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: مؤسسهٔ مجد (٦٤٠٦٢٩٢)، لیتوگرافی: فام (تلفن: ٣١٣٤٠٣)؛ چاپ: ١٢٨؛ صحافی: سبزواری؛
طرح روی جلد: ابراهیم حقیقی؛ آرم: ابراهیم حقیقی؛ نوبت چاپ: اول؛ تاریخ چاپ: پاییز ١٣٧١؛
تیراژ: ٣٠٠٠ نسخه

فهرست

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

پیشگفتار

ادبیات معاصر ایران - ادبیاتی که در سدهٔ 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 میرزاآقاخان کرمانی به پیشواز فکر تازه و دورهٔ 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 خونش بر زمین ناسپاس بوسهٔ گرم داده است، و با آزادمردان دیگری بر چوبهٔ دار بوسه زده. با حجازی و دشتی و مستعان... گل گلخانهٔ فلان و بهمان شده از تالارهای اشرافی سر درآورده. با شیرازپور پرتو و رسول پرویزی و گلستان از جنبش مردم دور شده در بیغولهٔ انزوا و انشعاب سرگردان مانده، با بزرگ علوی و هدایت و آل‌احمد و به آذین و احمد محمود و محمود دولت‌آبادی 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 رُکود 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 رشتهٔ ادبی دهخدا، هدایت، علوی، آل‌احمد، چوبک [دورهٔ نخست داستان‌نویسی]، دولت‌آبادی، احمدمحمود، 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 داستان‌نویسی‌اند.

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 شیوهٔ 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 مُصطفی رحیمی و ابوالحسن نجفی متن‌های فلسفی غرب را به زبان پارسی برمی گردانند. فروغی و منوچهر بزرگمهر و دکتر مهدوی و دکتر شفق و سیدحسین نصر و داریوش شایگان و کسانی از این دست «فلسفه» می‌نویسند یا ترجمه می کنند ولی نگارش و ترجمهٔ فلسفی اینان در دائره باورهای «رسمی» منحصر و محدود می‌شود و در ترجمهٔ کتاب‌ها و اصطلاح‌ها نیز همراه رسم اقتدا و پیروی هستند.

د - **مقاله‌نویسی:** کسووی، ا. طبری، ا. قاسمی، آل‌احمد، دکترعلی‌اصغر صدر حاج سید جوادی، 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.

هـ - **ترجمه:** در سدهٔ اخیر آثاری از دکارت، افلاطون، ارسطو و فیلسوفان دیگر و نویسندگانی چون بالزاک و دیکنز و... به پارسی برگردانده می‌شود و دریچهٔ تازه‌ای بر اندیشه‌های ما گشوده می گردد. شاخص‌ترین مترجمان ما در این دوره سلطان‌زادهٔ 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 می گوید و حافظ دکتر هومن، مقدمه‌ای بر رستم و اسفندیار شاهرخ مسکوب، و «آخوندزاده»، «طالب‌زاده»، «میرزاآقاخان کرمانی» دکتر آدمیت و

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

ز - شعر: در این رشتهٔ ادبی نیز چند گروه کار کرده‌اند. در راه نوجوئی نیما و پیروان 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، نمونه‌هائی 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 نمی گنجد، و نیازمند نگارش کتاب‌ها و رساله‌های گوناگونی است.[1] 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 سدهٔ اخیر بوده‌اند، و توانسته‌اند چهرهٔ 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 نگارندهٔ این کتاب: نقد آثار نیما، هدایت، صادق چوبک، ساعدی، و سایه‌روشن 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 پوچ‌گرائی و «خود» پرستی بکشانند. ولی این کوشش‌ها بی‌حاصل است. ملت ما ملتی است فرهنگی و دارای بینش ژرف تاریخی - اجتماعی. این ملت را فریب نمی‌شود داد. ملتی که همراه فردوسی و ناصرخسرو و یعقوب‌لیث و بابک خرم‌دین و ستارخان در سنگر مبارزهٔ زبان و شمشیر پیکار کرده است، و با ابن‌سینا 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 «فتنه» نگاران و صوفیان جدید، در راه فریب مردم ما به جائی 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 آستانهٔ 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.»[1]

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

عبدالعلی دست‌غیب

---

۱ به سوی مردم - به آذین - ص ۷ - تهران - ۱۳۲۷

شعر یا لالائی برای خواب مردم

شعر شاعرانی چون حمیدی شیرازی و نثر نویسندگانی 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 نویسندگانی 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 برش‌هائی از تاریخ ادبیات معاصر گفت: شاعران و نویسندگانی 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 سدهٔ اخیر، هجوم استعمارگران به منابع فرهنگی و مادی ملت‌های ضعیف، در همهٔ زمینه‌ها 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 مبلّغ پوچی هستند. این گروه یا اندیشهٔ خود را دستمایهٔ تملق و دریوزگی می‌کنند تا لقمه‌ای نان به کف آرند، یا پس از مدّتی رشتهٔ فعالیت خود را تغییر می‌دهند و نان را به نرخ روز می‌خورند. این‌ها ممکن است سبک‌های متفاوتی داشته باشند امّا 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 احمدرضا 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 واقع گرایان می‌توان هدایت و حجازی را چون دو الگوی متفاوت برابر هم قرار داد. در شرائطی که هدایت از تاریکی محیط به سایهٔ خود پناه می‌برد و شب مسلط بر شهری وحشت‌زده را وصف می کرد و تاریکی از در و دیوار آن شهر سرک می‌کشید و خورشید را در سایهٔ خود قرار می‌داد، حجازی مواعظ اخلاقی باسمه‌ای صادر می‌کرد و از عشق و دوستی تجریدی می‌گفت و دشتی سرگرم مغازله با زنی زیبا در کرانهٔ رودخانه کرج بود، و می‌نوشت:

«پس از شام که در میان مهتاب به گردش رفته بودیم من و فتنه از سایرین خیلی دور افتاده و اندکی دوبدو کنار رودخانه ایستادیم... ماهتاب رنگ فتنه را پریده‌تر (کذا!) کرده و چشمان او حتی از شب‌های تاریک زمستان عمیق‌تر و مرموزتر شده بود...»[1] !

در دورهٔ بعد که آتش جنگ دوم جهانی دنیا را در کام خود فرو برده بود و اهریمن فاشیسم کشورها را یکی پس از دیگری ویران می کرد، دکتر حمیدی به جهت ناکامی در عشق با دختر مدرسه‌ای ناله و فغان می‌کرد، و سی سال تمام انگیزهٔ 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 هستهٔ خرما و ملخ می‌خوردند، حمیدی می‌سرود:

---

۱. فتنه - ص ۵۲

پیغام داد ترک ستمگر برای من کز جور من سفر کند و از جفای من [۱]

او درست در زمانی که آتش جنگ شعله می‌کشید، برای خود نبردی مهیب‌تر 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 بی‌درد به فکر عشق‌های عهد جوانی بودند و تفرّج دشت و دمن، هدایت و نیما از عمق رنجهای انسانی می‌سرودند و از کوچه‌های بی‌عابر که فقط گزمه‌های مست از آن می گذشتند؛ و از این گفتهٔ هدایت بی‌خبر ماندند که گفت: «نُویسنده‌ای که مردم کشورش را دوست نداشته باشد، نویسنده نیست، دکاندار است.» حتی بهار با همه کهن‌گرائی 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 می‌دهد ساز
این دودسرشت ابر پُرپشت

---

۱ اشک معشوق - ۱۷
۲. اشک معشوق - ص ۴۷
۳. طلسم شکسته

هنگام که نیل چشم دریا
از خشم به روی می‌زند مشت

* * *

لیکن چه گریستن، چه طوفان؟
خاموش شبی است هرچه تنهاست...[1]

می گویند که عشق انگیزهٔ سرودن شعر است و همان عشق جوانی استخوان حمیدی را سوزاند و او را شاعر کرد، تا شمع نسوزد روشنی‌بخش نیست و تا شاعر عاشق نشود شعر خوب نخواهد گفت. البته عشق داریم تا عشق. شاعر نباید نیمقرن از زندگانیش را صرف عشقی عادی کند. حمیدی می‌توانست همهٔ سوز و گدازهای فردیش را در نامه‌ای تسلیم معشوقه کند نه اینکه سالیانی دراز با سوز و گدازهای فردی به تخدیر اعصاب دیگران بپردازد. «شاعرانی» از این دست نیز در شعر نو پارسی - گروه انحرافی موج نو! - نیز پدیدار آمده‌اند که کارشان وصف عواطف بی‌ارزش و گره‌زدن بی‌جای واژه‌هاست، و حتی سهراب سپهری که در تصویرسازی قدرتی دارد، دارای درک تاریخی - اجتماعی نیست، و در فضای بستهٔ باغ سبز گرایش‌های 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 رنج‌های دیگران زیست می کنند.

* سخنرانی نویسندهٔ این کتاب در شیراز - چاپ شده در کیهان شماره ۱۰۳۳۲ - دوشنبه ۱۴ - آذرماه ۱۳۵۶

۱. برگزیدهٔ اشعار نیما یوشیج - ص ۱۸

«نیما» پس از حافظ

سخنران در آغاز بحث، ادبیات امروز ایران را دارای دو سرچشمهٔ 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 میرزاآقا خان کرمانی و...)[1] را طرح کرد و پس از آن اهمیت تاریخی دهخدا، بهار، عشقی، عارف را همراه با نمونه‌هائی از نثر و شعر آنان ارائه داد و نتیجه گرفت که همهٔ آن کوشش‌ها درراه تجدّد موضوع شعر و نثر مقدمه‌ای بوده‌است برای ظهورنیمایوشیج وهدایت بنیادگذاران شعرونثرجدیدایران.

سخنران که مطلب خودرا با قطعه شعری از احمد شاملوآغاز کرده بود [شعری که زندگی‌ست] 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 عمواوغلی... در جنبش مشروطه و وارد شدن ایران به عصر جدید نیازمند گفتار جداگانه‌ای است ولی متأسفانه دیده شد که شادروان آل احمد برپنیاد تفکر ضدغربی خود اهمیت طالب‌زاده و دیگر متفکران مشروطه را انکار می کند. (غرب زدگی ص ۸۰)

نیما. شاعران دورهٔ 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، درصورتیکه در شعر قالب و وزن و موضوع در یک لحظه در اندیشهٔ شاعر ساخته می‌شود... ابداع نیما در سه زمینه شکل گرفته است:

الف: نیما طرح وزن شعرپارسی‌را دگرگون‌می‌کند و بر بنیادعروض کهن طرح تازه‌ای می‌ریزد که درآن شاعر مسلّط بر وزن است نه وزن و قافیه‌مسلّط بر او.

ب: نیما تعبیرها و تشبیه‌های ادبی را که در این اواخر به‌صورت بی‌مزه‌ای درآمده بود، کنار می‌گذارد.

ج: و دید جدید اجتماعی به شعر می‌دهد، و شعر پارسی را که پس از حافظ جنبهٔ فردی به خود گرفته بود به قطب اجتماعی می‌برد. در مثل در قطعهٔ «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 قطعهٔ «ناقوس» شب مسلّط زمان خودرا وصف می‌کند و ناقوس آزادی را به‌صدا درمی‌آورد و از آینده سخن می‌گوید...

بهترین نمایندهٔ 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 درمورد او اکنون با شاعری جهانی سر و کار داریم.[۱]

در زمینهٔ نثر پارسی، سخنران پس از اشاره به‌کارهای دهخدا در «چرند پرند» به‌گفتگو دربارهٔ 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 سویس زندگانی می‌کند و از دگرگونی‌های جامعهٔ ایران بی خبراست و ارتباط خود را با مردم ما از دست داده است.[۱] و این که می‌گویند هدایت ازآثار جمال‌زاده الهام گرفته نادرست است، و طرح داستان‌های هدایت ارتباطی با حکایت‌های جمال‌زاده ندارد. و برخلاف آنچه گفته‌اند «بوف کور» اثری سور رئالیستی نیست بلکه اثری است واقع‌گرایانه و او با زبانی ویژه کابوس‌های مردم همزمان خود را مجسم کرده است و از این نظر پیشرو همهٔ نویسندگان جدید ایران است.

سخنران آنگاه در بارهٔ علوی، چوبک، آل‌احمد، ساعدی و... به گفتگو پرداخت و ضمن بررسی آثار حجازی و دشتی گفت این دو نویسنده از زندگانی مردم چیزی نمی‌گویند و در بارهٔ مسائل اجتماعی دیدی اشرافی دارند، و به همین دلیل مردم و نویسندگان جدید ایران به آثار اینان توجهی ندارند...

* چاپ شده در کیهان شمارهٔ ۹۵۷۲ - پنج‌شنبه ۸ خرداد ۱۳۵٤

۱. نگاه کنید به نقد آثار جمال‌زاده - تهران - ۱۳۵٦

ضرورت نوجوئی و نوآوری

در بارهٔ سخنان من در زمینهٔ 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 بارهٔ 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 گفتهٔ 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 خلاصهٔ 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 نویسندهٔ پاسخنامه و آن «استاد!» غزلپرداز 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 شنوندگان شاهدند که دربارهٔ این نکته که «منتقد ادبی هستم» تأکیدی نداشتم، هرچند نیز اگر تأکیدی نیز می‌داشتم - به دلیل کارهائی که دراین زمینه کرده‌ام- گناهی مرتکب نشده بودم. ازاین‌رو بهتراست در بارهٔ اتهام‌های دیگر پاسخگو خاموش بمانم وباکسی که نمی‌تواند حتی سخنان دیگران رادرست بفهمد یادرست نقل کند واردجروبحث نشوم.

امّا در بارهٔ پاسخنامهٔ دوم:

نویسندهٔ این پاسخنامه آقای علی آذری است. اگر ایشان همان نویسندهٔ کتاب «قیام خیابانی» باشند، باید از طرز سخن و مضمون مطلبی که نوشته‌اند تعجب کرد. ایشان درپایان نامه با این «بیت!» ختم مقال کرده‌اند که «ادیب باید شرط ادب نگاهدارد.» ولی درآغاز نامه، مرا با شکنندهٔ پیکرهٔ ساخت میکل آنژ در یکردیف گذاشته بیمار روانی خوانده‌اند.

خیلی عجیب است که کسی ازسوئی دستور رعایت ادب بدهد و از سوئی دیگر فی‌المجلس! خود آن را نقض کند! بهر حال به ایشان اطمینان می‌دهم که بین خرد کنندهٔ مجسمهٔ اثر میکل آنژ[1] ومن به هیچ وجه شباهتی وجود ندارد. و هم‌چنین به ایشان اطمینان می‌دهم که حرف‌هایشان به هیچ روی تازگی ندارد. گوش ما از این حرف‌ها پُراست. تا کسی حرفی می‌زند، ریش سفید هائی چون ایشان بر مسند وعظ می‌روند ومبالغی سخنان قالبی را که در چنته دارند - و بس

---

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

که تکرار شده حکم مطالب کپسولی آزمون‌های نهائی مدارس را پیدا کرده است - ازآن ناحیهٔ قدس صادر می‌فرمایند، وجوانان نادانی چون نیما، شاملو، اخوان... را که «احاطهٔ مطلق و کامل به ادبیات ایرانی» ندارند و «مطالبی بهم می‌بافند»، سرزنش می‌کنند و به‌رعایت ادب دعوت می‌فرمایند. به‌نظر اینان ما به‌ساحت بلند «اساتید» جسارت می‌ورزیم و «جوانیم و جویای نام آمده» و شهرت‌طلبی مارا به‌این جسارت برانگیخته است! بهتر است برویم «گلستان» و «بوستان» بخوانیم، واژه‌های «کلیله و دمنه و قصیده‌های دویست بیتی قاآنی‌ها 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 به‌سینه می‌زنند و او را برای کوبیدن به‌مغز نوآوران، اسباب دست کرده‌اند می گوید:

هرکه آمد عمارتی نو ساخت رفت و منزل به‌دیگری پرداخت

و اگر سخن خود را قبول نداشت، خودش نیز نمی‌توانست عمارتی نو بسازد.[1] مسأله این است که اینان سنّت و احترام به سنّت را بد فهمیده‌اند. گروهی که رواج هنرهای نو، دکهٔ قافیه‌بافی و «مضمون‌سازی» آنهارا تخته کرده است، از همه‌گیر شدن شعر و نثر نو در هراسند، و چون می‌بینند که مردم به «آثار» آنان توجهی ندارند و نوشته‌های هدایت و نیما... را می‌خوانند، دیگ غضبشان به‌جوش می‌آید، و فریاد «واهنرا» و«واادبیاتا» برمی‌کشند و می گویند: ادبیات شلم‌شوربا شد! به‌ساحت اساتید بی‌احترامی شد، به حریم فردوسی و مولوی و حافظ تجاوز شد، و غافلند که خودآنها هستند که ادبیات

---

۱. تعبیر یکی ازپیشروان شعر جدید در پاسخگوئی به سخنان ملک‌الشعراء بهار ر.ک از صبا تا نیما ج۱

کهن را می کُشند و به حریم بزرگان سخن پارسی تجاوز می کنند، زیرا جز غارت ساخته‌های آن بزرگمردان هنری ندارند. احترام به سنت در پیروی بی چون و چرای گذشته نیست. باید عناصر زندهٔ گذشته را گرفت، و در نظمی نوبنیاد و مطابق ضرورت‌های امروزین گسترش داد. هنری که در زیر قواعد سنگ شده دربیاید، هنر نیست، تقلید و دنباله‌روی است. اگر پیشروان هنر، در ادبیات و در ارثیهٔ گذشته تجدید نظر نکرده بودند، هیچ گونه پیشرفتی حاصل نمی‌شد. به گفتهٔ "لسینگ": «می گویند که شکسپیر قواعد ادبی را رعایت نکرده است، اگر چنین است پس وای به‌حال قواعد ادبی!»

اما اینان چه بخواهند چه نخواهند هنر نو وجود دارد و بوجود می آید. 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 خودرا باز خواهد کرد و دیر یا زود جزء ارثیهٔ فرهنگی ما شده و می‌شود و خواهد شد، و اتهام و گریه و زاری و داد و بیداد نیز جلو این سیل خروشان را سدّ نخواهد کرد. اینان هنگامی که می‌شنوند حافظ گفته:

سروچمان من چرا میل چمن نمی کند　　همدم گل‌نمی‌شود یاد سمن نمی کند

آن را می‌پذیرند زیرا صرفنظر از هیمنهٔ نام حافظ، همیشه گل و چمن و سمن را با هم دیده‌اند و این چیزی نیست که مخّل عادت آنها باشد ولی هنگامی که این سخن احمد شاملو را می‌شنوند:

«دوست داشتن غروب،
با شنگرف ابرهایش
و بوی رمه در کوچه‌های بید.»

ابرو در هم می‌کشند 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 متّهم می‌کنند. به گفتهٔ شاملو: «باری خشم خواننده‌ای از این دست، تنها از آن روست که ما حقیقت و زیبائی را با معیار او نمی‌سنجیم، و بدین گونه آن کوتاه‌اندیش، از خواندن هر شعر، سخت تهیدست بازمی گردد.»[1]

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، به‌تکرار آنها نمی‌کوشیم و برآنیم که سندی از روز و روزگار خود بدست دهیم، همان گونه که بزرگان هنر کهن اسنادی از رویداد های زمان خود بدست آیندگان سپردند و این است معنای ضرورت زمان. بذله گوئی گفته است: «هنر تازه درآمد، مانند چغالهٔ میوه است. جامعه بدون رو ترش کردن گازش نمی‌زند.»

پس رو ترش کردن حضرات که اسیر قواعد معیّنی 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 مقلّدان سبک قدیم می‌توان گفت که نثر بیهقی و ناصرخسرو و عطار به‌مراتب به شعر نزدیکتر است تا نظم بی‌لطف آنها. زیرا به گفتهٔ حقوقی، بیهقی و ناصرخسرو... نثر خودرا بطور طبیعی و از دست راست نوشته‌اند، درصورتیکه اینان «نظم» خودرا بطور مصنوعی و از دست چپ می‌نویسند، یعنی در«نظم» آنها در حقیقت از بیت دوم به‌بعد قافیه‌ها سازندهٔ قطعه‌اند و عنان ناظم را تا هرجا که می‌خواهند می‌کشند و

---

۱. آیدا در آینه - ص ٥٤

می‌برند.

نکته‌های دیگری نیز در پاسخنامهٔ آقای آذری هست که نباید بی‌پاسخ بماند. ایشان به‌حکم ارادتی که به جمال‌زاده دارند، درصدد دفاع از او برآمده‌اند. این کار ایشان اگر با واقع‌نگری همراه بود، به‌خودی خود عیبی نداشت ولی متاسفانه 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 به‌هیچ وجه استحکامی ندارد و پایه‌اش برآب است. ایشان نوشته‌اند که: «جمال زاده 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 روزنامهٔ کاوه در برلن افتخاری به‌حساب نمی‌آید. مگر روزنامهٔ کاوه چه اثری در فراروند ادبیات ایران داشته است؟ تازه دوستی جمال‌زاده با این کسان، خلاف نظر نویسندهٔ 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 مشروطهٔ کسروی را باید خواند.)[1]

نکتهٔ عجیب دیگری که در نوشتهٔ آقای آذری دیده می‌شود این است که به‌معنا اهمیتی ندهیم و دامن لفظ را بچسبیم. این مسأله خیلی مهم است و شاید این طرز فکر، یکی از علل عقب ماندگی ما درگذشته بوده و زیان‌های فراوان ببار آورده

۱. هم‌چنین نگاه کنید به کتاب‌های فکر آزادی ۱۳٤۰ 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 جزیرهٔ کیش رفته است یا نه؟ هم‌چنین 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 تکلّف و کدورت او را که بر دل هر فارسی زبانی می‌چسبد قضاوت کرد.»

اتفاقاً مقایسهٔ 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 این‌جا زادم![1] آری کاملاً درست است. جمال‌زاده پنجاه سال است اقامت در ژنو و کرانهٔ دریاچهٔ 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!؟ امّا 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 حدّ ایشان است نه به صلاحشان. در مثل نباید پرسید که چرا «سعدی» در باب پنجم گلستان درس شاهد بازی می‌دهد؟ باید زیبائی عبارت را در نظر گرفت! ولی فراموش نکنیم که آموزش‌های سعدی قریب هفت قرن رواج داشته و گفته‌هائی چون «دروغ مصلحت‌آمیز...» و سر و سر داشتن با

---

۱. کلیات سعدی - ص ۷۴۵

شاهدان و:

اگر خود روز را گوید شب است این بباید 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 خودرا روشن کنیم و شهرت آنها را ملاک داوری قرار ندهیم، و بد آموزی‌های استادان کهن و و معاصران را بی‌رحمانه دور بریزیم تا سدّ راه پیشرفت‌های مادی و معنوی ما نشوند.

جمال‌زاده «یکی بود یکی نبود» را نوشت و حرف‌های تازه زد، ولی بعد با مردم قطع رابطه کرد و از دگرگونی‌های جامعهٔ ما بی‌خبر ماند. او در سال‌های اخیر چیزهائی می‌نویسد که پنجاه سال پیش در جامعهٔ ما رواج داشته است و امروز از رونق افتاده. او امروز را نه می‌بیند، نه می‌تواند ببیند. نمونه‌اش کتابی است که به نام «شورآباد» در بارهٔ روستاهای ما نوشته و در آن درس نومیدی و بی‌ثمری داده، در صحرای محشر «رؤیای صادقه» سید جمال واعظ و ملک‌المتکلمین را رونویس کرده. این همان نویسنده‌ای است که چند سال پیش کتاب «خلقیات ما ایرانی‌ها» را چاپ کرد که سراسر توهین به مردم کشور ما بود. آن وقت نویسندهٔ پاسخنامه متوقع است که ما با شنیدن نام جمال‌زاده درجای خود بمانیم و از انتقاد اصولی باز ایستیم. امّا بهتر است اساتیدی از گونهٔ ایشان این همه سرشار از غرور پیرانه و دروغین، به دیگران درس سوادآموزی ندهند و به‌جای اندرزگوئی دامنهٔ مطالعهٔ خود را در بارهٔ نثر و شعر جدید پارسی گسترش دهند تا کسانی مانند سیدعلی‌خان درگزی را با نیما، و جمال‌زاده را با هدایت در یکردیف نگذارند و بدانند که دلچسبی عبارت و روان بودن نثر برای رسیدن به مرتبهٔ استادی کافی نیست و تازه:

آن را که خواندی استاد گر بنگری به تحقیق
صنعتگر است امّا طبع روان ندارد![1]

• چاپ شده در کیهان شماره ۹۵۹۸ یکشنبه هشتم تیر ماه ۱۳۵٤

۱ حافظ پژمان - ص ٦۹ - 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 ٤۹)

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 صُور هنری را امکان‌پذیر می‌سازد.

شعر سنتی به این معنا که در پرسش مجلهٔ «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 نویسندهٔ 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، متکرّر متساوی حروف آخرین به یکدیگر

مانند ه...»[1]

می‌بینیم که «شمس قیس» نیز شعر واقعی را با شعر اصطلاحی تفاوت می‌نهد، و متوجه است که هر کلام موزون و مقفّی 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[2] جریان دارد طلب می‌کنیم باید از هر گونه اصطلاح و دستور [فرمول] بپرهیزیم، 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 [مُد] 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 شدّت بیشتری جریان دارد. عوامل فرسوده می‌خواهند خود را حفظ کنند، و نو می‌خواهد آنها را از صحنه به بیرون راند. شعر سنّتی در مثل اثر زیبائی 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. امّا 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 بینش او کلاً بینش 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 و 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 حدّی تازه‌تر است امّا 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، تعبیرهائی 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 «رعدی 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 سفرهٔ گستردهٔ ادب منظوم خود بتازیم و به شیوهٔ ترک و تاتار آن را به یغما بریم بلکه باید میراث کهن را چون زمینهٔ 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 مایهٔ تسلّط 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[1] 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 جنبهٔ 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[2]

شاعران سنت‌گرای امروز، روح و جوهر شعر را درنمی‌یابند. 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 فرورفته‌اند، دمی سر برنمی‌دارند 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 همائی دربارهٔ بهار می‌گوید: «... صاحب مجلهٔ دانشکده که... به عقیدهٔ من اولین شاعر طهران هستند.» (تاریخ ادبیات ایران - ص ٤۲) و این داوری بر بنیاد نگرش قدیمی است.

۲ برگزیدهٔ قصائد بهار - ص ۳۳

مانند می کنند، پروانه را به دور شمع می‌چرخانند و واژه‌ها را به دو گروه بخش کرده‌اند: شاعرانه و غیرشاعرانه. واژه‌هائی که معانی مهجور دارد و مفهوم خود را در زندگانی امروزین از دست داده - چون در شعر کهن آمده - در نظم بی‌لطف خود می گنجانند و از کشف تازگی‌ها ناتوانند.

ولی شاعرانی چون نیما «علی اسفندیاری» و «مایاکوفسکی»... ترتیب گذشته را بهم می‌زنند و اساس تازه می‌آورند. شورش آنها بی‌دلیل 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، موزه‌های خود، آثار تاریخی خود را دارد و مردم آنها را حرمت می کنند. امّا این‌ها به چه درد می‌خورد؟ مردم به آنها احترام می گزارند و چیزهای گذشته را در گنجینهٔ موزه‌ها و کتابخانه‌ها نگاهمیدارند، امّا به راه خود می‌روند. شاعران سنت‌شکن چون «نیما» و «مایاکوفسکی» شک ندارند که گنجینهٔ ارثیهٔ کهن بسی ارزشمند است ولی می‌ترسند که اگر این میراث صددرصد تصدیق شود، بقیهٔ قضایا یعنی چیزهائی که قرن‌هاست به انبار گمراهی‌های بشر افتاده و اکنون مانع پیشرفت انسان است نیز به اجبار تصدیق شود. از این رو مایاکوفسکی بر ضدّ گذشته می‌شورد و می گوید «ما اخلاف خویشیم» کهن گرایان فریاد می کشند این شورش است، این بی‌بند و باری و لات‌بازی است. امّا نوآوران پاسخ می‌دهند که این هیجان جوانی است و کسانی که این هیجان را انکار می کنند، شور جوانی را در خون خویش نمی‌بینند.

هنگامی که «شمس قیس» می‌نویسد: «بدانک شعر در اصل لغت دانش است و ادراک معانی...» به نکته‌ای اشاره می کند که جوهر شعر فردوسی، خیام، مولوی... است. در این معنا آنان آفرینندگان جهان شاعرانهٔ تازه‌اند. آنان نیز

شورش ویژهٔ 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 شعرهائی چون شعر مولوی است که این آتش و این هیجان را با همهٔ وجود خود حس می کنیم:

آمد مگر آن لعل‌لب، 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 لغزندهٔ بیان قدیمی می‌افتد و به گوهر مقصود ره نمی‌برد.

آنچه شاعر حس می کند، شعر نیست بلکه مادهٔ شعر است. نوشتن شعر برای شاعر تجربهٔ تازه‌ای است. این تجربه فقط دربردارندهٔ محتوای شعر نیست بلکه بیان، تعبیر و وزن شعر را نیز دربرمی گیرد. 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. رابطهٔ او با جهان بیرون و درون بی‌اندازه دگرگون شده، او در صورتی می‌تواند این رابطه را منعکس کند که سازمان شعری خود را با تجربهٔ 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 صُور دیگر] از ضرورت‌های شعر پارسی است، و شعر بی‌وزن را شعر نمی‌توان خواند، و این به دلیل سنت گرائی نیست بلکه به دلیل آنست که وزن از بنیادهای شعر است. وزن به شعر کمک می‌کند که بیشترین تأثیر را در مردم داشته باشد.[1] 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 امروزین این شعرها، آینده‌ای در کار نیست.

* چاپ شده در راهنمای کتاب - شمارهٔ ۷/ دورهٔ ۱۱/ - مهرماه ۱۳۴۷

۱ در بارهٔ اهمیت وزن نگاه کنید به «تولد شعر» ترجمهٔ 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، آزمایش تازه‌ای است در زمینهٔ 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 حساس 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

عهدهٔ 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» کششی 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 سبیل‌دار عالیمقام بخشیده است، و خود از کرانه‌های رود «ماخ اولا» تپیدن‌های دلش را به روی صفحهٔ کاغذ می‌ریزد. سخنان او، سخن مرد تنهائی است که به گوشه‌ای پناه برده امّا دل دردمندش با همه است و «فکرش پیرامون چیزی دور می‌زند که از او به نسل آینده برسد.» زیبائی نثر «نیما» در وحشی بودن و عادی نبودن آنست.

نثر «نیما» نثری درخشان، ابداع‌آمیز و شاعرانه است. در نثر وی نیز اندیشهٔ پیشرو او می‌درخشد. نامه‌های نیما در مجموعه‌های دنیا خانهٔ 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 اندیشهٔ ژرف هنرمند سامان می‌گیرد. در نامه‌ای به خواهرش «ناکتا» 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 آشیانهٔ اشک و تبسمند. با اینکه قطره‌های اشکشان روی چهرهٔ معصومشان افتاده است، همهٔ عمر متبسم هستند. تو هم باید

---

۱. مجله رودکی - ص ۳۰ - شمارهٔ ۷/

اشک‌هایت، مثل آن شبنم روی گلها، در وسط خنده‌ها محو شود... چندان به آن صدائی که قلب تو را تحریک می‌کند گوش نده!... همه وقت، همه جا، صدای حزین 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 پرندهٔ کوچک روی شاخهٔ سیاه نشسته و سرش را به آسمان صاف و باعظمت بالا کرده و مشغول آواز خواندن است[1] ... آنجا و هرجا 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 جغدها 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.»[2]

در نامهٔ 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 آل‌احمد «نیما... اصلاً با ادب شهرنشینی اخت نشده بود. پس از این همه سال که در شهر بسر برده بود هنوز دماغش هوای کوه را داشت.» (ارزشیابی شتابزده - ص ۴۳)

۲. دنیا خانهٔ من است - ص ۱۵ تا ۱۸

دلت بخواهد. بشرط اینکه فکر کنی ببینی چه سوغات خوبی می‌توانی از کنار رودخانه برای من بیاوری...»[۱]

نیما 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» غیرقابل معالجه پنداشته است، الان سعی دارم بلکه بتوانم در سرزمینی که در آن کار می‌کنم، شاعر یا نویسنده‌ای با اصول و طریق معیّن 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 مولّد آن افکار و احساسات است، در این صورت هر اصل و طریقه که به اوضاع خارجی تعلّق 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 پهلو 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 امروزین می‌بینیم که نویسندگان آنها پُر می‌نویسند و بد. نشانی از خود آنها در نوشته‌شان نیست. جمله‌هائی را از کله‌گنده‌های فرنگ برمی‌دارند و به نام خود ثبت می‌کنند. نمیدانند که «سخن سایهٔ مرد است» و «مرد سایهٔ معرفت خویش است» و «سخن را نباید به خاک افکند.» و این «شمس تبریزی» است که در پاسخ این نکته که «عرصهٔ سخن بس دراز و فراخ است» می‌گوید: «عرصهٔ سخن بس تنگ است، عرصهٔ معنی فراخست، از سخن پیشترآ تا فراخی بینی و عرصه ببینی.»[1] 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.»[2] و چون بسیاری از نویسندگان امروز به پهنهٔ معنا نرسیده‌اند، نوشته‌هائی 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 مطنطن پنهان می‌کنند و صورتک تجدّد به خود می‌زنند تا مهّم و نوآور جلوه کنند. حال آنکه در زندگی روزانه و گذران مردم می‌توان چیزهای

---

۱ و ۲. مقالات شمس تبریزی - ص ۳۵ و ۱۱۳

شگفت‌انگیز دید، و چون «نیما» از آوای‌جوئی، نغمه پرنده‌ای یا زندگانی شالیکاری در کشتزار برنج... الهام گرفت. ولی مدعیان تجدد، ادای زندگان را درمی‌آورند. تب خودنمائی می‌سوزدشان! از اندیشه فقیرند و در پهنهٔ 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 اندیشهٔ شرقی، روح روستائی و سادگی به روشنی نمودار است. می‌نویسد: «... در قهوه‌خانه فکری به نظرم 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 ویژهٔ 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. مایهٔ نامه‌های این دو، اندوه تنهائی است. هدایت در نامه‌های خود شوخ و آشوبگر و لطیفه‌پرداز است و «نیما» عبوس و جدّی و رند. هدایت در نامه‌ای می‌نویسد: «... اگر کتابی چیزی چاپ کردی، اسم مرا هم آنجا بنویس که مشهور بشوم و در این دنیای دون ترقیّات لازمه را بکنم. عزیزم مرا معروف بکن...»[1] «زیادی چس نفسی کردم بیائیم سر مطلب.»[2]

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

---

۱ و ۲. کتاب صادق هدایت - ص ۱۲۳ و ۱۲۷

دیوانگی کردم به خیر گذشت.»[۱] که می‌بینیم با مسأله‌ای جدّی 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 باارادهٔ‌ای 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» نشان‌دهندهٔ میل به گریز از همه جاست. هیچ جا قرار و آرام ندارد. نه در ایران و هند و نه در پاریس... در شب تیرهٔ او اثری از نفحهٔ بامداد و پرتو خورشید فردا نیست یا بسیار کم است. ولی «نیما» دید خوشبینانه‌تری به زندگانی دارد. گاهی از فلسفهٔ اجتماعی سخن می‌گوید، و بر سنگ بنای محکم آن خانه می‌سازد. نوسان‌ها و تردیدهای هدایت را در زمینهٔ 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 تکهٔ 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» مایهٔ افسون و شگفتی است، با دشت و رودخانه و درخت و پرنده بزرگ شده و با مردم نیک‌نهاد انس گرفته. غوغای ماشین و

---

۱. تاریخ نامه دوم مه ۱۹۲۸ - است.

۲. بوف کور - ص ۵۲

سروصدای شهر و آدمهای پوک و مدعیان دروغین برایش شکنجه‌ای است، ولی زندگانی روستا مفتونش می کند: «هر وقت دلتنگی زیاد در خود حس می کنم، 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 «طالبا» 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 سرمازدهٔ 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 می غلطد.»[۲]

«نیما» ساده، روشن، بی‌شیله پیله 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 تفنن دائمی است...»[۳]

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

۱. دنیا خانهٔ من است - ص ۳۹
۲. نامه‌های نیما به همسرش - ص ۹
۳. دنیا خانهٔ من است - ص ۶۳

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

* مجلهٔ فردوسی - شمارهٔ ۱۰۶۷/ - دوشنبه ۲۲ خرداد ۱۳۵۱ - مجلهٔ صدا - زمستان ۱۳۵۱

اهمیّت «فروغ» شدن

آشنائی من با شعرهای جدید فروغ فرخ‌زاد، شعرهائی 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 درونمایهٔ نیرومند آن چشم‌گیر بود و روشن می کرد که فروغ به راه تازه‌ای گام نهاده است.

در سال ۱۳٤٤ 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 جرقهٔ برق و رگبار باران فضا را از هراسی دلچسب لبریز می‌ساخت. فروغ در قطعه شعر «سرود زیبائی» شانه‌های معشوق را به صخره‌ای و گیسوان خود را چون آبشاری جاری بر آن مجسم می‌کرد که در آن فضای حیرت‌انگیز غروبگاه، اثری جادوئی داشت:

شانه‌های تو
قبله گاه دیدگان بی‌نیاز من[۱]

*

و نیز:

شانه های تو
همچو صخره‌های سخت و پرغرور
موج گیسوان 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 تصویرهائی ارائه داده که نزد شاعره‌های پیش از او کمیاب و حتی نایاب بوده است.

در این جا نام «پروین اعتصامی» نیز به یاد می‌آید که او نیز فضای تازه‌ای در شعر پارسی بوجود آورد، و به ویژه از دردها و رنج های 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 می‌شکست و وارد فضاهای تازه می‌شد. «فروغ» جویای آزادی بود و می‌خواست خودش تصمیم بگیرد و عروسک کوکی نباشد. درست است که ضرورت چنین آزادی از ژرفای زمان می‌جوشید، 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» آزمایش‌هائی بود در پهنهٔ «جسم و جنس»، شعرهائی بود در زمینهٔ

---

۱ و ۲. عصیان - ص ۱۱۷ و ۱۱۵

آزادی و برابری جنسی. فروغ در این پهنه متوقف نشد، و مرتبه‌های دیگر را نیز در نوردید و به جائی رسید که از چرخ‌های خیاطی و ناله‌های دردمندان سخن‌ساز کرد و از «جانیان» [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 مرحلهٔ کمال بیشتر هنری اوست. برخلاف پندار گروهی از نویسندگان، شعرهای نخستین فروغ نیز از اصالت و شور بهره‌ور است... ولی تولدّی دیگر حکایت دیگری است، جهانی بدیع با تصویرهای تازه ارائه می‌کند و دارای رگه‌های ژرف واقعیت گرائی است:

همهٔ هستی من آیهٔ 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.[1]

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 سلالهٔ درختان است و تنفس هوای مانده ملولش می‌کند، می‌خواهد به اصل روشن خورشید برسد و به پهنهٔ شعور نور بریزد. اما همه جا تیرگی است و حتی برای قناری خوشخوانی چونان او پنجره‌ای نیست. فروغ البته به واقعیت‌ها

۱. تولدی دیگر - ص ۱۶۴

نزدیکتر نیز می‌شود و سرگذشت «علی کوچکه» را می‌نویسد و نشان می‌دهد در راه حقیقت‌جوئی چه اهریمنای کمین کرده‌اند و چه خطرهائی 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 مسأله «جسم و جنس» مطرح نیست، حکایتگر تجربه‌های اجتماعی شاعری است که با پوست و گوشت خود واقعیت‌های اجتماعی را لمس کرده است.

راز زیبائی و دردآلود بودن شعر فروغ در چیست؟ راز آن در همان آرزوهای کهن ماست. خواستن و توانستن. جویای نور بودن و به تاریک رسیدن امّا باز برخاستن و راه سپردن. فروغ به این مرتبه رسیده بود. می‌دانست که تاریکی مسلّط چندانست که خورشید را در پشت غلظت پرادبار خود به سختی نهان کرده است. ولی امیدوار بوده با دست‌های ترد و شکنندهٔ 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 زبانه می‌زند. از وجود اوست که زبانه 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 زندگانیش 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 فرادهش‌های 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 نغمه‌هائی 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 می کند.

* فردوسی - شماره ۱۰۰۱ دوشنبه ۲۶ بهمن ماه ۱۳۴۹

قوبارغهٔ کریلف و شاعران موج نو

سخنان آقای دکتر هشترودی 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 هشترودی دربارهٔ شاملو بود. ایشان شعر شاملو را نامفهوم، بی‌معنا و بازی با حروف نامیده، با شیوهٔ «لتریسم»[1] 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 پرندهٔ 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.»[1]

کجای این سطرها یاوه 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 شیوهٔ خود را نیافته بود، و قطعه‌هائی می‌نوشت که به نثر - نزدیک‌تر بود تا به شعر و هم چنین تعابیر 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 نیما بر شعر و شاعران معاصر از همه بیشتر بوده است.

شاملو تجربهٔ دقیق و دانش ژرف شاعرانه دارد، از ادبیات جدید غرب آگاه است، از فرهنگ گذشته و ادب عامیانه مردم ما باخبر است، تسلّطی کم‌نظیر بر زبان پارسی دارد. در شعر او احساس و اندیشه دوش‌به‌دوش هم پیش می‌روند، و تصویرهای شعریش منعکس کنندهٔ زندگانی امروز است. چگونه می‌توان اهمیّت چنین شاعری را انکار کرد. شاملو حتی آن جا که به غنا و تغزل رو می‌آورد، باز تصویرهای طرفه‌ای بدست می‌دهد:

ای زنی که صبحانهٔ خورشید در پیراهن تست
پیروزی عشق نصیب تو باد![2]

* * *

یا:

---

۱ شکفتن در مه - ص ۱۶

۲. آیدا، 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 همهٔ دارای فضائی فلسفی - اجتماعی و حکایتگر رنج‌های مردم امروز و دگرگونی‌های زمان است. امّا فروغ... او نیز به ویژه در کتاب «تولّدی 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» نمونهٔ کاملی از جهان‌نگری شاعرانهٔ فروغ است.

در همین زمینه از پیش کسوت‌ها باید کسرائی، رحمانی، امید، شاهرودی، و آتشی را در نظر داشت که هر کدام با شیوهٔ ویژهٔ خویش، تصویرهای زندگانی امروز را مجسم می‌کنند، و در بین جوانترها نیز خوئی، مشفقی، آزرم، باباچاهی... را باید یادآورد که آثارشان در فضائی واقع‌گرای و شاعرانه سیر می‌کند. و هم چنین نظر آقای دکتر را دربارهٔ «سایه» و «نادرپور» نمی‌توان پذیرفت. سایه فقط غزلسرای خوبی است، در تغزل نیز نادره‌هائی دارد، و در برخی قطعه‌ها نیز احساسش تازه است، امّا 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

۱. آیدا در آینه - ص ۶۷

ولی با تصویرش چه را می‌خواهد بیان کند؟ به تقریب احساس و عشقی فردی را. شعرش پیراسته و زیباست امّا خود از رنج‌های ژرف انسانی بی‌خبر است. شعرش عمیقاً فردی است و تاکنون نتوانسته است از چالهٔ خودگرائی و تغزل بیرون بیاید. نادرپور در تصویرسازی جهش‌هائی داشته ولی بیشتر صنعتگر مانده است. فضای شعرش چندان تازه نیست.[1] از این رو نمی‌توان با آقای دکتر هشترودی 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؟

امّا دربارهٔ «احمدرضا احمدی» حق با آقای دکتر است. «احمدی» شاعر نیست. او و همانندهای او چونان بادمجانند در میان میوه‌ها! خار و خسک‌هائی هستند که در باغ شعر امروز سبز شده‌اند تا از بالیدن گلهای رنگارنگ جلوگیری کنند - و بیهوده... زیرا غربال زمان 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 سدّ 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 قورباغه «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 نهری 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، بادها 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 هشترودی در زمینهٔ شعر نو پارسی نه دقیق است نه درست. اگر این سخنان را حمیدی و رعدی آذرخشی و امیر بختیار... می گفتند باز می‌شد برای آن محملی تراشید، ولی هنگامی که دکتر هشترودی - که اندیشهٔ علمی دارد - این سخنان را می گوید، و اهمیت نیما و شاملو را انکار می کند، و در برابر هنر جدید ایران قرار می گیرد، به این کار چه نامی می‌توان داد؟

* چاپ شده در اطلاعات شماره ۱٤۱۲۰ سه‌شنبه ۱۹ خردادماه ۱۳۵۲

نوآوری یا انحراف

شعر و هنرهای دیگر منعکس کنندهٔ فراروند ژرف زندگانی اجتماعی است، عاملی است فرهنگی، پاسدار زبان است و حرمت گزار شرف راستین انسان است. گلبوتهٔ ذوق مردمی‌است که در زیر فشار اهریمنی بیداد وکج‌رفتاری و بداندیشی کمر خم کرده‌اند. شاعر حق دارد و باید بگوید:

«من یار آنانم که زیر آسمان کس یارشان نیست»[1]

ولی گروهی که می‌خواهند شعر را از قطب اجتماعی به قطب فردی ببرند می گویند: «هیچ وقت دستی از غیب نمی‌آید به تو شعر تعارف کند. باید شعر را دعوت کنی، باهاش تنیس بازی کنی، ورزش کنی و فریبش بدهی. و این فریب همان فریب جادوگری و چشم‌بندی است. حرف، هدف نیست. آدمی که زندگی می کند همیشه حرف دارد، آدم اگر آدم باشد همیشه پر از حرف است... پیدا کردنش و ارائه‌اش، جستجو و دست‌افشانی نمی‌خواهد، 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 بی‌معنائی» 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 جرقّه می‌زد. سخن بر سر آزادی انسان بود، سخن بر سر مفلّق گوئی‌هائی 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 منعکس کننده 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 - دوستداران 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 واقع گرای به ترسیم خطوط بنیادی و دگرگونی‌های اجتماعی ما پرداختند،

---

۱. مجلهٔ فردوسی - یدالله رویائی هم چنین ر. ک به از شعر حجم، و سکوی سرخ «رؤیائی»

هنرمندانی که با دگرگونی‌های اجتماعی همگام بودند، و هنر را زیور پوسیدهٔ 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 می گفت:

«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 ماهی گیرها می‌روم. پیش آمد، از روی مساعدت، آنها را به من عطا کرده است. مثل اینکه از حوادث سهمگین عبور کرده‌ام و به انتظار آتیهٔ 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 اسپانیائی «خوان گویتی سولو» J.Goytisolo دربارهٔ وظیفه ادبیات می گوید: «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...» (مجلهٔ رودکی - ترجمهٔ ابوالحسن نجفی - شماره ۷۵ و ۷۶ - ص ۱۰)

۲. برگزیدهٔ قصائد بهار - ص ۲۱۰

عاشقانهٔ «نجما» و «طالبا» و تصنیف‌ها و آوازهای دهاتی‌شان را می‌خوانند... از وضع زندگانی ما افکار ما بوجود می آید نه از افکار ما زندگانی پر از تکلّف ما. این، ابتدائی‌ترین اشارهٔ تعلیمات اجتماعی من است. من و مردم عنقریب بهم خواهیم رسید.»[1] در دورهٔ بعد شاملو، فروغ، کسرایی، امید، رحمانی... نیز از همین راه رفتند و با تاریکی‌ها به نبرد برخاستند. همانطور که شاملو می گوید:

او شعر می‌نویسد

یعنی او

دست می‌نهد به جراحات شهر پیر

[او شعر می‌نویسد]

یعنی او

قصه می کند به شب از صبح دلپذیر[2]

و هنرمندان واقع گرای 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 تنهائی 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: شعرهائی بود که از تاریکی می گفت برای رسیدن به روشنی، و شعرهائی که از تاریکی و مرگ می گفت و افقی آن سوتر از آن نمی‌دید. حسن هنرمندی در مثل می گفت:

---

۱ ستاره‌ای در زمین - ص ۷۸ و ۷۹

۲ هوای تازه - ص ٦٧

و آنکه این در به روی من وا کرد عطر زلفت نبود افیون بود! [۱]

و تولّلی مرگ را با آغوش باز می‌پذیرفت:

«مرگ استاده که هان این تو و این تابوت.
هودج کام تو بر دوش که بر بندم؟
چارتن باید و من - بی کس و بی‌پیوند -
گویم: اینک زن ناکام و سه فرزندم.»[۲]

ولی شاملو و کسرائی و امید اگر از تاریکی می‌سرودند عطشناک بامداد روشن بودند. شاملو می گفت:

کاج های پیر تاریکند و در اندیشه‌ای تاریک...
من چنان چون کاج های پیر تاریکم - که گوئی دیرگاهی هست -
تا خورشید بر جانم نتابیده است.[۳]

حتی تولّلی در لحظه‌هائی که هنوز از مایه‌های «رها» چیزی در او باقی بود می‌سرود:

«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.»[۴]

پیروان نخستین «نیما» - هر کدام به نسبتی - از تخیّلی شاعرانه و دانستگی اجتماعی بهره‌ای داشتند، و در آوردن تصویرها یا قالب‌ها یا مضمون‌های تازه

---

۱ هراس - ص ۸۸
۲. تاقه - ص ۱۳۳
۳. باغ آینه - ص ۴۰
۴. تاقه - ۲۳۱

کوشا بودند. اندیشه‌ای والاتر از هوس شهرت‌جوئی داشتند، از هنر کهن ناآگاه 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، مشفقی، جلال سرفراز، آزرم، سلطان‌پور، فرهاد شیبانی، باباچاهی، محمود سجادی... از رویدادهای زمان الهام گرفتند. «مشفقی» سرود:

من به محکومیت فوّاره‌ها، عادت نمی‌کردم
حادثه در برگهای خونی تقویم، تکوین یافت
حادثه - مثل همیشه-
در همین میدان کوچک اتفاق افتاد[1]

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

«کبریت‌های صاعقه
پی در پی
خاموش می‌شود
شب همچنان شب است.»[2]

و «سلطان‌پور» با شعرهای خود به مجادله با شاعرانِ نومید 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 ستیزه گر
در خاک می‌فسردند.»[۲]

و «فرهاد شیبانی»:

گل زنبق می کاری
خردل می‌روید![۳]

همراه این نوجویان و نوآوران، به ناگاه گروهی پیدا شدند که هنر را بازی و بازیچه شمردند. آب را گل‌آلود کردند تا ماهی شهرت را بدام بیندازند! بی‌انگیزه‌ای ژرف دست به قلم بردند و تخیّلات بیمارگونه خود را به روی صفحهٔ کاغذ ریختند و مصداق این سخن «سنت بوو» منتقد فرانسوی شدند که می‌گوید: «تا کسی راه نوی می‌گشاید گلهٔ مقلّدان به آن جا رو می‌آورند و آن گذرگاه را که نخست چمنی خرم بود چنان لگدکوب 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 گیلاس‌های کال - ص ۷۸

تشخیص کوره راهی ناتوانند، ادعای گشودن راه‌های تازه در ادب گرانسنگ پارسی می‌کنند، و با آنکه هنوز در خم یک کوچه‌اند، از کشف و شهود و مراتب عالی هنری دم می‌زنند. کم‌کم کار به جائی رسیده است که قطعه‌ها یا بهتر گوئیم نثر زشت و نادرست و فرنگی‌وار آنها نه فقط از پهنهٔ درک مردم بلکه از پهنهٔ درک روشنفکران نیز بیرون شده است، حال آنکه هنر اصیل و ماندنی همیشه دارای جهات مشترکی است که مردم از آن بهره‌مند می‌شوند و ویژگان نیز مدتها دربارهٔ آن به گفتگو می‌پردازند. شعر فردوسی، مولوی، حافظ... نه فقط در دورهٔ بعد از زندگانی آنان بلکه در دورهٔ خودشان نیز بر زبان مردم جاری می‌شده است و «تحفهٔ سخنشان را دست به دست می‌برده‌اند.» گاهی مدّعیان 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 استنتاج 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 قیاسش خنده آمد خلق را کو چو خود پنداشت صاحب دلق را [1]

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 اندیشهٔ ژرف آنها را انکار کرد، ولی احساساتی را که اینان بیان می‌کنند، احساس و اندیشهٔ پرچمداران تعالی انسان - که می‌خواهند

۱. مثنوی - مولوی - ص ۱۸

جهان را دگرگون سازند - نیست، و گفتهٔ 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 زیبائی شناس انگلیسی می‌گوید - فقط در «بهترین انسان‌های تربیت شده» برانگیزند...»[1] امّا 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 سخنشان 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 می‌کنند؟ 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

---

۱ هنر چیست؟ - ص ۹۴

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

یا:

«صدای ناب اذان می آید
صدای ناب اذان،
شبیه دست‌های مؤمن مردی است
که حس دور شدن، گم شدن، جزیره شدن را
ز ریشه‌های سالم من بر می‌چیند.»

صدای ناب اذان شبیه دست‌های مؤمن یک مرد است! بی‌منطقی از این نمی‌تواند فراتر برود. چه ارتباطی بین آن مشبّهٌ به و این مشبّه 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 نمی کنم.»

بی گمان 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![1]

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

«اینک تمام آبی‌های آسمان

در دستمال مرطوبم جاریست!»[2]

نخست «همهٔ آبی آسمان» درست است نه « تمام آبی‌های آسمان» و دیگر اینکه این تصویر(!) مبالغه‌ای نازیباست و بی‌معنا. ولی «حقوقی» که از هر جملهٔ مبهم و هر تصویر پیچیده‌ای شگفت‌زده می‌شود می گوید که پس از نیما [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 نظرِ خاص، نتیجهٔ کوشش‌هائی بود که به نظر من قابل توجه و تعمق است و حتی مبنای بسیاری از حرف‌های نزده.»

این را می گویند میان دعوا نرخ تعیین کردن. کسی را به ده راه نمی‌دادند سراغ خانهٔ کدخدا را می گرفت. حقوقی به گفتهٔ خودش می‌خواهد: «نوعی برخورد با زبان داشته باشد، و از این راه به کشف‌های زبانی و در نتیجه شعری برسد.» و دربارهٔ «شعر»های صفارزاده می گوید: «بسیاری از دست‌اندرکاران شعر امروز، وقتی شعر شما را می‌خوانند با برخورد با زبان [زبان به عنوان وسیله البته] شعر شما را عقب می‌زنند... حتی گاهی ممکن است بخندند، یا از نوع این سطرها به خنده‌شان بیندازد:

«افسار را محکم بگیر ابوطالب

باز که این قاطر دارد لب دره می‌رود»!

---

۱. دلتنگی‌ها - ص ۲۰ و ۲۵

۲. دلتنگی‌ها - 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:

«مادر تاجی دندان مصنوعی‌اش را
در پاشویه خیس می کند
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، عالیترین فرآوردهٔ هنری انسان است! ولی حقیقت این است که اگر این نوشته‌ها کوششی برای ایجاد طنز و شعر ناب باشد، نویسندگانش 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 همهٔ 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 - مجلهٔ فردوسی - شماره ۱۰۳۱ - ۲۹ شهریور ۱۳۵۰
۲. هنر چیست - ص ۹۶

یکدیگر ارتباط ندارد.»[1]

نه ظاهراً بلکه در باطن نیز همین است: پرت و پلا! جان کلام همین جاست. مشکل شاعرانه، تجربهٔ شاعرانه، شکل شعر... تجربه‌ای فردی و در همان زمان فرهنگی است. نشستن و زورزدن و جمله‌هائی 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 نشانهٔ 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، پنجرهٔ روبرو، تصویر روبرو 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 معلّق در فضاست. 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 می گوید: «زهی قرآن پارسی، زهی وحی ناطق پاک.»[2] 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.»[3] - کار هر کسی نیست. دیروز زبان پارسی از سوی تازی گرایان در خطر بود، امروز از سوی فرنگی مآب ها. «شاعری» می‌نویسد:

---

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

۲، و۳. مقالات شمس تبریزی - ص ۳۰۶ و ۲۸۶

«تو بودی
تو در تغلیظ زرد ذرّه‌ها
تکرار می گشتی.»

بی گمان برای درک چنین جمله‌هائی باید مستشار زبان یأجوج مأجوج یا جیزی از این دست را به خدمت گرفت.

* * *

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

دیدم شکفته‌ام
همچون جوانهٔ سیب کنار باغ
من نیز پوست را
از هم دریده‌ام!

و «رؤیائی» شاعر جنس و جسم(!) می گوید:

«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 مادگی‌ات

دعوت کن!»[۱]

اشتباه نشود. این‌ها شعر عاشقانه نیست. ادبیات روسپی‌خانه است. حتی آنها را نمی‌توان شعر «جسم و جنس» خواند. بروید «ویس‌ورامین» و «خسرووشیرین» یا شعرهای ایرج‌میرزا را که در این زمینه گاهی مطالبی گفته‌اند - بخوانید، تا دریابید در توصیف صحنه‌های جنسی، باید چگونه هنرنمائی 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 افسانهٔ نیما و شعرهای فروغ و شاملو و رحمانی - آن گاه که سخن از عشق می‌گویند - همین چگونگی هویداست. ولی ترکیب‌ها و تصویرهای رؤیائی «ظلمت پروانهٔ سیاه» «گل گوشت‌خوار»، «انتهای قنات»... تهوع آور است.

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

در اطاقی که دریچه‌ئیش نیست
از مهتابی به کوچهٔ تاریک خم می‌شوم
و به جای همهٔ نومیدان می‌گریم

و مشفقی می‌سراید:

«آواز من رفاقت دریاهاست
هنگام، ناوگان شهیدان را

---

۱. از دوستت دارم - ص ۷۳

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 فردگرائی و اغتشاش است، چه در مضمون و قالب، چه در وزن و تصویرها... چهرهٔ واقعیت در این گونه «اشعار» کدر و شکسته است. اینان قلم بدست می‌گیرند تا شعری تازه بنویسند ولی چون تجربهٔ هنری کافی ندارند، به بیراههٔ شکل‌گرائی می‌افتند، و واژه‌هائی 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 تصنعی می‌افتند، و همهٔ اشیاء را بی‌آنکه تجربه کرده ویژگی آنها را در نظر آورده باشند به حوزهٔ «شعر» خود می‌کشانند. «احمدرضا احمدی» می‌گوید:

با اطمینان می‌فهمیدم
چرا خوب بود
که مردم چاشت را زخم می‌زدند
و دفن می‌کردند.

---

۱ پائیز - ص ٤٦

۲. رشید الدین فضل‌الله همدانی در «لطائف‌الحقایق» گفتار عمیقی دربارهٔ سخن مرموز اصیل و سخن مرموز تصنعی آورده که بسیار خواندنی است (ص ۵۳ به بعد)

«شاعر» زخم زدن و دفن کردن «چاشت» را نوسازی و نو آوری 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 پیکرهٔ 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 «یحیی‌بن عدی» استاد فلسفه در قرن چهارم هجری روزی خواست به‌استقبال شعر «خالد کاتب» برود. «کاتب» در شعری با مطلع «لست ادری اطال لیلی ام لا...» می گوید:

«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 المخلي...» [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؟»

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

---

۱ وقت خوب مصائب - احمدرضا احمدی - ص ۴۰و۴۱

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

آزادی در هنر به‌معنای بی بند و باری نیست. قواعد شعری - و وزن - اگر چه محدودیت‌هائی برای شاعر فراهم می‌کند، با این همه لازم است، و توانائی شاعر را به آزمون می‌طلبد. نمی‌شوداز هیچ شروع کرد و شیری ساخت بی یال و دم و اشکم. تفاوت چیزی که متشاعران می‌نویسند با نثر در این است که شعر اینان به‌صورت پلکانی و... نوشته می‌شود و تازه معنائی 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 اندازهٔ 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 بی‌بند 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، نمی داند 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 ابو حیان توحیدی - ص ۶۱و۶۲

۲. وقت خوب مصائب - ۸۹

3. Audeu

4. T.S.Eliot

سنّت‌پرست‌ترین فرهنگ‌ها در اثری هنری، مایه‌ای از اصالت خواسته‌اند و نسخه‌برداری صرف را نپسندیده‌اند، باید گفت که نوپرستی [دروغین] از هرگونه سنت‌پرستی ویران کننده‌تر است، و درمان آن بسی دشوارتر.»[1]

۱. تولد شعر - ص ۱۷۷

جلال آل‌احمد

شعلهٔ درخشانی که جلال آل‌احمد 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 وکهنه را از سر راه پیشرفت هنری مرز و بوم ما کنار می‌زد. آگاهی بیداری بود که آئین «راهروی» را نیک می‌شناخت و پرده از چهرهٔ نابکاری های روشنفکرنماها 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.[1] سخنران ضدّ علم و ضدّ فلسفه روشنگری چون «فردید» از غرب‌زدگی سخن می‌گوید، و پس از اشاره به درد، به تصوف و فردگرائی [آن نیز در صورتی قدیمی] پناه می‌برد. «جلال» از غرب‌زدگی سخن می‌گفت و درد هارا در ژرفای آنها می‌دید و برای رهائی شرق استعمار زده، جوش و خروش و مبارزهٔ اجتماعی را پیشنهاد می‌کرد، و خود در گرماگرم این کار بود. «فردید» که با همان یادداشت دو سطری جلال (در غرب‌زدگی ۱۳٤۱) 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 تفکّر قالبی کند. این تفکر قلبی چیست؟ - جذبه‌های صوفیانه، رستن از دلبستگی های 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 می‌کوبد، و با دیدی انتزاعی به‌تاریخ 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 آلایش‌های مادّی سقوط کرده!

---

۱. البته آل احمد در طرح مشکل غرب‌زدگی پیشروانی داشته است: سید جمال‌الدین اسدآبادی - میرزاآقاخان کرمانی - احمد کسروی (با طرح مشکل اروپائیگری در آئین ۱۳۱۱) و در زمینهٔ دوری از پژوهش‌های فرنگی: ذبیح و بهروز و دکتر مقدم و...

جلال اصطلاح «غرب‌زدگی» را درمفهومی اجتماعی بکار می‌بُرد. غرب‌زده کسی است که در برابر نمود های فرهنگی اروپا و امریکا خاکسار و ناتوان می‌شود، هنر و فرهنگ کشور خود را نمی‌شناسد. هرچه را غربی ها خوب بداند، خوب می‌شناسد، و از هر چه عطر و رنگ فرهنگ بومی داشته باشد نفور است. کوچک شماری خود در برابر تمدن امروز غرب، نشان غرب‌زدگی است. این وجه درست داوری آل احمد را بعضی ناقدان او درنیافتند. و البته خود او نیز در طرح مسأله، شتابزده بود و از دیدگاهی انتزاعی و از روی شیفتگی به فرادهش ها می‌نگریست. با این همه بحران و درد را تشخیص می‌داد و هر دری را می کوبید تا سدّی در برابر میل عنان گسیختهٔ تهاجم استعماری بکشد. دفاع او از فرادهش‌ها گاه با واقع‌نگری همراه نبود ناچار در چنبرهٔ تضاد گوئی می‌افتاد [نفرین زمین]. با این همه جلال در «غرب زدگی» و مقاله‌های اجتماعی دیگر خود، غربزدگی را به چیرگی سیاسی و اقتصادی غرب برجهان سوم نسبت می‌دهد، و می کوشد از راه مبارزهٔ اجتماعی(نه از راه صوفیگری یا حکمت به اصطلاح معنوی) باآن روبرو شود. به‌راستی گروهی، اتومبیل وعوارض آن را با «ماشینیزم» به اشتباه گرفته‌اند، وگرنه هیچ انسان خردمندی نمی‌تواند بگوید ماشین و صنعت و برتر از آنها علم بد است. به‌اینان باید گفت: پس می فرمائید دست از علم بشوئیم و برویم در غارها زندگانی کنیم؟ اگر فلان یا بهمان در اثر رویدادی مجروح شد به‌جای پنی سیلین، تار عنکبوت روی زَخم‌هایش بگذاریم؟[1]

جلال در «غرب‌زدگی» راهی می جست که به چیرگی استعمار فرهنگی و اقتصادی غرب پایان دهد و در این راه گاهی به مجاهدهٔ ناب آئینی در شکوفائی

---

۱. گروهی از طرفداران سنّت در برابر این پرسش می گویند آری، زیرا به‌نظر آنها «این اطلاعات به‌جای اینکه ما را در فهم تمدن مدد رساند بیشتر در غفلت راسخ می‌سازد.» (شاعران در زمانهٔ عسرت - ص ۲۶)

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 به‌شیوهٔ 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 هوائی گرم، و از ژرفای هستی وی سرچشمه می گیرد. به‌تعبیر نی‌چه با خون نوشته می‌شود. روشنی شگرفی است در شب تیرهٔ پیرامون ما. نشانهٔ فرهنگی استوار و کهن که سخن را قدسی می‌دانست 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 ازکلام ادبی و سنتی و زبان امروز، زبان مردم کوچه و بازار. فشرده، پرهیجان، و پر معنا. در تصویر صحنه‌ها مهارتی نوآئین نشان می‌دهد. صحنه هائی از «خسی در میقات» و «نفرین زمین» و «جزیرهٔ خارگ» نمونه است. در مثل شبی را که از مدینه به مکه دراتوبوس بدون سقف می گذراند، چنان با گیرائی وصف می کند که با شعر پهلو می‌زند. نثر او بلور درخشان زبان زندهٔ امروز پارسی است که قلمبه‌های اشرافی را در هم می‌شکند و سخن زندهٔ مردم را به‌جای آن می‌نشاند. در داستان‌نویسی بیشتر به‌شیوهٔ تمثیل می گراید

---

۱. بازگشت به صدر اسلام، در این زمینه سخن جمال‌الدین اسد آبادی 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 می‌گیرد و بُعد تازه‌ای می‌یابد، و در هر حال پیوند خودرا با نثر کهن نگاهمیدارد. جلال به تعبیر یکی از شاعران معاصر چونان سمندری بود با واژه های آتش و خودش چونان گیاهواری/ رود انتظار موجی/ طغیانی که شستشو می کند و می‌روید/ جرقهٔ بیدار و برق هشیار زندگانی جلال زود خاموش شد، و سیل وجود مادی او از رفتن باز ماند، ولی سیل نوشته‌هایش همچنان جاری است، همچنان خروشان است[1] 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 نعره‌های قلقلش اندر گلو ببست

* چاپ شده در مجلهٔ فردوسی

۱ باقر مؤمنی در «ایران در آستانهٔ انقلاب مشروطیت» دربارهٔ «نقد» آل احمد از اندیشمندان دورهٔ روشنگری (طالب‌زاده، آخوندزاده...) می گوید که آل احمد در زمینهٔ فکری «حداقل صد و پنجاه سال از زمان خودش عقب‌تر است.» (ص ۱۸۱) این نکته دربارهٔ راه حل‌های آل احمد راست می آید، ولی از ارزش‌های جاندار انتقادهای اجتماعی او نمی کاهد. بهتر است انتقادهای اورا از راه حل‌های او جدا کنیم تا نتیجه نگیریم که آل‌احمد «از نظر فکری تبلیغ کنندهٔ منحط‌ترین و وازده‌ترین و درمانده‌ترین عناصر فرهنگی دوران احتضار سرمایه سالاری بوده» (ایران در آستانهٔ انقلاب مشروطیت - ص ۱۸۳) در زمینهٔ غرب‌زدگی آل‌احمد، داریوش آشوری مقالهٔ انتقادی سنجیده و بسیار آموزنده‌ای نوشته که خواندنی است (ر.ک جزوهٔ انتقاد کتاب)

آنها که در صحنهٔ نمایش غائبند

دو سه دههٔ اخیر، دورهٔ رونق نمایشنامه نویسی در ایران بوده است. درسالهای پس از استقرار مشروطیت، بیشتر نویسندگان و صحنه‌گردانان ما به‌ترجمه یا ترجمانی نمایشنامه های فرنگی دلبستگی داشتند، و می‌رفتند که با صورت‌های نمایش بومی مانند تعزیه... قطع رابطه کنند. شاید نخستین نمایشامه‌هائی که به تقلید اروپائیان نوشته شده «تمثیلات» آخوندزاده [ترجمهٔ میرزا جعفر قراجه داغی از ترکی به‌پارسی] باشد که باید جزء آثار خارجی ایرانی به‌حساب آورد. نمایشنامهٔ دیگری نیز از همین دوره در دست است [حکومت زمان خان منسوب به میرزا ملکم خان] که رنگ انتقادی و اجتماعی دارد.[1]

در ایران باستان و ایران دورهٔ اسلامی نمایشنامه و نمایش داشته‌ایم مانند

---

۱. بنیاد نمایش در ایران - ص ۶۰

پرده‌داری، [۱] سخنوری، [۲] نقّالی، خیمه‌شب بازی مانند نمایش پهلوان کچل [داستان‌های خیمه شب بازی تماماً داستان‌های عامیانه است]... [۳] ولی نمایشنامه‌هائی 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، نمی‌شدانتظار داشت که نویسندگان آزادانه به‌نمایش و نمایش‌نامه‌نویسی روی آورند. در مثل در تعزیه‌ها که زمینهٔ خوبی می‌توانست برای آفرینش آثاری تراژیک باشد، در اثر خودکامگی‌های زمان به تجسم بدی‌های شمر و یزید و... منحصر می‌شد، حال آنکه چه بسا شمرهای زمان درمجلس تعزیه حضور داشتند و تعزیه چرخان‌ها و تعزیه‌نویس‌ها نمی‌توانستند با آن‌ها کاری داشته باشند.

هماهنگ با پژوهش جنّتی عطائی تا سال ۱۳۰۰ نمایش‌نامه‌هائی 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 دریچه‌های تازه‌ای به روی نمایش در ایران گشود. او که خود هنرمند کم نظیری بود در چندین نمایشنامه[۵] بازی کرد وشاگردان ممتازی پرورش داد. در چند دههٔ اخیر باترجمه

---

۱. هدایت در«علویه خانم» و چوبک در «چراغ آخر» برخی ویژگی‌های آن را مجسم کرده‌اند.
۲. نگاه کنید به سخن دورهٔ نهم - ص ۳۰ و ۶۳۱ و ۷۷۹ به بعد.
۳. مجلهٔ موسیقی - بهرام بیضائی - شماره ۶۹ - مهرماه ۱۳۴۱
۴. بنیاد نمایش در ایران - ص ۱۲۴
۵. پرندهٔ آبی - ولپن - توپاز - مستنطق - تاجر ونیزی...

آثاری از چخوف - گورکی - ایبسن - استریندبرگ - تنسی ویلیامز - یوجین اونیل - شاو - برشت - اوسکاروایلد - 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 خلج - حکیم رابط - دولت آبادی - علی نصیریان - بیژن مفید - ناصر ایرانی - محمود طیّاری ... است که هرکدام شیوه‌ای ویژه دارند.

پیش از همه باید از ساعدی سخن بگوئیم زیرا که کار نمایش را جدّی‌تر 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 مشروطیّت) 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 وگرسنگی، مبارزه، دودلی و ترس روشنفکران، بیداد ستمگران... این‌هاست مشکل‌هائی که ساعدی در آثار نمایشی خود عرضه می‌کند، وگاه زیر نفوذ تخصص خود که پزشکی درمانی است - موقعیت آدمها را در هاله‌ای از بیماری‌های عصبی و نابهنجاری‌های روانی نشان می‌دهد. به ویژه دراین 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 نمایشنامهٔ

کوتاه «دعوت» [در خانه روشنی] با آدمهائی سر و کار داریم که بیماران روانی هستند. دختری در «دعوت» خود را آماده می‌کند تا به‌مجلس جشنی برود. معشوق ناشناس او نیز در آن‌جاست، و انگیزهٔ شور وشوق دختر نیز در همین است. ولی در پایان روشن می‌شود که دعوت وجشن و معشوقی در کار نیست و او بیهوده در انتظار بوده است. مریم همسر «جلال» در نمایشنامهٔ «کار بافک‌ها در سنگر» کودکش را از دست داده و در بحران روانی دست و پا می‌زند. مرد روی بالکون در «آی باکلاه ...» 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 راه‌آهن، افسانه‌های شیرینی در بارهٔ پدرشان گفته و مکرر کرده است: پدرشان روزی با جامهٔ زیبا و قطاری پر از اسباب بازی‌های قشنگ باز خواهد گشت و رویاهای آنهارا 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 جلوه‌گر 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 آنهارا 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 نمایشنامهٔ «دیکته» 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 نمایشنامهٔ «چوب‌بدست‌های ورزیل» زیر نفوذ یونسکو و «نمایشنامهٔ کرگدن» او بود، در «ما نمی‌شنویم» و «جانشین» به سوی «برشت» آمد. یکی از شگردهای نمایشی او، بهره‌بردن از عناصر نقلی است - آن گونه که در آثار «برشت» می‌بینیم. ساعدی شیوهٔ 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 شیشه ها» ۱۳٤٦ - اثر اکبر رادی در بارهٔ زندگانی مردمی است که هرز می‌روند. آدمهای چهارنفرهٔ 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، دبیر 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 خانهٔ 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. الآن قلبم داره سیاه می شه.[۱]»

در «روزنهٔ آبی» (۱۳۴۱) و «افول» اکبر رادی، با جور و ستم دورهٔ خانخانی آشنا می شویم. پیله آقا قهرمان «روزنهٔ 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 کرده‌ای 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 به‌خود بکشاند ولی در مبارزه با «کسمائی» خان مالک که از نیروی پول و خرافات بهره می برد شکست می‌خورد. روشن است که در کار «معراج»، هدف درستی وجود دارد ولی او نمی‌تواند پهنهٔ نبرد و ابزار لازم آن را بشناسد، این است که آخر سر می گوید: «من شکست نخورده‌ام. فرو رفته‌ام.»

و زنش مرسده به او می گوید: «اگر گوهرت گوهر است، از لجن نترس. بگذار بیفتد. به‌این ایمان دارم... برای ما هیچ چیز تمام نشده. همه چیز ادامه دارد.[۲]»

روشنفکر شتاب زده‌ای که می‌خواهد همه چیز یکباره درست شود. این است مهندس معراج! که در لحظهٔ نومیدی می گوید: «حالا دیگر به خیلی چیزها پی برده‌ام، از جمله اینکه هر گونه مبارزه‌ای احمقانه است.» باید گفت: «جهانگیر معراج» تاریخ را نمی‌شناسد و نمی‌داند برای رسیدن به بامداد و گذر از شب باید دلی از آهن داشت و اراده‌ای استوار و گرنه با سر به مرداب نومیدی یا رفاه فرو می‌افتی چنانکه «بامداد» در کتاب «از پشت شیشه‌ها» و «فرخ» در «افول»

---

۱. از پشت شیشه‌ها - ص۲۸

۲. افول - ص ۲۹۶

فرو می‌افتند.

در نمایش «در مه بخوان» باز به جدال روشنفکران و روشنفکر نمایان برخورد می‌کنیم، جدال اندیشه‌ها بین چند نفر، بین کسانی که برای پیشرفت هر کاری را درست می‌دانند، و آنها که به هدفی بالاتر می‌اندیشند. ناصر - که معلم است - می‌خواهد به زندگانی و محیط خودش معنائی بدهد:

فرجام: اونا می‌خواستن تورو از میدون بدر کنن

ناصر: ولی تو شاهد بودی: من صحنه‌رو برای اونا خالی نکردم. من صحنه‌رو خالی نمی‌کنم.

فرجام: تو تنهائی.

ناصر: هرچه تنهاتر بشم، بیشتراحساس قدرت می‌کنم.[۱]

این ناصر، درست برخلاف «آریا» معلم مدرسه نمایشنامهٔ «افول» است که ریا می‌خورد و به «کار» احتکار مشغول است تا هرچه زودتر اندوخته‌ای فراهم کند و از «نارستان» بگریزد.

صحنهٔ برخی ازنمایشنامه‌های «رادی» درروستامی گذرد، ولی اوشناخت دقیقی از روستا ندارد. زمینهٔ نمایشنامهٔ «افول» به گونه‌ای است که گوئی همه چیز در جهتی سیر می‌کند تا کردار و اندیشهٔ مهندس معراج در آن‌جا بیفتد. روستائیان غالباً بدون چهرهٔ مشخص هستند و گاهی مانندمردم شهرسخن می‌گویندومی‌اندیشند.

رادی در نمایشنامهٔ «لبخند با شکوه آقای گیل» در کار تصویر زوال اشرافیّتی مرده است. فرزندان «گیل» روشنفکران مرددی هستند که در گرداب تردید و تشویش دست و پا می‌زنند ولی بین آنها «نورالدّین» به پدر همانندی دارد و در فکر کسب مال و قدرت است. «جمشید» احساساتی است و «نی‌چه»

---

۱. در مه بخوان - ص۱۳٤

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 زمینهٔ «نمایش در ایران» و «نمایش در ژاپون». کارهای دیگر او عبارتند از: دنیای مطبوعاتی آقای اسراری- سلطان مار - پهلوان اکبر می‌میرد - چهارصندوق - دیوان بلخ - سندباد - ضیافت - میراث - آهو و سلندر... فیلمنامهٔ «رگبار» نیز از اوست.

«پهلوان اکبر می‌میرد» نمایشی است با زمینهٔ تاریخ عیّاری و پهلوانی همراه با چاشنی عرفان (و فتوّت). پهلوان اکبر با گذر از زندگانی تلخ و پرحادثه به مرتبهٔ پهلوان زمان صعود می‌کند و در سراسر ایران و هند و عراق نام آور می‌شود. در صحنهٔ 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 آیندهٔ 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 بی‌آنکه 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 می‌خورد) و به پهلوان حیدر که به درستی نبرد پهلوانی‌شان شک کرده می گوید: «کهنه کار میدونه کِی از گود خارج بشه. برگرد. حالا دور دور تست.»[۱] در «دیوان بلخ» وضعیت شهر تاریخی و افسانه‌های بلخ با دیوان دادگری (!) قاضی و گزمه‌ها و عیّارانش بازسازی می‌شود و به روی صحنه می آید. «در هشتمین سفر سندباد» سفرهای «سندباد بحری» در صحنه‌های پیوسته‌ای مجسم می‌شود... درونمایهٔ نمایش جستجوی خوشبختی است. در سیر و سفر دور و دراز و خطرناک او، همهٔ جهان به صورت میدان بزرگی در می آید که در آن انسان‌ها از نژاد و کیش و کشورهای متفاوت در فکر یافتن «همان خوش‌بختی» یا نگاهداشت آن هستند. سندباد در صحنه‌ای از خود می‌پرسد: «اگر چنین است پس چرا همای سعادت در شهر ما آوازی نخواند؟»[۲]. در نمایشنامهٔ «چهار صندوق» زندگانی امروز جهان، به صورت خیمه‌شب‌بازی مجسم می‌شود. سبز، سرخ، زرد، سیاه... آدمهای این بازی هستند. برای سرگرمی آدمکی درست می کنند و تفنگی به دستش می‌دهند. آدمک جان می گیرد و به صورت غولی در می‌آید، و چهار آفرینندهٔ خود را به خدمت می گیرد. آنها بی‌اجازهٔ آفریدهٔ خود آب نیز نمی‌توانند بخورند. آدمک به آنها دستور می‌دهد که هرکدام در صندوق چوبی جداگانه بخوابند و بی‌اجازهٔ او بیرون نیایند. مدتی می گذرد. آنها خسته می‌شوند و دل به دریا می‌زنند و از صندوق خود بیرون می‌آیند و بر ضد بندهٔ دیروز و سرور امروز خود عصیان می کنند، و همه این کار را تصویب می کنند. سیاه صندوق خود را می‌شکند ولی دیگران که ترس فلجشان کرده از زیر بار تعهد خود شانه خالی می کنند، و

---

۱. پهلوان اکبر می‌میرد - ص ۱۸٤

۲. هشتمین سفر سندباد - ص ۱۸٤

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 ازآن «ارباب» است، ولی دختر به این رسم شوم و ناخجسته گردن نمی‌گذارد و داماد را با خود همراه می‌کند. قرار می‌شود داماد «ارباب» را راضی کند از این رسم صرفنظر کند و اگر راضی نشد از ده بگریزند. ارباب راضی نمی‌شود، و حق خود را می‌خواهد، داماد به سوی او دشنه می‌کشد، ولی نمی‌تواند او را بکشد. «ارباب» دشنه‌اش را پس می‌دهد و می‌گوید: برو، آزادی! و پس از آن سواران «ارباب» وی را تعقیب می‌کنند، و در آب خفه می‌سازند. دختر را به خانهٔ ارباب می‌برند. مطربان می‌نوازند و به دستور«ارباب» همه شراب می‌نوشند، و سرخوشند، ولی دختر هدف دیگری دارد: «تصویر درشت ارباب که ضربه‌ای سخت می‌خورد و خون از دهانش بیرون می‌زند. لحظه‌ای نفسش بند می‌آید... ارباب می‌کوشد فریاد بزند، دختر یک قطعه از لباسش را در دهان او فرو می‌کند. دشنهٔ پسر اینک در دست اوست. دختر ضربه‌ای دیگر می‌زند. ارباب به زانو می‌افتد...»[۱]

بیضائی در «فیلمنامهٔ رگبار» به سوی مسائل امروز شهری می‌آید. قهرمان اصلی فیلمنامه معلّمی 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 مبارزهٔ

---

۱. آهو و سلندر - ص ۳۴ و ۳۵

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] کلّی مطلب خوابیده است، امّا به گونهٔ کپسول. از هر دست و هر جا، بی‌جایگاه و بی‌ربط...»[1] ولی با این همه بیضائی در نمایشنامه‌های خود توانسته است برخی مشکل‌های زندگانی امروز را در سیمای آدمهای تاریخی، یا امروزی نشان بدهد.

علی‌اصغر صفوی (صفی) در نمایشنامهٔ «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، وبرای رسیدن به چمنزار روشن خورشید بکوشیم. «صفی» در «توفاقی» ماجرای کبوتر باز کهنه‌کاری را مجسم می‌کند.[2] باز در این اثر سوگ‌های ناشناختهٔ زندگانی نمایش داده می‌شود و نویسنده به سراغ لایه‌های پائین جامعه می‌رود، و رنج‌های بزرگ و شادی‌های کوچک آنهارا مجسم می‌کند. توفاقی اثر اصیل هنری است که از جهت درونمایه و شکل کاملاً

---

۱. بازار - اکبر رادی - ص ٦ - 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 خلج (۱۳۲٤ دنیاآمده) و نمایشنامه‌های پاتوق و پاانداز- حالت چطوره مش‌رحیم؟ - گلدونه خانم - صغرا دلاّک و بابا شیرعلی... را نوشته و به روی صحنه آورده. در نمایشنامهٔ «شبات» زندگانی روزمرّهٔ 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 آدم‌رو نمی‌فهمه...»[1]

«آسید کاظم» نوشتهٔ «محمود استادمحمد» همراه با تجسم یک بازی بومی «تُرنا» 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 گوشهٔ قهوه‌خانه نشسته و کتش 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 نوحهٔ سینه‌زنان به گوش می‌رسد..بیش از هر چیز شیفتگی نویسنده به قهرمان حاضر و غایب نمایشنامه آشکار می‌شود ...»[2]

در نمایشنامهٔ «فرفره‌ها» اثر «فرزانه» مادر و پسری 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 مسن - که هر روز به خانهٔ آنها می آید و باهم پاسوریازی می کنند و زن مسن آخرین پشیز های او را می‌برد. مادر زندگانی نومیدانه‌ای دارد، و خاطره‌ای تلخ در ژرفای ضمیرش پنهان است. مادر در هنگامهٔ بحرانی روانی از این یاد، پرده برمی‌دارد و زن مسن به درهٔ نومیدی سقوط می کند.

«تنگنا» اثر محمود دولت‌آبادی و «شب» امین فقیری نمایشنامه‌هائی عمیقاً اجتماعی هستند. «تنگنا» فضائی همانند نمایشنامهٔ «در اعماق» گورکی دارد، و در خانه‌ای روی می‌دهد، و فقر، نادانی، بدی و کین‌توزی آدمها را مجسم می کند. گرچه این نمایشنامه بیشتر جنبهٔ داستانی دارد، باز در زمینهٔ زندگانی اجتماعی و مردم ژرفا، از نیرومندترین آثاری است که دراین دو دهه نوشته شده است. رویدادهای «شب» فقیری در روستا می گذرد. «آقای ناصری» و دخترش «زهرا» مورد بغض متنفّذان محلی قرار می گیرند، و زندگانی خود را از دست می‌دهند. این اثر نیز بیشتر داستان است تا نمایش.

بهمن فرسی که در «گلدان» خوش درخشید در آثار دیگر خود آرامسایشگاه و... بیشتر به سوی نوگرائی سوررئالیستی می‌رود.

نمایشنامه‌های دیگری که‌دردههٔ پنجاه‌نوشته‌شده‌است‌ومن‌دیده‌ام‌این‌هاست: نروک (مرتضی جزائری) ۱۳۵۳-مردمتوسط و تله (محسن یلفانی) ۱۳۵۰-مرگ همسایه و مطبخ (غلامعلی عرفان) ۱۳۵۲- زائر (سعید پورصمیمی) ۱۳۴۸- در همین حوالی (محمود رهبر) ۱۳۵۴- تازیانهٔ بهرام [منظوم] (ارسلان پوریا)[1]

---

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

۱۳٤۷ - خورشید بر بام (فرامرز طالبی)[1] ۱۳۵۳- گلبانگ (محمود طیاری) ۱۳۵۰- امیرارسلان نامدار (پرویز کاردان) ۱۳٤٦- گل خار زندگی (ح. عسگراولادی) ۱۳۵۱- آنجا که ماهی‌ها سنگ می‌شوند و ارض موعود (خسرو حکیم‌رابط) ۱۳٤۹ و ۱۳۵٦ - فرشتهٔ شکسته‌بال (ابراهیم مکی) ۱۳٤۳ - آناهیتا (مصطفی رحیمی) ۱۳٤۹- تبر و صندوقدار (محمود مهدیان) ۱۳۵۱ - قتل، ما را مس کنید، حفره، در پایان، مرده‌ها را اگر چال نکنید (ناصر ایرانی) ؟۱۳۵، ۱۳۵۲، ۱۳۵٦- ماه و پلنگ ۱۳٤۸ - شهر قصه (۱۳٤۵ روی صحنه آمده) بیژن مفید - آوازه‌خوان (داود آریا) ۱۳٤۹ - برهوت (مهرداد شکوهی) ۱۳۵۳ - بلبل سرگشته، افعی طلائی و چهار نمایشنامهٔ دیگر، لونهٔ شغال، رؤیا(علی نصیریان) - پژوهشی ژرف، اگر فاوست...، ناگهان، سندلی(!) را کنار پنجره بگذاریم (عباس نعلبندیان) ۱۳٤۷، ۱۳٤۹، ۱۳۵۱، ۱۳٤۹ - ساکت (محمد للری) ۱۳۵۲...

در این آثار گرایش‌های واقع‌گرایانه و واقعیت‌گریزی هر دو دیده می‌شود. دولت آبادی، بیژن مفید، علی نصیریان، فقیری، حکیم رابط، ناصر ایرانی واقع گرای هستند. نعلبندیان، محمد للری، داود آریا، مهرداد شکوهی... از نمایندگان دبستان پوچی نمایشند. ویژه‌ترین اینان در این زمینه نعلبندیان است که فکر پوچی در سراسر نمایشنامه‌هایش سایه انداخته است. وی مقلّد محض بکت و یونسکو و دبستان پوچی است. آدمهای نمایشنامه‌های او در مسیر بسته‌ای می گردند. جائی می گوید: «جستن و نجستنی 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»![1] این است شعار این «نمایش» نامه‌نویس. بیهوده نیست که این «نویسنده» از حمایت‌های بی‌رویهٔ 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.

به‌رغم 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.[2]

* چاپ شده در اطلاعات شمارهٔ ۱٤۱۳۱ - پنجشنبه ۳۱ خرداد ماه ۱۳۵۲

---

۱ پژوهشی ژرف - ص ٤۳

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

سخنی چند با طرفداران آقای ساموئل بکت

در شماره ۱۱۷۷ سال ۲۶ مجلهٔ فردوسی نقدی دربارهٔ مقالهٔ من (نقد نمایشنامهٔ آسید کاظم «محمود استاد محمد») به قلم آقای «دکتر صالح حسینی» درج شده بود، که درست به نظر نمی‌آید. چون مسألهٔ 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[1]» های خود را عرضه کنید.» پس درست این است که در آغاز بدانیم واقع گرائی چیست پوچ گرائی کدام است؟ وچرا بانخستین موافقم وبادومین مخالف؟

واقع گرائی: در این دبستان هنری، بنیاد کار گرایش به واقعیت‌هاست. نویسنده و شاعر واقع گرای، جامعه را به صورت کلّی پیوسته و در حرکت و ارتباط با همهٔ رویدادها در نظر می گیرد، ضرورت‌ها را تشخیص می‌دهد، و

---

1. Definition

تکامل تاریخ را باور دارد و می‌خواهد با هنر خود در فرارونـد تکامل شرکت کند. در مثل دیکنز را در نظر آورید. او در داستان‌های خود از جمله «دیوید کاپرفیلد» نابسامانی زندگانی 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 نمایندهٔ طبقات پائین اجتماع هستند، مانند خانوادهٔ 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 زندگانی را چنانکه هست و آرزومندی زندگی را چنانکه باید باشد، در دل خوانندگان برمی‌انگیزاند...»[۳]

این اصل بنیادی هر گونه رئالیسم است. البته مُراد از واقع گرائی ویژه گروه اندکی از نویسندگان نیست. چخوف همان اندازه واقع گرای است که توماس مان و برنارد شاو زیرا گر چه شیوهٔ 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 هالهٔ هنر و تخیّل. به همین دلیل: اتللو، ژان والژان، دیوید کاپرفیلد، اوژن راستینیاک، راسکو لنیکف، پی‌یر (جنگ و صلح تالستوی)... در

۱. رئالیسم و ضدرئالیسم - ص ۷۷
۲. بانو و سگ ملوس - ص ۱٤
۳. بانو و سگ‌ملوس - ص ۱٤

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.

پوچ‌گرائی: دبستان «هنری» که پیروان آن بنیاد کار را بر اصل «پوچ بودن» زندگانی و هستی نهاده‌اند. به تاریخ و تکامل آن باور ندارند. شمار 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.»[1]

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 علّت 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

---

۱. مکبث - ص ۸۳

چاره‌ناپذیر رخ داده. «مک مان»[1] این آدم تنبل و خیالباف (زمانی رفتگر بوده و از عهدهٔ 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» جاودانهٔ انسان را نشان بدهد و می‌گوید: «کسی که به اندازهٔ 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.»[2]

بکت در نمایشنامهٔ «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 جلاّد» آرابال و «کلفت‌ها» ی «ژان ژنه»... تکرار می‌شود. پیش از اینان «الیوت» در «زمین ویران» زندگانی انسانی راشوره‌زاری می‌بیند که به شکوفائی آن هیچ امیدی نیست:

«آوریل ستمگرترین ماه‌هاست،
گلهای یاس را از زمین مرده شکوفان می‌کند...»[3]

ولی برای روان انسانی مژده‌ای 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 کمال یابنده

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.»[1]

می‌بینیم که پوچ گرایان به مُشکل‌های بنیادی جامعه سروکاری ندارند، زندگانی را بی‌ارزش می‌پندارند، و گروهی ازآنها زمان و رابطه‌های آن را در هم می‌ریزند، زیرا گمان می کنند 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 می کند که دیگر امیدی نیست و کار جهان به پایان رسیده. نکته‌هائی از این دست را «هایدگر» به پهنهٔ فلسفه برده است، و می گوید انسان به پهنهٔ هستی پرتاب شده و از حقیقتِ بودن دورافتاده است. پیروان ایرانی او نیز باور دارند که «با گذشت از پتیاره خرد (!) و رهائی از آنست که این افق باز می‌شود.»[2]

آقای صالح حسینی سخن مرا که نویسندهٔ 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 می کوشیدند مقصود مرا دریابند. مراد من محتوای اثر

---

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

۲. شاعران در زمانهٔ عسرت - ص ۸۲

نویسندهٔ جوان ایرانی بود. بی‌گمان بکت از فنون نمایشی و داستان‌نویسی پیشرفته‌تری بهره می‌برد، شگرد کارش نیرومندتر است، ولی هنر فقط «تکنیک» نیست. شیوهٔ نویسندگی بکت و یونسکو از جهاتی نیرومند است ولی محتوای آثارشان چطور؟ زهری است در جامی بلورین و ظریف که می‌کشد. برتری می‌دهم که آب زلال چشمه‌ای کوچک را درظرفی سفالین بنوشم تا زهری را از جامی پرنقش 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.» امّا 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 ناآگاهم 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 امّا اگر کسان دیگری را در نظر دارند بهتر است بنویسند تا ما نیز از نادانی بدر آئیم. مسأله «انحطاط تمدن غرب» که شاید نخست «نی‌چه» و پس از او اشپنگلر عنوان کرد، از مسائل پُر طول و تفصیلی است که می‌باید دربارهٔ آن کتابی نوشت. گروهی در این سوی جهان و گروهی در آن سو، سخنان «اشپنگلر» را تکرار می‌کنند و می‌خواهند آن را به صورت «حقیقت» قاطعی جلوه‌گر 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 می‌کوبد، زیر عَلَم «هایدگر» سینه می‌زند.[1]

می‌توان گفت بخش کردن جهان به شرق و غرب، خود از نیرنگ‌های تازهٔ استعمار است برای گمراه کردن مردم. روشن است که اگر ما بپنداریم «کار غرب تمام شده» دیگر علم آموزی و یادگرفتن 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»[2] را «نفلگی» ترجمه کرده است. این هم از آن چیزهائی است که این روزها رسم شده. شاید هر کسی حق دارد هر اصطلاح یا مفهومی را بدلخواه 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 شدّت اعتراض کرد. اگر برای این اثر خیلی امتیاز قائل شویم باید بگوئیم این اثر تا حدودی نشان‌دهندهٔ جهان نگری طبقه‌ای رو به زوال است در داخل جامعه‌های غربی. طبقه‌ای که به گفته «توماس مان» در «دکتر فاوستوس» دیگر کارش به پایان

---

۱ پسر آدم داستانی «میهن پرست» هدایت نیز در سخنانی می‌فرمودند که شرق مرکز عفاف و تقوی است و غرب مرکز هرزگی و فساد. امّا خود حضرتشان سالی چند بار در پاریس و لندن و نیویورک به رسم تبرّک استخوان سبک می‌کنند، و اکنون سال‌هاست که در آن دیار پر از فساد اقامت گزیده‌اند.

2. Alination

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

و اشاره کرده‌اند به «سیزیفوس» کامو که هر روز سنگی را به بالای کوه می‌کشد، و غروب سنگ به فرمان «زئوس» 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 اجازهٔ ایشان - پشت سر گذاشته است و اکنون در آستانهٔ جابجا کردن کوه است. گوش‌های شنوا غرّش‌های رعدآسای 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 برافشانیم 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 جغدان نومید 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 نمی‌بینیم. هنگامی که قسمتی از تخم‌مرغی را گندیده یافتم، ضرورتی نمی‌دانم همهٔ 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 اندیشهٔ او دانسته‌اند. برای ما این

---

۱. حافظ - پژمان بختیاری - ص ۱٦٤

مسأله مطرح است که چه کسانی این کتاب‌ها را نوشته‌اند و کدام دستگاه به رواجش کوشیده؟ و حتی می‌توان پرسید که آیا همرائی همگانی دلیل حقیقت چنین مسأله‌ای خواهد بود یا نه؟ و بکت را شکسپیر قرن ما دانسته‌اند: «اگر بکت را هیچ انگاریم مثل این است که شکسپیر را نفی کرده باشیم.»[1] این قیاس کاملاً نادرست است «چه نسبت خاک را با عالم پاک؟» این هم از آن حرفهاست! شکسپیر که جهانی را به گردهٔ خویش می کشید، و به اوج هنر رسیده بود، و با روشنی نبوغ خود تاریکی‌های هستی را روشن می‌کرد، و در نمایشنامه‌نویسی طرح نو درافکند، و وارث ارثیهٔ پیشروترین مردان رنسانس بود با «بکت» وهمانندان بکت چه شباهتی دارد: چراغ مرده کجا شمع آفتاب کجا؟

و تأسف خورده‌اند که ما هنوز نتوانسته‌ایم، نویسندگانی همطراز بکت، ژنه و... داشته باشیم. اگر نیز چنین باشد جای غمی نیست. سر خم می سلامت شکند اگر سبوئی! بهتر است که دیکنز، بالزاک، تالستوی، چخوف‌هائی کوچک داشته باشیم تا نویسندگانی همانند «بکت».

امید است که این نوشته چونان آژیری باشد برای نویسندگان جوان ما که فریب زرق و برق را نخورند، و پیرو راه و رسم روزانه «مُد» 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 مشخّص کنندهٔ سیمای واقعی عصر ما باشد آشکار می‌سازند.»[2]

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

---

۱ سارتر با اینکه می گوید نمایشنامه‌های بکت را می‌پسندد باز دربارهٔ او می گوید: «گو اینکه نمایشنامهٔ در انتظار گودو، نمایشنامه‌ای دست راستی نیست، ولی نوعی بدبینی کلی و ازلی در آن عرضه می‌شود که خوشایند جناح راست است.» (مجلهٔ رودکی - ترجمهٔ ابوالحسن نجفی - ص ۱۲ - شمارهٔ ۷۸)

۲. از سخنان شولوخف بهنگام جشن اعطای جایزهٔ نوبل به او در ۱۹۶۵

در برزخ حقیقت و پندار

آشنائی با ادب و هنر غرب - که برای هنر ملّی 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 بپردازد، و آثار خود را در زمینه فرادهش‌های ملّی 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 می کند، 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 فاکنر نوشته شده.]. اکنون اگر منتقدی در میان این همه آشفتگی‌های فکری بخواهد از فرهنگ ملی خود دفاع کند و این آثار باسمه را به محک نقد بزند، معرکه‌ای برپا می‌شود که آن سرش ناپیداست. نویسندهٔ فرنگی مآب یا یکی از یاران او، فریاد وا هنرا بر می‌دارند و باران اتهام بر سر منتقد می‌بارند، و گر چه

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 می آویزند، و آگاهی کسانی را متوجه «خطر»ی می کنند که از سوی ناقد - ناقدی که روی خط فکری آنها حرکت نمی کند - ایجاد خواهد شد. شگفت‌آور نیست که با این شگرد «آزادی» خواهانه، فوج فوج «نابغه» هنری در خیابان‌ها به راه می‌افتد، و جوانکی شوخ و عیّار به پیروی از رسم روز می گوید: «ایران سه شاعر بزرگ دارد. من و رؤیائی و مولوی!» خوب، گناهی 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 منعکس کننده 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 ضمان شود. «ژرژ آمادُو»[1] نویسنده ملّی برزیل در دومین گردهمآئی نویسندگان پیشرو در ۱۹۵٤ همین اندیشه را بیان می کند، هنگامی که می گوید: «... ساده کردن بی‌اندازه و محدود کردن رئالیسم اجتماعی محکوم است. مسألهٔ شکل ملّی ادبی و هنری برای ما مسأله‌ای بنیادی است، زیرا در صورت دیگر، اثر ما برزیلی [و ملی] نخواهد بود، و ما با گرایش جهان وطنی 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، ملّی باشد، و همین نکته تضمین کنندهٔ جنبهٔ 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 دربسته و محدود نیست. محیط پُر از حرکت و پویای ژرفای جامعه است، نه محیط قهرمان مرفّه و بی‌بند و بار «طوطی مردهٔ همسایهٔ من» ابراهیم گلستان، که تا از گرد راه می‌رسد، در بطُری ویسکی را باز می‌کند و ران مرغ سرخ شده را به نیش می‌کشد، و سپس با معشوقه‌اش در اطاق به رقص بر می‌خیزد[1]. البته هیچ اشکالی ندارد که این شخص ویسکی‌اش را بنوشد و مرغش را بخورد و آواز «قمر» یا موسیقی کلاسیک گوش کند. این لابد شرط نوعی آزادی است. امّا 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 نمایندهٔ جامعه و عصر خویش باشی. شاید بتوانی نمایندهٔ گروهی همانند خود باشی ولی از آنجا که افق دیدت محدود به چهار دیواری اشرافی محیط تست، از تجسم کامل عصر و جامعهٔ 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 بپراکند. نه همچون خار که در پای مردمان خلد و چون از بیخ برکنی

---

۱ جوی ودیوار و تشنه - ص ۸۸ تا ۱۲٤

هیچ نماند - و اگر نه این همت داری، هان! از خار و خسک بیاموز که با همهٔ ناهنجاری این را شاید که اجاق مردمان گرم کند...»[۱]

این‌ها را بدین جهت عنوان کردم که در مقالهٔ «برخورد عقاید و آراء[۲]» مسائل هنری ناخودآگاه یا خودآگاه درهم ریخته بود و نویسنده در دفاع از ابراهیم گلستان به پاسخگوئی نکته‌های طرح شده در مقاله «دورهٔ سوم نثر معاصر پارسی» نوشتهٔ من، به قلب حقیقت دست زده بود. در آن نوشته، دو اشتباه وحشتناک دیده می‌شد:

نخست اینکه نویسندهٔ پاسخنامه نشان می‌دهد که از رئالیسم و رئالیسم اجتماعی بی‌خبر است، و با دریافت نادرست نکته‌های مقالهٔ «دورهٔ سوم نثر...» تصویر نابهنجاری از این شیوهٔ هنری بدست می‌دهد. از دیدگاه او، رئالیسم اجتماعی گزارش روزنامه‌ای و کلیشه‌وار رویدادها و زندگانی مردم است، و برای اینکه سخنش را به کرسی بنشاند، گزارشی از درگیری پاسبانی با رانندهٔ تاکسی را در برابر صحنه‌ای از داستان «میان دیروز و فردا»[۳] گلستان می‌گذارد. به نظر می‌آید که این صحنه و آن گزارش هر دو، کلیشه‌ای و غیرهنری است. نه نوشتهٔ گلستان در این زمینه موفق است نه آن گزارش خیالی. رئالیسم اجتماعی به هیچ روی بر آن نیست که گزارشی کلیشه‌وار - طبق فرمودهٔ بخشنامه‌ها - بدست دهد. هیچ هنرمندی چنین تصویری را نمی‌تواند بپذیرد. این دریافت از رئالیسم، همانا خطائی است که گروهی از نویسندگان مرتکب می‌شوند و آثار باسمه‌ای

---

۱ زن زیادی - آل‌احمد - ص ۱۰

۲. کامبیز فرخی - مجلهٔ نگین - شماره ۵۶ - دی ماه ۱۳۴۸

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

عرضه می‌کنند ولی کارشان زمینهٔ هنری ندارد. روشن است که اگر این نویسندگان، رئالیسم را همانند نویسندهٔ پاسخنامه بدفهمیده‌اند، گناه این شیوه نیست.

نویسندگان «سنگ صبور»، «جوی و دیوار و تشنه»، «نکبت» «سفر شب» و «خواب زمستانی»... چون در[1] محیط دربسته‌ای بسر می‌برند و از رود خروشان زندگانی مردم دور افتاده‌اند، الگوئی برای بیان دگرگونی‌های محیط و رویدادها بکار می‌برند که سخت فرسوده است و درونی و فردی. اینان بیشتر به روش سیل‌آسای معانی درونی چنگ می‌زنند، و جهان را از دریچهٔ «من» محدود خویش می‌بینند، بیشتر به گذشته بر می‌گردند و می‌کوشند خواننده را نیز به همین محیط دربسته بکشانند. محیطی که درد آن، در مثل به آزار دیدن از دست همسایه فضول و پر«عقدهٔ» داستان «طوطی مردهٔ همسایهٔ من» محدود و مُنحصر میشود.

اشتباه دوم نویسندهٔ پاسخنامه - که نمی‌توان آن را ناخودآگاهانه شمرد - تحریفی است از تقسیم‌بندی سبک‌های ادبی مقالهٔ من. در این مقاله چنین آمده بود: «در اروپا این شیوه‌ها [جریان سیل‌آسای درونی و رُمان نو] را مدرنیزم خوانده‌اند، و آن را سومین شیوهٔ رئالیستی دانسته‌اند [رئالیسم اجتماعی و رئالیسم انتقادی دو شیوه دیگر است]. مدرنیزم در شیوهٔ نااصیل و ثابت، یعنی در شیوه‌ای که قادر نیست فراروندهای تاریخی معاصر را با فراروند های تاریخی آینده پیوند دهد، منظور شده است.»[2]

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، گل‌آرا، بهمن شعله‌ور، و گلی ترقی.

۲. مجلهٔ نگین - شماره/۵۵ - ص ۲۶ - آذر ماه 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 گرائی غیرمنطقی یا رئالیسم اضطراب و اغتشاش است که بنیاد آن در ناخود آگاهی تیرهٔ فرد قرار داده شده است بطوریکه گوئی رویدادهای آن در رؤیا جریان دارد.»[۱]

نویسنده پاسخنامه نه معنای مقالهٔ مرا فهمیده نه معنای مدرنیزم را [مدرنیزم را با علامت شگفتی مشخص کرده.]. در آن مقاله مخالفت با نوگرائی 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 ناخودآگاهی می‌آویزند و زندگانی را سرشار از کابوس و رؤیا می‌انگارند - این آن چیزی است که نگارنده این سطور گفته. ولی نویسنده پاسخنامه به ایجاز باور ندارد. می‌گوید چرا به جای نوشتن مقالهٔ سه هزار کلمه‌ای، مقالهٔ سی هزار کلمه‌ای ننوشته‌اید. شاید لازم به یادآوری است که مقالهٔ انتقادی جای الفبا درس دادن نیست، و آن چیزی که کودن‌ها نیز دریابند خبرهای کشدار روزنامه‌های دروغپرداز صبح و عصر است که به گفتهٔ «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 واساسی باید داشته باشد. آیا حضرتشان اطلاع دارند که Jeu de mots یعنی همان چیزی که ایشان از آن به شیوهٔ پر تعقید و پیچیده یاد کرده‌اند، جزء اصلی

---

۱. مجلهٔ نگین - شماره/۵۵ - ص ۲۶

و اساسی این نوع است یا خیر؟»[1] پاسخنامه‌نویس که در آغاز از اصطلاح مدرنیزم به شگفتی درآمده بود، در این جا می‌خواهد آن را با اصطلاح‌های لاتینی و فضل‌فروشی‌هائی از این دست توضیح دهد و توجه ندارد که همهٔ این مطالب با زبانی روشنگر در مقاله «دورهٔ سوم نثر...» حلاجی شده. واقعاً که دست مریزاد!

باز برای اینکه دریابند مطلب از چه قرار است، می‌افزایم که مدرنیزم[2] 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 مقایسهٔ همینگوی و گلستان.

فکر می‌کنم که گلستان ودوستانش نباید از این قیاس برنجند 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 مجلهٔ نگین - شماره/۵۶ - ص ۳۱

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

جائی رساندند که همراه با نشاندن نام خود در سر لوحهٔ 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 درجهٔ سوّم است! این گردو خاک کردن‌ها چونان غباری ضخیم، چهرهٔ حقیقت را پوشاند و کم کم کار به جائی رسید که اگر به فلان «شاعر» می گفتی: این‌ها مطالبی است که از سن ژون پرس یا آن دیگری به سرقت برده‌ای، گره بر ابرو می‌افکند و تند می‌نشست و دشنام گویان یورش می‌آورد که چرا گفته‌ای بالای چشم من ابروست، و سن ژون‌پرس سگ کیست تا با من مقایسه شود؟

نویسنده پاسخنامه نیز به این توهّم دچار آمده است، و مقام «گلستان» را برتر از این می‌داند تا با همینگوی مقایسه شود. هر چند خود در آخر گفتارش اعتراف می کند که بین این دو همانندی‌هائی هست. البته سخن گفتن از همانندی باجی است که او به گلستان می‌دهد، 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 نمی‌رود که اگر همهٔ آثارش را بکوبی و بفشری به مرتبهٔ داستان «پیرمرد و دریا» برسد. گلستان می‌کوشد شیوهٔ همینگوی (و گاه «فاکنر») را وارد نثر پارسی کند (ترجمهٔ داستان زندگی خوش کوتاه فرنسیس مکومبر همینگوی نیز از اوست.) و در این زمینه همانطور که پاسخنامه‌نویس گفته دلائلی هست، و در این کار از جمال‌میرصادقی، بهمن شعله‌ور... موفق‌تر است. ولی به گلستان باید گفت: «خودت را پیدا کن وجامعه و مردم کشور خودت را.»

البته آموختن و اثرپذیری گناهی نیست، ولی بهره بردن از دیگران و انکار آن بی‌انصافی است. همینطور پا در هوا نمی‌توان عنوان نویسندهٔ بزرگ را به هر کسی داد. پیدائی نویسنده بررگ به شرائط عظیم تاریخی وابسته است. هنرمندان بزرگ در مقطع رویدادهای بزرگ که هستی ملّتی را زیر و زبر می‌کند، ایستاده‌اند و از این پایگاه است که افق دوردست آینده و ژرفای هراس‌آور تیرگی اکنون را می‌نگرند. بالزاک در مثل چنین بود: «پُرباری بالزاک شگفت‌انگیز بود. میدان عمل او، تمامی پهنهٔ حیات عصر او بود، و چشم‌انداز وی به وسعت مرزهای کشورش.»[۱] آیا «گلستان» نیز نویسنده‌ای از این دست است؟ آیا با نویسندهٔ پاسخنامه می‌توان هم‌آواز شد که می‌گوید: «مطالعهٔ [آثار] گلستان راهبر به تاریخ و مسیر حوادث معاصر این قسمت از دنیاست.»[۲]

ولی این سخنان میان‌تهی است. گلستان در مجموعهٔ «آذر، ماه آخر پائیز» تا حدّی در گیرودار رویدادهای معاصر است، ولی پس از آن گام به گام از این مرحله دور می‌شود و بیشتر زمان‌ها رویدادها را در هالهٔ رؤیا و نگرش فردی می‌بیند و همچون ناظری بی‌طرف نمودار می‌شود. فضائی که داستان‌های او در آن جریان دارد، فضای محدودی است. در دو داستان نخست کتاب «مدّومه» و در بیشتر داستان‌های «جوی و دیوار و تشنه» به گذشته می‌پردازد، و از روبرو شدن با رویدادهای امروز سر باز می‌زند و هم‌چنین گاه کارش به زشت‌نگاری می‌کشد. ما می‌گوئیم لزومی ندارد که نویسنده، صحنه‌های زشت را با واژه‌های زشت بیان کند. مراد البته این نیست که نویسنده واقعیت زشت موجود را نادیده بگیرد و به وصف گل و بلبل بپردازد. نویسنده می‌تواند هولناک‌ترین صحنه‌ها را

---

۱ ده رُمان بزرگ - سامرست موام - ص ۶۲
۲. مجلهٔ نگین - شمارهٔ ۵۶ - ص ۳۲

مجسم کند بی‌آنکه قلم را به زشتی بیالاید. نمونهٔ 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 می‌کنند - می‌توان خواند. وصف هراس و زشتی با زشت‌نگاری تفاوت دارد.

گلستان در داستان «از روزگار رفته حکایت» - که بخش‌های زائد بسیار دارد - و «مدّومه» به گذشته و یادهای خود رو می‌کند. صحنه‌ای از داستان «مدّومه» در شیراز روی می‌دهد. نویسنده یادش می‌آید که کودکان شرور مدرسه پولی به سیّد دیوانه‌ای می‌دادند تا با «قزی» دختر لال و لغوه‌ای و شل همآغوش 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: «سیّد پنجاه ساله بود. قدش کمی خمیده بود. چشمان او همیشه می‌خندید و ابروان پهنی داشت. ریشش دورنگ بود، سربی و سیاه. در برابر یک اسکناس پنج ریالی - که آن وقت سبز بود و حال نیست - سیّد برای نمایش، با مردی درازش از کاسه ماست می‌خورد. «مردی» به جای یک قاشق.»[1]

لزومی ندارد باقی داستان را بیاوریم. نویسنده هیجان‌ها و تشنّج‌های عصبی و غریزی این دو موجود مفلوک را با دقتی وسواس‌آمیز وصف می‌کند. سرانجام عده‌ای دخالت کرده «سیّد» را فراری می‌دهند و سطلی آب به روی «قزی» 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

---

۱. مدّومه - ص ۱۴۲

نمایشگر بیداد طبیعت و ستم اجتماعی است. ولی گلستان زندگانی «سیّد» و «قزی» را بطور مجرّد مجسم می کند. وصف زشتی‌ها و هراس‌های هستی بطور مجرّد 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 لذّت می‌بردند؟ چرا فردی در برابر گرفتن پنج ریال «مردی» اش را به نمایش می گذارد؟... همهٔ 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 همهٔ لحظه‌های رخدادها حضور واقعی داشته باشد، و معنای راستین رویدادها را دریابد. «گلستان» شیوه‌ای بس تجریدی دارد. «سیّدها» و «قزی‌ها» در جامعه موجودند امّا نمونه‌ای همگانی نیستند. تا زمانی که به گفتهٔ نویسندهٔ پاسخنامه «آنچه در دنیای امروز می گذرد نه‌تنها بر تن که بر دل و جان و درون آدمیان همان می کند که ضربات تازیانه در بیست سال قبل...»[1] چرا باید آدمها و رویدادهای استثنائی را بنیاد کار قرار داد؟ و همچنین چرا باید معانی ژرف‌تر این رویدادها را درنیافت؟

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

۱. نگین - ص ۳۳ - شماره ۵۶

پرید هوا، جست زد زمین، دوید 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 می گوید: «این هفت قرن پیش بود. من طاقتم تمام شده است. وقتی نجات دهنده یادش رود سواره بیاید، من حق دارم در قدرت نجات‌بخشی او شک کنم. او آن قدر معطل کرد که دیگر اسب وسیلهٔ نقلیه نیست.»[۲]

این جان کلام گلستان است، و برگردان سخنان کافکاست «نجات‌دهنده خواهد آمد ولی پس از واپسین روز.» و برگردان سخن بکت [در انتظار گودو] که در آن «استراگون» به حسرت می گوید «بنشینم و در انتظار گودو بمانیم.» و این همه نشانهٔ ناتوانی است. چرا انسان خود برنخیزد و نجات‌دهندهٔ خویش نباشد؟[۲]

و تازه روشن نیست که این رشته رویدادها - از جمله صحنهٔ عشقبازی نویسنده با زنی موبور در قطار راه‌آهن و انتظار ظهور سوشیانت و کشته شدن «عباس»، و دوچرخهٔ قایقی ساختن مردی ناشناس [برای فرار از محیط یا هوسبازی؟] چه ارتباطی با هم دارند؟ گلستان هنوز در اندیشهٔ 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. مدوّنه - ص ۱۷۲ (اشاره است به آمدن بهرام ورجاوند از هندوستان به ایران)

۲. مولوی در همین زمینه است که به ما می گوید:

هین تو اسرافیلِ وقتی راست خیز　　رستخیزی ساز پیش از رستخیز

باشد «آنها که در آن اطاق بالا به‌انتظار شکنجه‌نشسته‌اند.»[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... چسبیده‌اید، چگونه از ژرفای درد و هراس مردم ستمدیده، تحقیر و توهین‌شدگان، باخبر خواهید شد؟ نویسندهٔ 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 گفتهٔ «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 محنتکدهٔ 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، امّا فرقی نمی‌کند که در کدام راه شهید بشوی.»[۳] و با این شیوهٔ «زیرکانه» مسألهٔ «شهادت» را مسخره می‌کند.

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

---

۱. آذر، ماه آخر پائیز - ص ۱۸٤
۲. شیخ محمدخیابانی - ص ٦٤
۳. جوی و دیوار و تشنه - ص ۱٤۹

سرانجام باید بدانیم که ملاک حقیقت، فقط حرف زدن نیست، کردار نیز مهم است. آسان است که در تالارهای عطرآگین با دلبران مه‌طلعت بخرامیم، و از رفتار بیچارگانی که بر سر چند ریالی 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 «سیّد» و «قزی» سخن برانیم، آن نیز برای تظاهر به نشان دادن زندگانی مردم ژرفا. برای دستگاه‌هائی فیلم‌های تبلیغاتی تهیه کنیم و بابت مزدش پول کلان بگیریم،[1] 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 مدّعی را باز خواهد کرد.[2]

* نقد داستان‌های ابراهیم گلستان - نگین شمارهٔ ۵۷ - بهمن ماه ۱۳۴۸

---

۱. آل‌احمد در آن جا که از «غرب‌زده‌ها» می‌گوید، دربارهٔ 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) امّا شتر دیدی ندیدی. آدم غرب‌زده خیال‌پرور نیست. ایده‌الیست نیست. با واقعیت سر و کار دارد...» (غرب‌زدگی - ص ۱۵۵) این واقعیت یعنی چشم بستن بر تبهکاری‌های بیشمار و قلم را در راه تحمیق دیگران چرخاندن.

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

در بارهٔ نثر داستانی پارسی

گفتگوئی که در زیر می‌آید، 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 جائی درج شده یا در آینده درج شود، بطور فشرده می‌آورم، و برای دور شدن از تکرار نامها به نشانه‌های «ف» «آقای فتوحی» و «د» نویسندهٔ این کتاب، بسنده می‌کنم.

ف: فکر می‌کنم 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 قرن‌های ۱۸ و ۱۹ غرب و انقلاب‌های 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 درصدد برآمدند که در اوضاع اجتماعی کشور خود دگرگونی‌هائی بوجود آورند. در آن زمان روابط اجتماعی در ایران نیز به کندی در تغییر بود. ضربه‌هائی که فئودالیسم در اروپا خورده بود، در دیگر کشورهای جهان نیز اثر می‌گذاشت. بیداد 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 دورهٔ قاجاریه به بحث می‌گذاشتند، [در مثل مسأله اصالت وجود یا اصالت ماهیت، حصول علم از راه استدلال یا اشراق] جنبهٔ 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. رابطهٔ ایران با غرب و ورود کالاهای آن، راه را برای وارد شدن اندیشه‌های سیاسی - اجتماعی جدید هموار می‌کرد. گروهی از روشنفکران به ترجمهٔ آثار فلسفی غرب دست زدند[1]، و نبرد بر سر آینده‌نگری و واپس‌نگری درگرفت. نبرد سنّت و نوگرائی در میانهٔ حکمرانی ناصرالدینشاه به اوج خود رسید، و او می‌کوشید به یاری وزیران خود از جمله «میرزا حسینخان سپهسالار»[2] با «پذیرفتن برخی آثار تجدد [اروپائی] و اروپائیگری، تحول بورژوازی را در چهارچوب فئودالیسم 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 بورژوائی را

۱ متأسفانه آل‌احمد این نمایندگان دوره روشنگری ایران را «جاده صاف کن های غرب‌زدگی می‌خواند» و «مونتسکیوهای وطنی» (غرب‌زدگی - ص ۸۰)

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

در مجرای تحول آرام و دولت‌خواهانه‌ای سیر دهد. تلاش‌های شاه قاجار در محیطی که در آن تصادم منافع استعمارطلبان انگلیسی و تزاریستی، تضادهای درونی درباریان و اشراف به حد اعلی رسیده بود، به جائی نرسید ...»[۱]

از این گذشته در شمال ایران هسته‌های انقلابی - که از انقلابی‌های ضد نظام تزار روسیه الهام می گرفتند پدید آمد، و در دورهٔ 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 محمدعلی‌میرزا نبرد کرد... و پایهٔ مشروطه را در ایران استوار گردانید. این حزب بود که قهرمانانی چون ستارخان، باقرخان، حسین باغبان، یفرم‌خان، سردار محیی، یارمحمدخان، حیدرعمواغلی، عظیم‌زاده و میرزا علی‌اکبرخان 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، حبل‌المتین، ثریّا و...

---

۱ برخی بررسی‌ها دربارهٔ 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 قائم‌مقام فراهانی نخستین مصلح نثر پارسی در دورهٔ قاجاریه نام برد که در «منشآت» خود کوشید فاصلهٔ بین زبان ادبی و زبان مردم را کم کند. در دورهٔ بعد کسانی چون سیدجمال‌الدین اسدآبادی و ملکم‌خان، میرزا آقاخان کرمانی، شیخ احمد روحی، طالب‌زاده، زین‌العابدین مراغه‌ای، آخوندزاده، دهخدا، شیخ محمد خیابانی... هر کدام به سهم خویش کوشیدند از اندیشه‌های عصر جدید - و بیشتر به زبان پارسی - چیزهائی به گوش مردم سرزمین خویش برسانند. گروهی از اینان مانند ملکم‌خان و آدمیت و سپهسالار و احتشام‌السلطنه... طرفدار اصلاحات تدریجی بودند و با حرارت از «لزوم تنظیم دستگاه دیوان» (دولت)، ضرورت وضع قانون، و گسترش صنعت، مقاومت در برابر بیداد، 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 جنبش‌هائی به دنبال اندیشه‌های شیخ احمد احسائی در ایران پدیدار شد، که ویژه‌ترین آن جنبش گمراه‌کنندهٔ سیدمحمدعلی 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 سنّتی اجتماعی مانند مساوات‌طلبی، اندیشهٔ حلول و تناسخ و در مواردی چند بازگشت به گونه‌ای مزدک‌گرائی در مورد مالکیت بود، و از برخی نگرش‌های اصلاح به سود بورژوازی‌شهر (بازرگان‌ها و پیشه‌وران) پشتیبانی می‌کرد. 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 ننشست، و نابسامانی کارها روزافزون بود. همهٔ این عوامل مشروطه را در بطن خود پرورد و زمینه ایجاد نثر جدید را فراهم ساخت.

ملکم‌خان، زین‌العابدین مراغه‌ای، دهخدا در گسترش نثر جدید سهم نمایانی داشتند، و مشخص‌ترین چهره در بین آنها «طالب‌زاده» است که در کتاب «احمد» دربارهٔ همهٔ مسائل اجتماعی - گاه به شیوهٔ روسو - سخن می‌گوید، و بین اوضاع اجتماعی ایران و اروپا مقایسه می‌کند. طالب‌زاده (۱۲۵۰ تا ۱۳۲۹ هـ. ق) در زندگانی طولانی خود، در دوره‌ای می‌زیست که رابطه‌های سرمایه‌داری در داخل جامعهٔ فرتوت خانخانی رخنه می‌افکند، و فشار روزافزون استعمارگران اروپائی بر شرق، مردم را از خواب گران بیدار می‌ساخت و اندیشمندان را به چاره‌جوئی برمی‌انگیخت. سران مشروطه و طالب‌زاده از اهمیت کار خود چه در زمینه سیاسی و چه در زمینهٔ ادبی آگاه بودند، و خود طالب‌زاده می‌دانست که از بنیادگذاران نثر 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: پندنامهٔ مارکوس، نخبهٔ سپهری، سفینهٔ طالبی، کتاب فیزیک، رسالهٔ 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 هسته‌های 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 نویسندهٔ 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 ملّت جز علم و صنعت و معلومات مفید چیزی قبول نکنی. تقلید ننمائی، 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 شعشهٔ ظاهری آنها ترا بفریبد، مبادا تمدن مصنوعی (یا وحشیّت واقعی آنها) ترا پسند افتد.»[1]

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.[2]

طالب‌زاده و دیگران از فرادهش هنری سرزمین خود آگاه بودند، و جهانی 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 نثر بی‌پیرایه می‌گرائیدند، 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. مسالک‌المحسنین - ص ۱۹٤

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 نوبرش 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 دگرگونی نثر پارسی معاصر عبارت بود از:

الف: دگرگونی‌های 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 وصاف» 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 متفکّران اروپائی در دورهٔ انقلاب صنعتی و بعد از آن از کنت‌ها و دوک‌ها دور شدند و به اندیشه‌های بورژوائی آزادی، برابری، برادری رو کردند.] در ایران نیز انقلاب مشروطه خواست‌های بازرگانان، پیشه‌وران و گاه روستائیان را منعکس می‌کرد، بنابراین پیشروان مشروطه برای رخنه در دژ استوار خان خانی، 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.[1]

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

د: فکرمی کنم نثرپارسی 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 آمده‌است.

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 جراید و روزنامه‌ها (پرورش، قانون ثریّا - ایران نو - شرق و...)، چندان مجال دقّت 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، مطابقهٔ صفت و موصوف هم قوّت گرفت، فعل‌های قدیمی فراموش شد، لغات فرنگی به ضرورت وارد زبان شد.»[1] 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 جائی 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

---

۱. سبک‌شناسی - ص ٤۰۳ تا ٤۰۵ - ج (۳)

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 قلیگاه 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. امّا نبرد کهنه‌گرایان و نوجویان در زمینهٔ ادبی ادامه دارد. در همین سال ۱۳۰۰ است که «افسانهٔ» 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 نوگرائی درمی‌گیرد، و بهار با اینکه خود طرفدار نوگرائی است برخی جنبه‌های نوگرائی تندرو را نمی‌پسندد. او در مجلهٔ «دانشکده» می‌نویسد که می‌خواهد شیوهٔ جدیدی در ادبیات ایران ایجاد کند، و بدون همهمه 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 نوآئین‌تری موفق خواهید شد؟»[۵]، «در زمان خودتان اقلاً آن قدر استقلال به خرج دهید که سعدی‌ها در زمان خودشان به خرج دادند.»[۶]

تقی رفعت و تندروان برآن 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 می گفت: «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 جامهٔ طفل شیرخواری را به تن جوان فربه و برومندی بپوشاند.»[۱]

جزجمال‌زاده، حجازی، دشتی، رشیدیاسمی، سعیدنفیسی، یحیی‌ریحان... و گروهی دیگر نیز طرفدار نوگرائی بودند، ولی طرفدار نوگرائی 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 تحوّل را در دائرهٔ فرادهش‌های 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 همهٔ زمینه‌ها رخنه دهند. اینان تردیدی نداشتند که در میان فرادهش‌های هنری کهن مطالب درست و زیبا فراوان است، امّا می گفتند: «بر روی ویرانهٔ 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 «رُمانی» 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 نگریسته، باز در ترسیم چهرهٔ شیخ حسین مزیناتی [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 به‌محافل اشرافی راه‌یافت (و مطیع‌الدوله شد!) و در قطب مخالف فراروندهای 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، محافظه‌کار 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، امّا چون از روان‌شناسی جدید بی‌خبر است و تجربهٔ ژرفی در این زمینه ندارد، به عرضه کردن صورتک‌های بزک کرده‌ای بسنده می‌کند. مردم عادی و زنده، مردم کوچه و بازار در داستان‌های او جائی 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 ناکامی است، آئینه (داستان بابا کوهی)] هیچ یک از قهرمانان او نمی‌توانند پوستهٔ 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 چهرهٔ 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 دوروئی و دوز و کلک‌های مختلف - شخصی و اجتماعی - روبرو می‌شود. با کمبود عاطفه و محبت، با عظمت شهر، با بازارها و خیابان دراز و پهناور، با دستگاه‌های اداری و حزبی (با شعبده‌بازی 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 خرافی به وجهی ناخودآگاه فکرش را زیر سلطه کشیده، و کشش‌های عاطفی در موقعیت‌های اجتماعی و زمانی او را زبون 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 ملیحهٔ اصفهانی نیستی. تو زیبای پارسا و معشوقهٔ باعصمت منی. دست ملوّث انسان‌ها از دامن پاک عفاف تو کوتاه است. تو حور و بهشتی و فرشتهٔ آسمانی، تو معبود و مسجود منی...» این

جملات بی شباهت به نوحه‌خوانی 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 هم‌چنین خمیرمایه این عواطف از شعر و نثر کهن اخذ شده است، و پس از حجازی، دشتی که در آغاز مقالات سیاسی - اجتماعی(!) می‌نوشت [روزنامهٔ شفق سرخ] به بُعد دیگر عشق رو کرد، عشقی به صورت غریزی و مبتذل که مرکز همهٔ «رویداد» های داستان‌های «تحلیلی» اوست. نثر او نسبت به حجازی امروزی‌تر است ولی گسیخته و مقطّع است و دور از موازین بنیادی زبان پارسی.[۱] در داستان‌های او، «طرح و توطئه» ای در کار نیست و اوج و فرود معینی ندارد. درونمایهٔ آن‌ها رابطه مردی با زنی شوهردار است. نویسنده همه چیز جهان را ظریف و رقیق می کند تا به صورت مضحکه‌ای از تب شهوت درآید. قهرمان مرد این داستان‌ها - مرد هرزه‌ای است که در محافل اشرافی پرسه می‌زند و تنها پیشه‌اش، شکار ماهرویان است. زنان داستانی او نیز از مردان آن دست کمی ندارند. آناتول فرانس و پل بورژه و پیر لوتی (نویسندگان پایان قرن ۱۹) را می‌شناسند، و در گفتگوهای خود «افکار فلسفی» مرحوم ساموئل اسمایلز را طوطی‌وار تکرار می کنند، و در حقیقت سخنگوی نویسنده‌اند که آگاهی‌های شکسته بستهٔ او را از نویسندگان پایان قرن و جمله‌های آنان را باز می گویند. این داستان‌ها با مقایسه با داستان‌های تحلیلی آغاز کار «زوایک» نیز ضعیف است و نشان می‌دهد که کمیت نویسنده در این زمینه چه اندازه لنگ است.

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

---

۱ ولی طرفداران او این کمبود را ستوده‌اند «روح غیرمطیع، آزادی (؟) پرست دشتی به هیچ چیز حتی به قواعد معمولی صرف و نحو و ترکیبات متداول کلام سر فرود نمی‌آورد ولی همین عدم تقیّد جمله‌های او را تأثیر و لطف مخصوص می‌بخشد ...» - اطلاعات ماهانه - لطف‌علی صورتگر - شماره ۱۲ سال دوم - ص ۴۹

چاپ شده است ولی خمیرمایه «فتنه» در مقاله‌های وصفی دشتی [که بعدها به صورت کتاب «سایه» چاپ شد] موجود بود. در «سایه» مقاله‌هائی نیز در زمینهٔ نقد ادبی و انتقاد اجتماعی آمده است، و شیوهٔ 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. زمزمهٔ آبشار و نسیم و شکوفان شدن گلها دلبستنی است. انسان در زندان قدر آزادی را می‌داند، چه خوب بود انسان حتی پرندگان را در قفس نمی‌کرد... این‌هاست درونمایهٔ کتاب «ایام محبس»! رویدادهای فتنه (بهار ۱۳۲۳ چاپ شده) ساده است که در موجی از شور شهوانی غرقه شده. در داستان نخست کتاب «فتنه» پس از چند صباحی رابطه با مرد داستان، عذر محبوب خود را از دل می‌خواهد تا به دیگری بپیوندد، و زنی دیگر در داستان دوم[1] به محبوب خود اعتراف می‌کند او نخستین کسی نیست که بر وی دست یافته است. روشن است که «فتنه» نمی‌تواند نمونهٔ زن ایرانی باشد. دشتی با زن ایرانی که با دست‌های پینه‌بسته در روستاها به مردش کمک می‌کند، یا در دامان خود مردان

---

۱. ماجرای آنشب - فتنه - ص ۷۳ تا ۱۲۶ - یکی از بانوان که مدیر روزنامه بود، در همان روزهای چاپ نخست «فتنه» 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 فتنه از ریزه‌کاری‌ها و بدایعی در توصیف حالات مردان و زنان [اشراف] تهی نیست «زمینهٔ داستان‌ها ساده، طبیعی و بی‌تکلف است... در تحلیل تمایلات و افکار از عهده برآمده است»[1] ولی ضعف‌های آن را نیز در نظر باید گرفت. آدمهای داستان‌های «فتنه» 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 سهیم هستند.) زیرا زن این کتاب‌ها اسباب عشرت است و وسیلهٔ بزم طرب. عروسکی کوکی است. یک بُعد بیشتر ندارد. این کتاب‌ها از جهت فن داستانی نیز ضعیف است. رویدادها یکنواخت و اوصاف همانند هم است. همهٔ داستان‌های دشتی نمودار صحنه‌های متفاوت زندگانی یکنفر است. دشتی در بکار بردن واژه‌های تازی و فرنگی نیز زیاده‌رو است و واژه‌هائی چون: پسیکولوژی، پاسیون، بودوار، کلوب، کاوالیه، آپارتمان، مدرن، فم دومناژ (= بانوی خانه)، اترنل ماری (و ترجمهٔ نادرست آن به همیشه شوهر)... را مکرر می‌کند. جمله‌هائی 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 لایهٔ 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 نمایشنامه‌هائی نیز از گی‌دوموپاسان، اسکاروایلد، آلفرد دوموسه

---

۱. اطلاعات ماهانه - شماره ۹ - ص ۴۵ - سال اول

(اثر منظوم)، لوسین برنارد و... به پارسی ترجمه کرد. او «عاشق طبیعت بود و ایام تعطیل را در شمیران، درکه، یا دزآشوب می گذراند و به تفکر می‌پرداخت و وقایع نمایشنامه‌های خود را به هم گره می‌زد.» خودکشی او (۱۳۱۶) و مجتبی طباطبائی و... بی‌گمان تهی از معنائی اجتماعی نیست. شهرزاد و جلیلی در جامعه‌ای می‌زیستند که با اندیشه‌ها و تصور طلائی آنها تضاد داشت. آنان چون «مطیع‌الدوله» ها نمی‌خواستند به تالارهای اشرافی بخزند، و با هنر خود پیوند درونی داشتند، ولی به تاریخ و مردم ژرفا نیز نتوانستند بپیوندند. این بود که «شهرزاد» به رویدادهای تاریخی: «نمایشنامهٔ عباسه» یا افسانه‌های عاشقان قرون گذشته پناه می‌برد، و جلیلی از زبان قهرمان داستان خود می گفت: «متموّلین و اغنیا، علاقمندان به زندگی و آنهائیکه هزار جور بستگی به حیات دارند، نمی‌توانند دوست فداکار... باشند.»[1] و می‌افزود که انسان باید دوست واقعی را در میان مردم ژرفا جستجو کند. ولی جلیلی نتوانست از مرز اندیشه‌های رمانتیک بیرون بیاید، و همانند بزرگ علوی، جامعه را در شبکهٔ رابطه‌های تاریخی - اجتماعی آن بسنجد. مرگ زودرس او در ۲۹ سالگی به او امکان نداد، بدی‌ها را در بستر رویدادهای حاکم بر زندگانی اجتماعی تحلیل کند. او در کتاب‌های «من هم گریه کرده‌ام» و «کاروان عشق» و... با عاطفه‌ای پاک و احساسی زودرنج رویدادها را می‌نگرد. قهرمان داستان «من هم گویه کرده‌ام» دختری است از طبقهٔ اشرافی که در ورطه روسپیگری سقوط می کند، و مدتی در بازار دادوستد جنسی از این دست به آن دست می‌رود، و سرانجام با مشاهدهٔ مرگ دوستش «پروین» تصمیم می گیرد به خانهٔ پدری بازگردد. او می‌داند که دیگر در خانه پدری به او وقعی نخواهند نهاد، و بی‌ارزشش خواهند شمرد، ولی با این

---

۱ من هم گریه کرده‌ام - ص ۷۶

همه خانهٔ پدری از دربدری مدام بهتر است. پس راه می‌افتد و چکش در خانه را به صدا درمی آورد.

نثر جلیلی پرشور است. گوئی برخی سطرهای کتاب او را با خون و اشک نوشته‌اند. او گاه به جمله‌های ادیبانه می آویزد: «دست‌های مرا می‌بوسی؟ حیف نیست این لب‌های تازه‌تر از گل و پاکتر از نگاه اطفال معصوم را به دست‌های پُرگناه من نزدیک می کنی؟»[۱] - و گاه از اصطلاح‌های عامیانه بهره می‌برد: «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]

غم‌انگیزتر از سرنوشت قهرمان «من هم گریه کرده‌ام» سرنوشت قهرمانان «جنایات بشر» اثر ربیع انصاری است. داستان از زبان دختری که با دوستش «ملیحه» وسیله گروهی دختربا در «رشت» ربوده می‌شود و به روسپی‌خانه «کرمانشاه» فروخته می گردد، نقل می‌شود. چهارچوب داستان رویهمرفته خوب است، و صحنه‌های تکان‌دهنده دارد، ولی از عیب‌هائی نیز خالی نمانده. نویسنده در ترسیم کردار و چهرهٔ گرگان جامعه، دختربایان (صفرعلی، پیرزن حیله گر و...)، به تجرید گرائیده است و ناخودآگاه آنها را «گناهکار» اصلی دانسته. قهرمان داستان به دوستش می گوید: «این درندگانی که ذره ذره به خوردن من و تو اشتغال دارند تا آخرین لقمهٔ شکار خود را بی‌رحمانه نجوند از من و تو دست‌بردار نیستند.»[۳] و گاه نویسنده به دادن شعار رو می کند: «انسانیّت به چشم و ابرو و گوش و بینی و روی دوپا راه رفتن نیست بلکه متعلّق و بسته به فضائل و ملکاتی است...»[۴] نثر نویسنده چندان درخشان نیست، و توصیف

---

۱ من هم گریه کرده‌ام - ص ۱۵
۲. من هم گریه کرده‌ام - ص ۳۰
۳. و ٤. جنایات 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 داستان‌هائی 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 می گزینند، در حالیکه دختر بیچارهٔ داستان آبستن شده از جوان جفاکار داستان کودکی 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 وانندہ را دچار ملال کند.[1]

«چرند پرند» دهخدا و «یکی بود یکی نبود» جمال‌زاده که در آغاز نثر دوران دوّم نوشته شده آغاز طنزنویسی معاصر نیز هست، یکی بود یکی نبود نسبت به «چرندپرند» ویژگی داستانی بیشتری دارد، و طنز «چرندپرند» 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» «قلتشن دیوان» و «راه‌آب نامه» و «کهنه و نو»... مکرّر می‌شوند. آخوند، شاگرد قهوه‌خانه، کالسکه‌چی، 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 گیرودار 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 می گیرد که مشکل را حل کند. یکی از کت و شلوارهای «آقا» را می‌پوشد، پیراهن تازه به تن می کند 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 شستشوها 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 می کند. لطیفه‌ها می گوید، از سفرهای نرفته خود به فرنگ داستان‌ها سرهم می کند، پیاله‌های می را با مهارت و لاجرعه سر می کشد. در هر گفتگوئی وارد می‌شود، و دیگران را از بذله گوئی‌ها و آگاهی‌های خود مبهوت می کند. 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 می کشد و می گوید 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 می‌گوید همهٔ حرف‌های شما درست است ولی قرار و مدار ما درباره غاز معمولی بود نه غاز مزعفر که شکمش پر از بهترین آلوی برغانی باشد!

جمال‌زاده به دلیل دوری از ایران دیگر داستانی همطراز «یکی بود یکی نبود» ننوشت، و چون از محیط ما و دگرگونی‌های آن دور بود، از یادهای گذشتهٔ خود بهره می‌برد. کوشش او برای نوشتن گونه‌ای کمدی الهی «صحرای محشر» نیز به شکست انجامید و با مقایسه این داستان با «افسانهٔ آفرینش» هدایت، ضعف طنز جمال‌زاده روشن می‌شود. درونمایهٔ داستان‌های جمال‌زاده انتقاد از وضع زندگانی مردم، رابطهٔ مأموران اداری با آنها، و نکوهش ابتذال و باورهای خرافی و تعصب است، و می‌خواهد این کار را با طنز یا استهزاء و شوخی تعهد کند. آدمهای داستانی او یا نمایندهٔ باورهای خرافی و ستمگری هستند یا کسانی که با تعصب و ستم می‌جنگند. برخی از داستان‌های او با وجود ظاهر خنده‌آورشان، عمیقاً غم‌انگیزند. «دوستی خاله خرسه» و «درد دل ملا قربانعلی» داستان‌هائی است از این دست. آدمهای این داستان‌ها، بیگناهانی هستند که در دام رویدادی شوم می‌افتند و خرد می‌شوند. گوئی نویسنده سرنوشت مردم عادی را که در دنیائی بی‌رحم، اسیر دست بیدادند، در چهرهٔ این کسان تصویر کرده است.[1]

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

---

۱ ویژگی‌های نثر و قصه‌های جمال‌زاده را در کتاب «نقد آثار محمدعلی جمال‌زاده» - تهران - ۱۳۵۶ به تفصیل گفته‌ام و این جا مکرر نمی‌کنم.

و آثار این گرفتاری‌های روانی وحشتناک را در «زنده بگور» ۱۳۰۹ و «بوف کور» ۱۳۱۵ می‌بینیم. هدایت که از خانوادهٔ 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 پهنهٔ ادب در انحصار گروهی خرمگس معرکه، قالتاق و پشت هم انداز بود. در چنین جهانی، هدایت جائی برای خود نمی‌دید. پس خود را «زنده بگور» می‌انگاشت و «برای سایهٔ خود می‌نوشت». نوشته‌های فرومایهٔ «فتنه» نگاران و «زیبا» نویسان خس و خاشاک در زلال جویبار افشانده بود، و در برابر دانستگی مردم سدّی 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 جامعهٔ ما نفوذ نکرده است. او رویدادها و اشیاء و مکان‌ها را نیز با ظرافت ویژه‌ای تصویر می‌کند. چنانکه در داستان «داش آکل» کوچه‌های شیراز، و خانهٔ 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 جنبهٔ سوگنامه‌ای مردم نظر می‌کرد. شیوهٔ هدایت چنان نافذ بود که نزدیک سی سال نویسندگان پیشرو ما را زیر سایهٔ 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 شیوهٔ او بگذرند و فضای تازه‌ای بوجود آورند، و نویسندگان دیگر نیز به تدریج به شیوهٔ ویژهٔ 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 رابطهٔ 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 بی‌آنکه نگاه کرده باشد... لطافت اعضاء و بی‌اعتنائی اثیری حرکاتش از سستی و موقتی بودن او حکایت می‌کرد.»[1] 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. دریچهٔ اطاقش به شهر و کوچه‌های آن، قصاب و لاشه‌های آویزان گوسفندان، پیرمرد خنزر پنزری... نیز باز می‌شود.

زن نیلوفرین داستان «بوف کور» در نیمهٔ داستان به «لکاته‌ای» 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 زیبائی رؤیائی و ابهام‌انگیزی است و دو چهره دارد. از حالات دوگانهٔ بیگناهی و شرارت بهره می‌برد، کودک است و عامل شکنجه. به معشوقهٔ «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

---

۱ بوف کور - ص ۱۵

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 رجّاله‌ها 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 گزمه‌های مست را در کوچه‌های بی‌عابر می‌بیند. هیچ چیز جز عربده‌های مستانهٔ آنها در کوچه طنین نمی‌افکند. می‌دانیم که هدایت دربارهٔ رنج انسان‌ها و جانوران تا چه اندازه حسّاس بود. او این جهان دنی و شقاوت پیشه را که در آن همه چیز در زیر گام‌های ابتذال لگدکوب می‌شود، نمی‌توانست تحمّل کند. این جهان برونی او بود. جهانی که در آن ستمگر قوی‌پنجه حق داشت ناتوان‌ها و بیگناهان را نابود کند. به گفتهٔ 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 داش آکل‌ها به دست کاکا کار ستم‌ها نابود می‌شدند، مردانگی بدست نامردی از پا درمی‌افتاد. جوان دیوانهٔ داستان «سه قطره خون» - که بی‌شباهت با قهرمان اطاق شمارهٔ شش چخوف نیست - نیز نمی‌توانست تاریکی محیط را برتابد. سرانجام افزون شدن تاریکی پس از دورهٔ 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 می گراید، 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 می کند. داستان‌های هدایت یک دست نیستند. «لاله» و «بوف کور» با شعر پهلو 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 می گفت با مرگ همه چیز پایان می گیرد، و پس از این زندگانی زندگانی دیگری موجود نیست، و پس از ما نیز نمودهای 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 واقعیت‌گرائی است. داستان «سرباز سربی» وصف زندگانی رقت‌آور کوکب - زن روسپی و آقای «ف» است. کوکب در خانه‌ای کلفت بوده. روزی از عطّاری سربازی سربی می‌خرد و بدست بچهٔ 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 نخواسته بود آنجا بماند.» بعد آن را گم می‌کند «و حالا غصه‌اش شده بود و این گم شدن سرباز را به فال بد می‌گرفت.»[1] در «آئینهٔ شکسته» هدایت نیز «اودت» را می‌بینیم که شکسته شدن آئینه‌اش را به فال بد می‌گیرد. علوی در داستان نخست مجموعهٔ 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 خانهٔ او بیرون آمده بودم.»[2]

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 جنبهٔ گزارش دارد، و «نامه‌ها» و «چشمهایش» و «دیوار سفید» [که به آلمانی

---

۱ چمدان - ص ۷٤

۲ چمدان - ص ٤

نوشته]... او را در طراز نخست نویسندگان ایران قرار می‌دهد.[۱] علوی در «یه‌رنچکا» وحشت جنگ جهانی دوم را در چهرهٔ 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، امّا 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 چهرهٔ «فرنگیس» در «چشمهایش» می‌بینیم: «پردهٔ چشمهایش صورت سادهٔ زنی بیش نبود. همه چیز در این صورت محو می‌نمود. بینی و دهن و گونه و پیشانی با رنگی تیره نمایانده شده بود. گوئی نقاش می‌خواسته است بگوید که صاحب صورت دیگر در عالم خارج وجود ندارد، و فقط چشمها در خاطرهٔ او اثری ماندنی گذاشته‌اند. چشمها با گیرندگی عجیبی به آدم نگاه می‌کردند. امّا 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 واقعیت گرایانه 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» (خاطرهٔ سفر) و «حماسهٔ ملی ایران» (ترجمه از نولدکه) و...

۲. چشمهایش - ص ۸ و ۹

حضور دارند. سپس آل‌احمد، چوبک، پرتواعظم، کریم کشاورز [که در سال ۱۳۵۶ مجموعه داستان‌های او زیر عنوان فی مدة‌المعلومه چاپ شد.]، به آذین، سعید نفیسی، شیرازپور پرتو، دکتر منشی‌زاده، نوری، جعفر شریعت (درویش)، سیمین دانشور، مهدی حمیدی، عبدالحسین میکده [ماریتا در دیار بیماران]، محمدمسعود، ابوالفضل لسانی [صحنهٔ زندگی...]، صبحی مهتدی [حاج ملا زلفعلی]، عماد عصار[1] می‌آیند. 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 نام‌آورند و گروهی از صحنه داستان‌نویسی به کنار رفته‌اند: ایرج علی‌آبادی، محمد عاصمی، احمد صادق (علی مستوفی)... در این دو دهه بهرام صادقی، احمد محمود، جمال میرصادقی، محمود دولت‌آبادی، ناصر ایرانی، نادر ابراهیمی، بهمن فرسی، منصور یاقوتی، امین فقیری، تقی مدرسی، ابراهیم گلستان، علی‌محمد افغانی، غلامحسین ساعدی، جواد مجابی، گلی ترقی، اسلام کاظمیه، شهرنوش پارسی‌پور، امیرحسین روحی، سادات اشکوری، شمس آل‌احمد، محسن حسام، ابوالقاسم پاینده، ایرج پزشکزاد، ناصر شاهین‌پر، محمدعلی 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 مدرس‌صادقی، محمد کلباسی، شاپور قریب، فریدون تنکابنی، پرویز مسجدی، ناصر تقوائی، ابراهیم رهبر، اکبر رادی، محمود گلابدره‌ای، علی مدرس‌نراقی، قاضی ربیحاوی، ناصر مؤذن، و... داستان پارسی را به فضای تازه‌تری رهنمون

---

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

شدند. اینان نیز دو گروهند: واقعیت گرایان و واقعیت گریزان. بهرام صادقی، محمود دولت آبادی، احمد محمود، امین فقیری، صمد بهرنگی، فریدون تنکابنی و درویشیان... از واقعیت گرایان هستند و نعلبندیان و گلی‌ترقی و بهمن فرسی... از واقعیت گریزان. کمیت داستان این دو دهه نیز درخور توجه است. هرسال چندین مجموعهٔ داستان به چاپ می‌رسد، و برخی از این مجموعه‌ها چندین بار تجدید چاپ می‌شود [اکنون داستان سووشون به چاپ دوازدهم رسیده.] ویژگی‌های نثر داستانی دورهٔ سوم بسیار متنوع است، و اینک مجال نداریم به همهٔ 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 داستان‌هائی چون «گلهائی که در جهنم می‌روید» محمدمسعود که به توصیف حوادث می‌پردازد، و گاه به شعار دادن می‌گراید، مطلوب نیست. اشتباه نشود. محمدمسعود 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 دورهٔ دوم بیشتر به واژه‌ها و تعبیرهای پارسی می‌گرایند. کوشش آنها بر این است که از واژه‌های فرنگی و تازی دوری گزینند، و بیشتر به سوی زبان مردم آمده‌اند.

ج: نویسندگان دو دورهٔ پیش گاهی زیر نفوذ مولیر، ولتر، گی‌دوموپاسان چخوف و تالستوی بودند، در حالیکه داستان‌نویسان این دو دهه نویسندگان جدید غربی [گورکی، سارتر، همینگوی، فاکنر، 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.

هـ: نکته دیگر اینکه به گفتهٔ آل‌احمد: «ادبیات معاصر پارسی [از 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 به‌ندرت می‌شود از شعر یا نثری دریافت که امضای چه کسی باید پایش باشد ...»[1]

و: جنگ دوران پیش بین واقع گرایان بود و رومانتیک‌ها، نبرد نویسندگان واقع گرای امروز نبرد با سوررئالیست‌ها، پوچ گرایان، رمان نو [رب گری یه، بکت و...] است. واقع گرایان 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 پوچ گرایان امروزی را جدّی نمی‌گیرند.

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

---

۱ بازار - همان - ص ٤ - ارزیابی شتابزده - ص ٦٥

اندیشهٔ 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 سایهٔ 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. امّا داستان هرگز به تاریکی پایان نیافته است. و نیز هرگز به روشنی. طبیعی است که مرگ نیز انکارناپذیر است. امّا گوئی سرانجام آنچه به میان می‌آید زایش است، زایش‌هاست.»[1] «فریدون رهنما» پس از این سطور که در بالا آوردیم می‌نویسد: «روزی سخت فرسوده بودم. از آن روزهائی 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 می کنم، که قشرها را می‌شکافد، که ضخیم‌ترین تاریکی‌ها را می‌شکافد ...»[2]

* نگین - شماره ۵۱ - مرداد ۱۳۴۸

۱ و ۲. مجلهٔ نگین - شماره ۵۳ - ص ۵۳ و ۵۴ - مهرماه 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 بازسنجی وقایع شود تا به صورت نیرویی 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 می‌نشست، اگر در جهت دستگاه حاکم بود حتی «از نقره دیگدان می‌زد» و «آلات خوان از زر می‌ساخت» و اگر در

جهت نیروهای بالندهٔ مترقی اجتماعی و ملی می‌پوئید به جایی می‌رسید که از اقصا نقاط ایران بزرگ آن روز خواهان سخنش می‌شدند و تحفهٔ اندیشه و ذوقش را دست بدست می‌بردند تا به جایی که «شاهنامهٔ» 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 نامدارائی و بی‌اعتنایی به نواندیشی، چیرگی یافت؟ این مساله‌ای تاریخی است و عوامل موجدهٔ آن: هجوم مغول، اوج گیری 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 زمینهٔ 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 مواج 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 اوج گیری فعالیتهای اجتماعی در سالهای ۱۳۲۰ به بعد و پیدایش جنبش ملی، تکانی به حوزهٔ 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. یا 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 شکیبایی 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 نوی در تحقیق فلسفه و حافظ‌شناسی در ایران می‌گشاید. حافظ چه می‌گوید؟ ۱۳۱۷ - حافظ ۱۳۲۵، از زندگانی چه می‌دانیم؟ ۱۳۲۲ و زیست یا زندگانی، ۱۳۲٤ 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، گسسته و پراکنده بود و فاقد زمینه‌های اندیشندگی 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 اندیشهٔ 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 می‌کنند و در اظهار لحیه‌های خود باعث گمراهی جوانان مستعدی می‌شوند که در این هزار راهه حیرت راهی به دیهی می‌جویند. و به راستی که حافظ چه خوب گفته است:

دور است سر آب از این بادیه هشدار
تا غول بیابان نفریبد به سرابت!

در واقع نویسندگانی 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 روشمندانه، 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 ویژهٔ خویش را داراست، دیگر کلیسا تنها سرچشمهٔ 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 درهٔ 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 سوبژکتیویتهٔ 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 وسیلهٔ خرد سامان می‌یابد و این یعنی ارزشهای خردمندانه شده.»

با بهره‌گیری از این ایدهٔ 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 مرحلهٔ داده شده، قانون تکامل را در پیش نمای خود داشته باشد وگرنه 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 جامهٔ 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 پشتیبان 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 گذشتهٔ ارزشمند را در پرتو روشناییهای 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 امروزینه - پرسشهایی را که از آنها نشده است - پاسخ گویند.

در این جا می‌توان پرسید وضع قصه‌نویسی و شعرسرایی و بطورکلی آثار ادبی و هنری امروزینهٔ ما چگونه است؟ شاملو در مصاحبهٔ 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... متاسفانه 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 عمدهٔ کار در نحوه ارتباط عناصر فرهنگی است. در هر سال بیش از چند مجموعهٔ 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 کس 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 فرادهش غنی شعرکهن- در فاصله نیما تا شاملو قطعه شعرهای بسیار 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 پهلو زند 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 گی‌دومو 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 جامهٔ 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 زیادتر. برای اثبات این مطلب کافی است قصه‌ها و اشعار معدود چاپ شدهٔ این روزها را خواند. وضع پژوهش ادبی از این نیز بدتر است. نمی‌دانم مقالات پر طول و تفصیلی را که در بارهٔ 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 چهرهٔ شاعر بزرگ ما را مخدوش کند و بعضی‌ها خرده حسابهای خود را باهم صافی کنند. در این نوشته‌ها باز سخن از مدایح حافظ، صنایع مراعات‌النظیر، ردالعجز 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 خواجو.و حافظ و اوحدی است و اینکه حافظ مرید شیخ امین‌الدین کازرونی بوده یا مرید خواجوی کرمانی و اینکه اگر خواجو و شعر خواجو نبود حافظ هم نبود و حافظ کاری نکرده است جز آنکه سبک خواجو (مثل اینکه خواجو 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 چنته 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 فاصلهٔ زندگانی سعدی و حافظ تا امروز هیچ چیز تازه‌ای در جهان روی نداده و هر چه بوده است شاعران کهن گفته و شنفته‌اند 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 بزرگی خود که البته مورد تصدیق است - کار خود را انجام داده‌اند و آنچه نمی‌توانستند بگویند و بشنفند همان است که ما امروز درک و تجربه می کنیم. به گفته سعدی:

هر که آمد عمارتی نو ساخت
رفت و منزل به دیگری پرداخت

و اگر سعدی نیز می‌خواست بطور نامشروط بر گذشته صحه بگذارد طبعاً نمی‌توانست عمارتی نو بسازد و اگر حافظ ایده و سبک سعدی را در دورهٔ 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 زمینهٔ ترجمهٔ کتابهای فرهنگی نیز جای سخن و اعتراض بسیار است. از مترجمان خوب کمتر کتابی چاپ می‌شود و ترجمه های 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 هیپولیت ترجمهٔ باقر پرهام یا بیداری از خواب دگماتیسم (فلسفه کانت) نوشته ع. نقیب‌زاده یا عقل در تاریخ هگل ترجمهٔ 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 ترجمهٔ آثار افلاتون و کار دکتر شرف‌الدین خراسانی در ترجمه متافیزیک ارسطو و ترجمه سنجش خرد ناب کانت از دکتر ادیب سلطانی (گر چه 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 می کنم تا این کار تعهد نشود از

بزرگان علم و فلسفه و کتابهای دورانسازی مانند نقدخردناب کانت و فنومنولوژی جان هگل چیزی در نیابیم 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 جامعهٔ فرهنگی بگذارد.

همینطور در زمینهٔ آثار ادبی هنوز کلاسیکهای بزرگ غربی مانند تالستوی، داستایفسکی، دیکنز، فلوبر، چخوف، پوشکین، درایزر و دیگران در ایران ناشناسند. در برخی از کشورهای حتی کوچکتر از ما مجموعه کامل آثار این نویسندگان ترجمهٔ 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 بر می‌داشتیم. گر چه 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 بزک می‌شود و این است که تحفهٔ نطنز می‌نماید! و ای کاش که هر چه زودتر دریابیم صدمات و زیانهای این قبیل افکار بسیار زیاد است و در راه آیندهٔ 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.

اندیشهٔ 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 زمینهٔ 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 کوچه رندان و سر نی 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 چهرهٔ

محققی متفکر نمایان می‌شود و گذشته را به تعبیر خود در ترازوی نقد می گذارد اما نمی‌دانم چرا همین روش را در زمینهٔ پژوهش آثار صوفیانه و بدآموز بکار نمی‌برد؟ حافظ و مولوی ساخته و پرداخته او، در فرارونـد 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 شروحی که بر «اسرارالتوحید» و دیگر متنهای صوفیانه نوشته‌اند به اوج می‌رسد. رجایی، پرتو علوی (نویسنده بانگ جرس)، رکن‌الدین همایون فرخ نویسندهٔ 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 جامهٔ بهمان صوفی جاندارانی مانند کژدم لانه داشته‌اند. خرقه هزار میخی از چه زمان رایج شده و سابقهٔ کبودپوشی صوفیان به عصر آدم می‌رسیده است یا به عهد دیگری. یا حافظ مرید خواجو بوده یا مرید اوحدالدین مراغه‌ای؟ در فرهنگ

اشعار حافظ همه چیز هست جز واژگان حافظ. نویسندهٔ کتاب شماری واژه معین مانند خرقه، کشف، کرامات، سماع، پیر، خانقاه را برگزیده و به پیروی از رسمی رایج صفحاتی از احیاء العلوم، مرصادالعباد، عوارف‌المعارف و رساله قشیریه را رونویس کرده است به تصور آنکه ید بیضا کرده و مشکل اشعار حافظ را گشوده‌اند. و آنچه همین نویسندگان دربارهٔ 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 آتشه یا پیشتازان قیامهای طبقاتی وا می‌نمایند و حافظ و مولوی و حلاج را که عارفانی دردمند و صاحب‌نظر بوده‌اند به سیمای ولتر و هولباخ و نیچه می‌نگرند و در می‌آورند. پیداست که اینان نه از نسبت 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 نتیجه گیریها و تصمیمهای لازم و داوریهای ضروری از نسج واقع‌نگاری 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 حوزهٔ افکار صوفیانه و غالباً مانوی لنگر می‌اندازند. نزد اینان شماره شیشهای خرقهٔ فلان صوفی از ماجرای دلیرانه تیمور ملک‌ها و ستارخان‌ها و تدبیر سامانیان و امیرکبیر و قائم‌مقام 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 آش 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 داوریهای 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 طرفه نمایان 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 درگذشته 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 شجره‌نامهٔ شاعران و صوفیان است و طرفه آنکه به تازگی با روش «کامپیوتری» و «فیش‌برداری» نیز مجهز شده‌اند و در مثل با خرسندی اعلام می‌کنند که دربارهٔ 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. طلیعهٔ این نوع پژوهش اعجاب‌آور کم کم 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 سرمایهٔ گذشته پیام‌آور آیندهٔ و طلیعهٔ بامداد روشن‌اند.

* آدینه، شماره ۲۳، اردیبهشت ۱۳۶۷

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 میرزاملکم‌خان، آخوندزاده، طالب‌زاده در نوشته‌های خود از برخی جهات منفی فلسفه و تاریخ و ادبیات کهن ایران انتقاد کرده بودند ولی این انتقادها صورت منظمی نداشت. در پنجاه سال اخیر به پیروی از کارهای شرق‌شناسانی چون اته، نولدکه، بارتولد، براون، نیکلسن، دبور[1]، هرتن، گلدتسیهر، مادام گواشن[2]، 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 است 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[1] انگلیسی بی‌چون و چرا پیروی کرده‌اند، و دربارهٔ او نوشته‌اند که «هر سطری که آن استاد نوشته و هر لفظی که ادا کرده و هر اقدامی که نموده شاهد صادقی است از علاقهٔ صمیمانه او به ایران و تاریخ و تمدن و فرهنگ آن.»[2] بی‌گمان «براون» به تاریخ و تمدن ایران توجه داشته و چیزهائی 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...[3]» 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 تبرئه وی گفته‌اند که: «قضاوت براون دربارهٔ 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، حربهٔ

1. E.C.Brawne

۲ راهنمای کتاب - دوره پنجم - ص ۱۳۱

۳. راهنمای کتاب - همان - ص ۱۳۱

دیگری بدست مخالفان می‌دهد...[۱]» خوب بدهد، چه می‌شود؟ می‌ترسید که پرده از چهره حقیقت کنار رود؟ کسی که پی‌درپی کتاب‌هائی چون «تذکرةاولیاء» چاپ می‌کند، و شاهنامه را که پاسدار گردن‌فرازی و میهن‌دوستی است بد می‌شمارد ناچار نظر ویژه‌ای دارد، و این از مرز مسأله «سلیقهٔ ادبی صرف» فراتر می‌رود. «کتاب تذکره‌اولیاء کتابی است دربارهٔ 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 می‌گوید: «کتاب‌های براون در هیچ جا به ما نمی‌گویند شما شاعر باشید، صوفی شوید... گفتم... یک بازرگان جهود در استانبول تهیدست و بی‌ارج می‌بوده... روزی این بازرگان به نزد روچیلد رفته و از حال خود گله کرده. روچیلد دست برده که چکی به نام او نویسد. گفته من از شما پول نمی‌خواهم. شما می‌توانید کمکی بهتر از آن به من کنید. گفته: چکار کنم؟ گفته... شما هنگامی که به گمرک می‌آئید و من و دیگران می‌ایستیم و سلام می‌دهیم شما سلام مرا با مهربانی بگیرید و آنگاه ایستاده دست دهید... سه بار که این رفتار را کنید کار من راه افتاده است...»[۳] کار بازرگان راه می‌افتد و بازرگانان دیگر به او روی می‌آورند و به فکر اینکه با روچیلد دوستی دارد آرزومند دوستی او می‌شوند. «براون و دیگران همین سیاست را بکار برده‌اند. آنان نیک دانسته‌اند که ایرانیان در چه حالند و روان‌هاشان تا چه اندازه ناتوان است. نیک دانسته‌اند

---

۱ راهنمای کتاب - ص ۱۴۰
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 - به‌ویژه به شرقیان - نمی‌دانسته؟[۲]»

طُرفه است که طرفداران براون نیز نمی‌توانند از زیان‌رسانی گروهی از شرق‌شناسان سخن نگویند، و می‌نویسند: «در مورد شرق‌شناسان این نکته مسلم است که دولت‌های مغرب‌زمین از نتایج تحقیقات و مطالعات آنان برای اجرای مقاصد سیاسی خود در کشورهای مستعمره یا نیمه مستعمره بهره‌ها گرفته‌اند و می‌گیرند.»[۳] ولی بعد «براون» ها را از این حکم بیرون می‌دانند و می‌گویند «هر چیز ایرانی را دوست می‌داشت»[۴] [به ویژه منابع مادی ایران را] ولی در زیر فشار واقعیت‌ها باز به ناچار می‌پذیرند که پژوهش‌های براون تهی از نقص‌های بنیادی نبوده حتّی می‌گویند «... در تاریخ ادبیات کارهای سعید نفیسی، همائی، بدیع‌الزمان [فروزانفر] و دکتر صفا نسبت به نمونه‌های قدیم‌تر 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 ستایش‌های پرگزافه از عرب می‌نویسد، و در همان حال از ترک‌ها که فرمان‌روایان جهان عرب می‌بودند، نکوهش دریغ نمی‌دارد. پیداست که خواستش جز پدید آوردن دشمنی در میان عرب و ترک نمی‌بوده...»[۶]

قزوینی‌ها از این راه رفته‌اند، و به پیروی براون در رواج دادن صوفیگری به جان کوشیده‌اند، با این همه طرفداران او نیز می‌گویند: «قزوینی کارهای

---

۱ و ۲. در پیرامون ادبیات - ص ۱۲۰ و ۱۱۹
۳ و ٤. راهنمای کتاب - همان - ص ۱۳۳ و ۱۳۱
۵. مجلهٔ فرهنگ و زندگی - شمارهٔ ٦ - ص ۱۰۸
٦. 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 پوسیدهٔ گذشته بود[۲]. در کارهای او و همانندان او آنچه نیست پژوهش آفرینشگرانه است، و آنچه هست پاسداری از پندارباقی‌های کهن. چنانکه بر خلاف دقّت علمی شعر حافظ «عارف از پرتو می راز نهانی دانست» را به «صوفی از پرتو می...» بدل کرده است. ولی مینوی از گفتهٔ تقی‌زاده می آورد که وی واژهٔ «علّامه» را در «عمر خود فقط در حق عدهٔ بسیار معدودی بکار برده بود و می‌برد: یکی محمد قزوینی بود و دیگری محمد فرزان.»[۳] خوب اگر قزوینی علّامه باشد چرا همائی نباشد؟ چرا ملک‌الشعراء بهار نباشد؟ چرا اکبر دانا سرشت نباشد؟ کار همائی به مراتب ارزشمندتر و برتر از کارهای قزوینی است... پس چرا «راهنمای» کتاب و مینوی از «همائی» سخن نمی گویند؟ دلیلش روشن است: همائی جزء آن «گروه» کذائی نبوده و نیست.

و امّا «علّامه» بودن «محمد فرزان»: مجموعهٔ کارهای این علّامه از چند مقاله بر نمی گذرد. یکی از نوشته‌های او که سبب شد او در صف علّامه‌ها درآید، «نقدی» بود که وی بر یادداشت‌های دکتر خانلری نوشت[۴] و «دلائل» بسیار آورد که این بیت حافظ:

---

۱ مجلهٔ فرهنگ و زندگی - شماره ٦ - ص ۱۲۵

۲ حتی گاه به روش خود وفادار نمانده. نگاه کنید به حافظ هومن - ص ۳۲٦ و جامع نسخ حافظ - ۱۳٤۷

۳. نقد حال - ص ٤٦٦

٤. پاسخ کوبندهٔ خانلری به «دلائل» «فرزان» 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!»[1] در جمع‌بندی مطالبی که آمده این نکته بدست می آید که گروهی بودند که با پشتیبانی مادی و معنوی «براون» و «اوقاف گیب» اوابسته به شرکت سابق نفت ایران و انگلیس] برنامهٔ آگاهانه‌ای ترتیب دادند تا پوسیده‌ترین باورهای گذشته و صوفیگری را بخورد مردم بدهند، و جوانان را از مسائل بنیادی منحرف کنند. این گروه وظیفه داشته که با «تصحیح» کتاب‌های صوفیان و نوشتن «تاریخ تصوّف» به مردم بگویند جهان بی‌ارزش است، دل به دنیا مبندید، و اگر فرنگیان منابع مادی و معنوی شما را به غارت می‌برند دلگیر مباشید. سر خم می سلامت شکند اگر سبوئی! بروید گوشهٔ خانقاه‌ها و به ورد و ریاضت مشغول باشید که هدف زندگانی همین است. هدف پژوهش‌های 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 آمده‌اند؟ و تأکید اینان به ادبیات دورهٔ مغول و بدآموزی‌های آن چیزی است روشن‌تر 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 نمونهٔ «عالی» (؟) یک محقّق که هیچ جهان بینی و دید خاصی ندارد، اما هر چه بخواهی در

۱. راهنمای کتاب - دورهٔ دوم - ص ۵۸۲

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

اینان کوشیدند با پژوهش‌هائی از این دست خاک در زلال جویبار بیفشانند، حافظ و مولوی را صوفیانی دست از دنیا شسته بنمایانند، و حتی کار را به جائی رساندند که «خیام» آن آزادهٔ 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] نکتهٔ دیگر در این است که چگونه این گروه در دورهٔ چیرگی استعمار «کرسی استادی دانشگاه و عضویت فرهنگستان و وزارت و وکالت و روزنامه‌نگاری و مجله‌داری و برنامه و کتاب‌نویسی را با هم در ید 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 صوفئی دو آتشه و مخالف زندگانی اجتماعی بنمایاند.

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

---

۱ فرهنگ و زندگی. همان - ص ۱۲۵
۲ دمی با خیام - علی دشتی - ص ۱۱۱
۳. راهنمای کتاب - دورهٔ ششم - ص ۴۷۱

مسجد، و حتی فلسفه ایجاد مسجد بطور کلی می آورد، و با این شگرد «عالمانه» بحث را چون توبرهٔ گدایان به این سو وآن سو می کشاند. می گویم اینان به کار خود و نتیجه های آن آگاهی داشته‌اند 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 طوطی‌وار مشتی کلمات و جملات قالبی را به خاطر بسپرد.»[۱]

شیوهٔ نگارش این پژوهندگان نیز بد و تازی گرایانه است. در نوشته‌های آنان از شیوهٔ نوشتن «تاریخ وصاف» پیروی می‌شود نه از شیوه «بیهقی» «ناصر خسرو» و پارسی‌نویسان دیگر؛ اینان کوششی دارند برای راه دادن واژه‌ها و تعبیرها و حتی جمله‌های تازی به زبان پارسی، و هنگامی که می‌خواهند متن‌های فلسفی تازهٔ اروپا را نیز ترجمه کنند این تازی گرائی را از دست نمی‌دهند در صورتیکه اگر دانشجو یا استاد ایرانی « بخواهد فلسفهٔ کانت یا نی‌چه را به زبان خود بخواند و بفهمد، مجبور کردن او به خواندن ترجمهٔ آثار این فیلسوفان به زبان بوعلی سینا و ملاصدرا بی‌انصافی و ظلم و بیداد است... و حق دارد تصور کند که فلسفهٔ امروز همان فلسفهٔ بوعلی سیناست و فلسفه از زمان بوعلی تا امروز هیچ گونه تغییری نکرده است.»[۲]

در همان زمان که «پژوهش» های تقی‌زاده، قزوینی و اقبال در جهت سیاست استعماری «شرق شناسی» پیش می‌رفت بودند کسانی که در راه‌های تازه گام می‌زدند، و برای زنده کردن فرهنگ اصیل ملی می کوشیدند. بهار،

---

۱ راهنمای کتاب - باقر پرهام - دورهٔ ششم - ص ٤٧٤

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 گذشتهٔ نیمه فراموش شدهٔ ما بیفکنند. در این کوشش خواندن منابع [و آثار علاّمه‌ها نیز] لازم است ولی با آگاهی. به تعبیر «شاهرخ مسکوب» برای نوشتن کار پژوهش خلاق شخص «ناچار است همهٔ 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 اندیشهٔ تازه‌ای وحشت می‌کنند و با هر گونه نوآوری مخالفند، نوآوران می‌کوشند فرهنگ ملی را با توجه به عوامل تکامل یابندهٔ تاریخ، زنده کنند. در این میان گروهی نیز پیدا شده‌اند که با بهره بردن از اصطلاح‌ها و واژه‌های نو، همان باورهای کهنه را با جامهٔ 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] خلاصهٔ

---

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

۲. کتاب امروز - ص ۱۱ - پائیز ۱۳۵۱

۳ و ۴. شاعران در زمانهٔ عسرت - ص ۶۲ و ۶۰ [ولی لسان‌الغیب در آغاز نام دیوان او بوده که در دورهٔ تیموریان ایجاد شده است ر.ک. حافظ خانلری ج ۲]

مطلب این است که حافظ «حافظ اسرار و مظاهر وجود» بوده کاری به کار زمان و زمانهٔ خویش نداشته است و به نظر «پژوهندهٔ» دیگری که در قرن بیستم هنوز با «دیو» و «نفس امّاره» 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» می گردد.»[1]

پژوهندگانی از این دست، سخنان جامی در «نفحات الانس»[2] و دولتشاه سمرقندی در «تذکرةالشعراء» و حاج میرزا معصوم نایب‌الصدر در «طرائق الحقائق» و جلال‌الدین دوانی را بی‌سنجش علمی تکرار می کنند به گمان اینکه نوبرش را به بازار آورده‌اند! در مثل دولتشاه می‌نویسد: «سخن او را «حافظ» حالاتی است که در حوزهٔ طاقت بشری در نیاید، همانا واردات غیبی است و از مشرب فقر چاشنی دارد و اکابر او را لسان‌الغیب[3] نام کرده‌اند...»[4] ولی حافظی که مردم ایران شناخته‌اند، آن سوی این اصطلاح‌های قرون وسطائی است. حافظ «رندی است در ذروهٔ انسانیّت 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 جوکی گری... در این فلسفه گوهر هستی با تمام یکپارچگی خود و با تمام طوفان درونی خود می‌طپد... 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 احتوای حقایق معنوی، آئینه غیب‌نما دانسته و با آن تفأل می کردند، بدین اسمش نامیدند. فرصت شیرازی در «آثار عجم» و نورالله شوشتری در «مجالس‌المومنین» 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. تذکرةالشعراء - ص ۲۲۷

فلسفهٔ 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 آیندهٔ درخشان فرهنگی و رستاخیز دوباره را فراهم می‌آوردند، و هنرمندان را در فرارونـد دگرگون شوندهٔ 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 چکیدهٔ درد زمان خود بوده‌اند مومیائی می‌کنند تا آثارشان وسیلهٔ «فال گیری» 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 آقاخانی 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 آیندهٔ درخشان، و روشن کردن گوشه‌های

---

۱ برخی بررسی‌ها... ص - ۳۷٤

تاریخ برای عبرت گرفتن از آن، و دوری از غرب‌زدگی به معنای درست این واژه. پژوهندگانی از این دست نه فقط کارهای خاورشناسان را دربست 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 فلوتن، گیرشمن، گرونه باوم، گلدتسهیر و... مسائلی را به اشتباه دریافته و گاه چیزهای بنیادی را از نظر دور داشته‌اند. در مثل پژوهش‌های تازه [از جمله کتاب حملهٔ مغول به ایران محمود هومن] نشان می‌دهد که ایلغار مغولان به ایران به تحریک الناصرالدین‌الله خلیفهٔ عباسی صورت گرفته است، ولی این را حتّی 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 بازرگانان مغول] حتی از نظرگاه حقوق بین‌الملل کنونی هم دلیل قوی برای جنگ شمرده می‌شود، و نیازی به تحریک از طرف دیگران نبوده است.»[1] 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 تسلّط کافی بر زبان و معارف اسلامی و دسترسی نداشتن به برخی از منابع و مآخذ اصیل و مأنوس نبودن با روحیهٔ مردم مشرق زمین در کار خود به خطاهائی دست یازیده‌اند.»[2] همچنین بسیاری از خاورشناسان [و پژوهندگانی چون تقی‌زاده] به استناد به «چهار مقالهٔ نظامی عروضی» و کتاب‌هائی همانند آن سروده شدن شاهنامهٔ فردوسی را به جهت

---

۱ ترکستان‌نامه - ج ۲ ص ۸۳٤

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 مورّخان 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» [مسیحا] مورخان کلیسا تقلّب کرده‌اند و روایتی ساخته‌اند که «یکی از حواریان عیسی به قسطنطنیه رفت و آن را تبرک کرد و این شهر، شهر مقدّس شد... در حالیکه بهنگام زاده شدن عیسی این شهر «ایلیا» نامیده می‌شده است.[۴] » و جای دیگر دربارهٔ «قصهٔ آمدن اسکندر به ایران» می‌نویسد: «تبلیغات ضدایرانی با قصهٔ 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 تسلّط 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 ترجمهٔ 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 ٦٧ - فردوسی و شاهنامهٔ او - ص ۲۵۱

۲. پیام نو - سال ٤ 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 ۳٦ ضمیمهٔ دورهٔ دهم.

٤. تقویم و تاریخ در ایران - ص ۱۰۰

۵. قصهٔ اسکندر و دارا - ص ۹٦

٦. 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 همائی این را که دانش و عرفان ایرانی از باورهای تازیان سرچشمه گرفته باشد تردیدپذیر می‌داند، و رابطهٔ 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 رسالهٔ «آراء اهل‌المدینه...» 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 شیوهٔ ویژهٔ 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 استناد به کتاب‌هائی 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 ترجمهٔ احصاءالعلوم را ببینید. ص ۳۰ تا ۳۵

۶ تاریخ فلسفه در جهان اسلامی - ص ۴۴۷

می‌بینیم اشکال کار در این زمینه‌های متضاد کم نیست، و سودجوئی، 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 دربارهٔ تاریخ، پایگاه نویسندگان، مورخان، فیلسوفان، شاعران خود نداریم، هنوز قیام‌های گردانهٔ 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 شمارهٔ شپش‌های خرقهٔ فلان صوفی بیشتر اهمیت می‌دهند تا به مردانگی‌های ابومسلم و صاحب‌الزنج (علی‌بن محمدبن عبدالرحیم) و ناصرخسرو و حسن صباح و دیگران. ولی کم کم پژوهندگان دهه‌های اخیر به اهمیت این قیام‌ها بیشتر پی برده‌اند، چنانکه در کتاب‌هائی چون بابک خرم‌دین سعید نفیسی، مازیار (نمایشنامه اثر هدایت) تاریخ مشروطه کسروی، قیام خیابانی علی آذری، حیدرخان عمواوغلی رحیم رضازاده ملک، دو مبارز مشروطه رحیم رئیس نیا و عبدالحسین ناهید، سردار جنگل و گیلان در جنبش مشروطیت ابراهیم‌فخرائی، امیرکبیر و ایران فریدون آدمیت، سیاستگران دورهٔ 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،

۷. اسلام در ایران - ص ۴۰۱ به بعد

آل‌احمد، علوی، پرویز داریوش... در مقاله‌ها و گفتارهای خود از آثار خویش یا دیگران سخن رانده‌اند. مقالات خانلری، سعید نفیسی، علوی، براهنی، نجف‌دریابندری، سیروس پرهام، دوستخواه، اسلام کاظمیه، خوئی، شفیعی 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 مهّم 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 مهّم تهیه شده از اهمّیتی چشمگیر برخوردار است.

تاریخ فلسفه در پهنهٔ نثر پارسی جدید

مشکل‌های فلسفی که در دورهٔ قاجاریه به‌بحث گذاشته می‌شد - چنانکه دیدیم دنبالهٔ مشکل‌های فیلسوفان مشاء و اشراق بود. نفوذ نیرو و فکر تازی‌نویس‌ها و ماندن آنها در دائره تعصب و کیشداری، به‌نوجوانان و نوآوران پهنهٔ فلسفه مجال جلوه گری نمی‌داد. در اواسط دورهٔ قاجاریه و آشنائی دانشوران ما با فرهنگ و ادب غرب، رشحه‌هائی از اندیشهٔ دکارت، روسو، جان استوارت‌میل، ولتر... به‌این جا رسید، و ترجمهٔ چند کتاب علمی و ادبی و فلسفی اروپائی دریچه‌های تازه‌ای به‌روی ما گشود. میرزا ملکم خان، طالب‌زاده، آخوندزاده، میرزا آقاخان کرمانی بطور مستقیم از آثار فیلسوفان اجتماعی و سیاسی اروپائی بهره بردند. در دورهٔ ناصرالدّینشاه «گفتار در بارهٔ 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 «العازار رحیم موسائی همدانی» (ملا لاله‌زار) با یاری «امیل برنه» عضو سفارت فرانسه آن را به پارسی برگردانده.

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

کتاب مهم دیگر این دوره «فلک‌السعاده» اعتضادالسلطنه[۳] است که بر بنیاد پژوهش‌های نیوتن و با توجه به اندیشه‌های بیرونی و فارابی پرداخته شده. احکام نجومی را سربه‌سر بی‌معنی می‌داند و معتقد به‌اصالت عمل واختیارآدمی 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 جامعه گرایی 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 بیشترترجمه و اقتباس آثار فلسفی اروپایی بود. احمد کسروی با اینکه خود مخالف فلسفه بود، اندیشمندی تازه جوی بود. او درآیین ۱۳۱۱ بازگشت به فرادهشهای اصیل ملّی راسفارش میکند، و می گوید نباید گوهرهای معنوی شرق رابیهوده از دست داد. کسروی هم به اروپائیگری حمله می کند و هم به بدآموزی‌های کهن و باورهای نادرست. در همین دوره ۱۳۱۰ به بعد، نگارندهٔ

---

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

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

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

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

با این همه فلسفهٔ غرب و تاریخ فلسفهٔ غرب و شرق به صورت منظّمی نوشته نشده بود. آنچه ما بیشتر به نام فلسفه می‌شناختیم آش در هم جوشی بود که رگه‌های فلسفهٔ افلاطون و ارسطو به آن صورتی که فارابی و بوعلی‌سینا می‌شناختند - و باورهای قدیم درآن به آسانی باز شناخته می‌شد. پیروان فلسفهٔ قدیم به هیچ روی حاضر نبودند، اندیشه‌های جدید را بپذیرند، و درباورهای خود تجدید نظر کنند. نوآوران نیز بیشتر از فرادهش‌های ارزشمند عرفان وفلسفه کهن ایران بی خبر بودند. کهن گرایان فیلسوف را کسی می‌دانستند که به گرد مباحث انتزاعی دور بزند، و جمله‌های قالبی بسیار از برداشته باشد. گفتگوی اینان در دائره اقتدا و نقل قول و «استاد چنین گفته است» دور میزد، و بیشتر به زبان تازی بود.

محمد علی فروغی در سال ۱۳۱۲ تا ۱۳۱۶ سخنرانی‌هائی درباره افلاطون و ارسطو ایراد کرد، و کوشید مسائل را ساده‌تر کند.[1] 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 ترجمهٔ رسالهٔ کوچکی که معروف‌ترین اثر دکارت... می‌باشد، دست بردم و پس از انجام (؟) برخوردم به اینکه این رساله به کسانی که از

۱ پیش از این در ۱۳۰۴ حکمت سقراط (٤ 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 درآن بازنمودم...»[1]

روشن است که کتاب فروغی ترجمه‌ای آزاد است از یکی از کتاب‌های «تاریخ فلسفه اروپا»[2] به زبان فرانسوی، و با اینکه از نخستین کوشش‌ها برای آشنائی ایرانیان با تاریخ فلسفهٔ اروپایی است از دو نقص مهم خالی نیست:

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

۲- درنظر نگرفتن تاریخ تکامل اندیشهٔ انسانی: او درکتاب خود نتوانسته است فراروند اندیشه‌های فیلسوفان غرب، سرچشمهٔ این اندیشه‌ها، و رابطهٔ آن‌ها را با زمینه‌های اقتصادی اجتماعی نشان بدهد. مسائل عرضه شده در «سیرحکمت در اروپا» جنبهٔ انتزاعی دارد، با خواندن آن نمی‌توان امتیاز اندیشهٔ 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 وبه گروهی دیگر چون «منتسکیو» و «میل» که از فیلسوفان مهم بشمار نمی‌آیند، بیشتر روی آورده است وحتی درباره کسانی چون «داروین» و «لاوازیه» و «لامارک» - که از دانشمندانند - بطور مستقل سخن رانده روش علمی را از دست فروگذاشته است. از این رو سخن مینوی در این‌باره نادرست است که می گوید: «... نکات مربوط به فلسفهٔ اروپا و افکار ایشان را که در کتاب «سیرحکمت» 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 می‌شود.»[1] (!)

پس از او گروهی دیگر در شناساندن فلسفه‌های غرب کوشش کردند: هشترودی - دکتر کاویانی، فرهنگ ذبیح، احمد فردید، دکتر هوشیار، ا. طبری، ا. قاسمی، ا. ح. آریان‌پور، ولی این کوشش‌ها پراکنده بود تا اینکه دکتر محمود هومن در ۱۳۳۷ با نگارش «تاریخ فلسفه» این مهم را بطور جدّی 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 ژرف‌اندیش است. کتاب‌های هومن در زمینهٔ نقد ادبی، تاریخ، فلسفه و تاریخ فلسفه است:

حافظ چه می‌گوید ۱۳۱۷ - حافظ ۱۳۲۵ - از زندگانی چه می‌دانیم ۱۳۲۲ - زیست یا زندگی؟ ۱۳۲٤ - تاریخ فلسفه (دفتر اول) ۱۳۳۷ - تاریخ فلسفه (کتاب دوم) ۱۳٤۱ - تاریخ فلسفه (دفتر دوم کتاب دوم) ۱۳۵۲ - شعر چیست ۱۳۵۵ - عبور از خط (ترجمه از ارنست یونکر به تحریر آل احمد) ۱۳٤٦ - هجوم مغول به ایران (چاپ نشده).

حافظ چه می‌گوید نقد ادبی صرف نیست. اندیشه‌هائی است در بارهٔ حافظ، کشف رندی حافظ، کشف این مسأله که زندگانی مجموعه‌ای است در بردارندهٔ زیست و زندگی و اینکه زنده بودن با زندگی کردن تفاوت دارد... در «حافظ» نقد بنیادی نادرست بودن کار قزوینی و غنی طرح شده، ۲٤۸ غزل حافظ هماهنگ با سیر تکامل یابندهٔ شاعر شیراز ارائه گشته دربارهٔ مفهوم عشق و رندی

---

۱. نقد حال - ص ۵۳۹

در غزل‌های خواجه شیراز توضیح‌های دقیق و نوآئین عرضه شده. از زندگانی چه می‌دانیم و زیست یا زندگی دربارهٔ مُشکل زندگانی است و «هومن» پس از طرح مُشکل‌های فلسفی و علمی و تحلیل سخنان فیلسوفان و دانشمندان شرق و غرب در این زمینه به‌این نتیجه می‌رسد که زندگانی دارای دو جنبهٔ زیست و زندگی است، و زندگانی مادی و معنوی انسان هر دو را تصدیق می کند ولی می‌افزاید که باید زندگانی را وقف حقیقت کرد و می گوید: «زیست یا زندگی؟ زیست و زندگی گوناگونی‌های زندگانی هستند و خود به‌تنهائی 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 زندگی، یعنی نه زیست و نه زندگی بلکه زندگانی...»

هومن درنوشتن از زندگانی چه می‌دانیم؟ و زیست یا زندگی؟ بیشتر زیر نفوذ فلسفهٔ شوپنهاور است (وگاهی برگسن) ولی این نفوذ چنان نیست که نویسنده اندیشه‌های شوپنهاور را دربست بپذیرد. او خود از فلسفهٔ شوپنهاور نقد می کند، و بدبینی او را در بارهٔ زندگانی نمی‌پذیرد، ولی در تحلیل نهائی روش او را بطوری دقیق پی می گیرد. هومن نشان می‌دهد که با همان مقدمات شوپنهاور [که به‌نفی زندگانی رسید] می‌توان به اثبات زندگانی پرداخت.

دکتر هومن در تاریخ فلسفهٔ خود برای نخستین بار در دورهٔ معاصر اندیشه‌های فیلسوفانی چون بودا، زرتشت، افلاطون، ارسطو، اپیکور... را به‌طرز علمی و دقیق و بازبانی رسا که چشم‌انداز آنها را نشان می‌دهد، و تر و تازگی بیان آنهارانگاهمیدارد، عرضه‌می کند. اودر کتاب خودچند گام‌بزرگ 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 می کند، 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 ناصرخسرو را بکار می‌برد. [بوعلی در دانشنامه و ناصرخسرو 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 «یخ اسکولاستی‌سیسم را در ایران می‌شکند، و به ما می‌گوید بخوانید و بفهمید نه بخوانید و حفظ کنید.

ج: هومن بر خلاف مورّخان 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 نو افلاطونی 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 نثر زنده و دقیق و شیرین فلسفی پارسی. او برای عرضه چنین نثری به سراغ تازی‌گرایان نرفته و از گنجینه شعر پارسی [فردوسی، مولوی و حافظ...] بهره برده است. هومن نشان می‌دهد که شعر پارسی بسی بهتر از نثر تازی‌گرایان، بازتابندهٔ اندیشهٔ ایرانی بوده است. واژه‌های فلسفی گزیدهٔ او «در همهٔ موارد دقیق‌تر و درست‌تر از کلماتی هستند که معمولاً در مباحث و نوشته‌های «اهل اصطلاح» بکار می‌روند، و این نکته با مقایسهٔ 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.»[1] 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.[2]

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

---

۱ مجله راهنمای کتاب - باقر پرهام - دورهٔ ششم - ص ۴۷۲

۲. دکتر فریدون آدمیت (در توضیح فلسفهٔ تاریخ) و دکتر شرف‌الدین خراسانی در توضیح تاریخ فلسفهٔ 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 اندیشهٔ انسانی، و گروهی دیگر در دام تقلید افتاده یا در شبکه باورهای گرفتار آمده‌اند و نتوانسته‌اند به اوج‌هائی از آن دست برسند.

هومن دربارهٔ فلسفه می گوید 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 می گذارد. او در برابر شدن با چیزها دارندهٔ حالتی می‌شود، و به شرط ایجاد این حالت رابطهٔ زنده‌ای بین او و چیزها پدید می‌آید. انسان‌های نخستین در برخورد با عوامل طبیعی چون ماه، خورشید، دگر شدن فصل‌ها... با همهٔ هستی به آنها توجه می کرده، و این عوامل متغیر در زندگانی او مؤثر بوده است. او در حالت اصالت خویش بوده، کودکان نیز چنین‌اند، ولی همهٔ 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 همهٔ هستی خود در شناخت آن شرکت کنیم، به شناسائی می‌رسیم. بنیادشناسائی در این است که به کدام فعالیت توجه داریم و اگر توجه داریم رابطهٔ 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 نمی گیرد، هنگامی که تماس با توجه حاصل شد، شناسائی صورت می گیرد. در این کار هم دوام و هم شدّت تماس هر دو مهّم است. ما با جهان برون و چیزها درحال درگیری[1] هستیم. درگیری با مفردات جهان، بنیاد شناسائی ماست. روشن است که در حالت درگیری با فلان رویداد یا فلان شیئی، نمود های دیگر برای ما ارزش کمتری پیدا می کند، و چیز مورد نظر ممتازتر می‌شود. ما دراین درگیری حالت‌های متفاوتی چون اندوه، شادی، تشویش، مهر... خواهیم داشت و

1. Engagement

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

هومن تاریخ فلسفه را اوج تاریخ اندیشهٔ انسان می‌داند، و می‌گوید تا توجه به شناسائی [که باید به مرحلهٔ عشق برسد] درکار نباشد، و تا کسی خود را وقف حقیقت نکند، و از راه‌ورسم روزانه برون نشود، به سرچشمهٔ دانش راه نخواهد یافت. این کسان و فرهنگمداران راستین هستند که با صرف وقت و تحمل رنج شبانه‌روزی و پذیرفتن محرومیت، به پیشرفت اندیشهٔ 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 شوایتزر که نیکی را «وظیفهٔ» انسان می‌دانند. کسی که نیکی می‌کند بی‌آنکه 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 «کمان‌هائی هستند از نور که به سوی آسمان بال گشوده‌اند»[1] و در همان زمان خدمتگزاران راستین انسانند، زیرا از انسان‌ها می‌خواهند که به خوردوخواب 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 بارهٔ 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 بپرسند 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 تاریک‌اندیشی، 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[1]، 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 حلّ مشکل‌های[2] فلسفه‌های متفاوت باشد:

گر به باران‌نگری قطره فزون‌است‌ازحد ور به دریا نگری خود همه دریا بینی

---

1. Philosophiziny
2. Problem

* لوگوس Logos در فلسفهٔ هراکلیتوس همان «سخن» در شعر فردوسی است [خرد نیز معنی می‌دهد]. به معنای اندیشهٔ سخته نیز هست [در اندیشهٔ سخته کی گنجد او؟ فردوسی] پس لوگوس [= سخن[1]] 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
زآنکه زنگار از رخش ممتاز نیست

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

طفیل هستی عشقند آدمی و پری ارادتی بنما تا سعادتی ببری

هیچ معلوم نیست که به چه سبب «هستی» به اعتبار «عشق» واقعیت یافته ولی دراین بیان شوری است که در انسان کششی برای فهمیدن ایجاد می کند، بر خلاف جمله‌هائی از این دست: «این است و جز این نیست. شکی نیست و...» که دگماتیک است و راه هرگونه شوری را می‌بندد.

---

1. logos

* عشق خاستگاهی درونی است و علت مکانیکی محسوسی نمی‌توانیم برای آن عرضه کنیم[1]، عطار گفته است:

عاشقم امّا 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 نامعّین است. عشق کششی است که موضوع ندارد ولی آرمان [ایده آل] دارد. وصال کشندهٔ 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 دراین زمینه بیشتر است. خویشتنداری در زن بیشتر است و همین نیروی مقاومت و ارزش گذاری را در زن بالا می‌برد، و از این روست که مرد منتظر تصدیق و تائید زن است... هر ملتی که درآن زن‌ها وسعت نظر و نیروی داوری پیدا کردند سطح فرهنگ آن ملت بالا می‌رود، و برعکس در کشورهای عقب‌مانده زن «والدهٔ بچه‌ها» و عروسک وآلت دست مرد است. زن خواه در مقام همسر خواه در مقام مادر شایستهٔ بزرگترین احترام‌هاست و او موجب می‌شود که ارزش‌های جدیدی زائیده شود... مرد حقیقت عشق را تا آن حّد که زن به وی می آموزد بهتر می‌فهمد. [سخنان استاد در توضیح این نکته که چرا راز عشق را سقراط از زبان دیوتیما Diotima بیان می‌کند؟] زن نمایندهٔ زیبائی است و مرد را متوجه زیبائی محسوس می‌کند که نیروی زنده‌ای در او ایجاد شود و تکامل و ادامه یابد. زن زیبائی 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 مهراست.

پیچیده‌ترین معماهاست که زن باید بگوید.

* Maxim اصلی است عمومی وکلی 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 وابستهٔ شرائط فکری خوانندهٔ آنست، بسته به این است که درکدام پله از هنر و دانائی قرار داشته باشد. گروهی این، گروهی آن پسندند.

* انسان‌ها آنطورکه «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 تنهائی نیز خواهان کمک است. اگر انسان میل به خوبی نداشت در تنهائی فعّال نبود.

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

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

* انسان یعنی گذارندهٔ قانون اخلاقی و بکار برندهٔ این قانون. اگر بخواهیم نتیجهٔ انسان‌شناسی علمی را نیز دراین 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 حاشیهٔ حیات انسان را «اندوه» ندانسته بلکه همهٔ هستی را ساخته و پرداختهٔ «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 خوش‌رفتار» می گوید:

عالمست 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 ایدهٔ والاجویانه عظیم را چگونه نمی‌فهمد و به زبان تعصب تفسیر می کند.

* 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 درآن خوشی‌ها و دانائی‌ها با هم آمیزش یافته باشند ولی لازم است که دراین آمیزش هم اندازگی برقرار باشد تا عوامل سازندهٔ خود را خراب نکند.

* پرورش وابستهٔ روگرداندن از چیزهای پیش پاافتاده است. جهان محسوس ممکن است ما را بفریبد، و ما دراین محسوسات بپلکیم. تا وقتی جهان محسوس را تصدیق کنیم ممکن نیست تربیت بشویم. به گفتهٔ حافظ:

خاطرت کی رقم فیض پذیرد هیهات 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 دراین جا خواننده این کتاب بخواهد بداند که ما تا چه اندازه با اندیشه‌های استاد هومن موافقیم و چه انتقادی براین سخنان داریم؟ البته دراین جا نمی‌توان به نقد تفصیلی آثار دکتر هومن دست زد [زیرا مجال و جای وسیعی می‌خواهد][1] ولی می‌توان نکته‌هائی را دراین زمینه برشمرد.

از آنچه گفتیم چنین برمی‌آید که هومن به فلسفه‌های افلاطون، فنومنولوژی، عرفان... گرایش دارد و می‌خواهد مشکل‌های زندگانی انسانی را با یاری این فلسفه‌ها حل کند. البته فلسفهٔ او رنگ ویژه‌ای دارد و اقتباس آن فلسفه‌ها نیست، بهره بردن است و الهام. ما در همهٔ این زمینه‌ها با استاد موافق نیستیم، و در مثل نمی‌پذیریم که مشکلات زندگانی فقط با پرورش ناب و روی گرداندن از محسوسات فریبنده حل‌پذیر است. پرورش در زندگانی انسان تأثیر بسیار دارد ولی تا زمانیکه روابط بنیادی جامعه حل نشود، نمی‌توان امید داشت که رابطه‌های دشمن‌کیشانهٔ 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 مجموعهٔ 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 اندیشهٔ معرفت‌جوی ما با واقعیت‌های مادی پیرامون

---

۱. من جای دیگر با تفصیل بیشتر دراین باره سخن گفته‌ام (مجله پیام نوین - دورهٔ چهارم - شماره نهم - ص ۳٤ تا ۵۱ - و همین مجله - دورهٔ دهم ص ٦۲ تا ٦۹) و بررسی کامل را موکول می کنم به کتاب «نقد آثار محمود هومن» که به زودی چاپ خواهد شد.

ما. بدین‌سان فلسفه یک جهان نگری است، یعنی مجموعهٔ آراء و نگرش‌هائی است که منظره‌ای از جهان جنبنده و رونده در دانستگی ما ترسیم می‌کند، و رابطهٔ 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 هرحال خود دانستگی اجتماعی در هستی مادی اجتماع به نوبهٔ 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 مطالعهٔ تفکر فلسفی، پیوسته باید علّت زایش و بالش آن را در مناسبات اقتصادی و اجتماعی هر دوره جست، و نیز تأثیر دوجانبهٔ آن را در تکامل جامعه روشن ساخت.[۴] »

مردان بزرگ و از آن جمله فیلسوفان مترقی چنانکه یاسپرس گفته «بیرون از ظرف زمان» نیستند، وکلی‌ترین قوانین مناسبات اجتماعی برآن‌ها حاکم است. آنها نمایندهٔ جهان‌نگری‌های پیشرو عصر خویشند. «یاسپرس» می‌گفت: «اندیشمندان بزرگ در همان زمان که در جریان زمان بسر برده‌اند، برتر از زمان قرار دارند. هرکس، حتی بزرگترین شخص، در مکانی زیست می‌کرده است و جامهٔ تاریخی خویش را بر دوش داشته است. امّا نشانه ویژهٔ بزرگی این

---

۱. برخی بررسی‌ها... ص ٤٦ و ٤٧ (با تغییر برخی واژه‌ها و اصطلاح‌ها)

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

3. Filiation

٤. برخی بررسی‌ها... ص ٤٦ و ٤٧

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 مجموعهٔ جهان است. تفسیر چگونگی او را پایانی، و توضیح جهات هستی او را نهایتی نیست. او آئینه هستی نما و نمایانگر بودن است. نظرگاه‌های سطحی جهان او را گمراه نمی‌سازد. او در متن حقیقت بودن به راهنمائی هستی مطلق راه می‌سپرد 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 توانسته‌اند، مناسبات بهتر آینده را پیشگوئی کنند. «راهنمائی هستی مطلق» چیزی نیست جز بازگشت به همان مفهوم سرنوشت اسرارآمیز و تغییرناپذیر کهن [۳]، آن نیروی مرموزی که بعدها به نام «مشیت ازلی» [۴] جلوه کرد. انسان آزاد است و می‌تواند تصمیم‌های آزادانه بگیرد، البته نه به طرزی مطلق بلکه با شیوه‌ای 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 آنست که قوانین طبیعت را طبق نقشه و بر بنیاد این شناخت وادار سازیم تا برای هدف های معین کار کند... پس ارادهٔ آزاد چیزی نیست جز امکان هماهنگی تصمیم‌ها با آگاهی از نتیجه...»

مشکل هائی که دراین جا طرح شد، و انتقادهائی 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 و 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 دربارهٔ 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 اندیشهٔ حافظ شیراز نزدیک شوند. تاریخ فلسفهٔ 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 سدّهای 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 ماسهم نمایانی دارد، و خواندن آثار او این نیرو را به ما می‌دهد که آزادی ویژهٔ خویش را بدست آوریم و با راهیابی درست، فرهنگ خود را بارور و غنی سازیم.

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

تاریخ ادبیات در ایران

در پنجاه‌سال 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 بپردازند، و مسائل فرهنگی خود را به اصطلاح سبک وسنگین کنند. این کار ضرورتی فرهنگی بود وهست، و سود بسیار برای روشن کردن سرچشمه‌های فرهنگی کهن و نو ما دارد، مشروط بر اینکه کار با روش دقیقی پی‌گرفته شود، از سود جوئی‌های فردی وپیش 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 کتاب‌هائی که شرایط یاد شده در بالا را داشته باشد شاید از بیست‌سی 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 ثمرهٔ پژوهش‌های پژوهندگان فرنگی یا مصری، لبنانی و عراقی و هندی را بردارند و با افزود 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 فلسفهٔ اسلامی ما هنوز هم یک کتاب خوب (به سبک تحقیقات انتقادی اروپائی) در تاریخ حکمت اسلامی ننوشته‌اند، و آنچه نوشته‌اند در معنی رونویسی گفته‌های مغربیان است بدون، هیچ تصرف شخصی. این خود نشانهٔ کم مایگی و فلج فکر فلسفی است، به علاوه هستند کسانی که به شارلاتانی شناخته گردیده‌اند.»[۲]

آنچه دربارهٔ 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 تازگی‌هائی 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 «حماسه‌سرائی 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 جشن‌نامهٔ ابن سینا... نیز آگاهی‌های سودمندی در بردارد. هم چنین «تاریخ

---

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

۲. اندیشهٔ ترقی - ص ۲۱

ادبیات در ایران»[1] 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 دربارهٔ «تاریخ ادبیات در ایران» که تا امروز پنج جلد آن چاپ شده است و شمار صفحه‌های آنها از دو هزار برمی‌گذرد مجال وسیعی 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 آگاهانه‌بوده 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 وفلسفی 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 گفتنی 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 دورهٔ اسلامی» احکام کلی در کتاب دکتر صفا کم نیست. باید پرسید به چه دلیل «مولوی از متفکران

---

۱ تاریخ ادبیات در ایران ج اول ۱۳۳۲ ج ۲ - ۱۳۳۶ - ج ۳ - ۱۳۴۱ مجدداً سوم - ۱۳۵۳ (بخش اول) - ج ۳ بخش دوم ۱۳۵۲

بلامنازع عالم اسلامی است.»[۱] [می‌توان همین حکم را در بارهٔ غزالی نیز داد] ، یا «سعدی نشانهٔ تمام عیار آدمیت»[۲]؟ در صورتیکه ایتان ایرانی بوده‌اند. آیا درست است که ما لایب نیتز رافیلسوف مسیحی بخوانیم؟ در زمانیکه ملت‌های زندهٔ دنیا در مشخص کردن مرزهای فرهنگی خود به جان می‌کوشند، و به شکسپیر و گوته و پوشکین خود می‌بالند، درست است که ما تعلق فرهنگی خود را که مردم مادر ایجاد آن تا پای جان کوشیده اند - 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 وحافظ و دیگران نمایند گان فرهنگ ما هستند: «سزا نیست ارثیهٔ 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 همهٔ بخش‌ها با پیش داوری به سراغ نویسند گان و شاعران می‌رود، و در نتیجه - جز در برخی موارد - به کلی گوئی می گراید. برای خواننده روشن نیست که چرا سعدی را باید «نشانهٔ تمام‌عیار آدمیت» دانست؟ آیا به راستی این‌طور است؟ آیا سعدی را چنانکه قریب وقزوینی و مینوی و صفا می‌گویند باید معلّم 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 «نمونهٔ تمام عیار انسان» آرمانی نبوده‌اند. باشنده‌ای بودند سرشار از تضاد. چنانکه شکسپیر با همهٔ 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 بی‌انگیزهٔ عواطف و شهوت‌ها صورت نمی‌بندد.»[۲] و نی چه می‌گوید: «بی تردید برای کشف پاره‌ای از حقیقت‌ها، بدکاران وسنگدلان 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 نافذ ترین 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 نمونهٔ کامل انسانی دانست؟ «قریب» که خود از طرفداران سعدی است در جاهائی از نوشته‌های خود اقرار میکند که وی از نقص‌هائی تهی نبوده است: «... اما باب عشق و جوانی که قطعاً از شیخ است... بعضی حکایات آن شایستهٔ 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 ایتالیائی (۱۷۸۷ - ۱۷۲۸) نگارندهٔ نوشته‌های زنده و پرطنز و حمله کننده به نظریهٔ فرقه یعقوبیه [فیزیوکرات‌ها]

۵. کتاب گلستان - عبدالعظیم قریب - ص ن

صفا حتی این را نیز نادیده گرفته است. انتقادی که در پرده است و عبدالعظیم قریب چند سطر بعد آن را چنین توجیه می کند که «معمول و مرسوم ادبا بوده که بابی از کتاب خود را برای ذکر حکایات شیرین (!) و مطایبات و فکاهیّات اختصاص می‌داده‌اند ...»[1] ولی بهرحال این «معلم‌اخلاق» دروغ مصلحت‌آمیزرا رواشمرده، از «شاهدبازی» سخن‌رانده [وآشکارتردرغزلیات خودسروده: خوش می‌رود این پسر که‌برخاست- کلیات‌سعدی-ص ۵۳۲] وباآنکه بنی آدم‌رااعضای یکدیگرمی‌داند، برهمای پیشوای کیش‌هندی‌را در چاه انداخته‌وکشته[2] (بوستان باب هشتم - ص ۳۸۵) است، و جای دیگر می گوید باید مطیع قدرتمندان بود:

اگر خود روز را گوید شب است این بباید 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 می کند. در مثل با اشاره به این بیت سعدی:

هر کس به زمان خویش بودند من سعدی آخرالزمانم

می‌نویسد: «کلام سعدی در سخن به پایه‌ای است که واقعاً او را سزاوار عنوان «سعدی آخرالزمان» ساخته و شیرینی کلام وفصاحت بیان را در میان پارسی گویان به او ختم نموده‌است.»[3] هیچ این‌طور نیست. زیرا پس از سعدی، حافظ آمد، و شیرینی سخن و شیوائی 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 ن

۲. در این‌باره هانری‌ماسه درEssai Sur Le Poéte sadi بحث کرده‌است.

۳. تاریخ ادبیات... ج ۳ بخش ۱ ص ۶۱۱

آمد؟ مگر کار جهان پایان گرفته؟ و از این گذشته شیرینی سخن به تنهائی 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 زندهٔ طالب زاده، آخوندزاده، میرزاآقاخان کرمانی، احمد کسروی... چیزی نشنیده است؟ مراد این نیست که این انتقادها را در بست بپذیرد، ولی در بررسی و تحلیل افکار نویسندگان و شاعران کهن باید از داوری یک جانبه دوری گزید، و همهٔ ابعاد شخصیت آنها را نشان داد. نویسندهٔ کتاب، زادروزومرگ 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 این‌باره سخن گوید، باز نتیجهٔ کار کلی گوئی 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 خودرا برای هدایت مردمان به راه راست (؟) به شعر و نثر درآورده (این که همان نکتهٔ نخست است).[۱]

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

٤- در مدح و غزل راه تازه‌ای در پیش گرفته (کدام راه تازه؟)[۱]

۵- شاعری شوخ و بذله‌گو و شیرین بیان بوده‌است [حافظ و عبید زاکانی

نبوده‌اند !؟]

در این داوری‌ها، چیزی که آشکار می‌شود، ظاهر سخنان سعدی و دیگران است و روشن کنندهٔ 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.[1] سعدی نه معلم اخلاق بوده، نه بزرگترین شاعران ایران پس از فردوسی نه نمونهٔ کامل انسانیّت. او نویسنده و شاعری است وابسته به محیط و موقعیت زمان خود. سخنش چه از نظر درونمایه و چه از نظر آرایش کلام فراز ونشیب دارد. در همان زمان که اشعار نغز سروده و حرف‌های حسابی زده سخنان کم مایه و بی ارزش نیز عرضه داشته. ویژگی بنیادی سخن او غزلسرائی است به دیگر سخن در اشعار ونوشته‌های خود گاه تصویرهای دقیقی ازحالات عاطفی بدست می‌دهد؛ درمثل می گوید:

روز وصلم قرار دیدن نیست شب هجرانم آرمیدن نیست

در «تاریخ ادبیات درایران» این مسائل منظور نشده. نویسندهٔ آن گاه که می‌خواهد در نشان دادن ویژگی سخن سعدی بکوشد، چیزهائی می‌نویسد از این دست: «شعر سعدی به‌حقیقت همگی «نمک» و «مزه»(!) و شیرینی و لطافت است. حلاوت قند و چاشنی شکر دارد.»[2] 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 به‌مرتبه‌ای 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 ازستایشگری‌های فرومایه، سخنان زشت، و رسوائی‌ها. «از هر باره این مرد رسوائی و بی آبروگری بار آورده... چه سخنی است که کسی بگوید:

گر ثور چه عقرب نشدی ناقص و بی‌چشم
در قبضه شمشیر نشاندی دبران را

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

به تیغ کین توآن را که کشته کرد اجل خدای زنده نگرداندنش به نفخه صور [۲]

آیا به راستی روز رستاخیز خدا کسانی را که سنجر کشته، زنده نخواهد گردانید؟[۳]» از چاپلوسی‌ها بگذریم و به «عشق بازی» های او برسیم. «پیامبر شعر پارسی» می گوید:

دل بر آنست که تنها بکشد بار فراق تو براین باش که تنها بکشی بارسُرین
هوس بار سُرین تو بیفزود مرا که ترا هست همه بارسرین بارسرین [۴]

کسانی 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 (نسخهٔ 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

5. Homosexualité

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

«تاریخ ادبیات در ایران» بیشتر به «جُنگ اشعار» همانند است تا به تاریخ ادبی. تازه در نمونه‌هائی 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 بی‌تدبیر 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 می کند، و به عبارت دیگر «حیات او هر چه صمیمی‌تر، شعر او ناب‌تر[1]» است. نمونه‌هائی که به عنوان شعر آورده است، بر بنیاد پیش اندیشی و «مشهورات» ساخته شده نه بر بنیاد آتش درون[2] 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 اهمّیت تاریخی دارد و انوری ندارد. فردوسی دلبستگی به سرزمین را نشانهٔ اصالت می‌داند، و سعدی که در دورهٔ دیگر می آید می گوید دوستی وطن حدیثی صحیح است ولی نتوان مرد به سختی که من این جا زادم، و آن گاه بر زوال ملک مستعصم عباسی خون می گرید. در این زمینه و زمینه‌های دیگر ما با جهان‌نگری‌های متفاوت روبروئیم. نمی‌توانیم هر دو را بپذیریم. شاعر و نویسنده را باید در متن فرارونِد اجتماعی قرار داد، و آثار

---

۱. گفته یتز شاعر ایرلندی 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 پوسیدهٔ جامعه است یا نماینده لایهٔ پیشرو جامعه؟ چنانکه «ریپکا» 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 مقدّم قرار می گیرد.»[۱]

نمونهٔ دیگر پیش‌داوری‌های نویسنده «تاریخ ادبیات در ایران» شرح کشّافی است که دربارهٔ تصوف آورده است، (همان - ص ۱۶۵ به بعد) و آن را در بست «وسیلهٔ ایجاد کمالات و ترویج معارف[۲]» شمرده. آیا در همهٔ موارد آثار صوفیان این ویژگی را داشته؟ در مثل آیا خرافه‌پردازی‌ها و افسانه‌های زشت که در «تذکرةاولیاء» و «مقامات ژنده پیل»... آمده به فرهنگ ایران کمک کرده، در بهبود اخلاق مردم مؤثر بوده؟ آیا شرحی که در حکایت شصت‌وهفتم «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 مغمزی کردندی...][۳] رواج دهندهٔ کمالات اخلاقی بوده؟ یا آن صوفی دست از دنیا شسته!؟ که به هنگام ایلغار مُغول حضور دارد و می‌بیند آن قوم وحشی با اسب از روی اجساد زنان و مردان و کودکان شهر و دیارش می گذرد و به جای تشویق مردم به پایداری و مبارزه می گوید: «خاموش باش. باد بی‌نیازی خداوند است که می‌وزد، سامان سخن گفتن

---

۱ تاریخ ادبیات ایران - ریپکا - 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 «غم غمخواران 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 همهٔ 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 توسعهٔ عمقی آن باشد، و تنها ممکن است یأس و فقر نومیدی و نابسامانی و دربدری عده‌ای از مردم را به خانقاه کشانده سربار شیوخ و پیشوایان تصوف کرده باشد، و یقیناً همین گروه وسیلهٔ مؤثری برای انحطاط تصوف و عرفان گردیدند... مسلماً رواج طریقهٔ «قلندریه» در این عهد... مولود همین انحطاط و نتیجهٔ مستقیم مصائب اجتماعی بود.»[۴]

در همین چند سطر، خطاهای بسیار نهفته است:

الف: تصوف [و حتی عرفان] حرکت عقلی نبوده حرکت خردگریزانه [ضدعقلی] بوده. مولوی عقل را «عسس» 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 جوینی ج ۱ ص ۸۱ - حافظ شیرین سخن - ص ۶۷ و ۶۸

۲. این را دربارهٔ «کمال‌الدین مسعود خجندی» آورده. تاریخ ادبیات هسان - ص ۱۷۲

۳. مرصاد العباد - ص ۳۱۰ - مرموزات اسدی - ص ٤ و ۱٤۳

٤. تاریخ ادبیات... - ص ۱٦٦

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 «تزکیهٔ نفس، ریاضت، نیایش، اوراد، اذکار، خلسه و جذبه، سیر و سلوک مراحلی 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 [و عارفان] را نباید به آسانی نشانهٔ 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.

٤. برخی بررسی‌ها... ص ٤١

۵. مصباح الهدایه - ص ۳۵٦

٦. کشف‌المحجوب - ص ۲۷۸

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

کنگره ویران کنید از منجنیق تا رود فرق از میان این فریق [۱]

و شمس تبریزی می گوید: «عارفان قرآن خود سخت در تنگنااند. آن کس که اول عارف کلام شد، او را خود خبر نیست که در جهان قرآنی هست...»[۲] و باز می گوید: «همه سخنم به وجه کبریا می‌آید، همه دعوی می‌نماید. قرآن و سخن محمد همه به وجه نیاز آمده است...»[۳]

باز از گفته مولوی می آوریم: «عنایت بی‌نهایت الله، گاهی به واسطه مظاهر رسل، سبل (= راه ها) نماید، و گاهی بی‌واسطه، بنده را در کار آید.»[۴]

سخنان عارفانی چون ابوسعید ابی‌الخیر، سنائی، مولوی، شمس، روزبهان، حافظ درباره سماع، دربارهٔ یگانگی گوهر عالم، و آئین عشق و سماع [موسیقی و رقص] و پیوستن بی‌واسطه با جهان فراسو، و برتر شمردن خانه دل بر خانهٔ 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. بی گمان در بین صوفیان افراد صاحبدل کم نبوده‌اند، ولی کارنامهٔ بیشتر «شیوخ» صوفیان - در گذشته و اکنون - نشان می‌دهد که

---

۱. مثنوی مولوی - ص ۴۳

۲ و۳. مقالات شمس تبریزی - ص ۳۴ و ۶۰

۴. مناقب العارفین - بند ۲۴ فصل ۶

۵. حتی خواجه عبدالله انصاری می گوید: «از صوفی چه گویم که نه از آدم زاده است و نه آدمی. زاهد مزدور به بهشت می‌نازد و عارف به دوست. از صوفی چگویم که صوفی خود اوست. حلاج از حقیقت می گفت، شریعت بگذاشت، زندگانی از راه برداشت.» (رسائل - 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 دربارهٔ «مرقعه داران» آمده که «بر سر خرمن گندم، دامن مرقعه 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: «... صدوهشتاد هزار مرد مست که بر دست مبارک او توبه کرده‌اند... و ده‌هزار خم خمر مغانه بیش است که ریخته‌اند، و هزار و دویست چنگ و چغانه و طنبور و رباب 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 می است ای صبا برو وز بنده بندگی برسان شیخ جام را[۴]

درست این است که بگوئیم چون فساد اجتماعی فزونی می‌گرفت، واختلاف طبقاتی پدید می‌آمد، کسانیکه 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 زناشوئی را بد می‌شمرد و امیر

---

۱ و ۲. کشف‌المحجوب - ص ۳۱ و ۳۲

۳. مقامات ژنده پیل - ص ٦

٤. حافظ پژمان - ص ٤

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...] و آداب خارجی، پیوسته در دنیای اسلام منتشر گردید، و در عین حال اسلام نیز دارای سنت متشکّل و خاصی شد، طبقات محروم‌تر اجتماع عرب که معمولاً بیشتر به مذهب و ملّیت 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...»[۲]

و یکی از بنیادهای تصوف عابدانه [به تعبیر همائی] [۳] همین اختلاف طبقاتی وحشتناک بوده است. و امّا 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[٤]، شبلی گفت: «نیّت 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.[۵] رابعه به مکّه می‌رفت «در میان راه کعبه را دید که به استقبال او آمده است.»[٦] «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[۷] 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 ۱۳٤
۳. مصباح الهدایه - ص ٤۵
٤ و ۵ و ٦. تذکرة‌الاولیاء ج ۱ - ص ۲۹ - ج ۲ ص ۱٦٤ - ج ۱ ص ٦۲
۷. تذکرة‌الاولیاء - ج ۲ ص ۸۳

می کند. «گفتم بنگر. بر نگریست بانگی بکرد و بیفتاد...» زیرا چشمش بر قندیل‌های 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 کتاب‌های صوفیان از این گونه کشف و کرامات، طی‌الارض، تصرّف در عوامل طبیعت، تسخیر ارواح، و جانوران، خودآزاری، ریاضت‌های سخت... زیاده دیده می‌شود که حکایتگر نابهنجاری‌های روانی است. «اینان از «اندوه شیرین»[۲] سخن می گویند و بیمارگونگی را به گرمی می‌پذیرند، و به آن اشتیاق دارند. چنین‌اند گروهی از صوفیان و عارفان چون «سوسو[۳]» که بیماری را به زاری از خدا طلبیده‌اند، ولی آرزوی بیماری و رنجوری و پیری و مرگ سبب از دست دادن تندرستی بدن و قریحه و ذوق است.»[۴]

امّا باید دانست که بیمارگونگی‌هائی از این دست برخلاف آنچه نویسندهٔ «پردهٔ پندار» پنداشته - بی‌ارزش نیست، و بحران‌های اجتماعی آن عصر را نشان می‌دهد. نویسندهٔ «پردهٔ پندار» - که از «فتنه» 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 طمع‌مدار که در صف مردان، راهت دهند.][۵] می‌نویسد: «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 بنشاند و خود در خاکدان سگان

---

۱ مقامات ژنده پیل - ص ۱۹۶

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

3. H. Suso

٤. فیلسوفان بزرگ ص ۱۲٤

۵. تذکرةالولیاء - ج ۱ ص ۱۰۰

بخسبد؟»[۱] و در نیافته است: «آفرینش‌هائی 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 جنایت آلود بطور نامستقیم آشکار می‌شود.»[۲]

آنچه در کتاب‌های صوفیان آمده نه نشانهٔ «کمالات نفسانی» است، نه نشانهٔ «پردهٔ پندار»، نشانه تاب و تب جانسوز دورانی آشفته است، و نمادهائی 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 دلائلی 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 کلیسا ها هم برویم ایشان [را] نیز بنگریم.[۳]

هـ: قلندریان را گروه منحط صوفیگری شمرده است. این نیز نتیجهٔ پیش داوری است. بر خلاف این داوری، قلندرها پیشروترین لایهٔ تصوف (و عرفان) بوده‌اند. روشن اندیش ترین عارفان، حافظ، خود را قلندر می‌داند و قلندریان را

۱. پردهٔ پندار - 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 [به تعبیر خود از دراویش سیّار] دانسته است: «صوفی بزرگ ابوسعید... وقتی به زبان قلندریّه [دراویش سیّار] سخن می‌گفت. قواعد آنها را به منزلهٔ 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. Huart می‌گوید: «قلندریه فرقه‌ای از فرق صوفیه است که به وسیلهٔ قلندریوسف‌عربی‌اندلسی معاصر حاجی‌بکتاش [بنیادگذاربکتاشیه] 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 مبالات نسبت به هر چه خارج از این آرمان و هدف باشد، خود را از قید کلیهٔ 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 بی‌قلندر 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 ملامتیّه اشتباه شده‌اند ...»[۲]

سخنان قلندریان و ملامتیه - جناح پیشرو تصوف - درست در زمانی گفته می‌شد که «دین زرپرستی یا «مذهب الذهب» در کنار کیش قدرت جوئی و قدرت ستائی رواج داشت، و عاشقان ثروت می گفتند : «الدرهم مُزیل الهّم» یعنی درهم زدایندهٔ اندوه است ولی این آزادمردان به درویشی‌وفقر فخرمی کردند ...»[۳]

نویسندهٔ «تاریخ ادبیات در ایران» چون صوفیگری و عرفان را از یکدیگر جدا نکرده است و هر دو را در فرارونـد کمال یابنده یا انحطاطی جامعه ننگریسته به استناد به «نفائس‌الفنون» 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 دایرهٔ شرع بیرون برد و دربارهٔ بعضی از کارهای آنان دست به تأویل‌ها و توجیه‌های ادعائی بزند ، دچار اشتباه شده است.»[۴] اکنون باید دید پژوهندگان رسمی در این زمینه‌ها دچار اشتباه شده‌اند یا کسانی که واقعیت‌های تاریخی را -چنانکه رخ داده - می‌بینند و تحلیل می کنند؟ دکتر صفا با همین پیشداوری به سراغ حافظ می‌رود و می گوید : « ... حافظ صوفی خانقاه تشین نبود [حافظ ابداً 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 زمرهٔ علمای عصر و

---

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

۲. دائرةالمعارف اسلام - ج ۲ ص ۷۳٤ و ۷۳۵، مکتب حافظ ص ۱۲۰ و ۱۲۱

۳. برخی بررسی‌ها... ص ٤۰٦

٤. تاریخ ادبیات... - همان - ص ۱۷۹

مخصوصاً در شمار علمای علوم شرعی بود... از علم خود برای تشکیل مجلس درس استفاده نمی‌کرد [بر عکس این درست است حافظ استاد فلسفه در شیراز بوده است و] خواجه قوام یا قوام‌الدین صاحب عیار مدرسه‌ای برای تدریس او درست کرده بودند.[۱]] بلکه از راه وظیفهٔ دیوانی ارتزاق می‌نمود، و گاه نیز به مدح سلاطین در قصاید و غزل‌ها و مقطعات خود همت می‌گماشت[۲] و از صلات و جوایزی که بدست می‌آورد برخوردار می‌شد...»[۳]

در این آسان‌گیری تحلیل و زندگینامه نویسی حافظ، رند آزاده ایران در ردیف عنصری‌ها و فرخی‌ها و عسجدی‌ها درآمده است، و مشکل زندگانی و شعر «شاعر دانندهٔ راز»[۴] و بزرگترین سرایندهٔ غزل فلسفی جهان همچنان ناگشوده مانده است.

هنوز جای سخن درباره داوری‌های دکتر صفا دربارهٔ فردوسی - که دارندهٔ فلان باور مُعرفی شده[۵] - مولوی، غزالی، ناصرخسرو و... باقی است، ولی اگر اکنون بخواهیم به آن‌ها بپردازیم خود کتابی خواهد شد، از این رو سخن را با این گفتهٔ «جلال آل‌احمد» پایان دهیم که می‌گوید: دانشگاه‌ها و دانشکده‌های ادبی و استادان رسمی ما فقط آدم کلیله و دمنه‌ای می‌سازند. 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 دنیائی‌اش نیست، بلکه حتی

---

۱ حافظ شیرین سخن - ص ۲۸۷ - (از دائرةالمعارف 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 می‌گفته و شعر او برای چنین قصدی ساخته نمی‌شده (حافظ انجوی - ص ۷۰ - تهران - ۱۳۴۵)

۳. تاریخ ادبیات... - ج ۳ بخش ۲ ص ۱۰۸۲

٤. تعبیر محمدعلی اسلامی در «جام جهان بین» - ص ۲٦۱

۵. تاریخ ادبیات... - ج ۱ ص ٤۳٤

ادبیات معاصر فارسی در آن جا ندیده می‌ماند و نشناخته... این است که مثلاً دانشکدهٔ‌های ادبیات با همهٔ فضلای استادانش تمام همّ و غم خود را مصروف نبش قبر می‌کنند و غور درگذشته‌ها و به تحقیق در عن‌الفلان و الفلان. در این نوع دانشکده‌ها از طرفی عکس‌العمل مستقیم غرب‌زدگی را در این گریز به متن‌های کهن و مردان کهن و افتخارت مردهٔ ادبی و رها کردن روز حی و حاضر می‌توان دید و از طرف دیگر بزرگترین نشانه‌های زشت غرب‌زدگی را در استادی که استادانش به اقوال شرق شناسان می کنند ...»[1]

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

۱ غرب‌زدگی - ص ۱۸٤

تذکرهٔ ایلیات

تذکرهٔ ایلیات

نوشتهٔ: سیدعلی صالحی (خ. نسیمی)

چاپ اول: ۱۳۶۸

انتشارات اقبال

۳۰۰ صفحه - ۱۴۰۰ ریال

نویسندهٔ تذکرهٔ ایلیات، سرزمینی روستائی در دامنه کوه پایواش، سرزمین لاله‌ها و گندم و صخره و عقاب را در کنار خود به حوزهٔ اساطیر می‌آورد یا از اسطورهٔ 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 سایهٔ مرگ فرا می‌گیرد.

عقاب عظیم مسین، نشانهٔ 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 تاته‌حکیم است. ظلمت فراگیو می‌رسد، پستان مادران خالی از شیر می‌شود، گوسپندان در باد کویری و سوزان می‌میرند و بدین سان دورهٔ شوربختی مردم سرزمین لالیا فرا می‌رسد.

در صحنهٔ دیگر خان خونام، خودکامهٔ غارتگر با سواران خود فرا می‌رسد و بساط کژی و کاستی می گسترد، مردان را به بند می کشد و دوشیزگان را به شبستان خود می‌فرستد. برکت از کومه‌ها می‌رود، صدای زنجیرها شنیده می‌شد، «شبدیز» اسب سپیدبال میراث نیاکانی «تاته‌حکیم» را به فرمان خان خونام طلب می کنند و تاته‌حکیم را که از فرمان خان سرپیچی کرده است بر خاک و خاشاک می کشند. روستا در زیر بار مصیبت و خودکامگی خان نفس نفس می‌زند. یوحنان پیشگو و شاعر سرزمین، دیگر نمی‌تواند به سماع جادو و رقص‌های پیام‌آورانهٔ خود ادامه دهد. فقط در دل خود زمزمه می کند و از دردها می‌نالد و هم از فراق عقابی که سایه‌اش سرود آرامش بود: «دریغا جهان جراحت پیراهنی است که از مصیبت چاه در مشام گرگ و زمستان پوسیده می‌شود و اوراد آبی جبرئیل که از هزارتوی خواب‌های من می گذرد.» (ص ۱۲) در این هنگامه «ایلیات» به سن بلوغ و به هفده سالگی می‌رسد و می‌خواهد 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 می‌شوند اما «بی‌بی ترانه» از هم‌آغوشی 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 ایلیات نشان می‌دهد و در نتیجه، ایلیات بر آنست با لیلی از ولایت نفرین شده خود برود. مادرش می گوید: «اسیر می‌شوید و بعد مرگتان سرخ است. پس من و پدر پیرت را تنها می‌نهی - یگانه؟»

پاسخ ایلیات 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 مصیبت محکوم. این کیش سیاه را خان خونام با خود آورد. (ص ۳۶ و ۳۷)

سرانجام ایلیات اسب خود شبدیز را که محبوس مأموران خان است از طویلهٔ خان می‌رباید و با لیلی قرار می‌بندد پیش از طلوع ماه کنار «چشمهٔ هفت چراغ» در انتظار او باشد. لیلی و ایلیات در گریز از ولایت نخست توفیق می‌یابند و مسافتی از «لالیا» دور می‌شوند اما به زودی مأموران خان به آن‌ها می‌رسند لیلی را دستگیر می کنند و به سرای خان می‌برند و ایلیات می گریزد، اما در آخرین لحظه گریز به لیلی می گوید: «من برمی گردم. لیلی. برمی گردم» (۶۳)

این درونمایهٔ اصلی کتاب «تذکره ایلیات» است. قبیله‌ای در سیر تاریخ دچار سوانح بی‌شمار می‌شود. گرسنگی، خشکسالی و قحطی، خودکامگی حاکمان خودی و بیگانه، بی‌دانشی و کژی او را فلج می کند، 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 «ایلیات» 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 «تذکرهٔ ایلیات» قصه‌ای رمزی است. همانند این قصه را در آثار هدایت (آب زندگی)، م. ا. به‌آذین (افسانه، رؤیا، دختر کاخ بلند، سربسته)، مرزبان (تپهٔ 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. ایلیات 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 تنهائی 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 دیوارهٔ زمان اکنون و گذشته را از میان برمی‌دارد و گذشته را به لحظهٔ 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 ایلیات را در بیمارستانی روانی که بی‌شباهت به زندان نیست می‌یابیم. در جمله‌های زیر نحوهٔ 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 وردگونه زمزمه می‌کرد... زنجیر ظریف را به گردن او آویخت... ایلیات اما پنجهٔ کوچک و سپیدش بازی‌کنان انگشت در زنجیرک افکند و گوئی می‌خواهد آن را از نای خود دور کند. زنجیر صدائی داد. صدای زنجیر در کوچهٔ بن‌بست پیچیده بود. مردمان از پنجره‌ها و کناره‌ها و

کودکان در پی هلهله می‌کردند و ایلیات، بالا بلند با موهای شبقگونش می‌کوشید زنجیر سنگین و سیاه را از گردن و دستهای خود دور کند. آمبولانس ویژه تیمارستان در انتهای کوچه بن‌بست انتظار می‌کشید. ایلیات می‌غرید. کودکان بازیگوش با شیطنتی تلخ به او سنگ می‌زدند.» (۱۸ و ۱۹)

به این ترتیب ایلیات که به گونه‌ای اسطوره‌ای اسفندیار یا نجات‌بخش soter کهن است در این جا در جامهٔ بیماران و زیر مراقبت چهار مأمور غول‌آسا در زیر مشت و لگد و زنجیر به آسایشگاهی روانی منتقل می‌شود. او را که آخرین بازماندهٔ قبیله «لالیا» ست دیوانه می‌شمارند و به تیمارستان می‌افکنند. بخش عظیمی از کتاب در وصف دردها، رنجها و مکاشفه‌ها و رؤیاهای ایلیات در تیمارستان است. پرستار جوانی که بر او گماشته‌اند به شیوه‌ای رمزی به صورت «لیلی» درمی‌آید و او را به آرامش و به پناه بردن به روستائی در شمال ایران ترغیب می‌کند. در پروندهٔ ایلیات مدرک چندانی در بارهٔ هویت او موجود نیست. گلبو معروف به ایلیات. بی‌شناسنامه، بی‌نشان. گاه خود را گلبو گاهی ایلیات و گاه اسفندیار می‌نامد. تاریخ ثبت همین مدرک مختصر، هفدهم شهریور ماه ۱۳۶۳ است. این قهرمان جوان و کهن همه چیز را در قالب تصاویر زندگانی عشیره‌ای می‌بیند. پرستار خود را همچون اسب سپید خود «شبدیز» می‌یابد و در اطاق تیمارستان دراز کشیده و بیهوش در اثر مسکن‌های قوی، صدای شیههٔ اسب خود را می‌شنود. سقف اطاق ترک برداشته و باران خاکستر می‌بارد. او در میدان روستای ولایت لالیا می‌دود و فریاد می‌زند: «پدر، پدر» و گماشتگان خان لاشهٔ پدر او را بر خاک می‌کشند. این صحنه‌ها زود کمرنگ می‌شود و باز ایلیات خود را در تیمارستان و در چنگ مأموران می‌یابد. البته پزشک و پرستاران می‌کوشند او را درمان کنند اما درمان ایلیات به این آسانی‌ها 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 می آید و محو می‌شود و گاه پرستار جوان خود را محرم راز خود قرار می‌دهد. ترس او از خبرچین‌ها و سایه‌هاست، ترس او از شکست‌هائی است که در طول تاریخ مکرر شده است. این اسفندیار مغموم و کهن گاه به صورت دانشجوئی درمی آید که در مبارزه‌های دوران ستمشاهی شرکت می کند، در گروه‌های زیرزمینی با نظام شاه و ساواک او می‌رزمد. به زندان می‌افتد، شکنجه می‌شود و بر سر ایمان خود پای می‌فشارد اما در چهرهٔ بازجو که خوب می‌نگرد «خان خونام» را باز می‌شناسد. زمانی نیز از سوی همان گروه‌های زیرزمینی تعقیب و بازجوئی و شکنجه می‌شود. بر او گمان بد برده‌اند که با ساواک همکاری داشته است اما در این جا نیز این سرگروه است که وادادە 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 می کند مسیح می‌شود، منصور حلاج می‌شود و به آفریدگار خطاب می کند که چرا او را تنها واگذاشته است و در این حال صدای خروش رود سرخ را می‌شنود و هزار هزار دهان پراز گل سرخ که بر کشاکش خیابان های اهواز درموج می گذرد. (۲۷۱)

«تذکرهٔ 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. رمزیهای موجود در آن هفت چشمه، علف شفا، نیلوفر، کوه پارسواش، انجیر، عقاب مسین، سیاوش،

اسفندیار... ما را به دورانی کهن می‌برد. قهرمان‌های 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 خودکامه 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 گونه‌گون به عرصهٔ تاریخ این زادبوم می‌آیند و مکرر می‌شوند. کتاب آئینه‌ایست که کردار و حالات آن را به صورت رمزی و معمائی تکثیر می‌کند. از دیدگاه نویسنده، ایلیات «نماد مصیبت قومی است که ناچار است بالغ نشود. بلوغی سرآغاز خرد. خرد و آزادی که بروید، باغ را دیگر پرچینی نخواهد بود و ریشه‌ها بهم می‌رسند. یگانگی اشارت است. اشارت عشق، از هم بودن، یکی بودن، همبستگی، دوست داشتن و دوست داشته شدن. (۵٤) در بیشتر صحنه‌های کتاب ما با بیان شاعرانهٔ رویدادهای تراژیک و حتی خشن و وحشی رویاروی می‌شویم، نویسنده با بینشی عارفانه - فلسفی مقاطعی از تاریخ گذشته سرزمین «لالیا» را به ما نشان می‌دهد که بسیار تکان‌دهنده و نافذ است. از مهمترین این صحنه‌ها صحنه‌ایست که دالو مادر ایلیات در اثر فقر و گرسنگی گلدان و جام مقدس و جادوئی قوم را به ماموران خان خونام نشان می‌دهد و شوی او تاته حکیم در اثر این خیانت نادانسته، به خروش می‌آید. کوشش نویسنده بر آن بوده است که درونمایه‌ای 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 می‌آید تا خواننده از آن بگذرد و به جوی که همچون رنگین کمان غروبگاهی غم‌انگیز و دارای طیف وسیعی است برسد. این بیان

شاعرانه بطور پیوسته‌ای بین دو جهان محسوس و واقعی و حوزه تجریدهای شعری و عرفانی در حرکت است. همزمانی دو حوزه اساطیری و کهن و واقعی و امروزینه، 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 زمانی 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 همآغوش شود. درخت را تکرار کند و صدای قناری را بشنود. «مهر، انسان من، لیلی! ملکوت و ماه، ابریشم و آواز و گیسوان تو ای بانوی سبز، سبزترین ستاره همآغوش، که مرا به فراخوانی عشق با مرغ سحر بر شانه می‌خوانی... زخم‌ها 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 تو ندانی.» (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 اثیری به لکاته و راوی قصه

به پیرمرد خنزر پنزری بدل می گردند اما در تذکرهٔ ایلیات شخصی واحد به صور گونه گون پدیدار می‌شود اما در کسوت جدید صفات کهن خود را نگاه می‌دارد. «ایلیات» چه به صورت سیاوش و چه در کسوت دانشجوی مبارز در همه حال مبشر آزادی و آزادگی است و خان خونام چه در جامهٔ خانی غارتگر و چه در سیمای بازجو، نمایشگر زورگوئی و ستم. به این ترتیب نویسنده توانسته است مایه‌ای کهن و اسطوره‌ای را به صورت قصه‌ای امروزین و بس شاعرانه درآورد.

مجلهٔ کلک، شماره ۷، مهر ۱۳۶۹.

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 امّا نظریهٔ او بیشتر صوری (فرمالیستی) است، نمودهای هنری را در بستر رویدادهای تاریخی نمی گذارد و نسبیت تاریخی را در نظر نمی گیرد. در مثل توجه ندارد که اشعار فریدون توللی سال‌های پس از شهریور ۱۳۲۰ را نباید با مقیاس شعرهای به نسبت پیشرفته دههٔ چهل (۱۳٤۰) 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 نکتهٔ پژوهش‌های حقوقی توسل به «جوهر شعری» و جدا کردن ادبیات از شعر است که در این مورد هیچ زمینهٔ واقعی در دست نیست و معیاری است دلخواسته که ازراپوند و ایمائیست‌های

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 ردهٔ شاعران خارج کنیم. در حالیکه شعر نیز مانند دیگر هنرها، انواعی دارد. شعر فردوسی حماسی و نمایشی است و با بدیهه‌سرائی تصویرگرایان تفاوت بنیادی دارد و از این رو بر بنیاد نظریهٔ 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 برنامهٔ درسی و حذف جنبه‌های آموزندهٔ 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 چیزهائی به پارسی می‌نویسد باید شاعر و نویسندهٔ معاصر شمرد. 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 طاهرهٔ 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 خویشتنم
که هم وبال کسان، هم وبال خویشتنم

یا چیزکی از این دست:

به جستجوی ورق‌پاره نامه‌ای دیروز چو روزهای دگر عمر خود هبا کردم

به راستی شگفت‌آور است. کسی که شعر کهن پارسی را با آن همه بزرگی - حتی در این کتاب [درسی] فاقد ساختمان شعری می‌خواند (ص ۲۱) چیزک‌هائی که یاد شد نمونهٔ شعر معاصر شمرده و دربارهٔ آن‌ها تفسیر نوشته است.

ممکن است گفته شود که مؤلف گناهی نداشته و برنامه‌نویس به وی تکلیف کرده که «اشعار» حبیب یغمائی و عماد خراسانی را در کتاب بیاورد. در این صورت دارندهٔ آن نظرات افراطی جنگ اصفهان - که بخش بزرگ شعر کهن پارسی را نفی می‌کرد (و می‌گفت به پایهٔ شعر جوهردار! نرسیده) می‌بایست خیلی صاف و پوست‌کنده عُذر می‌خواست و این کار یعنی بار گران را از گردن خود برمی‌داشت تا ناچار نشود از این گونه انشاءهای دبستانی بنویسد: «هر واژهٔ 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 شمعی روشن کرد و به دختر همسایه یا فلان هنرپیشهٔ سینما اندیشید و هی اشک ریخت، ببینم تا دریابم که وی چگونه زیر اثر چنین آموزش‌هائی تمرین شاعری می‌کند.

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

دلخواسته بسیار است، و اینک مشتی از آن خروار:

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

کدام وزن جدید ؟

- یکی از بهترین علل عدم تغییر و تحوّل قوالب شعر در ادوار مختلف شعر فارسی همین علت (!) وزن و قافیه بوده است. (ص ۸)

بیچاره‌ها! وزن و قافیه را می گویم؛ چه مقامی در رکود اجتماعی داشته‌اند و خود نمی‌دانسته‌اند. ساده کردن پیچیده‌ترین مسائل اجتماعی به‌ساده‌اندیشانه‌ترین صورت ممکن!

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

وزن آهنگین دیگر کدام صیغه‌ای است!؟

- شعر نوگرای 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 تسلّط 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 همهٔ 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 طاهرهٔ 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 کنند، آن سوتر است، چند نمونه می‌آورم:

اگر باران بر آن هر دو سمن بر ببارید نگشتی سینه‌شان تر

(فخرالدین اسعد گرگانی)

خرمنی گل ولی به قامت سرو شته روئی ولی به خون تذرو

(نظامی گنجوی)

پس به جاروب «لا» فروروبیم کوکب از صحن گنبد دوّار

(سنائی)

فرو بارید بارانی ز گردون چنان چون برگ گل باردبه گلشن

(منوچهر دامغانی)

باد بهشت می‌گذرد یا نسیم باغ یانکهت دهان‌تویا بوی‌لادن‌است؟

(سعدی)

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

یعنی همهٔ 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 مستانه که چشمش مرساد... 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 ۱۳٤۷ 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، نوباوهٔ ابر از بر کوه
سوی من تاخته است.»[1]

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، منطق‌الطیر 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

---

۱ برگزیدهٔ اشعار نیما یوشیج - ص ۱۹

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 زمینهٔ ساختمان شعر - که بی گمان از نویسندهٔ «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 می کند. در جائی می‌نویسد که شاعران کهن گرای معاصر فکر می کردند 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 قطعه‌هائی چند در توصیف قطار، هواپیما، اتومبیل، سینما، اسکی، تانک، برق و... ساخته شود «قطعه هائی که اگر چه به مناسبت، تشبیهات و توصیف تازه داشت ولی فاقد هر گونه «دید نو» و بافت جدید بود.» (ص ۱۰)

و بعد قصیدهٔ «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 تازهٔ آن.» (ص ۱۲)

جای دیگر «شعر» وثوق‌الدوله، قصیدهٔ «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 صمیمانهٔ شاعر در ناگزیری ارتباط با واقعیات زمانهٔ ما.» (ص ۱۲) که روشن نیست این «واقعیت» های زمانهٔ ما چیست

که «وثوق‌الدوله» با آن گذشتهٔ درخشان (!) سیاسی بدان دست یافته؟

اشتباه وحشتناک دیگر حقوقی، در زمینهٔ 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، شیوهٔ هندی (البته همه جا ابهام و تعقید را یکی گرفته.) فکر کرده است که «دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند ...» حافظ دربردارندهٔ 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- 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 نکتهٔ روشن عرفانی است «نه نتیجهٔ تظاهر به تسلّط 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[1]:

زان یار دلنوازم شکریست 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

1. Paradoxical

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 ناصرخسرو 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 تصوری و نتیجه گیری یک جانبه به سود شعر امروز نیست. تفاوت بنیادی در نکته‌ای است که ژاک ماریتن در زمینهٔ هنرهای جدید گفته است: «هنرهای جدید پیشرفت وحشتناکی را به سوی ناخودآگاهی (یا ذهنیت) نشان می‌دهند.» [این نکته البته بیشتر در مورد آثار سمبولیست‌ها و سوررئالیست‌ها... راست می‌آید نه در مورد همه آثار هنری جدید.] 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 متوسّل می‌شود، و در این زمینه‌ها به گفتهٔ 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 می کشد
در این زمانه، باد، کینه را نشانه‌ای است[1]

این ولی این اشاره‌ها تفاوت دارد با سخنان مبهم رؤیائی و صفارزاده و موج نوئی‌ها [شکل گرایان] زیرا اینان معنای تازه‌ای در دانستگی ندارند و فکر می کنند با چیدن کلمات مبهم در کنار هم شعر «فلسفی» می گویند 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: قطعهٔ «دور» از توللی، «شیشه و سنگ» نادرپور، «مرگ ناصری» شاملو... که به هیچ روی نمونهٔ شاخص کار این شاعران نیست، و گذشته از این در گزیده‌های او از شعرهای سایه، هرمز 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؟ درآوردن نام شاعران جوانتر نیز از سیروس مشفقی [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 نشانهٔ 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

---

۱. گلایه - ص ۱۰۸ و ۱۰۹

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 یادآور 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 حتّی همپایهٔ خواجوی کرمانی نیست. داوری‌های حقوقی نیز از ذوق و نظریهٔ شعری او پیروی می‌کند، از این رو تصویری یکجانبه از شعر معاصر ایران بدست می‌دهد و اگر این کار در کتابی که برای عرضهٔ نظرات ناقد و پژوهنده‌ای چاپ می‌شود منعکس گردد می‌تواند جائی داشته باشد و به برخورد آراء کمک کند ولی در کتابی درسی که وسیلهٔ آموزش است بهتر است عرضه نشود و لازم است که جای آن را داوری‌های دقیق‌تری بگیرد.[1]

* 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 منتفی است.

پیوست

جنبش نمادگرائی

ادموند ویلسن منتقد مشهور در کتابی به نام Axel's castle, 1931 به تحلیل آثار پروست، جویس، الیوت، ییتز، والری، گرترود اشتاین می‌پردازد و در مقدمهٔ آن توضیح‌ها و تحلیل‌هائی روشن‌کننده دربارهٔ سبک نمادگرائی 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 دربارهٔ سبک‌های رومانتی سیسم 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 رومانتی سیسم نیست بلکه سیلاب دومی از همان موج است. رومانتی سیسم طغیانی فردی بود و با کلاسیسم در نبرد. کلاسیسم در حوزهٔ سیاست و اخلاق با جامعه در مقام «کلّ» سروکار داشت و در حوزه هنر، آرمانی بود از نگرش بی‌طرفانه به رویدادها. در مردم گریز (مولیر) و بره‌نیس (راسین) و سفرهای گالیور (سویفت)، 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 یکسان و شخصیت و عواطف نویسنده در مقام عامل عمدهٔ دلبستگی در اثر حضور دارد. راسین، مولیر، سویفت 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، قرادادها، ادب رسمی و کلیسا، پشتیبانی می کنند. رومانتی سیسم به تقریب همیشه شورش و طغیان است.

وایتهد فیلسوف در کتاب «علم و جهان جدید» می گوید: «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 دورهٔ عظیم تکامل نظریه فیزیکی و ریاضی است و در حوزهٔ هنر دورهٔ 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 سیّاره‌ای دارد یا ماشینی منظّم است و هر دو طبیعت انسانی را بدور از عواطف به آزمون می گذارند. به این ترتیب قضایای فیزیکی با نمایشنامه‌های هندسی‌وار 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 می‌داد با تجربهٔ واقعی تطابق نداشت. رومانتیک‌ها در عمل، از جهات تجربه‌شان که بر حسب نظریهٔ ماشینی تحلیل و توضیح‌نشدنی است، آگاه شدند. جهان، به هرحال ماشین نیست بلکه چیزی است مرموزتر و کمتر منطقی و خردمندانه، به گفتهٔ بلیک: «جوهرهای فرد (اتم‌های) دموکریتوس و ذره‌های نور نیوتون شن‌هایی هستند بر ساحل دریای سرخ، جایی که خیمه‌های قوم اسراییل آن آن‌سان به روشنی می‌درخشند.»

بلیک در اینجا به وضوح و با تحقیر با نظریهٔ فیزیکی قرن ۱۸ در تعارض است و نزد وردزورث دهکدهٔ دوران کودکیش نه به معنای موضوعی زراعی است نه گزارش کوتاهی به شیوهٔ کلاسی سیسم جدید بلکه به معنای نوری است که هرگز بر ساحل یا دریا دیده نشده است. زمانی که شاعر به درون روان خود می‌نگرد، چیزی می‌بیند که نزد او به رشته‌ای از اصول طبیعت بشری در مثل همچون قضایای عرضه شده از سوی «لاروشفوکو» کاهش‌پذیر نیست. او در روان خود «وهم»، ستیزه، اغتشاش می‌بیند. وردزورث و بلیک این بینش را در مقام قیاس با جهان مکانیکی فیزیکدان، «حقیقتی برتر» می‌شمارند و بایرون و آلفرد دووینی با پذیرش این جهان مکانیکی در مقام چیزی برونی و بی‌اعتنا به انسان، در دفاع از روان طوفانی مستقل خود با آن به چالش درمی آیند. به هرحال همیشه احساسات فردی (مورد وردزورث) یا اردهٔ فردی (مورد بایرون)... شاعر رومانتیک را به خود مشغول می‌سازد و زبان جدیدی ابداع می‌کند تا بیان رمزآمیز آن را عرضه کند و هم‌چنین ستیزه و اضطراب آن را. صحنهٔ ادب به این ترتیب به صحنهٔ روح انسانی بدل می گردد.

اکنون باید بعضی رومانتیک‌هایی را که به شیوه‌ای ویژه، جنبش رومانتی سیسم 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 تخیّل «چشمان فرو بسته‌ای که در هر دیواری زنده می‌شود» و «روحی محض در زیر پوستهٔ سنگها»... از وردزورث پیشی می‌گیرد.

ولی پیام‌آور مهمتر سمبولیسم، ادگار آلن‌پو 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 آلن‌پو 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 مغشوش می‌اندیشیده است و دلبستگی 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 برنامهٔ جدید ادبی انجامید و سستی‌های رومانتی سیسم 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 «قوبیلای خان» کالریج و اشعار منثور او و نثرهای رومانتیکی مانند نثر «دوکوئینسی»، مبالغی اشتراک موجود بود. ولی با تأکید بر ثمربخش کردن جهات معین جنبش رومانتی سیسم در تبدیل آن به چیزی دیگر یاری رساند. در مثل می‌نویسد: «می‌دانم نامعین بودن (عدم تصریح)، عنصر موسیقی واقعی شعر یعنی بیان حقیقی موسیقیائی است... یعنی القاء نامعین ابهام و بنابراین تاثیری روحی است» پس تقرّب به عدم تصریح موسیقی یکی از هدفهای اصولی جنبش سمبولیسم شد.

تاثیر این نامعین بودن، هم فرآوردهٔ 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 دربارهٔ احساس‌هایی که جایگزین مرگ می‌شوند، می‌نویسد: «شب و همراه سایه‌هایش پریشانی سنگینی فرا رسید/ اندامم را با کوبش سنگین مبهمی فرو کوبید، 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 شدّت و دوام با تیرگی بالیده بود. ناگهان چراغ‌هایی را به اطاق آوردند/ از شعله هر چراغ روشنایی به بیرون می‌تراوید/ که آهنگ نغمه یکنواخت تلخ و شیرینی را مدام به گوشهایم ریخت.»

این نشان احساس‌های برتر از منطق و خرد، در دهه‌های چهل قرن ۱۹، تازگی داشت همانطور اشعار آهنگین رؤیاگونهٔ غیرخردمندانه‌ای مانند آنابل لی و Ulalume ادگار آلن‌پو، به ایجاد انقلابی (ادبی) در فرانسه یاری رساند. برای خواننده انگلیسی زبان امروزینه، 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. درهم‌آمیختگی تصاویر، و آمیزش دلبخواهی استعاره‌ها، ترکیب شور و بذله‌گویی - به شیوه‌های مطنطن 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 دورهٔ الیزابت، این کارها را بدون نظریه‌پردازی دربارهٔ 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 دورهٔ الیزابت است در حالی که رونسار که نزد میشله معرّف فقیرترین، خشک‌ترین و فرآورده‌ترین نبوغ فرانسوی است، از اسلاف وضوح و روشنی، جدی بودن و

منزه بودن فرادهش 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 خوانندهٔ انگلیسی، جسورانه‌ترین ابداع‌های انقلاب رومانتیکی فرانسه، به‌رغم همهٔ شورانگیزی‌های ملازم با آن، به نحوی شگرف به صورت خصلتی عادی و ملایم جلوه گر می‌شود. اما زمان و فشار فرادهش‌ها معیار دشوار گسیختن از آن بود. سرانجام، کالریج، شللی و کیتز - به‌رغم پوپ و دکتر جانسون ناچار بودند به میلتون 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 فرادهش 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 شللی 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 نفحهٔ آه رومانتیکی‌اندبر 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

وسیله منطق با هم پیوند نیافته. و شعر فرانسه منحصراً 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 فرادهش کلاسیک فرانسوی را که رومانتیک‌ها هنوز بسیار محترم می‌شمردند، دور ریخت. سمبولیسم از سرچشمه‌های زبان‌های فلاندر (شمال غربی اروپا)، آلمانی، یونانی جدید، و به ویژه و بطور دقیق از زبان انگلیسی سیراب شد. ورلن در انگلستان زیسته بود و انگلیسی را خوب می‌دانست، مالارمه استاد زبان انگلیسی بود، و بودلر با ترجمهٔ مقالات «پو» جنبش نمادگرایی را با نخستین برنامه‌های آن تمهید کرده بود. دو شاعر سمبولیست استوارت مریل و فرانسیس ویله گریفین 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 مصاریعی که دارای شش پایه وتد مجموع: یک وتد کوتاه و یک وتد بلند، هستند) را که تا آن زمان پایهٔ شعر فرانسه بود... درهم بشکند. 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 آرنولدوبراونینگ فاقد نظم است.

به هرحال 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 دربارهٔ ادبیات استدلال می کنند، آنها همیشه می‌خواهند بدانند چه می کنند و چرا چنین می کنند. نقد ادبی‌شان در مقام مفسر و راهنمای دائمی مابقی ادبیات ایشان عمل کرده است. و در فرانسه بود که نظریهٔ 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، زیبانگری خودآگاهانهٔ 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 دربارهٔ او می گوید: 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 می کرد ولی عامه او را به مسخره می گرفتند و به او اعتنایی نداشتند و به تکرار می گفتند که شعرش بی‌معناست. با این همه از جدّ و لجاجت او خشمگین بودند. جدّ و پافشاری و لجاجتی که با آن از خانهٔ 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 می کرد. 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 دریچه‌ها 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 گفتهٔ خودش پردهٔ دودی بین جهان و خودش بکشد، و با صدای ملایم، موسیقی‌وار و فراموش‌نشدنیش دربارهٔ 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 شکیبا، 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 برودری‌دوزی 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. همهٔ زندگانیش موقوف کوشش به عمل آوردن چیزی به زبان شعر بود که پیش از آن انجام نشده بود. زمانی دربارهٔ 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 آلن‌پو، می‌دهد؟ دقیقاً ماهیت این آزمونی که او در محدوده‌های شعر

چنان جذّاب 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 بیفزایم که در نفوذ بر شعر سمبولیک، نفوذ واگنر به اندازهٔ 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 مایهٔ احساس‌ها و عواطف فرد بیش از آنچه در جنبش رومانتی سیسم 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 سمبولیسم به وسیله خود این نام نشان داده می‌شود. غالباً از این نام گله کرده‌اند که برای جنبشی که مورد اطلاق آن است، نابسنده است و برای برخی از جهات آن نامناسب و ممکن است خوانندگان انگلیسی زبان را گمراه کند. زیرا نمادهای جنبش سمبولیسم 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. سمبولیسم مورد نظر ما حتی با سمبولیسم «دانته» نیز تفاوت دارد. قسم آشنای سمولیسم، قراردادی و ثابت است، نمادگرایی «کمدی الهی» قراردادی، منطقی و معین است ولی نمادهای دبستان سمبولیسم غالباً از سوی شاعر به دلخواه

برگزیده می‌شود تا نمایندهٔ تصورات ویژه خود او باشد - این نمادها قسمی جامهٔ مبدّل آن تصورات‌اند. مالارمه نوشت: پارناسی‌ها، به سهم خود، شیئی را همانطور که هست می‌گیرند و در برابر ما قرار می‌دهند از این رو آنها درخور حوزهٔ رمز و راز نیستند، از این روح شادی شیرین باور به اینکه خلّاقیت شاعرانه همین است محرومند. نامگذاری شیئی به منزلهٔ از دست دادن سه نیمه تلذّذ و بهره بردن از شعر است که از این خشنودی به دست می‌آید که (معنا) را کم کم حدس بزنیم. یعنی آن را القاء کنیم و فراخوانیم - این است آنچه خیال را افسون می‌کند.

اشارت کردن به اشیاء به جای بیان آنها به سادگی یکی از هدف‌های اولیه سمبولیست‌ها بود. ولی دیدگاه آنان متضمن چیزی بود بیش از آنچه مالارمه در توضیح یاد شده عرضه کرده است. فرض‌هایی که در زیر نام سمبولیسم نهان است ما را هدایت می‌کند چنان آموزه‌ای را به این صورت طبقه‌بندی 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 می‌کنیم از راه زبان قراردادی و کلّی ادبیات رایج ارائه دهیم. هر شاعری شخصیت یکه و مفرد خود را داراست، هر لحظهٔ وجودی او آهنگی ویژه دارد، و ترکیب ویژه‌ای از عناصر و این وظیفه شاعر است زبان ویژه‌ای کشف و ابداع کند، زبانی که منحصراً قادر خواهد بود شخصیت و عواطف او را بیان کند. زبانی از این دست از نمادها بهره می‌برد: آنچه را که چنین ویژه، چنین زودگذر، و چنین مبهم است نه با بیان (گزاره) و توصیف مستقیم، بلکه وسیلهٔ توالی واژه‌ها و تصاویری که در کار القاء آن به خواننده هستند انتقال توان داد. خود نمادگرایان سرشار از این ایده که با شعر تاثیراتی مشابه با تأثیرات موسیقی به وجود آورند، گرایش داشتند بیندیشند 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 وسیلهٔ ابزار به دقت مطالعه شده به منظور انتقال دادن عواطف منحصر به فرد شخصی می‌توان تعریف کرد یعنی همخوانی پیچیدهٔ 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 گونهٔ 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 گستردهٔ ما که تاریخی بس دیرپای دارد - مهمترین مسأله، مسأله ارتباط «وجود مطلق» با انسان و نمودهای دیگر جهان است. دربارهٔ 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، زرین‌کوب، صفا... (در ایران) بحث‌های دامنه‌داری عرضه کرده‌اند ولی تا کنون نتیجه‌ای که پذیرفتهٔ همه پژوهندگان باشد بدست نیامده است زیرا بعضی خاستگاه عرفان ما را آئین‌ها و فلسفه‌های هند، بعضی عرفان مسیحی یا نو افلاطونی و بعضی دیگر آئین‌های کهن ایران باستان می‌دانند و پیداست که هر یک از این نظریه‌ها دشواری‌های ویژهٔ خود را داراست و از همین‌رو مشکل یاد شده هنوز گشوده نشده است. داوری دراین زمینه از توان نویسندهٔ این سطور بیرون است امّا داوری دربارهٔ محتوای آثار عرفانی که در کتابهائی چون سیرالعباد الی‌المعاد سنائی، منطق‌الطیر عطار، مثنوی مولوی، کیمیای سعادت غزالی، عوارف‌المعارف سهروردی، عبهرالعاشقین روزبهان وکلیات 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 دربارهٔ نکات عمدهٔ فرادهش 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 تعبیراتی که پژوهنده‌ای جدید دربارهٔ رابطه وجود و انسان بدست داده است بیاوریم تا ژرفا و اهمیت مشکل بهتر آشکار شود. این پژوهنده با توجه به فلسفه هایدگر می گوید «انسان مخلوق در ذات خود است و گاهی وجود از سر عتاب با او سخن می گوید. وجود عبارت است از نسب به علم حضوری. موجودات یعنی ماهیاتی که انتساب دارند با وجود:

هست رب‌الناس را با جان ناس اتصالی بی‌تکلّف بی‌قیاس

نسبت بین موجودات و «وجود» چیست؟ روشن نیست. هایدگر می گوید: «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 گفتهٔ پژوهنده «از دیدگاه هایدگر تاریخ با عهد انسان با وجود درست شده نه با عهد با موجود. چرا موجود هست به جای اینکه نباشد[1] 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 پرسیده 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. حوالت تاریخی چنین بوده است. هایدگر این رابطه و نسبت را متافیزیک می‌نامد. تاریخ مغرب عبارت است از تاریخ متافیزیک. مطالعهٔ مواقف تاریخی را از افلاطون تا نی‌چه می‌بینیم. همواره پرسیده‌اند که وجود موجود چیست؟ پرسش از خود «وجود» با هیبت[1] وضلالت همراه بوده است. سیر از موجود به وجود همیشه با هیبت همراه است. دراین سه دورهٔ: یونانی، قرون وسطی و جدید و مواقف آن پرسش‌هائی 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 مزرعهٔ دنیا شود (سود مبنای حقیقت است. ویلیام جیمز). خود بنیادی سبب تصرف و تسخیر عالم وماده بوده و در نتیجه علم پیدا شده... و هنوز نیز ادامه دارد.»[2] و هم‌چنین: «اخیراً بعضی از دانشمندان علوم اجتماعی یا فلاسفه، زیر عنوان مورفولوژی و آرکئولوژی و... دربارهٔ صورت تمدن‌ها بحث کرده‌اند امّا از آن جا که غالباً تفکرشان مبتنی بر تذکر تاریخی و توجه به معنای حوالت 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 تعابیری 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 هستی
حقیقت را به هر دوری ظهوری است — ز اسمی بر جهان افتاده نوری است
اگر عالم به یک منوال بودی — بسا 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 آخرالاخرین خواهد کرد... پس این انسانی که قرب حقیقت و وجود را از دست داده و در سراشیب 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 بربام افلاک، کوس قرب به حقیقت و وجود می‌زند. این انسان دیگر دربند چیزهای پیش‌پا افتاده و ظواهر امور نیست، غمناک تلاش معاش نیست و همانند پرندگانی 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؟ «ازآن جا و از آن روزکه 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 موضوعیّت نفسانی شد [ر. ک روش‌های دکارت] با این روش‌ها، دورهٔ 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.»[1]

گرایش‌هایی از همین دست را در نثر و شعر معاصر فارسی نیز می‌بینیم. کتاب «دانش نخستین» از شیراز زادهٔ پرتو، و حجم سبز و مسافر از سهراب سپهری... از این معنی حکایت دارد که ایستارهای عرفانی هنوز زنده و در تکاپوست. دیگری در مطالعهٔ 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 فرهنگهائی که منابع نیرو را در جهان بیرون از انسان جستجو کرده‌اند (فرهنگ غربی) فرهنگ و تمدن اخیر برای دستیابی به اهداف خود و برای نابودکردن فرهنگ‌های بومی از هیچ شقاوت و رذالتی کوتاهی نکرده است... سپهری نمونهٔ 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 اندازهٔ ما شرقی‌ها با این «هجوم»

---

۱ از گفته‌های احمد فردید

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[1]. می‌بینیم که در این سخنان نگرش ویژه‌ای دربارهٔ تاریخ بدست داده می‌شود. محتوای این تاریخ واقعیت‌های مشخص نیست حقیقتی سوبژکتیف و درونی است. زیرا در مثل می‌خواهد تمدن‌های خاوری و بومی را دارای فرا روندی بداند بکلّی 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 می گوید «قرن نوزدهم اسیر دو ساحت بوده: بورژوازی و «من» منتشر... 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»[2] یا می گوید: «عرفان بودائی و دیگر دستگاه‌های نظری انسانی، در رویاروئی 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...»[3] در این داوری‌ها اشکالات به اندازه‌ای زیاد است که در واقع انسان حیران می‌شود بحث را از کجا آغازکند. ازکجا فهمیده‌اند که تمدن‌های مشرق زمین سرشار از صلح وصفا 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 بپاکرده‌اند غربی بوده‌اند و ما نمی‌دانستیم. دیگر اینکه باید پرسید آیا

---

۱ و ۳. مجله آدینه - شماره/ ۱۵ مرداد ۱۳٦٦. 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 بارهٔ محمود غزنوی می گوید :

ز دشمن ستاند رساند به دوست خداوند پیروزگر یار اوست
به بزم اندرون گنج بپراکند چو رزم آیدش شیروپیل افکند
چو آورد گیرد به شمشیر تیز برانگیزد اندر جهان رستخیز
همی باژ خواهد ز هر مهتری ز هر نامداری و هر کشوری
اگر باژ ندهند کشور دهند همان گنج و هم تخت وافسر دهند [۱]

امّا دو سه قرن بعد به علت دگرگونی در روابط اجتماعی سعدی می‌سراید :

ناسزائی راکه بینی بختیار عاقلان تسلیم کردند اختیار
هرکه با پولاد بازو پنجه کرد ساعد سیمین خود را رنجه کرد

و حافظ می‌سراید :

ما قصهٔ سکندر و دارا نخوانده‌ایم از ما به جز حکایت مهرو وفا مپرس

در بیشترین بخش‌های «اوستا» به ویژه «گاثه‌های» او سخن از آبادی جهان، کوشش وپیکار در راه از بین بردن بدی و اهریمن و موجودات زیانکار برای انسان، می‌رود. آب، روشنی، سبزی، کشتزارها، باغ‌ها، پاکی در گفتار وکردار وپندار، دلیری، آراستگی و پیروزی... ستایش می‌شود. بزرگترین عبادت پرودگار در آئین مزدائی، آبادکردن 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 دادگری راست... ای والای تندتاز سرچشمهٔ آب‌ها، ای ستودگانی که بخشندهٔ نیکی‌وپاکی هستید ...»[۱]

اهورا مزدا به زردشت می گوید اگر می‌خواهی بر دشمنی دیوها و جاودان و پری‌ها، کاوی‌ها و کرپن‌های ستمکار، راهزنان دوپا و گمراه کنندگان دوپا، گرگ‌های چهارپا، به لشکر دشمن... چیره شوی نام‌های مرا زمزمه کن «دورین نام من است، پاسبان نام من است، شهریار دادگر نام من است. کسی که به یک ضربت فتح کند نام من است، کسی که به همه شکست دهد نام من است. آفرینندهٔ کل نام من است. بخشاینده همهٔ نعمت‌ها نام من است...»[۲]

در «یسنا» روح آفرینش ناله‌کنان با دست‌های برافراشته به درگاه ایزدی رفته و می گوید:

«روان آفرینش به درگاه تو گله‌مند است از برای که مرا ساختی... ستم و ستیزه و خشم و زور مرا به ستوه آورده. مرا جز تو نگهبانی نیست زندگانی پایدار و خرمی به من بخش.»[۳] و در این باره گفته‌اند 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 می‌برند که در مثل در تمدن و فرهنگ هند، همیشه «بودائی» بوده است که همهٔ افراد جامعه زیر بوته‌های نیلوفر نشسته و در خواب‌های سبز آرامش نیروانا و مراقبه سیر می کرده‌اند و باور داشته‌اند که بدی با بدی از بین نمی‌رود و مهمترین مشغله انسان گسستن زنجیرهای خواست‌ها و امیال بوده است... چنین

---

۱ خرده اوستا - گزارش فارسی رشید شهمردان - ص ۱۴۲ و ۱۴۳ - تهران ۱۳۴۹

۲ هرمزدیشت به‌نقل از مجله فروهر، ص ۸۵ -سال شانزدهم شمارهٔ ۳/ و ٤ -خرده اوستا. همان. ص ۱٦٤

۳ یسنای ۲۹ بند ۱

٤. 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 تائید 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 به 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: ایلیاد، مهابهاراتا، عهد عتیق، هنر (فن) جنگ suntzu، حماسهٔ گیل‌گمش، شاهنامه فردوسی، پارسیفال... این‌ها در بردارندهٔ هنرنمائی جنگ‌آوران، بکاربردن حیله‌های 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 دربارهٔ جنگ‌وصلح اندیشیده‌اند و این‌ها همه در «مهابهاراتا» منعکس شده. گرایش به جنگ حتی در «گیتا» نیز دیده می‌شود. خوانندهٔ امروزینهٔ آن گمان می‌کند که متنی دینی و عرفانی می‌خواند درحالیکه این کتاب، بخشی است از یکی از بزرگترین حماسه‌های جنگی همهٔ 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 - آن‌طورکه ماهیگیران ماهی‌ها را می‌کشند، نمی‌توان کامروا شد... اشخاص معینی که دوست یا دشمن نامیده شوند، وجود ندارد. برحسب فرارونده 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 ...»[1]

زمانی دراز می‌گذرد و آئین بودا می‌آید. جنگ برون بدل به جنگ درون می‌شود. به تعبیر هگل «آئین بودا بازگشت آگاهی است به عرصه روانی. و دینی است که با «خود» می‌پیچد. دارای جهات مثبت و منفی است. در جهت منفی خود همه چیز را چنان می‌بیند که از «هیچی» می‌آید به «هیچی» می‌رود. «هیچی» تجریدی را برترین هستی می‌بیند. فرجام همه فعّالیت‌ها و خواست‌ها، هیچی است و این نابودکننده خرد است و اخلاق و حتی سوبژکتیویته. نیک‌بختی را در بی‌عملی می‌داند و در نخواستن... 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 پیکرهٔ بودا نمایان می‌سازد.»[2]

بنابراین مواقف (= مراحل) تاریخی بدان‌گونه 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

حوزهٔ محسوس و واقعی به جهان درون و سپهر جان است امّا تجربهٔ درونی او معیار تاریخ نیست زیرا فعّالیت و گفتار او نیز با معیار تاریخ سنجیده می‌شود. ازاین‌رو باید گفت:

۱- طرفداران عرفان یا تصوف تاریخ را عبارت از دوره‌هائی می‌دانند که سخت تجریدی 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 (= اگزیستانس) داشته باشد نه حیوان. قیام ظهوری ویژهٔ انسان است... خلق‌الله آدم علی صورته و مسأله اسماءالله...

این سخنان ما را به جهان‌نگری ما قبل منطقی[1] و عرفانی[2] می‌کشاند. به دورانی که انسان برای همه چیز و از آن جمله اعداد، الفاظ و اسماء، ویژگی‌های مرموز قائل بود. پیشینه‌های آغازین به‌اصطلاح «علوم سری و رمزآمیز» که آن‌ها را «علوم» هرمتیک یا ازوتریک می‌نامند، از همان دوران کهن است...

1. Prelogic
2. Mystic

فیثاغورثیان ویژگی‌های رمزآمیزی برای اعداد قائل بودند. اخوان‌الصفا و اسماعیلیان از آن‌ها بهره بردند و به رمز حروف نیز باور داشتند... مسأله «علم اسماء» آموزشی کابالیستیک است [در فلسفه اسپینوزا نیز منعکس شده] دراین علم به ویژه از «اسماءالحسنی» 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 اسپیریتیسم و «علوم» ازوتریک معاصر که می کوشند جادوی کهن را با استدلال‌ها و واژگان علمی بیارایند، همه در واقع دراین باور بنیادی مشترکند که جهان «نمود» [طبیعت]، مقهور جهان بود یا جهان باطن [ماوراءطبیعت] است و انسان می‌تواند با این جهان وارد مراودهٔ 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.[1]

۳- گذشتن از «ساحت علم و فلسفه» و رسیدن به ساحت روحی و باطنی و گفتن اینکه دو ساحت نخست با پندار و با هستی متغیّر و عقل جزئی سروکار دارد و سومی با «دیدار» وجود و حقیقت سروکار دارد و بر حق است... مسألهٔ تازه‌ای نیست. کتاب‌های منطق‌الطیر عطار، دیوان سنائی، تهافت‌الفلاسفه 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، مسخ‌ورسخ، جواسیس‌القلوب... 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 بازکرد. غزالی با حمله به فلسفه و کفرآمیز دانستن آن، موجبات تضعیف اندیشهٔ 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 نمودها... به کمترین حد ممکن رسید. تئولوژی جای فلسفه و تصوف جای علم مثبت را گرفت وکار به جائی رسید که بهنگام تهاجم خانمان‌سوز مغول و پس از آن اندیشهٔ آبادکردن 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 نمودهای تاریخی و طبیعی و اجتماعی روی برگردانیم مایهٔ 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؟ دراین صورت جز «گزیدگان» چه کسی خواهد توانست در خلوت خود بنشیند و به دیدار وجود بیندیشد. اگر از «عقل جزئی» که چون‌وچرا می‌کند و از علت‌ها می‌پرسد روی برگردانیم، جز سیر وسلوک صوفیانه چه کار دیگری از ما ساخته است؟

می‌گویند: تعبیر حافظ از واژگان «خراب» نشانه فنای 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 (خراب‌آباد) و در عالم داشتن است. آبادی انسان در «خرابی» است[۱]. دراین داوری نیز واقعیتی 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 محی‌الدین عربی بوده است در صورتیکه چنین نیست، زیرا «خرابات» مدلولی واقعی نیز دارد تا جائی 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. تنی‌چند نیز بی‌توجه به اسناد تاریخی می گویند: خرابات مکانی است مقدس. جائی است که پیر خرابات یا بزرگ عاشقان... سالکان را آموزش می‌داده 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 می‌شود و از این‌جا به رندی و سپس به عاشقی می‌رود.[۴]

ظاهراً این تعبیر استواری دارد زیرا شبستری نیز گفته است:

خراباتی شدن از خود رهائی است خودی کفراست اگرخودپارسائی است
نشانی داده‌اندت از خرابات که‌التوحید اسقاط الاضافات [۵]

پس خرابات به معنای عالم معنی و باطن عارف کامل است. ولی در شعر

---

۱ گفتهٔ احمد فردید

۲ تاریخ سیستان - حاشیهٔ بهار. ص ۹۳، نقدی به حافظ خراباتی ۳۱۰، فرهنگ اشعار حافظ - دکتر رجائی ۱۰۱ تا ۱۰۷

۳. حافظ خراباتی ۱/۶۲

٤. حافظ شناسی - محمد علی بامداد ۱۹۰

۵. گلشن‌راز

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 رهائی 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 مصبطه و شرابخانه و قمارخانه و مکان‌های تفریح و فساد همراه بوده است... با استناد به کتاب‌های تفسیر ابوالفتوح رازی ۴/۱۱ ،خطط ۱/۸۹، رساله قشیریه ٦٤٦، تذکرةاولیاء ۲/۳۲۰، النقض ۳۳، تاریخ مبارک غازانی ٣٦٤، ظفرنامه‌شا ۱۹۲، دیوان متوچهری ۷، کشف المحجوب ٥٣٤، المحاسن والمساوی ۱۲۲، و بسیاری متون دیگر[1] که تأئید می‌کند واژگان شبستری دلخواسته بوده و جهت آموزشی داشته. اگر مراد حافظ از خرابات مغان خرابی درون و عالم معنی وباطن 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.[2]

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، علی‌رضاصدفی می گوید: فرهنگ مغانه در روزگار ساسانیان نیز چون گوهری 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 دیر مغانه است؟ و حافظ با همان شگفتی می‌سراید: وین عجب بین که چه نوری و کجا می‌بینم! و میرنجات در منظومهٔ «گل کشتی» می گوید: 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 اندیشهٔ خود را از محیط اجتماعی و طبیعی خویش می گیرد و به رنگ تصورها و تخیّل‌های خود در می آورد. 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 بی‌آنکه به مراتب فروتر زندگانی نزول کند منحصراً از مسائل ملکوتی، وحدت و عشق و خدا و فرشتگان و پیامبران سخن ساز کند... امّا همینکه ما نظری دقیق‌تر به شعر مولوی بیفکنیم، از کشف رشته داستان‌ها، اشارات، تصاویر انسانی - و درواقع بس انسانی - که شاعر گردآورده است درشگفت خواهیم شد.»

در بسیاری از داستان‌های مثنوی و غزل‌های دیوان کبیر تأثیرات هنر دورهٔ سلجوقی، قصه‌های مسیحی قرون وسطی، گفتگوها و چهره‌های اشخاص زمان حیات مولوی و روابط اجتماعی آن عهد را می‌بینیم و همین نکته را دربارهٔ حافظ و شاعران دیگر نیز می‌توان گفت.

٤- 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 می گیرد و به موازات آن فلسفه و علم روز به روز بی‌بهاتر می‌شود:

آزمودم عقل دوراندیش را بعد از این دیوانه سازم خویش را

صوفیان به ما سفارش می‌کنند که خرد را رها کنیم و سرسپرده پیری بشویم و هر چه را که او فرمان می‌دهد بی چون و چرا فرمان بریم ولی اگر ما در کارها چون‌وچرا نکنیم و از علل امور و اشیاء نپرسیم، بدست خویش کمال خود را بی‌بنیاد کرده‌ایم زیرا ناچاریم سخنان کسانی را بپذیریم که به مسائل این جهان کمتر عنایتی دارند و می‌گویند: «جمله ارواح هر یک از مقام خود به این مرتبه اسفل‌السافلین نزول می‌کنند و بر مرکب قالب سوار می‌شوند و بواسطه قالب، کمال خود حاصل می‌کنند و باز از این جا عروج می‌کنند و به مقام اول خود می‌رسند.»[1] این ایستار که روی از جهان واقعی برمی‌گرداند، غفلت از کار جهان را ضروری می‌شمارد و ناظر به کمالی درونی است آن نیز از راه ریاضت و خوار شمردن تن. عارفان گرچه برای رسیدن به کمال پرورش را لازم می‌دانند امّا این پرورش را منحصراً بطور انتزاعی طرح می‌کنند اما می‌دانیم که پرورش فرد بدون دگرگونی بنیادی اجتماعی راه به جائی نمی‌برد تا زمانی که عوامل فساد و ستیزه‌های اجتماعی موجود و فعّال است، پرورش فرد اگر بی‌حاصل نیز نباشد به نتیجه‌های ضروری و قطعی نمی‌رسد. اگر ما رشتهٔ پرسش‌ها را قطع کنیم و بطور تجریدی 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 می‌کنند:

استن این عالم ای دل غفلت است هوشمندی این جهان را آفت است

هوشمندی زآن جهانست و چو آن غالب آید پست گردد این جهان

---

۱. کتاب الانسان الکامل - ص ۵۸

«یعنی چون دانستی و آگاه شدی، این دنیا را در اندیشهٔ خودت بی‌بنیاد کرده‌ای و فروریخته‌ای و این گام نخست است برای ساختن دنیائی دیگر (= آن جهان) ولی پژوهندگان یادشده این شعر را جور دیگر عرضه می‌کنند و می‌گویند غفلت لازم است امّا نباید در حدّ آن ماند بلکه باید به عقل کلی پرداخت یعنی به غفلتی عظیم‌تر. باید موجود را ندید و وجود را دید و این حدّ 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.»[1]

۵- ایستار امروزینه صوفیانه نه سلسله مراتب عارفان را در نظر می‌گیرد نه نسبیت تاریخی و نه تأثیر دو جانبهٔ فرد و جامعه را. بدتر از همه قشیری،سنائی، غزالی، مولوی، حافظ، شبستری 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 بن‌عربی) 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، ستمدیدگی مردم فرودست، رابطه قشرهای اجتماعی با یکدیگر، طرز عمل دیوانیان وزیران و خانقاه داران و...) امّا خیل

---

۱. مجله جهان‌نو - باقر پرهام شماره (۱۲ - ۱۰) ص ۹ - تهران ۱۳۴۷

عظیمی از صوفیان کلاً در بند «رستگاری» خویشند، و خود را در برابر مسائل اجتماعی بهیچوجه مسئول نمی‌دانند و کم نبوده‌اند کسانی 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 لالائی 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 نوشته‌است که «من ندانم که فارس و ابوحلمان که بودند و چه گفتند؟ امّا هر که قایل باشد به مقالتی به خلاف توحید و تحقیق وی را اندر دین هیچ نصیب نباشد»[1] و پس از ستایش دبستان خود، دبستان جنیدی و اصحاب صحو، دبستان بایزید بسطامی و اصحاب سکر را فروترین مرتبهٔ سلوک می‌شمارد. و شمس‌تبریزی که اوحدالدین کرمان را در کار نظارهٔ شاهدی می‌بیند می‌گوید که در چیستی؟ و او پاسخ می‌دهد: ماه را در طشت آب می‌بینیم. فرمود اگر در گردن دمبل نداری چرا آسمانش نمی‌بینی؟[2] و مولوی در برابر این گفته که اوحدالدّین پاکباز بود، پاسخ تندی می‌دهد و می‌گوید که او در عالم میراث بد گذاشت.[3] و علاءالدوله سمنانی تعریض‌های شدید بر محی‌الدین‌عربی دارد.[4] [3] و نوشته‌اند که روزی یاران مولوی دربارهٔ فتوحات مکیّه ابن‌عربی 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 ۱. کشف، ص ۳۳٤

۲ ۲ و ۳. مناقب‌العارفین - ص ٦١٦ و ٤٤٠

۳ ٤. چهل مجلس - تصحیح عبدالرفیع حقیقت - چاپ تهران - مجلس ۱۱ ص ۳۳ و ۳٤

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 «طبیب 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 غیبش دوا کنند[۲]

در این جاها و بسیاری جاهای 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 سفّاکی‌های شاهان عثمانی در تعریض به بعضی علماء چند قرن پیش می‌نویسند که «حکّام عثمانی بعد از شرب‌خمر فرمان جهاد صادر می کردند و دهن‌باز کرده‌بودند 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 - مزّین 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 - درمثل دوره آغازین فلسفه یونانی -

---

۱. مناقب‌العارفین. ص ۴۷۰

۲. درباره روابط حافظ و نعمت‌الله‌ولی ر. ک مقاله در کتاب مقالاتی دربارهٔ حافظ - چاپ دانشگاه شیراز

۳. مجله معارف. دورهٔ 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 که‌این 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. امّا اینان خود را با این مسأله بسیار روشن اصلاً آشنا نمی‌کنند که برای رفع تضاد باید علل موجدهٔ آن را از بین برد و علت اصلی آن نفس پرستی 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 حوزهٔ همگانی علم و حوزهٔ فردی گزینش اخلاقی، خط فاصلی کشیده است. جائی 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 فردگرائی 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 خواهدبود خود برنمی‌گزینم. درون آن

زاده می‌شوم. ارزش‌های فرهنگی نیز گزیده نمی‌شود بلکه بطور زنده از درون در مقام بخشی از روح قوم[1] می‌بالد. تاریخ، جامعه و فرهنگ همه با هم هرمی 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 کلاهم را به‌سوی درختی بیفکنم و آن گاه انتظار داشته باشم که کلاه شکوفه خواهد کرد. فرد باید به سوی سرچشمهٔ زندهٔ جامعه، به‌سوی گذشته آن، به سوی روح قوم برگردد.»[2]

گرچه در این زمینه هگل کاملاً محافظه‌کار است با این همه سخن او ستایش بی‌چون‌وچرای گذشته نیست زیرا گذشته گذشته است. هگل بمنظور یافتن خاستگاه‌های هستی اجتماعی و فرهنگی انسان به گذشته می‌نگرد. این را در رویاروئی با زمینهٔ زمان باید دید. هر عصری روحی یگانه، دیدگاه معینی درباره انسان و جهان دارد. همین عامل شکسپیر و مارلو را با همه تفاوت‌هائی که دارند فرزندان عصرشان می‌سازد. با همه تفاوت‌ها هردو متعلق به عصر الیزابت هستند و به آسانی از برناردشاو و یوجین‌اونیل مشخص می‌شوند.[3]

۶- می گویند که انسان روزبه‌روز از مرکز دایره یعنی شرق - شرق وجودی نه جغرافیائی - بُعد پیدا کرده‌است و مرحله با یونانی‌گرائی (کسمولوژیسم)، قرون وسطی (بنیادگرائی و کیشداری)، و دورهٔ 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 مهرومحبت می گذارم 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. آیااز این فرعونیت و بشرانگاری (هومانیسم) و نفسانیت می‌توان گذشت؟ نه. زیرا حوالت تاریخی این است که دوره دورهٔ فرعونیت و نیست‌انگاری باشد. و راه‌چاره فقط بی‌اختیار شدن از خود، هستی و بی‌خبری است» و:

هست 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 همهٔ ما بگذرد یا برای رسیدن به ملکوت لطف وجودی از سر این «هستی» گذشت تا از فرعونیت محتوم رهائی یافت. این سخنان به اندازه تعابیر 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 فهیمان 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 وسیلهٔ جهالت موعظه ایمان‌داران را نجات بخشد.»[1]

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. امّا 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 ۲۳ - ۱:۱۹ - عهد جدید - ص ۲۶۶

باید در این آثار آن جان مایه اصلی را یافت که از ارزش‌های مثبت زندگانی و هستی دفاع می کند و درس امید، شکیبائی، پیروزی دادبربیداد، بزرگواری، و آزادگی می‌دهد. در عرفان اصیل ما انسان موجودی نیست حقیر وکوچک که در گردابی دوارانگیز گرد خود سرگردان باشد و در اثر بی‌هدفی، درون ورطه نیست انگاری فروافکنده شده‌باشد. 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 می‌تواند 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

قیدشکنی دیگر...

عبدالعلی دست‌غیب

ترانه‌های ملکوت - سید علی صالحی، نشر نقره - تهران - ۱۳۶۸

امروز دوستداران 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 گاثه‌ها و یشت‌ها نمونه‌ایست از همین شوق سیراب نشدنی 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 امّا 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 وآثار 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 دراین جا ترکیب‌ها و استعاره‌های زیباتری می‌سازد. «ترانه‌های ملکوت» در وزن عروضی و وزن نیمائی سروده نشده امّا مانند همهٔ نوشته‌های خوب ضرب آهنگ کلامی شورانگیزی دارد. ترکیب کلام و وقف‌ها و تأکید های 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 امّا در بازسرائی‌های صالحی و دیگر اشعار او این موسیقی و هماهنگی از درون خود سخن می‌بالد. تأکید ها و وقفه‌ها و زیر و بم جمله‌ها از معنای سخن حاصل می‌شود یعنی از کیفیت و فشار عاطفه و اندیشهٔ 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. امّا به این بینش وری که حافظ زندگانی درونی است، مقیّد نیست، یله و آزاد است. احساس دینی، دینی به معنای وسیع واژه در شاعران بسیار نیرومند است، امّا مانند کبوتر مولوی رو به سوی جانب بی‌جانبی دارد، در فضاهای آزاد پرواز می‌کند. از پشت‌ها 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 می کوبد 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 شیفتهٔ پونه و شقایق و سنگ و چشمه و ماه و خورشید است. این اسب سرکش جنوبی اکنون در قفس شهر دودزده و پر ازدحام تهران افتاده امّا چون نمی‌تواند با این زندگانی خوگر شود، می‌خواهد روزنه‌ای به جهان کهن، دنیای آب و آئینه 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، بَدَوی امّا غنی و پر از شعر راازعهد عتیق باز می گیرد 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 نمایندهٔ 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 امّا در این بازسرائی نیز موفق است. در غزلهای سلیمان می‌خوانیم:

«آواز فاخته در ولایت ما شنیده می‌شود / درخت انجیر میوهٔ خود را می‌رساند / و موها گل آورده رایحهٔ 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. نویسندهٔ 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. امّا غزل غزل‌های سلیمان جور دیگری است. ترانه عشق ملکوتی نیست بلکه در جو جهان انسانی دم می‌زند. دخترکی عاشق، فرزند صحرا و تاک‌بنان، فریاد شوق خود را در گوش قوم و دل دشت سر می‌دهد، معشوق را به نام می‌خواند و شوریده و شیدا در درّه‌ها 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 سر شار 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 چشمه‌سار 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 نمونهٔ ممتاز آن بوده است. صالحی دگر بار این چنگ کهن را به نغمه در آورده: «سینه به سایه کوه‌ها بسپریم و بخوانیم و عاشقانه بسیریم.» (همان، ۷۱) این آهنگ و فضا کجا و فضا و آهنگ تیره وتار 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 فضای آفتابی زمین می‌آورد. یاد آور ترانه‌های غنائی یونان کهن «لبانش سوسنانند / چکیده از چم چشمه‌های زلال» (ترانه‌های ملکوت، ۸٤) 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 ببینیم و بخوانیم.

۱۳۷۰

کتابنامه

الف - داستان‌ها و اشعار معاصران

۱- برگزیدهٔ اشعار نیما یوشیج ۱۳۴۲

۲- گلایه - محمد زهری ۱۳۴۵

۳- هوای تازه - احمد شاملو ۱۳۳۶

۴- باغ آینه - احمد شاملو ۱۳۳۹

۵- آیدا در آینه - احمد شاملو ۱۳۴۳

۶- آیدا و درخت... - احمد شاملو ۱۳۴۴

۷- شکفتن در مه - احمد شاملو ۱۳۴۹

۸- بوف کور - صادق هدایت ۱۳۳۱

۹- نوشته‌های پراکنده - صادق هدایت ۱۳۴۴

۱۰- چمدان - بزرگ علوی ۱۳۱۳

۱۱- چشمهایش - بزرگ علوی ۱۳۳۱

۱۲- روز اول قبر - صادق چوبک ۱۳۴۴

۱۳- نامه‌های نیما به همسرش ۱۳۵۰

۱٤- ستاره‌ای در زمین - نیمایوشیج ۱۳۵٤

۱۵- دنیا خانهٔ من است - نیمایوشیج ۱۳۵۰

۱٦- حرفهای همسایه - نیمایوشیج ۱۳۵۱

۱۷- آهنگ دیگر - منوچهر آتشی ۱۳۳۹

۱۸- برگزیدهٔ قصائد بهار ۱۳٤۵

۱۹- عصیان - فروغ فرخزاد ۱۳۵۱

۲۰- تولدی دیگر - فروغ فرخزاد ۱۳٤٦

۲۱- شعر جنوبی - محمود سجادی ۱۳۵۱

۲۲- سرخی گیلاس‌های کال - فرهاد شیبانی ۱۳٤۹

۲۳- در کوچه باغ‌های نشابور - شفیعی کدکنی ۱۳۵۱

۲٤- صدای میرا - سعید سلطانپور ۱۳٤۷

۲۵- هراس - حسن هنرمندی ۱۳٤۸

۲٦- پائیز - سیروس مشفقی ۱۳٤۸

۲۷- طنین در دلتا - طاهرهٔ صفارزاده ۱۳٤۹

۲۸- دلتنگی‌ها - یدالله رؤیائی ۱۳٤٦

۲۹- از دوستت دارم - یدالله رؤیائی ۱۳٤۷

۳۰- بازی‌های هستی - شیرازپور پرتو ۱۳٤۷

۳۱- قایقران رود پائیز - صفی ۱۳۵۰

۳۲- شبات - اسماعیل خلج ۱۳۵٦

۳۳- آسید کاظم - استاد محمد ۱۳۵۲

۳٤- پژوهشی ژرف - عباس نعلبندیان ۱۳٤۷

۳۵- جوی و دیوار و تشنه - ابراهیم گلستان ۱۳٤٦

۳٦- مدوّمه - ابراهیم گلستان ۱۳٤۸

۳۷- آذر، ماه آخر پائیز - ابراهیم گلستان ۱۳٤۸

۳۸- زن زیادی - جلال آل‌احمد ۱۳٤۹

۳۹- فتنه - علی دشتی ۱۳۵۵

٤۰- زیبا - محمد حجازی ۱۳۵۵

٤۱- اشک معشوق - حمیدی شیرازی ۱۳

٤۲- منهم گریه کرده‌ام - جهانگیر جلیلی (چاپ ششم)

٤۳- جنایات بشر... - ربیع انصاری (چاپ نهم)

٤٤- خانه روشنی - غلامحسین ساعدی ۱۳

٤۵- چوب بدستهای ورزیل - غلامحسین ساعدی ۱۳٤٤

٤٦- ده لال‌بازی - غلامحسین ساعدی ۱۳٤۲

٤۷- بهترین بابای دنیا - غلامحسین ساعدی ۱۳٤٤

٤۸- از پشت شیشه‌ها - اکبر رادی ۱۳٤٦

٤۹- افول - اکبر رادی ۱۳٤۳

۵۰- در مه بخوان - اکبر رادی ۱۳۵٤

۵۱- روزنهٔ آبی - اکبر رادی ۱۳٤۱

۵۲- پهلوان اکبر می‌میرد - بیضائی ۱۳۵٤

۵۳- هشتمین سفر سندباد - بیضائی ۱۳۵۰

۵٤- آهو، سلندر... - بیضائی ۱۳۵٦

۵۵- یکی بود یکی نبود - محمدعلی جمال‌زاده ۱۳۳۳

۵٦- بانو و سگ ملوس - چخوف ۱۹٦؟

۵۷- مالون می‌میرد - ساموئل بکت ۱۹۶۸
۵۸- ممالک‌المحسنین - طالب‌زاده ۱۳٤۷
۵۹- چهار صندوق - بهرام بیضائی ۱۳٤٦ درمجله دفترهای زمانه
٦۰- سه نمایشنامهٔ عروسکی - بهرام بیضائی ۱۳۵۷
٦۱- تذکرهٔ ایلیات - سیدعلی صالحی ۱۳٦۸

ب - پژوهش‌ها و مقاله‌ها:

٦۲- هزارهٔ فردوسی ۱۳۲۰
٦۳- بهار و ادب پارسی (ج ۱) ۱۳۵۱
٦٤- کاروند کسروی - یحیی ذکاء ۱۳۵۲
٦۵- در پیرامون ادبیات - احمد کسروی ۱۳۲۵
٦٦- سخنرانی در انجمن ادبی - احمد کسروی ۱۳٤۳
٦۷- تاریخ مشروطه ایران - احمد کسروی ۱۳۳۰
٦۸- مشروطه بهترین شکل حکومت- احمد کسروی ۱۳۳۵
٦۹- حافظ - دکتر محمود هومن ۱۳٤۷
۷۰- شعر چیست - دکتر محمود هومن ۱۳۵۵
۷۱- جامع نسخ - مسعود فرزاد ۱۳٤۷
۷۲- برخی بررسی‌ها - ا. طبری ۱۳٤۸
۷۳- مولوی‌نامه - جلال همائی ۱۳۵٦
۷٤- تاریخ ادبیات ایران - جلال همائی چاپ سوم
۷۵- تقویم و تاریخ در ایران - ذبیح بهروز ۱۳۳۱
۷٦- قصهٔ 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 - ذبیح‌الله صفا ۱۳۳۲

۸۰- تاریخ ادبیات درایران- ج۳ بخش۱ ذبیح‌الله صفا ۱۳۵۳

۸۱- تاریخ ادبیات درایران- ج۳ بخش۲ ذبیح‌الله صفا ۱۳۵۲

۸۲- بنیاد نمایش در ایران - جنتی عطائی ۱۳۵۶

۸۳- ارزیابی شتابزده - جلال آل‌احمد ۱۳۴۳

۸۴- غرب‌زدگی - جلال آل‌احمد ۱۳۵۶

۸۵- دمی با خیام - علی دشتی ۱۳۴۳

۸۶- نقشی از حافظ - علی دشتی ۱۳۴۹

۸۷- نقد حال - مجتبی مینوی ۱۳۵۱

۸۸- حماسه‌سرائی در ایران - ذبیح‌الله صفا ۱۳۳۳

۸۹- آیندهٔ ایران... - داریوش شایگان ۱۳۵۴

۹۰- جام جهان‌بین - محمدعلی اسلامی ۱۳۴۹

۹۱- احوال و آثار ابوحیان - خدامراد مرادیان ۱۳۵۲

۹۲- کتاب صادق هدایت - محمود کتیرائی ۱۳۵۰

۹۳- شعر نو از آغاز تا امروز - محمد حقوقی ۱۳۵۱

۹۴- ادبیات معاصر ایران (شعر) - محمد حقوقی ۱۳۵۵

۹۵- رئالیسم و ضدرئالیسم - میترا ۱۳۴۵

۹۶- شاعران در زمانهٔ عسرت - رضا داوری ۱۳۵۰

۹۷- سبک‌شناسی ج ۳ - بهار ۱۳۳۷

۹۸- از صبا تا نیما - یحیی آرین‌پور ۱۳۵۰

۹۹- رضا کمال (شهرزاد) - جنتی عطائی ۱۳۳۳

۱۰۰- شیخ محمد خیابانی - علی بادامچی و... ۱۳۵٦

۱۰۱- الیوت - «اچ. کنز» ۱۹٦۲

۱۰۲- مکتب حافظ - منوچهر مرتضوی ۱۳٤٤

۱۰۳- پردهٔ پندار - علی دشتی ۱۳۵٤

۱۰٤- یک فصل از آثارالباقیه - اعتضادالسلطنه (اکبر داناسرشت) ۱۳۵۲

۱۰۵- اندیشهٔ ترقی - فریدون آدمیت ۱۳۵۱

۱۰٦- فکر آزادی - فریدون آدمیت ۱۳٤۰

۱۰۷- مقالات تاریخی - فریدون آدمیت ۱۳۵۲

ج - متن‌های کهن:

۱۰۸- کشف‌المحجوب - هجویری ژوکوفسکی ۱۳۳٦

۱۰۹- رسائل خواجه‌عبدالله‌انصاری تابندهٔ گنابادی ۱۳۱۹

۱۱۰- مصباح‌الهدایه - محمود کاشانی جلال همائی چاپ دوم

۱۱۱- مناقب‌العارفین - افلاکی تحسین یازیچی ۱۹۵۹

۱۱۲- حافظ پژمان بختیاری ۱۳۱۸

۱۱۳- مقامات ژنده پیل - سدید الدین غزنوی حشمت مؤید ۱۳٤۰

۱۱٤- انسان الکامل (نسفی) م. موله ۱۳۵۰

۱۱۵- تذکرة اولیاء - عطار نیکلسن ۱۳۳٦

۱۱٦- کلیات سعدی از روی نسخهٔ فروغی ۱۳۳۳

۱۱۷- المعجم فی معائیرالاشعارالعجم (شمس‌قیس) مدرس‌رضوی ؟

۱۱۸ - مقالات شمس تبریزی	احمد خوشنویس	۱۳۴۹
۱۱۹ - لطائف‌الحقائق - رشید الدین فضل‌الله	غلامرضا طاهر	۱۳۵۵
۱۲۰ - کلیات عبید زاکانی	عباس اقبال	۱۳۳۲
۱۲۱ - مثنوی مولوی	نیکلسن	۱۹۲۵
۱۲۲ - نفحات‌الانس - جامی	علی اصغر حکمت	۱۳؟
۱۲۳ - تذکرة‌اشعراء - دولتشاه‌سمرقندی	محمدرمضانی	۱۳۳۸
۱۲۴ - احصاء العلوم - فارابی	حسین خدیو جم	۱۳۴۸
۱۲۵ - مناقب اوحدالدین کرمانی	بدیع‌الزمان‌فروزانفر	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 - ترجمه‌ها

۱۳۰ - ترکستان‌نامه - بارتولد	کریم کشاورز	۱۳۵۲
۱۳۱ - میراث ایران - خاورشناسان		۱۳۳۶
۱۳۲ - اسلام درایران - پطروشفسکی	کریم کشاورز	۱۳۵۴
۱۳۳ - سیرحکمت در اروپا	محمدعلی فروغی	۱۳۱۷
۱۳۴ - تاریخ فلسفه درجهان‌اسلامی - حناالفاخوری	عبدالمحمد آیتی	۱۳۵۵
۱۳۵ - تاریخ تمدن - ویل دورانت	ابوالقاسم پاینده	۱۳۴۳
۱۳۶ - هنر چیست - تالستوی	کاوهٔ دهگان	۱۳۳۴
۱۳۷ - ده رمان بزرگ - موام	کاوهٔ دهگان	۱۳۴۶

۱۳۸ - مکبث - شکسپیر فرنگیس شادمان ۱۳۵۱
۱۳۹ - تولد شعر - سانتیانا و... منوچهر کاشف ۱۳۴۷

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 شمارهٔ ۶۹ - ۱۳۴۱
۱۴۵ - اندیشه و هنر - ویژهٔ آل‌احمد
۱۴۶ - اطلاعات ماهانه - سال اول و دوم
۱۴۷ - جهان نو - دورهٔ جدید از سال ۱۳۴۶
۱۴۸ - رودکی - شماره‌های ۷ و ۷۵/۶ و ۷۸
۱۴۹ - فردوسی دورهٔ جدید از سال ۱۳۴۰
۱۵۰ - پیام نو - سال ۴
۱۵۱ - صدا - زمستان ۱۳۵۱
۱۵۲ - دفترهای زمانه - شمارهٔ ۱ - بهمن‌ماه ۱۳۴۶

* توضیح لازم: برخی مقاله‌هائی 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 تجدیدنظر اساسی کرده‌ام و به صورتی که در این کتاب می‌بینید تازگی‌هائی دارد که عذرخواه چاپ تازهٔ آن در این مجموعه است.

نشر خنیا منتشر می کند:

همیشه مادر

(رمان)

علی اشرف درویشیان

نشر خنیا منتشر می کند:

- **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

- **سیاسنبو**

(داستانهای کوتاه)

محمد رضا صفدری

نشر خنیا 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 دریچهٔ یادها**

  همسر و فرزندان تولستوی،

  ماکسیم گورکی، رپین،

  استانیسلاوسکی و

  مترجم: شیرین‌دخت دقیقیان

- **در ویلا**

  (داستان بلند)

  سامرست موام

  مترجم: محمد رضا نورائی

نشرخنیا

۲۵۰۰ ریال