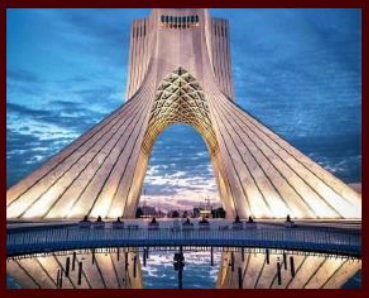
آرمان



پروندهٔ ویژه: معماری ایران باستان
و پیشتازان معماری معاصر

فصلنامهٔ پژوهش های فرهنگی آرمان نشریهٔ بنیاد فرهنگی آرمان

سال هفتم شمارهٔ ۲۴ تابستان و پاییز ۱۴۰۲– ۲۰۲۳

فصلنامه پژوهش های فرهنگی آرمان

بنیادگذار: دکتر ساموئل دیان

مدیر مسئول: مهدی سیاح زاده

سردبیر فصلنامه و تارنما: شیریندخت دقیقیان

Arman Cultural Foundation

www.armanfoundation.com

بنیاد فرهنگی آرمان با احراز شرایط و ضوابط وزارت دارایی ایالات متحده امریکا بخش IRS موفق به اخذ پروانه معافیت مالیاتی با جواز شماره 1440726 -- 81 شده است.

کلیه مبالغ همیاری و پرداخت های هموطنان عزیز برای کمک به خدمات فرهنگی این بنیاد، مشمول معافیت مالیاتی می باشد.

با توجه به تسهیلات فوق در انتظار پشتیبانی و همیاری شما برای نیل به هدف های فرهنگی بنیاد فرهنگی آرمان هستیم. هرگونه پرداخت و همیاری به بنیاد غیر انتفاعی آرمان مشمول معافیت مالیاتی است.

مسئولیت محتوای نوشته ها به عهده پدیدآورندگان و فرستندگان آنها است.

شماره تماس با آرمان:

310-205-0902

تماس با سردبیر:

shirindokht1@gmail.com

چگونه آرمان را آبونه شویم:

با فرستادن چک به مبلغ ۱۲۰ دلار برای چهار شماره به مشخصات و نشانی زیر همراه با نام کامل، ایمیل و تلفن و آدرس خوانا

Payable to: Arman Foundation

P.O.BOX 25931

11420 Santa Monica Blvd.

Los Angeles, Ca 90025

فهرست آرمان ۲۴

سخن آغازین ۴

ساموئل دیان: ۵

پروندهٔ معماری ایران باستان و پیشتازان معماری معاصر ایران

ناصر کنعانی: ایوان مدائن یا طاق کسرا (کاخ تیسفون) **٦**

جواد مفرد کهلان: بناهای زرتشتی پس از تسخیر ایران توسط اعراب – چاه جمکران و کانسویه (کیانسیه) در اوستا **٦٩**

مقاله ای منتشر نشده از **زنده یاد دکتر نصرت الله ضیایی:** مهندس **هوشنگ سیحون**، معمار بناهای ماندگار **٧٤**

مرتضی حسینی دهکردی: یادی از یک گفتگو با **هوشنگ سیحون ۷۷**

علی فراستی: یادنامه و مصاحبه ای با مهندس **هوشنگ سیحون ۷۹**

اردوان مفید: از طهران تا تهران و یادی از **استاد هوشنگ سیحون ۹۳**

جهانگیر صداقت فر: دردِ دلِ کوتاهی از یک معمارِ آرد بیخته و غربال آویخته **۱۰٦**

نعمت الله مختاری امیرمجدی: زیبایی شناسی نثر مسجع در گلستان **سعدی** و مقایسهٔ آن با **بنای تاریخی آزادی (شهیاد)** در هنر معماری، اثر مهندس **حسین امانت ۱۱۰**

پژوهش ها و آفرینش های ادبی، هنری و فرهنگی

هادی بهار: «آوای زاغ بور» گزیدهٔ اشعار ۱۰۴ شاعر زن ایرانی (Song of Ground Jay) به گزینش و ترجمهٔ **مژده بهار ۱۲۵**

بهرام گرامی: کتان و مهتاب (پرسش ادبی) **۱۳٤**

سودابه رکنی: استاد محمد محمدعلی و ما بچه های کارگاه داستان نویسی ونکوور **۱٤۱**

یادبود: زندگی و آثار **اکبر گلپایگانی** آفرینندهٔ شیوه های نوین در موسیقی آوازی ایران **۱٤۹**

تازه های باهِمِستان: برگ ویژهٔ آرمان برای معرفی فعالیت ها و سازمان های مردم نهاد ایرانیان ۱۶۶

بزرگداشت **پروفسور ناصر کنعانی** توسط آکادمی **دکتر مهدی روسفید** در برلین؛ **توماج صالحی** برندهٔ جایزهٔ گلوبال میوزیک؛ اعطای جایزهٔ روزنامه‌نگاری وین در همبستگی با زنان روزنامه نگار ایران به **عالیه مطلب‌زاده**؛ درگذشت **پروین**، خوانندهٔ «غوغای ستارگان»

تاریخ

فریدون هویدا: آخرین باریابی من نزد **شاه**– برگردان از زبان فرانسه: **اردشیر لطفعلیان ۱۷۱**

مجید جهانبانی: یادهایی از دوران اشغال ایران توسط نیروهای متفقین **۱۷۹**

فلسفه و عرفان

مهدی سیاح زاده: بازنویسی خلاق داستان های مثنوی معنوی به نثر – داستان مرد بیماری که طبیب در او امید صِحَّت ندید **۱۸۷**

شیرین‌دخت دقیقیان: نگاهی فلسفی به داستان نویسی **۱۹۳**

تازه ها و جاودانه های شعر به گزینش علیرضا اکبری ۲۰۳

برتولت برشت؛ قیصر امین پور؛ شهریار؛ یاسر قنبرپور

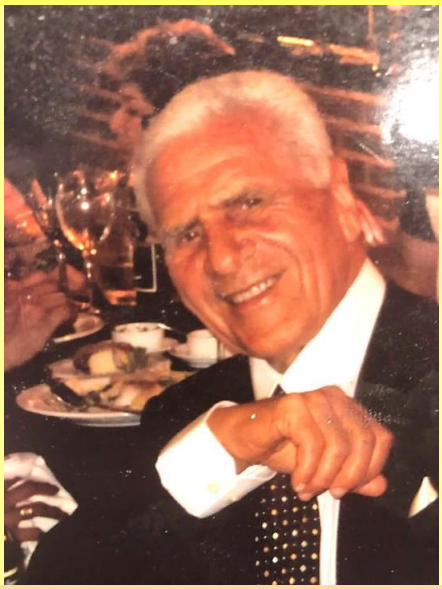
شمارهٔ بیست و چهارم فصلنامهٔ پژوهش های فرهنگی آرمان را به دوستداران فرهنگ و هنر و اندیشهٔ ایران تقدیم می داریم.

درکنار مطالب پژوهشی و هنری گوناگون و تازه های باهمستان، پروندهٔ این شماره اختصاص دارد به معماری باستان و معاصر ایران. از همهٔ محققان، نویسندگان و شاعران مشارکت کننده در این شماره و پروندهٔ ویژهٔ آن، سپاس صمیمانه داریم.

آرمان با نشر پژوهش های جدید و بازتاب فعالیت های فرهنگی ایرانیان خارج از کشور، می کوشد پلی باشد میان محققان، هنروران و ادیبان نسل های جدید با سرآمدان و پیشکسوتان پایه گزار فرهنگ ایران زمین تا به پیوستگی خودآگاهی مدرن یاری رساند.

پیشاپیش از شما برای به اشتراک گذاشتن لینک آرمان در شبکه های اجتماعی و فرستادن آن به خویشان و دوستان سپاسگزاریم.

ساموئل دیان



شمارهٔ بیست و چهارم فصلنامهٔ پژوهش های فرهنگی آرمان را در زمانی به دوستداران فرهنگ و هنر و اندیشهٔ ایران تقدیم می داریم که یک سال از جنبش زن، زندگی، آزادی یا انقلاب مهسا می گذرد و ملت ایران به دستاوردهای مهمی در مسیر آزادی رسیده است. این همه در سایهٔ فداکاری جوانان بزرگمنش و دیگر زنان و مردانی بوده که اینک در میان ما نیستند و خانواده های داغدار آنها پرچم دادخواهی یک ملت را به دوش می کشند.

از همت نویسندگان و پژوهشگران همراه آرمان و کار فرهنگی و حرفه ای مدیر مسئول دکتر سیاح زاده و سردبیر شیریندخت دقیقیان برای تدوین این شمارهٔ آرمان و پروندهٔ ویژهٔ آن سپاس فراوان دارم. پروندهٔ اختصاصی به بررسی معماری باستان و معاصر ایران تا قرن بیستم می پردازد که همواره یکی از علایق مطالعاتی من نیز بوده است. این پرونده با پیشینهٔ باشکوه معماری ایران و نوشتاری از پروفسور ناصر کنعانی در مورد کاخ تیسفون آغاز می شود که مانند دیگر مندرجات آرمان برای اولین بار منتشر می شود و محقق ارجمند، ویژهٔ این شمارهٔ آرمان چند ماه بر روی آن کار کرده است. بناهای زرتشتی که به تسخیر اعراب درآمدند، موضوع مهم دیگری است که پژوهشگر ارجمند دیگری به آن پرداخته و پس از آن نگاهی خواهیم داشت به دو چهرهٔ پیشتاز معماری معاصر ایران، زنده یاد هوشنگ سیحون که به معمار بناهای ماندگار شهرت دارد و مهندس حسین امانت، معمار بنای باشکوه شهیاد/آزادی.

با استفاده از این فرصت به آقای علی سجادی، تاریخ شناس ارجمند و نویسندهٔ همراه آرمان که سوگوار درگذشت مادر بزرگوار خود است، صمیمانه تسلیت می گویم. **ساموئل دیان، لس آنجلس،اول اکتبر ۲۰۲۳**

پروندهٔ ویژه: معماری ایران باستان و پیشتازان معماری معاصر ایران

با مشارکت:

ناصر کنعانی

نصرت الله ضیایی

مرتضی حسینی دهکردی

نعمت الله مختاری امیر مجدی

اردوان مفید

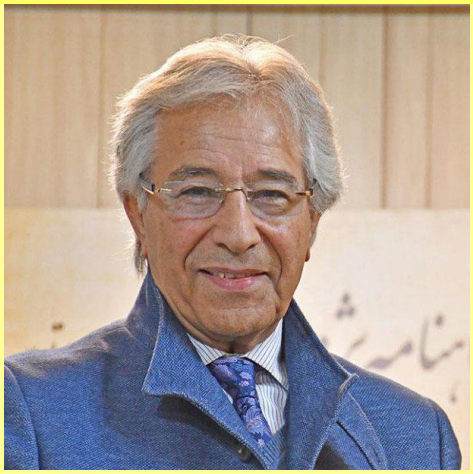
جهانگیر صداقت فر

علی فراستی

ایوان مدائن یا طاق کسرا (کاخ تیسفون)

ناصر کنعانی

محقق، فیزیکدان و استاد دانشکدهٔ فنی برلین



آن قصر که با چرخ همی زد پهلو — بر درگه آن شهان نهادندی رو

دیدیم که بر کنگره اش فاخته ای — بنشسته همی گفت که کوکو کوکو (عمر خیام)

ایوان مدائن یا طاق کَسری که همان کاخ سلطنتی تیسفون باشد از چشمگیرترین آثار معماری ایرانی از دوران پادشاهان اشکانیان و ساسانیان است که ویرانه های آن اکنون در خرابه های شهر باستانی تیسفون (به عربی طیسفون) در کشور عراق[1] و در نزدیکی بغداد به یادگار مانده اند (شکل ۱).

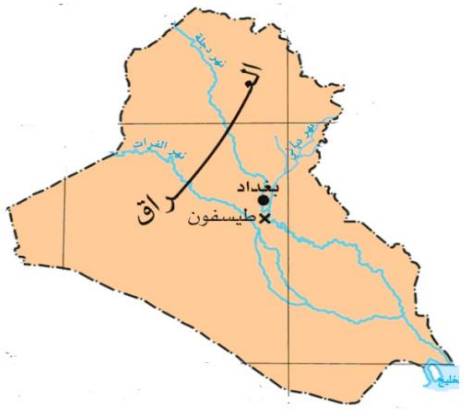
بقایایی که از آن کاخ به جای مانده اند نمایانگر بزرگترین تالاری هستند که با آجرکاری به شکل طاق[2] و بدون استفاده از هیچ گونه تکیه گاهی نزدیک به دو هزار سال پیش برپا شد و هنوز هم جلوه هایی از شکوه باستانی خود

[1] کشور عراق در سال ۱۹۲۰ به وجود آمد و نام آن ریشه در نام شهرِ باستانی "اوروک" دارد که چندین سده پیش از میلاد مسیح یکی از بزرگترین زیستگاه های سومری‌ها و مهم ترین مرکز مذهبی آنها بود.

[2] طاق که در اصل "تاک" فارسی است، در اینجا به معنای ایوان سرپوشیده یا سقف خمیده می باشد.

را حفظ کرده است. مجلهٔ معتبر "ساینتیفیک امریکن"[1] تصویر این طاق را در روی جلد شماره ماه ژوئیه سال ۱۹۷۸ خود چاپ کرد (شکل ۲) و یادآور شد:

«طاق کسری به راستی نقطه اوج هنر طاق سازی با آجرهای شیاردار است که تالار بزرگ آن اکنون در تیسفون، در جنوب شهر بغداد دیده می شود. این طاق بین سده های سوم و ششم پس از میلاد (توافق کلی در مورد تاریخ ساخت آن وجود ندارد) نه با آجرهائی که در آفتاب خشک می شود، بلکه با آجرهای پخته ساخته شد و هنوز هم با ارتفاع ۴،۲۸ متر و دهانه ای به پهنای ۵،۲۵ متر بزرگترین طاق تک دهانه جهان به شمار می رود، طاقی که زمانی دور با آجرهای غیر مسلح بنا شد (نگاه کنید به تصویر روی جلد این شماره).»[2]



شکل ۱: نقشهٔ کشور عراق و موقعیت جغرافیائی شهر باستانی تیسفون

[1] Scientific American

[2] Gus W. Van Beck: "*Ashes and Vaults in the Ancient Near East*", p. 102.

شکل ۲: تصویر روی جلد مجلهٔ "ساینتیفیک آمریکن"، ژوئیه ۱۹۷۸

پیشینهٔ تاریخی، دوران اشکانیان

پس از مرگ اسکندر مقدونی در سال ۳۲۳ پیش از میلاد، سرزمین های وسیعی که او فتح کرده بود به دست سردارانش افتادند. یکی از آنان به نام سلوکوس موفق شد پس از چند سال حاکمیت بر ایران و بابِل (عراق کنونی) را به دست آورده و سلسله ای برقرار نماید که پس از او به سلوکیان مشهور شد. او در سال ۳۰۵ پیش از میلاد در کرانهٔ باختری رود دجله[1] شهری بنا کرد به نام سلوکیه و آنرا پایتخت خود قرار داد و تا سال ۲۸۱ پیش از میلاد به نام سلوکوس یکم فرمانروایی نمود. سلوکیان گرچه تا سال ۲۴۷ پیش از میلاد کم و بیش بر بخش های بزرگی از ایران حکومت کردند (شکل ۳)، ولی وسعت قلمروی آنها مدام کوچکتر و قدرت سلطهٔ آنها نیز کم و کمتر می-شد.

شکل ۳: قلمروی سلوکیان در آسیای میانه[2]

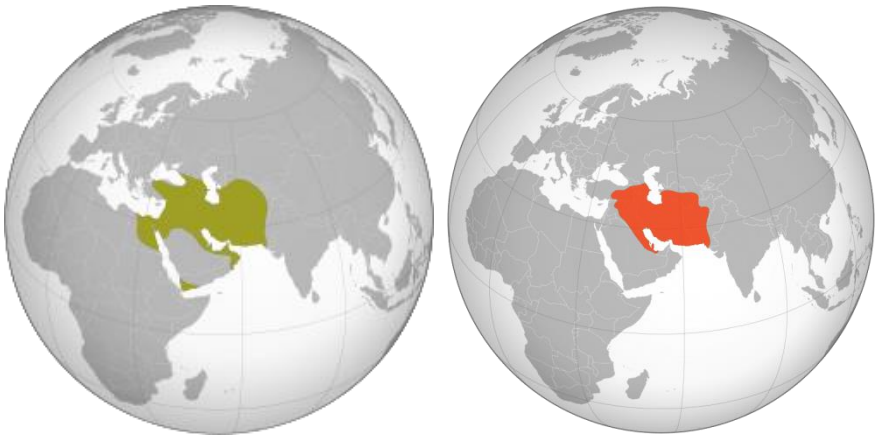
سرانجام اشکانیان که قومی ایرانی و ساکن غرب ایران بودند موفق شدند در سال ۲۴۷ پیش از میلاد بر دودمان یونانی تبار سلوکی پیروز شده و امپراتوری خود را در ایرانزمین پایه ریزی نمایند. آنها از این پس تا سال ۲۲۴ پس از میلاد، یعنی نزدیک به پانصد سال با قدرت و شوکت بسیار بر سرزمین مادری خود فرمانروایی نمودند.

نظامیان اشکانی در همان ابتداء پیروزی خود بر سلوکیان در روستائی به نام تیسفون[1] واقع در کرانه شرقی رود دجله یک پادگانی نظامی بنیاد نهادند که به مرور زمان بزرگتر و مهمتر شد تا اینکه مهرداد[2] یکم یا اشک پنجم (پادشاه

[1] این رود در دوران هخامنشیان و در زبان پارسی باستان "تیگره" (تند و تیز) نام داشت زیرا آب آن به تندی روان بود. نام فارسی امروز آن "اروند رود" می باشد.

[2] https://www.kojaro.com/history-art-culture/192250-seleucids-hellenic-culture-iran/

اشکانی از سال ۱۷۱ تا ۱۳۲ پیش از میلاد) پس از تصرف بابِل آنجا را به عنوان تختگاه سلطنتی انتخاب نمود. او معمار اصلی شاهنشاهی اشکانی بود و فتوحاتش قلمرو اشکانیان را از یک پادشاهی کوچک به یک امپراتوری جهانی و یکی از بزرگترین قدرت های زمان خود تبدیل نمودند. مهرداد یکم نخستین پادشاه اشکانی بود که خود را شاه شاهان یا شاهنشاه خواند. پس از او گسترهٔ سلطهٔ اشکانیان به دست مهرداد دوم به اوج خود رسید که از سال ۱۲۴ تا ۹۱ پیش از میلاد به نام اشک نهم حکمروانی کرد و به لقب "بزرگ" ملقب شد. همانگونه که در شکل ۴ (راست) دیده می شود، اشکانیان بر سرزمین پهناوری حکومت کردند که میانرودان یا بین النهرین (عراق کنونی) نیز بخشی از آن بود.



شکل ۴: قلمروی امپراتوری اشکانیان (راست)[۳] و ساسانیان (چپ)[۴]

تیسفون در زمان اُرُد دوم یا اشک سیزدهم اشکانی که از سال ۵۵ تا ۳۷ پیش از میلاد سلطنت کرد و امپراتوری اشکانی را به اوج قدرت نظامی رسانید، به پایتختی و مقر زمستانی شاهان اشکانی انتخاب شد و تا زمان اردوان پنجم یا اشک بیست و نهم (از ۲۵۹ تا ۲۲۶ میلادی) تختگاه زمستانی پادشاهان اشکانی باقی ماند. این شهر پس از اینکه به پایتختی انتخاب گردید با سلوکیه پایتخت دیرین سلوکیان و دیگر سکونتگاه های مجاور ادغام شده کلانشهری را در جهان آنروز تشکیل داد که تا پایان فرمانروایی اشکانیان در سال ۲۲۴ پس از میلاد همواره مرکز نظامی، سیاسی

[۱] نام این روستا به زبان پهلوی اشکانی "تیسپون" ("ته سی پون") بود. اینکه چرا این نام در زبان های اروپائی به صورت Ctesiphon یا Ktesiphon نگارش می شود به این دلیل است که آن محل در در متون آرامی و سُریانی "قتیسفون" می خواندند و یونانی ها بعدها از آن "کتیسفُن" ساختند.

[۲] مهرداد فارسی نوین "میتراودتا" باستانی و به معنی "داده شده از سوی میترا" است که در زبان پهلوی اشکانی به صورت "میهردات" در آمد.

[3] https://fa.wikipedia.org/wiki/

[4] https://es.wikipedia.org/wiki/Imperio_sas%C3%A1nida

و تجاری ایران بود. احتمال زیاد می رود که بنیاد قصری که بعدها به "کاخ تیسفون" مشهور گشت در دوران اُرُد دوم گذاشته شد.

کارشناسان موزه های دولتی برلین شرقی[1] در سال ۱۹۸۲ بر اساس نتایج کاوش های گسترده باستانشناسی مدلی از گچ از نمای بیرونی و حیاط درونی کاخ تیسفون ساخته و در برلین شرقی به نمایش گذاشتند. این مدل در شکل ۵ دیده می شود.

شکل ۵: مدل گچی از نمای بیرونی و حیاط درونی کاخ تیسفون در دوران اشکانیان[2]

پیشینه تاریخی، دوران ساسانیان

در سال ۲۲۴ پس از میلاد اردشیر، پور بابک پور ساسان[3]، در نبرد "هرمزگان" بر اردوان پنجم پیروز شد و دو سال بعد در شهر تیسفون تاجگذاری نمود. او سلسله ساسانی را بنیاد نهاد و شاهان این خاندان بزودی قلمرو فرمانروائی خود وسعت بسیار بخشیدند و بر امپراتوری گسترده ای حکمرانی کردند که در دوران سلطنت خسرو دوم (از ۵۷۰ تا ۶۲۸ میلادی) بیست و چهارمین شاهنشاه ساسانی و مشهور به خسروپرویز به اوج وسعت خود رسید. گُسترهٔ حکومتی ساسانیان در این زمان، همانگونه که در شکل ۴ (چپ) مشاهده می شود حتی از امپراتوری اشکانیان نیز

[1] Staatliche Museen zu Berlin, DDR (Vorderasiatisches Museum)

[2] Detailgetreue Rekonstruktion einer parthischen Palastfassade aus Gipsstuck,1. Jahrhundert v. Chr.

[3] ساسان جد اردشیر مردی از دودمان نجبا و موبد پرستشگاهی بود که در شهر استخر برای نیایش و پرستش ایزد ناهید (آناهیتا) ساخته شده بود. اردشیر خود در آن زمان ارگبدی شهر دارابگرد را بر عهده داشت.

بزرگتر بود. ساسانیان نیز تا پایان دوران آخرین پادشاه خاندان خود یزدگرد سوم (از ۶۳۲ تا ۶۵۱ میلادی) تیسفون را پایتخت خود قرار دادند.

یکی از کسانی که از شهر و کاخ تیسفون در این دوران نام برده است، آمیانوس مارسلینوس[1] (۳۹۱-۳۳۰ میلادی) تاریخنگار رومی یونانی تبار است که هنگام لشکرکشی یولیانوس[2] امپراتور رُم (از ۳۶۱ تا ۳۶۳ میلادی) برای نبرد با شاپور دوم ساسانی مشهور به شاپور ذوالاکتاف[3] در میان سپاهیان رومی بود. وی رویدادهای این نبرد را که منجر به شکست فاحش و مرگ یولیانوس گردید در کتاب تاریخ خود شرح داد و نوشته های او منبع ارزشمندی دربارهٔ تاریخ ایران نیز می باشند. مارسلینوس همچنین کاخی را در نزدیکی تیسفون توصیف کرده که صحنه هایی از شکار روی دیوارهای آن نقش شده بودند. گرچه نشانی از این نقش ها تاکنون به دست نیامده است، اما می توان درستی توصیفات او را پذیرفت، زیرا بنا به گزارش تاریخنگاران اسلامی تصویر خسرو پرویز سوار بر اسبی زردفام بر دیوار اتاق سریر شاهی دیده می شده است.

گمان می رود کاخی که مارسلینوس توصیف کرده است "کاخ سپید"، محل اصلی سکونت شاهان ساسانی بوده که در نزدیکی تیسفون (در منطقه ای به نام "مدینهٔ العتیقه" یا شهر قدیمی در کرانه شرقی رود دجله) قرار داشته و به احتمال زیاد به فرمان دومین پادشاه ساسانی شاپور یکم (از ۲۴۰ تا۲۷۰ میلادی) بنا شده بود. در برخی از منابع اسلامی "کاخ سپید" را که اعراب "قصر الأبیض" نامیده اند، با طاق کسری اشتباه گرفته شده است. در حالی که تمایز بین این دو بنا چشمگیر بوده. "کاخ سپید" دارای استحکامات قوی بود و همواره محافظت می شد، اما طاق کسری یا ایوان مدائن ساختمانی باز بود و برای مهمانی ها و خوش آمدگویی ها به فرستادگان خارجی و همچنین جشن ها و بارعام ها مورد استفاده قرار می گرفت.

شهر تیسفون در دوران حکومت شاپور یکم شکوفائی بسیار یافت و تبدیل به یک کانون فرهنگی مهم در قلب امپراتوری ساسانیان گردید. جانشینان او نیز هر یک به نوبه خود در توسعه و بازسازی شهر تیسفون نهایت کوشش خود را انجام می دادند و با افزودن شهرها و شهرک های مجاور به آن، شکوه آنرا در هر دو طرف رود دجله بیش

[1] Ammianus Marcellinus

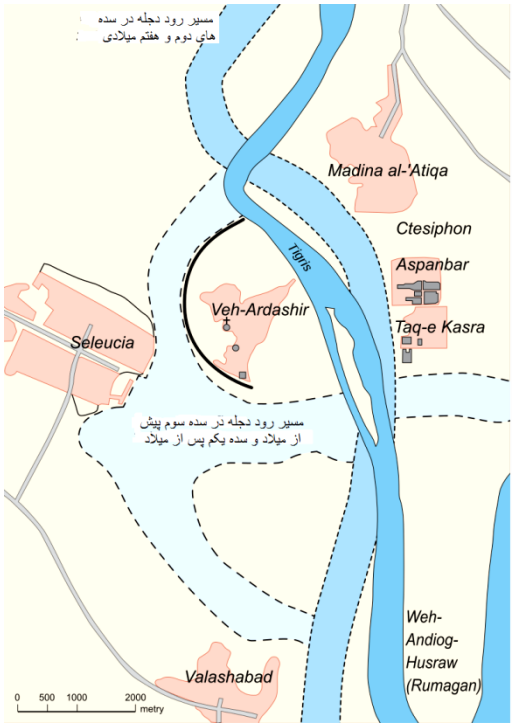
[2] Flavius Claudius Julianus

[3] شاپور دوم را از اینرو "ذوالاکتاف" (صاحب شانه ها) نامیده اند زیرا فرمان داد تا کَتف های (شانه های) اسیران عرب سوراخ کرده و با طناب به یکدیگر وصل کنند. شاپور هنوز از شکم مادر زاده نشده بود که به پادشاهی انتخاب گردید و به مدت هفتاد سال سلطنت نمود (از زمان تولد در سال ۳۰۹ تا به هنگام مرگ در سال ۳۷۹ میلادی).

از پیش می ساختند به طوری که طولی نکشید که تیسفون به شهرگان یا کلانشهری تبدیل شد که هفت منطقه یا شهرستان را در بر می گرفت. این شهرستان ها عبارت بودند از:

۱. تیسفون اصلی و قدیمی از دوران اشکانیان که اعراب آنرا بعدها به علت قدمتش "مدینهٔ العتیقه" نام نهادند (شکل ۶).

این شهر که در شرق رود دجله بنا شده بود حصاری به شکل کمان با برج های متعدد داشت که هنوز آثاری از آنها در خرابه های باقی مانده مشاهده می شوند. "کاخ سپید" یا محل سکونت پادشاهان ساسانی که پیش از این نامی از آن رفت، در اینجا بنا شد. کاوش های باستانشناسی که در سال‌های ۱۹۲۸/۲۹ توسط باستانشناسان آلمانی در این منطقه صورت گرفتند بناهایی شبیه کلیسا از دوره ساسانیان را آشکار ساختند.



شکل ۶:موقعیت مناطق هفتگانه کلانشهر تیسفون در دوران ساسانیان[1]

۲. وَلاشاباذ (وَلاش آباد) نخستین شهرستان باستانی تیسفون که توسط بَلاش یکم یا اشک بیست و دوم اشکانی بنا شد و نام آن بعدها به صورت عربی "ساباط" درآمد. این شهر (شکل ۶) در دوران حکومت بَلاش یکم که از سال

[1] https://en.wikipedia.org/wiki/Ctesiphon

۵۱ تا ۸۰ میلادی پادشاهی کرد با ترغیب هر چه بیشتر امر تجارت، تیسفون را تبدیل به یکی از مهمترین مراکز داد و ستد امپراتوری اشکانی نمود. وَلاش آباد در سال ۲۲۶ توسط ساسانیان تصرف و نوسازی شد.

۳. یکی دیگر از هفت شهرستان های کلانشهر تیسفون اَسْبانْبَر[1] نام داشت (شکل ۶) که محلی پارسی نشین بود. ایوان مدائن یا طاق کسری در این محل برافراشته شد و آنچه از آن تا به امروز به جای مانده، یادگاری است از هنر معماری ایرانیان آن دوران.

٤. "وِه اردشیر" به فرمان اردشیر ساسانی در کرانه باختری رود دجله (اَروَند رود) و در انتهای غربی شهر تیسفون ساخته شد (شکل ۶) و به دیگر سخن سلوکیه تیسفون بود. نام این شهرستان نخستین بار در لوح یا سنگنوشته شاپور یکم پسر اردشیر یافت شد. در این سنگنوشته که در "کعبهٔ زرتشت" واقع در نقش رُستم[2] پیدا شد از آن شهر به نام "ویه اردشیر" به معنای بهترین شهر اردشیر یاد شده است. یهودیان ساکن تیسفون آنرا "ماحوزه" و مسیحیان آنرا "بت هرتشیر" می خواندند. بعدها اعراب این شهرستان را "بُهُرَسیر" نامیدند.

۵. "وِه اندیوگ خسرو" شهرستانی که خسروانوشیروان ساسانی در کلانشهر تیسفون ساخت و بعدها به "بُستان کسرا" مشهور شد. علت بنای این شهر این بود که او در سال ۵۴۰ میلادی با سپاهی گران به شهر انطاکیه یکی از مهم ترین و آبادترین شهرهای قلمروهای رومی ها در مدیترانه شرقی حمله برد و آنرا تسخیر نمود. آن شهر آنچنان مورد پسند او قرار گرفت که بر اساس نقشه و مشخصات آن، شهری بنا نمود و آنرا "وِه اندیوگ خسرو" یعنی شهر خسرو و بهتر از انطاکیه" (شکل ۶) نامید. این شهر را ایرانیان "رومگان" نیز می نامیدند و از اینرو اعراب آنرا "الرومیّه" نام نهادند.

٦. "درزنیدان" شهرکی که در شمال "ویه اردشیر" ساخته شد.

۷. هفتمین شهرستان کلانشهر تیسفون "ماحوزا" نام داشت و اکثریت ساکنان این شهر را یهودیان تاجر و ثروتمند تشکیل می دادند . این شهر در سال ۳۶۳ میلادی توسط رومی ها به فرماندهی یولیانوس که پیش از این از او نام برده شد، نابود گشت، ولی بازسازی شد. اندکی بعد، پایتخت حکومت یک خودمختاری گشت که توسط "رأس

[1] در فرهنگ فارسی "بُرهان قاطع" آمده است: اَسبانبُر نام شهری است که انوشیروان بنا کرد و طاق کسری را در آن شهر ساخت. اما طبق فرهنگ "مجمع الفُرس"، اَسبانبُر نام شهری بوده که کسری (خسروپرویز) بنا کرد و طاق کسری در آنجاست و در اصل نام آن "اسفابور" بوده و "اسفانبر" نیز به آن گفته می شده.

[2] نقش رُستم به مجموعه ای باستانی در ۶ کیلومتری تخت جمشید گفته می شود. "کعبهٔ زرتشت" بنایی است سنگی و چهارگوش و پله دار که در این مجموعه قرار دارد.

گالوت" یا رهبر آوارگان یهودی اداره می شد. اما دیری نپائید که قباد، بیستمین پادشاه ساسانی او را شکست داد و بر روی پل ماحوزا اعدام نمود. به عقیده برخی از تاریخنگاران ماحوزه همان وه اردشیر است.

بنا بر شواهد تاریخی، آثار باقمانده از آتشکده ها، کِنِشت ها (معابد یهودیان) و کلیساها در سکونتگاه های شهری و حومه های کلانشهر تیسفون نشان از آن دارند که ساکنان آن بزرگشهر نه تنها از زردشتیان، بلکه از یهودیان و مسیحیان نیز تشکیل می شده.[۱]

بازسازی کاخ تیسفون

به باور بسیاری از تاریخنگاران و باستانشناسان، از میان پادشاهان ساسانی خسرو یکم (از ۵۳۱ تا ۵۷۹ میلادی) معروف به خسرو اَنوشه روانِ دادگر (انوشیروان عادل) و خسرو دوم (خسروپرویز) بزرگترین و بیشترین سهم را در بازسازی و گسترش کاخ سلطنتی تیسفون داشته و بیش از دیگر شاهان ساسانی سبب شکوه و جلال چشمگیر آن شده اند.

فردوسی، حماسه سُرای بزرگ ادب پارسی، ساختن کاخ تیسفون را به خسروپرویز نسبت داده و داستان آنرا در ۹۳ بیت در شاهنامه[۲] حکایت کرده است. در اینجا تنها فرازهائی از آن داستان بلند و بالا آورده می شوند.

به گفتهٔ فردوسی خسرو برای انجام این کار سُتُرگ سه هزار استاد بنّای ورزیده در کار خشت و گچ را از ایران و روم و هند و چین و دیگر سرزمین ها فراخواند:

از ایوان خسرو کنون داستان — بگویم که پیش آمد از راستان[۳]

کنون از مداین سخن نو کنم — صفت های ایوان خسرو کنم

چُنین گفت روشندل پارسی[۴] — که بگذاشت با کامِ دل چارسی[۵]

که خسرو فرستاد کس ها به روم — به هند و به چین و به آباد بوم

برفتند کاریگران سه هزار — ز هر کشوری آنک بُد نامدار

[1] Dmftrij Bumazhnov: "*Christians in Seleucia-Ctesiphon*" SARA 1(2020-2021), pp. 95-112.

[2] فردوسی سُرایش شاهنامه را در حوالی سال ۹۸۰ میلادی آغاز نمود و نگارش نهائی آنرا در سال ۱۰۱۰ به پایان رسانید.

[3] راستگویان

[4] مردی آگاه از مردمان پارس

[5] گشته در چهارگوشه یا چهارسوی (جهان)

از ایشان هر آن کس که استاد بود ز خشت و ز گچ بر دلش یاد بود

آنگاه خسرو از میان آنها صد نفر را از میان رومیان و ایرانیان و اهوازیان برگزید و از بین آنان سی تن و از میان سی تن دو رومی و دو پارسی را گزین کرد:

چو صد مرد بیرون شد از رومیان ز ایران و اهواز وز هر میان

از ایشان دلاور گزیدند سی از آن سی دو رومی و دو پارسی

سپس خسرو از بین آنها به یک معمار رومی که نامش "فَرعان" بود فرمان داد تا ایوان را برپا سازد:

گرانمایه رومی که بُد هندسی[1] به گفتار بگذشت از پارسی

آنگاه خسرو از مهندس رومی خواست تا آنچُنان جایگاهی برای او بسازد که تا دویست سال فرزندان و پیوستگان خاندان شاهی در آن زندگی کنند و آن بنا گزندی از باد و باران و آفتاب نبیند و ویران نگردد:

بدو گفت شاه این ز من در پذیر سخن هرچ گویم ز من یاد گیر

یکی جای خواهم که فرزند من همان تا دو صدسال پیوند من

نشیند بدو در نگردد خراب ز باران وز برف وز آفتاب

معمار رومی خواسته شاه را پذیرفت و آغاز به کار کرد. او نخست دیوار را با سنگ و گچ ساخت و سپس بر آن شد که رَسَن های باریکی از ابریشم بتابد و با آن دیوار را از بالا تا روی زمین اندازه گیری نماید:

مهندس بپذیرفت ایوان شاه بدو گفت من دارم این دستگاه[2]

ز سنگ و ز گچ بود بنیاد کار چنین باید آن کو دهد دادکار

بَریشم بیاورد تا انجمن[3] بتابند باریک تابی رسن

ز بالای آن تابه داده رسن بپیموده[4] در پیش آن انجمن

[1] معمار

[2] کارگاه و وسائل لازم برای انجام کار

[3] کارگران

[4] اندازه گیری شده

آنگاه معمار نتیجهء سنجش های خود را مهر و موم کرده و به خزانه دار شاه سپرد. شاه نیز برای بازدید به سوی دیوار رفت و دریافت که دیوار سر به آسمان کشیده بود:

رسن سوی گنج شهنشاه بُرد ابا مُهر گنجوَر او را سپرد

وزان پس بیامد به ایوان شاه که دیوار ایوان برآمد به ماه

آنگاه معمار به شاهنشاه خسرو گفت که اگر تو از من بخواهی که با شتاب کار را ادامه دهم، من این خواست ترا انجام ندهم، بلکه چهل روز صبر کنم چرا که کاری بس دشوار بر دوش گرفته ام:

چو فرمان دهد خسرو زود یاب نگیرم برین کار کردن شتاب

چهل روز تا کار بنشیندم ز کاری گران شاه بگزیندم

خسرو از معمار پرسید که چرا دست از کار برکشیده و زمان می خواهد و از او خواست از این کار خود شرم کند و بعد پنداشت که شاید او در انتظار دستمزد خود می باشد و از اینرو کار را فروگذارده. پس دستور داد تا سی هزار دِرَم به او بپردازند تا او دیگر افسرده و ملول نباشد و کار با شتاب بیشتری پایان دهد:

بدو گفت خسرو که چندین زمان چرا خواهی از من تو ای بدگمان

نباید که داری ازین دست باز به آزرم بودن بیامد نیاز

بفرمود تا سی هزارش درم بدادند تا او نباشد دِژَم

معمار رومی که می دانست اگر شتاب کند دیوار فرورفتگی پیدا خواهد کرد و اگر هم در آنجا بماند خسرو بر او خشم خواهد گرفت، شبانه از محل کار خود گریخت و دیگر کسی او را ندید:

شب آمد بشد کارگر ناپدید چُنان شد کزان پس کس او را ندید

خسرو چون این بشنید سخت برآشفت و بر آورنده خبر خشم گرفت و جویا شد که چرا کسی را که دانش لازم نداشته مأمور ساختن ایوان کرده اند و خواست تا کارش را بررسی نمایند. آنگاه فرمان داد تا همه رومیان را به زندان بیاندازند و بار دیگر گچ و سنگ و خشت فراوان فراهم آورند تا معمار و کارگران دیگری کار را به پایان رسانند:

چو بشنید خسرو که فَرعان گریخت بگوینده بر خشم فَرعان بریخت

چُنین گفت کان را که دانش نبود چرا پیش ما در فزونی نمود

بفرمود تا کار او بنگرند همه رومیان را به زندان برند

دگر گفت کاریگران آورید گچ و خشت و سنگ گران آورید

اما هرکس را برای پایان دادن کار برمی گزیدند تا دیوار را می دید فرار را بر قرار ترجیح می داد:

بجستند هرکس که دیوار دید ز بوم و بر شاه شد ناپدید

سه سال سپری شد و چه بسیار که از آن معمار چیره دست رومی یاد کردند تا سرانجام در سال چهارم او بازگشت. خبر به خسرو دادند و هنگامی که معمار با شتابان به نزد شاه آمد خسرو دلیل فرارش را از او پُرسان شد و از او خواست تا برای کار ناشایسته اش پوزشی بیاورد. معمار در پاسخ گفت که اگر پادشاه کسی را همراه او به ایوان بفرستد دلیل کار خود را بازخواهد گفت و ارزش کارش روشن خواهد شد:

بسی یاد کردند زان کارجوی به سال چهارم پدید آمد اوی

یکی مرد بیدار با فَرَّهَی[1] به خسرو رسانید زو آگهی

هم آنگاه رومی بیامد چو گَرد بدو گفت شاه ای گنهکار مرد

بگو تا چه بود اندرین پوزشت چه گفتی که پیش آمد آموزشت

چُنین گفت رومی که گر شهریار فرستد مرا با یکی استوار

بگویم بدان کاردان پوزشم به پوزش بجا آید افروزشم

خواهش معمار پذیرفته شد و او را همراه با مردی دانا به سوی دیوار فرستادند. در آنجا او بلندای ایوان را اندازه گرفت و نشان داد که هفت رَش[2] از بلندی آن کم شده بود.آنگاه مرد دانا نتیجه سنجش را به آگاهی شاه رسانید:

فرستاد و رفتند ز ایوان شاه گرانمایه استاد با نیکخواه

همی برد دانای رومی رَسَن همان مرد را نیز با خویشتن

به پیمود بالای کار و بَرَش کم آمد ز کار از رَسَن هفت رَش

رَسَن باز بردند نزدیک شاه بگفت آنک با او بیامد به راه

[1] بزرگ و دانا

[2] از آرنج تا سر انگشتان

آنگاه معمار به خسرو گفت که اگر کار ایوان را در آن زمان ادامه می داد دیوار نشست می کرد و به دنبال آن طاق فرو می ریخت، و اگر او از نظر دور می داشت آنگاه نه از طاق اثری به جای می ماند و نه از خود او. خسرو چون این گفته ها را شنید و راستی آنرا دریافت فرمان داد تا رومیان را از بند آزاد کرده و به آنها هدایا دادند خود نیز به معمار کیسه ای پُر از دِرهَم بخشید:

چُنین گفت رومی که ار زخم کار — برآوردمی بر سر ای شهریار
نه دیوار ماندی نه طاق ونه کار — نه من ماندمی بر در شهریار
بدانست خسرو که او راست گفت — کسی راستی را نیارد نَهُفت
رها کرد هر کو به زندان بُدند — بد اندیشگر بی گزندان بُدند
مر او را یکی بدره دینار داد — به زندانیان چیز بسیار داد

پس از هفت سال، کار ساختمان ایوان به پایان رسید و خسرو پرویز را از آن بسیار خوش آمد. او به معمار رومی آفرین ها گفت و هدایای فراونی از آب و زمین گرفته تا سکه به او ارزانی داشت:

چو شد هفت سال آمد ایوان بجای — پسندیده خسرو پاک رای
مر او را بسی آب داد و زمین — دِرَم داد و دینار و کرد آفرین

نقش تاریخی کاخ تیسفون

کاخ تیسفون در تمامی دوران فرامانروایی پادشاهان ساسانی محل برگزاری دید و بازدیدهای درباریان و مجالس بار عام و بار خاص و همچنین پذیرش و پذیرایی از نمایندگان و فرستادگان کشورهای بیگانه، و به ویژه برگزاری جشن های باستانی ایرانیان مانند جشن نوروز بود که دستکم شش روز طول می کشید و به دو دوره "نوروز کوچک" و "نوروز بزرگ" تقسیم می شد. نوروز کوچک در پنج روز پایان سال گرامی داشته می شد و نوروز بزرگ با شکوه بسیار در نخستین روز ماه بهار سال نو با حضور پادشاه برگزار می گردید.

در این روز اعیان و اشراف و نیز اقشار گوناگون کشور در بیرون از ایوان در پس پرده ای صف می کشیدند و در درون ایوان فراخور هر یک از آنها نشستنگاهی ساخته شده بود. پس از انجام مراسم ویژه ای پرده به کنار کشیده می شد و شاهنشاه ایران که با شکوه و جلال خاص خود روی تخت پادشاهی قرار جلوس کرده بود پدیدار می شد تا باشندگان را بار دهد. در بالای سر او و از سقف طاق زنجیری از طلا آویزان بود و تاج پُر از نگین و سنگین شاهی

به گونه ای به آن آویخته شده بود که بالای سر پادشاه قرار می گرفت. عظمت و شکوه و زیبایی این منظره حیرت بازدیدکنندگان را بر می انگیخت و زبانزد همگان بود. باز به گفتهٔ فردوسی:

کس اندر جهان خَم (طاق) چونان ندید نه از نامور کاردانان شنید

یکی حلقه ای بُد ز زر ریخته ازآن چرخ کار اندر آویخته

فروهشته زو سرخ زنجیر زر به هر مُهره ای درنشانده گهر

چو رفتی شهنشاه بر تخت عاج بیاویختندی به زنجیر تاج

به نوروز چون برنشستی به تخت به نزدیک او موبد نیکبخت

فروتر ز موبد مِهان را بُدی بزرگان و روزی دهان را بُدی

به زیر مِهان جای بازاریان بیاراستندی همه کاریان

فرومایه تر جای درویش بود کجا خوردش از کوشش خویش بود

آنگاه شاه بینوایان و درویشان را مورد مهر خود قرار می داد و به آنان یاری می رساند:

به ارزانیان جامه‌ها داد نیز ز دیبا و دینار و هرگونه چیز

هرآنکس که درویش بودی به شهر که او را نبودی ز نوروز بهر

به درگاه ایوانش بنشاندند دِرَم های گنجی بر افشاندند

یک هنرمند نقاش اسپانیائی به نام خوآن فرانچسک اُلیوار پایِرولس[1] با الهام گیری از منابع بیزانسی (رُم شرقی) و اسلامی خسروپرویز را به هنگام بار عام در جشن نوروز به تصویر کشیده که در شکل ۷ دیده می شود:

[1] Joan Francesc Oliveras Pallerols

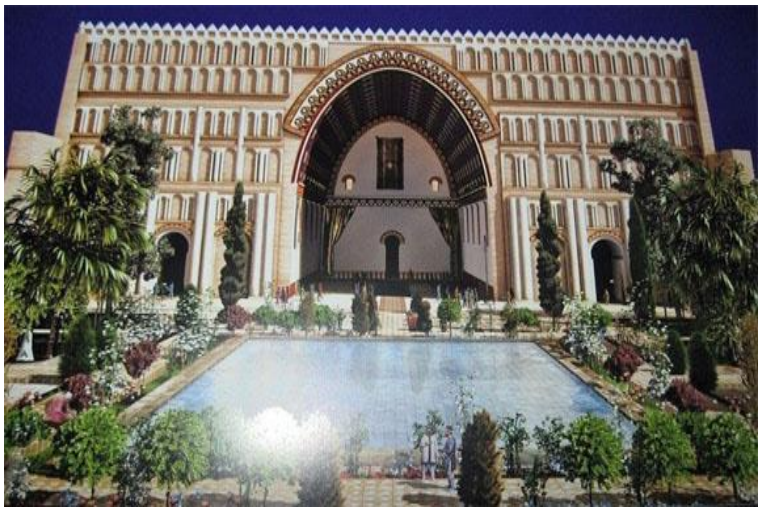
شکل ۷: خسروپرویز به هنگام نوروز[1]

این هنرمند اسپانیائی می نویسد:

«خسروپرویز شاهنشاه امپراتوری ایران ساسانی که از سال ۵۹۰ تا ۶۲۸ پس از میلاد بر تخت سلطنت نشست، طبق منابع بیزانسی و اسلامی دارای دستگاهی بود که با استفاده از یک مکانیسم پیچیده کیهان و حرکات ستارگان و خورشید و ماه را شبیه سازی می کرد و من آنرا در پشت سر او نشان داده ام. تاج او با زنجیر آویزان شده بود، زیرا پادشاهان ساسانی تاج های بسیار سنگینی داشتند که گردنشان نمی توانست وزن آنها را تحمل کند. خسرو بر اساس روایات اسلامی از پیروان آیین زرتشتی بود و دعوت محمد را که از او می خواست تسلیم اسلام شود، نپذیرفت و نامه محمد را پاره کرد. هنگامی که محمد از پاسخ خسرو آگاه شد، وعده نابودی امپراتوری او را داد و پنج سال پس از مرگ خسرو حمله مسلمانان به ایران آغاز شد و یزدگرد سوم، نوه خسرو و آخرین پادشاه سلسله ساسانی شکست خورد.»

به نظر برخی از باستانشناسان کاخ تیسفون می باید در دوران درخشش و شکوفایی خود آنگونه بوده باشد که شکل ۸ تصوری از آن به دست می دهد.

[1] https://www.pinterest.com/pin/847873067373886975



شکل ۸: دو نمای خیالی از بیرونی کاخ تیسفون در دوران شکوفایی ساسانیان[1]

قالی مشهور به "فرش بهارستان" نیز که در زمان خسرو پرویز دستباف شده بود، در کف راهروی ورودی این کاخ پهن و زینت بخش آن تالار بود. در بافت آن فرش از ابریشم و زر و سیم و گلابتون و گهرهایی چون مروارید و

[1] https://www.pinterest.com/pin/360992345055834 98/

زُمُرُد استفاده شده بود، به گونه ای که منظرهٔ یکی از باغ های بهشت را در خیال تماشاگران بر می انگیخت. خسرو پرویز می خواست که این فرش در فصل زمستان و سرما هم او را یادآور باغ های بهشت باشد تا به هنگام شراب نوشی دلش به بهار خوش باشد. از اینرو به این فرش "بهار خسرو" نیز می گفتند. به گفته تاریخنگار نامدار ایرانی محمد جَریر طَبری (۹۲۳-۸۳۹ میلادی) طول فرش بهارستان ۴۵۰ قدم (۱۴۰ متر) و عرض آن ۹۰ قدم (۲۷ متر) بوده است.

افسانه شکاف برداشتن طاق کسرا

یکی از افسانه های مشهور، ادعائی است از سوی برخی از منابع اسلامی مبنی بر اینکه: "شبی که محمد، رسول خدا به دنیا آمد ایوان کسری شکاف برداشت و شکست و چهارده کنگره آن فرو ریخت." این افسانه به زعم بسیاری از مسلمانان متعصب از شمار معجزات پیامبر است و یکی از نخستین کسانی که این حکایت را ذکر کرده، شهمردان بن ابی الخیر رازی است که از دانشوران سدهٔ یازدهم میلادی بود. او بین سال های ۱۰۹۷ و ۱۱۰۲ میلادی یکی از نخستین کتاب ها دربارهٔ علوم طبیعی را به نام "نُزهَت نامه عَلایی"[1] به زبان پارسی و به صورت دائره المعارفی دربارهٔ موضوعات مختلف علمی و ادبی و تاریخی تدوین تألیف کرد و آنرا به علاءالدوله، یکی از امیران خاندان کاکویان[۲] اهدا نمود.

حدود صد و پنجاه سال بعد، سعدی نیز در کتاب "بوستان" خود، که آنرا در سال ۱۲۵۷ میلادی به پایان رسانید، در ستایش خود از پیامبر از دو معجزه نام برد که یکی از آنها شکافتن ماه با شمشیر (شَق القَمَر) و دیگری شکاف انداختن در طاق کسرا بوده است:

چو عزمش برآهیخت شمشیر بیم به معجز میان قمر زد دو نیم

چو صیتش در افواه دنیا فتاد تزلزل در ایوان کسری فتاد

بگفته او، چون پیامبر تصمیم به ترساندن مُشرکان گرفت با شمشیر خود ماه را به دو نیم تقسیم کرد، و وقتی هم شهرتش عالمگیر شد، ایوان مدائن شکافتن گرفت، و این نشانی بود از زوال زودآمد قدرت ساسانیان. هنوز هم بسیاری از مسلمانان دوآتشه بر این باورند که شکاف برداشتن طاق کسرا به هنگام زاده شدن پیامبر، نوعی پیشگویی بوده است از حملهٔ اعراب به ایران و پیروزی آنها بر ساسانیان.

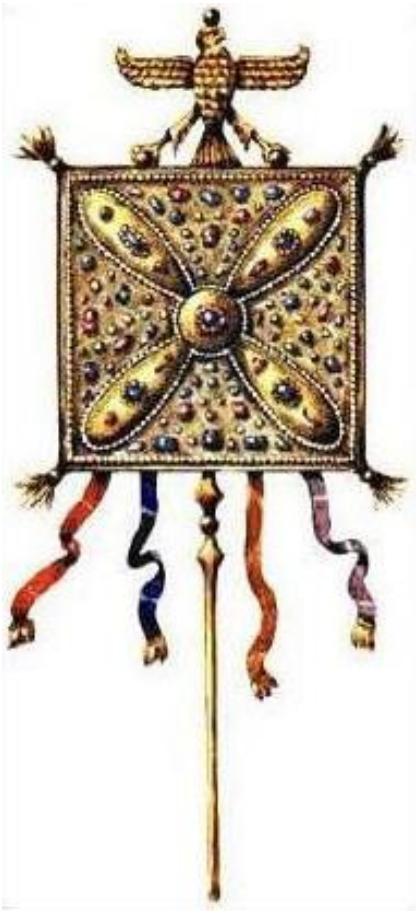
[1] این کتاب در سال ۱۳۵۶ توسط فرهنگ جهانپور و از سوی بنیاد فرهنگ ایران در ۵۷۳ صفحه منتشر شد.

[۲] کاکویان یا آل کاکویه دودمانی دیلمی بودند که در مناطق باختری ایران روی کار آمدند و تابع پادشاهان سلجوقی بودند.

حملهٔ اعراب و فتح تیسفون

حملهٔ اعراب به ایران که سرانجام منجر به فروپاشی امپراتوری ساسانی و اشغال بخش های بزرگی از ایرانزمین به دست مسلمانان عرب گردید، اصطلاحاً به مجموعه حملاتی گفته می شود که در قرن هفتم میلادی از سال ۶۳۳ میلادی در زمان خلافت ابوبکر (از ۶۳۲ تا ۶۳۴) آغاز شدند، در دوران خلافت عُمَر (از ۶۳۴ تا ۶۴۴) به اوج خود رسیده و در زمان عثمان (از ۶۴۴ تا ۶۵۶) منتهی به سقوط کامل دولت ساسانی در سال ۶۵۱ میلادی شدند.

فتح تیسفون به دست اعراب مسلمان در سال ۶۳۷ میلادی صورت گرفت. در این سال خلیفه عُمَر سپاهی به فرماندهی سردار عرب سَعد بن ابی وَقّاص (۵۹۵-۶۶۴) به سرزمینی که امروز کشور عراق نام دارد گسیل داشت و مسلمانان توانستند پس از نبردی سخت سپاه ساسانیان شکست داده و آنها از آن سرزمین بیرون رانند. این جنگ که در محلی به نام قادسیه صورت گرفت و به همین جهت به "نبرد قادسیه" معروف گشت، تنها چهار روز به طول انجامید و با کشته شدن رستم فرخزاد و بهمن جادویه فرماندهان لشگریان ایران پایان یافت و تیسفون پس از فرار خانواده سلطنتی ساسانی و بسیاری از اعیان و اشراف آنجا، در ماه مارس آن سال به تصرف اعراب درآمد. در این جنگ بود که پرچم ایران "دَرَفش کاویانی" (شکل ۹) نیز همراه با جواهرات آویخته به آن به دست مسلمانان افتاد.



شکل ۹: درفش کاویانی

درِفشِ کاویانی که با قیام کاوه آهنگر علیه ضحّاک ماردوش پدید آمد، عبارت بود از پیشبند چرمی کاوه که بر سر نیزه ای چوبین آویزان و روی آن چلیپایی به شکل یک ستاره نقش شده بود. از این درفش چهار شُرّابه به رنگ های سرخ و زرد و بنفش کبود آویزان بودند. در دوران شاهنشاهی ساسانیان نیز پرچمی شبیه به درفش کاویانی از پوست پلنگ یا شیر که جواهرات گرانبهائی به آن آویزان بود نقش پرچم ارتش ایران را بازی می کرد.

پس از پیروزی اعراب مسلمان بر سپاهیان و نیروهای نظامی ساسانیان و هجوم آنان به سرزمین ایران، کلانشهر تیسفون که نزدیک به هشتصد سال کانون فرهنگ و تمدن ایرانی بود و کاخ بی نظیر آن که از برجسته ترین یادگارها از دوران اشکانیان و ساسانیان به شمار می رفت و همچنین "کاخ سپید" همگی تسخیر و غارت شدند و به به تاراج رفتند. در جریان فتح کاخ تیسفون، خزاین گرانبهای آن، از جمله تاج خسروپرویز، دیبای زربفت و مرصع به جواهر، جامه، زره و شمشیر او که همگی جواهر نشان بودند به دست فاتحان عرب افتادند. فرش بی نظیر

بهارستان نیز به نزد عُمر فرستاده شد و او آنرا تکه تکه کرده و میان مهاجرین[۱] و انصار[۲] پخش نمود.[۳] همچنین پرده های مُجَّلل و گوهرنشانی که در کاخ تیسفون آویزان بودند به دست سپاهیان عرب قطعه قطعه شده و به غارت رفتند.

حکمرانان تیسفون

اعراب پس از فتح تیسفون، آن کلانشهر را در آغاز "مدائن سَبعَه" (مدینه ها یا شهرهای هفتگانه) نامیدند و بعدها تنها به گفتن "المدائن" بسنده کردند. کاخ تیسفون را نیز "ایوان مدائن" یا "طاق کسری[۴]" نام نهادند.

سَعد بن ابی وَقّاص پیش از اینکه خلیفه عُمَر حکمرانی را برای مدائن انتخاب کند به مدت یک سال فرمانداری کلانشهر تیسفون را بر عهده گرفت. آنگاه عُمَر حذیفهٔ بن یمان، یکی از نخستین اسلام آورندگان و صاحب سِرّان[۵] را به فرمانداری مدائن منصوب نمود، اما کمی بعد او را از این سمت عزل و سلمان فارسی (۵۶۸-۶۵۳ میلادی)، صحابی[۶] مشهور را به عنوان فرماندار مدائن انتخاب کرد و او تا لحظه وفاتش به این سمت باقی ماند.

سلمان فارسی که یکی از مرموزترین چهره های جهان اسلام به شمار می رود، پسر یکی از بزرگزادگان و زمینداران ایرانی زردشتی مذهب بود و پیش از مسلمان شدن به گفته ای "روزبه خوشنودان" و به گفته دیگری "فیروزان" نام داشت. او چندی درشام[۷] و موصل و نصیبین[۸] در آمد و شد بود تا اینکه در یکی سفرهایش به دست گروهی از

---

[۱] "المهاجرون" به آن دسته از یاران محمد می گویند که ساکن مکه بودند و با او به مدینه مهاجرت کردند.

[۲] "الانصار" ساکنان شهر یثرب (مدینه) و اطراف آن بودند که به پیامبری محمد ایمان آورده و مسلمان شدند.

[۳] در "تاریخ کامل" ("الکامل فی التاریخ") نوشتهٔ عزالدین ابن اثیر (۱۲۳۳-۱۱۸۶ میلادی) تاریخنگار عرب آمده است که بهترین تکه از آن فرش نصیب علی شد و او آنرا به بیست هزار دینار بفروخت. (جلد چهارم، ترجمهٔ حسین روحانی، برگ ۱٤۳۷).

[۴] "کسری" (تلفظ: کسرا) همان نام "خسرو" به آهنگ و لهجهٔ عربی است. اعراب از پادشاهان ساسانی با این لقب نام می بردند. فردوسی نیز در شاهنامه بارها خسرو انوشیروان ساسانی را کسری نامیده است: «چو کسری نشست از بر تخت عاج / به سر برنهاد آن دل‌افروز تاج»

[۵] صاحب سِرّان اشخاصی بودند که پیامبر برخی از اخبار غیبی و یا معارف الهی را با آنها در میان می گذاشت.

[۶] صَحابَه به مسلمانانی گفته می شد که پیامبر را به چشم خود دیده و تا پایان عمر نیز به او ایمان داشتند. شمار این گونه افراد را بیش از ۱۰۰ هزار نفر حدس می زنند.

[۷] در تاریخ جغرافیای اسلام "شام" یا "شامات" به منطقه ای گفته می شود که کشورهای کنونی سوریه، اُردُن، لبنان، اسرائیل، فلسطین و قبرس و همچنین بخش هایی از جنوب ترکیه امروزی و نیز شرق مصر را در بر می گرفت. دمشق و انطاکیه و حَلَب از شهرهای مهم این سرزمین بودند که در زمان ابوبکر ضمیمه قلمرو اسلام گشت. شهر دمشقِ در تمام مدت خلافت بنی اُمیّه (از ۶۶۱ تا ۷۵۰ میلادی) مرکز خلافت اسلامی بود.

[۸] نَصیبین شهری قدیمی و مرزی بود که اکنون در جنوب ترکیه قرار دارد. این شهر در زمان ساسانیان از دژهای مهم ایران به شمار می رفت و ده ها هزار ایرانی در آنجا سکونت داشتند.

اعراب از قبیله بَنی کَلب به بردگی و بندگی گرفته شد. اما کمی بعد محمد او را خرید و آزاد نمود و این برده آزاد شده پس از اسلام آوردن به خاطر دانش و اطلاعات گسترده اش از مشاوران بسیار نزدیک ارباب خود گردید. قبر سلمان فارسی درمدائن و درنزدیکی بغداد است و به نام "سلمان پاک" شهرت دارد.

پس از مرگ سلمان، حذیفهٔ بن یمان بار دیگر فرماندار مدائن شد و تا زمان خلیفه بعدی یعنی عُثمان و بخشی از دوران خلافت علی (از ۶۵۶ تا ۶۶۱ میلادی) در این سِمَت باقی ماند تا زمانی که فوت کرد. پس از وی علی ابتدا یکی از کارگزاران خود را به نام یزید بن قیس اَرحَبی به حکومت مدائن منصوب نمود و کمی بعد یکی دیگر از دستیارانش یعنی سعید بن منصور ثَقَفی را فرماندار مدائن نمود و این شخص تا دوران امام حسن فرزند علی بر این منصب باقی ماند. از این پس بر اساس برخی از گزارش های تاریخی دو سه تن عرب دیگر عهده دار حکومت مدائن شدند.

نخستین کوشش ها برای ویرانسازی ایوان مدائن

هنگامی که دومین خلیفه عباسی ابوجعفر منصور (خلافت از ۷۵۴ تا ۷۷۵ میلادی)، مشهور به منصور دوانیقی[1]، در سال ۷۵۵ میلادی تصمیم گرفت تا در نزدیکی تیسفون پایتخت جدیدی به نام "مدینهٔ السلام" پایه ریزی کند (که بعد بغداد نام گرفت) به این فکر افتاد که با تخریب کاخ تیسفون و استفاده از سازه های آن مصالح مورد نیاز را تأمین نماید و از این طریق نه تنها هزینه های سنگین بنای شهر جدید را تقلیل دهد، بلکه آخرین آثار و نشانی های فرهنگ و تمدن ایرانی را نابود سازد. گفته می شود که پیشنهاد ویران ساختن کاخ تیسفون از سوی یکی از وزیران او به نام ابوایوب سلیمان موریانی خوزی (سال وفات ۷۷۰) که ایرانی و اهل خوزستان بود، به او داده شد.[2] اما خالد برمکی (۷۰۸–۷۸۲)، وزیر دیگر خلیفه که یک ایرانی دانشمند و دوراندیش و ایراندوست بود، منصور را از این کار بازداشت و گوشزد نمود که هزینه ویران کردن کاخ بسیار سنگین تر از سودش خواهد شد. منصور توجهی به هشدار خالد نکرد و دستور ویران کردن ساختمان تیسفون را صادر نمود. ولی هزینه های تخریب بخشی از ساختمان

[1] منصور شخصی بسیار خسیس بود و زمانی که مرد ۹۶۰ میلیون سکه از خود برجای گذاشت. او به خاطر خِسَت بسیارش به "دوانیقی" شهرت یافته بود. دوانیق جمع شکسته و عربی "دانق" و این لغت مُعَرّب واژه پارسی "دانه" است که در این رابطه به معنای "خرده بین" می باشد.

[2] در کتاب "تجارب السَلَف" که در حدود سال ۱۳۲۳ میلادی توسط یک تاریخنگار ایرانی به نام هندوشاه نخجوانی دربارهٔ خلفا و وزیران اسلامی تا برچیده شدن خلافت عباسیان نوشته شده، چنین آمده‌است: «این ابوایوب الموریانی که سبب تحریک منصور برای تخریب ایوان خسرو شد، مردی بود خسیس و جهد داشت مال فراوانی جمع کند تا خود را به منصور نزدیک سازد. موریانی سیصد هزار درهم از منصور برای عمران مزرعه ای در اهواز دریافت کرد ولی عمارتی نکرد. دشمنان از این ماجرا منصور را واقف ساختند و خلیفه شخصاً به تحقیق پرداخت و چون معلوم شد که موریانی خیانت نموده امر داد تا او و تمامی اقارب او را کشتند و اموال او را برداشتند.» (رجوع شود به مقاله فرهاد نظری "از تخریب تعمدی طاق کسری تا تخریب امروزی میراث تاریخی"، روزنامه شرق ۲ آوریل ۲۰۱۵.

های اطراف ایوان مدائن و انتقال مصالح آن بزودی آنچنان سنگین از آب درآمدند که خلیفه از اقدام خود پشیمان شد و دست از خراب کردن باقیماندۀکاخ تیسفون برداشت. به گفته دیگر، کارکنان او از خراب کردن کاخ مستحکم تیسفون عاجز و شرمنده ماندند.[1] سرانجام این بنا در سال ۹۰۳ میلادی به دستور ابوعبدالله المُقتَفی سی و یکمین خلیفه عباسی (از ۱۱۳۶ تا ۱۱۶۰) به میزان گسترده ای ویران شد و از بقایای آن برای ساخت کاخی به نام "قصر التاج" (کاخ تاج) در شرق بغداد و کرانه رود دجله استفاده شد. وسعت قصر التاج آنچُنان بود که به گفته برخی از تاریخنگاران نُه هزار رأس اسب و اَستَر (قاطر) و شتر که همگی متعلق به المُقتَفی بودند در اصطبل های آن نگهداری می شدند. لیکن چندی بیش طول نکشید که در سال ۱۱۵۴ و در زمان حیات همان خلیفه این قصر طعمه آتشی هولناک ناشی از صاعقه شده و پس از نُه شبانه روز سوختن به تلّی از خاکستر تبدیل گردید.

توصیفی شاعرانه از بُحتُری

چنین به نظر می آید که کوشش های آغازین خلیفه منصور برای ویران ساختن کاخ تیسفون نتوانست آسیب چندان چشمگیری به عظمت و شکوه و نقش و نگارها و تزئینات دیواری آن قصر وارد آورد، زیرا شاعر پُرآوازه عرب بوعُباده بُحتُری (۸۲۲-۸۹۹ میلادی)، پس از دیدار آن کاخ، چکامه زیبا و گویائی شامل پنجاه وشش بیت به نام "قصیدۀ سینیه" در وصف جلال و عظمت آن سرود که ابیات آغازین آن چنین هستند:

نقش و نگار دیوارهای کاخ را ببین

تا به چگونگی نبرد ایرانیان با رومیان در انطاکیه پی ببری

آنجا که انوشیروان پوششی سبزرنگ

گراینده به رنگ زرد زعفرانی بر تن دارد

و باشکوه و جلال به آرامی

در زیر درفش کاویانی سپاه خود را سان می بیند

کاخ خسرو چندان شکوهمند و سربلند است

[1] در زمان صفویه نیز کوشش هائی صورت گرفتند تا با تخریب باقیمانده های ایوان مدائن از مصالح ساختمانی که در آنجا به کار رفته بودند، در مکان های مقدس شیعه در عراق استفاده کنند که به دلایلی این ویرانسازی انجام نپذیرفت.

که گویی کوهی سرفراز در آنجا قرار دارد[1]

بُحْتُری در قصیده بلند خود قدرت و خلاقیت معماران و سازندگان کاخ را نیز ستوده و یادآور می شود که چنان بنای عظیم و سر به فلک کشیده ای تنها به دست انسان های دانا و توانائی چون ایرانیان می توانست برپا گردد. اهمیت این قصیده به ویژه زمانی روشن می شود که ضدیت شدید اعراب آن دوران نسبت به ایران و ایرانی را به یاد آورد.

قصیدهٔ خاقانی

حکیم و شاعر و قصیده پرداز پُرآوازه ایران خاقانی شَروانی (۱۱۹۰-۱۱۲۰) نیز، که شاعر نامدار نظانی گنجوی (۱۱۴۱-۱۲۰۹) درباره اش سروده: «همی گفتم که خاقانی دریغا گوی من باشد / دریغا من شدم آخِر دریغا گوی خاقانی»، در جوانی از ایوان مدائن دیدن کرد. لیکن او، بر خلاف بُحْتُری، خرابه هائی بیش از آن کاخ عظیم ندید. خاقانی[2] جوان در سال ۱۱۵۱/۵۲ میلادی هنگام بازگشت از سفر حج گذری از ایوان مدائن انداخت و "لبِ رود دجله به مدائن منزل" کرد. اکنون دیگر از شکوه و جلال کاخی که زمانی سر به آسمان داشت و شاهان سر به زیر آن، اثری جز ویرانه های دیده نمی شد و بر گنگره های آن قصر پُر افتخار فاخته ها آوای کو؟کو؟ سر می دادند. این منظره دردناک آنچُنان روح و روان شاعر جوان و حساس را آزرده کرد که در جا یکی از سوزناکترین و عبرت آنگیزترین چکامه های ادب پارسی را سرودن گرفت که شاید بتوان امروزه آنرا مشهورترین قصیدهٔ[3] زبان فارسی بشمار آورد.

"قصیدهٔ ایوان مدائن" ۴۲ بیت در بر دازد و محتوای اندوهبار و پند آمیز آن شِکوِه و شکایت از عظمت گذشته و از دست رفته ایران است.[4] خاقانی "دل عبرت بین" می طلبد تا ایوان مدائن را "آئینه عبرت" بداند و می خواهد که آن "دل عبرت بین" از دیده همچون رود دجله بر ویرانه های مدائن اشک بفشاند.

---

[1] "قصیدهٔ بُحتُری و ترجمهٔ آن به نثر در وصف ایوان کسری"، علی اصغر حریری، مجلهٔ وحید،فروردین ۱۳۵۰، دورهٔ نهم، شمارهٔ یکم (پیاپی ۳۳)، صفحات ۱ تا ۱۰

[2] تَخَلص خاقانی در ابتدا "حقایقی" بود. پس از آن که او به خاقان اکبر منوچهر شروانشاه پیوست تخلّص خود (خاقانی) را از نام او برگزید.

[3] قصیده یک قالب شعری است که در آن مِصرَع یا نیم بیت اوّل با مصرع های زوج هم قافیه است. از آن جا که خوانش و درک برخی از نکات پیچیده قصیده خاقانی می تواند برای برخی از خوانندگان دشوار باشد، توضیحات کوتاهی در موارد لازم به صورت زیرنوشت داده شده است.

[4] این قصیده به زبان انگلیسی ترجمه شده و همراه با توضیحات به چاپ رسیده است. رجوع شود به:

David Martin: "*At the Palace of Ctesiphon: A Qaseeda of Khaaqaani*", Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies, 12(1), 1981-10-01, pp. 54-60.

هان ای دلِ عبرت بین از دیده عِبَر[1] کن هان ایوانِ مدائن را آیینه عبرت دان

یک ره ز لبِ دجله منزل به مدائن کن وز دیده دُوُم دجله[2] بر خاکِ مدائن ران

خود دجله چنان گِریَد صد دجلهٔ خون گویی کز گرمیِ خونابش آتش چِکَد از مژگان

بینی که لبِ دجله چون کف به دهان آرد گویی ز تَفِ[3] آهش لب آبله[4] زد چندان

از آتشِ حسرت بین بریان جگرِ دجله خود آب شنیدستی کآتش کُنَدش بریان

بر دجله گِری نو نو وز دیده زکاتش ده گرچه لبِ دریا هست از دجله زکات اِستان[5]

گر دجله درآمیزد بادِ لب[6] و سوزِ دل نیمی شود افسرده نیمی شود آتشدان

تا سلسلهٔ ایوان[7] بگسست مدائن را در سلسله شد دجله چون سلسله شد پیچان[8]

گه گه به زبانِ اشک آواز ده ایوان را تا بو که به گوشِ دل پاسخ شنوی ز ایوان

دندانهٔ هر قصری پندی دهدت نو نو پندِ سرِ دندانه بشنو ز بُنِ دندان[9]

گوید که تو از خاکی ما خاک توایم اکنون گامی دو سه بر ما نِه و اشکی دو سه هم بِفْشان

از نوحهٔ جُغد الحَق[10] ماییم به دردِ سر از دیده گلابی[11] کن، دردِ سرِ ما بنشان

آری چه عجب داری کاندر چمنِ گیتی جغد است پیِ بلبل نوحه ست پیِ الحان

---

[1] جمع عبرت: پندها

[2] رودی از اشک همچون دجله دومی

[3] حرارت، گرمی

[4] تب خال

[5] چون رود دجله به دریا می ریزد پس دریا ستاننده زکات است.

[6] نسیم خنک ساحل رود

[7] اشاره به زنجیر عدلِ و دادخواهی انوشیروان

[8] اشاره به این که رود دجله در درازای زمان همچون زنجیری مسیر خود را تغییر داده.

[9] با گوش جان، از صمیم دل

[10] مرغِ حق، یکی از کوچکترین انواع جغد. نام های دیگر: مرغ حقگو، مرغ شباهنگ و چوک

[11] در گذشته ها گلاب را علاج درد سر می دانستند.

ما بارگهِ دادیم این رفت ستم بر ما بر قصرِ ستمکاران تا خود چه رسد خِذلان[1]

گویی که نگون کردست ایوانِ فَلَک وَش[2] را حکمِ فلکِ گردان یا حکمِ فلک گَردان[3]

بر دیده من خندی کاینجا ز چه می گِریَد خندند بر آن دیده کاینجا نشود گریان

نی زالِ مدائن[4] کم از پیرزنِ کوفه[5] نه حجرهٔ تنگِ این کم تر ز تنورِ آن

دانی چه مدائن را با کوفه برابر نه از سینه تنوری کن وز دیده طلب طوفان

این است همان ایوان کز نقشِ رخِ مردم خاکِ درِ او بودی دیوارِ نگارستان[6]

این است همان درگه کو را ز شهان بودی دیلم[7] مَلِکِ بابِل، هندو[8] شهِ ترکستان

این است همان صُفّه[9] کز هیبتِ او بُردی بر شیرِ فلک[10] حمله شیرِ تنِ شادُروان[11]

پندار همان عهد است از دیده فکرت بین در سلسلهٔ درگه در کوکبهٔ میدان

از اسب پیاده شو بر نَطعِ[12] زمین رُخ نِه زیرِ پیِ پیلش بین شه مات شده نُعمان[13]

---

[1] خواری و درماندگی

[2] به عظمت و بلندی فلك

[3] آفریدگار

[4] پیرزنی که کلبه اش می بایست برای ساختن ایوان مدائن خراب می شد لیکن به علت پافشاری او کلبه را خراب نکردند و دیوار کاخ با کجی از کنار آن گذشت.

[5] پیرزنی ساکن کوفه که طوفان نوح از تنور خانه او برخاست لیکن ضرری به او وارد نیامد.

[6] پر نقش و نگار

[7] غلام

[8] دربان

[9] خانه تابستانی سایه دار

[10] صورتِ فلکی اَسَد

[11] پردهٔ آویزان در جلوی شاهان با طرح هائی از حیوانات

[12] سفرهٔ چرمین

[13] نُعمان ابن مُنذِر (۶۰۲-۵۸۰ میلادی) آخرین پادشاه سلسلهٔ لَخمی ها در حیره و والی یکی از استان های مرزی ایران. او به فرمان خسرو پرویز زیر پای فیلان کشته شد. در این بیت خاقانی اجزای بازی شطرنج یعنی اسب، پیاده، پیل، رخ، شاه و اصطلاح "مات" را یکجا آورده است.

نی نی که چو نُعمان بین پیل افکنِ شاهان را پیلانِ شب و روزش کُشته به پیِ دوران

ای بس شهِ پیل افکن کافکنْد به شه پیلی شطرنجیِ تقدیرش در مات گهِ حِرمان

مست است زمین زیرا خوردست به جای مِی در کاسِ سرِ هُرمُز[۱] خونِ دلِ نُوشِروان

بس پند که بود آنگه بر تاجِ[۲] سرش پیدا صد پندِ نو است اکنون در مغزِ سرش پنهان

کسری و تُرنجِ زر[۳]، پرویز و بِهِ زرّین[۴] بر باد شده یکسر با خاک شده یکسان

پرویز به هر خوانی زرّین تره گستردی کردی ز بساطِ زر زرّین تره را بستان

پرویز کنون گم شد زان گمشده کمتر گو زرّین تره کو برخوان[۵] رو کَم تَرَکوا[۶] برخوان[۷]

گفتی که کجا رفتند آن تاجوَران اینک ز ایشان شکمِ خاک است آبستنِ جاویدان[۸]

بس دیر همی زاید آبستنِ خاک آری دشوار بود زادن، نطفه سِتُدَن آسان

خونِ دلِ شیرین[۹] است آن مِی که دهد رَزبُن ز آب و گِلِ پرویز است آن خُم که نهد دهقان

چندین تنِ جَبّاران کاین خاک فرو خوردست این گرسنه چشم آخر هم سیر نشد ز ایشان

از خونِ دلِ طفلان سرخابِ رخ آمیزد این زالِ سپید ابرو وین مامِ سیه پستان[۱۰]

---

[۱] پیش از انوشیروان سه تن از پادشاهان ساسانی با نام هرمز سلطنت کردند.

[۲] بر روی تاج بزرگ و زرین انوشیروان که با زنجیری از سقف بر روی سر او آویزان بود پندهای بسیاری نوشته شده بودند.

[۳] خسرو انوشیروان تُرَنجی از زر ساخته بود که آنرا در دست می گرفت و می گرداند.

[۴] خسروپرویز فرمان داده بود که انواع میوه ها و تره بارها را از زر بسازند و روی سفره او بگذارند.

[۵] سفره

[۶] آیه ۲۵ از سورهٔ دُخان قران. در این سوره آمده است: «چه بسیار باغ ها و چشمه ها و کشت ها و جایگاه های عالی و نعمت هایی که در آنها بودند به جای گذاشتند (و رفتند.)» گفته می شود هنگامی که سعد بن ابی وَقّاص پیروزمندانه وارد کاخ تیسفون شد، برای سپاسگزاری هشت رکعت نماز گزارد و آیه کَمْ تَرَکُوا مِنْ جَنَّاتٍ وَ عُیُونٍ را برخواند.

[۷] فعل امر: به خوان

[۸] شاهان زیر خاک روز قیامت دوباره زاده خواهند شد.

[۹] معشوقه و همسر خسرو پرویز

[۱۰] عالم خاکی با ابرهای سپید و کوهای تیره فام اش

خاقانی ازین درگه دریوزه[1] عبرت کن تا از درِ تو زین پس دریوزه کند خاقان[2]

امروز گر از سلطان رندی طلبد توشه فردا ز درِ رندی توشه طلبد سلطان

گر زادِ رهِ[3] مکه تحفه ست به هر شهری تو زادِ مدائن بَر تحفه ز پیِ شروان[4]

هرکس بَرَد از مکّه سُبحه[5] ز گِلِ حمزه[6] پس تو ز مدائن بَر سبحه ز گلِ سلمان

این بحرِ بصیرت بین بی شربت از او مگذر کز شطّ چنین بحری لب تشنه شدن نتوان

اِخْوان[7] که زِ راه آیند آرند ره آوردی این قطعه ره آورد است از بهرِ دلِ اِخْوان

بنگر که در این قطعه چه سِحر همی راند مهتوک[8] مسیحا دل[9] دیوانه عاقل جان

نخستین گزارش های اروپائیان

با سرکار آمدن سلسلهٔ صفوی در سال ۱۵۰۲ میلادی و شکل گیری یک نظام قدرتمند پای هیأت های سیاسی دولت های بیگانه و به ویژه اروپائی و همچنین بازرگانان و سیاحان غربی به ایران باز شد و اینگونه آمد و شدها تا اواخر دوران آن خاندان (۱۷۲۲ میلادی) ادامه یافت. بعدها نیز در زمان قارجارها (از ۱۷۹۶ تا ۱۹۲۵) اروپائیان زیادی با مقاصد گوناگونی روانه ایران شدند. سفرنامه ها و کتاب هائی که این اشخاص بعدها دربارهٔ مشاهدات و تجربیات

[1] گدائی

[2] گذشتگان پادشاهان مصر قدیم را "فرعون"، پادشاهان روم را "قیصر"، پادشاهان چین را "فغفور"، پادشاهان عجم را "کسری" و پادشاهان تُرکان را "خاقان" می خواندند (در دوران قاجار، لقب بعضی از درباریان و نزدیکان شاه "مُقرب الخاقان" بود.. فتحعلی شاه قاجار نیز پس از مرگ به لقب "خاقان مغفور" ملقب شد.)

[3] سوغاتی

[4] شَروان یا شیروان (زادگاه خاقانی) واقع در جنوب شرقی قفقاز به موجب عهدنامه گلستان (۲۵ اکتبر ۱۸۱۳) از خاک ایران جدا و به امپراتوری روسیه تزاری ملحق شد.

[5] تسبیح

[6] عموی پیامبر

[7] برادران، یاران، دوستان

[8] [خاقانی] که مورد هتک حرمت قرار گرفته و رسوا شده

[9] هستی بخش

خود در ایران در کشورهای خود منتشر کردند حاوی اطلاعات جالب و ارزشمندی درباره آثار تاریخی ایران از جمله کاخ تیسفون یا ایوان مدائن می باشند که به برخی از آنها در اینجا اشاره می شود.

فیلیپو فرراری

فیلیپو فرراری[۱] (۱۵۵۱-۱۶۲۶) یک کشیش و عالِم ایتالیائی بود که در کتاب "مفاهیم جغرافیائی"[۲] خود که در سال ۱۶۰۵ به زبان لاتین منتشر شد از کاخ تیسفون نام برد و شرحی درباره آن و تاریخچه آن نوشت بی آنکه از ایران آن دوران دیداری کرده باشد. توضیحات او چندان دقیق نبودند.

پیِترو دِلا والّه

پیِترو دِلّا والّه[۳] (۱۵۸۶-۱۶۵۲) یکی از اشراف زادگان و فرهیختگان نامدار ایتالیا بود که در سال ۱۶۱۷ از طریق بغداد راهی ایران شد و تا سال ۱۶۲۲ که ایران را از مسیر خلیج فارس ترک کرد از چندین شهر از جمله همدان، گلپایگان، اصفهان، قزوین و شیراز دیدن نمود. او در یادداشت های روزانه خود مطالب و اطلاعات بسیار جالب و شیرینی دربارهٔ ایران و ایرانیان و آداب و رسوم آنها جمع آوری کرد که شش سال پس از مرگش در سال ۱۶۵۸ تحت عنوان "سفرهای پیترو دِلّا والّه ...."[۴] در رُم انتشار یافتند و پس از آن چندین بار تجدید چاپ شدند.

دِلّا والّه که بهنگام توقف در بغداد از ایوان مدائن دیداری به عمل آورده بود در یادداشت های مربوط به آن زمان توضیحات مفصلی درباره کاخ تیسفون داد و اشتباهات هم میهن خود فیلیپو فرراری را تصحیح نمود.

آتانازیوس کیرشنِر

آتانازیوس کیرشنر (۱۶۰۲-۱۶۸۰)، روحانی و علامهٔ مشهور آلمانی که تأثیر فراوانی در زمینه های علوم انسانی، تجربی و مهندسی از خود به جای نهاد، در سال ۱۶۷۹ کتابی تحت نام "برج بابِل، یا تشریح نوین...."[۵] به زبان لاتین منتشر ساخت و در آن در صفحه ۱۴۹ تصویر زیر را (شکل ۱۰) از کاخ تیسفون ارائه داد.

سِر جان کینِر

---

[1] Filippo Ferrari

[2] *Epitome Geographicum*

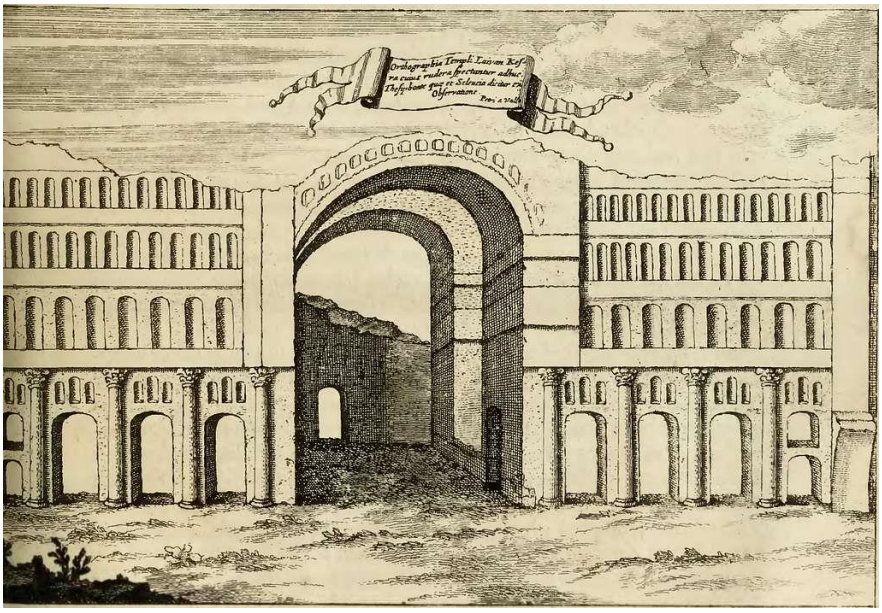
[3] Pietro della Valle

[4] *Viaggi di Pietro della Valle il pellegrino....*

[5] *Turris Babel, sive Archontologia*

در سال ۱۸۱۳ یک افسر اسکاتلندی به نام سِر جان مکدونالد کینِر[1] (زاده سال ۱۷۸۲ در اسکاتلند، درگذشته در سال ۱۸۳۰ در تبریز) که به عنوان دیپلمات انگلیسی در ایران مأموریت داشت، کتابی تحت عنوان "یک خاطرهٔ جغرافیائی از ایران همراه با یک نقشه"[2] منتشر ساخت. او در این کتاب به تفصیل از طاق کسری سخن گفت، از جمله:

«در کرانهٔ شرقی رود دجله و در سی کیلومتری بغداد ویرانه های شهر تیسفون قرار دارند که زمانی از شهرتی بسیار برخوردار بود. درست در مقابل این خرابه ها، دیواره های شهر یونانی سلوکیه به چشم می خورند، دو شهری که بعدها در هم ادغام شده و المدائن نام گرفتند. باقیمانده های شهر تیسفون که طاق کسرا یا کاخ خسرو نامیده می‌شوند و نشانی اندوهبار از عظمت و شکوه گذشته آن دارند، بنائی است که نمای بیرونی آن ۳۰۰ فوت[3] طول و ۱۶۰ فوت ارتفاع دارد و در وسط دارای یک طاق خمیده است که بلندای دهانه آن ۱۰۶ فوت و گشادگی دهانه بالغ بر ۸۵ فوت می باشد. دیواره های این بنا بسیار ضخیم هستند.»



شکل ۱۰: تصویر کاخ تیسفون از آتانازیوس کیرشنر

اوژن فلاندن و پاسکال کوست

[1] Sir John Macdonald Kinneir

[2] A *Geographical Memoir of the Persian Empire: Accompanied by a Map*

[3] یک فوت برابر است با ۳۰,۴۸ سانتیمتر

در سال ۱۸۳۹ دو خاورشناس و نقاش و معمار فرانسوی به نام های اوژن فلاندن[1] (۱۸۰۹-۱۸۷۶) و پاسکال کوست[2] (۱۷۸۷-۱۸۷۹)) ازسوی انستیتو فرانسه[3] (فرهنگستان هنرهای فرانسوی) مأمور شدند تا برای تهیه یاداشت ها، طرح ها و نقشه هائی از آثار باستانی ایران به این کشور سفر نمایند. دو شخص نامبرده در سال ۱۸۴۰ (در زمان محمد شاه قاجار) پاریس را به مقصد ایران ترک کردند و توانستند به مدت بیش از دو سال طول بر اساس هماهنگی های لازم بین دو دولت فرانسه و ایران و با برخورداری از حمایت مأموران دولتی و حاکمان محلی در تمام نقاط ایران، از جمله کاخ تیسفون بازدید به عمل آورده و گزارش های جالبی همراه با عکس ها[4] و تصویرها تهیه و تدوین نمایند. آنها پس از بازگشت به فرانسه بین سال های ۱۸۵۱ و ۱۸۵۴ کتابی چند جلدی به نام "سفر به ایران"[5] در پاریس منتشر کردند که تقریباً تمامی آثار تاریخی و باستانی سراسر ایران (به جز خراسان و حاشیه دریای خزر) در آن به ثبت رسیده بودند. عکسی که در شکل ۱۱ دیده می شود و مربوط به همان سال ها است و تصوری از باقیمانده های کاخ با شکوه تیسفون به دست می دهد.

شکل ۱۱: عکس کاخ تیسفون از فلاندن و کوست

[1] Eugène Flandin

[2] Pascal Coste

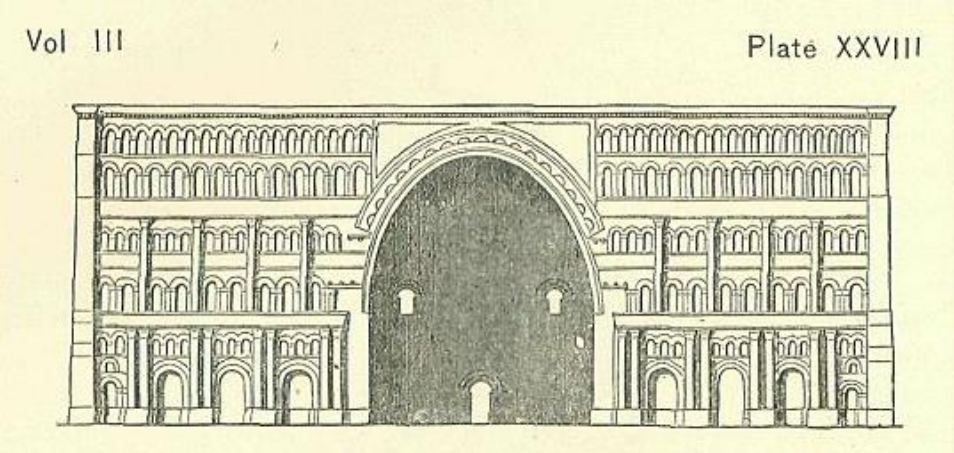
[3] Institut de France

[4] در سال ۱۸۲۷ یک فرانسوی به نام ژوزف نیسفور نیپس Joseph Nicéphore Niepce (۱۷۶۵-۱۸۳۳) موفق شد یک دوربین عکاسی بسیار ابتدائی بسازد که با آن می توانست فقط عکس های نگاتیو بگیرد. او کمی بعد توفیق یافت با همکاری یک فرانسوی دیگر به نام لوئی ژاک داگِر Louis Jaques Daguerre (۱۷۸۷-۱۸۵۱) روش عکاسی خود به گونه چشمگیری بهینه سازی نماید. سرانجام یک انگلیسی به نام هِنری فاکس تالبوت Henry Fox Talbot (۱۸۰۰-۱۸۷۷) توانست عکس های منفی-مثبت تهیه نماید و این شیوه ای بود که چاپ تعداد زیادی عکس مثبت از روی یک عکس منفی را ممکن می ساخت. این اختراع در سال ۱۸۳۵ رخ داد.

[5] *Voyage en Perse*

سِر جورج راولینسون

یکی از تاریخنگاران مشهور انگلیسی به نام سِر جورج راولینسون[1] (۱۸۱۲-۱۹۰۲) در سال های ۱۸۵۶/۶۰ کتابی تألیف نمود به عنوان "پنج حکومت سلطنتی قدیمی در شرق دنیا"[2] که شامل تاریخ دیرین ایرانزمین و سلسله های ماد و هخامنشیان بود، سپس بین سال های ۱۸۶۲/۶۷ دوران اشکانیان و در سال ۱۸۷۵ عصر ساسانیان را به آن افزود.[3] او در جلد سوم تاریخ مفصل خود طرحی (شکل ۱۲) بر اساس عکسی که اوژن فلاندن و پاسکال کوست از کاخ تیسفون در کتاب خود "سفر به ایران" منتشر کرده بودند ارائه کرده و در ارتباط با آن نوشت:



شکل ۱۲: طرح سِر جورج راولینسون از ایوان مدائن

«چیزی به روزگار ما نرسیده است جز یک تالار طاقدار در بزرگ ترین مقیاس، یعنی ۷۲ فوت عرض، ۸۵ فوت ارتفاع و ۱۱۵ فوت عمق، همراه با یک دیوار بیرونی که نمای اصلی ساختمان را تشکیل می دهد. ساختمان هائی که در دو طرف و در پشت تالار بزرگ وجود داشته اند و برخی از آنها طاقدار بودند به کلی از بین رفته اند و اثری هم از پایه های آنها باقی نمانده است. در هر دو طرف تالار بزرگ دو تالار جانبی نیز وجود داشتند که با یکدیگر مرتبط بودند به طوری که هوای می توانسته از بیرون وارد تالار شود. علاوه بر تالار بزرگ یک اتاق گنبدی شکل نیز وجود داشته که به یک بارگاه باز می شده و دور آن تعدادی ساختمان های متوسط قرار داشته اند. تمام بنا به شکل یک مربع مستطیل بوده و به نظر می رسد که ضلع کوتاه تر آن ۳۷۰ فوت طول داشته. این بنا دستکم سه درب

[1] Sir George Rawlinson

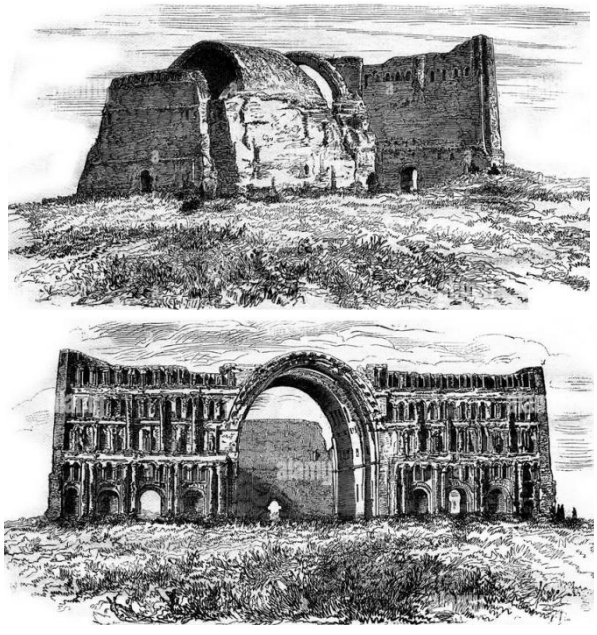
[2] "*The Five Great Monarchies of the Ancient Eastern World*"

[3] George Rawlinson: "*The seven great monarchies of the ancient eastern world*", The Nottingham Society, 1875

ورودی داشته و تزیینات نمای کاخ عبارتند از سردرها، تورفتگی های دوطاقی و ستون ها. این ستون ها منظر بیرونی بنا را به سه یا چهار طبقه مجزا تقسیم می کنند. طبقات اول و دوم توسط ستون هایی تقسیم می شوند که در طبقه اول یا زیرزمین به صورت جفت هستند، اما در طبقه دوم به صورت تکی قرار دارند. نکته قابل توجه این است که ستون های طبقه دوم به هیچوجه بالای ستون های طبقه اول چیده نشده اند و در نتیجه بر ستون های پایینی قرار ندارند. در طبقات سوم و چهارم ستونی وجود ندارد و فرورفتگی های قوسی شکل بدون وقفه ادامه یافته اند. بر روی طاق بزرگ تالار مرکزی، هفده طاق نیم دایره ای کوچک دیده می شوند که ویژگی دلپذیر و شگفتی به بنا می دهند.»

مجله "پیتورِسک

مجله فرانسوی "پیتورِسک"[1] در سال ۱۸۷۶ دو تصویر از طاق کسرا منتشر نمود که در شکل ۱۳ دیده می شوند. این مجله که از سال ۱۸۳۳ تا ۱۸۳۸ در پاریس منتشر می شد، نخستین مجله مصور در آن کشور بود. در این دو تصویر نه تنها نمای خارجی ایوان مدائن، بلکه بنای بخش پشت آن نیز دیده می شوند.

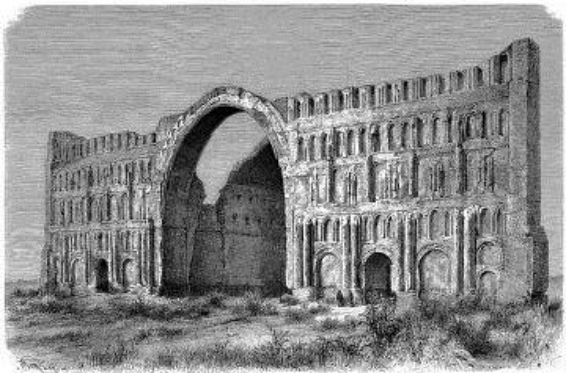


شکل ۱۳: تصویر طاق کسرا در سال ۱۸۷۶

[1] La Magasin Pittoresque

ژان و مارسل- اوگوست دیولافوآ

مادام ژان دیولافوآ[1] (۱۸۴۳-۱۹۲۰) و همسرش مارسل-اوگوست[2] (۱۸۴۴-۱۹۲۰) که هر دو از باستانشناسان فرانسه بودند سه بار از سوی دولت آن کشور برای انجام کاوش های باستانشناسی به ایران اعزام شدند. نخستین سفر آنها به بنادر جنوبی ایران در سال ۱۸۸۱ صورت گرفت و سفر دوم و سوم آنها در سال های ۱۸۸۴ و ۱۸۸۶ انجام شدند. آن دو نتایج مطالعات و مشاهدات و یافته های باستانشناسی خود را در دو کتاب انتشار دادند. نخستین کتاب با عنوان مسافرت دیولافوا در "ایران و شوش و کلده"[3] با بیش از ۷۴۰ صفحه و همراه با طرح ها و نقاشی ها و همچنین عکس هائی که از مکان های گوناگون گرفته بودند، در سال ۱۸۸۷ در پاریس منتشر گردید. در این کتاب تصویری که در شکل ۱۴ دیده می شود همراه با توضیحات مشروح نویسندگان آورده شده بود، که خلاصه ای از آن در اینجا نقل می شود.



شکل ۱۴: عکسی از نمای خارجی ایوان مدائن (مربوط به سال ۱۸۸۴/۸۵)

«طاق تیسفون که تماماً از آجرهای پخته و ضخیم ساخته شده است، شامل یک نما به طول ۹۱ متر و ارتفاع ۳۵ متر است که در وسط آن یک طاق به عرض ۲۵ متر به شکل تالاری قرار دارد. آجرهایی که آنها را تشکیل می دهند مسطح بوده و نمای زیبایی دارند. این دیوار عظیم و قطور طوری بنا شده است که از نشت و نفوذ آب و هوای مرطوب و زمین لرزه جلوگیری می کند و آنقدر مقاوم است که نه رومی ها و نه اعراب و نه بعدها ترک ها توانستند آنرا تخریب کنند و تنها به پاره کردن نوار به نواری آن راضی بودند. در سمت راست و چپ شبستان مرکزی، ساختمان هائی وجود داشته اند که بدون شک متعلق به نگهبانان و کاتبان سلطنتی بوده اند. در ساختمان

[1] Jane Dieulafoy

[2] Marcel-Auguste Dieulafoy

[3] "*La Perse, la Chaldée et la Susiane*"

های مشابهی هم همسران پادشاهان ساسانی در حرمسراها به سر می برده و از چشم های بیگانگان پنهان بوده اند. دیواره های بُرشی این کاخ شاهد عظمت و ابعاد آن می باشند. برخی از سکه های اشکانی و خرده سفال هائی که در آنجا یافت شده اند، غنای باستانی این بنا را به ذهن متبادر می کنند. لازم به ذکر است که سکه های ساسانی در طاق کسرا بسیار نادرتر از مسکوکان اشکانی می باشند. آخرین میهمانان این کاخ، جغدها و کلاغ های سیاهی هستند که شب ها نوحه و ناله و آوای آنها در طاق طنین انداز است.»

لازم است در اینجا اشاره شود که غارت های این زن و شوهر فرانسوی آز آثار باستانی ایران به ویژه در شوش، آنچنان ارزشمند بودند که دولت فرانسه بالاترین نشان افتخار آن کشور، یعنی نشان لژیون دونور[1] به آنها اهداء نمود. بسیاری از این آثار اکنون در موزه لوور پاریس نگهداری می شوند.

ارنست هرتسفلد و فردریش زاررہ

اِرنست هِرتسفلد[2]، باستانشناس دوران کهن و شرقشناس مشهور آلمانی در سال ۱۹۰۷/۰۸ کتابی به نام "طاق کسرا"[3] انتشار داد که در آن برای نخستین بار نقشه زمینی ایوان مدائن ترسیم شده بود. او با همکار خود فردریش زاررہ[4] که او نیز شرقشناس و باستانشناس نامداری بود، کتاب دیگری با عنوان "کتیبه های صخره ای ایران"[5] در سال ۱۹۱۰ انتشار داد که در آن بناهای مهم معماری ایران و مکان های باستانشناسی در عراق و منطقه دجله و فُرات با جزئیات ذکر شده و عکس هائی از آنها نیز به چاپ رسیده بودند.

چند عکس و تمبر و نقاشی تاریخی

با پیدایش دوربین عکاسی و امکانات بیشماری که هنر عکاسی فراهم آورد، عکس های تاریخی فراوانی، چه زمینی و چه هوائی، از طاق کسرا گرفته شدند که برخی از آنها به خاطر اهمیت شایانی که دارند در اینجا نشان داده می‌شوند.

[1] Légion d'honneur

[2] Ernst Herzfeld

[3] *Tāq-i Kisrā*

[4] Friedrich Sarre

[5] "*Iranische Felsreliefs*"

یکی از قدیمی ترین عکس هائی که طاق کسرا گرفته شد (شکل ۱۵) متعلق به یک نقاش و عکاس مجارستانی ارمنی تبار به نام ساندور الکساندر سوبودا[1] (۱۸۲۶-۱۸۹۶) است که به احتمال فراوان مربوط به سال ۱۸۵۷ می باشد، زیرا او در این سال بغداد را برای همیشه ترک کرد.
سوبودا در بغداد در یک مدرسه فرانسوی تحصیل کرد و طولی نکشید که به عنوان یک نقاش و عکاس موفق شناخته شد. او یک تابلوی نقاشی با رنگ و روغن نیز از طاق کسرا کشید که در شکل ۱۶ دیده می شود.
عکسی که در شکل ۱۷ ملاحظه می شود در سال ۱۸۶۴ گرفته شد و در نوع خود نادر است، زیرا سه نفر در آن دیده می شوند که روی طاق ایستاده اند.

در جنگ بین الملل اول ایوان مدائن شاهد برخوردهائی شدیدی بین نیروهای هندی-بریتانیایی و لشگر عثمانی بود که در ماه نوامبر سال ۱۹۱۵ در بین‌النهرین (عراق) صورت گرفتند و به "نبرد تیسفون" مشهور شدند. یکی از دلایل اصلی این نبرد، دفاع از پالایشگاه نفت آبادان در دهانه شط العرب (محل برخورد دو رود دجله و فُرات) بود. در این جنگ سربازان عثمانی که سال قبل شکست هائی را متحمل شده بودند، موفق شدند لطمات سنگینی به سربازان هندی- بریتانیایی وارد آورده و از پیشروی آنها جلوگیری به عمل آورند.

[1] Sandor Alexander Svoboda

شکل ۱۵: یک عکس قدیمی از طاق کسرا[1]

[1] Touraj Daryaee: "*The Bones of Khosrow: The Sacred Topography of Ctesiphon*" ELECTRUM, Vol. 29 (2022): 269.

شکل ۱۶: نقاشی رنگ و روغن اثر الکساندر سوبودا (۷۶،۳×۹،۱۲۱ سانتیمتر)

شکل **۱۷**: عکس طاق کسری مربوط به سال **۱۸٦٤**

آیا و تا چه حد در طی این نبرد ایوان مدائن دچار آسیب شد، معلوم نیست. اما عکسی که در سال ۱۹۱۸ از بقایای ایوان مدائن گرفته شد (شکل ۱۸) نه تنها مانند عکس های پیشین هر دو دیوار سمت راست و چپ طاق را نشان می دهد، بلکه بخش پشتی آن را نیز نمایان می سازد.

شکل ۱۸:عکسی از ایوان مدائن مربوط به سال ۱۹۱۸[1]

دو عکس هوائی نیز که در شکل های ۱۹ و ۲۰ دیده می شوند و همچنین عکس سَراسَرنَما (پانوراما) در شکل ۲۱ از یادگارهای گرانبها از زمانی هستند که هنوز دیوار و نمای سمت راست طاق به طور کامل ریزش نکرده بود.

شکل ۱۹: عکس هوائی پیش از ریزش کامل دیوار سمت راست[1]

[1] Baghdad, Camera Studio Iraq, A. Kerim and Hasso Bros, Rotophot AG
https://www.alamy.com/stock-photo/ctesiphon.html?sortBy=relevant

شکل ۲۰: عکس هوائی پیش از ریزش کامل دیوار سمت راست[۲]

شکل ۲۱: عکس سراسرنما پیش از ریزش کامل دیوار سمت راست[۳]

[1] http://iranpoliticsclub.net/history/ctesiphone-review/index.htm

[2] https://madainproject.com/taq_kasra

[3] https://www.unusualtraveler.com/visiting-the-ruins-of-ctesiphon-the-last-persian-capital-in-iraq/

تمبری هم که در سال ۱۹۵۴ به مناسبت جشن هزاره پزشک و فیلسوف بزرگ ابن سینا در ایران منتشر (شکل ۲۲) شد، طاق کسرا را با نماهای راست و چپ نشان می داد (این جشن از یکم تا دهم اردیبهشت ۱۳۳۳ خورشیدی برابر با بیست و یکم تا سی ام آوریل در تهران برگزار گردید.)

شکل ۲۲: تمبر منتشر شده در سال ۱۹۵۴

لیکن عکسی که در شکل ۲۳ ملاحظه می شود و در سال ۱۹۲۰ توسط یک استودیوی عکاسی در بغداد گرفته شد، حاکی از آن است که دیوار و نمای سمت راست طاق می باید مدتی قبل ریزش کامل کرده باشد. یک سال بعد یعنی در سال ۱۹۲۱ تمبری در عراق منتشر شد که فروپاشی دیوار سمت راست طاق را تأیید می نمود (شکل ۲۴).

شکل ۲۳: نخستین عکس ایوان مدائن (۱۹۲۰) پس از ریزش دیوار سمت راست طاق[1]

[1] Baghdad, Camera Studio Iraq, A Kerim and Hasso Bros

شکل ۲۴: تمبر عراقی مربوط به سال ۱۹۲۱

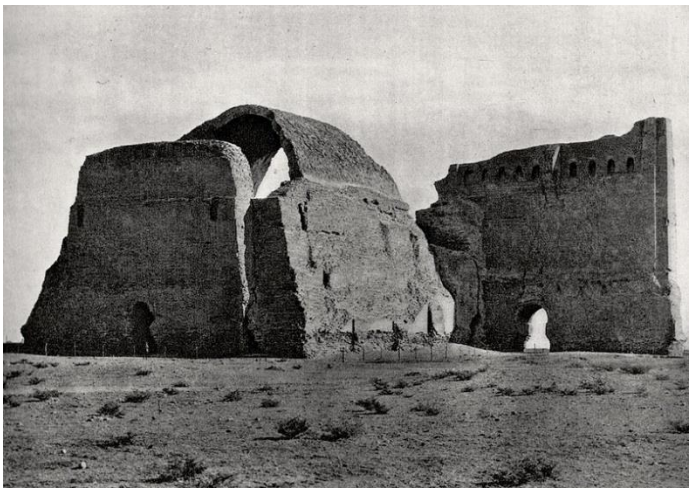
یک تابلو نقاشی رنگ و روغن از طاق کسرا هم که در همین دوران خلق شد (شکل ۲۵) نشان از این فروریزی دارد. این تابلو نقاشی اثر یک هنرمند عراقی به نام عبدالقادر الرسّام (۱۸۸۲-۱۹۵۲) از نخستین نقاشان عراقی است که در خارج تحصیل نمود و به سبک نقاشان اروپائی کار می کرد.

شکل ۲۵: تابلوی نقاشی اثر عبدالقادر الرسّام[1]

https://www.pinterest.com/pin/689543392972625420/

[1] https://www.pinterest.com/pin/733383120588510103/

عکسی که در شکل ۲۶ ملاحظه می شود، مربوط به سال ۱۹۲۲ است و منظره ای از پشت ایوان مدائن را پس از ریزش دیوار سمت راست نمایان می سازد. این عکس در یک دفترچه ۴۸ صفحه به چاپ رسید که با عنوان "عراق، مطالعات تصویری"[1] از سوی دانشگاه ایلینویز منتشر شده بود. در سال ۱۹۴۰ هنگامی که بخشی از نیروی های نظامی انگلیسی به علت جنگ دوم جهانی در عراق مستقر بودند، نخستین عکس هوائی از طاق کسرا پس از ریزش دیوار سمت راست توسط یک خلبان انگلیسی گرفته شد. این عکس در شکل ۲۷ دیده می شود.



شکل ۲۶: عکسی از نمای عقبی ایوان مدائن در سال ۱۹۲۲

شکل ۲۷: نخستین عکس هوائی از ایوان مدائن (۱۹۴۰)[2]

[1] Oliver F. Butler: "*Iraq, Photographic Studies*", University of Illinois in Urbana-Champaign, 1993.

[2] https://www.pinterest.com/pin/109704940917047418/

این خلبان که روالد دال[1] نام داشت و در نیروهوائی سلطنتی[2] انگلستان خدمت می کرد، بعدها چگونگی گرفتن این عکس را اینگونه شرح داد:

«من با یک هواپیمای قدیمی دوباله هاوکر هَت[3] در حال پرواز انفرادی بر فراز صحرا بودم و دوربین ام را دور گردنم انداخته بودم. وقتی طاق عظیمی را دیدم که تک و تنها در دریائی از شن ایستاده بود، یکی از بال های هواپیما را کج کرده و خودم را به تسمه های حفاظتی ام آویزان کردم و در حالی که نشانه می گرفتم و روی شاتر دوربین ام کلیک کردم. عکس خوبی از آب درآمد!».

تمبر دیگری که در سال ۱۹۶۷ در عراق منتشر شد فروپاشی دیوار سمت راست طاق را نشان می دهد (شکل ۲۸).

شکل ۲۸: تمبر منتشر شده در عراق

نخستین کاوش های باستانشناسی

اگرچه تیسفون از زمان های قدیم به دلیل وجود ایوان مدائن به عنوان یک مکان مهم و مشهور شناخته شده بود، اما تا سال ۱۹۲۸ هیچگونه عملیات حفاری منظمی در آنجا صورت نگرفتند. نخستین کاوش های باستانشناسی گسترده و مرتب بین سال های ۱۹۲۸ و ۱۹۳۲ ابتدا توسط باستانشنان آلمانی و سپس از سوی باستانشناسان آمریکائی در طاق کسری و اطراف آن انجام شدند و منجر به یافتن آثار و اشیاء تاریخی ارزشمندی از دوران اشکانیان و ساسانیان

[1] Roald Dahl

[2] Royal Air Force

[3] Hawker Hat

گردیدند. بسیاری از این یافته ها اکنون در موزه های برلین و متروپولیتن نیویورک نگهداری می شوند که به برخی از آنها در اینجا اشاره می شود.

از جمله آثاری که هم توسط باستانشناسان آلمانی و هم آمریکائی در اطراف مدائن کشف شدند، گچبُری هائی از دوران ساسانیان می باشند و سابقهٔ آنها به اشکانیان نیز می رسد. اینگونه گچبُری ها که در اکثر بناهای به جای مانده از آن دوران دیده می شوند دارای نقش های گیاهی، تصاویر مرغان و پرندگان و همچنین حیواناتی از قبیل گُراز و خرس می باشند. قطعات شکسته ای از مجسمه های کوچک دیواری نیز به دست آمده اند که زنان رقاصنده و نوازندگان آلات موسیقی را نشان می دهند.

کاوش های باستانشناسان آلمانی

نخستین عملیات حفاری توسط **باستانشناسان آلمانی تحت سرپرستی اُسکار رویتر**[1] و به مأموریت از جانب موزه های دولتی برلین در زمستان سال ۱۹۲۸/۲۹ در مناطق مختلف تیسفون انجام گرفتند. این اقدامات منجر به کشف چندین خانه متعلق به دوره ساسانیان و یک کلیسای دیرین مسیحی گردیده و نقشه زمین کاخ طاق کسری را نیز فاش نمودند.

دومین فعالیت های حفاری **باستانشناسان آلمانی** به **سرپرستی اِرنست کونِل**[2] از سوی موزه های دولتی برلین با حمایت موزه هنر متروپولیتن[3] در همان مناطق صورت گرفتند که **از** ۴ ماه نوامبر ۱۹۳۱ تا ۱۵ فوریه ۱۹۳۲ ادامه یافتند.

از جمله دستآوردهای این کاوش ها **سکه هائی از دوران اشکانیان و گچبُری های تزیینی زیبایی از عهد ساسانیان بودند.** طیف گسترده ای از آثار یافت شده اشیاء روزمره مانند کاسه های شیشه ای و سرامیک های بدون تزئین هستند و تصویری از زندگانی روزانه برگذیدگان ساسانی به دست می دهند. مقایسهٔ آثار تزئینی با اقلام سودمند نشان می دهد که بخش هایی از خانه های ساسانی مکان های تفریحی مانند تالارهای پذیرایی با تزئینات قابل توجه بوده اند.

---

[1] Oscar Reuther: „*Die Ausgrabungen der Ktesiphon Expedition im Winter 1928/1929*". Islamische Abteilung der Staatlichen Museen, Berlin 1930.

[2] Ernst Kühnel: „*Die Ausgrabungen der zweiten Ktesiphon Expedition, Winter 1931/32*". Islamische Abteilung der Staatlichen Museen, Berlin 1933.

[3] Metropolitan Museum of Art, New York

طبق قوانین مربوط به آثار باستانی عراق در سال ۱۹۳۲، نماینده دولت آن کشور مجاز بود هر قطعه از یافته های حفاری را که لازم می داند برای موزه عراق انتخاب نماید. اما در عمل، تیم های باستانشناسی غربی از تقسیم بندی مطلوب تری برخوردار شدند. مثلاً بیش از ۱۶ هزار شیء از تیسفون نصیب موزه برلین شد و موریس دیماند[1]، رئیس اتریشی تبار موزه هنر متروپولیتن نیز به نوبه خود ۴۶۶ شیء از آثار تاریخی تیسفون را برای آن موزه انتخاب نمود.

سکه های اشکانی

حفاری های انجام شده در سال های ۱۹۲۸/۲۹ توسط آلمانی ها منجر به کشف سکه هائی از دوران اشکانی شدند که یک نمونه از آنها در اینجا نشان داده می شود **(شکل ۲۹)**. این **سکهٔ نقره ای متعلق به گودرز دوم پادشاه اشکانی است که از سال ٤٦ تا ٥١ میلادی به نام اشک بیستم فرمانروائی کرد.** سکه مزبور که دارای ۱۷ میلیمتر قطر و ۱۴ گرم وزن می باشد، در زرّادخانه تیسفون ضرب و **روی آن تصویر صورت گودرز با** نیم تنه ای چین دار نقش شد.

شکل ۲۹: سکه نقره گودرز دوم اشک بیستم اشکانی[2]

گودرز دوم از خاندان اصلی اشکانی نبود، بلکه پسر گیو پادشاه "ورکانه" (استراباد و گرگان امروزی) و از وابستگان به خاندان اشکانی به شمار می رفت. دلاوری‌های این پدر و پسر در شاهنامه فردوسی وصف شده اند.

گچبُری های تزیینی

همانگونه که اشاره شد، کاوشگران گروه باستانشناسی آلمانی موفق به کشف تعداد زیادی **گچبُری های تزیینی از دوران ساسانیان شدند که چند نمونه از آنها در اینجا نشان داده می شوند.**

[1] Maurice Sven Dimand

[2] Staatliche Museen zu Berlin (Lübke und Wiedemann)

شکل ۳۰ یک قطعه گچبُری را نشان می دهد که ابعاد آن ۲۴ سانتیمتر بلندا، ۴۳ سانتیمتر پهنا و ۶ سانتیمتر کلفتی می باشند.

شکل **۳۰**: قطعه گچبُری از دوران ساسانی[۱]

این گچبُری، چهار برگی هائی را نمایش می دهد که دور مهره های توخالی چیده شده اند و دارای رگبرگ های میانی و برگ بریدگی های ساده و زیبایی هستند. این نقوش به شکل نواری با لبه های ساده طراحی شده اند. احتمال داده می شود که اینگونه گچبری ها بخشی هائی از قاب دیواری های تزیینی خانه ای بوده اند که محل آن پس از فتح تیسفون به "سلمان پاک" مشهور شد.

در شکل ۳۱ یک قطعه گچبُری مربع مانندی با ابعاد ۳۳ سانتیمتر در ۳۳ سانتیمتر و ضخامت ٦ سانتیمتر و تزئیناتی از گل مشاهده می شود. این قطعه که در ویرانه های ایوان مدائن پیدا شد هفت کیلو و نیم وزن دارد.

شکل **۳۱**: گچبری مربع مانند[۲]

[1] Museum für Islamische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin / Johannes Kramer

[2] Museum für Islamische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin / Nico Becker

نقش های گچبُری شده چهار بخش زینتی را تشکیل می دهند که روی آنها بلوط ها و پیچک های ساده و در هم تنیده در اطراف یک گل سرخ شش گلبرگی قرار گرفته اند. در وسط این گل سرخ یک مروارید توخالی دیده می شود. پیچک ها هر یک به دسته هایی از سه جوانه بلوط مانند با کلاهک فلس دار ختم می شوند. نقوش سه ضلعی زنبق مانندی از شاخه ها به صورت شاخ و برگ بیرون آمده اند. اینگونه گچبُری ها در حفاری های اطراف تیسفون و در داخل یک ساختمان مسکونی در ناحیهٔ المعارِض، نزدیک "سلمان پاک"، به دست آمدند. برخی از آنها به دیوارها چسبیده و به هم متصل بودند تا حالت تزئینی مسطحی را ایجاد کنند. تعدادی از آنها هم روی سنگفرش آجری اتاق قرار داشتند.

شکل ۳۲ گچبُری دایره شکلی را نشان می دهد که قطر آن ۱۰۱ سانتیمتر و ضخامت آن ۱۵ سانتیمتر و وزن آن ۱۳۵ کیلو می باشد. اینگونه گچبری های بزرگ چرخ مانند به احتمال زیاد پنجره هائی بوده اند برای ورود هوای تازه و نور به داخل ساختمان ها.

شکل ۳۲: گچبری دایره شکل[1]

روی این گچبُری دایره شکل شش گل نخل مانند در اطراف دهانه ای گرد قرار گرفته اند که پیرامون آن یک نوار باریک است. نقش های قلبی شکل نیز بین گل ها و لبه گچبُری دیده می شوند. ظاهراً قطعات پیش ساخته ای از این قبیل به گونه ای کنار هم قرار می گرفتند تا زینت بخش دیوارهای کاخ تیسفون باشند. یافته های این چنین در خانه ای در منطقه شهری المعارِض در شرق کاخ به دست آمدند.

[1] Museum für Islamische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin / Johannes Kramer

یکی دیگر از گچبُری هائی که در نزدیکی طاق کسری در محلی به نام اُم الزعاطیر کشف شد، قطعهٔ چهارگوشی است که در شکل ۳۳ (چپ) دیده می شود.

شکل ۳۳: گچبُری برجسته دیواری با تک نگاری به خط پهلوی[۱]

در وسط دو بالی که روی این گچبُری نقش شده اند، کلمه ای به خط پهلوی نوشته شده که گفته می شود به معنای "فزونی"می باشد. محسن مقدم (۱۲۷۹-۱۳۶۶ خورشیدی) بنیاگذار دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران و یکی از استادان پیشین آن دانشکده که از شاگردان نقاش معروف کمال الملک بود، از نقش این گچبُری برای طراحی آرم دانشگاه تهران (شکل ۳۳، راست) الهام گرفت و سعی کرد کلمه دانشگاه تهران را نیز با خطی شبیه به خط پهلوی بنویسد.

شکل ۳۴: مجسمه الهه از مرمر سفید[۲]

[1] https://www.alamy.com/stock-photo/ctesiphon.html?sortBy=relevant

[2] Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst / J. Kramer

یکی از جالب ترین آثار هنری که توسط کاوشگران آلمانی در تیسفون کشف شد مجسمه تمام قد یک الهه از مرمر سفید است که متعلق به قرن دوم پیش از میلاد است و به سبک یونانی خلق شده است (شکل ۳۴).

باستانشناسان آمریکائی

در سال های ۱۹۳۱/۳۲ یک گروه حفاری به سرپرستی دو تن از باستانشناسان سرشناس آمریکائی، **والتر هاوزر**[1] **و جوزف ام. آپتن**[2]، از طرف موزهٔ متروپولیتن[3] مأمور گردید تا در ایوان مدائن و اطراف آن به کاوشگری بپردازد. عملیات حفاری این گروه که در پنج مکان زیر صورت گرفتند:

- اُم الزعاطیر
- المعارِض
- تَل الذَهَب
- طاق کسری
- سلمان پاک

باستانشناسان آمریکائی با استفاده از روش های حفاری استاندارد و به روز و با بیش از ۵۰۰ کارگر توانستند مناطق وسیعی را مورد بررسی قرار دهند و به دستآوردهای قابل توجه و **ارزشمندی** نائل شوند که تصوری از زندگانی ساسانیان در آن زمان را به دست دهند، از جمله نهرهای آب مرتبط با ایوان مدائن که احتمالاً از آنها برای آیین های زرتشتی استفاده می شده. **یافته های مزبور همگی به موزهٔ متروپولیتن منتقل شدند.**

دو تا از مکان هائی که در بالا از آنها نام برده شد، یعنی المعارِض و اُم الزعاطیر، خانه هائی از نخبگان بزرگ ساسانی را نشان می دادند که دارای چیدمان های معمول آن دوره بودند، یعنی ترکیبی از اتاق های مربع و کشیده، همچنین تالارهای بزرگ پذیرایی و ایوان ها که اغلب با گچبُری ها و نقاشی های زیبا تزئین شده بودند. در اُم الزعاطیر که در حدود دو کیلومتری شرق طاق کسری قرار دارد، خانه های بزرگی یافت شدند که حیاط های آنها دارای دو دیوار شرقی و غربی و یک ایوان بودند. ایوان ها با گچبُری های برجسته از جمله گل رُز، حیوانات،

[1] Walter Hauser

[2] Joseph M. Upton

[3] Joseph Breck "*The Ctesiphon Expedition*", Metropolitan Museum of Art Bulletin 26, no. 10 (1931), pp. 229-230.

پرندگان و نقش های تاک تزیین شده بودند. در منطقه المعارِض، حداقل شش خانه بزرگ ساسانی شناسایی شدند که در برخی از آنها، اتاق های کوچکتر و بدون تزئینات نیز دیده می شدند. در بعضی از خانه ها ظروف شیشه ای و جواهرات و سنگ های نیمه قیمتی نیز پیدا شند که نشان دهنده وضعیت خوب مالکان آنها بودند. خانه ها همگی در امتداد یک خیابان قرار داشتند، و دارای درهای ورودی پلکانی بودند تا نتوان از خیابان مستقیماً داخل آنها شد. این خانه های نیز اتاق هایی با نقش های برجسته گچبُری داشتند که به شکل الگوهای تکراری در کنار هم قرار گرفته بودند.

در تل الذَهَب که تقریباً در یک و نیم کیلومتری جنوب طاق کسری قرار دارد، کاوش های باستانشناسی محوطه ای مربع شکل با تکیه گاه ها و طاقچه ها نمایان ساختند که اضلاع آن ۱۶۵×۱۶۵ متر بودند. اگرچه دیوارهای بیرونی از یک طرح مستطیلی دقیق پیروی می کردند، اما خیابان ها و خانه های داخل آن نشان از یک سازماندهی منظم داشتند. نقش های برجسته تزیین شده با طرح های اناری شکل و صلیب ها حاکی از آن بودند که احتمالاً مسیحیان در آنجا زندگی می کردند.

اگرچه سکونتگاه های یافته به طور گسترده ای پراکنده بودند، ولی فرهنگ منسجم ساسانی را نشان می دهند. گچبُری ها در این سکونتگاه ها دارای طرح هائی از گل رُز و حیواناتی مانند خرس بودند.

در نخستین کاوش های باستاشناسی در تیسفون، خانه هایی از دوران اولیه اسلامی در نزدیکی روستای سلمان پاک حفاری شده بودند. در کاوش های دوره دوم، در این منطقه حفاری گسترده تری صورت گرفتند که منجر به یافت تزئینات گچبُری اسلامی بیشتری شدند. این گچبُری ها اسلامی در ثاقع بازتابی از هنرهای سنتی ساسانیان بودند، زیرا تاک ها، برگ ها و گل های سرخ را همچنان به عنوان نقش های محبوب نشان می دادند با این تفاوت که بیشتر حالت های هندسی داشتند.

گچبُری های تزیینی

برخی از منابع مکتوب و تاریخی، طاق کسرا را با کاشی ها و تزئینات گچبُری توصیف کرده اند. **در شکل ۳۵ یک نمونه از این گچبُری ها دیده می شود که نقش های برجسته و مشابهی رویه آنرا تشکیل می دهند.** ابعاد این گچبُری ۱۸,۵×۳،۴۳×۵,۸ سانتیمتر می باشند.

در خانه‌هایی که در المعارِض و اُم الزعاطیر از دوران ساسانی یافت شدند، استفاده از قالب هائی از این نوع برای ساختن گچبُری ها و تولید الگوهای تکراری در مقیاس بزرگتر وجود داشتند.

در شکل ۳٦ یک گچبُری تزئینی دیواری دیگری آورده شده که در آن انارها در آذین های نخلی شکل قرار گرفته اند. ابعاد این گچبُری عبارتند از ۴,۷ ×۲۵,۱× ۲۳,۵ سانتیمتر.

شکل ۳۵: گچبُری با طرح های گل و گیاه برای تزیین دیوارها

شکل ۳۶: گچبُری تزیینی دیوار با طرح های اناری در آذین های نخلی

یک نمونه دیگر گچبُری مربع شکل با ابعاد ٦٤,٨ در ٦٤,٨ سانتیمتر در شکل ٣٧ دیده می شود که برای تزیین دیوارها به کار می رفته. این گچبُری **مربع شکل خود** از چهار مربع کوچکتر تشکیل شده است که هر یک از آنها دارای طرح هائی از گل و گیاه های مشابه می باشند.

شکل ٣٧: گچبُری مربع شکل با طرح هائی از گل و گیاه برای تزیین دیوارها

این چهار کاشی قابی شکل در بقایای یک اتاق پذیرایی طاقدار پیدا شد. برای تولید اینگونه کاشیکاری ها فقط به یک قالب نیاز بود که در آن نقوش پیچیدهٔ تاک تکرار می شدند. گچبُری هائی از این نوع معمولاً برای تزئین خانه های ثروتمندان به کار می رفته اند و نمونه های زیادی از آنها در منطقه تیسفون پیدا شدند.

قاب های دیواری

شکل ٣٨ یک نمونه از قاب های دیواری با نقشی از یک مرغ دریائی یا یک مرغ شاخدار (از ماکیان خانگی) را نشان می دهد که در منطقه اُم الزعاطیر کشف شد. این قاب دارای ابعاد ٤،٦×٢٤,٧×٢٦,٧ سانتیمتر می باشد و متعلق به دوران ساسانیان است.

شکل **۳۸:** قاب دیواری با نقشی از یک مرغ شاخدار

همانگونه که در این شکل دیده می شود، قرار دادن پرنده در داخل یک نوار دایره ای شکل با طرح های حلزونی الگوئی ایجاد می کند که می تواند به صورت تکراری در مقیاس بزرگی برای پوشش سطح دیوار در کنار هم قرار گیرند. از اینگونه نقش های برجسته های گچبُری معمولاً برای تزئین ایوان ها و تالارهای پذیرایی خانه های اشرافی استفاده می شده است. نمونه های زیادی از این نوع در خانه های حفاری شده در تیسفون یافت شدند.

شکل ۳۹ قاب کاشی دیواری دیگری را با نقشی از گُراز نشان می دهد که در حال یورش می باشد. این قاب دارای اندازه هائی به میزان ۷٫۸×۳۸٫۲×۲۹٫۸ سانتیمتر می باشد.

شکل **۳۹:** کاشی دیواری با نقش گُراز در حال یورش

نقش حیوانات در گچبُری قالبی که دیوارهای کاخ ها و خانه های اشرافی ساسانی را تزیین می کرده اند، فراوان دیده شده اند. تابلوی گُرازی که در اینجا مشاهده می شود زینت بخش ایوان شرقی یک تالار طاقدار در خانه بزرگی در منطقه اُم الزعاطیر در تیسفون بود. صحنه، گُرازی را نشان می دهد که از میان نیزارها در حال حرکت است. انتخاب این حیوان ممکن است اشاره به مردابی در جنوب بین النهرین و یا نشان دهنده فرار گراز از یک شکارچی باشد. باید یادآور شد که شکار حیوانات وحشی و درندگان از سرگرمی های مورد علاقه پادشاهان و درباریان بوده و صحنه های شکار در مجموعه های شمایل نگاری ساسانی بسیار رایج بوده اند.

قابی که شکل ٤٠ نشان می دهد نقش برجسته ای از خرسی است که در حال حرکت یا **یورش در** میان درختان در یک منطقهٔ کوهستانی است. **ابعاد این قالب بالغ بر** ۲۹,۷×۳۸,۵×۸,۳ سانتیمتر می باشند.

شکل ۴۰: نقش خرسی در حال حرکت یا یورش

انتخاب خرس در این تصویر ممکن است اشاره ای باشد به کوه های شمالی که بین النهرین را احاطه کرده اند، یا باز هم صحنه ای از شکار باشد.

شکل ۴۱ به ویژه از اینرو قابل توجه است زیرا پیکر برهنه جوانی را نشان می دهد که جامی در دست دارد و در کنار دیواری دراز کشیده است. دو قطعه مشابه از این اثر هنری همراه با نقش برجسته یک شیشه شراب در منطقه المعارِض تیسفون نیز به دست آمدند که احتمالاً بخشی از یک صحنه بزرگتر بوده اند.

شکل ۴۱: جوانی دراز کشیده از تزئینات دیواری

اینگونه نقوش برجسته های گچبُری معمولاً برای تزئین ایوان ها و تالارهای پذیرایی خانه های اشرافی به کار برده می شدند. نمونه های زیادی از این قبیل در خانه های حفاری شده در منطقه تیسفون یافت شده اند.

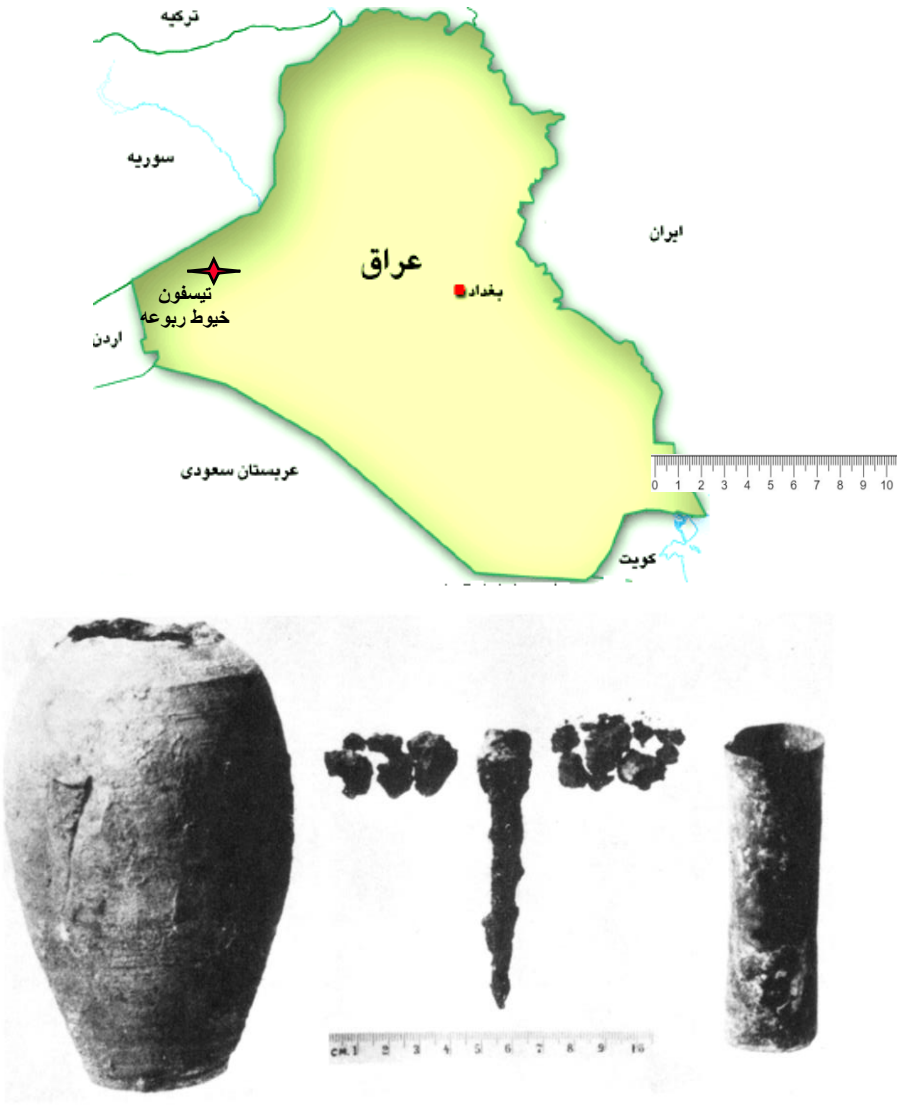
علاوه بر گچبُری ها و نقش هائی که در بالا ذکر شدند، آثار جالب دیگری نیز در تیسفون پیدا شدند مانند عقابی که بر سردر یک خانه (شکل ۴۲) که در تیسفون کشف شد.

شکل ۴۲: نقش یک عقاب بر سردر خانه ای در تیسفون[1]

باتری اشکانی

کشف شگفت انگیز دیگری که در ماه اوت ۱۹۳۶ در نزدیکی خرابه های تیسفون رخداد، پیداشدن سه شیء مختلف (شکل ۴۳، راست) در محله ای به نام خیوط ربوعه (شکل ۴۳، چپ) بود. این اشیاء سه گانه که بزودی به نام "باتری بغداد" ولی بعدها بر اساس واقعیت های تاریخی به نام "باتری اشکانی" شهرت جهانی پیدا کردند، عبارت بودند از یک کوزه کوچک سفالی، یک استوانه باریک مسی و یک میله کوچک آهنی همراه با مقداری خرده قیر.

[1] http://iranpoliticsclub.net/library/english-library/222-years1/index.htm



شکل ۴۳: اشیاء یافته شده در سال ۱۹۳۶ در خیوط ربوعه

ویلهلم کونیک[1]، یک باستانشناس اتریشی که با گروه حفاری آلمانی در آن منطقه همکاری می کرد، نخستین کسی بود که پس از تأمل فراوان به این فکر افتاد که اگر استوانه مسی را در کوزه سفالی قرار داده و میلهٔ آهنی را آن گونه که در شکل ۴۴ نمایش داده شده است در آن آویزان نماید و سپس دهانه کوزه را با خرده قیرها محکم مسدود سازد، ساختاری به دست می آورد که شبیه به یک باتری خواهد بود، البته مشروط بر اینکه کوزه سفالی و یا

[1] Wilhelm König

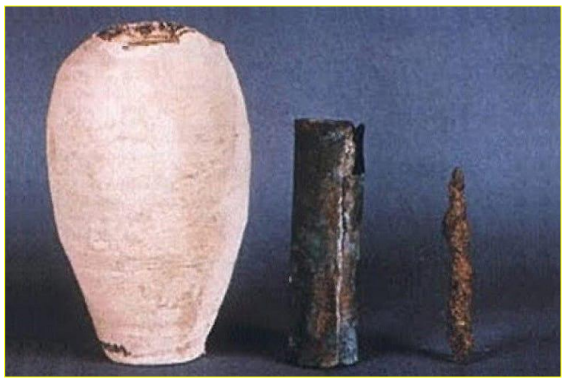
استوانه مسی پُر از یک محلولی اسیدی باشد. او به خوبی می دانست که اجزاء یک باتری همواره دو فلز مختلف (مانند مس و آهن) و یک محلول اسیدی می باشند.

شکل ۴۴: ساختار درونی "باتری اشکانی"

کونیک برای اینکه درستی حدس خود را آزمایش نماید، سه قطعه یافت شده را به دانشگاه فنی وین فرستاد و از متخصصان و مهندسان آن دانشگاه خواست تا نظر خود را درباره استفاده احتمالی از این سه شیء به او اطلاع دهند. آنها نیز پس از بررسی های همه جانبه سرانجام به این نتیجه رسیدند که تنها کاربردی که این اشیاء می توانند داشته باشند، این است که از آنها نوعی باتری ساده ساخته شود. خود نیز مدلی از آن تهیه کردند که از آن زمان تاکنون در دانشگاه فنی وین به عنوان نوعی باتری الکتریکی در معرض نمایش می باشد (شکل ۴۵).

شکل ۴۵: مدل "باتری اشکانی" در دانشگاه فنی وین

کونیک پس از اطمینان خاطر از درستی حدس خود، طی مقاله ای[1] که در همان سال در یک مجله علمی آلمانی منتشر نمود، جزئیات این کشف را اطلاع داد و پس از اینکه به مدیریت موزه ملی عراق در بغداد منصوب شد، اشیاء یافت شده را در آن موزه به نمایش گذاشت (شکل ۴۶).



شکل ۴۶: اجزاء باتری اشکانی در موزه ملی عراق در بغداد

نویسنده نوشته حاضر با توجه به مقاله ویلهلم کونیک و مقالات متعدد دیگری که پس از آن منتشر شده بودند در نوشتار مفصلی به زبان انگلیسی توضیحات جامعی درباره کشف او و موارد احتمالی استفاده عملی از آن باتری ارائه داد. این نوشتار در سال ۱۹۹۶ در یک مجله علمی سوئیسی به چاپ رسید.

پس از حمله نظامی آمریکا به عراق در سپتامبر سال ۲۰۰۳ و به غارت رفتن موزه ملی عراق در جریان جنگ، اجزاء این باتری نیز به سرنوشت نامعلومی دچار شدند. از اینرو در سال ۲۰۰۴ کتابی به زبان انگلیسی به قلم همین نویسنده تحت عنوان "باتری اشکانی"[2] منتشر گردید که در آن ماجرای این باتری چه از نقطه نظر تاریخی و چه از لحاظ علمی به تفصیل تشریح گردید. این کتاب بزودی به زبان های آلمانی و روسی و چندی بعد نیز به زبان فارسی ترجمه و منتشر شد.

در سال ۱۳۹۷ نیز به خواسته یک ناشر ایرانی کتاب مفصلتری از همین نویسنده به زبان فارسی به نام "باتری اشکانی"[3] در تهران انتشار یافت که در آن آخرین تحقیقات دانشمندان غربی معرفی و مورد بحث قرار گرفتند.

---

[1] Wilhelm König: „*Ein galvanisches Element aus der Partherzeit?*“, Forschung und Fortschritte, Band 14, 1936, pp. 8-9.

[2] Nasser Kanani: “*The Parthian Battery. Electric Current 2000 Years Ago?*” Eugen G. Leuze Verlag, Bad Saulgau Germany, 2004

[3] "باتری اشکانی" نوشته ناصر کنعانی، انتشارت سبز، تهران ۱۳۹۷

ویژه گی های معماری

کاخ تیسفون نه برای نمایش هنر معماری ایرانیان، بلکه به منظور نشان دادن قدرت و عظمت و ثروت شاهان اشکانی و ساسانی ساخته شده بود تا سفیران و فرستادگان بیگانگان حیران و سرگردان به فرمانروایان خود گوشزد کنند و اخطار دهند که ایرانیان در صورت لزوم نیروی درهم شکستن و تارومار کردن هر یک از آنها را دارند. از اینرو دیوارهای داخل کاخ دارای تزئیناتی چشمگیر و دیگر دیواره ها مزین به کاشیکارهای زیبا و ظریفی بودند که صحنه هائی از میدان های نبرد و مناظری از شکارگاه ها را نمایش می دادند. کف ها با صفحات ضخیم مرمرهای سفید و رنگی پوشیده شده و با قالی های ابریشمین پُر از نقش و نگار باغ ها و بوستان ها و جویبارها مفروش بودند. در انتهای ایوان بزرگ پرده ای زربافت آویزان بود که تنها هنگام حضور شاهنشاه به کنار زده می شد. نور تالار از طریق ۱۵۰ دریچه که هر یک دارای محیطی برابر ۱۲ تا ۱۵ متر بودند تأمین می گردید و تعویض هوای تالار توسط تنبوشه هایی به قطر تقریبی ۲۰ سانتیمتر صورت می گرفت. اینجا و آنجا نیز شباک کاری هایی از کاشی، آجر یا چوب برای تهویه هوای بخش های درونی کاخ ساخته شده بودند.

اکنون بی لطف نیست که پیش از پرداختن به پژوهش های معماری طاق کسرا (که تقریباً همگی بدون استثناء توسط غربیان صورت گرفته اند) از یک پژوهش معمارانه ملوکانه کوته سخنی گفته شود.

دیدار ناصرالدین شاه از طاق کسرا

در سال ۱۸۶۹ ناصرالدین شاه قاجار که دوران سلطنت او از ۱۸۴۸ تا ۱۸۹۶ به طول انجامید، آهنگ سفرِ به عَتَبات[1] به قصد زیارت قبر امام حسین در کربلا نمود. این سفر پُر هزینه و ۵ ماهه (از ۲۰ جمادی الثانی تا اول ماه ذیحجه سال ۱۲۸۷ هجری قمری) زمانی انجام شد که قحطی بیشتر ایالات ایران بخصوص اصفهان و یزد و خراسان همچنین کاشان و قم و قزوین را فراگرفته بود خشکسالی بر کل فلات ایران بیداد می کرد.

همراهان شاه در این سفر (علاوه بر حرمخانه و طبیب فرانسوی وعکاسباشی مخصوص همایونی) عبارت بودند از بسیاری از شاهزادگان و رجال مملکت و همچنین افواج سواره و توپخانه. ریاست این اردو با سلطان مراد میرزا حسام‌السطنه، فرزند عباس میرزا شاهزاده قاجار بود که به "فاتح هرات" شهرت داشت.

از آنجا که سرزمینی که امروزه عراق نام دارد در آن زمان در قلمروی امپراتوری عُثمانی بود، از مدتها قبل چگونگی پذیرایی از شاه قاجار و اردوی همراه او بین دربار عثمانی و سفیر ایران در آنجا (میرزا حسین خان

[1] عَتَبات (جمع عَتَبَة به معنای آستان و درگاه) اصطلاحی است که شیعیان دوازده امامی برای آرامگاه های امامان خود در عراق به کار میبرند. این آرامگاه ها در شهرهای کربلا، نجف، سامرا و کاظمین قرار دارند.

مشیرالدوله، صدر اعظم بعدی) تعیین شده بود. از اینرو پس ورود شاه به بغداد او را در قصری شکیل و زیبا که از قبل آماده شده بود اقامت دادند و یک کشتی بخار بزرگ نیز که متعلق به دولت عثمانی بود جهت رفت و آمد از شط در اختیار او گذاشتند. او با همان کشتی برای تماشای طاق کسری و زیارت قبر سلمان فارسی به مدائن رفت.

ناصرالدین شاه وقایع این سفر[1] را از لحظه حرکت تا زمان بازگشت به تهران به تفصیل و به ترتیب روزانه نوشت از جمله (به نقل از لغتنامه دهخدا):

«روز جمعه بیست و نهم رمضان، صبح بعد از حمام رفتن سوار شدم، امین خلوت [منظور میرزا محمد خان غفاری اقبال الدوله است] دیروز در کشتی با ما نبود، از راه بیابان و صحرا آمده است. قوش هم برای شکار دُرّاج [کَبک، تَذَرو] آورده است، سوار شده با ما آمد، ابتدا بزیارت قبر سلمان رفته، فاتحه ای خواندم، آداب زیارت تقدیم شد، از آنجا به ملاحظهٔ طاق کسری رفتم، صبح امین السلطان [منظور میرزا علی اصغر خان صاحب القاب "صاحب جمع"، "امین السلطان" و "اتابک اعظم" است] را فرستاده بودم که آدمی بالای طاق بفرستد با طناب ارتفاع و عرض و طول و دهنه طاق را معین کند، سابقاً بطور تخمین نوشته شده بود، آنچه بدقت ذرع و معین کرده بودند، از این قرار است: طول فرش انداز ایوان ۴۸ ذَرع[2]، قطر پایه دیوار طاق دست راست ۷ ذرع و چارک[3]، قطر پایه درگاه سمت وسط ۴ ذرع و نیم، قطر پایه درگاه دست چپ ۷ ذرع و چارک، عرض دهنه طاق ۳۴ ذرع و نیم، ارتفاع طاق ۳۲ ذرع، دهنه پایه طاق از ابتدا تا انتها سمت شمال ۹ ذرع، طول درگاه سمت شمال ۶ ذرع، عرض هر درگاهی سمت شمال ۴ ذرع. عکاسباشی[4] هم، فتوگرافی بناها و اماکن را برداشته بود. بعد از ملاحظهٔ طاق، به مقبرهٔ حذیفهٔ یمانی و عبدالله انصاری رفتم، در یک محوطه است که چند نخل دارد، و یکی از نخیلات را تازه باد شکسته بود، چند نفر خُدام [خدمه ها] از عرب بودند، فاتحه خوانده بیرون آمدم بکشتی بازگشت شد، ناهار را در کشتی خوردم.»

---

[1] ماجرای این سفر در همان سال (۱۲۸۷ هجری قمری) در کتابی تحت عنوان "سفرنامه ناصرالدین شاه به عتبات عالیات" به صورت چاپ سنگی به خط نستعلیق میرزا رضا کلهر به انضمام سیاحت نامه دکتر ژوزف تولوزان طبیب فرانسوی مخصوص ناصرالدین شاه که همراه او در این سفر بود و به اضافهٔ دستخط رئیس الکتاب که گویا متن چاپ سنگی را تهیه کرده بود، در ۲۸۵ صفحه منتشر شد.

[2] یک ذرع برابر است با ۱۰۴ سانتیمتر.

[3] چارک مخفف چهاریک یا یک چهارم است. در اینجا: یک چهارم ذرع.

[4] این عکاس میرزا ابراهیم خان نام داشت و پسر میرزا احمد صنیع السلطنه، نقاش بهائی دربار ناصرالدین شاه بود. از آنجا که در آن زمان علمای اسلام نسبت به عکاسی به دلیل تصویرگرایی نظرمثبتی نداشتند این پیشه معمولا در اختیار اقلیت های مذهبی بود. میرزا ابراهیم خان از ۱۴سالگی در پاریس به تحصیل در رشته عکاسی و گراوورسازی پرداخت و نخستین فیلمبردار ایرانی به شمار می- رود.

شکل ۴۷ یکی از "فتوگرافی های قبله عالم (ناصرالدین شاه)" را نشان می دهد.

شکل ۴۷: از "فتوگرافی های قبله عالم" ناصرالدین شاه[1]

پژوهش های غربی ها

پژوهش های معماری گسترده ای که در سده پیشین توسط متخصصین و کارشناسان غربی در ایوان مدائن و اطراف آن انجام شده اند بیش از آنند که بتوان آنها را در این نوشتار در نظر گرفت. از اینرو در اینجا تنها به ذکر خلاصه-ای از یافته های آنان بسنده می شود.[2]

طاق کسرا در گذشته های نه چندان دور هنوز در میان دو دیوار قرار داشت که یکی از آنها (دیوار سمت راست) مدتها پیش به طور کامل فروریخت. ویرانه هایی که اکنون به جای مانده اند، طاق هلالی عظیمی را نشان می دهند که دهانه آن به سوی خاور باز است. ابعاد چشمگیر این بنا را که در نوع خود بزرگترین سازه طاقدار در جهان می-باشد، می توان به خوبی در شکل ۴۸ مشاهده نمود.

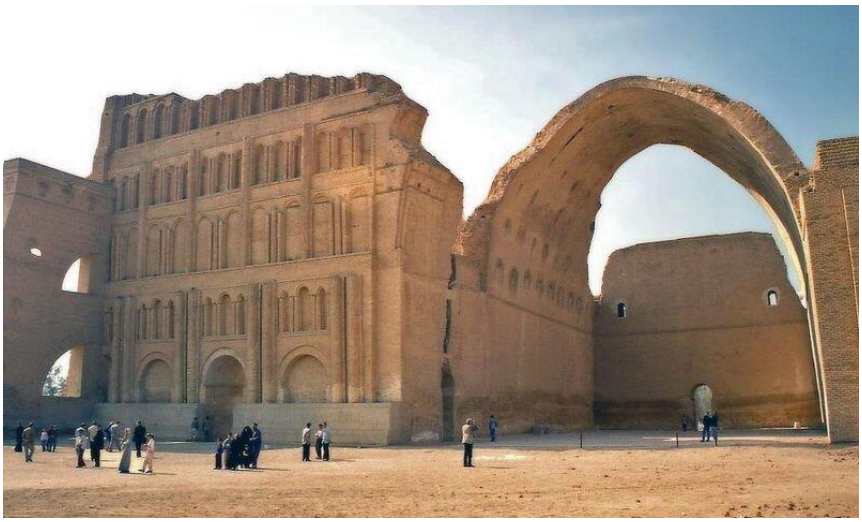
مصالح ساختمانی که برای نمای این بنا به کار رفته اند بیشتر از ساروج و مرمر بودند. ساروج که ریشه در واژه پارسی "چاروک" دارد، نوعی ملات (گِلی نرم که مصالح بنایی را به یکدیگر می چسباند) ضد آب است که از ابتکارات معماران ایرانی در دوران کهن بوده و در معماری ایرانی کاربرد زیادی داشته است. مواد اصلی و سازنده

[1] https://iranwire.com/fa/pictorian/25846/

[2] خوانندگانی که به زبان آلمانی آشنائی دارند می توانند به عنوان مثال به رساله دکترای زیر رجوع نمایند که در سال ۲۰۰۸ منتشر شد:

Marion-Isabell Hoffmann: „*Sasanidische Palastarchitektur. Forschung - Grundlagen - Funktion*“, Ludwig-Maximilians-Universität München, 2008.

این ماده آهک شکُفته، خاک رُس، شن و خاکستر حاصل از کودهای حیوانی یا گیاهی ویا الیاف (موی حیوانات) می باشند. در ارتباط با سنگ های مرمر باید اشاره کرد که بنا به ادعای یک تاریخنگار بیزانسی به نام تئوفیلاکتوس سیموکاتِس[1] امپراتور رُم یوستی نیانوس یکم آنها را همراه با استادکاران ماهر برای خسروپرویز فرستاد تا او کاخ خود را به سبک رومی ها بنا کند.



شکل ۴۸: طاق کسرا و ابعاد چشمگیر آن[2]

زیربنای طاق کسری مستطیلی به عرض ۳۰۰ متر و طول ۴۰۰ متر می باشد. ارتفاع طاق بالغ بر ۴۸ متر و پهنای آن نزدیک به ۴۶ متر است. ضخامت آنجایی که طاق شروع می شود ۴ متر و کلفتی بالاترین نقطه طاق یک متر است. در هر سمت قوس سهمی شکل، دیواره های آجری ضخامت کافی دارند. معماران این بنا می باید از مقدار فشاری که طاقی چنین غول آسا ایجاد خواهد کرد تصور درستی می داشته باشند، چرا که پایه های آنرا را بسیار پهن ریختند تا بتوانند فشار زیادی را تحمل کنند. پهنای پایه ها در قسمت های زیرین طاق و پایین تر از آن به ۴ تا ۷ متر می رسد.

در انتهای تالار درگاهی به درون کاخ باز می شده که در آنجا اتاق های کوچکتر و مرتبط با یکدیگر وجود داشته اند. در هر یک از دو طرف تالار نیز راهروهایی موجود بوده اند که تالار را به ساختمان های دیگر ارتباط می دادند. در مجاورت طاق، چهار دسته ویرانه مشاهده می شوند که یکی از آنها تلی است که زمانی حرمسرای خسروپرویز

[1] Theophylaktos Simokates

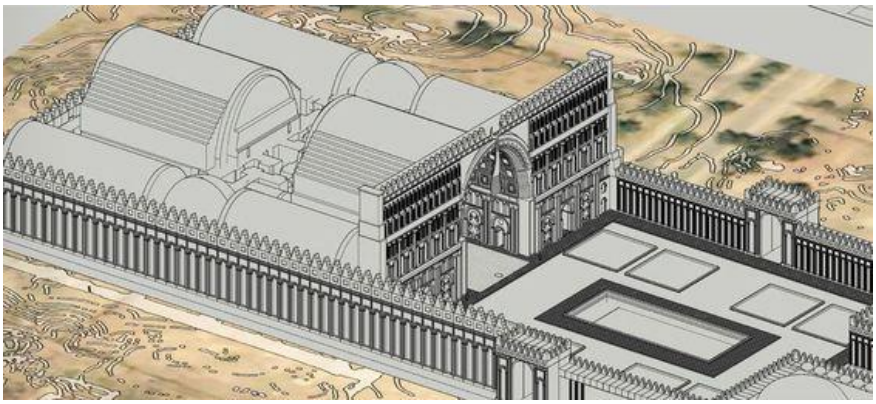
[2] https://www.britannica.com/place/Taq-Kisra

بوده و در ۴۶۰ متری جنوب خاوری آن نیز بقایای ساختمان هایی را می توان دید که تا گوشهٔ دیوار معروف به "بُستان کسری" ادامه دارند. حدس زده می شود که آنجا باغی برای نگهداری گوَزن ها بوده. در فاصلهٔ حدود ۹۱۰ متری جنوب غربی بُستان کسرا نیز تلی چهارگوش با ارتفاعی نزدیک به ۶ متر وجود دارد که امروزه به آن "تل الذهب" می گویند زیرا خسروپرویز خزائن خود در آنجا نگاه می داشته.

بر اساس پژوهش های معماری که مختصری از آنها در بالا ذکر شد، باستانشناسان و معماران طرح ها و مدل های فراوانی ارائه داده اند که به باور آنها می توانند تصوری نسبتاً واقعی از کاخ تیسفون به ذهن بیننده القاء نمایند. در اینجا چند نمونه از آنها دیده می شوند.

https://www.pinterest.com/pin/684054630927815960/

https://www.pinterest.com/pin/360992345055834 98/



https://www.pinterest.com/pin/159033430584590132/

https://www.behance.net/gallery/27239459/Ctesiphon

برخی از رخدادهای دوران معاصر (تخریب ها و مرمت ها)

در دهه ۱۹۷۰ تلاش هایی برای جلوگیری از فروریزی بخش های باقی مانده طاق کسری صورت گرفتند و در دهه ۱۹۸۰ برخی از خرابی ها با همکاری دانشگاه شیکاگو بازسازی شدند.

در سال ۱۹۸۰ صدام حسین با سیاست به ظاهر احترام به گذشته های باستانی، در واقع اما برای جذب توریست ها و گردشگران اروپائی، دست به مرمت نیمبند ایوان مدائن زد. به دستور او تفریحگاهی در نزدیکی طاق کسری برپا شد تا در ضمن یادآور غلبهٔ اعراب بر ایرانیان هم باشد. لیکن اقدامات و تأسیسات او به دنبال جنگ خلیج فارس در سال ۱۹۹۱ متوقف در پی حملهٔ نظامی آمریکا به عراق در سال ۲۰۰۳ نابود شدند. در سال ۲۰۰۴ پروسه مرمت ایوان مدائن دوباره آغاز و بخش شمالی آن کمی بازسازی شد. یک شرکت از جمهوری چک قراردادی برای

بازسازی منطقه تا سال ۲۰۱۷ بست، اما دو سال بعد مرمت ها فروریختند و در نتیجه صدمات بیشتری به طاق کسری وارد آمد. در سال ۲۰۱۷ پژمان اکبرزاده ایرانی مقیم هلند نخستین فیلم مستند را درباره طاق کسری ساخت که در سال های ۲۰۱۵/۱۶ در معرض خطر نابودی توسط داعش بود. این فیلم نیم ساعته در فوریه ۲۰۱۸ برای نخستین در دانشگاه لندن (بخش مطالعات شرقی و آفریقایی) به نمایش درآمد.

در مارس ۲۰۱۹ قسمتی از طاق کسرا که ترمیم شده بوده فروریخت و وزیر فرهنگ عراق پس از بازدید از محل قول‌هایی برای مرمت خرابی ها داد.

بناهای زرتشتی پس از تسخیر ایران توسط اعراب

چاه جمکران و کانسویه (کیانسیه) در اوستا

جواد مفرد کهلان، محقق تاریخ و اساطیر ایران از سوئد

معنی لفظی و تاریخچهٔ جمکران و قُم

با توجه به آب انبار قدیمی روستای چَم یزد، نام روستای چم به معنی محل چاه آب "آشامیدنی" (چَم) به نظر می-رسد. ظاهراً شکل معرب چم همان جَم است یا برعکس چم شکلی از همان جمّ عربی (جای ژرف و پُر از آب) است که در قرآن نیز به معنی کثیر به کار رفته است: جماران (محل جمِّ آب، جای آب انبار) نیز دارای آب انباری به نام حصارک بوده است. گفته می شود مسجد جمکران (کنار آب انبار) هم یک حیاطی داشت و در وسط آن حیاط، یک آب انباری بود که سقف آن یک متر مرتفع تر از حیاط مسجد بود.

خود واژهٔ مرکب «جمکران» در عربی را در ترکیب «جمّ» (جای ژرف از آب) و کر-ان (کنده شده) که در این رابطه اصل به نظر می رسد، می توان به همان معنی آب انبار زیر زمینی گرفت.

مترادف جَم به صورتهای کوم و گوم مأخذ نام شهر آب انبار قدیمی قُم است:

कूम n. kUma pond

خود جمکران (آب انبار حفاری شده) به ظاهر به معنی اوستایی محل رفت و آمد کردن [گا-یم کردن] درک شده است. جَم (یَم) و جیم و گا-یَم اوستایی و سنسکریت به معنی رفت و آمد و رفتن به خانه هستند:

गय m. gaya house

यमन् n. yaman (yama) coming, going

مطابق کتاب خلاصۀ البلدان، «رایت وی [امام زمان] بر این کوه سفید بزنند، به نزد «دِهی کهن» که در جنب مسجد است و «قصری کهن» که قصر مجوس است و آن را جمکران (آب انبار زیر زمینی) خوانند از «زیر» یک منارۀ آن مسجد، بیرون آید، نزدیک آنجا که آتشخانۀ گبران بوده است.»

کانس اویه (کیانسی، آب انبار مقدّس)، محل سوشیانت، موعود زرتشتیان نیز همچون آب انبار مقدّسی تصور میشده است:

खा f. khA (kan) fountain, a spring that has been dug up

खेय n. kheya[n] ditch

सूय n. sUya libation (a drink poured out as an offering to a deity.)

قم مرکز تجمع مغان و مسمغان کهن

آتشکدۀ مزدَجان (محل شخص بزرگ دانا [مسمغان]) و جمکران (محل چاه منجی موعود) و تراکم آتشکده ها در حوالی قم، دلیلی بر آن است که اینجا مرکز استقرار مغان در بین رغه (ری) و اصفهان بوده است. کتیبه های آشوری در این سمت از بیت باگای (شهر سرور معظم، مَزدَجان) و بیت گابای (معبد، گابۀ اصفهان) نام برده اند.

بفرمود عهد قم و اصفهان / نهاد بزرگان و جای مهان (فردوسی)

مؤلف تاریخ قم شهر جدید دوره اسلامی را در محل دهی به نام «ممجان» در جوار نقطۀ باستانی «شهرستان» میداند که در قرن سوم هجری تبدیل به شهر بزرگی گردید. ممجان تلخیص مسمغ گان (مهمغ گان، محل مغ بزرگ) به نظر می رسد. لذا ممجان (مه- مغان، محل بزرگ مغان) همان مزدَجان کهن (مکان بزرگ دانا، بیت باگای باستانی) باید باشد.

مزدَجان و قم (کمندان، محل آب انبار) در جوار هم دو بخش یک شهر بوده اند:

چون دربارۀ بنای مزدجان در تاریخ قم – ص ۶۲ آمده: «خواجۀ مزده بر مزده خشم گرفت و گفت تو آنچ مشهور و معروف است بنام خود بنا کرده که آن مدینه و دیه است و جوی آب که به غیر از خواص کسی آن را نمی شناسد

و نمی داند به نام من باز خوانده و مزده را بدین سبب بکُشت و نام مزده مملوک بر مزدجان افتاد در کتاب سیرالملوک به حجم آورده اند که باروی شهر قم و مزدجان بهران جور بنا کرد »

حسن قمی در تاریخ قم همچنین دربارهٔ مزدجان، ضمن نقل قول از ابن‌فقیه؛ از چگونگی ویرانی آتشکدهٔ آن در سال ۲۸۸ هجری می‌نویسد: «چنین گوید همدانی در کتاب خود که در دیهی از دیهه‌ای قم، نام آن مزدَجان [Mazdajan] آتشکده کهنه و دیرینه بوده است و در این آتشکده آتش آذرجشنسف بوده است و این آتش از جمله آتش‌هایی بوده که مجوس در وصف و حق آن غلو کرده‌اند. پس همه اوقات بدین قریه این آتشکده بوده است تا آنگاه که بیرون ترکی امیر قم بدین دیه رسید و بر باروهای آنها منجنیق‌ها و عراده ها نصب کرد و آن را در سنه ثمان و ثمانین و مأتین بگرفت و فتح کرد و باروی آن خراب کرد و آتشکده را زیر و رو گردانید و آتش را بنشاند... »

وی در ادامهٔ روایت مربوط به وقایع فردجان (پردغان همدان) و مزدجان قم را در هم آمیخته و می‌نویسد: «و نیز گویند که مسلمانان در زمان خلافت عبدالملک بن مروان و والی و حاکم شدن حجاج بن یوسف بر عراقین، بر اهل این دیه خروج کردند و با ایشان محاربه کردند و این دیه را مسخر گردانیدند و درِ آتشکده بکندند و آن دو مصّراع بودند از طلا و آن را برکندند و به پیش حجاج بردند و حجاج آن را به مکه فرستاد تا بر در کعبه درآویختند والله اعلم... ».

مسجد جمکران؛ موقعیت مقدس پیشا اسلامی (از مزدک نامه، جمشید کیانفر)

در واقع جمکران از مراکز دینی زرتشتی در منطقه قم بوده و در پیش از اسلام دوازده آتشکده در محله ها و دروازه های آن روشن بوده است. چنانکه خواهیم دید در تاریخ قم از سدهٔ چهارم هجری آمده است: «بر در هر محلتی (محلات دوازده گانه) و دربی "آتش کذه" بود. »

قم از نقاط باستانی ایران است و آثار متعددی از تپه ها و موقعیت های باستانی در این منطقه به دست آمده که قدمت آن را به هزاران سال پیش از اسلام می رساند. یکی از منابعی که به وضعیت قم در دورهٔ ساسانی و اوایل قرون اسلامی اشاره دارد، کتاب تاریخ قم است. این کتاب را حسن بن علی قمی در سدهٔ چهارم تالیف کرده است. وی در این کتاب از منابع قدیمی تر استفاده کرده است. این کتاب یکی از معتبرترین کتاب ها در تاریخ محلی ایران است.

در این کتاب به موقعیت های مقدس زرتشتی در قم اشاره شده است. در این میان دو موقعیت از همه اهمیت بیشتری دارد. یکی از آنها روستای دارای آتشکدهٔ "مزدجان" است و دیگری آبادی "جمکران" که در این کتاب از هر دو به عنوان آبادی های باستانی و قدیمه قم یاد شده است.

آتشکده های جمکران

قمی با استناد به منابع قدیمی تر بیان می کند که جمکران را حضرت سلیمان بنا کرده است، می دانیم که نسبت دادن ساخت مکان ها به سلیمان یا جمشید گواهی بر قدمت آنهاست. و الا چنان که قمی نقل می کند: «این روایت از خلافی خالی نیست سبب آنک بذین ناحیت هیچ بنایی منسوب با سلیمان بن داود نیست و بذو باز نمی خوانند و العلم عندالله.»

همچنین در این کتاب آمده است: «و هم گویند که اولین مسجدی که بدین ناحیت بنا نهادند پیش از آمدن عرب بدین ناحیت- مسجد قریه جمکران بود و مردی از اهل اسلام نام خطاب اسدی که بدین ناحیت افتاده بود آن را بنا کرده بود و در آن تنها نماز می گزارد.» (۱۱۰ و۱۱۱)

اما آنچه به اهمیت مذهبی مربوط می شود اشارهٔ قمی به آتشکده های متعدد جمکران است: «و جمکران از آن ماکین بوده است و خذای عزوجل او را پسری داد نام او جلین او در جمکران کوشکی بساخت و آن هنوز باقیست. و همجنین ده محلت و درب بنا کرد و بعد از آن دو محلت و درب با آن اضافت نمود، جنانج مجموع دوازده باشند. و بر در هر محلتی و دربی آتش کذه بود و باغی بنا نهاد و کنیزکان و بندکان خود را در آن ساکن کرد و فرزندان و اعقاب ایشان الی یومنا هذا در آن مساکن اند و بر یکدیگر افتخار می کنند. » (همان،۱۸۴) وی همچنین از سرای موبدان در حوالی جمکران یاد کرده است. (همان،۱۲۲)

همچنین در این کتاب درباره قلعه ای باستانی در کوهی مشرف بر جمکران آمده است: «و به جمکران کوهی است مشرف بر آن و آنرا ویشویه (وشنویه، کوه دارای آب، کوه خضرنبی) خوانند و بر آن قلعه است بلند کهنه قدیمی و صاحبش را نمی دانند و گویند که اسکندر آنرا بنا کرده است و آب را بر آن روانه کردانید. » (۱۸۳-۱۸۴)

نائینی اردستانی ضمن اشاره به این عبارت آورده است: «وشنویه کوهی با قلعهٔ قدیمی مشرف بر جمکران در سال ۱۲۸۵ شمسی آن را «قز قلعه سی» می خوانند.» (نائینی اردستانی،۴۴۰) می دانیم که عبارت قز قلعه سی در زبان ترکی به معنای قلعهٔ دختر (در واقع به معنی قلعهٔ تاقدار) است. با توجه به اینکه دختر یا دختران در نامگذاری ها مربوط به وجود چشمه در آن ناحیه است و لفظ دختر نیز با توجه به قراین و شواهد متعدد بازتابی از ناهید ایزد آبها

در فرهنگ زرتشتی است، بنا بر این ممکن است این کوه نیز یکی از مکان های مقدس پیش از اسلام باشد. وجود آثار قدیمی و روان بودن آب از آن قلعه و نسبت آن به اسکندر که در افسانه های ایرانی و اسلامی با آب حیات مربوط است این امر را تأیید می کند.

منابع

قمی، حسن بن محمد(قرن۴ هـ)، تاریخ قم، ترجمه حسن بن علی قمی، تحقیق محمدرضا انصاری قمی، قم، کتابخانه آیت الله مرعشی، اول، ۱۳۸۵

نائینی اردستانی، محمدعلی، انوارالمشعشعین فی بیان شرافت قم و القمیین، تحقیق محمد رضا انصاری قمی،ج۱، قم کتابخانه آیت الله مرعشی،۱۳۸۱

خان محمدی، کریم، محمدرضا انواری، "چاه عریضه مسجد جمکران از خرافه تا واقعیت،" شیعه شناسی، سال دهم، شماره۳۷، بهار۱۳۹۱، ۱۵۷-۲۰۰

مهندس هوشنگ سیحون
معمار بناهای ماندگار...
به قلم زنده یاد
نصرت الله ضیایی

یادداشت مدیر مسئول آرمان: این متن بخشی از سلسله یادداشت هایی است که شادروان نصرت الله ضیایی برای چاپ به من سپرده بود. نظر به اهمیت شخیصت مهندس هوشنگ سیحون و نوشتن به یاد او توسط ادیب ارجمند زنده یاد نصرت الله ضیایی، این نوشته پس از کسب اجازه از همسر دکتر ضیایی، سرکار خانم فرح ضیایی، برای چاپ در فصلنامه آماده گردید. **مهدی سیاح زاده.**

او چند سال پیش، همراه با چند تن از دوستان، به جمع ما پیوست و در واقع هموند «گروه یاران سه شنبه»[1] شده بود و هر گاه از ونکوور (کانادا) به لس آنجلس می آمد، همه روزهای سه شنبه را در جمع یاران بود. جایش هم

[1]- حدود ۲۰سال پیش، دو تن از برگزیدگان جامعه ایرانی مقیم لس آنجلس، یعنی شادروان دکتر سیروس ابراهیم زاده و شادروان ابوالحسن صدر، تصمیم می گیرند هر هفته، روزهای سه شنبه از ساعت ۱۰ صبح تا ۱۲ ظهر در یکی از کافی شاپ های این شهر یکدیگر را ببینند و دیدار تازه کنند. پس از یکی، دو جلسه مصمم می شوند از کسانی که شایستگی حضور در این جمع را داشته باشند، دعوت کنند. هنوز یک سال نمی گذرد که به سبب افزایش تعداد شرکت کنندگان در این گردهمایی ها، محل تجمع کفاف پذیرش آنان را نمی دهد و ناگزیر محل جدیدی انتخاب می شود. استقبال دوستانی که در این گردهمایی ها حضور می یابند، سبب می گردد که هر چند ماه یکبار، جایی بزرگ تر برای تشکیل جلسه انتخاب کنند. تا آن که سرانجام تصمیم گرفته می شود از پذیرش اعضای جدید خودداری گردد. برای بقای این دیدارهای دلپذیر، از تعیین آیین نامه ها و یا اساسنامه ها، که اغلب موجب تفرقه می گردد، خودداری شده است. این گردهمایی ها مدیر ثابت ندارد. هر جلسه به وسیله ی یکی از هموندان، به نوبت اداره می شود. در هر جلسه یکی از یاران آخرین خبرهای سیاسی ایران و جهان، و یکی دیگر از هموندان اخبار و آخرین پدیده های پزشکی را به اطلاع یاران می رسانند و نیز درباره آخرین خبرها و تفسیرهای اقتصادی ایران و دیگر نقاط جهان تبادل اطلاعات می شود. یکی دیگر از هموندان پیشکسوت ما، هر هفته خلاصه کتابی را که همان هفته خوانده است، به استحضار یاران می رساند و کسانی دیگر از هموندان، مطالب مفیدی را در زمینه های تاریخ، ادبیات، هنر، فلسفه و عرفان بیان می دارند و در صورت بودن وقت به مطالب طنز نیز پرداخته می شود. برای این گروه نام معینی در نظر گرفته نشده است. برخی آن را «اصحاب سه شنبه» ، برخی دیگر «گروه یاران سه شنبه» و بعضی «یاران بهرام شید» می نامند. (در ایران باستان روز سه شنبه را «بهرام شید» می نامیدند.) تعداد هموندان این گردهمایی نزدیک به چهل نفر است که هر سه شنبه از ساعت ۱۰ صبح تا ۱۲ ظهر در یکی از رستوران های بلوار سپولودا، شهر شرمن اوکس (منطقه سن فرناندو ولی) از دیدن و گفتگوی با هم لذت می بریم. استاد هوشنگ سیحون یکی از هموندان بسیار ارزشمند این گروه بود و هر وقت از کانادا به لس آنجلس می آمد، حتما در این گردهمایی حضور می یافت.
قابل ذکر است که متاسفانه پس از بیماری کوید ۱۹از سه سال پیش این گردهمایی ها فقط از طریق سیستم اینترنتی زوم انجام می پذیرد. م.س.

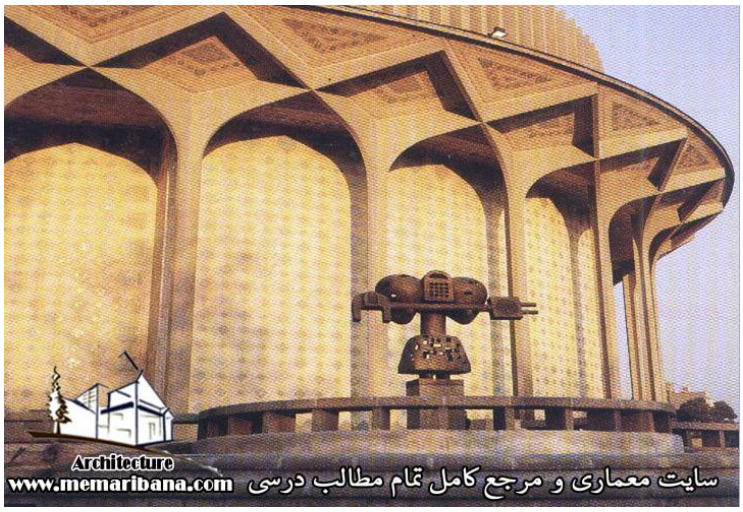
نمای سقف آرامگاه خیام اثر هوشنگ سیحون

آرامگاه فردوسی اثر هوشنگ سیحون

مشخص بود. در قسمت «شاه نشین» یا «صدر نشین» محفلیان می نشست و معمولاً با خواهش رفقا، در خلال گفتار ها، از خاطرات زندگانی اش مطالبی می گفت. روایت اش جذاب و اغلب آمیخته با چاشنی طنز و مطایبه بود. ترتیب و توالی صحنه های روایت ها، بسیار منظم و مرتب و عاری از تشتت و نافرمانی های مغز بود و مرد با سنی در محدودهٔ نود سال، با تسلط و هوشمندی تمام ادای مقصود می کرد. من تعدادی از خاطره های او را در دفتر های خاطرات پراکنده ام، یادداشت کرده ام.

غرضم نوشتن شرح حال سیحون نیست. محققاً کسان دیگری هستند که زندگی نامه ها از وی خواهند نوشت. این ها را که می نویسم، مشاهدات و یا شنیدار های مستقیم من است.

آرامگاه کمال الملک اثر هوشنگ سیحون



بنای تئاتر شهر اثر هوشنگ سیحون

آخرین باری که در مجلس سه شنبه آمده بود، چهار، پنج ماه پیش بود. با ابراز خوشحالی از دیدارش احوالپرسی کردم. با «بد نیستم، خوبم» جوابم را داد. اما می دیدم که سیحون نسبت به اندازه های پیش شکسته تر شده است. مایهٔ شگفتی نبود. مرد از پله نود و سه سالگی بالا می رفت و آن خمیدگی اندک پشت و کم شدن فروغ چشمانش و سنگینی گام هایی که بر می داشت، از آثار طبیعی چنان سن و سالی بودند. در حالی که سیحون در دیدارهای سال پیش و سال های پیش تر سرزنده و شاداب بود. او با آن خنده های شادمانه اش و دندان های ردیف و سفید و براقش که از سرزندگی و جریان نیرومند حیات در وجودش حکایت ها داشتند، آدم دیگری بود.

سیحون، مرد هنر بود و به گمان من همین خصیصه، عمر طولانی او را تضمین کرده بود و اگر تنهایی و دوری از وطن مألوف نبود و با رفاه و آسایش بیشتری قرین بود، به یقین سال های دیگری زنده می ماند. گرچه دخترش مریم، از پذیرایی پدر و رعایت جانب او – از هر حیث – چیزی کم نمی گذاشت. اما دوری زیستگاه اصلی سیحون از وطنش و اقامتگاه دخترش او را از مهر فراوان هموطنان و فرزند، جدا می کرد و او ناچار بود بعد از یکی دوماه اقامت در لس آنجلس، بازهم به ونکوور برگردد. شنیده ام در ونکوور نیز شاگردان و دوستدارانش با مهر فروان او را تنها نمی گذاشتند. بی گمان سیحون در میان ارباب هنر سرزمین مان در زمان معاصر از برجسته ترین چهره ها بود و به گمان من تاریخ و ارزیابی آیندگان، چنین مقامی را برای وی در عرصه ایران آینده تثبیت خواهد کرد.

هرگز نمیرد آن که دلش زنده شد به عشق/ ثبت است در جریدهٔ «ایران» قوام «وی»

نصرت الله ضیایی، لس آنجلس، ۷ خرداد ۱۳۹۳ (۲۸ ماه مه ۲۰۱٤)

هوشنگ سیحون: آخرین کلام من این است: ایران

My last word is: Iran

یادی از یک گفتگو با هوشنگ سیحون

مرتضی حسینی دهکردی

زنده یاد هوشنگ سیحون از هنرمندان برجستهٔ قرن بیستم ایران بود و جهانیان به هنر شگفت انگیز او ارج بسیار نهادند. در حدود بیست سال پیش زنده یاد حسن شهباز از من خواست که برای سه روز به ونکوور در کانادا که محل سکونت استاد هوشنگ سیحون بود بروم، در هتلی ساکن شوم و مصاحبه ای حضوری با استاد انجام دهم. متاسفانه این طرح انجام نشد، اما از آنجا که یکی از آشنایانم را برای آموختن نقاشی و سه تار نزد استاد فرستادم، گفتگوهایی تلفنی با یکدیگر داشتیم و از محضر استاد از راه دور بهره مند شدم.

از جمله گفتگوهای ما شامل خاطره ای بود که برای من تعریف کرد و می کوشم با امانت داری آنرا برای خوانندگان عزیز آرمان بیان کنم. استاد بازگو کرد که حدود سه سال پیش از انقلاب اسلامی، از طرف دفتر شهبانو فرح برای او پیامی فرستادند و از او خواستند که از محل اقامت خود از خارج به ایران سفر کند، زیرا طرح معماری بسیار مهمی هست که امیدوارند زیر نظر ایشان به اجرا بگذارند. استاد سیحون با شتاب راهی ایران شد و در دفتر شهبانو فرح با او دیدار کرد. قضیه از این قرار بود که دفتر علیاحضرت در نظر داشت که استاد سیحون در کوه های اصفهان و با مشورت استاندار، مجسمه های عظیمی بسازد به سبک مانت راشمور در آمریکا که در دل کوه، چهره-های پدران بنیادگذار آمریکا را ترشیده اند؛ با این فرق که قرار بود مجسمه های اعلیحضرت و شهبانو فرح در آن کوه ها حفاری شده، آنجا به مرکزی تاریخی و جهانگردی تبدیل شود.

زنده یاد سیحون به این قسمت از خاطرهٔ خود که رسید سکوت کرد و من که بسیار کنجکاو بودم باقی روایت ایشان را بشنوم، پرسیدم، شما چه کردید استاد؟ او نفس عمیقی کشید و گفت: باور کنید که وقتی این طرح را شنیدم قلبم لرزید. مگر می شد کوه را از حال و نقش طبیعی خارج کرد؟ اما در هر حال راهی اصفهان شدم. آنجا در دیدار با استاندار نظرم را بیان کردم. گفتم: آقایان کوه را نباید از بین برد. اعلیحضرت و شهبانو فرح برای همهٔ ما بسیار

مهم و گرامی هستند، اما مخارج این طرح نجومی است و خطرات آن بسیار بالا. این هزینه ها را می توان صرف نیازهای مبرم مردم و دولت کرد. این گونه بود که آنها گزارش نظر کارشناسی مرا به دفتر علیاحضرت فرستادند و شهبانو فرح نیز از اجرای این طرح منصرف شد.

این بود یادهای من از آن گفتگو با زنده نام استاد هوشنگ سیحون.

مرتضی حسینی دهکردی
۱٤ آگوست ۲۰۲۳

علی فراستی

یادنامه و مصاحبه ای با مهندس هوشنگ سیحون

آرمان: این یادنامه و مصاحبه پیشتر در روزنامه جهان صنعت منتشر شده و به کوشش دکتر علیرضا اکبری، متن و اجازۀ بازنشر آن از سوی دکتر علی فراستی، استاد معماری، به آرمان داده شده است که بدین وسیله از هر دو محقق سپاس داریم.

زندگی « پدر معماری مدرن ایران» در آثارش جریان دارد.

مهندس هوشنگ سیحون نیاز به معرفی چندانی ندارد. برخی او را پدر معماری مدرن ایران می‌دانند. فعالیت هنری و معماری وی در طول نیم‌قرن زبانزد همه عاشقان فرهنگ و هنر ایران زمین بوده است. وی سبک خاصی در معماری ایران پدید آورد که تلفیقی هماهنگ و موزون بین گونه‌های معماری سنتی و کهن ایران با فناوری، دانش مهندسی و سبک مدرن معماری جهان است.

سیحون در خانواده‌ای آشنا با موسیقی به دنیا آمد. پدربزرگ او میرزا عبدالله فراهانی از پیشگامان موسیقی سنتی و معروف به پدر موسیقی سنتی ایران بود. مادر وی، مولود خانم از نوازندگان تار و سه‌تار و نیز دایی او مرحوم احمد عبادی، استاد بزرگ سه‌تار بود.

او پس از پایان تحصیل معماری در دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران به دعوت آندره گدار (اولین رئیس دانشکدهٔ هنرهای زیبا دانشگاه تهران و رئیس ادارهٔ باستان‌شناسی وقت ایران) برای ادامهٔ تحصیل راهی پاریس می‌شود و در دانشسرای عالی ملی هنرهای زیبای پاریس (بوز آر) طی حدود سه سال تحت تعلیم اوتلو زاوارونی به تکمیل دانش معماری خود می‌پردازد و در سال ۱۳۳۰ فارغ‌التحصیل شده و به ایران باز می‌گردد. او در بازگشت به ایران در سن ۲۳ سالگی نخستین اثر معماری خود که بنای یادبودی بر آرامگاه بوعلی سینا بوده است را طراحی کرده و در مسابقهٔ طراحان برنده می‌شود.

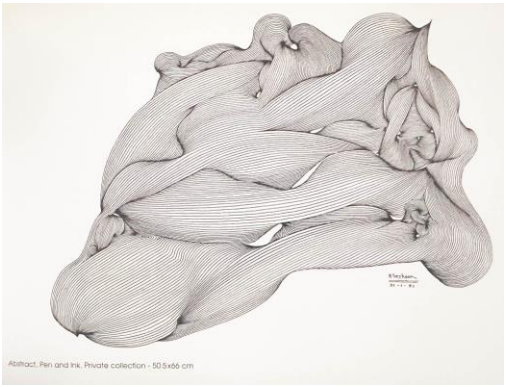
سیحون در طول سال‌های فعالیت خود عضو شورای ملی باستان‌شناسی، شورای عالی شهرسازی، شورای مرکزی تمام دانشگاه‌های ایران و کمیتهٔ بین‌المللی ایکوموIcomos ، وابسته به یونسکو در پیش از انقلاب بوده و به مدت ۱۵ سال مسئولیت مرمت بناهای تاریخی ایران را برعهده داشته است.

وی استاد دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران بوده و یک دوره ریاست این دانشکده را عهده‌دار بوده است. استاد هوشنگ سیحون به مرد بناهای ماندگار معروف است. از میان پروژه‌های طراحی و ساخته شده وی می‌توان به آرامگاه بزرگانی چون خیام، کمال‌الملک، بوعلی سینا، نادرشاه افشار، کلنل محمدتقی خان پسیان و ده‌ها مقبره و آرامگاه دیگر و نیز طراحی بنای «موزه توس» در سال ۱۳۴۷ و همچنین ساختمان بانک سپه در میدان توپخانه تهران اشاره کرد.

وی همچنین طراحی ساختمان‌های سازمان نقشه‌برداری کل کشور، کارخانه نخ ریسی کوروس اخوان، کارخانه آرد مرشدی، مجتمع آموزشی یاغچی آباد، سینما آسیا، سینما سانترال، کارخانه کانادادرای (زمزم فعلی) در تهران و اهواز، کارخانه یخ‌سازی کورس اخوان و حدود ۱۵۰ پروژه مسکونی خصوصی را بر عهده داشته است.

وی در دنیای ابعاد از معانی پر رمز و راز باطن سخن به میان می‌آورد و برای بزرگانی که معمار و طراح آرامگاهشان بوده، کوشیده است تا معانی باطنی، فلسفه نظری و ساحت وجودی هر یک را در نقش مقبره‌اش متجلی و نمایان سازد. به عنوان مثال استاد سیحون در سال ۱۳۳۸، طرح آرامگاه حکیم عمر خیام را مبتنی بر اصول ریاضی و مثلثاتی خیام، پایه‌گذاری و طراحی کرده است.

استاد سیحون یک نقاش چیره‌دست نیز بود و آثار سیاه قلم او بارها در گالری‌ها معروف جهان به نمایش درآمد. او در کنار معماری به نقاشی از مناظر و روستاهای ایران می‌پرداخت و نمایشگاه‌هایی از آثار خود را در ایران و در خارج از ایران برپا کرده است.



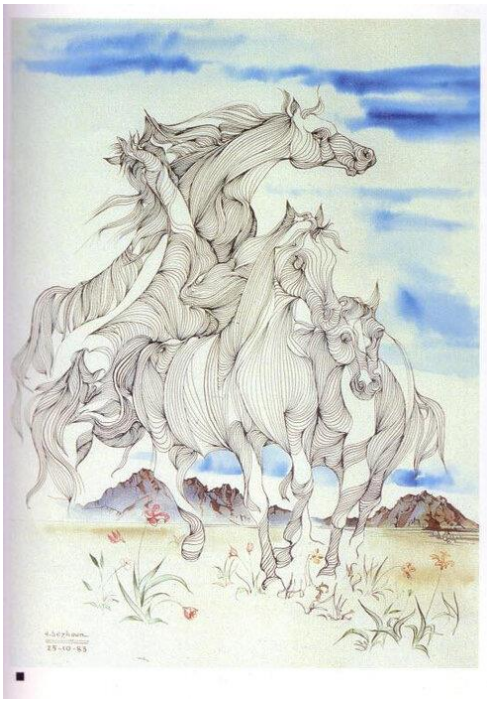
تصویرهایی که تا دهه های ۳۰ و ۴۰ خورشیدی ادبیات ایران از دهات به خواننده می‌داد، تصاویری از نمادهای نکبت و نحوست بود. دهات جایی بود برای استثمار، فقر و محرومیت. هوشنگ سیحون شاید اولین کسی بود که زیبایی‌های ساده روستاهای دورافتاده ایران را کشف کرد و با سیاه قلم توانای خود زوایای هنری و معماری آن‌را به تصویر کشید. آثار نقاشی وی در نمایشگاهی در دانشگاه ماساچوست در سال ۱۳۵۱ در کنار آثار هنرمندانی چون پیکاسو و سالوادور دالی به نمایش درآمد.

مهندس هوشنگ سیحون در پنجم خرداد ۱۳۹۳ در سن ۹۳ سالگی در شهر ونکوور کانادا با کوله باری پربار از دستاوردهای معماری و هنری درگذشت.

نگارنده این افتخار را داشت تا در چند جلسه به طرح برخی سوالات پیرامون تاریخ معماری ایران و جهان از ایشان بپردازد. امید است که این مصاحبه مورد توجه نسل جوان معماران و مهندسان ایرانی قرار گیرد.

پرسش: در قرن هفتم میلادی که اسلام ظهور پیدا کرد تاثیر خاصی روی معماری گذاشت و یک موجی از مسجد سازی شروع شد. این دوران همزمان با دوران معماری گوتیک و سپس نهضت رنسانس در اروپا بود. چه تاثیراتی سبک معماری اروپایی روی معماری کشورهای مسلمان و به خصوص کشورهای سواحل مدیترانه داشت؟

استاد سیحون: معماری در کشورهای مسلمان تاثیر مستقیم از معماری ساسانیان گرفته بود و آنچه می‌خواهم عرض کنم برعکس سوالی است که مطرح کردید که گفته می‌شود معماری اروپا روی معماری این ممالک تاثیرگذار بوده است. برای اثبات این ادعا باید به مدارک و اسناد منتشر شده برگردیم.



در اواسط دوران قاجار حول و حوش زمان ناصرالدین شاه، یک خانم و آقای فرانسوی به نام «ویولافوا» برای مطالعهٔ معماری و فرهنگ و مناسبات اجتماعی به ایران سفر می‌کنند. علت انتخاب ایران بسیار جالب بوده چرا که آنها به دنبال منشا و سرچشمه سبک معماری گوتیک بودند. یک دوست باستان‌شناسی داشتند که آنها را راهنمایی می‌کند که برای رسیدن به منظور خود باید به ایران بروند. آنها پس از سفر کتاب معروف «ویولافوا» را نوشته و منتشر می‌کنند. این کتاب همه‌اش در مورد ایران است و راجع به آثار باستانی. آنها این‌طور تتبع می‌کنند که به همان نتیجه‌ای که در کتاب «شوازی» هست رسیدند که تاثیر معماری ساسانی بر معماری کلیساها و بازیلیک‌ها و سبک معماری بیزانس خیلی زیاد بوده که بعدا از دل آنها معماری روم و گوتیک متولد شده است.

به همین ترتیب معماری کشورهای مسلمان نه تنها در همان آغاز ظهور اسلام بلکه تا قرن‌های متوالی تحت تاثیر معماری ایرانی بوده است. از جمله در قاهره مسجدی هست به نام مسجد حسن که برای ساختن آن، سلطان حسن معمارش را مامور می‌کند که به ایران رفته و از روی کاخ‌های ساسانی فکر و ایده بگیرد و آن‌را بسازد که این مسجد الگویی از معماری ایرانی است.

یک نمونهٔ دیگر مسجدی هست در نزدیکی شهر سامره در عراق فعلی که مسجد بسیار عظیمی است با ظرفیت ۸۰ هزار نمازگزار. در بیرون این مسجد مناره‌ای ساخته شده که به صورت مارپیچ بالا رفته به‌نام «ملویه». وقتی «ویولافوا» مطالعه می‌کند متوجه می‌شود که این مناره الگوبرداری شده از یک برج آتش متعلق به قبل از اسلام در

شهر فیروزآباد در استان فارس است. همین مناره ملویه بعدا سرمشق مناره‌های مشابهی در یک مسجد مصر می‌شود به نام مسجد «ابن طولون». پس می‌بینید که تاثیرگذاری معماری ساسانی صرفا به صدر اسلام نبوده بلکه طی قرون و اعصار این تاثیرگذاری وجود داشته است.

در مورد معماری اروپا نیز بحث دقیقا همین است و آن اینکه این معماری شرق بوده که روی معماری اروپا تاثیر گذاسته است، دلیلش نیز استیلای اعراب بر اسپانیا و معماری شهرهایی همچون گرانادا و کوردوبا یا به قول اعراب غرطبه و غرناطه بود. معروف‌ترین بناهای آن شهرها کاخ الحمرا و مسجد غرطبه بودند که تحت تاثیر همان جریانات تجاری- فرهنگی که از تیسفون آغاز شد و پس از طی کردن اروپا و شمال آفریقا به اسپانیا رسیده بودند، خلق گردیدند.

همین امر در معماری بیزانس به خوبی مشهود است. تمام ستون‌بندی‌های کاخ‌های هخامنشی در تخت جمشید را می‌توان در معماری بیزانس منتهی با قوس‌های بیزانسی مشاهده کرد.

یک نکتهٔ جالب دیگر در مورد قوس‌های عربی قابل ذکر است. می‌گویند یک قوس مخصوص معماری عربی است که یک نیم‌دایره‌ای است که دو لبه منتهی‌الیه آن که معمولا بالای ستون قرار می‌گیرد، بیرون زده است. در حقیقت برآمدگی گردی قوس که از ستون بیرون زده، یعنی از حد بنای قوس روی ستون بیرون آمده است، یک چیز تزئینی است ولی اصل بنای این نوع قوس متعلق به معماری ساسانی است؛ برای اینکه آنها برای زدن این قوس یک قالب نیم‌دایره چوبی روی جرز و ستون می‌گذاشتند و سپس طاق را روی آن قالب می‌ساختند و سپس قالب را بر می‌داشتند.

اعراب همین شیوه و تکنیک را نسخه‌برداری کردند به اضافهٔ اینکه پس از برداشتن قالب نیم دایره را ادامه داده و حد فاصل لبه جرز و نیم دایره را پر کرده‌اند که صرفا جنبهٔ تزئینی و دکور دارد و همین حالت را در مسجد غرطبه می‌بینید.

البته نباید یک بعدی قضاوت کرد و شکی نیست که تاثیرات همیشه متقابل بوده است و این‌طور نیست که فقط شرق بر غرب تاثیر گذاشته باشد، ولی در مجموع تاثیرات شرق بر غرب می‌چربیده است. معماری‌های ارمنی، روسی، رومانی، ترکی و بلغاری را که بررسی می‌کنیم ترکیبی از هر دو معماری شرق و غرب را حس می‌کنیم.

پرسش: یک نویسندهٔ تاریخ معماری گفت: «جنگ جهانی اول همچون رودخانه‌ای خروشان معماری کهن را از معماری مدرن جدا کرد»، نظر شما چیست؟ اساسا معماری مدرن چیست؟

هوشنگ سیحون طراح آرمگاه نادرشاه افشار

مشخصات آن کدام است و نقش چهره‌هایی چون لو کوربوزیه، پره، گارنیه، رایت و امثالهم در آن چه بود؟

استاد سیحون: همیشه جنگ‌ها در دنیا تاثیرات و تحولات عمیق و ریشه‌داری از خود به جا می‌گذارند که بعضا حاصل آنها برای زمان خاص خودشان قابل درک نبوده است. جنگ‌های جهانی اول و دوم نیز از این قاعده مستثنا نیستند. در جنگ‌ها ابزاری اختراع می‌شوند که پس از پایان یافتن جنگ موارد استفاده‌های مختلفی در زندگی و پیشرفت علوم پیدا می‌کنند. مثلا رادار و موشک در جنگ جهانی دوم برای اهداف نظامی اختراع شد ولی بعدها در خدمت هوانوردی و فضانوردی و علوم ارتباطات قرار گرفت. یا موشک ب۲ را که آلمان‌ها اساسا برای کوبیدن اهداف دوردست اختراع کردند بعدا وسیله ارسال ماهواره به فضا شد.

این واقعیت در بسیاری از زمینه‌های تکنولوژیکی و الکترونیکی، حتی اختراع ترانزیستور و کامپیوتر هم صادق است که با هدف و منشای نظامی شروع شدند ولی بعدها در خدمت مصارف صلح‌جویانه قرار گرفتند.

پس تحت تاثیر جنگ و نیازهای رزمی، اتفاقات و تحولاتی به وقوع می‌پیوندند و ابزار و امکاناتی در اختیار بشر قرار می‌گیرند که معماری از آن مستثنا نیست. با این حال اگرچه جنگ جهانی اول و سیر سریع تحولات تکنیکی پس از آن و اختراعات مختلف، روی معماری تاثیر گذاشت، ولی منشای معماری مدرن جنگ نبود و به قبل از آن برمی‌گشت.

معماری مدرن از پس از انقلاب صنعتی گام به گام پا به عرصه وجود گذاشت و همگام با رشد تحولات علمی و صنعتی در اروپا توسعه و تکامل یافت. به عبارت دیگر، تکنولوژی ساختمان‌سازی به یکباره با گذشته خود برش

پیدا کرد. این برش و تحول در تمام زمینه‌های زندگی اجتماعی نیز واقعیت داشت به خصوص مسئلهٔ سرعت. تا زمان این تحولات علمی و تکنولوژیکی که در اواخر قرن پیش اتفاق افتاد و علیرغم استفاده از چرخ و قدرت کشش اسب و دیگر حیوانات اهلی، سیر سرعت وسایل نقلیه در حدود ۳۰ تا ۴۰ کیلومتر در ساعت بود و این وضع طی قرن‌های متمادی ادامه داشت.

وقتی که نیروی اسب جای خود را به نیروی مکانیکی و ماشین داد، این پدیده که زائیده تحولات علمی آن زمان بود سرعت را از ۳۰ تا ۴۰ کیلومتر به ۵۰، ۶۰ کیلومتر در ساعت رساند و سپس با اختراع هواپیما، مدتی قبل از جنگ جهانی اول و سپس اختراع موشک در جنگ جهانی دوم، سرعت حرکت بشر به آن چیزی رسید که اینک شاهدش هستیم که سفینه‌ها با چه سرعتی به سمت کرات دیگر می‌روند.

این عامل سرعت در تمامی موارد و مظاهر زندگی بشر از لحظه به وقوع پیوستن‌اش تا به حال خودنمایی می‌کند و این امر نه فقط خودنمایی کرده بلکه تاثیرات عمیقی نیز به جا گذاشته است. معماری هم یک جنبه از زندگی بشر است. با چنین دیدی متوجه می‌شویم که تحولات علمی در زمینه‌های سازندگی تولید در عالم معماری نیز تغییر ایجاد می‌کند.

تکنولوژی ساختمان‌سازی تا آن دوران عبارت بود از سنگ و آجر و چوب که با ورود مصالح جدید جایگاه پایه‌ای خود را از دست دادند. دو ماده مهم و جدید، یکی آهن و دیگری بتن آرمه (یا بتن مسلح) بودند. ورود این دو ماده به ساختمان انقلابی در تکنیک ساختمان‌سازی ایجاد کرد.

این تکنولوژی جدید یک ابزار و وسیله بیان است که با گذشته متفاوت است. اگر در گذشته اجزا و عوامل ساختمانی را روی هم می‌گذاشتیم تا یک بنا ساخته شود، حالا قالب‌بندی کرده و ساختمان را به یکباره می‌ریزیم. این امر نه در مصالح و نه در تکنیک، هیچ شباهتی با گذشته نداشت و یک برش آشکار محسوب می‌شد.

اگر بخواهیم راجع به بتن صحبت کنیم، از اولین کسانی که مشعل‌دار این‌کار بودند می‌توان از برادران «پره» نام برد. آنها گفتند ما به جای اینکه مصالح کوچک‌تر را روی هم بگذاریم و یک ساختمان را به وجود بیاوریم، آن ساختمان را توی قالب بتنی و اسکلت فلزی در داخلش می‌گذاریم و بعد بتن ریخته شده این اسکلت را خواهد پوشاند. این دیدگاه نمادی است از بدن انسان. انسان از یک اسکلت سخت که همان استخوان‌ها باشد ساخته شده است که رویش گوشت و پوست نرم پوشیده شده است. بتن آرمه نیز چیزی شبیه اندام انسان است.

این دو ماده تحولات عظیمی در معماری جهان به وجود آوردند و آرشیتکت‌ها این امکان را پیدا کردند تا حدی خود را با سرعت تحولات و نیازهای بشری تطبیق بدهند و از این تکنولوژی به نفع معماری خاص خود بهره بگیرند.

همین تکنیک آهن و بتن آرمه امکان اختراع و رشد قطعات پیش‌ساخته ساختمانی را فراهم کرد که به کمک آنها و با سرعت فوق‌العاده زیادی بتوان بنا را ساخت. این تحول تکنیکی و تجربی باعث شد که شکل و شمایل و سیمای معماری به کلی تغییر کرده و شکل نوینی به خود بگیرد که نام آن‌را معماری مدرن گذاشتند.

در این معماری البته مکاتب مختلفی پا به عرصه وجود گذاشتند که یکی از مهم‌ترین آنها که اصول و قواعد معماری مدرن را تدوین کرد و به آن سمت و سوی خاصی بخشید و مشعل‌دار و پیشکسوت دنیای معاصر شد، مکتب «باوهاووس» نام دارد. این مکتب از آلمان پس از جنگ جهانی اول شکل گرفت ولی بعدا خود را در کشورهای دیگر بارز کرد.

به لحاظ تاریخی، شکل‌گیری این مکتب معماری همزمان با پاگیری پدیدهٔ نازیسم در آلمان بود که یکی از اصلی‌ترین اهدافش پاکسازی یهودیان بود که البته از میان این افراد، شخصیت‌های بزرگ علمی همچون اینشتن و همچنین سران مکتب باوهاووس چون «گروپیوس» و «میس فاندرو» را می‌توان مثال زد که از روی اجبار از آلمان گریخته و در آمریکا سکنی گزیدند و در آنجا مکتب معماری خود را دنبال کردند. نتیجه یک سری از کارهای مهم که در عالم معماری خلق شد در کشوری مثل آمریکا بود که شرایط تکنولوژیکی و پشتوانه اقتصادی و مالی خوبی نیز داشت و توان به وجود آوردن آن آثار را در اختیار آرشیتکت‌ها گذاشت.

مکتب لوکوربوزیه پس از مکتب پره است و با آن فرق داشت. او به صورت انسانی‌تر و آزادتری به معماری نگاه می‌کرد و توانست افکار جدیدی را ارایه دهد که تا آن زمان وجود نداشت. او سعی زیادی در پیدا کردن راه حل معماری برای زندگی جمعی و مجموعه‌های کوچک انسانی می‌کرد و معتقد بود که زندگی ماشینی باید جدا باشد و ماشین مانع آزادی زندگی انسانی نشود. یکی از نمونه‌های کار او در شهر مارسی فرانسه است که سه بنا را طراحی و اجرا کرد که محل سکونت صد خانواده با جمعیتی حدود یک هزار نفر بود. ایده او این بود که ساکنان هر بلوک ساختمانی باید تمام نیازها و حوایج جاری خود را در همان بلوک تامین کنند و اگر قرار است بین آنها نیز رابطه‌ای برقرار باشد، ساختمان و اتومبیل مانع این ارتباطات نباشند و از این رو بود که ایدهٔ زدن ستون زیر ساختمان‌های بلند و به اصطلاح «پیلوتی» رایج شد. با این ایده دو هدف تامین می‌شد: یکی اینکه ستون‌ها مانع تردد ساکنان نشده و دوم اینکه با تجمع افراد در یک بنا و زندگی عمودی، فضای بیشتری را به باغ‌سازی و ایجاد فضای سبز و تفریحی تخصیص دهیم، چرا که اگر به ارتفاع نرفته و توسعه شهرسازی را در سطح ادامه بدهیم، آن وقت از مقدار باغ و فضای سبز کاسته می‌شود. پس با این ایده می‌شود یک باغ بزرگ؛ برای فرضا صدها خانواده بطور مشترک ایجاد کرد و با ستون‌ها دید باغ را هم از بین نبرد.

پرسش: یک موضوع قابل ذکر در مورد بتن لخت این است که ما هنوز تجربهٔ کافی نسبت به کهنگی ساختمان‌هایی که با بتن لخت ساخته شده اند، نداریم. نحوه کهنه شدن ساختمان‌ها یک مساله مهمی است که آیا خوشایند می‌مانند یا نه؟ هنوز عمر بتن به آن حد نرسیده که بتوان در مورد آن قضاوت کرد.

استاد سیحون: رایت آرشیتکت دیگری است که معماری مدرن را در آمریکا اجرا کرده و ساختمان «آبشار» از معروف‌ترین آثار معماری اوست. در بنای ساختمان آبشار، او بالکن‌های بسیار عظیمی را بدون ستون طراحی و اجرا کرد. یک جنبهٔ دیگر از کار وی عوامل تزئینی معماری است که الحاقی نیست ولی رنگ و بو و مزهٔ جالبی به معماری اش می‌دهد. این نیز ناشی از روحیه و شخصیت او بود چرا که خیلی از ایده‌هایش متاثر از آسیای دور بود با این حال تفاوت زیادی بین آثار رایت و لوکوربوزیه و پره می‌توان دید و کمتر شباهتی بین خودشان و حتی با مکتب «باوهاووس» دارند ولی هر سه از مشعل داران معماری مدرن هستند.

پرسش: اجازه دهید از معماری مدرن خارج شویم و به مرحله بعد در معماری برسیم. به نظر شما معماری پست مدرنیسم چیست و مشخصات آن کدام است؟

استاد سیحون: طرفداران پست مدرن حرفشان این است که می‌گویند معماری مدرن یک پدیده خالص، بی‌هجو و زواید است و جوابگوی خواسته‌های روحی و احساسی بشر نیست. از نظر فیزیکی می‌تواند پاسخگو باشد ولی از نظر دید ما نقص جدی دارد. آنها استدلال می‌کنند که یک بنای دوران قرون وسطایی یا دوران رنسانس به لحاظ زیبایی و ظرافت بیننده را سرشار از لذت و نشاط می‌کند ولی معماری مدرن فاقد این خصیصه است پس باید کار دیگری کرد. اینکه یک ساختمان را صرفا از جنبه پراتیک (عملی) و عملکردی بنا کنیم و رویش را بپوشانیم و به هیچ جنبهٔ دیگری توجه نداشته باشیم و بگوییم این کافی است، این نقص دارد و کافی نیست. باید با پدیده‌های رنگی و فرمی دیگری این معماری مدرن را متنوع و جذاب بسازیم و آن‌را از آن حالت بی‌نمکی درآوریم.

نهضت پست مدرنیسم چند دهه قبل شروع شد و الان شاهد اضمحلال آن هستیم چراکه حامیان آن می‌خواهند با الحاق کردن فرم‌ها و اشکالی از معماری گذشته به معماری مدرن در آن تنوع ایجاد کنند. این نگرش از دید بسیاری از آرشیتکت‌ها قابل قبول نیست چراکه معماری باید بیانگر تکنولوژی دوران خودش باشد و این تکنولوژی است که بسیاری از فرم‌ها را به وجود می‌آورد و به ما اجازه می‌دهد که شکل ظاهری بنا به سبک رنسانس باشد یا کلاسیک یا قرون وسطایی. بازگشت به سبک‌های گذشته و تقلید از آنها نقض غرض و نفی رسالت آرشیتکت

است. رسالت آرشیتکت این است که با فکر و تعقل و ابتکار و خلاقیت و با استفاده از تکنولوژی به آن هدف مطلوب برسد.

اگر آرشیتکتی بیاید یک قوسی را فرضا قوس گوتیک را در یک معماری مدرن پیاده کند، این غلط است و چیزی جز یک دکور تاثرانگیز نیست و از بدو شروع محکوم است. در عین حال مدرنیست‌هایی که تبحر کافی داشتند کارهای اساسی انجام دادند. آنها حرف‌های دیگری زده و راه‌هایی پیش پای ما گذاشتند که می‌توانند کمک کنند معماری خلق کنیم که این نقص کلی را از نظر معنوی برطرف کند کما اینکه لوکوربوزیه کسی بود که این کار را کرد و نشان داد که با فرم‌های آزاد می‌شود به معماری اصیل و معنوی دسترسی پیدا کرد که خوشایند بیننده باشد. به لحاظ اصالت و ریشه اگر بخواهیم به ماخذ ایده‌های لوکوربوزیه پی ببریم می‌توان روستاهای ایران را مثال بگیریم که این بناهای روستایی در یک عالم آزادی فکر (البته تحت شرایط تکنولوژیکی خاص خودشان) بنا شده‌اند که گاه در نوع خود بی‌نظیر هستند. یا می‌توان از بازار اراک، بازار کاشان، تیمچهٔ امین‌الدوله در کاشان و حمام این شهر که از پدیده‌های خیلی جالب معماری هستند، نام برد. وقتی در آنها رفت و آمد می‌کنید می‌بینید که داخل این بناها از لحاظ معماری بسیار ریتمیک هستند و تحت یک ضابطه مثل موسیقی، ضرب خاصی را می‌نوازند. آخر، معماری همچون یک موسیقی است که با مواد و مصالح ساخته می‌شود. این ضرب و ریتم را در همه اجزای کوچک و بزرگ می‌توان مشاهده کرد به طوری که گویی آمده‌اند با مثلث‌ها و انواع فرم‌های هندسی اینها را خرد و ریز کرده تا سقف‌ها به هم پیوسته شده و ساختمان را به وجود بیاورند. علیرغم این تظاهر ریتمیک از داخل، در خارج از بنا، معماری به شکل دیگری چشم ما را نوازش می‌دهد و آن آزادی معماری است. چرا؟ چون فکر کرده‌اند که فرضا سقف بازار یا حمام یا سقف تیمچه از بیرون دید ندارد، مگر اینکه شما بالای پشت بام بروید. برای همین در آنجا معمار خودش را رها کرده و با دست فرم‌هایی را به وجود آورده که آنقدر ملموس و انسانی و آنقدر از نظر مجسمه‌سازی همخوانی دارد که گویی ما در خودش زندگی می‌کنیم مثل اینکه این فرم‌ها از دل زمین جوشیده و بیرون آمده‌اند. اگر عکس‌های این آثار معماری را کنار هم بگذارید، بیش از هر چیز جنبه انسانی آن جلب توجه می‌کند.

نمونه‌های دیگر تیمچهٔ امین‌الدوله، حسینیه شاه ابوالقاسم و آب انبار کنار آن در شهر کاشان است که بادکش‌های این آب انبار تداعی برج‌های کلیسای روند شاون و نورگیرهایش نیز تداعی پنجره‌های این کلیسا را می‌کنند.

وقتی سقف بعضی از تیمچه‌ها و حمام‌های کرمان را نگاه می‌کنید به یاد آثار «لوئی جینرو» می‌افتید. چه کسانی این آثار را خلق کردند؟ کسانی که نه ادعایی داشتند و نه اسمی از آنها باقی مانده است. آنها نیز حتما سرمشق‌ها و منابع الهام خاص خود را داشته‌اند. می‌دانیم که لوکوربوزیه به ترکیه مسافرت کرده و معماری آنجا را دیده بود. می‌دانیم

که معماری ترکیه تا حد زیادی تحت تاثیر معماری ایران است.آن آرشیتکت‌های بزرگ و مشعل داران معماری مدرن ضمن درس‌گیری و الهام از معماری گذشته و نه تقلید و نسخه‌برداری و اشکال الحاقی، توانستند معماری مدرن را اجرا کنند.

مدرنیسم نمی‌تواند خط بطلان روی گذشته بکشد. به هر حال در معماری همچون زندگی انسانی، خاطره‌های گذشته در زندگی پیشرفت می‌کند ولی عده‌ای آرشیتکت پست مدرنیست آن‌را بد تعبیر کرده‌اند. یکی را می‌بینید که یک بدن زن را گرفته و روی معماری پیاده کرده و به نظرش جالب می‌آید. پیاده کردن اندام انسان روی معماری غلط است. این یک نوع دکورسازی است. خود معماری یک نمادی از بدن انسان است.

پرسش: پره یک حرف خیلی خوبی دارد و می‌گوید: «آن معماری‌ای زیباست که از آن خرابه‌های زیبا بجا بماند». شما چند درصد از معماری‌ای که انجام می‌شود را می‌بینید که از آن خرابه قشنگ بجا بماند. خرابه‌های قشنگ را می‌توان در آن کلیسای قرون وسطایی یافت که بمبی وسط آن اصابت کرده و یک قسمت آن باقی‌مانده و خرابه‌اش به لحاظ هنری زیباست. بناهای یونان باستان در آتن، بنای «بارته نو»، معابد مصر یا تخت جمشید و بناهای ساسانی. همه اینها خرابه‌های قشنگ هستند.

اخیرا یک سبکی چه از جنبه معماری و چه از جنبهٔ شهرسازی رایج شده و آن جدا کردن مسیر پیاده از سواره در طبقات متفاوت است. البته در محلات قدیمی ایران به دلیل عرض باریک گذرگاه‌ها بالاجبار برخی کوچه‌ها فقط خاص عابر پیاده هستند ولی در اروپا این شیوه در محله‌های سنتی و توریستی شهرها به صورت بستن مسیرها به روی خودروها رواج خاصی گرفته است. نظر شما چیست؟ آیا این سبک ادامه دار است یا مقطعی است؟

استاد سیحون: من فکر می‌کنم این سبک ادامه‌دار باشد. اگر می‌شد شهرها را به حالت زمان‌هایی که شهرها برای آن ساخته شده بودند برمی‌گرداندند، روحیهٔ دیگری ایجاد می‌شد. من در دو سه موقعیت جاهایی را دیدم که تا اندازه‌ای مشابهت به زمان ساخته شدن شان داشت.

در سال۱۳۲۶ خورشیدی برای اولین دفعه شهر فلورانس در ایتالیا را دیدم. آن موقع دو سال از پایان جنگ جهانی دوم می‌گذشت و هنوز وسایل نقلیه و توریست و جمعیت و رفت و آمد با ماشین مثل امروز توسعه پیدا نکرده بود بنابراین شهر فلورانس را با حالت پیاده دیدم. سال‌ها بعد مجددا فلورانس را در شرایط انبوه وسایل نقلیه و هجوم

توریسم و تراکم ترافیک و جمعیت زیاد دیدم. این فلورانس آن فلورانس قبلی نبود و آن خلوص و آرامش و فضا و جو خاص خود را که به وجود آورندگان این شهر مد نظر داشتند از دست داده بود. خودرو، امروز بیش از هر چیز کاراکتر (شخصیت) شهرهای ما را از بین برده است. حال اگر علم و پیشرفت علمی و تحولات به جایی برسد که با یک شیوه‌ای شهرها را مجددا به نزدیک به اصل خودشان ببینیم، این منتهای ایده‌آل است.

ما نمی‌توانیم شهرها را از فعالیت و رفت و آمد و ترافیک محروم کنیم ولی اگر بتوانیم مسیر عبور این وسایل نقلیه را از سطح شهرها خارج کرده و فرضا در سطح دیگری که به فضای اصیل شهرها لطمه نزند منتقل کنیم، شهرها یک حال و هوای خوبی پیدا خواهند کرد.

در نواحی قدیمی شهرها که خیابان‌ها را صرفا به عابران پیاده اختصاص داده‌اند نیز حرکتی بسیار موفق بوده است و انسان می‌تواند حال و هوای اصیل آن محلات را لمس کند. واقعیت این است که خودرو خیلی به فضای ما لطمه می‌زند. به اعتقاد من، بشر باید به چنین مرحله‌ای برسد که بتواند به نحوی در عین داشتن ماشین از ماشین بگذرد.

پرسش: مشکلی را که در مورد بتن و از دست دادن زیبایی بر اثر کهنگی توضیح دادید آیا می‌تواند با تزئیناتی را که روی ساختمان‌های بتن لخت انجام می‌شود، اصلاح کرد؟

استاد سیحون: در دانشکده هنرهای زیبای پاریس یک استادی داشتم به نام «گرومور». او بیشتر تئوریسین بود و کتاب می‌نوشت. یکجا مطلب بسیار جالبی نوشته بود که همیشه مد نظرم هست. گفته بود که هیچ مصالحی تا به حال در عالم معماری به وجود نیامده که نجیب‌تر، اصیل‌تر و قشنگ‌تر از سنگ باشد. سنگ طی قرن‌ها کیفیت خودش را آشکار کرده و نشان داده که چگونه در ساختمان خودنمایی کرده و کهنه می‌شود. برای ایرانی‌ها نیز آجر چنین حالتی را دارد ولی بتن هنوز معلوم نیست ولی در مجموع به نظرم می‌رسد که سنگ قشنگ‌تر از بقیه مصالح کهنه می‌شود.

پرسش: به نظر شما سیر تحولات و آینده معماری به چه سمت خواهد بود؟ این روند چند هزار سالهٔ معماری در پروسهٔ تغییر و تحولات خود ما را به کدام سمت خواهد برد؟

استاد سیحون: معماری دو جنبه دارد؛ یک جنبه‌اش به منظور رفع احتیاجات و نیازهای فیزیکی آحاد جامعه است و دیگری برای تامین احتیاجات معنوی، روحی، فرهنگی مردم. فقدان هر کدام از این دو جنبه، معماری را از مفهوم و رسالت پایه‌ای خود تهی می‌کند. متاسفانه معماری جهان امروز (مثل بسیاری از دوره‌های دیگر، ولی بسیار بیشتر از

«بعد از انقلاب همهء آثار هنری‌ام، یادگارهای شخصی‌ام و عکس‌های خانوادگی‌ام از بین رفت، خانه و دفتر کارم مصادره و فروخته شد. من با ساختن این همه بنا در تهران، سرپناهی برای خودم ندارم.»

هوشنگ سیحون

گذشته) وابستگی عمیق و شدیدی با اقتصادیات پیدا کرده است، یعنی برای بنای یک ساختمان، تمام اجزا و ابنای آن را بالا و پایین کرده و ارزیابی می‌کنند که چگونه اجرای طرح ارزان‌تر تمام شود در صورتی که در گذشته به این شدت نبود. در گذشته خرج زیادی می‌کردند که یک پدیده زیبا داشته باشند. مشکل و مزاحمت جوامع امروزی ما مصنوعات و تدارکات و مخارج جنگی و نظامی است. دولت‌ها قسمت اعظم بودجه و درآمد ممالک و مردم را منحصر به تدارکات جنگی و اسباب و ابزار و آلات مرگ‌زا و سلاح‌های مخرب و موشک و توپ و تانک و امثالهم می‌کنند و این امر در مورد تمام کشورها و دولت‌ها صادق است. سران این دولت‌ها با این سیاست به بشریت بزرگ‌ترین صدمات را می‌زنند، برای اینکه این خرج‌های سرسام‌آور برای تهیه و خرید مصنوعات جنگی که تازه سال به سال از دور خارج می‌شوند و باید ابزار پیچیده‌تری را جایگزین آن کرده و مردم همدیگر را کشتار کنند، اینها مانع از حرکت سالم جامعه به سمت هنر و ارزش‌های معنوی و انسانی می‌شود.

فقط تصور کنید برای انواع بیماری‌هایی که الان گریبانگیر بشریت شده اگر از بودجه تدارکات جنگی می‌کاستند و به بودجه تحقیقات پزشکی اضافه می‌کردند، حتما تابه حال دارویی برای بیماری ایدز یا سرطان پیدا شده بود. به همین ترتیب معماری هم از این بدبختی بی‌نصیب نیست یعنی معماری امروز فاقد معنویات است و قلب و احساس بیننده را ارضا نمی‌کند، این هم به دلیل کاستن بودجه‌های ضروری برای ساختمان‌سازی است که با زدن از سر و ته آن می‌خواهند هرچه ارزان‌تر تمام شود. برای یک اثر زیبا باید پولش هم خرج شود. باید امیدوار باشیم که با محو یک قطب جهانی و در نتیجه پایان مسابقه تسلیحاتی و کاهش بحران‌های منطقه‌ای، دولت‌ها مخارج کمتری را به امور جنگی و نظامی اختصاص بدهند و پول مردم را خرج راحتی و لذت و ارضای روح و آسودگی بشر بکنند. تنها از این طریق است که معماری هم برای دستیابی به رسالت معنوی و هنری خود نصیب خواهد برد و خواهد توانست مردم و بینندگان خود را سرشار از نشاط و شادابی و روحیه انسانی بنماید.

عشق به ایران؛ دغدغه همیشگی سیحون

نام مهندس سیحون برای دانشجویان سابقش تداعی‌گر استادی سختگیر و عاشق تاریخ و هنر معماری ایران است که بسیاری در اشتیاق دیدنش چند سال پیش به دوبی رفتند تا پس از قریب به ۳۰ سال او را ببینند. دو سال قبل در حین صرف ناهار در یک رستوران ایرانی در لس‌آنجلس از او پرسیدم:

در ایران صحبت از نخبه‌کشی می‌شود و اینکه مردم و جامعه قدر نخبگان خود را نمی‌داند و همواره در طول تاریخ بر ضد نخبگان خود عمل کرده‌اند آیا شما به عنوان شاخص‌ترین چهره معماری مدرن ایران و به عبارتی نخبهٔ این حرفه، مورد بی‌مهری مردم قرار گرفتید یا برعکس احساس می‌کنید جامعه و مردم قدر شما را دانسته و می‌دانند؟

مهندس سیحون با اطمینان خاطر پاسخ داد که بجز برخی رسانه‌های معلوم‌الحال، جامعه و مردم نهایت قدردانی را از او به عمل آورده و ارزش او را به خوبی دانسته‌اند. او از این همه مهر و محبتی که نسبت به وی می‌شد سپاسگزار و شادمان بود. نسل جوان معماران ایرانی و دانشجویان معماری نام او را با بناهای به یادماندنی عجین و به او همچون اسطورهٔ معماری معاصر ایران نگاه کرده و تشنهٔ دیدارش بودند. در همان دیدار از مهندس سیحون پرسیدم:

«سوالی که خیلی‌ها از من می‌پرسند این است که مهندس سیحون چه موقعی به ایران خواهد آمد؟»

با نگاهی تاسف‌آمیز گفت: «بعد از انقلاب همهٔ آثار هنری‌ام، یادگارهای شخصی‌ام و عکس‌های خانوادگی‌ام از بین رفت، خانه و دفتر کارم مصادره و فروخته شد. من با ساختن این همه بنا در تهران، سرپناهی برای خودم ندارم.»

مهندس هوشنگ سیحون مدتی پس از پیروزی انقلاب ۵۷ از ایران خارج شد و مابقی عمر خود را در آرزوی وصل به عشق خود (ایران) سپری کرد. در طول ۳۴ سال اقامت در اروپا، آمریکا و کانادا صدها جلسه سخنرانی برگزار کرد و همواره از معماری و هنر ایران برای ایرانیان و غیر ایرانیان سخن گفت. بسیاری او را به عنوان نمادی از معماری مدرن و فرهنگ کهن ایران شناخته و از او قدردانی کردند. سال قبل طی نامه ای پیشنهاد تاسیس «بنیاد معماری سیحون» را به او دادم به این هدف که خط فکری و نگرش ویژه او به هنر و معماری ایران به وسیله نهادی که خود او ایجاد کند در آینده نیز تداوم داشته باشد. متاسفانه وی در مدت کوتاه از باقیمانده عمر خود موفق به تاسیس چنین بنیادی نشد، ولی در وصیتنامه‌اش خواست که فرزندان و شاگردانش این امر را محقق و تمام آثار او را جمع‌آوری کرده و در آینده به موزه ای در ایران بسپارند.

مهندس سیحون در روز پنجم خرداد ۱۳۹۳ در سن ۹۳ سالگی در شهر ونکوور کانادا درگذشت. وی وصیت کرده بود که اگر امکان دفن پیکرش در خاک ایران فراهم نشد حداقل در جایی به خاک سپرده شود که بیشترین تعداد شاگردان سابق و علاقه‌مندش حضور داشته باشند و لس‌آنجلس چنین جایی بود. تابوت مهندس سیحون که در پرچم سه رنگ ایران و پرچم درفش کاویانی پیچیده شده بود در روز ۱۷ خرداد در گورستان «فورست لاون» لس‌آنجلس به خاک سپرده شد. بنا به وصیت‌اش مقداری از خاک ایران نیز روی تابوت او ریخته شد تا اینکه در آینده پیکر منتقل شود.

از طهران تا تهران
و یادی از استاد هوشنگ سیحون
اردوان مفید

ناصرالدین شاه قاجار ۱۵۰ سال پیش (۱۸۷۳ میلادی) کلید مدرن سازی ایران را، در برخی جوانب فرهنگی و هنری و معماری زد. او حتی قبل از سفر تاریخی خود به دیار فرنگ با دیدن عکس های ساختمان های بلند و مدرن فرنگستان روحش به پرواز درمی آمد و بارها با سفیران فرنگی دربارهٔ این بناها به گفتگو پرداخته بود. اما این دلباختگی پس از بازگشت از سفر اولش و بخصوص پس از دیدار از شهر پاریس و خیابان شانزه لیزه و ساختمان های بلند و خوش ترکیب و طرز لباس مردان و بانوان پاریسی و در انگلستان با دیدار از "رویال آلبرت هال" Royal Albert Hall لندن و دیگر تماشاخانه ها و آمفی تئاترهای موجود در اروپا افزون شده بود. ناصرالدین شاه با دیدن آن همه شگفتی ها و زیبایی ها، کالسکه های سلطنتی و مغازه های مجلل، یک خواست شگفت انگیز در درونش زبانه می کشید، او همهٔ آنچه را که می دید و تجربه می کرد برای "تهران" پایتخت مورد علاقه اش می خواست. این کشش منجر به فرمان ساختن مهم ترین نشان دوران ناصری یعنی ساختمان "شمس العماره" شد. وجود این ساختمان زیبا با ترکیب معماری ایرانی و اروپایی خود در واقع روح تهران "خشت و گلی" آن روزگاران را تسخیر می کند و سرآغازی می شود برای تغییر چهرهٔ "طهران" گرد و خاک گرفته با راه های "مال رو" و کوچه های گلی با پشت بام های کاهگلی .

معماری شمس العماره

تهران، این کلان شهر بزرگ امروز، در واقع روستای بسیار خوش آب و هوا با درخت های میوه و درخت های چنار بود که عملاً شکارگاه شاه طهماسب صفوی و محلی برای تفرج و تفریح و استراحت این پادشاه بود. دولت روز به منظور امنیت دور این روستای زیبا را به فرمان شاه طهماسب حصاری کشیدند با چهار دروازه و ۱۱۴ برج و بعدها که آقا محمد خان قاجار "طهران" این روستائی که تابع شهر "ری" بود را به عنوان پایتخت خود برگزید و تغییراتی در آن به وجود آورد. اما در دوران ناصرالدین شاه قاجار بود که دست به نوسازی زد و آثار معماری درخشانی به وجود آورد که هنوز پس از صد و هفتاد و هشتاد سال پا برجا هستند. می توان گفت هنوز بسیاری از بناهای مهم و قدیمی پایتخت، یادگار "طهران" دوران ناصری است. با این اشاره که امروزه، از آن کوچه باغ های زیبا با خانه هایی با هشتی و پنج دری و اتاق های آفتابگیر و پنجره های رنگی و حیاط های وسیع با حوضی کوچک در میانش با ماهی های قرمز شناور و گلدان های شمعدانی در اطرافش دیگر خبری نیست و فقط در حافظهٔ تهران قدیم حفظ شده اند.

محله چال میدان

در آن دوران قدیم تهران چهار محله داشت، چاله میدان، عودلاجان، سنگلج و بازار... پدرم همیشه قصه های خوبی از تهران قدیم تعریف می کرد و می گفت در اطراف تهران، چند روستای دیگر بود از جمله، گرکان، که محل تولد پدر ما بود. او تعریف می کرد که اکثر اهالی این ده چسبیده به تهران باسواد بودند و اهل نوشتن و خواندن و اکثراً "خوش نویس" یا خطاط بودند و توسط دولت قاجار با عنوان "میرزا" در استخدام کارهای کتابت و نویسندگی و منشی گری می پرداختند. پدرم بعد از گرکان به آشتیان و تفرش و فراهان و اراک اشاره می کرد که از هر کدام یک سیاستمدار برجسته و یا یک ادیب و یک دانشمند نام دار بیرون آمده است.

چاله های چال میدان در جنوب شهر مربوط می شود به زمانی که شاه طهماسب اول برای ساختن حصار از منطقه خاک برداری می کرد. این چاله ها باقی ماند و بعدها تبدیل شد به زباله دانی محلهٔ عودلاجان که محلهٔ اعیان نشین دورهٔ قجر و "محل تقسیم آب" تهران بود. سنگلج منطقهٔ معتبر و پر جمعیت شهر تهران قدیم بود که در دوران ما شد منطقهٔ "پارک شهر" که از چهار طرف به خیابان های سپه و مولوی و خیام و شاپور منتهی می شد.

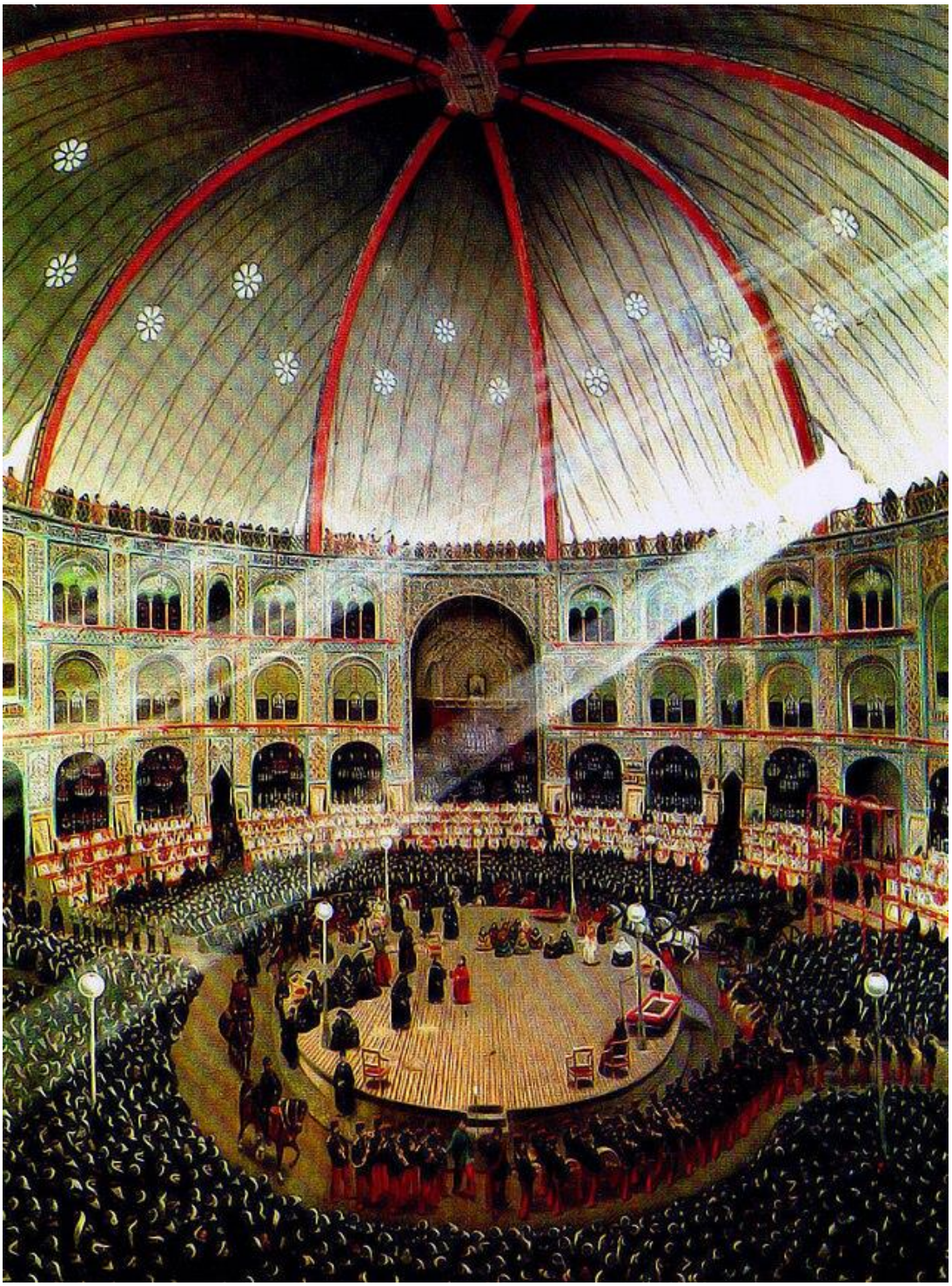
محله عودلاجان

عکس بسیار قدیمی از محلهٔ بازار

خیابان لاله زار تهران در قدیم +عکس Visit

بناهای محلهٔ بازار هم از عصر صفوی شکل گرفت و هنوز هم همان حالت سنتی بازارهای ایران را دارد. در تاریخ می خوانیم که توجه به تهران از سدهٔ نهم یعنی عصر صفوی آغاز شد، در عصر فتحعلی شاه قاجار تهران با عمارت های سلطنتی متعدد در محدودهٔ کاخ گلستان، باغ های سلطنتی مانند نگارستان و باغ لاله زار و احداث چند قنات برای تامین آب و گسترش بازار تهران، گامی به سمت آبادانی و تمدن برداشت. اما در عهد ناصری با تخریب حصار شاه طهماسبی، مساحت تهران از ۴ کیلومتر به بیست کیلومتر گسترش یافت. در این دوران "میدان ارگ" به عنوان قدیمی ترین میدان تهران در اوج شکوه و زیبایی بود. عمارت "شمس العماره" که امروزه با ۳۵ متر ارتفاع عنوان اولین "آسمان خراش" تهران را گرفته است از جمله مرتفع ترین بنای دوران ناصری بود.

این بنای زیبا را خورشید عمارت های سلطنتی می نامیدند و در واقع اولین نماد شهر تهران به عنوان پایتخت ایران محسوب می شد، ساختمان بلندی که هنر ناب معماری ایرانی به سبک و سیاق اروپائی برای نخستین بار چشمان مردم تهران و سیاحان و جهانگردان جهان را به خود جلب می کرد؛ ساختمانی که اولین ساعت عمومی تهران بر فراز آن نصب شد و اولین تلگراف رسمی نیز از این عمارت مخابره شد.



تابلوی تکیه دولت اثر کمال الملک

ساختن این عمارت از سال ۱۲۴۴ خورشیدی آغاز و در سال ۱۲۴۶ خورشیدی پایان یافت. آن را "کاخ شاهنشاهی" نیز نامگذاری کردند، زیرا تمام میهمانی های رسمی ناصرالدین شاه در این عمارت برگزارمی شدند. دلیل برجسته بودن این ساختمان، بلندی آن و تزئینات و طراحی بی مانند آن بود. شمس العماره دارای پنج طبقه بود که ستون های طبقات بالا و حفاظ روی این ستون ها برای نخستین بار در معماری ایرانی از "چدن" پوشانده شده بود و این همان عمارت مشهوری است که در اشعار مختلف و عاشقانه از آن یاد شده است. یک ترانهٔ عامیانه و "کوچه بازاری" با اشاره به این عمارت می گوید:

برفتم بر در شمس العماره / همونجایی که دلبر خونه داره

معیرالممالک به فرمان ناصرالدین شاه طرح و نقشهٔ ساختمان را می دهد و "اوس محمد کاشی" با استادی تمام از معماری سنتی ایرانی و معماری غربی که مورد علاقهٔ شدید ناصرالدین شاه بود ترکیبی شگفت انگیز از معماری ایرانی و اروپائی می سازد و به نمایش در می آورد.

اما ناصرالدین شاه شیفتهٔ فرهنگ و معماری اروپا، در بازگشت دوم و سوم از سفر به فرنگ با عشقی وافر به تماشاخانه ها و اپراهاوس های فرنگستان، فرمان ساختن یک تماشاخانهٔ تمام عیار را می دهد؛ تماشاخانه ای که اجباراً به "نمایشخانه" تبدیل شده و نام تکیهٔ دولت بر آن می نهند. مجموعه ای که جهانگردان اروپایی آن را شبیه آمفی تئاتر "ورونا" در ایتالیا و یا رویال آلبرت هال لندن در انگلستان دانسته اند، ساختمانی عظیم با بلندی ۲۴ متر و مساحت ۲۸۲۴ متر مربع با صحن گرد وسیعی در میانهٔ آن که برای اجرای نمایش بود. این بنای عظیم روبه روی مسجد شاه و سبزه میدان و کاخ گلستان با معماری استاد "حسینعلی خان مهرین" قرار داشت. در واقع ناصرالدین شاه هوس داشت چیزی شبیه اپراهاوس ها یا تماشاخانه های عظیم اروپا بسازد که در آن بازیگران برقصند و بخوانند و آهنگ بنوازند، اما طبق معمول، آخوندهای زمان به شدت جلوگیری کردند و آنجا را به جای "تئاتر" "نمایشخانه" نامیدند و آنجا با نام اصلی تکیهٔ دولت، به اجرای تعزیه های عظیم پرداختند. اجراهایی با حضور صدها شبیه خوان (بازیگر) سبزپوش و قرمز پوش و سیاه پوش و سپاهیان همراه حیوانات زنده چون شتر و اسب و قاطر، که از یک سو وارد شده و از دروازه دیگر خارج می شدند. صدای ساز و دهل و طبل و شیپور فضای این جنگ ها و تعزیه های مذهبی را پر می کرد. در حالی که در مرکز دایره بازیگران به اجرا می پرداختند، در شاه نشین مجلس، شاه و همسران قرار داشتند که از پشت توری نازکی همه چیز را می دیدند، ولی تماشاگران و مجریان، داخل آن را نمی دیدند. دو طرف شاه نشین دو اتاق برای اعیان و شاهزادگان و اشراف وجود داشت و اتاقک های متعدد برای همراهان شاه و میهمانان خصوصی. همین ساختمان عظیم در سال ۱۳۰۴ خورشیدی شاهد انتخاب رضاشاه به سلطنت و اعلام اتمام سلسله قاجاریه با تشکیل مجلس موسسان شد.

مردم در حال تماشای تعزیه در تکیه دولت

طراحان و معماران قرن بیستم ایران: از این نقطه است که من امروز در آغاز قرن بیست و یکم میلادی (سپتامبر ۲۰۲۳ میلادی)، به قرن بیستم و دوران طراحان و معماران سبک معماری مدرن ایران از مهندس هوشنگ سیحون، مهندس کامران دیبا، مهندس علی سردار افخمی و مهندس حسین امانت بهدر عصر پهلوی اول و پهلوی دوم گام می گذارم. در واقع از "دوست علی خان معیرالممالک" طراح "شمس العماره" تا مهندس حسین امانت طراح "شهیاد" راه معماری پیشرو و مدرن ایران را می پیمایم. از تکیه دولت این "نمایشخانه" سه طبقه با گنجایش بیش از بیست هزار تماشاگر که از بیرون به صورت منشوری ۸ ضلعی بود و در درون با صحنه ای گرد در مرکز با شعاع ۱۰ متر، برای اجرای ده ها شبیه خوان (بازیگر) به همراه شتر و اسب و قاطر و لشگر و وسایل جنگی، به ساختمان تئاتر شهر می رسم که به فرمان علیاحضرت شهبانو و طراحی و ساخت مهندس سردار افجمی یکی از شاگردان مهندس سیحون در سال ۱۳۵۱ خورشیدی ساختمانش به پایان رسید و در دوران پهلوی دوم افتتاح شد.

تئاتر شهر تلفیقی از معماری سنتی ایران و معماری جهانی بود. سطح بیرونی آن، مدور و ترکیبی از معماری روم و یونان است و گرداگرد ساختمان از ستون هایی با اقتباس از ستون های تخت جمشید به چشم می خورد. ساختمان در دو طبقه برای ۵۷۹ نفر ظرفیت دارد. سالن اصلی تئاتر شهر مجهز به صحنه گردان الکتریکی، آسانسور دکور، سیستم آویز و بالا برندهٔ دکور، دهانهٔ متحرک صحنه، سیستم پیشرفتهٔ نورپردازی و صداگذاری و پرده ای طولانی

است. این نگارنده در افتتاح تئاتر شهر به عنوان بازیگر در نمایشنامهٔ شاپرک خانوم اثر برادرم، زنده یاد بیژن مفید در حضور شهبانوی ایران شرکت داشتم.

در واقع، "تکیه دولت" یا "نمایشخانه شاهنشاهی" نماد بسیار زیبای عصر ناصری بود و می توان آن را بزرگترین تماشاخانهٔ تمام اعصار ایران نامید. تنها اثری که ما امروز از این تالار با عظمت در دست داریم، تابلوی نقاشی تکیه دولت اثر درخشان استاد کمال الملک است که با استادی بی نظیر هم فضای بزرگ و هم تماشاگران و هم اجرای یک تعزیه را نشان می دهد در حالی که چهل چراغ ها و خطوط نور بر روی صحنه میانی را به زیبایی نشان می-دهد. اکنون می توان حدس زد که چگونه معمار جوان و تحصیل کرده ای به نام هوشنگ سیحون شیفتهٔ کار استاد کمال الملک می شود و با تحقیق درباره این ساختمان و آفرینندگان آن به این نتیجه می رسد که برای طرح هر ساختمانی نه تنها باید به کاربرد آن اندیشید بلکه بیشتر از هر چیز باید به فلسفهٔ بنا و احساس برآمده از آن اندیشید، استاد سیحون بعدها در مصاحبه ای می گوید:

"در سبک معماری که من به کار می برم بیش از هر چیز منطق را نظر می گیرم، زیرا هیچ چیز نباید بی-منطق در معماری به کار رود، حتی کوچکترین خط و کمترین نقطه باید دلیل و معنی مخصوص به خود داشته باشد."

او از طرح های بی معنی و بی مغز بیزار بود و عقیده داشت:

"حقیقت باید بی پرده در معماری خودنمایی کند، حتی اگر زننده باشد، زیرا حقیقت همیشه زیباست و لطف مخصوص به خود را خواهد داشت".

مهندس هوشنگ سیحون استادی بود که در جریان حرکت معماری سنتی و کلاسیک و مدرن آگاهی کامل داشت و شاگردان بسیار خوبی برای این حرفه تربیت کرد.

و اما... در ونکور کانادا شبی با نمایشنامه ای که نوشته بودم و مدت ها روی صحنه بود تحت عنوان "از لاله زار تا وست وود" بدون آن که بدانم یکی از تماشاگران ما در آن شب استاد هوشنگ سیحون است، داستان پدید آمدن لاله زار و هوس های ناصرالدین شاه را با زبان موزیکال و شاد اجرا می کردم و از سفر این شاه مشتاق به هنرهای نمایشی و معماری اروپایی و دیدار از شانزه لیزه و قصه برآوردن آرزویش که همانا ایجاد شانزه لیزه در تهران بود سخن می گفتم. به تماشاگران جوان که مشتاقانه گوش می کردند، گفتم این خیابان کوتاه با هزاران خاطره، پر از تماشاخانه ها و سینماها و رستوران ها بود و شب ها تماشاخانه ها در انتظار ورود میهمانانی بودند که با درشکه به در ورودی تماشاخانه می آمدند. آقایان با فوکل و کراوات و خانم ها با کت و دامن و لباس هایی با طرح اروپایی و کلاه های به سبک بانوان اروپایی، خندان و مشتاق با بلیط مخصوص وارد تماشاخانه ای با معماری مدرن و اروپایی می شدند. لباس آقایان چیزی شبیه لباس های "فرد آسنر" یا "موریس شوالیه" یعنی هنرمندان محبوب آمریکا و اروپای آن روزها بود. همراه بانوان با لباس هایی شبیه "گرتاگاربو" دست زیر بغل آقایان وارد تئاتر می شدند. و موزیک در واقع صحنه را آماده می کرد که یکی از "پیش پرده"های مشهور آن دوران دربارهٔ لاله زار خوانده شود.

دیشب تو لاله زار

می رفتم از کنار

دیدم مادموازل شیکی

موهای او فری

اطواری و قری...

نمایش در همان حال و هوای لاله زار و ترانه هایش در حالی به پایان می رسید که همراه تماشاگران حاضر در تماشاخانه همراه ترانه و سرود به میدان سپه و از آنجا به باب همایون و بالاخره به شمس العماره سری می زدیم با

ترانهٔ مشهور "برفتم بر در شمس العماره"... و با جمله ای که معمولا در پایان تمام نمایش های من هست "هرگز فاصله ها حریف خاطره ها نمی شوند"... نمایش همراه با موسیقی در میان کف زدن ها و تشویق های تماشاگران به پایان رسید. پشت صحنه گفتند: امشب در یک میهمانی خصوصی دعوت داریم که یک شخصیت بسیار مهم در آنجا هست! این شخصیت کسی نبود جز مهندس هوشنگ سیحون، ایشان ابتدا بزرگوارانه از کاری که من ارائه داده بودم تعریف کردند و به خصوص از ذکری که از ایشان آورده بودم، سپاسگزاری کردند و اشاره کردند:

> این نمایش پر از اطلاعات بود و کلی حرف داشت که لابلای موسیقی و شعر و ترانه به تماشاگرانی که هیچ اطلاعی درباره معماری و گسترش تهران دیروز به امروز را نداشتند، گفته می شد و چه خوب پذیرفته می شد، آفرین! این یک کلاس درس موزیکال بود درباره فرهنگ و هنر و معماری...

من همراه سپاسگزاری متقابل از حضور ایشان فرصت را غنیمت شمردم و با خوشحالی که از دیدار استاد داشتم، با رخصت از دیگر تماشاگران و شخص ایشان با یاد استادان بزرگ هنر گفتم:

> خوشحالم که امشب با لاله زار و تاریخ آن آشنا شدید، منظورم شانزه لیزهٔ تهران است! در انتهای همین خیابان پر از خاطرات لاله زار، به سوی جنوب نرسیده به میدان سپه تماشاخانه جامعهٔ باربد بود که استاد مهرتاش، نوازندهٔ مشهور تار که آن روزها کارگردانی نمایش های موزیکال خسرو و شیرین و شیرین و فرهاد را کرده بود. جوانی خوش قد و بالا و خوش صدا در نقش "فرهاد" بازی می کرد به نام "عبدالوهاب شهیدی". حالا برای آن که خاطره او را در این تاریخ با هم مرور کنیم از لاله زار آن روزها به شیراز می رویم و سری می زنیم به اولین جشن هنر شیراز و در حافظیه، نور چراغ های زیبا تا ورود به صحن مصفای آرامگاه و عطر گل های اطراف آن همه را مشتاقانه در انتظار ورود اعضای ارکستر و خواننده ای کرده بودکه نسل ما او را کمتر می شناختیم. با ورود رهبر ارکستر استاد فرامرز پایور، نوازنده سنتور به ترتیب استاد حسین تهرانی نوازنده تنبک، استاد جلیل شهناز نوازندهٔ تار و استاد علی اصغر بهاری نوازنده کمانچه و با صدای عبدالوهاب شهیدی و ترانهٔ زیبای هما میرافشار سکوت زیبایی بر مجلس نشست. البته ترانه با مقدمه ای دلنشین گویی روح حافظ را با این یک بیت شعر در فضا می پاشید.

از صدای سخن عشق ندیدم خوشتر / یادگاری که در این گنبد دوار بماند

و صدای روح نواز شهیدی که می خواند:

آن نگاه مست تو جام شرابه، اما سرابه / زندگی بی چشم تو رنج و عذابه رنج و عذابه

در آن مجلس دوستانه در حضور استاد سیحون همگی با هم ترانه را زمزمه می کردیم، من آن شب در جشن هنر چنان محو حافظ و ساز و غزل و این آرامگاه ساده ولی پرشکوه شدم که روز بعد به حافظیه بازگشتم و تازه دریافتم که معمارانی که چنین یادگاری را از آن شاعر ستوده ایران زمین ساخته اند چه خدمت بزرگی به فرهنگ و هنر ایران کرده اند. دیدم در گوشه بالایی سنگ آرامگاه به خط زیبای نستعلیق حافظ بود که می گفت:

بر سر تربت ما چون گذری همت خواه / که زیارتگه رندان جهان خواهد بود

این معماران دلباخته حافظ در ادوار مختلف، به فرمان حاکمان تیموری و صفوی و افشاریه و زندیه و قاجاریه همواره در پی مرمت و بازسازی این زیارتگاه رندان جهان بودند تا در سال ۱۳۱۴ به فرمان رضاشاه بزرگ و با نظارت علی اصغر حکمت وزیر فرهنگ وقت و طراحی زیبای "آندره گُدار" بازسازی نهایی می شود. این احساس عمیق به فرهنگ ایران و این تاثیر ژرف در واقع برای من عاشق، انگیزه ای شد که همراه گروه تئاتری جوانان که سرپرستی آنها را داشتم، قرار گذاشتیم که به هر شهری و استانی رفتیم حتماً به آرامگاه بزرگانی سر بزنیم که تلاش کردند به جای امامزاده سازی های معمول، نگاهبانان فرهنگ دیرباز مردم باشند، بخصوص آن شاعران و متفکران و دلیرانی که در سینه مردم جای دارند و نسل به نسل آنها را منتقل کردند. با این انگیزه به همدان رسیدیم و آرامگاه زیبای کمال الملک را دیدیم و پس از آن آرامگاه بوعلی سینا را. به مشهد رفتیم و آرامگاه فردوسی بزرگ را با آن معماری زیبا و تاثیرگذارش دیدیم و رفتیم به نیشابور و آرامگاه خیام را که مانند رباعیاتش هوش از سر تماشاگران می برد، دیدیم. می خواستی ساعت ها در آن باشی و اشعار نابش را در پیچ و خم این معماری هوشمندانه نظاره کنی و با افتخار به نمونه برجسته معماری نوین ایرانی با طرحی که برگرفته از زندگی خیام ریاضی دان و ستاره شناس و شاعر بود خیره شوی و محو و غرق تماشا گردی و رباعیات این شاعر را ستوده و در ستون های این بنا بخوانی:

این قافلهٔ عمر عجب می گذرد / دریاب دمی که با طرب می گذرد

ساقی غم فردای حریفان چه خوری / پیش آر پیاله را که شب می گذرد

در همان مشهد است که در آرامگاهی تاثیرگزار با یک احساس غرور ملی شدید روبه رو می شوی، آرامگاهی با مجسمه ای زیبا با پیکره ای از نادرشاه افشار با تبرزین مشهورش در دست و سوار بر اسب در حال پیکار با دشمنان... این طرح ها و این بناها را چه کسی ساخته است که این همه دقایق تاریخی را با

مفاهیم فلسفی درآمیخته است. این یادمان های ماندگار اثر کیست؟ و نام مهندس هوشنگ سیحون را همچون خالق این آثار می بینیم، و در می یابیم که "آندره گدار" طراح حافظیه با انتخاب سیحون جوان و دعوتش به دانشگاه معماری فرانسه چه خدمت بزرگی به ما ایرانیان کرده است.

هوشنگ سیحون (طراح آرامگاه های خیام، فردوسی، بوعلی سینا، نادرشاه و کمال الملک)

حسین امانت (طراح برج شهیاد/آزادی تهران)

کامران دیبا (طراح موزهٔ هنرهای معاصر ایران)

ملاقات آخرین من با استاد سیحون در شهر لس آنجلس و در حضور چند استاد فرهیخته ادب و هنر و بازیگری و تئاتر بود، استادان زنده یاد: مهندس هوشنگ سیحون (معمار) فرهنگ فرهی (پیر مطبوعات) رضا بدیعی (فیلم ساز جهانی)، عباس جوانمرد (کارگردان تئاتر) و حسن خیاطباشی و تعدادی از دست اندرکاران تئاتر لس آنجلس. آن شب، جمع ما که نسل پیوسته با این استادان بودیم بدون اینکه بدانیم، در واقع با این ریشه ها و پایه های فرهنگ مادری وداع کردیم. یادشان و یادگارهایشان گرامی باد.

اردوان مفید، لس آنجلس، سپتامبر ۲۰۲۳

دردِ دلِ کوتاهی از یک معمارِ آرد بیخته و غربال آویخته

جهانگیر صداقت فر

... و به ما آموخته بودند که معمارانِ راستین، چونان که پزشکان و درمانگران، بارِ تعهّدی گران بر گردهٔ وجدان بایدشان بود؛ زیرا هر دو گروه به نحوی پاسدارِ صحتِ تن و جانِ مردمانند.

آفرینشِ محیطی سازگار برای آسوده زیستن، در فضاهائی امان برای با آرامشِ خیال بربالیدن، و از گزندِ بلایا و مصائبِ طبیعت مصون بودن، و در هر طرح پروایِ سننِ ویژهٔ زیستگاهِ فرهنگ‌های گونه گون داشتن، و صد البته احترام و حفاظتِ محیطِ زیست را مجدّانه رعایت کردن...

معمارِ معتمد موظف به جایز شمردنِ جملگیِ این نیاز هاست: او، نه خود دلالِ ملک است، و نه همبازِ زمینخوارِ آزمند! او در روندِ صلاحدیدِ کاربران و آرمان‌هایشان دست به کارِ ساماندهی است.

من بدین باورم که در فرآیندِ خلقِ یک اثر، خلاقیتِ هنریِ طراحِ یک سازه – و یا ایجادِ یک محیطِ شهری– بی‌اعتنائی سزاوار به موءلفه‌های مذکور و فارغ از رسالت‌های اجتماعی، می‌تواند در نهایت پدیده‌ای پی افکند که با ترکیبِ حجم‌ها و سطوحِ هماهنگ و کاربردِ مصالحِ همساز تنها یکی از چندین پارامترهایِ سازندگی را –که همانا "زیبایی شناختی"است– در برداشته باشد؛ یعنی ظاهری دلپسند و خوش آیند.

و نیز بدین گمان پایبندم که: "یک طراح نمی تواند و نمی باید خالقِ مطلقِ یک نوع "زندگیِ " جدید باشد؛ بلکه روشِ زندگیِ کاربران، خود می‌باید رهنمونِ یک طرحِ نوین گردد. در پی ریزی و پرورشِ یک محیطِ انسانی، تغییراتِ تدریجیِ عملکرد انسان و رشدِ خواسته‌ها و آمالِ تکاملی او باید جاگزینِ رویاهای انقلابیِ طراحان شود. و در مسیرِ تکامل، هنگامی که یک تغییر بنیادین لازم می‌آید، ابداعِ یک محیطِ سازگار بر حکمِ یک روش زندگیِ جدید مقدم است".

* برگرفته از "ابداعِ یک محیطِ سازگار"؛ مجله‌ی محیط شناسی؛ از انتشاراتِ دانشگاه تهران؛ شماره ۲؛ اسفندِ ۱۳۵۳- به قلمِ همین نگارنده.

شهرساز - جهانگیر صداقت فر

ساختن را آموخته بودم

تا ز آهن و سیمان،

و ز ساروجِ عشق

به حجم‌هایِ فاخر بسازمات ای شهر.

و به طرحِ نوینی

-درونِ نظامِ رفیع سنّتِ فرم‌هایِ فراگیر-

بیافرینمات

کوی و گذر هائی هم آهنگ

هم از آجر و مرمر و سنگ.

و بنا کنمات محله هائی ز کوش و جنب و جوش

که در امانِ مهربانیِ دامان‌اش،

بشکوفند شکوفه‌هایِ خردِ بازیگوش؛

و بیامیزمات در فضایِ سبزِ صبحِ هر میدان

به فوّاره‌های چهچه آب و قناری،

و به عطرِ نشاط

و طنینِ غرورِ گامِ رهگذران.

و بنا هائی گونه گون پی افکنم‌ات به محورِ وحدت،

که رو به خورشیدِ زمستان دارد و

پشت به آفتابِ تموز.

و خانه هائی بنیاد بر نظمِ قواعدِ اقلیم

و ویژگیِ عملکردِ فضا ها

-اتاق به اتاق-

با تالار هائی نور بارانِ محبت،

و پنجره هائی گشاده به دلگشاییِ باغ،

و شاهرهی بنا گذارم‌ات فرآیندِ تحرک و تکرار

و فراخورِ شیب و فرازِ سینه‌ی خاک‌ات،

که خطوطِ ارتباطِ بی خطراش

کوته کند فواصلِ دل‌ها را.

تجربت اندوخته،

آرایش آموخته بودم

تا بیارایم‌ات به یاریِ همّت

در چارسویِ جاده‌هایِ امید،

با باغی، باغچه ئی، پیکره ئی

و برکه ئی ز طراوت.

***

رسالتِ دست‌هایِ من این بود، آری

که آباد کنم ات،

-نه به هنجارِ بی روحِ عمود و موازیِ خط ها-

که به میراثی از عشق و ز ایثار،

و تداومی از نظامِ توازنِ سنّت و فرهنگ،

تا سیمای‌ات را پیوند کنم

با شکوه گذشته و فردا.

ساختن را

باری

آموخته بودم ای شهر،

تا بسازم‌ات،

و بگسترم‌ات به بسترِ بکرِ خاک

سربلند و تابناک.

آه،

ای نازنین زادگاه،

کی آموخته بودم اما

پی افکندن را به رویِ آوارِ انفجار؟

کی آموخته بودم نشاندن خشت را بر خشت

در زیرِ

ریزشِ ناغافلِ رگبار؟

تیبوران

۲۱ دسامبر ۱۹۹۳

نعمت الله مختاری امیر مجدی

زیبایی شناسی نثر مسجع در گلستان سعدی

و مقایسهٔ آن با بنای تاریخی آزادی (شهیاد) در هنر معماری

اگر سعدی شیرازی را همهٔ فرهیختگان علم ادبیات می شناسند، مهندس حسین امانت را که در آغاز جوانی و اتمام دورهٔ دانشگاهی با استفاده از نبوغ خود چنین نماد هنر درخشان معماری ایران را به وجود آورد، با آنکه خوشبختانه در قید حیاتند، وطن پرستان ایرانی کمی او را می شناسند. سال ها باید بگذرد تا نام ایشان از نظر نبوغ در هنر معماری، همچون سعدی بزرگوار در میان بیشماران نوابغ ایرانی در تاریخ ثبت و زبانزد خاص و عام شود.

سعدی و نثر مسجع

نثر مسجع هنری در ادبیات فارسی است که مانند قاعدهٔ یک هرم زیربنای استواری، شعر فارسی بر آن بنا شده است؛ هنری کمتر شناخته شده که مانند هر هنر دیگر از حس زیبایی شناسی خوانندگان بهره می برد. ابزار این هنر را واژه هایی تشکیل می دهند که بر اساس انتخاب نویسنده برای زیبایی کلام به کار گرفته می شوند. اساسا کلمهٔ مسجع واژهٔ کمتر آشنایی است که عربی است و از کلمه "سجع" منشاء می گیرد که به معنای صدای قمری است که هر بهاران صبحگاه با آوایی موزون که عامه آنرا به "کو کو" می شناسند، می-خواند و برای بسیاری آشناست و همه آنرا نماد آواسازی می شناسند.

در نثر مسجع از بسیاری صنایع سرایش شعر نظیر "حذف" استفاده می شود که کلام را موجز، کوتاه و مؤثر می سازد. همین امر باعث می شود که کلام نثر مسجع یکی از پر استفاده ترین روش ها برای ساختن "مثل" می شود. نمونه:

"هرکه بامش بیش برفش بیشتر." همانطور که ملاحظه می شود در اینجا جمله با حذف فعل ربطی "است" کلام را موجزتر نموده است. در زبان انگلیسی هم همین سجع و قافیه و ایجاز وجود دارد، مثلا در ضرب المثل No pain no gain که ما می گوییم نابرده رنج گنج میسر نمی شود. درواقع، وقتی فعل از جمله حذف می شود تبدیل به عبارت می شود، منتها عبارتی که به راحتی مفهومی را می رساند. با استفاده از نثر مسجع، بیان رساتر و زیباتر و لطیف تر به نظر خواننده می رسد.

عموم مردم همهٔ هنرها را به زیبایی که در آن نهفته است، می شناسند. این زیبایی نهفته در نثر مسجع به اندازه ای که در هنر نقاشی و معماری که از طریق حس بینایی برای همه چشمگیر است، توسط همگان برداشت نمی شود و تنها اهل قلم زیبایی آنرا در می یابند و دیگران که زیبایی آنرا حس می کنند، توان بیان و اندازه گیری سهم آن را در ادبیات ندارند.

بنابر آنچه گفته شد تمامی اشعار به نوعی نثر مسجع بوده اند که تکامل یافته اند و ادبیات فارسی سرشار از آن است و تمام جنبه های یک تمدن غنی را که متکی به آموزش صحیح و گسترده است، دربردارد. در این ادبیات غنی بنا بر آموزش همگانی، انتقال اطلاعات و انتشار اندرزهای حکیمانه و عارفانه و در مواردی اندیشه های حماسی برای بیداری عامه، نهاده شده است. ولی نثر مسجع، جایگاه خاصی برای حماسه و خبر اختصاص نیافته است. بیشتر مبانی ادبیات منثور سجع، یا در باب مناجات و راز نیاز است که در مکاتب الهی و در نوشته های الهیون گنجانیده شده و یا در زیباترین فرم آن، روایت حکایات و داستان های کوتاهی است با هدف آموزش پندی اخلاقی و یا گرفتن نتیجه ای اخلاقی که بستگی به محتوای مطلب و نظر بیان کننده دارد.

ادبیات هرچه فاخرتر و کهن تر و دامنهٔ واژه های مکالمات روزمره هر چه گسترده تر باشد، امکان پرداختن به سجع و قافیه بیشتر است. در ادبیات مذهبی و مکاتب الهی که جایگاه دعا و مناجات وسعت بیشتری دارد، نثر نزدیک به نظم بیشتر است و چون در بطن این ادبیات منثور، آهنگین بودن یک ویژگی به حساب می آید، استفاده از سرودها بیشتر می شود. من در موسیقی کلیسایی و سرودهای زرتشت و نوحه خوانی ها و موسیقی مرثیه ای بیشتر اتکای آنها را بر نثر مسجع می بینم. در موسیقی جدید که رپ خوانده می شود، به نوعی اتکا بر همین نثر مسجع است. در عالم موسیقی و ارتباط تنگاتنگ آن با شعر، تصنیف ها به تمامی تبعیت از نثر مسجع دارند. اصولا زیبایی ترانه و تصنیف در سجع آن است. در زبان موسیقی میزان و ریتم نمونه ای از همین آهنگی است که در خواندن نثر مسجع هم به ذهن انسان متبادر می شود.

ادبیات عرب که پس از حملهٔ تازیان به ایران بر ادبیات و گویش ایرانیان تاثیرگذاشت، موسیقی و شعر ایران تحت تاثیر قرارداد و ایرانیانی که پیش از اسلام از مبانی توحید و خداشناسی برخوردار بودند، نثر مسجع را زبان گویای

دعاو مناجات خود قراردادند و با قرآئت قرآن و ادعیه ای که در این مذهب رواج دارد آنقدر پیش رفتند که گاهی نویسندگان پارسی گو، گوی سبقت را از اعراب ربوده اند. کافی است برای مثال برای کسانی که با قرآن و ادعیه آشنایی دارند توصیه کنم که با این دیدگاه یک بار دیگر سورهٔ الرحمن و دعای کمیل را بازخوانی کنند. ملاحظه خواهند کرد که چیزی جز نثر مسجع در آن به کارگرفته نشده است.

برای امتثال در تبیین اشارات فوق کافی است به دیباچهٔ گلستان حضرت سعدی مراجعه کنیم و لذت ببریم از نثر مسجعی که در ستایش خداوند به کار گرفته است:

"منت خدای را عز و جل که طاعتش موجب قربت است و به شکر اندرش مزید نعمت، هر نفسی که فرو می رود ممد حیات است و چون برمی آید مفرح ذات..."

و اگر بیشتر در این گلستان سیر کنیم، نمونه های بیشتری از یک ادبیات فاخر و از نثر مسجع لطیف پیدا خواهیم کرد که تمامی صنایع بدیع ادبی نظیر سجع متوازی و موازی و ترصیع را خواهیم یافت. البته این دیباچه گلستان سعدی است و در تمامی هشت باب این گلستان از این ادبیات استفاده شده که به معنای واقعی سازندهٔ یک فرهنگ غنی وادب و ادب پرور است و عموما به اندرزهای آشکار و پنهان برای اصلاح اخلاق و رفتار جامعه می پردازد.

اگرچه وقتی سخن از زیبایی شناسی وشناخت زیبایی پنهان در نثر مسجع است بایستی به ذکر نمونه های زیبایی از حکایات زیبای گلستان پرداخت. من به دلیلی که بیشتر خوانندگان ایرانی به این داستان های زیبا و آموزنده آشنا هستند نیازی نمی بینم که نمونه ای بیاورم، ولی کافیست که بگویم در میان عرب زبانان که خود را مبدع مکتب اسلام می دانند، نویسنده ای به زیبایی کلام مسجع سعدی پیامبر اسلام را ستوده است:

بلغ العلی بکماله کشف الدجی بجماله حسنت جمیع خصاله صلوا علیه واله

دیگر سرایندگان و نویسندگان پارسی گوی گرچه سهم کمتری در این زیبایی سرایش نسبت به سعدی دارند، ولی کمتر جایی در ادبیات فارسی می بینید که از صنعت نثر مسجع استفاده نشده باشد و تعجب من از آن است که چرا آنقدر که در شرح و شناسایی شعر فارسی همت به خرج رفته، به همان اندازه در مورد نثر مسجع منابع غنی یافت نمی شود. گویی همگان به ثمرهٔ درخت از خود درخت بیشتر بها داده اند، چه شعر زاییده و فرم تکامل یافته همان نثر مسجع است.

در بعضی آثار که بیشتر در نثر مسجع با مبانی دعا ومناجات است، نویسنده راه افراط را پیموده و توان فنی خود را به نمایش گذاشته است. در حالیکه در آثار سعدی ومولانا عبدالرحمن جامی، استفاده از نثر مسجع، تنها چاشنی کلام شیرین آنها شده و بر حسب ضرورت در خلال یک متن ادبی از نبوغ این نویسندگان زبردست منشاء گرفته و بر

حلاوت بیان مطلب می افزاید و نوشتهٔ آنان را برای خوانندگان شیرین و دلپذیر می سازد. در دو شاهکار ادبی ایران که نثر مسجع در آن به موقع به کار گرفته شده، یعنی گلستان سعدی و بهارستان جامی، فن نثر مسجع به اندازهٔ نیاز در بیان مطلبی و ارایهٔ نکته ای به کاررفته است. به این نکته از سعدی در گلستان بر می خوریم که با چه زیبائی دلنشینی مقصودش را با نثر مسجع بیان نموده است:

... خدمت سلاطین دو جنبه دارد؛ امید نان و بیم جان و خلاف رای خردمندان است به آن امید، متعرض چنین بیمی شدن:

به دریا در غنیمت بیشمار است وگرخواهی سلامت بر کنار است

یا به تشویش و غصه راضی شو یا جگربند پیش زاغ بنه

چنان که ملاحظه می شود در یک حکایت کوتاه، از سه صنعت نثر مسجع استفاده شده است. در دنباله به شرح آن خواهیم پرداخت. حتی در مناجات نامه خواجه عبدالله انصاری که از زیباترین آثار مسجوع ادبیات ماست، مضامین اخلاقی، در جای خود گنجانیده شده است. به این نکته که از همان منبع استخراج شده بیشتر می پردازیم:

"....اگر برآب روی خسی باشی وگر درهواپری مگسی باشی، دل به دست آر تا کسی باشی."

نمونه هایی را که تا اینجا بدان اشاره کردم، تنها برای ورود به مطلب و نمونه هایی بود که بسیاری به علت قدمت نثر مسجع در آثار فاخر ایرانی کمابیش با آن آشنا بوده اند و فقط یادآوری از خدایگان نثر مسجع ایران بود. شاید از این مقدمه این برداشت شود که نثر مسجع بخش کوچکی از ادبیات ما را به خود اختصاص داده است. به همین جهت در دنبالهٔ مطلب که صنایع ادبی نثر مسجع را به قلم خواهم آورد ناگزیرم نمونه های آثاری را که به کارگیری نثر مسجع در ادبیات مورداستفادهٔ هرروز ما ردپایی از آن دیده می شود، به عنوان شواهد مطلب وارد نمایم تا همگان بدانند که گستردگی استفاده از این فن ادبی بیش از آنی است که منابع ما به آن پرداخته اند. بی دلیل نیست که تصور فرهیختگان اروپائی این باشد که مردم ایران با زبان شعر باهم سخن می گویند. من سعی خواهم کرد که گزینش این نمونه ها از آثار ادبی و ترانه ها و تصنیف های رایج و یا شاعرانی باشد که به زمان ما نزدیکترند و عامهٔ مردم به بسیاری از این آثار روان و شیرین آشنایی دارند، این نمونه ها لزوم ایجاز در انتقال مطالب را که نثر مسجع به خوبی از عهدهٔ آن بر می آید، نشان خواهد داد.

تعریف نثر مسجع

به کلمات یا جملاتی که هموزن هستند و چند حرف آخرشان یکسان است، مسجع می گویند. نثر مسجع در سطح کلمات فرم های گوناگونی دارد که از آن میان می توان با برداشت از صنایع به کار رفته توسط متقدمین به سه تعریف زیر بسنده کرد:

نثر مسجع متوازی: دو یا چند کلمه هموزن به کار می روند که در چند حرف آخرشان مشترکند. نمونهٔ شناخته شدهٔ آن در اولین جملات دیباچهٔ گلستان، منت و قربت و نعمت، نثر مسجع متوازی در استفاده از این سه کلمه است:

"... منت خدای را عز و جل که طاعتش موجب قربت است و به شکر اندرش مزید نعمت"

یا در شعر زیبائی از فریدون مشیری "نوریم وسروریم":

ما آتش افتاده به نیزار ملالیم ما عاشق "نوریم"و"سروریم" و صفائیم

یا در سرودی که امروز بر زبان همگان جاریست: "برای..."

"برای بوسیدن، برای رقصیدن"

یادر تصنیف محلی زیر: "نثار "و"یار" و"سوار" و"دیار" که هم می تواند نثر مسجع متوازی و هم نثر مسجع مطرف باشد:

"جونو مو نثار کردم، قربون یار کردم، لیلا سوار ترکم، ترک دیار کردم."

در این مثال کاربرد نثر مسجع را در تصنیف ها برای لطافت و ظرافت و ایجاز و آهنگین شدن کلام به خوبی ملاحظه می کنیم. همزمان وفور استفاده از آنرا در ترانه های فلکلوریک و ادبیات غیر کلاسیک به نمایش می-گذاریم.

نثر مسجع مطرف: در این نوع سجع، کلماتی در کنار هم قرار می گیرند که حروف آخرشان یکی است، ولی هموزن نیستند. برگردیم باز به همان جملات آغازین دیباچهٔ گلستان سعدی که نوعی نثر مسجع مطرف را هم دربردارد:

".... چون فرو می رود ممد حیات است و چون بر می آید مفرح ذات" که در اینجا "حیات" و "ذات" مسجع مطرف هستند. یا در بیت زیر "باغبان" و "بستان" سجع مطرف به حساب می آیند:

نه باغبان و نه بستان که سرو قامت تو برست و ولوله در باغبان و بوستان انداخت

یا در دوبیت زیبای زیر از فریدون مشیری،"سخن " و "اهریمن" در مصرع دوم و"دشمن" و "آهن" در مصرع چهارم از فن نثر مسجع مطرف استفاده شده است:

ای که گفتی هرکه با ما نیست با ما دشمن است گفتم آری این سخن فرمودۀ اهریمن است

اهل معنا اهل دل با دشمنان هم دوستند ای شما با خلق دشمن، قلبتان از آهن است

نثر مسجع متوازی: در این نوع نثر، کلمات هموزن که حروف آخرشان الزاما یکی نیست، کنارهم قرار می گیرند. این نوع نثر نسبت به دیگر انواع آن ارزش موسیقیائی کمتری دارد. نظیر "مصطفوی" و "بولهبی" در بیت زیر:

دراین چمن گل بی خار کس نچید، آری چراغ مصطفوی یا شرار بولهبی است

در قطعۀ زیبائی از فریدون مشیری، گسسته و شکسته نثر مسجع متوازی است:

زندان زندگانی انسان دری نداشت

هردرکه ره به سوی خدا داشت بسته بود

تنها دری که ره به دهلیز مرگ داشت

همواره باز بود

دروازه بان پیر در آنجا نشسته بود

درپیش پای او،

درآن سیاه چال،

پرها "گسسته" بود و قفس ها "شکسته" بود

نثر مسجع در سطح جملات، موارد مصرف فراوانتری دارد و همین است که زیربنای نثر منظوم را تشکیل می دهد. سجع در جملات وقتی صورت می پذیرد که تمامی کلمات یک جمله یا عبارت و یا مصرع به صورت جداگانه و خارج از سجع کلمات شکل گیرد. در نثر مسجع، کلمات دو ترکیب ویژه هر دو اوج تکامل نثر مسجع را به نمایش می گذارند.

۱- ترصیع:

چنانکه از این واژه بر می آید، در ترصیع انگار سرایندۀ کلام خود را جواهر نشان می کند و به زیور زیبایی کلام خود می افزاید. تمام کلمات یک جمله یا مصرع با جمله یا مصرع بعد از خود هموزن هستند و حروف پایانی مشترک نیستند. نمونۀ زیر مثال خوبی است:

بشر ماورای جلالش نیافت بصر منتهای جمالش نیافت

"بشر "با "بصر" و"ماورا" با"منتها" و "جمالش" با "جلالش" مسجع هستند و بر زیبائی و ایجاز کلام افزوده اند.

۲- موازنه:

در نثر مسجع موازنۀ هریک ازکلمات یک جمله یامصرع با جمله و مصرع بعدی یک سجع متوازن را تشکیل می-دهد، ولی الزاما کلمات پایانی یکسان نیستند. نمونۀ زیر یک سجع متوازن است:

ستایندۀ شهر مازندران گشایندۀ بند هاماوران

یا در شعر زیبائی از مولوی:

عاشقان مستند و ما دیوانه ایم عارفان شمعند و ما پروانه ایم

در اینجا "مستند" و "شمعند" و نیز "دیوانه" و "پروانه" سجع موازی هستند.

یا در ضرب المثل زیر:"زر" و "زرگر" و "گوهر" و "گوهری"، سجع موازی هستند:

"قدر" زر"زرگر" شناسد، قدر"گوهر"،"گوهری".

اگر در سرایش شعر، صنایعی چون "حذف"، "جناس"، "تضاد"، "لف و نشر" و "موقوف المعانی" بر زیبائی و ایجاز و رسائی کلام می افزاید، در نثر مسجع، فنون فوق هستند که این نثر را به غایت مطلوب خود می رسانند.

در هر صورت نثر مسجع از هرکجا منشاء گرفته و به چه صورت هایی در نوشتجات نویسندگان ما وارد شده اند، از دید خوانندگان و هنرشناسان یک هنر است و پایگاه اصلی آن، روایت از اصل زیبائی شناسی دارد. خالق آثار بدیع در این زمینه علاوه بر وقوف بر ادبیات از ذوق و نبوغ خاصی برخوردارند که اثر به جا مانده از آنان را شاخص و پایدار می سازد. هرچه این وقوف ونبوغ بیشتر، اثر، دلپذیرتر و ماندگارتر است. از آنجا که هدف این نوشته برای شناسانیدن هرچه بیشتر هنر نثر مسجع است، بر آن شدم که دو اثر فاخر ایرانی را از دو حیطۀ هنری که هر روز به سمع و نظر ایرانیان می رسد و از سویی درخشش این دو هنر ایرانی در جهان خارج از ایران، هنرشناسان غیر-بومی را شگفت زده کرده به قیاس بنشینم.

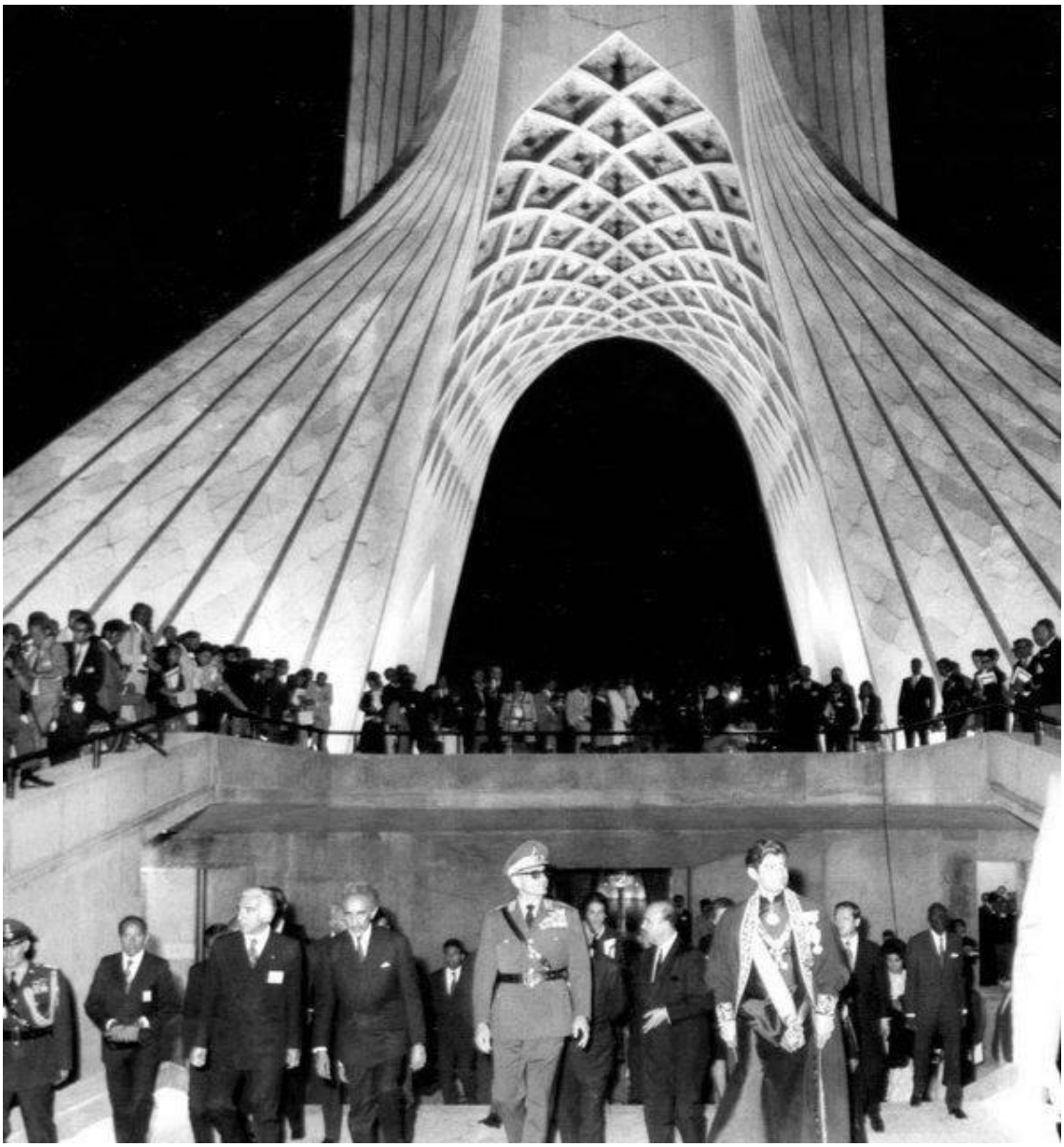
در حوزۀ ادبیات، "گلستان سعدی"

در حوزۀ معماری "برج آزادی (شهیاد)"

در ادبیات،گلستان سعدی به علت قدمت و به همت فن چاپ و امروزه به مدد رسانه های الکترونیک فراگیر شده، ولی شاهدان و ناظران و تحسین کنندگان آن تنها قشر ادب دوست و اهل قلم و به ویژه فرهیختگان ملل مختلف هستند. جمعیت آگاهان از این هنر بدیع در مقابل جمعیت میلیاردی جهان اندک به شمار می آیند، ولی همان هایی که آنرا درک کرده و شناخته اند برای بازنشر و گسترش و شناسائی آن به جهانیان کفایت می کنند.

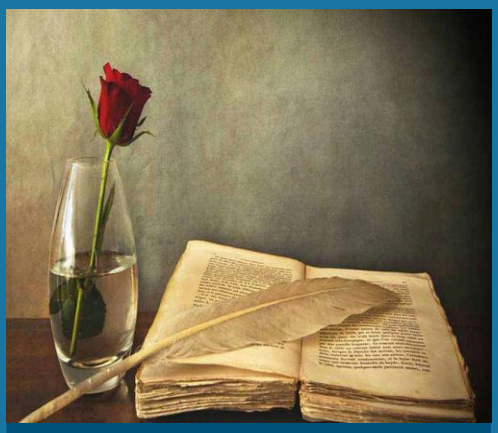
در حالیکه برج شهیاد که بنایی نمادین بر پیشانی پایتخت ایران است، مانند کوه نور بر تارک هنر معماری ایران می درخشد، ولی تنها جهانگردان هستند که درصورت سفر به ایران آنرا می بینند و رسانه های تصویری اعم از کارت پستال در هنر چاپ و فیلم و یا رسانه های اجتماعی آنرا می بینند و دیگران نمی توانند عظمت آنرا درک کنند. هنرمعماری، همچون سعدی بزرگوار در میان بیشماران نوابغ ایرانی در تاریخ ثبت و زبانزد خاص و عام شود. به عنوان مثال اگر نمادهای معروف جهانی را در ترازوی قیاس بگذارم، از خوانندگان این نوشته می خواهم لحظاتی به قیاس عظمت برج ایفل و memorial building و برج شهیاد بپردازند. نتیجۀ قیاس آنها را به خودشان واگذار می کنم چون ممکن است حس میهن پرستی نویسنده برای خواننده، برداشت غلو و اغراق را دربر داشته باشد. البته در تکامل هنر برج سازی و قدمت آن در ادوار تاریخی آن که از برج طغرل کلات و برج گنبد کاووس و ایوان گوهرشاد و ساختمان عالی قاپو باید در کشوری که هنر معماری آن زبانزد جهانی است، سازۀ ماندگار بی بدیلی

چون "شهیاد" ساخته شد. هدف از این خلاصه معرفی برج شهیاد برای معرفی هنر نثر مسجع بود که قدمتش از برج طغرل و آثار خواجه نصیر الدین طوسی کمتر نیست. هر کلمهٔ آن به زیبایی مرمری است که با اشارهٔ مهندس



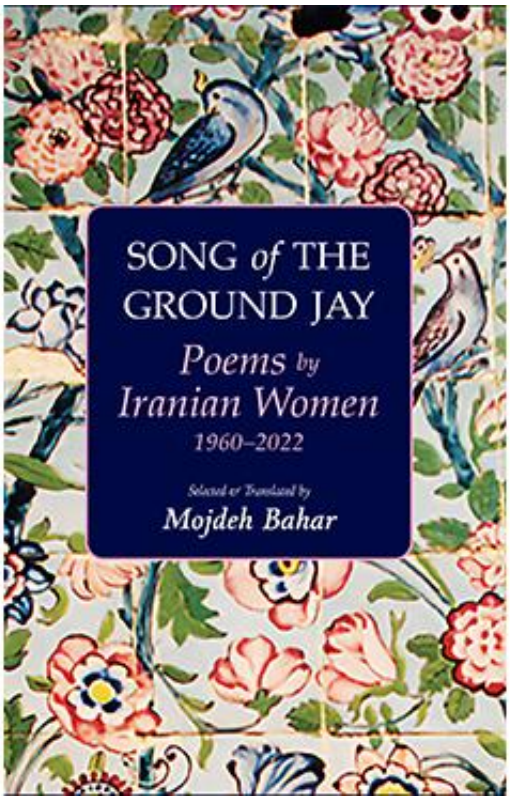
به شکلی تراشیده شده تا هشت پایهٔ مورب ومحکم برج شهیاد را تشکیل داده که ضمن استحکام، مانند دامان پیرهن عروسان تا روی زمین، سفید و چشمگیر کشیده می شود. من اگر بخواهم تک تک اجزاء تشکیل دهنده نثر مسجع را مانند یک مهندس که در توصیف شهیاد وامی ماند، شرح دهم، راه به جایی نخواهم برد و این، همهٔ افراد ایرانی

هستند که باید با خواندن هرچه بیشتر آثار ادبی زبان مادری خود، بر آگاهی خود و معرفی آن به دیگر تشنگان ادب فارسی بکوشند و منتظر نمانند تا جهانگردی به ایران سفر کند و ساختمان شهیاد را ببینند و یا ادب دوست و زبان شناسی تنها به گلستان دسترسی یابد تا به صنایع ظریف ادب فارسی پی ببرد، بلکه آنرا در همهٔ آثار کهن و نوین ایران جستجوکنند وکمینه آنکه خود از دلنشینی این ادبیات زیبا لذت ببرند.



پژوهش های

ادبی و فرهنگی



ستون ادب جوان

هادی بهار، پزشک، نویسنده و ادیب

معرفی کتاب «آوای زاغ بور»
(Song of Ground Jay)
اشعار ۱۰٤ زن ایرانی
به گزینش و ترجمهٔ مژده بهار

یادداشت سردبیر در معرفی دکتر مژده بهار: مژده بهار از خاندان پرآوازهٔ بهار، وکیل دادگستری در رشتهٔ مالکیت معنوی و فعالیت های حرفه ای او در رشتهٔ ثبت اختراعات علمی، انتقال فناوری و میانجی گری است. مژده در کالج دیکینسون در پنسیلوانیا در دو رشته شیمی و زبان فرانسه لیسانس گرفت. دورهٔ فوق لیسانس را در رشته زبان و ادبیات فرانسه در دانشگاه نیویورک به پایان رساند، به تحصیل خود در رشتهٔ حقوق ادامه داد و به اخذ دکترای حقوق از دانشکده حقوق دانشگاه مریلند نایل شد. او دلبستگی خاصی به ادبیات و شعر فارسی دارد و تا کنون دو کتاب منتشر کرده است: کتابی (به همراهی دکتر هادی بهار) به نام "عشقنامهٔ بهار"؛ و همچنین ترجمه گزیده ای از اشعار شفیعی کدکنی به نام "گوَن و بنفشه ها" که توسط انتشارات میج به چاپ رسیده است. مژده بهار در طی سال های اخیر با فصلنامهٔ آرمان همکاری صمیمانه داشته است. معرفی کتاب حاضر به قلم دکتر هادی بهار به اثر جدید این مترجم اختصاص دارد.

***

چاپ اول این کتاب که چندین ماه قبل از انتشار چاپ دوم توسط انتشارات گردیه Gordieh Publisher آماده و منتشر شده بود، حاوی آثار ۵۲ شاعر معاصر زن ایرانی بود. همزمان با جنبش زن، زندگی، آزادی، خانم مژده بهار

اشعار ۵۲ شاعر دیگر را به آن مجموعه افزود، به طوری که صفحات کتاب به ۶۱۱ رسیده است. عنوان کتاب برگرفته از نام یک پرندهٔ بومی ایران است.

«زاغ بور» یا «زاغ کویری» با نام علمی (Podoces pleskei) پرنده‌ای است بومی ایران که طول بدن آن حدود ۲۴ سانتیمتر است. رنگ پرهای این پرنده غالباً نخودی و قهوه‌ای است، با لکه‌های کوچک سیاه رنگ در ناحیه سر و گردن. زاغ بور به نسبت جثه اش سری بزرگ دارد با منقارهای بلند و مایل به پایین. مترجم این آثار در بخشی از مقدمهٔ خود بر این مجموعه نوشته است:

> از زمانی که من این پروژه را آغاز کردم اتفاقات بسیاری افتاده است. در شهریور ۱۴۰۱ زنان ایرانی، با آگاهی کامل از شرایطی که با آن روبرویند و خطراتی که تهدیدشان می کند، به خیابانها رفتند و قیامی با رهبری زنان در کشور آغاز شد. صدای آنان برای کسب حقوق اولیهٔ انسانی شان در سراسر جهان شنیده شد.

مژده بهار در پایان مقدمه ای که بر کتاب خویش نوشته، آورده است که به نظر او زاغ بور نماد قدرت، میل به بقا و توانایی تطبیق با محیط در عین متمایز کردن خود با آوای خویش... و نماد زن ایرانی است.
نمونه هایی از اشعار مندرج در این کتاب را برای خوانندگان انتخاب کرده ام:

شیدا محمدی (متولد ۱۹۷٦)

میهمان ها را شمردم
همه آمده بودند
حتی کفش های تو.
آینه دروغ می گفت

من تکرار تو بودم
هر بار که پلک می زدم

آسیه امینی (متولد ۱۹۷۳)

ای دکه های مطبوعاتی
از این پس
جای روزنامه، سیگار
بفروشید
سیگار
هم گران تر است
هم برگشتی ندارد
هم هرگز کسی شما را
به خاطر انتشار دود
مجازات نخواهد کرد.

ثمانه کهربابیان (متولد ۱۹۷۹)

خوشا رفیق که پیشش نقاب برداری
عیان کنی که چه اندیشه ها به سر داری

خوشا رفیق که در خانه اش خراب شوی
شبی که هیچ نداری و چشم تر داری

که بی دریغ قبولت کند چه خوب و چه بد
اگر فضاحت و ننگ و اگر هنر داری

تو را عجیب نداند، بفهمدت تا کُنه
گمان کنی که ز خود نسخه ای دگر داری

خیال پشت خیال تو پر دهد تا صبح

اگر نیاز به تکثیر بال و پر داری

دلت نلرزد و سودا کنی، نپرهیزی
چنین که ضامن خوشنام و معتبر داری

رفیق و پشت و پناه و محافظ و کس و کار
تبار و طایفه و مادر و پدر داری

به اکتشاف جهان می روی سفر خوش باد
که همسفر چو خودت طالب سفر داری

روح انگیز کراچی (متولد ۱۹٥٤)

کودکی کهنه ام
که برای همیشه گم شده ام
در غوغای جهان
دستم پر از واژه های خسته ای است
که از دورها آمده اند

بر آب می نویسم... دریاها آتش می گیرند
گمشده ام... در میانه ی شب زارها
و سپیدی کاغذ
مکان امنی نیست
راز این سکوت
و همه این سالها...!

بیتا ملکوتی (متولد ۱۹۷۳)

برای مادرم
نور، زن است
می دانم نور زنی است

شبیه عکس مادرم، توی قاب
که بر حافظهٔ شب می ریزد
و تَرَک می خورد جهان
و از شکاف خونی خاک
صلح که شبیه دستان کودکی توست
برهنه می خندد
و زن
صبح های آینده است
و ظهری که می رسد به آزادی

صوفیه مصطفوی کاشانی (متولد ۱۹۸۸)

(این شعر را در ۹ سالگی سروده است)
من به کلمه ها جان می دهم
از جان خودم
و بعد از من
شعرهای من زندگی می کنند
به جای من.
در باران
شعرهای من باز می شوند
مثل چتر، روی دل های آدم های تنها
در باد
شعرهای من بال در می آورند
مثل پرنده ها و برگ های زرد
و جان می دهند
به نقاشی های خدا
خودم بر می گردم آسمان
پیش ستاره ها و فرشته ها

و دیگر خدا را تنها نمی گذارم

سارا محمدی اردهالی (متولد ۱۹۷٦)

گردنبند
در تمام میهمانی ها
آویز گردن من
کلید خانه ی توست

حالا بگذریم
مرا جرات آمدن نیست و
تو را
جرأت عوض کردن قفل

راضیه بهرامی خشنود (متولد ۱۹۷۸)

هی آقای پلیس!
که در شعرهای کودکی ام
مرد مهربانی بودی
تا مرا به آغوش مادرم برسانی
دلم گرفته بود که از خانه بیرون آمدم
و نمی دانستم
طبق تبصره های تازه قانون
وقتی که دلم می گیرد
باید کدام روسری ام را بپوشم

فاطمه سالاروند (متولد ۱۹۷٦)

رها کن این زن دیوانه را به حال خودش
دلش برای تو و غصه هاش مال خودش
رها کن این زن دیوانه را که معلوم است

به دست خویش کمر بسته بر زوال خودش

زنی که آمده از سرنوشت سیب و فریب
خودش جواب خودش! نه! خودش سوال خودش!

زنی که «هیچ مگوی» و زنی که «هیچ مپرس»
زنی مخاطب آوازهای لال خودش

زنی به تردی آیینه، سنگ تر از سنگ
شبیه بغض هزاران هزار سال خودش

زنی که هیچ به رویای آسمان نرسید
زنی پرنده که پوسید زیر بال خودش!

هیلا صدیقی (متولد ۱۹۸۵)

ترس نشسته در دلم، غمزده در نگاه من
سهم من از زنانگی، روسری سیاه من

راز دلم نهان شده، پشت سر حجاب من
غرق گناهم، تو بیا، باز بشو نقاب من

روسری سیاه من سهم من از ستاره ها
دور زحل نشسته ای، در گذر شراره ها

تیر نگاه هرزه ها حکم خلاصی که گرفت
نوبت حبس تو و من، زیر گره ها شل و سفت

روسری سیاه من بخواب روی شانه ام

خمیده پشت من، بیا بدون پشتوانه ام

نقش سپید غصه ها، زده به تار موی من
پود سیاه شو، بیا، بباف آبروی من

نجابت شرقی من قفل تنیده روی لب
بر آفتاب صورتم نشسته سایه های شب

سهم من از زنانگی روسری سیاه من
بپیچ دور گردنم، ببند راه آه من

ترس نشسته در دلم، غمزده در نگاه من
بار بکوب بر سرم روسری سیاه من.

شیرین رضویان (متولد ۱۹٦۸)

نسل انقلاب

هرچند قاصدک وار در دست های بادیم
هرچند خاک خود را ما پشت سر نهادیم

هرچند چنگ غربت بر جانمان خراشید
هرچند گرد پیری بر روی و موی پاشید

جان جوان ما را هر چند زود چیدند
هر غنچهٔ شکوفا در خاک و خس کشیدند

ما نسل انقلابیم، بازیچه سرابیم
دریا ولی همینجاست، بیهوده در شتابیم

دریا همین شکست هر قید و حصر و بند است
آزادگی ز بند هرگونه چون و چند است

ما سیب های کال افتاده بر زمینیم
ما کودکان پیر خط خورده بر جبینیم

ما وارثان مجبور، یک آرمان در گور
ما نیم رسته گلبن، ما وصله های ناجور

شاید رهایی ما در جان روشن ماست
اثبات بردباری در زنده بودن ماست

ناهید باقری گلدشمید (متولد ۱۹۵۷)

بادبادک

شهروند سرگردانی ام
بادبادگی رشته گسیخته
گاه در فرود
پاکوب خشم باد
گاه در فراز
تا کاخ آفتاب

چیزی به شب نمانده است
کودک روزگار!
در کوچه های کدامین محله می گردی
بازیگوش؟!

بهرام گرامی[1]

کتان و مهتاب (پُرسش ادبی)

در مسیر تألیف کتاب *گل و گیاه در هزار سال شعر فارسی*، به ابیات بسیاری برخوردم که در آنها نور ماه جامهٔ کتانی یا قَصَب را می‌فرساید و می‌پوساند. سابقهٔ پیدایی و چرایی این باور را نمی‌دانم. بارها پرسیده‌ام و هنوز پاسخی دریافت نکرده‌ام. اینک این پُرسش را همراه با شرحی در مورد پنبه و کتان و ارائهٔ شواهد بیشتر در اینجا با صاحب‌نظران و پژوهندگان در میان می‌گذارم.

پنبه – پنبه گیاهی است یک‌ساله متعلّق به تیرهٔ خطمی که میوهٔ رسیدهٔ آن را غوزه می‌نامند. غوزه شامل الیاف نرم پنبه و دانه‌های میان آن است. پنبهٔ حاوی دانه را با کمان می‌زنند و دانهٔ آن را جدا می‌کنند، یعنی حلّاج پنبه را حلّاجی می‌کند، با دو بیت متوالی از سیف فَرغانی:

گر از پنبهٔ هستیِ خویشتن / چو دانه شدی رَسته حلّاج‌وار

[1] ویراستار مشاور در دانشنامهٔ ایرانیکا.

میندیش اگر حکم شرع شریف / اناالحق زنانت بَرَد سوی دار

پنبهٔ بی‌دانه یا محلوج را با دوک می‌ریسند و از آن نخ و ریسمان و طناب درست می‌کنند، با بیتی از صائب:

بر تن از دار فنا بی‌جگران می‌لرزند / ما ازین پنبه چو حلّاج رسن ساخته‌ایم

پنبه در گوش نهادن کنایه از غفلت داشتن و سخن ناشنودن و پنبه از گوش برداشتن یا برکشیدن به معنی هوشیاری و ترک غفلت است، با دو بیت از فروغی بسطامی و عطّار:

از هرچه بجز حکایت عشق / ما پنبه نهاده‌ایم در گوش

پنبه را از گوش بَر باید کشید / بو که یک‌دم بشنوی اسرار او

غوزهٔ رسیدهٔ پنبه، که هنوز از میان کاسبرگ‌ها چیده نشده باشد، سر به پایین دارد و به جَرَس یا زنگ تشبیه شده است. از این جرس، با پنبه‌ای که در دهان دارد، صدایی برنمی‌آید، با بیتی از صائب:

تا پنبه‌اش به لب نگذارند چون جرس / بی‌مغز تَرکِ هرزه‌درایی نمی‌کند

شراب صافی را از خُم به مینا یا شیشهٔ شراب می‌ریختند، بر سر آن پنبه می‌نهادند و پنبه را تا زمان نوشیدن از مینا برنمی‌گرفتند، با بیتی از صائب:

بردار پنبه از سر مینای مِی به لب / مُهر از دهان شیشه به یاقوت ناب گیر

کتان – کتان گیاهی‌ست یک‌ساله که منشأ تولید الیاف کتان است. در ایران از تخم کتان روغنِ برزک یا بزرک می‌گیرند و در صنعت از آن استفاده می‌کنند، ولی هیچ‌گاه از الیاف کتان به صورت اقتصادی در ایران استفاده نشده است. به‌رغم تشابه نام کتان با نام عربی پنبه (قُطن) و انگلیسی آن (cotton)، در هزار سال شعر فارسی هیچ‌گاه به "گیاه" کتان اشاره نشده و هرجا که نامی از کتان و کتانی آمده مراد بافته یا جامهٔ ساخته شده از الیاف پنبه بوده است. به بیان دیگر، تودهٔ سفید الیاف را تا مرحلهٔ ریسیدن و تولید نخ و ریسمان پنبه می‌نامند و هیچ‌گاه بافته یا جامه‌ای پنبه‌ای نامیده نشده است و از همهٔ بافته‌ها و جامه‌های نخی و ساخته شده از پنبه به‌صورت کتان یا کتانی یا قَصَب نام برده شده است. بنابراین در ادب فارسی مراد از پنبه و کتان یکی است: پنبه نام گیاه و الیاف آن است و کتان بافته و جامهٔ ساخته شده از الیاف پنبه. گفتنی‌ست که در هیچ‌یک از مراجع از جمله *لغت‌نامهٔ دهخدا* (و همهٔ

منابع مورد استفاده در آن) و *فرهنگ فارسی معین* و *فرهنگ بزرگ سخن* به این تشابه و تمایز اشاره نشده است. مولوی به کتان روسی و جامی به کفن از جنس کتان اشاره دارند که هردو بافتهٔ نخی از الیاف پنبه هستند. چهار بیت متوالی زیر از *هفت پیکر* نظامی گنجوی کاربُرد دو واژهٔ پنبه و کتان را به‌خوبی نشان می‌دهد:

از جهان این جنایتم سخت است / کز هنر نیست دولت، از بخت است

آن مُبَصّر که هست نقدشناس / نیم جو نیستش ز روی قیاس

وآنکه او پنبه از کتان نشناخت / آسمان را ز ریسمان نشناخت

پُرکتان و قَصَب شد انبارش / زر به صندوق و خز به خروارش

در بیت سوّم از چهار بیت بالا، واژهٔ پنبه به الیاف گیاه و واژهٔ کتان به بافتهٔ آن اشاره دارد. در این ابیات، نظر شاعر آن است که مال و منال نه با دانش و بینش، بلکه با بخت و اِقبال جمع می‌آید و بسا کسان که حتّی پنبهٔ خام را از بافتهٔ آن یعنی کتان تشخیص نمی‌دهند، ولی انبار پُر از بافته و جامه و صندوق پُر از زر دارند و بسیار جامهٔ فاخر خز برای خود فراهم آورده‌اند.

کتان و مهتاب – در شعر قدیم فارسی این مضمون بسیار دیده می‌شود که نور ماه یا مهتاب بافته یا جامهٔ نخی، موصوف به کتان یا قَصَب، را می‌فرساید و می‌پوساند یا تار و پود آن را از هم می‌پاشد یا چون آتش می‌سوزاند. "...شاعران پاره شدن آن را به سبب نور ماه گفته‌اند و... آن جامه در مهتاب قوّت ندارد." (*لغت‌نامهٔ دهخدا*) به ندرت می‌توان شعری با واژهٔ کتان یافت که در آن به مضمون تأثیر مهتاب اشاره نشده باشد. بسیاری از پژوهشگران در آثار خود به این مضمون اشاره کرده‌اند[1] و شواهد شعری هم ارائه داده‌اند، ولی هیچ‌یک به سابقهٔ پیدایی یا

[1] (۱) احتشامی هونه‌گانی، خسرو، *مهتاب و کتان، تفسیری بر جمال شناسی پارچه‌های قدیم ایران*، فرهنگ اصفهان، ۱۳۸۵، شمارهٔ ۳۲، صفحهٔ ۷۲ تا ۷۵. (۲) تجلیل، جلیل، *تناسی تشبیه*، مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران، ۱۳۵۳، شمارهٔ ۸۶ و ۸۷، صفحهٔ ۱۱۱ تا ۱۲۸. (۳) سلحشور، مریم، *باورهای عامیانه در شعر صائب*، فصل‌نامهٔ ادبیات فارسی، ۱۳۸۴، شمارهٔ ۳، صفحهٔ ۱۲۳ تا ۱۳۵. (۴) طباطبایی، سید مهدی، *جایگاه بابافغانی در سبک هندی و پیگیری شاخصه‌های سبکی نو در شعر بیدل*، پژوهش‌های ادبی، ۱۳۹۳، شمارهٔ ۴۳، صفحهٔ ۹۵ تا ۱۲۰. (۵) عزب‌دفتری بهروز، *زبان شاعرانه: طرحی نو با تار و پود دیرینه*، کتاب ماه ادبیّات و فلسفه، ۱۳۸۵، شمارهٔ ۱۰۶ تا ۱۰۸، صفحهٔ ۱۸ تا ۲۷. (۶) فروزنده، مسعود، تدیّن، مهدی و آقا حسینی، حسین، *همراه شدن دیگر زیبایی‌های بلاغی با تشبیه در شعر صائب*، مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، ۱۳۸۴، شمارهٔ ۴۱، صفحهٔ ۹۵ تا ۱۲۰. (۷) قاضی، نورالدّین، *ماه و کتان*، حافظ، ۱۳۸۸، شمارهٔ ۶۲، صفحهٔ ۳۷. (۸) *مهتاب و کتان*، مثنوی اثر شاه فقیرالله (۱۰۷۰ تا ۱۱۵۴ق)، مشهور به

چرایی این باور اشاره‌ای نکرده و آن را مورد پُرسش قرار نداده‌اند. از میان صدها بیت با این مضمون از شاعران نامور طی قرن‌ها، ابیات زیر به عنوان نمونه آورده می‌شود:

از نام تو بگدازد بدخواه تو گویی / ماه است مگر نامت و بدخواه تو کتّان (ناصرخسرو)

با تن من کرد نور عارضت / آنکه با تار قَصَب مهتاب کرد (سنایی)

گفتم ز چهرهٔ تو تنم را زیان رسید / گفتا ز ماه تار قَصَب را بُود زیان (امیرمعزّی)

ز کین او دل دشمن چنان شود که شود / ز نورِ ماه درخشنده جامهٔ کتّان (فرّخی سیستانی)

طبع مهتاب را دو خاصیت است / که ببندد بدان و بگشاید

سیب انصاف را ببندد رنگ / قَصَب عهد را بفرساید (انوری)

تو را که گفت که بُرقع برافکن ای فتّان / که ماه روی تو ما را بسوخت چون کتّان (سعدی)

زود پوسد جامهٔ پرهیز ما / کاین قَصَب در ماهتاب انداخته‌ست (اوحدی مراغه‌ای)

آفتاب عدل او چون سایه بر گیتی فکند / کرد کوتاه از کتان دست تعدّی ماهتاب (ابن یمین)

پیکرم در مهرِ ماه روی تو / گشته چون تار قَصَب بر ماهتاب (خواجوی کرمانی)

از برق تیغ با سپه خصم می‌کند / کاری که ماهتاب نکرده‌ست با کتان (محتشم کاشانی)

وارهان خود را از این هم‌صحبتان / جمله مهتابند و دین تو کتان (شیخ بهایی)

گر قَصَب‌وار نپیچم دل خود در غم تو / چون قَصَب‌پیچ مرا هالک مهتاب کنی (مولوی)

ناکرده ز مهتاب درت کسب رطوبت / در دفع حرارت اثری نیست کتان را (نظیری نیشابوری)

ز سیمای قَصَب در ماهتاب افتاده جانها را / برآ اِی ابر مشکین سایه‌پوش طلعت مَه شو (وحشی)

خونین قبای خویش در آتش فکنده‌ایم / کتّان خویش در شب مهتاب شسته‌ایم (بابافغانی)

آفرین لاهوری، متخلّص به آفرین، در مجموعهٔ آذر (Call No. 0-73-9)، کتابخانهٔ دانشگاه پنجاب، لاهور. محتوای این مثنوی ربطی به عنوان مهتاب و کتان ندارد.

باورش آید که ما را تاب نیست / تاب کتّان در برِ مهتاب نیست (عمّان سامانی)

پیراهن از کتان و دمادم ز سادگی / نفرین کند به پرده‌دری ماهتاب را (غالب دهلوی)

گرمی مِهر تو خورشید و دل ما شبنم / پرتو چهر تو مهتاب و تن ما کتّان (قاآنی)

ز تاب تیغش جانِ عدو بفرساید / چنانکه کتان فرسوده گردد از مهتاب (قطران تبریزی)

تو ماه و من چو تار قَصَب در غمت ضعیف / اِی ماهتاب، نور به تار قَصَب فرست (امیرخسرو دهلوی)

رنگ آسایش برون از دامن هستی نرفت / این کتان را شستشو در ماهتابی می‌دهم (فیّاض لاهیجی)

در کارگاه عشق، حریفان سینه‌چاک / از تار ماهتاب کتان را رفو کنند (حزین لاهیجی)

به مِی آلوده کردی گوشهٔ دامان عصمت را / کتان خویش را در ماهتاب انداختی رفتی (سیدای نسفی)

دل من بی مَهِ روی تو سوزان / چو کتّان از وجود ماهتاب است (کمال خجندی)

مضمون کتان و مهتاب در بیتی از الشریف الرضی، زاده و درگذشته در بغداد (۳۵۹ تا ۴۰۶ق، معاصر فردوسی) و نیز در دیوان أمیهٔ الدانی اندلسی (۴۶۰ تا ۵۲۹ق) آمده است:

کَیفَ لاتُبلی غَلائِلُهُ / وَ هُوَ بَدرُ وَهِیَ کَتانُ

[چگونه تارهای آن ازهم نگسلد، درحالیکه این مانند قُرص ماه و آن دیگر مانند کتان است.]

سعدالدین وراوینی متن زیبای زیر را در ترجمهٔ مرزبان‌نامه آورده: "در نیستانی وطن داشت که آنجا گرگ و میش چون نی با شکر آمیختی و یوز و آهو چون خار و گل از یک چشمه آب خوردندی، در حمای قصباء او خرقهٔ قَصَب از خرق ماهتاب ایمن بودی و ..." حما = حریم و قلمرو. قصباء = نیزار یا نیستان. خرقهٔ قَصَب = جامهٔ کتانی. خرق = شکافتن و دریدن.

صائب حدود صد بیت با واژهٔ کتان دارد که همهٔ آنها با مضمون تأثیر مهتاب بر کتان است، با چند بیت انتخابی از او:

در سراپردهٔ امکان نبود رنگ بقا / هرچه جز پرتو ماه است کتان است اینجا

از دل روشن علایق را شود پیوند سست / ماه می‌سازد کتان را پود و تار از هم جدا

بس که دل‌سردم ز تار و پود هستی چون کتان / می‌تواند پرتو مهتاب سوزاندن مرا

حُسن را با سینه‌چاکان التفات دیگر است / ماه ممکن نیست پرتو از کتان دارد دریغ

بس که در ایّام او دست تعدّی کوته است / بر بساط ماه می‌گردد کتان دامن‌کشان

پرتو مهتاب می‌سازد کتان را تار و مار / کی شود پوشیده آن سیمین‌بدن در پیرهن

هرچند پایهٔ تو به گردون رسیده است / اِی ماه از کتان خبری می‌گرفته باش

ابیاتی نیز با هر دو واژهٔ پنبه و کتان و نیز مهتاب وجود دارد، که در آنها تمایز بین دو واژهٔ پنبه و کتان به خوبی روشن است. پنبه به تودهٔ الیاف سفید اشاره دارد و کتان به جامهٔ بافته از نخ آن، با دو بیت از بیدل دهلوی:

ما را به غم عشق همان عشق علاج است / مهتاب بود پنبهٔ ناسور کتان را

مصراع اوّل همان مفهوم "علاج کژدم‌زده کُشتهٔ کژدم بوَد" را دارد. ناسور = زخمی و مجروح. مهتاب به تودهٔ الیاف پنبه تشبیه شده که بر زخم می‌نهند. از سوی دیگر، کتان که از همان جنس است در مقابل مهتاب ضایع می‌شود.

به غیر از نفی خویش اثبات عشرت مشکل است اینجا / کتانم پنبه گردد تا ببالد ماهتاب من

بیت بالا شاهدی در تأیید تبدیل الیاف پنبه به بافتهٔ کتانی است که در اینجا خلاف این فرایند مضمون قرار گرفته است. کتانم پنبه گردد = وجودم تار و مار یا متلاشی گردد. اگر آنچه ریسیده یا رشته شده به حالت قبل برگردد و پنبه شود، نشانهٔ بیهودگی کار و اتلاف کوشش قبلی است، و از این‌رو بی‌حاصلی کار را به‌صورت مَثَل "هر چه ریشتیم پنبه شد" بیان می‌کنند. [در این دنیا تا از خویش نگذرم عیش و خوشی برایم حاصل نمی‌شود، همچنانکه وجود من در برابر جلوهٔ معشوق فنا می‌یابد.] و نیز شاهدی از قاآنی برای رشتن و پنبه شدن: در جوانیم موی شد سپید / دهر پنبه کرد چرخ هرچه رشت.

توز – پوست زرد درخت توز را بر روی کمان، زین اسب و امثال آن می‌کشیدند و بر پوست نازک آن چون کاغذ می‌نوشتند. از الیاف توز جامهٔ نازک توزی می‌بافتند و می‌گفتند به استحکام ابریشم است و به آسانی پاره نمی‌شود. در مورد جامهٔ توزی نیز اشعاری با مضمون تأثیر مهتاب وجود دارد، با سه بیت از سنایی، انوری و فرّخی سیستانی:

اوست بر کفر چون گرفت شتاب / نور توزی‌گداز چون مهتاب

[آتش قهر خداوند بر کفّار چون نور گدازندهٔ مهتاب بر توز است.]

ز حفظ عدل تو مهتاب در ولایت تو / طراز توزی و تار قَصَب نفرسوده

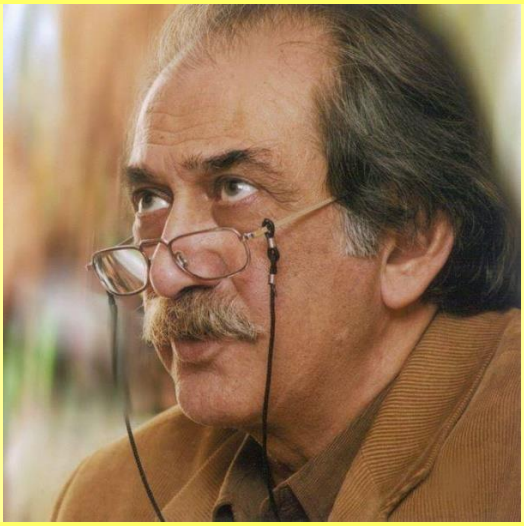
این تنم از هجر تو چون برگ بید اندر خزان / این دلم در عشق تو چون توزی اندر ماهتاب

واژه‌های پنبه، کتان و توز در شعر حافظ نیامده است، ولی دو واژهٔ شَرب و قَصَب، هردو به معنی بافتهٔ نخی یا کتانی، در یک بیت در *دیوان غزلیات* آمده است:

دامن‌کشان همی‌شد در شَرب زرکشیده / صد ماهرو ز رشکش جیبِ قَصَب دریده

دامن‌کشان رفتن= با ناز و کبر رفتن، روی گرداندن و دور شدن. زرکش یا زرکشیده = پارچهٔ زری، پارچه‌ای که تارهای سیم و زر در آن کشیده باشند. جِیبِ قصب = گریبانِ جامهٔ کتانی. این بیت احتمالاً اشاره‌ای ظریف به تاب نیاوردن قَصَب در برابر ماه است. [در جامهٔ زربفت با ناز می‌رفت و صد ماهرو از رشک او گریبان می‌درید.]

استاد محمد محمد علی
و ما بچه های کارگاه داستان نویسی ونکوور...

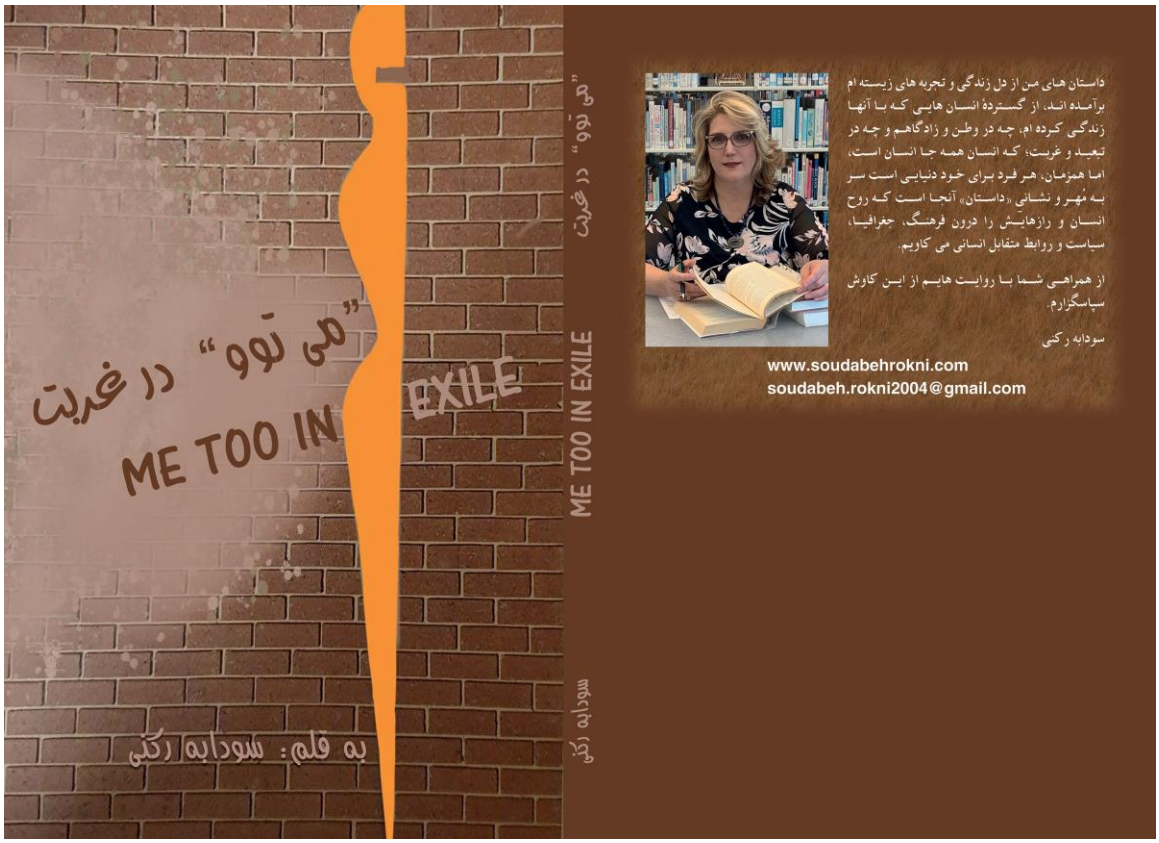


سودابه رکنی

استاد محمد محمد علی بیشک یکی از تاثیرگذارترین نویسندگان ایرانی است. وی در غربت نقش بسزایی در اعتلای زبان و ادبیات فارسی داشت. او در این راستا با برگزاری هفتگی کارگاه های داستان نویسی به تربیت شاگردانی در این زمینه پرداخت. کارگاه ونکوور همچنان با حضور اعضا و نویسنده های مهمان این چند هفتهٔ اخیر هم به نقد و بررسی داستان با حضور فرزندان استاد خانم ها شقایق و مهرنوش محمدعلی و همچنین امیرحسین یزدان بُد، به کارش ادامه داده است. در این یاداشت قصد ندارم از تاریخچه زندگی استاد بنویسم و یا حتی از نوشته ها و یادمان های شاگردانش در اینجا یادآوری کنم.

حدودا یک ماه و نیم از رفتن ناهنگامش می گذرد و همچنان در صفحهٔ کارگاه ونکوور هر روز تعدادی از نوشتار دوستدارانش منتشر می شود. ابتدا در نظر داشتم که بعضی از یادمان ها را در اینجا برای شما خوانندگان گرامی آرمان درج کنم، ولی تعدادِ بسیار، انتخاب را سخت می کرد. از نوشتن آشنایی خودم هم با ایشان پرهیز می کنم چرا که من یکی هستم در مقابل آن خیل بسیاری از شاگردانش، که او را سالیان سال است می شناسند. فقط به چند جمله بسنده می کنم و آن اینکه اگر ایشان با شنیدن اولین داستانم به من تاکید نمی کردند که ادامه بده و خسته نشو شاید در آن زمان با حال دلزدگی که برایم ایجاد شده بود، هرگز دست به قلم نمی شدم.

وی همیشه به ما تاکید داشت که داستان هایتان را منتشر کنید. چراغ ادبیات بدون سانسور باید روشن بماند. کتابم را منتشر کردم به دستش رسید و دو هفته بعد فوت کرد. با خودم فکر می کنم انگار منتظر بود ماحصل زحمتش را ببیند و بشنود و برود.



این روزها، ما بچه های کارگاه ونکوور در غم از دست دادن این استاد بی بدیل در رنجیم. اگر بدین منوال بخواهم پیش بروم این نوشتار مرثیه خواهد شد و می دانم که او این را دوست نمی دارد. پس محمد علی را از زبان خودش بشنویم. از بین پست های فیس بوکی اش و مصاحبه ها و شخصیتش در سر کلاس ها. یک جستار کوتاه با هم بخوانیم چرا که من نمی خواهم از او با فعل گذشته یاد کنم. آثار حضور او در لابه لای نوشته هایمان باقی خواهد ماند. استاد محمد محمد علی حضور بی مانندی بود با یک زبان و هزاران گوش. بیش از آنکه بگوید، تو را می شنید. او مشعل روشنی در دل ما به یادگار گذاشت که تا ابد دوستدار ادبیات باقی خواهیم ماند و در روشن ماندن این مشعل کوشش خواهیم کرد به یاد "استاد من و ما " :

وی در کتاب "جهان زندگان" می نویسد:

ما وارث درگذشتگان خویشیم، اما به آن معنا نیست که گوشه ای بنشینیم، دست روی دست بگذاریم، و چون وارث درگذشتگان خویشیم، در پی تغییر سرنوشت خود و اطرافیان خود نباشیم. یا حتی ندانیم چه بر سرمان آمده که نتیجه گرفته ایم، ما وارث درگذشتگان خویشیم....

او بدون آنکه ابراز کند با این باور بود که هرماه از نویسنده ای دعوت می کرد تا در کارگاه برایمان داستان بخواند. با وجود زندگی در غربت دست روی دست نگذاشت. علاوه بر معرفی نویسندگان مطرح به نویسندگان نو پا نیز بال و پر می داد و با حفظ آرامش چالش ایجاد می کرد. تغییری بی سر و صدا.

محمد محمد علی زبان اسطوره ها، افسانه ها و حماسه ها را خوب می دانست و می گفت: ممکن است واقعیت نداشته یا عین واقعیت نباشند اما همواره حقیقتی در خود نهفته دارند که می بایست با نگاهی تازه آن را بازیافت یا بازسازی کرد.

در جایی می گوید:

"راویان قصه های سه گانه ی "روز اول عشق"، زنانی هستند که در کنار مردان بزرگ می زیسته اند و تا کنون به چشم نیامده اند. چرا که در کنار هر مرد بزرگ و خداگونه، زنی می زیسته است در شان و منزلت او، که خود عاشقی بی نظیر بوده است، در حد اسطوره ها و افسانه ها و قصه هایی که تا کنون خوانده ایم. "

"راویان سه گانه های روز اول عشق (آدم و حوا- مشی و مشیانه - جمشید وجمک) زن هستند. زنانی از جنس و جنم زنان امروز میهن عزیزمان ایران که این روزها فریاد می زنند..زن - زندگی- آزادی."

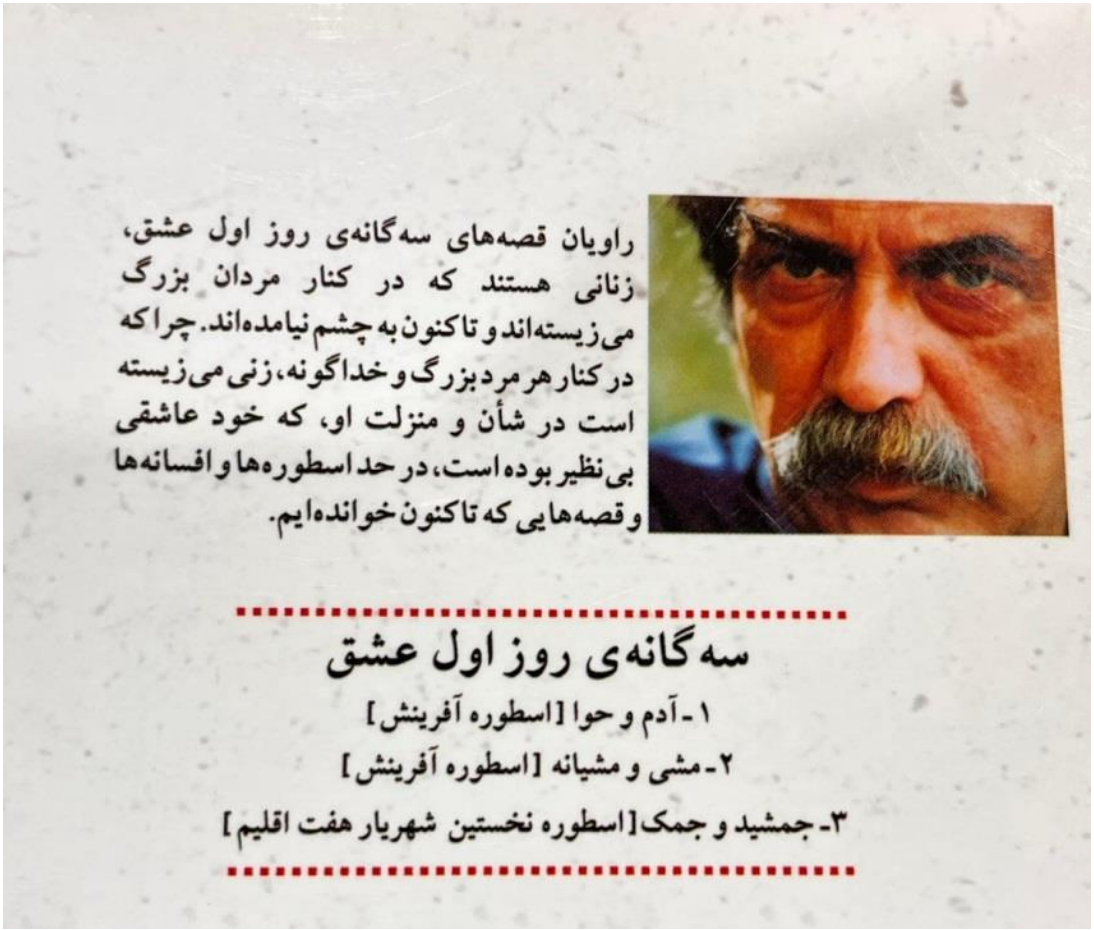
وقتی از او دربارۀ سانسور مهاجرت می پرسند اینطور می گوید که :

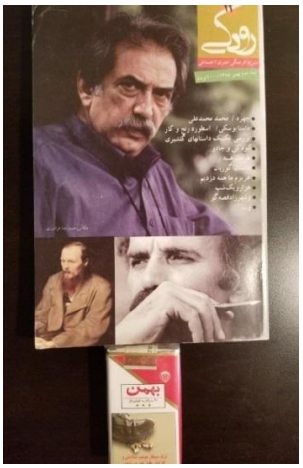
"نیمه های شب، بین خواب و بیداری می آیم تهران و یک راست خودم را می‌رسانم به وزارت ارشاد و در فضای مه‌آلود یکی بود و یکی نبودِ خواب دنبال بررس‌ها میکنم تا خبری از فرزندان متوقف شده ام بگیرم. بعد ناگهان صدای قطاری می‌شنوم که به‌سرعت دور می‌شود و مرا در ایستگاه بهارستان جا می‌گذارد. در حالی که بلیت کوپه درجه یک دست من است، قطار دور و دورتر می‌شود و مرا با دنیا دنیا اندوه و بغض تنها می‌گذارد. خیلی سخت است که روحت را در ایران جابگذاری و جسمت را بکشانی جایی که همه چیز به تو می‌دهد جز آن چیزی که طالبش هستی.آدم هرچه بیشتر معنای حقوق فردی و اجتماعی را احساس می کند، بیشتر زجر می کشد.»

در جایی دیگر به صراحت می نویسد: "بعد از مدت‌ها اشک ریختم. از حس تنهایی و دلتنگی و غربت.. چه آن‌جا باشی، چه این‌جا.. گریبانت را رها نمی‌کند.."

استاد انسان شوخ طبعی بود و برای همین دوستان کاریکاتوریست مانند افشین سبوکی اینجا و آنجا عکس هایی از ایشان منتشر می کردند. برخی از آنها با عنوان "رو نوشت برابر اصل است" در تاریخ ۲۰ اکتبر ۲۰۱۵ در کارگاه داستان نویسی خانه فرهنگ و هنر ونکوور رونمایی شد.

دوستان بیشماری داشت و همه می دانستند که سیگار مورد علاقه اش بهمن است. ولی یک بار که قیمت سرسام آور آن را می شنود با تعجب می گوید: شانس آوردم که کلسیم بدنم زیاد نبود والا شاخ درآورده بودم. همیشه سپاسگزار مهر اطرافیانش بود. از دوستان کارگاه ونکوور شنیدم که می گفتند او برای وصل کردن آمده بود. ازآشنا کردن افراد با هم ابایی نداشت. همینقدر که این آشنایی منتهی به همکاری می شد خشنود بود.





مدتی در فیس بوک داستان های ولادیمیر را می نوشت که طرفداران بسیاری داشت. داستان هایی ملموس و شیرین و قابل تعمق. بخشی از یکی آنها را می خوانیم:

خوب که به گفتار و پندار ولادیمیر نگاه کنی سیمای اغلب مسئولان را می بینی. بی آن که حتی توفیقی در انجام وظیفه های معمولی و روزمره خود یافته باشند از هم طلبکارند. زیر چتر دین وقیحانه از ترس و نیاز مردم حداکثر استفاده را می برند. متاسفانه شرایط جهانی هم طوری است که انگار آب به آسیاب نوع تفکر آن ها می ریزد. انگار تصمیم گرفته اند استعماری نو در منطقه پدیدآورند.

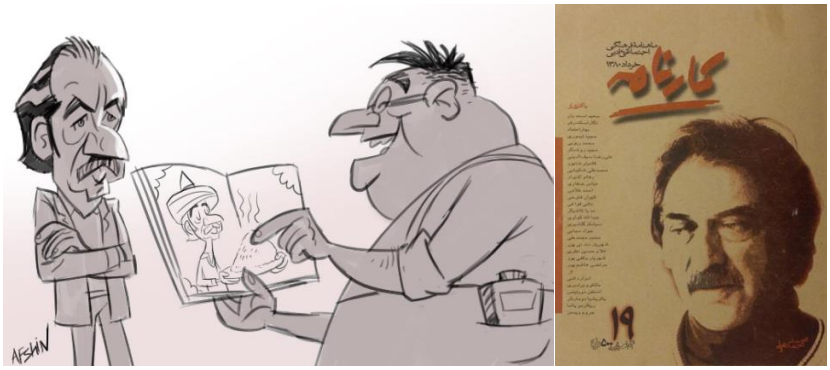
ولادیمیرمنوچهرآلزایمری صلات ظهرآمد وبی مقدمه گفت«ناهارچی داریم؟»من هم زخمی از آن شبی که شام کلوچه نوشین گذاشت جلوم و بعد پس گرفت و خودش خورد. گفتم زغنبوت. یعنی کوفت و زهرمار... بی هیچ نگاه مثل ماری زخمی خزید طرف قفسه کتاب ها و شروع کرد سرک کشیدن. سرآخر از وسط کتاب افسانه های ایرانی، کاغذی تا خورده و نم کشیده پیدا کرد و مثل ارشمیدس یونانی خنده کنان آمد طرف میز تحریر و گفت: «یافتم یافتم تو گدای گداهایی» ورقه را از دستش گرفتم و خواندم: «اگر پرسند آداب حکایت گویان و معرکه گیران چند است؟ بگو هشت- اول آن که قصه گو چنانچه مبتدی است باید که پیش تر محفوظات خود را بر استاد خوانده باشد - دوم آن که چست و چالاک به سخن درآید و خام جلوه نکند - سوم باید بداند که معرکه لایق چه نوع سخن است تا نزول نکند - چهارم نثر را با دقت به نظم آراسته گرداند تا دستپخت نه شورشود و نه بی نمک - پنجم سخنان محال و گزاف نگوید که در چشم مردم سبک شود - ششم سخنان تعریض و کنایه نگوید و کدورت پدید نیاید - هفتم در گدایی اصرار نورزد و سوگند بسیار ندهد - هشتم زود بس نکند و دیر نیزدست

نکشد» ولادیمیر ورقه را گرفت و انگشت گذاشت روی بند هفتم و گفت: «تو نباید درگدایی اصرارکنی و بابت ناهار از من پول بگیری» گفتم: «مرد حسابی تو گدایی می کنی یامن؟...» با دیدن لرزش دست هام، بغلی اش را پرکرد و هنگام رفتن گفت: «تو قصه گویی یا من؟»

بارها از زبانش شنیده بودم درباره جایی به نام غار تنهایی صحبت می کند یا با دوستدارانش آنجا قرار می گذارد، تا اینکه به این پست فیس بوکی بر می خورم:

"۱۵ مرداد ۱۴۰۰ تاریخ شفاهی:

نوروز ۱۳۸۴ برای سخنرانی درباره اتوبوس منحوس ارمنستان آمدم ونکوور. درهمان ایام خبررسید مجله کارنامه که از شماره ۲۰ تا ۴۹ دبیر داستانش بودم به چند دلیل واهی از جمله چاپ داستانی از فروغ کشاورز برای همیشه توقیف شده است.. عذاب وجدانی گرفتم که مپرس. شب ها کابوس می دیدم. صبح ها دنبال جایی می گشتم تا خودم را با خودم و در خودم گم وکور کنم. این محل را پیدا کردم و اسمش را گذاشتم غار تنهایی."



لابه لای خاطراتش، اینجا و آنجا، فیس بوک و مجلات پرسه می زنم. نگاه مهربانش را همه جا لمس می کنی. انگار او در زندگی پشه ای را نکشته یا مورچه ای را لگد نکرده باشد. می خوانم:

"حالا در این یادآوری ها ناچارم بگویم من با اویی که چادر سیاهش سر می خورد روی شانه های سفیدش و من نمی دانستم کدام طرفش بایستم که مثل قطره اشک از چشمش نیفتم، دوران بچگی پر هیجانی داشتیم. تابستان ها با ذره بین بزرگی که یادم نیست از کجا کش رفته بودیم می نشستیم زیر آفتاب سوزان پشت بام کاهگلی خانه مان و سیگار همای مادربزرگ را روشن می کردیم. بعد از یکی دو پک و سرفه های مکرر خنده دار با آن بال مگس می سوزاندیم. بی آن که بدانیم در عین معصومیت در حق پرندگان و خزندگان و تمامی صاحبان جان جنایت می کنیم."

بعدتر در داستان بازنشستگی می خوانم:

"جناب شهبازی کار بسیار خوبی کردید که زدید زیر گوش من. آویزۀ گوشم شد تا هر روز بزرگ و بزرگ تر شوم. آن قدر بزرگ که خطای زیردستانم را نادیده بگیرم."

آرامشش و سکوت توام با سراپا گوش بودنش سرکلاس ها دلنشین بود. بیشتر اعضای کارگاه، ما شاگردانش درباره داستان ها نظر خودمان را بیان می کردیم و هرگز ندیدم فکر و نگاه کسی را به چالش بکشد و فرد مذکور را دچار سرافکندگی کند. مجموعه ای از همۀ خوبی ها بود. این چند وقت بدنبال مصاحبه هایش با رسانه های مختلف، اینترنت را زیر و رو کردم. بیشتر مصاحبه ها در چهار چوب کارگاهی، آموزشی، تفکر نو و نقد و بازسازی اساطیر گذشته بود.

استاد محمد محمدعلی بارها و بارها در کلاس ها می گفت من اجتماعی نویسم و هیچگاه فرصت نشد که بگویم استاد من و ما، تو نویسنده مردمی بودی که از فقر و معضلات جامعه می نوشتی. به نان و آب مردم فکر می کردی به اینکه جنگ چه ها بر سرمان که نیاورد. پس تو یک نویسنده مسئول بودی و مسئول ماندی. اجتماعی نویسی ژانری بود که او انتخابش کرد برای همزادپنداری با مردم کوچه و خیابان.

از مرگ غزاله علیزاده و سپانلو در رنج بود و برای عکسی از این دو بر روی فیس بوکش می نویسد:

"جواهر وجود غزاله علیزاده، حالا در این عکس در خوش ترین ایام هنوز می درخشد. تاج سرماست. در این عکس محمدعلی سپانلو یار دیرین من و ما و غزاله هم هست. که حالا نیست و گویا از بس رفیق جان جانی بودند با اختلاف سال ها تصمیم گرفتند در یک روز من وما را تنها بگذارند.افسوس که یادداشت های آن سال ها دم دستم نیست تا ادای دینی بکنم نسبت به این دو عزیز. سپان و غزاله"

ارادت خاصی به احمد شاملو و رضا براهنی داشت. معتقد بود که این دو شاعر و نویسندۀ ارجمند در عین عصیان در زمانۀ خود، نوآورانه آثار ادبی پرشماری هم به یادگار گذاشتند. آزادی خواهی و مخالفت با سانسور را نه در مصاحبه های شعار گونه بلکه درآثار خود مستتر ساختند... درباره جلال سرفراز می گفت: او شاعر و دوست دیرینه ای است که از دغدغه های خود درباره آزادی بیان و اندیشه می گوید و زیر و بم آن را بازگشایی می کند.

دوستدارانش درباره حضور و تاثیرش بر زندگی شان بیش از یک ماه و نیم است که نوشتارهای زیبا و قابل تعمق در سایت کارگاه منتشر می کنند. انتخاب چند نوشته از میان انبوه یادمان ها دشوار بود. او بر بام خاطر من و ما همچنان تا ابد ایستاده و خواهد درخشید و در پایان می خواهم توجه تان را به نگاهش به مرگ جلب کنم که برای او نیستی و تباهی نیست بلکه راهی نو با دریافت هایی نوتر است.

"مرگ برای من نمی خواهم بگم زندگی دوباره است ولی نیستی کامل هم نیست ولی یک جوری چیز مبهمی هست که گاهی واقعا آدم را در یک شرایطی قرار می ده که می بینه درآرزوشه. رفتن به یک دنیا، ذهنییت من اون را می پذیره که قبول کنم که یک جابه جایی صورت می گیره. مثل پریدنه! از یک دیوار مرزی به اون طرف که خودش یک موفقیت گاهی به حساب میاد. پریدن از مرز، پریدن از یک مرزی و ورود به یک مرز دیگه است خیلی ها این شکل را تجربه ندارند ومن دیدم که مثلا آثاری که از اون کسیکه مرده باقی مونده و او داره در ذهن من کماکان زندگی می کنه یعنی مرگ مرگ جسمانی نیست مرگ در واقع روحانی هم هست یک کسی یک کسی را قبول نداره در واقع باهاش مخالفت می کنه نوعی مرگ هستی اون آدم هست. در اون لحظه اینجوری می بینم خیلی آسونه و خیلی مانوسه با من و من به عنوان یک فاجعه نگاهش نمی کنم. یک چیزی هست که یک جزیی از زندگی هست و این رو می دونم که مثلا آثار اون آدمی که با مرگ مواجه شده هرگز از بین نمی ره یعنی اون مرگ به اون مفهومی که کاملا جسمانی باشه ممکنه اتفاق بیفته ولی از نظر من مرگ روحانی اتفاق نمی افته. روح هست. نمی خوام بگم به روح اعتقاد دارم ولی آثاری که یک شخصی که می میره وقتی که من باهاش مواجه می شم تو اون لحظات اون آدم دوباره زنده است. نوعی همزیستی مسالمت آمیز دارم من با مرگ. یعنی هیچ چیز بدی نمی بینمش. چیز وحشتناکی هم نمی بینم من!

نام و یادش همیشه با من و ماست و رفتنش خیلی زود و خیلی پر شتاب و بی خبر و خداحافظی بود، پس تا همیشه حضورش با من و ماست.

اول نوامبر ۲۰۲۳

سودابه رکنی

https://www.soudabehrokni.com/

زندگی و آثار اکبر گلپایگانی
آفرینندهٔ شیوه های نوین در موسیقی آوازی ایران
مرتضی حسینی دهکردی

یادداشت سردبیر: در آخرین لحظات بسته شدن شمارهٔ حاضر فصلنامه، خبر ناگوار درگذشت استاد اکبر گلپایگانی رسید. پژوهشگر ارجمند موسیقی ایران، آقای مرتضی حسینی دهکردی که از همان شمارهٔ نخست این فصلنامه با همفکری و همکاری ارزشمند خود به غنای آن همت گماشته، با شنیدن این خبر فصلی از جلد دوم اثر ماندگار خود، *هزار آوا* را فرستاد تا یادی بکنیم از این هنرمند موسیقی آوازی ایران، که مانند همیشه قدردان ایشان هستیم. با تسلیت به دوستداران صدای آن هنرمند و خاندان ارجمند او.

اکبر گلپایگانی، مشهور به « گلپا» از هنرمندان ارجمندی است که با ابداع شیوه های نوین در موسیقی آوازی ایران، سبک جدید و ممتازی را در خواندن آواز، پایه گذاری کرد و حدود ۵۰ سال است که جادوی آثار او، «دوای دل و راحت جان» خسته دلان و دوستداران فرهنگ و هنر ایران به شمار می رود. از آن گروه نوادری که در هر قرن، فقط افراد قلیلی مانند آن ها، در آسمان هنر ایران درخشیده اند.

گلپایگانی در زندگی هنری خود، در سال های قبل از انقلاب ۱۳۵۷، خالق بسیاری از آوازهای ممتاز، مشهور و تاثیر گذار بود و آفرینش های او، تحولات چشم گیری را در هنر معاصر ایران به وجود آورد.

زندگی نامهٔ گلپایگانی:

وی در سال ۱۳۱۲ خورشیدی در تهران، محلهٔ تکیه زرگرها واقع در خیابان ری به دنیا آمد. صدای خوب و دلپذیر در خانواده آن ها ارثی بود و پدرش از خوانندگان مذهبی به شمار می رفت و به خاطر صدای مطبوعی که داشت، به حاج حسین بلبل شهرت داشت.[۱]

اکبر از کودکی دارای آوای خوشی بود و به همراه پدر به تعزیه ها می رفت و به شنیدن آوازهای دلنشین خوانندگان تعزیه که برخی از آن ها، گوشه های مختلف را به وجه استادانه ای می خواندند، اشتیاق بسیار نشان می داد و عشق به موسیقی و آواز در دل و جانش شکفته می شد. نخستین معلم آواز او، پدرش بود که مقدمات موسیقی را از وی آموخت. مدتی در مدرسه، قاری قرآن بود، به کلاس های بالاتر که رفت، در ارکستر مدرسه آواز می خواند، چندی نیز در ارکستر گروه کر که به رهبری ایرج گلسرخی فعالیت می کرد، شرکت نمود، اما به به زودی این گونه موسیقی را نپسندید و از آن گروه کناره گرفت.

در پانزده سالگی، گلپایگانی به مدرسهٔ نظام تهران رفت، سپس کلاس تخصصی نقشه برداری سازمان برنامه را طی کرد، چندی نیز «در دورهٔ کارشناسی بانک مشارکت نمود، اما او همواره در سر سودایی دیگر داشت، او عاشق موسیقی ایرانی بود و همهٔ کارهای اداری را رها کرد و به دنیای موسیقی و آواز روی آورد.[۲]

در حدود سال ۱۳۳۰ خورشیدی، اکبر گلپایگانی، با راهنمایی استاد علی تجویدی، آهنگ ساز و موسیقی دان نامدار، به محضر نورعلی خان برومند، معلم و موسیقی شناس بزرگ معاصر راه یافت تا نزد وی به فراگیری موسیقی آوازی بپردازد و با ظرایف و دقایق این هنر والا آشنا شود. نورعلی خان برومند که از اساتید جامع موسیقی و از دانشمندان صاحب نظر در این فن بود، از خواندن گلپایگانی دریافت که جوان پرمایه و با استعدادی است، لیکن از علم موسیقی بی بهره است و صدایش پرورش نیافته است. او را به ابوالحسن صبا معرفی کرد و در باب خوانندگی گلپایگانی از وی نظر خواست. صبا پس از شنیدن صدای اکبر اظهار داشت که صدای او خودرو بارآمده و بسیار مشکل است که بتوان آن را تحت ضابطه و قاعدهٔ صحیح در آورد. برومند گفت، می توان این صدا را آن طور که لازمهٔ خوانندگی است اصلاح کرد و به نحو مطلوب پرورش داد. صبا انکار داشت، اما برومند برای اثبات مدعای خود، کمر همت به تربیت خوانندهٔ جوان بست و آموزش وی را به عهده گرفت.

---

[۱]- مجلهٔ موسیقی قرن ۲۱، ویژه نامهٔ گلپایگانی، صفحهٔ ۲۱.

[۲]- مردان موسیقی سنتی و نوین ایران، جلد اول، صفحهٔ ۳۹۶.

برومند با سید حسین طاهرزاده، خوانندۀ مشهور، معاشرت و رفت و آمد داشت و روش خوانندگی وی را در ادای الحان و تحریرها، بسیار می پسندید و رموز خوانندگی این استاد را به خوبی می شناخت، از این رو تصمیم گرفت تا شیوۀ خواندن طاهرزاده را به گلپایگانی بیاموزد و همین کار را کرد و با دریافت و تشخیص نواقص آواز خوانندۀ جوان و صرف سال ها وقت، روش صحیح آوازهای ایرانی را با حالتی که طاهرزاده اجرا می کرد، به او آموخت و قدم به قدم پیش رفت تا شاگرد خود را چنان که می خواست، به راه آورد و در جادۀ تکامل پیش برد. برومند قصد داشت هنرجوی با استعداد را چنان بارآورد و آن طور آموخته های او مرکوز (جای گرفته) ذهن وی قرار گیرد که انحراف ناپذیر باشد. لیکن پس از چند سال، اکبر که جوان و جویای نام بود و خوانندگان کمتر از خود را می دید که در رادیو خوانندگی می کنند و مورد تشویق قرار می گیرند، از ادامۀادگیری ها دست کشید و به رادیو که انتظار چنین خواننده ای را داشت روی آورد.[1]

در سال ۱۳۳۸ خورشیدی، در یک مجلس مهمانی در گلندوک، از ییلاقات اطراف تهران، گلپایگانی با داوود پیرنیا، بنیان گذار برنامۀ موسیقی گل ها آشنا شد. پیرنیا که همواره در صدد جذب استعدادهای ناب و ممتاز به موسیقی گل ها بود، پس از شنیدن آواز این خوانندۀ جوان، از وی دعوت کرد که به برنامه های گل ها بپیوندد. این دعوت فرصت مغتنمی برای این هنرمند با استعداد به شمار می رفت و به سازمانی دعوت می شد که بزرگان اسطوره ای آواز ایران هم چون: ادیب خوانساری، بنان و قوامی در آن هنرنمایی می کردند و ورود به جرگۀ آنان برای تازه واردان، بسی دشوار و غیر محتمل بود. به هر روی گلپایگانی بلافاصله این دعوت را می پذیرد و به برنامۀ معتبر و موفق گل ها می پیوندد.

در آن سال، ایام نوروز، مصادف با ایام سوگواری ماه رمضان بود و در چنین روزهایی، برنامه های عادی موسیقی، از رادیو پخش نمی شد، لذا پیرنیا از گلپایگانی می خواهد تا قطعه ای بدون ساز بخواند و او اثر دل آویزی در مایۀ بیات ترک، با شعر آسمانی حافظ:

در خـرابات مغـان نـور خـدا می بینـم این عجب بین که چه نوری ز کجا می بینیم

بدون همراهی ساز اجرا کرد که در شب عید نوروز به همراه آوازهای بدون ساز غلام حسین بنان و حسین قوامی (فاخته ای)، از برنامۀ گل های رادیو منتشر شد. [2]

این قطعه آواز، بر بسیاری از جان ها ودل ها نشست و دوستداران موسیقی دریافتند که ستارۀ بزرگی در آسمان هنر ایران در حال طلوع است. به اصطلاح ما ایرانی ها، او صدایی شش دانگ داشت، صدایی پر قدرت و در عین حال لطیف و سحر آمیز که بی اختیار همه را جذب می کرد. شیوۀ خواندن وی بسیار تازه و بکر بود و تحریرها،

[1]- تاریخ موسیقی ایران، حسن مشحون، جلد دوم، صفحۀ ۶۷۲.

[2]- مردان موسیقی سنتی و نوین ایران، جلد اول، صفحۀ ۳۹۸.

تقطیع ها و غلت ها به نحو بدیع و بی سابقه ای ارایه می شد و همگان می پرسیدند که این چه کسی است که از راه نرسیده، در کنار بزرگانی چون بنان و قوامی در برنامهٔ گل ها می خواند؟

اولین آواز او همراه با پیانوی استاد مرتضی محجوبی و کلام زیبا و دل نشین بیژن ترقی، در سوم فروردین همان سال از برنامهٔ گل ها پخش شد که به شهرتی عظیم و بی مانند دست یافت. این آواز غوغا بر انگیز، رنگ، عطر و جلای خاصی داشت و در عین پای بندی به ردیف موسیقی ایرانی، از تکرار و یکنواختی به کلی دور بود و با اجراهای هیچ یک از خوانندگان مطرح آن روزگار شباهت نداشت. روش خواندن او بسی بدیع و لطیف بود و از لحظات آغازین، شنوندگان را تحت تاثیر قرار می داد. نوآوریهای او به طور دقیق با اصول زیبایی شناسی هنر، هم خوانی داشت و همگان را مجذوب می کرد.

با همان نخستین اجرا، سبک ممتازی در خوانندگی آواز، پایه گذاری شد که بعدها مورد تقلید دیگر خوانندگان قرار گرفت، اما وی همواره به عنوان برجسته ترین خوانندهٔ این سبک در تاریخ موسیقی معاصر ایران باقی ماند و هیچ کس نتوانست با وی رقابت کند و نواهای دامنه دار و تحریرهای دل انگیزی چون او به وجود آورد. به همین سبب وی در اندک زمانی به چنان شهرت و محبوبیتی رسید که به زودی جذب کاباره «شکوفه نو» تهران شد. به طوری که خوانندگان محترم این نوشته می دانند، کاباره ها معمولاً جای نغمه های شاد و پرتحرک و واریته های آنچنانی است، ولی هنگامی که گلپایگانی و دوست نابغه اش پرویز یاحقی در این کاباره به فعالیت پرداختند، آن چنان غوغایی به پا شد و چنان استقبالی از برنامه های آن ها به عمل آمد که برای چند سال، فعالیت های آن ها در «شکوفه نو» ادامهٔافت[1].

بیژن ترقی، شاعر و ترانه سرای نامدار از داستان خلق نخستین آواز گلپایگانی چنین یاد می کند:

> طلوع صدای اکبر گلپایگانی، هم چون انفجاری در آسمان موسیقی ایران بود. او دارای صدایی شور انگیز بود، نوای حریرگونه و بلند آوازه ای که سالیان دراز، موسیقی ایران را تحت تاثیر قرار داد. داوود پرنیا که پیوسته در صدد دست یابی به هنرمندان اصیل بود، مقدم گلپایگانی را به برنامهٔ گل ها گرامی شمرد و نوازندگان و سولیست های مشهور برنامه های گل ها را به هم نوایی او برگزید، به طوری که با اجرای اولین برنامه، آن چنان غوغایی در دل های مشتاق درافکند که در تاریخ موسیقی ایران کم سابقه بود. نخستین برنامهٔ گلپایگانی با شعر: «مست مستم ساقیا، دستم بگیر» و همراه با ساز استاد محجوبی در مثنوی شور اجرا شد. روزی گلپایگانی مرا در رادیو دید و از من خواست که شعری در بحر مثنوی برای او بسرایم و یا انتخاب کنم، همان شب در خانهٔ کی از دوستان هنرمند مهمان بودم. با حال و هوای عاشقانه ای

[1] - کیهان لندن، مقالهٔ: گلپا هم چنان در اوج.

که در ایام جوانی داشتم، به سرودن چند بیت در حول و حوش مضامین عارفانه پرداختم، روز بعد مجدداً آقای گلپایگانی را دیدم، به ایشان گفتم که شب گذشته چند بیت غزل ساخته ام که ناتمام است و یکی دو روز آینده آن را تکمیل می کنم. از من خواست که همان چند بیت را به ایشان بدهم تا مضامین و حالات آن را از نظر تلفیق با صدای خود مورد توجه قرار دهد. شعر در بحر مثنوی بود، عصر همان روز گلپایگانی به من زنگ زد و با شور و حال خاصی به من گفت: بیژن جان خواندم، شعرت را با پیانو مرتضی خان محجوبی در استودیو گل ها خواندم. گفتم: ای داد بیداد، این شعر ناتمام بود، مگر قرار نبود که صبر کنی تا آن را تکمیل کنم؟ گفت فقط دلم می خواهد سری به رادیو بزنی تا ببینی همین شعر ناقص و ناتمام، چه قیامتی در رادیو برپا کرده است. کارمندان و موسیقی دانان رادیو، پشت در استودیو شمارهٔ ۸ گل ها اجتماع کرده و برای چندمین بار مشغول شنیدن این آواز هستند. من با نگرانی خود را به رادیو رساندم، دیدم جمعیتی پشت در استودیو به گوش ایستاده اند. پیرنیا که مرا دید به استقبالم آمد که شعر هیچ گونه ایرادی ندارد و بالاخره بعد از چندبار شنیدن، رضایت دادم که این نوار از رادیو پخش شود. مطلع غزل چنین بود:

مست مستم ساقیا دستم بگیر تا نیفتادم ز پا دستم بگیر
من که بر این سینهٔ چون آینه می زنم سنگ تو را، دستم بگیر

چند روز بعد، این آواز بی نظیر از برنامهٔ گل ها منتشر شد که با استقبال کم نظیری در جامعه روبرو شد.[1]

در همین زمینه، اکبر گلپایگانی نیز روایتی دارد که شنیدنی است:

روز اولی که برای اجرای برنامهٔ گل ها به رادیو رفته بودم، مشیر همایون شهردار را که رئیس موسیقی رادیو بود و از آشنایان من به شمار می رفت دیدم. پرسید اینجا چه می کنی؟ گفتم آقای پیرنیا دعوت کرده اند به اینجا بیایم. با لحن خاصی پرسید: یعنی اینجا می خواهی آواز بخوانی؟ گفتم: شاید. گفت برو پشت سر مرده آواز بخوان، پرسیدم چرا؟ گفت این روزها آواز مخصوص گورستان ها و مجالس سوگواری است.[2] من از شنیدن حرف مشیر همایون، بسیار ناراحت و ملول شدم. این همه زحمت کشیده بودم و این همه سال ها نزد استادان مختلف تعلیم موسیقی دیده بودم، حالا ایشان این حرف را می زند. در نهایت ملال آمدم به خانه و مدت ها به رادیو نرفتم، بعد نشستم و به حرف های مشیر همایون فکر کردم. دیدم بد نمی گوید، اگر قرار باشد من مثل بنان یا فاخته ای و یا عبدالعلی وزیری بخوانم که آن ها

[1]- نوشتهٔ بیژن ترقی در نشریهٔ موسیقی قرن ۲۱، صفحات ۵۲ و ۵۳.
[2]- نقل از نشریهٔ گلبانگ، چاپ تهران، گفتگو با اکبر گلپایگانی.

خودشان به این خوبی می خوانند. پس من باید دنبال شیوه ای بروم که دیگران نرفته باشند. آن شیوه چه بود؟ اکسیری به نام «خلاقیت».

در این فضای تیره و تار و نامناسب بود که اکیر گلپایگانی پا به عرصه خوانندگی گذاشت و با خلاقیت های دلپذیر و متنوع و روش های تازه و تحریرهای بدیع، نوع دیگری از موسیقی آوازی را به جامعه ایران ارایه داد و هنری را که می رفت فقط در گورستان ها و عزاداری ها به کار رود، در جایگاه واقعی خود تثبیت نمود و (آواز) به عنوان بن مایهٔ موسیقی ایران به بقای خود ادامه داد.

در ادامهٔ خاطرات فوق، گلپایگانگی می گوید:

شبی جایی مهمان بودیم و هنرمندان بسیاری در آن محفل حضور داشتند من به بیژن ترقی گفتم: من می خواهم چیزی در مثنوی شور بخوانم که کاری قوی باشد، ببینید چه کار می توانید بکنید. موقع خداحافظی هنگامی که بیژن می خواست از جای خود بلند شود، افتاد و به پرویز یاحقی گفت: «دستم بگیر» چند لحظه بعد ترقی مقابلم ایستاده گفت پیدا کردم، پرسیدم چی؟ گفت: «دستم بگیر».

پس فردا، چهار، پنج بیت از شعر را به من داد و گفت هنوز تکمیل نشده است. یک روز که با اتومبیل خود از چهارراه آب سردار رد می شدم، مرتضی خان محجوبی را دیدم که در کنار خیابان منتظر ماشین است، او را سوار کردم و به رادیو رفتیم. بین راه به او گفتم که من هم همچو چیزی زمزمه کرده ام، آنگاه با هم به استودیو رفتیم و او شروع به نواختن پیانو کرد و من با اشعاری که ترقی داده بود شروع به خواندن کردم و هدفی جز تمرین نداشتیم. از استودیو که بیرون آمدیم، دیدم که آقای پیرنیا نشسته و سیگار می کشد و گریه می کند. علت را پرسیدم؟ گفت این چی بود که تو خواندی؟ گفتم مثنوی شور بود. مرا بغل کرد و بوسید.گفتم آقا این فقط یک تمرین بودو فردا شب به رادیو رفتم، آقای پیرنیا به من گفت برو توی استودیو و قطعه آوازی بدون همراهی ساز بخوان. من هم دیوان حافظ را باز کردم و غزل معروف حافظ:

در خـرابـات مغـان نـور خـدا مـی بینـم این عجیب بین که چه نوری ز کجا می بینم

را در بیات ترک خواندم. حالا سخت می ترسیدم که مبادا قضیهٔ آمدن من به رادیو، به گوش نورعلی خان برسد و او ناراحت شود. وقتی از استودیو بیرون آمدم، داریوش پیرنیا فرزند داوود پیرنیا را دیدم. گفت می دانی پدر می خواهد چه کارکند؟ گفتم نه. گفت امسال عید نوروز مصادف با شب قتل امیرالمومنین است و هیچ سازی از رادیو پخش نمی شود، پدر می خواهد صدای بنان، فاخته ای و تو را بدون ساز پخش کند. گفتم کدام صدا؟ گفت همین که الان خواندی. گفتم داریوش، حالا من جواب نورعلی خان را چی بدم؟ گفت خودت یک جوری درستش کن. با هزار بیم و اضطراب به سراغ نورعلی

خان رفتم و گفتم، من یک آواز بدون ساز خواندم، شب قتل امیرالمومنین است حالا شما ببینید، آن خلاقیتی که همواره از آن یاد می کنید در این آواز هست یا نه؟ در هر حال آوازهای بدون ساز از رادیو انتشار یافت، بعد هم من به همراه نورعلی خان و مرتضی محجوبی برای گذراندن تعطیلات نوروزی به شیراز رفتم. روز سوم عید بود که مرتضی خان گفت امروز ساعت یک و نیم بعد از ظهر، رادیو را بگیرید، گلپا می خواند.[1]

در آن ساعت آواز مست مستم ساقیا دستم بگیر از رادیو پخش شد. از آن جا که خواندن هنرمند جوان در رادیو بدون اجازهٔ نورعلی خان صورت گرفته بود، این جسارت بر استاد گران آمد و دیگر اجازه نداد تا گلپایگانی به خانهٔ او برود و به آموزش خود ادامه دهد. برومند همواره بر این باور بود که اگر اکبر گلپایگانی مدتی دیگر به فراگیری موسیقی خود ادامه می داد، می توانست به یک استاد مسلم و بی نظیر آواز تبدیل شود و با توجه به تکنیک خوانندگی و صدای خدادادی که داشت، یک قرن دیگر همچنین هنرمندی در موسیقی ملی ایران ظهور نمی کرد.[2]

در گفتگوهایی که سال ها بعد، گلپایگانی با نشریات مختلف انجام داد، قسمت اعظم موفقیت های خود را مولود ذوق و استعداد و کوشش های فراوان و نوآوری های بدیع خویش می داند و به آموزش های برومند کم بها می دهد و از آن جمله می گوید: برومند با هرگونه نوآوری مخالف بود ودوست داشت که آوازهای من مانند آن چه ده ها سال قبل وسیلهٔ «ظلی» و «طاهرزاده»، خوانده شده است، اجرا گردد، لیکن همان گونه که حسن مشحون موسیقی دان آگاه و مورخ بزرگ تاریخ موسیقی ایران در کتاب «تاریخ موسیقی ایران» نوشته و بخشی از آن در قسمت های پیشین این مقاله به نظر خوانندگان رسید، به تحقیق می توان گفت که آموزش های برومند در کیفیت آوازهای گلپایگانی و پرورش استعداد و نبوغ هنری وی، نقش کارساز و انکار ناپذیر داشته است.

با موفقیت فوق العاده ای که اجرای قطعهٔ «مست مستم ساقیا دستم بگیر» به دست آورد، داوود پرنیا از بیژن ترقی خواست تا همکاری های خود را با «گلپا» ادامه دهد. به همین جهت در برنامه های بعدی گل ها، گلپایگانی اشعار ارزنده دیگری از آثار بیژن ترقی را اجرا کرد که آن جمله اند:

بازآ کـه هنـوز نیمــه جانـی باقـی است زان کشتهٔ بی نشان، نشانی باقی است

***

همچو نی، ای عشق جانم سوختی بنــد بنــد استخــوانــم ســوختــی
هم چنـان هندو که سـوزد مرده را زنده زنده جسـم و جانـم سوختی

***

[1]- ویژه نامهٔ اکبر گلپایگانی، نشریهٔ موسیقی قرن ۲۱، صفحات ۲۸ و ۲۹.
[2]- مردان موسیقی سنتی و نوین ایران، جلد اول، صفحهٔ ۳۹۸.

امشب شــده ام مست که مستــانه بگریــم بگذار شبــی گوشـهٔ میخانــه بگریــم
افسانهٔ دل قصهٔ پر رنج و ملالی است بگــذار بر این قصــه و افســانــه بگــریــم

***

گل سبـو به دوش آمد، ساغر خمــوشان کو؟ خم می به جوش آمد، بانگ باده نوشان کو؟

بنا به نوشتهٔ بیژن ترقی، آوازهای گلپا تا بدان حد با توجه و استقبال مردم روبرو شده بود که در هر خیابان، جلوی هر میدان و مغازه ای که رد می شدیم، طنین صدای او عابرین را از حرکت باز می داشت.[1]

به طوری که در جای جای این مقاله گفته شده است، در آن سال ها به علت یکنواختی آوازها و تکرار مکررات، موسیقی آوازی به تدریج برای مردم جاذبه های خود را از دست داده بود و مردم و بخصوص جوان ها، ترانه و تصنیف و موسیقی های آهنگین را بر آواز ترجیح می دادند و نوآوری های گرم و مطلوب و دلنشین گلپایگانی اکسیر شگفت انگیزی بود که به موسیقی آوازی ایرانی جان داد و به آن زیبایی وپویایی و حیاتی جدید بخشید.

شهرت و محبوبیت گلپا به حدی رسید که «شرکت ایران گرام» از این هنرمند تقاضا می کند که آوازهای او را بر روی صفحهٔ گرامافون ضبط نمایند، که چنین شد و ۵ صفحه از آوازهای او به همراه ساز پرویز یاحقی ضبط شد که فروش آن ها با استقبال کم نظیری روبرو گردید. شب هایی که «گلپا» در رادیو آواز می خواند، به طور محسوسی ترافیک شهر تهران سبک و آرام می شد و مردم به خانه های خود می رفتند تا آوازهای وی را بشنوند.

گلپایگانی می گوید که علیرغم شهرت و محبوبیت کم نظیری که نصیب من گشت، هرگز به خود مغرور نشدم و به فراگیری های موسیقایی خود ادامه دادم و هر روز آثار خود را با نوآوری ها و بدایع دیگر ادامه می دادم، به همین جهت بعد از موفقیت های اولیه، آثاری چون: «پیش ما سوختگان مسجد و میخانهٔ کی است» و «ما رند و خراباتی و دیوانه و مستیم» و «امشب شده ام مست که مستانه بگریم» را به وجود آوردم که همه آن ها در دستگاه سه گاه است، اما با هم تفاوت دارند، یکی در گوشهٔ «مغلوب»، دیگری در گوشهٔ «راک عبدالله» و سومی در گوشهٔ « مویه» است.[2]

او می گوید برای اینکه از نظر هنری در یک جا توقف نکنم، لحظه ای از یادگیری غافل نمی ماندم. هر خواننده ای هر جا می خواند، صدای او را به خوبی گوش می کردم تا اگر چیز خوبی در آن بود، یاد بگیرم. برای خواندن هر آواز، علاوه بر انتخاب اشعار مناسب و حفظ کردن آن ها، مدت ها تمرین می کردم. گاهی برای یک آواز، یک ماه تا یک ماه و نیم به تمرین های خود ادامه می دادم تا هنگامی که آن را به طور نهایی اجرا می کنم، بدون اشکال و نقص باشد. و بدین ترتیب بود که آوازهای گلپا، یکی از دیگری متمایز بود و در همه آن ها گرمی و شور و

[1]- مقالهٔ بیژن ترقی، نشریهٔ موسیقی قرن ۲۱، ویژه نامهٔ گلپایگانی، صفحهٔ ۵۴.
[2]- همان.

جاذبه و نوآوری موج می زد. در همین زمینه، اسدالله ملک آهنگ ساز و نوازندهٔ چیره دست ویلن می گوید: هر یک از آوازهای گلپایگانی، رنگ و عطر خاص داشت و به یکدیگر شبیه نبود. او همهٔ گوشه ها و ردیف های موسیقی ایران را در مکتب صبا و برومند فرا گرفته بود و گاهی اتفاق می افتاد که یادگیری یک گوشه، هفته ها و ماه ها به طول انجامد و تا گوشه ای را به طور صحیح و کامل فرا نمی گرفت، به سراغ گوشهٔ دیگر نمی رفت. از همان جوانی با ۱۷–۱۸ تحریر متنوع آشنا بود که آن ها را در نهایت استادی ادا می کرد. به نظر اسدالله ملک، این صدا و این تحریر، در تاریخ موسیقی ایران بی سایقه بود و بلاخره بنا به باور ملک، گلپایگانی نه تنها هنرآواز، بلکه کل موسیقی سنتی ایران را زنده کرد.[۱]

غلام حسین بنان، چهرهٔ جاودانی موسیقی می گوید: نمی دانستم که گلپایگانی تا این حد به گوشه های موسیقی ایرانی آشنا است و به مرکب خوانی این چنین تسلط دارد.[۲]

استاد علی تجویدی، موسیقی دان نامدار بر این باور بود که: ایجاد سبک و شیوه ای نوین در آوازهای ایرانی، همراه با صدای رسا و تحریرهای بدیع و استادانه گلپایگانی، از چنان جذابیت و دلنشینی برخوردار است که تحول بزرگی در موسیقی ایران به شمار می آید.[۳]

پرویز یاحقی نیز معتقد است که «گلپا»، خواننده ای صاحب سبک است. او دارای یکی از بهترین صداهاست و به همین جهت مردم ایران وی را با نام هایی چون: «سلطان آواز» و «خوانندهٔ حنجره طلایی» و «گل سرسبد آواز ایران» ملقب نمودند. صدای گلپایگانی مثل طلای ناب بود.[۴]

به نوشتهٔ انوشیروان روحانی آهنگ ساز و نوازندهٔ نامدار ارگ و پیانو، قطعهٔ «مست مستم ساقیا دستم بگیر»، اولین آوازی بود که مردم عادی آن را پذیرفته و زمزمه می کردند، زیرا تا آن زمان مردم تنها آهنگ ها و ترانه ها را می خواندند و به همین جهت می توان گفت که گلپایگانی، از بنیان گذاران آواز بین توده های مردم ایران است.[۵]

فضل الله توکل، آهنگ ساز و نوازندهٔ چیره دست سنتور نیز می نویسد: گلپایگانی، ۱۷ سال تمام آواز خواند، هفده سال در دنیای آواز ایران، حرف اول را زد[۶] و بالاخره منصور نریمان، عود نواز معروف می گوید: شهر خلوت است، امشب گلپا می خواند.[۷]

---

[1]- موسیقی قرن بیست و یکم، ویژه نامهٔ گلپایگانی.
[2]- همان.
[3]- همان.
[4]- همان.
[5]- همان.
[6]- همان.
[7]- همان.

در اینجا لازم می دانم به نکتهٔ تاریک، ناخوشایند و ناباورانه ای اشاره کنم. در سال ۱۳۸۲ خورشیدی، موسسهٔ فرهنگی و هنری ماهور که یکی از موسسات خوب و آبرومندی است که در زمینهٔ معرفی مسایل هنری ایران فعالیت می کند، سه CD از موسیقی های آوازی یکصد سال اخیر ایران را منتشر نمود. در این CD ها به شرح احوال و ارایهٔ نمونهٔ آواز هر یک از خوانندگان بزرگ صد سال اخیر پرداخته شده است که مجموعا کار ارجمندی به شمار می آید، اما با کمال تاسف و در نهایت ناباوری، در حالی که آوازهای افرادی چون، «صفدرخان» و «قلی خان» و «سید احمد» و «علی خان نایب السلطنه» و دیگر خوانندگانی مانند آن ها را از لابلای استوانه های حافظ الاصوات پیدا کرده و در این CD ها منتشر نموده اند، کمترین نامی از اکبر گلپایگانی که به تحقیق از برجسته ترین هنرمندان آواز یکصد سال اخیر ایران است برده نشده و کمترین اثری از او در این CD ها به چشم نمی خورد.

«تو گویی که سهراب هرگز نبود».

نگارندهٔ این سطور با هیچ استدلالی، علت این تسامح و بی لطفی و سوء نیت آشکار را قابل توجیه نمی دانم و بر این تصورم که همان دست های آلوده ای که نوارهای آواز قمرالملوک وزیری و ادیب خوانساری را در رادیو پاک کردند و بخش ارجمندی از گنجینهٔ موسیقی ملی ایران را از بین بردند، در این کوتاهی موثرند و این کوتاهی هنگامی رنگ طنز به خود می گیرد که شرح حال و نمونه آثار خوانندگان گمنام دوران قاجار که هنر آن ها به هیچ وجه با توانایی های ارجمند اکبر گلپایگانی قابل قیاس نیست، در این مجموعه گردآوری شده است.

مشهورترین آوازهای گلپا:

اگر چه اکثر آوازهای این هنرمند نابغه، با استقبال کم نظیر دوستداران موسیقی ایرانی رو به رو شد، اما برخی از آثار او به علت ویژگی های نابی که در آن ها بازتاب یافته و یا پیام های بدیع و مسحور کنندهٔ اشعار و یا وجود تحریرهای بینظیر، شهرت و محبوبیت بیشتری پیدا کرده و دل ها و جان های بیشتری را تسخیر نموده است، تا حدی که مردم کوچه و بازار این الحان دلنشین را به خاطر سپرده و مانند ترانه ها و تصنیف های جاودانه، همواره سعی در بازخوانی آن ها می نمایند.

گفتنی است که در یکصد سال اخیر، برخی از خوانندگان بزرگ ما، آوازهایی اجرا کرده اند که نه تنها در زمان انتشار، جان ها و قلب ها را تسخیر کرد، هنوز هم پس از گذشت ۸۰ –۷۰ سال، در حافظهٔ مردم هنر دوست، جایگاه والایی دارند و به آن ها موسیقی «حد» نام نهاده اند و بعید است که در آیندهٔ نزدیک، آثاری همانند آن ها به وجود آید. از جملهٔ این آثار ماندگار و یگانه، می توان به شرح زیر یاد کرد:

۱– قطعه آواز جاودانه ای که «خانم روح انگیز» در سال ۱۳۰۸ خورشیدی به همراه ویلن مهدی مفتاح در مایهٔ دشتی، با شعر زیرا اجرا نمود:

دل خون شد از امید و نشد یار یار من ای وای بـر مـن و دل امیـدوار مـن

۲-آواز مشهوری که «تاج اصفهانی» در سال ۱۳۱۲ خورشیدی در دستگاه همایون، گوشهٔ بیداد خواند و تحریر جاودانه وی که «تحریر فلکی» نام دارد و از بدایع موسیقی آوازی است، همراه با شعر سعدی:

گر تو خواهی که بجویی دلم امروز بجو ور نـه بسیـار بجـویی و نیـابی بـازم

۳-قطعه آواز ماندگاری که «ادیب خوانساری» در دستگاه شور آفرید و در برنامهٔ شمارهٔ ۳۶ برگ سبز انتشار یافت، با شعر:

سعدی شوریده بی قرار چرایی در پی چیزی که برقرار نماند

۴-آواز دل انگیزی که قمرالملوک وزیری در مایهٔ ابوعطا همراه با تار استاد مرتضی نی داوود در حوالی سال ۱۳۱۲، همراه با شعر: «مگر نسیم سحر بوی زلف یار من است»، بر روی صفحهٔ گرامافون ضبط کرد و هنوز هم طراوت و تاثیر جادویی آن چون روزهای نخستین است.

۵-برخی از آثار ماندگار غلام حسین بنان، حسین قوامی، ایرج و محمدرضا شجریان که به خاطر رعایت اختصار، از ذکر آن ها خودداری می شود.

بسیاری از آوازهای اکبر گلپایگانی، دارای ویژگی های ممتازی است که به راحتی می توان آن ها را در زمره آوازهای «حد» طبقه بندی کرد. از جملهٔ این آثار ماندنی که عموماً در برنامه های گل ها انتشار یافت و به سبب زیبایی و هنرمندی فوق العاده ای که در آفرینش آن ها به کار رفته است، از والاترین موسیقی های آوازی محسوب می شوند، می توان از آثار زیر یاد کرد:

شمارهٔ ردیف	نام آواز	شاعر	دستگاه گوشه	نوازندهٔ همراه
۱	مست مستم ساقیا دستم بگیر	بیژن ترقی	مثنوی شور	مرتضی خان محجوبی
۲	پیش ما سوختگان مسجد و میخانهٔ کی است	عماد خراسانی	سه گاه	حبیب الله بدیعی
۳	ما رند و خراباتی و دیوانه؟		مخالف سه گاه	حبیب الله بدیعی

شمارهٔ ردیف	نام آواز	شاعر	دستگاه گوشه	نوازندهٔ همراه
۴	کاروان	سعدی	سه گاه، درآمد	حبیب الله بدیعی
۵	امشب شده ام مست که مستانه بگریم	بیژن ترقی	سه گاه	پرویز یاحقی
۶	ای آرزوی گم شده	عماد خراسانی	زابل سه گاه	حبیب الله بدیعی
۷	هر سو که دویدم	صادق سرمد	افشاری	حبیب الله بدیعی
۸	دل به سودای تو بستم		ابوعطاء هجاز	فرهنگ شریف
۹	گل انتظار	سیمین بهبهانی	شور	جلیل شهناز، پرویز یاحقی

گفتنی است که انتخاب آثار فوق، از برداشت های شخصی نگارنده نشأت یافته و احتمال دارد که دیگر دوستداران موسیقی سنتی، دیگر آثار گلپا را از آوازهای محبوب خود بدانند. آن چه همگان بر آن متفق القول می باشند آنست که هرچه گلپایگانی خلق کرده، حد زیبایی و هنرمندی است و طبیعی است که هرکس با ذوق و سلیقهٔ خویش، برخی از این آوازها را به عنوان برترین و موفق ترین کارهای گلپایگانی انتخاب کند.

ضمناً گلپایگانی در برخی از برنامه های «بزم شاعران» که سال ها به وسیلهٔ «مهدی سهیلی» در رادیو ایران اجرا می شد و از محبوب ترین برنامه های رایو به شمار می آمد، شرکت کرد. و برخی از دل آویزترین آوازهای خود را اجرا نمود که همهٔ آن ها به ماندگاری رسیده است.

در یادداشتی که گلپا در تاریخ ۲۱ اردیبهشت ۱۳۸۸ برای نگارنده فرستاده است، کل آثار خود را در برنامه های گل ها و دیگر برنامه های رادیو، بالغ بر ۴۰۰ برنامه می داند.

آهنگ ها و ترانه های گلپایگانی:

از آن جا که هدف اصلی این نوشته به موسیقی آوازی گلپایگانی اختصاص دارد، مجال چندانی نیست که به ترانه ها و تصنیف هایی که خوانده است، پرداخته شود و کیفیت آن ها مورد بررسی و تجزیه و تحلیل قرار گیرد.

شایع است که وقتی اکبر جوان به محضر نورعلی خان برومند راه یافت، استاد درصدد برآمد که تنها راز و رمزهای موسیقی آوازی را به هنرجوی جوان بیاموزد، زیرا برومند خواندن آهنگ و ترانه را برای مردان نمی پسندید. در هر حال گلپایگانی تا ده سال از خواندن تصنیف در برنامه های گل ها خودداری کرد،[1]، ولی بعد از آن به ترانه خوانی پرداخت. در سال های قبل از انقلاب، ۶۴ تصنیف اجرا کرد که اغلب آن ها در برنامه های گل ها منتشر شد.[2] به نوشتهٔ فضل الله توکل، آهنگ ساز و استاد نوازندهٔ سنتور، اولین ترانه گلپایگانی «قهر و ناز» نام داشت که از ساخته های توکل است.[3]

به باور نگارنده این سطور، هیچ یک از تصنیف هایی که این هنرمند خوانده است، شهرت و اعتبار و موفقیت آوازهای جاودانه او را به دست نیاورد. همچنین آثار آهنگین او با ترانه های ماندگاری چون: مرغ سحر، من از روز ازل، مرا عاشقی شیدا، سنگ خارا، آزاده، آتش کاروان، سرگشته، آن نگاه گرم تو، کودکی، بیداد زمان، طاووس، کعبهٔ دل ها و امثال آن ها قابل قیاس نیست. گو اینکه هر چه او با آوای جادویی خویش خوانده، بدیع و دلاویز است، اما نمی توان آن ها را در ردهٔ والاترین آثار آهنگین یکصد سال اخیر ارزیابی کرد. به همین جهت هر وقت سخن از موسیقی گلپایگانی به میان می آید، یکی از ستارگان درخشان آواز ایران در نظر مردم تجسم پیدا می کند و صاحب نظران بر این باورند که او بدون کمترین شک و شبهه، موسیقی آوازی ایران را به اوج تعالی رسانید و زمان بسیاری باید بگذرد تا هنرمند تاثیر گذاری چون وی در آسمان هنر ایران ظهور کند.

در یادداشتی که گلپایگانی برای نگارنده ارسال داشته، آثار زیر را برترین تصنیف های خویش می داند:

شماره	نام آهنگ	آهنگساز	ترانه سرا
۱	قهر و ناز	فضل الله توکل	فضل الله توکل
۲	شبگرد	فریدون خشنود	هما میرافشار
۳	دل خراب	استاد علی تجویدی	
۴	تک درخت	اسدالله ملک	
۵	خدایا	بزرگ لشکری	جنتی عطایی
۶	موی سفید	جهانبخش پازوکی	جهانبخش پازوکی
۷	ساقی	همایون خرم	معینی کرمانشاهی

[1] - تارنمای روشنگری نوشتهٔ آرش نصیری در تاریخ ماه مه ۲۰۰۴ میلادی.
[2] - یادداشت گلپایگانی برای نویسنده.
[3] - نوشتهٔ فضل الله توکل در ویژه نامهٔ اکبر گلپایگانی، موسیقی قرن ۲۱.

۸	محبت	انوشیروان روحانی	دکتر قاسم رسا
۹	نقش من	فضل الله توکل	
۱۰	دل، ای دل	جهانبخش پازوکی	جهانبخش یازوکی

همانطوری که قبلاً اشاره شد، فهرست فوق بر اساس برداشت های احساسی و عاطفی استاد گلپایگانی تهیه شده و احتمال دارد که قضاوت دیگران با این انتخاب موافق نباشد و دیگر ترانه های وی را بپسندند.

عوامل موثر در آوازهای گلپایگانی:

۱- جنس صدا

به طور کلی سخن گفتن از جنس صدای گلپایگانی و تشریح کیفیت آن برای دیگران، امری بسیار دشوار است و معیار فیزیکی برای سنجش آن وجود ندارد. زیبایی، لطافت، ایهام و ابهام پر افسونی که در آوای این خواننده وجود دارد، پدیده ای است حس کردنی نه توضیح دادنی. شاید بتوان گفت که صدای گلپا، بسیار گرم، لطیف و دلنشین است و کمترین شکستگی و زوایای تند، خشن و نامطلوب، در آوای او وجود ندارد. از نظر زیبایی شناسی، صدای او دارای مختصات نابی است که به راحتی می توان آن را از بهترین اصوات خوانندگان مرد ایران در یک قرن اخیر دانست. صوتی به غایب روشن، صاف و روان که در آن ذره ای گرفتگی و رگه های ناخالص وجود ندارد، مانند حریر لطیفی که به دست ماهرترین هنرمندان بافندهٔ یزد و کرمان بافته و پرداخته شده است. بهتر آنست که قضاوت در باب این لطیفهٔ نهایی را به شنوندگان آوازهای او واگذار کرد تا هرکس با احساس خویش در این باره داوری کند.

۲-وسعت صدا:

آوای این خواننده به حد کافی وسیع و دامنه دار است. هم نت های بالا و هم نت های بم را به خوبی و راحتی ادا می کند. معمولا ما ایرانی ها، وسعت صدای خوانندگان را با معیار «دانگ» می سنجیم، مثلاً می گوییم که فلان خواننده دو دانگ و دیگری چهار یا شش دانگ صدا دارند. صدای گلپایگانی شش دانگ تمام است. در معیار موسیقی های اروپایی، صدای او «تنور» است.

۳-انتخاب شعر:

گلپا در انتخاب اشعار زیبا و مناسب برای خواندن، نهایت ذوق و سلیقه را به کار می برد و با کمک دوستان ادیب و صاحب نظر خود، غزل های ناب شعرای متقدم و یا آثار سخن سرایان معاصر، همچنین تک بیت های شیرین و شیوا انتخاب نموده، آن ها را حفظ می کند و در آوازهای خود اجرا می نماید.

مهمترین هنر گلپایگانی در آن است که به راحتی می تواند مفهوم کامل شعر و بار فرهنگی و عاطفی آن را به شنوندگان انتقال دهد و از جادوی شعر فارسی، به عنوان پشتوانهٔ موسیقی استفاده کند.

٤-نحوهٔ ادای کلمات و جملات:

این هنرمند در ادای کلمات شعر و تلفیق مطلوب موسیقی و کلام، نهایت استادی است. با وضوح و روشنی کامل اشعار را ادا می کند و ذره ای گنگی، جویدگی، ابهام و ناروشنی، در کلمات و جملات او وجود ندارد. آن چنان اشعار را ادا می کند که گویی خود خالق آن هاست و به حدی شنونده را تحت تاثیر قرار می دهد که بی صبرانه منتظر شنیدن بیت بعدی بماند. با آن که وی متولد تهران است و در همین شهر رشد کرده و پرورش یافته است، اجراهای آوازی او رنگ و عطر مکتب موسیقی اصفهان را دارد. بدون تردید، علاوه بر حنجره باز، تارهای صوتی حساس و نبوغ موسیقایی، بینش والای ادبی و هنری این خواننده متاثر از تعلیمات گرانبهایی است که در محضر نورعلی خان برومند کسب نموده است.

٥-هم آوایان:

نوازندگانی که آوازهای گلپایگانی را همراهی کرده اند، از برجسته ترین اساتید نوازنده بوده و کیفیت والای هنر آن ها، در ارایهٔ آوازهای گلپا، تاثیر فراوان به جا نهاده است. از میان اساتید نامداری که آثار این خواننده را همراهی کرده اند می توان از: مرتضی محجوبی، حبیب الله بدیعی، جلیل شهناز، فرهنگ شریف، لطف الله مجد، رضا ورزنده، همایون خرم، فضل الله توکل، پرویز یاحقی و اسدالله ملک نام برد که همهٔ آن ها از نوابغ و نوادر موسیقی معاصر ایران به شمار می آیند.

٦-تحریرها:

تحریرهای زیبا و هنرمندانه ای که گلپایگانی در آواز ها به کار برده، اوج هنر وی را نمایندگی می کند. او با انواع تحریرها آشنا است و در هر اجرا، بنا بر مقتضیات هر مجلس و محفل و با توجه به معنا و مفهوم شعر و ترکیب شنوندگانی که منتظر هنرنمایی او هستند، با تحریرهای زیبا و بدیع و فی البداهه آواز خویش را به اوج تعالی و شوریدگی می برد. به آن جایی که تا کنون کمتر خواننده ای بدان دست یافته است.

او می گوید: خوانندگان آواز، تحریرها را از پرندگان خوش الهام مانند بلبل و قناری آموخته اند. به باور او در موسیقی آوازی ما، حدود ده نوع تحریر وجود دارد. بلبل ها در موقع خواندن سهٔا چهار نوع تحریر دارند. او می گوید من و اسدالله ملک مدت ها در گلندوک، از ییلاق های مشهور و باصفای اطراف تهران، که پرندگان فراوانی در آن جا پرورش می یابد، در مورد آوای پرندگان تحقیقاتی کرده و با ضبط اصوات پرندگان بر روی نوار، انواع تحریرهای طیور مختلف و کیفیت آوازهای آن ها را مورد بررسی قرار دادیم.

به باور او، هر شنونده ای یک نوع تحریر را می پسندد. به همین جهت خوانندگانی که آواز آن ها از رادیو پخش می شود و یا برای گروه انبوهی از مردم می خوانند، باید ذوق و سلیقه های مختلف را در نظر بگیرند. تحریر باید در جایی که گوش شنونده فرمان می دهد، به اتمام برسد و الا ممکن است موجبات ملال و خستگی شنونده را فراهم آورد. مدت زمانی که هر تحریر طول می کشد بستگی به قدرت نفس و درک هنری هر خواننده دارد من در آواز «خسرو و شیرین»، مدت ۴۱ ثانیه تحریر زدم و هشت یا نه تحریر در آن به کار بردم که به تأیید صاحب نظران، حتی یکی از آن تحریرها گوش شنوندگان را نیازرد و ملال آن ها را موجب نشد.[1]

گفتنی است که در بین خوانندگان یکصد سال اخیر ایران که نمونه های آوازی آن ها به روزگار ما رسیده است، فقط افراد قوی قادر به آفرینش تحریرهایی بوده اند که علاوه بر قدرت نفس، چهچه های آن ها با اصول هنری و قوانین زیبایی شناسی همخوانی داشته و اثر آن ها به جاودانگی رسیده باشد. از میان این نوادر می توان از: تاج اصفهانی، قمرالملوک وزیزی، روح انگیز، محمدرضا شجریان، حسین خواجه امیری (ایرج)، خانم پریسا و خانم هنگامه اخوان یاد کرد.

۷-خلاقیت:

مهمترین رمز لطیفی که موجب جاودانگی هنر و از آن جمله موسیقی و آواز می شود، پدیدهٔ شگرفی است به نام خلاقیت که اگر هنرمندی فاقد آن باشد اثرش فاقد هرگونه جاذبه و جلوه و جلای هنری خواهد بود.

اکبر گلپایگانی، خواننده ای خلاق است. با آن که همهٔ گوشه ها و ردیف های آوازی را به طور کامل می شناسد، مع هذا وقتی گوشه ای را برای خواندن انتخاب می کند، خود را در آن چارچوب محدود، محصور نمی کند و با هنرمندی بسیار، آن گوشه را به وجهی مطلوب گسترش داده و زیبایی، عمق و معنای خاص، به آواز خویش می بخشد. او در عین وفاداری به اصالت ردیف، گوشه ها را با عطر و رنگ دلپذیرتری ارایه می نماید و بدین ترتیب هریک از اجراهای او، از دیگر کارهایش متمایز می شود. آواز خوان های فراوانی را می شناسیم که صدای خوبی دارند، به تکنیک های خوانندگی هم مسلط اند، مع هذا به علت نداشتن خلاقیت، کار آن ها همواره تکرار مکررات است. در نوازندگی نیز خلاقیت مهمترین رکن تعالی و تکامل موسیقی به شمار می آیند.

۸-مرکب خوانی:

مرکب خوانی از بدیع ترین هنرهایی است که به منظور ایجاد تنوع و تازگی در موسیقی ایرانی به کار می رود. در هنر مرکب خوانی یا مرکب نوازی، هنرمند در حین اجرای یک دستگاه، در محل خاصی می تواند به دستگاه دیگر رفته و به خواندن خود چهره ای تازه و متنوع ببخشد و بی آن که شنونده احساس غیر طبیعی کند، از مقامی به مقام دیگر بپردازد. گلپایگانی در هنر مرکب خوانی دارای استعداد فراوان و مهارت های ویژه است و به راحتی می تواند

[1] - موسیقی قرن ۲۱، ویژه نامهٔ گلپایگانی.

گوشه ها و دستگاه ها را تغییر داده و در نهایت امر، به همان نقطه ای که آغاز کرده بود، برگردد. او می گوید همین دستگاه راست پنجگاه را در نظر بگیرید که من آن را به استخری تشبیه می کنم که از آن کانال های متعددی منشعب است تا آب به هرکجا که لازم باشد برسد. من در موقع اجرای راست پنجگاه می توانم به هر دستگاهی که می خواهم بروم.

این همان کار «مدلاسیون» یا «گدار» و یا «مرکب خوانی» است که من آن را به نام خود به ثبت رسانده ام و به راحتی می توانم از دستگاه راست پنجگاه به شور، دشتی، سه گاه، چهارگاه، و یا هر مایه و گوشهٔ دیگر بروم.

پایان کار:

در ممالکی که هنر قدر و مرتبت بیشتری دارد، معمولاً هنرمندان تا پایان عمر، به فعالیت های خویش ادامه می دهند و جامعه همواره حرمت آن ها را نگه می دارد، اما متأسفانه در کشورهای جهان سومی، ارزش ها با تحولات جامعه تغییر پیدا می کند. با وقوع انقلاب اسلامی و تحریم موسیقی و متوقف شدن کلیهٔ فعالیت های موسیقیایی، هنر والای اکبر گلپایگانی مورد تحقیر و بی مهری فراوان قرار گرفت و بعد از هفده سال شهرت، موفقیت و صفا بخشیدن به زندگی دیگران، وی اجباراً به گوشهٔ تنهایی و انزوا پناه برد و یا گهگاه در محافل و مجامع خصوصی آواز خواند.

سال ها بعد با کم شدن دامنهٔ تحریم، به وی اجازه فعالیت محدود داده شد تا چند کنسرتی در خارج از کشور برگزار کند و چند نوار و سی دی از ترانه های جدید وی انتشار یابد، اما همان طوری که می بینیم، زمانه عوض شده:

هنر نمی خرد ایام و غیر از اینم نیست کجا روم، به که بفروشم این متاع کساد؟

و در زمانه ای که موسیقی ارج و قربی ندارد، چگونه می توان انتظار داشت که هنر با رشد و تعالی و تکامل رو به رو باشد؟

بدین ترتیب، نابغهٔ آواز ایران، آن روح خلاق و پرتکاپو و هنرمندی که سال ها به زندگی مردم صفا و معنا بخشیده بود، به تدریج از عرصهٔ میدان موسیقی ایران کنار رفت و آن حنجر داوودی و آوای سحرآمیز، به خاموشی گرایید.

خرداد ۱۳۸۸

سن پترزبورگ- ایالت فلوریدا

تازه های باهَمِستان [1]

برگ ویژۀ آرمان برای معرفی فعالیت ها و سازمان های مردم- نهاد ایرانیان

بزرگداشت پروفسور ناصر کنعانی توسط آکادمی دکتر مهدی روسفید در برلین

به تازگی از سوی بنیادی که دکتر مهدی روسفید برای بزرگداشت سرآمدان علم و هنر ایرانی در آلمان تاسیس کرده از مقام علمی و فرهنگی پروفسور ناصر کنعانی فیزیکدان ایرانی و استاد دانشگاه فنی برلین تقدیر شد. ناصر کنعانی متولد ۱۳۲۰ پس از گرفتن دیپلم ریاضی برای فراگیری موسیقی به وین رفت، اما به یادگیری مهندسی علم مواد در دانشگاه لئوبن پرداخت. وی درجه دکتری خود در رشته فیزیک جامدات و پسادکتری الکتروشیمی را از دانشگاه فنی برلین در آلمان دریافت نمود. ناصر کنعانی چهار سال در مؤسسه فناوری ماساچوست ام‌آی‌تی، دانشگاه فلوریدا، و دانشگاه ساکاریا یترکیه به عنوان استاد مدعو تدریس کرد و در سال ۱۹۸۵ دوباره به آلمان بازگشت. از آن هنگام به مدت بیست سال در کنار تدریس در دانشگاه فنی برلین، مسئولیت بخش پژوهش و مدیریت کیفیت یک شرکت فرانسوی-آلمانی را به عهده گرفت. او مقالات بسیاری در مجلات علمی-فنی

[1] واژه باهمستان، برساختۀ استاد داریوش آشوری، معادل واژۀ انگلیسی Community است.

کشورهای غربی منتشر ساخته و چند کتاب علمی به زبان‌های آلمانی و انگلیسی دربارۀ علم مواد و آبکاری نوشته‌است. نام و نوشته‌های وی از سال ۱۹۸۵ هر ساله در *گاهشمار دانشمندان آلمانی* آورده می‌شود. کتاب *باتری اشکانی* یکی از شناخته‌شده‌ترین کتاب‌های ناصر کنعانی است و در آن نشان می‌دهد اولین باتری به دست اشکانیان ساخته شد. او پژوهش های گسترده‌ای را با استفاده از منابع غربی دربارۀ دانشمندان ایرانی مانند خیام، و به ویژه محمد بن موسی خوارزمی، و نیز در زمینه های موسیقی و معماری ایران باستان انجام داده است. این استاد ایرانی بنیادی برای دادن جوایز به دانشجویان ممتاز ایرانی در رشته های مهندسی مواد و آبکاری تاسیس کرده است.

فصلنامۀ آرمان افتخاردارد که این دانشمند جهانی طی سال های گذشته، از نویسندگان ثابت قدم آرمان بوده است. با تبریک فراوان به جامعۀ علمی و فرهنگی ایران و پروفسور ناصر کنعانی ارجمند.

فیلم این بزرگداشت در یوتیوب: https://www.youtube.com/watch?v=8ain-KzHHo4

توماج صالحی برندۀ جایزۀ «گلوبال میوزیک»

رپر ایرانی توماج صالحی که اخیرا بعد از چندین ماه بازداشت به بیش از شش سال حبس محکوم شده، از سوی موسسۀ «گلوبال میوزیک اواردز» برنده جایزه «هِرتیک» شده است. به گزارش بی‌بی‌سی، جایزۀ هرتیک در بخش موسیقی اعتراضی/کنشگری به خاطر آهنگ «فال» به آقای صالحی اعطا شد. جایزۀ گلوبال میوزیک با اشاره به متن اعتراضی این آهنگ نوشت که این آخرین آهنگی است که توماج پیش از بازداشت منتشر کرده است. جایزۀ گلوبال میوزیک که مقر آن در کالیفرنیاست، یک رقابت بین المللی است که از هنرمندان برجسته مستقل از اطراف

جهان تقدیر می کند. توماج صالحی، ۳۲ ساله، هشتم آبان ماه سال گذشته همزمان با اعتراضات سراسری در ایران و پس از نزدیک به دو ماه زندگی در اختفا، در خانه‌ای در روستای گردبیشه استان چهارمحال و بختیاری بازداشت شد. او اولین بار در شهریور ماه ۱۴۰۰ پس از خواندن آهنگ «سوراخ موش بخر» بازداشت شد و پس از ۱۰روز با وثیقه آزاد شد. از زمان بازداشت آقای صالحی، حمایت گسترده‌ای برای آزادی این خواننده در داخل و خارج از ایران شکل گرفت. اعضای شورای شهر فلورانس ایتالیا اخیرا توماج صالحی را به عنوان شهروند افتخاری این شهر ایتالیا انتخاب کردند.

اعطای جایزۀ روزنامه‌نگاری وین به عالیه مطلب‌زاده

به گزارش رادیو زمانه: شبکه رسانه‌ای زنان، نهاد اهداکننده جایزه روزنامه‌نگاری وین، این جایزه را به منظور حمایت و همبستگی با زنان اصحاب رسانه در ایران، به عالیه مطلب‌زاده این عکاس و فعال ایرانی اهدا کرد.

غزل عبداللهی، دختر عالیه مطلب زاده در سمت راست

این جایزه به ابتکار «شبکه رسانه‌های زنان» در اتریش و برای مقابله با تبعیض‌های جنسیتی در اهدای جوایز روزنامه‌نگاری به زنان روزنامه‌نگار داده می‌شود. در مراسم اهدای این جایزه که روز دوشنبه ۱۸ سپتامبر/۲۷ شهریور در وین و با حضور غزل عبداللهی، دختر عالیه مطلب‌زاده، عکاس و خبرنگار برگزار شد.

درگذشت پروین، خوانندهٔ «غوغای ستارگان»

پروین نوری‌وند (پروین) خوانندهٔ شهیر موسیقی ایرانی درگذشت. فریبا هدایتی، آهنگساز و نوازنده و از دوستان نزدیک بانو پروین در صفحه اینستاگرامش با اعلام این خبر یاد او را گرامی داشته است.

تصنیف به‌یاد ماندنی «غوغای ستارگان» را خانم پروین خوانده است. شعر «غوغای ستارگان» یا «امشب در سر شوری دارم» از کریم فکور است و آهنگ آن را آقای همایون خرم در دستگاه شور ساخته است.

پروین نوری‌وند در سال ۱۳۱۷ در تهران متولد شد، وی در ابتدا کارمند بانک بازرگانی (شاهنشاهی) بود و توسط همایون خرم و به کمک یکی از بستگان خود پا به عرصه هنر نهاد. وی بیش از ۳۰۰ ترانه و آواز در دهه های ۳۰ و ۴۰ همچون غوغای ستارگان، پیک سحری، درد عشق و انتظار و زمستان خواند.

وی در برنامهٔ گلها از جمله یک شاخه گل گل‌های رنگارنگ اجراهایی داشت. صدای او در محدودهٔ آلتو (صدای بم بانوان) محسوب می‌شد، به طوری که صدا و توانایی او را با خواننده‌ای همچون دلکش مقایسه می‌کردند. پروین در طول فعالیت هنری خود همکاری مستمری با آهنگسازانی همچون همایون خرم (بیش از ۱۲۰ ترانه برای پروین ساخت)، حسین صمدی، مرتضی حنانه، رضا نارویند، مرتضی محجوبی، جواد لشگری، انوشیروان روحانی، امین‌الله رشیدی و همچنین ترانه سرایانی همچون پرویز وکیلی، کریم فکور، رحیم معینی کرمانشاهی، پرویز خطیبی، هدایت‌اله نیرسینا، عبدالله الفت، تورج نگهبان، مهدی سهیلی و بهادر یگانه داشت.

پروین در سال ۱۳۵۳ از کار خوانندگی کناره‌گیری کرد و دیگر هرگز نخواند. وی ساکن تهران بود و در همین شهر هم درگذشت. یاد این هنرمند ارجمند گرامی باد.

تاریخ

آخرین باریابی من نزد شاه

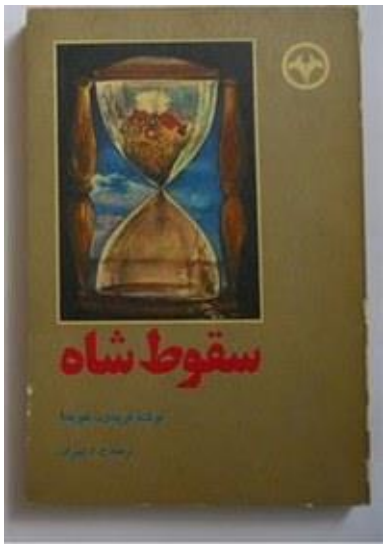
نویسنده: فریدون هویدا

برگردان از زبان فرانسه: اردشیر لطفعلیان

آرمان: از محقق ارجمند اردشیر لطفعلیان سپاسگزاریم که این متن را از ابتدا در اختیار آرمان قرار داد.

دربارهٔ نویسنده: فریدون هویدا در ۱۳۰۳ در دمشق چشم به جهان گشود. پدرش از کارکنان رستهٔ سیاسی وزارت امورخارجهٔ ایران بود و در طول خدمت خود به مأموریتهایی در سوریه و عربستان سعودی و برخی دیگر از کشورهای عربی به اعزام شد. فریدون بخش اصلی تحصیلات خود را از دبیرستان تا دریافت دانشنامهٔ دکتری در حقوق بین الملل از دانشگاه سوربن درفرانسه یا در کشورهایی که زیر نفوذ فرهنگی فرانسه قرار داشتند به انجام رسانید، به طوری که تسلّطش به زبان فرانسه بیش از فارسی بود. او و برادرش امیر عباس هردو پس از فراغت از تحصیل به خدمت وزارت خارجه در آمدند. فریدون هویدا در آغاز دههٔ ۱۳۳۰ در نیمهٔ مأموریت خود در سفارت ایران در پاریس به یونسکو، ارگان فرهنگی سازمان ملل متحد پیوست و کارش در آن سازمان به مدت ده سال ادامه داشت. در این مدت برای "کایّه دو سینما"، (Les Cahiers du Cinema) مهمترین نشریهٔ سینمایی فرانسه نیز به طور منظّم مقاله می نوشت و به عنوان یک منقد صاحبنظر آثار سینمایی و نیز داستان نویسی با سبک و نگاه نو در آن کشور سرشناس شد. با آغاز دورهٔ نخست وزیری برادرش در بهمن ۱۳۴۳ به مقام معاون امور اقتصادی و بین المللی در وزارت امور خارجه منصوب شد و شش سال تصدّی آن سِمَت کار را به عهده داشت. در ۱۳۴۹ کار خود را به عنوان سفیر ایران در سازمان ملل متحد آغاز کرد که تا وقوع انقلاب ادامه داشت. در ۱۹۶۲ داستان "قرنطینه" (Les Quarantaines) او به مرحلهٔ نهایی انتخاب برای دریافت مهمترین جایزهٔ ادبی فرانسه یعنی "گنکور" راه یافت. او بعد از انقلاب و قتل سفّاکانهٔ برادرش به دست دژخیمان بعد از انقلاب کتاب "سقوط شاه" (La Chute du Chah) را به زبان فرانسه نوشت که به انگلیسی هم ترجمه شد. در این کتاب ضمن انتقاد شدید از راه و روش شاه که کشور را به پرتگاه انقلاب افکند، وی را مسؤل اصلی کشته شدن برادر خود توصیف کرد. از

کتابهای دیگر فریدون هویدا می توان به "در زمینی شگفت"، "تاریخ رُمان پلیسی"، "عربها چه می خواهند؟" و "برف های سینایی" اشاره کرد.



وی با رُبرتو روسیلینی کارگردان پرآوازهٔ ایتالیایی در نوشتن سناریو برای مجموعهٔ فیلم های او دربارهٔ هند همکاری نزدیک داشت. فریدون هویدا در اواخر دههٔ ۱۹۹۰ از نیویورک به حومهٔ واشنگتن (کلیفتون، ویرجینیا) نقل مکان کرد. از آنجا که من در سالهای اشتغالم در وزارت خارجهٔ ایران از نزدیک با او آشنایی یافتم و در آمریکا نیز گاهگاه با هم در تماس بودیم، پس از این نقل مکان با هم حشر و نشر پیوسته ای پیدا کردیم و او برخی از آخرین نوشته هایش را به زبان فرانسه در اختیارم گذاشت. آنچه در زیر می آید و با موضوع مهمّی در آخرین ماه های سلطنت شاه در ارتباط است، نمونه ای از آنهاست. فریدون هویدا در نوامبر ۲۰۰۶ در اثر ابتلاء به سرطان مثّانه در گذشت. **اردشیر لطفعلیان**

خانوادهٔ هویدا در زمان کودکی برادران

آخرین باریابی من نزد شاه

نویسنده: فریدون هویدا

ترجمهٔ: اردشیر لطفعلیان

روزی که شاه برای نخستین بار تصمیم خود را در مورد برگزاری انتخابات آزاد در ایران زیر نظارت بین المللی با من در میان گذاشت آخرین باریابی ام نزد او بود.

در آوریل ۱۹۷۸ به تهران احضار شدم. شاه می خواست در بارهٔ مسئلهٔ خلع سلاح که در دستور کار اجلاس آن سال مجمع عمومی سازمان ملل متّحد قرار داشت تعلیماتی به من بدهد. در این هنگام یک ماه از شورشی که به تحریک هواداران خمینی در تبریز به راه افتاده بود می گذشت. باریابی من نزد شاه برای ساعت دوازده روز چهارشنبه دوازده آوریل در نظر گرفته شده بود. در ساعت یازده مأمور تشریفات مرا به تالاری که در آن فرماندهان نیروهای مسلّح منتظر "شرفیابی" بودند هدایت کرد. شاه آنها را تک تک می پذیرفت. او به سبب پیش آمدن یک دیدار فوری و

غیرمنتظر با وزیر کشور، از برنامه عقب افتاده بود. من قرار بود ناهار را با برادرم صرف کنم . به او تلفن کردم که بگویم کار من دیرتر از وقت پیش بینی شده تمام خواهد شد تا منتظر من نماند.

تقریباً نیم ساعت از ظهر گذشته بود که وارد دفتر کار شاه شدم. در آن هنگام او به هیچ روی نگران به نظر نمی-رسید. به گزارش من گوش داد و سپس دستورهایی دربارهٔ این که ما چگونه باید در مجمع عمومی رأی بدهیم صادر کرد. تمام این کارها بیشتر از ۱۵ دقیقه وقت نگرفت. در این هنگام شاه از روی صندلی اش برخاست. من هم به خیال اینکه شرفیابی تمام شده از جای خود برخاستم. ولی او دست خود را چنانچه عادتش بود به علامت پایان جلسه بلند نکرد. در حالی که انگشتش را در حلقهٔ آستینش فرو برده بود در آن تالار وسیع شروع به قدم زدن کرد و صحبت را به وقایع روز (ناآرامی هایی که به تحریک عناصر مذهبی جریان داشت) کشاند. من سرِپا ایستاده بودم و با نگاهم حرکات او را دنبال می کردم. ناگهان جلو من توقّف کرد و گفت: "در پشت سر این تظاهراتی که بعضی از مذهبی ها راه انداخته اند، شرکت های نفتی هستند". در حالی که نگاهش را به من دوخته بود چند دقیقه ای ساکت ماند. مثل اینکه می خواست تأثیر سخنان خود را ارزیابی کند. آنگاه قدم زدن و سخن گفتن را از سر گرفت: "آنها از سیاستهای ما عصبانی هستند. ما نفت را به نحو واقعی و عملی ملّی کرده ایم. مصدّق هرگز موفق به چنین کاری نشد. ملّی کردن شرکت نفت انگلیس توسط او چیزی بیشتر از یک مشت حرف روی کاغذ نبود. ما تقریباً به خاک سیاه نشستیم و مجبور شدیم قرارداد کنسرسیوم را با شرکت های خارجی که شرکت نفت انگلیس هم یکی از آنها بود، بپذیریم. امّا سرانجام همهٔ آنها را بیرون کردیم و صنعت نفت را از استخراج تا فروش فرآورده های پالایش شده در جایگاه های بنزین در سرتاسر دنیا در دست خودمان گرفتیم. شرکت ملّی نفت ایران امروز با شرکت های بزرگ نفتی دنیا یا هشت خواهران همطراز است."

شاه بار دیگر در برابر من ایستاد و نگاه خیره اش را به من دوخت. تا آن لحظه من حتّی یک کلمه هم حرف نزده بودم. او قدم زدن خود را در سکوت از سر گرفت. در یک لحظه که پشتش به من بود با شتاب نگاهی به ساعتم انداختم. تقریباً یک بعدازظهر بود. برای بار سوّم در مقابل من ایستاد و سخنش را ادامه داد : "مصدّق هم مثل خمینی عامل منافع بیگانه بود. ما مدارکی در دست داریم که این موضوع را بدون این که جای کوچکترین شکّی باقی بماند ثابت می کند. به علاوه، این آخوند ایرانی اصیل هم نیست. او در واقع یک نفر هندی است، مادرش هم شهرت خوبی نداشته است". خشم شاه در اشاره به مقاله ای که همان روزها به طرزی غیرعاقلانه به دستور شخص او در بارهٔ خمینی در یکی از روزنامه های تهران به چاپ رسید به خوبی آشکار بود. او بار دیگر نگاهش را به من دوخت و این بار انتظار داشت اظهار نظری از من بشنود.

من گفتم:"اعلیحضرتا! اگر چنین مدارکی وجود دارد چرا دولت آنها را منتشرنمی کند؟"

او باردیگر قدم زدن آهسته خود را دنبال کرد: " بله، ما داریم روی موضوع کار می کنیم."

من گفتم: "اگر مدرک اصیلی وجود داشته باشد، چاپ آن برای همیشه به بحث در اطراف این موضوع خاتمه خواهد داد."

از صدایش فهمیدم ابراز تردید من نسبت به اصالت چنان مدارکی او را خوش نیامده است. سپس ادامه داد: "به هر حال این یک موضوع فرعی است. آنچه در حال حاضر فکر ما را به خود مشغول داشته برنامه ای است که انقلاب سفید را تکمیل خواهد کرد. حالا که رفاه اقتصادی کشور تأمین شده و قدرت نظامی و اِعمال کنترل بر منابع نفتی به ما نسبت به همسایگان برتری داده، ما دیگر یک کشور در حال توسعه نیستیم، ما حالا در ردیف کشورهای پیشرفته قرار گرفته ایم. به زودی فاصله زیادی با هفت کشور صنعتی بزرگ دنیا یا G7 نخواهیم داشت. فکر می کنیم دیگر وقت آن رسیده باشد که کشورمان را به یک مشروطهٔ واقعی تبدیل کنیم. خوان کارلوس این کار را در اسپانیا، کشوری که ثروتش هم از کشور ما کمتر است، انجام داد."

شاه شروع به توضیحات بیشتری در این باره کرد و در همان حال تردید خود را نسبت به این که ولیعهد بتواند عهده دار جانشینی او شود ابراز داشت: "در هر حال ولیعهد هنوز خیلی جوان است و ما فکر نمی کنیم که کسی بتواند کار مهمّ ما را دنبال کند و در برابر فشارهایی که ما بر سر راهمان با آنها مواجه بوده ایم دوام بیاورد. ما سلامت خودمان را برای کشور فدا کرده ایم."

او یک لحظه ساکت ماند، آنگاه در حالی که به پشت میز خود برمی گشت مرا دعوت به نشستن کرد. در این هنگام پیشخدمتی با یک سینی که در آن یک قوطی دارو و یک لیوان آب بود وارد شد. شاه قرصی برداشت و در دهان گذاشت و سپس به صندلی خود تکیه داد و با صدای بسیار آرامی، چنان که گفتی دارد با خودش حرف می زند شروع به صحبت کرد:

"زمان آنکه ما از صحنه خارج شویم فرا رسیده است. ما با آخرین حدّ توانایی به کشور خدمت کرده ایم و فکر می کنیم از عهدهٔ انجام کارهای مثبتی برآمده باشیم. همهٔ رهبران خارجی دستاوردهای ما را تحسین می کنند. کشور برای دموکراسی آماده شده و ما قصد داریم برای ایرانی ها آزادی بیان و انواع دیگر آزادی ها را فراهم کنیم. به احزاب سیاسی اجازهٔ فعّالیّت خواهیم داد. فقط داریم به این موضوع فکر می کنیم که آیا این آزادی را به حزب توده هم بدهیم یا نه. آنها در سال ۱۳۲۴ با شوروی ها برای جدا کردن آذربایجان همدست شدند. هنوز نسبت به این موضوع مطمئن نیستیم. شاید بعد از اتمام این دورهٔ مجلس، در تابستان ۱۳۵۷ انتخابات آزاد مجلس با شرکت

همهٔ احزاب برگزار شود و ما مطابق قانون اساسی رهبر حزب برنده یا گروه های ائتلافی برنده را مأمور تشکیل دولت خواهیم کرد . سطح سواد و آموزش مردم ما از مردم اسپانیا کمتر نیست."

من حیرت زده شده بودم. بی شکّ انتظار در میان گذاشتن چنان رازی را با خود از جانب شاه نداشتم. بعد از یکی دو دقیقه لبخندی بر لبانش نقش بست: "می دانیم که وقت ناهار است و شما گرسنه هستید. ولی میل داریم که به حرف ما درست گوش کنید، چون می خواهیم یک مأموریّت محرمانه به شما محوّل کنیم. شما تا به حال از عهدهٔ انجام یک مأموریت حساس بـــر آمده اید و راز آن هم پیش خودتان نگـــه داشته ایـــد. (اشارهٔ شاه به مأموریتی بود که او در سال ۱۹۶۷ برای دیدار با رهبر ان ویتنام شمالی و رساندن پیامی از طرف پرزیدنت جانسن به من داد.) میل داریم دستوراتی را که هم اکنون به شما می دهیم به همان صورت به موقع اجرا بگذارید. به محض ورود به نیویورک به طرز محرمانه و بی سروصدا امکان تشکیل گروهی از ناظران بین المللی را برای نظارت بر انتخابات ما مورد بررسی قرار دهید. از این موضوع که آنها واقعاً آزاد و ما تلقی شود. آنچه ما می خواهیم انجام بدهیم این است که تبلیغات چپی ها را در نطفه خفه کنیم. بنابر این در بارهٔ افرادی که طرف تماس شما قرار می گیرند خیلی دقیق باشید."

من نمی توانستم باور کنم که این حرفها را درست شنیده ام. تنها یک سال قبل بود که او از قصد خود در ادامهٔ راهی که از مدّتها قبل در پیش گرفته بود صحبت می کرد. به خوبی سخنان او را هنگامی که در سال ۱۹۷۷گزارشی در بارهٔ سازمان ملل متّحد به اطلاعش رساندم به خاطرداشتم: "ما همچنان در رأس کشور باقی خواهیم ماند. کشور به وجود ما احتیاج دارد و ما هم باید انقلاب سفید را تمام کنیم .خیلی کارهای دیگر، بخصوص در زمینهٔ آموزش باید انجام شود. ایرانی ها هنوز برای دموکراسی آمادگی ندارند."

من داشتم به این موضوع فکر می کردم، چگونه است که طبق معمول نقیضه گویی شاه را ناراحت نمی کند.

در راه، هنگامی که عازم رفتن نزد برادرم بودم به این می اندیشیدم که چه چیزی باعث چنان تغییرفکر صدوهشتاد درجه ای شده است. در آن روز به نظر نمی رسید که شاه از بابت ناآرامی هایی که به دست مذهبی ها به راه افتاده بود چندان نگران باشد. در همان باریابی، در یک جا با اشاره به تروریست های "باسک" در اسپانیا گفت: "برای تغییر نظام و وارد کردن دموکراسی باید بهایی پرداخت."

در این صورت چرا او به چنان تغییر ناگهانی و تندی در نحوهٔ حکومت تصمیم گرفته بود؟ احتمالاً شاید وضع سلامتش انگیزهٔ اصلی آن تصمیم بود. امّا در آن هنگام احتمالا کسی (به غیر از خود او) از بیماری مهلکی که به آن مبتلا بود آگاهی نداشت.

ساعت دو و چهل دقیقه بعدازظهر بود که نزد برادرم رسیدم. او را در حال خداحافظی با مهمانانش یافتم. لقمه ای غذا در آشپزخانه خوردم و در دفتر کارش به او ملحق شدم. او را در جریان حیرت خود از آنچه از شاه شنیده بودم گذاشتم. برادرم هم اتّخاذ چنان تصمیمی را از طرف شاه مورد تأئید قرار داد و گفت:

"او این موضوع را مدّتها قبل از شروع ناآرامی ها در دستور کار خودش گذاشته بود."

پرسیدم :"دیگر این حالت شتابزدگی چیست ؟"

امّا برادرم از پاسخ به این پرسش طفره رفت. من گفتم: "او باید از حمله به مصدّق و آخوندها خودداری کند. این کار حاصلی ندارد . مصدّق برای توده های مردم یک قهرمان است. این طور پیداست که شاه هنوز به پیرمرد احساس خشم دارد. امّا در اصل قضیّه که دموکراسی باشد هیچکس حرفش را باور نمی کند."

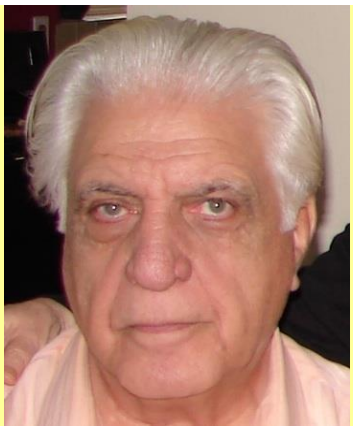
برادرم گفت: "با این همه او جدّی است. من به طور خصوصی به او پیشنهاد کرده ام که با بعضی از مخالفان ملاقات کند، او هم موافقت کرده است. آنچه توسط خوان کارلوس انجام گرفته او را خیلی تحت تأثیر قرار داده است."

جواب دادم: "درست است، ولی نمی توان در یک زمان هم فرانکو بود و هم خوان کارلوس. دیکتاتور اسپانیایی هم در اواخر عمر چنین فکری داشت، به همین سبب بود که خوان کارلوس را به عنوان جانشین انتخاب کرد. امّا او به خوان کارلوس اجازه داد که کارش را انجام دهد و تغییر را به مورد اجرا بگذارد. فرانکو می دانست که اگر قرار باشد به دست خودش صورت بگیرد مردم باور نخواهند کرد. من از این می ترسم که شاه مرتکب اشتباهی شود." در این هنگام خدمتکاری وارد اتاق شد و برادرم موضوع صحبت را تغییر داد.

در راه بازگشت به نیویورک رازگشایی شاه همچنان مرا به خود مشغول داشته بود. به فکرم رسید که بخشی از نقشه های او باید به بیرون درز کرده و بگوش ملّاها، بخصوص متحجرترین آنها رسیده باشد. انتخابات واقعاً آزاد و برقراری دموکراسی در ارزیابی آنها بزرگترین خطری بود که نفوذشان را بین عامّهٔ مردم تهدید می کرد. آنها در مجلسی که بر اساس انتخابات آزاد تشکیل می شد فقط اقلیّت ناچیزی بدست می آوردند. از سوی دیگر بازاری ها از دموکراسی که به انحصار دراز مدّت آنها بر عملیّات مالی و پولی پایان می داد وحشت داشتند. من در این که برای انجام یک نظارت بین المللی بر انتخابات ایران تحقیق کنم تردید داشتم . بعد از پایان اجلاس مجمع عمومی به مدّت یک هفته برای مرخّصی به کلرادو رفتم. روز بیستم ژوئن شاه شخصاً به من تلفن کرد و پرسید که آیا مسئولی را برای نظارت بر انتخابات آینده یافته ام یا نه. او همچنین دربارهٔ ترجمهٔ کتاب "به سوی تمدّن بزرگ" خود به زبان فرانسه جویا شد. (من کار ترجمهٔ کتاب را به کمک یکی از اعضای نمایندگی به پایان رسانده بودم).

این دوّمین یا سوّمین باری بود که در ظرف مدّت خدمتم در وزارت امور خارجه شاه بطور مستقیم به من تلفن می‌کرد. بدون تردید چیزی دستخوش تغییر شده بود. امّا دیگر خیلی دیر بود.

گویا کسانی از نقشهٔ شاه آگاهی یافته بودند و دستهایی درکار بود که نگذارند او فرصت جبران اشتباهات خود را با بازگشت به رعایت قانون اساسی و استقرار آزادی و عدالت و تضمین حاکمیّت ملّی پیدا کند.



مجید جهانبانی

یادهایی از دوران اشغال ایران توسط نیروهای متفقین

در شهریور ماه سال ۱۳۲۰ در بحبوحهٔ جنگ بین المللی، قوای روس و انگلیس بدون اعلان جنگ کشور ما ایران را اشغال نمودند. رضاشاه با حالت درماندگی از ذکاء الملک فروغی که پیشتر مغضوب او شده بود، استدعا کرد که به خاطر نجات وطن دوباره مقام نخست وزیری را بپذیرد و با مهاجمین وارد مذاکره شود. فروغی با قبول این پیشنهاد اعلام داشت که با توجه به کوتاهی وقت با همان کابینه قبلی کار خواهد کرد.

پس از استعفای رضاشاه و عزیمت او از ایران و آغاز سلطنت محمدرضا شاه، فروغی تصمیم گرفت که کابینهٔ جدید خود را طوری تشکیل دهد که مورد قبول عامه باشد و همچنین اشخاصی را مقام وزارت بدهد که از نظر مردم شایسته و دارای سوابق پسندیده باشند. یکی از نامزدها، پدرم امان الله میرزا جهانبانی بود که او نیز بیجهت مورد غضب رضاشاه قرار گرفته و در سال ۱۳۱۶ از ارتش اخراج گردیده بود.

فروغی او را برای تصدی مقام وزارت کشور انتخاب کرد. امان الله میرزا در کابینهٔ فروغی دو بار مقام وزارت گرفت: وزارت کشور و وزارت راه. در این انتخاب نظر فروغی بیشتر این بود که بین او و لشگریان اشغالگر روس و سفارت روسیه، شخصیتی امین و آگاه وجود داشته باشد. در هر دو سمت امان الله میرزا صمیمانه خدمت کرد.

به طور کلی عمر حکمرانی ذکاءالملک فروغی کوتاه بود. او دیگر مردی خسته و مریض بود و مخصوصاً بعد از آن که در جلسهٔ مجلس شورای ملی یکی از تماشاچیان ابله و نادان ضربه ای به صورت او نواخت، با وجود داشتن رای اکثریت مجلس حاضر به ادامه کار نشد و آرای موافقین را کافی ندانست. فروغی در ۱۴ اسفند ماه از کار کناره گرفت. او تقریباً هفت ماه نخست وزیر بود.

پس از استعفای او نمایندگان نمی دانستند چه کسی را می توان پیدا کرد که جانشین فروغی باشد. شاید بنابر توصیهٔ شخص فروغی بود که وکلای مجلس نظر به نخست وزیری آقای علی سهیلی دادند و باز شاید انتخاب امان الله

میرزا به سمت وزیر جنگ نیز بنا بر توصیهٔ ذکاء الملک فروغی بود. مقام وزارت جنگ اهمیت بسیار داشت، زیرا او فرمانده قوا بود و ریاست شاه جنبهٔ تشریفاتی داشت، همانطور که در قانون اساسی ایران پیش بینی شده است.

در یکی از دیدارهای محمدرضا شاه با وزیر جنگ، اعلیحضرت به امان الله میرزا پیشنهاد کرده بودند که با موافقت وزارت جنگ دو سپهبد در مقام عالی به ارتش اضافه شود و گفته بودند یکی خود شما و دیگری مرتضی خان یزدان پناه باشد.

چرچیل و ولیعهد وقت ایران

سپهبد امان الله میرزا جهانبانی

امان الله میرزا به عرض می رساند که نمی دانم چه خدمت خاصی را اعلیحضرت مورد توجه قرار داده اند. ارتش ایران نه تنها خدمتی نشان نداده، بلکه شکست نیروهای ما در مقابل تجاوز روس ها و انگلیس ها از مرزهای ایران در شهریور ماه و عدم توانائی های ارتش، خود، نوعی سرشکستگی است. شاه می گوید یزدان پناه مدتی در دانشکده افسری فرمانده من بود و من به او این وعده را داده ام. امان الله میرزا همچنان در مخالفت خود پایدار می ماند و

عکس العمل منفی مردم را یادآور می شود. امان الله میرزا به شاه اظهار می دارد که می توانیم راه حلی برای این امر پیدا کنیم و آن این که اعلیحضرت امریهٔ لازم را صادر فرمایند، آن وقت اینجانب ضمن سپاسگزاری از مراحم اعلیحضرت با اعلام دلایل لازم از قبول مقام و درجه جدید خود عذر خواهم خواست و مسلم است که سرلشکر مرتضی خان هم همینطور رفتار خواهد کرد. وقتی امریهٔ شاه ابلاغ شد، استنکاف امان الله میرزا به عرض رسید، ولی آقای سرلشکر یزدان پناه بلافاصله با شادی بسیار درجه جدید را پذیرفتند و ستارهٔ دیگری را به پاگون و سردوشی خود اضافه کردند.

اشغال ایران توسط قوای متفقین

در فردای آن روز که در حضور وزیر جنگ جلسه ای تشکیل شده بود، مرتضی خان داخل سالن می شود. امان الله میرزا با توجه به درجه سپهبدی یزدان پناه از جا بلند می شود و افسران دیگر به تبعیت این امر به حالت خبردار در برابر نامبرده به پا می خزند. مرتضی خان یزدان پناه با نوعی شرمساری و ناراحتی در کنار دیگران قرار می گیرد.

پس از خودداری امان الله میرزا از پذیرفتن درجهٔ سپهبدی که قبول آن با همهٔ حقیقتی که دارد برای خوانندگان گرامی باور کردنی نیست، شاه خود یا با نصیحت دیگران یک قطعه نشان درجه اول همایون برای امان الله میرزا فرستادند. در ایران قبل از این فقط ذکاءالملک فروغی این نشان را از رضاشاه گرفته بود. پدرم با مسرت خاطر

خانواده را دور هم جمع کرد و نشان را در معرض تماشای ما قرار داد و از مراحم شاه سپاسگزاری کرد. البته بعدها من کمتر عکسی از اکثر امراء ارتش دیدم که این نشان را به خود آویزان نکرده باشند.

***

خاطرهٔ جالبی که از تابستان ۱۳۲۳ به یادم مانده، مسافرت فامیل ما به مازندران است. شاه در دیداری با آشفتگی به امان الله میرزا گفته بود که از وضع شمال هیچوقت خبر درستی نمی رسد و گفته ها ضد و نقیض هستند. مثلاً خبر داده اند که روس ها هتل های شمال و قصر مرمر رامسر را اشغال کرده و پس از تخریب، بعضی اتاق ها را تبدیل به آخور اسب ها نموده اند. امان الله میرزا گفته بود اگر اعلیحضرت مایل باشند بنده می توانم برای بازرسی به آنجا بروم و گزارش درست را پس از دیدارهای لازم به عرض برسانم. باید یادآور شد که امان الله میرزا در جوانی تحصیلکردهٔ دانشکدهٔ افسری روسیهٔ تزاری بود و زبان روسی را با شیوایی صحبت می کرد.

شاه با تعجب می گوید شما می توانید؟! امان الله میرزا می گوید مانعی نمی بینم. تعجب شاه کاملا به جا بوده، زیرا روس ها در اشغال شمال ایران در سال ۱۳۲۰ اعلام داشته بودند که هر مقام یا مامور دولت ایران که بخواهد وارد قسمت مربوط به ارتش شوروی بشود باید با اجازه و موافقت از دولت یا ارتش شوروی باشد.

خاطره ای که من به روشنی به یاد دارم مربوط به زلزلهٔ وحشتناک گرگان است که در فروردین ماه سال ۱۳۲۳ واقع شد، شاه و علیاحضرت ملکه فوزیه تصمیم گرفته بودند که برای کمک و دلجویی از مردمان مصیبت دیده، عازم گرگان بشوند. روس ها با اطلاع از این امر تعداد زیادی سرباز به عنوان گارد احترام در مسیر حرکت شاه قرار داده بودند. محمد رضا شاه از سخت گیری های روس ها آگاهی و خاطره لازم را داشت.

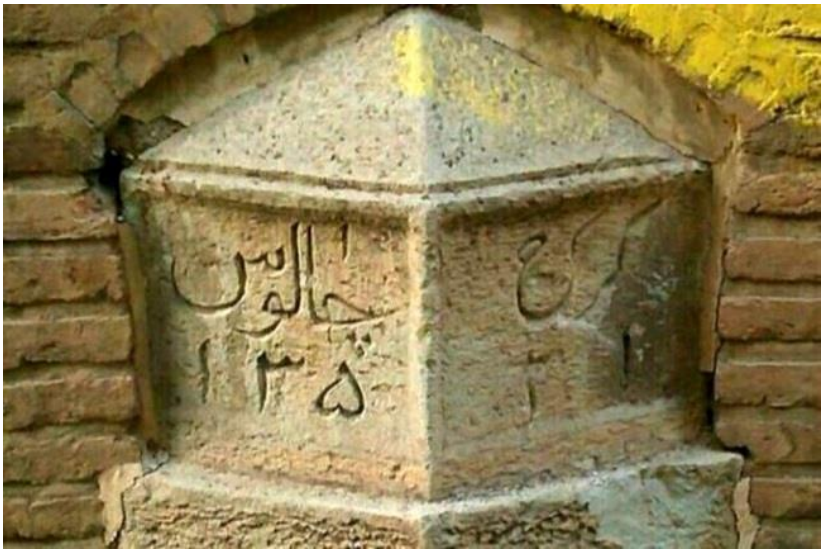
پدرم روز بعد در صحبت با فرمانده روسی می گوید که فامیل اصرار دارند که برای شکار مرغابی و آب تنی در دریا به مازندران برویم و از ژنرال روس دعوت می کند که او هم در شکار شرکت نماید. فرمانده از حضور خود به علت گرفتاری ها در تهران عذرخواهی می کند و آرزو می نماید که امان الله میرزا در شکار موفق باشد.

فردای آن روز پدرم ترتیبی داد که تعدادی از بانوان فامیل و جمعی از اطفال، پسر و دختر با دو دستگاه اتومبیل عازم شمال شویم. یک اتومبیل بزرگ نظامی به سرنشینی پنج تن گروهبان ایرانی با مسلسل های دستی ما را اسکورت می کردند. در آن سفر من طفلی دهساله بودم و در عمر کوتاه خود شمال ایران و دریای مازندران را هرگز ندیده بودم. خاطرهٔ آن سفر به قدری برایم هیجان انگیز بود که تاکنون حتی در عالم پیری لحظات آن را به خاطر دارم.

دیدار و عبور از جادهٔ نوساز شمال (جادهٔ چالوس) با آن همه پل های محکم و استوار و مخصوصاً گذر از تونل بلند کندوان حیرت انگیز بود. جادهٔ جدید و زیبای شمال "جاده مخصوص" نامیده می شد و شاید عشق رضاشاه به شمال آن جاده را به وجود آورده بود.

افتتاح تونل چالوس

در طول راه پر پیچ و خم شمال به خاطر ندارم که حتی یک اتومبیل سواری دیده باشم. مدخل ورود به شهر چالوس با یک تخته تیر بلند و محکم بسته بود و یک سرباز روس با تفنگ و سر نیزه پاسداری می داد. او با مشاهدهٔ ما و سربازان مسلح فریادی بلند کشید و افسری که به نظر من سالخورده می رسید از اتاقکی چوبی بیرون آمد و با حیرت و تعجب ما را نظاره کرد. پدرم چند کلامی به روسی گفت و بعد نامهٔ سر فرمانده ارتش شوروی در ایران را به دست او داد. افسر روس با مشاهدهٔ نامه و جواز مخصوص، کلاه خود را محکم کرد یک قدم به عقب رفت و سلام نظامی داد و از اینکه راه بسته بود عذرخواهی نمود، به فرمان او سرباز، تیر بزرگ را بالا برد و ما دقایقی بعد وارد مهمان خانهٔ چالوس شدیم.



جاده چالوس

در مهمانخانه همهٔ کارمندان حضور داشتند. رئیس آنها پیش آمد و تعظیمی غرا نمود، مثل اینکه همه از حضور ما شاد و خرسند شده بودند. پدرم از اوضاع مهمانخانه و روش روس ها می پرسیدند. رئیس گفت که روس ها پس از ورود به شهر چند نفر را به مهمانخانه فرستادند، آنها یک صورت کلی از اثاثیه مهمانخانه حتی قاشق ها و چنگال ها تهیه کردند و صورت را به امضاء اینجانب که رئیس بودم رساندند و گفتند که شما همه روزه باید سر خدمت حاضر باشید و اگر کمترین چیزی در این مهمانخانه گم شود حکم اعدام خواهید داشت. ما هر روز اینجا هستیم و مواجب و حقوقی هم دریافت نمی کنیم. برای شام ما قرار شد قدری املت درست کنند، آنها با نظم و ترتیب از ما پذیرایی کردند.

چون مسافرت ما به عنوان شکار بود روز بعد واقعاً به شکار غاز و اردک پرداختیم و بعد عازم رامسر شدیم. روس ها تعداد زیادی دیده بان های بلند در کنار دریا برپا کرده بودند و از آن آشیانه ها با دوربین های قوی دریای خزر و اطراف را مشاهده می کردند. آنها با این نگرانی که مبادا آلمانی ها به نحوی ظاهر شوند، اتومبیل های ما را نیز زیر نظر داشته و دیده بان ها به وسیلهٔ تلفن با هم در ارتباط بودند.

وضع کاخ مرمر رامسر و مهمانخانهٔ آنجا دقیقاً شبیه چالوس بود و همه چیز مرتب به نظر می رسید. ما پس از شکار بیشتر و آب تنی و شنا در دریای مازندران به چالوس مراجعت کردیم.

در چالوس من مقابل مهمانخانه قدم می زدم که مردی که رانندهٔ یک کامیون بود به من نزدیک شد. او با حالت التماس گفت به آقای خودتان بگویید که به من کمک کنند. پرسیدم چه می خواهی؟ گفت افسر روس مانع حرکت من شده و من باید بارهای خود را به تهران برسانم، پدرم با آگاهی از قضیه با افسر روس صحبت کرد. او گفت دستور دارد که مانع حرکت کامیون ها از جادهٔ مخصوص بشود.

پدرم به راننده گفت که متاسفانه کاری از دست او ساخته نیست. پس از مدتی ما به سوی تهران حرکت کردیم. چند فرسنگ پس از چالوس، من با دقتی که مخصوص کودکان است کامیون را دیدم که در حرکت است. پدر با نشانی من راننده را متوقف کرد تا بداند که او چگونه اجازهٔ عبور گرفته است. راننده گفت که مبلغی شاید حدود ده تومان به افسر روس پرداخته و او اجازهٔ حرکت داده است.

این گذشت و ما به تهران رسیدیم. اما چند روز بعد ملاحظه کردم که پدر ناراحت است. وقتی علت را پرسیدیم معلوم شد که در مراجعت از شمال فرمانده روسی نظر امان الله میرزا را دربارهٔ بازدید شمال جویا شده بود. امان الله میرزا نظام سربازان و همچنین وجود دیده بانان را در ساحل دریا مورد تمجید قرار داده، ولی دریافت رشوه افسر نگهبان را خلاف انضباط اعلام نموده بود. فرمانده روسی در روز مزبور به اطلاع پدر رسانده بود که مامورانی را به چالوس فرستادم و معلوم شد که افسر پیر عادت به دریافت رشوه کرده بود. پدر گفته بود لابد او را تنبیه کرده اید؟ فرمانده گفته بود بلی او را دیروز صبح به جوخهٔ اعدام سپرده اند!

پدر که بسیار ناراحت بود گفت: مثل اینکه من موجب مرگ او شده ام. او "فوق العاده متاسف بود". ما جملگی گفتیم که آن افسر یک سرباز مهاجم بود و باید از مردن دشمنان به هر صورت که باشد شاد باشیم. اما شاید هم با نشان دادن کامیون، من، گناهکار اصلی بودم، نه پدرم!

مجید جهانبانی

ویرجینیا، ۲۰ جولای ۲۰۲۳

فلسفه و عرفان

بازنویسی خلاق
داستان های
مثنوی معنوی به نثر
و شرح داستانهای آن به زبان امروزی

مهدی سیاح زاده

داستان مرد بیماری که طبیب در او امید صِحَّت ندید (مثنوی – دفتر ششم – از بیت ۱۲۹۳)

شخص بیماری نزد پزشک رفت. طبیب به خوبی معاینه اش کرد و فهمید که امید بهبودی در او نیست و مُردنی است. اما نخواست این موضوع را به صراحت به او بگوید. این بود که گفت: از هم اکنون برو هر کاری که دلت خواست انجامش بده وگرنه بیماری تو شدید تر خواهد شد.

گفت: هر چِت[۱] دل بخواهد، آن بکن
تا رود از جسمت این رنج کُهُن
هر چه خواهد خاطر تو وامگیر
تا نگردد صبر و پرهیزت زَحیر[۲]
صبر و پرهیز این مرض را دان زیان
هرچه خواهد دل، در آرش در میان
۱۳۲۳/۶

بیمار، وقتی این را شنید بسیار شادمان شد و گفت: همین حالا میل دارم کنار جویباری بروم و به تماشای طبیعت بنشینم. وقتی به آنجا رفت، اتفاقاً یک صوفی را دید که کنارجوی دست و روی خود را می شست. بیمار، نگاهی به او کرد. دید پشت گردن صاف و پر گوشتی دارد. ناگهان میل کرد یک پس گردنی به او بزند. اما باخود گفت: این کار درستی نیست که یک بنده ی خدایی جایی نشسته و من او را اینطور آزار بدهم. ولی در همان حال به یاد توصیه ی طبیب افتاد که هر چه را میل کرد باید انجامش دهد تا برایش عقده ی روانی بیشتری پدید نیاید. در تردید

[۱]- هر چِت: هر چه تو را.
[۲]- زَحیر: اضطراب، پریشانی.

بود که بزند یا نزند، که بر خود نهیب زد: مرد، طبیب تو گفته هر چه دلت کشید، همان لحظه انجامش بده و تردیدی نداشته باش. اگر یک ضربه زدن به پس گردن این صوفی می تواند تو را از این بیماری جانکاه نجات ببخشد، چرا تردید می کنی؟ با این اندیشه، عزم خود را جزم کرد و به پشت سر او رفت و یک پس گردنی محکم، آنطور که دلش می خواست، به صوفی زد.

صوفی، بی خبر از همه جا، یکباره سوزشی در پشت گردن خود حس کرد. سر برگرداند و دید مردی نحیف و تکیده، پشت سر او است و از سر شادمانی لبخند می زند. ابتدا با حیرت چند لحظه ای او را برانداز کرد و بعد خشمگین فریاد کشید: مردک، چه می کنی؟ بلند شد. خواست چند مشت نثارش کند و موی های سبیل و ریشش را بکند. اما دید او مرد بسیار ضعیف و نحیفی است و ممکن است با یک مشت، بمیرد. با خود گفت: برای یک پس گردنی نباید کسی را کشت. این بود که تصمیم گرفت او را پیش قاضی ببرد و شکایت کند. رفت جلو و یقه ی او را گرفت کشان کشان او را نزد قاضی برد. قاصی وقتی شکایت صوفی را شنید. نگاهی به مرد بیمار کرد و گفت: این مرد آنقدر حال نزاری دارد که اگر با پای خود اینجا نیامده بود، فکر می کردم مُرده است. من چگونه می توانم در مورد یک مُرده قضاوت کنم؟ صوفی گفت: جناب قاضی، آیا این سزاوار است که کسی سیلی به من بزند و بدون کیفر رها شود؟

گفت قاضی: تو چه داری بیش و کم؟
گفت: دارم در جهان من شش درم
گفت قاضی: سه درم تو خرج کن
آن سه دیگر را به او ده بی سخن
زار و رنجور است و درویش ضعیف
سه درم در بایدش تَرّه و زغیف[1]
۱۵۶۱/۶

قاضی از صوفی پرسید: چقدر در جیبت پول داری؟ پاسخ داد: شش درم. قاضی گفت: حق این است که تو به این مرد بیچاره که معلوم است از گرسنگی در حال موت است سه درم از شش درم خود را بدهی که چیزی بخورد و زنده بماند.

در همین حال که آن دو سرگرم گفتگو بودند ، چشم شخص بیمار به پس گردن قاضی افتاد. دید قاضی پشت گردنی دارد از صوفی سفیدتر و مرغوب تر. ناگهان میل کرد به قاضی هم یک پس گردنی بزند. با خود گفت: حالا که پس گردنی زدن اینقدر منفعت دارد و پول هم به آدم می دهند، چرا خدمت همین جناب قاضی نرسم.

[3]- زغیف: نان، گرده نان. معنی مصراع: برای خرید تره و نان، به سه درم نیازمند است.

اما به خود نهیب زد که: مرد، چه می خواهی بکنی، قاضی شهر و پس گردنی خوردن؟ کار تو بعد از این زار می‌شود. اما دوباره به یاد توصیه ی طبیب افتاد که اگر امیال خود را ارضا نکنی حال تو بدتر خواهد شد. این بود که به آرامی به عنوان این که چیزی می خواهد به قاضی بگوید به پست سر او رفت و دستش را بلند کرد و یک پس گردنی محکم به قاضی زد و گفت: حالا همان شش درم این مرد را با خودتان قسمت کنید و مرا هم از رنج بیماری نجات بدهید.

قاضی خشمگین بلند شد که کاری بکند، اما صوفی به قاضی گفت: آهای، چه می کنی؟ حکمی را که ظاهراً از روی عدل و انصاف در مورد پس گردنی خوردن من صادر کرده ای، باید در مورد خودت هم اجرا کنی.

گشت قاضی طَیره، صوفی گفت: هَی
حکم تو عدل است، لاشک نیست غَی[۱]
آنچه نپسندی به خود ای شیخ دین
چون پسندی بر برادر؟ ای امین
این ندانی که پی من چَه کَنی
هم در آن چَه عاقبت خود افکنی؟
۱۵۶۸/۶

***

شرح مختصر نماد ها و رمز ها

مولوی پس از اتمام حکایت پیش (گدایی که هرچه از صاحبخانه خواست،گفت: نیست) دوباره به داستان «عجوزه‌ای که هوس شوهر کرده بود» باز می گردد و با این دو بیت آن را پایان می بخشد:

ای عَجوزه چند کوشی با قضا؟
نقد جو اکنون، رها کن مامضی[۲]
چون رُخَت را نیست در خوبی امید
خواه گُلگونه نِه و خواهی مداد[۳]
۱۲۹۱/۶

یکی از پیام های مهم مولوی در آن داستان، در همین دو بیت خلاصه شده است. او می داند که بسیاری از مردمان پیر، افسوس جوانی رامی خورند. و مانند آن پیرزن هوسباز، می خواهند با رنگ و لعاب ها، خود را جوان بنمایانند.

---

[۴]- طَیره: خشمگین. لاشک: بدون شک. غَ◌َی: گمراهی.
[۵]- نقد جو زمان حال را دریاب. مامضی: (مامضا خوانده می شود) گذشته. آنچه در گذشته رخ داده.
[۶]- مداد را برای حفظ قافیه باید مدید خواند.

این است که می گوید: در تو امیدی به جوان شدن نیست، حتی اگر چهره ی خود را با سرخاب و انواع وسایل جوان نشان بدهی. زیرا خواهی دیدکه با نَمی، با نسیمی، با گذشت زمانی اندک، این عاریت ها از بین خواهد رفت. افزون بر این، گیرم این عاریت ها تو را جوان نشان داد، با تن و جسم فرسوده ات خود چه خواهی کرد؟ پس از آنجایی که امیدی به بازگشت جوانی نیست، بهتر است امروزِ خود را دریابی و از این دوران پیری که خود صفایی دارد، لذت ببری.

اینجا است که ظاهراً ذهن مولوی متبادر می شود به همین داستان «**بیماری که طبیب در او امید صحت ندید.**» در این داستان نکته های بسیاری از عرفان آمده، که چون بیان همه ی آن ها کلام را به درازا می کشاند، به برخی از نکات مهم آن اشاره می شود: نخست، در همین آغاز داستان، آنجا که طبیب، نبض بیمار را می گیرد و از ضرب آهنگ آن می خواهد حالات درون بیمار را بفهمد، مولوی می گوید: همانطور که از آثار و عوارض جسم (نشانه های ظاهری)، می توان برخی از حالات روانی انسان (امور ناپیدا و پنهان) را شناخت، از معجزات و کراماتی که رسولان خدا نیز در زمین داشته اند، می توان به وجود حضرت باریتعالی، (که پنهان است) پی برد.

چون که دل غیب است، خواهی زو مثال
زو بجو که با دل استش اتّصال[۱]
باد، پنهان است از چشم، ای امین
در غبار و جُنبش بَرگَش ببین
کز یمین است و وَزان یا از شمال
جُنبش بَرگَت بگوید وصف حال...
چون ز ذات حق بعیدی[۲] **وصف ذات**
بازدانی از رسول و معجزات
۱۲۹۵/۶

دیگر از نکات این داستان، موضوع خویشتن داری از خواهش نفس و نیزآینده نگری است که مردمان دانا و صاحب اختیار واجد آن هستند. صوفی درست نقطه ی مقابل بیمار است، اختیار نفس خود را دارد و با همه ی

---

[۷]- از دید عرفا دل آدمی مرکز روح مجرد است. مولوی می گوید: چون دل (روح) انسان از نظر ها پنهان است، برای درک آن باید از آثاری که به او متصل است، بهره گرفت. یا: همانگونه که وجود قلب انسان را، که از چشم پنهان است، می توان از طریق ضربان نبض فهمید، وجود دل آدمی را نیز که مرکز روح مجرد است و از دیده ها پوشیده، ، می توان از آثاری که از او در دنیای مادی ما پدید می- آید، دریافت.

[۸]- بعید: دور.

تمایلی که به عمل متقابل داشته، به مناسبت آینده نگری از این عمل خودداری می کند و او را به دست قاضی می‌سپارد.

نکته ی مهم دیگر این که مولوی در باب گرفتاری های عاطفی و روانی مردمان دوره ی خود سخن می گوید که امروزه نیز صدق می کند. آنجا که بیمار با دیدن پشت گردن سفید و پرگوشت صوفی میل می کند پس گردنی به اوبزند، با خود می گوید: این کار درستی نیست. بنده ی خدایی را آزردن کار انسانی نیست و با دین و آیین مطابقت ندارد. اما آن تمایل شدید نفس سرکش، همه ی تعلیمات دینی و اجتماعی را زایل می کند و مرتکب آن عمل ناپسند می شود. مولوی در واقع می خواهد می گوید: یکی از راه های تخلیه روانی انسان های روانپریش آزاردادن دیگران است. چون بیمار نمی تواند در مقابل خواهش نفس مقاومت کند، برای خود دلیل می تراشد که:

تَهلُکه ست این صبر و پرهیز ای فلان
خوش بکُوبَش ، تن مزن چون دیگران[۱]
۱۳۳۴/۶

مولوی بلافاصله به انسان هشدار می دهد گمان نکنید ارضای خواهش های نفس بی پاسخ می ماند. هر عملی را عکس العمل متناسب با آن است.

ای زننده ی بیگناهان را قفا
در قفای خود نمی بینی جزا؟
۱۳۳۹/۶

چنین جزایی حتی نصیب قاضی شهر نیز می شود. قاضی که باید از شاکی حمایت کند، رأی ظالمانه ای علیه صوفی صادر می کند. بجای این که متهم را جریمه کند، از شاکی پول می ستاند و به ضارب می دهد.

گفت قاضی: سه درم تو خرج کن
آن سه دیگر را به او ده بی سخن
۱۵۶۲/۶

جزای قاضی درست همان ضربه ای است که توسط مجرمی که به او رحم شده، به پس گردن قاضی زده می شود. مولوی از زبان صوفی به قاضی می گوید:

این یکی حُکمَت چنین بُد در قضا
که تو را آورد سیلی بر قَفا

---

[۹]- تَهلُکه: خود را به هلاکت رساندن. خوش بکُوبَش: خوب بزن. تن مزن: خودداری نکن. تن مزن چون دیگران: مانند مردم دیگر از این کار خودداری مکن.

وای براحکام دیگر های تو
تا چه آرَد بر سرو بر پای تو
ظالمی را رحم آری از کَرَم
که برای نَفقه بادَت سه دِرَم[1] **...**
تو بِدآن بُز مانی ای مجهول داد
که نژاد گرگ را او شیر داد [2]

۱۵۷۲/۶

در پایان این داستان مولوی نکته های بسیار عمیق عرفانی را به صورت محاوره ی صوفی و قاضی می آورد که فهم آن ها آسان نیست و به قول خود او پیچاپیچ است:

بعد از این حرفی است پیچاپیچ و دور
با سلیمان باش و دیوان را مشور[3]

۱۵۳۲/۶

[1] - نفقه: هزینه ی زندگی. از روی کرم و بخشش بر ظالمی رحم می کنی و می گویی برای هزینه ی زندگی او سه درم لازم است.

۱۲- ای کسی که عدل و داد در تو گم شده (مجهول داد = ظالم) تو مانند آن بُزی را می مانی که بچه گرگی را شیر می دهد. (همان توله گرگ، بعداً بزرگ خواهد شد و او را خواهد درید.)

۲۲- بعد از این، سخن هایی که گفته شده، نکات پیچیده ی دیگری است که فهم آن آسان نیست. تو فقط با سلیمان (مرشد و مراد) خود باش و شیطان ها را مشوران.

نگاهی فلسفی به داستان نویسی و شرح آراء چند فیلسوف معاصر

نوشتهٔ: شیرین‌دخت دقیقیان

فشرده: این نوشتار در راستای مطالعات نویسنده پیرامون فلسفهٔ داستان گویی و روایت و ادامه دهندهٔ جستاری پژوهشی است با عنوان "لحظهٔ همداستانی: نقش داستان گویی در توانمندسازی شهروندی" که در سال ۲۰۱۸ در خرمگس و فصلنامهٔ آرمان منتشر شد. در این نوشته، پس از شرحی پیرامون نگاه فلسفی به داستان نویسی نزد متفکران گوناگون، جهت آشنایی بیشتر با نظریه های روایت و تحقیقات معاصر در این زمینه، به بررسی یک کتاب شاخص می پردازم: *سویه های سیاسی داستان گویی- بررسی های گوناگون پیرامون یک درونمایه از هانا آرنت* نوشتهٔ مایکل جکسون که در سال ۲۰۱۳ در امریکا منتشر شده است.[۱]

اهمیت داستان گویی

ابتدا اهمیت داستان گویی را آن گونه که در جستار "لحظهٔ همداستانی..." آمده بود و در گاهنامهٔ فلسفی خرمگس، فصلنامه آرمان و دیگر رسانه ها منتشر شد، به فشردگی بررسی می کنم.

[1] *The Politics of Storytelling Variations on a Theme by Hannah Arendt*
by: Michael Jackson

داستان و روایت در بسیاری از ابعاد زندگی فردی و اجتماعی انسان امروز نقش دارد. نظریه پردازان و محققان رشته های فلسفه، علوم تربیتی، روانشناسی، جامعه شناسی، فرهنگ شناسی، علوم سیاسی، روزنامه نگاری و غیره در قرن بیستم و قرن حاضر، عمیقتر و همه جانبه تر به داستان و روایت پرداخته اند.

اما داستان و روایت، پدیده های باستانی هستند. داستان گویی از انسان پارینه سنگی تا امروز پیوستگی داشته است. از بشر نخستینی که بر دیوار غار، صحنهٔ غلبه بر گاو وحشی را کشید تا اسطوره های ملل، گواه گرایش انسان به داستان گویی هستند. داستان، برخلاف داده های علمی در حافظه نقش بسته، قابل انتقال کتبی و شفاهی می-گردد. داستان گویی از اندک فرصت هایی است که شناخت، حکمت و عاطفه را درهم آمیخته، در زندگی روزمره جاری می شود.

از هزاره ها پیش، سویه های آموزشی و تربیتی داستان گویی، انتقال تجربهٔ بینانسلی و کارکرد امیدبخش آن، بر آدمیان آشکار بوده است. داستان، توانایی های گفتاری و شنیداری را همزمان گسترش داده، بر دامنهٔ تمرکز می-افزاید. داستان گویی هم قلمرو فردی ترین کنش آفرینش هنری است و هم بستر خلاقیت جمعی در پردازش فولکلور توسط مولفان گمنام. داستان فردی با جمع ارتباط می گیرد و داستان مشترک، اشتراک هویتی پدید می-آورد. هر داستان، حامل پیام برای ایجاد یک دگرگونی است. به قول باربارا هاردی:

> ما در روایت گویی رویا می بینیم، آرزوپردازی می کنیم، به یاد می آوریم، پیشدستی می کنیم، امید می بندیم، نومید می شویم، باور می کنیم، شک می ورزیم، برنامه ریزی می کنیم، بازبینی می نماییم، نقد می کنیم، می سازیم، شایعه می پردازیم، می آموزیم، نفرت و عشق می ورزیم. (مکنتایر. ۱۹۸۲، ص۱۱۳)

فیلسوف، السدایر مکنتایر، بر اهمیت داستان در زندگی اخلاقی و توسعهٔ اخلاقی شهروندان تاکید کرده است:

> انسان اساسا در کنش ها و رفتارها، همچنین در آفرینندگی های خود، یک حیوان داستان گو است. از راه روایت ها است که می فهمیم که هستیم و چگونه باید رفتار کنیم. کودکان را از داستان محروم کنید، آن گاه در رفتار و گفتار خود بی سر و زبان، مضطرب و بیان گسیخته بر جای می مانند. (همان جا)

برای آنکه بدانیم که هستیم، باید بدانیم بخشی از کدام داستان یا داستان ها می باشیم. پرسش های بزرگی چون: ما که هستیم؟ چرا اینجا هستیم؟ کار ما چیست؟، اینها به بهترین شکل با داستان گویی به جریان می افتند.

در نهایت، داستان، پلی است از گذشته به حال تا آینده. انسان داستان را می سازد و داستان، انسان را.

برای ما ایرانیان، ضرورت بررسی فلسفهٔ روایت و نظریه های داستان گویی که در دهه های اخیر گسترش یافته اند، یکی از کارمایه های مهم روز است. داستان نویسی در ایران دهه ها است که در چنبرهٔ سانسور گرفتار آمده و با وجود تلاش تحسین آمیز نویسندگان داخل کشور، به آن رشدی نرسیده است که در شرایط آزادی بیان می-توانست دست یابد.

روایت در شرایط جنبش های اجتماعی از اهمیتی دوچندان برخوردار می شود. حاشیه نشینان اجتماع، قربانیان خشونت، تبعیض و حق کشی با روایت های خود به صدا در می آیند.

در فرایندهای دادخواهی، که نمونهٔ تکان دهندهٔ آن را در دادگاه استکهلم (۲۰۲۱) شاهد بوده ایم، روایتگری قربانیان شکنجه و سرکوب نقشی تعیین کننده در روند مبارزه برای تقویت مفاد حقوق بشر در خودآگاهی ایرانی و رسیدن دمکراسی دارد.

فعالیت های مدنی و سازمان های مردم نهاد هر یک داستان هایی دارند که به پیشبرد هدف هایشان کمک می رساند و رمز موفقیت آنها، وجود افراد و فعالان "همداستان" است. خردورزانِ فرهنگ ایران، قرن ها پیش از پژوهشگران مدرن که به تازگی به نقش داستان گویی در راهبری مدنی، جنبشی و سیاسی پرداخته اند، در سطح زبان، ارتباط میان نیکی گستری را با واژهٔ "همداستانی" جا انداخته بودند.

روایت و داستان گویی در دنیای امروز و با گسترش سرسام آور فن آوری ها و شبکه های ارتباطی، نقش مهمی در راهبری اجتماعی، حرفه ای و مدنی ایفا می کنند. رهبران خوب کسانی هستند که داستان و روایت گیرا و صادقی برای گفتن دارند. جاناتان ساکس، فیلسوف انگلیسی (درگذشت ۲۰۲۰)، از شاگردان آیزایا برلین و عضو مجلس لردهای برتانیا، پیرامون اهمیت داستان گویی می نویسد:

> ...آنچه یک رهبر را می سازد، ***توانایی گفتنِ یک داستان خاص*** است – داستانی که بتواند وضعیت ما را برای خودمان تشریح کند و یک دورنمای جمعی را قدرت بخشیده، پذیرفتنی سازد. به این ترتیب، چرچیل [برای پیروزی در جنگ دوم جهانی] داستان شهامتِ شکست ناپذیر در نبرد برای آزادی را گفت. داستانِ گاندی دربارهٔ حرمتِ هند و اعتراض خشونت پرهیز بود... مارتین لوترکینگ گفت که چگونه ملتی بزرگ باید چشمان خود را بر روی رنگ ها ببندد. داستان ها به گروه، هویت مشترک و هدفمندی می دهند. (ساکس، ۲۰۱۹)

اگر به این کاربردهای روایت و داستان گویی در جنبش ها، رهبری اجتماعی و ابعاد برشمردهٔ دیگر در این نوشتار، کاربردهای آموزشی و تربیتی، اخلاقی و روان درمانگری و غیره را نیز بیفزاییم، تردیدی باقی نمی ماند که بیش از

اینها در گسترهٔ همگانی ایرانیان و فارسی زبانان باید به مطالعات مربوط به روایت و داستان گویی پرداخته شود، زیرا به گفتهٔ محمدرضانیکفر، فیلسوف ایرانی، آن گاه که محرومان و آسیب و تبعیض دیدگان به صدا درآیند، به زبان فلسفه سخن نمی گویند، بلکه سخن آنها در قالب روایت و داستان گویی خواهد بود.

پس از این مقدمه درمورد داستان نویسی، اینک به شرح دیدگاه های مایکل جکسون می پردازم.

مایکل جکسون پیرامون هانا آرنت و داستان گویی

مایکل جکسون در زمان انتشار کتاب *سویه های سیاسی داستان گویی- بررسی های گوناگون پیرامون یک درونمایه از هانا آرنت*، پروفسور در رشتهٔ ادیان جهان در هاروارد، دانشکدهٔ الهیات، بوده و شهرت او در زمینهٔ کار در زمینهٔ انسان شناسی وجودی است. مایکل جکسون در این کتاب دیدگاه هانا آرنت در زمینهٔ داستان گویی را از ابعاد گوناگون در زمینهٔ انسان شناسی و با کمک تجربه های زیسته ای که به قالب روایت درآمده اند، بررسی و تزهای خاص خود را مطرح کرده است.

نقطهٔ آغاز مایکل جکسون در کتاب مورد بررسی ما، دیدگاه های هانا آرنت در مورد داستان گویی است. آرنت در کتاب *شرایط انسانی* *The Human Condition* این گونه اهمیت و نقش داستان گویی را بیان کرده است:

> در قیاس با واقعیت که از دیدن و شنیدن درک می شود، حتی بزرگترین نیروهای زندگی درون، مانند عواطف قلبی، افکار ذهن، لذت حواس، به گونه ای وجود نامطمئن و سایه وار می انجامند، مگر آنکه و تا زمانی که دگرگون، غیرشخصی و غیرفردی بشوند و به شکلی درآیند مناسب پدیداری در فضای همگانی. جاری ترین شکل این چنین دگرگونی هایی در داستان گویی رخ می دهد... (به نقل از جکسون. ۲۰۱۳. ص ۱)

هانا آرنت بر آن بود که داستان گویی هیچ گاه فقط به معنای آفرینش معناهای فردی یا اجتماعی نیست، بلکه سویه ای است ذهنی- بینابینی subjective-in-between که طی آن، علایق چندگانهٔ فردی و جمعی همواره نقش پیچیده ای بازی می کنند. مناسبت قدرت میان قلمروهای امر فردی و امر جمعی به خودی خود، یعنی یک تجربهٔ سیاسی. به نظر هانا آرنت هرچند داستان ها می توانند به آشتی دادن میدان های تجربهٔ فردی یا گروهی یاری رسانند، اما می توانند در مورد تفاوت ها اغراق کرده، اختلاف نظرها را تشدید نمایند و از این راه با خشونت با تجربه های زیسته برخورد کنند. در ازای هر داستانی که رو می شود، داستان های ناگفتهٔ دیگری در سایه مانده، سانسور و سرکوب می شوند.

هانا آرنت بر آن بود که هر فرد، همزمان، یک "چه کسی" (سوژه- فاعل اندیشنده) و یک "چه چیزی" (ابژه- شیئ) است: سوژه ای که فعالانه در شکل دادن یا از شکل انداختن دنیای خود شرکت دارد و نیز سوژه ای که رنج می برد و زیر تاثیر اعمال دیگران و نیروهای شرایط موجود و خارج از کنترل او است. این نوسان میان بازی کردن و مورد بازی قرارگرفتن در هر رویارویی انسانی احساس می شود. زندگی انسان، زندگی یک سوژۀ تک نیست، بلکه زندگی بیناسوژه ای است که همواره در آن نبردی در جریان است برای مذاکره، آشتی، تعادل، و کاهش تضادها با دیگران. اگر چنین نباشد، یک فرد یا یک گروه دارای همۀ قدرت ها شده، بر دیگران چیره می شود و دیگران در حد شیئ فروکاسته شده، به یک شماره یا موجوداتی مقهور سرنوشت کور تبدیل می شوند.

مایکل جکسون در کتاب مورد بررسی ما به گسترش دیدگاه های آرنت می پردازد و تزهای خود را مطرح می- کند.

تزهای مایکل جکسون در این کتاب

مایکل جکسون، در مقدمه اش می نویسد:

> پیشتر در جای دیگری استدلال کرده ام که مفهوم خانه، به معنای درخانه –بودن- در- جهان است و به دست آوردن تعادل یا تنظیمی میان حالت های زیستن فعال و منفعل، خودمختار و ناخودمختار است. اینجا است که روایت و داستان، نقش پیدا می کنند و انسان های در سایه رفته را توانمند می سازند که داستان خود را بازگویند. هر داستانی فردی است، اما امتداد آن به جمع و نبرد دائمی به سایه راندن و مقاومت دربرابر به سایه فرو رفتن می رسد. (جکسون. ۲۰۱۳، ص ۳۲)

جکسون در مقدمه اش بر کتاب، دو تز خود در این اثر را چنین شرح می دهد:

> دو تز در این کتاب در کنار یکدیگر مطرح می شوند. نخستین تز از استدلال هانا آرنت منشاء می گیرد که می گوید داستان گویی، استراتژی تبدیل معناهای خصوصی به معناهای عمومی است (هرچند که نشان خواهم داد این روند دوطرفه است). تز دوم، تزی وجودگرا است که داستان گویی را یک استراتژی حیاتی انسان برای حفظ احساس فاعلیت در رویارویی شرایط توانسوز است. بازسازی رویدادها در یک داستان، به معنای همچنان زیستن منفعلانه در آن داستان ها نیست، بلکه به معنای فعالانه به کار اندازی دوبارۀ آنها هم در گفتگو با دیگران و هم در تخیل خویشتن است. این روایت تخیل آمیز، شامل بازی متقابل روندهای بیناسوژه ای و بنیاروانی است، زیرا درون خودآگاهی فرد، هر تبدیل تک گویی درونی به

گفتمان اجتماعی – و هر گونه پرده برداری و سرنگونی این گفتمان درون خودآگاهی فرد- همان اندازه بستگی دارد به رویاهای شخصی، فانتزی ها، خیال پردازی ها و افکار اعلام نشده که به گفتار همگانی وابسته است. به بیان دیگر، در حالی که داستان گویی، اجتماعی شدن را ممکن می سازد، همان اندازه هم نقش مهمی دارد در فریبکاری، حفاظت از خود و خودتوجیه گری ذهن انسان ها. چنان که جان دیدیون می گوید: "ما برای زندگی کردن، برای خود داستان هایی می گوییم" (جکسون. ۲۰۱۳، ص ۳۴).

جکسون در اینجا مثالی می آورد از نمایشنامه نویسی به نام دنیس پاتر که این نکته را با قدرت دراماتیک بالایی هنگام صحبت دربارهٔ زندگی و نبرد خود با یک بیماری موروثی که به تدریج مفاصل او را نابود می کرد، و با پایین آوردن دمای بدن موجب توهم می شد، بیان می کند:

تنها راه نجات زندگی من این است که داستان زندگی ام را اختراع کنم. امیدوارم متکبر نشده باشم، اما فکر می کنم که در این کار من قدرتی عاطفی هست که بعدها متوجه آن می شوم. و معتقدم که آن قدرت، نتیجهٔ مسابقه میان خود واقعی ام با آن خودی است که اختراع کرده ام. خود اختراعی ام بر بیماری غلبه می کند... و روان مرا سالم نگه می دارد (جکسون. ۲۰۱۳، ص ۳۵).

جکسون ادامه می دهد که هرچند بسیاری از نویسندگان می گویند داستان به رویدادها نظم و انسجام می بخشد، باید بدانیم که بازسازی واقعیت تا چه اندازه به خواست های وجودی وابسته هستند، مانند نیاز ما به این که چیزی بیش از یک نقش فرعی در داستان زندگی خود داشته باشیم. ما در داستان ها مانند خواب هایمان در مرکز صحنه قرار می گیریم. خیلی روشن کننده نیست که بگوییم داستان گویی به زندگی های ما معنا می بخشد، اگر منظور ما از "معنا" فهم ذهنی رویدادها باشد. داستان گویی الزاما به ما کمک نمی کند که دنیا را از نظر مفهومی یا شناختی فهم کنیم، بلکه به نظر می رسد در یک سطح "protolinguistic" کار می کند. منظور جکسون از این اصطلاح، پردازش یک زبان بازیافت شده است که گمان می رود مادر دسته ای از زبان های شناخته شدهٔ تاریخی باشد. یعنی، داستان نیز تجربهٔ ما از رویدادهایی که بر ما رفته اند را بازسازی می کند. به بیان جکسون، داستان گویی مناسبت های سوژه- ابژه را بازسازی و بازپردازش می کند، به گونه ای که با ظرافت، تعادل میان بازیگر و بازی خورده را دگرگون سازد و به ما امکان بدهد که احساس مشارکت فعال کنیم در دنیایی که زمانی گویی ما را ناچیز، حقیر و ناتوان ساخته بود.

جکسون به نقل از نویسندهٔ دانمارکی کارن بلیکسن می گوید: "کسی که داستان زندگی اش به بازگوشدنی نباشد، زندگی اش ارزش زیستن نداشته است." به نظر جکسون می توان این دیدگاه مکنتایر، از محققان معاصر که در مورد داستان گویی کار کرده، را به پرسش کشید که می گوید "داستان ها پیش از آنکه بازگویی شوند، زندگی

کرده اند". جکسون با این فکر مخالف است که زندگی ما در عمل با داستان هایی که می گوییم شکل می گیرند، اما قابل انکار نمی داند که داستان گویی به ما این حس را می دهد که هرچند دقیقا جریان زندگی خود را تعیین نمی کنیم، اما دستکم در تعریف معناهای آن دست بالا را داریم. جکسون داستان گویی را به موسیقی و رقص تشبیه می کند که در بسیاری از جوامع با داستان گویی همراه است: گونه ای نمایش که ما در آن شرکت می کنیم تا خود را بازاختراع کرده، مفاهیم فردی و جمعی مربوط به این که چه کسی هستیم را به روی کاغذ بیاوریم. در این زمینه جکسون به جان برگر اشاره می کند که می گوید: "هیچ داستانی فقط تقلید رویدادها آن گونه که اتفاق افتاده اند، نیست".

داستان ها با تغییر در نظم امور، آنچه در دنیای بیرون روی داده را به گونه ای ارائه می دهند که گویی خود قهرمانان داستان این گونه تصمیم گرفتند. داستان ها مخالف داده های واقعیت و خیالی هستند، نه از این رو که گریز از واقعیت را موجب می شوند، بلکه چون نیاز ما را به این باور که می توانیم معنای سیر و سفر زندگی خود—از کجا آمده و به کجا می رویم- تشخیص و تعیین کنیم، بال و پر داده، تشویق می کنند. ما با داستان گویی واقعیت را بازمی سازیم تا آنرا قابل تحمل سازیم. چنان که هانا آرنت به کارن بیکسن اشاره می کند که می گوید: "همهٔ اندوه ها می توانند قابل تحمل شوند، اگر بتوانید آنرا به داستان بنویسید یا درباره اش داستان بنویسید".

به این ترتیب، داستان نویسی از دید جکسون یک استراتژی برای سازگاری و تحمل شرایط است که در آن واژه ها نمایندهٔ دنیا شده، و سپس با دستکاری در واژه ها، تجربهٔ خود از دنیا را دگرگون می سازیم. آدم ها با ساختن، تعریف کردن و به اشتراک گذاشتن داستان ها می کوشند مناسبت خود با دیگران را زنده نگه دارند و زمانی که خودمختاری خویش را از دست می دهند، به تبعیض، جامهٔ خودمختاری بپوشانند، و در رویارویی تجربه های پراکنده، به تحکیم ایده آل های جمعی بپردازند. جکسون یادآور می شود که این بدان معنا نیست که واژه ها می-توانند جایگزینی باشند برای کنش ها، بلکه آنها افزونه های کمکی هستند که وقتی کنشگری ناممکن یا ابهام آمیز است، به کارمی آیند.

جکسون به دیدگاه ژان پل سارتر نیز می پردازد که می گفت قدرت یک رمان از شباهت آن به واقعیت برمی خیزد. جکسون شرح می دهد که برخلاف دیدگاه های فرانتس کافکا و و ساموئل بکت که وجود آغازهای مطلق و پایان های قابل تعیین را در زندگی نامه نویسی قبول نداشتند، سارتر می گوید که داستان ها ما را با این امکان رو به رو می کنند که زندگی ما به همان اندازه که داستان ما آنرا پرماجرا، منظم و صیقل خورده نشان می دهد، این چنین باشد. جکسون دربرابر دیدگاه سارتر چنین استدلال می کند:

اما به قول فرانک کرمود در *معنای یک پایان* *The sense of An Ending* داستان ها دستکم در دوران مدرن، نمی توانند به آسانی این گونه توهم تسکین دهندۀ نظم و کنترل را حفظ کنند. کرمود در مورد رابرت موزیل چنین می گوید: او می گوید چه خوب می شد اگر فرد می توانست در زندگی همان سادگی موجود در نظم روایتی را بیابد. این نظم ساده ای است که می تواند بگوید: "وقتی آن اتفاق افتاد، سپس این اتفاق افتاد". آنچه به ذهن ما آرامش می دهد، یک توالی ساده است. یعنی اینک گونه گونی سرسام آور زندگی، به قول ریاضی دانان، به یک نظم یک بعدی تبدیل شده است". ما توهم پی در پی بودن و ظاهر پذیرفتنی علت و معلولی آن را دوست داریم: "ظاهرسازی ضرورت دارد". اما این ظاهر یک توهم است[...] انسان بی کیفیت امروزی، چندبعدی، قطعه قطعه و بدون امکان یک پایان روایتی است. چرا او نمی تواند نظم روایتی داشته باشد؟ زیرا "همه چیز امروزه تبدیل شده به "ناروایت". در این صورت چنان توهمی بس زننده و پوچ خواهد بود (جکسون. ۲۰۱۳، ص ۳۸).

اشارۀ جکسون به دیدگاه های پست مدرن است که برش هایی گسیخته از رویدادها را روایت می کنند و به قول اومبرتو اکو "آثار گشوده" هستند. او پست مدرنیسم را از جمله عوامل موثر در کنارگذاشتن اعتبار روایت همچون یک مدل نظم وجودی می داند، زیرا پست مدرنیسم، فاعلیت ها در قلمروهای خود، جامعه، فرهنگ و ملت را متلاشی و پراکنده کرده است. او می افزاید که البته نمی توانیم تمام اعتبار زدایی از روایت را نتیجۀ شکل های انتزاعی، نمادین و غیرروایتی فهم که جذب دنیای پست مدرن شده اند، بدانیم. جکسون می افزاید که فن آوری های ارتباطی از زمان جنگ دوم جهانی به بعد، از قضا خیزش جدیدی از رئالیسم ادبی، رونامه نگاری و سینمایی را دامن زده اند، و علت آن می تواند میل عمیقی به شهادت دادن درمورد هولاکاست و واقعیت بیرحم تجربه های انسانی "پس از آشوییتس" باشد. جکسون "پس از آشوییتس" را در گیومه می گذارد تا اشاره ای ناگفته باشد به تئودور آدورنو که:"پس از آشوییتس دیگر نمی توان شعر گفت". یعنی پس از آن تجربه های مهیب انسانی این تمایل دوباره شکل گرفته که بدون پیچ و واپیچ پست مدرن در مورد امور مهم سخن گفته شود. جکسون استدلال می کند که تجربه های هولناک قرن گذشته آرایه های ادبی، خیال پردازی های آرزواندیش و پروتوتیپ های رمانتیک را بر نمی تابند. او می نویسد:

هرچند روایت به ما راه های خلاقی برای گریز از واقعیت به درون فانتزی یا دنیاهای مجازی که همه چیز در آنجا قابل پیش بینی، ساده و قابل حل است می دهد، اغلب در دوران های سختی های شدید آدم ها چنین افسانه سازی هایی را پس زده، به روی زبان، همچون وهن زندگی، تف می اندازند و تنها در قالب سکوت، راهی اصیل برای احترام به زندگی می یابند. هرچند این سکوت، فریادی فروخورده از زبان

بستگی ناشی از وحشت و آسیب روحی است، اما سکوت خودخواسته، استراتژی آشنایی در میان پناهندگان، بازماندگان اردوگاه های مرگ، کودکان آزاردیده، سربازان موج دیده، قربانیان شکنجه و تجاوز و سوگواران است. چنین سکوتی در مراسم یادبود قربانیان فجایع رعایت می شود. (جکسون. ۲۰۱۳، ص ۹۸).

جکسون این ایده را که داستان ها می توانند عین زندگی های ما باشند به عنوان دیدگاهی ذهنی رد می کند و آنرا برخاسته از این برداشت می داند که زندگی انسانی اساسا زندگی فردی بوده، جزیره ای است میان آب و ما می-توانیم به گذشتهٔ این زندگی فردی و این سوبژکتیویتهٔ خودبسنده رجوع کنیم و حقیقت روایتی را که خارج از آن ساخته شده، تایید کنیم. جکسون در سراسر کتاب این ایده را دنبال می کند که داستان ها نه آفرینش های ناب افراد خودمختار هستند و نه بیانگری های خالص دیدگاه های ذهنی، بلکه داستان ها نتیجهٔ گفتگویی جاری و صیقل خوردن در میدان های بیناسوژه ای [میان انسان های اندیشنده] هستند. تاکید جکسون بر روی درک داستان گویی همچون فرایندی که از سوژه به بیناسوژه امتداد می یابد، از کارمایه های اصلی این کتاب است که در فصل های متعدد در قالب تجربه های زیستهٔ گوناگون بررسی می شوند. امیدوارم داستان نویسی همچون فعالیتی جدی و از نظر فرهنگی حیاتی، در میان ایرانیان گسترش یابد.

شیریندخت دقیقیان، ویرجینیا، ۲۰۲۱

منابع

Arendt, Hannah. 1958. *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press.

Jackson، Michael. 2013. *The Politics of Storytelling Variations on a Theme by Hannah Arendt.* Museum Musculanum Press, University of Kopenhagen.

MacIntyre, Alasdair. 1982. *After Virtue.* University of Notre Dame Press, 1981.

Sacks, Jonathan. 2019. Covenant and Conversation. *A Nation of Storytellers.* At:

http://rabbisacks.org/ki-tavo-5779-nation-storytellers/

دقیقیان، شیریندخت. ۲۰۱۹. "لحظهٔ همداستانی: نقش داستان گویی در توانمندسازی شهروندی". گاهنامهٔ فلسفی خرمگس، شماره ۱۰.

شعر

تازه ها و جاودانه های شعر

گزینش شعرها از دکتر علیرضا اکبری

به آیندگان

« برتولت برشت"

« به آیندگان "، از شعرهای بلند و معروفِ برتولت برشت شاعر و نویسنده معروف آلمانی است. این شعر نوعی حدیث نفس یا خودگویی و شاید هم نوعی وصیتنامه معنوی شاعر است. شعر در سه قسمت تنظیم شده است و این قسمت کوتاهی است از آن شعرِ بلند.

راستی که در دوره تیره و تاری زندگی می کنم
امروزه فقط حرفهای احمقانه بی‌خطرند
گره بر ابرو نداشتن،
از بی‌احساسی خبر می‌دهد،
و آنکه می‌خندد،
هنوز خبر هولناک را نشنیده است.
این چه زمانه ایست که
حرف زدن از درختان عین جنایت است
وقتی از این همه تباهی چیزی نگفته باشیم!
.....
در روزگار من، همه راه‌ها به مرداب ختم می‌شدند
زبانم مرا به جلادان لو می‌داد

زورم زیاد نبود، اما امید داشتم
که برای زمامداران دردسر فراهم کنم!
عمری که مرا داده شده بود
بر زمین
چنین گذشت.

توش و توان ما زیاد نبود
مقصد در دوردست بود
از دور دیده می‌شد اما
من آن را در دسترس نمی‌دیدم.
عمری که مرا داده شده بود
بر زمین
چنین گذشت.
.....

آهای آیندگان، شما که از دل توفانی بیرون می‌جهید
که ما را بلعیده است.
وقتی از ضعف‌های ما حرف می‌زنید
یادتان باشد
از زمانه سخت ما هم چیزی بگویید.

به یاد آورید که ما بیش از کفش‌هامان کشور عوض کردیم.

و نومیدانه میدان‌های جنگ را پشت سر گذاشتیم،
آنجا که ستم بود و اعتراضی نبود.

این را خوب می‌دانیم:
حتی نفرت از حقارت نیز
آدم را سنگدل می‌کند.
حتی خشم بر نابرابری هم
صدا را خشن می‌کند.
آه، ما که خواستیم زمین را برای مهربانی مهیا کنیم
خود نتوانستیم مهربان باشیم.

اما شما وقتی به روزی رسیدید
که انسان یاور انسان بود
درباره ما
با رأفت داوری کنید!

«یاسر قنبرلو"

زیر مجموعه ی خودم هستم
مثل مجموعه ای که سخت تهی ست
در سرم فکر کاشتن دارم
گرچه باغ من از درخت تهی ست

عشق آهوی تیزپا شد و من
ببر بی حرکت پتوهایم
خشمگین نیستم که تا امروز
نرسیدم به آرزوهایم

نرسیدن رسیدن محض است
آبزی آب را نمی بیند
هر که در ماه زندگی بکند
رنگ مهتاب را نمی بیند

دوری و دوستی حکایت ماست
غیر از این هرچه هست در هوس است
پای احساس در میان باشد
انتخاب پرنده ها قفس است

وسعت کوچک رهایی را
از نگاه اسیر باید دید
کوه در رشته کوه بسیار است
کوه را در کویر باید دید

گرچه باغ من از درخت تهی ست
در سرم فکر کاشتن دارم
شعر را، عشق را، مکاشفه را

همه را از نداشتن دارم...

«قیصر امین پور"

سراپا اگر زرد پژمرده ایم
ولی دل به پاییز نسپرده ایم

چو گلدان خالی ، لب پنجره
پر از خاطرات ترک خورده ایم

اگر داغ دل بود ، ما دیده ایم
اگر خون دل بود ، ما خورده ایم

اگر دل دلیل است ، آورده ایم
اگر داغ شرط است ، ما برده ایم

اگر دشنه ی دشمنان ، گردنیم !
اگر خنجر دوستان ، گرده ایم !

گواهی بخواهید ، اینک گواه :
همین زخمهایی که نشمرده ایم !

دلی سربلند و سری سر به زیر

از این دست عمری به سر برده ایم

«شهریار"

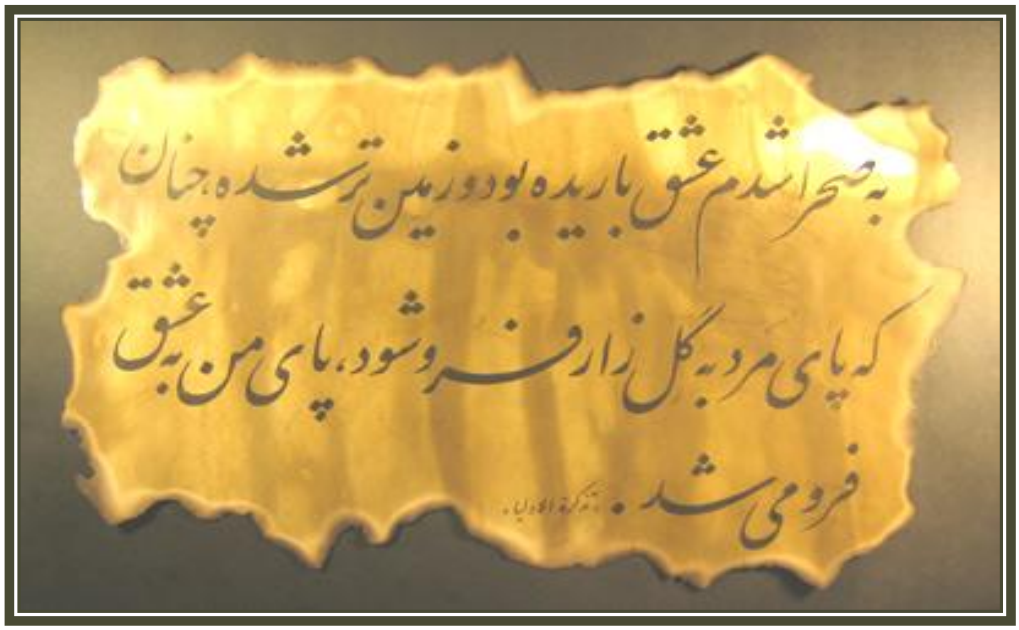
جوانی شمع ره کردم که جویم زندگانی را
نجستم زندگانی را و گم کردم جوانی را

کنون با بار پیری آرزومندم که برگردم
به دنبال جوانی کوره راه زندگانی را

به یاد یار دیرین، کاروان گم کرده را مانم
که شب در خواب بیند همرهان کاروانی را

بهاری بود و ما را هم شبابی و شکر خوابی
چه غفلت داشتیم ای گل شبیخون جوانی را
چه بیداری تلخی بود از خواب خوش مستی
که در کامم به زهرآلود شهد شادمانی را
.....
نمیری شهریار از شعر شیرین روان گفتن
که از آب بقا جویند عمر جاودانی را

پایان آرمان ۲٤



Arman Cultural Foundation

Los Angeles-Based 501c(3)Organiation

ID: 81-- 1440726

Persian Journal of
Literature, Arts, History, and Philosophy

Founder: Dr. Samuel Dayan
Responsible Editor: Dr. Mehdi Sayah Zadeh
Editor-in-Chief & Website Administrator: Shirin D. Daghighian
Shirindokht1@gmail.com
Contact Arman at: 310-205-0902
Hard Copy Subscribtions: send $120 for one year
Payable to: Arman Foundation
P.O.BOX 25931
11420 Santa Monica Blvd.
Los Angeles, Ca 90025