



گرایشهای متضاد در ادبیات معاصر ایران

عبدالعلی دست غیب



نشر خنیا

گرایشهای متضاد در ادبیات معاصر ایران

نشر خنیا

نشر خنیا:

تهران، صندوق پستی ۱۱۱ - ۱۳۱۴۵

تبریز، صندوق پستی ۱۹۱ ~ ۵۱۷۴۵



گرایشهای متضاد در ادبیات معاصر ایران

عبدالعلی دستغیب

نشر خنیا

گرایشهای متضاد در ادبیات معاصر ایران

عبدالعلی دست‌غیب

حروفچینی: مؤسسه مجد (۶۴۰۶۲۹۲)، لیتوگرافی: فام (تلفن: ۳۱۳۴۰۳)؛ چاپ: ۱۲۸؛ صحافی: سبزواری؛
طرح روی جلد: ابراهیم حقیقی؛ آرم: ابراهیم حقیقی؛ نوبت چاپ: اول؛ تاریخ چاپ: پاییز ۱۳۷۱؛
تیراژ: ۳۰۰۰ نسخه

فهرست

۵	پیشگفتار
۱۱	شعر یا لالایی برای خواب مردم
۱۷	«نیما» پس از حافظ
۲۱	ضرورت نوجویی و نوآوری
۳۱	شعر واقعی و شعر اصلاحی
۳۹	نامه‌های نیما
۴۹	اهمیت «فروغ» شدن
۵۵	قورباغه کريلف و شاعران موج نو
۶۱	نوآوری یا انحراف
۸۱	جلال آل احمد
۸۷	آنها که در صحنه نمایش غائبند
۱۰۳	سخنی چند با طرفداران آقای ساموئل بکت
۱۱۳	در برزخ حقیقت پندار
۱۲۷	در بارهٔ نثر داستانی پارسی
۱۵۷	سیری در رمان نویسی، تاریخ نگاری و پژوهش ادبی
۱۷۳	نقد و پژوهش معاصر ایران
۱۸۹	تاریخ فلسفه در پهنهٔ نثر پارسی جدید
۲۰۹	تاریخ ادبیات در ایران
۲۳۱	تذکرهٔ ایللیات
۲۴۱	شعر نو پارسی در کتابهای درسی
	پیوست:
۲۵۵	جنبش نمادگرایی
۲۶۹	عرفان و تاریخ
۲۹۳	قیدشکنی دیگر
۲۹۹	کتابنامه

پیشگفتار

ادبیات معاصر ایران - ادبیاتی که در سده اخیر - و به ویژه در این پنجاه سال ساخته شده است، آزمون‌های گوناگونی را از سر گذرانده است. با میرزاملکم‌خان و طالب‌زاده و آخوندزاده و میرزا آقاخان کرمانی به پیشواز فکر تازه و دوره روشنگری رفته است، با دهخدا و عارف و نسیم شمال و پروین اعتصامی و بهار در قالب کهن اندیشه‌های تازه عرضه کرده، با عشقی و فرخی به زندان رفته و با گل سرخ خورش بر زمین ناسپاس بوسه گرم داده است، و با آزادمردان دیگری بر چوبه دار بوسه زده. با حجازی و دشتی و مستعان... گل گلخانه فلان و بهمان شده از تالارهای اشرافی سر درآورده. با شیرازپور پرتو و رسول پرویزی و گلستان از جنبش مردم دور شده در بیغوله انزوا و انشعاب سرگردان مانده، با بزرگ علوی و هدایت و آل احمد و به آذین و احمد محمود و محمود دولت آبادی سرود موج پرشور زندگانی مردم را سروده، با نیما و شاملو و فروغ فرخ‌زاد، کسرائی و امید (مهدی اخوان)، نصرت رحمانی و منوچهر آتشی... شعر پارسی را از رکود و انجماد رهائی بخشیده، با کسروی به

جنگ رسم‌های نادرست رفته برای آبادی و آزادی جامعه، چاره‌اندیشی کرده و بر بدآموزی‌ها و افکار نادرست خط بطلان کشیده... ادبیات معاصر ایران فرزند این دوران پرجوش و خروش است. واقعیت‌های هراسناک و پرتلاطم «این کج آئین قرن دیوانه» را تصویر کرده است. زمانی با بوف کور به کنج نومیدی نشسته و دوره‌ای دیگر سرود زندگانی سرداده ناقوس آزادی و آینده را به صدا درآورده، و چهره‌پرداز «گیله‌مرد» ها و مبارزان راه آزادی شده است. خطوط کلی ادبیات معاصر ایران از این قرار است:

الف - داستان‌نویسی: چهره‌های شاخص این رشته ادبی دهخدا، هدایت، علوی، آل‌احمد، چوبک [دوره نخست داستان‌نویسی]، دولت‌آبادی، احمد محمود، امین فقیری، منصور یاقوتی، بهرام صادقی و به آذین، ساعدی، سیمین دانشور، درویشیان و صمد بهرنگی هستند. حجازی، دشتی، درویش، نوری... نمایندگان رمانتی سیزم وطنی و گلستان و گلی‌ترقی و فرسی و گلشیری و مهشید امیرشاهی و عباس نعلبندیان و گروهی دیگر نمایندگان موج نو و موج انحرافی داستان‌نویسی اند.

ب - نمایشنامه‌نویسی: ساعدی، بیضائی، حکیم رابط، ناصر ایرانی، اکبر رادی... دگرگونی‌های اجتماعی را منعکس می‌کنند، و نعلبندیان و... سرگرم آراستن دیوارهای پوسیده انزوای خویش و فریب مردمند.

ج - فلسفه: در این رشته نیز کارهای انحرافی و پیشرو عرضه شده. گروهی شیوه اقتدا و پیروی را ادامه می‌دهند و گروهی دیگر در پیشرفت فکری مردم می‌کوشند. دکتر ارانی، و دکتر محمود هومن و دکتر هوشیار و شرف‌الدین خراسانی و دکتر امیرحسین آریان‌پور در شناساندن اندیشه‌های فلسفی به ایرانیان گام‌های بلندی برمی‌دارند. حمید عنایت و دکتر کاویانی و دکتر لطفی و نجف

دریابندری و مصطفی رحیمی و ابوالحسن نجفی متن‌های فلسفی غرب را به زبان پارسی برمی‌گردانند. فروغی و منوچهر بزرگمهر و دکتر مهدوی و دکتر شفق و سیدحسین نصر و داریوش شایگان و کانی از این دست «فلسفه» می‌نویسند یا ترجمه می‌کنند ولی نگارش و ترجمه فلسفی اینان در دایره باورهای «رسمی» منحصر و محدود می‌شود و در ترجمه کتاب‌ها و اصطلاح‌ها نیز همراه رسم اقتدا و پیروی هستند.

د - مقاله‌نویسی: کسوی، ا. طبری، ا. قاسمی، آل‌احمد، دکتر علی‌اصغر صدر حاج سید جواد، محمود عنایت، انور خامه‌ای، حسن صدر، محمود دژکام، سعید نفیسی، مهدی بازرگان، محمد مسعود، خلیل ملکی در زمینه‌های سیاسی، اجتماعی، فلسفی، دینی مقاله می‌نویسند و در این زمینه نیز اندیشه‌های متفاوت و گاه متضاد عرضه می‌شود.

ه - ترجمه: در سده اخیر آثاری از دکارت، افلاطون، ارسطو و فیلسوفان دیگر و نویسندگانی چون بالزاک و دیکنز و... به پارسی برگردانده می‌شود و در پیچه تازه‌ای بر اندیشه‌های ما گشوده می‌گردد. شاخص‌ترین مترجمان ما در این دوره سلطان‌زاده پسیان، جمال‌زاده، محمد قاضی، به‌آذین، مسعود فرزاد، نجفی، ابراهیم یونسی، عبدالله توکل، نجف دریابندری، سعید نفیسی، کریم کشاورز، بزرگ علوی، صادق هدایت، منوچهر امیری، دکتر هوشیار... هستند که باز کارشان در زمینه‌های متفاوتی است.

و - پژوهش و نقد ادبی: در این زمینه نیز آثار پیشرو عبارت است از ترانه‌های خیام هدایت، برخی بررسی‌های اجتماعی ا. طبری، حافظ چه می‌گوید و حافظ دکتر هومن، مقدمه‌ای بر رستم و اسفندیار شاهرخ مکتوب، و «آخوندزاده»، «طالب‌زاده»، «میرزا آقاخان کرمانی» دکتر آدمیت و

پژوهش‌های تاریخی احمد کسروی، و آثار تحقیقی رسمی علامه‌هایی چون تقی‌زاده، عباس اقبال، مینوی و قزوینی و دیگران. در بین آثار علامه‌ها پژوهش‌های همایی، اکبر داناسرشت، سعید نفیسی، دانش‌پژوه و مسعود فرزاد... می‌تواند برای پژوهش‌های درست آینده زمینه‌های مناسبی بدست بدهد.

ز - شعر: در این رشته ادبی نیز چند گروه کار کرده‌اند. در راه نوجوئی نیما و پروان او گامهای بلند برداشته‌اند. بهار و ایرج‌میرزا و عشقی و پروین اعتصامی با عرضه اندیشه‌های اجتماعی شعر را از قطب فردی به قطب اجتماعی برده‌اند. رعدی آذرخشی و پژمان بختیاری و دکتر حمیدی شیرازی... نیز همچنان در بند خط و خال و زلف و ابروی دلدار بوده و هستند.

در این کتاب، نمونه‌هایی چند از زمینه‌های گوناگون ادبیات معاصر پارسی بدست داده می‌شود. ما مشکل‌های اندیشندگی و جهان‌نگری‌های متضاد یا متفاوت گروهی از شاعران، نویسندگان، پژوهندگان خود را بدست داده‌ایم. روشن است که وارد شدن در یک یک این مسائل و روشنگری سبک و روش نویسندگان و شاعران معاصر ایرانی در کتابی از این دست نمی‌گنجد، و نیازمند نگارش کتاب‌ها و رساله‌های گوناگونی است.^۱ ولی با این همه، خطوط کلی ادبیات معاصر خود را در این کتاب بدست داده‌ایم. مراد ما در این کتاب، نشان دادن جهان‌نگری‌های گوناگون نویسندگان و شاعران ایرانی است. ما با آن گروه همراهیم که در آثار خود چهره‌پرداز دگرگونی‌های اجتماعی پیشرو ایران در سده اخیر بوده‌اند، و توانسته‌اند چهره ایران پیکارجو و مقاوم را تصویر کنند.

۱ مانند «از صبا تا نیما» یحیی آرین‌پور، «رودررو» باقر مؤمنی، کتابهای فریدون آدمیت، «طلا در مس» رضا براهنی... و همچنین کتابهای دیگر نگارنده این کتاب: نقد آثار نیما، هدایت، صادق چوبک، سعدی، و سایه روشن شعر نو پارسی... - و شعر نو از آغاز... محمد حقوقی.

با این نگرش شگرد کار (تکنیک) نویسنده و شاعر در درجهٔ دوم اهمیت قرار می‌گیرد، و معنا و مضمون درجهٔ نخست اهمیت را داراست. از این رو در نظر ما برگ دفتری از نوشته‌های آزادمردی چون صمد بهرنگی از کل نوشته‌های حجازی‌ها برتر است و برتر می‌شود، زیرا که آن همراه فرهنگ ایران و تکامل آفرینشگرانه هنر ایرانی است، و این مانع گسترش فرهنگ و تکامل اجتماعی.

در پهنهٔ ادبیات معاصر ایران کوشش بسیار می‌شود که دشتی‌ها و حجازی‌ها را نیز دارای اهمیتی بدانند یا به یاری نوشته‌های ابراهیم گلستان و یدالله رؤیائی و بهمن فرسی ادبیات ما را به بیراههٔ پوچ‌گرایی و «خود» پرستی بکشانند. ولی این کوشش‌ها بی‌حاصل است. ملت ما ملتی است فرهنگی و دارای بیش ژرف تاریخی - اجتماعی. این ملت را فریب نمی‌شود داد. ملتی که همراه فردوسی و ناصر خسرو و یعقوب لیث و بابک خرم‌دین و ستارخان در سنگر مبارزهٔ زبان و شمشیر پیکار کرده است، و با ابن سینا و رازی و بیرونی و فارابی و مولوی و حافظ ژرف‌ترین افکار و انسان‌های دوران قرون وسطی را به جهان و فرهنگ جهان هدیه داده هرگز سنگر پیکار در راه آزادی و فرهنگ را رها نکرده و نمی‌کند. رویدادهای پیکارجویانهٔ قرن اخیر نشان می‌دهد که ادبیات راستین ما همراه نبرد اجتماعی گام برداشته است. قرن‌ها پیش فردوسی، و شیخ اشراق (سهروردی) و حافظ و عبیدزاکانی و دیروز عشقی، فرخی یزدی و جهانگیر صوراسرافیل و امروز سرخ‌گل‌های شعر و نثر جدید پارسی، در راه حقیقت و راستی و آزادی، اندیشه و جان خود را ایثار کرده‌اند و با روشنی اندیشهٔ خود راه آزادی و بهروزی ملت خود را هموار ساخته‌اند. مردم ما فرهنگ و ادبیات و هنر خود را در وجود این رادمردان منعکس می‌بینند نه در آثار گروهی ضدفرهنگ و شکم سیر قلم بمزد که گوهر قیمتی سخن دری را به پای خوکان ریخته‌اند.

تلاش‌های نویسندگان منحرف و «فته» نگاران و صوفیان جدید، در راه فریب مردم ما به جایی نرسیده و نمی‌رسد. هرگز سنگر حقیقت و راستی و فرهنگ ما خالی نمی‌ماند. «گیله مرد» های ادبیات پارسی زیاد و زیادتر می‌شوند، روشنائی‌های بامداد راستین فردا در آستانه طلوع است. هنرمند ما دیگر تنها نیست. سالها رنج و هراس و نومیدی جانش را به شادی و بی‌باکی و امیدواری رسانده. اکنون آزاد و چابک در راه مردمی‌ها گام می‌زند، خواستار همدلی با مردم است: «و همین آرزوست که او را به سوی مردم می‌کشاند، و مانند چشمه‌ای به جستجوی تشنگانش می‌برد. خوشا روزگار او! جهان بهاری تازه در پیش دارد. و او آن باد نوبهار است که نرم و سبک می‌رود تا دم افسونکارش بر شاخه‌های خشک و برهنه لبخند شکوفه برویاند.»^۱

و ما این بهار تازه را - پس از آن همه سرمای هولناک و ددخویانه زمستانی - جشن می‌گیریم و روشنائی طلعت جهان‌افروز فردا را به پیشواز می‌رویم.

عبدالعلی دست‌غیب

شعر یا لالائی برای خواب مردم

شعر شاعرانی چون حمیدی شیرازی و نثر نویسندگان چون حجازی و دشتی و گلستان و نعلبندیان چیزی نیست جز لالائی برای خواب عمیق مردم... «سخنران»... با این سرآغاز در یک سخنرانی... آن گروه از شاعران و نویسندگان را که از سر سیری می‌نویسند و می‌سرایند و از برج عاج خویشتن-نگری به جامعه می‌نگرند به باد انتقاد گرفت و با اشاره به برش‌هایی از تاریخ ادبیات معاصر گفت: شاعران و نویسندگان که از رنج‌های انسانی دور هستند در جریان تاریخ محکوم به زوالند.

سخنران گفت: ستم‌ها، هجوم‌ها، ایلغارها، و جنگ‌ها و تاریکی‌های اجتماعی همواره روان حساس انسان را آزرده است و شاعران و نویسندگان در صدر کسانی قرار دارند که همواره برضد این بی‌عدالتی‌ها جنگیده‌اند. در ادبیات معاصر مشرق زمین این واکنش‌های انسانی جلوه‌ای روشن دارد. در سده اخیر، هجوم استعمارگران به منابع فرهنگی و مادی ملت‌های ضعیف، در همه زمین‌ها واکنشی عمیق را برانگیخته است و بیش از همه شاعران و نویسندگان بوده‌اند که

وظیفهٔ مقابله با ستم را بر عهده داشته‌اند. ولی طرفداران عقب‌ماندگی فرهنگی و صوفیگری جدید، و کسانی که فقط در اندیشهٔ نوشتن از سر شکم‌سیری، نشستن در برج عاج و جدا کردن شرق از غرب هستند، کسانی مانند حجازی، دشتی، حمیدی، گلستان، نعلبندیان و داریوش شایگان... یا برای خواب کردن دیگران لالائی می‌گویند یا به پیروی از جویس و ساموئل بکت و هایدگر مبلغ پوچی هستند. این گروه یا اندیشهٔ خود را دستمایهٔ تملق و دريوزگی می‌کنند تا لقمه‌ای نان به کف آرند، یا پس از مدتی رشتهٔ فعالیت خود را تغییر می‌دهند و نان را به نرخ روز می‌خورند. این‌ها ممکن است سبک‌های متفاوتی داشته باشند اما پایگاه اجتماعی واحدی دارند، و در نهایت، کار، آنها هیچ خدمتی به فرازجوئی انسان نمی‌کند.

سخنران دربارهٔ تأثیرپذیری از ترجمهٔ آثار ادبی و فلسفی غرب در دوران مشروطه و پیش از آن گفت کسانی را که از ادبیات غرب تأثیر پذیرفته‌اند به دو گروه تقسیم باید کرد: اثرپذیری گروه نخست تقلید کامل است و در این گروه می‌توان کسانی چون نعلبندیان، گلستان، بهمن شعله‌ور، گلی ترقی و احمد رضا احمدی و رؤیائی را نام برد.

اثرپذیری گروه دوم همراه با آفرینش بوده است و آثار نخستین نیما، احمد شاملو، هدایت، علوی و... از این دست است. ولی تقسیم‌بندی بنیادی ادبیات معاصر از این قرار است: واقعیت‌گریزها و واقعیت‌گرایان. واقعیت‌گریزها به چهار گروه تقسیم می‌شوند: رمانتیک‌ها مانند حجازی و جهانگیر جلیلی و حمیدی شیرازی؛ پیروان روانکاوی در هنر: دشتی، نوری، شریعت [درویش]؛ کهن‌گرایان پیشرو: بهار، ایرج‌میرزا؛ و کهن‌گرایان ارتجاعی مانند پژمان بختیاری و رعدی آذرخشی...

برای مقابله رمانتیک‌ها و واقع‌گرایان می‌توان هدایت و حجازی را چون دو الگوی متفاوت برابر هم قرار داد. در شرائطی که هدایت از تاریکی محیط به سایه خود پناه می‌برد و شب مسلط بر شهری وحشت‌زده را وصف می‌کرد و تاریکی از در و دیوار آن شهر سرک می‌کشید و خورشید را در سایه خود قرار می‌داد، حجازی مواعظ اخلاقی باسمة‌ای صادر می‌کرد و از عشق و دوستی تجربیدی می‌گفت و دشتی سرگرم مغازله با زنی زیبا در کرانه رودخانه کرج بود، و می‌نوشت:

«پس از شام که در میان مهتاب به گردش رفته بودیم من و فته از سابرین خیلی دور افتاده و اندکی دوید و کنار رودخانه ایستادیم... ماهتاب رنگ فته را پریده‌تر (کذا!) کرده و چشمان او حتی از شب‌های تاریک زمستان عمیق‌تر و مرموزتر شده بود...»^۱!

در دوره بعد که آتش جنگ دوم جهانی دنیا را در کام خود فرو برده بود و آهریمن فاشیسم کشورها را یکی پس از دیگری ویران می‌کرد، دکتر حمیدی به جهت ناکامی در عشق با دختر مدرسه‌ای ناله و فغان می‌کرد، و سی سال تمام انگیزه او در سرودن شعر، شکست در این عشق دوران جوانی بود. در نزد حمیدی، شکست در آن عشق از رویداد جنگ جهانی و اثرهای شوم آن در زندگانی ملت ایران بسی مهم‌تر بود! او هرگز بوی گندیدن جسد‌های کسانی را که از فقر، وبا، گرسنگی مرده بودند نشنید، در شرائطی که روستائیان هسته خرما و ملخ می‌خوردند، حمیدی می‌سرود:

پیغام داد ترک ستمگر برای من کز جور من سفر کند و از جفای من^۱
او درست در زمانی که آتش جنگ شعله می کشید، برای خود نبردی
مهیبت تر داشت و می گفت:

پنجه به چنگال شیر کرد و ندانست سر به دم تیغ داد و نیزه به تن کرد
ابله پنداشت من هم آن دگرانم آهوی نادان به برج شیر وطن کرد!^۲
و سرانجام پس از نیمقرن «شاعری»؟ به جای آنکه به دگرگونی بنیادی
برسد، سرود:

روی گرداندم ز شعر و شاعری

باغبانی کردم و گل کاشتم!^۳

در دورانی که شاعران و نویسندگان بی درد به فکر عشق های عهد جوانی
بودند و تفرّج دشت و دمن، هدایت و نیما از عمق رنجهای انسانی می سرودند و
از کوچه های بی عابر که فقط گزمه های مست از آن می گذشتند؛ و از این گفته
هدایت بی خبر ماندند که گفت: «نویسنده ای که مردم کشورش را دوست نداشته
باشد، نویسنده نیست، دکاندار است.» حتی بهار با همه کهن گرایی با
رویدادهای همزمانش همراه بود، و در جغد جنگ و کبوترها (بیائید ای
کبوترهای دلخواه...) با مسائل اجتماعی تماس می گرفت. حمیدی می گفت:

گر تو شاه دخترانی من خدای شاعرانم!

و نیما فریاد می کشید:

هنگام که گریه می دهد ساز

این دود سرشت ابر پُریشت

۱. اشک معشوق - ۱۷

۲. اشک معشوق - ص ۴۷

۳. طلسم شکسته

هنگام که نیل چشم دریا
از خشم به روی می زند مشت

* * *

لیکن چه گریستن، چه طوفان؟
خاموش شبی است هرچه تنهاست...^۱

می گویند که عشق انگیزه سرودن شعر است و همان عشق جوانی استخوان
حمیدی را سوزاند و او را شاعر کرد، تا شمع تسوزد روشنی بخش نیست و تا
شاعر عاشق نشود شعر خوب نخواهد گفت. البته عشق داریم تا عشق. شاعر نباید
نیمقرن از زند گانش را صرف عشقی عادی کند. حمیدی می توانست همه سوز و
گدازهای فردیش را در نامه ای تسلیم معشوقه کند نه اینکه سالیانی دراز با سوز و
گدازهای فردی به تخدیر اعصاب دیگران پردازد. «شاعرانی» از این دست نیز
در شعر نو پارسی - گروه انحرافی موج نو! - نیز پدیدار آمده اند که کارشان
وصف عواطف بی ارزش و گره زدن بی جای واژه هاست، و حتی سهراب سپهری
که در تصویرسازی قدرتی دارد، دارای درک تاریخی - اجتماعی نیست، و در
فضای بسته باغ سبز گرایش های صوفیانه جا خوش کرده. شعر او شعر زمان
نیست، عرفانی است ناجور با زمان که پسند خاطر کسانی است که شعر غیرمتعهد
را دوست دارند و فارغ از رنج های دیگران زیست می کنند.

* سخنرانی نویسنده این کتاب در شیراز - چاپ شده در کیهان شماره ۱۰۳۳۲ - دوشنبه ۱۴ -

«نیما» پس از حافظ

سخنران در آغاز بحث، ادبیات امروز ایران را دارای دو سرچشمه بنیادی دانست. یکی جنبش مشروطیت و دیگری بهره بردن از پیشروترین عناصر هنری کهن ایران.

«سخنران» نظر شاعران و نویسندگان پیش از مشروطه (آخوند زاده، و ملکم خان و میرزا آقا خان کرمانی و...) را طرح کرد و پس از آن اهمیت تاریخی دهخدا، بهار، عشقی، عارف را همراه با نمونه‌هایی از نثر و شعر آنان ارائه داد و نتیجه گرفت که همه آن کوشش‌ها در راه تجدّد موضوع شعر و نثر مقدمه‌ای بوده است برای ظهورنیمایوشیخ و هدایت بنیادگذاران شعرونثرجدید ایران. سخنران که مطلب خود را با قطعه شعری از احمد شاملو آغاز کرده بود [شعری که زندگی است] گفت پس از حافظ ما دیگر شاعر بزرگی نداشته‌ایم جز

۱ بیان اهمیت اینان و متفکران دیگری چون شیخ محمد خیابانی و طالب زاده و مردان رزم چون ستارخان و حیدرخان عمواغلی... در جنبش مشروطه و وارد شدن ایران به عصر جدید نیازمند گفتار جداگانه‌ای است ولی متأسفانه دیده شد که شادروان آل احمد بر بنیاد تفکر ضدعربی خود اهمیت طالب‌زاده و دیگر متفکران مشروطه را انکار می‌کند. (غرب زدگی ص ۸۰)

نیما، شاعران دوره صفویه و قاجاریه و حتی شاعران مشروطه بیشتر سخنور و ناظم بوده‌اند تا شاعر. زیرا که اینان مطالبی را که پیش اندیشیده بودند در قالب‌های کهنه ریخته‌اند، در صورتیکه در شعر قالب و وزن و موضوع در یک لحظه در اندیشه شاعر ساخته می‌شود... ابداع نیما در سه زمینه شکل گرفته است:

الف: نیما طرح وزن شعرپارسی را دگرگون می‌کند و بر بنیاد عروض کهن طرح تازه‌ای می‌ریزد که در آن شاعر مسلط بر وزن است نه وزن و قافیه مسلط بر او.
ب: نیما تعبیرها و تشبیه‌های ادبی را که در این اواخر به صورت بی‌مزه‌ای درآمده بود، کنار می‌گذارد.

ج: و دید جدید اجتماعی به شعر می‌دهد، و شعر پارسی را که پس از حافظ جنبه فردی به خود گرفته بود به قطب اجتماعی می‌برد. در مثل در قطعه «کار شب‌پا» به وصف زندگانی برنجکاران می‌پردازد یا در جای دیگر حرکت لاک‌پشتی را در کنار رودخانه وصف می‌کند که چنین کاری در شعر کهن کمتر سابقه داشته است، در قطعه «ناقوس» شب مسلط زمان خود را وصف می‌کند و ناقوس آزادی را به صدا درمی‌آورد و از آینده سخن می‌گوید...

بهترین نماینده شعر جدید پارسی پس از نیما، احمد شاملوست زیرا او کلیه عناصر مترقی هنری و اجتماعی این دوره را در خود خلاصه کرده است، بطوریکه ما در مورد او اکنون با شاعری جهانی سر و کار داریم.^۱

در زمینه نثر پارسی، سخنران پس از اشاره به کارهای دهخدا در «چرند پرند» به گفتگو درباره آثار «جمال‌زاده» پرداخت و پس از تحلیل کارهای او نتیجه گرفت که جمال‌زاده پس از نوشتن «یکی بود یکی نبود» از نظر ادبی متوقف شد و آثار بعدی او فاقد ارزش‌های ادبی و هنری است، و علت آن این

۱. نگاه کنید به نقد آثار احمد شاملو - تهران - ۱۳۵۲

است که او پنجاه سال است در سپس زندگانی می کند و از دگرگونی های جامعه ایران بی خبر است و ارتباط خود را با مردم ما از دست داده است.^۱ و این که می گویند هدایت از آثار جمال زاده الهام گرفته نادرست است، و طرح داستان های هدایت ارتباطی با حکایت های جمال زاده ندارد، و برخلاف آنچه گفته اند «بوف کور» اثری سور رئالیستی نیست بلکه اثری است واقع گرایانه و او با زبانی ویژه کابوس های مردم همزمان خود را مجسم کرده است و از این نظر پیشرو همه نویسندگان جدید ایران است.

سنخران آنگاه در باره علوی، چوبک، آل احمد، ساعدی و... به گفتگو پرداخت و ضمن بررسی آثار حجازی و دشتی گفت این دو نویسنده از زندگانی مردم چیزی نمی گویند و در باره مسائل اجتماعی دیدی اشرافی دارند، و به همین دلیل مردم و نویسندگان جدید ایران به آثار اینان توجهی ندارند...

* چاپ شده در کیهان شماره ۱۵۷۲ - پنجشنبه ۸ خرداد ۱۳۵۴

ضرورت نوجوئی و نوآوری

در باره سخنان من در زمینه ادبیات معاصر ایران که خلاصه‌ای از آن در کیهان به چاپ رسید، دو پاسخنامه در شماره‌های ۹۵۸۲ و ۹۵۸۳ کیهان درج شده که به جهاتی که در زیر می‌آید، ناچارم برای روشن شدن افکار خوانندگان در باره مطالبی که گفته‌ام توضیح بیشتری بدهم.

یکی از پاسخ‌ها به طوری پرت است که ابداً در خور پاسخگوئی نیست زیرا اگر کسی سرشار از بغض، آن اندازه در کار نقل گفته دیگران ناصادق بود که سخنانی به آنها نسبت داد که هرگز بر زبان نیاورده‌اند و حوادثی را شرح داد که هرگز روی نداده بهتر است که در پاسخ او خاموش ماند.

گروهی که سخنان مرا در شیراز شنیده یا خلاصه آن را در کیهان خوانده‌اند نیک می‌دانند که من هرگز «ضربتی! بر پیکر فردوسی و مولانا و سعدی و حافظ وارد نیاورده‌ام.» و هرگز «ادبیات کهن کشور خود را تخطئه نکرده‌ام.» شنوندگان سخنان من شاهدند که «حضار از سخنان من به خنده نیفتادند.» و «در حال چرت فرو نرفته بودند.» و همان کسان نیک می‌دانند که من از سر تکان دادن نویسنده پاسخنامه و آن «استاد!» غزلبرداز واهمه‌ای

نداشتم و اگر چنین «مهمی» نیز روی می‌داد! هرگز از بیان حقیقت باز نمی‌ایستادم، من از آتش زدن آثار شاعران پیش از نیما و شاملو و بعد از آنها سخنی نگفتم و دلیلش این است که در همان مجلس قطعه‌هایی از بهار، ایرج میرزا، دهخدا و فروغ فرخزاد خواندم، و باز همان شنندگان شاهدند که درباره این نکته که «منتقد ادبی هستم» تأکیدی نداشتم، هرچند نیز اگر تأکیدی نیز می‌داشتم - به دلیل کارهایی که در این زمینه کرده‌ام - گناهی مرتکب نشده بودم. از این رو بهتر است درباره اتهام‌های دیگر پاسخگو خاموش بمانم و با کسی که نمی‌تواند حتی سخنان دیگران را درست بفهمد یا درست نقل کند وارد جروبحث نشوم. اما در باره پاسخنامه دوم:

نویسنده این پاسخنامه آقای علی آذری است. اگر ایشان همان نویسنده کتاب «قیام خیابانی» باشند، باید از طرز سخن و مضمون مطلبی که نوشته‌اند تعجب کرد. ایشان در پایان نامه با این «بیت!» ختم مقال کرده‌اند که «ادیب باید شرط ادب نگاهدارد.» ولی در آغاز نامه، مرا با شکننده پیکره ساخت میکِل آنژ در یک‌کردیف گذاشته بیمار روانی خوانده‌اند.

خیلی عجیب است که کسی از سوئی دستور رعایت ادب بدهد و از سوئی دیگر فی‌المجلس! خود آن را نقض کند! بهر حال به ایشان اطمینان می‌دهم که بین خرد کننده مجسمه اثر میکِل آنژ^۱ و من به هیچ وجه شباهتی وجود ندارد. و هم‌چنین به ایشان اطمینان می‌دهم که حرف‌هایشان به هیچ روی تازگی ندارد. گوش ما از این حرف‌ها پُر است. تا کسی جرفی می‌زند، ریش سفید‌هایی چون ایشان بر مسند وعظ می‌روند و مبالغی سخنان قالبی را که در چننه دارند - و بس

۱ معروف این است که کسی مجسمه ساخت «پراکسی‌تلس» پیکرتراش یونانی را برای نابجوشی شکسته بوده است.

که تکرار شده حکم مطالب کپولی آزمون‌های نهائی مدارس را پیدا کرده است - از آن ناحیه قدس صادر می‌فرمایند، وجوانان نادانی چون نیما، شاملو، اخوان... را که «احاطه مطلق و کامل به ادبیات ایرانی» ندارند و «مطالبی بهم می‌بافند»، سرزنش می‌کند و به رعایت ادب دعوت می‌فرمایند. به نظر اینان ما به ساحت بلند «اساتید» جسارت می‌ورزیم و «جوانیم و جویای نام آمده» و شهرت‌طلبی ما را به این جسارت برانگیخته است! بهتر است برویم «گلستان» و «بوستان» بخوانیم، واژه‌های «کلیله و دمنه و قصیده‌های دوست یثی قآنی‌ها را ازبر کنیم تا سوادمان بهتر شود و خلاصه راهی برویم که رهروان رفته‌اند تا مثل ایشان عاقبت بخیر و جنت مکان بشویم.

ولی ما، ماکه این «هنر» هارا نداریم برای این دستورها و پند و اندرزها، تره نیز خرد نمی‌کنیم. زیرا همان سعدی که حضرات این همه سنگش را به سینه می‌زنند و او را برای کوبیدن به مغز نوآوران، اسباب دست کرده‌اند می‌گوید:

هر که آمد عمارتی نو ساخت رفت و منزل به دیگری پرداخت
و اگر سخن خود را قبول نداشت، خودش نیز نمی‌توانست عمارتی نو بسازد.^۱ مسأله این است که اینان سنت و احترام به سنت را بد فهمیده‌اند. گروهی که رواج هنرهای نو، دکه قافیه‌بافی و «مضمون‌سازی» آنها را تخته کرده است، از همه گیر شدن شعر و نثر نو در هراسند، و چون می‌بینند که مردم به «آثار» آنان توجهی ندارند و نوشته‌های هدایت و نیما... را می‌خوانند، دیگر غضبشان به جوش می‌آید، و فریاد «واهنرا» و «واادیاتا» برمی‌کشند و می‌گویند: ادبیات شلم‌شوریا شد! به ساحت اساتید بی‌احترامی شد، به حریم فردوسی و مولوی و حافظ تجاوز شد، و غافلند که خود آنها هستند که ادبیات

۱. تعبیر یکی از پیشروان شعر جدید در پاسخگونی به سخنان ملک‌الشعراء بهار ر.ک از صبا تا نیما ج ۱

کهن را می‌گشتند و به حریم بزرگان سخن پارسی تجاوز می‌کنند، زیرا جز غارت ساخته‌های آن بزرگمردان هنری ندارند. احترام به سنت در پیروی بی‌چون و چرای گذشته نیست. باید عناصر زنده گذشته را گرفت، و در نظمی نویناد و مطابق ضرورت‌های امروزین گسترش داد. هنری که در زیر قواعد سنگ شده دریابد، هنر نیست، تقلید و دنباله‌روی است. اگر پیشروان هنر، در ادبیات و در ارثیه گذشته تجدید نظر نکرده بودند، هیچ‌گونه پیشرفتی حاصل نمی‌شد. به گفته "لینگ": «می‌گویند که شکسپیر قواعد ادبی را رعایت نکرده است، اگر چنین است پس وای به حال قواعد ادبی!»

اما اینان چه بخواهند چه نخواهند هنر نو وجود دارد و بوجود می‌آید. نیما وجود دارد، هدایت وجود دارد، شاملو وجود دارد، نمایشنامه‌های ساعدی وجود دارد و به روی صحنه می‌آید. حقیقتی که امروز اینان قبولش ندارند، فردا فرزندان‌شان خواهند پذیرفت و جای خود را باز خواهد کرد و دیر یا زود جزء ارثیه فرهنگی ما شده و می‌شود و خواهد شد، و اتهام و گریه و زاری و داد و بیداد نیز جلو این سیل خروشان را سد نخواهد کرد. اینان هنگامی که می‌شنوند حافظ گفته:

سروچمان من چرا میل چمن نمی‌کند همدم گل نمی‌شود یاد سمن نمی‌کند
آن را می‌پذیرند زیرا صرف‌نظر از هیمه نام حافظ، همیشه گل و چمن و سمن را با هم دیده‌اند و این چیزی نیست که مغل عادت آنها باشد ولی هنگامی که این سخن احمد شاملو را می‌شنوند:

«دوست داشتن غروب،

با شنگرف ابرهایش

و بوی ریه در کوچه‌های پید.»

ابرو در هم می‌کشد زیرا تعبیرهای «کوچهٔ معشوق» و «کوچهٔ شهر» را شنیده‌اند ولی «کوچهٔ بید» نشنیده‌اند و به جای تجدید نظر در افکار خود، شاعر را به نامفهوم گوئی متهم می‌کند. به گفتهٔ شاملو: «باری خشم خواننده‌ای از این دست، تنها از آن روست که ما حقیقت و زیبایی را با معیار او نمی‌سنجیم، و بدین گونه آن کوتاه‌اندیش، از خواندن هر شعر، سخت تهیدست باز می‌گردد.»^۱

در بنیاد، کهن پردازان و پیروان سبک قدیم چه می‌خواهند بگویند که مولوی و سعدی و حافظ نگفته باشند؟ با تکرار بی‌لطف سخنان دیگران چه را می‌خواهند اثبات کنند؟ ما با اینکه ادبیات و هنر کهن را عمیقاً احترام می‌کنیم، به تکرار آنها نمی‌کوشیم و برآنیم که سندی از روز و روزگار خود بدست دهیم، همان‌گونه که بزرگان هنر کهن اسنادی از رویداد های زمان خود بدست آیندگان سپردند و این است معنای ضرورت زمان. بذله‌گوئی گفته است: «هنر تازه در آمد، مانند چغالهٔ میوه است. جامعه بدون رو ترش کردن گازش نمی‌زند.» پس رو ترش کردن حضرات که اسیر قواعد معینی هستند، تعجبی ندارد، و دیگر دورهٔ این اتهام‌ها و فضل‌فروشی‌ها که نوآوران «گلستان» را نخوانده‌اند یا نمی‌توانند بخوانند - نیز گذشته است. مسأله بنیادی، دگرگون شدن خود هنرمند است. نخست باید «دید» هنرمند نو شود. در انتقاد از مقلدان سبک قدیم می‌توان گفت که نثر بی‌هقی و ناصرخسرو و عطار به مراتب به شعر نزدیکتر است تا نظم بی‌لطف آنها. زیرا به گفتهٔ حقوقی، بی‌هقی و ناصرخسرو... نثر خود را بطور طبیعی و از دست راست نوشته‌اند، در صورتیکه اینان «نظم» خود را بطور مصنوعی و از دست چپ می‌نویسند، یعنی در «نظم» آنها در حقیقت از بیت دوم به بعد قافیه‌ها سازندهٔ قطعه‌اند و عنان ناظم را تا هر جا که می‌خواهند می‌کشند و

می‌برند.

نکته‌های دیگری نیز در پاسخنامه آقای آذری هست که نباید بی‌پاسخ بماند. ایشان به حکم ارادتی که به جمال‌زاده دارند، درصدد دفاع از او برآمده‌اند. این کار ایشان اگر با واقع‌نگری همراه بود، به‌خودی خود عیبی نداشت ولی متأسفانه می‌بینیم که چنین نیست و ارادت به او پرده‌ای در برابر دیدگان داوریشان کشیده تا مسائل را خوب نبینند. دلائلی که در این زمینه ارائه داده‌اند به هیچ وجه استحکامی ندارد و پایه‌اش بر آب است. ایشان نوشته‌اند که: «جمال‌زاده پسر شهید راه آزادی ایران سید جمال‌الدین واعظ اصفهانی است.» خوب باشد. این فضیلتی برای پدر است نه پسر.

گیرم پدر تو بود فاضل از فضل پدر تو را چه حاصل؟
و افزوده‌اند که جمال‌زاده با «پروفسور حبیب‌الله شهاب» دوست و مأنوس بوده است. این دلیل نیز از همان قماش است. صرف دوستی با دانشمندی موجب افتخار و دانش کسی نمی‌شود. همکاری جمال‌زاده با تقی‌زاده و کاظم‌زاده و غنی‌زاده و «زاده‌ها»ی دیگر در انتشار روزنامه کاوه در برلن افتخاری به حساب نمی‌آید. مگر روزنامه کاوه چه اثری در فراروند ادبیات ایران داشته است؟ تازه دوستی جمال‌زاده با این کسان، خلاف نظر نویسنده پاسخنامه را اثبات می‌کند (برای آگاهی از کارهای این کبوتران دو برجه که به مناسبت گاهی در تهران و تبریز بودند و گاهی در لندن و پاریس، تاریخ مشروطه کسروی را باید خواند).^۱
نکته عجیب دیگری که در نوشته آقای آذری دیده می‌شود این است که به معنا اهمیتی ندهیم و دامن لفظ را بچسبیم. این مسأله خیلی مهم است و شاید این طرز فکر، یکی از علل عقب ماندگی ما در گذشته بوده و زبان‌های فراوان بیار آورده

۱. هم‌چنین نگاه کنید به کتاب‌های فکر آزادی ۱۳۴۰ و مقالات تاریخی دکتر آدمیت.

است. می گوید: «جمالزاده نویسنده‌ای است با استعداد و خوش قریحه، نوشته‌های جمالزاده مانند آب روان است و بدون تکلف... او مانند سعدی در پی نوشتن نثر روان است. همانطور که از سعدی نباید پرسید که آیا به کاشغر، بلخ، بامیان و جزیره کیش رفته است یا نه؟ هم چنین نباید با خواندن:

گلی خوشبوی در حمام روزی رسید از دست محبوبی به دستم

پرسید که آن محبوب را برای چه کاری برده بوده است! بلکه باید روانی عبارت و دلچسبی کامل حکایات سعدی را پیش چشم داشت. از جمالزاده هم نباید توقع داشت که محقق ادبیات جهان باشد بلکه باید نثر سلیس و بی تکلف و کدورت او را که بر دل هر فارسی‌زبانی می‌چسبد قضاوت کرد.»

اتفاقاً مقایسه جالبی است زیرا هم سعدی و هم جمالزاده هر دو باور دارند که حب وطن گرچه حدیثی است صحیح - نتوان مرد به سختی که من این جا زادم! آری کاملاً درست است. جمالزاده پنجاه سال است اقامت در ژنو و کرانه دریاچه لمان سویس را بر ماندن در کشور خود برتری داده و با مردم میهن خود قطع رابطه کرده. بنابراین حسابش در این زمینه کاملاً روشن است، و نیز کاملاً روشن است که او چه نمونه‌ای می‌تواند باشد و برای چه کسانی؟! اما اینکه نباید در پی معنا رفت و باید لفظ و دلچسبی کامل عبارت را در نظر گرفت اتفاقاً این نیز یکی از نظریه‌های «اساتید» است و مقلدان گذشته، زیرا که پرداختن به معنا و چون و چرا در کارها نه حد ایشان است نه به صلاحشان. در مثل نباید پرسید که چرا «سعدی» در باب پنجم گلستان درس شاهد بازی می‌دهد؟ باید زیبایی عبارت را در نظر گرفت! ولی فراموش نکنیم که آموزش‌های سعدی قریب هفت قرن رواج داشته و گفته‌هایی چون «دروغ مصلحت‌آمیز...» و سر و سر داشتن با

شاهدان و:

اگر خود روز را گوید شب است این بیاید گفت آنک ماه و پروین! ^۱
به عنوان درس تربیتی بخورد مردم داده شده و حالا زمان آن فرا رسیده که حساب
شاعران و نویسندگان خود را روشن کنیم و شهرت آنها را ملاک داوری قرار
ندهیم، و بد آموزی های استادان کهن و معاصران را بی رحمانه دور بریزیم تا
سدّ راه پیشرفت های مادی و معنوی ما نشوند.

جمال زاده «یکی بود یکی نبود» را نوشت و حرف های تازه زد، ولی بعد با
مردم قطع رابطه کرد و از دگرگونی های جامعه ما بی خبر ماند. او در سال های
اخیر چیزهایی می نویسد که پنجاه سال پیش در جامعه ما رواج داشته است و
امروز از رونق افتاده. او امروز را نه می بیند، نه می تواند ببیند. نمونه اش کتابی
است که به نام «شورآباد» در باره روستاهای ما نوشته و در آن درس نومیدی و
بی ثمری داده، در صحرای محشر «رؤیای صادقه» سید جمال واعظ و
ملک المتکلمین را رونویس کرده. این همان نویسنده ای است که چند سال پیش
کتاب «خلفیات ما ایرانی ها» را چاپ کرد که سراسر توهین به مردم کشور ما
بود. آن وقت نویسنده پاسخنامه متوقع است که ما با شنیدن نام جمال زاده در جای
خود بمانیم و از انتقاد اصولی باز ایستیم. اما بهتر است اساتیدی از گونه ایشان
این همه سرشار از غرور پیرانه و دروغین، به دیگران درس سوادآموزی ندهند و
به جای اندرزگویی دامنه مطالعه خود را در باره نثر و شعر جدید پارسی گسترش
دهند تا کسانی مانند سیدعلی خان درگزی را با نیما، و جمال زاده را با هدایت
در یکردیف نگذارند و بدانند که دلچسبی عبارت و روان بودن نثر برای رسیدن
به مرتبه استادی کافی نیست و تازه:

آن را که خواندی استاد گر بنگری به تحقیق
صنعتگر است اما طبع روان ندارد!^۱

• چاپ شده در کیهان شماره ۹۵۹۸ یکشنبه هشتم تیر ماه ۱۳۵۴

۱ حافظ پیرمان - ص ۶۹ - حافظ در غزل دیگری اهمیت معنا را به تأکید و با روشنی یاد آور می شود، و می گوید صنعتگری و عبارت پردازی بدون معنا، بیهوده کاری است:

حدیث عشق ز حافظ شنو نه از واعظ

اگر چه صنعت بسیار در عبارت کرد!

(حافظ - همان - ص ۴۹)

شعر واقعی و شعر اصطلاحی

سرودن شعر به سبک قدیم همراه با آوردن مضامین تازه، کوشش دشوار و بیهوده‌ای است برای نگهداری آنچه زمانش سپری شده است. ادبیات و هنرهای دیگر در گذر از دوران‌های تاریخ، از نظر شکل و محتوا تغییر می‌یابد و به همراه این تغییر شاخه‌ها و رشته‌ها و صور گوناگون و متفاوتی به خود می‌گیرد. با دگرگونی‌های اجتماعی دوران تازه‌ای آغاز می‌شود، و دگرگون کردن صور هنری را امکان‌پذیر می‌سازد.

شعر سنتی به این معنا که در پرسش مجله «راهنمای کتاب» طرح شده چیزی غیر از مسأله بهره‌برداری از میراث ادبی کهن است. مراد جمله این است که با نگاهداشت قالب‌ها و تعبیرها و وزن حاکم بر شعر کهن، چگونه می‌توان نوآوری کرد؟ فکر می‌کنم بهترین تعریف سنتی را نویسنده دانشمند «المعجم» بدست داده باشد. او می‌نویسد: «بدانک شعر در اصل لغت دانش است و ادراک معانی به حدس صائب و «اندیشه» و استدلال راست. و از روی اصطلاح سخنی است (اندیشیده) مرتب معنوی، موزون، متکرر متساوی حروف آخرین به یکدیگر

مانده...»^۱

می‌بینیم که «شمس قیس» نیز شعر واقعی را با شعر اصطلاحی تفاوت می‌نهد، و متوجه است که هر کلام موزون و مقفی را نمی‌توان شعر به معنای واقعی دانست. آری «گرچه ماند در نبشتن شیر و شیر...» پس اگر شعر واقعی یعنی آن جوهر خون و اعصاب و اندیشه را که در کلام حافظ و مولوی^۲ جریان دارد طلب می‌کنیم باید از هر گونه اصطلاح و دستور [فرمول] پرهیزیم، و دنبال چیزی برویم که با ضرورت‌های زمان سر سازگاری دارد. روشن است که مراد از پیروی از ضرورت زمان، پیروی از راه و رسم روزانه [مد] آن سان که شتاب زدگان می‌پندارند نیست بلکه مراد شناخت مسائل بنیادی دوران معین تاریخی است.

اکنون که کشور ما از نظر اجتماعی دگرگونی‌های بسیار یافته است، جنگ نو و کهنه نیز با شدت بیشتری جریان دارد. عوامل فرسوده می‌خواهند خود را حفظ کنند، و نو می‌خواهد آنها را از صحنه به بیرون راند. شعر سنتی در مثل اثر زیبایی چون «دماوند» ملک‌الشعراء بهار چه می‌خواهد بگوید؟ بهار دانشمندی سخن‌شناس بود. از نظر درونی شاعر بود. مرد مبارزی بود که در دگرگونی‌های اجتماعی زمان خود شرکت می‌جست. اما آنچه در شعرهای او دیده می‌شود، از نظر بیان و غالباً از نظر محتوا تازه نیست. خود او در قطعه‌ای پس از اشاره به کارهای عارف - عشقی و ایرج‌میرزا می‌گوید:

لیک در هر سبک دارم من سخن

پیرو موضوع باشد، شعر من

سبک نو، سبک کهن

۱. المعجم - ص ۱۹۶

۲. «خون چو می‌جوشد، منش از شعر رنگی می‌دهم.» (مولوی)

نوترین شعری که در دست شماست
بار اول از خیال بنده خاست
دفتر و دیوان گواست!

هرچند «بهار» خود را آورندهٔ سبک تازه می‌داند، ولی باید دانست که شعر وی کاملاً از زیر بار تسلط شعر کهن خارج نشده و بیش از کلاً بیش شاعران کهن است. بهار در بهترین شعری‌های خود که در مایه‌های نسبتاً تازه سروده در مثل «جغد جنگ»، «کبوتران من» و «شباهنگ» باز کلاسیک است، زیرا قالب و تعبیرهای شعرش قدیمی است. «جغد جنگ» استقبالی است از قصیدهٔ «منوچهری دامغانی» هرچند موضوع قصیدهٔ بهار، اجتماعی است باز بیان وزن و قافیه منوچهری‌وار است بی‌آنکه شعر او اوج قصیدهٔ منوچهری را داشته باشد. «شباهنگ» او در قالب چهار پاره [دوبیتی‌های پیوسته] سروده شده و نسبت به «جغد جنگ» و «دماوند» تا حدی تازه‌تر است اما تعبیر و توصیف‌های آن آثار شعر کهن را به خوبی حفظ کرده است. بهار در این شعر پس از توصیفی از شب، به وصف آرزوهای خود می‌پردازد و رسیدن بامداد را انتظار می‌کشد. تعبیرات شعر تازه نیست، بیان قدیمی است و شاعر به‌رغم تسلط بر زبان، تعبیرهایی در شعرش می‌آورد که خود یا همانند آنها را در شعر کهن پارسی می‌توان یافت.

دلیل عدم توفیق شعر سنتی روشن است. کار تازه جوهر و رابطهٔ تازه می‌خواهد. بدون این رابطه تازه نمی‌توان هنری را که درخور زمان است بوجود آورد. از این روست که می‌بینیم «رعدي آذرخشی» با عبارتی دیگر، درونمایه‌های شعر حافظ را تکرار می‌کند و «امیری فیروزکوهی» و «رهی

معیری» تعبیرهای صائب و شاعران سبک هندی را. عیب کار این «شاعران» این است که شعرشان سرشار از عناصر تکراری است. نگاهداری میراث کهن به این معنا نیست که ما به سفره گسترده ادب منظوم خود بتازیم و به شیوه ترک و تاتار آن را به یغما بریم بلکه باید میراث کهن را چون زمینه کار پژوهش و جستجوی شاعرانه بکار گیریم.

«دماوند» بهار شعری است زیبا و محکم. همین و نه جاودانه، و تازه مگر در قرن اخیر چند بهار داشته‌ایم؟ اگر بهار با آن مایه تسلط که بر شعر کهن داشت، گامی پیش نهاده خود را از زیر بار عوامل تکراری و قالب‌های قراردادی آزاد می‌ساخت، شاعری می‌شد همانند شاعران بزرگ کهن که اطلاق صفت جاودانه به شعر او راست می‌آمد^۱ ولی بنیاد و جوهر اعتراض بهار بر ضد نابسامانی‌های جامعه بود و می‌کوشید مرد سیاست و پژوهش باشد، و شعر را برای رسیدن به این مقصود می‌خواست. از این رو غالباً شعرش جنبه شعار به خود می‌گیرد، و حتی در آخر «دماوند» به جای ترسیم و تجسم واقعیت‌های موجود، شعار می‌دهد و می‌گوید:

زین بی‌خردان سفله بستان داد دل مردم خردمند^۲

شاعران سنت‌گرای امروز، روح و جوهر شعر را در نمی‌یابند. وزن و قالب «نظم» اینان از روی آثار فرخی، منوچهری، سعدی، مولوی، حافظ و صائب... رونویس می‌شود. این اصحاب کهف که به خواب هزار ساله فرو رفته‌اند، دمی سر بر نمی‌دارند تا دگرگونی‌های شگفت‌انگیز زمان را ببینند. اینان همانند شاعران کهن چشم نرگس را خمار می‌بینند، قامت یار را سرو می‌پندارند، اشک را به در

۱. همانی درباره بهار می‌گوید: «... صاحب مجله دانشکده که... به عقیده من اولین شاعر طهران هستند.» (تاریخ ادبیات ایران - ص ۴۲) و این داوری بر بنیاد نگرش قدیمی است.

۲. برگزیده قصائد بهار - ص ۳۳

مانند می کنند، پروانه را به دور شمع می چرخانند و واژه ها را به دو گروه بخش کرده اند: شاعرانه و غیرشاعرانه. واژه هایی که معانی مهجور دارد و مفهوم خود را در زندگانی امروزی از دست داده - چون در شعر کهن آمده - در نظم بی لطف خود می گنجانند و از کشف تازگی ها ناتوانند.

ولی شاعرانی چون نیما «علی اسفندیاری» و «مایاکوفسکی»... ترتیب گذشته را بهم می زنند و اساس تازه می آورند. شورش آنها بی دلیل نیست. شورش آنها نه از جوانی ناب، بلکه از روح زمان سرچشمه می گیرد. جهانی که شاعری چونان مایاکوفسکی به آن وارد شده برای او بسیار «پیر» است. این جهان مشاهیر خود، موزه های خود، آثار تاریخی خود را دارد و مردم آنها را حرمت می کنند. اما این ها به چه درد می خورد؟ مردم به آنها احترام می گزارند و چیزهای گذشته را در گنجینه موزه ها و کتابخانه ها نگاه میدارند، اما به راه خود می روند. شاعران سنت شکن چون «نیما» و «مایاکوفسکی» شک ندارند که گنجینه اریئه کهن بسی ارزشمند است ولی می ترسند که اگر این میراث صددرصد تصدیق شود، بقیه قضایا یعنی چیزهایی که قرن هاست به انبار گمراهی های بشر افتاده و اکنون مانع پیشرفت انسان است نیز به اجبار تصدیق شود. از این رو مایاکوفسکی بر ضد گذشته می شورد و می گوید «ما اخلاف خویشیم» کهن گرایان فریاد می کشند این شورش است، این بی بند و باری و لات بازی است. اما نوآوران پاسخ می دهند که این هیجان جوانی است و کسانی که این هیجان را انکار می کنند، شور جوانی را در خون خویش نمی بینند.

هنگامی که «شمس قیس» می نویسد: «بدانک شعر در اصل لغت دانش است و ادراک معانی...» به نکته ای اشاره می کند که جوهر شعر فردوسی، خیام، مولوی... است. در این معنا آنان آفرینندگان جهان شاعرانه تازه اند. آنان نیز

شورش ویژه خود را داشته‌اند که اکنون در شعر سنتی غایب است. این شور، این آتش جوانی در شعرهای سنائی، مولوی و حافظ... هست و در «شعر» شاعران کهن گرای نیست. البته مراد از جوانی تکیه بر سن نیست. ممکن است کسی سالمند ولی جوان باشد (مانند مولوی)، جوانی به معنای نیروی آفریننده است، و در هنگام خواندن شعرهایی چون شعر مولوی است که این آتش و این هیجان را با همه وجود خود حس می‌کنیم:

آمد مگر آن لعل لب، کفچه به کف آتش طلب

تا خود کرا سوزد عجب این بار تنها آمده

ای معدن آتش بیا، آتش چه می‌خواهی ز ما

والله که مکر است و دغا ای تا که این جا آمده!

شکل‌های قدیمی به درد مضامینی می‌خورده که شاعران گذشته با آن‌ها بیان مقصود کرده‌اند. اگر شاعری بخواهد با حفظ قالب‌ها و شکل‌های قدیمی نوآوری کند، موروار در طاس لغزنده بیان قدیمی می‌افتد و به گوهر مقصود ره نمی‌برد.

آنچه شاعر حس می‌کند، شعر نیست بلکه ماده شعر است. نوشتن شعر برای شاعر تجربه تازه‌ای است. این تجربه فقط دربردارنده محتوای شعر نیست بلکه بیان، تعبیر و وزن شعر را نیز دربرمی‌گیرد. کوه، درّه، دشت، و دریا و دیگر عوامل طبیعت کم و بیش همان گونه است که هزار سال پیش بود، ولی شاعر امروز همان کسی نیست که در هزار سال پیش می‌زیست. رابطه او با جهان بیرون و درون بی‌اندازه دگرگون شده، او در صورتی می‌تواند این رابطه را منعکس کند که سازمان شعری خود را با تجربه تازه آغاز کند. البته وی برای این تجربه نیازمند غوطه‌وری در ژرفای میراث هنر کهن است تا بداند در کجای تاریخ و زمان

ایستاده و چگونه می‌تواند برای نفوذ در روان مردم از میراث کهن سود جوید. پس بهره بردن از میراث کهن به معنای دستیابی به جوهر فرهنگی گذشته است نه تکرار قالب‌ها و تعبیرهای قدیمی. شاعر امروز باید در میراث فرهنگی ژرف‌نگری کند و آنچه را به کار امروز می‌آید فراچنگ آورد. بر این نکته باید افزود که حفظ وزن [چه به صورت نیمائی و چه به صور دیگر] از ضرورت‌های شعر پارسی است، و شعر بی‌وزن را شعر نمی‌توان خواند، و این به دلیل سنت‌گرایی نیست بلکه به دلیل آنست که وزن از بنیادهای شعر است. وزن به شعر کمک می‌کند که بیشترین تأثیر را در مردم داشته باشد.^۱ ولی حفظ قالب‌ها و شکل‌های قدیمی لزومی ندارد، و شاعر امروز باید بکوشد قالب‌ها و شکل‌های متناسب با زندگانی امروز بیابد. خود ترکیب «شعر سنتی» خالی از تناقضی نیست و به نظر می‌رسد که این گونه شعرها در گذشته به کمال رسیده و در شعرهای فردوسی و حافظ به جاودانگی رسیده و از این رو دیگر برای سرایندگان امروزمین این شعرها، آینده‌ای در کار نیست.

* چاپ شده در راهنمای کتاب - شماره ۷/ دوره ۱۱ - مهرماه ۱۳۴۷

۱ در باره اهمیت وزن نگاه کنید به «تولد شعر» ترجمه منوچهر کاشف ص ۲۴۲. لازم به یادآوری است که شعرهای بی‌وزن شاملو، از وزنی درونی و هماهنگی واژه‌ها و جناس‌ها برخوردار است که در مجموع، آرمایش تازه‌ای است در زمینه ایجاد وزنی تازه.

نامه‌های نیما

«نیما» را همگان شاعری نوآور می‌شناسند. شاعری که در زمان زندگانی خود از شهرت حجازی‌وار و حمیدی‌وار بهره‌ای نداشت، و گرایندگان سبک قدیم که «فتق» ادبیات را «رتق» می‌کردند او را ویرانگر شعر پارسی می‌خواندند، ولی آفتاب زیر ابر پنهان نماند و راه نیما و شعر او به پیروزی رسید.

تا نامه‌های «نیما» چاپ نشده بود، هیچ نمی‌دانستیم که او نویسندهٔ حماس و اندیشمندی نیز هست. معاصران او هرگز ندانستند که در کالبد کوچک و چالاک «نیما» چه جان والائی شعله‌ور است. نامه‌های او نیز چونان شعرهایش خبر از جانی آزاد و شعله‌ور می‌دهد. ولی کسی دربارهٔ نامه‌های «نیما» [مجموعهٔ دنیا خانهٔ من است] خرده‌گیری کرده و نوشته بود: «نامه‌های نیما سخت محتاج آراستن است. نثر نیما به هیچ عنوان ارزش مستقل ادبی و هنری ندارد. این کتاب وقتی می‌توانست جذبه‌ای داشته باشد که قادر می‌بود خواننده را با احوالات! شخصی و خصوصی نیما آشنا سازد. متأسفانه کتاب، در وضع حاضر مطلقاً از

عهده این کار برنمی آید...»^۱

این داوری را چه بنامیم؟ خالی کردن عقده؟ ریش جنبانیدن؟ خودی نشان دادن؟ اگر منظور از پیراستن نامه‌ها، آوردن جمله‌های قشنگ، عبارت‌های پرآب و تاب باشد، نامه‌های «نیما» کشتی ندارد. ولی این عقاب کوهستان‌نشین (می‌گوید: من در کوهستان چندی است بی‌نهایت وحشی شده‌ام.) که در بند آن حرف‌ها نیست. او سخنان پُرآب و تاب و پیراسته را به آدم‌های فکلی و استادان عینکی ریش و سیل‌دار عالیمقام بخشیده است، و خود از کرانه‌های رود «ماخ اولاً» تپیدن‌های دلش را به روی صفحه کاغذ می‌ریزد. سخنان او، سخن مرد تنهائی است که به گوشه‌ای پناه برده اما دل دردمندش با همه است و «فکرش پیرامون چیزی دور می‌زند که از او به نسل آینده برسد.» زیبایی نثر «نیما» در وحشی بودن و عادی نبودن آنست.

نثر «نیما» نثری درخشان، ابداع‌آمیز و شاعرانه است. در نثر وی نیز اندیشه پیشرو او می‌درخشد. نامه‌های نیما در مجموعه‌های دنیا خانه من است، نامه‌های او به همسرش، حرف‌های همسایه، ستاره‌ای در زمین، فراهم آمده. این نامه‌ها خطاب به دوستان و خویشان اوست. با خواندن آنها با حالات و اندیشه‌های و تنهائی و رنج‌های او آشنا می‌شویم و درمی‌یابیم که چگونه اثری هنری با تلاش‌های شبانه‌روزی و رنج‌های بسیار و اندیشه ژرف هنرمند سامان می‌گیرد. در نامه‌ای به خواهرش «ناکنا» می‌نویسد: «قلب تو حال گل‌های «میجکا جومه» را پیدا کرده است. طاقت دست زدن به آنها نیست. باید به آن مدارا کنی. تو گلی و گل‌ها آشیانه اشک و تبسمند. با اینکه قطره‌های اشکشان روی چهره معصومان افتاده است، همه عمر متبسم هستند. تو هم باید

اشک‌هایت، مثل آن شبنم روی گلها، در وسط خنده‌ها معو شود... چندان به آن صدائی که قلب تو را تحریک می‌کند گوش نده!... همه وقت، همه جا، صدای حزن مجهولی، قلب‌های بهانه‌جو را می‌آزارد. آنجا که آب رودخانه کف می‌زند و مثل یک عاشق می‌نالد، و در تاریکی انبوه درخت‌های خاردار راه می‌افتد... آنجا چه خبر است؟ آنجا که فجیعه‌ای نیست چرا دردناک است؟ خطری نیست پس چرا می‌ترساند؟ آنجا که پرندۀ کوچک روی شاخۀ سیاه نشسته و سرش را به آسمان صاف و با عظمت بالا کرده و مشغول آواز خواندن است^۱... آنجا و هر جا که اول طلوع ماه، در فضای خاموش و مثل قلب من تیره به تماشا می‌نشینی و از اثر نسیم‌های خنک لباس‌هایت را به خود می‌پیچی و به صدای جفدها گوش می‌دهی، درست بشنو! صدای دیگری هم می‌شنوی که با قلب تو مشغول می‌شود. این صدا با موج‌های رودخانه آمیخته شده است. زیر برگ گلها و در تاریکی‌های مخوف همه جا مخفی شده است. همین صداست که ترا دلتنگ می‌کند.^۲

در نامه دیگری به دختر کوچکی از خویشان می‌نویسد: «... رودخانه در شب‌های تاریک چه حالی دارد؟ گلهای زرد کوچکی که روی ساحل باز می‌شود مثل اینکه می‌خواهند از پستان‌های رودخانه شیر بخورند شبیه به چه چیز هستند؟ برای تو یک کلاه از گل درست می‌کنم که هرچه پروانه هست در آن کلاه جمع بشود. برای تو پیراهنی بدست می‌آورم که در مهتاب، مهتابی رنگ و در آفتاب به رنگ آفتاب باشد. این چه رنگ پیراهنی است؟ اگر گفتی این وعده‌ها که می‌دهم مثل این دنیا راست است یا...، برای تو از آن اسباب‌بازی‌ها می‌خرم که

۱ به نظر آل احمد «نیما... اصلاً با ادب شهرنشینی اخت نشده بود. پس از این همه سال که در شهر بسر برده بود هنوز دماغش هوای گوه را داشت.» (ارزشیابی شتابزده - ص ۴۳)

۲. دنیا خانه من است - ص ۱۵ تا ۱۸

دلت بخواهد. بشرط اینکه فکر کنی بینی چه سوغات خوبی می‌توانی از کنار رودخانه برای من بیاوری...»^۱

نیمای در نامه‌های خود نشان می‌دهد که نویسنده و شاعری اصیل و تواناست. نامه‌های او لبریز از احساسات انسان‌دوستانه، و سرشار از اندوهی ژرف و نگرانی دربارهٔ جامعه و فراروند هنری جامعه است. او گاه در نامه‌های خود نکته‌های فنی روشن‌کننده‌ای دربارهٔ شعر یا شیوهٔ کار خود می‌آورد. دربارهٔ رابطهٔ هنرمند و جامعه می‌نویسد: «... برخلاف آن مستشرق که مغز مریض مرا از روی «افسانه» غیرقابل‌معالجه پنداشته است، الان سعی دارم بلکه بتوانم در سرزمینی که در آن کار می‌کنم، شاعر یا نویسنده‌ای با اصول و طریق معین و ثابت باشم چرا که معتقدم به خوبی می‌توان ادبیات را در تحت نفوذ و اصول و طریقی جدید قرار داد. زیرا ادبیات حاصل افکار و احساسات ماست و قطعاً وضعیات اقتصادی و اجتماعی محرک و مولد آن افکار و احساسات است، در این صورت هر اصل و طریقه که به اوضاع خارجی تعلق بگیرد با کمال صراحت در آن می‌تواند دخالت و اثر داشته باشد.»^۲ در نامه‌ای به «ش. پرتو» می‌نویسد: «عمده یافتن است. در شکل زندگی و زمان زندگی و با یافته‌های خود بودن... باید درست و حسابی چکیدهٔ زمان خود بود، و این معنی بدون سفارش صورت بگیرد که هرکس باید مال زمان خودش باشد.»^۳

و نیز «... در کار تازه‌تر مصالح تازه‌تر لازم می‌آید. همینکه معنی عوض شد، صورت هم [که معنی با آن معتبر است] باید عوض شود...»^۴

۱. دنیا خانهٔ من است - ص ۳۰

۲. ستاره‌ای در زمین - ص ۱۱۶

۳ و ۴. بازی‌های هستی - ص ۹ و ۱۸

ما در نامه‌های «نیما» پیوند ژرف او را با مردم حس می‌کنیم. او ساده می‌نویسد و کم. فضل‌فروشی، قلمبه‌نویسی کار او نیست. سخن او گاه چنان ساده، مؤثر و تصویری است که با شعر پهلوی می‌زند. با کودکان با زبان ساده سخن می‌راند، با بزرگترها گونه‌ای دیگر سخن می‌گوید، با شاعران از موازین شعر جدید حرف می‌زند. نیما فرزند اندیشه‌های خویش و عصر خویش است. کمتر نقل قول می‌کند و دوست دارد که اندیشه‌های خود را بنویسد. چه اندازه تفاوت است بین «نیما» و گروهی از مدعیان شعر امروز؟ در بسیاری از نوشته‌های امروزمی‌بینیم که نویسندگان آنها پُر می‌نویسند و بد. نشانی از خود آنها در نوشته‌شان نیست. جمله‌هایی را از کله‌گنده‌های فرنگ برمی‌دارند و به نام خود ثبت می‌کنند. نمیدانند که «سخن سایه مرد است» و «مرد سایه معرفت خویش است» و «سخن را نباید به خاک افکند.» و این «شمس تبریزی» است که در پاسخ این نکته که «عرصه سخن بس دراز و فراخ است» می‌گوید: «عرصه سخن بس تنگ است، عرصه معنی فراخست، از سخن پیشتر آ تا فراخی بینی و عرصه بینی.»^۱ و او چون خود به این پهنه رسیده است می‌تواند بگوید: «روشنی می‌بیند که از دهانم بیرون می‌رود و از گفتارم در زیر حرف، سیاه می‌نماید.»^۲ و چون بسیاری از نویسندگان امروز به پهنه معنی نرسیده‌اند، نوشته‌هایی بدست می‌دهند مغشوش و پرسروصدا و توخالی که نکته‌ای عاید کسی نمی‌کند و هیچ دلی را تکان نمی‌دهد. خوش دارند مبهم یا قلمبه بنویسند - البته با بهره‌برداری از اندیشه‌های دیگران - یا دشنام بدهند. خود را در پس واژه‌های مطمئن پنهان می‌کنند و صورتک نجده به خود می‌زنند تا مهم و نوآور جلوه کنند. حال آنکه در زندگی روزانه و گذران مردم می‌توان چیزهای

شگفت‌انگیز دید، و چون «نیما» از آوای جوئی، نغمه پرنده‌ای یا زندگانی شالیکاری در کشتزار برنج... الهام گرفت. ولی مدعیان تجدد، ادای زندگان را درمی‌آورند. تب خودنمایی می‌سوزدشان! از اندیشه فقیرند و در پهنه نوآوری تهیدستند. پس دیگران را چه می‌توانند بخشید؟

نامه‌های «نیما» نشان می‌دهد که وی مردی کم‌سخن، ژرف‌اندیش و دردمند بوده است. در نوشته‌های او جوهر اندیشه شرقی، روح روستائی و سادگی به روشنی نمودار است. می‌نویسد: «... در قهوه‌خانه فکری به نظم آمد، وقتی که مشغول تماشای آن جنگل‌های قشنگ بودم.»

بد نیست که نامه‌های «نیما» را با نامه‌های «صادق هدایت» مقایسه کنیم. این دو هنرمند نوآور که در جامعه و عصر خویش ناشناس و دورافتاده ماندند، هریک از راه ویژه خویش، ادبیات معاصر پیشرو ایران را بنیاد گذاردند. تا پیش از صادق هدایت ما داستان جدید - به معنای واقعی خود - نداشتیم و پیش از نیما شعر جدید را. مایه نامه‌های این دو، اندوه تنهایی است. هدایت در نامه‌های خود شوخ و آشوبگر و لطیفه‌پرداز است و «نیما» عبوس و جدی و رند. هدایت در نامه‌ای می‌نویسد: «... اگر کتابی چیزی چاپ کردی، اسم مرا هم آنجا بنویس که مشهور بشوم و در این دنیای دون ترقیات لازمه را بکنم. عزیزم مرا معروف بکن...»^۱ «زیادی چس نفسی کردم بیائیم سر مطلب.»^۲

پس از اینکه برای خودگشی خود را به رودخانه می‌اندازد و نجاتش می‌دهند، از فرانسه به برادرش می‌نویسد: «... نمیدانم عجله چه بنویسم. یک

دیوانگی کردم به خیر گذشت.»^۱ که می‌بینیم با مسأله‌ای جدی چونان مرگ چگونه شوخی می‌کند. ولی «نیما» در نامه‌های خود کمتر شوخی می‌کند، گاهی احساساتی می‌شود و حتی از گریستن خود سخن به میان می‌آورد. او مردی است کوهستانی و باراده‌ای محکم، طبعی آزاده و روحی عصیانگر. در شهرهای شمال مدتی ساکن بوده و چون فراغت زیاد داشته یا به میان درختان انبوه جنگل می‌رفته یا به کوهستان‌های سرسبز و با زبان طبیعت آشنا و با نمودهای شگفت‌آور آن همدل و دمساز می‌گشته است. «نیما» از زندگانی شهری بس نفور است، همه‌اش می‌خواهد به «یوش» مازندران برگردد. نامه‌های او این آرزومندی ژرف را نشان می‌دهد. ولی نامه‌های «هدایت» نشان‌دهنده میل به گریز از همه جاست. هیچ جا قرار و آرام ندارد. نه در ایران و هند و نه در پاریس... در شب تیره او اثری از نفحه بامداد و پرتو خورشید فردا نیست یا بسیار کم است. ولی «نیما» دید خوشینانه‌تری به زندگانی دارد. گاهی از فلسفه اجتماعی سخن می‌گیرد، و بر سنگ بنای محکم آن خانه می‌سازد. نوسان‌ها و تردیدهای هدایت را در زمینه فلسفه ندارد. با بیانی به صلابت پولاد از آینده می‌گوید «همیشه به من مژده می‌دهند. گوش من از صدای آیندگان پُر است.» هدایت در بوف کور می‌نویسد: «من نمی‌دانم کجا هستم و این تکه آسمان بالای سرم، یا این چند وجب زمینی که رویش نشسته‌ام مال نیشابور یا بلخ یا بنارس است - در هر صورت من به هیچ چیز اطمینان ندارم...»^۲

طبیعت و انسان برای «نیما» مایه افسون و شگفتی است، با دشت و رودخانه و درخت و پرند بزرگ شده و با مردم نیک‌نهاد انس گرفته. غوغای ماشین و

۱. تاریخ نامه دوم به ۱۹۲۸ - است.

۲. بوف کور - ص ۵۲

سروصدای شهر و آدمهای پوک و مدعیان دروغین برایش شکنجه‌ای است، ولی زندگانی روستا مفتونش می‌کند: «هر وقت دلتنگی زیاد در خود حس می‌کنم، خود را به نوعی مشغول می‌دارم و به مردمی که به زندگانی ما می‌خندند نزدیک می‌شوم. در حوالی «آستانه» پیش پیرمرد زارعی می‌روم. این شخص در وسط باغی از مرکبات منزل دارد. برای خودش از نی و گل، کومه‌ای ساخته است. به زبان دهاتی می‌خواند... به من قول داده است شعرهای «طالبان» را بخواند، من بنویسم...»^۱

گاهی در نامه‌هایش شوریدگی بسیار نشان می‌دهد. به همسرش می‌نویسد: «... گفته بودم قلبم را بدست گرفته با ترس و لرز آن را به پیشگاه تو آورده‌ام. یک مکان مطمئن به قلب من خواهی داد؟ ولی برای نقل مکان دادن یک گل سرمازده وحشی، برای اینکه به مرور زمان اهلی و درست شود، فکر و ملایمت لازم است... چقدر قشنگ است تبسم‌های تو! چقدر گرم است صدای تو وقتی که میان دهانت می‌غلطد...»^۲

«نیما» ساده، روشن، بی‌شیله پله می‌نویسد. نوشته‌هایش گرمی‌بخش و آموزنده است. البته گاهی نیز از بدبینی گونه‌ای خالی نیست: «... بدبینی من بقدری است که... از خودم می‌ترسم. سابقاً وجودی بودم مطرودتر از شیطان. امروز بدتر از این! می‌توانم بگویم در همه چیز و در همه فن ترقی کرده‌ام. برهم زدن ادبیات قدیم و ساختن نمونه‌های تازه برای من تفتن دائمی است...»^۳

نامه‌های «نیما» در «دنیا خانه من است» و «نامه‌های نیما به همسرش» و «ستاره‌ای در زمین»... بیشتر نمایانگر روحیه و طرز زندگانی اوست و مجموعه

۱. دنیا خانه من است - ص ۳۹

۲. نامه‌های نیما به همسرش - ص ۹

۳. دنیا خانه من است - ص ۶۳

«حرفهای همسایه» دربردارنده کشف‌های او در زمینه وزن، صورت، آهنگ و موضوع شعر جدید و شعرهای خودش. این نامه‌ها نه فقط پرمغز و دلچسب و شورانگیزند بلکه حکایتگر شیوه تازه‌ای در نامه‌نگاری نیز هستند، و برای پژوهندگان منبع سودمندی است در شناخت اندیشه و زندگانی «نیما» قافله‌سالار شعر امروز ایران...

* مجله فردوسی - شماره ۱۰۶۷ - دوشنبه ۲۲ خرداد ۱۳۵۱ - مجله صدا - زمستان ۱۳۵۱

اهمیت «فروع» شدن

آشنائی من با شعرهای جدید فروع فرخ زاد، شعرهایی که پس از «اسیر» و «دیوار» سرود، با شعری بود که در یکی از ماهنامه‌های تهران با عنوان «آفتاب می‌شود» چاپ شد. تازگی تصویرها و درونمایه نیرومند آن چشم گیر بود و روشن می‌کرد که فروع به راه تازه‌ای گام نهاده است.

در سال ۱۳۴۴ در سفری از اصفهان به شیراز کتاب «عصیان» را می‌خواندم. به قطعه شعری رسیدم که خیلی جاندار و تازه و غزلواره‌ای توصیفی بود. پسینگاه بود که از اصفهان بیرون شده بودیم. باران اردیبهشتی باریده بود، و هوا و زمین نمناک بود. توده‌های ابر چون پنبه‌های آتش گرفته در باختر می‌سوخت و گاهی جرقه برق و رگبار باران فضا را از هراسی دلچسب لبریز می‌ساخت. فروع در قطعه شعر «سرود زیبایی» شانه‌های معشوق را به صخره‌ای و گیسوان خود را چون آبشاری جاری بر آن مجسم می‌کرد که در آن فضای حیرت‌انگیز غروبگاه، اثری جادویی داشت:

شانه‌های تو
قبله گاه دیدگان بی نیاز من^۱

*

و نیز:

شانه‌های تو
همچو صخره‌های سخت و پرغرور
موج گیوان من در این نشیب
سینه می کشد چو آبشار نور^۲

روشن است که این شعر - که در آن زنی با اصالت دربارهٔ معشوق خود سخن رانده - دنبالهٔ «اسیر»... است ولی در سطحی والاتر و سراینده تصویرهایی ارائه داده که نزد شاعره‌های پیش از او کمیاب و حتی نایاب بوده است.

در این جا نام «پروین اعتصامی» نیز به یاد می آید که او نیز فضای تازه‌ای در شعر پارسی بوجود آورد، و به ویژه از دردها و رنج‌های زن ایرانی نغمه‌های حزین پرداخت، ولی در پرده، به تعبیر «مخفی شاعر» خود را چون رنگ و بوی گل در گل پنهان کرد. اما فروغ سرکش و بی‌پروا بود، سدهای خرافات و دروغ را می شکست و وارد فضاهای تازه می شد. «فروغ» جویای آزادی بود و می خواست خودش تصمیم بگیرد و عروسک کوکی نباشد. درست است که ضرورت چنین آزادی از ژرفای زمان می جوشید، ولی اهمیت او در این بود که این ضرورت را زودتر از دیگر شاعره‌ها دریافت و نغمه‌ها و ناله‌های فروخورده را در تصویرهای تازه‌ای عرضه داشت. آزمایش‌های کتاب‌های «اسیر» و «دیوار» و «عصیان» آزمایش‌هایی بود در پهنهٔ «جسم و جنس»، شعرهایی بود در زمینهٔ

آزادی و برابری جنسی. فروغ در این پهنه متوقف نشد، و مرتبه‌های دیگر را نیز در نوردید و به جایی رسید که از چرخ‌های خیاطی و ناله‌های دردمندان سخن‌ساز کرد و از «جانان» [یا به تعبیر م. امید از شهیدان] کوچکی که به فواره‌های میدان‌ها خیره شده‌اند، و هم چنین از عصرهای ملال‌آور جمعه و از آب‌های سبز تابستان.

تولدی دیگر ارائه عصیان فروغ و مرحله کمال پیشتر هنری اوست. برخلاف پندار گروهی از نویسندگان، شعرهای نخستین فروغ نیز از اصالت و شور بهره‌ور است... ولی تولدی دیگر حکایت دیگری است، جهانی بدیع با تصویرهای تازه ارائه می‌کند و دارای رگه‌های ژرف واقعیت‌گرایی است:

همه هستی من آیه تاریکی است

که ترا با خود تکرار کنان

به سحرگاه شکفتن‌ها و رُستن‌های ابدی خواهد برد

من در این آیه ترا آه کشیدم، آه!

من در این آیه ترا

به درخت و آب و آتش پیوند زدم.^۱

در شعرهای آخرین، فروغ در جهانی زیست می‌کند که ارزش‌ها مدام در حال فروریختن است، سراینده نیز خود چون شاخه‌های بید مجنون فرو می‌ریزد، از انتهای هر چه نسیم است می‌وزد، در تمامی شهر قلب چراغ‌های او را تکه‌تکه می‌کنند، از سلاله درختان است و تنفس هوای مانده ملولش می‌کند، می‌خواهد به اصل روشن خورشید برسد و به پهنه شعور نور بریزد. اما همه جا تیرگی است و حتی برای قناری خوشخوانی چونان او پنجره‌ای نیست. فروغ البته به واقعیت‌ها

نزدیکتر نیز می‌شود و سرگذشت «علی کوچکه» را می‌نویسد و نشان می‌دهد در راه حقیقت‌جویی چه اهریمنای کمین کرده‌اند و چه خطرهایی از انتظار رهروان بیدار دل است. در «آیه‌های زمینی» دنیای وحشتناکی که در آن خورشید مرده است وصف می‌شود. دنیائی که در آن تاریکی فرارسیده و بدی، و «خانگی» کسرائی، و «میعاد در لجن» رحمانی... همسایگی دارد و همه تصویرگر جهان اضطراب‌آور امروز است. در این شعر دیگر مآله «جسم و جنس» مطرح نیست، حکایتگر تجربه‌های اجتماعی شاعری است که با پوست و گوشت خود واقعیت‌های اجتماعی را لمس کرده است.

راز زیبایی و دردآلود بودن شعر فروغ در چیست؟ راز آن در همان آرزوهای کهن ماست. خواستن و توانستن. جویای نور بودن و به تاریک رسیدن اما باز برخاستن و راه سپردن. فروغ به این مرتبه رسیده بود. می‌دانست که تاریکی مسلط چندانست که خورشید را در پشت غلظت پرادبار خود به سختی نهان کرده است. ولی امیدوار بوده با دست‌های ترد و شکننده خود این ابرهای سرسخت را کنار بزند. شعر فروغ میماند، در این نکته هیچ تردیدی ندارم. یادبودهای اصیل هنری باقی میماند، جوهر هنر و صمیمیت از دفترهای شعر او زیانه می‌زند. از وجود اوست که زیانه می‌زند. زیرا که زندگانی وی نیز خود شعری بود کوتاه و پرمعنا و غم‌انگیز. از میان این خیل مدعیان، چه کسی را می‌شناسید که حاضر باشد با فردی جذامی سخن بگوید تا چه رسد به اینکه با او نشست و برخاست کند و خوراک بخورد؟ فروغ چندی به میان جذامیان رفت و فیلمی نیز از آنان تهیه کرد. (خانه سیاه است - ۱۳۴۱)

فروغ دلیری زیستن و شاعرانه زیستن را داشت، زندگانی را تا ژرفا آزموده بود. شعرش از زندگانش جدا نبود. پرشور بود و پراحساس و دلیرانه. مرگ او

در زمانی رخ داد که به سوی اوج‌های تازه پیش می‌تاخت و این مرگ بسیار بی‌رحمانه و خیلی زود بود. هدایت و نیما یوشیج و او... ادامه دهندهٔ فرادش‌های اصیل ادبیات کهن ما بودند و که فریادها و رنج‌های ایرانی را در طول قرن‌ها منعکس کرده است. فروغ نیز رنجها و ناله‌های مردم همزمانش را در نغمه‌هایی دل‌انگیز منعکس کرد و به جاودانگی پیوست، به گنجینهٔ هنری ایرانی پیوست. ارثیهٔ هنری او همراه با ارثیهٔ نیما و هدایت و بزرگ علوی... امروز زنده‌تر و زیباتر جرقه می‌زند و راه ادبیات امروز پارسی را روشن می‌کند.

* فردوسی - شماره ۱۰۰۱ دوشنبه ۲۶ بهمن ماه ۱۳۴۹

قوبارغۀ کریلف و شاعران موج نو

سخنان آقای دکتر هشرودی دربارهٔ عده‌ای از شاعران نوجوی معاصر پارسی کمی شگفت‌آور است، هر چند در زمان ما از چیزهای شگفت‌آور نیز گویا نباید شگفت‌زده شد. بخشی از سخنان دکتر هشرودی دربارهٔ شاملو بود. ایشان شعر شاملو را نامفهوم، بی‌معنا و بازی با حروف نامیده، با شیوۀ «لتریسم»^۱ که نویسندگان آن واژه‌ها را اله‌بختکی کنار هم می‌چینند، مقایسه کرده بودند. آیا این داوری درست است؟ آیا سخنان «شاملو» بی‌معناست؟ ملاک این داوری درست است؟ می‌گوئیم این داوری درست نیست، زیرا برخی قطعه‌های شاملو بی‌اندازه ژرف، اندیشمندانه و واقع‌گرایانه است. بد نیست این سطرها را از قطعه شعر «عقوبت» با هم بخوانیم:

«از هجوم پرندۀ بی‌پناهی

چون به خانه باز آیم

پیش از آنکه در بگشایم

بر تختگاه ایوان، جلوه‌ای کن

1. Letterismé

با رخساری که باران و زمزمه است.^۱

کجای این سطرها یاره و بی‌معنی است؟ آیا این سطور ژرف‌ترین و زیباترین شعرهای جدید پارسی نیست؟

درست است که «شاملو» در آغاز کار در «آهنگ‌های فراموش‌شده» و بخش‌های آخر «هوای تازه»، هنوز ضرب و وزن کلام و شیوه خود را نیافته بود، و قطعه‌هایی می‌نوشت که به نثر - نزدیک‌تر بود تا به شعر و هم چنین تعبیر اشعار فرنگی به همان صورت در سخن خود راه می‌داد که دور از شیوه بیان پارسی زبانان بود ولی با این همه ارزنده‌ترین شاعر امروز ماست. تأثیر او پس از نیا بر شعر و شاعران معاصر از همه بیشتر بوده است.

شاملو تجربه دقیق و دانش ژرف شاعرانه دارد، از ادبیات جدید غرب آگاه است، از فرهنگ گذشته و ادب عامیانه مردم ما باخبر است، تسلطی کم‌نظیر بر زبان پارسی دارد. در شعر او احساس و اندیشه دوش به دوش هم پیش می‌روند، و تصویرهای شعرش منعکس‌کننده زندگی‌گانی امروز است. چگونه می‌توان اهمیت چنین شاعری را انکار کرد. شاملو حتی آن‌جا که به غنا و تغزل رو می‌آورد، باز تصویرهای طرفه‌ای بدست می‌دهد:

ای زنی که صبحانه خورشید در پیراهن تست

پیروزی عشق نصیب تو باد!^۲

یا:

۱ شکفتن در مه - ص ۱۶

۲. آپدا، درخت، خنجر و خاطره - ص ۵۸

«هنگام آنست که دندان‌های ترا

در بوسه‌ای طولانی

چون شیری گرم بنوشم.»^۱

حال بگذریم از شعرهای والائی چون لوح - عقوبت - مرگ ناصری - ماهی - سرود آن کس که برفت... که همه دارای فضائی فلسفی - اجتماعی و حکایتگر رنج‌های مردم امروز و دگرگونی‌های زمان است. اما فروغ... او نیز به ویژه در کتاب «تولدی دیگر» به فضای شاعرانه جدیدی راه برده است. در شعر او بیم زوال و فروریزی ارزش‌ها با عشقی دردمندانه - که می‌خواهد در برابر بی‌ارزشی‌ها بایستد - همراه است. او نیز نگران زندگانی مردم و پیرامون خویش است. «آیه‌های زمینی» نمونه کاملی از جهان‌نگری شاعرانه فروغ است.

در همین زمینه از پیش‌کسوت‌ها باید کسرائی، رحمانی، امید، شاهرودی، و آتشی را در نظر داشت که هر کدام با شیوه ویژه خویش، تصویرهای زندگانی امروز را مجسم می‌کنند، و در بین جوانترها نیز خوئی، مشفق، آژرم، باباچاهی... را باید یادآورد که آثارشان در فضائی واقع‌گرای و شاعرانه سیر می‌کند. و هم‌چنین نظر آقای دکتر را درباره «سایه» و «نادرپور» نمی‌توان پذیرفت. سایه فقط غزل‌سرای خوبی است، در تغزل نیز نادره‌هایی دارد، و در برخی قطعه‌ها نیز احساسش تازه است، اما شعرهای اجتماعی او ضعیف است و جهان‌نگری ویژه‌ای ندارد و در این مقطع خاص نیز در حاشیه قرار گرفته و ظاهراً کهن‌گرا شده است. نادرپور گرچه شاعری زنده و پرتکاپوست باز در همان مسیر گذشته - مسیر غزل و غنا - حرکت می‌کند. تصویر ساز خوبی است

ولی با تصویرش چه را می‌خواهد بیان کند؟ به تقریب احساس و عشقی فردی را. شعرش پیراسته و زیباست اما خود از رنج‌های ژرف انسانی بی‌خبر است. شعرش عمیقاً فردی است و تاکنون نتوانسته است از چالۀ خود گرایی و تغزل بیرون بیاید. نادرپور در تصویرسازی جهش‌هایی داشته ولی بیشتر صنعتگر مانده است. فضای شعرش چندان تازه نیست.^۱ از این رو نمی‌توان با آقای دکتر هشتروودی همصدا شد و او و سایه را از شاعران دیگر برتر شمرد.

سایه و نادرپور با آنچه تاکنون نوشته‌اند (هم چنین توللی) نشان داده‌اند که درس‌های «نیما» را نتوانسته‌اند یاد بگیرند و همراه زندگانی امروز پیش بروند. آیا اینان در آینده خواهند توانست؟

اما درباره «احمد رضا احمدی» حق با آقای دکتر است. «احمدی» شاعر نیست. او و همانندهای او چونان بادمجانند در میان میوه‌ها! خار و خشک‌هایی هستند که در باغ شعر امروز سبز شده‌اند تا از بالیدن گل‌های رنگارنگ جلوگیری کنند - و بیهوده... زیرا غریب‌ال‌زمان آنها را صافی خواهد کرد، و چیزی از آنها به آینده نخواهد رسید. گروهی انگشت‌شمار سنگ اینها را به سینه می‌زنند و «شعرها»یشان را چاپ می‌کنند، ولی این کارها بی‌هوده است، و کار «احمدی» را درست نمی‌کند. جیغ بنفش «هوشنگ ایرانی» و نوشته‌های موج نو، کاری صورت نداده جز رخنه در سد محکم شعر جدید پارسی. همین سخنان است که مردم را نسبت به شعر جدید بدبین می‌کند. آیا کسانی که می‌خواهند احمدی‌ها را بزرگ کنند، آیا زمانه و مردم را می‌توانند گول بزنند؟

داستان قوریباغه «کریلف» [حکایت نگار روسی] را که شنیده‌اید؟

۱ از زبان آل‌احمد به نادرپور باید گفت: «در چنین دنیای پر از غمی که ما داریم رها کن این دنیای ساختگی و شهوانی کام و ناکامی و وداع تلخ و دختر جام... را» (ارزیابی شتابزده - ص ۱۴)

قورباغه‌ای فیلی را دید، و بزرگی فیل او را در آتش حسد انداخت. خواست چونان فیل باشد، پس کنار نهري نشست و هی خود را باد کرد، دم به دم در خود دمید تا بزرگ و بزرگتر شد و حجمش افزونی گرفت. ولی، ولی در لحظه‌ای که می‌خواست دیگر فیلی باشد، باده‌ها کار خود را کردند و جناب قورباغه از آسیب حجم فزائی دروغین ترکید. آری تکیه بر جای بزرگان نتوان زد به گزاف... این سخن حافظ با اینکه در چند سده پیش گفته شده هنوز نیز درست است.

باری سخنان آقای دکتر هشرودی در زمینه شعر نو پارسی نه دقیق است نه درست. اگر این سخنان را حمیدی و رعدی آذرخشی و امیر بختیار... می‌گفتند باز می‌شد برای آن محملی تراشید، ولی هنگامی که دکتر هشرودی - که اندیشه علمی دارد - این سخنان را می‌گوید، و اهمیت نیما و شاملو را انکار می‌کند، و در برابر هنر جدید ایران قرار می‌گیرد، به این کار چه نامی می‌توان داد؟

نوآوری یا انحراف

شعر و هنرهای دیگر منعکس کننده فراروند ژرف زندگانی اجتماعی است، عاملی است فرهنگی، پاسدار زبان است و حرمت گزار شرف راستین انسان است. گلبوته ذوق مردمی است که در زیر فشار اهریمنی بیداد و کج رفتاری و بداندیشی کمر خم کرده اند. شاعر حق دارد و باید بگوید:

«من یار آنانم که زیر آسمان کس یارشان نیست»^۱

ولی گروهی که می خواهند شعر را از قطب اجتماعی به قطب فردی ببرند می گویند: «هیچ وقت دستی از غیب نمی آید به تو شعر تعارف کند. باید شعر را دعوت کنی، باهاش تنیس بازی کنی، ورزش کنی و فریش بدهی. و این فریب همان فریب جادوگری و چشم بندی است. حرف، هدف نیست. آدمی که زتدگی می کند همیشه حرف دارد، آدم اگر آدم باشد همیشه پر از حرف است... پیدا کردنش و ارائه اش، جستجو و دست افشانی نمی خواهد، جستجو در فرم Form است، در همان جادوی فریب است. دام گسترده است. زرق و برق است.

۱. آهنگ دیگر - ص ۱۰ (منوچهر آتشی)

به اشتباه افتادن است. به اشتباه انداختن است. به حیرت آمدن است، به حیرت انداختن است...»^۱

چکیدهٔ این سخنان این است: شاعری یعنی صنعتگری، یعنی بازی‌های کلامی، یعنی دردمندی‌های دروغین، یعنی ریختن «بحر بی‌معنایی» در کوزه‌ای تنگ! شگفتا این سخنان در سرزمینی گفته می‌شود که شاعرانش در سده‌ها پیش شعر را «کلام قدسی» می‌دانستند، و سخن را «نردبام آسمان» می‌کردند و با آنانکه به تقریر و بیان دم از عشق می‌زدند کاری نداشتند. چیزی که در جام زیبای سخنشان می‌جوشید، از اوهام گرائی مغزهای دون و فرومایه فرسنگ‌ها آن‌سوتر بود و گوهر هستی با همهٔ یکپارچگی و طوفان‌های درونی خود در شعرشان می‌طپید و جرقه می‌زد. سخن بر سر آزادی انسان بود، سخن بر سر مفلق‌گونی‌هایی نبود که در چم و خم مقولات ظاهری کلام به بازی گرفته شود، بلکه پرند شفاف واژگان پارسی بود، با ترکیب‌های خوشرنگ و پرزنگ که از آتش سوزان زندگانی معنوی و همدردی به دیگران شعله برمی‌کشید... همین گرایش تابناک را در بهار، عشقی، نیما... دیدیم که می‌کوشیدند منعکس‌کننده رویدادهای زمان خویش باشند و باور داشتند اگر هنرمند از جامعه و مردم ببرد به ناچار در بیراههٔ شکل‌بندی ظاهر سخن می‌افتد و در قید رنگ و شکل اسیر می‌گردد و اثرش از عنایت مردم - دستداران واقعی هنر - بی‌بهره می‌ماند.

شعر پارسی در چند سده اخیر به بیراهه می‌رفت و اسیر صورت کلام بود، جنبش مشروطه امکان‌های تازه‌ای فراهم کرد، عشقی، رفعت، خامنه‌ای... سپس نیما آمدند و مقلدان بی‌مایهٔ شعر قدیم از گردونه بیرون شدند، و هنرمندان واقع‌گرای به ترسیم خطوط بنیادی و دگرگونی‌های اجتماعی ما پرداختند،

۱. مجلهٔ فرودسی - بدالله رویانی هم چنین ر. ک به از شعر حجم، و سکوی سرخ «رؤیانی»

هنرمندانی که با دگرگونی‌های اجتماعی همگام بودند، و هنر را زیور پوسیده اشرافی نمی‌دانستند و قیمتی گوهر واژگان دری را به پای خوک‌ان نمی‌ریختند و آن را سلاحی می‌دانستند که باید در راه بهروزی و نیک‌بختی مردم بکار افتد^۱ طالب‌زاده در مثل می‌گفت:

«بنده مُحب عالم و بعد از آن محب ایران و بعد از آن مُحب خاک پاک تبریز هستم. چه کنم حرف دگر یاد نداد استادم.»

شیخ محمد خیابانی آن آزاده مرد راستین می‌گفت: «ما اولاد قرن حاضریم. عاق قرن خود نخواهیم شد. ما بر ضد حکومت ارتجاعی و استبدادی قیام کرده‌ایم نه بر ضد قرن و زمان خودمان، هرگاه عزم و اراده ما متین و فعالیت و مجاهدت ما مستقیم و ثابت باشد، خواهیم توانست...»

و بهار می‌سرود:

ای آزادی، خجسته آزادی	از وصل تو روی بر نگردانم
تا آنکه مرا به نزد خودخوانی	یا آنکه ترا به نزد خود خوانم ^۲

و «نیما» می‌نوشت: «... شب‌ها گاهی به شب‌نشینی فقیرترین و ناتوان‌ترین اشخاص از قبیل زارعین و ماهی‌گیرها می‌روم. پیش آمد، از روی مساعدت، آنها را به من عطا کرده است. مثل اینکه از حوادث سهمگین عبور کرده‌ام و به انتظار آتیه فرح‌انگیزی هستم، پهلوی آنها می‌نشینم. مرا دوست دارند، مخصوصاً وقتی که می‌فهمند من نیز دهاتی هستم. پس از آن برای من نی می‌زنند، قصه‌های

۱ نویسنده اسپانیایی «خوان گوتی سولو» J. Goytisolo درباره وظیفه ادبیات می‌گوید: «هنگامی که آزادی‌های سیاسی وجود نداشته باشد همه چیز سیاسی می‌شود و تفاوت میان شهروند و نویسنده از میان می‌رود، در این وضع ادبیات می‌پذیرد که سلاحی سیاسی باشد...» (مجله رودکی - ترجمه ابوالحسن نجفی - شماره ۷۵ و ۷۶ - ص ۱۰)

۲. برگزیده قصائد بهار - ص ۲۱۰

عاشقانه «نجما» و «طالب» و تصنیف‌ها و آوازهای دهاتی‌شان را می‌خوانند... از وضع زندگانی ما افکار ما بوجود می‌آید نه از افکار ما زندگانی پر از تکلف ما. این، ابتدائی‌ترین اشاره تعلیمات اجتماعی من است. من و مردم عنقریب بهم خواهیم رسید.^۱ در دوره بعد شاملو، فروغ، کسرای، امید، رحمانی... نیز از همین راه رفتند و با تاریکی‌ها به نبرد برخاستند. همانطور که شاملو می‌گوید:

او شعر می‌نویسد

یعنی او

دست می‌نهد به جراحات شهر پیر

[[او شعر می‌نویسد]

یعنی او

قصه می‌کند به شب از صبح دلپذیر^۲

و هنرمندان واقع‌گرای دیگر نیز در بطن تاریخ قرار گرفتند و در ژرفای دگرگونی برای رسیدن به آینده‌ای تابناک.

ولی این وضع دیری نپائید. دگرگونی‌های ناجور زمان گروهی از هنرمندان را به برج عاج تنهایی و انزوا راند. ترسیم دردهای فردی باب شد. گفتگو از دیو درون و هراس و عطر زلف و عطر افیون و مرگ... بازار گرمی یافت. البته این شعرها دو قسم بود: شعرهایی بود که از تاریکی می‌گفت برای رسیدن به روشنی، و شعرهایی که از تاریکی و مرگ می‌گفت و افقی آن سوتر از آن نمی‌دید. حسن هنرمندی در مثل می‌گفت:

۱ ستاره‌ای در زمین - ص ۷۸ و ۷۹

۲ هوای تازه - ص ۶۷

و آنکه این در به روی من وا کرد
و توللی مرگ را با آغوش باز می پذیرفت:

«مرگ استاده که هان این تو و این تابوت.

هودج کام تو بر دوش که بر بندم؟

چارتن باید و من - بی کس و بی پیوند -

گویم: اینک زن ناکام و سه فرزندم.»^۱

ولی شاملو و کسرائی و امید اگر از تاریکی می سرودند عطشناک بامداد

روشن بودند. شاملو می گفت:

کاج های پیر تاریکند و در اندیشه ای تاریک...

من چنان چون کاج های پیر تاریکم - که گوئی دیرگاهی هست -

تا خورشید بر جانم نتابیده است.^۲

حتی توللی در لحظه هائی که هنوز از مایه های «رها» چیزی در او باقی بود

می سرود:

«جان از درنگ روز و شبان فرسود

دل خسته ماند و کار فرو بسته

لیک آن امید تلخ و سیه باقی است

در سینه همچو خنجر بشکسته.»^۳

پیروان نخستین «نیما» - هر کدام به نسبتی - از تخیلی شاعرانه و دانستگی

اجتماعی بهره ای داشتند، و در آوردن تصویرها یا قالب ها یا مضمون های تازه

۱. هراس - ص ۸۸

۲. نافه - ص ۱۳۳

۳. باغ آینه - ص ۴۰

۴. نافه - ۲۳۱

کوشا بودند. اندیشه‌ای والاتر از هوس شهرت جوئی داشتند، از هنر کهن نا آگاه نبودند، از هنر غرب نیز بهره می‌بردند و به موازین بنیادی سخن بی‌اعتنائی نمی‌کردند. از این رو به زودی آرش کمانگیر [کسرائی]، زمستان [امید]، پریا [شاملو] و عاشقانه‌های فروغ به دست و دل مردم راه یافت... در بین جوانترها خوئی، مشفق، جلال سرفراز، آزر، سلطان‌پور، فرهاد شیبانی، باباچاهی، محمود سجادی... از رویدادهای زمان الهام گرفتند. «مشفق» سرود:

من به محکومیت فواره‌ها، عادت نمی‌کردم
حادثه در برگهای خونی تقویم، تکوین یافت
حادثه - مثل همیشه -

در همین میدان کوچک اتفاق افتاد^۱

موج رئالیسم در دو دهه اخیر چنان نیرومند بود که استادان و دانشوران دانشگاهی و کلاسیک‌های جدید معاصر را نیز با خود برد، چنانکه شفیع کدکنی - که بیشتر دلمشغول تغزل بود - گفت:

«کبریت‌های صاعقه

بی‌دبی

خاموش می‌شود

شب همچنان شب است.»^۲

و «سلطان‌پور» با شعرهای خود به مجادله با شاعران نوید اسیر در تن‌های برهنه و هوس‌ها برهنه‌تر سرود:

«گل‌ها را بر دیوار قفس پر پر کن

۱. پائیز - ص ۱۳

۲. در کوچه باغ‌های نشابور - ص ۶۰

پشت دیوار قفس

وسعت فردا را باور کن.^۱

و محمود سجادی:

«با آفتاب صبح سفر کردم

دیدم که ریشه‌های غریب چنارها

از بیم تیشه‌های پلید ستیزه‌گر

در خاک می‌فسردند.»^۲

و «فرهاد شبانی»:

گل زنبق می‌کاری

خردل می‌روید!^۳

همراه این نوجویان و نوآوران، به ناگاه گروهی پیدا شدند که هنر را بازی و بازیچه شمردند. آب را گل آلود کردند تا ماهی شهرت را بدام بیندازند! بی‌انگیزه‌ای ژرف دست به قلم بردند و تخیلات بیمارگونه خود را به روی صفحه کاغذ ریختند و مصداق این سخن «سنت بو» منتقد فرانسوی شدند که می‌گوید: «تا کسی راه نوی می‌گشاید گلهٔ مقلدان به آن جا رو می‌آورند و آن گذرگاه را که نخست چمنی خرم بود چنان لگد کوب می‌کنند که راهی پُر خاک و خاشاک می‌شود.»

چندی است مدعیان شاعری، بر بنیاد ملاک‌ها و موازین نادرست، در اثر کمبود نقد ادبی، آن چنان چیره شده‌اند که اندازه‌ای ندارد. اینان که خود از

۱. صدای میرا - ص ۵۲

۲. شعر جنوبی - ص ۳۲

۳. سرخی گیلان‌های کال - ص ۷۸

تشخیص کوره راهی ناتوانند، ادعای گشودن راه‌های تازه در ادب گرانسنگ پارسی می‌کند، و با آنکه هنوز در خم یک کوچه‌اند، از کشف و شهود و مراتب عالی هنری دم می‌زنند. کم‌کم کار به جایی رسیده است که قطعه‌ها یا بهتر گوئیم نثر زشت و نادرست و فرنگی‌وار آنها نه فقط از پهنه درک مردم بلکه از پهنه درک روشنفکران نیز بیرون شده است، حال آنکه هنر اصیل و ماندنی همیشه دارای جهات مشترکی است که مردم از آن بهره‌مند می‌شوند و ویژگی‌ها نیز مدتها درباره آن به گفتگو می‌پردازند. شعر فردوسی، مولوی، حافظ... نه فقط در دوره بعد از زندگانی آنان بلکه در دوره خودش‌ان نیز بر زبان مردم جاری می‌شده است و «تحفه سخنان را دست به دست می‌برده‌اند.» گاهی مدعیان شعر و شاعری امروز نمونه‌های نادر ادب چون نی‌چه و جویس و ژید... را مثال می‌زنند که در آغاز مورد توجه مردم نبودند و بعد اهمیت آنان روشن شد و بر بنیاد این استتاج نادرست و تنها به قاضی رفتن و خود را با بزرگان قیاس کردن، پیش خود یا به آشکار می‌گویند ما نیز چونان نی‌چه و جویس... هستیم و اگر سخنان ما را امروز در نیابند غمی نیست، زیرا آیندگان ما را در خواهند یافت. ولی این قیاسی است نادرست:

از قیاس خنده آمد خلق را کو چو خود پنداشت صاحب دلق را^۱
از این گذشته نی‌چه و جویس و ژید... هنرمندانی از خود و جهان بیگانه بودند، هنرمندانی گم کرده راه که در چهارچوب زندگانی بورژوازی - بی‌آنکه راه راستی بیابند - اسیر آمده بودند، و عصیان آنها از پویائی تاریخی اثری نداشت. نمی‌توان ذوق و اندیشه ژرف آنها را انکار کرد، ولی احساساتی را که اینان بیان می‌کنند، احساس و اندیشه پرچمداران تعالی انسان - که می‌خواهند

جهان را دگرگون سازند - نیست، و گفته تالستوی دربارهٔ اینان درست است که می‌گوید: «هنرمندان روزگار نو که بر عقاید نی‌چه و واگنر تکیه دارند، گمان می‌برند نیازمند آن نمی‌باشند که آثار ایشان را تودهٔ «فاقد تربیت و فرهنگ» دریابد، و کافی است که حالات شاعرانه را - همچنان که آن زیبایی شناس انگلیسی می‌گوید - فقط در «بهترین انسان‌های تربیت شده» برانگیزند...»^۱ اما آثار بالزاک، تالستوی، گورکی، برشت... به گروهی ویژه و جامعه‌ای ویژه تعلق ندارد، از آن همهٔ انسان‌هاست. این آثار همچنان الماس روز به روز درخشندگی بیشتری می‌یابد، در صورتیکه آثار هنرمندان مردم گریز - گر یک یا دو دهه نیز رواجی پیدا کند - دیر یا زود فراموش می‌شود، و از پهنهٔ ارثیهٔ فرهنگی اصیل انسان بیرون نمی‌افتد.

مدعیان شعر و شاعری امروز مُبهم می‌نویسند و نادرست، و شاید دلیل ابهام سخنان نیز نادرست‌نویسی باشد. نوشتهٔ آنان از تجربهٔ اصیل هنری سرچشمه نمی‌گیرد، و دارای ابهامی تصنعی است. روشن نیست مخاطب اینان کیست؟ از چه چیز دفاع می‌کند؟ با که دشمنند؟ که را دوستند؟ از چه بدشان می‌آید، و مطلوبشان چیست؟ اینان چرا نباید یاد بگیرند که درست بنویسند؟ این نمونه را نگاه کنید:

«مادر!

مرا به قاطر وارونه‌ای نشان

با زلف‌های چیده.»

گو اینکه این عبارت معنای تازه یا مهمی ندارد، «سراینده» به اشتباه خنده‌آوری نیز دست یازیده که باید بازگو شود. می‌خواهد بگوید: «مادر مرا

وارونه بر قاطر سوار کن»، می گوید مرا به قاطر وارونه‌ای نشان! روشن نیست که شاعر چگونه می خواهد بر «قاطر وارونه» نشانده شود؟!
یا:

«صدای ناب اذان می آید

صدای ناب اذان،

شبه دست‌های مؤمن مردی است

که حس دور شدن، گم شدن، جزیره شدن را

ز ریشه‌های سالم من بر می چیند.»

صدای ناب اذان شبه دست‌های مؤمن یک مرد است! بی‌منطقی از این نمی‌تواند فراتر برود. چه ارتباطی بین آن مشبه به و این مشبه وجود دارد؟ ایمان نیز که نکته‌ای معنوی است به فرد نسبت داده می‌شود نه به دست.
یا:

«من ناشیانه‌ام

من سازش‌های شگفت زمانم را

با کاسه‌های ریز و مسطح

باور نمی‌کنم.»

بی‌گمان نویسنده پنداشته است پس از نوشتن این سطرها زلزله‌ای، طوفانی، چیزی در جهان رخ خواهد داد! خوب بود از خود می‌پرسید: سازش زمان با کاسه‌های ریز و مسطح چه معنی می‌دهد؟ و می‌فهمید که باید بنویسد که من ناشی هستم نه ناشیانه!

این «شعر» از رؤیائی است:

چه تابناک بود طعام ما!^۱

چه تناسبی بین این صفت و موصوف است؟ یا می گوید:

«اینک تمام آبی های آسمان

در دستمال مرطوبم جاریست!»^۲

نخست «همه آبی آسمان» درست است نه «تمام آبی های آسمان» و دیگر اینکه این تصویر (!) مبالغه ای نازیباست و بی معنا، ولی «حقوقی» که از هر جمله مبهم و هر تصویر پیچیده ای شگفت زده می شود می گوید که پس از نیا [که قواعد و ضوابط شعر پارسی را به هم زد (!) هیچ شاعری به «شعر ناب» نزدیک نشده است.] «تا بعدها که چند نفر از شاعران دیگر به زبان شعری دست یافتند (مثلاً من و رویائی) که آن نظر خاص، نتیجه کوشش هائی بود که به نظر من قابل توجه و تعمق است و حتی مبنای بسیاری از حرف های زده.»

این را می گویند میان دعوا نرخ تعیین کردن، کسی را به ده راه نمی دادند سراغ خانه کدخدا را می گرفت. حقوقی به گفته خودش می خواهد: «نوعی برخورد با زبان داشته باشد، و از این راه به کشف های زیبایی و در نتیجه شعری برسد.» و درباره «شعر» های صفارزاده می گوید: «بسیاری از دست اندرکاران شعر امروز، وقتی شعر شما را می خوانند با برخورد با زبان [زبان به عنوان وسیله البته] شعر شما را عقب می زنند... حتی گاهی ممکن است بخندند، یا از نوع این سطرها به خنده شان بیندازد:

«افسار را محکم بگیر ابوطالب

باز که این قاطر دارد لب دره می رود»!

۱. دلتنگی ها - ص ۲۰ و ۲۵

۲. دلتنگی ها - ص ۲۰ و ۲۵

زیرا تا به حال با این زبان متداول و محاوره‌ای امروز در شعر بر نخورده‌اند...»^۱
 اشتباه حقوقی این است که شعرهای فولکلوریک شاملو و «به علی گفت...»
 فروغ را یا نخوانده یا فراموش کرده که در سطحی بسیار والاتر همین برخورد را
 با زبان داشته‌اند. و جمله‌هایی چون:

س «مادر تاجی دندان مصنوعی اش را

در پاشویه خیس می‌کند

آن طرف‌تر دخترش آفتابه‌را در حوض

فرو می‌برد

خمیر دندان ام. پی. اف مصرف کنیم.»

را هر روز می‌توان به فراوانی از هر فروشنده دوره‌گرد یا شاگرد راننده‌ای شنید.
 اگر نوشته‌های صفارزاده، رؤیائی و احمدی شعر ناب باشد، جمله‌های آن کسان،
 عالیت‌ترین فرآورده هنری انسان است! ولی حقیقت این است که اگر این نوشته‌ها
 کوششی برای ایجاد طنز و شعر ناب باشد، نویسندگان سرنا را از سر گشادش
 نواخته‌اند. زیرا به تعبیر تالستوی «احساساتی را که «شاعر» بیان می‌کند بد و
 بسیار پست است و... تعمداً به شیوه‌ای لوس و بی‌مزه و بدوی بیان شده است.»^۲
 و همانطور که خود می‌گویند «شکل‌پذیری شعر ما بر بنیاد تداعی‌های ذهنی
 است... ولی این دوائر کوچک و بزرگ حرکت‌های ذهنی آنقدر تو در توست
 که کمتر کسی همه روابط شعر را می‌تواند بفهمد. به همین دلیل است که اغلب
 چون به ظواهر قضیه نگاه می‌کنند خیال می‌کنند این سطرها پرت و پلاست و با

۱. گفتگوی صفارزاده و حقوقی - مجله فردوسی - شماره ۱۰۳۱ - ۲۹ شهریور ۱۳۵۰

۲. هنر چیست - ص ۹۶

یکدیگر ارتباط ندارد.^۱

نه ظاهراً بلکه در باطن نیز همین است: پرت و پلا! جان کلام همین جاست. مشکل شاعرانه، تجربه شاعرانه، شکل شعر... تجربه‌ای فردی و در همان زمان فرهنگی است. نشستن و زورزدن و جمله‌هایی را سر هم کردن - که کسی همانند آن را نگفته و کمتر کسی بعد آن را خواهد فهمید - و به این کار برخورد با زبان نام دادن، به راستی که نشانه ناآگاهی است. مثل این است که کسی پاهایش را هوا کند و بر دست‌هایش راه برود، و با این طرز، به اشیاء و کسان و رویدادها بنگرد. در نتیجه چیزها را از پائین و وارونه خواهد دید، و اگر این کار خوی وی شود، گمان خواهد کرد که مردم نادرست راه می‌روند و بی‌خود دست‌ها و چهره و نگاهشان را در آن راه بکار می‌برند. وقتی با تکیه بر دست‌ها راه رفتی و دنیا را وارونه دیدی، پنجره رو برو، تصویر رو برو را که رویدادها در منظر آن جاری هستند، وارونه خواهی دید، و آنگاه در گروه انسان‌ها تنها خواهی بود، و تصویری از جهان - که پهنه برخورد دیدارها و رابطه‌هاست بدست می‌دهی که کوژ و معلق در فضا است. برخورد با زبان از راه درک درست مسائل زبان باید تعهد شود. رسیدن به اوج‌های زبان پارسی، زبانی که شمس تبریزی از آن چنین سخن می‌گوید: «زهی قرآن پارسی، زهی وحی ناطق پاک»^۲ و هم چنین به تعبیر او «زبان پارسی را چه شده است، بدین لطیفی و خوبی که آن معانی و لطایف که در پارسی آمده است در تازی درنیامده است»^۳ - کار هر کسی نیست. دیروز زبان پارسی از سوی تازی‌گرایان در خطر بود، امروز از سوی فرنگی‌مآب‌ها. «شاعری» می‌نویسد:

۱ مصاحبه صفارزاده و حقوقی - مجله فردوسی - همان - ص ۲۶

۲، ۳، مقالات شمس تبریزی - ص ۲۰۶ و ۲۸۶

«تو بودی

تو در تغلیظ زرد ذره‌ها

تکرار می‌گشتی.»

بی‌گمان برای درک چنین جمله‌هایی باید مستشار زبان یا جوج یا جوج یا چیزی از این دست را به خدمت گرفت.

نقص دیگر «موج نو» شعر امروز، فرد گرایی وحشتناک سرایندگان چون رؤیائی، احمدی، اسلامپور... است. بیشتر قطعه‌های آنان با ضمیر اول شخص مفرد آغاز می‌شود و به «من» سراینده پایان می‌گیرد. گوئی در گیرودار زندگانی دریاگونه امروز، چیزی دلاویزتر از نام مبارک ایشان نیست، خود را مرکز جهان می‌دانند و نمی‌توانند از نوک دماغ خود جلوتر را ببینند. عواطف فردی اینان بسی که تکراری و بازاری است، تهوع‌انگیز است. جنون و ناکامی جنسی، فرد گرایی سطحی... از دیواره «شعرشان» بیرون می‌تراود:

دیدم شکفته‌ام

همچون جوانه سبب کنار باغ

من نیز پوست را

از هم دریده‌ام!

و «رؤیائی» شاعر جنس و جسم (!) می‌گوید:

«مرا به تاب و تب گوشت

مرا به ظلمت پروانه سیاه

مرا به حرص گل گوشتخوار

به ضلع و قاعده، به انتهای قنات

مرا به مادگی ات

دعوت کن!^۱

اشباه نشود. این‌ها شعر عاشقانه نیست. ادبیات روسپی‌خانه است. حتی آنها را نمی‌توان شعر «جسم و جنس» خواند. بروید «ویس ورامین» و «خسرو شیرین» یا شعرهای ایرج میرزا را که در این زمینه گاهی مطالبی گفته‌اند - بخوانید، تا دریابید در توصیف صحنه‌های جنسی، باید چگونه هنرنمایی کرد. حافظ، مولوی، سعدی هنگامی که می‌خواهند از معشوق سخن گویند، چنان با ظرافت، با شور و احساس لطیف سخن می‌گویند که خواننده به همراه آنان تا اوج‌های بس بلند عشق، پرواز می‌کند. در افسانه‌نِما و شعرهای فروغ و شاملو و رحمانی - آن گاه که سخن از عشق می‌گویند - همین چگونگی هویدا است. ولی ترکیب‌ها و تصویرهای رؤیائی «ظلمت پروانه سیاه» «گل گوشت‌خوار»، «انتهای قنات»... تهوع آور است.

درست است که شاعران بیشتر از «من» خود سخن می‌گویند، ولی این «من» تا حد ممکن نشانه «ما» و ضمیر همگانی است. شاعران بزرگ رنج دیگران را در قالب «من» خود می‌ریزند و منعکس می‌کنند. شاملو می‌گوید:

در اطاقی که درِیچه‌ایش نیست

از مهتابی به کوچه تاریک خم می‌شوم

و به جای همه نومیدان می‌گریم

و مشفق می‌سراید:

«آواز من رفاقت دریاهاست

هنگام، ناوگان شهیدان را

تا آب‌های مرثیه می‌راند.^۱

در شعر شاعران واقع‌گرای کوششی برای رسیدن به معانی رویدادهای اجتماعی دیده می‌شود، و سخن کم و بیش شسته رفته، رسا و شیواست ولی ویژگی «شعر»های «موج نوی‌ها» گونه‌ای فردگرایی و اغتشاش است، چه در مضمون و قالب، چه در وزن و تصویرها... چهره واقعیت در این گونه «اشعار» کدر و شکسته است. اینان قلم بدست می‌گیرند تا شعری تازه بنویسند ولی چون تجربه هنری کافی ندارند، به بیراهه شکل‌گرایی می‌افتند، و واژه‌هایی را کنار هم می‌چینند که در انتقال احساس [اگر احساسی در کار باشد] کوتاه می‌آید. جمله‌های آنها به طرزی شگرف بیرون از قاعده‌های دستوری و گوهر زبان پارسی است. زبان پارسی زبانی است ترکیبی و شاعرانه و ویژگی‌های خود را دارد، از جمله التزام به کوتاهی و رسائی عبارت‌ها، هماهنگی واژه‌ها... زبان پارسی جمله‌های طولانی و مبهم را بر نمی‌تابد^۲. بی‌گمان در «اشعار» موج نوی‌ها... معنای تازه‌ای نیست، و ناچار اینان به سنگلاخ ابهام تصنی می‌افتند، و همه اشیاء را بی‌آنکه تجربه کرده ویژگی آنها را در نظر آورده باشند به حوزه «شعر» خود می‌کشانند. «احمد رضا احمدی» می‌گوید:

با اطمینان می‌فهمیدم

چرا خوب بود

که مردم چاشت را زخم می‌زدند

و دفن می‌کردند.

۱ پائیز - ص ۴۶

۲. رشید الدین فضل‌الله همدانی در «لطائف الحقایق» گفتار عمیقی درباره سخن مرموز اصیل و سخن مرموز تصنی آورده که بسیار خواندنی است (ص ۵۳ به بعد)

«شاعر» زخم زدن و دفن کردن «چاشت» را نوسازی و نوآوری می‌پندارد.

یا:

صدای فرتوت من بوسه می‌خواست ...

اما عقیده‌ام گمنام بود^۱

که صفت‌ها و فعل‌هائی به موصوف یا فاعلی نسبت می‌دهد که آنها، این ویژگی‌ها را بر نمی‌تابند. فکر سراینده بر اثر تکرارهای ظاهر فریب و تصویرهای صوتی و بصری بس درونی و فراوانی اضافه‌های استعاری و تشبیهی تیره می‌شود، و سخن را از روال طبیعی خود دور می‌کند. مضمون و شکل قطعه هماهنگ نیست و بدتر از همه فاقد پیکره کلی سخن و بیان شعری و وزن است.

بد نیست بدانیم که شاعر نبودن و «شعر» نوشتن نیز در قدیم معمول بوده است. در مثل «یحیی بن عدی» استاد فلسفه در قرن چهارم هجری روزی خواست به استقبال شعر «خالد کاتب» برود. «کاتب» در شعری با مطلع «لست ادري اطلال لیلی ام لا...» می‌گوید:

«نمی‌دانم که شب من طولانی بوده یا نه؟ کسی که خشمگین و ناراحت است چگونه این موضوع را می‌داند؟ اگر می‌خواستم که برای درازی شب و ستاره‌شماری آن آمادگی داشته باشم، بایستی فکرم آزاد باشد.»

«یحیی بن عدی» گفت: «ان یکن لادری الا المخلی...» [تا آخر...] «اگر

جز کسی که فکرش آزاد است نمی‌داند، تو بخواهی یا نخواهی نمی‌توانی بدانی و اگر آن را می‌دانستی، پس چرا ندانستی که شب طولانی بود یا نه؟»

همه یارانش از شنیدن این «شعر» خندیدند و ابوسلیمان منطقی گفت این

شعر بسیار رکیک است و باید روی آن را بپوشانیم.»^۱

آزادی در هنر به معنای بی بند و باری نیست. قواعد شعری - و وزن - اگر چه محدودیت‌هایی برای شاعر فراهم می‌کند، با این همه لازم است، و توانایی شاعر را به آزمون می‌طلبد. نمی‌شود از هیچ شروع کرد و شیری ساخت بی یال و دم و اشکم. تفاوت چیزی که متاعران می‌نویسند با نثر در این است که شعر اینان به صورت پلکانی و... نوشته می‌شود و تازه معنایی نیز ندارد:

«قلب تو هوا را گرم کرد،

در هوای گرم

عشق ما تعارف پنیر بود.»^۲

زندگانی با ارزش است، و نباید خرج بازی‌های هوسمندانه و خیال‌های بیمارگون گردد و عشقی که ارزشش به اندازه تعارف میزبانی برای خوردن نان و پنیر - نه تعارف پنیر! - باشد، بهتر است ناگفته بماند. شاید سخن «اودن»^۳ شاعر انگلیسی در این مورد درست باشد که می‌گوید: این بی بند و باری در هنر - و در هنر شعر - و دور ریختن وزن... چیزی است که زندگانی ماشینی امروز به ما تحمیل کرده و ما را از نزدیکی با طبیعت باز داشته است. «الیوت»^۴ نیز می‌گوید: «هیچ کس مانند من، نمی‌داند چه اندازه نثرهای نازیبا را به جای شعر به خورد مردم داده‌اند.» و همچنین می‌افزاید برای کسی که از مسئولیت‌های عظیم شاعری آگاه است، هیچ شعری آزاد نیست.

اودن گفته است: «با آنکه نوآفرینی کار خوبی است، و حتی

۱. بررسی احوال و آثار ابرو حیان توحیدی - ص ۶۱ و ۶۲

۲. وقت خوب مصائب - ۸۹

3. Audeu

4. T.S.Eliot

سنت‌پرست‌ترین فرهنگ‌ها در اثری هنری، مایه‌ای از اصالت خواسته‌اند و نسخه‌برداری صرف را نپسندیده‌اند، باید گفت که نوپرستی [دروغین] از هرگونه سنت‌پرستی ویران‌کننده‌تر است، و درمان آن بسی دشوارتر.^۱

جلال آل احمد

شعله درخشانی که جلال آل احمد نام داشت، در اوج درخشش هنری خود، به ناگهان خاموشی گرفت، و انجمن ادب معاصر را به راستی سوگوار کرد. دریغ! تأثیر او در نثر پارسی بیش از آنست که با مقاله‌ای بتوان حق مطلب را گزارد.

جلال فقط نویسنده نبود، چهره‌ای اجتماعی بود. مرد میدان بود. در نوشته‌های خود زندگانی می‌کرد، و به آنچه می‌نوشت باور داشت. قلم در دست او چونان سلاحی بود که با آن می‌جنگید و نخاله‌های نو و کهنه را از سر راه پیشرفت هنری مرز و بوم ما کنار می‌زد. آگاهی‌بخشی بود که آئین «راهروی» را نیک می‌شناخت و پرده از چهره نابکاری‌های روشنفکرانها و زالوهای اجتماع برمی‌گرفت. به‌ویژه دشمن آشتی‌ناپذیر روشنفکران دروغین بود که در برج عاج انزوا یا قصر بلورین «مصرف» و «رفاه» مسکن گزیده بودند. سخن «جلال» چنان کوبنده بود که گروهی از اینان تا زمانی که او زنده بود، از ترس قلمش دست پناه چراغ می‌گرفتند و خود را در سنگر آزادگان نگاه می‌داشتند، ولی همینکه چراغ زندگانی او خاموش شد، چنانکه افتاد و دیدیم، به راه دروغ و

ریا و کلک‌های خود رفتند.

مشکل «غرب زدگی» محور بنیادی اندیشه‌های پایان زندگانی جلال بود. اصطلاح «غرب زدگی» را از «احمد فردید» گرفته بود، ولی آن را با مفهومی جز آنچه «فردید» می‌گوید بکار می‌برد.^۱ سخنران ضد علم و ضد فلسفه روشنگری چون «فردید» از غرب زدگی سخن می‌گوید، و پس از اشاره به درد، به تصوف و فردگرایی [آن نیز در صورتی قدیمی] پناه می‌برد. «جلال» از غرب زدگی سخن می‌گفت و درد هارا در ژرفای آنها می‌دید و برای رهایی شرق استعمار زده، جوش و خروش و مبارزه اجتماعی را پیشنهاد می‌کرد، و خود در گرماگرم این کار بود. «فردید» که با همان یادداشت دو سطری جلال (در غرب زدگی ۱۳۴۱) مشهور شد می‌گوید: انسان امروز متافیزیک زده است. انسان امروز مرده است. انسان امروز در چهارچوب مفهوم ها می‌اندیشد. شرق نیز هماهنگ با «حوالت تاریخی» (جبر اجتماعی؟) از همین راه می‌رود. ولی این راه خطاست و شرق و جهان باید به «حکمت معنوی» {که همان صوفیگری آشنای خودمان باشد} برگردد، و تفکر قلبی (?) را جانشین تفکر قالبی کند. این تفکر قلبی چیست؟ - جذبه‌های صوفیانه، رستن از دلبستگی‌های مادی، و روی آوردن به «ساحت» معنوی، فردید برای استوار کردن ساحت معنوی - که گویا رابطه‌ای با زمینه‌های اجتماعی - اقتصادی ندارد - ساحت علمی و فلسفی را می‌گوید، و با دیدی انتزاعی به تاریخ می‌نگرد. در باور او جهان از دوران افلاطون - و به ویژه از ارسطو به بعد راه خود را گم کرده است، و همچون کودک بازیگوشی در هیاهوی ترس آور مفهوم‌ها و علم، در چاه آلايش‌های مادی سقوط کرده!

۱. البته آل احمد در طرح مشکل غرب زدگی پیروانی داشته است: سید جمال‌الدین اسدآبادی - میرزا آقاخان کرمانی - احمد کسروی (با طرح مشکل اروپائیگری در آئین ۱۳۱۱) و در زمینه دوری از پژوهش‌های فرهنگی: ذبیح و بهروز و دکتر مقدم و...

جلال اصطلاح «غرب زدگی» را در مفهومی اجتماعی بکار می‌برد. غرب زده کسی است که در برابر نمودهای فرهنگی اروپا و امریکا خاکسار و ناتوان می‌شود، هنر و فرهنگ کشور خود را نمی‌شناسد. هرچه را غربی‌ها خوب بدانند، خوب می‌شناسد، و از هر چه عطر و رنگ فرهنگ بومی داشته باشد نفور است. کوچک شماری خود در برابر تمدن امروز غرب، نشان غرب زدگی است. این وجه درست داوری آل احمد را بعضی ناقدان او دریافته‌اند. و البته خود او نیز در طرح مسأله، شتابزده بود و از دیدگاهی انتزاعی و از روی شیفتگی به فرادش‌ها می‌نگریست. با این همه بحران و درد را تشخیص می‌داد و هر دری را می‌گوید تا سدی در برابر میل عنان گسیخته تهاجم استعماری بکشد. دفاع او از فرادش‌ها گاه با واقع‌نگری همراه نبود ناچار در جنبه تضاد گوئی می‌افتاد [نفرین زمین]. با این همه جلال در «غرب زدگی» و مقاله‌های اجتماعی دیگر خود، غرب زدگی را به چیرگی سیاسی و اقتصادی غرب بر جهان سوم نسبت می‌دهد، و می‌کوشد از راه مبارزه اجتماعی (نه از راه صوفیگری یا حکمت به اصطلاح معنوی) با آن روبرو شود. به راستی گروهی، اتومبیل و عوارض آن را با «ماشینیزم» به اشتباه گرفته‌اند، و گرنه هیچ انسان خردمندی نمی‌تواند بگوید ماشین و صنعت و برتر از آنها علم بد است. به اینان باید گفت: پس می‌فرمائید دست از علم بشوئیم و برویم در غارها زندگانی کنیم؟ اگر فلان یا بهمان در اثر رویدادی مجروح شد به جای پنی سیلین، تار عنکبوت روی زخم‌هایش بگذاریم؟^۱

جلال در «غرب زدگی» راهی می‌جست که به چیرگی استعمار فرهنگی و اقتصادی غرب پایان دهد و در این راه گاهی به مجاهده ناب آئینی در شکوفائی

۱. گروهی از طرفداران سنت در برابر این پرسش می‌گویند آری، زیرا به نظر آنها «این اطلاعات به جای اینکه مارا در فهم تمدن مدد رساند بیشتر در غفلت راسخ می‌سازد.» (شاعران در زمانه عسرت - ص

نخست آن پناه می‌برد. (خسی در میقات)^۱، ولی شیوه‌های پیشرو نبرد و نبرد افزارهای نو را نیز از یاد نمی‌برد. این است یکی از تفاوت‌های بنیادی آل احمد با «روشنفکران» برج عاج نشین. سخن گفتن دربارهٔ جلال، بدون اشاره به شیوه نوشتن او ناقص است. نثر او پر جوش و خروش، محکم و استوار، زنده و پویاست. او وهدایت و علوی نثر معاصر پارسی را به مرتبهٔ ممتاز هنری رسانده‌اند. گوئی خون گرم آل احمد در هر سطر نوشتهٔ او جاری است. نوشتهٔ او از حال و هوایی گرم، و از ژرفای هستی وی سرچشمه می‌گیرد. به تعبیر نی‌چه با خون نوشته می‌شود. روشنی شگرفی است در شب تیرهٔ پیرامون ما، نشانهٔ فرهنگی استوار و کهن که سخن را قدسی می‌دانت و می‌خواست با آن فلک را سقف بشکافد و طرح نو در اندازد. به جمال زاده - که بر مدیر مدرسه «نقد» نوشته بود - می‌نویسد: «آنچه سرکار یک کار ادبی پنداشته‌اید، اصلاً کار ادبی نیست... و راستش را بخواهید کار زندگی و مرگ است، و به همین دلیل به جان بسته است. لعنی است ابدی، تفی است به روی این روزگار...»^۲

نثر جلال آمیزه‌ایست از کلام ادبی و سنتی و زبان امروز، زبان مردم کوچه و بازار، فشرده، پرهیجان، و پر معنا. در تصویر صحنه‌ها مهارتی نوآئین نشان می‌دهد. صحنه‌هایی از «خسی در میقات» و «نفرین زمین» و «جزیرهٔ خارگ» نمونه است. در مثل شبی را که از مدینه به مکه در اتوبوس بدون سقف می‌گذراند، چنان با گیرائی وصف می‌کند که با شعر پهلوی می‌زند. نثر او بلور درخشان زبان زندهٔ امروز پارسی است که قلمبه‌های اشرافی را در هم می‌شکند و سخن زندهٔ مردم را به جای آن می‌نشاند. در داستان‌نویسی بیشتر به شیوهٔ تمثیل می‌گراید

۱. بازگشت به صدر اسلام، در این زمینه سخن جمال‌الدین اسدآبادی را تکرار کرده است.

۲. اندیشه و هنر - ص ۳۰

(نون والقلم) ولی تمثیل او نیز رسا و پویاست. زبان پارسی امروز زیر قلم او جان می گیرد و بُعد تازه ای می یابد، و در هر حال پیوند خود را با نثر کهن نگاه میدارد. جلال به تعبیر یکی از شاعران معاصر چونان سمندری بود با واژه های آتش و خودش چونان گیاهواری / رود انتظار موجی / طغیانی که شستو می کند و می روید / جرقه بیدار و برق هشیار زندگانی جلال زود خاموش شد، و سیل وجود مادی او از رفتن باز ماند، ولی سیل نوشته هایش همچنان جاری است، همچنان خروشان است^۱ ولی به هر حال این دریغ حافظ - که در مورد او راست می آید - همچنان باقی است:

یا رب چه غمزه کرد صراحی که خون خم
با نعره های قلقلش انسدر گلو بیست

* چاپ شده در مجله فردوسی

۱ باقر مؤمنی در «ایران در آستانه انقلاب مشروطیت» درباره «نقد» آل احمد از اندیشمندان دوره روشنگری (طالب زاده، آخوندزاده...) می گوید که آل احمد در زمینه فکری «حداقل صد و پنجاه سال از زمان خودش عقب تر است.» (ص ۱۸۱) این نکته درباره راه حل های آل احمد راست می آید، ولی از ارزش های جاندار انتقاد های اجتماعی او نمی گاهد. بهتر است انتقادهای او را از راه حل های او جدا کنیم تا نتیجه نگیریم که آل احمد «از نظر فکری تبلیغ کننده منحط ترین و واژده ترین و درمانده ترین عناصر فرهنگی دوران احتضار سرمایه سالاری بوده» (ایران در آستانه انقلاب مشروطیت - ص ۱۸۳) در زمینه غرب زدگی آل احمد، داریوش آشوری مقاله انتقادی صبیحه و بسیار آموزنده ای نوشته که خواندنی است (ر.ک جزوه انتقاد کتاب)

آنها که در صحنه نمایش غائبند

دو سه دهه اخیر، دوره رونق نمایشنامه نویسی در ایران بوده است. در سالهای پس از استقرار مشروطیت، بیشتر نویسندگان و صحنه گردانان ما به ترجمه یا ترجمانی نمایشنامه های فرنگی دلبستگی داشتند، و می رفتند که با صورت های نمایش بومی مانند تعزیه... قطع رابطه کنند. شاید نخستین نمایشنامه هایی که به تقلید اروپائیان نوشته شده «تمثیلات» آخوندزاده [ترجمه میرزا جعفر قزاقچه داغی از ترکی به پارسی] باشد که باید جزء آثار خارجی ایرانی به حساب آورد. نمایشنامه دیگری نیز از همین دوره در دست است [حکومت زمان خان منسوب به میرزا ملکم خان] که رنگ انتقادی و اجتماعی دارد.^۱

در ایران باستان و ایران دوره اسلامی نمایشنامه و نمایش داشته ایم مانند

۱. بنیاد نمایش در ایران - ص ۶۰

پرده‌داری،^۱ سخنوری،^۲ نقالی، خیمه‌شب‌بازی مانند نمایش پهلوان کچل [داستان‌های خیمه‌شب‌بازی تماماً داستان‌های عامیانه است]...^۳ ولی نمایشنامه‌هایی که دگرگونی‌های اجتماعی را منعکس کند به ندرت یافت می‌شد، و این طبیعی بود، زیرا در جامعه‌ای ایستا که با ساختی کم و بیش منجمد شده سامان می‌گرفت، نمی‌شد انتظار داشت که نویسندگان آزادانه به نمایش و نمایش‌نامه‌نویسی روی آورند. در مثل در تمزیه‌ها که زمینه خوبی می‌توانست برای آفرینش آثاری تراژیک باشد، در اثر خود کامگی‌های زمان به تجسم بدی‌های شمر و یزید و... منحصر می‌شد، حال آنکه چه بسا شمرهای زمان در مجلس تمزیه حضور داشتند و تمزیه چرخان‌ها و تمزیه‌نویس‌ها نمی‌توانستند با آن‌ها کاری داشته باشند.

هماهنگ با پژوهش جتئی عطائی تا سال ۱۳۰۰ نمایش‌نامه‌هایی که در دست است این‌هاست: حکومت زمان خان - بقال بازی در حضور (اثر؟) - عروسی جناب میرزا (حاج محمد طاهر میرزا) - حاجی ریائی خان (احمد محمودی) حکام قدیم، حکام جدید (مرتضی قلی فکری) - شیدوش و ناهید (ابوالحسن فروغی) و...^۴ نخستین کسی که هنر نمایش را در سطح والای هنری به صحنه آورد، عبدالحسین نوشین بود که با کارهای خود درِیچه‌های تازه‌ای به روی نمایش در ایران گشود. او که خود هنرمند کم نظیری بود در چندین نمایشنامه^۵ بازی کرد و شاگردان ممتازی پرورش داد. در چند دهه اخیر با ترجمه

۱. هدایت در «علویه خانم» و چوبک در «چراغ آخر» برخی ویژگی‌های آن را مجسم کرده‌اند.

۲. نگاه کنید به سخن دوره نهم - ص ۳۰ و ۶۳۱ و ۷۷۹ به بعد.

۳. مجله موسیقی - بهرام بیضائی - شماره ۶۹ - مهرماه ۱۳۴۱

۴. بنیاد نمایش در ایران - ص ۱۲۴

۵. پرنده آبی - ولین - توپاز - مستطق - تاجر ونیزی...

آثاری از چخوف - گورکی - ایبسن - استرندبرگ - تنسی ویلیامز - یوجین اونیل - شاو - برشت - اوسکار وایلد - کامو - سارتر - لورکا - آشنائی ما با هنر نمایش بیشتر شده است و جوانان ما با نوشتن یا ترجمه یا بازی آن آثار گامهای بلندی برداشته‌اند. ثمرهٔ کوشش‌های طرفداران فرهنگ ملی به بازگشت به سوی زندگانی بومی، پیدایش نمایشنامه‌نویسانی چون ساعدی - بهرام بیضائی - اکبررادی - صفی - اسماعیل خلیج - حکیم رابط - دولت آبادی - علی نصیریان - بیژن مفید - ناصر ایرانی - محمود طیاری ... است که هر کدام شیوه‌ای ویژه دارند.

پیش از همه باید از ساعدی سخن بگوئیم زیرا که کار نمایش را جدی‌تر از دیگران گرفته است. آثار ساعدی بیشتر مربوط به زندگانی امروز است (ما نمی‌شنویم - پرواربندان - جانشین - فصل گستاخی - کلاته گل) یکی دو نمایشنامه نیز در بارهٔ گذشتهٔ نزدیک نوشته است (پنج نمایشنامه از انقلاب مشروطیت) برخی از نمایشنامه‌های او در باره رویدادهای شهر است و برخی در بارهٔ رویدادهای روستا (مانند چوب‌بدست‌های ورزیل) ولی درونمایهٔ مشترک آنها به صحنه آوردن رویدادهای امروز است تشویش و نگرانی آدمها، فقر و گرسنگی، مبارزه، دودلی و ترس روشنفکران، بیداد ستمگران... این‌هاست مشکل‌هایی که ساعدی در آثار نمایشی خود عرضه می‌کند، و گاه زیر نفوذ تخصص خود که پزشکی درمانی است - موقعیت آدمها را در هاله‌ای از بیماری‌های عصبی و نابهنجاری‌های روانی نشان می‌دهد. به ویژه در این آثار از دلهره‌ها و اضطراب‌های مردم شهرهای بزرگ پرده برداشته می‌شود. ولی چهرهٔ روانی این آدمها بیشتر از موقعیت‌های اقتصادی - اجتماعی آنها مورد توجه نویسنده است. در «آی باکلاه، آی بی کلاه» و «فصل گستاخی» و نمایشنامه

کوتاه «دعوت» [در خانه روشنی] با آدمهائی سر و کار داریم که بیماران روانی هستند. دختری در «دعوت» خود را آماده می‌کند تا به مجلس جشنی برود. معشوق ناشناس او نیز در آن جاست، و انگیزه شور و شوق دختر نیز در همین است. ولی در پایان روشن می‌شود که دعوت و جشن و معشوقی در کار نیست و او بیهوده در انتظار بوده است. مریم همسر «جلال» در نمایشنامه «کار بافک‌ها در سنگر» کودکش را از دست داده و در بحران روانی دست و پا می‌زند. مرد روی بالکون در «آی با کلاه...» با احساسات مردم بازی می‌کند و شبی با فریاد «آی دزد! آی دزد!» همه را به کوچه فرا می‌خواند، ولی بعد روشن می‌شود که دزدی در کار نبوده است. شب بعد باز فریاد می‌کشد و مردم را به کوچه فرا می‌خواند، ولی این بار کسی نمی‌آید، و دزدها کار خودشان را می‌کنند. ساعدی همراه مجسم کردن بیماری‌های روانی از این دست، وضعیت مردم ژرفا را نیز به نمایش می‌گذارد. در «بهترین بابای دنیا» با دو کودک به نام هادی و هودی آشنا می‌شویم. پدر آنها به سفر رفته، باباعلی که آنها را نگاهداشته، نگاهبان یکی از ایستگاه‌های راه آهن، افسانه‌های شیرینی در باره پدرشان گفته و مکرر کرده است: پدرشان روزی با جامه زیبا و قطاری پر از اسباب بازی‌های قشنگ باز خواهد گشت و رویاهای آنها را برآورده خواهد ساخت... سرانجام روزی پدر باز می‌گردد، خسته و کوفته، پریشان و با جامه‌ای پاره و پوره، چند سال به جرم دزدی در زندان بوده. هادی و هودی او را نمی‌پذیرند. او پدرشان نیست. آیا بهترین پدر دنیا اوست؟ مردی که برای واقعیت بخشیدن به رویاهای فرزندانش دست به دزدی می‌زند چگونه می‌تواند بهترین بابای دنیا باشد - آن سان که در رویای هادی و هودی جلوه گر بوده است؟ ولی ساعدی با مهارت نشان می‌دهد که مشکل از این مرز فراتر می‌رود. مشکل پدر و هادی و هودی

مشکلی اجتماعی است. آرزوهای زیبا در وضعی که پیرامون آنها را فرا گرفته در عمل به واقعیتی تلخ می‌انجامد، و کسی که می‌خواهد «پایش را از گلیم خود درازتر کند» باید پیه ناکامی‌ها را به تن خود بمالد. در نمایشنامه «دیگته» شاگرد خوب کسی است که هرچه را می‌گویند بشنود و دم نزند و شاگرد بد کسی است که دلیری چون و چرا کردن در کارها را پیدا کرده است.

ساعدی در نمایشنامه «چوب‌بدست‌های ورزیل» زیر نفوذ یونسکو و «نمایشنامه کرگدن» او بود، در «ما نمی‌شویم» و «جانشین» به سوی «برشت» آمد. یکی از شگردهای نمایشی او، بهره‌بردن از عناصر نقلی است - آن گونه که در آثار «برشت» می‌بینیم. ساعدی شیوه نمایشنامه‌نویسی کهن را کنار می‌گذارد، و تماشاگر را مخاطب قرار می‌دهد. «لال‌بازی» شاعرانه‌ترین کار اوست. در این نمایشنامه، آدمها با کردار گویا و با حرکات متفاوت خود رویدادهای امروز را بطوری زنده مجسم می‌کنند [پانتومیم].

«از پشت شیشه‌ها» ۱۳۴۶ - اثر اکبر رادی در باره زندگانی مردمی است که هرز می‌روند. آدمهای چهارنفره نمایشنامه، «مریم»، «بامداد»، «خانم درخشان» و «حبیب» روزها و سال‌ها را بطوری یکنواخت می‌گذرانند. «بامداد» پایش را از دست داده و خانه‌نشین است و مریم، زنش، دیر آموزش و پرورش و خانم درخشان و شوهرش از نوکیسه‌ها. این دو از کسانی هستند که در فکر نو کردن اتومبیل، خانه، سفر اروپا به آب و آتش می‌زنند و موفق می‌شوند، در حالیکه مریم و شوهرش ناچارند با زندگانی و درآمد محقر بسازند. خانم درخشان زمانی که به دیدار آنها می‌آید، از وضع خانه بامداد و زنش اظهار نگرانی می‌کند. بامداد می‌گوید: «بله... ممکنه این جارو تخلیه کنیم.» خانم

درخشان می گوید: «بله آقا، خونه نیس که، دخمه س. الان قلبم داره سیاه می شه.^۱» در «روزنه آبی» (۱۳۴۱) و «افول» اکبر رادی، با جور و ستم دوره خانخانی آشنا می شویم. پيله آقا قهرمان «روزنه آبی» می گوید: «من سی سال است که چنگالم را در گلوی این محیط فرو کردم... تا توانستم سه پارچه زمین و یک مشت مستقلات بهم برسانم.»

در «افول» معراج مهندس تحصیل کرده ای را می بینیم که در کار مبارزه با نظام خانخانی است (همانند یوسف قهرمان داستان سووشون سیمین دانشور) و می کوشد با حفر چاه، ساختمان مدرسه... اعتماد روستائیان را به خود بکشد ولی در مبارزه با «کسمائی» خان مالک که از نیروی پول و خرافات بهره می برد شکست می خورد. روشن است که در کار «معراج»، هدف درستی وجود دارد ولی او نمی تواند پهنه نبرد و ابزار لازم آن را بشناسد، این است که آخر سر می گوید: «من شکست نخورده ام. فرو رفته ام.»

و زنش مرسته به او می گوید: «اگر گوهرت گوهر است، از لجن نترس. بگذار بيفتد. به این ایمان دارم... برای ماهیچ چیز تمام نشده. همه چیز ادامه دارد.^۲» روشنفکر شتاب زده ای که می خواهد همه چیز یکباره درست شود. این است مهندس معراج! که در لحظه نومیدی می گوید: «حالا دیگر به خیلی چیزها پی برده ام، از جمله اینکه هرگونه مبارزه ای احمقانه است.» باید گفت: «جهانگیر معراج» تاریخ را نمی شناسد و نمی داند برای رسیدن به بامداد و گذر از شب باید دلی از آهن داشت و اراده ای استوار و گرنه با سر به مرداب نومیدی یا رفاه فرو می افتی چنانکه «بامداد» در کتاب «از پشت شیشه ها» و «فرخ» در «افول»

۱. از پشت شیشه ها - ص ۲۸

۲. افول - ص ۲۹۶

فرو می افتند.

در نمایش «در مه بخوان» باز به جدال روشنفکران و روشنفکر نمایان برخورد می کنیم، جدال اندیشه ها بین چند نفر، بین کسانی که برای پیشرفت هرکاری را درست می دانند، و آنها که به هدفی بالاتر می اندیشند. ناصر - که معلم است - می خواهد به زندگانی و محیط خودش معنایی بدهد:

فرجام: اونا می خواستن تورو از میدون بدر کنن

ناصر: ولی تو شاهد بودی: من صحنه رو برای اونا خالی نکردم. من صحنه رو

خالی نمی کنم.

فرجام: تو تنهایی.

ناصر: هرچه تنها تر بشم، بیشتر احساس قدرت می کنم.^۱

این ناصر، درست برخلاف «آریا» معلم مدرسه نمایشنامه «افول» است که ربا می خورد و به «کار» احتکار مشغول است تا هرچه زودتر اندوخته ای فراهم کند و از «نارستان» بگریزد.

صحنه برخی از نمایشنامه های «رادی» در روستای گذرد، ولی اوشناخت دقیقی از روستا ندارد. زمینه نمایشنامه «افول» به گونه ای است که گوئی همه چیز در جهتی سیر می کند تا کردار و اندیشه مهندس معراج در آن جا بیفتد. روستائیان غالباً بدون چهره مشخص هستند و گاهی مانند مردم شهر سخن می گویند و می اندیشند. رادی در نمایشنامه «لبخند با شکوه آقای گیل» در کار تصویر زوال اشرافیتی مرده است. فرزندان «گیل» روشنفکران مرددی هستند که در گرداب تردید و تشویش دست و پا می زنند ولی بین آنها «نورالدین» به پدر همانندی دارد و در فکر کسب مال و قدرت است. «جمشید» احساساتی است و «نی چه»

می‌خواند و گاه می‌خواهد بین مردم برود و از آنها شود. ولی این سدّ چنان استوار است که رخنه در آن کار او نیست. «داود» خود را می‌کشد و از صحنه کنار می‌رود، و آن دیگران در جدال روانی و خانوادگی سقوط می‌کنند.

بهرام بیضائی (دنیا آمده در تهران ۱۳۱۷) فعالیت نمایشی خود را با نمایش عروسکی آغاز کرد (۱۳۳۹) و پژوهشی دارد در زمینه «نمایش در ایران» و «نمایش در ژاپون». کارهای دیگر او عبارتند از: دنیای مطبوعاتی آقای اسراری - سلطان مار - پهلوان اکبر می‌میرد - چهار صندوق - دیوان بلخ - سندباد - ضیافت - میراث - آهو و سلندر... فیلمنامه «رگبار» نیز از اوست.

«پهلوان اکبر می‌میرد» نمایشی است با زمینه تاریخی عیاری و پهلوانی همراه با چاشنی عرفان (و فتوت). پهلوان اکبر با گذر از زندگانی تلخ و پرحادثه به مرتبه پهلوان زمان صعود می‌کند و در سراسر ایران و هند و عراق نام آور می‌شود. در صحنه نخست او را می‌بینیم که وارد میخانه می‌شود. برابر آن سقاخانه‌ای است که پیرزنی کنار آن گریه می‌کند و نیاز می‌خواهد. این پیرزن مادر حیدر، پهلوان نورس شهر است که عاشق دختر خان شده و به این شرط می‌تواند به وصال دختر برسد که پشت پهلوان اکبر را به خاک برساند. مادر پهلوان «حیدر» از آینده پسرش بیمناک است، و می‌گوید اگر پهلوان اکبر او را بکشد، اگر طوری بکوبدش که دیگر بلند نشود، چطور خواهد شد؟ با رفتن این تنها عصای دستش در دنیائی دشمن‌کیش چه خواهد کرد؟ و پهلوان اکبر بی آنکه آشنائی بدهد می‌گوید: پهلوان اکبر این کار را نخواهد کرد. ولی البته این گفته‌ای است که عمل به آن خیلی دشوار است.

بخشی از نمایشنامه وقف تصویر و تجسم جدال درونی پهلوان اکبر است، و سرانجام او بر خود چیره می‌شود، و به سود پهلوان تازه‌کار کنار می‌رود (در نبرد

پهلوانی شکست می خورد) و به پهلوان حیدر که به درستی نبرد پهلوانی شان شک کرده می گوید: «کهنه کار میدونه یکی از گود خارج بشه. برگرد. حالا دور دور تست.»^۱ در «دیوان بلخ» وضعیت شهر تاریخی و افسانه های بلخ با دیوان دادگری (!) قاضی و گزرها و عیارانش بازسازی می شود و به روی صحنه می آید. «در هشتمین سفر سندباد» سفرهای «سندباد بحری» در صحنه های پیوسته ای مجسم می شود... درونمایه نمایش جستجوی خوشبختی است. در سیر و سفر دور و دراز و خطرناک او، همه جهان به صورت میدان بزرگی در می آید که در آن انسان ها از نژاد و کیش و کشورهای متفاوت در فکر یافتن «همان خوشبختی» یا نگاهداشت آن هستند. سندباد در صحنه ای از خود می پرسد: «اگر چنین است پس چرا همای سعادت در شهر ما آوازی نخواند؟»^۲. در نمایشنامه «چهار صندوق» زندگانی امروز جهان، به صورت خیمه شب بازی مجسم می شود. سبز، سرخ، زرد، سیاه... آدمهای این بازی هستند. برای سرگرمی آدمکی درست می کنند و تفنگی به دستش می دهند. آدمک جان می گیرد و به صورت غولی در می آید، و چهار آفریننده خود را به خدمت می گیرد. آنها بی اجازه آفریده خود آب نیز نمی توانند بخورند. آدمک به آنها دستور می دهد که هر کدام در صندوق چوبی جداگانه بخوابند و بی اجازه او بیرون نیایند. مدتی می گذرد. آنها خسته می شوند و دل به دریا می زنند و از صندوق خود بیرون می آیند و بر ضد بنده دیروز و سرور امروز خود عصیان می کنند، و همه این کار را تصویب می کنند. سیاه صندوق خود را می شکند ولی دیگران که ترس فلجشان کرده از زیر بار تعهد خود شانه خالی می کنند، و

۱. پهلوان اکبر می میرد - ص ۱۸۴

۲. هشتمین سفر سندباد - ص ۱۸۴

دوباره به صندوق خود می‌خزند و «سیاه» تنها می‌ماند و آدمک با فریادی تهدیدکننده فرا می‌رسد.

در «آهو، سلندر...» داستان ستم خان مالک، برخورد جوانان با رسم‌ها از زاویه‌ای سوررئالیستی [و تا حدودی همانند عروسی خون لورکا]... تصویر شده است. دختری است به سن زناشوئی رسیده که طبق آئین «روستا» باید از سوی خان مالک «برکت داده شود». هماهنگ با این «رسم» در شب نخست زفاف دختر از آن «اریاب» است، ولی دختر به این رسم شوم و ناخجسته گردن نمی‌گذارد و داماد را با خود همراه می‌کند. قرار می‌شود داماد «اریاب» را راضی کند از این رسم صرفنظر کند و اگر راضی نشد از ده بگیرزند. اریاب راضی نمی‌شود، و حق خود را می‌خواهد، داماد به سوی او دشنه می‌کشد، ولی نمی‌تواند او را بکشد. «اریاب» دشنه‌اش را پس می‌دهد و می‌گوید: برو، آزادی! و پس از آن سواران «اریاب» وی را تعقیب می‌کنند، و در آب خفه می‌سازند. دختر را به خانه اریاب می‌برند. مطریان می‌نوازند و به دستور «اریاب» همه شراب می‌نوشند، و سرخوشند، ولی دختر هدف دیگری دارد: «تصویر درشت اریاب که ضربه‌ای سخت می‌خورد و خون از دهانش بیرون می‌زند. لحظه‌ای نفش بند می‌آید... اریاب می‌کوشد فریاد بزند، دختر یک قطعه از لباسش را در دهان او فرو می‌کند. دشنه پسر اینک در دست اوست. دختر ضربه‌ای دیگر می‌زند. اریاب به زانو می‌افتد...»^۱

بیضائی در «فیلمنامه رگبار» به سوی مسائل امروز شهری می‌آید. قهرمان اصلی فیلمنامه معلمی است که ماجرای زندگانی او در دو سطح موازی با هم ادامه می‌یابد. عاشق دختری است و می‌خواهد با او زناشوئی کند، و در کار مبارزه

اجتماعی با عوامل تیرگی می‌جنگد، و از سوی آنها ضربه می‌خورد، ولی از پا نمی‌نشیند. بیضائی گاه رویدادهای تاریخی را بازسازی می‌کند (دیوان بلخ) و گاه از روستا می‌گوید و زمانی از شهر، و در این زمینه‌ها گاه عواملی از عرفان، تاریخ، افسانه را به کمک می‌گیرد ولی همه جا موفق نیست به سخن دیگر: «در پهلوان اکبر... [در مثل] کلی مطلب خوابیده است، اما به گونه کپول. از هر دست و هر جا، بی‌جایگاه و بی‌ربط...»^۱ ولی با این همه بیضائی در نمایشنامه‌های خود توانسته است برخی مشکل‌های زندگانی امروز را در سیمای آدمهای تاریخی، با امروزی نشان بدهد.

علی‌اصغر صفوی (صفی) در نمایشنامه «قایقران رود پائیز» نشان می‌دهد که نمایشنامه‌نویس زبردستی است. «سرپوش سربی» و «توفاقی» با الهام گرفتن از زمینه‌ای از زمینه‌های زندگانی مردم ژرفا نوشته شده است. در «قایقران رود پائیز» گرایشی فلسفی می‌بینیم که نویسنده در آن می‌خواهد موقعیت همیشگی انسان را نشان بدهد. آنجا که شب چیره است، و انسان از طلب باز می‌ماند و تسلیم سیاهی می‌شود، و روز روشنی در افق پیدا نیست، و آنجا که هستن و بودن آلوده شده است. این ژرفای رنج انسانی است ولی «صفی» از ما می‌خواهد که به تیغ تاریکی گردن نگذاریم، و برای رسیدن به چمنزار روشن خورشید بکوشیم. «صفی» در «توفاقی» ماجرای کبوتر باز کهنه کاری را مجسم می‌کند.^۲ باز در این اثر سوگ‌های ناشناخته زندگانی نمایش داده می‌شود و نویسنده به سراغ لایه‌های پائین جامعه می‌رود، و رنج‌های بزرگ و شادی‌های کوچک آنها را مجسم می‌کند. توفاقی اثر اصیل هنری است که از جهت درونمایه و شکل کاملاً

۱. بازار - اکبررادی - ص ۶ - شماره ۱۰ و ۱۱

۲. قایقران رود پائیز - ص ۱۲۷ به بعد

ایرانی است، و می‌تواند چون سندی برای پژوهش گوشه و کنار اجتماع و زندگانی مردم ژرفا منظور شود.

اسماعیل خلیج (۱۳۲۴ دنیا آمده) و نمایشنامه‌های پاتوق و پاندا - حالت چطور می‌شود رحیم؟ - گلدونه خانم - صفرا دلاک و بابا شیرعلی... را نوشته و به روی صحنه آورده. در نمایشنامه «شبات» زندگانی روزمره کاسبکاری به نام «هاشم» مجسم می‌شود. زندگانی دشواری که با تلاش و خانه‌بدوشی همراه است، و چون وی از درک مشکل‌هایش در میماند به میخوارگی پناه می‌برد. زنش می‌گوید: «... خیلی عوض شده... اول‌ها روش نمی‌شد به کسی بگه تو. انقدر خجالتی بود که نگو. انگار که شیطون رفته تو جلدش. بعضی موقع‌ها انقدر توی فکره که اصلاً حرف آدم رو نمی‌فهمه...»^۱

«آسید کاظم» نوشته «محمود استاد محمد» همراه با تجسم یک بازی بومی «ترنا» زندگانی پهلوانی شکست خورده را می‌بینیم که به تبعید رفته... سال‌ها می‌گذرد و حریفان در قهوه‌خانه پشت سرش رجز می‌خوانند بی‌خبر از اینکه پهلوان در گوشه قهوه‌خانه نشسته و کش را روی سرش کشیده. «در پایان نمایش وقتی که آسید کاظم سرش را از زیر پالتو می‌آورد بیرون و ترنا و قاب را می‌گذارد تو دست محمدریزه و بی‌هیچ کلامی از قهوه‌خانه خارج می‌شود و صحنه از تاریکی پر می‌شود و نوحه سینه‌زنان به گوش می‌رسد... بیش از هر چیز شیفتگی نویسنده به قهرمان حاضر و غایب نمایشنامه آشکار می‌شود...»^۲

در نمایشنامه «فریره‌ها» اثر «فرزانه» مادر و پری را می‌بینیم که در مرداب فقر دست و پا می‌زنند. پسر عاشق است و مادر تنها و نومید. مادر دوستی

۱ شبات - ص ۲۵

۲. آسید کاظم - مقدمه به قلم ناصر ایرانی

دارد - زنی من - که هر روز به خانه آنها می آید و باهم پاسوربازی می کنند و زن من آخرین پیشیز های او را می برد. مادر زندگانی نومیدانه ای دارد، و خاطره ای تلخ در ژرفای ضمیرش پنهان است. مادر در هنگامه بحرانی روانی از این یاد، پرده برمی دارد و زن من به دره نومیدی سقوط می کند.

«تنگنا» اثر محمود دولت آبادی و «شب» امین فقیری نمایشنامه هائی عمیقاً اجتماعی هستند. «تنگنا» فضائی همانند نمایشنامه «در اعماق» گورکی دارد، و در خانه ای روی می دهد، و فقر، نادانی، بدی و کین تیزی آدمها را مجسم می کند. گرچه این نمایشنامه بیشتر جنبه داستانی دارد، باز در زمینه زندگانی اجتماعی و مردم ژرفا، از نیرومندترین آثاری است که در این دو دهه نوشته شده است. رویدادهای «شب» فقیری در روستا می گذرد. «آقای ناصری» و دخترش «زهره» مورد بغض متفذان محلی قرار می گیرند، و زندگانی خود را از دست می دهند. این اثر نیز بیشتر داستان است تا نمایش.

بهمن فرسی که در «گلدان» خوش درخشید در آثار دیگر خود آرامسایشگاه و... بیشتر به سوی نوگرایی سوررئالیستی می رود.

نمایشنامه های دیگری که در دهه پنجاه نوشته شده است و من دیده ام این هاست: نروک (مرتضی جزائری) ۱۳۵۳ - مرد متوسط و تله (محسن یلفانی) ۱۳۵۰ - مرگ همسایه و مطبخ (غلامعلی عرفان) ۱۳۵۲ - زائر (سعید پورصمیمی) ۱۳۴۸ - در همین حوالی (محمود رهبر) ۱۳۵۴ - تازیانه بهرام [منظوم] (ارسلان پوریا)^۱

۱ آثار دیگر ارسلان پوریا: تراژدی افشین ۱۳۳۶ - ناهید را بستای ۱۳۳۶ تراژدی کمبوجیه ۱۳۳۷ - آرش نیرانداز ۱۳۳۸ - سرود آزادی ۱۳۴۰

۱۳۴۷ - خورشید بر بام (فرامرز طالبی)^۱ ۱۳۵۳ - گلبانگ (محمود طیاری)
 ۱۳۵۰ - امیرارسلان نامدار (پرویز کاردان) ۱۳۴۶ - گل خار زندگی (ح.
 عسکراولادی) ۱۳۵۱ - آنجا که ماهی ها منگ می شوند و ارض موعود (خسرو
 حکیم رابط) ۱۳۴۹ و ۱۳۵۶ - فرشته شکسته بال (ابراهیم مکی) ۱۳۴۳ - آناهیتا
 (مصطفی رحیمی) ۱۳۴۹ - تبر و صندوقدار (محمود مهدیان) ۱۳۵۱ - قتل، ما
 را مس کنید، حفره، در پایان، مرده ها را اگر چال نکنید (ناصر ایرانی) ۱۳۵۲،
 ۱۳۵۶ - ماه و پلنگ ۱۳۴۸ - شهر قصه (۱۳۴۵ روی صحنه آمده) بیژن
 مفید - آوازه خوان (داود آریا) ۱۳۴۹ - برهوت (مهرداد شکوهی) ۱۳۵۳ -
 بلبل سرگشته، افعی طلائی و چهار نمایشنامه دیگر، لونه شغال، رویا (علی
 نصیریان) - پژوهشی ژرف، اگر فاوست...، ناگهان، سندلی (!) را کنار پنجره
 بگذاریم (عباس نعلندیان) ۱۳۴۷، ۱۳۴۹، ۱۳۵۱، ۱۳۴۹ - ساکت (محمد
 للری) ۱۳۵۲...

در این آثار گرایش های واقع گرایانه و واقعیت گریزی هر دو دیده
 می شود. دولت آبادی، بیژن مفید، علی نصیریان، فقیری، حکیم رابط، ناصر
 ایرانی واقع گرای هستند. نعلندیان، محمد للری، داود آریا، مهرداد شکوهی... از
 نمایندگان دبستان پوچی نمایشند. ویژه ترین اینان در این زمینه نعلندیان است که
 فکر پوچی در سراسر نمایشنامه هایش سایه انداخته است. وی مقلد محض بکت و
 یونسکو و دبستان پوچی است. آدمهای نمایشنامه های او در میر بسته ای
 می گردند. جایی می گوید: «جستن و نجستن در کار نیست. ما کسی نیستیم تا

۱. اثر دیگر فرامرز طالبی: شب طویل طلوع ۱۳۵۲

بتوانیم چیزی را بجوئیم. تنها می‌توانیم صبر کنیم تا هرآنچه باید بشود، بشود»!^۱
 این است شعار این «نمایش» نامه‌نویس. بیهوده نیست که این «نویسنده» از
 حمایت‌های بی‌رویه برخی دستگاه‌ها برخوردار بود. محیط نمایشنامه‌های او،
 محیطی ایرانی نیست. گویا قلم‌بدستی در کار ثبت هذیان‌های جنون خویش است.
 غرب‌زدگی محض! این است موقعیت او.

بدرغم این نمایشنامه‌های انحطاطی، هنر نوپای نمایش ایران با الهام از
 زندگانی مردم پیش می‌رود، و هر روز موفقیت تازه‌ای بدست می‌آورد، موفقیتی
 که امید بخش است.^۲

* چاپ شده در اطلاعات شماره ۱۴۱۳۱ - پنجشنبه ۳۱ خرداد ماه ۱۳۵۲

۱ پژوهشی ژرف - ص ۴۳

۲. در کتاب بنیاد نمایش در ایران صورت نسبتاً کاملی از نمایشنامه‌ها، نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان سده
 اخیر بدست داده شده است که ما آن‌ها را مکرر نمی‌کنیم.

سخنی چند با طرفداران آقای ساموئل بکت

در شماره ۱۱۷۷ سال ۲۶ مجله فردوسی نقدی درباره مقاله من (نقد نمایشنامه آسید کاظم «محمود استاد محمد») به قلم آقای «دکتر صالح حسینی» درج شده بود، که درست به نظر نمی آید. چون مسأله طرح شده، مسأله‌ای فرهنگی است، ناچار باید پاسخ آن را بنویسم.

«ولتر» گفته است: «گفتگوی درست زمانی می‌تواند آغاز شود و پایان گیرد، که در آغاز تعاریف گفتگو روشن شود؛ پیش از آنکه با من بحث کنید «تعریف^۱» های خود را عرضه کنید.» پس درست این است که در آغاز بدانیم واقع گرایی چیست پوچ گرایی کدام است؟ و چرا بان نخستین موافقم و بادومین مخالف؟ واقع گرایی: در این دبستان هنری، بنیاد کار گرایش به واقعیت‌هاست. نویسنده و شاعر واقع گرای، جامعه را به صورت کلی پیوسته و در حرکت و ارتباط با همه رویدادها در نظر می‌گیرد، ضرورت‌ها را تشخیص می‌دهد، و

1. Definition

تکامل تاریخ را باور دارد و می‌خواهد با هنر خود در فراروند تکامل شرکت کند. در مثل دیکنز را در نظر آورید. او در داستان‌های خود از جمله «دیوید کاپرفیلد» نابسامانی زندگی اجتماعی انگلستان را در قرن ۱۹ نشان می‌دهد، عیب دستگاه‌های قضائی را مجسم می‌کند، و هم چنین «افرادی مانند استیر فورث که به طبقات ممتاز بستگی دارند، مردم عادی و زحمتکش را حیوانات بی‌حسی می‌دانند که مثل پوست کلفتشان (!) صدمه‌ای نمی‌بینند و معنی رنج «واقعی» را نمی‌توانند بفهمند... دیکنز کسانی را که نماینده طبقات پائین اجتماع هستند، مانند خانواده پگوتی، با همدردی بشردوستانه‌ای تصویر می‌کند.^۱ او این کار را برای این به انجام می‌رساند تا این نابسامانی‌ها برطرف شود و خورشید آزادی و دادگری بر مردم بتابد یا به تعبیر چخوف: «زمانی انسان بهتر خواهد شد که به او نشان بدهند «اکنون» چگونه است؟»^۲ و همو در «باغ آلبالو، احساس نارضامندی از زندگی را چنانکه هست و آرزومندی زندگی را چنانکه باید باشد، در دل خوانندگان برمی‌انگیزاند...»^۳

این اصل بنیادی هر گونه رئالیسم است. البته مراد از واقع گرایی ویژه گروه اندکی از نویسندگان نیست. چخوف همان اندازه واقع گرای است که توماس مان و برنارد شاو زیرا گرچه شیوه بیان اینان با یکدیگر متفاوت است، در نظر کردن به واقعیت‌ها از بنیاد یگانه‌ای پیروی می‌کنند: دگرگون کردن جهان به یاری هنر. این است هدف آنها. هدف آنها مسخ و تحریف واقعیت نیست بلکه تصویر واقعیت است در هاله هنر و تخیل. به همین دلیل: اتللو، ژان والزان، دیوید کاپرفیلد، اوژن راستینیاک، راسکو لیکف، پی‌یر (جنگ و صلح تالستوی)... در

۱. رئالیسم و ضد رئالیسم - ص ۷۷

۲. بانو و مگ ملوس - ص ۱۴

۳. بانو و مگ ملوس - ص ۱۱

غرب شناخته شده‌اند و در شرق نیز. به سخن دیگر ایرانی، ژاپونی، هندی، فرانسوی، انگلیسی، روسی، مصری... هر یک به نسبت جامعیت فرهنگی خود از آشنائی با نمایشنامه‌ها و داستان‌های شکسپیر، بالزاک، تالستوی... بهره می‌برد، در اندوه و شادی آدمهای داستانی آنها شریک می‌شود، و برخی از جهات شخصیت خود را در آئینهٔ چهرهٔ آنها باز می‌شناسد، و برای دگرگون کردن بدی‌ها آماده می‌گردد. در صورتی که حتی خوانندگان انگلیسی و فرانسوی نوشته‌های «بکت» و «ژنه» از سخنان آنها سر در نمی‌آورند، و رخسارهٔ مادی و معنوی خود را در آثار آنها نمی‌بینند.

پوچ‌گرایی: دبستان «هنری» که پیروان آن بنیاد کار را بر اصل «پوچ بودن» زندگانی و هستی نهاده‌اند. به تاریخ و تکامل آن باور ندارند. شعار آنها سخنی است که مکبث «شکسپیر» در اوج دیوانگی بر زبان آورده: «زندگی چیزی نیست مگر سایه‌ای رونده و بازیگری بیچاره که یک ساعت از عمر خود را با تبختر، جوشان و خروشان به روی صحنه می‌خرامد و از آن پس دیگر آوازی از او شنیده نمی‌شود، قصه‌ای است که دیوانه‌ای آن را گفته است پر از هیاهو و خشم که هیچ معنی ندارد.»^۱

نمونهٔ ویژهٔ نگرش پوچی در «مالون می‌میرد» ساموئل بکت منعکس شده. قهرمان این داستان در بیابان، باران گیر می‌شود. پناهگاهی ندارد، گاهی به پشت و زمانی به شکم می‌خوابد تا فشار باران را کمتر احساس کند. [نویسنده می‌گوید علت رنج او بی‌گمان باران بوده!] ولی این رویداد فرعی و جزئی در چندین صفحه چنان نشان داده می‌شود که گوئی طوفان نوح آمده است یا مصیبتی

چاره‌ناپذیر رخ داده. «مک مان»^۱ این آدم تنبل و خیالباف (زمانی رفتگر بوده و از عهده کار خود بر نمی‌آمده و خیابان کثیف‌تر از زمانی می‌شده که به پاکیزه کردن آن بر می‌خاسته!) می‌توانست بلند شود و راه بیفتد تا به جان پناهی برسد. در راه یا از بین می‌رفت یا به مقصد می‌رسید. سود این داد و بیدادها برای او چیست؟ ولی «بکت» می‌خواهد «بی‌معنائی» جاودانه انسان را نشان بدهد و می‌گوید: «کسی که به اندازه کافی انتظار کشیده تا ابد انتظار می‌کشد، و لحظه‌ای فرا می‌رسد که دیگر چیزی نمی‌تواند روی دهد و هیچ کس نمی‌تواند بیاید، و جز انتظاری که بیهوده از خود آگاه است، همه چیز تمام شده است.»^۲

بکت در نمایشنامه «در انتظار گودو» می‌افزاید که انسان بیهوده در انتظار خدا و مسیح است [یعنی رستگاری در کار نیست] و «زندگانی جریان پر از کثافتی است که بین ظرف خوراک و طشت مدفوع می‌گذرد.» (مالون می‌میرد). یا همه مسخ شده‌اند و در اطاق به پیامی گوش می‌دهند که به واق‌واق سگ بدل شده. «(صندلی‌ها. اوژن یونسکو) و همانند این نگرش‌ها در «دو جلاد» آرابال و «کلفت‌ها» ی «ژان ژنه»... تکرار می‌شود. پیش از اینان «الیوت» در «زمین ویران» زندگانی انسانی را شوره‌زاری می‌بیند که به شکوفائی آن هیچ‌امیدی نیست:

«آوریل ستمگرترین ماه‌هاست،

گل‌های یاس را از زمین مرده شکوفان می‌کند...»^۳

ولی برای روان انسانی مرده‌ای ندارد. مسأله جنسی حتی در اینجا عقیم است، و زندگانی و سرشاری را پرورش نمی‌دهد و فقط بی‌زاری و دلتنگی می‌زاید و پرسش‌های بدون پاسخ. زندگانی انسان امروز بدون هدفی غائی و کمال‌یابنده

1. Macman

2. Malane Dies, P : 84

3. T. S. Eliot, by H. KENNER, P : 90,91

است. پیش از او T. F. Powys می گفت:

«جز سه مسأله، مسأله دیگری در کار نیست

دوریس: کدام مسائل؟

سوئینی: زایش، هم‌آغوشی و مرگ. همه این است، همه این است، همه این

است، همه این است: زایش، هم‌آغوشی و مرگ.

دوریس: من به ستوه آمده‌ام.

سوئینی: باید به ستوه آئی. زایش، هم‌آغوشی و مرگ.»^۱

می‌بینیم که پوچ‌گرایان به مشکل‌های بنیادی جامعه سروکاری ندارند،

زندگانی را بی‌ارزش می‌پندارند، و گروهی از آنها زمان و رابطه‌های آن را در هم

می‌ریزند، زیرا گمان می‌کنند سخنان مردم اصواتی بی‌معناست. عصیان آنها -

اگر بشود کارشان را عصیان نامید - قهر و زاری کودک لوسی است که

اسباب‌بازیش را از دست داده است و گمان می‌کند که دیگر امیدی نیست و

کار جهان به پایان رسیده. نکته‌هایی از این دست را «هاید گر» به پهنه فلسفه برده

است، و می‌گوید انسان به پهنه هستی پرتاب شده و از حقیقت بودن دورافتاده

است. پروان ایرانی او نیز باور دارند که «با گذشت از پتیاره خرد (!) و رهائی

از آنست که این افق باز می‌شود.»^۲

آقای صالح حسینی سخن مرا که نویسنده جوان ایرانی را برتر از «بکت»

ها و «ژنه» ها دانسته‌ام، «گنده گوئی» و «گزافه» بشمار آورده‌اند. لابد باور

ایشان این است که آن داوری درست نیست، اصراری ندارم با ایشان در این زمینه

مجادله کنم. ولی بهتر بود می‌کوشیدند مقصود مرا دریابند. مراد من محتوای اثر

1. T. S. Eliot, by H. KENNER, P : 90,91

۲. شاعران در زمانه عسرت - ص ۸۲

نویسنده جوان ایرانی بود. بی گمان بکت از فنون نمایشی و داستان‌نویسی پیشرفته‌تری بهره می‌برد، شگرد کارش نیرومندتر است، ولی هنر فقط «تکنیک» نیست. شیوه نویسندگی بکت و یونسکو از جهاتی نیرومند است ولی محتوای آثارشان چگونه؟ زهری است در جامی بلورین و ظریف که می‌کشد. برتری می‌دهم که آب زلال چشمه‌ای کوچک را در ظرفی سفالین بنوشم تا زهری را از جامی پر نقش و نگار. طرفه این جاست که ایشان مقلدان «بکت» و «ژنه» را سطحی و مهمل گو دانسته‌اند که باید «... آنها را کوبید و مطرود دانست.» اما خود آنها را «غول‌های جهان ادب و هنر» پنداشته‌اند. از آنجا که مقلد از مراد خود پیروی می‌کند، و بخشی از اندیشه و احساس او را باز می‌نماید، روشن نیست که این تناقض را ایشان نزد خود چگونه حل کرده‌اند؟

گفته‌اند که من از مشکل «از خودبیگانگی» جامعه‌های غرب نا آگاهم و افزوده‌اند که «بیشتر انسان‌های راستین غرب نوای سوگبار سقوط تمدن غربی را در داده‌اند» اگر منظورشان از «انسان‌های راستین» کسانی همانند «ژنه» منحرف و هم‌جنس باز است، در این مصادر به مطلوبی که کرده‌اند، جای گفتگو نمی‌بینیم اما اگر کسان دیگری را در نظر دارند بهتر است بنویسند تا ما نیز از نادانی بدر آییم. مسأله «انحطاط تمدن غرب» که شاید نخست «نی‌چه» و پس از او اشننگلر عنوان کرد، از مسائل پُر طول و تفصیلی است که می‌باید درباره آن کتابی نوشت. گروهی در این سوی جهان و گروهی در آن سو، سخنان «اشننگلر» را تکرار می‌کنند و می‌خواهند آن را به صورت «حقیقت» قاطعی جلوه گر سازند. ولی این سخن بی‌معناست. هنوز «سوربن» از مهمترین مراکز فرهنگی جهان است و دانشمند غربی نمونه دقت و باریک‌اندیشی است. دانشمندانی را می‌گویم که گوهر علم و دانش را به پای خوکان قدرت و سرمایه

نریخته باشند.) هنوز هم جرقه‌های عظیم علمی و فلسفی از غرب سر بر می‌کشد. البته شرق هم خالی نیست و خیلی چیزها دارد که به جهان ارمغان کند. علمدار شعار «غرب تمام شده» در ایران «احمد فردید» است که از این حرفها زیاد می‌زند، ولی خودش هنوز کتاب یا حتی مقاله‌ای بدردخور ننوشته است و با اینکه پی‌درپی غرب را می‌گوید، زیر علم «هایدگر» سینه می‌زند.^۱

می‌توان گفت بخش کردن جهان به شرق و غرب، خود از نیرنگ‌های تازه استعمار است برای گمراه کردن مردم. روشن است که اگر ما بپنداریم «کار غرب تمام شده» دیگر علم آموزی و یاد گرفتن روش علمی - که گویا جهان را ویران کرده؟! بی‌هوده می‌شود و به ناچار باید همانند «روسو» شعار «بازگشت به طبیعت» را سر دهیم، و به جنگل‌ها برویم. در صورتیکه نه کار غرب تمام شده نه کار شرق و هنوز آغاز کار است.

ناقد به پیروی از دیگری «الیناسیون»^۲ را «نفلگی» ترجمه کرده است. این هم از آن چیزهایی است که این روزها رسم شده. شاید هر کسی حق دارد هر اصطلاح یا مفهومی را بدلتخواه خود تعبیر و ترجمه کند، و نیز «در انتظار گودو» را اثری دانسته‌اند که «وحشت»، سراسیمگی، اضطراب غرب و جهان را نشان می‌دهد و موقعیت جهان امروز را. به این دریافت ایشان باید به شدت اعتراض کرد. اگر برای این اثر خیلی امتیاز قائل شویم باید بگوئیم این اثر تا حدودی نشان‌دهنده جهان‌نگری طبقه‌ای رو به زوال است در داخل جامعه‌های غربی. طبقه‌ای که به گفته «توماس مان» در «دکتر فاستوس» دیگر کارش به پایان

۱. بر آدم داستانی «میهن پرست» هدایت نیز در سخنانی می‌فرمودند که شرق مرکز عفاف و تقوی است و غرب مرکز هرزگی و فساد. اما خود حضرتشان سالی چند بار در پاریس و لندن و نیویورک به رسم تبرک استخوان سبک می‌کند، و اکنون سال‌هاست که در آن دیار پراز فساد اقامت گزیده‌اند.

2. Alination

رسیده و نقش زاینده‌ای در پهنه فرهنگ انسانی ندارد. جیغ و ویغ‌های بکت و ژنه و یونسکو جز این نشانه چیز دیگری نیست.

و اشاره کرده‌اند به «سیزیفوس» کامو که هر روز سنگی را به بالای کوه می‌کشد، و غروب سنگ به فرمان «ژئوس» فرو می‌غلطد، و فردا «سیزیفوس» باید کار بیهوده‌اش را از سر گیرد، و این را نماد زندگانی امروز انسان دانسته‌اند. انسان این دوران را - البته با اجازه ایشان - پشت سر گذاشته است و اکنون در آستانه جابجا کردن کوه است. گوش‌های شنوا غرّش‌های رعد آسای کوشش انسانی را می‌شنوند که چنین می‌غرّد:

گر چرخ به کام ما نگردد

کاری بکنیم تا نگردد!

و از حافظ نیز شنیده‌اند که شکوهمندانه سروده است:

بیا تا گل برفشانیم و می در ساغر اندازیم

فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو در اندازیم^۱

و چه کنیم اگر روشنفکران منزوی و مالیخولیائی عصر ما به این سرود گوش نمی‌دهند؟ و آوای دل‌انگیز خواجه شیراز در گوش ما از هایهوی جفدان نوید و بیزار از زندگانی، خوشتر است؟

ناقد پیشنهاد می‌کند که بار دیگر «در انتظار گودو» و «مالون می‌میرد» و... بکت را بخوانم. بسیار سپاسگزارم، ولی در این کار لزومی نمی‌بینم. هنگامی که قسمتی از تخم مرغی را گندیده یافتم، ضرورتی نمی‌دانم همه آن را بخورم تا دریابم که گندیده است. نوشته‌اند که «چندین ده جلد کتاب درباره کتاب‌های بکت نوشته شده است» و این را دلیل بزرگی اندیشه او دانسته‌اند. برای ما این

مسأله مطرح است که چه کسانی این کتاب‌ها را نوشته‌اند و کدام دستگاه به رواجش کوشیده؟ و حتی می‌توان پرسید که آیا همراهی همگانی دلیل حقیقت چنین مسأله‌ای خواهد بود یا نه؟ و بکت را شکسپر قرن ما دانسته‌اند: «اگر بکت را هیچ انگاریم مثل این است که شکسپر را نفی کرده باشیم.»^۱ این قیاس کاملاً نادرست است «چه نسبت خاک را با عالم پاک؟» این هم از آن حرف‌هاست! شکسپر که جهانی را به گرده خویش می‌کشید، و به اوج هنر رسیده بود، و با روشنی نبوغ خود تاریکی‌های هستی را روشن می‌کرد، و در نمایشنامه‌نویسی طرح نو درافکند، و وارث ارثیه پشروترین مردان رنسانس بود با «بکت» و همانند آن بکت چه شباهتی دارد: چراغ مرده کجاشمع آفتاب کجا؟

و تأسف خورده‌اند که ما هنوز نتوانسته‌ایم، نویسندگان هم‌طراز بکت، ژنه و... داشته باشیم. اگر نیز چنین باشد جای غمی نیست. سر خم می‌سلامت شکند اگر سبونی! بهتر است که دیکتز، بالزاک، تالستوی، چخوف‌هایی کوچک داشته باشیم تا نویسندگان همانند «بکت».

امید است که این نوشته چونان آثریری باشد برای نویسندگان جوان ما که فریب زرق و برق را نخورند، و پیرو راه و رسم روزانه «مد» نشوند، و کوشش خود را در راهی که به زیان فرهنگ ما و جهان است بکار نبرند و بدانند پیشروان واقعی هنر «کسانی هستند که در آثار خود محتوای تازه‌ای را که مشخص‌کننده سیمای واقعی عصر ما باشد آشکار می‌سازند.»^۲

* چاپ شده در مجله فردوسی شماره ۱۱۷۸ - دوشنبه ۲۸ مرداد ۱۳۵۳

۱ سارتر با اینکه می‌گوید نمایشنامه‌های بکت را می‌پسند باز درباره او می‌گوید: «گو اینکه نمایشنامه در انتظار گودو، نمایشنامه‌ای دست راستی نیست، ولی نوعی بدبینی کلی و ازلی در آن عرضه می‌شود که خوشایند جناح راست است.» (مجله رودکی - ترجمه ابوالحسن نجفی - ص ۱۲ - شماره ۷۸)

۲. از سخنان شولوخوف بهنگام جشن اعطای جایزه نوبل به او در ۱۹۶۵

در برزخ حقیقت و پندار

آشنائی با ادب و هنر غرب - که برای هنر ملی ضروری است - دو چهره دارد. یکی از این چهره‌ها یا سوها هنگامی رخ می‌نماید که هنرمند بر بنیاد فرهنگ اجتماعی ملت خود به آفرینش هنری پردازد، و آثار خود را در زمینه فرادش‌های ملی استوار کند، و از اسلوب فرنگیان به سود فرهنگ ملی خود بهره گیرد. سوی دیگر این آشنائی، تسلیم شدن دربست به شیوه‌های هنر غربی است. همانطور که در این جا بارها دیده‌ایم فلان نویسنده روزی اثری را از نویسنده‌ای بزرگ ترجمه می‌کند، سپس زیر نفوذ مستقیم آن اثر، داستانی می‌نویسد که فقط نام آدمهای آن ایرانی است و زمینه و محیط و رسم غربی در تار و پود رویدادهای آن راه یافته است [سفر شب بهمن شعله‌ور با اثر پذیری مستقیم از خشم و هیاهوی فاکتر نوشته شده]. اکنون اگر منتقدی در میان این همه آشفتگی‌های فکری بخواهد از فرهنگ ملی خود دفاع کند و این آثار باسسه را به محک نقد بزند، معرکه‌ای برپا می‌شود که آن سرش ناپیدا است. نویسنده فرنگی مآب یا یکی از یاران او، فریاد واهرا بر می‌دارند و باران اتهام بر سر متقد می‌بارند، و گرچه

از تشویش و خفقان اجتماعی شکایت دارند، خود را آزاده می‌دانند، به تحریف‌های باورنکردنی دست می‌برند و گاه به اشاره و گاه به صراحت به اندیشه‌های «خطرناک» منتقد می‌آویزند، و آگاهی کسانی را متوجه «خطر» می‌کنند که از سوی ناقد - ناقدی که روی خط فکری آنها حرکت نمی‌کند - ایجاد خواهد شد. شگفت‌آور نیست که با این شگرد «آزادی» خواهانه، فوج فوج «نابغه» هنری در خیابان‌ها به راه می‌افتد، و جوانکی شوخ و عیار به پیروی از رسم روز می‌گوید: «ایران سه شاعر بزرگ دارد. من و رؤیائی و مولوی!» خوب، گاهی نیز ندارد زیرا چون ندیدند حقیقت ره افسانه زدند!

با این همه حقیقت این است که شیوه‌های بسیار «جدید» هنر غرب: سوررئالیسم، دادائیسم، لتریسم، رُمان نو و جریان‌های ناخودآگاه معانی درونی... به درد بیان دگرگونی‌های اجتماعی ما نمی‌خورد، و نمی‌تواند منعکس‌کننده زندگانی مردم سرزمین ما باشد. این شیوه‌ها پُر است از نشانه‌های خواب رفتگی، رکود، پناه بردن به کابوس‌های فردی، و نمی‌تواند استقلال هنری نویسندگان و شاعران ما را ضمانت شود. «ژرژ آمادو»^۱ نویسنده ملی برزیل در دومین گردهمآنی نویسندگان پیشرو در ۱۹۵۴ همین اندیشه را بیان می‌کند، هنگامی که می‌گوید: «... ساده کردن بی‌اندازه و محدود کردن رئالیسم اجتماعی محکوم است. مسأله شکل ملی ادبی و هنری برای ما مسأله‌ای بنیادی است، زیرا در صورت دیگر، اثر ما برزیلی [و ملی] نخواهد بود، و ما با گرایش جهان‌وطنی پوچ از مردم خود جدا خواهیم ماند. اگر داستان‌ها و شعرهای ما بخواهد به ایجاد جنبش‌های پیشرو کمک کند، چاره‌ای ندارد جز اینکه پیش از هر چیز، ملی باشد، و همین نکته تضمین‌کننده جنبه جهانی ادب ما نیز خواهد بود.»

1. Amadou

نویسنده و شاعر واقعی با محیط و رویدادهای پیرامون خود درگیر است و می‌کوشد فراز و نشیب حرکت آن را نشان دهد. گفتیم با محیط خود، ولی این محیطی که هنرمند در آن نفس می‌کشد، محیطی در بسته و محدود نیست. محیط پُر از حرکت و پویای ژرفای جامعه است، نه محیط قهرمان مرفه و بی‌بند و بار «طوطی مرده همسایه من» ابراهیم گلستان، که تا از گرد راه می‌رسد، در بطری و سکی را باز می‌کند و ران مرغ سرخ شده را به نیش می‌کشد، و سپس با معشوقه‌اش در اطاق به رقص بر می‌خیزد^۱. البته هیچ اشکالی ندارد که این شخص و سکی‌اش را بنوشد و مرغش را بخورد و آواز «قمر» یا موسیقی کلاسیک گوش کند. این لابد شرط نوعی آزادی است. اما هنگامی که نویسنده‌ای قلم بدست گرفت و چنان محیطی را ترسیم کرد، می‌توان همراه «سارتر» از او پرسید: «چرا این محیط را گزیده‌ای نه آن را؟» و نویسنده نیز اگر انصاف داشته باشد می‌تواند پاسخ بدهد که من این موقعیت را که در آن نفس می‌کشم می‌شناسم و به زیر و بم آن آشنائی دارم و از دنیای دیگر و مردمان دیگر بی‌خبرم. همین جاست که نقد ادبی ضرورت پیدا می‌کند، و منتقد می‌گوید: «تو که رئالیسم را باور نداری نمی‌توانی نماینده جامعه و عصر خویش باشی. شاید بتوانی نماینده گروهی همانند خود باشی ولی از آنجا که افق دیدت محدود به چهار دیواری اشرافی محیط تست، از تجسم کامل عصر و جامعه خویش ناتوانی و اگر بخواهی و بتوانی که محیط بازتری را نظاره کنی باید با مردم ژرفا همنشین شوی و تجربه‌های تازه‌تری فراچنگ آری.» «کلام تو ای کاتب همچون گل باشد که چون شکفت بوید و دل جوید و سپس که پژمرد صد دانه از آن بماند و پراکند. نه همچون خار که در پای مردمان خلد و چون از بیخ برکنی

هیچ نماند - و اگر نه این همت داری، هان! از خار و خشک بیاموز که با همه ناهنجاری این را شاید که اجاق مردمان گرم کند...»^۱

این ها را بدین جهت عنوان کردم که در مقاله «برخورد عقاید و آراء»^۲ مسائل هنری ناخودآگاه یا خودآگاه درهم ریخته بود و نویسنده در دفاع از ابراهیم گلستان به پاسخگوئی نکته های طرح شده در مقاله «دوره سوم نثر معاصر پارسی» نوشته من، به قلب حقیقت دست زده بود. در آن نوشته، دو اشتباه وحشتناک دیده می شد:

نخست اینکه نویسنده پاسخنامه نشان می دهد که از رئالیسم و رئالیسم اجتماعی بی خبر است، و با دریافت نادرست نکته های مقاله «دوره سوم نثر...» تصویر ناهنجاری از این شیوه هنری بدست می دهد. از دیدگاه او، رئالیسم اجتماعی گزارش روزنامه ای و کلیشه وار رویدادها و زندگانی مردم است، و برای اینکه سخنش را به کرسی بنشاند، گزارشی از درگیری پاسبانی با راننده تاکسی را در برابر صحنه ای از داستان «میان دیروز و فردا»^۳ گلستان می گذارد. به نظر می آید که این صحنه و آن گزارش هر دو، کلیشه ای و غیرهنری است. نه نوشته گلستان در این زمینه موفق است نه آن گزارش خیالی. رئالیسم اجتماعی به هیچ روی بر آن نیست که گزارشی کلیشه وار - طبق فرموده بخشنامه ها - بدست دهد. هیچ هنرمندی چنین تصویری را نمی تواند بپذیرد. این دریافت از رئالیسم، همانا خطائی است که گروهی از نویسندگان مرتکب می شوند و آثار باسمه ای

۱. زن زیادی - آل احمد - ص ۱۰

۲. کامبیز فرنخی - مجله نگین - شماره ۵۶ - دی ماه ۱۳۴۸

۳. آذر، ماه آخر پائیز - ابراهیم گلستان - ص ۱۴۰ به بعد

عرضه می‌کنند ولی کارشان زمینه هنری ندارد. روشن است که اگر این نویسندگان، رئالیسم را همانند نویسنده پاسخنامه بدفهمیده‌اند، گناه این شیوه نیست. نویسندگان «سنگ صبور»، «جوی و دیوار و نشنه»، «نکبت»، «سفر شب» و «خواب زمستانی»... چون در^۱ محیط در بسته‌ای بسر می‌برند و از رود خروشان زندگانی مردم دور افتاده‌اند، الگویی برای بیان دگرگونی‌های محیط و رویدادها بکار می‌برند که سخت فرسوده است و درونی و فردی. اینان بیشتر به روش سیل آسای معانی درونی چنگ می‌زنند، و جهان را از دریچه «من» محدود خویش می‌بینند، بیشتر به گذشته بر می‌گردند و می‌کوشند خواننده را نیز به همین محیط در بسته بکشانند. محیطی که درد آن، در مثل به آزار دیدن از دست همسایه فضول و پر «عقده» داستان «طوطی مرده همسایه من» محدود و منحصر می‌شود.

اشباه دوم نویسنده پاسخنامه - که نمی‌توان آن را ناخودآگاهانه شمرد - تحریفی است از تقسیم‌بندی سبک‌های ادبی مقاله من. در این مقاله چنین آمده بود: «در اروپا این شیوه‌ها [جریان سیل آسای درونی و رمان نوا] را مدرنیسم خوانده‌اند، و آن را سومین شیوه رئالیستی دانسته‌اند [رئالیسم اجتماعی و رئالیسم انتقادی دو شیوه دیگر است]. مدرنیسم در شیوه ناصیل و ثابت، یعنی در شیوه‌ای که قادر نیست فرارونده‌های تاریخی معاصر را با فرارونده‌های تاریخی آینده پیوند دهد، منظور شده است.»^۲

اندکی دقت کافی است تا با خواندن این قسمت، دریافت که مراد این است که دو شیوه واقع‌گرایانه بیشتر نداریم: رئالیسم اجتماعی و رئالیسم انتقادی.

۱. به ترتیب از چوبک، گلستان، گل آرا، بهمن شطه‌ور، و گل‌ی ترقی.

۲. مجله نگین - شماره ۵۵ - ص ۲۶ - آذرماه ۱۳۴۸

کسانی در اروپا این شیوه‌های به اصطلاح نو را نیز رئالیستی شمرده‌اند و این کار درستی نیست، زیرا همانطور که سطرهای بعد گواهی می‌دهد: «نویسندگان پیرو این شیوه‌ها نه فقط از احساس آینده ناتوانند، بلکه نمی‌توانند آن را ببینند و درک کنند... این شیوه‌ها، گونه‌ای واقعیت گرایی غیرمنطقی یا رئالیسم اضطراب و اغتشاش است که بنیاد آن در ناخود آگاهی تیره فرد قرار داده شده است بطوریکه گوئی رویدادهای آن در رؤیا جریان دارد.»^۱

نویسنده پاسخنامه نه معنای مقاله مرا فهمیده نه معنای مدرنیزم را [مدرنیزم را با علامت شگفتی مشخص کرده]. در آن مقاله مخالفت با نوگرایی انحرافی به آشکار دیده می‌شود و می‌گوید گروهی در اروپا خواسته‌اند، این شیوه را نیز رئالیستی بشمارند ولی این ادعا درست نیست، زیرا پیروان این شیوه واقعیت را می‌بینند ولی در هاله‌ای از اضطراب درونی. واقعیت را تحریف می‌کنند، و همراه «فروید» به انگیزه‌های ناخود آگاهی می‌آویزند و زندگانی را سرشار از کابوس و رؤیا می‌انگارند - این آن چیزی است که نگارنده این سطور گفته. ولی نویسنده پاسخنامه به ابجاز باور ندارد. می‌گوید چرا به جای نوشتن مقاله سه هزار کلمه‌ای، مقاله سی هزار کلمه‌ای نوشته‌اید. شاید لازم به یادآوری است که مقاله انتقادی جای الفبا درس دادن نیست، و آن چیزی که کودکان نیز دریابند خبرهای کثدار روزنامه‌های دروغپرداز صبح و عصر است که به گفته «نی‌چه» برای شکمبه‌های عوام، علوفه فراهم می‌آورند. پس این دریافت نادرست است که می‌نویسد: «مدرنیزم - که به زعم ایشان - سومین نوع رئالیسم است، خصوصیات و اصول و اساسی باید داشته باشد. آیا حضرتشان اطلاع دارند که *Jeu de mots* یعنی همان چیزی که ایشان از آن به شیوه پر تعقید و پیچیده یاد کرده‌اند، جزء اصلی

و اساسی این نوع است یا خیر؟»^۱ پاسخنامه‌نویس که در آغاز از اصطلاح مدرنیزم به شگفتی درآمده بود، در این جا می‌خواهد آن را با اصطلاح‌های لاتینی و فضل‌فروشی‌هایی از این دست توضیح دهد و توجه ندارد که همه این مطالب با زبانی روشنگر در مقاله «دوره سوم نشر...» حلاجی شده. واقعاً که دست مرزاد!

باز برای اینکه دریابند مطلب از چه قرار است، می‌افزایم که مدرنیزم^۲ را گروهی می‌خواهند گونه‌ای رئالیسم بشمارند، ولی این کوشش بی‌هوده است زیرا این شیوه با رو کردن به کابوس‌های فردی از واقعیت دور افتاده است و چون ویژگی پیچیده‌ای دارد، نمی‌تواند چون آثار بالزاک و تالستوی همه‌گیر شود، و فقط ممکن است برج عاج‌نشین‌های غیر متعهد را خوش آید ولی هرگز در ژرفای جامعه رسوخ نمی‌کند. امیدوارم این مرتبه مطلب را دریافته باشند.

* * *

اکنون می‌رسیم به مقایسه همی‌نگوی و گلستان.

فکر می‌کنم که گلستان و دوستانش نباید از این قیاس برنجد زیرا کسی که در این کار زیان می‌برد همی‌نگوی است نه ایشان!

یکی از گرفتاری‌های گروهی از شاعران و نویسندگان ما این است که در اثر جاروجنجال ادبی این دو دهه، دچار آفت شهرت طلبی شدند. یکی خود را با «الیوت» مقایسه کرد، دیگری «برشت» دومین شد، سومین فرد که از گرد راه رسیده بود خود را هم‌طراز «جویس»... دانست. حتی چند تنی کار وقاحت را به

۱. مجله نگین - شماره ۵۶ - ص ۳۱

۲. Modernism شیوه‌ای که بنیاد آن بر گرایش‌های فردی، دوری از تعهد اجتماعی، نوپیدی ابدی و در هم ریختن رابطه‌های زبانی... استوار شده و نمایندگان شاخص آن جویس، پروست، بکت، ژنه، موزیل و یونسکو و آلن رب‌گری به... هستند.

جائی رساندند که همراه با نشاندن نام خود در سر لوحه تاریخ ادبی معاصر ایران، به حریم گذشته نیز تاختند و فردوسی و خیام و ناصر خسرو را از مقام شاعری فرود آوردند، و خود بر مسند دروغین خویش تکیه زدند. در مثل کسی که کمتر جمله‌ای به پارسی درست نوشته مدّعی شد که خیام شاعر درجه سوم است! این گردو خاک کردن‌ها چونان غباری ضخیم، چهره حقیقت را پوشاند و کم کم کار به جائی رسید که اگر به فلان «شاعر» می گفتی: این‌ها مطالبی است که از من ژون پرس یا آن دیگری به سرفت برده‌ای، گره بر ابرو می افکند و تند می نشست و دشنام گویان یورش می آورد که چرا گفته‌ای بالای چشم من ابروست، و من ژون پرس سگ کیست تا با من مقایسه شود؟

نویسنده پاسخنامه نیز به این توهم دچار آمده است، و مقام «گلستان» را برتر از این می داند تا با همینگوی مقایسه شود. هر چند خود در آخر گفتارش اعتراف می کند که بین این دو همانندی‌هایی هست. البته سخن گفتن از همانندی باجی است که او به گلستان می دهد، زیرا باید سخن از اثرپذیری گفت نه همانندی و تازه دلیلی ندارد که فیل را با فنجان مقایسه کنیم.

بی گمان چند داستان «ابراهیم گلستان» از نظر درونمایه و سبک در پهنه ادب معاصر پارسی در خور گفتگوست، و حتی ماندنی است، ولی گمان نمی رود که اگر همه آثارش را بکوبی و بفشری به مرتبه داستان «پیرمرد و دریا» برسد. گلستان می کوشد شیوه همینگوی (و گاه «فاکتر») را وارد نثر پارسی کند (ترجمه داستان زندگی خوش کوتاه فرنسیس مکومر همینگوی نیز از اوست.) و در این زمینه همانطور که پاسخنامه نویس گفته دلائلی هست، و در این کار از جمال میرصادقی، بهمن شعله‌ور... موفق تر است. ولی به گلستان باید گفت: «خودت را پیدا کن و جامعه و مردم کشور خودت را.»

البته آموختن و اثرپذیری گناهی نیست، ولی بهره بردن از دیگران و انکار آن بی انصافی است. همینطور پا در هوا نمی توان عنوان نویسنده بزرگ را به هر کسی داد. پیدائی نویسنده بزرگ به شرائط عظیم تاریخی وابسته است. هنرمندان بزرگ در مقطع رویدادهای بزرگ که هستی ملّتی را زیر و زیر می کند، ایستاده اند و از این پایگاه است که افق دوردست آینده و ژرفای نهراس آور تیرگی اکنون را می نگرند. بالزاک در مثل چنین بود: «پرباری بالزاک شگفت انگیز بود. میدان عمل او، تمامی پهنه حیات عصر او بود، و چشم انداز وی به وسعت مرزهای کشورش.»^۱ آیا «گلستان» نیز نویسنده ای از این دست است؟ آیا با نویسنده پاسخنامه می توان هم آواز شد که می گوید: «مطالعه آثار] گلستان راهبر به تاریخ و مسیر حوادث معاصر این قسمت از دنیاست.»^۲

ولی این سخنان میان تهی است. گلستان در مجموعه «آذر، ماه آخر پائیز» تا حدّی در گیرودار رویدادهای معاصر است، ولی پس از آن گام به گام از این مرحله دور می شود و بیشتر زمان ها رویدادها را در هاله رؤیا و نگرش فردی می بیند و همچون ناظری بی طرف نمودار می شود. فضائی که داستان های او در آن جریان دارد، فضای محدودی است. در دو داستان نخست کتاب «مدومه» و در بیشتر داستان های «جوی و دیوار و تشنه» به گذشته می پردازد، و از روبرو شدن با رویدادهای امروز سر باز می زند و هم چنین گاه کارش به زشت نگاری می کشد. ما می گوئیم لزومی ندارد که نویسنده، صحنه های زشت را با واژه های زشت بیان کند. مراد البته این نیست که نویسنده واقعیت زشت موجود را نادیده بگیرد و به وصف گل و بلبل پردازد. نویسنده می تواند هولناک ترین صحنه ها را

۱. ده رمان بزرگ - سامرست موم - ص ۶۲

۲. مجله نگین - شماره ۵۶ - ص ۳۲

مجسم کند بی آنکه قلم را به زشتی بیالابد. نمونه ممتاز این گونه صحنه‌ها را در جنایت و کیفر داستایفسکی و «ترزراکن» زولا آن جا که راسکولنیکف پیرزن رباخوار را می‌کشد و ترز و لوران، «کامیل» را در رودخانه غرق می‌کند - می‌توان خواند. وصف هراس و زشتی با زشت‌نگاری تفاوت دارد.

گلستان در داستان «از روزگار رفته حکایت» - که بخش‌های زائد بسیار دارد - و «مدومه» به گذشته و یادهای خود رو می‌کند. صحنه‌ای از داستان «مدومه» در شیراز روی می‌دهد. نویسنده یادش می‌آید که کودکان شرور مدرسه پولی به سید دیوانه‌ای می‌دادند تا با «قری» دختر لال و لغوه‌ای و شل هماغوش شود. این صحنه البته صحنه‌ای است دلخراش و نفرت‌آور. گلستان بی‌رحمی کودکان و نادانی ناظران این صحنه را با شیوه‌ای نامستقیم بیان می‌کند و می‌نویسد: «سید پنجاه ساله بود. قدش کمی خمیده بود. چشمان او همیشه می‌خندید و ابروان پهنی داشت. ریشش دورنگ بود، سربی و سیاه. در برابر یک اسکاس پنج ریالی - که آن وقت سبز بود و حال نیست - سید برای نمایش، با مردی درازش از کاسه ماست می‌خورد. «مردی» به جای یک قاشق.»^۱

لزومی ندارد باقی داستان را بیاوریم. نویسنده هیجان‌ها و تشنج‌های عصبی و غریزی این دو موجود مفلوک را با دقتی وسواس‌آمیز وصف می‌کند. سرانجام عده‌ای دخالت کرده «سید» را فراری می‌دهند و سطلی آب به روی «قری» می‌ریزند، و سپس پاسبان فرا می‌رسد و استاد سفیدگر، شاگردش را که به دنبال پاسبان رفته است بی‌رحمانه کتک می‌زند.

روشن نیست «گلستان» می‌خواهد چه چیزی را بیان کند؟ خوب، چنین افرادی در شیراز بودند و بسیاری، آنها را می‌شناختند. زندگانی این افراد

نمایشگر بیداد طبیعت و ستم اجتماعی است. ولی گلستان زندگانی «سید» و «قزی» را بطور مجرد مجسم می‌کند. وصف زشتی‌ها و هراس‌های هستی بطور مجرد و همراه با تصاویر کابوس‌وار چه سودی برای مردم و جامعه دارد؟ خواننده از شرارت و بی‌رحمی کودکان برآشفته می‌شود و نسبت به آنها کینه می‌ورزد، و این گونه‌ای محدود کردن موقعیت زندگانی اجتماعی است. چرا کودکان به آن کار زشت دست می‌زدند؟ چرا از آزار دخترک مفلوج لذت می‌بردند؟ چرا فردی در برابر گرفتن پنج ریال «مردی» اش را به نمایش می‌گذارد؟... همه این‌ها و مسائل دیگر در داستان نادیده گرفته شده است، زیرا نویسنده نگرش انتقادی ندارد. البته مراد از این سخن این نیست که پس از وصف این صحنه، نویسنده، سعدی‌وار اندرز بگوید بلکه منظور این است که رویدادهای اجتماعی را چون پدیده‌های پیوسته نشان بدهد و اثر او نمایشگر دگرگونی‌های ژرف اجتماعی باشد. او باید از «خود» بدر آید، و در همه لحظه‌های رخدادها حضور واقعی داشته باشد، و معنای راستین رویدادها را دریابد. «گلستان» شیوه‌ای بس تجربیدی دارد. «سیدها» و «قزی‌ها» در جامعه موجودند اما نمونه‌ای همگانی نیستند. تا زمانی که به گفته نویسنده پاسخنامه «آنچه در دنیای امروز می‌گذرد نه تنها بر تن که بر دل و جان و درون آدمیان همان می‌کند که ضربات تازیانه در بیست سال قبل...»^۱ چرا باید آدمها و رویدادهای استثنائی را بنیاد کار قرار داد؟ و همچنین چرا باید معانی ژرف‌تر این رویدادها را دریافت؟

در داستان «مذومه» «عباس» نامی دارای دوچرخه‌ای می‌شود، و آن روز عصر و شب «او در تمام کوچه‌های نخلستان جولان زد، قیقاچ رفت. از روی زین

پريد هوا، جست زد زمين، دويد و از پشت باز جست زد روی چرخ.»^۱ و سپس در یکی از این جولان‌زدن‌ها، زیر چرخ اتومبیل می‌رود و له می‌شود. اکنون نویسنده که خوابش نمی‌برد به یاد «عباس» افتاده است، ناگهان به ظهور «نجات‌بخش» [سوشیانت] گریز می‌زند و می‌گوید: «این هفت قرن پیش بود. من طاقتم تمام شده است. وقتی نجات دهنده بادش رود سواره بیاید، من حق دارم در قدرت نجات‌بخشی او شک کنم. او آن قدر معطل کرد که دیگر اسب وسیله نقلیه نیست.»^۲

این جان کلام گلستان است، و برگردان سخنان کافکا است «نجات‌دهنده خواهد آمد ولی پس از واپسین روز.» و برگردان سخن بکت [در انتظار گودو] که در آن «استراگون» به حسرت می‌گوید «بنشینم و در انتظار گودو بمانم.» و این همه نشانه ناتوانی است. چرا انسان خود برنخیزد و نجات‌دهنده خویش نباشد؟^۲

و تازه روشن نیست که این رشته رویدادها - از جمله صحنه عشق‌بازی نویسنده با زنی موبور در قطار راه‌آهن و انتظار ظهور سوشیانت و کشته شدن «عباس»، و دوچرخه‌قایقی ساختن مردی ناشناس [برای فرار از محیط یا هوسبازی؟] چه ارتباطی با هم دارند؟ گلستان هنوز در اندیشه مفهوم اشرافی «رستگاری» است. دیگری باید بیاید ما را نجات دهد. ما خود کسی نیستیم و زورمان به «سرنوشت» نمی‌رسد! ولی برخلاف تصور او، رستگاری در عمل است، رستگاری و رهائی در این نیست که نویسنده حرف بزند و انتظار داشته

۱ و ۲. مدومه - ص ۱۷۲ (اشاره است به آمدن بهرام ورجاوند از هندوستان به ایران)

۲. مولوی در همین زمینه است که به ما می‌گوید:

هین تو اسرافیل وقتی راست خیز رستخیزی ساز پیش از رستخیز

باشد «آنها که در آن اطاق بالا به انتظار شکنجه‌نشته‌اند.»^۱ سخن او را خواهند شنید و دل خواهند یافت. شما که نویسنده‌اید و خود در انتظار و هراسید، چگونه به دیگران دل خواهید داد؟ شما که به ویسکی و زن موبور و موسیقی بتهوون... چبیده‌اید، چگونه از ژرفای درد و هراس مردم ستم‌دیده، تحقیر و توهین‌شدگان، باخبر خواهید شد؟ نویسنده واقعی «شیخ محمدخیابانی» است که می‌گوید: «هرگز نباید به خستگی و یأس اعتقاد داشت، هرگز ولی بخصوص وقتی که بار سنگین زندگی یک ملت از یک موی باریک آویزان باشد.»^۲

همواری گیتی با حرف درست نمی‌شود. باید به میدان عمل شتافت. زمانی می‌رسد که نویسنده باید به گفته «سارتر» قلم را به زمین گذارد و سلاح بدست گیرد. و سارتر در عمل نشان داد که فقط اهل سخن گفتن نیست و اهل عمل نیز هست. این همان موجی بود که با ظهور فاشیسم در اروپا و هجوم هیتلری‌ها به فرانسه از سر مردم آن سامان گذشت و حتی سوررئالیست‌ها را واداشت که از کنج محتکده خیال خویش بیرون آیند و در میدان نبرد گام بردارند.

«گلستان» در یکی از بخش‌های «جوی و دیوار و تشنه» خطاب به مردی که در راه باور خویش نبرد می‌کند می‌گوید: «تو باهوش نیستی، تو جوشی هستی. می‌خواهی شهید بشوی، اما فرقی نمی‌کند که در کدام راه شهید بشوی.»^۳ و با این شیوه «زیرکانه» مسأله «شهادت» را مسخره می‌کند.

در «مدومه» و دیگر داستان‌های «گلستان» البته گاهی انتقادهایی نیز از رفتار مردم عرضه می‌شود ولی بطور تجریدی نه در شبکه روابط اجتماعی. و تازه مگر خود ایشان به مرتبه سقراط رسیده‌اند که از دیگران عیب می‌گیرند؟ و

۱. آذر، ماه آخر پائیز - ص ۱۸۴

۲. شیخ محمدخیابانی - ص ۶۴

۳. جوی و دیوار و تشنه - ص ۱۴۹

سرانجام باید بدانیم که ملاک حقیقت، فقط حرف زدن نیست، کردار نیز مهم است. آسان است که در تالارهای عطر آگین با دلبران مه طلعت بخرامیم، و از رفتار بیچارگانی که بر سر چند ربالی بر سر یکدیگر مشت می‌زنند، انتقاد کنیم، و نام این کار را بگذاریم «انتقاد اجتماعی»، دل و جان در گرو تجمل داشته باشیم و در نوشته‌هایمان از «عباس» و «سید» و «قزی» سخن برانیم، آن نیز برای تظاهر به نشان دادن زندگانی مردم ژرفا. برای دستگاه‌هایی فیلم‌های تبلیغاتی تهیه کنیم و بابت مزدش پول کلان بگیریم،^۱ بعد در نشست روشنفکرانه از حقیقت و مردمی دم بزنیم. این کار یار دارا بودن و دل با سکندر داشتن است... ولی به هر حال سرانجام مشت مدعی را باز خواهد کرد.^۲

* نقد داستان‌های ابراهیم گلستان - نگین شماره ۵۷ - بهمن‌ماه ۱۳۴۸

۱. آل احمد در آن جا که از «غرب‌زده‌ها» می‌گوید، درباره این «دوست» سابق خود چنین می‌گوید: «اگر پا بدهد خدمتکاری و دلالی نفت را هم می‌کند. برایشان مجله هم می‌نویسد. (= مجله کاوش) و فیلم هم می‌سازد (= موج و مرجان و خارا) اما شتر دیدی ندیدی. آدم غرب‌زده خیال‌پرور نیست. ایده‌آلیست نیست. با واقعیت سر و کار دارد...» (غرب‌زدگی - ص ۱۵۵) این واقعیت یعنی چشم بستن بر نهکاری‌های بیشمار و قلم را در راه تحسین دیگران چرخاندن.

۲. در جوی و دیوار و نشه - ص ۱۲۸ مشت خود را این طور باز می‌کند: «بنده حاضر نیستم برای اینکه بهم ترسو نگن خودم را دم‌الپک بدم.»

در باره نثر داستانی پارسی

گفتگوئی که در زیر می آید، مطالبی است که در پاسخ آقای احمد فتوحی در زمینه نثر داستانی معاصر پارسی در نشستی بیان داشتم و در مجله نگین شماره ۵۱ مردادماه ۱۳۴۸ به چاپ رسید. سخنانی را که آقای فتوحی گفته است، چون ممکن است در جایی درج شده یا در آینده درج شود، بطور فشرده می آورم، و برای دور شدن از تکرار نامها به نشانه های «ف» «آقای فتوحی» و «د» نویسنده این کتاب، بسنده می کنم.

ف: فکر می کنم در این فرصت بهتر آن باشد که در خصوص نثر جدید [پارسی] صحبت کنیم... بگوئید چه عواملی در پیدایش نثر جدید پارسی مؤثر بوده است؟

د: نثر معاصر پارسی از جنبش مشروطه به بعد آغاز شده است. تحول اجتماعی قرن های ۱۸ و ۱۹ غرب و انقلاب های سیاسی آن سامان در دگرگونی وضع اجتماعی کشورهای آسیائی و افریقائی... اثر فراوان داشته. دانشوران ما که

به فرنگ رفته بودند [به کوشش عباس میرزا و بعد امیرکبیر] با اندیشه‌های سیاسی جدید آشنا شدند و با انتشار روزنامه‌ها و شب‌نامه‌ها و ایجاد انجمن‌ها در صدد برآمدند که در اوضاع اجتماعی کشور خود دگرگونی‌هایی بوجود آورند. در آن زمان روابط اجتماعی در ایران نیز به کندی در تغییر بود. ضربه‌هایی که فتودالیسم در اروپا خورده بود، در دیگر کشورهای جهان نیز اثر می‌گذاشت. پیداد خان‌ها و دیوانیان و قشریان - که همه دست به دست هم داده بودند تا هیچ گونه دگرگونی اجتماعی پدید نیاید - مردم را به عصیان می‌کشید. مباحثی که «فیلسوفان» ما در دوره قاجاریه به بحث می‌گذاشتند، [در مثل مسأله اصالت وجود یا اصالت ماهیت، حصول علم از راه استدلال یا اشراق] جنبه تجریدی و مدرسه‌ای (اسکولاستیک) داشت، و غالباً به عربی نوشته می‌شد و گیرائی خود را برای اندیشمندان کنجکاو از دست می‌داد. این مباحث از جهت معنوی سترون بود و بر محور دنباله‌روی و تکرار دور می‌زد. رابطه ایران با غرب و ورود کالاهای آن، راه را برای وارد شدن اندیشه‌های سیاسی - اجتماعی جدید هموار می‌کرد. گروهی از روشنفکران به ترجمه آثار فلسفی غرب دست زدند^۱، و نبرد بر سر آینده‌نگری و واپس‌نگری در گرفت. نبرد سنت و نوگرایی در میانه حکمرانی ناصرالدین‌شاه به اوج خود رسید، و او می‌کوشید به یاری وزیران خود از جمله «میرزا حسین‌خان سپهسالار»^۲ با «پذیرفتن برخی آثار تجدد [اروپائی] و اروپائیگری، تحول بورژوازی را در چهارچوب فتودالیسم شرقی، واقعیت بخشد تا بتواند جلو مطالبات روزافزون متجددین و آزادیخواهان و انجمن‌های سری [فراموشخانه، مجمع آدمیت و...] را بگیرد و یا به دیگر سخن انقلاب بورژوازی را

۱. متألفانه آل‌احمد این نمایندگان دوره روشنگری ایران را «جاده صاف کن‌های غرب زدگی می‌خواند» و «مونتسکیوهای وطنی» (غرب‌زدگی - ص ۸۰)

۲. به کتاب اندیشه ترقی... عصر سپهسالار - فریدون آدمیت ۱۳۵۱ نگاه کنید.

در مجرای تحول آرام و دولت خواهانه‌ای سیر دهد. تلاش‌های شاه قاجار در محیطی که در آن تضادم منافع استعمارطلبان انگلیسی و تزارستی، تضادهای درونی درباریان و اشراف به حد اعلی رسیده بود، به جایی نرسید...»^۱

از این گذشته در شمال ایران هسته‌های انقلابی - که از انقلابی‌های ضد نظام تزار روسیه الهام می‌گرفتند پدید آمد، و در دوره بازگشت استبداد کارهای نمایان کرد. این گروه «مجاهدان» نخستین سازمان انقلابی هدف‌دار جنبش مشروطه بودند و «دو سال پیش از زمان مشروطه، گروهی از ایرانیان در باکو گرد آمده حزبی به نام «اجتماعیون عامیون» پدید آوردند، و رئیس ایشان «نریمان نریمانوف» بود، که سپس یکی از کسان به نام گردید. این جمعیت تازه بکار آغاز کرده بود که در ایران داستان مشروطه پیش آمد و آنان کسانی را از اعضای خود برگزیده برای شرکت در شورش به شهرهای ایران فرستادند. [بعد گروهی دست بدست هم داده جمعیتی به نام مجاهد پدید آوردند.]. ... این حزب با سادگی بسیار تشکیل یافت و با نظم و تندی پیش رفت. نخست تنها در تبریز بودند، سپس در تهران و گیلان و شهرهای دیگر آذربایجان پیدا شدند ... همین حزب بود که با محمدعلی میرزا نبرد کرد ... و پایه مشروطه را در ایران استوار گردانید. این حزب بود که قهرمانانی چون ستارخان، باقرخان، حسین باغبان، یفرم‌خان، سردار محیی، یارمحمدخان، حیدرعمواغلی، عظیم‌زاده و میرزا علی اکبرخان و ... بیرون داد.»^۲

روشنفکران برای رساندن پیام خود به نشر کتاب و روزنامه دست زدند، و زمینه برای نزدیکی ادبیات با زبان مردم فراهم شد (قانون، جبل‌المتین، ثریا و ...

۱. برخی بررسی‌ها درباره جهان‌بینی‌ها ... - ص ۳۸۱

۲. مشروطه بهترین شکل حکومت - احمد کسروی - ص ۷۵ و ۷۶

در جهت گرفتن نثر پارسی معاصر اثر زیاد داشته.) در این جا باید از قائم مقام فراهانی نخستین مصلح نثر پارسی در دوره قاجاریه نام برد که در «منشآت» خود کوشید فاصله بین زبان ادبی و زبان مردم را کم کند. در دوره بعد کسانی چون سید جمال الدین اسد آبادی و ملکم خان، میرزا آقاخان کرمانی، شیخ احمد روحی، طالب زاده، زین العابدین مراغه‌ای، آخوندزاده، دهخدا، شیخ محمد خیابانی... هر کدام به سهم خویش کوشیدند از اندیشه‌های عصر جدید - و بیشتر به زبان پارسی - چیزهایی به گوش مردم سرزمین خویش برسانند. گروهی از اینان مانند ملکم خان و آدمیت و سپهسالار و احتشام السلطنه... طرفدار اصلاحات تدریجی بودند و با حرارت از «لزوم تنظیم دستگاه دیوان» (دولت)، ضرورت وضع قانون، و گسترش صنعت، مقاومت در برابر یداد، و کاستن امتیازهای درباریان و اشراف، ضرورت دریافت علم و تمدن اروپائی... سخن می گفتند، و گروهی چون «مجاهدان» و دهخدا و خیابانی طرفدار دگرگونی‌های بنیادی بودند. در عصر امیرکبیر و کمی پیش از آن جنبش‌هایی به دنبال اندیشه‌های شیخ احمد احسائی در ایران پدیدار شد، که ویژه‌ترین آن جنبش گمراه‌کننده سید محمدعلی باب است. این جنبش با همه بی‌پایگی‌ها و نقص‌های خود به صورت جنبشی کیشی و بدعت نوین در برابر قدرت رسمی پدیدار شد و دارای برخی عقاید سستی اجتماعی مانند مساوات‌طلبی، اندیشه حلول و تناسخ و در مواردی چند بازگشت به گونه‌ای مزدک‌گرایی در مورد مالکیت بود، و از برخی نگرش‌های اصلاح به سود بورژوازی شهر (بازرگان‌ها و پشه‌وران) پشتیبانی می کرد. ولی این جنبش در اثر عدم رهبری درست و انحراف فکری شکست خورد و سران آن کشته یا

تبعید شدند.^۱ ولی موج سرکش عصیان فرو نشست، و نابسامانی کارها روزافزون بود. همه این عوامل مشروطه را در بطن خود پرورد و زمینه ایجاد نشر جدید را فراهم ساخت.

ملکم خان، زین العابدین مراغه‌ای، دهنده در گسترش نشر جدید سهم نمایانی داشتند، و مشخص‌ترین چهره در بین آنها «طالب‌زاده» است که در کتاب «احمد» درباره همه مسائل اجتماعی - گاه به شیوه روسو - سخن می‌گوید، و بین اوضاع اجتماعی ایران و اروپا مقایسه می‌کند. طالب‌زاده (۱۲۵۰ تا ۱۳۲۹ ه. ق) در زندگانی طولانی خود، در دوره‌ای می‌زیست که رابطه‌های سرمایه‌داری در داخل جامعه فرتوت خانخانی رخنه می‌افکند، و فشار روزافزون استعمارگران اروپائی بر شرق، مردم را از خواب گران بیدار می‌ساخت و اندیشمندان را به چاره‌جویی برمی‌انگیخت. سران مشروطه و طالب‌زاده از اهمیت کار خود چه در زمینه سیاسی و چه در زمینه ادبی آگاه بودند، و خود طالب‌زاده می‌دانست که از بنیادگذاران نشر ساده پارسی است و در این باره می‌نویسد: «از برکت کثرت مطالعه و زور مداومت بعضی آثار مختصر به یادگار گذاشتم که اخلاف بنده تکمیل کرده بنده را مهندس انشاء جدید بدانند...»^۲

کتاب‌های او علمی، داستانی، تاریخی است مانند: پندنامه مارکوس، نخبه سپهری، سفینه طالبی، کتاب فیزیک، رساله هیئت، مسالک‌المحسنین و مسائل‌الحیات که در تفلیس و اسلامبول به چاپ می‌رسید، و در ایران پراکنده

۱ البته باید دانست که جنبش یاد شده در هت‌های خود دارای انحراف بسیار بود و تکیه به موهوماتی داشت که وسائل شکست آن را فراهم کرد، با این همه اثر این جنبش را باید بدیده گرفت. به گفته نویسنده تاریخ «رسمی» ناسخ‌التواریخ، پیشوای آن کسی بود که «آن همه خطا و خلل در کار ملک و دولت افکند».

۲. نامه به میرزا یوسف اعتصام‌الملک مورخ ۱۶ رمضان ۱۳۱۴

می‌شد، و دل‌ها را بیدار می‌کرد و ناچار ارتجاع به جلوگیری از پخش آنها می‌کوشید. طالب‌زاده می‌کوشید اندیشه‌های علمی و سیاسی جدید را در ایران رواج دهد ولی با این همه به مردم کشور خود دوری از تقلید کورکورانه را اندرز می‌گوید: «از هیچ ملت جز علم و صنعت و معلومات مفید چیزی قبول نکنی. تقلید نمائی، یعنی در همه جا و همیشه ایرانی باشی و از برکت علم و معاشرت ملل خارجه بفهمی، حالی شوی که مشرق زمین غیر از مغرب زمین است. از آنها جز نظام ملک چیزی استفاده نکنی، مبادا شعشۀ ظاهری آنها ترا بفریبد، مبادا تمدن مصنوعی (یا وحشیت واقعی آنها) ترا پسند افتد.»^۱

می‌بینیم که طالب‌زاده وحشیگری واقعی غرب را که همانا نظام بیدادگرانه استعمار باشد، به نیکی درک کرده است، و اندیشه‌های او در آزادی‌خواهان نسل بعد - از خیابانی گرفته تا کسروی - مؤثر افتاده.^۲

طالب‌زاده و دیگران از فرادش هنری سرزمین خود آگاه بودند، و جهاتی از آن را نمی‌پذیرفتند [چنانکه آخوندزاده به برخی از افکار مولوی حمله می‌کند، و آقاخان کرمانی ستایشگری گروهی از شاعران و واژه‌پردازی گروهی از نویسندگان ایرانی را می‌نکوهد]. و کامیابی‌های نویسندگان غرب را نیز بدیده می‌گرفتند، و برای فهماندن اندیشه‌های خود به مردم ساده به تشریبی‌پرایه می‌گراثیدند، و گاه در نوشته‌های خود شعرهای ساده شاعران گذشته و مثل‌های عامیانه را راه می‌دادند، و نوشته‌های آنها گاه آمیزه‌ای بود از آیه‌ها، حدیث‌ها و

۱. سالک‌المحسین - ص ۱۹۴

۲. گفتنی است که امروز گروهی مانند احسان نراقی، حسین نصر، و در سطحی بالاتر از این‌ها «احمد فردید» با پیش کشیدن مسأله شرق و غرب و جدا کردن شرق از غرب، گمان کرده‌اند که نویرش را به بازار آورده‌اند. در صورتیکه خمیرمایه فکر آنها - نهایت بطور غنی‌تر - در نوشته‌های طالب‌زاده، میرزا آقاخان کرمانی و کسروی موجود بوده است.

خبرهای دینی و شعر و سخن نغز و مثل، زبان مردم و نثر روزنامه‌ای. بنابراین دو عامل مهم دیگر گونی نثر پارسی معاصر عبارت بود از:

الف: دیگر گونی‌های اجتماعی و سیاسی

ب: آشنائی با نویسندگان و اندیشه‌وران غرب

نویسندگان و شاعران مشروطه روی سخن با مردم کوچه و بازار داشتند، و از این جهت نمی‌خواستند مانند نویسندهٔ «تاریخ و صاف» چیز بنویسند، و از سوی دیگر آنها خود از مردم بودند، و یا در فکر روشنی اندیشهٔ هم‌میهنان خود، با دردها و رنج‌های مردم آشنائی داشتند از این رو به زبان ساده سخن می‌راندند، و به پیروی از نویسندگان غرب به نوشتن مقاله، داستان، نمایشنامه، سفرنامه می‌پرداختند [همانطور که متفکران اروپائی در دورهٔ انقلاب صنعتی و بعد از آن از کنت‌ها و دوک‌ها دور شدند و به اندیشه‌های بورژوائی آزادی، برابری، برادری رو کردند].^۱ در ایران نیز انقلاب مشروطه خواست‌های بازرگانان، پیشه‌وران و گاه روستائیان را منعکس می‌کرد، بنابراین پیشروان مشروطه برای رخنه در دژ استوار خان‌خانی، مبارزه انقلابی را با نبرد ادبی همراه کردند و با بهره بردن از اصطلاح‌های جدید و زبان ساده فاصله بین مردم و ادب رسمی را در نوشته‌های خود کاهش می‌دادند.^۱

ف: ... اگر بتوانیم دوره‌هائی در نثر پارسی... مشخص کنیم، بهتر می‌توانیم آثار نویسندگان بعد از مشروطیت را تا امروز مورد بررسی قرار دهیم.

د: فکر می‌کنم نثر پارسی معاصر دارای سه دورهٔ مشخص است: نثر مشروطه-

نثر پس از مشروطه تا ۱۳۲۰ - نثر سالهای پس از ۱۳۲۰ تا امروز.

الف: نثر مشروطه: ویژگی‌های نثر این دوره عبارت است از: چیرگی نثر

۱. در پیشگفتار «یکی بود یکی نبود» جمالزاده ویژگی این گرایش‌ها به تفصیل آمده است.

روزنامه‌ای - کوشش نویسندگان به تقلید از اشکال نگارش فرنگیان [مقاله، داستان و...] - دارا بودن شور انقلابی - ساده‌نویسی و بی‌پیرایگی - کاربرد واژه‌های فرنگی [مانند کابینه - پارلمان - کمیسیون - پلتیک - کلاس و...] ... «بهار» از برخی ویژگی‌های این نثر انتقاد می‌کند: «نویسندگان آن جرأید و روزنامه‌ها (پرورش، قانون، ثریا - ایران نو - شرق و...)، چندان مجال دقت کامل در تحریر نمی‌یافتند و قدری تقلید از ترکها و اروپائیان هم در کار دخالت داشت. بنابراین یک دسته لغات عربی ساختگی و فارسی و تازی مرکب بوجود آمد که سابقه نداشت، مطابقت صفت و موصوف هم قوت گرفت، فعل‌های قدیمی فراموش شد، لغات فرنگی به ضرورت وارد زبان شد.»^۱ و برخی ویژگی‌های آن را می‌پسندد: «و این کلمات تازه چه فارسی [سره] چه عربی چه فرنگی چون به تدریج وارد زبان شده بود به تدریج نیز [همه] فهم می‌شد، و هر نویسنده از دیگری تقلید می‌کرد، و همه کس آن را می‌فهمید. بنابراین مقالات خوبی که در عصر خود مؤثر و زیبا و مفید تشخیص داده می‌شد، اگر چه پُر بود از همین اصطلاحات و لغات، از حیث معنی و مراد ضرر به جایی نمی‌زد.

بالجمله ترکیب‌های تازه و خیالات جدید و فکرهای نو در ضمن این سنخ نگارش بالبدیهه روی کار آمد. مفاهیم تازه که سابقه نداشت و در دل می‌نشست و مؤثر می‌افتاد، در این گیرودار انقلاب ادبی در نثر پیدا گردید. صراحت لهجه و شجاعت ادبی، ایجاز و اختصار مطلوب، حذف بسیاری از مترادفات، از میان رفتن بسی کنایات و استعارات که رفته رفته جای حرف حساب را گرفته و مانند طفیلی‌ها انگل نثر فارسی شده بودند، همه از برکت این انقلاب عمومی بازدید

آمد...»^۱

اینک نمونه‌ای از نثر دورهٔ مشروطه آورده می‌شود^۲: «گیرم که سر تا پا زخم و جریحه‌ای، باز تو، آن سر آبرومندت را بلند کن! و آن صدای تقدیر و تقدیس، آن صدای تسلیت را که از قلبگاه وطن بلند می‌شود، گوش ده و بگذار این صدا در ته قلب و روح تو طوفان نیرومند یک انتباه عمیقی را برانگیزد.»^۳

ب: نثر دوران دوم (۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰): در این دوران طوفان جنبش مشروطه آرام شده است. اما نبرد کهنه گرایان و نوجویان در زمینهٔ ادبی ادامه دارد. در همین سال ۱۳۰۰ است که «افسانه» نیما و «یکی بود یکی نبود» جمال‌زاده آتش جدال ادبی را تندتر می‌کند. پیش از نیما نبرد قلمی شدیدی بین بهار و تقی رفعت بر سر نوگرایی درمی‌گیرد، و بهار با اینکه خود طرفدار نوگرایی است برخی جنبه‌های نوگرایی تندرو را نمی‌پسندد. او در مجلهٔ «دانشکده» می‌نویسد که می‌خواهد شیوهٔ جدیدی در ادبیات ایران ایجاد کند، و بدون همه و سروصدا، تجدّد آرام و نرم نرمی را پی می‌گیرد.^۴ تقی رفعت در پاسخ می‌گوید: «گیرم که تیشه به شالودهٔ عمارت تاریخی پدران شاعر خود نخواهید زد، ولی چطور، در همان زمان که عمارات مذکوره را مرمت خواهید نمود، به ریختن بنیان‌های نوآیین‌تری موفق خواهید شد؟»^۵، «در زمان خودتان اقلّ آن قدر استقلال به خرج دهید که سعدی‌ها در زمان خودشان به خرج دادند.»^۶

تقی رفعت و تندروان بر آن بودند، که زبان، اسلوب، اصطلاح‌ها، و حتی

۱. سبک‌شناسی - صفحه ۴۰۳ تا ۴۰۵ - ج ۳

۲. کارهای خیابانی دنبالهٔ جنبش مشروطه است، از این رو نمونه‌ای از نثر او آورده می‌شود.

۳. شیخ محمد خیابانی - ص ۴۵

۴. مجلهٔ دانشکده - از صبا تا نیما (ج ۲) - ص ۴۴۶

۵ و ۶. از صبا تا نیما - همان - ۴۴۷ تا ۴۴۹

ساختمان نثر و شعر پارسی باید از بُن دگرگون شود، ترمیم ساختمان بدرد نمی‌خورد، باید ویران کرد و ساخت، و جمال‌زاده می‌گفت: «روگردان بودن از الفاظ نو و قناعت به الفاظ قدیمی با خیالات و معانی تازه‌ای که همواره به میان می‌آید، حکم آن را دارد که کسی خواسته باشد جامه طفل شیرخواری را به تن جوان فره و برومندی بپوشاند.»^۱

جز جمال‌زاده، حجازی، دشتی، رشید یاسمی، سعید نفیسی، یحیی ریحان... و گروهی دیگر نیز طرفدار نوگرایی بودند، ولی طرفدار نوگرایی نرم و آرام... دلیلش نیز روشن است، زیرا چند تنی از ایشان از نمایندگان خرده سرمایه‌دارهای تازه به دوران رسیده بودند، و نمی‌خواستند ساختمان ادب و جامعه از بیخ و بُن زیر و زبر شود، و بهتر می‌دانستند که تحول را در دایره فرادش‌های کهن ادامه دهند. تقی رفعت و نیما و پس از آنها هدایت و علوی... ژرفای جنبش را دریافته بودند، و می‌خواستند دگرگونی بنیادی باشد نه سطحی و بر آن بودند که دست‌آوردهای جنبش مشروطه را در همه زمینه‌ها رخنه دهند. اینان تردیدی نداشتند که در میان فرادش‌های هنری کهن مطالب درست و زیبا فراوان است، اما می‌گفتند: «بر روی ویرانه کهن باید ساختمان باشکوه آینده را بنا کرد.»

محمد حجازی در داستان «زیبا» کوشید پس از مشفق کاظمی [کتاب تهران مخوف]^۲ با بهره بردن از داستان‌های بلند فرانسوی «رمانی» ایرانی بیافریند و در این کتاب تا حدودی سخن از رویدادهای اجتماعی به میان آورد. جنبش مشروطه آرام شده بود، و گروهی فرصت‌طلب، مجاهدان را به کنار زده خود بر مسند قدرت نشسته بودند. حجازی با اینکه در «زیبا» مشروطه را از

۱. یکی بود یکی نبود - ص ۱۶

۲. قهرمان این کتاب «فرخ» انقلابی معتدلی است که سرانجام از آرمان‌های خود دست می‌شوید. نگاه کنید به از صبا تا نیما - ج (۲) - ص ۲۵۸ به بعد.

جهت منفی‌اش نگرسته، باز در ترسیم چهرهٔ شیخ حسین مزینانی [که بعد قیاس‌الدوله می‌شود!] توانسته است بر برخی تبهکاری‌ها و نابسامانی‌ها انگشت بگذارد. ولی او پس از نگارش «زیبا» به مشروطهٔ خود رسید، و همانند «اوژن راستینیاک» بالزاک، و خود قیاس‌الدوله به محافل اشرافی راه یافت (و مطیع‌الدوله شد!) و در قطب مخالف فرارونده‌های اجتماعی حرکت کرد.

نثر حجازی بر روی هم پایه در شعر کهن دارد، و در «زیبا» با مثل‌ها و اصطلاح‌های عامیانه زیور می‌گیرد ولی پس از «زیبا» منعکس‌کنندهٔ عواطف سطحی و رومانتیک می‌شود. در این نثر همه چیز ساکت و ایستاست، واژه‌ها همان واژه‌های زیبا و توخالی نثر رسمی است. در نوشته‌های حجازی همه چیز هماهنگ با اصول «اخلاقی» طبقه متوسط تازه به دوران رسیده پیش می‌رود. از اندرزگوئی‌های صد تا یک قاز سرشار است. حجازی در اندیشه و شیوهٔ نگارش، محافظه کار است، در «هما» و «آئینه» و «ساغر» و... می‌کوشد ساختمانی به اصطلاح زیبا بنا کند، ولی این ساختمان، مقوائی است که آن را رنگ و روغن زده‌اند و ناچار با آغاز شدن طوفانی اندک فرو می‌ریزد. حجازی گاهی به تحلیل خلق و خوی آدمهای داستانی خود دست می‌برد، اما چون از روان‌شناسی جدید بی‌خبر است و تجربهٔ ژرفی در این زمینه ندارد، به عرضه کردن صورتک‌های بزرگ کرده‌ای بسنده می‌کند. مردم عادی و زنده، مردم کوچه و بازار در داستان‌های او جایی ندارند، و در داستان‌های او - جز در «زیبا» - همه چیز هماهنگ با اصول کتابی و کهنه پیش می‌رود، و در وقفه بین رویدادها، نویسنده فرصتی برای بالا رفتن به منبر پیدا می‌کند، و در ستایش نیکی، دوستی، عشق... داد سخن می‌دهد. عشق در داستان‌های حجازی درونمایه مرکزی است ولی این عشق از رابطه‌های رسمی یا خیال‌پرورانهٔ کسانی از طبقه متوسط یا اشراف فراتر

نمی‌رود [و گاه سرانجام این عشق مرگ و نا کامی است، آئینه (داستان بابا کوهی)] هیچ یک از قهرمانان او نمی‌توانند پوسته سطحی این اخلاق قراردادی را بشکنند و به ژرفای عشق برسند. آدم‌های داستانی او بیشتر آدمک‌های مصنوعی هستند.

ف: حجازی با نوشتن «زیبا» خواسته است چهره دورانی را که خود در آن پرورش یافته است نشان دهد... و اجتماع ایران آن روز را با توجه به انواع «تیپ‌ها» و رفتارها و اصطکاک افراد با نمودهای اجتماعی در فضای نامحدودی تجسم بخشد. او الگوی خوب و قابل پرورشی را در کتاب «زیبا» انتخاب کرده... فردی که از روستا به شهر «تهران» می‌آید و در تهران با مسائلی بسیار پیچیده و گسترده‌تر از روستا مواجه می‌شود... با دورویی و دوز و کلک‌های مختلف - شخصی و اجتماعی - روبرو می‌شود. با کمبود عاطفه و محبت، با عظمت شهر، با بازارها و خیابان‌های دراز و پهن‌آور، با دستگاه‌های اداری و حزبی (با شعبه‌بازی اداری «زیبا»)... برخورد می‌کند... آیا حجازی توانسته است تصویرهای دقیقی از لحظات و اتفاقات ارائه دهد؟... باید گفت خیر، چرا که حجازی با توجه به چهارچوبی که انتخاب کرده بود... درگیری قهرمانانش را از دو نظر - برخورد مادی و معنوی - با اشیاء و ارزش‌ها بازگو کند... قهرمان او آدمی است دهاتی... که از سواد بی‌بهره نیست و هم از طرفی مسائل خرافاتی به وجهی ناخودآگاه فکرش را زیر سلطه کشیده، و کشش‌های عاطفی در موقعیت‌های اجتماعی و زمانی او را زیون ساخته است... زن داستان با هیچ وصله‌ای... به مرد [داستان] نمی‌چسبد. مکالمات این دو... به صورت بسیار کلیشه‌ای درآمده است: «فریاد زدم که ای وای نگو! تو ملیحه اصفهانی نیستی. تو زیبای پارسا و معشوقه با عصمت منی. دست ملوث انسان‌ها از دامن پاک عفاف تو کوتاه است. تو حور و بهشتی و فرشته آسمانی، تو معبود و مسجود منی...» این

جملات بی شباهت به نوحه خوانی و جملات تئاتری کاذب نیست... حجازی این کلمات را پس از تراش دادن و رنگ زدن به دهان قهرمان مرد داستان خود گذاشته است. د: و هم چنین خمیرمایه این عواطف از شعر و نثر کهن اخذ شده است، و پس از حجازی، دشتی که در آغاز مقالات سیاسی - اجتماعی (!) می نوشت [روزنامه شفق سرخ] به بُعد دیگر عشق رو کرد، عشقی به صورت غریزی و مبتذل که مرکز همه «رویداد» های داستان های «تحلیلی» اوست. نثر او نسبت به حجازی امروزی تر است ولی گسیخته و مقطّع است و دور از موازین بنیادی زبان پارسی.^۱ در داستان های او، «طرح و توطئه» ای در کار نیست و اوج و فرود معینی ندارد. درونمایه آن ها رابطه مردی با زنی شوهردار است. نویسنده همه چیز جهان را ظریف و رقیق می کند تا به صورت مضحکه ای از تب شهوت درآید. قهرمان مرد این داستان ها - مرد هرزه ای است که در محافل اشرافی پرسه می زند و تنها پیشه اش، شکار ماهرویان است. زنان داستانی او نیز از مردان آن دست کمی ندارند. آناتول فرانس و پل بورژ و پیر لوتی (نویسندگان پایان قرن ۱۹) را می شناسند، و در گفتگوهای خود «افکار فلسفی» مرحوم ساموئل اسمایلز را طوطی وار تکرار می کنند، و در حقیقت سخنگوی نویسنده اند که آگاهی های شکسته بسته او را از نویسندگان پایان قرن و جمله های آنان را باز می گویند. این داستان ها با مقایسه با داستان های تحلیلی آغاز کار «زوایک» نیز ضعیف است و نشان می دهد که کمیت نویسنده در این زمینه چه اندازه لنگ است.

در تحلیل و نقد «فته» ما کمی جلو آمدیم، زیرا «فته» پس از سال ۱۳۲۰

۱ ولی طرفداران او این کمبود را ستوده اند «روح غیر مطیع، آزادی (؟) پرست دشتی به هیچ چیز حتی به قواعد معمولی صرف و نحو و ترکیبات متداول کلام سر فرود نمی آورد ولی همین عدم تقید جمله های او را تأثیر و لطف مخصوص می بخشد...» - اطلاعات ماهانه - لطف علی صورتگر - شماره ۱۲ سال

چاپ شده است ولی خدیرمایه «فته» در مقاله‌های وصفی دشتی [که بعدها به صورت کتاب «سایه» چاپ شد] موجود بود. در «سایه» مقاله‌هایی نیز در زمینه نقد ادبی و انتقاد اجتماعی آمده است، و شیوه کار نویسنده همان است که در کتاب‌های بعدی او «نقشی از حافظ»، «سیری در دیوان شمس...» و... می‌بینیم که نقدی است غیردقیق و احساسی.

کتاب دیگر دشتی «ایام محبس» اوست. در گیرودار مبارزه‌های اجتماعی پس از مشروطه، جناح مخالف با جناح دشتی پیروز می‌شود، و دشتی به زندان می‌افتد. زندانی شدن او بیش از بیست و چند روزی نمی‌شود، ولی همین چندین روز کافی است تا نویسنده را به یاد ستمگری‌های انسان بیندازد. انسان‌ها ستمگرند، همدیگر را می‌کشند، گاه از جانوران بدتر می‌شوند، چه اندازه آزادی خوب است، چه خوب است از این اطاق بیرون برویم و در دامن طبیعت بخرامیم. زمزمه آبشار و نسیم و شکوفان شدن گلها دل‌بستی است. انسان در زندان قدر آزادی را می‌داند، چه خوب بود انسان حتی پرندگان را در قفس نمی‌کرد... این‌هاست درونمایه کتاب «ایام محبس»! رویدادهای فته (بهار ۱۳۲۳ چاپ شده) ساده است که در موجی از شور شهوانی غرقه شده. در داستان نخست کتاب «فته» پس از چند صبحی رابطه با مرد داستان، عذر محبوب خود را از دل می‌خواهد تا به دیگری پیوندد، و زنی دیگر در داستان دوم^۱ به محبوب خود اعتراف می‌کند او نخستین کسی نیست که بر وی دست یافته است. روشن است که «فته» نمی‌تواند نمونه زن ایرانی باشد. دشتی با زن ایرانی که با دست‌های پنه‌بسته در روستاها به مردش کمک می‌کند، یا در دامن خود مردان

۱. ماجرای آتشب - فته - ص ۷۳ تا ۱۲۶ - یکی از بانوان که مدیر روزنامه بود، در همان روزهای چاپ نخست «فته» نوشت: ماجرای آن شب؟ - ماجرای هر شب!

و زنان آینده را پرورش می‌دهد، یا زنی که گرفتار هوو شده به ستم مرد و جامعه گرفتار آمده است کاری ندارد. بی‌گمان از نظر فن نگارش کتاب فته از ریزه کاری‌ها و بدایعی در توصیف حالات مردان و زنان [اشراف] تهی نیست «زمینه داستان‌ها ساده، طبیعی و بی‌تکلف است... در تحلیل تمایلات و افکار از عهده برآمده است»^۱ ولی ضعف‌های آن را نیز در نظر باید گرفت. آدمهای داستان‌های «فته» و «جادو»... همگی در راه رابطه‌های غریزی و فساد هستند. ارزش زن نیز در این کتاب‌ها پائین آمده سجایای اخلاقی و اجتماعی به شیوه‌ای ناروا نمایانده شده است (در گناهی که پیش می‌آید البته زن و مرد هر دو سهم هستند). زیرا زن این کتاب‌ها اسباب عشرت است و وسیله بزم طرب، عروسی کوکی است. یک بُعد بیشتر ندارد. این کتاب‌ها از جهت فن داستانی نیز ضعیف است. رویدادها یکنواخت و اوصاف همانند هم است. همه داستان‌های دشتی نمودار صحنه‌های متفاوت زندگانی یکفر است. دشتی در بکار بردن واژه‌های تازی و فرنگی نیز زیاده‌رو است و واژه‌هایی چون: پسیکولوژی، پاسیون، بودوار، کلوب، کاوالیه، آپارتمان، مدرن، فم دومناژ (= بانوی خانه)، اترنل ماری (و ترجمه نادرست آن به همیشه شوهر)... را مکرر می‌کند. جمله‌هایی همانند «جریان گرم الکتریکی از وجود او صادر شد.» نیز در داستان‌های او کم نیست. از «شهرزاد» و «جهانگیر جلیلی» نیز باید یاد کنیم. این دو گرچه از آن لایه متوسط جامعه بودند، ولی گونه‌ای شور رمانتیک در آثارشان دیده می‌شد. «من هم گریه کرده‌ام» جهانگیر جلیلی که در جوانی خودکشی کرد - از داستان‌های عشقی حجازی نیرومندتر است. «شهرزاد» نمایشنامه‌نویس بود و داستان‌ها و نمایشنامه‌هایی نیز از گی‌دوموپاسان، اسکاروایلد، آلفرد دوموسه

(اثر منظوم)، لوسین برنارد و... به پارسی ترجمه کرد. او «عاشق طبیعت بود و ایام تعطیل را در شیران، در که، یا دز آشوب می گذراند و به تفکر می پرداخت و وقایع نمایشنامه های خود را به هم گره می زد.» خود کشی او (۱۳۱۶) و مجبئی طباطبائی و... بی گمان تهی از معنائی اجتماعی نیست. شهرزاد و جلیلی در جامعه ای می زیستند که با اندیشه ها و تصور طلائی آنها تضاد داشت. آنان چون «مطیع الدوله» ها نمی خواستند به تالارهای اشرافی بخزند، و با هنر خود پیوند درونی داشتند، ولی به تاریخ و مردم ژرفا نیز نتوانستند پیوندند. این بود که «شهرزاد» به رویدادهای تاریخی: «نمایشنامه عباسه» یا افسانه های عاشقان قرون گذشته پناه می برد، و جلیلی از زبان قهرمان داستان خود می گفت: «متمولین و اغنیا، علاقمندان به زندگی و آنهاییکه هزار جور بستگی به حیات دارند، نمی توانند دوست فداکار... باشند.»^۱ و می افزود که انسان باید دوست واقعی را در میان مردم ژرفا جستجو کند. ولی جلیلی نتوانست از مرز اندیشه های رمانتیک بیرون بیاید، و همانند بزرگ علوی، جامعه را در شبکه رابطه های تاریخی - اجتماعی آن بسنجد. مرگ زودرس او در ۲۹ سالگی به او امکان نداد، بدی ها را در بستر رویدادهای حاکم بر زندگی اجتماعی تحلیل کند. او در کتاب های «من هم گریه کرده ام» و «کاروان عشق» و... با عاطفه ای پاک و احساسی زودرنج رویدادها را می نگرد. قهرمان داستان «من هم گریه کرده ام» دختری است از طبقه اشرافی که در ورطه روسپیگری سقوط می کند، و مدتی در بازار دادوستد جنسی از این دست به آن دست می رود، و سرانجام با مشاهده مرگ دوستش «پروین» تصمیم می گیرد به خانه پدری بازگردد. او می داند که دیگر در خانه پدری به او وقتی نخواهند نهاد، و بی ارزش خواهند شمرد، ولی با این

همه خانه پدری از در بدری مدام بهتر است. پس راه می افتد و چکش در خانه را به صدا در می آورد.

نثر جلیلی پر شور است. گوئی برخی سطرهای کتاب او را با خون و اشک نوشته اند. او گاه به جمله های ادیبانه می آویزد: «دست های مرا می بوسی؟ حیف نیست این لب های تازه تر از گل و پاکتر از نگاه اطفال معصوم را به دست های پُر گناه من نزدیک می کنی؟»^۱ - و گاه از اصطلاح های عامیانه بهره می برد: «پس از نیم ساعت دیگر با هزاران تو بمیری و من بمیرم موفق شدم که سر طاس آقا را با کلاه نمد بروجردیش بپوشانم...»^۲

غم انگیزتر از سرنوشت قهرمان «من هم گریه کرده ام» سرنوشت قهرمانان «جنايات بشر» اثر ربیع انصاری است. داستان از زبان دختری که با دوستش «ملیحه» وسیله گروهی دخترربا در «رشت» ربوده می شود و به روسپی خانه «کرمانشاه» فروخته می گردد، نقل می شود. چهارچوب داستان رویهمرفته خوب است، و صحنه های تکان دهنده دارد، ولی از عیب هائی نیز خالی نمانده. نویسنده در ترسیم کردار و چهره گرگان جامعه، دخترربایان (صفرعلی، پیرزن حیلہ گر و...)، به تجرید گرائیده است و ناخودآگاه آنها را «گناهکار» اصلی دانسته. قهرمان داستان به دوستش می گوید: «این درند گانی که ذره ذره به خوردن من و تو اشتغال دارند تا آخرین لقمه شکار خود را بی رحمانه نجوند از من و تو دست بردار نیستند.»^۳ و گاه نویسنده به دادن شعار رو می کند: «انسانیت به چشم و ابرو و گوش و بینی و روی دوبا راه رفتن نیست بلکه متعلق و بسته به فضائل و ملکاتی است...»^۴ نثر نویسنده چندان درخشان نیست، و توصیف

۱. من هم گریه کرده ام - ص ۱۵

۲. من هم گریه کرده ام - ص ۳۰

۳. و ۴. جنايات بشر - ص ۷۰ و ۷۱

حالات و عواطف آدمهای داستانی او نیز یکنواخت است.

در این دوره، قصه‌سازانی چون ح. م. حمید (حسینقلی مستعان) نیز دیده می‌شوند که داستان‌هایی چون «ناز» «عروس» «آلامد»... می‌نویسند. بیشتر این داستان‌ها دربارهٔ مسأله عشق و عاشقی است. پسری پولدار عاشق دختری فقیر می‌شود یا برعکس! این‌ها در یک چشم بهم زدن عاشق یکدیگر می‌شوند و گاه پس از معاشقه از یکدیگر دوری می‌گزینند، در حالیکه دختر بیچارهٔ داستان آبستن شده از جوان جفاکار داستان کودک در شکم دارد. به دنیا آمدن کودک نامشروع فرصتی بدست نویسنده می‌دهد تا ده‌ها صفحه در بارهٔ «اخلاق» حاشیه برود، و از بدی جفا و خوبی وفا سخن براند و واننده را دچار ملال کند.^۱

«چرند پرند» دهخدا و «یکی بود یکی نبود» جمال‌زاده که در آغاز نثر دوران دوم نوشته شده آغاز طنزنویسی معاصر نیز هست، یکی بود یکی نبود نسبت به «چرند پرند» ویژگی داستانی بیشتری دارد، و طنز «چرند پرند» نیرومندتر است. در «یکی بود...» مردم طبقه‌های فرادست، آدم‌های پرزرق و برق... جای خود را به مردم کوچه و بازار داده‌اند. و این آدمها در داستان‌های بعدی او «عموحسینعلی» «قلشن دیوان» و «راه آب نامه» و «کهنه و نو»... مکرر می‌شوند. آخوند، شاگرد قهوه‌خانه، کالسه‌چی، کارمندان دون پایه، زن روسپی... در داستان‌ها جای نمایانی دارند. جمال‌زاده در «فارسی شکر است» و «رجل سیاسی» دگرگونی‌های اجتماعی ایران در دوران پس از مشروطه، و قرطاس‌بازی اداره‌ها، فرصت‌طلبی هوچی‌ها، خودمختاری مأموران... را نشان می‌دهد. طنز جمال‌زاده پس از «یکی بود یکی نبود» به ضعف گرائید، و بار دیگر در داستان «کباب غاز» جرقه‌ای زد و خاموش شد. راوی این داستان

۱. نقد طنزآمیز هدایت را بر کتاب «ناز» مستعان نگاه کنید. نوشته‌های پراکنده - ص ۳۹۴

کارمندی است که رتبه گرفته است و می‌خواهد به دوستان «ولیمه» ای بدهد. در گِیرودار تهیهٔ کباب غاز که دست و پای راوی سخت درهم رفته - یکی از خویشان مفلوک و چلمن او فرا می‌رسد. مشکل راوی این است که یک غاز بیشتر تهیه نکرده در صورتیکه میهمانان زیادند و قرار است دو گروه شده دو روز برای خوردن کباب غاز به خانهٔ راوی بیایند. خویش چلمن راوی به عهده می‌گیرد که مشکل را حل کند. یکی از کت و شلوارهای «آقا» را می‌پوشد، پیراهن تازه به تن می‌کند و کراوات می‌زند و برای خودش آدمی می‌شود، کار او این است که سر بزنگاه هنگامی که کباب غاز به مجلس آورده می‌شود، پیشقدم شده بگوید: «لطفاً کباب غاز را برگردانید زیرا ما تا خرخره خورده‌ایم و اگر بیشتر بخوریم بیمار خواهیم شد.» قرارها گذاشته می‌شود، میهمانان سر می‌رسند. خویش چلمن راوی با لباس تازه و شستوها و از ته زدن ریش و اصلاحات دیگر... جوانی آداب‌دان، باتجربه، خوش فکر جلوه گر می‌شود و کم کم از پائین مجلس به صدر مجلس صعود می‌کند. لطیفه‌ها می‌گوید، از سفرهای نرفته خود به فرنگ داستان‌ها سرهم می‌کند، پیاله‌های می را با مهارت و لاجرعه سر می‌کشد. در هر گفتگوئی وارد می‌شود، و دیگران را از بذله‌گوئی‌ها و آگاهی‌های خود مبهوت می‌کند. نوبت آوردن کباب غاز فرا می‌رسد. از خویش چلمن، انکار و از راوی اصرار تا اینکه به ناگاه از زبان راوی درمی‌رود که این غاز با بهترین روغن کرمانشاهی پخته شده، پرورده به زعفران است، و شکمش را با بهترین آلو برغانی پر کرده‌اند. هنوز جملهٔ راوی تمام نشده که خویش چلمن او کباب غاز را پیش می‌کشد و می‌گوید حالا که این طور است روی شما را زمین نمی‌اندازیم. در یک چشم برهم زدن هر قسمت از بدن غاز، در دست و دهان یکی از میهمانان است.

خویش راوی پس از رفتن میهمانان در پاسخ اعتراض او می گوید همه حرف های شما درست است ولی قرار و مدار ما درباره غاز معمولی بود نه غاز مزعفر که شکمش پر از بهترین آلودی برغانی باشد!

جمالزاده به دلیل دوری از ایران دیگر داستانی همطراز «یکی بود یکی نبود» ننوشت، و چون از محیط ما و دگرگونی های آن دور بود، از یاد های گذشته خود بهره می برد. کوشش او برای نوشتن گونه ای کمدی الهی «صحرای محشر» نیز به شکست انجامید و با مقایسه این داستان با «افسانه آفرینش» هدایت، ضعف طنز جمالزاده روشن می شود. درونمایه داستان های جمالزاده انتقاد از وضع زندگانی مردم، رابطه مأموران اداری با آنها، و نکوهش ابتذال و باورهای خرافی و تعصب است، و می خواهد این کار را با طنز یا استهزاء و شوخی تعهد کند. آدمهای داستانی او یا نماینده باورهای خرافی و ستمگری هستند یا کسانی که با تعصب و ستم می جنگند. برخی از داستان های او با وجود ظاهر خنده آورشان، عمیقاً غم انگیزند. «دوستی خاله خرسه» و «درد دل ملا قربانعلی» داستان هایی است از این دست. آدمهای این داستان ها، بیگانهانی هستند که در دام رویدادی شوم می افتند و خرد می شوند. گوئی نویسنده سرنوشت مردم عادی را که در دنیائی بی رحم، اسیر دست بیدادند، در چهره این کسان تصویر کرده است.^۱

صادق هدایت از جهان «علم» سرائر و احضار «روان» و نوشتن «فوائد گیاهخواری» و پژوهش درباره «خیام» آغاز کرد و وارد پهنه داستان و نمایشنامه نویسی شد. او در آغاز بطور شگرفی در چنگال اوهام روانی گرفتار بود

۱ ویژگی های نشر و قصه های جمالزاده را در کتاب «نقد آثار محمدعلی جمالزاده» - تهران - ۱۳۵۶ به تفصیل گفته ام و این جا مکرر نمی کنم.

و آثار این گرفتاری‌های روانی وحشتناک را در «زنده بگور» ۱۳۰۹ و «بوف کور» ۱۳۱۵ می‌بینیم. هدایت که از خانواده اشرافی خود بریده بود، بسوی مردم ژرفا آمد، و در «سایه روشن» و «سه قطره خون» زندگانی این مردم را مجسم می‌کرد ولی در آن زمان فرهنگ مردم عادی به درجه‌ای نبود که او را دریابند. خود را بی‌پناه و درمانده می‌دید. از سوی دیگر پهنه ادب در انحصار گروهی خرمگس معرکه، قلاتاق و پشت هم انداز بود. در چنین جهانی، هدایت جانی برای خود نمی‌دید. پس خود را «زنده بگور» می‌انگاشت و «برای سایه خود می‌نوشت». نوشته‌های فرومایه «فته» نگاران و «زیبا» نویسان خس و خاشاک در زلال جویبار افشانده بود، و در برابر دانستگی مردم سدی استوار می‌کشید، از این رو مردم نتوانستند طلوع نویسنده پرمایه و آفرینشگری را که از آن آنها بود دریابند. در بین کسان داستان‌های او هم روستائیان دیده می‌شوند و هم آدمهای عادی شهر. قهرمانان داستانی او متنوع‌تر از قهرمانان جمال‌زاده، علوی، چوبک... هستند. هیچ یک از نویسندگان معاصر ایران چونان هدایت به ژرفای جامعه ما نفوذ نکرده است. او رویدادها و اشیاء و مکان‌ها را نیز با ظرافت و بزه‌ای تصویر می‌کند. چنانکه در داستان «دانش آکل» کوچه‌های شیراز، و خانه شراب‌فروش یهودی و قهوه‌خانه «دومیل» و بوی عطر نارنج را با چنان ظرافتی ترسیم می‌کند که شگفت‌انگیز است.

هستی هدایت به دو بخش تقسیم شده بود: از جهتی به اندیشه‌های فلسفی، فکر پوچی، بودا، خیام... می‌گرائید و از جهتی به زندگانی مردم ژرفا و در این زمینه همانند چخوف به جنبه سوگنامه‌ای مردم نظر می‌کرد. شیوه هدایت چنان نافذ بود که نزدیک سی سال نویسندگان پیشرو ما را زیر سایه خود گرفت، و فقط در دو دهه اخیر بود که جلال آل‌احمد [در مدیر مدرسه] و بهرام صادقی [در

«سنگر و قمقمه‌های خالی»... توانستند از بند شیوه او بگذرند و فضای تازه‌ای بوجود آورند، و نویسندگان دیگر نیز به تدریج به شیوه ویرانه خود دست یافتند.

در بوف کور، زندگانی را ناپایدار، نامطمئن می‌بینیم. راوی این داستان از مردم و جامعه دورافتاده حتی با خود بیگانه است. با زنان نمی‌تواند رابطه درست برقرار کند. روزی روزنه‌ای در اطاق تاریک او به سوی بیابان باز می‌شود. در چشم‌انداز او جوی آب، درخت سرو و مردی هندی که شالمه‌ای بسر بسته و دختری که همانند دخترکان معابد هند است... نمودار می‌شود. دختر خم شده با دست راست گل نیلوفر کبودی به پیرمرد قوز کرده تعارف می‌کند. «نگاه می‌کرد بی آنکه نگاه کرده باشد... لطافت اعضاء و بی‌اعتنائی اثری جرکاتش از سستی و موقتی بودن او حکایت می‌کرد.»^۱ گوئی روزنه‌ای که به این چشم‌انداز باز می‌شود، حکایتگر نگرانی ژرف هدایت به جهانی آن سوی واقعیت است. ولی هنر هدایت در این مرز متوقف نمی‌گردد. دریچه اطاقش به شهر و کوچه‌های آن، قصاب و لاشه‌های آویزان گوسفندان، پیرمرد ختر پزیری... نیز باز می‌شود. زن نیلوفرین داستان «بوف کور» در نیمه داستان به «لنگاته‌ای» بدل می‌شود که با هر کس و ناکس رابطه دارد. در این کتاب همه چیز، آدمها، اشیاء و مکان‌ها به طور شگرفی در حال دگرگونی است. در «بوف کور» دخترک دارای زیبایی رؤیائی و ابهام‌انگیزی است و دو چهره دارد. از حالات دوگانه بیگناهی و شرارت بهره می‌برد، کودک است و عامل شکنجه. به معشوقه «بودلر» همانندی دارد که در «گل‌های بدی» و «ملال پاریس» سراینده به دو صورت می‌تواند در برابرش ظاهر شود: یا شلاق بدست گیرد یا به زانو درآید. در بوف کور دگرگونی‌های جهان هستی، تبدیل شدن باشندگان و اشیاء به یکدیگر خبر از

نفوذ فلسفه‌های هند می‌دهد. غمی ژرف و سایه‌ای وحشتناک بر سراسر کتاب گسترده شده است. با این همه «بوف کور» به‌رغم آنچه پنداشته‌اند، اثری سوررئالیستی نیست، اثری واقع‌گرایانه است. تاریکی فضای داستان خبر از تاریکی محیط می‌دهد. دریچه‌ای که هدایت را با دنیای خشن رجاله‌ها پیوند می‌دهد، کلید دیگری است برای دریافت این اثر شگرف. دکان قصابی که لاشه‌های گوسفندان را آویزان کرده - و خون از آن‌ها می‌چکد - نماد جهانی بی‌رحم است، و از همین دریچه است که نویسنده گذر گزیده‌های مست را در کوچه‌های بی‌عابر می‌بیند. هیچ چیز جز عریده‌های مستانه آنها در کوچه طنین نمی‌افکند. می‌دانیم که هدایت درباره رنج انسان‌ها و جانوران تا چه اندازه حساس بود. او این جهان دنی و شقاوت پشه را که در آن همه چیز در زیر گام‌های ابتذال لگد کوب می‌شود، نمی‌توانست تحمل کند. این جهان برونی او بود. جهانی که در آن ستمگر قوی‌پنجه حق داشت ناتوان‌ها و بیگناهان را نابود کند. به گفته کمیساروف «بوف کور پرنده‌ای است که برخلاف نام خودش، همه چیز را به روشنی می‌بیند.» دریچه‌ای که به دنیای درونی هدایت باز می‌شد نیز سرشار از ابتذال و تشویش بود. زن جوانی که از خانه می‌گریخت تا خود را به قصاب سر گذر تسلیم کند و دایه‌ای که او را به این کار تشویق می‌کرد و حکیم‌باشی، نمادهای دیگر ابتذال محیط بودند. در چنین جهانی دانش‌آکل‌ها به دست کاکار ستم‌ها نابود می‌شدند، مردانگی بدست نامردی از پا درمی‌افتاد. جوان دیوانه داستان «سه قطره خون» - که بی‌شبهت با قهرمان اطاق شماره شش پخوف نیست - نیز نمی‌توانست تاریکی محیط را برتابد. سرانجام افزون شدن تاریکی پس از دوره کوتاه روشنی، هدایت را به سوی کافکا کشاند و «پیام کافکا» را نوشت (۱۳۲۷). او که دیگر توان خود را در جنگ با نیروهای بدی از

دست داده بود، به مرگ تسلیم شد و خودکشی کرد (پاریس ۱۹ یا ۲۰ فروردین ۱۳۳۰). زندگانی و کوشش‌های هدایت، نمودار تلاشی سخت بود که به شکستی دردناک پایان گرفت.^۱

شیوهٔ نویسندگی هدایت، شیوه‌ای است ساده، سهل و ممتنع و شاعرانه. رویدادها گاه در جمله‌های ساده و آرام و در هاله‌ای از اندوه جریان می‌یابد، و گاه به خشونت می‌گراید، و در مثل در «علویه خانم» در طوماری از اصطلاح‌ها و مثل‌ها و دشنام‌های عامیانه غرق می‌شود. سرنوشت بیشتر آدمهای داستانی او به مرگ می‌انجامد، و سایه روشن زندگانی خود را در این زمینه نمایان می‌کند. داستان‌های هدایت یک دست نیستند. «لاله» و «بوف کور» با شعر پهلوی می‌زنند، «حاجی آقا» - که درونمایهٔ نیرومندی دارد - بیشتر گزارشگونه است. سگ ولگرد کوششی است برای راه یافتن به پهنهٔ روان‌شناسی حیوانات و نشانهٔ دلسوزی هدایت به ستمی که بر جانوران می‌رود، «آب زندگی» نمایشگر آرزوی اوست به بازیافتن جهانی بهشت‌وار. ولی واقعیت تلخ با آرزوهای شیرین هدایت فاصلهٔ زیاد داشت و او دیگر چنان غمزده و نومید شده بود که نتوانست آن سوی شب و تیرگی را ببیند [همانطور که کافکار چنین بود]. هدایت چون خیام به متافیزیک باور نداشت و می‌گفت با مرگ همه چیز پایان می‌گیرد، و پس از این زندگانی زندگانی دیگری موجود نیست، و پس از ما نیز نموده‌های طبیعت باز دگرگونی‌های ابدی خود را همچنان ادامه می‌دهند. هدایت در حقیقت نویسندهٔ داستان کوتاه است، و این رشته از هنر نویسندگی را به مرتبه‌ای رساند که تاکنون در ادب معاصر ما همانندی نیافته است. او همانند «نیما» که پرچمدار تحول شعر پارسی بود - پرچمدار تحول نثر داستانی پارسی شد.

۱ برای آگاهی بیشتر از سبک و اندیشه هدایت به «نقد آثار صادق هدایت» - تهران ۱۳۵۷ مراجعه کنید.

«چمدان» بزرگ علوی نیز متعلق به همین دوران دوم نثر پارسی معاصر است (۱۳۱۳) این مجموعه داستان با اینکه به گونه‌ای به سوی تحلیل روانی می‌گراید، دارای رگه‌های ژرف واقعیت‌گرایی است. داستان «سرباز سربی» وصف زندگانی رقت‌آور کوکب - زن روسپی و آقای «ف» است. کوکب در خانه‌ای کلفت بوده. روزی از عطاری سربازی سربی می‌خرد و بدست بچه صاحب‌خانه می‌دهد. سرباز سربی دست بچه را می‌برد. خانم نمی‌گذارد که کوکب بار دیگر آن را به بچه بدهد. «از همین جهت کوکب از خانم رنجیده بود و دیگر نخواست بود آنجا بماند.» بعد آن را گم می‌کند «و حالا غصه‌اش شده بود و این گم شدن سرباز را به فال بد می‌گرفت.»^۱ در «آئینه شکسته» هدایت نیز «اودت» را می‌بینیم که شکسته شدن آئینه‌اش را به فال بد می‌گیرد. علوی در داستان نخست مجموعه چمدان، جدال دو نسل پیر و جوان را مجسم می‌کند. جوانی عاشق زنی به نام «کاتوشکا» است ولی سرانجام زن به کام پدر ثروتمند جوان می‌شود. در آغاز داستان نیز می‌خوانیم: «امروز بیش از روزهای دیگر به پدرم توهین شد. برای آنکه پدر باوقارم خود را کوچک کرده و در منزل من آمده بود. مگر من آن پسری نیستم که پس از مدتها زد و خورد از خانه او بیرون آمده بودم.»^۲

اوج کارهای نخست «علوی» را در داستان «رقص مرگ» می‌بینیم که در آن رویدادها و حالات قهرمان داستان در هاله‌ای از رنج و اندوه و بیانی «بوف کور» وار بیان می‌شود. داستان‌های دیگر علوی «پنجاه و سه نفر» که بیشتر جنبه گزارش دارد، و «نامه‌ها» و «چشمهایش» و «دیوار سفید» [که به آلمانی

۱ چمدان - ص ۷۴

۲ چمدان - ص ۴

نوشته [...] او را در طراز نخست نویسندگان ایران قرار می‌دهد.^۱ علوی در «یه‌رنچکا» وحشت جنگ جهانی دوم را در چهره دختری لهستانی مجسم می‌کند. در «نامه‌ها» دختر فردی اشرافی در راه آزادی می‌جنگد و دستگیر می‌شود. استاد ماکان قهرمان «چشمهایش» در همین راه قدم می‌گذارد، و «فرنگیس» دختر فردی اشرافی به او کمک می‌کند، اما در نیمه راه برای نجات استاد «یا به پیروی از گرایش‌های اشرافی»، استاد را تنها می‌گذارد. ممتازترین نشانهٔ سبک علوی را در داستان «یه‌رنچکا» و تصویر چهره «فرنگیس» در «چشمهایش» می‌بینیم: «پرده چشمهایش صورت ساده زنی بیش نبود. همه چیز در این صورت محو می‌نمود. بینی و دهن و گونه و پیشانی با رنگی تیره نمایانده شده بود. کوئی نقاش می‌خواسته است بگوید که صاحب صورت دیگر در عالم خارج وجود ندارد، و فقط چشمها در خاطره او اثری ماندنی گذاشته‌اند. چشمها با گیرندگی عجیبی به آدم نگاه می‌کردند. اما پرده‌های حائل بین صاحب خود و تماشاکننده را می‌دریدند و مانند پیکانی قلب انسان را می‌خراشیدند»^۲ سبک علوی در «چشمهایش» تحلیلی و توصیفی است. در «رقص مرگ» به «بوف کور» هدایت نزدیک می‌شود، ولی رگه‌های واقعیت‌گرایانه کار علوی از بوف کور بیشتر است. در «گیله مرد» و داستان‌های دیگر «نامه‌ها» از پایگاه رئالیسم اجتماعی داستان می‌نویسد. دگرگونی اجتماع و مبارزه با تاریکی‌ها در «گیله مرد» با وصف و حرکت داستانی آمیخته است، و این بزرگترین کامیابی علوی و کامیابی داستان کوتاه پارسی در این زمینه است.

ج: دورهٔ سوم: در این دوره هدایت، علوی، حجازی، دشتی... نیز هنوز

۱ از علوی کتاب‌های تحقیقی و ترجمه نیز در دست است مانند «اوزبکها» (خاطره سفر) و «حماسه ملی ایران» (ترجمه از نولد که) و...

۲. چشمهایش - ص ۸ و ۹

حضور دارند. سپس آل احمد، چوبک، پرتو اعظم، کریم کشاورز [که در سال ۱۳۵۶ مجموعه داستان‌های او زیر عنوان فی مدة المعلومه چاپ شد.]، به آذین، سعید نفیسی، شیرازپور پرتو، دکتر منشی زاده، نوری، جعفر شریعت (درویش)، سیمین دانشور، مهدی حمیدی، عبدالحسین میکده [ماریتا در دیار بیماران]، محمد مسعود، ابوالفضل لسانی [صحنه زندگی...]. صبحی مهدی [حاج ملا زلفعلی]، عماد عصار^۱ می آیند. گروهی از اینان به کار داستان‌نویسی ادامه دادند و گروهی در نیمه راه ماندند و آثارشان نیز در یک مایه نیست.

از ۱۳۳۰ به بعد داستان‌نویسان جوان با شوری سرشار به کار پرداختند، گروهی از اینان اکنون نام آورند و گروهی از صحنه داستان‌نویسی به کنار رفته‌اند: ایرج علی آبادی، محمد عاصمی، احمد صادق (علی مستوفی)... در این دو دهه بهرام صادقی، احمد محمود، جمال میرصادقی، محمود دولت آبادی، ناصر ایرانی، نادر ابراهیمی، بهمن فرسی، منصور یاقوتی، امین فقیری، تقی مدرسی، ابراهیم گلستان، علی محمد افغانی، غلامحسین ساعدی، جواد مجابی، گلی ترقی، اسلام کاظمیه، شهرنوش پارس‌پور، امیرحسین روحی، سادات اشکوری، شمس آل احمد، محسن حسام، ابوالقاسم پاینده، ایرج پزشک‌زاد، ناصر شاهین‌پر، محمد علی اسلامی، همایون عامری، عباس نعلبندیان، عباس پهلوان، بابامقدم، مهشید امیرشاهی، بهرام حیدری، شفیانی، عدنان غریفی، صمد بهرنگی، هوشنگ گلشیری، حسن حسام، مجید دانش‌آراسته، حمید صدر، جعفر مدرس صادقی، محمد کلباسی، شاپور قریب، فریدون تنکابنی، پرویز مسجدی، ناصر تقوایی، ابراهیم رهبر، اکبر رادی، محمود گلابدراهی، علی مدرس‌نراقی، قاضی ریحاوی، ناصر مؤذن، و... داستان‌پارسی را به فضای تازه‌تری رهنمون

۱. مدیر مجله آشفته و نویسنده رمان سه جلدی «باشرف‌ها».

شدند. اینان نیز دو گروهند: واقعیت‌گرایان و واقعیت‌گریزان. بهرام صادقی، محمود دولت‌آبادی، احمد محمود، امین فقیری، صمد بهرنگی، فریدون تنکابنی و درویشان... از واقعیت‌گرایان هستند و نعلبندیان و گلی‌ترقی و بهمن فرسی... از واقعیت‌گریزان. کمیت داستان این دو دهه نیز درخور توجه است. هر سال چندین مجموعه داستان به چاپ می‌رسد، و برخی از این مجموعه‌ها چندین بار تجدید چاپ می‌شود [اکنون داستان سووشون به چاپ دوازدهم رسیده]. ویژگی‌های نثر داستانی دوره سوم بسیار متنوع است، و اینک مجال نداریم به همه آنها بپردازیم ولی به چند ویژگی آن اشاره می‌توان کرد:

الف: نثر داستانی این دوره به ویژه در این دو دهه بیشتر به ایجاد فضا و تصویر کردن پرداخته است. امروز دیگر داستان‌هایی چون «گل‌هایی که در جهنم می‌روید» محمد مسعود که به توصیف حوادث می‌پردازد، و گاه به شعار دادن می‌گراید، مطلوب نیست. اشتباه نشود. محمد مسعود نویسنده‌ای اندیشمند و پرشور بود، و برخی از صحنه‌های داستانی او گرم و مؤثر است، ولی از نظر فضا، نمونه‌سازی، تصویرگری واقعیت... کوتاه می‌آمد. نویسندگان امروز کوشش می‌کنند از نظر فن داستان‌نویسی نیز کار بی‌نقص ارائه دهند.

ب: نویسندگان امروز نسبت به نویسندگان مشروطه و نویسندگان دوره دوم بیشتر به واژه‌ها و تعبیرهای پارسی می‌گرایند. کوشش آنها بر این است که از واژه‌های فرنگی و تازی دوری گیرند، و بیشتر به سوی زبان مردم آمده‌اند.

ج: نویسندگان دو دوره پیش گاهی زیر نفوذ مولیر، ولتر، گئی دوموپاسان چخوف و تالستوی بودند، در حالیکه داستان‌نویسان این دو دهه نویسندگان جدید غربی [گورکی، سارتر، همینگوی، فاکر، کافکا، بکت، کامو...] را در نظر دارند.

د: در همین دوره است که ادبیات روستا به شکل مستقل پا می‌گیرد. نویسندگان روستانویس امروز، با روستا آشنائی نزدیک دارند، و مدتی در آن جا بسر برده‌اند، بنابراین تصویری که از روستا بدست می‌دهند، تصویری است از درون روستا نه از برون آن.

ه: نکته دیگر اینکه به گفته آل احمد: «ادبیات معاصر پارسی لاز نظرگاه من نثر و شعر این دو دهه» به سبک بی‌توجه است؛ به اصالت در کلام، به پاکی تعبیر به جزالت زبانی که بکار می‌برد، به ایجاز، و بطور کلی به فصاحت و بلاغت. و این قضیه گاهی کار را به قلم انداز نوشتن کشیده است. اغلب شعرا مثل هم شعر می‌گویند، و اغلب نویسندگان مثل هم می‌نویسند. خیلی به ندرت می‌شود از شعر یا نثری دریافت که امضای چه کسی باید پایش باشد...»^۱

و: جنگ دوران پیش بین واقع‌گرایان بود و رومانتیک‌ها، نبرد نویسندگان واقع‌گرای امروز نبرد با سوررئالیست‌ها، پوچ‌گرایان، رمان نو ارب‌گری‌یه، بکت و... است. واقع‌گرایان می‌خواهند پیکار اجتماعی را به پهنه پیکار هنری ببرند، و طرفداران سبک‌های نو انحطاطی زیر پرچم «هنر برای هنر» سینه می‌زنند، و گاه به آشکار از «برج عاج‌نشینی» خود ستایش می‌کنند. ولی این تفاوت وجود دارد که مردم رومانتیک‌های دیروز را جدی می‌گرفتند ولی پوچ‌گرایان امروزی را جدی نمی‌گیرند.

ز: آنچه نثر این دوره را با نثر واقعی دوره پیش و دوره مشروطه پیوند می‌دهد، عامل مقاومت و پیکار است. تسلیم نشدن و فریب نخوردن است، دفاع از زبان و هنر است، همدردی با مردم ساده‌کوشاست. در بین آدمهای داستانی نویسندگان این دو دهه «تنگ‌سیرها» و «گیله‌مردها» زیاد می‌شوند. جوانان با

اندیشه فعال و جوشنده برمی‌خیزند، و تصویرکننده رنج‌ها و شادی‌ها و پیروزی‌های مردم می‌شوند. می‌دانند در بیابان فریاد نمی‌کشند که پژواک آن سرانجام بی‌ثمر بماند. این نیک‌بختی را دارند که دیگر «برای سایه خود ننویسند». همچون هدایت غریب و بی‌پناه نیفتاده‌اند. شب و سایه‌های شب هنوز هست، ولی خورشید فردا نیز نویددهنده است «تاریکی همیشه بوده و هست. این پرهیزناپذیر است. اما داستان هرگز به تاریکی پایان نیافته است. و نیز هرگز به روشنی. طبیعی است که مرگ نیز انکارناپذیر است. اما گوئی سرانجام آنچه به میان می‌آید زایش است، زایش‌هاست.»^۱ «فریدون رهنما» پس از این سطور که در بالا آوردیم می‌نویسد: «روزی سخت فرسوده بودم. از آن روزهایی که برای هر زنده‌ای پیش می‌آید. به تنگ آمده بودم... چیزی توجهم را جلب کرد. چیزی به ظاهر بسیار بی‌اهمیت، بسیار معمولی: گیاهی نازک که قشر بسیار ضخیم قیر و اسفالت را شکافته بود، و بیرون آمده بود. شاید هرگز نتوانید تصور کنید تا چه اندازه به شوق آمدم. من به این روئیدن اشاره می‌کنم، که قشرها را می‌شکافد، که ضخیم‌ترین تاریکی‌ها را می‌شکافد...»^۲

* نگین - شماره ۵۱ - مرداد ۱۳۴۸

سیری در رمان نویسی، تاریخ‌نگاری و پژوهش ادبی

کتاب و دیگر فرآورده‌های فکری در صورتی کار خود را به انجام می‌رساند که در دایره روابط اندیشندگی جامعه و به ویژه کار فرهنگمداران قرار گیرد، و مورد بازنگری و بازسجی وقایع شود تا به صورت نیروی پویا در جهت پیشبرد ایده‌های نو فردی و اجتماعی درآید. این رابطه فرهنگی در ایران قرن چهارم و پنجم هـ و در اروپای عهد رنسانس تا امروز و در یونان باستان و در امپراطوری روم به ویژه در دورهٔ اگوستوس موجود بود، و آن نتایج شگرف فرهنگی و فلسفی را به وجود آورد. در ایران عهد فردوسی و بیرونی «دگواندیشی» و علم‌پروری و علم‌ورزی ممنوع نبود و نیروهای زندهٔ جامعه پشتیبان هنر و علم بودند. درگیری عقاید وجود داشت اما به مرز دشمنیهای ویرانگر فرقه‌ای نمی‌رسید. جامعه خواهان تجدد و نواندیشی بود و علم و ادب رونق داشت و دانشمند و شاعر بر صدر می‌نشت، اگر در جهت دستگاه حاکم بود حتی «از نقره دیگدان می‌زد» و «آلات خوان از زر می‌ساخت» و اگر در

جهت نیروهای بالنده مرفعی اجتماعی و ملی می‌پوئید به جایی می‌رسید که از اقصا نقاط ایران بزرگ آن روز خواهان سخنش می‌شدند و تحفه اندیشه و ذوقش را دست بدست می‌بردند تا به جایی که «شاهنامه» فردوسی در هند و آسیای کوچک و مصر نیز خریدار می‌یافت و ابن بطوطه اشعار سعدی را از ملاحان چینی هزارها فرسنگ دور از شیراز - می‌شنید و سلاطین هند برای شعر حافظ سر و دست می‌شکستند. چه شد که آن والائی کم‌نظیر فرهنگی جای پرداخت و به جای بیرونی و ابن سینا و خیام و فردوسی و غزالی و صدها دانشور بزرگ دیگر... مقلدان و حاشیه پردازان و شرح بر شرح نویسان پدید آمدند و دوره پیروی و تقلید فرا رسید، و تعصب و نامداری و بی‌اعتنایی به نواندیشی، چیرگی یافت؟ این مساله‌ای تاریخی است و عوامل موجد آن؛ هجوم مغول، اوج‌گیری درگیریهای فرقه‌ای، فروپاشی نظام زراعی و اقتصادی و سپس مهاجمات دول استعماری... را همه می‌شناسیم و تکرار آن لزومی ندارد. جنبش مشروطه در جهت بسط آزادی و فرهنگ گام بزرگی بود ولی به دلیل نداشتن زمینه فکری و اجتماعی لازم و موش‌دوانیهای استعمار و خیانت عوامل خودفروخته مشروطه‌نما به آماجهای خود نرسید. هدایت، نیما، بهار، دهخدا، علوی فرزندان راستین جنبش مشروطه بودند، و گرمای آن نهضت زودرس اما تپنده و موج را در عروق خود احساس می‌کردند. اشعار و نوشته‌های اینان و حتی پژوهشهای آن سالها - در مثل پژوهشهای احمد کسروی و سعید نفیسی و همائی و دهخدا، دکتر معین... به آینده می‌نگریست و از گذشته غنی فرهنگی سیراب می‌شد و در مجموع رو به پیش داشت.

بار دیگر اوج‌گیری فعالیتهای اجتماعی در سالهای ۱۳۲۰ به بعد و پیدایش جنبش ملی، تکانی به حوزه علم و ادب ما داد. شاملو، اخوان، نصرت رحمانی،

فروغ فرخ‌زاد، چوبک، توللی و آل احمد، دولت آبادی، بهرام بیضائی، بهرام صادقی، ساعدی، احمد محمود... محصول این دوره‌اند. کار ترجمه نیز رونق می‌گیرد و مترجمان هنرمندی مانند محمد قاضی، ابراهیم یونسی، حمید عنایت، کریم کشاورز، نجف دریابندری، سلطان‌زادهٔ پسیان، کریم امامی، الوالحسن نجفی، دکتر رحیمی به روی صحنه می‌آیند و ما را به آثار گرانمایهٔ غرب آشنا می‌کنند. در زمینه پژوهش ادبی در آغاز در مثل دو قرن سکوت زرین کوب را داریم که پژوهش طرفه‌ای است در باره چگونگی آمدن اعراب به ایران و آثار و نتایج آن؛ نیز پژوهشهای دکتر خانلری را درباره زبان فارسی و مسائل مربوط به شعر و ادب و تاریخ داریم که اوج آن به تصحیح سمک عیار و دیوان حافظ و نوشتن تاریخ زبان فارسی و شهر سمک می‌رسد. با پژوهشهای دکتر اسلامی ندوشن عرضه می‌شود که با زبانی شیوا و زیبا قصهٔ پهلوانان شاهنامه را برای ما زنده می‌کند و ایران را از یاد نبریم و حافظ شاعر داننده راز را می‌نویسد و داستان داستانها رستم و اسفندیار را، که چند گام ادب پژوهشی و تطبیقی ما را به پیش می‌برد. و نیز پژوهشهای شاهرخ مسکوب (مقدمه بر رستم و اسفندیار)، صادق گوهرین (ابن سینا) و مهدی اخوان (امید) دربارهٔ نیما و وزن نیمایی و بازنگریهای انتقادی شاملو در زمینه شعر و ادب فارسی و تحقیقات بسیار ارزنده دکتر آدمیت (امیر کبیر و ایران)، (آخوندزاده) و... و مقالات ممتع محیط طباطبائی - که با شکایاتی و سخت کوشی و بدور از دسته‌بندی علامه‌ها و ادب رسمی عرضه شده و می‌شود... و اثر بسیار طرفهٔ حسینعلی هروی درباره حافظ (نقد و نظر) و پژوهشهای تاریخی و زبان‌شناسی ذبیح و بهروز... همه و همه از نواندیشی و گرایش به تجدد و تکامل خبر می‌دهد.

در همین دوره - و از سال ۱۳۱۷ به بعد است که کارهای تاریخی و نقد و

ادبی و فلسفی دکتر محمود هومن راه نوری در تحقیق فلسفه و حافظ‌شناسی در ایران می‌گشاید. حافظ چه می‌گوید؟ ۱۳۱۷ - حافظ ۱۳۲۵، از زندگانی چه می‌دانیم؟ ۱۳۲۲ و زیست یا زندگانی، ۱۳۲۴ و تاریخ فلسفه دفتر نخست ۱۳۳۷ محصول همین دوره است. به ویژه زنده یاد دکتر هومن باور داشت که تا بنیادهای فکری و فلسفی جامعه درست نشود، داوری تاریخی و ادبی و فلسفی ممکن نیست و کار فلسفه حفظ کردن باورها نیست بلکه آموختن اندیشه‌هاست، و تا زمانی که پیشداوری و تعصب در کارها باشد ممکن نیست که ما بتوانیم با جهان رو به پیشرفت همگام و همراه شویم. هومن در حافظ خود نشان می‌دهد که بیشتر پژوهشهای حافظ شناختی، گسته و پراکنده بود و فاقد زمینه‌های اندیشدگی لازم و به همین دلیل است که می‌بینیم ناآشنایان به فرهنگ و زبان و شعر فارسی رساله‌های دراز دامن در باره فردوسی، مولوی، حافظ و سعدی می‌نویسند بی آنکه نوک تیز اندیشه خود را با مبانی علمی و فلسفی لازم تیز کرده باشند. این است که در نزد اینان فردوسی استاد تراژدی نبوده و مولوی هم‌طراز شاعرانی چون رمبو... معرفی می‌شود و پیر مغان حافظ همان خضر است و این دو باهم تفاوتی ندارند. در حالی که آشنایان به شعر حافظ به خوبی واقفند که پیر مغان را منحصراً در دایره سنت tradition ایران باستان و به ویژه مهرآئینی می‌توان دریافت درحالی که «خضر»، اسطوره‌ای سامی است و در جاهایی در شعر حافظ پدیدار می‌شود که شاعر ما رو به سوی میتولوژی‌های سامی دارد. و همین‌ها که نه فکر روشنی دارند و نه حرف تازه‌ای... یونگ، هایدگر، فروید، مارکس، اشتراوس، هگل و دیگر نام‌آوران علم و فلسفه و هنر غرب را در یک کیسه می‌ریزند و می‌خواهند اشعار مولوی و حافظ را با مفتاح یونگ و هایدگر - که اینها را هم به طور بنیادی نمی‌شناسند بگشایند و همین‌ها که خود

سرگشته و راه گم کرده‌اند و دعوی رهبری دارند، آب زلال جویباران فرهنگ را به افشاندن گل و خاشاک و سنگریزه در آن، تیره و کدر می‌کند و در اظهار لویه‌های خود باعث گمراهی جوانان مستعدی می‌شوند که در این هزار راه حیرت‌راهی به دیهی می‌جویند. و به راستی که حافظ چه خوب گفته است:

دور است سر آب از این بادیه هشدار

تا غول بیابان نفرید به سرابت!

در واقع نویسندگان که در دایره فرهنگی زادوبوم خود نمی‌اندیشند و بستگی بنیادی با تحولات ژرف اجتماعی همزمان خود ندارند، ناممکن است که بتوانند به زور و ضرب «اطلاعات فنی» و ترفندهای روشمندان، اثری این جایی و این زمانی به وجود آورند. آزمایشهای تاریخی نشان می‌دهد که فرهنگ‌مداران واقعی همیشه در بستر تحولات تاریخی عصر خود قرار گرفته‌اند و کار آنها هماهنگی با اصیلترین رویدادهای فکری و اجتماعی همعصر آنان بوده است و این نقش و عملکرد تاریخی آنها بوده و هست و خواهد بود.

هگل گفته است که در اروپا با جنبش اصلاح دینی چیز تازه‌ای به جهان می‌آید. هنگامی که جهان گیتیائی ارزشهای ویژه خویش را داراست، دیگر کلیسا تنها سرچشمه ارزشهای اخلاقی نخواهد بود. به علم نیروی جدیدی داده خواهد شد زیرا انسانها این جهان را به آن اندازه ارجمند خواهند دید که به پژوهش گذاشته شود. قرون وسطی این جهان را همچون دره اشکها می‌دید که می‌بایست انسان تا آن جا که ممکن است در سفرش به سوی ابدیت به سرعت از آن بگذرد. جهانی از این دست چنان ارجی نداشت که به دردسر پژوهش علمی بیارزد. ولی با جنبش اصلاح دینی، دلبستگی تازه‌ای به سوبرکتیوته انسانی پدید خواهد آمد و همراه با آن دلبستگی بزرگتری به پیرامون موجود و واقعی انسان.

پس جنبش اصلاح دینی بالیدن (عناصر فرهنگی) است: بالیدن جدید آزادی روحی، بالیدن علم - به این معنا که جهان به حد کفایت از خود آگاه می‌شود که در صدد دیدن سوی دیگر خود برآید و چنین است که امریکا را کشف می‌کند، بالیدن دانایی بسیار سیاسی که در آن جهان سیاست در چهارچوب آگاهی وسیله خرد سامان می‌یابد و این یعنی ارزشهای خردمندانه شده.»

با بهره‌گیری از این ایده هگلی می‌توان گفت که تاریخ، شعر، قصه و پژوهش ادبی... همه و همه وجهی از وجوه فرهنگ و عنصری از عناصر خود - آگاهی انسان است و در صورتی نقش تاریخی خود را بازی خواهد کرد که در هر مرحله داده شده، قانون تکامل را در پیش نمای خود داشته باشد و گرنه از چه روست که دو عنصر پیش‌تاز قصه و شعر معاصر ایران هدایت و نیما و سپس پیش‌تازان دیگری مانند شاملو قلم به دست می‌برند و چکیده ذوق و شوق خود و حسب حال عهد خود را به روی صفحه کاغذ می‌ریزند؟ آیا همانطور که برخی گفته‌اند: هنر چیزی جز صورت‌بندی ظاهر نیست؟ آیا هنر قسمی بازی است که هیچ هدفی جز خود ندارد؟... آیا هنر هیچ دینی به جامعه و اخلاق ندارد؟ که هنر چیزی است همانند بازی تنیس، و چیزی که هر طور بخواهی می‌توانی قلش بدهی و بچرخانی؟ که هنر چیزی است که از ژرفای جان هنرمند و اعماق فرهنگ جامعه می‌جوشد و به همین دلیل به جان بسته است؟

امروز کوشش بسیار می‌شود که دو قسم «هنر» به وجود آید. قسمی هنر بی‌ریشه، گنده‌گو، بسیار سطحی و انحرافی که به حرفهای گنده گنده تفوه می‌کند اما کاری با پیرامون سازنده‌اش ندارد. قسم دیگر هنر گذشته‌گرا، رجعت‌کننده به اعصار تاریک، پیروی کننده Epigonism که می‌خواهد جامعه دوران طفولیت شخص را دوباره بر تنش راست کند و بیاراید. آیا ممکن است؟

البته گاه در برخی مراحل تاریخی کار چنان دشوار و آسمان چنان کدر و تیره می‌شود که گذشته‌گرایان آن سان در این باور استوار می‌شوند که می‌خواهند کاری کنند که متجددان نیز در ژرفای درون خود بپذیرند چنین کاری ممکن است. ارزشهای فرهنگی و تاریخی در هر دوره داده شده کار ویژه‌ای دارند و ضرورت ویژه‌ای پشیمان آنهاست. در مثل قوالب شعری شعر کهن فارسی (قصیده، غزل، رباعی، و...) با آن اوزان ویژه، مراعات النظیرها، قرینه‌ها، تشبیه‌ها... امروزه ضرورت وجودی و منطقی خود را از دست داده است و رجعت به سوی آنها نه ثمری دارد و نه منطقی. راه درست آن است که گذشته‌ارزشمند را در پرتو روشنیهای جدید دید. پیروی از سعدی و حافظ ممکن نیست اما ادامه دادن راه و روش آنها با توجه به مناسبات جدید و کشفهای نو هم ممکن و هم ثمربخش است. مولوی و حافظ مردانی بسیار بزرگ بوده‌اند اما نمی‌توانند پرسشهای امروزی - پرسشهایی را که از آنها نشده است - پاسخ گویند.

در این جا می‌توان پرسید وضع قصه‌نویسی و شعرسرایی و بطور کلی آثار ادبی و هنری امروزی ما چگونه است؟ شاملو در مصاحبه خود گفته است که در سالهای اخیر آثاری در این زمینه‌ها به وجود آمده که اگر چاپ شود و به غرب عرضه گردد، اروپا را منفجر خواهد کرد... متأسفانه من با نظر شاعر بزرگ روزگار و همزمان خودمان نمی‌توانم موافق باشم. البته آثار ارزنده‌ای در این سالها به وجود آمده ولی در چنان مرتبه‌ای که شاملو می‌گوید نیست. اشکال عمده کار در نحوه ارتباط عناصر فرهنگی است. در هر سال بیش از چند مجموعه شعر و قصه چاپ نمی‌شود، پیشروان ادب ایران با هم رابطه ندارند و در بیشتر موارد در حال ستیز با هم بسر می‌برند. این است که می‌بینیم کمتر کسی را پیدا می‌کنی که دیگری را قبول داشته باشد یا حتی دست کم تجربه و آزمون دیگری

را تصدیق کند. این گسستگی هولناک، کار انتقال تجربه‌های فرهنگی را بسیار دشوار ساخته است. جوانان ادب دوست و مشتاق خیلی مایل‌اند که از تجربهٔ پیشروان شعر و قصه‌نویسی معاصر بهره گیرند ولی کمتر به این کار توفیق می‌یابند. (زمانه‌ای است که هر کسی به خود گرفتار است!).

در واقع دیالوگ فرهنگی مفقود یا بسیار اندک است و بنیادهای نظری اندک‌تر و ضعیف‌تر. البته در شاخهٔ شعر - به واسطه وجود فرادش غنی شعرکهن - در فاصله نیما تا شاملو قطعه شعرهای بیار عمیقی سروده شده است اما در رومان‌نویسی و تاریخنگاری و پژوهش ادبی کار ما لنگی بسیار دارد. به گمان من هنوز رومانی که واجد همه شرایط لازم باشد و با رومانهای قرن ۱۹ اروپا پهلوزند یا حتی به آنها به مرز آنها نزدیک شود هنوز به وجود نیامده است. بیشتر رومانهای معاصر چیزی نیست جز داستانهای کوتاهی که بیش از اندازه بسط یافته است. داستانهای کوتاه ما حتی بهترین آنها که در کارهای هدایت دیده می‌شود، در اوجهای خود به دشواری به تراز داستانهای کوتاه چخوف و گکی دومو پاسان می‌رسد. اشکال عمدهٔ داستان‌نویسان ما تلفیق شگردهای داستانهای غربی است با زمینهٔ ملی و اجتماعی. همانطور که اشاره شد، به ضرب و زور شگردهای فنی (تکنیک) نمی‌توان داستانی را که بیان‌کننده تحولات اجتماعی باشد، به وجود آورد. کوشش بسیار می‌شود که تجربه‌های بزرگانی چون جیمز جویس و توماس مان یا گورکی... را به جامعهٔ فارسی درآورند ولی توفیق اندکی در این راه به دست آورده‌اند. و این طبیعی است. آثار غربی در زمینه فکری و اجتماعی ویژه‌ای به وجود آمده و انتقال دادن آن به همان صورت به زبانی دیگر ناممکن است. نمی‌گویم در زمینه‌های یاد شده اصلاً خبری نیست و کارهای خوبی عرضه نشده. چرا، در این زمینه خبرها و ابداعاتی هست ولی نه آن اندازه که بتوان بر آن تکیه

کرد. موانع کار زیاد است و ادعاها از آن زیادت‌تر. برای اثبات این مطلب کافی است قصه‌ها و اشعار معدود چاپ شده این روزها را خواند. وضع پژوهش ادبی از این نیز بدتر است. نمی‌دانم مقالات پر طول و تفصیلی را که در باره حافظ در مجله‌های موسمی چاپ و نشر می‌شود خوانده‌اید یا نه؟ در این مقاله‌ها آنچه مفقود است شناخت واقعی حافظ است و کوشش بسیار می‌شود تا چهره شاعر بزرگ ما را مخدوش کند و بعضی‌ها خرده حسابهای خود را باهم صافی کنند. در این نوشته‌ها باز سخن از مداخل حافظ، صنایع مراعات‌النظیر، ردالمعجز علی صدر و وزن و قافیه و بحث از مستوری و مستی و رقیب و عبوس زهد (به ضم نخست یا به فتح نخست) و مقایسه حافظ و خواجه و حافظ و اوحدی است و اینکه حافظ مرید شیخ امین‌الدین کازرونی بوده یا مرید خواجهی کرمانی و اینکه اگر خواجه و شعر خواجه نبود حافظ هم نبود و حافظ کاری نکرده است جز آنکه سبک خواجه (مثل اینکه خواجه سبکی داشته!) را پیروی و اقتفا کرده... و از این قبیل پژوهشها! و تازه تشنگان شعر حافظ نیز که نوشته معتبری در دسترس خود نمی‌یابند، این مطالب بس تکراری و عادی را می‌خرند و می‌خوانند و خسته‌تر و آشفته‌تر می‌شوند و ناچار روزی به این نتیجه خواهند رسید که شعر حافظ و شعر کهن فارسی نیز چیزی در چپته نداشته و جز بازی بی‌فایده با صنایع و قوافی نبوده است.

اما این گونه «پژوهشها» زیان عمده‌تری نیز در پی دارد. و آن این است که گویا از فاصله زندگانی سعدی و حافظ تا امروز هیچ چیز تازه‌ای در جهان روی نداده و هر چه بوده است شاعران کهن گفته و شفته‌اند و برای ما وظیفه‌ای جز احسنت گفتن و به‌به و چه‌چه سرودن باقی نمانده است. پژوهش درست ادب گذشته البته کاری ارزنده و لازم است ولی نمی‌تواند محور فرهنگی یک جامعه

باشد یا بشود. به هر حال گذشتگان ما با همه بررگی خود که البته مورد تصدیق است - کار خود را انجام داده‌اند و آنچه نمی‌توانستند بگویند و بشنوند همان است که ما امروز درک و تجربه می‌کنیم. به گفته سعدی:

هر که آمد عمارتی نو ساخت

رفت و منزل به دیگری پرداخت

و اگر سعدی نیز می‌خواست بطور نامشروط بر گذشته صحنه بگذارد طبعاً نمی‌توانست عمارتی نو بسازد و اگر حافظ ایده و سبک سعدی را در دوره کمال می‌دید دیگر نمی‌توانست چنان غزلهایی بسازد و نیز نمی‌توانست بسراید: آن را که خواندی استاد گر بنگری به تحقیق صنعتگر است اما طبع روان ندارد.

در زمینه ترجمه کتابهای فرهنگی نیز جای سخن و اعتراض بسیار است. از مترجمان خوب کمتر کتابی چاپ می‌شود و ترجمه‌های بازاری همه جا را اشباع کرده است. تازه همین ترجمه‌ها نیز آثار خوب غربی را در آماج خود ندارد. باید ماهی، سالی بگذرد تا کتابی مانند مقدمه بر فلسفه تاریخ هگل، اثر هیولیت ترجمه باقر پرهام یا بیداری از خواب دگماتیس (فلسفه کانت) نوشته ع. نقیب‌زاده یا عقل در تاریخ هگل ترجمه حمید عنایت یا آثار تامس هاردی و دیکنز ترجمه ابراهیم یونسی به دست مشتاقان برسد. من بر این نکته تاکید بسیار دارم که باید دست کم پانصد اثر کلاسیک (علمی، فلسفی، هنری) غربی به جامه زبان فارسی درآید. کار دکتر کاویانی و لطفی در ترجمه آثار افلاتون و کار دکتر شرف‌الدین خراسانی در ترجمه متافیزیک ارسطو و ترجمه سنجش خرد ناب کانت از دکتر ادیب سلطانی (گرچه با بسیاری از واژگان آن موافق نیستم) گامهای بلندی در این زمینه است ولی البته کافی نیست. ما به آموختن مقدمات فلسفه و تفکر نظری نیاز بسیار داریم و گمان می‌کنم تا این کار تعهد نشود از

بزرگان علم و فلسفه و کتابهای دورانسازی مانند نقد خردناب کانت و فنومنولوژی جان هگل چیزی در نیایم و جز قشر عایدمان نشود.

در زمینه ترجمه آثار علمی و بنیادی باید از احمد آرام و دکتر مصاحب نیز یاد کنم که آثار ارزنده‌ای به وجود آورده‌اند. افسوس که این قبیل کارها کمتر دنباله پیدا می‌کند و چقدر باید طول بکشد تا احمد آرام دیگری پیدا شود یا خود او حوصله کند کارهایی مانند «تاریخ علم» سارتن را ترجمه کند و در دسترس جامعه فرهنگی بگذارد.

همینطور در زمینه آثار ادبی هنوز کلاسیکهای بزرگ غربی مانند تالستوی، داستایفسکی، دیکنز، فلوربر، چخوف، پوشکین، درایزر و دیگران در ایران ناشناسند. در برخی از کشورهای حتی کوچکتر از ما مجموعه کامل آثار این نویسندگان ترجمه و نشر شده است، درحالی که ما در مورد برخی از این نویسندگان و حتی از ترجمه‌ای به نسبت رضایت‌بخش محرومیم. بعضی از مترجمان ما علاقه شدیدی دارند که آثار بسیار مدرن در مثل آثار بکت، یونسکو، ازراپوند، الیوت، میلان کوندرا... را ترجمه کنند. ای کاش اینان مساعی خود را صرف ترجمه آثار چخوف، شاو، و کلاسیکهای قرن ۱۸ و ۱۹ می‌کردند تا زمینه‌ای مساعدتر برای درک اوضاع و احوال اجتماعی و اهمیت هنر واقع‌بین و انسان‌ساز به وجود می‌آمد. گمان می‌کنم اگر ما زودتر با کلاسیکهای بزرگ آشنا می‌شدیم و به دام وسوسه‌های بعضی از این مدرنیستها نمی‌افتادیم، از لحاظ قصه‌نویسی و درام‌نویسی گامهای بلندتری برمی‌داشتیم. گرچه بعضی از مترجمان ما بدشان هم بیاید باید بگویم بسیاری از این آثار مدرنیسم بسیار لوس و بچگانه و بدآموز است و ابداً به درد ما نمی‌خورد. ما چه نیازی داریم مالون میمیرد و در انتظار گودوی بکت و سرزمین ویران الیوت را ترجمه

کنیم و بخوانیم؟ خمیرمایه بسیاری از ایده‌های آنها در آثار صوفیان خودمان هست: فردگرایی، پوچ بودن جهان، تنشها و اضطرابهای آئینی... که آثار این مدرنیستها را سرشار کرده ابداً چیز تازه‌ای نیست. منتها به رنگ تازه‌ای آراسته و بزرگ می‌شود و این است که تحفه نظری می‌نماید! و ای کاش که هر چه زودتر دریابیم صدمات و زیانهای این قبیل افکار بسیار زیاد است و در راه آینده فرهنگی و اجتماعی و ساختن آن مانع بزرگی خواهد بود. همانطور که افکار صوفیان در شکست ایران از مغول اثر فراوان داشت و بعدها یورش مغول بر شدت آن افزود بطوری که موجبات فروپاشی علم و هنر ایران را فراهم آورد.

اندیشه روشن، همت بلند... این است آنچه به آن نیازمندیم تا شکستهای خود را ابدی نکنیم و زودتر از پا درنیفتیم. از این رو من به سهم خود نمی‌توانم با اشاعه و ترجمه آثاری که جهان را ویران، جایی هولناک و سرزمینی نفرین شده و انسان را موجودی گناهکار و پست و حقیر می‌نمایاند موافق باشم. راستی چرا ما باید زمانی در دام صوفیان خودی بیفتیم و زمانی در دام صوفیان فرنگی؟ در زمینه تاریخ‌نویسی ما نیز همچنان عناصر تفکر نظری غائب است. گروهی از اساتید تاریخ ما به جای تاریخ‌نویسی، قصه می‌نویسند. گروهی دیگر رویدادهای تاریخی را مثل سنگ و آجر رویهم می‌ریزند (ر. ک به تاریخ عصر حافظ دکتر غنی) و گروهی دیگر گذشته را بدون نظر انتقادی یا خوب مطلق یا بد مطلق جلوه‌گر می‌سازند. دو قرن سکوت و نه شرقی نه غربی دکتر زرین کوب و برخی از آثار دیگر او خوب است و حاوی نکته‌های تازه و انسجام منطقی است ولی من نمی‌توانم از جمله ارزش میراث صوفیه و گذر از کوچه‌رندان و سرنی او را نیز واجد همین صفات بدانم. دکتر زرین کوب البته استاد مطلعی است و خوش قلم نیز هست. اما در دو چهره نمایان می‌شود. او در برخی از آثار خود در چهره

محقق‌ی متفکر نمایان می‌شود و گذشته را به تعبیر خود در ترازوی نقد می‌گذارد اما نمی‌دانم چرا همین روش را در زمینه پژوهش آثار صوفیانه و بدآموز بکار نمی‌برد؟ حافظ و مولوی ساخته و پرداخته او، در فراروند تاریخی به بحث گذاشته نشده‌اند و از لحاظ روش ادامه کارهای غنی و محمدعلی بامداد و دیگران است. پیداست که دکتر زرین کوب نمی‌خواهد آن نظر انتقادی تاریخی را که در دو قرن سکوت و نه شرقی و نه غربی و تاریخ ایران پس از اسلام به دست داد، در مورد کارهای صوفیان نیز به کار گیرد. من در کارهای او کمتر دیده‌ام که در جزیره‌های روشن اقامت کند و عنصر مقاومت و پیکار ملی ما را مصور سازد. می‌پرسم چرا او باید از ترسیم چهره‌های روشن و پیکارجویانه بابک خرم‌دین، یعقوب لیث صفار، تیمور ملک، جلال‌الدین خوارزمشاه و دیگر قهرمانان ملی تن بزند و نورافکن پژوهش خود را بر نجم‌الدین دایه‌ها و کشف و کرامات صوفیان متمرکز سازد؟ چرا باید حافظ و مولوی را با معیارهای قشری‌ها بسنجد؟ و سلوک حافظ را همانند سلوک صوفیان بداند که گویا مکررکننده همان حال و مقام و طریق سهروردی‌هاست؟ این نقص نظرگاه زرین کوب در کتابهایی مانند فرهنگ اشعار حافظ دکتر رجایی یا شروچی که بر «اسرارالتوحید» و دیگر متنهای صوفیانه نوشته‌اند به اوج می‌رسد. رجایی، پرتو علوی (نویسنده بانگ جرس)، رکن‌الدین همایون فرخ نویسنده حافظ خراباتی و بسیاری دیگر هنوز در عالم پژوهش قرون وسطایی سیر دارند. در مثل در باره اسرارالتوحید و ابوسعید ابی‌الخیر صدها صفحه می‌نویسند که خرقه فلان صوفی هفده من بوده یا بیشتر. و در جامه بهمان صوفی جاندارانی مانند کزدم لانه داشته‌اند. خرقه هزار میخی از چه زمان رایج شده و سابقه کبودپوشی صوفیان به عصر آدم می‌رسیده است یا به عهد دیگری. یا حافظ مرید خواجه بوده یا مرید اوحدالدین مراغه‌ای؟ در فرهنگ

اشعار حافظ همه چیز هست جز واژگان حافظ. نویسنده کتاب شماری واژه معین مانند خرقة، کشف، کرامات، سماع، پیر، خانقاه را برگزیده و به پیروی از رسمی رایج صفحاتی از احیاء العلوم، مرصادالعباد، عوارف المعارف و رساله قشیریه را رونویس کرده است به تصور آنکه ید بیضا کرده و مشکل اشعار حافظ را گشوده‌اند. و آنچه همین نویسندگان درباره مولوی، عطار، سنائی و احمد غزالی و روزبهان نوشته و می‌نویسند نیز از همین قماش است. سوی دیگر افراط نیز هست. گروهی به پیروی از نویسنده «برخی بررسیها...» در آموزه‌های صوفیان نیز نبرد طبقاتی می‌بینند و شوریدگانی چون حلاج را ملحدانی دو آتش یا پشنانان قیامهای طبقاتی وا می‌نمایند و حافظ و مولوی و حلاج را که عارفانی دردمند و صاحب نظر بوده‌اند به سیمای ولتر و هولباخ و نیچه می‌نگرند و در می‌آورند. پیداست که اینان نه از نیت تاریخی باخبرند و نه از تحولات دیالکتیکی تاریخی و ستیزه‌های موجود در آن... و به این دلایل جای این انتظار و توقع باز است که تاریخ گذشته و عوامل تاریخی ما دوباره بازسنجی و نوشته شود و نتیجه‌گیریها و تصمیمهای لازم و داوریهای ضروری از نسج واقع نگاری علمی بدست آید.

خلاصه کنیم. در صحنه ادب و تاریخ ایران چهار گروه دست‌اندر کار بوده و هستند.

گروهی که به گذشته دور یا بس دور بر می‌گردند و با توجه به اصل بازگشت به خویشتن پیروی بی‌چون و چرا از گذشته را اندرز می‌گویند و در این بازگشت نیز در جزیره‌های تاریک و حوزه افکار صوفیانه و غالباً مانوی لنگر می‌اندازند. نزد اینان شماره شیشه‌های خرقة فلان صوفی از ماجرای دلیرانه تیمور ملک‌ها و ستارخان‌ها و تدبیر سامانیان و امیرکبیر و قائم مقام برتر و بهتر است.

شعر و نثر فارسی به سعدی ختم شده و عدول از معیارهای شمس قیس رازی گناه بخشش ناپذیر است. از دیدگاه اینان آینده باید به گذشته باخته و تسلیم بی‌چون و چرای آن باشد.

- در برابر این قطب افراطی، قطب تفریط را داریم که همانا گروه جعفرخان‌های از فرنگ برگشته‌اند. از نظر اینان حتی فردوسی و مولوی و حافظ نیز آتش دهن‌سوزی نبوده و شعر فارسی جز توصیف‌های یکنواخت و مدح و اندرزهای پیش‌پاافتاده مزیت دیگری نداشته و ندارد. پس باید به سوی الیوت‌ها و ازراپوندها و بکت‌ها و ژنه‌ها رفت و به معیار فکری و صنعتی آنها شعر سرود و قصه نوشت. اینان گاه از مولوی و حافظ نیز سخن می‌گویند اما از داوریه‌های شتاب‌زده و بی‌خبرانه‌شان پیداست که حافظ و مولوی واقعی را نمی‌شناسند و خیلی که زور می‌زنند شاعران بزرگ ما را در چهارچوب معیارهای فرنگی خودشان می‌فهمند. اینها پیرو شیوه انحرافی ویژه‌ای هستند که در غرب به مدرنیسم معروف است و از لحاظ ماهیت با گروه نخست تفاوت آشکاری ندارند، زیرا به هر حال اینان نیز در جزیره‌های تاریک اقامت دارند و جز خود و امیال و اهواء خود چیزی را نمی‌بینند. تاریخ و تحولات تاریخی را بی‌معنا می‌شمارند و گرچه در کسوت نو و تازه و طرفه‌نمایان می‌شوند در واقع بس کهنه‌اند.

- سومین گروه گروه لفظ‌پردازان و قالب‌گرایان و شارحانند. اینان ظاهراً فاقد هر گونه دیدگاه علمی و اجتماعی‌اند. آنچه برای آنها مهم است لفظ است و لفظ. سالها بحث می‌کنند که حافظ در ۷۹۱ در گذشته است یا در ۷۹۲، مولوی در ۱۰ سالگی به خدمت عطار رسیده است یا در ۱۲ سالگی. پیامبران شعر فارسی سعدی و فردوسی و انوری بوده‌اند یا فردوسی و سعدی و حافظ؟ خیام، خیامی نام و تخلص داشته یا خیام؟ حافظ صوفی وحدت وجودی بوده است یا صوفی

خاکساری یا نعمت‌اللهی یا پیرو طریق مولوی؟ اینان از نام پدر و نیای شاعران و نویسندگان و تاریخ تولد و وفات آنها چمتائی سرشار و پر دارند، اما یک کلمه درباره جهان‌نگری دانشوران بزرگ ما نه چیزی می‌دانند و نه اگر بدانند می‌گویند. آماج همت آنان کشف شجره‌نامه شاعران و صوفیان است و طرفه آنکه به نازگی با روش «کامپیوتری» و «فیش‌برداری» نیز مجهز شده‌اند و در مثل با خرسندی اعلام می‌کنند که درباره صنایع شعری حافظ ۵۰ هزار فیش تهیه کرده‌اند و به زودی کتابی با همین نام در هفت هزار صفحه به عام و خاص اهدا خواهند کرد. طلیعه این نوع پژوهش اعجاب‌آور کم‌کم خودی نشان می‌دهد و پیداست که از این صندوق پربرکت چه‌ها بیرون خواهد آمد.

گروه چهارم همانا فرهنگمداران راستین‌اند. خادمان واقعی فرهنگ و کارورزان کوشای علم و هنر که به تاریخ و فرهنگ زادوبوم خود مهر می‌ورزند، گذشته را می‌شناسند و از آینده نیز غافل نیستند، به تعبیر هدایت خوی آنان نیست که به شب و سایه‌های شب تسلیم شوند و به سخن شاملو: این جایی هستند و چراغشان در این خانه می‌سوزد. پیرو ضرورتها و دوستدار اصالتها هستند. کهن‌اند زیرا ریشه در خاک زادوبوم خود دارند. نوند زیرا با تکیه بر سرمایه گذشته پیام‌آور آینده و طلیعه‌بامداد روشن‌اند.

نقد و پژوهش مُعاصر ایران

در دورهٔ مشروطه و پس از آن، همراه با آشنائی ایرانیان با اندیشه‌های علمی و فلسفی غرب، پژوهش و نقد ادبی و تاریخی کم و بیش از صورت تذکره‌نویسی بیرون آمد، و صورت منظم‌تری به خود گرفت. پیش از آن نیز میرزا ملکم‌خان، آخوندزاده، طالب‌زاده در نوشته‌های خود از برخی جهات منفی فلسفه و تاریخ و ادبیات کهن ایران انتقاد کرده بودند ولی این انتقادات صورت منظمی نداشت. در پنجاه سال اخیر به پیروی از کارهای شرق‌شناسانی چون اته، نولدکه، بارتولد، براون، نیکلسن، دبور^۱، هرتن، گلدتسیهر، مادام گواشن^۲، هرتسفلد، کریستن‌سن، گیرشمن و دیگران... پژوهندگان ما نیز به بررسی فرهنگ ایران پیش از اسلام و بعد از آن پرداختند و تا آنجا که روش کارشان درست بود به نتیجه‌های مهم رسیدند. ولی چیزی که در ارزیابی این کارها هم در آغاز گفتگو باید روشن شود، گرایش‌های ارتجاعی یا پیشرو پژوهندگان ماست.

۱ T. J. de Boer نویسندهٔ تاریخ فلسفه در اسلام...

۲ Goichon نویسندهٔ «فرهنگ فلسفی ابن‌سینا»...

کافی نیست که در مثل بدانیم عباس اقبال «تاریخ مغول» را نوشته است، باید در همان زمان نیز بدانیم که هدف او در نوشتن آن کتاب چه بوده؟ از چه منابعی بهره برده؟ و در این صورت از منابعی که بهره برده یاد کرده است یا نه؟ و آیا به روش پژوهش وفادار مانده است یا نمانده است؟ و مهمتر از همه آیا توانسته رویدادهای تاریخی را در بستر اقتصادی - اجتماعی آن نشان بدهد یا نتوانسته است؟ [تاریخ مغول اقتباس است از پژوهش دسون فرانسوی در این زمینه].

گفتنی است که بسیاری از پژوهندگان جدید ما در بسیاری از زمینه‌ها از براون^۱ انگلیسی بی‌چون و چرا پیروی کرده‌اند، و درباره‌ی او نوشته‌اند که «هر سطری که آن استاد نوشته و هر لفظی که ادا کرده و هر اقدامی که نموده شاهد صادقی است از علاقه صمیمانه او به ایران و تاریخ و تمدن و فرهنگ آن»^۲ بی‌گمان «براون» به تاریخ و تمدن ایران توجه داشته و چیزهایی در این باره نوشته. ولی باید پرسید پژوهش‌های او متوجه چه جهاتی از تاریخ ما بوده؟ پاسخش این است: به صوفیگری. «براون به حدی به عرفان ایران علاقه داشت (!) که حاج پیرزاده از پیشوایان نامدار طریقت در ۱۸۸۷ وی را ملقب به «مظهر علی» نمود...»^۳ این نکته را دانستید اکنون این نکته را نیز بدانید: وی در جلد دوم «تاریخ ادبی ایران» خود می‌نویسد که «رغبتی به خواندن شاهنامه ندارد.» و طرفدارانش برای تیرته وی گفته‌اند که: «قضاوت براون درباره‌ی آن کتاب ارجمند از نظر ما ایرانیان قدر و قیمتی ندارد، زیرا او... اساساً به خواندن اشعار حماسی به هر زبان که باشد رغبتی نداشته... اگر روزی جلد دوم کتاب تاریخ ادبیات او که در آن از شاهنامه بحث کرده است به فارسی ترجمه و منتشر شود، حربه

1. E.C.Brawne

۲. راهنمای کتاب - دوره پنجم - ص ۱۳۱

۳. راهنمای کتاب - همان - ص ۱۳۱

دیگری بدست مخالفان می دهد...^۱» خوب بدهد، چه می شود؟ می ترسید که پرده از چهره حقیقت کنار رود؟ کسی که پی درپی کتاب‌هایی چون «تذکره اولیاء» چاپ می کند، و شاهنامه را که پاسدار گردن‌فرازی و میهن‌دوستی است بد می شمارد ناچار نظر ویژه‌ای دارد، و این از مرز مسأله «سلیقه ادبی صرف» فراتر می رود. «کتاب تذکره اولیاء کتابی است درباره صوفیان و پُر است از داستان‌های دروغ و رسوا. این کتاب را براون با پول «اوقاف گیب» به چاپ رسانده»^۲ روزی یکی از طرفداران «براون» به کسروی می گوید: «کتاب‌های براون در هیچ جا به ما نمی گویند شما شاعر باشید، صوفی شوید... گفتم... یک بازرگان جهود در استانبول تهیدست و بی‌ارج می بوده... روزی این بازرگان به نزد روچیلد رفته و از حال خود گله کرده. روچیلد دست پرده که چکی به نام او نویسد. گفته من از شما پول نمی خواهم. شما می توانید کمکی بهتر از آن به من کنید. گفته: چکار کنم؟ گفته... شما هنگامی که به گمرک می آئید و من و دیگران می ایستیم و سلام می دهیم شما سلام مرا با مهربانی بگیرید و آنگاه ابتاده دست دهید... سه بار که این رفتار را کنید کار من راه افتاده است...»^۳ کار بازرگان راه می افتد و بازرگانان دیگر به او روی می آورند و به فکر اینکه با روچیلد دوستی دارد آرزومند دوستی او می شوند. «براون و دیگران همین سیاست را بکار برده اند. آنان نیک دانسته اند که ایرانیان در چه حالند و روان‌هاشان تا چه اندازه ناتوان است. نیک دانسته اند

۱ راهنمای کتاب - ص ۱۴۱

۲ و ۳. در پیرامون ادبیات - ص ۱۱۹

همان که آوازی از اروپا برخیزد هزارها کسان را به تکان تواند آورد.^۱
 «آیا براون زیان صوفیگری را - به ویژه به شرقیان - نمی دانسته؟»^۲

طرفه است که طرفداران براون نیز نمی توانند از زیان رسانی گروهی از شرق شناسان سخن نگویند، و می نویسند: «در مورد شرق شناسان این نکته مسلم است که دولت های مغرب زمین از نتایج تحقیقات و مطالعات آنان برای اجرای مقاصد سیاسی خود در کشورهای مستعمره یا نیمه مستعمره بهره ها گرفته اند و می گیرند.»^۳ ولی بعد «براون» ها را از این حکم بیرون می دانند و می گویند «هر چیز ایرانی را دوست می داشت»^۴ [به ویژه منابع مادی ایران را] ولی در زیر فشار واقعیت ها باز به ناچار می پذیرند که پژوهش های براون تهی از نقص های بنیادی نبوده حتی می گویند «... در تاریخ ادبیات کارهای سعید نفیسی، همائی، بدیع الزمان [فروزانفر] و دکتر صفا نسبت به نمونه های قدیم تر فرنگی مثل ادوارد براون، هرمان اته، شاید یک قدم بیشتر باشد...»^۵

از براون بگذریم. گوستاو لوبون نیز دست کمی از او نداشته «کتابی که به نام «تمدن اسلامی» نوشته هر آینه زیانمند بوده. این مرد ستایش های پرگرافه از عرب می نویسد، و در همان حال از ترک ها که فرمانروایان جهان عرب می بودند، نکوهش دریغ نمی دارد. پیداست که خواستش جز پدید آوردن دشمنی در میان عرب و ترک نمی بوده...»^۶

قزوینی ها از این راه رفته اند، و به پیروی براون در رواج دادن صوفیگری به جان کوشیده اند، با این همه طرفداران او نیز می گویند: «قزوینی کارهای

۱ و ۲. در پیرامون ادبیات - ص ۱۲۰ و ۱۱۹

۳ و ۴. راهنمای کتاب - همان - ص ۱۳۳ و ۱۳۱

۵. مجله فرهنگ و زندگی - شماره ۶ - ص ۱۰۸

۶. در پیرامون ادبیات - ص ۱۱۷

خاورشناسان بزرگ قرن نوزدهم را در نظر داشت و از این رهگذر (؟) دریچه‌ای به روی محققان دیگر گشود...»^۱

ولی «پژوهش‌های» قزوینی هرگز از مرز لغت و معنی فراتر نرفته است، و روش او در این زمینه تسلیم بی‌چون و چرا به باورهای پوسیده گذشته بود^۲. در کارهای او و همانندان او آنچه نیست پژوهش آفرینشگرانه است، و آنچه هست پاسداری از پنداربافی‌های کهن. چنانکه بر خلاف دقت علمی شعر حافظ «عارف از پرتو می راز نهانی دانست» را به «صوفی از پرتو می...» بدل کرده است. ولی مینوی از گفته تقی‌زاده می آورد که وی واژه «علامه» را در «عمر خود فقط در حق عده بسیار معدودی بکار برده بود و می برد: یکی محمد قزوینی بود و دیگری محمد فرزانه»^۳. خوب اگر قزوینی علامه باشد چرا همانی نباشد؟ چرا ملک الشعراء بهار نباشد؟ چرا اکبر دانا سرشت نباشد؟ کار همانی به مراتب ارزشمندتر و برتر از کارهای قزوینی است... پس چرا «راهنمای» کتاب و مینوی از «همانی» سخن نمی گویند؟ دلیلش روشن است: همانی جزء آن «گروه» کذائی نبوده و نیست.

و اما «علامه» بودن «محمد فرزانه»: مجموعه کارهای این علامه از چند مقاله بر نمی گذرد. یکی از نوشته‌های او که سبب شد او در صف علامه‌ها درآید، «نقدی» بود که وی بر یادداشت‌های دکتر خانلری نوشت^۴ و «دلائل» بسیار آورد که این بیت حافظ:

۱. مجله فرهنگ و زندگی - شماره ۶ - ص ۱۲۵

۲. حتی گاه به روش خود وفادار نمانده. نگاه کنید به حافظ هومن - ص ۳۲۶ و جامع نسخ حافظ - ۱۳۴۷

۳. نقد حال - ص ۴۶۶

۴. پاسخ کوبنده خانلری به «دلائل» «فرزانه» را در سخن دوره دهم ص ۱۲۵۸ بخوانید.

ای دل شباب رفت و نچیدی گلی زعیش

پیرانه سر بکن هنری ننگ و نام را
 به این صورت است: «پیرانه سر مکن هنری ننگ و نام را» زیرا به نظر وی حافظ اهل مجاهدت و ریاضت نفس بوده، «عیش» نیز به معنای کسب «کمال» یعنی ریاضت است!^۱ در جمع بندی مطالبی که آمده این نکته بدست می آید که گروهی بودند که با پشتیبانی مادی و معنوی «براون» و «اوقاف گیب» وابسته به شرکت سابق نفت ایران و انگلیس [برنامه آگاهانه ای ترتیب دادند تا پوسیده ترین باورهای گذشته و صوفیگری را بخورد مردم بدهند، و جوانان را از مسائل بنیادی منحرف کنند. این گروه وظیفه داشته که با «تصحیح» کتاب های صوفیان و نوشتن «تاریخ تصوف» به مردم بگویند جهان بی ارزش است، دل به دنیا مبنید، و اگر فرنگیان منابع مادی و معنوی شما را به غارت می برند دلگیر مباشید. سر خم می سلامت شکند اگر سبویی! بروید گوشه خانقاه ها و به ورد و ریاضت مشغول باشید که هدف زندگانی همین است. هدف پژوهش های این گروه در مثل «روشن کردن» این نکته است که حافظ شیعه بوده یا سنی؟ اثیرالدین اخسیکتی یا امامی هروی در چه سالی به دنیا آمده اند؟ و تأکید اینان به ادبیات دوره مغول و بدآموزی های آن چیزی است روشن تر از آفتاب، و دشمنی آنان با هر گونه نوآوری بر همگان روشن است و کارشان در مرتبه عالی به گفته طرفدارانشان از این دست بوده است: «کارهای قزوینی به عنوان نمونه «عالی» (؟) یک محقق که هیچ جهان بینی و دید خاصی ندارد، اما هر چه بخواهی در

ضبط نسخه بدل‌ها و پیدا کردن شاهد از متون مختلف تواناست...»^۱

اینان کوشیدند با پژوهش‌هایی از این دست خاک در زلال جویبار بيفشانند، حافظ و مولوی را صوفیانی دست از دنیا شسته بنمایانند، و حتی کار را به جانی رساندند که «خیام» آن آزاده قرون تاریک گذشته را مردی بذله‌گو معرفی کردند که در «محافل اشرافی زمان رفت و آمد داشته امیران و وزیران را با بذله‌گوئی‌های خود شادی و طرب می‌بخشیده است.»^۲ نکته دیگر در این است که چگونه این گروه در دوره چیرگی استعمار «کرسی استادی دانشگاه و عضویت فرهنگستان و وزارت و وکالت و روزنامه‌نگاری و مجله‌داری و برنامه و کتاب‌نویسی را با هم در یک قدرت خویش گرفته بودند و سالها مغز و روح مردم این سرزمین را با «علم» انحصاری و اصطلاحی و «معلومات قدیمه» خویش خسته کردند؟^۳ آیا این صرفاً تصادفی بوده است؟ آیا تصادفی بوده است که دکتر غنی که پیشه‌اش پزشکی بود، با پیوستن به این گروه به سفارت و وزارت برسد؟ و همو در «تاریخ عصر حافظ» انبوهی از رویدادها و «اطلاعات» را چون آجر و سنگ و خشت رویهم ریخته با اصرار کوشیده که حافظ را صوفی دو آتش و مخالف زندگانی اجتماعی بنمایاند.

بزرگترین عیب پژوهش‌های گذشته گرایان بهره بردن از روش «تداعی معانی» است. پژوهنده‌ای از این دست به هنگام نگارش مقاله یا کتاب، هر چه به آگاهی می‌رسد، بی‌ربط یا با ربط با موضوع گفتگو، در نوشته خود به زور جا می‌دهد. در مثل هنگامی که سخن از آمدن فلان امیر به مسجد جامع کرمان می‌رود دنباله سخن را رها می‌کند، و شرح کشفی درباره تاریخ ایجاد آن

۱. فرهنگ و زندگی. همان - ص ۱۲۵

۲. دمی با خیام - علی دشتی - ص ۱۱۱

۳. راهنمای کتاب - دوره ششم - ص ۴۷۱

مسجد، و حتی فلسفه ایجاد مسجد بطور کلی می آورد، و با این شگرد «عالمانه» بحث را چون توبره گدایان به این سو و آن سو می کشاند. می گویم اینان به کار خود و نتیجه های آن آگاهی داشته اند زیرا برای استعمار و کارگزاران آن ناگوار است که جوان شرقی «سر از چون و چند افکار در بیاورد و این توانائی را پیدا کند که هر فکری را به محک انتقاد بسنجد... به جای اینکه طوطی وار مثنی کلمات و جملات قالبی را به خاطر بسپرد.»^۱

شیوه نگارش این پژوهندگان نیز بد و تازی گرایانه است. در نوشته های آنان از شیوه نوشتن «تاریخ و صاف» پیروی می شود نه از شیوه «بیهقی» «ناصر خسرو» و پارسی نویسان دیگر؛ اینان کوششی دارند برای راه دادن واژه ها و تعبیرها و حتی جمله های تازی به زبان پارسی، و هنگامی که می خواهند متن های فلسفی تازه اروپا را نیز ترجمه کنند این تازی گرایی را از دست نمی دهند در صورتیکه اگر دانشجو یا استاد ایرانی «بخواهد فلسفه کانت یا نی چه را به زبان خود بخواند و بفهمد، مجبور کردن او به خواندن ترجمه آثار این فیلسوفان به زبان بوعلی سینا و ملاصدرا بی انصافی و ظلم و بیداد است... و حق دارد تصور کند که فلسفه امروز همان فلسفه بوعلی سیناست و فلسفه از زمان بوعلی تا امروز هیچ گونه تغییری نکرده است.»^۲

در همان زمان که «پژوهش» های تقی زاده، قزوینی و اقبال در جهت سیاست استعماری «شرق شناسی» پیش می رفت بودند کسانی که در راه های تازه گام می زدند، و برای زنده کردن فرهنگ اصیل ملی می کوشیدند. بهار،

۱ راهنمای کتاب - باقر پرهام - دوره ششم - ص ۴۷۴

۲. تاریخ فلسفه - دکتر هومن - کتاب اول - ص ۳۸۲

کسروی، هدایت، سعید نفیسی، دهخدا، پورداود، هومن، بهروز^۱ و در نسل بعد محمد معین، خانلری، شاهرخ مسکوب، دکتر آدمیت، شرف‌الدین خراسانی، ا. طبری، کوشیدند کار جستجوی منابع را با بازسازی آن‌ها همراه کنند، و روشنائی‌های تازه به گذشته نیمه فراموش شده ما بیفکنند. در این کوشش خواندن منابع (و آثار علامه‌ها نیز) لازم است ولی با آگاهی. به تعبیر «شاهرخ مسکوب» برای نوشتن کار پژوهش خلاق شخص «ناچار است همه کارهای تحقیقی و علامه‌ای را بخواند... ولی اگر شخص بتواند آنها را روی هم سوار بکند، آن کاری است سازنده.»^۲

در زمینه پژوهش و نقد ادبی و تاریخی باز ما با گرایش‌های متضاد روبرو می‌شویم: در این پهنه نیز نبردی در کار است. گذشته‌گرایان از هر اندیشه تازه‌ای وحشت می‌کنند و با هر گونه نوآوری مخالفند، نوآوران می‌کوشند فرهنگ ملی را با توجه به عوامل تکامل یابنده تاریخ، زنده کنند. در این میان گروهی نیز پیدا شده‌اند که با بهره بردن از اصطلاح‌ها و واژه‌های نو، همان باورهای کهنه را با جامه تازه به باز می‌آورند، و از «مردن انسان» و «دوری از شیاطین» و «احتضار فرهنگی» سخن می‌گویند و هدفشان این است که در مثل بگویند: «چه مانعی دارد بگوئیم حافظ لسان‌الغیب است. خود او هم گفته است»^۳ بعد با حمله به پژوهندگان دیگر می‌افزایند: «چگونه می‌توانیم حافظ را لسان‌الغیب بدانیم؟ برای بشر امروز عالم غیب دیگر معنائی ندارد.»^۴ خلاصه

۱. همانی را نیز باید یاد کنیم که آگاهی‌های دست‌اولی در کارهایش عرضه می‌شود ولی متأسفانه او گاه از باورهای خود پیروی می‌کند، در مثل مولوی را وابسته فلان کیش می‌داند. (مولوی‌نامه - ص ۵۱ به بعد.)

۲. کتاب امروز - ص ۱۱ - پائیز ۱۳۵۱

۳ و ۴. شاعران در زمانه عسرت - ص ۶۲ و ۶۱ [ولی لسان‌الغیب در آغاز نام دیوان او بوده که در دوره تیموریان ایجاد شده است. ب.ک. حافظ خانلری ج ۲]

مطلب این است که حافظ «حافظ اسرار و مظاهر وجود» بوده کاری به کار زمان و زمانه خویش نداشته است و به نظر «پژوهنده» دیگری که در قرن بیستم هنوز با «دیو» و «نفس اماره» در جنگ است: «تصادفی نیست که اشعار حافظ... به عنوان سروش غیبی مورد تفأل قرار گیرد، به طریقی که چینیان با Yi-king تفأل می‌زنند. این است که حافظ برای ما «لسان‌الغیب» و «ترجمان الاسرار» می‌گردد.»^۱

پژوهندگان از این دست، سخنان جامی در «نفحات الانس»^۲ و دولتشاه سمرقندی در «تذکرة الشعراء» و حاج میرزا معصوم نایب‌الصدر در «طرائق الحقائق» و جلال‌الدین دوانی را بی‌سبب علمی تکرار می‌کنند به گمان اینکه نورش را به بازار آورده‌اند! در مثل دولتشاه می‌نویسد: «سخن او را «حافظ» حالتی است که در حوزه طاق‌بندی بشری در نیاید، همانا واردات غیبی است و از مشرب فقر چاشنی دارد و اکابر او را لسان‌الغیب^۳ نام کرده‌اند...»^۴ ولی حافظی که مردم ایران شناخته‌اند، آن سوی این اصطلاح‌های قرون وسطائی است. حافظ «رندی است در ذرّۀ انسانیت و اوج ادراک عقلی و عاطفی... [شعر او] چیزی است غیر از مذاهب حنفی و...، غیر از صوفیگری، غیر از حکمت مشاء، غیر از کلام، غیر از الهیات، غیر از جادوگری و جوکی‌گری... در این فلسفه گوهر هستی با تمام یکپارچگی خود و با تمام طوفان درونی خود می‌تپد... در عصر ما

۱. آینده ایران و گذشته فرهنگی - ص ۱۳

۲. جامی حافظ را «ترجمان الاسرار» خوانده. نفحات الانس - ص ۴۰۰

۳. چون اشعار او را از جهت فصاحت و احتیای حقایق معنوی، آئینه غیب‌نما دانسته و با آن تفأل می‌کردند، بدین اسمش نامیدند. فرصت شیرازی در «آثار عجم» و نورالله ششتری در «مجالس المؤمنین» این لقب را به دیوان حافظ اطلاق کرده‌اند (حافظ شیرین سخن ص ۷۴) البته در اواخر دوره تیموری چنین نامی را به دیوان حافظ داده‌اند.

۴. تذکرة الشعراء - ص ۲۲۷

فلسفه حافظ به مراتب بیشتر مفهوم است. چیزی نو و معاصر در آنست...»^۱

نوآوران پهنه پژوهش تاریخی و هنری ما، با نشان دادن فراز و نشیب‌های تاریخی و هنری، راه آینده درخشان فرهنگی و رستاخیز دوباره را فراهم می‌آوردند، و هنرمندان را در فراروند دگرگون شونده اجتماعی قرار می‌دهند، و اهمیت آنها را برای عصر ما روشن می‌سازند، در صورتیکه گذشته‌گرایان و صوفیان جدید، با اصطلاح‌های «حجاب» «وجود»، «عالم غیب»، «عالم شهادت» «شرق وجود»، «هم سخنی با گذشته» «علم حصولی» «علم حضوری» «تفکر قلبی» و... یا با آویختن به جمله‌های تازی و شرح بر شرح و حاشیه‌نویسی... هنرمندان بزرگ ما را - که چکیده درد زمان خود بوده‌اند مومیائی می‌کنند تا آثارشان وسیله «فال‌گیری» شود.

در سده اخیر به ویژه از سال ۱۳۲۰ تا امروز پژوهندگان نوجوی با توجه به روش نقد و پژوهش غربی یا با گرایش به اندیشه‌های فلسفی اروپائیان کوشیده‌اند آثار تاریخی یا ادبی ایرانی را به محک نقد بزنند و از این راه رفته به نتیجه‌های نیکو نیز رسیده‌اند. ترانه‌های خیام هدایت، حافظ هومن، مقدمه‌ای بر رستم و اسفندیار، آخوندزاده و میرزا آقاخان کرمانی آدمیت، جام جهان‌بین، داستان داستان‌ها محمدعلی اسلامی ندوشن، برخی بررسی‌ها... ا. طبری... آثاری است از این دست. در این کارها ویژگی کار علمی غربیان دیده می‌شود، و اندیشه و جهان‌نگری خود نویسندگان نیز جلوه‌ای درخشان دارد.

این کار بازگشتی است به خویش نه در صورت ارتجاعی آن. بازگشتی است برای توانا شدن برای جهش به سوی آینده درخشان، و روشن کردن گوشه‌های

تاریخ برای عبرت گرفتن از آن، و دوری از غربزدگی به معنای درست این واژه. پژوهندگان از این دست نه فقط کارهای خاورشناسان را درست نمی‌پذیرند، بلکه بر خطاهای آنان نیز انگشت می‌نهند. بهروز، کسروی، هومن، و بهار در کارهای خود نشان می‌دهند که خاورشناسان، حتی خاورشناسان بی‌نظر مانند بارتولد، نولدکه، فان فلوئن، گیرشمن، گرونه باوم، گلدتسهر و... مسائلی را به اشتباه دریافته و گاه چیزهای بنیادی را از نظر دور داشته‌اند. در مثل پژوهش‌های تازه [از جمله کتاب *حملة مغول به ایران محمود هومن*] نشان می‌دهد که ایلغار مغولان به ایران به تحریک الناصرالدین الله خلیفه عباسی صورت گرفته است، ولی این را حتی بارتولد که در کار خود خاورشناسی بزرگ و بی‌نظر است در نیافته. او می‌نویسد «تصور نمی‌رود که خبر مربوط به دعوت مغولان از طرف ناصر خلیفه علیه خوارزمشاه شایان توجه و مهم باشد... عمل خوارزمشاه [کشتن کاروان بازرگان مغول] حتی از نظرگاه حقوق بین‌الملل کنونی هم دلیل قوی برای جنگ شمرده می‌شود، و نیازی به تحریک از طرف دیگران نبوده است.»^۱ در زمینه پیدایش اسلام و آمدن آن به ایران نیز نویسندگان ما به برخی اشتباهات خاورشناسان انگشت نهاده‌اند و یادآوری کرده‌اند که «اسلام‌شناسان و خاورشناسان غربی بطور عام به سبب عدم تسلط کافی بر زبان و معارف اسلامی و دسترسی نداشتن به برخی از منابع و مآخذ اصیل و مأنوس نبودن یا روحیه مردم مشرق زمین در کار خود به خطاهائی دست یازیده‌اند.»^۲ همچنین بسیاری از خاورشناسان او پژوهندگانی چون تقی‌زاده [به استناد به «چهار مقالة نظامی عروضی» و کتاب‌هایی همانند آن سروده شدن شاهنامه فردوسی را به جهت

۱ ترکستان‌نامه - ج ۲ ص ۸۳۴

۲ اسلام در ایران - پیشگفتار - ص ۵

گرفتن صله برای تهیهٔ جهیزهٔ دخترش، امری قاطع گرفته‌اند^۱، این را سعید نفیسی با دلائل محکم رد می‌کند^۲، و محمدعلی خنجی، انتقادهائی بر «تاریخ ماد» اثر دیاکونف وارد می‌آورد^۳ ذبیح بهروز حتی کار از از سرچشمه می‌آغازد و می‌گوید مورخان یونانی و رومی و بیزانسی و اروپائی در بسیاری زمینه‌ها (آمدن اسکندر به ایران؟ نفوذ مهرآئینی در مسیحیت...) به تحریف تاریخ دست یازیده‌اند. در مثل برای توجیه زادروز عیسی و از بین بردن تاریخ زادروز زایش و ظهور «مهر» [مسیح] مورخان کلیسا تقلب کرده‌اند و روایتی ساخته‌اند که «یکی از حواریان عیسی به قسطنطنیه رفت و آن را تبرک کرد و این شهر، شهر مقدس شد... در حالیکه بهنگام زاده شدن عیسی این شهر «ایلیا» نامیده می‌شده است.^۴ «و جای دیگر دربارهٔ «قصه آمدن اسکندر به ایران» می‌نویسد: «تبلیغات ضدایرانی با قصه اسکندر و ملحقات آن و پائین آوردن عصر زردشت شروع می‌شود. غرض اصلی از زنده کردن این قصه در قرون گذشته این است که بگویند، در قرن سوم پیش از میلاد کشور ایران و مردمش در زیر تسلط مقدونیان بوده و اگر در آن تاریخ دین آوری در آن جا ظهور کرده بود، مورخان مقدونی از آن اطلاع پیدا می‌کردند و خبر می‌دادند.»^۵ و هم چنین کسروی خطای خاورشناسان از جمله «براون» را (در ترجمه کتاب ابن‌اسفندیار، در مثل) آفتابی می‌کند^۶ و در بسیاری از زمینه‌ای تاریخی و جغرافیائی و ادبی، مسائل را بهتر از

۱. هزارهٔ فردوسی - ص ۶۷ - فردوسی و شاهنامه او - ص ۲۵۱

۲. پیام نو - سال ۴ شماره ۵ - ص ۱ تا ۲۰ - هم‌چنین ر.ک دروغی بزرگ دربارهٔ فردوسی و شاهنامه - ابوالقاسم پرتو اعظم - ص ۱۹ به بعد - ۱۳۵۷

۳. راهنمای کتاب - دورهٔ دهم - ص ۱ تا ۳۶ ضمیمهٔ دورهٔ دهم.

۴. تقویم و تاریخ در ایران - ص ۱۰۰

۵. قصه اسکندر و دارا - ص ۹۶

۶. کاروند کسروی - ص ۲۳ به بعد.

آنها می‌بیند، و سعید نفیسی این «نکته» را که وزن شعر پارسی دری از عروض عربی گرفته شده مردود می‌شمارد، و پیوند فرهنگی ایران پیش از اسلام و بعد از آن را نشان می‌دهد.^۱ هم چنین جلال همایی این را که دانش و عرفان ایرانی از باورهای تازیان سرچشمه گرفته باشد تردیدپذیر می‌داند، و رابطه فیلسوفان خسروانی را با عارفان ایرانی نشان می‌دهد.^۲

این نیز گفتنی است که گروهی از پژوهندگان ما که گرایش‌های تعصب‌آمیز دارند، به مخالفت مطلق با کارهای خاورشناسان برخاسته‌اند، و برای اثبات باورهای خود حتی به خاورشناسان نسبت ناآگاهی و غرض‌ورزی داده‌اند، و این کار نیز همانا تحریف واقعیت‌های تاریخ است، چنانکه یکی از اینان مدعی شد که رساله «آراء اهل المدینه...» فارابی از کتاب‌های «جمهور»^۳ و «سیاستمدار»^۴ افلاطون بالاتر است و او اندیشه‌های خود را از کتاب‌های دینی و عربی گرفته است. در صورتیکه فارابی به مقدار زیاد از دو کتاب افلاطون بهره برده است (فارابی پس از الکندی از مهمترین شارحان افلاطون و ارسطوست^۵) و البته روشن است که وی اندیشه‌های افلاطون را به شیوه ویژه خود بیان کرده. یا به دیگر سخن «اگر چه فارابی از افلاطون، ارسطو و پلوتینوس مطالب زیادی اخذ کرده ولی شخصیت خویش را نیز حفظ کرده»^۶ و دیگری در پی گفتار «اسلام در ایران» پطروشفسکی به استاد به کتاب‌هایی که برای اثبات باورهای این یا آن نوشته شده سخنان خاورشناس روسی را به تصور خود «رد» کرده است.^۷

۱. مجله دانشنامه - نشریه شماره ۲ مؤسسه پایدار - ص ۱۳۳ به بعد - تاریخ چاپ ۱۳۲۶

۲. مصباح‌الهدایه - ص ۹۷ - تاریخ ادبیات ایران ص ۱۴۱ به بعد

3. Politeia

4. Politikos (statesman)

۵. مقدمه ترجمه احصاء العلوم را ببینید. ص ۳۰ تا ۳۵

۶. تاریخ فلسفه در جهان اسلامی - ص ۴۴۷

می‌بینیم اشکال کار در این زمینه‌های متضاد کم نیست، و سودجویی، ناآگاهی و تعصب مانع راه است. ولی روشن است که پژوهش‌های پژوهندگان دقیق و بی‌نظر چشم‌انداز تازه‌ای به ما نشان می‌دهند. کار ناکرده بسیار است، زمینه‌های بکر نیز همین‌طور. هنوز ما آگاهی‌های گسترده‌ای درباره تاریخ، پایگاه نویسندگان، مورخان، فیلسوفان، شاعران خود نداریم، هنوز قیام‌های گردانه یعقوب لیث، بابک خرم‌دین، مازیار و پایداری دلیرانه تیمور ملک و جلال‌الدین خوارزمشاه و ستارخان و خیابانی و... چندان روشن نیست و پژوهندگان رسمی ما به گفتگو درباره شماره شپش‌های خرقة فلان صوفی بیشتر اهمیت می‌دهند تا به مردانگی‌های ابومسلم و صاحب‌الزنج (علی بن محمد بن عبدالرحیم) و ناصر خسرو و حسن صباح و دیگران. ولی کم‌کم پژوهندگان دهه‌های اخیر به اهمیت این قیام‌ها بیشتر پی برده‌اند، چنانکه در کتاب‌هایی چون بابک خرم‌دین سعید نفیسی، مازیار (نمایشنامه اثر هدایت) تاریخ مشروطه کسروی، قیام خیابانی علی آذری، حیدرخان عمواغلی رحیم رضا زاده ملک، دو مبارز مشروطه رحیم رئیس نیا و عبدالحسین ناهید، سردار جنگل و گیلان در جنبش مشروطیت ابراهیم فخرائی، امیرکبیر و ایران فریدون آدمیت، سیاستگران دوره قاجار خان ملک ساسانی... مبارزه‌های اجتماعی و عوامل آن‌ها به بحث گذاشته شده است و این پژوهندگان دیگر نه دنباله‌رو خاورشناسان غرض‌ورزند نه پیرو پژوهندگان متعصب خودی. کارشان سازندگی است، و روشن کردن مبارزه‌های اجتماعی مردم ایران. از سوی دیگر به هنر و نقد و بررسی هنر جدید نیز دلبستگی نشان داده می‌شود، و پژوهندگان جوان ما کتاب‌های آموزنده‌ای در این زمینه نوشته‌اند. و نیز نیمایوشیج، شاملو، اخوان ثالث (امید)، فروغ فرخ‌زاد،

آل احمد، علوی، پرویز داریوش... در مقاله‌ها و گفتارهای خود از آثار خویش یا دیگران سخن رانده‌اند. مقالات خانلری، سعید نفیسی، علوی، براهنی، نجف دریابندری، سیروس پرهام، دوستخواه، اسلام کاظمیه، خوئی، شفیع کدکنی، محمود کیانوش، نوری علاء، حقوقی، باقر مؤمنی، آیتی، خبره‌زاده، مصطفی رحیمی، منوچهر آتشی، نادر نادرپور... در روشن کردن و تحلیل آثار ادبی جدید، هر یک در جای خود مهم است و باید بدیده گرفته شود. و به ویژه کتاب دو جلدی یحیی آرین‌پور «از صبا تا نیما» که تاریخ و تحلیل جریان ادبی اجتماعی صدوپنجاه سال اخیر است، و با استناد به منابع بکر و مهم تهیه شده از اهمیتی چشمگیر برخوردار است.

تاریخ فلسفه در پهنه نثر پارسی جدید

مشکل‌های فلسفی که در دوره قاجاریه به بحث گذاشته می‌شد - چنانکه دیدیم دنباله مشکل‌های فیلسوفان مشاء و اشراق بود. نفوذ نیرو و فکر تازی‌نویس‌ها و ماندن آنها در دایره تعصب و کیشداری، به نوجوانان و نوآوران پهنه فلسفه مجال جلوه‌گری نمی‌داد. در اواسط دوره قاجاریه و آشنائی دانشوران ما با فرهنگ و ادب غرب، رشحه‌هایی از اندیشه دکارت، روسو، جان استوارت میل، ولتر... به این جا رسید، و ترجمه چند کتاب علمی و ادبی و فلسفی اروپائی در چهره‌های تازه‌ای به روی ما گشود. میرزا ملکم خان، طالب‌زاده، آخوندزاده، میرزا آقاخان کرمانی بطور مستقیم از آثار فیلسوفان اجتماعی و سیاسی اروپائی بهره بردند. در دوره ناصرالدین‌شاه «گفتار در باره روش» دکارت به نام «حکمت ناصریه» یا کتاب «دیاکرت» به پارسی ترجمه شد [در ۱۲۷۹ هـ. ق چاپ شده. گویا در ۱۲۷۰ نیز چاپ دیگری شده بوده است و نسخه‌های آن را سوزانده بودند.]. و مترجم آن «الغازار رحیم موسائی همدانی» (ملا لاله زار) با یاری «امیل برنه» عضو سفارت فرانسه آن را به پارسی برگردانده.

گویینو که با چند تن از دانشوران ایرانی آن عهد در باره کتاب دکارت گفتگو می‌کند، می‌گوید «چیزی که بیشتر در آنها تأثیر کرد همان دستور اساسی است که چون فکر می‌کنم پس هستم.^۱» «گویینو» با شگفتی به ایرانیانی برخورد می‌کند که با اسپینوزا و کانت آشنا بودند. می‌گوید «فیلسوفان ایرانی که با من آشنا هستند بیشتر مایلند که معرفت کاملی به احوال اسپینوزا و هگل پیدا کنند. و علت آن هم معلوم است زیرا افکار این دو فیلسوف، آسیائی است.»^۲

کتاب مهم دیگر این دوره «فلک السعاده» اعتضادالسلطنه^۳ است که بر بنیاد پژوهش‌های نیوتن و با توجه به اندیشه‌های بیرونی و فارابی پرداخته شده. احکام نجومی را سر به سر بی‌معنی می‌داند و معتقد به اصالت عمل و اختیار آدمی است.^۴

در این دوره آثار داروین نیز در ایران انعکاس یافت و بخشی از کتاب «اصل انواع» او را میرزاتقی خان انصاری کاشانی - یازده سال پس از چاپ آن - به پارسی درآورد.^۵ آخوندزاده از آثار نویسندگان و فیلسوفان جامعه‌گرایی اروپا الهام گرفت، و میرزا آقاخان کرمانی خود فیلسوف تاریخ بود.

ولی رویهمرفته واکنش نوجویان در برابر روش اقتدا و پیروی «حکیمان عصر» و دیگران بیشتر ترجمه و اقتباس آثار فلسفی اروپایی بود. احمد کسروی با اینکه خود مخالف فلسفه بود، اندیشمندی تازه جوی بود. او در آیین ۱۳۱۱ بازگشت به فرادشهای اصیل ملی راسفارش میکند، و می‌گوید نباید گوهرهای معنوی شرق را بیهوده از دست داد. کسروی هم به اروپائیگری حمله می‌کند و هم به بدآموزی‌های کهن و باورهای نادرست. در همین دوره ۱۳۱۰ به بعد، نگارنده

۱ و ۲. اندیشه ترقی - ص ۲۰، ۲۱، ۲۲، ۲۴.

۳. اعتضادالسلطنه پسر فتحعلیشاه و دوستدار علم به ویژه ریاضی بود. و در نامه دانشوران به معرفی بوعلی سینا و فارابی همت گماشت. (ترجمه یک فصل از آثارالباقیه - ص ب)

۴ و ۵. اندیشه ترقی - ص ۲۰، ۲۱، ۲۲، ۲۴.

مجله «دنیا» بانگارش «روان‌شناسی» و «عرفان و اصول مادی»... به منعکس کردن اندیشه‌های فیلسوفان مادی‌گرای اروپا می‌پردازد، و به ویژه در شناخت و شناساندن بنیاد گذار فلسفه علمی اجتماعی گام‌های بزرگی برمی‌دارد.

با این همه فلسفه غرب و تاریخ فلسفه غرب و شرق به صورت منظمی نوشته نشده بود. آنچه ما بیشتر به نام فلسفه می‌شناختیم آتش در هم جوشی بود که رگه‌های فلسفه افلاطون و ارسطو به آن صورتی که فارابی و بوعلی‌سینا می‌شناختند - و باورهای قدیم در آن به آسانی باز شناخته می‌شد. پیروان فلسفه قدیم به هیچ روی حاضر نبودند، اندیشه‌های جدید را بپذیرند، و دریاورهای خود تجدید نظر کنند. نوآوران نیز بیشتر از فرادش‌های ارزشمند عرفان و فلسفه کهن ایران بی‌خبر بودند. کهن‌گرایان فیلسوف را کسی می‌دانستند که به گرد مباحث انتزاعی دور بزنند، و جمله‌های قالبی بسیار از برداشته باشد. گفتگوی اینان در دایره اقتدا و نقل قول و «استاد چنین گفته است» دور میزد، و بیشتر به زبان قازی بود.

محمد علی فروغی در سال ۱۳۱۲ تا ۱۳۱۶ سخنرانی‌هایی درباره افلاطون و ارسطو ایراد کرد، و کوشید مسائل را ساده‌تر کند.^۱ سپس کتاب «حکمت دیاکرت» را بازنویسی کرد و به نام «گفتار در روش درست راه بردن عقل» به چاپ رساند. کوشش او در سال ۱۳۱۷ شکل کاملتری به خود گرفت و کتاب «سیر حکمت در اروپا» را نوشت، و اندیشه‌های فیلسوفان غرب را از آغاز تا «برگسن» به بحث گذاشت. خود او می‌نویسد: «چند سال پیش برای اشتغال به امری علمی... به ترجمه رساله کوچکی که معروف‌ترین اثر دکارت... می‌باشد، دست بردم و پس از انجام (?) برخوردیم به اینکه این رساله به کسانی که از

۱ پیش از این در ۱۳۰۴ حکمت سقراط (۴ رساله افلاطون) را ترجمه و نگارش کرده (نقد حال ص ۵۴۳)

معارف اروپا آگاهی نداشته باشند، چندان بهره‌ای نمی‌دهد، پس برای مزید فایده، مقدمه‌ای بر آن افزودم و سیر حکمت را در اروپا از عهد باستان تا زمان دکارت به اختصار در آن باز نمودم...»^۱

روشن است که کتاب فروغی ترجمه‌ای آزاد است از یکی از کتاب‌های «تاریخ فلسفه اروپا»^۲ به زبان فرانسوی، و با اینکه از نخستین کوشش‌ها برای آشنائی ایرانیان با تاریخ فلسفه اروپایی است از دو نقص مهم خالی نیست:

۱- بکار بردن اصطلاح‌های نادرست: فروغی کوشیده است نظام‌های فلسفی اروپایی را با اصطلاح‌های فارابی و ابن سینا و... توضیح دهد.

۲- درنظر نگرفتن تاریخ تکامل اندیشه انسانی: او در کتاب خود نتوانسته است فراروند اندیشه‌های فیلسوفان غرب، سرچشمه این اندیشه‌ها، و رابطه آن‌ها را با زمینه‌های اقتصادی اجتماعی نشان بدهد. مسائل عرضه شده در «سیر حکمت در اروپا» جنبه انتزاعی دارد، با خواندن آن نمی‌توان امتیاز اندیشه این یا آن فیلسوف را دریافت. نویسنده، افلاطون را همانطور توضیح می‌دهد که جان استوارت میل را، و از این گذشته به فیلسوفان آفرینشگری چون هراکلیتوس، نی‌چه، هگل و مارکس کمتر توجه کرده یا توجه نکرده و به گروهی دیگر چون «متسکیو» و «میل» که از فیلسوفان مهم بشمار نمی‌آیند، بیشتر روی آورده است حتی درباره کسانی چون «داروین» و «لاوازیه» و «لامارک» - که از دانشمندانند - بطور مستقل سخن رانده روش علمی را از دست فرو گذاشته است. از این رو سخن مینوی در این باره نادرست است که می‌گوید: «... نکات مربوط به فلسفه اروپا و افکار ایشان را که در کتاب «سیر حکمت» بایست بیان کند

۱ سیر حکمت در اروپا - مقدمه - ۱۳۱۷

۲. امیل بریه

ناچار با اصطلاح خاص ایشان بیان کرده است، ولی انشاء او بقدری ساده و لطیف است که بر هر کس که با اصطلاح آشنا باشد فوراً مفهوم، و مثل شکر پنیر در دهن آدم آب می شود.»^۱ (!)

پس از او گروهی دیگر در شناساندن فلسفه های غرب کوشش کردند: هشرودی - دکتر کاویانی، فرهنگ ذبیح، احمد فردید، دکتر هوشیار، ا. طبری، ا. قاسمی، ا. ح. آریان پور، ولی این کوشش ها پراکنده بود تا اینکه دکتر محمود هومن در ۱۳۳۷ با نگارش «تاریخ فلسفه» این مهم را بطور جدی به بحث گذاشت و جای خالی تاریخ فلسفه را در ادبیات معاصر ما پُر کرد. محمود هومن مهندس شیمی است، و دارای درجه دکترای فلسفه از دانشگاه پاریس. سالها شیمی و ریاضی و تاریخ درس داده مردی وارسته و ژرف اندیش است. کتاب های هومن در زمینه نقد ادبی، تاریخ، فلسفه و تاریخ فلسفه است:

حافظ چه می گوید ۱۳۱۷ - حافظ ۱۳۲۵ - از زندگانی چه می دانیم ۱۳۲۲ - زیست یا زندگی؟ ۱۳۲۴ - تاریخ فلسفه (دفتر اول) ۱۳۳۷ - تاریخ فلسفه (کتاب دوم) ۱۳۴۱ - تاریخ فلسفه (دفتر دوم کتاب دوم) ۱۳۵۲ - شعر چیست ۱۳۵۵ - عبور از خط (ترجمه از ارنست یونکر به تحریر آل احمد) ۱۳۴۶ - هجوم مقول به ایران (چاپ نشده).

حافظ چه می گوید نقد ادبی صرف نیست. اندیشه هایی است در باره حافظ، کشف رندی حافظ، کشف این مسأله که زندگانی مجموعه ای است در بردارنده زیست و زندگی و اینکه زنده بودن با زندگی کردن تفاوت دارد... در «حافظ» نقد بنیادی نادرست بودن کار قزوینی و غنی طرح شده، ۲۴۸ غزل حافظ هماهنگ با سیر تکامل یابنده شاعر شیراز ارائه گشته درباره مفهوم عشق و رندی

در غزل‌های خواجه شیراز توضیح‌های دقیق و نوآئین عرضه شده. از زند گانی چه می‌دانیم و زیست یا زندگی دربارهٔ مشکل زند گانی است و «هومن» پس از طرح مشکل‌های فلسفی و علمی و تحلیل سخنان فیلسوفان و دانشمندان شرق و غرب در این زمینه به این نتیجه می‌رسد که زند گانی دارای دو جنبهٔ زیست و زندگی است، و زند گانی مادی و معنوی انسان هر دو را تصدیق می‌کند ولی می‌افزاید که باید زند گانی را وقف حقیقت کرد و می‌گوید: «زیست یا زندگی؟ زیست و زندگی گوناگونی‌های زند گانی هستند و خود به تنهایی واقعیت ندارند، و از این رو پرسیدن اینکه زیست یا زندگی؟ [کدام درست است؟] نا رواست و پاسخ سادهٔ آن این است که هم زیست و هم زند گانی، یعنی نه زیست و نه زند گانی بلکه زند گانی...»

هومن در نوشتن از زند گانی چه می‌دانیم؟ و زیست یا زندگی؟ بیشتر زیر نفوذ فلسفهٔ شوپنهاور است (و گاهی برگسن) ولی این نفوذ چنان نیست که نویسنده اندیشه‌های شوپنهاور را در بست بپذیرد. او خود از فلسفهٔ شوپنهاور نقد می‌کند، و بدینی او را در بارهٔ زند گانی نمی‌پذیرد، ولی در تحلیل نهائی روش او را بطوری دقیق پی می‌گیرد. هومن نشان می‌دهد که با همان مقدمات شوپنهاور [که به نفی زند گانی رسید] می‌توان به اثبات زند گانی پرداخت.

دکتر هومن در تاریخ فلسفهٔ خود برای نخستین بار در دورهٔ معاصر اندیشه‌های فیلسوفانی چون بودا، زرتشت، افلاطون، ارسطو، اپیکور... را به طرز علمی و دقیق و بازبانی رسا که چشم‌انداز آنها را نشان می‌دهد، و تر و تازگی بیان آنها را نگاه میدارد، عرضه می‌کند. او در کتاب خود چند گام بزرگ برمی‌دارد:

الف: به جای آنکه طبق معمول، تاریخ‌های فلسفه اروپائی را ترجمه کند، مستقیم به سراغ متن‌های فیلسوفان به زبان خودشان می‌رود، و حتی در برخی زمینه‌ها خطای مورخان غربی را گوشزد می‌کند، و چون به نیکی با سانسکریت،

یونانی، و لاتین آشناست و به زبان آلمانی و فرانسوی چیرگی دارد می‌تواند فیلسوفان کهن و جدید را چنانکه بوده و هستند به ما معرفی کند.

ب: در برابر مفهوم‌ها و اصطلاح‌های فلسفی غرب، معادل تازهٔ پارسی می‌سازد، یا واژه‌های پارسی بوعلی‌سینا و سهروردی و بابا افضل کاشانی و ناصر خسرو را بکار می‌برد. ابوعلی در دانشنامه و ناصر خسرو در جامع‌الحکمتین و سهروردی در رساله‌های پارسی خود... نشان داده‌اند که زبان پارسی، توانائی نمایاندن و بازتاباندن همه‌گونه مفهوم‌های فلسفی را داراست. [هومن نشان می‌دهد که بسیاری از اصطلاح‌های فلسفی غرب را در ایران و جهان اسلامی به غلط ترجمه کرده‌اند و نتیجه این کار این شده است که ما افلاطون و ارسطو و دیگران را درست نشناسیم و به اندیشه‌های آنان پی‌نبریم^۱. او با بهره بردن از آخرین پژوهش‌های متن‌شناسی اروپا، و با خواندن افلاطون و ارسطو و کانت به زبان خود آنها، تصویر درست و دقیقی از این فیلسوفان بدست می‌دهد، و با این کار به گفتهٔ اسماعیل خوئی «بیخ اسکولاستیسیسم را در ایران می‌شکند، و به ما می‌گوید بخوانید و بفهمید نه بخوانید و حفظ کنید».

ج: هومن بر خلاف مورخان غربی، تاریخ اندیشهٔ انسان را از یونان آغاز نمی‌کند. او از فلسفه چین‌وهند و ایران می‌آغازد، و نشان می‌دهد که یونانیان تا چه اندازه وامدار فرهنگ شرق بوده‌اند، و هم چنین نشان می‌دهد که نمی‌توان فیلسوفان یونان را دست‌کم گرفت. درست است که یونانی‌ها از سرچشمه‌های فکری شرق بهره برده‌اند، ولی خود نیز در جهان اندیشه نوآوری‌ها کرده‌اند،

۱ «مؤلفات افلاطون و ارسطو غالباً به صورتی که در دوران نوافلاطونی به خود گرفته بود بدست مسلمانان رسید... افلاطون به صورتی که پورفیری Porhyry تفسیر کرده بود و کتاب‌های ارسطو به صورت مسخ شده در قالب کتاب الهیات که به نزد مسلمانان معروف به اثولوجیای ارسطوست» (تاریخ تمدن - تمدن اسلامی - ویل دورانت - ص ۱۴۸)

و کارشان اقتباس صرف نبوده است.

د: گام دیگر هومن سامان دادن به مرز واژه‌ها و مفهوم‌های فلسفی است و نتیجه این کار نشر زنده و دقیق و شیرین فلسفی پارسی، او برای عرضه چنین نثری به سراغ تازی گرایان نرفته و از گنجینه شعر پارسی افردوسی، مولوی و حافظ... بهره برده است. هومن نشان می‌دهد که شعر پارسی بسی بهتر از نثر تازی گرایان، بازتابنده اندیشه ایرانی بوده است. واژه‌های فلسفی گزیده او «در همه موارد دقیق‌تر و درست‌تر از کلماتی هستند که معمولاً در مباحث و نوشته‌های «اهل اصطلاح» بکار می‌روند، و این نکته با مقایسه مفاهیمی از قبیل ایده، *idee*، هنر، *vertu*، ذات، *Essence*، هستی، *Existence*، بودن، *Etre* و مانند این‌ها که به جایشان معمولاً اصطلاحاتی از قبیل «مثل» [بر وزن شتر]، تقوی، ماهیت، وجود... بکار می‌برند، و هیچ یک دارای حد معین و مشخص نیست به خوبی آشکار می‌شود.»^۱ این گام بزرگ یعنی سامان دادن به مرز واژه‌ها و نظم بخشیدن به نثر فلسفی پارسی، امروز راهنمای کسانی است که بخواهند فلسفه را بطور جدی بخوانند و از آن بهره گیرند و یا فلسفه بنویسند.^۲

ه: مفهوم‌های فلسفی کتاب دکتر هومن چونان مفاهیم کتاب «سیر حکمت در اروپا» و کتاب‌هایی از این دست در فضای خالی حرکت نمی‌کند. او نخست به کوتاهی زمینه‌های اجتماعی فرهنگی هر کشور را بدست می‌دهد، و سپس آفرینشگری این یا آن فیلسوف را با توجه به آن زمینه‌ها آشکار می‌سازد. در کتاب وی همه فیلسوفان در یک ردیف نیستند. گروهی آفریننده بوده‌اند و

۱. مجله راهنمای کتاب - باقر پرهام - دوره ششم - ص ۴۷۲

۲. دکتر فریدون آدمیت (در توضیح فلسفه تاریخ) و دکتر شرف‌الدین خراسانی در توضیح تاریخ فلسفه غرب و دکتر آریان‌پور در زمینه شناساندن فلسفه‌های اجتماعی و دکتر حمید عنایت در توضیح فلسفه ارسطو و هگل نیز کارهای نمایان و درخشان کرده‌اند.

اوج اندیشه انسانی، و گروهی دیگر در دام تقلید افتاده یا در شبکه باورهای گرفتار آمده‌اند و نتوانسته‌اند به اوج‌هایی از آن دست برسند.

هومن درباره فلسفه می‌گوید که حالتی است از حالت‌های زندگانی که رو به سوی شناختن دارد. انسان که جزئی از هستی بیکران است از دگرگونی‌های جهان برون متأثر می‌شود و خود نیز در جهان اثر می‌گذارد. او در برابر شدن با چیزها دارنده حالتی می‌شود، و به شرط ایجاد این حالت رابطه زنده‌ای بین او و چیزها پدید می‌آید. انسان‌های نخستین در برخورد با عوامل طبیعی چون ماه، خورشید، دگر شدن فصل‌ها... با همه هستی به آنها توجه می‌کرده، و این عوامل متغیر در زندگانی او مؤثر بوده است. او در حالت اصالت خویش بوده، کودکان نیز چنین‌اند، ولی همه انسان‌های امروز چنان توجهی را به پیرامون خود ندارند. ولی اگر توجه کنند، به دریافت‌های تازه می‌رسند. پس آنچه در ما حرارتی ایجاد کند که با همه هستی خود در شناخت آن شرکت کنیم، به شناسایی می‌رسیم. بنیادشناسانی در این است که به کدام فعالیت توجه داریم و اگر توجه داریم رابطه ما با جهان برون - با زمانی که این توجه را نداریم - به چه صورت است؟ تا توجه هست ما با جهان برون رابطه داریم. تماس خودبه‌خود صورت نمی‌گیرد، هنگامی که تماس با توجه حاصل شد، شناسایی صورت می‌گیرد. در این کار هم دوام و هم شدت تماس هر دو مهم است. ما با جهان برون و چیزها در حال درگیری^۱ هستیم. درگیری با مفردات جهان، بنیاد شناسایی ماست. روشن است که در حالت درگیری با فلان رویداد یا فلان شیئی، نمودهای دیگر برای ما ارزش کمتری پیدا می‌کند، و چیز مورد نظر ممتازتر می‌شود. ما در این درگیری حالت‌های متفاوتی چون اندوه، شادی، تشویش، مهر... خواهیم داشت و

مهمترین حالتی که ممکن است داشته باشیم، فلسفیدن است. فلسفه، نتیجه این حالت است. ولی در برابر این پرسش که چرا فلسفه‌ها و طرز تفکرهای متفاوتی هست؟ باید گفت که چون حالت فلسفیدن از حیث شدت و دوام متفاوت است پس دستگاه‌های فلسفی گوناگون نیز ساخته می‌شود.

هومن تاریخ فلسفه را اوج تاریخ اندیشه انسان می‌داند، و می‌گوید تا توجه به شناسائی [که باید به مرحله عشق برسد] در کار نباشد، و تا کسی خود را وقف حقیقت نکند، و از راه‌ورسم روزانه برون نشود، به سرچشمه دانش راه نخواهد یافت. این کان و فرهنگمداران راستین هستند که با صرف وقت و تحمل رنج شبانه‌روزی و پذیرفتن محرومیت، به پیشرفت اندیشه انسان کمک می‌کنند، و روشنی حقیقت را بر همه چیز برتری می‌دهند و دور از هیاهوی سازگار شدگان با «وقت» و «رسم» به کوشش معنوی دل سپرده‌اند. هومن از انسان دوستان جدید است. کسی است همانند آلبرت شواریتزر که نیکی را «وظیفه» انسان می‌داند. کسی که نیکی می‌کند بی آنکه در انتظار پاداش باشد. او بارها از زبان حافظ به ما گفته است:

«تو بندگی چو گدایان به شرط مزد مکن»

بودا، فردوسی، مولوی، حافظ، سقراط، افلاطون و گوته... در نزد دکتر هومن نمونه‌های عالی انسان هستند، آفریدگار ایده‌ها و معناها و آفرینشگرند. هر چه دلشان بخواهد می‌کنند. زمینه‌های پیشین در دست آنها خمیرمایه‌ای بیش نیست که به هر صورت که می‌خواهند درمی‌آورند. اینان «کمان‌هایی هستند از نور که به سوی آسمان بال گشوده‌اند»^۱ و در همان زمان خدمتگزاران راستین انسانند، زیرا از انسان‌ها می‌خواهند که به خورد و خواب و خشنودی تمایلات بسنده نکنند و از شناخت خود و پیرامون خود دور نمانند. هومن در برابر این پرسش که آیا انسان امروز با این گرفتاری‌ها، درست شدن بمب‌های هسته‌ای، مشکلات

۱. سخن گوته در باره افلاطون.

شهرهای بزرگ، خطر جنگهای مهیب... سعادتمندتر شده است یا نه؟ پاسخ می‌دهد که سعادتمند نشده، نیک‌بخت‌تر شده. نیک‌بخت‌تر زیرا هدف انسان خوشی و لذت نبوده. انسان با هدایت افلاطون و حافظ و مولوی... روزبه‌روز به کمال نزدیکتر شده. و اگر فیلسوفان شکاک پرسند که: خوب، آخر چی؟ می‌بینیم که انسان به حقیقت مطلق نرسیده و نخواهد رسید، پاسخ می‌دهد که از کجا می‌دانیم که نمی‌رسد. ما باید کوشش کنیم، زیرا همین کوشش ماست که شخصیت معنوی ما را می‌سازد و ما را به پله‌های بالاتر کمال می‌رساند. او با تاریخ‌اندیشی، با طرفداران اقتدا و دنباله‌روی قرون وسطائی مخالف است و می‌گوید ما نباید به کسانی برگردیم که مفهوم‌ها را به نادرستی طرح کرده مشکل‌های فلسفی را به تاریکی کشانده‌اند. زندگانی را نباید بر سر الفاظ توخالی خرج کرد و باید با تمرکز اندیشه در بارور ساختن فرهنگ ملی کوشید.

نکته‌های زیر را من از سخنان او یادداشت کرده‌ام:

* ماهیت فلسفه، تشخیص اصولی که خود Act جزء شناسائی است و خاستگاه فلسفه حالت «توجه» است. فلسفیدن^۱، داوری بنیادی دربارهٔ چیزها را به همراه دارد.

* شیوهٔ توضیح چیزها در دستگاه‌های متفاوت فلسفی، تفاوت دارد، زیرا هر کدام از فیلسوفان از جهتی به چیزها یا رویدادها توجه داشته‌اند یا جور دیگر و ویژه در آن نوع شناخت زندگانی کرده‌اند. شاید این شعر کلید حل مشکل‌های^۲ فلسفه‌های متفاوت باشد:

گر به باران‌نگری قطره فرو ناست از حد و به دریا‌نگری خود همه دریا بینی

1. Philosophiziny

2. Problem

* لوگوس Logos در فلسفه هراکلیتوس همان «سخن» در شعر فردوسی است [خرد نیز معنی می‌دهد]. به معنای اندیشهٔ سخنة نیز هست [در اندیشهٔ سخنة کی گنجد او؟ فردوسی] پس لوگوس [= سخن^۱] تعبیر معنوی است از امکان دانائی و سنجش.

* تن طبق سیستم خویش می‌خواهد در «جبر» بماند. اگر هر لحظه ما نخواهیم و نبرد نکنیم هیچ حاصل نمی‌شود. ما باید در هر لحظه جبر را بشکنیم [آگاهی از قانون‌های جبر آزادی است]. این اندیشه عمیق است.

* سقراط دو چیز را به جهان داده است: هنر Virtue و طرز حکومت بر خود و بر دیگران. او نمی‌توانسته است تحمل کند که مردم به هم دروغ بگویند، حقه‌باز باشند و یا نادرست بیندیشند.

* اگر به قوانین تن تسلیم شویم نمی‌توانیم به اوج دانش برسیم به گفتهٔ مولوی:

آینه‌ات دانی چرا غماز نیست
ز آنکه زنگار از رخسار ممتاز نیست

* سخن افلاطون گاهی به صورت کلامی شک‌ناپذیر عرضه می‌شود و بس استوار ولی در همین خدشه‌ناپذیری و استواری خلاقیتی است که روان را اوج می‌دهد. در مثل چون حافظ می‌گوید:

طفیل هستی عشقند آدمی و پری ارادتى بنما تا سعادتى ببرى
هیچ معلوم نیست که به چه سبب «هستی» به اعتبار «عشق» واقعیت یافته
ولی در این بیان شوری است که در انسان کششی برای فهمیدن ایجاد می‌کند، بر خلاف جمله‌هایی از این دست: «این است و جز این نیست. شکی نیست و...»
که دگماتیک است و راه هر گونه شوری را می‌بندد.

1. logos

* عشق خاستگاهی درونی است و علت مکانیکی محسوسی نمی‌توانیم برای آن عرضه کنیم^۱، عطار گفته است:

عاشقم اما ندانم بر کیم
نه مسلمانم نه کافر پس چیم؟
تمایل [از میل] به معنای خم شدن به سوئی است... چیزی است که ما را به سوی خود می‌کشاند. عاملی معین و مشخص دارد [میل دارم آب بخورم]. عشق وسیع‌تر است. عشق کوششی است، وقتی این کوشش موضوعی معین پیدا کرد می‌شود «مهر» عشق با موضوع نامعین است. عشق کششی است که موضوع ندارد ولی آرمان [ایده آل] دارد. وصال کشنده عشق است.

* خشنود ساختن تمایلات در مرد عالی‌تر ولی دوامش کمتر است ولی در زن اثر بیشتری باقی می‌گذارد، و به اعتبار همین است که توجه و تمرکز زن در این زمینه بیشتر است. خویشتنداری در زن بیشتر است و همین نیروی مقاومت و ارزش‌گذاری را در زن بالا می‌برد، و از این روست که مرد منتظر تصدیق و تأیید زن است... هر ملتی که در آن زن‌ها وسعت نظر و نیروی دآوری پیدا کردند سطح فرهنگ آن ملت بالا می‌رود، و برعکس در کشورهای عقب‌مانده زن «والده بچه‌ها» و عروسک و آلت دست مرد است. زن خواه در مقام همسر خواه در مقام مادر شایسته بزرگترین احترام‌هاست و او موجب می‌شود که ارزش‌های جدیدی زائیده شود... مرد حقیقت عشق را تا آن حد که زن به وی می‌آموزد بهتر می‌فهمد. [سخنان استاد در توضیح این نکته که چرا راز عشق را سقراط از زبان دیوتیما Diotima بیان می‌کند؟] زن نماینده زیبایی است و مرد را متوجه زیبایی محسوس می‌کند که نیروی زنده‌ای در او ایجاد شود و تکامل و ادامه یابد. زن زیبایی را بهتر از مرد تشخیص می‌دهد، حتی اگر این مرد سقراط باشد. عشق

۱. صورت‌های دیگر عشق که از آن فروتر است به نظر هومن شور و مهرانست.

پیچیده‌ترین معماهاست که زن باید بگوید.

* Maxim اصلی است عمومی و کلی و برترین اصل است که رفتار ما را هدایت می‌کند، و برای رفتار ما جهت معین می‌کند. این مصرع حافظ یک «ماکسیم» است:

با دوستان مروت با دشمنان مدارا

فلسفه‌ها بطور مساوی پسند ما نمی‌افتند. «ماکسیم‌ها» نیز همین‌طور. پذیرفتن هر فلسفه وابسته شرائط فکری خواننده آنست، بسته به این است که در کدام پله از هنر و دانائی قرار داشته باشد. گروهی این، گروهی آن پسندند.

* انسان‌ها آنطور که «هابز» می‌گفت گرگ یکدیگر نیستند. انسان به طبع دشمن انسان نیست. شرائط اجتماعی است که او را به صورت گرگ درمی‌آورد. انسان به طبع گرگ نیست. زیرا در تنهایی نیز خواهان کمک است. اگر انسان میل به خوبی نداشت در تنهایی فعال نبود.

* نیت نیک خودش شرط نیک [خیر] است. سود رساندن بدون نظر ویژه نیت نیک، اراده نیکو نیست.

* تکامل سرنوشت انسان است. [سرنوشت = آنچه باید بشود]

* انسان یعنی گذارنده قانون اخلاقی و بکار برنده این قانون. اگر بخواهیم نتیجه انسان‌شناسی علمی را نیز در این تعریف بگنجانیم می‌توانیم بگوئیم انسان یعنی حیوان اخلاقی.

* با اشاره به شعر «ای برادر تو همین اندیشه‌ای» مولوی: ولی این عارف تیزبین که ذات انسان را در اندیشه تشخیص داده حاشیه حیات انسان را «اندوه» ندانسته بلکه همه هستی را ساخته و پرداخته «عشق» شمرده است و به این ترتیب راه روشن‌تری پیش پای انسان‌شناسی فلسفی گذارده است.

* سنائی در یکی از بهترین قصیده‌های عرفانی پارسی «طلب ای عاشقان خوش رفتار» می‌گوید:

عالمت خفته و تو هم خفته خفته را خفته کی کند بیدار؟
یعنی دانشمندان این زمان هوشیار نیستند و عالم خفته نمی‌تواند، انسان را به
سوی طلب رهنمون شود تعصبی که در وجود سعدی لانه دارد، نه فقط این ایده را
نمی‌فهمد بلکه به خود جرأت می‌دهد که با سنائی بجنگد:
باطل است آنکه «مدعی» گوید خفته را خفته کی کند بیدار!
می‌بینیم که یک ایده‌والاجویانه عظیم را چگونه نمی‌فهمد و به زیان تعصب
تفسیر می‌کند.

* عرفان جزیره‌ای است در میان دریای تصوف.

* انسان هر چه در سطح پائین‌تری زندگانی کند «رنج» وی کمتر و
«سعادت» اش بیشتر است. زیرا اگر اندیشه‌ای از جاویدی نداشته باشیم به گذران
بودن زندگانی پی نمی‌بریم.

* زندگانی نیک آن زندگانی است که در آن خوشی‌ها و دانائی‌ها با هم
آمیزش یافته باشند ولی لازم است که در این آمیزش هم اندازگی برقرار باشد تا
عوامل سازنده خود را خراب نکند.

* پرورش وابسته روگرداندن از چیزهای پیش پافتاده است. جهان محسوس
ممکن است ما را بفریبد، و ما در این محسوسات پلکیم. تا وقتی جهان محسوس
را تصدیق کنیم ممکن نیست تربیت بشویم. به گفته حافظ:

خاطرت کی رقم فیض پذیرد هیئات مگر از نقش پراکنده، ورق ساده کنی

روشن است که با این مختصر، به جان کلام فلسفه و اندیشه‌های دکتر هومن

نرسیده‌ایم، ولی این سخنان تا حدودی نگرش او را نسبت به مشکل‌های فلسفی و مسائل فرهنگی نشان می‌دهد. شاید در این جا خواننده این کتاب بخواهد بداند که ما تا چه اندازه با اندیشه‌های استاد هومن موافقیم و چه انتقادی بر این سخنان داریم؟ البته در این جا نمی‌توان به نقد تفصیلی آثار دکتر هومن دست زد [زیرا مجال و جای وسعی می‌خواهد]^۱ ولی می‌توان نکته‌هایی را در این زمینه برشمرد.

از آنچه گفتیم چنین برمی‌آید که هومن به فلسفه‌های افلاطون، فنومنولوژی، عرفان... گرایش دارد و می‌خواهد مشکل‌های زندگی انسانی را با یاری این فلسفه‌ها حل کند. البته فلسفه او رنگ و بوی ویژه‌ای دارد و اقتباس آن فلسفه‌ها نیست، بهره بردن است و الهام. ما در همه این زمینه‌ها با استاد موافق نیستیم، و در مثل نمی‌پذیریم که مشکلات زندگی فقط با پرورش ناب و روی گرداندن از محسوسات فریبده حل‌پذیر است. پرورش در زندگی انسان تأثیر بسیار دارد ولی تا زمانی که روابط بنیادی جامعه حل نشود، نمی‌توان امید داشت که رابطه‌های دشمن‌کشیانه انسان جای خود را به روابط درست بدهد. و نیز فلسفه «صورتی است از صور دانستگی اجتماعی [نه فردی محض] و از آن‌جا که بین ماده و دانستگی، تقدم وجودی، با ماده است نه با دانستگی، در جامعه نیز این هستی مادی اجتماعی یعنی مجموعه مناسبات اقتصادی و اجتماعی است که دگرگونی و تکامل دانستگی اجتماعی را معین می‌سازد نه برعکس. فلسفه را بر بنیاد چنین زمینه‌ای باید این طور تعریف کرد: «دانش کلی‌ترین قوانین تکامل طبیعت و جامعه و تفکر، دانش پیوند اندیشه معرفت‌جوی ما با واقعیت‌های مادی پیرامون

۱. من جای دیگر با تفصیل بیشتر در این باره سخن گفته‌ام (مجله پیام نوین - دوره چهارم - شماره نهم - ص ۳۴ تا ۵۱ - و همین مجله - دوره دهم ص ۶۲ تا ۶۹) و بررسی کامل را موقوف می‌کنم به کتاب «نقد آثار محمود هومن» که به زودی چاپ خواهد شد.

ما. بدین سان فلسفه یک جهان نگری است، یعنی مجموعه آراء و نگرش‌هایی است که منظره‌ای از جهان جنبنده و روینده در دانستگی ما ترسیم می‌کند، و رابطه دانستگی ما را با این جهان روشن می‌سازد.^۱»

البته باید دانست که شناخت ما از پیرامونمان واکنشی مکانیکی نیست^۲ (و در این جا حق با دکتر هومن است.) و با تصمیم‌های هستی‌آسای ما ساخته می‌شود، ولی این یک‌سوی مسأله است. روابط مادی - اجتماعی و موقعیت‌ها نیز در تشکیل صور دانستگی ما دخالت دارند، و به هر حال خود دانستگی اجتماعی در هستی مادی اجتماع به نوبه خود تأثیر می‌کند، و همچنین دانستگی اجتماعی - و از آن جمله فلسفه - در تکامل خویش از نوعی استقلال برخوردار است، یعنی اصل وراثت اندیشه‌ها^۳ در آن حکمروائی ندارد. پس در مطالعه تفکر فلسفی، پیوسته باید علت زایش و بالش آن را در مناسبات اقتصادی و اجتماعی هر دوره جست، و نیز تأثیر دوجانبه آن را در تکامل جامعه روشن ساخت.^۴»

مردان بزرگ و از آن جمله فیلسوفان مرقی چنانکه یاسپرس گفته «بیرون از ظرف زمان» نیستند، و کلی‌ترین قوانین مناسبات اجتماعی بر آن‌ها حاکم است. آنها نماینده جهان‌نگری‌های پیشرو عصر خویشند. «یاسپرس» می‌گفت: «اندیشمندان بزرگ در همان زمان که در جریان زمان بسر برده‌اند، برتر از زمان قرار دارند. هر کس، حتی بزرگترین شخص، در مکانی زیست می‌کرده است و جامعه تاریخی خویش را بر دوش داشته است. اما نشانه ویژه بزرگی این

۱. برخی بررسی‌ها... ص ۴۶ و ۴۷ (با تغییر برخی واژه‌ها و اصطلاح‌ها)

۲. فنولوژی این نکته را روشن کرده است ولی در اهمیت مشکل درگیری و توجه تند رانده زیرا اگر سوزنی به دست ما فرو کنند چه توجه داشته باشیم چه نداشته باشیم احساس درد خواهیم کرد.

3. Filiation

۴. برخی بررسی‌ها... ص ۴۶ و ۴۷

است که بزرگی به مکان و تاریخ وابسته نیست بلکه چیزی فوق تاریخی است... بزرگان از وابستگی به عصر خویش تجاوز می کنند و مفهوم و معنای «جاوید» می گیرند...»^۱ و «انسان بزرگ همچون پرتوی از کل بودن، و بازتابی از مجموعه جهان است. تفسیر چگونگی او را پایانی، و توضیح جهات هستی او را نهایی نیست. او آئینه هستی نما و نمایانگر بودن است. نظرگاه های سطحی جهان او را گمراه نمی سازد. او در متن حقیقت بودن به راهنمایی هستی مطلق راه می سپرد و رهبری می گردد.»^۲ ولی ما می گوئیم که فرد بزرگ و فیلسوف، در متن واقعیت های رابطه های اجتماعی - تاریخی قرار دارد. باید نخست چهارچوب قوانین طبیعی و مناسبات اجتماعی را پذیرفت و آنگاه با پژوهش در زندگانی بزرگان دریافت که آنان تا چه اندازه توانسته اند، مناسبات بهتر آینده را پیشگوئی کنند. «راهنمایی هستی مطلق» چیزی نیست جز بازگشت به همان مفهوم سرنوشت اسرارآمیز و تغییرناپذیر کهن^۳، آن نیروی مرمری که بعدها به نام «مشیت ازلی»^۴ جلوه کرد. انسان آزاد است و می تواند تصمیم های آزادانه بگیرد، البته نه به طرزی مطلق بلکه با شیوه ای مشروط. جبر صرف نادرست است، همینطور آزادی مطلق: «آزادی در وجود نوعی استقلال پنداری از قوانین طبیعت نیست بلکه در شناخت این قوانین و در امکان آنت که قوانین طبیعت را طبق نقشه و بر بنیاد این شناخت وادار سازیم تا برای هدف های معین کار کند... پس اراده آزاد چیزی نیست جز امکان هماهنگی تصمیم ها با آگاهی از نتیجه...»

مشکل هایی که در این جا طرح شد، و انتقادهایی از این دست، به هیچ روی اهمیت تاریخی کار دکتر هومن را کم نمی کند. او در «از زندگانی چه

۱ و ۲. فیلسوفان بزرگ - ص ۳۷، ۳۸ و ۱۷

3. Heimarmene

4. Providence

می‌دانیم» و «زیست یا زندگی» مسائلی را طرح کرده است که دارای کمال اهمیت است. چه ما با اندیشه‌های او موافق باشیم چه نباشیم، چنین مشکلی وجود دارد و درباره آن باید اندیشید. «حافظ چه می‌گوید» و «حافظ» او از بهترین نقدهائی است که در ایران نوشته شده است و حتی به جرأت می‌توان گفت که پژوهندگان اروپائی نیز نتوانسته‌اند تا این اندازه به اندیشه حافظ شیراز نزدیک شوند. تاریخ فلسفه هومن به دلیلهائی که آوردیم ما را در جو اصیل اندیشه‌های فیلسوفان کهن و جدید قرار می‌دهد، و با نثری دقیق و اصطلاحهائی درست راهگشای کسانی است که می‌خواهند فلسفه بخوانند و بنویسند. اینکه او با کتاب‌های خود سده‌های قرون وسطائی تفکر را شکسته و به تکامل انسانی باور دارد نباید چیزی کم اهمیت شمرده شود. دکتر هومن به راستی از کسانی است که در غنای سحرآسای فرهنگی جدید ماسهم‌نمایانی دارد، و خواندن آثار او این نیرو را به ما می‌دهد که آزادی ویژه خویش را بدست آوریم و با راهیابی درست، فرهنگ خود را بارور و غنی سازیم.

* در باره نویسندگان فلسفه و تاریخ فلسفه در ایران جدید و تحلیل اندیشه‌های دکتر محمود هومن.

تاریخ ادبیات در ایران

در پنجاه سال اخیر که ترجمهٔ برخی پژوهش‌های تاریخی و ادبی شرق شناسان در دسترس ما قرار گرفت، در پژوهشگران ما نیز این گرایش بوجود آمد که به مطالعه تاریخ و تاریخ هنر و ادب خود پردازند، و مسائل فرهنگی خود را به اصطلاح سبک و سنگین کنند. این کار ضرورتی فرهنگی بود و هست، و سود بسیار برای روشن کردن سرچشمه‌های فرهنگی کهن و نو ما دارد، مشروط بر اینکه کار با روش دقیقی پی گرفته شود، از سود جوئی‌های فردی و پیش داوری‌ها بر کنار باشد، و به صورت منبع الهامی برای کند و کاو تاریخ اجتماعی و هنری ما در آید. در این زمینه کتاب‌های زیادی نگاشته آمده است، ولی شمار کتاب‌هایی که شرایط یاد شده در بالا را داشته باشد شاید از بیست سی جلدی بر نگذرد. علل آن نیز روشن است زیرا بسیاری از پژوهندگان ما دانسته یا نادانسته زیر نفوذ باورهای کهن یا زیر تاثیر شرق شناسان استعماری بوده‌اند، و از این رو نتوانسته‌اند چشم‌انداز فرهنگی سرزمین ما را به روشنی تصویر کنند. از این

گذشته کار پژوهش مستلزم صرف وقت بسیار و دقت ویژه است. برای گروهی از پژوهشگران ما آسانتر بوده است که ثمره پژوهشهای پژوهندگان فرنگی یا مصری، لبنانی و عراقی و هندی را بردارند و با افزودن و کاستهائی به نام خود منتشر کنند.^۱ برای آنها این کار رنج کمتر و سود بیشتر داشته است. و همین نکته‌ها در راه پیشرفت پژوهش تاریخی و فلسفی و ادبی در ایران سنگ انداخته است. دکتر آدمیت می‌نویسد: «... معلمین فلسفه اسلامی ما هنوز هم یک کتاب خوب (به سبک تحقیقات انتقادی اروپائی) در تاریخ حکمت اسلامی نوشته‌اند، و آنچه نوشته‌اند در معنی رونویسی گفته‌های مغربیان است بدون، هیچ تصرف شخصی. این خود نشانه کم‌مایگی و فلج فکر فلسفی است، به علاوه هستند کسانی که به شارلاتانی شناخته گردیده‌اند.»^۲

آنچه درباره فلسفه اسلامی آمد، درباره تاریخ ادبیات ایران نیز راست می‌آید، و جز کارهای بهار، معین، سعید نفیسی، همائی و خانلری و چند تنی دیگر - که تازگی‌هایی دارد - کارهای دیگران بیشتر زمان‌ها رونویس و نقل قول است، و از ارزش بسیار برخوردار نیست.

یکی از پژوهنگان معاصر ما «دکتر ذبیح الله صفا» است. کار نخستین او «حماسه سرائی در ایران» ۱۳۲۱ کار باارزشی است، و زمینه‌ها و منابع ادبیات حماسی ما را تا حدودی روشن می‌کند. تاریخ علوم عقلی در تمدن اسلامی و جشن‌نامه ابن سینا... نیز آگاهی‌های سودمندی در بردارد. هم چنین «تاریخ

۱. نمونه‌ای بدهیم. مقاله‌ای که تقی‌زاده در کتاب «هزاره فردوسی» ۱۳۲۰ نوشته کاملاً برگرفته شده از «حماسه ملی ایران» نولد که آلمانی است. این را دکتر صفا نیز تصدیق کرده است (حماسه سرائی در ایران) و هم چنین مقدمه فتوت‌نامه سلطانی (تهران - ۱۳۵۰) - محمد جعفر محبوب از کتاب «الفتوة» - دکتر مصطفی جواد» برداشته شده.

۲. اندیشه ترقی - ص ۲۱

ادبیات در ایران»^۱ او نسبت به کارهای فروزانفر (سخن و سخنوران) و شفق (تاریخ ادبیات ایران ۱۳۲۱) از نظم بیشتر و آگاهی‌های بهتری برخوردار است، ولی این کتاب از عیب‌های اساسی نیز تهی نمانده است، و نکته‌های نادرست زیاد در آن راه یافته. گفتگو درباره «تاریخ ادبیات در ایران» که تا امروز پنج جلد آن چاپ شده است و شمار صفحه‌های آنها از دو هزار برمی‌گذرد مجال وسیمی می‌خواهد، که اکنون در دسترس من نیست. پس به ناچار در این نوشته، به چند نکته بنیادی اشارت می‌رود.

عنوان کتاب دکتر صفا، نادرست یا اشتباه‌انگیز است. «تاریخ ادبیات در ایران یعنی چه؟» از این عنوان برمی‌آید که ادبیات و تاریخ ادبیاتی داریم در ایران که ربطی به ایرانیان نداشته و ندارد! آیا گزینش این عنوان آگاهانه بوده است یا ناآگاهانه؟ که در هر دو مورد تأسف آور است.

عیب دیگر کتاب آقای دکتر صفا این است که رویدادهای اجتماعی - که بستر هر گونه آفرینش هنری و فلسفی است - در بخشی گنجانده شده و «شرح حال نویسندگان و شاعران» در بخشی دیگر. در نتیجه به هیچ روی روشن نمی‌شود که اهمیت تاریخی - اجتماعی فردوسی، مولوی، حافظ، جامی و عراقی و... در چه بوده است، و این نیز گفתי است که کتاب ایشان از آمدن تازیان به ایران می‌آغازد، و هنر و ادب درخشان ایران کهن را نادیده می‌گیرد. عنوان کتاب ایشان باید این باشد: «تاریخ ادبیات ایران در دوره اسلامی» احکام کلی در کتاب دکتر صفا کم نیست. باید پرمید به چه دلیل «مولوی از متفکران

۱ تاریخ ادبیات در ایران ج اول ۱۳۲۲ ج ۲ - ۱۳۲۶ - ج ۳ - ۱۳۴۱ مجدداً سوم - ۱۳۵۳ (بخش اول) - ج ۳ بخش دوم ۱۳۵۲

بلامنازع عالم اسلامی است.^۱ [می‌توان همین حکم را در باره غزالی نیز داد] ، یا «سعدی نشانه تمام عیار آدمیت»^۲؟ در صورتیکه اینان ایرانی بوده‌اند. آیا درست است که ما لایب نیز را فیلسوف مسیحی بخوانیم؟ در زمانیکه ملت‌های زنده دنیا در مشخص کردن مرزهای فرهنگی خود به جان می‌کوشند، و به شکپیر و گوته و پوشکین خود می‌بالند، درست است که ما تعلق فرهنگی خود را که مردم مادر ایجاد آن تا پای جان کوشیده‌اند - از خود سلب کنیم؟ درست است که فرهنگ ما با فرهنگ‌های دیگر دارای عناصر مشترکی است و از آنها فیض گرفته و به آنها فیض داده، ولی با توجه به اینکه مولوی و حافظ و دیگران نمایندگان فرهنگ ما هستند: «سزا نیست ارثیه مشترک پارینه، کودکانه به این سو و آن سو کشیده شود، و سهم یکدیگر را در آفرینش [آثار ادبی و فلسفی] فراموش کنیم...»^۳

کار دکتر صفا - البته به دلیل بدست دادن زمینه‌های اجتماعی، از کار دکتر شفق و فروزانفر و همانندان آنها بهتر است ولی متأسفانه عیب‌های تذکره نویسی را نیز نگاهداشته است، از این رو آنچه را که خواننده در دست دارد «تاریخ» ادبیات ایران نمی‌توان خواند. نقص دیگر این چند جلد کتاب، نداشتن روش یا دارا بودن روش قرون وسطائی است. نویسنده به تقریب در همه بخش‌ها با پیش داوری به سراغ نویسندگان و شاعران می‌رود، و در نتیجه - جز در برخی موارد - به کلی گوئی می‌گراید. برای خواننده روشن نیست که چرا سعدی را باید «نشانه تمام عیار آدمیت» دانست؟ آیا به راستی این‌طور است؟ آیا سعدی را چنانکه قریب وقزونی و میوی و صفا می‌گویند باید معلم اخلاق

۱ و ۲. تاریخ ادبیات در ایران - ج ۳ بخش ۱ ص ۴۵۰ و ص ۵۸۶ .

۳. برخی بررسی‌ها... ص ۴۵

شمرد؟ روشن است که هیچ یک از شاعران و نویسندگان جهان و ایران «نمونه تمام عیار انسان» آرمانی نبوده‌اند. باشنده‌ای بودند سرشار از تضاد. چنانکه شکسپیر با همه بزرگی خود در پایان زندگانی سر و کارش به تیمارستان کشید، و داستایفسکی در دوره‌ای از زندگانی خود قمار باز قهاری بود، و حافظ - آن رند نابغه - گاه بر درگاه سفلگان و امیران خونخوار به ستایشگری و «وظیفه خواری» می‌نشست^۱، و «ورلن» در میخوارگی خود را نابود کرد، و گوته در دربار دوک «وایمار» بخشی از زندگانی خود را تباه کرد. از این رو «هگل در تماشای شهوت‌ها می‌گوید: در این جهان هیچ مهمی بی‌انگیزه عواطف و شهوت‌ها صورت نمی‌بندد.»^۲ و نی چه می‌گوید: «بی تردید برای کشف پاره‌ای از حقیقت‌ها، بدکاران و سنگدلان برترند.»^۳ و یا سپرس می‌افزاید «گاهی شگفتی ویژگی‌های تحسین‌انگیز بانفرت و بیزاری در هم می‌آمیزد، و گاهی قریحه و نبوغ با ناهنجاری و زمختی ترکیب می‌شود... آبه گالیانی^۴ که ژرف‌ترین قریحه و استعداد را داشت و نافذترین مرد قرن خود و بسا که ناپاک‌ترین فرد روزگار خویش بود، در ردیف این گونه مردم قرار داشت.» پس سعدی را با برخی از بدآموزی‌هایش چگونه می‌توان نمونه کامل انسانی دانست؟ «قریب» که خود از طرفداران سعدی است در جاهاتی از نوشته‌های خود اقرار میکند که وی از نقص‌هایی تهی نبوده است: «... اما باب عشق و جوانی که قطعاً از شیخ است... بعضی حکایات آن شایسته مقام سعدی نمی‌باشد.»^۵ دکتر

۱. البته «وظیفه گر برسد مصرفش گل است و نبید.»!

۲ و ۳. فیلسوفان بزرگ - ص ۱۱۹

۴. Abbé Galiani ادیب و اقتصاددان ایتالیایی (۱۷۸۷ - ۱۷۲۸) نگارنده نوشته‌های زنده و

پرطنز و حمله‌کننده به نظریه فرقه یعقوبیه [فیزیوکرات‌ها]

۵. کتاب گلستان - عبدالمعظم قریب - ص ۵

صفا حتی این را نیز نادیده گرفته است. انتقادی که در پرده است و عبدالعظیم قریب چند سطر بعد آن را چنین توجیه می‌کند که «معمول و مرسوم ادبا بوده که بابی از کتاب خود را برای ذکر حکایات شیرین (!) و مطایبات و فکاهیّات اختصاص می‌داده‌اند...»^۱ ولی بهر حال این «معلم اخلاق» دروغ مصلحت‌آمیز را رواشمرده، از «شاهدبازی» سخن‌رانده [و آشکارتر در غزلیات خود سروده: خوش می‌رود این پسر که برخاست - کلیات سعدی - ص ۵۳۲] و با آنکه بنی آدم را اعضای یکدیگر می‌داند، برهمای پیشوای کیش‌هندی را در چاه انداخته و کشته^۲ (بوستان باب هشتم - ص ۳۸۵) است، و جای دیگر می‌گوید باید مطیع قدرتمندان بود: اگر خود روز را گوید شب است این بیاید گفت آنک ماه و پروین پس تصویری که دکتر صفا از سعدی و دیگران بدست می‌دهد، تصویری است تاریک و یک جانبه. نقص کار افزوده‌تر می‌شود، هنگامی که دکتر صفا عقاید دیگران را می‌آورد یا به پیروی از خود شاعران و نویسندگان - که لقب‌هائی به خود داده‌اند - همان لقب‌ها را برای آنها یاد می‌کند. در مثل با اشاره به این بیت سعدی:

هر کس به زمان خویش بودند من سعدی آخر الزمانم
می‌نویسد: «کلام سعدی در سخن به پایه‌ای است که واقعاً او را سزاوار عنوان «سعدی آخر الزمان» ساخته و شیرینی کلام و فصاحت بیان را در میان پارسی‌گویان به او ختم نموده است.»^۳ هیچ این‌طور نیست. زیرا پس از سعدی، حافظ آمد، و شیرینی سخن و شیوایی کلام به سعدی پایان نیافت. دیگر اینکه از کجا روشن است که در ایران شاعری شیرین سخن‌تر از سعدی پدید نخواهد

۱ کتاب گلستان - عبدالعظیم قریب - ص ۱

۲ در این باره هانری ماسه در *Essai Sur Le Poète sadi* بحث کرده است.

۳ تاریخ ادبیات... ج ۲ بخش ۱ ص ۶۱۱

آمد؟ مگر کار جهان پایان گرفته؟ و از این گذشته شیرینی سخن به تنهایی مگر کافی است - زهر در جام بلورین را که شنیده‌اید؟ - و سرانجام چرا در کتاب «تاریخ ادبیات در ایران» پی‌درپی نام پژوهندگان رسمی می‌آید ولی از پژوهش‌های ارزنده هدایت، کسروی، هومن... خبری نیست؟ آیا هنگامی که نویسنده افکار سعدی را شرح می‌دهد، از انتقادهای زنده طالب زاده، آخوندزاده، میرزا آقاخان کرمانی، احمد کسروی... چیزی نشنیده است؟ مراد این نیست که این انتقادهای را در بست بپذیرد، ولی در بررسی و تحلیل افکار نویسندگان و شاعران کهن باید از داوری یک جانبه دوری گزید، و همه ابعاد شخصیت آنها را نشان داد. نویسنده کتاب، زادروز و مرگ و ممدوحان و آثار سعدی و دیگران را به تفصیل شرح می‌دهد [و این‌ها همان مسائلی است که عبدالعظیم قریب و فروزانفر و نفیسی و براون و اته و دیگران پیش از آن گفته بودند] ولی از بحث انتقادی آثار سعدی و انوری چشم می‌پوشد، و آنگاه که می‌خواهد در این باره سخن گوید، باز نتیجه کار کلی‌گوئی است، و سخنانی از این دست:

۱- سعدی با زبان فصیح و بیان معجزآسای (?) خود، فقط مدح نگفته و احساسات عاشقانه را بیان نکرده بلکه آن را بیشتر به خدمت انسان گماشته و انسان‌ها را به راه راست هدایت کرده است.

۲- تجربه‌های جهان‌دیدگی خود را برای هدایت مردمان به راه راست (?) به شعر و نثر درآورده (این که همان نکته نخست است).^۱

۳- با سخن نرم و دلپذیر، حکایت‌های اخلاقی ساخته.

۴- در مدح و غزل راه تازه‌ای در پیش گرفته (کدام راه تازه؟)^۱

۵- شاعری شوخ و بذله‌گو و شیرین بیان بوده است [حافظ و عید زاکانی

نبوده‌اند؟!]

در این داورى‌ها، چیزی که آشکار می‌شود، ظاهر سخنان سعدی و دیگران است و روشن‌کنندهٔ روان‌شناسی و جامعه‌شناسی «سبک» شاعران و نویسندگان ما نیست. کار بنیادی تاریخ ادبیات نشان دادن ژرفای اثر هنری با توجه به رویدادهای اجتماعی است... رویهم ریختن «وقایع» و «آگاهی» های پراکنده، سازنده کتاب تاریخ نمی‌تواند باشد.^۱ سعدی نه معلم اخلاق بوده، نه بزرگترین شاعران ایران پس از فردوسی نه نمونهٔ کامل انسانیت. او نویسنده و شاعری است وابسته به محیط و موقعیت زمان خود. سخنش چه از نظر درونمایه و چه از نظر آرایش کلام فراز و نشیب دارد. در همان زمان که اشعار نغز سروده و حرف‌های حسابی زده سخنان کم‌مایه و بی‌ارزش نیز عرضه داشته. ویژگی بنیادی سخن او غزلسرائی است به دیگر سخن در اشعار و نوشته‌های خود گاه تصویرهای دقیقی از حالات عاطفی بدست می‌دهد؛ درمثل می‌گوید:

روز و صلم قرار دیدن نیست شب هجرانم آرمدن نیست
در «تاریخ ادبیات در ایران» این مسائل منظور نشده. نویسندهٔ آن گاه که می‌خواهد در نشان دادن ویژگی سخن سعدی بکوشد، چیزهائی می‌نویسد از این دست: «شعر سعدی به حقیقت همگی «نمک» و «مزه» (!) و شیرینی و لطافت است. حلاوت قند و چاشنی شکر دارد.»^۲ و جای دیگر دربارهٔ «انوری» می‌نویسد: «در قصیده و غزل و قطعه سرآمد شاعران ایران و از ارکان استوار شعر

۱ گروهی نیز از سوی دیگر بیراهه رفته و خواسته‌اند نقش تصور و خیالات خود را در بارهٔ شاعران بنگارند و «شبحی از حافظ، از حافظی که در تصوراتم موجود است.» زیرا به گفتهٔ خودشان «بدبختانه موهبت تحقیق و تتبع» ندارند و از «هرچه حافظ را از آسمان تصورات من فرود آورد و در صف بشرهای معمولی درآورد» اجتناب دارند. (نقشی از حافظ ص ۱۴) و با این همه می‌خواهند مولوی، سعدی، حافظ و خیام را معرفی کنند!

۲. تاریخ ادبیات... - همان - ص ۶۱۳

و ادب پارسی شد و به مرتبه‌ای رسید که او را یکی از سه پیامبر شعر پارسی بدانند...»^۱

من دیوان انوری یعنی «یکی از سه پیامبر شعر پارسی» (!) را خواندم. پر بود از ستایشگری‌های فرومایه، سخنان زشت، و رسوائی‌ها. «از هر باره این مرد رسوائی و بی‌آبروگری بار آورده... چه سخنی است که کسی بگوید:

گر ثور چه عقرب نشدی ناقص و بی‌چشم

در قبضه شمشیر نشاندی دبران را

چرا از فرونی سپاهش نگفته؟ چرا از پهناوری خاکش سخن نرانده؟ چرا خوی‌های نیک یا بد او را یاد نکرده... آیا از یک مسلمانی سزااست که بگوید:

به تیغ کین تو آن را که کشته کرد اجل خدای زنده نگرداندنش به نفخه صور^۲

آیا به راستی روز رستاخیز خدا کانی را که سنجر کشته، زنده نخواهد

گردانید؟^۳» از چاپلوسی‌ها بگذریم و به «عشق بازی» های او برسیم. «پیامبر شعر پارسی» می‌گوید:

دل بر آنست که تنها بکشد بار فراق تو براین باش که تنها بکشی بارسرین

هوس بار سُرین تو بیفزود مرا که ترا هست همه بارسرین بارسرین^۴

کانی که آثار فرخی، انوری، منوچهری دامغانی، سعدی، عراقی،

اوحدالدین کرمانی را خوانده‌اند می‌دانند که در آثار اینان و گروهی دیگر،

گرایش‌های «شاهد بازی»^۵ در پرده و آشکار ارائه شده است، ولی پژوهندگان

۱. تاریخ ادبیات - ج ۲ - ص ۶۶۸

۲. در دیوان انوری این طور ضبط شده (نسخه مدرس رضوی): ...به تیغ گره تو آن را که کشته کرد اجل... (ص ۲۳۲) و در بالای صفحه آمده که این قصیده در «مدح ضیاءالدین منصور» است.

۳. سخنرانی کسروی - ص ۲۳ و ۲۴

۴. دیوان انوری - همان - ص ۳۹۰

رسمی ما هرگز از این گرایش‌ها - که آثار دوران انحطاط اخلاقی سرزمین ما بوده سخن نرانده یا با لفافه «عشق مجازی» و... آنها را رفع و رجوع کرده‌اند.

«تاریخ ادبیات در ایران» بیشتر به «جنگ اشعار» همانند است تا به تاریخ ادبی. تازه در نمونه‌هایی که پس از مقدماتی از آن دست، آورده است سخنانی از این گونه «شرف مرد به جود است و کرامت به سجود» و «خرما نتوان خورد از این خار که کشتیم» و «با جوانی سرخوش است این پیر بی تدبیر را» را شعر و نمونه خوب شعر پارسی دانسته... که بیشتر این نمونه‌ها شعر نیست و سخنوری و نظم است. تصور نویسنده از شعر این است: «سخن موزون مقفی» در صورتیکه شعر حرکت اندیشه و احساس است در روی خط زمان. و «یک شاعر، به حکم قاطع ماهیت اشیاء کسی است که با صمیمیت تمام زندگی می‌کند، و به عبارت دیگر «حیات او هر چه صمیمی‌تر، شعر او ناب‌تر^۱» است. نمونه‌هایی که به عنوان شعر آورده است، بر بنیاد پیش اندیشی و «مشهورات» ساخته شده نه بر بنیاد آتش درون^۲ و رو کردن شاعر به معنای والا.

تاریخ ادبیات باید آئینه تمام‌نمای واقعیت‌های ادبی و اجتماعی باشد. در مثل باید روشن شود که چرا فردوسی اهمیت تاریخی دارد و انوری ندارد. فردوسی دلبستگی به سرزمین را نشانه اصالت می‌داند، و سعدی که در دوره دیگر می‌آید می‌گوید دوستی وطن حدیثی صحیح است ولی نتوان مرد به سختی که من این جا زادم، و آن گاه بر زوال ملک مستعصم عباسی خون می‌گرید. در این زمینه و زمینه‌های دیگر ما با جهان‌نگری‌های متفاوت روبروئیم. نمی‌توانیم هر دو را بپذیریم. شاعر و نویسنده را باید در متن فراروند اجتماعی قرار داد، و آثار

۱. گفت ییتز شاعر ابرلندی W.B.Yeats (تولد شعر - ص ۲۴۱)

۲. برای آگاهی از چگونگی شعر نگاه کنید به «شعر چیست؟ - دکتر هومن - ص ۳۵ به بعد» و «بهار و ادب پارسی - ج ۱ ص ۷۰ به بعد».

آنها را به محک نقد زد. آیا شاعر نماینده لایه‌های پوسیده جامعه است یا نماینده لایه پیشرو جامعه؟ چنانکه «ریکا» هنر سعدی را در این می‌داند که با قدرت سخنوری خود: «غزل را عامتر و رایج‌تر از قصیده ساخت و این خود انعکاس دگرگونی‌های اجتماعی بوده که همراه را رشد شهرها، غزل در صف مقدم قرار می‌گیرد.»^۱

نمونه دیگر پیش‌داوری‌های نویسنده «تاریخ ادبیات در ایران» شرح کشفی است که درباره تصوف آورده است، (همان - ص ۱۶۵ به بعد) و آن را در بست «وسیله ایجاد کمالات و ترویج معارف»^۲ شمرده. آیا در همه موارد آثار صوفیان این ویژگی را داشته؟ در مثل آیا خرافه‌پردازی‌ها و افسانه‌های زشت که در «تذکره اولیاء» و «مقامات زنده پیل»... آمده به فرهنگ ایران کمک کرده، در بهبود اخلاق مردم مؤثر بوده؟ آیا شرحی که در حکایت شصت و هفتم «مناقب اوحدالدین کرمانی» درباره شیخ علی حریری آمده [عادت چنان داشتی که بیست‌سی پسر ماهروی در حمام درآوردی، نه خود فوطه بستی و نه ایشان و خویشتن خفتی و آن کودکان مغزی کردند...]^۳ رواج دهنده کمالات اخلاقی بوده؟ یا آن صوفی دست از دنیا شسته؟! که به هنگام ایلغار مغول حضور دارد و می‌بیند آن قوم وحشی با اسب از روی اجساد زنان و مردان و کودکان شهر و دیارش می‌گذرد و به جای تشویق مردم به پایداری و مبارزه می‌گوید: «خاموش باش، باد بی‌نیازی خداوند است که می‌وزد، سامان سخن گفتن

۱. تاریخ ادبیات ایران - ریکا - ص ۳۹۸

۲. تاریخ ادبیات... - همان - ص ۱۶۶

۳. مناقب... - ص ۲۶۳

نیست.»^۱ «در خانقاه‌های خود سرگرم ارشاد»^۲ مردم بود؟ یا نجم‌الدین رازی که به سخن خودش در «مرصاد العباد» در هجوم مغول به جبال و ری «اطفال و عورات را در ری به خدا سپرد» و «غم‌مخواران نخورد»^۳ و از همدان گریخت و مغولان بیشتر مردم و از آن جمله زنان و کودکان وی را کشتند... از نمایندگان فرهنگ ایران بوده؟

نویسنده همه این واقعیت‌های تلخ تاریخی را ندیده می‌گیرد و می‌نویسد: «تصوف هم یک حرکت عقلی آمیخته با دین و ارشاد به طرف کمالات نفسانی (?) بود، و حکومت وحشیان ترک و تاتار و مغول نمی‌توانست وسیله‌ای برای ترویج یا توسعه عمقی آن باشد، و تنها ممکن است ب‌أس و فقر نومیدی و نابسامانی و درگیری عده‌ای از مردم را به خانقاه کشانده سربار شیوخ و پیشوایان تصوف کرده باشد، و یقیناً همین گروه وسیله مؤثری برای انحطاط تصوف و عرفان گردیدند... مسلماً رواج طریقه «قلندریه» در این عهد... مولود همین انحطاط و نتیجه مستقیم مصائب اجتماعی بود.»^۴

در همین چند سطر، خطاهای بسیار نهفته است:

الف: تصوف [و حتی عرفان] حرکت عقلی نبوده حرکت خردگريزانه [ضد عقلی] بوده. مولوی عقل را «عس» و حافظ آن را بیگانه با «راز» می‌دانند. مولوی می‌گوید:

بحث عقلی گر در و مرجان بود آن دگر باشد که بحث جان بود
و شبستری گفته:

۱. جهانگشای جوبنی ج ۱ ص ۸۱ - حافظ شیرین سخن - ص ۶۷ و ۶۸

۲. این را درباره «کمال‌الدین مسعود خجندی» آورده. تاریخ ادبیات هان - ص ۱۷۲

۳. مرصاد العباد - ص ۳۱۰ - مرموزات اسدی - ص ۴ و ۱۴۳

۴. تاریخ ادبیات... - ص ۱۶۶

رها کن عقل را با حق همی باش که تاب خور ندارد چشم خفاش
 «لاهیجی» در توضیح این بیت می‌نویسد: «... یعنی چون معرفت حق به
 وسائل و دلائل حاصل نمی‌شود پس عقل وسیله جو را رها کن که عقل از ادراک
 این شهود، همچون طبیعت ناموزون و بی آهنگ است نسبت با شعر و موسیقی...»^۲

تصوف بر این بنیاد استوار شده که انسان می‌تواند از راه «ترکیه نفس،
 ریاضت، نیایش، اوراد، اذکار، خلسه و جذبه، سیر و سلوک مراحل را طی کند
 و با خدا و نیروهای ماوراء طبیعی دیگر وارد ارتباط شود»^۳، و بدین سان قلبش
 مهبط الهام و اشراق الهی قرار گیرد...»^۴

البته خرد گریزی صوفیان او عارفان را نباید به آسانی نشانه خمودگی و
 تسلیم دانست، زیرا گروهی از اینان با همین سلاح به جنگ قشریان رفته
 کیشداری و تعصب را کوبیده‌اند.

ب: تصوف را آمیخته با دین دانسته است و این درست است. در «مصباح
 الهدایه» آمده است «... و اقوال و افعال صوفی همه موزون بود به موازین شرع»^۵
 و «هجویری» نیز گفته: «به هیچ وجه کرامت ولی و حکم شرع نبی منافات
 نکند...»^۶

ولی چون عرفان و تصوف را یکی شمرده است، داوریش درست نیست.

۱. گلشن راز - ص ۱۱

۲. شرح گلشن راز - ص ۹۲

۳. این باور بسی کهن است و ریشه در کیش‌های ابتدائی دارد. در برخی از فلسفه‌های هند و یونان [در
 فیثاغورث، سقراط، افلاطون] و ایران [مهرآئینی] رابطه انسان با آن سوی طبیعت تصدیق شده است.

۴. برخی بررسی‌ها... ص ۴۱

۵. مصباح الهدایه - ص ۳۵۶

۶. کشف المحجوب - ص ۲۷۸

عارفان بارها و بارها شناخت عرفانی را آن سوی بنیادهای باورها دانسته‌اند. مولوی می‌گوید:

کنگره ویران کنید از منجیق تا رود فرق از میان این فریق^۱
و شمس تبریزی می‌گوید: «عارفان قرآن خود سخت در تنگنا اند. آن کس که اول عارف کلام شد، او را خود خبر نیست که در جهان قرآنی هست...»^۲ و باز می‌گوید: «همه سخنم به وجه کبریا می‌آید، همه دعوی می‌نماید. قرآن و سخن محمد همه به وجه نیاز آمده است...»^۳

باز از گفته مولوی می‌آوریم: «عنایت بی‌نهایت الله، گاهی به واسطه مظاهر رسل، سبل (= راه‌ها) نماید، و گاهی بی‌واسطه، بنده را در کار آید.»^۴

سخنان عارفانی چون ابوسعید ابی‌الخیر، سنائی، مولوی، شمس، روزبهان، حافظ درباره سماع، درباره یگانگی گوهر عالم، و آئین عشق و سماع [موسیقی و رقص] و پیوستن بی‌واسطه با جهان فراسو، و برتر شمردن خانه دل بر خانه گل [ای قوم به حج رفته کجائید، کجائید؟! همه و همه نشان می‌دهد که عرفان و آئین‌های آن «موزون به موازین باورهای رسمی» نبوده، و اهمیت تاریخی آن نیز در همین است^۵

ج: اینکه در اثر هجوم مغول مردم سربار «شیوخ» شده باشند درست نیست و عکس آن درست است. بی‌گمان در بین صوفیان افراد صاحب‌دل کم نبوده‌اند، ولی کارنامه بیشتر «شیوخ» صوفیان - در گذشته و اکنون - نشان می‌دهد که

۱. مثنوی مولوی - ص ۴۳

۲ و ۳. مقالات شمس تبریزی - ص ۳۴ و ۶۰

۴. مناقب العارفين - بند ۲۴ فصل ۶

۵. حتی خواجه عبدالله انصاری می‌گوید: «از صوفی چه گوئیم که نه از آدم زاده است و نه آدمی. زاهد مزدور به بهشت می‌نازد و عارف به دوست. از صوفی چگوئیم که صوفی خود اوست. حلاج از حقیقت می‌گفت، شریعت بگذاشت، زندگانی از راه برداشت.» (رمائل - ص ۱۵۰)

اینان گروهی بیکاره، خرد گریز و دچار اوهام بوده‌اند. هجویری خیلی پیش از هجوم مغول با تقسیم صوفیان به صوفی - متصوف - مستصوف... به فساد گروهی از صوفیان حمله می‌کند^۱ [پس انحطاط تصوف ربطی به هجوم مغول ندارد]. در کشف‌المحجوب داستانی درباره «مرقه داران» آمده که «بر سر خرمن گندم، دامن مرقه پیش کرده، در آذربایجان، تا بزرگر گندم در آن افکند. شیخ، «هجویری» به او می‌گوید: پیران ایشان را حرص مرید جمع کردن بوده است و ایشان را حرص گردآوری مال و منال.»^۲

و در «مقامات ژنده پیل» «کرامات» شیخ احمد جام چنین انعکاس یافته: «... صد و هشتاد هزار مرد مست که بر دست مبارک او توبه کرده‌اند... و ده هزار خم خمر مغانه بیش است که ریخته‌اند، و هزار و دویست چنگ و چغانه و طنبور و ریاب و انواع رودها که بشکسته است، و زیادت از ده جوال جعد و موی و دابه است که بریده‌اند، و این یک نوع است از خیرات آن بزرگ دین...»^۳ بیهوده نیست که حافظ به او - پس از گذشت بیش از دو قرن - چنین پیام می‌فرستد:

حافظ مرید جام می‌است ای صبا برو وز بنده بندگی برسان شیخ جام را^۴؛
درست این است که بگوئیم چون فساد اجتماعی فزونی می‌گرفت، و اختلاف طبقاتی پدید می‌آمد، کسانی که توان نبرد مستقیم با زورمندان را نداشتند، به تصوف و مردم گریزی پناه می‌بردند، و این بارها در تاریخ پیش آمده است، چنانکه اختلاف طبقاتی دوره ساسانی، در صورت مبارزه منفی مردم به صورت «ظهور» مانی درآمد، که تن و زندگانی و زناشویی را بد می‌شمرد و امیر

۱ و ۲. کشف‌المحجوب - ص ۳۱ و ۳۲

۳. مقامات ژنده پیل - ص ۶

۴. حافظ پیرمان - ص ۴

ساسانی به او گفت: «تو آمده‌ای که جهان را نابود گردانی»^۱، و نیز در دورهٔ امویان و عباسیان، «چون تجملاتی اشرافی [مانند معماری و ساختمان‌های زیبا، جامه‌های گرانبها...^۲ و آداب خارجی، پیوسته در دنیای اسلام منتشر گردید، و در عین حال اسلام نیز دارای سنت متشکل و خاصی شد، طبقات محروم‌تر اجتماع عرب که معمولاً بیشتر به مذهب و ملیت و سنن عربی علاقه داشتند، نسبت به این تجملات خارجی بدبین و متنفر شده بازگشت به زهد و تقوای دوره‌های اولیهٔ اسلام را خواستار شدند...»^۳

و یکی از بنیادهای تصوف عابدانه [به تعبیر همائی]^۴ همین اختلاف طبقاتی و حشتناک بوده است. و اما از «کمالات نفسانی» صوفیان به تعبیر دکتر صفا، بگوئیم. یکی از اینان سجاده بر آب می‌افکند و نماز می‌خواند و دیگری در هوا، آن یک پای بر زمین می‌زند چشمه‌ای می‌جوشد^۵، شبلی گفت: «نیت کرده بودم هیچ نخورم مگر از حلال. در بیابان می‌رفتم، درخت انجیر دیدم، دست دراز کردم تا یک انجیر بگیرم. انجیر با من به سخن درآمد که ای شبلی من ملک جهودانم.^۶ رابعه به مکه می‌رفت «در میان راه کعبه را دید که به استقبال او آمده است.»^۷ «سمنون محب» در مسجد به منبر شد ولی شنونده‌ای نبود روی به قندیل‌های مسجد کرد و گفت با شما سخن می‌گویم، در حال قنادیل بر یکدیگر آمده و پاره شدند^۸ زاهدی به شیخ احمد جام التماس می‌کند، از کرامات بالا چیزی به من بنمای. شیخ می‌گوید: طاقت آن نداری. او اصرار

۱. تاریخ ایران بعد از اسلام - ص ۱۹۳ تا ۲۰۰

۲. میراث ایران - ص ۱۳۴

۳. مصباح الهدایه - ص ۴۵

۴ و ۵ و ۶. تذکرة الاولیاء ج ۱ - ص ۲۹ - ج ۲ ص ۱۶۴ - ج ۱ ص ۶۲

۷. تذکرة الاولیاء - ج ۲ ص ۸۳

می کند. «گفتم بنگر، بر نگرست بانگی بکرد و بیفتاد...» زیرا چشمش بر قندیل های عرش افتاد، و طاقت دیدن آن نداشت. «بعد از آن هفده روز بزیست، خون از وی گشاده شد و در آن هلاک شد...»^۱

در کتاب های صوفیان از این گونه کشف و کرامات، طی الارض، تصرف در عوامل طبیعت، تسخیر ارواح، و جانوران، خودآزاری، ریاضت های سخت... زیاده دیده می شود که حکایتگر نابهنجاری های روانی است. «اینان از «اندوه شیرین»^۲ سخن می گویند و بیمارگونگی را به گرمی می پذیرند، و به آن اشتیاق دارند. چنین اند گروهی از صوفیان و عارفان چون «سوسو»^۳ که بیماری را به زاری از خدا طلبیده اند، ولی آرزوی بیماری و رنجوری و پیری و مرگ سبب از دست دادن تندرستی بدن و قریحه و ذوق است.»^۴

اما باید دانست که بیمارگونگی هایی از این دست برخلاف آنچه نویسنده «پرده پندار» پنداشته - بی ارزش نیست، و بحران های اجتماعی آن عصر را نشان می دهد. نویسند «پرده پندار» - که از «فته» نگاری بازمانده انتقادهای شادروان کسروی را به صوفیگری را برداشته، رقیق کرده به صورت کتاب درآورده - با اشاره به سخن ابراهیم ادهم [... و در شب در خاکدان سگان نخسبی طمع مدار که در صف مردان، راحت دهند] ^۵ می نویسد: «که گفته است برای رسیدن به مقام مردان خدای، شخص از تعهد زن و فرزند سرباز زند و... زن و فرزند را به روزگار سیاه بیوگی و یتیمی بنشانند و خود در خاکدان سگان

۱. مقامات ژنده پیل - ص ۱۹۶

۲. مولوی می گوید: جمله رنجوران دوا دارند امید ناله این رنجور کم افزون کنید!

3. H. Suso

۴. فیلسوفان بزرگ ص ۱۲۴

۵. تذکرةالاولیاء - ج ۱ ص ۱۰۰

بخشد؟»^۱ و در نیافته است: «آفرینش‌هایی هست که بدون بیماری ناممکن بود [نی‌چه، کی‌یرکه گور، داستایفسکی نمونه‌هایی از این مورد هستند]... نویسندگانی چون سروانتس و داستایفسکی در آثار خود نشان داده‌اند که حقیقت چگونه از حالات پست و غیر عادی، و در شکست‌های اجتماعی و در گرایش‌های جنایت‌آلود بطور نامستقیم آشکار می‌شود.»^۲

آنچه در کتاب‌های صوفیان آمده نه نشانه «کمالات نفسانی» است، نه نشانه «پرده‌پندار»، نشانه تاب و تب جانسوز دورانی آشفته است، و نمادهایی از مبارزه نامستقیم با قشریان و کیشداران. ولی فراموش نکنیم گروهی از صوفیان خود، از مرز کیشداری بیرون نرفته‌اند، و از این رو در آن مبارزه‌ها سهمی ندارند.

د: نویسنده «تاریخ ادبیات» تصوف و عرفان را یکی شمرده است. به دلالتی که آمد، این تصور نادرست است. به گفته دکتر هومن «عرفان جزیره‌ای است که با دریای تصوف احاطه شده است.» صوفیان قشری نمی‌توانند چنین سخنانی بگویند:

لحظه‌ای برویم به خرابات، بیچارگان را ببینیم

آن عورتکان را خدا آفریده است،

اگر بدند، یا نیک‌اند، در ایشان بنگریم

در کلیساها هم برویم ایشان را [نیز بنگریم].^۳

ه: قلندریان را گروه منحط صوفیگری شمرده است. این نیز نتیجه پیش‌داوری است. بر خلاف این داوری، قلندرها پیشروترین لایه تصوف (و عرفان) بوده‌اند. روشن‌اندیش‌ترین عارفان، حافظ، خود را قلندر می‌داند و قلندریان را

۱. پرده‌پندار - ص ۸۲

۲. فیلسوفان بزرگ ص ۱۲۶

۳. مقالات شمس تبریزی - ص ۳۵۵

می‌ستاید :

بر در می‌کده رندان قلندر باشند که ستانند و دهند افسر شاهنشاهی^۱
چون سخنان قلندرها با باورهای کیشداران و دارندگان قدرت سخت تضاد
داشته حتی صوفیان از آنها دوری می‌جستند. پژوهندگان «رسمی» ما نیز که از
همان راه می‌روند، در نوشته‌های خود به قلندریان می‌تازند، و دلیلش نیز بسیار
روشن است. «نیکلسن» ابوسعید ابی‌الخیر را از قلندریان ایه تعبیر خود از
[دراویش سیار] دانسته است: «صوفی بزرگ ابوسعید... وقتی به زیان قلندریه
[دراویش سیار] سخن می‌گفت، قواعد آنها را به منزله شکننده بت‌ها تعبیر
می‌نمود. در مثل روزی می‌گفت: ادا نکرده‌ایم واجبات مقدس خود را تا چوب
هر مسجدی که خورشید بدو می‌تابد زیارت نکرده باشیم و مسلمان، حق اسلام را
ادا نکرده مادام که برای او کفر و ایمان مساوی نگردیده... با اداء این گونه
مطالب متهورانه تبعیت از لبّ و مغز دین کرده است و مثل این اعلان‌های صریح
در جنگ با باورها... کم است.»^۲

هوارت C. L. Huan می‌گوید: «قلندریه فرقه‌ای از فرق صوفیه است که به
وسیله قلندریوسف عربی اندلسی معاصر حاجی بکتاش [بنیادگذار بکتاشیه] تأسیس
شد و شیخ جمال‌الدین ساوی آن را به دمیاط منتقل ساخت... قلندریه را قانون و
روش بر این است که چیزی نیندوزند و از مال و منال دنیوی هیچ گرد نیاورند.
همینکه دل با خدا دارند... بسنده است. قلندریه برای اظهار عدم مبالغات نسبت به
هر چه خارج از این آرمان و هدف باشد، خود را از قید کلیه آداب و رسومی که
معمولاً در جامعه رعایت می‌شود، آزاد دانستند... باباطاهر عریان همدانی

۱. حافظ - همان - ص ۲۱۳

۲. اسلام و تصوف - ص ۸۶

می گوید:

مو آن رندم که نامم بی قلندر نه خان دیرم نه مان دیرم نه لنگر
چو روز آیه بگردم گرد گیتی چو شو آیه به خشتی وانهم سر^۱
قلندریان گاهی با ملامتیه اشتباه شده اند...»^۲

سخنان قلندریان و ملامتیه - جناح پیشرو تصوف - درست در زمانی گفته می شد که «دین زرپرستی یا «مذهب الذهب» در کنار کیش قدرت جوئی و قدرت ستائی رواج داشت، و عاشقان ثروت می گفتند: «الدرهم مُزِيلُ الْهَمِّ» یعنی درهم زداینده اندوه است ولی این آزادمردان به درویشی و فقر فخر می کردند...»^۳

نویسنده «تاریخ ادبیات در ایران» چون صوفیگری و عرفان را از یکدیگر جدا نکرده است و هر دو را در فراروند کمال یابنده یا انحطاطی جامعه ننگریسته به استاد به «نفائس الفنون» محمد آملی که چیزی است همانند با «مصباح الهدایه» به قاطعیت اظهار می کند که «هر کس بخواهد مبادی اعتقادهای صوفیان ایران اسلامی را از دایره شرع بیرون برد و درباره بعضی از کارهای آنان دست به تأویل ها و توجیه های ادعائی بزند، دچار اشتباه شده است.»^۴ اکنون باید دید پژوهندگان رسمی در این زمینه ها دچار اشتباه شده اند یا کسانی که واقعیت های تاریخی را - چنانکه رخ داده - می بینند و تحلیل می کنند؟ دکتر صفا با همین پیشداوری به سراغ حافظ می رود و می گوید: «... حافظ صوفی خانقاه تشین نبود [حافظ ابدأ صوفی نبوده: صوفی نهاد دام و سر حقه باز کرد! چه خانقاهی و چه غیر آن] و با آنکه مشرب عرفان داشت، در حقیقت از زمره علمای عصر و

۱. باباطاهر - (از روی نسخه وحید دستگردی) - ص ۲۳ - تهران - ۱۳۵۵

۲. دائرة المعارف اسلام - ج ۲ ص ۷۳۴ و ۷۳۵، مکتب حافظ ص ۱۲۰ و ۱۲۱

۳. برخی بررسی ها... ص ۴۰۶

۴. تاریخ ادبیات... - همان - ص ۱۷۹

مخصوصاً در شمار علمای علوم شرعی بود... از علم خود برای تشکیل مجلس درس استفاده نمی کرد (بر عکس این درست است حافظ استاد فلسفه در شیراز بوده است و «خواجه قوام یا قوام الدین صاحب عیار مدرسه‌ای برای تدریس او درست کرده بودند»^۱ بلکه از راه وظیفه دیوانی ارتزاق می نمود، و گاه نیز به مدح سلاطین در قصاید و غزل‌ها و مقطعات خود همت می گماشت^۲ و از صلات و جوایزی که بدست می آورد برخوردار می شد...»^۳

در این آسان گیری تحلیل و زندگینامه نویسی حافظ، رند آزاده ایران در ردیف عنصری‌ها و فرخی‌ها و عسجدی‌ها درآمده است، و مشکل زندگانی و شعر «شاعر داننده راز»^۴ و بزرگترین سراینده غزل فلسفی جهان همچنان ناگشوده مانده است.

هنوز جای سخن درباره داوری‌های دکتر صفا درباره فردوسی - که دارنده فلان باور معرفی شده^۵ - مولوی، غزالی، ناصر خسرو و... باقی است، ولی اگر اکنون بخواهیم به آن‌ها پردازیم خود کتابی خواهد شد، از این رو سخن را با این گفته «جلال آل احمد» پایان دهیم که می گوید: دانشگاه‌ها و دانشکده‌های ادبی و استادان رسمی ما فقط آدم کلیله و دمنه‌ای می سازند. در پژوهش‌های استادان دانشکده‌ها نه شوری است نه سخن تازه‌ای و نه واقعیتی. «در این دانشکده‌ها نه تنها سخنی از ادبیات به معنی واقعی و دنیائی اش نیست، بلکه حتی

۱. حافظ شیرین سخن - ص ۲۸۷ - (از دائرة المعارف اسلامی آورده)

۲. در غزل‌های حافظ مدح پس از تخلص شاعر آمده است و این دلیل آنست که او پس ساختن غزل، مدح این یا آن را می گفته و شعر او برای چنین قصدی ساخته نمی شده (حافظ انجوی - ص ۷۰ - تهران - ۱۳۴۵)

۳. تاریخ ادبیات... - ج ۳ بخشی ۲ ص ۱۰۸۲

۴. تعبیر محمد علی اسلامی در «جام جهان بین» - ص ۲۶۱

۵. تاریخ ادبیات... - ج ۱ ص ۴۳۴

ادبیات معاصر فارسی در آن جا ندیده می ماند و نشناخته... این است که مثلاً دانشکده های ادبیات با همه فضلی استادانش تمام هم و غم خود را مصروف نبش قبر می کنند و غور در گذشته ها و به تحقیق در عن الفلان و الفلان. در این نوع دانشکده ها از طرفی عکس العمل مستقیم غرب زدگی را در این گریز به متن های کهن و مردان کهن و افتخارت مرده ادبی و رها کردن روز حی و حاضر می توان دید و از طرف دیگر بزرگترین نشانه های زشت غرب زدگی را در استادی که استادانش به اقوال شرق شناسان می کنند...»^۱

* نقد کتاب «تاریخ ادبیات در ایران» - دکتر ذبیح الله صفا.

تذکره ایلیات

تذکره ایلیات

نوشته: سیدعلی صالحی (خ. نسیمی)

چاپ اول: ۱۳۶۸

انتشارات اقبال

۳۰۰ صفحه - ۱۴۰۰ ریال

نویسنده تذکره ایلیات، سرزمینی روستائی در دامنه کوه پایواش، سرزمین
لایله‌ها و گندم و صخره و عقاب را در کنار خود به حوزه اساطیر می‌آورد یا از
اسطوره آن داستان می‌سازد. سرزمینی که بی‌مزاحمت سلطان و «سایه‌ها» در
خورشید چهره می‌گشاید و شبانگاه در روی ماه به لبخنده درمی‌آید. بهار در این
ولایت رمزآمیز، در سرزمین «لالیا» بوی بوسه و کودک و ستاره می‌داده، بوی
گیسوی آب و حس بلوغ و بوی یگانگی؛ اما روزی این ایام خوش به ناخوش بدل
می‌شود و سرزمین لالیا را سایه مرگ فرا می‌گیرد.

عقاب عظیم مسین، نشانه خجسته قوم ناپدید می گردد و پیرمرد کور و کر و لال، «یوحنا»، خوف سقوط و ریزش و ویرانی نابهنگام سرزمین و قوم را پیشگوئی می کند و همه این ها مصادف با زاده شدن «گلبو» از دالو و تاته حکیم است. ظلمت فراگیو می رسد، پتان مادران خالی از شیر می شود، گوسپندان در باد کویری و سوزان می میرند و بدین سان دوره شوربختی مردم سرزمین لالیا فرا می رسد.

در صحنه دیگر خان خونام، خود کامه غارتگر با سواران خود فرا می رسد و بساط کژی و کاستی می گسترد، مردان را به بند می کشد و دوشیزگان را به شبستان خود می فرستد. برکت از کومه ها می رود، صدای زنجیرها شنیده می شد، «شبدیز» اسب سپیدبال میراث نیاکانی «تاته حکیم» را به فرمان خان خونام طلب می کند و تاته حکیم را که از فرمان خان سرپیچی کرده است بر خاک و خاشاک می کشند. روستا در زیر بار مصیبت و خودکامگی خان نفس نفس می زند. یوحنا پیشگو و شاعر سرزمین، دیگر نمی تواند به سماع جادو و رقص های پیام آورانه خود ادامه دهد. فقط در دل خود زمزمه می کند و از دردها می نالد و هم از فراق عقابی که سایه اش سرود آرامش بود: «دریغا جهان جراحت پیراهنی است که از مصیبت چاه در مشام گرگ و زمستان پوسیده می شود و اوراد آبی جبرئیل که از هزارتوی خواب های من می گذرد.» (ص ۱۲) در این هنگامه «ایلیات» به سن بلوغ و به هفده سالگی می رسد و می خواهد با یکی از دختران ایل به نام لیلی زناشوئی کند و از دست کارگزاران خان و از ولایت «لالیا» بگریزد. اما خان خونام برای دختران زیبای ایل دندان شهوت تیز کرده است. گروهی از دختران تسلیم می شوند اما «بی بی ترانه» از هماغوشی با خان امتناع می کند و این ماجرا هفت سال و سه ماه طول می کشد و آن گاه که خان

نمی‌تواند دامان «بی بی ترانه» را لکه‌دار کند و به زور متوسل می‌شود، او با دشنه رگ خود را می‌زند و می‌میرد. خان اکنون دندان شهوت به «لیلی» نامزد ایللیات نشان می‌دهد و در نتیجه، ایللیات بر آنست با لیلی از ولایت نفرین شده خود برود. مادرش می‌گوید: «اسیر می‌شوید و بعد مرگتان سرخ است. پس من و پدر پیرت را تنها می‌نهی - یگانه؟»

پاسخ ایللیات این است: «یا گریز یا تقبل این ننگ کور. لیلی گریز را برگزید ورنه خان او را می‌طلبد. هم اگر برای شبی و کامی و من مرگ را می‌جویم نه این مصیت محکوم. این کیش سیاه را خان خونام با خود آورد. (ص ۳۶ و ۳۷)

سرانجام ایللیات اسب خود شبدیز را که محبوس مأموران خان است از طویله خان می‌رباید و با لیلی قرار می‌بندد پیش از طلوع ماه کنار «چشمه هفت چراغ» در انتظار او باشد. لیلی و ایللیات در گریز از ولایت نخست توفیق می‌یابند و مسافتی از «لالیا» دور می‌شوند اما به زودی مأموران خان به آنها می‌رسند لیلی را دستگیر می‌کند و به سرای خان می‌برند و ایللیات می‌گریزد، اما در آخرین لحظه گریز به لیلی می‌گوید: «من برمی‌گردم. لیلی. برمی‌گردم» (۶۳)

این درونمایه اصلی کتاب «تذکره ایللیات» است. قبیله‌ای در سیر تاریخ دچار سوانح بی‌شمار می‌شود. گرسنگی، خشکسالی و قحطی، خودکامگی حاکمان خودی و بیگانه، بی‌دانشی و کثری او را فلج می‌کند، سبز بوته‌های بهارین را باد ستمگر پائیزی می‌پژمرد، مردم در اثر فقر به بندگی می‌افتند و خوار و خفیف می‌شوند و همچنان و قرن‌ها در انتظار ظهور «ایللیات» اند که «از پشت کوه قاف فرا خواهد رسید و علف شفا را خواهد آورد. آن وقت، وقت بیداری مردم و خواب همیشگی و بی‌بازگشت خان خونام است.» (۶۸)

به این ترتیب «تذکره ایللیات» قصه‌ای رمزی است. همانند این قصه را در آثار هدایت (آب زندگی)، م. ا. به آذین (افسانه، رؤیا، دختر کاخ بلند، سرپسته)، مرزبان (تپه سبزپوش)، بهرام صادقی (هفت گیسوی خونین)... دیده‌ایم و اکنون «خسرو نسیمی» قسم تازه‌ای از این نوع داستان‌ها را عرضه می‌کند. یعنی نوع جدیدتر آن‌ها را. ایللیات پس از گریز از دست خان خونام در گوشه‌ای از جهان پناه گرفته و ایل در انتظار حضور اوست. او روح قوم است و به تنهایی در دل همه حاضر است و همه در وجود او حاضرند. شاهنامه را او سروده است، ضحاک را او از خاک ایران رانده است، وقتی او باز آید دهان همگان غرق گل خواهد شد و دامن همگان پر از تعارف و ترانه و ریواس و نان (۷۰). نویسنده، در پیش بردن رویدادهای داستان به سیر دیگری جز سیر خطی رمان کلاسیک توسل می‌جوید و شیوه تازه‌ای را که وامدار شیوه مدرنیسم است بکار می‌گیرد. سیری که دیواره زمان اکنون و گذشته را از میان برمی‌دارد و گذشته را به لحظه کنونی می‌آورد و اکنون را در دل گذشته قرار می‌دهد. از همان آغاز داستان ما با دو صحنه متفاوت و در زمان‌های متفاوت رویاروئیم. در صحنه‌ای قبیله‌ای باستانی زیست می‌کند که زندگی ابتدائی دارد و عشیره‌ای است اما در زمان و صحنه دیگر ایللیات را در بیمارستانی روانی که بی‌شبهت به زندان نیست می‌یابیم. در جمله‌های زیر نحوه انتقال وضعی کهن را به وضعی جدید مشاهده می‌کنیم: «یوحنا زنجیر ظریفی از شال خود بدر آورد و در حالی که زیر لب اما خاموش و برای خود اصواتی را ورد گونه زمزمه می‌کرد... زنجیر ظریف را به گردن او آویخت... ایللیات اما پنجه کوچک و سپیدش بازی کنان انگشت در زنجیرک افکند و گوئی می‌خواهد آن را از نای خود دور کند. زنجیر صدائی داد. صدای زنجیر در کوچه بن‌بست پیچیده بود. مردمان از پنجره‌ها و کناره‌ها و

کودکان در پی هله می کردند و ایلیات، بالا بلند با موهای شبگونش می کوشید زنجیر سنگین و سیاه را از گردن و دستهای خود دور کند. آمبولانس ویژه بیمارستان در انتهای کوچه بن بست انتظار می کشید. ایلیات می غرید. کودک کان بازیگوش با شیطنتی تلخ به او سنگ می زدند. «(۱۸ و ۱۹)

به این ترتیب ایلیات که به گونه ای اسطوره ای اسفندیار یا نجات بخش soter کهن است در این جا در جامه بیماران و زیر مراقبت چهار مأمور غول آسا در زیر مشت و لگد و زنجیر به آسایشگاهی روانی منتقل می شود. او را که آخرین بازمانده قبیله «لالیا» ست دیوانه می شمارند و به بیمارستان می افکنند. بخش عظیمی از کتاب در وصف دردها، رنجها و مکاشفه ها و رؤیاهای ایلیات در بیمارستان است. پرستار جوانی که بر او گماشته اند به شیوه ای رمزی به صورت «لیلی» درمی آید و او را به آرامش و به پناه بردن به روستائی در شمال ایران ترغیب می کند. در پرونده ایلیات مدرک چندانی در باره هویت او موجود نیست. گلبو معروف به ایلیات. بی شناسنامه، بی نشان. گاه خود را گلبو گاهی ایلیات و گاه اسفندیار می نامد. تاریخ ثبت همین مدرک مختصر، هفدهم شهریور ماه ۱۳۶۳ است. این قهرمان جوان و کهن همه چیز را در قالب تصاویر زندگانی عشیره ای می بندد. پرستار خود را همچون اسب سپید خود «شبذیز» می یابد و در اتاق بیمارستان دراز کشیده و بیهوش در اثر مسکن های قوی، صدای شیوه اسب خود را می شنود. سقف اتاق ترک برداشته و باران خاکستر می بارد. او در میدان روستای ولایت لالیا می دود و فریاد می زند: «پدر، پدر» و گماشتگان خان لاشه پدر او را بر خاک می کشند. این صحنه ها زود کمرنگ می شود و باز ایلیات خود را در بیمارستان و در چنگ مأموران می یابد. البته پزشک و پرستاران می کوشند او را درمان کنند اما درمان ایلیات به این آسانی ها ممکن نیست.

ایلیات از زمان دیگری است و در زمان ما، در زمان جدید گم شده است. در همان زمان او در تیمارستان گاه به مکاشفه، لیلی کهن خود را می‌بیند که در هاله‌ای از نور تا در تیمارستان می‌آید و محو می‌شود و گاه پرستار جوان خود را محرم راز خود قرار می‌دهد. ترس او از خبرچین‌ها و سایه‌هاست، ترس او از شکست‌هایی است که در طول تاریخ مکرر شده است. این اسفندیار مغموم و کهن گاه به صورت دانشجویی درمی‌آید که در مبارزه‌های دوران ستمشاهی شرکت می‌کند، در گروه‌های زیرزمینی با نظام شاه و ساواک او می‌رزمند. به زندان می‌افتد، شکنجه می‌شود و بر سر ایمان خود پای می‌فشارد اما در چهره بازجو که خوب می‌نگرد «خان خونام» را باز می‌شناسد. زمانی نیز از سوی همان گروه‌های زیرزمینی تعقیب و بازجویی و شکنجه می‌شود. بر او گمان بد برده‌اند که با ساواک همکاری داشته است اما در این جا نیز این سرگروه است که واداده و اسرار را فاش کرده و برای ایز به گریه گم کردن ایلیات جوان و کم‌تجربه را به سستی و خیانت متهم ساخته. ایلیات گاه استحاله تاریخی پیدا می‌کند مسیح می‌شود، منصور حلاج می‌شود و به آفریدگار خطاب می‌کند که چرا او را تنها واگذاشته است و در این حال صدای خروش رود سرخ را می‌شنود و هزار هزار دهان‌پراز گل سرخ که بر کشاکش خیابان‌های اهواز در موج می‌گذرد. (۲۷۱)

«تذکره ایلیات» رمانی است با ساختمانی شاعرانه و تراژیک. خالی از جنبه‌های سوررئالیستی نیز نیست. در واقع داستانی رمزی - واقعی است. فضای آن لبریز از شعر و عرفان است اما این عرفان آبی یا عرفان عاشقانه، رو به سوی مزامیر کهن ایران، رو به سوی یشت‌ها دارد. رمزیهایی موجود در آن هفت چشمه، علف شفا، نیلوفر، کوه پارسواش، انجیر، عقاب مسین، سیاوش،

اسفندیار... ما را به دورانی کهن می برد. قهرمان های اصلی کتاب سه نفرند: ایلیات، لیلی و خان خونام. ایلیات روح ستمدیده و قهرمانی قوم است. لیلی معشوقه ازلی و نمایشگر زن صبور و مهرورز قبیله است و خان همان خود کامه ستمگر قرون است که گاه به صورت اسکندر و زمانی به سیمای چنگیز و زمانی در کسوت تیمور گورکان بر ایران زمین که گذرگاه تاریخ و اقوام بوده است تاخت و تاز آورده است. این سه شخصیت به وجوه گونه گونه به عرصه تاریخ این زادبوم می آیند و مکرر می شوند. کتاب آینه ایست که کردار و حالات آن را به صورت رمزی و معنایی تکثیر می کند. از دیدگاه نویسنده، ایلیات «نماد مصیبت قومی است که ناچار است بالغ نشود. بلوغی سرآغاز خرد. خرد و آزادی که برویند، باغ را دیگر پرچینی نخواهد بود و ریشه ها بهم می رسند. یگانگی اشارت است. اشارت عشق، از هم بودن، یکی بودن، همبستگی، دوست داشتن و دوست داشته شدن. (۵۴) در بیشتر صحنه های کتاب ما با بیان شاعرانه رویدادهای تراژیک و حتی خشن و وحشی رویاروی می شویم، نویسنده با بینشی عارفانه - فلسفی مقاطعی از تاریخ گذشته سرزمین «لالیا» را به ما نشان می دهد که بسیار تکان دهنده و نافذ است. از مهمترین این صحنه ها صحنه ایست که دالو مادر ایلیات در اثر فقر و گرسنگی گلدان و جام مقدس و جادوئی قوم را به ماموران خان خونام نشان می دهد و شوی او تاته حکیم در اثر این خیانت نادانسته، به خروش می آید. کوشش نویسنده بر آن بوده است که درونمایه ای واقعی و تاریخی را در صورت اثری رمزی و شاعرانه نشان بدهد اما نه به صورت تجسمی یا دراماتیک بلکه به صورت جدید و القائی. در این جا زبان اشارت و شعری به صورت پلی در می آید تا خواننده از آن بگذرد و به جوی که همچون رنگین کمان غروبگاهی غم انگیز و دارای طیف وسیعی است برسد. این بیان

شاعرانه بطور پیوسته‌ای بین دو جهان محسوس و واقعی و حوزه تجربیدهای شعری و عرفانی در حرکت است. همزمانی دو حوزه اساطیری و کهن و واقعی و امروزی، بین تاملات شاد و عمیق نویسنده و واقعیت‌های خشن و تلخ این عصر پرتلاطم، بین قوانین حوزه دانستگی و خرد و آشوب‌های ژرفای تن و سرشت بشری به نویسنده امکان داده است که رمانی جدید، معمائی و اسطوره‌ای بیافریند که گرچه اسلوب آن از روش‌های جدید نویسندگان غربی گرفته شده، حال و هوائی بومی و محلی داشته باشد. اثر گرچه در عمق شکست مکرر قومی را به نمایش می‌گذارد، پهلوانی و حماسی است اما نه حماسه‌ای خونین، رؤیای نویسنده آئینی است که جهان را به سوی رستگاری و عشق می‌برد. ایلیات پهلوان این ماجرا می‌کوشد پس از گذران همه فصل‌ها با فصل بهار با رنگ سبز هماغوش شود. درخت را تکرار کند و صدای فناری را بشنود، «مهر، انسان من، لیلی! ملکوت و ماه، ابریشم و آواز و گیسوان تو ای بانوی سبز، سبزترین ستاره هماغوش، که مرا به فراخوانی عشق با مرغ سحر بر شانه می‌خوانی... زحم‌ها فراوانند و عشق لب از حروفی ساده خواهد داشت... عشق را از همه سوئی برهنه کن... چرا که پیمان‌شکنان فراوانند، مباد که نابکاری دشنه در آستین داشته باشد و توندانی.» (ص ۱۷۱)

در کتاب چند فقره فرعی نیز هست در مثل آن جا که ایلیات در کسوت معلمی به روستائی دورافتاده می‌رود، روستائی که از بسیاری از ماجراهای روز بی‌خبر است و در این جا او لیلی را در سیمای دختری از دختران روستا و خان خونام را در کسوت مقاطعه‌کاری ثروتمند باز می‌شناسد که از اعماق قرون باز آمده‌اند. این تبدیل شخصیت‌های قصه، البته مسخ نیست، در مسخ کافکا آدمی‌زاد حشره می‌شود، در بوف کور هدایت دختر اثری به لکاته و راوی قصه

به پیرمرد خنزر پنزی بدل می گردند اما در تذکره ایللیات شخصی واحد به صور گونه گون پدیدار می شود اما در کسوت جدید صفات کهن خود را نگاه می دارد. «ایللیات» چه به صورت سیاوش و چه در کسوت دانشجوی مبارز در همه حال مبشر آزادی و آزادگی است و خان خونام چه در جامه خانی غارتگر و چه در سیمای بازجو، نمایشگر زورگوئی و ستم. به این ترتیب نویسنده توانسته است مایه ای کهن و اسطوره ای را به صورت قصه ای امروزی و بس شاعرانه درآورد.

شعر نو پارسی در کتاب‌های درسی

محمد حقوقی نظرات ویژه‌ای درباره شعر نو پارسی دارد که در مقالات او در جنگ اصفهان و کتاب شعر نو از آغاز... چاپ شده. داوری درست در آثار او کم نیست اما نظریه او بیشتر صوری (فرمالیستی) است، نمودهای هنری را در بستر رویدادهای تاریخی نمی‌گذارد و نسبت تاریخی را در نظر نمی‌گیرد. در مثل توجه ندارد که اشعار فریدون توللی سال‌های پس از شهریور ۱۳۲۰ را نباید با مقیاس شعرهای به نسبت پیشرفته دههٔ چهل (۱۳۴۰) به بعد سنجید. یا نباید در معرفی او و شاعران دیگر مانند نادرپور و کسرائی و سایه با همان معیاری که شعر نیما را می‌سنجند به نقدنویسی پرداخت. مهمترین نکته پژوهش‌های حقوقی توسل به «جوهر شعری» و جدا کردن ادبیات از شعر است که در این مورد هیچ زمینه واقعی در دست نیست و معیاری است دلخواسته که ازراپوند و ایماژیست‌های

دیگر^۱ (و حتی سارتر در کتاب ادبیات چیست) بدست داده‌اند و اگر آن را بپذیریم باید بسیاری از شاعران خودمان - و حتی فردوسی بزرگ - را از رده شاعران خارج کنیم. در حالیکه شعر نیز مانند دیگر هنرها، انواعی دارد. شعر فردوسی حماسی و نمایشی است و با بدیهه‌سرایی تصویرگرایان تفاوت بنیادی دارد و از این رو بر بنیاد نظریه تصویرگرایان نمی‌توان شعرهای او یا اشعار ناصرخسرو را تحلیل کرد. حقوقی در مقاله‌های خود برخی از انحراف‌های شعری معاصر را خوب می‌بیند ولی در همان زمان انحراف‌های دیگری چون «اشعار» رؤیائی، احمدی، صفارزاده... را بسیار قدر می‌نهد و این بی‌توجهی یا جانبداری او از ارزش نقدها و پژوهش‌های او می‌کاهد.

آنچه حقوقی در کتاب «ادبیات معاصر ایران - شعر» [برای سال سوم آموزش متوسطه عمومی] نوشته همان مطالبی است که بارها در آرش، جنگ اصفهان، کیهان و... درج کرده و اکنون با تطبیق باورهای خود با برنامه درسی و حذف جنبه‌های آموزنده شعر نو پارسی، به طور یکجانبه به معرفی ادبیات معاصر پرداخته است. بر این کتاب، انتقادهای بنیادی زیر وارد است:

الف: برنامه‌نویس و مؤلف کتاب از مفهوم ادبیات معاصر چنان بی‌خبر بوده‌اند که گمان برده‌اند هرکسی را که در این زمان زندگانی می‌کند و چیزهایی به پارسی می‌نویسد باید شاعر و نویسنده معاصر شمرده. به راستی باید از حقوقی تعجب کرد! کسی که در مقاله‌های خود در شاعری کسرائی، نادرپور و توللی... شک می‌کرد، و شاعران جدید را فقط شاملو، اخوان، رؤیائی، و طاهره صفارزاده می‌دانست، در این کتاب یکباره به عقب بازگشته و چیزی از این دست

۱. Imagism جنبش جدید شعر (۱۹۰۹ تا ۱۹۱۷) که با کاربرد تصاویر دقیق و مشخص و واقعی، شعر آزاد و اشاره و القاء مشخص می‌شود.

را شعر دانسته:

از آن چو شمع سحر در زوال خویشتم
که هم و بال کسان، هم و بال خویشتم
یا چیزکی از این دست:

به جستجوی ورق پاره نامه‌ای دیروز چو روزهای دگر عمر خود هبا کردم
به راستی شگفت آور است. کسی که شعر کهن پارسی را با آن همه بزرگی
- حتی در این کتاب [درسی] فاقد ساختمان شعری می‌خواند (ص ۲۱)
چیزک‌هایی که یاد شد نمونه شعر معاصر شمرده و درباره آن‌ها تفسیر نوشته
است.

ممکن است گفته شود که مؤلف گناهی نداشته و برنامه‌نویس به وی تکلیف
کرده که «اشعار» حبيب یغمائی و عماد خراسانی را در کتاب بیاورد. در این
صورت دارنده آن نظرات افراطی جنگ اصفهان - که بخش بزرگ شعر کهن
پارسی را نفی می‌کرد (و می‌گفت به پایه شعر جوهردار! نرسیده) می‌بایست
خیلی صاف و پوست‌کنده عذر می‌خواست و این کار یعنی بار گران را از گردن
خود برمی‌داشت تا ناچار نشود از این گونه انشاءهای دبستانی بنویسد: «هر واژه
غزلش، اشکی بود که بر کاغذ می‌چکید و بیشتر تصویرها و مضمون‌هایش با
اشک دمساز و همراز بود...»

خیلی دلم می‌خواهد آن نوجوان مدرسه‌ای که این سطرها را در کلاس
می‌خواند و فکر می‌کند برای شاعر شدن باید اطاق را تاریک و شمع روشن
کرد و به دختر همسایه یا فلان هنرپیشه سینما اندیشید و هی اشک ریخت، بینم
تا دریابم که وی چگونه زیر اثر چنین آموزش‌هایی تمرین شاعری می‌کند.

ب: در کتاب حقوقی، مقدمات بی‌دلیل، جمله‌های ناروشن و احکام

دلخواسته بسیار است، و اینک مثنی از آن خروار:

- یحیی دولت آبادی در یافتن وزنی جدید کوشش داشت. (ص ۹)

کدام وزن جدید؟

- یکی از بهترین علل عدم تغییر و تحول قوالب شعر در ادوار مختلف شعر

فارسی همین علت (!) وزن و قافیه بوده است. (ص ۸)

بیچاره‌ها! وزن و قافیه را می‌گویم؛ چه مقامی در رکود اجتماعی داشته‌اند و

خود نمی‌دانسته‌اند. ساده کردن پیچیده‌ترین مسائل اجتماعی به ساده‌اندیشانه‌ترین

صورت ممکن!

- شاملو... بعدها به وزنی آهنگین روی آورد. (ص ۱۸)

وزن آهنگین دیگر کدام صیغه‌ای است؟!؟

- شعر نوگرایی امروز شعر خیال و تصویر است. (ص ۲۰)

پرداختن به مسائل اجتماعی یعنی کشک!

و باز می‌نویسد: «برخلاف شاعران قدیم که یکی از بهترین نشانه‌های

قدرت آنها تسلط در کلمه و کلام و اصل سخنوری بوده است، قدرت شاعر امروز

بیشتر براساس خیالپردازی و تصویرسازی و به عبارت بهتر دورپردازی‌های ذهن

اوست.» (ص ۲۰) و سپس برای مقایسه، از همه پیغمبرها جرجیس را گیر آورده

و «شعر» او را ملاک این داوری قرار داده است. معنای سخن ایشان این است که

قدرت شاعری یدالله رؤیائی و طاهره صفارزاده از قدرت شاعری فردوسی، خیام،

منوچهری، سنائی و مولوی و حافظ... بیشتر بوده است. (من در کتاب نقد آثار

شاملو نشان داده‌ام آنچه شاملو و به پیروی او، حقوقی و موج‌نوئی‌ها در شعر کهن

سخنوری و توجه به کلمه و دوری از جوهر شعری تعبیر کرده‌اند نادرست است و

نتیجه ناآگاهی آنان از ضرورت زمانه و موقعیت‌های اجتماعی و معیارهای شعر آن

عهد بوده است.) برای اینکه روشن شود «دورپروازی‌های» شاعران کهن در برابر شاعرانی چون رؤیائی و صفارزاده از هر مرزی که حقوقی و رؤیائی گمان کند، آن سوتر است، چند نمونه می‌آورم:

اگر باران بر آن هر دو سمن بر بیاریدی نگشتی سینه‌شان تر
(نخلالدین اسد گرگانی)

خرمنی گل ولی به قامت سرو شته روئی ولی به خون تذرو
(نظامی گنجوی)

پس به جاروب «لا» فروروبیم کوکب از صحن گنبد دوار
(سنائی)

فرو بارید بارانی ز گردون چنان چون برگ گل بارد به گلشن
(منوچهر دامغانی)

باد بهشت می‌گذرد یا نسیم باغ یانکھت دهان تو یا بوی لادن است؟
(سمدی)

باز می‌نویسد: پس از مرگ نیما بود که کتاب‌هایش یکی پس از دیگری به طبع رسید. (ص ۲۱)

یعنی همه کتاب‌های «نیما» به چاپ رسیده، در صورتیکه این طور نیست. (در زمان خود او نیز یکی دو تا از کتاب‌هایش چاپ شد.)

در جای دیگر با آوردن غزلی از حافظ آن را فاقد ارتباط درونی می‌داند و فاقد پیوستگی صوری [...] این روابط و این ساختمان صرفاً به این بیت: به جز آن نرگس متانه که چشمش مرصاد... انحصار می‌یابد و از این نظر هیچ ارتباطی به بیت آغاز و سایر ابیات غزل ندارد.]

این نظر را گروهی از «شرق‌شناسان» نیز عنوان کرده‌اند و این به دلیل

ناآگاهی آنها از ساختمان و زبان شعر پارسی بوده است. غزل‌های حافظ یکپارچه است، نهایت اینکه باید گشت و بنیاد و محور غزل را پیدا کرد. (کتاب حافظ دکتر هومن ۱۳۴۷ را نگاه کنید.) شعر حافظ با یک حرکت احساس و اندیشه آغاز می‌شود و در زمینه‌ای که گاه رنگ مشخص آن «رندی» و گاه «فلسفی» و گاه «عارفانه» است، ادامه می‌یابد. اگر مؤلف شعرشناس از این مسائل خبر ندارد، گناه شعر کهن و شعر حافظ نیست. به نظر حقوقی «این ساختمان و روابط گوناگون (?) را در تمامی سطور و بندهای شعر واقعی امروز، می‌توان دید تا آنجا که حذف یک سطر به کمال آن لطمه خواهد زد.» (ص ۲۲) و در این زمینه این نمونه را ارائه می‌دهد:

«هست شب، یک شب دم کرده و خاک

رنگ رخ باخته است

باد، نوباوه ابر از بر کوه

سوی من تاخته است.»^۱

و می‌گوید این پیوستگی ویژه شعرهای نو پارسی است. ولی باید دانست که در شعر کهن نیز این روابط درونی و پیوستگی به کمال دیده می‌شود. گذشته از مثنوی‌ها [مانند شاهنامه فردوسی، سیرالعباد الی المعاد سنائی، منطق الطیر عطار، مثنوی مولوی...] رباعی و غزل نیز همین ویژگی را داراست، بطوریکه نمی‌توان سطری از آنها کاست بی‌آنکه به معنای شعر خلل وارد آید. آیا می‌توان از رباعی‌های خیام چیزی حذف کرد؟ یا از غزل‌های حافظ؟ این چگونگی که «ترکیب معانی» خوانده می‌شود شرط لازم و کافی هرگونه شعر خوب کهن بوده و شرط شعر نو نیز هست. شاید اشتباه ایشان از آنجا سرچشمه گرفته که می‌توان

بیتی از ابیات مثنوی مولوی یا غزل حافظ و سعدی را بطور مستقل نیز ارائه داد، و این بیت جز آنکه با مثنوی و غزل سراینده پیوستگی صوری و معنوی دارد، به خودی خود نیز مُستقل و دارای معنی است... پس «کشف» ایشان در زمینه ساختمان شعر - که بی گمان از نویسنده «طلا در مس» گرفته شده، و او نیز از منابع غربی اقتباس کرده، چیز تازه‌ای نیست و هیاهوی بسیار برای هیچ است. آشکارا باید گفت که مؤلف از راز بزرگی شعر کهن بی‌خبر است و همین بی‌خبری او را به داوری‌های شتاب‌زده‌ای از این دست کشانده است.

گاهی مؤلف سخن خود را نقض می‌کند. در جایی می‌نویسد که شاعران کهن گرای معاصر فکر می‌کردند اگر به جای شمع از برق سخن گویند یا به جای اسب از اتومبیل، یا به جای کاروان از قطار... به شعر زمان دست یافته‌اند و این سبب شد که قطعه‌هایی چند در توصیف قطار، هواپیما، اتومبیل، سینما، اسکی، تانک، برق و... ساخته شود «قطعه‌هایی که اگر چه به مناسبت، تشبیهات و توصیف تازه داشت ولی فاقد هر گونه «دید نو» و بافت جدید بود.» (ص ۱۰) و بعد قصیده «راه آهن» فروزانفر را با این مطلع:

چو بر زد مهر تابان سر ز خاور بیامد آن نگار ماه منظر!

تازه می‌داند که نظر وی «یکی از چند قصیده‌ای است که در توصیف پدیده‌های صنعتی امروز ساخته شده، به اعتبار موضوع تازه آن.» (ص ۱۲) جای دیگر «شعر» وثوق الدوله، قصیده «حسرت‌ها و آرزوها»:

بگذشت در حیرت مرا بس ماه‌ها و سالها

چون است حال اربگذرد دائم بدین منوال‌ها
را تازه دانسته «به اعتبار بیان حسب حال صمیمانه شاعر در ناگزیری ارتباط با واقعیات زمانه ما.» (ص ۱۲) که روشن نیست این «واقعیت» های زمانه ما چیست

که «وثوق الدوله» با آن گذشته درخشان (!) سیاسی بدان دست یافته؟

اشباه وحشتناک دیگر حقوقی، در زمینه مسأله «ابهام» در شعر و شعر امروز است که به نظر وی جز در موارد نادر با ابهام شعر قدیم تفاوت دارد، و پس از برشمردن عوامل: لغت، کلمه، علوم عصر، اغراق، مبالغه، شیوه هندی (البته همه جا ابهام و تعقید را یکی گرفته.) فکر کرده است که «دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند...» حافظ دربردارنده ابهام به معنی واقعی است: «شعری با فضائی بی‌انتها (?) که هیچ وقت به پایان نمی‌رسد... و در مجموع چون رودی است که در زیر مهی از ابهام حرکت می‌کند... این ابهام خود خمیرمایه و ذاتی شعر است.» (ص ۳۲ و ۳۳) که این طور نیست به دلائل زیر:

- ۱- حقوقی ابهام را به معنای ژرف بودن گرفته. برخلاف تصور او، شعر مبهم، هیچ خوب نیست. (مانند دلتنگی شماره ۸ رؤیائی)^۲
- ۲- شعر حافظ مبهم نیست، ژرف است. آن کس که آگاهی عرفانی دارد، می‌داند که غزل «دوش دیدم که ملائک...» حافظ از ساده‌ترین شعرهای عرفانی اوست و حکایتگر نکته روشن عرفانی است «نه نتیجه تظاهر به تسلط حافظ به دانش عرفانی آن زمان است.» مؤلف اگر می‌خواست به درستی ژرفای شعر حافظ را نشان بدهد (و اگر می‌توانست...) باید در مثل غزل‌های متناقض^۱:

زان یار دلنوازم شکرست با شکایت.

یا: حافظ خلوت‌نشین دوش به میخانه شد.

را برمی‌گزید. اگر معنای غزل‌های حافظ برایشان روشن نیست، دلیل مبهم بودن آنها نمی‌تواند بود. دکتر هومن حافظ‌شناس ممتاز ایران می‌گوید: «شعر حافظ به هیچ روی پیچیده و مبهم و... نیست، خیلی روشن و ژرف است، برای من که خیلی

روشن است.»

در بنیاد این نکته از ملاک‌های شعر کهن بوده که شعر خوب را آن می‌دانسته‌اند که «عوام حس کنند و خواص بفهمند.» و شعرهای سنائی، عطار، مولوی، حافظ و... از همین امتیاز برخوردار است. شما اگر شعرهای ناصر خسرو را می‌خوانید و از دانش و اصطلاح‌های اسماعیلی و باطنی بی‌خبرید، طبیعی است که برای شما مبهم باشد، و همین‌طور بدون آگاهی‌های عرفانی، شعرهای سنائی و مولوی برایتان مبهم خواهد بود. شعر حافظ رودی نیست که در زیر مهی از ابهام حرکت کند، بلکه رود خروشنده‌ای است که احساس و نگرش او را از رویدادهای عرفانی و اجتماعی همزمان او، نشان می‌دهد. شما نخست زمان حافظ و دانش‌های آن عصر را مطالعه کنید، بعد شعر حافظ را بخوانید. تفاوت شعر کهن و شعر امروز در این ابهام تصویری و نتیجه‌گیری یک‌جانبه به سود شعر امروز نیست. تفاوت بنیادی در نکته‌ای است که ژاک ماریتن در زمینه هنرهای جدید گفته است: «هنرهای جدید پیشرفت وحشتناکی را به سوی ناخودآگاهی (یا ذهنیت) نشان می‌دهند.» لاین نکته البته بیشتر در مورد آثار سمبولیست‌ها و سوررئالیست‌ها... راست می‌آید نه در مورد همه آثار هنری جدید. آ در شعر نو پارسی نیز همه جا این چگونگی دیده نمی‌شود، بیشتر شعرهای نیما، اخوان، شاملو، فروغ فرخ‌زاد، کسرائی... مبهم نیست، ژرف است. این شعرها گاهی سخت اشاره‌ای می‌شود، و این طبیعی است زیرا که شاعر نمی‌تواند به روشنی سخن گوید، ناچار به زبان اشاره متوسل می‌شود، و در این زمینه‌ها به گفته محمد زهری:

زبان روزگار ما، اشارت است

نمی‌توان - به روشنی - سخن ز باد گفت

که باد عاصی از حصارها، به کوهها گریخته‌ست
و نام باد بر زبان، زبانه‌ایست
که بال خشم شعله را به بام خانه می‌کشد
در این زمانه، باد، کینه را نشانه‌ای است^۱

ابری ولی این اشاره‌ها تفاوت دارد با سخنان مبهم رؤیائی و صفارزاده و موج‌نویی‌ها [شکل‌گرایان] زیرا اینان معنای تازه‌ای در دانستگی ندارند و فکر می‌کنند با چیدن کلمات مبهم در کنار هم شعر «فلسفی» می‌گویند که در واقع گریزی است از مسؤولیت‌های هنری و تظاهر به رسیدن به جوهر شعر یا شعر «جوهردار»!

حقوقی در گزینش شعرهای جدید نیز دقت کافی نکرده است. در کتاب او قطعه‌های زیر آمده: قطعه «دور» از توللی، «شیشه و سنگ» نادرپور، «مرگ ناظری» شاملو... که به هیچ روی نمونه شاخص کار این شاعران نیست، و گذشته از این در گزیده‌های او از شعرهای سایه، کسرائی، آتشی، آزاد، رحمانی، شاهرودی، سپهری، زهری... خبری نیست. آیا این بدان معناست که کار شاعرانه اینان بی‌ارزش است؟ یا اینان از توللی و نادرپور سهم کمتری دارند؟ در آوردن نام شاعران جوانتر نیز از سیروس مشفق [که خوش درخشید ولی...، اصغر واقدی، جلال سرفراز، مجابی... یاد نشده ولی چند جا از صفارزاده، و احمدرضا احمدی - با نظر مثبت نام برده که این نیست جز نشانه تأویل - نه تفسیر - شعر نو یا جانبداری و دسته‌بندی.

نقص بنیادی کار حقوقی در این است که در کتاب او، شعر امروز در فضای تهی جریان دارد، هیچ اشاره‌ای به موقعیت ایجاد و گسترش شعر امروز نکرده

است. شعر نو در کتاب او، ماری است که دندان‌ش را کنده باشند. این نقص در مقاله‌های پیشین حقوقی موجود بود، و در این کتاب نیز طبعاً باقی مانده. زیرا او چنان به شعر «جوهردار» [سوررئالیستی] می‌اندیشد که به هیچ روی در بند شرائط اجتماعی ایجاد شعر نیست. لازم است یاد آور شویم که بیشتر کتاب‌های درسی در این زمینه و نیز «تاریخ ادبیات» های دانشگاهی ما، از دقت لازم بی‌بهره‌اند زیرا نویسندگان این کتاب‌ها غالباً ذوق و سلیقه خود را ملاک داوری قرار می‌دهند نه واقعیت‌های مشخص را. در مثل چون از قدیم «انوری» را یکی از سه پیامبر شعر ایرانی شمرده‌اند، بر خود لازم می‌بینند این شاعر مدیحه‌سرا را در ردیف بزرگانی چون فردوسی قرار دهند و گاه حتی او را از مولوی برتر بشمارند. در حالی که در واقع «انوری» از لحاظ محتوای شعر حتی همپایه خواجهی کرمانی نیست. داوری‌های حقوقی نیز از ذوق و نظریه شعری او پیروی می‌کند، از این رو تصویری یکجانبه از شعر معاصر ایران بدست می‌دهد و اگر این کار در کتابی که برای عرضه نظرات ناقد و پژوهنده‌ای چاپ می‌شود منعکس گردد می‌تواند جانی داشته باشد و به برخورد آراء کمک کند ولی در کتابی درسی که وسیله آموزش است بهتر است عرضه نشود و لازم است که جای آن را داوری‌های دقیق‌تری بگیرد.^۱

* نقد کتاب «ادبیات معاصر ایران - شعر» - محمد حقوقی.

۱ این مقاله در زمان چاپ کتاب حقوقی نوشته شد. ظاهراً دیگر این کتاب در دبیرستان‌ها تدریس نمی‌شود، از این رو گفتگوی بیشتر در این زمینه متغی است.

پیوست

جنبش نمادگرایی

ادموند ویلسن منتقد مشهور در کتابی به نام Axcel's castle, 1931 به تحلیل آثار پروست، جویس، الیوت، ییتز، والری، گرنرود اشتاین می‌پردازد و در مقدمه آن توضیح‌ها و تحلیل‌هایی روشن‌کننده درباره سبک نمادگرایی به دست می‌دهد که بخشی از آن را در زیر می‌خوانید. اما برای اینکه روش او عرضه شود، پیش از ترجمه آن بخش، نظرات او را درباره سبک‌های رومانتیسیسم و ناتورالیسم که از جهتی پیشرو سبک سمبولیسم بوده‌اند می‌آوریم و آن گاه خود متن یاد شده را (البته چکیده و با حذف برخی مطالب خاص). ادموند ویلسن باور دارد که: جنبش شعر جدید صرفاً انحطاط یا پرداخت استادانه رومانتیسیسم نیست بلکه سیلاب دومی از همان موج است. رومانتیسیسم طفیانی فردی بود و با کلاسیسم در نبرد. کلاسیسم در حوزه سیاست و اخلاق با جامعه در مقام «کل» سروکار داشت و در حوزه هنر، آرمانی بود از نگرش بی‌طرفانه به رویدادها. در مردم‌گریز (مولیر) و برهنیسی (راسین) و سفرهای گالیور (سوئفت)، هنرمند بیرون از صحنه است، زیرا بر آن است که یگانه کردن قهرمان

اثر خود با خودش، و شکوهمند ساختن خویش به وسیله قهرمان اثرش، حائل شدن بین خواننده و داستان و بروز عواطف فردی دالّ بر بی‌ذوقی است ولی در آثاری چون «رنه» شاتوبریان و «چیلدهارولد» بایرون و... نویسنده، «قهرمان» اثر است یا با قهرمان اثر یکی و یکان و شخصیت و عواطف نویسنده در مقام عامل عمده دل‌بستگی در اثر حضور دارد. راسین، مولیر، سوفت از ما می‌خواهند به آنچه ساخته‌اند توجه کنیم ولی شاتو بریان، موسه، بایرون و وردزورث می‌خواهند به خود شاعر یا نویسنده دل‌بسته شویم و ارزش درونی‌شان، اینان از حقوق فرد در برابر دعاوی جامعه، دولت، اخلاق، قراردادهای ادب رسمی و کلیسا، پشتیبانی می‌کنند. رومانتی سیسم به تقریب همیشه شورش و طغیان است.

وایتهد فیلسوف در کتاب «علم و جهان جدید» می‌گوید: «رومانتی سیسم در واقع واکنشی بود بر ضد ایده‌های علم یا دست کم بر ضد ایده‌های مکانیستی (افزار گروانه) که برخی کشفیات علمی برپا داشته بود. قرن ۱۷ و ۱۸ در اروپا دوره عظیم تکامل نظریه فیزیکی و ریاضی است و در حوزه هنر دوره به اصطلاح کلاسی سیسم. دکارت و نیوتون همچون خود استادان کلاسیک در ادب نفوذ زیاد داشتند. شاعران مانند ستاره‌شناسان و ریاضی‌دانان، جهان را همچون ماشینی انگاشتند که از قوانین منطق فرمان می‌برد و پذیرای توضیح خردمندانه است. آفریدگار در مقام ساعت‌سازی تصور می‌شد که ساعت جهان را به کار می‌اندازد. این تصور هم چنین بر جامعه و مؤسسه‌های آن نیز اطلاق شد که گویا ویژگی نظامی سیاره‌ای دارد یا ماشینی منظم است و هر دو طبیعت انسانی را بدور از عواطف به آزمون می‌گذارند. به این ترتیب قضایای فیزیکی با نمایشنامه‌های هندسی وار راسین و ابیات هماهنگ و هم‌وزن الکساندر پوپ، همسر و همانند انگاشته شد... ولی این تصور «نظم ثابت ماشینی» سرانجام همچون قیدی احساس

شد زیرا زندگانی را از صحنه بیرون می گذاشت یا دست کم توضیحی که به دست می داد با تجربه واقعی تطابق نداشت. رومانتیک ها در عمل، از جهات تجربه شان که بر حسب نظریه ماشینی تحلیل و توضیح نشدنی است، آگاه شدند. جهان، به هر حال ماشین نیست بلکه چیزی است مرموزتر و کمتر منطقی و خردمندانه، به گفته بلیک: «جوهرهای فرد (اتم های) دموکریتوس و ذره های نور نیوتون شن هایی هستند بر ساحل دریای سرخ، جایی که خیمه های قوم اسرائیل آن آن سان به روشنی می درخشند.»

بلیک در اینجا به وضوح و با تحقیر با نظریه فیزیکی قرن ۱۸ در تعارض است و نزد وردزورث دهکده دوران کودکیش نه به معنای موضوعی زراعی است نه گزارش کوتاهی به شیوه کلاسی سیم جدید بلکه به معنای نوری است که هرگز بر ساحل یا دریا دیده نشده است. زمانی که شاعر به درون روان خود می نگرد، چیزی می بیند که نزد او به رشته ای از اصول طبیعت بشری در مثل همچون قضایای عرضه شده از سوی «لاروشفوکو» کاهش پذیر نیست. او در روان خود «وهم»، ستیزه، اغتشاش می بیند. وردزورث و بلیک این بینش را در مقام قیاس با جهان مکانیکی فزیکدان، «حقیقتی برتر» می شمارند و بایرون و آلفرد دووینی با پذیرش این جهان مکانیکی در مقام چیزی برونی و بی اعتنا به انسان، در دفاع از روان طوفانی مستقل خود با آن به چالش درمی آیند. به هر حال همیشه احساسات فردی (مورد وردزورث) یا اراده فردی (مورد بایرون)... شاعر رومانتیک را به خود مشغول می سازد و زبان جدیدی ابداع می کند تا بیان رمزآمیز آن را عرضه کند و هم چنین ستیزه و اضطراب آن را. صحنه ادب به این ترتیب به صحنه روح انسانی بدل می گردد.

اکنون باید بعضی رومانتیک‌هایی را که به شیوه‌ای ویژه، جنبش رومانتیسم را از شاتو بریان یا موسه، وردزورث یا بایرون فراتر بردند و نخستین پیشروان سمبولیسم شده سپس در زمرهٔ قدیسان آن درآمدند در نظر آوریم. یکی از اینان ژرار دو نروال بود که از افسون دیوانگی رنج می‌برد و بی‌تردید به قسمی در مقام نتیجهٔ آن، اوهام و احساسات خود را با واقعیت برونی خلط می‌کرد. او حتی در دورهٔ درخشش خود، باور داشت که جهانی که ما در پیرامون خود می‌بینیم به شیوه‌ای بس صمیمانه‌تر از آنچه معمولاً می‌انگارند با اموری که در دانستگی ما جریان دارد پیوسته است و حتی رؤیاها و اوهام ما به قسمی ما را با واقعیت پیوند می‌دهد. او در یکی از غزل‌هایش با تعابیری مانند «حضور طبیعت در آسمان» و «ارواح مکان‌های دورافتاده» و به وسیله تخیل «چشمان فرو بسته‌ای که در هر دیواری زنده می‌شود» و «روحی محض در زیر پوستهٔ سنگها»... از وردزورث پیشی می‌گیرد.

ولی پیام آور مهمتر سمبولیسم، ادگار آلن پو بود. این مسأله در کل درست است که در نیمهٔ دوم، قرن ۱۹، نویسندگان رومانتیک آمریکایی: پو، هاثورن، ملویل، ویتمن و حتی امرسن... در سوی جنبش سمبولیسم بالیدند، و یکی از رویدادهای درجهٔ نخست مهم تاریخ اولیه جنبش سمبولیسم «کشف» ادگار آلن پو به وسیلهٔ بودلر است. زمانی که بودلر، رومانتیک دیر آمده، در ۱۸۴۷ نخست بار «پو» را خواند «اضطرابی عجیب و غریب» را تجربه کرد، و زمانی که به آثار او نظر انداخت گفت که خود او نیز مضمون آن‌ها را به قسمی مبهم و مفشوش می‌اندیشیده است و دلستگی او به آثار پو به صورت شوری واقعی درآمد. بودلر در ۱۸۵۲ مجلدی از ترجمهٔ داستان‌های پو را چاپ کرد و از این پس نفوذ «پو» سهم مهمی در ادب فرانسه داشت. نوشته‌های انتقادی «پو» نخستین متون مقدس

جنبش سمبولیسم را آماده کرد، زیرا او آنچه را که به برنامه جدید ادبی انجامید و سستی‌های رومانتیسم را به اصلاح آورد و مبالغات رومانتیکی را از هم گسیخت صورت‌بندی کرد و در همان زمان این کار نه تأثیری ناتورالیستی بلکه تأثیری فوق رومانتیکی را در آماج خود داشت. البته بین شعر پو و اشعار رومانتیک مانند «قویلائی خان» کالریج و اشعار منشور او و نثرهای رومانتیکی مانند نثر «دوکوئینسی»، مبالغی اشتراک موجود بود. ولی با تأکید بر ثمربخش کردن جهات معین جنبش رومانتیسم در تبدیل آن به چیزی دیگر یاری رساند. در مثل می‌نویسد: «می‌دانم نامعین بودن (عدم تصریح)، عنصر موسیقی واقعی شعر یعنی بیان حقیقی موسیقایی است... یعنی القاء نامعین ابهام و بنابراین تأثیری روحی است» پس تقریب به عدم تصریح موسیقی یکی از هدفهای اصولی جنبش سمبولیسم شد.

تأثیر این نامعین بودن، هم فرآورده آمیزش بین جهان خیالی و جهان واقعی بود و هم حاصل آمیزش شدیدتر ادراک‌های حواس متفاوت؛ بودلر نوشت:

comme de longs échos qui de loin se confondent...

les parfums, les couleurs et les sons se répondent

«همچون پژواک‌های طولانی که از دور درهم می‌آمیزند / عطرها، رنگها و صداها همنوایی می‌کنند» و ما «پو» را در یکی از اشعارش می‌بینیم که «نزدیک شدن شب را می‌شنود» یا توصیفی از این دست درباره احساس‌هایی که جایگزین مرگ می‌شوند، می‌نویسد: «شب و همراه سایه‌هایش پریشانی سنگینی فرا رسید / اندامم را با کوشش سنگین مبهمی فرو کوید، و محسوس بود. / و نیز صدای مویه‌ای را شنیدم / نه ناهمانند با پیچ و تاب موج‌های دوردستی که به ساحل می‌خورند و می‌شکنند / - بلکه مویه‌ای مداوم‌تر که با نخستین شامگاه

آغاز می‌شود - / مویه‌ای که در شدت و دوام با نیرگی بالیده بود. ناگهان چراغ‌هایی را به اطلاق آوردند / از شعله هر چراغ روشنایی به بیرون می‌تراوید / که آهنگ نغمه یکنواخت تلخ و شیرینی را مدام به گوشه‌هایم ریخت.»

این نشان احساس‌های برتر از منطق و خرد، در دهه‌های چهل قرن ۱۹، نازگی داشت همانطور اشعار آهنگین رؤیاگونه غیرخردمندانه‌ای مانند آنابل لی و Ulaume ادگار آلن پو، به ایجاد انقلابی (ادبی) در فرانسه یاری رساند. برای خواننده انگلیسی زبان امروزی، احتمالاً درک نفوذ «پو» دشوار است؛ و حتی زمانی که چنین خواننده‌ای به آزمون فرآورده‌های سمبولیسم فرانسوی می‌پردازد، احتمالاً متعجب می‌شود که این آثار باید برای سرگرمی ساخته شده باشند. درهم آمیختگی تصاویر، و آمیزش دلبخواهی استعاره‌ها، ترکیب شور و بذله‌گویی - به شیوه‌های مطمئن و خشن، آمیختگی گستاخانه مادی و روحی... این‌ها همه ممکن است نزد او درست و آشنا آید. او همیشه آنها را در شعر قرن‌های (۱۶ و ۱۷) انگلیس شناخته است - شکسپیر و دیگر شاعران دوره الیزابت، این کارها را بدون نظریه‌پردازی درباره آنها به انجام رسانده‌اند. آیا این زبان طبیعی شعر نیست؟ هنجاری نیست که قرن ۱۸، در حوزه ادب انگلیس بر ضد آن شورید و رومانتیک‌ها هر کاری که از دستشان برآمد برای بازگشت به آن انجام دادند؟

ولی باید به یادداشت که گسترش شعر فرانسه با تحول شعر انگلیسی کاملاً متفاوت بوده است. میشله می‌گوید که در قرن شانزدهم آینده ادب فرانسه در گرو تعادل بین رابله و رونسار است، و تاسف می‌خورد که این رونسار است که پیروز می‌شود. زیرا «رابله» در فرانسه به قسمی معادل ادیبان انگلیسی دوره الیزابت است در حالی که رونسار که نزد میشله معرف فقیرترین، خشک‌ترین و **فرارده‌ای‌ترین** نبوغ فرانسوی است، از اسلاف وضوح و روشنی، جدی بودن و

منزه بودن فرادهدش کلاسیک است که در مولیر و راسین به اوج می‌رسد. در قیاس با کلاسی‌سیسم فرانسوی که کل ادبیات این کشور را از رونسانس به بعد احاطه کرده است، کلاسی‌سیسم انگلیس در قرن هیجدهم، عصر دکتر جانسون و پوپ، واگرایی ناچیزی بود و از دیدگاه خواننده انگلیسی، جسورانه‌ترین ابداع‌های انقلاب رومانتیکی فرانسه، به‌رغم همه شورانگیزی‌های ملایم با آن، به نحوی شگرف به صورت خصلتی عادی و ملایم جلوه‌گر می‌شود. اما زمان و فشار فرادهدش‌ها معیار دشوار گسیختن از آن بود. سرانجام، کالریج، شلی و کیتز - به‌رغم پوپ و دکتر جانسون - ناچار بودند به میلتن و شکسپیر بنگرند که جنگل‌های انبوه (شعرشان) مدتها فراسوی باغ‌های صوری قرن هیجدهم، مطمح نظرها بوده است. ولی از نظر یک فرانسوی قرن هیجدهم مانند ولتر، شکسپیر درک‌ناپذیر بود، و نزد فرانسوی متعلق به فرادهدش کلاسی‌سیسم آغاز قرن نوزدهم، بلاغت هوگو افتضاح و رسوایی! فرانسوی با چنان رنگهای غنی یا چنان واژگان آزاد، خوگر نبود، و از این بیشتر رومانتیک‌های فرانسوی قواعد وزنی را شدیدتر از هر شاعر انگلیسی شکستند. با این همه هوگو هنوز از تنوع و آزادی شکسپیر بسی دور بود. روشن‌گر است که شعر غنایی شلی را که این گونه آغاز می‌شود: «ای جهان! ای زندگی! ای زمان!» با آغاز این شعر آلفرد دوموسه «نیرویم، و زندگانیم را از دست داده‌ام»:

J'ai perdu ma force et ma vie

قیاس کنیم. این دو شعر غنایی، به قسمی عجیب مشابه‌اند، هر دو نفحه‌آه رومانتیکی‌اند بر گذر غرور جوانی. با این همه، شاعر فرانسوی حتی در حدیث آرزومندی خود، اشاراتی نکته‌دار و سخره‌آمیز دارد، زبان‌ش همیشه منطقی و دقیق است در حالی که شاعر انگلیسی مبهم است و تصاویری به ما می‌دهد که

وسيله منطق با هم پیوند نیافته. و شعر فرانسه منحصرأ تا پیش آمدن و ظهور سمبولیست‌ها در واقع، توانا و لایق خیال‌پردازی و روانی (موجود در شعر) انگلیسی شد.

جنبش نمادگرایی قواعد وزنی فرانسوی را که رومانتیک‌ها دست نخورده باقی گذاشته بودند درهم شکست و سرانجام، تا آن جا پیش رفت که کلاً وضوح و منطق فرادش کلاسیک فرانسوی را که رومانتیک‌ها هنوز بسیار محترم می‌شمردند، دور ریخت. سمبولیسم از سرچشمه‌های زبان‌های فلاندر (شمال غربی اروپا)، آلمانی، یونانی جدید، و یه ویریه و بطور دقیق از زبان انگلیسی سیراب شد. ورن در انگلستان زیسته بود و انگلیسی را خوب می‌دانست، مالارمه استاد زبان انگلیسی بود، و بودلر با ترجمه مقالات «پو» جنبش نمادگرایی را با نخستین برنامه‌های آن تمهید کرده بود. دو شاعر سمبولیست استوارت مربل و فرانسیس ویله‌گرفین آمریکایی‌هایی بودند که در پاریس می‌زیستند و به زبان فرانسه می‌نوشتند... ما در دانستن این نکته که گریفین هنوز شاعری مهم شمرده می‌شود متعجب می‌شویم، ولی مسأله در این است که او راهی گشود که فرانسویان را شگفت‌زده ساخت و زیر تأثیر قرارداد و احتمالاً هیچ یک از فرانسوی‌ها توانا به چنان کار نمایانی نبود. او توفیق یافته بود که برای همیشه وزن کلاسیکی دوازده هجایی (alexandrine) مصریعی که دارای شش پایه و تد مجموع: یک و تد کوتاه و یک و تد بلند، هستند) را که تا آن زمان پایه شعر فرانسه بود... درهم بشکنند. او کلاً از آن چشم پوشید و به نوشتن اوزان شعر انگلیسی به زبان فرانسه آغاز کرد. فرانسویان این قسم شعر را Vers Libre نامیدند اما این شعر «آزاد» است. فقط در این معنا که همچون بسیاری از اشعار ماثیو آرنولد و براونینک فاقد نظم است.

به هر حال آنچه به ویژه پو را مقبول فرانسویان ساخت، چیزی بود که او را از دیگر رومانتیک‌های کشورهای انگلیسی زبان متمایز ساخته بود یعنی دلبستگی وی به نظریه زیباشناختی. فرانسویان همیشه بسی بیشتر از انگلیسی‌ها درباره ادبیات استدلال می‌کنند، آنها همیشه می‌خواهند بدانند چه می‌کند و چرا چنین می‌کند. نقد ادبی‌شان در مقام مفسر و راهنمای دائمی مابقی ادبیات ایشان عمل کرده است. و در فرانسه بود که نظریه ادبی «پو» - که گویا در جایی دیگر چنین استقبالی نیافته نخست بار به پژوهش گذاشته شد و تبیین گردید. از این رو گرچه تأثیرات و ابداعات سمبولیسم، قسمی بود که در زبان انگلیسی آشنا بود و گرچه سمبولیست‌ها گاهی و بطور مستقیم وامدار ادب انگلیس بودند... خود جنبش نمادگرایی به دلیل اصل فرانسویش، زیبانگاری خود آگاهانه دلخواسته‌ای داشت که آن را از نوع انگلیسی‌اش متمایز ساخت. در این جا باید به سوی کالریج بازگشت تا در زبان انگلیسی پیکره‌ای درخور قیاس با رهبر نمادگرایی «مالارمه» پیدا کرد. پل والری درباره او می‌گوید: همانطور که مالارمه بزرگترین شاعر فرانسوی عصر خود بود، می‌توانست مردم‌پسندترین شاعر نیز بوده باشد. ولی مالارمه شاعری مردم‌پسند نبود، برای تهیه وجه معاش خود انگلیسی درس می‌داد و کم می‌نوشت و از آن کمتر چاپ می‌کرد ولی عامه او را به مسخره می‌گرفتند و به او اعتنایی نداشتند و به تکرار می‌گفتند که شعرش بی‌معناست. با این همه از جدّ و لجاجت او خشمگین بودند. جدّ و پافشاری و لجاجتی که با آن از خانه کوچک پاریسی خود - جایی که روزی از روزهای هفته دیدارکنندگان را می‌پذیرفت - نفوذی بطور عجیب وسیع، در پایان قرن، بر نویسندگان جوان - انگلیسی و فرانسوی به یکسان... داشت و اعمال می‌کرد. در ساختمان چند اطاقه کوچک او در اطاق پذیرایی که هم‌چنین اطاق نهارخوری نیز بود، در طبقه چهارم

واقع در Rue de Rome جایی که سوت قطارها پیوسته از دریاچه‌ها به درون می‌آمد تا با گفتگوهای ادبی درهم‌آمیزد، مالارمه با نگاه خیره درخشان و متفکر، زیر مژگان‌های بلندش، به سخن درمی‌آمد، همیشه سیگاری به لب داشت تا به گفته خودش پرده دودی بین جهان و خودش بکشد، و با صدای ملایم، موسیقی وار و فراموش‌نشدنش درباره نظریه شعر سخن گوید. یکی از دوستانش گفت که: «در آن اطاق هوایی آرام و به تقریب دینی موجود بود. مالارمه غروری داشت که از حیات درونیش مایه می‌گرفت. طبیعت او شکیا، مستغنی، و بطور برانگیزاننده‌ای نجیب و شریف بود.» او همیشه پیش از سخن گفتن فکر می‌کرد و همیشه آنچه را که می‌گفت به صورت پرسش مطرح می‌ساخت. همسرش در کنارش می‌نشست و برودری دوزی می‌کرد. دخترش بر میهمانان در می‌گشود. هویسمان، ویستلر، دگا، موروا، لافورگ، والری، ژید، اسکاروایلد و ییتز... به آن جا می‌آمدند زیرا «مالارمه» قدیس حقیقی ادب بود. او برای خود هدفی به تقریب ناممکن پیش نهاده بود و بدون مصالحه و انحراف آن را دنبال می‌کرد. همه زندگانش موقوف کوشش به عمل آوردن چیزی به زبان شعر بود که پیش از آن انجام نشده بود. زمانی درباره یکی از غزل‌های «پو» نوشته بود:

Donner un sens plus pur, aux mots de la tribu

«معنا و مفهوم ناب‌تری به کلمات قبیله (قوم) دادن...»

همانطور که زمانی یکی از شاعران گفته بود، مالارمه، درگیر آزمون بیطرفانه‌ای در محدوده‌های شعر بود، در مرزی که در آن جا ریه‌های دیگران، هوا را غیرقابل تنفس می‌یابد.

پس چه بود این معنای ناب‌تر که مالارمه باور داشت به واژگان قوم به پیروی از ادگار آلن پو، می‌دهد؟ دقیقاً ماهیت این آزمونی که او در محدوده‌های شعر

چنان جذاب می‌یافت و دیگر نویسندگان به تکرارش به جد می‌کوشیدند، چه بود؟ نمادگرایی دقیقاً چه چیزی را پیش می‌نهاد؟ پیش از این در مورد پو خواننده را متوجه ساختم به آمیزش بین ادراک حواس گونه‌گون و کوشش برای ایجاد تأثیرات شعر نزدیک به تأثیرات موسیقی و باید در این جا بپذیریم که در نفوذ بر شعر سمبولیک، نفوذ واگنر به اندازه هر شاعر دیگری، اهمیت دارد. در زمانی که موسیقی رومانتیک کمترین فاصله را با ادبیات پیدا کرد، ادبیات نیز به سوی موسیقی کشیده شد. و نیز در مورد ژرار دو نروال از آمیزش بین خیالی و واقعی، بین احساس‌ها و اوهام انسانی از یکسو و آنچه در عمل ما انجام می‌دهیم و می‌بینیم از سوی دیگر، سخن گفتم. این گرایش «نمادگرایی» بود که در دومین حرکت دورشونده از دیدگاه افزاروارگی طبیعت و از تصور اجتماعی انسان (مفهوم انسان اجتماعی) شعری بسازد در مایه احساس‌ها و عواطف فرد بیش از آنچه در جنبش رومانتیسیسم دیده‌ایم. نمادگرایی در واقع گاهی در ساختن شعر به چنان نتیجه‌ای از دل‌بستگی خصوصی شاعر دست می‌یابد که آن شعر برای خواننده صورتی نامفهوم پیدا می‌کند. ظرافت ویژه و دشواری سمبولیم به وسیله خود این نام‌نشان داده می‌شود. غالباً از این نام گله کرده‌اند که برای جنبشی که مورد اطلاق آن است، نابسند است و برای برخی از جهات آن نامناسب و ممکن است خوانندگان انگلیسی زبان را گمراه کند. زیرا نمادهای جنبش سمبولیم را باید کمی متفاوت از نمادهای رایج «تعریف» کرد، یعنی در معنایی که در آن صلیب، نماد مسیحیت است و ستاره‌ها و خطوط راه راه نماد ایالات متحده آمریکا. سمبولیم مورد نظر ما حتی با سمبولیم «دانه» نیز تفاوت دارد. قسم آشنای سمبولیم، قراردادی و ثابت است، نمادگرایی «کم‌دی الهی» قراردادی، منطقی و معین است ولی نمادهای دبستان سمبولیم غالباً از سوی شاعر به دلخواه

برگزیده می شود تا نماینده تصورات ویژه خود او باشد - این نمادها قسمی جامه مبدل آن تصورات اند. مالاومه نوشت: پارناسی ها، به سهم خود، شیئی را همانطور که هست می گیرند و در برابر ما قرار می دهند از این رو آنها درخور حوزه رمز و راز نیستند، از این روح شادی شیرین باور به اینکه خلّاقیت شاعرانه همین است محرومند. نامگذاری شیئی به منزله از دست دادن سه نیمه تلذذ و بهره بردن از شعر است که از این خشنودی به دست می آید که (معنا) را کم کم حدس بزنیم. یعنی آن را القاء کنیم و فراخوانیم - این است آنچه خیال را افسون می کند.

اشارت کردن به اشیاء به جای بیان آنها به سادگی یکی از هدف های اولیه سمبولیست ها بود. ولی دیدگاه آنان متضمن چیزی بود بیش از آنچه مالاومه در توضیح یاد شده عرضه کرده است. فرض هایی که در زیر نام سمبولیسم نهان است ما را هدایت می کند چنان آموزه ای را به این صورت طبقه بندی و تعریف کنیم:

هر عاطفه یا احساسی که داریم و هر لحظه دانستگی با احساس و دانستگی دیگر فرق دارد و در نتیجه، ناممکن است عواطفی را که در عمل تجربه می کنیم از راه زبان قراردادی و کلی ادبیات رایج ارائه دهیم. هر شاعری شخصیت یگانه و مفرد خود را داراست، هر لحظه وجودی او آهنگی ویژه دارد، و ترکیب ویژه ای از عناصر و این وظیفه شاعر است زبان ویژه ای کشف و ابداع کند، زبانی که منحصرأ قادر خواهد بود شخصیت و عواطف او را بیان کند. زبانی از این دست از نمادها بهره می برد: آنچه را که چنین ویژه، چنین زود گذر، و چنین مبهم است نه با بیان (گزاره) و توصیف مستقیم، بلکه وسیله توالی واژه ها و تصاویری که در کار القاء آن به خواننده هستند انتقال توان داد. خود نماد گرایان سرشار از این ایده که به شعر تأثیراتی مشابه با تأثیرات موسیقی به وجود آورند، گرایش داشتند به این تصور که این تصاویر دارای ارزشی مجرد است همانند آهنگها و ترکیب

آهنگهای موسیقی. ولی واژه‌های سخنان ما «نت» های موسیقی نیستند و آنچه نمادهای سمبولیسم در واقع بود، استعاره‌هایی بود جدا شده از سوژه‌های آنها، زیرا کسی نمی‌تواند، فراسوی نقطه‌ای معین، در شعر صرفاً از رنگها و صداها به جهت خود این رنگها و صداها لذت ببرد. ناچار است حدس بزند که تصاویر به چه چیز اطلاق می‌شوند. از این رو سمبولیسم را در مقام کوششی که به وسیله ابزار به دقت مطالعه شده به منظور انتقال دادن عواطف منحصر به فرد شخصی می‌توان تعریف کرد یعنی همخوانی پیچیده تصورات عرضه شده با استعاره‌های آمیخته. جنبش سمبولیسم واقعی نخست بطور عمده منحصر به ادب فرانسه بود، و اساساً محدود به شعری بود تقریباً از گونه اشعار صوفیانه و باطنی Esoteric ولی با گذشت زمان مقدّر بود که در سراسر جهان غرب گسترش یابد و اصول آن به مقیاسی رواج یابد که شوریده‌ترین بنیادگذاران آن به دشواری پیش‌بینی توانستند کرد.

عرفان و تاریخ

در عرفان و تصوف گسترده‌ای ما که تاریخی بس دیرپای دارد - مهمترین مسأله، مسأله ارتباط «وجود مطلق» با انسان و نمودهای دیگر جهان است. درباره‌ی خاستگاه این عرفان و تصوف رساله‌ها و کتابهای زیادی نوشته شده و کسانی چون گلدزیهر، نیکلسن، ماسینیون، هانری کربن، براون، برتلس، پطروشفسکی (در اروپا) و همائی، فروزانفر، غنی، زرین کوب، صفا... (در ایران) بحث‌های دامنه‌داری عرضه کرده‌اند ولی تا کنون نتیجه‌ای که پذیرفته همه پژوهندگان باشد بدست نیامده است زیرا بعضی خاستگاه عرفان ما را آئین‌ها و فلسفه‌های هند، بعضی عرفان مسیحی یا نوافلاطونی و بعضی دیگر آئین‌های کهن ایران باستان می‌دانند و پیدا است که هر یک از این نظریه‌ها دشواری‌های ویژه‌ی خود را داراست و از همین رو مشکل یاد شده هنوز گشوده نشده است. داوری در این زمینه از توان نویسنده این سطور بیرون است اما داوری درباره‌ی محتوای آثار عرفانی که در کتابهایی چون سیرالعباد الی‌المعاد سنائی، منطق‌الطیر عطار، مثنوی مولوی، کیمیای سعادت غزالی، عوارف‌المعارف سهروردی، عبه‌العاشقین روزبهان و کلیات سعدی و دیوان حافظ و هفت‌اورنگ جامی... منعکس شده کم‌وبیش از

توان من و کسانی که آثار یاد شده را خوانده‌اند بیرون نیست و به همین دلیل به گفتگو درباره نکات عمده فرادش عرفانی و صوفیان خود می‌پردازیم. لازم به یادآوری است که عرفان و تصوف - گرچه دارای جهات مشترک است با یکدیگر تفاوت زیاد دارد که در صفحه‌های پیشین به آن اشاره کردیم و در همین گفتار نیز به آن اشاراتی خواهیم داشت.

برای آغاز کردن سخن بهتر است تعییراتی که پژوهنده‌ای جدید درباره رابطه وجود و انسان بدست داده است بیاوریم تا ژرفا و اهمیت مشکل بهتر آشکار شود. این پژوهنده با توجه به فلسفه هایدگر می‌گوید «انسان مخلوق در ذات خود است و گاهی وجود از سر عتاب با او سخن می‌گوید. وجود عبارت است از نسب به علم حضوری. موجودات یعنی ماهیانی که انتساب دارند با وجود:

هست رب الناس را با جان ناس
اتصالی بی تکلف بی قیاس
نسبت بین موجودات و «وجود» چیست؟ روشن نیست. هایدگر می‌گوید:
«همیشه باید پرسید. حقیقت با نسبتی حضوری پیدا می‌شود. معمولاً ارتباط انسان با امور ظاهر است به کنه اشیاء نمی‌تواند برود.»

از این گفته‌ها پیداست که نمودهای جهان و وضعیت تاریخی انسان اعتباری ندارد زیرا به گفته پژوهنده «از دیدگاه هایدگر تاریخ با عهد انسان با وجود درست شده نه با عهد با موجود. چرا موجود هست به جای اینکه نباشد^۱ هایدگر طالب تجدید عهد است. انسان با وجود، عهد و پیمانی بسته و تاریخ آغاز شده. هایدگر طالب عهد تازه‌ای است که انسان با «وجود» ببندد. سارتر در طرح مسأله «درگیری» در «موجودبینی» اصرار دارد و این تمامیت متافیزیک است. فلسفه‌های جدید همه خود بنیاد هستند و با «خود» عهد می‌بندند. سارتر

۱. این پرسش را پیش از هایدگر، لایبنیتز و هگل نیز پرمیده بودند.

نیز با انسان عهد می‌بندد ولی هایدگر برآنست که با وجود عهد ببندد و می‌گوید: وجود از افق زمان طالع می‌شود. قبل از «وجود»، زمان است. هایدگر می‌گوید: یونانی پیش از سقراط، نسبت درست با «وجود» گرفته. حواله تاریخی چنین بوده است. هایدگر این رابطه و نسبت را متافیزیک می‌نامد. تاریخ مغرب عبارت است از تاریخ متافیزیک. مطالعه مواقف تاریخی را از افلاطون تا نی‌چه می‌بینیم. همواره پرسیده‌اند که وجود موجود چیست؟ پرسش از خود «وجود» با هیئت^۱ و ضلالت همراه بوده است. سیر از موجود به وجود همیشه با هیئت همراه است. در این سه دوره: یونانی، قرون وسطی و جدید و مواقف آن پرسش‌هایی طرح شده و سپس از بین رفته و پرسش‌های تازه‌ای آمده. برخی پرسش‌ها منفی بوده مثبت شده و برعکس. در قرون وسطی می‌گفتند که دنیا کشتزار آخرت است. فلسفه پراگماتیسم می‌گوید: آخرت باید مزرعه دنیا شود (سود مبنای حقیقت است، ویلیام جیمز). خود بنیادی سبب تصرف و تسخیر عالم و ماده بوده و در نتیجه علم پیدا شده... و هنوز نیز ادامه دارد.^۲ و هم‌چنین: «اخیراً بعضی از دانشمندان علوم اجتماعی یا فلاسفه، زیر عنوان مورفولوژی و آرکئولوژی و... درباره صورت تمدن‌ها بحث کرده‌اند اما از آن جا که غالباً تفکرشان مبتنی بر تذکر تاریخی و توجه به معنای حواله تاریخی نیست، من این نوع تفکر را تفکر قالبی یا صوری می‌نامم. تفکر قالبی وقتی انحطاط و ابتذال پیدا می‌کند و تکراری و تقلیدی می‌شود... آن را تفکر قلابی می‌نامم. در برابر تفکر قالبی، تفکر قلبی قرار دارد... در برابر مورفولوژی تاریخی... و تعبیری از این قبیل که علمای اجتماع و فلاسفه تاریخ اصطلاح کرده‌اند باید بگویم که من به اسم‌شناسی

۱. مراد همان هراس Angst است که در فلسفه‌های اگزیستانس طرح شده است.

۲. از گفته‌های احمد فردید

تاریخی قائلم. اسم‌شناسی را خودم اصطلاح می‌کنم ولی باید در نظر داشت که مسأله تلقی اسماء در تصوف نظری اسلام هست، چنانکه محی‌الدین عربی در «فصوص‌الحکم» هر یک از انبیاء را مظهر اسمی از اسماء دانسته است. هم‌چنین جامی دربارهٔ اینکه ادوار تاریخ هر یک مظهر اسمی از اسماء الهی است به تبع محی‌الدین می‌گوید:

در این نوبت‌کده صورت‌پرستی	زند هر کس به نوبت کوس هتی
حقیقت را به هر دوری ظهوری است	ز اسمی بر جهان افتاده نوری است
اگر عالم به یک منوال بودی	با انوار کان مستور بودی ^۱

گمان می‌رود که مراد گوینده و نویسندهٔ گفتار تا حدودی روشن باشد، زیرا می‌گوید که امروز و فردای تاریخ [مراد ما تاریخ به معنای واقعی است] چیزی به حساب نمی‌آید. باید در انتظار پس‌فردای تاریخ ماند آن‌گاه که وجود، همه چیز را از این رو به آن رو برمی‌گرداند و اول‌الاولین‌ها را آخرالآخرین خواهد کرد... پس این انسانی که قرب حقیقت و وجود را از دست داده و در سراسیمه‌گی نفسانیت لغزیده دیر یا زود از نفس می‌افتد و انسان دیگری می‌آید که میان او و وجود «حجابی» نیست و در اسارت «ماده» و «نفس اماره» نیست. همه جان‌وتن شاعر است و برپام افلاک، کوس قرب به حقیقت و وجود می‌زند. این انسان دیگر در بند چیزهای پیش‌پا افتاده و ظواهر امور نیست، غمناک تلاش معاش نیست و همانند پرندگان که در انجیل وصف شده‌اند نه می‌پوشد نه می‌خورد و نه می‌ریسد، و در آستانهٔ درهای سبز ملکوت نشیمن دارد.

۱. مجلهٔ فرهنگ و زندگی، ص ۳۹ (گفته‌های احمد فردید)

درد و سوگ زندگانی انسان از کجا آمد؟ «از آن جا و از آن روز که از وجود و حتی موجود [بودن و باشنده] روی برگرداند؛ سپس در جزم‌های قرون وسطائی و دهلیزهای تودرتوی مسائل کلامی گرفتار آمد و در عصر جدید با دکارت دچار خود بنیادی و موضوعیت نفسانی شد [ر. ک روش‌های دکارت] با این روش‌ها، دوره آغاز تصرف در طبیعت و عصر نیرنگ اختری آغاز شد و سرانجام به تسخیر فضا و ساختن بمب اتمی رسید و انسان را در گرداب‌های بی‌پایان شوروشهوت و مصرف غرقه ساخت و اسیر شیطان نفس کرد.»^۱

گرایش‌هایی از همین دست را در نشر و شعر معاصر فارسی نیز می‌بینیم. کتاب «دانش نخستین» از شیراز زاده پرتو، و حجم سبز و مسافر از سهراب سپهری... از این معنی حکایت دارد که ایستارهای عرفانی هنوز زنده و در نکاپوست. دیگری در مطالعه شعر سپهری به این نتیجه رسیده است که «در جهان دو نوع فرهنگ وجود دارد، فرهنگهایی که در سیر تاریخ به منابع درونی انسان توجه داشته‌اند (خاورزمین) و فرهنگهایی که منابع نیرو را در جهان بیرون از انسان جستجو کرده‌اند (فرهنگ غربی) فرهنگ و تمدن اخیر برای دستیابی به اهداف خود و برای نابود کردن فرهنگ‌های بومی از هیچ شقاوت و رذالتی کوتاهی نکرده است... سپهری نمونه خوبی است از آن پایداری که فرهنگ یا بینش شرقی نشان می‌دهد. سپهری با تکرار «باید» جابه‌جا در اشعارش لحنی پیامبرانه پیدا می‌کند، زمانی که می‌گوید: پشت دانائی اردو بزنیم... موقعیت خود را به عنوان وارث فرهنگ مشرق زمین به ثبت می‌رساند. شعر «مسافر» گذری از دهلیزهای پیچ‌درپیچ فرهنگهای گونه‌گون شرق است. هیچ چیز او را از «هجوم خالی اطراف» نمی‌رهاند و هیچ کس به اندازه ما شرقی‌ها با این «هجوم»

آشنا نیست. این تعبیری از جهان پیرامون انسان است که در همه دستگاه‌های فکری شرقی مشترک است. هم‌چنین «ترنم موزون حزن» آن را همه به خوبی می‌شناسیم. حالا می‌خواهد این حزن بودائی باشد یا ایرانی. این‌ها همه از ویژگی‌های فرهنگی ما هستند.^۱ می‌بینیم که در این سخنان نگرش ویژه‌ای درباره تاریخ بدست داده می‌شود. محتوای این تاریخ واقعیت‌های مشخص نیست حقیقتی سوپرکتیف و درونی است. زیرا در مثل می‌خواهد تمدن‌های خاوری و بومی را دارای فرا روندی بداند بکلی متضاد با فراروند تمدن‌های غربی. تمدن غربی همیشه مهاجم و ایلغارگر و ددمنشانه بوده و تمدن خاوری همیشه صلح‌جویانه و عارفانه و مورد هجوم. یا می‌گوید «قرن نوزدهم اسیر دو ساحت بوده: بورژوازی و «من» متشر... ولی انسان (و شاعر) باید از ساحت علم و فلسفه و کیشداری به «ساحت» دیگری برود. این تمنای ساحت سوم برای انسان ضروری است و در آن «نظر» و «عمل»، یکی می‌شود»^۲ یا می‌گوید: «عرفان بودائی و دیگر دستگاه‌های نظری انسانی، در رویارویی با جهان، ایستا نیستند. پویائی در ذات اندیشیدن است. هر دستگاه فکری انسانی سعی در دگرگونی جهان دارد، خواه از آن بودا باشد یا مزدک...»^۳ در این داوری‌ها اشکالات به اندازه‌ای زیاد است که در واقع انسان حیران می‌شود بحث را از کجا آغاز کند. از کجا فهمیده‌اند که تمدن‌های مشرق زمین سرشار از صلح و صفا بوده است. مگر هجومی که در سطرهای بالا از آن یاد شده همیشه از جانب غرب بوده است؟ به این اعتبار لابد چنگیزخان و تیمور گورکانی که بزرگترین مناره‌ها را از کله‌های انسانی در تاریخ پیاکرده‌اند غربی بوده‌اند و ما نمی‌دانستیم. دیگر اینکه باید پرسید آیا

۱ و ۳. مجله آدینه - شماره / ۱۵ مرداد ۱۳۶۶. ص ۵۱

۲. گفته احمد فردید.

عرفان و «ترنم موزون حزن» شرقی علت بوده است یا معلول؟ مگر فردوسی از نمایندگان بزرگ فرهنگ ما نیست؟ اگر هست چرا کوس جنگ می‌نوازد و حماسه می‌پردازد و در باره محمود غزنوی می‌گوید:

ز دشمن ستاند رساند به دوست	خداوند پیروز گریز یار اوست
به بزم اندرون گنج بپراکند	چو رزم آیدش شیرویل افکند
چو آورد گیسرد به شمشیر تیز	برانگیزد اندر جهان رستخیز
همی بار خواهد ز هر مهتری	ز هر نامداری و هر کشوری
اگر بار ندهند کشور دهند	همان گنج و هم تخت وافر دهند ^۱

اما دو سه قرن بعد به علت دگرگونی در روابط اجتماعی سعدی می‌سراید:

ناسزائی را که بینی بختیار	عاقلان تسلیم کردند اختیار
هر که با پولاد بازو پنجه کرد	ساعد سیمین خود را رنجه کرد

و حافظ می‌سراید:

ما قصه سکندر و دارا نخوانده‌ایم از ما به جز حکایت مهر و وفا مه‌رس
در بیشترین بخش‌های «اوستا» به ویژه «گائنه‌های» او سخن از آبادی
جهان، کوشش و پیکار در راه از بین بردن بدی و اهریمن و موجودات زیانکار
برای انسان، می‌رود. آب، روشنی، سبزی، کشتزارها، باغ‌ها، پاکی در گفتار
و کردار و پندار، دلیری، آرامتگی و پیروزی... ستایش می‌شود. بزرگترین عبادت
پرودگار در آئین مزدائی، آباد کردن جهان است نه ریاضت و خمودگی و
شکستن تن و زهد. در مراسم آئینی زردشتی می‌خوانند:

«ای آب، ای زمین، ای گیاهان، ای امشاسپندان، ای شهریان نیکوکار، ای
زنان و مردان پرهیزکار برکت آفرین، ای فروهرهای پاک و نیرومند و پیروزگر،

۱ فردوسی و شاهنامه - به اهتمام حبیب یغمائی، ص ۴۸ - تهران ۱۳۴۹

ای مهر پیوند گار جان، ای سروش پاک نیکرو، ای داد گری راست... ای والای
تندتاز سرچشمه آب ها، ای ستودگانی که بخشنده نیکی و پاکی هستید...»^۱
اهورا مزدا به زردشت می گوید اگر می خواهی بر دشمنی دیوها و جاودان و
پری ها، کاوی ها و کرپن های ستمکار، راهزنان دوبا و گمراه کنندگان دوبا،
گرگ های چهارپا، به لشکر دشمن... چیره شوی نام های مرا زمزمه کن «دورین
نام من است، پاسبان نام من است، شهریار دادگر نام من است. کسی که به یک
ضربت فح کند نام من است، کسی که به همه شکست دهد نام من است.
آفریننده کل نام من است. بخشاینده همه نعمت ها نام من است...»^۲
در «یسنای» روح آفرینش ناله کنان با دست های برافراشته به درگاه ایزدی
رفته و می گوید:

«روان آفرینش به درگاه تو گله مند است از برای که مرا ساختی... ستم و
ستیزه و خشم و زور مرا به ستوه آورده. مرا جز تو ننگهبانی نیست زندگانی پایدار
و خرمی به من بخش.»^۳ و در این باره گفته اند که «اگر در این قرن تمدن به ما
اجازه چنین درخواست و شکایت داده شود قطعاً همان مفاهیم و بیان را تکرار
خواهیم کرد که هزاران سال پیش زردشت از قول روان آفرینش بیان کرده است.»^۴
گمان می برند که در مثل در تمدن و فرهنگ هند، همیشه «بودائی» بوده است
که همه افراد جامعه زیر بوته های نیلوفر نشسته و در خواب های سبز آرامش
نیروانا و مراقبه سیر می کرده اند و باور داشته اند که بدی با بدی از بین نمی رود
و مهمترین مشغله انسان گستن زنجیرهای خواست ها و امیال بوده است... چنین

۱. خرده اوستا - گزارش فارسی رشید تهردان - ص ۱۴۲ و ۱۴۳ - تهران ۱۳۴۹

۲. هرمزدیشت به نقل از مجله فروهر، ص ۸۵ - سال شانزدهم شماره ۳ و ۴ - خرده اوستا، همان، ص ۱۶۴

۳. یسنای ۲۹ بند ۱

۴. دینشاه ایرانی - مجله فروهر، همان، ص ۱۰۷

تصوراتی با واقعیت‌های زندگانی انسانی و تاریخ واقعی - که همه ما در آن افتاده‌ایم - مغایر است. در اساطیر همه ملل همه‌جا خواست و خواست قدرت تأیید می‌شود. در هیچ یک از آن‌ها نمی‌بینم کشمکش و نبرد را خوار بشمارند و جنگ را بدی مطلق بدانند. قبیله‌های ابتدائی مردمی جنگجویند و در آئین‌های نبرد و مسابقه‌های زورآزمایانه نشاط تازه‌ای می‌یابند. در مهرآئینی و آئین زردشت نبرد با بدی و اهریمن، جای نمایانی دارد. «در نقوش و تصاویر «میترا» ایزدمهر به صورت مردی نیرومند که طراوت جوانی را به کمال داراست، زانو به زمین زده و مشغول انداختن گاوی په روی زمین است. او دست در شاخ یا در سوراخ‌های بینی حیوان کرده سر او را به عقب کشیده و خنجری در قلب او فرو می‌کند... وقتی گاو به حال احتضار افتاد، خونی که از بدن او بیرون می‌آید، روی کشتزارهای گندم می‌ریزد و باعث نیرومندی آن‌ها می‌گردد.»^۱

اساطیر و حماسه‌های ملل که جنگ پهلوانی یا دینی را گرامی می‌دارند بسیار زیاد است: ایلید، مهابهاراتا، عهد عتیق، هنر (فن) جنگ *suntzu*، حماسه گیل‌گمش، شاهنامه فردوسی، پارسیفال... این‌ها در بردارنده هنرنمایی جنگ‌آوران، بکاربردن حیاهای جنگی، شکست اقوام مهاجم و پیروزی اقوام خودی است. در هندوستان که به نظر بعضی‌ها همیشه سرزمین عرفان و آرامش و فقر و درویشی بوده است، مدتهای طولانی درباره جنگ و صلح اندیشیده‌اند. و این‌ها همه در «مهابهاراتا» منعکس شده. گرایش به جنگ حتی در «گیتا» نیز دیده می‌شود. خواننده امروزی آن گمان می‌کند که متنی دینی و عرفانی می‌خواند درحالی‌که این کتاب، بخشی است از یکی از بزرگترین حماسه‌های جنگی همه اعصار، بخشی از کتاب «جنگ بزرگ پسران بهاراتا (Bharata)».

۱. آئین میترا - ورمارزن - ترجمه بزرگ نادرزاد. ص ۹۷

در مهابهاراتا آمده است:

«شاهی که جویای کامروائی است نباید در کشتن پسر، برادر، پدر یا دوست خود درنگ کند. اگر یکی یا چندتن از آنان مانعی در سر راه او باشند باید آن‌ها را از میان بردارد. بدون قطع شریان حیاتی دیگران، بدون دست یازیدن به کردارهای بیدادگرانه و بی‌رحمانه بسیار، بدون کشتن موجودات زنده - آن‌طور که ماهیگیران ماهی‌ها را می‌کشند، نمی‌توان کامروا شد... اشخاص معینی که دوست یا دشمن نامیده شوند، وجود ندارد. برحسب فراروند موقعیت‌ها و شرائط، کسانی دوست یا دشمن‌اند. قدرت برتر از حق است. حق از قدرت زاده می‌شود و پیش می‌رود. حق نگهبان خود را در قدرت می‌یابد...»^۱

زمانی دراز می‌گذرد و آئین بودا می‌آید. جنگ برون بدل به جنگ درون می‌شود. به تعبیر هگل «آئین بودا باز گشت آگاهی است به عرصه روانی. و دینی است که با «خود» می‌پیچید. دارای جهات مثبت و منفی است. در جهت منفی خود همه چیز را چنان می‌بیند که از «هیچی» می‌آید به «هیچی» می‌رود. «هیچی» تجربیدی را برترین هستی می‌بیند. فرجام همه فعالیت‌ها و خواست‌ها، هیچی است و این نابودکننده خرد است و اخلاق و حتی سوپرکتیویته. نیک‌بختی را در بی‌عملی می‌داند و در نه‌خواستن... در صورت مثبت خود، روح را در مقام مطلق می‌بیند ولی همین نیز به تمامی روحی نیست زیرا آن را در شکل انسانی در شکل و پیکره بودا نمایان می‌سازد.»^۲

بنابراین مواقف (= مراحل) تاریخی بدان گونه نیست که طرفداران تصوف می‌پندارند. از نظر عارف یا صوفی البته آن‌چه مهم است توجه به درون و رفتن از

۱ مهابهاراتا، کتاب ۱۱ x

2. Leo Rauch, the philosophy of Hegel, P: 63, New york, 1965

حوزه محسوس و واقعی به جهان درون و سپهر جان است اما تجربه درونی او معیار تاریخ نیست زیرا فعالیت و گفتار او نیز با معیار تاریخ سنجیده می شود. ازاین رو باید گفت:

۱- طرفداران عرفان یا تصوف تاریخ را عبارت از دوره‌هایی می‌دانند که سخت تجربیدی و ساختگی است و ریشه در واقعیت ندارد. دراین دیدگاه‌ها، بنیادهای واقعیت، رابطه‌های کشاورز و مالک، کارگر و کارفرما، ساخت اقتصادی و اجتماعی جامعه، نبردهای طبقاتی و قومی... مطلقاً بدست فراموشی سپرده شده است. از این نظر پیدایش تمدن کشاورزی و شهرنشینی، بسط فئودالیزم و سپس بورژوازی، نبردهای صلیبی، هجوم مغول‌ها و تیوتون‌ها، نبردهای اسکندر، ژولیوس سزار و ناپلئون، جنگ‌های جهانی اول و دوم و نتایج آن‌ها... مطلقاً بی‌اهمیت است و تاریخ بشمار نمی‌آید. مشکل بنیادی منحصراً «لقا یافتن» با وجود است.

۲- این پژوهندگان باورهای صوفیان را با واژگان امروزی، با واژگان هایدگر زنده می‌کنند و می‌گویند: انسان نطق دارد و اهل دل است. حیوان اهل دل نیست. نه فرشته می‌تواند قیام ظهوری (= اگزیزتانس) داشته باشد نه حیوان. قیام ظهوری ویژه انسان است... خلق اله آدم علی صورته و مسأله اسماء الله...

این سخنان ما را به جهان‌نگری ما قبل منطقی^۱ و عرفانی^۲ می‌کشاند. به دورانی که انسان برای همه چیز و از آن جمله اعداد، الفاظ و اسماء، ویژگی‌های مرموز قائل بود. پیشینه‌های آغازین به اصطلاح «علوم سری و رمزآمیز» که آن‌ها را «علوم» هرمتیک یا ازوتریک می‌نامند، از همان دوران کهن است...

1. Prelogic

2. Mystic

فیثاغورثیان و بزرگی‌های رمزآمیزی برای اعداد قائل بودند. اخوان‌الصفاء و اسماعیلیان از آن‌ها بهره بردند و به رمز حروف نیز باور داشتند... مسأله «علم اسماء» آموزشی کابالستیک است [در فلسفه اسپینوزا نیز منعکس شده] در این علم به ویژه از «اسماء الحسنی» که بهین نامهای خداست (ملک، قدوس، مهیمن، باری، مصور)... سخن می‌رود... از کاهنان مصری و بابلی و مغان ایرانی و شمنان مغول و مرغزان تبت و جوکیان هند و جادوگران سرخ‌پوست و سیاه‌پوست تا طرفداران اسپریتسم و «علوم» ازوتریک معاصر که می‌کوشند جادوی کهن را با استدلال‌ها و واژگان علمی بیارایند، همه در واقع در این باور بنیادی مشترکند که جهان «نمود» [طبیعت]، مقهور جهان بود یا جهان باطن [ماوراءطبیعت] است و انسان می‌تواند با این جهان وارد مراوده سری شود و در جهان طبیعت خرق عادت کند. از همین خاستگاه است که مفاهیم «باطن» و «ظاهر» و ضرورت دل‌نبستن به ظواهر و کشف باطن امور بعدها نزد طرفداران تأویل احکام دینی ظاهر می‌شود.^۱

۳- گذشتن از «ساحت علم و فلسفه» و رسیدن به ساحت روحی و باطنی و گفتن اینکه دو ساحت نخست با پندار و با هشی متغیر و عقل جزئی سروکار دارد و سومی با «دیدار» وجود و حقیقت سروکار دارد و بر حق است... مسأله تازه‌ای نیست. کتاب‌های منطق الطیر عطار، دیوان سنائی، تهافت الفلاسفه غزالی، مثنوی مولوی و آثار سهروردی (فیلسوف اشراق) و محی‌الدین عربی و روزبهان پر از این سخنان است. واژگان مقامات، کرامات، عنایت، همت گماشتن، اشراف بر خواطر، مسخ و رسخ، جواسیس القلوب... همه به همین سو اشارت دارد. از همه مهمتر خوار شمردن خرد «عقل» و در نتیجه اندیشیدن و فلسفه با غزالی اوجی

۱ برخی بررسی‌ها... - ص ۳۸ و ۳۹.

بلند یافت راه را برای کشف و کرامات صوفیان و بی‌اعتنائی به جهان واقعی باز کرد. غزالی با حمله به فلسفه و کفرآمیز دانستن آن، موجبات تضعیف اندیشه آزاد و بسط فراروند پیروی و اقتدا را فراهم آورد در نتیجه امور این جهانی خوار شمرده شد و جستجو درباره علل بزرگی یا انحطاط اقوام، کشف روابط نموده‌ها... به کمترین حد ممکن رسید. تئولوژی جای فلسفه و تصوف جای علم مثبت را گرفت و کار به جایی رسید که بهنگام تهاجم خانمان‌سوز مغول و پس از آن اندیشه آباد کردن جهان و دفاع از سرزمین و زادگاه، بدست فراموشی سپرده شد، بطوریکه اردوی مغول توانست عرصه سرزمین‌های اسلامی از ماوراءالنهر تا شام را در نوردد و حتی مرکز خلافت، بغداد را نیز درهم فروکوبد.

بنابراین ما اگر به سفارش این پژوهندگان در دگرگونی جهان دست نبریم و از نموده‌های تاریخی و طبیعی و اجتماعی روی برگردانیم مایه نقد بقا را که ضمان خواهد شد؟ می‌گویند هدف مطلق دیدار با وجود است و کسانی که به این مرتبه نمی‌رسند، اسیر آراء همگانی، «نفس» و دچار خود بنیادی‌اند. می‌گویند علم حجاب آدمی است پس باید جامعه و مردم را به حال خود گذاشت تا هر چه می‌خواهند به سر هم بیاورند. هدف ما باید این باشد که در روشنگاه وجود قرار گیریم؟ در این صورت جز «گزیدگان» چه کسی خواهد توانست در خلوت خود بنشیند و به دیدار وجود بیندیشد. اگر از «عقل جزئی» که چون و چرا می‌کند و از علت‌ها می‌پرسد روی برگردانیم، جز سیر و سلوک صوفیانه چه کار دیگری از ما ساخته است؟

می‌گویند: تعبیر حافظ از واژگان «خراب» نشانه فناى از «خود» است. خراب آباد، بالاترین ستایشی است که حافظ از انسان می‌کند. در خرابات مغان نور خدا می‌بینم... «رند» کسی است که در خرابات مغان بسر می‌برد. کمال

انسان در بسر بردن در خرابات (خراب آباد) و در عالم داشتن است. آبادی انسان در «خرابی» است^۱. در این داوری نیز واقعیتهای اجتماعی و شاعرانه به سود باوری ویژه تحریف شده است. اگر این داوری را بپذیریم با این نتیجه خواهیم رسید که حافظ پیرو شبستری و محی الدین عربی بوده است در صورتیکه چنین نیست، زیرا «خرابات» مدلولی واقعی نیز دارد تا جایی که حتی بعضی پروهندگان به قرینه «مغان» آن را صورتی از واژه «خورآباد» - پرستشگاه مهرآئینی دانسته‌اند^۲ از سوی دیگر به گواهی اسناد تاریخی و متون ادبی «خرابات» جای ویژه‌ای بوده است برای عشرت که معمولاً در بیرون شهرها قرار داشته است. تنی چند نیز بی توجه به اسناد تاریخی می گویند: خرابات مکانی است مقدس. جایی است که پیر خرابات یا بزرگ عاشقان... سالکان را آموزش می داده و پرده از رازها برمی گرفته است.^۳ یا: خرابات مشتق از خراب و به معنی برهم خوردن صورت آبادی اول... یا انهدام است، بعد از رستن از قید تقلید و آداب عرفی و خرافات و موهومات ارثی، طالب به خرابی ظاهر گرائیده و خراباتی می شود و از این جا به رندی و سپس به عاشقی می رود.^۴

ظاهراً این تعبیر استواری دارد زیرا شبستری نیز گفته است:

خراباتی شدن از خود رهائی است خودی کفر است اگر خود پارسائی است
نشانی داده اندت از خرابات که التوحید اسقاط الاضافات^۵
پس خرابات به معنای عالم معنی و باطن عارف کامل است. ولی در شعر

۱. گفته احمد فردید

۲. تاریخ سیستان - حاشیه بهار، ص ۹۳، نقدی به حافظ خراباتی ۳۱۰، فرهنگ اشعار حافظ - دکتر رجائی ۱۰۷ تا ۱۰۹

۳. حافظ خراباتی ۱/۶۲

۴. حافظ شناسی - محمد علی بامداد ۱۹۰

۵. گلشن راز

شبستری، خرابات مکان نیست بلکه حالت است در حالیکه در شعر حافظ غالباً جایگاه شادی و می‌نوشی است. دکتر زرین کوب در بحث جامع خود درباره «خرابات» می‌نویسد: اگر نزد بعضی صوفیان از جمله شبستری، خراباتی شدن از خود رهایی است، باز خرابات همچنان منزلگاه رندان و تردامنان است. در لغت نامه‌ها، خرابات عبارت است از روسپی‌خانه و جای انواع فسق و فجور و ذکر آن با مصبطله و شرابخانه و قمارخانه و مکان‌های تفریح و فساد همراه بوده است... با استناد به کتاب‌های تفسیر ابوالفتح رازی ۴/۱۱، خطط ۱/۸۹، رساله قشیریه ۶۴۶، تذکره‌اولیاء ۲/۳۲۰، النقض ۳۳، تاریخ مبارک غازانی ۳۶۴، ظفرنامه‌شا ۱۹۲، دیوان منوچهری ۷، کشف المحجوب ۵۳۴، المحاسن والمساوی ۱۲۲، و بسیاری متون دیگر^۱ که تأیید می‌کند واژگان شبستری دلخواسته بوده و جهت آموزشی داشته، اگر مراد حافظ از خرابات مغان خرابی درون و عالم معنی و باطن عارف کامل بود دلیلی نداشت در مصراع دوم از دیدن نور خدا در آن جا تعجب کند و بگوید: وین عجب بین که چه نوری ز کجا می‌بینم و شگفتی او مؤید این مطلب است که شاعر مکانی ویژه را مراد کرده است نه حالتی ویژه را.^۲

تازه اگر بپذیریم خرابات حافظ همانست که شبستری گفته دلیل آن نمی‌شود که معنای نخست - نه معنای باطنی و بعید آن بدست فراموشی سپرده شود. حافظ عارف نیز در دوره‌ای ویژه بسر می‌برده، از الزامات محیط اجتماعی

۱. نه شرقی نه غربی. دکتر زرین کوب ۱۹۱ تا ۱۹۵

۲. پژوهنده و شاعر معاصر، علی‌رضا صدقی می‌گوید: فرهنگ مغانه در روزگار ساسانیان نیز چون گرهی در ژرفنای رازها و رمزها باقی ماند... پس از سقوط ساسانیان نیز درخشش خود را در فلسفه و هنر و ادبیات آغاز کرد بطوریکه مولوی با شگفتی می‌پرسد: این نور خدا چیست اگر دیرمغانه است؟ و حافظ با همان شگفتی می‌سراید: وین عجب بین که چه نوری و کجا می‌بینم! و میرنجات در منظومه «گل کشتی» می‌گوید: زورخانه‌ست دلا چند گهی مأوا کن - به خرابات و مناجات رهی پیدا کن (ورزشهای زورخانه‌ای - محمد مهدی تهرانچی - ص ۵)

گزیری نداشته است. در برترین آثار عرفانی نیز واقعیت‌های اجتماعی منعکس می‌شود. هنرمند (شاعر) چه عارف باشد چه عارف نباشد مایه‌های احساس و اندیشه خود را از محیط اجتماعی و طبیعی خویش می‌گیرد و به رنگ‌تصورها و تخیل‌های خود در می‌آورد. به سخن دیگر «آسانتر خواهد بود که بزرگی مولوی را در مقام شاعری عارف درک و ستایش کنیم اگر شعر او همیشه در برترین سطح باقی بماند یعنی بی آنکه به مراتب فروتر زندگانی نزول کند منحصرأ از مسائل ملکوتی، وحدت و عشق و خدا و فرشتگان و پیامبران سخن ساز کند... اما همینکه ما نظری دقیق‌تر به شعر مولوی بیفکنیم، از کشف رشته داستان‌ها، اشارات، تصاویر انسانی - و درواقع بس انسانی - که شاعر گرد آورده است در شگفت خواهیم شد.»

در بسیاری از داستان‌های مثنوی و غزل‌های دیوان کبیر تأثیرات هنر دوره سلجوقی، قصه‌های میحی قرون وسطی، گفتگوها و چهره‌های اشخاص زمان حیات مولوی و روابط اجتماعی آن عهد را می‌بینیم و همین نکته را درباره حافظ و شاعران دیگر نیز می‌توان گفت.

۴- خرد گریزی صوفیان نتیجه بحران‌های اجتماعی است نه مسأله‌ای انتزاعی مطلق زیرا در آثار شاعران دوره نخست شعر پارسی‌دری و به ویژه در شعر فردوسی ستایش خرد و اهمیت آن مطرح است: خرد افسر شهریاران و زیور نامداران است، گسسته خرد در بند است، انسان باید خردمند باشد، کسی که خرد را راهنمای خود قرار دهد به مقصود خواهد رسید:

خرد چشم جان است چون بنگری تو بی چشم شادان جهان نسپری
ولی در متن‌های صوفیانه شور و شیدائی جای خرد را می‌گیرد و به موازات آن فلسفه و علم روز به روز بی‌بهرتر می‌شود:

آزمودم عقل دوراندیش را بعد از این دیوانه سازم خویش را
صوفیان به ما سفارش می کنند که خرد را رها کنیم و سرسپرده پیری بشویم
و هر چه را که او فرمان می دهد بی چون و چرا فرمان بریم ولی اگر ما در کارها
چون و چرا نکنیم و از علل امور و اشیاء نپرسیم، بدست خویش کمال خود را
بی بنیاد کرده ایم زیرا ناچاریم سخنان کسانی را بپذیریم که به مسائل این جهان
کمتر عنایتی دارند و می گویند: «جمله ارواح هر یک از مقام خود به این مرتبه
اسفل السافلین نزول می کنند و هر مرکب قالب سوار می شوند و بواسطه قالب،
کمال خود حاصل می کنند و باز از این جا عروج می کنند و به مقام اول خود
می رسند.»^۱ این ایستار که روی از جهان واقعی برمی گرداند، غفلت از کار
جهان را ضروری می شمارد و ناظر به کمالی درونی است آن نیز از راه ریاضت و
خوار شمردن تن. عارفان گرچه برای رسیدن به کمال پرورش را لازم می دانند اما
این پرورش را منحصرأ بطور انتزاعی طرح می کنند اما می دانیم که پرورش فرد
بدون دگرگونی بنیادی اجتماعی راه به جایی نمی برد تا زمانی که عوامل فساد و
ستیزه های اجتماعی موجود و فعال است، پرورش فرد اگر بی حاصل نیز نباشد به
نتیجه های ضروری و قطعی نمی رسد. اگر ما رشته پرسش ها را قطع کنیم و بطور
تجربیدی درباره مسائل سخن برانیم به علت یا عللی که موجبات شوربختی ما را
فراهم آورده نخواهیم رسید. طرفداران تصوف برای قانع کردن ما به روی
برگرداندن از جهان و کار جهان به این اشعار مولوی استناد می کنند:

استن این عالم ای دل غفلت است هوشمندی این جهان را آفت است
هوشمندی ز آن جهانست و چو آن غالب آید پست گردد این جهان

«یعنی چون دانستی و آگاه شدی، این دنیا را در اندیشه خودت بی‌بنیاد کرده‌ای و فرو ریخته‌ای و این گام نخست است برای ساختن دنیائی دیگر (= آن جهان) ولی پژوهندگان یاد شده این شعر را جور دیگر عرضه می‌کنند و می‌گویند غفلت لازم است اما نباید در حد آن ماند بلکه باید به عقل کلی پرداخت یعنی به غفلتی عظیم‌تر. باید موجود را ندید و وجود را دید و این حد اعلای «از خود بیگانگی» است... کسی که چنین حکمی می‌کند چگونه یک دفعه در وسط سخنانش می‌گوید: ما اکنون در مرحله‌ای از تحول هستیم که باید آن را لطف الهی یا لطف وجودی بدانیم. مگر اینان حافظ را اوج فلسفه به قول خودشان «قیام ظهوری» نمی‌دانند؟ و مگر حافظ نگفته است: ای بسا خرقه که مستوجب آتش باشد. حافظ این هشدار را در پرتو عقل جزئی خویش به ما می‌دهد و نه به اصطلاح عقل کلی.»^۱

۵- ایستار امروزیه صوفیانه نه سلسله مراتب عارفان را در نظر می‌گیرد نه نسبت تاریخی و نه تأثیر دو جانبه فرد و جامعه را. بدتر از همه قشیری، سنائی، غزالی، مولوی، حافظ، شبّری را یک کاسه می‌کند. در حالیکه عارفان و صوفیان همه در یک مرتبه نیستند و میزان دوری و نزدیکی‌شان به زندگانی و زندگانی اجتماعی به یک فاصله نیست. در مثل حافظ در حالی که عارف است (البته نه عارف وحدت وجودی و پیرو محی‌الدین بن عربی) به نسبت دیگران نزدیک‌ترین فاصله را با واقعیت‌های اجتماعی دارد. سعدی نیز در گلستان و بوستان خویش واقعیت‌های ملموس زندگانی اجتماعی عصر خویش را بدست می‌دهد (ستمگری‌های حاکمان، ستمدیدی مردم فرودست، رابطه قشرهای اجتماعی با یکدیگر، طرز عمل دیوانیان و وزیران و خانقاه داران و...) اما خیل

عظیمی از صوفیان کلاً در بند «رستگاری» خویشند، و خود را در برابر مسائل اجتماعی بهیچوجه مسئول نمی‌دانند و کم نبوده‌اند کانی چون نویسندهٔ مرصادالعباد که بهنگام خطر در مثل هجوم مغول حتی زن و فرزند و خویشان را در برابر تیغ و شمشیر سرباز مغول رها کرده‌اند و خود گریخته‌اند (... گفت آن گلیم خویش بدر می‌برد ز موج!) و در نتیجه آشکار ساخته‌اند که آنچه دربارهٔ بی‌اعتباری جهان و موهوم بودن هستی بشری می‌گفته‌اند لالانی برای خواب دیگران بوده است. چرا راه دور برویم. خود صوفیان عارفان در بعضی مواقع بسیار شدیدتر از مخالفان، به یکدیگر حمله کرده‌اند، بطوریکه گاه کار به تکفیر نیز کشیده شده است. هجویری نوشته است که «من ندانم که فارس و ابوحلمان که بودند و چه گفتند؟ اما هر که قایل باشد به مقالاتی به خلاف نوحید و تحقیق وی را اندر دین هیچ نصیب نباشد»^۱ و پس از ستایش دبستان خود، دبستان جنیدی و اصحاب صحو، دبستان بایزید بسطامی و اصحاب سکر را فروترین مرتبهٔ سلوک می‌شمارد. و شمس تبریزی که اوحدالدین کرمان را در کار نظارهٔ شاهی می‌بیند می‌گوید که در چیستی؟ و او پاسخ می‌دهد: ماه را در طشت آب می‌بینم. فرمود اگر در گردن دمبل نداری چرا آسمانش نمی‌بینی؟^۲ و مولوی در برابر این گفته که اوحدالدین پاکباز بود، پاسخ تندی می‌دهد و می‌گوید که او در عالم میراث بد گذاشت.^۳ و علاءالدوله سمنانی تعریض‌های شدید بر محی‌الدین عربی دارد.^۴ و نوشته‌اند که روزی یاران مولوی دربارهٔ فتوحات مکیه ابن عربی سخن می‌گفتند و این اثر عظیم را در مقام «اثری شگفت» وصف می‌کردند. در همان لحظه نوازنده معروف زکی‌قوال وارد شد و آهنگی زیبا

۱. کشف، ص ۳۳۴

۲. ۲ و ۳. مناقب العارفین - ص ۶۱۶ و ۴۴۰

۳. ۴. چهل مجلس - تصحیح عبدالرفیع حقیقت - چاپ تهران - مجلس ۱۱ ص ۳۳ و ۳۴

سرودن آغاز کرد، بی‌درنگ مولوی گفت فتوحات زکی‌قوال بهتر از فتوحات مکیه است و به رقص درآمد.^۱ و حافظ در تعریض به نعمت‌الله‌ولی که گفته بود ما خاک را به نظر کیمیا کنیم او را «طیب مدعی» خواند و گفت:

آنان که خاک را به نظر کیمیا کنند آیا بود که گوشه چشمی به ما کنند
دردم نهفته به ز طبیبان مدعی باشد که از خزانه غیش دوا کنند^۲
در این جاها و بسیاری جاهاى دیگر تعارض و ستیزه‌ای که صوفیان و عارفان می‌کوشیدند آنرا نادیده گیرند و طرفداران امروزی آنان نیز از همین راه می‌روند، خود را به وضوح نشان می‌دهد. این دیگر مبارزه با نفس شیطانی و ستیزه‌ای درونی نیست بلکه ستیزه‌ای بر سر تضاد تجربه‌ها و در بسیاری موارد ستیزه بر سر تضاد منافع و صدارت و پیشوائی است، و خیلی قرص و قایم می‌خواهد دگر اندیشان و حریفان خود را از میدان بدر کند. دامنه این کشاکش تا امروز نیز کشیده شده است بطوری که پس از اشاره به سفاکی‌های شاهان عثمانی در تعریض به بعضی علماء چند قرن پیش می‌نویسند که «حکام عثمانی بعد از شرب خمر فرمان جهاد صادر می‌کردند و دهن باز کرده بودند که مملکت ما را ببلعند... بعضی علما مانند دوانی و ملاجامی و... برخی از آثار علمی خود را به نام خلیفه عثمانی - به اصطلاح آن‌ها - مزین می‌نمودند و بعضی از ائمه جمعه و جماعت از آن‌ها حقوق و وظیفه داشتند.»^۳

از همین تعریض‌ها، ستیزه‌های اجتماعی به خوبی پیداست بنابراین کسانی که فلسفه یا علم یا دورشدن از قُرب وجود را مسئول ستیزه‌های اجتماعی می‌دانند در اشتباهند. اینان دوره‌ای زرین - در مثل دوره آغازین فلسفه یونانی -

۱. مناقب العارفین. ص ۱۷۰

۲. درباره روابط حافظ و نعمت‌الله‌ولی ر. ک مقاله در کتاب مقالاتی درباره حافظ - چاپ دانشگاه شیراز

۳. مجله معارف. دوره دوم - شماره سوم. ص ۴۸۷

را در جهان پندار خود به دیده می‌آورند که گرگ و میش از یک آبشخور آب می‌نوشیده و صلح و آرامش و صفای صوفیانه بر جهان حاکم بوده است. سپس این جهان زرین و ملکوتی جای می‌پردازد و انسان در اثر خود بنیادی - که گویا مشابه همان گناه نخستین باشد - به دوزخ تضاد منافع و نفس‌پرستی فرو می‌غلطد و به زدوخورد می‌پردازد. در واقع اینان می‌گویند کمال رویروی انسان نیست و مسأله‌ای مربوط به گذشته است. آینده مهم نیست، هر چه هست در همان گذشته زرین است و پیداست که این ایستار با اسناد و واقعیت‌های تاریخی در تضاد است و ستیزه اجتماعی و فردی در سراسر تاریخ موجود بوده و ابعاد هولناکی داشته و ابداع امروزیان نیست. اما اینان خود را با این مسأله بسیار روشن اصلاً آشنا نمی‌کنند که برای رفع تضاد باید علل موجدۀ آن را از بین برد و علت اصلی آن نفس‌پرستی و خود بنیادی نیست بلکه شرائط نادرست اجتماعی است. پس اگر انسان بخواهد به فردوس آرامش برسد، باید دروازه دوزخ شرائط نادرست اجتماعی را بشکند. هگل نیز در طرح مراحل - یا در واژگان اینان مواقف تاریخی - جز این نگفته است. به ویژه او به فیلسوفانی چون کانت ایراد می‌گیرد که بین حوزه همگانی علم و حوزه فردی گزینش اخلاقی، خط فاصلی کشیده است. جایی که کانت علم را از اخلاق جدا می‌سازد هگل هر دو را ترکیب می‌کند. نزد هگل حوزه یگانه شده‌ای موجود است که برون و درون، واقعیت مشخص و ارزش، دولت و اخلاق را آشتی می‌دهد. و هم چنین هگل فرد گرانی کانت را به باد حمله می‌گیرد. نزد هگل فرد اخلاق و آزادی خود را نه با تعیین حقوق خویش در جدا شدن از جامعه بلکه با بودن در جامعه بدست می‌آورد. و نیز هگل می‌گوید: «ارزش‌های فرهنگی به دلخواه وسیله افراد گزیده نمی‌شود. من زبانی را که زبان مادریم خواهد بود خود برنمی‌گزینم. درون آن

زاده می‌شوم. ارزش‌های فرهنگی نیز گزیده نمی‌شود بلکه بطور زنده از درون در مقام بخشی از روح قوم^۱ می‌بالد. تاریخ، جامعه و فرهنگ همه با هم هر می‌سازد که نمی‌توان از فراز آن به حرکت درآمد. انقلاب فرانسه فکر کرد که می‌تواند جامعه خود را بازسازی کند. این انقلاب نام‌های جدید، حتی نامهای جدید برای ماه‌های سال اختیار کرد. ولی چنین کاری مؤثر نیست و نمی‌تواند توفیقی بیابد زیرا به این میماند که من کلاه را به سوی درختی بیفکنم و آن گاه انتظار داشته باشم که کلاه شکوفه خواهد کرد. فرد باید به سوی سرچشمه زنده جامعه، به سوی گذشته آن، به سوی روح قوم برگردد.^۲

گرچه در این زمینه هگل کاملاً محافظه کار است با این همه سخن او ستایش بی‌چون و چرای گذشته نیست زیرا گذشته گذشته است. هگل بمنظور یافتن خاستگاه‌های هستی اجتماعی و فرهنگی انسان به گذشته می‌نگرد. این را در رویارویی با زمینه زمان باید دید. هر عصری روحی یگانه، دیدگاه معینی درباره انسان و جهان دارد. همین عامل شکپیر و مارلو را با همه تفاوت‌هایی که دارند فرزندان عصرشان می‌سازد. با همه تفاوت‌ها هردو متعلق به عصر الیزابت هستند و به آسانی از برناردشاو و یوجین اونیل مشخص می‌شوند.^۳

۶- می‌گویند که انسان روزبه‌روز از مرکز دایره یعنی شرق - شرق وجودی نه جغرافیائی - بُعد پیدا کرده است و مرحله با یونانی‌گرایی (کسمولوژیسم)، قرون وسطی (بنیادگرایی و کیشداری)، و دوره جدید (خود موضوعی و نفسانیت) از آن دور شده «امروز دیگر شرق و غرب معنی ندارد بلکه صرفاً تقسیمی جغرافیائی است. من به جای شرق ولایت مهر و محبت می‌گذارم و به جای

1. Volksgist

۲. فلسفه هگل - همان. ص ۸۵ و ۸۶

۳. فلسفه هگل - همان. ص ۸۶

غرب ولایت، استیلا و صورت تام و تمام، این مورد اخیر دنیای امروز دنیای اصرار در استیلا یعنی امپریالیسم است. امپریالیسمی را که به تفرعن و فرعونیت تعبیر توان کرد. آیا از این فرعونیت و بشرانگاری (هومانیسم) و نفسانیت می‌توان گذشت؟ نه. زیرا حوالت تاریخی این است که دوره دوره فرعونیت و نیست‌انگاری باشد. و راه چاره فقط بی‌اختیار شدن از خود، هستی و بی‌خبری است» و:

هت مواج فلک [گذشت از] این نیستی!

چکیده این سخنان آنست که باید دست روی دست گذاشت تا گردونه حوالت تاریخی چون طوفانی ویرانگر از سر همه ما بگذرد یا برای رسیدن به ملکوت لطف وجودی از سر این «هستی» گذشت تا از فرعونیت محتوم رهائی یافت. این سخنان به اندازه تعبیر تفرعن و فرعونیت و... کهنه است و خواننده را به یاد این گفته‌ها می‌اندازد که «مکتوب است [تا من] حکمت حکما را باطل سازم و فهم فهمان را نابود گردانم. کجاست حکیم؟ کجا کاتب؟ کجا مباحث این دنیا؟ مگر خدا حکمت این جهان را جهالت نگردانیده‌است؟ زیرا که چون بر حسب حکمت خدا، جهان از حکمت خود به معرفت خدا نرسید، خدا بدین رضا داد که وسیله جهالت موعظه ایمان‌داران را نجات بخشد.»^۱

۷- لازم به یادآوری است که ما ارثیه عرفانی خود را بس گرامی می‌داریم و برای آن اهمیت تاریخی قائلیم. در این عرصه هنرمندان و شاعران بزرگی مانند سنائی، عطار، مولوی، و حافظ پدید آمده‌اند که در غنای فرهنگی و روانی ما اثر عمده داشته‌اند و آثارشان بخشی از هویت ماست. اما این آثار به صورتی که تا کنون عرضه شده خود مانع بزرگی برای پیشرفت مادی و معنوی ما بوده‌است. برای بازیابی جهات مثبت آنها چاره‌ای جز تحلیل دقیق و بازسازی آن‌ها نیست.

۱. رساله اول پولس به قرنتیان ۲۲ - ۱:۱۹ - عهد جدید - ص ۲۶۶

باید در این آثار آن جان مایه اصلی را یافت که از ارزش های مثبت زندگانی و هستی دفاع می کند و درس امید، شکیبائی، پیروزی دادبریداد، بزرگواری، و آزادگی می دهد. در عرفان اصیل ما انسان موجودی نیست حقیر و کوچک که در گردابی دوارانگیز گرد خود سرگردان باشد و در اثر بی هدفی، درون ورطه نیست انگاری فروافکنده شده باشد. او جهانی است کوچک که کلّ کیهان را در خود منعکس می کند، و به سوی مقصدی والا - که کمال باشد - در حرکت است و می تواند به اوج عظمت برسد. و این همه را حافظ بزرگ در سخنانی نغز و فشرده بیان کرده است:

بیا تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم

فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو دراندازیم

اگر غم لشکر انگیزد که خون عاشقان ریزد

من و ساقی بهم سازیم و بنیادش براندازیم

قید شکنی دیگر...

عبدالعلی دست‌غیب

ترانه‌های ملکوت - سید علی صالحی، نشر نقره - تهران - ۱۳۶۸

امروز دوستان ادبیات جدید ایران با آثار سید علی صالحی آشنائی کامل دارند و او را از شاعران و قصه‌نویسان خوب این دو دههٔ اخیر می‌دانند. صالحی اشتیاق شورانگیزی به صعود به قله‌های ناشناخته و کشف نشده دارد. بازسرائی گانه‌ها و یشت‌ها نمونه‌ایست از همین شوق سیراب‌نشدنی او به کشف سرزمین‌های ناشناخته و صعود به اوج‌ها. حتی باید گفت که سید ما در طلب ناممکن است. بازسرائی اوستا و عهد عتیق کار یک عمر است اما سید می‌خواهد این کار سترگ را در چند سال به پایان برساند و در همان زمان قصه و نقد بنویسد و شعر بسراید. البته او ابزار کار را نیز فراهم آورده است. با فرهنگ کهن و واژگان عرفان آشنا شده است و آثار شاعران کهن و نو را خوانده و ره‌توشه‌ای غنی از ادب فارسی فراهم آورده که در آثارش منعکس است.

شعر صالحی در بازسرائی چهار دفتر از کتاب عهد عتیق به مرتبه‌ای بلندتر

می‌رسد. در قیاس با دیگر اشعارش کلام در این جا دقیق‌تر، پخته‌تر و گاه زیباتر است. صالحی ذوق ویژه‌ای در گزینش واژه‌ها دارد و در این جا ترکیب‌ها و استعاره‌های زیباتری می‌سازد. «ترانه‌های ملکوت» در وزن عروضی و وزن نیمائی سروده نشده اما مانند همه نوشته‌های خوب ضرب آهنگ کلامی شورانگیزی دارد. ترکیب کلام و وقف‌ها و تأکیدهای جمله‌ها، از الگوی منظمی پیروی می‌کند که به هماهنگی و قسمی موسیقی درونی می‌رسد. اگر این گونه همسازی و هماهنگی بر واژه‌ها تحمیل شود کلامی بی‌روح به دست می‌آید اما در بازسرائی‌های صالحی و دیگر اشعار او این موسیقی و هماهنگی از درون خود سخن می‌بالد. تأکیدها و وقفه‌ها و زیر و بم جمله‌ها از معنای سخن حاصل می‌شود یعنی از کیفیت و فشار عاطفه و اندیشه پشت واژه‌ها به دست می‌آید که موج و حرکتی به سخن می‌دهد که بیشترین تأثیر را به وجود می‌آورد. از بازی درونی این تأکید و زیروبم واقعی و درجه‌ها و مرتبه‌های جنبش و حرکت احساس و اندیشه، ضرب آهنگ و توالی منظم کلام شاعر حاصل می‌شود. صالحی گوشه چشمی به عرفان دارد، یعنی گرایشی دارد به جهان درون. اما به این بینش وری که حافظ زندگانی درونی است، مقید نیست، یله و آزاد است. احساس دینی، دینی به معنای وسیع واژه در شاعران بسیار نیرومند است، اما مانند کبوتر مولوی رو به سوی جانب بی‌جانبی دارد، در فضاهاى آزاد پرواز می‌کند. از یشت‌ها به غزل‌های سلیمان پل می‌زند، قیدها را می‌شکند و به عرفان عاشقانه یا به تعبیر خودش عرفان آبی می‌رسد.

سالیان چندی است که من با او و آثارش آشنائی یافته‌ام. نامه‌های زیادی از او به من رسیده و می‌رسد. او در این نامه‌ها آشکارتر و صریح‌تر است. راستش این است که نامه‌های او گاه مرا سخت از جا در می‌برد و حیران می‌کند. در این

نامه‌ها به اسب سر کشی مانند است که به سوی دشت‌های وسیع و قله کوه‌ها تاخت می‌برد. قفس شهر را بر نمی‌تابد، پا بر زمین می‌کوبد و با خشم و خروش می‌خواهد میله‌های قفس را بشکند. این خشم و خروش او را در «تذکره ایلیات» به خوبی دیده و می‌بینیم. ایلیات جوان هر بار که به روی صحنه می‌آید، باز همان مرد کوهستانی است که در نسیم سحر قله‌ها تنفس کرده و از چشمه‌های زلال آب نوشیده است. صالحی عاشق کوه و صحرا و دوستدار اجاق روشن و دود و دم کلبه‌های روستائی است. اسطوره‌ها را دوست دارد و شیفته پونه و شقایق و سنگ و چشمه و ماه و خورشید است. این اسب سرکش جنوبی اکنون در قفس شهر دودزده و پر از دحام تهران افتاده اما چون نمی‌تواند با این زندگانی خوگر شود، می‌خواهد روزنه‌ای به جهان کهن، دنیای آب و آینه و گیاه و دشت و شبنم و دره... بگشاید. با یشت‌ها به اعصار کهن ایران می‌رود، با سرود جامعه پسر داود بطالت زندگانی بشری را تصویر می‌کند و با غزل غزل‌های سلیمان در صحاری اورشلیم راه می‌سپرد و زندگانی روستائی، بدوی اما غنی و پر از شعر را از عهد عتیق باز می‌گیرد و باز می‌سراید.

این بازسرائی‌ها در فضای شعر شاملوئی است و در این زمینه، پس از خود شاملو، صالحی موفق‌ترین است. همانطور که امید (اخوان) موفق‌ترین نماینده شعر و وزن نیمائی بود. این را نیز بگویم که بازسرائی سرود جامعه و غزل‌های سلیمان و... بسیار دشوار است زیرا ترجمه فارسی آن‌ها نیز بسیار جذاب و رسا از آب در آمده و موسیقی کلامی نیرومندی دارد. صالحی اما در این بازسرائی نیز موفق است. در غزل‌های سلیمان می‌خوانیم:

«آواز فاخته در ولایت ما شنیده می‌شود / درخت انجیر میوه خود را می‌رساند / و موها گل آورده رایحه خوش می‌دهد» (عهد عتیق، ص ۱۰۰۱،

«(۱۴ - ۱۲:۲)»

و صالحی می‌نویسد: انجیر بُن به زادن / فاخته در خوشا خوش آواز / تاکها گل آورده‌اند / گلها سینه عریانند (ترانه‌های ملکوت، ص ۷۰) در این جا وجه خبری را به وجه مصدری برده، جمله‌ها را کوتاه‌تر کرده و در نتیجه بر موسیقی کلام افزوده است. کلام آهنگین و گاه مسجع است و در قیاس با متن، ضرب آهنگ نمایان‌تری دارد.

من در این جا وارد محتوای چهار دفتر باز سروده (در ترانه‌های ملکوت) نمی‌شوم. در سرود جامعه با ژرف‌ترین فکر انکار و شک، شک در باره زندگانی انسان در زیر آفتاب، رویاروی می‌شویم. نویسنده آن، زندگانی را بیهوده، و بی قدر می‌داند و با چنان آهنگی در این عرصه پیش می‌رود که دست شوپنهاور و مانی را از پشت می‌بندد. اما غزل غزل‌های سلیمان جور دیگری است. ترانه عشق ملکوتی نیست بلکه در جو جهان انسانی دم می‌زند. دخترکی عاشق، فرزند صحرا و تاک‌بان، فریاد شوق خود را در گوش قوم و دل دشت سر می‌دهد، معشوق را به نام می‌خواند و شوریده و شیدا در دره‌ها به رقص در می‌آید و عشق عریان خود را زمزمه می‌کند. در این دفتر دیگر سایه مهیب یهوه بر فراز سر آدمیان سنگینی نمی‌کند. جهان را پوچ و سرشار از خستگی نمی‌بینیم. جهان جای شادی است و سرود و عشق: «(من سریری از سبزه و مسکنی از شقایق می‌خواهم» (ترانه‌های ملکوت، ۶۷) و این است طبیعت عریان و خواهشی بدوی و شورانگیز. چتری از سوسن و سایه ابر و عشق بر همه جا سایه افکنده و عاشقان در میان دشت‌های سبز و گله به چیدن گل‌ها و بوسه‌ها مشغولند. تب عشق زمینی بر ابهام دل‌بستگی‌های ملکوتی چیره می‌شود. دخترکان و پسران همانند آهوانی کوچک در طلب چشمه سار شادی‌اند. غزل غزل‌های سلیمان - که پیش‌تر از سوی شاملو به

فارسی خوش آهنگ و شکوهمندی در آمده بود، هم از عهد کهن از ترانه‌های عاشقانه و غنائی ادب جهان و نمونه ممتاز آن بوده است. صالحی دگر بار این چنگ کهن را به نغمه در آورده: «سینه به سایه کوه‌ها بسپریم و بخوانیم و عاشقانه بسپریم.» (همان، ۷۱) این آهنگ و فضا کجا و فضا و آهنگ تیره و تار سرود جامعه و مکاشفه یوحنا کجا؟ در این جا هنوز ریشه زندگانی و شادی در قوم قوی است. این سرودها حتی با مزامیر نیز تفاوت دارد. در مزامیر طعم گس و تلخ اسارت قوم را می‌چشیم، آن جا که در کنار نهر بابل در اسارت می‌زیست و به یهوه شکایت می‌برد و در اندیشه نجات بخش آه می‌کشید. (مزامیر داود، ۳ - ۱: ۱۳۷) همانند صحیفه یوشع و کتاب پادشاهان نیز نیست که قوم کرنای نبرد را می‌نواخت. غزل‌های سلیمان نغمه شورانگیز احساسات بشری است که قالب مفاهیم صوفیانه و آن جهانی را می‌شکند و ما را به فضایی آفتابی زمین می‌آورد. یاد آور ترانه‌های غنائی یونان کهن «لبانش سوسنانند / چکیده از چم چشمه‌های زلال» (ترانه‌های ملکوت، ۸۴) تشبیه‌ها و استعاره‌ها و تعبیرهای «غزل‌ها» همه از زندگانی بدوی حکایت دارد. سیمای معشوق سپیده و مرمر، اندامش درخت بر گزیده، لبانش سوسن و خود او همچون اورشلیم بزرگ زیباست و گیسوانش آرامش گله‌ایست که در سایه‌سار صخره‌ها آرمیده. تن در این جا با همه نیرو، سرود شادی می‌خواند بی آنکه به ورطه ابتذال شهوت‌های پست فرو غلطد.

باید از صالحی سپاسگزار بود که با کلک شعر ساز خود، فرصتی به ما می‌دهد که این سرود کهن را در قالب و زبان نو بینیم و بخوانیم.

کتابنامه

الف - داستان‌ها و اشعار معاصران

- | | |
|------|-----------------------------------|
| ۱۳۴۲ | ۱- برگزیده اشعار نیما یوشیج |
| ۱۳۴۵ | ۲- گلایه - محمد زهری |
| ۱۳۳۶ | ۳- هوای تازه - احمد شاملو |
| ۱۳۳۹ | ۴- باغ آینه - احمد شاملو |
| ۱۳۴۳ | ۵- آیدا در آینه - احمد شاملو |
| ۱۳۴۴ | ۶- آیدا و درخت... - احمد شاملو |
| ۱۳۴۹ | ۷- شکفتن در مه - احمد شاملو |
| ۱۳۳۱ | ۸- بوف کور - صادق هدایت |
| ۱۳۴۴ | ۹- نوشته‌های پراکنده - صادق هدایت |
| ۱۳۱۳ | ۱۰- چمدان - بزرگ علوی |
| ۱۳۳۱ | ۱۱- چشمهایش - بزرگ علوی |
| ۱۳۴۴ | ۱۲- روز اول قبر - صادق چوبک |

- ۱۳ - نامه‌های نیما به همسرش ۱۳۵۰
- ۱۴ - ستاره‌ای در زمین - نیمایوشیج ۱۳۵۴
- ۱۵ - دنیا خانه من است - نیمایوشیج ۱۳۵۰
- ۱۶ - حرفهای همسایه - نیمایوشیج ۱۳۵۱
- ۱۷ - آهنگ دیگر - منوچهر آتشی ۱۳۳۹
- ۱۸ - برگزیده قصائد بهار ۱۳۴۵
- ۱۹ - عصیان - فروغ فرخ‌زاد ۱۳۵۱
- ۲۰ - تولدی دیگر - فروغ فرخ‌زاد ۱۳۴۶
- ۲۱ - شعر جنوبی - محمود سجادی ۱۳۵۱
- ۲۲ - سرخی گیلان‌های کال - فرهاد شیانی ۱۳۴۹
- ۲۳ - در کوچه باغ‌های نشابور - شفیع کدکنی ۱۳۵۱
- ۲۴ - صدای میرا - سعید سلطانپور ۱۳۴۷
- ۲۵ - هراس - حسن هنرمندی ۱۳۴۸
- ۲۶ - پائیز - سیروس مشفق ۱۳۴۸
- ۲۷ - طنین در دلتا - طاهره صفارزاده ۱۳۴۹
- ۲۸ - دلتنگی‌ها - یدالله رؤیائی ۱۳۴۶
- ۲۹ - از دوست دارم - یدالله رؤیائی ۱۳۴۷
- ۳۰ - بازی‌های هستی - شیرازپور پرتو ۱۳۴۷
- ۳۱ - قایقران رود پائیز - صفی ۱۳۵۰
- ۳۲ - شب‌ات - اسماعیل خلع ۱۳۵۶
- ۳۳ - آسید کاظم - استاد محمد ۱۳۵۲
- ۳۴ - پژوهشی ژرف - عباس نعلبندیان ۱۳۴۷

- ۳۵- جوی و دیوار و تشنه - ابراهیم گلستان ۱۳۴۶
- ۳۶- مدومه - ابراهیم گلستان ۱۳۴۸
- ۳۷- آذر، ماه آخر پائیز - ابراهیم گلستان ۱۳۴۸
- ۳۸- زن زیادی - جلال آل احمد ۱۳۴۹
- ۳۹- فتنه - علی دشتی ۱۳۵۵
- ۴۰- زیبا - محمد حجازی ۱۳۵۵
- ۴۱- اشک معشوق - حمیدی شیرازی ۱۳
- ۴۲- منم گریه کرده ام - جهانگیر جلیلی (چاپ ششم)
- ۴۳- جنایات بشر... - ربیع انصاری (چاپ نهم)
- ۴۴- خانه روشنی - غلامحسین ساعدی ۱۳
- ۴۵- چوب بدستهای ورزیل - غلامحسین ساعدی ۱۳۴۴
- ۴۶- ده لال بازی - غلامحسین ساعدی ۱۳۴۲
- ۴۷- بهترین بابای دنیا - غلامحسین ساعدی ۱۳۴۴
- ۴۸- از پشت شیشه ها - اکبر رادی ۱۳۴۶
- ۴۹- افول - اکبر رادی ۱۳۴۳
- ۵۰- در مه بخوان - اکبر رادی ۱۳۵۴
- ۵۱- روزنه آبی - اکبر رادی ۱۳۴۱
- ۵۲- پهلوان اکبر می میرد - بیضائی ۱۳۵۴
- ۵۳- هشتمین سفر سندباد - بیضائی ۱۳۵۰
- ۵۴- آهو، سلندر... - بیضائی ۱۳۵۶
- ۵۵- یکی بود یکی نبود - محمدعلی جمالزاده ۱۳۳۳
- ۵۶- بانو و سگ ملوس - چخوف ۱۹۶۴

- ۵۷- مالون می میرد - ساموئل بکت ۱۹۶۸
- ۵۸- ممالک المحسنين - طالب زاده ۱۳۴۷
- ۵۹- چهار صندوق - بهرام بیضائی ۱۳۴۶ در مجله دفترهای زمانه
- ۶۰- سه نمایشنامه عروسکی - بهرام بیضائی ۱۳۵۷
- ۶۱- تذکره ایلایات - سید علی صالحی ۱۳۶۸

ب - پژوهش‌ها و مقاله‌ها:

- ۶۲- هزاره فردوسی ۱۳۲۰
- ۶۳- بهار و ادب پارسی (ج ۱) ۱۳۵۱
- ۶۴- کاروند کسروی - یحیی ذکاء ۱۳۵۲
- ۶۵- در پیرامون ادبیات - احمد کسروی ۱۳۲۵
- ۶۶- سخنرانی در انجمن ادبی - احمد کسروی ۱۳۴۳
- ۶۷- تاریخ مشروطه ایران - احمد کسروی ۱۳۳۰
- ۶۸- مشروطه بهترین شکل حکومت - احمد کسروی ۱۳۳۵
- ۶۹- حافظ - دکتر محمود هومن ۱۳۴۷
- ۷۰- شعر چیست - دکتر محمود هومن ۱۳۵۵
- ۷۱- جامع نسخ - مسعود فرزاد ۱۳۴۷
- ۷۲- برخی بررسی‌ها - ا. طبری ۱۳۴۸
- ۷۳- مولوی نامه - جلال همائی ۱۳۵۶
- ۷۴- تاریخ ادبیات ایران - جلال همائی چاپ سوم
- ۷۵- تقویم و تاریخ در ایران - ذبیح بهروز ۱۳۳۱
- ۷۶- قصه سکندر و دارا - اصلان عقاری ۱۳۵۵

- ۷۷- حافظ شیرین سخن - محمد معین ۱۳۱۹
- ۷۸- تاریخ فلسفه (کتاب اول) - دکتر هومن ۱۳۳۷
- ۷۹- تاریخ ادبیات ایران - ج ۱ - ذبیح الله صفا ۱۳۳۲
- ۸۰- تاریخ ادبیات در ایران- ج ۳ بخش ۱ ذبیح الله صفا ۱۳۵۳
- ۸۱- تاریخ ادبیات در ایران- ج ۳ بخش ۲ ذبیح الله صفا ۱۳۵۲
- ۸۲- بنیاد نمایش در ایران - جنتی عطائی ۱۳۵۶
- ۸۳- ارزیابی شتابزده - جلال آل احمد ۱۳۴۳
- ۸۴- غرب زدگی - جلال آل احمد ۱۳۵۶
- ۸۵- دمی با خیام - علی دشتی ۱۳۴۳
- ۸۶- نقشی از حافظ - علی دشتی ۱۳۴۹
- ۸۷- نقد حال - مجتبی مینوی ۱۳۵۱
- ۸۸- حماسه سرائی در ایران - ذبیح الله صفا ۱۳۳۳
- ۸۹- آینده ایران... - داریوش شایگان ۱۳۵۴
- ۹۰- جام جهان بین - محمد علی اسلامی ۱۳۴۹
- ۹۱- احوال و آثار ابو حیان - خدامراد مرادیان ۱۳۵۲
- ۹۲- کتاب صادق هدایت - محمود کتیرائی ۱۳۵۰
- ۹۳- شعر نواز آغاز تا امروز - محمد حقوقی ۱۳۵۱
- ۹۴- ادبیات معاصر ایران (شعر) - محمد حقوقی ۱۳۵۵
- ۹۵- رئالیسم و ضد رئالیسم - میترا ۱۳۴۵
- ۹۶- شاعران در زمانه عسرت - رضا داوری ۱۳۵۰
- ۹۷- سبک شناسی ج ۳ - بهار ۱۳۳۷
- ۹۸- از صبا تا نیما - یحیی آرین پور ۱۳۵۰

- ۹۹- رضا کمال (شهرزاد) - جنتی عطائی ۱۳۳۳
- ۱۰۰- شیخ محمد خیابانی - علی بادامچی و... ۱۳۵۶
- ۱۰۱- الیوت - «ا.ج. کنز» ۱۹۶۲
- ۱۰۲- مکتب حافظ - منوچهر مرتضوی ۱۳۴۴
- ۱۰۳- پرده پندار - علی دشتی ۱۳۵۴
- ۱۰۴- یک فصل از آثارالباقیه - اعتضادالسلطنه (اکبر داناسرشت) ۱۳۵۲
- ۱۰۵- اندیشه ترقی - فریدون آدمیت ۱۳۵۱
- ۱۰۶- فکر آزادی - فریدون آدمیت ۱۳۴۰
- ۱۰۷- مقالات تاریخی - فریدون آدمیت ۱۳۵۲

ج - متن های کهن:

- ۱۰۸- کشف المحجوب - هجویری ۱۳۳۶ ژوکوفسکی
- ۱۰۹- رسائل خواجه عبدالله انصاری ۱۳۱۹ تابنده گنابادی
- ۱۱۰- مصباح الهدایه - محمود کاشانی چاپ دوم ۱۳۳۶ جلال همائی
- ۱۱۱- مناقب العارفین - افلاکی ۱۹۵۹ تحسین یازجی
- ۱۱۲- حافظ ۱۳۱۸ پژمان بختیاری
- ۱۱۳- مقامات ژنده پیل - سدید الدین غزنوی ۱۳۴۰ حشمت مؤید
- ۱۱۴- انسان الکامل (نسفی) ۱۳۵۰ م. موله
- ۱۱۵- تذکرة اولیاء - عطار ۱۳۳۶ نیکلسن
- ۱۱۶- کلیات سعدی ۱۳۳۳ از روی نسخه فروغی
- ۱۱۷- المعجم فی معانی اشعارالعجم (شمس قیس) مدرس رضوی ؟

- ۱۱۸ - مقالات شمس تبریزی احمد خوشنویس ۱۳۴۹
- ۱۱۹ - لطائف الحقائق - رشید الدین فضل الله غلامرضا طاهر ۱۳۵۵
- ۱۲۰ - کلیات عبید زاکانی عباس اقبال ۱۳۳۲
- ۱۲۱ - مثنوی مولوی نیکلسن ۱۹۲۵
- ۱۲۲ - نفعات الانس - جامی علی اصغر حکمت ۱۳۴
- ۱۲۳ - تذکرة اشعراء - دولتشاه سمرقندی محمد رمضان ۱۳۳۸
- ۱۲۴ - احصاء العلوم - فارابی حسین خدیو جم ۱۳۴۸
- ۱۲۵ - مناقب اوحد الدین کرمانی بدیع الزمان فروزانفر ۱۳۴۷
- ۱۲۶ - گلشن راز - محمود شبستری جواد نوربخش ۱۳۵۵
- ۱۲۷ - شرح گلشن راز - لاهیجی کیوان سمیعی ۱۳۵۵
- ۱۲۸ - دیوان انوری (ج ۱) مدرس رضوی ۱۳۳۷
- ۱۲۹ - گلستان سعدی عبدالعظیم قریب ۱۳۱۰

د - ترجمه ها

- ۱۳۰ - ترکستان نامه - بارتولد کریم کشاورز ۱۳۵۲
- ۱۳۱ - میراث ایران - خاورشناسان ۱۳۳۶
- ۱۳۲ - اسلام در ایران - پطروشفسکی کریم کشاورز ۱۳۵۴
- ۱۳۳ - سیر حکمت در اروپا محمد علی فروغی ۱۳۱۷
- ۱۳۴ - تاریخ فلسفه در جهان اسلامی - حنا الفاخوری عبدالمحمد آیتی ۱۳۵۵
- ۱۳۵ - تاریخ تمدن - ویل دورانت ابوالقاسم پاینده ۱۳۴۳
- ۱۳۶ - هنر چیست - تالستوی کاوه دهگان ۱۳۳۴
- ۱۳۷ - ده رمان بزرگ - موام کاوه دهگان ۱۳۴۶

- ۱۳۸ - مکبث - شکسپیر
 ۱۳۹ - تولد شعر - سانتیانا و...
 ۱۳۵۱ - فرنگیس شادمان
 ۱۳۴۷ - منوچهر کاشف

هـ - مجله‌ها:

- ۱۴۰ - سخن دوره‌های ۹ و ۱۰
 ۱۴۱ - راهنمای کتاب دوره‌های ۲ و ۵ و ۶ و ۱۰
 ۱۴۲ - فرهنگ و زندگی شماره‌های ۶ و ۷
 ۱۴۲ - کتاب امروز - پائیز ۱۳۵۱
 ۱۴۳ - نگین شماره‌های ۵۱ و ۵۳ و ۵۵ و ۵۶
 ۱۴۴ - مجله موسیقی شماره ۶۹ - ۱۳۴۱
 ۱۴۵ - اندیشه و هنر - ویژه آل احمد
 ۱۴۶ - اطلاعات ماهانه - سال اول و دوم
 ۱۴۷ - جهان نو - دوره جدید از سال ۱۳۴۶
 ۱۴۸ - رودکی - شماره‌های ۷ و ۶/۷۵ و ۷۸
 ۱۴۹ - فردوسی دوره جدید از سال ۱۳۴۰
 ۱۵۰ - پیام نو - سال ۴
 ۱۵۱ - صدا - زمستان ۱۳۵۱
 ۱۵۲ - دفترهای زمانه - شماره ۱ - بهمن ماه ۱۳۴۶

* توضیح لازم: برخی مقاله‌هایی که در این کتاب آمده قبلاً در مجله‌ها و روزنامه‌ها چاپ شده ولی هیچ یک از آنها به همان صورت باقی نمانده. در این مقاله‌ها تجدید نظر اساسی کرده‌ام و به صورتی که در این کتاب می‌بینید نازکی‌هایی دارد که عذرخواه چاپ تازه آن در این مجموعه است.

نشر خنیا منتشر می کند:

همیشه مادر

(رمان)

علی اشرف درویشیان

نشر خنیا منتشر می‌کند:

● نقد آثار احمد شاملو
عبدالعلی دست‌غیب

● داوودی آبی
(داستانهای کوتاه)
کارل چاپک
مترجم: جهانگیر افکاری

● به گمانم کسی از راه گل سرخ خواهد آمد
(داستان بلند)
سید علی صالحی

● سپاسنجو
(داستانهای کوتاه)
محمد رضا صفدری

نشر غنیا منتشر می‌کند:

● افسانه‌ها، نمایشنامه‌ها، و بازیهای کردی

علی اشرف درویشیان

● از این ولایت

(مجموعه سه کتاب: از این ولایت،

آبشوران، فصل نان)

علی اشرف درویشیان

● تولستوی از دریچه یادها

همسر و فرزندان تولستوی،

ماکسیم گورکی، رین،

استانیسلاوسکی و

مترجم: شیرین دخت دقیقیان

● در ویلا

(داستان بلند)

سامرست موام

مترجم: محمد رضا نورائی



نشر خفیا

۲۵۰۰ ریال