معماری مرگ[1]

مدیا کاشیگر

وقتی بر جاده‌ای می‌رویم و به روستایی می‌رسیم، یا درست پیش از روستا یا درست پس از آن ــ اما در هر حال در فاصله‌ای فوق‌العاده نزدیک ــ گورستان را می‌بینیم: همیشه در بلندی ــ اگر زمین تخت نباشد ــ و هم‌واره در زیباترین مکان آن فضا. و چون ذاتاً جهانگردم و پس تماشاگر، تفاوت میان معماری مرگ در شهر و در روستا توجهم را جلب می‌کند. در همین تهران، چون بهشت زهرا خیلی دور است، دیدار از مرده‌هایم یک سفر کامل می‌خواهد که با توجه به مشغله‌های شهری فقط جمعه‌ها ممکن است میسّر شود یا در یکی از روزهای تعطیل. یک دلیلش قطعاً این که در فاصله‌های امروزهٔ شهری زندگی می‌کنم و نه روستایی: پرداخت مالیات، گرفتن المثنی برای شناسنامه، حل کم‌ترین مسئله مانند رفتن بر سر کار همان‌قدر سفر است که دیدار با مردگان. اما مسئلهٔ دیگر، مسئلهٔ زیباشناختی است: اگرچه زیبا امری جهان‌شمول و بنابراین ضمناً روستایی است، اما زیباشناخت مفهومی عمدتاً شهری است: علم ترکیب زیبایی‌های انفرادی است وقتی شمارشان دو، سه، چهار و حتی پنج رقمی می‌شود. بهشت زهرا چندان که باید زیبا نیست، حال آنکه هم گورستان‌های روستایی زیباست و هم ــ شگفتا ــ گورستان ظهیرالدوله و گورستان امامزاده‌هایی که تهران و پیرامونش به چشم کنجکاو نشان می‌دهند: از گورستان باغ فیض گرفته تا امامزاده داوود فرح‌زاد و از تکیهٔ تجریش گرفته تا امامزاده قاسم گلاب‌دره.

گور اصولاً بر دو دسته است: قبر و مقبره. اولی مکان همایش خویشان و نزدیکان است، عمری محدود دارد ــ حداکثر سه و ندرتاً چهار نسل. دومی پیش‌تر کاربری پرستش‌گاهی داشت ــ در جاهایی در جهان هنوز هم همین کاربری را دارد ــ و اینک کاربری‌اش بیشتر زیارتی و سیاحتی است، پس عمری در هر حال تاریخی دارد

و بازدیدکنندگانش نه خویشان و نزدیکان که جمعیت‌هایی در سودای تقرب به جهان متعالی‌تر یا جهانگردند. و جالب این که در هر معماری که نگاه کنیم، برجسته‌ترین گواه حضور تاریخی زندگی هر مردمی معماریِ مرگ آن مردم است، از اهرام مصر گرفته تا در ایران خودمان: دخمه‌های مادی، پاسارگاد که دقیقاً برگرفته از مقبره‌های ایلامی است، نقش رستم، استودان‌های ساسانی که از دوران وحدت دین ــ زرتشتی ــ تا تشتت مطلق ادیان پیش از اسلام حضور می‌یابند. همچنین مقبره‌های بزرگان دین و سپس بزرگان حکومت ــ مقبرهٔ امیر اسماعیل سامانی که نخستین از این نوع است ــ و سرانجام بزرگان سلوک - عارفان.

تنها یادگار برجامانده از اتروسک‌ها، مقبره‌های آنهاست ضمن آن که رومیانی که برای مدح زندگانشان حرف‌های کاپیتال را ساختند و وارد الفبا کردند، مهم‌ترین بنایی که برای آیندگان برجا گذاشتند، کولیزه یا کولوسئو است که میعادگاه گلادیاتورها بود، یعنی همان‌هایی که هنگام ورود به صحن، خطاب به قیصر می‌گفتند: «قیصر کسانی که خواهند مرد بر تو درود می‌فرستند.» از روم که بگذریم، یونان هم از این قاعده مستثنی نیست، حال این قضاوت بماند بر عهدهٔ خوانندگان که از کلمه‌های لاتینی سارکوفاژ (sarcophage) ــ «خورنده یا نابودگر جسم» ــ که اسم قبرهای مصری و اتروسکی است، و نکروپولیس (Necropolis) ــ مرگ شهر ــ که در سرتاسر تئاتر گروتووسکی نام دیگر آتن است، کدام بیشتر یادآور مرگ است. مکزیکیان روزی را دارند که نامش «روز مرده‌ها» است و این همان روزی است که جاذبه‌اش، فیلم‌برداری فیلم زنده باد مکزیک سرگی آیزنشتاین را روزها و حتی هفته‌ها متوقف کرد ــ چون این روز در حقیقت روز زندگی و روز نزدیکی زندگان بر قبرهاست تا به مرده‌ها بگویند زندگی ادامه دارد ــ و در میان دست کم مسیحیان فرانسوی، روزی هست که روز «همهٔ قدیسان» (Toussaint) است، روز سرزدن به مردگان.

در تمدنی در این سوی جهان، حرمت مرده مانع از آن نیست که بر مزارش پیک‌نیک کنیم و بچه‌ها بر بالای قبرها گرگم به هوا یا قایم‌باشک بازی کنند و در آن سوتر، نه‌تنها رفتن به گورستان ترسناک است ــ خاصه در شب ــ که روح اسامی متعدد دارد: از «بازگشت‌کننده» گرفته تا شبح و سایه و اسم‌هایی که برایشان هیچ برابرنهادهٔ فارسی نمی‌توان یافت. و «جشن» هالووین، احتمالاً برآمده از تمدن‌های جنگل‌نشین شمالی است و برنامهٔ آموزشی آن آگاهی دادن خطرهای جنگل به نوآموز است و این که اگر حواست برای لحظه‌ای پرت شود شاید از مرز نادیدنی میان زندگی و مرگ بگذری. در تمدن‌هایی دیگر، تمدن‌های دریایی یا رودخانه‌ای، آب جای جنگل را می‌گیرد ــ برترین نمونهٔ آن، سفر گیلگمش برای بازگرداندن انکیدو به زندگی، یافتن گیاه (دریایی) بی‌مرگی، ربوده شدن گیاه توسط مار، و تن دادن گیلگمش به وضعیت میرای بشری. آن سوترک اما، در شرق دور، مردگان گاه خود زندگان‌اند.

در تحقیق سه‌جلدی کلودلوی اشتراوس راجع به اسطوره‌ها، اسطوره‌ای هست از یکی از قبیله‌های آمازونی ــ اگر ذهنم پس از این همه سال خطا نکند ــ در چونی آفرینش مرگ: مانیتو، نخستین مرد و نخستین زن را آفریده. شیطان، به‌شکل مار، آنان را اغفال می‌کند. پس از باغ بهشت رانده می‌شوند با این خطاب مانیتو که: «جاودانگی را به شما داده بودم، آن را میان خودتان و بچه‌هاتان و بچه‌های بچه‌هاتان و بچه‌های ... بخش کردید.»

پس مرگ، کلید زندگی هبوطی ما. به‌تعبیر آرثر سی. کلارک، در بیش از سی و پنج سال پیش و در صدر نوشت رمان ۲۰۰۱: یک اودیسهٔ فضایی، «در پشت هر انسان زنده، سی‌میلیون انسان مرده خوابیده است»، ضمن

آن که به‌تعبیر آنری باربوس، نویسندهٔ کمونیست فرانسوی و مؤلف زندگی‌نامهٔ استالین، «همین که زندگی می‌کنم نشان می‌دهد که همه، از بدو پیدایش حیات تاکنون، خواسته‌اند که من باشم، اگر در میان نیاکانم، از زن و مرد، حتی یکی می‌خواست نسلش ادامه نیابد، اکنون من نبودم.»

پس مرگ یعنی شکل دیگر زندگی، یعنی همان گذشته‌ای که بی‌آن هیچ آینده‌ای متصور نیست. اما از کی؟ احتمالاً از آغاز تاریخ، یعنی از پیدایش کتابت. و در ابتدای کتابت، یک نکتهٔ جالب: تفکیک خط مینوی از دنیوی، خصوصاً در مصر: دیرتر، خط مقدس یا مینوی، هیروگلیف، نام خواهد گرفت: از hier(o) (مقدس یا مینوی) یونانی که heri لاتینی را سبب خواهد شد که همان «دیروز» است: درگذشتگان، گذشتگان‌اند و بنابراین خطِ سخن گفتن از ایشان، از مرگ، خط مقدس است.

بر پایهٔ یافته‌های باستان‌شناختی، در همین مصر، که «آنچه از معماری‌اش می‌شناسیم فقط مقبره است، انگار هیچ محیط زندگی برای زندگی نساخته است»[۲]. مردم در حاشیهٔ شرقی رود نیل می‌زیسته‌اند، در محل برآمدن آفتاب، در خانه‌هایی گلی که فرسایش طبیعی به‌سرعت آنها را از میان می‌برده است. کرانهٔ دیگر، محل غروب خورشید، عرصهٔ مقبره‌هایی است که ماندگاری‌شان، مردگان‌شان را نیز از فراز سده‌ها گذرانده است.

در سیمای شهر (The image of the city)، کلیندیک برای بازشناسایی شهر از پنج عنصر نام می‌برد: راه، گره، بُعد، محله و نشانه. راه، مسیرهای گذر انسان‌های زنده است؛ گره، محل‌های تداخل این مسیرها و بنابراین انسان‌های زنده است؛ بُعد، آن بخش‌هایی از شهر است که انسان‌های زنده هنگام حرکت می‌بینند و در ذهن تصور می‌کنند؛ محله، محله‌های اجتماع انسان‌های زنده است. می‌ماند نشانه که در حقیقت می‌تواند هیچ ارتباطی با انسان‌های زنده و کاربری‌هاشان نداشته باشد. نشانه چیست؟ نشانه هم می‌تواند یک یادمان (monument) طراحی شده باشد ــ مانند یک میدان یا بنا ــ یا به‌صورت طبیعی، در طول تاریخ و بدون برنامه‌ریزی یا طراحی از پیش اندیشیده‌ای پدید آمده باشد ــ مانند اتفاقاً گورستان: یک نفر باغی داشته، آن را وقف دفن مرده‌های شهرش کرده، و دفن مرده‌ها در این باغ، آن را به‌تدریج به یک عنصر بازشناسی شهر بدل کرده است. عنصری که گاه حتی مهم‌ترین عنصر بازشناسی یک شهر است: کم نیستند شهرهایی مانند مشهد و نجف و کربلا که اصلاً شهر شدن‌شان را مدیون ساخته‌شدن‌شان بر گرد یک مقبره مقدس‌اند.

گورستان به‌منزلهٔ نشانه، چه در درون شهر باشد، چه در بیرون آن.

اما نشانهٔ چه؟ چون هیچ نشانه‌ای نیست ــ حتی در اوج انتزاع ــ که ضمناً پیامی فردی یا جمعی را نرساند و از اراده‌ای خودآگاه یا ناخودآگاه نگوید که نصب آن را خواسته است.

همهٔ پی‌رنگ آنتی‌گونه حول محور دفن می‌گردد: چون اتئوکلس و پولونئیکس، فرزندان اودیپوس، هر دو در جنگ بر سر تخت سلطنت کشته می‌شوند، کرئون، شاه جدید تبای، اولی را اجازهٔ دفن می‌دهد و جسد دومی را طعمهٔ لاشخورها می‌خواهد. وقتی آنتی‌گونه، دختر اودیپوس، درصدد دفن برادر برمی‌آید به‌فرمان کرئون زنده به گور می‌شود.

در ایلیاس (ایلیاد)، آخیلئوس از جنگ کنار کشیده تا خشمش را از دست آگاممنون، فرمانروای ارتش یونان در جنگ تروِیا نشان دهد. آنچه او را به جنگ برمی‌گرداند و سبب‌ساز «خشم آخیلئوس» به‌عنوان قلب ایلیاس می‌شود، کشته‌شدن دوستش پاتروکلوس به‌دست هکتور، دلاور تروِیا است. در شرح داستان، هومروس نخست

تلاش آخیلئوس را برای بازپس‌گیری جسد پاتروکلوس می‌سراید، آنگاه در بیت‌های بسیاری به تشییع جنازهٔ پرشکوه او می‌پردازد، سرانجام نوبت به جنگ آخیلئوس و هکتور می‌رسد ــ کشته‌شدن هکتور دلیر و امتناع آخیلئوس از استرداد جنازهٔ هکتور به خویشانش.

آخیلئوس نیز همانند کرئون دشمن خود را از حق دفن و برخورداری از مأمن خاک محروم می‌خواهد ــ دفن البته در یک معنای باز و نه لزوماً خاکی، چون اتفاقاً مأمن مرده‌های تمدن‌های ماهیگیر بیشتر رودخانه و دریاست؛ گورستانِ تمدن‌هایی دیگر، آتش.

اما نکته‌ای که مسجّل می‌نماید، این که همواره رفتارمان با جسد، نشانه‌ای مهم از رفتار تمدنی‌مان به‌طور کلی بوده است.

اما گورستان به‌عنوان نشانه یک جنبهٔ دیگر هم دارد که این مفهوم را به‌نوعی از هرگونه محتوای مماتی تهی می‌کند تا یک‌سر در خدمت زندگی قرار دهد: مقبره و گورستان به‌منزلهٔ یادمان محض، به‌منزلهٔ فضایی که مرگ از آن به‌کلی رخت بربسته است.

مقبره‌های نادرشاه، ابن‌سینا و کمال‌الملک[۳] به بحث مامربوط می‌شود و جالب این که هربار چنین می‌نماید که انگار خود شخص مرده است که طرح مقبره را تعیین می‌کند و نه معمار که برای هر سه مقبره همان یک شخص واحد است.

مقبرهٔ نادرشاه، یک فضای سنگی است از سنگ‌های بسیار حجیم که جنس‌شان از صلابت خاصی پیروی می‌کند. معماری، معماری سنگ است، یک‌سر در خدمت القای روحیات نادرشاه، با اسلوبی باشکوه که می‌کوشد در درون فضا، گستره‌های خاصی را در چشم‌اندازهای مقبره بگشاید، انگار نادر آنها را گشوده باشد. تندیس عظیم اسب‌سوار نادر بر روی مقبره و عده‌ای که در پشت سرش قرار دارند نیز همین معماری سنگی را بازمی‌نمایاند.

اما وقتی همین معمار مقبرهٔ ابن‌سینا را می‌سازد، محور آن را یک میل قرار می‌دهد و به‌کل مجموعه، حرکتی رو به بالا، رو به تعالی می‌دهد که هیچ ربطی به گسترش‌های زمینی ندارد. در اینجا نیز معماری سنگی است، اما نه به‌همان نیت مقبرهٔ نادر. در اینجا سنگ از استحکام اندیشه خبر می‌دهد.

در مقبرهٔ کمال‌الملک اما دیگر از معماری سنگ خبری نیست و جای آن را حرکت لطیف و روان کاشی‌کاری‌های نرم با یک فرم حجمی متوسط، نه خیلی بلند و نه خیلی کوتاه گرفته است، یعنی همان چیزی که در واقع از کمال‌الملک و شخصیت کمال‌الملک انتظار می‌رود: از جامع‌الاطراف بودن او در حیطهٔ نقاشی. مقبره به‌شکلی است که انگار کمال‌الملک نقاش هنوز دارد از درون آن به منظره‌های اطراف نگاه می‌کند.

در گورستان پرلاشز، اما قطعه‌ای هست، یکی از شگفت‌انگیزترین گردشگاه‌های جهان، گذرگاهی که همچنان که پیچ می‌خورد، بخشی از سرگذشت شهر پاریس را تعریف می‌کند، از کمون ۱۸۷۱ تا پایان جنگ دوم جهانی. دیواری هست به‌نام «دیوار فدره‌ها» که واپسین طرفداران کمون در جلو آن تیرباران شدند ــ در جلو آن تیرباران شدند، نه این که در پای آن دفن شدند ــ و به گورْتندیس‌های عظیمی می‌رسیم به یاد قربانیان اردوگاه‌های تمرکز نازی که چه‌بسا هیچ مرده‌ای را در زیر خود ندارند یا این که گور دسته جمعی‌اند ــ این پرسشی است که فضای یادمانی مکان جایی برای طرح آن نمی‌گذارد. نه این که مرگ به‌ناگهان رخت بربسته

باشد، نه. مرگ هست. حضوری خیلی نیرومند هم دارد، اما حضور اهلی‌شده‌ای که هیچ جایی برای سوگ نمی‌گذارد تا فضا را یک‌سر به تاریخ دهد: گذرگاه پیچ می‌خورد ـ حرکت. مرگ و به تبع آن، گور یک وضعیت افقی است. اما هم با پیچ گذرگاه، تغییر ارتفاع می‌دهی و لحظه‌هایی بر بالای چشم‌اندازی و لحظه‌های دیگر را جزو چشم‌انداز ـ تاریخ؛ هم این که اگرچه هر مقبره یادمانی عمودی است، اما هم اختلاف در ارتفاع یادمان‌ها و هم هم‌نشینی‌شان سبب می‌شود مجموع‌شان یادمان دیگری را بسازد که دیگر یادمان کمون یا جنگ دوم جهانی نیست، یادمان سرگذشت یک شهر و درست‌تر بگویم جنگ یک شهر برای استقلال و آزادی است، ورای همهٔ سرگذشت‌های رشادت‌های فردی و جمعی. یادمانی است که از تنها چیزی که نمی‌گوید مرگ است تا تاریخ را بسراید.

پی‌نوشت‌ها:

۱-آنچه از نظر گذشت، حاصل گفت‌وگوی مفصل نگارنده با دو معمار ـ دکتر سید امیر منصوری و مهندس سعید حقیر ـ است، گفت‌وگویی بسیار طولانی که هم به‌دلیل وسعت موضوع و هم به‌مقتضای شغل دوستان به بحث‌های کاربری هم کشید که اگرچه بسیار جالب بود ـ برای نمونه، بحث مفصلی که بر سر امکان ایجاد کمربند سبز تهران از رهگذر یک بافت گورستانی درگرفت ـ اما روشن است که این گفت‌وگو در حیطهٔ تعریف موضوعی زیباشناخت نمی‌گنجید.

بنابراین نوشتهٔ حاضر، بخش مهم‌تر ـ اگر نگویم همهٔ ـ دانش معماری خود را مدیون دوستان یادشده است و من فقط تحلیلم را بر اطلاعاتی که از ایشان دریافت کردم نشاندم. چون در برابر این تحلیل فقط خودم مسئولم. م.ک.

۲- سعید حقیر.

۳-اثر هوشنگ سیحون.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی