه‌داری است، فراتررفتن از دولت مدرن هم به‌معنای فراتررفتن از سرمایه‌داری باید باشد.

خوب داشتید دیدگاه نظریه‌پردازان مختلف دربارهٔ تعریف ملت را می‌گفتید.

بله، بندیکت اندرسون[۶] می‌گوید که ملت‌ها پروژه‌های سیاسی خلق هویت با هدف دستیابی به یک ملت هستند. اینجا می‌فهمیم بحث هویت بسیار مهم است. اندرسون به مرزهای اجتماعی-سیاسی توجه می‌کند، اما شروع بحثش موضوع سیاسی و اجتماعی است. یعنی در این تعریف هم به مسئلهٔ جغرافیا توجه کافی نشده است. نکتهٔ مهمی که اندرسون مطرح می‌کند این است که ملت‌ها جوامع خیالی هستند، یعنی موهومی و تصوری‌اند. نه اینکه وجود ندارند، بلکه به‌طور اجتماعی ساخته و برساخته شده‌اند، یعنی هویتشان در قالب یک ایدئولوژی مطرح شده و فضای خاص خودش را ساخته است و شده آن چیزی که ما به‌عنوان کشورهای کنونی می‌شناسیم. وقتی برای ما مهم است که مرز داشته باشیم، مجبوریم تفاوت‌های داخل مرزها را سرکوب کنیم و سعی کنیم یک کل واحد همگن بسازیم، درصورتی که همگنی‌ای وجود نداشته و ندارد. کوچک‌ترین ملت‌ها هم تفاوت‌های بسیاری دارند که نمی‌شود آنها را تحت یک عنوان خاص یکپارچه‌شان کرد. بنابراین اینجاست که

ایدئولوژیک‌بودن را می‌توان برجسته کرد.

تفاوت‌های داخل مرز سرکوب می‌شوند و تفاوت‌هایی که آن طرف مرز می‌افتند برجسته‌تر از آن چیزی که واقعاً هستند نشان داده می‌شوند. مثلاً در ملی‌گرایی ایرانی تفاوت بین عرب و ترک و فارس برجسته شده است.

چه بسا در خیلی از حوزه‌های دیگر برای مثال عرب‌ها، ترک‌ها با فارس‌ها اشتراکات زیادی داشته باشند که به‌صرف جدایی‌ای که بر مبنای ملت و مرزها کشیده شده، این اشتراکات تضعیف شده است و این همان موهومی و ایدئولوژیک‌بودن را نشان می‌دهد. مثلاً خود اندرسون می گوید شما بروید در کوچک‌ترین ملت بپرسید آیا شما همهٔ هم‌وطنان خود را می‌شناسید؟ می گویند نه. زیرا فاصلهٔ جغرافیایی و فاصلهٔ فرهنگی وجود دارد. پس هویت خیلی تعیین‌کننده است، زیرا ما دربارهٔ دولت ملی حرف می‌زنیم و دولت ملی برای اینکه دولت ملی باشد، باید آن هویت ملی را به‌عنوان وجه ایدئولوژیک یا فضای ذهنی خودش دائماً بازتولید کند. این مستلزم یک ایدئولوژی است به نام ملی‌گرایی که هویت خاصی را تعریف می‌کند. هویت خاصی که فضامند است و بر مبنای درون و بیرون تعریف می‌شود و مسئلهٔ شهروندی یا به بیان دقیق‌تر، کشوروندی را این گونه تعریف می‌کند که شما باید داخل این مرزها باشی یا آنجا به‌دنیا آمده باشی که مشمول حقوق خاصی بشوی.

من فکر می‌کنم یکی از نقاط بحرانی بحث دربارهٔ ایران مسئله هویت است. به‌نظر من عمدهٔ تلاشی که در زمینه هنر معاصر ایران از جمله معماری و موسیقی و هنرهای تجسمی در سطح مجامع بین‌المللی می‌شود، این است که هنرمند ایرانی همیشه باید به یک هویت تاریخی ارجاع بدهد. ما برای اینکه خودمان باشیم لازم است ارجاع دهیم به یک هویت تاریخی. شما اگر آثار برجسته معماری معاصر ما را نگاه کنید، آثاری هستند که به چیزی ارجاع می‌دهند: سردر دانشگاه تهران یا برج آزادی را در نظر بگیرید یا مقبرهٔ ابوعلی سینا. تمام آثاری که ما می‌شناسیم، آثاری هستند که به یک هویت تاریخی ارجاع می‌دهند. در واقع انتظار از هنرمند ایرانی این است که آثاری تولید کند که به یک گذشتهٔ تاریخی ارجاع بدهد. من فکر می‌کنم این موضوع به‌شدت با مسئلهٔ ملی‌گرایی مرتبط است، زیرا اثری می‌تواند تأثیر اجتماعی داشته باشد و اثر ما ایرانی‌ها باشد که به مسئلهٔ هویت ملی ما بپردازد و هویت ملی ما هم یک مسئلهٔ تاریخی فهمیده می‌شود، نه یک مسئلهٔ معاصر. یعنی انگار هویت ملی ما چیزی است در گذشته که ما باید به آن برسیم و چیزی در حال یا آینده نیست. از اینجا می‌شود بحثی انتقادی در پیش گرفت که چرا برای ما آثار سیحون، به‌عنوان کسی که توانسته این ارتباط را برقرار کند، برجسته است. به‌نظر می‌رسد اینها نشانه‌ای است از اینکه ملی‌گرایی انگار شاکلهٔ اصلی فکر ماست و همیشه دانشجویان رشته‌های هنری تحت این فشارند که آثاری با هویت ارائه کنند و برای رسیدن به این هویت به تاریخ رجوع کنند و اولین تاریخی که باید به آن رجوع کنند تاریخ

تصویر ۲. پشت و روی اسکناس ۱۰ ریالی در دوران پهلوی دوم با تصویری از مقبرهٔ ابوعلی سینا ساخته شده به تاریخ ۱۳۳۳

ملی‌گرایانه است. این‌گونه است که شما برجی براساس طرحی در گنبد قابوس را در همدان بازتولید می‌کنید تا نشان دهید که این دو نشانه‌ای از هویت ملی ایران است. اما ما امروز می‌توانیم بپرسیم که چرا این ارجاع باید وجود داشته باشد. حالا که با تعاریفی از «ملت» آشنا شدیم، لازم است دربارهٔ ملی‌گرایی و نسبتش با ملت بحث کنیم. از ملی‌گرایی چه تعاریفی می‌توانیم داشته باشیم؟

تعاریف از ملی گرایی را باید براساس تعاریف از ملت بیان کنیم. خیلی عام بخواهم بگویم، ملی گرایی آن ایدئولوژی‌ای است که مدعی است مرزهای دولت باید با مرزهای ملت منطبق باشد. یعنی انطباق مرزهای دولت و ملت ایدئولوژی ملی گرایی است. یعنی ملی گرایی را باید با جغرافیا بفهمیم که دچار تقلیل گرایی‌های رایج نشویم. ملی گرایی یک ایدئولوژی سیاسی است که تلاش می کند یک نوع هویت ملی را در قامت یک دولت ملی یا همان دولت قلمرویی بسازد. در نتیجه ملی گرایی یک استراتژی قلمرویی است، یعنی آن آمیختگی ذهنی و فیزیکی و اجتماعی بودن در آن مستتر است. ملی گرایی را نمی‌توان بدون این سه لایه درک کرد. یک تعریف دقیق از ملی گرایی که مبتنی بر تولید فضا است، این تعریف است که می گوید ملی گرایی، آن ایدئولوژی است که می کوشد از دل فضای اجتماعی فضای ملی دربیاورد و این تفکیکی است که به‌نظر من خیلی مهم است. چون وقتی ما می گوییم فضای اجتماعی یک فضای یکپارچهٔ کلی است که درونش انواع و اقسام تفاوت‌ها در روابط وجود دارد، ملی گرایی می‌آید اینها را برش می‌زند و سعی می کند به‌شکل تحمیلی این کلیت فضای اجتماعی را به‌شکل انتزاعی جدا کند. با همین تعاریف کلی در عمل تنوعی از اشکال ملی گرایی وجود دارد: یکی ملی گرایی زیر سطح مقیاس ملی است که به اصطلاح جدایی‌طلب‌ها مدعی‌اش هستند. درست است که درون یک دولت ملی زندگی می کنند، ولی مدعی هستند که باید خودشان مستقل شوند. شاید یک مثال آن کاتالان‌ها در اسپانیا باشند. یا شاخه‌ای را می‌توان تحت عنوان انضمامی طلب‌ها دانست، مثل بلوچ‌ها که در افغاستان و ایران و پاکستان پراکنده هستند و ممکن است بخواهند به هم منضم شوند و یک دولت مستقل تشکیل دهند. شکل دیگری از ملی گرایی را می‌توان در مبارزات ضداستعماری در کشورهای آفریقایی و آمریکای لاتین و در فرایند استعمارزدایی نشان داد. دولت مدرن در ایران شکل دیگری از ملی گرایی است که تلاش می کند با ساختن هویت ملی خود را تقویت کنند. چون دولت چیزی است وارداتی که باید مستحکم شود و برای خود پایه‌های تاریخی ایجاد کند. بنابراین یک هویت تعریف می کند و خود می‌شود مسئول بازتولید و تحکیمش. همان طور که می‌بینیم، بحث بنیادی در این تعاریف، بحث جغرافیا و قلمرو است. بنابراین ملی گرایی را باید با مؤلفه‌های جغرافیایی فهمید. پس ابتدا دولت قلمرویی شکل می گیرد و بعد ملی گرایی متولد می‌شود، یعنی تا پیش از تولد دولت مدرن قلمرویی ملی گرایی وجود ندارد. اینها بحث‌های نظری است که پایه‌های بحث دربارهٔ ملی گرایی را شکل می‌دهد. ما باید با خوانش خودمان از وضعیت ایران این بحث‌ها را تکمیل کنیم.

به‌نظر می‌آید در تمام این صد سالی که می‌شود گفت ملی‌گرایی وارد ایران شده است و در موضع قدرت قرار گرفته است، یکی از مسئولیت‌های دولت تقویت ملی‌گرایی بوده است، چه بعد و چه قبل از انقلاب. این موضوع در آموزش در مدارس و در سیاست‌های هنری و آموزشی دورهٔ پهلوی دیده می‌شود و بعد از انقلاب به‌شکل اسلامی ایرانی بروز می‌کند. خودِ همین قضیه نشان می‌دهد که همچنان مسئله هویت ملی محل مناقشه است، همچنان

آموزش عمومی تلاش می‌کند زبان فارسی را به‌عنوان زبان مادری همهٔ ساکنان ایران و عامل وحدت تعریف کند و چیزی که بعد از انقلاب دربارهٔ آن بیشتر تلاش شد و اتفاقاً موفق‌تر از سیاست‌های قبل از انقلاب هم بود، همان مسئلهٔ شیعه‌گرایی است. شیعه‌گرایی بعد از انقلاب از ملی‌گرایی باستان‌گرای پهلوی موفق‌تر عمل کرد. یعنی در جنگ ایران و عراق توانست بسیج نیرو کند. البته باید دید این در روند ادامه‌دار خودش به کجا می‌رسد. به‌نظر من این هردو ناشی از دو سیاست ملی‌گرایانه است که در این صد سال اتفاق افتاده است. البته نمی‌دانم شیعه‌گرایی را می‌توان ملی‌گرایی نامید یا نه. به‌هرحال شاید ملی‌گرا به آن معنا نباشد، ولی پیوندهایی با ملی‌گرایی دارد. مثلاً موضوع مرز دربارهٔ آن، اندکی مبهم است و نمی‌شود دربارهٔ مرزهای آن دقیق حرف زد.

تکوین جمهوری اسلامی بعد از انقلاب باعث شد لایهٔ مذهبی جامعهٔ ایرانی بیشتر برجسته شود و درعین‌حال بعد از ۴۰ سال متوجه شده که لایهٔ ایرانی هم آن‌قدر قوی هست که نشود کنار گذاشت. راه‌حل فعلی که به آن رسیدند، این است که این دو را کنار هم بگذارند که می‌شود همان هویت ایرانی - اسلامی یا اسلامی - ایرانی. مسئله این است که با گذاشتن اینها کنار هم، آمیزش جدیدی رخ نمی‌دهد و انگار قرار است به‌صورت دستوری هویت جدیدی تولید شود. این مثال خوبی است دربارهٔ تأثیرگذاری ملی گرایی بر مطالعات معماری و شهرسازی، مصداق اینکه ما به‌صورت دستوری می گوییم هویت باید ایرانی - اسلامی باشد و معماری و شهرسازی هم به‌طور دستوری باید اسلامی - ایرانی باشند. رویهٔ عجیبی به نام تصویب نظریه است. این نشان می‌دهد که تلقی شما خیلی تلقی بی‌ربطی به واقعیت است. شما نمی‌توانید چیزی را به‌صرف اینکه گروهی به چیزی معتقد هستند بر کل تفاوت‌ها تحمیل کنید. این خیلی جوابگو نیست. ممکن است با سرکوب بشود بخش‌هایی را پیاده‌سازی کرد، اما واقعیت ایران کنونی چیز دیگری است. این تلاش برای وصله‌پینه‌کردن زوری یکسری تفاوت که به اتکای یکسری شبه‌مفاهیم انجام می‌شود؛ مصداق بارز ایدئولوژی است. سؤال بعدی این است که آیا

تصویر ۳. طرح توسعهٔ حرمین کربلا از وب‌سایت «ستاد بازسازی عتبات عالیات» با عنوان «تداوم یک هزاره حضور در عتبات عالیات».

آیا می‌توان شیعه‌گرایی و ملی‌گرایی را یکسان دانست؟ این بخشی از یک تناقض است. چون ما می‌دانیم سنت اسلامی سنتی اینترناسیونال است، یعنی تلقی‌اش امت واحد اسلامی است، یعنی یک امت یکپارچهٔ جهانی. چگونه با این تناقض‌ها می‌توان مواجه شد؟ یا اینکه شیعه‌گرایی چگونه در قالب یک دولت ملی می‌تواند بگنجد؟

می‌توان شیعه‌گرایی و ملی گرایی را یکسان دانست؟ این بخشی از یک تناقض است، چون ما می‌دانیم سنت اسلامی سنتی اینترناسیونال است، یعنی تلقی‌اش امت واحد اسلامی است، یعنی یک امت یکپارچهٔ جهانی. چگونه با این تناقض ها می‌توان مواجه شد؟ یا اینکه شیعه‌گرایی چگونه در غالب یک دولت ملی می‌تواند بگنجد؟ این خودش آیا نمی‌تواند به‌نوعی نقض غرض باشد؟ عناوین مختلفی هم به آن داده‌اند، زمانی صدور انقلاب بود ولی الان نفوذ منطقه‌ای یا توسعه‌طلبی و یا امپریالیسم اسلامی نامیده می‌شود. آیا شیعه‌گرایی می‌تواند نوعی ملی‌گرایی باشد یا نه؟ من فکر نمی‌کنم. همان طور که کاپیتالیسم نمی‌تواند ملی گرایی باشد. اینها ذات خودشان را دارند. یعنی اینها ویژگی هایی دارند که ممکن است محقق نشود، اما گرایش هایی را تولید می‌کنند و اعمال را در راستای آن گرایش سامان می‌دهند، هرچند در برخورد با نیروهای دیگر محقق نشوند. این تناقض دربارهٔ آمریکا هم وجود دارد. خیلی‌ها معتقدند که آمریکا دولت ملی نبوده و نیست بلکه امپراطوری است. نگری[۷] صراحتاً به آمریکا امپراطوری می گوید و بیان می کند که بیرونی وجود ندارد و همه‌چیز درون آمریکاست. این حرف تعیین کننده‌ای است که می گوید ملت به آن معنا وجود ندارد. کشوری که بیش از ۷۵۰ پایگاه نظامی در سراسر دنیا داشته است، نمی‌تواند دولت ملی باشد و این با تعاریف دولت ملی نمی‌خواند. اما برگردیم به بحث ایران. اینجا تناقضی وجود دارد، جمهوری اسلامی به‌عنوان یک دولت ملی خود را مدافع مرزهای قلمرویی می‌داند و از یک طرف پا را فراتر می گذارد و مرز را خیلی به‌رسمیت نمی‌شناسد و می گوید ما باید بیرون از مرز از کشور دفاع کنیم. اینها نمودها و مصادیق تحمیلی و دستوری بودن انواع ملی گرایی و انواع ایدئولوژی‌ها است. ما نباید فراموش کنیم که فقط ملی گرایی نیست و انواع ایدئولوژی‌های درهم‌تنیده در کارند و ملی گرایی آمیخته با مردسالاری و نژادپرستی و چیزهای دیگری است.

ما دربارهٔ مسئله نظامی فراتر از مرزها رفتن صحبت کردیم، می‌توانیم دربارهٔ مسئله معماری‌اش هم بحث کنیم که تمام فضاهای حرم‌های امامان شیعه در عراق به‌شدت با حضور مهندسان و هنرمندان و سرمایه ایرانی در حال انجام است.

این یعنی اینکه شما باید ایدئولوژی‌ات را با تولید فضا پیش ببری و این می‌تواند در فضاهای فرهنگی-مذهبی خود را نشان دهد یا فضای دولتی. از همین‌جاست که من می گویم به‌جای معماری

بگوییم تولید فضا که آمیختگی سیاست و اقتصاد و ایدئولوژی را دربرمی گیرد. همین موضوع فضاهای مذهبی می‌تواند به‌عنوان یک رگه از تولید فضا مورد بررسی قرار بگیرد. می‌دانیم این کار انجام می‌شود، اما جزئیاتش را نمی‌دانیم؛ میزان سرمایه‌گذاری را نمی‌دانیم، همین‌طور عکس‌العمل مردم محلی و بسیاری از موارد دیگر.

اما بد نیست در پایان بحث به مسئلهٔ آلترناتیو هم بپردازیم. هویت جمهوری اسلامی آمیخته است با یک هویت اسلامی-ایرانی. اسلامی‌اش که مشخص است، تعبیر خاصی از شیعه و تعبیر خاصی از فقه اسلامی است و ایرانی‌اش در واقع همان چیزی است که زبان فارسی آن را نمایندگی می‌کند. درست است که اینها متفاوت هستند و پیشینه‌های تاریخی متفاوتی دارند، ولی در یک چیز مشترک هستند و آن هم فهمشان از هویت است. هر دو هویتشان بیرون‌گذار و طردکننده است. یکی بر مبنای مذهب و دیگری زبان و شاید همین اشتراک است که باعث شده است اینها به هم نزدیک شوند. اگر بخواهیم از منظر آزادی اجتماعی بحث کنیم، اینها چون طردکننده هستند، غیردموکراتیک هم هستند. نقدی که از دل خوانش لوفور می‌توان بیرون کشید، مثال بارزش شهروند مبتنی بر پاسپورت است. او می گوید این شهروندی نیست، بلکه کشوروندی است و اگر بخواهیم شهروند واقعی داشته باشیم، باید هویتی داشته باشیم که بیرون‌گذار نباشد، یعنی مبنای حق‌دهی و برخورداری از حقوق، تولد، زبان، مذهب، جنسیت، نژاد و چیزهایی ازاین‌دست نباشد. آلترناتیو لوفور برای شهروندی، سکونت است، یعنی صرف سکونت در جایی شما را صاحب حق می‌کند. البته این یک بحث نظری است و روی اینکه چطور می‌تواند محقق بشود باید کار شود. باید روی این موضوع کار کرد و از دل این بحث معماری را نقد کرد. باید پرسید فضایی که تولید می‌شود می‌تواند شکلی از هویت را ارائه دهد که جدا از این هویت‌های ملی گرای بیرون‌گذار باشد؟ این لایهٔ دیگری از بحث است که مستلزم این است که درباره‌اش تولید مفهوم صورت بگیرد و ترویج شود تا دست‌اندرکاران تولید فضا از جمله معماران با آن پیوند بخورند. کارکرد این بحث‌های نظری این است که می‌توانند آغازی بر چنین روندهایی باشند.

پی‌نوشت

۱. Henri Lefebvre

۲. Reinhart Koselleck

۳. primordialist

۴. Peace of Westphalia؛ پیمان وستفالی پیمان‌نامه‌ای است که پس از پایان جنگ‌های سی سالهٔ مذهبی در اروپا (۱۶۴۸-۱۶۱۸) در شهر مونستر میان کشورهای اروپایی در ۱۶۴۸ بسته شد.

۵. Charles Tilly

۶. Benedict Anderson

۷. Antonio Negri

ساختن ملت و معماری مدرن در ایران قرن بیستم

تالین گریگور
tgrigor@ucdavis.edu

برای این شمارهٔ کوبه از تالین گریگور، نویسندهٔ کتاب *ساختن ایران: مدرنیسم، معماری، و میراث ملی در سلطنت پهلوی* (۲۰۰۹)، خواستیم مقاله‌ای با موضوع «ملی گرایی و معماری» برایمان بنویسد. او نیز با روی گشاده پذیرفت و مقاله‌ای را که در ادامه می‌آید برایمان نوشت. ترجمهٔ این مقاله را علی پوررجبی به‌انجام رسانده است.

تالین گریگور استاد تاریخ هنر در دپارتمان هنر و تاریخ هنرِ دانشگاه کالیفرنیا- دیویس است. تحقیقات او بر تاریخ هنر و معماری قرن نوزدهم و بیستم و در چهارچوب نظری نظریه‌های پسااستعماری و انتقادی در ایران و هندِ پارسی متمرکز است. گریگور نویسندهٔ کتاب *هنر معاصر ایران: از خیابان تا استودیو* (۲۰۱٤)، نیز هست و در آیندهٔ نزدیک نیز کتاب *احیای ایران: ایران باستان در تاریخ‌نگاری هنر و امپریالیسم* (۲۰۲۱) را به‌چاپ خواهد رساند.

در سپتامبر ۱۹٤٦ سردبیر اولین مجلهٔ معماری ایرانی، ایرج مشیری، نوشت: «مجلهٔ *آرشیتکت* ... نشریه‌ای است کاملاً فنی و ذوقی که اصلاً نمی‌تواند و نمی‌خواهد کوچک‌ترین تماس با عالم سیاست داشته باشد» (Moshiri, 1946: 1). در همین شماره، همکار او و معمار برجسته، وارطان هوانسیان، دوراهی اصلی تفکر معماری معاصر را این گونه بیان کرد: «آیا باید از گذشته تقلید نمود و آثار ذی‌قیمت قدیم را تجدید کرد و یا اینکه آینده را نگریسته و معماری را با طرز زندگی جدید وفق داد» (Hovanessian, 1946: 6). هردوی این دل‌مشغولی‌ها، یعنی اینکه آیا معماری باید در گفتمان‌های سیاسی مشارکت داشته باشد و اینکه برای حل مسائل طراحی در تاریخ باید به پس نگریست یا به پیش، محور ایدئولوژیکی را آشکار می‌کنند که مدرنیتهٔ ایرانی در کل و معماری مدرن آن در جزء، در قرن بیستم بر آن می‌چرخید و از آن معنا می‌گرفت. از اینها مهم‌تر، این دو جمله علی‌رغم صورت‌های غیرسیاسی‌شان، واقعیات سیاسی- اجتماعی معاصر را نشان می‌دهند. زیرا در ایران دورهٔ پهلوی از سال ۱۹۲۵ تا انقلاب ایران در سال ۱۹۷۹ سبک‌های معماری منتخب نه فقط ظاهر خاصی از پیشرفت ملی را نشان می‌دادند، بلکه در درجهٔ اول در خدمت دولت و دربار بودند. خودِ مدرنیته پروژه‌ای/نمایشی معمارانه بود که تصویر مشروعیت سیاسی مدرن را ترسیم می‌کرد. ساختمان‌های منتخب الگوی یک جامعهٔ ایرانی کاملاً مدرن‌شدهٔ آرمان‌شهری تحت برنامه‌های جدید مدرن‌سازی به‌نظر می‌رسیدند. سکونت در ساختمانی به‌ظاهر مدرن،

مانند سایر استعاره‌های مدرنیتهٔ ملی، همچون کلاه پهلوی و لباس‌های زنانه، خود به معنای مدرن‌بودن بود. حرفهٔ معماری، که ذاتاً در ردهٔ بالاییِ جامعه به جریان می‌افتاد، کنشی از سوی قدرت بود که برای تداوم موجودیت و استقلالش، خود را پشت نقابی غیرسیاسی از زیبایی‌شناسی محض پنهان می‌کرد. کسانی که برای دولت طراحی می‌کردند خود را عوامل خارج از حوزهٔ سیاست می‌دیدند. مانورِ این چنینیِ حرفهٔ معماری، که معماران برجسته و سیاستمدران به راه انداخته بودند، مستقیماً بر ماهیت طراحی، انتخاب سبک‌ها و گرایش‌های ایدئولوژیک در ایران مدرن اثر گذاشت.

در دوران سلطنت دو شاه پهلوی، که مشخصه‌اش عزمی راسخ به توسعهٔ صنعتی، اقتصادی و زیرساختی بود، همواره معماری به خط مقدم پروژهٔ ملت‌سازی سوق داده می‌شد. توسعهٔ تکنیکی و زیرساختی در امور اداری، قضایی، اقتصادی، آموزش، حمل‌ونقل و ارتباطات از ابزارهای انضمامیِ مدرن‌سازی جامعهٔ ایران تلقی می‌شد. باری، عزم رضاشاه به صنعتی‌سازی سریع به همان اندازه با جلوگیری شدید از رشد سیاسی و آزادسازی همراه شد. بعد از ۱۹۴۱ پسرش سیاست مشابهی را برای کنترل بی‌قیدوشرط گفتمان‌های سیاسی ادامه داد. برخی از مورخان بر آن‌اند که شکاف بین توسعهٔ اقتصادی و توسعه‌نیافتگی سیاسی نهایتاً منجر به انقلاب ۱۹۷۹ شد، انقلابی که جهان را لرزاند و به نهاد سلطنت در ایران خاتمه داد (Abrahamian, 1982). من در جای دیگری نشان داده‌ام که این شکاف و این توسعهٔ نامتوازن به بهترین وجه در معماری رسمی دولت پهلوی بیان شده است، زیرا ساختمان‌ها و یادمان‌ها نمادهای روندِ مدرن‌شدنِ بی‌پایان بودند (بنگرید به Grigor, 2009). عدم توازن به‌عنوان ابزاری برای تحلیل براساس پارادایم‌های خارج از تاریخ ایران توجیه‌پذیر نیست. زیرا مفهوم «دیگری» غرب را در جایگاه ویژه‌ای می‌نشاند، درحالی‌که برای چیزهای دیگر رده‌ای ثانوی قائل است، رده‌ای که همیشه برای تعریفش باید به اروپا رجوع کرد. مدرنیتهٔ نامتوازن ایران در مقابل هیچ موجودیت دیگری قرار ندارد، بلکه درون عوامل و تاریخ‌های مدرن‌شدن خودش قرار دارد. بنابراین نمی‌توان آن را «حاشیه‌ای» و «به‌سرانجام‌نرسیدهٔ» دیگری پنداشت. آن ایرانیانی که خود را مدرن می‌پنداشتند در واقع کاملاً مدرن بودند.

توجه به این نکته نیز حائز اهمیت است که حمایت‌های فرهنگی رضاشاه عمدتاً در حوزهٔ معماری بود و معمارها نقش تعیین‌کننده‌ای در تعیین گرایش‌های زیبایی‌شناسانه و برنامه‌های مدرنیستی بازی کردند (تصویر ۱). سایر حوزه‌های شناخت هنرها تحت هژمونی حرفه و آموزش معماری قرار گرفتند. برای مثال، در سال ۱۹۳۸ دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران را گروهی از معماران ایده‌پردازی کردند، ساختند و راه انداختند، معمارانی همچون آندره گدار که طراح برنامه‌های درسی و مدیر دانشکده تا ۱۹۴۹هم بود. پس از رفتن او تمام رؤسای بعدی دانشکده معمارانی برجسته و حرفه‌ای بودند: محسن فروغی

تصویر۱.

(۱۹۴۹-۱۹۶۲)، هوشنگ سیحون (۱۹۶۲-۱۹۶۸)، محمدامین (داریوش) میرفندرسکی (۱۹۶۸-۱۹۷۱) و مهدی کوثر (۱۹۷۱). (نادر اردلان و مرتضی ممیز دو نام مختلف برای رئیس هنرهای زیبا و معمار دانش‌آموختهٔ ایتالیا، میرفندرسکی، مطرح کرده‌اند. بنگرید به Momayyez, 1999 و Ardalan,1986). معماری در دههٔ ۱۹۷۰ کاملاً بر حوزهٔ هنر در داخل و خارج از دانشگاه مسلط شده بود. درحالی که هنرهای تجسمی همچون نقاشی، مجسمه‌سازی، طراحی گرافیک، طراحی صنعتی و آموزش هنر از معماری جدا بودند و به لحاظ ساختاری، آموزشی و از نظر مقام و مرتبهٔ قانونی تابع گروه معماری بودند. در بافتار مدرنیستی ایران، معماربودن، سازنده‌بودن و مهندس‌بودن از هر رشتهٔ دیگری در علوم انسانی معتبرتر بود.

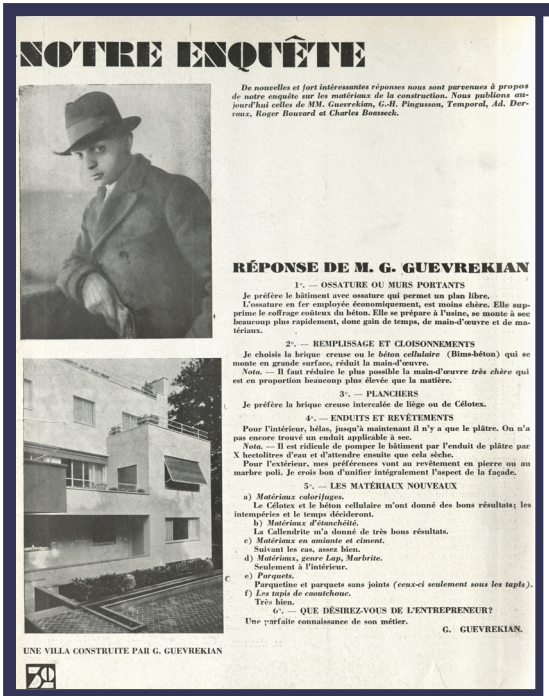
تا اواسط دههٔ ۱۹۳۰ رضاشاه با سه سیستم مرکزی نظم جدید را تقویت کرده بود: ارتش مدرن، بروکراسی دولتی، و پشتیبانی قضائی (Abrahamian, 1982: 136). هرکدام از این حوزه‌ها نیازی عظیم به بناهای جدید را برانگیختند. شور ناسیونالیستی جمعی و همچنین فشار بی‌امان شاه برای رشد صنعتی، زمینه‌ساز ساخت‌وسازهای گسترده شد. این فرایند صنعتی‌شدن هم‌زمان با احیای آداب فرهنگی ایران باستان - یعنی هخامنشیان (۵۵۹-۳۳۱ قبل از میلاد) و ساسانیان (۲۲۴-۶۵۱ میلادی) - نشان‌دهندهٔ دوراهی‌های سبکی‌ای بود که معماران با آنها روبه‌رو بودند. نخبگان سیاسی‌ای که در اطراف رضاشاه جمع شده و پارامترهای فرهنگی سلطنت او را تعیین کرده بودند، از چند معمار غربی دعوت کردند که در کنار معماران ایرانی حرفهٔ معماری را به‌عنوان نهادی مستقل، ملی و سکولار راه‌اندازی کنند. درحالی که متخصصان غربی همچون ارنست هرتسفلد، باستان‌شناس و معمار آلمانی، آندره گدار معمار و باستان‌شناس فرانسوی، آرتور اپهام پوپ، تاریخ نگار و دلال آثار هنری، نیکلای مارکف معمار روس، ماکسیم سیرو معمار فرانسوی، و چند معمار آلمانی کمتر شناخته‌شده در شکل‌دادن به آموزش و حرفهٔ معماری در ایران تأثیرگذار بودند، آنان به هیچ وجه اصراری بر پذیرفته‌شدن شرایط فعالیت خود در محیط بسیار سیاسی‌شدهٔ دههٔ ۱۹۳۰ نمی‌کردند. علی‌رغم جایگاه برجسته‌ای که تاریخ‌نگاران برای آنها در نظر گرفته‌اند، شواهد کافی وجود دارد که نشان دهد این مردان در تدریس‌ها، طراحی‌ها و کاوش‌هایشان اغلب متأثر از پژوهشگران و سیاستمداران محلی بودند و بدیل‌های محلیِ میانجی‌گری، زیبایی‌شناسی و سیاست‌ورزی [بر کارشان] سیطرهٔ چشمگیرتری داشت.

درکنار این غربی‌ها تعداد انگشت‌شماری از انواع متخصصین بومی و پرکار فعال بودند: محسن فروغی (۱۹۰۷-۱۹۸۴) معمار ایرانی و پسر نخست‌وزیر مشهور، کیقباد ظفر بختیار (۱۹۱۰-۱۹۸۷) معمار ایرانی تحصیل‌کردهٔ انگلیس و عضو ایل قدرتمند بختیاری، علی صادق (۱۹۰۸-۱۹۷۸) معمار ایرانی و عضو شورای شهر تهران، وارطان هوانسیان (۱۸۹۶-۱۹۸۲) معمار ارمنی ایرانی و چهرهٔ پیشرو در فلسفه و حرفهٔ معماری، ایرج مشیری معمار ایرانی و سردبیر مجلهٔ آرشیتکت، پل آبکار معمار ارمنی ایرانی، و کریم طاهرزادهٔ بهزاد (۱۸۸۸-۱۹۶۳) معمار ایرانی دانش‌آموختهٔ آلمان. گابریل گورکیان، معمار آوانگارد، در استانبول و در یک خانوادهٔ ارمنی متولد و در تهران بزرگ شد، در وین تحصیل و در پاریس کار کرد و در آمریکا درگذشت و فقط چهار سال در ایران کار کرد. او وقتی از اروپای تحت سلطهٔ نازی‌ها بازگشت، به مقام معمار ارشد شهرداری تهران منصوب شد. گورکیان به‌عنوان دبیرکل کنگرهٔ بین‌المللی معماری مدرن (CIAM) و یکی از بنیانگذاران مجلهٔ *آرشیتکتور دوژوردوئی*[1]، اولین نماینده و نماینده‌ای تأثیرگذار از جنبش مدرن بود (او در سال ۱۹۳۳ وارد تهران شد).

تقریباً تمام این متخصصان جوان در اواسط تا اواخر دهۀ ۱۹۳۰ از اروپا به ایران برگشته بودند تا به جدوجهدهای دولت ایران برای ساختن ملت در جهت مسیری مدرنیستی بپیوندند.

اما در اواخر دهۀ ۱۹۳۰ آنها به‌ندرت آزادی هنری را در «نظم جدید» یافتند، زیرا زیر نگاه خیرۀ اغلب بی‌گذشتِ رضاشاه فرم و سبک معماری در دوسوی مرزِ ایجادشده میان ساختمان‌های خصوصی و عمومی جدا شده بودند. هردو گروه معماران ایرانی و خارجی بناهای عمومی‌ای طراحی کردند که کاملاً در تاریخ‌باوری ـ در سبک‌های نوهخامنشی و نوساسانی ـ محاط شده بودند. درحالی‌که هم‌زمان خانه‌های مسکونی شخصی، بنای تفریحی و سازه‌های نظامی‌ای بر پا کردند که در برابر هر نوع سنت آکادمیک و تاریخ‌گرایانه قیام کردند. این معماران در کارهای دولتی به رتوریک رسمی پایبند بودند اما در کارهای شخصی این مجوز را داشتند که به رشتۀ معماری و گرایش‌های معاصر جهانی آن پایبند بمانند. به‌دور از نگاه‌های مردم، آنها بی‌باکانه به طیفی از طرح‌های وارداتی و ابداعی روی آوردند که به‌وضوح با بیان معماری نئوکلاسیک متفاوت بود: از یک طرح آرت‌دکوی مینیمالیستی در آپارتمان‌های خیابان لاله‌زار نو تا ویلاهای عاری از تزئین سبک بین‌الملل که در کوچه‌های تنگ شمال تهران جا گرفته‌اند. سبک احیاگری ساسانی و هخامنشی به‌ندرت و حتی اصلاً به کارهای شخصی راه پیدا نمی‌کرد.

چرا طرح‌های احیاگرانه برای بناهای رسمی عمومی در نظر گرفته شد، درحالی که طرح‌های آوانگارد به ارتش، نخبگان سکولار و همچنین به طبقۀ متوسط روبه‌رشد اختصاص یافت؟ شاید به این خاطر که اولی، که سبک ملی نام گرفت، سبکی بومی تلقی می‌شد و دومی سبک وارداتی اروپایی به‌نظر می‌رسید. ازاین‌رو برای دولتی که حکومتش براساس



NOTRE ENQUÊTE

De nouvelles et fort intéressantes réponses nous sont parvenues à propos de notre enquête sur les matériaux de la construction. Nous publions aujourd'hui celles de MM. Guevrekian, G.-H. Pingusson, Temporal, Ad. Dervaux, Roger Bouvard et Charles Bonneck.

RÉPONSE DE M. G. GUEVREKIAN

1°. — OSSATURE OU MURS PORTANTS

Je préfère le bâtiment avec ossature qui permet un plan libre.
L'ossature en fer employée économiquement, est moins chère. Elle supprime le coffrage coûteux du béton. Elle se prépare à l'usine, se monte à sec beaucoup plus rapidement, donc gain de temps, de main-d'œuvre et de matériaux.

2°. — REMPLISSAGE ET CLOISONNEMENTS

Je choisis la brique creuse ou le *béton cellulaire* (Bims-béton) qui se monte en grande surface, réduit la main-d'œuvre.
Nota. — Il faut réduire le plus possible la main-d'œuvre *très chère* qui est en proportion beaucoup plus élevée que la matière.

3°. — PLANCHERS

Je préfère la brique creuse intercalée de liège ou de Célotex.

4°. — ENDUITS ET REVÊTEMENTS

Pour l'intérieur, hélas, jusqu'à maintenant il n'y a que le plâtre. On n'a pas encore trouvé un enduit applicable à sec.
Nota. — Il est ridicule de pomper le bâtiment par l'enduit de plâtre par X hectolitres d'eau et d'attendre ensuite que cela sèche.
Pour l'extérieur, mes préférences vont au revêtement en pierre ou au marbre poli. Je crois bon d'unifier intégralement l'aspect de la façade.

5°. — LES MATÉRIAUX NOUVEAUX

a) *Matériaux calorifuges.*
Le Célotex et le béton cellulaire m'ont donné des bons résultats; les intempéries et le temps décideront.
b) *Matériaux d'étanchéité.*
La Callendite m'a donné de très bons résultats.
c) *Matériaux en amiante et ciment.*
Suivant les cas, assez bien.
d) *Matériaux, genre Lap, Marbrite.*
Seulement à l'intérieur.
e) *Parquets.*
Parquetine et parquets sans joints *(ceux-ci seulement sous les tapis)*.
f) *Les tapis de caoutchouc.*
Très bien.

6°. — QUE DÉSIREZ-VOUS DE L'ENTREPRENEUR?

Une parfaite connaissance de son métier.

G. GUEVREKIAN.

UNE VILLA CONSTRUITE PAR G. GUEVREKIAN

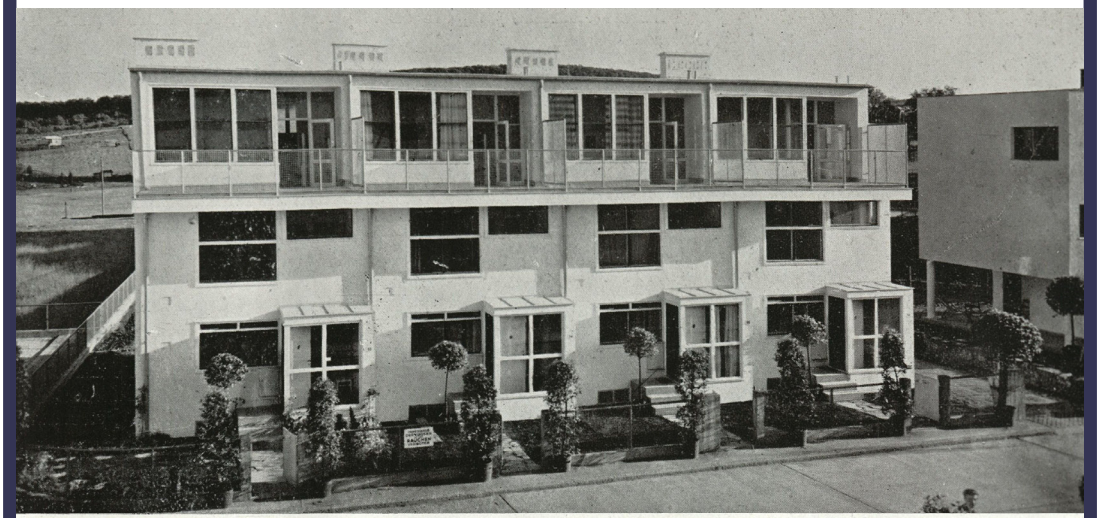
تصویر۲.

روایت‌های ضداستعماری بنا شده بود نامناسب بود. در سال‌های بعد این سیاست زیبایی‌شناختی تغییر کرد و جنبش مدرن همانقدر که می‌شد عیار ایرانی بگیرد، می‌شد این عیار را نگیرد.

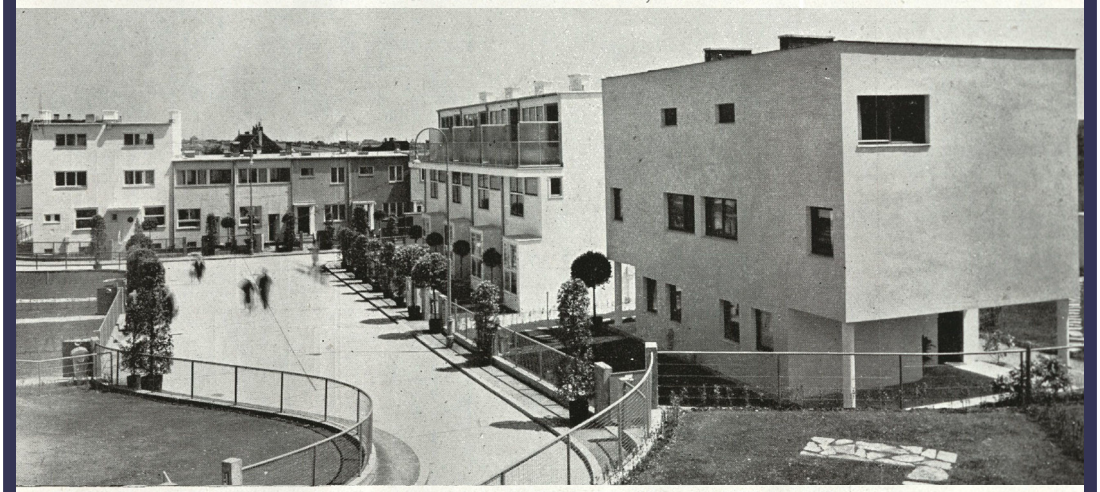
ایجاد ارتش متمرکز مدرن پروژه‌های بزرگ مقیاسی چون راه‌آهن ۱۳۹٤ کیلومتری فرامرزی را که از دریای مازندران تا خلیج فارس کشیده شده بود به‌راه انداخت. این کار علاوه بر اینکه موجی از ساخت‌وساز را در سراسر کشور ایجاد کرد، سبک بین‌الملل را به برخی از دورافتاده‌ترین شهرها و روستاهای کشور برد. در شهرهای بزرگ نیاز به دسترسی نظامی به بازارها و مجموعه‌های مذهبی باعث شد نوسازی عمدۀ شهری آغاز شود که اغلب به تخریب کل محله‌ها منجر شد. در پایتخت، شاه حکم تخریب یک‌سوم بافت شهر را صادر کرد. تقریباً تمام بناها، شامل باروی تهران و یازده دروازه‌اش، که میراث معماری

شاهان قاجار را در خود داشت، ویران شد. نابودی آنها نفی حکومت قاجار بود. دولت دستور داد به‌سرعت در جای آنها تعداد زیادی از ساختمان‌های دولتی و اداری باشکوه در سبک‌های نوهخامنشی یا نوساسانی و در نمای خیابان‌ها برپا شود: اولین بانک ملی (۱۹۳۵) که توسط معمار آلمانی ه. هانریش طراحی شد، موزهٔ ایران باستان (۱۹۳۱-۱۹۳۹) که گدار طراحی کرد، اولین کتابخانهٔ عمومی (حدود ۱۹٤۰) با طرحی از سیرو، دفتر مرکزی پست، دفتر مرکزی پلیس (۱۹۳۳) به همراه ده‌ها بنای دیگر برای اسکان وزارتخانه‌های تازه‌تأسیس. در خارج از تهران آرامگاه مدرن فردوسی (۱۹۳٤) در طوس را تیمی از معماران محلی و غربی از جمله هرتسفلد، گدار و طاهرزادهٔ بهزاد طراحی کردند و ساختند. در اواخر دههٔ ۱۹٤۰ و اوایل ۱۹۵۰، دانشکدهٔ حقوقِ دانشگاه تهران و بانک ملیِ شعبهٔ بازارِ فروغی به همراه مقبرهٔ عمر خیام سیحون، معمار ایرانی و رئیس دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران، اولین تلاش‌ها برای ترکیب سنت اسلامی معماری ایران با بیان مدرنیستی بودند. از جمله بناهایی که نئوکلاسیسیم و تاریخ‌گرایی را نپذیرفتند و از اصول مدرنیستیِ فرم‌های ساده، بی‌پیرایگی، استفاده از شیشه، استفاده از سیمان و فولاد در ساخت، و زیبایی‌شناسی آینده‌گرایانه پیروی کردند، ویلاهای هوانسیان در شمال تهران برای نخبگان سکولار، یتیم‌خانهٔ او (۱۹۳۵) و کاخ رضاشاه در محوطهٔ سعدآباد بودند. گورکیان هم ده‌ها ویلا در شمال تهران به زبان مدرنیستی ساخته است که ویلاهای ملک اسلامی (۱۹۳۳)، پاناکی (۱۹۳٤)، سیاسی (۱۹۳۵) و خسروانی از جملهٔ آنها هستند (نگاه کنید به Gabriel Guevrekian Papers). علاوه بر این‌ها، گسترش شهرها از طریق معماری، دولت را قادر ساخت تا شبکهٔ بروکراسی سنتیِ تجار سنتی در بازارهایشان، علما در مساجدشان، و بزرگان قدیمی در محله‌هایشان را متلاشی کند. کوشش‌های اجتماعی به ایجاد طبقهٔ متوسط منجر جدیدی شد که خود را براساس سبک تازهٔ زندگی با لذت‌جویی در فضای عمومی تعریف می‌کرد. شکوفایی سینماها، کلوپ‌ها، کافه‌ها، بارها، رستوران‌ها و پارک‌ها بزمی برای تجلیل از آوانگاردیسم معمارانه بود. ساختمان‌های تئاترها به اصول معماری سبک بین‌الملل وفادار بودند، مانند سینما دیانای هوانسیان در خیابان شاه‌رضا و سینما متروپل در خیابان لاله‌زار که به‌مثابهٔ دلالت گران حد نهایی پارادایم جامعهٔ مدرن ساخته شده بودند، پارادایمی که در آن تکنولوژی و لذت‌جویی در معماریِ عمومی کاملاً مدرن و در عین‌حال غیررسمی قرار گرفته بودند. به‌همین ترتیب، با پیش‌بینی حضور گردشگران اروپایی در ایران نوین، هتل دربند به دستور رضاشاه در شیب‌های کوه‌های البرز در شمال تهران برپا شد تا «با اقامتگاه‌ها، رستوران‌ها و کازینوهایش بیانی تازه از ظرافت باشد» و تا وقوع انقلاب باب طبع بالانشینان تهرانی بود (Kadivar, 2001). گورکیان با لحنی مدرنیستی باشگاه افسران تهران و همچنین سالن دانشکدهٔ نظامی ارتش را طراحی کرد. طرح پیشنهادی او برای وزارت صنعت (۱۹۳٦) هرگز ساخته نشد، که این موضوع موضع مرا تقویت می‌کند که معتقدم در دورهٔ حکومت رضاشاه فرمِ ساختمان‌های عمومی و خصوصی تفکیک شده بودند. سبک‌های معماریِ گزینش‌شده با تکثیر در اسکناس ملی به دوردست‌ترین نقاط کشور سفر کردند (تصاویر ۳ و ٤).

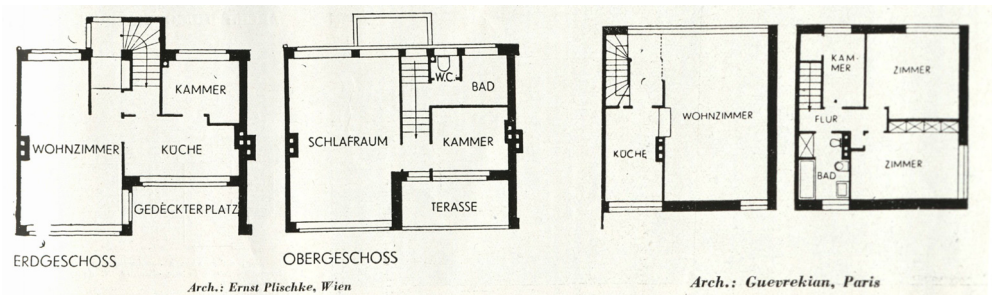
حملهٔ متفقین به ایران در جنگ جهانی دوم و تحولات سیاسی متعاقب آن بخش بزرگی از شور و شوق ساخت‌وساز را خاموش کرد. با این حال، در اوایل دههٔ ۱۹٦۰ محمدرضا شاه، که با انقلاب سفید دوباره کمر به توسعهٔ سریع بسته بود، تعبیری من‌درآوردی از مدرنیته



ARCHITECTE: G. RIETVELD, UTRECHT



ARCHITECTE: GUEVREKIAN, PARIS



تصویر ٤.

داشت. در ۱۹۷۳ مجلهٔ *هنر و معماری* به معماران ایرانی یادآوری کرد که: «شاهنشاه اغلب گفته‌اند که باید برای مسائل ایرانیان راه‌حل‌های ایرانی وجود داشته باشد» (Iran: Yesterday, Today and Future, 1973: 140). این موضوع اغلب به معنای تحت‌الفظی گرفته می‌شد. طولی نکشید که دانشجویان و معلمان دانشکدهٔ معماری دانشگاه تهران سفرهایی به روستاهای دورافتادهٔ کشور برای اسکیس‌زدن از معماری

تصویر ٥.

«بومی» ترتیب دادند. در اوایل دههٔ ۱۹۷۰ «دانشگاه شاهد تولد دیارگرایی و حساسیت نسبت به فرهنگ بود». رستم وسکانیان مدیر گروه دانشگاه تهران و معمار ایرانی-ارمنی در ادامه می گوید: «بالاخره ما از فرمالیسم دست کشیدیم ... [و] شروع به سفر به مکان‌هایی مثل یزد و کاشان کردیم» (Grigor, 2001). حسین امانت، معمار ایرانی-کانادایی در موافقت با وسکانیان می گوید: « در رویکرد بوزار معماری، هنرِ عالی و زیبا بود ... این رویکرد مطرود و تأکید بیشتری روی زمینهٔ اجتماعی و شهری پروژه‌ها شد» (Grigor, 2000). گفتمان معماری ایرانی از احیاگرایی ایرانی در دههٔ ۱۹۳۰ به سبک بین‌الملل در دهه‌های ۱۹٤۰ و ۱۹۵۰ و از اصول بوزار در دههٔ ۱۹۵۰ مدهوشانه از معماری روستاییِ ایران تغییر کرد. این تحول به رغم ظاهرش لزوماً «بازگشت به نمونه‌های اولیهٔ اصیل»-آن طور که ادعا شده بود- نبود، بلکه هنوز دستچینِ مدرنیستی دیگری از گذشته‌ای منتخب بود، دستچینی که به‌راحتی می‌توانست زیر عنوان‌های غیرسیاسیِ «فولکلور»، «بومی» یا «سنتی» قرار بگیرد. حیدر غیائی، معمار ایرانیِ دانش‌آموختهٔ بوزار، در دههٔ ۱۹٦۰ در ویلای نوتیکا، ویلای کوبیکا، ویلای اقیانوسیه و خانهٔ دریاچهٔ قو که با ماریت غیائی طراحی کرده از اصول سبک بین‌الملل پیروی کرده است. معماری نظامی و تفریحی او اینها بودند: سینما رادیوسیتی، سینما و کازینوی تهران‌پارس، هتل رویال هیلتون، اقامتگاه هیلتون حاشیهٔ دریای مازندران و ایستگاه راه‌آهن تبریز و مشهد. با این‌حال طرح او برای مجلس سنای ایران (۱۹۵۹) با همکاری فروغی، اگرچه مدرنیستی به‌نظر می‌رسید، اشکال و نمادهای احیاگرانه را در برمی گرفت. این یک راه‌حل ایرانی برای یک مسئلهٔ معماری ایرانی بود. دیگر نمونه‌های جالب توجه این دوره دانشگاه جندی شاپور (۱۹۷۵)، موزهٔ هنرهای معاصر (۱۹۷٦)، شوشتر نو (۱۹۷٤-

تصویر ٦

۱۹۷۸) آثار کامران دیبا، برج آزادی (۱۹۷۱-۱۹۷٤) اثر امانت، مدرسهٔ مدیریت تهران (۱۹۷٤) اثر نادر اردلان، معمار ایرانی و یکی از نویسندگان کتاب *حس وحدت* و کلیسای صلیب مقدس در محوطهٔ استادیوم ورزشی آرارات (۱۹۸۷) (تصویر ٥) اثر وسکانیان هستند. نمازخانهٔ دیبا (۱۹۷۸)، که در بحبوحهٔ انقلاب ایران تکمیل شد، معضل معماری را که دهها سال قبل هوانسیان بیان کرده بود متجسد می‌کند (تصویر ٦). مکعبی درون یک مکعب با شیاری باریک به‌سوی مکه، شبیه کعبه، بنایی بی‌پیرایه از بتن که بعد از انقلاب با اضافه‌کردن سقفی به آن و بستن شیارش به انباری تبدیل شد و ۲۵ سال بعد آن را به‌شکل اصلی خود بازگرداندند.

در میهن، شهروندانِ مدرنیتهٔ نامتوازن بر این جریان دیرپا صحه گذاشته‌اند و در مقابل، در میان غربت گزیدگان، معماری به یک استراتژی متحرک و قابل حمل برای حفظ ایدهٔ ملیت ایرانی تبدیل شده است. درجغرافیاهایی بسیار دور از وطن، در جایی مثل نیویورک یا لس‌انجلس، ایرانیان هویت ملی خود را به کمک همین آثار نشان می‌دهند: حالا مقبرهٔ مقوایی فردوسی بر روی چرخ‌ها در خیابان‌های شهر نیویورک به‌عنوان نماد هویت ملی ایرانیان گردانده می‌شود (تصویر ۷). می‌توان نشان داد که استفادهٔ ملی گرایانه از معماری ایران به همان اندازهٔ غنای تنوع فرهنگی ایرانی متنوع بوده است. سبک معماری ذاتاً ملی گرا یا بین‌المللی نیست. سبک گفتمانی است که از اول تاریخ به فراخور دامنه‌ای از مقاصد ایدئولوژیک پرداخته شده است. ایران مدرن می‌تواند یک قرن تجربیات سبکی را به رخ بکشد و طبقه‌بندی این سبک‌ها از لیاقت فرهنگ آن در مقام یک کلیت سخن می گوید.

منابع

- Moshiri, I. (1946). Hadaf-e Ma, *Architecte*. (1) .
- Hovanessian, V. (1946). Masa'el-e Marbout be Me'mari dar Iran. *Architecte*. (1)
- Abrahamian, E. (1982). *Iran between Two Revolutions*. New Jersey: Princeton University Press.
- Grigor, T. (2009). *Building Iran*. New York: Periscope Publishing.
- Berman, M. (1988). *All That Is Solid Melts into Air, The Experience of Modernity*. New York: Penguin.
- Momayyez, M. (1999). "Faculties of the University of Tehran ii. Faculty of Fine Arts", In

Encyclopaedia Iranica, available at http://www.iranica.com/articles/faculties-ii

• Ardalan, N. (1986). "Architecture viii. Pahlavi, after World War II," In *Encyclopaedia Iranica*, available at http://www.iranica.com/articles/architecture-viii.

• Gabriel Guevrekian Papers, University Archives, University of Illinois at Urbana-Champaign.

• Wilber, D. N. (1988). "Architecture VII. Pahlavi, Before World War II," In *Encyclopedia Iranica* (Vol. 1), (ed.) E. Yarshater (London and New York), 350-351.

• Kadivar, C. (2001). "The General's Widow", *The Iranian*.

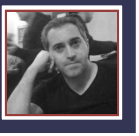
• "Iran Yesterday, Today, Tomorrow" (1973). *Honar va Me'mari* [Art and Architecture], (18-19): 140.

• Voskanian, R. (2001). Professor and Dean at Tehran University's School of Architecture 1964-1980, in an interview recorded by Talinn Grigor, Glendale, California.

• Amanat, H. (2000), Iranian-Canadian Architect in a written interview by Talinn Grigor, Vancouver, Canada.

تصویر ۷.

ایران کجاست؟

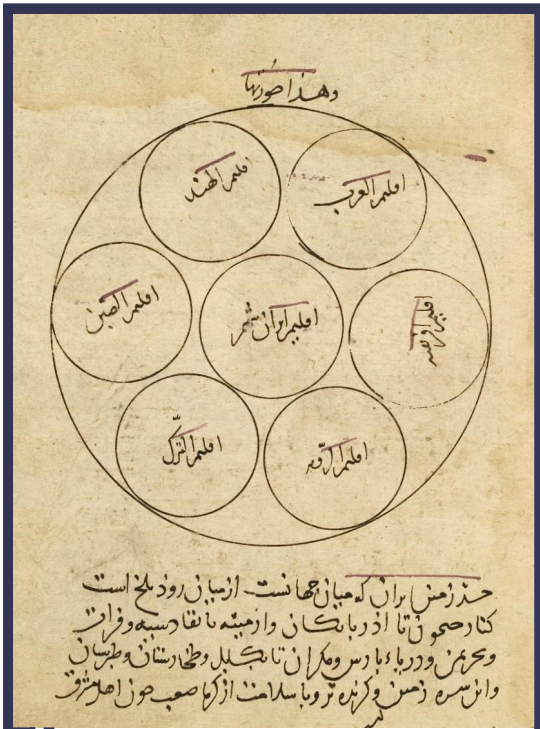


سعید خاقانی
saed.khaghani@gmail.com

این «خرابه ایران نیست» «ایران کجاست؟». در قالب این فریاد، میرزادهٔ عشقی در اپرای «رستاخیز شهریاران ایران» از ایران شبهی می جست که فرسنگ‌ها دور از واقعیت آن روزش بود. مرحوم یارشاطر نیز از دو وطن می گفت: «ما وطن دیگری هم داریم که در ذهنمان جای دارد». ایشان هم از ایرانی می گفت که در ادب فارسی متجلی است که در آن رودکی چنگ می‌نوازد و حافظ شادخواری می کند (یارشاطر، ۱۳۷٤: ٤۹۱-٤۹۳؛ یزدانیان، ۱۳۹۵: ۱۳۲-۱۳۳). همچون آلمان اوان قرن نوزدهم که در نبود ایده‌ای سیاسی، به سرزمین ادبیات و فلسفه معروف شد (دربارهٔ مفهوم آلمان بنگرید به پین کارد، ۱۳۹٤، مقدمه). انگار ایران نیز بیرون از واقعیت سیاسی‌اش، وجودی برین در لابه‌لای ادبیات و تاریخ دارد. این حکایتی تکراری دست‌کم در دوران مدرن است، خیالی از ایران که در فاصله‌ای از واقعیت و تاریخ قرار می گیرد و یکی را خیالی برای نقد واقعیت دیگری می کند. البته باید این گفته را اصلاح کرد و گفت این دوتایی خیلی هم مدرن نیست. نیولی از ایدهٔ سیاسی-فرهنگی ایران در زمان ساسانیان می گوید که براساس تصور گمی از هخامنشیان مفهومی نو از ایران را شکل می دهند (نیولی، ۱۳۸۷). در نهضت شعوبیه همین تصورات امتداد پیدا می کند. آن‌قدر در خیال ایشان از ایران و ایرانی غلو می‌شود که تاریخ‌دانی عرب می گوید: شگفتا هر که را از عجم می‌بینی از تاج و تخت کسری و شکوه پرویز می گوید و خود را فرزندان آنها می‌داند. آیا تمام عجم فرزند پرویزند؟ همه شاهزاده‌اند؟ (ممتحن، ۱۳٥٤). این خیال پایش به جغرافیا و عرفان هم باز می‌شود. در برخی صورة‌الاقالیم‌ها، جهان به هفت اقلیم تقسیم می‌شد که ایران دل آن بود، باغ رضوانی که واقعیت‌های کویری را انکار می کند، همچون مینیاتور ایرانی، این اقلیم میانه یا «ارض ملکوت»، خیالی گم لای برگ‌های تاریخ است (تصویر ۱). ایران شکلی مُثُلی از نژاد و سرزمین و هنر پیدا می کند که قطب‌نمای واقعیتش می‌شود. اما این مُثُل یک خاصیت ویژه هم دارد؛ آن‌قدر سیال است که هر کس آن را یک جور تصور می کند، یک بار سرزمین کورش و مهد اخلاق بزرگی است، یک بار سرزمین هنرو خیال است و یک بار مهد ایمان و اشراق.[۱] تا حدی که بیش از آنکه محلی از رجوع باشد، بازتاب خواهش‌های آرمانی زمینهٔ معاصری می‌شود که در آن متصور می‌شود. از این بابت، ملی گرایی ایرانی نیز به‌عنوان تن‌پوشی نو بر واقعیت کهن ایران، چیزی جدای از این خیال‌های متواتر ایرانشهری در ذهن ایرانی‌ها نبود، خیالی ساخته از دل تاریخ به‌عنوان قطب‌نمای ایران معاصر. عیبی اگر بود نه در نفس خیالش که در تعبیر نژادی و تنگی و تک‌رنگی قبای آن برای تن رنگ و وارنگ ایران بود.

واقعیت هم این است که ناکجاآبادی به اسم ایران که چهره‌ای پنهان در میانهٔ تاریخ، ادبیات و فلسفه‌اش دارد هر دم نیاز به تعیین جا دارد.[۲] بخشی از عنوان کتابی در باب ملی گرایی در ایران «بی جاسازی» است (ضیاء ابراهیمی، ۱۳۹۶). هرچند نویسنده بر توهم نژادی این بی‌جاسازی تأکید می‌کند، اما خودِ واژه غلط‌انداز است و این تصور را در ذهن ایجاد می‌کند که انگار جای مشخصی برای واقعیت ایران بوده که این یکی بی‌جا باشد. مصداق نژادی و تاریخی‌اش بی‌جاست، اما بحث درمورد گریزناپذیری جاسازی نوست. یکپارچه‌سازی نوینی می‌بایست تحت عنوان ملت انجام می‌شد تا از این خاکستر ققنوسی نو بزاید. همان طور که نقد محمد توکلی ترقی به وزیری و کتاب او با عنوان *ایران به‌عنوان ملتی خیالی* (Vaziri, 2013) تنها ذکر ساختنی بودن ملیت را کافی نمی‌داند (Tavakoli Targhi, 1994). تنها توصیف و نقد این بی‌جاسازی هم کفایت نمی‌کند و نفس ساختن جایی نو برای ایران را معطل نگه می‌دارد. نویسنده به‌درستی از بی‌جایی نژادی و عَلَم کردن ریشه‌ای در تضاد با اسلام صحبت می‌کند، این‌هاست که ملی گرایی ایرانی را نقدپذیر می‌کند، اما صورت مسئله در باب ساخت دولت-ملت ایران باقی است. اینکه این صورت نو چه باید می‌بود که نبود، داستان دیگری است. مشکلی اگر در ملی گرایی مدرن ایرانی بود نه در بی‌جایی آن که در همانندسازی آن است (علی محمد طرفداری، ۱۳۹۷). به جای آنکه در یک فضای استعلایی فراتر از تفاوت‌های محلی عمل کند تا تضادی در مشارکت درون آن پیدا نکنند، مقابل آنها ایستاد و منجر به حذف دیگری‌های خودی شد. مسئلهٔ باقیمانده شوق مشارکت در این خیال کلی بود.

اما ایران معاصر نه یک بار که دوبار این ناکجاآبادها را تخیل کرد و این بی‌جاسازی را آزمود. اولین آن همین ایران نژادی و تاریخی پهلوی بود که در لایه‌های پنهان



تصویر ۱. ایران مرکز هفت اقلیم. مأخذ: قزوینی، ۱۳۷۳.

تاریخ، ایدهٔ اصیلی از ایران را می‌جست که گرد غبار تاریخ بر آن کمتر نشسته باشد. این ایده چشمه‌ای بود که می‌توانست بزرگی امروز را نیز سیراب کند، فقط می‌بایست لای‌روبی می‌شد. مشکل همین‌جا سر بر می‌کند، که این خیال نه در بالادست که در برابر واقعیت تاریخ قرار می‌گیرد. این شکل از خیال ایران پیامدهایی سیاسی-اجتماعی داشت. اگر اوضاع واقعیت خراب است، دلیل آن گل‌آلودی این چشمهٔ جوشان و غبارگرفتگی این رخ زیبا از دریچهٔ دست ناپاک غریبه‌ها و گرد انحرافات بود. مفهوم نژاد این بزرگی را از نتیجهٔ عمل به درون می‌کشد و کار را خراب‌تر می‌کند.[۳] اگر عوامل مخرب نبود ـ و هر تعریف اصالتی به ناچار به پاک‌سازی و فراموشی عوامل

ایران معاصر نه یک بار که دوبار این ناکجاآبادها را تخیل کرد و این بی‌جاسازی را آزمود. اولین آن همین ایران نژادی و تاریخی پهلوی بود که در لایه‌های پنهان تاریخ، ایدهٔ اصیلی از ایران را می‌جست که گرد غبار تاریخ بر آن کمتر نشسته باشد. این ایده چشمه‌ای بود که می‌توانست بزرگی امروز را نیز سیراب کند، فقط می‌بایست لایروبی می‌شد.

ذائل کنندهٔ آن می‌انجامد ـ آنگاه ما هم همانی بودیم که الان پیشتازان پایان تاریخ‌اند. با این برداشت‌ها، غرب می‌توانست و می‌بایست عاقبت ما می‌شد. ما از دریچهٔ نژاد و سپس این روایت تاریخی با غرب هم‌ذات‌پنداری کردیم. همان طور که گفتیم، مشکل این روایت نه فقط دیگری‌سازی از بیرونی‌ها، که دیگری‌سازی‌های درونی است. اگر آن ایدهٔ ناب به دست بیاید و موش‌های درون کشته شوند، سرمایه جمع می‌شود[۴] و بزرگی که ما در تاریخ داشتیم یک بار دیگر به دست خواهد آمد. این یک پیش‌فرض خطرناک است که در زمینه‌های دیگر هم تکرار شده است. مشکل بزرگ این گونه روایت‌ها این است که نه فقط دیگری می‌سازد، بلکه این دیگری‌ها را درون خانه هم می‌جوید و منجر به خشونت پاک‌سازی می‌شود، مشابهش را در ترکیه و کشورهای عرب نیز می‌توان جست، یکی نژادی و دیگری زبانی.

این شکل بازخوانی تاریخ پیامدهای معمارانه‌ای هم داشت. اول رجوع به نقطه‌ای گم در تاریخ به اسم اصالت، به‌معنی نادیده‌گرفتن بخش بزرگی از جریان تاریخ به اسم انحراف[۵] بود. این برداشت از اصالت ساختی مدرن را می‌جست که از این الگوی فخیم لباسی نو بر تن ایران بدوزد. اگر ما بر مدار اصالت می‌رفتیم، معماری غرب ـ البته تصویری کلاسیک که از آن داریم[۶] ـ امتداد طبیعی تاریخ معماری ایران می‌شد. حالا که فرهنگ والای ایرانی مهد نژاد آریایی خاک فراموشی خورد، زدودن این خاک، آن را دوباره به هم‌کیشانش می‌رساند که همچون غرب البته با تعبیرهای خاص خود هستند. با این خوانش، معماری ایران اگر نمی‌شد طوری که شد، چیزی معادل معماری کلاسیک غربی بود. کلاسیسیزم ایده‌ای جهان‌شمول می‌شود که ایران نیز می‌بایست تعبیر خود از آن را پیدا می‌کرد. با این خوانش، هم معماری پیش از اسلام با تأکید بر ستون تعابیری کلاسیک پیدا می‌کرد و هم معماری کلاسیک به‌عنوان زیبایی محتوم غریبه نمی‌شد. به همین خاطر است که مقبرهٔ فردوسی هرم مصری که پیدا می‌کند مورد اعتراض واقع می‌شود و رد می‌شود، اما قالب کلاسیک آن غریبه فرض نمی‌شود.[۷] این کلاسیسیزم در قالب زیبایی، نظم و هندسه تعبیری ایرانی و خانگی پیدا می‌کند. ما با معماری کلاسیک هم‌ذات‌پنداری کردیم، اصلاً بسیاری از برداشت‌های ما از معماری سنتی خود با اضافاتی همچون ایوان و حیاط مرکزی حتی امروز هم چیزی جدا از معماری کلاسیک نیست.[۸] مشابهت‌هایی نیز می‌توان در تاریخ پیشامدرن ایران برای این چرخش‌های تفسیری یافت. ایران پیش از

این نیز یک چنین چرخشی در خیال ایران داده بود. با آمدن اسلام به ایران، تاریخ قرآنی و تاریخ کیانی تفارقی داشت که تاریخ‌نویسان ایران اینها را در امتداد هم قرار دادند و آدم و کیومرث و سلیمان و جمشید یکی شدند تا حضرت محمد (ص) و اسلام نتیجهٔ مسلم تاریخ ایرانی شود. اگر در تلاش‌های برخی اصالت‌طلب‌ها این دو در برابر هم قرار می گرفتند، قرائت‌های نوینی هم اینها را در امتداد هم قرار داد. این گونه یک امتداد هویتی شکل گرفت و ایران به اسلام جوش خورد. هرچند قیاس مع‌الفارقی است اما توهم (یا خیال) نژاد و خیال ایران باستان چرخشی در کنه خود مشابه در تفسیر تاریخ بود تا ما را به نتیجهٔ تاریخ، یعنی غرب جهان‌شمول برساند و بازگشت به این بزرگی ما را در خط فرضی اصیل خودمان یعنی غرب برساند. اگر آن روز اسلام پایان گریزناپذیر تاریخ بود، این بار غرب مهر پایان تاریخ خورد. این چرخش‌ها به خاطر سیالیت مفهوم ایران است که می‌تواند چنان چرخشی پیدا کند تا بر ریل روایت حاکم معاصر قرار گیرد و ایده‌ای کهنه نگردد. اگر ایرانشهری هست که هست، آن‌قدر هستهٔ سفت و سختی ندارد که نتواند در برابر تعابیر آزاد زمانه بایستد، و اگر خواستی همراه با قدرت شکل بگیرد، یکی از این جلوه‌ها به‌عنوان حقیقت ایران رنگ واقعیت زده می‌شود. یک روز امتداد تاریخ غربی شد، امروز ایران شرقی‌تر از شرق تصور می‌شود.

هرچند نمی‌توان نام ناسیونالیسم بر آن گذاشت، به باور من ما باز هم به شکلی دیگر یک چنین خیالی را در سر پروراندیم. امتداد ملی گرایی رمانتیک پیش از انقلاب به چیزی به نام سنت گرایی تغییر نام داد که بار جهان‌شمول اسلام و معنویت گرایی‌اش زیادتر شد، اما در ذات خود همان خیالی درون تاریخ ایران بود که دیگر محدودیت تصور پیش از اسلام ایران را نداشت، برداشتی اثیری و جامع از تاریخ که اگرچه خیال بازگشت به یک نقطه را نداشت، اما بازآفرینی و بازگشت به مفهومی لازمان به اسم روح ایرانی -اسلامی را می جست. ایران را روحی امتداددار در پیش و پس از اسلام می‌دید؛ عصاره‌ای بی گرد زمان در تاریخ ـاینجا تاریخ مرزی دارد و تا پیش از انحراف جهان مدرن کشیده می‌شودـ می جست که اگر کیمیاگری آن را بیرون بکشد، خودبه‌خود معاصر، درست و البته ایرانی خواهد بود. سرزمینی تخیل شد به اسم سنت، که هرچند تفاوت‌هایی با ناسیونالیسم پیش از انقلاب داشت، اما از نگاهی مشابه مایه می گرفت یک ناکجاآباد جابلقایی از خردگرایی و بوم‌گرایی و امثالهم تصور شد، نه به‌عنوان زاویه‌ای بومی که به‌عنوان کلیتی در برابر جهان مدرن تعریف می‌شد. آدرس گم این سرزمین خیالی را می‌توان در نوشته‌های سنت گراها یافت، جوهره‌ای که تاریخیت تاریخ را می گیرد و عصاره‌ای خردورز و زیبا و همیشگی از آن می کشد که خودبه‌خود معاصر انسان فطری است. تعریف‌های آن مشابه راسیونالیسم تاریخ گراست. به آثار معمارانهٔ آن هم که رجوع کنی، با درصد کم یا زیادی از بازگشت گرایی گرفته تا یک بومی گرایی مدرن، نگاه همین خردگرایی تاریخی است. هرچند سنت، موافق بسیاری از حرکت‌های درون تاریخ ایران، نوعی رجوع عقلانی به ریشه جهت بازپیرایی است، اما در برابر این اجتهاد عقلانی، بیشتر، صورت‌های اخباری تفوق پیدا کردند و آنچه می توانست از دریچهٔ نقادی راهی به‌سوی یک منطقه گرایی انتقادی باز کند به یک بازگشت گرایی بسته تبدیل شد.

به نسبت اولی که همراهی با جهان مدرن می کرد، این یکی معلوم نبود کجاست. در عمق عقلانی تاریخ است، همه‌جا هست و هیچ‌جا نیست. مصداق‌هایش هم تاریخی گری‌های متفاوت بود. اگر آن یکی نقطه‌ای مشخص در تاریخ بود، این روحی دمیده در کل تاریخ بود، اگر آن یکی دریچه‌ای برای همراهی با جهان

بیرون و غرب بود، این یکی ایده‌ای برای مقاومت بود. هرچند در بازگشت به خویشتن اعتماد بیشتری در خود داشت و کل‌نگر بود، اما در این تعریف گنگ‌تر عمل می‌کرد. هرچند نام ملی گرایی بر سنت گرایی نمی‌خورد ـ که اغلب در برابر آن می‌ایستد ـ اما در ذات خود الگوی مشابهی را دنبال می‌کند. نگاه حسرت‌بار به تاریخ و نه نگاه انتقادی آن‌گونه که بروجردی می‌گوید، ویژگی هردوی اینها بود (مصاحبه با مهرزاد بروجردی، منتشرشده در سایت جرس، ۵ مهر ۱۳۸۹، هویت ایرانی در حسرت گذشته، در تمنای اصالت، برگرفته از وبلاگ شخصی ایشان). انقلاب ایدهٔ سیاسی ایران را شکل داد و سنت گرایی هم تصویر معمارانه و برداشت هنری آن از دل تاریخ را می‌ساخت. سنت گرایی به‌جای تبدیل به بستری برای یک بومی گرایی انتقادی برای آگاهی از زیستن در جهان مدرن، در برابر آن جهانی بسته را تخیل کرد که هرچند ارزش‌های بومی را سر زبان داشت و اعتمادی به ریشه‌های فرهنگی برمی‌گرداند، به مالیخولایی میان دیروز و امروز فروافتاد.[۹] همان طور که گفتیم مشکل نه در نفس ساختن اینجا که در مصداق اینجاهاست که خیلی‌ها در آن، جا نمی‌شوند. سنت گرایی را همچون ملی گرایی پهلوی، می‌توان «قدم‌هایی نادرست در مسیر درست»[۱۰] قلمداد کرد، مسیری برای جستن جایی برای ایران.

نقدهایی به بت‌های افتخار ایران باستان و جهان سنتی می‌توان داشت. بزرگ‌ترین پرسش آنها این است که این تخیل حکومت‌هاست یا مردم؟ تخیل بالادستی‌هاست یا عموم؟ این فاصله‌هایی است که می‌بایست دست‌کم در ایران امروز بدان اندیشید. اما بزرگ‌ترین اشکال آنها به‌ویژه در الگوی آمرانهٔ پهلوی، فروکاستی که از تاریخ شکل می‌گیرد، تراشیدن یک مجسمهٔ کوچک از تنهٔ درختی تنومند است که لازم نیست یک تصویر یکسان از آن بیرون کشید و خودی‌ها را غریبه و بیرونی

نقدهایی به بت‌های افتخار ایران باستان و جهان سنتی می‌توان داشت. بزرگ‌ترین پرسش آنها این است که این تخیل حکومت‌هاست یا مردم؟ تخیل بالادستی‌هاست یا عموم؟ این فاصله‌هایی است که می‌بایست دست‌کم در ایران امروز بدان اندیشید.

می‌کند. اصلاً به شرط نیفتادن در دام تکثری ستیزه‌جو در درون، خود استعارهٔ این تنه را نیز می‌بایست با احتیاط استفاده کرد. اینجا حذف‌های بزرگی شکل می‌گیرد. در اولی همانندسازی به‌جای هماهنگ‌سازی، یک کلاه زورکی به‌جای یک فضای استعلایی بر سر فرهنگ گذاشت.[۱۱] چیزی که می‌توانست دریچهٔ درست ورود به جهان مدرن باشد به‌عنوان ابزاری برای یکسان‌سازی درون شد. دومی هم خیالی شد اثیری که امکان مشارکت و هدایت کل متکثر جامعه را نداشت و قطب‌نمای عملی جامعی نمی‌بخشید. رابطهٔ کم این جابلقا با واقعیت آن را خوابی خوش موازی بیداری‌های بلاتکلیف می‌کرد، و گاهی آن‌قدر فلسفی و اثیری که دست آدم‌های زمینی را چیزی نمی‌گرفت. اینها ایده‌های بزرگی بودند یکدست و همگن که تفاوت در هرکدام از اینها به‌معنای تهدید بود. هر دوی اینها تصویر ایران را در تاریخ می‌جستند، اما تصویری که در تاریخ نمی‌ماند و بشرطهاوشروطها جلوهٔ معاصر نیز می‌توانست پیدا کند.

البته این مفهوم اثیری از ایران را می‌توان برگ برندهٔ ملی گرایی ایرانی خواند که تاریخ را محمل تفسیرهایی نو از ایران می‌کند بدون اینکه هستهٔ تاریخی سختش در برابر امر معاصر بایستد. جهانی مینوی که هر کس می‌تواند در آن شرکت کند و البته تعبیر خاص خود از آن را به تصویر در آورد. به‌نظر می‌رسد ما یک

بار دیگر نیاز به ساخت روایتی نو از ایران داریم، در جهانی که ترس جاماندن و حذف ایران هست، با عوض شدن بازی‌های زمین در فضای مجازی، اقتصاد و تکنولوژی امروز و مسائل جهان‌شمول اجتماعی و زیست‌محیطی و در آخر در نبود «نفخات نفت» تا یک بار دیگر باد در خیال‌های گذشته‌نگر بیندازد. ما هرچه از تاریخ و مادهٔ ایران داشتیم مصرف کردیم و الان با دست خالی می‌بایست بازی دیگری شروع کنیم. صحبت اینجاست که اصلاً خود این خیال‌ها نیستند که دست‌وپاگیر واقعیت‌اند؟ یکی اینها را خیال‌هایی تاریخ‌مصرف گذشته می‌خواند و از ترس حذف و به بازی گرفته نشدن ایران، اینها را گریزگاه‌هایی برای واقعیت اقتصاد و سیاست جهان معاصر می‌داند. یکی هم می‌گوید مگر می‌شود بی‌قطب‌نمای خیال حرکتی کرد و شدنی داشت؟ هر جامعه‌ای به یک آرزوی بزرگ اجتماعی و خیال ملی احتیاج دارد، چه آن را در آینده بجوید یا در بازتعریف گذشته، وسیله‌ای برای احیا و شدن احتیاج است. آیندهٔ این آرزوی بزرگ و اجتماعی کجا خواهد بود؟ ملی گرایی در این جهان به‌هم‌ریختهٔ به‌هم‌تافته چه خواهد بود؟ تا همین چند صباح پیش ذیل سایهٔ جهانی گرایی، ملی گرایی ایده‌ای ازمدافتاده حساب می‌شد، اما انگار با آمدن ترامپ و کرونا باز هم مرزها به انحاء مختلف بازگشتند.[۱۲] شاید دیگر این را نتوان ملی گرایی خواند و این واژهٔ عام برای خواست‌های متفاوتی باشد که نیاز به تعریفی نو دارند. پرسش‌هایی از امتداد این خیال سرزمینی و انعکاس آن در جلوهٔ پدیده‌های فرهنگی همچون معماری هست. رابطهٔ معماری و این کلیت نو چیست و آن را چگونه باید ساخت؟

می‌توان الگوهایی را برای این آیندهٔ پیش رو تصور کرد. اگر بت ملی گرایی مدرن و سنت آن‌قدر بزرگ بودند که امکان مشارکت خُردها و تفاوت‌ها را در خود نداشتند، می‌توان به خرده‌هویت‌هایی فکر کرد و به‌دنبال خوانش آنها در شکل‌های مدرن گشت. اینجا به‌اصطلاح می‌توان یک چرخش پلورال پست‌مدرن داشت و بی کلیتی بزرگ، به‌دنبال ایده‌های خرد از هویت و تصویر آنها بود. اینجا اگر ایرانی باشد، فرشینه‌ای رنگین از این چل‌تکه‌ها می‌شود.[۱۳] اگر تا دیروز ایران بود، اینجا کرمان و اصفهان و مازندران و آذربایجان و ترکمن و لر و فارس و عرب مطرح است و به‌دنبال ساخت الگوهایی برای اینها باید بود، تا خراسان تصویر خود را داشته باشد و گیلان هم تصویر خود. تبریز می‌تواند در اولین بودن و سابقهٔ قاجاری هویتش را بجوید و اصفهان دولت‌خانهٔ صفوی‌اش را علم کند، مازندران سبزی‌اش را مایهٔ خیال هویتش کند و شیراز شعرش را. این به‌معنای حذف کردن و نادیده گرفتن فضای ملی نیست، بلکه در سایهٔ آن می‌بایست به ساخت همان در مقیاس‌های خُرد توجه کرد. اما در این چرخش‌های خُرد باز هم کار چندانی نشده است، فقط گفتمان ملی در مقیاسی کوچک‌تر مطرح شده است که اگر مراقب نباشی، نوعی قومیت گرایی جای تضادهای بزرگ ملی می‌نشیند (رجوع کنید به نقد طباطبایی به ایدهٔ حکومت‌داری فدرالیستی توسط خاتمی و نقد او به قومیت گرایی). برخوردی ریشه‌ای‌تر می‌تواند این باشد که از نفس خود این سمبول‌ها و مکانیسم هویت‌سازی پرسش شود. اصلاً چرا احتیاج به تولید تصاویر خاص و پرچم‌های هویت هست؟ در فضای جهان‌شمول امروز که حضور فعال داشته باشی، فیلم که بسازی، اقتصادت که خوب عمل کند، معماری‌های آن‌چنانی داشته باشی کافی است تا سمبل‌های افتخار داشته باشی و آن را در مجسمه‌های تاریخ گذشته نجویی. یک کریس رونالدو به اندازهٔ کل تاریخ پرتغال نامش را بر زبان می‌راند و یک تیم فوتبال برای بزرگی کافی است. کره با سامسونگ و فیلم اسکاری‌اش بهتر از هر چیز در ساختن ایده‌ای پیشرو از کره موفق بوده است.[۱۴]

تصویر ۲. غرفهٔ ایران در نمایشگاه بین‌المللی، ۱۹۳۰، آنتروپ، بلژیک.

انگار دیگر ساخت ملیت را در تاریخ جستن کار غلطی است. همان‌قدر که جلوه‌ای خوش از تاریخ در بستر توریسم ساخته شود که غذا و لباس و معماری و آداب را شیک نشان دهد کافی است، دیگر باید تلاش کرد در فضای جهانی جایی برای خود دست‌وپا کرد. تکنولوژی یکی از این بسترهاست. بیگ‌بن و پل برج‌دار برای لندن کافی است تا در کنار اتوبوس‌های دوطبقه‌اش بفهمی اینجا لندن است، اما برای لندن امروز برج‌های درخشان سیاه آن نشان از مرکزی نو در جهان معاصر دارد. اصلاً با تکنولوژی‌های امروز و مدیوم‌های امروزی دیگر ساخت سمبل‌های سنگی از تفسیرهای پیچیدهٔ تاریخی کاری عبث است. تصاویر ملی با سرعتی دیگر و کیفیتی دیگر ردوبدل می‌شوند و برای به‌تصویردرآوردن و امروزی‌کردن این خیال در عصر دیجیتال، که تصاویر به‌شکل و حجم دیگری مبادله می‌شود، به‌دنبال مدیوم‌های دیگری باید بود. چین امروز فیلم‌های هالیوودی‌تر از هالیوود می‌سازد تا اژدهایی را که تا کنون خفته بود اما بیدار شده را به تصویر بکشد. کسانی که هنوز به‌دنبال آن بت‌های سنگی می گردند انگار بی‌راهه می‌روند. نخست‌وزیر هند مجسمه‌ای دوبرابر مجسمهٔ آزادی از اولین نخست‌وزیر هند برپا می‌کند و آن را نشانه‌ای بر غرور و حضور هند می‌داند. مصداق دیگرش اردوغان است که کاخی نو با هزینه‌ای گزاف برپا می‌کند و در پیش آن عروسک‌های عثمانی علم می‌کند. روایت‌ها جای دیگر ساخته می‌شوند. در تمام این تفاسیر انگار ملی گرایی تصویری برای دیگری است تا تو را آدم حساب کنند و تو زندگی‌ات را در درون سربلند پیش ببری. پرچمی است که بالای عمارت کشورها برافراشته می‌شود، زندگی خانه کاری به این ندارد.

شاید اشتباه همین‌جا و در خلاصه‌کردن ملی گرایی

در تصویری غرورانگیز از خود برای خود و دیگری باشد. شاید اگر درست باشی دیگر نه نیاز به ساختن تصویر است و نه، مهم‌تر از آن، حذف دیگری از افق این ساختن‌ها و تمرکز بر خود. در میان طوفان کرونا، جزیره‌های امنی همچون نیوزلند، سنگاپور و تایوان[۱۵] سر بلند کردند که اگر هم تصویری داشتند تنها تصویر عملکرد درستشان بود. اگر جهانی به‌سامان داشته باشی دیگر نیاز به تصویر نیست و حتی می‌توان گفت دنبال این تصاویر بودن خود کج‌راهه‌ای از مسیر عقلانیت است. اگر شهرهای درست و معماری‌های زیبا داشته باشی نیاز به بزرگی کردن در قالب تصاویر خاص نیست. اما مهم‌تر از بعد ایماژی ملی گرایی، حذف دیگری از هدف ساختن چیزی به اسم ملی است. آیا می‌توان به ملی گرایی‌ای فکر کرد که خیالش را در جدایی از دیگران نبیند؟ آیا می‌توان به ملی گرایی‌ای فکر کرد که نه در درون یا بیرون دیگری ساز باشد، چیزی فراتر از تصویرسازی باشد و فقط در مقیاس کلان عمل نکند؟ این ملی گرایی در معماری مقیاس خرد، در خانهٔ من و شما و در ساختمان سینما و تئاتر و کوچه‌های شهر ما تأثیری دارد؟ نوعی آگاهی از بودن و شکل زیست که به‌جای تصویری فرایندی خاص از مشارکت در جهان بسازد؟ اگر جهان مدرن خانه‌های نو برساخته از تاریخ می‌خواست تا تو در خانه باشی و پیامد این باهم‌بودن خانگی، ساخت دیگری‌ها و از مقیاس تقابل با آن‌هاست، چگونه می‌توان به ملی گرایی بدون این ایده‌ها فکر کرد و در معماری نیز به‌دنبال این سیاه بدون سیاهی گشت؟ جولیا کریستوا در ایدهٔ جهان‌شهری خود «ملت‌ها بدون ملی گرایی» تصویری از این ملی گرایی نرم را، هرچند در زمینهٔ فرهنگ فرانسوی خود، ارائه می‌کند (Smith & Kristeva, 1993). آیا می‌توان همان گونه که کریستوا می‌گوید ملتی بدون ملیت گرایی داشت و دست از این خیال‌های بزرگ شست؟ خیال‌هایی که ضررشان بیش از نفعشان است و درگیر ساخت تصویر بزرگی هستند که کاری با زندگی ندارند. ملی گرایی در نظر او ایده‌ای برای دیگری‌سازی، تقابل و تضییع حقوق است، درصورتی که ملت مفهومی جهت مشارکت مدنی است. می‌توان به تصویر بزرگی اندیشید که بی‌آنکه برای ساختن وحدتی زورکی با تکثر افراد در تضاد قرار گیرد، در فضایی استعلایی قرار گیرد و افراد با هویت‌های خُرد خود در این فضای جمعی شرکت کنند و خیال‌های مشترک داشته باشند. چگونه می‌توان ملی گرایی‌ای داشت که با هم‌دلی درون و نه در تقابل با بیرون، «ما»ساز اما نه «دیگری»برانداز، هم‌قدم با بستر معاصر و بی‌نیاز از تکیه‌زدن بر تاریخی ستبر تعریف شود و به‌جای ساختن کاخ‌های هویت، به‌دنبال ساختن خانه‌ای از خود برای دور هم بودن باشد؟ چگونه «ایدهٔ ایران» می‌تواند بیرون از اینها دستاویزی برای بودن معنادار در جهان امروز شود؟ در افق ساختن‌ها، دو مفهوم را از این تصویر نو از ایران می‌بایست حذف کرد، یکی مفهوم «اصالت» و دوم «دیگری»ها. در این تصویر اگر تاریخ هست نه همچون محلی برای رجوع که بستری از اصالت برای ساخت خیال مشترک است. ما به یک آیرونی[۱۶] برای ساختنی‌بودن مفاهیم ایران و ایرانی احتیاج داریم که آن را فقط بستری برای حضور معنادار در ساخت محیط خود بدانیم. اگر متهم به فمنیسم‌های آن‌چنانی نشوم، می گویم که ما به یک ایدهٔ سیال زنانه از ملیت احتیاج داریم. ملی گرایی پهلوی و سنت گرایی امروز هر دو ایده‌هایی مردانه برای رسیدن به ریشه در برابر دیگری‌هاست که به‌جای بستری برای باهم‌بودن، دنبال تصاویری گم در تاریخ بودند. اصالت، خود، مفهومی مردانه است، ما به تاریخی بی‌اصالت احتیاج داریم، ملی گرایی‌ای که بهانه‌ای برای تفکر معنادار در باب جهان از دریچهٔ روح قومی باشد. من این را نوعی بومی گرایی برای ارتباط معنادار با جهان می‌دانم. در

ساختن ایده‌ای نو از «ایرانی» ما به یک بومی بی‌ریشه و سیال احتیاج داریم که خمیرمایه‌ای برای ساختی نو شود. همچون زبان فارسی که گاهی پشتیبانش نه آنان‌اند که سنگ اصالتش را به سینه می‌زنند، که امیرعلیشیر نوایی‌هایند.[۱۷] وقتی در نبود هسته‌ای سخت، حاشیه‌های اسمی بتوانند سازندهٔ ایدهٔ سیال از مرکز شوند آنگاه ایده‌ای جامع برای باهم‌بودن، مشارکت در ساخت جهان و ساختنی و متغیر به‌وجود می‌آید. امپراطوری‌های گذشته که محصولاتی همچون اصفهان و استانبول داشتند در ساخت این هویت‌های متکثر موفق‌تر از همتایان مدرنشان با یک‌سویه‌نگری هویتی عمل می‌کردند.

معماری نیز می‌بایست فراتر از ریشه‌پرستی ایران ملی‌گرای پیش از اسلام و خلوص و عمق ایران سنتی به‌دنبال تفسیرهایی از ایدهٔ ایران باشد که بتواند جایگاهی برای ایران معاصر بدون توهم ریشه، عمق و خلوص بسازد. اینجاست که ایران مفهومی مربوط به گذشته نمی‌شود و می‌تواند امتداد پیدا کند. اگر نتوان مصداق معمارانهٔ این ایدهٔ نو را تعریف کرد، می‌توان ویژگی‌هایی برای آن برشمرد. مفهومی که به‌جای اصالت، بر ساختگی‌بودن و تفسیری‌بودن خود آگاهی داشته باشد، تفسیری برای تعریف جایگاهی خاص در جهان امروز.[۱۸] صد البته این جایگاه ضرورتاً به‌معنای همراهی با هر آنچه انگ معاصر می‌خورد نیست و می‌تواند موضعی انتقادی باشد. این روایت‌ها، به‌جای اینکه برای دیگری و به‌منظور تقابل ساخت شود، برای خود و برای ارتباط معنادار خودی‌ها با هم ساخته شود. زدودن دیگری‌ها از افق سمبل‌های باهم‌بودن کار ساده‌ای نیست. به‌جای ساخت تصاویری از خود برای دیگری به‌دنبال ساخت «فرایند»ی برای فهم و تعریف جایگاه خود در جهان معاصر باشد و در آخر به‌جای اینکه در مقیاس بزرگ مطرح شود، این ایده‌ها در ساخت فرمی، فضایی و معنایی خانه‌ها و شهرها حضور پیدا کنند. شاید این نیز خود یکی دیگر از این خیال‌های بی‌جا و ناکجاآبادی است که هرچند با نفس این خیال فرد با دیگری‌ها فرقی نمی‌کند، اما راهی است که می‌تواند در آن خیال کند، نه آن مجسمه‌های سنگی و آجری پیشین است، نه تکثر پادرهوای پست‌مدرن، بلکه جایی در این میان، راه سومی که شاید بتوان ایران را در این تصویر خیال کرد. رگه‌هایی از این خیال را در همین واقعیت پیش رو می‌توان جست، بازسازی مدرسه‌ای کپری در سیستان، خانه‌های سنگی نوی کردستان، جستن زندگی ترکمن در فضا، باغ‌های نو ایرانی و خیل جوانانی که به‌دنبال بازتفسیر الگوهای سکونت بومی در قالب نو هستند؛ اینجا نوخواهی به‌جای یک تصویر جهان‌شمول، به یک پروسهٔ بومی تبدیل می‌شود.

اینجا نقدی بر این مشارکت نو در جهان وارد می‌شود که قابل تأمل است. بازی‌های جدیدی در جهان معماری شروع شده است که تاریخ را دستاویزی برای آفرینش‌های امروزی می‌کند. اینها بیشتر افه‌های روشنفکری هستند که در کنه خود امتداد همان بازی رایج بازار بی‌تفاوتی ماهوی است، مصرف تاریخ است و نه جایی برای خلق آلترناتیوی معنادار، مک‌دونالدی است که خوراک‌های محلی را در قالب خوراک جهان‌شمول خود می‌بلعد. ژیژک از اصطلاحی به اسم «بودیسم غربی»[۱۹] صحبت می‌کند که چیزی معادل «اسلام آمریکایی» است که در ایران امروز نیز مطرح شده است؛ منظور هردو الگوی اخته‌ای است که از درون خالی شده و صرفاً یک لباس ظاهراً متفاوت بر تن واقعیت یکسان جهان امروز است. هر دوی اینها نقدی درست به التقاط‌ها و بازی‌های هویت‌خواهی امروز می‌کند. رقص سرخپوستی که در مرکزی خرید انجام می‌شود و یا لباسی چینی که در نمایشگاه‌های -تک بر تن فروشنده‌هاست مصرف تاریخ و نه خلق معنایی مضاف بر وضعیت موجود است. اینجا باریکه‌راهی

و فضای سومی میان هسته‌های سفت و سخت اصالت و سنت و بازی‌های رایج سرمایه‌داری است که دریچه‌ای برای ساخت معناهای نو برای جهانی به‌وجود می‌آید که در خطر افتادن درون یک‌دستی بی‌معناست. اگر نتوان این جهان را تخیل کرد، دوتایی غلط پایان تاریخ سرمایه‌داری متأخر و متعصبان بستهٔ بنیادگرایی جهان ما را شکل خواهند داد. شاید این راه سوم نیز یکی دیگر از این خیال‌های گمی است که در ایران جسته می‌شود، اما انگار نمی‌توان ایرانی بدون این خیال‌ها متصور شد.

پی‌نوشت

۱. انگار به همان اندازه هم مایهٔ تصورات سیاه است، سرزمین دروغ، دورویی و خشکی.

۲. البته این را می‌توان جهان‌شمول خواند، هر ملتی نیاز به بازتعریف خود برای بازی در میدان‌های نو دارد.

۳. هرچند در ذات نژاد دیگری‌سازی و تقابل وجود دارد و در قلمرو ایرانی هم باعث کج‌روی‌هایی در قضاوت‌های زبانی و نژادی شد، با این حال مفهوم نژاد در ایران فراتر از گفتمان‌های غلط و سیاست‌های خرد هیچ‌گاه به مفهوم پاک‌سازی نرسید و حتی جهت شمول تفاوت‌های قومی و منطقه‌ای، با احتراز از تأکید زیاد بر مفهوم نژادی، بیشتر وجهه‌ای تاریخی-فرهنگی پیدا کرد.

٤. استعارهٔ مولانا در باب موش گناه که سرمایه را می‌جود، استعاره‌ای که به‌شکل خطرناک کاربردهای متفاوتی این روزها در عالم سیاست و فرهنگ نیز پیدا کرده است.

٥. این نگاه راست‌کیشی به تاریخ در همه‌جا جریان دارد. کریشنا مورتی، نخست‌وزیر راست‌گرای هندوی هند، در یک سخن جنجالی میراث گورکانی هند ازجمله تاج‌محل را میراث فرهنگ هندی نمی‌داند.

٦. پرویز رجبی، تاریخ‌دانی که در زمینهٔ معماری پهلوی نوشته است، مع ماری مدرن را بی‌سبک خوانده بود، چون انگار غرب به‌عنوان صاحب سبک همان غرب کلاسیک است.

۷. درمورد مقبرهٔ فردوسی بنگرید به دادور، نغمه. مقبرهٔ فردوسی چگونه ساخته شد؟عمارتگهی درخورخسروان (دسترسی در تاریخ ۱۳۹۹/۳/۲۰):
http://www.memarnet.com/en/node/3585.

۸. به باور نویسنده، قسمت اعظمی از آنچه در ایران سنت گرایی خوانده می‌شود، به‌ویژه در کار و سخن آن‌هایی که می‌خواهند کمی از صورت تاریخی معماری ایرانی فاصله بگیرند، نوعی برداشت راسیونالیستی تاریخ گرا از نظم و تقارن و هندسه است که در برخی جاها تنها تفاوتش این است که با آجر ساخته می‌شود و اینجا و آنجا کاشی یا کتیبه‌ای رخش را آرایش می‌کند. شاهد شخصی‌ام بر این مدعا تپق تاریخی بسیاری از دانشجویان در نقد معماری سنتی است که گاهی بناها و معماری‌های نئوکلاسیک را در کنار معماری سنتی می‌آورند. اگر این تپق را فرویدی تفسیر کنیم، بیرون‌ریز برداشت ناخودآگاه جمعی ما از مفهوم سنتی تاریخ ماست، هر آنچه نظم و هندسه‌ای مشخص دارد سهمی از سنت درون خود دارد.
ما پس از این، همین کار را با هنر و معماری مدرن کردیم و گفتیم بسیاری از آنچه تجرید و آبستره و ضدطبیعت گرایی و حتی مفاهیمی مثل واسازی و و مانند آن‌هاست از پیش در هنر و معماری ایران وجود داشته است. فقط مسئله این است که پس از ساخت این دیدگاه‌هاست که ما می‌فهمیم ما نیز اینها را داشته‌ایم.

۹. سنت گرایی تکثری بی‌انتها در درون خود دارد. مقالاتی همچون مقالهٔ زیر نمونهٔ یکی از هزاران تلاش برای تعریف خوانش‌های متفاوت به اسم سنت و سنت گرایی است: حجت، عیسی. (۱۳۹۳). سنت سنت گرایان و سنت گرایی معماران. نشریهٔ *هنرهای زیبا، معماری و شهرسازی*، دورهٔ ۲۰، شمارهٔ ۱.

۱۰. Wrong steps in the right direction

۱۱. خود نیز در باب فروکاستن‌ها مقاومت کرد. ایدهٔ زبان پاک تا جایی رفت که برخی از درون آن را نقد کردند.

۱۲. برخی نیز این دو آفت را دعوتی برای بازنگری در ارزش‌های

جهانی گرایی و وحدت بیشتر بین ملت‌ها می‌خوانند.

۱۳. شایگان از این تصویر پست‌مدرن یک‌بار استفاده کرد، اما جلوه و رخ تعبیر قشنگ‌تر و البته درست‌تری برای ایران است: هفت‌رخ فرخ ایران، یا چار رخ ایران.

۱۴. چنان‌که آنتونی اسمیت مطرح می‌کند، ملت‌ها و ملی گرایی صرفاً ایدئولوژی و نهادهای سیاسی نیستند، بلکه پدیده‌های فرهنگی هستند. آنها دارای ابعاد مختلف، زبان، احساسات و سمبل‌ها هستند (برای مطالعهٔ بیشتر بنگرید به Smith & Kristeva, 1993).

۱۵. نوشتهٔ توماس فریدمن در نیویورک تایمز در باب علت دوست‌داشتن تایوان در این زمینه خواندنی است (دسترسی در تاریخ ۱۳۹۹/۲/۱):
https://www.nytimes.com/2012/03/11/opinion/sunday/friedman-pass-the-books-hold-the-oil.html

۱۶. در مفهوم سیاسی آن، همان گونه که رورتی به‌معنای گریز از حقیقت در عرصهٔ اجتماعی و سیاسی می‌خواند.

۱۷. رئیس جمهور افغانستان اشرف غنی به‌قول خودشان انکشاف و تعلق دری را منحصراً به افغانستان دانسته و ایران را دزد زبان خطاب کرده است. پاسخ آقای کاظمی شاعر مهاجر افغانی در این زمینه خواندنی است (دسترسی در تاریخ ۱۳۹۹/۳/۲۵):
https://www.tasnimnews.com/fa/news/2196160

۱۸. مصداقی از این شیوهٔ برخورد را می‌توان مقالهٔ قدیمی اما تأثیرگذار کنت فرامپتون در باب بومی گرایی انتقادی ذکر کرد. برای اطلاعات بیشتر بنگرید به:
Frampton, Kenneth. (1983). "Towards a Critical Regionalism: Six points for an architecture of resistance", in "Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture." Seattle: Bay Press.

۱۹. Zizek, Slavoj (2001) On Belief. London: Routledge.

منابع

- یارشاطر، احسان. (۱۳۷٤). «وطن دوگانهٔ ما»، *ایران‌شناسی*، ۷ (۳)، ٤۹۳-٤۹۱.
- پین کارد، تری (۱۳۹٤). *فلسفهٔ آلمانی*. تهران: ققنوس.
- نیولی، گراردو (۱۳۸۷). *آرمان ایران، جستاری در خاستگاه نام ایران*. ترجمهٔ تهران: مؤسسهٔ فرهنگی-هنری پیشین‌پژوه.
- ممتحن، حسینعلی (۱۳٥٤)، *نهضت شعوبیه: جنبش ملی ایرانیان در برابر خلافت اموی و عباسی*. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
- یزدانیان، ماندانا (۱۳۹٥). *احسان یارشاطر در گفت‌وگو با ماندانا یزدانیان*. لس آنجلس: شرکت کتاب.
- قزوینی، زکریا بن محمد (۱۳۷۳). *آثارالبلاد و اخبارالعباد*. ترجمه و اضافات جهانگیر میرزا قاجار، تصحیح و تکمیل میرهاشم محدث، تهران: امیرکبیر.
- ضیاء ابراهیمی، رضا (۱۳۹٦). *پیدایش ناسیونالیسم ایرانی: نژاد و سیاست بی‌جاسازی*. ترجمهٔ حسن افشار. تهران: نشر مرکز.
- طرفداری، علی محمد (۱۳۹۷) *ملی گرایی، تاریخ نگاری و شکل گیری هویت ملی نوین در ایران*. تهران: امیرکبیر.
- Tavakoli Targhi, M. (1994). "Mostafa Vaziri, Iran as Imagined Nation: The construction of national identity". *International Journal of Middle East Studies*, 26(2), 316-318.
- Vaziri, M. (2013). *Iran as Imagined Nation*. Piscataway: Gorgias.
- Smith, A. D. & Kristeva, J. (1993). *National Identity; Nations Without Nationalism*. New York: Columbia University Press.

معماری ایرانی، سوزن‌بانان و آرشیتکت‌های جوان*

بابک افشار
babak.afshar@gmail.com

در روزگاری که به‌نظر می‌رسد دیگر به‌راحتی نمی‌توان عنوان «ایرانی» را به معماری خاصی نسبت داد، بابک افشار سعی کرده است معنای «معماری ایرانی» را به‌لحاظ نظری به پرسش بکشد و نحوهٔ وجود چنین مفهومی را بررسی کند و جایگاه آن را از مفهومی انتزاعی به «پدیداری تاریخی» برساند و همچنین روش‌هایی را که تاکنون برای رسیدن به معیارهای ایرانی‌بودن یک معماری استفاده شده نقادی کند. او در این متن امکان رسیدن به نطفه‌ای تاریخی یا نقطه‌ای مرکزی یا هسته‌ای اصلی که منبع ایرانی‌بودن باشد را نقد می‌کند و در انتها سعی می‌کند با آزمایشی ذهنی معیاری نظری برای ایرانی‌بودن معماری ارائه دهد. معیاری که انعکاس‌دهندهٔ آرزوهای امروزی مردمانی باشد که آرزوهایشان از برخورد نیازها و آرمان‌هایشان با تاریخ و جغرافیای سرزمینی که در آن زندگی می‌کنند، شکل گرفته است.

مسکوب درست گفته است برای اینکه «مردمی پراکنده» به «ملت» بدل بشوند، «زبان» مهم‌ترین وسیله است اما تنها وسیله نیست. غیرِ زبان، در میان هنرها، «معماری» نیز در تکوین «هویت ملی ایرانی» نقش ایفا کرده است (مسکوب، ۱۳۷۹: ۲۱-۲۰): چه در گام بلند تاریخی، حتی از زمان‌های دورِ شکل‌گیری فلات ایران به‌منزلهٔ پدیده‌ای جغرافیایی ـ که گویی از همان موقع، شیوه‌های ساختن و سکونت مخصوص به‌خود (و نیز شیوه‌های ویران‌شدن و کوچندگی متناظر با آن‌ها) را برای بومیان انسانی آینده‌اش محتمَل می‌کرده است؛ و چه در گام‌های تاریخی بسیار کوتاه‌تر، مثلاً به‌طور ویژه طی یکصد سالهٔ مؤثر اخیر ـ که گویی تمام تاریخ از لولای آن به روی خود برگشته است تا بر صفحه‌ای که از فشردگیِ گذشته در زیردست حاصل می‌شود، به ازای هر تصمیم معمارانه، مختصات تاریخی مشخصی در چشم امروزیان قابل خواندن شود.

اگرچه در سوی دیگر این لولا و در پشت این تاخوردگی، سابقه‌ای از «ایران گرایی‌ها» قابل تشخیص است که می‌توان ردشان را تا نهضت شعوبیه و حتی قدیم‌تر، چنان‌که غالباً گفته شده تا دوران ساسانیان، عقب برد؛ اما آن «حضورهای تاریخی مبهم از ایران» به‌واقع در همین گام کوتاه اخیر، شاید بتوان گفت صرفاً از عهد ناصری به این طرف، به قالب آشنای «دولت-ملت ایران» درآمده‌اند و تدریجاً در معناهای فراگیر امروزی‌شان در پیرامون ما بازآرایی شده‌اند. ازجمله در امتداد همین تاخوردگی (یا به دلیل آن) بوده است که ما بومیان کنونی این جغرافیا، حالا برای سخن گفتن از معماری، در عمق روح و روان خود با نیرویی به نام «ناسیونالیسم ایرانی» مواجه هستیم: یعنی با نوع مدرنی از احساس تعلق (و شاید گاهی

احساس تنفر همزاد آن) نسبت به یک سرزمین و نسبت به جمعیتش (در میان تمام سرزمین‌ها و جمعیت‌های غیرمخصوص دیگر).

دقیقاً به دلیل حضور همین نیروست که بخشی از ما، حالا موقع برداشتن هر قدم در زمینهٔ طراحی و احداث ساختمان‌ها، احساس می کنیم لازم است معنای عضویت پراضطراب خودمان در «جامعهٔ ملل» را بپاییم تا حصول «سرآمدی» در معماری‌مان به‌طور خاص و حصول «خوشبختی» برای خودمان به‌طور کلی قابل ارزیابی شود.

به‌رغم این وضعیت، پیداست که در حوزه‌های مختلف، ازجمله در حوزهٔ معماری، انبوه گفتارهای پیشین که «ایران» و «ایرانی‌بودن» را بنیاد بحث می گرفتند، حالا دیگر قدرت اقناعشان را از دست داده‌اند و این، مواجههٔ ما با «ناسیونالیسم ایرانی درونمان» را از پیش هم پیچیده‌تر کرده است: وقتی اردلان و بختیار در شرح سنت عرفانی مندرج در معماری ایرانی، «لطف مکملهٔ مربوط به گونه‌ای عروج طولی صورت» را «جهت وصول گرانش یا نیروی جاذبهٔ نزولی»، «ضابطه‌ای برای طرح‌ریزی دیوار» دانستند که «عروج طولی نفس را به سوی روح اعظم جاودانه می‌سازد» (اردلان و بختیار، ۱۹۷۳: ۳۵-۳۷) (به گمان من) کسی جز پیرنیا معترض مغلق گویی و تصنع بحث نشد؛ و وقتی خود پیرنیا با زبانی ساده و بسیار فروتنانه از «مردم‌واری» یا «نیارش» یا «خودبسندگی» به‌منزلهٔ «اصول معماری ایرانی» سخن گفت (پیرنیا، ۱۳٦٤) موضوع برای کسی ساده‌بینانه جلوه نکرد یا این‌همان گویانه به‌نظر نرسید؛ و در کل تا مدت‌ها کسی نگران نشد که با اینها نمی‌توان از «اصول معماری ایرانی» سخن گفت یا به هر نحو، «معماری ایرانی» را از «معماری غیرایرانی» جدا کرد تا به‌وسیلهٔ آن، جایگاه مخصوص این دولت-ملت و شهروندان آن، در مقام عضوی شاخص از جامعهٔ ملل، مشخص شود.

حالا اما وضع به‌طور کلی با قبل فرق کرده است و فکرنکردن به چنین «إن قُلْت»هایی برای بسیاری از ما دیگر ممکن نیست. به‌نظر می رسد که پردهٔ تازه‌ای از نمایش آغاز شده است، زیرا کلمات به این راحتی‌ها در بسترهای ازپیش آماده تن به جمله‌بندی‌های عالمانه نمی‌دهند. واضح است که مسئله را نمی‌توان به کندذهنی بازیگرانی مربوط دانست که پیش‌تر روی صحنه حاضر بوده‌اند و درگیری را نمی‌توان صرفاً به مچ گیری از پیش کسوتان تقلیل داد. گویی ویژگی زمانهٔ ماست که تنش نهفته در این مفاهیم را دوباره، این بار در سطحی دیگر و شاید بسیار گسترده‌تر از قبل، تشدید و مطرح کرده است.

هیچ فاکت کلیدی و هیچ روش پژوهشی در تاریخ قادر به روشن کردن این نکته برای اذهان امروزی نیست که چه چیزی در آغاز ـ کدام «نیاز»، کدام «فرمان» یا کدام «آرزو»ی آغازین ـ «بنیان گذارانی مفروض» را وادار کرده است تا چنین شکلی به ابنیه و شهرهای تاریخی ایران بدهند؛ و ارابهٔ زمان را به این طرز مخصوص در مسیر مشخصی به‌حرکت درآورند که ما ایرانیان امروز در نقطهٔ انتهایی آن ایستاده‌ایم. درنتیجه به هیچ طریق عالمانه‌ای نمی‌توان پاسخ داد که آیا آن نیاز، فرمان یا آرزوی مفروض آغازین، با درآمدن ابنیه و شهرهای پیشین به این شکل، برآورده شده است یا نه. پس مفهوم «معماری ایرانی» را ناگزیر باید از زیر سایهٔ سنگین این طرز تلقی بیرون کشید که گویی همواره به پرسش یا خواهشی بنیادین پاسخ می‌داده است. ابنیه و شهرهای تاریخی ایران از برهم‌نهی مکرر طرح‌هایی بی‌شمار ـ شاید بر مبنای طرح اولیه‌ای ناشناخته اما در هر صورت همواره غیرقابل‌تشخیص و درنتیجه دیگر فاقداهمیت ـ در طول زمان رشد یافته‌اند و «معماری ایرانی» در مقام امری کلی، اگر بتوان چنین مقامی برای آن قائل شد، به‌طور تدریجی همچون «پدیداری تاریخی» شکل گرفته است. به عبارت دیگر می‌توان گفت صرفاً

به‌مرور زمان بوده که «تشکیل شده» و «کلیت پیدا کرده است». بخش قدیم‌تر آن لزوماً دارای «خلوص» یا «اصالت» بیشتر نیست و از همین رو نمی‌توان آن را دارای یک «هسته» یا «مرکز» واحد تلقی کرد. همچنین بخش‌های جدیدترش را نمی‌توان به‌آسانی به‌منزلهٔ «التقاط» یا «انحطاط» بیرون کشید و غربال کرد.

از این منظر، معنای تاریخی‌بودن «معماری ایرانی» این نیست که پرتو نوری عیناً از همین صورت تمام و کاملش ـ که صرفاً به‌تازگی و فقط برای امروزیان قابل مشاهده شده است ـ از نقطه‌ای واحد در اعماق تاریخ به سمت امروز تابیده است تا ما مسیر پیش روی معماری‌مان را با آن روشن کنیم. «تاریخی‌بودن» و «کلی‌بودن» آن را در معنایی اساساً متفاوت، و حتی تا حدودی معکوس، باید فهمید: صرفاً در جریان گذر پرآشوب زمان، و حتی بر حسب مجموعه‌ای از تصادفات، بوده است که حالا پدیداری این‌چنین، به‌منزلهٔ امری کلی و به‌منزلهٔ یک هویت، به‌طور استثنایی به ادراک حال و تصور آتیهٔ ما از معماری خطور کرده است؛ و گسیل پرتوهای واگرای نور به درون ظلمات عمیق تاریخ را برایمان ممکن کرده است تا با جادوی آن، انبوه عظیمی از تجربیات پراکندهٔ پیشین در امر ساختمان را، احتمالاً به‌طور موقتی، ذیل منظومه‌ای واحد گرد هم آوریم و آن را «معماری ایرانی» بنامیم.

قضاوت دربارهٔ «ایرانی‌بودن یا نبودن» هر معماری برای ما، ازین پس و مادام که چنین قضاوتی برایمان همچنان

تصویر ۱. تصویر تزئینی، نقاشی از ازجیسواف بکشینسکی (Zdzisław Beksiński)، ۱۹۷۹.

قضاوت دربارهٔ «ایرانی‌بودن یا نبودن» هر معماری برای ما، از این پس و مادام که چنین قضاوتی برایمان همچنان دارای اهمیت باشد، در معنای تعیین نسبت با تَل عظیمی از «نیازهای متکثر»، «فرمان‌های متناقض» و «آرزوهای متنافر» در پشت سر خواهد بود. نیازها و فرمان‌ها و آرزوهای خُردِ «سوزن‌بانانی ناشناس» که گویی هر یک از زمانی بر سر دوراهه‌ای، و احتمالاً در آغاز صرفاً اندکی، بر مسیر تشکیل این کلیت آتی ـ که حالا ما معجزه‌وار درون آن ایستاده‌ایم ـ تأثیرگذار بوده‌اند.

دارای اهمیت باشد، در معنای تعیین نسبت با تَل عظیمی از «نیازهای متکثر»، «فرمان‌های متناقض» و «آرزوهای متنافر» در پشت سر خواهد بود. نیازها و فرمان‌ها و آرزوهای خُرد «سوزن‌بانانی ناشناس» که گویی هر یک از زمانی بر سر دوراهه‌ای، و احتمالاً در آغاز صرفاً اندکی، بر مسیر تشکیل این کلیت آتی ـ که حالا ما معجزه‌وار درون آن ایستاده‌ایم ـ تأثیرگذار بوده‌اند.

با این همه و به‌رغم تمام این واگرایی‌ها، همچنان نمی‌توان مسئلهٔ «انسجام» یا «تداوم» را درمورد «معماری ایرانی» بلاموضوع دانست یا از کنار آن بی‌اعتنا گذشت. همان‌طور که «نیستی» و «مرگ» یا «از آغاز جان‌نداشتن» و «هرگز جان‌پیدانکردن» را باید «وضع طبیعی طبیعت» تلقی کرد تا پدیداریِ موقتی هر موجود زنده، مانند یک «استثنا»، در آن برجسته شود؛ «هرگز تشکیل‌نشدن» و «هیچ تداوم‌نیافتنِ» هر «کلیت» یا هر «هویت» را نیز باید «وضع طبیعی تاریخ» در نظر گرفت تا پیداشدن چنان موجودیتی، یا حتی عجیب‌تر از آن دوام آوردنش، مانند یک «رخداد استثنایی» در جایگاه حقیقی خود جلوه کند. پس این همچنان پرسشی پراهمیت است که انبوه سوزن‌بانان و نیازها و فرمان‌ها و آرزوهای کثیرشان را چطور می‌توان همچون مجموعه‌ای از سلسله‌ها در کنار هم قرار داد و آنها را از طریق ربط و نسبتشان با یکدیگر فهمید. این آزمایش ذهنی ممکن است در این مورد کمک‌رسان باشد: اگر، بر فرض محال، کسی از سوزن‌بانان می‌خواست تا «خوشبختی» را بدان‌سان که از خاطرشان می‌گذرد تصویر کنند، چه می‌شد؟ لابد می‌شد دید که هر یک از ایشان، اگرچه بال‌های خیال را در آسمان معماری گشوده است، در تحلیل نهایی، همواره ابنیه و شهرهایی تقریباً مشابه با محصول کار سوزن‌بانان دیگر بر زمین پیرامون خودش را در تصور دارد. ساختمان‌هایی شاید بسیار متفاوت با ساختمان‌های واقعی زمانهٔ خود او، اما به‌هرحال ساختمان‌هایی که از ترکیب اجزای مندرج در همان الگوهای واقعاً موجود و دردسترس، به‌دست‌آمدنی شده‌اند. همان‌طور که «اسب بالدار» ادراک چیزی تازه را بر پایهٔ انطباعات حسانی مربوط به «اسب» و «بال» ممکن کرده است، لابد می‌شد دید که قوهٔ تخیل هر سوزن‌بان نیز چگونه امر نوپدید موضوع میل و برآورندهٔ نیازش را، در رؤیای منسوب به خوشبختی، بر پایهٔ انطباعاتی برایش برساخته است که او در واقعیات پیرامونی با آنها مواجه بوده است؛ و گویی عطش حسانی‌اش را ضمن درگیری با آنها سیراب و سرشار می‌کرده است. با کمی تسامح اجازه دهید بگوییم «ایران‌های مبهم زمانهٔ سوزن‌بانان»، هرچه که بود یا نبود، در تحلیل نهایی گویی چنان بود که شکل خودش را به آرزوهای ایشان می‌بخشید؛ و همین امر نوعی از «تداوم» یا «انسجام» را بر زمینهٔ عمل متکثر انبوه آنان بازتاب می‌داد که همچنان تا به امروز برای ما نیز قابل درک باقی مانده است.

پس برای «ایرانی ماندن» یا، اگر بهتر بگوییم، برای «دوباره ایرانی شدنِ» معماری‌مان، این تمهید کارسازی نیست که «آرشیتکت‌های جوان»‌مان را ـ چنان‌که روزگاری وارطان نام‌گذاری‌شان کرد (هوانسیان، ۱۳۲۵) ـ با بنیان‌گذاران مفروض «ایران» یا «معماری ایرانی» مقابل بدانیم؛

یا آنان را مستقیماً زیر فشار پاسخ گویی به پرسش و خواهشی بنیادین قرار دهیم که تا چندی پیش می شد تصور کرد «معماری ایرانی» در تمام طول تاریخ به آن پاسخ می‌داده است. در پردهٔ تازه‌ای از نمایش که حالا آغاز شده، این دیگر مواجههٔ «سودمندی» با تاریخ به‌نظر نمی‌رسد. در این مورد شاید بهتر باشد که آرشیتکت‌های جوان را، از طریق مناسبتشان با آن سوزن‌بانان ناشناس و مخصوصاً از طریق عطف توجه به دلبستگی‌ای که آن سوزن‌بانان، ضمن آرزوگری‌های‌شان در طول تاریخ، نسبت به محصول کار همدیگر بروز می‌داده‌اند، ارزیابی کنیم. بنابراین شاید بتوانیم یک بار هم که شده، خیلی ساده خیلی سرراست، از آرشیتکت‌های جوان بخواهیم تا به‌جای «معماری متناظر با ایران» «معماری متناظر با خوشبختی» را، آن گونه که از خاطرشان می گذرد، برایمان تصور کنند؛ و در این کار چیزی جز انطباعات حسانی ناشی از محیط و دلبستگی‌های‌شان به محصول کار دیگران را جدی نگیرند. در این صورت شاید بهتر بتوانیم قضاوت کنیم که کوشش‌های آنان تا چه حد ممکن است «ایران دوباره مبهم‌شدهٔ این زمانه» را، هر چه که هست یا نیست، دستمایه‌ای برای تخیل امر نوپدیدِ موضوع میل و برآورندهٔ نیازهای جمعیت این سرزمین قرار بدهد؛ یا اگر کمی دقیق‌تر بگوییم، «ایرانی بودن» را به «فضیلت ناخودآگاه» ایرانیان امروز بدل کند ـ تا افتخار بی‌اهمیت کشف «حکمت» نهفته در این فضیلت، برای آیندگان که گویی با «ذره‌بین‌های خدایی مخصوص»شان در حال فرارسیدن‌اند، باقی بماند.** در این صورت چقدر بیهوده است اگر که همچنان به‌طور مدام بپرسیم آیا ایران را باید جزء «دولت-ملت‌های خوشبخت» دسته‌بندی کرد یا «دولت-ملت‌های بدبخت»؛ و به‌تبع آن چقدر بیهوده است اگر همچنان به‌طور دائم با این پرسش درگیر بمانیم که آیا «معماری ایرانی» را باید جزء «معماری‌های سرآمد» دسته‌بندی کرد یا نه. دسته‌بندی دولت-ملت‌ها و نیز معماری‌های کهن متناظرشان به این گونه، معنایی نخواهد داشت. اما می‌توان آنها را به نوعی دیگر دو دسته کرد: دولت-ملت‌ها و معماری‌های کهنی که در مسیر تغییراتشان همچنان شکل خود را به آرزوها می‌دهند؛ و دولت-ملت‌ها و معماری‌های کهنی که در آنها، یا آرزوها موفق می‌شوند آن دولت-ملت و معماری کهن متناظرش را از بین ببرند، یا آن دولت-ملت و معماری کهن متناظر با آن، در مسیر تغییرات‌شان، آرزوها را از میان برمی‌دارند.

پی‌نوشت و منابع

* این متن با الهام از حکایت شهر زنوبیا در برخی جاها به‌معنای دقیق کلمه از روی دست کالوینو نوشته شده است. برای خواندن اصل حکایت بنگرید به کالوینو، ایتالو. (۱۳۸۱). *شهرهای نامرئی*. ترجمهٔ ترانه یلدا. تهران: باغ نو. ۳۶-۳۷.

** درمورد «فضائل ناخودآگاه» بنگرید به نیچه، فریدریش. (۱۳۷۷). *حکمت شادان*. ترجمهٔ جمال آل‌احمد، سعید کامران و حامد فولادوند. تهران: جامی. ص ۶۸.

- اردلان، نادر و بختیار، لاله. (۱۹۷۳). حس وحدت، سنت عرفانی در معماری ایرانی. ترجمهٔ حمید شاهرخ. ۱۳۸۰. تهران: خاک.
- پیرنیا، محمد کریم، مهدی چمران، مهدی حجت و باقر آیت‌الله‌زاده شیرازی (۱۳٦٤). «استاد مهندس کریم پیرنیا و اصول معماری سنتی ایران». *کیهان فرهنگی*، (۱۵)، ۳-۱۳.
- مسکوب، شاهرخ. (۱۳۷۹). *هویت ایرانی و زبان فارسی*. تهران: نشر و پژوهش فرزان روز.
- هوانسیان، وارطان. (۱۳۲۵). «مسائل مربوط به معماری ایران». ترجمهٔ ایرج غفاری. *آرشیتکت*، (۱)،٤-۹.

شمع، آفتاب، نور، ظلمت

نگاهی به دیگری‌های ملیت ایرانی از دریچهٔ سیاست‌های برسمیت‌شناسی[1]

فراز طهماسبی
faraz.tahmasbi288@gmail.com

«ایران! کو آن شوکت و سعادت تو که در عهد کیومرث و جمشید و گشتاسپ و انوشیروان و خسروپرویز می‌بود؟ اگرچه آن گونه شوکت و سعادت در جنب شوکت و سعادت حالیهٔ ملل فرنگستان و ینگی دنیا به‌منزلهٔ شمعی است در مقابل آفتاب، لیکن به نسبت حالت حالیهٔ ایران مانند نور است در مقابل ظلمت»

مکتوبات کمال‌الدوله - فتحعلی آخوندزاده

۱. پروبلماتیک کردن ظلمت

سراسر نمایشنامه‌های فتحعلی آخوندزاده پر است از کنایه و طعنه به همان‌هایی که دیسپوت[2] و فاناتیک[3] و شارلاتان می‌نامد. از مجالس قضاوت مضحکی که در «وزیر خان لنکران» و «وکلاء مرافعه» برپا می‌شود و بر ضرورت تشکیل عدلیه تأکید می‌کند تا تقابل علم مدرن فرنگی و جادوباوری سنتی در «موسی ژوردان». در این نمایش‌ها تصاویر مکرری از بی‌ارج‌وقربی زنان، فرودستان و اقلیت‌های مذهبی و نیز جهل و تعصب در قبال اقسام «دیگری»ها به صحنه می‌آیند تا مثل آیینه‌ای رذالت‌نما چهرهٔ هم‌وطن گرفتار در چنبر متعفن ستم را پیش رویش بگذارند. در قصهٔ موسی ژوردان فشرده‌ای از این تصاویر در جغرافیای قره‌باغ گنجانده شده است: یک دختر که ضعیفه و آبژهٔ ازدواج است و از پیش با تصمیم قیمانش به عقد پسرعمویش درآمده، موسیوی گیاه‌شناس فرانسوی که نمایندهٔ علمِ روشنگر غربی است و گیاهان قره‌باغ و خواصشان را از مردم منطقه بهتر می‌شناسد، شهربانو خانم مادر عروس و دایه‌اش خان‌پری که اعتقاد به جادو و خرافات دارند و مستعلی‌شاه، نمایندهٔ سنت‌های خرافه‌ای. قصه از این قرار است که شهبازبیگ، داماد داستان، و نامزد دختر به تحریک موسیو عزم سفر به پاریس دارد اما با مخالفت سرسخت زنان قصه مواجه می‌شود، زنانی که عزم او را به تمایلش برای کامجویی از زیبارویان فرنگی تعبیر می‌کنند. زنان به مستعلیِ دعانویس متوسل می‌شوند که با جادویش پاریس را ویران کند و در پایانی بی‌نهایت هجوآمیز و زیرکانه پاریس گویی به دست اجنه ویران می‌شود (از توصیف وقایع برمی‌آید که این ویرانی مربوط به انقلاب ۱۸۴۸ است اما آخوندزاده با ظرافتی خاص اشارهٔ مستقیمی به آن نمی‌کند). در صحنه‌ای که شخصیت‌های داستان جمع می‌شوند تا حاتم‌خان‌آقا، پدر دختر و صاحب اتوریتهٔ مردانهٔ سنتی، کسی که ارج و القاب تنها شایستهٔ اوست، تکلیف را مشخص کند، شهبازبیگ قصدش از سفر

به فرنگ را یادگیری زبان فرنگی و آشنایی با رسوم آنها عنوان می‌کند و خان، ضمن ادعای اینکه بدون رفتن به پاریس رسومشان را از بر است و یک‌ساعته می‌تواند به شهبازبیگ هم یاد دهد، این «رسوم» را این گونه تشریح می‌کند:

«برای من یقین حاصل شده هر رسمی که ما داریم رفتار اهل پاریس خلاف آن است. مثلاً ما دستمان را حنا می‌بندیم، فرنگی‌ها نمی‌بندند. ما سرمان را می‌تراشیم، آنها نمی‌تراشند. ما با کلاه می‌نشینیم، آنها سربرهنه می‌نشینند. ما کفش پا می‌کنیم، اینان چکمه. ما با دست غذا می‌خوریم، آنان قاشق، اینجا آشکار پیشکش می‌گیریم، آنجا پنهان. ما به همه چیز باور می‌کنیم، آنها به هیچ چیز معتقد نمی‌شوند. زنان ما لباس کوتاه می‌پوشند، زنان آنها بلند. میان ما زن زیاد گرفتن عادت است، در پاریس شوهر زیاد کردن» (آخوندزاده، ۱۳۵۶: ۳۳٤).

اندیشهٔ «فاناتیکِ» خان همهٔ هویت غربی را به صوری‌ترین شکل ممکن در یک کلمه خلاصه می‌کند: «غیر»، آن هم غیری نامطلوب. گرچه در ادامه به طمع هدیه‌ای که از این سفر نصیبش خواهد شد به رفتن شاهرخ‌بیگ رضایت می‌دهد و چاره‌ای جز توسل به جادو برای زنان باقی نمی‌گذارد، اما نظرش دربارهٔ این دیگری‌پنداری و توهم شبه‌عالمانه‌اش همان است که بود. نظری که نسل اول ملی‌گرایان ایرانی از جمله آخوندزاده و آقاخان کرمانی در طعن و تحقیر محتوای جهل‌آلودش هیچ فروگذار نکردند.

برای آخوندزاده و هم‌فکرانش هم غرب «دیگری» است؛ اما نوعی «دیگریِ تعیین‌کننده»[۵] که در گفت‌وگو با آن می‌توان از هویت تازهٔ ایرانی پرده برداشت، سلطه و استعمارش را پس زد و از سازوکارهای مترقی‌اش (مثلاً علم نباتات موسیو) تقلید کرد. آنچه گفتار حاتم‌خانِ نمایشنامه را ابلهانه جلوه می‌دهد انقیاد تام در تعصبی غیرانسانی و نبودِ نوعی فکر انتقادی است. این فقدان باعث شده است که آدم‌ها از منزلت راستینشان افول کنند و رفع چنین فقدانی منجر به این می‌شود که نخست، ظلمتی که ایران را فراگرفته شکسته و «وطن» به آفتاب تابانِ علم و آزادی غربی مشرف شود. دوم، «مردم» ایرانی، از زنان تا فرودستان و اقلیت‌های مذهبی (مثلاً پسر اهل «ظلمه°» در نمایش وکلاء مرافعه) منزلتشان به‌عنوان فرد را بازیابی کنند. منزلتی که دیسپوت‌ها و فاناتیک‌ها به ویرانی‌اش نشسته‌اند. چنین است که گفتمان ملی گرایانهٔ آخوندزاده خود را بر پایهٔ احیای این منزلت و امحای آن جهل ضروری می‌کند. اما سازوکار این ضروری‌سازی چیست؟

۲. آفتاب و شمع- خواستِ به‌رسمیت‌شناسی

مکررترین نقدی که تا کنون متوجه سازوکار احیای هویت ملی شده است نقدهایی است که ملی گرایی را سازوکاری همگون‌سازانه و حذف‌کننده معرفی می‌کند. گفتمان‌های چندفرهنگی همین مسئله را در محل اصلی نزاع برجسته می‌کنند. کلیت چنین نزاعی را می‌توان این گونه بیان کرد: ملی گرایی کنشی مردمی است برای احیای حق به‌رسمیت‌شناختن هر یک از اعضای ملت و احترام و حقوق برابر. با چنین کنشی جامعهٔ غربی توانست سلسله‌مراتب‌های غیرانسانی نظم اشرافی و فئودالی را پس بزند و حقوق کسانی را که پیش‌تر از موهبت القاب و عناوین محروم بودند احیا کند. اما در سویهٔ مقابل به سبب اینکه برای این احقاق بعضاً به ساختن نوعی هویت مرکزی متوسل شد، لاجرم بسیاری از فرهنگ‌های متنوع و متکثر را پس زد: هزینه‌ای گزاف برای بازیابی حق ازدست‌رفته.

چارلز تیلور[۶] در مقاله‌ای با عنوان «سیاست‌های به‌رسمیت‌شناسی» با توصیفی کلی از تحولات گفتارهای رسمیت‌خواه این محل نزاع را به تفصیل بیشتری می‌کاود. گرچه توصیف او تماماً بر جغرافیای ایران کاربست‌پذیر نیست، مرورش فهمی کلی از

شباهت‌ها به‌دست می‌دهد[۷]. در نظر او ملی گرایی و ملت‌باوری به سبب یک خصیصهٔ درونی است که از رَویه‌هایی رهایی‌بخش به تمامیت‌هایی همگون‌ساز تبدیل می‌شوند، خصیصه‌ای که تیلور تبارش را به روسو می‌رساند. از نظر تیلور دو جریان را می‌توان در رسمیت‌خواهی بازشناخت: سیاست ارج[۸] و سیاست تفاوت[۹]. سیاست ارج همان کنش اولیه‌ای است که ناظر به بازپس گیری القاب و هویت‌های فردی از اَشراف فئودال است. عامهٔ مردم، یعنی اعضای «یک ملت»، حق دارند آقا و خانم خطاب شوند و به اندازهٔ دیگران قابل‌احترام باشند. اما این محور صلب مشترک، که مردمی با یک درجه از احترام را گرد هم آورده است، باید نسبت به تفاوت‌های آنها هم بی‌اعتنا نباشد. سیاستِ تفاوت اینجاست که از دل سیاست ارج به‌شکلی اندام‌واره بیرون می‌آید و موضوعیت پیدا می‌کند و حتی جلوی آن می‌ایستد. اگر گردهم‌آوری یک ملت مستلزم استقرار روایتی است که تفاوت‌ها را انکار کند، سیاست تفاوت این تناقض را پیش روی سیاست ارج و ملت‌باوریِ تبعی‌اش می‌آورد که بی‌توجهی به تفاوت‌ها یعنی زیرپانهادن ارج متفاوت‌ها و در نتیجه نقض غرض. کنش اول، که ارج و عزت می‌خواست، فرودستان را برانگیخت تا خود را درجهٔ دو نبینند. کنش دوم اما پرده از وضعیت‌های درجه دوی دیگری هم برداشت:

«سیاست تفاوت به‌شکلی اندامین از دل سیاست ارج جهان‌شمول و در خلال چرخشی آشنا می‌روید و بیرون می‌زند، چرخشی که در آن فهمی تازه از وضع اجتماعی بشر، معنایی اساساً تازه به اصول قدیمی می‌بخشد. به محض اینکه نگرهٔ بشرِ محصور در فلاکت اقتصادی-اجتماعی‌اش درکمان از معنای شهروند درجهٔ دو را تغییر داد و باعث شد این مقوله تازه در شمار آید و مثلاً مردم گرفتار در فقر موروثی به دایرهٔ شمول وارد شوند، به همین منوال درک تازه از هویتی که در بده‌بستان شکل گرفته یا سوءشکل گرفته، فرم‌های تازه‌ای از وضعیت درجه دوم را فرادید ما می‌نهد» (Taylor, 1994: 39).

> **آنچه گفتار حاتم‌خانِ نمایشنامه را ابلهانه جلوه می‌دهد انقیاد تام در تعصبی غیرانسانی و نبودِ نوعی فکر انتقادی است. این فقدان باعث شده است که آدم‌ها از منزلت راستینشان افول کنند و رفع چنین فقدانی به این منجر می‌شود که نخست، ظلمتی که ایران را فرا گرفته شکسته و «وطن» به آفتاب تابانِ علم و آزادی غربی مشرف شود. دوم، «مردم» ایرانی، از زنان تا فرودستان و اقلیت‌های مذهبی (مثلاً پسر اهل «ظلمه» در نمایش وکلاء مرافعه) منزلتشان به‌عنوان فرد را بازیابی کنند.**

مناسبات دنیای پیش از تغییر نگرش به منزلت انسان، هویتی [/سوءهویت] را در بده‌بستان با دیگری‌های فرادست‌تر و فرودست‌تر ساخته بود که حق هویت و ارج‌داشتن را در نظمی سلسله‌مراتبی و به شکلی نابرابر و موروثی توزیع می‌کرد. وضعیت نوی بشری، می‌گفت همهٔ ابنای بشر به یک اندازه بشرند و توزیع حقوق انسانی در همهٔ دنیا باید میانشان برابر باشد. اما از دل این برابری‌خواهی سیاست تفاوت بیرون آمد که می‌گفت انگارهٔ ارج جهان‌شمول به تفاوت‌ها و حق به‌رسمیت‌شناختن این تفاوت‌ها بی‌اعتناست و حتی زمینهٔ تاریخی اجتماعی تبعیض‌ها علیه قومیت‌های خاص را در نظر نمی‌گیرد. این گونه است که سیاست تفاوت با اینکه از دل خواست ارج برابر بیرون آمده مقابل آن می‌ایستد و مناقشاتشان تا همین امروز ادامه دارد. تیلور این چرخش و بیرون‌زدگی را این گونه توضیح می‌دهد و مناقشاتی که همین امروز هم در جوامع غربی بر سر انواع تبعیض مثبت (اعطای حقوق مازاد به اقلیت‌هایی که تحت تبعیضی تاریخی-

تصویر تزیینی است

اجتماعی قرار داشته‌اند) وجود دارد را در ادامهٔ همین تقابل فرض می‌کند.

تیلور رد این رویارویی را در گفتار روسو به‌عنوان یکی از آبای ملت‌باوریِ جدید می‌جوید. روسو به‌عنوان پیشگام رسمیت‌خواهی آدمی را «به‌دیگران‌وابسته[10]» می‌داندَ به سبب اینکه به‌نظرات آنها برای ساختن هویتش نیاز دارد و از دل چنین نیاز ناسودمندی است که مفهوم افتخار در مناسبات سلسله‌مراتبی زاده می‌شود. اما این افتخارجویی آنجا فساد و تباهی می‌آورد که در نظمی خطی و شرایطی نابرابر شکل می‌گیرد و به قول او «ارباب و برده به تباهی هم می‌نشینند». برای برهم‌زدن این شرایط باید یک «خودِ مشترک[11]» به جای سلسله‌مراتب‌ها بنشیند. خودی که ساختنش پروژه‌ای عمومی است برای از میان بردن مرز بین تماشاگر و صحنهٔ نمایش. تماشاگری که پیش‌تر افتخارها را نظاره می‌کرد و بازیگری که افتخارهایش را برای او به نمایش می‌گذاشت، به واسطهٔ این خودِ مشترک این‌همان می‌شوند. همین‌جاست که در عین رفع تبعیض، مشکل هم به‌وجود می‌آید و این پروژه را تبدیل به «هزینه‌ای گزاف» می‌کند: سازوکار ساختن این خودِ مشترک شدیداً همگون‌ساز است. به قول تیلور در این معادله x با y در ارتباط است اگر و فقط اگر x=y باشد: شهروندان به شرط یکسانیِ هویتی می‌توانند از این خوان حقوق و احترام بهره‌مند شوند. ضعف درونی این ملی‌گرایی که از دل خواستِ به‌رسمیت‌شناسی برمی‌آید، توجیه‌گر نفی تام آن، خاصه در شرایط تاریخی پیدایشش نیست. در خود ایران ائتلاف آخوندزاده و جلال‌الدین میرزا و پس از آنان متفکرین و سیاستمداران دیگری با طیف‌های گسترده‌ای از اندیشه، ائتلافی همه‌جانبه بود برای احیای حق تفرد ملت و دفع سمی‌ترین تعفن‌های سنت. آخوندزاده وضع موجود را ظلمت محض توصیف و وضع مطلوب‌تر (شمع) را از دل ساختن نوعی «گذشتهٔ حاضر[12]» احضار می‌کند. مطلوب‌ترین وضع متصورهم

برای برهم‌زدن این شرایط باید یک «خودِ مشترک» به جای سلسله‌مراتب‌ها بنشیند، خودی که ساختنش پروژه‌ای عمومی است برای از میان بردن مرز بین تماشاگر و صحنهٔ نمایش. تماشاگری که پیش‌تر افتخارها را نظاره می‌کرد و بازیگری که افتخارهایش را برای او به‌نمایش می‌گذاشت به واسطهٔ این خودِ مشترک این‌همان می‌شوند. همین‌جاست که در عین رفع تبعیض، مشکل هم به‌وجود می‌آید و این پروژه را تبدیل به «هزینه‌ای گزاف» می‌کند: سازوکار ساختن این خودِ مشترک شدیداً همگون‌ساز است. به قول تیلور در این معادله x با y در ارتباط است اگر و فقط اگر x=y باشد.

برای او روزگارِ آفتابیِ غرب است. آسیب‌شناسیِ صریح او در مکتوبات تقصیر این وضعیت ظلمانی را گردن دین و سنت و سلطنت فاسد دیسپوت‌ها می‌اندازد. نمایشنامه‌هایش مثال‌هایی ملموس برای این نگاه پاتولوژیک‌اند. اندیشهٔ خانِ قصهٔ موسی ژوردان در قبال پیشرفت (پروقره) اندیشه‌ای عام و واپس‌گرا و متعصبانه است؛ تعصبی قبیح در قبال هر چیزی که غیر از ما و فرقه‌های کوچک و ذلیلمان است. راهکار ملی‌گرایی حداقل در آغاز کار این است که این «ما» بزرگ‌تر و شامل‌تر شود و دیگریِ همیشه‌درصحنه‌حاضرش را بازتعریف کند. ترقیِ اندیشهٔ امثال آخوندزاده نسبت به پیشینیانشان هم در همین هویداست: اگر پیش‌تر دیگری فقط برای طرد و لعن ساخته می‌شد، حالا دیگریِ تازه‌ای آمده تا در گفت‌وگو با او خود را بشناسیم (در قصهٔ موسی ژوردان هم شهبازبیگ می‌خواست یک‌ساله زبان فرنگی یاد بگیرد و برگردد «نوکری» وطنش را کند).

این اندیشهٔ مترقی تنها تا زمانی امیدبخش بود که در جایگاهی خارج از قدرت مرکزی و با نقدپذیری و گفت‌وگومحوری جاری می‌شد. اندیشه‌های آخوندزاده، طالبوف، دولت‌آبادی، یوسف‌خان و ملکم‌خان در قبال آیندهٔ روشن هم‌افق و مؤتلف بودند اما در تعیین چهرهٔ دیگری‌هایشان و حد و حدود تاختن به نهادهای دین و سنت تفاوت‌های جالبی با هم داشتند و خود این تفاوت‌ها سبب شکل‌گیری نوعی گفت‌وگوی مداراجویانه بود. حتی اجرای این ایده‌ها جلوه‌هایی امیدبخش از همه‌شمولی و برابری‌خواهی آرمان‌های مشروطه را نمایان کرد. از اعتراضاتی عمومی در جراید به وقایع قتل زرتشتی‌ها، اسماعیلی‌ها و نشان‌دارکردن کلیمی‌ها در شیراز گرفته تا تعیین نماینده برای چنین اقلیت‌هایی در مجلس ملی. این پراکتیس‌ها از جایگاهی اپوزیسیونی و خارج از حاکمیت مرکزی به جریان می‌افتاد و همین باعث می‌شد گفتار حذف کمتر در آن مجال ظهور یابد. اما با امحای مجلس و سرکوب وحشیانهٔ مشروطه‌خواهان این سیاست‌های ارج و تفاوت ناکام ماند و هویت مشترکی که در حال ساخت بود تا همین امروز تعلیق شد. ایدهٔ ملی‌گرایانهٔ مشروطه نتوانسته بود خود را فضامند کند و از همین رو به سادگی با حذف عاملینش هیچ ازش نماند و قدرت مرکزی معدود فضامندی‌هایش در کوچه‌های شهرها

و نهادسازی‌های محدود مردانی همچون میرزا حسن رشدیه را هم تصاحب کرد. قدرتی که بعد از استبداد صغیر بر نظم سیاسی ایران مستقر شد، با اتکا به پیوند پراتیک دور و درازی که با تاریخ و جغرافیای ایران داشت، توانست نیروی اجتماعی مشروطه‌خواهی را منهدم کند و خودش با توانی که مشروطه‌خواهان هرگز نداشتند با نهادسازی‌های متعدد و اجرای سیاست‌های شهری شروع کرد به فضامندکردن ایدهٔ ملی گرایی. جایگاهی که ایدهٔ ملی گرایی از آن به جریان می‌افتاد در محتوای آن تأثیر چشمگیری داشت. بعد از جنگ اول و با روی کار آمدن رضاشاه، ناسیونالیسمی که از دل اپوزیسیون و با تکیه بر خواستِ به‌رسمیت‌شناسی زاده شده بود، بدل به ابزاری شد برای اِعمال نظارت و کنترل پوزیسیونی. ملی گرایی حاکمیتی آزادانه خود را فضامند می کرد و برپایهٔ مکان‌هایش، معماری و شهرسازی ملی گرایانه تجسد می‌یافت. برساختن روایت نژاد آریایی بر جایگاه همان محوری نشست که روسو از آن حمایت و آخوندزاده بر لزومش تأکید می کرد. اما نتیجهٔ به‌کاراندازی‌اش در بالاترین رئوس حاکمیتی چندان با آرمان‌های برابری‌طلبانه و چندفرهنگ گرایانه سنخیتی نداشت. از آنجا که کاربر جدیدِ دایرهٔ لغت ملی گرایی معنای تازهٔ واژه‌ها را هم تعیین می کرد، ایدهٔ خودِ مشترک را به روایتی نژادی تحویل کرد و به برساختن هویتی آریایی همت گماشت. این اتفاق هرچند با طیفی از چانه‌زنی‌ها و میانجی گری‌های نخبگان اجتماعی افت‌وخیزهای فراوان داشت، تا سال‌ها بعد و زمان انقلاب روایت غالب برسازندهٔ خودِ مشترک باقی ماند. انقلابی که می‌توان به بیانی آن را حاصل پس‌نگری و طرد این روایت‌ها تعبیر کرد. انقلاب کارش را ابتدا با نفی تام هویت ملی و جایگزینی دوبارهٔ هویت دینی شروع کرد. اما با آغاز جنگ بهتر دید دوباره گفتار آزمون‌پس دادهٔ ملیت را برای تشکیل خودِ مشترک به جریان بیندازد و پس از جنگ، با تشکیل دولت سازندگی و سیاست‌های رفاهی‌اش هویت را به‌شکل تازهٔ ایرانی-اسلامی تبلیغ کند. در تمام این مدت، رکن رکین و حذف گرای تشکیل «ما»ی مشترک محتوای ایدئولوژیکش تغییر کرد، اما خللی در عملکردش حاصل نشد و حتی هر لحظه به سمت حذف بیشتر پیش رفت.

مؤخره: بازاندیشی در فضای تولید مسئله

اما تولید فضا تا چه اندازه از این ساخت‌های هویتی تاثیر پذیرفته است؟ نگاهی به این تاریخی که از سر گذشته است به این پرسش پاسخی چندپهلو و درهم‌تنیده خواهد داد. از سویی قدرت حاکم در هر لحظه کمر به فضامندکردن وجودش از طریق ضرورت‌مندساختنِ هویتِ مطلوبش بسته است و از سویی در بهترین و قدرتمندترین لحظاتش هم نتوانسته یا نخواسته این پراکتیسِ معمارانه را از رده‌های بالایی جامعه و جغرافیای مرکزگرای توسعه به جاهای دیگر بلغزاند و تعمیم دهد. اما از این شکل روبنایی که بگذریم، اقتصاد سیاسی شهرها ابزارهای دیگر و بعضاً کارآتری برای فهم تحولات شهرها از زمانهٔ تشکیل ملت ایرانی به بعد در اختیارمان خواهد گذاشت. معیشت حاشیه‌نشینان و فرودستان عارضه‌ای است که می‌تواند همهٔ این افت‌وخیزها را (که وجه اقتصادی‌شان در این یادداشت بررسی نشد) به صحنه بیاورد. مناطقی مانند سیستان و بلوچستان، که مختصات قومی و هویتی خود را دارند و حتی اینکه بخش اعظمی از بافت حاشیه‌نشین در همهٔ شهرهای ایران از قومیت‌های گوناگون‌اند، نشان می‌دهند که این تداوم هویتی با نیروی طرد درونی‌اش تا چه اندازه دوش‌به‌دوش تحولات اقتصادی حرکت کرده و در این وضعیت سهیم است. وضعیتی که بعد از آبان ۱۳۹۸ از همیشه بیشتر بحرانی است. دستگاه طرد حاکمیت که بازویش گفتمان هویتی است پیوسته به کار است و حتی بحران معیشتی و اقتصادی را هم با

همین روش پشت سر می گذارد. امروز اگر بخواهیم دغدغه‌های آخوندزاده و هم‌پیمانانش را دنبال کنیم، احتمالاً ناچاریم که مسئلهٔ عقب‌ماندگی را در فضای دیگری پروبلماتیزه کنیم. فضایی غیر از آنچه تا کنون چه در عرصهٔ نظر و چه در عمل آزموده‌ایم و ما را همواره ناچار کرده چه در تحلیلمان و چه در تجویزمان نقش «دیگری»ها را برجسته کنیم. فضایی انتقادی و غیرشرق‌شناسانه که مرکز ثقل فهمش از محیط پیرامون را بر همهٔ نیروهایی که آن را متاثر می کنند منطبق کرده است. فهمی که کارش را با ساخت دستگاه واژگانی جدیدی آغاز می کند تا بلکه بیرون از این دورانِ گذارِ ابدی و چرخهٔ بی‌پایانش بجهد.

منابعی که این یادداشت به آنها اتکا کرده است

- آخوندزاده، فتحعلی (۱۳۹۵). *مکتوبات کمال‌الدوله*. به اهتمام علی‌اصغر حقدار. نشر اینترنتی باشگاهِ ادبیات.
- آخوندزاده، فتحعلی (۱۳۵۶). *تمثیلات، شش نمایشنامه و یک داستان*. تهران: خوارزمی.
- اکبری، محمدعلی (۱۳۹۳). *تبارشناسی هویت جدید ایرانی، عصر قاجاریه و پهلوی اول*. تهران: نشر علمی فرهنگی.
- اشرف، احمد (۱۳۹۸). *هویت ایرانی، از دوران باستان تا پایان پهلوی*. ترجمه و تدوین: حمید احمدی. تهران: نی.
- آدمیت، فریدون (۱۳۴۹). *اندیشه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده*. تهران: خوارزمی.
- Taylor, C (1994). The politics of recognition. In A. Gutman (Ed.), *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*. (pp. 25–75). New Jersey: Princeton University Press.

پی‌نوشت

۱. Politics of Recognition

۲. «لفظ دیسپوت عبارت از پادشاهی است که در اعمال خود به هیچ قانون متسمسک و مقید نبوده و به مال و جان مردم بلاحد و انحصار تسلط داشته و همیشه به هوای نفس خود رفتار کند و مردم تحت سلطنت او عبد دنی و رذیل بوده و از آزادی و حقوق بشریت به کلی محروم باشند». مکتوبات کمال‌الدوله

۳. «فاناتیک عبارت است از کسی که قیودات مذهبیه و دینیه و تعصبات ملتی او به درجه‌ای باشد که نسبت به مخالفین مذهب و دین و مغایرین ملت و آیین خود، عداوت شدیده داشته، از ایشان متنفر بوده و هنگام فرصت از قصد نمودن به مال و جان و ناموس ایشان مضایقه نکرده، در حق ایشان اصلاً ترحم روا نبیند» همان

٤. Significant Other:

چارلز تیلور این دیگری را که، از جورج هربرت مید وام گرفته، عنصر لازم برای ساختن هویت می‌داند. دیگری‌ای که در گفت‌وگو با آن ما خودمان چهره می گیریم، زیرا هویت اساساً دیالوگی است نه مونولوگی.

۵. مقصود از اهل ظلمه منسوب به فرقهٔ بابی است که در نمایشنامه شخصیت‌های داستان برای تحقیر و تکفیر آنها را این گونه خطاب می کنند.

٦. Charles Taylor

۷. بسیاری از صاحب‌نظران، از هابسبام تا برلین معتقدند ایران از کشورهایی بوده است که ملت‌باوری در آن ریشهٔ تاریخی دارد و همین مسئلهٔ ملی‌گرایی در آن را با غرب متفاوت می‌کند. با این حال شکل جدید ناسیونالیسم که در مشروطه تبلیغ می‌شد، شکلی جدید است و قابل‌قیاس با غرب. در این باره جدال‌های قلمی مفصلی بین اندیشمندان ایرانی در جریان است که این یادداشت توان پیگیری‌شان را در خود نمی‌بیند.

۸. Politics of Dignity

۹. Politics of Difference

۱۰. Other-Dependent

۱۱. Common Self

۱۲. Present past

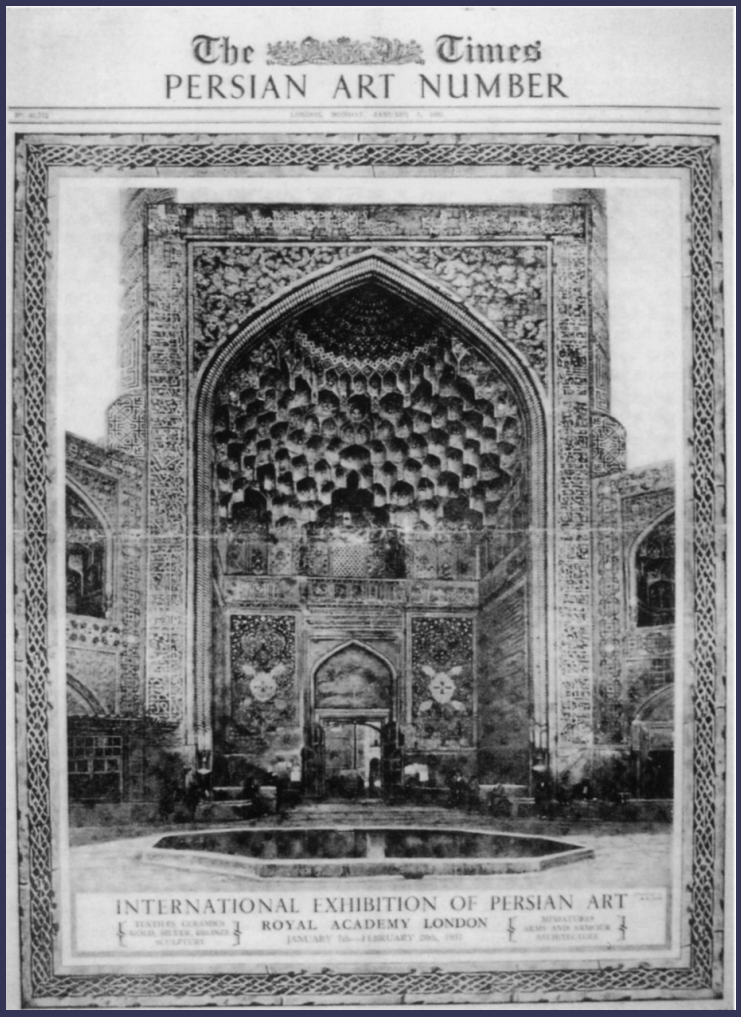
تاریخ هنر و ملت:
آرتور اوپهام پوپ و گفتمان «هنر ایرانی» در اوایل قرن بیستم

نویسنده: کشور ریزوی | مترجم: علی پوررجبی

این مقاله ترجمه‌ای است از

Rizvi, K. (2007). "Art history and the nation: Arthur Upham Pope and the discourse on 'Persian art' in the early twentieth century". *Muqarnas*, (24).

کشور ریزوی استاد هنر و معماری اسلامی دانشگاه ییل و مطالعاتش متمرکز بر موضوعاتی چون جنسیت، ملی‌گرایی و هویت است. او تاکنون دربارهٔ ایران، عربستان، ترکیه، امارات، قطر و پاکستان تحقیق کرده و آثار زیادی را منتشر نموده است. از آن‌جمله می‌توان از کتاب‌های مسجد فراملی: *معماری و حافظهٔ تاریخی در خاورمیانهٔ معاصر* (۲۰۱۵) و *زیارتگاه سلسلهٔ صفویه: معماری، مذهب و قدرت در ایران مدرن اولیه* (۲۰۱۱) نام برد.



تصویر جلد ویژه‌نامهٔ هنر ایرانی *تایمز* لندن، ۵ ژانویهٔ ۱۹۳۱، به نقل از Wood, B. D. (2000). A Great Symphony of Pure Form: The 1931 International Exhibition of Persian Art and Its Influence. *Ars Orientalis*, (30).

شناخت از فرهنگ هنری هر مکان و مردمانی که آن فرهنگ را خلق کرده‌اند، به‌خصوص وقتی در کتابی ثبت شده باشد، همیشه تقریبی است. اشیا و معماری از طریق آیین‌های کرداری[i] و سکونت، از طریق واقعیات اجتماعی و سیاسی، و از طریق الهامات هنرمندان منحصربه‌فرد و حامیان [هنر] فهمیده می‌شوند. توصیف‌ها، چه متنی باشند چه بصری، به‌هرحال ناقل قدرتمند معنا هستند که اطلاعاتی را نه فقط دربارهٔ موضوعشان بلکه دربارهٔ نویسنده‌شان آشکار می‌کنند. یک مثال حیاتی از پیچیدگی ذاتی بازنمایی فرهنگ ایرانی موضوع «هنر ایرانی» به‌شکل اشاعه‌یافته در سال‌های اولیهٔ قرن بیستم از طریق کاتالوگ‌های نمایشگاه‌ها و معرفی‌نامه‌ها است.

دربارهٔ هنر و معماری ایران، که تا سال ۱۹۳۵ در کشورهای غربی «پرشیا» خوانده می‌شد، کتاب‌هایی نخست در اروپا و آمریکا و بر پایهٔ اطلاعات باستان‌شناسی و همچنین اشیای مادی محبوب در بازار هنر آن زمان تهیه شدند. پیش از آن در قرن نوزدهم چنین اشیایی در غرفه‌های ملی در نمایشگاه‌های جهانیِ اروپایی نمایش داده شده بود و در کاتالوگ‌های همراه و جزوه‌ها ثبت شده بود[۱]. با احترام به اکتشافات باستان‌شناسی مهم اوایل قرن بیستم، محققان [تاریخ] به تاریخ ایران همچون تاریخی باستانی و بانفوذ که مصنوعاتش شایستهٔ تحسین بود شخصیت بخشیدند (تاریخ اسلامی ایران، برخلاف سایر مناطق خاورمیانه در آن زمان، بخشی از داستان ادامه‌دار مردمی بومی تصور شد که یورش فرهنگ‌های متعدد از اعراب و مغول را تجربه کرده بودند و هنوز به‌طریقی، زیبایی‌شناسی خاص و حساسیت فرهنگی خود را حفظ کرده بودند). ازطریق این منش‌نمایی[ii]، هنر ایرانی با تاریخی بیش از ۲۵۰۰ سال، اگرنه هم‌چون یک مجموعهٔ بکر، هم‌چون یک کل یک‌پارچه بازنمایی شد.

در آغاز قرن بیستم گفتمان هنر ایرانی هم‌زمان در آکادمی‌ها و موزه‌های اروپا و آمریکا و پارلمان ایران جای گرفت، مکان‌هایی که به‌شکل پیچیده‌ای به هم متصل بودند. بنابراین ضروری است معانی سیاسی و اقتصادی و مهم‌تر از همه زیبایی‌شناختی هنر ایرانی در هر دو بافتار[iii] غربی و ایرانی باهم تجزیه و تحلیل شود. من دربارهٔ این روابط پیچیده از طریق مطالعهٔ پروژه‌های خاص حمایت‌شده توسط انجمن آثار ملی بحث می‌کنم، مؤسسه‌ای که برای حفظ میراث ایرانیان تأسیس شد. به‌طور خاص تمرکز این مقاله روی دو واقعهٔ فرهنگی و دانشگاهی مهم است که هر دوی آنها با تأمین مالی انجمن [آثار ملی] در ۱۹۳۱ در لندن برگزار شدند، یعنی: نمایشگاه هنر ایرانی در برلینگتون هاوس و دومین کنگرهٔ بین‌المللی هنر و باستان‌شناسی ایران. این رویدادها با انتشار کتاب *سیری در هنر ایران* در ۱۹۳۸-۱۹۳۹ و با ویراستاری آرتور اوپهام پوپ و فیلیس آکرمن دنبال شد[۲]. این سه پروژهٔ وابسته به هم پروژه‌های اصلی‌ای بودند برای توسعه و اشاعهٔ آنچه می‌توانست نه‌تنها هنر و معماری ایرانی بلکه هنر و معماری اسلامی انگاشته شود.[۳]

تاریخ‌نگاری جدید

دودمان پهلوی در ایران را رضاخان، فرماندهٔ دستهٔ قزاق‌های قاجار، تأسیس کرد. او در پی کودتایی استراتژیک در ۱۹۲۱ وزیر جنگ شد و در ۱۹۲۳ به مقام نخست‌وزیری منصوب شد. [از این سال] تا سال ۱۹۲۵ سلسلهٔ

i. praxis
ii. characterization
iii. context

قاجار تنها در نام حکمرانی می کرد [در ۱۹۲۵] رضاخان به‌عنوان شاه ایران تاج گذاری کرد و نام خانوادگی پهلوی بر خود گذاشت (اصطلاحی اطلاق‌شده بر زبان فارسی میانهٔ حکمرانان ساسانی ایران). با ظهور این حاکمِ سنت گرای ناسیونالیست و مدرنیست[۴]، دستور کار سیاسی جدیدی برای ایران تنظیم شد و به راه افتاد. میراث معماری و هنری کشور شاخصی ارزشمند از تاریخ غنی و تمدن بزرگ مجسم‌شده توسط ملت پنداشته شد و تبدیل به موضوع تحقیقات روشنفکران ایرانی و دانشمندان خارجی‌ای شد که آن روشنفکران به ایران دعوت کردند. از خلال تفسیرهای آنها قدمت [معماری و هنر] در توافق با ایدئال‌های ملت جدید «کشف شد»[۵]. قدمت ریشه‌های ایران را پیش از این مورخان و باستان‌شناسان اروپایی بنیاد نهاده بودند، آنچه باقی مانده بود مرتب‌کردن اطلاعات در ادبیاتی[i] بود که باید به اهداف ملی گرایانهٔ خودمشروعیت‌بخشی[ii] و تعیین هویت نژادی خدمت می‌کرد.

انجمن آثار ملی در ۱۹۲۲ برای «جلب علاقهٔ عمومی به دانش و صنایع باستانی و حفظ آثار و صنایع باستانی و فنون باستانی‌شان»[۶] تشکیل شد. به‌زعم ملی گرایانی چون وزیر آموزش و پرورش، محمدعلی فروغی و سیاستمدار برجسته‌ای چون عبدالحسین‌خان تیمورتاش، که در میان بنیان گذاران انجمن بودند، احیای گذشتهٔ تاریخی کلید پیش‌بینی آیندهٔ ایران بود. در سخنرانی‌ای در سال ۱۹۲۷، علی هانیبال، بنیان گذار موزهٔ مردم‌شناسی تهران احساسات این مردان را این گونه تسخیر کرد: «[شکل گیری انجمن] با وقایع مهم دیگری هماهنگ است یعنی آغاز یکی از لحظات تاریخی ایران» (که منظور او سپیده‌دم امپراطوری پهلوی بود).[۷] بسیج تاریخ به‌عنوان سرچشمهٔ هویت ملی استعاره‌ای مشترک در ادبیات ساخت ملت است که درمورد ایران زبان این بسیج نه‌تنها در داخل بلکه در دانشگاه‌های اروپا و آمریکا صورت‌بندی شد.

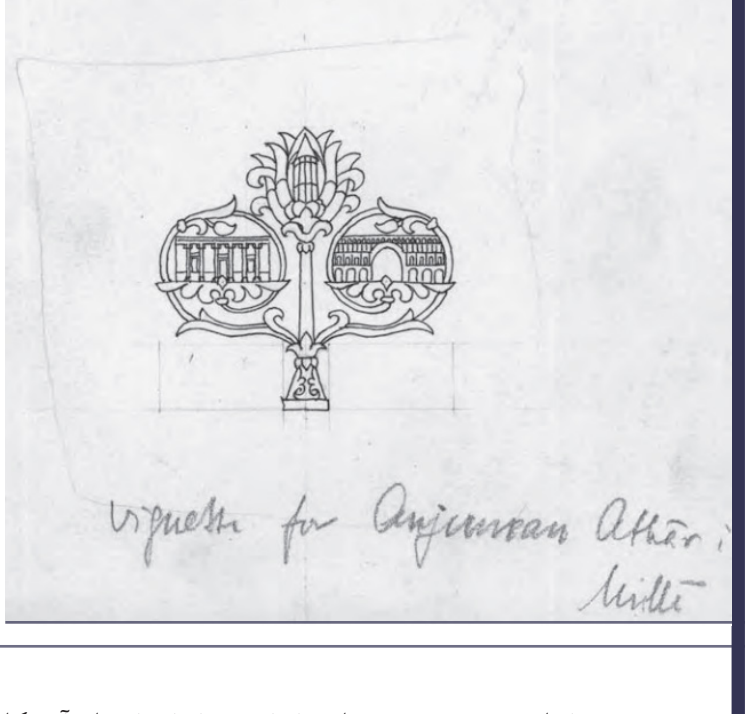
در ۱۹۲۵ انجمن باستان‌شناس آلمانی، ارنست هرتسفلد، را به ایران دعوت کرده بود تا گزارشی از سایت‌های معماری و باستان‌شناسی که شایستهٔ حفظ به‌نظر می‌رسیدند تهیه کند.[۸] لوگویی که او برای انجمن طراحی کرد (تصویر ۱) نمونهٔ بیانگری از نقش تاریخ معماری در شکل گیری این نهاد فرهنگی است. این طرح یک نیلوفر آبی را نشان می‌دهد که برگ‌هایش نماهای کاخ هخامنشی در تخت جمشید (چپ) و طاق ساسانی، طاق کسری، در تیسفون (راست) را در میان گرفته است. در جوانه‌ای که از وسط بالا آمده شکل بنای سلجوقی گنبد قابوس قرار دارد. از نظر او هر سه بنا، اوج معماری ایرانی را نشان می‌داد. ستایش میراث فرهنگی ایران از سوی پژوهشگران برجسته‌ای چون هرتسفلد، به دلیل پتانسیلش به‌مثابهٔ ابزاری ایدئولوژیک، شوقی عظیم میان ملی گرایانی برمی‌انگیخت که انجمن را بنا نهاده بودند. در ایران، برخلاف ترکیه که به مدل‌های فلسفی و سیاسی غربی وابسته بود، این داوری‌های ارزشی به‌منظور پنهان‌کردن سیاست‌های توتالیتر و جاه‌طلبی‌های دودمان رژیم جدید پهلوی اعمال شد. حتی مفهوم بیان‌شده توسط واژهٔ «ایران»، با ملاحظه‌ای کوچک به کاربرد آن در چند قرن در خود زبان فارسی[iii]، از ادبیات اروپا وام گرفته شد.[۹]

---

i. rhetoric

ii. self-legitimacy

iii. هرچند نویسنده در پی نوشت، با اشاره به مقالهٔ کاشانی ثابت، سعی کرده دربارهٔ این موضوع توضیحاتی بدهد، همچنان روشن نکرده است که در عبارت «کاربرد این واژه در چند قرن» منظورش از «چند قرن» کدام قرون است، اما با صراحت چنین اظهار نظری می‌کند که نیاز به مطالعهٔ عمیق‌تری داشته است. با جست‌وجویی سریع می‌توان واژهٔ ایران به معنای سرزمینی تاحدودی مشخص را طی قرن‌های متمادی در ادبیات فارسی یافت. م



تصویر ۱. طرح گل و بته برای انجمن آثار ملی، تهران. جوهر روی کاغذ. اوراق ارنست هرتسفلد. مأخذ:
Ernst Herzfeld papers, Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery Archives, Smithsonian Institution, Washington, DC. Gift of Ernst Herzfeld, 1946.

برجسته‌ترین اشاعه‌دهندهٔ هنر و معماری ایرانی در ایران، اروپا و آمریکا آرتور اوپهام پوپ بود. او مدرک لیسانس و فوق لیسانس خود را از دانشگاه براون دریافت کرد و پس از آن، از ۱۹۱۱ تا ۱۹۱۸ در دپارتمان فلسفه در دانشگاه کالیفرنیا، برکلی، تدریس کرد. در ۱۹۱۹ به‌عنوان مشاور موزه‌دار هنر اسلامی[i] در انستیتو شیکاگو مشغول به کار شد، چنان‌که علاقهٔ پوپ به فرش‌های شرقی از همان دوران کودکی‌اش آغاز شده بود[۱۰]. پوپ در برکلی انواع دوره‌های آموزشی از «مشکلات فلسفه» تا «زیبایی‌شناسی پیشرفته» را تدریس کرد، علایق معاصرش به تاریخ و فلسفهٔ هنر از خلال سمینار «کاربرد اصول زیبایی‌شناسی بر گرایش‌های جدید در هنر» حس شد، موضوعی که بر نوشته‌های بعدی‌اش دربارهٔ تاریخ هنر ایرانی تأثیر گذاشت[۱۱]. در ۱۹۲۵ برای ایراد سخنرانی در وزارت فرهنگ، به دعوت انجمن آثار ملی، برای اولین بار از ایران دیدار کرد. در طول این سفر او با اشتیاقش برای شناخت هنر ایرانی بر بسیاری از مقامات عالی‌رتبه از جمله شاه تأثیر گذاشت.

در سخنرانی شورانگیزی در ۱۹۲۵ در انجمن آثار ملی در تهران، پوپ به فرهنگ هنری ایران به‌عنوان شاهدی بر عظمت یک تمدن باستانی اشاره کرد که شایستهٔ توجه و تحسین جهانی است[۱۲]. او هنر ایرانی را نه‌تنها وسیله‌ساز گسترش هنر هندی و ترکی دانست، بلکه در گسترش هنر اروپا و چین نیز از اوایل قرن پنجم قبل از میلاد مؤثر دانست. طبق نظر پوپ، بعد از اینکه اسلام وارد این منطقه شد، معماران ایرانی به سرتاسر آسیای غربی سفر کردند. [شاهد او بر مدعایش عبارت بود از] «ساخت مساجد و مدرسه‌ها برای سلجوقیان در آسیای صغیر و بعدها برای ترکان عثمانی، بناکردن ساختمان‌های باشکوه

i. Muhammadan Art

از همه نوع در سمرقند و بخارا که هنوز هم همهٔ کسانی که آنها را مشاهده می‌کنند شگفت‌زده می‌شوند، و مایه گذاشتن از بخشی از مهارت و تخیلشان [معماران ایرانی] در ساختمان‌های سوریه و مصر».[۱۳]

ویژگی‌های هنر ایرانی از طریق تضادنمایی با فرهنگ‌های سایر باشندگان[i] منطقه‌ای، به‌خصوص اعراب سامی و ترک‌های «وحشی»، شکل گرفت زیرا به قول پوپ «به‌ندرت پیش می‌آید که هنرهایی که امروزه ترکی خوانده می‌شوند در مقیاس قابل توجهی منشأ ایرانی نداشته باشند. از راه‌های بسیاری هنر ایرانی به سواحل اروپا رسید: برای آموختن روش‌های جدید و هنرهای جدید و برای وام‌دادن ظرافت، زیبایی و دلربایی تزئینات، آنچه قبلاً [در هنر ایرانی] محقق شده بودند»[۱۴].

بنیان‌های سیاسی و نژادی این منش‌نمایی را می‌توان در ادبیات معاصر در ایران یافت که در آن تصویر ملیت[ii] را هر دو گروه ایده‌پردازان محلی و دانشمندان خارجی از طریق مقایسه با کشورهای همسایهٔ عربی (تحت حمایت اروپایی) و جمهوری تازه‌تأسیس ترکی برساختند.[۱۵]

دستاوردهای برتر «ملت» از طریق کمال و پایندگی آن چیزی به‌دست آمد که پوپ «روح ایرانی» نامید و ترکیبی از حقایق روحانی و ایده‌های زیبایی‌شناختی بود. با این حال آن‌طور که پوپ می‌دید، در نهایت عظمت فرهنگ ایرانی نه‌تنها از طریق استعدادهای ذاتی مردم بومی بلکه از طریق حمایت حاکمان بزرگ از کوروش تا شاه عباس به‌دست آمده بود. هدف تمام تمدن‌ها، که در زمان حاضر در حال اوج گرفتن هستند، [پیش از این] پیونددادن سیاست و زیبایی‌شناسی در خلق هنر برتر بود. از مخاطبان پوپ رضاخان بود که قابلیت تبلیغ گریِ این ادبیات را تشخیص داد و چالش این فرد آمریکایی برای سرمایه‌گذاری زیاد در میراث تاریخی را پذیرفت. سخنان پوپ در [ذهن] شاه و مقامات عالی‌رتبه‌اش انعکاس یافت، کسانی که در تلاش برای تعریف دوبارهٔ سرزمین ایران بعد از انقراض سلطنت قاجار بودند[۱۶]. اقدامات آنها شبیه اقدامات دولت تازه‌تأسیس ترکیه، زیر نظر مصطفی کمال، با سیستم قضایی اروپایی‌اش و آرزوهای ملی‌گرایانه‌اش بود که او نیز در جست‌وجوی مشروعیت در گذشته‌های دور بود.

داشتن یک میراث باستانی فرهنگی «ایران» را به سرمایهٔ سیاسی هم در میان ملت و هم در غرب، به‌خصوص در انگلستان که از کودتای ۱۹۲۱ رضاخان حمایت کرده بود، مجهز می‌کرد[۱۷]. ادبیات ملی‌گرایانه تاریخ و عشق به وطن (ایران زمین) را برای ساختن مفهومی همگن از کشور به‌کار گرفت، کشوری که در واقع شامل مردمی با اقوام و مذاهب متنوع بود. تاریخ زنجیره‌ای از دستاوردهای بزرگ در فرهنگ و هنر تصور شد (اگر نه همیشه در دستاوردهای نظامی) که به‌خوبی برای وصل‌کردن بخش‌های از هم جدای گذشته و منکسر حال ملت به‌کار گرفته شد[۱۸].

همان‌طور که اخیراً محققان نشان داده‌اند، مقدار زیادی از تاریخ ایران از تولیدات تحقیقات غربی بود که عمیقاً تحت تأثیر علایق اروپایی به نژاد و استعمار بود. وقتی روشنفکران ایرانی «با 'تاریخ' خود روبه‌رو شدند ... این تمایل وجود داشت که تاریخ به واسطهٔ مورخان غربی وجود داشته باشد، درحالی‌که سنت‌های خودشان که عمدتاً شفاهی بود، به‌عنوان افسانه‌ها و، در بهترین حالت، آثار هنری و ادبی‌ای

i. entities
ii. national image
iii. aggrandizing

که به‌طرز ماهرانه‌ای نوشته شده بودند اما ارزش تاریخی کمی داشتند رد می‌شد»[۱۹]. بنابراین بزرگنمایی[iii] تاریخ ایران از طریق آثار شرق‌شناسانهٔ اروپایی حاصل شد که محققان محلی ترجمه و بازمفهوم‌سازی[i] کردند[۲۰]. برای این بزرگنمایی، باستان‌شناسانی چون ارنست هرتسفلد و معمارانی چون آندره گدار و محققانی چون پوپ توسط مقامات انجمن آثار ملی برای کشف و مستندسازی تاریخ ایران به‌خدمت گرفته شدند، و این در دوره‌ای بود که آموزش و بسیاری از حرفه‌ها در ایران با توجه به الگوهای غربی اصلاح می‌شدند و تخصص‌های اروپایی و آمریکایی برتر به‌نظر می‌رسید. چنان‌که مقامی ایرانی در نامه‌ای به پوپ در ۱۹۲۸ نوشت: «[ایرانیان] از آنچه شما برای شناساندن هنر ایرانی در آمریکا و اروپا انجام می‌دهید بسیار قدردانی می‌کنند. ما فقط می‌توانیم به شما به‌خاطر کتاب‌هایی که قصد انتشار آنها را دارید تبریک بگوییم و من معتقدم هر ایرانی‌ای مشتاق یادگرفتن از پیشگامان معتبر شناخت هنر خواهد بود 'آنچه دنیا به ایران بدهکار است' واقعیتی است که خود ایرانیان آن را نمی‌دانند»[۲۱]. به‌عبارت دیگر فرانسوی‌ها، آلمانی‌ها و آمریکایی‌ها بودند که اطلاعات مورد نیاز را فراهم کردند تا ایرانیان خود را بشناسند.

شور و شوق برای هنر ایران، آن‌گونه که پوپ بیان کرده، میان بسیاری از محققان و مجموعه‌داران مشترک بود. از قرن نوزدهم سفال، پارچه، فرش‌های ایران، ترکیه، مصر، و هند در حراج‌های غربی فروخته و دربارهٔ طراحی گرافیکی و تولید صنعتی آنها مطالعه شده بود. ایران «منبع اصلی خلاقیت هنری در جهان اسلام»[۲۲] به‌حساب می‌آمد، درنتیجه هنرهایش با شور و شوق زیاد در سرتاسر اروپا (و با درجه‌ای کمتر آمریکا) جمع‌آوری می‌شد. با این حال در ایران طی دورهٔ بین دو جنگ جهانی ارزش آثار هنری تاریخیِ ایران در عقاید ملی گرایانه جلوه‌گر شد. کشمکش بین تحقیقات بین‌المللی، موزه‌ها، و مجموعه‌های خصوصی و خودشناسی[ii] ایرانیان از طریق بده‌بستان دقیق اندیشمندانه و پیش‌بینی سود مشترکِ هم تجاری و هم ایدئولوژیک مهار شد.

در ۱۹۲۶ پوپ مأمور ویژهٔ ایران شد و توسط دولت ایران برای طراحی پاویون ایران در نمایشگاه بین‌المللی یک قرن و نیم دعوت شد که در همان سال در فیلادلفیا برگزار شد[۲۳]. معمار [نمایشگاه] فیلادلفیا، کارل زیگر[iii]، غرفه (تصویر ۲) را ساخت که روگرفت بزرگ‌مقیاسی از مسجد شاه صفوی اصفهان بود. فضایی که به آثار ایرانی اختصاص داده شد برای جای‌دادن اشیا متعددی که دلال‌ها و مجموعه‌داران در اختیار گذاشته بودند بسیار کوچک بود که این باعث شد پوپ نمایشگاهی را متعاقباً در موزهٔ هنر پنسیلوانیا ترتیب دهد، جایی که فرش‌های مهم، منسوجات، و نسخه‌های خطی به‌نمایش گذاشته شد. اهداکنندگان عمدهٔ نمایشگاه دلالانی چون دیکران کلکیان[iv]، ژرژ دمته[v] و کسانی که اشیا را از گالری‌های خود قرض می‌دادند همچون لوئیزین هومایر[vi] یک نیویورکی سرشناس، همسر یک نجیب‌زادهٔ برجستهٔ صاحب

i. reconceptualized
ii. self-definition
iii. Carl Ziegler
iv. Dikran Kelekian
v. Georges Demotte
vi. Louisine Havemeyer

تصویر ۲. ساختمان ایران، مدل بزرگ‌مقیاسی از مسجد شاه اصفهان. طراحی از آرتور اپهام پوپ و کارل فیدر (Carl Feidler) و نمایش داده‌شده در «نمایشگاه بین‌المللی یک قرن و نیم» در فیلادلفیا در ۱۹۲۶. مأخذ: (After Gluck and Siver, *Surveyors of Persian Art*, 119, reproduced with permission)

پالایشگاه شکر، بودند[۲۴]. این مجموعه‌داران و دلال-موزه‌داران داوران اولیه در قضاوت دربارهٔ هنر ایرانی بودند. مشارکت آنان جنبه‌های تجاری موضوع را پررنگ‌تر می‌کند، جنبه‌های تجاری‌ای که اشتیاق به موضوع را، فراتر از آرزوهای دیپلماتیک و آرمان‌های زیبایی‌شناسانهٔ «جشن یک قرن و نیم» و «نمایشگاه موزهٔ پنسیلوانیا»، برانگیخته بود.

در ارتباط با نمایشگاه بین‌المللی، پوپ اولین کنگرهٔ بین‌المللی هنر و باستان‌شناسی ایران را سامان داد که در ابتدا به‌عنوان کنفرانس بین‌المللی هنر شرقی نامگذاری شده بود. در میان شرکت‌کنندگان مورخان برجستهٔ هنر اسلامی و ایرانی آن زمان از جمله ارنست کونل[i]، گاستون میگوئن[ii]، ارنست دایز[iii]، و لورنس بینیون[iv] حضور داشتند. آناندا کوماراسوامی[v] پژوهشگر مشهور هنر هند و اولین موزه‌دار هنر هند در موزه هنرهای زیبای بوستون از این پس حامی بزرگ پروژه‌های پوپ بود[۲۵]. موفقیت کنفرانس و نمایشگاه برجسته شد و به‌زودی برنامه‌هایی برای یک نمایشگاه غیرمعمول و جامع انگلیسی از هنر ایرانی در دست اقدام قرار گرفت که توسط لورنس بینیون، موزه‌دار چاپ در موزهٔ بریتانیا، و سر توماس آرنولد[vi]، محقق سرشناس و کمیساریای عالی سابق در عراق، تدارک دیده شد. میزبان آکادمی رویال هنر بود و نمایشگاه در برلینگتون هاوس در لندن برگزار شد.

تغییر جایگاه کسی از استادی فلسفه به مقام مورخ هنر، چنان‌که برای پوپ پیش آمد، بسیار نادر است. او در مصاحبه‌ای در سال ۱۹۴۰ نارضایتی عمیق خود را چه از نظر فکری و چه از نظر اقتصادی از زندگی

i. Ernst Kühnel
ii. Gaston Migeon
iii. Ernst Diez
iv. Laurence Binyon
v. Ananda Coomaraswamy
vi. Sir Thomas Arnold

دانشگاهی توضیح داد و اظهار داشت کارکردن به‌عنوان «مشاور» برای کسانی که می‌خواهند هنر ایران را گردآوری کنند پرسودتر بود[۲۶]. پوپ خود را «کارچاق‌کن» هنر ایرانی نامید و درمورد نقشش به‌عنوان رابط بین مجموعه‌دارها در آمریکا و دلال‌ها در اروپا و آمریکا کاملاً روراست بود. همان‌طور که در مکاتبات او، که در کتابخانهٔ عمومی نیویورک قرار دارد، نشان داده شده است پوپ اشیا را خرید و سپس آنها را به مؤسسه‌هایی چون موزهٔ فاگ، موزهٔ هنرهای زیبای بوستون و موزهٔ پنسیلوانیا ـ آن‌گونه که او یادداشت کرده اغلب با سود ده درصد ـ فروخت.[۲۷]

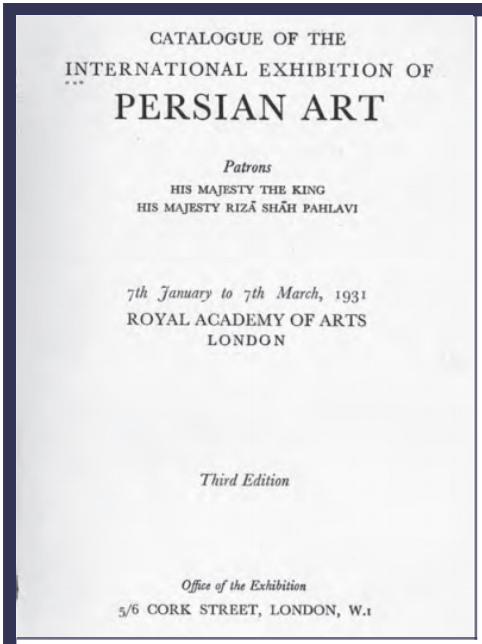
در ۱۹۲۷ پوپ ایدهٔ تأسیس یک مؤسسه را مطرح کرد و در ۱۹۳۰ موسسهٔ آمریکایی هنر و باستان‌شناسی ایرانی[i] در نیویورک افتتاح شد[۲۸]. منشور تأسیس که ظاهراً دولت ایران آن را تأیید کرد، هدف مؤسسه را این‌گونه اظهار کرده است: «برای گسترش و تشویق و قدردانی از هنر ایرانی در شکل‌های متنوعش با ترویج تحقیق و کمک به محققان، سازماندهی و کمک به سفرهای باستان‌شناسی و اکتشافی، سازماندهی و کمک به نمایشگاه‌ها و کنگره‌های ملی و بین‌المللی هنرهای ایرانی، انتشار کتاب‌ها و دیگر چیزها و کمک به نگهداری از بناهای تاریخی ایرانی»[۲۹].

مقامات مؤسسه از متفکران و روشنفکران اجتماعی زمان خود بودند. دیپلمات فرانکلین مت گانتلر[ii] (وزیرمختار ایالت متحده در مصر در ۱۹۲۸) رییس سازماندهی، محقق تاریخ ایران ام. او. ویلیام جکسن[iii] رئیس افتخاری، وزیر مختار ایران معاون اول افتخاری رییس، و مدیر خود پوپ بود.[۳۰] همچنین نیکوکاران محلی و مجموعه‌دارانی چون سام ای لوئیسان[iv] و دلال و هنرپرور مشهور، ژوزف دووین[v]، درگیر بودند. مؤسسه به‌عنوان مرکز فرماندهی مشارکت آمریکایی در نمایشگاه ۱۹۳۱ در برلینگتون هاوس از طریق کمیتهٔ ویژه‌ای که برای این هدف سازماندهی شده بود فعالیت می‌کرد[۳۱]. در تأسیس مؤسسه تلاش‌های تجاری، سیاسی و آکادمیک به‌منظور تسهیل انتشار یک تاریخ جامع هنر و معماری ایرانی در هم ادغام شدند.

دومین نمایشگاه و کنگرهٔ بین‌المللی هنر ایرانی

دومین نمایشگاه بین‌المللی هنر ایرانی (تصویر۳) را آکادمی هنر رویال[vi] حمایت کرد و در ۱۹۳۱ در کلوپ هنرهای زیبا در برلینگتون هاوس در لندن برگزار شد. این نمایشگاه پس از دیگر نمایشگاه‌های منطقه‌ای[vii] برگزار شد: هنر فلاندری در ۱۹۲۷، هنر آلمانی در ۱۹۲۹، و هنر ایتالیایی در ۱۹۳۰.[۳۲] موفقیت این رویدادهای معتبر نمایشگاه هنر ایرانی را در مسیر هم‌ترازی با هنر اروپا قرار داد و توجه را به ظهور ملت ایران جلب کرد. پیش از این، برلینگتون هاوس نمایشگاهی از سفال‌های ایرانی را در ۱۹۰۷ در خود جای داده بود. موزه هنرهای دکوراتیو[viii] پاریس نمایشگاهی از «هنر ایران» در ۱۹۱۲ برگزار کرده

i. American Institute for Persian Art and Archaeology.
ii. Franklin Mott Gunther
iii. A. V. Williams Jackson
iv. Sam A. Lewisohn
v. Joseph Duveen
vi. Royal Academy of Art
vii. region-specific shows
viii. Musée des Arts Décoratifs


CATALOGUE OF THE
INTERNATIONAL EXHIBITION OF
PERSIAN ART

Patrons
HIS MAJESTY THE KING
HIS MAJESTY RIZĀ SHĀH PAHLAVI

7th January to 7th March, 1931
ROYAL ACADEMY OF ARTS
LONDON

Third Edition

Office of the Exhibition
5/6 CORK STREET, LONDON, W.1

تصویر ۳. صفحهٔ عنوان، کاتالوگ نمایشگاه بین‌المللی هنر فارسی (*CIEPA*)

بود که فقط شامل نقاشی می‌شد و موزهٔ هنرهای زیبای بوستون در ۱۹۱٤ نمایشگاهی از آثار کارشده روی کاغذ ایرانی و هندی از مجموعهٔ دنمان روس[i] برگزار کرد. این وقایع در ۱۹۲٦ با دو نمایشگاه بزرگ در فیلادلفیا دنبال شد. هیچ یک از این نمایشگاه‌ها (و نه هیچ کدام از نمایشگاه‌های دیگر که به‌طور گسترده‌ای به هنر جهان اسلام اختصاص داده شد، به‌جز یک استثنا[۳۳]) از نظر دامنه و مقیاس در حد نمایشگاه ۱۹۳۱ بلندپروازانه نبود[۳٤]. تمایز در طبقه‌بندی، چه هنر با دسته‌های قومی یا ملی مانند «ایرانی» یا «ترکی» طبقه‌بندی شده باشد چه با عناوین مذهبی و تاریخی چون «اسلامی»[ii] یا «شرقی»، هم‌زمان تنش و همکاری برنامه‌های استعماری و ملی گرایانه و رقابت بین آنها در تعریف خاورمیانه را نشان می‌دهد[۳۵]. موقعیت برای هر کشوری متفاوت بود، در ایران مورخان و مقامات ملی گرا ترمینولوژی قومی-نژادی (همچون «ایرانی» و «آریایی») را به‌عنوان راهی برای تشخیص خود از همسایگانشان و همچنین برای دورکردن خودشان از واژه‌هایی چون «اسلامی» یا «مسلمان» استفاده کردند که گاهی باعث می‌شد با خاورمیانهٔ عرب‌زبان یکسان فرض شوند (علی‌رغم این واقعیت که اغلب آنها با همسایگانشان نه‌تنها در زبان بلکه در تاریخ هم اشتراک داشتند).

در نیویورک، مانند لندن، ۱۹۳۱ سال مهمی برای ترویج هنر ایرانی به‌طور خاص و هنر اسلامی به‌طور کلی بود. گالری‌های خصوصی از اولین نمایش‌دهندگان این آثار بودند: برای مثال هیرامانک[iii] برنزهای پیشااسلامی لرستان را به‌نمایش گذاشت و دموت[iv] مینیاتورها را نمایش داد و کلکیان[v] اشیای ایرانی و «اسلامی» را در معرض نمایش گذاشت[۳٦]. به‌علاوه موزهٔ هنر بروکلین نمایشگاه بزرگی از آثار قرض گرفته‌شده با تمرکز بر هنر پیشااسلامی و اسلامی ایران برگزار کرد. بیشتر نسخه‌های خطی و اشیای نمایش‌داده‌شده از مجموعه‌های تجاری خصوصی، همچون آن گالری‌دارهایی که پیش از این نامشان ذکر شد، قرض گرفته شده بود[۳۷]. در خود لندن، بحث از سازماندهی یک موزهٔ ملی از هنر و باستان‌شناسی آسیایی بود که آثار اسلامی و خاورنزدیک را در مجموعه‌های انگلیس به‌نمایش می گذاشت[۳۸]. محیط هنری-تاریخی در دو سوی اقیانوس اطلس به‌وضوح به نمایش پرماجرای برلینگتون هاوس علاقه‌مند بود.

---

i. Denman Ross
ii. Muhammadan
iii. Heeramanek
iv. Demotte
v. Kelekian

نمایشگاه بین‌المللی ۱۹۳۱ هنر ایرانی می‌تواند به‌مثابهٔ تلفیق شکل‌های نمایش ابتدای قرن بیستم و قرن نوزدهم درک شود: نمایشگاه جهانی و نمایش موزه‌ای. پنج سال قبل در فیلادلفیا، نمایشگاه پوپ در موزهٔ پنسیلوانیا، که مصادف شده بود با صد و پنجاهمین سالگرد نمایشگاه، و در لندن دو نوع جداگانهٔ نمایش با دستور کارِ به‌ظاهر متفاوتشان در یک نمایش ترکیب شده بودند. هدف از یک سو تبلیغ گنجینهٔ ملت ایران بود و از سوی دیگر نمایش آثار فرهنگی و ارزش هنری؛ یکی به یک موجودیت خاص سیاسی ارجاع می‌داد و دیگری به سیاست‌های داوری زیبایی‌شناختی واقع در قواعد هنر غربی.

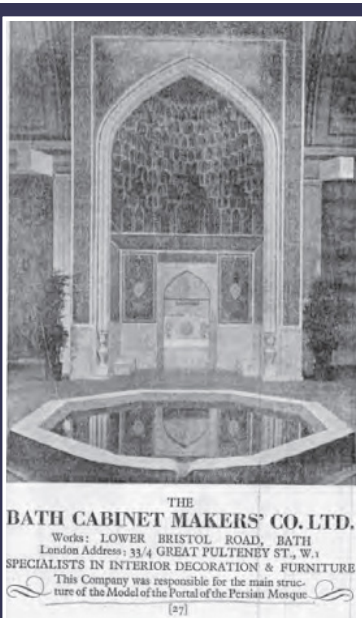
حامیان رسمی نمایشگاه ۱۹۳۱ رضاشاه پهلوی از ایران و شاه جورج از بریتانیا بودند. حامیان کمک‌کننده شامل ولیعهد سوئد، شاهزادهٔ دانمارک، نخست‌وزیر انگلیس، رهبر اسماعیلیان محمود شاه آقاخان، و دیگر شخصیت‌های برجسته بودند. پژوهشگران برجستهٔ باستان‌شناسی ایران، فردریش زاره[i]، ارنست هرتسفلد، مورخ ای. وی. ویلیام جکسون، و تاریخ‌نگاران هنر راجر فرای[ii] و جوزف استژیگوفسکی[iii] در میان معاونان افتخاری بودند. رئیس آرنولد ویلسن[iv] مدیر سابق مستعمرات بین‌النهرین بود، اما خود پوپ مدیر و سازمان‌دهنده بود. دیدگاه آنان توسط محقق لورنس بینیون و مجموعه‌داران مشهور، آلفرد چستر بیتی[v] (معدن‌دار بزرگ)، فیلیپ ساسون[vi]، و جوزف دووین حمایت می‌شد.

همان‌طور که ویلسون در کاتالوگ نمایشگاه گفته است، برگزاری رویداد به مذاکرات «در بیش از سی کشور مختلف، با چندصد موزه و کتابخانهٔ متفاوت و با بیش از ۳۰۰ شخص انفرادی که بیش از ۲۰۰۰ قطعهٔ جداگانه را قرض دادند» نیاز داشت. «بسیاری از اشیای باارزش فوق‌العاده بالا نیاز به تمهیدات دقیق برای بسته‌بندی، حمل و نقل و بیمه داشتند»[۳۹]. آثار قرض‌دهندگان خصوصی به اندازهٔ آثار مجموعه‌های موزه‌های مهم از هند تا اسپانیا مهم بودند. کل هزینهٔ حمل و نقل و بیمهٔ آثار نمایش‌داده‌شده از آمریکا را جوزف دووین به‌عهده گرفت، کسی که قطعات مهمی از مجموعهٔ شخصی‌اش را قرض داده بود[۴۰].

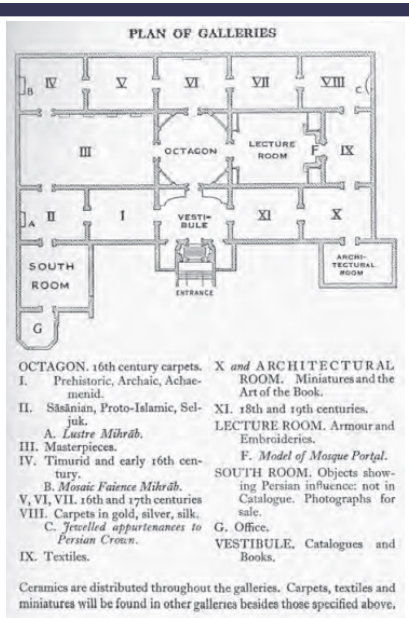
گالری‌های برلینگتون هاوس (تصویر ٤) نمایش خیره کننده‌ای از قدرت و ثروت و منبع غروری برای دولت ایران یعنی دولت رضاشاه پهلوی بود که پروژه را تأمین کرده بود. در راهروی ورودی، کاتالوگ‌ها و کتاب‌هایی دربارهٔ هنر ایرانی به‌علاوهٔ عکس‌هایی از اشیای موجود در نمایشگاه فروخته می‌شد[۴۱].

پس از آن بازدیدکننده می‌توانست در داخل فضای هشتی اصلی در مرکز، جایی که جاذبه‌های اصلی نمایش داده می‌شد، حرکت کند یا به سمت چپ به داخل گالری اول بپیچد و سیر ترتیب زمانی به اوج رسیدن هنر قرن هجدهم و نوزدهم را پی گیری کند. قصد برگزارکنندگان این بود که آثار نمایشی را «مطابق با توسعهٔ تاریخی هنر ایرانی» تنظیم کنند اگرچه فضاهای برگزیده برای «شاهکارها» کنارگذاشته شده بود[۴۲]. روبه‌روی هشتی، اتاق سخنرانی قرار داشت که یک مدل بزرگ چوبی از ورودی و استخر مسجد شاه را در خود جای داده بود (تصویر ٥). انتخاب آن بنای تاریخی، پس از آن که در سال ۱۹۲٦ در غرفهٔ

i. Friedrich Sarre
ii. Roger Fry
iii. Josef Strzygowski
iv. Arnold Wilson
v. Alfred Chester Beatty
vi. Philip Sassoon



تصویر ٥. مدل ایوان ورودی مسجد شاه، اصفهان، ساخته‌شده توسط Bath Cabinetmakers' Co. Ltd و نمایش‌داده‌شده در اتاق سخنرانی دومین نمایشگاه بین‌المللی هنر ایرانی، ۱۹۳۱.
(After *CIEPA*, advertising section)[٥١]



OCTAGON. 16th century carpets.
I. Prehistoric, Archaic, Achaemenid.
II. Sāsānian, Proto-Islamic, Seljuk.
A. *Lustre Mihrāb.*
III. Masterpieces.
IV. Timurid and early 16th century.
B. *Mosaic Faience Mihrāb.*
V, VI, VII. 16th and 17th centuries
VIII. Carpets in gold, silver, silk.
C. *Jewelled appurtenances to Persian Crown.*
IX. Textiles.
X *and* ARCHITECTURAL ROOM. Miniatures and the Art of the Book.
XI. 18th and 19th centuries.
LECTURE ROOM. Armour and Embroideries.
F. *Model of Mosque Portal.*
SOUTH ROOM. Objects showing Persian influence: not in Catalogue. Photographs for sale.
G. Office.
VESTIBULE. Catalogues and Books.
Ceramics are distributed throughout the galleries. Carpets, textiles and miniatures will be found in other galleries besides those specified above.

تصویر ٤. نقشهٔ گالری نمایشگاه بین‌المللی هنر ایرانی، ۱۹۳۱
(After *CIEPA*, xxiii).

ایران در جشن «صد و پنجاهمین سال» در فیلادلفیا مدلسازی شده بود، هم سیاسی و هم زیبایی‌شناسانه بود: این اولین بنای مذهبی‌ای بود که به روی محققان غربی گشوده شد (واقعیتی که پوپ آن را دستاورد شخصی خودش تلقی می‌کرد) و بسیاری از فرم‌های معماری و کیفیت‌های تزئینی‌ای را دربرداشت که پوپ و دیگران سنخ‌نمای[i] معماری ایرانی دانسته بودند.

بر دیوارهای شمالی و غربی اتاق سخنرانی نمونه‌های زیبایی از زره آویخته بودند که بسیاری از آنها را پادشاه انگلیس اهدا کرده بود[٤٣]. به همین ترتیب، شمشیرهای جواهرنشان و «چهار تخته از معروف‌ترین فرش‌های جهان» در هشتی[٤٤] در کنار گالری ۳ نمایش داده شد. مدیوم‌های متنوعی از دورهٔ صفوی، دوره‌ای که برگزارکنندگان آن را مهم‌ترین دورهٔ تاریخ اسلامی ایران معرفی می‌کردند، به‌نمایش گذاشته شد.[٤٥] (من به این نکته برخواهم گشت، زیرا این نه‌تنها نشان‌دهندهٔ داوری‌های زیبایی‌شناختی موزه‌داران که نشان‌دهندهٔ خودشناسی[ii] حامیان ایرانی نمایشگاه بود). علاوه بر فرش‌ها، سفال‌ها و منسوجات، اغلب فارغ از ترتیب زمانی‌شان در تمام گالری‌ها نمایش داده شده بودند. در اتاق جنوبی اشیایی که ظاهراً تحت تأثیر هنر ایرانی قرار گرفته بودند گردآوری شده بودند، یعنی هنر چینی و هندی-مغولی. در این رده هنرهای سلجوقی یا ترکیهٔ عثمانی، که طبق نظر نویسندگان کاتالوگ‌ها تابع تأثیر هنر ایرانی بودند، به‌شکل قابل ملاحظه‌ای غایب بودند.

آخرین گالری، گالری ٦، نمونه‌هایی از هنر قرن هجدهم و نوزدهم را در بر می‌گرفت (تصویر ٦)، «با چند

i. typical
ii. self-definition
iii. archaizing handicraft

شیء از آثار معاصر» که عمدتاً تحت عنوان صنایع دستی کهنه‌نما[iii] ارائه شده بودند. اینگونه که کاتالوگ آشکار می‌کند، حامی اصلی نمایشگاه ۱۹۳۱ شاه ایران بود کسی که از پیشنهاد ارائهٔ میراث یک دولت-ملت جدید حمایت کرد. بنابراین غفلت از کار هنرمندان زندهٔ این دولت-ملت کنجکاوی‌برانگیز است، زیرا آنان مفسران حال و همچنین آیندهٔ این دولت-ملت بودند. در واقع، دولت ایران کارهای بزرگ از پرتره‌های دولت شاهنشاهی قاجار و همچنین نقاشی‌های رنگ روغن جدیدتر اساتید هنرمند دربار پهلوی را امانت داده بود، اما اینها برای بحث و بررسی در متون انگلیسی‌زبان ضمیمهٔ نمایشگاه انتخاب نشده بودند.[۴۶] در عوض، آیندهٔ هنر ایرانی «با مهارت و زیبایی فرش‌ها، درها، نقاشی‌ها و گلدوزی‌ها نشان داده شد»[۴۷] که تکرار گذشتهٔ شاید شکوهمند را هدف گیری کرده بود. اینجا، هنر ایرانی به‌عنوان آثار تاریخی منش‌نمایی شده بود و مدرنیته برای هنر و تاریخ غربی کنار گذاشته شده بود. دقیقاً همان‌طور که نام پرشیا توسط محققان اروپایی و آمریکایی، که واقعیت ایران مدرن را نادیده گرفتند، انتخاب شد، در انتخاب آثار هنری هر فرمی از هنر به‌جز هنر احیاگرِ گذشته کنار گذاشته شد.[۴۸]

یک عامل آشکار در بررسی اینکه چرا تولید هنری ایران در شروع قرن بیستم پایان‌یافته دیده شد و توسط آثاری که نگاهی به گذشته داشتند معرفی شد رویکرد شرق‌شناسانه و استعماری به خاورمیانه و دیگر فرهنگ‌های غیرغربی و تفسیر این فرهنگ‌ها به‌عنوان سنتی (یعنی مدرن نیستند) و بی‌زمان است (یعنی بخشی از یک تاریخ پیش رونده نیست)[۴۹]. در ایران، مشهورترین هنرمند دربار در اوایل قرن بیستم محمد غفاری (۱۹۴۰-۱۸۵۲) بود، کسی که در ۱۹۱۱ اولین آکادمی هنرهای زیبا (مدرسهٔ صنایع مستظرفه) را در تهران گشود. گرچه غفاری و همتایانش به اروپا فرستاده شده بودند تا تکنیک‌های غربی را یاد بگیرند، کارهایشان را ناظران اروپایی محض کنجکاوی یا مشقی از مدل‌های برتر غربی دانسته و رد کرده بودند.[۵۰]

تصویر ٦. نقاشی رنگ روغن قرن نوزدهمی که در نمایشگاه بین‌المللی هنر ایرانی نمایش داده شده است، ۱۹۳۱.
(After *Persian Art: An Illustrated Souvenir of the Exhibition of Persian Art* at the Burlington House, London, 1931[London:Hudson and Kearns, 1931][51]).

دومین کنگرهٔ بین‌المللی هنر ایرانی، هم‌زمان با نمایشگاه ۱۹۳۱، بلندپروازی‌های روشنفکرانهٔ بیان‌شده در کاتالوگ‌ها و چکیده‌های نمایشگاه را آشکار کرد. کنگره تحت مدیریت پوپ و سر ادوراد دنیسون راس[i]، و تحت ریاست لارنس دوندس[ii]، مارکی دوم زتلند[iii] و یک سیاستمدار معروف بریتانیایی بود. اعضای کمیتهٔ برگزارکننده محققان برجستهٔ هنر و تاریخ ایران، همچنین روشنفکران همسو با ترویج این زمینهٔ جدید بودند. مقاله‌های کنگره تشکیل شده بود از توصیفات پرجزئیات (مثل ویژگی هنر سلجوقی با رجوع خاص به کارهای فلزی نوشتهٔ ارنست کونل) بررسی‌های عمومی (معماری اولیهٔ ایرانیان مسلمان از کی. ای. سی. کرسول[iv]) تا مطالعات تطبیقی از تاریخ‌نگاران هنر غیرایرانی چون پی. پلیوت[v] (تأثیر هنر ایرانی بر هنر چینی) تی. جی. آرنه[vi] (تأثیر هنر ایرانی بر فرم‌های هنر اسکاندیناوی) و به‌شکل برجسته‌ای جوزف استژیگوفسکی[vii] (تأثیر هنر ایرانی بر معماری اروپایی).

حضور استژیگوفسکی دو موضوع مهم زیربناییِ ادبیاتِ هویتِ فرهنگیِ ایرانی یعنی نژاد و ناسیونالیسم را برجسته می‌سازد که مورد حمایت شرکت‌کنندگان در کنگرهٔ ۱۹۳۱ بود. استژیگوفسکی در دانشگاه معتبر وین استاد بود و به‌عنوان حامی تئوری نژادی که ریشه‌های هنر آریایی را در خاور نزدیک می‌دید مشهور بود. آثار تأثیرگذار او وجود پیوندهای محکمی بین شرق، به‌ویژه ایران، و معماری اروپا مطرح کرده بودند که موضوع سخنرانی او در برلینگتون هاوس هم همین بود[۵۱]. همان‌طور که آنابل وارتون[viii] گفته است این ارتباط «بی‌خطر نبود، کاری آکادمیک اما بیشتر بخشی از یک پروژهٔ بزرگ‌تر فرهنگی از زیبایی‌بخشی[ix] و مشروعیت‌بخشی به استعمار نو، نژادپرستی و نهایتاً فاشیسم».[۵۲] ایدهٔ برتری فرهنگی ایرانی/آریایی که پوپ و دیگران از آن حمایت کردند بر تئوری‌های نژادپرستانه‌ای همچون تئوری استژیگوفسکی استوار شد. این تئوری‌ها هزینهٔ مسائل سیاسی گفتمان تاریخ هنر ایران را توجیه می‌کرد، اگرچه باید توجه داشت که روش شکل‌گیری این تئوری‌ها و زمینه‌های سیاسی‌شان برای محققان اروپایی و ملی‌گرایان ایرانی فرق داشت.

ناظران نمایشگاه ۱۹۳۱ اظهار داشتند که ضرورت سیاسی دولت بریتانیا حمایت از دولت رضاشاه پهلوی است، زیرا ایران، مانند افغانستان، «برای دفاع انگلیس از هند حیاتی بود ... اهمیتش برای انگلیس از آنجا که مکان عظیم و غنی میادین نفتی تحت کنترل انگلیس بود [افزایش یافت]»[۵۳]. علاوه بر منافع ضروری بریتانیا، برخی منافع جامعهٔ غربی در تلاش برای درک رژیم جدید پهلوی‌ای بود که در نظرشان «همان تناقضی را نشان می‌داد که ترکیهٔ جدید نشان می‌داد»، ترکیهٔ جدیدی که اخیراً در آن حکومت عثمانی با آرمان‌های جمهوری‌خواهانهٔ مصطفی کمال سرنگون شده بود. ترکیه و ایران به‌عنوان موجودیت‌های

i. Sir Edward Denison Ross
ii. Lawrence Dundas
iii. Second Marquess of Zetland
iv. K. A. C. Creswell
v. P. Pelliot
vi. T. J. Arne
vii. Josef Strzygowski
viii. Annabel Wharton
ix. aestheticizing

سیاسی که رهبرانی اصلاح‌طلب و کاریزماتیک و همراه با غرب بر آنها حکمرانی می‌کردند که بهترین بهره‌گیری را از درک گذشتهٔ تاریخی و فرهنگی ملتشان می‌کردند همانند پنداشته شده بودند. مفسر دقیقی برای *تایمز* لندن نوشت: «شکست سیاسی اروپا در غرب آسیا ... پیروزی سازماندهی و تکنیک اروپایی بر روال[i] سنتی شرقی را در پی داشت، پیروزی‌ای که با پذیرش روش‌های غربی مدیریت با واردکردن قوانین جدیدی که مبتنی بر مدل‌های غربی تدوین شدند و با سکولاریزاسون سریع دولت و نهادهایش که بیست سال پیش غیرممکن بود، مشخص شد»[۵۴].

همان‌قدر که ایران از منافع محوری اروپا بود، خود رژیم پهلوی نیازمند مشروعیت و پشتیبانی سیاسی بود. رضاخان پروژهٔ ملت‌سازی قاجار را با استفاده از پارادایم‌های غربی ادامه داد. در قرن نوزدهم روشنفکران ایرانی با تئوری‌های ملی گرایانه و نژادپرستانهٔ فیلسوف فرانسوی ارنست رنان[ii] و دیپلمات فرانسوی ژوزف آرتور دوگوبینو[iii] همدل بودند. نظر گوبینو مبنی بر برتری آریایی در نژادهای اروپایی تحقق یافت و به ایران نیز پیوند خورد و مورد توجه ایدئولوگ‌های ایرانی قرار گرفت که آثار او را به فارسی ترجمه کردند[۵۵] و ملی گراهایی که در اوایل قرن بیستم از ایدهٔ هویت نژادی آریایی-ایرانی برای جعل پیوند دودمانی بین ایرانیان «اصل» و رژیم پهلوی رضاخان بهره گرفتند[۵۶]. مثلاً کتاب درسی تاریخ در ۱۹۲۴ که محمد ذکاءالملک فروغی آن را نوشت (یکی از بنیانگذاران انجمن آثار ملی و حامی پوپ) بر حماسهٔ قرن یازدهمی فردوسی برای نشان‌دادن برتری امپراتوری‌های «واقعی» ایرانی (ساسانیان و صفویان) از دیگر سلسله‌های بومی منطقه بنا شد، تا سلسلهٔ پهلوی جانشین طبیعی سلسله‌های قبلی باشد. علی آشتیانی در سال ۱۹۲۶ با پیروی از کلیشه‌های قومی، نژادهای ستیزه‌طلب ترک‌ها و عرب‌های بدوی را دربرابر ایرانیان فرهیخته گذاشت.[۵۷]

سیاست‌های منطقه‌ای و حتی زبان اغلب دلیل اصطکاک بر سر مرزهای چندگانهٔ ملت تازه‌تعریف‌شده بودند. اگرچه نشانه‌های قومی برای تشخیص‌دادن ایرانیان از بیگانه‌ها به‌کار گرفته شده بود، اختلافات محلی زیر یک واحد همگنِ هویت ایرانی، هرآینه ساختگی، گنجانده شدند. شورش قومی، به‌خصوص در میان اقوام بختیاری و قشقایی در غرب دائماً در دوران رضاخان در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ وجود داشت و با زور و همچنین تبلیغات سیاسی با آن برخورد می‌شد[۵۸]. به همین ترتیب شهرها و استان‌هایی چون آذربایجان برای دولت خودمختار و به رسمیت شناخته شدن ملی در رقابت بودند[۵۹]. این عوامل هم تکرار دائم مضامین بی‌زمان وحدت و قوم‌شناسی یکپارچه را شرح می‌دهد و هم کذبش را آشکار می‌کند ـ به‌خصوص در میان محققانی که در اشاعه و انتشار تاریخ هنر ایرانی جدید ملی گرایانه درگیر بودند.

نوشتن تاریخ هنر ایرانی

نمایشگاه بین‌المللی هنر ایرانی یک نمایش پرزرق و برق فرهنگی و اجتماعی بود که کشف‌های پیشگامانهٔ بیست سال گذشته همچون برنزهای مشهور لرستان را به‌نمایش گذاشته بود. طبق متن

i. routine
ii. Ernst Renan
iii. Joseph Arthur, Comte de Gobineau

مرور مجلهٔ پارناسوس، مجلهٔ کالج انجمن هنر، در همان زمان «نمایشگاه ایرانی، برلینگتون هاوس را به یک سرزمین پریان غیرقابل تصور و خوشایند تبدیل کرده است ... هنر ایرانی، به لطف جذبهٔ ممتاز تزئینی‌اش و سبک محافظه‌کارش، با نمایشگاه‌هایی با چنین گسترهٔ جاه‌طلبانه‌ای همچون این نمایشگاه سازگار است ... به‌طور کلی هنرهای تزئینی به همکاری چند صنعت‌کار نیاز داشتند و رشد جدید امر پذیرفته‌شده را بر ابتکار جدید ترجیح می‌دادند. بنابراین یک هنر جمعی[i] تولید شده بود. بگذارید اشیای نمایشگاه با آثار تجربی مدرن روسیه مقایسه شود و به‌یکباره دیده خواهد شد که ایرانی‌ها چگونه به همگنی چشمگیری دست یافتند».[۶۰]

پوپ در خاطراتش از این واقعه این‌گونه یاد کرده است: «بیش از ۲۲۵۰۰۰ نفر فقط در هشت هفته که نمایشگاه طی آن برگزار شد گالری‌های برلینگتون هاوس را مملو از ازدحام کردند ... قطارهای ویژه از پنج شهر صدها سفالگر را آوردند، تا آثار همکارانشان را که قرن‌ها پیش مرده بودند تحسین کنند؛ تا عظمت جدیدی در آثارشان به‌دست آورند و با کارآیندیِ واقعی بریتانیایی، الهامتشان را به کیفیات جدید سفال تبدیل کنند. اردوهای ویژه از مدارس و از همهٔ کشور وجود داشت. وینستون چرچیل با نگاهی دقیق به یک مینیاتور، رمزی مکدونالد با ظاهری خسته و با فریادی تجلیل‌آمیز بر یک فرش، اچ. جی. والز انگار تعطیلات را در ساحل می گذراند».[۶۱]

هنر ایرانی به‌عنوان سرمشقی برای هنرمندان غربی مطرح شده بود، چه سفالگران بریتانیایی چه مدرنیست‌های روسی به‌دنبال حقیقت در ماهیت جمعی و هم‌یارانه‌اش بودند. هنرمندان معاصر، «شرق» را به‌طور کلی منبع غنی از الهام برای هنر اروپایی و آمریکایی تلقی کردند[۶۲]، که این شاید توضیح دهد که چرا راجر فرای[ii]، منتقد و هنرمند، مقالهٔ اصلی را در *هنر ایرانی*، یکی از کتاب‌های همراه کاتالوگ (تصویر ۷)[۶۳]، نوشت. *هنر ایرانی* به‌عنوان یک راهنمای اندیشمندانه برای نمایشگاه در نظر گرفته شد و سرنخ‌های مهمی دربارهٔ چگونگی معنی‌شدن اشیای نمایش‌داده‌شده داد تا بهتر فهمیده شوند[۶۴]. هدف فرای همان‌طور که در بند آغازین متنش به آن اشاره کرده است این بود که «آن ابهام ذهنی و تأثیرات احساسی‌ای را روشن کند که وقتی کلمهٔ «ایرانی» بر هر شیء هنری اطلاق می‌شود درون ما برانگیخته می‌شود»[۶۵].

تأکید فرای بر کیفیت‌های فرمال هنر ایرانی همچون «حرکت آزادانه و ریتم‌های بسیار اساسی» سفالگری یا «جایگاه مهم خطی‌بودن»[iii] در احساسات زیبایی‌شناختی عمومی هنرمندان ایرانی بود. فرای یکی از بنیانگذاران گروه بلومزبری[iv] بود، که نویسندگانی چون ورجینیا ولف[v] و ای. ام. فورستر[vi] اعضایش بودند، و شارح تئوری زیبایی‌شناسیِ فرمالیستی‌ای بود که هنر را به‌عنوان یک تجربهٔ خالص تصویری و زیبایی‌شناسی (در مقابل معناشناختی) تعریف می‌کرد[۶۶]. کلایو بل[vii] از اعضای گروه بلومزبری قبلاً

---

i. collective
ii. Roger Fry
iii. linearity
iv. Bloomsbury Group
v. Virginia Woolf
vi. E. M. Forster
vii. Clive Bell

تصویر ۷. صفحهٔ اول و عنوان کتب *هنر ایرانی*

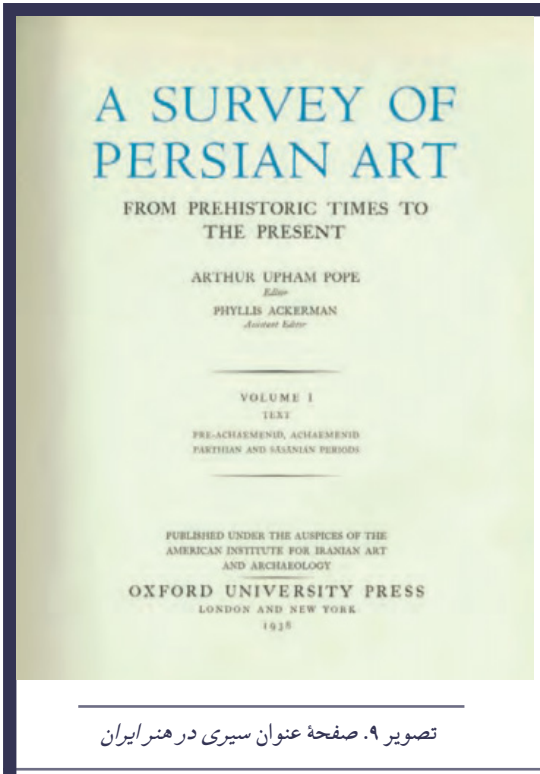
این دیدگاه را بدین شرح ابراز کرده بود: «چه کیفیتی بین تمامی آثاری که احساسات زیبایی‌شناختی ما را تحریک می‌کند مشترک است؟ چه کیفیتی در سنت سوفیا و پنجره‌ها در کلیساها، مجسمه‌ای مکزیکی، جامی ایرانی، فرش‌های چینی، نقاشی‌های دیواری جوتو در پادوا، شاهکارهای پوسن، سزان، و هنری ماتیس مشترک است؟ فقط یک پاسخ ممکن به‌نظر می‌رسد: فرم چشمگیر[i]. فرم یک کیفیت مشترک در تمام آثار هنر بصری است»[۶۷].

از آثاری که بل ذکر کرده، جام ایرانی و فرش چینی می‌توانست خالص‌ترین لذت فرمال را فراهم کند، چون آنها هیچ معنی‌ای از اشتغالات فکری ارائه نمی‌دادند؛ زیبایی آنها فقط از فرمشان سرچشمه گرفته بود[۶۸]. برای بسیاری از هنرمندان، منتقدان، و تاریخ‌نگاران هنر اوایل قرن بیستم، این نوع از جهانی گرایی[ii] امکان ارزیابی، اگر نه فهمیدن، شکل‌های دیگر هنری را فراهم می‌کرد[۶۹]. اگرچه بحث‌های بل در زمینهٔ هنر پست‌امپرسیونیستی در اروپا شکل گرفته بود، هنرهای ایران، اگرچه دور از این زمان و مکان، در این گفتمان از مدرنیسم غربی تعدیل شد.

در چکیدهٔ *هنر ایرانی* با عنوان «دوران مدرن»، فرای فقط به هنر قرن نوزدهمی قاجاری اشاره کرده است که در نظرگاه او ادامهٔ نامرغوب آثار قرن شانزدهم است. او جستارش را با این امید که «نبوغ ایرانی که در فجایع ظاهراً منکوب کنندهٔ زیادی زنده مانده است بتواند در سال‌های آینده راه احیای شکوه باستانی‌اش و بازیابی موقعیتش به‌عنوان یکی از مراکز بزرگ فرهنگی جهان متمدن را بیابد[۷۰]». موضوع هنر ایرانی «مدرن» حتی مطرح نمی‌شود. فرض اساسی این است که هنر مدرن به تالارها و کارگاه‌های اروپا و شاید

i. significant form
ii. universalism

آمریکا تعلق دارد و هنر ایرانی معاصر باید آرزوی بازیابی و تقلید گذشته را داشته باشد[۷۱].
همچنین در کتابفروشی برلینگتون هاوس طی نمایشگاه ۱۹۳۱ «*مقدمه‌ای بر هنر ایرانی از قرن هفتم بعد از میلاد*» اثر آرتور اوپهام پوپ وجود داشت و مثل کاتالوگ نمایشگاه، با حمایت شاه و وزیرش تیمورتاش منتشر شده بود[۷۲]. هدف آن مانند چکیدهٔ *هنر ایرانی* «کمک به مشاهدهٔ اشیا» به روشی بود که برای ایجاد تعادل بین «اصول» معاصر تحقیق و «برون‌ریزی رومانتیک اواخر دورهٔ ویکتوریا» تلاش می‌کرد. اینجا هنر ایرانی در ترم فرم تزئینی‌اش (در برابر بازنمایی) فهمیده شد، که این ترم «می‌تواند ویژگی‌هایش را شرح دهد و ارزش‌های نهایی‌اش را آشکار کند و فرم‌های پایه‌ای و جهانی ذهنش را دقیقاً ارائه دهد[۷۳]» این جهانی گرایی مضمونی بود که در آثار بعدی درمورد این موضوع توسط پوپ و همکارانش در *سیری در هنر ایران* تکرار شد.
مقدمه‌ای بر هنر ایرانی با رئوس مطالب تاریخی، بر پایهٔ آخرین اکتشافات باستان‌شناسی، از بیش از ۵۰۰۰ سال هنر و فرهنگ ایرانی آغاز می‌شود. در یک مانور پیچیده، پوپ هم‌زمان ویژگیِ نژادیِ (آریایی) ایرانیان را اثبات کرد و زبان و نژاد را به‌عنوان مشخصه‌های هویت فرهنگی رد کرد. او مدعی است، با وجود تهاجم‌های بی‌شماری از سوی ترکان و مغول‌ها، ایرانی‌ها توانستند نیروی هنری و نبوغ خلاقشان را حفظ کنند. «ترک‌ها» که با اشکانیان شروع می‌شوند قومیت درهم‌آمیخته‌ای شناخته شده بودند که به‌ویژه منبع تهاجم دائمی شناخته شدند که زندگی سیاسی و فرهنگی ایران را «آشفته کرده بودند و این امر اغلب تکرار شده بود». دورهٔ سلجوقیان از این نظر قابل توجه است که تنش سیاسی و نژادی به اندازه‌ای که در اوایل قرن بیستم برجسته شد در قرن یازدهم نشد[۷۴]. این «پادشاهان زورمند»، اگرچه «فاقد ظرافت تمدن بودند ... با این همه با خودشان کیفیت دلاوری، انرژی و خلوص را آوردند، که درآن زمان، بسیار مورد نیاز ایران بود[۷۵]» سلجوقیان نژادی وحشی نشان داده شدند که «هنر و ادبیات را همچون کشفی هیجان انگیز ناگهان یافتند» و آن را از نویسندگان و هنرمندان بزرگ ایرانی در دربارهایشان آموختند. فراتر از تقسیم بیش از حد ساده‌شده و تاحدی بی‌مورد «ترک» و «ایرانی» در قرن یازدهم، پوپ قطبی‌سازی قومی و نژادی را فرموله کرد تا ادعا کند همه چیز ایرانیان برتر است.
اطلاعات دربارهٔ ایران محدود به این متن‌های «علمی» نبود و همچنین با رویدادهای عمومی مرتبط با با نمایشگاه ۱۹۳۱، منتشر شد. مجموعه‌ای از سخنرانی‌ها در آکادمی بریتانیا و موزهٔ ویکتوریا و آلبرت بر سفالگری، فرش‌ها، پارچه‌ها، و تصویرسازی کتاب ایرانی، اشیای مورد علاقهٔ بازار هنر، تمرکز یافت[۷۶]. هدف سخنرانی‌ها این دو بود: از یک طرف تداوم فرهنگ ایرانی به‌عنوان یک قومیت یکپارچه و در ضدیت با امر تاریخی ادعا می‌شد و از طرف دیگر به‌دنبال ارتباط بین سنت‌های هنری مسیحی و آسیای شرقی بودند. اثر ترکیبی این ادعاها قرارگیری محکم تمدن ایرانی در تمدن‌های جهان چه از نظر هنری و چه از نظر تاریخی بود.
در ابتدا هم‌زمان با نمایشگاه ۱۹۳۱ و کنگره انتشار اثری بزرگ با عنوان *سیری در هنر ایران* به ویراستاری پوپ و آکرمن برنامه‌ریزی شده بود[۷۷] که با جستارهایی تحقیقات قبلی را با ارائهٔ مستندات کامل و آنالیز میراث هنری ایران گسترش می‌داد[۷۸]. این هدف تا سال ۱۹۳۸ و ۱۹۳۹ تحقق نیافت، تا اینکه شش جلد (به‌جای سه جلدی که در ابتدا تصور شده بود) شامل ۲۸۱۷ صفحه و ۳۵۰۰ عکس منتشر شد (تصویر ۹).



A SURVEY OF
PERSIAN ART

FROM PREHISTORIC TIMES TO
THE PRESENT

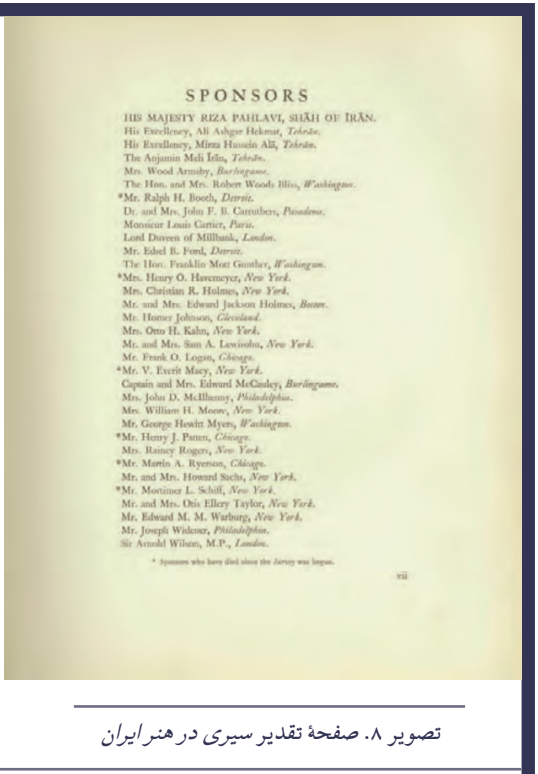
ARTHUR UPHAM POPE
Editor
PHYLLIS ACKERMAN
Assistant Editor

VOLUME I
TEXT
PRE-ACHAEMENID, ACHAEMENID
PARTHIAN AND SASANIAN PERIODS

PUBLISHED UNDER THE AUSPICES OF THE
AMERICAN INSTITUTE FOR IRANIAN ART
AND ARCHAEOLOGY

OXFORD UNIVERSITY PRESS
LONDON AND NEW YORK
1938

تصویر ۹. صفحهٔ عنوان *سیری در هنر ایران*



SPONSORS

HIS MAJESTY RIZA PAHLAVI, SHÄH OF IRÄN.
His Excellency, Ali Asghar Hekmat, *Tehrän.*
His Excellency, Mirza Hussein Alä, *Tehrän.*
The Anjuman Melli Irän, *Tehrän.*
Mrs. Wood Armsby, *Burlingame.*
The Hon. and Mrs. Robert Woods Bliss, *Washington.*
*Mr. Ralph H. Booth, *Detroit.*
Dr. and Mrs. John F. B. Carruthers, *Pasadena.*
Monsieur Louis Cartier, *Paris.*
Lord Duveen of Millbank, *London.*
Mr. Edsel B. Ford, *Detroit.*
The Hon. Franklin Mott Gunther, *Washington.*
*Mrs. Henry O. Havemeyer, *New York.*
Mrs. Christian R. Holmes, *New York.*
Mr. and Mrs. Edward Jackson Holmes, *Boston.*
Mr. Homes Johnson, *Cleveland.*
Mrs. Otto H. Kahn, *New York.*
Mr. and Mrs. Sam A. Lewisohn, *New York.*
Mr. Frank O. Logan, *Chicago.*
*Mr. V. Everit Macy, *New York.*
Captain and Mrs. Edward McCauley, *Burlingame.*
Mrs. John D. McIlhenny, *Philadelphia.*
Mrs. William H. Moore, *New York.*
Mr. George Hewitt Myers, *Washington.*
*Mr. Henry J. Patten, *Chicago.*
Mrs. Rainey Rogers, *New York.*
*Mr. Martin A. Ryerson, *Chicago.*
Mr. and Mrs. Howard Sachs, *New York.*
*Mr. Mortimer L. Schiff, *New York.*
Mr. and Mrs. Otis Ellery Taylor, *New York.*
Mr. Edward M. M. Warburg, *New York.*
Mr. Joseph Widener, *Philadelphia.*
Sir Arnold Wilson, M.P., *London.*

* Sponsors who have died since the Survey was begun.

vii

تصویر ۸. صفحهٔ تقدیر *سیری در هنر ایران*

با این حال *سیری در هنر ایران* در ارتباط نزدیک با رویدادهای قبلی بود، یک نمایش زمانی و مکانی که در قالب یک کتاب تحقق یافته بود[۷۹]. اگر نمایشگاه و کنگرهٔ پیشین صحنهٔ شهرنشینی اوایل قرن بیستم و بازار هنر بود، *سیری در هنر ایران* علایق زیبایی‌شناختی‌اش را از راه‌های پیچیده و گاهی متناقض عینیت بخشید. عجیب نبود که اسپانسر و حامی این اثر یادمانی باز رضاشاه پهلوی به همراه وزیرانش و انجمن آثار ملی بود (تصویر ۸)[۸۰]. حامیان دیگر شامل دیپلمات‌ها و نمایندگان بزرگی از نخبگان نیویورک، چون هومایر و لوئیسون بود که نخستین حامیان پوپ بودند[۸۱].

هدف *سیری در هنر ایران* «جامع، نظام‌مند، استوار، و سازمان‌یافته بود.»[۸۲] فهرست مطالب جلد اول (منتشرشده در ۱۹۳۸) به‌نوعی راهنمای گالری نمایشگاه بین‌المللی ۱۹۳۱ را بازگو می‌کند و شامل جستارهای مقدمه دربارهٔ اهمیت هنر ایران، تاریخ، ماقبل تاریخ و جغرافیای آن بود و به‌دنبال آن بحث‌ها براساس تسلسل تاریخی از هنر ماقبل تاریخ تا دورهٔ ساسانی آمده بود. جلد دوم (منتشرشده در سال ۱۹۳۹) شامل قسمت‌هایی دربارهٔ معماری دورهٔ اسلامی، هنر سفالگری، و خوشنویسی و کتیبه‌شناسی بود[۸۳]، در حالی که جلد سوم (که آن هم در ۱۹۳۹ منتشر شد) فصل‌هایی داشت که به نقاشی و به هنر کتاب‌آرایی، هنرهای نساجی، فرش، فلز، هنرهای کوچک (مانند میناکاری، مبلمان، و جواهر)، زیور، و در پایان، موسیقی و تئوری موسیقی اختصاص داده شده بود. جلدهای چهارم، پنجم، و ششم شامل اسناد تصویری مفصل سه جلد اول بود. میر شاپیرو[i]، تاریخ‌نگار هنر جوان برجستهٔ دانشگاه کلمبیا، در

i. Meyer Schapiro

یک متن مروری اظهار کرد هدف *سیری در هنر ایران* خشنودکردن «تمام کسانی بود که ممکن بود به هنر ایران علاقه‌مند باشند، مجموعه‌دار، مقامات موزه، گردشگر، منتقد زیبایی‌شناسی، طراح، و تاریخ‌نگاران هنر، دین، و فرهنگ به‌طورکلی»[۸۴]. به عبارت دیگر، می‌توان کتاب‌ها را متناظر با موضوعات معاصر که از ظهور آثار اساسی هنر ایرانی خبر می‌داد یعنی باستان‌شناسی، تاریخ هنر، و هنرشناسی طبقه‌بندی کرد. فراتر از رابطهٔ *سیری در هنر ایران* با نمایشگاه و کنگرهٔ پیشین و متن‌های مقدماتی، این کتاب اطلاعات جمع‌آوری‌شده از معماری و باستان‌شناسی از آغاز قرن بیستم را با هم تطبیق داد[۸۵]. دولت پهلوی به‌ویژه با تحریک انجمن آثار ملی و نصایح پوپ درهای کشور را به روی تحقیقات آکادمیک گشود. به‌طوری که پوپ در یادداشت‌های خود تأیید کرده است، *سیری در هنر ایران* بدون این حمایت امکان‌پذیر نبود و این گواهی بر آرزوهای رژیم بود برای اینکه به ملی‌گرایان و جامعهٔ بین‌المللی نشان دهد به همان اندازه‌ای که به پیشرفت حساس است به گنجینهٔ فرهنگی ایران نیز حساس است. مساجد و زیارتگاه‌ها دیگر تحت تسلط انحصاری مذهبی‌ها نبودند، عمارات مذهبی موظف به پذیرش محققان غربی چون پوپ و دستیارش اریک شرودر[i] شدند. با ترسیم نقشه‌ها و عکاسی گسترده، میراث معماری از اولین آتشکده‌های زرتشتی تا مساجد بزرگ صفوی ثبت شد.

بار دیگر، تاریخ برای تعریف مرزهای نژادی و اعلام ظهور قدرت ملتی با سرشت ایرانی بسیج شد، تاریخی که از طریق جاه طلبی‌های پهلوی جعل شد. در بخش «خلاصه‌ای از تاریخ ایران» که توسط تاریخ‌نگار فرانسوی رنه گروسه[ii]، مدیر موزهٔ کرنوشی[iii] در پاریس، نوشته شد نوار زمانِ وسیعی ترسیم شد که در آن تاریخ منطقه شامل سلسله‌های «ایرانی» مانند ساسانیان و صفاریان و مهاجمان خارجی‌ای چون سلسله‌های متفاوت «ترکی» بود که با غزنویان از شرق آغاز می‌شد. طبق نظر گروسه، ترکان سلجوقی «به‌عنوان مهاجمان وحشی وارد تاریخ اسلامی شدند، اما به‌عنوان ناجی امپراطوری اسلامی و احیاگران ایران تثبیت شدند»[۸۶]. منش‌نمایی مشابه رنسانس ایتالیا در اروپا به ترکان تیموری، که آغازگر دورهٔ کلاسیک هنر و تاریخ ایران بودند، داده شد. گرچه گروسه «ترک‌ها» را با بی‌میلی تحسین کرد (علی‌رغم عامل محدودکنندهٔ فئودالیسمشان)، او آنها را از «پارسیان» جدا کرد، به‌گونه‌ای که حتی امکان جذب و سازگاری نبود. درعوض، او در طول جستار تصور پایداری از خلوص نژادی و قومی را حفظ کرد. آن‌گونه که گروسه در نظر داشت، فقط با ظهور سلسلهٔ شیعهٔ صفوی در ۱۵۰۱ یک «سلسلهٔ ملی» واقعی به‌وجود آمد، بعد از چهارصد سال حکومت ترک‌ها و مغول‌ها «ملیت و تمامیت ارضی و پیروزی بر ترک‌های ترکستان در شرق بازیابی شد، حالا ایران پذیرفت نیرویش را برابر ترکان عثمانی به غرب بفرستد»[۸۷]. برای گروسه، دورهٔ صفوی بی‌شک مظهر شکوه هنری و تاریخی ایران بود، عقیده‌ای ایدئولوژیک و هدایت‌شده که با شواهد تاریخ هنری تقویت شد و در بخش آخر *سیری در هنر ایران* ارائه شد، همان‌طور که در نمایشگاه ۱۹۳۱ و نشریات آن ارائه شده بود. گروسه ادامه داد برتری صفوی، تنها می‌توانست با سلسلهٔ بزرگ پهلوی منطبق شود، یک امپراطوری «با بیش از دو هزار سال سابقه»؛ سلسلهٔ قبلی، سلسلهٔ

i. Eric Schroeder
ii. René Grousset
iii. Cernuschi

قاجار، تا حد زیادی نادیده گرفته شد. تجلیل از دوران ساسانیان، صفویان، و پهلوی بی‌شک در ادامهٔ سیاست‌های معاصر بود، که به‌دنبال مشروعیت برای پادشاهی جدید رضاخان بود؛ شاهنشاه جدید پا در جای پای کوروش بزرگ و شاه عباس خواهد گذاشت.

در جستار مقدمهٔ *سیری در هنر ایران* با عنوان «اهمیت هنر ایران» پوپ بر نبوغ هنری ساکنان فلات ایران تأکید می‌کند، به‌گونه‌ای که «هنر بنیادی‌ترین و خاص‌ترین فعالیت مردم ایران به‌نظر می‌رسد، لایق‌ترین سابقهٔ زندگی‌شان، سهم ارزنده‌شان برای جهان تمدن ...»[۸۸]. بازهم مطابق نظر پوپ این فعالیت خاص در درجهٔ اول تزئین سطوح بود، که بهترین نمونه‌های آن در هنرهای سفالگری و قالی‌بافی وجود داشت. در این مقدمه، مانند نشریات همراه با نمایشگاه ۱۹۳۱، اهمیت ایران از طریق ملغمهٔ پیچیده‌ای از دلایل تاریخی و ادبیات ملت‌سازی استدلال شده بود. ماندگاری تمدن ایرانی (که یک موجود واحد یکپارچه دیده شده است) دستاوردی واقعی تلقی شده بود و هم‌سنگِ دستاوردهای یونان و چین تلقی می‌شد، تمدنی که بر بعضی از هنرهای تأثیرگرفتهٔ اروپا، بین‌النهرین، و جنوب آسیا اثرگذار بود، حتی قرارگرفتن ترکیه در همسایگی ایران به‌منزلهٔ قرارگرفتن در ناحیهٔ تحت تأثیر ایران تلقی شد.

زمان آن فرارسیده بود که پوپ ادعا کند که سهم ایران در جهان هنر به‌رسمیت شناخته شود. هنرمندان آن به‌عنوان ملت شاعران شناخته شدند، کسانی که دربرابر هوس‌های زمانه و تهاجم‌های متعدد از عرب تا مغول ایستادگی کردند. فرهنگ ایران از فرهنگ اسلامی‌ای متمایز شد که آن را تصاحب کرد و با «آتش‌افروزی وحشیانه و ترکیبی غریب از تعصب مذهبی و شهوت غارتگری»[۸۹] ظهور کرد. با این همه، در بخش پایانی مقدمه، با عنوان «رابطهٔ هنر و دین در ایران»، پوپ ادعا می‌کند که در آگاهی ایرانیان اولیه «دین و هنر به‌طور جدایی‌ناپذیری پیوسته بودند»، نه به‌شکل اصول گرایانه اما به‌شکل احساساتی متعالی که به‌وسیلهٔ آن زیبایی و حقیقت در ارتباط بودند. این ارتباط از طریق خیالات عرفانی و جست‌وجو برای تجرید بود که روح صوفیانه (عرفانی) ملت آشکار کرده بود[۹۰]. اینکه مقدمهٔ پوپ عمیقاً به تجربهٔ زیبایی‌شناختی-مذهبی مربوط است، با توجه به تحصیلاتش در زیبایی‌شناسی و همچنین الهام گرفتنش از مورخان هنری چون کوماراسوامی و بینیون عجیب نیست.

بخشی با عنوان «معماری دورهٔ اسلامی» آغازگر جلد دوم *سیری در هنر ایران* است و شامل رئوس تاریخی است که با فصل‌هایی دربارهٔ تزئینات معماری، نقاشی دیواری، نقشه‌های شهری، چادرها و کاخ‌ها، و باغ‌ها پی گیری می‌شود. مقدمه که به‌قلم پوپ نوشته شده، با طرح کلی تاریخی آغاز می‌شود و با بحثی از مصالح همچون سنگ و آجر و چوب و توجه مختصری به نقشه و سازه پی گیری می‌شود. با وجود این آغاز فرمالیستی، یک بخش از مقدمه به اهمیت آیینی و فرهنگی مسجد به‌عنوان یک نهاد اسلامیِ منحصربه‌فرد و «دموکراتیک» می‌پردازد. خواه چنین تأکیدی ناشی از احترام برای حساسیت‌های حامیان ایرانی باشد خواه ناشی از زمان قابل توجهی که پوپ صرف مستندسازی و مطالعهٔ ساختمان‌های مساجد کرد، این شاید متفکرانه‌ترین و حتی چاپلوسانه‌ترین بخش مقدمه باشد. بخش بعد، «عوامل فرهنگی»، دربارهٔ شخصیت زیبایی‌شناختی هنر ایرانی سخن می گوید. طبق نظر پوپ « ... این زیبایی است که هدف نهایی و محک معماری ... برای شرح، توضیح، و سنجیدن معماری به‌عنوان هنر زیباست: این هدف نهایی تاریخ معماری است»[۹۱]. برتری فرهنگی قوم ایرانی بر جامعهٔ عرب ابتدایی مکرراً گفته شده است.

پوپ ادعا کرده در سال‌های اولیهٔ نفوذ اسلام «اعراب چیزی برای ارائهٔ کار هنری و معماری نداشتند».[۹۲] اگرچه صفحات پایانی این مقدمه صرف توصیف‌های مختصری از چهار دورهٔ زمانی معماری اسلامی، یعنی سلجوقیان، مغول‌ها، تیموریان، و صفوی‌ها، می‌شود، پوپ ادعا می‌کند موتیف‌های ساسانی در تمام تولیدات اسلامی توسط عرب‌های فاتح تداوم داشته است، حتی مسجد بزرگ قرن هفتم کوفه در عراق به‌عنوان یک بنای وامدار معمار ایرانی توصیف می‌شود، زیرا چنین ساختمانی برای «بادیه‌نشین‌های ساده و بدوی که 'تقریبا خالی از معماری عالی' برای تسخیر جهان متمدن بودند»[۹۳] بیش از حد عجیب و غریب بوده است. بنابراین با وجود ادعاهای جهانی گرایی، شیوه‌ای که معماری دورهٔ اسلامی در آن تعریف شد شیوه‌ای با معیارهای ملی و قومی بود.

پوپ چگونه تجربهٔ همگانی هنر را با ویژگی‌های هویت ملی -یک هدف آشکار، با توجه به حامی اصلی کتاب- انسجام داد؟ انتزاعی‌بودن همگانیت، از طریق زیرمتن‌زدایی‌ای[i] که پیرامون را در بهترین ارزش‌هایش درون فرهنگ بومی ارائه می‌دهد، مصرف آثار هنری از «دیگر فرهنگ‌ها» را آسان می‌کند. به‌هرحال، چنین انتزاع همگانی‌ای در ادبیات ایدئولوژی سیاسی، که در طلب هماهنگ‌کردن تاریخ و زمینه‌های مختلف برای افسانه‌های ملی گرایانه بود، نیز خوب عمل کرد. پس در یک ساختار ظاهراً متناقض، پوپ اظهار داشت که اگرچه همهٔ هنرها همگانی هستند، هرکدام با خصوصیات خودشان تعریف می‌شوند. او می‌نویسد: «هویت یک فرهنگ لزوماً وابسته به وحدت نژادی یا زبانی، یا تداوم نهاد سیاسی، یا حتی محدوده‌های جغرافیایی ثابت نیست. در واقع همهٔ این اصول هویت اکنون مشکوک هستند».[۹۴] این تمایلات جداً جوهر مدرنیته را، آن گونه که روشنفکران و هنرمندان اوایل قرن بیستم درک کرده بودند، بیان می‌کند. همان‌طور که بینیون در ۱۹۳۳-۱۹۳٤ در سلسله سخنرانی‌هایی در هاروارد، که با عنوان *روح انسان در هنر آسیایی* چاپ شده، بیان کرده است «در لحظهٔ کنونی ما، در تجربهٔ غرب و در تجربهٔ احساس خشم و آگاهی از ناامیدی، بر نیروهای طبیعت مسلط شده‌ایم و آنها را برای استفاده‌های خودمان مهار کرده‌ایم، اما چیزی، بعد از همهٔ تلاش‌هایمان، از ما دوری می‌کند. زندگی را به بخش‌های جداگانه تقسیم کرده‌ایم، هر قسمت را علمی با یک نام باشکوه اداره می‌کند، اما تمامیت زندگی به‌نوعی پنهان شده است. به‌نظر می‌رسد آنچه ما از دست داده‌ایم هنر زندگی‌کردن است. از شما دعوت می‌کنم دربارهٔ دستاوردهای خلاق نیم‌کرهٔ دیگر بیاندیشید، نه‌تنها به‌عنوان اشیای دلپذیر برای سرگرمی، بلکه به‌عنوان چیزی که ممکن است ایده‌هایی به ما پیشنهاد کند که برای زندگی و هنر زندگی‌کردن بی‌ثمر نیست».[۹۵] *سیری در هنر ایران* نهایتاً سندی از زمان خودش است. اگرچه این جستار در نقد تحقیقات تاریخ گذشتهٔ آن است و لحن شرق‌شناسانه‌اش را رد می‌کند، این کتاب ارزش تاریخی‌ای فراتر از مستنداتش از هنر و معماری ایران دارد. سال‌های بین جنگ‌های جهانی با درد و تردید شکل گرفته بود، فجایع و آزادی‌های بزرگ در گوشه و کنار بود. *سیری در هنر ایران* و نمایشگاه ۱۹۳۱ و کنگره به ما اجازه می‌دهد واقعیت‌های زیبایی‌شناختی، اقتصادی، و سیاسی‌ای را ببینیم که مورخان، گردآورندگان، و شاید حتی سازندگان هنر ایران در اوایل قرن بیستم با آن مواجه بودند. آنها گواهی‌ای از جاه‌طلبی‌های یک ملت جوان و یک محقق باهوش بدعت گذار هستند.

i. decontextualization

بازنمایی پوپ از هنر ایران به شرایط زیبایی‌شناختی و تاریخ هنری زمانه و به نیازهای سیاسی حامیان ایرانی، اروپایی و آمریکایی‌اش پاسخ داد. وفور آثارهنری که وارد بازارهای پاریس، لندن، و نیویورک می‌شوند، به علاوهٔ انتشار مجموعه‌های موزه‌ها، مجامع متنوعی با منابع بزرگی گرد آورده است که گفتمانی پویا از تاریخ هنر ایران ساخته است. اما همان‌طور که مقاله‌های دیگر این شماره [از مجلهٔ مقرنس] نشان می‌دهند، این وضعیت مختص ایران نبود. آثار استژیگوفسکی، دایز، ارسوان[i]، و اسلاناپا[ii] به همین شکل تاریخ و هنر ترکیه را به روشی منطبق با آرمان‌های ملی گرایانه تفسیر کردند. حتی ممکن است مطرح شود که دلیل تأسیس انجمن تاریخ ترکیه در ۱۹۳۲، یک سال بعد از نمایشگاه و کنگرهٔ هنر ایران، توجه روزافزون بین‌المللی به تاریخ و هنر ایران بوده باشد.[۹۶] رقابت و همکاری بین‌منطقه‌ای قطعاً اثربخش بود، به‌عنوان مثال سفر ۱۹۳۲ رابیندرانات تاگور شاعر–روشنفکر که به‌منظور مشاهدهٔ اجرای ایده‌های مترقی رضاشاه و گزارش دستاوردهای همسایهٔ غربی هند از ایران دیدن کرد.[۹۷] چنین «گفت‌وگوها»یی شایستهٔ بررسی بیشتری هستند، زیرا وسیلهٔ دیگری برای مطالعهٔ شکل‌گیری و انتشار تاریخ‌نگاری ملی گرایانهٔ ایرانی فراهم می‌کنند.

تأثیر نشریات و سخنرانی‌های محققان هنر ایرانی در دههٔ ۱۹۳۰ در ایران با پروژه‌های معماری‌ای که انجمن آثار ملی از آنها حمایت می‌کرد مشهود بود. ساختمان‌های جدید مواد تاریخی‌ای را که طنین‌انداز تمایلات اخیر باستان‌شناسی و تاریخ هنری جدید بودند ترکیب کردند و در بازنمایی گزینشی‌شان از گذشته، ادبیات حمایت‌شده توسط ایدئولوژی‌های ملی گرایانه را بازتاب دادند. اثر معمار فرانسوی آندره گدار نمونه‌ای از بازآفرینی تاریخ را نشان می‌دهد. یکی از مأموریت‌های او ساخت مقبره‌ای برای شاعر قرن یازدهمی بود[iii]. فردوسی، صاحب *شاهنامه*، «حماسهٔ ملی ایران»، که امپراطوری‌های حماسی پیش از اسلامی ایران را می‌ستود.[۹۸] اگرچه ساخت‌وساز آن در ناکارایی سیاسی و اقتصادی فرورفت و ساختمان ساده و بی‌پیرایه در ۱۹۳٤ تکمیل شد (تصویر ۱۱). این ساختمان مکعب بود و ستون‌های چسبیده به بنا با سرستون‌هایی به سبک ساسانی به آن زینت می‌داد. روی قسمت‌های خالی نما ابیاتی از شاهنامه حک شده بود که تصریح می‌کرد بزرگی نه‌تنها از آن فردوسی بلکه از آن خود تاریخ ایران است. چهار سال بعد، حدود زمان تکمیل *سیری در هنر ایران*، موزهٔ ملی ایران (موزهٔ ایران باستان) را طراحی کرد (تصویر ۱۰) و به‌عنوان اولین مدیر آن منصوب شد. این بنا یک مستطیل ساده است که با یک قوس سهمی‌وار عظیم که نقش ورودی اصلی را دارد نشانه‌گذاری شده است. این قوس به قوس افسانه‌ای طاق کسری در تیسفون اشاره دارد و نقش موزهٔ ملی را در جایگاه مخزن باستان‌شناسی و تاریخ هنر ایران به‌طور مناسبی بازتاب داده است.

ارجاعات شکلی به پیش‌نمون‌های[iv] هخامنشی، ساسانی، و اسلامی در هر دو مأموریت گدار به دوسوگرایی و انعطاف‌پذیری ذاتی در ساخت یک معماری ملی گرا اشاره دارد. این آثار همچنین روشی را برجسته

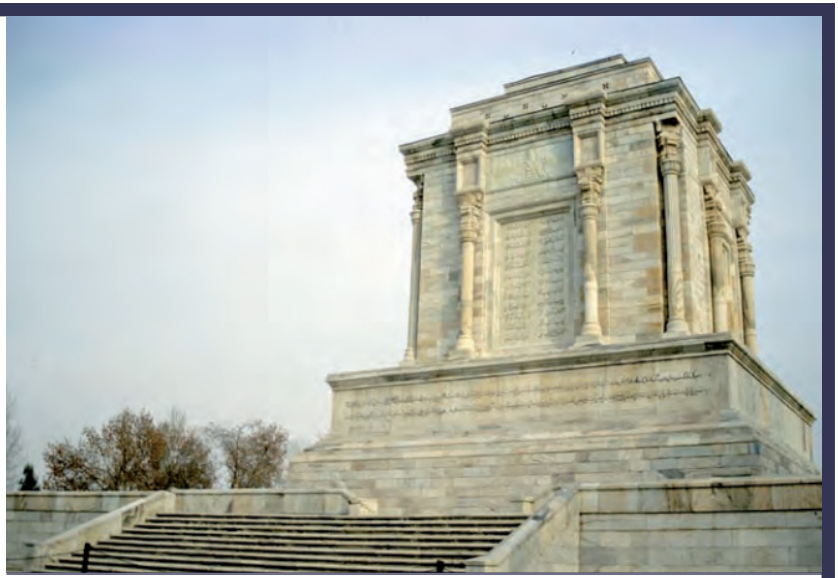
---

i. Arsevan

ii. Aslanapa

iii. بر خلاف نظر نویسنده طرح گدار برای مقبرهٔ فردوسی ساخته نشده و طرح کنونی را کریم طاهرزادهٔ بهزاد طراحی کرده است.

iv. prototypes



تصویر ۱۰. آرامگاه فردوسی، که حدود ۱۹۳٤ توسط آندره گدار طراحی شده است. عکس از:
Talinn Grigor, 2000.
(*Courtesy of the Aga Khan Visual Archive*, Massachusetts Institute of Technology).

تصویر ۱۱. موزهٔ ایران باستان، ۱۹۳۸، طراحی شده توسط آندره گدار. عکس از:
Talinn Grigor, 2000.
(Courtesy of the Aga Khan Visual Archive, Massachusetts Institute of Technology).

می‌کنند که با آن، همان‌طور که پوپ و همکاران پژوهشگرش تعریف کرده بودند، تاریخ معماری ایران هم به‌عنوان منبع [ازپیش موجود] به‌کار گرفته شد و هم الهام‌بخشِ سبکی منحصربه‌فرد، مدرن و جدید بود.[۹۹] تعاملی خودآگاه با مدرنیته ماهیت گفتمانی را مشخص می‌کند که بر تولید حیاتی و پیچیدهٔ تاریخ هنر و معماری ایران در سال‌های اولیهٔ قرن بیستم تأثیر گذاشت. مکان‌های متنوعی که این گفتمان در آنجاها تدوین شده است، از تهران تا نیویورک و لندن، سرزندگی آن را تقویت کرده است. موزه، مجلس، بازار هنر، و متن‌های معرفی‌نامه همگی در توسعه و اشاعهٔ تاریخ هنر و معماری ایرانی در دههٔ ۱۹۳۰ و بعد از آن دخالت داشتند. تأثیر تاریخ هنر متعارف «ایرانی» در شکل گیری تاریخ‌نگاری نه در ایران که همچنین در جهان گسترده‌تر اسلام تداوم یافت.

پی‌نوشت

۱. Zeynep Çelik, *Displaying the Orient: Architecture of Islam at Nineteenth Century World's Fairs*, Berkeley: University of California Press, 1992.

این کتاب از اولین تحقیقات مهم دربارهٔ سیاست استعمار و رابطه‌اش با نمایشگاه‌ها مانند نمایشگاه‌های جهانی است، با این حال این ادعای نویسنده غلط است که علت حضور دیرهنگام ایران در نمایشگاه‌ها نزدیک‌نبودن به اروپا از نظر جغرافیایی و «نداشتن تاریخ ازتباط مداوم با غرب» بوده است. او ادامه می‌دهد « شاید به‌علت اثرگذاری کمتر ایران بر تاریخ اروپایی، غربی‌ها به اندازهٔ امپراطوری عثمانی و مصر به ایران ابراز علاقه نمی‌کردند».

۲. تجدید نظرهای بعدی تا سال ۱۹۶۸ ادامه داشت، اما در این مقاله روی آنها تمرکز نمی‌شود.

۳. ارتباط بین نمایشگاه‌های قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، کاتالوگ‌هایشان و پژوهش‌های متعاقبشان دربارهٔ معماری در گسترهٔ علاقه‌مندی‌های من هستند، که اینجا از طریق نمونه موردی‌ای پی‌گیری می‌شود که نور مهمی بر بحث‌های پیچیده‌ای می‌افکند که این گفتمان‌ها را شکل دادند.

٤. این منش‌نمایی از رضاخان، که هر سه جنبهٔ دولتش را شامل می‌شود، از علی انصاری است.

Ali M. Ansari, *Modern Iran Since 1921: The Pahlavis and After* (London: Longman, 2003), 41.

۵. این همچنین ایده‌ای بود که طی دورهٔ قاجار سر برآورد. در ۱۹۱۰ نداهایی برای حفظ بناهای ملی، علی‌رغم پاسخ ناکافی وزارت فرهنگ به آن، برآمده بود. نگاه کنید به:

Firoozeh Kashani-Sabet, *Frontier Fictions: Land, Culture, and Shaping the Iranian Nation, 1804-1946* (Princeton: Princeton University Press, 1999), 100.

٦. بیانیهٔ انجمن آثار ملی، ۱۹۲۲، به نقل از

Kamyar Abdi, "Nationalism, Politicsand the Development of Archaeology in Iran," *American Journal of Archaeology* 105 (Jan. 2001): 56.

تالین گریگور مقاله‌اش را بر تحقیقات عبدی بنا کرده است،

"Recultivating 'Good Taste':The Early Pahlavi Modernists and Their Society for NationalHeritage," *Iranian Studies* 37, 1 (Mar. 2004): 18-45.

۷. به نقل از Grigor, "Recultivating", 36.

۸. انجمن آثار ملی، فهرست *مختصر آثار و ابنیهٔ تاریخی ایران* (۱۹۲۵)، به نقل از Grigor, "Recultivating", 30.

۹. این نکته به‌روشنی توسط کاشانی ثابت بیان شده است. او دو نمونه از کتاب‌های درسی دانشگاهی از دورهٔ پهلوی را ذکر کرده است. نویسندهٔ کتاب درسی ۱۹۳۳ ترمینولوژی «ایران» را توضیح می‌دهد، اما همان طور که کاشانی اشاره می‌کند، «جای تعجبی نیست که با تعریف اروپایی این اصطلاح آغاز می‌کند»: نگاه کنید به

Firoozeh Kashani-Sabet, "Cultures of Iranianness: The Evolving Polemic of Iranian Nationalism," in *Iran and the Surrounding World: Interactions in Culture and Cultural Politics*, ed. Nikki Keddie and Rudi Matthee (Seattle: University of Washington Press, 2003), 173.

۱۰. Jay Gluck and Noël Siver, *Surveyors of Persian Art: A Documentary Biography of Arthur Upham Pope & Phyllis Ackerman* (Ashiya: SoPA, 1996), 44-45.

۱۱. *University of California Bulletin: Announcement of Courses*, 1917-1918 (July 1917): 211.

۱۲. Arthur Upham Pope, "The Past and Future of Persian Art," reprinted in Gluck and Siver, *Surveyors of Persian Art*, 93.

۱۳. Ibid., 97.

۱٤. Ibid., 94.

۱۵. کاشانی ثابت و دیگران به طور گسترده‌ای دربارهٔ ساخت ملیت پهلوی نوشته‌اند، نگاه کنید به:

Kashani-Sabet, Frontier Fictions; Mehrzad Boroujerdi, *Iranian Intellectuals and the West: The Tormented Triumph of Nativism* (Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1996); M. Vaziri, Iran as Imagined Nation: The Construction of National Identity (New York: Paragon, 1993).

۱۶. برای یک تاریخ عمومی از خاورمیانهٔ مدرن، شامل ایران برای مثال نگاه کنید به:

The introduction to Albert Hourani, Philip S.Khoury, and Mary C. Wilson, eds., *The Modern Middle East: A Reader* (New York: I.B. Tauris, 1993).

همچنین نگاه کنید به آثار نیکی کدی (Nikki Keddie)، هوشنگ شهابی (Houshang Chehabi) و دیگران.

۱۷. برای چکیدهٔ مختصری از سلطنت رضاخان نگاه کنید به:

Ahmad Ashraf,"Reza Pahlavi," in *Encyclopedia of the Modern Middle East & North Africa*, 2nd ed., ed. Philip Mattar (Detroit: Macmillan Reference USA, 2004), 755.

۱۸. منبع اصلی دربارهٔ «اختراع» سنت:

E. Hobs-bawm and T. Ranger, eds., *The Invention of Tradition* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983)

برای ترکیهٔ مدرن نگاه کنید به:

Sibel Bozdo an and Re×at R. Kasaba, eds., *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey* (Seattle: University of Washington Press, 1997).

۱۹. Ali M. Ansari, *Modern Iran since 1921: The Pahlavis and After*(London: Longman, 2003), 1.

۲۰. Kashani-Sabet, "Cultures of Iranianness," 174.

۲۱. نامه‌ای از شاهزاده فیروز، تهران، به پوپ، ۲۸ مارس ۱۹۲۸، موجود در اوراق پوپ در کتابخانهٔ عمومی نیویورک بازنشرشده در:

Gluck and Siver, *Surveyors of Persian Art*, 298.

۲۲. Stephen Vernoit, Discovering Islamic Art: Scholars, Collectors and Collections, 1850-1950 (London and New York: I. B. Tauris, 2000), 8.

۲۳. جشن ۱۵۰سالگی استقلال آمریکا.

۲٤. از مشارکت پوپ در نمایشگاه در این مقاله یاد شده است:

Marilyn Jenkins-Madina "Collecting the 'Orient' at the Met: Early Tastemakers in America," *Ars Orien-*

talis 30 (2000): 69-89.

۲۵. نگاه کنید به پاسخ‌های کوماراسوآمی در

Art Bulletin 23, 2 (June 1941): 173, to Meyer Schapiro's negative review of *A Survey of Persian Art*, in Art Bulletin 23, 1 (Mar. 1941): 82-86.

۲۶. او گفت: «خب، مطمئناً علاقه من در آن روزها مطالعهٔ زیبایی‌شناسی بود و این ارتباط نزدیکی با حوزهٔ فعلی من دارد. من تدریس را رها کردم زیرا تدریس در دانشکده خطرناك است». استاد در این موضوع گرم شد و با جملات سریع و انفجاری صحبت کرد. «جوانی اکنون با دکترای خود از دانشگاه بیرون می‌آید. و او ایده دارد ، تخیل دارد. چه اتفاقی می‌افتد؟ ذهن او کاملاً با جزئیات گرفتار می‌شود. من فکر می‌کنم اکنون کمی متفاوت است ، اما من ۲۳ کلاس برای تدریس در براون داشتم. من هرگز در براون یا کالیفرنیا برای نوشتن وقت نداشتم. من شش ساعت را برای آمادگی هر درس صرف می‌کردم که آنقدر بد است که بس است و تداوم آن باعث بیمارشدن من شد. این‌چنین شد که در سال ۱۹۱۷ به نیویورک آمدم و فهمیدم که مردم برای مشاورهٔ تخصصی دربارهٔ هنر ایرانی هزینه می‌کنند. در یک ماه ۱۸۰۰۰ دلار دریافتی داشتم و به همین دلیل از تدریس دست کشیدم. و این با آن بازدهی مالی و وجودنداشتن وقتی برای نوشتن و مطالعه در حوزهٔ خودم قابل مقایسه نیست». به نقل از:

an interview with John Tebbel, "Champion of Persia as 'Rhode Island as Johnnycake,'" *Providence Sunday Journal* (May 5, 1940): sect. 6, 2; reprinted in Gluck and Siver, *Surveyors of Persian Art*, 72.

۲۷. Arthur Upham Pope papers, 1921-1951, New York Public Library, Humanities, Manuscripts and Archives.

۲۸. Gluck and Siver, *Surveyors of Persian Art*, 145.

نام مؤسسه به‌زودی به American Institute for Iranian Art and Archaeology تغییر کرد.

۲۹. Ibid., 147.

این مؤسسه تا سال ۱۹۶۵، هنگامی که به شیراز منتقل شد، در نیویورک ماند. کار آن برای چهارده سال دیگر، تا پایان رژیم پهلوی در سال ۱۹۷۹ ادامه داشت. برای شرح مختصر، نگاه کنید به:

Encyclopaedia Iranica (London and Boston: Routledge and Kegan Paul, 1982-), s.v. "Asia Institute"; also available electonically: www.iranica.com

۳۰. Gluck and Siver, *Surveyors of Persian Art*, 146-47.

۳۱. این مؤسسه متعاقباً محلی شد که در آن تحقیقات بی‌شماری دربارهٔ باستان‌شناسی و معماری انجام شد. مستندات آنها در کتاب *سیری در هنر ایران* منتشر شده است.

۳۲. نگاه کنید به نشریات مرتبط:

The Burlington Magazine for Connoisseurs (Apr. 1927): 212-13; (Nov. 1930): 250; and (Jan. 1933): 49

که در آنها این سه نمایشگاه مرور و توصیف شده‌اند.

۳۳. نمایشگاه آثار اسلامی سال ۱۹۱۰ در مونیخ با عنوان «شاهکارهای هنر اسلامی» (Meisterwerke Muhamedanischer Kunst) حداقل به همان اندازه بلندپروازانه بود ، اما منحصراً به هنر ایرانی اختصاص نیافته بود. برای خلاصهٔ اجمالی این نمایشگاه در لندن نگاه کنید به:

"'A Great Symphony of Pure Form': The 1931 International Exhibition of Persian Art and Its Influence," *Ars Orientalis* 30 (2000): 113-30, and B. W. Robinson, "The Burlington House Exhibition of 1931: A Milestone in Islamic Art History," in Vernoit, *Discovering Islamic Art*, 147-55.

۳۴. جالب است که اگرچه نمایشگاه‌های این زمان با برچسب‌های مختلف عربی، فارسی و یا انواع مختلفی از «مسلمانان» برگزار می‌شد، اما در درجهٔ اول این هنر ترکی بود که در نمایشگاه‌های جهانی نمایش داده می‌شد، که توسط دولت‌های عثمانی و بعداً جمهوری‌های ترکیه حمایت می‌شدند.

۳۵. نکتهٔ قابل توجه این است که بیشتر نمایشگاه‌های هنر اسلامی (نمایشگاه در مونیخ در سال ۱۹۱۰ یک استثنا بود) در فرانسه بود. امیدوارم در مقاله‌ای جداگانه تفاوت‌های ایجادشده بین نام‌گذاری‌های «ملی / قومی» مانند هنر ایرانی یا هنر عربی و نام‌گذاری‌های «مذهبی / تاریخی» مانند هنر «محمدی» یا «مسلمانان» را بررسی کنیم. داده‌های زیر از پیوست «Vernoit, *Discovering Islamic Art*, 201-3» جمع‌آوری شده است.

نخستین نمایشگاهی که به‌طور خاص به هنر ایرانی اختصاص یافت در سال ۱۸۷۶ در موزهٔ کنسینگتون جنوبی لندن برگزار شد. در پی آن در سال ۱۸۸۵ نمایشگاهی از هنر ایرانی و عربی در برلینگتون هاوس، «نمایشگاه سفال ایران و خاورنزدیک» در کلوپ هنرهای زیبای برلینگتون در سال ۱۹۰۷، «نمایشگاه هنر ایرانی» در موزهٔ هنرهای تزئینی در ۱۹۱۲، نمایش نسخه‌های خطی طراحی‌ها و نقاشی‌های ایرانی و هندی از مجموعهٔ رز در موزهٔ هنرهای زیبای بوستون در ۱۹۱۴ و نمایشگاه بین‌المللی هنر ایرانی در فیلادلفیا در ۱۹۲۶ برگزار شد. (ورنو همچنین نمایشگاه‌های هنر ایرانی، چینی و ژاپنی که در سال ۱۹۲۵ در پاریس برگزار شده را فهرست می‌کند.)

در میان این نمایشگاه‌ها نمایشگاه‌های دیگری از «هنر اسلامی» با «نمایشگاه هنر اسلامی» در ۱۸۹۳ در کاخ صنعت پاریس شروع شد که با «نمایشگاه هنرهای مسلمانان» در غرفهٔ مارسان در ۱۹۰۳ در پاریس، «نمایشگاه هنر مسلمان» در ۱۹۰۵ در الجزایر، «نمایشگاه پارچه‌ها و مینیاتورهای شرقی» در موزهٔ هنرهای تزئینی در ۱۹۰۷، «شاهکارهای هنر اسلامی» در مونیخ در ۱۹۱۰، یک نمایشگاه از آثار قرض گرفته‌شده از فرش‌های اولیهٔ شرقی در موزهٔ متروپولیتن در نیویورک در سال ۱۹۱۰، « نمایشگاه هنرهای مراکش» در غرفهٔ مارسان در ۱۹۱۷ در پاریس، «نمایشگاه هنرهای مسلمان» در اسکندریه در ۱۹۲۵، نمایشگاهی از مینیاتورها و نسخه‌های شرقی در گوتنبرگ و کپنهاگ در سال‌های ۲۹-۱۹۲۸، «چهاردهمین نمایشگاه آثار قرضی: هنرهای تزئینی محمدی»، در انستیتوی هنر دیترویت در سال ۱۹۳۰ و یک نمایشگاه آثار قرضی از فرش‌های «لهستانی» در موزهٔ هنر متروپولیتن، آن هم در سال ۱۹۳۰ دنبال شد. [فرش «Polonaise» که به آن فرش لهستانی نیز می‌گویند، هر نوع از پوشش‌های متنوع کف دستباف ابریشم که در اصفهان و سایر مراکز بافندگی ایران در اواخر قرن شانزدهم و هفدهم میلادی ساخته شده باشد، که ابتدا برای استفاده در دربار بافته شدند و سپس برای مصارف تجاری نیز مورد استفاده قرار می‌گرفتند. از آنجا که اولین نمونه‌های این نوع، که در قرن نوزدهم در اروپا به‌نمایش گذاشته شد، از منابع لهستانی گرفته شده بود، فرض بر این بود که این فرش‌ها در واقع در لهستان بافته شده‌اند و به این ترتیب به آنها «tapis Polonais» گفته می‌شود. برخی از نویسندگان هنوز هم بر این امر اصرار دارند. م]

نمایشگاه‌های ۱۹۳۱ فقط شامل نمایشگاه بین‌المللی هنر ایرانی در برلینگتون هاوس و « نمایشگاه استعمار» در پاریس و نمایشگاه آثار قرضی از هنر سفالی خاور نزدیک در موزهٔ هنر متروپولیتن می‌شد. در همین زمان، موزه‌ها مجموعه‌های خاص خود را بنا می‌نهادند، که گاهشماری آن نیز در پیوست ورنویت گنجانده شده است.

۳۶. A. Eastman, "Current Exhibitions of Asiatic Art," *Parnassus* 3, 3 (Mar. 1931): 38-42.

۳۷. A. Eastman, "The Exhibition of Persian Art at the Brooklyn Museum," *Parnassus* 3, 4 (Apr. 1931): 33-35.

عنوان مقاله با موضوع مقاله مطابقت ندارد، که این گونه آغاز می‌شود: «نمایشگاه هنر اسلامی در موزهٔ بروکلین زمان

هیت‌ها و آشورها و زمان سلطنت حامی بزرگ هنرها در ایران شاه عباس در قرن شانزدهم و هفدهم را ردیف کرده است» بدیهی است که این نمایشگاه نه به هنر اسلامی محدود شده است و نه به هنر ایرانی.

۳۸. "Editorial: An Asiatic Museum?" *Burlington Magazine* 336, 58 (Mar. 1931): 111.

۳۹. A. T. Wilson, "Introductory Note," *Catalogue of the International Exhibition of Persian Art* (henceforth CIEPA) (London: Royal Academy of Arts, 1931), xiii.

نمایشگاه شامل آثار مجموعه‌های خصوصی و عمومی بود، پس مانند اکنون، راهی برای تقویت قابلیت اطمینان به اشیای نشان‌داده‌شده بود. همان‌طور که پیش از این در خلال سخنان پوپ در سال ۱۹۱۷ مشاهده شد، بازار هنر ایرانی پرجنب‌وجوش و پرسود بود. موضوع جمع‌آوری هنرهای ایرانی توسط دیوید رکسبورگ توضیح داده شده است:

David Roxburgh, "Heinrich Friedrich von Diez and His Eponymous Albums: Mss. Diez A. Fols. 70-74," *Muqarnas* 12 (1995): 112-36, and idem, "Disorderly Conduct?: F. R. Martin and the Bahram Mirza Album," *Muqarnas* 15 (1998): 32-57.

۴۰. برای شرح حال جامع از جوزف دووین نگاه کنید به:

Meryle Secrest, *Duveen: A Life in Art*, (New York: Knopf, 2004).

۴۱. تبلیغات موجود در جزوه‌ها، کاتالوگ‌ها و سایر مطالب منتشرشده در رابطه با این نمایشگاه سرنخ‌های مهمی را در اختیار نیروهای بازار قرار می‌دهد که بخش‌های زیادی از مجموعهٔ سوداگرانهٔ هنر را در اوایل قرن بیستم هدایت کرده‌اند. منابع موازی مجلات معاصری همچون مجلات مستقر در لندن مانند «*Burlington for Connoisseurs*» و «*Parnassus*» هستند که در نیویورک توسط انجمن هنر کالج منتشر شده‌اند. اطلاعیه‌های نمایشگاه در سال ۱۹۳۱ در «*Parnassus*»که در این مقاله ذکر شده است، در بخشی از نشریه با عنوان «بازار هنر» مشاهده می‌شود که در آن نمایشگاه‌های جاری فروش و گالری‌های تجاری اعلام و تبلیغ می‌شدند.

۴۲. R. Blomfield, A. U. Pope, L. Ashton, "Arrangement of Galleries," *CIEPA*, xvi.

۴۳. زره‌هایی که با شوق زیادی در قرن نوزدهم و ابتدای قرن بیستم جمع‌آوری شده بودند و مجموعه‌های خصوصی را با نمایش‌های بزرگ برجسته می‌کردند امروزه کمتر مورد قدردانی قرار می‌گیرند. بنابراین دیدن غرور و جایگاهی که به زره‌های پارسی در نمایشگاه ۱۹۳۱ داده شد عجیب نیست. با تشکر از آن هیگننت برای اینکه توجه مرا به این نکته جلب کرد (گفت‌وشنود شخصی، آوریل ، ۲۰۰۶)؛ همان‌طور که او خاطرنشان کرد، تاریخچهٔ این مجموعه‌ها و ارزیابی اهمیت آنها هنوز نوشته نشده است.

۴۴. در میان این چهار فرش جفت فرش معروف «اردبیل» در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت قرار داشت که سپس متلق به جوزف دوون شد، کسی که فرش‌های شمال غربی ایرانِ او نیز در هشتی نمایش داده شده بود.

۴۵. اشیای موجود از دورهٔ صفویه دوبرابر سایر دوران‌ها بود. برای مثال گالری سوم شامل «فرش بزرگ شکار میلان بود که دولت ایتالیا قرض داده بود»، روی کف فرش بزرگ ابریشمی از مقبرهٔ به‌شدت تحت کنترل شاه عباس دوم در حرم حضرت معصومه در قم قرار داشت. نگاه کنید به:

CIEPA, xvii.

۴۶. خوشبختانه اینها منتشر شده است:

Persian Art: An Illustrated Souvenir of the Exhibition at Burlington House (London, 1931)

که به کاتالوگ اصلی ضمیمه شده بود.

۴۷. *CIEPA*, "Arrangement of Galleries," xix.

۴۸. حذف‌هایی مانند این تا حد زیادی بر آیندهٔ پژوهش دربارهٔ هنر و معماری اسلامی تأثیر گذاشت. پژوهشگران حتی امروز در تلاش‌اند تا هر چیزی «غیرغربی» را در مجموعه آثار مدرنیسم بگنجانند.

۴۹. باشروع بحث‌های ادوارد سعید، بعضی از محققان به این تقسیمات دوتایی که از طریق آنها تمدن غربی از نظر سیاسی و فرهنگی در موقعیت برتر قرار می گیرد توجه کردند و آن را پر از ایراد و ضد تمدن‌های «غیرغربی» استعمارشده دانستند. نگاه کنید به:

Edward Said, *Orientalism* (NewYork: Pantheon Books, 1978).

۵۰. نظرات مهم در مجموعه مقالات گردآوری شده است در این زمینه بنگرید به:

S. Diba, *Royal Persian Paintings: The Qajar Epoch, 1785-1925* (London: I. B. Tauris), 1998.

مقاله‌های موضوعی جدیدتری توسط مریم افتخار و همکاران در «Timeline of Art History» در وب‌سایت موزهٔ هنر متروپولیتن این زمینهٔ محدود پژوهش را گسترش داده است. بنگرید به:

www.metmuseum.org/toah/hd/crir/hd_crir.htm

www.metmuseum.org/toah/hd/irmd/hd_irmd.htm

۵۱. در ۹ ژانویهٔ سال ۱۹۳۱ ، استژیگوفسکی در هشتمین جلسهٔ کنگره به ریاست پوپ سخنرانی کرد. برای مشاهدهٔ برنامهٔ جلسات کنگره، نگاه کنید به:

Gluck and Siver, *Surveyors of Persian Art*, 200-202.

۵۲. Annabel Wharton, "The Scholarly Frame," in idem, *Refiguring the Post-Classical City: Dura Europos, Jerash, Jerusalem and Ravenna* (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1995), 12. See also Suzanne Marchand, "The Rhetoric of Artifacts and the Decline of Classical Humanism: The Case of Josef Strzygowski," *History and Theory* 33 (1994): 106-30, and S. Kite, "South Opposed to East and North: Adrian Stokes and Josef Strzygowski," *Art History* 26, 4 (Sept.2003): 505-32.

۵۳. "Persia in Piccadilly," *Times* (London), 12 Jan. 1931, 20.

۵۴. "The Persian Exhibition," *Times* (London), 5 Jan. 1931, 13.

۵۵. برای مرور اجمالی ملی گرایی در قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم در ایران نگاه کنید به:

Kashani-Sabet, "Cultures of Iranianness."

۵۶. اگرچه زبان، جغرافیا، و تاریخ در ادبیات ملی گرایانه همگام بودند.

۵۷. فروغی، زکاءالملک، *تاریخ مختصر ایران* (۱۹۲۶) و آشتیانی، علی، *جغرافیای آسیا و ایران* (۱۹۲۴) به هردو در این منبع استناد شده است:

Kashani-Sabet, *Frontier Fictions*, 206.

۵۸. قیام اقوام بختیاری و قشقایی به‌زور سرکوب شد و سه خان بختیاری فقط در سال ۱۹۳۴ اعدام شدند:

Ansari, *Modern Iran since 1921*, 50. Grass, a 1925 documentary film and monograph by C. Merian Cooper and E. B. Schoedsack (New York and London: G. P. Putnam's Sons, 1925)

منبع فوق مقدمه‌ای تلخ برای این انتقام‌جویی‌ها گردآوری می‌کند و مهاجرت‌های بهاری یک قبیلهٔ بختیاری را ترسیم می‌کند. من به‌خاطر این استناد از لوئیس واسکز تشکر می‌کنم.

۵۹. تبریز، اردبیل، و استان آذربایجان نمونه‌ای از تنش‌ها بین شهرها و استان‌هاست. برای یک تاریخچهٔ مختصر از مبارزات برای استقلال نگاه کنید به:

Houshang E. Chehabi, "Ardabil Becomes a Province: Center–Periphery Relations in Iran," *International Journal of Middle East Studies* 29 (1997): 235-53.

۶۰. M. S. Villard, "The International Exhibition of Persian Art in London," Parnassus 3, 2 (Feb. 1931): 30.

شایان ذکر است که نویسندهٔ این مرور دستیار پوپ بود و کارش تصحیح این نسخهٔ دستنویس بود:

An Introduction to Persian Art since the Seventh Century A.D. (London: Peter Davies, 1930).

۶۱. گزیده‌ای از زندگی‌نامهٔ ناتمام آرتور اپهام پوپ:

"Nine Lives," begun in 1956: reprinted in Gluck and Siver, *Surveyors of Persian Art*, 188.

۶۲. چنین هنرمندانی، که تعداشان برای ردیف‌کردن بسیار زیاد است شامل فردریک کورچ (۱۹۲۶-۱۸۲۶) در ایالات متحده، ویلیام موریس (۱۸۳۴ - ۱۸۳۴) در انگلیس، و هنری ماتیس (۱۸۶۹-۱۹۵۴) در فرانسه هستند.

۶۳. E. Denison Ross et al., *Persian Art* (London: Luzac and Company, 1930)

تعدادی از کتاب‌های دیگر، که تقریباً در همان زمان منتشر شده‌اند و در طول نمایشگاه در معرض فروش قرار گرفتند که شامل موارد زیر است:

E. Denison Ross, *The Persians* (Oxford: Clarendon Press, 1931), Basil Gray, *Persian Painting* (London: Benn, 1930), and Maurice Dimand, *A Handbook of Mohammadan Decorative Arts* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1930). These were reviewed in the context of the 1931 exhibition in *Burlington Magazine for Connoisseurs* 58, 334 (Jan. 1931): 51-53.

۶۴. «مقدمهٔ تاریخی» ای. دنیسون راس (E. Denison Ross) با جستار فرای با عنوان «هنر ایرانی» دنبال شد. سایر فصل‌ها به‌ترتیب «هنر اولیهٔ ایرانی»، «معماری»، «نقاشی»، «سفال و شیشه»، «هنر نساجی»، «تابلو فرش»، و«فلزکاری» بودند که توسط نویسندگان مختلف نوشته شدند.

۶۵. Roger Fry, "Persian Art," in Ross et al., *Persian Art*, 25.

مقالهٔ فرای به بخش‌های تاریخی تقسیم می‌شود که از هنر هخامنشی شروع می‌شود.

۶۶. جنبش هنری هم در آمریکا و هم در انگلیس در قرن نوزدهم رواج داشت. نمونهٔ اصلی معماری آمریکایی اولانا (Olana) است، خانه‌ای که در شمال شهر نیویورک توسط فردریک ای. چرچ ساخته شد. در نامه‌ای که چرچ به جی. اف. ویر نوشته (Smithsonian Archives of American Art, Washington, DC) توضیح داده است که استفاده‌اش از موتیف‌های ایرانی تنها براساس تخیل شخصی‌اش بوده است: «قلعهٔ فئودالی‌ای که من، تحت عنوان فروتنانهٔ یک خانهٔ مسکونی، بنا می‌کنم تمام وقت و توجه مرا جذب می‌کند. ناچارم آن را از نزدیک تماشا کنم، برای اینکه پذیرفته بودم

معماری‌ام را از ایران، جایی که هرگز نه خودم بوده‌ام و نه هیچ یک از دوستانم، بگیرم. ناچارم معماری ایرانی را تصور کنم سپس آن را روی کاغذ متجسد کنم و آن را به کارگرانی توضیح دهم که تصورشان از معماری در گزیده‌ای از محفوظاتی از مدرسه، خانه، سالن ملاقات، یا زندان آجری خلاصه شده است. با این‌همه از اینکه در اقیانوس وسیع، دست‌وپازنان در یک باور رویایی هستم که در زمانی درخور به بندر مورد نظر خواهم رسید لذت می‌برم.» (برای این استناد از اِولین دی تربیلکاک، موزه دار در اولنا، سپاسگزارم).

۶۷. Clive Bell, "Post-Impressionism and Aesthetics," *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 22, 118 (Jan. 1913): 227.

در سال بعد بل همچنین اثری دربارهٔ نقاشی ایرانی نوشت که در آن درمورد ویژگی‌ها و سبک‌های هنر تیموری صحبت کرد:

idem, "Persian Miniatures," The Burlington Magazine for Connoisseurs 25, 135 (May 1914): 110-13, 116-17.

۶۸. از سوزان لاکستون به‌خاطر گفت‌وگوهایی دربارهٔ زیبایی‌شناسی اوایل قرن بیستم و دربارهٔ نقش اصلی‌ای که فر و بل در تاریخ هنر مدرن ایفا کردند، سپاسگزارم.

۶۹. برای بحث از دریافت نقاشی ایرانی از پرسپکتیو تکمیلی نگاه کنید به:

Priscilla Soucek, "Walter Pater, Bernard Berenson, and the Reception of Persian Manuscript Illustration," *Res: Anthropology and Aesthetics* 40 (Autumn 2001): 114-28.

۷۰. Fry, "Persian Art," 36.

۷۱. حتی هنر ایرانی (و به‌طور کلی هنر «شرقی») به‌عنوان منبع الهام برای هنر آوانگارد اروپا به‌کار گرفته شد.

۷۲. Pope, *Introduction to Persian Art.*

۷۳. در عوض، پوپ کوشید تا از هنر ایرانی همان‌طور سخن بگوید «که خود پارسیان از آن سخن گفته‌اند»، اگرچه چیزهای اندکی وجود دارد که نشان دهد چگونه چنین چیزی ممکن است.

۷۴. روابط ایران با جمهوری تازه‌تأسیس ترکیه در این زمان درحال مفهومی‌سازی بود، مقالهٔ دیگری در این شماره [از مجلهٔ مقرنس] اشاره می‌کند که جمهوری ترکیه سلجوقیان را به‌عنوان بخشی از تاریخ ملی گرایانهٔ خودش منظور می‌کرد.

۷۵. Pope, *Introduction to Persian Art*, 11.

طرف مقابل این باور به ذات فرهنگی «اسطورهٔ هنرمند مهاجر» است که محققان قرن بیستم به کمک این اسطوره ادعا کردند که هر چیز اسلامی را (از غرب تا ترکی) هنرمندان ایرانی در حال سفر ساختند.

۷۶. برای دیدن فهرستی از سخنرانی‌ها نگاه کنید به «*CIEPA*, iv-v». علاوه بر این سخنرانان در دومین کنگرهٔ بین‌المللی مقالاتی ارائه می‌دادند و در جلسات شرکت می‌کردند (see n. 51, above). اگرچه ایدئولوژی آریایی در این گردهمایی اشاعه یافت، دربارهٔ اهمیت هنر ایرانی در رابطه با سهمش از هنر مسیحی و تأثیرش بر هنر چینی و اروپایی هم بحث شد.

۷۷. در سال ۱۹۳۵ رضاخان رسماً درخواست کرده بود که جامعهٔ بین‌المللی به ایران با نام بومی‌اش اشاره کنند. به گفتهٔ پوپ او و آکرمن تصمیم گرفتند «پرشیا» را حفظ کنند، تا حدودی به این دلیل که این حکم تا زمانی که اکثر کتاب حروف‌چینی شده بود اعلام نشده بود. علاوه بر این، از آن جا که کتاب از اوایل دههٔ ۱۹۳۰ تبلیغ شده بود تغییر عنوان آن نابخردانه به‌نظر می‌رسید. شاید مهم‌تر از اینها این بود که «پرشیا» به‌خاطر یادآوری یک تمدن باستانی (در مقابل یک تمدن مدرن) حفظ شد. میراث این سوگیری بدون تردید همچنان ادامه دارد: بسیاری از متون علمی و کاتالوگ‌های موزه

تا همین اواخر یعنی سال ۲۰۰۵ از کلمهٔ «پرشیا» برای اشاره به منطقهٔ سیاسی و فرهنگی ایران استفاده می‌کردند. اگرچه می‌توان بحث کرد که «فرهنگ فارسی‌مآب» (Persianate culture) بر گویش زبانی فارسی وابسته است در قرن شانزدهم این فرهنگ تا ترکیه و جنوب آسیا و آسیای مرکزی گسترش یافته بود.

۷۸. طبق طرح‌های نمایشگاه ۱۹۳۱ و طرح‌های جذب کمک مالی پوپ برای هر دو پروژه، قرار بود انتشار *سیری در هنر ایران* هم‌زمان با نمایشگاه انجام شود. پروژه در سال ۱۹۲۶ به همراه نمایشگاه و کنگره طراحی شد و در اطلاعیه‌های نمایشگاه و در کاتالوگش تبلیغ شده بود.

۷۹. معناداری فرهنگ ایرانی، از جمله هنر آن، در پاورقی‌های *سیری در هنر ایران* تصدیق شده است که در آنها به ستایش‌های چند شخصیت ادبی و هنری معاصر از جمله اچ. جی. والز و جان سینگر سارگنت استناد شده است.

۸۰. ممکن است این تقدیم‌نامه از روی مجموعهٔ دوجلدی معماری اولیهٔ مسلمانانِ کرسول الگوبرداری شده باشد.

K. A. C. Creswell's two-volume opus, *Early Muslim Architecture* (Oxford: Clarendon Press, 1932-40).

در منبع فوق می‌خوانیم «اعلی‌حضرت، پادشاه فؤاد اول، پادشاه مصر، تشویق روشنفکرانهٔ او و زندگی جدیدی به هنرهای مصر داده است و پشتیبانی سخاوتمندانهٔ او برای همهٔ تحقیقات فکری و علمی تضمین شده است». این پروژه همان‌طور که کرسول توضیح داده است «یکی از بزرگ‌ترین و جالب‌ترین شاخه‌های معماری مسلمانان» را فهرست می‌کند «که در همهٔ نقاط جهان به‌عنوان دستاوردهای باشکوه و همچنین تاریخ و سیر تحول معماری جدید در مصر شناخته خواهد شد». به نقل از:

R. W. Hamilton, "Keppel Archibald Cameron Creswell, 1879-1974" *Proceedings of the British Academy* 60 [1974]: 464).

۸۱. اینها چهره‌های برجستهٔ عمومی بودند و ساختمان‌های دانشگاه کلمبیا با نام آنها یا اعضای خانواده آنها نام‌گذاری شد. این لیست همچنین شامل جوزف دوون از بانک میل است. برای اطلاعات بیشتر دربارهٔ گسترش هم‌زمان علاقه به هنر بیزانس در محافل نیویورک نگاه کنید به:

Robert Nelson, "Private Pleasures Made Public: The Beginnings of the Bliss Collection," in A. Kirin, ed., *Sacred Art, Secular Context* (Georgia: Georgia Museum of Art, 2005), 39-51.

۸۲. Arthur Upham Pope and Phyllis Ackerman, eds., *A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present* (London andNew York: Oxford University Press, 1938-39), x.

۸۳. در بخش معماری اسلامی، یک بخش کوتاه از اریک شرودر (Pope, *Survey*, 2: 981-1046) به دورهٔ سلجوقی اختصاص یافته است. شرودر در درجهٔ اول بر بناهای سامانیان، غزنوییان، و سلجوقیان ایرانی متمرکز است، همهٔ کسانی که او چادرنشین هرچند روشنفکر و بیگانه می‌داند.

۸۴. مرور میر شاپیرو بر *سیری در هنر ایران* (see n. 25, above) یک ارزیابی خردمندانه و البته سخت از کل پروژه است. بر خلاف ناخشنودی شاپیرو از فقدان سخت‌گیری آکادمیک و عمق علمی در *سیری در هنر ایران*، واکنش یک منتقد دیگر در *لندن آبزرور* این‌گونه است: «این بررسی برای ایران کاری را انجام می‌دهد که قبلاً برای هیچ مکان و دورهٔ دیگری تلاشش نشده است ... این داستان طولانی هفت‌هزارساله فقط برای متخصصان و دوست‌داران هنر نیست. هیچ یک از کسانی که دنیای پیشرفت و فرهنگ را ارزش گذاری می‌کنند نمی‌توانند بهای ناآگاه‌بودنشان از تاریخ ماندگاری چیزهای ناملموس را بپردازند. در هیچ کجای دیگر دنیا نمی‌توان ارزش بقای یک مردم را به‌وضوح مطالعه کرد. ایران تنها امپراطوری باستانی است که ارزش‌ها ... و جنبه‌های ظریف زندگی ... را پشت در پشت به ما رسانده است. افسانه‌ها

در هنر، عرفان در مرام، ظرافت در اندیشه، ایران در غنای زندگی مشارکت داشته است. دنیای غرب عاقل خواهد بود اگر ایران و هدایای ایران را فراموش نکند».

Stanley Casson, *Observer* (London), 13 Aug. 1939, 5, and 20 Aug. 1939, 5, reprinted in Gluck and Siver, *Surveyors of Persian Art*, 307-8.

۸۵. برای مثال همکاری‌های اخیر زاره و هرتسفلد به همراه کارهای قدیمی‌تر ارائه شد.

۸۶. Ren Grousset, "An Outline of the History of Persia," in Pope, *Survey*, 1: 88.

۸۷. Ibid., 101.

۸۸. Pope, *Survey*, 1: 1.

پوپ قبلاً این نکته را در *مقدمه‌ای بر هنر ایرانی*، که در نمایشگاه لندن فروخته شد، مطرح کرده بود.

۸۹. Pope, *Survey*, 1: 18.

۹۰. Pope, *Survey*, 1: 40-41.

تصور تصوفِ جدا از اسلام تا به امروز ادامه دارد، به‌عنوان مثال برای لوئی ماسینیون که در *سیری در هنر ایران* همکاری داشت. پوپ بعد از اثبات «انتزاعیت» هنر ایرانی به‌عنوان یک الگوی غیرغربی، دربارهٔ کیفیت‌های غیربازنمایانه و ذهنی هنر ایرانی که در آن احساسات انسانی اولویت داده می‌شود بحث می‌کند. حتی معماری به‌عنوان فرمی‌ترین هنر بصری مشمول این بحث شده است. به گفتهٔ پوپ: «اصول شکل‌دادن همان مواردی است که اهمیت زیبایی‌شناختی به یک تمپیوی برنزی، یک منظرهٔ سونگ، یا یک مینیاتور تیموری می‌دهد» (Pope, *Survey*, 1: 28).

(به شباهت مثال‌های پوپ به آنچه کلایو بل در جستارش در ۱۹۱۳ به آن اشاره کرده است توجه شود، به نقل از n. 67, above).

۹۱. Pope, *Survey*, 2: 905.

۹۲. Ibid., 910

۹۳. Ibid., 914, quoting Creswell, *Early Muslim Architecture*, 2 vols. (Oxford: Clarendon, 1932-40), 1:35-36.

۹۴. Pope, *Survey*, 1:9.

۹۵. Laurence Binyon, *The Spirit of Man in Asian Art* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1935), 4.

۹۶. درمورد انجمن تاریخی ترکیه نگاه کنید به:

Sibel Bozdo an, *Modernism and Nation Building: Turkish Architectural Culture in the Early Republic* (Seattle: University of Washington Press, 2001), 243.

۹۷. Rabindranath Tagore, *Journey to Persia and Iraq*, 1932 (Kolkata: Visva-Bharati Pub. Dept., 2003).

۹۸. برای بحث گسترده دربارهٔ ساخت این بنای تاریخی و ایدئولوژی‌های پیرامون آن نگاه کنید به:

Talinn Grigor, *Cultivat(ing) Modernities*, especially chap. 3, on the Firdawsi tomb, 145-227.

۹۹. این «مسئولیت بازنمایی» نکته‌ای است که سندی ایزنشتاد و من در مقدمهٔ کتاب زیر مطرح می‌کنیم:

Modernism and the Middle East: Architecture and Politics in the Twentieth Century (Seattle: University of Washington Press, forthcoming 2008).

کوبه