دست، پیچش‌هایِ ناهنجار و آزاد شدنِ نسبت‌ها به‌حدِّ افراط است. دستخطِ خودِ فرشچیان هم که شبیهِ شکسته‌نستعلیق است، تا اندازه‌ای چنین خصلتی دارد.

شیوه‌یِ فرشچیان را می‌توان خوانشی آزادشده و بال‌وپرگرفته از مفهومِ اسلیمی دانست که در خودِ طرح‌هایِ اسلیمی یافته نمی‌شود. درحقیقت اگر وجهِ هندسی و قرینگی را از اسلیمی بگیریم، درهم‌پیچیدگی و ارتباطِ حداکثریِ اجزا با هم برایمان می‌ماند. در بسیاری از آثارِ فرشچیان (و شاید در بهترین آثارش) اجزا به‌شکلی جدایی‌ناپذیر در هم رقصیده است، مثلِ باغچه‌ای از پیچک‌ها که می‌تواند با نظمی هندسی آراسته شده باشد یا نشده باشد؛ و از هر دو نوع در آثارِ فرشچیان می‌بینیم. گرایشِ فرشچیان در بهترین آثارش بیشتر به بی‌نظمی است که گاه به یک آشوبِ مهارناپذیر تبدیل می‌شود؛ و این یکی از خصلت‌هایِ اصلی است که تعلّقِ او را به زیبایی‌شناسیِ «معاصرانه» نشان می‌دهد.

شلوغ‌ترین پالت‌هایِ رنگی و بی‌ربط‌ترین فرم‌ها را شاید در نقّاشی‌هایِ فرشچیان بشود دید که در آن‌ها تلاش می‌کند همه را با هم جور دربیاورد. در هنرِ فرشچیان ـ چنان‌که در صورتِ نهاییِ تکاملِ سبک‌اش به‌ویژه در آثارِ شلوغ‌اش می‌بینیم ـ رقصندگی تنها به‌صورتِ سنّتیِ آن، که درهم‌پیچیدگیِ خطوط است، رخ نمی‌دهد، بلکه به‌طور همه‌جانبه‌یِ آمیختگیِ فرم‌ها اجرا می‌شود. معلوم نیست تا کجایِ این شخصِ انسان است و از کجا درخت شده و هم‌زمان گل و آتش است یا نیست (عطوفت، ۱۳۷۹)؛ بالِ ققنوس و برگِ رُسته و آتش یکی شده است (ققنوس، ۱۳۷۷)؛ بیرون و درونِ کادر درهم‌آمیخته است (نقش در کارگاه هستی، ۱۳۶۶)؛ رویِ پرده از پشتِ پرده جدا نیست (پرده‌یِ اسرار، ۱۳۶۵)؛ صورتِ اسب هم‌زمان دسته‌ای نامشخّص از گل‌ها هم هست (دگرگونی، ۱۳۶۴)؛ بالِ فرشته به رنگ‌هایی کشیده می‌شود که نام ندارند (حضرت اسماعیل، ۱۳۷۶)؛ «چهره»ای هم زمان کشیده شده است و کشیده هم نشده است؛ هم هست و هم نیست (ضامنِ آهو، ۱۳۵۸). چیزها معلوم نیست چه هستند و حتّی در بسیاری از موارد رنگ‌ها معلوم نیست چه رنگی‌اند. این ویژگیِ قلمِ فرشچیان را می‌توان «پیکرگردانی» نامید. کلمه‌یِ «پیکرگردانی» را از اسطوره‌شناسی و جادوگری به اینجا احضار می‌کنم و منظورم از آن تبدیل کردنِ (= گرداندنِ) شکل‌ها (= پیکرها) به یکدیگر است؛ در کارِ او شکل‌ها و رنگ‌ها صُلبیّت و مادیّتِ خود را با تبدیل‌شدن به هم یا هم‌زمان چیزهایِ مختلفی بودن از دست می‌دهند. بی‌شکل شدن و عدمِ امتناعِ تناقض (= هم‌زمان چیزی بودن و غیرِ آن‌چیز نیز بودن) که به‌نحوی در تضاد با «تجربه‌یِ عینی» قرار می‌گیرد، خودش مبنایِ فرم‌بخشی در این هنر است.

آثارِ فرشچیان به‌سببِ استقلال و دل‌بخواهی‌بودنی که اجزای‌شان (از فرم و رنگ) در عینِ درهم‌لغزیدگی دارند، و آن پیکرگردانیِ مداوم و پیش‌بینی‌ناپذیری که در جزءجزءشان دارد اتّفاق می‌افتد، «بدونِ طرحِ اوّلیه» به‌نظر می‌رسند؛ انگار چیزها در همان لحظه‌یِ کشیده‌شدن دارند تجربه می‌شوند. هنرِ او خود را چونان امری اکنونی و در حالِ شدن می‌شناسانَد و در مقامِ مادّیت‌بخشیدن به تجربه‌ای قرار می‌گیرد که نمی‌خواهد مادّی شود. شاید همین خصلتِ امکان‌پذیر در هنرِ نقّاشی است که به «معجزه‌یِ پیامبر» تعبیر می‌شده است. زنده‌بودنِ تصویر که برای ایرانیان ایده‌ای آرمانی بوده است، یک ترجمانِ فرمی‌اش همین است؛ و این نسبت دارد با یکی از بن‌مایه‌هایِ بسیار پرتکرارِ فرشچیان که «زنده»کشیدنِ همه‌چیز است.

او هرچه در دوره‌یِ حرفه‌ای‌اش جلوتر آمده، بیشتر در پیکرگردانی افراط کرده است. بیشتر فرم‌ها و رنگ‌ها را درهم‌آمیخته، خطوط را محو کرده و کوشیده هرگونه صلبیّت و چگالی را از آثارش بزداید. اگر به آثارِ اوایلِ دهه‌یِ پنجاهِ فرشچیان نگاه کنیم، می‌بینیم که رقصندگی و تبدیل‌شوندگیِ اجزا وجود داشته است، ولی قلم‌گیری‌ها پررنگ و واضح است و رنگ‌ها تا حدِّ زیادی از هم تفکیک شده‌اند، مثلاً بنگریم به آثاری چون «سحر» (۱۳۵۱)، «پنجمین روزِ آفرینش» (۱۳۵۲)، «این گونه بودن» (۱۳۵۳) و «بوی بهشت» (۱۳۵۴)؛ ولی در آثارِ دهه‌یِ شصت‌اش می‌بینیم که پیکرگردانی به‌حدّی است که اجزایِ آثار دیگر به‌سختی می‌توانند چیزی در جهانِ «مادّی» باشند.

هیروگلیف

در شیوه‌یِ فرشچیان برخلافِ نقّاشیِ قدیمِ ایرانی، بن‌مایه‌هایِ از پیش موجود با هم ترکیب نمی‌شوند، بلکه مطابقِ زیبایی‌شناسیِ «هنرِ مدرن» خودِ نقّاش تا حدِّ زیادی بن‌مایه‌ها را هم می‌سازد. اگر در آثارِ او زن، درخت، گل، برگ، پرنده، ابر، آهو و آتش هست، یا به‌همان فرم‌هایی نیست که در نقّاشیِ قدیمِ ایرانی و سنّتِ «نگارگریِ معاصر» می‌شناخته‌ایم، یا به‌نحوی در آن تصرّف شده و در آثارِ مختلفِ نقّاش مدام پیکر می‌گردانَد. هر یک از این اجزا را اگر از متنِ اثر خارج کنیم، باز معلوم است که قلمِ فرشچیان آن‌ها را کشیده است.

ازسویِ‌دیگر آثارِ فرشچیان ـ مطابقِ نقّاشیِ قدیمِ ایرانی و برخلافِ نقّاشیِ کلاسیکِ غربی ـ کلّیّت‌شان را نه یک‌باره، بلکه پس از حرکت و جست‌وجویِ چشم رویِ تابلو نشان می‌دهند. این مرزبندی‌هایی که فرشچیان با نقّاشیِ قدیمِ ایرانی و نقّاشیِ کلاسیکِ غربی می‌کند، باعث می‌شود که هنرش بنیادهایِ زیبایی‌شناختیِ مستقلّی از هر دو یافته باشد که به خصلتِ متن‌گونه‌یِ کارش مربوط می‌شود که آن هم در زیبایی‌شناسیِ مبتنی بر شعرش ریشه دارد.

سرگئی آیزنشتاین در نظریه‌یِ مونتاژ خودش، سینما را به نوشتارِ هیروگلیفی تشبیه می‌کند. او بر این تاکید می‌کند که چگونه «مفاهیم» در سینما ـ که آن را اساساً مونتاژ می‌داند ـ همچون کانجیِ ژاپنی از ترکیبِ تصویرها ساخته می‌شود. (۱) از این نگاه، نقّاشیِ قدیمِ ایرانی (= نگارگری) را نیز می‌شود یک نوع نوشتارِ هیروگلیفی دانست. آنجا هم تجربه‌یِ نقّاشی نه با دیدن و به‌طور یکباره، بلکه با خواندن و در زمان رخ می‌دهد؛ زمانی‌که خواننده برای تجربه‌یِ خود لازم می‌داند. مقصود از خواندن اینجا حرکتِ چشم رویِ اجزا و ادراکِ منطقیِ ارتباطِ آن اجزاست. آنچه در توصیفِ نقّاشیِ قدیمِ ایرانی به «بودن درونِ تابلو» تعبیر می‌شود، همین برخوردِ متن‌محورانه با نقّاشی در غیابِ پرسپکتیوِ خطّی است. توجّه به این برخوردِ متن‌گرایانه با نقّاشی می‌تواند چونان مبنایِ تئوریکِ ایده‌هایِ خلّاقانه‌یِ نقّاشانِ قدیمِ ایران در تسطیحِ فضا (که به «پرسپکتیوِ مسطّح» تعبیر می‌شود) شمرده شود.

در نقّاشیِ فرشچیان همین منطقِ درون‌تابلوییِ نقّاشیِ قدیمِ ایرانی هست، با این تفاوت که اجزا، در آن از پیش شناخته نیستند و معمولاً جدا از هم نیز نیستند. چیزهایِ عجیبی هستند که فقط آنجا وجود دارند و پیکر می‌گردانند و به هم تبدیل می‌شوند. درحقیقت یک نقّاشیِ فرشچیان را می‌شود نوشتاری هیروگلیفی دید که نشانه‌هایش را خودِ نقّاش (چونان اموری خودبنیاد) وضع کرده و مرزهایِ نشانه‌ها نیز به سببِ تبدیل‌شوندگی گاه مشخّص نیست. پیکرگردانیِ قلمِ او را در اینجا می‌شود به وجودِ آوانگار در نوشتارِ هیروگلیفی تشبیه کرد. بدین‌ترتیب در یک اثرِ او، هم ایده‌یِ نگارگرانه‌یِ بودن درونِ نقّاشی، هم ایده‌یِ غربیِ شیئیّتِ هنر (= خودبنیادی) و هم ایده‌یِ تقریباً شخصیِ پیکرگردانی (= ترکیبِ هیروگلیف‌هایِ مفهوم‌نگار و آوانگار) وجود دارد.

در بسیاری از نقّاشی‌هایِ فرشچیان، بسیاری از اجزا و لاجرم کلّیّتِ اثر در نگاه‌هایِ اوّل کاملاً پنهان شده‌اند. جزئیات بسیار ریز پرداخت می‌شود و اجزایِ خواندنی در ریزبافت‌ها قرار می‌گیرند. بدین‌ترتیب بودنِ درونِ تابلو تا رفتن در درونی‌ترین نقوشِ آن ادامه می‌یابد. جایی‌که با چهره‌یِ حیوانیِ یک برگ روبه‌رو می‌شویم. گویی نقّاش می‌خواهد با مشغول‌کردنِ خواننده به ریزبافت‌ها، به هر اثر وسعتی بدهد که بتواند چشمِ خواننده را در بر بگیرد. بیننده (= خواننده) باید خطوطِ ریز را دنبال کند، وقتی برای پرسه‌زنی بگذارد و پس از جست‌وجوهایی در اثر، چیزها و چهره را پیدا کند. این گستردگی و فراگیری همان‌چیزی است که نقّاش برای تجربه‌پذیر کردنِ «عوالمِ ذهنیِ خود» (که خصلتِ اصلی‌اش سیّالیّت است) به آن نیاز دارد.

عامه‌پسندی

لحظاتی به «عامه‌پسندیِ» آثارِ فرشچیان و دلایلِ آن بیاندیشیم (به‌جایِ «عامه‌پسند» دنبالِ تعبیرِ لطیف‌تری نمی‌گردم، زیرا به‌نظرم باید آن را واسازی کنیم و از پیش‌داوری‌ای که در آن است امیدوارم که روزی رهایی یابیم). هنرِ فرشچیان اگرچه اجزایِ شناخته‌شده را مستقیماً از گذشته نمی‌آورَد، ولی متنی که ترکیب می‌کند به‌شدّت به بازشناسی‌پذیری گرایش دارد. اجزایِ آثارِ او و ترکیب‌شان، با وجودِ دلبخواهی‌بودن و قائم به ذات بودن‌شان (و شاید درست به‌همین‌دلیل که «غریزی» به‌نظر می‌رسند) آنقدر از هرگونه پیش‌زمینه‌ای مستقل‌اند، که برای فهمیدن‌شان تقریباً نیازی به هیچ‌گونه «سوادِ هنری» نیست. به‌عبارتِ‌دیگر، هنرِ فرشچیان مخاطبانش را به «خواص» و «عوام» تقسیم نمی‌کند و از مشکلِ دردناکِ بیشترِ هنرمندانِ بزرگِ دیگر که هنرشان توسّطِ مردم فهمیده نمی‌شود خلاص شده است.

اگر بخواهیم خیلی از بیرون نگاه کنیم، استقلالی که او از سوادِ مخاطب‌اش دارد، از دو چیز می‌آید؛ یکی آنکه «زیبایی» آثارِ او زیبایی به عمومی‌ترین مفهومِ آن است و دیگری، موضوعاتی که او برای آثارش برگزیده است. این موضوعات احتمالاً جهان‌شمول‌ترین و دست‌کم ایرانی‌شمول‌ترین موضوعاتی بوده‌اند که هنرمندی می‌توانسته عمرش را صرفِ پرداختن به آنها بکند.

پرداختن به کلّیّات خطرناک‌ترین کار در هنر است، چنان‌که ریلکه در نامه‌ای به شاگردِ جوانش می‌گوید: «شعر عاشقانه نسرائید. نخست از این مضمون‌ها که پر معمول و بازاری است، بپرهیزید؛ زیرا دشوارترین مضامین همین‌هاست. آنجا که نمونه‌هایِ باستانی کامل و عالی فراوان است، شاعر خصائص خویش را نمی‌تواند جلوه بدهد؛ مگر آنگاه که طبع‌اش به منتهای قوت و پختگی برسد. پس، از موضوعاتِ کلّی بگریزید...»(۲) امّا نقّاش گویی آنقدر به «قوّت و پختگیِ طبع‌اش» اطمینان داشته است که نمی‌ترسیده کلّی‌بودنِ موضوع موجبِ تکراری و میان‌تهی شدنِ اثرش بشود. نام‌هایی که او بر تابلوهایش گذاشته، تاکیدی مضاعف بر این روحیه‌یِ اوست: «عشق» (۱۳۴۴)، «ایثار» (۱۳۴۶)، «آهنگِ پرواز» (۱۳۵۱)، «در سیطره‌یِ قدرت» (۱۳۵۶)، «چهار عنصر» (۱۳۶۲)، «پرده‌یِ اسرار» (۱۳۶۵)، «در هوایِ نفس» (۱۳۷۰)، «رُستن» (۱۳۷۱)، «وساطت» (۱۳۷۸)، «از خود رهیدن» (۱۳۸۳) و بی‌شمار مواردِ دیگر. در اکثرِ این آثار نقّاش کوشیده است تصویری دیده‌نشده از هریک از این «کلّیّات» بسازد و تجربه‌یِ منحصربه‌فردی از این موضوعاتِ بسیار آشنا رقم بزند. بعضی از این تصاویر، همچون نام‌هایشان، به‌طورکلّی آشنا و قابلِ فهم‌اند، ولی پیش‌تر وجود نداشته‌اند و بعضی دیگر پیچیده‌تر و گیج‌کننده‌ترند، ولی با وقتی که برایشان صرف می‌کنیم همان‌قدر برایمان آشنا می‌شوند. با این وصف، هنرِ نقّاشی برای فرشچیان شکلی از وضع‌کردنِ هیروگلیف‌هایِ جدید و قرار دادن‌شان در متنی قابلِ رمزگشایی، برای تجسّمِ بخشیدن به امورِ تجربه‌نشده است. به‌همین‌دلیل این هنر را از سنخِ هنرِ ناب یا شعر یا اسطوره می‌توان شمرد. هنری که می‌خواهد چیزها را برای اوّلین‌بار بیافریند (= بنامد)، هنری که نشانه‌ها را بازتولید نمی‌کند، بلکه آن‌ها را وضع می‌کند.

دو دالِ مرکزیِ آثارِ او که موضوعاتِ مختلف را به آن‌ها ارجاع می‌دهد، دو تجلّیِ عمومیِ زیبایی یعنی «بهشت» و «زن» است، با تصویرِ شخصی‌ای که نقّاش از این‌دو می‌سازد. بهشت را به‌صورتی می‌کشد که ما سریعاً می‌فهمیم این بهشت است، ولی واقعاً چنین تصویری از بهشت را ندیده بودیم. برای او بهشت، نه یک جا، بلکه یک ایده است؛ مهم نیست که اینجا کجاست، ولی خصلتی بهشتی‌گونه دارد. حتّی دوزخ او هم شبیهِ بهشت است. زن به نمایندگی از انسان، فرشته و هرچیز، مدام پیدا می‌شود و ظاهراً این نمایندگی تنها از جهتِ زیبایی‌اش است. نقّاش با توسّلِ مدام به زن و ایده‌یِ بهشت، می‌تواند اکثرِ موضوعاتِ خود را مطرح کند.

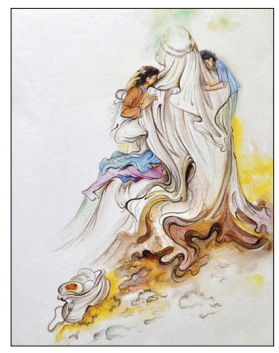
فرشچیان ـ چنان‌که شیوه‌یِ اوست ـ تنها تصویری از بهشت ارائه نمی‌دهد، بلکه ناظرش را درونِ جزئیاتِ این بهشت (= تابلو) می‌کشاند؛ ناظری که اگر هم از تاریخِ نقّاشی هیچ سر در نیاورد، دوست دارد بهشت را ببیند. گویی برای نقّاش یک تابلو استعاره‌ای از درِ بهشت است. او با این کارش، پلی واقعی برای ارتباطِ هنر با توده‌یِ مردم پیدا کرده است. حس می‌کنم که به ما می‌گوید: «شما، اگر هم نخواهید، به نقّاشی نیاز دارید!». این پیام در هنرِ فرشچیان، پیامی مرکزی است، زیرا بعدِ «اجتماعیِ» (= «اخلاقیِ») هنرش اساساً بر آن مبتنی است؛ هنری که «وظیفه»یِ گسترشِ فهمِ زیبایی‌شناختی و «حسّاس»تر کردنِ انسان‌ها را می‌خواهد برعهده بگیرد؛ هنری که می‌خواهد جهان را تغییر بدهد.

حالا که تنِ نقّاش به خاک تبدیل می‌شود، احتمالاً وقتِ آن است که در هنرش بازنگری کنیم. به‌باورِ من، هنرِ فرشچیان را می‌شود دوست نداشت یا برنگزید یا در مقابلِ آن موضعِ کاملاً مخالفِ معتبری گرفت، ولی بیش‌ازاین نمی‌توان بر آن چشم فرو بست. بی‌شک آغازِ تلاش برای شناختِ او و برگزیدنِ موضعی خودآگاهانه نسبت به او، برای آینده‌یِ فرهنگیِ ما سازنده خواهد بود. هنرِ فرشچیان آنقدر با همه‌چیز متفاوت هست که توقّع داشته باشیم در آینده هنرمندانِ بسیار نوآوری نیز در مقابل‌اش برخیزند و «پیامبری»اش را انکار کنند.

***در این نگارش از راهنمایی‌ها و یادآوری‌هایِ دوستانِ عزیزم دکتر وحید وحدت، امیرحسین گشتاسبی و کسری مرادزاده بهره‌مند شده‌ام، ولی مسئولیّتِ نارسایی‌ها برعهده‌یِ من است.**

۱- رک: مقاله‌یِ «رموز و سرچشمه‌هایِ سینمایی»، شکلِ فیلم، سرگئی آیزنشتاین، ترجمه‌یِ پرتو اشراق.

۲- چند نامه به شاعری جوان و یک داستان و چند شعر، راینر ماریا ریلکه، ترجمه‌یِ پرویز ناتل خانلری.



سازمان ثبت و اسناد املاک کشور- اداره کل ثبت اسناد و املاک استان تهران- اداره ثبت اسناد و املاک حوزه ثبت ملک کهریزک
هیات موضوع قانون تعیین تکلیف وضعیت ثبتی اراضی و ساختمان های فاقد سند رسمی
م الف ۷۴۶
آگهی موضوع ماده ۳ قانون و ماده ۱۳ آئین نامه قانون تعیین تکلیف وضعیت ثبتی و اراضی و ساختمان های فاقد سند رسمی
برابر رای شماره ۱۴۰۴۶۰۳۰۱۰۵۳۰۰۲۷۰۹ مورخ ۱۴۰۴/۰۴/۳۱ هیات اول موضوع قانون تعیین تکلیف وضعیت ثبتی اراضی و ساختمان های فاقد سند رسمی مستقر در واحد ثبتی حوزه ثبت ملک کهریزک تصرفات مالکانه بلامعارض متقاضی آقای دخترنوروزی ارجستان فرزند علیقلی به شماره شناسنامه ۴۷۸ صادره از اردبیل در شش دانگ یک قطعه زمین با بنای احداثی به مساحت ۵۸ مترمربع در قسمتی از پلاک ۶۰۷ فرعی از ۹۳ اصلی واقع در تهران بخش حوزه ثبت ملک کهریزک در ازای خریداری عادی از مالک رسمی (آقای علی فتاحی خرسند مع الواسطه) محرز گردیده است. لذا به منظور اطلاع عموم مراتب در دو نوبت به فاصله ۱۵ روز آگهی می شود در صورتی که اشخاص نسبت به صدور سند مالکیت متقاضی اعتراض داشته باشند می توانند از تاریخ انتشار اولین آگهی به مدت دو ماه اعتراض خود را به این اداره تسلیم و پس از اخذ رسید، ظرف مدت یک ماه از تاریخ تسلیم اعتراض، دادخواست خود را به مراجع قضایی تقدیم نمایند. بدیهی است در صورت انقضای مدت مذکور و عدم وصول اعتراض طبق مقررات سند مالکیت صادر خواهد شد.
تاریخ انتشار نوبت اول: ۱۴۰۴/۶/۱۱ تاریخ انتشار نوبت دوم: ۱۴۰۴/۶/۲۶
سیدمحسن سادات حسینی- رئیس ثبت اسناد و املاک

پیمانه‌گرفته از آبشخورِ صدق*

درباره سیروس پرهام

حمیدرضا محمدی
روزنامه‌نگار

سیروس پرهام هم رفت؛ بنیان‌گذار سازمان اسناد ملی ایران، از موسسان موزه فرش ایران و از مدیران انتشارات نیل، از اول کسانی که به دعوت همایون صنعتی‌زاده به انتشارات فرانکلین پیوست و از نخستین ویراستاران ایران یا به‌اصطلاح آن زمان «ادیتوریال» شد، و از موسسان انجمن صنفی ویراستاران. پرهام هفت‌دهه پیش در علوم سیاسی از دانشگاه برکلی دکتری گرفته بود، وقتی دکتری داشتن مُد نبود. واله و شیدای فرش بود و دُردانه فرش‌پژوهی ایران؛ شوقی که از جوانی داشت و پیرانه‌سر هم رهایش نکرد. پژوهش‌هایش هنوز منبع متقن این حوزه‌اند، چنان‌که آثاری آفرید چون «دستبافه‌های عشایری و روستایی فارس»، «شاهکارهای فرش‌بافی فارس» و «قالی بولوَردی»، و «فرش و فرش‌بافی در ایران». سندِ سره از ناسره را به‌درستی تمیز می‌داد و همین نکته‌سنجی‌اش بود که به آرشیو ملی بریتانیا و آمریکا فرستاده شد تا دوره‌های اصول و فنون مدیریت اسناد ببینند. در هفدهم اردیبهشت‌ماه ۱۳۴۹ سازمان اسناد ملی ایران راپی افکند و در اولین مصاحبه مطبوعاتی‌اش با روزنامه آیندگان گفت: «نخستین و بزرگ‌ترین وظیفه این سازمان، سبک‌کردن بار چندین‌هزارتُنی پرونده‌های راکد و اوراق زائدی است که دستگاه‌های دولتی را فلج کرده است»، سپس در جمع‌آوری اسناد دولتی و خریداری اسناد از مجموعه‌های خصوصی و خانوادگی همت گماشت. بی‌شک مهم‌ترین سند ذی‌قیمتی که توانست از بلیات روزگار محفوظ‌اش بدارد «متمم قانون اساسی مشروطه» است. به‌قول سیدعبدالله انوار، «نخستین ایرانی واقف به علم آرشیو» بود. ترجمه‌هایش دقیق و خوشگوار بودند. با همین پیشینه، اوایل دهه ۴۰ در تهران ژورنال مطلب می‌نوشت و بعدتر سردبیرش شد. کتاب‌هایی چون «اصول سازمان اداری»، «گزیده اشعار والت ویتمن» و «بیماری‌های مدیریت» را به فارسی برگرداند و بر ترجمه «کتاب‌هایی که دنیا را تغییر دادند» و «شکوه ایران» و مجموعه ۱۵ جلدیِ «سیری در هنر ایران» آرتور آپهام پوپ، نظارت کرد که آخری را «مایه سرافرازیِ» خود می‌خواند. مجله‌نگار بود و عضو تحریریه مجلات «انتقاد کتاب» و «صدف» در دهه‌های ۳۰ و ۴۰. از پیشگامان نقد ادبی مدرن بود، باریک‌بین و هوشمند. ۷۰ سال پیش، «رئالیسم و ضدرئالیسم در ادبیات» را با نام مستعار «دکتر میترا» در انتشارات نیل نوشت و سروصدا کرد. روی آوردنش به نقد ادبی نتیجه خودشناسی شاعرانه‌اش بود. در آغاز جوانی، تحت‌تاثیر فریدون توللی شعر می‌سرود و دفترچه شعری هم از سروده‌هایش منتشر کرد؛ اما می‌گفت زود دریافتم در شعر میان‌مایه‌ام، پس استعدادم را در پهنه‌ای پرواز دادم که اوج بگیرد و بر قله بنشیند. و اما بعد. به‌مناسبتی، عصر یک‌شنبه‌های سال ۱۳۹۷ را همراه رفیق عزیزی میهمانش بودم، و چه خوش میزبانی بود. دم‌دمای غروب نزدش می‌رفتیم تا نزدیکی‌های شب. از هر دری سخن می‌گفتیم. خانه‌اش پرنور نبود، اما خودش نوری بود برایمان. حافظه‌اش در روزهای گام‌نهادن به ۹۰ سالگی، پویا و شیوا بود. رخدادهای زندگی‌اش را با جزئیات به‌یاد می‌آورد و شرح و وصف می‌کرد. قامتی رشید داشت. خوش‌خُلق بود و پُرحوصله. تعجیل و شتابی نداشت در روایت. با طمأنینه سخن می‌گفت. دوست داشت همه‌چیز را بگوید. هرگاه می‌بایست تصویر یا سندی ضمیمه حرفش نشان می‌داد، نمی‌گفت «بعداً»؛ عصرانان به اتاق می‌رفت و دست پُربازمی‌گشت. رویدادهای جامعه را رصد می‌کرد. روزنامه می‌خواند و بیشتر اطلاعات. شیرازی بود، اما نه از آن جنس که رایج در افواه است. پرکار بود و پرارّاده. ثابت‌قدم و سختکوش و بری از حب و بغض. شیرین و دل‌نشین می‌نوشت. به‌معنای دقیق کلمه، و نه تعارف و مداهنه، تا آخرین روز عمر سرگرم پژوهش بود و کتاب زیر دست برای انتشار داشت. وسواس‌اش حیرت‌انگیز بود. مدت‌ها با متن به‌اصطلاح وَر می‌رفت تا نتیجه مطلوب‌اش شود. اگر سندی می‌خواست، به هزارویک نفر تلفن می‌کرد تا به‌دست‌اش آورد. تا واپسین دم از یک‌سو، نگران آرشیو ملی ایران بود و همان دلمشغولی نیم‌قرن پیش‌اش را داشت (یعنی ضرورت ایجاد بایگانی راکد، چنان‌که این مهم را متصل به رئیس‌وقت سازمان اسناد و کتابخانه ملی ایران یادآوری می‌کرد) و ازسوی‌دیگر، نگرانِ موزه فرش و انتشارات علمی و فرهنگی و بقیه جاهایی بود که خود روزگاری نقشی در آن‌ها داشت. سیروس پرهام، یکی از غول‌های بی‌جایگزین فرهنگ ایران معاصر، در ۹۷ سالگی پای از دایره هستی بیرون نهاد؛ اما تا زیست، خستگی و بازنشستگی نشناخت و همین روندگیِ دائم، زندگی‌اش را این‌چنین پُربها کرد.

یادش تا همیشه با ما.

***تعبیرِ منوچهر انور درباره سیروس پرهام**