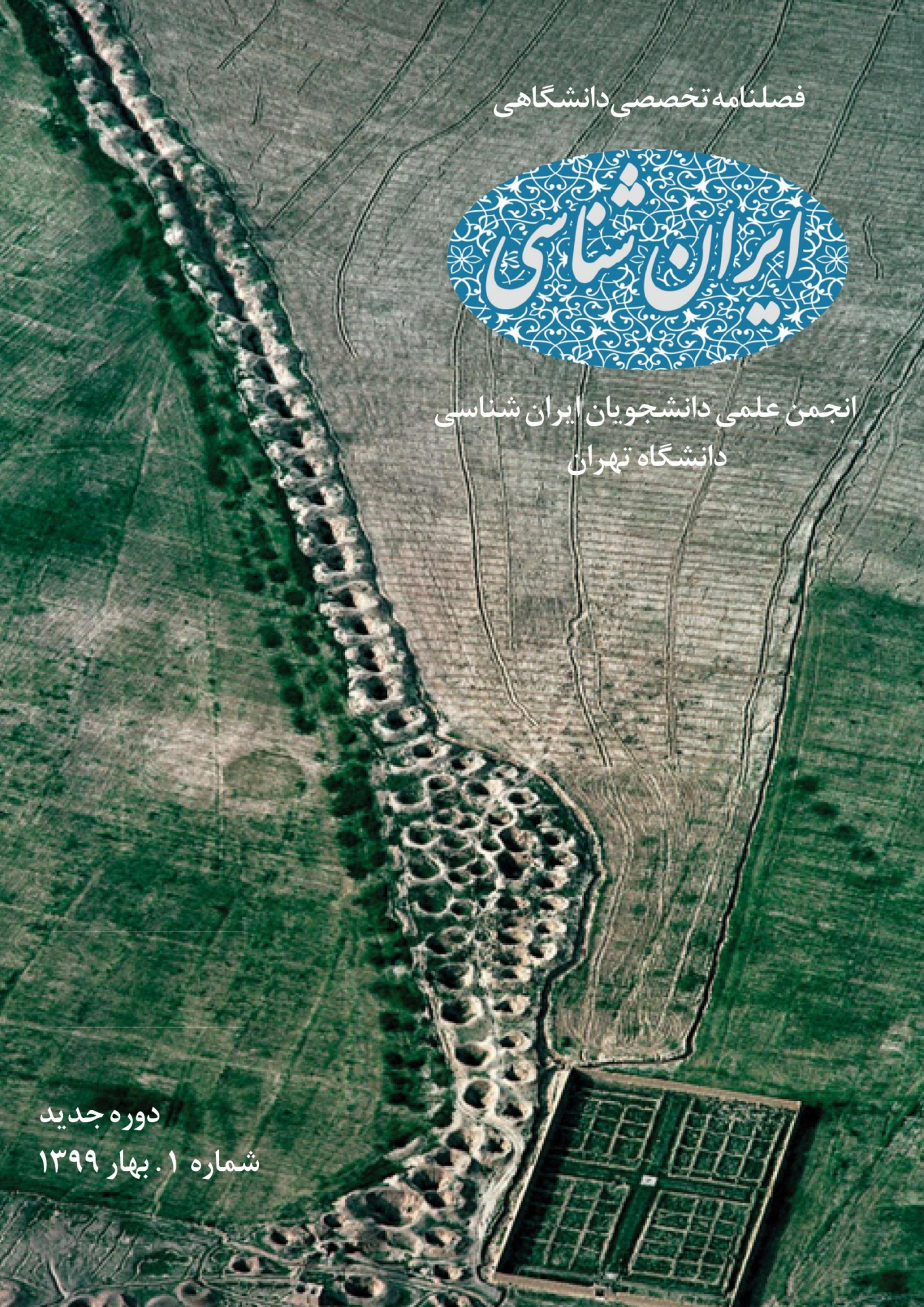


فصلنامه تخصصی دانشگاهی

ایران شناسی

انجمن علمی دانشجویان ایران شناسی
دانشگاه تهران

دوره جدید
شماره ۱ . بهار ۱۳۹۹

برای ایران

ای بغض فروخورده تاریخ هزاران ای خون به پا ریخته پاک تباران
ای خاک هنرپرور زربار گهرریز ای گرد به جامانده ز گردان و سواران
ای شمع فروغ افکن آیینه حکمت پرمایه ز تو خامه تاریخ نگاران
ای نغمه موسیقی افسونی پر راز نقش و خط افسانه‌ای نادره کاران
ای ملک ادب باغ طرب بارگه عشق خلوتکه پاینده گلها و هزاران
ای گنج هنر رشک بشر مهد تمدن ای مادر پربارتر از ابر بهاران
دیر است فروبشکن و سیلی شو و می شوی خواب از سر سودایی این خیل خماران

محمد علی عزت‌زاده
فروردین ۱۳۹۶

شیوه‌نامه

- اثر ارسالی نباید قبلا در جایی به چاپ رسیده و یا احیانا همزمان برای چاپ به جای دیگری ارسال شده باشد.
- فصلنامه ایران‌شناسی در ویرایش مقالات در حد متعارف آزاد است و صورتِ ویراستهٔ اثر را پیش از چاپ، به نظر صاحب اثر می‌رساند.
- فصلنامه مجاز است در صورت لزوم، با امضای «فصلنامه ایران‌شناسی» در برخی از آثار، توضیحاتی در پانویس ارائه دهد.
- لازم است به همراه فایل Word (با قلم نازنین ۱۳) متن مقاله به صورت PDF نیز برای فصلنامه ارسال شود.
- لازم است به همراه مقاله، چکیده‌ای به فارسی (حداکثر ۲۰۰ کلمه)، کلیدواژه‌ها (حداکثر ۱۰ کلمه) و در صورت وجود، ترجمه چکیده به انگلیسی فرستاده شود.
- لازم است تصویر دستنویس یا دستنویسهای مورد بررسی یا تصحیح‌شده به همراه مقاله یا متن تصحیح‌شده فرستاده شود.
- لازم است متن اصلی مقاله ترجمه‌شده، همراه با مشخصات کامل کتاب‌شناسی آن فرستاده شود.
- لازم است در مقاله‌های ترجمه‌شده، معادلهای اصطلاحات تخصصی و تلفظ اسامی خاص در زبان مرجع، حتما و تنها در پانویس با قلم Times New Roman به یک شماره کمتر از اندازه قلم فارسی آورده شود.
- در مطالب دارای تصویر، ذکر شماره تصویر و تعیین محل آن در مقاله، به همراه زیرنویس توضیحی و مأخذ تصویر ضروری است.
- مراجع اعم از مقاله، سخنرانی، گفتگو، وبگاه، وبلاگ و... باید در پایان مقاله آورده شود.
- شیوه ارجاع به کتاب دارای یک نویسنده در کتاب‌نامه: نام خانوادگی نویسنده، نام، عنوان کتاب (با حروف ایرانیک/ ایتالیک)، نام و نام خانوادگی مصحح/ مترجم/ گردآورنده، شماره مجلد، محل نشر: نام ناشر، نوبت چاپ، سال انتشار.
- شیوه ارجاع به کتاب دارای دو نویسنده: به همان روش و تنها با علامت «؛» بین نام دو نویسنده.
- شیوه‌های ارجاع به کتاب دارای چند نویسنده: ۱) به همان روش و تنها با علامت «؛» بین نام نویسندگان. ۲) ذکر نام نویسنده اصلی با افزودن عبارت «و دیگران».
- شیوه ارجاع به نسخ خطی در کتاب‌نامه: شهرت نویسنده؛ نام. عنوان کتاب، تاریخ کتابت، محل نگهداری، شماره بازیابی.
- شیوه ارجاع به مقاله در کتاب‌نامه: نام خانوادگی نویسنده، نام؛ عنوان مقاله (در گیومه)، نام نشریه، شماره دوره، شماره سال، عدد شماره، تاریخ انتشار، شماره صفحات.

تذکر مهم: حتما از گیومه فارسی («») استفاده شود.

- شیوه ارجاع به سخنرانی در کتاب‌نامه: نام خانوادگی سخنران، نام، عنوان سخنرانی، تاریخ سخنرانی.
- شیوه ارجاع به وبگاه، وبلاگ و دیگر مآخذ اینترنتی در کتاب‌نامه: ۱) نام منبع، عنوان مقاله/ خبر/ گزارش و...، تاریخ نشر. ۲) ذکر نشانی کامل اینترنتی.
- ارجاع به قرآن کریم در متن و شامل «نام سوره: شماره آیه» است.
- ارجاع درون متنی به منابع و مآخذ چاپ‌شده (اعم از کتاب و مقاله، بجز قرآن کریم) شامل «نام خانوادگی نویسنده، شماره صفحه» است. مرجع باید حتما در کتاب‌نامه مقاله آورده شود.
- اگر بیش از یک متن از نویسنده‌ای در کتاب‌نامه باشد و/یا متن دارای بیش از یک جلد باشد، ارجاع به شکل «نام خانوادگی نویسنده، تاریخ انتشار: مجلد / شماره صفحه» خواهد بود.

فصلنامه «ایران‌شناسی»

نشریه تخصصی دانشگاهی

شماره یکم از دوره دوم: بهار ۱۳۹۹

تاریخ انتشار: ۳۱ خرداد ۱۳۹۹

زمینه انتشار: فرهنگی

صاحب امتیاز:
انجمن علمی دانشجویان ایران‌شناسی دانشگاه تهران

مدیر مسؤول و سردبیر:
محمدعلی عزت‌زاده

شورای تحریریه و داوری:
زهره رئیسی . سیده سپیده سجادی . فرشید شریف مقدم
محمدعلی عزت‌زاده

همکاران این شماره:
پرتو اخوان . پریسا اخوان . سمیه حمیدی . پارمیدا عطاری
سید محمدمهدی حسینی راد . تورج خسروی جاوید
امیررضا خیرخواه . ضیاء طرقدار . مهرداد مشرقی . رضا نمازی

ویراستار:
محمدعلی عزت‌زاده

طراح و صفحه‌آرا:
محمدعلی عزت‌زاده؛ با سپاس از فرشید شریف مقدم

طراح لوگو و جلد:
فرشید شریف مقدم

نشانی دفتر فصلنامه:
تهران . خ انقلاب . دانشگاه تهران . دانشکده ادبیات و علوم انسانی
طبقه همکف . دفتر انجمنهای علمی

نشانی الکترونیک:
iranshenasi@outlook.com

عکس روی جلد: باغ و قناتی در استان فارس

عکاس: گئورگ گرستر Georg Gerster

از مجموعه « از فراز ایران » ۱۳۵۳

مأخذ: وبگاه «فرادید»

هر گونه استفاده از مطالب و عکسهای این نشریه
بدون اجازه و ذکر مأخذ ممنوع است.

فهرست مطالب

سخن سردبیر ۶

هویت ملی ایرانی ۷
سمیه حمیدی و پارمیدا عطاری

دُردانهٔ ایرانی ۱۱
پریسا اخوان

جغرافیای ایران باستان ۱۵
محمدعلی عزت‌زاده

نگاهی به زندگی و کارنامه ایران‌شناسان ژاپنی ۲۱
رضا نمازی

پرده «بارگاه سلیمان نبی» ۲۷
پارمیدا عطاری

روایت تابلوی «عزیمت مسلم بن عقیل(ع) از مدینه به کوفه» ۳۰
فرشید شریف مقدم

داستانهای سقف حمام وکیل شیراز ۴۲
زهره رئیسی

هنر اسلامی و حکمت اشراقی ۴۶
مهرداد مشرقی

رزم و بزم *شاهنامه* در پرده‌های بازاری قهوه‌خانه‌ای ۵۳
سمیه حمیدی

داستان «رستم و شغاد» از *شاهنامه* فردوسی ۵۷
محمدعلی عزت‌زاده

باغ تاریخی تاج‌آباد نطنز ۶۱
تورج خسروی جاوید

حجامت؛ درمان باستانی ایرانی ۹۳
سیده سپیده سجادی

درباره زبان آذریِ کهن ۹۶
ضیاء طرقدار

تحولات دینداری در ایران ۱۰۰
پارمیدا عطاری

ساعت مسجد مشیر شیراز ۱۰۶
زهره رئیسی

عروسی درخت نارنج ۱۰۹
سیده سپیده سجادی

آب‌سنجی در ایران ۱۱۱
رضا نمازی

پنگان؛ ساعت آبی واقع در موزهٔ آب یزد ۱۱۵
فرشید شریف مقدم

سریزد؛ روستای تاریخی در حاشیه کویر مرکزی ایران ۱۲۱
محمدعلی عزت‌زاده

سخن سردبیر

همه عالم تن است و ایران دل — نیست گوینده زین قیاس خجل
چون‌که ایران دلِ زمین باشد — دل ز تن به بود، یقین باشد

حکیم نظامی گنجوی

ایران‌شناسی همان اندازه دیرینه است که ایرانِ کهن. از سپیده‌دم تاریخ، حکیمان و دانشوران از ایران گفته و نوشته، و ایرانی و انیرانی؛ در دام عشق ایران افتاده‌اند. از افلاطون، فلوطین، کسنُفُن، کتسیاس و بطلمیوس تا فردوسی، ابن‌سینا، بیرونی، سهروردی و نظامی؛ و از روکرت، گوته، مارکوارت، مُل، هرتسفلد، راولینسن، نُلدکه، کریستنسن، پوپ، کُربَن، هینتس، مینورسکی، فرای و نیولی تا بهار، نفیسی، کسروی، پیرنیا، پورداود، معین، خانلری، صفا، زریاب و زرین‌کوب.

افزون بر مطالعات و پژوهشهای پیوسته و دیرینه در حوزه‌هایی چون حکمت، ادیان، عرفان، ادبیات، زبان‌شناسی، باستان‌شناسی، تاریخ، جغرافی، مردم‌شناسی، جامعه‌شناسی، هنر و معماری درباره ایران، سالهاست در کشورهای پیشتازِ عرصه علم و فرهنگ، عنوان «ایران‌شناسی» به مجموعه‌های مطالعاتی و پژوهشی و گروههای علمی دانشگاهی و مستقل، نهادها، بنیادها و انجمنها هویت بخشیده و مطالعات و آثار پراکنده را زیر چتر این نام زیبا گرد هم آورده‌است.

در ایران اما، نام ایران‌شناسی هنوز نامی است نو و نهال ایران‌شناسی هنوز جوان و نوپا و نیازمند توجه و تیمار همه ما ایرانیان و شما پژوهشگران و فرهنگیان ایراندوست. ایران‌شناسی میراثی گران است و بخش بزرگی از آن دسترنج غیر ایرانیان. بر ما ایرانیان است که بکوشیم تا رفته‌رفته این میراث گرانسنگ را بر دوش خود کشیم و بیشتر و بهتر از هر کسی از هر دیاری، ایرانِ خود را بشناسیم تا بتوانیم زمینه‌ساز ارتقای جایگاه آن در جهان گردیم.

نشریه دانشگاهی «ایران‌شناسی» در رویشی دوباره، پای به عرصه فرهنگ ایران‌زمین می‌نهد تا خدمتی در حد توان خویش به این رشته جوان و آینده‌ساز دانشگاهی به جای آورد و پلی میان علم و پژوهش و دانشگاه، و عرصه عمومی فرهنگ در جامعه ایران برپا سازد. این نخستین شماره به همت دانشجویان و دانش‌آموختگان مشتاق و کوشای ایران‌شناسی و پژوهشگران حوزه‌های مرتبط، از انبوه مشکلات و موانع بزرگی چون همه‌گیری کرونا به سلامت گذشته و برگ سبزی است رهاورد سفری دور و دراز در ایران بزرگ.

فصلنامه «ایران‌شناسی» دستِ یاریِ همه دانشجویان، دانش‌آموختگان و پژوهشگران ارجمند دوستدار فرهنگ و تمدن ایران عزیزتر از جان را به گرمی می‌فشارد و با افتخار و استقبال از همکاری شما بزرگواران بهره می‌برد و توشه می‌اندوزد.

محمدعلی عزت‌زاده
سردبیر

هویت ملی ایرانی

با نگاه بر آثار احمد اشرف و علیرضا شاپور شهبازی

سمیه حمیدی
دانشجوی کارشناسی ارشد ایران‌شناسی
دانشگاه تهران

پارمیدا عطاری
دانشجوی کارشناسی ارشد ایران‌شناسی
دانشگاه تهران

بخش اول

دیدگاه‌های متفاوت در نسبت با مفهوم هویت ملی:

۱) **ملت‌پرستانه:** ناسیونالیسم رُمانتیک، که به اعتقادشان منشأ ملت به دوران پیش از تاریخ می‌رسد. از قرن هجدهم میلادی در امریکا و اروپا سربرآورد و نیروی محرکه جنبش‌های ناسیونالیستی شد. وطن‌پرستی، ملت ایران و عشق به سرزمین مادری از کلیدواژه‌های اصلی این دیدگاه هستند. در ایران، از اواسط قرن نوزدهم میلادی پدیدار شد و در جریان انقلاب مشروطه به اوج خود رسید. میرزا فتحعلی آخوندزاده، جلال‌الدین میرزا (پسر فتحعلیشاه) و میرزا آقا خان کرمانی از جمله افرادی با این دیدگاه هستند. نظام‌السلطنه مافی، سید حسن مدرس و گروهی از رجال ملی در برلین به رهبری سید حسن تقی‌زاده را می‌توان از افرادی به‌عنوان نماد شکل‌گیری هویت ملی ایرانی نام برد. از این زمان، تاریخ ایران که از دوره هخامنشی به پارسی معروف بود، به ایران برگردانده شد. واژه آریامهر، جشن‌های ۲۵۰۰ساله، تاریخ شاهنشاهی به جای تاریخ هجری شمسی، فرهنگستان زبان و ادب فارسی و... محصول این نوع تفکر است.

۲) **مدرن و پست‌مدرن:** از قرن هجدهم میلادی آغاز شد. دارندگان این دیدگاه نظر بر گسست میان هویت ملی و هویت‌های پیش از آن دارند و از نظر آنها، ملت پدیداری نوین است. به گمان آنها، ملت در گذشته وجود نداشته و روایت‌های ملت و... مفاهیم ساختگی عصر حاضر است. ابتدا تصور ملت پیدا می‌شود بعد خود ملت. در واقع مفهوم سیاسی ملت را دولت‌ها ایجاد می‌کنند و برای آن قباله تاریخی تدارک می‌بینند و دست به ابداع سنت‌ها می‌زنند. این دیدگاه در واکنش به آثار نامطلوب نژادپرستی و تعصب ملی که اروپا را بین دو جنگ جهانی آکنده از وحشت کرده‌بود، به وجود آمد. در واقع از از افراط به تفریط رفت و گذشته تاریخی ملت‌ها را انکار کرد.

۳) **تاریخی نگر:** مانند مدرن و پست‌مدرن است، اما هویت را گسسته نمی‌داند. در این دیدگاه، دولت مفهوم سیاسی ملت و هویت ملی را ایجاد کرده و در ایران ساسانیان اولین بار این کار را انجام داده‌اند. ساسانیان نوعی دولت شبه ملی قومی ابتدایی راه انداختند و به تنظیم و تدوین بازسازی اساطیر اقوام ایرانی پرداختند و تاریخ اساطیر را از نخستین انسان و نخستین پادشاه تا حمله اسکندر به ثبت رساندند.

هویت ملی

هویت ملی زمانی به وجود آمد که ملت به شکل امروزی شکل گرفت. قبلا روابط در حد طایفه و ایل بود و در جامعه بزرگتر در حد دنیای وسیع اسلام و مسیحیت. در زبان‌های اروپایی ملت از واژه nation می‌آید که دلالت دارد بر مردمانی که از راه

ولادت با یکدیگر نسبت دارند. اما در علوم اجتماعی و انسانی، عوامل و عناصر اصلی ملت نه نژاد مشترک و نه دولت مشترک؛ بلکه زبان، دین و سرزمین است.

هویت ملی در هفت دوره متمایز تاریخی

دوره اول: دوره ساسانیان- در این دوره واژه ایران مفهوم سیاسی پیدا کرد: مفهوم ایرانشهر، قلمرو پادشاهی، القابی مثل ایران دبیربد یا ایران ارتشتار نشان‌دهنده این مفهوم سیاسی است. از ماد و هخامنشی چیزی در دسترس نیست چرا که آنها اعتقادی به نوشتن نداشتند. به هدف یکپارچگی ایران و برانگیختن غرور ملی در برابر بیگانگان، ساسانیان تاریخ سنتی را هم بر اساس تاریخ اساطیری تدوین کردند.

دوره دوم: سلسله‌های محلی در دوران نخستین خلافت عباسی- زبان دری از محاوره فراتر می‌رود و زبان نوشتاری می‌شود و این موجب سوادآموزی بیشتر می‌شود در این دوره به دلیل آمدن ترک‌ها، بیشتر تقابل ترک و تاجیک داریم تا عرب و عجم.

دوره سوم: دوره گذار غزنوی- این دوره بین شکوفایی هویت ایرانی در عهد سامانی و افول تعصب ایرانی در برابر تعصب دینی ترکان سلاجقه است.

دوره چهارم: سلجوقیان- حماسه ایران و کاربرد واژه ایران در شعر و تاریخ‌نگاری از رونق افتاد چرا که سلاطین سلاجقه خود را وارث امپراطوری اسلام می‌دانستند و همچنین وجود اندیشه‌های عرفانی و فرَقِ صوفیه که خود را پای‌بند زادگاه خویش نمی‌دیدند؛ ولی زبان و ادبیات شکوفا شد و به عنوان زبان دربار و دیوان رسمیت یافت.

دوره پنجم: دوره مغول و تیموری- در این زمان با سقوط خلافت عباسی، شکوفایی مفهوم ایران، تساهل نسبی مذهبی داریم و و مفاهیم ایران و ایران‌زمین نخستین بار پس از ساسانیان، در این دوره به جریان افتاد. از اوایل دوره تیموری تا اواخر دوره صفوی، در مکاتباتِ به‌جامانده میان پادشاهان و سلاطین مفاهیم ایران، ایران‌زمین، کشور ایران، شاهنشاه ایران، اموال ایران، ملوک ایران، ممالک ایران و... مشاهده می‌شود. می‌توان گفت در این دوره به تاریخ قومی و شبه ملی پرداخته شد.

دوره ششم: دوره صفوی- با وحدت سیاسی و هویت دینی و بازسازی هویت ایرانی- شیعی در عصر صفوی، شیوه تاریخ‌نگاری مغول و تیموری در استفاده وافر از مفاهیم ایران، تداوم پیدا کرد. جملاتی از قبیل «حب الوطن من الایمان» در این دوره موجب شد که تحولات در قرن‌های نوزدهم و بیستم آسان شود. نخستین بار پس از فروپاشی ساسانیان، ایران دارای دولتی با مرزهای مشخص شد.

دوره هفتم: دوره پهلوی- پیدایش و رشد هویت ملی در قرون نوزدهم و بیستم، تأسیس «دولت ملی»، ناسیونالیسم باستان‌گرا، ستایش ۲۵۰۰ سال شاهنشاهی و...

هویت فرهنگی ایرانی

بعضی محققین بر این گمانند که هویت ایرانی توسط شرق‌شناسان به وجود آمده و سابقه تاریخی ندارد. این دیدگاه تمایزی بین هویت فرهنگی ایرانی و ملی قائل است. آنها هویت ملی را متعلق به عصر جدید در اروپا (اواخر قرن نوزدهم) می‌دانند. از این منظر، هویت فرهنگی مقوله‌ای است تاریخی که از پیش از اسلام تا به امروز وجود داشته، در دوره ساسانی به وجود آمده، در دوره اسلامی نشیب و فراز داشته، در عصر صفوی تولدی دیگر یافته و امروزه به صورت هویت ملی ایرانی ساخته و پرداخته شده‌است. به عقیده لمبتون واژه‌ای که دلالت بر مفهوم ملیت داشته‌باشد، در سده‌های میانی ایرانی دیده نمی‌شود؛ ولی مفهومی وجود داشته که حکایت از آگاهی به «هویت» می‌کند. «ایران» یا «ایرانیت»؛ این احساسی از تجربه مشترک فرهنگی و ادبی مردم نشأت می‌گرفت.

هویت ملی و هویت قومی

هویت ملی و قومی در کشاکش تصور ما از دیگران شکل می‌گیرد: ایران در برابر انیران و یا توران، عجم در برابر عرب، تاجیک در برابر ترک که هم می‌تواند مثبت و سازنده باشد در جهت اعتلای فرهنگی؛ و هم منفی و ویرانگر باشد در جهت تمسخر میراث فرهنگی.

عوامل تداوم «هویت ایرانی» تحول تاریخی آن

تداوم هویت ملی حاصل ترکیبی است از میراث تاریخی پادشاهی، زبان و ادبیات فارسی و مذاهب ایرانی پیش از اسلام (زردشت) و پس از اسلام (تشیع). اهل قلم (از نظر فکری و انتقال مواریث فرهنگی و ادبی و راه و رسم کشورداری) و اهل شمشیر (از نظر سیاسی و نظامی) هر دو از حاملان اصلی مفهوم ایران بوده‌اند. هویت ایرانی از قرن سوم میلادی از سوی پادشاهان ساسانی وارد تاریخ ایران شد: استقرار پادشاهی و دین زردشتی که یعنی اساس حکومت سیاسی و دینی است موجب شد که حکومت جهان اسلام جایگزین حکومت ایرانی شود.

با اینکه زبان فارسی و تداوم اسطوره‌های قومی فرهنگ ایران را زنده نگه می‌دارد، اما یک دوران فترت نُه‌قرنی در هویت یکپارچه ایران به وجود می‌آید تا اینکه پادشاهان صفوی با کمک مذهب شیعه و شمشیر قبایل ترکمن، دوباره این هویت را احیا می‌کنند. با انقلاب مشروطه و دولت ملی، ایرانیتِ احیاشده در دوره صفوی به صورت هویت ملی ظاهر می‌شود. تاریخ سلسله‌های ماد و هخامنشی در این قرن زنده شده، تاریخ جای اسطوره را می‌گیرد. اما با آمدن هویت ملی در معنای امروز، انواع آرمان ملیت‌گرایی و هویت ملی پدید می‌آید که اینها روبروی یکدیگر می‌ایستند: ملی‌گرایی فرهنگی و زبانی، نژادی، شیعی، چپ و.... از طرفی اقوام به آرمان هویت قومی و ملی خود دل می‌بندند: میان هویت ملی ایرانی و هویت فراگیر اسلامی و این دو با هویت انسان متجدد درگیری پیدا می‌شود.

در نُه قرن فترت، چند جزء باقی می‌ماند:

- اقوام ایرانی مثلا مقابل اعراب و یا ترک‌ها
- سرزمین به عنوان میانه جهان تداوم پیدا می‌کند
- اسطوره‌های ایرانی با افسانه‌های اسلامی ترکیب شده، به تداوم هویت ایرانی مدد می‌رسانند
- شکوفایی زبان فارسی که حامل و نگهبان فرهنگ پربار و هویت ایرانی است

بخش دوم

ایده ایران همچون یک کیان ملی، یعنی کشوری با یک هویت زبانی، سیاسی و قومی در دوره اوستایی شکل گرفت و به زمان اردشیر بابکان بطور غیررسمی به وجود خود ادامه داد و به آن رسمیت بخشید. این ایده تا زمان به چالش کشیده شدن توسط پروفسور نیولی رواج داشت. او به این نتیجه رسید که پایه‌گذار امپراتوری ساسانی در قرن سوم میلادی، ایده ایران را به منزله یک دولت ملی ابداع کرد تا در خدمت برنامه مذهب بنیان او باشد.

براساس مدارک موجود، دولت‌های اشکانی و هخامنشی از عنوان رسمی ایران برخوردار نبودند بلکه امپراتوری‌های پارسی یا پارتی خوانده می‌شدند؛ ولی این پژوهش نشان می‌دهد که این استدلال مبتنی بر فقدان مدارک به هیچ وجه قابل دفاع نیست. دانشمندان پیشین اروپایی به پیروی از سنت توراتی و کلاسیک، به ایران با عنوان لاپرسه، پرسین و پرسیا اشاره می‌کردند. با این همه، سیاحان و جهانگردان بارها گوشزد می‌کردند که ایرانی‌ها کشور خود را ایران می‌نامیدند. در ادامه برخی شرق‌شناسان

متوجه این ایراد شدند و کشور را ایران خواندند. اما برخی از این امر راه جدیدی برای ناچیز شمردن ناسیونالیسم ایرانی پیدا کرده، شروع به نوشتن در این زمینه کردند. عنوان یکی از همین کتاب‌ها، *ایران به عنوان یک ملت خیالی: برساختن هویت ملی* است.

این پیامدهای ناخواسته گمانه نیولی، نشان‌دهنده نیاز به نقد جدی است به عنوان یک ضرورت سیاسی و نه علمی. نیولی معتقد است که ایده ایران زمانی تکامل یافت که مغان زرتشتی نام ایریا را به خود و قلمروی ساکنان آن را به زرتشتی‌گری گرایش دادند و محدود کردند. با این‌همه، در فروردین‌یشت از فره‌وشی پنج ملت ایریا، تویریا، داها، سیریما و ساینو نام برده می‌شود که همه آنها زردشتی نبوده‌اند. سروده‌های اوستا در ستایش میترا یک سازمان پنج‌لایه را نشان می‌دهد که از نمانه (خانه)، ویس (خاندان)، زانتو (قبیله)، دهیو (کشور) و دینگهوسستی. ایلیا گرشِویچ اعتقاد دارد که این واژه دینگهو به معنی یک امپراتوری به کار رفته است. دارمستتر و گرِویچ استدلال می‌کنند که پیشتر یک تعبیری از به وجود آمدن یک امپراتوری وجود داشته است و همین‌طور احساس وحدت و تعلق به یک ملت یا ناسیونالیسم، احساس مشترک کسانی بوده است که خود را ایریا می‌نامند.

اسامی کوی (کی) دار به عنوان دودمان کیانی و مهمترین آنها کیخسرو که به معنی قهرمان کشورهای آریایی و استحکام‌بخش امپراتوری بود، نشان‌دهنده وجود یک ملت است. ملتی که بعد از به وجود آمدن یک اتحاد سیاسی توسط بسیاری از کشورها که همه میراث مشترک آریایی دارند به وجود آمد. داریوش در سنگ‌نبشته بیستون اعلام کرد که اصالت پارسی دارد اما از لحاظ هویت قومی آریان است و زبان او که ما آن را پارسی کهن می‌نامیم، آریان یعنی ایرانی نام دارد. نوشته‌های هرودت نشان می‌دهد که اتباع آریایی هخامنشیان مالیات کمتری نسبت به اتباع غیرایرانی می‌پرداختند، در امور نظامی برجسته بودند و به آنها مشاغل افتخاری داده می‌شد. اسکندر با آنکه استان‌های غیرایرانی را به راحتی تابع خود کرد و همین‌طور با آنکه حکومت مرکزی فروپاشیده بود، در شرق ایران با مقاومت و جنگ میهن‌پرستان مواجه شد.

شناخته شده بودن ایده ایران برای هخامنشیان را می‌توان از مشاهدات دیگری نیز گرفت. هوبشمان و مارکوارت اشاره می‌کنند که شکل پارتی آریان و پارسی میانه آیریان که ابتدا در سنگ‌نبشته سه‌زبانه اردشیر اول آمده، به زمانی اشاره می‌کند که پسوند (یا) به ویژگی قومی از نام استان اشاره می‌کند. یعنی همان روش سنتیِ نامیدن یک ناحیه براساس ساکنان آن یا نامیدن مردمی براساس منزلگاهشان. درباره دوره پارتی، مدارکی هست که نشان می‌دهد نام ایرانشهر را برای کشور اصلی خود به کار می‌بردند. مقدسی می‌گوید که حتی سیستان را بخشی از آن می‌دانستند.

سکه‌های اردشیر پاپکان نشان می‌دهد که او نقش احیاکننده امپراتوری کهن ایران را به عهده گرفته است.

۱) تختی مثل تخت داریوش در نمای بیرونی آرامگاه او بود.
۲) تاج شاهیِ مهرداد دوم را بر سر گذاشته‌بود.
۳) خود را پادشاه ایران خواند.

اردشیر نیازمند نامی بود که اشاره به ادعای او نسبت به امپراتوری نیاکانش کند و او را متحدکننده ایرانیان بداند. او با پارسه/پارس نمی‌توانست این کار را بکند اما با استفاده از ایرانشهر می‌توانست. این به‌کارگیری آگاهانهٔ نشانگانی قومی بود که جنبه سیاسی داشت و غرور ملی پارتیان، پارسیان، سکستانیان، آتروپاتکانیان، هراتیان و دیگر ایرانیان را برآورده می‌کرد.

منبع:

احمدی، حمید؛ *هویت ایرانی از دوران باستان تا پایان پهلوی: احمد اشرف و دو مقاله از گراردو نیولی و علیرضا شاپور شهبازی*، تهران: نشر نی، امرداد ۱۳۹۷.

دردانهٔ ایرانی

پریسا اخوان
دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی
دانشگاه سوره

سرای شاهی است. او که به قصد دستبوسی آمده و از در اصلی عبور کرده و پا بر بنای شکوهمند تیسفون نهاده، آن‌قدر محو و مرعوب جلال و جبروت مدائن هست که در هیچ کجای گیتی عظمتی و سلطنتی این‌چنین به کوچکی و ناتوانی‌اش واقفش نگرداند. زیر سقف آن بلند بارگاه، اما چشمانش از ولع دیدن به زمینی دوخته شده که گویی تکه‌ای از بهشت است. باغی بی‌مثال؛ برآمده از رؤیاهایی چندهزارساله در وصف سرزمین موعود، و رنگ و رخساری به غایت زیبایی، و طرح و نقشی خیال‌انگیزتر از آنچه در وصف دنیای پریان شنیده‌است. این است بهارستان؛ هنگامه‌ای درهم‌تنیده از رودهای روان و جویباران نغمه‌خوان در زمینی که بارور است از جواهر و مروارید سفته و ناسفته غلتـان. کلافی تنیده از تـارِ زر و پودِ سیم، مـزین به شاخه‌های زرین، آراسته بـا غنچه‌های سیمین یا خمیده از میوه‌هایی زمردین یا گلهای یاقوت‌نشان در غلاف برگهایی از ابریشم. بوته‌هایی مرواریدپوش بنشسته در خاکی زرخیز که بیننده را از عالم جدا کرده، بر بال خیال می‌نشاند. چنین گلستانی زیر طاق کسری گویی سلطانیِ زمین و آسمان را بر پادشاه ارزانی داشته که نداند سهم آسمان و بهشتش در آن بیشتر است یا زمینش؛ و به راستی رشک‌برانگیز است. گویی عمارتی است سربرآورده از افلاک. آرزوی محالِ آنانی که خواب و خوراک بر سر تصاحب هر دو گذاردند و افسوس که قدر گوهر یکدانه‌ای چون بهارستان را ندانستند و به تیغ توحش دلش را شکافتند و به‌سان غنایم دیگر تقسیمش کردند.

گرچه بهـارستانی بر جای نماند، امـا گردهٔ گلهای بهشتی‌اش سوار بر بـادِ غرب که پهـنهٔ آسمـان را می‌شکافت، ایران‌زمینِ هنرخیز را از کِشتی دیگر بارور ساخت. کسی نمی‌داند اول بار چه کسی این نسیم روح‌فزا را استشمام کرد؛ آن سوار کرمانشاهی که در کوهستان از پیِ شکار می‌رفت؛ یا آن زن کلیایی که از نشیب تپه‌ای به سوی چشمه روان بود تا کوزه‌ای را که بر شانه داشت، از آب پر کند؛ یا آن آوازه‌خوان عاشقی که در آذربایجان برای رسیدن بهار می‌خواند.

عکس از
سید محمدمهدی حسینی راد

هرچه بود، مسیحادم بود و مشفق. جاری گشت در قدمهای هنرمند نقاشی که می‌پیمود چهارباغ عباسی را تا نقش زند از شکوه مسجدجامع و شیخ لطف‌الله و مسجدشاه بر روی کاغذی که خوانده شود و گره پشت گره بر بار بنشیند از طرح و رنگ و خامه و تیغ و تفتین؛ که حاصلش فرش کند شبستان مسجد را و صدچندان کند الوهیت آن فضای نورانی را. نقش از مقرنس و طاق و چهارضربی و ایوان و مناره و گنبد برآید و مقابل محراب نشیند تا هرکه می‌آید تکه‌ای از روحش را بگذارد و برود.

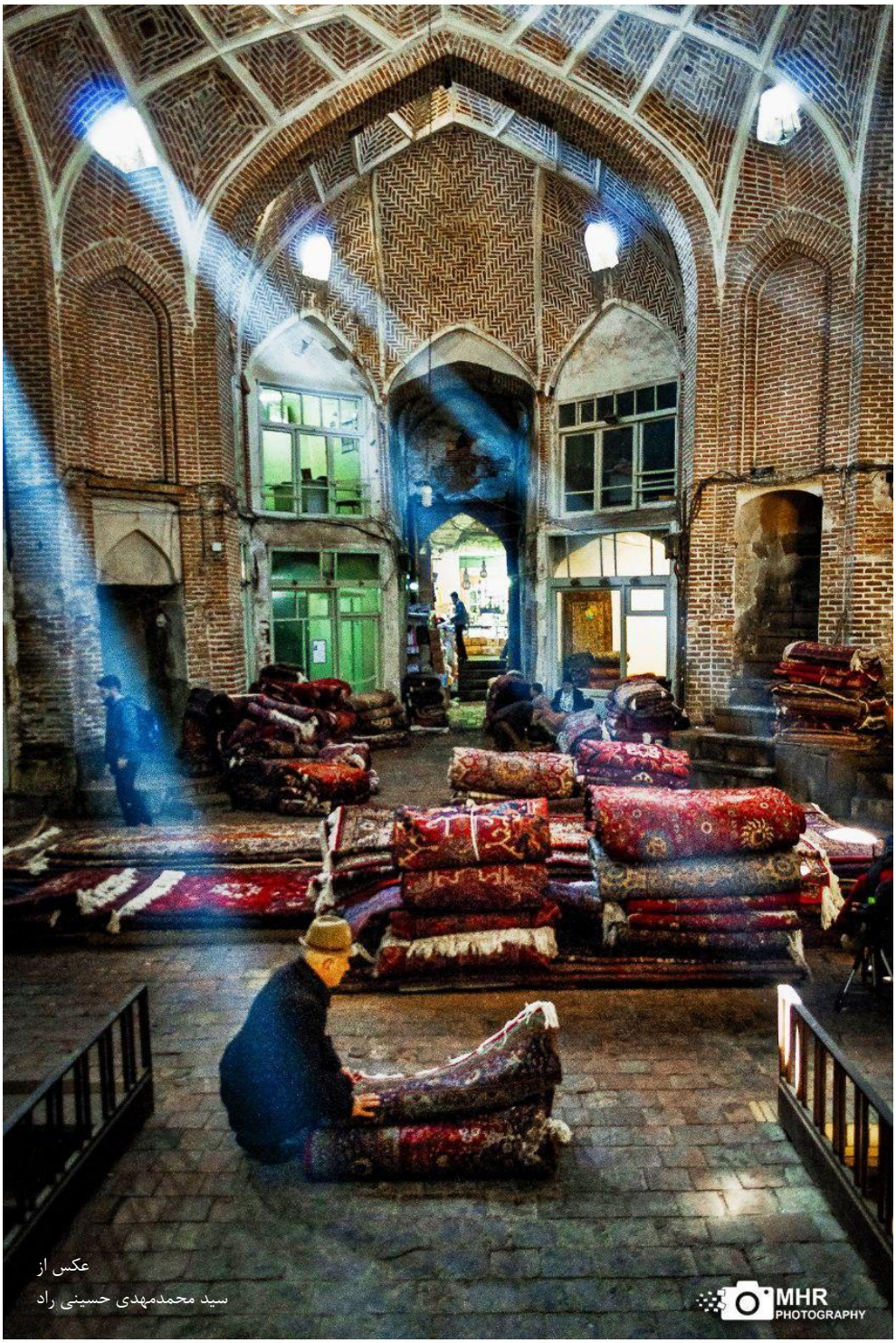
آری! باد غرب با خود قصه‌های فراوان دارد. بی‌قرار می‌کند روح آن را که در کاشان و مشهد و کرمان و یزد، نقش ترنج می‌زند در دل قالی؛ چونان شمسه‌ای که از دیرباز بر رخت و تخت و حجاری و کتیبه بوده و تا دنیا دنیاست، خواهد بود. برآمده از ایمـانِ مردمانی که همواره پیشانی بر آستان پاکی و نور می‌گذاشتند و در قلب افسانه‌های دیر و دورشان این یادگار پرتوافشان تا ابد باقی است. شمسه‌ای که از تابشش هزاران گل شاه‌عباسی و طرح درختی و افشان و شیخ‌صفی بر مزرع سبز قالی می‌شکفد؛ به همت آن دستانی که پشم می‌ریسند یا در کوهستان و مرتع و جنگل، روناس از دل خاک می‌کنند یا ابریشم از پیله می‌گیرند یا چشمان درخشانی که لابلای برگ درختان بهشتی انجیر به دنبال قرمزدانه نگاه از میوه برمی‌گیرند به شوق خلق بهشتی؛ آن‌چنان که وصفش رفت. صدای آوازِ قالی‌خوانی دختر بختیاری و خمسه و قشقایی در تار و پودی که بر دار شده، باقی است؛ شور و سرزندگی در این‌همه نقش ذهنی‌باف و نامتقارن. گویی دستانش نقش آرزویی می‌بافد که در دل دارد. چشم‌بـه‌راهِ آن بالابـلند سواری است که بـی‌گمان از راه خواهد رسید. نقش زنـدگی است که در کفِ سیاه‌چـادرها، از دار زاده می‌شود؛ به سادگی زندگی ایلیاتی، همان‌قدر ناب و خالص؛ آن‌گونه که دختران ترکمن از دلشان غزال گز و قاشقی و آخال و چهارفصل را بر لوح فرش نقش می‌زنند. آن دارِ زمینی، ساز را می‌ماند و این فرش بافته‌شده، ریتم جاودانه عشق را. چه اکسیری است در این نسیم روح‌فزای جاری همراه با کیمیایی که از دل تاریخ با خود به ارمغان می‌آورد! می‌پرورد آنچه را خداوند در ضمیر نقاش به ودیعه گذارده و او درخت و شاخه و برگ و بوته و کمان و تیر و نیزه و آهو و همه آنچه را یک شکارگاه می‌طلبد، در قاب محدود یک قالی ایرانی می‌گسترد چونان تابلوی مینیاتور؛ و جایی در میانه، حوضی یا جویباری برای لختی آسودن شکارگر مزین به ایرانی‌ترین رنگ دنیا؛ فیروزه‌ای. گویی از نقش فرح‌بخش حوض، خنکا به درون کارگاه قالی‌بافی می‌پیچد؛ در گرمای کویری کاشان و قم و اصفهان. کسی نمی‌داند؛ شاید این رود همان رودی است که اسـتـادکار رنگرز

پشم‌های لاکی و دانه‌اناری و شرابی و اُخرایی و طلایی و عنابی را درش می‌شوید. او که در لرستان از پوستِ جَفت و انار و روناس، رنگ می‌سازد و به دل می‌داند که از هرکدام چقدر در کیله بریزد.

هنر به رنج دست او و رنج سرانگشتان خون‌افتـادهٔ آن مرد و زنی پیوند می‌خورد که در هریس، به قلاب تیز، گره‌بافِ ظریف می‌سازند از جنس ابریشم. گویی رنگ لاکیِ فرش خونِ دلِ آنانی است که موی بر پای دارِ قالی سپید می‌کنند و سهمشان از دارِ دنیا، اندک است. باد همچنان می‌وزد در سراسر این ملک؛ برخاسته از هرکجای این آب و خاک تا هرکجای دیده و نادیدهٔ آن؛ از غرب به هرات، همسایهٔ امروز -که روزگاری هموطن بود- بنشسته بر پایِ دار و نقش ماهی می‌زند با گره. شاید مـاهی خاطرهٔ خوابی تکرارشونده است از برای او. همان ماهی که صدها نقشِ نو می‌گیرد از فراهان و زنبوری تا کردستان و زیره‌ماهی، و تکرار می‌گردد در دلِ قالی‌های ایرانی؛ هر یکی از دیگری زیباتر! لچک و ترنج و بته‌جقه و گل پنج‌پر را رج‌به‌رج می‌بافد آن زن روستای فارس که در حنجره، آوازهای چندین‌هزارساله دارد به شِکوه و بیداد از جدایی و زنان و مردانی دیگر در بیجار و نایین و جوشقان و قره‌باغ که هر یک از گلویشان نوای محزون تصنیفی قدیمی برمی‌آید. گویی این تار و پور و گره، سنگ صبور روزهای عمرند برای آنان.

کاش می‌دانستم او که در گور سرد و تاریک آن فرمانرای سکایی، فرش ایرانی پهن کرد، که بود. بی‌شک نیک می‌دانسته که نمادی از بهشت را در آن دخمه تاریک گسترده‌است؛ جایی دور از موطن پارتها و مادهای ایرانی؛ بسیار دورتر از زمانی که بهارستان در طاق کسری شکوفا شود. پس چگونه باور کنیم که این هنر دور و دیر ایرانی به ناگاه قرنها از تاریخ این مرز و بوم رخت بربسته و باز از دل هنر صفوی سر برآورده‌است؟ چنانکه در سفرنامه‌ها از حضور دیرآشنای قالی ایرانی گفته‌اند، نیک پیداست که همواره با زندگیِ مردمان ایران‌زمین عجین بوده‌است؛ آن‌سان‌که شاید خواجه شیراز با نگاه کردن به دردانهٔ هنر ایرانی، آن نقوش خیال‌انگیز را در شعرش به تصویر کشیده‌است. یا آن‌سوتر، حکیم طوس گویی بنشسته بر یکی از همین باغ‌های بی‌بدیلِ ایرانی، از هویت و ملیت ما گفته و سروده است. گویی قالی تجسمی دیگرگونه از همان زبانی است که او برای پاسداشتش سی سال رنج برده. همان‌قدر رنج و خون و ملیت و شجاعت و شوق و گل و برگ و آفتاب و سایه دارد که هر هنر دیگر.

گرچه تیغ بی‌رحم دشمنی قرنهاست سینه بهارستان را شکافته و شاخه‌های زرینش را گردن زده؛ ولی هنوز از پس قرنها، سرشاخه‌های آن در کارگاه‌های ایران‌زمین، جایی دور از نور و آب و حتی در دلِ خشکِ کویر، جوانه می‌زند و زمینش بـا خونِ دل هنرمندان قالی‌بـاف آبیاری می‌شود. هر کودک ایـرانی هنوز روی همین باغ‌های پشمین و ابریشمین، راه‌رفتن می‌آموزد و قد می‌کشد و لوح ذهنش با دیدن طرح و نقش و رنگ و گلِ قالی ایرانی است که نقش می‌بندد و رنگین می‌شود. او نیز همچون آن فرمانروای سکایی، می‌داند که آنچه دارد؛ دردانه‌ای است نایاب.



عکس از
سید محمدمهدی حسینی راد

جغرافیای ایران باستان
از دیدگاه بطلمیوس و موسی خورنی
(بر پایه کتاب *ایرانشهر* اثر یوزف مارکوارت)

محمدعلی عزت‌زاده
دانشجوی کارشناسی ارشد ایران‌شناسی
دانشگاه تهران

درآمد

یوزف مارکوارت[1] (۱۸۶۴-۱۹۳۰م) زبان‌شناس، تاریخ‌پژوه، جغرافیدان، شرق‌شناس و ایران‌شناس نامدار آلمانی، با تسلط بی‌نظیرش بر زبانهای ایرانی، ارمنی، یونانی، سریانی و چینی، و اطلاعات بالایی که از تاریخ و جغرافیای ایران داشت؛ کتاب ارزشمند *ایرانشهر*[2] را در دو بخش و به ترتیب بر پایه *جغرافیای* موسی خورِنی[3] و *جغرافیای* بَطلمیوس[4] و تفسیر این متون کهن جغرافیایی به رشته تحریر درآورد. کتاب *ایرانشهر* در اواخر سال ۱۸۹۸م به پایان نگارش و در سال ۱۹۰۱م به چاپ رسید. در این جستار، می‌کوشم به کمک این کتاب بی‌مانند، مطالعه‌ای در جغرافیای ایران باستان از دیدگاه دو مورخ/ جغرافیدان یادشده به انجام رسانم. علی‌رغم تقدم تاریخی بطلمیوس بر خورنی، مطابق ترتیب نگارش مارکوارت در کتاب *ایرانشهر*؛ نخست دیدگاه خورنی و سپس نگاه بطلمیوس به جغرافیای ایران را بررسی خواهم نمود.

بخش نخست
جغرافیای ایران از نگاه موسی خورنی

موسی خورنی (موسِس خورنَتسی) (۴۰۵تا۴۱۰-۴۸۸م)[5] مورخ، جغرافیدان، فیلسوف، الهی‌دان، شاعر و مترجم ارمنی به‌دلیل پیشینه تعلق و تاریخ مشترک ارمنستان به شاهنشاهی ایران، توجه و علاقه ویژه‌ای به ایران داشت و در اثرش با نام *جغرافیای موسی خورنی* که در واقع ترجمه رساله *شهرستانهای ایران* به زبان ارمنی است و بر پایه *جغرافیای بطلمیوس* نوشته شده، به مسائل جغرافیای تاریخی ایران پرداخته و شهرهای ایران را -مطابق تقسیمات کشوری در دوره ساسانی- در چهار کوست (ناحیه) تقسیم کرده‌است. این چهار ناحیه همان چهار جهت اصلی جغرافیایی در فرهنگ ایران باستان هستند؛ هرچند نام اَباختَر (اپاختر) -به معنی شمال- از آنجا که در باور کهن ایرانیان، جایگاه دیوان بوده، به نام جغرافیایی ناحیه یعنی کبکوه (= قاف‌کوه) یا همان قفقاز امروزی، بدل شده‌است.

1. Josef Markwart
2. Movses Xorenac'i
3. Ptolemy
4. Markwart, Josef; ***Ērānšahr***, Berlin, 1901

۵) درباره سالهای زیستن خورنی تردید وجود دارد و آن را تا سده هفتم میلادی نیز متأخر شمرده‌اند.

نام این چهار ناحیه عبارت است از:

۱) **کوست خوربران** یعنی ناحیه غرب شامل نُه استان.
۲) **کوست نیمروج (نیمروز)** یعنی ناحیه جنوب شامل نوزده استان.
۳) **کوست خراسان** یعنی ناحیه شرق شامل بیست‌وشش استان.
۴) **کوست کبکوه** که نواحی قفقاز و شامل سیزده استان است.

در بخش بعد، توصیف مارکوارت از موقعیت جغرافیایی و نام کنونی استانهای هر ناحیه را به اختصار می‌آوریم.

۱) کوست خوربران (خوروَران)

استان مای (ماه) = سرزمین ماد؛ نهاوند (ماه البصره) + دینِوَر (ماه الکوفه)؛ ماهان، ماهات.

استان ماسپتان (ماسَبَذان، ماه سْبُذان) = سِیروان؛ به مرکزیت کِیلون (نزدیک پل نهروان و خوزستان).

استان مهرکان کَتَک (مهرگان کذک، مهرجان قذق) = اسقف نشین سوریه شرقی؛ نزدیک خوزستان.

استان کَشکَر (کسکر، اسکر) = استان شاذشاپور ساسانی، ناحیه‌ای از سواد (سورستان[۶]، آسورستان).

استان گرمکان (بِیث گَرمی، باجَرمی) = یکی از بخشهای موصل به مرکزیت کرخَدی بیث سلوخ (کرکوک).

استان ایران آسن (آسان) کرت کوات (کواذ، قباد) = به زبان پهلوی [ساسانی] به معنی «قباد ایران را آرامش داد»؛ خابورکواذ، موصل.

استان نوهاترج (نوتاترج، بیث نوهاذره، نوجاتراج، نوهترا، بانُهَدرا) = بخشی از موصل؛ احتمالا اربیل.

استان شیرکان (شیزکان) = نورشیرک (شیرک نو) در نزدیکی اورمیه؛ احتمالا دهخوارگان (دهخوارقان).

استان ارزن (اَرهِن) = منطقه‌ای از استان آلزنیک به مرکزیت شهر ارزن واقع در میان شمشاط و میّافارقین.

۲) کوست نیمروج (نیمروز، نِمروز)

استان پارس = سرزمین اصلی نیمروز شامل پنج ناحیه اصطخر، سابور (بیشاپور)، اردشیرخورّه (خوره)، ارّجان (ارگان) و پَسا (فسا).

استان خوزستان (بیث هوزایه، الاهواز) = شامل شهرهای بیث لاپاث (بیل‌آباد، گندی‌شاپور)، هرمز اردشیر، شوشتر و شوش.

استان اسپهان = اصفهان بزرگ که قباد اول آن را به دو استان جی (نام قدیم شهر اصفهان) و تیمره تقسیم نمود، مرکز آن شهر پَرَئیتَکَه (فریدن) و شامل ۲۶ رُستاق از جمله قم (کُمُندان) و کرج (پایک) بود که بعدها مستقل شدند.

استان کورمان (کُرمان) = سرزمین قدیم یوتیه + اَسَگَرتَه + زرنک(زرنکه، زرنج) + هَرَهووَتیش + مَکَه.

استان توران (طوران، طواران) = مرکزش قُصدار (کلات امروزی) است.

استان مکوران (مُکران) = از شرق پنجاب تا کرمان که سند و سرمن را نیز شامل بود.

---

۶) سواد، سورستان یا آسورستان یا همان سرزمین بابل که شهر تیسفون در آن قرار داشت و «قلب ایرانشهر» خوانده می‌شد.

استان اسپت (اِسپیت، سِپنج، سبیج، سبید) = شهر اسبیذ به معنی سپید سر راه نُرماشیر (نوهرمزاردشیر) در کرمان به‌سوی زَرنج (زَرنگ).

استان وَشت = خواش، خاش؛ در قسمت جنوبی کوه نوشادر.

استان سَکَستان (سجستان) = سرزمین سکاها؛ سیستان بزرگ.

استان زاپلستان (ژاولستان، زابلستان، جابلستان) = قلمروی وسیع در شمال مکران و شرق سکستان.

استان میشون (میشان) = استان «شاذ بهمن» دوره ساسانی که بخشی از سواد بوده و روشن نیست چرا بجای خوربران در ناحیه نیمروز ذکر شده‌است.

استان هگر (بعدها هجر) = پایتخت بحرین.

استان پنیات رشیر (بنیاد اردشیر) = شهر «الخط» در ناحیه «قطیف» بحرین.

استان دِر (درین، دارین) = جزیره‌ای در بحرین؛ احتمالا «عوال».

استان میش‌مهیک (میش‌ماهیک، میش‌ماهی) = جزیره‌ای میان بحرین و عُمان.

استان مَزون = نام پارسی عمان به مرکزیت «صُحار» (سُحار).

استان خوژه‌رستان (خوژیهرستان) = قلعه حاکم ناحیه «کِرم»[۷] به نام «هفتان‌بوخت» (هفت‌پات، هفتواد)؛ الاران (لارستان).

استان اسپهل (اسپال، اسپَترَه) = که دقیقا روشن نیست کجاست؛ اما به نوشته خورنی، هندیان آن را تصرف کردند.

استان دیبهول (دیبول) = شهر الدَیبُل در نزدیکی بندر «لاهوری» که همچنین هندیان تصرف کردند.

۳) کوست خراسان

استان اهمدان[۸] (اهمَتَن، هَگمتانه) = همـدان بزرگ؛ در طـول از دروازه «کرج» تا «سی‌سر» و در عرض از گردنه اسدآباد تا ساوه.

استان کُمش (کُمِس، قومِس) = سرزمین پارتها، پَهلَو؛ به پایتختی دامغان (صددروازه).

استان ورکان (ورکانه، هیرکان، جُرجان، گرگان) = گرگان بزرگ.

استان اپرشهر (اَپَراَشخَر) = نیشابور (نیوشاهپوهر؛ به معنی شاهپور زیبا)؛ سرزمین پارت علیا (در برابر کُمِش که پارت سفلی است)؛ شامل شهرهای بسیار مهم و بزرگی چون طوس و طبس و نسا و ابرشهر (نیشابور).

استان مرو (مَرغ، مرگ) = منطقه مرو.

استان مروت (مروالروذ، مَرگروت، مَروروت) = منطقه مرورود.

استان هرو (زهَر، هریو) = منطقه هرات.

استان کاتشان (کادش) = منطقه زوات‌غیس (بادغیس)؛ احتمالا از متعلقات نواحی «پوشنگ».

---

۷) ریشه نام «کرمان».

۸) این ناحیه را جغرافیدانان قدیم ایرانی و عرب به‌درستی جزو کبکوه (اپاختر) دانسته‌اند و موسی خورنی در تقسیم‌بندی خود اشتباه کرده‌است.

استان نسای میانک (نسای میانه) = احتمالا ناحیه‌ای در «میمنه» (نسای میمنک) به مرکزیت «پاریاب»؛ درّه‌گز.

استان بِژن (بژین، اَبژین، افشین) = غَرجستان (غرشستان) در امتداد علیای رود مرغاب به مرکزیت «شار».

استان تالکان (طالخان، طالقان) = ناحیه‌ای در شرق مرورود و جنوب غربی شبورکان.

استان گوزکان (جوزجان) = شمال شش شهر امبار، اَسان، چهاریک، کُندرم، قُرزُمان و شبورکان.

استان زمب (زم) = شهر زم (وزم) در کنار جیحون.

استان اندراپ = اندرآب در دامنه شمالی هندوکش.

استان وِست = ناحیه خُوَست (خُست، خواست، خاست).

استان هروم = احتمالا روب («روی» در قسمت علیای دره رود «خُلم») که با سمنگان («هیبک» در همان دره) یک حاکمیت داشته.

استان گچَک (کَزَه، جَزّه) = همنام شهری در گوزکان؛ احتمالا در ناحیه درّه‌گز.

استان اَسَن (اَسان، سان) = جایش نامشخص است و تاریخش با گچگ درهم‌آمیخته.

استان بهلِ بامیک (بلخ بامی) = بوختَرا، باختران کوشان؛ ناحیه بلخ؛ مرکز کوشانیان.

استان پیروزنخجیر (فیروزنخشیر) = به معنی شکارگاه پیروز؛ میان «خُلم» و «جَزّه» در جنوب بلخ.

استان دزین اَوَزَک (دزِ آوازه) = دژی که در اطراف جیحون، حوالی ترمذ.

استان وَرچان = احتمالا وَروالیز (وَلوالج)؛ قُندوز (قُندِز، قُهَندِز).

استان مَنسَن (مَنسان، مَرسان) = محل آن شناسایی نشده.

استان درمَت = شهر معروف تِرمِذ (تَنمیت، نَنمِت، تَرمَذ) در محدوده جیحون.

استان چَرمنکان (چریمنکن، شرمنکان، صرمنجن) = در برابر ترمذ در قسمت شمالی جیحون.

استان شیر بامیکان (شیر بامیان، شار بامیان، بامیان) = طخارستان.

استان دزروئین (دزرویان، شارستان روئین، مدینه الصفریه) = بیکند؛ پایتخت قدیم بخارا.

۴) کوست کبکوه (کپکوه، کاف‌کوه، قاف‌کوه)

استان اتروپاتکان (اثورپاتکان) = آذربایجان بزرگ با دو مرکز گَنجَک (گنزک در تخت سلیمان امروزی) و اَرتَویل (اردبیل).

استان اَرمَن (هیک) = ارمنستان بزرگ.

استان ورجان (ورک، ورژن، ورغن) = گرجستان.

استان رَن (الوانک) = اَرّان (شکل پارسی‌شده الوان ارمنی)؛ آلبانیا (جمهوری آذربایجان کنونی)؛ سرزمین بین کُر و قفقاز شامل ولایات اِکسنِی (اخنی) نزدیک ایبری کنار رودخانه آلوان (آلبانوس)، کمیچان (کامبیچان) در کنار رود کُر، گِوگاو کنار رود آلوان، بیخ در نزدیکی قفقاز و شرق ایالت شکه (شکّی) و دیگرّو (دیگارو) کنار رود دیگرّو شرق پایتخت قدیمی کاولک (کاوالک).

استان بلسکان (بلاسکان، براسکان، بلاسجان) = دشتهای بلاسکان، در مسیر «برزند» در میانی‌ترین انشعابهای چشمه «بلغاروچای» در شمال اردبیل.

استان سیسَکان (سیسگان) = نهمین استان بزرگ ارمنستان (با نام ارمنی سیونیک) در شرق آرارات.

استان اَرّی (ری، رگه، رگا) = ری بزرگ از «دادودان» در «پیشخور» تا دروازه‌های کاسپیان.

استان گِلان (گیلان) = سرزمین ساحلی در قسمت سفلای سپیدرود و سرزمین کوهستانی دیلم.

استان دلمونک (دِلوَم) = سرزمین کوهستانی دیلم (دیلمان)؛ از غرب چالوس تا جنوب گیلان که منطقه طارم در ناحیه میانی مسیر سپیدرود را نیز در بر داشت.

استان دُمباوند (دیمباوند) = ناحیه اطراف کوه دماوند به مرکزیت شهر دماوند.

استان تَپرستان (تپورستان، طبرستان)[۹] = ناحیه مازندران به مرکزیت ساری و مشتمل بر هشت ناحیه ساری، آمل، نامیه، تمیشه، رویان (با شهر چالوس)، لاریز (لاریجان)، شِرِز (شیرجان) و پذشخوارگر.

استان رَون (رَوَین) = ناحیه رویان به مرکزیت چالوس که در سال ۹۸ق ضمیمه طبرستان شد.

استان اَمل = ناحیه آمُل که بعدا ضمیمه طبرستان شد.

بخش دوم

جغرافیای ایران باستان از دیدگاه بطلمیوس

کلاودیوس بطلمیوس (۹۰–۱۶۸م) فیلسوف، اخترشناس و جغرافیدان یونان باستان و صاحب کتاب برجسته *مجسطی*، کتابی در زمینه جغرافیای ایران باستان نوشته موسی خورنی بدان دسترسی داشته و آن را به ارمنی ترجمه کرده‌است. یوزف مارکوارت این کتاب را در بخش دوم کتاب ارزشمند *ایرانشهر* ترجمه و سپس تحشیه کرده و توضیحاتی بدان افزوده‌است.

بطلمیوس ایران باستان را به هشت منطقه تقسیم و درباره وضعیت، عوارض و متعلقات جغرافیایی هر یک توضیحاتی داده که با تحشیه و توضیح مارکوارت تکمیل شده‌است. در ادامه، مروری بر نام و گستره این هشت منطقه و تبیین موقعیت جغرافیایی کنونی آنان به کمک نوشته‌های مارکوارت خواهیم داشت.

ماد

شامل استانهای کاسب، کادوش، گِلک و دیلموک؛ و شهرستانهای ری و اسپهان.

الیمایی (الیمایید)

خوزستان (ایلام، عیلام)؛ به یونانی «شوشانک» که از نام شوش (شوشان، سوزا) گرفته شده؛ گاه به عربی «بِره» (بصره) خوانده شده؛ «کوست خوربرنَک» در شرق دکلت (دجله) و غرب پارس؛ دارای سه رودخانه، پنج استان (بیث حوازیه [بیث لاپاث]، هرمز اردشیر، شوشترین، شوش و کرخه‌دلیـزان [ایران‌خورّه‌شاپور]) و شهرهایی چون اُرمشیر، سولوره، شوش، دانیـال و گُندی‌شاپور. سرزمینی است حاصلخیز و روبرویش در خلیج فارس، دو جزیره.

۹) نام شَنچان نیز در کتاب جغرافیای موسی خورنی آمده که تغییرشکل‌یافته و بخشی از استانهای ساحلی آمل، رویان و طبرستان است.

پارس

در شرق خوزستان و مجاورت ماد؛ شهرهای استخر (استه)، پَرسَه و کوبَر، جزایر «اسکندریه» و «سُپَت» و رود «ریشیر پَهرسَن» در آن واقع شده‌است.

آریک

در شرق ماد و پارس، تا هند مقابل ورکان و ناحیه اسکیتها؛ «کوست خراسانک» شامل استانهای کمش، ورکان، اپرشهر، مرو، مروت، کدشان، گزکان، دزروئین تا دو رود به‌نامهای اَرَنگ و وهروت (وهرود) و طخارستان (شهر بادغیس).

دریای هیرکان

سواحل جنوبی دریای هیرکان (کاسپیان)؛ شامل دیلمونک (دیلمان) و کادوسیه، جزایر دودِیسک و سَلکه و رودهای اُمداس (آماردوس)، کُروس (کُر) و کامبیس.

اسکیتها (اسکیثیَه)

ناحیه‌ای در شمال از رود «اتل» تا کوههای «اِمافُن» شامل دو بخش شمالی (اَپاختَرک) «تُرکُستانَک» و غربی که به سرزمین «سارامتها» در کنار دریای «ورکان»، کناره رود اتل و کوههای امودا و در شرق به قلمرو «چِنگ»ها محدود و محل سکونت ۴۳ قوم از جمله اقوام «گالاکتوفاگ»، «هریباچیک» (هراتی)، «ماساگت»، بُلخ، سغدی، تخاری، هپتالی، آلخُن و والخُن است.

بین‌النهرین

سرزمینی در بخش شرقی سوریه، مقابل ارمنستان و محدود به بابل در شمال و صحرای عربستان در جنوب. دارای دو کوه «سِگاروس» و «ماسیوس» (احتمالا شنگَر و بلندکوه) که دو رود «کَبُران» (احتمالا «خَبر») و «ترتَر» که از آنها سرچشمه می‌گیرند و به فرات می‌ریزند و کوه کوچک «اَمَد». «اَروَستان» (آسورستان، «موصل») در بخش شرقی بین‌النهرین است و شامل شهر «اُرها»، رود دجله و شهر نینوا نزدیک آن.

بابِل

همسایه بین‌النهرین، کنار دجله تا دریای پارس و محدود به خوزستان در شرق و رود فرات و بخشی از صحرای عربستان در شمال و غرب؛ شامل چهار استان «اَکُلَه»، «پَسرَه» (بصره)، «تیسبُن» (مدائن) و «بابل» و دو استان «کَوات» و «کَشکَر» که پارسیان ساختند؛ و نهرهای «سُر»، «سُریت»، «عقبه» و کوتایش» (احتمالا «اَرمَکالِس»).

مآخذ

مارکوارت، یوزف؛ *ایرانشهر بر مبنای جغرافیای موسی خورنی*، (بخش نخست کتاب *ایرانشهر*) ترجمه مریم امیراحمدی، تهران: انتشارات اطلاعات، ۱۳۷۳.

مارکوارت، یوزف؛ *ایرانشهر در جغرافیای بطلمیوس*، (بخش دوم کتاب *ایرانشهر*) ترجمه مریم امیراحمدی، تهران: انتشارات طهوری، ۱۳۸۲.

نگاهی به زندگی و کارنامه ایران‌شناسان ژاپنی

رضا نمازی
دانشجوی کارشناسی ارشد ایران‌شناسی
دانشگاه تهران

مناسبات باستانی ایران و ژاپن

روابط تمدنی و فرهنگی ایران و ژاپن از تاریخ چندهزارساله و مُعتنابهی برخوردار است و راهی پر فراز و نشیب را پشت سر گذاشته که بخشی از آن جدا از مُراوده‌های تعیین‌کنندهٔ سیاسی ـ اقتصادی که خود به نوعی پایهٔ روابط میان ملت‌ها در دوران جدید می‌باشد، مرهون روابط فرهنگی است که به نوعی تضمین‌کنندهٔ بقا و پایایی ارتباط میان دو کشور و از نقاط قوت ارتباطی آنان به شمار می‌رود. اوج این روابط را می‌توان در روزگار اعتلای ایران، به‌ویژه در عصر ساسانیان یافت. پس از آن و در ایران پس از اسلام، این مناسبات از مسیری که آن را جاده ابریشم نامیده‌اند، و بیشتر از مسیر جنوب شرق آسیا، هند و چین، دنباله پیدا می‌کند؛ تا آنجا که در عصر جدید -از نیمه دوم سده نوزده میلادی- روابط از سر گرفته شد که آن هم به تأثیر گردش احوال با فراز و فرود همراه بود. از میانه سده بیستم، ملاحظات سیاسی در این پیوند، جای خود را به ضرورت‌ها و مصلحت‌های اقتصادی می‌دهد.

درباره ورود نخستین ایرانیان به ژاپن، گفته‌اند استادکارانی که برای ساختن «معبد آسوکا» در «نارا» از کشور «کودارا» (یکی از پادشاهی‌های سرزمین کره) آمده بودند، چنان‌که از نام آن‌ها نیز بر می‌آید، به راستی «پوسی» یا ایرانی (پارسی) بوده‌اند. همچنین، تندیس‌های گوناگون در آسوکا و شماری آیین‌های بازمانده در این ناحیه و معابد آن نیز نشان از ایران دارد. این فرضیه هم هست که پس از سرنگون شدن شاهنشاهی ساسانی، شماری از شاهزادگان و دولت‌مردان ایرانی به سوی شرق گریختند و کسانی از آنها نیز در گذر ایام به ژاپن آمدند. تحقیقات ژاپنی‌ها در زمینه ایران‌شناسی، جنبه تبلیغ دینی و یا جنبه استعماری نداشته و حتی در پاره‌ای از مواقع، سعی نموده‌اند ارتباط فرهنگی بین دو امپراتوری ساسانی در ایران و آسوکا در ژاپن در قرن هفتم میلادی را ثابت نمایند. اما مهم‌ترین زمینه ایران‌شناسی در ژاپن، به انقلاب مشروطه بر می‌گردد و به نوعی نگاه پژوهشگران ژاپنی به ایران از همین دیدگاه است. بعد از انقلاب اسلامی، نگرش ژاپنی‌ها به ایران تغییر یافت و از مسائل اقتصادی و سیاسی به مسائل هنری و اجتماعی روی آورد. ادبیات فارسی به ویژه شعر -از متون منظوم حماسی گرفته تا آثار عرفانی و شعر غنایی- با قدرت قاهر و نفوذ غالبِ خود، بخش عظیمی از روابط فرهنگی میان ایران و سرزمین آفتاب تابان را رقم زده‌است. در حقیقت، بررسی درازنای تاریخ روابط فرهنگی میان ژاپن و ایران، بر عاملیت هنر و ادبیات به عنوان ابزارهای مانای فرهنگ‌ساز صحه می‌نهد و از توانایی بی‌بدیل آن در بسط ارزش‌های والای انسانی که از هر زمان و مکانی فراترند و در طول تاریخ زندگی بشر در هر جغرافیایی جایگاه و ارزش خود را حفظ کرده‌اند، پرده برمی‌دارد.

با این مقدمه، در ادامه به مختصری از زندگی و آثار مهم‌ترین ایران شناسان ژاپنی اشاره می‌کنیم.

آشی‌کاگا، آتسوئوجی Ashikaga, Atsuuji (۱۹۰۱-۱۹۸۳)

آتسوُاوُجی فرزند یکی از خاندان‌های حاکم ژاپن در قرون میانه می‌باشد. در دانشگاه دوشیشا در کیوتو ادبیات خواند و خدمت علمی خود را با تدریس زبان سانسکریت در دانشگاه کیوتو آغاز کرد. در سال ۱۹۳۲ برای خواندن زبان‌های اوستایی و پهلوی نزد بنوِنیست[1] به فرانسه رفت و در پایان این دوره و پیش از بازگشتن به ژاپن، به نمایندگیِ میهنش در جشن‌های هزاره میلاد

1. Benwenist

فردوسی به ایران آمد. پس از انجام گرفتن این جشن‌ها در پاییز سال ۱۳۱۳ خورشیدی، نزدیک یک سال در ایران ماند، به اصفهان و یزد و شیراز سفر کرد و آموختن زبان‌های ایرانی باستان را دنبال نمود. سفرنامه ایران او یادگار این تجربه است. آشی کاگا به استادی ممتاز دانشگاه کیوتو و ریاست دانشکده ادبیات رسید. همچنین در مقام ریاست انجمن خاورشناسی ژاپن هم که سال‌ها و تا هنگام مرگش با او بود، در پیشرفت مطالعات باختر آسیا در ژاپن کوشید.

اِگامی، نامیو Egami, Namio (۱۹۰۶-۲۰۰۲)

اگامی پس ازفارغ‌التحصیل شدن از دانشگاه توکیو، کارهای تحقیقی خود را در قوم‌شناسی غرب آسیا، چین و مغولستان آغاز کرد. از خاورشناسان صاحب مکتب و اهل نظرِ ژاپن شناخته می‌شد، چندین کاوش گسترده را در باختر آسیا و از آن میان در ایران برنامه‌ریزی و رهبری کرد و به نتایج درخشان باستان‌شناختی دست یافت. از حاصل تحقیق‌های عمده او کتاب‌هایی در زمینه فرهنگ شمال اروپا-آسیای باستان (یوُر آجیا هوپّو بوُنکا- نو- کِنکیو، ۱۹۵۱)؛ ژاپن، کشور مردمی از تبار سوارکاران؛ مطالعات باستان‌شناسی غرب آسیا؛ و آثار باستانی خاور: مطالعه در فرهنگ آسیا (آجیا بونکا- شی کِنکیو، ۱۹۶۵) منتشر شده-است؛ و نیز مقاله‌های بسیار؛ از آن میان، یکی با عنوان «اهمیت فرهنگ ایران» (ایران بونکا- نو- جویوُسِی، در نشریه پژوهشی Museum، ۱۹۵۸). اِگامی پس از درگذشت آشی‌کاگا، حدود بیست سال و تا هنگام مرگش، ریاست انجمن خاورشناسی ژاپن و همچنین ریاست مؤسسه معتبر پژوهشی و موزه فرهنگ خاورباستان (کودای اورینتو هاکوبوتسوکان) را در شهرِ میتاکا در توکیو را به عهده داشت.

اوکادا، اِمیکو Okada, Emiko (۱۹۳۲-)

پس از تحصیل در دانشگاه توکیو، برای ادامه تحصیل به دانشگاه تهران رفته و از دانشکده ادبیات درجه دکتری گرفت. اوکادا نخستین ژاپنی است که در سال ۱۳۴۶ درجه دکتری زبان و ادبیات فارسی را از دانشگاه تهران دریافت کرد. در بازگشت به ژاپن، در دانشگاه توکیو و دانشگاه‌های دیگر به تدریس زبـان و ادبیات فارسی پرداخت؛ و پس از تـأسیس بخش فارسی و ایران‌شناسی در دانشگاه مطالعات خارجی توکیو در سال ۱۹۸۰، دانشیار و سپس استاد این بخش شد و پس از آن درجه استادی دانشگاه چوئو[۲] را یافت. وی تألیفات و آثار متعددی از جمله ترجمه *خسرو و شیرین* نظامی (۱۹۷۷)، ترجمه *ویس و رامین* فخرالدین اسعد گرگانی (۱۹۸۰)، ترجمه *لیلی و مجنون* نظامی (۱۹۸۱)، دل ایرانی (۱۹۸۲) (برنده جایزه باشگاه نویسندگان ژاپن)، ترجمه *شاهنامه* فردوسی (۱۹۹۹)، ترجمه *رباعیات* خیام (۲۰۰۴)، *زبان‌ها و فرهنگ‌های جهان اسلام* (۲۰۰۸)، تألیف چندین *فرهنگ دوزبانه ژاپنی به فارسی و فارسی به ژاپنی*، تألیف کتب آموزشی متعدد برای تدریس زبان فارسی در ژاپن و... را در کارنامه خود دارد.

اونو، موریو Ono, Morio (۱۹۲۵-۲۰۰۱)

در توکیو از خانواده‌ای سامورایی‌تبار به دنیا آمد و در دانشکده علوم دانشگاه توکیو در سال ۱۹۵۰ دانش آموخت و سپس در بخش فرهنگ خاوری این دانشگاه به تدریس مشغول شد. بعدها کرسی تحقیق مردم‌شناسی این دانشگاه را به دست آورد و تا هنگام بازنشسته شدنش (سال ۱۹۸۴)، ریاست مؤسسه فرهنگ خاوری به عهده داشت. از آن پس به تأسیس دانشکده مطالعات خاوری دانشگاه دایتو بونکا[۳] همت نهاد و چند سالی آن را گرداند. در این سالها به تحقیق در روستاهای ترکیه نیز روی آورد. در سال ۱۹۹۳ از این دانشگاه نیز کناره گرفت و پس از آن تا درگذشتش، هر سال چند ماهی را به جهت کارهای پژوهش روستایی در ایران و ترکیه می‌گذراند.

در یکی از نخستین سفرهایش به ایران، روستای خیرآباد در مرودشت فارس را برای پژوهش روستایی برگزید و از سال ۱۹۶۴ تا پایان زندگیش، کمتر سالی بود که از چند روز تا چند ماه در آن منطقه نگذراند. حاصل این پژوهش‌ها کتاب ارزنده او «۲۵

2. Chuo University
3. Daito Bunka

سال نمایش کشاورزی در ایران» (نشر NHK، توکیو، ۱۹۹۰) بود، که ترجمه فارسی آن با عنوان «*خیرآباد نامه: ۲۵ سال با روستاییان ایران*» در سال ۱۳۷۶ در سلسله انتشارات دانشگاه تهران منتشر شد.

ایتو، گیکّیو Ito, Gikkyo (۱۹۰۹-۱۹۹۶)

گیکیّو، در ایالت یاماگوچی[۴] ژاپن متولد شد. در سال ۱۹۳۰ میلادی در رشته زبان سانسکریت در دانشکده ادبیات دانشگاه کیوتو، دانش آموخت و از سال ۱۹۴۱ در همان دانشگاه به تحقیق و تدریس آیین زرتشت سرگرم بود تا درجه استادی ممتاز یافت. وی که به وارستگی، گوشه‌گیری و علم دوستی شهرت داشت؛ همواره مورد احترام جامعه دانشگاهی ژاپن بود و تا پایان عمر خود تدریس در شماری از دانشگاه‌ها و پژوهش در آیین زرتشت را از دست ننهاد. از وی مقاله‌های فراوان به انگلیسی و ژاپنی منتشر شده که برخی از مهم‌ترین آن‌ها «ایران باستان» (کودای پرشیا)، «تحقیق درباره زرتشت» (زُرُآستا کِنکیو)، «اندیشه درباره راه یافتن فرهنگ ایران به ژاپن» (پرشیا بونکا تورای کوء) و «مجموعه مقاله‌ها درباره زرتشت» (زُرُآستا رونشو) هستند.

ایزوتسو، توشیهیکو Izutsu,Toshihiko (۱۹۱۲-۱۹۹۲)

دانش‌آموخته دانشگاه کِیئو در رشته زبان انگلیسی و زبان عربی است. همچنین پس از فراگیری زبان روسی نخستین کتاب خود به نام «روشیاتِکی نینگن» (انسان روس‌وار) را منتشر کرد. سرنوشت، وی را به منچوری کشاند و در مرکز پژوهش «شرکت راه‌آهن منچوری» که پیش از جنگ در واقع بر این سرزمین حکومت داشت، پژوهش‌های خود را دنبال کرد، به عرفان اسلامی و معارف قرآنی گرایش یافت و اندوخته ذهنی و دانشی برای آثار ماندنی خود فراهم ساخت. از این آثار می‌توان جوهر *اعتقاد در الهیات اسلام* (نشر دانشگاه کِیئو، توکیو، ۱۹۶۵)، *حقیقت و بیداردلی* (نشر ایوانامی، توکیو، ۱۹۸۳)، *فرهنگ اسلامی* (نشر ایوانامی، توکیو، ۱۹۸۶)، ترجمه *فیه مافیه*، در اقوال جلال‌الدین رومی نوشته بهاء ولد، و ترجمه کتاب *مشاعر* ملاصدرا را یاد کرد. ایزوتسو در انجمن فلسفه ایران و مؤسسه مطالعات اسلامی دانشگاه تهران و دانشگاه مک گیل کانادا که از سال ۱۳۴۷ بنیاد گرفت، فعال و از ارکان علمی آن بود؛ و سال‌های بسیاری را در کار پژوهش در این بنیادها در ایران و کانادا گذراند. پس از مرگ وی، یادنامه‌ای به همت استاد سید جلال‌الدین آشتیانی، تاکاشی ایوامی و دیگران با مقاله‌هایی به انگلیسی از همکاران و شاگردانش انتشار یافت (نشر ایوانامی،توکیو، ۱۹۹۸).

ایموتو، اِئیچی Imoto, Eichi (۱۹۳۰-)

دانش آموخته دانشکده ادبیات دانشگاه کیوتو و متخصص تمدن و فرهنگ ایران باستان، سنت‌ها و اعتقادات ایرانیان و روابط تاریخی ایران و ژاپن است. استاد بخش زبان فارسی و ایران‌شناسی دانشگاه مطالعات خارجی اوساکا، و همچنین پس از آن در دانشگاه مومویاما گاکوئین بوده‌است. ایموتو از گردانندگان اصلی انجمن خاورشناسی ژاپن است. حاصل پژوهشهای ایموتو در تمدن و فرهنگ ایران و فولکلور ایران و ژاپن تاکنون در صدها مقاله و ده‌ها کتاب انتشار یافته و روشن شدن گوشه‌هایی از تاریخ پر رمز و راز روابط فرهنگی کهن ایران و ژاپن مدیون تلاش‌های عالمانه اوست.

اینوئوِه، اِئیجی Inoue, Eiji (۱۹۱۱-۱۹۸۶)

در مدرسه زبان‌های خارجی توکیو (اکنون دانشگاه مطالعات خارجی) زبان هندی آموخت؛ با شوقی که به زبان فارسی یافته بود، داوطلب دوره کارآموزی مترجمی وزارت خارجه ژاپن در ایران شد و نخستین بار از راه سیبری و روسیه به ایران آمد. از آن پس پنجاه سال زندگی کاریِ پر فراز و نشیب او بیشتر در ایران و چند سالی در افغانستان گذشت و با آشنایی نزدیک به احوال ایران و تسلطی که به فارسی گفتاری یافته بود، کارگشای دستگاه دیپلماسی و نیز بنگاه‌های اقتصادی و بازرگانی ژاپن در ایران بود. در سال‌های میانه عمر، به تحقیق و نوشتن روی آورد؛ که حاصل این بخش از فعالیت او مقاله‌های متعدد در

4. Yamaguchi

بررسی وضع ایران است که بیشتر در ماهنامه انجمن دوستی ایران و ژاپن چاپ می‌شد. در دو دهه پایانی عمر و در سال‌هایی که میان مأموریت‌هایش در ایران در ژاپن می‌گذراند، اداره کارهای این انجمن را نیز به عهده داشت. دلبستگی اینوئوِه به ایران تا آنجا بود که پس از مرگش و برابر وصیت وی، فرزندش نیمی از خاکستر پیکر او را به ایران آورد و به خاک سپرد (امرداد ماه ۱۳۶۵). پس از درگذشتنش، ماسایوکی اینوئوِه، فرزند او، منتخبی از یادداشت‌های پدر را با عنوان «واگا- کایسوء-نو- ایران» (خاطره‌هایم از ایران) چاپ کرد که ترجمه فارسی این یادداشت‌ها از سوی دفتر پژوهش‌های فرهنگی منتشر شده است (ترجمه هاشم رجب‌زاده، تهران، ۱۳۸۳).

سوگیتا، هیده‌آکی Sugita, Hideaki (۱۹۵۶-)

دانش‌آموخته دانشگاه کیوتو، با سابقه پژوهش در هنر، جامعه و ادبیات ایران و عرب است. از مقاله‌های متعددی که در رشته تحقیقی خود منتشر کرده، می‌توان تصویر ژاپن در کتابهای درسی جهانِ عرب، نقش حمام در ادبیات فارسی و عربی، فواره‌ها در دنیای اسلام، کتابِ خواندنی و ماندنی او « نیهون جین- نو- چوتو هاکن» (خاورمیانه از نگاه ژاپنی‌ها، نشر دانشگاه توکیو، ۱۹۹۵) مجموعه‌ای ارزنده از حاصل مطالعات منسجم و آراء منطقی درباره تصویر ذهنی ژاپنیان از ایران و اسلام و موجبات و مایه‌های پیدا آمدن آن را نام برد.

شیبا، ریوتارو Shiba, Ryotaro (۱۹۲۳-۱۹۹۶)

دانش‌آموخته دانشگاه مطالعات خارجی اوساکا در رشته زبان مغولی، نویسنده پرآوازه داستان‌های تاریخی و دلبسته ایران و جاده ابریشم بود. بیش از پنجاه اثر ارزنده درباره تاریخ و تمدن ایران، ژاپن، ماوراءالنهر و دیگر سرزمین‌های شرق و غرب آسیا از خود به یادگار گذاشته‌است. پس از نخستین کتابش به نام «گِنجوتسوشی» (ساحره ایرانی) که ممتاز شناخته شد، ده‌ها جایزه ادبی گرفت. دوست می‌داشت که درباره دوره میجی (سال‌های سرنوشت‌ساز ۱۸۶۷ تا ۱۹۱۲، عصر تجدّد ژاپن) داستان‌های تاریخی بنویسد. او در این عصر رویدادها و دگرگونی‌های دوران‌ساز می‌دید، و از میان مردان این دوره که کوشیدند تا نظم نوینی فرا آورند به ریوما ساکاموتو دلبسته بود. شیبا بینش ویژه خود را از تاریخ داشت، که به نام خود او «شیبا شیکان» خوانده شده‌است. سال‌های جنگ اقیانوس آرام را در منچوری گذرانده بود و سختی آن ایام را از یاد نمی‌برد. جنگ را دیوانگی و نابخردی می‌دانست. شیبا شیفته ایران بود و سهم بزرگ این سرزمین و مردم آن را در تمدن جهانی می‌ستود.

فوکایی، شین‌جی Fukai, Shinji (۱۹۲۴-۱۹۸۵)

پس از فراغت از تحصیل از دانشگاه توکیو، به تدریس و تحقیق در رشته هنر ایرانی و هنر در دنیای اسلام در این دانشگاه پرداخت. از مهم‌ترین آثار او، هنر ایرانی (نشر کودانشا، ۱۹۶۵)، هنر اسلامی (نشر گاکوشو، ۱۹۷۲) و شیشه ایرانی است. تألیف‌ها و مقاله‌های فوکایی به‌خصوص درباره شیشه ایرانی و فن و هنر ساخت آن، از دقت و اعتبار علمی خاص برخوردار است.

فوکوشیما، یاسوماسا Fukushima, Yasumasa (۱۸۵۲-۱۹۱۹)

فوکوشیما در اواخر سده نوزده، پس از درگیری ژاپن با چین و چند سالی پیش از جنگ ژاپن با روس، مأموریت شناسایی سرزمین‌های غرب آسیا، ایران و مستملکات عثمانی را یافت و در مسیرش به هند و خاور دور هم رفت. او را در ژاپن به لقب «شوگون» (سپهدار) می‌نامند و «کاشف آسیای میانه» می‌شناسند. چند سفرنامه خواندنی از خود به یادگار گذاشته که بخش چشم‌گیری از آن شرح گشت و گذار و دیدارهایش از ایران است.

نخستین سفرش به ایران در بهار و تابستان ۱۸۹۶ (۱۳۱۳ق) بود که در بوشهر پیاده شد و به تهران آمد. با مظفرالدین‌شاه و شماری از رجال قاجار دیدار کرد؛ اما چون نتوانست مشق قشون را ببیند، از راه رشت، باکو، تفلیس و ولادی‌قفقاز به ترکستان

رفت و پس از چندی از راه خوقند به مشهد آمد و بار دیگر روانه تهران شد. از آن‌جا به عربستان رفت و سپس به بوشهر بازگشت، و با کشتی راهیِ هند و برمه شد، و در ماه مارس ۱۸۹۷ به ژاپن بازگشت.

کاتسوفوجی، تاکِشی Katsufuji, Takeshi (۱۹۳۱-)

دانش آموخته دانشکده ادبیات دانشگاه کیوتو، با گرایش تحقیق در تاریخ ایران دوره مغول، تاریخ و فرهنگ افغانستان و تاریخ چین است. ایران‌شناس صاحب‌دل لطیف‌طبع که پس از سرآمدن دوره تدریسش در بخش‌های ایران‌شناسی و تاریخ و فرهنگ چین در دانشگاه مطالعات خارجی اوساکا با درجه استادی ممتاز، در دانشگاه ایالتی ایواته[5] در شمال ژاپن کرسی تدریس یافت. کاتسوفوجی انجمن ایران‌شناسی ژاپن را در سال ۱۹۸۲ بنیاد نهاد، که شماری از فعال‌ترین ایران‌پژوهان ژاپن در آن شرکت دارند و مجلس سالانه خود را هر بهار در یکی از دانشگاه‌های معتبر ژاپن و به میزبانی یکی از استادان ایران‌پژوه برگزار می‌کنند. کاتسوفوجی در فارسی‌دانی و آشنایی با فرهنگ و ادب ایران در جامعه دانشگاهی ژاپن ممتاز و از احترام و اعتبار خاص برخوردار است. از نوشته‌های وی مقاله‌های «تحقیق تاریخی تحولات ایران و افغانستان» (۱۹۸۵) و «سفر وامبری به آسیای میانه» (۱۹۹۲) است. از کتاب‌های منتشرشده او می‌توان به *برگزیده امثال فارسی به ژاپنی* (با همکاری هاشم رجب‌زاده، نشر دایگاکو شورین، توکیو، ۱۹۹۳م) اشاره کرد.

کازاما، آکیو Kasama, Akio (۱۸۸۵-۱۹۴۵)

نخستین وزیر مختار ژاپن در ایران (۱۳۰۸ تا ۱۳۱۱ خورشیدی)، دیپلماتی برجسته و آگاه و اهل علم بود. در کمتر از سه سال مأموریت خود در تهران درباره تاریخ ایران به مطالعه پرداخت، ذوق و هنر ایرانیان را ستود و به ادب فارسی دل بست؛ و چون به وطن بازگشت یادداشتهای خود را مدون ساخت و با عنوان «سرزمین‌های بیابان؛ ایران، عربستان و ترکیه» (ساباکو- نو- کونی؛ پروشیا، عَرَبیا، تورکو) انتشار داد (نشر ایوانامی، توکیو، ۱۹۳۵). از تألیف‌های دیگر او یک دوره کتاب در سه مجلّد با عنوان *کای کیو-تو* (*مردم مسلمان*) در تحقیق اقوام مسلمان است (نشر ایوانامی، توکیو، ۱۹۳۹ تا ۱۹۴۱). او پس از مأموریت در ایران، وزیر مختار ژاپن در لیسبُن پرتغال شد و سپس در میانه جنگ اقیانوس آرام (۱۹۴۳) به فرمانداری نظامی- سیاسی ویتنام که به اشغال ژاپن درآمده بود، در هانوی، منصوب شد. در ماه آوریل ۱۹۴۵ (بهار ۱۳۲۴)، چند ماهی پیش از پایان گرفتن جنگ، کازاما در راه برگشت با کشتی به ژاپن بود که این کشتی در غرب دریای چین هدف قرار گرفت و به زیر آب رفت و کازاما نیز روزگارش سرآمد.

کیتاگاوا، سِی‌ایچی Kitagawa, Seiichi (۱۹۴۷)

سِی‌ایچی که دانش آموخته دانشکده ادبیات دانشگاه هوکایدو و از شاگردان مینوبو هوندا به شمار می‌رفت، به تحقیق در تاریخ دوره ایلخانان ایران، تاریخ ارمنستان و مغولان در غرب آسیا علاقه‌مند بود. سِی‌ایچی استاد دانشکده علوم انسانی دانشگاه هیروساکی و اکنون استاد بخش مطالعات اسلامی دانشگاه توءهوکو در سِندای در شمال ژاپن بود. از مقاله‌های وی بنیاد گرفتن نکودریان؛ امپراتوری مغول، و گرجستان در قلمرو ایلخانان است.

گامو، رِی‌ایچی Gamo, Reiichi (۱۹۰۱-۱۹۸۸)

در مدرسه زبان‌های خارجی توکیو (اکنون دانشگاه مطالعات خارجی) زبان هندی آموخت، و تحصیل را در هند، ایران و اروپا دنبال کرد. با آنکه تحصیل و تدریس وی در رشته هندی و زبان اردو بود، در کار تحقیق به ایران‌شناسی علاقه داشت. *تاریخ و فرهنگ ایران* (*ایران- نو- رِکیشی توبونکا*، نشر هاکوبونشا، توکیو، ۱۹۴۱) و *شاعران پارسی‌گوی* (*پروشیا- نو- شی جین*، نشرِ کینو کونیا، توکیو، ۱۹۶۴) از تألیف‌های او در این زمینه به شمار می‌روند. همچنین یکی از بهترین ترجمه‌های *گلستان* سعدی به ژاپنی را نیز ری‌ایچی گامو فراهم آورده‌است.

5. Iwate University

ماتسوموتو، سِی‌ایچو Matsumoto, Seiicho (۱۹۰۲-۱۹۹۲)

از محبوب‌ترین نویسندگان داستان‌های رمزی در ژاپن، که نوشته‌های گزارش‌گونه و تحقیقی هم دارد. در نوشته‌های تحقیقی و تاریخی او، ایران و تمدن باستانی آن جای خاص دارد، و مجموعه‌ای از این نوشته‌ها را در کتاب معروف خود «*پرسپولیس کارا آسوکائه*» (*از تخت جمشید تا آسوکا* -پایتخت باستانی ژاپن) آورده‌است.

هانِدا، آکیرا Haneda, Akira (۱۹۱۰-۱۹۸۹)

دانش‌آموخته رشته تاریخ شرق در دانشگاه امپراتوری در کیوتو (۱۹۳۴) و دانشگاه پاریس (۱۹۳۸) است. در این سال‌ها کار پژوهش را در تاریخ چین باستان و اقوام ترک دنبال گرفت، و زبان‌های عربی، ترکی و فارسی را هم آموخت. پس از بازگشتن به ژاپن، عضو مؤسسه تحقیقات آسیایی شد (۱۹۳۹). از سال ۱۹۴۰ به تدریس تاریخ خاور زمین در دانش‌سرای کیوتو پرداخت و پس از یک سال مقام استادی یافت. در سال ۱۹۴۹ استاد دانشکده ادبیات دانشگاه کیوتو شد و تدریس تاریخ غرب و میانه آسیا و نیز تدریس تاریخ آسیای جنوب غربی و زبان ترکی را در بخش مطالعات آسیای باختری این دانشکده دنبال کرد. در سال‌های ۱۹۶۷ تا ۱۹۶۹ ریاست این دانشکده را داشت، و در سال ۱۹۷۳ با عنوان استادی ممتاز بازنشسته شد؛ اما تدریس را در مراکز علمی دیگر دنبال کرد. از مقاله‌های او «شرق ترکستان در اواخر دوره مینگ و اوایل دوره امپراتوری شینگ» (۱۹۴۲) و «سیاست حکومت چین دوره سلسله شانگ در برابر مسلمانان» است.

یاگی، کامه‌تارو Yagi, Kametaro (۱۹۰۸-۱۹۶۸)

در شهر ماتسویاما در شیکوکو (یکی از جزایر جنوبی ژاپن) به دنیا آمد و پس از گذراندن دوره مدرسه در زادگاه خود وارد دانشکده ادبیات دانشگاه امپراتوری (دانشگاه توکیوی کنونی) شد. پس از چندی تجربه‌اندوزی در دانشگاه هوسِئی، از سال ۱۹۳۸ دانشیار دانشگاه مطالعات خارجی توکیو گردید. در سال ۱۹۳۹ به بنگاه تحقیقات آسیایی در منچوری رفت، و در آن‌جا با استاد اسلام‌شناس فقید توشیهیکو ایزوتسو آشنایی یافت. از سال ۱۹۴۹ به دانشگاه علوم بازرگانی ماتسویاما، زادگاه خود بازگشت. در سال ۱۹۶۹ رئیس این دانشگاه و همچنین رئیس هیأت امنای آن شد، و این سمت را تا بازنشسته شدنش در سال ۱۹۷۴ بر عهده داشت. از کتاب‌های او *شرح دیانت اسلام* (۱۹۳۷)، *زبان فارسی* (۱۹۴۳)، *زبان هندی* (۱۹۴۳) و *ترجمه شعرهای فارسی* (۱۹۶۰) را می‌توان نام برد؛ اما در مقاله‌هایش بیشتر به بررسی عقاید و مکاتب فکری پرداخته، و از ۳۶ عنوانِ فهرست‌شده در یادنامهٔ او، اکثر آن پیرامون اندیشه و فرهنگ در ایران است.

یوشیدا، ماساهارو Yoshida, Masaharu (۱۸۵۲-۱۹۲۱)

ماساهارو یوشیدا که در خانواده‌ای سامورایی به دنیا آمده و بزرگ شده، صاحب‌منصب وزارت خارجه ژاپن و رئیس هیأت سفارتی است که این دولت به دربار ناصرالدین شاه فرستاد (۱۸۸۰م/ ۹۸-۱۲۹۷ق). یوشیدا از فعالان جنبش مشروطه‌خواهی در عصرِ مِیجی (۱۸۶۸ تا ۱۹۱۲م) بود. وی پس از بازگشتن از مأموریت سفارت به ایران و عثمانی، گزارش سفرش را به وزارت خارجه ژاپن داد، و یادداشت‌های خود را نیز جداگانه تدوین کرد که با عنوان «سفر ایران» در سال ۱۸۹۴ در توکیو به چاپ رسید. در سال ۱۸۸۲ که ایتو هیروبومی از پیشروان نهضت تجدد ژاپن برای الگو گرفتن و تهیه طرح قانون اساسی ژاپن به اروپا می‌رفت، یوشیدا به عضویت هیأت همراه او انتخاب شد.

مآخذ:

رجب‌زاده، هاشم؛ *جستارهای ژاپنی در قلمرو ایران‌شناسی*، تهران، بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار یزدی، چاپ اول ۱۳۸۶.
رجب‌زاده، هاشم، *ایران‌شناسی در ژاپن*، به کوشش کینجی اِئورا، نشر مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۸۹.

نقاشی قهوه‌خانه‌ای
پرده «بارگاه سلیمان نبی»

پارمیدا عطاری
دانشجوی کارشناسی ارشد ایران‌شناسی
دانشگاه تهران

نقاشی قهوه‌خانه‌ای پدیده‌ای نوظهور در تاریخ نقاشی ایران بوده که امروز به علت تغییر احوال و اوضاع زمانه و شرایط جامعه، بساط ساده و محقر نقاشانش و هنرشان برچیده شده‌است. اغراق نیست اگر بگوییم که نقاشی قهوه‌خانه‌ای در خارج از ایران بیشتر از داخل شناخته‌شده است. چه بسا که با گذشت زمان، ارزش این هنر در میـان مردم کمرنگ‌تر شده و نـام نقاشی قهوه‌خانه‌ای برای نسل آینده، نامی ناآشنا خواهد شد. در این مطلب، به بررسی پرده سلیمان نبی(ع) اثر قوللر آقاسی می‌پردازیم.

حسین قوللر آقاسی فرزند استاد علیرضا قوللر آقاسی؛ اسـتـاد نقش‌پرداز بر روی کاشی و قـلمدان، و نقاش به‌نـامِ دربار قاجار؛ از پیشگامان نقاشی قهوه‌خانه‌ای به‌شمار می‌رفت. او در نقاشی‌هایش، حماسه‌های ملی و مذهبی را به تصویر کشیده‌است و می‌توان گفت که شناخته‌شده‌ترین هنرمند این مکتب است. نقاشی‌های این مکتب گونه‌ای نقاشی روایی رنگ و روغن با درون‌مایه‌های رزمی، بزمی و مذهبی است. قوللر آقاسی بیش از دوهزار نقاشی پرده‌ای کشیده‌است. در پرده‌هایی که او کشیده، می‌توان خیر و شر بودن شخصیت‌ها را از روی حالات چهره و لباس تشخیص داد. شخصیت‌هایی که خیر هستند، با چهره‌ای آرام و متین تصویر شده‌اند و چهره‌های شر به شکل اغراق‌آمیزی منفی به تصویر در آمده‌اند.

تابلوی بارگاه حضرت سلیمان(ع)

این اثر با شماره ثبت ۳۸۵۹ و با ابعاد ۲۱۷ سانتیمتر طول و ۱۲۳ سانتیمتر عرض، در بخش ساختمان برج موزه مقدم نگهداری می‌شود. شیوه اجرای این اثر بصورت رنگ و روغن و تکیه‌گاه آن از پارچه نخی است.

این اثر به سفارش فردی به نام کربلایی قاسم و با موضوع بارگاه حضرت سلیمان(ع) ترسیم گشته است. نام و امضای این نقاش تقریبا در مرکز این تابلوی نقاشی و در کنار و سمت چپ حضرت سلیمان(ع) به همراه بیتی از حافظ درج شده است:

هرگز نمیرد آنکه دلش زنده شد به عشق　　ثبـت است بـر جـریـده عالـم دوام مـا

در گوشه تابلو، سمت چپ نیز نام سفارش‌دهنده آمده‌است.

به طور معمول، در کارهای قهوه‌خانه‌ای، نقاش اوج داستان را به تصویر می‌کشد؛ اما نقاش در این پرده سعی داشته است که تمام اتفاقات زمان این پیامبر را به تصویر بکشد. پرده بارگاه حضرت سلیمان(ع)، از جهت موضوع پرده کمیابی است، زیرا موضوع عمده پرده‌های قهوه‌خانه‌ای، موضوعات رزمی و یا بزمی است و چنین پرده‌ای کمیاب است. در این تابـلو، می‌توان تصویر حضرت سلیمان نبی(ع)، بلقیس، صلصال، سالار دیوزاد، لشگریان و وزیران، انواع تصاویر دیوگونه و همین‌طور تصویر بیش از چهل حیوان را دید. این تابلو، داستان خبر آوردن هدهد از وجود مملکت سبا و اتفاقات پیرامون آن را نشان می‌دهد. در این تابلو، برای سهولت شناساییِ اشخاص کشیده‌شده، کنار تصویر هر کدام، نام آنها هم درج شده‌است.

حضرت سلیمان(ع) از آنجا که نقش اصلی را در این داستان بازی می‌کند، در مرکز تابلوی نقاشی جای دارد که بر روی تختی جلوس نموده و در پایه‌های آن این ابیات نوشته شده‌است:

لایـق نبـود قطره بـه عمّان بـردن　　خار و خسِ صحرا به گلستان بردن
اما چه کنم عادت موران این است　　رانِ ملـــخی نـزدِ سلیمـــان بـردن

و در پایین تخت، تصویر مورچه‌ای که ران ملخ را به دندان گرفته، می‌بینیم.

متأسفانه ما بر این تابلو، تاریخ اثر را نمی‌بینیم؛ اما از جهت تکنیک و هنر نقاشی احتمالا زمانی بوده که نقاش به کمال رسیده‌است.

منبع

حقی مقدم، زینب؛ «معرفی اثری ناشناخته از نقاش قهوه‌خانه‌ای، حسین قوللر اقاسی»، همایش ملی باستان‌شناسان ایران، بیرجند، ۱۳۹۲.

روایت تابلوی
«عزیمت مسلم بن عقیل(ع) از مدینه به کوفه»[۱]
اثر زنده‌یاد استاد محمد مدبر

فرشید شریف مقدم
دانشجوی کارشناسی ارشد ایران‌شناسی
دانشگاه تهران

مشخصات ظاهری تابلو

۱) تکنیک: رنگ و روغن روی بوم
۲) ابعاد: ۲۰۴ در ۲۵۳ سانتی‌متر
۳) مکتب: قهوه‌خانه‌ای
۴) قدمت: احتمالا متعلق به دهه بیست تا سی خورشیدی

۱) واقع در موزه باستان‌شناسی و هنر دوران اسلامی ایران، موزه ملی ایران، تهران.

تابلو در ۳۰ صحنه و یا پرده یا مجلس به صورت پیوسته به روایت عزیمت حضرت مسلم بن عقیل(ع)، پسرعموی امام حسین(ع) و فرستاده ایشان به کوفه، از مدینه به کوفه می‌پردازد. تمامی بخش‌ها به ترتیب شماره‌گذاری شده‌اند که داستان و سرانجامِ حضرت مسلم و فرزندان او علیهم السلام را بیان می‌دارند.

ترتیب و قرارگیری مجالس بر اساس چیدمان و پیوستگی اعداد نیست بلکه طبق رویه نقاشی ایرانی، با ساختاری حلزونی‌شکل طراحی و اجرا شده‌است (صالح‌پور، ۸).

محمد مدبر (درگذشتهٔ زمستان ۱۳۴۶ خورشیدی)

از بنیانگذاران و مهم‌ترین نقاشان مکتب نقاشی به شیوه قهوه‌خانه‌ای در ایران امروزی به‌شمار می‌رود. تصویرسازی‌های وی بیشتر در زمینه رخدادهای کربلا و حماسه‌های مذهبی هستند. او کار نقاشی را به تشویق نگارگر همکارش حسین قوللر آقاسی پی گرفت. (برای اطلاعات بیشتر، نک سیف)

> وقتی فرمایش مش صفر اسکندری را در کشیدن این تابلو اطاعت کردم، دیدم خیلی اصرار دارد که یک تابلوی ماندنی و پر شور و حال از روایت عزیمت مسلم به کوفه برای او بسازم . قبل از شروع کار، به او گفتم: «مش صفر! تو آدمِ باخدایی هستی. دعایت گیراست. من دستور تورا به روی چشم اجرا می‌کنم، اما تو هم دعـا کن آن دنیا پیش ائمه اطهار خجالت‌زده نشوم؛ من خودم هم برای یک بار هم که شده، پا به پای حضرت مسلم راه بیفتم و به‌سوی کوفه و ساربان روسفید قافله‌اش شوم.» (همان)

پرده مجلس اول

(قاب شماره یک گوشه سمت راست بالای تابلو)

این مجلس بدون عنوان است ولی اسامی تمامی شخصیت‌ها در بالای سر ایشان نوشته شده‌است. پرده ابتدای این تابلو است و تابلو به آن آغاز می‌کند. شش شخصیت در آن حضور دارند؛ پنج نفر نشسته‌اند و حضرت مسلم در مقابل امام حسین(ع) ایستاده و آماده پذیرش فرمان ایشان است. دیگران عبارتند از حبیب بن مظاهر پیرمرد ریش‌سفید و از اصحاب گرانقدر که در کنار امام(ع) نشسته است، حضرت علی اکبر(ع) در سمت راست و در ضلع دیگر اتاق که گویا فرمان‌نامه امام(ع) در دست اوست، حضرت ابوالفضل العباس(ع) و حضرت قاسم بن الحسن(ع) در کنار ایشان هر دو مقابل امام(ع)، حضرت مسلم(ع) مابین ایشان و امام(ع) و در یک‌سوم طلایی قاب ایستاده‌است. در این مجلس، فرمان و پیام امام به اهل کوفه که می‌بایست توسط مسلم بن عقیل برده شود، به او داده می‌شود.

نکته: لازم به ذکر است که امام(ع) و تمامی هاشمیان در تمامی پرده‌های این اثر هاله‌ای از نور گِردِ سر، و خـالی منتسب به بنی‌هاشم بر گونه دارند.

پرده مجلس دوم:

خدعه نمودن ولید در خانه خود / طلب نمودن امام حسین جوانان خود را

این مجلس به دو قسمت تقسیم گردیده‌است. سمت راست که قسمت اصلی پرده است، امام(ع) را ایستـاده و در هیبتی قدرتمندانه نشان می‌دهد که ولید خاضعانه به پای ایشان افتاده و ردای ایشان را در دست گرفته؛ گویی دست‌به‌دامان ایشان

شده‌است. امام(ع) با دست به جایی اشاره دارند و گویا در حال دادن فرمانی هستند. در پشت پرده، دو نفر مخفی شده‌اند که نام یکی از آن‌ها ابن زرقام (ضرغام) است.

در قسمت سمت چپ، سه جوان هاشمی به نقش درآمده‌اند که دست بر قبضه شمشیر دارند و در حالتی آماده به رزم منتظر فرمان امام(ع) هستند. دو تن نیز در انتهای صحنه به عنوان ناظر ایستاده‌اند.

روایت[۲]: در سال ۶۰ هجری قمری، معاویه درگذشت و یزید بن معاویه در ماه رجب به خلافت رسید. معاویه به یزید وصیت نمود که از چهارتن برحذر باشد و به هر نحوی از آنان بیعت بگیرد.

۱- حسین بن علی بن ابیطالب، که همانا اهل عراق از او دست برندارند تا او را بر تو بشورانند.

۲- عبدالله بن عمر (فرزند خلیفه دوم) که وی مردی است که عبادت او را ضعیف و ناتوان کرده، هرگاه همه با تو بیعت کنند، او تنها می‌ماند و بیعت می‌کند.

۳- عبدالرحمن بن ابوبکر (فرزند خلیفه اول) که هیچ هنری ندارد جز در زنان و لهو و خوش‌گذرانی.

۴- عبدالله بن زبیر، اما آن کسی که مانند شیر بر زانو نشسته و آماده حمله است و هم چون روباه تورا بازی دهد. اگر با تو چنین کرد و بر او پیروز شدی، بند از بندش جدا سازا! (ابومخنف، ص ۱۱)

یزید در نامه‌ای که به ولید بن عتبه نوشت، خبر وفات خلیفه (معاویه) را اطلاع داد. در گوشه نامه نوشت: «اما بعد؛ حسین، عبدالله بن عمر و عبدالله بن زبیر را برای بیعت بگیر و آن ها را رها نکن تا بیعت کنند و السلام.» (همان، ص ۱۳)

ولید فرماندار مدینه برآن شد تا از حسین بیعت بگیرد، پس آنان را به خانه خود دعوت نمود. ولی امام حسین(ع) که احساس کرد ممکن است خدعه‌ای در کار باشد، تعدادی از جوانان بنی‌هاشم را همراه خود برد و آنان را دمِ در نگه داشت و به آنان سپرد و فرمود: «من داخل می‌شوم و شما منتظر باشید. اگر شما را خواندم یا شنیدید آواز من بلند شده‌است، به‌ناگاه درآیید و شر او را از من دفع کنید و گرنه همان‌جا بمانید تا به‌سوی شما برگردم.» (همان، ص ۱۷)

امام(ع) از خانه ولید بیرون می‌آید درحالی‌که ولید به این علت که امام از او درخواست مهلت نموده و او موافقت کرده‌بود، نمی‌تواند از ایشان بیعت بگیرد. پس از آن، مروان بن حکم به ولید می‌گوید که دیگر موفق به اخذ بیعت امام نخواهد شد. امام(ع) شبانه به همراه خانواده و اهل بیتش و همچنین اصحاب و یاران خود مدینه را ترک می‌کند و عازم مکه می‌شود.

پرده مجلس سوم:

آمدن سر قبر حضرت رسول امام حسین(ع)، خواب دیدن و اجازه گرفتن کربلا

این مجلس نیز به دو قسمت تقسیم شده‌است که با هم مساوی هستند. در بخش سمت راست، امام(ع) ایستاده‌اند و مسلم زانو زده و امام(ع) شمشیری (شاید شمشیر خودشان) را به مسلم اعطا می‌کنند (در پرده اول، مسلم برخلاف سایرین شمشیر نداشت) و در پشت سر آنان ضریح سبز پیامبر دیده می‌شود. در سمت چپ در ایوانی دورتر، اصحاب و بنی‌هاشم نظاره‌گر این مطلبند.

---

۲) روایات برگرفته از مطالعات نگارنده در زمینه قیام کربلاست؛ از جمله کتابهایی که در مراجع آورده‌ام.

روایت: امام(ع) به‌نزد قبر جَدّش می‌آید، از ایشان خداحافظی می‌نماید و پس از راهی نمودن مسلم بن عقیل، خود مدینه را ترک می‌کند و پا در راهی می‌گذارد که سرانجامش کربلاست.

پرده مجلس چهارم:

چاووشی نمودن علی اکبر(ع)

این پرده آخرین پرده ردیف اول در بالای تابلو است و در گوشه سمت چپ قرار دارد. در این پرده حضرت علی اکبر(ع) در فضایی که خانه‌های مدینه در عمق تصویر دیده می‌شود، سوار بر اسب است و پرچمی (بیرق سبز کربلا) به دوش دارد؛ درحالی‌که دست در گردن عمه‌اش حضرت زینب(س) انداخته که در کنار اسب او و پشت به بیننده، با چادری‌به رنگ سبز تیره ایستاده‌است. در سمت راست ایشان و در جلوی اسب، عبدالله جعفر که همسر حضرت زینب است ایستاده که در جلوی پای او دو پسر هستند که در بالای سر آن‌ها نوشته شده «پسران او»؛ که مشخص نیست پسران عبدالله و حضرت زینب مراد است یا طفلان مسلم بن عقیل. در سمت چپ و کمی دورتر، چند مرد عرب دیده می‌شوند.

روایت: ما می‌دانیم که امام(ع) و اهل بیت و یارانش شبانه و مخفیانه مدینه را ترک نمودند. اما در این تابلو، نقاش رسم ایرانیِ چاووشی‌خوانی را که در بدرقهٔ زُوّار و مسافرانِ مَشاهدِ متبرکه خوانده می‌شود، به‌خوبی در این مقام گنجانده‌است.

پرده مجلس پنجم:

مراجعت حضرت مسلم

در این پرده، حضرت مسلم را سوار بر اسبی سپید در بیابانی مشاهده می‌کنیم که نشان از آغاز عزیمت ایشان دارد. کمی جلوتر از ایشان در سمت راست تابلو، دو سوار در حال رفتن هستند و در پشت سر و در سمت چپ تابلو که حضرت مسلم سربرگردانده و به آنجا می‌نگرد، صیادی زانو زده و کمان به‌دست، تیری را رها نموده که به آهویی اصابت کرده‌است.

روایت: در برخی از روایات آمده‌است که مسلم این امر را به فال بد می‌گیرد و گویا به نزد امام(ع) مراجعت می‌نماید و امام دوباره حکم به رفتن ایشان می‌کند.

پرده مجلس ششم:

آمدن هانی به پیشباز مسلم(ع)

در این مجلس، شاهد رسیدن مسلم به کوفه هستیم که سوار بر اسب است و هانی بن عروه به‌همراه تعدادی از یاران به استقبال وی آمده‌اند. نکته‌ای که در این‌جا از دید هنری زیباست، این است که جهت حرکت اسب مسلم در این پرده برعکس پرده‌های قبل است که نشان از رسیدن مسلم دارد.

روایت: مسلم قبل از عبیدالله بن زیاد که از طرف یزید جانشین نعمان بن بشیر و برای خواباندن غائله کوفه، والی این شهر شده بود؛ به کـوفه رسید. از همین رو، اهل کـوفه به استقبـال او می‌آیند؛ حال آنکه پس از ورود عبیدالله بـه کـوفه، ورق برمی‌گردد.

پرده مجلس هفتم:

هانی

این پرده به هانی و شکنجه و شهادت او اختصاص دارد. هانی در فضای زندان است. بدن او تمام زخمی است و هر دو دست او از طرفین به تیرهایی چوبی بسته شده‌است. دو مأمور در مقابل او مشغول شکنجه‌اش با تازیانه هستند. در پسِ آنها، دو نفر دیـگر ایستاده‌اند که یکی دست به کمر دارد -گویی مهتر ایشان است- و دیـگری در پشت او قـرار دارد. میله‌های پشت سر آنها حکایت از زندان دارد.

روایت: زمانی که عبیدالله بن زیاد وارد کوفه شد، در صدد دستگیری مسلم بن عقیل برآمد و از همین رو، هانی بن عروه را که مسلم در خانه او بوده‌است، دستگیر و مسلم را از او مطالبه می نماید. هانی مسلم را فراری داده و ابراز بی‌اطلاعی می‌کند. اهل قبیله هانی به دستگیری او معترض می‌شوند، دارالاماره را محاصره می‌نمایند و درخواست آزادی هانی را دارند. عبیدالله شریحِ قاضی القضات را به ایوان می‌فرستد و او آنها را مطمئن می‌سازد که هانی زنده است. عبیدالله دست آخر هانی را به شهادت می‌رساند.

پرده مجلس هشتم:

مسجد نماز

در این پرده، مسلم نشسته در حال نماز است و افراد گوناگون در پشت سر او هستند. وجود سه مکبر در مسجد حاکی از تعداد بالای نمازگزاران است که همان بیعت کنندگان با وی هستند. کف مسجد حالتی شطرنجی دارد و منبر در گوشه سمت چپ بالای تصویر دیده می‌شود.

روایت: در روایات آمده‌است که تا قبل ورود عبیدالله، تعداد هجده‌هزار نفر از مردم کوفه با مسلم بیعت می‌کنند و این سبب می‌شود وی نامه‌ای برای امام(ع) بنویسد و ایشان را از این امر آگاه و به کوفه دعوت نماید.

پرده مجلس نهم:

رفتن مردم از دور مسلم

همان مسجد پرده قبل؛ در حالی‌که تمام مردم رفته‌اند و مسلم در سمت چپ صحنه، با انگشتی از سر حیرت به دهان، رفتن آنان را می‌نگرد.

روایت: عبیدالله بن زیاد در کوفه اعلام حکومت نظامی می‌نماید و اعلام می‌کند که هرکس با مسلم بیعت نموده‌است، خود و خانواده‌اش در خطر است. مردم از سرِ ترس و یا به امید منفعت، دورِ مسلم را خـالی می‌نمایند تا حدی که وی تنها می‌ماند.

پرده مجلس دهم:

خانه طوعه

این پرده کاملا مربع است و در یک‌سومِ سمت چپش، مسلم را زانو زده بر در خانه‌ای نشان می‌دهد که در حال گرفتن کاسه‌ای آب از زنی چادربه‌سر است که میـان چهارچوب در ایستاده و کاسه آب را در دستان دارد. در پس‌خانه و در یک‌سومِ دوم و سوم، دوری و نزدیکیِ خانه‌های کوفه را با ایجاد فاصله نشان داده‌است.

روایت: مسلم غریب و تنها و تشنه، سر بر درِ خانه‌ای می‌گذارد که متعلق به زنی شیعه به نام طوعه است. طوعه بر درِ خانه، منتظر فرزند خویش است که مسلم را می‌بیند که درخواست آب از وی دارد. او پس از اینکه مسلم را می‌شناسد، وی را به خانه راه می‌دهد و در اتاقی، او را مخفی می‌نماید.

نکته: در پایین این تابلو، عبارت «فرمایش مشهدی صفر اسکندریان» نوشته شده‌است. وی سفارش‌دهندهٔ تابلو است که از قهوه‌خانه‌دارانِ میدانِ سید اسماعیلِ تهران بوده‌است.

پرده مجلس یازدهم:

آمدن پسر طوعه

این پرده کوچک‌ترین پرده این تابلو است. مسلم در جلوی صحنه در درون خانه طوعه درحالی‌که به شمشیر خود تکیه کرده‌است، زانو زده؛ و در انتهای قاب، طوعه و فرزندش را مشاهده می‌کنیم که کتابی (احتمالا قرآن) بین آنها رد و بدل می‌شود.

روایت: فرزند طوعه که بلال نام دارد، از وجود مسلم در خانه مطلع می‌گردد و به طمع جایزه‌ای که عبیدالله برای مسلم بن عقیل قرار داده‌است، به دارالاماره می‌رود و عبیدالله را از این مهم با خبر می‌سازد.

پرده مجلس دوازدهم:

جنگ حضرت مسلم(ع)

این پرده مهم‌ترین، بزرگ‌ترین، شلوغ‌ترین و گرم‌ترین پرده این تابلو است که درست در وسط تابلو قرار گرفته و به عنوان نمادی از امامان دوازده‌گانه شیعه به عدد شماره ۱۲ مزین گردیده که البته خود به تنهایی نیز یک تابلو کامل است و به حادثه اصلی، یعنی جنگ حضرت مسلم با دشمنان پرداخته‌است.

سپاهیان دشمن از سمت راست تابلو هجوم آورده‌اند و مسلم درست در وسط تابلو، مشغول جنگ با آن‌هاست و شاهد دلاوری‌های وی هستیم و درحالی‌که زانو زده، یکی از اشقیا را از فرق سر تا کمر با شمشیر شکافته‌است. در قسمت سمت چپ تابلو نیز به همین منوال، حضرت مسلم یکی از دشمنان را از سمت چشم راست تا شکم با تیغی بُرّان شکافته‌است.

حضرت مسلم در این تابلو تنهاست که خود نشان از غربت وی دارد و در عین حال، با دلاوری و رشادت از پس بسیاری از دشمنان برآمده‌است. (صالح‌پور، ص ۴۴)

روایت: عبیدالله که از حضور حضرت مسلم در خانه طوعه آگاه شده‌است، سپاهیان خود را به آنجا می‌فرستد. مسلم که می‌داند چه اتفاقی قرار است بیفتد؛ به رسم جوانمردی، خانه طوعه را ترک می‌نماید تا آسیبی به خانه و اهل آن نرسد. سپاهیان وی را

محاصره می‌کنند و مسلم با نبردی جانانه به مقابله با آن‌ها می‌پردازد. این نبرد در روایات تشیع، به مانند نبرد حضرت عباس(ع) در صحرای کربلا زبانزد است.

پرده مجلس سیزدهم:

از چاه در آوردن حضرت مسلم(ع)

مسلم در حالی‌که زخم‌هایی بر بدن و صورت دارد، در حال سقوط در چاهی است و سه دژخیم گرداگرد او؛ یکی در حال زخم زدن با نیزه به اوست، شخص وسط طنابی در دست دارد تا مسلم را با آن ببندد و نفر دیگر او را از چاه بیرون می‌کشد. در سمت راست تصویر، کمی آن‌سوتر، پسرکی افسار قاطری را در دست دارد که قرار است مسلم را سوار بر آن به نزد ابن زیاد ببرند.

روایت: سپاهیان که نمی توانند از پس دلاوری‌های مسلم بربیایند و از رویارویی با او عاجزند؛ به نیرنگ متوسل شده، چاهی (چاله‌ای) حفر نموده، مسلم را به آنجا می‌کشانند. او از پشت سر در آن می‌افتد واین‌گونه قادر به دستگیری او می‌شوند. شاید هم این چاه یا چاله از قبل مهیا بوده یا به صورت اتفاقی در آنجا بوده‌است؛ ولی چیزی که در روایات حایز اهمیت است این است که شاید اگر مسلم در این چاه نمی‌افتاد، توانایی زنده دستگیر کردن وی را نداشتند.

پرده مجلس چهاردهم:

حضرت مسلم سوار قاطر

از راست به چپ، سه سپاهی را مشاهده می‌کنیم. هر دو نفرِ جلو مشعل به دست دارند که نمایانگر این است که دستگیری مسلم در شب اتفاق افتاده و این جنگ نابرابر تا شب ادامه داشته؛ ولی طبق سنت نقاشی قهوه خانه‌ای، حتی تصویر شب هم روشن کشیده شده‌است (همان، ص ۴۸). نفر سوم از پیِ آن‌ها روان است و نگاه وی به حضرت مسلم است که سوار بر همان قاطرِ پرده قبل و در حالی‌که فاقد زره و کلاه‌خود است، با لباسی خونین به نزد ابن زیاد برده می‌شود. مردم از بالای بام خانه‌ها این صحنه را نظاره می‌کنند.

روایت: مسلم بن عقیل غریب و زخمی و تنها و سوار بر قاطر (و نه اسبی اصیل) به نزد ابن زیاد برده می‌شود و این واقعه در حالی اتفاق می‌افتد که مردمی که با وی بیعت نموده‌بودند، همه از بام خانه‌ها می‌نگرند؛ ولی هیچ‌کس به یاری او نمی‌آید.

پرده مجلس پانزدهم:

ابن زیاد

عبیدالله بن زیاد در دارالاماره بر تخت نشسته‌است و دو مرد یکی پیرتر با محاسن سفید در دو سمت تخت او بر زمین نشسته‌اند. جناب مسلم اسیر در دستان سه دژخیم که یکی شمشیری بلند در دست دارد، درخط طلایی سمت چپ قاب در حالی‌که سعی در رهانیدن خود دارد، مشاهده می‌شود. او با سیمایی معترض با دست به ابن زیاد اشاره دارد. حاضرانی در این مجلس حضور دارند که پشت به قاب هستند.

روایت: ابن زیاد در این مجلس زمانی که جناب مسلم را به نزد او می‌برند ، پس از صحبت و مشاجره با وی، فرمان قتل او را صادر می‌کند.

پرده مجلس شانزدهم:

دارالعماره (دارالاماره)

جناب مسلم در بالای بام عمارتی که می‌دانیم دارالاماره کوفه است و در سمت راست تصویر قرار دارد، در حالی‌که فردی که قصد پرتاب اورا دارد در پشتش قرار گرفته، ایستاده است. دو عمارت دیگر در همین ردیف در دورتر قرار دارد. در سمت چپ قاب در گوشه پایین، فردی بدن جناب مسلم را که از بالا پرتاب شده، به طوری‌که از پایش گرفته‌است، روی زمین می‌کشد تا از کادر خارج شود. ما در گوشه سمت راست بالای قاب، امام حسین(ع) را که در دایره‌ای از نور نقش بسته است، مشاهده می نماییم؛ گویی در عالم معنی، ناظر شهادت مسلم بن عقیل است.

روایت: جناب مسلم بن عقیل در روز نهم ماه ذی‌الحجه سال ۶۰ هجری به فرمان عبیدالله بن زیاد از بام دارالاماره کوفه به پایین افکنده شد و سپس سر مبارک وی از تن جدا و در دروازه دارالماره نصب گردید. **و این‌گونه سفیر امام(ع) به شهادت رسید.** مسلم قبل از شهادت و در مجلس ابن زیاد وصیت نمود که فردی ابتدا با فروش تجهیزات نظامیش دیون وی در کوفه را پرداخت نماید و همچنین از جانب وی نامه‌ای برای امام بفرستد که ایشان به کوفه نیایند که البته این امر صورت نگرفت. گویا آن فرد عُمرِ بن سعد بن ابی‌وقّاص بوده‌است.

پرده مجلس هفدهم:

شُرِیح

در این پرده، شریح که قاضیِ امیر مؤمنان و به شریحِ قاضی معروف بود را می‌بینیم که دو کودک را به سمتی (احتمالا مدینه) راهنمایی می‌کند. این کودکان طفلان مسلم بن عقیل هستند.

روایت: محمد و ابراهیم فرزندان جناب مسلم بن عقیل هستند که با وی در این سفر، همسفر بوده‌اند. گویا مسلم آن‌ها را به شریح قاضی می سپارد. شریح در ابتدا قاضیِ امیرالمؤمنین در کوفه و مورد وثوق شیعیان بود. وی با دریافت مبلغی هنگفت از دربـار یزید، فرمان خروج از دین و قتل امام حسین(ع) را صادر می‌نماید و این‌گونه جوازی شرعی برای قتال با امام(ع) صادر می‌گردد.

وی در اینجا کودکان را به راهی که احتمالا به مدینه می‌رود، راهنمایی می‌نماید تا از شرایط خفقان کوفه جان سالم به‌در ببرند.

پرده مجلس هجدهم:

چوپان

این پرده، مجلسی شاد و همراه با بزم را نشان می‌دهد که طی آن، درکنار گله‌ای گوسفند که در عمق تصویر قرار دارد، دو چوپان که یکی بر درختی تکیه داده که یکی از فرزندان مسلم در کنار آن قراردارد در حال نواختن نی است و چوپانی دیگر در مقابل آن‌ها در حال خدمت به دیگر فرزند مسلم است. کاسه‌ای شیر نیز در میان قرار دارد.

روایت: این صحنه گویا قصد دارد پس از آن حوادث تلخ ، قدری بیننده را التیام بخشد.

پرده مجلس نوزدهم:

جنگ چوپان

در این قاب، ما در همان نخلستان، چوپانانی را که در حال خدمت به طفلان مسلم بودند، در حال کارزار با عوامل حکومتی ابن زیاد مشاهده می‌نماییم. هر یک از آنان یک کودک را در حمایت خود قرار داده تا گزندی نبینند.

روایت: ابن زیاد که از فرار فرزندان مسلم آگاه می‌گردد، مأمورانی را به جستجوی آن‌ها می فرستد تا آن‌ها را بیابند.

پرده مجلس بیستم:

آوردن معمور (مأمور) کودکان را در زندان

در این صحنه، قابی مربع‌شکل را ناظریم که طفلان مسلم در سمت راست و زندانبان در سمت چپ قرار دارد. مأموری که کودکان را تحویل می‌دهد، با لباس نظامی و کلاه‌خودِ دارای پر در پشت سر کودکان ایستاده‌است. میله‌هایی در گوشه سمت راست متذکر محیط زندان هستند.

روایت: به فرمان عبیدالله، طفلان مسلم در زندان کوفه اسیر می‌گردند.

پرده مجلس بیست‌ویکم:

خواب دیدن مشکور حضرت امیر را

همان زندان مجلس قبل؛ مشکور (زندانبان) دست‌به‌سینه ایستاده‌است. کودکان درحالی‌که سر بر زانوان امیر مؤمنان نهاده‌اند، در خواب هستند. هاله‌ای از نور گرداگردِ سرِ حضرت امیر است و کودکان پایِ در، کُند و زنجیر دارند.

روایت: مشکور از ارادتمندان و شاید از شیعیان حضرت امیرالمؤمنین بوده‌است. او که متوجه می‌شود که این کودکان که هستند، دچار عذاب وجدان می‌شود. شاید این خواب تجلی ذهن درگیر وی باشد.

پرده مجلس بیست‌ودوم:

نجات دادن از زندان

در بیرون از زندان، مشکور را می‌بینیم که با دو دست در حال بدرقه کودکان است که آن‌ها را از رندان رها ساخته‌است و کودکان در سمت چپ قـاب، درحالی‌که سر بر سر یکـدیگر گذاشته و دست در گردن هم دارند، بی‌پناهیشان را به مـا القا می‌نمایند.

روایت: مشکور با شناختن کودکان و با غلبه وجدان، کودکان را آزاد می‌نماید. آنها آزادند، ولی جایی برای رفتن ندارند.

پرده مجلس بیست‌وسوم:

طفلان لب شت (شط)

در کنار رود در خارج از کوفه و در نخلستانی دو کودک را مشاهده می‌نماییم که در صحبت با زنی چادرپوش هستند. زن که در بـالای سرش کلمه کنیز دیده می‌شود، ظرف آبی در پیش پـایش دارد که نمایـان می‌کند که بـرای برداشتن آب آمده بوده‌است که طفلان مسلم را می‌بیند.

روایت: کودکان در نخلستانِ خارج از کوفه در پای درختی به خواب می‌روند که کنیزی شیعه‌مذهب آن‌ها را می‌بیند. وی از سر ارادت و دلسوزی و با اصرار، ایشان را به خانه می‌برد.

پرده مجلس بیست‌وچهارم:

خانه حارث

صحنه دارای ترکیبی گرم و جذاب است/ کودکان در اتاقی در خواب هستند. پشت در اتاق و در سمت راست قاب، حارث را نشسته بر صندلی می‌بینیم که در لباس دژخیمان و اشقیاست و با همسر خود و کنیز در حال صحبت است. پرده‌ای قرمز در قاب درِ اتاق به گوشه‌ای جمع شده‌است.

روایت: آمده‌است که حارث، برادر کمیل بن زیاد نخعی است. کمیل از یاران با وفای امیر مؤمنان بوده است، ولی حارث هیچ رنگ و بویی از برادر ندارد.

پرده مجلس بیست‌وپنجم:

زن حارث و کنیز

صحنه همان اتاقی است که کودکان در خواب هستند. حارث شمعی با پایه در دست، بر بالای سر ایشان زانو زده‌است. زن حارث پوشیده در چادر، دست بر دیدگان دارد؛ گویی می‌گرید. در کنارش، کنیز نشسته‌است و کتابی در دست دارد که احتمالا قرآن است. انگار هر دو سعی دارند تا به واسطه زاری و وساطت قرآن، حارث را از فکری که در سر دارد منصرف سازند.

روایت: حارث که شاید از عُمّال ابن زیاد است و یا به طمع جایزه، قصد دارد تا کودکان را تحویل ابن زیاد دهد.

پرده مجلس بیست‌وششم:

حارث

حارث در هیبت اشقیا، سوار بر اسبی سیاه، کودکان را دست بسته‌است و در پی اسب به دنبال می‌کشد. ایشان زانو بر زمین زده‌اند و بدون عبا و عمامه، معصومانه وی را می‌نگرند. فضا نخلستانی است کنار شط.

روایت: حارث تصمیم دیگری می‌گیرد. او به جای زنده تحویل دادن کودکان به ابن زیاد، تصمیم می‌گیرد آن‌ها را به شهادت برساند و سرِ کودکان را به دربار ابن زیاد ببرد؛ شاید برای خوش‌خدمتی و اخذ جایزه‌ای بیشتر.

پرده مجلس بیست‌وهفتم:

حارث

در سمت چپ قاب ، حارث بر زمین زانو زده‌است، خنجری در دست راست دارد و آن را با ساقی که به دست چپ بسته است تیز می نماید. دو کودک در مقابل او ایستاده‌اند، دست‌ها را همانند دعا در مقابل گرفته‌اند و به حارث می‌نگرند. اسب حارث در پشت سر طفلان است و یک دست خود را بالا نگاه داشته‌است؛ شاید اسب نیز معترض حارث است.

روایت: کودکان از حارث می‌خواهند که این کار را نکند؛ ولی وقتی با مخالفت او روبرو می‌گردند، از او تقاضا می‌کنند که رخصت دهد تا نماز بخوانند و طلب مغفرت کنند.

پرده مجلس بیست‌وهشتم:

طفلان مسلم - حارث

حارث در حالی‌که زانو زده و پای چپ خود را روی پای کودک که با دستانِ از پشت بسته، زانو زده‌است، قرار داده، موهای وی را در دست دارد و خنجر بـر گلوی وی گذاشته و حلقـوم وی را بریده‌است. خون وی تـا دامن جاری شده و چشمانش با چشم‌بندی بسته است. کودک دیگر بـا چشم‌بندی در دست که قـرار است آن را به چشم ببند؛ در مقابـل، ایشان را نظـاره می‌کند.

روایت: هریک از کودکان از حارث می‌خواهند که ابتدا وی را بکشد تا شاهد قتل برادر نباشد. حارث پس از به شهادت رسانـدن ایشان، بدن آن‌ها را در شط می‌اندازد و سرها را در کیسه‌ای قـرار می‌دهد تا به نزد ابن زیاد ببرد و این‌چنین می‌شود که طفلان مسلم نیز همانند پدر به شهادت می‌رسند و به خیل شهدای کربلا می‌پیوندند.

پرده مجلس بیست‌ونهم:

ابن زیاد - حارث

دربار ابن زیاد در دارالماره کوفه؛ وی بر تخت نشسته‌است و همان مرد قبلی در کنار تخت وی در حالی‌که دست بر زیر سر دارد، نشسته و چهره‌ای متعجب و در عین حال، خشمگین دارد. حارث در میان قاب بر زمین زانو زده و سرهای کودکان را از توبره خود روی زمین انداخته‌است. مأموری با سپر و نیزه در پشت سر وی ایستاده‌است.

روایت: ابن زیاد از عمل حارث خشمگین می‌گردد و شقاوت وی را نکوهش می‌نماید. وی به جای جایزه، دستور قتل حارث را صادر می‌نماید. به روایتی، حارث را در همان مکانی که کودکان مسلم را به شهادت رسانده، گردن می‌زنند و در روایتی دیگر، وی را بر دار می‌کنند و آتش می‌زنند.

پرده مجلس سی‌ام:

آتش زدن حارث

این قاب آخرین قاب این تابلو است؛ صحنه بردارکردن و آتش زدن حارث. شاید سرانجام تمامی آنانی که جناب مسلم و طفلانش و همچنین مولایش امام حسین(ع) را به شهادت رساندند.

از گوشه سمت چپ بالای قاب، دیرکی چوبین با چهار قلاب به داخل قاب کشیده شده‌است. از قلاب چهارم، حارث با دستانی از پشت بسته شده، با طنابی به دار آویخته شده‌است و در زیر پای وی و در مرکز قاب، آتشی شعله‌ور است؛ چنانکه شعله‌ها وی را در بر گرفته‌اند. دو ردیف سپاهی در چپ و راست آتش، صف کشیده‌اند که برخی از آنان سپر به دست گرفته‌اند و نظاره‌گر مرگ حارث هستند. دو دیوار در پشت سر هر صفحه پرسپکتیو صحنه را رعایت نموده‌اند. دیوارها بیانگر این هستند که حارث در داخل دارالاماره به دار کشیده شده‌است.

روایت: حـارث به فجیع‌ترین شکل به سزای عمـل ننگین خود می‌رسد. او هم خود را به هـلاکت می‌افکند و هم بدعهدی و بی‌وفایی عبیدالله بن زیاد به وعده‌های دروغینش را به نمایش می‌کشد.

سخن آخر: آثار مشابهی با این تابلو از خود نقاشِ اثر و همچنین دیگر نقاشان مکتب قهوه‌خانه‌ای وجود دارد؛ از جمله تابلوی «مسلم بن عقیل» در شش پرده از خالق همین اثر و تابلویی با موضوعیت مسلم بن عقیل از فتح‌الله قوللر آقاسی.

منابع و مآخذ:

۱- ابومخنف؛ *مقتل‌نامه*، نشر اسلامیه، ۱۳۸۷.

۲- سیف، هادی؛ *نقاشی قهوه‌خانه‌ای*، تهران، انتشارات میراث فرهنگی، ۱۳۸۶.

۳- صالح‌پور، اردشیر؛ *تحلیل زیبایی‌شناختی و روایت نقاشی-نمایشی تابلوی عزیمت مسلم بن عقیل از مدینه به کوفه*، تهران، انتشارات میراث فرهنگی ، ۱۳۹۵.

مراجع روایات:

۱- حجازی، یاسین؛ *کتاب آه (بازخوانی مقتل حسین بن علی علیه السلام)*، بازخوانی کتاب *دمع الشجوم* ترجمه فارسی ابوالحسن شعرانی از کتاب *نفس المهموم*، تهران، انتشارات جام طهور، چاپ نهم، ۱۳۹۴.

۲- شهرستانی، محمدحسین؛ *اشک روان بر امیر کاروان*: ترجمه *خصایص الحسینیه*، علامه جعفر شوشتری، قم، دارالکتاب، ۱۳۷۴.

۳- صفایی حائری شیخ عباس؛ *تاریخ سیدالشهدا*، قم، کتاب جمکران، ۱۳۹۶.

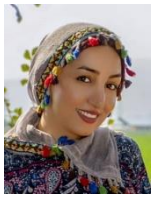
۴- کوه‌کمره‌ای، میرزا خلیل؛ *عنصر شجاعت یا هفتادودو تن و یک تن* (دوره هشت‌جلدی)، واحد تحقیقات دارالعرفان شیعی، ۱۳۹۱.

۵- لولاور، پرویز؛ *زندگانی حضرت قمر بنی‌هاشم*، ترجمه *کتاب العباس*، سید عبدالرزاق موسوی مقرم، تهران، انتشارات آرام دل، ۱۳۹۵.

۶- محمدی اشتهاردی، محمد؛ *غم‌نامه کربلا*: ترجمه *لهوف*، علی بن موسی طاوس، تهران، نشر مطهر، ۱۳۸۷.

۷- نظری منفرد، علی؛ *قصه کربلا* به ضمیمه *قصه انتقام*، تهران، انتشارات سرور، ۱۳۷۹.

داستانهای سقف حمام وکیل شیراز



زهره رئیسی
دانشجوی کارشناسی ارشد ایران‌شناسی
دانشگاه تهران

۱- معراج حضرت رسول

در مرکز، پیامبر(ص) را سوار بر اسب خود، بُراق می‌بینید که سرشار از نور هستند و در مرکز کادر جای گرفته‌اند و فرشتگان گرداگرد آن حضرت به شکل دوار قرارگرفته‌اند و حالت و زاویه هیچ یک از آنها شبیه آن دیگری نیست. این نوع ترکیب‌بندی نهایتِ توجه بیننده را به مرکز جلب می‌کند.

۲- به چاه انداختن حضرت یوسف

داستان این صحنه بین یوسف و برادرانش اتفاق افتاد. هنگامی که برادران یوسف گفتند ما با آنکه چندین برادر هستیم، پدر چنان دلبسته یوسف است که او را از همه ما بیشتر دوست دارد. پس حیله کردند و اجازه او را از یعقوب(ع) گرفتند و همراه خود به صحرا بردند و او را به چاه انداختند.

۳- شمایل حضرت علی با شمشیرشان ذوالفقار

در این تصویر، چهره حضرت علی(ع) به‌صورت هاله‌ای نـورانی مشخص شده‌است. درحالی‌که حضرت در مـرکز تصویر سوار بـر اسب، ذوالفقـار را بالا برده و پیکر دیوی را نشانه گرفته، به نظر می‌رسد دیو در حال خواهش از امام می‌بـاشد. در ایـن نگاره، دو بـخشِ تصویـر روی هم قرار گرفته‌است و اثـری از پرسپکتیو دیـده نمی‌شود. در زمینه، از عناصر طبیعیِ گل و بوته استفاده شده‌است.

۴- صحنه قربانی کردن حضرت اسماعیل توسط حضرت ابراهیم

در این تصویر، حضرت ابراهیم(ع) را در حال قربانی کردن حضرت اسماعیل(ع) مشاهده می‌کنید. افرادی درحالی‌که غمگینند، اطراف آنها تصویر شده‌اند.

۵- بیرون آوردن حضرت یوسف از چاه

پس از آنکه یوسف(ع) در چاه انداخته شد، کاروانی به آنجا رسید. وقتی سقـای قافله برای برداشتن آب کنار چـاه می‌آیـد، متـوجه یـوسف می‌شود و او را از چـاه بیرون می‌آورند.

۶- صحنه دیدار بیژن و منیژه

در سمت راست، منیژه را می‌بینید که در شاهنامه دختری زیبارو و قدبلند با موهای مشکی است. سمت چپ، بیژن در بیشه‌زار در حالی‌که کلاه پدر را بر سر دارد، سوار بر اسب است.

۷- آبتنی شیرین در چشمه و دیدار با خسرو

صورت شیرین برخلاف صورتی است که در اشعار فارسی آمده؛ یعنی بجای صورت شاهزاده ارمنی، صورت مغولی ترسیم شده‌است. خسرو، شاهـزاده ایرانی، برای نخستین بار شیرین، شاهـزاده ارمنی را در محلی که او مشغـول آبتنی است، می‌بیند.

۸- دیدار شیرین و فرهاد

فرهاد که در نخستین نگاه دل به عشق سپرده، مردی بسیار معمولی به نظر می‌رسد با سبیل بلند. شیرین با طنازی، گُلی در دست دارد. چهره و پیکر دیگران شبیه مردم کوچه و بازار است؛ پوشاک آنها نه فاخر است نه پرکار.

۹- عشق‌بازی شیخ صنعان با دختر ترسا

شیخ صنعان پس از دیدن دختر نصرانی، عاشق و حیران او می‌شود، دین و ایمان خود را می بازد، زُنّار می‌بندد و در لباس ترسایان درمی‌آید. درآخر هم پشیمان می‌شود و دوباره به حالت روحانی خود بازمی‌گردد. در این نگاره، شیخ در مقابل دختر ترسا زانو زده و از دست او شراب می نوشد. دختر ترسا بر روی ایوان به او می‌نگرد. دختر در وسط تصویر به صورت زنان قاجاری با ابـروهای پیوسته و گلهایی که مویش را آراسته، با دامن بـلند ایستاده. در اطراف نیز مریدان شیخ با چهره‌هایی نگران نشان داده شده‌اند.

۱۰- سلطان سنجر و پیرزن

پیرزن ستمدیده روبروی سلطان سنجر ایستاده و از او امان‌خواهی می‌کند و او را دلیرانه مسبب نابسامانی‌های مملکت می‌داند.

مراجع:

اتحاد محکم، سحر؛ «مطالعه نشانه‌شناختیِ نقوش قاجاری سربینه حمام وکیل شیراز»، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، ۱۳۹۳.

دادور، ابوالقاسم و دیگران؛ *هنرِ آهک‌بُری در حمام وکیل شیراز*، ۱۳۹۴.

عکس:

مهدی نادری.

هنر اسلامی و حکمت اشراقی

مهرداد مشرقی
دانش‌آموخته کارشناسی ارشد هنراسلامی
دانشگاه هنر

چکیده

با اینکه هنوز تعریف جامع و مانع و مورد قبول همگان برای هنر ارائه نشده‌است، تعریف هنر از دیدگاه حکمت اشراقی آنقدر غنی و کامل است که توانایی پوشش خلأهای موجود را داشته باشد. حکمت اشراق فلسفه‌ای نورمحور است و به اعتقاد شیخ شهید استاد و مؤسس این مکتب، تحولی تاریخی در فلسفه اسلامی و احیاء حکمت معنوی ایرانیان باستان؛ حکمتی شهودی و انکشافی بر پایه اشراقات انوار قدسی و مبتنی بر اصل مشرقیِ «نور و ظلمت»، چنانکه ادراک پیام اشراقی جز با نفس منور به انوار الهی ممکن نیست. حکمت اشراقی از هنر حقیقی جدا نیست و از این رو هنر می‌تواند تحقق این حکمت را میسر و آن را متجلی سازد. از آنجا که هنر و حکمت هر دو از یک منشأ و مبدأ الهی ملهم هستند و هر دو از زبانی رمزی برخوردارند، لذا اثر هنری نتیجه طی طریق هنرمند در عالم معنا و مشاهده حقایق است، و هنر برای هنرمند اسباب طریقت و عروج.

واژه های کلیدی:

هنر، هنر اسلامی، حکمت اشراقی

روش تحقیق و پیشینه تحقیق: این پژوهش با استفاده از روش‌های توصیفی و تحلیلی انجام گرفته و گردآوری اطلاعات از طریق منابع کتابخانه‌ای مکتوب و اسناد موجود به دست آمده‌است. پژوهشگر حوزه حکمت اشراق و سهروردی، غلامحسین ابراهیمی دینانی در کتب، مقالات و سخنرانی‌های متعدد به ادراک شهودی و شعاع اندیشه سهروردی پرداخته و انسان را هنر خداوند می‌داند و تجلی هنر در انسان را به‌مثابه انعکاس انوار قدسی تابیده بر او. طاهره کمالی‌زاده در کتاب «*مبانی حکمی هنر و زیبایی از دیدگاه شهاب‌الدین سهروردی*»، رویکردی تحلیلی و توصیفی در خصوص آراء و اندیشه‌های شیخ اشراق در نگاه به مقوله زیبایی و هنر و عالم خیال داشته‌است و هنر را ادراکات و شهود هنرمند در عالم مثال می‌داند.

مقدمه

ای بسا معنی که از نامحرمی‌های زبان　　با همه شوخی، مقیم پرده اسرار شد
(بیدل دهلوی)

هنوز تعریفی جامع و مانع از هنر که همگان بر آن توافق داشته‌باشند، ارائه نشده‌است. در ادوار مختلف و در اقصی نقاط دنیا، فیلسوفان و متفکران سعی بر ارائه بیانی از این مهم داشته‌اند و کمتر اتحادی به تحصیل درآمده و هر کسی از ظن خود به جستجوی معنی هنر برخاسته‌است.

آن یکی را کف چو بر پایش بسود　　گفت شکل پیل دیدم چون عمود
در کف هر کس اگر شمعـی بدی　　اختلاف از گفتشان بیرون شـدی
(مثنوی مولوی- دفتر سوم)

اما اگر شمعی و انواری در دست بود، با آن اختلافات بیرون می‌شد. اگر قدری در این معنا تأمل کنیم، خواهیم دید که همه تعاریف و تعابیر در کنار هم و به‌طور مجموع پیل را کامل می‌گرداند و هر یک به تنهایی فقط از یک منظر بـه موضوع نگریسته‌است. پس به واقع هنر چیست؟ آیا زیبایی است؟ که در این صورت، ماهیت و چیستی آن وابسته به واکنش مخاطب است، که این واکنش نمی تواند یگانه عامل سنجش باشد؛ یا وسیله پالایش، والایی و اعتلای روح آدمی است. لذا آیا می‌توان میزان این پالایش و اعتلای روح را در شعر و سینما یکی دانست؟ و اگر بگوییم برداشتی از طبیعت است، آنگاه آیا به تصویر کشیدن صفات ناپسند باید همانند صفات زیبا، مقدس و محترم باشد؟

هنر به‌مثابه بیان

شاید بتوان هنر را نوعی از بیان دانست؛ بیانی مستتر و پوشیده برای ارائه حقایق؛ زبانی دیگر، زبانی که بر پایه تخیل است. خیال قادر است دریافت‌های محسوس را به رموز خیالی بدل سازد. یا به تعبیری، تبدیل ماده به معنا که این خود کم از کیمیاگری نیست و یا به قول هانری کُربن «خیال دلیل تأویل است» (کُربن، ص ۳۱۲). «حال اگر خیال در خدمت تعقل باشد، به اندیشه نظاره‌گر تبدیل می‌شود و اگر تابع توهم باشد، جز صورتی موهوم ایجاد نمی‌کند» (کمالی‌زاده، ص ۶۳).

نظرات و اندیشه سهروردی در باب هنر

شیخ شهاب‌الدین سهروردی (شیخ اشراق) معتقد است که قوه خیال توانایی محاکات از عالم محسوس را دارد و نقوش مختلف در حس مشترک می‌نگارد. حس مشترک با حواس پنج‌گانه ظاهر مرتبط است و به‌سان مخزنی است که حواس مذکور به آن متصلند. حواس پنج‌گانه عبارتند از حس مشترک؛ قوه خیال که خزانه حس مشترک است؛ قوه وهم که حاکم معانی نامحسوس بر امر محسوس است، لذا دائم در تقابل و منازعه با عقل به‌سر می‌برد و غیر محسوس را پذیرا نیست؛ قوه حافظه که انبار وهم است؛ و قوه متخیله که به کار ترکیب صور مشغول است و این غیر از خیال است. خیال در صور دخل و تصرف ندارد و فقط حافظ آن است، لیکن متخیله به کار ترکیب صور متخیل مشغول. حال اگر متخیله توسط عقل به کار رود به نام «مفکّره» شناخته می‌شود که تمامی علوم و نیز محاکات در هنرها و رؤیاها از سمت اوست. شیخ معتقد است که «متخیله به طور دائم از حالتی به حالتی دیگر انتقال می‌یابد و مثبوت نیست؛ که اگر غیر از این بود، فکر کردن میسر نمی‌شد؛ و کسی که خون بر او غالب است، بر چیزهای سرخ محاکات کرده و اگر بلغمی باشد به برف و باران محاکات کند.» (سهروردی، ج ۳، *پرتونامه*، ص ۷۹). به اعتقاد کُربن «تخیل از نظر سهروردی گاهی فرشته است و گاهی دیو. تخیل چون در برزخ بین عقل و وهم است، اگر از تعقل الهام گیرد، تخیلی نیکو و در حکم فرشته است. اما اگر وهم بر آن چیره شود، خیال ناپسندی است در قالب دیو

که هر چه بیندیشد پندارین و توهم‌افزاست. تخیل آمیخته با وهم، صوَرِ اهریمنی و شیطانی ایجاد می‌کند؛ هرچند که همین قوه خیال در اوج خود به دیدار فرشته نائل می‌شود.» (کُربن، ص ۲۹۸).

عالم مثال و عالم خیال

سهروردی خود عالم مثال و خیال را توسط تجربه و مشاهدات باطنی درک نموده، می‌گوید: «به تجارب باطنی درستی بر وجود عوالم چهارگانه رسیده‌ام که عبارتند از: عالَمِ انوارِ قاهره (عقول)، عالَمِ انوارِ مدبّره (نفوس)، عالَمِ برازخ (اجسام فلکی و عنصری) و عالَمِ صوَرِ معلّقه (عالَمِ مثال) (سهروردی، جلد ۲، *حکمه الاشراق*، ص ۲۳۲). وی صور موجود در آیینه و صور خیال را متعلق به عالم دیگری به نام عالم مثال و خیال می‌داند. قوه خیال مابین قوه عقل و حس قرار دارد و عالم خیال و مثال واسطی است بین عالم محسوس و عالم معقول. در نفس هر انسانی هنگام انقطاع از این عالم، شهود عالم مثال امری ممکن می‌شود. ابن‌عربی نیز در *مابعدالطبیعه خیال*، خواص و احکام خیال را در سه مرتبه اصلی می‌بیند؛ «اول خود عالم هستی که کل عالم خیال است؛ دوم عالم میانجی در دل عالم کبیر؛ و سوم مرتبه انسانی خیال است که نور محض است و نه ظلمت محض، بلکه آمیخته‌ای از هردوست.» (چیتیک، ص ۸۹؛ ابن‌عربی، ص‌ص ۳۱۰-۳۱۱). «وسیله رؤیت و کشف و شهود در عالم مثال، نه عقل است و نه دیدگان ظاهر، بلکه همان دیدگان تیزبین خصال صافی است.» (کمالی‌زاده، ص ۷۱). از نظر دشتکی، علت نامیده شدن این عالم به عالم مثال آن است که هر مجرد و مـادی را واجد است و اقلیم هشتم نامیده شده‌است (دشتکی، ص‌ص ۲۵۱و۲۵۵). و اما یاقوت حموی در *معجم البلدان*، اقالیم هفت‌گانه را چنین بیان می‌دارد: «اقلیم اول اقلیم کیوان، اقلیم دوم از آن مشتری، اقلیم سوم به مریخ و اقلیم چهارم به خورشید منسوب است و اقلیم پنجم زهره و اقلیم ششم متعلق به بروج سنبله و جوزا و اقلیم هفتم از آن ماه است.»

آنکه هفت اقلیم عالم را نهاد　　هر کسی را آنچه لایق بود داد

(شیخ اجل سعدی)

و اما اقلیم هشتم؛ از آنجا که عالم جسمانی دارای بخش‌های عنصری و فلکی است، عالم مثال نیز به همین‌گونه است و جابلقا و جابلسا دوشهر عالم مثال عنصری می‌باشد و هور قلیا در عالم مثال فلکی است، که «فیثاغورث علم موسیقی را پس از عروج به عالم افلاک ترتیب داد» (شهرزوری، ص ۵۹۴). سهروردی در احوالات کسانی که بـه عـالم افلاک عروج کرده‌اند، می‌گوید: «هان! پس سلام و درود بر قومی که در اشتیاق عالم نور و عشق جلال نورالانوار عنان عقل از کف بدادند، دیوانه و سرمست شدند و به وادی حیرت اندر افتادند و پای از از سر نشناختند و در خلسات و جذبات خود، به افلاک هفت‌گانه تشبه جستند و در این امر، درسی و عبرتی برای صاحب‌نظران و اولی‌لالباب هست» (سهروردی، جلد ۲، *حکمه الاشراق*، ص ۲۴۲). حوزه علم خیال چنان وسیع است که دشوار می توان همه بخش های آن را بر شمرد (کُربن، ص ۳۲۱). عالم خیال وسیع‌ترینِ عالم‌هاست و از ابن‌باجه منقول است که خداوند عالمی وسیع‌تر از عالم خیال نیافریده‌است (دینانی، ۱۳۸۱، ص ۷). تمثّلی که عین‌القضات همدانی به آن اشاره می‌کند، همان عالم مثال است و معتقد است که بنای وجود آخرت بر تمثّل است؛ کمااینکه جبرئیل به طریق تمثل به مریم در هیبت آدمی نمایان شد و به پیامبر در هیبت دحیّه کلبیّه که جوانی خوش‌چهره بود. عین‌القضات معتقد است که این تمثل بر عموم جاری نمی‌شود و همه مُدرک آن نیستند. کما اینکه وقتی پیامبر(ص) در شب معراج خداوند را به بهترین صورت‌ها می‌بیند، این خود تمثّل است و خلقت انسان نیز بر سبیل تمثّل است (عین‌القضات، ص‌ص ۲۹۳-۲۹۶). سهروردی صور خیـال و صور آیینه را جواهر قـائم به‌ذات می‌داند و از مکان و محل فارغ. از این رو، حواس ظاهری قابلیت درک آن‌ها را نداشته الا اینکه دارای مظاهر در عالم حس باشند و ظهور آن‌ها به آن مظاهر باشد که طریق درک آن‌ها بر این سبیل است. «آیینه و کلیه اشیاء حقیقی و شفاف مظهر صور معلقه مثالیه‌اند و صور موجود در آئینه از خود آیینه ناشی نشده‌است، بلکه آئینه تنها مظهر یا محل ظهور صوری است که در مقابل آن قـرار می‌گیرد. حقیقت این صور متعلق به عالم مثـال است»

(سهروردی، ج ۲، *حکمه الاشراق*، ص‌ص ۲۱۳-۲۳۲). از جمله هنرهای دینی و سنتی که متجلی‌کننده عالم مثال است به آیینه‌کاری می‌توان اشاره کرد که در اماکن مذهبی جزو لاینفک تزئینات محیطی محسوب می‌گردد. در این تجلی، نمایش کثرت در عین وحدت بخوبی قابل رؤیت است.

ورود به عالم مثال

از ابواب ورود به عالم مثال، ادراکات خیالی است و از آنجا که حواس ظاهری در خواب معطلند، از مهم‌ترین روش‌های دستیابی به عالم خیال، خواب است و در این حالت است که قوه تخیّله به فعالیت واداشته می‌شود. سهروردی رؤیا را از روش‌های حصول بر غیب می‌داند. «هنگامی که شواغل حسی ظاهری انسان تقلیل و از مشغله تخیل خلاصی یابد، بر امور غیب مطلع شود و آن‌ها را در رؤیا مشاهده کند» (سهروردی، ج ۳، *الواح عمادیه*، منطبق با جلد ۴، ص‌ص ۶۳و۱۷۸). حسب مطالب فوق‌الذکر «هر رؤیا را می‌توان یک داستان رمزی دانست که گرچه بی‌معنا جلوه می‌کند، اما در حقیقت حاوی معنی و مفهوم و پیامی است که برای دست یافتن به آن باید به تأویل یا تعبیر رمزهای آن پرداخت» (پورنامداریان، ص ۱۹۹). ابوحامد امام محمد غزالی طوسی در *کیمیای سعادت* مصرّح است که ریاضت کشیدن در بیداری و دوری دل از غضب و شهوت و اخلاق بد و تعطیلی حواس و پیوند دل با ملکوت، آن‌چنان که بی‌خبری از خود حاصل شود بجز خدای عزّ و جلّ و در بیداری نیز روزن مربوطه گشوده و آنچه در بیداری بیند، دیگران در خواب بینند و صور نیکو پدیدار شده و به مشاهده پیامبران و فرشتگان فائق آمده و از ایشان بهره‌ها برده و راه‌ها بر او گشوده و ملکوت و زمین و آسمان بر وی نمایانده می‌شود، آن‌چنان که در وصف ناید» (غزالی، ص‌ص ۲۳-۲۴). «این مقام در کتاب الهی «مقام کُن» نامیده شده و هر که به این مقام رسد، اصوات و نغمات عجیب و زیبا می‌شنود و نقوش شگفت و دل‌انگیز می‌بیند که قادر به محاکات آن‌ها در این عالم نباشد» (کمالی‌زاده، ص ۱۱۱). نه حکما و نه سهروردی، هیچ کدام به طور مستقیم به مقوله هنر نپرداخته‌اند، ولی مبانی مابعدالطبیعی ارائه‌شده توسط وی می‌تواند پایه‌ای برای درک هنر اشراقی توسط هنرمندان و هنرشناسان باشد. رساله‌های رمزی سهروردی منابع خوبی برای ایجاد این شناخت است.

زیبایی

آناندا کوماراسوامی از محققان سنتی هنر که دلبسته مکتب خرد جاودان (حکمت خالده) بود، معتقد است که هنر از سنخ دانستن است و نه از جنس اراده و تمایل، و مستقل از سلایق فردی است و در مقوله احساسات نمی‌گنجد و به نظر (Contemplation) وابسته است و زیبایی یک اثر هنری آن زمان درک می‌شود که مقارن با کمال، حقیقت و شایستگی باشد (کوماراسوامی، ص ۲۴). مهم‌ترین دستاورد این نظریه آن است که زیبایی امری عینی (Objective) است که در بطن اثر هنری قرار دارد و نه در نزد ناظر. چه بسا که ناظر واجد یا فاقد صلاحیت شناخت زیبایی باشد (همان، ص ۵۰). زیبایی به هیچ وجه امری صرفاً ذهنی (Subjective) نیست، لذا جمال ظاهر حقیقت است و حقیقت باطن جمال. پس امور زیبا نه‌تنها خوش‌آیندند، بلکه قبل از هر چیز حقیقت دارند و خوش‌آیند بودن آنها ناشی از حقیقت آنهاست (بینای مطلق، ص ۶۶). سهروردی زیبایی را امری عینی و مینوی می‌پندارد که با حفظ هویت ملکوتی خویش به عالَم مَلَک آمده و در آغاز آفرینش در آدم ابوالبشر به ودیعه گذاشته شده. از این رو زیبایی، حسی نشانه‌ای است از زیباییِ عالَم انوار. از آنجا که سهروردی بر نظریه ابصار و جریان قاعده مشاهده در معرفت‌شناسی و جریان‌شناسی اشراقی و نظریه شهود عقلانی تأکید دارد، زیبایی نیز با شهود مستقیم و نه به روش تفکر استدلالی درک می‌شود. لذا هنر جز تجلّی حقیقت در جان هنرمند و در اثر هنری نخواهد بود (کمالی‌زاده، ص ۱۴۱). بندتو کروچه (Benedetto Croce) فیلسوف ایتالیایی (۱۸۶۴-۱۹۴۹) هنر را دیدن (Vision) و یا شهود (Intuition) می‌داند (کروچه، ص ۵۳). وی معتقد است که این ویژگی خاص هنر است که دریافت آن (احساس زیبایی) از راه شهود و مکاشفه صورت پذیرد نه به روش فکر و استدلال. پس انسان آنچه را که با مکاشفه و شهود دریافت می‌دارد و در لوح

خیال مجسم می‌سازد؛ به زبان تخیل و یا شعر می‌سراید. معرفت برای انسان یا از راه شهود و مکاشفه واقع می‌گردد و یا با استدلال و تعقل. هنر از نوع شهود و مکاشفه است و راه درک زیبایی این است (همان، ص ۶). تیتوس بورکهارت در کتاب *مبانی هنر اسلامی*، هنر را در تفکر اسلامی بر دو پایه استوار می‌بیند؛ یکی مادی و دیگری بنیاد حکمی و عملی. لذا هنر بهره‌مند از علم و صنعت است ولی علم نه به معنای علوم جدید (تجربی و استدلالی) بل حکمتی است که از عقل استدلالی و شهودی بهره‌مند است (بورکهارت، ص ۹۰). سید حسین نصر هنر سنتی را درگیر با امر قدسی و شناخت می‌داند، تا آنجا که نقل است: «سنت نه تنها از طریق کلمات بشری بلکه از طریق صور هنری نیز با آدمی سخن می‌گوید» (نصر، ص ۴۹۳).

الهام

یکی از طرق شهود و مکاشفه، امر غیبی (قدسیِ) الهام است؛ همان‌گونه که سهروردی طرح عظیم حکمت نوری خود را ملهم از نافث قدسی می‌داند. در جمیع سنن، فرشتگانِ هنر به هنرمند الهام می‌بخشند و در حقیقت، اثر واقعی هنری بر اساس این رابطه خلق می‌شود (بینای مطلق، ص ۱۰۵). افلاطون نیز اعتبار شعر را فقط به هنر نمی‌داند بلکه الهام را نیز دخیل می‌داند (افلاطون، *رساله ایون*، ص ۹۷). کمااینکه منقول است که نخستین شمایل عیسی(ع) توسط قدیس لوقا با الهام از فرشته‌ای الهی ترسیم شده (نصر، ص ۴۹۷). هنر و حکمت هر دو از طریق شهود دریافت می‌شوند و به زبان رمز بیان می‌گردند. حکیم و هنرمند اشراقی هر دو اصل حقیقت و زیبایی را در آن عالَم مشاهده می‌نمایند و در این عالم به زبان رمز بیـان می‌کنند (کمالی‌زاده، ص ۱۴۴).

هنر ایرانی

هنر ایرانی که پیوندی عمیق و نزدیک با حکمت اشراق دارد، بیشتر در صدد نمایان ساختن فضایی است متفاوت با فضای جسمـانی؛ آن فضا که به نحوی حاکی از عالم مثال است در هنرهای ایرانی بر سبیل تمثیل به طرق مختلف نمایـانده می‌شود (همان، ص ۱۴۴). نگارگری ایرانی سطح دوبعدی را به تصویری از مراتب نور مبدل می‌سازد، بیننده را از افق حیات عادی و وجدان روزانه خود به مرتبه‌ای عالی از آگاهی ارتقاء می‌دهد و او را متوجه جهانی می‌سازد مافوق این جهان مادی که در عین حال دارای مکان، الوان و اشکال خاص خود است (نصر، ص ۱۷۳). نگارگری ایرانی تمثّل در عالم مثال است که هنرمند با قوه خیال قادر به درک آن است. سید حسن نصر معتقد است که در دوره معـاصر، برخی از اصحـاب جـاودان خرد، رنگ‌ها و شکل‌های به‌کاررفته در نگارگری ایرانی را نتیجه شهود واقعیتی عینی و متعلق به عالم مثال می‌دانند (نصر، ص ۱۷۶). نور نماد تجلی خداوند و نماد اندیشه بنیادین اسلام و وحدانیت است و هنرمند مسلمان در آفرینش و ارائه اثر هنری، در صدد محقق ساختن نور در وجود خویش و انعکاس آن. این امر در معماری ایرانی به وضوح مشاهده می‌شود؛ مقرنس‌ها، مشبک‌ها و...؛ و از آنجا که رؤیت نور به طور مستقیم ممکن نیست، هـارمونی رنگ‌ها واسطه انتقال نـور می‌شوند و غنـای درونی آن را آشکار می‌سازند (بورکهارت، ص ۱۷۰). بورکهارت تشابهی بین این هنر و کیمیاگری می‌بیند، بدین‌گونه که کیمیای هنر سنتی، سنگ را به نور و نور را به بلور تبدیل می‌کند (همان، ص ۱۷۱).

ظهور غیب

غلامحسین ابراهیمی دینانی فیلسوف ایرانی و پژوهشگر در حکمت اشراق و سهروردی در تعریف هنر اشاره به آیه ۲۱ سوره حجر دارد: «وَ اِنَّ شَیئٍ اِلاّ عِندَنا خَزائِنَهُ وَ ما نُنَزِّلُهُ اِلاّ بِقَدرٍ مَعلوم» (و هیچ چیز در عالم نیست جز آنکه منبع و خزانه آن نزد ماست ولی ما از آن بر عالم خلق الاّ به قدر معین -که مصلحت است- فرونمی‌فرستیم) و معتقد است که هنر یعنی همین ظهور غیب به اندازه معین. وی می‌گوید «همه به جهـان غیب اتصال دارند، وقتی دریـچه این مخزن بـاز می‌شود، از غیب به عقل و روح و نفس و جسم و اندام تنزّل می‌یابد و به این ترتیب اثری هنری خلق می‌شود (ابراهیمی دینانی، ۱۳۸۷).

هنر بودن انسان

در آغاز این مقاله، سخن از عدم ارائه تعریفی جامع و مانع از هنر که مورد قبول همگان باشد، رفت. دینانی علت این امر را این می‌داند که هنر وجود خود انسان است؛ همان‌گونه که از بدو خلقت تا کنون نیز تعریفی جامع و مانع از انسان ارائه نشده‌است. «مثلاً ارسطو گفته‌است حیوان ناطق؛ و یا مارکس گفته حیوان اقتصادی و یا حیوان صنعتگر و...» (همان). اما به واقع انسان چیست؟ دینانی انسان را هنر خدا می‌داند، کمااینکه خداوند پس از خلقت وی، به خود تبریک می‌گوید: «فَتَبارَکَ اللّهَ اَحسَنَ اَلخالقین». پس آفرینش انسان هنـر است و هنـر هم خود انسان است. آیـا تابه‌حال در هستی حیـوان هنرمندی مشاهده شده‌است؟ ممکن است حیوانی را برای انجام کاری تعلیم دهند (مثل طوطی و...) ولی حیوان هنرمند نداریم. هیچ موجودی غیر از انسان دارای توانایی خلاقیت نیست. وی در جایی دیگر اشاره می‌کند که خداوند هر چیزی را بابت یکی از صفاتش آفریده. مثلاً کهکشان و ملکوت به صفت خلاقیت و رحمت و ملائکه به حیث تنزیه و تقدس، ولی انسان را به حیث همه صفات و ویژگی‌هایش آفریده‌است؛ یعنی کمال تجلّی و تجلّی کمال. لذا انسان هم همه آن صفات را منعکس می‌کند. انسان هم رحیم است هم جبّار، هم شقی است و هم سعید، هم شیطان است و هم فرشته. ولی ظهور هر کس در یک صفت بیشتر و در صفتی دیگر کمتر است. با وجود این تقابل (کنتراست)، عوالم انسان وسعت می‌یابد. هنر انسان با تصور عوالم بیشتر، توسعه می‌یابد. وسعت عالم خیال میزان هنر است و این وسعت غیر قابل تصور است. هنر هر کس بسته به میزان ارتباط او با این مرتبه غیبی است. هر انسانی نیز در خود عالم غیبی دارد. لذا گاهی نزول از جانب خداست و گاهی از جانب خود. این نزول و صعود یعنی گسترش ماده توسط روح که همان هنر معنوی، عرفانی و دینی است. هر چه انسان آگاه‌تر باشد، هنرش ظریف‌تر است. برای گشودن این دریچه غیبی و راهیابی هنر به وجود چه باید کرد؟ گذشته از اینکه استعداد هنری یک موهبت است، اما با دور کردن آلودگی‌ها، می‌توان آمادگیِ دریافت داشت. با زدودن زوائد، زیبایی و هنر متجلّی می‌شود. مجسمه داودِ میکل آنژ چیزی جز یک تکه سنگ نیست، اما سنگی که زوائدش زدوده شده و زیبایی آن در همین‌جاست و زیبایی شعر حافظ و سعدی در این است که آنچه نباید در آن باشد، نیست و هنرمند نیز باید به همین‌گونه باشد؛ به دور از حسد و کبر و بغض و معصیت. این‌گونه است که هنر شفـاف‌تر می‌شود (همان).

نتیجه‌گیری

با اینکه هنوز تعریف جامع و مانع و قابل قبول برای همگان از هنر ارائه نشده و هر کس به زعم و نظر خویش آن را تعریف و تأویل کرده‌است، اگر هنر را نوعی از بیان ببینیم که به صورت مستمر به بیان حقایق می‌پردازد و زبانی بر پایه تخیل است؛ لذا دریافت‌های محسوس به رموزی خیالی بدل می‌شود. در مطالعه آراء و نظرات شیخ اشراق شهاب‌الدین سهروردی، می‌بینیم که وی قوه خیال را دارای توانایی محاکات از عالم محسوس می‌داند، به‌طوری‌که قوه خیال مابین قوه عقل و حس قرار گرفته؛ و عالم خیال و مثال را واسطی می‌داند بین عالم محسوس و عالم معقول و عالم خیال وسیع‌ترینِ عوالم است. و اما تمثّل بر عموم جاری‌شدنی نیست و همه مُدرِک آن نیستند. چون شواغل حسی ظاهری انسان تقلیل یابند؛ بر امور غیبی مطلع گشته، آن‌ها را در رؤیا مشاهده می‌کند؛ و هر رؤیا داستانی رمزی است در حقیقت حاوی معانی و مفاهیم و پیامی که نیاز به تأویل و تعبیر رموز آن دارد. پیوند دل با ملکوت به نحوی که بی‌خبری از خود حاصل آید و جز خدای عزّ و جلّ ندیدن، موجب گشوده شدن دریچه‌ها گردد آن‌چنان که آنچه دیگران در خواب بینند، در بیداری تواند دید و بهره‌ها از ملکوت دریافت خواهد شد؛ که این مقام، مقام کُن نام دارد و در این مقام، اصوات و صوَرِ زیبا و عجیب شنیده و دیده می‌شود که محاکات آن در این عالم ممکن نباشد. درک این مقامات موجب تجلّی حقیقت در جان هنرمند و اثر هنری خواهد شد که این خود نوعی از شهود و مکاشفه است و راه درک زیبایی و بیان هنر همین است. هنر در تفکر اسلامی بر پایه مادی و حِکمی و عِلمی است که از علم و صنعت بهره دارد. این حکمت از عقل و استدلال شهودی بهره‌مند است. حکمتِ نوریِ اشراقی مبتنی بر آگاهی و علم است. مبنای هنر اشراقی، معرفت‌شناسی است که نوعی شناخت معنوی است و درک آن جز با روشن شدن نفس به بارقه ایزدی میسر نخواهد

گشت. نفس باب ورود به زیبایی‌شناسی و هنر اشراقی است. حکیم و هنرمند اشراقی حقیقت و زیبایی را در عالم دیگر مشاهده و و در این عالم به زبان رمز بیان می‌کند. هنر ایرانی که پیوندی عمیق و نزدیک با حکمت اشراق دارد، در صدد نمایان ساختن فضایی متفاوت با فضای جسمانی است که حاکی از عالم مثال است. نگارگری، معماری، خوشنویسی و... بیننده را از افق حیات مادی به مرتبه‌ای عالی از آگاهی ارتقاء می‌دهند و جهانی مافوق این جهان مادی را پیش چشم متصور می‌سازند. هنرمند اسلامی در صدد محَقّق ساختن نور در وجود خویش و انعکاس آن است که به کیمیاگری شباهت دارد. وجود خود انسان را می توان مظهر هنر دانست؛ «هنرِ خدا». آن‌چنان که پس از خلقت، خداوند به خودش بابت این خلقت تبریک می‌گوید. و انسان به حیث تمام صفات خداوند آفریده شده‌است؛ کمال تجلّی و تجلّی کمال. انسان مجموعی از تضادهاست، هم رحیم است و هم جبار، هم شقی و هم سعید و به‌واسطه این تقابل‌هاست که عوالم انسان وسعت می‌یابد و وسعت عالم خیال میزان هنر است و هنر هر کس بسته به میزان ارتباط او با این مرتبه غیبی است. گاهی در مقام نزول و گاهی در مقام صعود. هنرِ ظریف‌تر در گرو آگاهی بیشتر است. زدودن زوائد موجب تجلّی زیبایی و هنر می‌شود؛ آن‌چنان که زوائد از سنگ زدوده می‌شود و *داود* پدید می‌آید.

منابع

۱- ابراهیمی دینانی، غلامحسین؛ «رویکرد حکمت اشراق به هنر اسلامی»، متن سخنرانی، مرکز هنرپژوهی نقش جهان، اصفهان، ۱۳۸۷.

۲- ابراهیمی دینانی، غلامحسین؛ «ادراک خیالی هنر»، مجله خیال، فصلنامه فرهنگستان هنر، ش ۲، تابستان ۱۳۸۱.

۳- ابن‌عربی، محی‌الدین؛ *فتوحات مکّیه*، ج ۲، ترجمه و تعلیق محمد خواجوی، انتشارات مولی، ۱۳۸۱.

۴- افلاطون؛ *پنج رساله*، ترجمه محمود صناعی، تهران، انتشارات هرمس، ۱۳۸۲.

۵- بورکهارت، تیتوس؛ *مبانی هنر اسلامی*، ترجمه و تدوین از امیر نصری، تهران، انتشارات حقیقت، ۱۳۸۶.

۶- بینای مطلق، محمود؛ *نظم و راز*، تهران، انتشارات هرمس و آگاهان ایده، ۱۳۸۵.

۷- پورنامداریان، تقی؛ *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۹۶.

۸- چیتیک، ویلیام؛ *عوالم خیال، ابن عربی و مسأله اختلاف ادیان*، ترجمه قاسم کاکایی، تهران، نشر کتاب هرمس، ۱۳۸۴.

۹- دشتکی شیرازی، غیاث‌الدین منصور؛ *اشراق هیاکل النور لکشف ظلمات شواکل الغرور*، تقدیم و تحقیق علی اوجبی، تهران، مؤسسه میراث مکتوب، ۱۳۸۲.

۱۰- سهروردی، شهاب‌الدین؛ *مجموعه مصنفات*، با تصحیح و مقدمه نجفقلی حبیبی، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، چ ۳، ۱۳۸۰.

۱۱- شهرزوری، شمس‌الدین محمد؛ *شرح حکمه الاشراق*، تصحیح و تحقیق و مقدمه از حسین ضیائی، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۸۰.

۱۲- عین‌القضات همدانی، عبدالله بن محمد؛ *تمهیدات*، مقدمه و تصحیح و تحشیه عفیف عسیران، تهران، نشر منوچهری، ج ۷، ۱۳۸۶.

۱۳- غزالی، ابوحامد محمد؛ *کیمیای سعادت*، تصحیح احمد آرام، تهران، انتشارات گنجینه، ۱۳۸۱.

۱۴- کربن، هانری؛ *تخیل خلاق در عرفان ابن‌عربی*؛ ترجمه انشاءالله رحمتی، تهران، انتشارات جامی، ۱۳۸۴.

۱۵- کروچه، بندتو؛ *کلیات زیباشناسی*، ترجمه فؤاد روحانی، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۸.

۱۶- کمالی‌زاده، طاهره؛ *مبانی حکمی هنر و زیبایی از دیدگاه شهاب‌الدین سهروردی*، تهران، مؤسسه تألیف و ترجمه آثار هنری«متن»، ۱۳۹۲.

۱۷-کوماراسوامی، آناندا؛ *فلسفه هنر مسیحی و شرقی*، ترجمه و شرح امیرحسین ذکرگو، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر، ۱۳۸۴.

۱۸- نصر، سید حسین؛ *معرفت و معنویت*، ترجمه انشاءالله رحمتی ، تهران، دفتر پژوهش و نشر سهروردی، ۱۳۹۴.

رزم و بزم *شاهنامه*
در پرده‌های بازاری قهوه‌خانه‌ای[۱]

سمیه حمیدی
دانشجوی کارشناسی ارشد ایران‌شناسی
دانشگاه تهران

از جمله دلایل وجود روایات پیرامون پهلوانان اساطیری، نبرد با شر و اهریمن بوده که همین موجب پایداری دین مهری و یا مزدایی می‌شد. وظیفه اصلی پهلوانـان، پاسداری و نگهداری از پـاکی و روشنی بوده و آنها در این راه از یـزدان پاک کمک می‌گرفتند.

این روایات سینه به سینه منتقل شدند تا اینکه فردوسی آنها را جاودانه کرد. پس از فردوسی و در دوره‌ای که مینیاتور شکل گرفت، تصاویر متعددی از شاهنامه کشیده شد؛ ولی از آنجایی که ذات مینیاتور با مختصات حماسه در تضاد بود، به‌درستی نمی‌توانست روح پر جنب و جوش حماسه را در قالب خود تصویر کند. در دوره صفویه، مینیاتور به اوج نرمش خود رسید؛ و در دوره زندیه، نقاشیِ رنگ‌وروغن و اندازه‌های بزرگ رواج یافت، مینیاتور در قالب جدیدی ارائه شد و ترکیبی شد از روش نقاشی سنتی با رنگ‌هایی کدرتر از گذشته و متأثر از هنر نقاشی اروپایی. بیشتر تصاویر در این دوره مربوط به بزم‌های درباری، درباریان و شاهزادگان بود تا داستان‌هایی از حماسه‌های ملی. این سبک از نقاشی در دوره قاجار تکمیل شد.

تا پیش از مشروطه، داستان‌های شاهنـامه به نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای نزدیک بود؛ ولی هنوز روح حمـاسه در آن‌ها دمیده نشده‌بود. شروع مشروطه و جنبش‌های آزادی‌خواهی تأثیر به‌سزایی بر تمامی هنرهـا به‌ویژه هنر نقاشی گذاشت و تصاویر ترسیم‌شده دیگر برای رضایت خاطر شاهزادگان و اشراف و زینت دربار و یا از سر تفنن نبود؛ بلکه این بار پیامی داشت که آن را از مردم گرفته بود.

وجود نقالان و داستان‌سرایانِ شاهنامه در قهوه‌خانه‌ها از جمله عوامل پدید آمدن نقاشی‌های حماسی و مذهبی بود. هنگام غـروب، هر قشر و طبقه‌ای که کار روزانه‌شان به پایان می‌رسید؛ به قهوه‌خانه می‌رفتند، چـای می‌نـوشیدند، قلیـان می‌کشیدند و نقالان در قهوه‌خانه‌ها داستان‌های قهرمانان شاهنامه را افزون بر آنچه که در شاهنامه بود، نقل می‌کردند. سرانجام این قهرمانان بر روی تابلوهای نقاشی تصویر شدند و طولی نکشید که دیوار قهوه‌خانه‌ها از تابلوهای رزمی و بزمی و مذهبی پوشیده شد. قهوه‌چی‌ها از نخستین سفارش‌دهندگان تابلوهای قهوه‌خانه‌ای بودند.

از چهره‌های برجسته نقاشان قهوه‌خانه‌ایِ پس از مشروطه، حسین قوللر آقاسی و محمد مدبـر بودند که در کارگاه کاشی‌سازی پدر حسین -استاد علیرضا- طراحی و نقش‌اندازی بر روی کاشی و رنگ‌وروغن‌کاری بر روی پارچه و دیوار می‌آموختند. آنها از جمله نقاشان سنت‌گرای دوره خود بودند. تصاویری که این دو خلق می‌کردند ترکیبی بودند از واقع‌گرایی و خیال‌پردازی. از آغاز مشروطه تا زمان نوشتن مقاله، نقاشان قهوه‌خانه‌ای برای ترسیم داستان‌های بزمی و رزمی بیشتر از

۱) کلانتری، منوچهر؛ «رزم و بزم شاهنامه در پرده‌های بازاری قهوه‌خانه‌ای»، نشریه هنر و مردم، دوره ۱۲، شماره ۱۳۴، آذر ۱۳۵۲.

شاهنامه بهره جسته‌اند که این روایات اغلب یا اوج یک داستان بوده‌اند و یا سرآغاز یک درام.

در این تابلوها، حتی در صحنه‌های رزمی و مذهبی، به غم و در غم زیستن توجهی نشده‌است. گویا نقاشان با کمک نقالان، پیام اصلی فردوسی را دریافته‌بودند که غم نامردانه زیستن و بی‌خردانه زیستن را باید داشت نه غم زیستن را. آنها صحنه‌های غم و شکست را تصویر نکرده‌اند. قهرمانان حتی اگر در موقعیت شکست قرار گیرند، باز هم مسرور و سرافراز تصویر شده‌اند. در این نقوش، رموزی که به زندگی معنا می‌بخشد؛ مانند زنده بودن، همبسته بودن و خردمندانه زیستن را می‌توان دید.

در خودِ شاهنامه، غم از دست رفتن پهلوانـان ایـرانی و نابود شدن پاره‌ای از کشور کم نیست؛ ولی در نقش‌های حمـاسیِ قهوه‌خانه‌ای، نه از سربلندی ایرانی کاسته می‌شود و نه به دشمن افزوده می‌گردد.

رغبت اصلی نقاشان حماسه‌ساز و دلالان سفارش دهنده، داستان رستم و سهراب و به‌ویژه مرگ سهراب است. نقاشان در این داستان، رستم را به بهترین فرم ممکن با مرگ پسرش روبرو کرده‌اند و سعی کرده‌اند این‌طور نمایش دهند که مرگ سهراب نشانه‌ای الهی بوده‌است. آنها رستم را کمربستهٔ علی(ع) می‌دانستند و بر این باور بودند که هیچ نیرویی در جهان تاب برابری با او را نداشته‌است.

در واقع، مردم در هر دوره قهرمانان ملی خود را آن‌چنان که می‌خواستند و با مقتضیات زمان حال خود درک می‌کردند و در دوره‌های مختلف آنها را به باورها و سنت‌های خود نزدیک می‌کردند. البته کلام نقالان نیز بی‌تأثیر نبوده‌است، زمانی‌که آنها داستان سیاوش را نقل می‌کردند، گریزی نیز به ابراهیم می‌زدند و نقاشان نیز که او را آمیزه‌ای از بت‌شکنی ابراهیم و پارسایی یوسف و دلیری شاهزاده ایرانی می‌دانستند، دریغ داشتند که با این فضایل، او را از جرگه پیامبران ندانند. به همین خاطر، سیاوش را بر اسبی سفید می‌نشاندند و هنگام عبور از آتش، در دست او پرچمی سبز منقش به «نصر من الله و فتح قریب» تصویر می‌کردند. رستمِ *شاهنامه* نیز با رستمِ پرده‌های نقاشی تفاوت دارد. در پرده‌های نقاشی، نشانه‌ای از زبونی‌های بشری در او نیست؛ نه عشق می‌ورزد، نه خشمی نابجا دارد، نه بر قالیچه‌ای خوشرنگ نشسته و نه زنی در کنار دارد؛ همیشه درحالی‌که لباس رزم پوشیده، آماده نبرد است. او شخصی است که سرانجام از بنِ چاه بیرون خواهد آمد و در رکاب امام دوازدهم شمشیر خواهد زد. با این اوصاف، روایاتی مانند «رستم در بارگاه سلیمان» توسط نقالان ساخته و پرداخته و توسط نقاشان ترسیم شد و یا داستان «نبرد فرامرز (پسر رستم) با بهمن» فراتر از آنچه که در روایات آمده، تصویر و نقل شد.

بعد از ناپدید شدن کیخسرو و به چاه افتادن رستم و مرگ فرامرز، به گمان نقاشان دیگر هیچ داستانی از داستان‌های شاهنامه ارزش به تصویر کشیده شدن را نـدارد. آنها ستیز بین رستم و دیـگران را نشانـه‌ای از غـرور ملی می‌دانند و رستمی‌ها را یزدان‌پرست می‌شناسند و به دین‌داری و یزدان‌شناسیِ اسفندیار و بهمن که زردشتی هستند، اعتقادی ندارند.

ترسیم بارگاه و بارگاه‌نشینان

رسم بارگاه یکی از مشکلترین نقش‌های قهوه‌خانه‌ای است. هر کدام از شاهزادگان و خاندان‌ها جایگاه ثابتی در تصویر دارند. در مجالس بزم، نقاش، شاه و پهلوان‌ها را طوری ترسیم می‌کند که علاوه بر اینکه فضا برای نوازندگان و ساقیان وجود داشته باشد، ترتیب قرار گرفتن پهلوانان برهم نخورد. در مجلسِ شکایت و یا گفتگو و مشورت با شاه، پادشاه در میان تابلو ترسیم شده و تصویر پهلوانان و شاهزادگان مانند دو ضلع مثلث، در دو ردیف قرار دارد. با اینکه با کمک این مثلث، نقاش می‌تواند به تصویر

عمق دهد ولی آگاهانه این کار را نمی‌کند؛ چرا که این کار موجب می‌شود بعضی از پهلوان‌ها کوچکتر تصویر شده، قابل شناسایی برای بیننده نباشند و به ارزش خانوادگی و جنگی آنها لطمه وارد گردد. این مثلث غیرعمقی منطقی‌ترین نوع نمایش درجات و مرتبه‌های درباریان است.

منظره‌سازی

نقاش قهوه‌خانه‌ای عمدتا نتواسته ارتباطی میان پهلوانان با دشت و کوه و آبشار برقرار کند. چرا که عمدهٔ کار پهلوانی زیر آفتاب داغ و در بیابان‌های بی‌کرانه بهتر تصویر می‌شود و در نبرد بین راستی و ناراستی؛ تلاش، سلاح، اسب، مغز و ایمان به زندگی عامل اصلی پیروزی است؛ و مهم نفس پیروزی و ننگ شکست است تا تصویر دشت و کوه و فضای سبز. نکته بسیار مهم پوشیدگی مردان است که از آیین‌های دیرین ایرانی بوده و گویا ترسیم بازو و پای برهنه تأثیر مجعول رزم‌های غربی بوده که در آثار نقاشان جوانی که بعد از ۱۳۲۰ آمده‌اند، دیده شده‌است.

پهلوانان و پیری

در نقش‌های قهوه‌خانه‌ای، زمان در تغییر چهره و هیأت پهلوانان ملی نقشی ندارد. به طور مثال رستم از آغاز پهلوانی تا زمانی که به چاه می‌افتد با یک شکل ترسیم شده‌است: ریش بلند دو شاخ مشکی، خفتان ببر بیان و کلاه دیو سفید. با اینکه نقاش این توانایی را داشته که گرد پیری را در روی صورت پهلوانان ترسیم کند، اما ترس از تغییر در چهره که موجب لطمه زدن به شناخت پهلوانان از سوی بیننده می‌شود و پیری و شکستگی قهرمان موجب مرگ قهرمان در نزد مردم می‌گردد؛ نقاش پهلوانان را پیوسته در فرم جوانی ترسیم می‌کند.

زن در پرده‌های بازاری

در شاهنامه، زنانی که همپا و دوشادوش مردان می‌جنگند، فراوان هستند؛ اما با تمام آزادگی و شایستگی، در تابلوهای قهوه‌خانه‌ای جایگاهی ندارند مگر در یکی دو صحنه آن هم در پوشش و شکل زنان قاجار. از زنان مشهور شاهنامه که تصاویرشان در تابلوها آمده، می‌توان از رودابه مادر رستم و سودابه همسر کیکاوس نام برد.

سیمرغ

سیمرغ که مرغی افسانه‌ای و رمز حکمت انسانی است، در نزد نقاشان قهوه‌خانه‌ای در تبعیت از نقالان قدیمی، «سیمای حکیم» نام دارد و در چندین تابلو از جمله «هنگام زاده شدن رستم» و «رستم در خدمت سلیمان» ترسیم شده‌است.

ابلق [پر]

تعداد، رنگ و بزرگی و کوچکی ابلق[پر]های موجود در کلاه پهلوانان نشان از ارزش جنگی و موقعیت نظامی آنها دارد.

سایه‌روشن

در نقاشی قهوه‌خانه‌ای، صورت‌ها روشن و بدون سایه هستند. نقاش در ابتدا بر روی زمینه پرده گل یا بته جقه می‌کشد و بعد بر روی پارچه نواری سرتاسری از رنگ سیر می‌گذارد، بعد از اینکه رنگ کمی خشک شد، قلم مو را با دستمال خشک می‌کند و به طور افقی از چپ به راست رنگ می‌کشد و سیر و نیم سیر می‌کند. به این ترتیب، بر پارچه چین می‌افتد ولی گل و بوته با

چین و شکن پارچه چین نمی‌خورد. چین در آرنج و زانوی آدم‌های تابلو، بیشتر بد و نادرست افتاده‌است و چین‌هایی که بر دامن‌های پهلوانان هنگام سواری یا کشتی در نبرد افتاده، به‌ظاهر از بدترین چین‌هاست.

نظری اجمالی بر کارهای حسین قوللر و مدبر

مدبر آدم‌ها را بلند و درشت می‌کشید و ضمن حفظ هوای قصه، سعی می‌کرد که آدم‌ها و اشیا به طبیعت نزدیک‌تر باشند و گاهی در نقش‌هایش، طبیعت‌سازی می‌کرد. رنگ‌های تیره در کارهای مدبر دیده نمی‌شود. او از رنگ‌های روشن استفاده می‌کرد و رنگ‌ها را با کمی رنگ سفید می‌آمیخت.

حسین قوللر صورت و بالاتنه را متناسب ولی پاها را کوتاه تصویر می‌کرد. او به رنگ و جزئیات بسیار توجه می‌کرد و به منظره‌سازی و قواعد آن توجهی نداشت. عباس ملوکی‌فر از قول حسین قوللر گفته‌است: «ما که نمی‌توانیم در اتاقِ دربسته طبیعت را آنطور که هست بسازیم، چرا غلط‌سازی نکنیم؟... غلط‌سازی اساس خیال‌سازی است. نقاش خیال‌ساز تا آنجا که می‌تواند باید از واقع‌گرایی به دور باشد.» او بیشتر از رنگ‌های خام و سیر در کارهایش استفاده می‌کرد. دوستداران تابلوهای قهوه‌خانه‌ای، تابلوهای رزمی حسین قوللر را اصیل‌تر و تابلوهای مدبر را آراسته‌تر و تمیزتر می‌دانند.

نقاشانِ بنامِ قهوه‌خانه‌ای از دوران مشروطه تا زمان نوشتن مقاله

سیدرسول امامی: نقاشان قهوه‌خانه‌ای از او به عنوان پیش‌کسوتی آگاه و سزاوار احترام یاد می‌کنند. پدر حسین قوللر، استاد علیرضا، شاگرد او بود.

علیرضا قوللر آقاسی: از کاشی‌سازان و نقش‌پردازانِ بنام.

حسین قوللر آقاسی: شیوه جدیدی را در تصویر کردن صحنه‌های رزمی و بزمی بوجود آورد. او در سال ۱۳۴۵ درگذشت.

محمد مدبر: بهترین نقاش در تصویر کردن حوادث مذهبی. در سال ۱۳۴۶ از دنیا رفت.

از شاگردان حسین قوللر آقاسی و محمد مدبر می‌توان از افرادی چون محمد رحمانی، عباس بلوکی‌فر، فتح الله قوللر آقاسی (پسرخوانده حسین قوللر و وارث شیوه او)، حسین همدانی (پسر علی همدانی که نقاش سنتی بود. حسین را می‌توان یکی از بهترین نقاشان سنت‌گرا دانست)، حسن اسمعیل‌زاده، محمد درویش (که پرده درویشی می‌کشید و همچنین نقش‌هایی از حوادث شاهنامه) نام برد.

نقاشان قهوه‌خانه‌ای که همزمان نقاش ساختمان نیز بودند: استاد غدیر (همکار با مدبر و حسین قوللر در کشیدن صحنه‌های مذهبی و حماسی)، علی طاهر و حسن طاهر، حاج محمد.

دیگر نقاشان: محمد صانعی، اسمعیل آرتیست، میرزا حسن (حسن شله)، امیرحسین قائم‌مقامی، محمد حمیدی، اسماعیل کیانی (معروف به اکباتانی) و حسین منفردی.

داستان «رستم و شغاد»
از *شاهنامه* فردوسی

محمدعلی عزت‌زاده
دانشجوی کارشناسی ارشد ایران‌شناسی
دانشگاه تهران

درآمد

شاهنامه فردوسی روایت حکیمانه حماسه ملی ایران و سند هویت ملی ایرانی است. این میراث گرانسنگِ فرهنگ و ادب ایران را به سه بخش اساطیری، پهلوانی و تاریخی تقسیم کرده‌اند. رستم پهلوان نخستِ *شاهنامه*، تبار پهلوانی نیز دارد و فرزند زال فرزند نریمان از تبار گرشاسب؛ پهلوان اسطوره‌ای ایران است. در میان خیل یلان *شاهنامه* که هر یک آرمانی را در داستانهای آن دنبال می‌کنند، رستم تنها پهلوانی است که همیشه و تنها آرمانش ایران است. رستم در شاهنامه، نماد ایران است و فردوسی با درک عمیق از تمدن ایرانی و قدرت بی‌مانندِ حماسه‌سرایی، این نماد را در فرهنگ ایرانی جا انداخته‌است. مرگ رستم اگرچه همچون مرگ سهراب و سیاوش سوزناک و جانگداز نیست، اما تلخترین مرگ *شاهنامه* است و پایان کارِ پهلوانان و پهلوانی در ایران. فردوسی، استاد تصویرگر حماسه ملی ایران، رویکرد ویژه‌ای به مرگ دارد و این در جای‌جای *شاهنامه*، به‌ویژه آغاز «داستان رستم و سهراب» به‌خوبی خوانده می‌شود. «داستان رستم و شغاد» داستان تلخ و غم‌انگیز مرگ رستم است.

منبع داستان

در آغاز داستان، فردوسی منبع خود را «آزاده سرو» معرفی می‌کند؛ مردی پهلوان‌پیکر از تبار سام فرزند نریمان؛ نیای رستم بوده، داستانهای بسیاری از رستم به‌یاد و کتابهای شاهان را در اختیار داشته‌است.

یکی پیر بُد نامش آزاده سرو — که با احمدِ سهل بودی به مرو
کجا نامه خسروان داشتی — تن و پیکر پهلوان داشتی
دلی پر ز دانش، سری پرسخن — زبان پر ز گفتارهای کهن
به سام نریمان کشیدی نژاد — بسی داشتی رزمِ رستم به یاد

شخصیتهای داستان

مثبت: زال؛ پدر رستم / رستم / زَواره؛ برادر رستم / رخش؛ اسب رستم / فرامرز؛ پسر رستم.
منفی: شَغاد؛ برادر ناتنی رستم / شاه کابل.

قاموس واژگان دشوار

پرده = حرم، حرمسرا / رود = نوعی ساز زهی / زیج = جدول ستاره‌شناسی / گُنداور = جنگجو / بلنداختر = نیک‌اختر، بختیار / ستاره‌شُمَر = ستاره‌شناس / تُخمه = تبار / نِیرَم = نریمان؛ پدرِ سام و نیای رستم / دَستان = نام دیگر زال؛ پدر رستم / باژ = باج، خراج، مالیات / مِهتران = بزرگان / بدگُهر = بدسرشت، حرامزاده / بداختر = شوم / نَخچیر = شکار / سِنان = سرنیزه / آبگون = آبدار، درخشان / پیلتن = تنومند، لقب رستم / ساو = باج، خسارت جنگ / تاو = تاب، طاقت / مَه = نَه / گَو = یل، پهلوان / زنهار = امان / تهمتن = تنومند، لقب رستم / ژوپین = نیزه، زوبین / دوده = دودمان، تبار / دَمان = غُرّان، خروشان / پویان = دَوان / شاره = دستار [هندی] / غُرم = میش کوهی / گور = گورخر / هامون = دشت / آویزِش = جنگ / پیوَر = ده‌هزار، بیوَر / ار = ارّه.

شرح داستان

کنیزی هنرمند و رودنواز از حرمسرای زال، روزی از زال، پسری زیباروی به‌دنیا آورد که شباهت بسیار به سام پدر زال داشت. ستاره‌شناسان به زال گفتند او شوم است و مایهٔ تباهی خاندان سام و آشوب در ایران خواهد شد. زال به یزدان پاک پناه برد، نیایش کرد و نام کودک را شَغاد نهاد؛ و به نوجوانی که رسید، او را نزد شاه کابل فرستاد. شاه کابل او را پرورد، در او نشان جنگاوری و پادشاهی دید و آن‌قدر دوستش داشت که دختر زیبارویش را به همسری‌اش درآورد.

شاه کابل که خراج‌گزار رستم بود، زمانی که شغاد را به دامادی گرفت، خواست دیگر زیر بار خراج دادن به رستم نرود. چون مأموران رستم برای گرفتن خراج آمدند، شغاد خشمگین شد و به شاه کابل گفت: «برادرم از من شرم نمی‌کند. این چه برادری است؟! باید به کمک هم، او را به دام اندازیم و نامی در جهان دست‌وپا کنیم.» و شاه کابل پذیرفت. شب نخفتند و تا بامداد دسیسه چیدند تا رستم را بکُشند و زال را به سوگش نشانند. شغاد از شاه کابل خواست: «مهمانی با حضور بزرگان ترتیب بده و در آن، به من بد بگو تا با دلخوری در برابر چشمان همه، مهمانی را ترک کنم؛ برای دادخواهی، به زابل نزد پدر و برادر بروم؛ و رستم را وادار به حرکت به سوی کابل نمایم. تو در شکارگاه، چاهایی به اندازه رستم و رخش بکن، آنها را از نیزه و تیغ بیاکن و رویشان را بپوشان. مردان رازداری به این کار بگمار و این راز را با هیچکس در میان مگذار!»

شاه کابل جوانمردی از سر نهاد و به حرف آن بی‌خرد گوش سپرد و چون به شغاد در مهمانی بد گفت و بِدو بد کرد، او به زابل نزد پدر و برادر رفت. آنها از دیدنش شاد شدند و آفرین گفتند. چون رستم حال شاه کابل را از وی پرسید، پاسخ داد: «نامش را مبر! که گفته دیگر نمی‌خواهد به تو خراج دهد و دیگر رستمی نمی‌شناسد و به من هم گفت فرزند زال نیستی.» رستم برآشفت و گفت: من او را می‌کشم و تو را شاه کابل خواهم کرد. پس لشگری بیاراست. چون عزم کابلستان کرد، شغاد گفت: «لشگرکشی مکن! چه کسی جرأت جنگیدن با تو دارد؟ می‌پندارم او [با دیدن تو و از ترس هیبتت] پشیمان شود و نماینده برای پوزش بفرستد.» پس رستم با برادرش زواره، و تنها صد سوار و صد پیاده به‌سوی کابل به‌راه افتاد.

شاه کابل دستور داد سراسر شکارگاه را چاه کندند و از تیغ و نیز و شمشیر آکندند. پیش از رسیدن رستم به کابل، شغاد پیکی نزد شاه کابل فرستاد که «رستمِ پهلوان بدون سپاه آمده. بیا و از کرده‌ات پوزش و از او امان بخواه!» شاه کابل با روی خوش و اندیشه پلید، از شهر به‌سوی رستم شتافت، از اسب پیاده شد، دستار و پاپوش کند و زار و گریان، پوزش خواست. رستم جوانمردانه پذیرفت و با وی سوی جایی سرسبز و پر آب و درخت در نزدیکی کابل شتافت. شاه کابل در حضور بزرگان از رستم با خوردنی و نوشیدنی و ساز و آواز پذیرایی کرد و بدو گفت: «اگر مایل به شکار هستی، شکارگاه خوبی دارم پر از میش کوهی، آهو و گورخر.» رستم پذیرفت، بازها و شاهینهای شکاری را پراند، کمان کیانی را برداشت، و به همراه شغاد و زواره، عازم شکار شد.

لشگر در شکارگاه پراکنده شد و رستم با شغاد و زواره راه می‌پیمود که رخش از بوی خاک تازه، پی به وجود چاه برد؛ ترسید، پا بر زمین کوفت و میان دو چاه ایستاد. رستم از درنگ رخش، خشمگین شد و تازیانه‌ای به او زد. رخش در جستجوی راه گریز، سُر خورد، دو پایش در چاه افتاد و پهلویش دریده شد. تن و پای رستم هم زخمی شد، اما توانست با دلاوری خود را از چاه بیرون کشد و چون شغاد را دید، دریافت کار کار اوست و بدو گفت: «ای مردِ بدبختِ شُوم! از این کار تو، ایرانِ آباد ویران شد. پشیمان می‌شوی و به پیری نخواهی رسید.» شغاد گفت: «سرنوشت حق تو را داد. تا کی می‌خواهی در ایران، خون بریزی و جنگ و تاراج کنی؟ زمان آن رسیده که به دست اهریمنان کشته شوی.»

نگاره «رستم انتقام مرگ قریب‌الوقوعش را می‌گیرد» اثر باشدن‌قرا

(*شاهنامه شاه‌طهماسبی*، گالری آرتور هاتن، موزه متروپولیتن نیویورک)

آنگاه شاه کابل رسید و به رستم گفت: « اینجا چه می‌کنی؟ می‌روم و برایت پزشک می‌آورم و برایت اشک خونین می‌ریزم.» رستم پاسخ داد: «ای حرامزاده دسیسه‌گرا! کار من از پزشک گذشته. اشک خونین برایم مریز! همه شاهان و بزرگان از جمشید و فریدون و کیقباد و سیاوش مُردند و من نیز می‌میرم، اما پسر دلبندم فرامرز کین مرا از تو خواهد خواست.»

سپس رستم به شغاد گفت: «کمانم را بده که اگر شیری سویم آید، شایسته نیست گزندی به من رساند.» شغاد خندان از مرگ برادر، کمان را کشید و بدو داد. اما رستم ناگهان آن را به سوی خودش نشانه گرفت. شغاد پشت درخت چناری میان‌تهی پنهان شد. رستم با واپسین توان، تیری افکند و درخت و برادر را به هم دوخت. آنگاه خداوند را سپاس گفت که توانسته پیش از مرگ، کین خود را بستاند... و جان سپرد. زواره نیز در چاهی دیگر درگذشت.

نگاره
«کشتن رستم شغاد برادر خود را به تیر»
از یکی از نسخ مصور *شاهنامه* فردوسی
(منبع: وبلاگ «داستانهای شاهنامه»*)

* https://ferdosi-toosi.blogsky.com/1392/06/23/post-106

نقد داستان

مرگ رستم؛ نماد ایران، یلِ تاجبخش و پهلوان اول *شاهنامه*؛ امری است سترگ که فردوسی با قدرت از پس آن برآمده و از دل این داستان نیز، پند و اندرز و حکمت به خواننده ارائه کرده‌است. مانند همه داستانهای شاهنامه، حکیم بزرگ طوس با ساختن تصاویر بدیع و شخصیت‌پردازی ماهرانه، داستان را پرورش داده و به انجام رسانده‌است. او نوید شوم مرگ را از پیش به خواننده داده و هر گام که قهرمان داستانش بدان نزدیک می‌شود، از شگفتیِ سرنوشت و دونیِ چرخ گردون می‌گوید. رستم را خودی می‌فریبد و به کام مرگ می‌کشد و جوانمردی‌اش مانع دیدن حقیقتِ نهاد شغاد و شاه کابل است. حتی در آستانه فروغلتیدن به چاه مرگ، رستم با تازیانه زدن به رخش که درتکاپوی گریز است، خود موجب دستپاچگی او و افتادن این دو یار همیشگی به دام مرگ می‌شود. رخش در *شاهنامه فردوسی*، یار همیشگی و فادار رستم و همانند یک انسان، نقش‌آفرین است. مرگ غم‌انگیز این دو قهرمان *شاهنامه* نیز با هم روی می‌دهد. رستم مرگ را بـا آرامش می‌پذیرد و می‌گوید همه شهریاران و بزرگان نیز رفتنی بوده و مرده‌اند. سنت کین‌خواهی از برادر نابکار را رستم شخصا به‌جا می‌آورد. او در دم مرگ نیز خدای را سپاس می‌گوید و بـا نیایش به درگاه یزدان از دنیا می‌رود.

منبع

فردوسی، ابوالقاسم؛ *شاهنامه*، تصحیح و مقدمه علیرضا شجاع‌پور، با استفاده از نسخه ژول مُل و نسخه مسکو، تهران: اقبال، ۱۳۸۱.

باغ تاریخی تاج‌آباد نطنز

تورج خسروی جاوید
دانش‌آموخته کارشناسی ارشد مرمت بناهای تاریخی
دانشگاه آزاد اسلامی

چکیده

باغ محوطه‌ای است محصور و ساخت انسان با بهره‌گیری از گل و گیاه، درخت، آب و بناهای ویژه که در کل، موجودیتی یکسان می‌یابد. طبق منشور فلورانس، باغ تاریخی یک اثر معماری محسوب می‌شود و تلفیقی است از منظر و معماری که تابع آب‌وهوا و اقلیمِ جایی است که در آن قرار دارد. شهرستان نطنز در مرکز فلات ایران واقع شده و از یک جهت منحصربه‌فرد است؛ از یک طرف در منطقه‌ای خشک و کویری قرار دارد و از طرف دیگر در دامنه رشته‌کوه‌های کرکس؛ که به‌دلیل داشتن آب‌وهوای مساعد و لطیف و وجود وحوش و پرندگان و آب فراوان و نیز موقعیت جغرافیایی مناسبش، از دیرباز تا کنون مورد توجه پادشاهـان و فرمانروایـان بوده‌است. به‌ویژه در دوره صفوی، شاهان این سلسله توجه خاصی به این خطه داشتند و این منطقه حکم شکارگاه و منزلگاه تابستانی ایشان را داشته‌است. در متون تاریخی و سفرنـامه‌ها، بارها از بـاغ تاج‌آباد نطنز یاد شده و می‌توان تاریخ دقیق احداث آن را از روی این متون، تعیین کرد. این باغ در دسته باغ‌های ایرانی و از گونه باغِ کوشک-تخت است؛ از معدود باغ‌های ایرانی موجود در حوزه جغرافیایی ایران که درگونه‌بندی باغ‌های تخت جای دارد. این گونه باغ‌ها دلالت بر شکل طبیعی زمین و در نتیجه سیستم آبیاری متفاوتی دارند که تابع بستر زمین باغ است. هدف این پژوهش، شناخت و درک یکی از باغ‌های منحصربه‌فرد عهد صفوی از منظر معماری، تزئینات و موقعیت مکانی است که متأسفانه بر اثر بی‌مهری و عدم رسیدگی، متروک شده‌است. روش پژوهش به دو صورت کتابخانه‌ای یعنی مراجعه به کتاب‌ها، عکس‌ها و نقشه‌ها؛ و میدانی است با مراجعه به خود اثر، تهیه و ارائه جزئیاتش از جمله نقشه‌ها و کروکی؛ و برداشت و مصاحبه با افراد بومی. این باغ در سال ۱۳۹۵ و بـا تهیه پرونده و گزارش ثبتی آن تـوسط نگارنده کتاب، به شماره ۳۱۵۲۹ در فهرست آثـار ملی قـرار گرفته‌است.

واژه‌های کلیدی:

نطنز، باغ ایرانی، باغ تاریخی تاج‌آباد، صفوی، مرمت و حفاظت.

مقدمه

دوره صفوی و عصر شاه عباس فصلی نوین در خلق و پیدایش باغ‌های ایرانی در گوشه و کنار قلمرو صفوی و نیز در حوزه فرهنگی ایران است؛ به‌ویژه مراکز قدرت دودمان صفوی شاهد طرح‌اندازی باغ‌های شاهی بیشتری بودند؛ شهرهایی مانند تبریز، خوی، اشرف البلاد (بهشهر)، قزوین و اصفهان. الگوی باغ‌های خلق‌شده تابع اقلیم و موقعیت باغ بود ولی در مجموع، باغ‌های این دوره دارای مشابهت‌های زیادی با یکدیگرند و الگوی خاصی را دنبال می‌کنند. بعضی از این باغ‌ها در مراکز شهری ایجاد شدند، نظیر باغ‌های چهل‌ستون و هشت بهشت اصفهان؛ و برخی دیگر در کنار راههای اصلی پدید آمدند نظیر باغ تاج‌آباد نطنز. باغ تاج‌آباد نطنز که در اطراف نطنز و در مسیر کاشان - اصفهان قرار دارد، بی‌شک در زمره آثار ماندگار این عصر است که در گذشته، به‌دلیل خوشیِ آب‌وهوا و موقعیت خاص و کوهستانی این منطقه، خنکیِ آب، سرسبزی و سایه درختان بی‌شمارش به‌سان واحه‌ای در دل کویر، مد نظر پادشاهان صفوی و شاهان دوره‌های بعد قرار گرفته‌است. موقعیت باغ تاج‌آباد در محیط اطرافش ناشی از دقت و حسن انتخاب خالق باغ بوده‌است. باغ در دشتی باز قرار گرفته و کوهستان به‌سان حصاری طبیعی باغ را احاطه کرده؛ و از تعامل منظر، معماری (باغ) و انسان، یک منظر فرهنگی ناب حاصل شده‌است. آثار موجود در باغ تاج‌آباد هر کدام چه از نظر معماری و چه از نظر زیباشناسی منحصربه‌فرد و همردیف دیگر آثار ممتاز عصر صفوی هستند و تزئینات و معماری اجزای آن گواهی براین مدعاست. متأسفانه این باغ شاهد آسیب‌ها و تغییرات زیادی بوده‌است. از جمله این تغییرات می‌توان به الحاقاتی به اجزای اصلی باغ و تغییر طرح کاشت گیاهان و آبیاری آن اشاره نمود. همچنین کوشک هشتی در گذشته دارای دو اشکوب بوده که در دوره قاجار، اشکوب دوم آن تخریب و به جای آن سه اتاق کوچک به عنوان مهتابی ایجاد شده که اخیرا نیز مرمت شده‌است. نیز در دوره قاجار، در نمای غربی کوشک هشتی، یک اتاق الحاق شده که نمای بنا را نامتقارن کرده‌است. کوشک گلاب‌گیری تا سال ۱۳۸۱ یک اتاقک الحاقی گلین داشته که در دوره پهلوی اول به بنا افزوده شده‌بود و در تعمیرات اخیر، حذف شده‌است. موارد دیگر عبارتند از حفر استخر بعد از خشک شدن قنات جهت آبیاری باغ به منظور استفاده از سیستم مدرن آبیاری؛ و کاشت درختان جدید انار و به طی ۱۰ سال گذشته، که در حال حاضر همه خشک شده‌اند.

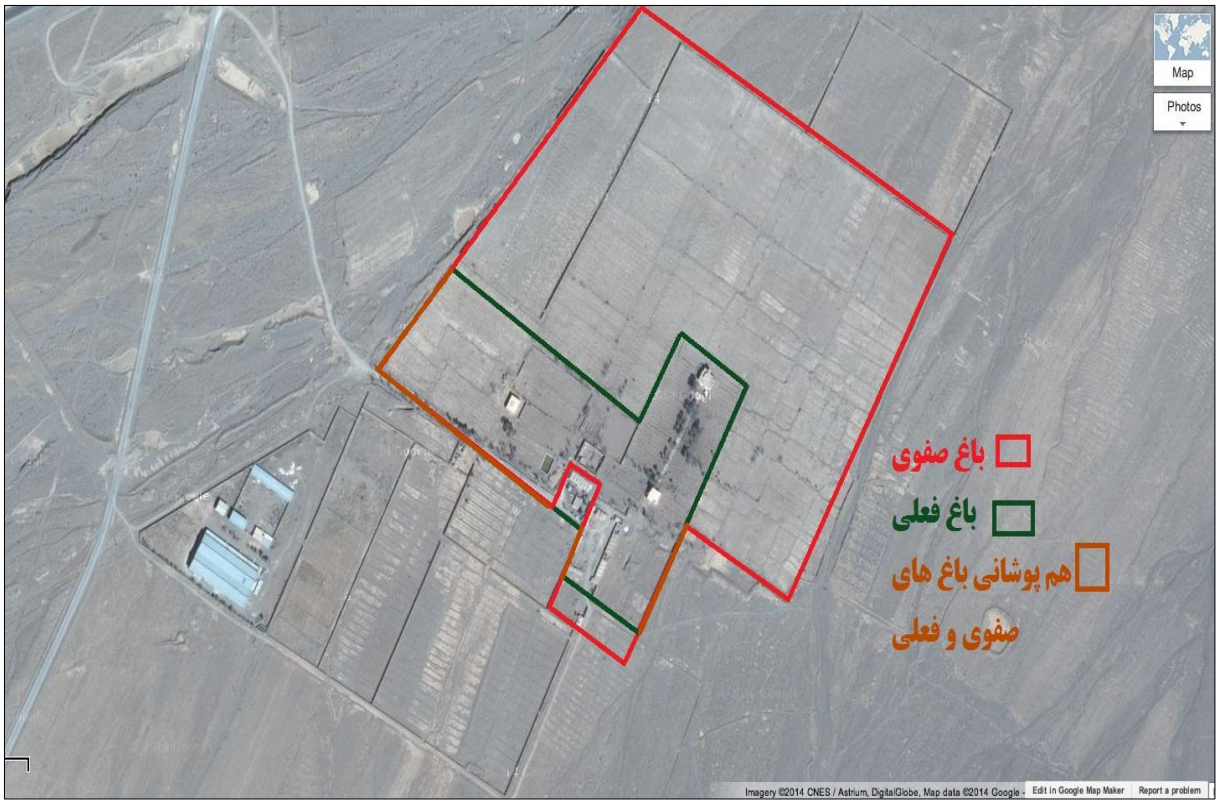
۱) موقعیت جغرافیایی نطنز

نطنز از شهرهای تاریخی و مرکزی ایران است که در استان اصفهان و در دامنه رشته کوه کرکس قرار گرفته است. شهرستان نطنز مانند نگینی سبز در سواحل کویر مرکزی با وسعتی افزون بر ۳۳۹۷ کیلومتر مربع؛ در موقعیت جغرافیایی ۵۱ درجه و ۵۴ دقیقه و ۳۰ ثانیه طول جغرافیایی و ۳۳ درجه و ۳۲ دقیقه و ۳۰ ثانیه عرض جغرافیایی؛ از شمال با شهرستان‌های آران و بیدگل و کاشان، از جنوب با شهر اصفهان، از مشرق با شهرستان اردستان و از غرب با شهرستان‌های برخوار، شاهین‌شهر و میمه هم‌مرز است و در ارتفاع ۱۶۰۰ متر از سطح دریا، در مجاورت کویر مرکزی ایران و در دامنه کرکس کوه از توابع استان اصفهان، در ۱۲۰کیلومتری شهر اصفهان و ۶۸کیلومتری شهر کاشان قرار دارد.

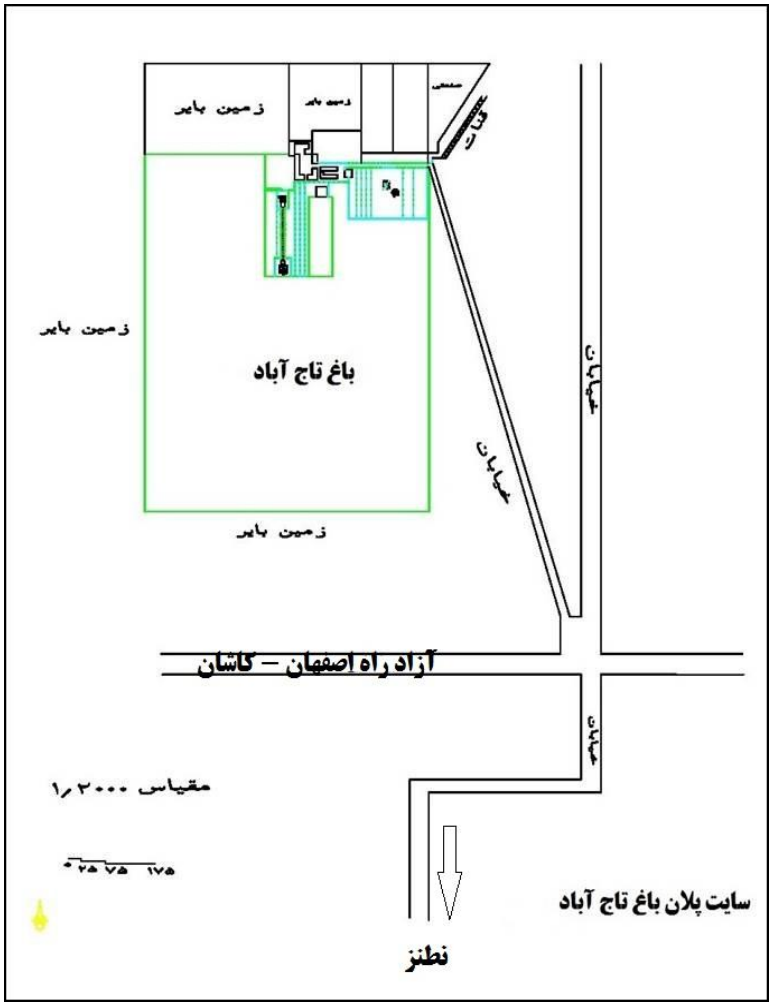
۲) موقعیت باغ تاج‌آباد

باغ تاج‌آباد در شهرستان نطنز، در بخش مرکزی و در دهستان کرکس در ۱۰کیلومتری شهر نطنز، در روستای تاج‌آباد در کنار آزادراه جدید اصفهان - کاشان و در حدود ۱کیلومتری از آزادراه، در زمینی مستطیل‌شکل به ابعاد ۵۸۸×۶۹۱ متر و در محیطی باز واقع و به‌وسیله دیواری خشتی محصور شده؛ و کمی آن‌طرف‌تر، کوهستان به‌سان حصاری طبیعی، آن را در بر گرفته‌است. موقعیت جغرافیایی باغ؛ ۵۱ درجه و ۵۴ دقیقه و ۳۰ ثانیه طول شرقی از گرینویچ و ۳۳ درجه و ۳۲ دقیقه و ۳۰ ثانیه عرض شمالی از خط استواست (تصویر ۱و۲؛ نقشه ۱و۲).

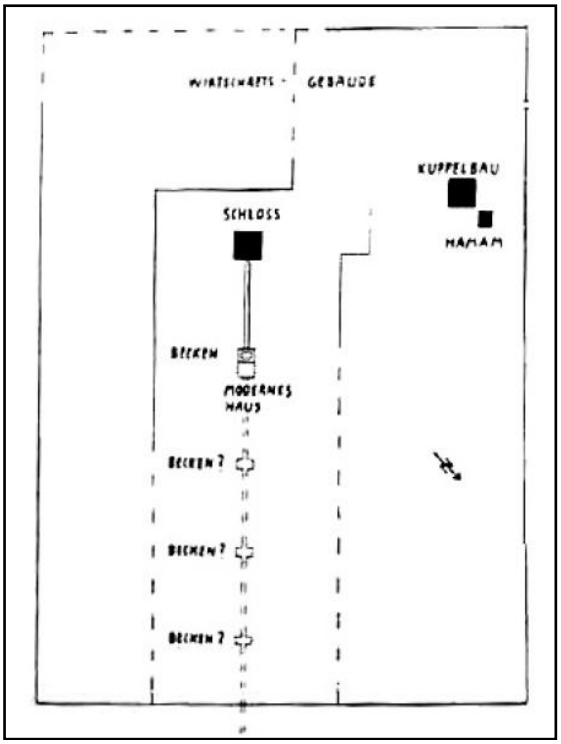
تصویر ۱) موقعیت روستا و باغ در شهرستان نطنز (مأخذ: میراث فرهنگی نطنز)



تصویر ۲) محدوده باغ نیمه آباد امروز و باغ دوره صفوی (مأخذ: نگارنده)



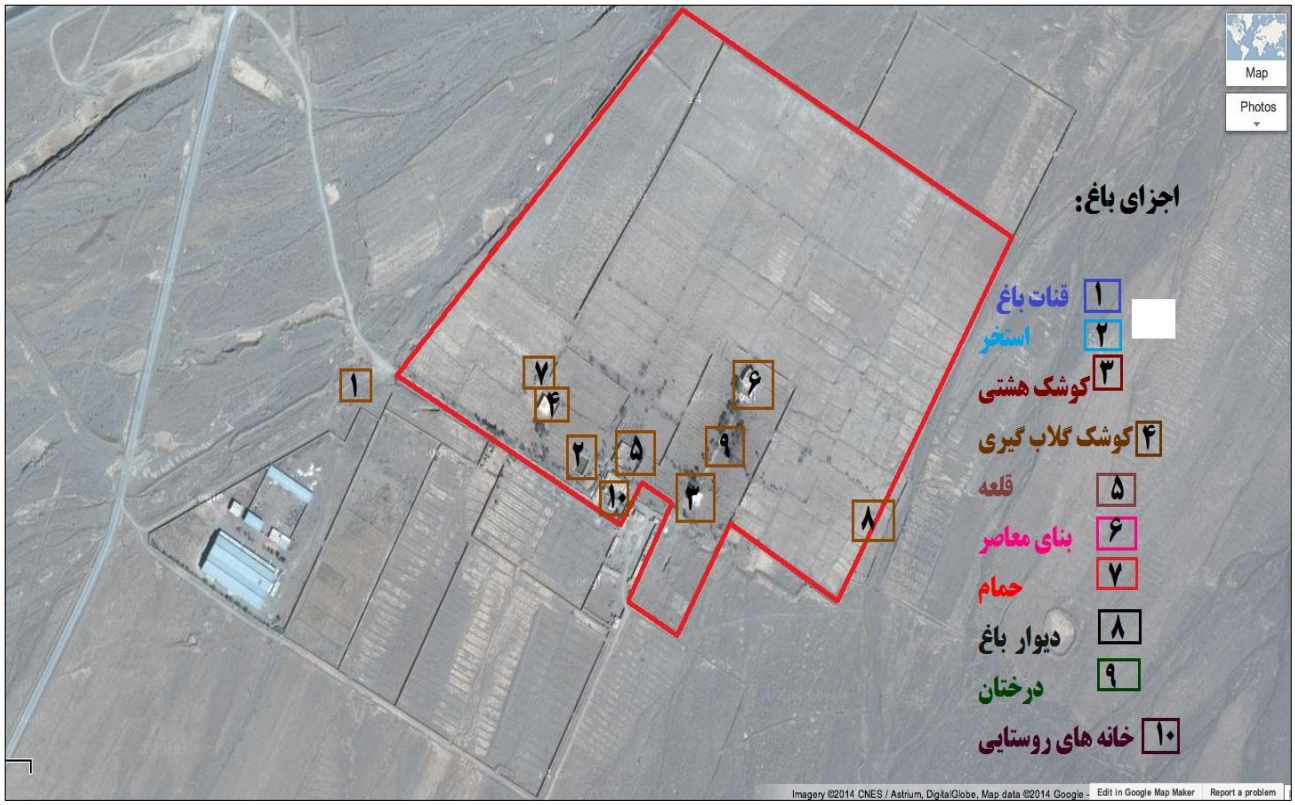
نقشه ۱) سایت پلان باغ تاج‌آباد (مأخذ: نگارنده)



نقشه ۲) سایت پلان باغ تاج‌آباد (مأخذ: وُلفرام کلایس)

۳) وضع موجود باغ

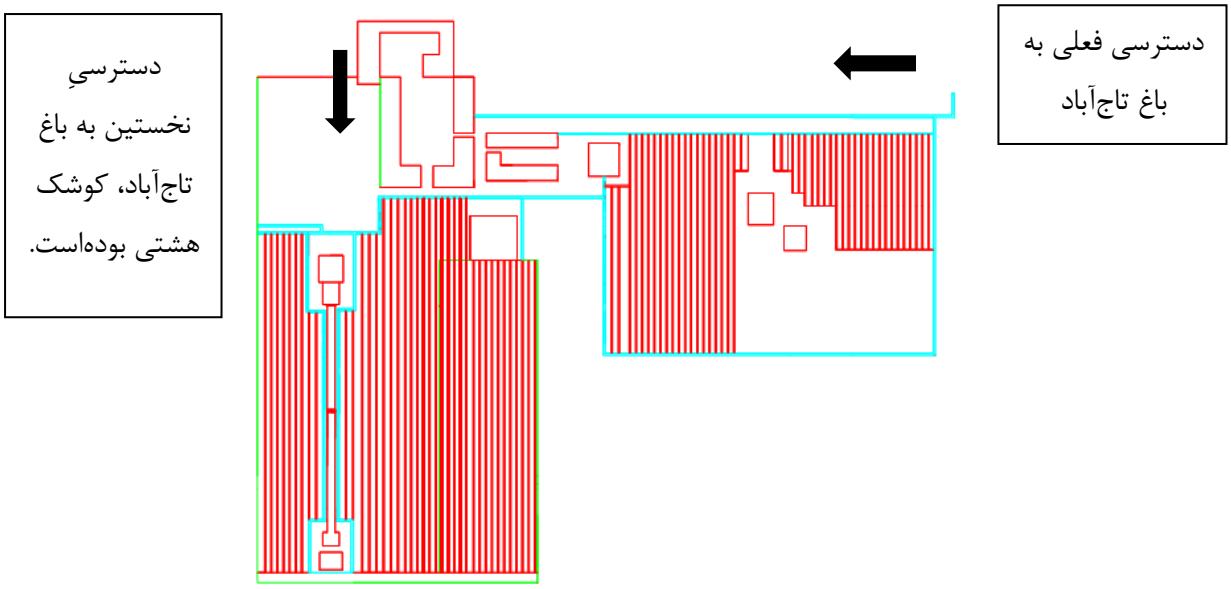
بـاغ تاج‌آبادِ فعلی متروک و فاقد کاربری است. حصار گِلینِ چندلایه بـاغ هم اکنون نیز وجود دارد، هرچند که در بعضی قسمت‌ها فرو ریخته است ولی حصارِ اصلیِ بـاغِ دوره صفوی همچنان پابرجاست. بستر تختِ بـاغ، هنوز شکل خود را حفظ کرده؛ هرچند با گذشت زمان و به علت عوامل جوی، کمی ناخوانا و در بعضی قسمت‌ها، مسطح شده؛ ولی قابل شناسایی و پیگیری است. اجزای معماری باغ؛ کوشک‌های هشتی و گلاب‌گیری، حمام، بنای پهلوی اول، قلعه و خانه‌ها نیز متروک شده و تزئینات منحصربه‌فرد کوشک هشتی در وضعیت نامناسبی هستند و نیاز به رسیدگی دارند. سازه حمام آسیب بیشتری بر خود دیده‌است. اجزای معماری باغ -علی‌رغم عدم رسیدگی- شاکله اصلی خود را حفظ کرده و طرحشان همچنان خواناست و مخدوش نشده‌است. مظهر قنات باغ بیرون آن قرار دارد و مسیرش از سرچشمه تا خود باغ -علی‌رغم خشک شدن قنات- همچنان وجود دارد. با خشک شدن قنات باغ در سال ۱۳۸۲، روستا خالی از جمعیت شده و تمام مزارع اطراف باغ به علت نبود آب از بین رفته‌اند. گیاهان و درختان باغ نیز به همین دلیل خشک شده‌اند. کرت‌های باغ نیز تا حد زیادی از بین رفته، اما قابل شناسایی هستند .در سالیان اخیر، مالک باغ استخری ایجاد کرده تا آب را در آن ذخیره و به روش قطره‌ای، باغ را آبیاری کند. هم‌اکنون استخر نیز خشک و فاقد آب است. آبراه سنگی باغ همچنان وجود دارد، ولی سینه‌کبکی‌های آن از آبراه جدا و در قسمتی از باغ، به حال خود رها شده‌اند (تصویر ۳).



تصویر ۳) وضع موجود باغ (مأخذ: نگارنده)

۴) دسترسی به باغ

دسترسی به روستای تاج‌آباد از طریق جاده قدیم نطنز - اصفهان و دسترسی به باغ از طریق یک بریدگی از این جاده ممکن است. طول این بریدگی در حدود ۱ کیلومتر است. یک خیابان خاکی به این جاده وصل می‌شود و یک خیابان پوشیده از درختان نیمه خشک چنار دسترسی به باغ تاج‌آباد را میسر می‌سازد؛ ولی دسترسیِ نخستین به باغ، کوشکِ هشتی (سر در) آن بوده‌است (تصویر ۴).



نقشه ۳) دسترسی به باغ تاج‌آباد (مأخذ: نگارنده)

تصویر ۴) دسترسی‌های اصلی و فرعی (درون محوطه) فعلی باغ تاج‌آباد (مأخذ: نگارنده)

۵) وجه تسمیه و بانی احداث باغ

بر اساس کتاب *سراب* زندگی نوشته جهانگیر خان ریاحی، شاه عباس صفوی این مجموعه را برای خواهر خود، **تاج خانم (تاج خاتون)** بنا کرد. به همین دلیل، این باغ و روستایی که در آن قرار گرفته، تاج‌آباد نامیده می‌شود.

۶) مالکیت باغ

این باغ همانند بسیاری از اموال شاه عباس اول وقف عام بوده؛ چنانچه درتاریخ منظوم صفویه، ضمن بر شمردن رقباتی که به سال ۱۰۱۵ق توسط شاه عباس وقف شده از تاج‌آباد نیز به شرح ذیل یاد شده‌است:

«وقف نمودن واقف مواقف دوجهانی و رموز گیتی‌ستانی، املاک و مستغلات خود را بر حضرات عالیات چهارده معصوم صلوات الله و سلامه علیهم.» (اعظم واقفی)

به‌سالی که واقف ز وقت ثواب — توان شد که چند است آن را ثواب
به توفیق چون خاست گیتی‌ستان — دو گیتیش باشد به کام چنان
که آن واقف موقف خیر عام — شود در دو عالم به نیکیش نام
سرا کرد از آن وقف شاهان دین — که موقَف نماید بهشت برین
شد از تاج‌آباد کردن سبیل — قیامت به تاج کرامت جلیل

هرچند از سرگذشت این باغ پس از دودمان صفوی، آگاهی چندانی دردست نیست؛ ولی مسلما با انتقال پایتخت به شیراز و سپس تهران، این باغ مورد بی‌مهری زمامداران بعدی قرارگرفت و در نتیجه، رونق اولیه خود را از دست داد و تا حدودی به دست فراموشی سپرده شد. اما در اواخر سلسله قاجاریه (گویا در زمان ناصرالدین شاه) میرزا محسن معاون دیوان که در دستگاه حسام‌السلطنه در مسند قدرت بوده، باغ تاج‌آباد را که جزو املاک خالصه بود، تملک می‌کند و سپس پسرش، علی خیبر (مشهور به خیبرالسلطنه) این باغ را به میرزا نصرالله خان ریاحی می‌فروشد. به‌گفته بعضی از کهنسالان نطنز، ظل‌السلطان، فرزند ناصرالدین شاه قاجار و حاکم اصفهان، باغ تاج‌آباد را به میرزا نصرالله خان فروخته‌است.

در حال حاضر، باغ در تملک شخص حقیقی به نام آقای مؤمنی است که آن را در یک مزایده از بنیاد مستضعفان خریداری کرده‌است. امروزه عده کمی در روستا زندگی می‌کنند. ایشان ادعای مالکیت دو سهم از شش سهم باغ و روستا را دارند. در مصاحبه‌ای که توسط نگارنده با اهالی روستا صورت گرفت، آنها ذکر کردند که مالک باغ در دوره قاجار به صورت شفاهی عنوان کرده مالکیت دو سهم روستا و باغ متعلق به روستاییان است و آن دو سهم را به آنان بخشیده‌است؛ ولی چون سندی در این زمینه وجود ندارد، ادعای روستاییان بی‌اساس تلقی می‌شود.

۷) باغ‌های دیگر نطنز

با مقایسه سازه، معماری، جزئیات و تکنیک‌های ساخت کوشک‌های باغ تاج‌آباد با کوشک باغ عباس‌آباد نطنز و کوشک باغ فین کاشان؛ می‌توان به این نتیجه رسید که هر سه اثر در اوایل دوره صفویه و به دستور شاه عباس احداث شده‌اند. در ذیل به مقایسه کوشک‌های باغ تاج‌آباد و عباس‌آباد نطنز (تصویر ۵) پرداخته شده تا خصوصیات مشابه هر دو بیشتر نمایان شود.

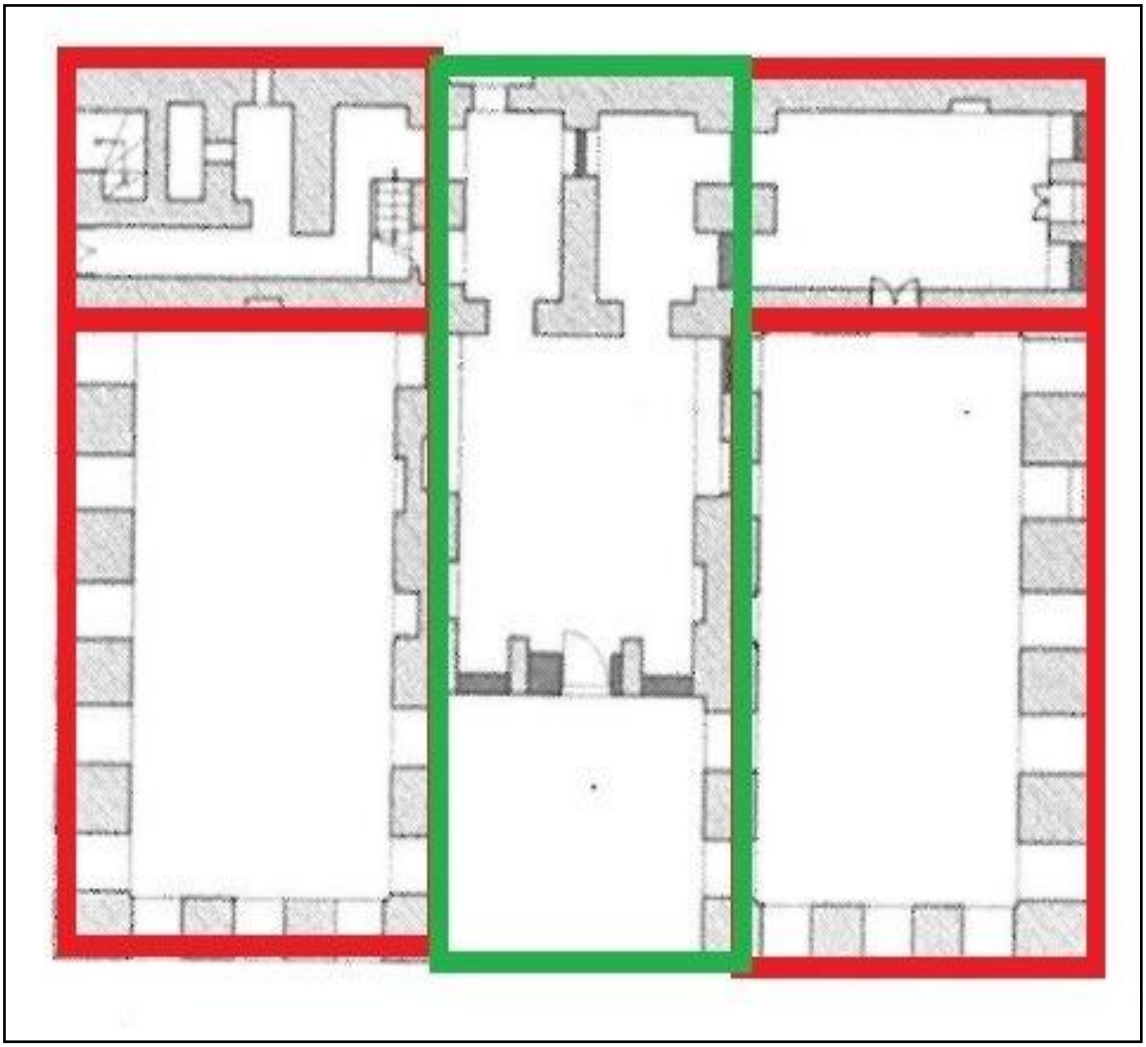
▪ در مقایسه دو بنا، اولین مورد قابل تامل مصالح به کار رفته در ابنیه موجود در دو باغ است. مصالح اصلی به‌کاررفته، آجر است و ملات مورد استفاده در آن، گچ و خاک و ساروج. حصار هر دو باغ گِلین و ساخت آن به یک طریق و به یک شکل است؛ بدین‌سان که قاعده دیوار در سطح مقطع آن عریض‌تر از قسمت بالای دیوار است.

▪ کوشک‌های هر دو باغ دارای قوس پنج و هفت است، گو اینکه در تعمیرات اخیر، بعضی از قوس‌ها شکل اولیه و اصلی خود را از دست داده‌اند.

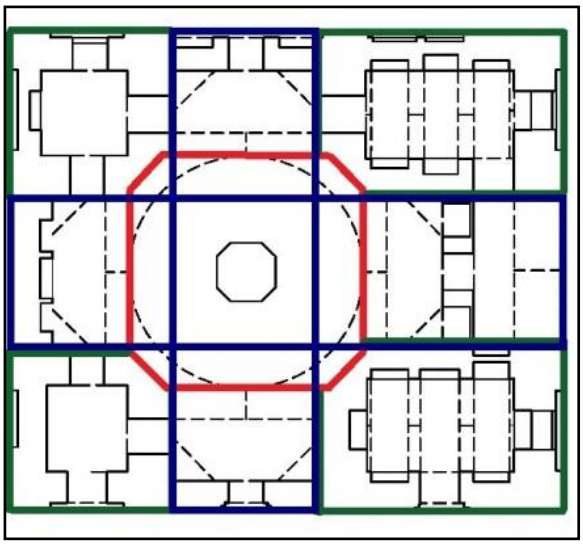
تصویر ۵) کوشک باغ عباس‌آباد نطنز (مأخذ: نگارنده)

▪ تزیینات کوشک هشتی باغ تاج‌آباد گل و بوته با طرح‌های ختایی است که قسمتی از این تزئینات همچنان وجود دارد. تزیینات کوشک باغ عباس‌آباد در گذشته با طرح گل و بوته بوده و با گذشت زمان، از بین رفته‌است. پس هر دو کوشک دارای تزیینات تقریبا مشابهی بوده‌اند.

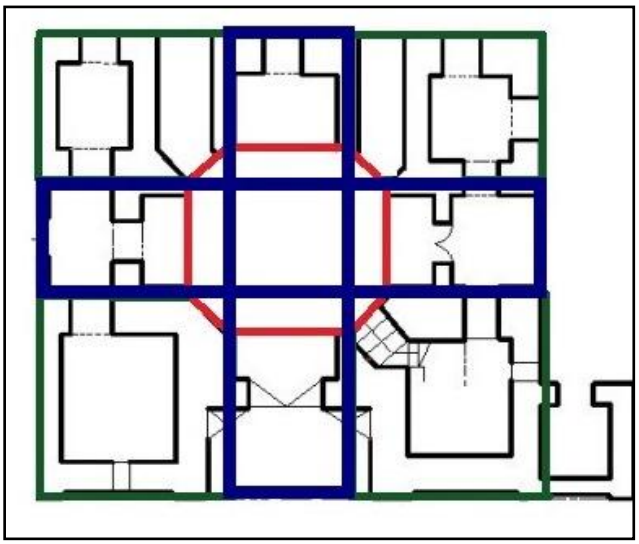
▪ دسته‌بندی کوشک‌های چهارصُفّه: کوشک‌های هشتی و گلاب‌گیریِ باغ تاج‌آباد و کوشک باغ عباس‌آباد که قدمت آنها به دوره صفوی بازمی‌گردد، معماری برون‌گرا دارند. پلان‌های کوشک هشتی و گلاب‌گیری باغ تاج‌آباد متقارن هستند؛ همچون صلیبی که در چهار گوشه آن، چهار اتاق به‌صورت قرینه وجود دارد. پلان این دو کوشک، متعادل است. در باغ عباس‌آباد نیز پلان کوشک متقارن است؛ در مرکز ایوان و سرسرای اصلی است و در هر دو جناح سرسرا دو اتاق طویل به صورت قرینه قرار گرفته‌است. این شکل پلان (به‌صورت متقارن) در دوره صفویه معمول بوده‌است. در مرکز کوشک، یک هشتی و در چهارگوشِ هشتی اتاق‌هایی به قرینه وجود دارد و پلان به سه بخش و به‌صورت نُه قسمت مربع‌شکل تقسیم می‌شود (نقشه ۴ تا ۶).



نقشه ۴) پلان کوشک عباس آباد و نمایش سه بخشی کوشک (مأخذ: نگارنده)



نقشه ۵) محورهای کوشک هشتی (مأخذ: نگارنده)



نقشه ۶) محورهای کوشک گلاب‌گیری (مأخذ: نگارنده)

۸) بررسی پیشینه باغ تاج‌آباد در متون تاریخی

از آنجا که باغ و اجزای آن دارای کتیبه و سنگ نوشته نیستند، نمی‌توان تاریخ دقیق باغ را تعیین کرد؛ ولی در سه کتاب از میان اسناد مکتوب تاریخی، به باغ تاج‌آباد اشاره شده‌است. کتاب اول که در سال ۱۰۱۶ق به قلم ملاجلال یزدی نگاشته شده، *روزنامه* یا *تاریخ عباسی* نام دارد که به دفعات به این باغ اشاره دارد و تاریخ ساخت آن را سال ۱۰۱۰ق می‌داند. کتاب دوم که در سال ۱۰۱۸ق به خامه اسکندربیگ منشی نگاشته شده، *تاریخ عالم‌آرای عباسی* نام دارد که در فصل مستحدثات شاه عباس، به باغ و ابنیه آن اشاره و تاریخ احداث باغ را نیز سال ۱۰۱۰ق ذکر می‌کند. کتاب سوم، *خلد برین، ایران در زمان شاه صفی و شاه عباس دوم* نوشته محمدیوسف واله قزوینی اصفهانی در ۱۰۳۵ق است. بررسی روند شکل‌گیری باغ در این اسناد بر اساس توالی زمان زندگی نویسندگان آن‌هاست تا این بررسی دقیق‌تر و صحیح‌تر باشد؛ نخست کتاب ملاجلال یزدی، سپس کتاب اسکندربیگ ترکمان و در نهایت کتاب *خلد برین* تألیف واله قزوینی اصفهانی.

کتاب *تاریخ عباسی* تألیف ملاجلال یزدی، منجم مخصوص شاه عباس اول، وقایع روزانه زمان را به نگارش درآورده و بدین لحاظ، این کتاب به *روزنامه ملاجلال* نیز شهرت یافته‌است. ملاجلال منجم یزدی ضمن بیان رویدادهای سال ۱۰۱۶ق، هنگامی‌که شاه عباس از کاشان روانه اصفهان می‌شود، چنین آورده‌است:

> «و صاحبش روانه جانب اصفهان شدند و چون به تاج‌آباد که از مبدعات نواب کلب آستان علی و در او عمارات عالی است و مشتمل بر انهار و آبشارها و درختان سربه‌فلک‌رسیده و حوض بس عالی نفیس، رسیدند و با زنان مطربهٔ خوب‌صورت با تحف و هدایا و اسباب طرب چند روز بود که انتظار مقدم اشرف می‌کشیدند، نشستند و به ساز و صحبت مشغول شدند...» (منجم یزدی، ص ۱۳۰)

نویسنده مذکور در جایی دیگر نیز از تاج‌آباد بدین شرح یاد کرده‌است:

> «و در اواسط رمضان، سیر و شکار مازندران میل فرمودند و رفقا را نام‌نویس کردند وشب پنج‌شنبه بیست‌ویکم متوجه شدند و چون به تاج‌آباد رسیدند، انیس الخاقانی برخورداربیگ با سه عدد توپ بزرگ و پنج عدد توپ که از قارص آورده بودند، رسید و به شرف پای‌بوس، مشرف شد و روانه اصفهان شد.» (همان، ص۲۱۰)

او همچنین در ضمن بیان رویدادهای ۱۰۱۸ق، چنین نوشته‌است:

> «و چون نزول به تاج‌آباد نطنز فرمودند، شاطر ذوالفقار خان رسید و خبر نفاق میان جماعت فق و قینان و مجادله و مناقشه میان شاهین‌کرای و خان تاتار آورد.» (همان، ص ۲۲۰)

> «و در تاج‌آباد نطنز، چشم رئیس شکرالله طرقی را کور کردند به‌سبب زیادتی و ظلمی که به رعیت کرده‌بود و توقف سه‌روزه به جهت سیر و شکار و به دیدن کان سنگ مرمر جدید که از محدثات زمان نواب کلب آستان علی است، رفتند و نسق استادان و کارکنان آن کان نمودند و در صحرا گفتند چاهی است که صدای آب از آن می‌آید. نواب کلب آستان علی بر سر آن چاه رفتند، خود در تفحص احوال آب و چاه شدند. آقا کمال که به کاردانی اعجوبه زمان بود، سر کار کردند که این چاه را مدور به قطر ده ذرع پایین برند که اصلا خاک به چاه نریزد تا آب رسند و حقیقت شیرینی و کمیت معلوم نموده اعلام کنند تا به هر چه صلاح باشد، عمل شود.» (همان، ص ۲۲۱)

منبع دومی که در آن به دفعات به باغ تاج‌آباد اشاره شده، کتاب *تاریخ عالم‌آرای عباسی* است. در دوره‌های بعد از شاه عباس اول هم باغ و کاخ تاج‌آباد مورد توجه و محل توقف جانشینان بوده؛ و در کتاب *عالم‌آرای عباسی* تألیف اسکندر منشی ترکمان، مورخ شاه عباس، از زمانی که شاه صفی به جهت جلوگیری از هجوم عثمانیها به سوی آنان لشکرکشی نمود، چنین درج شده‌است:

> «به‌تاریخ روز سه‌شنبه ۲۳ محرم‌الحرام، از دارالسلطنه اصفهان بیرون آمدند و از راه تاج‌آباد نطنز روانه شدند.»

در تاریخ زندگانی شاه عباس دوم، آورده‌است که:

«بعد از حرکت از اصفهان... روز پنجم، باغ مبارکه تاج‌آباد مضرب سرادقات جاه و جلال گردیده در آن مکان خلدنشان که از حیث احراز هوا و بی‌اندازگی لطف و سرشاری صفا از بساتین روی زمین امتیاز دارد تا پنج روز اقامت نموده، به سیر آن دلگشای و تماشای آن روضه ارم‌فضا، نشاط‌اندوز و فرح‌افزا بودند.» (ترکمان منشی، ص۹۰)

بیت‌های زیر حاکی از آبادانی و رونق باغ مذکور در عصر شاه عباس دوم، نیزدر کتاب *تاریخ عالم‌آرای عباسی* ذکر شده‌است:

چه گویم از آن باغِ پر آب و تاب؟ / که بتوان گرفت از هوایش گلاب
در آن باغ کز وی خزان پا کشید / توان نغمهٔ بلبل از گل شنید
در او شادمانی ندارد حساب / که گل می‌کند کارِ جام شراب
کنم نسبتش گر به جنت، خطاست / تفاوت ببین از کجا تا کجاست
برِ خوبیَش، هست فردوس زشت / که چون شاه، سروی ندارد بهشت

باز درهمان مأخذ، در ضمن حوادث سال ۱۰۷۰ق، چنین آمده‌است:

«در بهشت‌بنیاد تاج‌آباد، چند روز به جهت سیر و شکار و تفرج آن گلزار توقف فرموده متوجه دارالمؤمنین کاشان گشتند...» (همان، ص ۱۰۰)

اسکندر منشی در شرح رویدادهای سال بیست‌ودومِ جلوس شاه عباس به رویدادی که به هنگام سفر اعتمادالدوله به اصفهان در میانه راه، در باغ تاج‌آباد رخ داده، اشاره کرده، می‌نویسد:

«القصه از ابتدا تا انتها دقیقه از دقایق، میهمان‌نوازی و بذل احسان فروگذاشت نشد. یک روز در باغ تاج‌آباد نطنز، مجلسی عالی ترتیب داده صحبت بزرگانه انعقاد یافت. همانا وقت سواری بعضی جلالیان که از پاشا آزردگی داشتند، با ملازمان او بدمستی آغاز نهاده یکدیگر را زخم زدند و در منزل، پاشا اطلاع یافته او نیز بدمستانه در مقام انتقام برآمد و همچنانچه شیوه نامحمود و رسم معهود آن طایفه است، از هر طرف جمعی به حمایت برخاسته، رفته‌رفته در یک لحظه کل آن طایفه دو گروه گشته مکمل و مسلح شمشیرها آخته به یکدیگر آمیختند و نزدیک به آن شد که فتنه عظیم حادث گشته از طرفین خونها ریخته شد. جناب دستوری اطلاع یافته فی‌الفور متهورانه با هفت هشت نفری از ملازمان که حاضر بودند، سوار شده آن دو گروه... درآمده... فتنه را تسکین دادند.» (همان، ص۱۲۷۵)

محمدیوسف واله قزوینی اصفهانی، مورخ شاه عباس، در کتاب *خلد برین* در شرح وقایع سال ۱۰۵۹ق، می‌نویسد:

«و روز چهارم، خاقانِ والاشکوهِ انجم‌گروه پای دولت در رکاب سعادت درآورده مرحله‌پیمای بودند تا افسر شکفتگی و خرمی به نزول همایون بر سر باغ بهشت بنیاد تاج‌آباد نهادند و این باغ بهشت‌آسای خرم و این رشک‌فرمای گلستان ارم تا پنج هنگام، مُقامِ آرامِ شهریار ایام و خاقان سپهر احتشام بود.» (واله قزوینی، ص۴۴۹)

همو در ذکر وقایع سال ۱۰۶۹ق که دوران پادشاهی شاه عباس دوم است، نوشته:

«... از مقر سلطنت پایدار... به صوب مازندرانِ خلدبنیان روان گشتند... از راه دارالمؤمنین کاشان و قم و طهران روان و شکارکنان مرحله‌پیمای شوند... و چون باغِ ارم‌نهاد تاج‌آباد محل ورود موکب مسعود گردید، چند روز گلچین آن گلستان بوده از آنجا بار اقامت در چشمه فین دارالمؤمنین کاشان گشودند.» (همان، ص۴۴۹)

باز همو در ذکر وقایع سال ۱۰۷۱ق، نوشته:

«نیز هنگامی‌که شاه عباس دوم در مازندران به‌سر می‌برده، به‌دلیل گرمی هوا قصد بازگشت به اصفهان را می‌نماید. در راه بازگشت، او به باغ تاج‌آباد رفته و در آنجا توقف می‌نماید.» (همان، ص ۶۴۵)

به گفته کهنسالان، آثار باقی‌مانده کاخ تاج‌آباد در زمان میرزا نصرالله خان ریاحی عبارت بوده از سردر هشتی کنونی و اتاق‌های روی آن؛ دریاچه‌ای جالب توجه که راه‌آبِ باقی‌ماندهٔ کنونی به آن ختم می‌شده؛ ساختمان مشخصی از عصر صفویه در شمال دریاچه (به جای این ساختمان در زمان حبیب‌الله ریاحی ملقب به معین‌السلطنه فرزند ارشد میرزا نصرالله خان که پس از فوت پدر مالک تاج‌آباد شده‌بود، بنای جدید احداث شد)؛ و سنگ‌فرش خیابان‌های حیاط که همگی از سنگ مرمر بوده و از بیم احتمال ضبط این مجموعه توسط دولت، به‌وسیله مالک جدید تخریب و آثار تاریخی آن محو می‌شود.

حبیب‌الله ریاحی معین‌السلطنه به‌علت سکونت در تهران، مباشر خود حسن مختاری را مسؤول اداره تاج‌آباد نمود. مباشر نامبرده به دستور مالک، سه اتاقی را که روی هشتی قرار داشته و دارای سبک و تزیینی به مراتب ظریف‌تر از هشتی بوده، خراب و به جای آن سه اتاق کوچکتر جهت سکونت بنا می‌کند؛ به منظور احیای هر چه بیشتر کشاورزی به دستور مالک به کندوکاو محوطه پرداخته، بقایای ساختمان‌هایی را که در دل خاک نهفته بوده، زیر و رو و با تسطیح زمینهای محوطه، آنجا را آماده کشاورزی می‌نماید. شنیده شده که سنگ‌های مرمر دریاچه، حوض‌ها، خیابان‌ها و ساختمان‌های زیر و رو شده را در گودالی دفن کرده‌اند. مالک مزبور ساختمانی نوساز به سبک مدرن در انتهای حیاط، برای سکونت موقت خود بنا نهاد. پس از درگذشت معین‌السلطنه، تاج‌آباد به ملکیت همسر و فرزند ارشدش در آمد که به‌علت کهولت سن همسر و نیز چون فرزند ارشد او نیز در خارج از کشور به‌سر می‌برد، دوباره تاج‌آباد طراوت و سرسبزی پیشین را از دست داد؛ آثار به‌جامانده نیز که مرمتی به خود ندید، تقریبا رو به ویرانی نهاده‌است.

با توجه به مطالب گفته شده، معلوم می‌شود که کاخ‌های تاج‌آباد را شاه عباس اول ایجاد کرده و باغ‌های سرسبز و خرم این کاخ را درختان سربه‌فلک‌کشیده‌ای چون سرو و کاج و چنار -همان‌گونه که در سایر آثار باقی‌مانده از نامبرده مشاهده می‌شود- احاطه کرده‌بوده‌است. افزون بر این، وجود عمارت گلاب‌گیری خود دال بر وجود گلستان‌های زیادی در این ناحیه بوده، آنچنان که ایجاب می‌کرده برای گرفتن گلاب از آن‌ها، ساختمانی چنین مفصل بنا نهند. همچنین این عمارت به منزله کاخ ییلاقی سلاطین صفوی بوده و چون در سر راه شرق و غرب ایران قرارداشته، در هر مسافرتی پس از خروج از اصفهان به آنجا وارد می‌شدند و چه بسا مقدمات و تجهیزات کلی سفر را در این محل تدارک می‌دیده‌اند. نیز احتمال آن می‌رود که با توجه به وسعت دامنه آن و به دلیل قرار گرفتن در سر راه اردستان و نطنز، تمرینات لشگری که بیشتر شخص پادشاه بر آن نظارت می‌کرد، در پهنه گسترده بیابان‌های اطراف آن انجام می‌گرفته‌است.

۹) روند شکل‌گیری

باغ تاج‌آباد در حومه نطنز و در منطقه‌ای خوش آب‌وهوا قرار گرفته و در حکم اقامتگاه تابستانی حاکمان صفوی و قاجاریه بوده که حاکی از اهمیت و ارزش این اثر تاریخی است. بهترین منابع مطالعاتی در مورد تعیین قدمت یک اثر تاریخی مشتمل است بر خود اثر، کتیبه‌ها منابع مکتوب و مقایسه تطبیقی اثر با دیگر آثار هم‌دورهٔ آن. تاریخ احداث باغ تاج‌آباد را به کمک مطالعه سفرنامه‌ها و متون تاریخی موجود به ویژه کتب *تاریخ عالم‌آرای عباسی* نوشتهٔ اسکندربیگ ترکمان، منشی شاه عباس، *روزنامه عباسی* (*روزنامه ملاجلال*) نوشته ملاجلال یزدی، منجم و منشی دیگر شاه عباس و کتاب *خلد برین* واله قزوینی؛ مقایسه این باغ با باغ‌های هم‌دوره و نیز بررسی تطبیقی خصوصیات معماری و هنری آن با دیگر باغ‌های هم‌دوره؛ می‌توان سال ۱۰۱۰ق دانست؛ یعنی پیش از احداث آثار هم‌عصر خود مانند مسجد شیخ لطف‌الله و مسجد جامع عباسی در اصفهان.

باغ تاج‌آباد در چهار مرحله شکل گرفته‌است:

مرحله نخست شکل‌گیری باغ در دوره صفوی است که به دستور شاه عباس در سال ۱۰۱۰ق احداث شده و شامل کوشک هشتی؛ کوشک گلاب‌گیری؛ حمام؛ قنات؛ درختان مثمر شامل گیلاس، گلابی و به؛ درختان غیرمثمر شامل کاج و چنار؛ و در نهایت، یک آبراه سنگی بوده که سینه‌کبکی‌ها و آبشره‌های طول محور اصلی (آبراه) هنوز موجود است. قنات باغ به‌عنوان

عنصری اصلی و حیاتی در شکل‌گیری باغ، نقش داشته که با خشک شدن آن در سال ۱۳۸۲ نقش اساسی آن به‌خوبی آشکار می‌گردد. با بررسی تطبیقی ابنیه درون باغ با دیگر ابنیه هم‌دوره، نظیر کوشک باغ فین و کاخ باغ عباس‌آباد نطنز که تقریبا در یک فاصله زمانی کوتاه از هم احداث شده‌اند و دارای خصوصیات مشابه معماری این ابنیه از نظر طرح، مصالح و تزیینات هستند، این تاریخ‌گذاری محتمل‌تر است. به کمک شواهد و قراین موجود، می‌توانیم استدلال کنیم که باغ و ابنیه آن نظیر **کوشک هشتی، کوشک گلاب‌گیری** و **حمام** سه اثر مربوط به دوره صفوی و متعلق به مرحله اول هستند. سرتوماس هربرت، سیاح انگلیسی که در حدود سال ۱۶۵۰م (۱۰۶۰ق) از باغ دیدن کرده، مشاهدات خود را به رشته تحریر درآورده و یک شب نیز در باغ، مهمان شاه صفوی بوده، به توصیف این باغ می‌پردازد و می‌نگارد که هسته اصلی باغ به دوره صفوی و به زمان شاه عباس بازمی‌گردد (منجم یزدی؛ ترکمان منشی).

مرحله دوم تکامل و شکل‌گیری باغ در دوره قاجار است که در آن **قلعه** و **خانه‌های گِلین** شکل گرفته‌اند. طی این دوره، الحاقاتی به کوشک‌های هشتی و گلاب‌گیری صورت گرفته و نیز اشکوب دوم کوشک هشتی خراب و به جای آن، سه اتاق کوچک احداث گشته‌است. بنابراین قدمت قلعه و خانه‌ها به دوره قاجار برمی‌گردد. با بررسی میدانی صورت‌گرفته توسط نگارنده و مصاحبه با بومیان روستا، مشخص شد که قلعه محل زندگی کدخدا و مباشر روستا بوده و در اواخر دوره قاجار ساخته شده است؛ و خانه‌های گلین نیز تا حدود ۱۳ سال پیش، محل زندگی اهالی روستا بوده‌است.

مرحله سوم دوره پهلوی است که طی آن، ابنیه قبلی حفظ و بنای پهلوی اول احداث شده‌است. این اثر در امتداد محور اصلی باغ قرار دارد. با توجه به اظهارات بومیان، صاحب باغ در دوره پهلوی اقدام به ساخت این بنا کرده که در ساخت آن، از مصالح مدرن نظیر تیرآهن و سیمان استفاده شده‌است. لذا قدمت بنای دوره معاصر به دوره پهلوی اول برمی‌گردد.

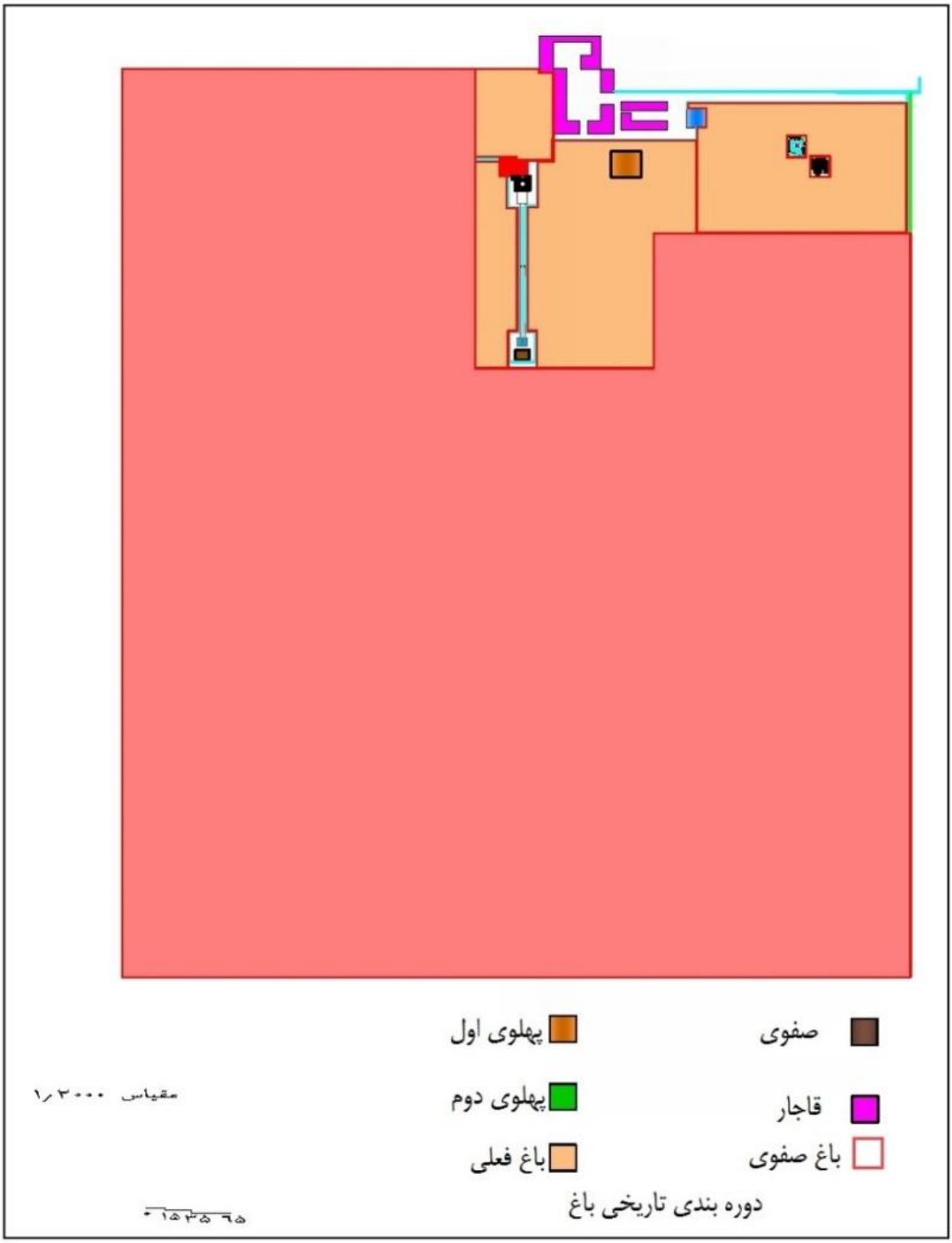
مرحله چهارم شکل‌گیری، دوره اخیر است که طی این مرحله، به‌علت خشک شدن قنات باغ، برای آبیاری آن از سیستم آبیاری قطره‌ای استفاده و بدین منظور، استخری احداث کرده‌اند تا آب را با پمپاژ برای آبیاری مهیا کنند. نیز طی این دوره، الحاق صورت گرفته و کوشک گلاب‌گیری که یک اتاقک گلین کوچک بوده نیز برچیده شده و بنا مرمت شده‌است. در وضع موجود باغ، تمام اجزای معماری آن شامل کوشک‌ها، حمام، خانه‌های گلین و بنای پهلوی اول، همچنان وجود دارند؛ و به‌علت نبود آب، اکثر قریب به اتفاق درختان و کرت‌ها از بین رفته‌اند. طی سالیان اخیر، مالک باغ اقدام به کاشت نهال‌های به و انار نموده، ولی به علت عدم وجود آب، آنها نیز خشک شده‌اند (نقشه ۷ و ۸؛ جدول ۱ و ۲).

مرحله (دوره)	شکل‌گیری اجزای باغ
دوره اول (صفویه)	کوشک هشتی، کوشک گلاب‌گیری و حمام
دوره دوم (قاجاریه)	قلعه و خانه‌های گِلین
دوره سوم (پهلوی اول و دوم)	بنای پهلوی اول
دوره چهارم (فعلی)	وضع موجود باغ (حفظ تمامی اجزای باغ)

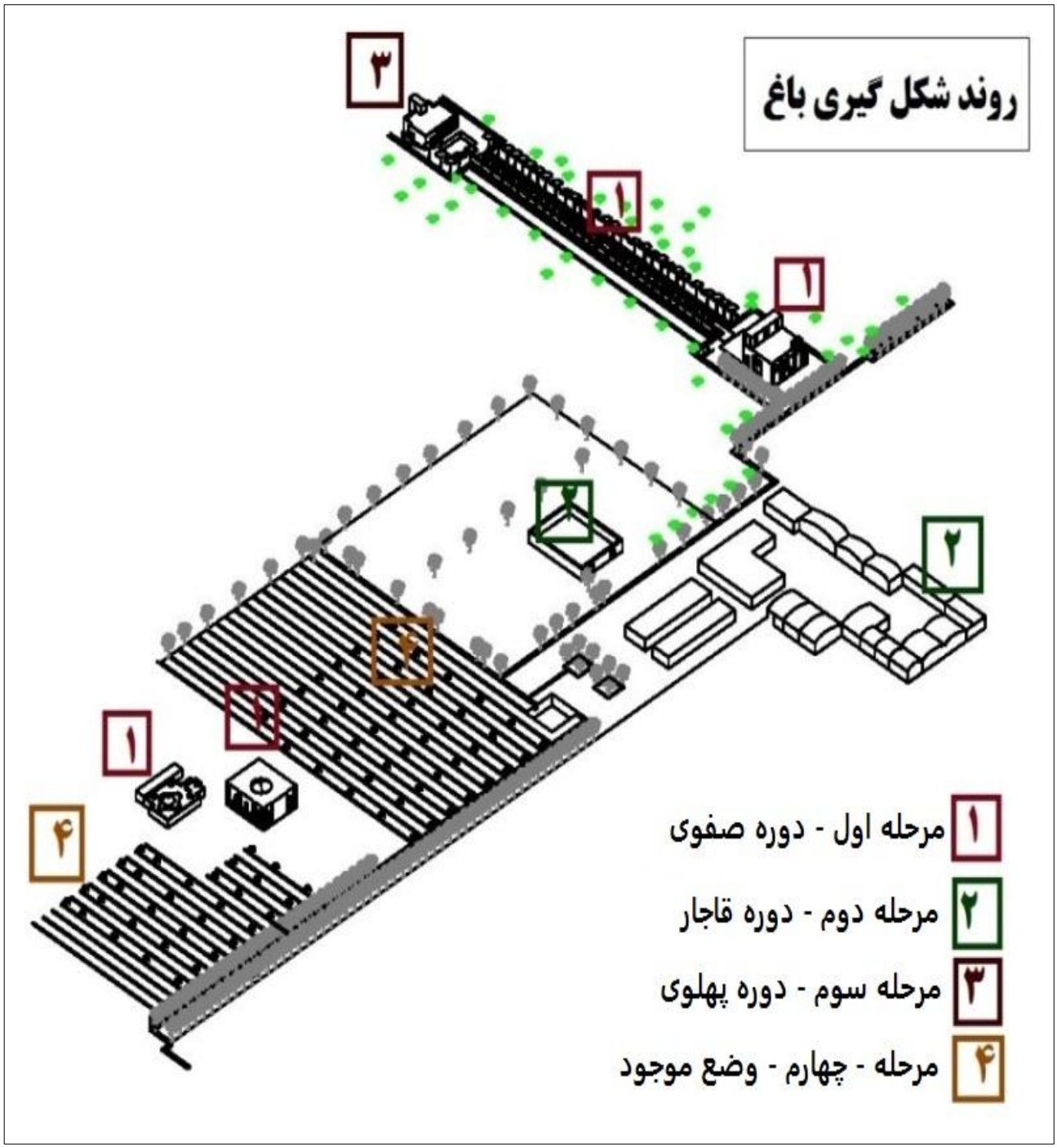
جدول ۱) دوره‌بندی باغ تاج‌آباد (مأخذ: نگارنده)

دسته‌بندی اطلاعات (ویژگی)	ویژگی باغ تاج‌آباد
کلیت باغ (نام باغ، دوره تاریخی، نام‌های قدیمی، موقعیت باغ، عملکرد فعلی باغ)	تاج‌آباد، صفوی، قاجار، پهلوی، روستای تاج‌آباد، نطنز
شاخصه‌های باغ (نماد و الگوی باغ، اهمیت باغ)	چهارباغ، باغ ایرانی
تاریخچه باغ (بناکننده، علل احداث باغ، عملکرد اولیه و مستندات تاریخی)	شاه عباس یکم صفوی، اقامتگاه تابستانی و شکارگاه
ساختار فیزیکی باغ (شیب، بستر، توپوگرافی، خاک‌شناسی، منابع آب)	باغ مطَبّق، باغ تخت
انتظام باغ (نظم گیاه، نظم آب، نظم معماری، نظم فضایی)	درختان همه خشک شده‌اند، تأمین آب از استخر، پلان باغ تقریبا دست‌نخورده
ترکیب‌بندی باغ (پلان فعلی، پلان اولیه، تصاویر قدیمی و جدید، مقاطع)	پلان باغ، پلان کوشک‌ها و دیگر ابنیه دست‌نخورده و بدون تغییر باقی مانده
کاربری بنا (کاربری بنا در دوره اولیه، دوره‌های مختلف و دوره فعلی)	اقامتی، متروک
دید و منظر (نوع منظر اطراف باغ، تعیین زاویای دید از بیرون باغ به درون و درون به بیرون باغ)	اطراف و درون باغ به‌علت خشک شدن قناتِ باغ، بیابانِ لم‌یزرع شده

جدول ۲) گردآوری اطلاعات باغ (مأخذ: نگارنده)



نقشه ۷) دوره‌بندی تاریخی باغ (مأخذ: نگارنده)



نقشه ۸) نمایش روند شکل‌گیری باغ (مأخذ: نگارنده)

۱۰) بناها، اجزا و عناصر باغ (جدول ۳ و نقشه ۹)

۱۰-۱) کوشکِ هشتی (ورودی اصلی و سردر باغ)

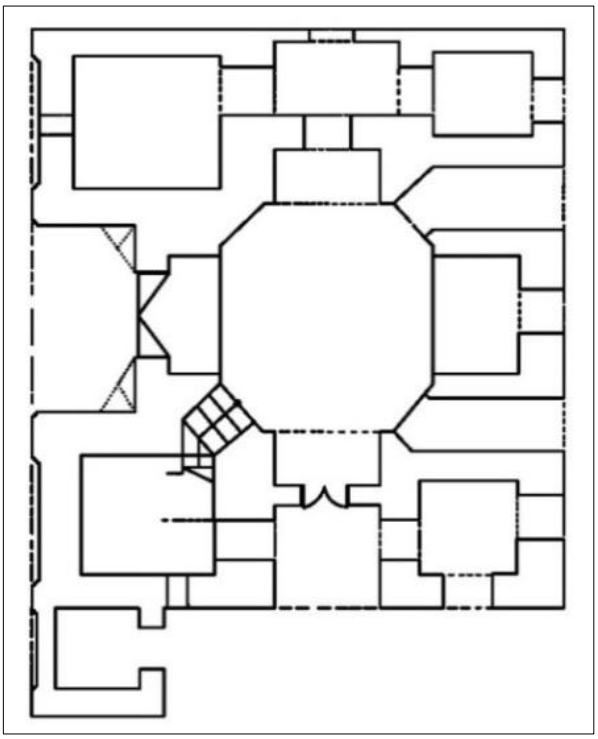
این بنا آن‌گونه که در مآخذ تاریخی و سفرنامه‌های سیاحان معروف عصر صفوی نقل شده، محل اقامت شاه عباس صفوی و سایر پادشاهان این سلسله در سفرها و تردد از قزوین و تبریز به سوی کاشان و اصفهان و بالعکس بوده‌است. این کوشک مدخل نخستین باغ در دوره صفوی بوده؛ درِ چوبی نخستینِ آن همچنان پابرجاست و دو کوبه آهنی و گُل‌میخ‌های در همچنان وجود دارند. ورودی اصلی بنا به‌سمت جنوب است و نماها کاملا حالت قرینه دارند؛ فقط بخشی به قسمت شرقی بنا

در دوره های بعد الحاق شده که بنا را از حالت قرینه خارج نموده‌است. در دو سوی ورودی، سکوهای سنگی به ارتفاع یک متر قرار قرار دارند. وسعت بنا به ابعاد ۱۲/۵×۱۵ متر، برابر ۱۸۷ متر مربع است. بعد از ورودی هشتی، تزیینات نقاشی نفیس دوران صفوی دیده می‌شود. تزیینات نقاشی موجود روی سقفِ سردرِ ورودی و سقف هشتی اصلی بنا، شامل انواع اسلیمی‌ها، گل‌های ختـــایی و مینیـاتـورهای مـکتب اصفهـــان است؛ عینـا ماننـد نقاشی‌های موجود بر روی سقف سرسرای اصلی کاخ عالی‌قاپوی اصفهان. از هشتیِ نگینی‌شکل وسط بنا، دو راهرو و با پیچ ۴۵ درجه به امتداد راهروِ سنگفرشِ وسطِ باغ ارتباط می‌یابد. در چهار گوشهٔ

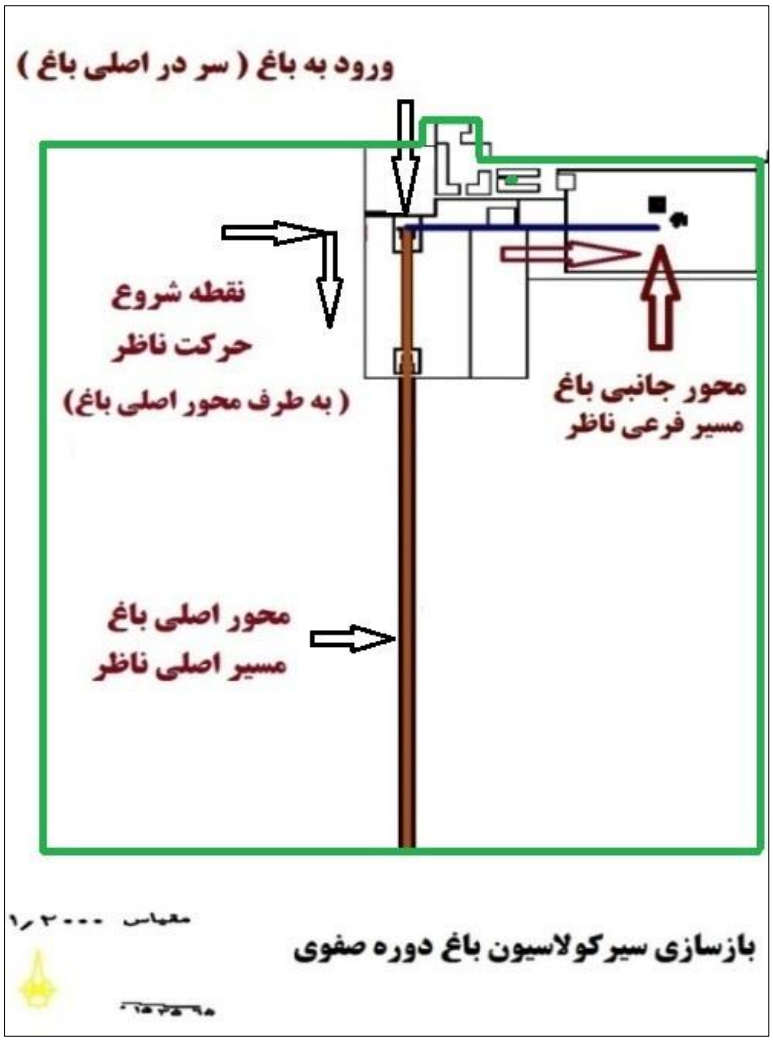
تصویر ۶) کوشک هشتی، نمای اصلی (مأخذ: نگارنده)

تصویر ۷) تزئینات گل و بوته کوشک هشتی (مأخذ: نگارنده)

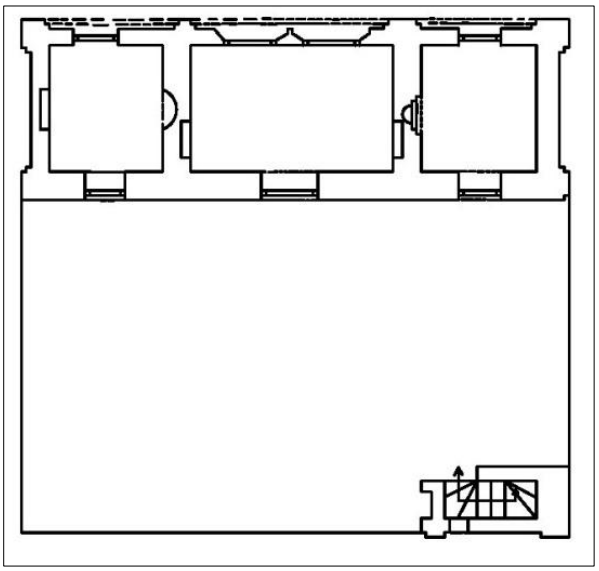
کوشک، چهار اتاق به ابعاد ۳/۲×۳ و ۲/۲×۳ متر وجود دارد که احتمالا محل استراحت مراجعین یا اتـاق انتظار افـرادی بوده که می‌خواستند با شاه ملاقات کنند طبقه همکف از طریق یک دستگاه پله به عرض حدود ۱ متر با انحنای مخصوص به طبقه فوقانی و بام دسترسی می‌یابد. به احتمال فراوان، در طبقه فوقانی بنا در دوره‌های بعد، اقدام به احداث سه اتاق در انتهای ضلع شمالی و در پوشش آن‌ها از تیرهای چوبی و تخته‌کوب استفاده شده‌است (تصاویر ۶و۷؛ نقشه‌های ۹تا۱۱).



نقشه ۱۰) پلان کوشک هشتی (مأخذ: نگارنده)



نقشه ۹) بازسازی سیرکولاسیون (مأخذ: نگارنده)



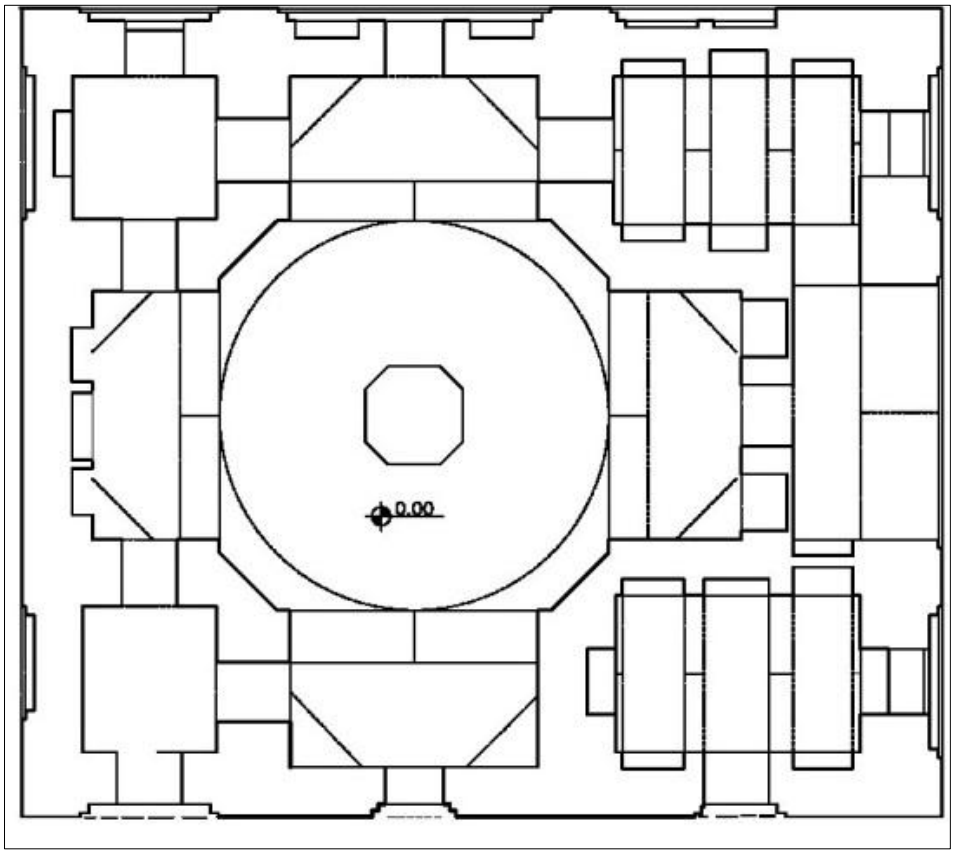
نقشه ۱۱)
پلان اشکوب دوم
کوشک هشتی
(مأخذ: نگارنده)

۱۰-۲) کوشک گلاب‌گیری

با توجه به علاقه وافر دودمان صفویه به ایجاد باغهای سرسبز با انبوه درختان گوناگون و پوشیده از گل -به شرح مفصلِ سفرنامه‌های بیشترِ جهانگردانی که در آن دوران از ایران به‌ویژه اصفهان بازدید داشته‌اند- در باغ تاج‌آباد، به بنایی برمی‌خوریم که نام گلاب‌گیری را تا بدین زمان برای خود حفظ کرده و این خود بیانگر آن است که در دوران آبادانیِ تاج‌آباد، باغ‌هایی پوشیده از گل و به تعبیری دیگر، گلستان‌هایی فرح‌بخش در پهنه گسترده این بیابان وجود داشته‌است. عمارت گلاب‌گیری مانند کوشک هشتی، دارای پلانی هشت‌ضلعی است که به‌وسیله چهار ایوان محصور شده‌است. ایوان جنوبی به جلوخانِ ورودی ارتباط دارد؛ در چهار گوشه آن، چهار اتاق قرار دارد که دو اتاق شمالی آن مربع و دو اتاق جنوبی مستطیل‌شکل است. متأسفانه کلیه این اتاق‌ها صدمه دیده‌است. یک حوض هشت‌گوش نیز در وسط کوشک قرارگرفته؛ با آثاری از یک نهر کوچک.

سبک معماری این ساختمان شبیه سبک سایر بناهای دوره صفویه است. در بیرون، ایوانهای ساده آجری به‌وسیله نوارهای افقی از یکدیگر مجزا شده، دارای کمی برجستگی و مبین چهارگوشه‌هایی هستند حاوی طاق‌نما در بالا و درهایی بالایشان، پنجره‌ها قرار گرفته‌اند. طبق روش سنتی گلاب‌گیری، برای سرد کردن بخارهای حاصل‌شده از جوشاندن گل، ظرفی را که بخارِ گل به آن وارد می‌شود، در حوض یا حوضچه آب روان قرار می‌دهند. در این بنا نیز رعایت این موضوع شده، زیرا در داخل بنای گلاب‌گیری حوض سنگی یکپارچه‌ای قرار داشته که تا حدود پنجاه سال پیش بر جای بوده ولی بعدها به یغما رفته و اکنون تنها جای آن دیده می‌شود (تصویر ۸ ؛ نقشه ۱۲).

تصویر ۸) کوشک گلاب‌گیری (مأخذ: نگارنده)



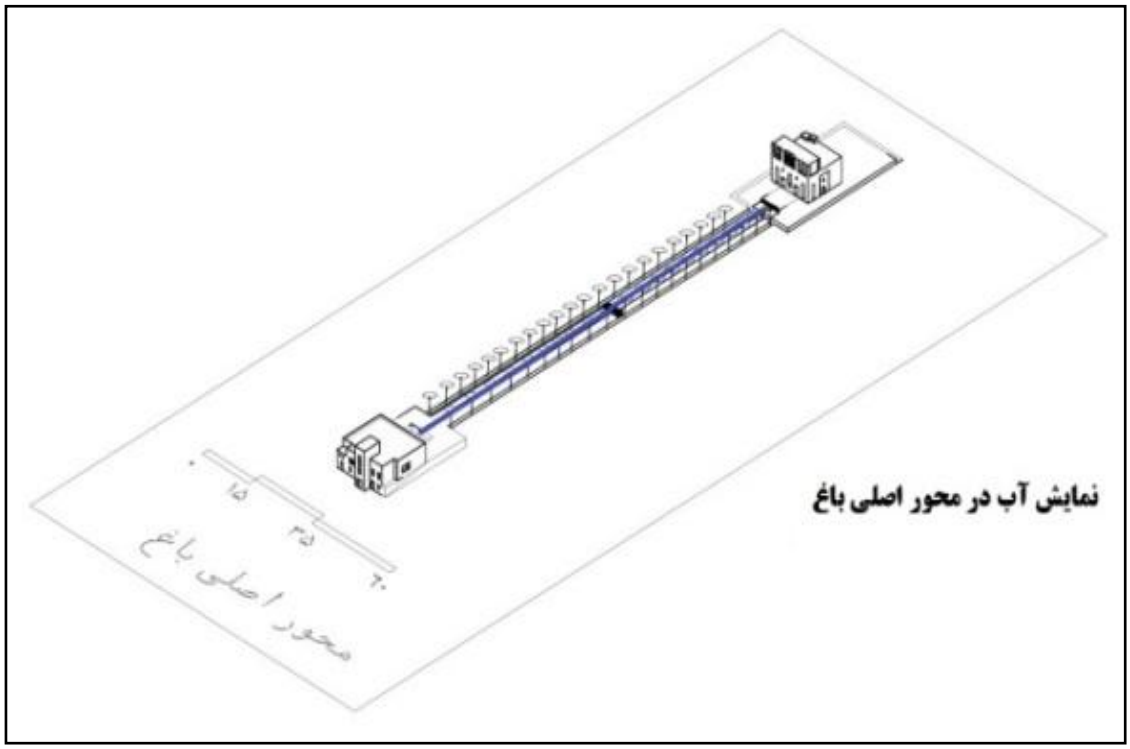
نقشه ۱۲) پلان کوشک گلاب‌گیری (مأخذ: نگارنده)

۱۰-۳) آبراه سنگی

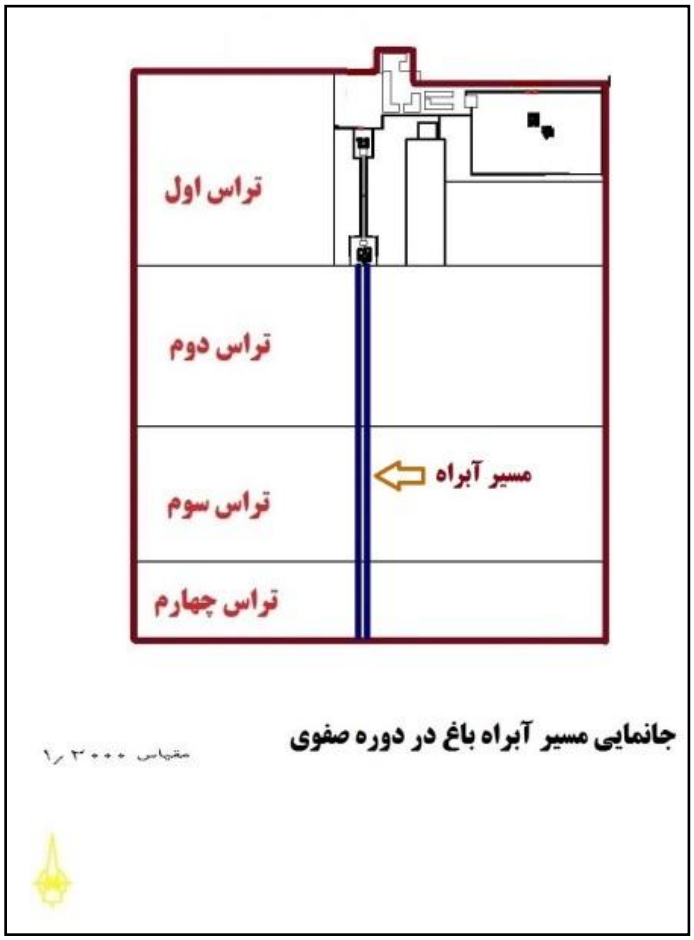
منطبق بر محور اصلی (طولی) باغ، ساختمان آب‌نمای سنگی به این مجموعه امتیاز و ارزش می‌بخشد. ۱۲۰ متر از طول این آب‌نمای سنگی هنوز دست نخورده و در قسمتی از باغ اصلی باقی است. این قسمت از آب‌نما از مقابل ساختمان قدیمی هشتی شروع شده، به استخر مقابل ساختمانی نوساز منتهی می‌شود؛ ولی از روی شواهد موجود در باغ و زمینِ پشت، می‌توان طول آب‌نما را به حدود ۴۵۰ متر تخمین زد. این آب‌نما در شش قسمت شکسته می‌شود، به صورت آبشار درمی‌آید و با انتقال آب از یک سطح به سطح دیگرِ آبراه، آب روی آبشره می‌لغزد و صدای دلنشین ایجاد می‌کند. ساختمان آب‌نما به‌طور کلی سنگی با عمق نسبتا کم (۱۰ سانتی‌متر) و شیبی کافی است که اجازه آن را می‌دهد که حتی لایه‌ای نازک از آب به راحتی و لطافت در آن بلغزد. بنیان آب‌نما و پیاده‌رو به‌طور کلی از یک نوع سنگ سفید نظرسنگ (تراورتن) بنا شده و قطعه‌هایی از سنگ‌های این آب‌نما را به رحمت‌آباد برده‌اند (تصاویر ۹و۱۰؛ نقشه‌ای ۱۳و۱۴).

تصویر ۹) آبراه سنگی و آبشُره (مأخذ: نگارنده)

تصویر ۱۰) سینه‌کبکی باغ (مأخذ: نگارنده)



نقشه ۱۳) سه‌بعدی محور اصلی و آبراه (مأخذ: نگارنده)



نقشه ۱۴) جانمایی مسیر آبراه (مأخذ: نگارنده)

۱۰-۴) قلعهٔ خشتی

قلعه باغ مربوط به دوره قاجار، شاهد آسیب‌های بیشمار و فعلا متروک است. پلان آن به شکل مربع در ابعاد ۲۰×۲۰ و به مساحت ۴۰۰ متر مربع و بنای آن تماما خشتی است. طبق تحقیقات میدانی صورت‌گرفته توسط نگارنده، مشخص شد که کاربری نخستینِ قلعه محل زندگی کدخدا و خانواده وی و کمی پیشتر، محل اسکان سربازان به‌جهت حفاظت از مقیمان باغ بوده‌است (تصویر ۱۱).

تصویر ۱۱) قلعه باغ (مأخذ: نگارنده)

۱۰-۵) حمام

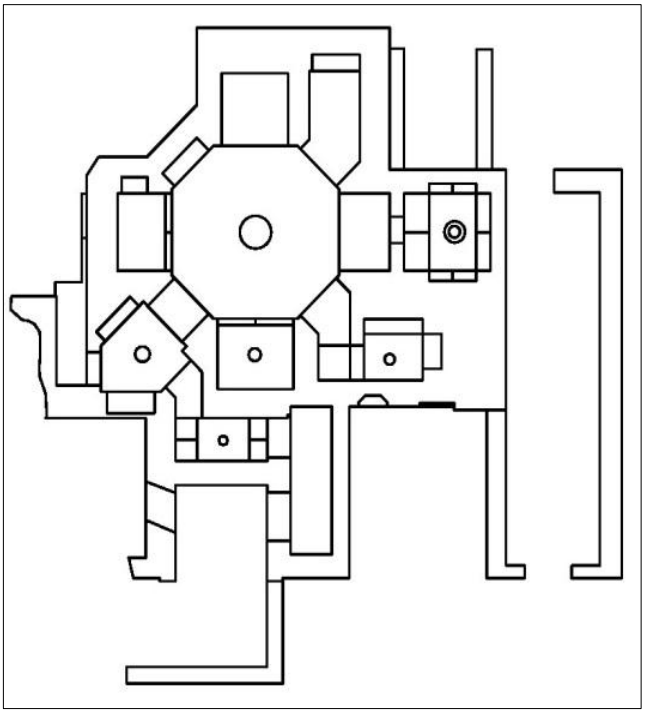
تصویر ۱۲) حمام باغ (مأخذ: نگارنده)

حمام که بنای نسبتا مفصلی داشته و امروزه متروک و به‌صورت نیمه‌ویرانه در آمده و نزدیک کوشک گلاب‌گیری قرار گرفته، مربوط به همان دوران صفویه است. با در نظر گرفتن این مجاورت، ایده‌ای از ترکیب بین این دو ساختمان مشهود است. مرکز این قسمت مانند دو ساختمان دیگر عبارت است از یک هشت‌گوش و چهار ایوان که در اطراف آن مجموعه ای از اتاق‌های کوچک وجالب دیده می‌شود. اتاقهای اطراف پلان هشت‌وجهی که مربع‌مانند بوده‌اند، خراب شده و تنها آثاری از آنان به‌جای مانده‌است. خطوط افقی و قائم، ارتباط و تشابه نزدیکی با معماری زمان صفویه دارد و نظیر این قسمت در ساختمانهای مربوط به دوران صفویهٔ اصفهان، مشاهده می‌شود. مانند سایر حمام‌ها، قسمتی از آن -غیر از سردر ورودی جنوبی- از سطح زمین پایین‌تر است تا گرما هدر نرود؛ کف حمام ۱/۷۵ متر مربع از تراز ورودی حمام پایین‌تر است (تصویر۱۲؛ نقشه ۱۵).

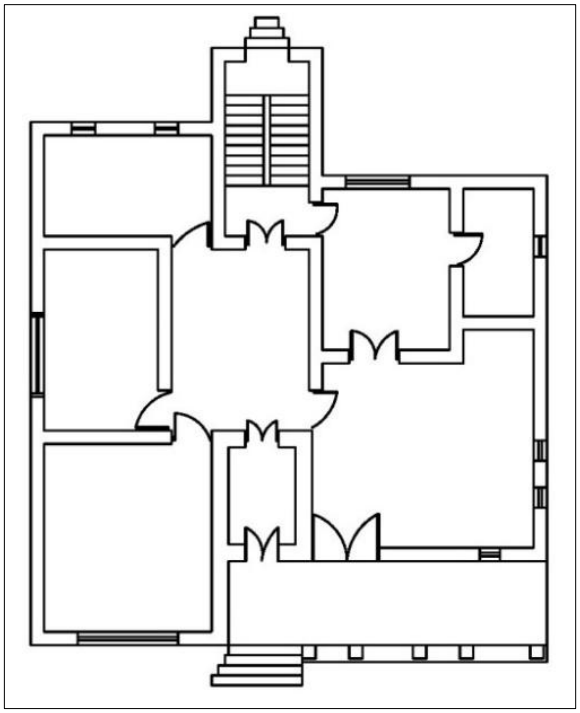
۱۰-۶) بنای پهلوی اول

بنا در دوره پهلوی و به عنوان خانه مسکونی توسط صاحب باغ و اهالی روستا ساخته شده و شامل یک زیرزمین و یک طبقه و ابعاد آن ۱۵×۱۳ متر مربع است. مصالح به‌کاررفته در آن، آجر است و در سازه و بام آن، از تیرآهن استفاده شده‌است. مقابل نمای اصلی، یک استخر وجود دارد. آبراه سنگی که از مقابل کوشک هشتی شروع می‌شود، به این بنا ختم می‌شود (تصویر ۱۳؛ نقشه ۱۶).

تصویر ۱۳) نمای اصلی بنای پهلوی اول (مأخذ: نگارنده)



نقشه ۱۵) پلان حمام (مأخذ: نگارنده)

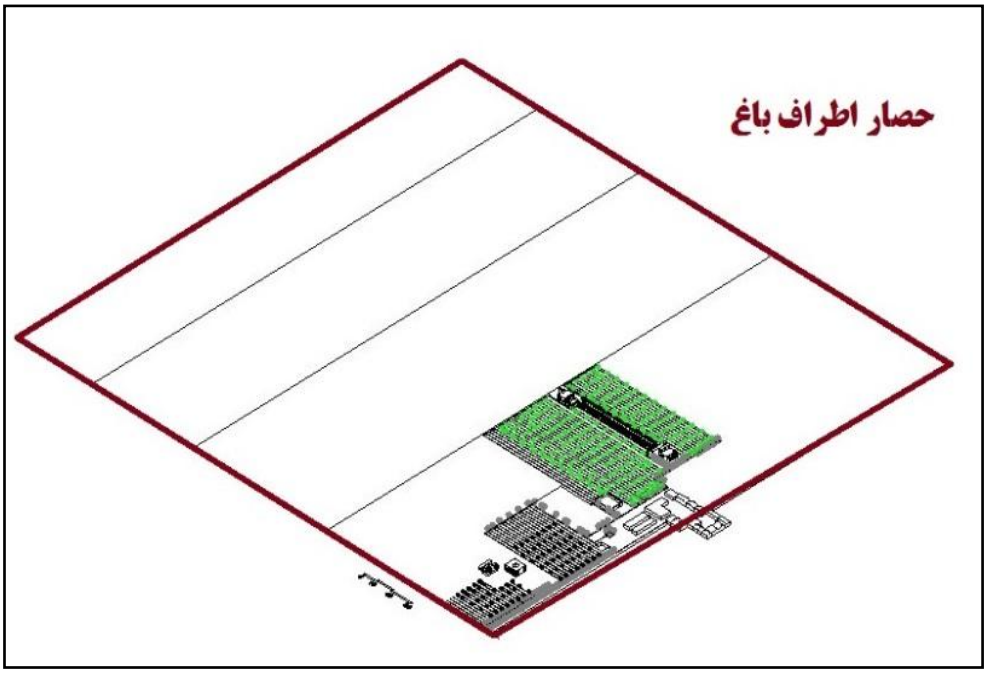


نقشه ۱۶) پلان بنای پهلوی اول (مأخذ: نگارنده)

۱۰-۷) دیوار باغ تاج‌آباد

دیوار دورتادور باغ خشتی است؛ طول آن ۶۹۱ متر و عرضش ۵۸۵ متر؛ و مساحت باغ ۴۰ هکتار است. باغ دارای دیوارهای چندلایه‌ای است که بیشتر آنها به‌دلیل نداشتن پشت‌بند، تخریب شده‌اند. ضخامت سطح مقطع دیوار ۵۰ سانتی‌متر، ضخامت آن در بالاترین نقطه، ۱۰ سانتی‌متر است. دیوارها به‌صورت چینه‌ای و به ارتفاع ۲/۵ متر بر روی هم سوار شده‌اند. البته حصار باغ چندلایه است و در دوره‌های مختلف، به لایه‌ها افزوده شده‌است (تصویر ۱۴؛ نقشه ۱۷).

تصویر ۱۴) دیوار باغ (مأخذ: نگارنده)



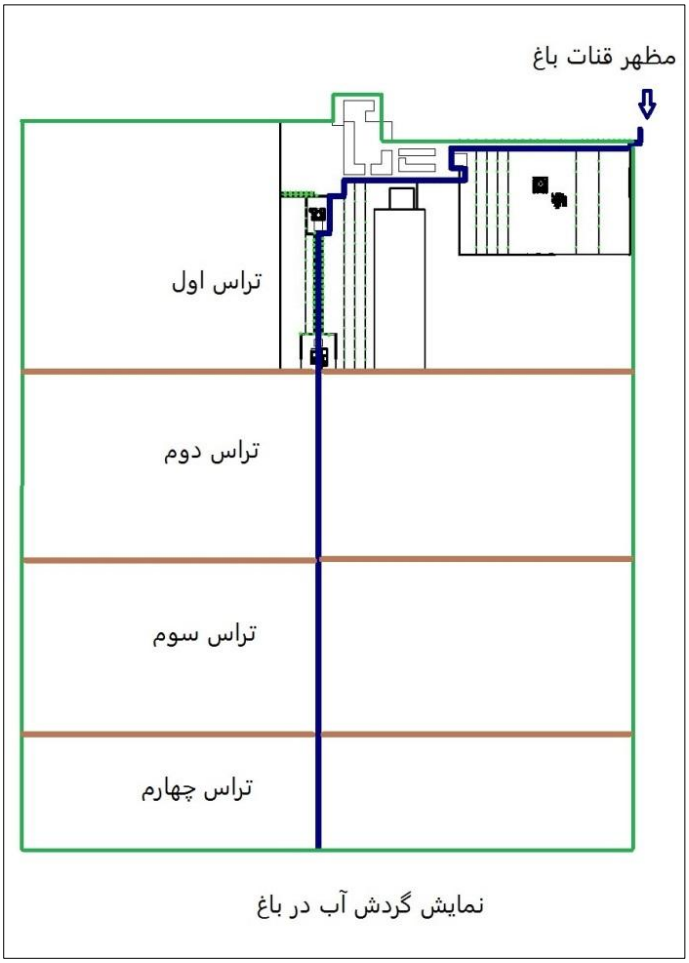
نقشه ۱۷) حصار اطراف باغ (مأخذ: نگارنده)

۱۰-۸) قنات و نحوه آبیاری باغ

منبع اصلی تأمین آب قریه نطنز و اطراف و نیز قنات‌های آن، رشته‌کوه‌های برف‌گیر کرکس با ارتفاع ۳۵۰۰ متر است. قنات‌ها در گذشته نقش اصلی و اساسی در تأمین آب قریه‌ها و قصبه‌ها داشته‌اند. شهرستان نطنز در گذشته ۴۰۰ حلقه قنات داشته که در حال حاضر، بیشتر آنها خشک شده و از بین رفته‌اند. نظام‌السلطنه مافی در کتاب خاطراتش (مربوط به دوره قاجار) از سفری که در دوره قاجار به نطنز داشته، یاد و بر اهمیت قنات در آبیاری باغ‌ها و روستاها تأکید می‌کند. همراهان وی نیز نظر او را تأیید می‌کنند:

«آنجا به میرزا هادی حاکم نطنز که نوکر خود بود، گفتم که در دامن این کوه و این دره‌ها استعداد قنات است و در تأیید حرف وی گفتند حاکمان صفوی در گذشته برای تفریح و شکار به نطنز می‌آمدند.» (نظام‌السلطنه مافی، ۱۷۵)

سرچشمه قنات باغ تاج‌آباد در فاصله ۵کیلومتری روستا قرار دارد و مظهر باغ در ورودی باغ. فاصله کف قنات تا سقف آن در حدود ۱ متر است. قنات باغ طی خشکسالی‌های اخیر و پایین رفتن سفره‌های آب زیرزمینی، کم‌آب شد؛ به‌طوری‌که آب آن به ۱۵ سانتی-متر رسیده‌بود؛ و نهایتا در سال ۱۳۸۲ خشک شد. آب قنات بعد از ورود به روستا، توسط نهرهای اصلی به درون باغ هدایت و سپس توسط نهرهای فرعی در باغ توزیع و در نتیجه، کل باغ آبیاری می‌شد. در آبراه اصلی باغ، سینه‌کبکی‌هایی وجود دارد که وقتی آب از آن‌ها رد می-شد، موج پیدا می‌کرد و زیبایی صدچندان داشت. افزون بر نهرها و حوض‌ها، استخری نیز در مقابل بنای دوره پهلوی وجود دارد که آب پس از جمع شدن در آن و از طریق سوراخی در ته آن، از زیر بنای روبرویش عبور و به آن سو جریان پیدا می‌کرد؛ ولی حالا به علت عدم وجود آب، استخر نیز مخروبه شده‌است. هم‌اکنون روستا و باغ فاقد آب هستند و در نتیجه، تمام جالیزهای اطراف باغ و درخت‌ها و گیاهان درون باغ خشک شده‌اند (نقشه ۱۸).



نقشه ۱۸) نمایش گردش آب در باغ (مأخذ: نگارنده)

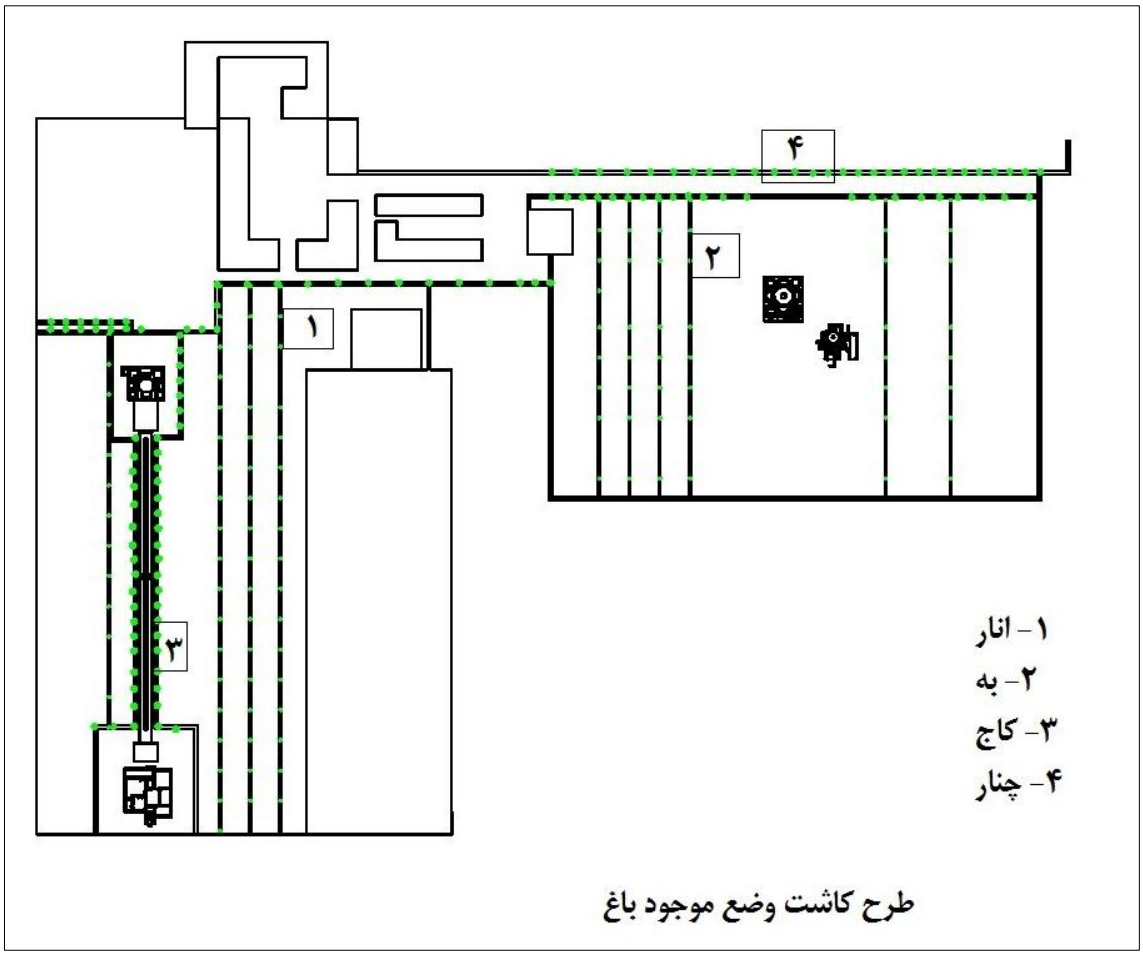
۱۰-۹) طرح کاشت درختان و گیاهان

از دوره صفوی تا کنون، در چندین مرحله، کاشت باغ تغییر یافته‌است. در اعصار، مختلف باغ دارای درختان مثمر و بی‌بیخ بوده؛ درختان مثمری نظیر گلابی، زردآلو، گیلاس و انار؛ و درختان بی‌بیخی نظیر کاج، سرو و چنار. در حال حاضر، نظام کاشت باغ به این صورت است که چند اصله درخت مثمر نظیر انار کماکان وجود دارد و چند اصله درخت بی‌بیخ نظیر کاج و لاشه

درختان مردهٔ چنار همچنان باقی است. در گذشته، اطراف باغ، مزرعه و جالیز بوده که با خشک شدن قنات باغ، آن‌ها نیز خشک شده‌اند. نیز گیاهان دارویی و زینتی به‌جهت خاصیت دارویی و درمانی و رایحه‌شان، در باغ کاشته می‌شدند؛ از جمله، قسمتی از باغ و نزدیک کوشک گلاب‌گیری، محل کشت گل محمدی بوده که از گل آن گلاب استخراج می‌کردند و این کوشک به این نام نیز نامیده می‌شود.

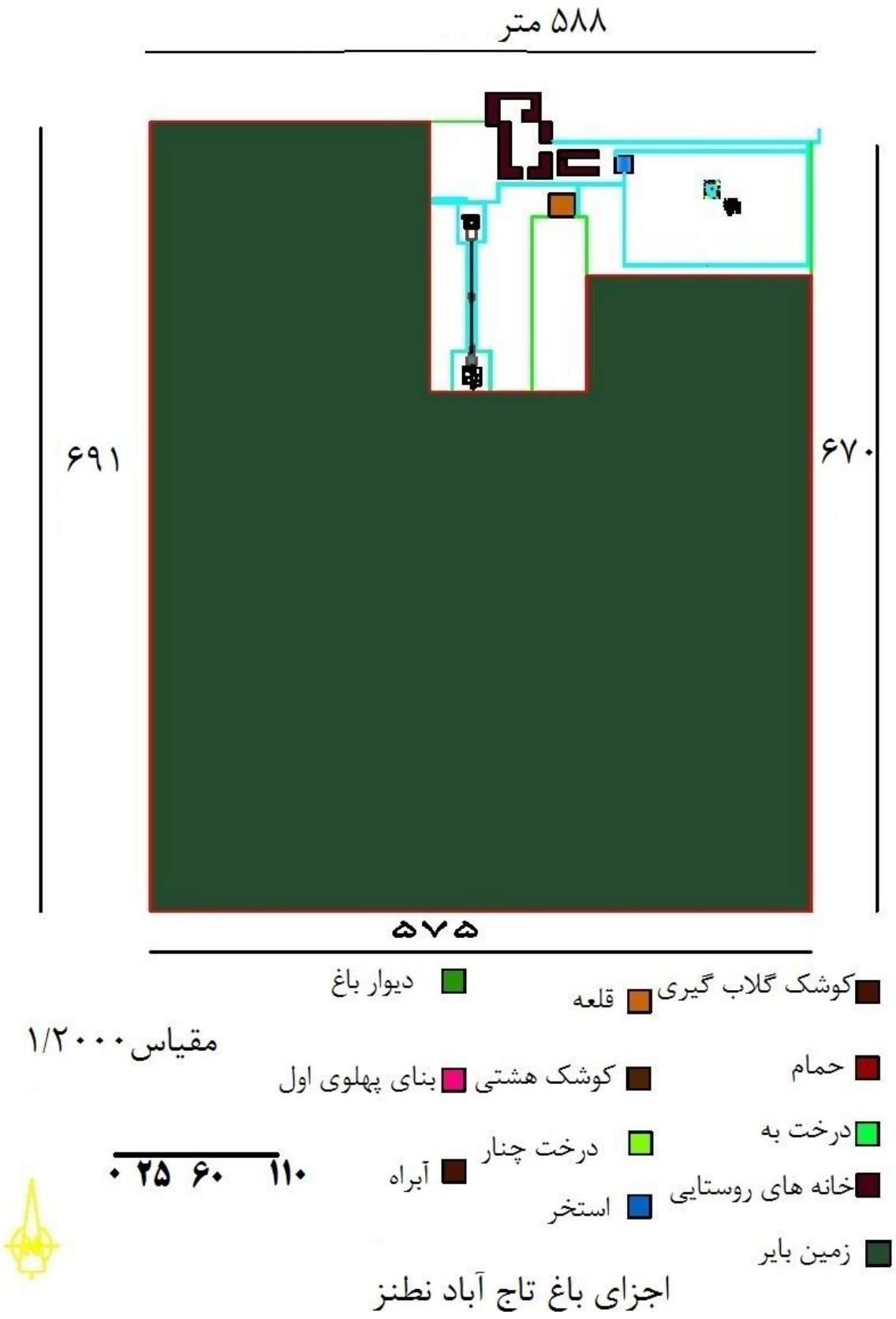
سر تامِس هربرت[1] که در سال ۱۶۲۷م (۱۰۳۶ق) از باغ تاج‌آباد دیدن کرده، باغ را این چنین توصیف می‌کند:

«این باغ توسط آب زلال نهر کوچکی که از قنات تغذیه می‌شد، آبیاری می‌شد و امروزه به همان صورت باقی مانده‌است... به‌خاطر وجود این نهر، این باغ پوشیده از گل‌های محمدی و سایر گل‌ها بود و درختان چنار زیادی در آن وجود داشت که سایه‌شان زمین‌های اطراف را می‌پوشاند. درختان انار، هلو، زردآلو، سیب، گلابی، گیلاس و شاه‌بلوط هم در این باغ وجود داشت؛ و بدین صورت بود که چنین باغی در صحرایی پر از نمک و ماسه، همچون بهشتی بر روی زمین بود.» (خوانساری، ص ۷۷؛ نقشه ۱۹؛ جدول ۳).



نقشه ۱۹) کاشت باغ؛ وضع موجود (مأخذ: نگارنده)

۱) سر تامِس هربرت (۱۶۰۶-۱۶۸۲) نجیب‌زاده، سیاح و مورخ انگلیسی و از درباریان چارلز اول، پادشاه انگلستان که سفرهای متعددی به آسیا داشت. وی در عهد شاه عباس اول به ایران سفر و از شهرها و بناهای تاریخی ایران بازدید نمود که توصیفات آن جالب و سندی محکم در ارتباط با جزئیات برخی از بناها و باغ‌های تاریخی ایران است. وی از نخستین کسانی است که از بنای باستانی تخت جمشید گراور تهیه کرده‌است.



نقشه ۲۰) اجزای باغ تاج‌آباد (مأخذ: نگارنده)

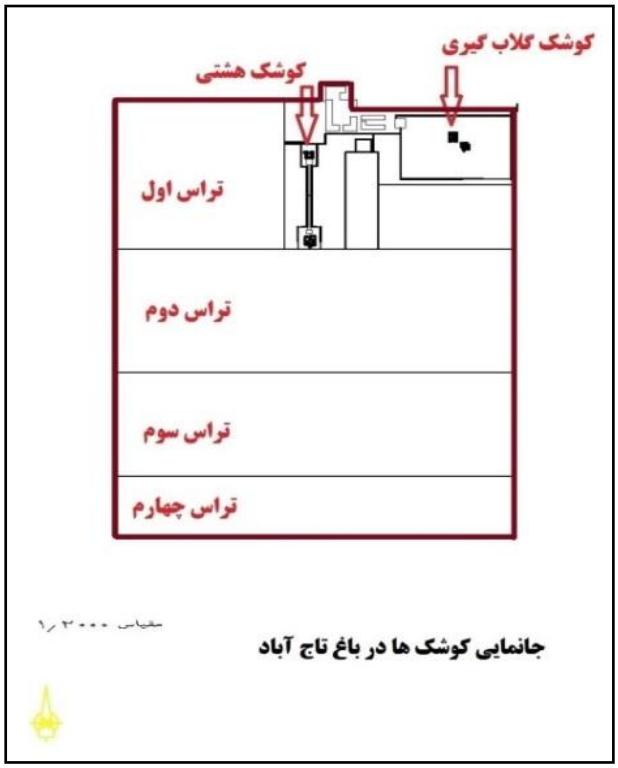
عناصر باغ تاج‌آباد	اجزای باغ تاج‌آباد
معماری	کوشک گلاب‌گیری، کوشک هشتی، حمام، بنای دوره پهلوی اول، قلعه و خانه‌های گلین
گیاه	درختان مثمر (انار، به و توت) و غیرمثمر (کاج، چنار و نارون)
آب	قنات و نظام آبیاری باغ، آبراه سنگی باغ (محور اصلی باغ)، سینه‌کبکی‌ها و کرت‌های باغ
حصار	دیوار خشتی چندلایه باغ

جدول ۳) عناصر و اجزای باغ تاج‌آباد (مأخذ: نگارنده)

۱۱) سازمان فضایی باغ

- **کوشک‌ها**

در تقسیم‌بندی باغ‌ها، باغ-کوشکها در زمره قدیمی‌ترین گونه‌های باغ تاریخی محسوب می‌شوند که در حکم اقامتگاه پادشاهان و حرم ایشان بوده‌اند. این گونه باغ‌ها در حکم خانه مسکونی و محل اقامت طولانی‌مدت یا کوتاه‌مدت درباریان و خاندان پادشاهی بودند و محصور بودن در این گونه باغ‌ها، عنصری حیاتی به‌شمار می‌آمده تا ساکنان باغ در محیطی آرام و با امنیتی کامل، مأوا گیرند. معماری کوشک‌ها به‌صورت برون‌گرا و چهارصُفّه است که رو به حیاط و محوطه باز می‌شوند تا افراد مقیم کوشک بتوانند از باغ و زیبایی‌های آن لذت ببرند. درون کوشک‌ها نیز بسیار زیبا و چشم‌نواز با استفاده از هنرهای تجسمی مانند نقاشی دیواری و آینه‌کاری با طرح‌های گل و بوته و هندسی مزین می‌شد و گاه حوضی با فواره در آن تعبیه می‌کردند تا زیبایی دوچندان شود که هم از درون و هم از بیرون کوشک لذت برند.



نقشه ۲۱) جانمایی کوشک‌های باغ تاج‌آباد (مأخذ: نگارنده)

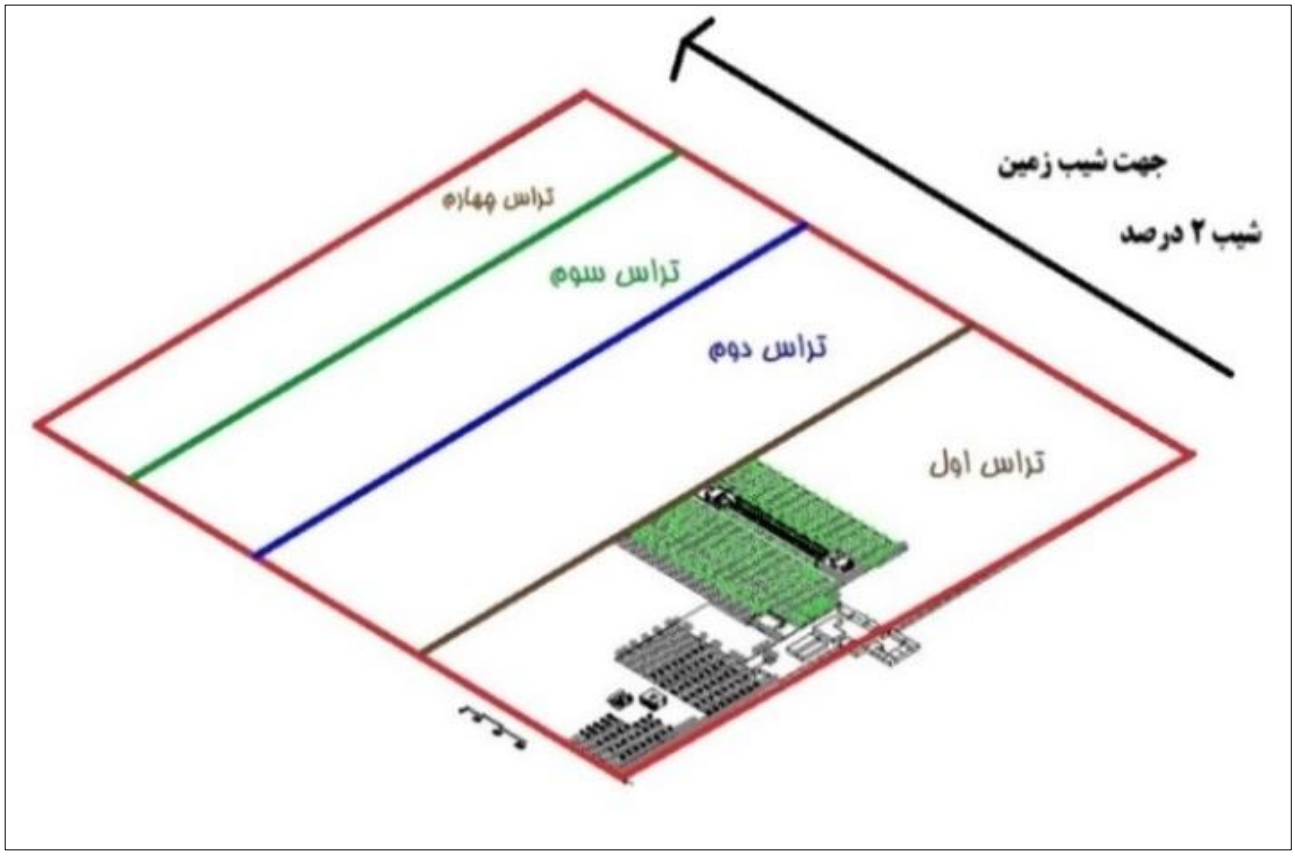
از نمونه‌های متقدم باغ-کوشک‌ها، می‌توان به باغ-کاخ پاسارگاد اشاره نمود که کهن‌الگو و نمونهٔ نخستینِ باغ ایرانی بوده و به‌عنوان اولین پایتخت شاهنشاهی هخامنشی، شهرت جهانی دارد. در دوران پس از اسلام، می‌توان به باغ-کاخ فین اشاره کرد

که متعلق به دوره صفویه است و کوشک در نقطه مرکزی باغ و در تقاطع محورهای عرضی و طولی آن قرار گرفته‌است؛ همچنین کاخ-باغ چهل‌ستون اصفهان که آن هم متعلق به دوره صفویه و کوشک آن نیز در مرکز باغ است.

باغ تاج‌آباد دو کوشک دارد که هر دو در یک‌سوم بالایی باغ قرار دارند. یکی از آنها بر روی محور اصلی باغ قرار گرفته و کوشک هشتی نام دارد که در گذشته، سردرِ ورودی باغ بوده‌است. کوشک دیگر باغ کوشک گلاب‌گیری نام دارد؛ همان‌طور که از اسم آن مشخص است، محل تهیه گلاب بوده‌است. در گذشته اطراف کوشک، محل پرورش و کاشت گل محمدی بوده و این کوشک به همین نام خوانده می‌شود. باغ تاج‌آباد با دارا بودن دو کوشک و نیز با بناهای خدماتی دیگر نظیر حمام، در حکم اقامتگاه تابستانی شاهان صفوی بوده و در دسته‌بندی باغ‌ها، در دسته کوشک-باغ قرار می‌گیرد (نقشه ۲۱).

- تخت

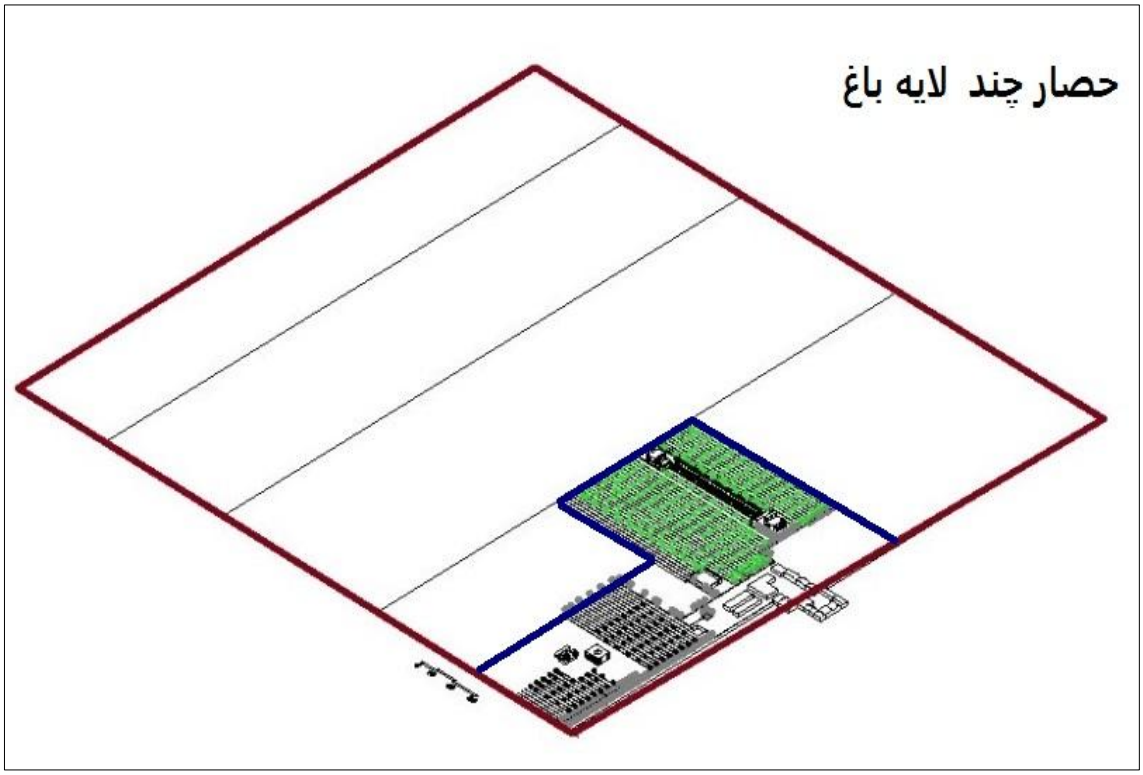
این گونه از باغ به صورت مطبق و دارای چند تراس با شیب لازم است تا آب از بالای باغ به سوی پایین آن، همانند آبشارهای کوچکی به حرکت درآید. در این گونه باغ‌ها، شکل و ریخت باغ متأثر از شکل زمین و باغ دارای شیب است تا به کمک آن، آب بتواند از بالای باغ به پایین آن روان و جاری شود. از باغ‌های تخت، می‌توان به باغ تخت قراچه شیراز که هسته آن به دوره تیموری بازمی‌گردد و باغ شاهزاده ماهان متعلق به دوره قاجار اشاره کرد. در این گونه باغ‌ها، کوشک معمولا در بالای باغ قرار می‌گیرد. **باغ تاج‌آباد نطنز** نیز در دسته باغ‌های تخت قرار می‌گیرد. این باغ دارای چهار تراس است؛ تراس اول (بالا) بزرگترین تراس باغ است و کوشک‌ها و ابنیه دیگر در آن قرار دارند. همانند دیگر تخت‌باغ‌ها، جهت جاری شدن آب از تراس بالا به پایین، شیب دارد و شیب این باغ ۲ درصد است (نقشه ۲۲).



نقشه ۲۲) تراس‌بندی باغ تاج‌آباد (مأخذ: نگارنده)

- حصار چندلایه

حصار اطراف باغ تاج‌آباد که هم‌اکنون بخشی از آن نیز وجود دارد، به‌صورت دیوار گِلین و پایه دیوار ضخیم‌تر از بخش فوقانی آن است. در دوره‌های مختلف، دیوارهایی به آن افزوده و حصار باغ را چندلایه کرده‌اند (نقشه ۲۳).



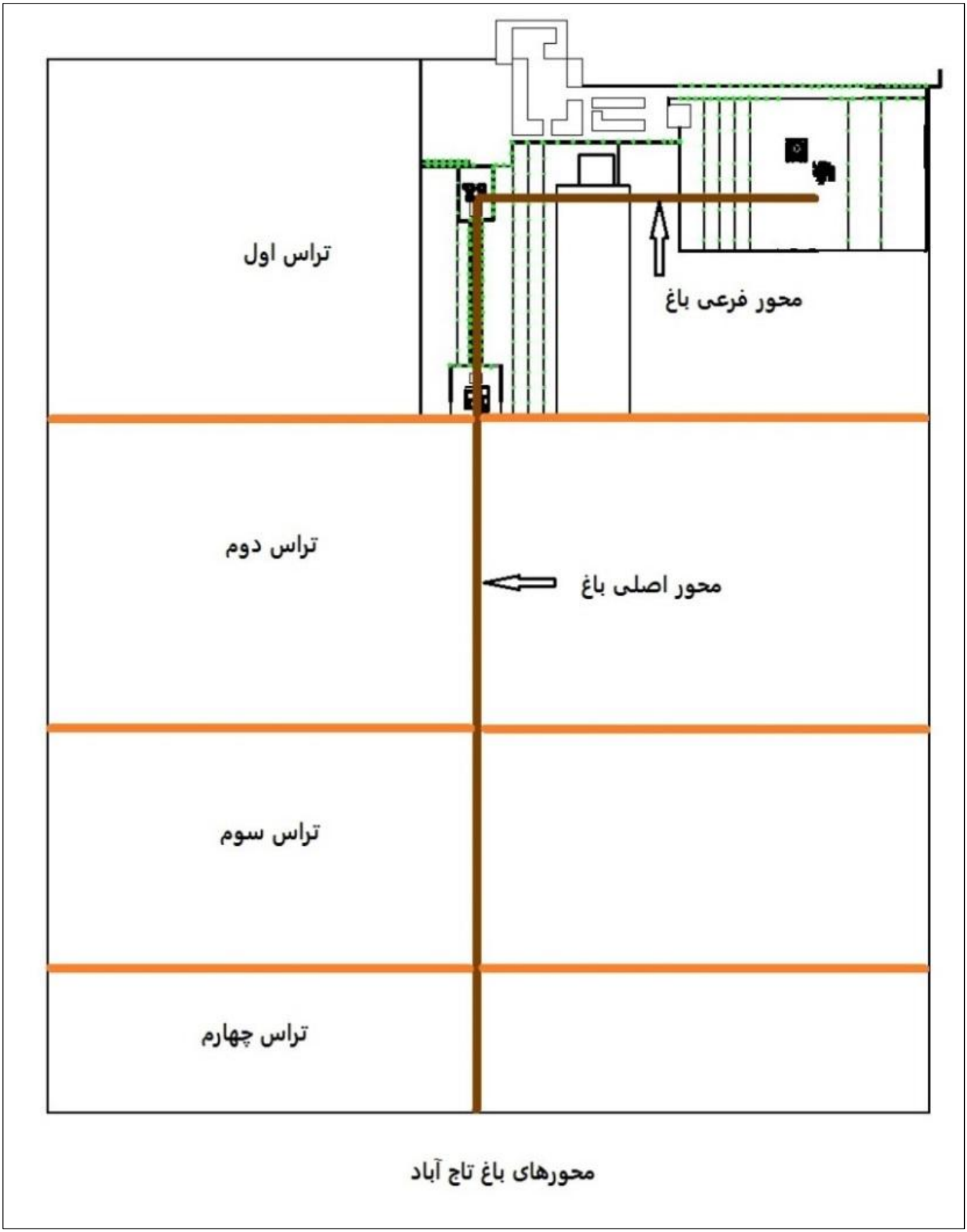
نقشه ۲۳) حصار چندلایه باغ (مأخذ: نگارنده)

- محورهای باغ

باغ دارای دو محور شمالی-جنوبی و شرقی-غربی است. محور اصلی باغ شرقی-غربی، در جهت آبراه سنگی باغ و بر روی محور اصلی باغ میان کوشک هشتی و بنای معاصر است. حرکت آب در آبراه از تراز بالا به سوی ترازهای پایین محور اصلی باغ است. این آبراه در دو سوی خود، درخت و مسیر پیاده‌رو دارد و در گذشته به‌سانِ دالانی پوشیده از درخت بوده‌است. همانند دیگر باغ‌های تخت، همچون باغ شاهزاده ماهان، این دالان محور اصلی باغ است. محور فرعی باغ یعنی محور شمالی-جنوبی، مسیر میان کوشک هشتی و کوشک گلاب‌گیری است (نقشه ۲۳؛ جدول ۴).

محورهای باغ	نقطه آغاز	نقطه پایان	جنسیت
محور اصلی	سردر (کوشک هشتی)	بنای پهلوی اول	آب، گیاه، معماری
محور فرعی(جانبی)	سردر (کوشک هشتی)	کوشک گلاب‌گیری	آب، گیاه، معماری

جدول ۴) محورهای باغ (مأخذ: نگارنده)



نقشه ۲۳) محورهای باغ (مأخذ: نگارنده)

نتیجه‌گیری

نطنز به علت نزدیکی به اصفهان -که در دوره صفویه پایتخت ایران بود- و وجود اقلیم و آب‌وهوای مناسب و مساعد، مورد عنایت پادشاهان صفویه بوده و مستحدثات بسیاری از این عصر در نطنز بر جای مانده؛ باغ تاریخی تاج آباد نطنز یکی از این مستحدثات است که در دشت و در حومه شهر نطنز واقع شده، از باغ‌های بین راهی و نیز اقامتگاه تابستانی شاهان صفوی بوده‌است. در گونه‌بندی باغ‌های ایرانی، این باغ در زمره باغ‌های کوشک-تخت قرار می‌گیرد و محور راسته اصلی باغ نوع آن را مشخص می‌کند. در این باغ، کوشک‌ها و ابنیه دیگر، همه در بالاترین تراس قرار دارند. باغ دارای چهار تراس است و تراس بالایی یا اول بزرگترین تراس آن و دارای شیب طبیعی لازم برای باغ‌های تخت است تا آب از بالای باغ به پایین آن حرکت کند. حصار باغ همچنان وجود دارد؛ گو اینکه در بعضی قسمت‌ها، فرو ریخته‌است. تعداد کمی از انهار و نیز اشجار نظیر درختان کاج و انار همچنان وجود دارند. در بازخوانی کوشک‌ها و دیگر ابنیه باغ، این نتیجه حاصل می‌شود که طرح، مصالح، مفهوم و عناصر باغ خوانا هستند؛ و با گذشت زمان و علی‌رغم بی‌مهری‌های صورت‌گرفته، این اثر مخدوش نشده و شاکله اصلی خود را حفظ کرده‌است.

منابع

- اعظم واقفی، سید حسین؛ *میراث فرهنگی نطنز*، جلد سوم، تهران: انتشارات انجمن آثار ملی، ۱۳۸۰.
- ترکمان منشی، اسکندربیگ؛ *تاریخ عالم‌آرای عباسی*، نسخه خطی موجود در کتابخانه مجلس، ۱۰۱۸ق.
- جوادی، آسیه؛ *معماری ایران* (مقاله «نطنز» به قلم حسن نراقی)، تهران: انتشارات مجرد، ۱۳۶۶.
- خوانساری، مهدی؛ *باغ‌های ایرانی*، تهران: انتشارات میراث فرهنگی، ۱۳۸۳.
- شاهچراغی، آزاده؛ *پارادایم‌های پردیس*، تهران: انتشارات جهاد دانشگاهی، ۱۳۸۹.
- فلامکی، محمد منصور؛ *حریم‌گذاری بر ثروت‌های فرهنگی*، تهران: انتشارات فضا، ۱۳۸۷.
- گدار، آندره؛ *آثار ایران*، مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی، ۱۳۶۵.
- منجم یزدی، ملاجلال؛ *روزنامه* یا *تاریخ عباسی*، نسخه خطی موجود در کتابخانه ملک تهران، ۱۰۱۶ق.
- نظام‌السلطنه مافی، حسینقلی خان؛ *خاطرات و اسناد حسینقلی خان نظام‌السلطنه مافی*، جلد۱، به کوشش معصومه مافی و دیگران، تهران: نشر تاریخ ایران، ۱۳۶۲.

حجامت؛ درمان باستانی ایرانی

ترجمه مدخل «حجامت» از ایرانیکا[1]

نوشته ویلِم فلور

سیده سپیده سجادی
دانشجوی کارشناسی ارشد ایران‌شناسی
دانشگاه تهران

حجامت (واژه عربی-فارسی، برابرِ فارسیِ رگزنی و خون گرفتن) روش درمانی رایجی در طول تاریخ ایران بوده‌است، هرچند فقط در شرایط استثنایی توسط پزشکان جدید استفاده می‌شود. طبق تئوری پزشکی باستانی با ریشه احتمالاً یونانی که مورد اقتباس ایرانیان باستان و بعداً مسلمانان قرار گرفته‌است، خون در رگ‌ها تولید می‌شود. رگ علاوه بر حمل جان، غذا را نیز پس از هضم توسط روده، جابجا می‌کند؛ این غذا در بهترین حالت، به صورت کامل توسط گرمای داخلی به خون و در هنگام نیاز توسط بدن دوباره به غذا تبدیل شده‌است. صفرای سیاه یکی از مواد اصلی تشکیل‌دهنده خون است. اگر گرمای بدن بیش از حد باشد، خلط به جای خون تولید می‌شود. بنابراین، همه مزاج‌ها در خون وجود دارند. پس پزشکی که در حال معالجه بیماری مبتلا به ناخوشی «گرم» [با طبع گرم، ناشی از گرمی اضافی] است، به دنبال راهی برای رفع گرمی خون است؛ هرچه ناخوشی «گرم»تر باشد ، مقدار خون بیشتری باید از بدن خارج شود. (برای بحث دقیقترِ این مفاهیم، نک اِلگود، ۱۹۵۱، و نیبیل.)

کاربردها

در طول تاریخ ایران حجامت یک درمان معمول بوده‌است؛ در حقیقت، بسیاری از ایرانیانِ بالای چهارده سال حداقل سالی یک بار حجامت می‌کردند (اِلگود؛ نجم‌آبادی، ص‌ص ۲۲-۲۸و۴۰۰؛ اشپولر، *ایران*، ص ۲۶۷). بیشتر اوقات، حجامت بدون توصیه پزشکی انجام می‌شد، به این دلیل که فردی احساس ناخوشی می‌کرد یا می‌پنداشت خون زیادی در رگ‌هایش جمع شده‌است. اِ. یِ. پولاک[2] در قرن ۱۹ گزارش داد سؤال متداولی که از پزشکان پرسیده می‌شد، این بود که «خون [زیادی] دارم؟»

به منظور تشخیص پزشکی، ماهیت بیماری و محل قرارگیری رگ (نک پایین) باید در نظر گرفته شود، اما زمان (فصل، روزِ هفته، شکل ماه) انجام فرآیند [حجامت] به همان اندازه مهم بود. اعتقاد بر این بود که هر عضو بدن با یکی از صورتهای فلکی کیهانی در ارتباط است. خون گرفتن از یک اندام هنگامی‌که صورت فلکی مرتبط با آن در نقطه اوج باشد، خطرناک شمرده می‌شد. حجامت فقط پس از آن می‌توانست انجام شود که یک اخترشناس روز و ساعت مناسب برای این کار را مشخص کند. بعدازظهر پنج‌شنبه به‌ویژه فرخنده بود (الگود، ۱۹۵۱). علاوه بر آن، بیشتر ایرانیان در نوروز برای پاکسازی خون خود، حجامت می‌کردند؛ در آن زمان به معنی دقیق کلمه، خون در حمام‌ها جاری بود؛ جـایی که همه پس از استحمام، به‌دنبال دلاک‌ها می‌گشتند. اغلب این کار در ابتدای پاییز تکرار می‌شد. برخی از افراد حتی ماهی یک بار حجامت می‌کردند. برای بیماران مبتلا به سکته یا حصبه، خون‌گیری روش مناسبی به شمار نمی‌آمد؛ اما در موارد تب حصبه و دیفتری، امری ضروری بود. زنان نباید در طی سه ماه اول بارداری حجامت می‌کردند، اما بعد از آن، به‌خصوص در ماه‌های پایانی، می‌توانستند در انجام آن زیاده‌روی کنند. پس از حجامت، باید حداقل به مدت یک هفته از خوردن تربچه خودداری کنند، درحالی‌که تخم مرغ ، شیر و سایر غذاهای مقوی توصیه می‌شدند (پولاک، ج ۲، ص‌ص ۲۳۷-۲۳۸؛ اشلیمر، ص ۴۰).

---

1. Floor, Willem; “BLOODLETTING”, *Iranica*, Vol. IV, Fasc. 3, pp. 315-316.
2. E. J. Polak

روش‌ها

حجامت با استفاده از سه شگرد انجام می‌شود: نشتر زدن یا بازکردن ورید (رگ زدن، فَصد کردن)، بادکش (حجامت کردن) و زالودرمانی (زالو انداختن). در ایران قبل از اسلام، پزشکان شاخص «شفادهنده با تیغ» نامیده می‌شدند. بعدها پزشکان رگزنی را به‌کار بستند که به درجه‌ای از دانش پزشکی (آناتومی و آسیب‌شناسی) نیاز داشت و دیگر شگردها را طرد می‌کرد. کتابهای درسی پزشکی معمولاً شامل یک فصل در مورد رگزنی بودند و بسیاری از آثار مربوط به آناتومی اطلاعات مفصلی از جمله نمودارهای جای دقیق رگها ارائه می‌دادند. نکته اخیر بسیار مهم بود، زیرا برای تأثیر بهینه بر بیماری تشخیص داده شده ، باید رگ صحیح انتخاب می‌شد؛ علاوه بر این، برخی از رگ‌ها اصلا زده نمی‌شدند. سیریل اِلگود[3] (۱۹۵۱، ص ۳۰۰) شاخصهای اصلی پزشکی برای رگزنی را مورد بحث قرار داده‌است. کتابهای درسی پزشکی، پزشکان را وادار می‌کردند از انجام کارهای بی‌مورد خودداری کنند تا دستان خود را سالم و حساس نگه دارند، و استفاده از سُرمه را برای بهبود بینایی توصیه می‌کردند. تیغ (نشتر) را بین شست و انگشت وسط قرار می‌دادند، درحالی‌که انگشت اشاره رگ را لمس می‌کرد. البته در عمل، دلاک‌ها عاملان اصلی رگزنی بودند و معمولا این قوانین را زیر پا می‌گذاشتند. در قرن ۱۷، تِوِنو[4] (ص ۸۸) که از تجربه شخصی خود می‌نوشت، دلاک‌ها را «بسیار ماهر در این کار» توصیف کرده‌است؛ «یک شریان‌بند چرمی را بسیار درست دور بازو گره می‌زنند، سپس بدون مالش و نگاه کردنِ زیاد به محل، تیغ خود را که بسیار پهن و دسته‌اش مانند تیغ ریش‌تراشی است، برمی‌دارند و بسیار ماهرانه خراش می‌دهند؛ اما اگر به حال خود رها شوند، خون زیادی می‌گیرند.» نظر وی توسط ژان شاردن[5] (جلد ۵، ص ۱۷۹) تأیید شده؛ و وی افزوده بعد از حجامت که بیرون و در خیابان رخ می‌داد، دلاک شریان‌بند را باز می‌کرد، مقداری پنبه روی زخم می‌گذاشت و آن را با دستمالی که توسط بیمار تهیه شده، می‌بست. قیمت آن دو سو (تقریباً یک شاهی) بود.

بادکش کردن غالباً هنگامی انجام می‌شد که رگ زدن منع شده‌باشد؛ این روش بخش رقیق‌تر خون (پلاسما) را به جای قسمت چسبناک (خونابه) از بدن خارج می‌کرد. بادکش کردن دو نوع بود: تر و خشک. در بادکش کردنِ تر، پوست خراشیده می‌شد تا خون جاری شود، و سپس یک فنجان که شاخ گاو یا گوسفند (شاخ حجامت) یا لیوانی به شکل مشابه (شیشه حجامت) به‌کار گرفته می‌شد. این فنجان دارای یک لبه نرم و سوراخی تعبیه شده در نقطه [حجامت] بود؛ یک تکه چرم متصل به فنجان، بادکش‌کننده (حجامتچی) را قادر می‌ساخت بعد از برداشتن لیوان سوراخ ایجادشده را بپوشاند. بسته به درمان تجویزشده، یک تا سه فنجان ممکن است در یک جلسه پر شود. محبوب‌ترین جا برای این نوع حجامت بین شانه‌ها (حجامتگاه) بود و بیشتر ایرانیان علائم آن را که شبیه جای شلاق به نظر می‌آمد، تحمل می‌کردند. در قرن ۱۳ق/ ۱۹م، طبق گفته پولاک (جلد ۲، ص‌ص ۲۳۹-۲۴۰) شگرد اصلی مورد استفاده، بادکش کردنِ خشک (حجامت بادی یا کوزه) بود (برای مشاهده تصویر از بادکش کردن خشک توسط یک زن عشایری در حدود سال ۱۹۲۰، نک *نشنال جیوگرافیک*، شماره ۳۹، ۱۹۲۱، ص ۴۶۲) که در آن، فنجان را روی پوستِ نبُریده می‌گذاشتند (بادکش کردن). خمیر روی قسمت مبتلای بدن پهن و از شمعی روشن یا تکه‌ای پنبه برای آتش زدن به آن استفاده می‌شد؛ کوزه‌ای با دهانه ۷ تا ۱۰ سانتیمتر روی محل قرار می‌دادند. خلأ حاصل‌شده باعث می‌شد تا پوستِ زیر کوزه باد کند و بترکد. (همین اثر را می‌توان با خمیر خردل به‌دست آورد.)

شگرد سوم، زالو انداختن بود که در آن، به زالوها اجازه داده می‌شد خون را بمکند. زالوها عمدتاً از نواحی دریاچه کاسپین، دریاچه اورمیه و شیراز تأمین می‌شدند. در اواسط دهه ۱۸۵۰ تجارت صادرات زالوها یک انحصار دولتی بود که برای دوره‌های ده‌ساله مورد اجاره داده می‌شد. دو شرکت بازرگانی فرانسوی نمایندگانی در رشت، اردبیل و اورمیه داشتند که زالوها را بر اساس اندازه و وزنشان انتخاب می‌کردند؛ آنها در صندوق‌هایی پر از خاک مرطوب گذاشته و به فرانسه صادر می‌شدند. در

3. Cyril Elgood 4. Thevenot 5. Jean Chardin

همان زمان هم تجارت زالوهای ایرانی از رقابت دیگر تأمین‌کنندگان خارجی تهدید می‌شد و احتمالا این انحصار بعد از دهه ۱۸۵۰ ادامه پیدا نکرد (بلاو، ص ۷۶)، چرا که دیگر گزارشی درباره آن ثبت نشده‌است. بعدها ناظران اشاره کرده‌اند که زالـو در ایـران توسط زالـوفروشان دوره‌گردی فروخته می‌شد که جنس خود را بـا فریاد در خیابـان می‌فروختند. به‌خاطر تقاضای زیاد و قیمت پایین، فریادشان هرگز بیهوده نبود. طبق گفته الگود (۱۹۵۱، ص ۳۰۱)، بهترین نوع زالو، زالویی «به‌رنگ خزه» بود. زالو به جـایی که بیمـاری وجود داشت یا نزدیک آن اعمـال می‌شد (به‌عنوان مثال، در درمان چشم‌درد، روی شقیقه) و اجـازه می‌دادند که خون را بمکد؛ سپس از بدن بیمار سقوط می‌کرد (برای مشاهده تصویری از زالو انداختن، نک شهری، ص ۱۴۵). زالودرمانی چنان روش درمانی محبوبی بود که «یک دهقان اهل ایزدخواست ۲۹۰ کیلومتر پیاده آمده و برگشته‌بود تا برای یک همشهری ثروتمند و عالی‌مقامش که خیلی مریض بود اما احتمالاً نیاز به زالودرمانی نداشت، تعدادی زالو تهیه کند» (*نشنال جیوگرافیک*، شماره ۳۹، ۱۹۲۱، ص ۴۶۵). زالودرمانی در دهه ۱۳۵۰خ/ ۱۹۷۰م همچنان در ایران استفاده می‌شد (نجمی، ص ۱۰۳؛ برای حجامت در اروپای امروزی، نک کوپه).

عوارض

حجامت امری خطرناک بود. در نتیجه آن، طبق گفته اشلیمر[6] (ص‌ص ۴۹۵-۴۹۶)، کم‌خونی (قِلّتِ دم) در بین مردم ایران بسیار شایعتر از اغلب کشورهای دیگر بود. همچنین علت اصلی قاعدگی نامنظم بود. ابزارهای مورد استفاده غیر بهداشتی بودند و چون عمل اغلب در خیابان انجـام می‌شد، زخم‌ها به این ترتیب اغلب عفونی می‌شدند؛ آنهـا معمولاً بـا چرک کردن، بهبود می‌یافتند. در حقیقت، گاهی اوقات حجامت عامل بلافصل مرگ می‌شد؛ یا از طریق عفونت یا به این دلیل که دلاک به اشتباه شاهرگ را به جای رگ باز کرده‌بود. برای مثال، حاکم مغول، هولاکو خان (سلطنت: ۶۵۴-۶۶۳ق/ ۱۲۵۶-۱۲۶۵م)، نزدیک بود در نتیجهٔ چنین اشتباهی، بمیرد. خلفای عباسی نیز مرتباً حجامت می‌کردند. رگزنی با یک تیغ مسموم، راهی برای قتل مردم بود. به‌طور کلی، حجامت باعث ضعف متقاضی می‌شد که در صورت بیمار بودن او، مفید نبود (الگود، ۱۹۵۱؛ اشپولر، *ایران*، ص ۲۶۷).

کتاب‌نامه

O. Blau, *Commerzielle Zustaende Persiens*, Berlin, 1858, p. 76.

Maḥmūd b. Moḥammad b. ʿOmar Čagmīnī, *Qānūṇča*, ed. M. T. Mīr, Shiraz, 1350 Š./1971, pp. 85-86.

J. Chardin, *Les voyages*, ed. L. Langlès, V, Paris, 1811, pp. 171, 179, 191.

Żīāʾ-al-Dīn Moḥammad Ebn Oḵowwa, *Maʿālem al-qorba fī aḥkām al-ḥesba*, GMS, N.S. XII, London, 1938, pp. 54-55.

C. Elgood, *A Medical History of Persia and the Eastern Caliphate from the Earliest Times Until the Year A.D. 1932*, Cambridge, 1951, pp. 12-13, 269--70, 300.

Idem, *Safavid Medical Practice*, London, 1970, pp. 140-49.

K. O. Kuppe, *Der Blutigel in der ärztlichen Praxis*, Stuttgart, 1955.

M. Najmābādī, *Tārīḵ-eṭebb dar Īrān pas az Eslām*, Tehran, 1353 Š./1974, pp. 400, 425, 469, 798.

N. Najmi, *Dār-al--ḵelāfa-ye Tehrān*, Tehran, 1348 Š./1969, pp. 103-07.

A. R. Neligan, "Public Health In Persia 1914-1924," *The Lancet 3*, 3 April 1926, pp. 742-44.

P. H. Niebyl, *Venesection and the Concept of the Foreign Body*, Ph.D. dissertation, Yale University, 1969.

E. J. Polak, *Persien*. Das Land und seine Bewohner II, Leipzig, 1865, pp. 237-40.

J. Šahrī, *Tehrān-e qadīm*, Tehran, 1357 Š./1978, pp. 32, 145, 257-59.

J. L. Schlimmer, *Terminologie médico-pharmaceutique*, Tehran, 1874, repr. 1970, s.v. anémie and saignée.

J. Thevenot, *Travels of Mons. Thevenot* II, London, 1869, repr. 1971, p. 88.

6. Schlimmer

درباره زبان آذریِ کُهن

ضیاء طُرقدار
دانش‌آموخته کارشناسی علوم سیاسی
دانشگاه آزاد اسلامی

همان‌طور که می‌دانیم؛ حدوداً از قرن چهارم هجری در اثر حمله تُرکان و همچنین بعدها به‌دنبال حمله مغولان به ایران، دسته‌هایی از ترکان در منطقه بزرگ آذربایجان ساکن و حاکم شدند و این امر در طول چند قرن باعث دگرگونی زبان آذری در این منطقه بزرگ گردید. زبان کنونی مردم آذربایجان تلفیقی از واژه‌های آذری کُهن و تُرکی است و می‌توان این زبان را «تُرکیِ آذری» نامید.

درباره زبان «آذری کُهن» و دلایل دگرگونی آن به «تُرکی آذری» در منطقه آذربایجان، نویسندگان و زبان‌شناسان بسیاری کتاب‌ها نوشته‌اند. زبان آذری کُهن و زبان تالشی در منطقه تالش که همسایه شرقی منطقه آذربایجان است و زبان کُردی در منطقه کردستان که همسایه غربی و جنوبی آذربایجان است؛ جزو زبان‌های ایرانیِ نو، شاخه شمال غربی هستند. زبان‌شناسان نامداری از اهالی آذربایجان مانند سید احمد کسروی و یحیی ذکاء، زبان آذری کهن را پیش از دگرگونی در پیوند با دیگر زبان‌های شاخه شمال غربی به‌شمار آورده‌اند.

گستره جغرافیایی زیست گویشواران زبان آذریِ کهن

منطقه آذربایجان بین منطقه کردستان و تالش واقع شده‌است. در این نوشته، چند واژه از زبان‌های آذری کهن، تالشی و کُردی را با یکدیگر تطبیق داده‌ایم تا شباهت‌ها و تفاوت‌های این سه زبان ایرانی را دریابیم. با بررسی واژه‌های بیشتر از این سه زبان، می‌توان دریافت که این سه زبانِ ایرانی نیز مانند دیگر زبان‌های ایرانی از یک ریشه و دارای اشتراکات اساسی با یکدیگر هستند. نکته دیگری که با بررسی این واژه‌ها مشخص می‌شود، این است که زبان آذری کهن شباهت و پیوند بسیار زیادی با زبان تالشی دارد و همان‌طور که دیده می‌شود زبان آذری کهن مانند گویش شمالی زبان تالشی است. در منطقه بزرگ آذربایجان، هنوز روستاهایی هستند که مردمانشان به زبان آذری کُهن سخن می‌گویند.

بررسی تطبیقی

واژه‌هایی از زبان‌های تالشی[۱]، آذری کُهن و کُردی[۲]

۱) دختر

تالشی جنوبی (ماسال ، فومن): کینَه kina ؛ کیلَه kila ؛ کلَه kəla

تالشی شمالی (آستارا): کینَه kina ؛ کِلَه kela

آذری کهن (کرینگان[۳]): کینا kinā

آذری کهن (گلین‌قیه[۳]): کینَه kina

کُردی (استان کردستان): کَنیشک kaniš ؛ دُت dot

۲) پسر

تالشی جنوبی (ماسال ، فومن): زواَ zua ؛ زَه za

تالشی شمالی (آستارا): زوآ zuâ ؛ زا zâ

آذری کهن (کرینگان): زووا zuvā

آذری کهن (گلین‌قیه): زُرَه zōra

کُردی (استان کردستان): کُر kor

۳) خانه

تالشی جنوبی (ماسال ، فومن): کَه kâ

تالشی شمالی (آستارا): کا kâ

آذری کهن (کرینگان): کا kā

آذری کهن (گلین‌قیه): کَر kar

کُردی (استان کردستان): ماول māwl ؛ ماول māol ؛ مال māl

۴) مرغ

تالشی جنوبی (ماسال ، فومن): کَرگ karg

تالشی شمالی (آستارا): کاگ kâg

آذری کهن (کرینگان): کارگ kārg

آذری کهن (گلین‌قیه): کُرک kork

کُردی (استان کردستان): مامِر māmer ؛ مِر mer

۵) خروس

تالشی جنوبی (ماسال ، فومن): سوک suk ؛ سوگَله sugla

تالشی شمالی (آستارا): سوک suk

آذری کهن (کرینگان): کَلای kâlāy

آذری کهن (گلین‌قیه): خُروز xoruz ؛ کَلَه بُر kala bōr

کُردی (استان کردستان): کَلَه شِر kala šer ؛ کَلَه شیر kala šir

۶) گوسفند

تالشی جنوبی (ماسال ، فومن): پَس pas ؛ گوسَند gusand

تالشی شمالی (آستارا): پاس pâs

آذری کهن (کرینگان): پَس pas

آذری کهن (گلین‌قیه): پاس pās

کُردی (استان کردستان): پاز pāz ؛ پَز paz

۷) گرگ

تالشی جنوبی (ماسال ، فومن): وَرگ varg

تالشی شمالی (آستارا): واگ vâg

آذری کهن (کرینگان): وارگ vārg

آذری کهن (گلین‌قیه): وُرگ vorg

کُردی (استان کردستان): گورگ gurg ؛ گورو guru

۸) خورشید

تالشی جنوبی (ماسال ، فومن): آفتاو āftāv

تالشی شمالی (آستارا): هَی شی hayši ؛ هَشی haši

آذری کهن (کرینگان): هَرَشی haraši ؛ رُوژ rūž

آذری کهن (گلین‌قیه): روژ ruž

کُردی (استان کردستان): خُر xor ؛ خواَر xuar ؛ خور xur ؛ رُژ rož ؛ رُج roj

۹) کُرهٔ ماه، ماه آسمان

تالشی جنوبی (ماسال ، فومن): منگ məng ؛ مَنگ mang ؛ مانگَه mānga

تالشی شمالی (آستارا): اُوشم ovšəm ؛ اُشم ošəm

آذری کهن (کرینگان): اوشما ušmā

آذری کهن (گلین‌قیه): اُشمَه ōšma ؛ اوشمَه ušma

کُردی (استان کردستان): ماو māw ؛ ماو māo ؛ مانگ māng[۴]

۱۰) سوراخ

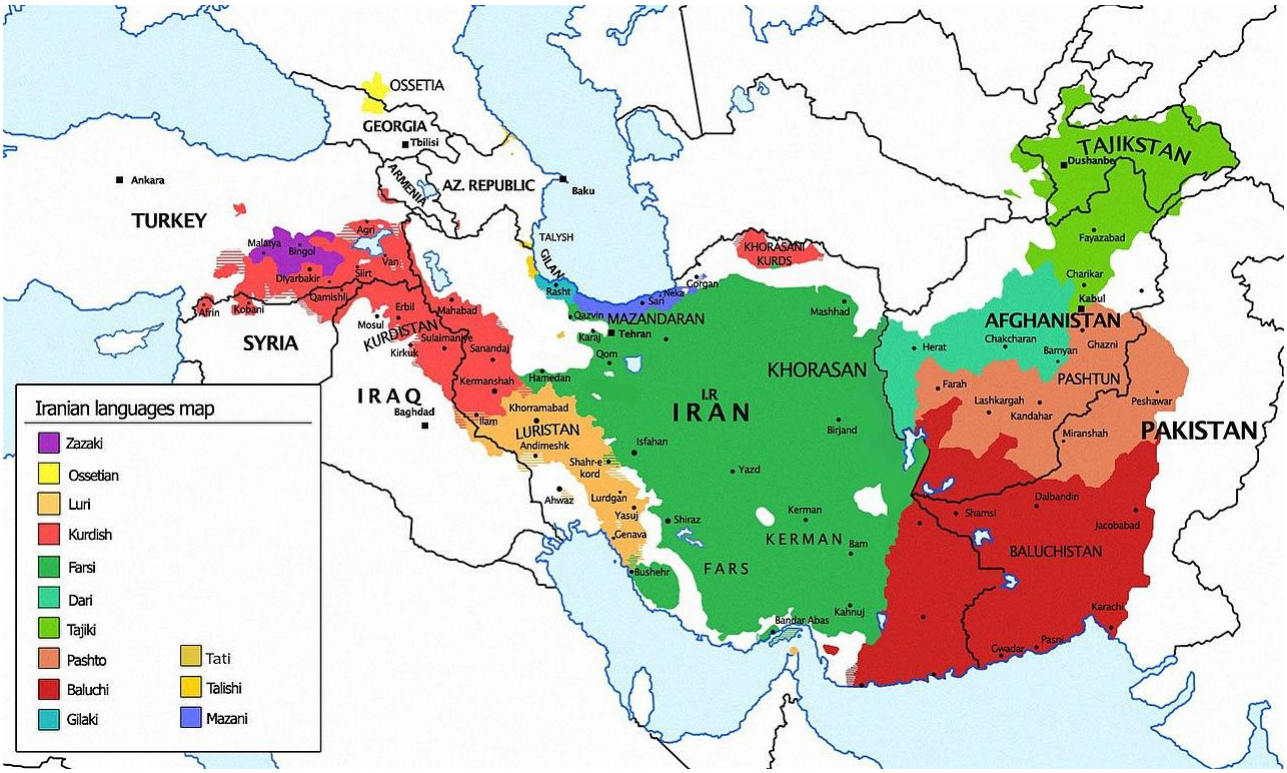
تالشی جنوبی (ماسال ، فومن): خل xəl

تالشی شمالی (آستارا): هل həl ؛ هلَه həla

آذری کهن (کرینگان): هِلا helā

آذری کهن (گلین‌قیه): هِنَه hena

کُردی (استان کردستان): کُنا konā ؛ کونِه kune ؛ کونَه kuna ؛ قول qul ؛ قولیک qulik



نقشه گستره گویشوران زبان‌های ایرانی (مأخذ: وبگاه ویکی‌وند[۵])

پی نوشت و معرفی منابع پژوهش

۱) واژه‌های تالشی از کتاب‌های فرهنگ تالشی برگرفته شده‌است. در گویش مرکزی زبان تالشی، منطقه رضوانشهر و اسالم، به «ماه آسمان» «مانگ māng» و «مُنگ mong» و به «خورشید» «اُفتُو oftov» گفته می‌شود. گُسترهٔ منطقه تالش در غرب و جنوب غربیِ دریای کاسپین و در داخل ایران نیز در غرب استان گیلان و بخش‌هایی از شرق استان اردبیل است.

۲) واژه‌های کُردی مربوط به گویش استان کردستان است که به‌صورت مستقیم از گویشوران این زبان پرسیده شد.

۳) روستای کرینگان در شهرستان وَرزَقان و روستای گلین‌قیه در شهرستان مرند در استان آذربایجان شرقی قرار دارند. واژه‌های آذری کهن از این منابع برگرفته شده‌اند (برای واژه‌های بیشتری از زبان آذری کُهن به این دو کتاب نگاه کنید):

- ذکاء، یحیی؛ *جستارهایی درباره زبان مردم آذربایگان*، انتشارات بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار، ۱۳۷۹.

- کارنگ، عبدالعلی؛ *تاتی و هرزنی (دو لهجه از زبان باستان آذربایجان)*، به کوشش کاظم آذری سیسی، انتشارات رشد خلاق، چاپ دوم ۱۳۹۴.

۴) در دیگر گویش‌های کُردی، به «ماه آسمان»، «مانگه، مونگ و هیو» نیز گفته می‌شود.

۵) وبگاه ویکی‌پدیای فارسی؛ «زبانهای رایج در ایران»، آخرین به‌روزرسانی: ۲۹ خرداد ۱۳۹۹.

تحولات دینداری در ایران

(خلاصه و تلفیق یک مقاله و یک سخنرانی از مقصود فراستخواه[1])

پارمیدا عطاری
دانشجوی کارشناسی ارشد ایران‌شناسی
دانشگاه تهران

آفاق فکری جدید بشر سبب شده‌است تأملات بی‌سابقه‌ای در باب دین به میان بیاید. چگونه می‌شود در دنیای کنونی زیست ولی از آفاق فکری آن طفره رفت؟ حداقل چیزی که از دینداران و نهادهای دینی انتظار می‌رود این است که بدانند در این آفاقِ نوپدیدِ فکری، دین ورزیدن محل چه نوع پرسش‌هایی قرار می‌گیرد و چگونه توضیح داده می‌شود. کسی که در این آفاق به‌سر می‌برد، حتی اگر هم بخواهد دین‌ورزی بکند، صوَر دین‌باوری و دینداری او با دنیای پیشین متفاوت خواهد بود. پس فهمیدنی است که در باب دین ورزی از این افق‌های جدید باید بحث بشود.

۱) دین‌ورزی در زندگی روزمره

دین‌ورزی واقعی همان است که در زندگی روزمره مردم در خانه‌ها و کوی و برزن و میهمانی‌ها و مناسبات جریان دارد. دین نیز یک واقعیت اجتماعی است. دین‌ورزی مردم به صورت اجتماعی برساخته می‌شود و در میان گروه‌های مختلف اجتماعی و در زمان‌ها و شرایط مختلف فرق می‌کند.

۲) تحول و تکثر دین‌ورزی

دین‌ورزی ما آن نیست لزوما که در سطح ایدئولوژیک به آن اشاره می‌شود، بلکه آن است که پا به زندگی روزمره ما می‌گذارد. دین بیش از آن که یک امر پیشینی باشد، به‌صورت پسینی در زندگی و فرهنگ ما حضور می‌یابد.

۳) تفاوت دین‌ورزی در سه زمان پیشامدرن، مدرن و پسامدرن

گروه‌های مختلف به نسبت اینکه در زمان‌ها و مکان‌های پیشامدرن، مدرن یا مدرن زندگی می‌کنند، باورها، اعمال و نهادها و مناسبات دینی‌شان نیز کم و بیش متفاوت می‌شود. نمی‌شود دینداری در دنیای مدرن را که دنیای نقد سنت‌هاست، به چوب احکام دنیای ماقبل مدرن، پیش راند. اگر انبیا و اوصیا نیز به این دنیای مدرن می‌آمدند، درک دیگری داشتند و طور دیگری عمل می‌کردند. خدایی هم که بنابر اعتقاد، مردم را مکلف به دینداری می‌کند، تکلیف مالایُطاق نمی‌کند و تکلیف او به قدر وسع مردمان است. مردمان مدرن، طاقت دین‌ورزی و دین‌باوری پیشامدرن را ندارند و تکلیف مالایطاق آن‌ها، تحکم‌آمیز، خلاف عدالت و غیر اخلاقی است.

در دنیای مابعد مدرن، دیگر یک سوژه مطلق نداریم. ما سوژه‌ای هستیم که با متن‌ها و دیگر سوژه‌ها گفتگو می‌کنیم و تفسیرهای مختلفی به دست می‌دهیم. تلقی‌ها و روایت‌های مختلفی از دین هست که نمی‌توان از آن طفره رفت و دین‌داری همین روایت‌های مختلف از دین است.

۴) میانجیگری ذهن و زبان در کار دین‌ورزی

در دنیای ماقبل مدرن، این فرض غالب بود که حقایقی ناب هست و کسانی به آن دست می‌یابند. در دنیای مدرن، این

---

۱) مقصود فراستخواه (۱۳۳۵-) جامعه‌شناس و استاد برنامه‌ریزی توسعه آموزش عالی در مؤسسه پژوهش و برنامه‌ریزی آموزش عالی

بحث به میان آمد که آگاهی‌های ما ناب نیست چون تحت تأثیر ذهن ماست. در جهان «مابعد مدرن»، موضوع دیگری مطرح شد و آن این بود که دعاوی ما (و از جمله دعاوی دینی ما) محصول زبان ما هستند.

حیوانات در عالم غریزه زندگی می‌کنند و انسان‌ها در عالم آگاهی و زبان خویش. نمی‌شود از انسان‌ها انتظار داشت بدون وساطت ذهن و زبان خویش، خدا را بپرستند و دین را باور بدارند و به آن عمل بکنند. دینداری مردم به‌ناگزیر با پروژه آگاهی بشر و راهبردهای زبانی او پیوند می‌خورد. ما انسانیم و همه آرای ما و از جمله دین باوری‌های ما کم و بیش خصلت گفتمانی دارد و گفتمان‌ها نیز آغشته به صور و انحای قدرت هستند و مقدس نیستند و موضوع تحلیل و نقادی در حوزه عمومی هستند.

ساخت اجتماعی دین‌ورزی در تغییر است

ساخت اجتماعی واقعیت در این روزگار شبیه گذشته نیست و سبک‌های زندگی متنوع ساخته شده‌است. آنچه در زندگی روزمره و زیست جهان امروز در حال ساخته شدن است، تکثر است. حیطه امکانات و آزادی بشر افزایش می‌یابد. فهمیدن امور و زیستن، میل به واگرایی می‌کند. زندگی و فرهنگ، سیال و ارتباط‌گرا می‌شود. بسیاری امور نه یکسره محلی به معنای پیشامدرن آن هستند و نه جهانی به معنای مدرن آن، بلکه جهانی و در همان حال محلی هستند. ساخت اجتماعی دین‌ورزی نیز پابه‌پای این تحولات، در تغییر و تبدل است. همه چیز معروض نقد می‌شود. این‌طور نیست که نقدپذیری، توصیه‌ای اخلاقی باشد، بلکه گشودگی به نقد، اقتضای ساخت اجتماعی امروزی است. راهی جز این نیست. ساخت اجتماعی امروز، مرکزگریز است و چندذهنی و میان‌ذهنی. دیگر یک ذهن ناب نداریم. پس انحصارگرایی دینی نیز رنگ می‌بازد. دین‌ورزی بیش از آنکه یک قید یا اجبار باشد، یک امکان تلقی می‌شود و در بازار عرضه می‌شود و حسب تقاضاها و علایق و ذائقه‌ها رونق می‌گیرد یا کسادی می‌یابد. کسانی به مکان‌های دینی می‌آیند چون احساس نیاز می‌کنند و کسانی دیگر نه. در این دنیای متکثر، بنیادگرایی هم می‌تواند زندگی بکند و ظهور اجتماعی داشته باشد؛ اما در کنار دیگر رویکردها. بنا به ساخت زندگی اجتماعی امروز، دین در مرکز آگاهی نیست. این در حالی است که در جامعه گذشته، دین نوعاً هم مافوق نهادها بود و هم مرکز آگاهی بشر. اما اکنون تقسیم کار اجتماعی به‌وجود آمده و کارها تخصصی شده‌اند. همان‌طور که دین، سلطه عینی و نهادی ندارد، سلطه ذهنی هم ندارد. انسان‌ها حتی وقتی در مناسک آیینی به‌سر می‌برند، انواع مراکز آگاهی دارند. شما هرچه هم فردی مذهبی هستید، ولی به حیطه‌های مختلف ذهنی و نهادی تعلق دارید. شاید در حیطه علم‌ورزی، برای توضیح امور نیازی به فرضیه خدا نمی‌بینید. یعنی در علم، نوعی بی‌خدایی روش‌شناختی در پیش می‌گیرید. شما فردی مذهبی هستید اما در ذهن شما، دین جایگاه تک‌مرکزی ندارد چون در کنار دین، مراکز دیگری از آگاهی مانند هنر و علم و اخلاق هست. خیلی وقت‌ها شما اخلاقی زندگی می‌کنید بدون اینکه آن اخلاقیات به یک الهیات و شرعیات وابسته باشد. خوب و بد را تعیین می‌کنید بدون اینکه اساساً وجه دینی آن‌ها مد نظرتان باشد.

نمونه‌ای از رویکرد پسامدرن به دین چیزی است که دِریدا[۲] آن را «دین بدون دین» می‌نامد. کاپوتو[۳] در این باب بحث کرده‌است. وی مصاحبه‌ای با دریدا با عنوان «حرف حساب شالوده‌شکنی» داشته که حاکی از تأیید دریدا از بسیاری از این روایت‌هاست. این اصطلاح دین بدون دین، استعاره بسیار خوبی است برای توضیح دین‌ورزی امروزی. دین بدون دین یعنی آنگاه که انسان پسامدرن نوعی دل‌نگرانی مبهم از نوع دینی دارد، باز هم در او تمایلی برای عبور از «شالوده دین» در گفتارها و نهادهای موجود دیده می‌شود. برگر[۴] کتابی به نام *ذهن بی‌خانمان* دارد. در آنجا، توضیح می‌دهد که ذهن انسانِ امروز چگونه بی‌خانمان شده‌است. انسان در گذشته، سایبان مقدس می‌خواست که در پناه آن زندگی کند. خدا معنای معناها بود و انسان

۲) ژاک دِریدا Jacques Derrida (۲۰۰۴-۱۹۳۰) فیلسوف الجزایری‌تبار فرانسوی.

۳) جان دیوید کاپوتو John David Caputo (۱۹۴۰-) فیلسوف آمریکایی و استاد دانشگاه سیراکیوز.

برای معنا دادن به واپسین دل‌نگرانی‌های وجودیش، خدا را می‌جست. این سادگی دنیای قدیم، امروز وجود ندارد؛ اما ذهن بی‌خانمان امروزی نیز ممکن است برای برون شدن از این کثرت آشفته، بخواهد از فکر تفرقه باز آید و مجموع بشود و به نوعی ایمان و دین‌ورزی بگراید، اما این امر کم‌وبیش با ابهامات دنیای پسامدرن مواجه و درگیر خواهد بود و به احتمال زیاد خواهد خواست که از شالوده دین در گفتارهای رسمی بگریزد.

پس دین‌ورزی هست؛ اما نه لزوماً بر یک منوال واحد. گفتارهای متکثر، شالوده ساختارها را می‌شکنند. شالوده‌ها وا می‌شوند. معانی از قفس متن‌ها بیرون می‌روند. خوانش‌ها متکثر می‌شوند. نسل‌هایی تازه در جستجوی کُنهی «متمایز» و «دیگر» از ایمان هستند و این همان چیزی است که دریدا «دین بدون دین» تعبیر می‌کند. اگر بخواهیم این را به زبان مایستر اِکهارت[۵] بیان کنیم؛ انسان از درگاه خدا می‌خواهد که او را از خدا رهایی بخشد، خدا را ورای فهم جستجو می‌کند و آنگاه که چیزی را به عنوان خدا می‌فهمد، هرگز نمی‌تواند به آن اعتقاد پیدا کند. این چیزی است که در عرفان ما هم آمده‌است؛ حق تعالی ورای فهم و زبان ماست.

وضع دین‌باوری و دینداری در ایران

وضع دین‌باوری و دینداری در ایران، دارای وجوه مختلف و پیچیده و حتی ناسازی است و خود را با چند نمود اجتماعی آشکار می‌سازد.

۱) جمعیت دیندار و متغیرهای جنسیتی و سِنّی

درصد بالایی از مردم در پیمایش‌ها اظهار کرده‌اند که خود را در مجموع قائل و عامل به دین می‌دانند. این داده‌ها شاید با نظریهٔ اینگلهارت[۶] قابل توضیح باشند. جمعیت بزرگی از دینداران در مقیاس جهانی شکل می‌گیرد و حتی با استفاده از امکانات مدرن، خود را بازتولید می‌کند. دین‌باوری و دینداری زنان به طرز معناداری چند درصدی بیش از مردان بوده‌است. دینداری زنان در چرخه‌های بعدی رشد «جمعیت دینداری» -مثلا از طریق نقش آنها در تربیت فرزندان- عامل مؤثری در رشد دینداری است. شواهد نشان می‌دهد که مادران بیش از پدران در فعالیتهای تحصیلی بچه‌ها و نیز زندگی روزمرهٔ آنها حضور دارند و مشارکت می‌کنند و روحیات آنها در فرزندان بازتولید می‌شود. وجه جمعیتیِ دینداری از طریق خانواده‌ها و مدارس و طی فرایند اجتماعی شدن، به فرزندان منتقل می‌شود. نسل کم‌سن‌وسالتر بیشتر مذهبی هستند. اما عوامل بعدیِ «رسانه‌ای وارتباطیِ» دنیای امروز نیز در مجموع، بازتابی از فرایندهای عرفی شدن هستند و تأثیرات خاص خود را دارند. طبق تحقیقات ایرانی، هرچه سن جوانان دانشجو افزایش می‌یابد، دینداری آنها ضعیف‌تر می‌شود، آنها تمایل کمتری به انجام مناسک و شعائر دینی نشان می‌دهند و حضورشان در نهادهای دینی نیز کمتر می‌شود.

۲) تفاوتهای نسلی

هرچند دلیل مطمئنی از گسست یا حتی تعارض نسلی در دین‌ورزیِ ایرانیان در دست نیست، اما وفاق نسلی نیز وجود ندارد. قدر مسلم این است که نوعی شکاف نسلی در حوزهٔ دین‌ورزی به چشم می‌خورد. الگوی دین‌ورزی جوانان تفاوتهایی با قالبهای متعارف دین‌باوری و دینداری در کل جمعیت دارد؛ چندان در قالبهای رسمی و دستوری نیز نمی گنجد. شاید یکی از سرچشمه‌های تلقی شایع از بی‌دین شدن جوانان همین بوده‌است.

---

۴) پیتر لودویگ برگر Peter Ludwig Berger (۱۹۲۹-۲۰۱۷) جامعه‌شناس و دین‌شناس اتریشی آمریکایی.

۵) اکهارت فُن هوخهایم Eckhart von Hochheim (۱۲۶۰-۱۳۲۷) مشهور به Meister Eckhart (به معنی استاد اکهارت) دین‌شناس، فیلسوف، عارف، شاعر و خطیب مسیحی آلمانی در قرون وسطی که تکفیر و اعدام شد.

۶) رانُلد اینگلهارت Ronald Inglehart (۱۹۳۴-) استاد علوم سیاسی دانشگاه میشیگان.

نتایج برخی تحقیقات حاکی از شواهدی مبنی بر کاهش تمایل جوانان به مناسک جمعی دینی است؛ قدر مسلم این است که گرایش آنها به برخی مناسک دینی یا شبه‌دینی نیز در چارچوبهای سنتی قابل توضیح نیست. آنها به شکلی کاملا اقتضایی و برحسب نیازهای نوپدید خود، به مناسکی مانند مدیتیشن، به نمادهایی مانند ساری‌بابا، به شبه‌عرفان‌ها و به عقایدی مانند تناسخ علاقه نشان می‌دهند.

ضمناً آن بخش از مناسک جمعیِ دینی که به نوعی با عنصر گذران اوقات فراغت قرین است، حاشیه‌های سرگرم‌کننده دارد و فرصتی برای ارتباطات اجتماعی با همالان و دوستان و تظاهرات سبک زندگی برای آنها فراهم می‌آورد (مانند مراسم دهۀ اول محرم)؛ همچنان مورد توجه و علاقۀ بخش قابل توجهی از جوانان است، درحالی‌که چنین استقبالی از سایر مناسک عبادی‌تر جمعی مانند نماز جماعت وجود ندارد.

۳) قشربندی اجتماعی

روندهای دینداری برحسب قشربندی اجتماعی نیز قابل توضیح است. کمّ و کیف دینداری با پایگاه اجتماعی (مانند تحصیلات، درآمد، شغل و سبک زندگی) ارتباط دارد. شرکت دانشجویان در مناسک جمعی دینی به طرز معناداری از غیر دانشجویان کمتر است. جوانانِ دارای پایگاه اجتماعیِ پایین و متوسط، نسبت به جوانان با پایگاه اجتماعیِ بالا، دیندارترند. انجام فرایض دینی در میان گروههای «کمتر تحصیلکرده» در مقایسه با گروههای«بیشتر تحصیلکرده» از فراوانی معنادار بیشتری برخوردار است.

در مجموع، افراد با پایگاه اجتماعی پایین، دیندارتر از افراد با پایگاه اجتماعی بالا هستند. افراد وابسته به پایگاه‌های پایین بیش از پایگاه‌های بالا ومتوسط به تیپ «مسلمانی انقلابی» گرایش دارند. در بعضی تحقیقات ایرانی، نظریه اینگلهارت مبنی بر رابطۀ دینداری با احساس «عدم امنیت حیاتی» تأیید شده است. بیشتر دینداران کسانی بودند که به‌نوعی با عدم احساس امنیت وجودی بشر (در قبال سیل، زلزله، بیماری، فقر و بحران‌ها) دست‌به‌گریبان بودند.

در عین حال، طبقات متوسط و جدید شهری برحسب مشاغل، آموزش‌ها، سبک زندگی، روابط و سرمایه‌های فرهنگی نوین خود؛ روایت‌ها، رویّه‌ها و نُرم‌های تازه‌ای از دین‌باوری و دینداری را دنبال می‌کنند و ترویج می‌دهند که از بسیاری جهات با نوع سنتی دینداری و عقاید و تفاسیر متولیان و نهادهای رسمی مذهبی متفاوت است.

از جملۀ تمایزهای دین‌ورزی در میان طیف قابل توجهی از طبقۀ متوسط جدید شهری در ایران عبارتند از: ۱- اهمیت هویت واستقلال فردی در امر دینداری، ۲- اهمیت دادن به جوهرۀ معنوی دینداری، ۳- سنجش دینداری با محک اخلاقِ جهان-شمول انسانی وحقوق بشری، ۴- کثرت‌گرایی، ۵- عدم سرسپردگی به نهادهای سنتی و متولیان رسمی دین، ۶- رویکرد مدنی و آزادی خواهانه، ۷- عرف‌گرایی، ۸- قائل بودن به مقتضیات و ۹- درک مسالمت‌آمیز و غیرخشونت‌آمیز از دین‌ورزی.

۴) تحول در الگوی دین‌ورزی

پژوهش‌های متعددی حاکی از آن است که دین‌ورزی در ایران تا جایی که بحث بر سر «قائل بودن» به دین است، همچنان در حد بالاست؛ ولی چون نوبت به «عامل بودن» به دین می‌رسد، شاخص پایین می‌آید. به‌ویژه شاخص انجام اعمال جمعی عبادی پایین‌تر است. بر مبنای پیمایش‌های ملی رسمی، نخستین و بالاترین گروه رفتارهای دین‌ورزی در ایران به سه امر اختصاص دارد: **الف)** ابعاد ذهنی و شخصی درونی و گرم از دین مانند توکل، **ب)** آن بخش از شریعت که با ریتم زندگی خانواده و روابط گرم اجتماعی مانند میهمانی و برخی ذوقیات درآمیخته و بازاری برای خود ایجاد کرده وبه‌طور مشخص، در ماه رمضان و روزه خود را نشان می‌دهد. **پ)** مناسک مذهبی گرم و پر احساس با حاشیه‌های سرگرم‌کننده یا نمایشی و اجتماعی.

نکتهٔ مهمی که در پیمایش‌ها خود را نشان می‌دهد آن است که اکثر پاسخگویان با وجود اینکه خود اظهار می‌دارند به دین قائلند و کم‌وبیش به آن عمل هم می‌کنند، اما معتقدند که دینداری در ایران با نوعی مشکل و حتی روند نزولی دست‌به‌گریبان است و این مشکل در آینده، بیشتر هم خواهد شد.

اما مسألهٔ دین‌ورزی در ایران فقط کم شدن انجام مناسک نیست بلکه شاهد روندی عمیق و پردامنه در الگوی دین‌ورزی ایرانیان هستیم؛ به‌حدی‌که برخی محققان از بررسی خود به این نتیجه رسیده‌اند که نوعی تازه از «دین‌ورزی بی‌شکل» در وضعیت دینداری جوانان دانشجو جریان دارد. محققان دیگر حتی مفهوم «خصوصی شدن دین» را چندان گویای واقعیت دین‌ورزی دانشجویان ندیده‌اند؛ بلکه این مفهومِ «شخصی‌شدن دین» است که می‌تواند دین‌ورزی آنان را توضیح بدهد. تحقیقات حاکی از نوعی دین‌ورزیِ «بی‌شکل، شخصی‌شده و اقتضایی» در میان جوانان است که برخی از ویژگی‌های آن عبارتند از:

۱- تغییرات شایع در پای‌بندی به مناسک دینی جمعی
۲- تحول در نگرش در باب رجوع به روحانیت در مسایل سیاسی-اجتماعی
۳- اختلاف و کثرت دیدگاه‌ها درباب دین و سیاست
۴- تحول‌خواهی و تکثرگرایی
۵- کمرنگ شدن عمل به رساله در معنای سنتی
۶- ضرورت نقد اندیشهٔ دینی
۷- ضرورت بازنگری در معرفت دینی
۸- آزادی عمل و اختیاری بودن دینداری.

برای مثال، بنابر یک تحقیق در جامعه‌ای آماری از جوانان دانشجو که ۷۰درصدشان اظهار می‌دارند به دین قائل هستند، به همان میزان نیز قائل به اختیاری بودن پوشش دینی دختران و عدم دخالت دولتی در آن هستند. بخش بزرگی از حیات دینی در جامعه، خود را جدا از نهادهای رسمی؛ به‌صورت متفاوت، متکثر و سیال تعریف می‌کند وبه‌طور موازی و یا مقاومت‌آمیز درپایین جامعه شیوع می‌یابد. محققان از این، به‌مثابه «دین عامّه» و «دین خاموش» بحث و آن را واکنشی دربرابر «دینِ رسماً نهادمندشدهٔ مضاعف» تلقی کرده‌اند.

۵) ابعاد سیاسی دینداری

آن اجماع و اتفاق نظر بالایی که بنابر نتایج پیمایش‌ها و تحقیقات دو دههٔ ۷۰ و ۸۰ در امر قائل بودن و عامل بودن مردم به دین از سوی آنها اظهار شده، وقتی نوبت به دیدگاه‌های سیاسی مرتبط با دین می‌رسد، اصلا دیده نمی‌شود. به عبارت دیگر، مردم با وجود اشتراک زیاد کلی در مبانی اعتقادی و حتی تجربی، عملی و مناسکیِ دین؛ دارای دیدگاه‌های به‌طرز محسوس متفاوتی در ارتباط دین و دولت هستند.

در بخشی از جامعه، رفتارها و تظاهرات مذهبی، کم‌وبیش در چارچوبهای رسمی ظاهر می‌شود؛ اما اکثر طبقات متوسط وجدید شهری الگوهایی اقتضایی‌تر وچندتکه‌تر از دین‌ورزی دنبال می‌کنند که از بسیاری جهات با تفاسیر نهادهای رسمیِ مذهبی و ایدئولوژی دولتی تفاوت دارد وحتی گاهی با مقاومت و احیاناً اعتراض مدنی همراه است.

۶) ابعاد هویتی دینداری

دین هنوز هم یکی از وجوه بارز فرهنگ عمومی ایرانی است، اما حداقل در میان گروه‌هایی از جامعه، نمی‌تواند توضیح‌دهندهٔ مستقلی برای هویت آنها باشد. گروه‌های جدید اجتماعی به هویت فردی، فکری، جنسیتی، نسلی، قومی، ملی و سبک زندگی دلبخواه خود حساس هستند و دین‌ورزی نیز برای آنها در این سمت‌وسو، معانی مثبت و منفی پیدا می‌کند.

۷) ابعاد ارتباطی و رسانه‌ای دینداری

از دیگر وجوه دین‌ورزی در جامعه، ابعاد رسانه‌ای وارتباطی آن است. جلسات، هیأتها، حوزهٔ عمومی، نهادهای مدنی، مطبوعات، ارتباطات اجتماعی، کتب، رسانه‌های جمعی، اینترنت، وبلاگها و مانند آن؛ همه فضاهایی مشحون از بحث دینی، مبادلات معانی، و نمادها وحیات دینی در ایران پدید آورده‌اند.

شاهد حداقل پنج جریان متمایز رسانه‌ای و ارتباطی در جامعهٔ کنونی‌مان هستیم:

۱- جریان رسانه‌ای ایدئولوژی رسمی دولتی (نمونه‌اش بخش غالب برنامه‌ها و محصولات وسیع صداوسیما و نیز وزارت ارشاد و سازمان تبلیغات اسلامی، ستادهای ائمه جمعه و جماعات و نهادهای مشابه در ادارات و دانشگاه‌ها و امثال آن است).

۲- جریان رسانه‌ای متعارف سنتی (نمونه‌اش هیأتهای مذهبی سنتی و زیارت اماکن و بخشی از ارتباطات مرجعیت دینی مستقل از دولت و نیز حوزهٔ مذهبی اهل سنت و اقلیتهاست).

۳- جریان رسانه‌ای روشنفکری دینی (حلقه‌ها، کتب، مجلات، آموزشها، اجتماعات و ارتباطاتی که تجددخواهان دینی دارند).

۴- جریان رسانه‌ایِ عامّه‌پسندِ غیررسمی (مثالش در ارتباطات خودجوش مردم کوچه و بازار از طریق برخی مناسک و مناسبتهای دینی است که لزوماً نه تابع چارچوبهای رسمی دولت هستند و نه مقیّد به هنجارهای سنتیِ شناخته‌شده؛ ومصداقی از آن، برخی محصولات مداحی عامه‌پسندی است که گاهی در خیابان با صدای بلند از داخل خودروهای جوانان می‌شنویم).

۵- جریان رسانه‌ای نوپدید غیررسمی (مانند ارتباطات معطوف به معنویت‌گرایی، عرفان‌گرایی، شبه‌دین‌ها، فراروان‌شناسی، انرژی‌درمانی، یوگا، عرفان‌های سرخ‌پوستی و آمریکای لاتین، کتب و انتشارات راجع به تناسخ و...).

هر پنج جریان رسانه‌ای بازار پررونقی دارند. این نشان می‌دهد که دین در ایران نه تنها به نیروی غالب رسانه‌ای دولت و به قدرت و بودجه‌های هنگفت، مستظهر است؛ بلکه با انواع رسانه‌های آشکار و پنهان، سنتی و جدید یا تلفیقی و اقتضایی، نخبه‌گرایانه و عامه‌پسند، رسمی و غیررسمی، و نیز در ملأ یا در خفا؛ فضاهای ارتباطی مختلفی ایجاد می‌کند و فرهنگ و جامعهٔ ما را پوشش می‌دهد.

نکتهٔ مهمِ برآمده از تحقیقات این است که جریان رسانه‌ای رسمیِ دولتی، به‌رغم انحصارات گسترده‌اش، نتوانسته‌است رسانه‌ها و ارتباطات دینی از نوع متعارف سنتی، روشنفکری، عامّه‌پسندِ غیررسمی و عامّه‌پسندِ نوپدید را به‌کلی از میان بردارد.

منابع:

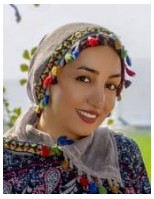
فراستخواه، مقصود؛ «فراتحلیل تعداد ۵۶ تحقیق ایرانی در باب دین‌ورزی»، وبلاگ مقصود فراستخواه[7]، بهمن ۱۳۸۹.

فراستخواه، مقصود؛ سخنرانی با عنوان «ساخت اجتماعی دین ورزیدن»، وبگاه انجمن جامعه‌شناسی ایران[8]، اسفند ۱۳۹۴.

7. https://farasatkhah.blogsky.com/1389/11/27/post-33/

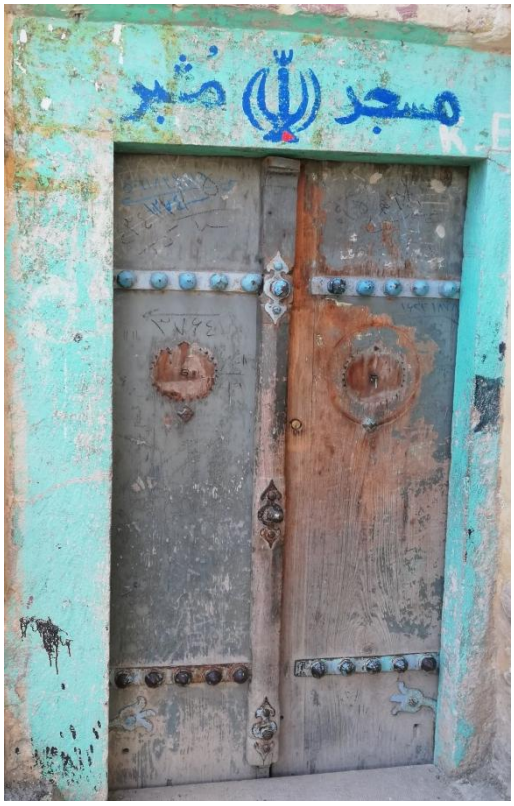
8. http://www.isa.org.ir/گزارش-نشست-ها/۳۶۸-گزارش-نشست-گروه-جامعه‌شناسی-دین/۱۱۸۴-ساخت-اجتماعی-دین‌ورزیدن

ساعت مسجد مشیر شیراز



زهره رئیسی
دانشجوی کارشناسی ارشد ایران‌شناسی
دانشگاه تهران

یکی از زیباترین و تاریخی‌ترین ساعتهای شیراز، ساعت مسجد مشیر است که بر فراز طاق غربی مسجد مشیر شیراز قرار گرفته‌است.



در کتاب *شیراز دلنواز* آمده میرزا ابوالحسن خان مشیرالملک با تأسیس مسجد و حسینیه‌ای باشکوه در شیراز و نیز وقف بخشی از اموال خویش به آل عبا، از وجاهت فراوانی در جامعه برقرار شد.

در *آثار العجم* آمده‌است:

«در محله سنگ سیاه، مسجد حاجی مشیرالملک به وضعی خوش و طرزی دلکش ساخته که مشتمل است بر دو شبستان وسیع و در وسط هر یک از سه سمت آن طاقی رفیع منازل فوقانیه‌اش متعدد که محل و مسکن طلاب علوم دینی است. در وسط حوضی است بزرگ که همواره از آب سلسال پر و مالامال. ساعتی فرانسوی بسیار بزرگ که زنگ آن متجاوز از شصت من است، فراز طاق بزرگ رو به جنوب قرار داده‌اند و نقداً متحمل شکست و بست و مواظب آن ساعت، جناب سیادت انتساب حاجی میرزا محمدعلی ابن مرحوم حاجی سید اسماعیل خوشنویس شیرازی است که در کمالات خـاصهٔ علمِ ساعت‌سازی، گوی سبـقت از همگان ربوده و می‌توان گفت که صنعت مذکور دون مرتبه و کمالات آن‌جناب است.»

اما طبق گفته آقای مهدی پارسایی، شیراز پژوه؛ ایشان در زمان تعمیر مسجد مشیر، این ساعت را از نزدیک مشاهده و عبارت «ساخت لندن» را حک‌شده بر روی آن دیده‌اند.

عکس از
امین رضایی

مکعبی فلزی در کنار ساعت هست که موتور ساعت در آن قرار دارد. این ساعت دو رو دارد؛ روی مسجد به اعداد فارسی و روی دیگر که به عمارت مشیرالملک هست، اعداد انگلیسی دارد. از این ساعت، دو نمونه وارد ایران شده که یکی برای مسجد نصیرالملک و دیگری برای مسجد مشیرالملک بوده؛ اما ساعت برای ایوان مسجد نصیرالملک بزرگ بوده و ناچار شدند آن را در شاهچراغ نصب کنند.

مراجع:

فرصت‌الدوله حسینی شیرازی، محمد نصیر؛ *آثار عجم (آثار العجم)*، جلد یک، به تصحیح و تحشیه منصور رستگار فسایی، تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۲.

فروزانی، سید ابوالقاسم؛ *شیراز دلنواز*، شیراز: ادیب مصطفوی، چاپ اول، ۱۳۹۱.

و

گفتگوی نگارنده با استاد مهدی پارسایی، شیرازپژوه.

عکس:

زهره رئیسی، امین رضایی.

عروسی درخت نارنج

سیده سپیده سجادی
دانشجوی کارشناسی ارشد ایران‌شناسی
دانشگاه تهران

مأخذ عکس: وبلاگ «اقامت ۲۴»

از دیرباز در گوشه گوشه ایران ما، جشن‌ها و آیین‌های مختلفی به‌صورت فصلی، ماهانه یا سالانه، و اکثراً بر پایه باورهای مذهبی برگزار می‌شده که هدف بسیاری ازآن‌ها، استحکام روابط بین اعضای خانواده یا اقوام و آشنایان بوده‌است. از میان این‌گونه مراسم، به جشن «عروسی درخت نارنج» می‌پردازیم.

در زندگی مردم شیراز، درخت نارنج نقش به‌سزایی داشته و دارد. مردم از این درخت سخاوتمند، استفاده‌های زیادی می‌برند و در کنار و در اثر همه این بهره‌ها، نوعی دلبستگی خاص هم بین مردم شیراز با درخت نارنج وجود دارد؛ دلبستگی خاصی درست همرنگ و همجنسِ رابطه مردمان اصفهان با زاینده‌رود، یا مردم خطّهٔ جنوب با نخل، یا آذری‌ها با سبلان. دلیل این دلبستگی بدون شک استفاده‌های گوناگونِ مردمان قدردان شیراز از بخشندگی درخت نارنج است که آن‌چنان با زندگی آنها عجین شده که در حیاط هر خانه‌ای، می‌توان آن را یافت. جدای از زیبایی و عطر شکوفه‌های بهار نارنج که هر انسانی را به وجد می‌آورد، از محصولات این درخت استفاده‌های گوناگون می‌شود؛ از میوه خوش-طعم و مفیدش تا پوست میوه که خواص درمانی زیادی دارد، و نوشیدنی بهار نارنج که یک آرام‌بخش خوب با طعمی عالی و حاصل عرق‌گیری از شکوفه درخت نارنج است.

عکس از وبگاه زن امروزی

این دلبستگی و احترام مردم شیراز نسبت به درخت نارنج، سبب انجام رفتارها و شکل گرفتن آداب جالبی با آن شده‌است. برای مثال؛ هنگام چیدن میوه درخت نارنج، تعدادی از آن‌ها را نمی‌چینند؛ با این اعتقاد که اگر این کار را انجام دهند، درخت قهر می‌کند و سال آینده به بار نمی‌نشیند. مراسم جشن «عروسی درخت نارنج» دقیقاً موقعی انجام می‌شود که به اصطلاحِ مردم بومی، درخت قهر کرده و محصول خوبی نداده‌است.

این رسم کهن برای سده‌های طولانی در شهر شیراز انجام می‌شده که امروزه اجرای آن به شدت کمرنگ گشته؛ به‌گونه‌ای‌که بسیاری از مردم شیراز حتی اسم آن را هم نشنیده‌اند؛ اما خوشبختانه به‌طور کامل از بین نرفته و هنوز هم در گوشه و کنار

این شهر بزرگ و تاریخی انجام می‌گیرد. این رسم در صورت بار ندادن (قهر) درخت نارنج، جشن کوچکی در میان همسایگان یا اقوام و برای باروری بیشتر آن برپا می‌شده‌است. صاحب‌خانه تعدادی از همسایگان و یا خویشاوندان را به خانه خود دعوت می‌کند تا نمایشنامه‌ای تحت عنوان «عروسی درخت نارنج» اجرا کنند. مراسم چنین است که صاحب‌خانه درحضور مهمانان تبر یا اره‌ای به‌دست می‌گیرد، با عصبانیت به سمت درخت می‌رود، با صدایی بلند فریاد می‌کند که قصد بریدن این بی‌غیرت را دارد، مدام شکایت خود را از این که درخت دیگر ثمره خوبی ندارد ابراز می‌کند؛ و حتی با اره یا تبری که به‌دست دارد، چند ضربه یا خراش کوچک به درخت وارد می‌کند. در این میان، یک نفر از حاضران سعی می‌کند جلوی صاحب‌خانه را بگیرد و مانع قطع درخت شود که در اصطلاح به این شخص، **ضامن درخت** می‌گویند. **ضامن درخت** با پادرمیانی و وساطت، به صاحب خانه قول می‌دهد که سال دیگر حتماً درخت نارنج پربار خواهد شد و با این کار، مانع قطع درخت می‌شود. البته لازم به ذکر است که این اتفاق چندین بار تکرار می‌شود و مدام صاحب‌خانه اصرار به قطع درخت می‌کند تا اینکه بالأخره با خواهش اطرافیان، از تصمیم خود منصرف می‌شود.

مأخذ عکس: وبلاگ «اقامت ۲۴»

این رسم از قدیم الایام در بین باغداران و کسانی که درخت میوه داشتند، در بسیاری از نقاط ایران مرسوم بوده‌است؛ برای مثال، در گیلان یا قسمت‌هایی از مازندران، کرمانشاه و دیگر مناطق ایران. اما آنچه باعث تمایز آن‌ها می‌شود، مراسمی است که پس از مرحله تهدید درخت، در بین شیرازی‌ها مرسوم است. در این مراسم، واقعاً درخت را عروس می‌کنند و جشن مفصلی برایش برپا می‌دارند. حتی اگر دو درخت در کنار هم باشند، یکی را عروس و دیگری را داماد قرار می‌دهند. تور سفید بزرگی روی درخت می‌کشند و بر سر آن، شکرپنیر می پاشند. زنان کِل می‌کشند، واسّونک (مجموعه شعرهای شاد محلی شیـراز) می‌خوانند، در کنار درخت رقص و پایکوبی می‌کنند، آش می‌پزند و بین مهمان‌ها پخش می‌کنند. حتی پای درخت، جگر گوسفند کباب می‌کنند تا دود آن باعث قوت درخت شود.

شاید اگر جزئیات مراسم «عروسی درخت نارنج» را برای کسی بی‌خبر از این سنت دیرینه، تعریف کنیم؛ آن را خرافه پندارد. اما جالب اینجاست که رفتار شکل‌گرفته در این مراسم در اکثر مواقع مثمر ثمر واقع می‌شده و از آن نتیجه می‌گرفته‌اند؛ یعنی درخت در سال بعدی بار می‌داده‌است. کسی نمی‌داند حقیقت ماجرا چیست، اما قدرت ایمان در ثمربخشی کاری که به آن باور داریم را نمی‌توان انکار کرد.

مآخذ:

- گفتگو با سرور رزاقی؛ مادربزرگ نگارنده و اهل شیراز.
- گفتگو با زهرا حسن‌زاده؛ راهنمای تور و گردشگری استان فارس.
-گفتگو با مهدی نوائیان؛ مدیرکل پژوهشگاه میراث فرهنگی استان گیلان.

آب‌سنجی در ایران

خلاصه مدخل آب‌سنجی، نوشته جواد صفی‌نژاد

دانشنامه فرهنگ مردم ایران، جلد ۱

رضا نمازی
دانشجوی کارشناسی ارشد ایران‌شناسی
دانشگاه تهران

سنجش آب در ایران از دیرباز تاکنون بر اساس قوانین عرفی ویژه‌ای به دو شکل سنجش حجمی و سنجش زمانی انجام می‌شده‌است و هر قدر از مناطق خشک شرقی کشور به سوی غرب نسبتاً پرباران پیش رویم، از اهمیت نظام این سنجش‌ها کاسته می‌شود.

- **سنجش حجمی آب:**

سنجش حجمی آب در مناطق کم‌آب به اشکال گوناگون دیده می‌شود. به عنوان مثال در اطراف تهران اندازه حجمی آب را با «سنگ» می‌سنجند. بنابر تعریفِ مقَنّیان، یک سنگِ آب مقدار آبی است که بتواند با حرکت آرام از دهانه‌ای به اندازهٔ یک آجر محلی با سرعتی معادل ۱۵ قدم در دقیقه در یک جوی لایروبی‌شده حرکت کند. برای اندازه‌گیری، محل بدون شیبی را در نزدیک مظهر قنات (آب‌نما) انتخاب می‌کردند و حدود ۱۰۰ متر آن را لایروبی می‌کردند. سپس آجرهای قدیمی محلی (به‌طور مثال، آجرهای قدیمی شهرری دارای ابعاد ۲۰×۲۰ سانتی‌متر، برابر با ۴۰۰ سانتی‌متر مربع) را به صورت افقی در کفِ جوی قرار می‌دادند. سپس برای تعیین هر سنگِ آب، دو آجر به صورت عمودی در طرفین آجر افقی می‌گذاشتند و آجری نیز به صورت افقی به صورت سقف روی آن قرار می‌دادند و اطراف آن را می‌بستند. در نتیجه، مقدار آبی که بدون فشار و آزادانه از این مجرا عبور می‌کرد، اگر سرعتی برابر با ۱۵ قدم در دقیقه داشت، یک سنگ آب شمرده می‌شد. برای اندازه‌گیری سرعت، از نقطهٔ قراردادن آجر، ۱۵ قدم در جهت مسیر آب، قدم‌شماری و علامت‌گذاری می‌کردند. آنگاه مقداری کاه، گُل، سبزه یا یک برگ درخت که در آب غوطه‌ور نشود و با سرعتِ آب حرکت کند، در آب می‌انداختند و زمانِ آغازِ حرکت را یادداشت می‌کردند و پس از یک دقیقه، نقطه‌ای را که کاه، گُل، سبزه یا برگِ درخت به آنجا می‌رسید، علامت‌گذاری می‌کردند. اگر فاصلهٔ دو نقطهٔ علامت گذاری شده، کمتر از ۱۵ قدم بود، مقدار آب، کمتر از یک سنگ و اگر بیش تر از ۱۵ قدم بود، بیش از یک سنگ شمرده می‌شد.

اندازه‌گیری سنگِ آب به این شیوه، اندازه‌گیریِ دقیقی نبوده و به همین سبب، اکنون اندازهٔ سنگ آب را بین ۱۰ تا ۱۴ لیتر در ثانیه محاسبه می‌کنند، زیرا در گذشته، محاسبهٔ مقدارِ حجمیِ سنگِ آب به طول قدم‌ها و طول قدم‌ها هم به طول قد افراد قدم‌کننده بستگی داشت. در این صورت اگر طول هر قدم بیش از یک متر بود، مقدار حجمی سنگ آب هم به همان نسبت تغییر می‌یافت.

- **سنجش زمانی آب:**

کهن‌ترین نظام سنجش آب در ایران را «مدار گردش آب» یا «دور گردشی آب» می‌نامند. مدار گردش آب عبارت است از فاصلهٔ زمانی میان دو نوبت آبیاری براساس حق‌آبهٔ محلی که در نقاط مختلف ایران از کمتر از یک هفته تا بیشتر از دو هفته یک بار است. اساس «مدار گردش آب» مبتنی بر امکانات و نیازهای اولیهٔ محلی است و جنبهٔ عرفی دارد. در بسیاری از روستاهای ایران، حد مطلوب مدار گردش آب بر اساس ۱۲ شبانه‌روز یک‌بار شکل گرفته‌است؛ زیرا این فاصلهٔ زمانی، حد مطلوبی است برای آبیاری گندم و جو، که کشت آن در ایران اهمیت زیادی دارد.

واحد مدار گردش آب در تمام ایران، شبانه‌روز است که خود دارای نظام‌های متعدد سنجش آب نیز هست. این نظام‌های سنتی سنجش آب، بر اساس مقتضیات جغرافیایی، دو شکل کلی دارد: سنجش زمانی شبانه‌روزی و سنجش زمانی طاق‌آب.

الف- سنجش‌های زمانی شبانه‌روزی:

در مناطق کویری ایران به سبب بلند و کوتاه شدن طول مدت شبانه‌روز در فصول مختلف سال، نظام سنجش زمانی نیز متغیر است. به طور مثال در شهرستان «خور»، مدار گردش آب بر اساس ۱۴ شبانه‌روز یک بار تعیین شده‌است. هر شبانه‌روز به چهار «نیم‌روز» برابر با ۲۴۰ فنجان تقسیم می‌شود. نیم‌روز صبح با طلوع خورشید آغاز می‌شود و طول مدت آن همیشه ثابت و برابر با ۶۴ فنجان است. نیم‌روز ایواره (بعد از ظهر) پس از نیمروز صبح، تا غروب آفتاب است و طول مدت آن متغیر است. نیم‌روز سرِ شب، از غروب آفتاب شروع می‌شود و طول مدت آن همیشه ثابت و برابر با ۳۶ فنجان است. نیم‌روز آخر شب، پس از نیم‌روز سر شب تا طلوع آفتاب و طول مدت آن نیز متغیر است.

مداربندی و آغاز سنجش مدار گردش از ۳۶ روز بعد از عید (پنجم اردیبهشت) آغاز می‌شود و هر حق‌آبه‌بری در طول مدت یک سال شمسی ۲۶ نوبت حق‌آبه دارد (مدار گردش ۱۴ شبانه‌روز یک بار × ۲۶ نوبت آبیاری سال = ۳۶۴ روز). یک روز باقی‌مانده و خرده‌های سال شمسی را محلی‌ها برابر با پنج نیم‌روز محاسبه می‌کنند و این اضافات را برای جبران کمبودها، عقب‌ماندگی‌ها و سایر نیازها در نظر می‌گیرند تا با شروع سال جدید اشکالی در سنجش نیم‌روزها پدیدار نگردد. نوبتِ «هر ۱۴ شبانه‌روز یک بارِ» حق‌آبه‌بران در نیم‌روزها ثابت نیست، مثلاً در «خور»، نوبت‌ها در نیم‌روزها چنین گردش می‌کنند: اگر فردی سهم آبش در نیم‌روز صبح باشد، پس از ۱۴ روز، در نوبت آبیاری مجدد، سهم آبش به نیم‌روز سر شب و در نوبت سوم آبیاری به نیم‌روز بعد از ظهر و در نوبت چهارم به نیم‌روز آخر شب تغییر می‌یابد.

ب- سنجش‌های زمانی طاق‌آب:

در بسیاری از مناطق ایران، هر شبانه‌روز را به دو «طاق» تقسیم می‌کنند که به طاق روز و طاق شب معروف است. اگر حد مطلوب مدار گردش آب ۱۲ شبانه‌روز یک‌بار حساب شود، هر دور مدار گردش آب دارای ۲۴ طاق آب خواهد بود که متشکل از ۱۲ طاق روز و ۱۲ طاق شب است. هر طاق برابر با ۱۲ ساعت محاسبه می‌گردد. عرف محل اجازه نمی‌دهد مالک یا مالکان طاق‌آب روز همیشه حق‌آبهٔ خود را در روز و مالک یا مالکان طاق آب شب همیشه حق‌آبهٔ خود را در شب مورد استفاده قرار دهند. از این رو، در هر بار استفاده کنندگان طاق‌آبها به تعویض طاق‌آب خود می‌پردازند. بدین ترتیب که اگر حق‌آبه‌بری یک بار از طاق آب روز استفاده کند، در نوبت بعدی از طاق‌آب شب بهره می‌گیرد.

مالکیت طاق‌آب براساس ساعت تعیین می‌شود و در طول سال زراعی ثابت است. مالکیت طاق‌آب از نظر حقوقی، مالکیت واحدی محسوب می‌شود و ممکن است به یک یا چند نفر تعلق داشته باشد. مالکان هر طاق‌آب، هر چند نفر که باشند،

مجموع حق‌آبهٔ آنان نباید از ۱۲ ساعت تجاوز کند. کلیهٔ حق‌آبه‌بران درون هر طاق‌آب را گروه «هم‌آب» می‌نامند. هر گروه هم‌آب در لایروبی‌ها و تصمیمات مربوط به طاق‌آب خود همکاری گروهی مشترکی دارند. این همکاری زیر نظر یک نفر به نام «سرطاق» هم‌آهنگ می‌گردد. سرطاق‌ها معمولاً از میان حق‌آبه‌بران یک طاق‌آب که سهم بیشتری دارند، انتخاب می‌شوند. خرید و فروش و مبادلهٔ آب در درون طاق‌آب‌ها آزاد است، ولی انتقال حق‌آبه به طاق آب دیگر ممنوع است و در مناطقی از ایران این عمل لعن شده‌است.

- **واحد سنجش:**

سنجش سنتی آب تا قبل از رواج ساعت، به دو صورت انجام می‌شده‌است: ۱- سنجش پیاله‌ای (ساعت آبی) و ۲- سنجش آفتابی (ساعت آفتابی).

فنجان، پیاله، سبو، تَشته، طاس و سَرجه ظروف واحدهای اندازه‌گیری سنجش پیاله‌ای بودند که از مس ساخته می‌شدند و در زیر آنها سوراخ ریزی تعبیه می‌گردید. سنجش، بدین شکل بود که میرآب یا سرطاق در اطاقی نزدیک به محل بندآب می‌نشست و ظرف بزرگی از آب در جلوی خود می‌گذاشت. پیالهٔ سوراخ‌دار را در لحظهٔ معینی در مقابل حق‌آبه‌بران، بر آب می‌نهاد و آب از سوراخ زیرین به درون پیاله وارد می‌شد و پیاله پس از پر شدن در آب غوطه‌ور می‌گردید. در این حالت میرآب بلافاصله پیاله را از آب خارج می‌کرد و پس از تخلیه، مجدداً آن را بر آب می‌نهاد. زمان پر شدن ظرف از آب به حجم آن بستگی دارد.

در برخی نقاط ایران سنجش‌های زمانی را با آفتاب انجام می‌دادند. بدین‌ترتیب که چوب مستقیمی را به طول ۱۵۰ سانتی‌متر به طور قائم (شاقولی) در محل مشخصی که «نشان‌گاه» نامیده می‌شد، در زمین فرو می‌کردند و در هر طرف چوب، شش علامت سنگی به فاصله‌های نامساوی که نمایندهٔ زمانی مساوی بود، با کمی انحراف از جهت مستقیمِ شرقی غربی قرار می‌دادند.

سازمان اداری آبیاری:

در نقاط کم‌آب، به‌ویژه در مناطق شرقی ایران، به منظور جیره‌بندی و نظارت بر توزیع آب، سازمانهای آبیاری مجهزی ایجاد شده‌است. در این سازمانها افرادی با وظایف معین به کار اشتغال دارند. اینان از آگاه‌ترین محلّیان انتخاب می‌شوند و مورد تأیید حقابه‌برانند و در ازای کار خود از سازمان حقوق و مستمری دریافت می‌دارند. نمونهٔ این سازمانها را در امور آبیاری می‌توان در مناطق زیر مشاهده کرد:

در سازمان آبیاری شش استخر سمنان در ۱۳۵۶ش، ۵۴ نفر به کار اشتغال داشته‌اند. سازمان اداری یکی از استخرها به تفکیک وظایف چنین بود:

- شورای آبیاری: هر استخر دارای یک شورای ابیاری بود که با شرکت همهٔ دست‌اندرکاران و حقابه‌بران به سرپرستی «اِنگارنویس» در هنگام لزوم در مسجد و یا تکیه تشکیل می‌شد.
- قانوندار: قانون یا طومار، نوشته‌ای است مربوط به سهام آب حقابه‌داران که همه ساله نقل و انتقالات مربوط به آب در آن ثبت و در سال زراعی بعد به مورد اجرا گذارده می‌شود. هر ۳ استخر دارای دفتری است به نام «قانون» که در مجموع، تحولات تاریخی آن منطقه را نشان می‌دهد. دفتر قانون نزد شخصی امین و مورد تأیید به نام «قانوندار» دهداری می‌شود.

- امین رودخانه: با توافق مسئولان استخرهای ششگانه فردی به نام «امین رودخانه» انتخاب می‌شود که نامبرده باید در روستای «درجزین» ساکن شود و دقیقاً بر باز کردن و بستن اب گل رودبار براساس حقابهٔ مدار گردش نظارت کند.
- انگارنویس: هر استخر دارای جایگاهی است به نام «اِنگار» که شورای آبیاری در آنجا تشکیل می‌گردد. سرپرستی شورای مذکور به عهدهٔ فردی است که به «انگارنویس» شهرت دارد. وی توسط مالکان عمدهٔ هر استخر انتخاب می‌شود و ممکن است مادام‌العمر در شغل خود باقی بماند. کلیهٔ تغییرات و تحولات در آب استخر از مبدأ تا مقصد از اختیارات انگارنویس است. وی اسامی و زمان و مقدار آب روزانهٔ حقابه‌بران را در کاغذی به نام «مَرّه» می‌نویسد و در اختیار «مَرّه‌بان» قرار می‌دهد که همه روزه این عمل تکرار می‌شود.
- طومار: طومار کاغذ طویلی است با پهنای کم که توسط قانوندار از روی اسناد و مدارکی که در دفتر قانون ثبت است، همه‌ساله تهیه می گردد و کلیهٔ تحولات که توسط انگارنویس به اطلاع قانوندار می رسد، در آخرین طومار منعکس می‌گردد. طومار در سه نسخهٔ مشابه تنظیم می‌گردد: یک نسخه به قانوندار، یک نسخه به انگارنویس و نسخهٔ سوم به معتمدی محلی سپرده می‌شود. هر طومار منعکس‌کنندهٔ مقدار آب کلیهٔ حقابه‌داران و اسامی آنها در مدت یک سال زراعی است و در واقع دستورالعمل اجرایی سالانهٔ شورای آبیاری است.
- مره‌بان: نظارت بر چگونگی آبیاری و میزان آب هر نفر بر عهدهٔ مرّه‌بان است. وی این وظیفه را بر طبق «مرّه» انجام می دهد. مرّه تکه کاغذی است که اسامی کسانی که در هر روز باید از آب هر استخر استفاده کنند، در آن ثبت می‌شود. زمان آب‌گیری و اسامی هر سهم‌بر از آب استخر در شورای آبیاری مطرح می‌شود و براساس طومار و دفتر قانوندار به تصویب انگارنویس می‌رسد و در اختیار مره‌بان قرار می‌گیرد. وی چگونگی آبیاری و میزان سهمیهٔ آب هر نفر را کتباً (به‌وسیله مرّه) به اطلاع استخربان می‌رساند. از وظایف دیگر مره‌بان این است که ساعت و مقدار آب افراد غایب در جلسهٔ ابیاری را به اطلاع آنها برساند.
- استخربان: هر استخر دارای یک نفر «استخربان» است که حفظ و حراست آب استخر در شبها به عهدهٔ اوست و روزها براساس صورت «مره» که مره‌بان در اختیار نامبرده می‌گذارد، ناظر بر حجم آب و تقسیم و توزیع آب استخر است. استخربان با موافقت انگارنویس و معتمدان محلی و استفاده‌کنندگان از آب استخر انتخاب می‌شود و معمولاً سالها در شغل خود باقی می‌ماند. وی باید یکی از کشاورزان استفاده‌کننده از آب همان استخر نیز باشد.
- عمله‌دار (مقسّم آب): عمله‌دار ناظر بر تقسیم آب استخر بین مزارع است، زیرا نهرهای بزرگی که از محل خروجی آب استخر جریان می‌یابند، خود به نهرهای کوچکتری تقسیم می‌شوند. تقسیم آب در جویبارها به عهدهٔ کشاورزان است.
- پاره‌بان: حفظ و حراست هر نهر از محل پارا (آب‌پخش‌کن) تا استخر به عهدهٔ پاره‌بان است.

مآخذ:

حکمت یغمایی، عبدالکریم؛ جندق، *روستایی کهن بر کران کویر*، تهران: توس، ۱۳۵۳.

خوارزمی، محمد بن احمد، *مفاتیح العلوم*، ترجمه حسین خدیو جم، تهران: مرکز انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۲.

شیخ بهایی، محمد؛ *طومار*، به کوشش کاظم سمیعی، اصفهان، ۱۳۰۷.

صفی‌نژاد، جواد؛ *نظامهای آبیاری سنتی در ایران*، دانشگاه تهران، مؤسسه مطالعات و تحقیقات اجتماعی، ۱۳۵۹.

پنگان؛ ساعت آبی
واقع در موزهٔ آب یزد

فرشید شریف مقدم
دانشجوی کارشناسی ارشد ایران‌شناسی
دانشگاه تهران

به نام یگانه پروردگاری که همه چیز را از آب زنده ساخت
وجعلنا من الماء کل شیئ حی (سوره انبیاء آیه ۳۰)

که دانست از اول چه گویی که ایدون
زمان را بپیمود باید به پنگان
(ناصر خسرو)

همواره در طول تاریخ، یکی از دغدغه‌های ایرانیان در این سرزمین خشک و نیمه‌خشک، دست‌یابی به آب و آبیاری بوده و به‌علت کمی نزولات آسمانی، حیات و بقای کشاورزی تنها با ابتکاراتی نظیر حفر کاریز یا قنات، کندن چاه، ساخت سد و آب‌بند و... برای دست‌یابی به آب میسر شده‌است.

اما پس از دست‌یابی به آب، امری مهم بر کشاورزان مترتب است و آن توزیع آب میان ایشان است. این مهم مقدر نمی‌شده‌است مگر با سازمانی دقیق که بر این امر نظارت کند و آب را از روی اصول و عدالت بین کشاورزان تقسیم نماید. در ادوار مختلف، شاهدیم که حکومت‌ها کار تقسیم آب را بر عهده داشته‌اند. در عصر ساسانی، **«دیوان آبیاری»** امر توزیع آب را اداره می‌کرد که در قرن دوم هجری، به **«دیوان الماء»** تغییر نام داد. همواره این امر در ید افراد ماهر بوده‌است. در زمان خلفای عباسی، مسؤول توزیع آب را **قیّاس** یا **حسّاب** می‌نامیدند؛ در دوره غزنوی در مرو **مقسّم الماء** و در نیشابور **قوام** یا **حفاظه**. این منصب آنقدر دارای اهمیت بود که در قرن چهارم هجری قمری، **میراب** (میرآب- مدیر توزیع آب) شهر مرو که آب مَرغاب یا آب مرو را توزیع می‌نمود، از والی و حاکم قدرتمندتر بوده‌است (پاپلی یزدی و لباف خانیکی). ابواسحق اصطخری در *مسالک و ممالک*، در این خصوص می‌نویسد: «و برین رود میرابی باشد که او را حرمت بیش از حرمت والی معونت بود و شنوده‌ام کی قرب ده هزار مردانست کی عمل آب این رود دارند.» (اصطخری، ۲۰۷)

حال که تا این‌قدر این موضوع حایز اهمیت بوده، باید دید که آب چگونه و با چه واحدی توزیع می‌شده‌است. واحدهای تقسیم آب بر سه گروه قابل تقسیم هستند:

۱- **واحدهای زمینی** که بر مبنای مساحت زمین کشاورزان آب تقسیم می‌شود.
۲- **واحدهای حجمی** که مشخص می‌کند در واحد زمان چه حجمی از آب استفاده شود.

۳- **واحدهای زمانی** که موضوع ما در این تقسیم‌بندی می‌گنجد و فقط شامل مدت بهره‌برداری از آب است که به این علت که مقدار آب جاری –در این واحد خصوصا آب قنات کاربرد دارد– در هر منطقه تناوب دارد، از تنوع بالایی برخوردار است (پاپلی یزدی و لباف خانیکی).

در خصوص تقسیم‌بندی در واحد زمانی، بدیهی است که محاسبه زمان مهم‌ترین امر در توزیع عادلانه آب است و این مهم نیاز به ابزاری دقیق برای محاسبه دارد که برای تعیین آن از ساعت آفتابی و ساعت آبی استفاده می‌گردد. ساعت آفتابی همان‌طور که از نامش پیداست، زمان را از طریق شاخص آفتاب معین می‌نماید و در این تقسیم‌بندی شبانه‌روز گاه به واحدهای برابر بر اساس آفتاب تقسیم می‌شود؛ اما ساعت آبی مکانیزم پیچیده‌تری دارد که در ادامه به آن پرداخته خواهد شد.

ساعت آبی - پنگان

پنگان کاسه‌ای عمدتا مسی است؛ مدرج و نشانه‌گذاری شده که در وسط آن یک روزنه تعبیه شده‌است. آن را روی یک دیگ پر از آب قرار می‌دهند تا آب به مرور وارد آن شود. مدت زمانی که در آن یک پنگان پر از آب می‌شود و به ته دیگ میرود، یک واحد زمانی است (سعادتمند و رحیمی).

این ساعت در ادوار مختلف مورد استفاده بوده و با نام‌های متعددی خوانده شده‌است، از جمله: **پنگان، فنجان، بنکام، فنکام، فنجام**، در دیوان الماء **فنکال** و در دیوان آبیاری ساسانی این ساعت آبی را **بُست** (bost / bast) می‌نامیدند. ترجمه‌هایی از کتابی بیست‌صفحه‌ای اثر ارشمیدس به دست مسلمانان رسیده که ابن ندیم آن را در *الفهرست* خود تحت عنوان «*کتاب آله ساعات الماء التی ترمی البنادق*» یاد کرده و دو ترجمه از آن توسط دکتر احمد دهمان در مقدمه کتاب «*علم الساعات و العمل بها*» از رضوان بن محمد ساعاتی (متوفی ۶۱۷ق) به چاپ رسیده‌است. در این ترجمه‌ها، از ظرفی مسی سخن رفته‌است که با آب پر می‌شود و در هر ساعت از روز، مهره‌ای از منقار کلاغی بیرون می‌افتد و به‌وسیله آن طلوع و غروب آفتاب مشخص می‌گردد. اما در عبارت آغازین ترجمه دوم، از عمل **البنکامات** که جمع بنکام است، نام برده شده‌است؛ همان‌طورکه جاحظ، نویسنده بزرگ عرب (متوفی ۲۵۵ق) برای تعیین وقت شب توسط شاهان و دانشمندان بنکام را ذکر می‌کند. خوارزمی و غزالی از **صندوق ساعات** نام می‌برند که با ذکر توضیحات و عملکرد معلوم می‌گردد که همان پنگان است. همچنین در بالای باب ساعات مسجد اُمویِ دمشق، ساعتی موجود بوده که دو جهانگرد معروف، ابن‌جبیر و ابن‌بطوطه، با قدری اختلاف در کتاب‌های خود آن را معرفی نموده‌اند. ابن جبیر در ذکر نام آن، اسامی **المنجانه، منجانه، منغانه، منغاله** و **منقاله** را به‌کار برده که همگی معرب نام پنگان است و در مغرب و اندلس مصطلح بوده‌است. این کلمه در زبان عربی، به صورت فنجان درآمده و بنکام و فنجام صُوَر دیگر بنکان و فنجان بوده‌اند (محقق).

پنگان یا فنجان یا فنجام توسط افرادی ماهر که ظرافت خاص ساخت این ابزار دقیق را می دانسته‌اند، ساخته می‌شده که به آنها «**فنجامیین**» گفته می شده و دارای رتبه در دارالخلافه بوده و حقوق دریافت می‌نموده‌اند. آنها مجاری فنجان‌ها را از سنگی سخت می‌ساخته‌اند که ساییده نشود و معمولا سنگ **جزع** انتخاب می‌شده‌است (همان).

ناگفته نماند که دانشمندانِ علم رصد از بنکام نیز به عنوان ابزار علم الرصد نام برده‌اند. انواع بنکام و فنجان بسیار بوده‌است؛ نظیر **البنکام الماءی (آبی)، البنکام الرملی (شنی)، البنکام الرحوی (آسیایی)، فنجان الکاس، فنجان الفیل** و **فنجان الطالبین** (همان).

اما ساعت آبی دارای دو نوع است که اولی **خابیه** (برای آگاهی **بیشتر، نک:** پاپلی یزدی و لباف خانیکی) نام دارد و دومی **پنگان** یا فنجان که مورد بحث نگارنده است. اجزای ساعت آبی عبارتند از:

۱- کاسه یا فنجان
۲- دیگی پر از آب که کاسه در آن قرار می‌گیرد
۳- سنگ‌های کوچک یا تشله (همان تیله در گویش محلی خراسانی)

همان‌طور که گفته شد، پنگان ابزاری است برای محاسبه زمان آبدهی به کاربران آب و شخصی که ناظر بر این توزیع است را میراب گویند. به میراب؛ **مؤلّف، کیّال** و **سرطاق** نیز گفته می‌شده‌است. وی در محلی که برای استقرار دایمی او در نظر گرفته شده و به آن **خانه پنگان** گفته می‌شود، می‌نشیند و با نگاه به پنگان منتظر پر شدن آن می‌شود. کاسه با هر بار پر شدن، به کف دیگ می‌خورد و در اصطلاح غرق می‌گردد. هر بار غرق شدن یک پنگان محاسبه گردیده، سنگی بابت آن نوبت توسط میراب در کیسه یا ظرفی سفالین انداخته می‌شود تا حساب شخصی که کاربر آب است، نگه داشته شود. در تابستان، این امکان وجود دارد که محل میراب به مظهر قنات یا سرچشمه تغییر یابد.

از وظایف میراب است که در مواقع طلوع و غروب آفتاب که سهم حقابه یک **طاق** می‌شود، ظرف بزرگتر را خالی کند، شستشو دهد و با آب تازه پر نماید تا برای سهم بعدی آماده گردد. بعضی اوقات، نخی را از سوراخ پنگان آن عبور می‌داده‌اند تا رسوبات احتمالی گرفته شود. برای آنکه بتوانند کاسه را سریع از ظرف بزرگ درآورند، سنگی کف ظرف بزرگ قرار می‌دهند تا کاسه هنگام غرق شدن، کج شود و راحت به‌دست بیاید.

تصویر پنگان که دانگ‌ها روی آن مشخص شده‌است.

داخل هر پیاله پنگان، مدرج است که به هر درجه یک **دانگ** گفته می‌شود. هر پیاله شش دانگ دارد. دانگ اول در پایین پیاله با یک نقطه، دانگ دوم با دو نقطه و به‌ترتیب تا دانگ پنجم، کمی پایین‌تر از لبه پیاله، که با پنج نقطه مشخص می‌گردد. دانگ ششم بی‌علامت است و غرق شدن پیاله نمایانگر به پایان رسیدن ششمین دانگ است.

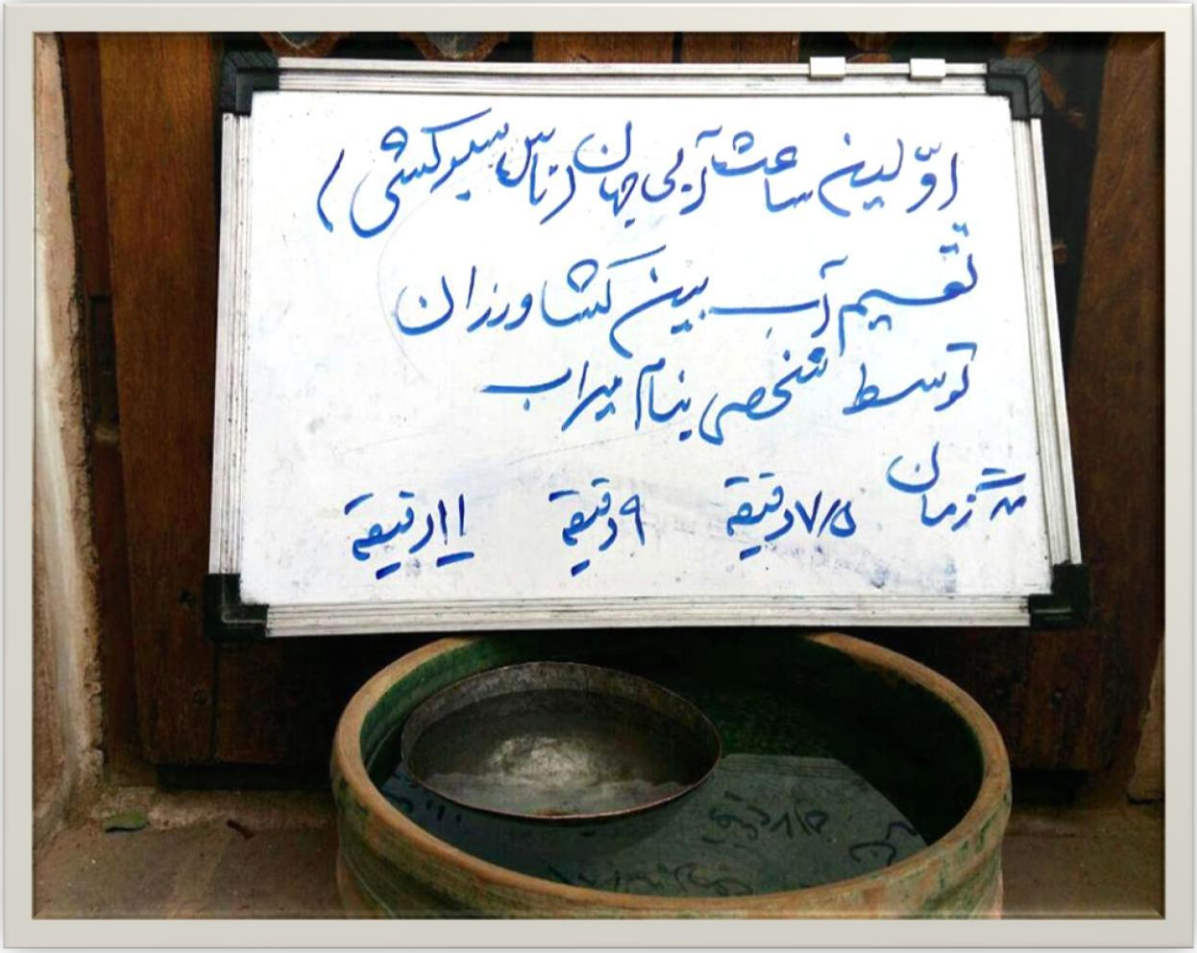
در نقاط مختلف ایران، از حجم‌های مختلفی برای پنگان استفاده می‌شود و در بعضی نقاط، در کنار آن واحدی دیگر نیز به‌کار می‌رفته‌است؛ به عنوان مثال، در کاشان، اردستان و نیریز هر ۷۲ پنگان را یک طاق می‌گویند (سعادتمند و رحیمی؛ برای آگاهی بیشتر، نک: پاپلی یزدی و لباف خانیکی).

جالب توجه است که این ساعت بسیار دیر در روستاها با ساعت‌های جدید جایگزین گردید و حتی در بعضی از روستاها مانند کاخک گناباد در استان خراسان، همچنان استفاده می‌شود.

پنگان موجود در موزه آب شهر یزد

موزه آب در سال ۱۳۷۹ خورشیدی، در شمال میدان امیرچخماق شهر یزد در خیابان قیام در خانه‌ای مربوط به دوران قاجار (۱۲۶۶ق) به نام خانه کلاهدوزها، هم‌زمان با اولین همایش کاریز آغاز به کار کرد و یکی از دیدنی‌های شهر یزد است. نقطه تمایز این موزه از دیگر موزه‌ها، عبور یک رشته کاریز چندصدساله از میان آن است. این خانه به دستور سید علی‌اکبر کلاهدوز، یکی از تجار عصر قاجار، در پنج طبقه ساخته شده‌است. آثار موجود در این موزه شامل ظروف و وسایل، یادگارهایی از قنات‌ها، و اسناد و لوازم مربوط به تقسیم و وقف آب است.

قدمت ساعت آبی موجود در این موزه دقیقا مشخص نیست. در بالای این ساعت آبی، نوشته شده: «اولین ساعت آبی جهان». این امر بحثی علمی نیست؛ شاید بتوان این ساعت آبی را از اولین‌ها از لحاظ قدمت دانست، ولی آیا اولین است؟ مشخص نیست.



ساعت آبی موجود در موزه آب یزد

این ساعت نمونه‌ای دقیق و کامل و دارای هر دو رکن اصلی ساعت آبی است که در موزه آب شهر یزد قرار دارد. اجزای آن عبارتند از ظرفی بزرگ از سفال و کاسه مسی که در ته آن سوراخی قرار دارد؛ دقیقا همان که ما در مورد پنگان می‌دانیم، جز آنکه این پنگان مدرج نیست.

نمونه‌ای دیگر نیز از پنگان موجود است که تا سال ۱۳۵۴ خورشیدی مورد استفاده قرار می‌گرفت؛ پنگان قنات روستای **زیبَد** شهرستان گناباد واقع در جنوب استان خراسان رضوی. زیبد روستایی است با آثار تاریخی گوناگون که طبق *شاهنامه فردوسی* و همچنین روایات تاریخی، محل جنگ‌هایی معروف از قبیل جنگ یزدگرد ساسانی و جنگ دوازده رخ است. این روستا دارای کاریزی همنام

روستاست که از دو شاخه؛ یکی زیر بستر رودخانه و شاخه دیگر کانالی به عمق ۲۵ متر از درون قلعه ساسانی منشأ می‌گیرد. قدمت این کاریز دقیقا مشخص نیست، لیکن عمر آن را بیش از ۱۵۰۰ سال تخمین زده‌اند. ساعت آبی این روستا قدمتی دست‌کم ۲۵۰۰ساله دارد و از ابتدای ساخت **قنات قصبه گناباد** (برای آگاهی **بیشتر، نک:** پاپلی یزدی و لباف خانیکی) مورد استفاده بوده‌است.

منابع و مآخذ:

۱- اصطخری، ابواسحق ابراهیم؛ *مسالک و ممالک*، ترجمه محمد بن اسعد بن عبدالله تستری، به کوشش ایرج افشار، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، چاپ اول، ۱۳۴۰.

۲- پاپلی یزدی، محمدحسین و لباف خانیکی، مجید؛ «واحد تقسیم آب در نظامهای آبیاری سنتی»، تحقیقات جغرافیایی، تابستان و پاییز ۱۳۷۷، شماره ۴۹ و ۵۰، ص‌ص ۴۷-۷۳.

۳- سعادتمند، ایرج و رحیمی، غلامحسین؛ «مدیریت تقسیم آب در ایران قدیم با تکیه بر ابزار پنگان»، تاریخ علم، پاییز و زمستان ۱۳۹۵، شماره ۲۱، ص‌ص ۱۵۳-۱۵۹.

۴- محقق، مهدی؛ «پنگان - فنجان - بنکام - فنجام یا یکی از انواع ساعتهای زمانی در تمدن اسلامی»، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، بهار ۱۳۷۵، شماره ۷، ص‌ص ۲۳-۳۱.

۵- سایت اقتصاد نیوز؛ عکس‌های موزه آب یزد.

۶- سایت ویکی‌پدیا؛ عکس‌های قنات زیبد گناباد.

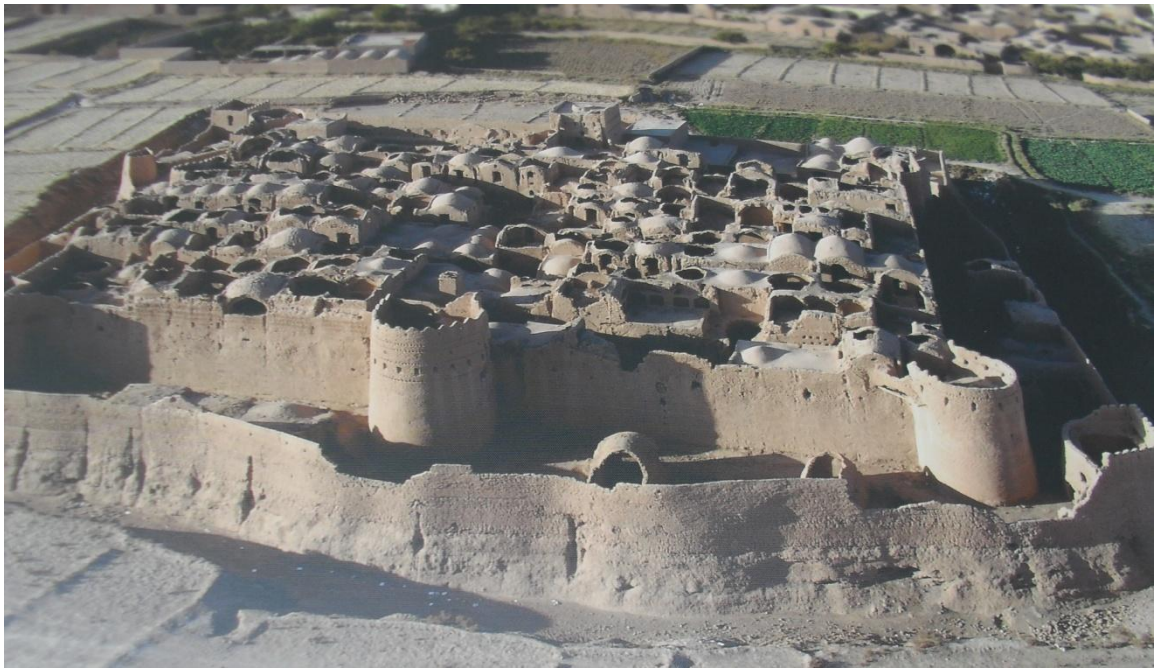
۷- تحقیقات میدانی نگارنده.

سریزد
روستای تاریخی
در حاشیه کویر مرکزی ایران

محمدعلی عزت‌زاده
دانشجوی کارشناسی ارشد ایران‌شناسی
دانشگاه تهران

درآمد

سریزد با داشتن آثـار تاریخی بسیار چشمگیر و جذاب؛ کمتر برای ایرانیان و جهانیان شناخته‌شده است. در سفر نوروز سال ۱۳۸۹ به شهر یزد و در بازدید از «خانه کسرا» -خانه تاریخیِ بـازسازی‌شده با کاربریِ گالری آثـار هنری، در همسایگی آتشکده یزد- تصویری مسحورکننده از ارگی تـاریخی (تصویر ۱) مرا به‌سوی «قلعه سریزد» در روستـای بکر و دنج سریزد کشاند؛ در ۴۰کیلومتری جنوب یزد، نزدیک شهر تاریخی مهریز؛ در زمانی که هنوز هیچ نام و اثری از سریزد در اینترنت یافت نمی‌شد. در این گزارش، می‌کوشم بـا توصیف جاذبه‌های این شهر/ روستای تاریخی، شما را به دیدار از آن، و اهالی و مسؤولان را به نگهداری و مراقبت از این میراث تاریخی ارزشمند ترغیب کنم.



تصویر ۱) قلعه سریزد از بالا (عکس از مهدی خبره‌دست، مأخذ: گالری خانه کسرا، یزد)

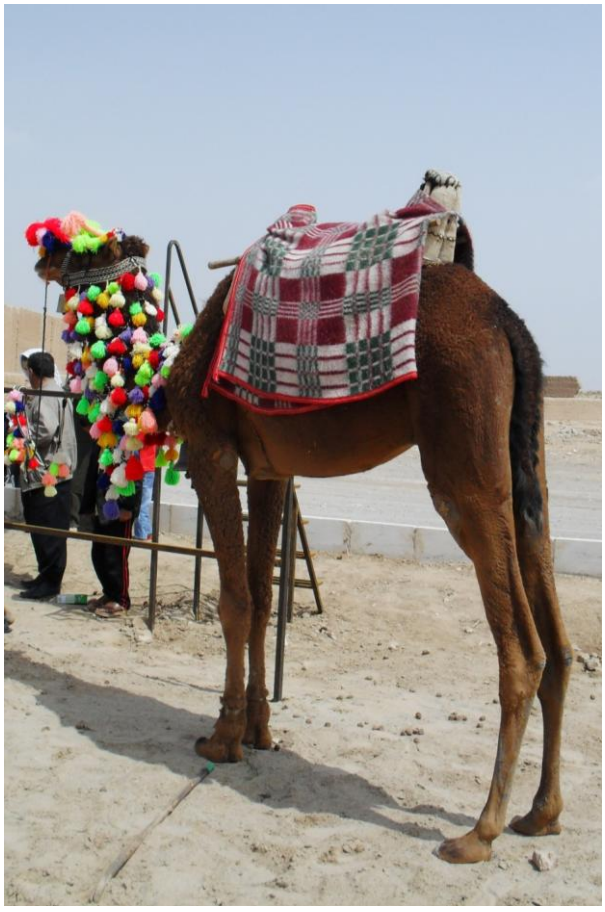
سریزد

آنچه از سریزد بـاقی مانده، طبق تقسیمات کنونی کشوری؛ روستـایی است بـا ۴۲۱ تن سکنه (سرشماری عمومی نفوس و مسکن، ۱۳۸۵). اما آثاری همچون ارگ، هشت آب‌انبار و دو کاروانسرا از دوره‌های گوناگون تاریخی، مسجد جـامع و حسینیه‌ای بزرگ با نخل‌گردانیِ دیرپـا و پررونق؛ همگی نشان از یک شهر در گذشته‌های نه‌چندان دور دارد. در ورود به سریزد، خـانه‌ها با دیوارهای زیبای گِلی، و باغهای هوس‌انگیز انار به پیشواز می‌آیند. فضای روستا بسیار آرام و دلپذیر است. ساختمانهای کهن با بـادگیرهای چشم‌نواز و معماری جادُوانه کویری ایـران؛ رنگ و روی ناب ایـرانی به سریزد بخشیده‌است. بـاغهای میوه، مزارع، گله‌های گوسفند و حتی کاروانهای شتر، این سو و آن سو؛ در دنیای امروز، نشانه زندگی روستایی به‌شمار می‌آیند.

تصویر ۲) باغ انار در ورودی سریزد (عکس از پرتو اخوان)

تصویر ۳) خانه کاهگلی کهن در سریزد (عکس از محمدعلی عزت‌زاده)

تصاویر ۴ و ۵) ساختمانهای قدیمی ویران و مورد استفاده در سریزد (عکس از محمدعلی عزت‌زاده)



تصاویر ۶ و ۷) شترهای آذین‌بسته در سریزد (عکس از پرتو اخوان)

آب‌انبارهای سریزد

سریزد دارای هشت آب‌انبار با طراحی و معماری متنوع از دوره‌های مختلف تاریخی است که نشانگر اهمیت بالای آن در گذشته است.

تصویر ۸) آب‌انبار چهاربادگیره، پیش از دوره صفوی
(عکس از محمدعلی عزت‌زاده)

تصویر ۹) آب‌انبار ۵۰۰ساله سریزد، از دوره صفوی
(عکس از محمدعلی عزت‌زاده)

تصویر ۱۰) آب‌انبار پای برج از دوره قاجار
(عکس از محمدعلی عزت‌زاده)

تصویر ۱۱) آب‌انبار ۳۰۰ساله محله پایین
(عکس از محمدعلی عزت‌زاده)

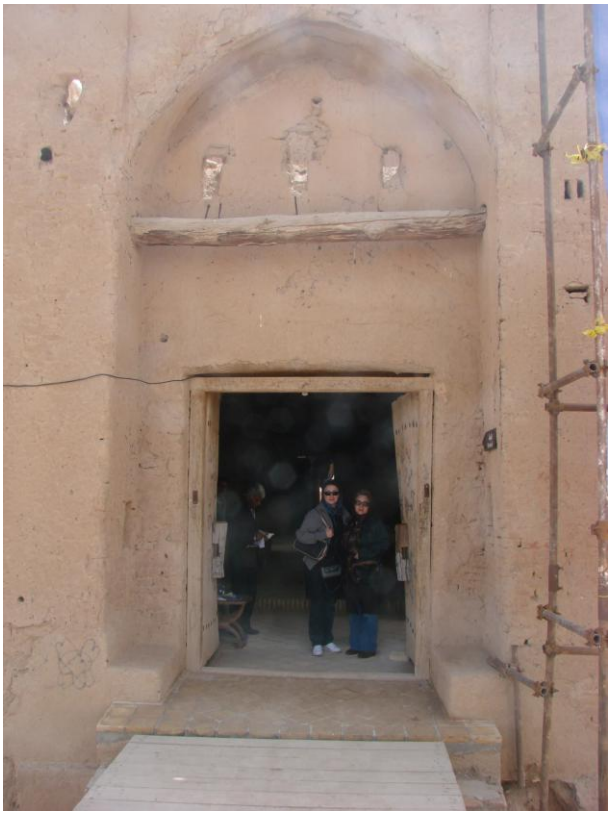
قلعه سریزد

در جنوب غربی روستـای کنونی سریزد و پس از پشت سر نهـادن خانه‌بـاغها و کوچه‌هـایی دنـج و آرام، چهره افسونگر ارگ تاریخی سریزد یا همان قلعه سریزد پدیدار می‌گردد (تصویر ۱۲). اهالی یزد و سریزد و راهنمـای ارگ، این بنـای شکوهمند را به دوره ساسانی منسوب و برخی منابع این ادعا را تأیید می‌کنند (دانشنامه شهرهای ایران).

تصویر ۱۲) نمای قلعه سریزد از سمت دروازه ورودی آن (عکس از محمدعلی عزت‌زاده)

معماری قلعه سریـزد مؤلفه‌هایی از معماری و هنر دوره ساسانی و دوره اسلامی تا پیش از سلجوقیان دارد؛ دروازه تـاشوی ورودی، دیواره‌های خشتی، دژ دولایه، بارو، برجها، راهروها، طاقهای ضربی، خانه‌ها، اتـاقها، پستوهـا، تنورهـا؛ و اشیاء، وسایل فلزی و سفالینه‌هایی که در کاوشهای باستان‌شناختی در قلعه و اطرافش یافته شده؛ همچون کوزه، کاسه، تُنگ و...

تصویر ۱۳) نمای قلعه سریزد و دشت اطراف از بام قلعه (عکس از پرتو اخوان)



تصویر ۱۴) دروازه ورودی قلعه سریزد
(عکس از محمدعلی عزت‌زاده)

تصویر ۱۵) استحکامات باروی قلعه سریزد از درون قلعه
(عکس از محمدعلی عزت‌زاده)

ارگ سریزد در گذشته، دروازه‌ای تـاشو داشته که با بـاز شدن و قرار گرفتن بـر خندقِ حفـرشده گِـردِ بـاروی ارگ، بدل به پـل ورودی آن می‌شده‌است (تصویر ۱۴). ساختمانهای ارگ دو- و سه‌اُشکوبه (طبقه) هستنـد (تصاویر ۱۶-۱۸) و همـگی در پوشش حفاظتی بـارو و هفت برج بلند و بسیار مستحکم آن (تصویر ۱۵ و ۱۹) قرار داشته‌اند.

تصویر ۱۶) نمای ساختمانهای دو- و سه‌طبقه قلعه سریزد از بام طبقه اول (عکس از پرتو اخوان)

تصویر ۱۷) نمای طبقات دوم و سوم ساختمانهای قلعه سریزد به شکل اصلی (عکس از پرتو اخوان)

تصویر ۱۸) نمای بخشهای بازسازی‌شده طبقات دوم و سوم ساختمانهای قلعه سریزد (عکس از پرتو اخوان)

ایـن ارگ احتمالا در دوران بـاستان، سکونتگاه مردم شهر باستانی سریزد بوده؛ امـا بـا رشد جمعـیت و گسترش شهر در دوره اسلامی و ساختمان‌سازی بیرون ارگ، کم‌کم نـقش سکونتی خود را از دست داد و به انبار آذوقه، مهمات و اشیاء قیمتی مردم سریزد بـدل شد. این اثر در تاریخ ۲۷ خرداد ۱۳۵۴ با شماره ثبت ۱۰۸۴ به‌عنوان یکی از آثار ملی ایران به ثبت رسیده[1] و از سال ۱۳۷۱ در اختیار دولت ایران قرار گرفته و از آن به‌عنوان میراث ملی نگهـداری می‌گردد.

تصویر ۱۹) استحکامات باروی قلعه سریزد از بام قلعه (عکس از پرتو اخوان)

1. http://www.citypedia.ir/قلعه-سریزد-در-مهریز/

کاروانسراهای سریزد

کاروانسراهای کهنه (رباط کهنه) و نو (رباط نو) در شرق سریزد، جلوه‌ای دیگر از تمدن کهن این روستای تاریخی هستند. بنای کاروانسرای کهنه به پیش از دوره صفوی، باز می‌گردد و کاملا متروک است. کاروانسرای نو، ساخته دوره صفوی و کاملا پابرجا، در نزدیکی کاروانسرای کهنه قرار دارد و در سالهای اخیر بازسازی شده و کاربری گردشگری یافته‌است.

تصویر ۲۰) رباط نو، سریزد؛ فروردین ۱۳۸۹ (عکس از محمدعلی عزت‌زاده)

اگر چه با تغییر سبک زندگی مردم و پیرو آن، سبک و وسایل سفر، کاروانسراها از رونق افتاده‌اند؛ اما هنوز کاروانهـای شتر در دشتهای کویری ایران سفر می‌کنند و آنهایی که به سریزد می‌آیند، در این کاروانسرا می‌آسایند. در پناهگاه دنج و امن آن، شترهـا -این همرهـان تاریخی، پایبند و شکیبای ایرانیان کویرنشین- می‌آرمند، زاد و ولد می‌کنند و می‌بالند (تصاویر ۲۱-۲۳).

تصویر ۲۱) استراحتگاه شترها، کاروانسرای کهنه سریزد (عکس از پرتو اخوان)

تصاویر ۲۲ و ۲۳) استراحت امن شترهای مادر و فرزند در رباط کهنه، سریزد (عکس از محمدعلی عزت‌زاده)

در جنوب کاروانسرای کهنه، ارگی کوچک و زیبـا به چشم می‌خورد که احتمالا خانه‌ای اعیانی در گذشته‌هـا بوده و جالب است که هم‌اکنون هنوز کاربرد مسکونی دارد.

تصویر ۲۳) ارگ مسکونی نزدیک کاروانسرای سریزد (عکس از محمدعلی عزت‌زاده)

حسینیه «پای نخل» سریزد

در مرکز روستای تاریخی سریزد، حسینیه بزرگ روبازی قرار گفته که ساخته‌شده در دوره قاجار است.[۲] بـه‌گفته اهالی محل، در ایـام تاسوعا و عاشورا، این حسینیه معمولا پذیـرای بیش از ده‌هزار نفر است؛ اغلب از اهـالی قدیم سریزد که اکنون در یزد، تهران و کـرج اقـامت دارند. در گـوشه حسینیه، نخـل عظیمی خودنمایی می‌کند کـه در آیین سنتی و معـروف نخـل‌گردانی به‌کار می‌رود. پیشیـنه دراز نخـل‌گردانی در سریزد؛ نشانه دیگری از شهر بودن سریزد و اهمیت آن در گذشته است.

2. https://iqna.ir/fa/news/2118484/ثبت-حسینیه-پای-نخل-سریزد-مهریز-در-فهرست-آثار-ملی-کشور

دروازۀ فَرافَر؛ سریزد، فروردین ۱۳۸۹ (عکس از محمدعلی عزت‌زاده)

دروازۀ فَرافَر

درشمال شرقی سریزد، بقایای ساختمان خشتی عظیمی قرار گرفته که به گفته اهالی محل؛ دروازه شهر باستانی فَرافَر (فَرافتَر) است. این اثر ارزشمند در وضعیت نامطلوبی است و هرچند پایه آن به‌خوبی مستحکم شده، اما از بالا و روی سازه در معرض آسیبهای جدی در اثر باد و باران و آفتاب است.

این اثر تاریخی احتمالا بخشی از سازه ورودی (دروازه) شهر قدیم فرافر؛ و فرافر احتمالا نـام کهن سریزد بوده‌است. ساخت این بنـا به گفته اهالی محـل به دوره ساسانی و بر پـایه گمانه‌زنیهـای تاریخدانـان، دست‌کم به پیش از دوره صفوی می‌رسد.[۳] بنابر گفته اهالی کهنسال سریزد، شهر فرافر (سریزدِ کهن یا باستانی) در حمله اعراب بـه ایـران در پایان دوره ساسانی، مدتها در محاصره مهاجمان قرار داشته و سرانجام، ویـران شده‌است.

مآخذ

۱) پژوهش محلی و گفتگو با اهالی.

۲) وبلاگ دانشنامه شهرهای ایران (سیتی‌پدیا)؛ «قلعه سریزد در مهریز».

۳) وبگاه صداوسیمای مرکز یزد؛ «فرافر».

۴) وبگاه فرمانداری مهریز؛ «معرفی شهرستان مهریز»، ۱۷ اردیبهشت ۱۳۹۵.

۵) وبگاه ویکی‌پدیای فارسی؛ «سریزد»، آخرین به‌روزرسانی: ۱۷ آبان ۱۳۹۸.

۳) شناسه اثر در کنار آن، میراث فرهنگی و گردشگری استان یزد.

Irānshenāsi (Iranology)

Student Journal on Iranian Studies

The University of Tehran

Vol. II, No. 1, Spring 2020

Cover Poto: **Qeshm Island**
By **Georg Gerster**, 11 Jan 1977
Source: Faradeed.ir

Rights Holder:
Students' Society of Iranology, The University of Tehran

Director & Editor-in-Chief:
Mohammad Ali Ezzatzadeh

Editorial and Judgement Board:
Zohre Raiesi . Seyedeh Sepideh Sajadi
Mohammad Ali Ezzatzadeh . Farshid Sharif Moghaddam

Contributors to this Issue:
Parisa Akhavan . Parto Akhavan . Parmida Attari . Somayeh Hamidi
Mohammad Mehdi Hosseini Rad . Amir Reza Kheirkhah . Tooraj Khosravi Javid
Mehrdad Mashreghi . Reza Namazi . Zia Toroghdar

Scientific and Literary Editor:
Mohammad Ali Ezzatzadeh

Graphic & Layout Designer:
Mohammad Ali Ezzatzadeh
With special thanks to **Farshid Sharif Moghaddam**

Logo & Cover Designer:
Farshid Sharif Moghaddam

Office:
Scientific Societies Office . Faculty of Literature & Humanities
The University of Tehran . Tehran . Iran

E-mail:
iranshenasi@outlook.com

All Rights Preserved to Irānshenāsi Magazine
and Students' Society of Iraology, The University of Tehran

Irānshenāsi (Iranology)

Student Journal on Iranian Studies
The University of Tehran

Vol. II, No. 1, Spring 2020

- Iranian National Identity / **Somayeh Hamidi & Parmida Attari**
- The Iranian Darling / **Parisa Akhavan**
- Geography of Ancient Iran / **Mohammad Ali Ezzatzadeh**
- A Look on Life and Résumé of Japanese Iranologists / **Reza Namazi**
- The Tableau "The Court of Prophet Salomon" / **Parmida Attari**
- The Story of the Tableau "The Departure of Muslim ibn Aqil from Medina to Kufa" / **Farshid Sharif Moghaddam**
- The Stories of the Ceiling of Vakil Bath, Shiraz / **Zohre Raiesi**
- Islamic Art and Illuminationism / **Mehrdad Mashreghi**
- Feast and Fight of *Shahnameh* in Iranian Popular Coffeehouse Paintings / **Somayeh Hamidi**
- The Story of "Rostam and Shaghad" from Ferdowsi's *Shahnameh* / **Mohammad Ali Ezzatzadeh**
- The Historical Garden of Tājābād, Natanz / **Tooraj Khosravi Javid**
- Bloodletting; An Iranian Ancient Remedy / **Seyedeh Sepideh Sajadi**
- About the Old Āzari Language / **Zia Toroghdar**
- Evolutions of Religiousness in Iran / **Parmida Attari**
- The Clock of Moshir Mosque, Shiraz / **Zohre Raiesi**
- Wedding the Tree of Sour Orange / **Seyedeh Sepideh Sajadi**
- Water Measurement in Iran / **Reza Namazi**
- Pangān; Waterclock in the Museum of Water, Yazd / **Farshid Sharif Moghaddam**
- Saryazd; A Historical Village on the Margin of Dasht-e Kavir, Iran / **Mohammad Ali Ezzatzadeh**

انجمن علمی دانشجویان ایران شناسی دانشگاه تهران