

تالار قندریز

تجربه‌ای در عرضه اجتماعی هنر

به کوشش

رویین پاکباز

و حسن موریزی نژاد



سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران

تالار قندریز

تجربه‌ای در عرضه اجتماعی هنر

به کوشش

رویین پاکباز و حسن موریزی‌نژاد

سرشناسه:	پاکباز، روئین، ۱۳۱۸
عنوان و نام‌پدیدآور:	تالار قندریز: تجربه‌ای در عرضه اجتماعی هنر/ به کوشش روئین پاکباز و حسن موریزی‌نژاد
مشخصات نشر:	تهران: حرفه هنرمند، ۱۳۹۵
مشخصات ظاهری:	۱۷۶ ص: مصور
شابک:	۹۷۸-۶۰۰-۵۷۵۹-۵۰-۱
وضعیت فهرست نویسی:	فیبا
موضوع:	تالار قندریز(تهران)-- تاریخ
شناسه افزوده:	موریزی‌نژاد، حسن
رده‌بندی کنگره:	۱۳۹۵ پ۲/ت۹۰ / N۳۷۵۰
رده‌بندی دیویی:	۷۰۸/۹۵۵۱۲۲
شماره کتابشناسی ملی:	۴۲۶۲۹۳۹



تالار قندریز

به کوشش روئین پاکباز و حسن موریزی‌نژاد
صفحه‌آرایی: گل‌آرا جهانیان، طراح گرافیک: پریسا امتعلی
چاپ و لیتوگرافی: طیف‌نگار
چاپ اول: ۱۳۹۵
انتشارات حرفه هنرمند
شمارگان: ۱۰۰۰ جلد
تمامی حقوق این اثر محفوظ است. تکثیر یا تولید مجدد آن کلاً و جزئاً، به هر صورت (چاپ، فتوکپی، صوت، تصویر، انتشار الکترونیکی) بدون اجازه‌ی مکتوب از ناشر ممنوع است.
نشانی: تهران صندوق پستی ۱۶۳۱۵۱۸۹۵ تلفن: ۲۲۸۵۷۵۴۲
شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۵۷۵۹-۵۰-۱

فهرست

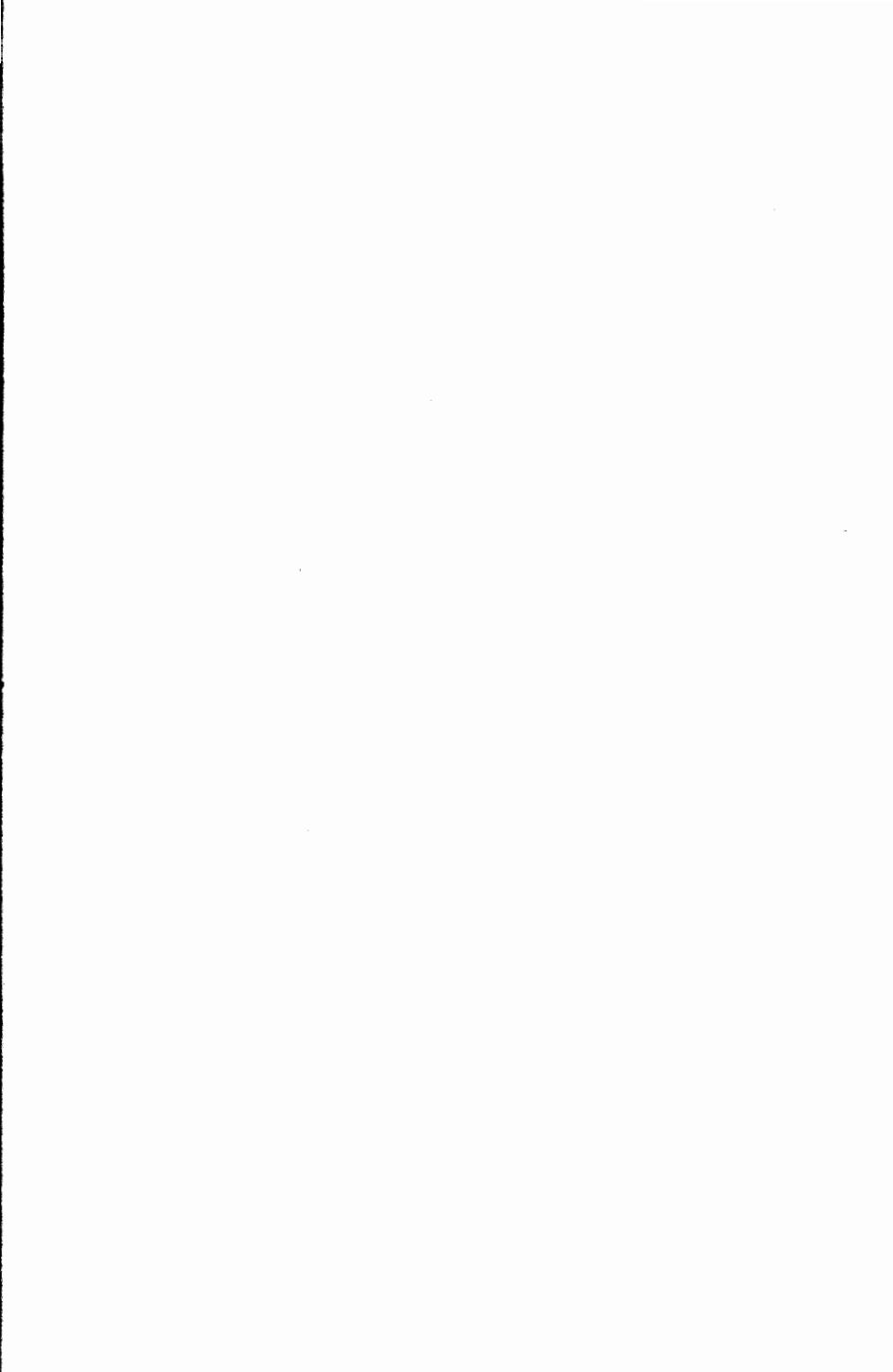
- ۹ یادداشتی از ویراستار
- ۱۱ مقدمه
- ۲۳ «تالار» از آغاز تا پایان نوشته حسن موریزی
- ۷۵ «تالار»: نمود یک آرمان (گفتگوی پاکباز، جودت، مسلمیان، موریزی)
- ۱۱۱ پیوست‌ها: فهرست کارنماهای تالار (۱۳۵۷ - ۱۳۴۳)
- ۱۲۰ گزیده پوستر کارنماها
- ۱۳۷ نوشته‌هایی از دست‌اندرکاران تالار
- ۱۷۳ فهرست انتشارات تالار

یادداشتی از ویراستار

یکی از مشکلات تحقیق درباره هنر نوگرا در ایران کمبود منابع و پراکندگی مدارک است. عدم اطلاع دقیق از آثار و وقایع هنری چه بسا به دریافت‌های ناقص و یا تحلیل‌های اشتباه می‌انجامد. از این رو، وجود اطلاعات موثق در این زمینه را می‌توان از ملزومات یک کار تحقیقی جدی و مبتنی بر واقعیات به شمار آورد. کتاب حاضر بنا بر همین ضرورت انتشار یافته است.

در این کتاب مجموعه‌ای از اطلاعات راجع به فعالیت‌های یک کانون هنری — که از آن به عنوان «تالار قنדרیز» یاد می‌شود — گرد آمده است. چگونگی شکل‌گیری این کانون، روند و دامنه فعالیت‌ها و دیدگاه‌های گردانندگان آن مطالب بخش اصلی کتاب را تشکیل می‌دهند. بخش پیوست‌های کتاب نیز فهرست کاملی از کارنها و انتشارات، و گزیده‌ای از نوشته‌ها و پوسترها را شامل می‌شود.

کتاب تالار قنדרیز از این نظر هم قابل توجه است که تلاش یک گروه از هنرمندان جوان و نوگرا را در برهه‌ای از تاریخ معاصر نشان می‌دهد: آنها از یک سو با حساسیتی روشنفکرانه نسبت به مسائل فرهنگی جامعه در جست‌وجوی راه حل‌های اساسی بودند و از سوی دیگر می‌کوشیدند حقانیت کارشان را در زمینه اجتماعی اثبات کنند. تجربه آنان هر نتیجه‌ای که داشت، تجربه افرادی از نسل دهه‌های چهل و پنجاه بود که در مقدمه کتاب به طور مبسوط بررسی شده است.



مقدمه

ایمان افسریان

تالار قندریز در تاریخ هنر معاصر ایران نهاد مهمی ست. جایی که بسیاری از هنرمندان شاخص سال‌های بعد ارائه کار خود را از آنجا آغاز کردند. شمردن نام آنها این نوشته را مطوّل می‌کند، اما همین کافی ست که مرور کنیم: اردشیر محصص، مرتضی ممیز، فرشید ملکی، مسعود عربشاهی، فرشید مثقالی، قباد شیوا، نیکزاد نجومی، قاسم حاجی‌زاده، مینا نوری، بهمن جلالی، منوچهر صفرزاده، ثمیلا امیرابراهیمی، مریم زندی و... این نهاد در شرایط پُرآفت وخیز دهه‌های چهل و پنجاه با فعالیت پیگیر گروهی — بالاخص رویین پاکباز و محمدرضا جودت — به مدت چهارده سال دوام آورد که خودش برای چنین نهادی رکوردی به حساب می‌آید.

تالار بنیان‌گذار سنت‌هایی در حوزه هنرهای تجسمی بود. در دورانی که رسانه‌هایی چون گرافیک یا عکاسی مجالی برای ارائه مستقل نداشتند در تالار آثار گرافیک و تصویرسازی و عکاسی از داخل و خارج ایران به نمایش در می‌آمد. فعالیت مستمر تالار در نقدنویسی و تألیف و ترجمه متون هنر هم آغازگر پدیده تازه‌ای شد. در نظر داشته باشیم که تا آن زمان تنها کتاب تاریخ هنر علینقی وزیری و جزوه سیمین دانشور و کتاب دو جلدی نقاشی نوین ا.رهسپر [احسان یارشاطر] منتشر شده بود. در ادامه مشی کسانی چون ضیاءپور تالار، غیر از وظیفه نمایش

و عرضه، برای خود هدفی آموزشی قائل بود که مطابق آن باید مخاطبش را خود می ساخت و پرورش می داد. بنابراین، برخلاف رفتار عموم گالری ها که تا امروز هم همچنان برقرار است، تالار قندریز مخاطب خود را قشر وسیعی از اجتماع می دید و خود را مکلف به نوشتن اظهاریه و بیانیه برای مخاطب ناآشنا به هنر می دانست.

به علاوه، تالار محل بحث و اندیشه در مورد مسائلی چون هویت و هنر ملی، و نسبت ما با فرهنگ غرب و مدرنیته، و نسبت سیاست و تعهد اجتماعی با هنر و ... بود، و از متون به جا مانده از این بحث و گفتگوها چنین بر می آید که گردانندگانش چندان به جواب های سهل و ساده راضی نمی شده اند و نظری بر ژرفای مفاک پیش روی خود داشته اند.

تالار قندریز از محدود نهادهایی — و شاید تنها نهاد — در تاریخ معاصر ماست که از آغاز به اهمیت آرشیو کردن و ثبت و نگهداری اسناد فعالیت خود واقف بوده و این کتاب هم خود نشانه ای بر این مدعاست. دردناک است که بدانیم نهادهایی چون کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان و موزه هنرهای معاصر امروز آرشیوی از فعالیت دهه های آغازین خود ندارند.

با این همه، و برخلاف مشی رایج، تالار خود را پدر همه آن چیزهایی که آغازگرش بود قلمداد نکرده است. شاید چون پدر موجودات ناقص الخلقه ای شدن که از دل اندیشه و موقعیتی اینچنینی از هم گسیخته و در حال گذار زاده می شوند افتخار چندانانی هم ندارد. بنیان گذاران تالار در اعتراف به شکست هم بنیان گذار بودند.

تالار قندریز یک نمونه مطالعاتی استثنایی برای فهم فاصله و موقعیت متناقض فیگور روشنفکر- هنرمند نسبت به جامعه بزرگتر، و جامعه بزرگتر نسبت به اوست. جوانان پر شور انقلابی آن زمان چه می خواستند و چه می فهمیدند از آن تصاویری که بر دیوارهای تالار آویخته بود؟ و نویسندگان و روشنفکرانی چون به آذین و آل احمد چه واکنشی به آن آثار نشان می دادند؟ و در نهایت موج انقلاب

آن جامعه بزرگ‌تر چگونه بر سر این قلعه ماسه‌ای گذشت و اکنون از آن چه باقی مانده است؟ از تصاویر آثار چیز زیادی در دست نیست. کتاب‌ها و جزوه‌های تالار که اغلب در تیراژ کم و با دستگاه استنسیل منتشر می‌شد احتمالاً توسط تعداد معدودی خوانده شده است. مطمئناً تالار در شکل دهی به فضای فرهنگی هنری دهه‌های چهل و پنجاه ایران و در اذهان هنرمندان آن نسل مؤثر بوده است. اما سؤال این است که غیر از ارزش تاریخ هنری یا ارزش آموزشی برای یک نسل چه معنایی از راه این تجربه جمعی به امروز ما می‌رسد؟ به عبارت ساده‌تر میراث تالار چیست؟

تاریخ تالار قندریز تاریخ تحولات نوعی از روشنفکری ایران در دورانی حساس است. از قرار و مدارهای فعالان سیاسی در تالار، تا میزبانی از جلسات کانون نویسندگان، تا زندگینامه افراد مؤسس و مؤثر در آن که بعدها هر کدام چه در سیاست و چه در فرهنگ منشاء تحولات و حرکت‌های بسیار بودند که بگذریم، روایت تالار را می‌توان درون گفتمان «روشنفکر» ایرانی آن دوران خواند؛ روشنفکر متعهدی که رسالتش را جبران عقب‌ماندگی تاریخی ایرانیان می‌دانست؛ نسبت به تحولات سیاسی-اجتماعی جامعه خودش و جهان حساس بود و خود را موظف به واکنش به آن می‌دید.

بعد از شکست جنبش ملی کردن نفت و سرکوب توده‌ای‌ها و ملیون، احساس یأس و ناامیدی کل بدنه روشنفکری ایران را فرا گرفته بود. برای برون رفت از این بحران و افسردگی جمعی در دهه سی نقش روشنفکری به حوزه فرهنگ منتقل شد. این روشنفکر به حاکمیت بدبین بود. شوروی استالینی و بعد از آن هم نمی‌توانست کعبه آمالش باشد. سابقه وابستگی حزب توده به شوروی در بحران‌های سابق او را از کار تشکیلاتی و حزبی دل‌سرد کرده بود. مشکل عمیق‌تر و حل آن دور از دسترس‌تر از آن می‌نمود که بتوان با عمل‌گرایی سیاسی به سراغ تغییر سطح ظاهر مناسبات قدرت در جامعه رفت. روشنفکر نمونه‌وار این دوران خود را کم‌زور می‌دید و از سرکوب هراس داشت؛ پس سعی داشت مشکل را در

جایی عمیق تر — شاید فرهنگ — حل کند (کافی ست به این موضوع دقت کنیم که چه میزان از بار مسئولیت روشنفکری در دهه‌های چهل و پنجاه را شاعران و ادبا به دوش می‌کشیدند). این کارکرد با آنچه تا پیش از این روشنفکران به آن اشتغال داشتند — یعنی تلاش برای ایجاد تغییر در ساختار قدرت سیاسی — تفاوت داشت. تالار میراث بر این تغییر کارکرد روشنفکر است که در دهه چهل به ظهور رسید. مطمئناً این تغییر تاکتیکی برای جوانانی که در این زمان گالری‌ای تأسیس می‌کردند امری خودآگاه نبود. اصولاً کنش گران اجتماعی در مقاطع مختلف تاریخی وظایف خود را در صورتی ایدئولوژیک و خودآگاه انجام نمی‌دهند. کنش ناخودآگاه فردی یا جمعی اینان نه فقط در پاسخ به صورت مسائل روز، بلکه گاه متأثر از سوابق و عادات قدیمی تاریخی یک ملت است. شکست در عالم واقعیت — سیاست / تاریخ — و انتقال میدان نبرد و یا پناه بردن به حوزه فرهنگ، تاکتیکی جدید نیست. ایرانیان حداقل در تاریخ آشنای این هزار و سیصد سال بارها این مکانیسم دفاعی بعد از شکست را به کار برده‌اند. هرچند در ایران کاراکتر روشنفکر جدید و نوظهور است و سابقه آن به منورالفکرهای اواخر قاجار می‌رسد، اما این چهره تازه نیز درون میدانی زیست می‌کند که نیروهای متضاد یا همگرا از قدیم تا جدید بر او تأثیر می‌گذارند و جایی که او می‌ایستد حاصل به تعادل رسیدن اراده فردی او با این نیروهاست. می‌خواهیم ببینیم تالاری‌ها در کجای این میدان به تعادل رسیدند و چهارده سال ایستادند؟

اهل فرهنگ در مواجهه با موقعیت تاریخی خاص ایران در نیم قرن گذشته و در پاسخ به سؤال دوران جدید مواضع و رویکردهای متفاوتی داشته‌اند. در پاسخ به مسئله سنت و مدرنیسم و در برابر معضل عقب‌ماندگی تاریخی، گروهی در صدد جبران عقب‌ماندگی برآمدند و نهادها و بنیادهای مدرن را در ایران بنیان گذاردند: در عرصه‌های دادگستری، قانون‌گذاری، دولت، وزارت‌خانه‌ها، ادارات، دانشگاه‌ها و ... و همه آن چیزهایی که ایران مدرن امروز را می‌سازند. در مسیری دیگر، عده‌ای ترومای حاصل از این آخرین شکست را به ناخودآگاهی فرستادند و سعی کردند

ضایعه حاصل از مواجهه با این دیگری را به فراموشی بسپرنند. این دو استراتژی در نسبت با قدرت سیاسی-اقتصادی تاکتیک‌های متفاوتی طلب می‌کرد که موضوع این مقدمه است. این تاکتیک‌ها یا الگوهای رفتاری-اخلاقی سرمشق‌هایی شدند که شاید در جغرافیا یا تاریخی دیگر چندان موضوعیت نداشته باشند یا به گونه‌ای دیگر طرح شده باشند. اینها موقعیت‌هایی هستند که امروز هم هر فعال عرصه فرهنگ ایران مجبور به رویارویی با آنهاست. شاید از ورای همین گزینش‌های فردی در این مواجهه بتوان به نوعی/انگارهای از مفهوم «اخلاق» برای اهل فرهنگ در این موقعیت خاص تاریخی-جغرافیایی که در زمان مانیز به شکلی دیگر تداوم دارد اندیشید.

از جمله سرمشق‌های موجود در جریان‌هایی که رویکرد دوم را برگزیدند نقاشانی بودند که زیر عنوان مکتب سقاخانه به شهرت رسیدند. این جریان به سراغ راه حلی برای فراموشی فشار و درد زخم عقب‌ماندگی رفت. با یافتن شباهتی میان جنبش‌های هنر مدرن با عناصری از هنر قدیم یا عامیانه ایران، و ترکیب و التقاط این رژیم‌های تصویری با هم راه حلی برای همزمانی و معاصر شدن-معاصر قلمداد شدن- با هنر معاصر غرب پیدا شد. این هنرمندان همسو با هنر رسمی یا اساساً مبدع هنر رسمی شدند، و آثارشان مورد تأیید و استقبال دستگاه حاکمه قرار گرفت. این آثار خریداری شد و به موزه‌ها راه یافت. صحبت از تعلق مستقیم و سرسپردگی شکل خاصی از هنر به قدرت نیست. صحبت بر سر هم ترازوی دو موقعیت در میدان هنرهای تجسمی و در میدان قدرت است که بنا به جرم معنایی و عمق فکری خود هم سطح و نزدیک به هم قرار می‌گیرند. تصویر رژه سربازان هخامنشی در جشن‌های دوهزار و پانصدساله که نماد اتصال مفهوم ایدئولوژیکی از قدرت سیاسی آن روز با گذشته تاریخی بود هم‌تراز تابلوها و مجسمه‌های مدرنی بود که اعتبار خود را از نوعی هویت بومی در گذشته می‌گرفتند. در این هم‌ترازی است که امکان بده بستان سرمایه‌های نمادین، اقتصادی، و ... برای دو میدان متفاوت هنر و قدرت سیاسی مهیا می‌شود. نقاشان سقاخانه بحران مواجهه

ایرانیان با غرب در دورانی پر آشوب و تضاد را بدل به تصویری آشتی جویانه و بی مسئله کردند. در نتیجه همه چیز این گروه ترومازدایی شده و سرشار از پیروزی و موفقیت بود؛ از لحظه آغاز تا امروز.

اما آنان که در حوزه فرهنگ این شکاف را جدی گرفتند و سعی در جبران عقب ماندگی تاریخی کردند نیز استراتژی های متفاوتی را در پیش گرفتند. گروهی در کنار قدرت حاکمه نهادهای بوروکراتیک فرهنگی را بنیان نهادند؛ از فرهنگستان تا دانشگاه، موزه، مؤسسات فرهنگی و.... کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان توسط خانم لیلی امیرارجمند از نزدیکان فرح دیبا تأسیس شد و او از فیروز شیروانلو (مبارز سیاسی و زندانی آزاد شده) دعوت به همکاری کرد. تأسیس این کانون و فرهنگسرای نیاوران، موزه های مختلف و ایجاد تحول در زمینه انتشار و ویرایش و تصویرگری کتاب و ساخت فیلم و انیمیشن برای کودکان، از دستاوردهای مدیریت فرهنگی شیروانلو و حاصل همکاری او با قدرت سیاسی زمانش بود. این اتصال و همکاری کانون را منشاء اثرات بسیاری در حوزه فرهنگ و هنر چند نسل می کند. طی این سال ها م. آزاد، کیارستمی، مثقالی، ممیز، علی اکبر صادقی، بیضایی، احمد رضا احمدی، نجومی، کلاتری، تقوایی، نادری، نفیسه ریاحی، زرین کلک و بسیاری چهره های شاخص دیگر با کانون همکاری کردند.

همکاری با دستگاه برای شیروانلو که یک مبارز سیاسی و از اعضای کنفدراسیون دانشجویان ایرانی خارج کشور بود باید بسیار سنگین بوده باشد. می توان دشواری تردیدی که شیروانلو در هنگام قبول این همکاری داشته است را تصور کرد. او این بدنامی را پذیرفت و تا زمانی که می توانست مفید باشد با حاکمیت و دفتر مخصوص همکاری کرد. اینجا صحبت از پذیرفتن «بد نامی» در برابر «مفید بودن» است. این الگوی رفتاری سابقه ای قدیم در ایران دارد: وزرا و دبیرانی که در کنار شاهان و حاکمان معمولاً بیگانه و جنگ سلالار یا عیاش قرار می گرفتند و آیین جهاننداری را به او می آموختند و منشاء اثر و سامان ملک و ارتقاء فرهنگ می شدند. اینان ننگ همکاری با خلیفه یا حاکم جابر را برای خیر جمعی بر نام فردی ارجح

می‌دانستند. بسیاری از این افراد عاقبت مغضوب شدند و حتی به قتل رسیدند. از حسنک وزیر و خواجه رشیدالدین فضل‌الله تا قائم مقام فراهانی و امیر کبیر و محمدعلی فروغی و ... داستان‌های بسیاری از این الگوی رفتاری نقل و مکتوب شده است. این شباهت را نباید نوعی ذات‌گرایی تاریخی پنداشت یا سرنوشت محتمل خود را درون الگوهای از قدیم — که گاه به غلط اصیل‌تر به نظر می‌آیند — تعریف کرد، یا با اتصال هر موضوعی به گذشته نوعی مشروعیت کاذب برای آن دست و پا کرد؛ اما می‌توان به الگوهای تکرار شونده در تاریخ اندیشید و ارتباط وضعیت کنونی با گذشته تاریخی — هم زمان با وقوف به تفاوت‌های دوران جدید — را دریافت.

اما شکل دیگری از این رویکرد دوم را می‌توان در منش و عملکرد تالار قندریز دید. تالار در لحظه شکل‌گیری‌اش واکنش چند هنرمند جوان بود به اعمال نفوذ کارمندان اداره کل هنرهای زیبا. معلوم است که هویت چنین گالری/جمع/نهادهی در فاصله‌گزینی و پرهیز از میدان قدرت تعریف می‌شود. با مطالعه گفته‌ها و خاطرات مؤسسين تالار متوجه می‌شویم که این خواست بیشتر خواست استقلال از میدان قدرت بود نه تقابل و انقلابی‌گری در برابر رژیم — چنان‌که افرادی که تقابل و مبارزه هدف اصلی فعالیت‌شان بود یا شد، در ادامه از تالار جدا شدند. اعضای تالار به عبارتی بیشتر آرمان‌خواه بودند تا چپ — هرچند که در آن دوران این دو مفهوم بسیار به هم نزدیک بود. فعالیت اصلی آنها صرف نمایش آثار هنرمندانی می‌شد که از نظر مؤسسين هنری با معنا و ارزشمند بود؛ و همین‌طور ترجمه و تألیف و چاپ و انتشار کتب و جزواتی که پیشاپیش میزان فروش و عدم موفقیت اقتصادی آنها معلوم بود. هزینه‌های اداره تالار و انتشار جزوات و کتاب‌ها از راه‌هایی غیر از خود تالار تأمین می‌شد. گویی در نگاه اعضای تالار رقابت در میدان فرهنگ انگیزه عمل بوده و پیشاپیش شکست در میدان قدرت و اقتصاد مسجل بوده است. و در همین میدان فرهنگ هم نوعی آگاهی نسبت به راه دشوار و مسیر ناهموار پیش رو وجود داشته است.

ایدئولوژی‌های غالب/رایج این دوران همه را به تغییر جهان تشویق می‌کردند و هنرمند-روشنفکر برج عاج‌نشین و نظریه‌پرداز بی‌خبر از اجتماع به بی‌عملی — و حتی همراهی ناخواسته با ستمگر — متهم می‌شدند. در آن سال‌ها آرمان‌خواهی سیاسی شایع بود و بسیاری کسان حاضر بودند در یک عمل انقلابی جان خود را برای آرمانی اجتماعی-سیاسی-مذهبی فدا کنند. اما در حوزه فرهنگ، آن هم میدان کوچک و کم‌تأثیر هنرهای تجسمی، این شکل از آرمان‌خواهی پوچ و بی‌فایده به نظر می‌رسید. جامعه‌ای کم‌سواد در حوزه هنرهای تجسمی با فاصله‌ای بعید از هنر مدرن؛ جامعه‌ای که در جو سیاست‌زده آن حتی نخبگان ادبی در کانون نویسندگان کمترین حساسیتی برای دیدن تصویر ندارند. حالا از خود می‌پرسیم این جمع با این ترجمه‌ها و آن بحث و جدل‌ها و کارنها و نقدها و استیتمنت‌ها چه چیزی را می‌خواستند یا می‌توانستند تغییر دهند؟ در بحث‌های تالار بارها از «هنری ملی» صحبت به میان می‌آید، اما نه از روی دلبستگی ایدئولوژیک به ایده‌های ناسیونالیستی دوران. از هنر برای اجتماع و در ارتباط با اجتماع هم صحبت به میان می‌آید، اما نه چنان که درون گفتمان چپ دوران فهمیده شود و موضوعیتی پیدا کند. پس چه رانه‌ای چهارده سال این جمع جوان و آرمان‌خواه را به حفظ و ادامه این محفل کوچک ترغیب کرد؟ پاسخ را باید در نوعی استقلال‌جویی از میدان قدرت سیاسی، میدان بازار و حتی خود میدان هنر و هنرمندانی که آثارشان به نمایش در می‌آید جست که موقعیتی وجودی برای فعالین تالار به همراه می‌آورد که احساس محقق شدن «خود» به عنوان یک فرد آزاد — به تعبیر قدیمی آن، آزاده — را به آنها می‌داد. هستی بخشیدن به اراده آزاد خود و تحقق نفس در چهارچوب نوعی از اخلاق ممکن می‌شد که نام را بر ننگ، آزادگی را بر بندگی، سرافرازی را بر سرشکستگی و شکست را بر پیروزی بدون «نام» ارجح می‌دانست. برای نجات نام می‌توان شکست خورد؛ شکستی که اعضای تالار قندریز ابایی از اعتراف به آن ندارند و چند بار به وضوح کتباً به آن اقرار می‌کنند. این رفتار و رویکرد متفاوت از آن راهی‌ست که شیروانلو در پیش گرفت یا منشی که در گروه

سقاخانه سراغ داریم.

با هدفی فرهنگی و در نبردی فرسایشی با عوامل مختلف مادی و سیاسی و روانی شرکت جستن، و با کوشش صاحب سرگذشت خود بودن و نام را برگزیدن، و در عین ناکامی تن به ننگ ندادن، اخلاقی حماسی ست. به خاطر بیاورید محاکمه خسرو گلسرخی را که هرچند یک روشنفکر معاصر بود با همه خصوصیات که این واژه در دوران جدید با خود حمل می کند، با این حال کنش او کنشی کاملاً حماسی بود؛ با تاریخی چند هزار ساله در ایران. تالاری ها اما در میدان فرهنگ، در موقعیتی که تشخیص جبهه های نور و تاریکی سخت و مرزها محو و گنگ اند، هر لحظه در آستانه دوراهی و تصمیم قرار داشتند. آسان تر آن بود که راه پرهیز درپیش می گرفتند و منزه دامن از خطر برمی کشیدند، اما ایده تالار قندریز ایده ای روشنفکرانه یعنی مواجهه و گفتگو با اجتماع بود. پس آنها نمی توانستند به روش مرسوم اهل فرهنگ در قدیم به کنج خلوت خزیده و سلوکی فردی را برگزینند. به همین دلیل در هر لحظه تصمیمی دشوار پیش رو داشتند. در جای جای متن ها و گفتگوهای این کتاب این نوع دغدغه و تردید و مواظبت اخلاقی را می توان سراغ کرد. آنها دائماً از خود می پرسیدند تا کجا حق دارم به میدان قدرت سیاسی نزدیک شوم، یا از امکانی بهره مند گردم که در جهت نفع جمع و گسترش فرهنگ باشد؟ و کجا باید از آن دوری گیریم که منفعت شخصی بر آن مترتب نباشد؟ در کدام جمع و گروه وارد شوم و یا در کدام دאوری و ریاست و مشاوره شرکت نجویم که نام باقی بماند؟ این دوراهی ها و تردیدها در هر لحظه تا امروز بر سر مسیر هر کنش گر فرهنگی برجاست، و سرگذشت تالار قندریز روایتی ست نمونه وار از اقسام این تردیدها برای برگزیدن یکی از این دو: «نام» یا «ننگ». این راهبرد کلی، یعنی کار فرهنگی بلند مدت تحت اخلاق حماسی، معیار همراهی یا جدا شدن همراهان تالار نیز بود. عده ای مسیر سقاخانه ای ها را پی گرفتند و عده ای مشی سیاسی تند را برگزیدند.

در اینجا پسای میدان نبرد دیگری در میان است و آن حل مسئله «خود» و

تعریف و کنترل و به تعادل رساندن «من» (ego) خود است. خودشیفتگی و ایگوی متورم معضل و دام بسیاری از اهل هنر و فرهنگ بوده است. ارضای میل خودشیفتگی رانه اصلی کار هنری است و در شرایط تاریخی ما که مسیر مشخص و میدان رقابت چندان روشن و تعریف حوزه هنر مورد توافق جمع نیست، و اجتماع سؤال مشخصی پیش روی هنرمند یا اهل فرهنگ نمی گذارد، سرگردانی و حیرانی سرنوشت محتوم جماعت اهل هنر است. در چنین شرایطی میل به ارضاء خودشیفتگی «اثر هنری» تصعید نمی شود و به صورت مهار نشده و زنده ای در «شخصیت هنرمند» ظهور می یابد — که نتیجه آن انواع ناهنجاری ها و ناسازگاری های فرد درون جمع و در ارتباط با کار گروهی است. هنرمند خودشیفته از آنجا که پاسخ در خور را از مسیر طبیعی هنرش نمی یابد فاقد اعتماد به نفس و اطمینان حرفه ای است. او در واکنشی دفاعی دائماً باید هر نقدی را پاسخ گوید و مراقب وجهه و شهرت و انعکاس تصویر خود در اذهان عمومی باشد. او به خاطر سرگردانی در دستیابی به راه های کسب سرمایه فرهنگی از هیچ امکانی برای کسب سرمایه های نمادین و اجتماعی چشم نمی پوشد و در هر فرصتی بر دستاوردهای خود تأکید می کند. او باید به هر ترتیبی خود را مدام بر روی صحنه نگه دارد. در چنین شرایطی نوع جدال اخلاقی فرد غیر از حوزه های سیاست و قدرت و شهرت و پول، میدان دیگری نیز هست و آن میدان «من» است. نوشته ها و مصاحبه های افراد تالار حکایت از آگاهی نسبت به این خطر دارد و همین هشجاری به آنها امکان کار گروهی را داده است. فقط با کنترل دائمی «خود» چندین سال کار گروهی ممکن می شود. همین توانایی به نقد خود و توان اعتراف به شکست امکانی بود که تداوم تالار را تضمین می کرد.

و بالاخره در میدان رقابت اقتصادی، حکایت این کتاب حکایت وجدان معذب جوانان هنردوستی است که نمی توانند از راه هنر پول در آورند. بارها تلاش می کنند که آثار نقاشان را بفروشند، اما گویا استعداد موفقیت در بازار را ندارند. آرمان گرایی و فاصله گزینی آنها از انواع سرمایه های نمادین و اقتصادی و سیاسی، و تمرکزشان

بر سرمایه فرهنگی پیشاپیش شکستشان را در فروش آثار هنری تضمین کرده بود. این استقلال از میدان سرمایه‌های اقتصادی از سویی کار آنها را در گرداندن چرخ تالار مشکل می‌کرد و از سویی دستشان را در نقد آزادانه جریان‌ها و آثار باز می‌گذاشت.

داستان تالار، داستان شکست‌هاست. داستانی که هرچند پایانش تلخ است اما در آن دست آخر «نام» به جای می‌ماند. این که این اخلاق حماسی تا چه میزان در مورد تالار قندریز یا حتی امروز می‌تواند موفق یا مؤثر باشد؛ این که معنای اخلاق برای یک کنش‌گر فرهنگی چیست؛ این که نسبت آرمان‌خواهی و اخلاق حماسی با «مفید» و «کارآمد» بودن چیست؛ این که چگونه می‌توان میان سلامت نفس و نام نیک و جبران عقب‌ماندگی تاریخی تعادلی برقرار کرد؛ این که چگونه قدیم به جدید پیوند می‌خورد و کسانی در پاسخ به پرسش‌های روز ناخودآگاه از طرزها و نقش‌های قدیم بهره می‌برند؛ اینکه چگونه و چه «ژن‌های فرهنگی» ای با تحریک اتفاقات روز فعال می‌شوند؛ و این که چگونه نهادی ساخته و پاسداری می‌شود و دست آخر چرا از هم می‌پاشد، برخی از پرسش‌هایی هستند که هنگام خواندن کتاب می‌توان به آنها اندیشید.