هویت

ماه‌نامه‌ی علوم انسانی، هنر و ادبیات

۳
سال دوم | شماره سوم
اردیبهشت ۱۳۹۵
۲۴۰ صفحه | ۱۰ هزار تومان

شیوه‌ی خط معیار
به یاد دکتر جعفر شعار

پنجاه سال با تئاتر تبریز

تاریخ نقاشی آذربایجان
بخش سوم / دوره‌ی پهلوی دوم

کتاب ضمیمه
طُرفه
نمایش چگونه بازی می‌شود
نمایشنامه | واصف اونگورن | ترجمه‌ی پری اشتری

نامورنامه
حسین منزوی

بهاءالدین خرمشاهی
کورش یغمایی
عباس سجادی
مریم جعفری آذرمانی
ابراهیم اسماعیلی اراضی
نعمت احمدی و...

سیپان آگرین • افسانه اسکوئی • حسن اسودی • امیرحسین الهیاری • فرانسس بارتلت • ووادیسواف تاتارکیویچ • محمدرضا خاکزاد • رحیم رئیس نیا • علی رحیم جو • نصیر شعار • باقر صدری نیا • فرهود صفرزاده • علی اکبر صفی پور • محمد طاهری خسروشاهی • سونا عبدالعظیم زاده • علی اصغر عزیزپور • مهتاب علی آبادی • مجید فتحی • جواد فندرسکی • نزار قبانی • داود کوهی • کیومرث کیاست • ژان ژاک لسرکل • علی اشرف مجتهد شبستری • سیروس مصطفی • عبدالمجید نجفی • هومن نزهت • رضا همراز و...

هویت

ماه‌نامه‌ی علوم انسانی، هنر و ادبیات
شماره‌ی سوم، اردیبهشت ۱۳۹۵

صاحب‌امتیاز و مدیرمسئول
حبیب رشیدی

سردبیر و جانشین مدیرمسئول
جلال شمع‌سوزان

دبیر تحریریّه
اکبر شریعت

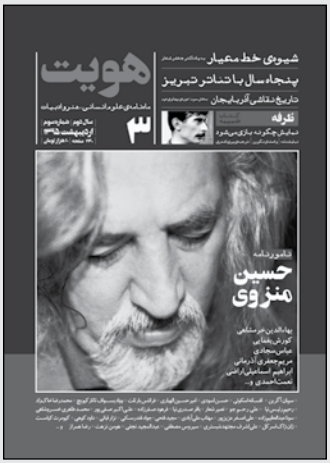
تحریریّه
افسانه اسکوئی، بهرنگ خانبابائی، صالح سجادی
فرهود صفرزاده، سیدجواد فندرسکی، سیروس مصطفی

دستیار سردبیر
محمد خلفی

با تشکر از همکاری
محمدعلی جدیدالاسلام، افسانه ذوقی، محمد رمضانی، سعید زارع محمدی
سوسن ژاله‌پور، مریم سلمانی، جمال سوزنده، داود عباسی، مهتاب علی‌آبادی
مجید عمیق، مجید فتحی، همایون کاظمی، مرتضی مروتی
عکس روی جلد (حسین منزوی) از **ابراهیم اسماعیلی اراضی**

لیتوگرافی **افرنگ** | چاپ **سبز** | صحافی **امین**

نشانی
تبریز، چهارراه بهشتی (منصور)، کوچه‌ی سیدزاده، پلاک ۱۳
کدپستی ۵۱۳۷۶۸۷۴۳۱
تلفن ۳۵۵۷۷۲۴۰-۰۴۱ | تلفن همراه ۰۹۱۴۴۱۴۲۰۵۱
صندوق‌پستی ۱۳۱۴ – ۵۱۳۸۵ (مجله هویّت)
پست الکترونیکی مجله **hoviatmag@gmail.com**
پست الکترونیکی سردبیر **jalalshamsoozan@gmail.com**
کانال تلگرام **https://telegram.me/hoviatmag**
فروش الکترونیکی **www.fidibo.com**



سخن هویت

«هُویّت»، ماهنامه‌ای است که در حوزه‌های تخصصی علوم انسانی، ادبیات و هنر تمرکز دارد. فصولی که در مجله به آن‌ها پرداخته می‌شود، عبارت‌اند از: علوم انسانی (فلسفه، جامعه‌شناسی، روان‌شناسی، زبان‌شناسی و تاریخ)، داستان، شعر، تئاتر، سینما، هنرهای تجسمی (نقاشی، خوشنویسی، مجسمه‌سازی، طراحی، عکاسی، گرافیک و معماری) و موسیقی. در کنار این‌ها در هر شماره، نمونه‌ای از آثار هنری و ادبی نیز منتشر می‌شود.

شورای نویسندگان «هویّت» آمیزه‌ای از اهل قلم نسل پیشین تا جوانان امروز است که در کنارهم، با تکیه بر گذشته‌ی پرافتخار علمی، ادبی و هنریِ آذربایجان، چشمی بر «ادبیات و هنر مدرن» نیز دارند تا برای امروز و فردای خود راهی باز کنند.

آن‌چه در عرصه‌ی تفکر، دانایی، هنر و ادبیات آذربایجان اتفاق افتاده و یا در حال وقوع است، بی‌شک جایگاهی در «هویّت» دارد، اما بر حوادث جاری در جهان نیز چشم نخواهیم پوشید و دغدغه‌ها و تجربه‌های نو را نیز، از دریچه‌ی ترجمه، تعقیب خواهیم کرد.

به هر روی، آذربایجان یا موضوع مطالب «هویّت» است، یا زادبوم نویسندگان و مترجمان مطالب. این رویکرد، ریشه در تعصب خام‌اندیشانه ندارد؛ «هویّت» می‌خواهد در لابه‌لای انبوه صداهای مُتکثّر و مُتنوّع «اندیشه، هنر و ادبیات» ایران، برخاستگاه صدای آذربایجان باشد و باور دارد که صدای بومی این منطقه، در کنار صداهای رنگارنگ اما هم‌آهنگ ایران، دارای عناصر، امکانات و ظرفیت‌های مختص خود است که سزاوار است در مَحمِلی جداگانه مورد توجه قرار گیرد. «هویّت» در پویه‌ی دست‌یابی به این مقاصد به وجود آمده است.

جُستار

شیوه‌ی خط معیار، به یاد دکتر جعفر شعار ● ۶ ● **نصیر شعار**

نافرمانی‌های زبان / فصل اول، زبان‌شناسی و بازمانده ● ۱۵ ● **ژان ژاک لسرکل، ترجمه‌ی داود کوهی**

زیباشناسی بیکن ● ۲۰ ● **ووادیسواف تاتارکیویچ، ترجمه‌ی سیدجواد فندرسکی**

کاوُش

سیر در گلشن رازها

به مناسبت برگزاری همایش شیخ محمود شبستری

گلشن راز شبستری، مانیفستِ عرفان و حکمت اسلامی ● ۲۷ ● **دکتر علی‌اشرف مجتهد شبستری**

گستره‌ی تاریخی و جغرافیایی شرح‌های «گلشن راز» ● ۲۹ ● **دکتر باقر صدری‌نیا**

سهم شیخ محمود در گسترش تَصَوّف اصیل آذربایجان ● ۳۲ ● **دکتر علی‌اکبر صفی‌پور**

ضرورتِ تصحیح انتقادی آثار شیخ محمود شبستری ● ۳۴ ● **محمّدطاهری خسروشاهی**

تاریخ یک مدرسه

به مناسبت صدمین سال تاسیس مدرسه‌ی فردوسی تبریز

مدرسه‌ی محمدیه [فردوسی] تبریز و تدریس مشروطه ● ۳۸ ● **رحیم رئیس‌نیا**

معرفی شش نشریه‌ی قدیمی مدارس تبریز ● ۵۱ ● **رضا همراز**

اسنادی درباره‌ی مدرسه‌ی فردوسی تبریز ● ۵۶ ● **حسن اَسوَدی**

نامورنامه

حسین منزوی

نام او عشق است ● ۶۷ ● **صالح سجّادی**

چه ترمه های ظریفی بافت ● ۶۹ ● **غزلی منتشر نشده از بهاءالدین خرمشاهی**

ا گر جز این بود، منزوی نبود ● ۷۰ ● **گفت‌وگوی اختصاصی با کوروش یغمایی**

شاعری که موسیقی می‌دانست ● ۷۳ ● **گفت‌وگوی کوتاه با سیدعباس سجادی**

تو مشکلی و هر گزت آسان کسی نشناخت ● ۷۵ ● **مریم جعفری آذرمانی**

بحثی در معانی ضمنی شعر حسین منزوی و مبانی نظری پل گرایس

آهنگ دیگر ● ۸۱ ● **ابراهیم اسماعیلی اراضی**

درآمدی بر خوانشِ موسیقی شعرِ حسین منزوی

منزوی آغازگر غزل نو است ● ۸۶ ● **گفت‌وگو با دکتر نعمت احمدی**

رنگ در آثار حسین منزوی ● ۸۸ ● **آمنه‌ندایی**

نیسگیل ● ۹۳ ● **شعر ترکی منتشرنشده‌ای از حسین منزوی**

دومانین رومانی ● ۹۴ ● **علی کریمی**

حسین منزوی نین تورکجه شئعرلری حاققیندا

داستان

داستان ترجمه، **کابوس** ● ۱۰۰ ● **فرانتس بارتلت، ترجمه‌ی سپیان آگرین**

شعر

دیدار یک شاعر | ۱۴ شعر ● ۱۰۶ ● **امیرحسین الهیاری**

یک داستان غریب ● ۱۱۲ ● **عبدالمجید نجفی**

به مناسبت چهل و پنج سالگی هومن نزهت

دو شعر ● ۱۱۳ ● **هومن نزهت**

تناقضات، شعری از نزار قبانی ● ۱۱۴ ● **ترجمه به شعر فارسی: علی اصغر عزیزپور**

موسیقی

کَرنای خانه‌ی تبریز ● ۱۱۸ ● **فرهود صفرزاده**

موسیقی کلاسیک در تبریز ● ۱۲۶ ● **علی رحم‌جو**

ضرورت‌ها، چالش‌ها و فرصت‌ها

تئاتر و سینما

پنجاه سال با تئاتر تبریز (از ۱۳۴۴ تا ۱۳۹۴) ● ۱۳۲ ● **سیروس مصطفی**

تجسمی

تاریخ نقاشی آذربایجان دوره‌ی پهلوی دوم ● ۱۵۰ ● **افسانه اسکوئی**

بعد از اتمام نقاشی است که متوجه روایت می‌شوم ● ۱۵۶ ● **گفت‌وگو با سونا عبدالعظیم‌زاده**

نجواها و سکوت | یادداشتی بر طراحی‌های آب‌مرکب سونا عبدالعظیم‌زاده ● ۱۶۳ ● **کیومرث کیاست**

موسیقی رنگ، تشویش زنانه، اندوه زیستن ● ۱۶۴ ● **محمدرضا خاک‌زاد**

نگاهی به جهان نقاشی‌های سونا عبدالعظیم‌زاده

زنی از جنس رنگ و غزل ● ۱۶۶ ● **مجید فتحی**

مرثیه‌ی یک هنرمند طراح و نقاش | **مینا رجب‌زاده**

چه حکایت که نداشتم از فراقت ● ۱۷۰ ● **مهتاب علی‌آبادی**

به یاد محمد واعظی؛ آموزگار فقید نقاشی

طُرفه

نمایش‌نامه‌ی «نمایش چگونه بازی می‌شود» ● ۱۹۴ ● **واصف اونگورن، ترجمه‌ی پری اشتری**

منتشر خواهد شد

شماره‌ی چهارم، خرداد ۱۳۹۵

هویت

ماه‌نامه‌ی علوم انسانی، هنر و ادبیات

با نامورنامه

بهمن فُرسی

یادداشت اختصاصی بهمن فرسی برای «هویت»

و گفت‌وگو با

علی نصیریان، علی‌اکبر زنجان‌پور

اسماعیل شنگله، جعفر والی، محمدرضا خاکی و ...

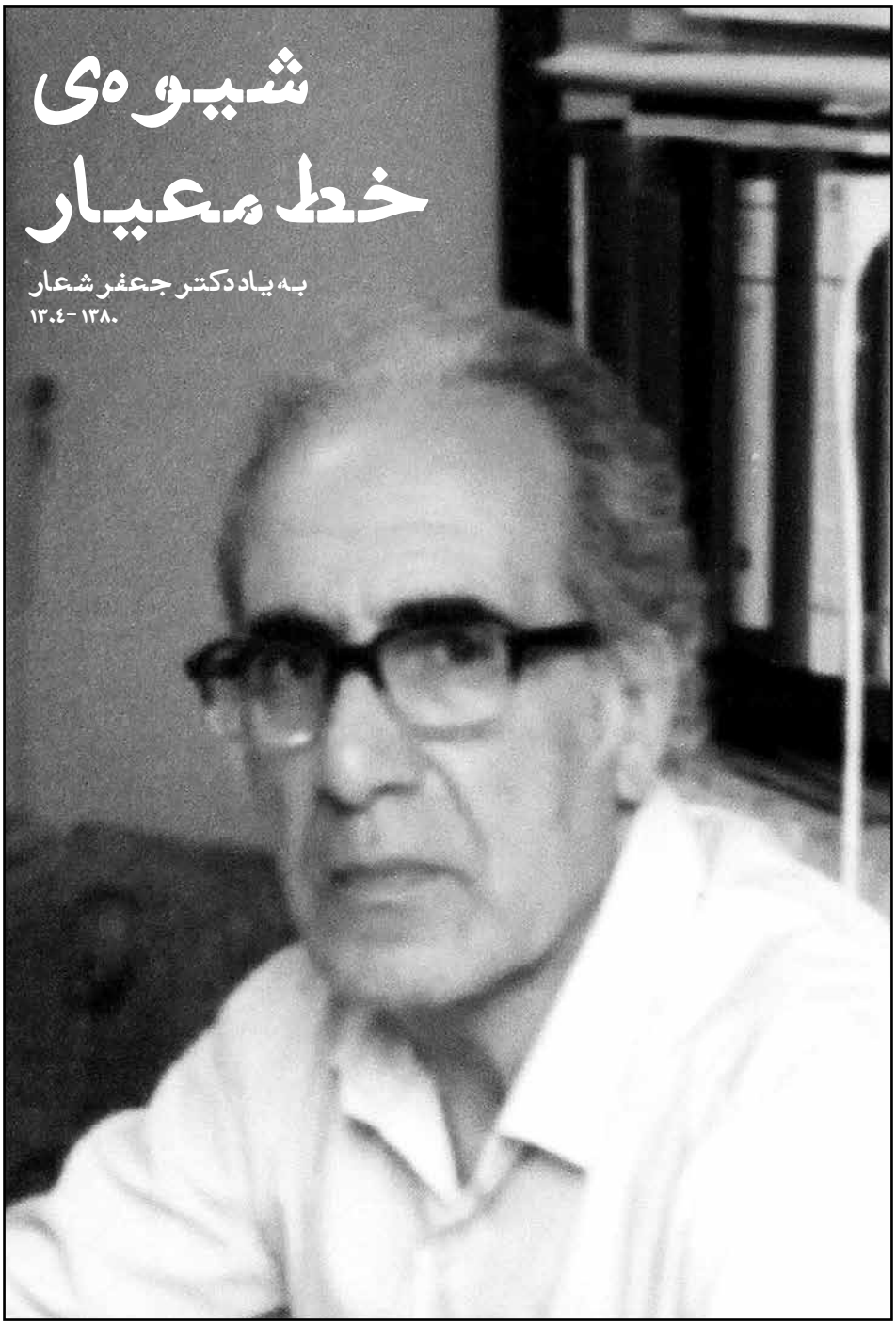
دهم خرداد

دکه های مطبوعاتی و کتابفروشی های تهران و

شمالغرب (آذربایجان شرقی، آذربایجان غربی، اردبیل و زنجان)

جُستار

مباحث نظری
و علوم انسانی


شیوه‌ی
خط معیار
به یاد دکتر جعفر شعار
۱۳۸۰-۱۳۰٤

شیوه‌ی خط معیار*

به یاد دکتر جعفر شعار (۱۳۸۰-۱۳۰٤)

نصیر شعار
nasir.shoar@yahoo.com

سال‌ها پیش، هنگامی که «شناخت‌نامه و مجموعه‌ی مقالات دکترشعار» را می‌نوشتم، مقاله‌های دستور خط فارسی، دشواری‌ها، راه‌کارها و اصول نگارش، به ویژه شواهد ادبی و پیشینه‌ی زبان‌شناسان و ادبا در ارایه‌ی شیوه‌های اصلاح خط، بسیار توجهم را جلب کرد. با راهنمایی برادر گرامی و پژوهش‌گرم ناصر شعار، جزوه‌ی «دستور خط فارسی، مصوب فرهنگستان زبان و ادب فارسی»، چاپ ۱۳۸۱ را با «فرهنگ املایی و دستور خط و املای فارسی، برپایه‌ی مصوبات فرهنگستان زبان و ادب فارسی»، دکتر شعار، چاپ ۱۳۷۸ نشر سخن، مقایسه‌ای اجمالی کردم. برای ما که از پژوهش‌های سخت‌کوشانه‌ی پدر، و شور و شوقش در تصویب ضوابط جدید خط فارسی آگاه بودیم، و می‌دانستیم که ثمره‌ی ۵۰ سال فیش‌بندی و یادداشت‌های وی می‌باشد، هرگونه انتشاراتی در این زمینه بسیار مهم می‌نمود. در این ۱۵ سالی که از درگذشت زنده‌یاد دکتر جعفر شعار می‌گذرد، به جز چند کار **پژوهشی در زمینه‌ی دشواری‌ها و معیار خط فارسی در رایانه** مانند: «وب‌گاه عروض دانشگاه علم و صنعت»، و چند فرهنگ، از جمله: «فرهنگ املایی خط فارسی، دکتر علی‌اشرف صادقی و زهرا زندی مقدم، برپایه‌ی مصوبه فرهنگستان»، چاپ اول ۱۳۸۵، کار تازه‌ای ندیدیم. و این مقدار کار علمی برای کاری به این بزرگی، که به قول دکتر شعار «... از ۳۰ سال پیش آغاز شده» (پژوهشی در دستور فارسی، دانشگاه تربیت معلم، ۱۳۵۵ ش.)، بسیار اندک است؛ (که اکنون ۵۰ سال از آغاز بازنگری در خط فارسی می‌گذرد). انگیزه‌ی بنده در نوشتن این موضوع، به نگرشی به فرهنگ املایی خط فارسی آقای دکتر صادقی، چاپ ۱۳۹٤ و با ملاحظه‌ی یادداشت‌های پیشین در موردِ جزوه‌ی خط فارسی فرهنگستان، بازمی‌گردد:

آقای دکتر صادقی در کتاب «فرهنگ املایی خط فارسی» در پانویس مقدمه، ص ۱۰ می‌نویسد:

«مرحوم دکتر جعفر شعار، که خود مدّتی عضو کمیسیون دستور خط فارسی بود، در سال ۱۳٦۰ (۹ سال قبل از تشکیل فرهنگستان زبان و ادب فارسی) یک فرهنگ املایی (انتشارات بنگاه ترجمه و نشر کتاب) برای کلمات فارسی تهیه کرده بود، که در سال ۱۳۷۲ آن را در انتشارات امیرکبیر تجدید چاپ کرد. **شیوه‌ای که آن مرحوم انتخاب کرده بود با شیوه‌ی منتخب فرهنگستان متفاوت بود** و مبتنی بر تحقیقات محققان قبلی و اندیشه‌های خود او بود. وی در سال ۱۳۷۵ کتاب دیگری با نام «شیوه‌ی خط معیار» در انتشارات احیای کتاب به چاپ رساند، که شامل یک فرهنگ املایی نیز بود. آخرین کتاب نام‌برده تألیفی با عنوان «فرهنگ املایی و دستور خط و املای فارسی بر پایه‌ی مصوبات فرهنگستان زبان و ادب فارسی» است، که در ۱۳۷۸ در انتشارات سخن در ۲٤۷ صفحه به چاپ رسیده، **اما این چاپ دقیقاً بر پایه‌ی مصوبات فرهنگستان نیست.**» [!]

اکنون آن یادداشت مقایسه‌ای سال ۱۳۸۵ را مرور

می‌کنم، دکتر شعار با آگاهی از مقالات و پژوهش‌های قبلی، و چه بسا با اندکی عجله در چاپ «فرهنگ املایی، بر پایه‌ی مصوبات فرهنگستان»، آن پژوهش‌ها و مقالات را در قالبی جدید آورده، اما بخشی از مطالب و نتایج پژوهش‌ها را از قلم انداخته است، و یا به استناد چاپ آن‌ها واگویی را لازم ندانسته. اما جمله‌ی معترضه‌ی آقای دکتر صادقی، (***شیوه‌ای که آن مرحوم انتخاب کرده بود با شیوه‌ی منتخب فرهنگستان متفاوت بود***)، اگر به اعتبار آینده و تفاوت‌های چاپ ۱۳۷۸ دکتر شعار و چاپ ۱۳۸۱ فرهنگستان است، که چنین نیست، و بنده تفاوت قابل ذکری ندیده‌ام، هرچند که چاپ دستور خط دکتر شعار پیش از چاپ جزوه‌ی فرهنگستان است.اما اگر غیر از آن باشد، که بسیار نسنجیده و غیرعلمی است، زیرا دکتر شعار از سال‌ها پیش به خط فارسی و دستور آن توجه داشته و حضور او مشوق فرهنگستان در تدوین اصول خط فارسی بوده است. این عبارت نمی‌تواند کوشش دکتر شعار و پیشینه‌ی او را نزد اساتید فارسی و ادبا کم‌ارزش جلوه دهد. و قدرمسلم این است که مطالب دستور خط فارسی دکتر شعار و فرهنگ املایی ویژگی‌هایی دارد که دیگران از آن بهره‌ها برده‌اند. برخی از آن‌ها به شرح زیر است:

– پژوهش‌ها برپایه‌ی روش‌شناسی و آگاهی‌ها و اصول علمی انجام شده است و در سال‌های متمادی، چه در تدوین دستور فارسی و رسم خط، چه در گردآوری متون کهن و «گزیده‌های ادب فارسی» این اصول رعایت شده و شیوه‌ای یک‌سان داشته است.

– پی‌گیری و ممارست در تهیه و تکمیل اطلاعات و کنکاشی که لازمه‌ی کار علمی است، در همه‌ی آثار هویدا است.

– شواهد ادبی، پیشینه‌ی واژگان، و کار استادان زبان فارسی،آورده شده و تحلیلی دقیق برپایه‌ی دستور فارسی و از حیث واژه‌شناسی انجام گرفته است.

–روش‌های پیشینیان در جدانویسی و پیوسته‌نویسی، بررسی شده و در همه‌ی موارد به عنوان سند ارائه شده. برای واژگان نیز مدارک، توأمان، آورده شده... .

– نوگرایی و استفاده از فنون جدید و به ویژه رایانه (که هنوز نام رایانه جایگزین کامپیوتر نشده بود)، و کار کردن با اساتید این فن و پیش‌بینی راه‌گشایی رایانه به تدوین اصول نوشتار فارسی و مرزبندی واژگان در همه‌جا به چشم می‌خورد.

این ویژگی‌ها، کار دکتر شعار را باارزش می‌نماید، و برخلاف رای آقای دکتر صادقی، پیروی از آرای گذشتگان نبوده، بل‌که روش تحقیق و پژوهش ایجاب می‌کرد که پیشینه‌ی کار روشن شود. و تحلیل دکتر شعار در نیک و بد این آرا بسیار بااهمیت و جذاب است. اما در آن یادداشت‌ها **تفاوتی میان دستور خط فارسی فرهنگستان و فرهنگ املایی دکتر شعار نیافتم**. تنها تفاوت، در آرای چندگانه‌ی فرهنگستان است، که دکتر شعار در این موارد به یک‌گونه نوشتن تن داده و دلایل آن‌ها را هم آورده است. مانند: نوشتن «ی» بعد از های غیرملفوظ به این شکل: «خانه‌ی». البته نشانه‌ی «ء» را نیز دکتر شعار کوچک شده‌ی آن می‌داند (مانند: خانهٔ– البته امروزه در نوشتار رایانه‌ای کاربرد «خانه‌ی» بیش‌تر است.)

نیز در مصوبه‌ی فرهنگستان (دستور خط فارسی، ص ۲۳) «ها» (نشانه‌ی جمع)، به هر دو صورت (پیوسته و جدا) آمده و بلاتکلیف مانده است. به نظر این‌جانب یک‌سره کردن جدانویسی و یا پیوسته‌نویسی امری است که در یادگیری و کاربرد آن، خواننده را کمک می‌کند؛ وگرنه مانند آموزگاری که همه‌ی وجوه یک واژه را می‌پذیرد، و یا همه را غلط می‌گیرد، چه چیز از دشواری‌های زبان خواهد کاست. بیش‌تر مشکلات آن‌جاست که از استدلال بسنده برخوردار نیست. این دستور خط، بنا بر ادعای فرهنگستان برای عموم مردم است، نه ویژه‌ی متخصصان و زبان‌شناسان؛ ولی عموم مردم، شعر حافظ و گلستان سعدی را به آسانی می‌آموزند و بازگویی و مثل زدن آن را خوش‌تر می‌دارند، پس چرا نباید چنین کار آسانی از آنان خواسته شود و بلاتکلیف وانهاده شود؟

از سویی دکتر شعار، شیوه‌ی نوشتن نام کسان و جاها (فهرست اعلام) را در مقاله‌ای جداگانه بیان کرده، و شیوه‌ی نگارش را مطابق دستور فارسی بنیان نهاده، مگر نام مندرج در شناسنامه و تواریخ که نگارش آن‌ها را

برابر اصل نام ضبط شده پیشنهاد کرده است. هم‌چنین، نوشتن نام‌های قرآنی را نیز مستثنا کرده و در زمان نوشتن قرآن، روش نگارش و خط قرآن را توصیه نموده است. نام‌هایی مانند «داوود و کاووس» را نیز با دو «واو» پیشنهاد کرده (به جز در نوشتن آیات قرآن). ولی به نظر می‌رسد، فرهنگستان شیوه‌ی نوشتن این گونه نام‌ها را در هر جایگاه و هر نوشته‌ای، مطابق نوشتار قرآن تجویز نموده، و از دستور فارسی متابعت نکرده است.

درآن زمان، یک موضوع در جزوه‌ی دستورخط فارسی فرهنگستان توجه من و برادرم را جلب کرد، و آن این که فرهنگستان برای بیشتر مطالب «جدول» تهیه کرده و خلاصه‌نویسی نموده است که طبقه‌بندی و استفاده از دستور را بسیار آسان می‌نماید. با برادرم قرار گذاشتیم که این شیوه را در چاپ‌های بعدی فرهنگ املایی دکتر شعار به کار بریم. هم‌چنین قرار شد ترتیبی بدهیم که کتاب فرهنگ املایی دکتر شعار به رایگان و برای جست‌وجوی کاربران در واژگان فارسی و عربی، در دسترس همگان قرار گیرد. بنابراین چاپ فرهنگ دکتر صادقی مایه‌ی مسرت و دل‌شادی ما گردید.

اما امروز، با دشواری‌هایی که نسل نو و کهنه در نوشتن پدید آورده‌اند، این خوشی دیری نمی‌پاید. و باید گفت که جای یک نگرش جدید در اصلاح شیوه‌های این نورسیدگان، خالی است و فرهنگستان باید تلاشی افزون بر گذشته و برای جبران مافات داشته باشد. دکتر شعار از سال ۱۳۶۸ به نگارش رایانه‌ای توجه نموده بود و در جای جای دستور خط به این موضوع با اهمیت پرداخته است. اکنون در این مکاره بازار خَط فارسی، که در وب‌لاگ‌ها، وب‌گاه‌ها، تلگرام و اینستاگرام و شبکه‌های اجتماعی به راه افتاده و از هر سویی نویسندگان و شعرا، به بهانه‌ی تطابق آوایی به حریم دستور فارسی تجاوز کرده و گروهی را نیز گمراه می‌کنند، جا دارد که فرهنگستان کوششی نو آغاز کند. چند نمونه از شیوه‌ی نثر و نظم کنونی که در کتاب‌ها، و وب‌گاه‌ها و اکثر نوشته‌های عوام و گاهی شعرا و نویسندگان دیده می‌شود به این ترتیب است:

حذف «های» غیرملفوظ: من ب تو گفتم (من به تو گفتم). چرا بهان جویی می‌کنی؟ (بهانه‌جویی می‌کنی؟).

حذف «ه» در خسته‌ام: که این طور می‌نویسند «خستم»

آوانگاری شعرا مانند: من تو را این‌گونه می بین ام (می‌بینم!)

توای، به جای تویی! و دیگر واژه‌های محاوره‌ای بی‌سروته که خواندن را ناممکن کرده و گفتن آن‌ها در این جا سردرد می‌آورد!

اینک برای این که یادی از کوشش‌های آن بزرگ مرد نسته در عرصه‌ی ادبیات فارسی، و عربی فارسی‌زبانان شده باشد، به مواردی از آثار و تألیفات دکتر شعار در زمینه‌ی دستور خط و پژوهش‌های ادبی، تحقیق در ریشه‌ی کلمات و واژگان، فارسی سره و دیدگاه‌های واژه‌یابی می‌پردازم:

۱- **گفتارهای دستوری**، دکتر جعفر شعار، دکتر اسماعیل حاکمی: شامل اسم، صفت، قید، کنایه، «**پیوند**»، حذف و تخفیف. (امیرکبیر ۱۳۴۸ ش.)

۲- **راهنمای زبان عربی** (صرف و نحو)، به انضمام «**عربی برای فارسی**» و کلمات و اصطلاحات عربی در کاربُرد فارسی‌زبانان! (نشر قطره، ۱۳۸۷ ش.)

۳- **پژوهشی در دستور فارسی**، (انتشارات دانشگاه تربیت معلم، ۱۳۵۵ ش.)، چکیده:

- اصول واژه‌سازی و واژه‌یابی

«... در ساختن و برگزیدن واژه ضرورتی ندارد که از آغاز به اندیشه‌ی تهیّه‌ی معادل برای همه‌ی لغات بیگانه بود، بلکه در مرحله‌ی اول، باید برای لغات و اصطلاحاتی که در شرف رایج شدن است، معادل فارسی برپایه‌ی واژه‌های زیبا و خوش‌ترکیب و اصیل فارسی، که در متن‌های کهن فارسی به ودیعه گذارده شده، انتخاب یا وضع کرد. یعنی مثلا به جای وضع لغت «پدافند» برای دفاع، باید فکری درباره‌ی واژه‌ی لجستیکی بکنند، که نه تنها باب طبع فارسی نیست، گوش‌خراش هم هست. اما در مرحله‌ی دوم، تعیین معادل فارسی برای بیشتر لغات بیگانه، حتی واژه‌های عربی، به منظور حفظ اصالت زبان لازم می‌نماید، که البته به تدریج و بی‌شتاب‌زدگی و با تأمل و دقت کافی باید صورت گیرد. در وضع لغات به

چند اصل مهم باید توجه کرد:

– **اصل اول**: اصیل بودن واژه، از نظر ریشه‌شناسی و مطابقت با موازین دستور فارسی... .

– **اصل دوم**: عدم التباس (آمیختگی و درهم شدن) در املا، مانند: «پیشرفت» که در معنی اسمی پیوسته و در معنی فعلی جدا نوشته می‌شود [واژه‌ی شبستان در متون کهن به معنی «حرمسرا» بوده و نه در معنی امروزین]

– سره‌نویسی و گسترش زبان فارسی

...سره‌نویسی امری تازه نیست و پیشینه‌ای از قرن پنجم دارد، اگرچه در سیر تحول فارسی و گرایش به عربی، تنها عامل نفوذ فرهنگ اسلامی نبوده، ولی رهایی از تکلف و تصنع امری پسندیده و درخور است. اما نباید شتاب‌زده تمام آثار ورود زبان بیگانه را، که در پاره‌ای موارد ترکیب‌های زیبایی در زبان فارسی پدید آورده، یک‌باره حذف کرد، و یا نسبت به تغییر حروف، به حروف لاتین به شیوه‌ای عمل کرد که برای این زبان بیمار بیم مرگ باشد.

– بحثی و پیشنهادی درباره‌ی رسم خط فارسی

مطالب مقالات و آثار دکتر شعار، گاهی چنان سلسله‌وار و پیوسته آمده که نشان از این دارد که وی در طول خدمت خود به فرهنگ و ادب فارسی و در ۵۵ سال آموختن و آموزش دادن، همواره آن‌ها را بازبینی می‌کرده است. این بحث هم به دنبال مباحث پیشین، پس از طرح دشواری‌های املای فارسی، و ذکر شواهد نگارش واژگان مرکب و کلمات مرکب بسیط‌نما، به شش اصل در یکنواخت کردن قواعد می‌پردازد:

– تطابق ملفوظ و مکتوب: نگارش واژگان مبتلا، اعلا و کلمه‌های مقصور عربی (مدّعا، مجرا) با «الف»

– آسان‌خوانی و آسان‌نویسی: چشم‌پزشک، هفت‌هشت‌ساله

– یکنواختی و اطّراد قاعده: این است (نه، اینست). علاقه‌مند، پیشه‌ور و جلوه‌گاه (نه، علاقمند)

– رعایت موازین دستوری، مراد دستور فارسی است نه عربی! بنابراین بایدنوشت: جنابِ عالی، وزارت فرهنگ، شورای عالی (با کسره‌ی اضافی که نماینده‌ی بقای اضافه است)، نه به صورت پیوسته، مانند: عالیجناب!

همین‌طور فعل‌های بیفزاید، بینداخت (که به غلط بیافزاید و بیانداخت نوشته می‌شود.).

– انتخاب اشهر: آنچه مشهورتر است، مانند: دلبر، دلدار، بیراه، باغچه، آنجا

– پرهیز از التباس (در اصول واژه‌سازی آورده شد)، جدا نوشتن پسوندها: دلتنگ (اسم)، برای تشخیص داده شدن از دلِ تنگ (صفت و موصوف). یا ترکیب‌های اسمی، مانند: دستگیر، دلبسته و نگاهداشت، که در صورت فعل بودن جدا نوشته می‌شود.

– آیا ضوابطی برای اصلاح خط فارسی می‌توان وضع کرد؟

– تبدیل حروف عربی کلمات به معادل آن‌ها در فارسی، ... تحریف است نه تغییر!

– الفبای لاتین، حرکات مصوت را وارد حروف کلمه می‌کند، اما بیم مرگ زبان فارسی می‌رود.

– جایگزین کردن تنوین با «ن» فارسی، از چاله به چاه افتادن است. معمولاً، مثلا و ... به نوشتار غلط: معمولن، مثلن و مسلمن، ... دامن، مسکن، محزن، مامن.

٤– شیوه‌ی خط معیار، (نشر احیای کتاب، ۱۳۷۵ ش. تهران)؛ چکیده‌ی مطالب و عنوان‌ها:

پیش‌گفتار، اشاره‌ای گذرا دارد به نابه‌سامانی خط فارسی، که با نیاز روزافزون جامعه مواجه شده؛ و افزایش تعداد باسوادان و دانش‌آموختگان، انتشار بیش‌تر کتاب نسبت به گذشته، اضافه شدن رایانه و گسترش شبکه‌های اینترنتی، بازنگری خط فارسی را بسیار با اهمیت می‌کند.

سپس به دشواری‌های زبان می‌پردازد:

– دشواری نوشتاری برخی از حروف، به ویژه عربی (ص، ث، ذ، همزه و تنوین)، نویسنده به این موضوع نیز پرداخته که این مشکل در زبان‌های انگلیسی و فرانسه هم وجود دارد، مانند: صدای «ک» با چهار نشانه‌ی character, make, couple, quite

– دشواری جدانویسی و پیوسته‌نویسی، وی معتقد است که دشواری نخست، با وضع چند قاعده آسان می‌شود. ولی در جدانویسی و پیوسته‌نویسی واژگان مرکب و مشتق، مشکلاتی وجود دارد.

– بزرگ‌ترین ویژگی این کتاب در این است که

برای هر مبحثی که گشــوده، واژگان آن بحث را در همان بخش گنجانده و فرهنگی کامل از هر ضابطه و دستورِ خطِ ویژه به دست داده است.

– دکتر شعار در بخش «**نگارش واژه‌های مرکب و مشــتق » با استناد به امکانات کامپیوتر (رایانه)، از تأسی از مشهور و سنت‌ها عدول می‌کند و می‌گوید:** در واژه‌های مرکب و مشــتق، اصل جدانویسی است. و اما همه‌جا نمی‌تــوان پرهیز از التباس را رعایت کرد، زیرا به اصل جدانویسی لطمه می‌زند. ترکیب‌هایی مانندِ نگاه‌داشت، بزرگ‌داشت، بی‌فاصله نوشته می‌شود. و در صورتِ فعلی با فاصله‌ی میان‌واژه‌ای (مانندِ: دانشمند را باید بزرگ داشت).

– مزایای جدانویسی:

۱– آســانیِ خوانــدن و نوشــتن (ســخن‌چینی، پیش‌بین‌تر)

۲– یک‌نواختی و یک‌دستی نسبی (کاردار، جان‌دار)

۳– مقایسه‌ی جدانویسی با توجه به کثرت واژگان ترکیبی (راه، ۳۵ ترکیب؛ خوش ۱۷۰ ترکیب؛ و...)

٤– نقش کامپیوتر (رایانه): جدانویســی بخشی از پیچیدگی خط فارسی را حل می‌کند!

– ضابطه‌های جدانویسی: ۱– دستور زبان فارسی: (نشانه‌ی اضافه: شــورایِ عالی) ۲– ضوابطِ قراردادی: در کلمــات مرکب از دو جزء مکــرر مانندِ: به به، تک تــک ۳– تلاقی دو حرف هم‌جنــس مانندِ چوب‌بری، تشــریف‌فرمایی ٤– در ترکیبات اتباعی : رخت‌پخت، پول‌مــول ۵– مصدرهای مرکب و فعل‌ها و صفت‌هایِ فاعلی: تن‌دردادن، سخن‌گو... ٦– ترکیب‌های بنِ ماضیِ: زخم‌خورده، گل‌گشت... ۷– هرگاه یکی از اجزایِ کلمه، فارسی و دیگری جزء خارجی (ترکی، عربی و ...) باشد: قصب‌پوش، پاگون‌دار، ویولن‌زن... ۸– پیش‌واژه‌هایِ تَه، ده، شــیرین، کم، گران حتی در گیاه‌خوار، هفت‌صد نیز استثنا نشده و جدا نوشته می‌شود.

– سپس نویسنده در **ضوابط بنِ فعل، ترکیب‌های بنِ مضارع، مشتق‌ها، پیشوندها، پسوندها، تکواژها و پی‌واژها،** با توضیح کافی و شمردن ناهمگن‌ها (استثنا) فرهنگی از واژگان را نیز ارائه کرده است.

دکتر جعفر شعار

– **مرزبنــدیِ واژه‌ها در خط فارســی:** برخلافِ زبان‌های انگلیسی و فرانسه، که حروف از هم جداست و رعایت فاصله‌ی واژگان آســان‌تر اســت، در فارسی، فاصله‌ی میان‌واژه‌ای (دل‌بســتگیِ سختی) و میان‌لختی (خردورزی)، به دلیل وجود ترکیبات و ویژگی‌های زبان، باید با دقت بیش‌تری انجام شــود و محتاج تشخیص نوشتار بســته و گسسته است. وجود فاصله‌ی مناسب در بین واژگان، موجب آسان خواندن و درست خواندن می‌شود.

– **صورتِ نوشتاریِ همزه:** همزه‌ی آغازی (اسب، اسما)، همزه‌ی پایانی (لؤلؤ، منشأ، جزء)؛ همزه‌ی میانی (رأس، رؤیا، ذئب، رؤسا، مرآت، مآخذ)

– **نشانه‌ها، حرکات و نگارش برخی از مصوّت‌ها:** تشدید، مد، حرکات، مصوت پایانی، واوِ معدوله (خواهر، خوان)، هجایِ میانی (وو: داوود، طاووس)

– **امــلایِ واژه‌هــای عربــی در فارســی:** «ۀ» در پایــان واژه‌های برگرفتــه از عربــی، در صورت تلفظ شــدن به صورت «ت» نوشــته می‌شــود (رحمت‌الله،

دکتر جعفر شعار

حجت‌الاسلام...)؛ اسماعیل، رحمان به همین شکل؛ رؤیت.

– **نمایه‌های کلیدی، نمایه‌های کلیدی کهن**: شامل فرهنگ گسترده‌ای از واژگان همانند: نامور، ناهمگن، آسمانه، آبانگان، آبشی، آبسال،... .

– **راهنمای ترکیب‌های عربی**: ایهاالناس، الی‌الابد... و **نمایه‌ی ترکیب‌های پیوست‌پذیر** (تنگاتنگ)

– یادداشت پایانی: نقش نمای اضافه.

۵– فرهنگ املایی، انتشارات امیرکبیر ۱۳۷۲ :

این کتاب زمینه‌ساز تدوین کتاب «شیوه‌ی خط معیار، نشر احیای کتاب ۱۳۷۵» گردیده است.

– در بخش راهنمای فرهنگ، به جدانویسی اجزای کلمات دوجزئی، مانند: دوجزء مکرر، ترکیب‌های اتباعی، اجزای مصدرهای مرکب، مصوت‌های ا ا ا، پسوندهای گان، و گانه، تر و ترین پرداخته است؛

– در مقدمه، به پاسخ‌گویی به استادان زبان‌شناس و دلایل جدانویسی و دفاع از ضوابط پیشنهادی نگاشته، و اصول شش‌گانه را با مثال‌هایی مختصر برشمرده است.

– چند قاعده درباره‌ی رسم خط ترکیبات فارسی، شامل: ترکیبات اضافی، ترکیبات دارای دوجزء مکرر، کلمات عربی (پیوسته‌نویسی برابر اصل مانند: زمزم، زمزمه، زلزله، دغدغه، هلهله)؛ در مشتقات با اجزای تکراری، حروف مشابه، با اجزای مصوت،... ترکیبات فعلی، پیشوند و پسوندها، های غیرملفوظ، ... حرف وا (دل‌واپسی)، چه حرف ربط... .

– در بخش روش تدوین فرهنگ حاضر و بخش قواعد عمومی املا و رسم خط فارسی نیز مباحث مهمی طرح شده که به علت تکرار از بند٤ (شیوه‌ی خط معیار)، با همه‌ی اهمیت در بیان مطالب و مثال‌ها، صرف نظر می‌نمایم.

– بخش اول فرهنگ: رسم خط، واژه‌نامه‌ی ترکیب‌ها برپایه‌ی فصل و وصل اجزا، در ۲٦۷ صفحه.

– بخش دوم فرهنگ: املا، راهنما و واژه‌نامه‌ی املایی (شامل ترکیب‌های عربی در فارسی)، در ۱۲صفحه.

٦– فرهنگ املایی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳٦۰ ش.

این کتاب در سال آغازین قرن ۱۵ هجری، و دومین سال شروع جنگ تجاوزگرانه‌ی عراق چاپ شده است. شادروان دکتر شعار، رییس دانشگاه تربیت معلم است، و بنا به علاقه‌ی دیرینه‌اش، در آغاز تحول ظاهری، به مبانی تحول در آموزش فارسی، روشن‌مند کردن گزیده‌های متون فارسی، دستور فارسی و دستور خط فارسی به تحولی عمیق دست‌زده، و با همه‌ی مسئولیت خطیری که در دانشگاه دارد، ضمن رد پیشنهاد (برای پُست) وزارت علوم، به گردآوردن اساتید فارسی می‌پردازد. اولین همایش بررسی وضعیت تدریس و موقعیت زبان فارسی با حضور استادان و اندیشه‌مندان بزرگ و صاحب‌نام: مهدی اخوان ثالث، حسن انوری، تقی پورنامداریان، اسماعیل حاکمی، حسن دیانت نژاد، غلام‌علی رعدی آذرخشی، احمد رنجبر، جواد سلماسی زاده، جعفر شعار، محمدرضا شفیعی کدکنی، جعفر شهیدی، عباس ماهیار، محمدجعفر محجوب، مهدی محقق، مریم میراحمدی، نادر وزین پور؛ در دانشگاه تربیت معلم تشکیل می‌شود.

و جزوه‌ای حاوی مشروح سخنان و تصمیمات توسط دانشگاه تربیت معلم چاپ گردید (رک: شناخت‌نامه و مجموعه‌ی مقالات دکتر شعار، نشر قطره –۱۳۹۱ ص۱۲۱).

گرچه امروزه توجیهی بی‌دلیل می‌نماید، و فرهنگ کشور و زبان فارسی از زمره‌ی موضوعاتی است که می‌باید بی‌واهمه و بدون تأخیر بدان پرداخته شود، اما دکتر شعار، در مقدمه‌ی کتاب، به ضرورت و با احساس علاقه و مسئولیت فرهنگی، در توجیه چاپ کتاب در آن شرایط و زمان می‌نویسد:

«شاید برای برخی تعجب‌انگیز باشد که کسی در این برهه از زمان و در این جوّ انقلابی و هیجان‌آمیز کشور و بالاتر از آن در هنگامی که کشور مورد تهاجم جهان‌خواران و مزدوران جنگ‌باره‌ی آنان قرار گرفته است، به اموری از نوع تهیّه‌ی **فرهنگ املایی** بپردازد. چنین کسان اگر کار مؤلّف را بیهوده و لغو ندانند، دست کم وی را آدمی بدور از مسائل جاری زندگی عمومی و بی‌اعتنا به هیجانات و اضطرابات همگانی کشور به شمار خواهند آورد. اما حقیقت آن است که پرداختن به کار تهیّه‌ی فرهنگ املایی را، مؤلف نه تنها عملی ضرور می‌داند، بلکه واجبی کفائی‌اش می‌شمارد، که چون محققان دیگر تا کنون به آن نپرداخته‌اند، خود را موظّف به فراهم آوردن آن دیده است. و دیگر آن که **گردآوری آن در روزگاری نسبتا دراز صورت امکان و عمل به خود گرفته**، و از سال‌ها پیش اندیشه‌ی مؤلف را به خود مشغول می‌داشته است. و اینک در این روزگار اضطراب‌آلود و هیجان‌زده‌ی انقلابی خاتمه پذیرفته و آماده‌ی سپردن به چاپ‌خانه شده است.»

–مقدمه‌ی کتاب به انبوه کاربُرد واژگان ترکیبی اشاره دارد (راه، در اول واژه: ۱۳۰ ترکیب، خوش ۴۳۰ ترکیب، کم ۳۰۰ ترکیب، ...) و با توجه به آمار، به بحث مرکب‌ها و مشتقات، و ترکیبات زبان‌های بیگانه و زیان‌های ناشی از نابسامانی املای ترکیبات می‌پردازد.

– سپس به وصف اصول شش‌گانه، قواعد رسم خط ترکیبات فارسی، و روش تدوین فرهنگ؛ با جزئیات و قواعد عمومی املا پرداخته می‌شود. املای‌های جمع، حذف و تخفیف (با مثال‌های زیبایی از شعر سعدی) مقصور، همزه و...[که با همه‌ی زیبایی‌های پژوهشی، تکرار آن‌ها در این‌جا ضرورتی ندارد.].

– فرهنگ املایی در ۲۷۲ صفحه ارائه شده، که در چاپ بعدی اثر به بیش از این تعداد واژه رسیده است.

۷ – **فرهنگ املایی و دستور خط و املای فارسی، بر پایه‌ی مصوبات فرهنگستان زبان و ادب فارسی**.

و اما فرهنگ املایی و دستور خط فارسی، انتشارات سخن، سال ۱۳۷۸، در ۳۳۰۰ نسخه و ۲۴۷ صفحه، که جزو آخرین کارهای ادبی دکتر شعار نیز به شمار می‌آید. شادروان دکتر شعار در بخش پایانی «پیش گفتار»، می‌نویسد: «پروردگار دانا را که آموزگار آدمیان به قلم است، شکرگزارم. به لطف شامل او بود که این کار خطیر انجام گرفت و رنج سالیان دراز به ثمر رسید، و توانستم گامی در راه پدیدآوری شیوه‌ای یک‌دست، قانون‌مند، کاربردی و آسان‌یاب بردارم. و خدمتی ناچیز به فرهنگ گران‌قدر کشورمان کرده باشم.»

او که در راه آرمانش، یک‌سره کوشیده و در تشکیل «دفتر ترویج فرهنگ و ادب فارسی» و کارگروه تدوین بیش از ۳۲ عنوان «گزیده‌های ادب فارسی» موفقیت به دست آورده؛ و از سال ۱۳۳۰ تا کنون به تألیف بیش از ۵۰ عنوان کتاب توفیق یافته، امروز خوش‌حال و سرافراز به شکرانه‌ی چاپ فرهنگ املایی و دستور فارسی، برپایه‌ی مصوبات فرهنگستان، دست به قلمی می‌برد که ودیعه‌ی پرودگارش می‌شمارد. او که با فروتنی از تألیف آثارش به کسی نگفته، و ترجمه‌های قرآنی‌اش را هنوز برای بسیار کسان آشکار نکرده و حق التالیفی هم نگرفته است؛ امروز شادمان از خدمتی دیگر است. اگرچه بعد از چاپ کتاب و در بین سال‌های ۱۳۶۰تا ۱۳۶۱، یک سال به سبب برخی تندروی‌ها و بر اثر اشتباه سیاسی کسانی که او را به سمت ریاست دانشگاه تعیین کرده بودند در زندان سپری کرد، به رغم کاهش کرسی‌های استادی، از نوشتن باز نماند، و حاصل پشت‌کارش، چاپ گزیده‌هایی بود که از سال ۱۳۴۵ و چاپ «شاه‌کارهای ادبیات فارسی»، و هم‌کوشی‌اش با دکتر معین، یاران لغت‌نامه‌ی دهخدا، دکتر یارشاطر، دکتر ناتل خانلری،

سعید نفیسی و در کنار دوستان یک‌رنگش، دکتر انوری، دکتر توفیق سبحانی، دکتر محقق، آل احمد، دکتر شفیعی کدکنی، دکتر شهیدی، و دانشجویان وفادارش: دکتر علمداری، شبنم نقیب زاده، زهرا یوسفی تبار، آرزو هایش را جامه‌ی عمل پوشاند.

– این کتاب پس از یک پیش‌گفتار، و توجه زیاد به قاعده‌مند کردن املای فارسی برای تحقق نوشتار رایانه‌ای، با پیش‌سخنی که بر ترکیب‌وندی، و پیوسته و جدانویسی ترکیبات می‌آورد، در بخش نخست به واژگانِ **فرهنگ املایی** می‌پردازد.

– فرهنگ املایی این بخش در حدود ۱۳۵ صفحه

– نمایه‌ی کلمه‌های مرکب پیوسته ۱۲ صفحه

– نمایه‌ی کلمه‌های بسیط ۱۳ صفحه

– نمایه‌ی ترکیب‌وندی‌های کهن پیوسته ۱۵ صفحه

– در بخش دوم، املای کلمه‌های بسیط، راه‌حل را در جای‌گزینی واژه‌های فارسی به جای عربی (فوق‌الطاقه: توان‌فرسا. اصابت: رسیدن) می‌داند. و برای واژه‌هایی که چندگونه نوشته می‌شوند، یک گونه را برمی‌گزیند.

– بخش دوم با توصیف «**واژه، تکواژ، پی‌واژ و نشانه**» و استثنا در «این و آن: آنچه و چگونه»؛ آغاز شده که با چکیده‌ی مباحث دیگر به شرح زیر از تکرار آن‌ها پرهیز می‌کنم: **پیشوند** (می) و **پسوند** تر و ترین؛ نمودار فعل ربط ... (شاعرم، شاعریم، کاری‌ام، کاری‌ایم، تواناست، توانایید، توام، توایم، توست، تواند...تابلوام، کشتی‌اش، کشتی‌شان، رویم، رویتان، پی‌ام، پی‌مان، پی‌تان)، **املای ترکیب‌های پیش‌وندی و پس‌وندی** (ریخته‌گر، آرایشگر...، نگارگر، یاریگر، پشتواره، آتش‌وار...)؛ **املای کلمه‌ی مرکب: فهرست مرکب‌ها با کاهش یا افزایش واجی**... (آشاب، برفاب... راهنما...)، **فهرستی از ترکیبات کار** (آبکار، تخم‌کاری، تذهیب‌کار، ساخت‌کاری، فحش‌کاری، کاشی‌کار...)؛ **واحد املایی و مرزبندی کلمه‌ها، و نقطه‌گذاری؛ ویرایش و نسخه‌پردازی، نشانه‌ها و نمودارها** (روش **نگارش شعر**، و ویرایش واژگان شعری و ستون و سطر اشعار)

۷– **شناخت‌نامه و مجموعه‌ی مقالات دکتر شعار، نشر قطره، ۱۳۹۱**

این مجموعه اگرچه در برگیرنده‌ی زندگی‌نامه و مقالات دیگران در مورد زنده‌یاد دکتر شعار است، اما از جهاتی با توجه به آوردن مقالات چاپ و منتشر نشده‌ی دکتر شعار، خود به گونه‌ای از کتاب‌های مرجع دستور فارسی و ادبیات کهن به شمار می‌رود. و هدف گردآورندگان خدمتی به جامعه‌ی ادبی بوده است. مباحث زیر که جنبه‌ی دستوری و رسم خط دارد نشان‌گرِ پیشینه‌ی طولانیِ پژوهش‌های دکتر شعار است:

– بحثی درباره‌ی رَسم خط فارسی (ص ۱۵۵ شناخت‌نامه– نشریه‌ی یغما، شماره‌ی ۱۷ سال ۱۳۴۳)،

– رسم خط فارسی (ص ۱۷۰ شناخت‌نامه– نشریه‌ی راهنمای کتاب، سال ۹ ، ۱۳۴۵)

– واژه‌هایی با مدارک (ص ۳۵۷ شناخت‌نامه– مجله‌ی یغما، ضمایم، سال ۱۳۷۰)

– پژوهشی و پیشنهادی درباره‌ی املای فارسی(ص ۳۶۵ شناخت‌نامه– از کتاب‌نامه‌ی شهیدی، تاریخ مقاله ۱۳۷٤)

– قواعد املا و رسم خط فارسی (ص ۳۷۷ شناخت‌نامه–مقاله‌ی ۳۷)

– مرزبندی واژه‌ها در نوشتارِ امروز (ص ۳۸٦ شناخت‌نامه– نشریه‌ی ادبیات معاصر، سال اول، اردیبهشت ۱۳۷۵)

– نقش نمای اضافه در نوشتار امروز (ص ۳۹٦ شناخت‌نامه–نشریه‌ی ادبیات معاصر، سال اول، شماره‌ی سوم۷۵)

*** [این مطلب در پاره‌ای موارد به دوگانگی نوشتاری و عدم رعایت «دستور خط فارسی، مصوب فرهنگستان» مبتلا است، که البته بیش‌تر برای رعایت اصل متنِ کتاب و مقالات دکتر شعار بوده؛ که تصدیق می‌فرمایید دخل و تصرف در آن‌ها جایز نبوده است. هر چند که دکتر شعار مانند هر پژوهش‌گری برخی مطالب و پژوهش‌های خود را اصلاح نموده و شاید تناقضاتی (مانند: اصل اشهر) در آن‌ها دیده می‌شود.]**

ژان ژاک لسرکل

نافرمانی‌های زبان / فصل اول

زبان‌شناسی و بازمانده

ترجمه‌ی کتابی از ژان ژاک لسرکل (Lecercle,Jean Jacques)

ژان ژاک لسرکل پروفسور زبان انگلیسی در دانشگاه نانتر فرانسه است که تمام عمرش را به تحقیق و مطالعه در حوزه‌ی زبان و ادبیات صرف کرده است. از او کتاب‌های زیادی در حوزه‌ی فلسفه‌ی زبان و تئوری ادبی منتشر شده است. کتاب «نافرمانی‌های زبان» که هر شماره یک بخش آن را در «هویت» خواهید خواند، در سال ۲۰۱۰ منتشر شده است. ترجمه‌ی مقدمه‌ی این کتاب در شماره‌ی قبل منتشر شد.

دکتر داود کوهی

در اثر «خوش‌گذرانی» نوشته‌ی سامرست موام، خانم مهمان‌خانه‌داری هست که می‌گوید:

I am not so young as I used to was!

(من دیگر مثل گذشته جوان نیستم!)

اگر من این جمله را در نوشته‌ی یک زبان‌آموز ببینم، زیر کلمه‌ی آخرش یک خط قرمز می‌کشم تا او را از وجود یک خطای دستوری در نوشته‌اش آگاه نمایم. اما به عنوان خواننده‌ی این داستان من از این جمله لذت می‌برم. می‌پرسید از چه چیز این جمله لذت می‌برم؟ از زمان‌جایگاه روایتی پیچیده‌ای که باعث شده است نویسنده مرتکب نوعی غلط گویی شود و با این حال قِسر در برود؟ یا از ویژگی نامتعارف گویش کاکنی در آستانه قرن جدید و دقتی که مولف رمان «لیزای اهل لمبت» به خرج داده تا سبک بی‌روح نوشته‌ی خویش را با رنگ و بویی محلی و بومی احیا کند؟ پاسخ این است که از هر

دو ویژگی این جمله لذت می‌برم.

البته واضح است که جمله مورد بحث ما یکی از قواعد اساسی نحو زبان انگلیسی را به طور فاحش نقض کرده است. بر اساس دستور زبان انگلیسی ، بعد از 'to' باید بن فعلی به کار رود نه یک فعل تصریفی . پس بعد از عبارت 'used to' یک بن فعلی باید به کار رود. با این‌حال، به عنوان یک نابه‌جاگویی نحوی، این خطا هر قدر فاحش و آشکار باشد، به همان اندازه لذت‌بخش است. گوینده‌ی این جمله ، یعنی همان خانم مهمان‌خانه‌دار کاکنی، به خودش اجازه می‌دهد با زبان کاری را بکند که من، به عنوان یک گویشور تحصیل کرده زبان انگلیسی جرات انجام آن را ندارم. به همین دلیل من در خفا به او رشک می‌ورزم. (شاید چیزی به نام گناه زبانی وجود داشته باشد که به اندازه گناهان عادی و روزمره در ما احساس مرکبی از گناه و هیجان ایجاد کند!) مانند تمام خطاها، این لغزش زبانی نیازمند یک توضیح و بهانه است و البته یافتن چنین بهانه‌ای چندان هم دشوار نیست. مثلا می‌توانیم بگوییم نمی‌شود از یک فرد بی‌سواد کاکنی انتظار داشت که مانند یک نجیب‌زاده‌ی جوان آکسفوردی سخن بگوید. به عبارتی محترمانه‌تر این دو نفر با دو گویش متفاوت سخن می‌گویند و این دو گویش در تعامل اجتماعی از ارزشی برابر برخوردار نیستند. با این‌حال، برای یک محقق حوزه‌ی زبان ارزش این دو گویش به یک اندازه است.

این یک توضیح سطحی است. [چرا که] این توضیح بر وجوه مشترک دو گویش مذکور تاکید نمی‌ورزد: از نظر راوی –و خواننده – جمله مورد بحث یک جمله‌ی انگلیسی است و برای تمام گویشوران این زبان معنادار و قابل فهم است. این جمله می‌تواند مورد یک تفسیر معناشناختی عاری از هرگونه ابهام قرار گیرد و در مقایسه با بسیاری از جملات پیچیده‌ی «صحیح»، کم‌تر دردسر ایجاد نماید. بدون تردید سهولت تفسیر معناشناختی این جمله ناشی از انحراف بسیار ناچیز آن از ساختار معیار است: کافی است به جای 'was' از 'be' استفاده کنیم. اما همین موضوع پرسش‌های جالبی بر می‌انگیزد. نقض یک معیار و محدودیت اساسی نحوی از لحاظ معناشناختی قابل اغماض به نظر می‌رسد. اما اگر در چهارچوب سنت چامسکیائی مرکزیت نحو بحث نماییم، این جمله ساختاری غیرمترقبه دارد. این 'was' مزاحم، یکی از اصول نحو را به طور فاحش نقض کرده است. در هر پاره–جمله فقط یک فعل می‌تواند تصریف زمانی داشته باشد.

می‌توان برای نجات قواعد نحوی تلاش کرد و از تنگنای ایجاد شده دور شد. راه حل این است که با این به اصطلاح خطای زبانی منطقی برخورد کنیم. مثلا اگر این‌جا 'used to' را نه یک فعل بلکه یک قید محسوب کنیم (هر چند ما از 'used to' چنین استفاده نمی‌کنیم)، آن‌گاه جمله‌ی ما جمله‌ای صحیح و قابل قبول خواهد بود. در این صورت، پاره–جمله آغاز شده با 'as' فقط یک فعل تصریفی خواهد داشت و آن عبارت است از 'was' و همه چیز آن‌گونه است که باید باشد. حتی می‌توان این جمله را از لحاظ عبارت آمیخته‌ی تولید شده از هم‌نشینی 'as I used to be' و 'as I was' نیز توضیح داد. یا حتی می‌توان یک توضیح درزمانی ارائه داد و جمله مذکور را در چهارچوب نوعی نقش برگردانی تحلیل کرد که به واسطه‌ی آن مقوله‌ی دستوری 'used to' تغییر یافته یا در حال تغییر یافتن است. در حقیقت، دلایل کافی برای این نقش‌گردانی وجود دارد. نخست، از دیدگاه معناشناختی، اگر فعل حامل پسوندهای زمانی، خود دارای یک معنای زمان‌گزار ذاتی باشد (این‌جا منظور ما فعلی است که دارای یک وجه عادتی است)، آن‌گاه پسوندهای زمانی به قیدهای زمانی نزدیک‌تر خواهند بود. در اصل ممکن است که جمله‌ی مورد بحث دارای ساختار زیر بوده باشد:

'I am not so young as I was before (in the old days.)'

(من دیگر مثل گذشته(ایام سابق) جوان نیستم.)

این‌جا تاکید بر موضع قید –یعنی این‌که قید بعد از فعل قرار گرفته نه قبل از آن– مساله‌ای بی‌اهمیت و نامربوط است، چون تولید جمله‌ای که در آن قید قبل از فعل قرار گرفته باشد چندان دشوار نیست:

'He wasn't so chirpy as he generally (usually) was.'

(بر خلاف غالب اوقات او چندان شیرین‌زبان نبود.)

بدون تردید وجود قید 'usually' که دارای شباهت آوائی با 'used to' نیز هست، می‌تواند موجب و مشوق نقش‌گردانی شده‌باشد.

دوم، دلایل کافی برای نقش‌گردانی وجود دارند. 'used to' فعل عجیبی است که همواره باعث تردید فراوان در میان دستورشناسان شده است. معمولا می‌گویند این فعل همانند یک فعل کمکی فرعی عمل می‌کند، هر چند معنای آن ماهیتی وجهی دارد. با این‌حال، این فعل غالبا یک فعل ناقص است: این فعل دارای شکل زمان حال نیست حتی اگر دلیلی وجود نداشته باشد که نخواهیم به یک رویداد مبتنی بر عادت در زمان حال اشاره نماییم –در حقیقت این یکی از کارکردهای زمان حال در زبان انگلیسی است. به دلیل همین خلأ معناشناختی، پسوند گذشته‌ی موجود در این فعل، روبه خنثا شدن گذاشته و دیگر، اشاره به زمان گذشته از آن برداشت نمی‌شود. این امر در تلفظ فعل مذکور نیز محسوس است چنان‌که در تلفظ امروزی آن صدای /d/ شنیده نمی‌شود. وضعیت متزلزل پسوند گذشته در تردیدهای مربوط به شکل منفی این فعل نیز قابل مشاهده است: 'he used not to smoke' (او به سیگار کشیدن عادت نداشت) آن‌گونه که دستور زبان من می‌گوید، اکنون با 'he didn't use to smoke' جایگزین شده است.(در کاربرد امروزی، ریشه‌ی فعل که اکنون موجود نیست و زمان حال بر آن مبتنی است دوباره ظاهر شده است). ما حتی با ساختارهایی همانند 'he didn't used to smoke' هم مواجه می‌شویم که جایگزین شکل اولیه شده است و به نظر می‌رسد که در این شکل اخیر "خطایی" از جنس خطای خانم مهمان‌خانه دار کاکنی به زبان نفوذ کرده باشد. اما پایان ماجرا بد نیست چون دستور زبان من می‌گوید که این شکل اخیر "ناهنجار" است. البته دستور زبان من این را هم می‌گوید که این عدم قطعیت درباره‌ی شکل منفی 'used to' یک گویشور باذکاوت را وادار می‌کند که مشکل مورد بحث را با گفتن 'he never used to smoke' (او هرگز به سیگار کشیدن عادت نداشت) حل و فصل کند. اما متوجه می‌شویم که یک فعل ناقص و فرعی، که برای گویشوران عادی یک زبان مشکل ایجاد می‌کند، چگونه می‌تواند به واژه‌ای قابل کنترل‌تر یعنی یک قید تبدیل شود.

تحلیل فوق، توضیح ارائه شده درباره‌ی "خطای" روی‌داده در چهارچوب یک گویش متفاوت را به امری غیرقابل دفاع تبدیل می‌کند. ما دیگر نمی‌توانیم با منطق و ساختارهای مختص خود به یک مورد مرتبط با گویشی خاص بپردازیم –این یادآور توصیف ارائه‌شده توسط لیباف درباره انگلیسی هارلم و تجزیه‌وتحلیل وی درباره‌ی 'done' (در عبارت 'he done gone') به عنوان یک فعل کمکی است. ما نه تنها این جمله را می‌فهمیم بل‌که منطق حاکم بر به اصطلاح چنین خطایی را نیز درک می‌کنیم. این نمونه‌ای از پدیده‌ی دگرگونی زبان است. همان‌گونه که سر حلقه تروریست‌های امروز ممکن است نخست وزیر فردا باشد، غلط گفتاری امروز نیز می‌تواند قاعده دستوری فردا باشد. پس معلوم شد آن‌چه که ما ابتدا به عنوان فساد و انحراف زبان محسوب می‌کردیم نوعی نقش‌گردانی بوده است، و این ابزاری است قابل احترام که هر زبانی به آن متوسل می‌شود. تفاوت نقش‌گردانی مورد بحث ما (قید سازی) با نقش‌گردانی رایج و شایع اسم‌سازی در این است که قیدسازی به عنوان یک گزینه‌ی آشکار در دسترس گویشوران زبان قرار ندارد بل‌که به حرکت درزمانی نظام زبان متعلق است. چه کسی می‌تواند ادعا کند که بعد از سه نسل این جمله به کاربرد معیار تبدیل نشود؟ زبان در سیر تاریخی تکامل خویش مسیرهای تازه‌ای می‌گشاید. موام، که از شم زبانی یک سبک‌آور برخوردار است، اولین کسی است که شجاعت تولید چنین جمله‌ای را دارد – ولی قطعا آخرین تولیدکننده‌ی این جمله نخواهد بود. خواننده‌ی این جمله حتی به شرط قلمداد نمودن این جمله به عنوان یک نابجاگویی یا ویژگی گویش کاکنی، از تولید آن لذت می‌برد. شاید مهم‌ترین ویژگی این جمله فراموش‌ناشدنی بودن آن باشد. ما از ارتکاب این تقصیر زبانی لذت می‌بریم چون همین نافرمانی از قواعد زبان باعث زنده ماندن آن می‌شود. غلط گفتاری نه تنها انحراف از قواعد دستور جهان‌شمول یا دستور زبان انگلیسی نیست بل‌که نوعی پیش‌بینی (بالقوه‌ی) تکامل ساختارهاست، که البته نوعی «جهان‌شمولی» تاریخی بر آن حاکم است.

جمله‌ی زیر از یک ساختار نحوی نادر اما کاملا قابل احترام تبعیت می‌کند و در آن هیچ نشانه‌ای از غلط گفتاری دیده

نمی‌شود: .A poem is a poem is a poem (یک شعر یک شعر است یک شعر است.)

به نظر می‌رسد که الگوی حاکم بر این جمله دو کاربرد داشته باشد: کاربرد اول این الگو نوعی همان‌گویی تاکیدی است که در این جمله نیز مشاهده می‌شود؛ کاربرد دوم این الگو ایجاد برابری است. نمونه‌ی این کاربرد را در جمله‌ای مانند 'crime is money is consideration' (جنایت یعنی پول یعنی تامل) می‌توان دید. در کاربرد دوم، فعل ربطی 'is' به منزله‌ی معادل زبانی علامت «مساوی است با» در ریاضیات است.

جمله‌ی فوق یک جمله‌ی قابل قبول است؛ با این‌حال، یکی از قواعد اساسی نحو زبان انگلیسی (و شاید نحو جهان‌شمول) را، که در قاعده‌ی اول ساخت سازه‌ای (s NP VP) در بیشتر نظریه‌های نحوی بیان شده است، نقض می‌کند. این قاعده به ما می‌گوید که یک جمله نه تنها از یک عبارت اسمی نهادی و یک عبارت فعلی گزاره‌ای تشکیل شده است بل‌که فقط و فقط از یکی از هر کدام اینها تشکیل شده است. هیچ‌کس به فکر نوشتن قاعده‌ای مانند (VP s NP VP) نیست. اما به نظر می‌رسد که جمله‌ی ما از همین قاعده‌ی نانوشته تبعیت می‌کند.

البته برای خروج از این سردرگمی روش‌هایی سنتی نیز وجود دارند. ساده‌ترین روش قائل شدن تمایز بین ژرف‌ساخت و روساخت این جمله است. روساخت‌ها می‌توانند ظاهری بی‌نظم و خارج از قاعده داشته باشند؛ با این‌حال، می‌توان نشان داد که این ظاهر بی‌نظم و بی‌قاعده از ژرف‌ساخت‌هایی کاملا ساده و باقاعده منشأ گرفته است. درباره‌ی جمله‌ی مورد بحث، ساده‌ترین راه حل متوسل شدن به ساختار هم‌ردیف‌گری است. هراندازه ساختار NP VP s VP غیر عادی باشد، روساخت NP VP and VP به همان اندازه عادی است. من می‌توانم جمله‌ی دوم خودم را چنین بیان کنم:

Crime is money; it is also consideration.

فقط مشکل این‌جاست که این راه‌گشای مساله‌ی ما نیست. الگوی ما نمونه‌ای از هم‌ردیف‌گری نیست. جمله‌ی هم‌ردیف‌شده بی‌روح و خشک است در حالی‌که جمله‌ی قبلی ما (Crime is money is consideration) جمله‌ای شگفت‌انگیز و محکم است. اگر تلاش کنم که همین کار را با جمله‌ی A poem is a poem is a poem هم انجام دهم، بی‌روحی و بی‌مزگی بیش‌تری حاصل خواهد شد و این جمله معنای خویش را کاملا از دست خواهد داد. در این جمله، بین دو عبارت فعلی هیچ علامت ویرگول یا مکثی وجود ندارد –این نمونه‌ای از تکرار تاکیدی است نه نمونه‌ای از هم ردیف‌گری.

با این‌حال شاید پرداختن به موضوع از منظر هم ردیف‌گری چندان هم خالی از لطف نباشد. همان‌گویی‌های هم‌ردیف شده می‌توانند تاثیرات عاطفی و القایی قابل توجهی ایجاد کنند. فرض کنید که من بگویم:

My butcher is a butcher. And he is also a butcher. But most of all, he is a butcher.

(قصاب من قصاب است. و او هم‌چنین یک قصاب است. اما بالاتر از هر چیز، او یک قصاب است.)

این پاره‌گفتار بی‌معنا نیست. این جمله نوعی محاسبه معنایی از منظر در–بر–داشت‌های گرایسی می‌طلبد. با این جمله آیا من نمی‌خواهم بگویم که قصاب من فقط به خاطر کارش زندگی می‌کند، و پیدا کردن چنین قصابی که عاشق کارش باشد سخت است، و این‌که برای او قصابی فقط یک شغل نیست بل‌که یک وظیفه و یک عشق واقعی است؟ شاید هم یک کنایه‌ی جزئی ناشی از ناخشنودی در این جمله رخنه کرده باشد و من دارم به طعنه می‌گویم که قصاب من یک آدم کوته‌فکر و غرق در کار خویش است. به عبارت دیگر، اگر پاره‌گفتار من قواعد منظورشناختی معینی را (که در کاربرد دستوری 'but'، 'also'، 'and' و 'most of all' مجسم می‌شوند) نقض می‌نماید، این فقط نمونه‌ای از بهره‌کشی از ابزارهای زبان برای ایجاد معانی جدید است.

می‌خواهم بگویم که جمله‌ی اصلی مورد بحث ما (یعنی جمله‌ی خانم مهمان‌خانه‌دار کاکنی) نمونه‌ای از نقض قواعد زبان توسط گویشوران است. آن‌چه در جمله‌ی A poem is a poem is a poem می‌بینیم نیز نقض قواعد

اساسی نحو است و ربطی به پدیده هم ردیف گری مختصر (به عنوان الگویی جدید در چهارچوب قواعد موجود) ندارد؛ این نقض‌ها اموری قاعده‌مند نیستند و انعکاسی از خلاقیت هنجارشکن در زبان محسوب می‌شوند – و شاید آن‌گونه که ال.جی. کالوت (زبان‌شناس فرانسوی) می‌گوید این نقض‌ها به منزله‌ی بازی توانش آهنگین بر علیه توانش نحوی هستند. در حقیقت، همان‌گویی ساده (و دستورانه) a poem is a poem آمیزه‌ای شگفت‌انگیز از قرینگی و ناقرینگی است. الگوی NP VP ، و به عبارت دیگر NP V NP ، صرف نظر از این‌که V یک فعل متعدی باشد یا یک فعل ربطی، دارای ساختار (NP (V NP) است و این یک ساختار دوگانه‌ی پایه نهاد و گزاره‌ای محسوب می‌شود. پس جمله‌ی ما دارای شکل (a poem (is a poem) خواهد بود. اگر ما یک 'is a poem' دیگر بر آن بیافزاییم، آن‌گاه فقط قرینگی غیرمجاز خوانش ساده‌ی خود را بسط داده‌ایم:

[(A poem) [is (a poem)] [is a poem)].

این بهترین سبک تکرار فزاینده در «ترانه‌های بوردر» است. «فزاینده» کلمه‌ی مناسبی است چون تکرار موجب نوعی گریزناپذیری می‌شود. چرا یک VP دیگر افزوده نشود؟ بهترین نمونه‌ی این امر را می‌توان در جمله‌ی زیر دید:

'A rose is a rose is a rose is a rose.'

و فقط خستگی می‌تواند مانع چرخش آزادانه‌ی این ساختار نحوی غیرمجاز شود.

اشاره‌ی من به «ترانه‌های بوردر» از یک جنبه‌ی دیگر نیز اهمیت دارد. تکرار نه تنها باعث ایجاد قرینگی می‌شود بل که نوعی آهنگ نیز تولید می‌کند، آهنگی سه‌پایه (شبیه آهنگ دو پایه‌ی ترانه‌ها و اشعار کودکانه): 'a poem is a poem is a poem'. این جمله آهنگی شبیه صدای جیرینگ جیرینگ یا یک شعار دارد و بدون تردید همین یکی از دلایل تاثیرگذاری آن است. تکرار موکد یا بازی‌گوشانه نقش مهمی در آن‌چه یاکوبسن کارکرد «عاطفی» زبان نامیده است ایفا می‌کند: به مثال‌هایی مانند «نه، نه، نه!» یا «قلبش تاپ–تاپ–تاپ–تاپ می‌زد» توجه کنید.

حالا دیگر جایی برای ارائه‌ی توضیح در قالب مفهوم غلط گفتاری، ویژگی محلی–بومی یا گویش اجتماعی باقی نمانده است. حتی نمی‌شود موضوع را در چهارچوب تغییر زبانی یا کاربرد خلاقانه‌ی فردی مورد مطالعه قرار داد. از آن‌جائی که الگوی حاکم بر جمله‌ی مورد بحث الگویی رایج و مولد است (یعنی من می‌توانم بجای 'poem' از هر اسم دیگری استفاده کنم)، می‌توان ادعا کرد که این جمله نمونه‌ای از بازی زبان انگلیسی با قواعد خویش است. البته ممکن است بخواهیم این پدیده را در چهارچوب مفهوم تک‌سازه مورد تحلیل قرار دهیم. در دستور زبان یک تک‌سازه طنینی وجود دارد که با تک‌سازه‌های دیگر تعامل (و در این مورد خاص تعارض) می‌کند تا این الگوی به ظاهر ناهنجار را ایجاد نماید. مساله این است که در تعامل یا دخالت مذکور، ما مفهوم تک‌سازه را تا نقطه‌ی فروپاشی بسط داده‌ایم. یعنی مساله‌ی اصلی در گذار از «تعامل» به «تعارض» است. تعامل تک‌سازه‌ها، همانند ترکیب نیروهای مختلف، جملاتی ایجاد می‌کند که در چهارچوب ساختارهای قابل قبول زبان و مطلوب دستور یک زبان باشند. ولی نمونه‌ی مورد بحث ما مصداق یک تعارض است: عنصر طنینی **با** و **بر علیه** ساختار عبارت–ساختی عمل می‌کند. از آن‌چه روی می‌دهد می‌توان دو نتیجه گرفت:

۱– یک عنصر عبارت–ساختی در زبان وجود دارد (جوک‌های مربوط به زبان به طور موضعی و موقتی قواعد نحوی را نقض می‌کنند و هرگاه وجود چنین قواعدی به فراموشی سپرده شود الگوی ما آن را یادآوری می‌کند)؛

۲– ساختارها می‌توانند به دلایلی واضح و بدون ایجاد بی‌معنایی یا غلط‌گویی نقض شوند. به عبارت دیگر، نحو زبان انگلیسی، البته اگر جرات تجسم چنین انتزاع خجسته‌ای را داشته باشیم، کاملا این توان را دارد که با قواعد خویش به عنوان قواعدی قابل نقض برخورد کند. بر خلاف انتظار، قواعد نحوی می‌توانند همانند قواعد یا اصول منظورشناختی نقض شوند.

ادامه دارد

فرانسیس بیکن

زیباشناسی بیکن

فرانسیس بیکن (فیلسوف، سیاست‌مدار، حقوق‌دان و نویسنده‌ی انگلیسی) در ۲۲ ژانویه‌ی ۱۵۶۱ در مهمان‌خانه‌ی یورک واقع در استراند نزدکیِ لندن به دنیا آمد. پدرش نیکلا بیکن مدت بیست سال (از ۱۵۵۸ تا ۱۵۷۸) مهردار ملکه الیزابت بود. مادرش آنا کوک، دختر آنتوان کوک، پیش‌کار ادوارد ششم بود. او چندین برادر بزرگ‌تر از خود داشت و خود کودک تیزهوش زودرسی بود، اما در سال‌های اولیه‌ی عمر از خود هیچ برجستگی نشان نداد و این سال‌ها را درلندن نزد پدر و مادرش گذراند. ملکه او را می‌شناخت و به‌شوخی او را «مهردار آینده‌ی خود» می‌خواند. در ۱۵۷۳ در دوازده سالگی واردِ ترینیتی کالج کمبریج شد و تا ۱۵۷۶ آن‌جا ماند و فلسفه‌ی اسکولاستیک را در آن‌جا تحصیل کرد و در عین حال، تحصیلات قضایی خود را همان‌جا آغاز نمود. در سال ۱۵۷۶ کمبریج را رها گفت و در آن‌هنگام سِر آمیاس پولت، سفیر کبیر انگلستان در دربار هانری سوم بود. نیکلا بیکن دوستِ وی بود و فرزندش را به او سپرد و از آن‌وقت فرانسیس بیکن به دربار فرانسه راه یافت. در ۱۵۷۸ نیکلا بیکن ناگهان درگذشت. او پیش از فوت، زندگانی فرزندان بزرگ خود را مرتب نمود، ولی دیگر فرصت تأمین آتیه‌ی فرانسیس برای وی باقی نماند. پس بیکن بر آن شد که در صدد پیداکردن شغلی پردرآمد برآید و از این رو، معلومات حقوقیِ خود را تکمیل نمود و به وکالت دعاوی مشغول گردید و در ۱۵۸۰ در انجمنِ گریزاین، که انجمنی مرکب از حقوق‌دانان بود، عضو فعال وَ مؤثری شد. بلندپروازی‌های بیکن با دادرسی‌های توأم با موفقیت خرسندَ نمی‌گردید و در نتیجه، بر آن شد که از راه پارلمان وارد حیات سیاسی شود و در سال ۱۵۸٤ به عضویت مجلس عوام انتخاب گردید و در ۱۵۸٦ و ۱۵۸۸ نیز مجددا بدین مقام برگزیده شد. در ۱۵۹۵ چندین نوشته‌ی سیاسی و قضایی منتشر کرد و بعدها نخستین چاپ انگلیسی «تتبعات اخلاقی و سیاسی» خود را به چاپ سپرد و در مجلس عوام از تمام درخواست‌های کمک‌خرج دربار پشتیبانی کرد و سرانجام مشاور عادی ملکه گردید. در ۱٦۰٤ کتابی را به انگلیسی درباره‌ی ترقی و پیشرفت علوم به چاپ رساند. او دو سال بعد به سِمت مشاور قضایی سلطنتی رسید و در ۱٦۱۳ معاون دادستان کل شد و در ۵۷ سالگی به مقام مهردار سلطنتی رسید. بیکن اعتقاد داشت که برای رسیدن به درکی بهتر از جهان باید ذهن را از بت‌هایی که احاطه‌اش کرده‌اند، رها ساخت. او در ۹ آوریل ۱٦۲٦ درگذشت. کتاب‌های *ارغنون جدید* و *تاریخ هنر هفتم* از آثار او هستند.

در تدوین این مقدمه، از کتاب «فرانسیس بیکن» نوشته آندره کرسون و ترجمه کاظم عمادی استفاده شده است.

ووادیسواف تاتارکیویچ

سید جواد فندرسکی
jfendereski@yahoo.com

بیکن در ایران به عنوان یک فیلسوف تجربه‌گرا شناخته شده است. اما از بیکن به مثابه یک زیباشناس تجربه‌گرا تصوری وجود ندارد. در این مقاله کوتاه به بررسی آراء و دیدگاه‌های زیباشناسی بیکن که می‌توان او را یکی از پرچم‌داران زیباشناسی مدرن نامید، می‌پردازیم.

۱. شعر در رابطه با تاریخ و دانش

برخلاف اکثریت فیلسوفان قرن شانزدهم، فرانسیس بیکن از هر نوع نشانه و ردّی از قرون وسطاگرایی و دوران باستان کاملا به دور بود. بیکن تجربه‌گرایی بود که دانش را به طور قاطعانه بر تجربه مبتنی کرد و آن را با عمل و کنش مرتبط ساخت. هر چند شعر به قلمرو فانتازی متعلق است، با وجود این، به طور شگفت‌انگیزی در فلسفه تجربی و کنش‌گرایانه بیکن جایگاه بارزی داشت.

بیکن بر اساس کارکردهای سه‌گانه عقل، میان آثار آن تمایزی سه‌گانه را برقرار ساخت: خرد، حافظه و تخیل. محصول خرد دانش، و محصول حافظه تاریخ است؛ هر دو، هم با جامعه و هم با طبیعت سروکار دارند، اما تفاوت میان آن دو این است که دانش گزاره‌های کلی را فراهم می‌آورد، در حالی که تاریخ حقایقی فردی را توصیف می‌کند. شعر محصول توانایی و استعداد سوم ذهن است: یعنی تخیل. برخلاف افلاطون، بیکن به تخیل به عنوان گمراه‌کننده حواس نگاه نمی‌کرد؛ برعکس، این تجربه‌گرا شعر و تخیل را برای انسان مهم و اساسی می‌دانست. او شعر را در نوشته‌های علمی‌اش مورد بحث قرار داد: به‌ویژه در عظمت و پیشرفت دانش که به انگلیسی با عنوان **پیشرفت دانش** منتشر شد.

۲. تمایز شعر

شعر به عنوان محصول تخیل محدود به قوانین و اصول نیست؛ یا همان‌گونه که بیکن بیان می‌کند، شعر محصول اتفاق است، نه قانون و اصل. شعر آزادانه عمل می‌کند. از آن‌جایی که شعر توسط جهان واقعی محدود نمی‌شود، می‌تواند اشیایی جدید، یا تا حدودی جدید را بیافریند. بویژه، می‌تواند ارتباطات نویی را میان اشیاء طرح بریزد، و «ازدواج‌ها و طلاق‌هایی» را محقق سازد که در واقعیت وجود ندارند. درست است که اشعار تنها سایه اشیاء و به عبارتی توهمات هستند، اما بیکن معتقد بود که توهمات یکی از لذت‌های زندگی‌اند.

جهان خیالی‌ای که شاعر می‌آفریند باید کامل‌تر از جهان واقعی باشد و اغلب چنین است؛ در هر حال، آن [جهان] نامتعارف و متفاوت است. آن جهانی است که با نیازهای انسان مطابقت بهتر و بیش‌تری دارد. شعر عقل انسان را تنها به واسطه موهومات ارضا می‌کند. زیرا به‌گونه‌ای دیگر نمی‌تواند این کار را انجام دهد؛ ذهن را ارضاء می‌کند: زیبایی، هارمونی، تنوع و عظمت را به

اشیایی که خود دارای آن‌ها نیستند، منتقل می‌کند و در وجه ملالت‌آور زندگی شگفتی‌هایی را برای انسان فراهم می‌آورد. با تجهیز تاریخ به عدالتی که فاقد آن است، تاریخ را به حقوق نزدیک می‌کند؛ اشیاء را با امیال انسان سازگار می‌کند و نه بر عکس، کاری که عقل انجام می‌دهد. همه این اشیاء نه تنها ذهن را راحت می‌کنند، بل‌که آن را تعالی می‌بخشند.

بیکن در نظام فعالیت‌ها و محصولات ذهن انسان، شعر را در کنار تاریخ قرار داد. زیرا شعر محتوای خود را از تاریخ می‌گیرد تا بعدا آن را به واسطه «تقلید آزادانه» تغییر دهد. شعر و تاریخ پیوند دیگری نیز باهم دارند و آن این‌که هر دو محتوا و موضوعات‌شان را اشیاء و رویدادهای فردی قرار می‌دهند. این یکی از ویژگی‌های شعر است که آن را از دانش جدا می‌کند؛ زیرا دانش رویدادهای فردی را کلی می‌کند.

بیکن دریافت که بیان شعری ایهام‌دار است، بنابراین میان شعر به معنای لفظی و شعر به معنای ذاتی تمایز قایل شد. اولی به واسطه فرم مشخص می‌شد و دومی به واسطه محتوا. در معنای نخست همه‌ی نوشته‌های منظوم شعراند، و در معنای دوم همه‌ی داستان‌ها.

انسان چگونه می‌تواند شعر را ارزیابی کند؟ در این‌جا [نظرات] بیکن تا حدی تردید [او] را آشکار می‌کند: از یک طرف، به نظر او شعر چیز مهمی است که با هدفی متعالی روح را به سمت عظمت و شکوه حرکت می‌دهد؛ از طرف دیگر، به نظر او شعر صرف لذت است، بازی تخیل، و نه ثمره سختی‌ها و دشواری‌های آن.

دیدگاه بیکن درباره‌ی شعر به عنوان چیزی تخیلی، داستانی و آزادانه، دوری و تمایزی آشکار از تصور تقلیدی شعر بود. در این بحث روشن و مدرن که درک آن تا حدودی سخت و دشوار به نظر می‌رسد، تنها یک مسئله وجود دارد، یعنی گنجاندن شعر در doctrina در کنار دانش و تاریخ. doctrina کمابیش به همان معنای «دانش» است. گنجاندن شعر در این مقوله با دیدگاه‌های سنتی درباره این موضوع مطابقت دارد: از آن‌جایی که شعر واقعیت را بازتولید می‌کند، باید نشانه‌هایی از آن را داشته باشد. با وجود این، مسئله‌ی مذکور با این دیدگاه که شعر، قلمرو داستان و خیال و توهّم است، سر ناسازگاری دارد. این ناسازگاری تنها در صورتی می‌تواند قابل درک باشد که بگوئیم بیکن نگاه جدیدی را درباره شعر ایجاد کرد، اما برای این کار اصطلاحی قدیمی را در یک معنای جدید به کار برد. شاید doctrina بهتر بود که به عنوان «اندیشه انسان» که البته سه محصول دارد، ترجمه شود: دانش، تاریخ و شعر.

۳. نقاشی و موسیقی

در نظام بیکن به هنرها جایگاهی کاملا متفاوت از جایگاه شعر داده شده است. آن‌ها نه به عنوان مسئله‌ای شناختی، بل‌که به عنوان راه‌هایی برای تولید اشیاء خوب دانسته می‌شدند. بیکن چهار نوع خوب فیزیکی را تشخیص داد: سلامتی، زیبایی، قدرت و لذت. پزشکی به سلامتی توجه دارد، علم آرایش به زیبایی، و ورزش به قدرت، در حالی که لذت موضوع هنرهای لذت‌بخش است. این مقوله آخری، هنرها را در برمی‌گیرد. هنرهایی که بر اساس حواسی که بدان‌ها مربوط است تقسیم می‌شوند: نقاشی لذت‌بخش‌ترین هنرها برای چشم‌هاست، موسیقی برای گوش‌ها. بیکن به هنرهای دیگری که به چشم‌ها لذت می‌بخشند، اشاره می‌کند، یعنی هنرهایی که به شکوه و عظمت ساختمان‌ها، باغ‌ها، لباس‌ها، و نظایر آن مربوط است.

هنرهای تجسمی و موسیقی برای ناب‌ترین و پیشرفته‌ترین حواس خوشایند هستند، و به همین دلیل می‌توانند به هنرهای آزاد اضافه شوند. گرچه بیکن آن‌ها را از شعر متفاوت می‌دانست، با وجود این، قرابت و شباهتی میان آن‌ها می‌دید، به ویژه در مورد نقاشی که مثل شعر محصول تخیل و مبتنی بر چینش آزادانه اشیاء است. زیبایی، نوبودگی و آزادی ویژگی همه هنرهای انسان نیستند، بل‌که ویژگی نقاشی و موسیقی هستند که به عبارتی منطقه حائل میان هنر و شعر را به وجود می‌آورند.

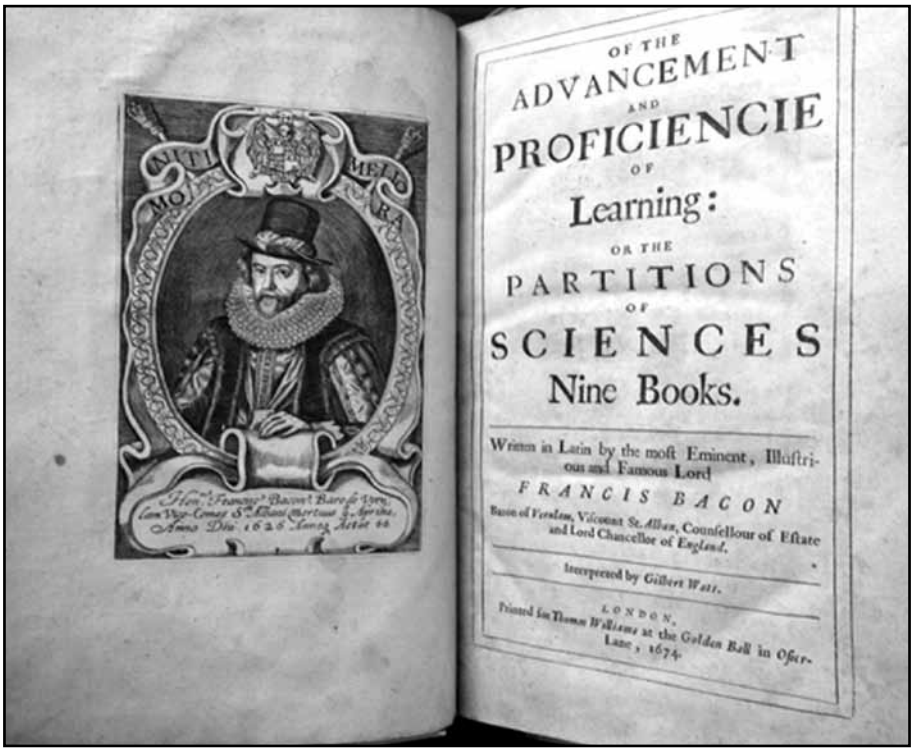
بیکن تصوری داشت مبنی بر این که در جوامع جوان، هنرهای مربوط به جنگ و در جوامع پخته و بالغ، هنرهای آزاد در کانون توجه قرار دارند. در حالی که در جوامع رو به انحطاط هنرهای لذت‌بخش غلبه

دارند. بیکن با توجه به رشد و شکوفایی هنرها و موسیقی دورانش، این حدس را که عصر او وارد دوران انحطاط شده است، قبول کرد.

٤. زیبایی بدون قوانین

بیکن در رساله لاتینی خویش درباره شعر مطلب نوشت: از طرف دیگر، او اندیشه‌های خود درباره زیبایی را در مقاله‌های انگلیسی خود که قابل‌فهم‌تر بود، آورد؛ مقاله‌هایی که در دوران زندگی‌اش در چندین چاپ منتشر شدند، و واضح است که به طور گسترده‌تری مورد مطالعه قرار گرفتند. این‌که دیدگاه‌های او درباره زیبایی به دیدگاه‌هایش درباره شعر و هنر شبیه است، و به ویژه، این‌که او زیبایی را به عنوان ویژگی عمده شعر و هنرهای نزدیک به آن می‌دانست، لازم نیست که ما را شگفت‌زده کند. بیکن اعلام کرد که شعر محصول تخیل است: و زیبایی چیزی است که نمی‌تواند به قوانین فروکاسته شود.

«هیچ زیبایی فوق‌العاده‌ای موجود نیست که غرابتی با تناسب و نسبت نداشته باشد». برخلاف آموزه‌های سنتی، بیکن تاکید می‌کند که نظم شرط لازم برای زیبایی نیست و اشیاء زیبا همیشه دارای نسبت‌های مشابه نیستند و هیچ قانون غیرقابل‌تغییری وجود ندارد که بر زیبایی و اشیاء زیبا حاکم باشد. او از **دورر** به خاطر این‌که تلاش می‌کرد کالبد انسان را هندسی‌تر کند، انتقاد میکرد، زیرا معتقد بود که این فیگورها برای کسی جز خود نقاش که بانی خلق چنین فیگورهایی است، خوشایند نخواهد بود. اگر یک نقاش بتواند تصویری خوب را نقاشی کند، یا یک آهنگ‌ساز بتواند یک ملودی عالی را خلق کند، «به واسطه سرور و بهجت... و نه قوانین» این کار را انجام می‌دهد. بدین منوال است که یک نقاش می‌تواند آرزو کند «حتی یک صورت بهتری را از آن‌چه که قبلا به تصویر کشیده شده است، نقاشی کند». این ایده به ایده‌ای که در ایتالیا و در قرن شانزدهم پدید آمد، شبیه بود، به این مضمون که



علاوه بر نسبت‌های منظم و قابل محاسبه، زیبایی به چیز دیگری نیز نیاز دارد، یعنی ویژگیِ لطافتِ مرموز.

همچنین بیکن یکی از کسانی بود که از این نگاه سنتی مبنی بر این که چهره کامل و بی‌نقص را بر اساس بهترین ویژگی‌های چهره‌های مختلف می‌توان نقاشی کرد، انتقاد می‌کرد. او همچنین نظریه التقاطی یا گزینش گرایانه زیبایی را که قدما بدان‌ها معتقد بودند و هنوز هنرمندان و نویسندگان دوران رنسانس، به‌ویژه رافائل، با احترام به آن‌ها می‌نگریستند، رد می‌کرد.

۵. نقش گرایی

بیکن در مقاله‌هایش درباره‌ی ساختمان و باغ‌ها، نظریه نقش‌گرایی هنر را به طور خلاصه ترسیم کرد. «خانه‌ها ساخته شده‌اند که در آن‌ها زندگی کنیم و نه این‌که به آن‌ها نگاه کنیم؛ پس بنابراین بگذارید که فایده در برابر یک‌پارچگی ترجیح داده شود، مگر این‌که وجود هر دوی آن‌ها در جایی ممکن باشد. پارچه‌های زیبایی را که به خاطر زیبایی خانه‌ها استفاده می‌شوند، فقط به کاخ‌های افسون‌شده شاعران واگذارید، کسانی که آن‌ها را با بهایی اندک می‌سازند». این نظریه‌ای است که به نقش‌گرایی مدرن خیلی نزدیک است، اما به هر حال، می‌تواند از نوع مُدرنش متمایز شود. در حالی که بیکن تاکید می‌کرد که راحتی باید به زیبایی ترجیح داده شود، نقش‌گرایی مدعی است که (در برخی از هنرها) راحتی همان زیبایی است.

٦. سادگی و راحتی

تاملات دیگری درباره زیبایی و هنر که در مقالات وجود داشت، بیشتر به موضوع ذوق ربط داشت تا به نظریه. سلیقه و ذوق بیکن مبتنی بر سادگی بود. او اعلام کرد که چشمه‌های تزئینی در باغ‌ها چیزهای جذابی هستند که موجب نگاه کردن به آن‌ها می‌شوند، اما اصلا موجبات سلامتی و خوشنودی کسی را فراهم نمی‌آورند. شاید این ویژگی باروکِ موجود در واتیکان و اسکوریال بود که موجب شد بیکن بگوید که در هیچ یک از آن‌ها اتاق زیبایی وجود ندارد. این وسایل امرار معاش است که او معتقد بود زیباترین چیزها هستند. این مسئله را می‌توان از اظهارنظر او مبنی بر این‌که «بهترین بخش زیبایی چیزی است که تصویر نمی‌تواند آن را بیان کند». مثل کاستیلیونه. او زیبایی انسان را با آزادی در رفتار پیوند داد: برای این‌که چیزی خوشایند شود، باید در حرکات و ژست‌هایش آزاد و خودانگیخته باشد. او اصلا به سبک ایتالیایی –فرانسویِ باغ‌هایی که به شکل‌های خاصی شاخ و برگ آن‌ها زده شده بود، اهمیت نمی‌داد؛ بیکن این امر را به عنوان امری بچه‌گانه توصیف کرد. او اعلام کرد که برای چشم چیزی از علف‌های سبزی که به تناسب زده و مرتب شده‌اند، خوشایندترنیست.

در معماری، او معتقد بود که یک کاخ باید برج‌ها و برجک‌ها و پنجره‌هایی با شیشه‌های رنگی داشته باشد، مثل سبک گوتیک. اما در عین حال، دوست داشت که کاخ‌ها نرده و مجسمه‌هایی در پشت بام، ایوان‌هایی بر روی طبقات فوقانی، و محوطه و حیاطی با مجسمه‌هایی در آن، مثل ساختمان‌های کلاسیک داشته باشند. کاخ‌های انگلیسی موجود در آن زمان که اکنون باقی مانده‌اند، اغلب این مقتضیات و لوازم را دارند.

۷. شکسپیر و بیکن

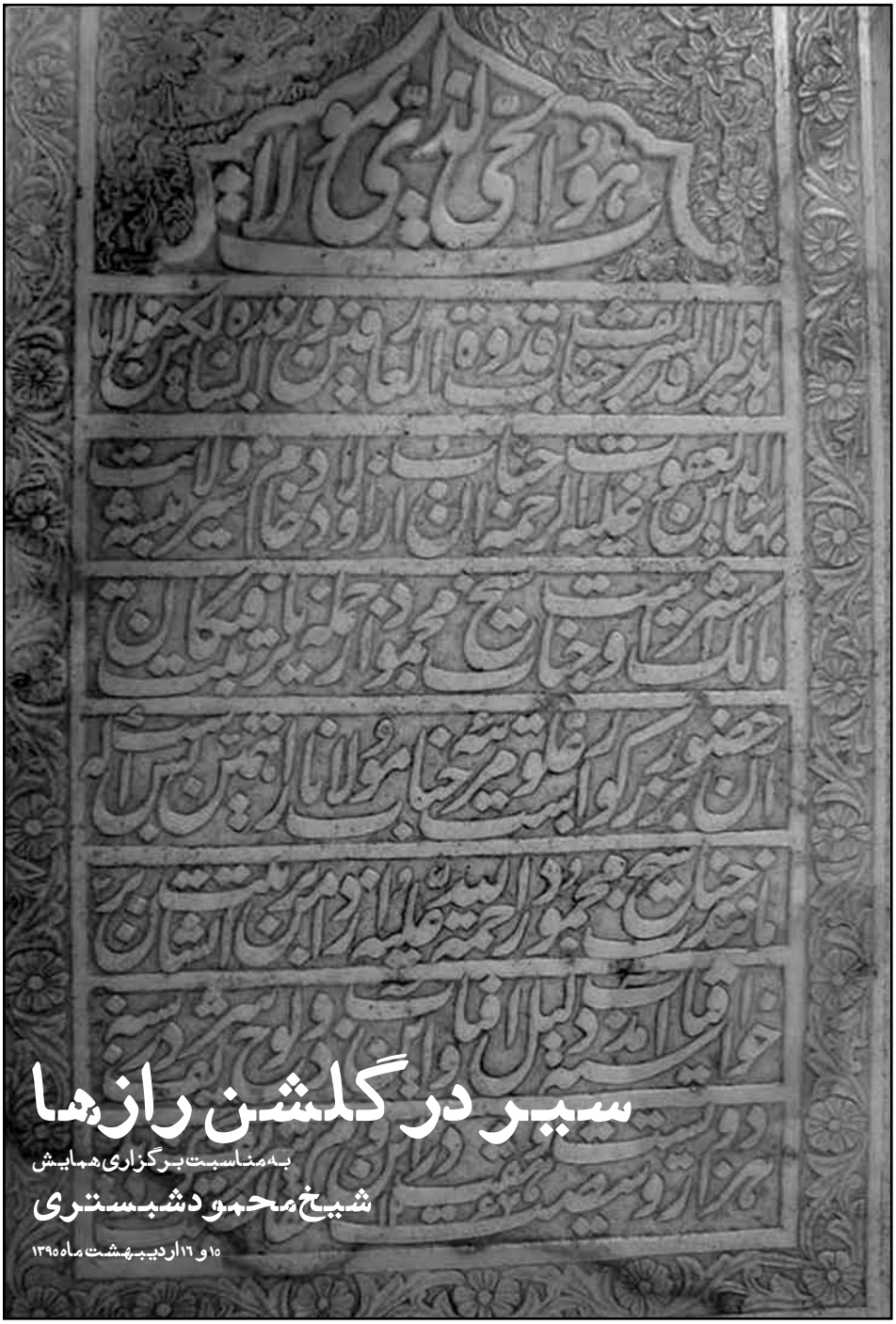
زیباشناسی بیکن از سنت قدیمی افلاطون و ارسطو دور شد؛ سنتی که همان‌گونه که در میان فیلسوفان وجود داشت، در میان هنرمندان و هنردوستان نیز مانده‌بود. زیبایی به عنوان یک شیء زنده نه به عنوان چیزی که به درد فرمول یا محاسبه می‌خورد، هنر به عنوان خدمت‌گزار زندگی و چیزی که مستلزم آزادی و نوبودگی است – این‌ها عقاید عمده بیکن بود. آن‌ها به ایده‌های اصلی شکسپیر بسیار نزدیک بودند. شاعر و فیلسوف خود را به نحو متفاوتی بیان می‌کند، اما آن‌ها به هنر از نقطه‌نظری مشابه می‌نگرند.

Wladyslaw Tatarkiewicz , History of Aesthetics,Vol 3, pp 302-306, Thoemmes Press 2005

کاوُش

عرفان و تاریخ

سنگ‌نوشته‌ی آرامگاه شیخ محمود شبستری



سیر در گلشن رازها

به مناسبت برگزاری همایش

شیخ محمود شبستری

۱۵ و ۱۶ اردیبهشت ماه ۱۳۹۵

گلشن راز شبستری مانیفستِ عرفان و حکمت اسلامی

دکتر علی‌اشرف مجتهدشبستری*

به نام آن‌که جان را فکرت آموخت
چراغ دل به نور جان بر افروخت

شبستر همواره مهد فرهنگ و محل پرورش و حضور بزرگان و مشـــایخ صوفیه بوده است. مقبره بسیاری از بزرگان در شبستر و اطراف مزار شیخ محمود شبستری اســـت تا جایی که گفته‌اند: «سیصد و چهل و چهار تن از اهل‌الله در میدان شبســـتر آرمیده‌اند» (**شـــیخ محمود شبستری**، صمد موحّد، انتشارات طرح نو، چاپ اول، ۱۳۷۶).

شیخ سعدالدین بن امین‌الدین عبدالکریم بن یحیی شبستری از معاریف حکما و شاعران قرن هشتم هجری در صدر مشاهیر شبستر قرار می‌گیرد که تولد و وفاتش در همان دیار بوده است.

شیخ محمود شبستری در حل و فصل مسائل دینی و حکمی بسیار دقیق بوده و در این موضوعات مرجعیت و شهرت بسزایی داشـــت. از وی آثار ارزشمندی باقی مانده که معروف‌ترین آن‌ها مثنوی **گلشن راز** است که در پاسخ به سوالات حسینی هروی در ۷۱۷ قمری سروده است. حسینی هروی سوالات منظومش را نزد مشایخ معروف زمانه به خصوص در تبریز فرســـتاد و در آن‌ها مشکلات نظریِ مسائل عرفانی را مطرح کرد. در جواب نامه‌ی او ظاهراً پاســـخ‌های گوناگون نگاشـــته شد، اما آن‌که از همه شهرت بیشتری یافت و امروزه نیز اهمیت به ســـزایی دارد، پاسخ شیخ محمود شبستری است که گفته‌اند: «هیچ یک مطبوع طبع شریف (هروی) نمی‌شود الا از شیخ محمود.» (**روضه اطهار**، ص ۱۵۲).

گلشن راز به حق مانیفست عرفان، فلسفه و حکمت اسلامی نامیده شده و ده‌ها شرح بر آن نوشته شده و به چندین زبان خارجی ترجمه گردیده است. با وجود این که حجم آن اندک است، یکی از یادگارهای پرارزش و بلندنام ادبیات عرفانی کهن فارسی است که در آن، مفاهیم عارفانه، با شـــور و شـــوق و روانی ویژه‌ای بیان گردیده است. مطابق شیوه‌ی عطار و مولانا، در این کتاب نیز از حکایت و تمثیل برای بیان و عرضه‌ی معانی عرفانی و حکمی استفاده شده است.

آیت‌الله حسن‌زاده آملی در ۲۷ رجب ۱۳۸۷ قمری

آرامگاه شیخ محمود در شبستر

شب مبعث پیامبراکرم(ص) در جوار مزار شیخ محمود و استادش حضرت شیخ بهاءالدین یعقوب شعری سروده و در آن شعر، خود را در مقابل مقام شیخ همچون ذره‌ای در برابر خورشید توصیف کرده و شعر خود را در مقابل مثنوی **گلشن راز** جز خس و خاشاک ندانسته است:

شب عید است ای شیخ شبستر
چـه عیدی؛ مبعث یکتا پیمبر
یکی از مخلصان آن جناب است
چو ذرّه در حضور آفتاب است
در این درگاه خاموشی صواب است
که نظم و نثر ما نقشی بر آب است
ز اشعـــارم بود بسیار روشن
که باشد خار و خاشاکی به گلشن

• • •

اخیرا ســازمان آموزشــی، علمی و فرهنگی ملل متحد(یونسکو) سال ۲۰۱۷ و ۲۰۱۸ میلادی را به عنوان سال جهانی بزرگداشت هفت‌صدمین سالگرد سرایش کتاب **گلشــن راز** اعلام نموده و به همین مناســبت، موسّسه فرهنگی هنری شیخ محمود شبستری تصمیم به برگزاری همایش ملّی شیخ محمود شبستری گرفته است که با همکاری تعدادی از نهادهای ذی‌ربط از جمله اداره کلّ فرهنگ و ارشاد اسلامی آذربایجان‌شرقی، کنار آرامگاه شیخ برگزار می گردد.

برگزاری چنین همایشی از آرزوهای نخبگان فرهنگی و مردم فرهنگ‌دوست شبستر بود که بحمدالله همزمان با مبعث پیامبراکرم(ص)، ۲۷ رجب ۱٤۳٦ (۱۵ اردیبهشت ۱۳۹۵) تحقق می یابد و انشاءالله کنفرانس بین‌المللی شیخ محمود شبستری با شرکت اساتید و صاحب‌نظران ایرانی و خارجی سال آینده برگزار خواهد شد.

امیــد اســت برگــزاری این‌گونــه همایش‌هــا و نشست‌های تخصصی، فرصت‌هایی برای تضارب آرا و تعاطی افکار فراهم آورد. زندگی و آثار شیخ محمود شبستری و شرایط سیاســی، اجتماعی و فرهنگی ایام حیــات آن عارف بزرگوار (عصر ایلخانیــان) به دور از هرگونه تعصب و پیش‌داوری مورد بررسی و تحقیق قرار گیرد و علاقه‌مندان به فرهنگ و عرفان ایرانی و اسلامی از نتایج پژوهش‌ها بهره‌مند شوند.

*** دبیر علمی همایش شیخ محمود شبستری**

گستره‌ی تاریخی و جغرافیاییِ شرح‌های «گلشن راز»

دکتر باقر صدری‌نیا *

شبستر در درازنای تاریخ خود مردان نام‌داری در دامان خویش پرورده است که شیخ محمود شبستری از پرآوازه‌ترین آنان است. شیخ شبستر که در جوانی به مسند شیخی و ارشاد دست یافته بود، هرچند عمر کوتاهی داشت، در همان سی‌ودو سه سالی که از موهبت حیات بهره یافته بود چنان زیست و چنان کرد که هنوز نیز پس از قرن‌ها هم‌چنان نامش ورد زبان‌هاست.

آن‌چه بیش از هر چیز ابعاد بلندآوازگی این شیخ جوان شبستر را رقم زده است، منظومه **گلشن راز** اوست. از شیخ آثار دیگری مانند **سعادت‌نامه**، **حق‌الیقین**، **مرآت‌المحققین** و **شاهدنامه** باقی مانده است اما در میان میراث بازمانده از او، **گلشن‌راز** جایگاهی به‌مراتب منیع‌تر و بلندتر یافته است، چنان‌که از همان ایام سرایش، نسخه‌های آن در پهنه گسترده‌ای از قلمرو فرهنگی ایران آن روزگاران نشر یافته و در گذر زمان دانشوران بسیاری با ژرف‌کاوی در ابیات آن، شروح گونه‌گونی بر آن نوشته‌اند و در قرون جدید با پیدایش صنعت چاپ ده‌ها بار در اقصی نقاط جهان به چاپ رسیده است. توفیق یک اثر و میزان استقبال از آن را در گذر ایام با چند معیار می‌توان سنجید، از جمله:

۱ ـ تعداد نسخ خطی موجود از آن در کتابخانه‌های جهان
۲ ـ تعداد شرح‌ها و گزارش‌ها
۳ ـ تعداد نظیره‌ها و اقتباس‌ها
٤ ـ تعداد استنادها و ارجاعات
۵ ـ تعداد چاپ‌ها

در تفصیل این نوشته خواهیم کوشید میزان توفیق **گلشن راز** را بر مبنای دو سنجه از موارد یادشده، یعنی تعداد شرح‌ها و تعداد چاپ‌های آن بررسی کنیم. این بررسی نشان خواهد داد که **گلشن راز** از زمان سرایش آن، همواره یکی از موفّق‌ترین و پراستقبال‌ترین آثار ادبی و عرفانی و مورد توجّه خاص و عام بوده است. در این‌جا بارعایت جانب اختصار، به منظور دست‌یابی به نتیجهٔ مشخص از میزان توفیق **گلشن راز** در جذب مخاطب، شرح‌ها و چاپ‌های **گلشن راز** را از دو منظر گستره‌ی تاریخی و توزیع جغرافیایی آن‌ها بررسی می‌کنیم.

الف: گستره‌ی تاریخی شرح‌ها و چاپ‌ها

امروز بر اثر مساعی پژوهشگران، حدود ٤١ شرح از میان شرح‌های **گلشن راز** مورد شناسایی قرار گرفته است. به‌جز دو شرحی که در سال‌های اخیر به قصد بهره‌گیری در آموزش‌های دانشگاهی به تحریر درآمده، ۳۹ شرح در فاصله قرن هشتم تا چهاردهم نوشته شده است.

از میان شروح **گلشن راز**، با توجّه به قراین موجود، دو شرح یکی توسط فرزند شیخ و دیگری به قلم امین‌الدّین تبریزی از شاگردان شیخ در قرن هشتم به نگارش درآمده است که ظاهراً نسخه‌ای از اولی در دست نیست، اما نسخه‌ای از تألیف امین‌الدّوله تبریزی در کتابخانه‌ی معرفت به رؤیت محمدعلی تربیت رسیده است (تربیت، ۱۳۵۵: ۳۳٦). بیش‌ترین شروح **گلشن راز** به قرن نهم تعلق دارد، چنان‌که چهارده شرح تنها در این قرن نوشته شده است. پس از آن به‌ترتیب در قرن دهم هفت شرح، قرن یازدهم سه شرح، قرن دوازدهم یک شرح، قرن سیزدهم دو شرح و قرن چهاردهم نیز دو شرح بر **گلشن راز** نوشته شده است. عواملی که سبب شده

بعد از قرن دهم شـــرح‌نگاری بر این کتاب رو به کاستی بگذارد در نوع خود قابل بررسی است؛ در این مورد در مجال مناسب ســـخن خواهیم گفت. در این‌جا فقط به یک نکته اشـــاره می‌کنیم و آن این‌که قرن هشتم و قرن نهم دوران اوج و رواج اندیشه‌های ابن‌عربی بود و چون **گلشن راز** موجزترین اثر منظومی بود که در عین ایجاز از وضوح و غنای ویژه‌ای در تبیین و توضیح مفاهیم و عقاید عرفانی براســـاس تعالیم ابن عربی برخوردار بود و هیچ اثری در این حوزه در تراز آن قرار نداشت، از این رو با وسیع‌ترین استقبال دانشوران دو قرن یاد شده مواجه شد. پس از قرن نهم با کاستی گرفتن دامنه‌ی نفوذ محی‌الدّین متعاقب اقتدار حکومت صفویه و رواج رویکردهای فقهی و گرایش‌های نقلی و فقیهانه، از میزان توجّه به **گلشن راز** و پرداختن به شروح آن کاسته شد. از سوی دیگر وجود شرح‌های مختلف نیز که در قرن نهم به تحریر درآمده بود، طالبان و علاقه‌مندان به معارف عرفانی و صوفیانه را تا حد زیادی از نگارش شروح دیگر بی‌نیاز می‌کرد، از همین رو از قرن دهم به بعد شاهد فروکش کردن موج شرح‌نگاری بر این اثر شیخ شبستر هستیم.

شروحی که از قرن نهم بدین سو بر **گلشن راز** نوشته شده است، با تفکیک قرون نگارش عبارت‌اند از:

قرن نهم:

۱ ـ شرح شیخ روح بخشان بدخشانی از مریدان و جانشینان سیدمحمد نوربخش (متوفی ۸۶۹ق). ۲ ـ شرح وسیط تألیف سیدمحمد مدنی نیشابوری. ۳ ـ شرح منظوم غنچه‌ی باز از عین‌الدّین. ٤ ـ شـــرح عبدالرحیم خلوتی تبریزی (متوفی ۸۵۹ ق). ۵ ـ شـــرح صاین‌الدّین ترکه‌ی اصفهانی (متوفی ۸۳۵ ق). ٦ ـ شرح شیخ احمدبن‌موسی [الخیالی] (متوفی ۸٤٤ ق). ۷ ـ شـــرح نسائم **گلشن راز** تألیف شاه داعی شیرازی (متوفی ۸۷۰ ق) ۸ ـ شرح شیخ شجاع‌الدّین کربالی شیرازی موسوم به حدیقه‌المعارف که تألیف آن در ســـال ۸٦۷ ق پایان پذیرفته است. ۹ ـ شرح گلزار دمساز تألیف شهاب‌الدّین ابوالعبّاس قویمی که در سال ۸۷۹ ق به تحریر درآمده است. ۱۰ ـ شرح سدیدیحیی خلوتی شروانی. ۱۱ ـ شرح نعمت‌الله بن محمود نخجوانی (متوفی ۹۰۲ ق). ۱۲ ـ شـــرح جلال‌الدّین دوانی (متوفی ۹۰۸ ق). ۱۳ ـ شـــرحی از شارح ناشناس که نسخه‌ای از آن در کتابخانه‌ی مجلس نگه‌داری می‌شود. ۱٤ ـ شرحی از شـــارح ناشـــناس دیگر (برای آگاهی بیش‌تر در مورد این شروح از جمله ن.ک: مقدمه‌ی پرویز عباسی داکانی بر نسایم گلشن شـــاه محمود داعی شیرازی، انتشارات الهام، تهران ۱۳۷۷ ش؛ دانشمندان آذربایجان، محمدعلی تربیت، تهران، ۱۳۱٤: ص ۳۳٦؛ و نیز: احمد گلچین معانی (نشریه‌ی کتاب‌خانه مرکزی دانشگاه تهران، نسخه‌های خطی، دفتر چهارم).

قرن دهم:

۱ ـ مفاتیـــح الاعجاز تألیف شـــمس‌الدّین محمد لاهیجی. ۲ ـ شـــقایق الحقایق تألیف شـــیخ احمد الهی ۳ ـ شرح مظفّرالدّین علی بن محمد شیرازی رومی (متوفی ۹۲۲ ق). ٤ ـ شرح کمال‌الدّین الهی اردبیلی (تألیف به سال ۹۰۸ ق). ۵ ـ شرح ادریس بن حسام‌الدّین بدلیسی (متوفی ۹۳۰ ق) ٦ ـ شرح جلال‌الدّین محمود که نسخه‌ای از آن در کتابخانه‌ی ملک محفوظ اســـت. ۷ ـ شرحی از یک درویش ناشناس.

قرن یازدهم:

۱ ـ ایجـــاز مفاتیح الاعجـــاز از معین‌الدّین محمد بـــن محمود دهـــدار (متوفی ۱۰۱٦ ق). ۲ ـ شـــرحی از نویسنده‌ای ناشناس که نسخه‌ای از آن در کتابخانه‌ی آستان قدس موجود است. ۳ ـ شرحی از نویسنده‌ی ناشناس در کتابخانه‌ی مرکزی دانشگاه تهران.

قرن دوازدهم:

۱ ـ شـــرحی از مولف ناشـــناس که در کتابخانه‌ی مجلس نگهداری می‌شود.

قرن سیزدهم:

۱ ـ شرحی از نویسنده‌ای ناشناس که احتمالاً در قرن سیزدهم نوشته شده و در سال ۱۳۱۳ در تهران به چاپ سنگی رسیده است. ۲ ـ شرح **گلشن راز** تألیف محمدباقر بن محمد حسینی. ۳ ـ رساله‌ی محمودی در شرح **گلشن راز** نوشته‌ی میرزا عبدالکریم رایض‌الدّین زنجانی متخلص به اعجوبه (متوفی ۱۲۹۹ ق).

قرن چهاردهم:

۱ ـ شرح **گلشن راز** از محمدابراهیم بن محمد علی ســـبزواری که در ســـال ۱۳۳۰ ق به طبع رسیده است و می‌توان احتمال داد که در اواخر قرن سیزدهم به تحریر

درآمده باشد. ۲ ـ خیرالرسایل در شرح **گلشن راز** تألیف سیدمحمدبن محمود حسینی لواسانی تهرانی، نگارش آن در سال ۱۳۳۵ پایان یافته است. ۳ ـ حاشیه‌ای بر **گلشن راز** نوشته‌ی میرزامحسن عماد حالی اردبیلی که در سال ۱۳۳۳ش به چاپ رسیده است.

دست‌یابی به تعداد چاپ‌های **گلشن راز** در این مجال ممکن نیست، شاید در آینده هم دشوار بتوان در این باب با اطمینان لازم سخن گفت. آنچه با جرأت می‌توان گفت این است که این کتاب پس از پیدایش صنعت چاپ، بارها در ایران و کشورهای دیگر جهان به طبع رسیده است. تا آن‌جا که تحقیقات انجام‌شده نشان می‌دهد **گلشن راز** نخستین‌بار به سال ۱۲۶۱ق در تبریز به صورت سنگی چاپ شده، و پس از آن نیز بارها در این شهر و در شهرهای دیگر ایران از جمله تهران، اصفهان و شیراز و جاهای دیگر به چاپ رسیده است. در خارج از ایران نخست در سال ۱۸۳۵م در وین، سپس در سال ۱۸۸۰م در لندن، و در سال‌های بعد سه بار در بمبئی و پس از آن در هریک از شهرهای دهلی، استانبول، لاهور، تاشکند و باکو حداقل یک بار چاپ و منتشر شده است. تعداد و دفعات چاپ‌های کتاب گواه آن است که **گلشن راز** در قرون جدید نیز همانند ادوار گذشته مورد توجّه ارباب فضل و فرهنگ در اقصی نقاط جهان بوده است.

ب: توزیع جغرافیایی شرح‌های «گلشن راز»

درباره‌ی توزیع جغرافیایی شرح‌های **گلشن راز** باید با احتیاط بیش‌تری سخن گفت؛ وجود پاره‌ای از ابهامات در شناسایی نام و نشان شارحان کتاب در قرون گذشته، امکان تعیین دقیق محل نگارش برخی از شروح را دشوار می‌سازد. علاوه بر این برخی از شارحان از منطقه‌ی جغرافیایی خاصی برخاسته، اما شرح خود را در منطقه‌ی دیگری نوشته‌اند؛ درچنین مواردی نیز به‌آسانی نمی‌توان درباره‌ی جغرافیای نگارش شرح مورد بحث با قطعیت به اظهار نظر پرداخت. به‌عنوان نمونه شیخ شجاع‌الدین کربالی شیرازی نگارش کتاب حدیقه‌المعارف خود را که یکی از شرح‌های معتبر گلشن تلقی می‌شد (کربلایی، ۱۳۸۳، ج ۱/ ۳۳۱) در سال ۸۵۶ ق در تبریز آغاز کرد و چند سال بعد به پایان رسانید. از این رو از جهتی می‌توان با در نظر گرفتن خاستگاه و محل نشو و نمای مؤلف آن، این اثر را به حوزه‌ی جغرافیایی فارس منسوب داشت، حال آن‌که محل نگارش کتاب شهر تبریز بوده است. به هر روی با وجود چنین دشواری‌هایی، با رعایت جوانب احتیاط و بدون دعوی اتقان در استنباط می‌توان گفت که از میان شروح شناخته‌شده‌ی **گلشن راز**، تعیین محل نگارش و یا هویت دقیق نویسندگان پانزده شرح در حال حاضر برای نویسنده‌ی این سطور امکان‌پذیر نیست، از میان شروح بازمانده حدود چهار شرح در آذربایجان، چهار شرح در خراسان بزرگ، چهار شرح در اصفهان و مناطق مرکزی ایران، سه شرح در فارس (با احتساب شرح کربالی)، سه شرح در سرزمین‌های عثمانی، دو شرح در گیلان و در هریک از شهرهای زنجان، نخجوان و بخارا یک شرح به نگارش درآمده است.

تأمّل در گستره‌ی تاریخی و جغرافیایی شروح **گلشن راز** بر این حقیقت مهر تأیید می‌نهد که آوازه‌ی شیخ شبستر در طول تاریخ همواره در جای جای حوزه‌ی فرهنگی ایران بلند بوده است و از آذربایجان تا فارس و خراسان و ماوراءالنهر و حتی سرزمین‌های امپراطوری عثمانی، فرهیختگان روزگاران اقبال درخوری به این اثر گران‌پایه‌ی شیخ نشان داده‌اند و هرچه زمان گذشته، نه تنها نام او به فراموشی سپرده نشده بلکه آوازه‌ی بلندتری یافته است. بی‌تردید چنان‌که اشارت رفت، **گلشن راز** در این بلندآوازگی شیخ سهم به‌مراتب افزون‌تری از آثار دیگر او داشته است. این‌که چه عوامل و ویژگی‌هایی این اثر شیخ و به تبع آن خود وی را به چنین اشتهار و آوازه‌ای رسانده است می‌تواند محل بحث و تحقیق باشد.

* استاد دانشگاه تبریز

منابع

۱ ـ تربیت، محمدعلی، ۱۳۵۵، دانشمندان آذربایجان، تبریز، کتابخانه‌ی فردوسی.

۲ ـ داعی شیرازی، شاه محمود، ۱۳۷۷، نسایم‌الاعجاز، به کوشش پرویز عباسی داکانی، تهران، انتشارات الهام (مقدمه‌ی مصحح).

۳ ـ کربلایی، حافظ حسین، روضات‌الجنان و جنّات‌الجنان، تصحیح جعفر سلطان‌القرائی، تبریز، انتشارات ستوده.

سهم شیخ محمود در گسترش تصوّف اصیل آذربایجان

دکتر علی‌اکبر صفی‌پور*

بر اساس مستندات تاریخی، سده‌ی هشتم هجری از نظر رشد و تعالی عرفان اسلامی، در اوج خود قرار دارد. از آغاز شکل‌گیری جریان تصوف تا اواخر سده‌ی هشتم، این نحله‌ی فکری و عقیدتی، شاهد انواع رویکردها و حالاتی بود که هر یک ریشه در مفاهیم بنیادین اسلام اصیل داشت و نتیجه‌ی آن ظهور مکتب‌های مختلفِ عرفانی و عارفان و متفکّرانی بزرگ در گستره‌ی دانشِ بشری بود.

سرزمین آذربایجان که از همان دوران ساسانیان، مرکز فرهنگی ایران بزرگ، و از اهمیت خاصی در میان طبقات مختلف مردم برخوردار بود، در حوزه تصوف و عرفان اسلامی نیز دارای مکتبی خاص و منحصربه‌فرد است. منتها تاکنون اهمیت این منطقه‌ی مهم، به لحاظ دارا بودن جریان‌های عرفان اسلامی، به صورت تخصّصی مورد جست‌وجو و بررسی قرار نگرفته و شاید به نگارش تعداد محدودی مقاله در مجلات دانشگاهی و دانش‌نامه‌ها بسنده شده است.

به نظر نویسنده‌ی این سطور، یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های تصوف آذربایجان در سده هشتم هجری و پس از آن، نزدیکی و قرابت فکری و عملی آن با مذهب تشیّع است.

بر اساس شواهد و قرائنی که خواجه رشیدالدین فضل‌الله در «جامع‌التواریخ» به دست می‌دهد، در آغاز این عصر، غازان‌خان به مشاهد مقدس امامان شیعه و امامزادگان مدفون در آذربایجان، توجهی خاص از خود نشان می‌داد. ایجاد دارالسیاده در شهرهای مختلف آذربایجان که به منظور نظام‌مند کردن اوضاع مالی شیعیان این منطقه انجام می‌گرفت، کمک شایانی به رشد تصوّف اسلامی و شیعی می‌کرد. بر این اساس می‌توان گفت شکل‌گیری حکومت صفوی در ایران و اعلام مذهب تشیع به عنوان آئین رسمی کشور، ریشه در نخستین فعالیت‌های مبتنی بر تصوف اسلامی در آذربایجان دارد.

یکی از این عرفای اسلامی آذربایجان که نقش بسیار پررنگی در گسترش تصوّف اصیل آذربایجان دارد، سعدالدین محمود بن عبدالکریم، معروف به شیخ محمود شبستری است که می‌توان او را نامورترین عارف اوایل سده هشتم هجری در آذربایجان دانست. او نیز همانند

بسیاری از مشایخ معرفتی آذربایجان، از خاک پاک شبستر اســت. من نمی‌دانم چه گنجی در این خاک پاک نهفته است که از گوشه‌گوشه‌ی آن، انوار مطهّر اولیای خدا طالع و ساطع می‌گردد؛ به طوری که می‌توان به جرات گفت شبستر، بسیاری از مشایخ و مردان الهی را در دامن خود پرورانده‌است.

شیخ محمود شبستری هم یکی از این مردان الهی و صاحب منظومه‌ی کم‌حجم و پرمحتوای **گلشن راز** اســت که برای سراینده‌ی آن شهرت جهانی به ارمغان آورده است.

نگارنــده بی‌آن‌که قصد ورود به بیــان جزئیاتی از حیات طیبه‌ی شیخ محمود شبســتری را داشته باشد، صرفــاً به ذکر کلیاتی از نقش برجســته‌ی او در مکتب اصیل عرفان اسلامی آذربایجان بسنده می‌نماید. البته از جزئیات زندگانی شبستری چندان اطلاعاتی در دست نیست و نوشته تذکره‌نگاران نیز عموماً از اشاراتی مجمل و مبهم و نااستوار تجاوز نمی‌کند. همین قدر می‌دانیم که وی در نیمه‌ی دوّم ســده‌ی هفتم هجری در شبستر و در جــوار دریاچه ارومیه به دنیا آمده و به تصریح خود، ســفرهایی طولانی به مصر و شام و حجاز داشته و در این مسافرت‌ها، به صحبت مشایخ و علمای بزرگ آن دیارها رسیده است.

در سفرهای مصر و شام و حجاز
کردم ای دوست روز و شب تک و تاز
علما و مشایخ ایــن فن
بس که دیدم به هر نواحی من
از فتوحات وَز فصوص و حِکَم
هیچ نگذاشتم ز بیش و ز کم

(سعادت‌نامهشبستری)

شیخ محمود شبستری با آفرینش منظومه‌ی کم‌نظیر **گلشن راز**، نقش مهمی در توسعه دامنه مکتب عرفان اصیل اسلامی در سراسر دنیا بر عهده گرفت؛ به این معنی که پس از انتشار **گلشن راز** در میان مشایخ و علمای بلاد، شرح–های متعددی در ایران، عراق، آناتولی و... بر این منظومه‌ی دقیق تعلیمی و عرفانی نوشته شد و گستره‌ی مکتب عرفان آذربایجان، رو به فزونی نهاد. حتی معروف است که علامه‌ی فقید اقبال لاهوری، این مصلح بزرگ جهان اسلام، بخشــی از افکار ناب و اصیل اسلامی و انقلابی خود را، تحت عنوان «**گلشن راز** جدید» به زبان فارسی منظوم کرده و عمق تأثیرپذیری خود را از شیخ محمود شبستری نشان داده است.

تاکید این‌جانب در این نوشــتار بر «عرفان اصیل و اسلامی شــیخ محمود شبستری» برخاسته از این نکته است که این شیخ فرزانه و متفکر متألّه، در عصر خود، از عارفان ریایی و غیراصیل و پشــمینه‌پوش و دکان‌آرا، ســخت دلگیر و معترض بود و انتقاداتی به عرفان‌های ساختگی و غیر اصیل و مغایر با اصول شریعت غرّا داشته است:

اندر این عصر کمتر است این کار
زینهــار ای عــزیــز من زینهار
تــا ز غــولان فــریب مــی نخوری
هــر کسی را نــه مردِ ره شُمری

(سعادت‌نامه)

او از این‌که می‌دید ریاکاران و نااهلان و غیرمعتقدان به اسلام اصیل، ادعای عرفان و تصوف می‌کنند ناراضی بود و از این افراد شکوه‌ها و گلایه‌ها داشت.

شبستری در آثار خود، انسان را به تساهل و تفاهم و مدارا فرا می‌خواند و مقصد انبیا و اولیای عظام را یکی می‌داند و تصریح می‌کند که حقیقت یکی است، اگرچه در صورت‌های مختلف و گوناگون نمایان شــود. این اندیشه مبارک شیخ محمود شبستری را می‌توان زیربنای ایده گفت‌وگوی ادیان و تمدن‌ها در جهان معاصر دانست و آن را آموزه‌ای برای بشــریت در جهان حاضر قلمداد نمود.

باری با توجه به اهمیت بی‌بدیل و مهم شیخ محمود شبستری در گستره‌ی وسیع عرفان اصیل آذربایجان بود که مقدمات برپایی همایش بزرگداشت این عارف نامی، از سوی علاقه‌مندان به فرهنگ اصیل اسلامی و ایرانی شکل گرفت. نگارنده معتقد است، برگزاری این همایش اقدامی ارزشمند است و باید همه‌ی مسئولین در برگزاری این همایش بزرگ همکاری داشته باشند.

* مدیرکل فرهنگ و ارشاد اسلامی آذربایجان شرقی

ضرورتِ تصحیح انتقادی آثار شیخ محمود شبستری

محمّدطاهری‌خسروشاهی*
Tahery_tabriz@yahoo.com

به نزد آن که چشمش در تجلّی‌ست
همه عالم، کتابِ حق تعالی‌ست
به زیر پرده هر ذرّه پنهان
جمالِ جان‌فزایِ روحِ جانان

(گلشن راز)

با وجود این که شیخ محمود شبستری، یکی از برجسته‌ترین چهره‌های اصیلِ تصوّفِ آذربایجان، در نیمه‌ی دوّم سده هفتم و اوایل قرن هشتم هجری است، از جزئیات زندگانی او اطّلاعات چندانی در دست نیست و حیات، آثار و سرچشمه‌های فکری او در هاله‌ای از ابهام قرار دارد.

درباره‌ی «سعدالدین محمود بن عبدالکریم» جز همین نام، تقریباً هیچ چیز به طور قطع و یقین نمی‌دانیم و تمام زندگی و آثار او چیزی شبیه معمّا شده است؛ به طوری که یک محقّق، هرگاه با شیخ شبستری و آثارش روبه‌رو می‌شود، خود را با پرسش‌هایِ فراوانی مواجه می‌بیند. این شک و تردیدها و دانسته‌های متناقض و رازآلود، هم شامل شخصیت شبستری و هم دربرگیرنده آثار و آبشخورهای فکری و فلسفی او می‌شود. جالب است که بدانیم این تردیدهای تاریخی انبوه، حتی در خصوص مهم‌ترین اثر او، یعنی **گلشن راز** هم وجود دارد.

در میان آثار شیخ محمود شبستری (**گلشن راز، سعادت‌نامه، حق‌الیقین فی معرفه رب‌العالمین، مراه‌المحققین** و **رساله مشاهد**) منظومه **گلشن راز**، از همان ایام سرایش تا روزگار ما، علاوه بر این که مورد تمثّل و استشهاد رایج و مکرّر در آثار عرفا و حکمای عصر قرار گرفته، نسخه‌های آن نیز، چون کاغذ زر، در پهنه‌ی گیتی منتشر و شروح مختلفی بر آن نگاشته شده است. به گمان من، یکی از دلایل گستردگی تاریخی و جغرافیایی این شروح و توجّه عرفا و حکمای ادوار مختلف به آن، علاوه بر اهمیت اثر در ادبیاتِ عرفانی و جایگاه ممتاز آن در شعر تعلیمی صوفیه، ساختار تمثیلی **گلشن راز** است.

بدون تردید آن‌چه در طول این مدت، به همّت والای تنی چند از پژوهش‌گران و محققان ایرانی و فرنگی در زمینه‌ی تصحیح آثار، نقد و شرح **گلشن راز** و تأمّل در ابعاد مختلف زندگی و فکری این حکیم و متفکّر عظیم‌الشأن انجام گرفته، به جای خود مغتنم و ارجمند است. در این میان از متقدّمین این راه می‌توان به: ادوارد براون، محمّدعلی خان تربیت، میان‌محمّد شریف، و هانری کربن و از متأخّرین: دکتر عبدالحسین زرّین‌کوب، کیوان سمیعی، آن ماری شیمل و علاّمه سیدمحمّدحسین طباطبایی و از معاصرین: لئونارد لویزن، دکتر مجدالدین کیوانی، دکتر نصرالله پورجوادی و به ویژه دکتر صمد موحّد اشاره کرد.

البته ناگفته نماند مقایسه کمّی و کیفی آن‌چه در این عرصه باید انجام گیرد، با آن‌چه تاکنون انجام گرفته، نشان می‌دهد که هنوز ادبیات عرفانی، در نخستین مراحل «شبستری‌پژوهی» قرار دارد. به عنوان مثال، هنوز ضرورت چاپ انتقادی دیگری از آثار شیخ محمود شبستری به ویژه **گلشن راز**، بر مبنای نسخه‌های اصیل‌تر و معتبرتر،

هم‌چنان به قوّت خود باقی است و بدیهی است هر گونه تحقیق در باب زندگی، شعر و اندیشه‌ی شبستری، تــا زمانی که متّکی بــر آثار کاملاً مصَّحح و خالی از شــائبه‌ی خود شاعر نباشد، از لغزش‌های جزئی و کلّی دور نخواهد ماند.

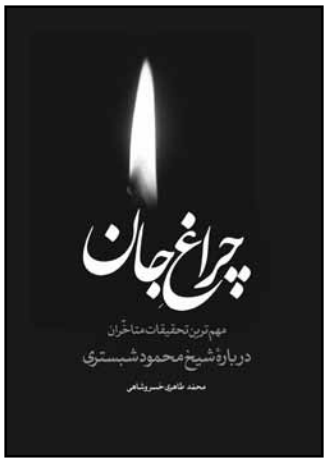
این یادداشــت مختصر و شــتاب‌زده، مجــال بحث بیش‌تر بر مبنای مطالعاتِ دقیقِ علمی را نــدارد و نگارنده نیز مطلقاً چنین قصدی نداشــت؛ فقــط در پی آن بود به بهانــه‌ی برگزاری همایش بزرگ‌داشت شیخ محمود شبستری و انتشار کتاب **چراغ جان**(مهم‌ترین تحقیقات متأخران درباره شیخ محمودِ شبستری)، ضرورت طبع انتقادی دیگری از آثار شبستری را به عنوان گامی اساســی در عرصــه‌ی پژوهش‌های «شبستری‌شناسی» یادآور شود.

• • •

این یادداشــت را با بیان چند کلمه درباره‌ی کتاب **چراغ جان** و چگونگی شکل گرفتن آن به پایان می‌برم:

نَکونام زنده‌باد، دکتر صمد موحّد دیلمقانی، قریب به بیست سالَ پیش، با انتشار کتاب **شیخ محمود شبستری** (انتشــارات طرح نو، تهران، ۱۳۷۷) طرحی نو در وادی بحث پیرامون احوال، آثار و افکار شیخ محمود شبستری درافکنــد. این کتاب مهم به دلیــل جامعیت و ظرافتی که مؤلّف دقیق‌النظــر و صاحبدل آن از پرتو تحقیقات و تتبّعات ارزشــمند خویش، پیرامــون تاریخ تصوّف در آذربایجان داشــت، از همان بدو انتشار، مورد توجه پژوهش‌گران قرار گرفت.

اســتاد موحّد در بخــش «پیوســت» آن کتاب، با برشمردن فهرستی از مهم‌ترین تحقیقات متأخّران درباره‌ی شیخ محمود شبستری، ضمن اشاره به پراکندگی این آثار و تحقیقات، به طور تلویحی، به ضرورت گردآوری این مقالات در یک مجموعه مســتقل تأکید کرده‌اند. اشاره حضرت اســتاد، کاملاً بجا و ضــروری بود. اولاً اغلب



این مقالات، به صورت پراکنده در نشریات مختلف به چاپ رسیده و دسترسی به آن‌ها، برای همگان آسان و گاه حتی ممکن نیست. ثانیاً گرد آمدن آنهــا در یک مجموعه، برای کســانی که بخواهند درباره شیخ محمود شبستری تحقیق کنند، خالی از فایده نخواهد بود.

این دغدغــه و آرزو، همواره در دل نگارنده بود امّا متأســفانه، مشغله‌های گوناگون، مانع از انجام آن می‌شد. از ســویی در هیاهوی بــازار پررونق "کتاب‌ســازی" در روزگار ما، در باب نفس کار نیز اندکی مردّد بودم.

تــردّد خاطر کاملاً برنخاســته بود کــه روزی در حلقه‌ی انسی در حاشیه‌ی یکی از همایش‌های ادبی، با تنی چند از دوستان صاحب‌دل اتفاق ملاقات افتاد و در ضمن گفت‌وگو، از برگزاری «همایش بزرگداشت شیخ محمود شبستری» سخن رفت. حقیقت این است که پس از آن دیــدار، ضــرورت ـ و یا حداقل بی‌فایده نبودن ـ کارِ گردآوری مقالات و یادداشت‌های پراکنده درباره‌ی شیخ محمود شبستری، برای من روشن شد. سرانجام در همان ایام، گفت‌وگوی تلفنی با دکتر صمد موحّد و تأکید دیگرباره‌ی ایشان بر این کار، مُمّد اتمام کار شد.

نکته‌ی اساسی درباره‌ی مطالب کتاب، این است که ملاک گزینش مقالات و یادداشت‌ها، صرفاً اهمیت خود مطلب بوده است نه نام، عنوان و یا شهرت نویسنده. منظورم اهمیتی اســت که این مطالب، هر یک در طــرز و طراز خود، امروزه می‌توانند در مطالعات مربوط به شیخ محمود شبستری برای طالبان علم و جویندگان دانش، داشته باشند. سعی کردم مطالب کتاب دارای خط طولی واحدی باشد؛ با سایه‌روشنی از روزگار و زندگی شبستری آغاز می‌شود و پس از گذری بر ساحت اندیشه و شعرِ او، در نهایت با تماشایِ سرچشمه‌های فکری شبستری به‌ویژه تأثیرپذیری او از مکتب ابن‌عربی به پایان می‌رسد.

*پژوهش‌گر موسسه تحقیقاتی علوم اسلامی- انسانی دانشگاه تبریز

معلمان و دانش‌آموزان دبیرستان فردوسی در مقابل ساختمان اصلی دبیرستان
عکس از: مجموعه‌ی شخصی محمدعلی جدیدالاسلام

تاریخ یک مدرسه

به مناسبت صدمین سال تاسیس مدرسه‌ی فردوسی تبریز

این مقاله که پیش‌تر در مجله‌ی «گفت‌وگو» (زمستان ۱۳۷۶، شماره ۱۸) منتشر شده، توسط نگارنده در اختیار «هویت» قرار گرفت.

مدرسه‌ی محمدیه [فردوسی] تبریز و تدریس مشروطه

رحیم رئیس‌نیا*
r.raeisnia@rch.ac.ir

پیش از آن‌که مدرسه‌ی متوسطه‌ی تبریز در آذرماه ۱۲۹۵ خورشیدی/صفر ۱۳۳۵ تأسیس گردد، مدارس متوسطه‌ی دیگری نیز در این شهر وجود داشته است. نخستین آن‌ها مدرسه دولتی تبریز بود که در سال ۱۲۹۳/۱۲۵۵، حدود سی سال پیش از صدور فرمان مشروطه برپا شد و به مناسبت حمایتی که ولیعهد آن دوره، مظفرالدین میرزا از آن می‌کرد، مظفری نامیده شد و به دارالفنون تبریز یا دارالفنون دوم نیز شهرت داشت. این اولین مدرسه‌ی نوع جدید تبریز، که پس از دارالفنون تهران، دومین مدرسه‌ی عالیِ مانند به آن در سراسر ایران بوده، در دوره‌ی حدودا بیست سالی که دایر بود، برای نظام و ادارات نوبنیاد تبریز کادرهای فراوانی تربیت کرد. اغلب طبیبان دهه‌های پایانی سده‌ی سیزده و آغازین سده‌ی چهارده خورشیدی تبریز، چون سیف‌الاطباء، ناصرالحکما، ارفع‌الحکما، نجم‌الاطباء و... تحصیل کرده‌ی آن نهاد آموزشی بودند.[1]

دومین مدرسه‌ی متوسطه‌ی تبریز، لقمانیه بود که به همت دکتر میرزا زین‌العابدین لقمان‌الملک، که خود تحصیل کرده‌ی دارالفنون تهران و دانشگاه پاریس بود؛ و با هم‌رأیی و هم‌کاری روشنفکرانی چون سیدحسن تقی‌زاده، محمدعلی تربیت، سیدحسن شریف‌زاده، فخرالاطباء و«عده‌ای از دانش‌پژوهان وقت» و چند نفر فرانسوی در سال ۱۲۷۸خ/۱۳۱۷ ق بنیان گرفت. این مدرسه در اندک مدتی به «یکی از بهترین مدارس شرق نزدیک» تبدیل شد؛ چندان که «دولت فرانسه تصدیق آن مدرسه را مساوی با تحصیلات متوسطه‌ی کامل» می‌پذیرفت.[2]

مدرسه‌ی مِموریال هم که در سال ۱۸۸٤م به‌وسیله‌ی میسیونرهای آمریکایی در تبریز تشکیل شد و دوره‌های ابتدایی و متوسطه را یکجا داشت، از جمله دیگر مدارسی است که باید در این زمینه مورد اشاره قرار گیرد. به نوشته‌ی کسروی، که خود معلم و در عین حال محصل آن مدرسه بود، «شاگردان آن‌جا به چندصد تن می‌رسیده» است.[3] می‌دانیم که گروهی از شاگردان مدرسه‌ی مموریال، از آن جمله رضازاده‌ی شفق، به همراه معلم خود، باسکرویل، که جان فدای آزادی ایران کرد، در جنبش مشروطه شرکت فعال و مسلحانه داشته‌اند.

در پرتو فضای پدیدآمده بر اثر انقلاب مشروطیت، مدارس نوین زیادی در تبریز و شهرهای دیگر گشایش یافت و یک دوره‌ی نهضت فرهنگی آغاز گردید که خود موضوع مقالات دیگر تواند بود. بعضی از مدارس تشکیل‌یافته در این دوره چون حکمت، تمدن، شمس

و فیوضات به زودی رشـد و توسعه یافته، به تشکیل کلاس‌های متوسطه نیز اقدام کردند. ناگفته نماند که این مـدارس هـمه غـیردولتی بودند و به علت آن‌که هنوز اداره‌ی معارفی که بر کـار آن‌ها نظارت داشـته باشـد، وجود نداشت، دارای برنامه‌ی هماهنگی نبودند و هریک به نسـبت امکانات خود مـوادی را تدریس می‌کردند. زمینه‌ی تأسیس مدرسه‌ی متوسطه‌ی دولتـی در تـبریز فـقط به دنبال افتتاح اداره‌ی معارف در سال ۱۲۹۱ و یا به عبارت صحیح‌تر ۱۲۹۳ خـورشیدی فـراهم آمد.

دکتر عباس لقمان ادهم (اعلم‌الملک)، پسـر دکتر لقمان‌الممالک ـ که یک سال پس از تأسیس مدرسه‌ی لقمانیه، همراه برادرانش برای ادامه‌ی تحصیل بـه پاریـس رفـته و هر سـه در سـال ۱۹۰۸ در رشـته‌ی پزشکی فارغ‌التحصیل شده، به ایران بازگشته بودند ـ بنیان‌گذار اداره‌ی مـعارف و مـدرسـه‌ی مـتوسـطه‌ی دولتی در آذربایجان است. وی در سال ۱۲۹۱خ/۱۳۳۱ق ـ که هنوز سـایه‌ی سیاه حکومت ترور و وحشت شجاع‌الدوله‌ی وابـسته بـه روسـیه بر فضای آذربایجان سنگینی می‌کرد، به عنوان رئیس اداره‌ی معـارف و صحیه (بهداری) به تبریز گسیل گردید؛ اما اگـرچه اداره‌ای به اسم معارف در ساختمان متعلق به خودش برپا داشت، کارشکنی‌های عوامل بیگانه او را وادار به تـرک مـحل مـأموریت خود کرد. بازگشت او تا سال ۱۲۹۳، که محمدحسن‌میرزا به تبریز آمد، به تأخیر افتاد. آمدن ولیعهد، به مـثابه‌ی نـماد اسـتقلال ملی به سرزمینی که از سه سـال باز، دست فرسـود و پایمال نیروهای اشغالگر تزاری بـود، در آن بـرهه‌ی تـاریخـی دارای چنان اهمیتی بود که به رغم تمام دشواری‌ها و دست‌تنگی‌ها، استقبالِ روی‌هم‌رفته پُرشـکوهی از وی و همراهانش، که اعلم‌الملک هـم یکـی از آن‌ها بود، به عمـل آمد. ادیب خلوت که بعدا عهده‌دار تدریس ادبیات در مدرسـه‌ی مـتوسطه شـد، بدان مـناسبت چنین سرود:

شادباش ای ملک آذربایجان آباد باش
بعد چندین‌مدت اینک از فشار آزاد باش
چند سال از دست‌برد ظلم‌گر بودی خراب
زین سپس از دستیاری‌های عدل آباد باش

دکتر عباس لقمان ادهم (اعلم‌الملک)، عکس از: سالنامه‌ی دبیرستان فردوسی ۲۷-۱۳۲۶

سال‌های چند بودی مرکز جور و سـتم
سال‌ها زیـن پس نشیمن‌گاه مهر و داد باش[۴]

اعلم‌الملـک، پس از ورود به تبریز به کار پرداخته، سـرانجام با دسـتی خالی از بودجه‌ی دولتی و در پرتو علاقه و هـمـت خـود و با هم‌یاری معارف‌دوسـتان شهر، مقارن اوج‌گیری جنگ جهانی اول (نوامبر ۱۹۱۶) به افتتاح مدرسـه‌ی مـتوسـطه‌ی تـبریز، که به افتخار ولیعهد «محمدیه» نامیده شد، توفیق یـافت. مدرسه‌ی محمدیه کـه ایـن نوشته به بررسی چگونگی تأسیس آن می‌پردازد نـیز هـمانند دیگر مـدارس تبریز که در سـطور فوق از آن‌ها یاد شد ـ چنان‌که ملاحظه خواهد شـد ـ در تـحولات سـیاسی و فرهنگی شهر و حتی کشور در سال‌های بـعد نـقش مهمی ایـفا کـرد، ولی نـخست چند سطری در باب مؤسس آن اعلم‌الملـک کـه در تـمام دوران خدمت خـود در آذربایجان، که تا سال ۱۲۹۸ ادامه یافت، دیناری از حقوق دولتی برخوردار نشـده، مبلغ ۱۲۰۰ تـومان حـقوقی را هم که قرار بوده

به او پرداخت شود، برای تشکیل کتابخانه‌ی عمومی تخصیص داد.[۵] ممتازالملک، وزیر معارف وقت، در پاسخ نامه‌ای دوستانه که در سال ۱۳۳۵ ق به او نوشته شده و در آن از ناچیزبودن عواید فرهنگ و نداشتن حقوق رئیس معارف سخن رفته، چنین نوشته است:

«... در خصوص آقای دکتر اعلم‌الملک هم آن‌چه مرقوم رفته بود صحیح است. الحق زحمات ایشان قابل تمجید و وزارت معارف نهایت تشکر از اقدامات ایشان دارد...» و در ادامه پس از اشاره به دشواری‌های مالی وزارت معارف خاطرنشان ساخته بود که «...از آقای اعلم‌الملک و امثال ایشان که اشتیاقی به بسط معارف دارند تقاضا می‌شود که نظر به وظیفه‌ی معارف‌خواهی، باریکیِ موقع را در نظر گرفته، همتی گماشته و سر و صورتی به هر تدبیری که ممکن است به مدارس آن صفحات داده، به عبارت اخری لذت و حلاوت معارف را به کام اهالی بچشانند...»[۶]

گفتنی است که در این تاریخ بودجه‌ی کل معارف آذربایجان ماهانه ۲۰۰ تومان بوده که پیش از تأسیس اداره‌ی معارف، به مدرسه‌ی فیوضات، تنها مدرسه‌ی دولتی این ایالت پرداخت می‌شد. پس از گشایش اداره، ترتیباتی داده شد که برای تأمین بودجه، درآمدهایی از طریق افزوده شدن پنج شاهی به هر تومان تذکره و بستن ۱۰۰ دینار عوارض به هر لنگه‌بار تجارتی و ۵۰ دینار به هر بسته امانت پستی و... به دست آید.

در دوران ریاست معارف و صحیه‌ی اعلم‌الملک که پس از انتقال به تهران به ریاست بیمارستان و استادی دانشگاه و وزارت بهداری رسید، گذشته از دبیرستان مورد بحث، مدارس پسرانه و دخترانه‌ی دیگر و مدرسه‌ی صنایع مستظرفه و دارالتربیه و مریضخانه نیز در تبریز و شهرهای دیگر ایالت تأسیس گردید.

وی ضمن آن‌که از جانب فرهنگ‌دوستان و ترقی‌خواهان حمایت می‌شده، آماج بغض و نفرت محافظه‌کاران و مخالفان تجدد و فرهنگ نوین نیز بوده است. چنان‌که در سال ۱۲۹۶ از سوی این‌گونه عناصر تحت فشار فراوانی قرار گرفت که استعفا دهد. اگرچه محمدحسن میرزا ولیعهد نیز به رغم آن که اعلم‌الملک طبیب مخصوصش بود، با این گروه هم‌صدا شد اما اقدامات معارف‌دوستان و به‌ویژه تظاهرات دانش‌آموزان مدرسه‌ی متوسطه که از آن می‌توان به عنوان سرآغاز ایفای یک نقش اجتماعی مشخص برای مدرسه‌ی مزبور یاد کرد، نقشه‌ی مخالفان را نقش‌برآب کرد. گزارش این رویداد در روزنامه‌ی **تبریز** ـ که مدیرش حسین آقا فشنگچی از پشتیبانان اعلم‌الملک بود ـ به شرح زیر مندرج است:

انتشار خبر استعفای اعلم‌الملک «تولید یک هیجان فوق‌العاده در شاگردان مدارس نموده و احساسات معارف‌پرستانه‌ی ایشان به اندازه‌ای غلیان نمود که با کمال جدیت حضور رئیس محترم را در اداره خواستار شدند. پس از آن‌که اصرار و ابرام شاگردان از حد گذشت، ناچار مدیران مدارس اشخاص ذیل را برای شرف‌یابی حضور مبارک والاحضرت اقدس [ولیعهد] و تقدیم عرایض شاگردان مدارس انتخاب نمودند. آقایان مصورالسلطان مدیر مدرسه‌ی صنایع مستظرفه، آقامیرزا باقر مدیر مدرسه‌ی حکمت، آقای کربلایی حسین‌آقا مدیر روزنامه‌ی تبریز...».

نام‌بردگان به عالی‌قاپو می‌روند و پس از مذاکراتی با ولیعهد، او دستور خود را پس گرفته، نماینده‌ای را مأمور می‌کند که «آقای اعلم‌الملک را معجلا در اداره‌ی معارف حاضر نمایند که موجب دلتنگی محصلین نشود.» هنگام بازگشت اعلم‌الملک به اداره، شاگردان و معلمین با دست‌زدن‌های مشتاقانه از وی استقبال به عمل می‌آورند و اعلم‌الملک هم «در مقابل اداره‌ی معارف ایستاده، شرحی مبسوط راجع به احساسات معارف‌خواهانه‌ی شاگردان نموده، از این‌گونه حسیات عالیه‌ی ایشان اظهار تشکر...» کرد. یکی از «شاگردان مدارس هم بالای کرسی خطابه رفته، از اشخاصی که سبب سدِ باب علم می‌شوند، اظهار انزجار» می‌نماید.[۷]

حیات مدرسه

به هرگونه، مدرسه‌ی محمدیه پس از تأسیس و پشت سر گذاشتن دشواری‌هایی از این دست، به سرعت توسعه یافت و تعداد شاگردان آن به زودی از مرز ۲۰۰

نفر گذشت و به دبیرستان شش‌کلاسه‌ی کامل تبدیل شد. در زمان حکومت شش‌ماهه‌ی آزادیستان هم با واگذاری حیاط صندوق‌خانه، از عمارت حرم‌خانه‌ی [دربار ولیعهد] به دبیرستان، این مؤسسه‌ی نوبنیاد آموزشی که تا آن تاریخ (۱۲۹۹) از یک ساختمان اجاره‌ای به ساختمان اجاره‌ای دیگر نقل مکان می‌کرده، دارای محلی دولتی شد و بعدها دوره‌ی دوم آن پس از دوبار جا عوض‌کردن، سرانجام پس از شهریور ۱۳۲۰ به محل سابق مدرسه‌ی دخترانه‌ی آمریکایی (پروین) انتقال یافت و هنوز هم در همان‌جا مستقر است.

ریاست مدرسه نخست به عهده‌ی میرزاباقر طلیعه نهاده شد، که در عین حال دروس عربی و فقه را نیز تدریس می‌کرد. وی تحصیل‌کرده‌ی نجف بود و در همان سال تأسیس دبیرستان روزنامه‌ای ابتدا به نام **کلید نجات** و سپس **طلیعه‌ی سعادت** منتشر کرده بود. وی که در آغاز باقر نطاق خیابانی نام داشت، سپس به مناسبت انتشار **طلیعه‌ی سعادت** به **طلیعه شهرت** یافت. میرزاباقر از وابستگان حزب دموکرات بود و به شاخه‌ای که به مناسبت انتقاد از مشی خیابانی و هوادارانش به تنقیدیون شهرت یافته، تعلق داشت و از نخستین کسانی بود که پس از به قدرت رسیدن جناح اکثریت، در ۲۰ اردیبهشت ۱۲۹۹ به تهران تبعید شد.[۸]

پس از کناره‌گیری طلیعه از ریاست مدرسه‌ی متوسطه، برای مدتی محسن رفعت، برادر تقی رفعت، که به هنگام آمدن قوای عثمانی به تبریز روزنامه‌ی **آذرابادگان** را به طرفداری از آن‌ها منتشر کرده بود، کفالت آن‌جا را به عهده گرفت و اندکی بعد جای به ابوالقاسم فیوضات سپرد. فیوضات پیش‌تر مدرسه‌ی فیوضات را بنیان گذاشته و در پرتو تلاش خود آن‌جا را به بهترین مدرسه‌ی تبریز تبدیل کرده و همزمان با تأسیس مدرسه‌ی محمدیه، شاگردان دوره‌ی متوسطه و نیز بخشی از اعانه‌ی دولتی دریافتی مدرسه‌ی خود را در اختیار این دبیرستان نوبنیاد قرار داده، خود به تدریس ریاضیات و فیزیک در آن‌جا پرداخت. وی در سال ۱۲۹۷ به ریاست دبیرستان و سپس ضمن حفظ سِمت به معاونت ریاست اداره‌ی معارف نیز رسید و در اوایل

ابوالقاسم فیوضات. عکس از: مجموعه‌ی شخصی محمدعلی جدیدالاسلام

قیام خیابانی ریاست دبیرستان را به اسماعیل امیرخیزی سپرده، خود متکفل امور اداره‌ی معارف شد و پس از سرکوبی قیام در شهریور ۱۲۹۹ جای به دیگری سپرد. فیوضات از یاران خیابانی و به قولی «مشیر و مشار وی» و نخستین سردبیر روزنامه‌ی **تجدد**، ارگان حزب دموکرات در آذربایجان و از فعالان آن بود. وی که مؤلف چند کتاب درسی بود، بعدها به نمایندگی مجلس و ریاست معارف آذربایجان، فارس، خراسان و معاونت وزارت معارف و... نیز رسید.

اسماعیل امیرخیزی که پس از فیوضات به ریاست دبیرستان منصوب شد، از همراهان سردار ملی بوده، به دنبال فاجعه‌ی پارک به تبریز برگشته، پس از حوادث خونین محرم ۱۳۳۰ مجبور به ترک وطن شده، بعد از هفت سال اقامت در استانبول، برلن، عراق و غرب ایران در سال ۱۲۹۷خ/۱۹۱۸م به دنبال پایان جنگ اول جهانی و تسلیم عثمانی، به تبریز برگشت و یک‌چند با حسین‌آقا فشنگچی در انتشار روزنامه‌ی

اسماعیل امیرخیزی، عکس از: مجموعه‌ی شخصی محمدعلی جدیدالاسلام

تبریز همکاری کرده، ضمن نوشتن مقالات، بسیاری از سروده‌هایش را نیز در آن انتشار داد و سرانجام به استخدام اداره‌ی معارف درآمده، در مدرسه‌ی متوسطه به کار پرداخت. خود وی در این مورد چنین نوشته است: «... پس از مدتی جناب آقای فیوضات به بنده فرمودند آیا مایل هستید که در مدرسه‌ی متوسطه (فردوسی فعلی) ادبیات فارسی تدریس کنید؟ گفتم: با کمال امتنان حاضر هستم. در تاریخ سال ۱۲۹۸ شمسی تدریس ادبیات از طرف فرهنگ به عهده‌ی بنده واگذار شد... و پس از اندک مدتی مدیریت مدرسه ضمیمه‌ی معلمی شد. با نهایت اشتیاق تا آن‌جا که می‌توانستم در انجام وظیفه می‌کوشیدم و در حزب دموکرات نیز از بذل مجاهدت دریغ نمی‌کردم...»[۹]

امیرخیزی که از اعضای هیئت مدیره‌ی حزب دموکرات در آذربایجان و پیشنهادکننده‌ی نام آزادیستان برای آذربایجان در آن دوره بود، ضمن تدریس و اداره‌ی دبیرستان، مدیریت مجله‌ی **ادب**، ارگان انجمن ادبی محصلان آن‌جا را نیز از شماره‌ی ۷ تا ۱۲ آن، که در فاصله‌ی مرداد ۱۲۹۹ و تیر ۱۳۰۰ منتشر گردیده، عهده‌دار شد. شش شماره‌ی نخست این مجله در فاصله‌ی آبان ۱۲۹۸ تا خرداد ۱۲۹۹ تحت مدیریت عبدالله عبدالله‌زاده‌ی فریور و با سردبیری یحیی دانش (آرین‌پور بعدی) انتشار یافته است. شماره‌های ٦ تا ٨ ادب در دوره‌ی قیام و شماره‌های واپسین آن در دوره‌ی اندوه‌بار پس از سرکوبی منتشر گردیده است.

در همین دوره عبدالله‌زاده‌ی فریور نظامت مدرسه را به عهده داشت. وی که در سال ۱۲٦۷ خ/۱۸۸۸م در یک خانواده‌ی خویی در تفلیس به دنیا آمده بود، پس از تحصیل در رشته‌های ریاضیات و تعلیم و تربیت، در همان تفلیس و آنگاه در گنجه و باکو معلمی کرده، از سال ۱۲۸۸ خ/۱۹۰۹ م در مدرسه‌ی اتحاد ایرانیان باکو به تدریس ریاضیات و دفترداری و حسابداری پرداخت و در زمان مدیریت محمدعلی تربیت در آن مدرسه معاونت وی را به عهده گرفت و پس از عزیمت او از باکو، در زمستان ۱۲۹٤ خ/۱۹۱۵ م به مدیریت آن‌جا منصوب گردید. وی تا سال ۱۲۹۷ خ/۱۹۱۸ م که به علت درگیری‌های ناشی از انقلاب و کشمکش‌های بلشویک‌ها و مساواتی‌ها به ایران آمد، ضمن تدریس و مدیریت مدرسه‌ی مذکور در کارهایی چون نمایشنامه‌نویسی، کارگردانی و هنرپیشگی و سازماندهی شاخه‌ی باکوی حزب دموکرات ایران، وابسته به شاخه‌ی آذربایجان و انتشار ارگان آن، روزنامه‌ی **آذربایجان جزء لاینفک ایران**، تأسیس مطبعه و تشکیل قرائت‌خانه و دیگر امور عام‌المنفعه‌ی مربوط به ایرانیان مقیم باکو فعال بوده است. او در عین حال با ترجمه و تألیف نیز سروکار داشت و کتابی به نام ناپولیئونون تاریخی (تاریخ ناپلئون)، نوشته‌ی ن.د.نوستوف را به اتفاق داداش بنیادزاده (۱۹۳۸–۱۸۸۸)، انقلابی و دولتمرد بلشویک معروف آذربایجان شوروی، از روسی به زبان ترکی آذربایجانی ترجمه کرده‌اند. این کتاب در سال ۱۹۱۳ در باکو منتشر شد.

عبد الله‌زاده‌ی فریور پس از عزیمت به ایران در همان سال ۱۲۹۷ خ به نظامت مدرسه‌ی متوسطه محمدیه

منصـــوب گردید. وی ضمن انجـــام وظایف مربوط به نـظامت مـدرسه و تدریس زبان روسی و ریاضیات در آن‌جا، در امـور فـوق بـرنامه‌ی مـدرسه نـیز با جان‌ودل فـعالیت مـی‌کرده است. حسین امید که در همین سال‌ها دانش‌آموز مدرســه‌ی مذکور بوده، گواهی می‌دهد که «آقای عبدالله‌زاده‌ی فریور در تشکیل مجالس سـخنرانی و نـمایش مـحصلین سعی و مجاهدت می‌نمودند و این مجالس در مدرسه تشکیل می‌یافت».[10]

احتمالا یـکی از نـخستین کـارهای تـئاتری وی در دبـیرستان، نمایشی اسـت که در روزنامه **تبریز** از آن به عنوان «یک تئاتر مشعشع» یاد شده است. بنا به گزارش روزنامه **تبریز** این نمایش که «در تماشاخانه‌ی آرامیان از طرف شاگردان مدرسه‌ی متوسطه‌ی تبریز به موقع تماشا گذاشته شـد، از هر جهت دارای مزایای عالیه و درخور هرگونه تقدیر و تمجید بـود [جالب توجه آن‌که] این تئاتر... به منفعـت یک نفر محصل تبریزی بوده که در تهران تحصیل می‌کرد. بدبختانه در این اواخر کفیل خرج او فوت کرده، در صورتی که دو ماه دارد تـا مـدرسه را تمام کند، به واســطه‌ی این قضیه معطل مانده است...». در این گزارش پس از تأکید بر تأثیر فوق‌العاده‌ی نمایش بر تماشاگران، خاطر نشان ساخته شده است که «آقای اعلم‌الملک رئیس معارف، که حضور داشته، نطق مفصلی ایـراد کـردند دایر بر این‌که تیاتر برای تهذیب اخلاق و تزکیه‌ی نفس است که بدان‌وسیله حاضرین به تکمیل مراتب انسانیت موفق گردند».[11]

گفتنی اسـت که پیش از اجرای نـمایش مـذکور، کمدی «حکایت مسیوژوردان حکیم نباتات فرانسوی و درویـش مـستعـلی‌شـاه جادوکن مشـهور» اثر میرزافتح‌علی آخونـدزاده در ۱۳ صفر ۳۷ / ۲ آبان ۹۷ به کارگردانی عبدالله‌زاده و به نفع مدرسه‌ی صنایع مستظرفه در تبریز اجرا گردیده بود و پس از آن نـیز نـمایش‌های دیگری، از جمله **وطن یـا خـود سلستره**، اثر نامق کمال، به کارگردانی وی اجرا شده است. گزارش نمایش اخیر، که به کوشش «جمعیت جدیدالتأسیس نشر معارف» در آذرماه ۱۲۹۸ به اجرا درآمده، تحت عنوان «یک نمایش ادبی» در روزنامه‌ی **تجدد** انتشار یافته است. این گزارش طولانی، که احتمالا به قـلم تـقی رفعت نوشته شده باشد، بـا این پاراگراف پایان می‌گیـرد: «من حیث المجموع، جمعیت نشر معارف شب جمعه حاضرین را به تماشای یک پیس ادبی و حسی نائل گردانیده، تشکرات عمومی را استحقاق نمودند. آقای عبد الله‌زاده، رئیس جمعیت مذکوره، موفقیاتی که در این انـدک مـدت از قوه بـه فعل آورده‌اند، امیدواری‌هایی را که از اقدامات ایشان می‌رفت، دارند به موقع تحقق و ظهور می‌گذراند.»[12]

عبد الله‌زاده، گذشته از فعالیت‌های نمایشی، در کار نویسندگی و دادن کنفرانس‌های علمی روشنگرانه نـیز در این دوره فعال بوده است. سلسله مقالات او تحت عنوان «اقتصاد سیاســی» که در چند شماره‌ی (پاییز و زمستان ۱۲۹۸) روزنـامه‌ی **تـجدد** بـه چاپ رسـیده، بی‌گمان برای اکثر خوانندگان ایرانـی در آن زمان دربردارنده‌ی آگاهی‌هـای جالب توجهی بوده اسـت. مقالاتی نیز از وی تحـت عناوین «تربیت ایرانیان قـدیم» و «تربیت و تـدریسـات قرون اخری» در شماره‌های ۱۰ و ۱۲–۱۱ مجله‌ی **ادب**، که خود تا شـماره‌ی ٦ مدیر آن بوده، به چاپ رسیده اسـت. استعفای وی از مـدیریت مـجله‌ی **ادب** در نوشته‌ای تحت عنوان «استعفای مأسف» چنین منعکس شده است: «آقای عبدالله‌زاده که از اول تأسیس و نشر مجله‌ی **ادب** مدیریت آن را عهده‌دار بـودند، در این اواخر به مناسبت پاره‌ی مشاغل استعفا داده و از اداره‌ی معـارف تقاضای قبول کرده‌انـد و اداره‌ی مـعارف هم درخواست ایشان را پذیـرفته و درج آن را در مـجله‌ی **ادب** ابـلاغ نموده. هیئت تحریریـه‌ی **ادب** هریک به نوبه‌ی خود از این پیش‌آمد غیرمنتظر اظهار تأسف نموده و از قبول زحماتی که تاکنون در نشر این مجله‌ی جوان کرده‌اند، تشکر و تمجید می‌نمایند و ضمنا تمنی دارند که توجهات و مساعدت فـکری و قلمی خود را از این مجله‌ی جوان دریغ نفرمایند. مجله **ادب**»[13]

یکی از کنفرانس‌های علمی عبـدالله‌زاده در اواخر آبان‌مـاه ۱۲۹۸ در تـالار عمـارت جمعیـت خیریه با حضور جمعیت کثیری برگزار شـده است. عنوان این کنفرانس «حفظ‌الصحه‌ی مدرســه» بود کـه متن آن در سـه قسمت، در شماره‌های ۳۰–۲۸ (۳ و ۱۰ و ۱۸ آذر)

روزنامه‌ی **تجدد** به چاپ رسیده است. عبدالله‌زاده در سال‌های بعدی زندگی خود که تا مرداد ۱۳۳۸ ادامه پیدا می‌کند، در زمینه‌های مختلف فرهنگی-هنری فعال بوده است. پرداختن گسترده به آثار و احوال این «خدمت‌گزار جدی معارف آذربایجان» نیازمند فرصت دیگری است.

در اشاره به کادر آموزشی مدرسه‌ی متوسطه‌ی محمدیه جا دارد به بعضی از معلمان آن، کسانی چون سیداحمد کسروی و تقی رفعت نیز اشاره شود. کسروی، که در آن تاریخ میراحمد حکم‌آواری (حکم‌آبادی) نامیده می‌شده و خود سیداحمد کسرایی امضا می‌کرده، از سال ۱۲۹۳ خ در مدرسه‌ی آمریکایی تبریز به تدریس عربی و تحصیل انگلیسی اشتغال داشته و کتاب **النجمه‌الدریه**، که درحقیقت راهنمای آموزش عربی به شیوه‌ای ابتکاری و نوین بوده، از تألیفات وی، و احیانا نخستین تألیف منتشرشده‌ی او در همین دوره است. این کتاب «سال‌ها در دبیرستان‌های تبریز درس خوانده شدی»[۱۴]. از تألیفات دیگر وی در این دوره، کتاب پنج‌جلدی **شریعت احمدی** بوده که در سال ۱۲۹۷ برای تدریس در مدارس تألیف شده است. خود وی در مقاله‌ای تحت عنوان «مکاتیب وارده در جواب اعتراضات» که در روزنامه‌ی **تبریز** به چاپ رسیده، درباره‌ی این کتاب چنین می‌نویسد: «بنده سال گذشته به تصویب اداره‌ی جلیله‌ی معارف پنج جلد کتاب شریعت برای مدارس ابتدایی، مطابق مقررات وزارت جلیله تألیف نموده و شریعت احمدی نام نهادم. آقای میرزامحمدعلی‌خان، مؤسس و مدیر کتابخانه‌ی معرفت همه‌ی آن پنج جلد را با حروف سربی چاپ گردانید. اغلبی از آقایان مدیران مدارس شهر نیز زحمات بنده را تقدیر نموده، و شریعت‌هایم را برای تدریس در مدارس خود قبول و معین کردند. من به تمجید و توصیف کتاب‌های خود موقع نمی‌بینم، خود خواننده‌ی محترم یک جلد از آن‌ها را با نظر دقت و امعان مطالعه نماید، اگر شخصی منصف و با اطلاع از اصول است، قطعا اعتراف خواهد کرد که از مؤلفات عادی نبوده و از روی متود اصولی و با سلیقه و ترتیب مخصوصی تألیف گردیده...».

این نامه در پاسخ کسانی که شمرده نشدن تولی و تبری از فروع دین را مورد انتقاد قرار می‌داده‌اند، نوشته شده و پس از استدلال‌هایی با همان روحیه‌ی ستیهندگی که هرگز وی را ترک نکرد، چنین پایان گرفته است: «آقایان بیهوده به خود زحمت ندهید. عرصه‌ی سیمرغ جولان‌گاه شما نیست. ما از آنان نیستیم که حلال از حرام نشناخته و چیزی گفته یا بنویسیم که مدرکی برای اثبات حقانیت خود نداشته باشیم...»[۱۵]

کسروی در مورد به کار گرفته شدن خود در مدرسه‌ی متوسطه می‌نویسد: «از سوی اداره‌ی فرهنگ مرا برای آموزگاری عربی در دبیرستان دولتی (که یگانه دبیرستان آذربایجان بود) خواندند و ماهانه‌ی آبرومندی که به کم‌تر آموزگاری دادند برایم به دیده گرفتند. در این کار دست فیوضات در میان می‌بود که این هنگام دستیاری فرهنگ را می‌داشت.»[۱۶] وی تا شهریور ۱۲۹۸ که به عدلیه منتقل شد، یعنی به مدت دو سال در مدرسه‌ی محمدیه تدریس کرده است.

درباره‌ی تقی رفعت از دیگر آموزگاران دبیرستان محمدیه، که شرح احوال و آثارش مقاله‌ای مفصل و مستقل می‌طلبد، در این‌جا همین‌قدر می‌توان گفت که وی از هم‌قدمان نزدیک و از رازداران خیابانی بوده و گذشته از سردبیری **تجدد** و نوشتن غالب مقالات آن و به ویژه نطق‌های خیابانی، نشریه‌ی **آزادیستان** را نیز که ارگان نهضت تجدد ادبی فوران‌زده از قلب جنبش دموکراتیک بوده و او رهبر بی‌رقیب آن به شمار آمده، می‌نوشت.

با توجه به این حقیقت که پژوهندگان و شاعران برجسته‌ای چون یحیی آرین‌پور و جبیب ساهر و... از شاگردان مستقیم و هواداران پروپاقرص رفعت بوده‌اند، می‌توان باور کرد که همه‌ی بذرهای افکنده‌شده به دست آن انسان پویا به مزرعه‌ای که لگدکوب گزمگان گردید، نابود نشد و سال‌ها بعد جوانه زد و شکوفا شد.[۱۷]

مدرسه محمدیه و قیام خیابانی

اکثر کادر اداری و آموزشی دبیرستان از فعالان و وابستگان حزب دموکرات ایران و به طور کلی از هواداران دموکراسی بودند و دانش‌آموزان نیز غالبا در

همان طـیف قـرار می‌گرفتند. کسروی در گزارشی که از آغاز خـیزش خـیابانی به دسـت داده، درباره‌ی نـقش شاگردان در آن جنبش ملی چنین نوشته است: «فردا (۱۸ فـروردین ۱۲۹۹) چـون روز شد، خیابانی و همدستانش نخست شاگردان دبیرستان‌ها را واداشتند که بر بازار ریزند و با هـیاهو و فـشار بازاریان را به بستن دکان‌ها برانگیزند. (چنان‌که گفته‌ایم آقـای فیوضات، که یکی از نزدیکان خـیابانی مـی‌بود، دستیاری اداره‌ی معارف را داشت و از این رو رشـته‌ی دبـیرستان در دست آنان می‌بود.) اینان در بازارها گردیده، دکان‌ها را بندانیدند و سپس به قویون میدانی رفته، چوبه‌ی دار را که از زمان نـایب‌الایـالگی مکرم‌الملک بازمانده و خود داری مـی‌بود کـه چند تـن از آدم‌کشان خیابانی بـالای آن رفـته بودند، کنده و آتش زدند. پس از ایـن نـمایش و کوشـش شاگردان، چون بازاریان به تجدد رو آوردند، انبوهی بیش‌تر گردید...»[۱۸]

مجله‌ی **ادب** که پنج شماره از آن پیش از درگیری قیام مـنتشر گـردیده بود، با جنبش دموکراتیک و جریان تجدد ادبـی–فرهنگی آن پیوند تـنگاتنگ داشـته اسـت. بعضـی از معلمان و اولیای مدرسـه چـون فیوضات، عبدالله‌زاده، امیرخیزی، رفعت و... که از فعالان حزب و سران جنبش بودند، ضمن همکاری با روزنامه‌ی **تجدد**، ارگان حزب، و مجله‌ی **آزادیستان**، با **ادب** نـیز هـمراهی داشته‌اند. تقی رفعت، سردبیر **تجدد** و نویسنده‌ی اصلی **آزادیسـتان**، ضمن تـدریس در دبـیرستان، سرپرستی انـجمن ادب را نـیز کـه اغلب نویسـندگان مـجله‌ی **ادب** عضـو آن بودند، به عهده داشـت. دانش‌آموزانی چون یحیی دانش(آرین‌پور)، غلام‌حسـین طبیب‌زاده و ع.ب.ترکی(عبـاس نیک‌منش که بعدها دبیر تاریخ و جغرافی هـمان دبـیرستان شـد) و... که از نویسندگان ادب بودند، گاهی نیز مطالبی در **تجدد** به چاپ مـی‌رساندند. چنان‌کـه آریـن‌پور، سـردبیر **ادب**، پیش از انـتقال بـه مـدرسه‌ی محمدیه، یکی از نخستین سروده‌های خود با مطلع «آیا فلک‌زاده ملت ز خواب برخیزید/ بسی نمانده که خاک سـیه به سر ریزید» را با امضای «یحیی میرزا، شاگرد مدرسه‌ی تمدن» در شماره‌ی ۱۱(۲ شعبان ۱۳۳۵/ ۳ خرداد ۱۲۹۶/ ۲٤ مه ۱۹۱۷) روزنامه‌ی **تجدد** به چـاپ

تقی رفعت، عکس از سالنامه‌ی دبیرستان فردوسی ۲۷-۱۳۲۶

رسانده بود.

به جهاتی از این دست بود که وقتی نخستین شماره‌ی **ادب** انتشار یافت، **تجدد** از انتشار آن چنین استقبال کرد: «حادثه‌ی ادبیه‌ی این هفته در این شهر–که حادثات ادبی در فضای افسرده‌ی آن چندان کثیرالوقوع نیستند – انتشار مجله‌ی نو **ادب** اسـت. این مـجله‌ی جـوان، که با یک ذهن آزاد، یک فکر آسوده و یک روح صاف، محصلین جوان به نگارش آن‌ها می‌پردازند، با یک شـکل زیبای خوش‌آیند، صحائف پاک، بی‌شائبه خود را به انظار قارئین عرض و تقدیم می‌نماید. همه‌ی بیست‌وچهار صفحه‌ی اولین شـمـاره‌ی **ادب** پر از مـطالب مفیده‌ی متنوع، و در میان مندرجات آن، ترجمه‌ی منظوم یک منظومه‌ی ویکتورهوگو [به‌ترجمه **ی.دانش**] شایسـته‌ی تمجید و تقدیر می‌باشد... ما این پیشاهنگان قافله‌ی جوانان را که به قول خودشان با (شهامت جوانی) و (سودای پاک تـرقی) قدم بـه عرصه‌ی مطبوعات می‌گذارند، با مسرت و امـیدواری سـلام می‌کنیم.»[۱۹]

یحیی آرین‌پور

و گردانندگان **ادب** نیز متقابلا در شماره‌ی دوم نشریه‌ی خود از این «تقریظ تقدیرآمیز» چنین تشکر کرده‌اند: «... ما تقدیرات مرشدانه و ناصحانه‌ی جریده‌ی محترمه‌ی مذکور (**تجدد**) را با کمال افتخار و احترام تلقی نموده، امیدواریم که با مساعدت و تعلق حُسن توجهات ادبا و دانشمندان معظم و ارشد خودمان، موافق انتظارات هموطنان و آمال شخصیه‌ی خود در خدمت‌گزاری موفقیت خواهیم یافت...»

در شماره‌ی ۶ **ادب**، که نخستین شماره‌ی منتشر شده‌ی آن مجله پس از آغاز قیام دموکرات‌های آزادیستان است، شعری تحت عنوان «آزادی–آزادیستان» به چاپ رسیده است که سراینده‌ی آن ی.دانش (یحیی آرین‌پور) است:

ببال ای کشور ایران به زیر نور آزادی
که آزادیستان آمد کنون وخشور آزادی
تو ای دیرینه آزادیستان دستور ایرانی
که بر ایرانیان آموختی دستور آزادی
تو آن سامان پاکستی که بود از دیرگاهانت
به دل سودای استقلال و در سر شور آزادی
کنون بر دست بگرفتی درفش کاویانی را
زدی فریاد استقلال! اندر صور آزادی
چه شب‌های سیه بردی به سَر کَت تا سحرگاهان
پریشان داشت دل را ناله‌ی ناسور آزادی
هزاران پور بی‌باک تو جان دادند بی‌پروا
سمندرسان به دور شمع روی حور آزادی
هلا! خوش باش! خوش زی، کز همه اقران نام‌آور
به نامت شد مطرز سرخ‌گون منشور آزادی
گلوی دیو استبداد را بس سخت بفشردی
تویی آری تویی سر پنجه‌ی پر زور آزادی
جوانان! جمع بنماییم آزادی و(دانش) را
که ما هستیم و ما باشیم ایدر پور آزادی

شاهزاده یحیی میرزای جوان گذشته از همراهی معنوی، مثل بسیاری از دانش‌آموزان عملا نیز با جنبش دموکراتیک همراهی داشت. چنان‌که در تظاهرات با شکوه روز دوم تیر ۱۲۹۹، که به مناسبت انتقال رهبری قیام به عالی‌قاپو، در برابر آن بنای دولتی و در پیشگاه شیخ‌محمد خیابانی برگزار گردیده، نطق شورانگیزی ایراد کرده است. قسمت‌هایی از گزارش روزنامه تجدد از این تظاهرات عینا نقل می‌گردد: «... یک ارکستر نظامی که مارسیز را می‌زد، به ترنم آمد و نسیم خفیفی که در آن موقع باریک [؟] روز به زحمت می‌وزید، یک جمله از سرود انقلابی فرانسویان را به گوش‌ها ایصال نمود:

بر خیز ای شیر آزادیستان!

این شاگردان مدارس بودند که وارد [میدان مقابل عالی‌قاپو] می‌شدند. محصلین مدرسه‌ی متوسطه و کلاس‌های ششم مدارس ابتدایی دولتی، با معلمین و مدیران خودشان می‌آمدند، یک دسته موزیک نظامی مارسیز را می‌سرود و شاگردان متوسطه هم آواز می‌خواندند:

بر خیز ای شیر آزادیستان
آزادی از نو می‌ستان...
مادر تو آزاد زادت

بر استبداد انقیادت
از چه روی، از چه روی، از چه روست؟

شاگردان مدارس در ایوان جلو تالار صف بستند. آقای یحیی میرزا دانش، محصل فارغ‌التحصیل امساله‌ی مدرسه‌ی متوسطه‌ی تبریز، بالای کرسی رفته و نطق ذیل را ایراد نمود:

ای پدران، برادران ما، آزادی‌ستانان آزادیستان! ما شما را این‌چنین دوست می‌داریم. ما دوست می‌داریم که شما را این‌چنین آزادی‌خواه و آزادی‌ستان و بالاخره آزاد ببینیم. قیام‌های آزادی‌خواهانه و در نتیجه‌ی آن، موفقیت‌های آزادی‌بخش همیشه کار و بار شما باشد! میدان مبارزه و مجاهدت با صداهای بلند شما و همهمه‌ی مظفریات شما به ترنم آید. آتش شجاعت و مردانگی در چشم‌های شما برق زند. پای شما نلغزد و در طریق تمدن و تجدد با یک متانت و بسالت قابل به تجلیل راه پیماید. دست شما نلرزد و در پیکر مملکت عزیزمان هر عضوی را فاسد و فساد آن را دواناپذیر یافتید، بدون تردد و ملاحظه به قطع و خزع آن بپردازید و جراحات آن پیکر زخم خورده را التیام دهید. و نلرزد قلب شما، قلب نیرومند شما، قلب فدایی و قهرمان شما در کار بزرگی که پیش گرفته‌اید، تا آخر، یعنی تا به مرحله‌ی فیروزی و کامیابی، با یک اطمینان و جلادت روزافزونی کوشش ورزید...

نترسید و آزادی و استقلال خود را تأمین نمایید. آزادی و استقلال خودتان و مال ما را. زیرا که ما آزادی و استقلال می‌خواهیم، این مملکت مال ما است و ما قبل از آن‌که فرزندان شما باشیم، مال این وطن بوده‌ایم. ما علاقه‌مندترین عنصر ایرانیم، اسم ما استقبال، آتیه، اسم ما فردا است!... ایران معبود ما است، ایران جان ما است!

همین که ناطق این حرف‌ها را تلفظ نمود، موزیک به ترنم آمد. شاگردان مدارس یک مارش ملی را بنای سرودن گذاشتند.

ایران، ایران جان ما است و...

پس از اتمام آن مجددا آقای دانش دوام نمود:

ما در این ایران عزیز و گرامی خودمان یک رژیم آزاد و مستقل می‌خواهیم که آثار ملالت‌بار انحطاط و تدنی را از این محیط رفع و دفع نموده، علایم حیات تازه و شریفی را در جای آن پدیدار سازد. ما در ایران پرستیده‌ی خودمان یک حکومت دموکراتیک می‌خواهیم که این مملکت و ملت را مانند سایر وطن‌های سایر ملت‌ها با مؤسسات و تشکیلات مدنیه‌ی قرن حاضر مجهز گرداند و ما جوانان ایرانی را اطمینان بخشد که مثل جوانان سایر ملل خواهیم توانست [بتوانیم] با علم و معرفت زمان خودمان مسلح گشته، خود را برای آتیه، یک آتیه‌ی سزاوار و آبرومند حاضر نماییم...

بلی، ما فهمیده‌ایم که یک حیات ذلیلانه در اسارت بیگانگان، زندگی در یک وطن محروم از آزادی و استقلال، حیات نیست، زندگی نیست. مرگ، یک مرگ آبرومند و باشَرف هزاربار بهتر از این حیات و از این زندگی است، و با این حسیات، این افکار و این عقاید است که ما قیام و نهضت آزادی‌ستانانه‌ی شما را تبریک و تجلیل نموده، صدای خود را در این فضای آزاد بلند می‌کنیم: «زنده‌باد دموکراسی! زنده‌باد قیام دموکراتیک! زنده‌باد مجاهدین آزادیستان! زنده‌باد آقای خیابانی!»

وقتی نخستین و دومین شماره‌های مجله‌ی **آزادیستان** در ۱۵ جوزا (خرداد) و ۱۵ سرطان (تیر) ۱۲۹۹ منتشر شد، در شماره‌ی هشتم مجله‌ی **ادب** –اسد[مرداد]۱۲۹۹– با آن چنین همدلی نشان داده شد: «گرامی‌نامه‌ی آزادیستان در تحت نظر و مدیریت آقای میرزاتقی‌خان رفعت با اسلوب تجددکارانه، که آئینه‌ی افکار و سلیقه‌ی یک عده جوان متجدد است، به تازگی منتشر می‌شود. قارئین محترم **ادب** را به مطالعه و تدقیق مقالات آن مجله یادآوری می‌کنیم و کارکنان **ادب** با کمال صمیمیت موفقیت آن نامه‌ی جوان را به تعقیب مرام خود آرزو می‌کنند»

می‌دانیم که شماره‌ی سوم **آزادیستان** چند روز پس از انتشار شماره‌ی مذکور **ادب**، یعنی در ۲۰ سرطان(تیر) همان سال منتشر گردید و شماره‌ی چهارم آن هنوز در چاپ‌خانه بود[۲۰] که قیام خیابانی به خاک و خون کشیده شد و نویسنده‌ی آن، یک روز پس از کشته شدن شیخ، در ۱ محرم ۲۳/۱۳۳۹ شهریور ۱۲۹۹، در روستای قزل دیزج، واقع در نزدیکی تبریز خودکشی کرد و

حبیب ساهر

به احتمالی نیز به قتل رسید. این دموکرات پرشور و تجددخواه کم‌نظیر در تاریخ ایران و شاعر و نویسنده‌ی مستعد و نستوه به هنگام مرگ تنها ۳۱ سال داشت.

احمد خرم، یکی از شاگردان رفعت تحت عنوان «چهره‌ی ملال» شعری در رثای استاد خود گفته، آن را تحت عنوان «اتحاف به روح آموزگارم مرحوم میرزاتقی‌خان رفعت»، در شماره‌ی ۱۰ **ادب**، که به علت شرایط پیش‌آمده با تأخیری چند ماهه، در دلو (بهمن) ۱۲۹۹ انتشار یافته، به چاپ رساند. تاریخ سرایش شعر، ۷ محرم ۱۳۳۹ است.

پیچیده جهان یکسره در چادر ظلمت
انوار صفادار قمر با لب خندان
می‌داد به صد عشق همی بوس فراوان
بر چهره‌ی زیبا و فسون‌کار طبیعت
آن‌گاه که مجذوب طبیعت شده بودم
زانوزده‌ی خرگه و خدمت شده بودم
روحی، شبحی، خاسته از عالم بالا
با چشم سیه، چهره‌ی بی‌رنگ و غم‌افزا
لب‌های سفیدش همه پرلرزش محسوس
با یک حرکت گفت: بر این زندگی افسوس!
وان‌گاه نهان گشت چو یک پرده‌ی واهی
در عمق دلم ماند از آن دیده نگاهی
آفاق طبیعت همگی خائف و لرزان
بر چهره‌ی خود قرص قمر رنگ الم داد
ناگه ز دل ظلمت شب خاسته فریاد
«افسوس بر این زندگی و مردم نادان!»

چهار سال پس از مرگ رفعت، ساسان کی‌آرش همین شعر را پایان‌بخش مقاله‌ی «قبر شاعر» خود که در شماره‌ی سه‌ی سال دوم (خرداد ۱۳۰٤) مجله‌ی فرهنگ، منطبعه‌ی رشت به چاپ رسیده، قرار داده است. کی‌آرش بر آن بود که اگر رفعت، این «نویسنده‌ی زبردست و شاعر جوان... می‌ماند، تغییرات مهمی در ادبیات ایران می‌داد؛ [حتی] ممکن بود انقلاب ادبی ایران به نام او صورت بگیرد». حبیب ساهر، شاعر باریک‌اندیش، از این معلم خود چنین یاد کرده است: «... یک روز، صبح، معلم جوانی، بسیار خوش‌سیما، با لباس مشکی و کراوات رنگین و با کلاه ترکان جوان وارد کلاس ما شد. او میرزاتقی‌خان رفعت بود و در ممالک عثمانیه تحصیل کرده و معلم زبان و ادبیات فرانسه بود. نگو، معلم جدید ما شاعر هم بوده و به زبان‌های ترکی و فارسی و فرانسه شعر می‌ساخته. ابتدا در مجله‌ی **ادب**، که از طرف دانش‌آموزان منتشر می‌شد و بعدها در مجلات دیگر و روزنامه‌ی **تجدد** اشعار رفعت را می‌خواندیم... رفعت شاعر نوپرداز بود و به سبک ادبیات جدیده‌ی ترک و به شیوه‌ی شاعران ثروت فنون شعر می‌ساخت، به زبان پارسی، بسیار جالب توجه. به زودی مکتبی به وجود آمد، مکتب رفعت. چون در مدرسه‌ی مبارکه‌ی محمدیه شاعر فراوان بود، بین آنان چند نفر، از جمله احمد خرم، تقی برزگر، یحیی میرزادانش (آرین‌پور کنونی) از چهره‌های درخشان شعر نو گردیدند.

مدیر مدرسه، مرحوم امیرخیزی، گرچه ادبیات قدیمی و عروض و قافیه تدریس می‌کرد و شعرای جوان

را به ســرودن غزل و قصیده تشویق می‌نمود و به پسر میرزاجواد ناطق نسبت ناصح می‌داد، [ولی] ما ناخلف‌ها پیرو مکتب رفعــت بودیم... ناگفته نماند که گاهی نیز برای خاطر امیرخیزی غزلی و قصیده‌ای هم می‌ساختیم. رفعت غزل و قصیده را نمی‌پسندید، امیرخیزی نیز به چشم حقارت به اشعار جدیده می‌نگریست، نوپردازی رفعت غوغایی برانگیخت، هم در تبریز و هم در تهران و شیراز، چنان که ایرج میرزا نوشت:

در تجدید و تجدد واشد
ادبیات شلم‌شوربا شد
می‌کنم قافیه‌ها را پس و پیش
تا شوم نابغه‌ی دوره‌ی خویش

و محمود غنی‌زاده نیز ســاکت نماند، چنان که در مجله‌ی کاوه که در برلن طبع و منتشــر می‌شــد قطعه شعری از رفعت را با غزلی مقایسه کرد و با استهزا چنین نوشت: ادبیات والده‌خانی!

سخن کوتاه... رفعت نخستین شاعر نوپردازی بود که اولین ســنگ بنای شعر نو را گذاشــت و رفت... و فراموش شد.»[۲۱]

میراث مدرسه

مدرسه‌ی متوسطه‌ی تبریز، که در سال ۱۳۱۳، همزمان با برگزاری هزاره‌ی سرایندهی شاهنامه، فردوسی نامیده شــد، هنوز هم پا بر جاست.[۲۲] در این مدت هشتادواند سال هزاران نفر در آن تحصیل کرده‌اند و بعضی از آن‌ها در زمینه‌های مختلف علمی و فرهنگی و اداری و سیاسی موفقیت‌هایی به دست آورده‌اند. صدها معلم نیز در این دبیرستان، که پیش از تأسیس دانشسرا، عمده‌ترین کانون آموزشی – روشنفکری آذربایجان بوده و به عبارت دیگر نقش دانشگاه در این ایالت را داشته، تدریس کرده‌اند که یاد رفتگان‌شان گرامی باد و زندگانشان کامروا گردند. در این‌جا به یادکرد نام بعضی از سرشناســان آن‌ها از بدو تأسیس مدرسه‌ی محمدیه تا اوایل دهه‌ی ۱۳۲۰ بسنده می‌شود.

ادیب خلوت آشــتیانی متخلص به آشوب، زاده‌ی آشــتیان و تربیت‌یافته‌ی تبریز و از ملازمان ثقه‌الاسلام

سید حسن قاضی طباطبایی

شهید و مؤلف و مصحح چند اثر ارزنده. وی مدتی در بلژیک به تدریس زبان‌های شرقی اشتغال داشته است. طاهر خوش‌نویس، کاتب چنیــن کتاب و از آن جمله چند قرآن؛ حاجی میرزا باقرخان حکمت، مدیر مدرسه‌ی متوســطه‌ی حکمت و مؤلف چند کتاب درســی در زمینه‌ی علوم طبیعی و اخلاق؛ حبیب‌الله جاوید، که مدیر دبیرستان تمدن و معلم تاریخ مدرسه‌ی محمدیه و شاعر و سرودساز بوده و بعداً به بانک ملی منتقل شد و تا معاونت بانک ملی آذربایجان ارتقا یافت؛ دکتر غلام‌حسین پزشکی و دکتر سیدمحمدخان موسوی و دکتر علی‌اکبرخان پیشوا، دبیر فیزیک؛ هادی سینا، استاد مبرز زبان و ادبیات عرب که بدیع‌الزمان فروزانفر درباره‌اش گفته، «سینا از علمای قرن پنجم هجری اســت.»؛ علی هیئت، دادستان دیوان کشور و وزیر دادگستری؛ احمد بهمنیار و جلال همایی، استادان نام‌آور دانشگاه؛ دکتر غلام‌علی رعدی آذرخشی، که خود فارغ‌التحصیل ســال ۱۳۰۶ همان مدرسه بود؛ سیدمهدی نسودی، از شــاگردان دوره‌ی اول مدرسه و

از نویسندگان مجله **ادب**؛ دکتر موسی عمید، دبیر عربی و تاریخ دبیرستان و استاد و رئیس دانشکده‌ی حقوق؛ عباس نیک‌منش (ترکی)، دبیر تاریخ و جغرافیا، که در دوره‌ی دانش‌آموزی مقالاتش در **ادب** و **تجدد** به چاپ می‌رسید؛ علی‌اصغر شمیم، دبیر تاریخ و جغرافیا؛ حسین امید، از شاگردان دوره‌های اولیه‌ی مدرسه محمدیه و دبیر فیزیک و شیمی و مؤلف نزدیک به صد جلد کتاب در زمینه‌های مختلف ادبی و علمی و درسی و به‌ویژه **تاریخ فرهنگ آذربایجان** در دو جلد؛ باقر امامی، دبیر ریاضی از سال ۱۳۱۷ و از بانیان گروه فرهنگی خوارزمی، محمدامین ادیب طوسی و سیدحسن قاضی طباطبایی و دکتر مهدی روشن‌ضمیر، استادان دانشگاه تبریز؛ حبیب ساهر، دبیر تاریخ و جغرافیا و شاعر؛ محمدعلی نورقالیچی، ریاضی‌دان و استاد دانشگاه و بالأخره استاد دکتر محمدحسن لطفی، مترجم گران‌مایه‌ی بیست‌وچند اثر مهم فلسفی جهان و از آن‌جمله آثار افلاطون به‌زبان فارسی که از دوره‌ی تحصیل خود در آن مدرسه به‌عنوان «بزرگ‌ترین خوشبختی» زندگی‌اش یاد کرده و مدیران و معلمانش را کسانی توصیف می‌کند که «... بقایای ایده‌آل دوره‌ی مشروطیت را هنوز داشتند...»[۲۳]

* پژوهش‌گر و عضو هیأت علمی دانش‌نامه‌ی جهان اسلام

یادداشت‌ها

۱- برای اطلاع بیش‌تر بنگرید به: رحیم رئیس‌نیا، ایران و عثمانی در آستانه‌ی قرن بیستم، تبریز، ۱۳۷٤، انتشارات ستوده، ۳ج، ج ۱، صص ٤۱ – ۳۸.

۲-حسین امید، تاریخ فرهنگ آذربایجان، تبریز، ۳٤-۱۳۳۲ ، ۲ج، ج۱، ص ۵۸.

۳- احمد کسروی، زندگانی من، تهران ، ۱۳٤۸، کتابفروشی پایدار، صص ٦-۸۳.

٤-محمدعلی صفوت، تاریخ فرهنگ آذربایجان، قم، ۱۳۲۹، ص ٦۸.

۵- ایشان بعدها نیز، به هنگام تأسیس کتاب‌خانه‌ی ملی تبریز در آبان ماه ۱۳۳۵، به همت کتاب‌دوستان شهر، با اهدای ۵٦۸ جلد کتاب در این امر فرهنگی شرکت کرد. نشریه کتاب‌خانه‌ی ملی، ش ۲، ص ۵۷.

٦-صفوت، پیشین، ص ۷۱.

۷- روزنامه‌ی تبریز، ش ۲۷ (۱۸۲) (۲ رمضان ۱۳۳۷).

۸- مهدی مجتهدی نوشته است که وی پس از تبعید «در عدلیه شغلی گرفت، در تشکیلات داور با رتبه‌ی عالی به خدمت پذیرفته شد و...» (رجال آذربایجان در عصر مشروطیت، تهران، بی‌تا، ص ۱۱٦) اما از نوشته‌ی کسروی چنین برمی‌آید که طلیعه دست‌کم در نیمه‌ی نخست سال ۱۲۹۸ به عدلیه منتقل شده بوده است (کسروی، پیشین، ص ۱۲۵) از یک آگهی هم که «میرزاباقر طلیعه، معلم عربی مدرسه‌ی متوسطه» به‌مناسبت درگذشت پدرش در شماره‌ی ۱۱ قوس(آذر) ۱۲۹۸ روزنامه‌ی تبریز داده، چنین مستفاد می‌شود که وی پس از انتقال به عدلیه، همچنان به تدریس در مدرسه‌ی متوسطه ادامه می‌داده است. اگر این گمان درست باشد، می‌توان حدس زد که کناررفتن از مدیریت مدرسه با انتقالش به عدلیه بی‌ارتباط نبوده است. در عکسی هم که از معلمان و دانش‌آموزان «مدرسه‌ی سه‌کلاسه‌ی متوسطه‌ی رشت» ۱۳۰۳ یا ۱۳۰٤ خ برداشته و در مجله‌ی ایران‌شهر (ش تیر ۱۳۰٤) چاپ و در یادگارنامه‌ی فخرایی (عکس ۱۷) تجدید چاپ شده است، «آقای میرزاباقر طلیعه (مدعی عمومی)» با عمامه‌ای بر سر و عصایی در دست، در کنار «آقامیرزا، ابراهیم فخرایی» حضور دارد. بنابراین وی در حدود ۵-٤ سال پس از تبعید از تبریز دادستان گیلان بوده است. او با کسروی مناسبات دوستانه‌ای داشته و به نوشته‌ی مهدی مجتهدی «کسروی با این که از بسیاری از رفقای سابق به تلخی یاد کرده، از او به شیرینی یاد و در پرده استادی او را نسبت به خود تصدیق نموده است.» (رجال آذربایجان، ص ۱۱٦) خود کسروی نیز درباره‌ی سابقه‌ی آشنایی خویش با طلیعه مطالبی گفته است که پرتوی است بر وجهی از مناسبات روشنفکری در آن روزگار؛ برای آگاهی بیش‌تر (زندگانی من، صص ٦٦ – ٦۵).

۹- کریم طاهرزاده‌ی بهزاد، قیام آذربایجان در انقلاب مشروطیت ایران، تهران، اقبال، ۱۳۳۲، ص ۵۰۳. ریاست امیرخیزی بر دبیرستان فردوسی تا اواسط سال ۱۳۱٤ ادامه یافت. وی بعد از آن به ریاست مدرسه‌ی دارالفنون تهران و ریاست فرهنگ آذربایجان‌شرقی رسید و... در سال ۱۳٤٤ درگذشت.

۱۰- امید، پیشین، ص ۱۵۹.

۱۱- روزنامه‌ی تبریز، ش ۱۲ (۱۷۷) (۱۳ شعبان ۱۳۳۷/ ۲۰ تیر ۱۲۹۸)

۱۲- روزنامه‌ی تجدد، ش ۳۰ (۱۸ قوس ۱۲۹۸)

۱۳- مجله‌ی ادب، ش ۷ (اسد ۱۲۹۹)، ص ۲٤.

۱٤-کسروی، پیشین، ص ۸۲.

۱۵- روزنامه‌ی تبریز، ش ۸۰ (۲۳۹) (٤ عقرب ۱۲۹۸).

۱٦-کسروی، پیشین، ص ۱۰۵. مهدی مجتهدی توضیح داده است که یکی از فضلای آذربایجان که شنیده بود وی دست‌اندرکار تألیف کتاب درباره‌ی رجال آذربایجان در عصر مشروطیت است، شرح‌حال جالبی درباره‌ی کسروی تهیه کرده، که پس از چاپ کتاب به دست او رسیده است، وی قسمتی از آن نوشته را در بخش «ملحقات و تصحیحات» کتاب خود آورده است. در آن نوشته درباره‌ی تدریس او چنین آمده است: «... در مدرسه‌ی آمریکایی‌ها معلم عربی شده، بر اثر اسلام‌خواهی و تعصب در دین با شاگردان ارمنی آن مدرسه طرفیت یافته. ارامنه یک روز بر وی حمله می‌کنند و عبای او را از دوش او ربوده، فرار می‌نمایند. آمریکایی‌ها او را از مدرسه بیرون می‌کنند، وطن‌پرستان و اسلام‌خواهان او را معلم عربیات مدرسه متوسطه‌ی تبریز می‌نمایند.» ص ۲۲۳.

۱۷- ایرج افشار بر آن است که «تفکرات و نظریات ادبی او (یحیی آرین‌پور) بیشتر برخاسته بود از تأثیراتی که مرحوم تقی رفعت با نهضت ادبی آزادیستان در آذربایجان ایجاد کرد « مجله‌ی آینده، س ۱۲ ، ش ۳-۱ (فروردین – خرداد ۶۵)، صص ۱٦-۱۵.

۱۸- کسروی، تاریخ هجده‌ساله‌ی آذربایجان ، تهران، ۱۳۳۳، ص ۸۷۱.

۱۹- تجدد، ش ۲۸ [۱٦٤]، ۳ قوس [آذر] ۱۲۹۸.

۲۰- شادروان آرین‌پور نسخه‌ای از این شماره و در حقیقت کل آن را نجات داده، در اختیار داشته است.

۲۱- مجله‌ی راهنمای کتاب، س ۲۰، ش ۷-۵ (مرداد – مهر۱۳۵٦)، صص ۷٤-٤۷۳ برای مباحثات بین رفعت و دیگران رجوع شود به : یحیی آرین‌پور، از صبا تا نیما، تهران ۱۳۵۰، ج ۲، صص ٦٦ – ٤۳٦.

۲۲- پس از انتقال امیرخیزی به تهران، از اواخر شهریور ۱۳۱٤ تا بهمن ۱۳۱٦ ریاست دبیرستان فردوسی را شادروان علی محمد فره‌وشی (مرجم همایون) مترجم چند اثر ارزنده و زنده‌یاد بهرام فره‌وشی بر عهده داشته است. سالنامه‌ی دبیرستان فردوسی، سال تحصیلی ۲۷ – ۱۳۲٦.

۲۳- مجله‌ی کلک، شمارهٔ ٦۰ (اسفند ۱۳۷۳)، صص ۹۵ – ۱۹٤.

معرفی شش نشریه‌ی قدیمی مدارس تبریز
با تاکید بر نشریه‌ی دبیرستان فردوسی

رضا همراز
rhamraz@gmail.com

بی جهت نیست که پیشینه ی سیستم آموزش در آذربایجان و بالاخص تبریز همیشه زبانزد بوده و بکربودن آن با چاپ کتب درسی و کمک درسی‌اش زینت‌بخش نشریات تخصصی شده است . وجود مراکز آموزشی در این شهر چنان‌که منقول شد به زمان‌های قدیم بر می گردد. مجتمع بزرگ ربع رشیدی که به توسط خواجه رشیدالدین فضل‌الله همدانی در این شهر تاسیس شده بود و کتابخانه‌اش را دارای شصت‌هزار جلد کتب نوشته‌اند خود دلیل محکمی می تواند باشد. در این مجتمع علمی- فرهنگی اولین دانشگاه نیز تاسیس شده بود. این‌چنین کارهای مبارکی تا سال‌ها قبل استمرار داشت. مثلا در کتابچه‌ای با عنوان « درباره فعالیت‌های انجمن‌های همکاری خانه با مدرسه آموزشگاه‌های تبریز» پیش‌تر با سیستم آموزشی آشنا می‌شویم که این خود دال بر قدیمی‌بودن و به عبارتی ریشه‌دار بودن سیستم آموزش در این ولایت است. تاسیس مدارس و مکاتیب به روش غیرمکتب‌خانه‌ای در آذربایجان سابقه‌ای نسبتاً دراز داشته و می‌توان گفت که در ایران پیشتاز می‌باشد. شیوه‌ی آموزشی که در مدارس اولیه دوران قاجار صورت می‌گرفت، به سبک مدرن و اروپائیان بود، در نتیجه‌ی رفت‌وآمد مسیونرهای خارجی امکان‌پذیر می‌شد . در این مدارس علاوه بر تدریس زبان ، ادبیات ، قرآن و متون دینی، زبان مادری نیز به‌همراه فلسفه و منطق ، دروس ریاضی ، نجوم ، تاریخ ، جغرافیا و بعضی از السنه‌ی خارجی نیز تدریس می شدند . در این نوشته کوتاه قصدم معرفی نشریات دانشگاهی نبوده، بلکه می‌خواهم شش نشریه‌ی آموزشگاهی تبریز را معرفی کنم.

۱ـ نشریه‌ی دارالفنون تبریز : دارالفنون تبریز که بعد از تهران دوّمین دارالفنون ایران محسوب می‌شود، در سال ۱۳۱۱ هجری به انتشار اوّلین شماره‌ی نشریه پرداخته است. این نشریه در تبریز گشایش یافت و با سیستم آموزش نوین به تربیت دانش‌آموزان اقدام می‌کرد. گاهی اوقات اخبار این مدرسه‌ی مبارکه در مطبوعات آن عهد نیز انعکاس می‌یافت. به عنوان نمونه در روزنامه‌ی **اختر** (مطبعه‌ی استانبول) می خوانیم:

دارالفنون‌تبریز

... این هفته نیز کتابچه که متضمن نظام‌نامه‌ی آن مکتب تازه تنظیم یافته به حلیه‌ی طبع آراسته شده بود به انضمام پروگرام درس‌های دارالفنون از جایی به اداره رسید... .

در این چهار شماره‌ای که از این روزنامه در دسترس

صفحه اول شماره‌ی نخست نشریه‌ی دارالفنون دارالسلطنه‌ی تبریز

است مشـــاهده می شـــود که بزرگانی چون ایرج‌میرزا شاعر بلندآوازه‌ی تبریز نیز اشعاری را در آن‌جا به چاپ رسانده بودند که خود بر اهمیت روزنامه طبعاً می‌افزود. این نشـــریه یکی از نشریات پیشرو آموزشگاهی و نیز محصلان در استان و تبریز می‌باشد . در اولین صفحه‌ی شـــماره اول این نشریه چنین می‌خوانیم: «ورقه ماه اول مدرسه مبارکه دارالفنون دارالسلطنه تبریز موسوم و مفتخر به مدرسه مظفریه، ورقه ماه ثانی مدرسه مبارکه دارالفنون تبریز موسوم به مدرسه مظفریه، ورقه ماه سوم مدرسه مبارکه دارالفنون تبریز موسوم و مفتخر به مظفریه، ورقه چهارم مدرسه مبارک دارالفنون تبریز موسوم و مفتخر به مدرســـه مظفریه». این نشریه‌ی پیشـــتاز در پانزدهم ماه ربیع‌الثانی ســـال ۱۳۱۱ هجری قمری مطابق با اکتبر ۱۸۹۳ در همین تبریز منتشر گردیده و علی‌الظاهر بیش از چهار شماره نتوانسته دوام بیاورد. هنوز نیز ساختمان این مدرسه با صلابت قبلی در خیابان دارایی تبریز با کاربردی متفاوت پابرجاست.

۲ـ مجله‌ی ادب: این مجله‌ی پربار را دانش‌آموزان مدرســـه‌ی مبارکه‌ی محمدیه تبریز منتشر می‌نمودند. شـــماره‌ی اوّل آن در ۱۵ عقرب ۱۲۹۸ شمســـی مطابق با ١٤ صفرالمظفر ۱۳۳۸ در همین تبریز منتشـــر شد. تا شماره‌ی ٦ سردبیر آن زنده‌یاد یحیی آرین‌پور ناقد بزرگ ادبیات مشروطه بود که نبوغ و استعداد خود را به اثبات رســـاند. خود آرین‌پور در مورد شناســـنامه‌ی مجله‌ی **ادب** می‌نویســـد: «مجله‌ی **ادب** را محصلین مدرسه‌ی متوسطه‌ی تبریز منتشر می‌کردند. مدیر و صاحب‌امتیاز آن عبدالله‌زادهٔ فریور و بعد اسماعیل امیرخیزی و سردبیر آن یحیـــی دانش بود . شـــماره‌ی یکم مجله در ۱۵ آبان ۱۲۹۸ ش مطابق با ١٤ صفر المظفر ۱۳۳۸ ه انتشار یافت و تا سال اول سرطان ۱۳۰۰ ش جمعاً دوازده شماره از آن منتشر گردید... شعار جوانان مجله ادب چنین بود: ما اولاد امروزیـــم، لیکن فردا را فراموش نکرده‌ایم. در این مجله‌ی نوگرا بزرگ‌ترین شـــاعر معاصر، استاد زنده‌یاد سید محمدحسین شهریار اولین تجربه شعری خود را به نمایش گذاشت . این شعر در شماره ۸ همین مجله با عنوان «آزادی و اتحاد» و با امضای میر محمد حسین اسمعیل‌زاده به چاپ رسید. البته صدور شناسنامه در تبریز از ســـال ۱۳۰٤ آغاز شد و قبل از آن معمولاً اشخاص با نام پدر و جد خوانده می‌شدند و چون پدر استاد شهریار سیداسمعیل موسوی مشتهر به میرآقا خشکنابی بود، او نیز به همان نام خوانده می‌شد. شعر ذکر شده چنین بود:

صد شکر که نوروز جوان کرد جهان را
هنگام نشاط است کنون پیر و جوان را
آهسته نسیم طرب‌انگیز بهاری
بخشید یکی روح شعف زنده‌دلان را
بلبل زقفس گشت چو آزاد روان شد
خرم به سوی گلشن و بگشود زبان را
...
آری چو شود ملت شهری همه یک دل
تسخیر نمایند سراپای جهان را

به غیر از اســـتاد شهریار، اشعار و مقالات شعرایی چون میرزا تقی‌خان رفعت، احمد خرم، نقی برزگر و ... در این مجله چاپ و نشر می‌گردید و مرحوم آرین‌پور با بزرگانی چون دکتر غلامعلی رعدی آذرخشی، دکتر علی اصغر حریری، استاد حبیب ساهر، مهندس ناطق ناصح،

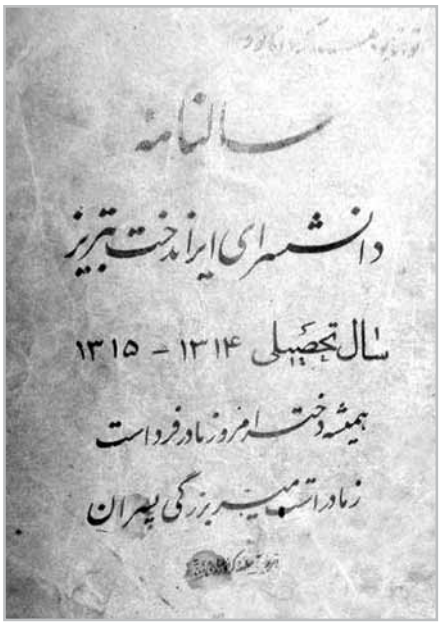
حسن‌علی سلطان‌زاده پسیان (۱۳۷۳-۱۲۸۵) برادرزاده کلنل محمدتقی‌خان پسیان و استاد زبان انگلیسی دانشگاه تهران، که خواهرزاده‌ی یحیی آرین‌پور بود و ... هم‌دوره بوده است. عناوین شماره اوّل این مجله به قرار زیر بود :

۱ـ مقصد
۲ـ رشته تاریخی ـ تاریخ معاصر
۳ـ حفظ الصحه ـ منزل
٤ـ مشاهیر ـ ویکتورهوگو
۵ـ اشعار ـ از ویکتور هوگو
٦ـ علم فراست
۷ـ طبیعیات ـ سطح زمین
۸ـ تربیت اطفال
۹ـ تشکر
۱۰ـ مسابقه

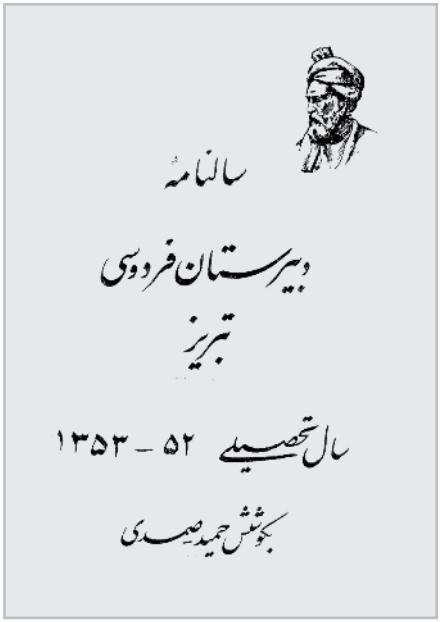
خوش‌بختانه یک دوره از این مجله‌ی ارزشمند در کتابخانه‌ی نیک‌مرد خیّر مرحوم حاج‌محمّد نخجوانی محافظت می‌شود که امید می‌رود روزی در یک مجموعه دوباره احیاء شده و روانه‌ی بازار مطالعه شده و محققان بهتر بتوانند از دوره‌ی مجله‌ی ادب استفاده نمایند .

۳ـ سال‌نامه دانش‌سرای ایراندخت تبریز: دانش‌سرای ایراندخت تبریز یکی از قدیمی ترین مدارسی بود که در تربیت نوباو ه گان این سرزمین نقش چشمگیری داشته است . این مکتب در سال ۱۳۰۵ افتتاح و تا سال‌ها نسبت به تربیت معلمه از هیچ کوششی دریغ نمی‌کرد. دانش‌سرای ایراندخت نیز به سان مراکز آموزشی مدرن آن روزی تبریز گه‌گاه به انتشار سال‌نامه می‌پرداخت که یکی از آن‌ها به نظر رسیده است. این سال‌نامه به مناسبت سال تحصیلی ۱۳۱۵-۱۳۱٤ در ۷۱ صفحه منتشر گردیده بود. در این سال‌نامه نیز طبق معمول نسبت به معرفی معلمین و اهداف این مرکز آموزشی پرداخت شده است. از موارد درسی جالب این آموزشگاه پرداختن به تئاتر، ادبیات و ورزش بود .

٤ـ نشریه دبیرستان فردوسی تبریز: این مدرسه که قبلاً محمّدیه نامیده می‌شد و به احترام نام شاهزاده محمّدحسن میرزا موسوم شده بود، یکی از مدارسِ نوین و پیشتاز تبریز است. معلوم نیست از چه رو بعدها نام اوّلیه‌ی این مدرسه حذف و به جایش فردوسی گذارده‌شد. دبیرستان فردوسی تبریز پیشینه‌ای یک صد ساله دارد. تاسیس آن ۲۹ صفر سال ۱۳۳۵ قمری مصادف با آذر ماه ۱۲۹۵بود. ریاست مدرسه ابتدا به مرحوم باقر طلیعه واگذار گردید. بعد از مرحوم طلیعه، کفالت مدرسه به محسن رفعت واگذار و در سال ۱۲۹۷ ریاست مدرسه به شادروان ابوالقاسم فیوضات محوّل شد. دو سال بعد، در سال ۱۲۹۹ ریاست مدرسه به مرحوم حاج اسمعیل امیرخیزی کاتب ستارخان تفویض و مرحوم فیوضات به مدیریت معارف آذربایجان انتخاب شدند. محل مدرسه قبلاً در یک عمارت کرایه‌ای واقع در سرخاب، کوچه ملاباشی بود. پس از یک‌سال به عمارت فرمانفرما در محله‌ی اعیان‌نشین ششگلان منتقل شد و در سال ۱۲۹۸ به عمارت حرمخانه منتقل و من‌بعد محل مدرسه در بناهای مخصوص دولتی مناسب و آبرومند بوده است. از تاریخ ۱۲۹۷ نظامت مدرسه به عهده زنده‌یاد عبدالله‌زاده فریور که از خدمت‌گزاران جدی معارف آذربایجان بود واگذار شد. آن مرحوم در تشکیل مجالس سخنرانی و نمایش محصلین سعی بلیغ و مجاهدت زیاد می نمودند.در تاریخ ۱۲۹۸ و ۱۲۹۹


سالنامه
دانشسرای ایراندخت تبریز
سال تحصیلی ۱۳۱۴ - ۱۳۱۵
همیشه دخت امروز مادر فرداست
زمادر است مهیر بزرگی پیران

روجلد سال‌نامه‌ی دانش‌سرای ایراندخت تبریز



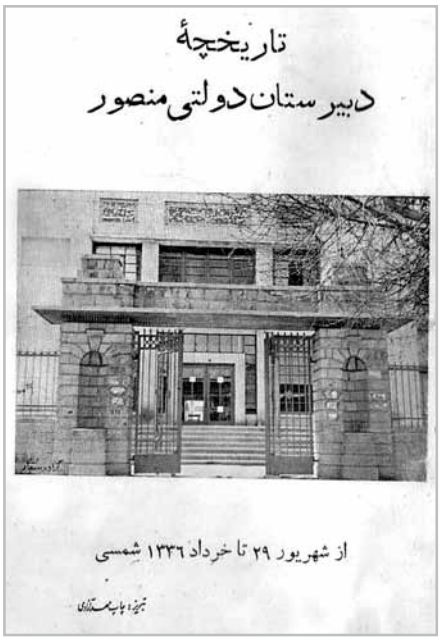
شمسی از طرف محصلین مدرسه متوسطه، مجله علمی و ادبی «ادب» انتشـار یافت که در سطور بالا با آن آشنا شـدید. در این مرکز، دانش‌آموزان و دبیرانی چون سید احمد کسروی (صرف و نحو)، باقر طلیعه (عربی و فقه)، ابوالقاسم فیوضات (فیزیک، جبر، هندسه و ریاضیات)، صالح لقمان ادهم «حشمت‌السلطنه» (حقوق و تعلیمات مدنی)، علی مجیر مولوی «مجیرالدوله» (فیزیک و شیمی)، میرزاتقی‌خان رفعت و میرزا محسن‌خان رفعت (زبان خارجه)، حاج‌میرزاطاهر خوشـنویس (خوشنویسی) حاج‌اسمعیل امیرخیزی (تاریخ)، رضا قلی رشدیه، هادی سـینا، اسماعیل دیباج، میرزاعلی هیئت، رسّام ارژنگی، سیدمهدی نسودی، سـیدکاظم عصار و دانش‌آموزانی چون یحیی آرین‌پور، دکتر غلامعلی رعدی‌آذرخشی، حبیب سـاهر، اسـماعیل شـایا، ناصح ناطـق ، دکتر سیدمحمّدحسـین مبیّن، میرفخرایی، صدرالاشرافی، اسـماعیل شـایا و ... تحصیل کرده یا افتخار تدریس داشته‌اند. نخستین دسـته‌ی فارغ‌التحصیلان مدرسه‌ی مبارکه‌ی محمدیّه در خرداد ماه ۱۲۹۹ تحصیلات خود را به پایان رسـاندند. این دبیرستان در سالیان گذشته از نظر سطح علمی، همچون برخی دانشگاه‌های معتبر، از اعتبار خاصـی برخوردار بود و در خیابان خمینی و در مابین چهارراه شهناز [شریعتی] و میدان باغ گلستان واقع شده است. هنوز هم حال‌وهوای شورانگیز دوران پیشین را می‌توان از محوطه‌ی دبیرستان احساس کرد و صدای مرحوم امیرخیزی (آن یار بزرگ ستارخان سردارملّی) را از کلاس‌های درس و صحن مدرسه شنید. این دبیرستان در ۲۶ آذر ماه سـال ۱۲۹۵ شمسـی بـر اثر تلاش‌های مرحـوم دکتر عباس لقمان ادهـم (اعلم الملک)، که از مشاهیر بلندپایه‌ی تبریز و نخستین رئیس اداره‌ی فرهنگ آذربایجان بود، تاسیس شد و ریاست آن به معارف‌پرور معروف مرحوم میرزا باقر طلیعه و نظارت میرزا تقی خان رفعت (از معروف‌ترین تئورسـین‌های سده‌ی پیش و ادیب اَریب) تفویض گردید . در این مدرسه که علم و دانش از اهمیت خاصی برخوردار بود، نشریه‌ای آبرومند نیز منتشر می‌شـد. از فحوای نسخه‌ای که در دسترس می‌باشد (منتشر شده در سـال ۲۷-۱۳۲۶ در چاپخانه اداره‌ی فرهنگ تبریز) چنیـن بر می‌آید که پیش‌تر نیز منتشر می‌شده است. این شماره در ۲۱۵ صفحه، مطالب پرباری درج گردیده اسـت. در این سـال‌نامه اشعار و مقالاتی نیز از میرفخرائی، حق‌ناجی، مهدی روشن‌ضمیر، نقی برزگر، عبدالعلی صدرالاشرافی، محمد خانلو، طباطبا وکیلی، الستی، رعدی آذرخشی و ... به چشم می‌خورند. متاسفانه اطلاعات راقم این سطور از شماره‌های قبلی و بعدی این نشریه ناچیز است، اما مسموع است که سه شماره از سال‌نامه انتشار یافته است.

۵ـ نشریه دبیرستان امیرخیزی تبریز: این نشریه با عنوان «ره‌آورد دپیروران» در سـال ۲۸-۱۳۲۷ منتشر شده بود . این نشریه توسط دانش‌آموزان کلاس ششم ادبی دبیرستان منتشر می‌شد. متاسفانه در این شماره از سایر شماره‌های نشریه سخنی به میان نیامده است. نشریه زیر نظر سیدعبدالعظیم فیاض (دبیر ادبیات و سرپرست انجمن ادبی دبیرستان) در چاپخانه‌ی اختر شمال تبریز مطبوع گردیده اسـت . در این شـماره ۱۰۴ صفحه‌ای مقالات و اشعاری از نیافر، عزیز علیزاده، اشرفی، میرعلی تفریشـی‌نژاد، ایمان شـعار، جعفر زینال خیری، صمد

مازوچی، سـیدعبدالعظیم فیاض و همچنین قطعات ادبی، تاریخی و آموزشی قابل رویت می‌باشند. اکنون با گذشت ٦٥ سال از انتشار این دفتر، دبیرستان امیرخیزی تبریز همچنان با متانت همیشگی خود در خیابان طالقانی، محله ی قدیمی و تاریخی چرنـداب، پذیرای تربیت صدها دانش‌آموز می‌باشد.

٦ـ نشریه دبیرستان منصور تبریز: این دفتر ١٠٥ صحفه‌ای نیز در خرداد مـاه ١٣٣٦ در چاپخانه‌ی مهد آزادی تبریز به حلیه‌ی طبع آراسته گردیده است. دبیرستان قدیمی منصور تبریز که در سال ١٣٢٥ شمسی به احداث سـاختمان آن اقدام گردیده بود، بالاخره در شهریورماه ١٣٢٩ به اتمام رسـید. در این دفتر نیز ضمن اشـاره به تاریخچه‌ی ساختمان دبیرستان منصور و نیز شرح حال علی منصور (منصور الملک) و نیز شرح حال چند تن از دست‌اندرکاران فرهنگ آذربایجان و دبیران دبیرستان یادشده، من جمله آقایان صادقی نژاد، میرفخرائی، رضوانی، اورومچی، دکتر اعلم‌الهدی و باتمانقلیج اشاره رفته است. همچنین در این نشریه دبیرستان آمار و نتایج امتحانات دانش‌آموزان در سال‌های تحصیلی چند به تفکیک ارائه گردیده است.

مع‌الاسـف بنای سـاختمان دبیرسـتان منصور علی‌رغم تاریخی‌بودن تخریب گردید. بیش‌تر معلمین و فرهنگیـان قدیمی تبریـز از دانش‌آموختگان همین دبیرستان‌هستند.



رو جلد نشریه‌ی دبیرستان منصور تبریز

منابع و ماخذ:

١–سـنگر دیرینه فرهنگ تبریز، بهزاد سـحرگاهی ، روزنامه مهد آزادی، ٨١/٨/١٣ تبریز

٢– روزنامـه اختـر ، شـماره ٢١ ، سـال بیسـتم ، سه‌شـنبه ٢٦ جمادی‌الاولی ١٣١١ ، دسامبر ١٨٩٣، استانبول

٣–نشریه مدرسه مبارکه‌ی دارالفنون تبریز ، چهار شماره، تجدید چاپ به کوشـش سید فرید قاسمی ، مرکز گسترش آموزش رسانه‌ها ، تهران ١٣٧٤ ، با مقدمه‌ی مرحوم دکتر محمد اسماعیل رضوانی

٤–ره‌آورد دیپروران، نشـریه‌ی ١٣٢٨–١٣٢٧ دبیرستان امیرخیزی، تبریز

٥–تاریخچه‌ی دبیرسـتان دولتی منصور، از شهریور ٢٩ تا خرداد ١٣٣٦ شمسـی، چاپخانه‌ی مهد آزادی تبریز (ماخذ ٤ و ٥ توسط هومن نزهت در دسترسم قرار گرفتند. از این هم‌قلم فرهیخته بسیار ممنونم).

٦–سال‌نامه دبیرستان فردوسی تبریز، ١٣٢٧–١٣٢٦ ، تبریز چاپخانه اداره فرهنگ

٧– مجموعه مجلـه ادب را کـه دوره ای از آن در کتابخانه ملی تبریز محافظت می‌شود زمانی مورد اسـتفاده قرار داده بودم . آن هنگام کتاب تحت شماره ١٢٧ جزء مجموعه غنی مرحوم حاج محمد نخجوانی قرار داشت .

٨–سالنامه دانشسرای ایراندخت تبریز /سال تحصیلی ١٣١٥–١٣١٤، با تشکر از آقای سیروس نخجوانی به جهت در اختیار گذاشتن این نشریه.

٩–در بـاره فعالیت‌های انجمن‌هـای همکاری خانه با مدرسـه آموزشگاه‌های تبریز در سال‌های تحصیلی ٣٨–١٣٣٧ و ٣٩–١٣٣٨، نشریه شماره ٢٩ اداره فرهنگ آذربایجان شرقی، اسفند ماه ١٣٣٨ تبریز

١٠–تاریخ فرهنگ آذربایجان، حسین امید، جلد اوّل، تبریز، چاپخانه فرهنگ

١١–تاریخ فرهنگ آذربایجان، محمد علی خان صفوت، چاپخانه قم ١٣٢٩

١٢–مجله تجدّد خواه ادب و یحیی آرین پور، رضا همراز، روزنامه عصرآزادی ، سال دوّم ، شماره ٤٧، پنجشنبه ١٧ دی ١٣٧٧، تبریز

اسنادی درباره‌ی مدرسه‌ی فردوسی تبریز

حسن اَسوَدی

بهره گیری از اسناد و منابع آرشیوی در پژوهش‌های معاصر امری رایج شـده است. اکنون کم‌تر اثر نوشتاری می‌توان یافت که در آن از اسـناد، عکس‌ها، مصاحبه‌ها و... استفاده نشده باشد. اشتیاق عامه به مطالعه و استفاده از نوشته‌های مستند موجبِ روی آوری پژوهش گران به منابع آرشیوی شده است.

امروزه در میان آثار منتشـره در کشور ما (خصوصا در آذربایجـان) کم‌تر نوشـته‌ای می‌توان یافت که تنها با اسـتفاده از روش‌های کتابخانه‌ای تولید شده باشد. بلکه مطالعات میدانی و آرشـیوی بخش مهمی از روش‌های تحقیقی و پژوهشی محققین و مراکز علمی و تحقیقی را دربرمی گیرد.

بزرگ‌ترین مرکز آرشیوی آذربایجان –مرکز اسناد و کتابخانه ملی شمال غرب –با گردآوری تقریبا ۲۰ میلیون برگ سند، عکس، مصاحبه‌ی شفاهی، نشریه و دیگر منابع آرشیوی به معتبرترین مرکز برای پژوهش گران داخلی و خارجی تبدیل شده‌است.

اداره فرهنگ (یا همان سـازمان آموزش و پرورش) در منطقه‌ی ما از جمله مراکزی است که می تواند در تأمین اسناد برای این مرکز نقش ارزشمند و قابل توجهی را ایفا نماید، ولی متأسفانه به دلیل سهل انگاری مسئولین دهه‌های گذشته‌ی این نهاد، اسناد فعالیت‌های فرهنگی و علمی و اجتماعی اداره‌ی فرهنگ آذربایجان در جریان انتقال محل اداره از محله‌ی ششگلان به خیابان ارتش مورد بی‌مهری قرار گرفته و تنها به زعم این که نوشته‌های کهنه و فرسوده به درد نمی خورند، امحاء و از بین برده شده‌اند.

مرکز اسناد و کتابخانه‌ی ملی شمال غرب که در سال ۱۳۷۱ ه.ش. در شهر تبریز بنیان نهاده شد، در همان سال‌های اولیه تأسـیس از طریق مدیر باذوق و فرزانه‌ی دبیرسـتان فردوسی (آقای سـیدرضا مرتضائی) مطلع شد که اسناد بسیار قدیمی و مهمی در زیر شیروانی یکی از ساختمان‌های این دبیرسـتان موجود و در گونی‌ها و جعبه‌های مقوایی نگه‌داری می گردد.

با انتقال این اسناد و ضدعفونی و گندزدایی، مطالعه و فهرست‌نویسـی آن‌ها آغاز گردید و معلوم شـد که به

گنجینه‌ای گران‌بها از تاریخ فعالیت‌های آموزشی، فرهنگی و اجتماعی منطقه دست یافته‌ایم.

آذربایجـان که به حق یکی از مناطق مهم و باارزش فرهنگی کشور به شمار می‌رود، در امر ایجاد تشکیلات نوین آموزشـی و پرورشـی نیـز پیش‌قدم بوده اسـت. فعالیت‌هـای فرهنگی برادران رشـدیه –میرزا حسـن و میرزاعلـی– و مردان فرهنگ‌دوسـت و ادیب، همچون اسـماعیل امیرخیزی، محمدعلی صفوت، محمدعلی تربیت و بسیاری دیگر، موجبات پیشرفت امور فرهنگی و پرورشی و ایجاد مراکز متعدد آموزشی در این خطه را فراهم آورده است.

اغلب مسئولین وقت فرهنگ تبریز، دبیرستان محمدیه را اولین مدرسه دولتی آذربایجان به‌شمار آورده‌اند. نویسنده و محقق ارزشمند آذربایجان –رحیم رئیس‌نیا– اعتقاد دارد که این مدرسه بعد از دارالفنون تبریز دومین مدرسه دولتی این شهر است. در بیش‌تر اسناد و نوشته‌های فعالین فرهنگی معاصر آن را مدرسـه نمره ۱ و یا اولین مدرسـه‌ی دولتی در تبریز به‌شـمار آورده اند (اسناد شـماره ۰۰۳۰۰۰۹۲۱ و۰۰۳۰۰۰۹۲۸ و ۰۰۳۰۰۰۹۲۹ و ۰۰۳۰۰۰۹۳۰ موجـود در مرکز اسناد و کتابخانه‌ی ملی شمال غرب).

این مدرسه در تاریخ ۱۲۹۵ هـ.ش. به همت دکتر عباس لقمان ادهم (اعلم الملک) که از فرزندان تحصیل کرده و مردم‌دوست تبریز بود و با همکاری فرهنگیان و متمولین روشنفکر تبریز با وجود اوضاع نامساعد سیاسی و اجتماعی به عنوان اولین مدرسـه‌ی متوسطه‌ی دولتی در شهر تبریز بنیان نهاده شد. چندی بعد به مدرسه‌ی محمدیه معروف گردید که بعدا به دبیرستان فردوسی تغییر نام یافت.

در ابتـدای کار چـون تعداد دانش آمـوزان جهت تشکیل کلاس‌ها به حد نصاب نرسید، دانش آموزان مدرسه فیوضات را هم به آن‌جا منتقل ساختند و بدین وسیله اولین دبیرستان دولتی شهر تبریز پا گرفت.

این مدرسه اولین سال فعالیت خود را در یک خانه‌ی کرایه‌ای واقع در محله سرخاب (خانه‌باغچه‌ی موسی‌خان امین‌الملک) گذراند و بعد به محله‌ی ششگلان (خانه‌های فرمانفرمائیـان) منتقل گردید. سـال ۱۲۹۸ هــ.ش. را در عمارت حاج‌حسین معمار سـپری کرده و در سال ۱۲۹۹ هـ.ش. به عمارت حرمخانه نقل مکان کرد. دوره دوم این دبیرستان در سال ۱۳۱۷ هـ.ش. به محل دانش‌سرای پسران (واقع در میدان دانش‌سـرای تبریز) انتقال یافت و در سال ۱۳۱۸هـ.ش. (که دوره اول هم به آن‌جا منتقل شد)، بالاجبار دوره دوم در محل مدرسـه آمریکائیان سابق (مرکز پیش دانشگاهی دخترانه‌ی توحید فعلی) تشکیل شد و بالاخره در سـال ۱۳۲۰ هـ.ش. به محل دائمی خود که امروزه هم به نام دبیرستان فردوسی شناخته می‌شود، منتقل گردید.

مدرسه محمدیه تا موقعی که اسماعیل امیرخیزی به ریاست آن منصوب شد، توسط سه نفر از فرهنگیان معتبر شـهر تبریز اداره می‌شد. اولین مدیر آن باقر طلیعه بود که بعد از اسـتعفای نامبرده، میرزامحسن‌خان رفعت و سپس ابوالقاسـم فیوضات عهده دار ریاست آن‌جا گردیدند تا این که اسماعیل امیرخیزی مدیریت آن‌جا را تقبل کرد.

«آقای امیرخیزی مدت پانزده سال با کمال درستکاری و فداکاری در شغل مدیریت و ریاست مدرسه باقی ماندند و در این مدت نسـبت به تمام کارهای اداری و تعلیماتی مدرسه نهایت جدیت را بکار برده و در پیشرفت امر تحصیل دانش آموزان و جلب معلمین دانشمند و ترقی امور اداری آموزشگاه قدم‌های برجسته برداشته و الحق می‌توان گفت: بانی و مؤسس حقیقی مدرسه ایشان بودند.» (میرفخرائی، تقی، سالنامه دبیرستان، اردیبهشت ۱۳۱۷ هـ.ش.)

بررسی اسناد مدرسه محمدیه نشان می‌دهد این مرکز آموزشی در ابتدای تأسیس با مشکلات متعدد منابع درسی و کادر آموزشی روبه‌رو گردیده است، اما با توجه به توان مدیریتی بالا توانسته است در زمانی کوتاه بر این مشکلات فائق آمده و با بهره‌مندی از اساتید داخلی و حتی خارجی به رشـد علمی قابل توجهی دست پیدا کند، به‌طوری که اغلـب فارغ‌التحصیلان آن در سـال‌های بعـد و یا بعد از اتمام تحصیلات دانشگاهی عهده‌دار امور سیاسی، علمی، پزشکی، فرهنگی و دیگر امور اجتماعی در آذربایجان و ایران گردیده‌اند.

گزیده اسـنادی که برای این نوشتار از مجموعه اسناد دبیرستان فردوسی انتخاب شده است، بیش‌تر شامل پخش‌نامه‌ها و مکاتبات آموزشی، انضباطی، علمی می‌باشد که در کنار هر سند اطلاعات مربوط به آن به اختصار آورده شده است.

سند شماره ۰۰۳۰۰۰۹۲۶ (تصویر شماره‌ی۱)
موضوع: تقدیر از نحوه‌ی تدریس و مدیریت اسماعیل امیرخیزی در مدرسه متوسطه دولتی (فردوسی)
از: اداره معارف و اوقاف آذربایجان
(امضاء محمدعلی تربیت)(خط طاهر خوشنویس)
به: اسماعیل امیرخیزی، مدیر دبیرستان متوسطه‌ی دولتی (فردوسی)
تاریخ سند: ۱۳۰۳ ش

سند شماره ۰۰۳۰۰۰۹۳۵ (تصویر شماره‌ی۲)
موضوع : گزارش گـــردش علمی دانش آموزان و کادر آموزشی به کوه‌های اطراف تبریز
از: مربی پیشاهنگی و انجمن کوه دبیرستان فردوسی
به : مدیریت دبیرستان فردوسی
تاریخ سند : ۲۱ دی ماه ۱۳۱۹ ش

سند شماره ۰۰۳۰۰۰۹۳۲ (تصویر شماره‌ی۳)
موضوع : درخواست جلوگیری از ورود دانش‌آموزان به مراکز غیرضروری و کافه‌ها
از: بخش اخلاقی انجمن آزمایشگاه دبیرستان فردوسی
به : مدیریت دبیرستان فردوسی
تاریخ سند : ۹ دی ماه ۱۳۲۱ ش

سند شماره ۰۰۳۰۰۰۹۲۹ (تصویر شماره‌ی٤)
موضوع : اجازه‌نامه جهت خرید کتاب برای کتابخانه‌ی دبیرستان نمره۱ (فردوسی)
از: اداره‌ی معـــارف و اوقاف آذربایجان (امضاء : احمد سعیدی، خط: طاهر خوشنویس)
به : مدیریت دبیرستان نمره ۱ (فردوسی)

تاریخ سند : ١٦ فروردین ۱۳۱۳ ش

سند شماره ۰۰۳۰۰۰۹۳۸ (تصویر شماره‌ی۵)
موضوع: استعلام درمورد سابقه‌ی تدریس حبیب ساهر (شاعر ارزنده‌ی آذربایجانی)
از: اداره‌ی فرهنگ و اوقاف آذربایجان
به: مدیریت دبیرستان فردوسی
تاریخ سند: ۱۹ دی ١٣٢٦ ش

سند شماره ۰۰۳۰۰۰۹۳٤ (تصویر شماره‌ی٦)
موضوع : متن بخش‌نامه‌ی نظام‌نامه‌ی لباس دانش‌آموزان دبیرستان‌ها
از: اداره معارف و اوقاف ایالت شرقی آذربایجان
به : مدیریت دبیرستان فردوسی
تاریخ سند : ۱۹ آذر ۱۳۱۳ ش

سند شماره ۰۰۳۰۰۰۹۳٦ (تصویر شماره‌ی۷)
موضوع : بخش‌نامه لزوم نصب علامت، شماره و اسم دبیرستان توسط دانش‌آموزان به لباس‌های فورم
از: اداره معارف و اوقاف ایالت شرقی آذربایجان
به : مدیریت دبیرستان فردوسی
تاریخ سند : ۱۸ اسفند ۱۳۱۳ ش

سند شماره ۰۰۳۰۰۰۹۳۱ (تصویر شماره‌ی۸)
موضوع : تصدیق‌نامه (پایان‌نامه) دوره‌ی دوم تحصیلات متوسطه(دبیرستان)
از: وزارت معارف و اوقاف و صنایع مستظرفه
به : آقای غلامرضا هشترودیان
تاریخ سند : ۲ مرداد ۱۳۰۹ ش

۱

بتاریخ ۳۰ شهر رجب ۱۳۴۲
مطابق ۶ برج عقرب کیومرثی قبل ۱۳۰۳
ضمیمه

وزارت معارف واوقاف وصنایع مستظرفه

اداره معارف واوقاف آذربایجان

اداره معارف
شعبه
نمره ۴۷۰۰

قاضی خاص کیومرثی (سرخرمی مرکز) مدرسه متوسطه

دوره تا که بحمت متعلق دو بیات و پیش مدیریت مدرسه متوسطه را
عهده دار بوده اید اداره کل معارف از حسن اداره و
خدمتگذاری جنابعالی کمال رضایت را داشته و بخصوص از خبرا
که در مراتب انتظامات مدرسه ابراز فرموده اید منتظر است که در جهات
مراتب را هم وزارت جلیله معارف واوقاف نیز پیش از پیش ضمانت

معارف خواهد داد امیدوار باشید رئیس کل

۲

پیش آهنگی پیران ایران

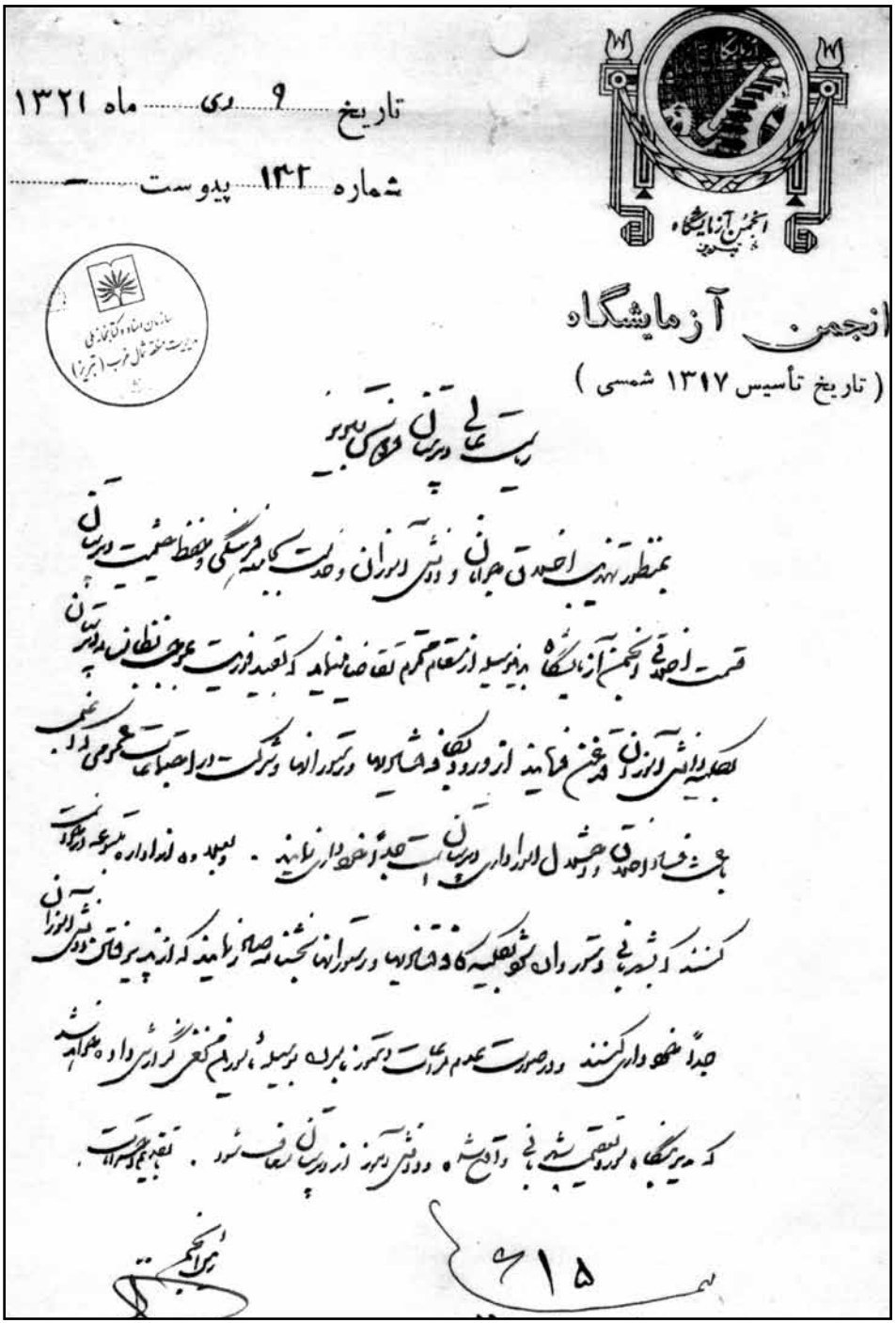
پیش آهنگی ایالت شرقی آذربایجان
(تبریز)
تاریخ ۱۰/۲۱ ماه ۹ ۱۳۱
نمره ۵۴۷ ضمیمه

یادداشت دبیرستان فردوسی

۱۹/۱۰/۱۹ انجمن کوه پیمای پیران دبیرستانی مادیبا بیان دبیرستانی نسب دماوند
ساعت ۷½ از میدان فرهنگ (روبروی دانشسرای پسران) حرکت پس از ثبت ساعت کوه پیمایان
[در کوههای حوض علی و مناره قلاع و بازدید کانهای ذغال سنگ هراز طرف مادیبا بیان
راجع بطبقات الارض و ایجاد کانهای ذغال سنگ مخصوص و مفیدی داشته میشد]
دبیرستان بازگشت رسیده و پس از سه ساعت توقف و استراحت (در اطاق که خدای ده
مراقع آنهم آدم جای مهمان نوازی بود و از هیچ گونه پذیرائی درباره مهمانان جدید الورود
دریغ نمی کرد و چشم داشتی مضایقه نداشت) ساعت ۱۴ از بالای کوههای دبیرستان نامبرده
(دبیرانه) بطرف استخر شاه حرکت کرده پس از چهار ساعت کوه پیمایان از طرف دبیرستان
استخر شاه گذشته ساعت ۱۸ بدون احساس خستگی با جمع کوه ری مقداری سنگ و نباتات
غیر عادی بشهر مراجعت کردند. رهبر پیش آهنگ افسر راه

۸۱۸
۱۹/۱۰/۲۱

۱۰



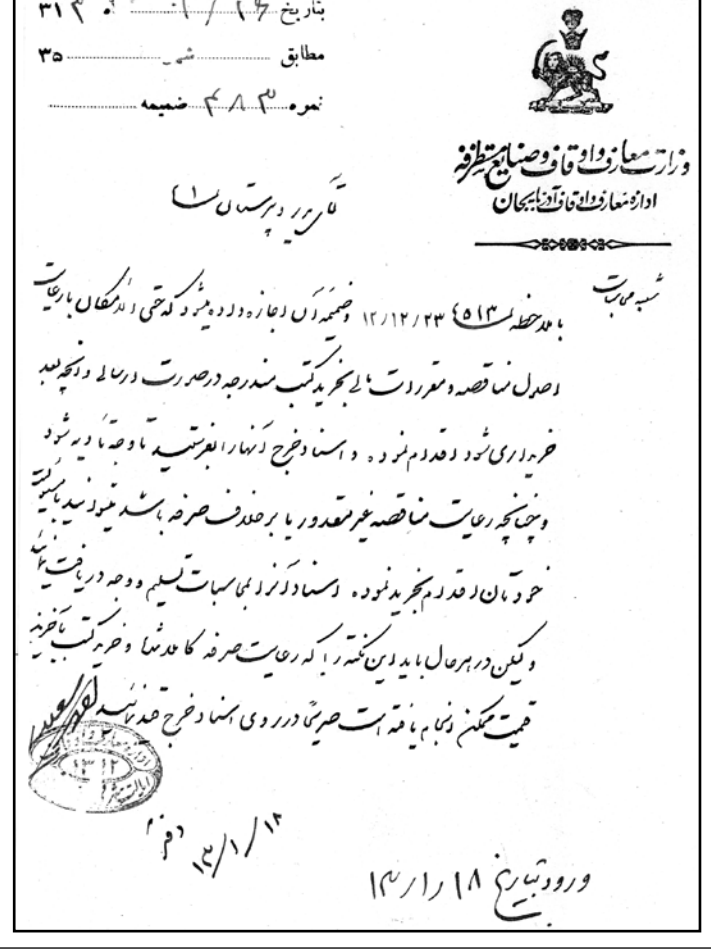
انجمن آزمایشگاه

(تاریخ تأسیس ۱۳۱۷ شمسی)

تاریخ ۹ دی ماه ۱۳۲۱

شماره ۱۳۲ پیوست —

۱۵



بتاریخ ۱۳۴۰/۱/۱۶
مطابق ۳۵ شمسی
نمره ۴۸۳۴ ضمیمه

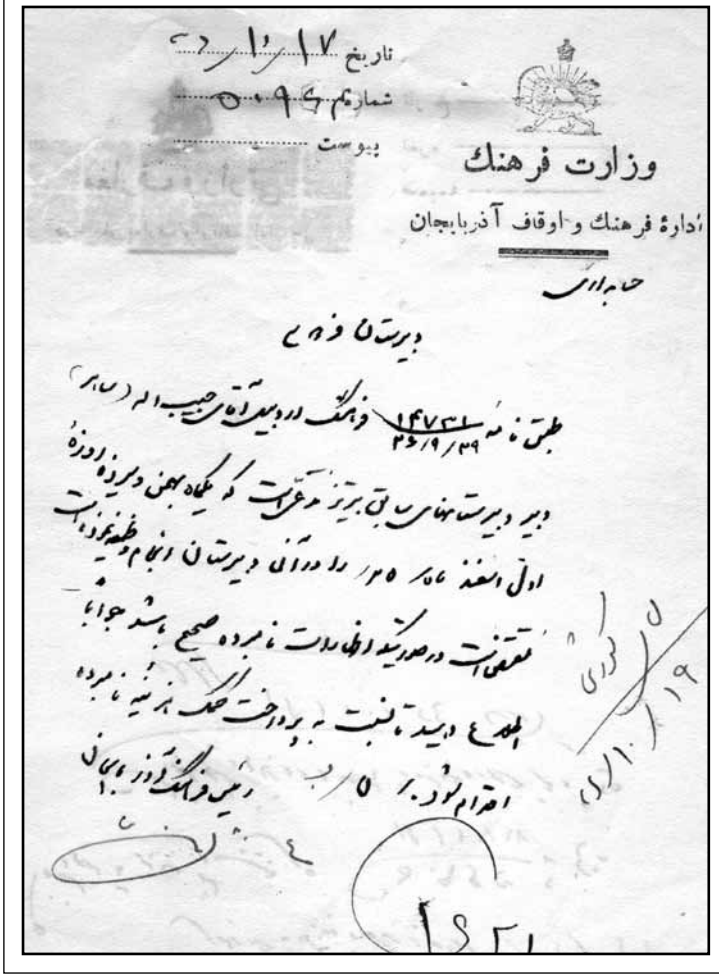
وزارت معارف واوقاف وصنایع مستظرفه
اداره معارف واوقاف آذربایجان

تلگرافی دبیرستان ...

شبه مخابرات

با ملاحظه نامه شماره ۵۱۴ مورخ ۱۲/۱۲/۲۳ وضمیمه آن اجازه داده میشود که حتی الامکان با رعایت اصول مناقصه و مقررات مالی بخرید کتب مندرجه در صورت ذیل و آنچه بعد خریداری شود اقدام نموده و اسناد خرج آنها را بفرستید تا وجه تادیه شود و چنانچه رعایت مناقصه غیر مقدور یا برخلاف صرفه باشد میتوانید بلاواسطه خود تان اقدام بخرید نموده و اسناد آنرا بامضاء رسیدگی وجه دریافت تا [illegible] و لکن در هرحال باید این نکته را که رعایت صرفه کاملا منظور گردد تا خرید کتب با خرج قیمت محکمه انجام یافته است صریحا در روی اسناد خرج قید نمایید

ورود تاریخ ۱۸ / ۱ / ۱۴



تاریخ ۱۷ / ۱ / ۴۰
شماره ۵۰۹۶
پیوست

وزارت فرهنگ

اداره فرهنگ و اوقاف آذربایجان

حسابداری

دبیرستان فردوسی

طبق نامه ۱۴۷۳۱ فرهنگ ارومیه آقای حبیب الله (ساعدی)
۴۵/۹/۲۹

دبیر دبیرستانهای تبریز مرقوم گردید که یکماه بعد از دوره اول استعداد ۵۰ نفر را در آن دبیرستان انجام وظیفه نمایند

تحقیقات در صورتیکه اظهارات نامبرده صحیح باشد جواب

[illegible] نسبت به پرداخت حقوق نامبرده

اقدام شود ۵۰/۱/۱۷

رئیس فرهنگ آذربایجان

۱۹۳۱

نمونه ـ ۱

تاریخ ۱۸/۱۲/۴ ماه ۱۳۱

مطابق ..... شهر ۱۳۵

نمره ۳۱۴۵/۱ ضمیمه .....

وزارت معارف و اوقاف و صنایع مستظرفه

ادارهٔ معارف و اوقاف ایالات شرقی آذربایجان متحد المـــــال

شعبه ..... تفتیش ..... آقای مدیر دبیرستان دوشیزگان

نظر باینکه بعضی از محصلین دبیرستانها بخلاف ماده (۱۸) نظامنامه باداشتن لباس رسمی از دختن علامت و نمره و اسم دبیرستانیکه در آن مشغول تحصیلند بقیه لباسهای خود شان تخلف مینمایند علهذا اکیدا اخطار میشود که اکوا از تاریخ وصول این متحد المال تا پنج روز بگرفتن نقیصه مرتفع نشده و مأمور مشاهده گردد که لباس محصلی بدون علامت مخصوص میباشد مدیر و ناظم دبیرستان متخلف محسوب و در رد وسیه انها تخلف ضبط میشود ـ ص ـ رئیس معارف و اوقاف .

سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری
مدیریت منطقه شمال غرب (تبریز)

۶۷۵
۱۳۹۵/۱۲/۲۰

نمونه ۱

تاریخ ۱۸/۱۲/۲ ماه ۱۳۱

مطابق ..... شهر ۱۳۵

نمره ۱۳۴۷/۱۴۷ ضمیمه .....

وزارت معارف و اوقاف و صنایع مستظرفه

ادارهٔ معارف و اوقاف ایالات شرقی آذربایجان متحد المال

شعبه ..... تفتیش ..... آقای مدیر دبیرستان دوشیزگان

نظامنامه لباس محصلین دبیرستانها را که در ضمیمه مرقومه نمره ۱۳۳۱۹ ـ ۳۹۱۲۶ وزارت جلیله معارف باین اداره رسیده است برای اطلاع و اجرا ذیلا درج مینماید :

لبـــاس محصلین دبیرستانهـــا

ماده ۱۱ ـ لباس محصلین دبیرستانها عبارت است از نیم تنه و شلوار با لبه مثاعف و کاسکت از پارچه خاکستری .

ماده ۱۲ ـ نیم تنه مطابق نمونه دارای مشخصات ذیل خواهد بود .

۱ ـ یقه بسته دارای برگردان ۲ ـ چهار تکمه از رنگ لباس .

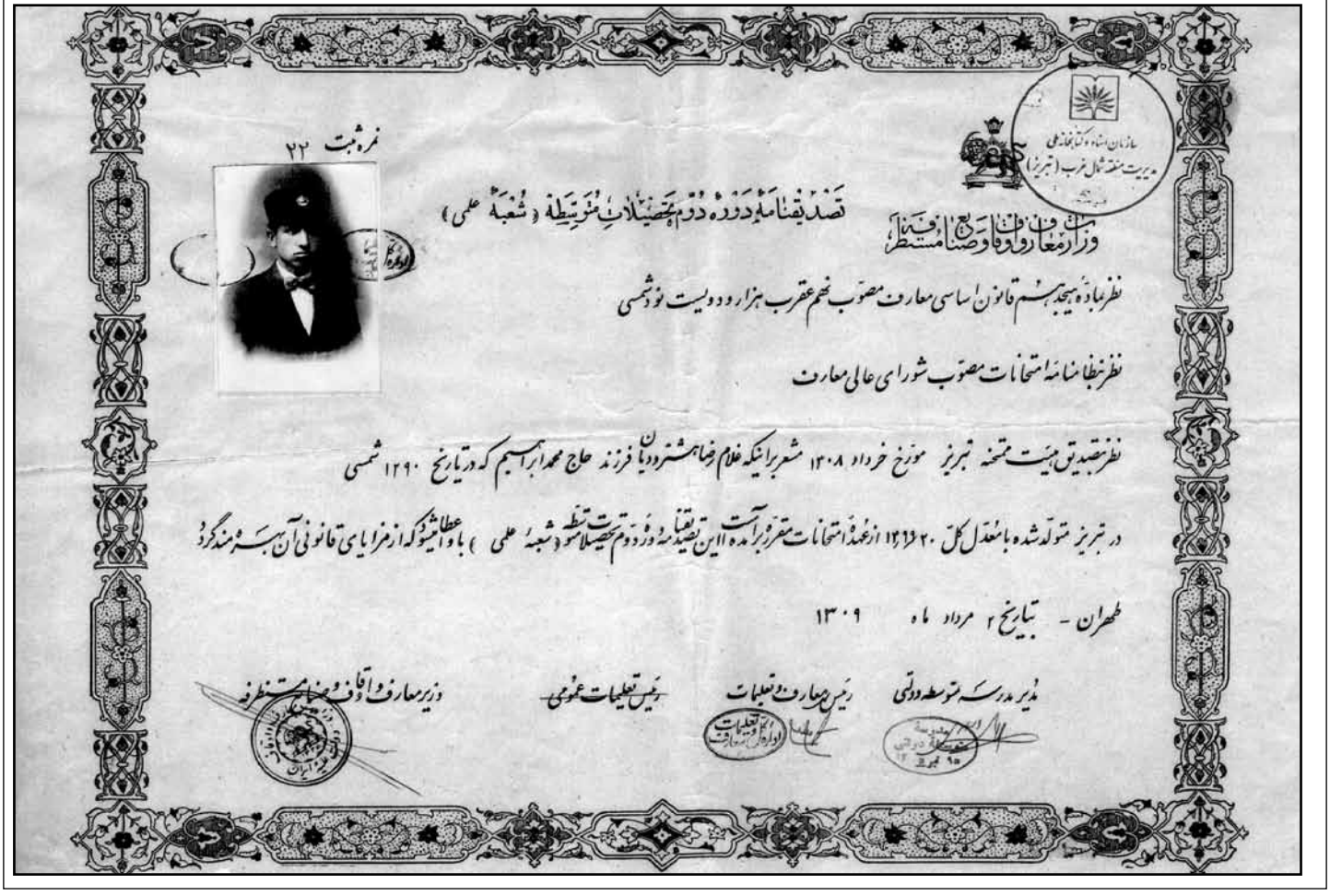
۳ ـ دوشاخه برگ زیتون در دوطرف با ملیله سفید برای شاگردان سیکل اول و با ملیله زرد برای محصلین سیکل دوم متوسطه که در وسط یک برگ زیتون اسم مدرسه و در وسط برگ دیگر نمره مخصوص محل ملیله دوزی میشود .

ماده ۱۳ ـ این نظامنامه از این تاریخ بموقع اجرا گذارده میشود اقایان مدیران در صورت عدم اجرا مقررات فوق مسئول خواهند بود .

رئیس معارف و اوقاف .

سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری
مدیریت منطقه شمال غرب (تبریز)

۱۵۴۱
۱۳۹۵/۲۲



نمره ثبت ۲۲

سازمان اسناد و کتابخانه ملی
مدیریت منطقه شمال غرب (تبریز)

وزارت معارف و اوقاف و صنایع مستظرفه

تصدیقنامهٔ دورهٔ دوم تحصیلات متوسطه (شعبهٔ علمی)

نظر باده هیجدهم قانون اساسی معارف مصوب نهم عقرب هزار و دویست نوزده شمسی

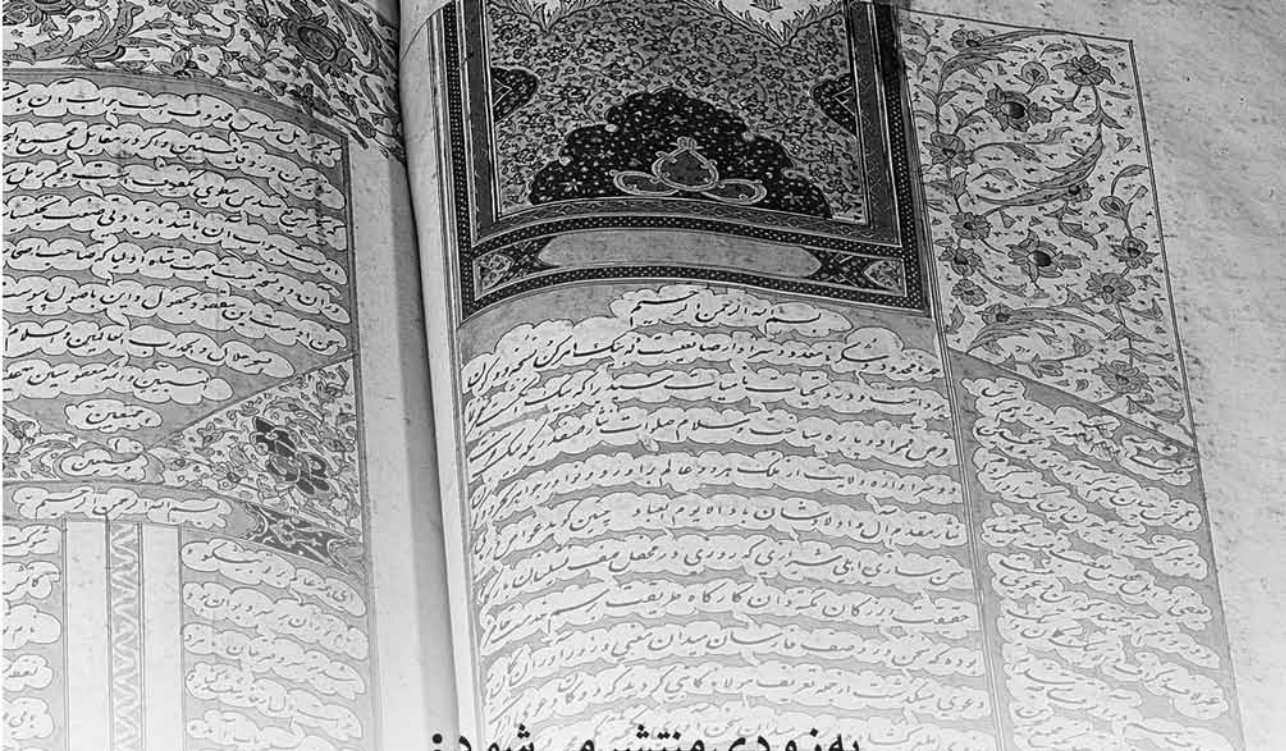
نظر بنظامنامهٔ امتحانات مصوب شورای عالی معارف

نظر بتصدیق هیئت ممتحنه تبریز مورخ خرداد ۱۳۰۸ مشعر براینکه غلام رضا هشترودیان فرزند حاج محمد ابراهیم که در تاریخ ۱۲۹۰ شمسی

در تبریز متولد شده با معدل کل ۱۲۶۵/۲۰ از عهدهٔ امتحانات مقرر برآمده است این تصدیقنامهٔ دورهٔ دوم تحصیلات متوسطه (شعبهٔ علمی) باو اعطا میشود که از مزایای قانونی آن بهره‌مند گردد

طهران - بتاریخ ۲ مرداد ماه ۱۳۰۹

مدیر مدرسه متوسطه دولتی — رئیس معارف و تعلیمات — رئیس تعلیمات عمومی — وزیر معارف و اوقاف و صنایع مستظرفه



به‌زودی منتشر می‌شود:

سفینهٔ تبریز

مجلّه فرهنگی و هنری آذربایجان
در حوزه تخصّصی ادبیات و تاریخ

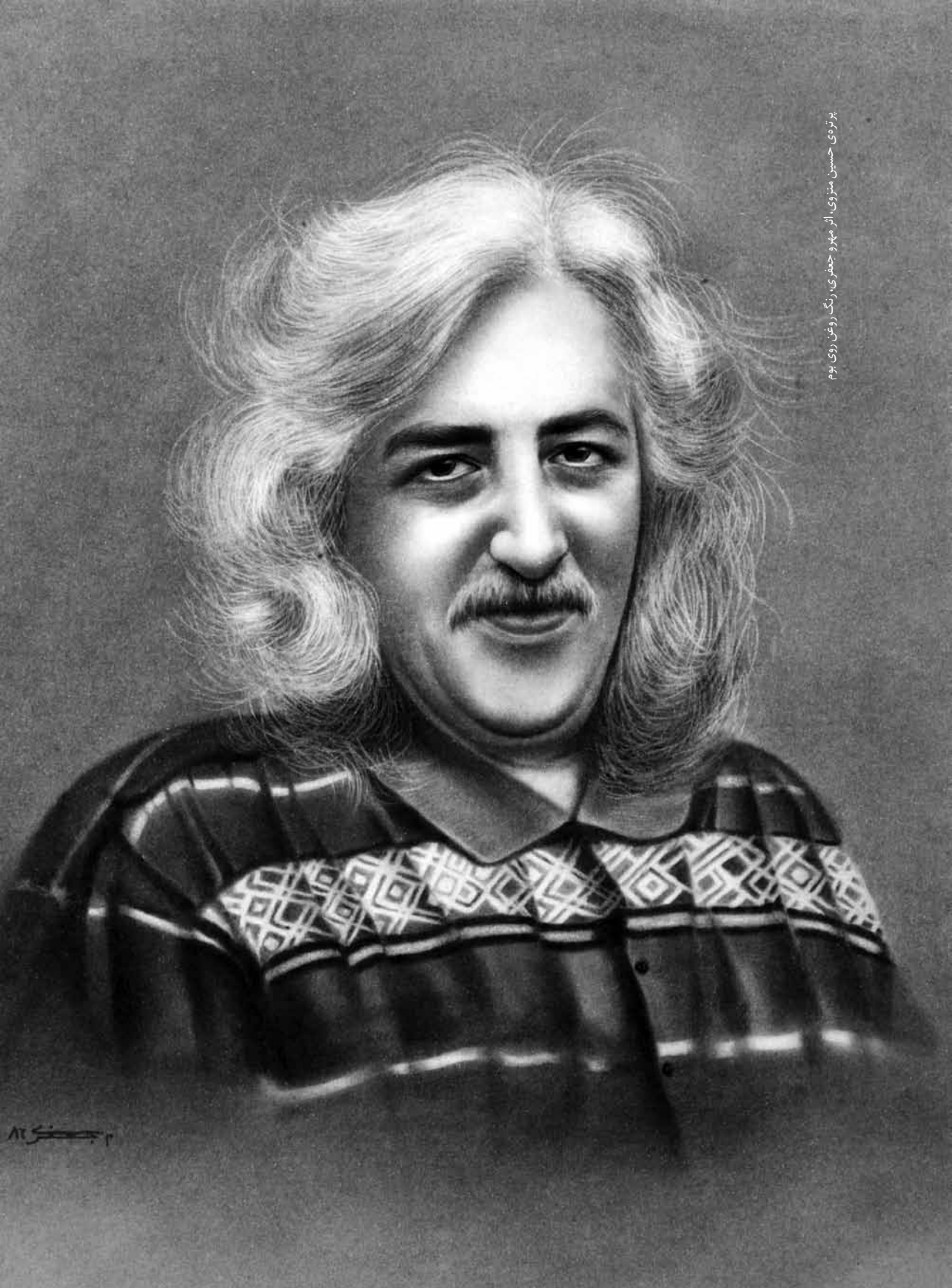
مدیر مسئول و سردبیر:
محمّد طاهری خسروشاهی

نامورنامه

حسین منزوی

۱ مهر ۱۳۲۵ - ۱۶ اردیبهشت ۱۳۸۳

نامورنامه‌ی این شماره به همت صالح سجادی فراهم شده است



پرتره‌ی حسین منزوی، اثر مهرو جعفری، رنگ روغن روی بوم

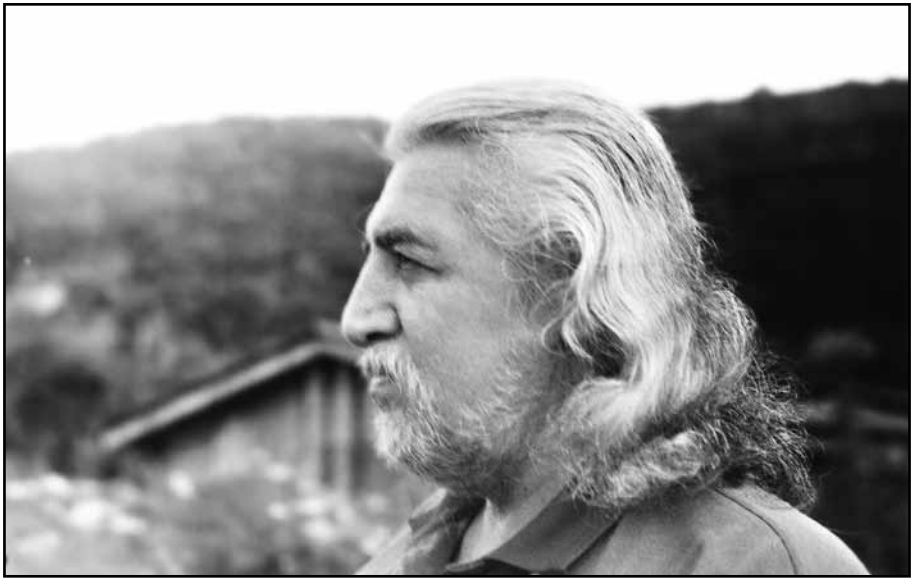
نام او عشق است

صالح سجّادی
telegram.me/salehsajadi

اولین دیدارم با حسین منزوی برمی‌گردد به تابستان ۱۳۷۶. آن سال‌ها دانشجوی دانشگاه علامه طباطبایی تهران بودم و در شـــعر، جزو افرادی که دچار تب غزلِ به اصطلاح مدرن یا آوانگارد شده بودند. پاتوق ما جلسه‌ی سه‌شنبه‌های فرهنگسرای اندیشه (که بعدها به فرهنگسرای مدرسه تغییر نام داد) بود. این جلسات در آن سال‌ها با مدیریت سیدعباس سجادی و رضا عبداللهی برگزار می‌شد. اعضای جلسه ترکیبی از شاعران سپیدنویس و کلاسیک‌نویس بودند و یکی از دغدغه‌های ما شاخ و شانه کشیدن برای هم‌دیگر بود که گاهی به کشمکش و درگیری‌های لفظی و حتی به نیمه‌کاره ماندن جلسات می‌انجامید. این را هم بگویـــم که ما در دو جبهه می‌جنگیدیم؛ از یک طرف با شاعرانی که شعر سپید می‌گفتند و کلّاً وزن و قالب‌های کلاسیک را انکار می‌کردند درگیر بودیم و از طرف دیگر با غزل‌سرایان سنت‌گرا که ما را به بدعت‌گذاری و ایجاد انحراف در ادبیات متهم می‌کردند. در چنین فضایی حضور گاه و بی‌گاه حسین منزوی (که هر وقت به تهران می‌آمد به خاطر دوستی با سیدعباس سجادی و برخی شاعران پیش‌کسوت حاضر در جمع، به جلسه‌ی اندیشه نیز سری می‌زد) برای ما یک برگ برنده‌ی تمام‌عیار بود؛ به طوری که هر وقت استاد در جلسه حاضر می‌شد، شاعران سپیدسرا پرچم تسلیم را بالا می‌بردند و ما میدان‌داری می‌کردیم.

تابستان ۷۶ بود که توسط دوستی به حسین منزوی معرفی شدم آن سال‌ها از میان غزل‌سرایان بزرگ کسانی هم چون منوچهر نیستانی، نوذر پرنگ، محمدعلی بهمنی و... برای ما که غزل به اصطلاح پیش‌رو یا مدرن می‌نوشتیم، بیش‌تر از دیگران مورد احترام بودند، اما به دلایل مختلف، حسین منزوی جایگاه ویژه‌ای داشت. هر چند که جایگاه و احترام او همه‌گیر بود. یعنی همه‌ی طیف‌ها و سلیقه‌های شعر آن دوره، از شاعران سپیدسرا تا غزل‌سرایان سنتی و از روشن‌فکران تا شاعران مذهبی، همه و همه به منزوی به دیده‌ی احترام می‌نگریستند. حتی شخصیت منحصر به فرد خود منزوی نیز که به راحتی می‌توانست بهانه دست دشمنانش بدهد، نمی‌توانست این جایگاه را تخریب کند. به‌عبارتی منزوی تمام عمر، عامدانه با بی‌قیدی ویژه‌ای در جهت تخریب جایگاه و شـــخصیت خود در جامعه‌ی ادبی کوشید، اما هیچ‌گاه از نقطه‌ی اوج غزل معاصر پایین نیامد، چرا که شعرش به قدری استوار و تمام‌عیار بود که اخلاقش عملا به چشم نمی‌آمد. در چنین شرایطی، طبیعی بود که دشمنانش از تخریب جایگاه او ناامید شده و ناچار لب به تحسین وی بگشایند.

حســـین منزوی بی‌دریغ بود. هیچ دســـتی را که به ســـمتش دراز می‌شـــد، نفشـــرده برنمی‌گرداند و در هر



حسین منزوی، عکس از: ابراهیم اسماعیلی اراضی

گفت‌وگویی می‌شد بسیار از او آموخت، حتی اگر این گفت‌وگو درحین پیاده‌روی کوتاهِ دو یا سه نفره، بعد از پایان جلسه‌ی شعری تا ایستگاه تاکسی یا اتوبوس باشد. به قول عمران صلاحی:

«با منزوی پیاده‌روی می‌کنیم ما
خود را به این وسیله قوی می‌کنیم ما».

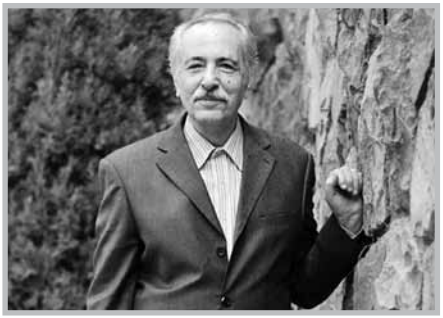
منزوی بر خلاف برخی از اساتید شاگردگزین و ولیعهد و نوچه‌پرور نبود. این‌که برخی خود را شاگرد منزوی معرفی می‌کنند، تصور خودشان است و بس. او شاید با برخی کمی بیش‌تر از دیگران مأنوس بوده (که آن هم دلایلی اغلب غیرادبی داشت) اما هرگز و در هیچ برهه‌ای از زندگی‌اش کسی را به خاطر قدرت شاعری‌اش برای دوستی و نزدیکی بیش‌تر یا آموزش رمز و راز شاعری انتخاب نکرد. منزوی از چیزهایی که انسان‌ها را معمولا به خاطر ترس از دست دادن‌شان، محافظه‌کار یا سیّاس بار می‌آورد، در چنته نداشت و آن‌چه را هم در چنته داشت، هیچ قدرتی نمی‌توانست از دستش بگیرد و آن، همانا شخصیت والای شعری‌اش بود که چنان‌که گفتم، حتی خود نیز در عنادی سرسختانه به جنگ با آن پرداخت و موفق به شکستن‌اش نشد، چه برسد به دشنمانش. هم از این رو بود که در زندگی بسیار صریح، بی‌باک، تلخ‌زبان، بی‌قید، گردن‌کش و عاصی بود و به‌گمانم تنها چیزی که در زندگی به او لذت می‌داد، همین حس آزادگی و رهایی در عین تنگ‌دستی بود. حتی شعر هم، طبق آن‌چه در اشعارش گفته، برایش همراه با تلخی و نفرت است و آن حس لذت‌بخشی را که بی‌قیدی و صراحت در زندگی به او می‌دهد، از شعر دریافت نمی‌کند.

کوتاه‌سخن این‌که به‌رغم بسیاری از دوستان که می‌پندارند منزوی، اگر برخی جوانب اخلاق خود را کنار می‌گذاشت، بسیار بیش‌تر در جامعه مطرح و پذیرفته می‌شد، فکر می‌کنم، چنانچه روزی شعر منزوی برای جامعه‌ی ادبی تمام شود، او هم‌چنان با آن شخصیت وخلقیات منحصربه‌فردش در ذهن جامعه‌ی ادبی به‌حیات خود ادامه خواهد داد.

پی‌نوشت:

۱–شاید لازم بود به رسم نامورنامه‌های قبلی زندگی‌نامه‌ی حسین منزوی را بیاورم. اما این کار را بیهوده دیدم. همه او را می‌شناسند؛ نام او عشق است...

۲ –از تمامی بزرگوارانی که مرا در تهیه‌ی این نامورنامه یاری رساندند، سپاس گزارم.

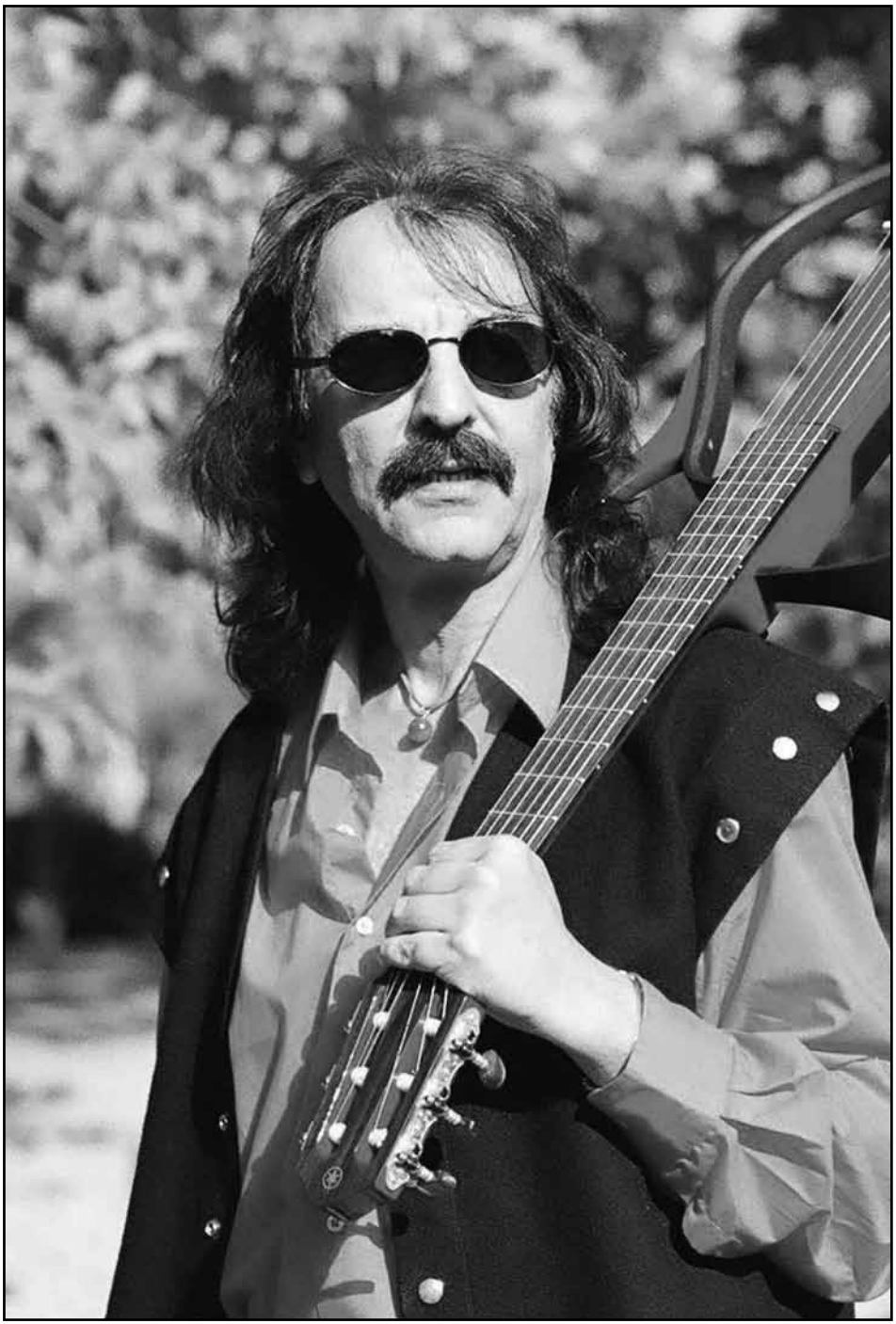


چه ترمه های ظریفی بافت

غزلی منتشر نشده از بهاءالدین خرمشاهی

حسین منزوی از سرآمدان غزل نوطراز معاصر است و من، هم خودش را هم شعرش را بسیار دوست می‌داشتم و می‌دارم. این غزل را هم برای او که شاعری مطرح و منزوی بود، در پاییز سال ۱۳۷۷ سروده‌ام که تقدیم دوست‌داران آن مرحوم می‌کنم.

کسی که پشت غزل‌هایش، چراغ صاعقه روشن بود
شکست‌خورده‌تر از شیشه، ثبات‌پیشه چو آهن بود
سراب شعر زلالینش ز آب و آیینه مالامال
و حجم جام سفالینش چقدر محتسب‌افکن بود
میان کودکی و پیری دویده عمری و سرگردان
همیشه معرکه‌گیری‌هاش نشاط کوچه و برزن بود
کبوتران سفیدش رفت، کبوترانه امیدش رفت
همیشه بر حذر از ماها و لیک باخبر از من بود
چه جایگاه رفیعی یافت چه ترمه های ظریفی بافت
و لیک آن‌همه کوبیدن حدیث آب به هاون بود
چه شد که باور او گم شد چه شد که یاور او گم شد
به جای جُستن دروازه همیشه در پی روزن بود
کسی که این‌همه شیوا شد کسی که این همه دانا شد
کسی که این‌همه زایا شد به چشم خویش سترون بود
همیشه پیشه‌ی او شب بود، طراز تیشه‌ی او تب بود
عجب خسوف و کسوفی داشت، کسی که این‌همه روشن بود
کسی که شوق شکفتن داشت، همیشه حسرت گفتن داشت
تمام وحشت و وسواسش ز چشم خلقْ نهفتن بود
بداشت خرمن شعرش را به باد حادثه ارزانی
هزار گوهر ارزنده ز دیدگاه وی ارزن بود
هزار یوسف معنا را ز چاه ظلم برون آورد
پلنگ ماه شکار او، درون چاه چو بیژن بود
ز راه عشق نمی‌آید به شاه راه خردمندی
چرا که راهنمای او به‌وقت واقعه رهزن بود



کوروش یغمایی

گفت‌وگوی اختصاصی با کوروش یغمایی

اگر جز این بود منزوی نبود

این یک مصاحبه به معنای عام آن نیست؛ گپ‌وگفتی است که به تناوب و تکرار طی سال‌های ۸۸ـ۸۶ در ملاقات‌های کاری روزانه‌ی من با کوروش یغمایی، در منزل ایشان انجام شده‌اند و مقادیری از آن‌ها، نوشته آمده و مابقی مشمول فراموشی زمان شده است. در این گفت‌وگوها او درباره‌ی فضای کلی موسیقی ایران، موسیقی راک، نقش خود و برادرانش در این زمینه و نیز شعر و ترانه و هر آن‌چه از هنر پیش آمده، سخن گفته است.

امیرحسین الهیاری

قضیه‌ی آشنایی با حسین منزوی به زمان تولید آلبوم «سیب نقره‌ای» برمی‌گردد یا پیش از آن؟

حسین منزوی را دورادور البته می‌شناختم و چندبار «نوذر پورنگ» درباره‌اش با من حرف زده بود. رابطه‌ی کاری ما و البته آشنایی بیش‌ترمان از آلبوم «سیب نقره‌ای» آغاز شد. خب این آلبوم، نخستین آلبوم موسیقی غیرسنتی بود که پس از انقلاب مجوز می‌گرفت و من شعر «همواره عشق بی‌خبر از راه می‌رسد» را از یکی از کتاب‌های او انتخاب کردم و بعد قرار شد نام آلبوم را هم «سیب نقره‌ای» بگذاریم، بر مبنای آن بیت که «هنگام وصل ماست به بام بزرگ شب/وقتی که سیب نقره‌ای ماه می‌رسد».

و بعد این رابطه ادامه پیدا کرد؟

خب خیلی‌ها آن‌موقع منزوی را نمی‌شناختند. یعنی خودش طور ویژه‌ای زندگی می‌کرد و در پی مشهورشدن نبود، آن‌چنان که خیلی از شاعرها بودند. کسانی بودند که به هر دری می‌زدند تا معروف شوند و منزوی اصلا در این عوالم نبود.

«آلبوم سیب نقره‌ای» و بعد هم «ماه و پلنگ» به شناخته‌شدنش کمک کرد. یک‌جورهایی «شنیده» شد.

حالا چرا حسین منزوی؟

چرا حسین منزوی نه؟! حسین منزوی یک حالت و فضای ویژه‌ای به شعر و غزل داده بود که به‌هرحال قبل از او نبود. اجرای غزل‌هایش با موسیقی سنتی آن‌قدرها جالب از آب در نمی‌آمد که با موسیقی مثلا راک.

یک بغض و سرخوردگی در غزل‌های منزوی بود که خیلی حالت مردانه داشت. همین شاید باعث شد که

کوروش یغمایی / عکس از: مصطفی کاویانی

بین او و سیمین، من اورا انتخاب کردم. اوج این بغض را البته در این دو آلبوم نمی‌شود پیدا کرد. اوج این بغض در آلبوم «کابوس» بود. در آن شعر که می‌گوید «نام من عشق است، آیا می‌شناسیدم؟»، یادم هست وقتی می‌خواستیم این آلبوم را ــ که البته یک فضای ضداعتیاد داشت ــ اجرا کنیم، مجبور شدیم که یکی‌دو کلمه از کلمات غزل را تغییر دهیم؛ مثلا به جای «ایام» در مصراع «زرد کرده خمیره‌ام را کوچه این ایام»، گذاشتیم «افیون» و منزوی می‌خندید و می‌گفت این که تبلیغ اعتیاد است!

معاشرت با حسین منزوی برای‌تان چگونه بود؟ با توجه به این که خب من تجربه‌ی عمیقی از این معاشرت دارم.

عالی نبود! اما جوری بود که نمی‌شد مشابه و نمونه‌ای برایش سراغ گرفت. مثلا یکی‌دو بار ـ یا بیش‌تر ـ با من برای ضبط دکلمه‌ها و... به استودیو آمد. آن‌موقع استودیوی من در برج سفید بود، در خیابان پاسداران. بعد هم می‌آمد منزل ما و یکی‌دو روزی می‌ماند. از زنجان می‌آمد و برمی‌گشت. یکی‌دو بار کارهایی کرد و حرف‌هایی زد که خب برای کسانی که سابقه‌ی شناختی از او نداشتند، کمی تند و غریب به نظر می‌رسید؛ مثلا خاطره‌ای از نخستین مواجهه‌ی فرهنگ (برادر همسرم) با او دارم که فرهنگ تا چند ساعت متحیر بود و نمی‌توانست قضیه را هضم کند.

ولی هرچه بود، منزوی از خانواده‌ی باسواد و اهل هنری بود و در رفتارها و گفتارش غالبا این اصالت را نشان می‌داد، مگر جایی که به‌اصطلاح پا روی دُمش می‌گذاشتند.

باکسی تعارف نداشت.

ابدا. و عمدتا حق با او بود. اصلا حق با او بود. کلا روزگار با او خوب تا نکرد، چنان‌که با خیلی از امثال او و البته با ما.

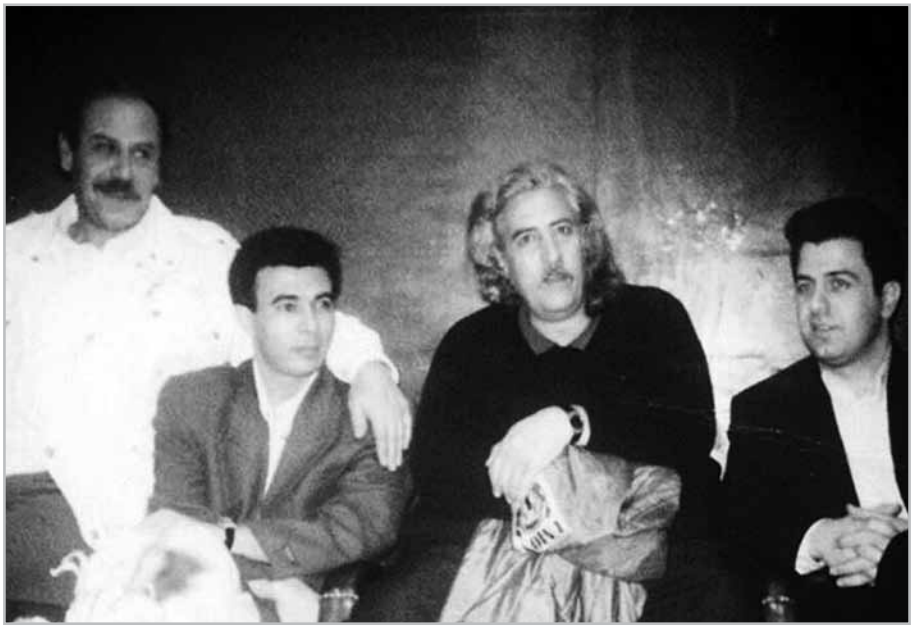
ولی یک نکته‌ی مهم هست که باید به آن توجه داشت؛ منزوی با همه‌ی خصایل و ویژگی‌هایی که داشت و با همه‌ی خوب و بدی که در خود جمع کرده بود، شده بود «حسین منزوی». نمی‌شد و نمی‌باید او را جور دیگری خواست یا اصلاح و ادیت کرد. یک‌بار که آمده بود تهران، دیدم واقعا حال خوش ندارد. نفس‌اش تنگ می‌آمد. خسته بود. سینه‌اش درد داشت. گفتم: «حسین! این‌بار دیگه باید بریم دکتر!»

و این‌بار برخلاف همیشه، بلافاصله قبول کرد و من از خدا خواسته به یکی از دوستانم ــ که از بهترین متخصصین قلب کشور و دوست برادرم دکتر کیوان یغمایی است ــ زنگ زدم و برایش خارج از نوبتْ وقت گرفتم. بعد با منزوی تماس گرفتم که مثلا «فلان ساعت و فلان روز» و او گفت که حتما می‌رود. آن روز و ساعت فرارسید و من در خانه بودم که از مطب دکتر زنگ زدند که آن آقایی که این‌همه سفارش‌اش را کرده بودید و گفته بودید قلب غزل معاصر است، نیامده!

ومن حیرت کردم. نه! حیرت نکردم!

غروب همان روز، منزوی زنگ زد. می‌خندید. گفتم: «کجایی؟»، گفت: «زنجان!» و خیلی خندید و تشکر کرد، ولی گفت: «حوصله‌ی ماندن در تهران را نداشتم».

منزوی این بود که منزوی بود و اگر جز این بود، دیگر منزوی نبود.



از راست: سید عباس سجادی، حسین منزوی، خلیل جوادی، حسین نعمتی

گفت‌وگویی کوتاه با سیدعباس سجادی درباره‌ی حسین منزوی

شاعری که موسیقی می‌دانست

از حسین منزوی حتما خاطراتی دارید.

بلـه. در سـال‌های دور بـه مـدت ۱۵ سـال در «فرهنگ‌سرای اندیشه»ی تهران جلسات شعری برگزار می‌شد که توفیق حضور در این جلسات را کنار بزرگان شعر و ادب داشتم. آقای «حسین منزوی» سه‌شنبه‌ی هر هفته در جلسات حضور داشتند. در پایان یکی از همین جلسـات، آقای منزوی رو به آقای کیومرث منشی‌زاده گفتند: نه به این‌که ما سال به سال هم‌دیگر را نمی‌بینیم و نه به این‌که دو بار دیدار در همین یک‌روز. آقای منشی‌زاده هم در جواب گفتند: ما ایرانی‌ها اهل افراط و تفریط‌ایم؛ یا چهل ستون می‌سازیم یا بیستون.

یا یک روز در اواخر عمر ایشان که کمی چاق شده بودند و غده‌ای هم نسبتاً بزرگ پشت گوش‌شان در آمده بود، بعد از یک جلسـه که خسـته و بی‌حال بودند و با آن حال نزار باز هم به حضور در جلسات ادامه می‌دادند یکی از دوستان خطاب به ایشان گفتند که باید به خاطر غده‌ی پشت گوش‌شان دکتر رفته و پی‌گیر جریان باشند. آقای منزوی پاسخ دادند که ما یک عمر همه‌چیز را پشت گوش‌مان انداختیم، این را هم که همین‌جوری خودش پشـت گوش ما در آمده، ندیده می‌گیرم. روحیه‌ی طنز همواره با منزوی بود.

حسین منزوی بی‌شک یکی از تاثیرگذارترین شاعران و

سیدعباس سجادی

غزل‌سرایان ایران است و شاگردانی را تربیت کرده که از او متاثرند و جزو شاعران خوب بعد از او محسوب می‌شوند.

از جایگاه موسیقی در شعرهای حسین منزوی بگوئید

در انجمن خواجو و گاه در دیگر جلسات خصوصی شروع به آوازخوانی می‌کرد. صدای خیلی لطیف و دل‌نشینی داشت و مشخص بود که با دستگاه‌های موسیقی آشناست. در واقع منزوی با موسیقی به خوبی آشنا بود و به این جهت انتخاب و چینش آرایه‌های ادبی و واج‌آرایی، آهنگین‌بودن اشعارش را در پی داشت. آوردن قافیه‌های میانی و وزن‌های دوری ـ که در واقع منزوی به صورت تعمدی این کارها را انجام می‌داد ـ از خصیصه‌های شعر اوست. او به زبان نو شعر می‌سرود اما استخوان‌بندی اشعارش به شکل کلاسیک بود و نگران نبود از این‌که به داشتن نگاه کهنه و قدیمی متهم شود. برای مثال مصرع «بی تو به سامان نرسد، ای سر و سامان همه تو» نمودِ همین نگرش کلاسیک او به شعر است که در آن الفاظ، وزن و کاربرد قافیه‌های میانی، بیان‌گر نگاه تمام‌قد اوست به غزل گذشته.

همین آشنایی با موسیقی و موسیقی شعر و درک عمیق او از ظرفیت‌های وزن شعر فارسی باعث شد تا هنرمندانی هم‌چون کوروش یغمایی، محمد نوری، همایون شجریان و... به سمت شعرهای او کشیده شوند. منزوی یکی از کسانی است که تنوع وزن شعر در آثارش زیاد است و همین باعث شده قالب‌های ترانه، نیمایی، مثنوی و شعر آزاد را تجربه کند و هم‌چنین دوزبانه بودنش باعث درک بیش‌تر و عمیق‌تر او بود، از ظرفیت‌های زبانی و موسیقایی. شعر و موسیقی در آثار منزوی به نوعی پیوستگی رسیده‌اند. واج‌آرایی در اشعار او برخاسته از یک ساختار موسیقایی حساب‌شده است. همواره در شعر دو صورت کوشش و جوشش وجود دارد. شعر در ذهن منزوی جوشیده که بخش عمده‌ای این جوشش برمی‌گردد به درک و شناخت او از جامعه‌شناسی و موسیقی و برای همین ظرفیت موسیقایی شعر ایشان بالاست و این گفته‌ی استاد کزازی: «موسیقی، گامی آن‌سوتر از شعر حافظ است»، در شعر استاد حسین منزوی کاملا آشکار است. او شاعری بود که موسیقی می‌دانست.

و سخن آخر درباره‌ی جایگاه شعر منزوی؟

منزوی به ادبیات کهن تسلط داشت و از هر گلستان گلی چیده بود. غزل او مانند آواز شجریان است؛ همان‌طور که استاد شجریان آواز بسیاری را شنیده و درنهایت سبک خودش را داشته و آوازی سر داده که منحصر به خود اوست، حسین منزوی هم شعرهای بسیاری از شاعران مختلف را شنیده و خوانده، اما در آخر شخصیت شعری خودش را داشته و شعرهایی سروده که مختص خودش است. شعرهای معاصر بسیاری را می‌توان با شعر منزوی مقایسه کرد ولی شعر منزوی را نمی‌توان با شعری از گذشته مقایسه کرد و به طور دقیق مشخص ساخت که از کدام شاعر متاثر است. برای مثال در شعرهای «سایه» ردپای حافظ و در شعرهای «شهریار» رد پای حافظ و سعدی خیلی مشخص است ولی در مورد منزوی نمی‌شود به این راحتی قضاوت کرد. منزوی تنها شبیه خودش بود.

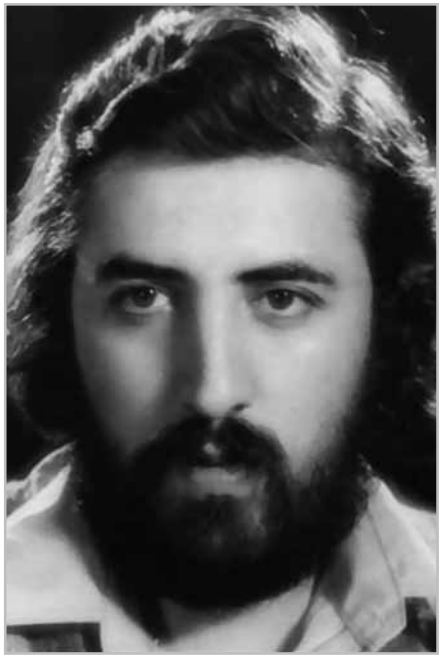
تو مشکلی و هرگزت آسان کسی نشناخت

بحثی در معانی ضمنی شعر حسین منزوی و مبانی نظری پل گرایس

مریم جعفری آذرمانی
marypoetry@yahoo.com

یکی از سعادت‌های من و هم‌نسلانم که از دهه‌ی هفتاد غزلسرایی‌مان را شـــروع کردیم، درکی ویژه از حضورِ شاعری بزرگ به نام حسین منزوی بوده است. شاعری که اکثر ما، هم از نزدیک با شعر او آشنا شدیم و شعرخوانی او را در جلسات مختلف شنیدیم و حساسیت‌های رفتاریِ شـــعرخوانی و احترام خاصِ او به شعر را دیدیم و همَ فقدانِ او را پس از درگذشتش درک کردیم و این دو عامل موجب شد که شناخت ما از شاعریِ منزوی، شناختی منحصر به همین نسل باشد، نسلی که نه هم‌سن منزوی بود که با او حس رقابت داشـــته باشد و نه آنقدر جوان است که بعد از درگذشتِ او تازه شاعری را شروع کرده باشد. و همه‌ی این‌ها همزمان شد با تغییرِ منابعِ مطالعاتی شاعران، انتشار کتاب‌های متعدد در حوزه‌هایَ مربوط به نقد شعر، و بعدها گسترش فضای اطلاعات و دسترسی به بسیاری مقالات و نقد و نظرات در فضای مجازی.

وقتی قرار شد برای پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشدم در رشته‌ی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزّهرا، موضوعی را انتخاب کنم، تردیدی نداشتم که آنچه مورد پژوهش قرار خواهم داد شعرهای منزوی است، و چون از طرف دیگر به علوم بلاغت به‌ویژه علم معانی علاقه‌ی خاصی داشتم، بعد از مشـــورت تصمیم بر این شد که غزل‌های کتاب «از ترمه و تغزّل» را بر اساس نظرات پل گرایس که ذیل مباحث علم معانی و معناشناسی نیز طبقه‌بندی می‌شود، بررســـی کنم. هیچ کتابی از پل گرایس ـ چه نســـخه‌ی اصلی و چه در قالب ترجمه ـ در ایران موجود نبود. فقط در تعداد معدودی از کتاب‌های زبان‌شناسی و معناشناسی که شامل نظراتِ فیلسوفانِ مختلف زبان و نظراتِ متعددِ معناشناسی و زبان‌شناسی است، نظراتِ کاربردیِ او محدود بـــه مبحث «اصول همکاری» و گاهی معانی نحوی آمده بود، اما وقتی اصل کتابِ پل گرایس را (که شامل مقالاتِ مختلف او بود با عنوان «Studies in the Way of Words» از انتشـــارات دانشگاه هاروارد به دستم رسید) دیدم که نظرات او محدود به «اصول همکاری» نیست، بلکه به


حسین منزوی

عنوان مثال در معنای طبیعی و غیر طبیعی نیز نظرات قابل توجهی دارد که مجموعه‌ی این‌ها فضایی فراهم آورد که شعر منزوی را دقیق‌تر و علمی‌تر ببینم. با بررسی دقیق غزل‌های منزوی متوجه شدم که بسیاری از مواردی که در نگاه اول و به خصوص برای مبتدیان، ایراد یک شعر محسوب می‌شود، با اندکی دقت بیش‌تر، ممکن است یکی از نقاط قوت شاعر باشد، مثلاً خودِ من یادم می‌آید وقتی تازه شاعری را شروع کرده بودم، در همان حال که شـــعر منزوی برایم بسیار قدرتمند و شگفت بود، اما با جابجایی‌های دستوری در بعضی عباراتِ شعر منزوی مشکل داشـــتم و به دلیل کم‌تجربگی‌ام تصور می‌کردم که کاش دســـتور زبانِ ساده‌تری را به کار می‌برد! یا حتا گاهی فکر می‌کردم که مثلاً در فلان غزلِ منزوی، یکی دو بیت به کل غزل ارتباط چندانی ندارد! اما به مرور و با دقت بیش‌تر متوجه شدم که این جابجایی‌های دستوری و گســـست‌های معنایی در بیت‌ها، بـــه نوعی از عمد صورت گرفته اســـت و منزوی با استفاده از آن‌ها گاهی خواسته معنایی ضمنی ایجاد کند و گاهی در نظر داشته که معنای مؤثرتری را به شعر بدهد. بنابرین حتا بسیار قبل از آشنایی با نظرات پل گرایس، در مطالب و مقالاتی که گاهی درباره‌ی منزوی می‌نوشتم به بعضی از نکاتِ معنایی شعرها اشاره می‌کردم اما همواره مترصدِ موقعیتی بودم که بتوانم به شکلی طبقه‌بندی شده به این امر بپردازم. این شد که در پایان‌نامه‌ام با عنوان «بررسی معانی ثانویه‌ی صد غزل از حسین منزوی بر اساس نظریه تحلیل گفتمان گرایس» که بعد از یک ســـال با عنـــوان «معنای دیگر، تحلیل معانی ضمنی در شعر حسین منزوی بر اساس نظریه تحلیل گفتمان پل گرایس» از ســـوی انتشارات فصل پنجم منتشـــر شد، سعی کردم که موارد مذکور را تبیین کنم. بررسی من «شامل استفاده از معیارهای معانی نحوی، معانی غیر طبیعی و موارد نقضِ اصول همکاری که معانی ضمنی را منتج می‌شـــود، بوده است. لازم به توضیح است که مباحث مطرح شده‌ی گرایس بیش‌تر درباره گفتگوهای روزمره یا دیالوگ‌های نمایشنامه کاربرد داشته و در این پژوهش، آن نظریات برای بررسی شعر، روش‌مند شده‌اند و شاید بتوان نام این پژوهش را روشی نو در بررسی ارتباطات سطرها و عبارات شعر، در ادامه‌ی نظریه گرایس گذاشت.» (معنای دیگر، ص۱۰)

«محدود کردن و دقیق‌تر کردنِ پژوهش و ضرورتِ انتخاب صد غزل از حسین منزوی به طوری که نسبت کمـــی و کیفی بین مضمون‌های مختلف در نظر گرفته شـــود، نگارنـــده را بر آن داشـــت که کتـــاب «از ترمه و تغزّل» او را مورد بررســـی قـــرار دهد؛ اگرچه این کتاب شامل حدود ۱۲۰ غزل اســـت (بیش از نیازی که برای این پژوهش تعیین شده)، اما مناسب‌ترین کتاب برای این پژوهش است، زیرا هم انواع غزل‌های کلاسیک و نو با انواع مضامین در آن وجود دارد و هم کتابی است که در زمان حیات شاعر، به شکل گزیده‌ی اشعار او منتشر شده است.» (همان)

وقتی می‌خواســـتم پروپوزال پایان‌نامه را ارائه کنم متوجه شدم که «به دلیل مدت کمی که از اتمام کارنامه‌ی شعری منزوی می‌گذرد، بیش‌تر پژوهش‌های صورت گرفته با وجود ضرورت‌شـــان شامل موضوعات کلی بوده اســـت. بنابراین در توضیح پیشـــینه‌ی پژوهشی،

عنوان‌هایی شبیه به هم یافت شد، حتا در پژوهش‌هایی با محدودیت‌های تخصصی عنوان‌هایی آشنا و باز هم کلـی دیده می‌شـود و به ندرت بـا عنوان‌های دقیق و محدودیت‌پذیر مواجهیم. ضمناً بسیاری پژوهش‌های انجام شـده درباره‌ی این شاعر یا به صورت تطبیقی با دیگر شاعران غزلسراست یا مربوط به مباحث علم معانی نیست.» (همان، ص۱۱)

در این مجال به بعضی از مواردی که در این پژوهش بررسی کرده‌ام، اشاره می‌کنم:

«معنای طبیعـی (natural meaning) معنایی است که به طور عادی از یک گزاره فهمیده می‌شود، در این نوع از معنا، الف معنای ب را می‌دهد و این معناداری مستلزم ب اسـت و در حالت عادی معنایی غیر از ب نمی‌توانَد داشته باشد.» (همان، ص۲۰)

«حالا به این بیت از منزوی توجه کنیم:

من راه تو را بسته، تو راه مرا بسته
امّید رهایی نیست وقتی همه دیواریم

(از ترمه و تغزّل، ص٤٦)

در اینجا معنا یا نتیجه‌ی طبیعی مصراع اول، مصراع دوم اسـت. اگرچه می‌توان گفت که در این میان یکی ممکن اسـت راه فراری بیابد و مثلاً پرواز کند و رهایی پیدا کند اما واقعیتِ این که همه راه یکدیگر را بسته‌اند و معنای طبیعیِ آن، این اسـت که همه گویی دیوارِ هم شده‌اند و امیدی برای فرار و رهایی وجود ندارد.»

(معنای دیگر، ص۲۱)

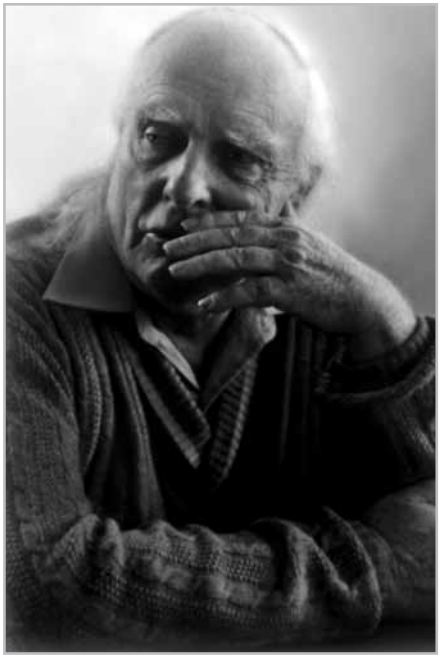
اما «معنای غیر طبیعی (non-natural meaning) معنایی اسـت که در موقعیتی خاص فهمیده می‌شود و معمولاً در آن قصدی نهفته است. در اینجا الف معنای ب را می‌دهد اما این معناداری مستلزم ب نیست و ممکن است معناهای دیگری را هم القا کند.» (همان، ص۲۱)

«حالا به این بیت از منزوی توجه کنیم:

زنی که صاعقه‌وار آنک ردای شعله به تن دارد
فرو نیامده خود پیداست که قصد خرمن من دارد

(از ترمه و تغزّل، ۱۰۳)

شاعر معتقد است زنی که ردای شعله پوشیده اگرچه هنوز صاعقه‌اش را فرو نیاورده، اما هدفش این است که



پل گرایس Paul Grice

خرمنِ شاعر را بسوزاند. اما در واقعیت معلوم نیست که واقعاً آن زن خرمن را بسوزاند یا نه. زیرا ردای شعله به تن داشتن و صاعقه‌وار بودنِ زن، مستلزم این نیست که حتماً بخواهد خرمنی را بسـوزاند، پس در اینجا مصراع دوم نتیجه و معنای غیر طبیعی مصراع اول است.»

(معنای دیگر، ص۲۲ و ۲۳)

پل گرایس به معنای طبیعی و غیر طبیعی عبارات روزمره اشاره می‌کند اما علاوه بر این «با بررسی بعضی از سطرهای شعر، می‌توان این نکته را دریافت که گاهی هر دو معنای طبیعی و غیر طبیعی از دو منظر قابل برداشت است. به عبارت دیگر، بعضی گزاره‌های شعری و ادبی می‌توانند از یک سو، معنای طبیعی و از سوی دیگر معنای غیر طبیعی داشته باشند.

به این بیت توجه کنیم:

جز همین دربه‌درِ دشت و صحاری بودن
ما به جایی نرسیدیم ز جاری بودن

(از ترمه و تغزّل، ص۲۱۵)

از یک سو می‌توان گفت مصراع دوم، معنای طبیعی

مصراع اول است، زیرا چیزی که با توجه به قرائن بیت، یک رود اســت، در به در دشت و صحاری شده است و طبیعتاً از این جاری بودن به جایی نمی‌رســد، چون دربه‌در شــده، پس مقصدش را پیدا نکرده است. اما از سوی دیگر می‌توان گفت همین دربه‌در دشت و صحاری بودن خودش همان نتیجه‌ی جاری بودن است و به جایی رسیده اســت؛ یعنی اگر معنای کنایی را برداشت کنیم جاری بودن، رود را به دشت و صحرا کشانده است.»
(معنای دیگر، ص۲۳)

تمرکز پل گرایس در مباحثش بیش‌تر روی عبارات روزمره‌ی زبان اســت اما بعد از بررســی عبارات شعر متوجه شدم که معنای غیرطبیعی در شعر «به نوعی خلق یک معنای غیر متعارف است. معنایی که مخاطب باید با درنگ بیش‌تری آن را دریابد. اگر مخاطبی ارتباط معنایی بیــن ارکان یک بیت یا چند عبارت را در نمی‌یابد، این نیست که این ارتباط وجود ندارد بلکه با تأمل بیش‌تر این نتیجه حاصل می‌شود که معنا ممکن است کنایی یا تمثیلی یا نوعی نوآوری در حیطه‌ی ارتباطات معنایی شعر باشد.»
(همان، ص۶۹ و ۷۰)

«غزل، به عنوان یک قالب منظم شعری، که در هر بیت آن نیاز به قافیه یا گاهی اوقات ردیف دارد، این تصور را همــواره ایجاد می‌کند که دلیل جابجایی‌های نحوی، رعایت شکل غزل به لحاظ وزن و قافیه و ردیف است.» (همان، ص۵۰) اما وقتی معانی نحوی را ـ که نه تنها پل گرایس، بلکه عالمان بلاغت از دیرباز آن را مورد بحث قرار داده‌اند ـ در شعر حسین منزوی بررسی کردم، دیدم که موارد متعددی از جابجایی‌های نحوی وجود دارد که نه فقط به خاطر رعایت ردیف و قافیه و وزن غزل، بلکه به دلایل معنایی انجام شده است، بنابرین بر آن شدم تا طبقه‌بندی جدیدی از این مبحث ارائه کنم. به عنوان مثال به یکی از این موارد اشاره می‌شود:

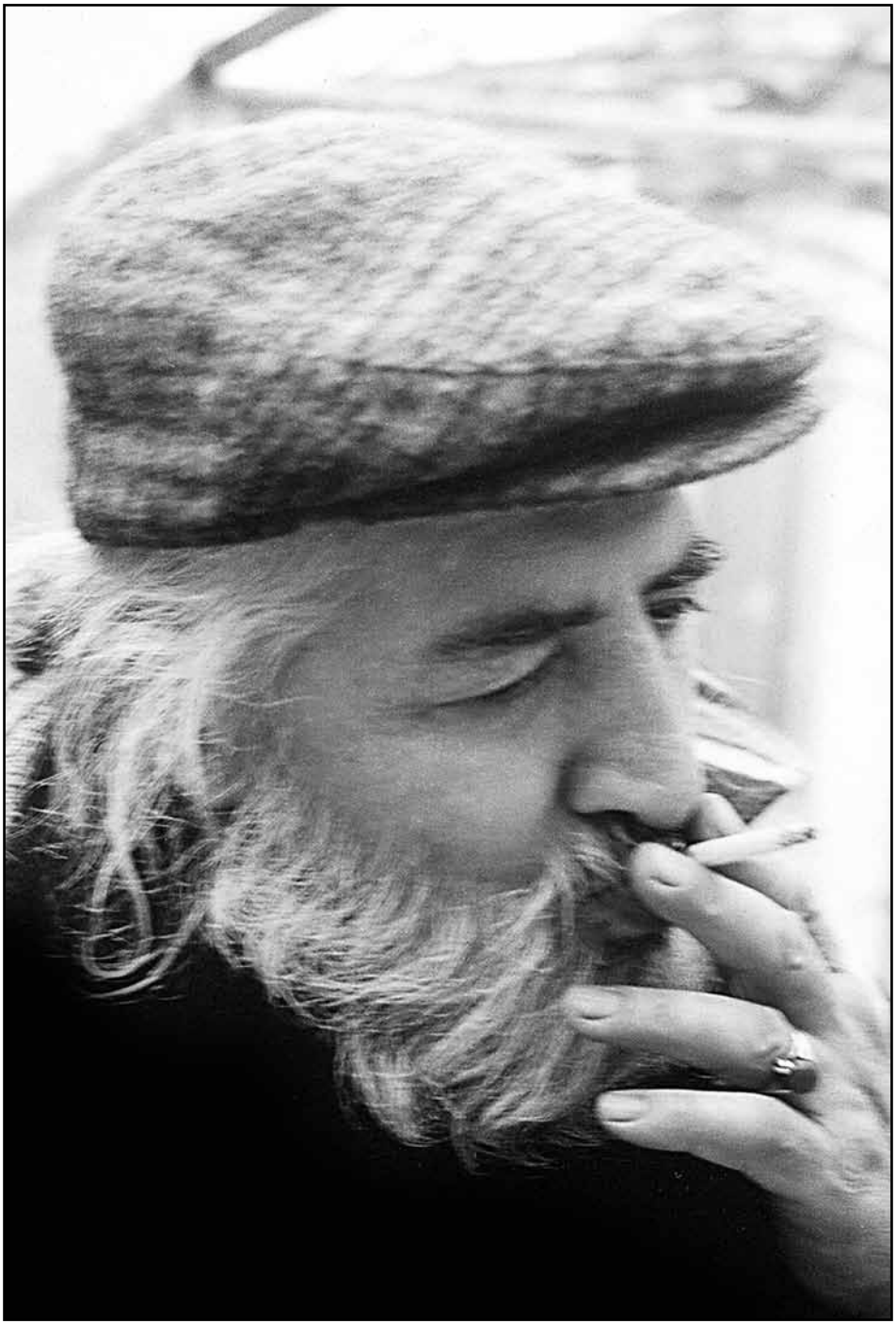
«تعلــق نهاد به دو جمله‌ی طرفین آن: در این نحو، نهاد یک جمله‌ی مرکب، در میان دو جمله می‌آید، یعنی هم نهادِ جمله‌ی قبلش است و هم نهادِ جمله‌ی بعدش. این امر باعث می‌شــود که نهاد، به طور مستقیم و بدون فاصله متعلق به هر دو جمله باشد و شاعر در معنا، دو جمله‌ی مســتقل را بدون تکرار و با همان یک نهاد در ذهن مخاطب بسازد، از سوی دیگر این تأخیر نهاد نسبت به جمله‌ی اول، اهمیت معنایی جمله‌ی اول را نسبت به جمله‌ی دوم نشان می‌دهد» (همان، ص۳۴) به این بیت منزوی توجه کنیم:

«بودی تو و دیدی که چه سیراب شکفتند
آن چار شقایق، به بهار بدن دوست
(از ترمه و تغزّل، ۱۱۱)

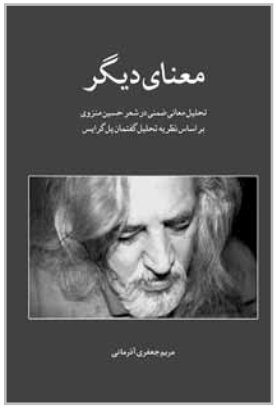
تعلق نهادِ تو به دو طرف آن یعنی دو فعلِ بودی و دیدی. در اینجا «بودن» اهمیت معنایی بیش‌تری نسبت به نهاد دارد و به همین دلیل هم قبل از آن آمده اســت، از ســوی دیگر «تو» بعد از «دیدن» حذف شده تا دیدن به صحنه‌ی دیده شده یعنی «چه سیراب شکفتند» وصل شود.» (معنای دیگر، ص ۳۴ و ۳۵)

و موارد متعدد دیگری از جمله «نهاد در میان فعل و اضافه یا صفتِ خودش»، «نهاد در میان فعل و متمم»، «برجســتگیِ معنایی نهاد در جایــگاه قافیه» و غیره نیز بررسی شــد که علاقمندان می‌توانند آن‌ها را در کتاب معنای دیگر پی‌گیری کنند.

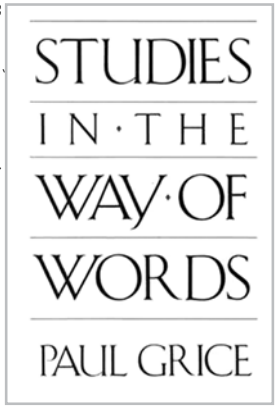
مبحث دیگری که در این پژوهش بررســی شــد، اصول همکاری گرایس است که پیش از این «در بررسی گفتگوهایی به کار رفته است که در آن دست کم دو نفر حضور دارند، اما شعر معمولاً فقط یک گوینده دارد و غیر از موارد معدودی که شاعران ممکن است از شگردهای نمایشنامه‌ای در شعرشان استفاده کنند، گوینده‌ی دیگر یعنی مخاطب، ساکت است.» (همان، ص ۱۰) از آن‌جا که اصول همکاری نیز مانند مباحث دیگر گرایس، در زمینه شعر تبیین نشده بود، بعد از شناخت این اصول و پیاده کردن آن‌ها روی عبارات شعری، دریافتم که «برای استفاده از اصول همکاری در تبیین معناهای ضمنی یک شعر، می‌توان عباراتی را مورد بررسی قرار داد که شاعر در آن‌ها، نسبت به کلیّت همان شعر، اصول همکاری را در ارائه‌ی معنا به مخاطب نقض کرده است. باید در نظر داشت که معنای ضمنی، لزوماً یک معنای واحد و مطلق نیست و به برداشت مخاطب نیز مربوط است.» (همان، ص۷۰) مــوارد نقض این اصول که باعث ایجاد معنای



عکس از: ابراهیم اسماعیلی اراضی



روجلد کتاب «معنای دیگر»، نوشته‌ی مریم جعفری آذرمانی



روجلد کتاب Studies in the Way of Words

روجلد کتاب «از ترمه و تغزل»، برگزیده شعر حسین منزوی

ضمنی می‌شود بخش عظیمی از این پژوهش را به خود اختصـاص داد، که مجال ذکر موارد مختلف آن در این فرصت نیست، فقط برای مثال به دو مورد اشاره می‌شود:

«نقض اصل کیفیت زمانی اتفاق می‌افتد که شاعر حرفی را می‌زند که در خود شعر به عدم راست بودن آن پی می‌بریم، مثلاً وقتی شاعر می‌گوید:

ما هر دوان خاموش خاموشیم امّا
چشمان ما را در خموشی گفتگوهاست

(منزوی، ۱۳۷۶: ٤١)

اصل کیفیت نقض شده است، زیرا شاعر در حال شعر گفتن است و خاموش بودن واقعیت ندارد و همین عدم تطبیق بیت با کلیتِ شعر که خاموش نبودنِ شاعر است، معنایی ضمنی دارد.. این معنا می‌تواند این باشد: اگرچه من از عاشقی و توصیف عشق می‌گویم، امّا عشق نیازی به زبان و وصف ندارد و بهتر است در مقابل عشق خاموش باشیم.» (معنای دیگر، ص ۷۱)

و یـا مثلاً یکی از موارد دیگـر، نقض اصل روش است؛ «عدم رعایت اصل روش زمانی اتفاق می‌افتد که شاعر، روال عادی کلام را نقض می‌کند، مثلاً وقتی شاعر می‌گوید:

هنوز مسئله‌ات مرگ و زندگی‌ست اگر،
جواب می‌دهم این جمله‌ی سوالی را،
نهاده‌ایم قدم از عدم به سوی عدم،
حیاط نام مده فصل انتقالی را

(از ترمه و تغزّل، ص ۱۵۰)

به جای آنکه مسـتقیما جوابِ مسـئله‌ی مرگ و زندگی را بدهد، آن را با جمله‌ی امریِ منفی (حیات نام مده...) پاسخ می‌گوید که از روال عادیِ کلام خارج شده و اصـل روش را نقض کرده اسـت، در این جا معنای ضمنی این اسـت که شاعر، اصولاً از این سوال مرگ و زندگی، عصبانی اسـت و برای همین هم با عصبانیت پاسـخ آن را می‌دهد و از آن‌جا که اعتقـاد دارد که این زندگی خودش نوعی عدم اسـت، گویا برایش عجیب است که کسی هنوز هم مسئله‌اش مرگ و زندگی باشد زیرا شاعر در ذهن خود کشف کرده که هر دوی این‌ها عدم هستند.» (معنای دیگر، ۷۲ و ۷۳)

بعد از بررسی نقض اصول همکاری در شعر حسین منزوی این نتیجه به دسـت آمد کـه «اگرچه بیت‌های غزل در سـاختار عمودی خود، ممکن است گسسته و بی‌ارتباط به هم باشند اما همین امر معنایی ضمنی ایجاد کرده است.» (همان، ص ۱۳۰)

در پایان اشـاره به این نکته ضروری است که شعر حسـین منزوی، به دلیل دقت شـاعر در زبان و بیان، و همچنین به سـبب عمیق بودنِ معانی و مفاهیم‌اش، از دیدگاه‌های بسـیار مختلف و متعددی جای بررسـی دارد. امید می‌رود که شاعران، اهالی قلم و دانشجویان و پژوهش‌گران، از منظرهای متفاوتی شعر او را بررسی کنند تا هم دقایق و ارزش‌های آن تبیین شود و هم علوم ادبی به این شیوه، گستردگی بیش‌تر و دقیق‌تری پیدا کند.

پی‌نوشت: عنوان برگرفته از غزلی از حسین منزوی است.

آهنگ دیگر

درآمدی بر خوانشِ موسیقیِ شعرِ حسین منزوی

ابراهیم اسماعیلی اراضی
marypoetry@yahoo.com

حسین منزوی ـ به شهادت متنِ آفریده‌هایش و نه هیچ عامل حاشیه‌ای دیگر ـ نامی درخشان و ویژه در شعر فارسی‌ست؛ نامی که روزبه‌روز درخشان‌تر و کتمان‌نشدنی‌تر، خوانده و شنیده و نوشته می‌شود. برای بررسی دلایل این درخشش روزافزون، لازم است در خوانشی مفصّل، به تازه‌هایی که او برای شعر فارسی به ارمغان آورده بپردازیم و از آنجا که چنین خوانشی مجالی گسترده می‌طلبد، ناگزیریم آن را به بخش‌های گوناگون تقسیم کنیم. آنچه در پی می‌آید، درآمدی است بر خوانش موسیقی تازه‌ای که در غزل‌های منزوی، خوانده و شنیده می‌شود. برای راه‌یافتن به اصل مطلب، پیش‌گفتاری لازم است که می‌تواند دلایل انتظار دیگرگون منزوی از غزل را تا حدی روشن کند.

•••

هنوز هم ـ با وجود تکرارها و تأکیدهای بسیارِ اهل فن ـ تصور غالب مخاطبان شعر فارسی و حتی تعداد قابل‌توجهی از استادان، کارشناسان و کارورزان ادبیات، این است که با ظهور نیما یوشیج، «غزل» به عنوان شکل پذیرفته‌تر و فراگیرتر شعر فارسی، صرفا دچار محدودیت شده و از آن به بعد، روزگار سخت‌تری را سپری کرده است. بی‌تردید ریشه‌ی این تصور را در شناخت این گروه از «شعر» می‌توان جست. و همین تصور بود که روزگاری حتی بعضی از چهره‌های شاخص شعر معاصر را دچار اشتباهات بزرگ کرد.

این پرسش که «با توجه به ظهور نیما و گذار شعر فارسی به دورانی تازه، آیا باقی‌ماندن در چهارچوب وزن و قافیه منطقی‌ست؟» قابل احترام و اندیشیدنی و پرداختنی‌ست و باید سر جای خودش پاسخ داده شود اما دو نکته‌ی مهم وجود دارد که نباید مغفول بماند:

نخست اینکه نیما در شکل پیشنهادی خود، هیچ‌گاه منکر نظام موسیقایی شعر نشد؛ کافی‌ست توجه کنیم که در شعر نیمایی، کماکان موسیقی بیرونی (غیرمتساوی) و موسیقی کناری (به شکل قوافی نیمایی) از واجبات است. ضمن اینکه نیما، شکل پیشنهادی خود را در کنار سایر شکل‌ها می‌گذارد نه اینکه آن را جایگزین همه‌ی شکل‌های دیگر فرض کند. نگاهی به نامه‌های نیما در «حرف‌های همسایه» کافی‌ست تا این نگاه، دیده شود. این توجه، در آثار چهره‌های درخشان پس از نیما نیز جلوه‌گر و در نظرات‌شان صراحتا مورد تاکید است.

نکته‌ی دیگری که باید مورد توجه قرار گیرد این است که حتی در آزادترین اشکال شعر نیز نمی‌توان

از «موسیقی» به عنوان یکی از داشته‌های فطری زبان، غافل بود. همین توجه کافی‌ست تا به این اصل برسیم که هر شعری در هر شکلی، چهارچوب موسیقایی ویژه‌ی خود را دارد و این شاعر است که باید خوب بشنود و درست بنویسد؛ بایدی که شوربختانه، کم رخ می‌بندد. همین‌جاست که نقض «غرض نیما» را در عبور از چهارچوب وزن کلاسیک شاهدیم. و همین‌جا به این نتیجه می‌رسیم که اگر شاعر در دریافت تازه‌ی موسیقایی از فضای شعر و بازنمودن آن در متن، ناتوان و الکن باشد، غزل و غیر آن، تفاوت چندانی ندارد و نهایتا بخش قابل توجهی از شعر، تعطیل خواهد بود.

شاید برای کسانی که با «نیما» یا «غزل معاصر» (هر کدام یا هر دو) غریبه‌اند، پذیرفتنی نباشد که مهم‌ترین عامل تحول عمیق و دامنه‌دار غزل معاصر، ظهور نیماست. و این تحول نمی‌توانسته رخ ببندد مگر زمانی که شاگردان نیما و متأثران از نیما، با توجه به آموزه‌های نیمایی، از زاویه‌ی تازه‌تر و فراگیرتری به تماشای شعر نشسته باشند. اینکه در جمله‌ی قبلی، «متأثران»، جدا از «شاگردان»، برجسته شدند به این دلیل است که تاثیر نیما، الزاما مستقیم نبوده و نیست. بسیاری از کسانی که در غزل معاصر دست به نوآوری زده‌اند، هرگز شاگرد نیما نبوده‌اند اما هرگز هم از امواج آن دریای شورانگیز، بی‌نصیب نمانده‌اند. به عنوان مثال، شهریار اگرچه فرش زیر پایش را برای دیدن نیما می‌فروشد و راهی مازندران می‌شود، هیچ‌گاه در شمار همراهان یا پیروان او قرار نمی‌گیرد چراکه خوانش او از شعر، در وضعیت دیگری شکل گرفته است اما تاثیر نیما بر او در آثاری از قبیل تجربه‌هایی که با عنوان «مکتب شهریار» صورت بسته، قابل رصد است. البته نباید غافل بود که حتی پیش از اقبال به نیما، «تازگی» همواره در غزل شهریار، یک اصل ثابت است؛ تازگی‌ای که حاصل ذوق کمیاب اوست و یکی از گدارهای مهم غزل برای ورود به دوران معاصر به شمار می‌رود.

یا مثلا نادر نادرپور از کسانی‌ست که به هر دلیلی شاگردی نیما را برنمی‌تابد و خود را به جریان شعری دیگری منتسب می‌داند اما چند غزلی که می‌نویسد، به دلیل دریافت تازه‌ی ماهیتی او از شعر، در خور توجه است. و در این دریافت، تاثیر نیما هویداست.

از سوی دیگر آنهایی که مستقیما محضر نیما را درک می‌کنند و دل به حرف‌هایش می‌بندند نیز ـ جز سایه ـ آن‌قدر دغدغه‌ی غزل ندارند که بخواهند یا بتوانند به کلیت غزل، حال‌وهوایی تازه ببخشند؛ اگرچه هنوز هم غزل اقتراحی فروغ با مطلع «چون سنگ‌ها صدای مرا گوش می‌کنی / سنگی و ناشنیده فراموش می‌کنی» یا مثلا غزل نادرپور با مطلع «شیر دریا خفته در آغوش نیزاران هنوز / بیشه بیدار است از بانگ سپیداران هنوز» را نمی‌توان فراموش کرد.

دیگرانی را نیز سراغ داریم که نه‌تنها شاگرد نیما نبوده‌اند بلکه در ظاهر با او مخالفت می‌ورزیده‌اند اما در غزل‌هایشان می‌توان آموزه‌های ساختاری و ماهیتی نیما را یافت؛ از جمله دکتر مهدی حمیدی شیرازی که با غزل «قو» در غزل معاصر، صاحب تقدم است.

می‌توان به همه‌ی اینها تازه‌جویی‌های شاعران یک‌دو قرن اخیر را هم افزود؛ از جمله تجربه‌های موفق «صفای اصفهانی» در وزن که بعدها به گونه‌ای دیگر توسط خانم سیمین بهبهانی پی گرفته می‌شوند؛ یا مثلا زبان پیراسته‌ی ایرج، تغزل حماسی فرخی یزدی، بداعت‌های ابوالقاسم لاهوتی، نازک‌خیالی‌های پراحساس رهی و... .

البته اگر به همه‌ی این اتفاق‌های کوچک و بزرگ با دیدی همه‌سونگر نگاه کنیم، خواهیم دید که هیچ‌کدام از غزلسرایان آن روزگار، برآیند کاملی از انتظارات تازه‌ای که از شعر هست را در غزل‌های خود ارائه نمی‌کنند.

اما در روزگار پس از نیما علاوه بر سایه که پیش‌تر به او اشاره شد، لازم است به یک چهره‌ی حرفه‌ای دیگر غزل یعنی خانم سیمین بهبهانی نیز اشاره شود. البته تفاوت سیمین با سایه در این است که نه‌تنها از شاگردان و حتی متأثران نیما نیست بلکه بنا به قول خودش در گفت‌وگو با ناصر حریری، در جناحی کاملا مخالف می‌جنگد؛ جناحی که شاعران کلاسیک در برابر شعر نیمایی تدارک دیده‌اند و ظاهرا قرار بوده خانم بهبهانی هم در مقابل فروغ، سینه سپر کند. البته می‌توان به پیوندهای خانوادگی سیمین و تاثیر آن در برآمدن و دیده‌شدن

او در انجمن‌های ادبی توجه داشـــت اما دلیل بزرگ‌تر مطرح‌شدن او این است که جناح کلاسیک شعر در آنَ روزگار برای اینکه اثبات کند از تازه‌جویی فارغ نیست، تلاش‌هایی داشته و در دوقطبی سیمین ـ فروغ هم این رقابت شکل می‌گیرد؛ سیمینی که غزلسراست و فروغی که به تعالی تعالیم نیما می‌اندیشد.

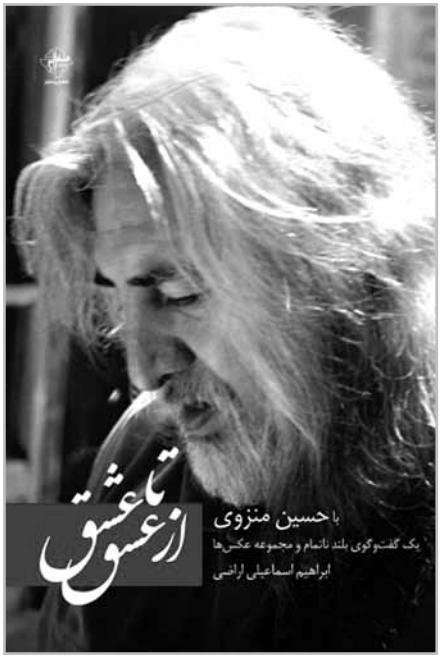
ســـایه از یک سو و سیمین از ســـوی دیگر، تمام تلاش‌شان را می‌کنند تا در غزل طرحی نو درافکنند اما ظاهرا هیچ‌یک متوجه یکی از بنیادی‌ترین عناصر شعر امروز یعنی همان چیزی که نیما آن را «دکلماسیون طبیعی کلمات» می‌نامد، نیستند؛ توجهی که اتفاقا در غزل‌های بزرگ‌ترهایی مثل شهریار هست و تازگی می‌آفریند.

آنچه نمی‌گذارد سایه جامه‌ی نو به غزل بپوشاند، زبان حافظانه‌ای‌ست که به فضاهای حافظانه، مضامین حافظانه و موسیقی حافظانه ختم می‌شود. او اگرچه در غزلش حرف تازه دارد اما انگار نهایت مواظبت را دارد که مبادا فخامت ادیبانه ـ و نه شاعرانه ـ کلامش کاسته شود. البته این هم انتظار بزرگی‌ست که بخواهیم همه‌ی وظایف را به عهده‌ی یـــک نفر بگذاریم؛ خصوصا که دغدغه‌های سایه بسیار بوده است.

اما خانم بهبهانی بخش عمده‌ی توان خود را صرف می‌کند که بتواند به ترتیبات عروضی بیشتری دست پیدا کند. شاید غلط نباشد اگر بگوییم این تلاش سیمین، به نوعی مونتاژ حرکت نیما در شعر کلاسیک بوده است. اشـــتباه بزرگی که خیلی از مخاطبان شعر فارسی به آن دچارند، همین است که کلّ انقلاب نیما را به پیشنهادهای موسیقایی او که فرع موضوع است محدود می‌کنند. وقتی که این اشـــتباه از خواص سر می‌زند، سیمین را «نیمای غزل» می‌خوانند؛ بدون اینکه توجه داشته باشند که نیما یوشیج، نیمای همه‌ی شعر فارسی‌ست.

تصور سیمین این است که به جای به‌هم‌زدن تساوی مصراع‌ها می‌توان به ترتیبات عروضی گسترده‌تری دست یافت و محدودیت را کمتر کرد؛ حال آنکه این توجه ـ کم و بیش ـ در شعر فارسی وجود داشته و شاعران، «به ضرورت» سراغ وزن‌های تازه هم می‌رفته‌اند.

سیمین ـ در بیشتر موارد ـ فارغ از ضرورت‌ها دست



روجلد کتاب «از عشق تا عشق» (یک گفت‌وگوی بلند ناتمام)، ابراهیم اسماعیلی ارانی، نشر فصل پنجم

به رفتار آزمایشگاهی با وزن می‌زند؛ گاهی افاعیل را به شکل آگاهانه در ترتیبات بی‌سابقه کنار هم می‌چیند و گاهی یک جمله‌ی روزمره‌ی آهنگین را تقطیع می‌کند، به یک ترتیب عروضی تازه می‌رســـد و نهایتا بر اساس همان ترتیب، مصراع‌های دیگری می‌سازد تا یک غزل تولید شود.

یکی از اساســـی‌ترین اشکالات این نوع مواجهه با وزن، این است که اساسا رفتاری موسیقایی نیست؛ چراکه با ساخت‌های طبیعی موسیقی زبان فارسی نسبتی ندارد. همین اشکال و نیز کم‌توجهی سیمین به زبان معیار، باعث می‌شود که واژگان و نحو غزل او نیز رنگ تازه‌ای نداشته باشند؛ پس واژگان او نه موسیقی طبیعی دارند و نه وقتی به ترکیب و جمله تبدیل می‌شوند، به قول نیما «آرمونی» می‌آفرینند.

در تعداد قابل توجهی از غزل‌های او تنها یک مصراع از نظر نحوی، موسیقایی و بافت واژگانی، طبیعی‌ست و می‌توان نتیجه گرفت این همان مصراع اولی‌ست که تقطیع شده و... .

بعد از سایه و سیمین، به حسین منزوی می‌رسیم؛ شاعری که به جای اینکه به فکر نوسازی پوسته‌ی غزل باشد، یک نگاه تازه‌ی ماهیتی دارد. او در موسیقی غزل هم بـا توجه به آموزه‌های نیمـا و تاکید او بر طبیعت زبـان، وزن و قافیه را در متن زبان می‌جوید و به عنوان افزونه در نظر نمی‌گیرد. او سعی می‌کند پاره‌ها، عبارات و جملات موسـیقایی را در زبان کشف کند و همین تصرف کمتر، باعث می‌شود که لفظ و موسیقی و نحو و... تا حد ممکن، سالم باشند.

حتی در غزل‌هایی که منزوی دسـت به تجربه‌ی اوزان تـازه یا کم‌کاربرد می‌زند هم ضرورت، به قدری است که همه‌چیز کاملا طبیعی رخ می‌بندد و هارمونی غزل دچار خدشه نمی‌شود. مثلا در غزل٤٩ با مطلع «زنی که صاعقه‌وار آنک ردای شـعله به تن دارد / فرونیامده خود پیداست که قصد خرمن من دارد» یا در غزل٣٣٤ با مطلع «عریان شدی و عطر علف زد / شب یکّه خورد و ماه کلف زد» می‌بینیم که زبان، حتی لحظه‌ای از وضعیت طبیعی خود به وضعیت تحمیلی نمی‌لغزد.

شاید یکی از مهم‌ترین دلایل توفیق منزوی در غزل این باشد که او با وجود پرورده‌شدن در انجمن‌های ادبی زنجان و تهران، در مطالعات و جست‌وجوهایش، هرگز از شـعر روز دور نبوده و از همان روزهای نوجوانی به دلالت زنده‌یاد رسول مقصودی، به خواندن آثار نیما و شاگردانش زانو می‌زند و پس از حضور در دانشکده‌ی ادبیات دانشگاه تهران هم با بسـیاری از نامداران شعر معاصر مرتبط می‌شود. حتی اصراری هم ندارد که صرفا «غزلسرا» باشد (به گونه‌ای که هرگز این عنوان را به جای «شاعر» دوست نمی‌داشت). او همواره جویای جان شعر اسـت و به همین دلیل، چشـمش را به روی واقعیات ادبیات نمی‌بندد؛ سعی می‌کند آموزه‌های نیما را دریابد؛ از جان؛ نه آنگونه که بسـیاری ـ به سلب یا ایجاب ـ با آن مواجه می‌شوند. خودش در این باره در شماره‌ی٦٦ مجله‌ی تماشا (هشتم تیرماه ١٣٥١) می‌نویسد: «پذیرفتن نیما به این معنی نیست که شاعر، خود را مقیّد کند فقط در قالب نیمایی شعر بنویسد چه، این خود قید دیگری‌ست و نیما هرگز چنین نمی‌خواسـت. ارج کار نیما در این است که ارزش‌های نیکوی گذشته در شعرش نفی نشد. نیما دریچه‌ای دیگر به روی شعر فارسی گشود و گرچه این دریچه در لحظه‌ای گشـوده شـد که شعر فارسی به‌راستی خناق گرفته بود اما این هرگز به آن معنی نبود که باید همه‌ی دریچه‌های دیگر بسته شود».

منزوی مسـلّما به جانمایه‌ی پیشـنهادهای نیما می‌اندیشـد و ایمان می‌آورد کـه می‌تواند از دریچه‌ای کهن، نگاهی به اطرافش بیندازد. او در ادامه‌ی استنباط‌ها و نظراتش می‌نویسد: «لازم بود که در شعر ما این تحول به وجود می‌آمد و نیمـا پدیده‌ی چنین ضرورتی بود» امـا در ادامه تاکید می‌کند: «غـزل را حافظ و مولوی و سعدی حراست می‌کنند... و تا روزی که حافظ چنین سزاوارانه بر قله‌ی بلند شعر فارسی نشسته است، غزل نیز به زندگی سزاوارانه‌اش ادامه می‌دهد».

منزوی در همان نوشته کم‌کم سراغ جزئیات می‌رود؛ «من فکر می‌کنم هنوز هم می‌شود در این قالب، شاعری کرد؛ حتی معتقدم در این قالب بهتر می‌شـود به تغزل پرداخت. آیا انکار کنیم که عناصری مثل وزن و قافیه و... اگر به‌درستی به خدمت شعر درآیند ـ نه آنکه برعکس ـ و اگر شاعر بتواند آگاهانه از این عناصر کار بکشد، به ایجاد رابطه‌ی بهتر و بیشتر بین شاعر و مخاطب کمک خواهند کرد و تاثیر مضاعفی را سبب خواهند شد؟».

و منـزوی به همه‌ی این حرف‌ها ـ مؤمنانه ـ عمل می‌کند؛ نه اصراری دارد که فقط غزل بنویسد و نه اجازه می‌دهد که شعرش در خدمت وزن و قافیه قرار گیرد.

مهم‌ترین دلیل توفیق منزوی این اسـت که نیما را می‌فهمد و باور دارد؛ پس دیگر برای نیماشـدن، تقلّا نمی‌کند و دنبال دارودسته نیست.

و البته منزوی توجه مهـم دیگری هم دارد؛ اینکه اگر تعدادی از ترتیبات عروضی ماندگار شـده، به این دلیل بوده که به طبیعت موسیقایی زبان فارسی، نزدیک‌تر بوده است.

او سعی می‌کند ابتدا موسیقی زبان را خوب بشنود و ناخودآگاه شـاعرش را با آهنگ امروز زبان فارسـی هماهنـگ کند تا در موقع لزوم، شـعر تصمیم بگیرد. کافی‌سـت به اولین غزل‌های منـزوی در مجموعه‌ی

«حنجـره‌ی زخمی تغزل» توجه کنیم؛ خواهیم دید که علاوه بر زیبایی هنریِ زاییده از شاعری منزوی، زیبایی و سلامت ساختاری نیز در آنها ستودنی‌ست.

غزل۲ در حوالی بیست‌ســالگی منزوی ســروده شده اما به لحاظ سلامت زبانی، هیچ‌کدام از بیت‌هایش مخدوش نیســت و این بستری‌ست که وزن مناسب برای شــعر فراهم کرده است. امکانات موسیقایی این بحر برای پردازش فضای شــعر، چنان مناسب است که اصلا لازم نیست افزونه‌ای به زبان تحمیل شود. در هجاهای ابتدایی طنطنه‌ی «مستفعلن» بارز است اما در پایان مصراع، تک‌هجای بلند ـ کشیده‌ی «فع»(فاع) به آرامش و رهایی می‌انجامد. در ابتدای مصراع، صحبت از شوری دریایی‌ست، پس هجاهای سه‌گانه‌ی بلند در کنار یک هجای کوتاه، چون موج بر ســر هم کوبیده می‌شوند (دریای شورانگیز چشمانت چه زیــ..) ولی هجای پایانی دقیقا صدا و تصویر آخرین لحظه‌ی موج را تداعی می‌کند (...باســت) که بر بســتر ساحل دراز می‌کشــد و آرام می‌گیرد و این آرامش و ســکوت و سکون، درست جایی شکل می‌گیرد که «زیبایی» وارد متن می‌شود.

اشاره به غزل‌های ســال‌های نوخاستگی منزوی از این روســت که این تجربه‌هــا ثابت می‌کنند رفتار ناخودآگاه منزوی در موسیقی غزل، از ابتدا دیگرگون بوده است. به عبارت دیگر می‌توان گفت که او بحرهای عروضی مورد اســتفاده‌اش را ـ حداقل در تجربه‌های رســتگارتر ـ بازآفرینی کرده و در بافت زبانی تازه‌ای که چه‌بسا پیش از آن غیرشعری دانسته می‌شده به کار گرفته است. او در غزلش همان‌گونه که به یک کلیت ساختاری می‌اندیشد، یک کلیت موسیقایی را نیز لحاظ می‌کند و نهایتا به هارمونی می‌رسد.

از وزن که بگذریم، منزوی در غزل، نگاهی فراگیر به مقوله‌ی موسیقی داشته و به همین دلیل از امکانات مختلفی از قبیل عناصر زبرزنجیره‌ای زبان نیز بهره برده است. به عنوان مثال در مصراع دوم غزل٤ با مطلع «لبت صریح‌ترین آیه‌ی شکوفایی‌ست / و چشم‌هایت! شعر سیاه گویایی‌ست» منزوی بیست‌ویک‌ساله از «سکته» که

حسین منزوی در حال قرائت شعر

معمولا به چشم یک کاستی موسیقایی به آن نگریسته می‌شــده و می‌شود، کار می‌کشــد و به «اجرا در متن» می‌رسد. او که با ذات موسیقی آشناست، می‌داند که در موسیقی، همانقدر که حرکت‌ها، سکون‌ها نیز مهم‌اند؛ پس با ایجاد یک سکته، نانوشته‌های تازه‌ای را به فضای شعرش اضافه می‌کند.

این توجهات در شعر حسین منزوی بسیار است و همین نگرش است که باعث می‌شود مخاطب، متن او را زودتر باور کند و با آن همسو شود.

همین نگاه فراگیر و همه‌سویه‌ی منزوی به موسیقی زبان، در نسل غزلســرایانی که با وقوف به رستگاری او، تجربه‌هایش را پی می‌گیرند، باعث تازه‌جویی‌ها و توفیقات قابل‌توجهی می‌شــود که غزل را همچنان به عنوان شکلی همیشگی و فرازمانی تازه نگه می‌دارند و البته پرداختن به این تاثیرات، فرصتی جداگانه می‌طلبد؛ چنان که آنچه درباره‌ی موسیقی شعر منزوی گفته شد هم مشتی از خروار است و برای بررسی جزئیات آن، مجالی گسترده‌تر لازم است.

گفت‌وگو با دکتر نعمت احمدی
مدیر انجمن ادبی خواجو

منزوی آغازگر غزل نو است

آقای دکتر، جلسات انجمن خواجو مدت‌ها در دفتر شما برگزار می‌شد و به‌نوعی پاتوق بزرگان ادبیات معاصر از جمله حسین منزوی بود. مختصری از این انجمن و کسانی که پای ثابت جلسات آن بودند، برای‌مان بگوئید.

انجمن خواجو بی‌اغـــراق از مؤثرترین انجمن‌های دهه‌های ۶۰ و ۷۰ بود. هر چند نام انجمن، برگرفته از نام یک شاعر قدیمی و سنتی بود، ولی اکثر شرکت‌کنندگان در آن جوان بودند و منزوی هم گاهی به‌شوخی به این مسئله اشاره می‌کـــرد. ما در این انجمن اجازه نمی‌دادیم که یک جریان خاص حاکم شود و از تمام گروه‌ها اشخاصی بودند. مثلا آقای آقاسی که شعر شیعه می‌گفتند، آقایان حسینی و سهیل محمودی که با رادیو و تلویزیون همکاری داشتند. منزوی و خانم سپیده سامانی و آقای پاشا هم بودند. یعنی طیفی از افراد با گرایش‌های متفاوت گرد هم می‌آمدند. در شعر طنز شهرام شکیبا و خلیل جوادی و در شعر جدی هم بسیاری دیگر. حسن انجمن به این بود که ما حکم نمی‌کردیم که باید مثنوی خوانده شود یا غزل یا قصیده و یا متون کهن. حتی متون داستانی هم در انجمن خوانده می‌شد. بزرگانی چون میرجلال‌الدین کزازی و شمس لنگرودی و موسیقی‌دانان مشـــهوری چون ایرج بســـطامی و کیوان ساکت هم در جلسات ما حضور می‌یافتند.

حسین منزوی مشخصا از چه سالی به این انجمن پیوست و چه نقشی در جلسات انجمن داشت؟

ایده‌ی مجموعه‌ای که در برگیرنده‌ی طیف‌های مختلف باشد، در نشستی شکل گرفت که سهیل محمودی و مجید شـــفق و منزوی و من در منزل یکی از دوستان داشتیم و شعرخوانی می‌کردیم. منزوی بیش‌تر وزنه‌ی جلسات ما بود. استاد بود و همه استادی‌اش را قبول داشتند. صریح‌اللهجه بود و ابایی نداشت که در صورت لزوم نقد تندی بکند. گاهی جوانی می‌آمد که تازه سرودن شعر را شروع کرده و شعرش ایراداتی هم داشـــت. فکر می‌کردیم باید طوری صحبت کنیم که هم دیگران متوجه شـــوند و هم او متوجه نقص کارش شود. ولی منزوی تیغش تیز بود. می‌گفت «نه! شعر محل اغماض نیست و شما می‌خواهید حرمت نگه دارید. او باید بداند وقتی می‌خواهد در جمعی شعر بخواند که همه‌شاعرند، دست‌کم باید قالب نوشته‌اش به‌لحاظ ساختار شعری درست باشد». منزوی را عیارسنجی می‌دانستند که خطاها را زیر نگاه‌اش دارد. من و آقای سیدعباس سجادی (که مدیر بسیاری از جلسات‌مان هم بودند) از اول جلسه همـــه‌ی تلاش‌مان این بود که صحبت‌های آقای منزوی، وقتی می‌خواهد نقد تندی بیان کند، برخورنده نباشـــد. بااین‌همه، حوصله و سعه‌ی صدرِ منزوی نشان می‌داد که می‌خواهد نسل شاعران جوان را پرورش دهد و نگاه‌اش تخریبی نیست و نقدش هم سازنده است.

دور از ذهن نیست که وقتی چند چهره‌ی برجسته با ســـلایق مختلف کنار هم جمع می‌شـــوند (به‌ویژه که شـــخصی مثل حســـین منزوی با صراحت لحنی منحصربه‌فردش در جلسه حضور داشته باشد)، گاهی

اختلافات، درگیری‌ها و مشاجرات لفظی پیش بیاید. در جلساتی که شما مدیریت می‌کردید، چنین برخوردهایی اتفاق افتاده بود؟

در انجمن خواجو همه با سعه‌ی صدر نظرات هم را می‌شنیدند. یک بار منزوی نقدی داشت بر قافیه‌ی شعری که آقای قیصر امین‌پور خواندند. جدالی پیش آمد بین منزوی که جایگاه‌اش مشخص بود و قیصر که شاعر مطرحی بود و از نوگرایانه‌ترین واژه‌ها در شعرش استفاده می‌کرد. ولی هیچ‌کدام از هم دلخور نشدند و شاهد بودم که آقای منزوی نهایتاً پذیرفتند که آقای امین‌پور واژه‌ی درست را انتخاب کرده بود. من آن‌جا گفتم که کلمات فرزندان شاعرند و نمی‌شود گفت که این فرزند اگر فلان لباس را به تن می‌کرد، زیباتر می‌شد. شاید شاعر خودش با آن عبارات و مضامین، شعرش را زیباتر بداند. گذشته از این، اگر قرار باشد شعر را ـ که حاصل نازک‌اندیشی و نازک‌خیالی شاعر است ـ چند نفر حک و اصلاح کنند که آن‌وقت تبدیل می‌شود به یک شعرِ بازارِ مُشترک! آقای منزوی هم همین اصطلاح بازار مشترک را به کار برد. گفتم: خب از نظر شما، اگر اثری از لحاظ اسلوب شعری ایراد داشت، می‌شود به شاعر ایراد گرفت و گفت که فلان‌جا وزن را شکسته یا گم کرده و یا شعر ایراد ساختاری دارد، اما دیگر محتوا و لطایف و ظرایف شعرش را حق نداریم نقد کنیم. یک‌بار یادم است که آقای منزوی به جوانی که از سبزوار (یا شاید خراسان) به جلسات می‌آمد، گفت که بهتر است رنج سفر را به خودش تحمیل نکند و رنج خواندن شعر را پیش بگیرد. از او خواست که چند جلسه نیاید و از این فرصت برای زیباتر کردن کلامش بهره ببرد. اتفاقا این حرف‌ها هم موثر افتاد.

بارزترین خصوصیات شعر منزوی را کدام‌ها می‌دانید؟

منزوی نه قدر خودش را دانست و نه قدر شعرش را. اگر در مورد جایگاه شعری‌اش به خودباوری می‌رسید، مقام رفیعی به‌دست می‌آورد که امروز به نوگرایی غزلیاتِ سیمین بهبانی نسبت می‌دهیم، چراکه این نوگرایی پیش از بهبهانی در اشعار منزوی وجود داشت. منزوی زندگی قلندرانه‌ای پیش گرفته بود و قلندری به شعرش هم رسوخ کرده بود. من منزوی را نخستین ساختارشکن غزل می‌دانم؛ کسی که آغازگر غزل نو بود. به‌نظرم ترکیب غزل معاصر را منزوی تغییر داد. درست است که این نوع از غزل با خانم بهبهانی به کمال رسید، ولی از منزلت شعری منزوی و اینکه او آغازگر این تغییرات بود، چیزی کاسته نمی‌شود. ما هم قدر منزوی را ندانستیم. او شاعری بود خلاق، مضمون‌پرداز و نوگرا. کاش برای چنین شاعرانی یک مقرری باشد که بتوانند اندکی آرامش خاطر داشته باشند تا هنرشان را به کمال برسانند. شاید خودش آن شیوه‌ی زیستن را دوست داشت و شاید بسیاری از آثارش به‌خاطر همین شیوه‌ی زندگی از بین رفت. من منزوی را شاعری شناختم که شعرش را اختصاص داده بود به پائین‌ترین گروه‌های اجتماعی، به کسانی که دیگر فراموش شده‌اند و کسانی که ماوایی نداشتند، به آوارگان کوچه و خیابان. منزوی یک ترانه‌سرای شاعر و یک شاعر ترانه‌سرا بود. شعرش شعر فریاد بود؛ فریادی که بوی خون نمی‌داد، بلکه حال و هوای اعتراض ادیبانه داشت.

وقتی دوران حضور در جلسات انجمن خواجو را در ذهن مرور می‌کنید، چه تصاویری از منزوی به خاطرتان می‌آیند؟

منزوی گاهی در جلسات‌مان غایب بود. هر وقت نمی‌آمد، مشخص بود که یکی از چراغ‌های محفل خاموش است. خودم در طول هفته تماس‌های تلفنی متعددی داشتم که مطمئن شوم به جلسه می‌آید، چون بودنش در جلسات برایم خیلی مهم بود. الان هم در دفترم خیلی وقت‌ها صدای شعرخوانی منزوی را گوش می‌کنم.

اگر از دید محلی و قومیتی نگاه کنیم، ازدست‌رفتن منزوی از حسرت‌های منطقه‌ی آذربایجان است. مردم آذربایجان دِین‌شان را به منزوی ادا نکردند، همان‌طور که ما کرمانی‌ها هم دین‌مان را به ایرج بسطامی ادا نکردیم. شاعری مثل منزوی را نمی‌شود دوباره پیدا کرد. «صبر بسیار بباید پدر پیر فلک را/ تا دگر مادر گیتی چو تو فرزند بزاید». به‌قول جرجانی (شاگرد ابوعلی سینا) باید صدها استعداد نشکفته خاک شوند تا یکی‌شان بشود ابوعلی سینا. کاش متولیان امر از کسانی که سرمایه‌های یک منطقه، یک شهر و یک کشورند، حمایت کنند تا دیگر احساس غبن را نسبت به بزرگانی که هنوز هستند، نداشته باشیم. به قول معروف: «چو بر گورم بخواهی بوسه دادن/ رخم را بوسه ده کاکنون همانیم».

این مقاله در تحریریه‌ی «هویت» مختصر شده است.

رنگ در آثار حسین منزوی

آمنه ندایی

حسین منزوی در مهر سال ۱۳۲۵ به دنیا آمد و در سال ۱۳۴٤ وارد دانشکده‌ی ادبیات دانشگاه تهران شد. سپس این رشته را رها کرد و به جامعه‌شناسی روی آورد اما این رشته را نیز ناتمام گذاشت . اولین دفتر شعرش را در سال ۱۳۵۰ با همکاری انتشارات بامداد به چاپ رسانید و با این مجموعه به عنوان بهترین شاعر جوان دوره‌ی شعر فروغ برگزیده شد. سپس وارد رادیو و تلویزیون ایران شد و در کنار نادر نادرپور فعالیت کرد و چندی مسئول مجله‌ی ادبی رودکی بود. در سال‌های پایان عمر به زادگاهش بازگشت و تا زمان مرگ در این شهر باقی ماند و در سال ۱۳۸۳ بر اثر بیماری سرطان درگذشت.

منزوی را قربانی فرشته‌ی بی‌رحم شعر نامیده‌اند. او هیچ‌گاه روح و احساس و هنرش را حراج نکرد و در تنهایی خود بارها گریست و بی‌حرمتی شاگردانش و طعنه‌های دوستانش را به جان خرید و در خود شکست. منزوی مردی است که ما را به کوچه‌های ضیافت خود برد، او شمارش انفاس خاک، در تنهایی تنها بودن و مشق کردن را می‌آموزد. او فقط سر کوهی یا ته چاهی می‌خواست تا عاشقانه‌هایش را برای دلش نوازد. «نام من عشق است» او خود را این‌گونه می‌نامد و عاشق انسان است اما تا بود کسی او را نشناخت و دریغا عشق... .

روان‌شناسی رنگ‌ها در قریب به دویست غزل از غزلیات حسین منزوی، گواه این مطلب است که رنگ‌ها نقش یک عنصر جبرانی برای ناگفته‌های شاعر را دارا هستند، که یا بنا به دلایلی اجازه‌ی بیان آن را نداشته و یا درشرایطی قرار می‌گرفته که دیگر کلامی مناسب برای بیان اوج احساسات خود نمی‌یافته وهمچنین زبان و واژه‌ها را قاصرتر از آن می‌دیده که بتواند مفهوم مورد نظر خود را برساند. در نتیجه از عنصر جبرانی رنگ استفاده می‌کند

در غزلیات مورد مطالعه، رنگ سیاه از بسامد بالایی

برخوردار است و بیست بار از آن استفاده شده و دال بر اضطراب و واکنش شدیدی است که شاعر در زندگی دارد. او می‌خواهد بر فشارهای موجود در زندگی غلبه کند، امّا عمق صدمات روحی حاصل از سال‌های عمرش چنان در جانش ریشه دوانده است که می‌انگارد امکان جبرانی برای آن‌ها وجود ندارد.

دومین رنگی که مورد بررسی قرار گرفته است رنگ سبز است که پانزده بار به کار رفته و هدف از آن بیان حالات تدافعی و پافشاری‌های درونی بر خواست‌های خویشتن است.

سومین رنگی که شامل این تحقیق می‌باشد، رنگ قرمز است که در ده مورد به کار رفته و از آن با عنوان شاعرانه‌ی سرخی یاد می‌کند. هدف از به کار بردن رنگ قرمز را شاید این‌گونه بتوان تفسیر کرد، که رنگ قرمز حاکی از آرزوهای بر باد رفته‌ای است که شوق شدیدی را در وجود شاعر ایجاد می‌کرده و قدرت اراده‌ی او را تحت سلطه‌ی خود می‌گرفته است.

رنگ آبی پنج بار در غزلیات مورد مطالعه به کار رفته و محیط آرامی را به تصویر می‌کشد که شاعر در آن شرایط قرار گرفته و از آن با عنوان خاطرات شیرین خود یاد می‌کند.

از رنگ خاکستری سه بار استفاده شده است که نمادی از تمناهای اجابت‌نشده‌ی شاعر است، که در طول زندگی با آن مواجه شده است.

اگر بخواهیم با استفاده از رنگ‌ها، آن‌چیزی را بیان کنیم که منزوی در ذهن خود می‌پرورانده، کاری بس نامعقول انجام داده‌ایم، زیرا تاکنون علم روان‌شناسی به دقت نتوانسته با استفاده از کاربرد رنگ‌ها به جنبه‌های درونی شخصیت افراد پی برد و مطالب بیان‌شده به صورت نسبی ناظر به جنبه‌های شخصیتی شاعر می‌باشند. در این مقاله سعی شده است تا حد امکان پرده‌هایی را که منزوی بر افکار خود کشیده، کنار زده و دست‌کم بر لایه‌ی سطحی شخصیتی و طرز تفکر این استاد غزل‌سرای ایرانی دست بیابیم.

شیوه‌ی بررسی اشعار استوار است بر یافتن رنگ‌ها در آن‌ها و سپس مطالعه بر روی ساختار روان‌شناختی رنگ‌ها و حتی‌المقدور توزین بار عاطفی که در لحظه‌ی سرودنْ شاعر را متاثر می‌کرده است. منزوی از رنگ‌ها پرده‌ای به روی اشعارش می‌کشد که با کنار زدن این پرده است که می‌توان به درک معنای عاطفی اشعارش نزدیک شد.

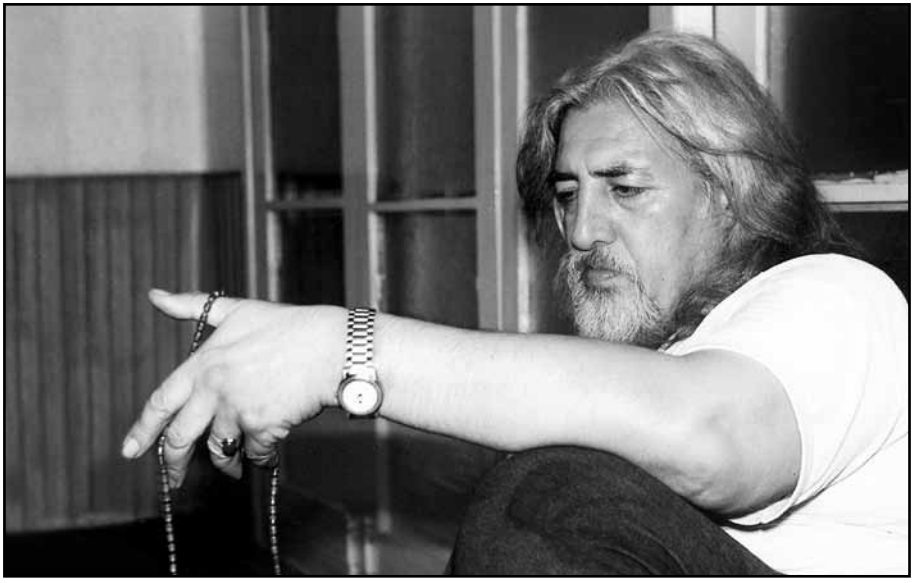
رنگ سیاه

رنگ سیاه نشانه‌ای از برخورد منفی با زندگی است. برای منزوی در فصول مختلف زندگی وقایعی اتفاق افتاده که بهترین روزهایش را سیاه و تاریک کرده و حس ناامنی و یأس را در او تقویت می‌کند. احساس می‌کند سرنوشتش از دفتر شبی سیاه وام گرفته شده، که با از دست دادن عزیزترین‌هایش سیاه‌تر هم می‌شود.

رنگ سیاه از منظر روان‌شناختی، رنگی است که خود را نفی می‌کند و زندگی در مأورای آن متوقف می‌شود و بدین‌ترتیب پوچی و عدم را نشان می‌دهد. رنگ سیاه نشان‌گر انکار نفس، تسلیم یا انصراف نهایی است و تأثیری عمیق می‌گذارد بر روی آن‌چه شاعر می‌سراید. شاعر احساس می‌کند که هیچ‌چیز آن گونه نیست که باید؛ و در مقابل سرنوشت خود ایستادگی نمی‌کند. شاید شرایط اجتماعی نامطلوب حاکم در ضمن سرودن اشعار، منظره‌ای سیاه و تاریک را در برابر دیدگان شاعر گشوده، که جز این نمی‌توانسته ببیند و تنها از عهده‌ی توصیف سیاهی و دودآلود بودن فضاست که به طرزی ماهرانه برآمده است. به‌یقین اشعاری کم‌تر سیاه و تاریک از قلم شاعر می‌تراوید اگر او کمال لذت را می‌برد از اوضاع و احوال اجتماعی و روحی مناسب و جایگاه بهتری که جامعه برایش تدارک دیده بود.

در این میان ذکر نکته‌ای خالی از لطف نیست: در اشعار منزوی به‌تکرار دیده می‌شود که او رنگ چشمان معشوق را سیاه تصویر می‌کند. شا ید این امر مرتبط با زندگی خصوصی وی بوده باشد ولی به زعم نگارنده، ریشه در عقایدی دینی – مذهبی دارد، چرا که بارها در قرآن، رنگ چشمان حوریان بهشتی سیاه عنوان شده است.

لبت صریح‌ترین آیه‌ی شکوفایی است
وچشم‌هایت، شعر سیاه گویایی است (غزل٤)



عکس از: ابراهیم اسماعیلی اراضی

رازی است در آن چشم سیاهت، بنمایش
شعری نسرودست نگاهت، بسُرایش (غزل ۵۵)
ز آن چشم سیه، گوشه‌ی چشمی دگرم کن
بی‌خودتر از اینم کن و از خود به درم کن (غزل۵٦)
نیز از آن باده که ز انگور بهشتش کردند،
یک–دو پیمانه در آمیخت بدان چشم سیاه (غزل۸۲)
بکشان گله‌ی خوبان سیه‌چشم این سوی
زان میان طرفه غزالی برمان دامم را (غزل ۱۰۸)
به هر کجا که روم، رنگ آسمان من این است
سیاه مثل دو چشم تو! پس چرا بگریزم؟ (غزل۱۱۱)
ای که تمکین سرخ با لب توست
ناز چشم سیاه را بگذار (غزل ۱۹۳)
دوباره می‌گذرد بعد از آن سیه طوفان
نسیم پاک نوازش، بر آشیانه‌ی من (غزل۸)
–سیاه و سرد و پذیرنده آسمان توام–
–بلند و روشن و بخشنده– آفتاب منی (غزل ۱۳)
من هیچ، «حافظ» ار بشنیند به وصف تو
باید سیه کند همه، هر جا که دفتری است (غزل۲۲)
دریچه‌ای به جانب گل و ستاره و نسیم
گشوده از فضای این سیاه روزگار، تو (غزل ٥٤)

ای دوست! ای صدای درخشانت،
آشفته خواب‌های سیاهم را (غزل ٦۹)
صبح بود اما هوا دلگیر و بغض‌آلود بود
آسمان گویی سیه پوشیده بود، از مردنت (غزل۷۳)
پای در ره که نهادید، افق تاری بود
شب در اندیشه‌ی تثبیت سیه کاری بود (غزل ۷٦)
در رگ ما که خموشان سیه پوشانیم،
کاشکی قطره‌یی از خون شما جاری بود (غزل ۷٦)
پیش چشمم شهر را بر سر سیه چادر کشیده
روسری‌های عزا از داغ دیده مادرانش (غزل ۱۰۱)
جهان برای همیشه، سیاه بر تن کرد
شبی که ماه تمام تو در محاق افتاد (غزل ۱۵۳)
از سیاهی، دل بیچاره‌ی من! زنگی را
نه مگر نیست فراسوی سیاهی، رنگی؟ (غزل ۱۷۷)
این سان که شب، سیاهی خود را، چون پیله‌ای تنیده به گردم
یک شاخه نور نیز ز خورشید، راهی در این حصار ندارد
(غزل۱۸٦)
سیه و سپیدم: ابلق! که به نیک و بد عجینم
نه برانمش، نه در بر، کِشمَش، غم است دیگر!
(غزل ۱۹۵)

رنگ سبز

رنگ سبز به‌لحاظ روان‌شناختی به شخصیتی منفعل، مستقل، نگه‌دارنده اشاره دارد، دارای حس تملک و تعلق مادی و فکری است، تغییرناپذیری را بیان می‌کند و به جنبه‌هایی عاطفی (همچون سماجت در خواسته‌ی خود) گریز می‌زند. در غزلیات منزوی، سبز یا نمادی است از درختی باعظمت و مغرور و سرافراز که ریشه‌ای عمیق دارد، یا نمادی از تندرستی‌ست و یا سمبل صلح است.

این رنگ در اشعاری که جنبه‌ی سیاسی دارند، در کنار رنگ سرخ دیده می‌شود. شاعر با هم‌نشانیِ سرخیِ خون و سبزیِ اقتدار، به بیان باورها و خواسته‌هایِ خاموشِ خود می‌پردازد و گاه با آوردن رنگ سبز سرسلامتی می‌دهد.

رنگ سبز در معارف دینی و عرفانی لباسِ اهل بهشت است؛ رنگی دارای قداست و برخوردار از جایگاهی والا در نزد مسلمانان. سبز را نمادی از معشوق نیز می‌دانند زیرا او همیشه جوان و سبز است و سیمای عاشق همیشه از جور فراق، زرد.

سوار سبز تو هرگز نخواهد آمد، آه!
به خیره خیره مبر رنج انتظاران را (غزل ۷)
یک سایه از تو که گوید: «قرار ملاقات،
نزدیک آن بوته‌ی سبز شمشاد، امشب» (غزل۱٤)
معشوقی از تیره‌ی منقرض گشته‌ی گل
با روحی سبز در هیأتی ارغوانی (غزل ۱۸)
سبزم آن‌چنان که باورم نمی‌شود
من همان درخت خشک بی‌جوانه‌ام
سبزی من از تو، از تو جاودانه شد
ای بهارم! ای بهار جاودانه‌ام (غزل ٤۰)
ای سبزه‌رو! که سبزترین باور منی
خاک از بهار اگر، تن خاکیم از تو یافت، (غزل ۵۲)
تو سبز را به درختان سرو می‌گویی
تو سرخ را، به گل ارغوان می‌آموزی (غزل ٦۲)
ای غرقه به خون، پیرهن سبز تن دوست!
وی بیرق گلگون برافراختن دوست (غزل ٦۷)
از صافی سبز تو گذر کرد –خوشا تو!–
خونی که فرو ریخت به خاک وطن دوست (غزل٦۷)

مباد رخت خزانت به بر، همیشه بهار!
که غیر جامه‌ی سبزت به‌بر نمی‌خواهم (غزل ۱۸۸)

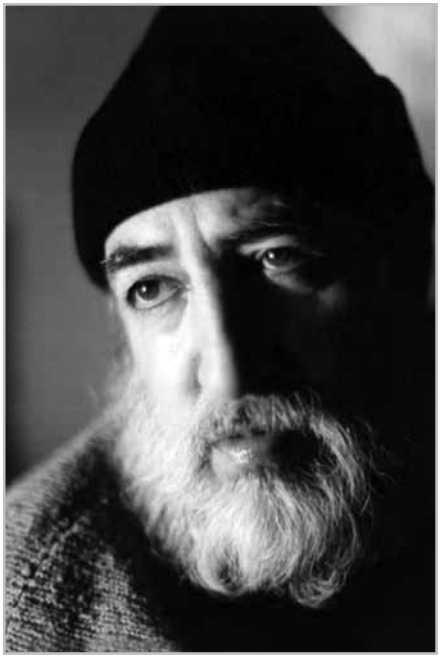
رنگ قرمز (سرخی)

رنگ قرمز به‌لحاظ روان‌شناختی، ضربان نبض را سرعت می‌بخشد و میزان تنفس را بالا می‌برد. به معنای آرزو، میل و اشتیاق است و نشان‌گر میل شدید به چیزهایی که دشواری زندگی و کمال تجربه را ابراز می‌دارند. رنگ قرمز انگیزه‌ای برای فعالیت، احساسات عاشقانه و تهور برای اقدام به کارهای مهّم است.

قرمز رنگ خونی است که به هنگام پیروزی ریخته می‌شود. این رنگ در خود کنشِ خیال‌بافانه، احساسات عاشقانه، شهوت و... را مستتر دارد. منزوی از خودِ واژه‌ی قرمز را به‌ندرت به کار برده است. بااین‌حال سرخی به عنوان جایگزین شاعرانه‌ای برای قرمز، از بسامد بالایی برخوردار است.

منزوی از رنگ قرمز گاه برای بیان خاطره‌ای خوش استفاده می‌کند و قصد بیان خواسته و میل و شور و شوق خود را دارد و گاه برای ارجاع به واقعه‌ای تلخ که در گذشته رخ داده است (از دست دادن بهترین دوستانش که در خون خود غلتیده‌اند).

فصل تنت بر ورق‌های سرخ معطرّ
رنگین‌ترین فصل مجموعه‌ی زندگی (غزل ۱۸)
تو سبز را به درختان سرو می‌گویی
تو سرخ را، به گل ارغوان می‌آموزی (غزل٦۲)
این گل سرخی که با پاییز می‌آید
سرخوش اما اضطراب‌انگیز می‌آید (غزل۱۷۳)
ای که تمکین سرخ با لب توست
ناز چشم سیاه را بگذار (غزل۱۹۳)
گلچین رسید و نوبت با من وزیدنت
دیگر تمام شد، گل سرخم! تمام شد (غزل ۳۱)
هر شاعری که جان داد، در باغ سروی افتاد،
بر خاک و سرخ‌تر شد، خوناب جوی‌باران (غزل ۵۹)
شب می‌رسد از راه و شفق سرخ‌ترین است
وان ابر چنان لکه‌ی خونش به جبین است (غزل٦٤)



حسین منزوی

بی‌خزان است آن بهار سرخ تو در خاطرم
آن که از خون هشت، گل رویاند بر پیراهنت (غزل۷۳)
همان سوار که اسب سپید و پیرهن سرخ
نشان اوست در افسانه‌های ایل و تبارم (غزل ۸۳)
حکم ستم نوشت خزان، خون گل بخواه
تا خط سرخ بر ورق چند و چون کشد (غزل ۹۲)

رنگ آبی

آبـی، رنگـی غیرفعـال و آرامش‌بخش اسـت، عمق احساسـات را نشـانه می‌رود و از لحاظ عاطفی حس آسایش‌طلبی، خرسندی، رضایت، نرم خویی، عشق و محّبت را در بردارد.

در اشعار منزوی، این رنگ بیان‌گر آرامشی است که در زندگی شخصی داشته و یا آرامش از دست رفته‌ای که تمام تلاش خود را برای بازیافتن آن انجام می‌دهد.

در من طلوع آبی آن چشم روشن
یادآور صبح خیال‌انگیز دریاست (غزل ۲)
تو روح نقره‌یی چشمه‌های بیداری
تو نبض آبی دریاچه‌های خواب منی (غزل ۲۳)
آری همان باران که خواهد داشت در پی
آفاق آبی، و آفتاب راستین را (غزل ۸۰)
بی تو نقشی بود هستی، تیره و خاکستری
وین طلایی‌ها و آبی‌ها در آن مدغم نبود (غزل ۱٤۱)
درود، ای آبی بودایی! ای تمثیل زیبایی!
گل نیلوفر باغ سراب من! سلام، ای عشق (غزل ۱٦۰)

رنگ خاکستری

خاکستری در واقع سرزمین هیچ‌کس است؛ رنگی پنهان‌کار که ناشکیبایی و تشویش را در بطن خود حمل می‌کند. خاکسـتری رنگی برگرفته از خاکستر است، و خاکستر همان است که بعد از خاموشی آتش از آن باقی می‌ماند و در شعر، اشاره به همان خاطراتی است که فقط خاکسترشان در وجود شاعر به ودیعه مانده است. گاهی اوضاع اجتماعی، حاصلی جز دنیای سیاه و خاکستری برای شاعر ندارد.

در اشـعار منزوی رنگ خاکسـتری، نماد شـهرهای خاک‌آلود تیره‌ای است که نه حرکتی در آن‌ها جریان دارد و نه نشـانه‌ای از زندگی در آن‌ها دیده می‌شود. مردمان این شـهرها شـرایط ناگواری را که دچارش هستند، پذیرفته و در برابر ناملایمات سر تعظیم فرود آورده‌اند و عکس‌العملی از خود بروز نمی‌دهند و این برای منزوی بسیار زجرآور است.

خانه‌های دم‌کرده، کوچه‌های بغض‌آلود
طرح شهر خاکستر در زمینه‌ای از دود (غزل ٤۲)
خاکستر حریق افق بر دلم نشست
آیینه‌ی شکسته، غبار محَن گرفت (غزل ۸۵)
بی تو نقشی بود هستی، تیره و خاکستری
وین طلایی‌ها و آبی‌ها، در آن مدغم نبود (غزل ۱٤۱)

منابع و مآخذ

۱- مجموعه اشعار حسین منزوی، انتشارات نگاه، ۱۳۸۷، تهران
۲- روان‌شناسی رنگ‌ها، ماکس لوشر، ترجمه‌ی لیلا مهردادپی، انتشارات حسام، ۱۳۷۱، تهران
۳- از ترمه و تغزل، حسین منزوی، انتشارات روزبهان، ۱۳۸۳
٤- با عشق تاب می‌آورم، حسین منزوی، انتشارات چی‌چی‌کا چاپ دوم ۱۳۸۵

نیسگیل[1]

شعر ترکی منتشر نشده‌ای از حسین منزوی

کسیر قیلیج کیمی، گول‌لری آیاز[2]
هانی یاشیل دونلو چمن؟ هانی یاز؟

طبیعت‌دن اؤتروا وره گیم کئچیر
گؤزل‌لیگی قانان، منی قیناماز

هانی بولبول‌لرین آذان دیمه‌سی
گول بوتاسی یئرده قیلاندا ناماز

گؤی‌دن قاطار– قاطار کئچن دورنالار
گؤل‌ده جوت– جوت ایسکی گئدن اؤردک، غاز

باغین یاشیل پرده‌سیندن آسلانان
اوزوم‌دن شَرابه[3]، هئیوادان قوتاز[4]

هانسی نرگس؟ هانسی یاس؟ هانسی سوسن؟
بو تورپاق‌دا، چال تیکان‌دا، گول آچماز

یئردن ألو چیخیر، گؤی‌دن قان یاغیر
بو باغ‌دا گول بیتمز، بولبول یاشاماز

پاییز، قیشی بیر فصیل اوزاخدیریر[5]
قیش گئدیر بیر فصیل پاییزا پئشواز

هله گون‌لر «کچل حمزه[6]» لرین دیر
ایتیب «دمیرچی اوغلو[7]» یاتیب «خان آیواز[8]»

هانی اوغراش[9] پاشالارین اوستونه
«عرب آتی» چاپان، «تانری تانیماز[10]»؟

هانی «حیدربابا[11]» گدیگین آلان
ورندیلی چئگنینده «ملک نیاز[12]»؟

بورویوب اؤلکه‌نی آغلاشماق سسی
هانی عاشیق؟ هانی «ماهنی[13]» هانی ساز؟

شنلیک غمه چؤنور، توی یاسا دؤنور
هله‌ده آپاریر «سارا[14]»نی «آراز[15]»

*** با تشکر از «غزل منزوی» (فرزند شاعر) که این غزل را در اختیار «هویت» قرار داد.**

پی‌نوشت:

۱ – نیسگیل: حسرت

۲ – آیاز: سویوق هاوا، آیلی و شاختا گئجه (= هوای سرد مهتابی)

۳ – شَرابه: رشته، منگوله

٤ – قوتاز: آویزه، منگوله

٥ – اوزاخدیریر: اوزاق ائدیر

٦ – کچل حمزه: «کور اوغلو» حماسه‌سی‌نین، پیس آدام‌لارین‌دان و منفی شخصیت‌لرین‌دن، اؤزونو پاشالارا ساتمیش، خلقه داش آتمیش، ظولوم عمله‌لرین‌دن بیری. «حسین منزوی»

۷ – دمیرچی اوغلو: کوراوغلو حماسه‌سی‌نین، یاخشی آدام و مثبت شخصیت‌لریندن‌بیری. «حسین‌منزوی»

۸ – خان آیواز: هابئله کوراوغلو اوردوسونون دلی‌لرین‌دن بیری. «حسین منزوی»

۹ – اوغراش: جاکش، پاانداز، قوّاد

۱۰ – «تانری تانیماز»دا، کور اوغلونون اوردوسونون باش بیلیرلرین‌دن بیری و «عرب آت»دا اونون آتی‌نین آدی. «حسین منزوی»

۱۱ – حیدربابا، فیکر ائله‌میرم بیری اولا کی حیدربابا داغین «شهریار»ین نهنگ‌منظومه‌سی‌نین اصلی قهرمانی‌نی تانیمییا. «حسین منزوی»

۱۲ – ملک نیاز: حیدربابانین قهرمان‌لاریندان بیری، ملک‌نیاز ورندیلی سالاردی. «حسین منزوی»

۱۳ – ماهنی: تصنیف، ترانه

۱٤ – سارا: آذربایجانین ناغیلی‌نین تاریخ مرزینده آدلیم اولان ایسته‌مه‌لی شخصیت‌لریندن. «حسین‌منزوی»

۱٥ – آراز: ارس چایی کی سئل اولوب سارانی آپاردی. آذربایجانین شاعرلری‌نین اثرلرینده– تورکی و فارسی– سارادان و اونون درین معنالی اؤلوموندن چوخ سؤزلر، یازیلیب. هابئله بیر ماهنی‌دان:

آرپاچایی درین اولماز — آخار سویو سرین اولماز
«سارا» کیمین گلین اولماز — آپاردی سئل‌لر «سارا»می
بیر اوجا بویلو بالامی

و بؤیوک «شهریار»ین عظمت‌لی فارسی شعری «هذیان دل»دن:

سارا، گل ماه و کوهپایه — بر خانه‌ی زین عروس می‌رفت
سیلش بربود و اژدهایی — تند و خشن و عبوس می‌رفت
گلدسته بر آب و شیون خلق — بر گنبد آبنوس می‌رفت
«سارا» تو شدی عروس دریا – «حسین منزوی»

دومانیبن رومانی

حسین منزوی نین تورکجه شئعرلری حاققیندا

علی کریمی

بیری وار ایدی ، بیری یوخودو

«میلیونلارجا ایل اؤنجه، گؤی بوشلوغوندا ایستی بیر گاز بولودو بیلیندی . بو بولوت اوزون بیر گلیشمه سونوندا دونیامیز اولاجاق. بیز اینسانلار آجی و دادلی بوتون ماجرالاریمیزی اونون اوستونده یاشییاجاغیق. اؤیکوموز گونشین پارلاق ایشیقلاری آلتیندا بویانان بو بولوتلا باشلیر.»(اورخان خنچرلی اوغلو- دوشونجه تاریخی - گؤی بوشلوغوندا بیر دونیا بؤلومو)

یئر اوزونده کی یارانیشین یاشامینی اولوشودورور بو بولوت، اویخولارینا سوخولور یارانالارین، دوشلرینه دؤشه نیر، دؤشلرینه قازیلیر، آلین لارینا یازیلیر .

یاشام لاری یول وئرن کیمسه لر او بولوتو یانسیدا بیلیرلر بیر گونلر اؤز اوز- باشلاریندا، یاشاملاری یول وئرمه‌ین لر ایسه بیر داها کندینه دؤندریرلر اؤزلرینده داشیدیقلاری او « چن»ین پارچالارینی.

کیمسه لر بیربیری نین بولوتونو گؤرمه میشدن تانیشیرلار بیربیریله، کیمسه لر ایسه بولوت چاغلاریندا، کیمسه لری ده کؤرپه‌لیک چاغلاریندان باشلایاراق تانیشدیرلار بیربیرلرییله، بئله‌لیکله گؤره- گؤره دویورلار بیربیرلری نین بولوتلانمالارینی، چن لنمه لرینی، دومانلانمالارینی.

بیری وارایدی، بیری یوخودو

اؤز دومانلانماسینی گؤزله‌ین بیریسی، چنلی چاغلارینا توش گلمیشیدی بیر باشقاسی نین. سؤزجوکلر سسینده اسنه چؤنن، ائورن ائولری نین باشینا دؤنن بیر باشقاسی. ان آزیندان اؤیله سینه یدی بیری‌سی نین گؤزونده او بیر باشقاسی.

آی سسین روحومدا یئل کیمی اسن
اوره ک باغلامیشام عطیرلی سسه‌ن
آی سنله دانیشماق، باریشماق شؤوقو
قراریمی آلان صبریمی کسن
گونلر اؤتور، آیلار گئچیر، ایل دولانیردی
بیریسی بیر باشقاسی نین قارشی‌سینده تانیق ایدی باشقاسی‌نین اؤتن گونلریندن آرتیق‌راق دومانلانماسینا. بیر باشقاسی نین بیر گون دولوب دایاغاجاغیندان آرخاین ایدی‌بیریسی.

بیرباشقاسی نین اؤیله‌سینه‌دولماغاساری‌سورونمه‌سی نین قایقی‌سی بیریسی نین اوزوردو باغرینی.

آلمشام یئللدن سنی
دوتموشام سئللدن سنی
من سنی گئج تاپمیشام
تئز وئرمه م الدن سنی

«گؤی بوشلوغوندا کی بولوتدان باشیندا گیزله‌دیب داشیدیغین دومانی وی دیشارلاگینان» دئمه‌سی بیری سی نین باشقاسینا، باش -باشا قویما دئییلدی باشقاسیلا.

تورک سوزو، ساققیز اولوب یاپیشمیش ایدی باشقاسینا بیری‌سی. بیر یالواریش ایدی بو.

زنگانین یئدی بوروقلاری‌نین گؤزلرینده گیزلینده قالمامیش ایدی بو یالواریشلار.

باشقاسی نین دابانلارینی چکیب بیر یسی سونوجدا.

«گل یاخچـــی گئده‌ک دومانیمی گؤر «دییه بیریســـینه باشقاسی، سیلکه‌له بیر دومانینی بیریسی نین باخیشی نین قنشرینه اؤز ائولرینده. دومان داغیلیر اؤنونه بیریسی نین.

اینجی

آی بوتون حوسنوده لئیلایه چکه‌ن ایلهامیم!
منی مجنون کیمی صحرایه چکه‌ن ایلهامیم!
آی منیم گؤزلریمین ذاتینا معنا یارادان
روحومو شور تماشایه چکه‌ن ایلهامیم!
آی قیزاردان اؤپوشوندن، گولوشوندن دوْداغین
باخیشیندان گؤزونه سایه چکه‌ن ایلهامیم!
آی سنین دؤشلرین اوستونده چلیپا زولفون
منی تصلیب مسیحایه چکه‌ن ایلهامیم!
آی اوزون گول کیمی باغلار یاخاسیندان چیخادان
منی بولبول کیمی غؤوغایه چکه‌ن ایلهامیم!
کیپرییندن قلم آلمیش اله، باطیل خطی نی
گؤزلرین نرگیس شهلایه چکه‌ن ایلهامیم!
آی سوتول آلمالاری آدمی یوْلدان چیخادان
وسوسه وئرمه‌ده حوّایه چکه‌ن ایلهامیم!
حُسن و عیصمتده داشان، یوسف میصره یاراشان
عشق و جورأتده زولئیخایه چکه‌ن ایلهامیم!
آی منیم کوْنلومو بو ورطه‌ده سینمیش گمی نی
بیرده باشدان ده‌لی دریایه چکه‌ن ایلهامیم!
نازیلن قؤول و غزل ساحیری اوْز شاعیرینی
گئنه ده شئعر تمنّایه چکه‌ن ایلهامیم!
آی پوْزولموش کلماتی بو غزلده تازادان
اینجی تک، ریشته یی معنایه چکه‌ن ایلهامیم!

۱۳۷۰ین قیشی ـ تهران

غزلین* غزلی

آچ گؤزون قوْی یوخودان گول‌لر اوْیانسین غزلیم!
آچ گؤزون قوْی باخیشیندان گون اوتانسین، غزلیم!
گؤره بیلمه‌ز گؤزه‌لیم، آی دا، اوزوندن گؤزه‌لین
باخ «آ ـ ـا قوْی حسدیندن، پارالانسین، غزلیم!
سن اوْلان یئرده گولوم! گول نه‌دی؟ دور گولشنی گز
قوْی سنین باشیوا، پروانه دوْلانسین غزلیم!
چیخ چمن سئیرینه، مدهوش ائله سروی، سمنی
قوْی آدین عطر کیمی باغدا جالانسین غزلیم!
گون نه‌دی؟ آی نه‌دی؟ اولدوز نه‌دی؟ گؤیچک‌لر آدی
سن اوْلان یئرده گره کدیر قارالانسین غزلیم!
قالمیشام قاشیوی، کیپرک‌لریوی، گؤزلریوی
قلمیم هانسینی وصف ائیلییه؟ هانسین؟ غزلیم!
سنی آغوشه چکنده اوره‌ییمدن دییه‌رم
اوْلا کاش دؤور زامان بوردا، دایانسین غزلیم!
یا دایانسین یا دا هر لحظه‌سی هر ثانییه‌سی
بیر ایل اوْلسون، ایلی بیر عؤمر اوزانسین، غزلیم!
سنی هر کیم دیله چالسا، گؤروم آغزی قوروسون
گؤروم آغزیندا، عؤمور کن دیلی یانسین، غزلیم!
ائلیمین غملری بسدیر منه، سن غم یئمه دای
قوْیما غم، غملرین اوسته قالانسین، غزلیم!
آغلاما، غم یئمه، قوْی گول‌لر آچیلسین، بالاجان!
ائله گول کی قوْی «آتا»ن غملری دانسین، غزلیم!

۱۳۵۷نین پاییزی ـ زنگان

***«غزل» اوستادین قیزی‌نین آدی‌دی**

نئچه بایاتی

حالیم یامان اولدو، گل،
صبریم تالان اولدو گل؛
پیچاق سومویه ده‌یدی،
اوره‌ییم قان اولدو گل!

بیلمه‌ین وار، بیلن وار،
گولمه‌ین وار، گولن وار،
اوره‌ییم سس ائشیدیر
ائله بیل کی گلن وار

آلئیلا، لئیلا، لئیلا!
منی داردان آسئیلا
من گؤیده جان چکیرم
سن ده یئرده واوئیلا

بو گولدن باهار آچماز
آچسا دا هئچ کار آچماز
من چالان قاپی‌لاری
هر کیم آچسا، یار آچماز

باغچادا نار آغاجی
بورویوب بار آغاجی
منیم پوزغون باغیم‌دا
بوی چیکیب دار آغاجی

شاختا

شاختا! سنه کیم دئدی گؤیدن یئره اندیر قاری؟
کولک! سنه کیم دئدی هووخور سپه لندیر قاری؟
باخ ایندی چوخ یاغماغینان گؤر نئجه جبران ائدیر،
آزجا اگر بو ایل قیشین ائیله دی تأخیر قاری.
آغ آپپاغی، لاپار ـ لاپار شیشه دالیندان قیشین،
یایدا آغاجلاردان ائتن پامبیغا بنزه‌ر قاری.
حتما اولور بو شاختانین هر دولوسو بیر چرک،
ایندی کی گلدی چکمه‌گه، هر بیری بیر سیر قاری.
دؤوره دوشوبدو قیش یئنه، یوخدو قورتولماق اوندان،
بو قارین بیر شاختاسی وار، بو شاختانین بیر قاری

(۱۳۷۰)

عطیر شوشه‌سی

گولمه گوله، گول اوتانیر،
باخما گونه، آلوولانیر؛
زولفون اسیر، ائله بیل کی،
عطیر شوشه‌سی جالانیر.
رفده کی آینالار سنی،
قافداکی آینالار تانیر.
یول دا کی گئتمکدی ایشی،
سنی گؤره‌نده دایانیر.
نئجه کی قیسسالیر عؤمور،
سنین ناغیلیم اوزانیر.
یایدا پاییز لامیش کؤنول،
سن گول آچاندا یازلانیر
گؤزون دریا فانیسی تک،
دومانلار دالیندا یانیر.
لابود اوتورور اوره‌یه،
سؤز کی اوره‌کدن قووزانیر.
حوسنووی منجه کیم بیلیر،
شعریمی سنجه کیم تانیر؟!

(۱۳۷۳)

قاتار گئتدی

اوزاق یوللاردان گلن یار،
یاخین اوتو، اوزاق گزمه!
آتیل آرخی، آش دووواری،
داخی مندن ایراق گزمه!

اولدوزونان آیاق اولوب،
گونوز باتدین، گئجه چیخدین،
قارا بولودلو یوللاری،
گئجه باشا نئجه چیخدین؟

گل اوتو بیر دانیش گؤروم،
هاردان گئتدین، هاردان گلدین؟
هانسی دؤنگه لردن دؤنوب،
هانسی گدیکلردن گلدین؟

دانیش گؤروم، کیمی گؤردون،
ایتیب یولداقالمیشلاردان.
نئجه یوللار، قیرغی قاناد،
قاطیر دیرناق سالمیشلاران؟

سن گئندنده باش توتمایان،
بیر سفری یادا سالدیم،
قاتار گئتدی، یئر دایاندی،
سن گئتدین، من یئرده قالدیم.

آرزیلار سنسیز باتمیشدی،
قان آخارلی آرازیمدا؛

چیغیر تیلار بوغولموشدو،
بغض باسمیش بوغازیمدا.

قاتارینان گئدەن گؤزەل!
یولون آغزی پرپی، سایان،
منی مندن ائدەن گؤزەل،
منسیز گئتمه، بیر جه دایان!

قار بورو موش داغلارا باخ،
قیرو باسمیش باغلارا باخ،
عؤمورو وارکن سیلینمه ین،
سینمەدەکی داغلارا باخ!

(۱۳۷۲)

قوشماجا

او یان دره، بو یان دره،
گلین گئدەک کئچنلره.
گلین گولک، گلین دئیک،
گل اوخویاق، گل اویناياق.
او یان قارا، بو یان قارا،
قارانتی نین تئلین تارا،
تاراق گتیر تاراقلایاق،
تاراقچی نی سارا قلایاق.
هاردا قالیب سوراقچیلار،
ائل بزه ین تاراقچیلار،
تاراق دئییل، پیچاقدی بو،
پیچاق دئییل، اوراقدی بو.
پیچاق سو ایچدی، ایچمەدی،
اوراق کوتلدی، بیچمەدی.
بیچین چیلر قوجالدیلار،
اکین چیلر گیجالدیلار،
گیجالتما توتدو باغلاری،
ورەم قوجاتدی داغلاری.
داغین باشی آغ ـ آپپاغی،
بسدی فلک، گل آشاغی.
گل آشاغی دولان گؤرەک!
بؤیوک لری کؤتَکله دین،
اوشاقلاری فلَکله دین،
آی فلکین فلک لری،
قانلا دولو اتک لری،
قان آغلاغی اتک ـ اتک،
قان ایزینی دوتاق گئدەک.
گئدەک گؤرەک یولدا نه وار،
ساغدا نه وار، سولدا نه وار؟
سولدا نه واردی؟ تنگەلر.
ساغدا نه واردی؟ دؤنگەلر.
دؤنگەلرین دؤنرگەسی،
اؤلوم ـ ایتیملی جرگەسی.
باغچالاری گول آچمایان،
اوشاقلاری دیل آچمایان،
اؤلوم فلک، ایتیم فلک،
گؤروم قالان یئتیم فلک!
یئتیم گؤز آچدی آغلادی،
دیزلرینی قوجاقلادی،
طیفیل بالام گل آغلاشاق،
قول بوینونا قوجاقلاشاق!
قوجاق قوجاق قوجالمیشیق،
لاپ قورو یئرده قالمیشیق.
کیم ایسته یب بیز قئییده ک.
گلن یولو بیر ده گئدەک؟
اوشاق کیمی ایمک لی یک.
ایمک دئمه، یئمک دئمه،
سؤزلریمه دئمک دئمه.
دال اگیلیب، بئل بوکولوب،
قاش آغاریب، دیش تؤکولوب.
تؤکولموشوک النمیشیک،
کفن لره بلنمیشیک.
او یان قەله، بو یان قەله،
گون سایییریق اؤلوم گله.
آی اؤلومون ملاکەسی،

گلیر قانادلارین سسی.
یاواش یاواش باتیر سسیم،
گلیر، گلنمیر نفسیم.
قارانتی‌لار غلیظله‌نیر،
یورولموشام، یوخوم گلیر.
آی یوخونو سوره‌ن کیشی،
سورچولرین بگنمیشی،
او یان قارا، بو یان قارا،
آپار منی دومانلارا...

(۱۳۷۷)

باشقاسی نین ائوی نین اته گینه داغیلان دومانی دؤشورمگه باشلاییر بیریسی.
دیندیره‌رک، دیل لندیره‌رک دومانی، دیلی نین یاماجلارینی ده ییشیب یاستی لاماغا چالیشیر بیری سی.
«اولان!ده ییشمه!» دئییر باشقاسی.
«زنگانین اوزه رینه دوزمه یه دومانی، ده ییشـــمه‌لی ییک» دئییر بیری سی. ده ییشه‌رک باشقاسی نین «اولان!ده ییشمه» دئمه‌سینی سایمادان.
یاییچی یا یوللانیر لار باشقاسیلا بیری سی. یاییچی دادی دیبی دومانین.
«منیم گله بیلمه دیگیمه گؤره دومانین دالینی بیری‌ســی توتاجاقدیر» دئییر یاییچی یا باشقاسی. یاییچی دا دومانی قوینونا قویلویور بیری‌سی نین بیری‌سی باشقاسینی سووشدورا راق بوراخیب ائولرینه، ائوز یوواسینا ساری دؤنور، دامارلارینا دا دومان، قوینونا دا دومان، قولتوغونا دا دومان.
گون گئچیر. قولتوغونا دا دومان، باشقاسینا دؤنور بیری سی.
«بؤیله سینه چیخیر» دئییر باشقاسینا دومانی گؤسته‌ره‌رک.
«آپار اؤز بئینه‌دیگین بیچیمه چیخارت، ایشینی بیتیر گتیر» دئییر باشقاسی بیری سینه.
بیر داها یوردونا دؤنور بیری سی.
گونلر گئچیر آیلار اؤتور، رادیو، تلویزیونون قارا خبرلری نین باش اولایی اولور باشقاسی نین باشی نین سون بئشیگه دوشمه سی، اوغورسوز بیر گونده، بیر دنجه سینه. باغری یارار، گؤزلری یاغار، چاش-باش بیری سی قالیر، ایچین چکن بیر دومانلا.
هر یــول آیاغا قالخاندا بیری‌ســی نین چیگنینه قویوب الینی دوران باشقاســی، بو یول الینی چیگنینه قویمادان بیری‌سی نین، قالخیب آیاغا یولانمیش ایدی، بیلیندیر مه‌دن اؤز گئتمه‌سینی بیری سینه.
سووشدورماسیندا یالقیز دئیلیدی بویول دای بیری‌سی. یئریندن اویناميش ایدی زنگان، آرخاسییجا باشقاسی نین.
سندن گره‌ک ال اوزمه‌یی کؤنلومه
نئجه ایناندیریم هانسی قسم نن
من سندن ال چکیب گئدیرم آمما
خیالین ال چکمیر منیم یخمه‌م‌نن
یاییچی باشقاسی نین ســون ائوی نین دووارنین یانیندا سســله‌یه‌رک بیری‌ســی نی «گل آردینی توت دومانین» دئمیشدی بیله‌سینه.
بیری‌ســی «بیر نئچه گونلر پوزقونلوغوم سوره‌جک‌دی کسین لیکله، باشیم آییخان کیمین گللهم» دییه، باشقاسی نین سون ائوی نین اوزه رینه دؤشنمیش ایدی.
گونلر سووشوب. بیری‌ســی دومانین آردینی توتماغا یاییچییا گئتدیگینده، یاییچی نین الیله بیری‌ســی نین حاضیرلادیغی دومانین یاپراقلاری نین اته گینی باشقاسی نین قالانلارینا ایمضالاتدیر ماسینی ایسته‌میش ایدی.
«من یئرلی-دیبلی باشقاسین دان آلمیشام دومانی بیلدیگین کیمی، بئله لیکله قالانلارینا باغلی اولان بیر ایش دئییل دیر بو. سن ایشی وین آردینی توت آرخایینلیقلا» دئمیشدی یاینچی بیری‌سینه.
دومانین ایشی نین آردینی توتموشدو بیری سی تیتیزلیک ایله. آرخایینلیق آلاراق یاییچی دان.
آیلار اؤتمــوشــدو. بیری ســی نین بسله ییب بویا-باشا واردیر دیغی آتاســیز قالان دومانین ایشیق اوزو گؤروب داغیلما دورومونا چات ها چاتیندا بیر دنجه سینه یاییچی باشقاسی نین قالانلارینا سونوب اونلارین گؤروشلرینی سورموش دومانین بوبیچیمده یاییملانماسینا گؤره.
اونــلاردا دومانیــن اؤیله‌جــه یاییملانماســینا گؤیوللو اولمادیقلارینی دئمیشدیلر یاییچییا!
بؤیله ســینه بیری‌سی نین گؤزونون اؤنونده بیر گؤز اوتو کیمی ییغیب اللرینی قوینونا، یاشامین گؤیونون بوشلوغونا سای سالاراق دومان، داغیلماق ایچین ایشیغی گودمکده دورو موشودو، بوینو چیگنینده.

داستان

داستان ترجمه

کابوس

نویسنده: فرانتس بارتلت

ترجمه: سیپان آگرین

Franz Bartelt

درباره‌ی نویسنده:

فرانتس بارتلت، نویسنده‌ی فرانسوی، در ۱۹۴۹ به دنیا آمده است. مدتی در کارخانه کار می‌کند و بعد در دهه‌ی هشتاد فقط به نوشتن می‌پردازد. اولین رمانش «نامزدهای بهشت» در ۱۹۹۵ منتشر می‌شود. از دیگر رمان‌هایش به‌ویژه باید از «چکمه‌های قرمز» (۲۰۰۰) ـ برنده‌ی جایزه‌ی طنز سیاه ـ «خانه و کاشانه‌ی بزرگ» (۲۰۰۲) و «آشوب خانوادگی» (۲۰۰۶) نام برد و از مجموعه داستان‌هایش از «میخانه‌ی عادت‌ها» (۲۰۰۵) ـ برنده‌ی جایزه‌ی گنکور داستان کوتاه ـ سال ۲۰۰۶ (که ترجمه‌ی حاضر برگردان یکی از داستان‌های این مجموعه است) و «مرگ ادگار» (۲۰۱۰). او شاعر و نمایشنامه‌نویس نیز هست.

مالون هیچ‌وقت فکرش را نمی‌کرد که روزی بخواهد زنش را بکشد. عاشق زنش بود. بعد از بیست سال ازدواج، مثل روز اول. برای این عشق زور نمی‌زد. خودجوش و طبیعی دوستش داشت، چون طور دیگری نمی‌توانست. بعد امروز صبح، با این فکر از خواب بیدار شد که بکشدش. هیچ شکایتی از زنش نداشت تا این فکر بخواهد به سرش بزند. ژودیت از هر نظر ارضایش می‌کرد. زنش به او وفادار بود. ممکن بود ماجراهایی داشته باشد که او جرأت نداشت به خاطرشان زنش را سرزنش کند. آدم وقتی زنی را دوست دارد، همه چیزش را دوست دارد. وفاداری‌اش را به همان اندازه‌ی خیانت‌هایش. در هر دو حالت، زن همان زن است. زنش را به اندازه‌ای که یک مرد می‌تواند زنی را دوست داشته باشد، دوست داشت. ولی این همه مانع از این نشده بود که ناگهان امروز نخواهد زنش را بکشد.

مثل همه‌ی صبح‌ها، قهوه را آماده و دو برش نان را برشته کرده بود، کمی کره برای نرم شدن به آن‌ها مالیده بود و در شیشه‌ی مربا را هم باز کرده بود. وقتی ژودیت توی آشپزخانه آمد، به او وقت داد که در راحت‌ترین جا، پشت به اجاق گاز بنشیند. نفس گرفت و زمزمه کرد:

«ژودیت، یه چیزی می‌خوام بهت بگم...»

صبح‌ها، فقط در مورد چیزهای پیش پاافتاده با هم حرف می‌زدند، این‌که خوب خوابیده‌اند یا نه یا در مورد چیزهای خیلی جزئی که در یک شب معمولی اتفاق می‌افتند، مثل صدای گوش‌آزار یک موتور گازی در دیر وقت شب که باعث بیدار شدن یکی از آن‌ها شده بوده بدون این‌که سر و صدایش دیگری را اذیت کند، درد گرفتن بازو به خاطر وضعیت بد خوابیدن و چیزهای خرد و ریز دیگر.

ژودیت تعجب کرد: «عجب...»

–ببین، نمی‌دونم چطوری باید بگم. نمی‌دونم چطوری باید در موردش باهات حرف بزنم.

–مهمه؟

–می‌شه گفت.

–پس یه ثانیه هم معطل نکن. می‌خوام بدونم.

مالون شروع کرد: امروز صبح با این احساس از خواب بیدار شدم که می‌خوام بکشمت. چرا، نمی‌دونم. ولی این میل واقعیه. خیلی قویه.

ژودیت، کمی وحشت زده زمزمه کرد: مگه چه کارت کردم؟

–هیچی. این دقیقاً همون چیزیه که منو نگران می‌کنه.

– کابوس دیدی. یادت نمونده. فکر کنم علتش همین باشه. خواب دیدی که منو می‌کشی. تصویرش تو خاطرت مونده.

این توضیحی بود که به بقیه می‌ارزید. ژودیت با اشتهایی آسوده‌دلانه به صبحانه یورش برد. مالون یک فنجان قهوه را خالی کرد. جرأت نداشت بنشیند. فکر می‌کرد مریض شده است. گاهی کافی است تا یک رگ کوچک در سر بترکد تا فکرها، بد و خوب، قاطی هم شوند، خوب‌ها هم همیشه تحت تأثیر بدها قرار می‌گیرند، هیچ‌وقت برعکسش اتفاق نمی‌افتد.

در واقع هیچ‌وقت فکر بدی نداشته است. آدم ساده‌ای بود، با همه مهربان بود، آماده‌ی خدمت، بخشنده و کاری بود. هیچ کس هیچ بدی از او سراغ نداشت. حتی در مسابقات شرط‌بندی نمی‌کرد. به ماهی‌گیری نمی‌رفت. فوتبال را دوست نداشت. نه، مشغول خانه‌ی خودش، زنش و کلکسیون کارت پستال‌هایش بود. مشروب نمی‌خورد. جوان که بود، سیگار کشیده بود. ولی سال‌ها بود که دیگر دست به سیگار نزده بود.

نمی‌شود گفت انسان کاملی بود. انسان کامل وجود ندارد. ولی آدم باید زیاد می‌گشت تا بتواند چیز قابلی به عنوان عیب و ایراد برایش پیدا کند.

آن روز، سر کار، توی فکر بود. به نظر هم‌کارانش مثل سابق نبود. طرف‌های بعد از ظهر، ژودیت به او تلفن کرد و از او پرسید که آیا میلش برای کشتن او هنوز هم باقی است یا نه. چون آدم شرافتمندی بود و آدم شرافتمند چیزی را از زنش

قایم نمی‌کند، این سؤال باعث زحمتش نشد و گفت که به مرور و در طی ساعات گذشته، میلش برای کشتن او تا حدی بیش‌تر هم شده است.

ژودیت پرسید: «با چی می‌خوای منو بکشی؟»

–نمی‌دونم. نمی‌دونم چطوری انجامش می‌دم. هیچ‌وقت کسی رو نکشتم.

– حالا چرا من؟

–سؤال همین‌جاست. نمی‌تونم جوابی براش پیدا کنم. خیلی دلم می‌خواد بکشمت. در عین حال دوستت دارم، با تو خوش‌بختم. اگه تو رو بکشم، خوش‌بختی خودمو کشتم. سردرنمیارم.

عصر که از سر کار به خانه برگشت، خانه خالی بود. ژودیت غذایی را که برایش آماده کرده بود روی میز آشپزخانه گذاشته بود و فقط کافی بود توی مایکروفر گرمش کند. یادداشتی هم همان‌جا گذاشته بود که در آن به او خبر داده بود که برای احتیاط مدتی به خانه‌ی پدر و مادرش می‌رود. به او قول داده بود که درست قبل از شروع فیلم در تلویزیون به او تلفن کند.

رفتن ژودیت احساسش را جریحه‌دار کرد. مطمئناً ژودیت کار اشتباهی نکرده بود که خواسته بود از خودش مواظبت کند. کدام زن حاضر است شب را با مردی سر کند که می‌داند می‌خواهد بکشدش؟ با این همه فکر می‌کرد که جواب شرافتمندی‌اش بد داده شده. می‌توانست همه چیز را پیش خودش نگه دارد. تازه همه‌اش هم که فقط یک فکر بود. حتی نقشه هم نبود. هیچ برنامه‌ای برای کشتن زنش که نریخته بود. فقط حس می‌کرد که دلش می‌خواهد او را بکشد. ممکن بود با میل کشتن هر کس دیگری از خواب بیدار بشود. مثلاً یک همسایه. همسایه‌هایی داشت که سروصدا می‌کردند. به صورت مبهمی از آن‌ها دلخور بود. ولی حتی برای یک لحظه هم تصور مردن‌شان را نکرده بود و از آن هم کم‌تر این‌که شخصاً به هر صورت نقشی در مردن‌شان داشته باشد.

زندگی کردن، با این حس که دلت بخواهد کسی را بکشی، خیلی سخت است. فکر می‌کرد که این کار هر تازه‌واردی نیست. همیشه خودش را تازه‌وارد حساب کرده بود، تقریباً هم‌چون یک ناکام، یک آدم کم‌اهمیت و میان‌مایه، کسی که گذشته‌ی بی‌فروغش خبر از آینده‌ی عمیقاً تاریکش می‌داد.

ژودیت حدود ساعت هفت عصر به او زنگ زد. ژودیت سعی می‌کرد با صدایی فارغ از دغدغه صحبت کند، ولی او اضطرابش را حدس زد.

ژودیت پرسید: «مگه چه کارت کردم؟ کاری کردم که ازش خوشت نیومده؟»

نه. مســلماً. دوباره همان چیزی را تکرار کرد که بعد از ظهر به ژودیت گفته بود. بعد بدون این‌که ژودیت را به خاطر احتیاطش سرزنش کند که با دوری کردن از او نشان داده بود، برایش از دردی گفت که سراپایش را دربرگرفت وقتی با خانه‌ی خالی مواجه شد.

ژودیت اعتراف کرد: «می‌ترسیدم دست به عمل بزنی. همه‌ی روز بهش فکر می‌کردم. فکر کردم تو خواب داری منو خفه می‌کنی. می‌دونم نمی‌تونی همچین کاری بکنی. ببخش، ولی ترسیده بودم. کار خوبی نکردم، صددرصد».

–نه ژودیت، نه. تو حق داشتی. شاید آدم خطرناکی باشم.

– تو آزارت به مورچه هم نمی‌رسه!

–من هیچ‌وقت دلم نخواسته یه مورچه بکشم. مشکل همین‌جاست. اگه تو مورچه بودی، جات پیش من امن بود. نه، این تویی که دلم می‌خواد بکشمش. کلمه پیدا نمی‌کنم تا بتونم حس‌ام رو برات توضیح بدم. مثل یه صداست تو وجود من که با من حرف می‌زنه، که ازم می‌خواد تو رو بکشم. مدام این صدا رو می‌شنوم. تکرار می‌کنه که بهتره بکشمت.

–آخرش هم به حرفش گوش می‌دی.

–این‌طور فکر می‌کنی؟

– مجبورم این‌طوری فکر کنم. باید درکم کنی. چیزایی به من می‌گی که منو به هم می‌ریزه. توشون گم شدم. دیگه نمی‌دونم چه کار کنم.

لازم نبود کسی متقاعدش کند که حق با ژودیت بوده است. چیزی بود که خودش هم، بی‌طرفانه، توی دلش می‌گفت. این‌که ژودیت حق داشته. ممکن بود همین عصری او را بکشد. ممکن بود منتظر شب نماند. توی همه‌ی راه برگشتن به خانه به این موضوع فکر کرده بود. وقتی از پله‌ها بالا می‌رفت داشت به آن فکر می‌کرد. وقتی کلید را در قفل چرخاند، داشت به آن فکر می‌کرد. وقتی قدم در راهروی آپارتمان گذاشت، داشت به آن فکر می‌کرد، می‌دید که دیگر خیلی به هدفش، به تسکین و تسلی، نزدیک شده است. داشت می‌رفت که او را بکشد. کاری بهتر از این نبود که بکند. هنوز نمی‌دانست قرار است چطور این کار را بکند. ولی اگر فکر کشتنش را داشت، فکر چطور کشتنش هم ضرورتاً جوانه می‌زد. این‌ها چیزهایی هستند که می‌رسند بدون این‌که آدم آن‌ها را فراخوانده باشد. بنا به موقعیت و در حین عمل خودشان را در اختیارت قرار می‌دهند. قتل‌هایی هست که با دست خالی انجام شده. یا با فشار دادن شال دور گردن. با خرد کردن یک صندلی بر سر یا با یک شیء قرص و محکم. با برداشتن کاردی که روی میز افتاده. یا با مشت تا وقتی که طرف بمیرد. خفه کردن با بالش. خفه کردن توی وان. به شکل بخصوصی به هیچ‌کدام از این‌ها فکر نمی‌کرد. ولی هر چیزی که دوروبرش می‌دید، حتی معصوم‌ترین اشیاء، می‌توانستند تبدیل به سلاح شوند.

ژودیت پرسیده بود: «می‌تونی حریف این میلت بشی؟»

شرافتمندانه، نمی‌توانست به سؤال جواب بدهد. به نظرش می‌رسید که بله، قدرت مقاومت در برابر آن را دارد. ولی خیرخواه‌ترین قدرت هم از گزند یک کاهش ناگهانی و یک حادثه در امان نیست. در نهایت، ژودیت خوب کرده بود که رفته بود.

ژودیت گفته بود: «موقتاً».

تا وقتی که نظم و ترتیبی به افکارش بدهد. حدس زده بود که ژودیت می‌ترسد. نه از این‌که صدایش بلرزد، بل‌که از لحن جدی و ملاحظه‌کارانه‌اش، دو دل بود، دنبال کلمات می‌گشت، من من می‌کرد. از این‌که زنش به خاطر او رنج می‌کشید، غمگین بود. این غمش خیلی بزرگ‌تر از غمی بود که میل به کشتن زنش در او برمی‌انگیخت.

شب باعث آرام و قرارش نشد. وقتی که بعد از چند ساعت از یک کابوس بیدار شد، فوری متوجه نشد که ژودیت برگشته و در حالی که سر در بالش فروبرده، کنار او خوابیده است. شروع به لرزیدن کرد، چون دید هنوز هم دلش می‌خواهد او را بکشد. این میل خیلی تحکم‌آمیزتر و آمرانه‌تر از شب پیش بود. ترجیح می‌داد بمیرد تا چیزی را احساس کند که احساس می‌کرد، احساسی که فکر می‌کرد در برابرش تاب پایداری نخواهد داشت. با عجله بلند شد تا از اتاق بیرون برود. خودش را توی حمام حبس کرد و آب سرد روی سرش ریخت. ژودیت نباید اصلاً به خانه برمی‌گشت. از این‌که پیش پدر و مادرش رفته بود از دستش دلخور بود، ولی همان یک ذره عقل که برایش مانده بود به او می‌گفت که ژودیت نمی‌توانست کار دیگری بکند. ولی چرا برگشته بود؟ آن هم در دل شب. از این رفتارش سر درنمی‌آورد. شاید بعد از گفتگوی تلفنی‌شان فکر کرده که خطر بزرگی متوجه‌اش نیست. ژودیت خیلی خوب او را می‌شناخت. قانع شده بود که او نمی‌تواند تسلیم خشونت شود.

علی‌رغم میلش، نخواست که برود و از او توضیح بخواهد. باید شب سختی برایش بوده باشد. ترجیح می‌داد بگذارد استراحت کند. لباس پوشید و بدون حتی خوردن یک فنجان قهوه، سرکارش رفت. ولی به خیابان که رسید، دوباره برگشت و قسمتی از راه پله‌ی آپارتمانشان را بدو بالا رفت. میل کشتن ژودیت دوباره شدیداً در او عود کرد. دیگر به چیزی جز این فکر نمی‌کرد. وقتی به پاگرد خانه رسید، بچه‌های همسایه برای رفتن به مدرسه از خانه بیرون آمدند. قبل از این‌که بدو از پله‌ها پائین بروند، با خوش‌حالی به او سلام کردند. همین کافی بود تا باعث انصراف خاطر و منصرف شدنش از میل به کشتن ژودیت شود. کلید خانه را توی جیب کتش انداخت و با روحی کمی سبک‌تر، دوباره مسیر رفتن به سرکارش را در پیش گرفت. باید بین خطری که از جانب او متوجه زنش بود و زنش که او می‌دانست کجا پیدایش کند و کجا بکشدش، فاصله انداخت. صبحی به او تلفن خواهد کرد. التماسش خواهد کرد که دوباره پیش پدر و مادرش برگردد. به او قول خواهد داد پیش یک دکتر برود. امروزه می‌توانند همه‌ی مریضی‌ها، حساسیت‌ها و وسواس‌ها را معالجه کنند. برای هر اختلالی در موجود زنده درمانی، جوابی هست.

احساس نمی‌کرد که دیوانه شده است. دیوانگی که یک روزه بروز نمی‌کند. قبل از آن با علامت‌های زیادی هشدار می‌دهد. آدم، صبح، بعد از چهل سال زندگی بهنجار، دیوانه از خواب بیدار نمی‌شود. همیشه خودش را آرام‌ترین آدم‌ها نشان داده بود. حتی هیچ‌وقت عصبانی هم نمی‌شد. معجزه‌ی تعادل و نمونه‌ی آرامش و خویشتن‌داری بود. فرزانگی هم. بر خلاف بسیاری از هم‌عصرانش، بدبخت‌هایی که زندگی خودشان و اطرافیانشان را با دنبال کردن جاه‌طلبی‌هایی خراب می‌کنند که اصلاً توانایی ارضایشان را ندارند، او حدوحدودش را می‌شناخت. او خواهان ناممکن نشده بود. نه بخیل بود و نه حسود. زندگی‌اش برایش کافی بود. هیچ‌وقت مشکلی نداشته. حداقل تا دیروز صبح که با این میل از خواب بیدار شد که ژودیت را بکشد. یک فکر وحشتناک. فکری که نمی‌توانست قبولش کند.

با این همه می‌دانست که او را خواهد کشت. اگر امروز نباشد، فردا. اگر فردا هم نباشد، دو روز دیگر. او زنش را خواهد کشت چون مطلقاً باید این کار را بکند. چون میل به کشتن زنش، اراده‌اش را درهم می‌کوبید و پرده‌ای بر قدرت استدلالش می‌انداخت. خودش را به زور تحمیل می‌کرد. او چیزی غیر از آن را نمی‌توانست ببیند. خیابانی که داشت از آن به طرف ایستگاه قطار می‌رفت، به او دستور کشتن ژودیت را می‌داد. آسمان همان حرف خیابان را تکرار می‌کرد. پوسترها، درختان، نیمکت‌ها و میزهای کافه‌ها او را تحریک می‌کردند تا ژودیت را بکشد. دلش همین را می‌خواست. دلش چیزی غیر از این نمی‌خواست. او فکر می‌کرد که آسمان، خیابان، تراس کافه‌ها و درخت‌ها حق دارند. باید ژودیت را می‌کشت. عین روز روشن بود.

یک ذره هشیاری برایش مانده بود. ولی نه آن‌قدر که برای ممانعت او از کشتن ژودیت کافی باشد، بل که شاید آن‌قدر کافی که این اقدام را به تأخیر بیندازد. به جای رفتن به طرف ایستگاه اتوبوس، یعنی کاری که هر روز در همان ساعت از بیست سال پیش تا حالا می‌کرد، وقتی داشت از جلوی ایستگاه قطار می‌گذشت، وارد سالن آن شد، تابلوی قطارهای آماده‌ی حرکت را بررسی کرد، بلیتی برای پاریس گرفت و درست وقتی قطار سریع‌السیر داشت وارد ایستگاه می‌شد، به سکو رسید. از روی حدس و گمان به جلو شیرجه زد. بر اساس گزارش پزشکی قانونی، لکوموتیو تقریباً به دو تکه‌ی مساوی تقسیم‌اش کرد.

همه فکر کردند یک حادثه بوده است. چون مردی که می‌خواهد خودش را جلوی قطار بیندازد و خودکشی کند نمی‌آید یک بلیت بخرد و پولش را حرام کند، مخصوصاً در شهرستان که در آن مسافر، علی‌رغم بالا رفتن سطح زندگی، نسبتاً کنس باقی می‌ماند.

وقتی پلیس خواست به خانواده‌اش خبر بدهد، با در بسته‌ی خانه‌ای مواجه شد که آدرسش روی کارت شناسایی مرحوم بود. همسایه‌ها به پلیس اطمینان دادند که شب قبل زن همسایه را دیده‌اند و از آن وقت تا حالا بیرون نیامده است. یک کلیدساز آوردند. پلیس تن بی‌جان ژودیت را پیدا کرد. شب، خفه شده بود. مرگش حدود دوی صبح بوده است. پدر و مادر ژودیت که خبرشان کرده بودند و خانه‌شان آن سر فرانسه بود، گفتند که نمی‌فهمند چه اتفاقی ممکن است رخ داده باشد. بنا به گفته‌ی آن‌ها، دخترشان و مالون زوجی بودند که مشکلی نداشتند. شکی در این نبود که همدیگر را دوست داشتند. برای تعطیلات عید پاک به خانه‌شان آمده بودند و همه چیز بین آن دو خوب بود. مادر قسم خورد که اگر کوچک‌ترین شکی بود، دخترش در این مورد با او صحبت می‌کرد. سر درنمی‌آورد. هیچ توضیحی پیدا نمی‌کرد. حالا داشت گریه می‌کرد. مأمور پلیس سعی کرد او را دلداری بدهد. فایده‌ای نداشت. مادر به او التماس کرد تا از خواب بیدارش کند، به او بگوید که همه‌اش یک خواب بوده که داشته می‌دیده. مأمور پلیس چیزی را که می‌خواست بشنود به او گفت. این‌که کابوس می‌دیده. اینکه الآن از خواب بیدار خواهد شد.

از خواب بیدار شد و این بدتر هم بود.

Mauvais rêve, In
Le bar des habitudes (Collection Folio), Franz Bartelt, Paris, Éditions Gallimard, 2010 (2005)

موسیقی

کَرنای‌خانه‌ی تبریز

فرهود صفرزاده
farhouds@ymail.com

بازارچـــه‌ای که امروزه در تبریز، به نام **بازار کرنای‌خانه** مشهور اســـت و در زبان ترکی کَرَنی‌خانا بازاری گفته می‌شـــود در دوره‌ی قاجار، کوچه‌ای بـــود که از میدان توپخانه شـــروع و به‌طرف جنوب‌شرق کشیده می‌شد. با اقدامات و خیابان‌کشـــی‌هایی کـــه در دوره‌ی پهلوی صورت گرفت، خیابان شـــرق به غربِ شـــاه‌بختی که امروزه جمهوری اسلامی نامیده می‌شود، میدان توپخانه و بخشی از قسمت شـــمالیِ کوچه‌ی یادشده را از بین بُرد و خیابان شمال به جنوبِ شاهپورِ شمالی که امروزه ارتش شمالی گفته می‌شود، کوچه را به دو بخش تقسیم کرد. بخشـــی، امروزه **بازار کرنای‌خانه** است و بخش دیگر، **بازار رنگی** نامیده می‌شود که در زبان ترکی رَهلی بازارمی‌گویند.

کوچه‌ی کرنای‌خانه پس از انجام خیابان‌کشـــی‌ها و تغییرات، تبدیل شد به بازارچه‌ای به‌طول تقریبی هفتاد متر که تشـــکیل شده است از مغازه‌هایی با ابعاد متفاوت و در **تصویر شماره‌ی ۱** دیده می‌شود. سقف بازار پیشتر از چوب و در حال حاضر از آهن نبشی، ایرانیت، تیرآهن و سقف آجریِ ضربی به‌صورت نامنظم ساخته شده است. سازمان میادین و سازماندهی مشاغل شهری شهرداری تبریز هم دو تابلو در ورودی شمالی و جنوبی بازار نصب کرده و به اشتباه نوشته است: بازارچه‌ی میوه و تره‌بار نقارخانه!

کرنای‌خانـــه‌ی تبریـــز را پیـــش از دوره‌ی قاجـــار، نقاره‌خانه – و نه نقارخانه – هم می‌نامیدند ولی تا اواخر دوره‌ی قاجار که زمان پایان فعالیتش بود، آن را کرنای‌خانه و در زبـــان ترکی، کَرَنی‌خانا می‌گفتند و تنها نقاره‌خانه‌ی ایران بود که به نام کرنای‌خانه شـــهرت داشت. شاید چون کرنای، سازِ غالبیَ در بین سازهای نقاره‌خانه‌ی تبریز بوده اســـت. امروزه نیز در زبان محاوره‌ایِ عامه‌ی مردم تبریز، وقتی کاری با ســـختی و تلاش به ســـرانجام می‌رسد، در ضرب‌المثلی می‌گویند: کَرَنی‌خانیَه‌خبرورین (به‌کرنای‌خانه خبر دهید) یعنی خبر حصول نتیجه را در بوق و کرنای کنید.

درباره‌ی **کرنای‌خانه‌ی تبریز** تاکنون مقاله‌ی مستقلی چاپ نشده است. در مقاله‌ی «**آیین نقاره‌کوبی در ایران و پیشینه‌ی آن**» از یحیی ذکا و جلد دوم کتاب «**دایره‌المعارف سازهای ایران**» از محمدرضا درویشی فقط اشاره‌ی کوتاه و مختصری به **کرنای‌خانه‌ی تبریز** شده است.

به دلیل رواج دو روایت نادرست در بین عامه‌ی مردم و نیاز به روشـــن کردن موضوع، نگارش و انتشار مقاله‌ای

با عنوان «کرنای‌خانه‌ی تبریز» ضرورت داشت. نخست اینکه، در بازار کرنای‌خانه چندین مغازه‌ی آهنگری، حلبی‌سازی و ساخت لوله‌بخاری وجود داشت که امروزه یکی از مغازه‌های لوله‌بخاری‌سازی هنوز دایر است. در این مغازه‌ها لوله‌های تقریباً نیم‌متری ساخته می‌شد که آن‌ها را بر سر سماورهای ذغالی می‌گذاشتند و به‌دلیل شباهت‌شان به ساز کرنای، در زبان ترکی هم کَرَنی نامیده می‌شوند. متأسفانه برخی، نام بازارچه را برگرفته از فعالیت صنف کرناساز و لوله‌بخاری‌ساز در آنجا می‌دانند که اشتباه است. در نوشته‌ای می‌خوانیم: «کَرَنی [...] نقش دودکش را برای سماور ایفا می‌کرده است. البته این نام، به این دلیل روی این وسیله گذاشته شده بود که شبیه نقاره‌های قدیمی بوده که در تبریز، این نقاره‌ها به کرنی (کرنا) معروف بوده‌اند.» (نجفی۱۳۹۳: ۲۴۰) در صورتی‌که ساز بادی کرنای هیچ شباهتی به ساز کوبه‌ای نقاره ندارد و دو ساز، در دو گروه و رده‌ی متفاوت هستند.

دوم اینکه، بهروز خاماچی عضو شورای اسلامی شهر تبریز به اشتباه نوشته است: «قبلاً این بازارچه در پشت ساختمان شهربانی تبریز واقع شده بود. [...] گویا در دوره‌ی قاجار هر روز صبح و عصر و شب، از بالای بام ساختمان قلعه‌بیگی یا شهربانی تبریز نقاره‌خانه به‌کار می‌افتاد.» (خاماچی۱۳۷۵: ۳۲۴) ولی شهربانی از نهادهای دوره‌ی پهلوی بود و نه قاجاریه. در پشت بام ساختمان شهربانی تبریز که در نزدیکی این بازار قرار داشت و امروزه تخریب شده است، به‌هیچ‌وجه نقاره و کرنای نواخته نمی‌شد و البته در هیچ‌یک از ساختمان‌های شهربانی در دیگر شهرهای ایران نیز چنین کاری صورت نمی‌گرفت چرا که نقاره‌کوبی و کرنای‌نوازی بعد از دوره‌ی مشروطیت رو به افول رفت و موزیک نظام جای آن را گرفت.

وی در کتابی دیگر، با تکرار همان اشتباه می‌نویسد: «در دوره‌ی قاجار، هر روز صبح و عصر و شب از بالای بام ساختمان قلعه‌بیگی یا شهربانی تبریز، نقاره‌خانه به‌کار می‌افتاد و مأموران با به‌صدا درآوردن شیپور و نقاره (کرنی) به مسئولان دروازه‌های شهر اطلاع می‌دادند که دروازه‌های شهر را در صبح اول وقت باز کنند و در طرف غروب ببندند.» (خاماچی۱۳۸۴: ۱۹۷) او نیز نقاره و کَرَنی یا کرنای را مترادف می‌داند ولی نقاره، سازی کوبه‌ای‌ست و کرنای، سازی بادی. در کتابی دیگر، باز همان اشتباه‌ها را دوباره تکرار می‌کند: «در بام عمارت قلعه‌بیگی یا شهربانی توسط مأموران، صبح اول وقت اذان و اول اذان شب در دو نوبت چند عدد شیپور یا نقاره به صدا درمی‌آمد.» (خاماچی۱۳۸۶: ۴۱۶)

در کتاب «بازار بزرگ تبریز و بازارچه‌های پیرامونی آن در دویست سال اخیر» اشاره‌ی درستی به موضوع شده است: «وجه‌تسمیه‌ی بازارچه‌ی کَرَنی‌خانه را به نزدیکی آن با عمارت مرکزی حکومت نسبت داده‌اند.» (رنجبر۱۳۹۲: ۳۵۷) ولی در چند سطر بعد، با نقض همان مطلب و به اشتباه نوشته شده است: «این بازارچه در دوره‌ی قاجار، محل اجرای مراسم نقاره‌زنی و کرنای‌نوازی بوده، به بازارچه‌ی کرنی‌خانه یا بازارچه‌ی نقاره‌خانه مشهور شده است.» (همان)

بهترین و قابل اعتمادترین راه برای روشن شدن موضوع، بررسی و مطالعه‌ی نقشه‌های قدیمی تبریز و تعیین محدوده‌ی تقریبی مجموعه‌ی حکومتی و میدان توپخانه‌ی تبریز است. میدان توپخانه‌ی تبریز در دوره‌ی قاجار، در محل امروزی میدان شهدا در مقابل بانک ملی قرار داشت. دورتادور میدان توپخانه‌ی تبریز، حجره‌های دو طبقه بود که توپ‌ها در طبقه‌ی هم‌کف آن‌ها قرار داشتند و توپچی‌ها در طبقه‌ی بالای آن اقامت می‌کردند. این میدان که از سویی هم مجاور عمارت تلگراف‌خانه بود، کاربرد مردمی و حکومتی داشت. «هم‌جواری با عمارت‌های سلطنتی از مهم‌ترین وجوه مشترک میدان‌های توپخانه در سراسر ایران است. [... میدان توپخانه‌ی تبریز] در مجاورت عمارت‌های سلطنتی قرار داشته و حتا جلوخانی برای آن تلقی می‌شده است.» (نجفی۱۳۹۲: ۸۵)

محدوده‌ی مجموعه و ارگ حکومتی دارالسلطنه‌ی ولیعدنشین تبریز در نقشه‌ی ترزل فابویه در تصویر شماره‌ی ۲ به‌صورت تقریبی مشخص و ورودی آن با علامت ستاره نشان داده شده است. این نقشه را گویا گروه نقشه‌برداری فرانسوی در حدود سال ۱۱۸۶ش ترسیم کرده‌اند.

همان محدوده در نقشه‌ی حسنعلی‌خان قراجه‌داغی در

تصویر شماره‌ی ۳ مشخص شده است. این نقشه توسط نقشه‌برداران مدرسه‌ی دارالفنون تهران و تبریز در تیر ماه ۱۲۵۹ ترسیم شده است. نقشه‌ی قراجه‌داغی، نقشه‌ای‌ست مهم و دقیق که در آن حمامی به نام حمام نقاره‌خانه در جنوب میدان توپخانه دیده می‌شود.

محدوده و ورودی عمارت حکومتی تبریز در نقشه‌ی اسدالله‌خان مراغه‌ای، در تصویر شماره‌ی ۴ نشان داده شده است. این نقشه در آبان ماه ۱۲۸۸ ترسیم گشته است. برای شناخت تقریبی محل مجموعه‌ی ساختمان‌های حکومتی، همان محدوده در انطباق با نقشه‌ی امروزی تبریز، در تصویر شماره‌ی ۵ دیده می‌شود.

در تصویر شماره‌ی ۶ که از عکس‌های آلبوم‌خانه‌ی کاخ گلستان است، نمایی از کرنای‌خانه‌ی تبریز در میدان توپ‌خانه دیده می‌شود. میدان توپخانه، جلوخانی برای مجموعه‌ی حکومتی دارالسلطنه محسوب می‌شد و کرنای‌خانه‌ی تبریز را می‌توان در گروه کرنای‌خانه یا نقاره‌خانه‌های حکومتی ایران دسته‌بندی کرد. کوچه‌ای که درست در روبروی کرنای‌خانه به سمت جنوب کشیده شده بود، موسوم شد به کوچه‌ی کرنای‌خانه که در دوره‌ی پهلوی مسقّف گشت و به‌بازارچه‌ی کرنای‌خانه تبدیل شد. از سایه‌ی اشخاص حاضر در عکس، معلوم می‌شود که این بنا رو به سمت جنوب شهر بوده است. یعنی کرنای‌خانه و ورودی شمالی کوچه‌ی کرنای‌خانه روبروی هم قرار داشتند.

تبریز که پیش از دوره‌ی قاجار، سابقه‌ی پایتختی داشت، دارای نقاره‌خانه یا کرنای‌خانه‌ی حکومتی بوده است و محل آن گویا در میدان صاحب‌آباد قرار داشت. ژان‌باتیست تاورنیه جهانگرد فرانسوی در یکی از سفرهایش به ایران، در حدود سال ۱۶۳۸م (حدود ۱۰۱۷ش) که مقارن با اواسط دوره‌ی صفوی و حکومت شاه‌صفی اول بود، مطالبی را در سفرنامه‌اش درباره‌ی نقاره‌خانه‌ی تبریز می‌نویسد: «شهر تبریز به‌واسطه‌ی تجارت بزرگ، یکی از معروف‌ترین شهرهای آسیا است. [...] در اطراف میدان بزرگ تبریز و مجاور آن، بقیه‌ی آثار بناهای باشکوهی دیده می‌شود و چهارپنج مسجد را که در عظمت بنا بی‌نظیر هستند، به خرابی واگذارده‌اند. [...] دسته‌ای از اشخاص اجیر شده‌اند که هر روز، اول طلوع و غروب آفتاب در میدان تبریز، مدت نیم‌ساعت کنسرت موحش بدصدایی از کوس و کرنا بدهند. در روی ایوانی کنار میدان، صف کشیده به کار مشغول می‌شوند.» (تاورنیه۱۳۶۹: ۶۷، ۷۰)

جووانی کاررری جهانگرد ایتالیایی در سال ۱۶۹۴م (حدود ۱۰۷۳ش) در زمان حکمرانی واپسین پادشاه صفوی، یعنی شاه‌سلطان‌حسین به ایران سفر کرد و در سفرنامه‌اش آمده‌است: «هنگام فرمانروایی ترکان در تبریز، در میدان مشرف به این مسجد [یعنی مسجد حسن‌پاشا] و روبروی آن، قصر زیبایی بنا شده و هر روز هنگام غروب، در یکی از ایوان‌های آن یک آهنگ مطبوع شیپور (نقاره) به گوش می‌رسد. [...] هر روز عصر نزدیکی‌های غروب، صدای ناهنجار کرنای و طبل و سُرنا بلند می‌شود. گویا این موسیقی گوش‌خراش نابهنگام، اخطاری به بازاریان است که دکان‌های خود را ببندند.» (جملی‌کاری۱۳۸۳: ۳۳، ۴۳)

تا اینکه در دوره‌ی قاجار، عبدالعلی ادیب‌الملک از درباریان معتمد ناصرالدین‌شاه که در سال ۱۲۳۶ش مأمور سفر به تبریز شده بود، در سفرنامه‌اش نوشت: «یوزباشی نقاره‌خانه را سپردند که کوس عزت بر اشتران بار کنند و به باغ [خلعت‌پوشان در میانه‌ی تبریز و باسمنج] برند و چون نواب‌والا وارد شوند، در جلوش نقاره‌خانه‌ی شوکت زنند و کرنای جلالت کشند. [...] بالجمله سه ساعت به غروب مانده، صدای نقاره‌خانه بلند گردید.» (ادیب‌الممالک۱۳۴۹: ۲۲۳، ۲۲۵)

تصویر شماره‌ی ۷ عکسی است که یحیی ذکا از کرنای‌نوازان و نقاره‌نوازان تبریز، در مقاله‌اش چاپ و از آن‌ها با عنوان «نوازندگان کرنای‌خانه‌ی تبریز» یاد کرده است. او می‌نویسد: در دوره‌ی قاجار «گذشته از تهران که تخت‌گاه بود، در شهرهایی که زمانی پایتخت شده بودند و معمولاً آن‌ها را دارالسلطنه می‌نامیدند، نقاره‌خانه‌ها برپا بود و به نقاره‌کوبی می‌پرداختند. [...مانند] تبریز» (ذکا۱۳۵۶: ۴۹)

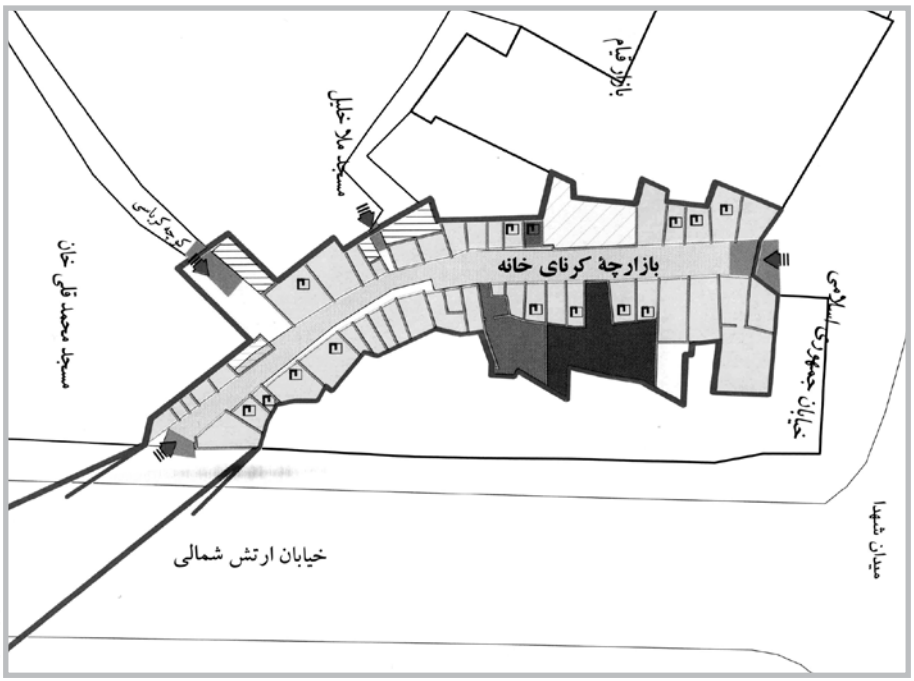
محمدرضا درویشی همان عکس مقاله‌ی یحیی ذکا را در کتابش دوباره چاپ و عنوان آن را به‌صورت «نوازندگان نقاره‌خانه‌ی تبریز» تغییر داده است. او در توصیف عکس می‌نویسد: «پنج نوازنده‌ی کرنا، سه

نوازنده‌ی نقاره‌ی بزرگ منفرد (یکی از نقاره‌ها بزرگ‌تر از دو نقاره‌ی دیگر است)، یک نوازنده‌ی نقاره‌ی کوچک مضاعف (قوشاناقارا) و دو نوازنده‌ی سُرنا در آن مشاهده می‌شوند. ساختار سازها با سازهای [...] تهران و کرناهای مشهد، تفاوت چندانی ندارد.» (درویشی ۱۳۸۴: ۳۰۵)

این مقاله نخستین تلاش برای تعیین محل و پیشینه‌ی کرنای‌خانه‌ی تبریز بر اساس نقشه‌ها، متن‌ها و عکس‌هاست و امید می‌رود با دست یافتن به منابع و مآخذ جدید، دیگر ابعادِ موضوع، روشن شود. مطالعه و بررسی درباره‌ی نقاره‌خانه یا کرنای‌خانه‌ی تبریز، شهری که در طول تاریخ ایران به‌طور معمول، پایتخت یا ولیعهدنشین بوده است، نیازمند جستجو و واکاویِ بیشتری است.

مآخذ:

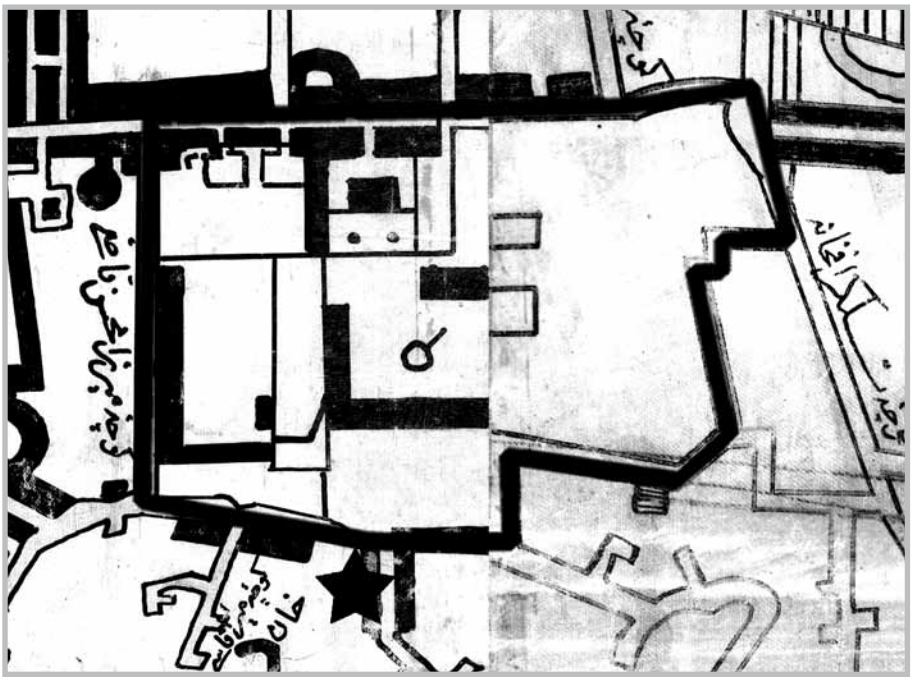
* ادیب‌الملک، عبدالعلی . ۹۴۳۱ . دافع‌الغرور . به‌کوششِ ایرج افشار . تهران . انتشارات خوارزمی . چ اول.
* تاورنیه، ژان‌باتیست . ۹۶۳۱ . سفرنامه‌ی تاورنیه . ترجمه‌ی ابوتراب نوری . تهران . انتشارات سنایی . چ چهارم.
* جملی‌کاری، جوانی‌فرانچسکو . ۳۸۳۱ . سفرنامه‌ی کاری . ترجمه‌ی عباس نخجوانی و عبدالعلی کارنگ . تهران . انتشارات علمی و فرهنگ . چ دوم.
* خاماچی، بهروز . ۵۷۳۱ . بازار تبریز در گذر زمان . تبریز . نشر آشینا . چ اول.
* همو . ۴۸۳۱ . محلات و مشاهیر فرهنگی و تاریخی منطقه‌ی هشت شهرداری تبریز . تبریز . انتشارات ستوده . چ اول.
* همو . ۶۸۳۱ . شهر من تبریز . تبریز . انتشارات ندای‌شمس . چ اول.
* درویشی، محمدرضا . ۴۸۳۱ . دایره‌المعارف سازهای ایران . جلد ۲ . تهران . موسسه‌ی فرهنگی‌هنری ماهور . چ اول.
* ذکا، یحیی . ۶۵۳۱ . «آیین نقاره‌کوبی در ایران و پیشینه‌ی آن» . تهران . ماهنامه‌ی هنرومردم . شماره‌ی ۰۸۱ . مهر.
* رنجبرفخری، محمود و دیگران . ۲۹۳۱ . بازار بزرگ تبریز و بازارچه‌های پیرامونی آن در دویست سال اخیر . تهران . بنیاد ایران‌شناسی . چ اول
* فخارتهرانی، فرهاد و دیگران . ۵۸۳۱ . بازخوانی نقشه‌های تاریخی شهر تبریز . تهران . وزارت مسکن‌وشهرسازی . چ اول.
* نجفی، مهنام . ۲۹۳۱ . میدان توپخانه‌ی دارالخلافه‌ی ناصری . تهران . انتشارات روزنه . چ اول.
* نجفی، اصغر و گلچین، اشرف . ۳۹۳۱ . بازار تبریز در دوره‌ی قاجار . تبریز . انتشارات آلتین . چ اول.



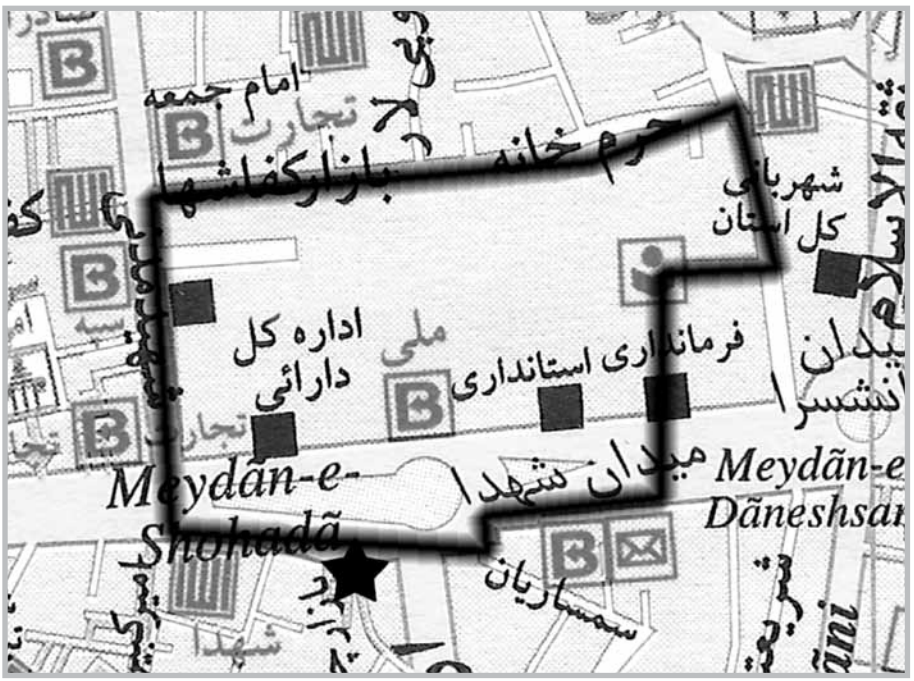
تصویر شماره ۱

تصویر شماره ۲

تصویر شماره ۳



تصویر شماره ۴



تصویر شماره ۵

تصویر شماره ۶

تصویر شماره۷

موسیقی کلاسیک در تبریز ضرورت‌ها، چالش‌ها و فرصت‌ها

علی رحم‌جو
ali_rahmjoo@yahoo.com

دوازدهم ژانویه‌ی ۲۰۰۷ ساعت هشت صبح، ایستگاه متروی لانفان پلازا در شهر واشینگتن دی‌سی. جاشوا بل یکی از معروف‌ترین ویولنیست‌های جهان، به درخواست جین واینگارتن، روزنامه‌نگار روزنامه‌ی واشینگتن پست، با لباسی مبدل در یکی از شلوغ‌ترین ساعات روز در ایستگاه مترو حاضر شده، ویولن استرادیواریوس سیصد ساله‌ی سه و نیم میلیون دلاری خود را از جعبه‌ی ساز بیرون آورده و با مهارتی کم‌نظیر مشغول نواختن شاکون در ر مینور اثر یوهان سباستین باخ می‌شود. به اعتقاد بسیاری از موسیقیدانان، شاکون در ر مینور باخ یکی از بزرگ‌ترین شاهکارهای تاریخ موسیقی و در عین حال یکی از دشوارترین قطعات برای ویولن می‌باشد که ویولنیست‌های معدودی توانایی اجرای آن را با چنین مهارت استادانه‌ای دارند. اما واکنش مردم در برابر چنین رویداد استثنایی چه بود؟ تقریباً هیچ! تنها عده‌ی معدودی برای مدت کوتاهی توقف کردند و تعداد انگشت‌شماری نیز مقداری پول (در مجموع ۳۲ دلار) داخل جعبه‌ی ساز گذاشتند.

از زمان انتشار گزارش این آزمایش جامعه‌شناختی در روزنامه‌ی واشینگتن پست بحث‌های گسترده‌ای در محافل آکادمیک و غیرآکادمیک در ارتباط با این رویداد و نتیجه‌گیری‌های حاصل از آن مطرح شده است. بسیاری موسیقی‌شناسان آن را تنها یک نشانه‌ی ملموس و واضح از میان هزاران نشانه‌ای می‌دانند که حکایت از روند رو به اضمحلال ژانری به نام موسیقی کلاسیک (در معنای عام آن) و همچنین بافتار فرهنگی-اجتماعی همراه آن که در طی چندین قرن به تدریج در جوامع غربی شکل گرفته است دارد. هر چند موسیقی‌شناسانی چون ریچارد تاراسکین بر این باورند که نمی‌توان از چنین رویدادهایی به درستی در مورد وضعیت کنونی موسیقی کلاسیک نتیجه‌گیری کرد، اما انکار این واقعیت که امروزه ژانر موسیقی کلاسیک مخاطبان کمتری در مقایسه با چند

دهه‌ی قبل دارد بسیار دشوار است.

از قرن نوزدهم، موسیقی کلاسیک به عنوان یکی از مهمترین نهادهای فرهنگی، اجتماعی و حتی سیاسی جایگاه خود را در جوامع غربی به شکل گسترده‌ای تثبیت کرده و تا اواسط قرن بیستم روند رو به رشد خود را ادامه داد. به ویژه با اختراع رادیو و دستگاه‌های ضبط موسیقی امکان برقراری ارتباط با طیف گسترده‌تری از مخاطبان فراهم شد. اما از اواسط قرن بیستم با به روی کار آمدن تکنولوژی‌های مختلف ضبط و اجرای موسیقی که منجر به رونق گرفتن ژانرهای دیگر موسیقی شد، به تدریج از تعداد مخاطبان موسیقی کلاسیک کاسته شد. به طوری که بخش عمده‌ای از ایستگاه‌های رادیویی که زمانی یکی از مهمترین منابع قابل دسترس برای شنیدن موسیقی کلاسیک محسوب می‌شدند به پخش ژانرهای جدیدتر موسیقی روی آوردند.

بحران موسیقی کلاسیک جایی در حال شکل‌گیری است که چندین قرن تاریخ پویا و مستمر پشتوانه‌ی این نهاد فرهنگی و مدنی بوده است. این موسیقی در جوامع غربی متولد شد، به طرز شگفت‌انگیزی رشد کرد و اکنون (حداقل به باور بعضی) دوران افول خود را سپری می‌کند. چنانچه این شرایط را با شرایط موجود در ایران و تبریز مقایسه کنیم، وضعیت به مراتب بحرانی‌تر به نظر می‌رسد.

موسیقی کلاسیک در تبریز هیچ‌گاه تاریخی مستمر و طولانی مدت نداشته؛ آهنگسازی، آموزش و اجرای این نوع موسیقی هیچ‌گاه در جریان روندی پیوسته، سیستماتیک و رو به رشد قرار نگرفته؛ تعداد کنسرت‌ها و برنامه‌های موسیقی کلاسیک معدود و تعداد آثار پژوهشی و نقادانه‌ی منتشر شده در باب این نوع موسیقی بسیار ناچیز است. در چنین شرایطی هرگونه مواجهه با فرهنگ موسیقی کلاسیک در تبریز نیازمند حساسیت و دقت به مراتب بیشتری است. بحران موسیقی کلاسیک در غرب ممکن است در اثر برآیند اقدامات و اشتباهات بسیار کوچک در طی چندین قرن به وقوع پیوسته باشد. با بررسی پژوهش‌های انجام یافته درباره‌ی آسیب‌شناسی موسیقی کلاسیک در غرب شاید بتوان اقدامات سنجیده‌تری در راستای گسترش فرهنگ موسیقی کلاسیک در تبریز انجام داده و تا حدی از تکرار اشتباهات پرهیز نمود.

به عنوان یکی از علاقه‌مندان موسیقی کلاسیک که سال‌هاست به تدریس موسیقی در تبریز مشغول بوده و همچنین مسئولیت رهبری ارکستر هنگام (تاسیس در سال ۹۲) را بر عهده دارم، در ادامه سعی خواهم نمود با وام‌گیری از مطالعات اخیر موسیقی‌شناسان غربی در ارتباط با بحران موسیقی کلاسیک جهان، به بررسی اجمالی برخی ضرورت‌ها و چالش‌های پیش روی اجرای موسیقی کلاسیک در تبریز بپردازم. سپس تنها به عنوان نمونه‌ی عملی کوچکی از راهکارهای احتمالی و پیشنهادی برای مواجهه با این چالش‌ها، نگاهی به رپرتوار و اهداف برنامه‌ی آینده‌ی ارکستر هنگام تحت عنوان شرق و غرب (در ۲۳ و ۲٤ اردیبهشت) خواهیم داشت.

در سال‌های اخیر درباره‌ی اهمیت و ارزش موسیقی کلاسیک مطالعات ارزشمندی توسط موسیقی‌شناسان غربی انجام یافته است که از مهمترین‌شان می‌توان به لارنس کریمر، جولیان جانسون و جاشوا فاینبرگ اشاره کرد. اما به نقل از کریمر، از مهمترین عواملی که به ایجاد بحران موسیقی کلاسیک کمک نموده است دو روش متداولی است که عموماً برای ارزش دادن به آثار موسیقی کلاسیک به کار رفته است: اولی ترویج این باور که موسیقی کلاسیک متعلق به خواص جامعه است و دیگری التزام به داشتن دانش موسیقی برای لذت بردن از این نوع موسیقی.

در ادامه به این دو معضل خواهیم پرداخت. اما آن چیزی که در گفتگوهای عادی درباره‌ی موسیقی کلاسیک معمولاً کمتر به آن توجه می‌شود، نوع خاصی از «گوش دادن» است که مختص موسیقی کلاسیک بوده و به جرات می‌توان گفت موسیقی کلاسیک است که این نوع گوش دادن را ابداع نموده است. و آن «گوش دادن دقیق به جزئیات» می‌باشد. این شیوه‌ی گوش دادن تنها مربوط به عمل شنیدن نیست بلکه نیازمند اتخاذ طرز فکر و فردیتی متناسب با آن نیز هست.

با توجه به وفور اجراهای ضبط شده با کیفیت بسیار بالا که در دسترس همه قرار دارند، رفتن به کنسرت‌ها

و برنامه‌هـــای اجرای زنده‌ی موســـیقی کلاســـیک چه لزومی دارد؟ متاسفانه رواج صنعت موسیقی ضبط شده، باعث فراموشی یکی از مولفه‌های بسیار مهم موسیقی کلاســـیک شده اســـت: همه‌ی این آثار (حداقل تا قبل از اختراع دســـتگاه‌های ضبط موسیقی) از همان ابتدا به منظور اجرا در برابر تعداد نسبتاً زیادی شنونده تصنیف شده‌اند. این تجربه‌ی شنیداری جمعی تنها می‌تواند در سالن‌های کنسرت رخ دهد. به بیان دیگر با گوش دادن به یک اجرای ضبط شـــده هرگز نمی‌توان آن را به طور کامل تجربه کرد. علاوه بر این، تجربه‌ی شنیداری جمعی می‌تواند روند مهارت یافتن بر شـــیوه‌ی خاص گوش دادن که در بالا ذکر شد و همچنین شکل‌گیری فردیت متناسب با آن را ساده‌تر نماید.

از سوی دیگر، به وجود آمدن برخی آداب و رسوم خاص کنسرت‌های موسیقی کلاسیک در قرن نوزدهم، از جمله تشـــویق نکردن بین موومان‌ها، یکی از عوامل بازدارنده‌ی مخاطبان از حضور در ســـالن‌های موسیقی بـــود. این آداب و رســـوم چنان در فرهنگ موســـیقی کلاسیک ریشه دواند که عملاً منشا قرن نوزدهمی آنان فراموش شـــد. برای مثال در زمان موتسارت، هایدن یا بتهوفن تشویق نکردن بین موومان‌ها به هیچ وجه مرسوم نبود؛ حتی ممکن اســـت آثار این آهنگسازان با در نظر گرفتن همین تشویق بین موومان‌ها نوشته شده باشند. خوشبختانه امروزه از سخت‌گیری‌های قرن نوزدهمی در اجراهای موسیقی کلاسیک کاسته شده است و برای مثال تشویق بین موومان‌ها دیگر چندان گناه و خطای بزرگ و نابخشودنی محسوب نمی‌شود!

مجموع این عوامل (رواج صنعت ضبط موسیقی و بـــه وجود آمـــدن آداب و رســـوم خـــاص اجراهای موسیقی کلاسیک) باعث شـــد بسیاری از ترس اینکه با رعایت نکردن این آداب و رســـوم به عنوان خواص جامعه شناخته نشده و تحقیر شوند به تدریج از رفتن به ســـالن‌های موســـیقی صرف نظر کرده و به شنیدن اجراهای ضبط شده، بسنده کردند. بدین ترتیب مهارت شنوایی لازم برای شنیدن این نوع موسیقی را به تدریج فراموش کرده و موسیقی کلاسیک برای آن‌ها تبدیل به یک موسیقی پررمز و راز شد که تنها آن‌هایی که دانش کافی در این زمینه داشته باشند می‌توانند آن را درک کنند. مهارت گوش دادن دقیق و عمیق در این مقطع تاریخی و در دنیایی پر از تضادهای فرهنگی، پر از ایده‌های تازه و ناب، پر از تحولات تکنولوژیک و اجتماعی شاید همان مهارتی باشد که به شدت به آن نیازمندیم.

با توجه به موارد فوق به نظر می‌رســـد در اجراهای موسیقی کلاسیک در تبریز نیاز چندانی به سخت‌گیری‌های زیاده از حد در ارتباط با رعایت آداب و رسوم قراردادی و قرن نوزدهمی نباشد. چرا که یادآور شدیم، نهایتاً منجر به لطمه خوردن فرهنگ موسیقی کلاسیک در غرب شده و امروزه هم چندان جدی گرفته نمی‌شود.

امـــا انتخاب رپرتوار برنامه به چه صورت می‌تواند به تدریج باعث شـــکل‌گیری مهارت شنوایی موسیقی کلاسیک در جامعه شود؟ متاسفانه مدت‌هاست دیدگاه نادرستی بین برخی از موسیقیدانان کلاسیک در تبریز شـــکل گرفته و تصور می‌شود موسیقی دوره‌ی باروک ســـاده‌تر از موسیقی دوره‌ی کلاسیک، موسیقی دوره‌ی کلاسیک نیز ساده‌تر از دوره‌ی رمانتیک و به همین ترتیب موسیقی دوره‌ی رمانتیک نیز ساده‌تر از موسیقی دوره‌ی مدرن و معاصر است.

بدیهی اســـت که تجربـــه‌ی نوازندگـــی و اجرای همه‌ی دوران تاریخ موسیقی غربی (حتی موسیقی قرون وسطایی و رنسانس) تجربه‌ی بسیار ارزشمندی است. اما موسیقی هر دوره‌ای از تاریخ موسیقی دشواری‌ها و پیچیدگی‌های خاص خود را دارد و لزومی ندارد برای اجرای موسیقی دوره‌ی رمانتیک حتماً از باروک شروع کرده، از کلاسیک گذر کرده و به رمانتیک برسیم. حتی ممکن است اجرای موسیقی باروک یا دوره‌ی کلاسیک برای نوازنده‌ی امروزی دشوارتر از معمول نیز باشد، چرا که اکثر متدهایی که امروزه نوازندگان کلاسیک با آن‌ها تعلیم می‌بینند متعلق به قرن نوزدهم به بعد می‌باشد و در نتیجه ممکن اســـت نوازندگان تسلط کافی بر روی برخی تکنیک‌های نوازندگی منسوخ و مربوط به موسیقی دوره‌ی باروک نداشته باشد. طبیعتاً نمی‌توان کل تاریخ موسیقی غرب و ســـیر تحولات فرهنگی، اجتماعی و

سیاسی مرتبط با آن طی چندین قرن را در عرض فقط چند سال تجربه کرد. از طرف دیگر این نوع موسیقی برای کسانی که مهارت شنوایی لازم را کسب نکرده‌اند ممکن است نامانوس باشد.

راهکاری که در انتخاب رپرتوار برنامه‌ی آتی ارکستر هنگام به نام شرق و غرب پیشنهاد شده است بدین شکل است: در بخش اول برنامه دو اثر از آهنگسازان غربی و متعلق به قرن بیستم اجرا می‌شود: سوئیت کاپریول اثر پیتر وارلاک، و سمفونی زهی اثر بنجامین بریتن. سپس بخش دوم برنامه با اجرای قطعه‌ی شرق و غرب اثر آروو پرت آغاز شده و با قطعه‌ی رقص‌های رومانیایی اثر بلا بارتوک ادامه می‌یابد و در نهایت با اجرای میناتورلر از خیام میرزازاده (آهنگساز آذربایجانی) و اسمر اثر کاظم داودیان پایان می‌پذیرد.

یکی از اهداف این برنامه نشان دادن اشتراکات بین موسیقی غربی و موسیقی شرقی است. هر گاه صحبت از موسیقی غربی و شرقی می‌شود عموماً تفاوت‌ها بیشتر از شباهت‌ها برجسته‌تر می‌شوند (اساساً به دلیل همین تفاوت‌هاست که واژه‌های غربی و شرقی به کار می‌رود). اما چنانچه بتوان تفاوت‌های ظاهری را کنار زده و در لایه‌های عمیق‌تر به اشتراکاتی رسید می‌توان از این اشتراکات جهت غنی‌تر کردن هر دو نوع موسیقی بهره برد.

به نقل از ژیل دلوز فرانسوی، صحبت از «چیستی» بی‌معنی است؛ سوال درست این است که «چه می‌تواند بکند؟». در این رپرتوار، دریچه‌ی ورود به نقاط اشتراک، ملودی‌های فولکوریک در نظر گرفته شده است که طبیعتاً همراهی با این ملودی‌ها نیاز به مهارت‌های شنیداری زیادی ندارد. سوئیت کاپریول و سمفونی زهی هر دو بر اساس ملودی‌های فولکوریک انگلیسی ساخته شده است؛ در بخش دوم برنامه نیز به موسیقی بارتوک که بر اساس ملودی‌های فولکلوریک رومانیایی (که از طرفی به ملودی‌های فولکلوریک انگلیسی شباهت داشته و از طرف دیگر نیز شبیه ملودی‌های منطقه‌ی قفقاز می‌باشد) ساخته شده، حرکت کرده و به میناتورلر (بر اساس ملودی‌های فولکوریک آذربایجانی) و نهایتاً اسمر (بر اساس یک ملودی کرمانشاهی) منجر می‌شود.

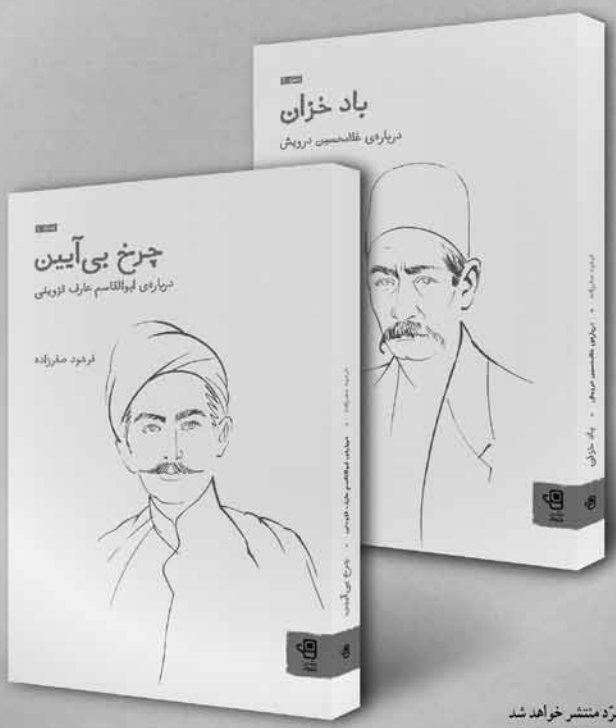
اما در مورد قطعه‌ی پیونددهنده‌ی این دو بخش: آروو پرت بی‌شک موفق‌ترین و مهم‌ترین آهنگساز معاصر محسوب می‌شود. بر اساس آمار رسمی سایت Bachtrack (بزرگترین بانک اطلاعاتی اجراهای موسیقی کلاسیک در جهان)، در سال ۲۰۱۵ آروو پرت برای پنجمین سال پیاپی و با تفاوت زیادی به عنوان پراجراترین آهنگساز معاصر شناخته شده است. قطعه‌ی شرق و غرب یکی از برجسته‌ترین آثار وی است که در سال ۲۰۰۳ نامزد دریافت جایزه‌ی گرمی برای بهترین آهنگسازی معاصر شد و در همان سال برنده‌ی جایزه‌ی بهترین آهنگسازی BRIT Classics شد. علت اصلی انتخاب این قطعه به عنوان پیونددهنده‌ی بخش غربی با بخش شرقی برنامه، تلفیق بی‌نظیری است که از موسیقی شرقی و موسیقی غربی در این قطعه انجام یافته است. موسیقی آروو پرت موسیقی بسیار خالص و بی‌زرق و برقی است که به وسیله‌ی تکنیک منحصر به فرد آهنگسازیش به نام Tintinnabuli که حتی به ساختارهای درونی اصوات موسیقی نیز توجه می‌کند. به نظر می‌رسد که این قطعه توانسته است آن پیوند عمیق بین موسیقی شرقی و غربی، فارغ از هر سبک و لحنی، بیابد.

در پایان لازم می‌دانم به نکته‌ی مهمی در مورد وضعیت موسیقی کلاسیک تبریز اشاره کنم. متاسفانه تا به امروز اجراهای موسیقی کلاسیک در تبریز از دید سازمان‌ها و موسسات بین‌المللی پنهان مانده و هیچ اجرایی به طور رسمی و بین‌المللی ثبت نشده است. به عبارت دیگر، این طور به نظر می‌رسد که در تبریز چیزی به نام موسیقی کلاسیک وجود ندارد! به عنوان قدمی کوچک جهت رفع این معضل، اجرای قطعه‌ی شرق و غرب برای اولین بار در ایران با مجوز رسمی از طرف Universal Edition (ناشر رسمی آثار آروو پرت و بزرگترین ناشر آثار موسیقی معاصر در جهان) انجام خواهد یافت. همچنین این اجرا در سایت Bachtrack نیز ثبت شده است. این اولین بار است که اجرای موسیقی کلاسیک در تبریز به طور رسمی و بین‌المللی ثبت می‌شود. باشد که روزی شاهد پویایی و شکوفایی موسیقی کلاسیک تبریز در سطح جهانی باشیم.

نشر
فنجان

مجموعه‌ی زمرّد

مجموعه پژوهش‌هایی درباره‌ی
موسیقی‌دانان پیشرو و تأثیرگذار گذشته‌ی ایران



از مجموعه‌ی زمرّد منتشر خواهد شد

قمرالملوک وزیری
علینقی وزیری
ابوالحسن صبا
مهدیقلی هدایت
فراهانی‌ها

fenjanbooks@gmail.com
telegram.me/fenjanbooks
fenjanbooks

تئاتروسینما

روزنامه اطلاعات، سه شنبه ۱۵ آبان ماه ۱۳۵۲

هنرمندان و دست اندرکاران تئاتر تبریز درمیزگرد اطلاعات

تئاتر تبریز

چشم به آینده دوخته است

از راست : محمود قبه‌زرین ، علی آبادی، پورعبداله، آزادمنش

یك اشاره :

هنرمندان جوان تبریز در چند روز اخیر ، بمناسبت فرهنگ و هنر چند نمایشنامه خوب منجمله نمایشنامه «حادثه درویشی» را بروی صحنه آوردند . کار آنها در حال ، قابل بررسی و ارزشیابی است . این تئاتر نوپا ، اینکه روی پای خود بایستد بیش از هر چیز به و بوجه مردم نیاز دارد و در یک تقسیم بندی حرفهائی هست که باید مطرح شود و فرصتی برای تحلیل مسائلی که به نظر است . و اگرخواهیم جهار چوب و در یک کیفیت کلی مشکلات تئاتر را بررسی کنیم باید به ۳ اصل مهم اشاره کرد :

۱ـ تئاتر نوپا،در هر حال‌ودر هر موقعیت باید مورد قرار بگیرد .

۲ـ دسته‌بندیها بایستی از بین برود .

۳ـ از اجرای نمایشنامه های خارجی تا حد افراط جلوگیری شود .

۴ـ نمایشنامه نویسان خوب باید تقویت شوند .

بابن منظور و بررسی و تجزیه و تحلیل این مسائل ، دان تئاتر تبریز در یک میز گرد برشیور در محل سرپرستی و نمایندگی روزنامه اطلاعات در تبریز م آمدندوبه‌بحث و گفتگو پیرامون این مهم پرداختند ل گفتگو ها و بحث های انجام شده در این میزگرد خوانندگان عزیز میرسد .

شرکت کنندگان درمیزگرد :

ولی الله داودآبادی کارشناس مرکز آموزش تئاتر .

پرویز آزادمنش ، محمود قبه‌زرین ، محمد پارچه‌ـ ، حسین کسری ، احمد عادلی ، مهدی لزیری ، حسین بنام ، دارا علی آبادی ، احمد پور عبدالله ، علیزادگان ، یعقوب غروبان ، محسن قلعه اسدی ، صانعی ، سعید ولی‌زاده ، علاء الدین وزیرزاده ، پرویز وکابتی .

خیران میزگرد ، ولی دریابیم . و آنها را بروبش دهیم . ما تئاتر خوبی نداریم. بنابراین تماشاچیان را مقصر میدانیم .اگر تئاتر اصیلی‌داشته باشیم‌تماشاچی‌خوبی هیخواهیم داشت .. از طرفی نمایشنامه نویسان‌نیزتشویق نمیشوند . ما سعی‌داریم بهمین منظور کلاس نمایشنامه نویسی دایر کنیم .

بجای «دانشگاه هنر»، «کودکستان هنر» ایجاد کنید !

نمایشنامه نویس باید «جامع‌شناس» و «روانشناس» باشد !

اکثر نمایشنامه ها ارزش هنری ندارند

یعقوب غروبان : اگر آقایوب داشته باشیم حتی تئاتر ما ارتباط جمعی را نیز وسایل نحت‌الشعاع قرار داد . می‌توانداز‌مدارس پایه گذاری تئاتررا کنید .

پور عبدالله : بنظر احمد دست یابی به یک تئاتر من براعتقاد آنرا از مدارس اصلی ، یک استعداد های سروع‌کرد کیفیت حاضر امکان خلاقه ت .

پدیر آزادمنش : آموزش‌و پرورش کار را کرده اما نتایج پرورش دست نیامده است . در متینی براین گروه های هنری اکثر مد فعالیت هستند ولی در حال کمبود مربی است . اشکال تئاتر کم داریم

سالن لزیری : ما در تبریز مهدی کمداریم . البته‌ناگفته سالن تئ شهرستانی ها نیز نماند سالن‌نمایش روبرو هستند . با این حسن کسری: تئاتر ما هنوز موجود خوبی‌رانایت نکرده مردم اینها را ترجیح است . ابتدا باید خواست تماشاگر را‌درنظر بگیریم . ببینیم آنها چه میخواهند .

دارا علی آبادی : برای این منظورباید نمایشنامه های‌خوبی تهیه و عرضه کرد . نظرمردم را نسبت به تئاتر باید عوض شود . مردم باید به دیدن نمایشنامه عادت کنند .

عوامل بی علاقگی مردم

احمد عادلی : دو عامل باعث بی‌علاقگی مردم به تئاتر است . عامل اول : یکنواخت بودن تئاتر و علت دوم نیز تلویزیون و سینما است که مردم را نسبت به تئاتر بی تفاوت کرده اند .

محمد پارچه فروش : اکثر نمایشنامه های ما ارزش هنری ندارند . نمایشنامه نویس باید جامع شناس و روانشناس باشد.

محمودقبه‌زرین : تئاتر تبریز آینده خوبی دارد ، استقبال در چند روز اخیر از نمایشنامه «حادثه درویشی» بخوبی این مهم را ثابت کرد .

آخرین نفری که در این میز گردداظهارنظر کرد «محمدحسین بنام بود که عقیده داشت تئاتر به نوعی « تعاون» میماند که‌همه باید در سازندگی یک تئاتر سالم با هم شریک مساعی وهمکاری داشته باشند .

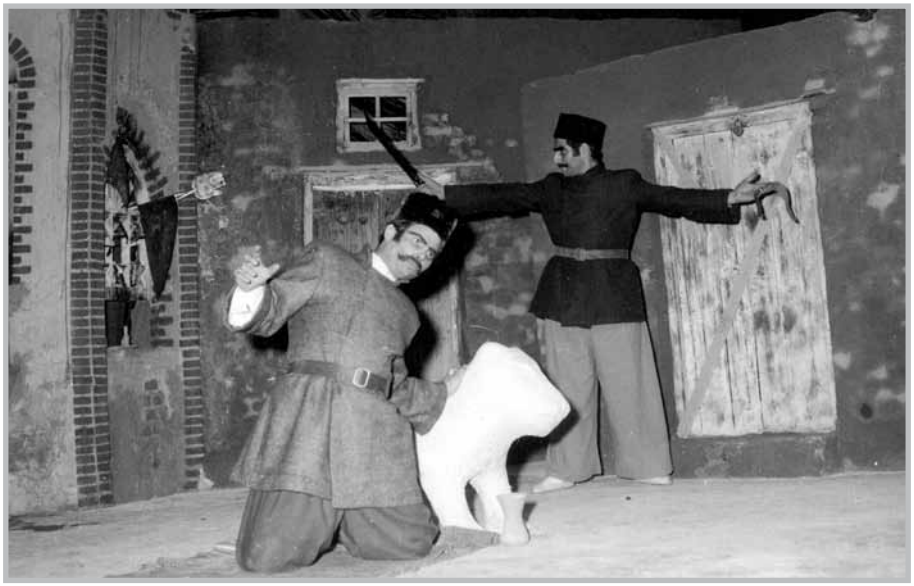
سارق پولها ، ناشی بود !

کرمانشاه : دختر چهارده ساله‌ای بنام «مرجان» پس‌از

پنجاه‌سال با تئاتر تبریز
(از ۱۳٤٤ تا ۱۳۹٤)

سیروس مصطفی
mostafa_sirous@yahoo.com

مقدمه: بی‌شک قلم‌زدن در مورد تاریخ تئاتر تبریز بزرگ، کاری است بس سترگ و به‌غایت طاقت‌فرسا که این‌همه از چون منی برنمی‌آید. ولی می‌توان، به اندازه‌ی وسع و توان، به بعضی از اتفاقات تئاتری در این مجال اشاره نمود. بی‌شک وقایع تئاتری، در صورت مکتوب نشدن، به مرور زمان از یاد خواهند رفت یا دچار تحریف خواهند شد و این مسئله‌ای است که با آن مواجه‌ایم. و اگر ما نگاهی به گذشته‌ی خود کنیم، متوجه فقر آثار مکتوب در اکثر هنرها (مخصوصاً تئاتر) خواهیم شد. و این درد، انگیزه‌ای شد تا به وسع خود حرکتی آغاز نماییم، به امید این که آیندگانْ این اسناد را دریابند و در جهت تکمیل آن برآیند؛ چه تئاترْ یگانه هنری‌ست که به هنگام تولّد می‌میرد و از آن، جز خاطره‌ای، چیزی باقی نمی‌ماند. در این نوشته، برای بررسی وضعیت تئاتر تبریز در دهه‌های ٤٠ و ٥٠ از تحقیقات ارزشمند جناب آقای امیر علیزادگان (با کمی دخل‌وتصرف) بهره برده‌ام. این تحقیق از سال ۱۳٤٤ ــ سالِ آغاز فعالیت تئاتری احمد دامود[1] در تبریز که به نظر نگارنده، نقطه عطفی در تاریخ تئاتر معاصر تبریز است ــ شروع می‌شود. ذکر این نکته شاید خالی از لطف نباشد که نوشته‌ی حاضر، اولین‌بار در نشریه‌ی «تَکَم» شماره‌ی ٤ (ویژه‌نامه‌ی انجمن نمایش تبریز) در سال ۱۳۸٦ به چاپ رسید و مورد تفقد و تشویق اهالی تئاتر قرار گرفت و کاستی‌هایش تذکر داده شد. از آن سال تا به امروز در مورد تئاتر تبریز، خوش‌بختانه در دو شماره‌ی ۱٤۷ (آذر ۱۳۹۰) و ۱٤۸ (دی ۱۳۹۰) مجله‌ی «نمایش» مطالب ارزشمندی به چاپ رسید. بااین‌حال مطالبی که در راستای هدف تحقیقِ حاضر باشد، گردآوری نشده بود، لذا از آن مطالب در این نوشته نتوانستم بهره‌مند شوم. به‌ناچار، برای تکمیل تحقیق پیشین، دست به تحقیقاتِ میدانی زدم و هر چه در پی می‌آید، بیش‌تر بر اساس تحقیقات میدانی گردآوری گردیده است. درخصوص آثار تولیدشده بعد از انقلاب اسلامی و حضور در جشنواره‌ها، صرفاً از منتخبان جشنواره‌ی تئاتر استانی و حاضرین در جشنواره‌ی بین‌المللی تئاتر فجر[2] نام برده شده است. در این نوشته بیش‌تر روی تئاتر تبریز تأکید شده است و نه تئاتر استان. در گردآوری این مجموعه، دوستان زیادی نقش داشتند، اما نقش دو دوستِ پُررنگ‌تر بود: اول جلال شمع‌سوزان، برای یادآوری، تأکید و پی‌گیری ایشان؛ و دوم جناب ایوبِ حسنی، به‌خاطر اطلاعاتی که عنداللزوم در اختیار بنده قرار می‌دادند. درنهایت، این نوشته می‌کوشد تا در راستای اهداف ماهنامه‌ی «هویت» قدمی هرچند کوچک برداشته باشد.



«پهلوان اکبر می‌میرد»، نوشته‌ی بهرام بیضایی، کارگردان: محمود قبه‌زرین، ۱۳۴۷

در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ در تبریز چند مرکز عمده برای فعالیت‌های تئاتری وجود داشته است که عبارت‌انداز:

۱ـ کاخ جوانان
۲ـ خانه‌ی جوان
۳ـ دانشگاه تبریز
٤ـ تالار فرهنگ
۵ـ هنرستان صنعتی
٦ـ اداره‌ی فرهنگ و هنر

سال ۱۳٤۷ احمد دامود دانشجوی رشته‌ی روان‌شناسی دانشگاه تبریز بود. ایشان در تبریز آن‌زمان جوانان و هنرمندانَ مُجد را برای آفرینش هنری، گرد خود جمع می‌کند و گروه تئاتر «پیشرو» را تأسیس می‌نماید و علاوه بر آموزش این گروه تا سال ۱۳۵۰، نمایش‌نامه‌های مطرح ادبیات نمایشی جهان را نیز به روی صحنه می‌برد. نمایش‌هایی همچون:

–«قرعه برای مرگ»، نوشته‌ی واهه کاچا
–«موناوانا»، نوشته‌ی موریس مترلینگ
–«باغ وحش شیشه‌ای»، نوشته‌ی تنسی ویلیامز

احمد دامود در سال ۱۳۵۰ برای ادامه‌ی تحصیل، عازم خارج از کشور می‌شود، ولی این جمع پُرشور ــ که به همت محمود قبه‌زرین، خسرو پایاب، اسماعیل پشت‌پناه و محمود علوی گروهِ تئاتر آریا را چندسال قبل از رفتن احمد دامود، تأسیس نموده بودند ــ باز به فعالیت‌های خود ادامه می‌دهند. نمایش‌هایی که این گروه به روی صحنه می‌برد، عبارت‌انداز:

– «پهلوان اکبر می‌میرد»، نوشته‌ی بهرام بیضایی، کارگردان: محمود قبه‌زرین، تالار فرهنگ (۱۳٤۷)
– «بهترین بابای دنیا»، نوشته‌ی غلامحسین ساعدی، کارگردان: خسرو پایاب (۱۳٤۷)
– «تراژدی رستم و سهراب»، کارگردان: اسماعیل پشت‌پناه، در تالار هنرستان صنعتی. در این تراژدی آقایان: اسماعیل پشت‌پناه در نقش نقال، محمود قبه‌زرین در نقش رستم، محمود علوی در نقش سهراب، و عزیزیان در نقش فردوسی ایفای نقش کرده‌اند.
– «مسافر»، نوشته و کارِ محمود قبه‌زرین، در تالار ارک، آبان‌ماه ۱۳٤۸
– «مستأجر»، نوشته‌ی پرویز صیاد، کارگردان: اسماعیل پشت‌پناه، اسفندماه ۱۳٤۸
–«یاغی‌ها»، نوشته‌ی خسرو حکیم‌رابط، کارگردان: اسماعیل پشت‌پناه، استاد راهنما: خسرو حکیم‌رابط
– «پنچری»، نوشته‌ی فردریک دورنمات، کارگردان: علی کوهپایه، ۱۳۵٤

در سال ۱۳٤۹ وزارت فرهنگ و هنر اقدام به سازماندهی هنرمندان تئاتر و آموزش آنان از طریق فرستادن کارشناسان

«رزاوندی رستم و سهراب»، کارگردان: اسماعیل پشت‌پناه

«معدنچیان»، نوشته‌ی جو کوری، به کارگردانی فرشاد فدائیان

مجرب به شهرستان‌ها نمود که در این راستا خسرو حکیم رابط اولین کارشناس اعزامی از مرکز بود. وی با توجه به بستر مناسب و استعدادهای درخشانی که در این شهر وجود داشت، شروع به فعالیت نمود. لذا بعد از اجرای اولین کار ـ «یاغی‌ها» ـ به سراغ یکی از بهترین متن‌های خود، یعنی «آن‌جا که ماهی‌ها سنگ می‌شوند»، می‌رود و در آبان‌ماه ۱۳۴۹ با همکاری گروه تئاتر آریا این متن را به‌روی صحنه می‌برد. طرفه آن که این نمایش‌نامه، اولین‌بار در تبریز به زیور طبع آراسته شد. نمایش‌های دیگری که در دوره‌ی کارشناسیِ ایشان به روی صحنه رفت:

– «مازیار»، نوشته‌ی صادق هدایت، کاری از محمود قبه‌زرین (گروه تئاتر زمان)، در تالار تربیت، مهرماه ۱۳۵۰

– «معدنچیان»، نوشته‌ی جو کوری، به کارگردانی فرشاد فدائیان، تالار تربیت، ۱۳۵۰

– «بهترین بابای دنیا»، نوشته‌ی غلامحسین ساعدی و کارِ محمود علوی (گروه تئاتر آریا)، تالار تربیت، بهار ۱۳۵۱

در سال ۱۳۵۱ منوچهر داودآبادی به‌عنوان دومین کارشناس اعزامی از مرکز، وارد تبریز می‌شود و به آموزش تئاتر می‌پردازد. در همان سال مهدی لزیری، به‌همراه پرویز کلینی، گروه تئاتر «امروز» را تأسیس می‌نماید. نمایش‌هایی که توسط ایشان، قبل و بعد از تأسیس گروه مذکور، به روی صحنه می‌رود:

– «ننه‌خاتون»، نوشته‌ی فریدون رهنشین، کارگردان: پرویز کلینی

– «شهر قصه»، نوشته‌ی بیژن مفید، کارگردان: پرویز کلینی

– «آی باکلاه ـ آی بی‌کلاه»، نوشته‌ی غلامحسین ساعدی، کارگردان: پرویز کلینی

– «دشمن مردم»، نوشته‌ی هنریک ایبسن، کارگردان: پرویز کلینی، ۱۳۵۸

– «لنی کوچولو»، نوشته‌ی جان اشتاین‌بک، کارگردان: مهدی

«مستأجر»، کارگردان: اسماعیل پشت‌پناه، ۱۳۴۸

نمونه‌ی بلیت گروه امروز

لزیری، تالار تربیت، ۱۳۵٤

–«تو قهرمان نیستی»، نوشته‌ی عزیز نسین، کارگردان: مهدی لزیری

–«گالیله»، نوشته‌ی نادر ابراهیمی، کارگردان: مهدی لزیری

– «اگر یک نیستید، منهای یک باشید، صفر بودن ضلالت است»، نوشته‌ی نادر ابراهیمی، کارگردان: مهدی لزیری

– «توی گوش سالمم زمزمه کن»، نوشته‌ی ویلیام هلنی، کارگردان: مهدی لزیری

–«آسید کاظم»، نوشته‌ی محمود استاد محمد، کارگردان: پرویز کلینی

– «حادثه در ویشی»، نوشته‌ی آرتور میلر، کارگردان: پرویز کلینی

– «دنیای مطبوعاتی آقای اسراری»، نوشته‌ی بهرام بیضایی، کارگردان پرویز کلینی

– «سیزیف و مرگ»، نوشته‌ی روبر مرل، کارگردان: پرویز کلینی

–«تکرار و قصاص»، نوشته‌ی مشترکِ تنهایی وش و کلینی، کارگردان: پرویز کلینی

و...

بعد از منحل شدنِ «گروه تئاتر آریا»، محمود قبه‌زرین «گروه تئاتر زمان» را تأسیس می‌کند. گروه تئاتر زمان، به‌سرپرستی محمود قبه‌زرین، نمونه‌ی آثار:

–«مازیار»، نوشته‌ی صادق هدایت، کاری از محمود قبه‌زرین، در تالار تربیت، مهرماه ۱۳۵۰

– «چوب‌به‌دست‌های ورزیل»، نوشته‌ی غلامحسین ساعدی، کار محمود قبه‌زرین، ۱۳۵۲

–«لونه‌ی شغَال»، نوشته‌ی علی نصیریان، کارگردان: محمود قبه‌زرین، تالار تربیت، ۱۳۵۳

– «آی باکلاه ـ آی بی کلاه»، نوشته‌ی غلامحسین ساعدی، کارگردان: محمود قبه‌زرین، تالار ارک، ۱۳۵٤

و... .

گروه تئاتر رابط، مؤسسین: فرشاد فدائیان، علی کوهپایه، کامبیز فرمان‌پرست، احمد سپوهین، نمونه‌ی آثار:

–«در حضور باد»، نوشته‌ی بهرام بیضایی، کارگردان: فرشاد فدائیان، تالار تربیت، ۱۳۵۱

–«مردی که گلی بر دهان داشت»، نوشته‌ی لوئیجی پیراندِللو، کارگردان: فرشاد فدائیان، تالار تربیت، ۱۳۵۳

– «این‌ها خیلی کوچک‌اند»، نوشته‌ی خسرو حکیم‌رابط،

«چوب‌به‌دست‌های ورزیل»، ۱۳۵۲

«حادثه در ویشی»، کارگردان: پرویز کلینی

«تب»، نویسنده و کارگردان: علی کوهپایه، ۱۳۵۷

«چوب‌به‌دست‌های ورزیل» کار محمود قبادزاده

«دل‌آشوب»، نوشته و کار اسد صادقی

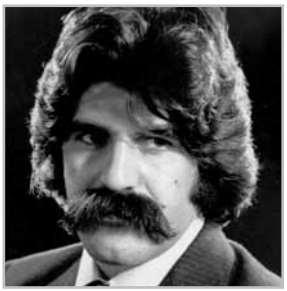
کارگردان: فرشاد فدائیان، تالار تربیت، ۱۳۵۳
–«تب»، نویسنده و کارگردان: علی کوهپایه، ۱۳۵۷
و...
گروه تئاتر ارک، به سرپرستی اسد صادقی، نمونه‌ی آثار:
–«بام‌ها و زیربام‌ها»، نوشته‌ی غلامحسین ساعدی، کارگردان: اسد صادقی، تالار تربیت ۱۳۵۳
–«سنگ و سرنا»، نوشته‌ی بهزاد فراهانی، کارگردان: حسین کسری، تالار تربیت، ۱۳۵٤
–«قبل از شروع»، نوشته‌ی میگوئیل اورته گا آلوارز، کارگردان: اسد صادقی، تالار تربیت، ۱۳۵۹
–«بلسان»، نوشته و کار اسد صادقی، تالار تربیت، ۱۳٦٦
–«دل‌آشوب»، نوشته و کار اسد صادقی، تالار تربیت، ۱۳٦۹
–«لیلی و مجنون»، نوشته و کار اسد صادقی، تالار تربیت، ۱۳۷٤

گروه تئاتر آذر، به سرپرستی حسین کسری، نمونه آثار:
– «پروار بندان»، نوشته‌ی غلامحسین ساعدی، کارگردان: حسین کسری، تالار تربیت، ۱۳۵٤

گروه تئاتر رامتین (نگاه)، به سرپرستی منصور حمیدی (مرکز فعالیت این گروه دانشگاه تبریز بود). نمونه‌ی آثار:

«بام‌ها و زیربام‌ها» کارگردان: اسد صادقی، تالار تربیت ۱۳۵۳

پوستر «بام‌ها و زیربام‌ها»، کارگردان: اسد صادقی، ۱۳۵۳


علی کوهپایه

احمد عادلی

محمود قبه‌زرین

داراعلی آبادی

مسعود کاتبی

پرویز آزادمنش

–«قرعه برای مرگ»، نوشته‌ی واهه کاچا، کارگردان: منصور حمیایِ
– «مُحلل»، نوشته‌ی صادق هدایت، تنظیم و کارگردانی: منصورحمیدی
–«دیوار»، نوشته‌ی ژان‌پل سارتْر، کارگردان: منصور حمیدی
– «معلمان روز جمعه»، نوشته‌ی محسن یلفانی، کارگردان: منصورحمیدی
– «پهلوان‌اکبر می‌میرد»، نوشته‌ی بهرام بیضایی، کارگردان: منصورحمیدی
–«باغ‌وحش شیشه‌ای»، نوشته‌ی تنسی ویلیامز، کارگردان: منصورحمیدی
و..

اســامی فعالین در زمینه‌ی کارگردانیِ تئاتر در این دو دهه عبارت‌انداز: محمودقبه‌زرین، خسرو پایاب، فرشادفدائیان، اسد صادقی، منصور حمیدی، پرویز کلینی، مهدی لزیری، امیر علیــزادگان، علی کوهپایه، محمود نظرعلیان، برهان خوشنویس، ابراهیم آبادی و....
و بازیگــران ایــن دوره: مهــدی لزیری، علــی کوهپایه، محمود قبه‌زرین، پرویز قزوینی، یعقوب شــکوری، ژاله حقی(قبه‌زرین)، یدالله قنبرزاده، منصور حمیدی، نسرین نجفی، احمد قهرمانی، علی معصومی، حســین منادی، مسعود کاتبی، رحمان قبه‌زرین، ابوالفتح منتظری، مجید دمشقی، حسن جهانی، محمود نظرعلیان، یدالله نوعصری، سیمری، اسدزاده، کاظم‌لو، نیک‌محضران، پارچه‌فروش، نادر افرازه، سعید ولیزاده، دارا علی آبادی، حسین شفاخواه، پرویز بشردوست، احمد عادلی، پرویز آزادمنش، آفاق صدف، الی صدف، پوران کهنکاری، آفاق ارتقایی، غلام کریمی، عادل ارشدی‌فر، احمد پورعبدالله، فیروز عاقلی، هاشم چاوشی، احد ســرخی، جلال سلیمان‌زاده، محمد ابوترابی، سعید جلوه‌گری، رحیم ارباب‌زاده، مدیرروستا، نیک‌پور، ابراهیم عباسعلی‌زاده، سلطان‌پور، عبرانی و....

تئاتر تبریز در دهه‌ی ۶۰:

ماحصل تجربه‌های ناب تئاتری در دهه های ۴۰ و ۵۰، در این دهه به بار می‌نشیند و بعد از وقفه‌ای چندساله، تئاتر در این شــهر دوباره جان می‌گیرد و به راهِ خود ادامه می‌دهد. در این دهه، چهره‌های جدیدی به جمعِ کهنه‌کارهای تئاتر تبریز اضافه‌می‌شوند. کارگردانانی با افکارِ متفاوت و ایده‌هایی جدید، مانند: علیرضا لطف‌خدائی (گروه تئاتر آلاله)، حسن نجفی (حوزه‌ی هنری)، جمشید نهرین، قنبر عابدی، حسین لاله، شهرام خدائی، محمد رمضانی، منوچهر طهماسبی و محمود اخی.

«مهلمان روز جمعه»، کارگردان: منصور حمیدی

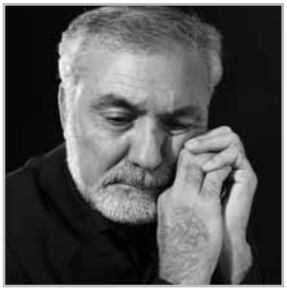
«بلسان»، اسد صادقی، ۱۳۶۶

«دشمن مردم»، نوشته‌ی هنریک ایبسن، کارگردان: پرویز کلیمی، ۱۳۵۸

«سنگ و سرنا»، کارگردان: اسد صادقی

«دل آشوب»، اسد صادقی، ۱۳۶۹

«ای باکلاه ـ آی بی کلاه»، پرویز کلیمی، ۱۳۵۴


مهدی لزیری

اسد صادقی

محمود اخی

بازیگـران جوانی هـم وارد این عرصه شـدند تا در کنار کارکشتگان بازیگری، پرورش یابند. هنرمندانی مانند: ناصر هاشمی، حمیدمجدآبادی، سیدرضاعلوی، رحیم عباس‌زاده، علی واثق ملکی، مرتضی رضائی، محمد اردوبادی، یعقوب خیری، سونیاسوداگر، سونیتاسوداگر، خانم مهدی‌پور، فرهاد طب‌نوری، بهرام نوبری‌پور، بهرام ثقفی، اکبرَ صفدری، شجاع غیاث، حسین منجم‌زاده، ثریا خلیل‌زاده، عباس قادری، بهروز هابیل امیرخیز، امیر حجازی، رامین راسـتی، رضا گل‌آور، شهرام خزرائی، کاوه زورچنگ، لعیا صباحی و...

حضور در جشنواره‌ی بین‌المللی تئاتر فجر تهران:

– سـال ۱۳۶۱، نمایـش «وداع»، نوشـته و کارِ علیرضـا لطف‌خلقی

– سال ۱۳۶۱، نمایش «دقیانوس»، کار مهدی لزیری

– سال ۱۳۶۲، نمایش «فرمان عاشورا»، نوشته و کارِ ابراهیم آبادی

– سال ۱۳٦٤، نمایش «غصه‌ها قصه شدند»، نوشته و کارِ ابراهیم‌آبادی

– سال ۱۳٦٤، نمایش «نخل‌های بی‌سر»، نوشته و کار علیرضا لطف‌خلقی

– سال ۱۳٦٦، نمایش «بلسان»، نوشته و کار اسد صادقی، که جایزه‌ی بهترین طراحی صحنه را علی کوهپایه از آن خود می‌کند و اسد صادقی نیز برنده‌ی جام زرین جشنواره می‌شود.

– سال ۱۳٦۹، نمایش «دل‌آشوب»، نوشته و کارِ اسد صادقی

تئاتر تبریز در دهه‌ی ۷۰:

در این دهه یکباره، به جز معدودی از کارگردانان دهه‌های قبل (مانند اسد صادقی، خسرو پایاب، منصور حمیدی) همه عقب می‌کشند. گروه‌های تازه‌ای متولد می‌شوند. گروه تئاتر قطره (شهرام خدائی)، گروه تئاتر کُتَل (یعقوب صدیق جمالی)، گروه تئاتر سلام (مقصود عباس‌نژاد)، گروه تئاتر کسری (رامین راستی)، گروه تئاتر ققنوس (امیر حجازی) و... کارگردانان این دوره عبارت‌اند از: سـعید نجفیان، حمید فرج‌زاده، حسین راستین، اکبر ظهیری، محمدباقر وثوقی، رحیم فخوری، مقصود عباس‌نژاد، امیر حجازی، علی اصغر مقنی میلانی، رامین راسـتی، یعقوب صدیق جمالی، نادر ساعی‌ور، محمد مهدوی، یونس صفری، رضا سلمانی، علی حسین پوریان، اصغر نوری، امیر نصیربیگی و...

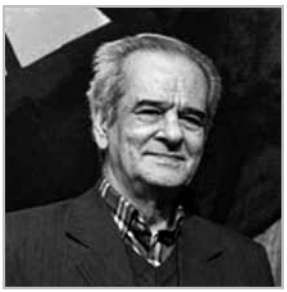
و از بازیگران این دوره می‌توان اشاره کرد به: سیامک افسایی، سهیل افسایی، سعید ذوالفقاری، محمد رضائی فرد، وحید منافی، حامد منافی، محمد ملکی اصل، جواد قامتی، احد پاسبانطوس، لیدا آقایی، امیر عبدی، محمدرضا چرختاب، غزل شایان، سولماز بروجردی، فیروزه نعمتی، رقیه شادخواه، نادره برماس، ناهید تقی‌پور، مرجان شب‌خیز، اکبر شریعت، خسرو حسین‌زاده، سکینه اکبری ناصر، عباسعلی زارع سرشت، علی فتوحی، محمدعلی مناجاتی، امین غیاثی، مهدی گل‌آرا، فرید نوروزی، قادر رهیف، جعفر نوری، علیرضا جریده، ابوالفضل حسن‌زاده، رضا خلیل‌پور، سیروس مصطفی، محمد مظهری، محمدرضا قنبری، فاطمه حسینی، بهناز رجبی، لاله یوسفی، شعله اعلایی، بهمن تقی‌پور، بابک نهرین، محمود کریمی، آرش زینال خیری، علی مجیدپور، حبیبه بیرق، آزیتا ایرانی، میترا شجاعی، مهدی وطن‌پرست، مسعود سلیمانی، رقیه ولی‌پور، رامین بوستانی و....

اتفاقات مهم تئاتری در این دهه:

۱ـ تشکیل کارگاه تئاتر، با همتِ انجمن نمایش تبریز و درایت شهرام خدائی

۲ـ برگزاری کلاس‌های آموزش تئاتر توسط انجمن نمایش تبریز

۳ـ دعوت از کارشناسان مرکز برای تشکیل کارگاه‌های تئاتر.


خسرو پایاب

فیروز عاقلی

منصور حمیدی

حسین لاله

شهرام خدائی

محمد رمضانی

از جمله: دکتر قطب‌الدین صادقی، دکتر احمد دامود، دکتر پروانه مژده، ... .

٤ـ اعزام نمایش «حیدربابایه سلام»، نوشته و کارِ حسین لاله به کشور آذربایجان

٥ـ ایجاد رشته‌ی نمایش در هنرستان‌های میرک و کوثر تبریز

٦ـ اعزام نمایش «کوراوغلی»، نوشته و کارِ یعقوب صدیق جمالی به جمهوری خودمختار نخجوان

٧ـ افتتاح مجتمع فرهنگی و هنری تبریز، ١٣٧٩

حضور در جشنواره‌ی بین‌المللی تئاتر فجر تهران

– سال ١٣٧٣ نمایش «آخرین برف بهاری»، نوشته‌ی حسین راستین و کارِ منوچهر طهماسبی و دریافت جایزه‌ی بهترین بازیگر زن توسط لیدا آقایی در بخش «جشنواره‌ی جشنواره‌ها»

– سال ١٣٧٤ نمایش «لیلی و مجنون»، نوشته و کار اسد صادقی و دریافت جایزه‌ی بهترین طراحی صحنه توسط مهدی لزیری

– سال ١٣٧٨ نمایش «آرش شیواتیر»، نوشته‌ی ارسلان پوریا و کار رامین راستی

– سالَ ١٣٧٩ نمایندگان تئاتر تبریز در دو بخش حضور دارند:

هر دو عکس از نمایش «لیلی و مجنون»، اسد صادقی، ١٣٧٤

الف ـ صحنه‌ای: نمایش «عشق آباد»، نوشته‌ی داود میرباقری، کار امیر حجازی و دریافت جایزه بهترین گریم توسط ساچلی حجازی
ب ـ خیابانی: نمایش «حرفه‌ای»، کار محمود کریمی و نمایش «آگهی»، کار بهمن تقی‌پور و دریافت جایزه‌ی بهترین طرح توسط محمود کریمی

تئاتر در تبریز از ۸۰ تا ۸۶

در اوایل این دهه، تحصیل کردگان و فارغ‌التحصیلان رشته‌ی تئاتر به موطن خود بازمی‌گردند و خون تازه‌ای به رگ‌های تئاتر تبریز دوآنده می‌شود. کارگردانان جوان تحصیل کرده به هم‌قطاران خود می پیوندند تا شاید به پیشینه‌ی فاخر تئاتر تبریز ادای دینی کرده باشند. در این دهه نیز شاهد تولد گروه‌هایی هستیم، مانند: گروه تئاتر خاطره (اصغر نوری)، گروه تئاتر سایا (علی فتوحی)، گروه تئاتر هستی (مینا پناهی)، گروه تئاتر ویرگول (سیامک افسایی)

از چهره‌های جوان و تأثیرگذار این دهه می‌توان اشاره کرد به: سنا نعمتی، علی فتوحی، حسین عبداللهی، فرزاد تقی‌لر، سیروس مصطفی، رضا فتحی‌پور، مینا پناهی، سیدسجاد راثی هاشمی، فرزین ریحانی‌راد، و...

اتفاقات مهم تئاتری از ۸۰ تا ۸۶:

۱ـ گرامیداشت روز جهانی تئاتر (۷ فروردین، مصادف با ۲۷ مارس) برای اولین بار همزمان با سراسر جهان، در تبریز به همت انجمن نمایش تبریز برگزار شد (۱۳۸۱).

۲ـ انتشار کتاب «یئددی ایل با مطربان شهر شعر»، نوشته‌ی حسین لاله، نشر تندیس، تهران، ۱۳۸۰ (وقایع‌نگاری تولید نمایش «حیدربابایه‌سلام»).

۳ـ ایجاد رشته‌های بازیگری و کارگردانی در دانشگاه غیرانتفاعی نبی‌اکرم (ص) (۱۳۸۲)

٤ـ تعطیلی تالار تربیت (۸٦–۱۳۸۲)

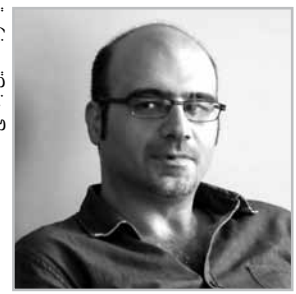
۵ـ انتشار گاهنامه‌ی تخصصی انجمن نمایش تبریز با نام «تکم» (از ۱۳۸۲ تا ۱۳۸٦)

٦ـ انتخاب انجمن نمایش تبریز، به‌عنوان بهترین و فعال‌ترین انجمن نمایش کشور و دریافت لوح افتخار توسط رئیس انجمن نمایش تبریز (اسد صادقی) از مرکز هنرهای نمایشی کشور، تهران، ۱۳۸٤

۷ـ انتشار کتاب «نمایش در تبریز: از انقلاب مشروطه تا نهضت ملی نفت»، پژوهش: محمود رنجبر فخری، ناشر: سازمان اسناد و کتابخانه‌ی ملی، تهران، ۱۳۸٤

۸ـ تجلیل از مهدی لزیری، به خاطر بیش از ٤ دهه فعالیت در زمینه‌ی اجرا و آموزش تئاتر، در اختتامیه‌ی جشنواره‌ی بین‌المللی تئاتر فجر، تهران (۱۳۸۵)

۹ـ تأسیس هنرستان تخصصی (تئاتر، سینما، موسیقی) استاد


اصغر نوری

یعقوب صدیق جمالی

امیر حجازی

علی فتوحی

رامین رامتی

مینا پناهی

اقبال آذر، ۱۳۸۵

۱۰ـ برگزاری اولین جشنواره‌ی تئاتر تبریز، اردیبهشت‌ماه ۱۳۸۶

۱۱ـ برگزاری اولین همایش تئاتر استانی، مهرماه ۱۳۸۶

حضور در جشنواره‌ی بین‌المللی تئاتر فجر تهران:

– سال ۱۳۸۱ نمایش خیابانی «یک بازیگر واقعی»، نوشته و کار سیدسجاد راثی هاشمی

– سال ۱۳۸۲ در دو بخش:

الف ـ صحنه‌ای: نمایش «شکار»، نوشته و کار اصغر نوری

ب ـ خیابانی: نمایش «دیوها زنده‌اند»، نوشته و کار علی فتوحی، و دریافت جوایز بهترین بازیگری مرد (آرش غلام‌آزاد) و طرح (علی فتوحی)

– سال ۱۳۸۳، نمایش خیابانی «No War»، نوشته و کار سیروس مصطفی

– سال ۱۳۸۴، برای اولین بار بعد از انقلاب، چهار نمایش از تئاتر تبریز به جشنواره‌ی بین‌المللی تئاتر فجر تهران معرفی می‌شود:

– «تانگوی تخم‌مرغ داغ»، نوشته‌ی اکبر رادی و کار علی فتوحی

– «دانه‌های انار»، نوشته و کار سنا نعمتی

– «شامگاه شوم»، نوشته و کار رامین راستی

– «خانه‌ای بر روی ابر»، نوشته و کار یعقوب صدیق جمالی

از این چهار نمایش، ۲ نمایش «شامگاه شوم» و «دانه‌های انار» موفق به حضور در جشنواره‌ی بین‌المللی تئاتر فجر تهران می‌شوند و در همان جشنواره، نمایش «شامگاه شوم» از طرف میراث فرهنگی کشور مورد تقدیر قرار می‌گیرد و نمایش «دانه‌های انار» برنده‌ی تندیس بهترین موسیقی می‌شود.

– در این دهه، چهره‌های جدیدی به فعالان تئاتر تبریز افزوده شد، مانند: جمال حسین‌پور توانا، سید سجاد راثی هاشمی، داود نورپور، علی امین مظفری، مهدی مددی، فرهاد تقی‌زاده، کامیار شکیبایی، سرو نازمددی، رامین ریاضی، جمال ساقی‌نژاد، وحید بهبودی، مسعود سامع، بیتا آزادی، ژیلا آل رشاد، ساناز نظری، تارا میرک، مریم مددی، ساناز بابایی، یاشار اسکندری، مرتضی میرزازاده، وحیده نویدی، مینو نوبهاری، حامد ناعمی، مهرداد نیک‌جو، وحید مبصری، حامد رسولی، میرسعید مولویان، رشاد معینی، علی برنون، فریاد همی، کمال پرناک و... . همچنین تعدادی از هنرمندان باسابقه، بعد از سال‌ها دوری از تئاتر تبریز، مجدداً به خانه‌ی پدری بازگشتند، مانند: سیدمرتضی هاشم‌پور، فیروز عاقلی، نسرین مرادی، نازیلا ایرانزاد بنام، و... .

اتفاقات مهم تئاتری از سال ۸۶ تا ۹۴

– افتتاح چندین باره‌ی ساختمان تربیت با عنوان «تئاتر شهر تبریز» (این بنا در طول عمر ۹۴ ساله‌اش عناوین متعددی به خود گرفته: «کتابخانه‌ی تربیت» در بدو تاسیس در سال ۱۳۰۰، «تالار کوروش کبیر» در دهه‌ی چهل (طبقه‌ی فوقانیْ تغییر کاربری داده می‌شود)، اواخر دهه‌ی پنجاه «تالار تربیت»، اواسط دهه‌ی شصت «تالار شهید مدنی»، اواسط دهه‌ی هفتاد «تالار تربیت»، اواسط دهه‌ی هشتاد «خانه‌ی تئاتر تبریز»، اوایل دهه‌ی نود «تئاتر شهر تبریز») و باز حسرت هنرمندان در دل، برای صاحب یک تئاتر شهر استاندارد شدن.

– تئاتر تبریز در سال‌های ۱۳۸۴ تا ۱۳۹۲ به دو دوره‌ی مدیریتی چهارساله تقسیم می‌شود و علی‌رغم افزایش تولیدات تئاتری، به‌لحاظ حمایت مالی از تئاتر با دورانی پرافت‌وافت (که هیچ‌گاه خیزی نیافت) مواجه شد و اجراهای نمایش، تقریباً بدون هیچ حمایت مالی اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی استان، با فداکاری هنرمندان این عرصه، کج‌دار و مَریز به حیات خود ادامه داد، تا حدی که در راستای تحقق اصل ٤٤ قانون اساسی (خصوصی‌سازی و درآمدزایی)، مجتمع‌های فرهنگی و هنری به بخش خصوصی واگذار می‌گردند تا هنرمندان برای اجرای آثار خود با پرداخت هزینه، سالن تمرین و اجرای خود را اجاره نمایند.

– با توجه به انحلال انجمن‌های نمایش ایران و در پی آن، تبریز، در سال ۸۸ انجمن هنرهای نمایشی تبریز تأسیس گردید که بعد از یک‌سال و اندی منحل شد. مهم‌ترین دلیل انحلال این انجمن، تأسیس انجمن هنرهای نمایشی ایران بود و ایجاد نمایندگی‌های آن انجمن در استان‌ها. تفاوت عمده‌ی انجمن اخیر با انجمن‌های قبلی در انتصابی بودن هیئت‌مدیره‌ی آن بود، در حالی که هیئت‌مدیره‌ی انجمن‌های قبلی انتخابی از طرف اعضا بودند.

– سال ۹۱، با عنایت به مطالبه‌ی هنرمندان هنرهای نمایشی تبریز و نیز خلأ موجود در عرصه‌ی نمایش‌های خیابانی، جشنواره‌ی نمایش‌های خیابانی و فضای باز «تبریزیم» توسط سازمان فرهنگی هنری شهرداری تبریز ایجاد گردید.

– سال ۹۱، تجلیل از مقام هنری استاد مهدی لزیری به‌پاس نیم‌قرن تلاش در عرصه‌ی هنرهای نمایشی، با حضور هنرمندان و مفاخر هنرهای نمایشی کشور، توسط سازمان فرهنگی هنری شهرداری تبریز در آیین اختتام نخستین جشنواره‌ی نمایش‌های خیابانی و فضای باز «تبریزیم» برگزار گردید.

– طی این سال‌ها، چندین رخداد تئاتری در قالب جشنواره‌های منطقه‌ای و سراسری، در تبریز روی می‌دهد، مانند: جشنواره‌ی سراسری تئاتر ایثار (۱۳۸٦)، جشنواره‌ی سراسری تئاتر عاشورایی (۱۳۸٦)، جشنواره‌ی منطقه‌ای امام‌حسین(۱۳۹۰)، جشنواره‌ی «یک نمایش، چند نگاه» (۱۳۹۱)، برگزاری دو دوره جشنواره‌ی نمایشنامه‌نویسی «بدر»، جشنواره‌ی سراسری تئاتر مقاومت (۱۳۹۲)، جشنواره‌ی منطقه‌ای تئاتر معلولین «طلوع»(۱۳۹۲)و...

– در این سال‌ها هنرمندان تئاتری تبریز در جشنواره‌های متعدد ملی و بین‌المللی (و مخصوصاً دانشگاهی) عناوین بسیاری کسب می‌نمایند و در این میان، آثار هنرمندانِ جوان خوش می‌درخشد و این، نوید به ثمر رسیدن زحمات نسل‌های قبل‌تر را می‌دهد.

– با تغییر سیستم اجرایی کشور در سال ۹۲ (و به تبع آن در دستگاه‌های اجرایی استانی و نهایتاً اداره‌کل فرهنگ‌وارشاد اسلامی استان و...) هنرمندان با امید بیش‌تری، فعالیت‌های خود را ادامه می‌دهند.

–اجرای نمایش «روبینسون و کروزو»، به کارگردانی علیرضا کوشک جلالی و بازی سیروس مصطفی و حامد رسولی/ علی فتوحی، به اذعان اکثریت هنرمندان، نقطه عطف تئاتر تبریز در سال‌های اخیر بود؛ اتفاقی که باعث ارتقای جایگاه تئاتر تبریز شد و به‌لحاظ استقبال خوب تماشاگران، یادآور روزهای خوب تئاتر تبریز در اوایل دهه‌ی هشتاد بود. این نمایش طی سال‌های ۹۲ تا ۹٤ بیش از هفتادبار در شهرهای تبریز، تهران، مشهد، اهواز، بوشهر، شیراز، یزد، و کشورهای ترکیه و آلمان به روی صحنه رفت و برای نخستین‌بار در تاریخ تئاتر تبریز بود که نمایشی از این شهر در قلب اروپا حضور پیدا کرد.

– تولید و اجرای مشترک تئاتر تبریز و استانبول: فرزین ریحانی‌راد در سال ۹۲، نمایش «شیخ صنعان» (برگرفته از منظومه‌ی «منطق‌الطیر» شیخ‌فریدالدین عطار نیشابوری) را با ترکیبی از هنرمندان تبریز و تهران و ترکیه در استانبول تولید کرد و به روی صحنه برد.

– به نظر می‌رسد آغاز انتشار آثار پژوهشی در عرصه‌ی تئاتر تبریز و آذربایجان از اواسطِ دهه‌ی پنجاه و اوایل دهه‌ی شصت مرتبط است به استاد امیر علیزادگان که نتایج آن در «فصلنامه‌ی تئاتر» مرکز هنرهای نمایشی کشور به چاپ رسیده است. با این حال در سال‌های اخیر نیز کتاب‌های ذیل، پیرامون تئاتر تبریز و آذربایجان منتشر شده است:

•«درباره‌ی تعزیه و تئاتر در ایران»، دکتر لاله تقیان، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷٤ (در بخشی از کتاب به تاریخ معاصر تئاتر تبریز به‌قلم امیر علیزادگان پرداخته شده‌است).

•«یئددی ایل با مطربان شهر شعر»، دکتر حسین لاله، نشر تندیس، ۱۳۸۰ (کتابی با محوریتِ وقایع‌نگاری تولید و اجرای نمایش «حیدربابایه‌سلام»).

•«سیر تطور هنر در آذربایجان: نقاشی، خوشنویسی، نمایش، موسیقی»، روح‌الله عباس‌خانی، انتشارات سروش، تهران، ۱۳۸۲ (بخشی از کتاب به تئاتر در آذربایجان اختصاص یافته است.)

•«نمایش در تبریز: از انقلاب مشروطه تا نهضت ملی نفت»، محمود رنجبر فخری، ناشر: سازمان اسناد و کتابخانه‌ی ملی ایران، تهران، ۱۳۸٤.

بالاخره بعد از یک دهه وقفه در حوزه‌ی پژوهش‌های تئاتری، شاهد انتشار چند اثر هستیم: کتاب «منتشا» (ریشه‌یابی نمایش‌هایی از فولکلور آذربایجان) به‌قلم سیروس مصطفی، توسط انتشارات سوره مهر تهران و با حمایت حوزه‌ی هنری انقلاب اسلامی استان در زمستان ۱۳۹۳ منتشر شد و همچنین، کتاب «یک‌صدسال تئاتر تبریز» به‌قلم استاد امیر علیزادگان (عضو گروه تئاتر امروز) که در دست انتشار است.

– در این سال‌ها، تألیفاتی توسط هنرمندان و اساتید تئاتر تبریز در قالب کتاب و چاپ مقالات تخصصی در نشریات معتبر، پیرامون حوزه‌های مختلف تئاتر ایران و جهان انتشار می‌یابد: دکتر فرزاد تقی‌لر، دکتر حسین اصل عبداللهی، فرزین ریحانی‌راد و سیروس مصطفی در حوزه‌ی آثار پژوهشی و نادر ساعی‌ور، یعقوب صدیق جمالی و علی پوریان نیز در حوزه‌ی نمایشنامه‌نویسی از جمله کسانی هستند که در این عرصه فعالیت چشمگیری داشته‌اند.[۳]

– سال ۱۳۸۹ مجموعه‌نمایشنامه‌ی «ترانه‌های تلخ تارا»، مشتمل بر آثار نمایشنامه‌نویسان استان (محمدرمضانی، نادر ساعی‌ور، منصور حمیدی، فریدون ولایی، شهرام خدایی، علی پوریان، مهدی مددی، فرهاد تقی‌زاده، مهدی صالحیار) توسط انتشارات کمانه تبریز منتشر شد. تجربه‌ای شیرین و تکرارناپذیر برای تئاتر تبریز.

– اگر در دهه‌های هفتاد و هشتاد، اجراهای بین‌المللی آثار نمایشی تبریز به کشورهای آذربایجان، ترکیه، ارمنستان و جمهوری خودمختار نخجوان محدود می‌گردید، از سال ۹۰ تا ۹٤ نیز اجراهای تئاتر تبریز در کشورهایی مانند روسیه، آلمان، کرواسی و... به روی صحنه رفت. در این سال‌ها، تولیدات تئاتری تبریز راهی کشورهای متعدد جهان می‌گردند و فصل جدیدی از توسعه و تعامل بین‌المللی به روی تئاتر

تبریز گشوده می‌شود.
– «آینا»، «کتل»، «میکا» و «پرواز ۸۲» گروه‌هایی از تئاتر تبریز هستند که در سال‌های اخیر، موفق به حضور در عرصه‌های بین‌المللی تئاتر شده‌اند.
– برای اولین بار ویژه‌برنامه‌ای تلویزیونی با عنوان «صحنه جادوسی» به همت هادی ولی‌پور و دکتر فرزاد تقی‌لر شکل گرفت که، در این برنامه از شبکه‌ی سهند، وضعیت تئاتر در تبریز بررسی می‌شد.
– به‌همت دکتر فرزاد تقی‌لر در دو شماره‌ی ۱۴۷ و ۱۴۸ از مجله‌ی «نمایش» در بخش «در گستره‌ی تئاتر ایران: آذربایجان‌شرقی» به سیر تحولات تئاتر در تبریز از آغاز تا کنون پرداخته‌شد.
– سال ۹۴ در چهارمین جشنواره‌ی نمایش‌های خیابانی و فضای باز «تبریزیم»، بخش بین‌الملل ایجاد می‌شود و آثاری از کشورهای آذربایجان، ترکیه و عراق به اجرا در می‌آید. این اتفاق، تجربه‌ای نو در عرصه‌ی جشنواره‌های تئاتری در تبریز بود.
– سال ۹۴ دومین دانشگاه تئاتر در تبریز، با عنوان «دانشگاه علمی کاربردی فرهنگ و هنر تبریز» تأسیس می‌گردد.

چند گام مؤثر در حرفه‌ای شدن تئاتر:
– ادامه‌ی طرح استقرار گروه‌ها و درجه‌بندی و ثبت و اخذ پروانه‌ی فعالیت گروه‌های حرفه‌ای تئاتری تبریز تا بهمن ماه ۱۳۹۴. گروه‌های تئاتر «کتل» (به‌سرپرستیِ یعقوب صدیق جمالی)، «آینا» (به‌سرپرستی علی فتوحی)، «پیاده» (به‌سرپرستی سیدسجاد رائیِ هاشمی) موفق به کسب پروانه‌ی فعالیت شده‌اند.
– اجرای دائمی نمایش در محل «تئاتر شهر» (با درایت و مدیریت رامین راستی) و سایر مراکز فرهنگی و هنری تبریز.
– پرداخت و پوشش مناسب اجراها در نشریات و خبرگزاری‌های محلی و سراسری.
– ورود تهیه‌کنندگان خصوصی به حوزه‌ی تئاتر.
– حضور کارگردانان (علیرضا کوشک جلالی با دو نمایش «روبینسون و کروزو» و «خدای کشتار») و بازیگران حرفه‌ایَ و مطرح ملی و بین‌المللی (رامین راستاد در نمایش «والس مرده‌شوران» به کارگردانی فرزین ریحانی‌راد) در تولیدات تئاتری تبریز.
– حضور فعال فارغ‌التحصیلان هنرهای نمایشی در چرخه‌ی تولید نمایش و تأثیر محسوس ایشان در کیفیت آثار تولیدشده.
– ترجمه‌ی آثاری مطرح از ادبیات نمایشی جهان به زبان تُرکی آذری: «هملت» ویلیام شکسپیر، «خسیس» مولیر، «کرگدن» اوژن یونسکو، «خواستگاری» و «خرس» آنتوان چخوف، «طبیب اجباری» مولیر، «آنتیگون» ژان آنوی، «اتللو» ویلیام شکسپیر، «خدای کشتار» یاسمینا رضا و....
– اقبال هنرمندان به تولید نمایش‌هایی به زبان تُرکی آذری.
– تأثیر بسزای تبلیغات تئاتر در شبکه‌های اجتماعی در جذب تماشاگران.
– گسترش مراکز علمی تئاتر.

حضور در جشنواره‌ی بین‌المللی تئاتر فجر تهران

سال ۸۶:
نمایش‌های منتخب استان جهت شرکت در جشنواره‌ی منطقه‌ای:
۱ـ «خانمچه و مهتابی»، نوشته‌ی اکبر رادی، کارگردان: سیامک افسایی
۲ـ «کاکتوس»، نوشته‌ی اکبر رادی، کارگردان: امیر حجازی
۳ـ «آن سوی پل»، نوشته‌ی نادر ساعی‌ور، کارگردان: یعقوب صدیق جمالی
نمایش منتخب جهت حضور در جشنواره‌ی تئاتر فجر:
– «خانمچه و مهتابی»، نوشته‌ی اکبر رادی، کارگردان: سیامک قسلیی

سال ۸۷:
نمایش‌های منتخب استان جهت شرکت در جشنواره‌ی منطقه‌ای:
۱ـ «بازی»، نوشته‌ی اصغر نوری، کارگردان: ژیلا آل رشاد
۲ـ «آرش»، نوشته‌ی بهرام بیضایی، کارگردان: یعقوب صدیق جمالی
نمایش منتخب جهت حضور در تئاتر فجر:
– «بازی»، نوشته‌ی اصغر نوری، کارگردان: ژیلا آل رشاد

سال ۸۸:
نمایش‌های منتخب استان جهت شرکت در جشنواره‌ی منطقه‌ای:
۱ـ «اسب»، نوشته‌ی محمد چرمشیر، کارگردان: سیامک قسلیی
۲ـ «نگین»، نوشته‌ی حمید امجد، کارگردان: فاطمه حسینی

نمایش حاضر در جشنواره‌ی بین‌المللی تئاتر فجر:
– «سال کبیسه‌ی عیسی»، نوشته‌ی نادر ساعی‌ور، کارگردان:

علی پوریان

سیامک افسایی

مهدی صالحیار

فریدون ولایی

رامین ریاضی

نازیلا ایرانزاد

یعقوب صدیق جمالی
– نمایش خیابانی «تراژدی آب»، طراح و کارگردان: مهدی صالحیار
اخذ جوایز از جشنواره‌ی بین‌المللی فجر این سال:
– رتبه‌ی برتر طرح خیابانی و رتبه‌ی برترِ طراحی موسیقی، برای نمایش «تراژدی آب»

سال ۸۹:
نمایش‌های منتخب استان جهت شرکت در جشنواره‌ی منطقه‌ای:
۱ـ«شعبده و طلسم»، نوشته‌ی چیستا یثربی، کارگردان: بابک نهرین
۲ـ«بگذار رنگ ها را از باد پس بگیرم»، مهدی مددی
نمایش حاضر در جشنواره‌ی بین‌المللی تئاتر فجر:
– «درباره‌ی ماهان»، نوشته‌ی سیامک افسایی، کارگردان: یعقوب صدیق جمالی (بخش تازه‌های تئاتر ایران)

سال ۹۰:
نمایش‌های منتخب استان برای جشنواره‌ی منطقه‌ای:
۱ـ«آوازی نرم برای جهان»، نوشته و کار فریدون ولایی
۲ـ«اعترافاتی درباره‌ی زنان»، نوشته‌ی امیر یاراحمدی، کارگردان: فرزین ریحانی راد
نمایش حاضر در جشنواره‌ی بین‌المللی تئاتر فجر:
– «آوازی نرم برای جهان»، نوشته و کار فریدون ولایی
– نمایش خیابانی «تکم»، طراح و کارگَردان: مهدی صالحیار

سال ۹۱:
نمایش‌های منتخب استان جهت شرکت در جشنواره‌ی منطقه‌ای:
۱ـ«روی پای سالمم تکیه کن»، نوشته و کار یعقوب صدیق جمالی
۲ـ«آهسته با گل سرخ»، نوشته اکبر رادی، کار نیر غایب‌زاده
۳ـ «همه‌ی دزدها دزد هستند»، نوشته‌ی علی پوریان، کارِ کامران قربانی
نمایش حاضر در جشنواره‌ی بین‌المللی تئاتر فجر:
– «روی پای سالمم تکیه کن»، نوشته و کارِ یعقوب صدیق جمالی (بخش تازه‌های تئاتر ایران)
– «سایه‌ها و باد»، نوشته و کارِ فریدون ولایی (بخش تازه‌های تئاتر ایران)
– نمایش خیابانی «کوسا و کچل»، طراح و کارگردان: مهدی صالحیار
اخذ جوایز از جشنواره‌ی بین‌المللی فجر این سال:

سیروس مصطفی

فرزاد تقی لر

حسین عبدالهی اصل

–اعطای لوح تقدیر بهترین کارگردانی به فریدون ولایی، برای نمایش «سایه‌ها و بَاد» (بخش تازه‌های تئاتر ایران)

سال ۹۲:

نمایش‌های منتخب استان جهت شرکت در جشنواره‌ی منطقه‌ای:

۱ـ «سعادت لرزان مردمان تیره‌روز»، نوشته‌ی علیرضا نادری، کار یعقوب صدیق جمالی

۲ـ «یافت‌آباد»، نوشته‌ی محمد مساوات، کار رامین ریاضی

نمایش حاضر در جشنواره‌ی بین‌المللی تئاتر فجر:

– «سعادت لرزان مردمان تیره‌روز»، نوشته‌ی علیرضا نادری، کار یعقوب صدیق جمالی (بخش مرور تئاتر ایران)

– «روبینسون و کروزو»، نوشته‌ی نینا دینترونا و جیاکومو روایچیو، ترجمه و کار علیرضا کوشک جلالی (بخش مرور تئاتر ایران)

– نمایش خیابانی «چوبان‌لار»، طراح و کارگردان: مهدی صالحیار

سال ۹۳:

نمایش‌های منتخب استان جهت شرکت در جشنواره‌ی منطقه‌ای:

۱ـ «ترانه‌های تلخ تارا»، نوشته‌ی فریدون ولایی، کار علی فتوحی (بخش مرور تئاتر ایران)

۲ـ «هفت‌طبقه»، نوشته‌ی محسن سراجی، کار رامین ریاضی

نمایش حاضر در جشنواره‌ی بین‌المللی تئاتر فجر:

– «وقتی کنار پنجره می‌ایستم»، نوشته و کار یعقوب صدیق جمالی (بخش تازه‌ها)

– «ترانه های تلخ تارا»، نوشته‌ی فریدون ولایی، کار علی فتوحی (بخش مرور)

– نمایش خیابانی «حایات»، طراح و کارگردان: مهدی صالحیار

اخذ جوایز از جشنواره‌ی بین‌المللی فجر این سال:

– اعطای لوح تقدیر به ساناز نظری، برای نمایش «وقتی کنار پنجره می‌ایستم» (بخش تازه‌های تئاتر ایران)

– اعطای لوح تقدیر به ژیلا آل رشاد، برای بازی در نمایش «ترانه‌های تلخ تارا» (بخش مرور)

– اعطای لوح تقدیر به بیتا آزادی، برای بازی در نمایش «ترانه‌های تلخ تارا» (بخش مرور)

سال ۹۴:

نمایش‌های منتخب استان جهت شرکت در جشنواره‌ی بین‌المللی تئاتر فجر:

۱ـ «کروکودیل»، نوشته‌ی محمد مساوات، کار رامین ریاضی

نمایش حاضر در جشنواره‌ی بین‌المللی تئاتر فجر (استانی):

– «کروکودیل»، نوشته‌ی محمد مساوات، کار رامین ریاضی (بخش استانی)

– «روبینسون و کروزو»، نوشته‌ی نینا دینترونا، جیاکومو روایچیو، ترجمه و کار علیرضا کوشک جلالی (بخش مرور)

– نمایش خیابانی «دختری بر آب خروشان»، طراح و کارگردان: مهدی صالحیار (اصلی)

پی‌نوشت

۱ـ جناب آقای احمد دامود در حوالی سال ۴۲ یا ۴۳، کارمند اداره‌ی بهداشت تبریز بوده‌اند و بعد از مدتی، به تهران منتقل می‌شوند و مجدداً، به‌دلیل قبولی در دانشگاه تبریز (۱۳۴۷) به این شهر مراجعت می‌نمایند. به خاطر همین است که فعالیت‌های تئاتری ایشان در تبریز به دو بخش تقسیم شده است. س. م.

۲ـ این آمار فقط برای حضور نمایندگان تئاتر تبریز در جشنواره‌ی بین‌المللی تئاتر فجر تهران است و ذکر سایر جشنواره‌های معتبر ملی و بین‌المللی در این مجال نمی گنجد. س.م.

۳ـ در تمامیِ رویدادهای تئاتری به آثار اساتید و هنرمندان ساکن تبریز اشاره شده است. س. م.

تجسمی

تاریخ نقاشی آذربایجان
دوره‌ی پهلوی دوم

افسانه اسکوئی
a.oskooie@gmail.com

همان‌گونه که در بخش دوم این مقاله اشاره شد، چند سالی از فعّالیت مدرسه‌ی صنایع مستظرفه‌ی تبریز در دوره‌ی پهلوی اول سپری گردید. این مدرسه در ۱۳۰۷ هـ ش، با فراخوانده شدن میرمصور ارژنگی به تهران، به صورت موقت تعطیل شد و مجدداً در سال ۱۳۱۱ هـ ش، فعالیت خود را از سر گرفت. از فارغ‌التحصیلان این دوره‌ی هنرستان به زندگی و آثار آقایان «مرتضی نخجوانی» و «علی اصغر و جعفر پتگر» به تفصیل پرداخته شد. در ادامه‌ی مطلب و بخش پایانی این مقاله، تاریخچه‌ی هنرستان «میرک» تبریز در دوران پهلوی دوم و زندگی و آثار دو تن از فارغ‌التحصیلان آن روزگارِ هنرستان را پی می‌گیریم.

نقاشی تبریز در دوره‌ی پهلوی دوم
هنرستان هنرهای زیبای میرک تبریز

در ۲۰ مهر ۱۳۳۵ هنرستان موسیقی تبریز، به همت آقایان «عزیز شعبانی» و «علی دهقان» (مدیر کل فرهنگ آن زمان) در ساختمانی واقع در تقاطع خیابان «شریعتی» (شهناز سابق) و «امین» آغاز به کار کرد. در آن سال، هنرستان موسیقی از سوی اقلیت ارمنی بسیار مورد استقبال قرار گرفت. از هنرجویان هنرستان موسیقی در آن سال‌ها می‌توان به «محمد و اکبر فاسونکی»، «بهمن و بهرام اسدالله‌زاده» و « فیروز و مهین ایرانشهر» اشاره کرد.

در آبان ماه ۱۳۳۶ هـ ش، به دنبال تأسیس هنرستان موسیقی، هنرستان هنرهای زیبای تبریز در ساختمانی واقع در کوچه‌ی «پستخانه» فعالیت خود را آغاز کرد. از آقایان دکتر «الستی» و «اسماعیل دیباج»، که در آن سال‌ها ریاست هنرستان را به عهده داشتند، می‌توان به‌عنوان بانیان اصلیِ هنرستان هنرهای زیبای تبریز (که بعدها «هنرستان هنرهای زیبای میرک تبریز» نام گرفت) نام برد. این مدرسه‌ی هنری درواقع قلب تپنده‌ی نقاشی تبریز در آن دوران محسوب می‌شد. هنرستان بعدها به ساختمانی واقع در روبه‌روی موزه‌ی آذربایجان منتقل شد.

فضای فرهنگی ـ اجتماعی در آن سال‌ها چندان مناسب رشته‌های هنری و (بالأخص) موسیقی نبود و تحصیلِ در هنرستان از نظر خانواده‌های معدودی موردِ قبول واقع می‌شد. از سوی دیگر، مردم عادی و حتی هنرمندانِ نقاش آذربایجانی به نقاشی‌های طبیعت‌گرا تمایل بیش‌تری نشان می‌دادند و این نکته باعث شد که این گرایش تا اواسط دهه‌ی پنجاه خورشیدی، در هنرستان تبریز دنبال شود.

بعد از دهه‌ی پنجاه، عده‌ای از هنرجویان سابقِ هنرستان، که پس از تحصیل در دانشگاه‌های داخل و خارجِ ایران به تبریز بازگشته بودند، در هنرستان به‌عنوان معلم و استاد شروع به کار کردند و بدین ترتیب، آرام‌آرام موجی از هنر نوگرا به هنرستان هنرهای زیبای تبریز راه یافت، اما تمایل به شیوه‌های آموزشیِ پیشین همچنان طرفداران بسیاری داشت و گرایش به نقاشی نوین، با استقبال چندانی روبه‌رو نمی‌شد. در این سال‌ها، فعالیت‌های جانبی مختلفی در هنرستان انجام گرفت، که از جُمله می‌توان اشاره کرد به راه‌اندازی کارگاه سرامیک زیر نظر «حسین کاظمی» که مدتی ریاست هنرستان را به‌عهده داشت و فارغ‌التحصیل فرانسه بود. کارگاه سفال و نگارگری هنرستان نیز تحتِ نظارت او تجهیز گردید و اداره‌ی آن به آقایان «طباطبائی» و «پوررضا تاروردی» سپرده شد. همچنین، اولین نمایشگاه هنری در تبریز نیز در سالن اصلی هنرستان، با مجموعه آثار

«داود امدادیان»، برپا شد.

از جمله فارغ‌التحصیلان این دوران هنرستان تبریز می‌توان به آقایان «ابراهیم پشت‌پناه»، «ابراهیم مقبلی»، «رفیع مؤتمن طباطبائی»، « محمّد فاسونکی»، «پرویز ایزدپناه»، «اکبر بهکلام»، «داود امدادیان»، «میریعقوب عمامه‌پیچ»، «ضیاء عباچی‌زاده»، «محمود زرین‌قلم»، «رضا بهاران»، «همایون سلیمی»، «محمّدرضا ایرانی»، «داریوش نخعی»، «محمود علوی»، «اکبر اهری‌پور»، «علی کوهپایه»، «غلامحسین ممقانیه»، «حبیب توحیدی»، «مسعود غنی‌نژاد» و «کریم زینتی» اشاره کرد.[1]

لازم به‌ذکر است اولین نگارخانه در تبریز با نام «نگارخانه مانی» نیز با تلاشِ آقایان «طباطبائی» و «فاسونکی» شروع به کار کرد.

داوود امدادیان

داوود امدادیان در اربیهشتِ سال ۱۳۲۳ هـ‌ش در تبریز متولّد شد. او، که فرزند سوّم خانواده‌ی دوازده‌نفری امدادیان بود، از کودکی (و مشخصاً از کلاس چهارم دبستان) به نقاشی علاقه‌مند شد و اولین نمایشگاه خود را با دوازده قطعه نقاشی به ابعاد ۷۰×۵۰ سانتی‌متر، مُلَهم از داستانی از کتاب «کلیله و دمنه» با مضمونِ همکاریِ موش و کلاغ برای رهاییِ کبوتر از بند، در راهروهای دبستان «رشیدی» تبریز برگزار کرد. پس از آن بود که راهروهای مدرسه و صفحات تمامیِ روزنامه‌دیواری‌های دبستان به نقاشی‌های او آراسته شد.

پس از اتمام تحصیلات ابتدایی، داوود به دبیرستان «منصور» که از بهترین مدارس شهر بود، رفت. این دبیرستان، کارگاه‌های متنوعی داشت و مسئولیتِ کارگاه نقاشیِ آن را یک معلم خوش‌ذوق زبان انگلیسی بر عهده داشت که شخصاً نقاشی هم می‌کرد. امدادیان از همان ابتدا،

داوود امدادیان

به واسطه‌ی استعدادش در نقاشی، مورد توجه قرار گرفت و تمام امکانات کارگاه نقاشی را به‌صورت تمام‌وقت در اختیار داشت. طولی نکشید که تمامی راهروها و اتاق‌های دبیرستان به نقاشی های او مزین شد. او در همان روزگار با نقاشی بر روی کاشی و قطعاتِ بُرش‌خورده‌ی درختان، درآمد مختصری کسب می‌کرد تا بخشی از هزینه‌های خود را تأمین کند.

امدادیان در سال ۱۳۳۹ هـ‌ش، به‌عنوان بهترین نقاش در سطح دانش‌آموزی، به اردوی تابستانی رامسر اعزام شد و مقام دوّم کشوری را کسب کرد. در ۱۳۴۰ هـ‌ش نیز در اردوی کشوری در تهران حضور یافت و موفق شد مقام اوّل را به دست آورد. او بار دیگر، زمانی که دانش‌آموز کلاس

آثاری از داوود امدادیان
تصاویر رنگی در صفحات ۱۷۷ تا ۱۸۰

نهم بود، در اردوی رامسر حائز مقام اول شد.

داوود برای تحصیل رشته‌ی ریاضی، در دبیرستان «فردوسی» تبریز ثبت‌نام کرد و هم‌چنان به واسطه‌ی نقاشی‌هایش، مورد توجه اولیای مدرسه بود. او هم‌زمان در کارگاه «آشوب کولیان» به کپی از آثار نقاشان بزرگ مشغول شد و گه‌گاه سفارش‌هایی نیز می‌گرفت. این فعّالیت‌ها، بیش از پیش، او را ترغیب کرد تا به نقاشی به‌عنوان حرفه‌ای جدی بیاندیشد، لذا فضایی را به‌عنوان کارگاه در خانه‌ی پدری در نظر گرفت که هر روز، بعد از تعطیلی دبیرستان، آن‌جا به‌صورت جدی نقاشی می‌کرد. در سایه‌ی همین شور و شوق بود که داوود در کلاس یازدهم، تحصیل در دبیرستان فردوسی را ادامه نداد و در هنرستان «میرک» تبریز ثبت‌نام کرد.

در این دوران، «حسین کاظمی» مدیریت هنرستان را بر عهده داشت و داوود در کلاس‌های آقایان «مرتضی نخجوانی» و «گریگور واهرامیان» شروع به کار کرد. از هم‌دوره‌های او در آن سال‌ها می‌توان از «محمد فاسونکی» و «اکبر بهکلام» نام برد.

امدادیان، همزمان با اتمام تحصیلات در هنرستان (۱۳٤٤ هـ‌ش)، به برگزاری نمایشگاهی از آثارش با موضوع «مناظر اطراف تبریز» در تالار هنرستان همت گماشت و در تابستان ۱۳٤٥ هـ‌ش، برای تحصیل در رشته‌ی نقاشی دانشکده‌ی هنرهای تزئینی تهران، تبریز را ترک کرد. او برای تأمین مخارج تحصیل خود، در پاساژ «گیو» و تابلو فروشی «دکور» در خیابان نادری سفارش نقاشی می‌گرفت. دوران تحصیل او در دانشگاه، بیش‌تر به کار در خارج از دانشکده و انجام سفارش‌ها گذشت. استعداد و توان فوق‌العاده‌ی او در نقاشی به او این امکان را می‌داد که تکالیف دانشکده را در کم‌ترین زمان ممکن و به بهترین نحو انجام دهد و همیشه چند قدمی جلوتر از هم‌دوره‌های خود حرکت کند. حاصل این دوره‌ی کاری او مجموعه‌ای از منظره‌های امپرسیونیستی و فیگورهای عَریان بود که با رنگ‌های لعابی کار شده بودند. در سال‌های آخر دانشکده و با آغاز دوره‌ی سربازی، ردّ پای اتفاق در آثار امدادیان به‌چشم می‌خورد و آثاری را در پی داشت که در آن‌ها تقسیمات هندسی و شکست‌های نور به مناظر و فیگورها اضافه شده بود. این دوره‌ی کاری، تقریباً تا پایان عمر، با او همراه بود.

امدادیان با یکی از هم‌کلاسی‌های خود در دانشکده‌ی هنرهای تزئینی به نام «سهیلا نیکنام» ازدواج کرد و به‌دنبال آن مجموعه‌ای از نقاشی‌های فیگوراتیو با موضوع همسرش خلق کرد که این مجموعه سال ۱۳۵۳ هـ‌ش در گالری «سیحون» تهران به نمایش گذاشته شد. او در همین سال از «سیته دز آرتْز»[۲] بورسیه دریافت کرد و همراه همسرش به فرانسه رفت. در بهار ۱۳۵۵ هـ‌ش با تابلوهایی که طی این دو سال در فرانسه کار کرده بود، به ایران بازگشت. این مجموعه در گالری «پوپ» انجمن ایران و آمریکا به نمایش گذاشته شد و برای او شهرت و اعتبار ویژه‌ای به ارمغان آورد. تعدادی از آثار این نمایشگاه هم‌اکنون در «موزه‌ی هنرهای معاصر» و مجموعه‌ی بانک کشاورزی نگه‌داری می‌شود.

آخرین نمایشگاه امدادیان در دوران حیات‌اش سال ۱۳۵۷ هـ‌ش در گالری «قندریز» تهران برگزار شد که در آن، آثاری با موضوع پارک‌ها و مناظر پاریس به نمایش گذاشته شد. او در ۱۳٦۰ هـ‌ش از مدرسه‌ی هنرهای زیبای پاریس دیپلم گرفت.

داوود امدادیان، هم‌زمان با انقلاب اسلامی، به چاپ دستی علاقه‌مند شد و آثار زیادی را به شیوه‌ی لیتوگرافی و سریگرافی خلق کرد. در این سال‌ها خرید و فروش آثار هنری رونق چندانی نداشت و او برای گذران زندگی، ناگزیر به فعالیت‌های متفرقه می‌پرداخت و صرفاً اوقات فراغت خود و خصوصاً شب‌ها را به نقاشی کردن اختصاص می‌داد. دوره‌ی بعدی نقاشی‌های او از سال ۱۹۹۰ م آغاز شد و در سال ۱۹۹۳ م موزه «بولوین بیلان» فرانسه، مجموعه‌ای از آثارش را با موضوع درخت به نمایش گذاشت و کتابی از این مجموعه نیز به چاپ رسید. پس از این نمایشگاه، نقاشی‌های امدادیان از سوی محافل فرهنگی و هنری فرانسه بسیار مورد توجه واقع شد و نمایشگاه‌های متعددی از آثار وی یکی پس از دیگری برگزار می‌شد، امّا این زندگی پُربار دوام چندانی نداشت و داود امدادیان در ۲۳ بهمن‌ماه سال ۱۳۸۳ هـ‌ش در پاریس بر اثر ابتلا به سرطان پانکراس درگذشت. پیکر او در قطعه‌ی ٦۹ گورستان «پرلاشز» پاریس به خاک سپرده شد.[۳]

در طول دوران حیات داود امدادیان، بیش از ۲۳ نمایشگاه انفرادی و ۹٦ نمایشگاه گروهی با حضور آثار وی در سراسر جهان برگزار شد و آخرین نمایش عمومی آثار او در ۱۱ آذر ۱۳۸۳ در گالری «لوگراند» واقع در کوچه‌ی

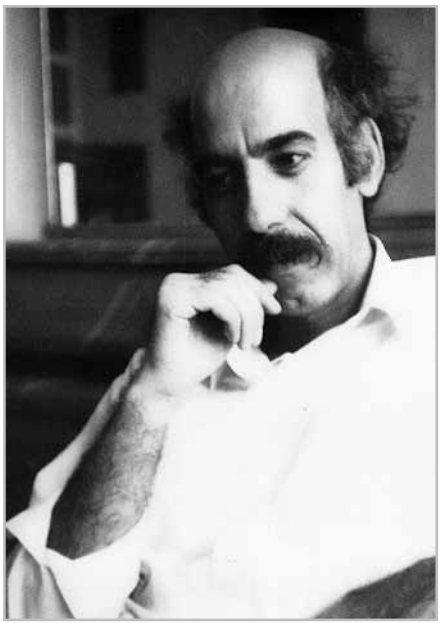
«سن» شهر پاریس افتتاح گردید.

از جمله مهم‌ترین کارهای او می‌توان به نقاشی دیواری «پینیون»[4]، واقع در شماره ۱۷۱ کوچه‌ی «برسی»[5] در منطقه‌ی ۱۲ پاریس اشاره کرد. این نقاشی از سوی شَهرداری پاریس به او سفارش داده شد و برای این نقاشی، جایزه‌ی بنیاد «تایلور» به او تعلق گرفت. از جمله دیگر جوایز او می‌توان جایزه‌ی «شارل اولمون» را نام برد که در سال ۲۰۰۳ به او اهدا شد.

در آثار امدادیان، طبیعت همواره به‌عنوان دستمایه‌ی اصلی، حضوری پُررنـــگ و فعال دارد. او طراحی قابل و چیره‌دست بود و نقاشی‌هایش ترکیبی‌ست از طراحی‌های متین و استوار با رنگ‌هایی موزون، که از طبیعت الهام گرفته شده‌اند و نشان‌دهنده‌ی برداشت‌های شخصی هنرمند از موضوعات پیش روی اوست.

«درخت»، سَال‌های سال موضوع نقاشی‌های امدادیان بود و همواره بخش اعظمی از بوم‌های نقاشی او را پوشش می‌داد. درختان سَر به‌فلک کشیده‌ای که ریشه دَر خاک و سر در آسمان دارند، به‌نوعی، زمین و آسمان را به هم پیوند داده و بقیه‌ی اجزای تصویر را تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهند. درخت‌ها، همانند صخره‌ای عظیم با رَقص سایه‌روشن‌ها و نورهای دلپذیر و دوست‌داشتنی، بیننده را به‌سوی دنیایی سرشار از صلح و آرامش و نور هدایت می‌کنند. درمقابلِ این عظمت، انسان به‌عنوان موجودی ظریف و شکننده، در کمال دقت و ظرافت تصویر شده و شاید نقاش با این شیوه سعیَ داشته ناچیزبودنِ انسان در برابر طبیعت و کائنات را به نمایش بگذارد.

«سهیلا نیکنام»، همسر نقاش، در این ارتباط می‌گوید: «همیشـــه درخت در کارش حضور داشـــت. درخت در دوره‌ی خاصی شروع نشده بود، اما از اواخر دهه‌ی هفتاد میلادی، داوود شروع کرد به نقاشیِ درختان مختلف. فقط درخت می‌کشید. درختانش یک‌دوَره خیلی انتزاعی بودند و شکل ژئومتریک داشتند. رنگ و نور البته همیشه در کارش اهمیت زیادی داشت و با مهارت به کار می‌رفت.»[7]



محمّدرضا ایرانی

محمّدرضا ایرانی

محمدرضا ایرانی در ۲۸ فروردین ۱۳۳۳ هـ.ش در کوچه‌ی «سیدزاده» تبریز متولد شد. او تنهَا فرزند ذکور خانواده بود و پدرش در بازار تبریز به تجارت فرش و نخ می‌پرداخت. او دوره‌ی شش‌ساله‌ی ابتدایی را در دبستان‌های «جهانشاه» و «بدر» به پایان رساند و پس از آن، وارد دبیرستان «تربیت» تبریز شـــد. پس از اتمام دوره‌ی سه‌ساله‌ی عمومی، برای تحصیل نقاشی در هنرستان «میرک» تبریز ثبت‌نام کرد، اما به فاصله‌ی کوتاهی، به اصرار پدر، هنرستان را ترک کرد و در

آثاری از محمدرضا ایرانی
تصاویر رنگی در صفحات ۱۸۱ تا ۱۸۲

از راست: ابراهیم پشت‌پناه، محمدحسین لطفی، مجتبی نخجوانی، حسین کاظمی
علی‌اکبر یاسمی، مریم (ماروسیا) آراکلیان، گریگور واهرامیان

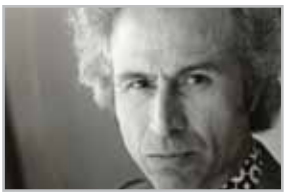
دبیرستان «کوروش» به تحصیل در رشته‌ی ریاضی مشغول شد، اما علاقه‌ی شدید او به هنر (و خصوصاً نقاشی) کاملاً مشهود بود، به‌طوری که در ۱۳۵۱ هـ‌ش به‌عنوان نقاش ممتاز آذربایجان‌شرقی انتخاب و به اردوی رامسر اعزام شدَ.

ایرانی، پس از موفقیت در کنکور، در سال ۱۳۵۳ هـ‌ش تبریز را به قصد تحصیل در «دانشکده‌ی هنرهای زیبا»ی دانشـگاه تهران ترک کرد. سال‌های حضور او در تهران از پُرکارترین دوره‌های کاری وی محسوب می‌شد. در سال ۱۳۵۸ هـ‌ش اولین گالری هنری خود را در «پاسـاژ امّت تبریز» تأسیس کرد و پس از اخذ لیسانس در ۱۳۵۹ هـ‌ش به‌تبریز بازگشت.

او پـس از ازدواج با «نسـرین فخیم جعفـری»، در هنرستان «میرک» تبریز مشـغول به تدریس طراحی شد. ایرانی در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۶۳ و ۱۳۷۰ هَـش سفرهای متعددی به ترکیه، آذربایجان و آلمان داشت و در همین بین، آثار خود را در قالب دو نمایشگاه انفرادی و چندین نمایشگاه گروهی در شهرهای «مونیخ» و «استانبول» به‌نمایش گذاشت. تعدادی از آثار وی نیز به دو دوره از دوسالانه‌ی نقاشی ایران (بی‌ینال دوره‌ی اوّل: ۱۳۷۰ هـ‌ش ـ دوره‌ی دوم: ۱۳۷۲ هـ‌ش) راه یافت و در دوره دوّم، اثری از وی تحت‌عنوان «گاوچران» توسط موزه‌ی هنرهای معاصر تهران خَریداری شدَ. این هنرمند در طول ۲۵ سال زندگی هنری‌اش، افزون بر ۲۵۰۰ اثر هنری از خود بر جای گذاشت.

ایرانی در سـال ۱۳۷۱ هـ‌ش، به دلیل شرایط سخت زندگی و فضای نامطلوب اجتماعی، تبریز را به‌قصد تهران ترک کرد تا با آرامش و انرژی مشـغول کار شود. بار دیگر، دوره‌ی موفق و پُرکاری از آثار او شکل گرفت. قرار بر این بود که حاصل این دوره در نمایشگاهی انفرادی در ۱۳۷۳ هـ‌ش به نمایش درآید، امّا محمدرضا ایرانی، تنها چند هفته قبل از این نمایشگاه، در ۱۵ شهریور ۱۳۷۳ هـ‌ش، هنگامی که برای خریدِ وسایل آتلیه و کلاس نقاشی جدید خود در تهران به خیابان «حافظ» رفته بود، در تصادف با اتومبیل به‌شدت مجروح شـد و پس از سـه روز، بر اثر ضربه‌ی مغزی در بیمارستان «الوند» تهران درگذشت.

ایرانی در سال‌های پایانی عمرش، به نظیره‌نگاری از آثار نقاشان معاصر «روشنگر» جهان گرایش پیدا کرد و در ماه‌های آخر زندگی، چند اثر از نقاشان روشنگر آمریکایی نظیر «آندرو وایت»[۸]، «فرانک فرزتا»[۹] و «نورمن راکول»[۱۰] را به‌عنوان سرمشق و تمرین خود انتخاب کرد. او معتقدَ بود چنین کارهایی به شخم‌زدنِ زمین هنر نقاشی ایران توسط وی کمک خواهد کرد. این نقاش، «کمال‌الملک» را مظهر اصالت در نقاشی ناتورالیسـتی ایرانی می‌دانست، «اوژن دِلاکْروآ»[۱۱] را سمبُل اصالت در نَقاشی رمانتی‌سیسم، «ایلیا رِپین»[۱۲] را اصیل‌ترین و برجسته‌ترین نقاش تصویرساز،


ابراهیم پشت‌پناه

رفیع موتمن طباطبایی

مرتضی نخجوانی

یعقوب عمامه‌پیچ

کریم زینتی

محمد فاسونکی

«کلود مونه»[13] را خالص‌ترین نقاش امپرسیونیست جهان و «ونسان ونگوک»[14] را سمبل شور دیوانه‌وار نقاشی. چنین دیدگاه‌های آرمان‌گرایانه‌ای، بی‌شک پیامدهای تنش‌آلودی را در جامعه‌ی هنری به دنبال داشت.

او نقاشی حساس، تودار، درون‌گرا و به‌دور از جنجال بود که همه چیز را از منظر نقاشی می‌نگریست. ایرانی در آثار خود شدیداً تحت تأثیر رئالیسم و امپرسیونیسم بود و در آثارش نقش عمیق طراحی، کاملاً مشهود است و تا پایان عمر کوتاه‌اش معتقد بود بر این نظریه که «طراحی، اساس نقاشی است».[15]

دکتر ترابی (دکترای جامعه‌شناسی و فلسفه علوم از دانشگاه سوربن فرانسه) درباره‌ی محمدرضا ایرانی چنین می‌نویسد: «ایرانی، حتی در مواردی که در شاهراه هنر پا جای پای نقاشان بزرگ جهان می‌گذارد و با نگاه همه‌سونگر، الهامات و تأثیراتی از مشاهیر هنر زمان‌ها و مکان‌های دور و نزدیک می‌پذیرد، باز به ابراز شخصیت هنری خویش و شیوه‌ی خاص کار خود (به‌ویژه در آثار پایانی عمر خویش) می‌اندیشد. درواقع او بهترین راه پیوند گذشته و حال، سنّت‌نگری و نوگرایی، هنر غرب و شرق را برگزیده است و این ویژگی روش ایرانی است که در کارهایش، نه سبک نقاشی سنتی را یک‌سره نفی می‌کرد و نه به سبک‌های غربی به‌عنوان آخرین الگو در قلمرو نقاشی بها داده است. امتیاز نقاشی وی در این بوده و هست که او از میراث هنری گذشته، آن‌چه را ارزشمند و پویایی بخش یافته، در تابلوهایش مورد استفاده قرار داده و از هنر امروزی جهانی نیز آن‌چه که در راه اعتلای هنرش می‌توانسته نقشی سازنده و مؤثر داشته باشد، برگزیده و ارج نهاده است و بدین ترتیب، از سبک‌های نقاشی گذشته، عناصر زنده و بالنده و پویا را گرفته و به خدمت اعتلای هنر نقاشی و نوآفرینی گمارده است و در این راه نه‌تنها از جذب عناصر پویای هنر نقاشی غرب لحظه‌ای غفلت نورزیده، بلکه آن‌چه در راه تسریع پیشرفت نقاشی خود ارج‌دار و سرنوشت‌ساز یافته، مورد استفاده قرار داده است. این به گزینی و تعادل‌جویی در نقاشی و اهمیت تعلیم و تعمیم آن، تا جایی در کار و اندیشه‌ی ایرانی برای خود میدان عمل وسیع گشوده و تأثیر ژرف و دیرپا نهاده است که حتی دیدگاه‌های هنری هنرآموزان جوانی را که وی عاشق آموزش نقاشی به آنان بود، نیز تحت تأثیر قرار داده است».

پی نوشت

۱ - برگرفته از وب‌سایت www.mirak.ershad-as.ir

۲- Cite des arts

۳ - ن ک: امدادیان، یعقوب. «برادرم داود». دوهفته‌نامه‌ی تندیس. شماره‌ی ۱۴۳. ۲۳ بهمن ۱۳۸۷ . ص ٦

٤- Pignon

٥- Bercy

٦- Charles Oulmon

۷- برگرفته از وب‌سایت: داوود امدادیان https://fa.wikipedia.org/wiki/

۸- Andrew Wyeth

۹- Frank Frazetta

۱۰- Norman Rockwell

۱۱- Eugene Delacroix

۱۲- Elya Repin

۱۳ - Claude Monet

۱٤- Vincent van Gogh

۱۵- ن ک: حمایت، بهرام. «شور نقاشی». ۱۳۷٦. ناشر مؤلف. تهران. چاپ اوّل. صص ٤ و ٥ و ٢٤ و ٢٥

عکس از: سلوا مُحبّل

گفت‌وگو با سونا عبدالعظیم‌زاده

بعد از اتمام نقاشی است که متوجه روایت می‌شوم

گفت‌وگو از:
جلال شمع‌سوزان
jalalshamsoozan@gmail.com

علاقه به نقاشی از چه زمانی در سونا عبدالعظیم‌زاده به وجود آمد؟

در خانواده‌ای هنردوست به دنیا آمدم که عشق به موسیقی در آن انکارناپذیر بود و برادرانم به کار حرفه‌ای موسیقی اشتغال داشتند. زمان کودکی، در مراسم‌های خانوادگی آواز می‌خواندم؛ با بچه هـــای اقوام برای بازی کنارِ هم، جمع می‌شدیم و من همیشه برای آن‌ها می‌خواندم. به‌علت نبودِ هنرستان موسیقی و به تشویقِ برادرم حسن و یکی از اقوام به نام خانم موسی‌زاده که گرافیست خوبی بودند، سه‌ماه به‌صورت جدّی، جهت آماده‌شـــدن برای امتحان ورودی هنرستان نقاشی، طراحی آموختم و این سه ماه با سماجتِ تمام به یادگیری و تمرین گذشت و کم‌کم وارد دنیای نقاشی شدم. مسلّما طراحیْ عاملی مهم و گریزناپذیر برای ورود به جهان نقاشی است، بنابراین تلاش‌های بی‌وقفه‌ی سه‌ماهه‌ام، سرانجام نتیجه‌ی خوبی داشت و از امتحان ورودی هنرستان پذیرفته شدم و این ابتدای راه پُرفرازونشیبِ زندگی هنری‌ام بود، که مربوط می‌شود به سال ۱۳۷٤.

قبل از ورود به هنرســـتان، برنامه‌ی خاصی برای موسیقی‌داشتید؟

همیشه به آوازهای فولکلور علاقه‌داشتم و اگر هنرستان موســـیقی در آن دوره در تبریز بود، بی‌شـــک با علاقه‌ی هرچه تمام‌تر، به موسیقی می‌پرداختم. همراه برادرزاده‌ام «صنم عبدالعظیم‌زاده»، که هم‌سن‌وسال بودیم، همیشه آواز می‌خواندیم. اولین سازی که با آن آشنا شدم ناغاره بود که سازی ضربی است. هم‌چنین برای یک دوره‌ی طولانی، موضوع نقاشی‌هایم «زنان موزیسین» بوده و این از علاقه‌ی وافرم به دنیای موسیقی نشأت می‌گیرد. هم‌زمان با ورودم به هنرستان، در کلاس‌های آموزشی ویولُن هم شرکت کردم، اما به‌دلیل تکالیف زیاد و مشق‌های شب که باید هر روز چند ساعتی به طراحی و نقاشی می‌پرداختم، مجبور به ترک این کلاس شدم. همیشه موسیقی برایم جایگاه بزرگی داشته و هنوز هم با علاقه‌ی تمام به آن می‌پردازم، اما نقاشی که در ابتدا، اولویت اوّلم نبود، رفته‌رفته به عشقی بزرگ تبدیل شد و در روح و جانم رسوخ کرد.

پس از ورودتان به هنرســـتان چه اتفاقاتی رخ داد و شما در چه مســـیری از راه طولانی هنریِ خود قرار گرفتید؟

دوره‌ی هنرســـتان، دوره‌ی دشواری بود و آموزه‌های بسیار برایم داشت. آن‌زمان (سال ۱۳۷٤) تقابل شدیدی بین دو سبکِ مدرن و طبیعت‌گرا در جریان بود، به نحوی که در هنرستان، بی‌توجه به سبک مدرن، به آموزش هنر به‌شیوه‌ی کلاسیک پرداخته می‌شد. اساتیدِ آن‌دوره آقایان طباطبایی، مقبلی، پشت‌پناه، علوی و خانم گوراوانچی بودند. سال اولِ هنرستان، تحتِ تعلیم آقای علوی، بیش‌تر مُدل و منظره کار می‌کردیم و تمرین‌های کلاســـیْ شامل همین‌ها بود. روزهای بسیاری به کُپی کارهای مشهور می‌پرداختیم. این تمرین‌ها دقت در نقاشی و صبر برای خلق جزئیات را به ما آموخت. در این میان، خارج از کلاس‌های هنرستان، با «استاد فاسونکی» آشنا شدم. برای دختر کم‌سن‌وسالی مثل من که دنبال تجربه‌های نو بود، کار کردن در هر دو فضای مدرن و طبیعت‌گرا، هم جذاب بود و هم سردرگم‌کننده؛ چون در هنرستان در فضایی کاملا کلاسیک کار می‌کردم و عصرها نزد استاد فاســـونکی با آخرین رهیافت‌های مدرن نقاشی آشنا می‌شدم. مواجهه با تناقض‌های این دو دنیا، در عین دشـــواری، دستاوردهای زیادی برایم داشت. ضمـــن جدیت در تحصیل، به صورت منظم در کلاس آقای فاسونکی شـــرکت می‌کردم و بدین ترتیب روزانه

به دو شیوه کار می‌کردم. تا این‌که خبر رفت‌وآمدهایم به کلاس‌های آقای فاسونکی به‌گوش اساتید هنرستان رسید و مشکلات بسیاری برایم به وجود آورد، طوری که تحت فشار و اذیت‌های آن دوره، نمراتم افت کرد. اما به خاطر پافشاری‌ام برای ورود به عرصه‌های مختلف هنر نقاشی، به یک کاراکتر جنجالی تبدیل شده بودم. اساتید هنرستان سرزنشم می‌کردند و حتی ارشاد یک‌بار مجوز برپایی نمایشگاهم را لغو کرد. برای همین، اولین نمایشگاهم را در سالن پذیرایی خانه‌مان برپا کردم. این نمایشگاه خانگی بازدید عموم نداشت و فقط افراد دعوت‌شده می‌توانستند از نمایشگاه دیدن کنند. از اساتیدی که دعوتم را پذیرفتند، می‌توانم به آقای فاسونکی و خانم گوراوانچی اشاره کنم.

در میان صحبت‌ها به فضای هنرستان اشاره کردید. کمی بیش‌تر در این مورد توضیح بدهید.

بگذارید قضیه را این‌طور توضیح بدهم که مجادله‌ی دو سبک مدرن و طبیعت‌گرا به شکلی نبود که طرفداران این دو سبک بتوانند در فضایی علمی به بحث و گفت‌وگو بنشینند. فضای رایج هنرستان، تنها به سبک کلاسیک میدان می‌داد و اگر کسی می‌خواست به شیوه‌ی مدرن کار کند، نه تنها حمایت نمی‌شد، بلکه مورد بازخواست هم قرار می‌گرفت. البته به اساتید آن دوره احترام زیادی قائلم، چراکه معتقدم اگر آن سخت‌گیری‌ها نبود، شاید سونای امروز نبودم.

در واقع، تاکید زیاد هنرستان بر طراحی و پیروی از آموزش آکادمیک، به خاطر یادگیری مقدماتی بود که آموختن آن را ضرورت انکارناپذیر نقاشی می‌دانستند و ورود هنرجو به دنیای نقاشی مدرن را تهدیدی برای این امر به حساب می‌آوردند و من هم امروز به همین شیوه معتقدم. اگر کسی بخواهد به او نقاشی یادش دهم، من هم از اصول طراحی و مبانی کلاسیک نقاشی شروع خواهم کرد.

به هر حال این سخت‌گیری در هنرستان وجود داشت، اما همین سخت‌گیری ولع مرا برای یادگیری نقاشی مدرن بیش‌تر می‌کرد. بعد از مدتی استاد علوی، که در ابتدا مخالف نقاشی مدرن بودند، با دیدن جدیت و شور و شوقم در تجربه فضاهای جدید، موافق آثار و رویه‌ی من شدند و کار به جایی رسید که حتی از ایشان نمره ۲۰ هم گرفتم. کارهایم، به‌خاطر استمرار و تلاش بی‌وقفه‌ام، پذیرفته شد و من با درجه‌ی عالی، از هنرستان فارغ‌التحصیل شدم. این را بارها گفته‌ام که مدیون اساتید آن دوره‌ام. بنای کارهای آبرنگ و آب‌مُرکب من هم در همان دوره‌ی هنرستان و در کلاس‌های زنده‌یاد استاد طباطبایی، پایه‌گذاری شد و همچنان، با علاقه‌ی زیاد با این تکنیک کار می‌کنم.

دوره‌های کاری خودتان را به چند بخش تقسیم می‌کنید

به ۵ دوره می‌توان تقسیم کرد؛ ۱.دوره هنرستان که به شرح آن پرداختم. ۲.دوره‌ی اکسپرسیو. ۳.دوره‌ی مربوط به دانشگاه الزهرا. ٤. دوره‌ی آبرنگ و آب‌مرکب. ۵. دوره‌ی فعلی (کارهای رنگی روی بوم، کارهای میکس‌مدیا، کارهای مرکب و آبرنگ و مداد).

بعد از گذر از دوره هنرستان، به‌خاطر داشتن روحیه‌ی متفاوت و ذهنی پر از سؤال و سردرگم، به خلق آثار اکسپرسیونیستی زیادی پرداختم که با کارهای بعدی بسیار متفاوت‌اند. با ورودم به دانشگاه الزهرا و آشنایی با آقای نوریان، آثارم رنگ‌وروی دیگری به خود گرفت. تحت آموزش استاد نوریان روحیه‌ی تصویرسازی در من بیدار و فعال شد. دراین دوره، با موضوع و الهام‌گرفتن از داستان و شعر به خلق اثر می پرداختم و به‌جرأت می‌توان گفت این دوره تا امروز، دوره‌ی درخشان زندگی هنری‌ام بوده و جوایز بسیاری را طی همین دوره – سال‌های ۸۰ تا ۸۷ – دریافت نمودم. سال‌های پُرکاری‌ام بود. بی‌وقفه به خلق اثر می‌پرداختم و در مسابقات شرکت می‌کردم و به فضای شخصی دلخواهم دست یافته بودم.

تا اواخر سال ۸٦ چهار نمایشگاه انفرادی ترتیب دادم و در نمایشگاه‌های گروهی زیادی حضور یافتم. در کنار همان کارهایی که جنبه‌ی تصویرسازی داشتند، دست به خلق آثاری با تکنیک آبرنگ و آب‌مرکب زدم و در سال ۸۷ پنجمین نمایشگاه انفرادی با موضوع طراحی را برپا کردم. پس از آن، به‌دلیل بروز چالش‌هایی در زندگی شخصی‌ام، به مدت یک سال دست از کار کشیدم. دغدغه‌هایی زندگی‌ام را فراگرفته بود و مجال برای نقاشی کم بود. حالا دیگر سونای فعال و پُرکار، سَمت رنگ و بوم نمی‌رفت و این

ادامه داشت تا روزی از روزهای سال ۸۸ به صورت اتفاقی، مقابل بوم سفید قرار گرفتم. انگار هر دو، حسِ غریبی به هم داشـــتیم. از سفیدیِ بوم تلنگری خوردم و بعد از یک وقفه‌ی طولانی دوباره شروع به نقاشی کردم که سرآخر، پرتره‌ی جالبی بر همان بوم سفید نقش بست و سونا، دوباره به زندگی هنریِ خود بازگشت. همان سال به خلق چند اثر موفق پرداختم که یکی‌شان به دوسالانه‌ی فجر راه پیدا کرد.

بعد واردِ دانشگاه آزاد تبریز شدم و به ادامه‌ی تحصیل پرداختم، آن‌هم پس از ۸ سال دوری از فضای آکادمیک.

در سال ۱۳۹۰ ششمین نمایشگاه انفرادیِ خود را در نگارخانه‌ی سَرو برگزار کردم که البته آثار در اَدامه‌ی روند هنریِ ســال‌های قبل خودم بود، با این فرق که رنگ‌ها از بنفشِ و آبی به رنگ های زرد و نارنجی و قرمز تغییر کرده بود. پرنده‌ها، زن‌هــا و عناصر تزئینی به‌قوت خود و در ادامه‌ی آثار قبلی، در کارهای این دوره هم دیده می‌شوند.

بعد از توقف یک‌ساله در فعالیت‌های هنری‌تان، آیا تغییراتی هم در محتوای آثار ایجاد شده بود؟

من گاهی از فضاهای پُرتلألؤ، رنگی و شلوغ نقاشی‌هایم دور می‌شوم. این یک اتفاق ناخودآگاه است. اگرَ چه همواره متوجه‌اش می‌شوم و به این تغییرات اجازه‌ی بروز می‌دهم. این رفت‌وآمدهای مدام در فرم و محتوا باعث آرامش ذهنی و تعادل روحی‌ام می‌شود و به نظرم ضروری هم هست. البته این نسخه را تنها برای خودم تجویز می‌کنم و شیوه‌ای نیست که به کار همه بیاید. شاید برای نقاش دیگری، بازگشت به دوره‌های قبلی‌اش دلچسب و مفید نباشد. به هر حال بعد از یک مدت دوری و فاصله از کارهای با تنوع رنگی، دوباره نوعی احساس دل‌تنگی به ادامه‌ی این جریان هدایتم می‌کند و از نو سراغ نقاشی‌های پُر از رنگ و عنصر می‌روم.

بعد از آن وقفه‌ی یک‌ساله، تغییراتی در شکل کارم به وجود آمده بود، اما هنوز آن فیگورهای تنها در وســط بوم، کنارِ نقوش اسب‌ها و پرنده‌ها و رقص‌ها و آوازهای فولکلور و داستان‌ها موضوع نقاشی‌هایم بودند.

در سال ۱۳۹۲ هفتمین نمایشگاه انفرادی‌ام را در گالری شکری تبریز برگزار کردم و در همین ایام، در نمایشگاه‌های گروهی نقاشی خارج از ایران هم حضور داشتم که از جمله می‌توانم به نمایشگاه‌های گروهی در دانمارک، آرت مانی منهتن، کلکته‌ی هند، مراکش و هفته‌ی فرهنگی تبریز در تاجیکستان اشاره کنم.

ســـونا عبدالعظیم‌زاده را با آثار فیگوراتیوی به یاد می‌آوریم که حضور زن در آن‌ها برجســـته اســـت. آیا هیچ‌وقت کاراکتر مرد، موضوع آثار شما بوده؟

مردها نیز در تعدادی از آثارم حضور دارند، اما نگاهی موضوعی به مرد نداشـــته‌ام؛ صرفاً «زن» سوژه‌ی نقاشی‌ام بوده و اگر مردی کنارِ این زن روی بوم جا خوش کرده، حاشـــیه‌ای بر مفهوم زَن بوده و مستقلا موضوع اثر نبوده است. در نقاشی‌های من، مرد کنار زن معنی می‌یابد. گاهی مخاطبانم از من خواسته‌اند که فیگورهای مردْ موضوع آثارم باشند اما به نظرم لزومی ندارد. دغدغه‌ی من «زن» است و اگر جایی نیاز به حضور مرد باشد، حتماً وارد اثر خواهد شد. با همین دید است که در تعدادی نقاشی که با موضوع رقص زن و مرد کار کرده‌ام، باز محوریتِ اثر، زن است.

تا امروز در چند نمایشگاه گروهی شرکت کرده‌اید و هدف برگزاری‌شان چه بوده؟

در ۵۰ نمایشـــگاه گروهی شـــرکت داشته‌ام که تنها

آثاری از سونا عبدالعظیم‌زاده
تصاویر رنگی در صفحات ۱۸۳ تا ۱۸۷

دوتای‌شـــان با هدفی خاص برگزار شده‌اند؛ یکی‌شان با موضوع «بهار» در نگارخانـــه‌ی آریای تهران و دیگری با موضوع «وصله بر جیب‌های خالی» در نگارخانه‌ی هنرمندِ تبریز. به‌راحتی می‌شود گفت ۴۸ نمایشگاه دیگر، اغلب برای بزرگداشت شخصیتی یا صرفا برای دورهم‌بودن ترتیب داده شده‌اند و متأسفانه پیام و هدف ویژه‌ای را در بر نداشته‌اند.

علت وجود کاراکتر انسانی در آثارتان چیست؟

از نگاه من، ذات هنرْ برقراری ارتباط است، به‌شیوه‌ای نو. من نقاشی را بهترین شیوه و وسیله برای بیان احساسات و عواطفم می‌دانم و از طریق آن می‌خواهم با هم‌نوعِ خودم، که یک انسان است، ارتباط برقرار کنم؛ گویی می‌خَواهم از «انسان» برای «انسان»ها صحبت کنم. انسان‌ها برایم بسیار مهم‌هستند؛ همان‌ها که به‌دیدن آثار می‌آیند، آن‌ها را می‌بینند و یا مالک آن‌ها می‌شوند. سخن‌گفتن از زن (به مثابه یک انسان) و از محیطی که حضور زن زیباترش می‌کند، برای انسان‌دیگری که مخاطب است همواره برایم مهم‌بوده‌است.

آیا عناصر بومی در نتیجه‌ی تحقیق و بررســـی به آثارتان راه پیدا کرده‌اند؟

بیش‌ترِ این عناصر زاده‌ی ذهن من هستند، اما از نقاشی ایرانی و قصه‌ها و شعرهای ایرانی (مخصوصاً آذربایجانی) الهام گرفته‌اند. عناصر بومی فرهنگ آذربایجان، به خاطر حضور پررنگ‌شـــان در خانواده‌ام، بی‌هیچ تحقیق علمی در تک‌تک آثارم نمایان شـــدند و بعد در طول تحصیل و مطالعات، شکل آگاهانه‌تری به‌خود گرفتند.

روایت نیز از شـــاخه‌های مهم آثارتان اســـت. آیا کاراکترهای انسانی راوی ماجراهایی هستند؟

بیش‌تـــرِ این کاراکترها خودم بـــوده‌ام، در نقش‌های مختلف، مثلِ هنرپیشـــه‌ای که در قالب شخصیت‌های گوناگون می‌رود. بعد از اتمام نقاشی است که متوجه روایت می‌شوم. موضوع نقاشی‌های من زنان سرخوش یا غمگینی هستند که هر کدام داستانی دارند.

در نگاه تحلیلی به آثار گذشته‌ی شما و مقایسه‌شان با کارهای جدید، تغییرات تازه‌ای احساس می‌شود. آیا متوجه این تغییرات هستید؟

فیگورها در آثار گذشـــته‌ام، اغلب چشم‌هایی بسته داشتند، غرق در عناصر دکوراتیو پیرامون‌شان. چشم را که اتفاقا عنصر مهمی است، از پرتره‌ی کاراکترهایم حذف کرده بودم تا فضای حاکم بر اثر و زنی که در آن فضا جا گرفته، از تعادلی نسبی برخوردار شوند. چشمان بازِ یک زن در نظرم چنان بار عاطفی پیدا می‌کرد که بقیه‌ی اثر دیده نمی‌شد. در آثار جدید از تلألو و پرداخت‌های دکوراتیو اغراق‌شده و فضای رنگینِ پُرعنصر خبری نیست؛ بیش‌تر تأکید به‌خود زن است و چهره‌اش در فضایی بُعددار با رنگ‌های تخت و خاکستری. فیگور و پرتره‌ی زن، در کارهای جدیدم از معنویت نسبیِ نقاشی‌های دوره‌ی گذشته دورند؛ درواقع ملموس‌تر و زمینی‌تر شده‌اند، دارای چشم‌های نافذی که با مخاطب صحبت می‌کنند. کارهای جدید، به‌نظر خودم، هنوز پخته و کامل نیستند، زیرا به تجربه‌ی تازه‌ای می‌پردازم که هنوز به‌خوبی شکل نگرفته اســـت و هنوز به آن‌چه می‌خواهم، دســـت نیافته‌ام. درکنار همین کارهای نو، آثار میکس‌مدیا را هم که کلاژ است، تجربه می‌کنم.

آیا دلیل پُرکاربودن شـــما علاقه است؟ یا فروش خوب آثار نقاشی‌تان؟

نقاشی حرفه‌ی دلخواه من است؛ جریانی است که به روح و روان من نفوذ کرده اســـت. فروش عاملِ دلگرمیِ من بوده، ولی نقاشـــی‌های من همیشه فروختَه نشده و عشـــق و علاقه‌ی من بوده که باعث پُرکاری و استمرار فعالیتم شده است. درمقایسه‌ی الآن با سال‌های ۸۰ تا ۸۷ کم‌کارترم، ولی مطمئنم سال‌های سال، با همین علاقه (و ای‌بسا افزون‌تر) به نقاشی‌هایم خواهم پرداخت. این روزها با آثار جدید خاکستری‌ام، خواسته‌ام از فضاهای قبلی دور شوم. تکراری‌شـــدن را دوست ندارم. همواره می‌خواهم حرف تازه‌ای برای گفتن داشته باشم. به‌خاطر کارهای کلاژ و میکس‌مدیا که آثار تیپیک سونای شناخته‌شده نیستند، انتقادهایی هم اغلب از من می‌شـــود. می‌گویند «این کارِ تو نیست؛ برگرد به حال‌وهوای گذشته». اما من از تغییرِ هراسی ندارم و نگرانِ متفاوت‌شدن نقاشی‌هایم نیستم.

در تبریـــز وقتی از نقاش حـــرف می‌زنیم، از چه حرف‌می‌زنیم؟

سؤال جالبی است. چون با به عنوان هنرمند جدا از همه کشمکش‌هامان در دنیای اندیشه و عمل، با مشکلات شهرستانی بودن هم دست و پنجه نرم می‌کنیم. چراکه یک هنرمند در تهران که مرکز دانشگاه‌های معتبر و گالری‌های بزرگ و هنرمندان بزرگ و تألیفات و مجلات هنری بزرگ است، انگیزه‌ی بیش‌تری برای خلاقیت‌های هنری دارد؛ امکاناتی که هنرمند شهرستانی اغلب فاقد آن است. اما من زاده‌ی این خاک‌ام و دوستش دارم و تا جایی که در توانم هست، نمی‌خواهم ترک‌اش کنم؛ اما با تمام تلاشم دیگر انگیزه‌ای ندارم برای فعالیت در تبریزی که گالری‌هایش یک‌به‌یک تعطیل می‌شوند. با این اوصاف، نقاشِ تبریزی، هنرمندی است که با تحمل مشکلاتی نه‌چندان ساده، در تنهایی و با عشق و علاقه‌ی شخصی به هنرش ادامه می‌دهد.

آیا نبود نشریات ادبی و هنری هم باعث کم‌رنگ‌شدن جریان‌های هنری در این شهر شده؟

صدالبتـــه. اگر گالری‌هـــای معدودی بـــه فعالیت می‌پردازند، و اگر نقاشیْ نمایشگاهی از آثارش برپا می‌کند، کنار همه‌ی آن‌ها، جای نقاد و نقدْ خالی است: بازخوردی که نَقاش متوجه آن باشد، یا تلنگری محسوب شود به او برای بهترشدن و ایجاد فکرهای نو و خلاقانه‌تر. نبودِ نشریاتی برای معرفی هنرمندان نقاشان و شناساندن‌شان به عموم (و حتی خواص) و عدم‌نقد اصولی آثارشان نیز از علت‌های کم‌رنگ‌بودن اتفاقات هنریِ تبریز اســـت. کم‌تر نقاشی به انتقاد از خود می‌پردازد، پس وجود نقد و تحلیل سالمْ لازمه‌ی کیفیت‌بخشی به جریان‌های هنری و قدرت‌گیری یک هنرمند نقاش است.

آیـــا در تبریز، مفهومی به‌عنـــوان مجموعه‌داری حرفه‌ای وجود دارد؟

به‌صراحت می‌توانم بگویم نه. کسی که حرفه‌اش مجموعه‌داری باشد، تعریف‌شده نیست. حدود ۲۵۰ اثر من، توسط مشتری‌های همیشگی‌ام خریداری شده‌اندَ که در این میان، می‌شـــود نام برد از آقای دکتر نیک‌پور که حـــدود ۱۰۰ اثرم را خریده‌اند، آقای مکبر که بیش‌تر آثار دوره‌ی اکسپرسیونیستی من در دست ایشان است، آقای زینتی، آقای خاک‌زاد، خانم صنم عبدالعظیم‌زاده، خانم سلوا مُحجّل، خانم زعفرانچی و خود شما. در خارج از ایران هم خانم فتانه احمدی‌زاد از آلمان و خانم ســـایه ایران‌خواه از کانادا خریدار آثارم هستند. اما شمار این افراد در مقایسه با سابقه فرهنگی و هنری آذربایجان، بسیار کم است. در جامعه‌ی هنری آذربایجان و تبریز هنوز جای شخص سومی به‌نام مجموعه‌دار، کنارِ منِ نقاش و جای کسی به‌نام مخاطب، خالی است.

آیا از طریق شبکه‌ی مجازی، موفق به فروش آثار نقاشی‌تان شده‌اید؟

به ندرت. به خاطر مشـــکلاتی که در انتقال پول به ایران داریم، با وجود امکان برای فروش آثارم، از این کار چشم‌پوشیده‌ام.

و سخن آخر.

در این ســـال‌ها، تحتِ تعلیم اساتید بسیاری بوده‌ام؛ اساتید هنرستان، دانشـــگاه و کلاس‌های آزاد نقاشی که همگی راه را برای من هموار کرده‌اند تا من نقاش شوم. از همه این اساتید تشکر می‌کنم. در این بین، افرادی مانند آقـــای زینتی و آقای خاک‌زاد در معرفـــی من و آثارم به مخاطب، نقش بسزایی دارند که همیشه خود را مدیون این دو استاد بزرگوار می‌دانم. برای آینده فکرها و ایده‌های نو در ســـر دارم که امیدوارم به مرحله‌ی عمل برسانم و درنهایت، از گردانندگان نشریه‌ی «هویت» سپاس گزارم که سعی دارند قسمتی از ضعف و کمبود جامعه‌ی فرهنگی و بالأخص هنری شهرمان را ساماندهی ببخشند.

نشریه‌ی «هویت» حلقه‌ی مفقوده‌ی معرفی هنرمندان آذربایجان است به تمامی علاقه‌مندان. هر چند باید در کنار چنین نشریاتی، گالری‌هایی با نگاه و رویکرد حرفه‌ای شروع به کار کنند و برای چرخه‌ی اقتصادی هنر نقاشی آذربایجان، چاره‌هایی اساسی بیاندیشند. با تکمیل همه‌ی این مقدمات است که نقاش، بی‌دغدغه‌ی ارائه و فروش آثارش به خلق اثر هنری خواهد پرداخت.

سونا عبدالعظیم‌زاده

متولد شهریور ۱۳۶۰، تبریز
حضور در بیش از ۵۰ نمایشگاه گروهی در تبریز، تهران، سمنان، کازابلانکا (مراکش)، کلکته(هند)،دوشنبه(تاجیکستان)، کوپنهاگ(دانمارک)ومنهتن(نیویورک)

۱۳۷٤ • ورود به هنرستان هنرهای تجسمی کوثر(نقاشی)
۱۳۷۷ • برگزاری اولین نمایشگاه انفرادی نقاشی
۱۳۷۹ • فارغ‌التحصیل از هنرستان و ورود به دانشکده‌ی الزهراء(نقاشی)، تبریز
برگزاری دومین نمایشگاه انفرادی نقاشی، نگارخانه‌ی یاسمی، تبریز
۱۳۸۰ • کسب مقام سوم چهارمین جشنواره‌ی سراسری دانشجویی، تبریز
فارغ‌التحصیل از دانشکده‌ی الزهراء
۱۳۸۱ • برگزاری سومین نمایشگاه انفرادی نقاشی، نگارخانه یاسمی تبریز
۱۳۸۳ • برنده‌ی جایزه و لوح افتخار بی‌ینال نقاشی جهان اسلام، فرهنگستان هنر تهران
۱۳۸٤ • حضور در نمایشگاه و همایش سلطان‌محمد نقاش، تبریز
۱۳۸۵ • حضور در چهارمین بی‌ینال جهان اسلام، فرهنگستان هنر تهران
حضور در هشتمین دوسالانه‌ی سفال و سرامیک، فرهنگستان هنر تهران
۱۳۸٦ • برگزاری چهارمین نمایشگاه انفرادی نقاشی، نگارخانه‌ی یاسمی تبریز
حضور در نمایشگاه طراحی، نگارخانه آریا، تهران
۱۳۸۷ • برگزاری پنجمین نمایشگاه انفرادی (طراحی)، نگارخانه‌ی یاسمی تبریز
حضور در نمایشگاه نقاشان معاصر تبریز، فرهنگستان هنر، تهران
۱۳۸۸ • ورود به دانشگاه آزاد تبریز(نقاشی)، مقطع کارشناسی
حضور در دوسالانه‌ی فجر تهران
حضور در نهمین دوسالانه‌ی سفال و سرامیک، سمنان
۱۳۹۰ • برگزاری ششمین نمایشگاه انفرادی نقاشی، گالری سرو، تبریز
حضور در دهمین دوسالانه‌ی سفال و سرامیک، تهران
۱۳۹۲ • فارغ‌التحصیل از دانشگاه
برگزاری هفتمین نمایشگاه انفرادی نقاشی، گالری شکری، تبریز
ورود به دانشکده‌ی هنر و معماری دانشگاه آزاد تهران (نقاشی)، کارشناسی ارشد
۱۳۹۳ • حضور در نمایشگاه آثار کوچک دانشکده‌ی هنر و معماری، فرهنگستان هنر، تهران
کسب مقام دوم وُرک‌شاپ به‌مناسبت هفته‌ی صنایع دستی، تبریز
۱۳۹٤ • فارغ‌التحصیل از دانشکده‌ی هنر و معماری دانشگاه آزاد تهران

عکس از: سلوا مُحبّل

یادداشتی بر طراحی‌های آب‌مرکب سونا عبدالعظیم‌زاده

نجواها و سکوت

کیومرث کیاست

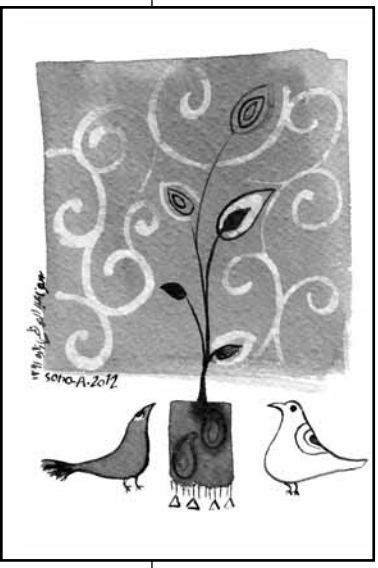
شکل‌گیری هر اثری از هنرمند، خود سرگذشتی دارد. طرح اولیه کجا و چگونه در ذهن هنرمند جرقه زده شده است؟ محیط مناسب و مکان آرام هم همواره نتوانسته خلاقیت را به جوش بیاورد، ولی سکوت را هنرمند خود در درونش می‌سازد؛ مهم این است که احساس طراحی در او بجوشد و دیگر توان مقابله نداشته باشد.

خلاقیت به زایش می‌ماند. باید از هر چه رهایی که او را یاری می‌رساند، مدد جست تا تولدی صورت گیرد. دردی و ریاضتی همراه خواهد بود. هنرمند در این ساعات، چنان که گویی گم‌شده‌ای دارد، در خود فرو می‌رود و از پیرامونش جدا می‌شود. او در هیاهوی برون، در سکوت به سر می‌برد. این جست‌وجو گرمایی نیز دارد و لذتی توصیف‌ناپذیر که قلم را به روانی آب چشمه‌های رؤیای کودکی بر کاغذ می‌کشد. این حالات کم‌یاب همیشه سراغ هنرمند نمی‌آیند. طراحی‌هایی که در این موقعیت‌های خاص کشف می‌شوند، خلوص فوق‌العاده‌ای دارند و هنرمند ممکن است این لحظه‌ها را دیگر نتواند تکرار کند. هستند هنرمندانی که ارزش این موقعیت‌های ناب را می‌دانند و از آن‌ها به خوبی بهره می‌گیرند.

طراحی‌های سونا عبدالعظیم‌زاده در چنین شرایطی خلق شده‌اند؛ با تصویر پرنده‌هایی شروع شده‌اند که ساقه‌ی گیاهانی محصورشان کرده‌اند. ایده‌ی از پیش اندیشده‌ای در کار نبوده است؛ یک پرنده، دو پرنده و گاه چندین پرنده کنار هم، بازی دل‌نشینی را در خط افق پیدا کرده‌اند. این‌ها پرنده‌های خوش‌خیال و شادی هستند که کودکانه در طبیعت بازی می‌کنند. پروازی در کار نیست. هر چه هست، چهارچوبی‌ست که دورادورشان را فرا گرفته و همواره افق دور و آسمانِ صاف و عشق پرواز را در درونشان شعله‌ور می‌کند.

عبدالعظیم‌زاده با این کارهایش تمرین خط و مشق شرقی را به‌خوبی انجام داده‌است.

قلم‌مو و آب‌مرکبی که نقاش در محل کار خود داشته، به‌انضمام تنهایی، او را به این خطوط روان و دل‌نشین کشانده است. او کاشف خطوط طرح‌هایی با خلوص بالاست. وقتی آسمان به تاریکی می‌گرایید، پرنده‌ها را می‌دیدم که بالای سرم تمرین پرواز را یادم می‌دادند و بی‌خیال گذشت زمان و همهمه، کوچ پاییزی خود را آغاز می‌کردند. سکون پرنده‌های این نقاش در تمام آثار او دیده می‌شوند



پرنده‌های باریک‌اندام با دُم‌های نوک‌تیز کنار هم سکوت را تجربه می‌کنند. در این میان، زنان نیز بخشی از آثار این دوره‌ی نقاش را شکل داده‌اند؛ زنانی باریک‌اندام با دامن‌های گل‌دار و گشاد که نقاشی‌های دوران پیشین او را به یاد می‌آورند. او نقاشی‌ست که شیفته‌ی تزیین است. آثارش لطیف و آرام‌اند. کنار خطوط پهن و افقی آثارش گاه خطوط زیبای نازکی به‌چشم می‌آیند که آرامش را به‌مخاطب القا می‌کنند و چهارچوب‌های ساده و پهن از چهارچوب‌های زینت‌یافته از گل و برگ اثربخش‌تر می‌نمایند. او در این طراحی‌ها کم‌تر دچار تکرار شده و خطوط افقی و عمودی، عواطف انسانی هنرمند را به‌خوبی به بیننده انتقال داده است. به زن‌های تنها و باوقار خود، رنگ‌های سبز و قرمز و آبی را افزوده و آن‌ها را از تک‌رنگ قهوه‌ای رهایی داده است. در ترسیم پرندگان به تک‌رنگ اکتفا کرده و نیازی به رنگ دیگر در خود ندیده و بازی قدرتمند او با خطوط گوناگون، در استفاده از رنگ بی‌نیازش کرده‌است.

نجوای پرندگان سونا عبدالعظیم‌زاده تمام‌ناشدنی‌ست. در سکوت بیابان، روی خط افق، در لحظه‌ی غروب، او را با پرندگانش تنها می‌گذاریم.

تصاویر رنگی آب‌مرکب سونا عبدالعظیم‌زاده در صفحه ۱۸۷

سونا عبدالعظیم‌زاده، عروج، رنگ روغن روی بوم، ۱۱۵×۱۱۵، تصویر رنگی در صفحه ۱۸۳

موسیقی رنگ، تشویش زنانه، اندوه زیستن

نگاهی به جهان نقاشی‌های سونا عبدالعظیم‌زاده

محمدرضا خاک‌زاد
khakzad.mr2@gmail.com

مارتین هایدگر (فیلسوفِ مکتبِ پدیدارشناسیِ هرمنوتیک) معتقد است که تشویش و دغدغه‌ی انسان از لحظه‌ی پرتاب‌شدن به هستی آغاز می‌شود و این زمانی است که انسان به جست‌وجوی نسبت‌های زیستی خویش با هستی می‌پردازد.
(هایدگر، مارتین. هستی و زمان، عبدالکریم رشیدیان، تهران، نشر نی، ۱۳۸۹: ۱۵۷)

تمام شخصیت‌های موجود در نقاشی‌های سونا عبدالعظیم‌زاده، مصداق کاملی از انسان‌هایی هستند که در پیِ یافتن چنین نسبتی با هستی، دچار تشویش و دل‌نگرانی شده‌اند.

عبدالعظیم‌زاده، نقاشی جوان و معناگرا، به دنبال روایت چنین انسانی است و به دنبالِ بازنماییِ زندگی

درونی انسان فارغ از چهارچوب زمان و مکان است.

آثار این نقاش در سه دوره‌ی کوتاه قابل بررسی است:

ـ نقاشی‌های اولیه او، اگرچه در مراحل آغازین پختگی قرار دارند، معالوصف اولین نشانه‌های ظهور مضامینی هم‌چون «زن»، «موسیقی»، «طبیعت» و «آرمان‌های سرزمین» است؛ آثاری که بیش‌تر وام‌دار سنت خانوادگی اوست. با نگریستن به نقاشی‌های سونا عبدالعظیم‌زاده از منظر موسیقی، می‌توان حرکت سیال و شناور موسیقی را در قالب‌های رنگی و دیگر عناصر بصری به‌وضوح احساس کرد. به عبارت بهتر، نقاشی‌های او تجسم منجمد شده‌ی سنت‌های موسیقائی است که در قالب نقاشی پدیدار شده است.

ـ دوره‌ی دوم آثار او با فارغ‌التحصیلی از هنرستان نقاشی تداوم می‌یابد. در این آثار تأثیرات آموزه‌های اساتید وقت در هنر به‌وضوح قابل مشاهده است. نقاشی‌ها پخته‌تر، انتزاعی‌تر و بزرگ‌تر شده‌اند. با تماشای آثار این دوره، می‌توان به نوعی شوریدگی و تحول در شخصیت نقاش در مقام یک زن رسید. در این برهه‌ی زمانی است که او تابلوی بی‌نظیر «عروج» را در ابعاد ۱۱۵×۱۱۵ سانتی‌متر نقاشی می‌کند؛ اثری که ضمن تأکید بر سنت‌ها و باورهای شرقی درباره‌ی زن، بر تکنیک‌های استادانه در رنگ‌آمیزی نیز توجه کرده است. رنگ لاجوردی و فیروزه‌ای زمینه، اشاره‌ای بنیادی بر جایگاه و منزلت معنوی زن در مقام یک مادر دارد. شخصیت تابلو حکایت‌گر گونه‌ای از زیبائی‌شناسی است که به لایه‌های درونی زن اشاره دارد. او در این تابلو وفاداری خویش به فرم‌های انتزاعی در هنر شرق را به نمایش گذاشته است. از منظر دیگر، می‌توان نقوش شناور در تابلو را با نقوش گنبدی در سنت معماری اسلامی ایران نیز مقایسه نمود که حکایت از معنویتی سرشار در این هنر دارد.

بااین‌حال ساختار بصری تابلو، وام‌دار نقاشی‌های دوره‌ی اول اوست. با این تفاوت که این‌بار، شخصیت تابلو با شوریدگی ظاهر شده و نقاش به ظرفیت‌های عاشقانه‌ی شخصیت و بلوغ آن تأکید کرده است.

هرچند معنویت عاشقانه‌ی حاضر در تابلو بسیار گویا و رساست، ولی هنوز در پس پرده و در لایه‌های اندرونی، نوعی تشویش و دغدغه‌های زنانگی موج می‌زند و یادآور جمله‌ی معروف مارتین هایدگر است که بر آینده‌ی محتوم انسان در گستره‌ی هستی اشاره دارد.

وجه بارز دیگری که جزئی جدانشدنی از ساختار تصویری آن است، وفاداری این نقاش به الگوهای نگارگری ایرانی است. فقدان عمق در تابلو و نبود پرسپکتیوهای بازنمائی‌شده از فضا، مخاطب را از فضای رئالیستی نقاشی دور کرده و در دنیای درهم‌بافته‌ی نقش و متن سرگرم می‌کند، و این مرحله‌ای از زندگی هنری سونا عبدالعظیم‌زاده است که به زبان شخصی در نقاشی نزدیک می‌شود.

ـ دوره‌ی سوم نقاشی‌های عبدالعظیم‌زاده، آثاری است که تحت تأثیر تعلیمات آکادمیک قرار می‌گیرد. شخصیت‌های او در حال کوچ از یک جغرافیا به جغرافیای دیگری هستند. شخصیت‌های نقاشی‌های این دوره بیش‌تر شبیه شخصیت‌های غربی هستند و الگوهای شرقی در آن‌ها کم‌رنگ شده است. موسیقی هم‌چنان حضوری فعال دارد؛ گویا دنیای موسیقی جزئی لاینفک از زندگی اوست.

نقاشی‌های این دوره فارغ از تفاوت‌های تکنیکی با دوره‌های قبل، اسطوره‌های فرهنگی، قومی و زبانی خود را کم‌رنگ‌تر نمایانده است و او تبدیل به یک هنرمند عادی و کم‌وبیش اندوهگین شده است.

بااین‌همه، رنگ‌ها و ترکیب‌ها در این دوره بسیار پخته‌تر، قوی‌تر و احساسی‌تر می‌شوند، تابلوها عمق پیدا می‌کنند و نقاش در پی طرح‌ریزی سؤالات بنیادی‌تر از زن و رابطه‌اش با هستی است.

سونا عبدالعظیم‌زاده روایت‌گر زنانی است که در جامعه‌ی سنتی روزگار می‌گذرانند و هر از گاهی، نیم‌نگاهی به زندگی و روابط مدرن جامعه دارند. او هم‌چنان در پی کشف و شهود است و در تکاپوی یافتن زبانی شخصی در نقاشی است. هنر او متفکرانه، درون‌گرا و سرشار از احساسات ناب انسانی است.

۹۵/۱/۱۸

مرثیه‌ی یک هنرمند طراح و نقاش / مینا رجب‌زاده

زنی از جنس رنگ و غزل

مجید فتحی
majid.fathi.mugham@gmail.com

من
پری کوچک غمگینی را می‌شناسم
که در اقیانوسی مسکن دارد
و دلش را در یک نی‌لبک چوبین
می‌نوازد آرام آرام
پری کوچک غمگینی
که شب از یک بوسه می‌میرد
و سحرگاه از یک بوسه به دنیا خواهد آمد

فروغ فرخ‌زاد

ساعت‌ها، بی‌آن‌که کلامی گفته شود، در سکوت می‌گذرد و زمان گویی کِش‌دارترین خاطراتش را با بار سنگینی که بر عقربه‌هایش مستولی است، پیش می‌برد. «گویی همین دیروز بود»، «گویی همین چند لحظه پیش بود». اما زمان گذشته است و ما، بی‌آن‌که زیسته باشیم، گذشته‌ایم و این درد مشترک ماست که «هستیم»، اما «نیستیم» و چه سخت و تنها. هر یک به گونه‌ای خزیده در پستویی برآویخته از خویش، چه خویشتنی؟ در آویخته از خویش.[1] بر ما چه می‌گذرد که چنین غافلیم از خویش و آشنایان.

از «مینا» سخن می‌گویم؛ هم او که تا چند وقت پیش در کوچه و خیابان‌های این شـــهر پرسه می‌زد و دردش را، تنهایی‌اش را به دوش می‌کشید. **غربتی است در شهرِ خویش غریب‌بودن.**

از مینا سخن می‌گویم که زندگی دوگانه‌ای داشت. هیچ‌وقت نفهمیدیم تنهایی‌اش چه‌قدر بزرگ بود؛ چراکه سخن نگفت و شگفتا که پرده‌هایش که زبان گویای او بود – هر چه کِشید – همه شاد بود و گویی از «دریچه به ازدحام کوچه‌ی خوشبخت می‌نگریست».[2] **غربتی است خوشبخت نبودن و از خوشبختی سخن گفتن.**

از «مینا رجب‌زاده»ی نقاش سخن می‌گویم؛ هم او که شـــوریده بود. بوده‌اند کسانی که «شوریده»‌اند، اما از آن‌همه کسی را چیزی عاید نشده. این نه بدان معنی است که شوریدگیِ ایشان خودشان را هم بی‌بهره گذاشته باشد.

از تبریز سخن می‌گویم؛ شهر شوریدگان که قبله‌ی آمالِ بسیاری است، اما دریغ از آشنایی. چه بر سرنوشت مردم این سرزمین می‌رود که نخبه‌گانی چنین می‌پرورد؟ و چنان می‌کند و چنین می‌راند که هنرمندش جلای وطن می‌کند و یا آن‌که می‌ماند، در بودنش «نیست»، اما چگونه؟ از خودمان سخن می‌گویم؛ از مرده‌هایِ زنده. از هزاران نامی که در پستوهای آپارتمانی این شهرِ بی‌یاد و یادگار، زنده و مرده‌شان تفاوت زیادی ندارد. بگذارید با این نفرین بگذرم از این دریغ: «لعنت اول باد خزانه کی نظامی باغنین/بیر یاوان گول بسرین قویمادی کاکیلنسین».[3]

حالا چه ســـود که بدانیم مینا رجب‌زاده متولد چه ســـالی بود؟[4] یا در کجا تحصیل کرده و چه‌قدر هنرمند بود؟ آن‌چه مهم اســـت، دیگر کوچه و خیابان‌های این شهر او را نخواهند دید. این دردی است که با تعریض خیابان‌ها و کوچه‌ها از بین نمی‌رود؛ با ساخت یادمان و برگزاری یادبود هم بر نمی‌گردد. اگر هستیم، در بودْ هم را دریابیـــم و در غیاب دیگری بد نگوییم، وگرنه درد و دریغ به درد هیچ کسی نخواهد خورد.

پی نوشت:

۱–حضرت شـــمس فرماید: «چون خود را به دســـت آوردی، خوش می‌رو. اگر کســـی دیگر را یابی، دست به گردنِ او در آور و اگر کسی نیابی، دست به گردنِ خویشتن درآور»

۲–فروغ فرخ‌زاد

۳–شهریار

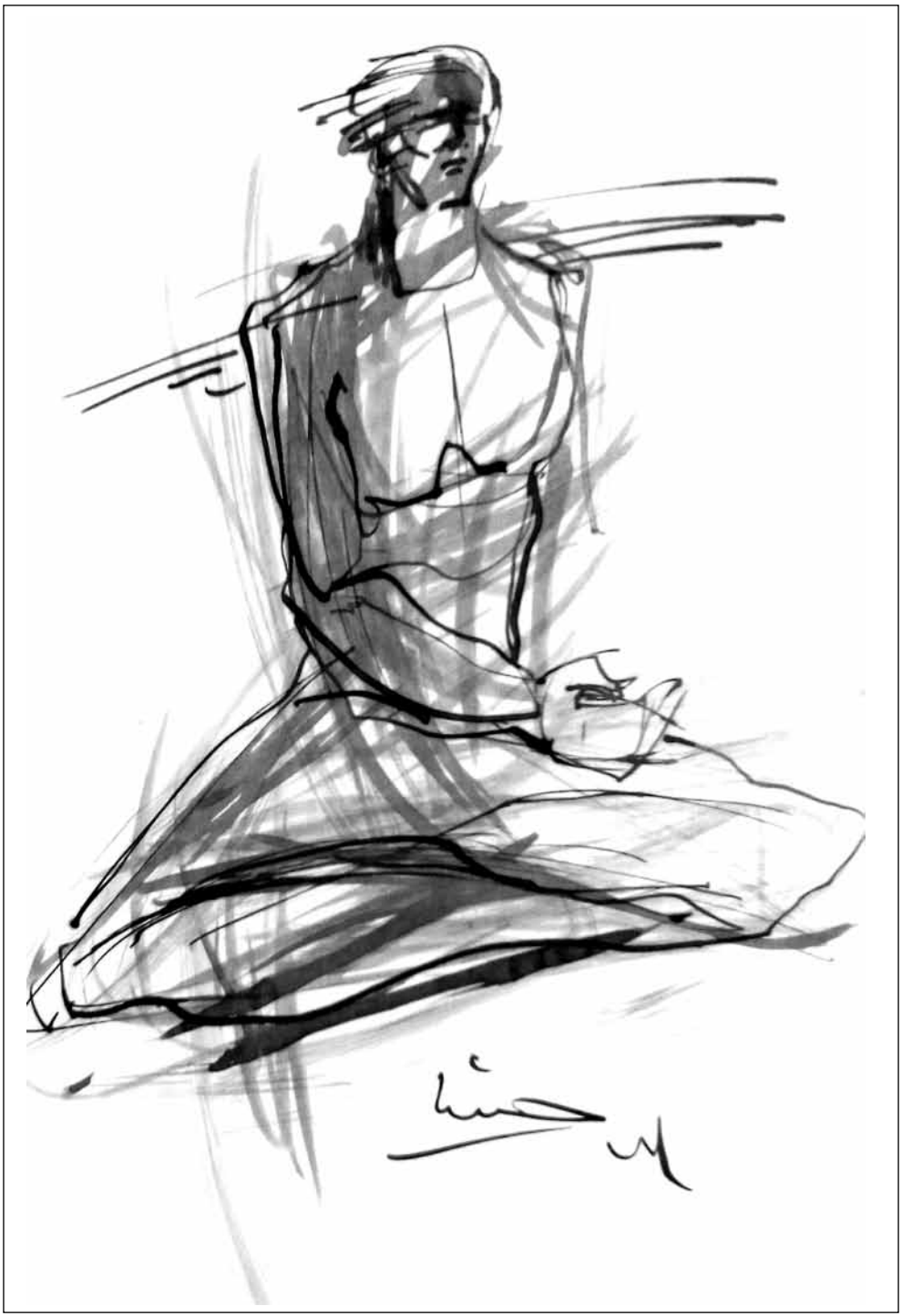
٤– مینا رجب‌زاده متولد ۲۹ بهمن ۱۳٦۰ در تبریز بود. سال ۱۳۷٦ وارد هنرســـتان هنرهای زیبای دختران تبریز (کوثر) شد. سال دوم هنرستان بود که با شرکت در جشنواره‌ی هنرهای تجسمی جوانان سراسر کشور در خوزســـتان (بندر ماه‌شـــهر) برگزیده‌ی اول رشته‌ی طراحی گردید. ورودی سال ۱۳۷۹ دانشگاه الزهراء بود و از بانیان تشکیل گروه هنری قانات (زیر نظر ســـازمان بهزیســـتی اســـتان آذربایجان‌شرقی) و گروه هنری جمعیت سفید (زیر نظر سازمان جوانان کشور، دفتر تبریز) بود. فعالیت‌های این گروه‌های هنری چند نمایشگاه و کارگاه نقاشی خیابانی طی سال‌های ۸۰– ۷۸ بود. به اذعان اساتید و هنرشناسان، مینا رجب‌زاده از طراحان تراز اول و جوان تبریز بود، دســـتی در نوشـــتن داشـــت و تصویرسازی کتاب کودک می‌کرد.

مرگ رجـــب زاده در ۱۵ فروردین‌مـــاه ۱۳۹۵ جامعه‌ی هنری تبریز را داغ‌دار خود کرد. روحش شاد و قرین رحمت ابدی باد.

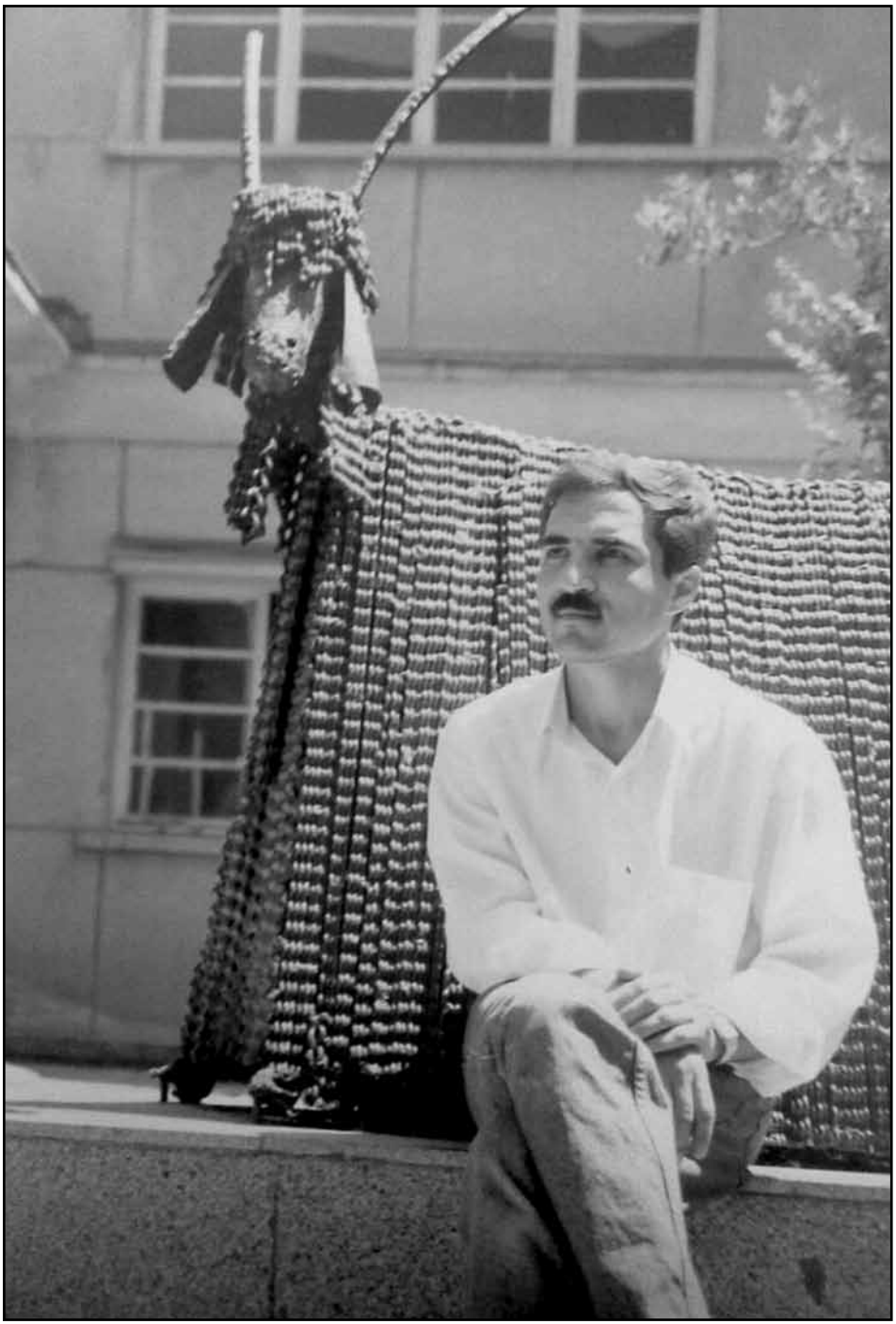
طراحی اثر مینا رجب‌زاده

نقاشی اثر مینا رجب‌زاده، تصویر رنگی در صفحه ۱۸۸

طراحی اثر مینا رجب‌زاده



محمد واعظی



چه حکایت که نداشتم از فراقت

به‌یاد محمد واعظی؛ آموزگار فقید نقاشی

مهتاب علی‌آبادی
mahtab.aliabadi@gmail.com

مدت‌ها بود که می‌خواستم یادی کنم از «محمد واعظی» که اولین دانش‌آموخته‌ی هشترودی در رشته‌ی نقاشی دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران بود.

وقتی مطّلع شدم که ماهنامه‌ی «هویت» در شماره‌ی دوم به مرحوم منصور قندریز (نقاشی که در اوج شکوفایی، ناگهان، دنیای هنر را وداع گفت) خواهد پرداخت، به لزوم احیای یاد و خاطره‌ی محمد واعظی هم فکر کردم، چراکه بی‌تردید جوان‌مرگ شدنِ چهره‌ها و استعدادهای هنری، همیشه زمینه‌ساز صدمه‌دیدن مسیرِ حرکتِ هنر در جوامع بشری است. اگر منصور قندریز به یکباره جامعه‌ی هنر را ترک نمی‌گفت و جوان‌مرگ نمی‌شد، چه‌بسا پیش‌آمدهای شگرفی در بطن جامعه‌ی هنری ایران روی می‌داد و، اگر محمد واعظی ناگهان از میان هنرمند کم‌شمار و خیلِ عظیم هنردوستان به دیار باقیْ سفر نکرده بود، امروز «هشترود» چه‌بسا هنرمندان حرفه‌ای و مستعدی می‌داشت و جریان‌ها و رفتارهای هنریِ چشم‌گیری هم آن‌جا برگزار می‌شد.

حسرت‌ها کَم نیست؛ غصه‌ها نیز. پس فکر کردم به حاصلِ ایامی که گذشت و شُکوهِ خاطراتی که ماند و... نوشتم

شکل‌گیریِ فضاهای هنری، اغلب مستلزم برخورداری از شرایط مطلوب و نیروهای مُحرکه‌یَ جریان‌های هنری‌ست:

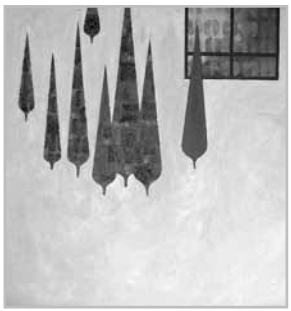
۱ـ آن‌هایی که هنر را واقعاً دریافته‌اند، یا تحصیلات آکادمیک دارند، یا با اتکاء به تجربه‌ی شخصی (اما آگاهانه و به‌شکلی حرفه‌ای)، واردِ دنیای هنر شده‌اند؛ کسانی که بسترساز جامعه‌ای هستند مدرن، هنرگرا و بهره‌مند از فرهنگیِ مُترقی.

۲ـ هنردوستان، که خاستگاه هنریِ مشخص و تعیین‌شده‌ای داشته‌اند (و دارند) و همراهِ مؤسسین هنری، ساختار فرهنگی و هنریِ یک جامعه را تشکیل می‌دهند.

زندگی در شهر کوچکِ «هشترود» (از شهرهای استان آذربایجان‌شرقی) آشکارا نشان از محدودیت بضاعت فرهنگی شهر در آن دوره داشت؛ حتی اگر نشانه‌های روزگار نو در شهرهای اطراف به چشم می‌آمد. بااین‌که تعداد نوابغ علمیِ روبه‌رُشد در این شهرِ کوچکْ کم نبود، کم‌تر کسی به‌صورت جدی و حرفه‌ایَ به سراغ نقاشی می‌رفت. چند کتابفروشیِ موجود نیز علاقه‌ی چندانی به پخش کتاب‌های هنری نداشتند، چراکه شوقی برای خواندن این نوع کتاب‌ها در کار نبود.

شیوه‌ی امروزیِ آموزش نقاشی در آن بُرهه یک‌باره پا گرفت و «محمد واعظی» از همان دوره بود که درخشید؛ دوره‌ای که در زندگی هنریِ معدودی از

آثاری از محمدواعظی
تصاویر رنگی در صفحات ۱۸۹ تا ۱۹۲



هنردوستانِ آن‌زمان بروز کرد.

پیداست که اگر مرحوم استاد در سال ۱۳۷۵ در تبریز به آموزش هنر می‌پرداخت، امروز باید از ایشان به‌عنوان یک معلم فداکار و خوش‌ذوق یاد می‌کردم. اما آن‌چه مرحوم واعظی را میانِ هم‌دوره‌هایش برجسته‌تر جلوه می‌دهد، درخشش اوست در فضای بسته و تاریکِ آن دوره؛ دوره‌ای که دشوار بود شخصی با بینشی نو و کاملاً روشنفکرانه از هنر صحبت کند، یا هنرجو پرورش دهد. این‌جا بود که آوازه‌ی «محمد واعظی»، در مقام ناجی و احیاگرِ هنر مدرن (خاصّه نقاشی) در «هشترود» فراگیر شد. پیش‌تر هم البته کلاس‌های نقاشی در این شهر برگزار می‌شد، اما با آغاز این دوره بود که آموزش‌های ویژه، شکلی مدرن و حرفه‌ای به خود گرفت.

• • •

ملّیت، هویت و حُرمت اندیشه
در محضر استاد

کنج یک پاساژ همیشه‌خلوت، که گذر کم‌تر عابری به آن‌جا می‌افتاد، خانه‌ی نقاشیِ ما جا داشت. دیوارش مُزین بود به آثار هنرجویانی که شوق و علاقه‌ی خالصِ همه‌شان را یک جا جمع کرده بود، با کاغذپاره‌های طراحی شاگردان، چند سه‌پایه، ابزار کار، رنگ، کتاب‌های هنری، چند سَردیس، و عشق به‌معنای واقعی. کتاب طراحی «احمد وکیلی» را اوّلین‌بار آن‌جا دیدم و شیفته‌اش شدم؛ کتابی که علاقه‌ام به آن، چنان نمودِ بیرونی‌ای یافت که استاد هم پی برد و من، همان روز، یک کتاب خوب دلخواه را هدیه گرفتم. او عادت داشت که به شاگردانش کتاب هدیه دهد؛ رسمی که با او ماند و پایید. در چنین فضایی هم بود که طراحی‌های جدی، نقاشی‌های حرفه‌ای، بحث‌های هنری و تحلیل آثار شروع شد.

طبیعتِ «هشترود» پُر بود از فضاهای بکر و شگفت‌انگیز؛ فضاهایی که هنوز هم دست‌نخورده‌اند. همین گروه کوچک، کم‌کم، منظره‌سازی در دلِ طبیعت را به‌همت استادشان آغاز کردند. یک سال که از آغاز کلاس‌های طراحی و نقاشی گذشت، اولین نمایشگاه گروهی‌مان در هشترود برگزار شد؛ تجربه‌ای که نشست بر صفحه‌ی خاطرات عزیز عمرم. سال ۱۳۷۹ بود.

با تبلیغات، بْروشور و پارچه‌ها که خبر از برگزاری نمایشگاهی به‌ظاهر ساده می‌داد، شوقی وصف‌ناپذیر در دل هنرجویانْ ایجاد شده بود. این‌ها همه، گام‌های نخستینِ حرکت‌های فرهنگی بودند در شهری کوچک؛ اقداماتی که «واعظی» بانی‌شان بود. این هنرمند، نقاشی را به‌شیوه‌ای نو و در شرایط سختِ اقتصادی به‌منصه‌ی ظهور رسانده بود. استقبالْ بی‌نظیر بود؛ همه‌ی شهر آمده و دیده و باور کرده بودند که ترقیْ ممکن است. حالا دیگر این چند هنرجو کم‌تر احساسِ غربت می‌کردند. گویی واعظی رسالت‌اش را، به‌نحو احسن، به سرانجام رسانده بود؛ نه به‌لحاظ تربیتِ شاگردان‌اش (که هنوز اولِ راه بودند)، بلکه از نظر تدارک زمینه‌ای برای افکارِ عمومی تا اتفاقی را بپذیرند که بُروزش محال می‌نمود.

درکِ نصیحتِ استاد، اولین قدم هنرجویانِ واعظی بود برای ورود به دنیایی که سرسختانه از ایشان می‌خواست

کــه همّت به‌خرج دهند اگر حرفی برای گفتن دارند: « هرجا که باشید، یادتان نرود که خودتان را، خواسته‌هاتان را، تفکرات و ایرانی بودن‌تان را به آثار انتقال دهید». استاد همیشه از هویتی صحبت می‌کرد که باید همراهِ من نوعی (به عنوان یک نقاش) باشد؛ هویت واقعیِ من (و مَن‌ها) که بی‌اعتنا به آن بی‌شک نمی‌توانستیم آثاری شخصی و نو خلق کنیم. از همان پنج‌شــش شاگردی که محمد واعظی تربیت کرد، بیش‌ترشان بعدها هنرِ نقاشی را ادامه دادند و تعدادی هم به تحصیلِ هنر در دانشگاه علاقه پیدا کردند و همه همواره مدیونِ همان کلاس‌های کوچک اما پُرتأثیرِ زنده‌یاد «واعظی» اند.

• • • .

ترجیح شور ماندن به وسوسه‌یَ رفتن

حرف‌های مجید واعظی درباره‌ی برادرش محمد

محمــد ســال ۱۳۴۹ در هشــترود به دنیــا آمد. بهره‌هــای ارثــی او از خانواده‌ی پــدری و مادری‌اش معنویــت، معرفت و خلاقیت‌های هنری بود. محمد فرزندِ دوم خانواده بود. چهارســال بیش‌تر نداشت که پدر را از دَســت داد. شدتِ عاطفه و تعلقِ‌خاطرش به پدر، دلِ نازک و حساس‌اش را به دردناک‌ترین وجهی مجروح ســاخت. خانه‌ای که محمد آن‌جا بزرگ شد، در دامانِ کوه‌ها، میان درختان کهن‌ســال و کنارِ نهری زلال آرمیده بود. طبیعت پاک و صمیمیت ســیالِ این محیط، اثری ژرف بــر حس هنری او می‌نهاد. در این فضای سرشار از شور و احساس، مرغانِ خیال و نقش – این هم‌بــازی گل‌ها و جویباران– از صدای رازهای شب، سازِ باران، چنگ وحشی کولاک، تنورِ نان مادران و... پَــر می‌گرفتند، چرخی می‌زدند و بر شــاخ‌وبرگِ مشق‌های غربتِ او می‌نشستند. خلاقیت‌های تجسمیِ نقاشی و خوشنویسی‌اش، از همان نخستین سال‌هایِ تحصیل خودنمایی می‌کرد. حادثه‌ی شــیرین دوره‌ی نوجوانی‌اش، درکِ محضرِ تنها استادان خوشنویسی و نقاشیِ شهرِ کوچک‌اش بود: «کریم فقیه» و «سیدمحمد بطحایی». محمد در کنار آموزش خط، چند صباحی به ورزش رزمی روی آورد، اما با وجود درخشــش‌های چشــمگیرش، ادامه نــداد. احراز مقام‌های اســتانی و راه‌یابی مُکرر به اردوهای هنری کشور (خط و نقاشی) در دوره‌های دبســتان و راهنمایی، خانــواده‌اش را بر آن داشــت تا زمینه‌ی تحصیلات متوسطه‌ی محمد را در مدرســه هنرهای تجســمی تبریز فراهم آورند. اما گرفتاری‌هــای مالیِ خانواده هرگــز اجازه‌ی تحصیل فرزندشان را در مدارس خاص به آن‌ها نداد و واعظی ناگزیر شد که رشته‌ی علوم انسانی را انتخاب کند. بعدها به رشته‌ی زبان انگلیسیِ دانشگاه تربیت‌معلم راه یافت و در سال ۱۳۷۳ تحصیلاتِ خود را به پایان رساند. تعهد دبیریِ او پس از تحصیل در دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشــگاه تهران، تدریس در مدرسه هنرهای تجسمی تبریــز بود؛ جایی کــه در دوره‌ی دانش‌آموزی بارها با حسرت و اشــتیاق از مقابل ساختمانش گذشته بود. انس با منطقه‌ی خویــش و دانش‌آموزان و هنرجویان باصفایــش، او را از رفتن به تبریز و تدریس در آن‌جا بازمی‌داشــت. آموزشــگاهِ کوچکی اجاره کرده بود تا عصاره‌ی اندوخته‌هایش را در کام شــاگردانش ریزد. محمد هنوز رسماً در کارِ خلق اثر نبود؛ در آغازِ راه بود، اما برخــوردار از بینش و تفکری قدرتمند. بااین‌حال، آثاری که در حین شکل‌گیریِ روح‌اش پرداخته شده‌اند، گواه ذوق لطیف، اندیشــه‌یَ پاک، اســتعداد فراوان و انسان‌دوستیِ اویَند.

زندگــی و مرگِ واعظــی، عمیق‌ترین تأثیر را بر حیاتِ مردم شهر گذاشت: حماسه‌ی حضور بی‌سابقه‌ی زنان و دختران در بدرقه‌ی او، مشایعت مادر قهرمانش (که بارها بــر پیکر بی‌جان فرزنــدش آفرین گفت)، دانش‌آموزانی که با شــوق بدرقه‌ی استاد از دیوارهای مدرسه درافتند تا واپسین اثر غریبانه‌ی نقاشِ شهرشان از رنگِ حضور آن‌ها خالی نباشــد، حســرتِ جوانان دیارش به چنان‌بودن و چنان‌رفتنی و... همه از عمقِ تأثر شهروندان و دوستداران او بود.

• • •

ایمان به انسان
فقدان واعظی هنوز هم حسرت‌انگیز است

محمد واعظی همواره طبع انسان‌دوستی داشت، به‌جرأت می‌توان گفت تمام وجودش لبریز بود از مهر و دوستی با دیگران. روزی که شنیده بود که همشهریان‌اش در قلعه‌ی ضحاک به ساخت پناهگاه مشغول‌اند، به یاری‌شان شتافته بود . آن روز را خوب یادم هست: هوا به‌طرز غریبی بارانی بود. واعظی برای پُرکردن ظرف‌های آب، رفته بود سَمتِ رود خروشانِ پایین قلعه تا با دستِ پُر برگردد، اما انگار رود به او رشک برده بود. واعظی، هم‌آوای جوش‌وخروشِ رودی چنان موّاج و سهمگین، دوستان‌اش را در انتظاری سخت رها کرده و برای همیشه به رود پیوسته بود؛ اتفاقی که در بیست‌ودوم فروردین ۱۳۸۲ در اوج ناباوری رقم خورد. سکوت حاکم شده بود بر شهری که «واعظی» را ناباورانه گم کرده بود.

پیکرش درست چهار روز بعد، با عزم وصف‌ناپذیر اهالی شهر، پیدا شد. او دوستدارانش را، هنرآموزان‌اش را، دخترش آیدا را برای همیشه وداع گفته بود.

•••

رَستن از بند تن
چکیده‌ای از پایان‌نامه‌ی کارشناسی محمد واعظی با عنوان «گفت‌وگو»

آثار تصویریِ معاصر (طراحی، نقاشی، عکاسی، گرافیک و تصویرسازی) زنده و پویاست، تلاش می‌کند، تجربه می‌اندوزد، تلخی می‌چشد، مبارزه می‌کند، شکست می‌خورد، موفق می‌شود، سرافکنده می‌شود، پیروز می‌شود و همه‌ی این‌ها شرایطی است که برای رشد و پویاییِ هنر در هر زمان و مکانی ضروری است. اگر غیر از این بود، گفته می‌شد که هنرِ نوین در دو دهه‌ی اخیر، راهِ انفعال پیش گرفته است. ولی خیلِ علاقه‌مندان، گسترش دانشکده‌های هنرهای تجسمی و آثاری که در هر فصلِ هنری به نمایش درمی‌آیند (که برخی‌شان هم در سطوحِ معتبری عرضه می‌شوند) دالِ بر حرکت مثبت و سازنده‌ی هنرهای تجسمی در دو دهه‌ی اخیر است.

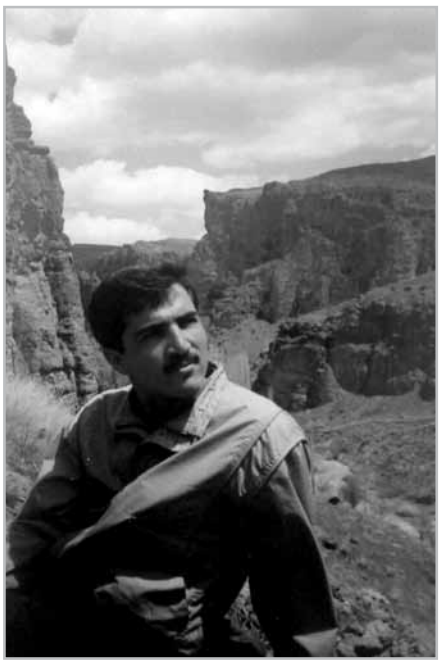
بنده‌ی حقیر نیز همواره تلاش نموده‌ام تا با توجه به مبانیِ فرهنگِ تصویر سنتی و در پیوند با زمان، فضای تصویریِ آثارم را تنظیم نموده و شکلی ملموس به آن دهم. عناصری که من به‌عنوان یک فرد معاصر، در پیوند با تصویر، در جست‌وجوی آن هستم، بدین قرارند: تأویل عوامل طبیعی، پیوند میان حرکت و فضا، تعدیلِ عناصر غیرضروری، پویایی و گردشِ سطح در فضای دوبُعدیِ بوم.

ایجاد فضای آرام و صادقانه، نگاه شسته و نو به طبیعت آن‌سوتر، آمیختنِ نگرش اجتماعی با نگاه شاعرانه و احساس گرایانه و نیز رهایی ترکیب‌های باریک و کشیده از خصوصیات بارز برخی از تابلوهاست. دغدغه‌ی بهترشُدن همانا عبور از تنگی و ارتفاع را می‌طلبد و نیاز به وارَهیدن؛ رفتن از «خود» و رسیدن به «ما» و حصول «او».

استحاله‌ی طبیعت، که درواقع گونه‌ای آبستره‌کردنِ طبیعت است، تأثیرپذیری از بافت معماری شهر هشترود (زادگاهم)، نگاه نمادین به معماری و زندگی اجتماعی، تفاهم و صداقت انسان‌ها، گفت‌وگو و هم‌زیستی مسالمت‌آمیز نوع بشر را القا می‌کند.

ایجاد حس تعلیق در بیننده و حضور غیرمستقیم انسان در آثار با تکرار نمادین سرو و پنجره و شمشیر، سادگی نگاه به طبیعت (که خاص نقاسی‌های کهن است)، گرایش به تجریدِ شکل‌های طبیعت (که روح طبیعت در آن باقی می‌ماند و حدّومرزی بر این تجریدَ می‌شود)، رویکرد به عناصر بومی و سنتی برای ارائه‌ی هنری نوجهانی، تقسیم‌بندی‌های هندسیِ منظم (و گاهی نامنظم) طبیعت به‌صورت مربع و دایره و مثلث و... که در آن زندگی می‌کنیم و از آن گذر می‌کنیم و آن را می‌شکنیم و از آن نگاه می‌کنیم، پرهیز از واقع‌گرایی (زیرا که وضوح، از هر نوع که باشد، آفت شوروشوق است)، بهره‌گیری از نقوش کهن و باستانی (خصوصاً نقوش سفالین) و نهایتاً رسیدن به یک زبان تجسمی.

تصویر شعر و شعر تصویر
نگاه حسینَ شناور به آثار محمدَ واعظی

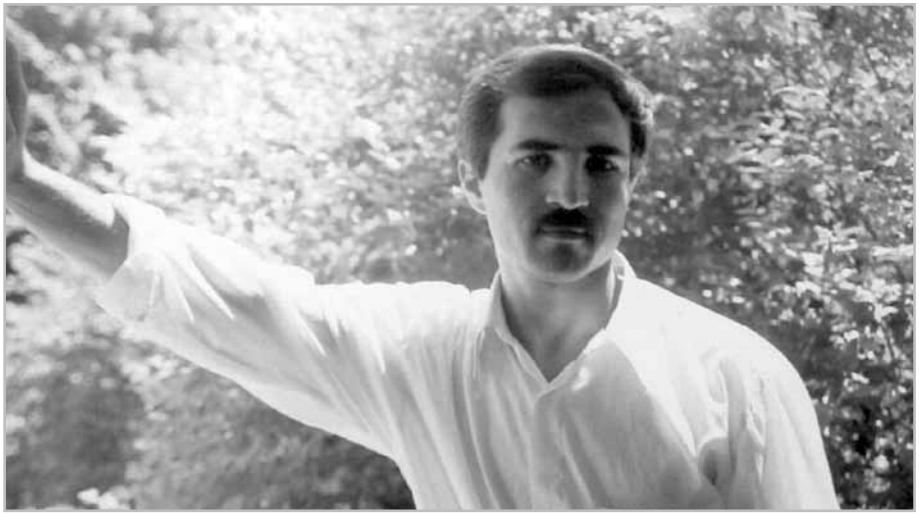

محمد واعظی

حسین شناور، نقاش، مجسمه‌ساز و هم‌کلاسی دوران دانشگاه «محمد واعظی» در دانشکده‌ی هنرهای زیبا بوده است. او می‌گوید: نقاشی برای محمد، زبان تجسمیِ شعرهای ناگفته‌اش بود؛ شعر انسان، گفت‌وگو، صلح، محبت، و شعرِ زندگی. او نقاشی‌هایش را با سمبُل‌ها می‌سرود. نقاشی‌هایش دریچه‌ای است به دنیایی خیالی که بر اساس ایده‌ها و ساختارهای طبیعی صورت پذیرفته است؛ فضایی دوبُعدی که حجم و جسم را به آن راهی نیست و آن‌چه به تصویر درمی‌آید، تنها خط و سطح است؛ فرم‌هایی سیال و عاری از هرگونه جرم و وزن، اما بیش‌تر در قالب‌هایی منظم. شاید این قالبِ هندسی (و گاه خشک) حاکم بر شخصیت‌های مجازی و عوالم محیط، نشان از تأثیر الگوها و چهارچوب های زیستی و رفتاریِ عصرِ مدرن و پُست‌مدرن به گروه‌های انسانی و اجتماعاتِ بشری (در این جا: «سروها») باشد. هم‌چنین است قفس‌های نامرئی‌ای که گاه به‌یاریِ عناصری بصری (همچون پنجره و دیوار) در فضایی منفی، مرئی و محسوس می‌گردند. پنجره‌ها و دیوارهایی که، به‌منزله‌ی نمادهایی از دو عامل مهم در ساختار رفتاریِ انسان‌ها و حکومت‌ها، پیش روی ما قرار می‌دهد.

نقاشی‌های محمد واعظی نمادی از آیین‌هاست. این ودایع کهن، گاه بر شیشه‌های شفافِ پنجره‌ای دیده می‌شود که گویا مانعی است برای شفاف‌ترشدن و بهتردیدنِ آن‌چه فراسوی‌مان هست و گاه بر زمین هموارِی نقش بسته است که ریشه‌ی سروها بر آن دل بسته. تکنیکِ به‌کاررفته در اجرای این موتیف‌های کهنه‌نما (چاپ دستی با مهرهای نرم و در برخی موارد، بافت‌دار) نیز، به‌صراحت و زیبایی تمام، سنت‌های آیینی و باستانی را به‌صورتی کاملاً نمادین بیان می‌کند. نکته‌ی قابلِ تأمل این است که در این نقوش از نمادهای آیینی و تزئینیِ اقوام و تمدن‌های مختلف (اعم از ایران، آمریکای جنوبی، آفریقا و...) بهره گرفته شده است و نمی‌توان محصولِ عملِ هنرمند را به تمدن، فرهنگ یا منطقه‌ای خاص نسبت داد. در این آثار، زمین با وسعتِ چشمگیر کارشده‌است و خاک (که نمادی از زندگی جهانی و مادی انسان‌هست) با رنگ‌های گرم، که خود تأکیدی بر اهمیتِ حیات است. آسمان، عنصری است که در آثارش، بسیار کم‌تر از خاک و زمین، نمود یافته است و در جاهایی هم که بدان پرداخته شده، سطح اندکی از فضای تابلو را به خود اختصاص داده و جالب‌تر این که رنگ‌های به‌کاررفته، تنالیته‌ای از زردِ اُکر و کِرم است. گرچه نقاش از زیبایی، ژرفا و معانیِ متعالیِ مستتر در رنگ‌های سرد نیز غافل نبوده است: آبی‌ها و سبزها را می‌توان در دریچه‌های گفت‌وگو (پنجره‌ها) یافت و در وجود سروهایی که در دل همین زمینِ گرم روییده‌اند. درحقیقت، هنرمندْ زیبایی و معنویت را در فضایی غریب و دور از دسترس، ندیده و نخواسته است؛ بلکه همه‌ی پاکی را و همه‌ی تقدس را به‌تمامی در وجودِ فردفردِ انسان‌ها جُسته و یافته است. این است راز ماندگاریِ سَروی که ریشه‌هایش را در عمقِ آب‌ها افکند.

• • •

از تمام کسانی که مرا در تنظیم متنِ این مقاله یاری رساندند، به‌ویژه آقایان مجید واعظی و مرتضی مروتی، سپاس گزارم.


محمد واعظی

سال‌شمار زندگی «محمد واعظی»

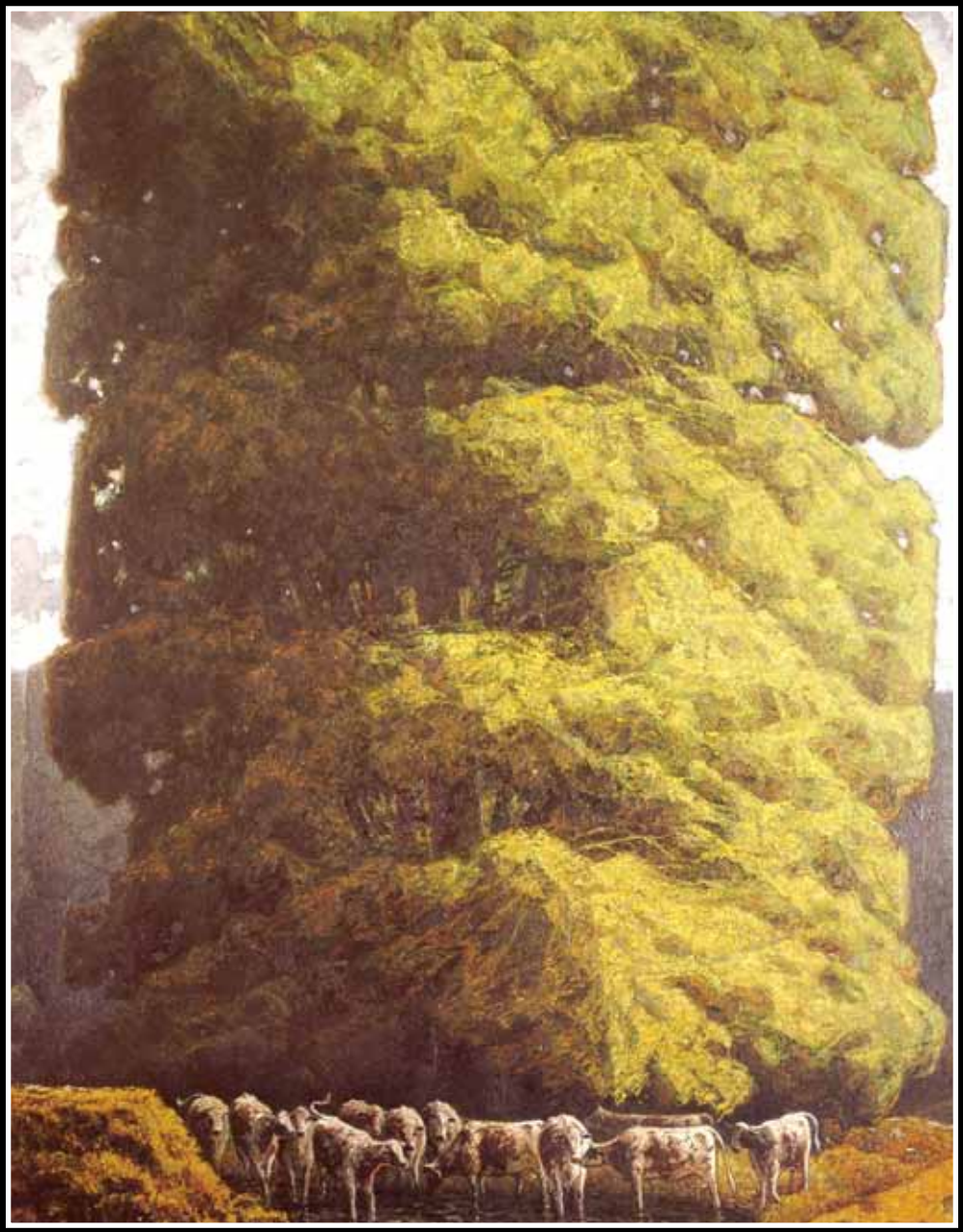
۱۳۴۹ تولد در شهرستان هشترود
۱۳۵۳ فوت پدر
۱۳۶۶ احراز مقام اول استانیِ نقاشی در مقطع راهنمایی و شرکت در اردوی هنری اصفهان
۱۳۶۷ احراز مقام اول استانیِ نقاشی در مقطع دبیرستان و راه‌یابی به مرحله‌ی نهاییِ سومین دوره‌ی مسابقات فرهنگی‌هنری دانش‌آموزان سراسر کشور.
۱۳۶۹ احراز مقام اول استانی خوشنویسی در مقطع دبیرستان.
۱۳۷۰ احراز مقام اول استانی خوشنویسی، مسابقات دانش‌آموزان دبیرستان‌های استان آذربایجان‌شرقی.
۱۳۷۱ راه‌یابی به اولین فستیوال هنریِ کشوری (یادواره‌ی حماسه‌آفرینان فلسطین) در رشته‌های تجسمی و خوشنویسی.
۱۳۷۲ احراز مقام اول خوشنویسی در مسابقات فرهنگی‌هنریِ مراکز تربیت‌معلم استان آذربایجان‌شرقی.
۱۳۷۳ احراز مقام اول خوشنویسی در مسابقات فرهنگی‌وهنریِ مراکز تربیت‌معلمَ استان آذربایجان‌شرقی.
۱۳۷۳ فراغت از تحصیلات دوره‌ی کاردانیِ زبان انگلیسی، دانشگاهِ تربیت‌معلم شهیدرجائی تبریز.
۱۳۷۵ احراز مقام اول کشوریِ نستعلیق‌نویسی در آزمون مقطع ممتازِ انجمن خوشنویسان ایران.
۱۳۷۷ ازدواج
۱۳۷۹ فراغت از تحصیل در مقطع کارشناسیِ رشته‌ی نقاشیِ دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران
۱۳۸۰ احراز مقام اولِ کشوری در رشته‌ی نقاشی، مسابقه‌ی سراسری مربیانِ هنری کانونِ پرورشِ فکری کودکان و نوجوانان کشور
۱۳۸۲/۱/۲۲ فوت
۱۳۸۲/۱/۲۶ کشف پیکرِ بی‌جان‌اش با تلاش همه‌جانبه‌ی مردم
۱۳۸۲/۱/۲۷ تشییع پیکرِ او و خاک‌سپاری.

آثاری از داوود امدادیان، مربوط به مقاله‌ی «تاریخ نقاشی آذربایجان»، صفحات ۱۵۰ تا ۱۵۵

داوود امدادیان

داوود امدادیان، یک روز شیرین، ۱۹۵×۱۷۰ سانتیمتر

داوود امدادیان، زمانی آرام روی آب Le temps tranquille à l’abreuvoir ،رنگ روغن روی بوم،۱۶۲×۱۳۰سانتیمتر



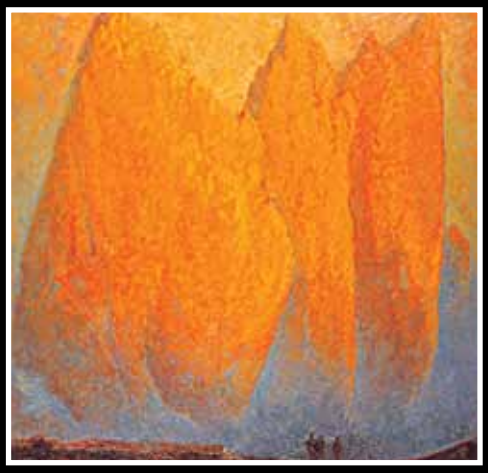
داوود امدادیان،زمستان،رنگ روغن روی بوم،۹۲×۸۲ سانتیمتر

داوود امدادیان،طراحی با قلم فلزی و مرکب روی کاغذ

داوود امدادیان، سهیلا، رنگ روغن روی بوم ، ۱۶۲×۱۳۰سانتیمتر

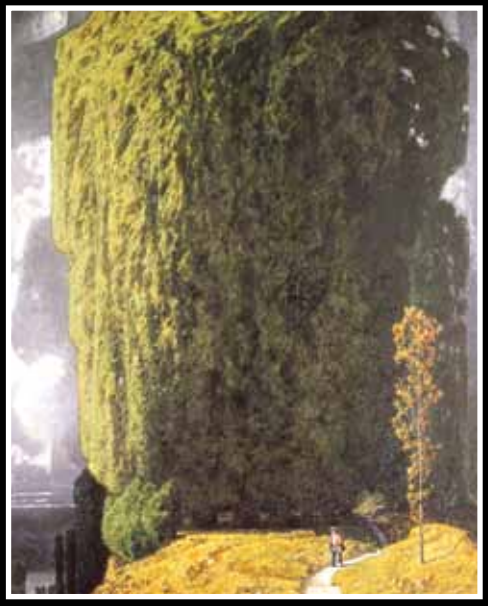
1

2



3

4



۱) داوود امدادیان، صنوبری از تبریز Peupliers de Tabriz، رنگ روغن روی بوم،۱۷۰×۱۷۰سانتیمتر
۲) داوود امدادیان، رویا(شماره۲) Le rêve II ، رنگ روغن روی بوم،۱۵۰×۱۵۰سانتیمتر
۳) داوود امدادیان، نمایش قرمز Rouge dramatisant ، رنگ روغن روی بوم،۱۶۲×۱۳۰سانتیمتر
٤) داوود امدادیان، بازگشت Le retour ، رنگ روغن روی بوم،۱۶۲×۱۳۰سانتیمتر

آثاری از محمدرضا ایرانی
مربوط به مقاله‌ی «تاریخ نقاشی آذربایجان»، صفحات ۱۵۰ تا ۱۵۵

محمدرضا ایرانی، منظره‌ای از اطراف پیام (۶۰ کیلومتری غرب تبریز)، رنگ روغن روی بوم، ۲۲×۱۵

محمدرضا ایرانی، طبیعت بی‌جان (گل‌های پیچ امین‌الدوله)، رنگ روغن روی بوم، ۴۹×۳۹

آثاری از سونا عبدالعظیم زاده
مربوط به گفت‌وگو با نقاش، صفحات ۱۵۶ تا ۱۶۵

سونا عبدالعظیم‌زاده، عروج، رنگ روغن روی بوم، ۱۱۵×۱۱۵

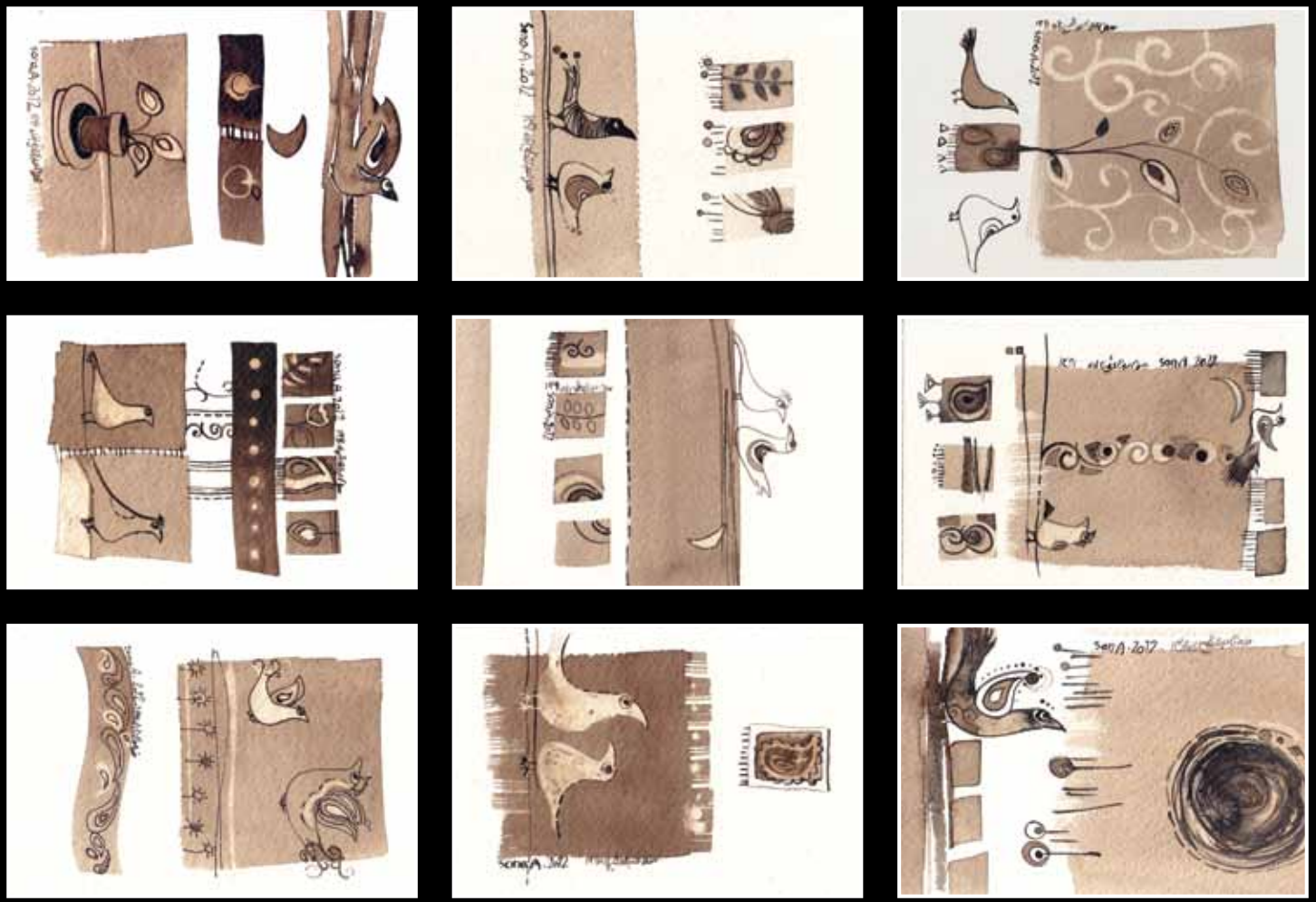
سونا عبدالعظیم‌زاده، رنگ روغن روی بوم، ۱۵۰×۱۰۰

خزان، سونا عبدالعظیم‌زاده، آکریلیک، ۱۰۰×۱۲۰

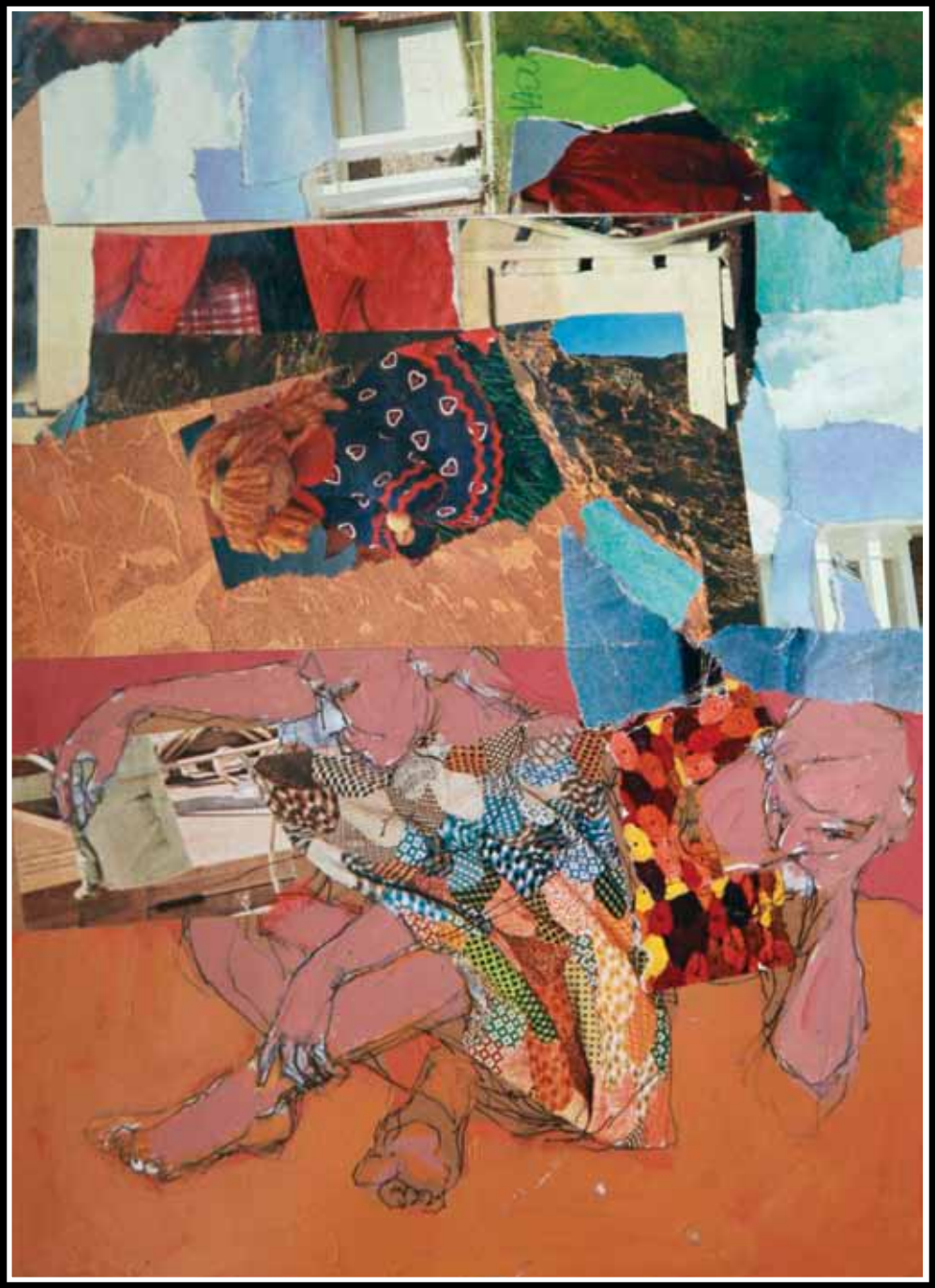
دو اثر از مجموعه‌ی «قداست خاکستری»، سونا عبدالعظیم‌زاده، روغن روی بوم، ۷۰ × ۷۰

سونا عبدالعظیم‌زاده، مجموعه‌ی آبرنگ روی مقوا، ۱۸×۱۲

سونا عبدالعظیم‌زاده، مجموعه‌ی آب‌مرکب روی مقوا، ۱۸×۱۲

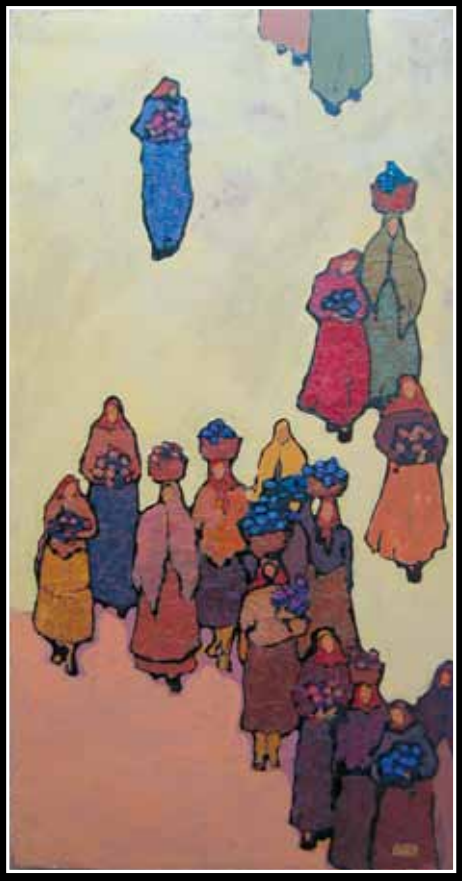


اثری از مینا رجب‌زاده
مربوط به یادداشت «زنی از جنس رنگ و غزل»، صفحات ۱۶۶ تا ۱۶۹



آثاری از محمد واعظی
مربوط به مقاله‌ی «چه حکایت که نداشتم از فراقت»، صفحات ۱۷۰ تا ۱۷۶

محمد واعظی، از مجموعه‌ی سه‌گانه‌ی «گفت‌وگو»، رنگ روغن روی بوم، ۱۱۸×۶۷



محمد واعظی، از مجموعه‌ی سه‌گانه‌ی «گفت‌وگو»، رنگ روغن روی بوم، ۱۲۱×۶۳

کاروان، محمد واعظی، رنگ روغن روی بوم.۳۸×۶۷

محمد واعظی، از مجموعه‌ی سه‌گانه‌ی «گفت‌وگو»، رنگ روغن روی بوم، ۱۲۱×۶۳

محمد واعظی، سه اثر از یک مجموعه، ۹۰×۹۰

نشانی بخارا در اینترنت: http://bukharamag.com
ایمیل مجله: info@bukharamag.com
ایمیل سردبیر: dehbashi.ali@gmail.com
فاکس: ۸۸۹۵۸۶۹۷

داوود امدادیان

«درخت»، سال‌های سال موضوع نقاشی‌های امدادیان بود و همواره بخش اعظمی از بوم‌های نقاشی او را پوشش می‌داد. درختان سَر به فلک کشیده‌ای که ریشه در خاک و سر در آسمان دارند، به‌نوعی، زمین و آسمان را به هم پیوند داده و بقیه‌ی اجزای تصویر را تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهند.

درخت‌ها، همانند صخره‌ای عظیم با رقص سایه روشن‌ها و نورهای دلپذیر و دوست‌داشتنی، بیننده را به سوی دنیایی سرشار از صلح و آرامش و نور هدایت می‌کنند. در مقابل این عظمت، انسان به‌عنوان موجودی ظریف و شکننده، در کمال دقت و ظرافت تصویر شده و شاید نقاش با این شیوه سعی داشته ناچیز بودن انسان در برابر طبیعت و کائنات را به نمایش بگذارد.

Davood Emdadian - Rouge dramatisant - Huile sur toile - 162x130 cm