مسائلی از فرهنگ و هنر و زبان

احسان طبری

انتشارات انجمن دوستداران احسان طبری

مسائلی از فرهنگ و هنر و زبان

احسان طبری

http://tabari.blogsky.com

http://tabari.tk

mail: ehsan_tabari2001@yahoo.com

فهرست :

برخی مسائل مربوط به هنر و نقش اجتماعی آن..... ٤

شعر و نو پردازی..... ١٧

طلسم یأس..... ٣٥

طلسم یأس فرو می شکند..... ٥١

داستان نگاری فارسی به پیش میرود..... ٥٩

بوف کور و دنیای رجّاله ها..... ٦٨

همین گونه خوب است ، باید همینگونه باشد!..... ٨١

قهرمان منفرد یا مجاهد خلق ؟..... ٨٨

دربارۀ فرهنگ ایران و سیاست درست فرهنگی در کشورما..... ٩٧

زبان و تاریخ..... ١١٦

در بارۀ ارثیۀ ادبی ما..... ١٢٥

باردیگر درباره خط و زبان پارسی..... ١٤٤

سرنوشت زبان و نثر فارسی..... ١٦٠

کتاب حاضر، شامل مقالاتی است که درباره برخی مسائل فرهنگ و هنر و زبان، درسال های چهل و پنجاه، درمطبوعات خارج ازکشور، با امضاء آشکار یا مستعار، بوسیله این جانب نوشته شده است. و همان مقالات اینک، با برخی اصلاحات کوچک دراین مجموعه به چاپ می رسد.

دوری از محیط ایران بناچار اثرات خود را در دیدها و داوری ها باقی گذاشته، ولی معهذا تصور می کنم مجموعه حاضر متضمن یک سلسله نکات و طرح ها و استدلال ها و قضاوت هاست که بهر صورت انتشارآنها را خالی از فایده نمی کند.

در زمینه مسایل مطروحه در این مجموعه، مولف مقالات دیگری نیز دارد که متاسفانه توفیق گرد آوری آنها در کنار مقالات حاضر دست نداد والا مجموعه را از جهت ارائه طیف کاملی از نظریات نویسنده محتملا تکمیل می کرد. امید است این نقص با انتشار بخش دوم این مجموعه، زمانی برطرف شود.

احسان طبری

تهران- مرداد ۱۳۵۹

«امر ادبی کمتر از همه به هموار ساختن مکانیکی ، هم تر از کردن ، تسلط اکثریت بـر اقلیـت تـن در می دهد ، جای بحث نیست که در این امر مـسلماً تأمین عرصـهٔ وسـیع ابتکـار شخـصی ، گرایـشهای فردی ، میدان برای فکر و تخیل ، شکل و مـضمون ضروری است.»

لنین- کلیات به روسی- جلد دهم صفحه ۲۸

برخی مسائل مربوط به هنر
و
نقش اجتماعی آن

هنر فولکلوریک ، هنر کلاسیک و هنر مدرن

هنر زمان ما را می توان بخاطر تسهیل درک آن به سه جریان یا سه مقوله[۱] عهده تقسیم کرد : هنر فولکلوریـک یـا خلقی ، هنر کلاسیک و هنر مدرن (یا نوین ، یا معاصر) .

هنر فولکلوریک بخشی از فرهنگ خلقی است [۲]. خصیصهٔ هنر فولکلوریک ، بدوی بودن آن از جهت اصول فنـی ، خیال پردازانه و مه آلود بودنش از جهت منطق هنری است . واقعیت (طبیعت زندگی) در این هنر بشکل کنایه آمیـز (سمبولیک) ، پندار آمیز (فانتاستیک) و با تأکیدات و غلوهای خاصی منعکس می شود . هنرمندان فولکلوریـک غالبـاً

۱) لفظ «جریان » و لفظ «مقوله» هر دو نارسا و تقریبی است . در علم استتیک ، مفهوم «جریان هنری » و «اسلوب هنری» و «مکتب هنری» به آنچه که نگارنده در متن نوشته نزدیک است ولی در تقسیم بندی فوق مقوله های مطروحه (فولکلوریک ، کلاسیک ، مدرن) بسی بغرنج تر از تمام مفاهیم مشروحه یعنی جریان ، اسلوب و مکتب است و در واقع سه نوع استتیک ، سه نوع «مجموع قوانین » و «کدکس» استتیک را در بر می گیرد.

۲) در فرهنگ فولکلوریک نه فقط هنر بلکه علوم فولکلوریک نیز وارداست . برای آگاهی از بخشهای مختلف فولکلور بمعنای فرهنگ خلق ، رجوع کنید به «مقاله و طرح نویسنده فقید » صادق هدایت در مجموعهٔ نوشته های پراکندهٔ وی ، چاپ تهران .

گمنامند . آثار ادبی این هنرمندان غالبا سینه به سینه منتقل شده و فقطدر یکی دو قرن اخیر است که ثبت و ضبط و جمع آوری می گردد . خلاقیت در هنر فولکلوریک به صورت وسیعی انجام می گیرد ولی آن بخشهایی از این هنر مانا و پایدار است که از پرویزن های ذون عمومی می گذرد . لذا گوهرهای هنر فولکلوریک غالباً نفیس است . در مصر ، که سواد عمومی و آگاهی و خود آگاهی اجتماعی سریعاً در حال اوج است ، زمینه های عینی هنر فولکلوریک، تغییر می کند و بتدریج تفاوت کیفی آن با انواع دیگر جریانات هنری کمتر و کمتر میشود .

منظور از هنر کلاسیک تمام آن اسالیب (یا مکاتب) و جریانات مختلف هنری است که بر پایهٔ سنن دیرینهٔ خلاقیت هنری و قواعد دیرینهٔ استتیک پدید آمده [۳]. به این توضیح و تعریف باید افزود که هنر کلاسیک از عهد عتیق آغاز شده و امروز نیز یکی از مقولات مهم هنر زمان است و مراحل رشد بسیار متنوعی را در ازمنه و اعصار مختلف گذرانده است . هنر کلاسیک بر خلاف هنر فولکلوریک اثر هنرمندان شناخته شده است و محصول نضج مفاهیم و استنباطات زیبا شناسی یا استتیک کلاسیک و رشد آگاهانه منطق هنری است . در استتیک کلاسیک هدف عمدهٔ عبارت است از انعکاس هر چه کاملتر ، دقیق تر و مطابق تر (adequat) واقعیت عینی بوسیله اوصاف و تصاویر هنری . مراعات شباهت در نقاشی و حجاری ، حفظ مقارنه و موازنه ، توجه به تزئین ، ایجاد شکوه و جلال در معماری توصیف هر چه واقعی تر زندگی و طبیعت در ادبیات و هنر نمایشی ، مراعات خوشاهنگی و قوانین هارمونی مبتنی بر تنالیته (Tonalité) در موسیقی . مقررات زیبا شناسی کلاسیک قرنها و قرنها حقایق غیر قابل انکار شمرده میشد و کماکان صلابت خود را حفظ کرده است .

هنر مدرن بویژه از اواخر قرن ۱۹ و اوائل قرن ۲۰ پدید شده و مدعی تحول کیفی عمیق در مفاهیم و استنباط بنیادی و اساسی استتیک است . گاه به معیارهای زیبا شناسی فولکلوریک متوسل گردیده و مثلاً از مناظر و مرایای نقاشیهای بدوی افریقائیان الهام می گیرد ، گاه معیارهای صرفاً ذهنی و روحی ، انفرادی و حتی من در آوردی را جانشین معیارهای عینی ، واقعی ، همه فهم و همه پسند می کند . هنر مدرن منکر اصل شباهت در نقاشی و

۳) نگارنده در اینجا «کلاسیک» را به معنای «مکتب کلاسی سیزم» ادبی بکار نبرده آنرا مفهومی در مقابل فولکلور و مدرن میشمرد و بدیسان در مفهوم هنر کلاسیک انواع مکاتب و جریانات هنری غربی و شرقی که داخل در گنجینهٔ فرهنگی کشورها شده است وارد می شود و نه فقط هنر کلاسیک اروپای غربی .

حجاری ، طرفدار عدم مقارنه و موازانه ، احترای از زینت پرستی و جلال و شکوه سازی در معماری ، تقویت جهت دید فردی و درک ذهنی پدیده های حیات در ادبیات و هنر نمایشی و توسل به کژآهنگی و آتونالیته در موسیقی است. هنر مدرن به «دید شخصی» و «بافت عمیق هنری» و تحمیلات ماوراء واقعی (سوررئال) هنرمند تکیه می کند و بر آنست که در دنیای عجول ، خسته و پر تب و تاب کنونی می خواهد هنری همانند محیط و عصر پدید آورد. بعلاوه هنر مدرن محصول بسط شگرف صنعت و رخنه ژرف آن در بیان هنری نیز هست چیزی که پایه و مبنای **کاملاً منطقی و واقعی** هنر مدرن را ایجاد می کند . آنچه هنر مدرن نام دارد هنوز یک مفهوم مرکب و پیچیده ایست که انواع جریانات را در بر می گیرد . برخی از این جریانات ادامه منطقی ولی نو آورانه استتیک کلاسیک است و برخی دیگر نفی برخی از اصول مسلم استتیک کلاسیک .

حال مسئله ای که مطرح می شود چنین است : رابطهٔ ما با هنر مدرن چگونه است ؟ آیا باید به هنر فولکلوریک و هنر کلاسیک بسنده کرد و هنر مدرن را به مثابه انحطاط و انحراف در جهان هنر نفی نمود ، یا باید انرا دربست پذیرف و ستود و حتی از هنر فولکلوریک و کلاسیک دست کشید ؟ این مسئله یکی از مسائل حاد ، مهم و مورد بحث عصر ماست و چنانکه شگرد جامعه است در آن تضادهای افراطی و تفریطی فراوان دیده میشود و این جریان به جامعهٔ ایران نیز راه یافته است .

بنظر ما تأیید و یا تقبیح درست هنر مدرن کار غلطی است . هنر مدرن سرشار از ادعاها ،لاف و گزاف ها ،گمراهیها و در عین حال جستجوها و یافت ها شگفت انگیز است . این هنری است در حال قوام گرفتن و پدید آمدن . خطا است اگر آنرا انحطاط خالص بشمریم ، اگر چه انحطاط نیز در آن رخنه دارد ، خطا است اگر آنرا شکل پرستی (فرمالیسم) صرف بدانیم ، اگر چه بشکل پرستی آلوده است ، خطا است اگر آنرا منحصراً خادم ارتجاع بپنداریم ،اگر چه گاه به خدمت اندیشه های ارتجاعی نیز گماشته شده ، خطا است اگر آنرا دربست انکار کنیم و راه خلاقیتش را سد نمائیم .

هنر مدرن در صورتیکه پیوند عمیق و عضوی خود را با هنر های فولکلوریک و کلاسیک بر قرار نماید و بویژه از **ضرورتها و نیازمندی های صنعتی، فنی و حیاتی عصر ما** برخیزد و از محتوی مترقی و واقع بینانه انباشته شود ، بخش تازه و عالی در کاخ خلاقیت هنری انسانی و دنبالهٔ منطقی تکامل اندیشه های زیبا شناسی وی است .

در میان هنرمندان مدرنیست نقاشانی از قبیل پیکاسو و شاعران از قبیل گارسیا دو لورکا و پابلو نرودا و درام نویسانی از قبیل برتولد برشت در عمل نشان داده اند که چگونه هنر آنها میتواند به یک بخش ضرور تمدن و جنبش مترقی انقلابی عصر ما بدل گردد [۴].

تناسب بین اجزاء سگانهٔ هنر

اجزاء سه گانه و لاینفک یک اثر هنری عبارتست از **محتوی فکری** یا اندیشهٔ اثر هنری ، **مختصات بدیعی** یا صرفاً هنری آن اثر و **مختصات فنی** .

مقصد از **محتوی فکری** یک اثر هنری یعنی آنکه آن اثر چه می خواهد بگوید ، چه دردی دارد ، از چه دفاع و چه چیز را محکوم می کند ، به چه چیز شما را فرا می خواند و هدفش چیست .

مقصد از **مختصات بدیعی** یا هنری یک اثر یعنی آن اوصاف و تصاویر ، چهره ها و سجیه ها، نکات و تشبیهات و تعبیرات هنری که هنرمند به کمک آن میتواند واقعیت زندگی را هر چه کاملتر ، هر چه رساتر و هرچه گیراتر منعکس سازد . یابندگی و آفرینندگی هنرمند همانا در همین جاست .

اما **مختصات فنی** در هر هنر یعنی مجموعه قواعدی که برای بکار بردن مصالح اولیه هنر معین لازم است و بدون دانستن آن ، هنرمند از عهده استفادهٔ بجا از آن مصالح و ترکیب آنها بر نمی آید . مختصات فنی را میتوان در اثر تحصیل و ممارست کسب کرد ولی مختصات بدیعی ناشی از قریحهٔ هنرمند است و قریحه یا موهبت هنری ، خود

٤) بسط صنایع جدید بخصوص ، در معماری و انواع هنر پلاستیک و تصویری و تزئینی تأثیر عمیقی داشته و تناسب خطوط ، سبکی ، سادگی ، پراتیک و سودمند و راحت و نشاط آور بودن ، توجه زیاد به «سهل و ممتنع»بمثابهٔ یک سلسله قواعد استتیک در پرتو امکانات فنی و صنعتی پیشرفت های حیرت انگیز کرده است . هم اکنون برخی از نمونه های معماری و کوزه گری و کار چوب ، بلور و فلز و تزئین و دکوراسیون و رکلام و غیره به سبک مدرن ، با عالیترین آثار کلاسیک پهلو میزند . استتیک مدرن با طی انواع سر گشتکی ها راه خود را بتدریج می یابد و دمبدم اعتقاد بنفس بیشتری کسب می کند .

محصول استعداد خاص و همچنین پرورش و محیط مساعد است و بهمین جهت اگر قریحه هنری موجود نباشد ، آنرا نمی توان کسب کرد [۵].

حال این سئوال پیش می آید : در یک اثر هنری از این اجزاء سه گانه (مختصات فکری ، بدیعی ، فنی) کدام مهمتر است ؟ بلافاصله باید گفت اگر یک اثر هنری فاقد مختصات بدیعی باشد همه چیز هست بجز اثر هنری ، زیرا آن **ویژگی** که اثر هنری را به مثابه مظهر خاصی از خلاقیت شعور انسانی از انواع دیگر خلاقیت ها جدا می کند همانا «بدیع» یا هنری بودن آنست ، نه اینکه مشتمل بر فکر و اندیشه ایست ، یا حاکی از دانستن قواعد فنی معین . بهمین جهت حق است اگر کسی را که موافق قواعد فنی و مراعات علوم عروض و قانیه و صنایع لفظیه و معنویه ابیاتی سروده است ولی شعرش از قریحهٔ خلاق شاعرانه ، از سوزها و شورها ، از یافت ها و نکته دانی ها ، از احساسات و تخیلات ، از تعابیر و تصاویر بدیع و غیره تهی است ، شاعر ندانیم [۶] و تنها ناظم بشریم . آری یک اثر هنری تنها زمانی در خورد چنین نامی است که واجد مختصات ضرور بدیعی لااقل بحد مطلوب و کافی باشد . ولی اگر مختصات بدیع ، جامهٔ زیبائی بر پیکر زشت اندیشه هائی پوچ ، کژ و زیانمند باشد چطور ؟ آیا باز هم اثر هنری است ؟ آری زهری شیرین و افیونی معطر است ولی اثر هنری است چنانکه برخی اثار فرانتس کافکا یا نوشته های

---

۵) بغرنجی پدیدهٔ «قریحه هنری» موجب بود که خلاقیت هنر را پیشینیان گاه امری سحری و ماوراء طبیعی و الهی و مرموز و غیر قابل درک (که آن را برخی ها «نابغه» نام داده اند) میشمردند . نظامی گنجوی از «کیمیای سخن» سخن برگزید و در وصف قریحهٔ هنری در اثر خود مخزن الاسرار ابیات دلاویز زیرین را سروده است :

پردهٔ رازی که سخن پروری است — سایه ای از سایهٔ پیغمبری است
زاتش فکرت چو پریشان شوند — با ملک از جملهٔ خویشان شوند
چون به سخن گرم شود مرکبش — جان بلب آید که ببوسد لبش
از پی لعلی که بر آرد ز کان — رخنه کند بیضهٔ هفت آسمان

٦) ملک الشعراء بهار این مطلب را به بیان خود در قطعه زیرین چنین وصف می کند :
شعردانی چیست ؟ مرواریدی از دریای عقل
شاعران افسونگری کاین طرفه مروارید سفت
شعر آن باید که خیزد از دل و جوشد ز لب
باز در دلها نشیند ، هر کجا گوشی شنفت
ای بسا شاعر که او در عمر خود نظمی نبافت
وی بسا ناظم که او در عمر خود شعری نگفت

صادق هدایت را می توان از این نوع شمرد . جامعه حق دارد آنرا تشویق نکند ولی نمی تواند هنـری بـودنش راانکـار نماید . حا اگر افکاری سالم ، درست و سودمند با شور هنری همراه ولی از حلیهٔ مختصات فنی عاری باشـد چطـور ؟ این اثر نیز جزء آثار هنری است ولی در اثر نقائص فنی و عامیگری ها و ناشیگری ها نمی تواند بـه ذروهٔ آثـار درجـه اول برسد . ضعف فنی ان اثر را از رونق می افکند . لذا سه جزء مشروح در فوق هر سه ضروری است و در میان این سه جزء جهت بدیعی که موجد خصوصیت اثر هنری است جای ویژه ای دارد این شرایط از هم انفکاک ناپذیر است و در عمل نمی توان یکی را بر دیگری رحجان داد .

ضرورتهای اجتماعی گاه پیش می آورد که یک اثر هنری دارای محتوی فکری خوب و از جهت فنی قابل پذیرش و از جهت بدیعی ضعیف را جامعه مورد تشویق خاصی قرار داده و یک اثر هنری دارای محتوی فکری بـد و از جهـت فنی و بدیعی قوی را در سایه گذاشته است . باید در این نوع موارد فوق العاده دقیق و محتاط بود و نرمش داشـت تـا مبادا چنین عملی موجب تنزل هنر و تبدیل هنر به عرصهٔ موعظه ها و میتینگهای ارزان قیمت و پیش پا افتاده شود . باید دامنهٔ چنین ضرورت هایی را فوق العاده محدود کرد و جهت بدیعی اثر هنری را در مقام بسی والا ، بسی ارجمند قرار داد تا قریحه های نیرومند ببالند و بشکفند[۷] .

شکل و مضمون

شکل (یا فرم) مولود طرز برخورد هنرمند به مصالح اولیه هنری (اعم از رنگ ، سنگ ، آهنگ ، ژست ، وزن ، لفـظ و غیره) و شیوه ترکیب آنهاست . شکل کالبدی است برای روان مضمون . مضمون و شکل مانند باده و ساغر ، دانـه و پیمانه با یکدیگر پیوند عنصری و سرشتی دارند . به قول مولوی

ای برادر قصه چون پیمانه است معنی اندر وی بسان دانه است .

---

۷) نظامی سخت گیری نسبت به اثار هنری را توصیه می کند :

به که سخن دیر پسند آوری تا سخن از دست بلند آوری

و نیز دربارهٔ ضرورت سخت گیری هنرمندانهٔ خود می گوید :

آنچه در این پرده نشانت دهند گر نستانی ، پر از آنت دهند

مسئله مطروحه اینست که آیا از میان شکل و مضمون کدامیک مقدمند و کدامیک بیشتر پذیرای تکامل و تحولند ؟ بدون درنگ میتوان گفت که انکار تقدم مضمون بر شکل روا نیست . مطلق کردن شکل و بی اعتنائی به مضمون یعنی شیفته شدن به ترکیب مصالح و غافل ماندن از هدف و معنای این ترکیب . این عمل شکل پرستی و فرمالیسم است . کالبدی بی روان هر اندازه هم که زیبا باشد قدر و منزلت آن کالبد نازیبائی را که جاندار است نخواهد داشت . از سوی دیگر مطلق کردن مضمون یعنی شیفته شدن به واقعیت و صحّت محتوی اثر هنری و بی اعتنائی به کیفیت ترکیب مصالح ، بی اعتنائی به شکل . اگر چه اثری که دارای محتوی نیکوست علی رغم شکل ناسزاوار اثری است ، ولی سزاست که بین صورت و سیرت ، شکل و محتوی ، جان و کالد تناسبی باشد . لذا باید بین شکل و مضمونپیوسته تناسب ضروری رایافت و پس از توجه عمیق به مضمون بلافاصله توجه کامل بشکل معطوف داشت . شکل و مضمون هر دو پذیرای تحولند . دعوی آنکه اشکال هنری کلاسیک اوج اشکال استتیک هنری هستند و دیگر نباید تحولی در آنها راه یابد دعوی ضد دیالکتیکی و عامیانه ایست . باید جستجو اشکال نو را تشویق کرد و متوجه بود که در دیالکتیک تکامل گاه افراط و تفریط در این یا آن جهت پدید می شود و سزا نیست که هر جستجوی شکل را بمثابه شکل پرستی کوبید یا افراط و تفریطی را بهانهٔ منع جستجو و تفکیر یافته های نوین قرار داد . هنر بدون جستجو و نو آوری نمی تواند تکامل یابد و جستجو و نوآوری نیز نمی تواند از گمراهی مصون بماند . جامعه باید با اعمال نقش کنترل خردمندانه بکوشد تا از بیراهه رفتن جستجو های هنری بدرستی و بموقع جلو گیری کند .

رآلیزم و رمانتیزم و تناسب بین آنها

رمانتیزم و رآلیزم دو مکتب یا دو اسلوب (متد) هنری است . در مکتب رمانتیک واقعیت عینی با تأکیدات خاص ، با تعمق مختصات قهرمانان مثبت یا منفی ، با در آمیختگی زندگی با تخیلات غنائی و حماسی منعکس می گردد . در

مکتب ره آلیستی واقعیت چنانکه هست با تمام تناقضات آن با تمام رنگهای گاه عادی و پریدۀ آن ، بـدون آنکـه بـه اوج غنائیات و حماسیات یا حضیض لعن و تفکیر کشانده شود ، توصیف می شود . رمانتیزم از آن جهت که واقعیت را سخت می آراید یا سخت زشت می کند ، آنرا به اوج و حضیض می کشد ، بیش از حد هیجان انگیـز یـا احـساساتی است ، مورد پسند تفکر مثبت و خونسرد و دقیق عصر ما نیست . ولی رمانتیزم همانا از آن جهت که وافعیت را بـسی نیرومندتر و پر رنگتر از آنست که هست بیان می دارد و از عناصر شورانگیز و غنائی و حماسی استفاده می کنـد ، بـر روی عواطف انسانی بویژه قشرهای بسیط جامعه تأثیر عمیق می گذارد و قادر است نمونه های زشت و زیبا را بشکل نمایانی برجسته سازد .

رآلیسم که وصّاف دقیق و امین واقعیت است بر دو قسم است : رآلیسم منفعل (یـا **پاسـیف**) و رآلیـسم فعـال (یـا **آکتیف**) . رآلیسم پاسیف وصّاف بی نظر و بیطرف واقعیت است و شما را بچیزی نمی خواند ، از چیزی بر حـذر نمـی دارد ، داد نامه ای صادر نمی کند ، قصد دگرگون کردن ندارد ، تنها **روایت** می کنـد . ولـی رآلیـسم فعّـال شـما را بچیزی می خواند ،از چیزی بر حذر می دارد ، داد نامه صادر می کند ، قصد دگرگون کردن دارد ، قضاوت مـی کنـد. البته نمی توان گفت که راه آلیسم پاسیف (یا رآلیسم نقّاد) مثلاً مانند رآلیسم دیکنس یا بالزاک فقط و فقط روایت می کند . دقیق تر است اگر گفته شود که خواست و هدف نویسنده در این وصّافی بکلی پنهـان اسـت . نویـسنده طـرح مسئله است ولی راه حل آنرا بیان نمی دارد و ارائه طریق نمی کند ، اگر چه مسلما این اندیـشه را در ذهـن خواننـده پدید می آورد که باید کاری کرد ، راهی جست . در ره آلیسم فعال (که ر آلیسم سوسیالیستی یا رآلیسم انقلابـی نیـز نامیده شده) نویسنده صریحا نشان میدهد که راه حل چیست و پروسه به کدامین سو می رود . لذا بیانی که از تفاوت دو نوع رآلیسم شده است تا حدی قرار دادی است . برای درک مسئله (چنانکه در بسیاری از مفـاهیم علمـی مطلـب بهمین منوال است.) این تذکار برای ان داده شده که با بحث های سکولاستیک درباره نوع رآلیسم آن تفاوت **واقعی کیفی** را که بین این دو نوع وجوه شباهت غرقه نسازیم . بهر جهت تفاوت کیفی که وجه تفریق این دو مفهوم است وجود دارد .

حال این مسئله مطرح میشود که آیا با وجود مکتب یا اسلوب رآلیسم و آنهم رآلیسم فعال انقلابی ، روش ما نسبت به رمانتیزم چگونه باید باشد ؟ آیا باید رمانتیزم را به موزه عتیقه ها فرستاد یا همه و یا نوعی از آن برای ما در خور پذیرش است ؟ تردیدی نیست که نسج اساسی هنر عصر ما را باید رآلیزم تشکیل دهد بویژه رآلیزمی که به **شیوهٔ هنری** ارائه طریق کند . مقصد از ارائه طریق به شیوه هنری یعنی پرهیز از بکار بردن اسالیب ارزان و مبتذل و بی تأثیر موعظه گری و میتینگ دادن ها روز است و خنک در اثر هنری است . ولی رمانتیزم و بخصوص نوع فعال و انقلابی آن در این دوران که حرکت توده های ساده وسیلهٔ تأمین عمیق ترین چرخشهای اجتماعی تاریخی معاصر است میتواند و باید در ترکیب با رآلیزم یکی از اسالیب نیرومند کار هنرمندان باشد . رمانتیزم انقلابی چهره های قوی و برجسته و نیم افسانه ای نو آوران علم و هنر و مبارزان جانباز راه حق و عدالت را وصف و آنها را به نیروی سرمشق بدل می کند و یا سیماهای چرکین و اهریمنی یاران ارتجاع و جهالت را تصویر می نماید و قدرت نیرومند نفی و نفرت را در مردم نسبت به راه و روش دوزخی آنها بر می انگیزد .

تنوع ژانر ، موضوع و مسائل

فرهنگ هنری انسانی تنوع حیرت انگیزی از اشتغال و شیوه ها و ژانرها و مواضیع و مسائل هنری ایجاد کرده است . هنر که انعکاس واقعیت در تصاویر و اوصاف هنری است ، باندازه خود واقعیت ، باندازه خود زندگی ، می تواند متنوع و غنی باشد هیچ چیز ناسزاوارتر از آن نیست که خلاقیت هنری را در اشکال ، ژانرها ، موضوع ها ومسائل معدودی محدود کنیم .

گاه اتفاق می افتد که جامعه توجه به ژانرها ، موضوعات (تماتیک) و مسائل (پربلماتیک) معینی را می طلبد و هنرمندان را ، با استفاده از دِین وطنی و مدنی و انسانی آنها ، به وصف هنری آن بخشهای مورد نظر جلب می کند . در اینجا هیچ چیز غیر عادی و تحمیلی وجود ندارد ولی اگر جامعه قدرت و اعتبار خود برای آن استفاده کند که تنها این ژانرها موضوعات و مسائل را مجاز سازد و ژانرها ، موضوعها و مسائل دیگر را ممنوع کند بخطا رفته است . در

همه زمینه ها حتی در زمینه هائی که بظاهر مسائل معاصر را مطرح نمی کند میتوان از حق در قبال باطل ، از ترقی در قبال تدنی ، از اعتلاء در قبال انحطاط ، از زیبا در قبال زشت ، از داد در قبال بیداد دفاع کرد . در همه جا میتوان نه فقط هنرمند بلکه مبارز بود . لذا اگر معیار تشخیص روائی و سودمندی اثر هنری ، محتوی انسانی و عادلانه آنست دیگر نباید معیارهای دیگر که قرایح متنوع هنرمندان را در قالب ها قرار میدهد بکار برد بلکه باید به بروز قرایح متنوع در جهت سیر تکاملی تاریخ با تمام قوی کمک کرد .

عینی و ذهنی در هنر

در استتیک عصر ما این مسئله مهم و حادی است . آیا هنرمند تنها باید وصاف دقیق ، موثق،امین ، بیطرف و بی غرض واقعیت عینی باشد یا باید آن واقعیت را از صافی روح خود بگذراند . از وراء ذهن ، سلیقه ،خواست ،احساس ، جهان بینی و منطق خود بنگرد و از این سوی عدسی دیدِ خویش مطالعه نماید و وصف کند ؟ اگر حق دارد چنانکه تا حدودی ناگزیر و مجبور است – در آنصورت آیا حق دارد آنرا تا حد «حدیث نفس » و «بیان خود» تغییر دهد و حتی مسخ کند.[۸] اگر نه تا چه حد مجاز است و تا چه حد ممنوع ، چرا مجاز است و یا چرا ممنوع .

هنر مانند دانش و فلسفه وسیله ایست برای شناخت واقعیت . علم واقعیت را در «مفاهیم » منعکس می کند و هنر در اوصاف ، تصاویر و تعابیر . شیوهٔ علم انتزاع و تعمیم است . شیوهٔ هنر دادن الگو های مشخص است . نمونه سازی (تیپیز اسیون) خود نوعی تعمیم است ولی این تعمیم تنها به انتزاع منطقی مبتنی نیست بلکه در آن نیروی تخیل برای آفرینش اسطوره ها (Myth) بکار میرود . نقش تخیل در هنر بیش از علم است و نقش تعقل و انتزاع در علم بیش از هنر . اگر تصویر ها و تعبیرهای سرسری ذهن هنرمند به تنهائی مصالح خلاقیت هنری قرار گیرد ، هنر نقش خود را که شناساندن واقعیت است یا بالمره از دست می دهد یا آنرا بشکل بکلی مسخ شده و در آئینه دق طبعی هوسناک نشان داده است . در عین حال اگر دید خاص و ویژه هنرمند دخالت کند و هنر بیانگر بی شخصیت و

۸) «بیان خود» ترجمهٔ تحت اللفظی «Self - expression» است «حدیث نفس» معادل نسبتاً آزادی برای همین مفهوم است .

بی روح و مکانیکی طبیعت باشد ، در آنصورت نقش هنرمند بمثابه هنرمند بکجا رفته است ، ویژگی و تنوع و رنگ و زیب انفرادی اثر هنری که نتیجهٔ تراوش آن از نسج خاص روحی هنرمند است بکجا رفته است ؟[۹] . هـر دو افراطهـا بکلی غلط است. ولی در میان این دو جهت متناقض یعنی وصف عینی واقعیت از طرفی و دیـد شخـصی هنرمنـد از طرف دیگر ، جهت عمده همانا وصف عینی واقعیت است . مرز در کجا است و چگونه باید بین این دو تناسب بر قرار شود ؟ آنرا نمی توان با قواعد و قوانین مدون تنظیم کرد ، آنرا ذوق و قضاوت عامه ، حکم و اظهار نظر تاریخ روشـن خواهد ساخت .

در برخی از نمونه های هنر مدرن ، مسئله انکار کامل جهت عینی یا بی اعتنائی جدی بدان مطـرح اسـت و کـار بـه سهام بیماران روانی یا رؤیاهای درهم و در امیختگی گیج کنندهٔ گذشته ، حال و آینـده و یـا سـیر بـی بنـد و بـار در مفاهیم و امثال آن می کنند ، چنانکه گاه خود آفریننده این آثار نیز آنها را درک می کنند ،بهمین جهت ذوق عامه بـا آنها سر سازگاری ندارد . با اینحال نباید حتی این نوع هنر را اگر محتوی آنها زیان بخش نباشد ، تکفیر کـرد و علیـه آن عصیبت خاص بخرج داد . تردیدی نیست که ذهنیت مطلق کوره راهست و هنر نمی تواند در کـوره راه اذهـان و هوسها و دیدهای انفرادی بجای دوری برود . زمانه چنین هنری را نازا خواهد گذاشـت و بـه مـرگ محکـوم خواهـد ساخت و این دعوی که فراوان شدن امثال این هنر می تواند ذوق و خود آگاهی استتیک نوئی بیافرینـد و ایـن نـوع درهم اندیشیهای ذهنی را مفهوم سازد دعوی بی پایه ایست .

نظارت اجتماع و آزادی فردی هنرمند

اگر نظارت اجتماع که ضرورت آن غیر قابل انکار است بشکلی و بحدی در آیـد کـه ویژگـی و شخـصیت هنرمنـد و ابتکار و گرایشهای فردی و آزادی و خلاقیت وی را از میان ببرد ،بهمان اندازه نتایج و عواقـب آن نـاگوار اسـت کـه

۹) مثالی که در این مورد میتوان ذکر کرد فرق ما بین عکاسی رنگی و نقاشی است . اگر نقاشی بر اساس قانون شباهت تنها بخواهد منعکس کننـدهٔ واقعیت باشد در آنصورت دستگاه عکاسی رنگی کار او را بمراتب بهتر و دقیق تـر میدهـد . علـم ، بگفتـه اینتـشتین فراتـر از امـور شخـصی اسـت (Superpersonal) و حال آنکه در هنر هم انعکاس واقعیت وجود دارد ، چیزیکه آنرا به علم شبیه می کند ، و هم انعکاس درک ، دیـد ، تجربـه و احساس خواهند شد . یعنی در هنر ، بر خلاف علم ، امور ذهنی و شخصی نیز مدخلیت می یابد .

آزادی بی قید و بند هنر مند – یعنی هنگامیکه وی به مصالح تکامل جامعه ، به حقوق و وظایف مدنی خود بی اعتناست و بجای آنکه مهندس ارواح باشد مخرب انهاست .

هنرمندی که در قید و بند مقررات اجتماعی خشک و متعصبانه میدان نوسان و امکان بروز شخصیت خاص خود نداشته باشد همانند کفاش نظامی است که طبق سفارش و نمونه معین کفشهای بدقواره سربازی تحویل می دهد و هنرمندی که از نظارت خردمندانه و نرم و عادلانه اجتماع فارغ است و معیارش ارضاء هوسهای سرکش خود ، بمثابه طبیب محروم ولی خائنی است که بجای معجون مفرح ، افیون مهلک بخورد مردم می دهد .

دو جهت متقابل «نظارت اجتماع » و «آزادی هنرمند» هر دو جهات ضروری و لا ینفک است و در بین آنها جهت نظارت اجتماع بدون تردید جهت عمده است . چرا ؟ زیرا اگر هنر مثلاً مانند انتخاب لباس و غذا امری خصوصی بود ، میشد آزادی هنرمند را مطلق کرد ولی هنر پدیدۀ مهم اجتماعی است و نمی توان جامعه رااز نظارت بر آنچه که روح او را می سازد و در مسیرش مؤثر است محروم ساخت . ولی حفظ تناسب صحیح دیالکتیکی بین این دو جهت در عمل ، در زندگی کاری است دشوار . باید با بررسی تجارب مثبت و منفی این امر در کشورهای مختلف ، بهترین شکل نظارت اجتماع و آزاد هنرمند را یافت تا این نظارت بنحوی نشود که مداحی و دلقکی و شارلاتانیسم از ان سود جوید وهنر واقعی در چرخ و دنده های آن خورد شود.

صداقت ، رسالت و نو آوری هنرمند

هنرمندان بزرگ تاریخ بداشتن سه صفت بر جسته ممتاز بودند : **نخست صداقت** . آنها مطالب خود را بدون سالوس و ریا ، بدون تصنع و طنطنه ، چنانکه درک کرده و بدان باور داشته اند بیان می کردند . خلاقیت هنری انها پاسخ به نیاز قوی و نیرومند روحی آنها بود . آنها هر گاه طنبورزن حیات بر **اوتار** روحشان می کوفت به نوا در می آمدند .

بقول جلال الدین مولوی :

زمن نباشد اگر پرده را بگردانم

که هر رگم متعلق بود به ضربت او

هنر دورغ ، لاف زن ، سالوس ، متصنع ، ثناگو ، آرایشگر واقعیت ، سفسطه باز – هنر نیست و زر و وبال است . دومین صفت این هنرمندان بزرگ **درک رسالت انسانی خود** بود . آنها زمانی دست بخلاقیت می زدند که نکته ای نگفتنی ، وظیفه ای عمل کردنی ، فکری پراکندنی ، بانگی بر آوردنی داشته اند ،آنموقع که احساس می کردند اگر در قبال خواست زندگی خموشی گزینند کفران نعمت کرده اند بقول مولوی :

ای آنکه اند جان من تلقین شعرم میکنی

گر تن زنم خامش کنم ترسم که فرمان بشکنم

هنرمند واقعی هنگامی می آفریند که هدفی عالی را دنبال می کند و در پیکار حیات خود را شایسته و قادر به جولانی می بیند . هنر بدون رسالت ، بدون اشتمال بر فلسفه پر سوز و پر شور باطنی هنرمند ، هنر واقعی نیست . و سومین صفت هنرمند ان بزرگ **نو آوری** است . کهنه فروشی در بازار هنر نارواست . باز بقول مولوی :

نوبت کهنه فروشان در گذشت نو فروشانیم و این بازار ماست

تقلید خشک گذشتگان و تکرار مبتذل گفته ها و پیمودن راهای طی شده هنرمند بزرگ نمی افریند. هنر مند بزرگ کسی است که چیزی دارای مهر و نشان خود خلق کند و عرابه زرین هنر را در جاده نورانیش ولو نیم گامی بجلو راند . در تاریخ ادبیات کشور ما هنرمندان بزرگواری که این سه صفت را به حد شایسته ای داشته اند معدود نیست و جا دارد که ما در مکتب هنری آنها بسی چیزها بیاموزیم . [۱۰]

۱۰) این بررسی در شهریور ۱۳۴۰ نوشته شده و در مجلهٔ « دنیا » نشر یافته است . سیر حوادث نشان داد که قضاونهای مندرجه در این بررسی که برای زمان خود در چارچوب بحث های استتیک مارکسیسنی متضمن تازگیهائی بود ، قضاوت های درستی است و می تواند پایهٔ مطوئن برخورد سیاست نیروها و سازمانهای انقلابی به مسائل و جریانات هنری گیرد .

شعر و نو پردازی[11]

دربارهٔ شعر و شاعر

در مطبوعات ایران بحثی دربارهٔ آنکه شعر چیست و شاعر کیست بسیار در گرفتـه و سـخنوران و سـخن سـنجان نـو پرداز و کهن پرداز در این زمینه بارها بمیدان آمده اند . ما برای خود این حق و وظیفه را قائل نیـستیم کـه در میـان طرفین بحث ، به د اوری بر خیزیم ، ولی از آنجا که مایلیم ارزیابی خود را از شعر نو عرضـه داریـم بعنـوان مقدمـه و پیش زمینهٔ سخن ، پر بیراه نمیدانیم که اندیشهٔ خود را دربارهٔ برخی مسائل مـورد بحـث شـعر و شـاعر محجوبانـه و محتاطانه ، از کنار ، بیان داریم . این حجب و احتیاط ضرور است ، زیرا پهلوانان گود بهتر از کم و کیف امور با خبرند و لذا در ایراد ضربت و ضربت متقابل چالاک تر و مطمئن تر و تماشا گر حاشـیه نـشین را نرسـد کـه در ایـن میانـه گستاخی کند .

ما میکوشیم ، بدون آنکه بخواهیم درسنامه های استتیک و ادب شناسی را تکرار کنیم ، یا مرعوب و مجذوب مکتـب معینی در عرصهٔ سخن سنجی (انتقاد) قرار گیریم ، نظر ترکیبی و لذا مستقل خود را دربارهٔ شعر و شاعر بیان داریم .

شعراز چهار عنصر ضرور مرکب است :

اندیشه ،

احساس ،

تخیل،

آهنگ.

---

۱۱) این مقاله در سالهای ٤٠ در مطبوعات خارج از کشور چاپ شده و حتی بخشی از آن در مطبوعات داخل کشور همان ایام انعکاس یافته و اینک با تغییراتی جزئی در اینجاست نقل میشود .

اینک دربارهٔ هر یک از این عناصر ضرور چهار گانه که جهان شعر از ترکیب موزون آنها پدید آمـده اسـت . جداگانـه توضیح میدهیم تا افزار های سنجش شعر را بدست داده باشیم .

۱) اندیشه : مقصود ما از اندیشه در شعر آنست که هر شعر باید حامل قضاوتی ، پیامی ، حکمتی باشد . اگر درست است که هنر و از آنجمله شعر ، افزاری است از افزاریهای معرفت و بـه کمـک آن آدمـی ، زنـدگی و طبیعـت را بـاز میشناسد ، در آنصورت هر شعر از سفر معنوی خود در اشیاء و پدیده های طبیعت و جامعه با **رهاوردی** باز می گردد. و صّافی محض کار شاعر نیست . اما اندیشه ها ، گونه گونند . اندیشه های مکرر ، پیش پا افتاده ، مبتذل و اندیشه های نغز ، جستجو شده و جذاب که میتوان آنها را «یافت» (Erfindung یـا Trouvaill) نامیـد . در گذشـته از «مضمون بکر» صحبت میکردند . یافت ، اندیشه نغز با «مضمون بکر» یکی نیست . «مضمون بکر» ، یعنی یافتن استعارات و تشابیه تازه دربارهٔ مضمون های جامد و سنتی و کلاسیک متداول در شعر فارسی . مثلاً یافتن تـشبیه و تعبیر تازه ای در باره لب یار و در فراق و آتش عشق و لذت وصل ورثاء پـدر و مـاتم فرزنـد و غیـره و غیـره . دوران جستجوی«مضمون بکر» همراه با دوران جستجوی مومیائی و پادزهر ، سپری شده است . اینک دوران بچنگ آوردن یافت ها ، دوران جستجوی اندیشه هاست . اگر اندیشه های نو نداری پس شعری نسرا ! و اما اندیشهٔ نو را از کجا میتوان یافت ؟

در این جهان سخنوران نامی و مبتکر اندک نبوده اند و انان با آزی دراز «برو بام دانش همه رفته اند » و نگفتـه ای بجای نگذاشته اند . آیا این حکم صحیح است ؟ بدو جهت نه .

نخست از آن جهت که طبیعت گردان و زندگی پویان ، چشمهٔ پایان ناپذیر یافتهاست و انبان هستی بی تگ اسـت و گنج دل افروز زمان تهی شدنی نیست . دوم از آنجهت که حتی فکرها و احکام کهن را میتوان با نگـرش یـا بیـنش تازه ای گفت . شما سه شاعر جذاب امریکائی والت ویتمن و پابلو نرودا و رابرت فراست را بخوانید . آیا آنها نکات ویژه ای گفته اند ؟ اگر نیک بشکافید غالباً وصف همان عواطف است که به اندازهٔ آدمی کهن است ولی نگرش نوین

آنها ، این وصف را تازه و بدیع ساخته است هر شاعری باید با نگرش ویژهٔ خود در این نمایشگاه حیرت انگیز هستی پای گذارد ، با نگرش خود و با پیام خود . اگر نگرش و پیامی نداری پس شعری نسرا !

و اینک از جهت سخن سنجی باید گفت که **اندیشه** در شعر معاصر فارسی ضعیف است : یا نو نیست ، یا ویژه نیست یا مبتذل است و یا سخت قابل بحث است یعنی غیر منطقی است.

اندیشه که یا نو و یا ویژه ، یا جستجو شده و یا منطقی نباشد نمیتواند مؤثر باشد ، اقناع کند . نمیتواند حربهٔ شناخت اصیل قرار گیرد نمیتواند وسیله بسیج مردم و تاریخ قرار گیرد .

۲) احساس : احساس یا عاطفه در شعر دارای آفریننده ای و آفریده ایست . افرینندهٔ احساس در شعر **مجذوبیت** خود شاعر است . اگر شاعر شیفته و جن زدهٔ یک حس نیرومند نشود ، قادر نیست آوند شعر را از اکسیر احساس بیانباید . باید دردی ، جنونی ، آرزوئی ، رنجی ، شراری ، هوسی ، افسونی شاعر را سراپا فرا گیرد و او ، شعله ور از الهام خود ، چراغ شعر را بر افروزد و اِلا بی مایه فطیر است . و اما آفریدهٔ احساس سرایت است . یعنی اگر شاعر خود مجذوب بود ، میتواند جذبهٔ خود را سرایت دهد . کلام معروفی است : سخن که از دل برخاست ، بر دل می نشیند . تولستوی ، کارکرد یا وظیفهٔ اساسی و عمدهٔ هنر را در سرایت و **انتقال احساس** می دانست . اگر هنرمند توانست اندوه، وحشت ، نفرت ، خشم ، لذت ، حسرت و دیگر عواطف خود را به هنر پذیر (خواننده یا تماشاگر) **انتقال دهد** ، در آنصورت کار هنری سرانجام گرفته است. البته این حکمی است که در خورد بحث ، زیرا موضوع سخت نسبی است : تا هنر پذیر که باشد ؟ کالائی را درویشی با شور میخرد و شهزاده ای با کراهت پس میزند . در بازار هنر نیز چنین است : تا خریدار کالا کیست ؟ ولی بهر جهت باید کالای شعر در بازار پر هیاهوی تاریخ خریدارانی داشته باشد. زمرهٔ خریدارانند که مهر و نشان بر کیفیت کالا میزنند و آنچه که در این بازار رونقی دارد نه بنجل هاست ، نه تافته های جدا بافته ، بلکه آن انساج زرکش شعر است که برای اکثریت جامعه هیجان انگیز است و از بلیغ ترین و فهماترین بانگها و واژه های انسانی انباشته است ، سرنوشت مبتذل گویان و مغلق بافان هر دو فراموش شدن است و

نیز سرنوشت کسانی که احساس آنها بصورت احساساتی بافی لوس درآمده و انحصار خود آنان مانده و از پل سخن نگذشته و به مشتری نرسیده است .

۳) تخیل : و خیال موجد شخصیت شعر است زیرا شعر پدیده ای است از پندار و خیال. تخیل بصورت استعاره ها، **تشبیه ها** ، **چهره ها** بروز میکند و **بیان شاعرانه** را بوجود میآورد . زیرا بیان شعر با بیان فلسفه و علم ، حتی بیان نثر ادبی فرق فاحش دارد . بقول محقق طوس خواجه نصیر الدین حتی زمانی شعر را «کلام مخیل» میخوانده اند . شاعر پیوندی بین اشیاء و پدیده ها برقرار میکند که پیوند ویژه ایست . شاعر با یافتن یک همانندی گاه دور ما بین برخی جهات ، برخی کارکردهای اشیاء و پدیده ها یکی را بدیگری پیوند میدهد . بررسی تاریخ تخیل شاعرانه نشان میدهد که شاعران بتدریج به استقرار روابط هر چه دورتری میپردازند . در اشعار رمز آمیز امروزی این پیوند ها گاه بقدری دور است که باید آنها را کشف کرد . پل والری در اشعار خود چنان این کلام را در عین ژرف بودن آنها ، مه آلود گرفته است که محتاج تفسیر است . شاعر بزرگ امروز «سن ژان پرس» (که مورد علاقه ویژه نکارنده این سطور است) رمزیاتی بنام شعر عرضه میدارد . ولی مسئله اینجاست که اینها رمز عبث ، پیچیده گوئی بخاطر پیچیده گوئی نیست . بلکه عمق خیال و ژرفای اندیشه است که بیان شاعرانه را رمز آمیز ساخته و الا تخیل های دیوانه سرانه و مبهم بافیهای عبث ارجی در بازار هنر ندارد . مرز و کنایت پیمبران چیزی است و بانگ کف آلود دیوانگان چیزی دیگر . هر دو به ظاهر نامفهومند ولی در باطن تفاوت از زمین تا آسمان است.

در شعر معاصر فارسی جای قوی قدرت تخیل است . شاعران متعددی در این زمینه نمونه های با ارزشی عرضه داشته اند ولی گاه بلای مبهم بافی عبث نیز دامنگیر آنهاست و مبهم بافی به مد سیطره جو و مستبدی بدل می شود.

۴) آهنگ : اگر آهنگ نباشد ، شعر ، شعر نیست . خویشاوندی شعر با موسیقی در **اهنگین** بودن کلام شاعرانه است . با کی نیست که این آهنگ با طنین مسمطات همراه باشد یا از راه موزونی اجزاء بدست آید . بهر صورت شعر، کژ آهنگی یا بی آهنگی را بر نمی تابد . «سن ژان پرس» اشعار خود را به نثر نوشته است . ولی این نه تنها نثری

است خیال انگیز با فلسفه ای ژرف ، بلکه نغمهٔ گرمی است که بر سنگریزهٔ الفاظ چون نهری زلال می لغـزد . حتـی کسانی که آنرا درک نمیکنند از ان لذت میبرند . لذا اینجا صحبت بر سر عروضی یا هجائی ، موزون یا مسجع نیست. صحبت بر سر آهنگ است . شعر نو فارسی از این جهت در جادهٔ درست است ولی بگوش نگارنده گاه در برخی اشعار «کژ آهنگی» احساس میشود یعنی قوانین هارمونی بین نغمات ابیات و مصرع ها گـاه طاغیانـه و خیـره سـرانه بهـم میخورد . نوعی دیوانه سری بیجا انجام میگیرد . دیوانه سری آهنگ شکنی که همراه جنون مبهم بافی عبـث ، شـعر را کنفت و نابود میکند .

اینک در زمینه آنکه «شعر چیست» پس از بیان چهار آخشیج اساس شعر ، این مانده است که کمی از سبک صحبت کنیم . سبکها از ترکیب این چهار آخشیج و از درجات و حالات فوق العاده متنوع این ترکیب ها پدید میآید لذا میتواند بینهایت متنوع باشد . این خود سبک نیست که نیک یا بد است . نیـک یـا بـد در حـضور یـا غیـاب عناصـر ضـرور چهارگانه است . و الا **هر سبکی** که این چهار عنصر را با خود دارد ، خوبست . گفتهٔ «ولتر» را تکرار میکنیم : همـهٔ سبکها خوبست ، بجز سبک کسالت آور.

اگر شعر دارای چهار آخشیج ضرور است شاعر نیز باید دارای سه صفت ناگزیر باشد : شاعر باید نگرنده ، اندیـشنده و کوشنده باشد .

۱) نگرنده : شاعر باید بتماشای وجود برود و با دیدگانی کنجکاو ، مشتاق در این جهان رنگارنـگ بنگـرد . در هـر پدیدهٔ ساحر طبیعت و زندگی چه اعجازی نهفته است !! اگر غرقه در غرور خود ، مجذوب هوسهای تنگ خـویش بـر این زمین خداوند گام برداری ، چشمان بینا ولی کور تو هیچ چیز را نخواهد دید . باید توانـست دیـد ، بایـد توانـست نگریست . زمانی داستانی خواندم بدین مضمون : روستائی بشهر آمد . بر در شـهر تنـدیس مـردی را دیـد نشـسته . پرسید : کیست ؟ گفتند : شاعر . بشهر شد . دید جمعی بسخن کسی گوش فرا میدهنـد . گفـت : کیـست ؟ گفتنـد : شاعر . کار خود را در شهر بپایان رساند و بسوی ده شد در راه مردی را دید سر گرم اندیـشه ای . گفـت : کیـستی ؟ گفت : شاعر . روستائی شاد شد که شاعر را یافته . پرسید : حرفهٔ تو چیست که تندیست را می افرازند ، بـه سـخنانت

گوش می دهند ؟ شاعر هلال نو دمیده را نشان داد و گفت : می بینی ؟ گفت : آری . گفت : اینک چشم فـرو بنـد . گفت : بستم . گفت : اینک می بینی . گفت : نه . شاعر گفت . و اما من چون چشم فرو می بندم ، انرا زیبـاتر از آن می بینم که هست .

آری نگرش شاعر ، گاه بی چشم سر ، در جهان زیبائیها، رازها ، پیوند ها ، داستانها ، حکمتها می بیند . برای این کار باید با چنتای طلب بر دوش ، در این جاده ها پیچاپیچ وجود به سیر پرداخت و در هر قطـرۀ بـاران ، پچپچـۀ بـرگ ، تابش ستاره در دود شب ، پویۀ روستائی بر گرد راه ، بام خم شده ، دیوار تنهـا ، پنجـرۀ روشـن ..... سـری ، رازی ، پیامی دید . باید بسوی مردم شد و در مکتب رنج و کار و آفرینش و نبرد آنها نکته ها آموخت و جلوه ها دید .

۲) اندیشنده : و نگریسته ها را باید سنجید و واسنجید و به اندیشه بدل ساخت . به اندیشه ای بـزرگ ، سـازنده ، شور انگیز ، روشن ، پیشرو . برای آنکه شاعر اندیشنده شود باید داری جهان بینی و منطقی باشد .ما وارثان فرهنـگ ایرانی و بشری بینهایت سرشار و بغرنجی هستیم و در این جهان ، سخن نو و با جذاب گفتن کار بازی نیست . مایـۀ اولیه استعداد ، شراط لازم است نه کافی . با استعداد تنها بدون آموزش به جائی نمیتوان رسید . کارفرهنگ کار ادامه کاری است ، کار وارثت است . نمیتوان گفت : من در بهشت شعر مانند آدم صفی هـستم و همـه چیـز از مـن آغـاز میشود . بهرۀ خود را از این مرده ریگ زرین باید برداشت . **اندیشنده** بودن در کلام آسان و در عمل دشوار است

۳) کوشنده: و شاعر باید سخت گیر و سخت کوش باشد . شاعر امروز جـوکی تنبـل و قلنـدر جلمبـر نیـست کـه بخواهد در خلسه های نا خوش و خوابهای خرفت و خیالات لخت ، در کنج خانه یا میخانه ، جهان شعر را چون جـن گیران سلف «تسخیر کند» . باید خواند و خواند و خواند . باید نوشت و دید . باید گوش به نوای مردم داد ، گوش به بانگ انتقاد ، گوش به غریو جنبش . باید بر فرازۀ تاریخ ، بر تندۀ شعر عرق ریزان و نفس زنان رفت . اگـر از گریـوه های خارآگین بگذری ، نوبت ستیغ های کمبود ، افق های باز ، آسمان های ملـون خواهـد رسـید . بپـوی ! بپـوی ! بپوی! فراتر و فراتر شو ! تا آنجا که بتوانی در زیر سپهر سبز رنگ به آزادی نفس بکشی .

اینک با تجزیهٔ اجزاء و جدا کردن افزار ها میتواند گفت وسایل سنجش آماده است . تنها باید بـر حـذر بـود و از ایـن افزار ها ، وسایل و دستگیره های منطقی با غرور و بی رحمی استفاده نکرد. هر سنجش باید هنر پرور باشد ، استعداد های تازه کار را نترساند ، استعدادهای متوسط را تحقیر نکند . بهمین جهت است که گاه لحن مغرورانه و خودپسندانه برخی از شاعران و هنر سنجان ما صاف و ساده کراهت آور است . این چیست ؟ چرا و به چه سبب ؟ بیماری اسـت ، جنون است یا اظهار نظر و قضاوت ؟ خدمت به تاریخ و مردم و ادب و شاعر است و یـا ویرانگـری ، عربـده کـشی ؟ میخواهم راست بگویم یا میخواهیم جلوه فروشی کنیم ؟

مردم ما به گفتگوی منظم ، آرام ، انسانی ، منطقی ، بدون غرور ، با دقت ، از روی خبرگی ، از روی شکیب نیازمندند! باید دانست که ما داریم فرهنگی نو را آغاز می کنیم . «باتان زمان» ما و «سده های میانهٔ» مـا بـرای ابـد در دورهٔ عدم در غلطیده است . عصری نو ، روزی نو در تاریخ ما آغاز میشود : عصر گوارش فرهنـگ جهـانی بـرای ایـران و آفرینش این فرهنگ در چار چوب رنگ و آهنگ ایرانی . برای این کار ما به اندیشه گرائی جدی نیازمنـدیم . لازمـهٔ شاعر خوب بودن ، بی منطقی و دیوانه سری نیست . نام و عنوان این پیمبران رنج و آرزو را نیالائیم .

فروتن ،سنجیده ، با توشه ای از سخن گفتنی بر مصطبهٔ بهج و سنجش بنشینیم و راهی بگشائیم .

نو پردازی در شعر فارسی

مردمی که در فلات ایران ساکنند ، چنانکه تاریخ آنها نشان میدهد ، مردمی دردکش و رؤیاباف ، لذا شاعر پیشه انـد . سرودهای زرتشت در گاتها و یشها و یسناها ، گواه بر آنست که قریحهٔ شاعری از دیر باز در این دیار کهن گرم جلوه گری است . اگر ارثیه گمشدهٔ عهدهای دیرین در دست می بود ، بی شک می شد تاریخ به هـم پیوسـته ای از شـعر پارسی ترتیب داد . ولی افسوس ، این رشته را در تصاریف زمان چنان گسسته است که به نظـر بـسیاری آغـاز شـعر پارسی تنها از دوران پس از اسلام است ، و حال آنکه در واقع چنین نیست . بنا به قـرائن و شـواهد و اسـناد ، سـنن قوی مایه ای از اشکال مختلف شعر فارسی در دوران های پیش از اسلام وجود داشته است و اصناف و انواع شـعر در

آن ایام برای بیان احساسات دینی ، غنائی ، توصیفی و روایتگری ، ممارست می شده است . کاف است از منظومه های پهلوی «یادگار زریران» ، «درخت آسوریک» ، «جاماسپ نامه » و امثال آن نام ببریم . این مقاله جای چنین بحثی نیست و خواستاران می توانند به بررسی ممتع شادروان بهار در این باره مراجعه کنند .

آنچه مسلم است این است که شعر پارسی ، پس از اسلام ، ایران — پایه و مایهٔ محکمی پیدا کرد و به اوج رسید ؛ این موضوع حاصل اعتلاءتمدن نیرومند ایرانی بود که پس از اسلام و پیش از غلبه مغول ، یعنی در فاصله قرون سوم تا ششم هجری قمری ، شکل گرفت . در این دوران ایران و فرهنگ ایرانی ، به نوعی از جمله طلایه داران فرهنگ در جهان محسوب می شد . حال اگر در پی یافتن سبب یا اسباب این ماجرا باشیم ، می توانیم به مهم ترین آنها ،یعنی آمیختگی تمدن ایرانی با فرهنگ و دست آوردهای اسلام اشاره کنیم ، زیرا ایرانیان بیش از سایر مللی که اسلام آوردند تواستند از فرهنگ اسلامی بهره مند شوند . زیرا زمینهٔ مدنی انها برای این کار آماده تر بود ، و جوش شعوبیت و ذهن تند و روح سرکش بدان مایه میداد . از اینرو تفکر علمی و خیال هنری هر دو راه کمال پیمود و شعر فارسی ، گاه بمثابه فرزند خلف هر دوی آنها ، سرشار از پندارهای نازک و یافت های شگرف و اندیشه های نغز ، آراسته به الفاظ رنگین و اوزان خوشاهنگ ، بروز کرد . شعر تنها بیانگر شادیها و رنجهای زندگی نشد ، بلکه وسیلهٔ پخش تفکر فلسفی و مذهبی ، حربهٔ عرفان و آزاد اندیشی نیز قرار گرفت .

شاعران ما در شکل و مضمون شعر فارسی ، نسبت بدوران قبل از اسلام ، استحالهٔ کیفی و انقلابی عظیم ایجاد کردند . از اوزان و زحافات عروض عرب ، تا آنجا که به ذوق و سامعهٔ ایرانی سازگار بود ، و در چارچوب سنن متریک ایرانی بیشتر میگنجید ، فیض گرفتند و اوزان سنتی شعر فارسی را بمراتب ملون تر ، پر بانگ تر و غنی تر ساختند و موضوعات شعری نیز تنوعی فراوان یافت : از حماسه تا مرثیه ، از وصف تا تغزل ، از قصیده ، مدحیه و مسمط شرابیه تا مثنوی و دو بیتی فلسفی و عرفانی ، همهٔ انواع و اصناف شعر موجود در تمدن آنروز ، در شعر فارسی پدید شد . شعر فارسی بجائی رسید که هرگز شعر هیچ قومی بدانجای نرسید . بی اندک تردید و تفاخر ، باید گفت که قلهٔ شعر جهان قرون وسطائی در ایران است .

هجومهای بلاخیز چنگیز و هلاکو و تیمور ، شعلهٔ پر فروغی را که در کانون میهن ما می درخشید خاموش کرد و اگر خاموش نمی ساخت ، ای چه بسا که از زمرهٔ آغاز گران تمدن نوین بودیم و اینک در میان واپس ماندگان کاروان پرسه نمی زدیم . آخرین و بی نظیر ترین فرزند سنن عالی شعر ایرانی که در آن شکل و مضمون لفظ و فکر به اوج هماهنگی و کمال دسترس ناپذیر رسیده است غزلیات دلاویز خواجه شمس الدین محمد حافظ شیرازی است . این آسمان هفتم شعر عرفانی و فلسفی قرون وسطائی ماست . پس از حافظ شیراز قندیل جان افروز نظم دری بخاموشی گرائید و لفاظی و تفنن های عروضی و مهر بازی با وزن و قافیه و تکرار مکرر و تتبع و اقتدای بیروح گذشتگان (اپیگونیزم) بجای آفرینش شعری نشست و مهارت ادبی بر الهام طوفانی پیشی گرفت و خیال رنگ آمیز در قفل و بستِ تیرهٔ سنتها زندانی گردید .

از آغاز سدهٔ حاضر بتدریج ضرورت یک استحالهٔ عمیق و یک «انقلاب دوم» در شعر فارسی (که علیرغم تلاش شاعران و ادیبان عصر قاجار برای بازگرداندن آن به سنن دوران شکفتگی و رونقش ، کماکان در نقطهٔ انجماد مانده بود) احساس می شد . شعر فارسی از جهت قالبها متحجر بود ، از جهت مضامین بیروح و تصنعی ، فاقد ابتکار و تنوع و گاه بشدّت ملال انگیز و مبتذل . این شعر بسبب سراپای هیئت و ماهیت خود با عصر حیرت انگیزی که آغاز میشد متناقض بود.

عصری که از نیمهٔ دوم قرن نوزدهم آغاز ظهور نهاد ، از جهت مختصات خود ، به محیط قرون وسطائی و حتی محیط اجتماعی نخستین قرنهای عصر جدید شباهتی نداشت و این عصر ، عصر توده های با فرهنگ ، چیز خوان ، چیز فهم و فعال ، عصر تکاپو و تلاش عظیم انسانی ، عصر رشد جوشان دانش و فن ، عصر عواطف بی پرده و صریح ، اندیشه های سر راست ، موجز و واقع بینانه است و حال آنکه در قرون وسطی و در آغاز قرون جدیده ، توده ها جاهل بودند ، محیط لخت و یکنواخت بود ، افکار در ظلمات خرافه و تجریدات و مبهمات سر گردانی میکشید ، گذرانی بدوی و سرشار از آداب و رسوم به جان سختی حرکات طبیعی تکرار میشد ، عواطف انسانی سایه ها و حجابها را می پسندید ، فکر مغلق و فضل فروشانه ولی تهی از محتوی بروز میکرد .... چگونه ممکن بود شعر فارسی آن عصر تاریک و ساکن ، بیانگر این عصر جوشنده و متحول باشد ؟ بدیهی است آنچه پای بپای تحول گام بر ندارد

به زوال محکوم است . ضرورت تحول اجتماعی در همهٔ شئون رخنه می کند زیرا نخستین عرصهٔ تجلی و ادراک آن فکر انسانی است و فکر نو هم چیز را از نو می بیند و از نو می آفریند .

بهمین سبب بویژه از انقلاب مشروطیت ، ابتدا مضامین و سپس بتدریج اشکال شعر فارسی گام درجادهٔ تحول نهاد . شکل شعر ، یعنی وزن و قافیه ، زبان ، شیوهٔ بیان هنری (صنایع لفظی و معنوی ، موازین معانی و بیان) جان سختی بیشتر نشان میدهد زیرا اشکال شعر فارسی به مرور دهور، آنچنان راه کمالی را پیموده است که عبث عبث تسلیم هر نو آوری و طغیانگری نمیگردد . برای خلقهائی که در زمینهٔ معینی سنتی ریشه دار و جا سنگین دارند ، پذیرش دگرگونی در عرصه آن سنت دشوار است . روشن است که ایجاد تحول در شعر فارسی نه کار بازی است . این کاخی است منقش و دلفریب که معماران چیره دستی مانند رودکی ، فرخی سیستانی ، ناصر خسرو ، خیام ، عطار ، مولوی ، سعدی ، نظامی ، حافظ ، جامی ،صائب آنرا تا عیوق بر کشیده اند و در آنها اینهمه اعجاز ، ابتکار و خلاقیت بکار رفته. ویران کردن سنتهای جمیل آن ساحران سخن و نوسازی و نو پردازی در شعر فارسی با مایهٔ اندک و تدارک ناچیز ، شدنی نیست ولی قانون تحول چنان است که هر گاه باید حکم دگرگونی و دگرسازی اجراء میشود ، اگر چه مجریان حکم بدان پایه و مایه که در خورد علم است نباشند . بسی از نو پردازان در شعر فارسی در واقع نیز چندان طرفه نیستند ولی مانند ویکتور هوگو درک میکنند که باید باستیل قوافی را گرفت و در هم کوفت .

برنامهٔ عمل که در برابر نو پردازان قرار داشت چنین بود : تراکم قواعد و قوانین خاص در شعر کلاسیک فارسی و تحجر آنها آنرا بچنان فن دشوار و متصنعی بدل ساخته است که خیال جهان پیما و تیز پر را پر و بال می شکند و غالباً نظمی بیروح پدید میآورد که آن نیز دستیاب ادیبان تحریر است . میباید این سنن منجمد را بدور افکند و کاری کرد که فلان ایرانی که دماغش از اندیشه ها و پندارهای این عصر انباشه است بتواند واژه ها ، آهنگها و زمزمه هائی را که از ژرفنای روانش میجوشد ، بدون توسل به رنب و بمب قصاعد و طنطنهٔ مسمطات و مضمون تراشیهای زورکی ، در اشعاری دل انگیز و بی پیرانه بگنجاند و پاره ای از روح بی تاب خود را با زبان و سبک عصر نمودار سازد . میبایست شعر را از سرای زر اندود و اشرافیت به کوچه و خیابان آورد و بقول مایا کوفسکی آنرا از جهت شکل و مضمون «دمکراتیزه» کرد .

جمعی از شاعران مانند دهخدا ، بهار ، لاهوتی ، ایرج ، عشقی ، عارف ، نیما ، هر یک از سمتی و به سبکی برخی از راه تحول در مضامین ، برخی از راه تحول در اشکال ، به کوفتن این جاده نو همت گماشتند . در میان نو آوران جسارت ویرانگری در «نیما » بیش از دیگران بود زیرا وی کلند را درست بر دیوار خارائین و پر نگار عروض فارسی فرود آورد و لذا ، بی آنکه از جهت قوت طبع و جزالت سخن و دانش ادبی با بهارها و ایرج ها دریک سطح باشد ، باید در تاریخ نو پردازی ، او را از پیش کسوتان شمرد و مقام خاص ویرا از لحاظ بی پروائی در طغیان بر ضد سنت و جسارت در آوردن بدعت ، پذیرفت . از آن تاریخ که «نیما » اشعار «ای شب » ، «افسانه » « خانوادۀ سرباز» و غیره را نشر داد ، تا امروز که شاعران نو پرداز پرقریحه و با ارزشی در عرصۀ شعر فارسی گرم کارند ، زمان اندکی نگذشته و اینکه دیگر شعر نو چنان «حق اهلیتی» در فرهنگ ما کسب کرده است که میتواند از ترشروئی محافظه کاران و سب و لعن بی باوران بیمناک نباشد . نو پردازانی مانند : نادر نادر پور ، سیاوش کسرائی ، فروغ فرخزاد ، فریدون توللی ، احمد شاملو ، هوشنگ ابتهاج ، نصرت رحمانی ، محمد زهری ، منوچهر آتشی ، سهراب سپهری ، رضا براهنی ، فریدون مشیری ،مهدی اخوان ثالث . مصطفی رحیمی و چند تن دیگر ، هر یک در مقام خود ، آثاری کم یا بیش پدید آورده اند که بتواند در فرهنگ شعری معاصر ایران جائی داشته باشد .

آنچه که ، علاوه بر استواری و شکوهمندی سنن شعر کلاسیک پارسی و مقام و حیثیت آن در مجموع فرهنگ کشور ما ، تکامل شعر فارسی را دشوارتر و پیچیده ترساخته ، همزمان شدن دوران تحول شعر پارسی در ایران با تحول عظیم در مفاهیم هنری جهان است . این تحول در عصر ما هنوز بسر انجام نرسیده و دوستان و دشمنان متعصب دارد . از آنجا که خیال و خلاقیت و هنرمندان نو آور خود را به مقید به سنن و آئینهای مرسوم و متداول نمیسازد و گاه رویاهای دورن و تجریدات بر ساختۀ ذهن را جانشین عین و واقعیت میکند ، کسانی آنرا انحطاط و گمراهی عظیم در هنر میدانند و به سب و لعن میپردازند . ولی ستایش گران ، بر عکس ، شیفتۀ این جسارت بت شکنی ، این تنوع خیال و این جستجوی مشتاقانه برای یافتن پهنه ها و مرزهای نوین بیان هنری هستند . گرچه یافته های طرفۀ هنر مدرن فراوان نیست ، ولی این هنر هم اکنون مفاهیم مایه دار خود را پدید آورده و پای فلسفه و دید خود را قرص کرده و حق حیات ویژۀ خویشرا اثبات نموده است آنچه بما مربوط است : با تصدیق آنکه در هنرمدرن خامیها و

ناکامیها ، گمگشتگیها و دیوانه سریها اندک نیست هوادران جستجوی آزاد ، بی بند ، خلاق و جسورانه ، هوادار کوشش برای استقرار آئین نو ، دید نو ، پسند نو ، و برخورد نو هستیم . جز این بودن یعنی با تکامل هنر دشمنی داشتن . تکامل هنر تنها در انعکاس بی کم و کاست **عین** نیست . تجرید و تحلیل ، خواه در علم ، خواه در هنر ، جائی والا دارند و به ویژه هنر نمیتواند از دریچهٔ ذهن هنرمند نگرندهٔ جهان و زندگی نباشد و نباید تجلی و نقش شخصیت هنرمند را در اینجا با هزار قید مانع گردید . وانگهی تکامل هنر تنها در مضمون نیست ، در **شکل** نیز هست . با همهٔ اولویت و تقدم مضمون ، جستجوی اشکال نوین را شکل پرستی (فرم مالیزم) خواندن ، ضلال و عصبیت قرون وسطائی است . بیان مضامین مترقی و سازنده در هر شکلی میسر است و هیچ احتجاج اسکولاستیک ، نیز مانع تکامل آتی اشکال هنری نخواهد گردید . ولی البته هنر در مقابل جامعه و بخش آفرینندهٔ آن مسئولیتی و نسبت به محیط پروراننده خود دِینی دارد باید آن دِین را بپردازد و آن مسئولیت را ادا کند . تکامل هنر را کرانی نیست ولی سمت این تکامل سمت تکامل تاریخ است . این مطالب خود بحثی است جدا و مشبع که در حوصلهٔ این مقاله نمی گنجد . العاقل یتعظ بالاشاره .

صحبت بر سر آن بود که تحول شعر فارسی در کشور ما ، با این تحول عظیم هنری در جهان مقارن شده ، در سرزمینی که هنوز میبایست ذوقها و ادراکها بتدریج عادت کند تا به جای مسمطات منوچهری با آنهمه رنگ و زنگ و طنین افاعیل و نغمهٔ قوافی ، قطعات وهم آلود و گسستهٔ «نیما» را بشناسد ، ناگهان از آخرین مکاتیب شعر غرب تقلید کردن و جد سمبولیزم و وارستگی از قید و بند شکل و معنی را به اوج رساندن ، کاری نیست که آسان بگذرد و راحت هضم شود .

در ایران معنای شعر چنان با آن اشکال خاص صناعت شعر گوئی و فن نظم بمعنای قرون وسطائیش در آمیخته ، که تا آن قواعد مراعات نگردد ، احساس شعر به شنوندهٔ عادی دست نمیدهد . اکثراً ذوقها کهنه پرست است و معنی اصیل شعر به تعبیر امروزی آن برای بسیاری از هموطنان روشن نیست . درست در همین زمینه است که باید نبردی انجام گیرد . آخر شعر چیست ؟ آیا شعر تنها کلام موزون و مقفی است ، یا شیرهٔ خاص اندیشیدن است : اندیشه ای خیال آمیز ، رویائی ، پر از تعابیر و تصاویر بدیع ، نوعی دید ویژه از پدیده های طبیعت و جامعه ، نوعی سفر معنوی

در بطون اشیاء ، با آمیزه ای از جنون نبوغ ، پر از ارتعاشات و تشنجات قوی اعصاب که دارای خصلت نیرومند واگیری است ! اگر لازمهٔ شعر سرائی این الهام ، این حالت ویژه و نادر روح ، این نابهنجاری مطبوع است که از آن هر کس نیست و تازه تنها زمانی که با قدرت تفکر ژرف و بیان دل انگیز همراه باشد ، مستعد تجلی و تأثیر است ، در آنصورت به بیان رسای بزرگ مولوی : «قافیه و مفعله را گو همه بر باد ببر» و اگر نه ، در آنصورت فرق بین شعر و نظم در کجاست ؟

عروض و قافیه و صنایع لفظی و معنوی و بدیعی کالبد های این روح بی تاب است و کالبد ها را ابدی نباید پنداشت. این روح جنبنده و بی تاب میتواند و ذیحق است نه در مرده ریگ نیاکان ، بلکه در متقضیات عصر و حصر خود ، کالبد های نو بگزیند . ممکن است بگویند : ولی بهر جهت هر چیز را حد و رسمی است و اگر شعر کلام موزون نباشد ، چه تفاوتی با نثر دارد ؟ تردید نیست که در فرهنگ دیرین انسانی ، شعر همیشه نام کلام موزون بوده است و تا امروز نیز ، علیرغم بسط انواع «اشعار سفید» که فاقد وزن و قافیه اند در اشعار متداول وزن و قافیه و یا نوعی هماهنگی مراعات می گردد ، ولی اگر اندیشهٔ شاعرانه ، بدان معنی که تشریح شد ، دراوج خود تجلی کند ، بی واسطه وزن و قافیه ، قادر است احساس عمیق شعر را در انسان بر انگیزد ، اینجا همه چیز به قوت طبع و مهارت شاعر از سوئی و سمت ذوقی شنونده و خواننده از سوی دیگر بستگی دارد . در زمینهٔ ذکر نظر قدما باید بگوئیم که خواجه نصیر «کلام مخیل» بودن را تنها شاخص شعر میداند نه وزن را . نو پردازان ما ، جز عده ای اندک از دایرهٔ وزن و قافیه پا فر اتر ننهاده اند و با آنکه بویژه از جهت شکل در نو آوری محتاطند با اینحال در معرض طعن و شتم معاندان فراوان قرار گرفته اند . طی سالهای اخیر ، در جراید و مجلات تهران مقالات چندی در انتقاد از نو پردازی و نو پردازان منتشر شده است . بسیاری از انتقادات دارای یک سمت نادرست است و آن نفی دربست جستجو و نو آوری ، نفی ضرورت استحالهٔ کیفی در شکل و مضمون شعر فارسی است . ولی این انتقادات ، از آنجهت که لاقیدی فکری و لفظی ، بی بند و باری اسلوبی نو پردازان را زیر اتش میگیرد رویهمرفته صائب است : منتها تر و خشک رابا هم میسوزند ، غث و سمین ، خزف و صدف را یکجا بدور میریزند ، بعلاوه غالب این انتقادات آموزنده نیست زیرا بغض آلود است و دانهٔ طلائی را از کاه جدا نمیکند و گرایش حق و ضروری شاعر نو پرداز و آفرینش و یافت ارزندهٔ او

را از ناشی گریها ، نارسائیها تشخیص نمیدهد ، لذا اثر آن انتقادات در نو پردازان ما اثر سرزنش نابجا و دشنام غیر عادالانه است و جز رنجاندن ، کنفت کردن ، بخشم آوردن یا به یاس راندن ثمره ای ندارد.

تردیدی نیست که شعر نو در ایران نیازمند به نقادی است ولی آن نقدی در این زمینه آموزنده است که از اندیشهٔ درست ضرورت استحالهٔ کیفی در شکل و مضمون شعر فارسی منشاء گیرد ، دستاوردهای برازندهٔ شاعران نو پردازان را قدر شناسد ، طبع جوینده و آفریننده شان را بستاید و سپس بی عصبیت جاهلانه ، نقصها و نارسائیهای شعر نو را هم از جهت مضمون بر ملا سازد و بدینسان خدمتگزار تکامل این فن باشد .

شعر نوین پارسی هم از جهت شکل و هم از جهت مضمون دارای نقص است .

نقص شعر نو از جهت شکل در آنست که برخی نو پردازان را هیجان ویران کردن و طغیان علیه سنن فرو گرفته است و اندیشهٔ ایجاد موازین سنجیده ای برای خلاقیت نو ، مشغول نمیدارد .

ویران کن ! ولی بدان برای چه ویران میکنی و بر ویرانه چه خواهی ساخت . این نقص در شاروان نیما یوشج نیز که آغازگر ارزشمند راه نو در شعر پارسی است موجود بود ، درست بر خلاف نویسندهٔ بزرگ و فقید ما صادق هدایت که در ذروهٔ آگاهی هنری جای داشت و در جادهٔ خلاقیت بدیع و ویژهٔ خود عالمانه و ذیشعورانه گام بر میداشت . باید دانست که قوانین درونی زبان و ادب پارسی کدام است ، سنن میرا و نامیرا در آن چیست و تحولی که در اشکال شعر پارسی باید انجام پذیرد در کدام سمت است ، تا کجا باید رفت و از چه چیزها باید پرهیز نمود . متأسفانه این آگاهی نقادانه هنری در هنرمندان نو پرداز ما غالباً وجود ندارد ، لذا طغیان نو آوری گاه بصورت نقلائی کور و عصیانی بی دور نما و بی سبب بروز میکند .

برخی از نو آوران ما (مثلاً مانند نادر نادر پور ، فریدون توللی ، هوشنگ ابتهاج ، سیاوش کسرائی و دیگران) در مسئله شکل شعر ، بویژه وزن و قافیه و زبان با احتیاط تمام رفتار کردند ، از سنت بکل نگسستند و بدعت را پخته و فاضلانه بمیان آوردند ، لذا برای مردم بهتر مفهوم واقع شدند و حتی مورد تایید محافظه کاران قرار گرفتند . برخی دیگر سخت رشته دریدند و خواستند حد اعلای نو آوری غربی را در شعر فارسی تکرار کنند ، بی آنکه زبان را مستعد پذیرش کرده و ذوقها را آماده ساخته و خود به قوی چنگی لازم دست یافته باشند .

بویژه جسارت نوسازی در شعر فارسی از آن کسی سزنده است که خود در ادب فارسی وارد باشد و فی المثل از عهده شعر کلاسیک بر آید تا خود سری اش را در وزن و قافیه بر ضعف و جهلش حمل نکنند و شعبدۀ لفظی او را سبکسری و ناشیگری جلوه ندهد . یکی از دلایل حجت و مسلمیت روش پیکاسو در هنر تصویری ، علیرغم منکران بسیار آنست که وی نقاشی آکادمیک استاد است و نمیخواهد ضعف و بی قریحگی خود را در ساتر «انقلاب هنری» پنهان دارد و بهمین جهت برخی شاعران نو آور نباید بقوت طبع و نازکی خیال خود غره شوند و بر سر فرهنگ غنی شعری ما دست بی اعتنائی بیافشانند ، بلکه باید چون شاگردی ارادتمند در مکتب استادان اجل پیشن بیاموزند زیرا آن بدعتی قدرت اقناع دارد که بر خارۀ سنت استوار است .

گوته دوست میداشت بگوید : در هنر تیرگی ابهام باید بر روشنی صراحت بچربد . در واقع همان پوشیدگی رمزآمیز و سمبولیک کلام است که به غزل حافظ انچنان ابهت و جلال آسمانی بخشیده است . ولی ابهام بخاطر خود ابهام ، پیچیده گوئی بمثابه هدف ، حقیر و خنده آور است! برخی اشعار سهراب سپهری و رضا براهنی شاعر با قریحۀ معاصر سخت در این گرداب هنری دست و پا میزنند . این قبیل اشعار را باید مانند مغلقات هگل و شطحیات صوفیه تحلیل کرد و تفسیر نمود . سر در گم نویسی باب روز است ، فروغ فرخزاد در «تولد دیگر» سخت بدنبال این مکتب اصالت ابهام رفته است . آیا این روش روا ، زیا و پایدار است ؟ از رنج عرق ریزی که شما برای درک این طلسمات و تعاویذ بکار میبرید ، توشۀ پر برکتی بدست نمیآورید . اینجا قول پل والری صدق نمیکند که در «گورستان دریائی» نوشت : «آه پاداشی برای هر اندیشه ! » بگمان ما ، سخن آن پیمبر شوریده ای که نام مقدس شاعر بر خویش نهاده است باید برای بندگان خداوند قابل درک باشد ، تا از دریچۀ مزامیر وی گسترش جهان واقع و آرزو را ببینند .

چنین است برخی اندیشه ها دربارۀ شکل . ولی بهرجهت نقص اساسی کار نو پردازان ما در زمینۀ شکل نیست در زمینۀ مضمون است . هر قدر نو پردازان ما دریافتن تعابیر و تشابیه ، در ایجاد رنگ و طنین ، خود را مستعد نشان میدهند ، در عرصۀ تفکر شاعرانه غالباً کم ابتکار ، یکنواخت ، خاکستری رنگ و کم عمق هستند . دراکثریت مطلق اشعار نو مضمون عبارت است از بیان عذابهای دوزخی شاعر ، هوسهای سر کوفته اش ،عطش جنسی اش ..... بندرت برخی از شعرا بویژه در دهسال اخیر در صدد بر آمدند از چاه ویل یاس و عجز درونی بدر آیند و رنگین کمان شعر را

با طیف کامل آن جلوه گر سازند . آری شعر نو از اعماق سیاه چال فریاد میکشد و اسیر خـود پـسندی سـوزان شـاعر است .

اینجا سخن بر سر آن نیست که از «دورن گرائی » یا «برون گرائی» کدام را در عرصهٔ شعر بر گزینیم . شکی نیست که هنرمند باید به احساس و وجدان خود وفادار باشد و همین صداقت است که هیئت ویژه را به هنرش عطا میکند . ولی سخن بر سر آنست که شعر حق ندارد یکی از این دو راه را مطلق کند . شعر معاصر پارسی بشکل بستوه آورنـده ای شعر «دورن گرائی» است و در آنجا هم جا و همه سو جهان درونی شـاعر عرضـه میـشود و ایکـاش ایـن عـالم همیشه نادر ، طرفه و تماشائی بود احساسات کلی ، فلسفه بافیهای بدیعی و معتاد و لندلند های ننر در این اشعار غلبه دارد . سیمای یک انسان بیزار و دلزده که جز اخم بی حوصلگی و نیشخند ، آنهم بـسبب سـرخوردگیهای بـی بهـای خویش تحویل نمیدهد ، تا چه اندازه ای میتواند سیمائی جذاب و الهام بخش بـرای نـسل و عـصر باشـد ؟ ... زمانـه پیوسته در برابر چیزی که از کار مایهٔ زندگی ، از اسطقس تاریخ بر میخیزد سر فرود میآورد ، نه در برابر بی طاقت ها و کم جنبه ها .

برخی از نقادان ایرانی مینویسند : شاعر نباید از یک فلسفه عام ، از یک آرمان الهـام بگیـرد . گویـا ایـن دون شـأن شاعری اوست ! طغیان بی تاب و بی هدف ، نوعی روش تف آلود و سخریه او با شانه در قبال همه چیز دیوانه سری متفرعنانه گویا رمز «استتیک» عصر ما اینست . البته شکستن بت های زر اندود مطبوع است ولی لگدمال خشماگین ارزشها نفرت آور است . پیداست که این نوع قضاوتهای زهر الـود محـصول فرسـودگیها و تـصادم فـشرنده قـوا در دوران ماست . آری دوران ما دوران دشواری است . ولی همین دوران دشوار بیشتر اصالت و حقیقت آرمانهای دیـرین انسانی و امکان تحقق آنها را ثابت کرده است .

انسان میتواند و باید خوشبخت ، دانا ، تندرست ، نیرومند، آزاد ، ایمن و آفریننده باشد . ایـن عطـش سـیراب نـشدنی امروز از همیشه سوزان تر است ارزشهای جاندار تاریخ در اینجاست نه در رویای ناخوش دماغهای تخدیر شده . بایـد بر دروازهٔ تاریخ و آینده طنبور کهن شعر را بصدا در آورد منتها باطنینی نو و نغمه ای دیگر . باید به آفتـاب سـلامی دوباره داد.

یک هنرمند تنها زمانی که متفکر است ، دیدگان نهان بین دارد ، نغزتر و رساتر از دیگران سخن میگوید ، از نور و آتش هیجان انباشته و چنتای تجربه اش از آزمونها مالامال است ، میتواند روح ها را تسخیر کند . بهترین قرایح بدون تحمل ریاضت آموختن و شناختن ، جلوهٔ اندکی دارد . نبوغ یعنی حوصله و کار . هیچ اثر بزرگی در جهان نیست مگر آنکه چکیدهٔ رنج باشد . اگر شاعر هم در کتاب بی زبان و هم در زندگی زباندار سخت و ژرف بخواند و مطالعه و غور رسی کند ، آنوقت سخنش شنیدنی است .

تاریخ کهن ما از اساطیر و قصص و تاریخ معاصر ما از حوادث و عبرتها سرشار است . هر سر گذشت ، هر واقعه هر پدیده ، سرائی تو در تو است . پیش پای زائران طبیعت و زندگی هزاران جاده گسترده است .

در منشور خیال شاعرانه جلوهٔ جهان خداوند گوناگون است . لازم است که نو پردازان ما فرهنگ شعری شرق و غرب را با دقت بیشتری بررسی کنند و ببینند که هنوز خلاء عظیمی از خیال و فکر در شعر معاصر فارسی وجود دارد که وظیف انباشتن آن خلاء متعلق بآنهاست . بویژه شعر ای بدیعی مانند والت ویتمن ، رابرت فراست ، الیوت ، آپولینر ، کلودل ، پل والری ، سن ژان پرس ، آراگن ، الوآر ، ژاک پره ور ، لر کا ، نرودا ، ریکله برشت ، بلوک ، بروسف ، مایاکوفسکی و امثال آنها که هر یک در نگارستان شعر پرده ای تازه آیخته اند ، گاه از جهت شکل و گاه از جهت مضمون در خورد آموزشند .

آنچه که در پایان این مختصر باید گفت آنست که ، این دعوی که ، چون نو پردازی در شعر پارسی پدید شد دیگر گویا دوران اشکال و اصناف کلاسیک شعر پارسی طی شده و این سنت منسوخ گردیده ، سراپا خطاست برخی اشکال کلاسیک شعر فارسی هنوز استعداد آنرا دارد که در عین مراعات و موازین کهن ضرورتهای نوین را پذیرا باشد. شاید چکامه سرائی و مسمط بافی و ترجیح بند ، اندک اندک زمینه را از دست میدهد ولی مثنوی در همهٔ اوزانش و غزل دو بیتی به آن اندازه گنجاست که بتواند فرودگاه فکر و روح شاعران خوش طبع معاصر باشد . بهمین جهت در آثار شعرای کهن پرداز زمان ما نمونه های دل انگیز فراوان میتوان یافت . هیچ چیز از آن ابلهانه تر نیست که نو پردازی و کهن پردازی یکدیگر را نفی و انکار کنند ، و حال آنکه باید مکمل هم باشند . شعر فارسی در تجلی است و جلوه گاه عمدهٔ آن شعر نو است . طی سالهای اخیر سطح درک عمومی و نیروی نقادی بطور محسوس بالا

رفته و از جمله بحثیکه مجلهٔ « فردوسی » در بارهٔ شعر نو گشود ، کمابیش این حقیقت را نشان داد . اگر از فورانهای دشنام آمیز و تاخت و تاز منکران شعر نو بگذریم ، برخی از شرکت کنندگان در بحث ، با نشان دادن درک نسبتاً ژرف خود از ماهیت شعر ، گاه در ما ، بنوبه خود حیرتی مطبوع بر انگیختند . پیداست که نقادی بمعنای معاصر آن در میهن ما در کار پیدایش است . بدینسان حرفهٔ شعر بیش از پیش بحرفه ای بغرنج و پر مسئولیت بدل میشود و دیگر نخستین صادرات ذهن و نزدیکترین یافت های خیال قادر نخواهد بود جلوه کند . باید سطح توقع و سخت گیری را از اینهم بالا تر برد . ما نباید فرهنگ معاصر را مانند خلق های بی تاریخ و بی تبار ، عجولانه و بمثابهٔ **مقلد** فرا گیریم ، باید آنرا بمثابه **صراف** بپذیریم و بر آن مهر و نشان ایرانی خود را بگذاریم . از این بابت باید به آن نسل هنرمندان ، هنر پژوهان و هنر سنجان جوان که در کشور ما رو میآیند باور داشت . آنها قادر خواهند بود انقلاب ادبی ما را که از اغاز این قرن اغاز شده ، تا پایان این قرن بثمراتی برسانند که بتواند در فرهنگ بشری ارزشمند شناخته شود . چنانکه درپارینه چنین بود .

مطالبی که خواندید اندرزگوئی نیست ، بلکه ارزیابی صادقانهٔ کسانی است که قریحهٔ اصیل را در همهٔ مظاهر آن میستایند زیرا بقول ولتر : همهٔ انواع هنر نیکوست ، مگر نوع کسالت آور آن .

کوی نومیدی مرو ! امیدهاست

شوی تاریکی مشو ! خورشیدهاست

جلال الدین رومی

طلسم یاس

می گویند فرعون ستم سه چاکر وفادار و خدمتگزار دارد : ترس ، جهل و یاس . این خادمان سگانه همگی در منجمد ساختن کار مایهٔ انقلابی استادند . آنها مشاوران نامبارک و مصاحبان شوم برای خلقی هستند که تشنهٔ رهائی و لذا نیازمند جنبش ، تلاش و نبرد است . متأسفانه یکی از این چاکران ناخجسته یعنی یأس عرصهٔ شعر و بویژه شعر نو را کمینگاه خویش ساخته و از آن سامان پیکانهای زهرآلودی بهر سو می پراکند.

در سرشت بسیاری از شاعران نوپرداز ما موهبت سخن سرائی در خورد آفرینی نهاده شده است . کلام فصیح ، درد جانکاه و جگر سوز ، تخیلات وحشی و لطیف ، اشکال غریب و ناهموار ، طنین های آشنا از زمزمه های پر سوز گرفته تا غرشهای خشمناک ، همهٔ این مختصات در بسیاری از قطعات نوپردازانه که در انواع مجلات هفتگی و ماهانه بطبع میرسد ، مشهود است . گوئی شکستن دیوارهای عروض و گسستن زنجیرهای بحور و قوافی سدی را در برابر سیل عواطف درونی شاعران جوان ما شکانده و آنها امکان یافته اند در پهنه ای فراختر سمند پندارهای شگرف خویش را بتاختن در آورند ! الحق که میهن خیام و مولوی ، سعدی و حافظ ذخیره ای عظیم از درد ، خیال ، فصاحت و آهنگ در دل نهان دارد .

ولی همراه این احساس تحسین آمیز ، احساس دیگری نیز به دل خطور میکند . و آن احساس تاسف از اینکه از خلال همهٔ این اشعار ابر خاکستری رنگ دمق و عبوس ملال و اندوهی تهی از امید در جنبش است ؟ کالبد اشعار

نوپردازان گوناگون و رنگین است ولی محتوی آن یکنواخت و بیرنگ : بیزاری از عمر ، یاس مطلق شکاکیت دل آزار، بی باوری تباه کننده ، چنین است مضمون واحد این ترانه های متعدد . مسلماً شاعران جوان از این سخن و ارزیابی صدیقانه برآشفته نمی شوند و تصور نخواهند کرد با قاضیانی بی روح سر و کار دارند که رنج آنان و درد نسل معاصر ایرانی را درک نمیکنند . کیست که از واقعیت ایران امروزی و از گذران مادی و معنوی مردم میهن با خبر باشد و عذاب جانهای حساس را احساس نکند و نفهمد که چرا این مالیخولیای تلخ از ژرفای جانها میگذرد . آری این مرارت که در مصرع های دل انگیز و وحشی و پر طنین شاعران نوپرداز ما نهان است حکایت صادقی است از تلخی شرنگ زندگی ، بیان واقعی محیط پیرامون است .

ولی تا آنجا که این اشعار غم انگیز بصورت شکوهٔ خاموش شاعری حیران و درمانده است ، میتواند محرک احساس همدردی و یا حتی نوازشگر رنجهای همانند باشد ولی وقتی این اشعار وسیلهٔ فعال و خشمناک پخش یاس و بی باوری است نمیتوان در مقابل آنها خاموش بود ، نمی توان پیدایش و رویش آنها را به حال خود گذاشت و دوستانه و به قصد زنهارباش بانگ پرخاشی بر نیاورد .

برای آنکه در مرحلهٔ کلمات کلی نمانیم به بررسی برخی نمونه های مشخص میپردازیم .

بعنوان نمونهٔ اول از شعری بنام « ستوه » شروع کنیم . این شعر در یکی از شماره های خرداد ماه ۱۳۴۱ مجلهٔ روشنفکر چاپ شده و بدون شک این شعر در میان اشعار شاعران معاصر اعم از متتبعان سبک کهن یا نوپردازان از لحاظ مضمون خود ، نظایر اندکی ندارد ولی خصیصهٔ آن این است که شاید از بسی اشعار همانند با بلاغت بیشتری توانسته است مضمون را بپروراند و اما مضمون شعر چنانکه از عنوان پیداست ستوه و بی تابی روح بی آرام شاعر در محیطی است که وی را در قید بی رحم خویش میفشرد . شاعر نمیداند چگونه کبوترهای سپید بال شعر خویش را در این فضای تنگ و تاریک که او را از هر سوی فرا گرفته است پرواز دهد . شاعر محیط و پیرامون خود را که از اندوه و خشمی خاموش اشباع است با این کلمات توصیف می کند .

شهر را گوئی نفس در سینه پنهان است

شاخسار لحظه ها را برگی از برگی نمی جنبد

آسمان در چار دیوار ملال خویش زندانی است

روی این مرداب یک جنبنده پیدا نیست

آفتاب از اینهمه دلمردگی ها روی گردان است

بال پرواز زمان بسته است

هر صدائی را زبان بسته

زندگی سر در گریبان است .

باید انصاف داد که دراین هشت مصرع فضای مختنق اجتماع امروزی ما به خوبی توصیف شده ، سپس شاعر که بـه بیان زیبای مولوی مانند ماهی بر سر ریگهای تفتهٔ ساحل می طپد و در آرزوی دریای صاف بی تک و پایان است بـا جگری سوخته از سرنوشت شعر خویش که به پندار وی به مرگ محکوم شده سخن می گوید .

ای قناری های شیرینکار،

آسمان شعرتان از نغمه ها سرشار !

ای خروش موج های مست ،

آفتاب قصه هاتان گرم !

چشمهٔ آوازتان تا جاودان جوشان !

شعر من می میرد و هنگام مرگش نیست

زیستن را در چنین آلودگی ها زاد و برگش نیست .

شاعر دلیل محکومیت شعر خود را به مرگ ، بدینسان بیان می کندکه وی زاد و برگ آن را ندارد که در این آلـودگی ها زندگی کند . دل بی تابش در تپش است . سرودهای بی گناهی ، تضادهای سرکش ، غریو تشنگی ها در درونش

می جوشد ولی او نمی داند در این ملال آباد که محیط امروزی میهن ماست چگونه فریاد بر آورده سرانجام شعر پر از درد و اندوه خویش را با همان مصرعهائی ختم کند که با آن شروع کرده است :

در کجای این فضای تنگ بی آواز
من کبوترهای شعرم را دهم پرواز

شهر « ستوه » از آن جهت ممتاز است که توانسته است به سطح یک تعمیم شاعرانهٔ محیط مختنق موجـود برسـد . تعمیم شاعرانه کار مشکلی است زیرا باید قدرت مشاهدهٔ کنه حوادث و مسائل را داشت و توانست از مـشاهدات خـود به درستی استنتاج کرد و آنگاه آنرا با بیان شعر ، با بیان استعارات و تشابیه شـاعرانه ، بـا بیـان الفـاظ خوشـنواز و دل انگیز و رسا و شیوا عرضه نمود ، نه با بیان خشک و مجرد مقولات فلسفی . از اینکه سرایندهٔ « ستوه » یک چنـین تعمیم شاعرانه ای از محیط امروز که زندگی در آن سر در گریبان ، نفس در سینهٔ شهر پنهان و هر صـدائی را زبـان بسته است ، به دست داده باید او را ستود .

ولی نمی توان گفتگو با این شاعر و شاعران با قریحهٔ دیگری از این زمره را بهمین جا مختـوم سـاخت . بـرای یـک خوانندهٔ جوینده که مشتاق درمان دردهاست ، در این شعر بی مفر و روزن راهی نشان داده نمیشود ، اندوهی سـنگین و جانگزا بر دل می نشیند ، ولی امیدی نیست . شاعر تنها طراح درد است و شاید بی آنکه بخواهد با ریختن این زهر جانسوز روانهای حساس ولی ناتوان را مفلوج میکند . آیا این وظیفهٔ شاعر است ؟

در سراسر تاریخ جهان ، بهترین شاعران نه تنها از پستی ها ، بیدادگریها ، نابکاریها، نفرتی مرگبـار داشـته انـد بلکـه بسیج گر نیروها بر ضد آن بودند . در ادبیات غنی کلاسیک ایران نمونه ها فراوان اسـت ولـی نمونـه ای از محبـوب ترین شاعر ایران حافظ ذکر کنیم . وقتی حافظ بزرگ می گوید :

بیا تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم
فلک را سقف بشکافیم و طرح نو در اندازیم

اگر غم لشگر انگیزد که خون عاشقان براندازیم

من و ساقی بهم سازیم و بنیادش براندازیم

یا می گوید :

صبح امید که بُد معتکف پردهٔ غیب

گو برون آی که کار شب تار آخر شد

بعد از این نور به آفاق دهم از دل خویش

که بخورشید رسیدیم و غبار آخر شد .

یا هنگامیکه از مالامال بودن سینه از غم تنهائی ، بی همدمی دردناک خویش شکوه سر میدهد ولی در عین حال می خروشد :

آدمی در عالم خاکی نمی آید بدست

عالمی از نو بباید ساخت و از نو آدمی

در همه جا نه فقط نگارگر رنج بلکه مبشر امید است ، نه فقط بستوه آمده بلکه طغیان میکند ، نه فقط ناخرسند بلکه خشمناک است و همهٔ اینها را بشکل شاعرانه با تعمیم شاعرانهٔ بسیار عمیق بیان میدارد .

فراموش نکنید که حافظ در محیط اجتماعی و سیاسی بمراتب تاریکتری میزیسته . در عصری که قدرت سلطانان خونخوار بی پایان و ریای زاهدان سالوس بی حد و کران بود و در سراسر جهان آنروز هیچ بارقه ای از امید نمی درخشید . عصر ظلمانی حافظ را با عصر ما که گنبد سپهر از سرود عظیم تلاش و ترقی انسان پر آوازه است نمیتوان

سنجید و آنوقت ، حافظ در چنان عصری قسی و بی عاطفه ، سرشار از امید بود ، می خواست فلک را سقف بشکافد ، بخورشید برسد ، عالم نو و آدم نو بیافریند و بخود دلداری می داد:

چون دور جهان یکسره بر منهج عدل است

خوشباش که ظالم نبرد راه به منزل

یک شاعر باید مانند یک پیشوا ، یک پیمبر با آتش کلمات سوزان خود ذغال جانها را بر افروزد و راه رستگاری را بمردم سرگشته و رنج کشیده ایکه در میان آنهاست و خود بخاطر آنها دردمند است نشان دهد . امروز ما بشاعران ملی و وطنی ، بشاعران تاریخ و خلق احتیاج داریم . تردید نیست که حتی سرودن اشعاری مانند « ستوه » در محیطی که « هر صدایی را زبان بسته است » نوعی مبارزه است و باید آنرا قدر دانست ، ولی آیا میتوان گامی بجلو برداشت ؟ میتوان و باید . در این زمینه یک شاعر هرگز نباید از دیدن آن سفلگانی که برای چسبیدن به جلپارهٔ زندگی و حفظ خرمهرهٔ امتیازات گذرا ، گوهر شرف خویش را در میدان مبارزه شکاندند و میشکانند دل زده شود . بلکه باید به افق وسیع تاریخ و تکامل بنگرد و به مردم ، به وجدان شاعرانه و روح حساس و بلورین ، به آینده ای که در کار تکوین است تکیه کند و از آن نمونه هائی الهام گیرد که در تاریخ سیاست و شعر کشور ما امثال آنها کم نبوده اند .در دوران جنبش مشروطه و سالیان پس از آن ، در سالهای بعد از سقوط استبداد رضا شاه ، در دوران جنبش ملی کردن نفت ، شاعران ملی و وطنی پرشور فراوانی از میان مردم برخاستند و بسیاری از آنها در این راه متحمل مصیبت شده اند . برخی مانند **عشقی همدانی** و **فرخی یزدی** بشهادت رسیدند . برخی مانند **ادیب فراهانی** و **عارف قزوینی** در گوشهٔ فقر و عزلت و گمنامی مردند ، برخی مانند **پروین اعتصامی** چون شمع با شتابی خاموش تا آخر بخاطر اندیشه های انسانی خود سوختند ، برخی چون شاعر گرانمایهٔ ایران بهار با دلی خونین و داغدار رزمیدند و در آغوش تجلیل خلق برای ابد دم فرو بستند و برخی مانند نیما نبرد خلق را در شعر خود از یاد نبردند و برخی مانند **افراشته** بخاطر این نبرد از وطن آواره شدند . و شاعران نوجوان و نوشکفته ای نیز بودند مانند **مرتضی کیوان** که بر دیوار خون آلود شکنجه گاه در پرندوش اعدام چنین نوشتند :

درد و زخم تازیانه چند روزی بیش نیست

راز دار خلق اگر باشی همیشه زنده ای

آیا میتوان اینها را نمونه قرار داد؟ آری میتوان .

بعنوان **نمونهٔ دوم شعری** را که « نادر یا اسکندر » نام دارد ذکر کنیم و بدینسان گامی در سامان یأس پیشتر بردازیم . از آنجا که این قطعه شعر بشکل جامع و دقیقی روحیات مسلط در نزد قشری از روشنفکران ما را منعکس میکند ، نه فقط شعر بلکه سند جالب و در خورد هر گونه مداقه ای است . قطعه شعر « نادر یا اسکندر » نیز با توصیف محیط مختنق کنونی شروع می شود و این محیط را مانند قطعه شعر « ستوه » منتها با الفاظ و تعابیر دیگر بدین نحو توصیف می کند :

موجها خوابیده اند آرام و رام

طبل طوفان از نوا افتاده است

چشمه های شعله ور خشکیده اند

آبها از آسیا افتاده است .

در مزار آباد شهر بی تپش

وای جغدی هم نمی آید بگوش

دردمندان بی خروش و بی فغان

خشمناکان بی فغان و بی خروش

آهها در سینه ها گم کرده راه

مرغکان سرشان بزیر بالها

در سکوت جاودان مدفون شده است

هر چه غوغا بود و قیل و قالها ...

تردیدی نیست که این توصیف تا حدود زیادی واقعی است . شاعر حق دارد شهر خود را بویژه در آن هنگام که لخت و تسلیم سرنوشت بنظر میرسد « مزار آباد شهر بی تپش» بخواند ولی در همین توصیف اولیه نیز شاعر دچار غلو یأس آلودی است . نمیتوان با او موافق بود که همهٔ غوغاها و قیل و قالها در « سکوت جاودان » مدفون است . نمیتوان با او موافق بود که دردمندان بی خروش و فغان و خشمناکان بی فغان و خروشند .

فغان و خروش دردمندان و خشمناکان بارها ، از گوشه و کنار ، بانحاء مختلف برمیخیزد و با آنکه طبل طوفان اکنون کوفته نمیشود ولی در موجها شوریدگی و عطش طوفان احساس میگردد . شاعر گرانمایه منظره را بمراتب سیاه تر از آنچه که هست می بیند . سپس شاعر می گوید :

آبها از آسیا افتاده است

دارها برچیده ، خونها شسته اند

مشتهای آسمان کوب قوی

واشده است و گونه گون رسوا شده است

خانه خالی بود و خوان بی آب و نان

و آنچه بود آش دهن سوزی نبود

این شب است آری شبی بس هولناک

لیک پشت تپه هم روزی نبود .

یاس شاعر کارش را به شکاکیت مطلق میکشد . مقصد او از « مشت های آسمان کوب قوی » که واشده و رسوا شده روشن است . او شکست این مشتها و یا ضعف آنها را می بیند ولی نمیخواهد حتی لحظه ای انصاف دهد که این « مشتهای آسمان کوب قوی » در تاریخ کشور بدون نقش نبوده اند و زمانی واقعاً با قوت آسمان تاریک ارتجاع

را کوبیده اند و در آنها شکافها و رخنه ها پدید آورده اند . نمی خواهد ببیند که این مبارزه برای تاریخ تکامل مردم ما سودهای فراوان داشته است . نمی خواهد ببیند که بسیاری از اعترافات و عقب نشینیهای امروزی طبقهٔ حاکمه ثمرهٔ مستقیم آن فشار قوی معنوی است که این مشتهای آسمان کوب پدیدآورده اند والا مرتجعین جامعه هرگز حاضر نبودند در امتیازات بهیمی خود تخفیفی دهند . او حق ندارد خوان گستردهٔ نهضت مردم را آش دهن سوزی نشمارد و در پس تپه های آینده روز امید مردم را نبیند ، شکاکیت او ناشی از واقعیت عینی نیست بلکه ثمرهٔ یأس و شکست روان و کم دامنه بودن اندیشه ها ، ناشی از عدم هضم حوادث و نوعی انتظارات عجولانه از تاریخ است . این شکایت از ادراک صحیح حقیقت حرکت زمانه و جنبش تاریخ برنخاسته زیرا حرکت زمانه و جنبش تاریخ نسجی است بافته از پیروزیها و شکستها و تنها یک نبرد سمج و بدون یاس و جسورانه میتواند راه را در این صخرهٔ سخت و عبوس بگشاید . حرکت مشخص تاریخ موافق میل هیچ کس نیست بلکه تابع انواع عوامل است ولی ماهیت این حرکت در هر صورت تکامل ، پیشروی بسوی هدفهای عالیتر انسانی است . نقش عناصر آگاه جامعه ، حزب انقلابی ، نهضت رهایی بخش ، هنرمندان و دانشوران مترقی عبارتست از تسریع این حرکت تکاملی از طریق افشاگری ، حقیقت پراکنی ، بسیج مردم ، تشویق آنها به نبرد ، سازمان دادن این نبرد ، روشن کردن راه آن و هدف آن ، اجراء این وظیفه مقدس انقلابی هرگز زائد ، هرگز عبث ، هرگز بی ثمر نبوده و نیست و در جامعهٔ ما و در ایران ،نیز تلاش عظیم انقلابیون و عناصر مترقی عصر ثمرات فراوانی داده است . اگر ضربات مشت های آسمان کوب قوی نبود و ضربات آتی این مشتها نباشد نه فئودالیسم برچیده میشود ، نه استعمار روفته میگردد ، نه کار سلطنت های استبدادی خاتمه می یابد و نه جامعه به اوجی که لازم است میرسد .

باز هم دورتر ، شاعر نومید ما امواج ظلمانی تری از یاس را در ابیات دل انگیزی خود رها میکند . وی مینویسد :

باز ما ماندیم و شهر بی تپش

وانچه کفتار است و گرگ و روبه است

گاه می گویم فغانی در کشم

باز می بینم صدایم کوته است

باز می بینم که پشت میله ها

مادرم استاده با چشمان تر

ناله اش گم گشته در فریادها

گوئی از خود پرسد « آیا نیست کر ؟ »

آخر انگشتی کند چون خامه ای

دست دیگر را بسان نامه ای

گویدم «بنویس و راحت شو » به ر مز

« تو عجب دیوانهٔ خود کامه ای »

دقت کنید شاعر چه می گوید؟ مادر شاعر در پس میله های زندان بسراغ او می آید زیرا شاعر ما را به جرم مبارزه در راه مردم زندانی کرده اند . مادر انگشت را خامه وار بر روی کف دست به حرکت در می آورد و می گوید بنویس « یعنی نفرت نامه بنویس و خود را از زندان خلاص کن » . نارواست که شاعر مادر ایرانی را به مثابهٔ منبع تشویق به تسلیم در مقابل دشمن مجسم می کند ، نه به مثابهٔ منبع الهام به نبرد علیه دشمن . و حال آنکه مادر ایرانی که رنجها و داغهای دوران استبداد و اختناق را با شکیبی خاموش تحمل می کند مظهر روح مقاوم است نه محرک تسلیم و خاکساری . آنگاه شاعر که مادر را بدینسان توصیف می کند ، با لحنی به مراتب مثبت تر از خود سخن می گوید :

من سری بالا زنم چون ماکیان

از پس نوشیدن هر جرعه آب

مادرم جنباند از افسوس سر

هر چه از آن گوید ، این بیند جواب

گوید آخر پیرهاتان نیز هم

گویمش ، آخر جوانان مانده اند

گویدم ، اینها دروغند و فریب

گویم ، آنها بس به گوشم خوانده اند

. . . . . .

باز می گویند ، فردای دگر

صبر کن تا دیگری پیدا شود

نادری پیدا نخواهد شد ، امید

کاشکی اسکندری پیدا شود .

نتیجه گیری شاعر در بیت آخر است . نادری از میان مردم که نجات بخش وطن باشد پیدا نخواهد شد ولی شاعر آرزو می کند اسکندری از خارج به میهن روی آورد و تخت و تاج شاهنشاه عصر را سرنگون کند .

با این کلمات ، با این نوع قضاوت نمی توان به هیچوجه موافقت داشت . چرا باید خلقی را چشم براه اسکندرها و نادرها نگاه داشت . برای نجات مردم ، جنبش لجوجانه و شجاعانهٔ خود مردم لازم است . چرا باید قهرمان پرست بود و چشم به یاور غیبی دوخت . چرا باید به کوشش و تلاش خود متکی نشد . چرا باید خواستار راه آسان گردید .در سنگلاخ تاریخ راه آسان نیست . سرنوشت انسانی نبرد است ، نبرد دائمی با مشکلات ، به همین جهت عمل جسورانه و لجوجانه تنها وثیقهٔ پیشرفت است . انتظار معجزه زبونی است .

اگر شاعر با قریحه که با تمام نیروی شاعرانهٔ خود زهر یأس در رگ جانها می ریزد و سپس آنها را چشم به راه نادرها و اسکندرها نگاه می دارد ، به کمک همین قریحه آنها را به نیروئی که در درون ارواح و قلوب خودشان نهان است ، متوجه می ساخت ، می توانست قدرتهای شگرفی را برانگیزد و به جای نغمهٔ خواب ، سرود بیداری بخواند .

باور نکنید که پهلوان خلق خفته ، تسلیم شده ، طلسم شده و از عرصه گریخته است . هرگز ، هر روز که می گذرد در ده و شهر ایران مظاهر مقاومت مردم قویتر بروز می کند . این مقاومت ، این بیداری ، این طلب سوزان حق خود به اشکال گوناگون بروز می کند . باید چشم بصیر داشت و آنرا دید .اگر می خواهید شاعری ملی باشید ایـن مقاومـت را متشکل کنید و مانع حرکت مردم به پیش نشوید . آری عظمت یک ملت در نبرد خستگی ناپذیر و سـمج و جـسورانهٔ اوست . آن شاعری بزرگ است که این نبرد را برانگیزد و نیرو بخشد نه آنکه با افیون اشـعار مـأیوس نبردآزمایـان را تخدیر کند . شما شاعران توانا باید بتوانید حتی در آنجا که ادنی جنبشی نیست با نوای شورانگیز طنبور خود ، جنبش و پیکار ایجاد کنید ، نه آنکه در کشور ایران ، در یک سرزمین انقلاب پرور که در آن ذخیرهٔ عظیمی از تکاپو و ترقـی خواهی و عدالت جوئی و حق طلبی نهان است ، اراده ها را با زهر اشعار مأیوس فلج کنید

به عنوان **نمونهٔ سوم** شعری از شاعر دیگر نقل می کنیم که آن نیز محتوی فلسفهٔ نادرستی اسـت و خلاصـهٔ ایـن فلسفهٔ نادرست این است که از کوشش تلاش و مبارزهٔ یک تن نتیجه ای حاصل نخواهد گردیـد زیـرا ایـران کنـونی مرده آبادی بیش نیست و در این دشت خاموش حتی ذیروحی به چشم نمی خورد و اگر هم آن یک تن فریاد بکـشد فریادش در سکوت و ظلمت این مرده آباد گم می شود .

اجازه بدهید این فلسفهٔ شکسته و کم عیار را که شاعر با سخنانی درست و تمام عیار بیـان داشـته از زبـان خـود وی بشنویم :

همه پایم از خستگی ریش ریش

نه راهی نه ذیروحی از پشت و پیش

نه وقتی که واگردم از رفته راه

نه بختی که با سر در افتم به چاه

نه بیم و نه امید و از پیش وپس

بیابان و خار بیابان و بس

چه سودی اگر خامشی بشکنم

که یاران در این دشت تنها منم

گرفتم به بانگی گلو بر درم

که در دم بسوزد چو خاکسترم

گرفتم که تندر فشاندم چه سود

کز این هیمه نی شعله خیزد نه دود

گرفتم که فریاد برداشتم

یکی تیغ در جان شب کاشتم

مرا تیغ فریاد برنده نیست

در این مرده آباد کس زنده نیست.

ملاحظه می کنید : این شاعر نیز به هیچوجه باور ندارد که تیغ قریاد در این مرده آباد یعنی ایران کنونی بتواند برنـده و کاری باشد و بر آنست که اگر هم مانند رعد بغرد و مانند برق آتش بیافشاند از هیمهٔ سرد جانها و دلها شعله ای یـا دودی برنخواهد خاست . شاعر خود را در فراخ دشت میهن تنها می بیند و معتقد است که بانگش به جائی نمی رسـد و سودی نیست اگر خامشی را بشکند . تعجب اینجاست که سرایندهٔ قطعهٔ « نادر یا اسکندر » نیز فکر می کنـد کـه اگر فغانی برکشد بانگش کوتاه است . سرایندهٔ « ستوه » نیز نمی داند کبوترهای شعر خود را در کدامین فضا باید به پرواز در آورد . همهٔ اینها از تنهائی می نالند و حال آنکه لااقل و به شهادت همین اشعار تنهـا نیـستند . هـم صـنفان دیگری نیز از میان شعرا مانند اینها هستند ولی تمام این تنها ماندگان گوئی حوصلهٔ آنرا ندارند که همدردان خـویش را بیابند و فریادشان را با یکدیگر بکشند تا بانگ و فغانشان کوته نباشد و خود را در این دشت تنها نبینند .

ایران از نیم قرن پیش برای احراز سعادت واقعی و نیل به ترقی و تکامل وارد نبرد سختی شده است و این نبرد بایـد با عناد دنبال شود تا به نتیجه های اساسی خود که هنوز از آن بسیار دوریـم یعنـی اسـتقلال سیاسـی و اقتـصادی ، دموکراسی و ترقی برسد . اگر مبارزهٔ جانبازان مشروطیت ، نبرد مخالفـان قـرارداد ۱۹۱۹ ، پیکـار پیگیـر مجاهـدان

امروزی بر ضد استعمار و استبداد خاندان پهلوی نبود ، کشور ما امروز در جاده تکامل اجتماعی و اقتصادی باز هم عقب تر می ماند . چنانکه گفتیم شاید هر مبارزهٔ آن ثمره ای را فوراً به دست ندهد که مبارزان آرزو دارند ولی مسلماً در تکامل جامعه تأثیری عمیق می بخشد . نقش یک شاعر که دارای احساس ملی و مدنی و وطنی است تشدید این نبرد رهائی بخش است نه تضعیف و تذلیل و تکفیر آن . چگونه شعرائی که بذر یأس اجتماعی می افشانند در مقابل مسؤلیت خود به مثابهٔ ایرانی ، به مثابهٔ انسان بر خویش نمی لرزند.

با اینحال این سخنان ما را همانطور که در صدر این مقال نیز تصریح نمودیم شماتت نشمرید . ما از مشکلات عظیم روحی که به نسل کنونی تحمیل شده است بخوبی و تا اعماق دل و جان خبر داریم و می دانیم چرا چنین کابوس درد آلودی از متن روح شاعران جوان ما می گذرد و چرا به تشبیه زیبای یکی از نویسندگان ما این « شکوفه های کبود » بر گلبن شعر پارسی می روید . منتها ما از آنها دعوت می کنیم که احساسات و عواطف نجیب و مدنی و وطنی را بر پندارهای تاریک خود چیره کنند و بار دیگر همان تارهائی را به نوا در آورند که طرب و نشاط کار و پیکار می افشانده است . ما ازآنها دعوت می کنیم که پیوسته وظیفهٔ اجتماعی هنرمند را در برابر دیده داشته باشند و با ذکر سخنی چند در بارهٔ این وظیفه سخن خود را به پایان می رسانیم .

هنرمندان میهن ما ، نویسندگان ، شاعران ، آهنگ سازان ، پیکر سازان ، کارگردانان و هنرپیشگان تئاتر و سینما و خوانندگان وظیفه ای مقدس بر عهده دارند و آن وظیفهٔ مقدس عبارتست از قرار دادن هنر خود در خدمت خلق و میهن خویش . هنر باید به یاری حقیقت و عدالت بشتابد و همرزم خلق در نبرد وی برای احراز استقلال سیاسی و اقتصادی و آزادیهای دموکراتیک ، اصلاح عمیق اجتماعی ، ترقی و سعادت عمومی باشد . تنها از این طریق هنر با تاریخ هم مضمون می شود ، از کوره راه به شاهراه گام بر می گذارد ، به نیروی مقتدری مبدل می گردد که می تواند جانها را بسیج کند، برانگیزد ، به نبرد و به پیروزی نائل سازد . تنها از این طریق هنر در کنار قوای مادی و معنوی اجتماع به عامل بزرگ سازنده و آفریننده تبدیل می شود .

ولی قوای ارتجاعی و محافظه کار جامعه که از حرکت و امید و آینده هراسناکند و حفظ وضع موجود یعنی سکون و انجماد ، مطلوب آنهاست ، چنین نقشی را برای هنر قبول ندارند . آنها می خواهند هنر را مبتذل کنند . آنرا به وسیلهٔ

تفریح ، خوشگذرانی و شهوترانیِ زورگویان و غارتگران ، به وسیلهٔ انحراف نظر جامعه از مسائل دردناک و عرصهٔ تخدیر و تحمیق دماغ ها ، به میدان جولان یأس و تسلیم مبدل سازند .

می خواهند آن را در کنار پول ، تازیانه و خرافات به یکی از وسائل حفظ تسلط استعمار و ارتجاع تبدیل نمایند . می خواهند هنر نوعی کسب و تجارت شود . این بر هنرمندان واقعی است که نگذارند هنر به چنین سرنوشتی دچار گردد. هنر حقیقی مالک آن طلسم معجزنمونی است که می تواند در روح ها رخنه جوید ، اندیشه های سرکش را رام کند ، حقیقت تلخ و عبوس زندگی را در برابر دیده ها بگسترد و بدینسان منکران را منکوب گرداند و افراد لجوج و سفسطه باز را به خموشی و تسلیم وادارد و نشان دهد که فقر و جهل و بی سعادتی ایرانی تا چه پایه است ، از کجا سرچشمه گرفته ، مقصر کیست ، راه چاره کدام است . هنر می تواند بدون استغراق در استدلالات پُر چَم و خَمِ « عالمانه » و غیر مفهوم از راه توصیف بلیغ خود زندگی ، تمام منطق مخوف واقعیت زمان ما را منعکس کند و به جای احکام مجرد و غیر قابل لمس جریان ملموس و محسوسی را که در بطون جامعه ما می گذرد و از نظر ها پنهام است فاش سازد . نشان دهد چه کسانی و چگونه بر ما حکومت می کنند ، در پس پرده چه فاجعه ای می گذرد ، چگونه پیکر جامعهٔ ما را تسلط مشتی طفیلی که در کنف حمایت استعمار قرار دارند بیمار می سازد .

گاه یک داستان کوچک ، یک قطعه شعر و حتی یک بیت ، یک آهنگ ، یک تصنیف و یک صحنه در تئاتر و سینما، یک پردهٔ نقاشی کاری می کند که از عهدهٔ جلدها کتاب برنمی آید . هنر واقعیت را یکباره و آسان در کف دست شما میگذارد و می گوید « اینست ! فکر کن ! ببین ! » . بهترین هنر آنست که تجهیز کند بی آنکه برمنبر موعظه بنشیند ، حقیقت را منعکس کند بی آنکه در بارهٔ آن به وراجی بپردازد . سهل و ساده و صادقانه و مفهوم و عمیق و گیرا باشد . دلها و مغزها را پیوند دهد ، بند ها را بدرّد ، تباهی و ستم را بکوبد . تجارب تاریخ نمونه های متعددی از نقش عظیم و غیر قابل انکار هنر در تسریع ترقی جامعهٔ بشری نشان می دهد زیرا هنر مبنای شگرف جانها را پی می افکند و روح ومحیط زمان را ایجاد می کند و بدینسان در سرچشمه های نخستین تاریخ زندگی جامعه گرم تأثیر است .

تیره ترین ادوار استبدادی قادر نیست فرشتهٔ هنر را محبوس کند . زبان او همیشه برای بیان حقیقت باز است زیرا هنر مالک راه ها و شیوه های فراوانی است ، به هزار زبان سخن می گوید . هنر را نمی توان تعطیل کرد چنانکه واقعیت را نمی توان در زیر سرپوش نهفت. بدانچه که رژیم های استبدادی ازمنه و امکنهٔ دیگر قادر نبود رژیم استبدادی کودتا قادر نخواهد بود . اگر هنرمند در این دوران ها خاموش نشیند یا لابه و مویهٔ یأس سر دهد ، راه دفاع آینده براو بسته است . و چگونه می توان خود را هنرمند نامید و در برابر زور ، دروغ ، اسارت ، فقر ، پستی و رذالت ، در برابر این سپاه اهریمن خاموش نشست . هنر واقعی تاب تحمل اهریمن ندارد و زندگی او بی نور عدل و حقیقت و سعادت غیر میسر است .

صفوف مختلف هنرمندان میهن ما وظیفه ای مقدس بر عهده دارند و آن وظیفهٔ مقدس عبارتست از قراردادن هنر خود در خدمت استقلال ، آزادی ، صلح ، ترقی و سعادت عمومی . شما به هر زبان که سخن گوئید خواه در زبان طنز خواه جد ، خواه مطایبه خواه فاجعه ، خواه تخیل خواه واقعیت، خواه کنایه خواه تصریح، خواه دربارهٔ گذشته خواه دربارهٔ اکنون، میتوانید نیروی مقتدر نفی کننده و ویران کننده را علیه زشتیها و ناروائیها و ستمها و تجاوزها بجنبش درآورید و قدرت اثبات کننده و آفریننده را بسود حقیقت ها بسیج نمائید.

طلسم یأس فرو می شکند

باز گشت به امید

طلسم یأس در ادبیات معاصر منثور و منظوم ما بتدریج فرو می شکند و بازگشت به امید ، به آرمان و بـه مبـارزه در کار آغاز شدن است . شاعر و نویسنده از درونکاوی ژرف رنج و هراس و لهـره و عـشق سـر خـوردۀ خـویش اکنـون بتدریج سر بر میدارد . بجای سفر دور دراز در دالانهای تاریک درون ، به جهان آفتاب زدۀ تـاریخ نظـر مـی افکنـد . دمیدن اندک اندک این لاله های شاداب ارغوانی ، در میان بنفشه های کبود مـاتم و مـلال ، امریـست خجـسته و نمیتوان بدان تهنیت نگفت .

این امر نتیجۀ وضع زمان و چرخهای زمانه است . شاعر و نویسنده بتدریج پی می برد کـه تـاریخ سـیری پرفـراز و نشیب و بغرنج دارد . شکست و فتح ،خطا و صواب ، پیشرفت و پس رفت با هم است . نه هر نسلی که با توشه ای از آرمان بمیدان آمد حتماً و تا آخر پیروز است . باید گاه به نقشهای محدود تر و محقرانه تری تن در دهـد یعنـی بـدان دلخوش باشد که طلایه دار ، تدارک بین و زمینه گستر کاری بزرگ است .

تاریخ با ما آغاز نشده و با ما نیز پایان نخواهد یافت . گنج آن بی پایان است . همۀ مسئله در آنست که محتـوای آن سالهای معدود که در اختیار ماست چگونه پر شود که وزری بر وجدان و باری بر جامعه نباشـد . اگـر آرمانپرسـتی بـا وقاع بینی همراه نشود از آن یأس و انحطاط میزاید .

شاعر و نویسندۀ ایرانی که سنتی عظیم و جلیل و دیرنیه از ادب مثبت ، انسانی ، پیکارجو دارد ، شاعر و نویسندۀ ایرانی که خود عرصه های آغشته به اشک و خون را در نوشته ، عجیب نیست اگر بتدریج با شگرد تاریخ اشنا شود ، اعتماد بنفس را بازیابد و به رسالت خویش باز گردد .

دوران وقفۀ هیجانات مثبت که پس از ۲۸ مرداد آغاز شد چه ثمر داد : در بهترین حالات مشتی اشعار و داستانهای غم آلود و آمیخته به نفی و انکار همه چیز یا نیهیلیسم که به نفی احساساتی دربست همۀ چیرهای اصیل دلخوش می کند ، تصور می کند بدین ترتیب از زشتیها انتقام گرفته اشت ولی تنها ثمرۀ نیهیلیسم تقویت غیر مستقیم نیروهای ارتجاعی و محافظه کار جامعه است . هنری را که باید شیپور بیدار باش باشد نباید به درمان خواب آور بدل کرد .

در تاریخ و در جامعه بی شک نیروهای مترقی و انقلابی ، اید ال های مترقی و انقلابی وجود دارند ولی سطحی و گمراه است ، آنکسی که تصور می کند این نیروهای و ایده آلها به گردو غبار زمان دشوار ما آلوده نمیشوند و همیشه و در همه حال بلور آسا شفاف می مانند . کسی که از ترس نقص و عیب و گمراهی و ناروائی و از درد وقوع خطاها و خیانتها تلاش برای جهان نیکو تر را رها کند خود پسندی مفرط یا پر توقعی کودکانۀ خود را نشان داده است .

باید همین تاریخ مشخص ، همن مردم مشخص ، همین جریانات اجتماعی و فکری مشخص را بحرکت در آورد و به پیش راند . اندرز گوئی های مجرد ، لعن ها و سب های احساساتی ، توجیه و تسکین غرور خود یا تحقیر و تذلیل دیگران کاریست آسان ولی یک گام مثبت و سازنده کاریست دشوار .

ما می دانستیم و آشکارا میدیدیم که هنر و ادب فارسی با آنهمه دستاورد های والای خویش به عرصۀ تلاش پر زحمت و عرق ریز ، به عرصۀ پیکار مشکل و روانسوز باز می گردد و کاری را که آغاز کرده است ناتمام نمی گذارد . در اینجاست که هنری عمیقتر ، متفکرانه تر ، سازنده تر ، مشخص تر پدید می شود یعنی حربه ای کارا تر و برّاتر میگردد .

آنهائیکه پیشاهنگ این بازگشت فرخنده اند به اتکاء روان نیرومند و وجدان هنری خود ، ای چه بسا ، در راه خاراگین صلیب پای گذاشته اند . این راهی است صعب ولی بی نهایت شریف که ثمرهٔ آن برای جامعه نجات و بـرای رزمنـده افتخار است .

دربارهٔ مسئولیت و رسالت اجتماعی هنر

امروز در محافل جدی هنری ایران ، بین شاعران ، نویسندگان ، درام نویسان ، نقادان هنری ، نقاشان و پیکرنگاران و آهنگسازان و معماران و دیگر صنوف هنر یک مسئله به نظر می رسد که به تدریج دارد حل می شود و آن اینکه هنر غیر مسئول وجود ندارد . هنر در مقابل اجتماع مسئول است . منطق این مطلب روشن است . هنر از وسائل نیرومنـد تأثیر اجتماعی است و گناه بزرگی است که این وسیلهٔ نیرومند تأثیر اجتماعی ، به زیـان اجتمـاع مـورد اسـتفاده قـرار گیرد. هنر بدبین ، هنر خرفت ، هنر ترسو ، هنر دور نما ، هنر پوچ ، هنر واپس نگر و ارتجاعی بدرد نمی خورد . هنـر باید مربی ، رهنما ، رهگشا ، فرهنگ آفرین ، چاره ساز ، بسیجنده باشد . بجلو بنگرد ، مبداء رستاخیز افکـار و اعمـال انسانی قرار گیرد .

آنهائیکه مسئولت هنر را در قبال اجتماع انکار می کنند و یا عملاً آنرا نادیده می گیرند بر آنند که هنر مقـدم بـر هـر چیز ، وسیلهٔ جبران رنجها و نارسائیهای روح هنر مند است . هنر گویا در اینجا تنهـا درمـان مخـدر یـا اکـسیر شـفا بخشی برای خود هنرمند است . آنها می گویند : هنر بدنبال زیبائی میرود و زیبائی مجبور نیست تابع موازین اخلاقی و اجتماعی باشد . می گویند : هنر پیام ویژه ایست از انسانی حساس و درد کش که هنرمند نام درد و از مـتن روح او بر خاسته ، و اما اینکه این پیام برای دیگران حکمتی و تجرابه ای را در برد ارد یا ندارد ، آن دیگر مطلبی نیست کـه هنرمند باید بدان توجه کند . ای چه بسا پیام او ویژه جانهائی است مانند خود او و عامیّت و کلیّت ندارد . و نیـز مـی گویند : اگر هنر بخواهد درسنامه باشد و دادنامه صادر کند و بر منبر موعظه بنشیند و دعـوی رهنمـائی کنـد ، دیگـر طرح واقعی زندگی و بیان صادقانهٔ هنرمند نیست ، سالوس و فریب است .

این افکار که همه منجر به انکار مسئولیت و رسالت اجتماعی هنر می شود از دیر باز در میان انواع صنوف هنری متداول بوده و امروز نیز متداول است . در این سخنان سفسطه و پیچیدگیهای دشوار و ظریف کم نیست . مقابله دادن «مسئولیت و رسالت اجتماعی» از سوئی با «حقیقت گوئی و صداقت هنری» از سوی دیگر خود از آن سفسطه ها ست . سخن بر سر آن نیست که هنرمند واعظ سالوس باشد ، سخن بر سر آنست که هنرمند واقعاً درد اجتماعی داشته باشد و در حقیقت بخواهد به طلایه داران نبرد اجتماعی بپیوندد یا بدانها یاری راند . هنرمند واقعی هرگز در حضیض احساسات و تمایلات کوچک و پیش پا افتاده نمی خزد بلکه بسوی ارمانهای بزرگ ، اندیشه های تابناک ، هدفهای بسیجنده اوج می گیرد . چنین روحی میتواند بدون آنکه واقعیت را مسخ کند ، بدون آنکه علیرغم وجدان هنری خود عمل کند ، مهندس جانهای نجیب شود . حقیقی گوئی و صداقت هنری ضرور و از ضرور هم ضرور تر است ولی مسئولیت و رسالت اجتماعی نیز لحظه ای نباید فراموش شود .

ما در این باره بیش از این سخن نمی گوئیم زیرا حتی برخی از نقادان هنری معاصر ایرانی که بنظر می رسید باعنوان کردن «شعر شعار نیست» می خواستند مسئلهٔ مسئولیت و رسالت اجتماعی هنر را در پرده گذارند ، با بلاغت و فصاحت تمام به دفاع از مسئولیت هنر «در باغ فین تاریخ» دست زدند و سنت ناصر خسروها را گرامی شمردند . این موجب نهایت خوشبختی است.

دربارهٔ بلاغت و رسائی بان هنری

اگر در مسئلهٔ مسئولیت و رسالت اجتماعی هنر بنظر می رسد مسائل ، کمابیش در جادهٔ درست خود سیر می کند ، در مسئلهٔ بلاغت و رسائی بیان هنری مطلب بنحو دیگری است . منظور دیگری است . منظور ما از بلاغت و رسائی هنر، یعنی آنکه منطق هنری قابل فهم ، بیان هنری قابل درک باشد . ما بلاغت هنری را در مقابل مبهم گوئی و پیچیده بافی و تصویر سازی و شکل گرائی بی مضمون میگذاریم . متأسفانه در شعر برخی از شاعران نو پرداز ، در

نقاشی و مجسمه سازی برخی از پیکر نگاران ، در تآتر هواداران تآتر پوچ به ضرورت بلاغت منطق هنری توجهی نیست . معلوم نیست این آثار با خود چه پیامی دارند و یا آن پیام برای خویش چه نقشی می شناسد .

جریانات سوررآلیستی در ادبیات و کوبیستی در نقاشی و آتونال در موسقی غرب که منبع الهام این هنرمندان است خود در قسمت عمده بیراهه ایست . تازه آن بیراهه در تکامل تاریخی هنر غرب قابل فهم است ولی در ایران که میخواهد از عرصهٔ قرون وسطائی به عرصهٔ تمدن جدید پای گذارد راه دیگری لازمست ما باید شاهراههای تکامل هنری در غرب را مورد توجه قرار دهیم نه آنکه بیراهه را تقلید کنیم و آنهم تقلیدی سطحی و مبتذل .

بعنوان نمونه به عرضهٔ شعر نو بپردازیم . ما از هواداران معتقد نو آوری و نو پردازی در عرصهٔ هنر و از آنجمله در عرصهٔ شعر هستیم ولی ان نوآوری که نمودار تکامل واقعی باشد نه ناشی از ناشیگری و دیوانه سری . هر منصفی تصدیق دارد که در شعر نو فارسی نمونه های هنر اصیل که مسئولیت و رسالت هنر را درک می کند ، بلیغ ، شیوا ، رسا ، صاحب منطقی قابل درک و قابل سرایت است کم نیست . ولی عکس آن هم کم نیست : مشتی تصاویر و تخیلات گاه زیبا ولی سخت گسسته ، نا مفهوم ، غیر بلیغ ، فاقد مسئولیت ، فاقد رسالت ،فاقد مضمون و تفکر قابل درک . شادروان نیما یوشج طلایه دار شعر نو در فارسی بدین راه نمی رفت وی مسئولیت عمیق هنر را درک می کرد و در بسیاری از اشعارش منطق روشن در دفاع از ایده آلهای بشری و ایرانی عرضه شده است . ما ابداً قصد نداریم در اینجا بکسی اندرزی بدهیم و هنرمندان واقعی کشور را که صاحب قریحه اند عزیز و محترم میشماریم و به کیفیت فعالیت هنری آنها ذبعلاقه ایم و درست بهمین جهت وظیفهٔ وطنی و انسانی خویش میشمریم که در خطاب بآنها بگوئیم :

دوستان ! طبیعت در شما قریحه ای نهاده ، اگر این قریحه با کار خستگی ناپذیر آموزشی و تمرینی ، با احساس عمیق مسئولیت در قبال سر نوشت اکثریت جامعهٔ ما ، با تفکری سنجیده و بکر، بیانی رسا و گیرا و دلنشین و بسنجیده همراه شود ، شما می توانید در اعماق روح مردم غوغائی بر پا کنید و انها را در پیکار تاریخ بجلو برانید . پس چه نشسته اید ،برای چه به بیراه میروید؟ چرا نغمه های ناساز بر طنبور شعر می نوازید ؟ چرا هنری مسئول ، دارای رسالت ، بلیغ ، واجد منطقی انسانی و روشن و مردم فهم نمی آفرینید ؟

یک گردش قلم شاعر گاه کار هزار سر نیزه را انجام میدهد . پس ای پهلوانان خیالهای روشن و دل انگیز ، غفلت نکنید!

دربارهٔ نقد و نقادان هنری

طی سالهای اخیر درایران نقد و نقادان هنری پدید شده و در کار خود شکل گرفته اند . نقد ادبی ، نقد نمایش ، نقد نقاشی عجالتاً سخنگویان و نمایندگاه شناخته شده و نسبتاً ورزیده ای دارد . مقالات انتقادی این سخنگویان که در مطبوعات ایران نشر می یابد نشان می دهد که آنها بکار خود واردند و مسائل را در سطح امروزی آن دنبال می کنند. ولی در مورد نقد و نقادان بنظر ما تذکار دو نکته سودمند و حتی ضرور است .

نکتهٔ اول آنکه برخی از نقادان ما نقد هنری را با حملهٔ کوبندهٔ شخصی بطرف مورد انتقاد ، توهین و تحقیر به وی ، بکار بردن گاه الفاظ زننده و ناروا در مورد او مخلوط می کنند . شایان تصریح است که اکثریت نقادان ما تابع چنین شیوهٔ نادرستی نیستند ولی در میان نقادان هنری متأسفانه چنین کسانی نیز یافت می شوند و طرف خطاب ما آنها هستند . این نقادان در واقع به احساس کین و رشک و غضب و طغیان دورنی خود عنان نمیزنند (کاری که وظیفهٔ آنها بمثابه منتقد ، راهنما و انسان متمدن است) ،بلکه تمام آن هیجانات را بصورت مشتی الفاظ و جملات خوار کننده و رسوا گر بر صفحهٔ کاغذ می آروند . شرط نقد آنست که سازنده ، آموزنده مؤثر باشد . روشن است که آنچنان نقدی سازنده ، آموزنده و مؤثر نیست . صراحت چیزی است و گستاخی چیز دیگر ، انتقاد قوی چیزی است و حملهٔ کوبنده چیز دیگر ، طنز ادبی چیزی است و دشنام بی ادبانه چیز دیگر . باید از همان آغاز پیدایش نقد هنری کوشید تا روشهای تند و تیز و کوبنده خورد کننده در ان سنت نشود . کاملاً می توان ادب و نزاکت و لحن خونسرد و منضبط را از سوئی با بیان قوی ، محکم ، صریح و مشخص و جانبدار از سوی دیگر همراه ساخت . میتوان و باید اشیاء و پدیده ها را با نامهای واقعی خود نامید ولی میتوان و باید اینکار را در چار چوب روش استدلالی و منطقی ، روش انسانی و متین ، روش سازنده و آموزنده انجام داد . هیچ اسلوب دیگری در هیچ مورد دیگری روا نیست .

تجربهٔ خلق ما و خلقهای دیگر نشان داده است که آنچه که گاه بحثها و مناظرات را در میان نیروهائی که دارای تناقض اجتماعی و طبقاتی نیستند به سرانجام درست و سرمنزل مقصود نمیرساند ، خود محتوی منطقی بحث نیست بلکه اسلوب نا سالم و اغراض ذهنی یک طرف یا طرفین بحث است ، اگر روش پیکارجویانه بحث صرفاً علمی و منطقی ، اسلوب آن سازنده و مثبت باشد . غالب اوقات در میان نیروهائی که از جهت اجتماعی منافع مشترک یا همانند دارند ، از آن نتیجهٔ درست حاصل می آید . تنها زشت نهادان مغرض یا خودخواهان جاهل و یا دشمنان اجتماعی حقیقت در مقابل سخنی که منطقی و هم انسانی است سر فرود نمی آورند و تعداد آنها نیز در عرصهٔ هنر و علم معدود است . تحقیر و اهانت هرگز و هرگز حربهٔ علم و هنر مترقی نیست و اهل علم و هنر مترقی هرگز و هرگز نباید در بحث علمی و هنری به چنین حربه های مشکوکی دست یازند .

متأسفانه باید قبول کرد که هنوز در محیط ما روش ستایشهای نابجا و نکوهش های ناروا که گاه بسرعت بیکدیگر تبدیل می شوند فراوانست . لذا باید شخص بیاموزد که نه به آفرین ببالد و نه از نفرین بنالد و در مدار خرد و وجدان خود بی نوسان پیش برود .

و اما نکتهٔ دیگری که میخواستیم با نقادان هنری در میان گذاریم دربارهٔ رسالت خطیر آنها در این شرایط تاریخی است . ما از مسئولیت هنر در قبال اکثریت مطلق جامعه ، در انگیزش جامعه برای حرکت بجلو ، در دفاع از حقوق بشری مردم ایران سخن گفتیم . این نقادانند که مأمورین وجدانی جامعه برای اجرای این حکم بر همه مسلم هستند. نقادان بزرگ در تاریخ همیشه تأثیر عمیق در شعر ، ادب ، تآتر ، سینما، نقاشی ، پیکر تراشی ، معماری ، موسیقی و رشته های دیگر هنر باقی گذاردند . آنها با قدرت منطق و شور عظیم بشری خود هنر مبتذل و ضد اجتماعی را به شکست محکوم کردند ، هنر اصیل و اجتماعی را اوج دادند ، هنر واقعی را شناساندند ، هنرمند قلابی را راندند ، صدف و خزف ، لؤلؤ و خرمهره را از هم جدا کردند و بدینسان به ناظم و رهنمون جهان هنری مبدل گشتند .

اگر نقادان کشور ما عصای رهبری هنری را با اطمینان بدست گیرند و آنرا با دانائی بحرکت در آورند و با در آمیختن استحکام روش با فروتنی و نرمش بکوشند در عرصهٔ ویژهٔ خود ، هنر را از بازاری بودن ، مبتذل بودن ، فاسد بودن ، گمراه بودن برهانند ، آنگاه خدمتی کلان به تاریخ کشور خود کرده اند .

بگذار نقد هنری ما استدلالی ، متین ،انسانی ، محکم ، مترقی و پیشرو باشد و درها و دروازه هـای تکامـل را بـروی هنر نوخیز کشور ما بگشاید و آنرا به خیر اکثریت رحمتکش جامعه ، به خیر حقیقت مشخص تاریخی بجلـو برانـد ! بگذار بورژوازی کشور ما که در پر تو حمایت رژیم روز بروز نیرو میگیرد ، موفق نشود هنر را به پیروی از کـشورهای غرب به کالای مبتذل تفنن و سودا گری بدل سازد !

داستان نگاری فارسی به پیش میرود

داستان (Epos) و داستانسرائی یک نوع مهم و اساسی در میان انواع آثار ادبی است : زندگی مشخص انسانی ، از خلال چهره ها و منظره سازیها ، بکمک توصیفها ، استعاره ها و تشبیه ها ، بصورت سجایا و خصال گوناگون ، مسائل ،تضادها و تنازعات حیاتی منعکس می گردد و اشکال بغرنج روند زندگی بشر ، بیاری شرح و بسط های روایی، تحلیل و واگشوده می شود و بدینسان بی آنکه داستانسرا مجبور شود بر منبر خطابه بنشیند ، خود این نسج داستانی ، سخنگوی شیوائی است با دهانی پر از حکمت و اندرز و زنهار باش ها و بیدار باش ها که افشاء گر ، معرفت آموز ، بیدار ساز ، بسیجنده ، پرورنده و فرهنگ آفرین است .

بیان داستانسرا و سبک این بیان و دید ویژه او در شکل گیری داستان نقش مهمی دارد زیرا بگفتهٔ خردمندانهٔ **دنی دیده رو** فیلسوف مادی فرانسوی : «هنرمند اشیاء را با خورشیدی روشن می کند که از آن طبیعت نیست »[۱۲] در این پیوند دیالکتیکی واقعیت عینی از سوئی و ذهن آفرینشگر هنرمند از سوی دیگر ، البته تقدم با واقعیت عینی است و الا ذهنی گری در هنر کار را بجاهای باریک و احیاناً لغو میکشاند .

بر حسب چگونگی تضادها و مسائل مربوط به روند حیاتی انسان ، که به ناچار در بغرنجی و یا تفصیل سوژه داستان مؤثر است ، داستان را معمولاً به کوچک (حکایت و قصه) ، متوسط (نوول و افسانه) و بزرگ (رمان) تقسیم می کنند. در میهن ما داستانسرائی اعم از داستانها حماسی و پهلوانی یا غنائی و عاشقانه ،اعم از داستان های به نثر یا به نظم ، اعم از کوچک و بزرگ ، سابقه و سنت چند هزار ساله دارد . بویژه در دوران پس از اسلام ، از جمله با بهر گیری از آنچه که در این زمینه پیش از اسلام وجود داشته ، آثار گرانبهائی در رشته داستانسرائی از همه نوع بوجود آمده که گنجینهٔ کلاسیک ما را از این بابت تشکیل میدهد . این خود مبحثی جداگانه است و در خورد تحقیق و سیع ، زیرا از

12) Eclairez les objets selon votre soleil , qul nest pas celui de la nature.

این جهت هنوز بسیار سخن گفتنی گفته نشده و نقد علمی و تحلیل هنری و بررسی فلسفی آثار جلیل داستانهای ایرانی هنوز در آغاز آغاز هاست . مثلاً بررسی جالب آقای مسکوب از داستان سیاوش که در این اواخر منتشر شده نشان می دهد که در این گنجینه ها چه گوهر های دلاویز نهفته است که باید به چنگ خود و اندیشه بر آهیخت و عرضه داشت .

از اغاز بیداری ایرانیان و آشنائی آنان با مدنیت اروپائی و از آنجمله داستانسرائی رشد یافتهٔ باختر و پیدایش فرهنگ معاصر ایران بجای فرهنگ کهن سنتی اشکال نوین داستان نویسی بتدریج در ادب ما رخنه کرد . این دوران را می توان بطور خشن (Grosso Modo) بدو مرحله تقسیم کرد . مرحله ای که در داستانگاری نوع جدید ، اسلوب هنری موسوم به «رمانتیسم» غلبه داشت و مرحله دیگری که بتدریج اسلوب هنری موسوم به « رآلیسم » راه خود را میگشاید . معنای این اسلوبها چیست ؟ رمانتیسم بمعنای اعم این کلمه ، اسلوب ویژه ای از انعکاس چهره های زندگی است ، که طی آن نویسنده می کوشد ، بر پایهٔ بر خورد ساده شده و باصطلاح «سیاه و سفید» به مسئله بغرنج خیر و شر ، روابط شخصی و احساسی خود را نیز در مورد حوادث و قهرمانان ، ضمن داستان نشان دهد و هر گاه این مداخلهٔ احساس و قضاوت نویسنده ، بر دقت انعکاس فاکت های واقعیت بچرید ، احساساتی بودن مطالب (احساس گرائی یا سانتی مانتالیسم) بالا می گیرد و درنتیجه داستان بازتاب خونسردانه ، عینی و دقیقی از واقعیت نیست .

اما اسلوب «رآلیسم» (که خود در تاریخ انواع مختلفی دارد) اسلوبی است که بنا بگفتهٔ معروف فریدریش انگلیس : «علاوه بر حقیقی بودن جزئیات ، مواظب حقیقت گوئی در ایجاد خصلت ها (کاراکترها) ی نمونه وار (تیپیک) در شرایط و اوضاع و احوال نمونه وار است». به دیگر سخن ، اجراء «تعمیم هنری» (نه تعمیم علمی که به کمک مفاهیم و مقولات علوم طبیعی و اجتماعی بر پایهٔ تجربه انجام می گیرد) تنها از راه دادن چهره های نمو نه وار در شرایط نمونه وار ، میسر است و الا نمی توان سخن از «رآلیسم» بمیان آورد . زندگی جامعه ، طبقات و انسانهای جداگانه بسیار چند سطحی ، بغرنج ، متضاد و پیچیده است و بازتاباندن دقیق و منطبق (آده کوآت) این واقعیت بر صفحهٔ داستان کارِ بازی نیست . لذا نویسندهٔ واقع گرا باید علاوه بر قریحه (نیروی پندار هنری و نگرش تیزبین) از معرفت و تجربهٔ لازم و قدرت تفکر فلسفی بر خوردار باشد و الا تصویرش راستین و نغمه اش شنیدنی نخواهد بود .

تاریخ ادبی ایران معاصر از جهت اسلوب هنری هنوز تقسیم بندی نشده ولی برای روشن شدن مطلب ، ما در اینجا بعنوان مثال و به شکل اشاره و اجمال می گوئیم داستان هایی مانند « روزگار سیاه » (عباس خلیلی) ، «منهم گریه کردم» (جهانگیر جلیلی) از نوع اول است و در فارسی نظایر زیادی دارد ولی در نوع دوم ، از همان آغاز تکامل داستان نگاری معاصر فارسی ، نمونه هائی بوجود آمد مانند «تهران مخوف » (مشفق کاظمی) ، «زیبا» (حجازی) ، «تفریحات شب» (محمد مسعود) و کمی دیرتر «حاجی آقا» (صادق هدایت) ، «قلتشن دیوان »(جمال زاده) ، «چشمهایش » (بزرگ علوی) ، «دختر رعیت» (به آذین) . تردیدی نیست که این آثار هم از جهت هنری و هم از جهت رآلیسم در سطوح مختلفی است و چنانکه گفتیم در اینجا برای مشخص کردن مطلب ، ذکر شده ، نه بیش .

نوع داستانها بزرگ (رمان) ، بمثابه تابلوی وسیع و بغرنجی از زندگی انسانها در یک دوران معین ، در سالهای اخیر وارد مرحلهٔ تکاملی جدیتری شده است . تراکم سنت و تجربه در این زمینه و نمونه هائی که نسل های اول نویسندگان داده اند ، آشنائی بیشتر ایرانیان بامدنیت کشورهای رشد یافته از راه ترجمه ، فیلم ، تآتر ، روابط و تماسهای مختلف و گسترش نقد هنری ، رشد عمومی مادی و معنوی جامعه که علیرغم نقش ترمز کنندهٔ رژیم ، در زیر فشار زمان بهرصورت انجام می گیرد — همه و همه به تحقق این تحول کیفی مدد رسانده است .

ما بین نسل مقدم تر و نسل نوین داستان نگاران ، نویسندگانی از سنین مختلف و با سبک های گوناگون مانند صادق چوبک ، به آذین ، سیمین دانشور ، جلال آل احمد ، صمد بهرنگی ، جمال میر صادقی ،ابراهیم گلستان ، محمد علی افغانی ، ایرج پزشکزاد و دیگران پل رابطی بوجود می آورند . نسل جدید با هیجان و تعهد تازه گاه بسیج بیشتر هنری (که زمینهٔ آن دیگر تدارک شده بود) بمیدان می آید و کسانی مانند محمود دولت آبادی ، ساعدی ، سعید سلطانپور ، فریدون تنکابنی ، گلشیری ، بهرام صادقی ، دانش آراسته ، احمد محمود ، مؤذن ، رهبر ، ناصر ایرانی ، اصغر الهی و نامهای دیگر وارد عرصه می شوند و ناشران هر روز عنوان تازه ای از مجموعه داستانهای کوچک یا داستانهای متوسط و بزرگ عرضه می دارند و تردیدی نیست که این کالا های معنوی کاملاً در سطوح مختلف ارزش هنری است .

آینده نشان خواهد داد که این روند چگونه شکل خواهد گرفت . از سوئی جاذبه ، سنن نجیب و والای هنر نویسندگی و داستان نگاری ، اندیشه های مترقی ، خواستهای اصیل مردمی این نویسندگان یا برخی از آنان را بسوی خوید مـی کشد ، ولی از سوی دیگر شکنجه های ساواک و وسوسه نو کران سفسطه باز اعیحضرت شاهنشاهی در برابر آن دام گستری می کند . شخصیت هنری این نسل در داخل این دو نیـروی مثبـت و منفـی تکامـل مـی یابـد و بدینـسان نویسندگی بمعنای جدی کلمه به یک قهرمانی بدل می گردد . ساواک رسماً اعلام میدارد که هنری کـه در خـدمت اندیشه های مترقی باشد در نظر او از گلوله تروریست خطر ناک تر است . روشن است که در قبال این مبارزه طلبـی ساواک ، زمانه از جوانان هنرمندی که بر پایه یک تدارک نسبتاً طولانی چند نسل ، **با سازو برگ بهتـری** دسـت بقلم برده اند ، توقع دارد که در خورد آن قهرمانی بزرگی باشند که از آنها طلبیده میشود .

اما این ساز و برگ که از آن سخن گفتیم یکی **زبان ادبی معاصر** است که با زبان کلاسیک داستان نگـاری مـا ، دیگر بطور جدی از جهت گنجینهٔ لغوی و از جهت ترکیب گرامری ، فرق دارد . از هـدایت تـا دولـت آبـادی ، در راه پیدایش این زبان ، کار خلاق زیادی انجام گرفته است : زبانی که بتواند سایه روشن عواطف پیچیـده انـسانی ، ریـزه کاری های زندگی و طبیعت را ، نه با عباراتی قالبی و سوده و فرسوده ، بلکه نو و گیرا و دل نـشین ، دقیـق و دارای ابعاد ، مجسم سازد . در پیدایش این زبان نو داستان نگاری : زبان ادبی کهـن ، لفـظ عـوام ، زبـان مـردم ولایـات ، استعارات ترجمه شده از ادبیات خارجی ، آفریده های مبتکرانهٔ خود نویسندگان ، همه و همه دسـت بدسـت هـم داده اند . در داستان «شاد کامان درهٔ قره سو» از محمد علی افغـانی ، «تنگـستر» از صـادق چوبـک ، «سـوو شـون » از سیمین دانشور ، «اوسانه ی بابا سبحان » از دولت آبادی ، این تکامل ویژهٔ زبان خود را با چهره های مختلف نـشان میدهد و بویژه آثار نامبرده اسناد ادبی رخنهٔ تدریجی و ضرور زبان مردم شهرستانها در زبان ادبی اسـت ، چیـزی کـه باید آنرا در حد معقولش تهنیت گفت .

همچنین این ساز و برگ **یافتن** « **کاراکتراها** » **و** «**سوژه های**» **اصیل ایرانی است** . درام زندگی ایرانی نیز در خطوط بسیار کلی خود نظیر همهٔ خلقهای همانند خود می گذرد ، ولی در هر جا رنگ آهنگ ، ویژگی خاصی است

که تا هنر آنرا لمس و منعکس نکند ، هنر اصیل نیست ، مصنوعی ، تقلیدی و غیره واقعی و کلی بافی است از زمان نگارش داستانِ رمان مانند «شمس و طغری» تا دوران اخیر تخته رنگ نویسندهٔ ایرانی با سایه و روشنهای سوژه ای فراوانی مزین شده است . شهر و ده ، طبقات مختلف ، تیپ های روانی گوناگون در زیر نور افکن هنر مند قرار گرفته اند و با آنکه همه اینها هنوز از مراحل ابتدائی تکامل رمان فارسی خارج نشده ، با اینحال میتوان گفت ، برخی آثار در سطح متوسط یا خوب جهانی بوجود آمده است . از آنجا که به تصور نگارنده ، پس از هدایت از جهت صرف هنری ، یکی از بارآورترین قرایح نویسندگی در محمود دولت آبادی دیده می شود ، در این نوشتهٔ کوتاه ، تخصیص چند سطری به او ضروری است .

* * *

از محمود دولت آبادی ، نگارنده ، مجموعهٔ داستانهای کوتاه موسوم به «لایه های بیابانی» و داستانهای «هجرت سلیمان » و «اوسانه ی بابا سبحان» و نقد او را بر فیلم «خاک» بکارگردانی مسعود کیمیائی خوانده است . انتقاد دقیق و مقنع دولت آبادی از فیلم «خاک» که از روی داستان « او سانه ی بابا سبحان» دولت آبادی تهیه شده ، نشان می دهد که این نویسنده پدیده های اجتماعی را با سنجش ، تحلیل و ارزیابی میکندو لذا برخوردش به این پدیده ها ، از روی آگاهی و مسئولیت است و قریحه اش تصادفی ، پوچ و گاه گیر نیست .

«او سانه ی بابا سبحان » ، در میان آن چند اثری که از دولت آبادی خوانده ام ، بی شک از بسیاری لحاظ اوج آفرینش هنری اوست . زمانی نگارنده با رمان یک نویسنده نامدار لهستانی بنام ریمونت (W.S.Reymont) که «برزگران» نام دارد آشنا شدم . یان ربیکو سکی (Jan Rybkowsky) کارگردان معاصر لهستانی از روی این داستان فیلم سریال استادانه ای تهیه کرده است و بر خلاف فیلم «خاک» آقای مسعود کیمیائی ، با درک عمیق ریمونت ، داستان طولانی و پر حادثه و سخت جالب و واقع گرایانه او را به صحنه آورده است . در آن هنگام که من با این اثر آشنا میشدم بفکرم گذشت که کاش زمانی دربارهٔ روستای ایران چنین اثر هنری واقع گرایانهٔ نیرومند پدید آید و شکنجه روحی و جسمی هزاران سالهٔ زن و مرد روستائی ایران در تاروپود سنگ شدهٔ نظام سنتی با چهره های

حقیقی و آشنا و بی نیرنگ عرضه شود . در آن هنگام فکر می کردم این جریانی است طولانی و باید مدتها چشم براه ماند. ولی دیری نگذشت که داستان «او سانه ی بابا سبحان» را خواندم این کتاب ، مانند اثر تفصیلی س . ریمونت یک رمان بزرگ نیست و از جهت حجم ، داستان متوسطی است ولی بهرجهت یک تابلوی قوی از همان زندگی است که من آرزومند انعکاس هنری آن بودم داستان دیرین پیکار نیکی و بدی در یک ده کنار کویر ، بین بابا سبحان و پسرانش صالح و مسیب و عروسش شوکت از سوئی و عناصری مانند عادله و غلام از سوی دیگر ، با آنچنان خود بودگی و رنگ محلی ، با آنچنان ادراک عمیق عواطف انسانی ، با آنچنان واقع گرائی وزنده بودن مسائل و تنازعات روزمره ، وصف میشود که سزاوار آفرین است . خواندن این داستان بر شکاکیت من در مورد داستان های معاصر ایرانی غلبه کرد و مرا بویژه بخواندن آثار دیگری از این نویسنده : «لایه های بیابانی » و «هجرت سلیمان» تشویق نمود و سر آغاز آشنائی وسیع تری با قریحه های نو ظهور شد و این خود یک سیر و مکاشفه شادی آور بود . دولت آبادی با قهرمانانی که معرفی می کند و گذاران آنها و گرفتاری های حیاتی آنها و اشتغالات آنها و سخن گفتن و منطق و قضاوت آنها خوب آشناست و یک نوع «دید مستقیم» (Vision directe) دارد که میتواند هر کس را در جایش بشناسد و بدون آنکه فلسفه بافی کند ژرفای کار را بیرون کشد و بغرنجهای مختلفی را بگشاید . داستانهای او ، از این رو ، بصورت اسناد زندهٔ افشاء یک مشت نظامات و مقررات ضد انسانی در میآید که بشر را تا پایهٔ برده و یا جانور تنزل میدهد و در تنگنای دوزخی خود روح های معصوم و بید فاع را بحدِ کُشت شکنجه می کند. این اصالت توصیف ها در نزد دولت آبادی ناشی از آنست که وی آنچه را که واقعاً می شناسد ، نه آنچه ا که تنها می پندارد به موضوع داستان سرائی بدل می کند . شاعر رومی هراسیوس (از ۸ تا ۶۵ میلادی) در «دانش شعر » دستوری می دهد که برای همهٔ نویسندگان آثار ادبی معتبر است وی می گوید :

«Sumite materiam vestries , qui scribitis , aequam vivibus »

(دانش شعر – بخش ۳۸)

یعنی ای کسانی که می نویسید مطالب خود را موافق نیروی خود انتخاب کنید . شخص محیط روحی و اجتماعی خود را بهتر می شناسد و هر گاه نویسنده این محیط آشنا را توصیف کرد ، کلامش به خود واقعیت مانند شد . و در واقع نیز چنین باد باشد . دراینجا یاد آوری یک سخن ادموند گنکور نویسندۀ فرانسوی درباره رمان ، که گر چه بی خدشه نیست ، ولی بهر جهت حکیمانه است ، بیجا نیست . گنکور می گوید : « تاریخ رمانی است که واقع شده ، ولی رمان تاریخی است که می تواند واقع شود » .[۱۳] یعنی اگر رمان تا سطح یک احتمال تاریخی ، تا سطح یک واقعۀ ممکن تاریخی ، دقیق و واقع بینانه باشد ، نه نتها دارای ارزش ایجاد لذت هنری است ، بل دارای ارزش علمی و معرفتی است . مارکس درباره بالزاک می گفت که وی جامعۀ فرانسه زمان خود را با رمانهای خویش با چنان دقتی معرفی کرده که فلاسفۀ جامعه شناس زمان او ، بدان پایه هرکز دست نیافته اند .

از جهت زبان ، دولت آبادی در نوشته های خود نه فقط واژه های محلی خراسانی ، بکه ترکیبات خاص عباراتی متداول روستائیان این نواحی را آزادانه و جسورانه بکار میبرد و آنهم نه فقط در گفتگو ها ، بلکه گاه حتی در توصیفات خود مؤلف ، با وجود جذابیت و شیرینی بدون تردید این زبان و نقش مؤثری که در ایجاد فضای روحی خاص و رنگ محلی ایفاء میکند ، گاه از عرف زبان ادبی سخت جدا میشود ، بدون آنکه بتواند ترجیح بلاشرط خویش را اثبات کند . بهر حال این یک نثر بدیع و خود بوده ای است که از آن بوی خاک و روستاهای خاور ایران و نوای غم آور جانهای سر کوفته شنیده می شود .

در حالیکه هدایت برای زمان خود پدیدۀ کمابیش یگانه ای بود و علیرغم برخی داوریهای حساب شده و خلاف عدالت ، باید تصریح کرد که از معاصران هنری خویش بالا تر می ایستاد ، محمود دولت آبادی قاعدتا چنین پدیده استثنائی نیست زیرا چنانکه گفتیم زمینۀ عینی پیدایش نویسندگان خوب در این دوران فراهم تر است . با اینحال هم اکنون وی به آنچنان اوجی دست یافته است که اورا در انبوه همکاران خویش بناچار نمودار تر می سازد .

ولی تأسفی که از بیان آن نمیتوان خود داری کردآنست که قریحه های آفریننده ای که اکنون در ایران پیدا شده اند ،نه تنها از شرایط سالم و مثبت رشد محرومند ، بلکه باید با پتیارۀ یک زندگی بیرحم و بی صفت با تمام عزم و دندان

13)L ’ hlstoire est un romanquia été – le roman c’ est l’histoire qui aurqit pu etre.

بر جگر کشتی گیرند ، تا بتوانند دامن هنر را پاک نگاهدارند . آرزوی ما آنست که آنها در ایـن رزم دشـوار و نـا برابـر برای هنر انسانی و اصیل ازپای در نیایند ، زیرا درست است که بقول گوته قریحه و تالانت در خاموشی و عزلت مـی زاید ، ولی کاراکتر در رزم و طوفان آبدیده می شود و برای یک هنرمند واقعی هر دوی آنها سخت ضرور است .

« در اطاقم یک آینه به دیوار است که صورت خودم را در آن می بینم و در زندگی محدود من این آینه مهمتر از دنیای رجاله هاست که با من هیچ ربطی ندارد » .

صادق هدایت . بوف کور ،

تهران ، ۱۳٤۱ص ۵۵

« بوف کور » و « دنیای رجاله ها »

بین آثار متعدد ادبی و تحقیقی متعلق به صادق هدایت (۱۲۸۱– ۱۳۳۰ شمسی) بزرگترین نویسنده در ادبیات معاصر ایران ، داستان خوابگونهٔ « بوف کور » از همه شهرت بیشتری دارد . برای اثبات این شهرت ، کافی است بگوئیم که تنها در تهران ، از سال خودکشی هدایت در پاریس در ۱۳۳۰ تا سال ۱۳۴۱ ، یعنی طی مدت یازده سال ، قصهٔ « بوف کور » نه بار چاپ شده و این پدیده در کشوریکه در آن کتابخوانی هنوز سنتی نیست ، غریب و نادر است .

از جهت شهرت جهانی ، « بوف کور » اگر نه اولین اثر ، شاید از اولین اثرهای ادبی معاصر ایرانی است که از فارسی بزبانهای خارجی ترجمه شده و در محیط خود نظرگیر بوده است . از جمله در سال ۱۹۵۳ در فرانسه با عنوان « La Chouette Aveugle» و در ۱۹۵۱ در آلمان دموکراتیک با عنوان « Die blinde Eule » نشر یافته است . در اطراف این اثر در برخی جراید و مجلات ادبی فرانسه مقالات و بررسی هائی منتشر شده که ذکر آن از بحث ما خارج است .

اندیشه های مندرج در این اثر ، برای جهان بینی هدایت نمونه وار و شاخص است . درست است که یک دوران تحول در برخورد اجتماعی هدایت (که در آثاری مانند « حاج آقا » ، « آب زندگی » ، « قضیهٔ زیر بته » ، « میهن

پرست » و غیره انعکاس یافته) پس از نگارش و انتشار « بوف کور » دیده میشود ، ولی « پیام کافکا » ، یعنی مقدمه ای که هدایت در سال ۱۳۲۷ بر ترجمهٔ فارسی داستان « گروه محکومین » اثر نویسنده آلمانی زبان چک ، فرانتس کافکا (۱۸۸۳ – ۱۹۲۴) نگاشته ، آشکارا حاکی از تجدید حیات فلسفهٔ « بوف کور » در نزد هدایت است. لذا « بوف کور » یک دوران طی شده در شیوهٔ تفکر و سبک هنری و ادبی هدایت نیست . همهٔ این نکات ، این اثر را برای شناخت هدایت به یک سند بسیار مهم هنری بدل میکند .آیا برای آنان که به یک آرمان انقلابی و طرز تفکر علمی و منطقی مجهزند ، « بوف کور » چه پیامی دارد ؟ آیا باید هدایت را وارد زمره نفی کنندگان انسان و زندگی ساخت یا در سایه های چندش آور و آزار دهندهٔ این اثر نیز میتوان پچپچهٔ آشنایی شنید ؟[۱۴]

به این پرسش هیجان انگیز است که می خواهیم در این نوشته پاسخ دهیم .

هنگامیکه در اثر سقوط استبداد بیست سالهٔ رضا شاه زندانیان و تبعیدهای سیاسی بتدریج به تهران بازگشتند ، برای نگارندهٔ این سطورکه در زمرهٔ آنها بودم ، این توفیق دست داد که با صادق هدایت آشنا شوم .

وجود دوستان و آشنایان مشترک ، تلاش ادبی در مطبوعات حزب برای افشاء فاشیسم و ارتجاع ، اندیشه های مشترک هنری و اجتماعی نوعی انس و خویشاوندی روحی فزاینده بین ما ایجاد کرد . این آشنایی هفت ساله ، خود ، از خاطره های جالب انباشته است که جای سخن گفتن از آنها در اینجا نیست . در آن ایام هدایت ، بنا به خواهش حمید رهنما دستنویس « بوف کور » را که تا آن موقع در کشور نشر نیافته بود ، در اختیار روزنامه « ایران » گذاشت . هدایت « بوف کور » را در ۱۳۱۵ گویا بهنگام سفر هند و یا پس از آن نوشت و آنرا در چند نسخه معدود تکثیر کرده بود ولی امکان نیافت نشر دهد . پس از نشر تدریجی « بوف کور » در روزنامه « ایران » ، البته این اثر در محافل محدود روشنفکری آن ایام انعکاس یافت ولی نه چندان وسیع زیرا شیوه خاص و زبان رمز آمیز و سیر رویایی داستان ، آنرا برای خوانندگان سنت پرست و آسان جو و سطحی دشوار می کرد و حتی برخی روشنفکران که با واژهٔ فارسی « بوف » بمعنای بوم آشنا نبودند ، این کتاب را بصورت مضحک و فرهنگی مابانه « Boeuf – Coeur»

۱٤) نویسنده قصد دارد با شیوهٔ تفکر خاص خود یکی از آثار مهم ادبیات داستانی را شرح و تفسیر کند . ناشر .

تلفظ میکردند ! از همین جا میتوان به بیگانه ماندن « بوف کور » در محافل روشنفکری آن ایام پی برد ! تنها عده کمی آنرا با دقت خواندند و درک کردند .

آغاز زندگی واقعی « بوف کور » و انعکاس نیرومند آن بویژه پس از پایان غم انگیز زندگی هدایت است . تراژیسم لرزانندهٔ پایان زندگی هدایت به داستان خوابگونه و زجر آلودش رنگی دیگر زد و پرسوناژهای آنرا در روشنی کبود اسرار آمیز ، در برابر تماشاگران حیرت زده بار دیگر به جنبش در آورد . خواننده ایرانی هرگز از دالان چنین رویدادهای شوم و مرگباری نگذشته و با چنین ابعاد و اشباح هراس انگیزی روبرو نشده بود .

محیط اجتماعی دهه های اخیر در کشور نیز کمک کرد نقش « بوف کور » به نقش خاصی بدل شود : سالهای درازی است که یک پادشاه پر مدعا و وقیح و سادیست مانند جغدی ابدی بر تخت طاووس نشسته و فرومایگی روحی او جهانی مانند خودش ، سرشار از « رجاله ها » به وجود آورده است . امپریالیستهای غرب در ظلمت این استبداد قرون وسطائی ، مانند دزدان شبرو گوهر شبچراغ کشور ما را کشتی کشتی میکشند و میبرند و در واقع به کار نوعی « انتقال معادن » مشغولند . دستگاه شوم ساواک مانند « سگ چهار چشم جهنم » یا « زندان کمیته » ، «اطاق تمشیت » و کار شناسان اسرائیلی و « دکترها » و « مهندس هائی » که « ماموران تسکین روحی » هستند، دختران و پسران جوان را از نیمکت دانشگاه بروی دستگاه « توستر » امریکائی برای کباب شدن و « آپولوی » ژاپنی برای سوراخ سوراخ شدن منتقل می کنند . مشتی رذالت پیشه ، برخی به طمع مقام و پول ، بعضی از روی بزدلی و خود خواهی به لیسیدن چکمه خون آلود دیکتاتور و چاپلوسی های تهوع آور مشغولند . دنیا ، دنیای آکل و ماکول ، دنیای بی عاطفه و بی صفت تسلیم و وجدان کشی است . در این « دنیای رجاله ها » ضجهٔ درد آلود « بوف کور » که خود محصول نظیر این محیط در بحبوحهٔ استبداد رضا شاهی بود ، طبیعی است که بار دیگر جان بگیرد و خراش عمیقی در روانهای مستعد ، بویژه جوانها ، ایجاد کند . « بوف کور » هماهنگ اشعار و موسیقی های نومید و خشمناک ، همراه هروئین و تریاک ، همراه فلسفهٔ پوچی زندگی ، همراه طغیان بی پروا و جانبازیهای مایوسانه مشتی دلاوران تکرو ، به محتوی معنوی دهه های اخیر بدل شد . هدایت خود نمی دانست که در اطراف «

بوف کور » چنین محشر رعشه آلودی برپا می شود و « پاسداران عفت » جامعه فریـاد خواهنـد زد : « بـوف کـور را بسوزانید! »

چنانکه یاد کردیم ، مفسران ایرانی و خـارجی ، بـرای « بـوف کـور » و بـا اسـتفاده از یـک اصـطلاح هـدایت : « هوزووارشن ادبی » آن ، مطالب زیادی نوشته اند . هم اکنون با اطمینان میتوان گفت که « هدایت شناسی » در ادب معاصر ایران ، به رشته ای مبدل شده است و در این رشته شناخت « بوف کور » جـائی بـاز کـرده اسـت . تفـسیرها مختلف است ، برخی ها باتکاء افزار روانکاری فریدویستی مطالب آنرا بازتـاب ضـمیر و پیکـر آسـیب دیـده و نـاتوان نویسنده اش میشمرند . حتی کسانی آنرا شاید با برخی نیات و محاسبات شخصی – سند « جنون » مؤلف آن دانسته اند . در کتاب « دارالمجانین » اثر نویسندۀ معروف معاصر جمال زاده باید هدایتقلی خان موسوم به « بوف کـور » را یادآور هدایت و این اثر او دانست ، این نکته ایست که زمانی خود هدایت به نگارنده این سطور با نوعی آزادگی بیـان داشت . بعدها افرادی مانند دکتر سروش آبادی در « بررسی آثار صادق هدایت از نظر روانشناسی » (تهران – خرداد ۱۳۳۸) و هوشنگ پیمانی در « راجع به صادق هدایت صحیح و دانسته قضاوت کنیم ! » (تهران – ۱۳۴۲) سـخت به تئوری مضحک و ننگین « جنون هدایت » چسبیدند و خواستند آنرا با سـند و مـدرک و بـا اسـتدلال « علمـی » اثبات نمایند . همه کسانی که هدایت را می شناسند و تعادل عمیق اخلاقی و عقلی و جاذبه نیرومنـد شخـصیت او را در زندگی روزمره دیده اند ، نمیتوانند از این کوشش های سبکسرانه متحیر نشوند . در کنار این نوع تفسیرها ، اظهار نظرهای جدی و ژرف بینانه ای نیز وجود دارد . در مجموعه « عقاید و افکار در بارۀ صادق هدایت پس از مـرگ » (انتشارات « بحر خزر » تهران – ۱۳۴۵) اظهار نظر برخی از نویسندگان ایرانی و خارجی در باره هدایت بطور اعـم، و در باره « بوف کور » بطور اخص چاپ شده است و از آن جمله جلال آل احمد در بررسی ویژه ای از « بـوف کـور» برخی نکات لازم را در بارۀ این اثر مطرح می کنـد . از پژوهنـدگان مترقـی خـارجی پروفـسور کمیـسارف در کتـاب تحقیقی خود موسوم به « زندگی و آفرینش صادق هدایت » (نشریات « علم » مسکو ، ۱۹۶۷) با شور و صـمیمیت تمام از « بوف کور » مدافعه کرده و کوشیده است تا به سـود دفـاع از مقـام هنـری هـدایت ، ایـن اثـر را از تهمـت سوررآلیسم و انحطاط و بی محتوی بودن و پوچی مبری سازد .

لازمهٔ شناخت « بوف کور » شناخت خود هدایت ، زندگی ، دوران ، جهان بینی و مشخصات انسانی و هنری اوست ، زیرا همهٔ اینها در « بوف کور » بدین شکل یا بدان شکل بازتاب یافته است . خود هدایت به نگارندهٔ این سطور در بارهٔ « بوف کور » گفت که نوشتهٔ او نوعی « داستان مغزی » (Roman cerebral) است . در باره آنکه هدایت از قصه های مغزی (یا رویائی یا خوابگونه) و تکنیک آن چه تصوری داشت ، اطلاع من مشخص نیست . از مجموعهٔ مطالبی که در موارد متعدد از او شنیدم علاقه اش به نظریات فیلسوف و تئولوگ قرن نوزدهم سورن کیرکه گارد (Soren Kierkegaard) احساس میشد . کیر که گارد بنوبه خود در فرانتس کافکا تاثیر عمیقی داشت . کیر که گارد مبتکر مفهوم « دلهره (Angoisse) است که به جهان بینی او خصلت ژرف بدبینانه ای می بخشیده است . فرانتس کافکا نویسندهٔ آلمانی زبان چک ، بنوبه خود اثرات بسیار عمیق در هدایت داشت . احتمال دارد با آثار این نویسنده در سفر اروپا (۱۹۲۵–۱۹۳۰) آشنا شده باشد . آنموقع اروپای غربی تازه کافکا را شناخته بود . بعدها بنا به توصیه اکید هدایت دوستش حسن قائمیان برخی آثار کافکا را ترجمه کرد . خود هدایت « گراکوس شکارچی»، « مسخ » ، « جلوی قانون » ، « شغال و عرب » را از آثار کافکا به فارسی در آورد . نوشته هدایت تحت عنوان «پیام کافکا » (در مقدمه « گروه محکومین » به ترجمه حسن قائمیان) نشان میدهد که هدایت خود را در واقع پیرو مکتب فلسفی و هنری این نویسنده میشمرد . باید افزود که از ایام نوجوانی هدایت عمیقاً تحت تاثیر جهان بینی مندرجه در رباعیات خیام قرار گرفته بود . این رشتهٔ ایرانی با آن رشتهٔ اروپایی در ذهن هدایت گره میخورد و پوچی و دلهره زندگی با اندیشه مرگ و سپری بودن انسان بر روح هدایت سایهٔ پا بر جای خویش را می افکند .یعنی رو آوردن هدایت به کافکا ، چنانکه توجه بعدی او به اگزیستانسیالیسم ، ابداً تقلید خشک و فرنگی مابی نیست ، بلکه صمیمانه است و در روحیات خود هدایت این امور سابقه و ریشه دارد .

هدایت از کافکا ، چنانکه گفتیم هم فلسفه اش و هم فن هنری اش را کسب می کند . نظیر این نوع قصه های مغزی در نزد هدایت کم نیست مثلاً در قصه هایی از قبیل « زنده بگور » ، « سه قطره خون » ، « تاریکخانه » و غیره همین شیوه دیده می شود . بعدها در ادبیات معاصر بورژوائی غرب ، این اسلوب هنری ، با نامهای گوناگون ، بستری فراخ می گشاید و هدایت یکی از پدید آورندگان نمونه های موفق در این دبستان هنری است . روشن است

که ژانر هنری در نزد هدایت متنوع است و بحث در بارهٔ آن و روا بودن یا نبودن هر یک از آنها ، بحثی است جداگانه.

بهر جهت آنچه عمده است سمت و مضمون اثر هنری است و در باره ژانر و تکنیک میتوان گشاده دست و بذال بود. داوری ما در بارهٔ هنرمند قبل از شکل ، از جهت مضمون است زیرا اشکال واحد میتواند مضمون های متنوعی را در آغوش گیرند و اینرا تاریخ و واقعیت نشان داده و ثابت کرده است .

در « بوف کور » پرخاش خشمگین هدایت ، بصورت صیحه ای رنج ألود ، علیه اجتماع دورانش « دنیای رجاله ها » بسیار جلی و خوانا است . شجرهٔ عواطف « بوف کور » را باید در فراز و نشیب زندگی کودکی صادق هدایت جست . وی کودکی بود از یکسو دارای اراده و غرور نیرومند و از سوی دیگر بسیار محجوب و در خود فرو رفته . از همان ایام در خود آگاهی حیاتی او تضادی بغرنج رخنه کرد و میان او و محیط خانوادگی و اجتماعی اش فاصله افتاد . این فاصله در روان هدایت بیزاری از پیرامون ، سرخوردگی و یاسی پدید آورد که همیشه در او قوی بود و به قبول اندیشه ها و فلسفه های بدبینانه میدان می داد. از نظر هدایت زندگی یک فتنه انگیزی و دسیسه گری از جانب غرایز طبیعی است که میخواهند راه خود را باز کنند .انسان آلت این دسیسه است . تمام زندگیش ، که سرانجام در چاه بی پایان مرگ می غلطد ، یک مسخرگی و دلقک بازی تحمیلی ، یک مشغولیت عبث و بی خردانه است . پایان دادن آزادانه به این مسخرگی ، قبول خودکشی ، بهترین پاسخ به توطئهٔ غریزه هاست . تنها احمق های طماع ، شیفته منجوق های پر زرق و برق و بکلی بی ارزش زندگی می شوند و با بزاق جاری از دهن به لذتهای چرند آن می چسبند . آنکس که دردشناس است ، این تعهد رذالت آمیز را رد میکند و داوطلبانه از دروازهٔ مرگ بداخل میرود . این خلاصهٔ آن فلسفه ایست که هدایت در بسیاری آثار خود ، با زبانهای مختلف ، با رمز و نمادها و بقول خودش «هوزووارشن» ها تکرار میکند و بارها در گفتگوی شفاهی با دوستان خویش ، ضمن عبارات طنز آمیز فوق العاده گیرا و غالباً بسیار گزنده و درد ألود ، آنرا افاده میکرده است و خود ، نه تنها در اندیشه ، بلکه با عمل به ان وفادار ماند . مابین این اندیشه ، که محصول نفرت از فساد محیط جانورانه ی « الحق لمن غلب » بود ، و اندیشه انقلابی ، با همه تضاد صریح این دو برخورد ، یک قدم راه بود . زمانیکه هدایت پی برد که میتوان محیط جانورانه و زندگی پوچ انسانی را

دگرگون ساخت ، چون در نفرت خود از تباهی صادق بود ، چون برای طرد ایـن محـیط اراده اش نیرومنـد بـود ، بـه آسانی به یک نویسندۀ سرزنده و مبارز بدل شد . اگر هدایت ، که پل بین ساحل تاریک نفی زندگی بـا کرانـه روشـن اثبات آنرا در زندگی طی کرده بود ، بتمام درستی و عمق این گذار بزرگ روحی خویش باورمند میـشد ، آنگـاه دیگـر اثری مانند « پیام کافکا » از خامه اش نمی تراوید و آنگاه دیگر پیکر بیجان خود را در ۴۸ سالگی تـسلیم گورسـتان پرلاشز نمی ساخت . تحول در او آنچنان ژرف نبود که برای تفکر و ارادۀ نیرومندی مانند هدایت آنچنـان لازم بـود . سرکوب خونین جنبش بزرگی که پس از سقوط رضاشاه پرگشاد ، نضج اندیشه هـای نـوزاد را متوقـف سـاخت و بـه قهقرا کشاند .

خود « بوف کور » علاوه بر ریشه های فکری و روانی ، واکنش ایران زمان رضا شاه اسـت . نخـستین سـفر او بـه بلژیک و فرانسه و دیدن تمدن اروپای غربی ، او را گوئی به دیار افسانه گونی برده بود . البته در آن ایام هدایت هنوز نمیدانست که این تمدن را کار برده و از صدها قوم غارت شدۀ جهان پر رونق می سازد . او از تهران گلین و محقـر که اهالی آن بگفته هدایت « اسیران خاک » بودند به پاریس و شعشعه پس از جنگ اول جهـانی آن ، منتقـل شـده بود. بعدها نیز همیشه از « ولایت خاچ پرستها » با نوعی شگفت حرف میزد . همه چیز از شیر قهوه در کافـه ، نغمـه آکوردئون ، ارگ کلیسا ، محیط آزاد برای عشقها و خوش گذرانی ها ، کتابهای جالب و خوانـدنی ، معمـاری دلکـش بناها ، زبان دقیق برای فکر کردن و نوشتن ، تمدنی که با ذوق پیشرفته ای در آمیخته بود و غیره ، هدایت را که می دید و می فهمید ، مجذوب می کرد . وقتی پس از پنج سال توقف در بلژیک و فرانسه به تهران برگشت ، با آنکـه در « کافه لاله زار » با چند دوست فرنگ دیده و فرنگی مآب محیط کوچک پاریسی را تجدید کرد ، ولی میدید کـه در بیابان فقر و بی فریادی بسر میبرد که یک قزاق بیسواد ، که مهمترین خصلتش قلدری و آمادگی برای تامین غـارت دیگران است . بعنوان « اعلیحضرت قدر قدرت شاهنشاهی ارواحنافداه » مدعی است پایه گـذار « عـصر مشعـشع » اوست و مشتی چاپلوسان « پرورش افکار » با کمر دو تا و از ترس « ادارۀ سیاسی » به تکرار پلیدترین تملقات قرون وسطائی در حق او مشغولند . سراسر کشور ، خواب آلود ، فقیر و منگ ، پرت و عقب مانده ، در تمدن له شدۀ آسیائی چرت میزد و بار زبالۀ حکومت رجاله ها را با خموشی برده واری بدوش می کشید . چنین بـود دیـد هـدایت از ایـران

آنروز . برای این لعن کنندۀ زندگی ، برای این موجود گیاهخوار که از گوشت این « غـذای خـونین » انـسانها نفـرت داشت ، پس از لمس زندگی پاریس ، تحمل تهران رضا شاهی ممکن نبود . طعنه ها و متلک های جانسوز از اعمـاق روح او برمیخاست . نمونه های آنرا میتوان در « وغ وغ ساهاب » یافت . بهمین جهت برای یافتن « زیبائی » بـه « ایران قبل از اسلام » از سوئی و به جهان فولکلور از سوی دیگر پناه میبرد . پس از سقوط رضا شاه ، نفرت او از ایـن دیکتاتور ، تا مدتها خاموش نشد . ماهها بعد از شهریور ۱۳۲۰ ، اسکناس دوستان را می گرفت و برای « پدر شـاخدار » شاخ می کشید .

دکتر رحمت مصطفوی در کتابش بنام « بحث کوتاهی در بارۀ صادق هدایت و آثارش » (تهـران ۱۳۵۰) . بهنگـام سخن گفتن از « حاجی آقا» ، ضمن آنکه کوشش فراوانی بکار میبرد تا از ارزش هنری این اثر بکاهد ، ابـراز حیـرت میکند که چگونه هدایت در این کتاب به رضا شاه ، که گویا اقداماتش در سمت اندیشه های مترقـی هـدایت بـوده ، تاخته است . وی حل این معما را در جریان « تلقین » از طرف « دستۀ مخصوص » می یابد که نگارش چنین قصه به عقیدۀ او کم ارزش و غیر میهن پرستانه ای را به وی تحمیل کرده اند ! در این ادعا همه چیز نادرست است . نـه آن « دستۀ مخصوص » درصدد تحمیل یک اثر هنری به نویسندۀ بالغ و بـا شخـصیتی ماننـد هـدایت برآمـد و نـه هدایت تحمیل و تلقین کسی را پذیرفت . نفرت هدایت از رضا شاه و بطور کلی از خانـدان پهلـوی بحـدی بـود کـه ناکامی جنبش در نبرد ضد ارتجاع او را در تاریکی جاوید فرو برد . هدایت کمترین ارزشی برای این خاندان قائل نبود و آنرا سر گل جهان رجاله ها می دانست .

در ایران زمان رضا شاه ، هدایت محیطی را کشف کرده بود که با سرشت او تناقض بَیّن داشـت . مـشتی شـیاد بـی صفت برای داشتن خانه و باغ و درشگه و اتومبیل و رسیدن به وکالت و وزارت و دسترسی به خوشگذرانی در فرنگ ، به چه پستی هائی که دست نمی آزیدند . همه آنها کم سواد ، آب زیر کاه ، شارلاتان ، وقیح و پرمدعا بودنـد . بـرای هدایت ، روشنفکر جدی و اصیل و در عین حال قرص و بی تزلزل و دارای یک پاکیزگی بلور آسا ، این دلقک بـازی طرارانه تحمل ناپذیر بود . آنچه را که بنظر دیگران معتاد و متداول بود ، او پست و « عق آور » می یافت .

سفر به هندوستان به قصد آموختن پهلوی در نزد انگلساریا از پارسیان هند برای هدایت تنفسی بود . دیدن هند کهن، مرموز ، شاعرانه ، فقیر و با شکوه ، مجذوبیت به رقاصه هائی که با پیکر آبنوسی به نرمی ابریشم در معابد هنـدی در پیچ و تاب بودند ، آشنائی با اندیشه هندی تناسخ که در فلسفه « تبادل عناصر » خیام تراوش آن وجـود داشـت ، در اندیشهٔ رویاخیز هدایت اشباح فراوانی آفرید که در « بوف کور » انعکاس یافته است . در ایـن بـاره دیرتـر بـاز هـم سخن خواهیم گفت .

تمام داستان « بوف کور » را ، روایتگرش – یک نقاش جلد قلمدان – برای سایهٔ خود می گویـد ، زیـرا از « دنیـای رجاله ها » او تنها بصورت خودش در آینه و به سایهٔ خودش دلخوش است . صحنهٔ وقوع حوادث « بـوف کـور » در ایران در شهر کهنسال ری است که از آن هدایت گاه با شکل باستانی « راغا» نام میبرد ، جائی در آن سـوی نهـر « سورن » (؟). قاعدتاً حوادث باید در دوران های گذشته روی داده باشد ، زیرا سخن از گزمه ، داروغه ، قاضی و غیـره در میان است . ولی پیرمردی که شال گردن را بسر و صورت خود می پیچد و نیز کالـسکه نعـش کـشی و توصـیف منظر بین راهها با خانه های مخروطی و منشوری و بسیار جزئیات دیگر ، منعکس کنندهٔ یک محـیط صـرفاً ایرانـی نیست . پیداست برای هدایت پیگیری در این مسئله اهمیتی نداشته و وی قصد داشته است قصهٔ خود را حکایت کند، چنانکه خود قصه گوئی نیز در جنب آن اندیشه ها که هدایت مایل است بیان دارد ، یک جنبهٔ فرعی ، جنبهٔ وسـیله و افزار دارد .

داستان رویائی و کنایه آمیز « بوف کور » از دو بخش مجزا که در پایان داستان بهم می آمیزند تشکیل شده است . در بخش اول ، نقاش قلمدان ، قهرمان اصلی داستان ، شاهد آمدن دختر مطلوب خود بـه پـستوی محقـر خـویش و مرگ اوست . مرگ دختر را هدایت با جزئیات شومی توصیف می کند : تجربهٔ بوینـاک یـک پیکـر کـرم زده کـه در حوالی آن دو زنبور درشت می چرخند ، اوج کابوس هدایت را از مرگ انسانی مجسم می کند اندیشهٔ مـرگ کـه آنـرا « Thanatopsis » می نامد در نزد هدایت نه تنها در این قصه ، بلکه همه جا حاضر و نیرومند است . در واقع برای موجود زنده تصور آنکه روزی دیگر برای ابد نخواهد بود ، تصور مطبوعی نیست ، ولی چرا باید آنرا به کابوسـی برای تاریک کردن نقدینهٔ عمر بدل ساخت ؟

نقاش دست به تصویر مردهٔ دختر می زند و چون مایل است راز چشمهای او را نیز بر صفحه بیاورد ناگاه بر اثر اعجازی چشمهای فرو بسته دختر گشوده می شود و نقاش آن نگاه سحرآمیز را نیز ثبت می کند . سپس با گزلیک پیکر را قطعه قطعه می کند و آنرا در چمدانی می گذارد و با کمک پیر مرد نعش کش و کالسکهٔ او دختر را در قبرستان چال می کند . آخرین بار که چمدان را می گشاید در میان خون دلمه شده و پیکر تجزیه شده بار دیگر درخشش چشمان زنده و نگران معشوقه رویائی خود را می بیند .

در بخش دوم داستان نقاش قلمدان از دالان واپس نگری به گذشته و دوران کودکی و جوانی خود می اندیشد . در اینجا ، پدر ، عمو ، مادرش ، رقاصهٔ هندی به نام بوگام داسی ، دایه اش موسوم به « ننه جون » و زنش ملقب به « لکاته » و شهرش که در آن دنیا رجاله ها زندگی می کنند ، پیرمرد خنزر پنزری که پیرمرد مرده کش بخش اول را به یاد می آورد ، قصاب که لش خون آلود را با حرص جانورانه ای برانداز می کند و به رجاله ها می فروشد ، تصاویر و چهره های اساسی هستند .

« دنیای رجاله ها » را هدایت در جاهای مختلف داستان خود توصیف می کند : دنیائی که به او ابداً ربطی ندارد ، وجود مادی اش تنها نوعی سرحد بین دنیای درونی او و دنیای رجاله ها است که در آن همگی به دنبال پول و شهوتند . زن او ، « لکاته » ، از همین رجاله هاست و همین رجاله ها را دوست دارد چون « بی حیا ، احمق و متعفنند » . رجاله ها موجوداتی هستند تندرست و پروار ، خوب می خورند ، خوب می خوابند : « حس می کردم این دنیا برای من نبوده ، برای یک دسته آدم های بی حیا ، پررو گدامنش ، معلومات فروش ، چاروادار و چشم و دل گرسنه بود » . « برای کسانیکه به فراخور دنیا آفریده شده بودند و از زورمندان زمین و آسمان ، مثل سگ گرسنه که جلوی دکان قصابی برای یک تکه لثه دم می جنباند گدائی می کردند و تملق می گفتند » [۱۵].

روشن است که این دنیای « رجاله ها » جامعهٔ رسمی زمان رضاشاهی است ، در این مفهوم مبهم البته برخورد از بالا و « الیت » مآب هدایت به مثابهٔ « تافتهٔ جدابافته » به تمام اجتماع آسیائی و عقب مانده ای که او در ایران می دیده احساس می شود ، و هم ، به شکل قویتر و اساسی تر ، نوعی برخورد اجتماعی و انسانی به هر چیزیست ،

۱۵) البته منظور « لاسه » یا « لسه » که واژهٔ فارسی است و ربطی به « لثه » عربی ندارد ولی در متن کتاب لثه چاپ شده است .

کاسبکارانه ، مبتذل و فرومایه . با شناختی که از هدایت داریم باید گفت ، محتوی دوم در روح او ریشه دارتر است و همانست که اورا به جانب جنبش خلق کشانده است . زیرا طراح چهره هائی مانند « داش اکل » ، « منادی الحق » (حاج آقا) « احمدک » (آب زندگی) ، « مهدی زاغی » (فردا) نمی تواند بـه مجاهـدتهای شـریف روحـی مـردم احترام نگذارد .

ذکر شهر « بنارس » و مادر هندی قهرمان داستان که رقاصهٔ معبد « لینگم » بود (بـه نـام « بوگـام داسـی ») و افعی زهرآگین «ناگ» که از ترس آن موهای عمویش سفید شد ، و رقـص پـرپیچ و تـاب و خیـال انگیـز دختـران هندی، یادآور سفر هدایت به هند و تأثیرات و خاطرات قوی این سفر است .

قصهٔ «بوف کور » به صورت یک « مونولوگ» (تک سخن) بـی نهایـت شـاعرانه و سرشـار از تـصاویر چهـره هـا ، تعبیرها، استعاره ها و تشبیه های غریب و گیرا نوشته شده است و در ادبیات فارسی این پدیده در آن ایام به کلی نو و مخترعانه بود . در این پدیده هم متأثر بودن هدایت از ادبیات معاصر اروپا وهم نیـروی تنـد تخیـل و ابتکـار او بـروز میکند . در همین عرصه است که « هوزووارشن های ادبی » هدایت عرضه می شود . واژهٔ « هوزووارشـن » شـکل پهلوی «هنروارش» است ، یعنی واژه هایی که در پهلوی به زبان آرامی نوشته می شد ولی بـه پهلـوی خوانـده مـی شده ،مانند «لخما» که آنرا «نان» تلفظ می کردند . این اصطلاح را هدایت فقط یک بار بکار مـی بـرد ولـی بـسیار اصطلاحی صائب و مهم است و در واقع باید از پس این «کنایات معمائی » روح و اندیشهٔ هدایت را بیـرون کـشید و هنر و ارزشها را شکافت و به دفینه ای که در آنهاست دست یافت .

در مونولوگ «بوف کور » مانند مونولوگ های نظیر که هدایت نوشته (« سه قطره خـون » ، « زنـده بـه گـور » و غیره) بدون شک اندیشه ها و عواطف ناهنجاری هم وجود دارد که برای ما ، باورمندان به تکامل تـاریخی انـسان و امکان رهائی تدریجی او از زنجیرهای بی خویشتنی ، پـذیرفتنی و حتـی دلپـذیر نیـست . در ایـن قـصهٔ شـب زده و ترسناک گاه انسانها به حد اعلی مسخ می شوند و حقیر و پوک و سیه دل و نفرت انگیزنـد ، ماننـد «ننـه جـون» و «لکاته» و «پیرمرد حنزر پنزری » و «پیرمرد نعش کش » . تنها او و محبوبهٔ مرده اش از دنیای آنسوئی هستند که یکی محکوم به تجزیه شدن و مثله شدن و دیگری محکوم به شکنجه دیدن است و لذا تمـام داسـتان را مـی تـوان

دادخواستی علیه دنیای رجاله ها ، به معنی پیکارجویانهٔ آن دانست . تن و روان آسیب دیده و شکنندهٔ هدایت ، استغراق او در ادبیات ضد زندگی معاصر بورژوا ، رد خود را مانند داغمه های کبود همه جا بر پیکر داستان گذاشته است . ولی مطلب اینجاست که در کنار این ، در « بوف کور » حرف دیگری نیز هست وآن درست همان چیزی است که او را به پرخاشگر خشمگین علیه محیط اجتماعی زمان خود بدل می سازد . در «بوف کور » هم مانند بسیاری آثار هدایت ، تأثیر عمیق خیام دیده میشود : تصویر روی کوزهٔ باستانی « راغا » که پیرمرد نعش کش به هنگام کندن قبر کشف می کند ، عیناً مانند تصویری است که قهرمان داستان روی قلمدان کشیده است و خود رمزی است از تکرار ابدی سرنوشت انسانی که در امواج سیاه عدم فرو می رود و دوباره سر بر می کند ، رمزی است از گردش جاویدان ذرات هستی . همچنین رگه های شکاکیت خیامی در صحت دعاوی مذاهب نیز در « بوف کور » به عیان دیده می شود . این درآ میختگی تأثیر فرهنگ باختری با سنن تمدن ایرانی در هدایت از خطوط شاخص روح و آفرینش هنری اوست که در « بوف کور » مانند آثار دیگر او کاملاً مشهود است .

به علاوه از تبادلی که بین اشخاص داستان از جهت جسم و روح روی می دهد (یکی به دیگری بدل می شود) پیداست که افکار هندی – ایرانی در بارهٔ تناسخ و مسخ (و حتی امکان تبدیل شده به گیاه) در ذهن هدایت رخنه دارد . در این تناسخ و مسخ و رسخ ، هدایت یگانگی گوهر هستی را می بیند که بی نهایت چهره عوض می کند ولی همیشه خودش می ماند .

از معشوقهٔ رویائی بخش اول کتاب که نقاش قلمدان پیکر مردهٔ او را با گزلیک مثله می کند تا لکاته زن زیبا ولی هرزه و بی صفتش که اورا نیز در پایان بخش دوم با همان گزلیک به قتل می رساند ، از چشم های اولی که در چمدان خون آلود می درخشد تا چشمهای دومی که در مشت پر از خون قاتلش ظهور می کند ، ما شاهد یک سلسله پیوندهای مرموز در سرنوشت و در خواست هستیم . سرانجام تبدیل گویندهٔ داستان به پیرمرد خنزر پنزری ، نماد دیگری است از استحالهٔ انسان در جهان رجاله ها که قادر است همهٔ موجودات را ببلعد و گریز به سکوت ، به تنهائی ، به نئشهٔ تریاک ، به تاریکی شب از چنگ این جهان عبث است ، زیرا این دنیا شما را تا ژرفای عزلت و غربت شما دنبال می کند (لذا می توان گفت : اگر چنین است ، پس باید از جهان رجاله ها نگریخت ، بلکه با آن جنگید) .

هدایت نگرنده تر از آنست که بغرنجی حالات روانی انسان و شگردها و زیر و بم های آنرا نبیند و پیوند روح با جسم نظرش را جلب نکند . ولی هدایت این روند را در نوعی توارث نسلی ، در فریادهای خاموش خصایص قومی و نژادی در درون جسم و روح هر فرد ، در قوانین اسرارآمیزی که در ژرفای هستی انسان ، همانندی های جسمی و روحی را طی زمان دست بدست می دهد ، جستجو می کند . بسیاری از جملات معمائی و تاریک او در « بوف کور » وابسته به این اعتقاد اوست .

در همه آنها در عین حال اشاره ای به خودش دارد . از ستم و عذاب جسم خود رنج میبرد و شراره های غرایز حیوانی با اندیشهٔ اثیری و اشرافی انسانی او جور در نمی آید ، ما هراس هدایت را از جسم خود شرم و حجب او را که به قول « پابلو نرودا » به انسان دو پوست می دهد و دومی زودتر از اولی منقبض می شود ، در سراسر « بوف کور » احساس می کنیم .

از تنها بودن و یگانه بودن خود ، هم زجر می کشد و هم بدان افتخار دارد . چون نمی خواهد به دنیای رجاله ها مرب وط باشد .

آسیب پذیری ، شکنندگی و عجز جسم انسان و سرگشتگی و بی تدبیری روح او در قبال رفتار خشن و بی ملاحظهٔ نیروهای طبیعت و تاریخ (که با « بیشمار » سر وکار دارند و به « تک تک » بی اعتنا هستند) پدیده ایست حزن انگیز که هدایت را وحشت زده می کند . به همین جهت او چنین عبوس و تلخ است ، زیرا به قول برشت ، آنهائیکه می خندند خبر وحشتناک را نشنیده اند، ولی هدایت آنرا شنیده بود . خ.د او دوست داشت از « درد زندگی » ، « درد جهان » (Weltschmer) سخن بگوید .

برای هدایت رنج انسان رنج عبث « سزیف » از اساطیر یونان است که در عرصهٔ تاخت و تاز کور نیروهای بسی مقتدر و بی رحم ، لگدمال میشود . در دوران جنگ هدایت « افسانهٔ سزیف » (Le Mythe De Sisyphe) اثر نویسندهٔ فرانسوی آلبر کامو (Albert Camus ۱۹۱۳-۱۹۶۰) را که تازه نشر یافته بود بدست آورد و خواند و از آن جمله خواندن آنرا با شوق مستور نشدنی به نگارنده توصیه کرد . سخن کامو در بارهٔ پوچی زندگی انسان و مطلوب بودن خودکشی ، برای هدایت تازگی نداشت استدلال کامو در بارهٔ آنکه انسان در

سرای وجود یک « مهمان ناخوانده » (intnus) است ، نظیر استدلال سارتر در بارهٔ اینکه « نای تهی » وجود انسان سرشار از دلهره است ، برای هدایت که مدتها بود « بوف کور » را ایجاد کرده بود ، سخنان کهنه ای بود . در « بوف کور » همهٔ اینها گفته شده بود . هدایت مانند کامو مدتها پیش ، خود را « بوف کور » ، یک « انسان زائد » ، یک « انسان غریبه » احساس می کرد . نه هدایت و نه کامو نخواستند از نوعی « مشاهدهٔ واقعیت » (Constatation de fait) فراتر بروند . مطلب « انسانهای زائد » ، مطلب « تضاد بوف های کور با دنیای رجاله ها » مطلب مهمی است ولی این مسئله انسان شناسی (آنتروپولوژیک) و زیست شناسی (بیولوژیک) نیست . این یک مسئلهٔ تاریخی – اجتماعی است و آنرا نه از راه خودکشی و اعلام پوچی زندگی ، بلکه از طریق تلاش های مرارت بار دیگری باید حل کرد : رهائی انسان در نبرد اوست .

آنچه که گفتیم تصویر ساده شده ایست از « بوف کور » . در این اثر کوچک (در ۲۸ صفحه) سایه و روشن یک روح بزرگ تلخیص شده و ثمرهٔ تقطیر پرتعب عواطف و افکار بسیاری است . ما حق داریم بدون بیم از ساخته کاری و زیبا سازی و سمت دهی مصنوعی ، این اثر را دادخواست علیه آن دنیای رجاله ها بدانیم که هدایت را مختنق ساخت و پیش از وقت به گورستان فرستاد ، و برای آن در گنجینهٔ ادب معاصر ایران جائی بگشائیم . شناخت عمیق تر و نزدیکتر هدایت و آثارش پیوسته به سود این نویسنده بزرگ و آثار اوست .

« و فسونی که به گنده شدن لاشه یک زندگی

مرده چو گور ...»

نیما یوشج

« همین گونه خوب است ، باید همینگونه باشد!»

بنگاه «نشریات امیر کبیر» اثر دیگری از نویسندۀ معاصر ایران ، فریدون تنکابنی تحت عنوان «راه رفتن روی ریل» نشر داده است . این اثر متضمن نُه داستان و اِتود است که اغلب آنها با زبان «ازپ» ، و غالباً در جامۀ طنزی گیرا ، از واقعیت های مهم زندگی معاصر ایران ، سخن می گوید.

فریدون تنکابنی ، نویسنده کتاب « یاداشتهای شهر شلوغ» ، «اندوه سترون بودن» ، «پول تنها ارزش و معیار ارزشها » ، «ستاره های شب تیره » و یک سلسله نوشته های دیگر ، نویسنده سرشناسی است . رژیم به فعالیت هنری او با تعقیب و زندان پاسخ داد . باز داشت او موج بزرگی از احساس همبستگی بر انگیخت ، بدینسان ، در کنار قریحۀ هنری فریدون تنکابنی ، خود رژیم نیز با یورش های وحشیانۀ خود ، این نویسندۀ خلق را به خلق شناسانده است ، بدون آنکه موفق شود ، آنطور که آرزو داشت ، گوهر آفرینش مردمی و تفکر جسورانه بند شکن را در وی خورد کند . میگویند ضربت حوادث مانند چکش ضرابخانه ، بهای افراد را روی آنها حک می سازد . نیز می گویند پتک مصائب ، کلوخ را در هم می کوبد ولی آهن را حدادی می کند . قریحه هائی که از کوره تفته رنج بگذرند ، مانند طلا از بوته ، با درخشش چشم نوازی بیرون می آیند .

این نبرد انسان با دد ، نبرد دشواری است . ما از آن بر حذریم که این نبرد را در جامعهٔ ایران ساده کنیم یا بـه نتیجـه گیری های مثبت و منفی شتابکارانه دست یازیم . برخی ها مانند صخره محکم می ایستند ، برخی ها افتان و خیزان به راه خود ادامه می دهند . برخی ها به شب خموشی و گمنامی میگریزند. برخی ها خود را میفروشند . حساب هـا از هم جداست . سایه روشن ها از هم جدا ست . ول خلق از فرزندان خود می طلبد که بهر نحوی که شـده در کنـار او باشند . خلق ، خود فروختگان را که به ستایشگر و نعره کش و هوچیِ بساطِ آریا مهـری بـدل مـی شـوند ، نخواهـد بخشید .

مجموعه ، شامل قطعاتی است مانند «ملاحت هـای پنهـان و آشـکار خـورده بورژواهـا» ، «راه رفـتن روی پـل » ، «اندیشه هائی نیمه شوخی نیمه جدی دربارهٔ اعدام » («به یاد ایران شریفی نخستین زنی که اعدام شد و بـا مـرگ خود برابری زن و مرد را ثابت کرد ») ، «زن در شاهنامه » ، «حـالا اگـر تهـران بـود » ، « در سـتایش تنبلـی » ، «تنهائی آقای تهرانی » ، «هذیان دیوانه ای گرفتار در قفس تنگ ، آهنین و داغ» . پیش از آنکه با مطالب برخی از این قطعات آشنا شویم ، به یک «گریز هنری» نیازمندیم.

ما بین به صحنه آمدن این یا آن شکل هنری از سوئی ، و خصلت دوران تاریخی از سوی دیگر ، بنظر میرسد نـوعی پیوند قانونمند وجود دارد . استبداد شاهان آل مظفر و قشریت برخی از آنان همراه برخی علما و فقهاء متعصب دوران، شکل نماد گرایانه (سبولیک) غزل حافظ را به اوج میرساند . زشتی و فساد همین دوران ، طنز نگـار چیـره دسـت مـا عبید زاکانی را پدید می آورد . در عصر استبداد درنده خوی محمد رضا شاه و تعصب ظلمانی او علیه هر چیزی که بـا منافع خود و خانواده و اربابانش تباین دارد ، در عصری که تنزل روحی هیئت حاکمه ، این بردگان پـای بـوس یـک ساتراپ دست نشاندهٔ غارتگر اجنبی ، و همه کسانی که در این مسخرگی تهوع آور شرک دارند،به حد اعلاسـت، بـاز می بینیم که شکل **نمادگرایانه** به ویژه در اشعار و طنز اجتماعی پا به میدان می گذارد و به افزاری نیرومند برای نبرد مردم در تاریخ بدل می شود .

با اینکه در این دوران طنزنگاران خوبی مانند خسرو شاهانی ، مهدی سـهیلی ، هـادی خرسـندی ، ایـرج پزشـکزاد و دیگران به صحنه امده اند ، ولی فریدون تنکابنی طنز را هم از جهت ارزش هنری و فنی آن و هم از لحاظ سـمت و

محتوی اجتماعیش به پله ای بالاتر رسانده است و در راه جداشدن حساب طنز هنری و اجتماعی از حساب هزل و هجو و مطایبه ، گام دیگری برداشته و آنرا مانند دوران مشروطیت به حربهٔ مبارزهٔ مردم مبدل کرده است .

آنچه که در نوشتهٔ فریدون تنکابنی ، علاوه بر ارزش هنری و فکری طنز امروزی ، نظر گیر است ، شهامت مدنی است ؛ شهامت کسانی که صاف و ساده قلم هنرمند خود رادر ازاء سکه به ابلیس نمی فروشند و از «اطاق تمشیت» آریا مهری نمی ترسند ؛ شهامت کسانی که در غلاف «بیطرفی» ، در پس دیوار ندیدن و نشنیدن و نفهمیدن نمی خزند و وظیفه شهروندی خود را اجراء می کنند . نیروی قلمی که در خدمت حقیقت قرار گیرد، نیروی شگرفی است . این نیرو صد بار شگرف تر است ، اگر قریحهٔ هنری بتواند این دفاع از حقیقت را به یک پیکار شور افکن و بیداری انگیز بدل کند . نمونه های آن درتاریخ بسیار است . شاعر دوران سامانی فرخی سیستانی می گوید :

قلم بساختن آن کارها تواند کرد

که عاجز آید از آن کار ها قضاو قدر

و فریدون تنکابنی در مجموعه «راه رفتن روی پل» به همین کار دست میزند و چنانکه در یک قطعه ی نمادی بهمین نام گفته است از زمرهٔ آن کسانی است که در یک تونل تاریک ، در ده قدمی نفس نفس آتشین یک قطار کور و پرزور ، بازی دوران کودکی «راه رفتن روی پل» لغزان را ، ولی این بار نه برای شوخی و وقت گذرانی (مانند ایام کودکی) بلکه بطور جدی انجام میدهد و حال آنکه میداند در تاریکی تونل خونهای کسان دیگری به دیوار سرد و سنگی تونل شتک میزند و در داخل قطار گرم و روشن آدمهای بی خیال بخوردن و نوشیدن و تفریح کردن مشغولند. او اینرا میداند و می بیند و به بازی « راه رفتن روی پل » ادامه میدهد .

چه کسی او را به این بازی خطر ناک و مهیب وا میدارد ؟ همان احساس نیرومند شهروندی ، همان محال بودن سکوت در قبال دورغ ، پستی ، ظلم و تیره روزی ، آنچه که مارکس آنرا «احساس نوعی» نامیده ، یعنی آنچه که فرد انسان را به شخصیت بدل می کند و او را از حضیض جانوری انسان نما به اوج یک انسان واقعی بالا میکشد .

پیوسته در تاریخ عاشقانِ «عمر بیشتر و سود بیشتر به هر قیمت » این احساس شهروندی را نفهمیدند و مسخره کردند و آنرا خودنمائی و یا دیوانگی دانستند . ولی خوشبختانه تاریخ هرگز از این کسان که بقول گورکی «جنون آنها

خرد زندگی است » ، خالی نبوده ، والا چه کسی میتوانست از کپک زدن انسان دریک بردگی محقر ، از ابدی شدن قدرت گرازها و از ادامه شور بختی میلیونها افراد انسانی جلو گیری کند ؟ آری ، شکر ! که مفهوم گندیدهٔ خورده بورژوائی «سعادت » ، مخالفان تهمتن و کلانی دارد . که سعادت را نبرد علیه بی سعادتی بشر دانستند و به افق های روشن چشم دوختند و در «اکنون » های خاکستری رنگ دفن نشدند .

نویسنده در صفحات ۴۵ — ۴۶ ، با نقل عباراتی از اثر بزرگ رومن رولان «ژان کریستف» (ترجمه م . ا . به آذین) گوئی همین اندیشه ها را تایید می کند . رولان می نویسد :

« در جهان عدالتی نیست : زور حق را در هم می شکند ! چنین اکتشافی روح را برای همیشه **زبون یا بزرگ** می کند . بسیاری خود را بدست سرنوشت سپردند . با خود گفتند : «حال که چنین است برای چه مبارزه کنیم ؟ برای چه در تکاپو باشیم ؟ هیچ چیز دلیل چیزی نیست . پس فکر نکنیم ! خوش باشیم ! «ولی آنان که مقاومت کردند ، دیگر از آتش گذشته اند ، هیچ سر خوردگی نمی تواند بر ایمانشان دست یابد : زیرا از همان نخستین روز دانسته اند که راه **ایمان** هیچ وجه مشترکی با راه **خوشبختی** ندارد . با اینهمه مجال تردید نیست . باید همان راه را در پیش گرفت . در هر هوای دیگری نفس تنگ می شود ، به چنین **یقین** البته در همان قدم اول نمیتوان رسید . نمی توان آنرا از پسرهای پانزده ساله انتظار داشت . پیش از آن دلهره هاست ، اشکهاست که باید ریخته شود . **ولی همینگونه خوب است** ، باید همینگونه باشد . ای ایمان ! ای دوشیزهٔ پولادین ، قلب پایمال گشتهٔ نژادها را با نیزهٔ خود شخم کن ! » ژان کریستف ، جلد ۳ ، صفحه ۱۸۳) .

معلمی که در قفس تنگ و آهنین و داغ تاکسی ، در فشار مسافران دیگر ، حلزون وار ، خیابانهای تهران را طی می کند نیز ، به نحوی دیگر همین مطلب را مطرح می سازد :

«نکند دیوانه شده ام ؟ کاش دیوانه شده باشم . اما هنوز آنقدر عقل برایم مانده که حس کنم به اندازه کافی ابله نشده ام . در روزگار گذشته می گفتند : «یک جو عقل ، بهتر از یک دهِ ششدانگ» ، حالا باید بگویند : «یک جو دیوانگی بهتر از یک شهر نو ساز» . شاید هم بجای یک جو ، یک خروار دیوانگی داشته باشیم **. اما یک جو عقل**

بیمار آن وسط است که کار را خراب می کند . تیره بختی من هم از همان است که مثـل آفـت در آن یـک خروار دیوانگی می افتد و آنها را فاسد می کند ، به عقل بدل می کند » .

این همان «جنون دلاوران» گورکی است که خود زندگی است . تمام «دیوانگی ها » (دیوانگی از دیدگاه «خرسندان از سرنوشت» ، به گفته تنکابنی ، در اینجا سراپا به عقل بدل می شود : به عقل راهگشا ، به عقل طوفان زا ، به عقل زنجیر شکن ، به عقل نقاد ، به عقل انقلابی .

در «ملاحت های پنهانی و آشکار خرده بورژوا » گروهی نو کیسه که در ایام جوانی انقلابی بوده اند بازنها و عروسها و دامادهای امریکائی ، در خانه ای گرد آمده اند . سخن ، متناسب با بالا گرفتن مستی از ویسکی و عرق ، کم کم از « گرفتاریهای زندگی » به شوخی های سکسی و از آنجا به یاد آوری آن دورانی که زندگیـشان «معنـائی» داشـت و مثل حالا پوک نبود می کشد . این ترجیع بندی است که به شکل مکانیکی تکرار می شود و گاه با توهین به مردم و «نفهمی و کرختی»آنها همراه است . در میان آنها «آق معلم» هنوز رکی خود را حفظ کرده و بی رو در بایستی چهرهٔ واقعی خود شانرا مطرح می کند .

«بدبختی ما اینه که هدف ها و ایده آل ها را با وسایل تاخت زده ایم . گناه خودمون را گردن چیزهای دیگه نندازیم . پول و خونه و باغ و اتومبیل گناهی ندارند ، وسائل زندگی اند . بدبختی ما اینه که ایـن وسـائل را بـه بهـای گرانـی خریده ایم ، خیلی گران ، به بهای هدف ها و ایده آل های جوانی مان . برای همینه که احساس غبن می کنیم . اون جای خالی که گفتم ، همینه . اون صدای سمج خاموش نشدنی ، همینه . بدبختی بزرگترمون اینه کـه ایـن بازیچـه های پوچ ، نه دل مون رو خوش می کند و نه عُرضه ش رو داریم که ازشـون دل بکنـیم . . . مـا شـجاع نیـستیم ، زرنگیم . ما آدمای خیلی زرنگی هستیم . زرنگ و حسابگر ، پر می خوریم ، امـا بـه گرسـنه هـا کـه مـی رسـیم ، صمیمانه میخواهیم ثابت کنیم که «امتلای معده» از «گرسنگی» بدتره . اتومبیل به جون مون بسته سـت ، امـا بـه پیاده که می رسیم ، صادقانه می گوئیم که پیاده ها از سواره ها آسوده ترند . سالی یک طبقه به خانه مان اضافه می کنیم ، اما معصومانه ناله و زاری سرمیدهیم که بنّا و نجار پدرمان را در آورده اند و به خاک سیاهمان نشانده اند . . . ضمناً تا حالا حرف هیچکس را نکشته ،اما پای عمل که میون بیاد ، کمیت همه مون بد جوری لنگه ...» .

«آق معلم » با آنکه خودش از قماش شرکت کنندگان در «پارتی» است ، ولی لااقل خودش را و دیگرانرا گول نمی زند . عوامفریبانه همه دنیا را به لجن نمی کشد تا لجن واقعی روح خود را مخفی سازد . این خودش مطلبی است .

در نوول بزرگ «تنهائی آقای تهرانی » ما با تیپ مقاوم روبرو هستیم . وقتی تهرانی از زندان سه ساله بیرون می اید، نامزد حسابگرش او را ترک می گوید زیرا دیگر او را مانند «برادر» دوست دارد ، نه بیش ! بجز مادر فداکار ، بتدریج همه از او فاصله می گیرند یا چنان موجوداتی هستند که تهرانی خود را مجبور می بیند از آنها فاصله بگیرد . بتدریج در برهوت تنهائی جان آزاری که نزدیک است او را دیوانه کند ، فرو میرود . ولی تهرانی سر سخت است ، به کسی که به او «نصیحت» می کند که از خموشی دست بر دارد « با لحنی سرد ، به سردی یخی که در لیوانش شناور بود » می گوید : «مگر تو خودت بارها نگفته ای که پانزده سال از بهترین سالهای زندگی ات را هدر داده ای و این چندر غاز را جمع کرده ای ؟ البته از «شکسته نفسی» سنتی ایرانی که بگذریم ، چند غاز یعنی چند میلیون . خب ، حالا یکی بیاید و خیلی راحت بتو بگوید پولهایت را دور بریز ! چه فکری می کنی ؟ حتماً فکر می کنی که طرف یا دیوانه است ، یا ابله . مگر نه ؟ و اما من ، همهٔ دار و ندارِمن اعتقادِ من است . همهٔ ثروت و موجودی من ، پس اندازِ یک عمر من ، همین اعتقادات است . و نام **نیکی** که دارم ، یا خیال می کنم که دارم . همین ها ، سه سال مرا در آن جهنم ، سرِ پا نگه داشتند . حالا تو آمده ای و در کمال آسودگی و بی خیالی به من می گوئی که اعتقاداتت را دور بریز ! خودت را لجن مال کن ! توقع داری چه جوابی بتو بدهم ؟ راستی توقع داری توصیهٔ دوستانه ات را بپذیرم ؟! متأسفم . واقعاً متأسفم . ما در دو دنیای متفاوت زندگی می کنیم و زبان همدیگر را نمی فهمیم ...» .

در موقعی که اخگرهای امید و زندگی در تهرانی رو به خاموشی میرود ، برخورد ناگهانی او با یک مشت مردم زحمتکش ساده و صدیق به او بشارت میدهد که نیروی بزرگی برای رستاخیز در قلب جامعه ذخیره شده است .

* * *

توصیف جامعه ایران معاصر در نزد فریدون تنکابنی این کلمات را از ضمیر خواننده عبور می دهد : «زشت و وحشتناک» . در این نوشته ها، همه جا نویسنده ای با روحی پرخاشگر ، که از پس شبکهٔ غلیظ سانسور با درد و ریشخند به شما می نگرد ، دیده می شود . در همه جا شعله های عزم همراه زوبین زهر آگین طنز جلوه گر است و

تیک تاک ساعتهای ستاره گون امید و آرزو ، همـراه هـق و هـق هـای خـاموش رنـج بگـوش میرسـد . دوران ، در مجموعهٔ «راه رفتن روی پل» عکس لرزانندهٔ خود را انداخته است و فردون تنکابنی توانـسته اسـت سـند هنـری پـر قوتی بوجود آورد که لعنت زور گوئی و چاکر منشی را مانند داغی ابدی با خود طی سالیان دراز خواهـد داشـت . تبـه کاران هرگز از این لعنت نخواهند رست .

قهرمان منفرد یا مجاهد خلق ؟

صمد بهرنگی نویسنده ای که در سال ۱۳۴۷ در سن ۲۹ سالگی بنحوی مرموز از میان رفت پدیده ای جالب در ادبیات معاصر ماست . او معلمی بود دلبسته به مردم که سالها در روستاهای آذربایجان تدریس می کرد . قصه نویسی بود که هدف های اجتماعی کاملاً مترقی را در پرداخت های هنری خویش با دلاویزی و صراحت دنبال می نمود . خود او در باره هدف قصه هایی که برای هدف کودکان نوشته در مجله ‹ نگین › (اردیبهشت ۱۳۴۷) توضیحی میدهد که بهتر از هر وصف دیگر محتوی و سمت فکری بهرنگی را آشکار می سازد . صمد بهرنگی می نویسد :

« آیا نباید به کودک بگوئیم که بیشتر از نصف مردم جهان گرسنه اند و راه انداختن گرسنگی چیست ؟ آیا نباید درک علمی و درستی از تاریخ و تکامل اجتماعات انسانی به کودک بدهیم ؟ چرا باید بچه های شسته و رفته « بی لک و پیس » بی سر و صدا و مطیع تربیت کنیم ؟ مگر قصد داریم بچه ها را پشت ویترین مغازه های لوکس خرازی فروشی های بالای شهر بگذاریم که چنین عروسکهای شیکی از آنها درست می کنیم ؟ ... اذبیات کودکان نباید فقط مبلّغ محبت و نوع دوستی و قناعت و تواضع ، از نوع اخلاق مسیحیت باشد . باید به بچه گفت ، که به هر آنچه و هر **که ضد بشری و غیر انسانی و سد راه تکامل تاریخی جامعه** است ، کینه

ورزد و این کینه باید در ادبیات کودکان راه باز کند . تبلیغ اطاعت و نوعدوستی صرف ، از جانب کسانی که کفهٔ سنگین نرازو مال آنهاست، البته غیر منتظره نیست ، اغما برای صاحبان کفه سبک ترازو هم ارزشی ندارد.» (تکیه ازماست)

در واقع نیز بهرنگی بسود « کفه سبک » و بر ضد « کفه سنگین ترازو » در زندگی کوتاه ولی پر محتوی و پر کار خویش همه جانبه تلاش کرد ، لذا نه تنها در میان خلق آذربایجان (که وی به گرد آوری فلکلور آن توجه جدی معطوف داشت) ، بلکه در میان همه مردم ایران نامش شهرت و محبوبیت یافت . گرچه آثار صمد در رشته قصه ، مسائل تربیتی ، فلکلور ، ترجمه، تحقیق تاریخی متعدد است ، ولی بحق در باره اش گفته اند: « شاهکار او زندگیش بود » .

زندگی پر حاصل و جالب ، سمت گیری خلقی و مترقی ، مرگ زودرس و مرموز صمد بهرنگی ، همه و همه به آثارش صلابت معنوی در خوردی بخشیده است .

آخرین اثر بهرنگی قصه « ماهی سیاه کوچولو » است که وی آنرا تقریباً در آستانه مرگ نگاشته است . پس از مرگ او این قصه مورد تفسیرهای ادبی چندی قرار گرفت و لفافه سمبولیک و رمز آمیز آن شکافته و اندیشه های نهفته داستان بیرون کشیده شد .

از جمله آقای منوچهر هزار خانی در ویژه نامهٔ ‹ آرش › که بمناسبت درگذشت صمد نشر یافت (آرش – شماره ۱۹ – آذر ۱۳۴۷) ، مقاله ای نوشت تحت عنوان « جهان بینی ماهی سیاه کوچولو» . در این تفسیر ادبی که بر داستان سمبولیک « ماهی سیاه کوچولو » نگاشته شده ، نویسنده به این قصه زنگ خاصی زده که به اعتقاد ما با محتوای واقعی قصه اختلاف دارد، بدین معنی که آقای هزار خانی در تفسیر خود جهان بینی خلقی و انقلابی بهرنگی را با جهان بینی انقلابی مابانه و قهرمان منشانه ماهی سیاه کوچولو یکی گرفته و از اینجا سر در گمی در درک داستان ایجاد شده است .

در سال ۱۳۴۸ قصه های صمد و تفسیر آن در خارج از کشور نیز نشر یافت . با آنکه سالی چند از نگارش قصه صمد گذشته ، این قصه موافق تفسیری که از آن شده بنوعی « آئین » معنوی و هنری کسانی بدل گردیده است که کیش

قهرمانان منفرد را تبلیغ و «لختی» و «خرفتی » خلق را نکوهش می کنند . به همین سبب است که ما پس از سالها که نگارش قصه بهرنگی و تفسیر آقای هزار خانی گذشته ، هنوز سودمند می شمریم که بنوبه خود در این بحث و نقد و ارزیابی هنری شرکت جوئیم .

از همان آغاز ، برای منقح بودن بحث ، بهتر دانستیم که بجای توسل به تعابیر و تشابیه ادبی ، که ممکن است مطلب را مبهم و مشکوک باقی گذارد ، با ربان مشخص و روشن تحلیل علمی به این مسئله بپردازیم تا خوانندگان وسیعتری به کنه بحث و نظری که ما از آن دفاع می کنیم توجه نمایند.

***

نخست با خلاصه ای از محتوی قصه کوتاه «ماهی سیاه کوچولو » آشنا شویم ، سراپای این قصه چنانکه گفتم کنایه آمیز (آله گوریک) و رمز آمیز (سمبولیک) است . کنایات و رموز صمد همه جا جاندار و پر محتوی است و خواننده زا به جستجو ، کشف و تفکر وامیدارد . مثلاً ماهی سیاه کوچولو خود سمبول فرزندی گمنام و حقیر از جامعه ماست . علیرغم برحذر باش های خانواده اش ، می خواهد آخر جویباری را که در آن زائیده شده کشف کند . صمد می نویسد:

« این جویبار از دیوار های سنگی کوه بیرون می زد و در ته دره روان می شد ... خانه ماهی سیاه کوچولو و مادر ش در پشت سنگ سیاهی بود ، زیر سقفی از خزه » .

در همین جملات به ظاهر عادی ، نمونه ای از سمبولیسم بهرنگی دیده می شود . **خانواده ای** که صمد وصف می کند **خانواده ای فقیر** از اعماق اجتماع است که از **سنت های منجمد** و آداب و عادات مکرر در مکرر ، هم در فکر و هم در عمل روزانه محاصره شده است . یا به زبان سمبولیک صمد « **جویبار**» از «**دیوار های سنگی**» بیرون می زند .و در « **ته دره** » روان است و در خانه در «**پشت سنگ سیاهی**» زیر «**سقف خزه**» ایست . همین زبان سمبولیک که در پس آن محتوی معینی جای گرفته در سراسر داستان دیده می شود .

کودک کنچکاو و جسور که می خواهد بداند آخر جویبار کجاست و در جاهای دیگر چه خبر است به سخنان مادر که

می گوید : « دنیا همین جاست که ما هستیم و زندگی همین است که ما داریم» توجهی نمی کند و علیرغم نکوهش پیر ماهی ها براه می افتد .

تمام نسج داستان تا رسیدن ماهی سیاه کوچولو به دریا (که سمبولی از جانعه و خلـق اسـت) عبارتـست از عبـور از مراحل مختلف نبرد ، و در این سلوک انقلابی قهرمان بتدریج بصیرتر و آبدیده تر میشود ، گرچـه ، چنانکـه خـواهیم دید ، نمیتواند به درجه لازم تکامل دست یابد .

یکی از حوادث این سیر و سلوک ، ملاقات ماهی سیاه کوچولو با مار مولک است که از تیغ گیاهها خنجر میتراشـد و به ماهیهای دانا می دهد . وقتی ماهی سیاه کوچولو بمنایبت دریافت خنجر از مارمولک تشکر میکند ، مار مولـک در پاسخ می گوید :

« تشکر لازم نیست . من از این خنجر ها خیلی دارم . وقتی بیکار میشوم ، می نشینم از تیغ گیاهها خنجـر مـی سازم و به ماهیهای دانایی مثل تو مبدهم . ماهی گفت : مگر قبل از من ماهی از اینجا گذشت ؟ مارمولک گفت: خیلی ها گذشته اند . حالا دیگر آنها **برای خود دسته ای شده اند و مرد مـاهیگیر را بـه تنـگ آورده اند.** »

وقتی ماهی سیاه کوچولو از مارمولک میپرسد چگونه مرد ماهیگیر را بتنگ آورده اند. مارمولک پاسخ میدهد:

«**آخر نه که همه با همند** همینکه ماهیگیر تور انداخت، وارد تور میشوند و تور را با خودشان میکشند، میبـرن ته دریا.»

این گفتگو را بزای آن نقل کردیم که بنظر ما از لحاظ درک جهانبینی نویسنده قصه یعنی جهانبینی صمد بهرنگی، و نه جهانبینی ماهی سیاه کوچولو، که با جهانبینی صمد تفاوت دارد، داراای اهمیت است. مارمولک می گوید: « **خیلی ها** گذشته اند. حال دیگر آنها برای خود **دسته ای** شده اند... نه که **همه باهمند**... »اتحاد و تشکل مبـارزان بـرای به ته دریا بردن تور مرد ماهیگیر، در این عبارت برجسته می شود. و «مرد ماهیگیر» در اینجا سمبول رژیم، سـمبول نظام ستمگر موجود است و صمد این سمبول را چند بار در متن داستان به کار می برد.

وقتی ماهی سیاه کوچولو «رفت زیر آب که ته دریا را ببینـد. راه **به یک گله ماهی برخورد: هزارهـا هـزار ماهی.** از یکیشان پرسید: رفیق من غریبه ام. از راههای دور می آیم. اینجا کجاست؟ ماهی، دوسـتانش را صـدا زد و گفت: نگاه کنید!یکی دیگر. بعد بماهی سیاه گفـت: **رفیق! بدریا خوش آمـدی.** یکـی دیگـر از ماهیهـا گفت: **همه رودخانه ها و جویبارها به این جا میریزند. البته بعضی از آنها هم به باطلاق فرو می روند.** یکی دیگر گفت: هر وقت دلت خواست میتوانی **داخل ما بشوی...»**

این گلۀ هزارها هزار ماهی ظاهراً همان دسته ای هستند که مارمولک از آنها خبر داد و گفت دام مرد مـاهیگیر را بـا هم به ته دریا می برند. ما در این گلۀ هزارها هزار ماهی با یک جنبش وسیع متشکل خلق مبارز روبرو هستیم . آنهـا از ماهی سیاه کوچولو می طلبند که وارد آنها شود . ملی ماهی سیاه کوچولو موافـق جهـان بینـی خـود . کـه کـیش قهرمانان منفرد جدا از خلق و بی اعتنا به خلق است ، نمی خواهد به این گروه بپیوندد و به ماهیان می گویـد کـه او می خواهد " گشتی بزند" بعد وارد دستۀ آنها بشود . ولی در این گشت است که او ، به قیمت سر به نیست شدنش، تنها موفق می شود که یک پرندۀ ماهیخوار را با خنجری که تهیه دیده بکشد . بیرون آمدن از محیط تنگ فـردی و خانوادگی، روی آوردن به دریای خلق ، شرکت در جنبش انقلابی برای نبرد با مرد ماهیگیر که دشمن ماهیـان اسـت – چنین است اندیشۀ نویسنده . ولی ماهی سیاه کوچولو ، به اتکاء جسارت خود و خنجری که از مارمولک ستانده بـه کشتن مرغ سقا و پرندۀ ماهیخوار بسنده می کند و در یک نبرد انفرادی کم ثمر نـابود مـی شـود . بهرنگـی در بـارۀ سرنوشت نهایی ماهی سیاه کوچولو این عبارت پر معنا را می نویسد :

« از ماهی سیاه کوچولو هیچ خبری نشده و تا به حال هم هیچ خبری نشده است . . . »

در اینکه صمد به « قهرمان منفرد » و جدا و بی اعتنا به خلق باور نداشت و اعتقادش به قهرمانان خلقی و متکی بـه خلق ، به مجاهدان جنبش است می توان از نوشته هـای دیگـر او نیـز بـه روشـنی دانـست . مـثلاً صـمد در بـارۀ «کوراوغلو » قهرمان خلق آذربایجان می نویسد :

« قدرت کوراوغلو همـان **قدرت توده های مردم** اسـت ، قـدرت لایزالـی کـه منـشاء همـۀ قدرتهاسـت .

بزرگترین خصوصیت کوراوغلو تکیه دادن و ایمان داشتن بدین قدرت است.»

***

اما مفسر این قصه آقای هزارخانی جهان بینی بهرنگی را نمی بیند و جهان بینی ماهی سیاه کوچولو را برجسته می سازد و کار را به ستایش قهرمانان منفرد جدا از خلق و بی اعتنا به خلق، که تکیه گاه آنها «قدرت روح و اراده است» نه قدرت جنبش انقلابی، می کشاند .

مقالهٔ آقای هزارخانی مسلماً به قریحهٔ نویسندگی نوشته شده ولی از یک تصفیه حساب نسبت به آن مبارزان ضد رژیم ، که فلسفهٔ وی را نمی پذیرند ، انباشته است . وی به ویژه گزندگی کلام را به هنگام تشبیه انها به « کفچه ماهیها »ی قصهٔ بهرنگی متوجه شان می سازد و آنها را «خرهای زخمی و لنگ وامانده» و « مفعولان تاریخ» می نامد . برای پاسخ دادن به این نوع « مناظرات » باید الگو ها و معیار هایی نظیر آنچه که در نزد دیگران مستحسن است به کاربرد ، ولی ما ترجیح می دهیم مباحثات سیاسی، اجتماعی ، و ادبی را از آلایش این نوع الگوها پاکیزه نگاه داریم و احترام و ادب را در امور علمی و هنری مراعی باشیم.

آقای هزارخانی در ساخت و پرداخت جهان بینی قهرمان منفرد از آنجا آغاز می کنند که مقابلهٔ ماهی سیاه کوچولو با مادر و خانواده و « قوم پیر ماهی» را «نزاع دو نسل» می شمرد . ما با این مقابله دادن نسل پیر و نسل جوان ع اولی به عنوان محافظه کار و دومی به نام نسل انقلابی طبیعتاً مخالفیم و آنرا فاقد محتوای جدی و واقعی اجتماعی و ناشی از فراموشکاری ناسپاسانه نسبت به نسل گذشته میدانیم و بر آنیم که در توارث انقلابی نسل هاست کهع جنبش نیرو می گیرد نه در نفی خودپسندانه و بی پایهٔ آن .

سپس اقای هزارخانی ، که معتقد است ماهی سیاه کوچولو « تیپ مدرنی است که بهرنگی معرفی میکند » ، به پرورش اتدیشهٔ نادرست دوم می پردازد ، حاکی از انکه گویا عمل انقلابی می تواند بدون خودآگاهی انقلابی و از زمینهٔ خالی شروع شود و گویا خود این عمل است که سرانجام بدان شکل لازم را عطا می کند . به تعبیر وی ماهی سیاه کوچولو بهس وی زندگی دیگری می رود که خودش از چند و چونش خبر ندارد ، ولی می داند که در طی راه به تدریج بریش روشن خواهد می شود . آقای هزارخانی در این فکر خود متکی به این سخن ماهی سیاه کوچولو است

که در خطاب به ماهی ریزه ها می گکوید : « شما زیادی فکر می کنید . همه اش که نباید فکر کرد . راه که بیفتیم ترس ما به کلی می ریزد .»

ما متفکران با قاطعیت معتقدیم تئوری انقلابی بدون عمل (پراتیک) نه تنها پوچ و بی معنی بلکه گمراه کننده است و می تواند دچار خطاهای فاحش و شکست تاریخی شود . چنانکه تئوری انقلابی نیز بدون عمل انقلابی به لفاظی پوچ بدل می شود .

میان تئوری های انقلابی و اعمال انقلابی همواره پیوندی دیالکتیکی و دسویه وجود دارد . در واقع اعتقاد به این پیوند است که ما را از نظریه پردازان زاویه نشین ، تجریدی و بی اعتنا به خلق جدا می کند ؛ ازسوی دیگر عملگرایان و دور از تئوری های انقلابی نیز راه به جایی نمی برند . زیرا می خواهند از تجربهٔ محدود و کم مایهٔ خود ، تمامی حقایق عالم را استخراج کنند . این نیز معنایی ندارد جز از آن سوی بام فرو افتادن .

آقای هزارخانی با تعبیر نادرست از قصهٔ بهرنگی می خواهد نشان دهد که گویا ارادهٔ فردی کلید نادرست همکهٔ قفل هاست . مثلاً بهرنگی جایی در قصه مورد بحث از گفتگوی ماهی با ماه سخن می گوید ، ماه می گوید که انسانها قصد دارند بر روی او بنشینند . ماهی با تحیر در این نکته شک می کند . ماه در پاسخ او می گوید : « آدم ها هر کار که دلشان بخواهد . .. » ، ولی ماه فرصت نمی کند لفظ « می کنند » را بر زبان جاری سازد ، زیرا ابر سیاهی چهره اش را می پوشاند . برای هزارخانی این اپیزود پایهٔ یک تعمیم فلسفی بزرگ قرار می گیرد .وی می نویسد :

« تمام صحنهٔ شب و گفتگوی ماهی سیاه کوچولو. با ماه برای اینست که یک بار دیگر این مطلب گفته شود که انسان ها هر کاری دلشان بخواهد می کنند و **یک بار دیگر عامل اراده در پیروزی بر محال و غیر ممکن برجسته می شود .** »

این طرز طرح مسئلهٔ اراده گرئی و ولونتارسم صزف است .اراده و نیز خرد انسانی فقط و فقط با درک قانونمندی روندهای اجتماعی و از طریق استفادهٔ صحیح ومتناسب از آنها می تواند آن وظایفی را که مطرح است خل کند . انسان ها هر کار که دلشان بخواهد نمی توانند بکنند ، هر قدر هم که ارادهٔ توانا داشته باشند . پیروزی بر محال و غیر ممکن ع یعنی اموری که خل آن در دستور روز تاریخ نیست ، نیز شدنی نیست .

قهرمانان منفردی که آقای هزارخانی می ستاید ، به بیان او « به نیروی پرورش و تکامل دادن قدرت های نهفتـه در وجودش از دیگران متمایز می شود » و شهامتش « نیروی خلاقی است که . . . یکباره همچون اتم آزاد می شود ». این فهرمانان نه در فرازو نشیب نبرد توده ها ، بلکه با پرورش قدرت های نهفتهٔ روخی به مرتبهٔ اسـرارآمیز قهرمـانی میرسد .

چنین قهرمانی طبیعتاً در جامعه از موجودات نادر است . بدین منظور هزارخـانی پایـان داسـتان بهرنگـی را بـه ویـژه برجسته می سازد . بهرنگی در پایان داستان می نویسد:

« ۱۱۹۹۹ ماهی شب بخیر گفتند و خوابیدند . مادر بزرگ هم خوابش برد . اما ماهی سرخ کوچولویی هر چقـدر کـرد خوابش نبرد ، تا صبح همه اش در فکر دریا بود ».

در نظر آقای هزارخانی قهرمان منفرد ، متکی به قدرت روح شخصی خود ، متنفر از نسل قبل از خود ، کسی که مـی خواهد در حین حرکت ، حرکت را بیاموزد ع نمونهٔ اصیل قهرمان است . و برای تصور خلق مجاهد ع تصور هززارهـا خزار مجاهدی که خصیصهٔ دوران ماست مطبوع نیست ع لذا طبیعی است که به نظر او حتمـاً فقـط یـک تـن از ۱۲ هزارتن می تواند به دریا فکر کند و بقیه همه شب بخیر می گویند و همراه مادر بزرگ ع این نمایندهٔ فرتـوت نـسل گذشته ع به خواب خرگوشی غفلت و رخوت فرو می روند . آری به نظر آقای هزارخانی قهرمان منفرد که متکـی بـه اسرار روح و اراده است موجودی است نادر و برگزیده .

ما در دورانی زندگی می کنیم که عصر قهرمانان به عنوان افراد منفرد و پراکنده و پهلوانان یکـه و تنهـا ، بـه پایـان رسیده است ، افرادی که صرفاً بر توانایی های جسمانی و روحیهٔ عالی همت خود متکی بودنـد و هرگـز تـوجهی بـه مردم سادهٔ کوچه و بازار نداشتند . اما اکنون زمانه دیگر شـده اسـت و عـصر قهرمانـانی فـرا رسـیده کـه مبـارزات و مجاهدت های شان ، متکی به جنبش های مردمی و دیدگاه های علمی است . باید توجه داشت که تنهـا بـه یـاری چنین قهرمانانی است که می توان از عهدهٔ بسیاری از مشکلات بغرنج برآمد و تنها ایـن قهرمانـان هـستند کـه مـی

توانند در جامعه ، تحول بنیادی به وجود آورند .

وظیفهٔ جستجو و پرورش قهرمانان منفرد نیست که در ۱۲ هزار تن فرزند خلق تنها یک تن است وظیفهٔ بالا بردن شور توده ها و متوجه کردن تلاش سوزان آنها بر روی وظایف مبرم است . این قهرمانان نوین مختصاتی دارد که آن هم نوین است :

قهرمان نوین از داعیه های شخصی می برد و به خواست مردم می پیوندد وی واقعیت را درک میکند تا موافق قوانین تکاملی آن، آن را دگرگون سازد؛ وی ایده آل «زیبا مردن» و ایثار به خاطر ایثار را کنار می گذارد ولی مرگ را هر گاه که برای پیشرفت امر مردم ضرور گردد ، با خونسردی به مثابهٔ یک حادثهٔ طبیعی ، بدون جزع و فزع، تلقی می کند ؛ افزار معجزه گر او سازمان متشکل پیشاهنگان انقلابی است ؛ خودپسندی خود را جانشین انضباط نمی کند؛ شخصیت خود را در تلاش ملال آور و خسته کننده ، تحول انقلابی غرق می سازد و برای او ژست های آرتیستیک و دراماتیک در صحنهٔ تاریخ مطرح نیست ، بلکه کار جدی و مصرانه در چارچوب ضرورتهای زمان ومکان مطرح است . در عصر ما آنچه جنبش انقلابی به وجود آورد، با قهرمانان دنیای کهن تفاوت بسیار دارد .

صمد بهرنگی نیز از جمله محدود نویسندگانی بود که این تحول را درک کرد و در قالب ادبیات داستانی، سعی کرد آن را برای عموم مردم اشکار کند و اقای هزارخانی می خواهد قهرمانان کهن را با قهرمانان عصر جدید یکی کند و اثبات کند قهرمانان امروز(مدرن) به نوعی ادامهٔ وضع و حال قهرمانان قدیم است . اما نکته اینجاست که ایشان قهرمانان منفرد قدیمرا به عنوان یک تئوری دربست قبول دارند و متأسفانه فاقد وسعت نظرند و به نظر من هدف ایشان پائین اوردن سطح قهرمانان امروز است و ای بسا به ابتذال کشیدن آنان ؛ بخصوص وقتی با صفات دشنام آمیز ایشان و هم فکران ایشان برخورد می کنیم ، صفاتی از قبیل «خرلنگ » و یا «واماندگی تک افتاده و بیچاره» و سرانجام صفت توهین آمیزی که برای زندگی قهرمانان قدیم ذکر می کنند و آن «زندگی نباتی» است .

دربارهٔ فرهنگ ایران و سیاست

درست فرهنگی در کشورما

۱) سمت تکامل فرهنگ هنری ایران

دولتهای معاصر علاوه بر سیاست خارجی، داخلی ، اقتصادی، نظامی و غیره در زمینه بسط فرهنگ و سمت تکامل آن نیز سیاستی دارند که «سیاست فرهنگی» (**Kulturpolitik**) نام دارد. برای کشور ما که هنوز، علیرغم آنکه بیش از قرنی است تجدد خود را شروع کرده، ولی هنوز در آغاز تنظیم جامعه و مدنیت خود بمعنای امروزی کلمه است، داشتن دیدی روشن در زمینه «سیاست فرهنگی» ضرور است.ا ین مطلبی نیست که اظهار نظر یک یا چند تن حل کند. ولی این مطلبی است که به بررسی و دقت نیازمند است، این مطلبی است که در آن مسائل قابل بحث و نقد وجود دارد.

درباره مفهوم «فرهنگ» می توان بحثهای دور و دراز کرد. می توان «مجموع تمدن مادی و معنوی یک جامعه را در گذشته وحال» در این واژه گنجاند. ولی دراین نوشته،هر جا از فرهنگ سخن می رود، منظور همان مفهوم محدودی است که در سالهای اخیر درکشور ما از این واژه اراده می شود یعنی فرهنگ هنری . دعوی ما اینست: سمتی که فرهنگ ایران یعنی هنرهای تصویری و نمایشی، معماری ، موسیقی، ادبیات ،سینما و رادیو و تلویزیون (تا آنجا که محتوی هنری آنها مطرح است) بشکل خودبخودی و یا در اثر رهبری ناروا و مداخلات ناشیانه رژیم (گذشته) بخود گرفته، در مجموع سمت غلطی است، نشان آنست که فرهنگ مداران ایران نخواستند بعمق مطلب توجه کنند ودارای «سیاست فرهنگی» سنجیده ای که بر مبانی علمی متکی باشد، نبوده اند.

پیش از تمهید این مطلب و اثبات این مدعا ، بیجا نیست دربارۀ برخی مفاهیم اساسی توضیحی بدهیم، اصناف هنر زمان ما را از جهت منشاء پیدایش و سبک برخورد به واقعیت می توان به سه نوع عمده نقسیم کرد: **هنر کلاسیک، هنر عوام** (یا فولکوریک) ، **هنر پیشتاز** (یاآوانگارد،یا مدرن) . هر یک از این سه مفهوم را نیز می توان به ایرانی و جهانی تقسیم کرد. بدینسان ما با شش عرصه هنر در هر زمینه (مانند ادب ، پیکر نگاری، معماری ، نقاشی، موسیقی، تئاتر ، سینما و غیره) سرو کار داریم.

مثلاً با موسیقی کلاسیک جهانی (غربی) و موسیقی کلاسیک ایرانی وموسیقی فولکلوریک خلق های دیگر و موسیقی فولکلوریک خلق های ایران وموسیقی مدرن یا آوانگارد جهانی و موسیقی مدرن یا آوانگارد ایران سرو کارداریم.

به آسانی دیده می شود که از ترکیب آن شش عرصه یا اصناف هنر، رشته های مختلف اساسی (نه فرعی و ترکیبی) پدید می آید. وظیفه عبارت است از: **حفظ و بسط وتکامل هماهنک کلیه این رشته ها و تامین روابط و تاثیر متقابل این رشته ها درهم (زیرا از این تاثیر متقابل اشکالی فرعی و ترکیبی متعدد و بسیار متنوعی پدید می شود) خطائی از آن کلانتر نیست که در میان این رشته های متعدد ناهماهنگی و نابسامانی رشد پدید شود و یا یک رشته مطلق گردد و دیگر رشته ها فراموش گردند.**

برای روشنی مطلب مثالی بزنیم: بعنوان نمونه نقاشی را بر گزینیم. نقاشی آکادمیک، نقاشی کلاسیک ایرانی (مینیاتور) نقاشی فولکلوریک (مثلاً نقاشی قهوه خانه و نقشهای تزئینی و چوب و فلز و سنگ غیره) نقاشی آوانگارد جهانی و نقاشی مدرنیستی در ایران چنین است رشته های عمده نقاشی. نقاشی از جهت رابطه اش با تآتر و سینما و تلویزیون و معماری، آثار ادبی و موسیقی و صنعت و بازرگانی و غیره ،مقداری رشته های ترکیبی بسیار متنوع ایجاد می کند. برای تکامل نقاشی ایران، با توجه به بغرنجی ساختمان داخلی آن، چه باید کرد. بنظر ما باید:

۱- نقاشی کلاسیک ایران (و بطور عمده مینیاتور) از هر باره بررسی و حفظ شودو بسط یابد و بازندگی امروزی — البته نه بشکل بازاری و کاسبکارانه متداول — تطبیق گردد. باید تاریخ نقاشی کلاسیک ایران مطالعه وتدوین

گردد.باید تصاویر استادان بزرگ نقاشی کلاسیک ایران تکثیر شود و تالارهای ویژه عرضه داشت این تصاویر بوجود آید. باید از استادان نقاشی کلاسیک ایرانی بهترین تشویق بعمل آید.

۲- نقاشی آکادمیک (بویژه اروپا تا اوائل قرن کنونی) با تمام قوا تعلیم داده شودو برای معرفی نقاشان بزرگ کلیه اقدامات لازمه بعمل آید. بدون ایجاد یک پایهٔ محکم دانش آکادمیک در ایران ابداُ واصلاً نمی توان به تکامل جدی نقاشی درایران امیدوار بود.

۳- درباره نقاشی تطبیقی خلق ایران بررسی لازم بعمل آید. نقشها وتصاویر پارچه ها ، فروش ، ظروف ، ابنیه و غیره بررسی و حفظ شود و گسترش یابد واستاد کاران خلقی از هر باره مورد حمایت و تشویق قرار گیرند. نیز از نقاشی وهنر تصویری فولکلوریک ملل دیگر که در این زمینه بویژه نبوغی شایان دارند (هندیها ، ژاپونیها، چینی ها،کشورهای اروپائی) معرفی و بهره گیری لازم بعمل آید.

۴- نقاشی آوانگارد (فوتوریسم ، دادائیسم ، فوویسم ، تاشیسم ، ابستراکسیونیسم و غیره و غیره) با دقت مطالعه شود و برای معرفی استادان مسلم این مکاتب اقدام لازم بعمل آید و نیز نقاشی مدرن ایران میدان لازم را برای عمل و تظاهر خود بدست آورد .

ولی بیان ساختمان بغرنج هر صنف جداگانه هنر و ذکر ضرورت پرداختن دلسوزانه و همه جانبه به آن ، هنوز کُنه سیاست هنری ما را روشن نمیسازد . در این مورد هنوز نکته عهده نگفته مانده است :

بنظر ما عیبی که در سالهای اخیر دیده شده ، علاوه بر سطحی بودن ، علاوه بر مراعات نکردن تناسب و هماهنگی و جامعیت رشد ، عبارت است از تکیه ناروا و بیش از اندازه و یا حداقل مطلق شده به یک یا دو رشته وکم بها دادن به رشته های دیگر .

مثلاً در رشته نقاشی مورد بحث ، یک مرتبه میدان سخت بدست آوانگاردیست ها و نو آوران افتاد . یا در رشته تآتر توجه به فولکلور ایرانی و بی اعتنائی به تآتر کلاسیک و توجه پرستش آمیز به مدرنیسم مد شد . یا در رشته شعر ، کسانی یافت شده اند که کلاسیک ایرانی و جهانی را ناچیز گرفتند و تنها نو پردازی را تقدیس کردند و غیره و غیره .

این طرز تکیه ویژه بر روی یک رشته و **مطلق کردن** آن بنظر ما اولاً و **بذاته** سزا نیست و ثانیاً **بـالعرض** بـرای کشور ما روا نیست . ایران کشوری است در حال رشد ، در حال پذیرش فرهنگ معاصر جهانی .

درک مدرنیسم بدون درک فرهنگ کلایسک دشوار است . مدرنیسم در هنر (بمعنای جدی کلمه) گاه (در بخش هـا و جلوه های جدی آن) نوعی « ریاضیات عالیه» است که بر پایه «حساب عادی» قـرار دارد . بـدون داشـتن درک و یافتن مهارت در هنر کلاسیک ، دست زدن به اسالیب مدرنیـسم میتوانـد سـطحی ، دروغـین و گـاه صـاف و سـاده شارلاتانیسم باشد . هنر آوانگارد یا مدرن هنری است که می خواهد بند شکنی کند . موازین مسلم سـنتی را زیـر پـا بگذارد ، بجستجوی موازین نو برود ، عرصه های تازه کشف کند و این وظیفه ایست لازم ، مهم ، ضـرور و دشـوار . ولی کسی از عهده این کار بر می آید که در قلهٔ درک و آگاهی هنری باشد . البته ممکن است نوابغ استثنائی و قرایح شگرف بسیار بسیار کمیاب ، بدون تدارک ویژه به کشفی دورانساز نائل گردند . بقول شاعر

نگار من که بمکتب نرفت و خط ننوشت

بغمزه مسئلت آموز صد مدرس شد

ولی این کار همه نیست حال اگر زمانی موسیقی دان ، شاعر و نقاش و هنر پیشه و نمایش نویسی نو آور در کشوری که در آن تدارک و زمینه چینی محکم کلاسیک اندک است مانند قارچ از زمین بروید ، چگونه باید قـضاوت کـرد ؟ باید گفت مرتع تظاهر و جلوه گریهای عبث و بی پایه فراوان است و این مایهٔ افتخار هیچ کـشوری نیـست . اینهمـه محصولات خودرو و کم مایه و بی پیشینه و «از زیر بتـه بیـرون آمـده» در تـاریخ ارجـی و در سـرای زمانـه دوامـی نخواهند داشت.

فرهنگ مداران رژیم (گذشته) یا عیب کار را نمی دیدند یا از مطلب پرت بودند و یا در ایجاد این هـرج و مـرج تعمـد داشتند و یا همه . ابتذال و دیوانگی با هنر اصیل و فرهنگ اصیل پیوندی ندارد . «مبتذل» و «جنـون آمیـز» هرگـز هنری نیست ، و وای بر آنکه این دو مبداء بپیوندند و «ابتذالهای جنون آمیز» (مانند «قدسیسم» در شعر) پدید آیـد ! آری الهامات و شورهای هنری مایه ای از نابهنجاری روح و طبع با خود دارند ولی هر نابهنجـاری حتمـاً و بالـضروره هنری نیست . هر گسسته بافی و مبهم گوئی که شعر و هر درهم سازی و بیهده پردازی که نقاشی نیست . طغیان و

بندشکنی و جستجو در عرصهٔ هنر ضرور است ولی هر یاغی طغیانگر و مدعی جتسجو که بهدف نرسیده و هر غواص که مروارید بر نمی آورد و هر مرواریدی درّ غلطان نیست .

میدان دادن به ابتذال ، دیوانگی و هرج و مرج ، نداشتن سیاست علمی و صحیح هنری و فرهنگی ، ما را نه امروز و نه فردا بجائی نخواهد رساند . ما زودتر از ژاپنیها به «تسخیر تمدن فرهنگی» (بگفته دکتر شادمان) دست زدیم و زودتر از آنها «دارالفنون» خود را ساختیم ولی آنها کجایند در این دیر تحیر و ما کجا و حال آنکه ما به سبب آنکه زمانی از بانیان «رنسانس شرق» بودیم و پیش از رستاخیز علم و ادب در اروپا ،اعجوبه های علم و هنر خود از قبیل بیرونی ، رازی ، ابن سینا ، فرودسی ، نظامی ، خیام و سعدی را به تاریخ تقدیم کرده ایم و با غرب هم قرابت مدنی و نژادی و جغرافیائی داشته ایم ، می بایست پیشتر بتازیم . علاوه بر علل مهم و اساسی دیگر ، این عیب فرعی ولی قابل توجه نیز در کار ما بود که هرگز در تسخیر تمدن جدید دارای اسلوب سنجیده ای نبوده ایم .

کوتاه سخن در تکامل هنری و فرهنگی رژیم گذشته نه «تناسب و جامعیت رشد» دیده می شد و نه «یافت صحیح نکته عمده» و حال آنکه هر دو این شرایط از اهم شرایط در تنظیم یک سیاست صحیح است. تکرار میکنیم علاوه بر مراعات تناسب و جامعیت رشد باید نکته عمده را یافت و نکته عمده پایه گذاری محکم فرهنگ ایران بر اساس مطالعه ، تعلیم و درک عمیق هنر کلاسیک و فولکوریک ایران و جهان است . آوانگاردیسم تنها بمثابه فرزند ، مکمل و محصول این عمل مفهوم والا بکلی بیراهه است .

۲) شیوهٔ برخورد به میراث معنوی ایران

در میان خلق های جهان ، تعداد آن خلقها که ماترکی سرشار از فرهنگ مادی و معنوی از نیاکان دور و دورتر خویش دارند ، معدود است . یکی از آنها مردم سرزمین ایرانند که آثار تمدن «سنگ کهن» ، «سنگ میانه » و «سنگ نوین» ، مکشوفه در تپه های **گیان** و **سیلک** و **حسنلو** و **غارکمر بند** (در اشرف) و نقاط دیگر قدمت مدنی آنها را به ۱۲– ۱۳ هزار سال میرساند ! امروز دیگر روشن شده است که تمدن ایرانی بدوران آریائی محدود

نیست و دولتهای ما قبل آریائی مانند **لولوبی و خوتی و ایلام** دامنه عمل خود را به قریب هفت هزار سال پیش از این میکشانند . و نیز ثابت شده است که مدنیت باستانی آریائی ما نیز به آن حد و مرزی که مورخین یونانی محدودش ساخته اند محدود نبوده است و روایات اوستائی و پهلوی درباره «پره داتان» (پیشدادیان) و «کویان»(کیان) و جمشیدیان ، بیانگر آن مدنیت آریائی است که در خاور ایران گسترده بود. و نیز فرهنگ دوران بیش از چهار صد سال پادشاهی اشکانیان (که ذکر آن در خداینامه ساسانی و شاهنامه فردوسی فراموش شده بود) اینک از پردهٔ نسیان و غفلت بدر آمده و تحقیق علمی دربارهٔ آن آغاز تجلی نهاده است . لذا اگر بخواهیم متوقع باشیم ، از سیزده هزار سال پیش و اگر بخواهیم محجوب تر باشیم از هفت هزار سال باز در این سرزمین ، انسانها در کار ساختن و آفریدن و از دوران **سئنه** خردمند و **اوشنر دانا** و **زرتشت** پیمبر تا عهد فردوسی و خیام و ابن سینا و سهروردی و مولوی و سعدی و حافظ و صدر الدین شیرازی و از آن عهد تا عصر ما که امثال قزوینی و بهار و دهخدا و هدایت و نیما را عرضه داشته ، شور و شعور ایرانی گرم درخشدن و تافتن است .

تمدن ایرانی چه سفر دراز و پر افتخار و سرشاری را پیموده است این گنج متراکم ، اهمیتی کمتر از گنجهای نفت و آهن و اورانیوم و زر و سیم و مس که در دل کوههای فلک فرسا و اراضی زرد رنگ ایران نهفته و رژیم (گذشته) آنها را خائنانه بغارت داده ، ندارد . بلکه اهمیت آن ده چندان است . و این سخن نه از جهت عُجب قومی و باد و بروت نژادی است ، زیرا نگارنده از چنین خیره سریها و خام طبعی هائی بدور است ، بلکه از جهت تأثیر مشخص ، واقعی و سازنده ای است که این فرهنگ در ایجاد **شخصیت مدنی** نسل معاصر دارد .

وجود چنین تمدن متراکم و پر محصولی هم **اعتماد بنفس** ایرانی را بخود بیشتر میکند هم قدرت **درّاکه و منطق عقلی و ذوقی** او را نیرومند تر میسازد ، هم به او **مقیاس تمیز و معیار داوری** عرضه میدارد ، هم او را برای برخورد به تمدنهای دیگر و صرافی و اخذ و اقتباس آنها آزموده تر و بصیرتر میگرداند و غیره و غیره . در تاریخ معاصر ما غرور منطقی و اعتمادی که از این مدنیت کهن برخاسته بارها ایرانی را به قهر مانیها ، ایستادگیها و جلوه گریهای شگرف رهنمون بوده است و امروز و در آینده الهام بخش تلاشها و طلب های اوست و خواهد بود.

البته این تمدن سرشار و این سنت گرانبار تنها **انگیزنده** نیست ، گاه **بازدارنده** است . اگر ما به این سنت بـا نظـر نقادی و تحلیلی علمی ، از موضع امروزی ننگریم و آنرا امری مقدس و مطلق و کمالی برتری ناپذیر بشمریم ، آنرا به قیدی بر پای خویش بدل ساخته ایم . اگر چنین نکنیم ارثیه پارینه ، چنانکه گفتیم دسـتمایهٔ برازنـده و نیکـی اسـت برای آنکه بساط رنگین مدنیت نوین ایرانی را بشیوه ای بدیع در بازار تاریخ بگستریم .

چگونه باید به این میراث هنگفت برخورد کرد ؟

۱) باید آنرا بشکل جامع مورد بررسی قرار داد و فراز و نشیب آنرا ماهرانه و استادانه شناخت ،

۲) باید آنرا مورد **تحلیل علمی و نقادی و صرافی** از جهت نیاز های امروزی تکامل اجتماعی قـرار داد و عناصـر زیا و زایای آنرا برگزید و آنرا در مدنیت امروزی ایرانی وارد ساخت تا رنگ ویژهٔ ایرانی بـا مـضمون **جهـانی** تمـدن پیوند یابد .

برای بررسی فرهنگ هفت هزار سالهٔ مادی و معنوی مردم ایران باید کار همه جانبه ، پر وسواس ، حوصله سوز ، پـر ریزه کاری و دامنه داری از جانب متخصصین امر انجام گیرد . اکنون بیش از قرنی است که نخـست خاورشناسـان اروپائی و سپس دانشمندان ایرانی در این راه گام گذاشته اند و برای تنظیم تاریخ سیاسی و ادبـی نظـامی و هنـری و مطالعه صرف و نحو و لغت و فلسفه و منطق و مذهب و عرفان و امثال و حکم و آداب و رسوم و علوم و معمـاری و خط و تذهیب و کوزه گری و نساجی و غیره و غیره این سرزمین هزار ها کتاب و رساله و مقاله نوشته اند . با همـه اینها هنوز آنچه که باید بشود در قبال آنچه که شده ناچیز است . حتی در زمینهٔ مطالعهٔ تارخ ادبی ایـران از دورتـرین ازمنه تا امروز (یعنی عرصه ای که در آن شاید بیش از عرصه های دیگر کار شده) هنوز جای خالی و نکات ناروشن و مطالب حل نکرده و سوألهای بی پاسخ و جهات لمس نشده فراوان است . حتی دربـاره شـاعرانی ماننـد فردوسـی و مولوی و نظامی و امثالهم «ویژه نامه» و «تک نگاری»جامع که موافق سبک امروزی تحقیق همه چیـز ، از تحلیـل روحی چهره ها گرفته تا متریک اشعار و اسلوب زبان و نحو واژه گزینی و غیره را بررسی کند ، وجود ندارد . حتـی در درسنامه های مدارس فهرست نسبتاً جامعی از مطالب فرا گرفتنی ، ولو با ایجاز مفرط ، نیست و گـاه فـرد تحـصیل

کرده ایرانی از تصور کمابیش روشنی (مثلاً از اساطیر غنی اوستائی و پهلوی که گاه از اساطیر عالی یونان و روم کم نمی آورد) محروم است .

تا چه رسد مثلاً تاریخ لباس و تاریخ طباخی و یا مطالعه آواشناسی تاریخی یا جغرافیای تاریخی یا تاریخ تحول مکاتب نقاشی و تزئینی یا بررسی شیوه های مختلف روائی و طنز آمیز و حماسی در ادبیات ایران و گوشه و کنارهای دیگر .

خوشبختانه جنب و جوش در این زمینه کم نیست . تعداد پژوهندگان صالح و وارد و موشکاف رو بفزونی است . اگر کار بر این منوال سیر کند و از اینهم روبراه تر شود ، میتوان امیداوار بود که علم ایرانی و جهانی کار بررسی جامع و موثق میراث عظیم مادی و معنوی هفت هزار ساله ما را طی چند دهۀ آینده بطور عمده فیصله دهد و کار تحقیق در این زمینه را ولو در شاخص ترین خطوط آن بسر انجام رساند . مردم ایران باید از آنچه که تا امروز در این زمینه شده است خرسند باشند و از پژوهنگان ایرانی و خارجی شکر گزاری کنند که قفل سکوت را از دروازه های کاخی کهن که مرده ریگ ماست برداشتند و بما امکان دادند که در این دالانها و تالارهای هوش ربا به سیری لذت انگیز بپردازیم . ولی این تنها آغازی نیک است نه بیش .

بررسی جامع و موثق تحقیقی و فاکتو گرافیک مدنیت کهن ما لازم است ولی کافی نیست . باید به تحلیل علمی و نقادی علمی (بر پایه ضرورتهای تمدن امروزی) دست زد . در زمینه ادبیات و فلسفه برخی آثار دکتر غنی ، دشتی ، زرین کوب ، فروزانفر ، سید حسن نصر و غیره کوششی است برای تحلیل و برخی آثار کسروی کوششی است برای نقادی . ولی همه اینها در مرحله ابتدائی و جنینی است .

شاید زمانی که اسناد و مدارک گرد آمده بحد کافی باشد عمل تحلیل ، مقایسه ، استنتاج ، تعمیم ، نقادی صرافی آسانتر شود و در واقع نیز این مرحله منطقی ضرورتاً پس از مرحله تجربی در میرسد .

تنها پس از اجرای این وظیفه است که ما منظره ای بهم پیوسته از تکامل تمدن در ایران ، مراحل آن ، گرایشهای آن ، تناقضات دورنی آن ، منابع تغذیۀ آن ، میدان گسترش آن ، حد و شیوۀ نفوذ آن ، نقاط قوی و ضعیف آن و غیره

و غیره خواهیم داشت . بدون چنین تحلیلی فراز و نشیب این تمدن بهم شبیه است : همه جا شاهانی و شاعرانی و دانشورانی بوده اند که زمانی زاده اند و زمان دیگر مرده اند . بقول جامی :

تاریخ جهان که قصهٔ خرد و کلان

ثبت است در آن ز نامداران و یلان

در هر ورقش بخوان که : فی عام کذا

قدمات فلان بن فلان بن فلان

ولی تحلیل و نقادی علمی ، این تاریخ را جاندار میسازد و نشان میدهد که مدنیت مادی و معنوی ایرانی چه سر گذشت دل انگیزی داشته است و تنها پس از این بررسی است که میتوان عناصر زیا و زایای تمدن ایرانی را روشن ساخت و آنرا در نسج تمدن معاصر بعنوان رنگ ویژهٔ ملی وارد کرد . تنها پس از این بررسی است که تصور ما از این مدنیت یک تصور جاهلانه نفی و تحقیر مطلق ویا یک تصور «ادیبانه» مدح و تجلیل مطلق نخواهد بود . تنها پس از این بررسی است که ما میتوانیم سهم ایرانی خود را در تمدن جهانی ، در تمدن اسلامی و در تمدن هندی معین کنیم زیرا ما یکی از سازندگان این تمدنها هستیم و زندگی ما در زیر این طارم کبود بیهوده نبود.

مسئله آشنا ساختن وسیع و همه جانبهٔ نسل معاصر و نسلهای آینده با گذشته و حفظ پیوند ما بین اسلاف و اخلاف یک مسئله مهم ، حاد و حیاتی است . بقول شاعر عرب :

العلی محظورهٔ الّا علی　　من بنی فوق بناء السلف

(یعنی : نیل به بزرگواری جز برای آنکسی که بر بنیاد کار گذشتگان بنا می کند ، ناشدنی است .)

ما این حکم را نیز مطلق نمی کنیم ولی دانهٔ زرینی در این فکر نهان است . ما آنچنان میراثی داریم که از آن نمی توان چشم پوشید . شادروان کسروی گاه بر روی برخی صحیفه های آن قلم باطل می کشید او همان اندازه در این داوری تند میرفت که کسانی که این تمدن را سرمشق ابدی بپندارند.

بهر صورت باید ایرانی از تلاش ارزندۀ نیاکان خویش ، این بانیان گنبدهای پر نقش و نسیج های زر طراز و غزلهـای آهنگین و افسانه های دلنشین و اندیشه های ژرف فلسفی و عرفانی و نستعلیق های چشم نواز و پرده های دل انگیز موسیقی و طرحهای جادوئی مینیاتور و غیره و غیره با خبر شود.

تمام وسائل تمدن امروزی باید به این معرفی ، به این عرضه داشت ، کمک کند . شیوۀ عرضه داشت یک فرهنـگ کهنه نیز باید طوری باشد که آنرا برای مردم امروز مطبوع و مفهوم گرداند .

بگذار ایرانی بداند که تنها یکی از بزرگترین ذخائر نفت عالم در سرزمین او نیست بلکه یکـی از سرشارترین ذخائر تمدن عتیق و قرون وسطائی نیز از آن اوست . و بگذار بر پایۀ این دو ثروت، ثروت مادی و ثروت معنوی بالا افرازد ، بشکفد ، ببالد و به شادی مـردم خـود و در دوسـتی بـا مردم کشورهای دیگر بار دیگر بلند آوازه شود و زنجیرهای هر نوع اسارتی را بگـسلد و فـضیلت بشری و قومی خویش را در یابد .

۳) هنر پیمان سپرده ، فرهنگ پویا

از زمان احمد کسروی مورخ شهیر تا زمان خسرو گلسرخی شاعر و مجاهد شهید ، کسانی از روشنفکران مترقـی کـه خواستند برای تحول بنیادی جامعه و حرکت سریع آن به جلو چاره اندیـشی ، رهیـابی و راه گـشائی کننـد ، مـسئله فرهنگ کلاسیک ایران و نقش هنر و بویژه شعر را مطرح کرده اند .

کسروی در یک سلسله از آثار خود مانند «فرهنگ است یا نیرنگ» ، « حافظ چه می گوید » ، «در پیرامون ادبیات» و غیره ادعانامۀ شدیدی علیه ادبیات کلاسیک ما و فرهنگ کلاسیک ما و فرهنگیان معاصر دولتخواه که میکوشیدند و میکوشند این فرهنگ را افزار مقاصد ارتجاعی قرار دهند ، صادر کرده است . در آثار برخی از مبارزان امـروزی و از آنجمله مبارز شهید گلسرخی انتقاد از «فرهنگ مومیائی» و خواست آنکه «فرهنگی پویا» جانشین ان شود ، انتقـاد از شعر کلاسیک تا حد نفی آن و ستایش شیوه های نو پردازانه در شعر ، طنین نیرومند و آشکاری دارد .

در این برداشتها مسلماً هسته تعقلی مهمی است که نمیتوان و نباید نادیده گرفت : جامعه ایران تشنهٔ یک دگرگونی بنیادی است و در عصر دو انقلاب : یعنی **انقلاب اجتماعی** در مناسبات تولید و **انقلابی علمی و فنی** در نیروهای مولده ، نمیتواند در آن چارچوبی که جامعه طی قرنهای دراز در آن منجمد شده بود ، باقی بماند . جامعه باید بسوی افق های نو ، میزانها و ارزشهای نو ، نهاد ها و مؤسسات نو جهش کند .

فرهنگ ادبی کلاسیک ما و دیگر رشته های هنر بویژه موسیقی کلاسیک ما در شرایط نظامات سنتی – فئودالی پدر شاهی ، در شرایط چیرگی یک بند «دسپوتیسم شرقی» یعنی استبداد خونین شاهان ایران ، در شرایط هجوم و سلطه بیگانگان رنگارنگ ، در شرایط رکود طولانی نیروهای مولده ، در شرایط فقر و تیره روزی همه گیر زندگی کرده و تکامل یافته و لذا جراحات عمیقی از دردهای سرکوفته ، آهها و اشکهای بی امید ، تسلیم ها تلمق آمیز ، هرزگی های انحطاط آمیز ، پستی ها و فرومایگی هائی (که بقول عبید زاکانی بصورت «مذهب مختار» یعنی روش مقبول و مرسوم در آمده بود) با خود دارد . موسیقی آوازای (مقامات) و ترانه ای ما غالباً ناله و شکوه ایست بی روزنه و بی درمان که بناچار تجهیز نمیکند . این ادبیات و این موسیقی بطور عمده نمیتوانند افزارهای نیرومند انگیزش ، بسیج ، به تلاش و به رزم خواندن ، به پیروزی راندن باشند و حال آنکه بچنین افزار معنوی نیاز سوازنی داریم .

ولی از این هستهٔ معقول گذشته در احتجاجات کسروی یک سلسله استنتاجات و غلوهای نارواست . از آنجمله است نفی کامل ارزش هنری ادبیات کلاسیک ایران بویژه ارثیه گرانبهای شعری آن و از آنجمله شعر عارفانه مولوی و حافظ . اتفاقاً نکته اینجاست که آثار ادبی نثر و نظم ، بویژه نظم کلاسیک ما با آنچنان مهارت و قدرت هنری و در آنچنان ذروهٔ خلاقیت بدیعی ایجاد شده که دارای قدرت تأثیر بی پایان است . و لذا در ارزش عالی هنری آن تردیدی روا نیست ، و نیز شعر عارفانه در ایران یکی از وسائل مهم مقاومت معنوی بوده است .

نیز خطا است اگر تصور کنیم ادبیات کلاسیک ما تماماً دیگر «فرهنگ مومیائی» است و نمیتواند بعنوان عنصر زنده و زندگی بخش مورد استفاده قرار گیرد و لذا باید از آن دربست طرف نظر کرد اگر مشتی ادیبان سر سپردهٔ رژیم و امپریالیسم که خود را پاسداران و متولیان این ادبیات جلوه گر میسازند آنرا به افزار دکانداری و گمراه سازی بدل کرده اند ، دلیل نیست که فرهنگ ادبی ما در واقع دربست دارای سرشت ارتجاعی است . در فرهنگ ادبی شعر و نثر ما

عناصر زیا ، ماندگار ، رزم آفرین ، جان بخش ، واقعاً انسانی ، که در عین حال در اوج هنری بودن است ، نه فقط کم نیست ، بلکه فراوان است . اگر کسی از این دیدگاه ، وارد بارگاه شعر و ادب فارسی بشود ، در نزد استادان سخن مانند رودکی ، فردوسی ، ناصر خسرو ، مولوی ، نظامی ، سعدی ، حافظ ، ابن یمین ، جامی صائب و دهها تن دیگر ، مروارید های درخشانی خواهد یافت که دارای تابش جاویدانند .

لذا وظیفهٔ ما بزرگداشت فرهنگ ادبی ایران و توضیح و تفسیر تاریخی و منطقی آن و استفاده بجا از آن و جدا کردن عناصر زیا و پویای این فرهنگ از عناصر مرده و منحط است و نه برخورد یک جهته نفی و تایید ، نفرین و آفرین .

در همین زمینه باید گفت که قرار دادن ادبیات و شعر معاصر ما بمثابه پارسنگی در برابر ادبیات و شعر کلاسیک ما نیز نادرست است . در ادبیات و شعر معاصر نیز ما با بسیاری گرایشها ، اشکال ، مضامین و شیوه های سراپا مضر ، انحطاطی ، شکل پرستانه و غیر دمو کراتیک روبرو هستیم . بند شکنی در شعر فارسی که حتی از زمان نیما و سپس بویژه بوسیله نیما یوشیج اغاز شد اقدامی بود ضرور و به گسترش ادبی کمک رسانده است ولی نه هر بند شکنی ، نه هر نو آوری بخاطر نو آوری ، میتواند چیزی ماندگار در تاریخ ادب ایران بیافریند . به آثار نو پردازانه باید از جهت شکل و مضمون برخوردی سختگیرانه و جدی تری داشت .

در میان شکل و مضمون علی العموم عمده مضمون است . از جهت مضمون ادبیات باید در برابر تاریخ و جامعه و مردم احساس مسئولیت و تعهد کند و بیاری انسان بشتابد و مدد کار اکثریت مولد و زحمتکش و دشن پیگیر طفیلیان و غارنگران اجتماعی باشد و آدمی را با صفات مثبت بپرورد و در او نور ایمان و امید بر افروزد و آتش رزم و طلب را شعله ور کند . روح هنرمند مانند شطی که بدریا میریزد باید از خود تهی گردد تا آنکه دریای جامعه را سرشارتر کند. تردیدی نیست که اجراء این وظیفهٔ خطیر و مقدس باید بشکل هنری با شیوه های هنری ، یعنی از طریق توسل به تعابیر و تصاویر هنری ، با چهره ها و صحنه پردازیهای واقع گرایانه انجام گیرد و نه بشکل مقاله منظوم یا موعظه گری و شعار دهی روزنامه نگارانه و صدور احکام جامد .

درباره اینکه شعر و ادب نباید افزار یک درون کاوی ، یک تفنن ، یک تسکین خود برای شاعر باشد ، بلکه باید بیاری مردم بشتابد ، ادبیان و هنر شناسان سخنان ارجمندی گفته اند : ماکسیم گور کی بدرستی میگوید که «شاعر نباید لله

و دایه روح خود باشد ، بلکه بکوشد تا به پژواک جهان مبدل گردد». هگل میکوید : «هر اثر هنری گفتگوئی است ما بین هنرمند و آنکس که آنسوتر ایستاده است » . در قابوسنامه خود ما نیز این اندیشه آمده است ، آنجا که می گوید : «شعر از بهر دیگران گویند ، نه از بهر خویش ».

برخی تصور میکنند که اگر هنرمند قبول مسئولیت و تعهد کند ، ناچار خواهد شد واقعیت را بشکل معینی که با تعهد او سازگار است منعکس کند نه بدان شکلی که در واقع هست . این سخن زمانی صحیح است که تعهد هنرمند در جهت خلاف واقع ، در جهت خلاف حرکت تاریخ باشد . اگر این تعهد از خود واقعیت بر خیزد و در جهت تکامل تاریخی قرار داشته باشد ، موجب دگر سازی و مسخ حقیقت و واقعیت نمیشود . لذا کوچکترین تضادی ما بین تعهد نویسنده و واقع گرائی نیست .

باری ، محتوی است که در هنر اصل قضیه است . ولی برای بیان این محتوی هنرمند میتواند و باید اسلوبها و اشکال مختلف و ژانرهای گوناگون هنری ، را بکار بندد . این دیگر منوط به قریحه ، ذوق ، سلیقه ، سبک ، دید و ویژگیهای کار هنری هنرمند است که بهنر خود چه شکلی عطا کند ولی این شکل ضرورتاً باید بلیغ و دموکراتیک باشد و نه بصورت طلسماتی برای «خواص» و نمادهای اسرار آمیز نا دریافتنیِ روشنفکرانه . ما برای «ذهن» هنرمند نقش بزرگی قائلیم ولی نقشی مسئول و انسانی .

این استدلال که گویا پیچیدگیهای سبولیک خوبست زیرا خواننده و شنوده رابفکر فرو میبرد و لذا تجهیز میکند ، سطحی است. آری اثر هنری باید خواننده و شنونده را بفکر فرو برد ، به اندیشیدن وادارد ول نه از راه دشوار پردازی بلکه از طریق ژرف گوئی . در عین حال ما ، بویژه در دورانی که رژیم سیاسی مانع بیان آزاد است ، استفاده صحیح و هنری از افزار نمادها و سبولهای هنری را سودمند میشمریم و با کسانی که آنرا نوعی ترسوئی و گریختن در پردهٔ استعارات و احتراز از آشکاره گوئی میشمرند ، موافق نیستیم . ما نباید میدان تعبیر هنری را تنگ کنیم . چنین عملی سکتاریسم در هنر است .

بر پایهٔ این دو اصل در مورد شکل و مضمون فرهنگ نوآورانه ادبی و شعری ما باید مورد بررسی نقادانه قرار گیرد تا از صورت دورن کاویهای رنجبار ، بحثهای تجریدی ، حدیت نفس و شکوه گریهای انفرادی ، چهره پردازیها و صحنه

سازیهای مینیاتوری ، انتزاعی در آید و در آن جریان خود زندگی ، نبض کوبندهٔ حوادثی که در اطراف ماست احساس شود ، چنانکه آثار نثر و نظم فراوانی بوجود آمده است که این توقعات را بر آورده می کند .

اگر بخواهیم سخن خود را خلاصه کنیم آنست که نه نفی ، فرهنگ گذشته ، بلکه بهره برداری درست و علمی و انقلابی از آن ، نه مقابله فرهنگ گذشته و نو با یکدیگر ، بلکه دیدن پیوند ارگانیک تاریخی میان بهترین عناصر این دو فرهنگ ، نه ستایش دربست و بلاشرط نو پردازی ، بلکه سیر شعر و نثر معاصر بسوی محتوی مثبت و شکل بلیغ، راه درست کار و حل صحیح مسئله است . هر گاه فرهنگ ادبی معاصر ما از ارثیهٔ غنی گذشتهٔ خود و از چشمه های فیاض فرهنگ جهانی و زمینهٔ سرشار فرهنگ فولکلوریک بهره گیرد و مسئولیت و رسالت تاریخی خود ا از نظر دور ندارد ، خواهد توانست بخلق آثاری درخشانتر از آنچه که تا کنون توانسته است ، موفق شود.

بی اعتنائی به فرهنگ کلاسیک ما ، بی خبری از فرهنگ پر تنوع جهان ، بی بهرگی از فولکلور غنی ایرانی ، بی توجهی یه هدفهای یک هنر پویا در عصر طوفانی ما ، نمیتواند موجب سترونی هنر و سقوط آن در شکل گرائی انحطاطی و مضامین پوچ نشود .

۴) ما و فرهنگ باختر

اکنون شاید قرنی میگذرد که در کشور ما ، مسئلهٔ ضرورت اخذ فرهنگ باختری باصراحت مطرح شد ، و از آنجمله عبدالرحیم طالبوف ، نویسنده و متفکر ما ، شصت سال پیش از این در «مسالک المحسنین» نوشت :

«از هیچ ملت 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 خارجه بفهمی و حالی شوی که مشرق زمین غیر از مغرب زمین است . از آنها جز **نظم ملک** چیزی استفاده نکنیم ، مبادا شعشعهٔ ظاهری آنها ترا بفریبد . مبادا تمدن مصنوعی و یا وحشیت واقعی آنها ترا پسند افتد . »

طالبوف ، خواستار بدخورد نقاذانه به فرهنگ باختر است . توصیه می کند که از آنها جز « علم و صنعت و معلومات مفید » و « نظم ملک » چیز دیگری اخذ نشود .

در دورانهای بعد مسئله مسکوت نماند . احمد کسروی ، شاید تحت تأثیر اندیشه ی گاندیسم ، درفش مبارزه با «اروپا ئیگری» را بر افراشت . در دوران پس از جنگ دوم جهانی سید فخر الدین شادمان ، کتاب «تسخیر تمدن فرنگی» خود را نشر داد که در آن ایام جنانکه باید نظرگیر نشد . مطلب مطروحه در این کتاب آنست که ناقلان ناشی و کم سواد « تمدن فرنگی » در ایران «فکلی ها» هستند که نه فرهنگ خود را می شناسند و نه فرهنگ دیگران را و کارشان تقلید سطحی و ایجاد سر در گمی و ابتذال است . در دوران رژیم گذشته کتاب «غرب زدگی» جلال آل احمد ، گفتگوئی بر انگیخت . کتاب از اندیشه های جالب که سبک ویژۀ نویسنده آنها را آراسته ، پر است ولی طرح مسئله و نتیجه گیری از آن در انواه احکام رنگارنگ مستحیل گردیده است . این نمونه ها که آروده ایم نشان میدهد که مسئله اقتباس فرهنگ باختر مدتها است که در میهن ما مطرح است . گر چه در وراء بحث و فحص جویندگان ، ایران بشیوۀ ناشیانه و مقلدانه خود مدتهاست که بدنبال باختر رفته ، با اینحال هنوز تلاش برای درک صحیح مسئله میتواند راهنما و راهگشا باشد و مسئله فعلیت و حدُت خود را تا امروز حفظ کرده است .

مردمی که خود دارای تمدن هستند طبیعی است وقتی با مسئله اخذ تمدنی عالی تر روبرو میشوند ، دربارۀ ضرورت یا عدم ضرورت اخذ این تمدن و چگونگی اخذ آن میاندیشند . این کار مثلاً برای روسیه ، هند و چین نیز روی داده است ، در روسیه پیش از انقلاب زمانی روشنفکران بدو گروه متناقض تقسیم شده بودند . گروهی که سلاودوست (سلاویا نوفیل) نام داشتند ، به وجوه تباین روح سلاو و غرب تکیه میکردند و حفظ آداب و رسوم و رنگهای مدنیت روسی را توصیه مینمودند . گروه دیگر به باخترمنش (زاپادینک) موسوم شده بودند و خواستار اخذ تمام عیار تمدن باختری بودند . مسئله در چین و هند نیز تقریباً بهمین شکل مطرح بود و جنبش ملی این کشورها نیز بدین نتیجه رسید که تقلید از آداب و رسوم و پوشاک و خوراک و نشست و برخاست و ظواهر مدنیت اروپائی غلط است و نیز نباید نسبت به دستاوردهای تمدن و طنی بی اعتنا بود و هنر و دانش سنتی را خوار گرفت ، ولی اقتباس علم و فن و شیوۀ کشور مداری اروپائی ضرور است .

ایران از همان آغاز رخنهٔ اروپائیان در برابر این مسئله قرار گرفت و دست کم از زمان ناصر الدین شاه دعوای «متجددین» و «متقدمین» شروع میشود . جیمس موریر نویسندهٔ انگلیسی در حاجی بابا ، صحنه ای دارد حاکی از بحث طبیب انگلیسی با حکیم باشی ایرانی . شاید این از نخستین اسناد مقابله دو تمدن است . «متجددین» به اقتضای ناموس تکامل و ترقی در تاریخ بشری ، بعدها بتدریج در ایران نیرو گرفتند و بتدریج آغاز سیطره گذاشتند و ایران قرون وسطائی را به جادهٔ اروپائی گری کشیدند . اینک دیگر رخنهٔ مدنیت موسوم به مدنیت اروپائی نه تنها در شهر ایران بلکه در ده و عشیره عمیق است . علت آن نیست که متجددین چنین خواستند ، علت بمراتب عمیق تر است و از ضرورت های تاریخ نشأت میگیرد و ازاین قانون مهم تاریخی که فرهنگ عالی تر ، بیشک فرهنگی را که در سطح نازل تری است به گورستان تاریخ میفرستد و خود درفش ظفرمند خویش را می افرازد .

آنچه که تمدن اروپائی نام دارد و سپس بوسیلهٔ خود اروپائیان به امریکا و استرالیا و دیگر نقاط منتقل گردیده و امروز همهٔ اقوام و ملل آنرا اقتباس میکنند ، یک ساخت مستقل اروپائی نیست . «تئوری» دورغین «مرکزیت مدنی اروپا Europocentrisme فاقد علمیت است . بررسی تاریخ تکامل و تطور تمدنها نشان میدهد که آن فرهنگی که زمانی در آسیا و شمال افریقا پرورش و نضج یافته بود و به یونان و رم منتقل میشود و پس از زوال تمدن عتیق بار دیگر اقوام آسیائی بویژه در عرصه وسیع تمدن اسلامی ، آنرا اقتباس میکنند و قوام می بخشند و آنگاه بار دیگر به اروپای باختری میرود ، در حالیکه کانون ایرانی و عربی آنرا ایلغارها و هجومها و سیطره استعمار طلبان خاموش میسازد . هنگامیکه شعله های نخستین «رنسانس شرق» (قرن دهم تا چهاردهم میلادی) پیش از آنکه جهانفروز شود ، بخاموشی میگراید ، این شعله ها در رنسانس غرب به درخششی خیره کننده میرسد ، بویژه آنکه در ایتالیا ، فرانسه ، انگلستان ، آلمان ، هلند و غیره زمینهٔ اوج این تمدن به علل جغرافیائی و مدنی فراهم تر بود ، نهال فرهنگ در این مرتع خصیب شادمانه تر بالید و بهتر ثمر بخشید .

در آن هنگام که اروپای باختری بویژه از قرن هفدهم به این سمت ، تمدن جدید را با استقرار نظامات اجتماعی مناسب تر (نظام سرمایه داری) ، اوج میداد و در دیار علم و فن و هنر به پیروزیها و دستاوردهای شگرف نائل میشد ، خاور زمین در خواب خوش رکود و تکرار فرو رفته و چشمهٔ مدنیتی که روزی با خلاقیت فوران میکرد ، به برکه ای

خاموش که در سایهٔ غفلت و نیسان خزیده ، مبدل گردید . گام سنگین استعمارطلبان نخستین لرزه را بر پیکرهٔ خفتهٔ صد ساله افکند و هنگامی این «اصحاب کهف» نوین از غار خود بدر آمدند ، جهان پیرامون را سخت دگرگون شده یافتند و حقارت و واپس ماندگی خود را احساس کردند . ندیدن این حقارت و واپس ماندگی خرفتی و کودنی بود و نسوختن با آتش شوق یک ترقی سریع بی غیرتی و سفلگی . شرق و از آنجمله ایران سر نوشت خود را دید و به تاب آمد و به طلب بر خاست .

در مفهوم تمدن معاصر ، تمدن سراسر اروپا و امریکای شمالی و حتی ژاپن دخیل است . برخی از ملتها مانند چین و هند بسرعت وارد این عرضه میشوند . تمدن سنتی ایرانی ما فصل طی شدهٔ همین تمدن است و تمدن معاصر تقریباً و بلا استثناء در همه زمینه ها از نقیر تا قطمیر ، از مهم تا ناچیز در سطحی بالا تر از تمدن سنتی ما قرار دارد .

آیا از این حکم جزمی باید نتیجه گرفت : دلبستگی به سنن مدنیت ایرانی بیجاست ؟یا باید آنطور که زمانی گفته میشد ، از فرق سر تا نوک پا اروپائی شد ؟ چنین نتیجه گیری ابداً درست نیست . در تمدن سنتی ایرانی از دانش و هنر گرفته تا شیوهٔ معیشت و آداب و رسوم ، عناصر زیا و قابل دوام متعددی وجود دارد که میتواند در گنجینهٔ تمدن معاصر راه یابد و سهم ایرانی ما در این تمدن باشد یا در تمدن سرمایه داری اروپا چیز های رذیل و طرد کردنی فراوان است . بهمین جهت و در حالیکه روش عمدهٔ ما اقتباس تمدن معاصر است . باید به ارثیهٔ گذشته خود نقادانه و صرافانه بر خورد کنیم و در همهٔ زمینه ها آنچه را که قابل زیست ، گرانبها ، سودمند ، زیبا و دلپسند می یابیم بر گیریم و مصرانه نگاه داریم و تمدن معاصر را نیز نقادانه بیاموزیم . شاید این برگزیده های ایرانی در مجموع و نسبت به آنچه که باید از دیگران اقتباس کنیم چندان و افر نباشد ولی از آنجا که تجلی روح ویژهٔ مدنیت خاص ماست ، میهن پرستی حکم میکند آنرا عزیز بداریم و بدست فراموشی نسپاریم . در زمینه های هنری ، بویژه هنر ملی ، در برخی رشته ای معیشتی و آمیزشی ، در بسیاری نکات معماری ، لباس ، طبخ و غیره ، عناصر ایرانی معقول و مطبوع فراوان است . خوشبختانه خود زندگی نیز به حراست آنها برخاسته و قانون بقاء انسب ، آنرا در رقابت با همتایان اروپائیشان حفظ میکند .

تمدن اروپائی با تمدن معاصر امروز مفهومی همگون و هماهنگ نیست . اگر در رشتهٔ علم و تکنیک معاصر همسانی بیشتری دیده میشود در مسئلهٔ افکار و نظرات سیاسی و اجتماعی ، شیوه ها و سبکهای هنری ، نظامات دولتی ، سیاستهای اقتصادی ، تدابیر فرهنگی و ترتیبی ، اسالیب رهبری و سازمانی ،تنوع و اختلاف نظر بسیار است لذا صحبت از اخذ دربست و غیر نقادانه تمدن باختری چنانکه گفتیم سخن نادرستی و چنین شیوه ای «غرب زدگی» بمعنای صحیح کلمه است. برای آنکه بدانیم در زمینه هائی که در آن الگوهای متعدد وجود دارد ، کدام یک را بر گیریم و کدام یک را بگذاریم باید معیاری داشت . معیار عبارت است از توجه به نیازهای مبرم رشد جامع جامعهٔ ایران، در عین فراموش نکردن سنن آن یا بدیگر سخن : باید دید چه چیز برای تکامل ما لازم است و چگونه باید این ضروریات را در درون روح و سنت ویژهٔ ایرانی گنجاند . بعلاوه باید قبل از اکتساب هر رشته ای از تمدن ، تجارب ملل راقیه را از نیک و بد ، مثبت و منفی سنجید ، بهترین را برداشت و باقی را فرو گذاشت .

بدبختی دراینجاست که طی پنجاه سال اخیر که بویژه سخت مشتاقانه بکار اخذ تمدن باختری مشغولیم روش ما بکلی **دیمی** و تقلید گرائی و الگو برداری بوده است . هیچگونه اسلوب جدی و سنجیدهٔ اخذ این مدنیت نزد ما وجود نداشت . بجای آنکه از مطالعه و اخذ دقیق علم و هنر و فن و اسالیب سیاسی و اقتصادی و فرهنگی و سازمانی آغاز کنیم ، بیشتر بدنبال شیوهٔ رقص ، رنگ کراوات ، مد لباس و انواع شکلکهای خنک ظاهری رفته ایم ! منظور ما توصیف جریان در مقیاس وسیع است و الا در میان فرا گیرندگان ایرانی تمدن باختری افراد واقعاً جدی و عمیق بوده اند و موفق شده اند ماهیت تمدن معاصر را درک کنند و آنرا در کالبد ایرانی عرضه دارند . فی المثل در زمینه «تحقیقات ادبی» کسانی مانند قزوینی و پورداود ، اسلوب پژوهش معاصر را نیک فرا گرفتند و به ژرفی بکار بردند یا در زمینهٔ نویسندگی معاصر ، صادق هدایت بخوبی توانست رمز کار را بیاموزد و بدان جامهٔ ایرانی بپوشاند . در زمینه نقاشی آکادمیک ، شادروان کمال الملک غفاری و در زمینه اقتباس موسیقی علمی آقایان کلنل علینقی وزیری و پرویز محمود و امثال آنان ، هر یک بنحوی توفیق داشته اند . نمیخواهیم دربارهٔ این امثله تعصب بخرج دهیم ولی ذکر آنها را برای مجسم ساختن ادراک خود سودمند شمرده ایم . خوشبختانه باید تصریح کرد که تعداد فرا گیرندگان

ژرف تمدن باختری زیاد است و در نسل کهن و معاصر نمونه های بر جسته ای از انها را میتوان نام برد که این مختصر محل آن نیست .

بدینسان ، ولو بشکلی موجز و فشرده ، عمدهٔ اندیشه های خود را در بارهٔ یک مسئله حاد و بغرنج بیان داشته ایم . ایرانی پیوسته در اقتباس عناصر سودمند تمدن دیگران استعدادی داشته است . این را بسیاری از مورخین خارجی از زمان هرودوت ببعد دیده اند و نوشته اند . ولی تمدن ترکیبی (سنکره تیک Synchrétique) ما همیشه دارای رنگ و صبغهٔ ویژهٔ خود بود . جا دارد ارزو کنیم که در آینده ایرانی بتواند با اخذ تمدن معاصر و در آمیختنش با روح انساندوستی و زیبا پرستی خود ، در رامشکدهٔ بزرگ تاریخ ، نغمهٔ دلپذیر خویش را بنوازد . بجای تقلید اطوار هنرپیشگان و مانکن ها ، دربارهٔ عمدهٔ مسائل حیات اجتماعی و مدنی خود بیندیشیم و بکوشیم بر اساس آزمون دیگران راه ایرانی خود را برای دست یابی به قلل فرهنگ معاصر بیابیم . اگر چنین نکنیم طلسم تمدن معاصر را نخواهیم گشود و علیرغم تقلای خسته کننده ، مانند امروز در خم یک کوچه خواهیم ماند . شرط عمده : کسب أگاهی لازم برای حل معضل است و اگر این بود و عزم راهنوردی نیز بود ، هر اندازه دشواری در کار و دشمن در کمین باشد ، پیروزی از ان رهنورد است .

راه عشق ارچه کمین گاه کمانداران است

هر که دانسته رود صرفه ز اعدا ببرد .

زبان و تاریخ

(سخنی دربارهٔ پیوند زبانی فارسی و عربی)

در دهه های اخیر ،از جوانب گوناگونی پژوهندگان به کاخ مرموز زبان روی آورده اند. رشته های علمی معاصر مانند معنی شناسی (سمانتیک)، نشانه شناسی (سمیوتیک)، آوا شناسی (فونولوژی)، مکاتب معاصر فلسفی بورژوائی از نوع: «ساختار گرائی » (سترو کتور الیسم) و «نوشته شناسی» (گرافولوژی) و برخی دبستانهای وابسته به جریان «پوزیتیویسم منطقی» بدنبال رشته های سنتی، در عرصهٔ زبان به پژوهشها و جستجوها و تعمیم هائی که گاه ثمر بخش و گاه یاوه و عبث است، دست زده اند. زبان شناسی مانند بسیاری علوم طبیعی و اجتماعی و اسلوبی در کار تحول کیفی بزرگی است.

در واقع دستگاه ماوراء پیچیده و ارگانیک زبان هنوز عرصه پر برکتی است برای هر جوینده و کاونده و هنوز باید کار منطقی در مقیاس جهانی با تجهیزات جدید علمی (تا حد شمارگرهای الکترونیک) انجام گیرد و ثمرات کار سالیان دراز تعمیم شود، تا تمام اطلاعات مفیدی که دستگاههای بغرنج با خود دارند، از قوه به فعل آید و در دسترس انسان قرار گیرد .

دستگاههای بغرنج زبان مرکب از اصوات ابتدا غیر تلفیقی، و سپس تلفیقی، واژه ها و گزاره ها متحجر و یکنواخت (فرازه ئولوژی) طی صدها و هزارها قرن بوجود آمده، تحول یافته، با دستگاههای نظیر در مجاورت خود رابطه بر قرار کرده، در آن تأثیر بخشیده و از آن متأثر شده و تمام این تاریخ دراز را در وجود خود مانند سنگواره ای حفظ کرده است. در زبان ، بمراتب بیش از آثار باستانی نهفته در لایه های خاک، ردهای گذشته ثبت شده است و در این

سنگواره های جاندار و فرار (که واژه های یا الفاظ و گزاره ها یا جملات نام دارند) روایات پارینه را میتوان خواند، نهایت آنکه اسلوب این خواندن را باید یافت .

مثلاً همین زبان کنونی فارسی که اینک چند دهه است در وزشگاه تغییرات لغوی و نحوی قرار دارد، تمام تاریخ گذشته پیش از آمدن آریاها به فلات ایران، آمدن آریا در موجهای مختلف، تبادل مدنی ما بین قبایل نو کوچ آریائی و اقوام سنتی ساکن سرزمین ایران، تماس ایرانیان با چین و هند و تمدن باکتریا و کوشانی و هپتالیان از شرق و تمدن یونانی و رمی از غرب، تأثیر هلنیسم، تأثیر اسلام، تأثیر ایلغار مغول و تیمور، تحولات بعدی، اثرات استعمار ، جنبش های انقلابی دوران اخیر و غیره و غیره همه و همه را در درون خود نهفته دارد و صدها آوا و واژه و گزاره مقوله منطقی و دینی و فلسفی و ادبی و سیاسی و غیره روایتگر این حوادث است.

چرا و چگونه واژه ها مانند بلورها در چینه های معدن و گلبرفها در لفاف ابر پدید می آیند، چگونه تحول می یابند، چرا و چگونه می میرند، امثال و حکم و ترکیبات ثابته زبانی موجود کی پدید شده و آنهائی که زماتی بوده اند و اکنون نیستند کدامند، هم ریشگی واژه ها در زبانها بیانگر چیست، چگونه می توان از این همریشگی به حوادث و پیوند ها و هجرتها و تماسهای تاریخی پی برد... و غیره وغیره . اینها پرسش هائی است که در برابر هر زبان می توان نهاد و تکامل دیالکتیکی زبان را در میسر زمان و تأثیرات متقابل آنها را در یکدیگر معین کرد و از آن نتیجه گرفت .

پژوهشهای زبانی قرن ۱۹ و ۲۰ میلادی که بسیار گسترده و ارزنده است مصالح اولیه گرانبهائی را برای این هجوم وسیع به عرصه زبان فراهم آورده است ، بویژه هجوم از زاویه تاریخ و با اسلوب بررسی علمی و عینی نسج تاریخی در تجلیات گونه گون آن.

مثلاً برای نگارنده این سطور وجود پیوندهای ریشه ای زبانی بین زبانهای هند و اورپائی از یکسو و زبانهای ترکی و سامی از سوی دیگر امری است کاملاً محتمل. این نکته که آنرا کاملاً محتمل اعلام میداریم، هنوز در علم پذیرفته نیست و معمولاً بین زبانهای ترکی و مغولی از یکسو و زبانهای سامی از سوی دیگر (که بر حسب سرشت صرف و نحوی و اشتقاقی خود داری ویژگیهائی هستند) با زبان های هند و اروپائی (که به سانسکریت بعنوان زبان مادر باز

گردانده میشوند) ، دیوار می کشند و حال آنکه بررسی های دقیقتر ریشه شناسی و تاریخی این دیوار را در هم میکوبد و آنرا سخت نسبی اعلام میدارد. اثبات همریشگی زبانهای سامی و آریائی و ترکی صرفنظر از اثرات معنوی آن، این واقعیت بزرگ را نشان مدهد که نقشه تاریخی هجرت و انشعاب اقوام بشکل مشخص تر چگونه بوده است.

بر اساس فرض یکپارچگی در منشاء نژاد بین سفید پوستان (اعم از آریائی و سامی که بخشی از آن با نژادهای سیاه در آمیخته شده) و ترک (که بخشی از ان با نژاد زرد و سرخ پوستان شمال دور در آمیخته شده)، وجود شباهت زبانی بین آنها، پدیده ای نا معقول و غریب نیست. منتها باید چنین فرض کرد که نخستین انشعاب در بین اقوام سفید چندین هزاره پیش انجام گرفته واحتمالاً اقوامی که سامی نام گرفته اند از قرار گاه اصلی این نژاد بسوی جنوب آمده اند و در آسیای غربی و سپس شمال افریقا پراکنده شدند و در هزاره های دیرتر اقوام ترک بسوی آسیای مرکزی روی نهادند و تنها در چهار هزاره پیش اولین هجرت آریائی از شرق بسوی افغانستان و هندوستان خاور فلات ایران عملی شده و دومین هجرت بسوی باختر ایران در سه هزار سال پیش روی داده است.

بدینسان تنظیم نقشه هجرتهای بزرگ و کوچک خلقها و در آمیزی آنها نه فقط بوسیله آثار باستان شناسی، بلکه بوسیله زبان شناسی نیز میسر است و بدون داشتن تصوری از این هجرتها نمیتوان تطور و تکوین خلق ها را نشان داد. این فرضیه مانند هر فرضیه دیگر می تواند محتوی عناصردرستی باشد که بهمان خاطر باید بدان توجه شود.

اکنون بعنوان نمونه مشخص در این زمینه، روابط فارسی و عربی را مورد یک بررسی اجمالی قرار میدهیم.

چنین نیست که در آمیزی فارسی با عرب تنها پس از فتوحات اسلام صورت گرفته است. رابطه طولانی فرهنگی با آرامی، سریانی، و عربی و عبری در دوران ساسانیان و بسی پیش از آن همیشه فارسی و دیگر زبانهای سامی را در تماس نزدیک با هم نگاه میداشته (منظور ما از فارسی نه فقط پارسی دری بلکه همچنین زبانهای پهلوی اشکانی و ساسانی و حتی فارسی باستانی دوران هخامنشی است).

وجود واژه های فراوان «هزوارش » مانند «لخما» (نان)، «ملکان ملکا» (شاه شاهان)، «یکتبونتن» (نوشتن)، «یقتلونتن» (کشتن) و امثال آن دبیران ایرانی را با این الفاظ سامی از دیر باز آشنان نگاه میداشته است و این مطلب سابقه بسیار طولانی، حتی قبل از دوران ساسانی دارد.

یکی از رسوم فاتحان عرب که گویا از تجربه مملکتداری قصیر های بیزانس آموخته بودند، این بود که برای جـذب و «از خود سازی» خلقهای مغلوب و سرزمینهای مفتوح، قبائل عرب را بـدانجا بکوچاننـد. از اینـرو قبائـل بـسیاری بـه خراسان، نهاوند، اهواز، اطراف شیراز و نقاط دیگر کوچانده شدند. از آنجمله گویا کوچاندن ۵۰ هزار تن به خراسان بود (مانند مضریه و یمانیه و غیره). هنوز برخی از این قبائل که خود را «عرب» می دانند در برخی نقـاط مرکـزی ایـران مانند اطراف تهران، ساوه، قم، اصفهان و غیره ساکنند. سیطره جویان عرب علیرغم حربه مذهب و سلطه سیاسی شام و بغداد خوش رقصی عمال ایرانی عرب پرست و وجود این قبائل عرب، نتوانستند، چنانکـه بعلـت شـباهت زبـانی در سوریه و مصر رخداده، کلاً زبان عرب را جانشین زبان محلی سازند.

در آن نقاط قرابت زبانها که همه از ریشه زبانهای سامی است کار را تسهیل می کرد . بعـلاوه کـوچ قبائـل بیـشتر و سلطه هم مستقیم تر بود. اما بهر جهت اقدامات خلفاء اموی و عباسی در ایران مؤثر واقع شد و زبـان فارسـی دری را با عربی بسختی ممزوج ساخت. در واقع زبانی نو پدیدار آمد.

نکته اینجاست که این در آمیزی با عربی در دویست سال اول که سلطه مستقیم اعراب میشد کمتر رخداد تا بعد هـا یعنی بویژه در دوران غزنوی و سلجوقی که عرب مآبان، در تعصب غیظ آلوده نسبت به معتزله و شیعه و اسماعیلیه، و بقصد فضل فروشی و جلوه گری بر میزان رخنه عربی در فارسی افزودند .

البته رابطه عربی و فارسی تنها در ان نیست که فارسی از عربی پذیرفته باشد. عربی نیز از فارسی بـسی متـاثر شـده است. برخی از ملک نشین های عرب که در واقع دست نشانده شاهنشهان ساسانی بود، پل انتقال فرهنگ ایرانی بـه جهان عرب محسوب می شدند. حتی در قرآن و نیز در آثار شعرای جاهلی واژه هـای متعـددی دارای ریـشه فارسـی وجود دارد.

واژه های فارسی که به عربی داخل شده کلمات «دخیل» نام دارند. زبان عربی بر حسب قوانین آهنگی (فونتیـک) و دستوری (گرامری و مورفولوژیک) خاص خود این واژه ها را تغییر داده است و این کاری است که عربی با همـه واژه های خارجی که می پذیرد بناچار میکند.

در این باره به ارائه برخی نمونه ها بپردازیم :

اریکه (اورنگ)، استوانه (استون ، ستون)، ترشح (تراوش)، رونق (روانک – روانی)، زیبق (ژیوک ، خود از ریشه ژی = زیستن)، سخط (سخت)، سراج (چراغ)، شارع (شاهراه)، شوکت (شکوه)، شیء (چی – چیز)، ضوضاء (زوزه)، عسکر (لشگر)، عطش (تشنه)، قلعت (کلات)، مایع (مایه)، ورق (برگ) ، هندسه (اندازه)، فستق (پسته)، صرم (چرم)، جلاب (گلاب)، کنز (گنج)، ابریق (آبریز)، صولجان (چوگان)، سرادق (سراپرده)، با بوج (پاپوش)، قنبله (خمپاره ، امروز بمعنای بمب بکار می رود مانند قنبله الریه = بمب اتمی)، تخمین (از ریشه خمانا = گمان)، تکدی (گدا)، مورخ (ماهروز، از همین ماده تاریخ).

تنها واژه های و یا فارسی دری نیست که بعنوان «دخیل» بعربی وارد شده، بلکه برخی تحقیقات سوابق این رخنه و تبادل لغوی را بسی دور تر میبرد، در زمان هخامنشیان ، پارسی باستانی با زبانهای بابلی و آشوری و عیلامی فعل و انفعال داشت. زبان سریانی در دوران ساسانی یکی از منابع علوم بود، همچنانکه این نقش را عربی در دوران پس از اسلام ایفاء کرد. هزوارشهای آرامی چنانکه یاد شد در پارسیک (پهلوی اشکانی) و پهلویک (پارسی دوران ساسانی) متداول بود. ما نمونه هائی از واژه های عربی که بنظر برخی زبان شناسان معاصر ما دارای ریشه در زبان ایرانی است (فارسی، پهلوی، اوستائی) در اینجا ذکر مکنیم :

امت (هم)، براق (باره ، بارک = اسب)، بلوغ، بلغ (بالیدن، بالش)، حی، حیات (گی ، زی)، صوت (چهر)، عام(همه)، مرء (مرد)، عطش (آتش)، عشق (ایش در اوستائی خواستار بودن)، قنات، خندق (کن = کندن)، رفیق(رپ در اوستائی = پشتیبانی کردن) جناح (گناه)، هوس (وس در اوستائی = خواستن) ، مزاج - مزج (مئیز = آمیختن). درالسنه اروپائی (آلمان ، فرانسه ، انگلیسی ، بویژه آلمانی) به واژه های متعددی بر خورد می کنیم که با واژه های نظیر عربی از جهت لکسیک (معنی) و حتی فونتیک (صوتی) شباهت غیر قابل انکار دارد . نخست برخی نمونه هائی بین عربی و زبان آلمانی که نگارنده یافته است می آوریم و سپس تعلیل خود را در این باره ذکر میکنیم :

جمل = Kamel (آلمانی)، بلید = Blöde (آلمانی)، صنف = Zunf (آلمانی)، اکاره = Acker (آلمانی)، ارض = Erde (آلمانی)، لب = Liebe (Libido لاتین)، فرس = Pferd (آلمانی)، راحت (راح) = Ruhe (آلمانی)، ساعت = Zeir، سن (دندان) = Zahn (آلمانی)، عین = Augen (آلمانی)، حوش = Haus (آلمانی)، عجل =

Eil (آلمـانی) ، حلـق = Hals (آلمـانی)، دور = Dauer (آلمـانی)، هبـه = Geben (آلمـانی)، وزن = Wicht (آلمانی)، طاق = Dach (آلمانی)، فرح = Froh (آلمانی)، صفر = Ziffer (آلمانی)، عصفور = Spatze (آلمـانی)، وضوء = Waschen (آلمانی)، فـلاح = Pfluger (آلمـانی)، تـراب – ثـری = Terre (فرانـسه)، بیـع = Buy (انگلیسی)، قطع = Cut (انگلیسی)، غراب = Rabe (آلمانی)، معنی = Meinung (آلمانی)، حمل = Hammel (آلمانی)، قفس = Käfig (آلمانی)، حب = Hobby (انگلیسی)، راس– رئیس = Rat (آلمانی)، فرصـت = Frist (آلمانی)، بغض = Böse (آلمانی)، سلاخ = Schachter (آلمانی).

آیا این پدیده، نتیجه تصادف است یا پدیده ای است قانونمند؟ و اگر قانونمند است، آیـا ایـن الفـاظ هماننـد عربـی و آلمانی(و نیز انگلیسی و فرانسه) مثلاً از مبداء صوتی واحدی آمده اند و مستقلاً رشد یافته انـد و یـا بـا هـم از جهـت ریشه ای خویشاوندند؟ بنظر ما پدیده تصادفی نیست و شباهت هم از تکامل مستقل فونولوژیـک بـر نخاسـته، بلکـه ثمره همریشگی است. شاید این حکم به نظر تقسیم زبانها به سامی و آریائی لطمه بزند، زیرا نشان میدهد کـه هـیچ «دیوار چینی» بین زبانهای سامی و آریائی نیست. میتوان هم فرض کرد که قبائل آریائی و سامی کـه طـی ۴ هـزار سال در خاورمیانه در مجاورت هم بسر میبرند، در ذخیره لغوی زبانهای هم، مهر و نشانی باقی گذاشته اند.

بهرجهت اقوام و قبائل مختلق در ازمنه دور تر تاریخ و در سحر گاه پیدایش خود بهم نزدیکتر بوده انـد. ایـن شـمای دیالکتیکی ما را از تزیا بر نهاد (تقارب اقوام)، به آنتی تزیا برابر نهاد (تباعد بعدی آنها) میرساند و سـپس از آنجـا بـار دیگر به سنتز یا با هم نهاد (تقراب مجدد آنها در مقیاس بین المللی) نزدیک میشویم. ایـن شـما تجریـدی نیـست و دارای مختوای تاریخی است. چنین استنتاجی که مبداء واحد بسیار زبانها و اقوام را نشان میدهد خود کمکی است بـه اثبات واقعیت اندیشه انترناسیونالیستی.

تصرف زبان فارسی در زبان عربی باشکال مختلف است. اینک برخی نمونه ها:

۱– علاوه بر آنکه کلمات عربی را در فارسی، چنانکه طبیعی است، موافق تجوید یا آهنـگ شناسـی (فونیتـک) زبـان خودمان دگرگون میکنیم (زیر حروف حلقی و نوک زبانی مانند ح و ع و ذ و ث در فارسی دری وجود ندارد)، در اعراب کلمات نیز غالباً مداخله شده است. بعنوان مثال :

عقب در اصل عَقِب، ترجمه در اصل ترجَمه ، شجاعت در اصل شَجاعت، حوال در اصل حِوالی، شعبده در اصل شَعبده، و طی در اصل طَی، هلهله در اصل هِلهله... الخ .

این نکته در همین جا در خور ذکر است که برخی ادیب مآبان که به رسانه های گروهی دست داشتند باز گشت تلفظ عربی متداول در فارسی را به اصل این تلفظ در زبان عربی توصیه کرده اند، ولی این فضل فروشی عبث و نادرستی است. اگر این مراجعه باصل منطقی بود پس باید تلفظ گلوئی نوک زبانی را هم احیاء کرد.

۲- کلمات فروانی چنانکه شادروان محمد قزوینی یاد آور میشود عربی مجعول و بر ساخته روشنفکران ترک عثمانی است که در فارسی مرسوم شده و ابداً در عربی وجود ندارد. قزوینی (بیست مقاله – جلد ۲ صفحه ۲۷۶) ، امثله زیرین را آورده است:

اعاشه، اعزام، تمدن، مشعشع، سلطه، محیر العقول، عرض اندام، ذوات محترم، منور الفکر، سفالت، اشتغال کردن...

۳- واژه های عربی معینی را ما بدان معنا که در عربی است بکا نمیبریم و معنای بکلی دیگری به آن میدهیم مانند: ضرب (بمعنای دنبک)، کثیف (که در فارسی یعنی چرکین و در عرب یعنی انبوه)، نزاکت، رعنا (که در فارسی یعنی زن زیبا و در عربی یعنی زن احمق)، وجه (بمعنای پول)، ناشی (یعنی ناچالاک)، جدول (در عربی جوی، در فارسی معنای مشخص یافته) ، حقوق (مواجب مزد).

۴- برخی واژه ها را، در آن باب فعل بکار میبریم که در عربی نیامده مانند تفکر در باب تفعل (بجای تفکیر در عربی) و تذکر (بجای تذکیر).

همانطور که قزوینی یاد آوری میکند برخی جمعهای عربی است که در فارسی بصورت مفرد در آمده است . مثلاً میگوئیم طلبه ای آمد و حال آنکه طلبه جمع طالب است و بمعنای طالبان علوم است نه یک نفر.

از این قبیل است:

جواهر (بمعنای سنگهای قیمتی مفرد آن جوهر معانی دیگر دار)، **مواجب** (بمعنای حقوق و خود این کلمه که جمع است و مفرد بکار میرود)، **مالیات** (مفرد مالی بمعنای دیگر است. مثلا میتوان گفت: یک مالیات سنگین از او گرفت)، **بُله** (که بمعنای ابلهان است نه ابله)، **عجایب** (مثلاً عجایب صنعتی دیدم در این دشت که بیجانی پی جاندار میگشت) یا این عبارت که معمول بود: «در کار او عجایب بماند»، **خوارج** (معمولاً میگویند از خوارج)، **اوباش، عوام** (مثلاً : آدم عوامی است)، **حور** (که مفرد آن حوراء است یعنی زن سیاه چشم)، **ملائکه** (در تداول عوام)، **اولیاء** (فقط در تداول عوام)، شیعه (که مفرد آن شاعی است) .

۵- در مواردی «پارسی سازی» با مراعات اکید مختصات زبان انجام گرفته است مانند جزیره «**قیس**» که در فارسی «**کیش**» میگوئیم و «**کوفی و عقال**» که در فارسی «**چپی اگال**» شده.

۶- ما در مواردی کلمات عربی را چنان از خود ساخته ایم که با آن مصادر بسیط ایجاد کرده ایم: مانند: فهمیدن، بلعیدن، رقصیدن، قبولاندن (قبولیدن نیامده است).

۷- و سرانجام این نکته را نیز متذکر شویم که تکامل ذخیرهٔ لغات و اصطلاحات در زبان عربی امروز و فارسی امروزی باهم تفاوت جدی دارد و در بسیاری موارد که واژه های عربی بکار میبریم، این واژه ها برای عرب با سواد اصلاً مفهوم نیست و در عوض او نیز مصطلحاتی را بکار میبرد که ما آنرا درک نمیکنیم. یعنی لغات عربی در فارسی شناسنامه ایرانی پذیرفته و اندیشه طرد کلمات عربی و باز گرداندن فارسی به «سرگی» دوران کهن پنداری بیش نیست .

اینک چند نمونه پراکنده در این زمینه :

تحکیم روابط مودت = تعزیز او اصرالصداقه:

حکومت سلطنتی ارتجاعی = حکم الملکی الرجعی

استثمار = استغلال

شعور انقلاب و مترقی = وعی الثوری و التقدمی

بمنظور عظیم گذاشتن تجاوز = من اجل احباط احبار العدوان

ملی کردن معادن = تأمیم مناجم

بسط بحران عمومی = استفحال الازمه العامه

مسابقه تسلیحاتی = سباق التسلح

اعمال تضییقات = تمارس ضغوط

خلع سلاح = نزاع السلاح

و از این نمونه ها بسیار است . لذا بر خطا هستند آنها که تصور میکنند با دانستن عناصر عربی در فارسی گویا زبان عربی میدانند و یا عربی می فهمند، این واژه ها که معنی، محل استعمال، تلفظ آنها بکلی دگرگون شده، دیگر از آن زبان فارسی است و قرنهای دراز است که فارسی با آنها زیسته و آن ها را در زرادخانه لفظی و معنوی خود نگاه داشته و در پیکر خود هضم کده است. بهتر است زبان ها را به افزار تفاهم و همبستگی بدل کنیم و نه به دستاویز اختلاف و تفرفه.

دربارهٔ ارثیه ادبی ما

ادبیات ایران یکی از جهات نیرومند فرهنگ دیرینهٔ میهن ما است. گویدگان این سرزمین از دیر باز عواطف انسانی و پندارهای فسونگر خویش را با بیانی دل افروز و cبانی خوشاهنگ عرضه می کنند. نیروی تخیل مقتدر و پر جولان، و طرافت سخن فریبا و دلپسند، از گاتها و یشتهای کهن سال زرتشت گرفته تا نوشته های سخنوران معاصر، همه جا با تجلی رنگارنگ جلوه گر است. بویژه کلام منظور در ایران باوجی حیرت انگیز و ظرافت و رقتی بی مانند رسیده: شاعرانی مانند فردوسی، ناصر خسرو، خیام، نظامی، مولوی، سعدی، حافظ در ادبیات جهانی در زمرهٔ هنرمندان قدر اولند و مردم کشور ما از هر باره ذیحقند بدانان مباهات ورزند.

ادبیات ایران مانند دیگر رشته های فرهنگ این سرزمین ثمرهٔ تلاش جمعی و هماهنگ خلقها و اقوام گوناگونی است که در فلات ایران می زیند یا میزیسته اند و نیز آن خلقهائی که در برخی دورانها در خطهٔ فرمانروایان ایران قرار داشته اند. از اینرو شگفت نیست اگر مردم سرزمینهائی که برخی از سخنوران بنام پارسی گوی در میان آنها زاده و زیسته اند و اینک در آن سرزمینها ملتها و دولتهای جدا و مستقلی بسر می برند، خود را در گنجینهٔ ادبی ما ذیحق و سهیم بشمرند. بهمین سبب بنظر نگارندهٔ این مقاله خطاست اگر در اثبات تعلق ملی این با آن سخنور کار به تعصب و اغراق بکشد. واقعیت عینی تاریخی آنست که کاخ دلاویز سخن پارسی و فرهنگ ایرانی را در پیچ و خم قرنها افرازندگان و آرایندگانی بوده برخی از آنها در درون مرزهای کنونی ایران بسر نمی برند ولی سهم خود را نیز در آفرینشهای تاریخی و فرهنگی مشترک با ما نمی توانند فراموش کنند. اگر فی المثل مردم هندوستان امیر خسرو و دهلوی را بعنوان شاعر کبیر خود تحلیل کنند و یا مردم افغانستان حسن غزنوی و امامی هروی و یا مردم تاجیکستان

رودکی سمرقند و کمال خجندی و یا مردم آذربایجان نظامی گنجوی و خاقانی شیروانی را به ادبیات خود متعلق شمارند، دراینجا چیزی ناروا و نامفهوم نیست. ولی ناروا خواهد بود اگر بانیان یک فرهنگ مشترک و مشاع برای خود سهم های مفروز و انحصاری ترتیب دهند و بهرهٔ خلقهای دیگر را که در بپا داشتن و آراستن کاخ همراه و مدد کار بوده اند در طاق نیسان گذارند، هر که می خواهند، باشند.

در زمینه تبویب و تحلیل ؛ ادراک و هم عمیق و شناساندن ارثیهٔ ادبی ایران چه از جانب ادیبان و پژوهندگان ایرانی و چه خارجی بویژه در نیم قرن اخیر کار پر برکت و گرانسنگی انجام گرفته که دارای ارزش و اهمیت علمی انکار ناپذیر است. اکنون دیگر مراحل عمدهٔ تکامل ادبی در ایران و نمایندگان بر جستهٔ این مراحل و آثارشان را می شناسایم و با آنکه از فلات ایران که یکی از گذرگاههای پر هیاهوی قبایل انسانی بوده امواج گوناگون تاریخ و طوفانهای پیاپی حوادث شگرف دامن کشان گذشته و در ازمنهٔ مختلف السنهٔ مختلف از اوستائی و پهلوی و پارسی دری کالبد ادبی را تشکیل میداده، رشته تسلسل و توارث را کما بیش روشن می بینیم و انتقال سنن و موازین را می توانیم تعقیب کنیم. با اینحال باید گفت که گنجینه ای را که طی سه هزار سال آموده و انبوه شده باین آسانیها نمی توان از لحاظ علمی بدرستی تنظیم و تحلیل و تشریح نمود و قوانین درونی تکامل آنرا که ویژهٔ آنست یافت و رازهای آنرا گشود و چیستان های نهفتهٔ تاریخی اش را حل کرد و چرخشها و جهش های بجلو یا به عقب و نو آوریها و اعتلاء ها و انحطاط های آنرا در هر دوران نشان داد. با آنکه کار فراوانی انجام گرفته ولی هنوز باید تلاشهای عظیم و پر ثمر دیگری انجام پذیرد و از آنروز که فرهنگ ادبی ایران را از هر باره و بعمنای علمی کلمه حلاجی شده و بروبام رُفته بتوان نامید بسیار دوریم و بر شانه های نسل ما و نسلهای آینده از این رهگذر وظیفه پژوهشگری زیرکانه و خردمندانهٔ گرابناری قرار گرفته است.

و اما پژوهنده باید واجد دو شرط باشد از طرفی تبحر و از طرف دیگر قریحه تحلیل و اجتهاد. تبحر (یا Erudition) یعنی اطلاع وسیع و عمیق از موضوع مورد پژوهش و آگاهی درست و دقیق از سرچشمه های تحقیق و احاطه بر اسناد و مدارک و واقعیات. و اما **قریحه اجتهاد** یعنی قدرت انطباق اسلوب صحیح و علمی تحقیق (و در مورد ما نحن فیه: ادب شناسی و نقد ادبی) بر کوه گران واقعیات و مدارک غیر مدونی که گرد آورده است و داشتن

نیروی انتزاع و استنتاج منطقی و تعمیم و احتجاج فلسفی برای کشف رشته تکامل پدیدهٔ مورد تحقیق و یافت قوانین درونی این تکامل. پژوهنده ای که متبحر است ولی از قریحه تحلیل و اجتهاد عاری است، شما را در بیشهٔ انبوه اطلاعات در هم و شاخ در شاخ خود، سر در گم و ذله می کند و قادر نیست منظره ای چشم گیر و دلپذیر از مبحث مورد تحقیق خود بگسترد و آنکه صاحب قریحه تحلیل و اجتهاد است ولی پای سمند تبحر و تخصص می لنگد، بناچار انتزاعات تهی و تعمیمات عبث میگردد و ساخته های ذهن و مصنوعات عقل و حدسیات غیر وارد خود را که غالباً مستند و مستدل نیست بشما تحمیل می کند و شما را در شوره زار احتجاجات بی بهای خویش بگمراه می کشد. تازه آنکسی که صاحب قریحه تحلیل و اجتهاد است باید همچنانکه تأکید شد به اسلوب صحیح علمی (و در زمینهٔ مورد بحث ما بقوانین تکامل جامعه و تاریخ جامع کشور و دانش ادب شناسی و نقد ادبی و زیبا شناسی معاصر) آشنا باشد تا بتواند در انبوه وقایع ، عمده را از غیره عمده، اصلی را از فرعی ، رونده را از پژ مرنده باز شناسد، حوادث را تعلیل کند، شئون مختلف حیات مادی و معنوی اجتماع را بدرستی به هم پیوند دهد و حیات ادبی را در متن حیات مادی و معنوی جامعه توجیه نماید و تسلسل واقعی حوادث را درست بدان نحو که در جادهٔ پر پیچ و خم و پر فراز و نشیب تاریخ انجام می پذیرد، عرضه دارد.

با توجه باین شرایط می توان فهمید که هنوز کار پژوهش ادبی در کشور ما دارای نقائص جدی است و این در حالتی است که رشتهٔ پژوهش در ادب و تاریخ ایران و لغت پارسی تقریباً تنها رشته ایست که در کشور ما صبغهٔ «علم» بخود گرفته، زیرا در بقیهٔ شئون علمی هنوز کار از آموزش مبادی مقدماتی و تکرار گفتهٔ دیگران (و آنهم تکراری غالباً غیر دقیق و سطحی) فراتر نرفته است. آری ما کسانی داریم با تبحری شایان آفرین که کتب بسیار خوانده و مصالح انبوه گرد کرده اند و از منابع اولیهٔ ادب ایرانی به اوستائی و پهلوی و بپارسی و تازی با خبرند و زایچهٔ سخنوران و شجرهٔ ادیبان را ازبر می گویند ولی از جهت قریحه تحلیل و اجتهاد ضعیفند و یا آنکه علیرغم داشتن قریحهٔ فطری تحلیل و جتهاد، باسلوب علمی و تحقیق ادبی ، موازین ادب شناسی و نقد ادبی و زیبا شناسی معاصر، موازین تحلیل علمی تاریخ آشنائی کافی ندارند، لذا علیرغم دانش و فطرت منطقی نمی توانند از عهدهٔ وظیفهٔ دشوار حلاجی علمی و مصالحی که گرد آورده اند بنحوی سزاوار بر آیند.

شگفت آور نیست اگر هنوز تا امروزه روز بزرگترین سخنوران ایرانی از لحاظ ادب شناسی معاصر کمابیش نا شناخته مانده اند و اگر از برخی تک نگاریها که درباره خیام و ناصر خسرو و عطار و مولوی و حافظ و سعدی پرداخته شده و علیرغم ارزشمندی هر یک از آنها در جای خود، از جهت توقع عالی تر و جدی تر فاقد جامعیت لازم و علمیت مطلوب است بگذریم ،برای کشف باغهای تو در توی طبع و روان بزرگترین سخن آفرینان ما کاری نشده. اگر روزی با اسلوب علمی ارثیهٔ ادبی ایران تنظیم و توضیح شود، آنگاه برای نسل معاصر و آتی معلوم می گردد که وی مالک چه گنج شایگانی است و چه اندازه افکار عمیق و دقیق، چه اندازه تخیلات دور و پرواز و اعجاب آور، چه اندازه تصاویر انسانی و چهره هایی بشر بلیغ و پر معنا، چه اندازه تعبیرات نازک و رموز و کنایات پرمایه و طنزهای گزنده و سوزان و انتقاد های اجتماعی و فکر نیشدار و صائب، چه اندازه تنوع شکل و مضمون در ارثیه ادبی نهفته است و چگونه طی این قرون ممتده نیاکان ما بر این مرز و بوم بعبث و هوس نزیسته اند و چگونه از اعماق جانی پرشور و موج و خردی صافی و روشن لؤلؤ های رخشنده و درشت دانهٔ حکمت ها و معرفتها را برون کشیده اند و تا چه اندازه این سنن جلیل می تواند الهام بخش عقول و قلوب مردم امروزی باشد.

متأسفانه هنوزی بسیاری از مردم کشور ما و بسیاری از درس خواندگان ما بدرستی نمی دانند اثر ادبی چیست، ادیب واقعی کیست، غث و ثمین، خزف و صدف در نزدشان یکسان است. سخنور و سخن باز، لفاظ و معنی آفرین، ناظم و شاعر، جلوه فروش و هنرمند درچشمشان یکی است، بعلاوه از طرفی گوهر های فکر و خیال در غباری از زوائد ملال آور، فرسوده و بدور افکندنی، پنهان مانده و از طرف دیگر گذشت زمانهای دور و دراز بسیاری از الفاظ و عبارات و اشارات تاریخی و اجتماعی و مباحث فکری و نظری را برای اکثریت مطلق نسل معاصر مهجور و غیر مفهوم ساخته و بسی از ستایندگان نیز از آنچه که می شنوند جز طنین زیبای الفاظ و برخی مفاهیم مبهم چیز بیشتری دستگیرشان نمیشود.

آری ارثیه ادبی ما بسختی نیازممند تنظیم، تنقیح و نقد و حلاجی علمی است، نیازمند آنست که با ذوق و دلسوزی تمام، با درک برازنده و منطق رسا به نسل معاصر عرضه شود و تا آن بادهٔ کهن که در خمهای گلین گرد آلود پنهان است در ساغر های بولورین با پرتوئی لعل گون بشادی دل و انبساط روح بدرخشد.

Π

موازین سنجش و نقد ادبی و قوانین فنی شعر و نثر در کشور ما از دیرباز تنظیم شـده اسـت. ادب شناسـان و نقـادان ادبی ما در قرون وسطی از طریق تعیین موازین علوم لغوی مانند صرف و نحو و علم اشتقاق و لغت و علوم موسوم به بلاغی، مانند معانی و بیان و بدیع و عروض و قافیه قرض الشعروفن ترسل ، فن احاجی (یا دانـش لغزهـا و چیـستان ها) و غیره معیارهائی برای اثر ادبی وضع کرده بودن و برطبق آن معیارها و ضابطه ها اثر ادبی را ارزیابی می نموده و بدان بها می داده اند. برخی از قوانین علوم ادبی و بلاغی (رتوریک) را فلاسفهٔ یونان و بـویژه ارسـطو تـدوین کـرده بودند و برخی دیگر بوسیلهٔ ادب شناسان عرب و ایرانی و بویژه ایرانی تنظیم گردیده بود. از آنجمله در قرنهای پـنجم و ششم برخی از ایرانیان مانند عبد القاهر جرجانی، جاراله زمخـشری لغـوی و مفـسر معـروف، شـمس قـیس رازی، رشیدالدین وطواط و دیگران با سعی و استقصاء کامل رشته های مختلف علوم ادبی را مدون کردند و آنرا باوج ممکن آنزمان رساندند. البته نباید این سنن پرمایهٔ ایرانی ادب شناسی و نقد ادبی را بکلی ترک گفت و به مغـاک فراموشـی افکند ولی خطاست اگر تصور شود تنها بکمک آن ضوابط و قواعد فرسوده می توان به یک تحلیل و نقـد ادبـی کـه امروزه دارای ارزش باشد دست زد.

تردیدی نیست که در علوم ادبی سنتی ما هسته های معقوق و مقبـول وجـود دارد و حتـی همـان الفـاظ فـصاحت و بلاغت و براعت و جزالت و سلاست و انسجام و استحکام و امثال آن که بنظر یکی از پژوهندگان معاصر بحق مبهم و غیر دقیق آمده است، از جهت سخنوران و سخن سنجان گذشته دارای محتوی مشخص و محـسوس بـوده اسـت. وانگهی بدون آشنائی با قواعد عروض و بدیع و درک آن قواعد و صنایع که سخنوران ما خود را بمراعات آنهـا ملـزم می شمده اند و یا جلوه و زیبائی اثر خود را در این مراعات می پنداشته اند، نمی توان از معیارهای تـاریخی قـضاوت ادبی آگاه شد. اشعار بهترین شعراء ما از صنایع معنوی و لفظی بدعی مانند مراعات نظیر و ایهام ذی الوجوه و رد صدر علی العجز و براعت استهلال و ایهام التناسب و سایه الاعداد و استطراد و تلمیح و اقتضاب و تنسیق و اغراق و لف و نشر و جمع و تقسیم و غیره و غیره انباشته است. ضروری است که با انواع شعر کلاسیک فارسی از قبیـل قـصیده و مسمط و مستزاد و ترجیع بند و غزل و مثنوی و رباعی و قطعه و فرد و غیره و اصناف آن از قبیـل مدیحـه و رثـاء و

هجا و تشبیب و تغزل و موعظه و غیره آشنا باشیم و مقررات هر یک را از جهت تنظیم قوافی و ترتیب مطالب بدانیم و آنها را تشخیص دهیم. بعلاوه باید از علم عروض و اوزان و بحور و زحافات و علم قافیه و معایبی که پیشینیان ما در قافیه سازی از آن احتراز داشته اند با خبر باشیم تا قوت و ضعف فنی را از لحاظ آنها تشخیص دهیم. لذا درست است که بعلوم و فنون ادبی سنتی و قرون وسطائی ما نباید بسنده کرد ولی از آموزش آنها نیز ناگزیریم، بدون آنکه باقی ماندن در چار دیوار آن سراهای فرتوت را روا بشمریم.

اما در جهان امروز شعر و نثر در تکامل خود از آن مرحله که شعر و نثر کلاسیک ما در آن بود بسی فرا تر رفته است. اجناس شعر و نثر امروزی را نمی توان با تکاء علوم ادبی سنتی ما توضیح داد و فهمید. نظر گاه آفرینش هنری و معیارهای زیبائی و توقعات و ملاکهای سنجش همه و همه از بیخ و بن دگر گون شده است.

ادب شناسی معاصر مدتهاست به بخش های مختلفی تقسیم شده که هر یک از آن خود بحث مفصل و مستقلی است . یکی از مباحث عمدهٔ ادب شناسی علمی امورزی«**تئوری عمومی ادبیات**» نام دارد. در این مبحث از سرشت اجتماعی اثر ادبی، ویژگیها و قوانین تکامل آن، نقشش در جامعه انسانی سخن در میان است. این مبحث همچنین شامل بیان اصولی است که برای بررسی و ارزیابس مصالح ادبی (که با ترکیب آن اثر ادبی پدید می شود) باید مورد مراعات قرار گیرد. یکی دیگر از مباحث مهم ادب شناسی معاصر «**تاریخ ادبیات**» است که سلسلهٔ مشخص و تاریخی تکامل ادبیات را مطالعه می کند و مقام و اهمیت آثار ادبی و مصنفان آن اثر و انواع مکاتب و اسالیب ادبی را که طی زمان پدید شده اند و فلسفهٔ بروز و شیوع آنها را روشن می گرداند. تاریخ ادبیات علمی معاصر با تذکره نویسی قرون وسطائی تفاوت ماهوی و کیفی دارد. زیرا در اینجا سلسلهٔ تکامل ادبی در متن تکامل مادی و معنوی سراسر اجتماع و با کشف پیچ و مهره درونی پدیده های ادبی و تعلیل دقیق تاریخی آنها همراه است و تنها بذکر مشخصات بیو گرافیک سخنوران بسنده نمی کند. یکی دیگر از مباحث مهم ادب شناسی معاصر **نقد ادبی** یا سخن سنجی است. وظیفهٔ نقد ادبی عبارت از تحلیل همه جانبهٔ این با آن پدیدهٔ ادبی، ارزیابی بهای هنری و فکری آن اثر از نظر تکامل ادبی و نیازمندیهای اجتماعی است. علاوه بر مباحث سگانه ادب شناسی باید از دانش «زیبا

شناسی» یا استتیک نیز سخن گوئیم. در این علم مسئله ماهیت هنر و زیبائی هنری، رابطه هنر با واقعیت، شیوهٔ آفرینش هنری، معیاریهای هنری بودن، و سرشت فلسفی مقولات «زیبا و زشت» و کیفیت حصول احساس زیبائی در دوران آدمی مورد بحث قرار میگیرد. زیبا شناسی یا استتیک در واقع پایهٔ فلسفی نه تنها ادب شناسی بلکه کلیه رشته های هنر است و از مقولات عام هنری سخن می گوید و طبیعی است که بدون پی بردن به مباحث آن، درک عمیق مباحث ادب که از جلوه گاههای **مشخص** زیبائی هنری و شاید مهمترین جلوه گاه آنست میسر نیست. این بیان فهرست وار از بخشهای ادب شناسی معاصر و از مسائل مطروحه در علم زیبا شناسی شاید نشان بدهد که ما بین علوم لغوی و بلاغی قرون وسطائی ما و دانش ادب شناسی امروزی از لحاظ نوع مباحث و برداشت مسائل و دامنه و برد پژوهش ها چه تفاوت کیفی و ماهوی مهمی است و چگونه فرا گرفتن این علوم اخیر برای بررسی ارثیه ادبی ایران ضروریات است .

هیچیک از این مباحث شناسی و استتیک در کشور ما چنانکه باید و شاید جای در خورد خویشرا احراز نکرده است و تلاشهای با ارزش جداگانه ای که از جانب برخی روشنفکران فاضل و متذوق که با فرهنگ معاصر جهانی آشنائی دارند بکار رفته و بکار میرود هنوز دورانساز، منظره پرداز و رهگشا نیست و هنوز مجاری فکری ادبا و سخن سنجان ما همان مجاری کهن است و هنوز ادب شناسان تیزبین و سخن سنجان قوی چنگ که اسلوب علمی را با تبحر کافی در آمیخته باشند به پیراستن باغ کهن ادبیات فارسی نپرداخته اند و هنوز این مرتع خصیب ازجهتی زمین بکرایست که انتظار شیارهای عمیق کاوشگران است. جا دارد در رشتهٔ ادب شناسی و زیبا شناسی با استفاده از منابع مختلف خارجی، کتب مفصل و سنجیده ای نوشته و در مباحث آن نمونه هائی از ادب و هنر ایرانی بعنوان تمثیل و برای تجسم مطالب آورده شود تا بتدریج زمینهٔ کار فراهم آید[۱۶].

۱٦) در این اواخر در برخی از مجلات کشور مقالاتی در رشتهٔ «زیبا شناسی » و «ادب شناسی» نشر میبابد ، از آنجمله باید بمقالات پختهٔ آقای دکتر امیر حسین آیان پور در مجلهٔ سخن (پائیز ۱۳٤۰) اشاره کرد. اخیراً کتاب کوچکی نیز تحت عنوان «زیبائی» (که ضمناً این عنوان را با خطی بسیار نازیبا نوشته اند) از طرف آقای دکتر رضا کاویانی نشر یافته است . این کتاب مدعی است که در زبان پارسی بحث دربارهٔ مسائل استتیک را آغاز می کند. مباحث این کتاب از کتاب «استتیک» پرفسور نیکولا هارتمان اقتباس شده مجمل و مبهم و قضاوتها غالبا مخدوش است و از آن قبیل کارهای عجولانه و کم بهاست که زیانش بر سود می چربد. هارتمان در مسائل استتیک دارای نظریاتی است که برخی بکلی قابل بحث و تردید و بعضی بالمره غلط است و نمیتوان نظریات خاص وی را بمثابه واقعیات مطلقه تحویل داد. از کتب آقایان علینقی وزیری «زیبا شناسی در هنر و طبعت » و توحیدی «بررسی هنر و ادبیات« نگارنده جز نام نشنیده لذا از اظهار نظر معذور است.

آری تراجم احوال سخنوران و تواریخ ادبی که در ایران در گذشته و در سال های اخیر تألیف شده، غالباً متوجه بحث دربارۀ بیوگرافی سخنواران است. برای اینکار یک علت معقول و مفهومی وجود دارد. بسیاری از سخنوران ما در ازمنۀ بعیدۀ تاریخی میزیسته اند و برای داشتن تصوری کمابیش مربوط از گذران حیاتی آنان جستجو های پر وسواس و مقابلۀ اقوال متفاوت و احتجاج بین آنها و غوررسیهای فراوانی دیگر لازم است. روشن کردن مراحل حیات یک سخنور مسلماً برای درک عمیقتر آفرینش هنری وی ضروری است. لذا سعی پژوهندگان ما در این زمینه و عمل آنها سعی مشکور و عملی معقول منطقی است و هنوز باید کوششهای بسیاری انجام گیرد تا تصور واقعی و قابل اعتمادی از سیر حیاتی و معروفترین گویندگان ما بدست آید. ولی استغراق پژوهندگان ما در این نوع تفحصات که گاه به تدقیقات غلو آمیز و زائدی که دارای ارزش خاص نیستند می کشد و قریحه و همت پژوهنده را در عرصۀ جستجوهای کم بها معطل نگاه میدارد، موجب شده است که بکار مهمتر و اصلی تر دیگر یعنی بررسی نقادانه خود آفرینش هنری سخنوران پرداخته نشود. فی المثل ما هنوز بدرستی روشن نگرده این که نو آوری مسلم سعدی در شعر و نثر در کجاست، ویژگی های زبان سعدی چیست و از این جهت چه چیز نوی سعدی نسبت به اسلاف آورده، خلاقیت هنری او در چه عرصه هائی و با چه سبکی بروز کرده، وصف طبعت، ترسیم حیات روزمره جامعه، عرضه داشت «تیپ» های مختلف انسانی، حلاجی روحی آنها در آثار سعدی بر چه منوال است، بین آثار سعدی و محیط اجتماعی او چه رابطه ای بوده، سعدی از چه مواضع فکری و اجتماعی دفاع میکرده و چرا، از کدام مواضع فکری واجتماعی الهام و فیض میگرفته و چگونه؟ در اندیشه وی چه چیز پذیرفتنی و چه چیزی منسوخ و ناپذیرفتنی است، محتوی اساسی مواعظ حکمی سعدی و اسلوب وی در این زمینه کدام است، شیوه غنائی این شاعر چه نکات بدیعی را در بر دارد،چه نقشی سعدی در تکامل آتی ادبیات ایران ایفاء کرده و دهها مسئله دیگر که همه برای شناخت خلاقیت هنری سعدی در نهایت اهمیت است و همه تا امروز حل نشده و حتی گاه طرح نشده باقی مانده است. وقتی وضع درباره مهمترین و سرشناسترین و معتبر ترین گویندۀ ایرانی بدین شکل باشد کار گویندگان دیگ روشن است. تنها در سال های اخیر آقای دشتی با انتشار یک سلسله کتب (قلمرو سعدی، نقشی از حافظ، سیری در دیوان شمس، شاعری دیر آشنا) به فتح باب در این زمینه دست زده است ولی این کتب غالبا بیان شوریده و شاعرانۀ عواطف و

هیجانات نفسانی مؤلف آنها و اندیشه های پراکنده، گاه بسیار صائب ولی گاه کاملاً قابل بحث وی دربارۀ این یـا آن شاعر است نه پژوهش منظم، جامع، مستند، علمی، سنجیده و مستدل، یعنی آنچه که مـورد نظـر نگارنـده اسـت. بـا اینحال برای مراعات انصاف علمی باید گفت که همین کتب آقای دشتی وجودی بمراتب بهتر از عدم است و اگر این نویسنده زادراهی که از زندگی باقی می گذاشت همین چند کتاب قلیل الحجم بود نـه آن وزر و وبـال سیاسـی، بـی شک ترازنامۀ حیاتیش بهتر از اینها تنظیم میشد.

در ۳۰ — ۴۰ سال اخیر در کشور ما یک سلسلۀ تألیفات گاه مختصر و گاه مفصل دربارۀ تاریخ ادبیات در ایـران شـده است. از آنجمله است تاریخ ادبیات آقای جلال همائی، سخن و سخنوران آقای بدیع الزمان فروزانفـر، تـاریخ ادبیـات آقای دکتر رضا زادۀ شفق، تاریخ ادبیات آقای دکتر ذبیح الله صفا، تاریخ ادبیات آقـای سـعید نفیـسی (کـه زمـانی در سالنامۀ پارس نشر می یافت) و نیز تعداد کثیری تک نگـاری هـا دربـارۀ شـاعران و نویـسندگان جداگانـه و انبـوهی مقالات تحقیقی که در مجلات ادبی طی پنجاه سال اخیر بوفور نشر یافته و یا در مقدمه و حواشـی دیوانهـا و متـون قدیمه بوسیله مصححین آنها نگاشته شده است. بدون تردید همۀ اینها مصالح تدارکی ذیقیمتی است ولـی خصیـصۀ عام این آثار همان استغراق در نکات زیستی گویندگان و مهمل گذاردن کلی یا جزئی مسائل دیگر تاریخ ادبی اسـت. دربارۀ تاریخ ادبیات مفصل و محققانه آقای دکتر صفا جا دارد که کمی بیشتر سخن گوئیم. مؤلف این اثر (که اکنـون دو جلد آن در بیش از ۱۵۰۰ صفحه نشر یافته) از جهت گرد آوردن یک سلسله واقعیات تاریخی سیاسی و اجتماعی و دینی و علمی و ادبی کشور ما و تعمیم برخی از آنها کاری شایان سپاس انجام داده و مطالب جالب و مهم فراوانی را مدون ساخته است ولی عیب اساسی این اثر دائره المعارف مانند در آنست که تحقیق تاریخ ادب در اوراق آن در انواع تحقیقات دیگر گم شده و از آنجا که مؤلف میل داشته است هم شئون را روشن سازد و هر کسی را کـه روزی بیتـی سروده یا ورقی سیاه کرده نامش ثبت و حالاتش را ذکر کند لذا عمده و غیر عمـده در هـم آمیختـه و مـسیر اصـلی تکامل ادبی کشور ما تاریک مانده است. اثر آقای صفا بصورت مجموعۀ مدارک و اسناد در آمده است که گاه اینجا و

آنجا در آن تعمیماتی شده و افکار بیان گردیده است ولی کماکان وظیفهٔ تدوین تاریخ علمی و ادبیات ایران را بمعنای واقعی کلمه – حل نشده باقی گذاشته است[۱۷].

کتب و مونو گرافیها و مقالات پژوهشگرانه و استادانهٔ فراوانی که بوسیله جمعی محققین موشکاف و متبحر نگاشته شده مصالح کافی برای اجراء یک عمل وسیع تعمیمی و تدارک تاریخ ادبیات کشور ما بدست میدهد. غیر از این کتب و بویژه خود آفرینش هنری سخنوران، دیوانها، تاریخها، داستانها، مقاله ها و غیره است که باید تکیه گاه تحقیق قرار گیرد . در این زمینه مشبع تر بحث کنیم:

III

برای تنظیم تاریخ تکامل ادبی در ایران باید نخست مسئلهٔ دوره بندی تاریخ ایران بر اساس قوانین عینی تطور اجتماع و مسئله بیان مختصات هر دوره حل شود. ادبیات که شأنی از شئون هنری و شکلی از اشکال شعور اجتماعی است، از بقیهٔ زندگی اجتماع، حیات اقتصادی، سیاسی، قضائی و معنوی وی جدا نیست. درک شأن نزول این همه سخنان آراسته و دل انگیز، بدون درک محیط و مهبط اجتماع آنها محال است. لذا باید نخست دید جامعهٔ دیرینهٔ ما از چه مراحل و منازلی در سفر دراز و رنجبار خویش گذشته و چه مسیر تکاملی خاصی را طی کرده است. تاریخ نویسان ما دوره بندی تاریخ کشور را بر اساس سلسلهٔ شاهان یا ایلغار اقوام و قبایل بیگانه نهاده اند. مسلم است که تحول سلسله های سلطنتی و یورش اجنبی را پایه گرفتن کاری است آسان ولی کم مضمون و نادرست. معیار صحیح دوره بندی علمی توجه بتحولات سرشتی و بنیادی جامعه، پایه گرفتن تطورات اقتصادی و اجتماعی است.

جامعهٔ کشور ما نیز تابع همان قوانین عامی است که جوامع دیگر انسانی بر حسب آنها و به مقتضای آنها تطور و تکامل یافته اند. طی قریب هفت هزار سال در تاریخ در کشور ما، که در تضاعیف آن اقوام و قبایل گوناگون، از نژادهای مختلف آریائی و سامی و ترک و مغول بفلات ایران یورش برده یا کوچیده و بتدریج با ساکنانش در آمیخته اند، حیات مادی جامعهٔ ما، از جهت ماهیت خود، همان مراحلی را پیموده است که بشریت در نقاط دیگر سیارهٔ ما

۱۷) همین مؤلف در مقدمهٔ «گنج سخن» که در آن مجموعه ای از اشعار گزین شعرای ایرانی را گرد آورده چشم انداز پر مضمون و جالبی از تحول زبان، سبکها و انواع ادبی در ایران میدهد که با وجود سادگی و اختصار ذیقیمت است.

گذارانده است، یعنی در آغاز نظام طایفه ای و پدر شاهی (پاتریارکال) بتدریج جای نظـام کمـون اولیـه را مـی گیـرد. سپس برده داری رخنه می کند و بسط می یابد و آنگاه فئودالیسم یا نظام اشراف و ملاکان زمـین دار و رعایـای سـر بفرمان آنها مستقر می گردد و سپس آنطور که نسل معاصر شاهد آنست این نظام جای خود را بسرمایه داری وا مـی گذارد. منتها باید بخوبی در نظر داشت که توالی این اشکال عمدهٔ اقتصادی و اجتماعی در ایران دارای ویژگـی هـای مهمی است که در بروز آنها مختصات جغرافیائی و تاریخی مؤثر بوده است. وظیفه آن محققین ایرانی که خواسـتارند تحلیل علمی تاریخ دور از دراز وطن خود را بدست دهند همانا کشف این ویژگیهاست. مـثلاً نظـام بردگـی در ایـران بدان شکل کلاسیک که در یونان و رم دیده میشد، وجود نداشته و رژیم برده داری تحت تأثیر تسلط قـوی و عمیـق مقررات پاتریارکال بیشتر جنبهٔ بردگی خانگی بخود گرفته و حتی قرنها پس از بسط مناسبات فئودالی این بردگـی در مقیاسی وسیع در ایران باقی بوده است. شاید بتوان گفت که نظام بردگی در کشور ما نـوعی سـیر خفـی داشـته و در متن نظام پاتریارکال و سپس فئودال خود را نهان کرده بود!؟ و اما فئودالیسم در کشور ما نخست دارای این خصیصه است که سخت بطول انجامیده و عمر آن «ابدیتی» را در بر گرفته است. فئودالیسم در کـشور مـا از اواخـر حکومـت اشکانیان و اوائل ساسانیان پدید میشود و فقط ما در این نیمـه دوم قـرن بیـستم شـاهد زوال تـدریجی و نهـائی آن هستیم. ویژگیهای اقتصادی و اجتماعی فئودالیسم ایرانـی بـسیار اسـت و بـا فئودالیـسم کلاسـیک فرانـسه و دیگـر کشورهای اروپای غربی تفاوتهای جدی نه در ماهیت بلکه در اعراض دارد. طی هفده قرنی که فئودالیـسم در مـیهن ما استوار بود سیمایش یکسان نماند و در آن دگرگونیهای مهمی روی داد. میتوان از قـرن سـوم تـا هفـتم و هـشتم میلادی را دوران پیدایش، بسط و استقرار تدریجی نظام فئودال و تجزیه مالکیـت مـشاع پاتریارکـال در ده و تبـدیل دهقانان آزاد به رعایا شمرد. از آن زمان تا قرن چهاردهم میلادی فئودالیسم راه نضج و اعتلاء خود را طی کرد و سـر در نشیب نهاد. ایلغار مغول بحران فئودالیسم را تشدید کرد و آنرا بسوی انحطاط بـرد. از آن هنگـام تـا قـرن کنـونی دوران انحطاط و بحران عمیق و مکرر رژیم راکد فئودالی و دوران تجزیهٔ دردناک پیکر اجتماع ماست. آن نطفه های سرمایه داری که در بهترین دوران صفوی بنظر میرسد در ایران آغاز رشد نهاده زود مختنق شد و رکود جامعـه ادامـه یافت. تنها در پنجاه سال اخیر سرمایه داری امکان پذیرفت رشدی کُند، نابهنجار و دردناک را آغاز گذارد.

شرایط جغرافیائی کشور ما، دشواری مسئلهٔ آب، وجود دائمی قبایل چادر نشین و کوچنده در کنار مردم ساکن در ده و شهر، گذار دائمی قابایل آسیائی جویای چراگاه های خرم از کشور ما، بنوبهٔ خود عواملی است که در سیر تکامل جامعه اثرات عمیق خود را باقی گذاشته است. از شگفتیهای غم انگیز تاریخ کشور ما یکی اینست که در چند مورد در داخل جامعه بسیار از محمل های تکامل سریع پدید شده ولی یورشها و جنگهای خرابی گستر و در دوران اخیر تسلط استعمار آن محملهای جنینی را پامال و نابود کرده است.

سراسر تاریخ دیرین ایران از نبرده های تلخ و دشوار مردم، نبرد علیه طبیعت ناسازگار، نبرد علیه مهاجمین یغماگر و استیلاجو، نبرد علیه جهالت پروران و خراقه گستران اشباع است و از دوران این پیکارهای سخت و خونین بارها و بارها مردانی با صفات بزرگ انسانی و عقلهای روشن عزم های آهنین بر خاسته اند و برای استقلال، آزادی، تکامل معنوی، حریت فکری و وارستگی انسانی بسختی رزمیده اند.

در دوره بندی علمی تاریخ ایران باید این توالی جبری اشکال اقتصادی و اجتماعی این مبارزه سخت و تلخ مردم و پیشوایان وی بر ضد دشمنان آن و خصیصه های معینی که به جامعهٔ ما سیمای ویژه آنرا عطا میکرد پایه قرار گیرد. تنها پس از اجراء دوره بندی صحیح تاریخ ایران، میتوان دوره بندی تاریخ تکامل ادبی را بر اساس دوره بندی سراسر تاریخ اقتصادی، اجتماعی، سیاسی و معنوی جامعه ما روشن کرد. ولی در عین حال باید در نظر داشت که خود رشتهٔ تکامل ادبی در هر جا و از آنجمله در کشور ما درای قوانین ویژهٔ **درونی خود** است زیرا در پیدایش مکاتب و آثار ادبی و در تشکل جهان بینی ادیبان و سخنواران علاوه بر نقش درجهٔ اولی که محیط اقتصادی و اجتماعی و معنوی بازی میکند، خود سنن و موازین ادبی و پیشینه های خاص آن حرفه، مختصات زبان، فرهنگ عوام یا فولکلور، جریانات ادبی کشور های دیگر دارای تأثیر محسوس و انکار ناپذیر است.

پیدایش و تحول سبکهای مختلف در شعر از خراسانی و عراقی و در نثر از مُرسَل و مصنوع و بروز اصناف مختلف ادب و رونق آنها مانند حماسه و وصف و شعر عرفانی و غنائی و واقعه نگاری و مقامه نویسی و تدوین مواعظه حکمی و دینی و هزال و مطایبه و مدیحهٔ شاهان و وزیران و نعمت خاندان نبوت و تعزیت آل علی و امثال آن همه و همه تنها در مقطع تشریح شرایط محیط اقتصادی، اجتماعی، معنوی و ادبی زمان قابل توضیح است و تنها بدینسان

میتوان فلسفهٔ بروز مکاتب و آثار و ارزش و مقام و توجیه و سمت تاریخی آنها را شناخت و نو آور را از مقلد و مبدع را از متتبع جدا کرد. تنها دراین مقطع است که سخنوران و آثار آنها از موجودات هماهنگ و یکنواخت و کسالت بار به مقولات تاریخی مشخص که دارای هویت روشن و خاص خود هستند بدل میشوند. دامنهٔ تحقیق وسیع است. اغراق نیست اگر گفته شود که بر روی آثار منظوم سخنوران قدر اول مانند شاهنامهٔ فردوسی، خمسهٔ نظامی، مثنوی مولوی، کلیات سعدی، غزلیات حافظ پژوهندگان متعددی میتوانند سالیان دراز از جهات مختلف غوررسی کنند. بهمین ترتیب در آثار منثور پارسی نویسان از بلعمی و بوریحان و گردیزی و بیهقی و نظامی عروضی و محمد بن منور گرفته تا عنصر المعالی و ابوالمعالی و قاضی حمید الدین و جرفادقانی و راوندی و عوفی و نسفی و جوینی و رشید الدین فضل الله و خوندمیر و بسیاری دیگر. نسلها لازم است تا به اسلوب صحیح این تل آشفتهٔ گوهرهای شاهوار را طبقه بندی کند و در طلبه های خاص نهند و بر آنها تشریح و توضیح کافی بنویسند و در تالارهای قرون زیورهای روح و خرد مردم ایران را بگسترند و جلوه آنرا چنانکه شاید و باید بنمایانند و الا بر این تل مغشوش تنها بهترین و شناخته ترین گوهر ها تابشی دارند و ای چه بسا کاوشهای تاریخی و تحقیقی، نقد و سنجش های ماهرانه، تشریحات و تفسیرات بجا بتواند یافت های جانفروز فراوانی را بخواستاران عرضه دارد.

VI

نکتهٔ دیگری که طرح و حل آنرا در این مقال ضرور میشمریم مسئلهٔ نقشی است که ارثیهٔ گرانبهای ادبی ما میتواند و باید در رستاخیز خلق ایران ایفاء کند. هیچ ایرانی آگاه و حساس تردید ندارد که وطن او که زمانی از کانون های پرتو فشان و مدنیت بود و بزرگترین اندیشه وران و هنرمندان و بهترین صنعتکاران و آزموده ترین کشاورزان و باغبانان در شهرهای انبوه و روستاهای خرم و آبادش میزیسته اند ، اینک دیریست از قافلهٔ تند پوی تاریخ واپس مانده و بانگ درای کاروان ترقی را تنها از منازل دور بمحوی و مبهمی می شنود. برای جبران عقب ماندگی یکی – دو قرنی ما در زمینهٔ علم و هنر و صنعت و کشاورزی و سازماندهی مسلماً یک عمل جسورانهٔ جهش وار لازم است تا بتواند هر چه زود تر ما را به هدف برساند و برای اجراء این جهش نیز باید تمام نیروها را بحد اعلی گرد آورد و بسیج کرد و به

جنبش واداشت و با عزمی پولادین و عقلی واقع بین و جانی شیفتهٔ هدف و دلی بی باک به پیش شتافت. ایران نیازمند یک رستاخیز عمیق و وسیع مادی و معنوی است. نیاز مهم و مرکزی تاریخی میهن ما چنین است و بهمین جهت در عرضه داشت ارثیهٔ ادبی ایران به جامعه، باید این نیاز تاریخی را آنی از نظر دور نداشت.

آیا بین محتوی ارثیهٔ ادبی و این نیاز مهم تاریخ کنونی کشور ما یعنی ضرورت ایجاد رستاخیز ژرف در حیات کشور تضادی است؟ آری و نه.

آری، تضاد است، زیرا سخن آفرینان کهن ایرانی در شرایطی میزیسته اند که شرایط کنونی تاریخی سخت متفاوت بود. ارثیهٔ ادبی ما بطور عمده یک ارثیهٔ قرون وسطائی است و هنوز ثروت ادبی قریب العصر و هم عصر ما بآن اندازه از مایه و عمق و ارزش و نفوذ نرسیده است که بتواند با آن ارثیهٔ قرون وسطائی پهلو بزند، یعنی ما در قرن های ۱۳ و ۱۴ هجری (۱۹ و ۲۰ میلادی) هنوز نتوانسته ایم در شعر و نثر آنچنان آثار عظیم و واقعاً بر جستهٔ ادبی بوجود آوریم که در قرن های ۴ تا ۸ هجری (۱۰ تا ۱۴ میلادی) پدید آورده بودیم. معنای این سخن چیست؟ معنای این سخن آنست که حداقل ۵۰۰ – ۶۰۰ سال و حداکثر ۹۰۰–۱۰۰۰ سال فاصلهٔ زمانی بسیار بزرگی است. مقتضیات و نیازمندیهای رشد و حیات جامعهٔ ما در آن ایام بکلی دیگر بود. فی المثل زمانی بود که خوشفکرترین و آزاده ترین ایرانیان برخی تعالیم عرفانی یا شیوهٔ رندی و قلندری (بقول حافظ: «شیوه خوشباشی ») یا تشیع و باطنیگری را سپری برای نبرد فکری و مقاومت روحی علیه تسلط بیگانگان و دست نشاندگان و اید ئولوژی های خادم آنها قرار می دادند. در آن ایام که نزاع های خونین فرق متکلمین از معتزله و اشاعره و فرق مذهب از ناصبی و رافضی و تعصبات دینی خشکمغزانه و مراعات سالوسانهٔ آداب و رسوم ملال آور مذهبی و غیره و غیره همه گیر بوده، جهان پرستی مولوی و اینکه مذهب عشق را جانشین مذهب ها می کرد و همهٔ افراد بشر را «یک گهر» میدانست و می گفت :

اختلاف خلق از نام او فتاد　　چون بمعنا رفت آرام اوفتاد

و یا می گفت :

از کفرو ز اسلام برون است نشانم

از فرقه گریزانم و زنار ندانم

یعنی نظریاتی که از باور او به وحدت وجود ناشی میشده، یا آزاد اندیش خیام و حافظ که زرق و ریای فقیهان و صومعه داران و زاهدان گمراه را بباد سخریه می گرفته اند و بر خورداری از زیبائیهای جهان را اندرز میداده اند، نقشی مترقی داشت و تموجات ارواح سر کش و طاغی و بند ناپذیر بود. ولی امروز، در شرای دیگر، همان آثار بویژه اگر بدون درک عمیق و مجزا از تحلیل علمی بررسی شود میتواند از جهت ایجاد روحیه های اتکالی و لاابالی، روش های بی بند و بار و طفیلی منشانه نقشی زیان بخش بازی کند.

یا فی المثل اندیشهٔ مجبوریت انسان و بلا اختیار بودن وی، اندیشهٔ قضا و قدر و سر نوشتی که در عالم ذر و روز الست معین شده است و این همه در آثار شعراء و نویسندگان ما تکرار شده، زمانی گریز گاهی بود از تحمیلات جامد شریعت و وسیله ای بود برای توجیه حریت واقعی انسان. خیام و حافظ استدلال می کنند چون هر چه بوده از ازل مقرر شده و خداوند ما را از همان دست که می پرورد می روییم[۱۸] پس گناه/ یعنی عشق به زندگی، طبیعت، بروی زیبا، نوشیدن شراب و لاقیدی در مراسم عبادت وطاعت/ اختیار ما نیست و زاهد که بما اعتراض می کند در حقیقت اعتراضش به اسرار غیب است:

مرا برندی و عشق آن فضول عیب کند

که اعتارض بر اسرار علم عیب کند .

و یا :

مکن بچشم حقارت نگاه درمن مست

که نیست معصیت و زهد بی مشیت او

---

۱۸) اشاره به این بیت حافظ:

نکن در این چمنم سرزنش به خودروئی چنانکه پرورشم می دهند می رویم

محتوی این فلسفه در آنروز نوعی طغیان انقلابی بسود وارستگی انسان، بسود زندگی، علیه تعالیم بقول مولوی «مرگ اندیشانه» بود[۱۹] ولی امروزه همین فلسفه بویژه اگر سطحی درک شود میتواند نقش بسیار نامطلوب ایفاء کند و وسیله توجیه روش اوباشانه و تنبلی و بی ارادگی و ضعف روحی قرار گیرد.

یا مثلاً زمانی ثنای پادشاهان و دیگر «ارباب بیمروت دنیا»که حمایت مادی و معنویشان شرط ضرور کار و فعالیت اهل علم و ادب بود، پدیده ای متداول و عادی شمرده میشد ولی امروز این پدیده ای ارتجاعی است. و از این قبیل نکات فراوان میتوان ذکر کرد. بهمین جهت درست است اگر گفته شود بین محتوی ادبیات قرون وسطائی (بخصوص در صورت درک سطحی آن) و نیازمندیهای کنونی معنوی جامعهٔ ما نوعی تضاد است.

ولی نه، تضاد نیست، اگر گنجینهٔ ادبی گذشته با تنقیح و تنظیم لازم و بنحوی که در جهت خواست تکامل معنوی جامعه است، در دسترس وی قرار گیرد. اندیشه های جان بخش، افکار انساندوستانه و خردمندانه و نکات و حکایت و داستانهای عبرت انگیز که پروندهٔ بهترین عواطف بشر دوستی و فداکاری در راه حقیقت و مردم است در این گنجینه بوفور وجود دارد و بخوبی میتوان از آن برای اعتلاء روح مردم و بوجود آوردن عواطفی سرزنده، امیدوار، راسخ و چالاک که لازمهٔ شرکت در پیکارهای بزرگ تاریخی است استفاده کرد. **اکنون باید ایرانی باور داشته باشد که بدون معرفت دقیق قوانین طبیعت و اجتماع، بدون نبردهای سخت و دشوار، بدون عملی هم بسته و متحد، بدون لجاج در هدف و امید کاهش نا پذیر بآینده، نمی توان در عرصهٔ تاریخ پیروز شد. تاریخ را برای کاهلان، پندارباقان، خود پسندان مستفرق در خویش، عشرت طلبان، منتظران معجزات غیب، نساخته اند. تاریخ تنها در مقابل معرفت مقتدران و اقتدار صاحبان معرفت تسلیم میشود نه در مقابل سرشک و آه و دعا و ندبه خواری و زاری. پرورش نسلی نیرومند و آگاه و زر مجو – این است محمل معنوی اجراء رستاخیز موفقیت آمیز. اگر ما هنوز در رستا خیز ملی خود فاتح نشده ایم مسلماً ضعف این محمل معنوی تأثیر داشته است. تاریخ ما به**

---

۱۹) در مثنوی در حکایت سیزده پیغمبر و مردم سبا ، اهالی سبابه آن پیغمبران می گویند :

طوطی قند و شکر بودیم ما مرغ مرگ اندیش گشتیم از شما

میلیونها روزبه نیازمند است که زندگی خود را به نبرد آگاهانه و پیگیرانه بدل کنند نه بخیالبافـان بنگی و هراسناکان عزلت گزین و ارثیهٔ ادبی کشور ما باید سهم خود را پدید آوردن چنین روحی ایفاء کند و کاملاً میتواند ایفاءکند.

ولی روشی که سردمداران معارف کشور ما دنبال می کنند غیـر از ایـن اسـت. گفتـیم زمـانی عرفـان و آمـوزش نـو افلاطونی که محتوی عمدهٔ آن بود از لحاظ برخی نکات مثبت که نطفه وار و بشکلی مبهم و مه آلود در بر داشت در برابر جهان بینی متعصبانهٔ عصر تکیه گاه ارواح آزاده و ژرف بین قرار مـی گرفـت و نـوعی حربـهٔ معنـوی در دسـت اپوزیسیون انقلابی جامعهٔ قرون وسطائی بود. از آن ایام قرنها گذشته و اولاً خود عرفـان در نـشیب تعـالیم خرافـی و اتکالی مضر در غلطیده و ثانیاً رشد جهان بینی بشری موجب پیدایش آنچنـان سیـستم اندیـشه هـای علمـی دربـارهٔ طبیعت و اجتماع و تفکر و رفتار انسانی شده است که در قبال آن آموزشـهای عرفـانی عتیقـه ای بـیش نیـست. آن عرفان قرون وسطائی اینک دیگر مرده ریگ پارینه نیاکان است که فقـط از جهـت بررسـیها و پژوهـشهای تـاریخی جالب است و نه بمثابه جهان بینی روز. ولی سردمداران معارف کشور طی چهل سال اخیر جدی بخرج داده اند تـا آن آموزش فرسوده را که در شرایط عینی کنونی ارتجاعی و منسوخ است در مغزها رخنه دهند و اندیـشهٔ مجبـور بـودن انسان (فاتالیسم) و مکتب رندی و قلندری خوشبشانه را نیز همراه آن در دلها جـایگزین سـازند و نـسلی را کـه بایـد بجنبد و بر زمد، به نسلی لا قید و تسلیم و بیکاره بدل سازند.

شادروان احمد کسروی که شیفتهٔ اعتلاء میهن خود بود این نکته را دریافته بود و به نبرد با فرهنگ نیریگ آمیز عصر بر خاسته بود. ولی خطای کسروی در آنجاست که وی در عین حال نقش تاریخی ایدئولوژی های قرون وسطائی مـا در دوران خود بدرستی درک نکرد و لذا متفکران بزرگ گذشته ما را که با جانی پر درد و دلی پر سوز بـسود انـسانیت اندیشده و قلم زده بودند بناروا بباد ناسزا گرفت. علل خذلان ایرانیان در قبـال ایلغـار مغـول بغرنجتـر از آنـست کـه شادروان کسروی تنها آنرا به شیوع اندیشهٔ عطارها و مولوی ها مربوط می سازد .

آری میتوان گنجینه ادبیات اندیشهٔ قرون وسطائی ما در مقطع نیازمندیهای جامعهٔ معاصر، با زبده کردن های هوشمندانه، از روی ذوق و متناسب، در اختیار مردم قرار داد و متون را تنها برای پژوهندگان ادبی و لغوی تدارک دید. اینکار از لحاظ دیگر نیز لازم است. در آثار منظوم و منثور ادبی کلاسیک مطالب فراوانی که از جهت خوانندگان متوسط امروزی و دانش آموزان و دانشجویان زائد، ملال خیز،منسوخ، بی جلوه و بی جاذبه است فراوان است. عرضهٔ این آثار بدین شکل و بدون توضیحات وسیع لغوی، ادبی، تاریخی، فلسفی و بدون حذف مدایح و نعمت ها، مطایبات و هزلیات و درازنویسیها و قلمبه گوئیها و حکمت بافیهای بیفایده و امثال آن، بهیچوجه سودمند نیست، علاوه بر آنکه دیوان هر قافیه پردازی که – با فرض مهارتش در تلفیق کلمات و ابیات – فاقد فکری دلنشین و طبعی جان افروز است، نباید محل اعتنائی زائد بر سزاوار قرار گیرد و اگر متون دو اوین فی المثل ارزقی ها، لامعی ها، هلالی جغتائی ها و نظائر آنها از جهت نیاز تاریخی قابل حفظ و تحشیه است، از جهت استفاده عمومی بهای خاصی ندارد و همان بهتر که تنها مهمترین آثار بر جسته ترین شعراء را نثر نویسان ما، آنهم با آن تنقیح و ترتیب و تنظیمی که ذکرش گذشت، در دسترس عامه و مورد استفادهٔ آموزندگان ادب پارسی قرار گیرد.

دربارهٔ ضرورت افزون تعلیقات وسیع و دقیق لغوی، ادبی ، تاریخی و فلسفی به مهمترین آثار سخنوران عمدهٔ ما ذکر یک نکته دیگر نیز ضرور است: ادبیات ایران اعم از منظوم و منثو از اصطلاحات علوم عقلی و ایمانی، اساطیر تاریخی و قصص دینی اشباع است و آن رشته های علوم و معارف قرون وسطائی که زمانی تدریس میشده، اینک بحق و بجا بوسیله علوم مثبتهٔ عصر ما از عرصه رانده شده است. طرز تفکر و منطق سخنوران ما بر جریانات عمدهٔ فکری عصر یعنی دین، کلام، عرفان، فلسفهٔ زمان خود متکی بود و قرآن و احادیث قدسی و نبوی و روایات مأثوره از امامان و عقاید و احکام و افکار متداوله در پایهٔ قضاوتها و احتجاجات آنان قرار داشت. آن جامعهٔ فئودالی ویژهٔ مشرق زمین با همهٔ طبقات و قشرها و زمره های آن که تا چند ده سال پیش در کشور ما کاملاً محفوظ مانده و جولانگاه فعالیت حیاتی و فکری ادیبان ما بود بسرعت سترده و محو میشود. اگر این عوامل را در کنار عامل کهنه شدن بسیاری از نکات زبانی و لغوی و اصطلاحات زبان فارسی و تأثیر نقش جدی تری که در گذشته زبان عربی در شیوهٔ نگارش پارسی داشته بگذاریم، آنوقت کاملاً روشن میشود که گسست معنوی عمیقی بین درک نسل معاصر و آتی ایران و

ارثیهٔ ادبی قرون وسطائی ما در کار پیدایش است. این وضع ضرورت مطلبی را که عنوان کرده ایم یعنی افزودن انواع توضیحات دقیق و مستند را به آثار ادبی از جهت لغوی، ادبی، تاریخی و فلسفی مؤکدتر میسازد[۲۰] و لازم می گرداند که برای جلو گیری از پیدایش و ژرف شدن این گسست معنوی از هم اکنون تدابیر اندیشیده شود .

دربارهٔ مسئلهٔ مورد بحث در این مقاله از آنجمله راجع بضرورت پرداختن بیشتر بارثیهٔ ادبی ایران در زبانهای ما قبل دری (پارسی باستانی اوستائی ، پهلوی اشکانی ، پهلوی ساسانی) و آشنا کردن مردم با آن، راجع بضرورت ترجمهٔ آثار عمدهٔ برخی از ایرانیان تازی نویس مانند ابن مقفع، ابوحیان توحیدی،ابوعلی مسکویه، غزالی، ثعالبی، ابوالفرج اصفهانی، بدیع الزمان همدانی و بسیار دیگر که آثار هر یک در زبان عربی از جلیل ترین آثار شمرده میشود و هموطنان اصلی آنان حق دارند از لذت این آثار بهره مند شوند و نیز ضرورت شناساندن وسیع ارثیهٔ ادبی ایران به جهانیان گفتنی هائی بود که بخاطر احتراز از اطناب از آنها بهمین اشاره گذرا اکتفاء میشود . آنچه که نوشته شده تنها فهرستی است از برخی اندیشه ها و آرزو ها در این امید که هم میهنانی با مایهٔ لازم و همت رسا از گوشه و کنار برای تحقق آنها و نیز تحقیق آنچه که خرد و ابتکار خود آنها در این زمینه حکم می کند، دست بعمل بزنند و دینی را که نیاکان و نسل حاضر بر گردن آنها دارند اداء کنند .

۲۰) یکی از کارهای سودمند که با بتکار برخی از پژوهندگان معاصر در زمینهٔ مورد بحث انجام گرفته است انتشار فرهنگهائی است مانند «راهنمای ادبیات » تألیف دکتر زهرا خانلری و «فرهنگ سخنوران» تألیف دکتر عبدالرسول ضیاپور و «فرهنگ لغات و تعبیرات مثنوی» تألیف دکتر سید صادق گوهرین . این قبیل اثار مسلماً کار آموزندگان ادبیات کلاسیک ما را تسهیل می کند .

بار دیگر درباره خط و زبان پارسی

I– مدخل

زبان پارسی دری که زبان پارسی کنونی ما ثمرهٔ تکامل و گسترش آتی آنست، باحتمال قریب به یقین در دورانهای اشکانی و ساسانی زبان گفتگو بوده ولی البته بدان نمی نوشته اند. چنانکه روشن است، زبان ادبی و مکتوب آن دوران زبان پهلوی بوده که نسبت به زبان دری کهن تر و بریشه های اوستائی و پارسی باستانی نزدیکتر است. مدارک تاریخی متعددی حاکی است که در دوران ساسانیان و مقارن فتح اعراب و سپس در دوران باصطلاح «دو قرن سکوت» زبان دری زبان مردم بسیاری از نواحی ایران (بویژه نواحی باختری و جنوبی و مرکزی) بوده است. پس از پیدایش نخستین سلسله های ایرانی در قرنهای سوم و چهارم هجری (مانند صفاریان و سامانیان و آل بویه و آل زیار و غیره) زبان دری توانست بر رقابت موقت زبان طبری غلبه کند و بزربان مکتوب و ادبی با خط عربی مبدل شود و بیکی از درفشهای خود بودگی قومی ایرانیان بدل گردد . خطاست اگر تصور شود که زبان پارسی نسبت بعربی تنها منفعل داشته و پذیرنده بوده است. تأثیر پارسی حتی قبل از فتوحات اسلامی در عربی بسیار است و نمودار آن تعدادی لغات فارسی است که حتی در قرآن دیده میشود و از جمله جلال الدین سیوطی در کتاب « الاتقان فی علوم القران» خود آنها را یاد آور شده است. بعلاوه زبان پارسی، صرفنظر از تأثیر لغوی، از جهت دستوری و بویژه از جهت ادبی اثرات عمیقی در عربی داشته است و تحول و تبادل سنن ادبی جاهلیت به ادب دوران خلفاء عباسی به میزان

زیادی تحت این تأثیر صورت وقوع یافته است و در این زمینه شاعران و نحویون ایرانی و ایرانی نژاد نقش نو آورنـده شگرفی داشته اند.

بررسی تاریخ تحول زبان دری که زبان امروزی ما و مردم تاجیکستان و افغانستان دنباله آنست و یافـت قـوانین ایـن تحول و ادوار آن و انگیزه های تحول ویژگیهای لغوی و دستوری و ادبی هردوران وظیفـه ایـست عظـیم کـه هنـوز بمعنای ژرف و فرا گیر این کلمه انجام نیافته است ولی مصالح انجام آن هر سال بیشتر گرد می آید و بتدریج زمینـه را برای تعمیم ها و استنتاج های بزرگ فراهمتر میسازد.

از آنجا که این زبان خواه در بسط و تکامل فرهنگ ما و خواه در توحید معنوی خلقها و اقوام ساکن فلات ایران نقش مهمی را ایفاء کرده و از مواریث گرانبهای مدنی ماست، وظیفه حفظ و آراستن و پیراستنش از اهم وظایف میهنی ما ایرانیان محسوب می شود.

نگارندۀ این سطور درباره زبان پارسی، گذشته مطالبی در مطبوعات مختلف نگاشته است. از آن جا که زبان پارسی در یک مرحله بغرنج گذار و تحول کیفی است، بازگشت به این مبحث، علمی است دارای توجیه، در کشور ما تا آنجا که مشاهده می شود یک سیاست علمی برای اداره آگاهانه سیر تکاملی زبان و تسریع این سیر در مجاری سالم و ضرور، وجود ندارد . تلاشهای انفرادی و یا گروهی جمعی از دوستداران زبان پارسی، هنـوز بمعنـای آن نیـست کـه در ایـن زمینه آن کار جدی که باید بشود، شده است، یا میشود.

زبان پدیده ایست بغرنج و شگرف که نقش قاطع را در تفاهم و آمیزش افراد جامعه، توراث و انتقـال فرهنگهـا، لایـه بندی و مجرایابی منطق و تفکر انسانی بدون ایفاء میکند و پیدایش شعور و خود آگاهی و مـدنیت انـسانی بـدون آن محال است. این یک پدیده اجتماعی ارگانیک و تحول یابنده است که از مراحل و منازل معین رشد و تکامـل عبـور میکند و در سطوح مختلف فونتیک، لغات و مصطللحات، صرف و نحو، سبکهای بیان و تحریر تبلوری بحدی حیـرت انگیز متنوع و رنگامیز می باید و بهمین سبب لازمه آموختن یک زبان تا حدی که بتوان بدان زبان گفـت و خوانـد و نوشت، جز برای اهل آن زبان که آن را از گهوراه تا گور در تکرار و تداوم می آموزند، تـلاش بـسیار جـدی در زمـان طولانی است و تازه هرگز آموزنده یک زبان بیگانه به سطح حاملان واقعی آن زبان نمی رسد.

از آنچه که گفته شد رابطه بین زبان و فرهنگ و تفکر روشن میشود. هر قدر زبانی ناقص تـر ، مـبهم تـر ، فقیـر تـر بهمان اندازه فرهنگ و تفکر را بی رنگ تر منعکس میکند و بر عکس. زبان فارسی که از زبان های پرسنت، نیرومند و پخته جهانی است و در نظامات کهن اجتماعی از عهده وظایفی که در برابرش بود نیک بر آمد، در عصر مـا، عـصر انقلاب اجتماعی، علمی و فنی، در صورتیکه بخودنجنبد بیش از پیش به افزار ناقصی برای تفکر و بیان بدل میگردد. زبان پارسی اکنون از همه جهات، در زمینه فونتیک، گرامر، لکسیک و از جهت دانشوراژه هـا (تـرمین هـای علمـی) دچار هرج و مرج شگرفی است که ناشی از سیر خود بخودی آنست. باید درباره مـشکلات زبـان و حـل آنهـا تـصور علمی روشنی داشت و براساس این تصور و حل علمی عمل کرد و زبان را آگاهانه در مجرائی که بسود تکامل سـالم و واقعی آنست سیر داد و به تکامل خود بخودی که همیشه با بیراهه ها و کژراهیها همراه است و طی زمان طـولانی بثمر میرسد بسنده نکرد .

طبیعی است که این قبیل مسائل را باید با تفصیل بیشتری در جزوات و کتب پرداخت ولی بحکم «ما لا یدرک کلـه لا یترک کله» میخواهیم فهرست وار نظر خود را درباه عمده ترین معضلات زبان پارسی و شیوه حل آن بیان داریـم. تا چه اندازه این گفتگو میتواند در سیر امور داخل کشور مؤثر باشد امری نیست که بتوان دربـاره آن نظـر روشـن داد، ولی بهر جهت مسلم است که هیچ تلاش و سخن بجائی در کارگاه زمان و تاریخ بی اثر نیست.

II– مسئله خط

مسئله خط غیر از مسئله زبان است ولی پیوند خط و زبان روشن است. خط تنها علامت گذاریهایی (سمیوتیک) برای زبان نیست بلکه ما بین واژه ها و قواعد دستوری زبان و خط طی زمان نوعی روابط ارگانیک بر قرار می شود که خود در خورد بررسی دقیق است. در اینجا ما با دیالکتیک شکل و مضمون سرو کار داریم و پیوند متقابل این دو مقوله نیز امریست و در هر مورد مشخص این پیوند دارای ویژگی هائی است.

خط کنونی فارسی مأخوذ و مقتبس از خط عربی است ولی ایرانیان آنرا با ذوق سته تیک خود ساز گار ساختند و آنـرا بسط و تکامل بخشیده اند. خط کنونی ما اعم از نسخ و یا نستعلیقی که امروزه نزد ما متداول است مسلماً خطی است

که در کنار یک سلسله معایب مهم، دارای مزایائی نیز هست. هزار سال است که فرهنگ مکتوب ما باین خط نگاشته میشود و طی این مدت آنچنان پیوند صمیم بین واژه ها و شکل خطی آنها پدید شده که گوئی آنها را از هم نمیتوان گسست. خط کنونی ما از جهت تند نویسی و تند خوانی بر خط لاتین که مدعی جانشینی آنست ترجیح دارد. در صورت تغییر خط ما دچار مشکلات بزرگی از جهت لاتینی بتدریج در بنیادی لغوی و صرف و نحوی زبان ما تأثیراتی خواهد کرد و زبان ما را از هیئت سنتی قرون وسطائی آن بیش از پیش و با سرعتی فزونتر خارج خواهد ساخت. یعنی بر آرکائیسم و کهنگی زبان ادبی کلاسیک ما بیش از پیش خواهد افزود. وقتی مثلاً سده ای از تغییر خط بگذرد (البته در صورتیکه تدابیر ویژه ای اتخاذ نشود و با پیگیری اجراء نگردد) نسل های آتی دیگر متون ادبی کلاسیک فارسی و با زحمتی بمراتب بیش از اکنون خواهند فهمید. چنانکه ما اکنون زبانهای ایرانی پیش از اسلام را جز از راه آموزش مخصوص آن زبانها، نمیتوانیم درک کنیم. این گسست فرهنگی خود عیب بزرگی است. تجربه ترکیه واقعی بودن این خطر را نشان میدهد: نسل کنونی ترک بزحمت میتواند از اشعار و آثار شاعران و نویسندگان متأخر خود که پیش از تغییر خط می نوشته اند، بدرستی و آسانی استفاده کند. زیرا خط در بنیاد لغوی و صرف و نحوی زبان ترکی اثرات فروانی بجای گذاشته یعنی آنچه را که برای وی متناسب بوده برداشته و آنچه را که برای وی نامناسب بوده فرو گذاشته است.

لذا تردید برخی از ادیبان ما درباره تغییر خط تردیدی بجا و دارای پایه های منطقی است، ولی علیرغم همه این ملاحظات حکم قاطعی که میتوان داد چنین است : با وجود معایب و خطرات جدی تغییر خط، از آنجا که مزایا و جهات مفنی بمراتب چربنده تر است، لذا باید **مسلماً و مسلماً** باین اقدام دست زد. جای شک نیست که این عمل باید با تدارک سنجیده و با مراعات شیوه تدریج انجام گیرد و برای آن باید نقشه منظم و برسی شده ای داشت. خط جانشین خط کنونی باید خط لاتین باشد نه خطهای ساختگی یا خطوط متداول دیگر زیرا خط لاتین در علائم سمبولیک ریاضیات، شیمی، فیزیک و علوم دیگر رخنه کرده و باید نو آموز را از اینکه مجبور باشد در جریان تحصیل خطوط مختلفی را فر گیرد حتی المقدور فارغ ساخت. نوعی از خط که ترکها برای خود بر گزیده اند و در خاور شناسی سنت داشته برای ما نیز با برخی تغییرات مناسب است.

تغییر خط علاوه بر تهسیلات عمده که در درست خوانی و درست نویسی ایجاد میکند، بتدریج به هرج و مرج موجـود در تلفظ کلمات و املاء آنها و نیز در قواعد صرف و نحوی خاتمه خواهد داد و بعامل تنظیم کننـده مهمـی در حیـات داخلی زبان بدل خواهد شد.

هیچگونه اصلاح آگاهانه ای در تکامل زبان بدون اصلاح خط نمیتواند جدی و اساسمند باشـد. هـر کـار بـرا در ایـن زمینه باید از همین جا آغاز کرد.

III– دانشواژه ها

ما معادل پارسی «دانشواژه » را برای الفاظ اروپائی «ترمین» و «ترمینووژی» بر گزیده ایم. دانشواژه یعنی مقولات و اصطلاحات علوم طبیعی و اجتماعی و تکنیک که در دوران ما با سرعتی حیرت انگیز و در جهات بسیار بسیار متنـوع در حال بسط است و بیش از پیش نسج عمده زبانها و رشـته اندیـشه هـا را تـصرف میکنـد و زبـانی دقیـق و دارای محتوی عینی را جانشین زبان مبهم و فاقد محتوی عینی میسازد.

مسئله بر سر آن نیست که ما زبان کنونی پارسی را ازلغات عربی و دیگر واژه های خارجی بپیرائیم یا سـبک قـدما را در فارسی نویسی دنبال کنیم و فضیلت خویش را با ردیف کردن الفاظ عربی نمایان سازیم. این مسئله دورغینی است که طی سده اخیر در کشور ما طرح شده و کوهی کتاب و مقاله در اطراف آن نگاشته شده است. مسئله بر سر آنـست که ما زبان فارسی را که علاوه بر صدماتی که از انحطاط مدنی قنرهای اخیر تاریخ کشور ما دیـده، اصـولاً از جهـت نسج لغوی و قدرت مانور صرف و نحوی خود، زبانی است بطور عمـده قـرون وسـطائی، چگونـه ا مقتـضیات عـصر جوشان تکامل علم و فن، عصر انقلابات دورانساز اجتماعی موافق سازیم و آنرا به افزار شایسته یک تفکر دقیق بـدل کنیم آنرا بسطح معادل دقیق مهمترین زبانهای خارجی امروز برسانیم.

کسانیکه با ترجمه متون علمی و یا ادبی از زبانها مهم جهـان ماننـد انگلیـسی، روسـی، فرانـسه، آلمـانی، ایتالیـائی، اسپنیولی و غیره بزبان فارسی سرو کار دارند، در جریان ترجمه گام به گام احساس میکنند که در وجود زبـان فارسـی کنونی افزاری نامناسب، نارس، بدون قدرت مانور، فاقد ذخیره لازم لغوی، مبهم سرو کار دارند کـه نمیتوانـد مجـرای

خوبی برای انتقال محتوی واقعی این زبانها بـه فارسـی باشـد. لـذا مترجمـان ایرانـی بایـد در جریـان ترجمـه پایـه «خلاقیت» را تا حد لغت سازی و یا گاه «سـاخته کـاری» ار روی ناچـاری در متـون اصـلی برسـانند و گـاه نیـز بـا «ماستمالی» و «از زیرش در رفتن» ها به نحوی از انحاء مطالب را منتقل کنند. زبانهای مهـم جهـانی دچـار چنـین مشکلاتی نیستند آنها میتوانند عین مطالب را بی کم و زیاد و با دقت عملی لازم از یکـدیگر مـنعکس سـازند. زبـان فارسی، هر قدر مترجم دقیق، با وسواس و در کار خود وارد و عالم باشد، حربه لازم را در اختیار وی قرار نمیدهد.

لذا مسئله مرکزی تکامل زبان فارسی اکنون مسئله دانشواژه هاست. دراینجا ما دو راه در پیش داریم. یا عین دانشواژه ها را از «زبان اروپائی » (کدام زبان و براساس چه تلفظی؟!) بگیریم و فارسی را از هزارها واژه اروپائی کـه از جهـت فونتیک با نسج آن ناسازگار است بیانبائیم. یا آنکه برای آنها معادل سازی کنیم. این معادل سازی نیز میتواند بدو نحو باشد: یا ایجاد معادل های تماماً فارسی (باصطلاح بفارسی سره) و یا ایجاد معدال های عربی.

هیچکدام از این راه حل ها را نمیتوان مطلق کرد و دربست پذیرفت بلکه بایـد راه حـل مختلطـی ا قبـول کـرد. مـا میتوانیم بسیار از دانشواژه های اروپائی را عیناً بپذیریم، چنانکه عملاً نیز همـین کـار را کـرده ایـم (بـویژه در رشـته تکنیک معاصر). ما همچنین میتوانیم معادل سازی کنیم. این معادل سازی بنظر اینجا ترجیح دارد زمانی انجام گیـرد که معادل متناسبی در زبان موجود نیست. ترجیح دارد که این معادل سازی واژه های اصیل فارسی باشد ولی در ایـن امر ابداً و اصلاً تعصبی نباید داشت. اگر ایجاد یک ترکیب فارسی رسا و شیوا و خوشاهنگ دشوار باشد میتوان ترکیب عربی مناسب و ساده ای (که غلیظ و قلمبه مانند «میزان الضغله» و «عظم قص» نباشد) ایجاد کـرد ف نبایـد از آن پرهیز داشت .

امریکه بطور قاطع و بی برو برگرد باید انجام گیرد عبارتست از: (الف) تنظیم فهرست دقیق و جـامع دانـشواژه هـای علوم طبیعی، اجتماعی و فنی، (ب) انتخاب معادل فارسی برای آنها، (ج) یکسان ساختن متون بر اساس ایـن معادلهـا از مبداءِ معین تاریخی و خاتمه دادن بوضع کنونی که انواع معادلها برای یک مفهوم متداول است.

در امر ایجاد معادل ها علاوه بر دانشمندان، باید مترجمان پرکار و پر ثمر شرکت کنند و مشکلات مشخص خویشرا بیان دارند. تبدیل زبان علمی و فنی فارسی به زبان معادل زبانهای مهم و دقیق اروپائی یک وظیفه مبرم روزاست. اجراء این وظیفه یک تحول کیفی در زبان ایجاد خواهد کرد و آنرا در پله ی تکاملی بالاتر قرار خواهد داد[۲۱] .

VI –کار واژه ها

«کار واژه » یا فعل عنصر بسیار متحرک و فعال در نسج زبان است و ضعف آن موجب ضعف عمومی ارگانیسم زبانی است. متأسفانه وضع در فارسی کنونی چنانست که ذخیره افعال بسیط بسیار محدود است و باید بکمک مصادر معین افعال ترکیبی ساخت . قدرت مانور افعال ترکیبی کم است و لذا از نرمش جملات و تنوع و سایه روشن مفاهیم در آن کاسته می شود.

وضع در زبان پهلوی چنین نبود. بسیاری از مصادر مرکب اامروزی در آن زبان مصادره بسیطی داشت که بکمک پی افزودها رنگامیزی فصیح و رسایی بزبان میداد[۲۲].

وضع کارواژه ها حتی در فارسی دری در در دوران اوج و رونق آن چنین نبود. در آثار ادبی پارسی بویژه آثار منظوم مصادر فراوانی است مانند: «اوساندن » (طمع کردن)، «پساویدن »(لمس کردن)، «بسائیدن » (مایل بودن)، «خلنجیدن» (بناخن کندن)، «زنجیدن» (نوحه گری کردن)، «فرو مولیدن » (غفلت کردن)، «نوئیدن » (نق نق کردن) و غیره که اکنون بکلی متروک شده. حتی مصادر فصیح و غیر متروک مانند: خلیدن، سنبیدن، سکالیدن،

۲۱) درباره دانشواژه ها همچنین رجوع فرمائید به حاشیه بند VIII همین مقاله .

۲۲)بعنوان مثال:وینتارتن (منظم کردن)، ویندیتن (بدست آوردن – کسب کردن)، دسیتن (شکل دادن – شکل گرفتن)، اناختن (خراب کردن)، کریتن (قالب ریزی کردن، آهوکنبتن (معیوب کردن)، انامیتن (تعظیم کردن)، یوجیتن (مربوط و متصل کردن)، برهنیتن (مقدر داشتن – احداث کردن)، چندنیتن (بحرکت ئرآوردن)، چاشتن (با خبر کردن)، ویتاشتن (ترک کردن)، اپسهیتن (منهدم کردن) و بسیار و بسیار دیگر. این ها در فارسی دری نمانده است، البته گاه واژه هایی ار آنها بارث باقی است ولی مقام و دامنه عمل معنوی خود را از دست داده است. مثلا از مصدر دسیتن تنها پی افزود «دیس» باقی مانده (مثلا تندیس) و از مصدر «چندنیتن» اسم مصدر چندش باقی است و از مصدر آهوکنیتن «آهو» بمعنای عیب در فارسی دری آمده است و از مصدر «بورژیتن» واژه «برز» در «فرو برز» به کار می رود و از مصدر «انامیتن» واژه نماز باقی است. مصدر ویندیتن با واژه to win انگلیسی و gewinnen آلمانی همریشه است.

بالیدن، ستردن، زدودن، شکیفتن ، شیفتن، انباردن، درنگیدن، آلـودن، سـپردن، کاسـتن، فـزودن، سـتهیدن، ژکیـدن، ستودن ، ستیزیدن، برازیدن،آگاهانیدن، انگاشتن، چمیدن،گرائیدن، گداختن و غیره و غیره و غیره در زبانی کنونی مـا مورد استعمال بسیار محدود و نادر دارند و بجای آنها مثلاً سیخ زدن، سوارخ کردن، مشورت کردن، رشد و نمو کردن، محو کردن، پاک کردن، صبر کردن، عاشق شدن، انبار کردن، تأمل کردن، مملو کردن، لگدمال کردن، قرقر کـردن، مناسب بودن، مطلع کردن، فرض کردن، تفرج کردن، متمایل بودن، ذوب کردن و غیره بکار میرود و حتی کار بجائی رسیده است که جای گریستن گفته میشود گریه کردن!

احیاء مصادر بسیط اعم از متداول یا متروک و بسط دامنه استعمال آنها و داشتن معـادل بـرای عمـده تـرین مـصادر زبانهای مهم جهان، یکی از اموریست که باید بتدریج در فارسی انجام گیرد. این البتـه کاریـست دشـوار و لازمـه آن اقدام جمعی نویسندگان در طی دورانهای طولانی است تا بازگشت به مصادر بسیط یا مصادر ترکیبی خوش پیونـد را که با سر افزودها ایجاد میشود (مانند درگذشتن، برخوردن، جازدن، وازدن، تن زدن، بر شمردن، باز نمودن، بر ساختن، در انداختن، در افتادن و غیره) متداول است . نخستین گام در این راه تنظیم واژه نامه مخصوص از مـصادر اسـت و سپس رخنه مصادر بسیط در کتب درسی و کنترل استعمال آنها در انشاء های مدارس و مطبوعات.

روبراه کردن مصادر موجب ایجاز زبان میشود. مثلاً در فارسی دری میگفته اند «امیر بر نشست » بجای آنکه بگوینـد «امیر سورا بر اسب شد » یا « او را بر کشید» بجای آنکه بگویند «به او ارتقاء مقام داد» و غیره .

V – لفظ عوام و زبان ولایات

در کنار زبان رسمی و «منشیانه» ادبی، در کشور ما، در کالبد زبان پارسی و یا بطور کلی در چار چوب زبانهای ایرانـی «زبانهای» دیگری نیز وجود دارد. از آنجمله است ژارگنی که آنرا بنام «لفظ عوام » در مقابل «لفظ قلم» میگذارنـد و مردم ساده شهر ها بدان تکلم میکنند. لهجه ها و زبانهای ایرانی متداول در ولایات که برخی از آنها مانند مازنـدرانی

(یا تاتی)، گیلکی، طالشی، لری و بختیاری، سمنانی دارای ویژگیهای لغوی و دستوری بسیارند و بعضی مانند کردی و بلوچی خود بصورت یک زبان ملی تکامل یافته و می یابند نوع دیگر این پدیده است.

مسئله اینجاست که باید دیواره های مصنوعی بین لفظ قلم و زبان منشیانه و لفظ عوام ویران ساخت. اینکار مدتهاست شده است . از زمان قائم مقام وامیر نظام گروسی کار برد برخی از مصطلحات عامه در زبان ادبی مرسوم گردیده. دهخدا ، جمال زاده و هدایت اینکار را با پیگیری بیشتر انجام دادند. اکنون دیگر نسج زبان ادبی از مصطلحات عامه، بویژه متداول در تهران، انباشته شده و از این جهت زبان برد کرده است.

زبان عامه دارای مختصات فراوانی است، از جمله این خصیصه که متضمن انواع لغات و تعابیر دقیق برای بیان حالات روحی و نامگذاری اشیاء و حرکات مشخص است و برخلاف زبان منشیانه ساخت دربارهای صفوی و قاجاری که در آن «نو آنس» و سایه روشنهای دقیق اندک و مبهمات و کلی بافیهای بی شخصیت و تکرار مکررهای بی محتوی زیاد بود، زبان عامه، در زیر فشار خود زندگی، رسائی شگرفی در چار چوب بیان مطالب نیاز خویش کسب کرده است.

اما در مورد فروشکاندن دیوار بین زبان ادبی و زبانها و لهجه های ایرانی مردم ولایات، این امر هنوز در مراحل آغازی است. نویسندگان معاصر مانند صادق چوبک، سیمین دانشور، محمد علی افغانی و دیگران بدینکار شروع کرده اند ولی آنچه که شده بهیچوجه کافی نیست. در زبان ولایات بویژه ذخیره بسیار گرانبهائی از نامگذاری مشخص برای گیاهان، جانوران، و محصولات و اشیاء مورد مصرف وجود دارد که نظیر آنها در زبان ادبی نیست. ادیب طوسی در «فرهنگ لغات باز یافته» (که آنرا نمیدانیم به چه جهت بعنوان «ذیلی بر برهان قاطع» نشر داده) کوشیده است تا پاره ای از لغات و مصطلحات آشتیان، لنگه، بختیاری، بروجرد، بوشهر، تنکابن، توسرکان، جهرم، مشهد ، خلخال ، زنجان، سیستان، شمیرانات گیلان، مازندران، کرمان، گرگان، لاهیجان، نطنز، نیشابور، سمنان، یزد و غیره را گرد آورد. این کار بعنوان آغاز مشکور است. ولی این کاریست که باید با اسلوبی منظم همراه با دقت بیشتر عملی انجام گیرد.

باید بتدریج اینهمه نامهای زیبا که برای درختان، گلها، مرغان، ماهیان، پدیده های طبیعی، اثـاث زنـدگی و غیـره در زبان و لهجه های ولایات وجود دارد ولی زبان ادبی فاقد آنهاست، وارد زبان ادبی شود و زبان از توسل شـرم آور بـه عبارت «نوعی درخت است»، یا «نوعی پرنده است» و امثال آن نجات یابد و بر غناء رنگینی، تنوع، نـرمش و قـدرت مانور خود باز هم بیافزاید.

VI – درست نویسی و درست گوئی

یکی از مشکلات کنونی زبان درست نویسی و درست گوئی یا بنا باصطلاح متداول املاء و تلفـظ صـحیح اسـت. در این زمینه یک هرج و مرج واقعی و گاه خنده آور وجود داد. ما قصد بررسی تفصیلی این مسئله را نداریم و بـا جمـال یاد آور میشویم که برخی تصور میکنند صرف و نحو عربی و تلفظ فصیح عربـی تنهـا مـلاک واقعـی بـرای درسـت نویسی ودرست گوئی در مورد آن واژه های عربی است که در فارسی متداول است و متأسـفانه گـاه تـا ۶۰ – ۷۰ در صد زبان ما را در ربقهٔ تصرف خود دارد. برخی نیز شیوه املاء و تلفظ کهن و سنتی متداول در پارسی دری را مـلاک قرار میدهند. در این برخوردها نوعی محافظه کاری و آکادمیسم جامد دیده میشود، زیرا اصل تحول پـذیری زبـان در تمام شئون آن از جمله در املاء و تلفظ و نیز اصل استقلال زبان فارسی از عربـی و تمـایز کیفـی فارسـی کنـونی از پارسی دری فراموش میگردد. بهمین جهت تلفظ متداول در نزد خود حاملان اصلی زبان که تنها ملاک واقعی اسـت اساس قرار نمیگیرد و مضحکاتی در تلفظ پدید میگرد که نویسنده فقید هدایت آنرا بشوخی «تُحریک بَذاق» (بجـای «تحریک بذاق» که صحیح است) مینامید. در رادیو و تلویزیون دولتی مشخص غالباً به این شیوه خنده آور و فـضل فروشانه «تحریک بذاق» بر خورد میکند .

اگر خط فونتیک جانشین خط نیمه ایدئو گرامیک کنونی ما بشود مسئله درست نویسی و درست گوئی در فارسـی بنـا گریز حل خواهد شد ولی چار چوب خط کنونی حل این مسئله با مشکلات بزرگی روبرو است[۲۳] .

۲۳) بعنوان مثال در فارسی کنونی بسیارند کلماتی که به دو شکل یا حتی سه شکل تلفظ میشوند و همه تلفظها مجاز تلقی میشود و سلیقه ها در اطراف صحت یکی از تلفظ ها مختلف است مانند: گواه و گواه، تهی و تهی، آوردن و آوردن، بستر و بستر، کافر و کافر، آخر و آخر، بازرگان و بازرگان، ابریشم و ابریشم، دریغ و دریغ، شمال و شمال و شمال، هجده و هیجده و هژده، برومند و برومند، بشنو و بشنو، و غیره

راه منطقی حل هرج و مرج موجود در عرصه درست نویسی (ارتو گرافی) و درست گوئی (ارتوئه پی) آنست که مجمع ذیصلاحیتی قواعد این کار را در مورد فارسی کنونی روشن کند، ضوابط و ملاک های لازم را بیابد ، مشکلات و مسائل مورد تنازع و بحث را حل نماید و در کتب درسی و نشریات این مقررات را بشکل یکسان وارد سازد. نویسندگان «دائرۀ المعارف فارسی »(بسر پرستی غلامحسین مصاحب) خود رأساً باین کار دست و قواعد دست نویسی و نقطه گذاری (سجاوندی) فارسی را تنظیم و آنرا با دقت نسبتاً زیادی در اثر حجیم خود مراعات کرده اند. شاید این تنها اثر چاپ شده پارسی است که در این حد بالا و در خورد تحسین فرهنگ زبانی نشر یافته باشد ما نمیخواهیم آنچه را که این مؤلفین مقرر داشته اند دربست تأیید کنیم، ولی شیوه کار آنها که شیوۀ معاصر کار است مورد تأیید ماست[۲۴].

اکنون بتعداد مؤلف در ایران شیوه خود سرانه نقطه گذاری مرسوم است که در کنار هرج و مرج در املاء و تلفظ،عرصه دیگری از آشفتگی را نشان میدهد.

و نیز بسیار کلماتند که در املاء آنها اشکال مختلف بکار میرود مانند: دوچار و دچار، کومک و کمک،اسماعیل و اسمعیل، اجرای و اجراء، اعلی و اعلاء، بولهوس و بوالهوس، سگانه و سه گانه، غلتیدن و غلطیدن، تهران و طهران، هوله و حوله و غیره .

درکتاب «در مکتب استاد» که مجموعه ایست از جوابهای شادروان سعید نفیسی به برخی سئوالات رادیوی ایران نمونه های بیشتری گرد آمده است.

۲٤) یکی دیگر از کارهای با ارزش مؤلفین «دائره المعارف» که در متن از آن یاد کردیم ایجاد معادل های خوب برای دانشواژه هاست که درباره آنها در همین مقاله سخن گفته ایم. از آنجمله است معادل های زیرین: روانه (سیاله)، خرده سیاره (آستروئید)، پیچه (سپیرال)، سودگری (ئوتی لی تاریسم)، برگیدن (Follution در زمین شناسی)، سنگ آذرین (Igneous rock) گدازه (ماگما)، پوره (نوزاد حشارت)، سنگال (Concretion)، شتابگر (دستگاه مسرعه، در آلمانی Beschleuniger)، نماد (سبول)، تکانه (امپولس)، گرانش (جاذبه)، دما (Température)، چگالگر (کندانساتور)، دگروشی (متامورفوز)، تک گانی و چند گانی (مونو گامی و پلی گامی)، زمستان خوابی (Hibernation)، درون خودی و برون خودی (ذهنی وعینی)، جاگاه (Continuum) ، نهشت (ته نشین فلزات)، ریخت شناسی (موروفولوژی)، کار بسته (مثلا «ریاضیات کاربسته » Applied یا Appliqué، روشنسازی تنویر با برق)، افروزه (سیمهای داخل لامپ)، خاوند (سینور)، آبریز (حوضه) ، رنگیزه (Pigment)، رانه (Drift)، راستگر (Rectifier)، را زوری (میس تی سیسم)، پیدا گر (Detector)، همجا (ایزوتوب)، دوزیستان (ذوحیاتین)، دور سنج (تله متر)، دمانگار(ترموگراف)، دگوارگی(Allotropy)، آبرفت (Alluvial)، دریا زن (راهزن دریائی)، درد پی (نورالژی)، شارمند (Citoyen , Citizen) ، فرازا (ارتفاع)، خورند (ظرفیت)، کاربان (دیسپچر)، شمالگان و جنوبگان (آرکتیک و آنت آرکتیک)، پیام (Signal در شمارگرهای الکترونیک)، پرتابه (پروژکتیل)، پرانه (Missile)، پادگن (آنتی کور – جسم خارجی)، آذرگوی (Bollide نوعی شهاب)، بسپار (Polymere)، بسامان و نابسامان (منظم و غیر منظم)، سازواره (ارگانیسم)، سوخت و ساز (متابولیسم) و بسیاری دیگر.

نوسازان در این دائرۀ المعارف با جسارت منطقی ترکیباتی ایجاد کرده اند که از حدود مراعات محافظه کارانه قوانین زبان خارج است. مانند: برقاطیس (الکترومانیتیک)، برقش (الکتریفیکاسیون)، اکسایش (الکید اسیون) ، یونش (یونیز اسیون) و غیره

از نوسازان دیگری که کار خود را با نظم و وقوف بموضوع انجام میدهند باید از دکتر ا.ح آریانپور نام برد که بویژه معادلهای دانشواژه های فلسفی را گرد آورده است. ظاهراً درباره دانشواژه های برخی از علوم هم اکنون جزواتی نشر یافته است که نگارنده متأسفانه ندیده است.

VII – مشکلات سمانتیک و دستور زبان

مشکلات مربوط به لغات فارسی، حدود و معانی آن، قواعد تحویل و ترکیب لغات (دستور زبان) نیز از مشکلات یاد شده کمتر نیست و آشفتگی در این زمینه ها نیز بحد اعلاست. مرزهی لغوی زبان روشن نیست. علیرغم کوشش فوق العاده ارزنده و شادروانان دهخدا و دکتر محمد معین و با تصریح سپاسی که پارسی زبانان نسبت باین استادان خدمتگزار دارند ، هنوز هم ما فاقد یک فرهنگ تفسیری جامع و متقن درباره لغت فارسی هستیم و نیز علیرغم کوشش پژوهندگان با صلاحیتی مانند بهار، قریب، همایون فرخ، همائی، دکتر خانلری، دکتر احمد شفائی و دیگران در زمینه تنظیم و تنسیق قواعد دستوری زبان فارسی، ما هنوز از این جهت نیز دچار سر در گمیهای بسیاریم.

روشن است که در آغاز باید کار تدارکی وسیعی بصورت تک نگاریها برای بررسی لغات و قواعد دستوری مهمترین آثار ادبی ادوار گوناگون تاریخ کشور ما انجام گیرد. در این زمینه آثار جداگانه و گاه بسیار با ارزشی (مانند اثر دکتر شفیعی درباره مختصات دستوری شاهنامه فردوسی) نشر یافته ولی این کوششها منظره ساز نیست. در زمینه ریشه شناسی فارسی کار هنوز در مقدمات است. در فرهنگ های فارسی هنوز «منسوخ » و «معمول» و نیز «کهن» (ارکائی) و «نوسازانه» (نئولوژیسم) از هم متمایز نشده است. تحویل تاریخی محتوی سمانتیک لغات بررسی نگردیده است و غیره. اینجا عرصه پژوهش و کاوش سخت فراخ است. اگر رژیمی خلقی و متکی بشیوه کار دور نمادار و علمی در ایران بر سر کار بود میتوانست این وظایف را در سنوات معدود انجام دهد، ولی از آنجا که در کشور ما فرهنگ دچار سیر پر اعوجاجی است، کوششهای فرهنگ عقبه دار و متشکل در این زمینه دیده نمیشود و ما آثار ارزشمند جداگانه را مرهون ابتکار و فداکاری مؤلفین با قریحه ای هستیم که گاه با خرید انواع رنجها که با خرید انواع رنجها یک تنه بسراغ اجراء وظیفه ای میروند که تنها از عهده یک جمع متشکل و نقشه مند بر آمدنی است. این ایرانیان همان ایرانیان هستند که در سده های نخستین تسلط اسلام برای تنظیم و تنسیق لغت، صرف و نحو، و ادب زبان عربی بآن کوششهای ارجمند و پر ثمر برخاستند و زبان عربی را باوج شگرفی در دوران خویش رساندند و آنرا به

افزار شایسته بیان دقیق ترین مطالب حکمی و دینی و علمی بدل کردند. اینک برای پرورش زبان مادری خویش اگر برایشان میدان و وسایل کار و رهنمود درست و اسلوب علمی و نقشه دور نمائی آماده باشد مسلماً نبوغی کمتر از پارینه ندارند.

VIII– عرضه داشت ادب فارسی

برای اینکه فهرست شتابان مسائل و معضلات را تکمیل کنیم سخنی چند درباره شیوه عرضه داشت ارثیه ادبی پارسی بیان داریم .

تردیدی نیست که انتشار متون انتقادی آثار منثور و منظوم فارسی با مقدمات تحقیقی و حواشی و تفسیر های لغوی و تاریخی و فکری که در دهه های اخیر در ایران و خارج از ایران بوفور انجام گرفته امریست فوق العاده ضرور ، ولی مسلماً عرضه داشت آثار ادبی منظوم و منثور تنها بصورت این متون به جامعه کاریست خطا .

این متون انتقادی باید بعنوان متون آکادمیک در نسخ معدود که مورد نیاز جهان علم است چاپ شود، ولی برای عامه مردم باید معتبر ترین آثار ادبی نثر و نظم دست چین گردد و هر اثری نیز فقط در آن بخشهایی نشر یابد که واجد ارزش بزرگ هنری و متضمن مطالب و افکار سودمند است و اکسیر زندگی و جنبش است نه تریاک لختی و مرگ.

گناه ره نباید پوشاند و باید اعتراف کرد که آثار ادبی ما انواع افکار منحط یا فاسد مانند مدیحه های چاپلوسانه، عقاید مضحک خرافی،اغراقهای ابلهانه، شکوه و ناله های روح شکن، اندیشه های مرتاضانه و درویشانه ناسالم، توصیف عشقهای غیر طبیعی، طنز ها و هجوهای زشت، فضل فروشیها و لفاظیهای لوس و تو خالی، عربی بافیهای ثقیل، اطناب های ملالت بار انباشته است و انتقال این مرده ریگ ناسزاوار که محصول ادبارهای زمانه، دورانهای خونین و جبر و ستم، سر گشتگی و جهالت است به نسل معاصر چه معنی دارد؟

لذا عرضه داشت آثار ادبی با تنقیح، همراه با توضیح های رسای لغوی ، تاریخی، ادبی و فکری، بنحویکه کاملاً متن را بر خواننده امروزی روشن سازد، تنها کاریست سودمند است. ادیبان ما گاه به دشواری زبان آثار کلاسیک ما و

تفاوت بسیار فراوانی که آن زبان (فی المثل زبان کلیله یا حتی زبان گلستان) با زبان متداول امروزی ما یافته توجه لازم را معطوف نمیدارند. مثلاً درک غزلیات حافظ که با انواع اصطلاحات ان دوران مانند «روی دیدن »، «اهی بدون بودن»، «در کار آوردن »، «دم دادن»، « انگشتری زنهار»، «میر نوروزی »، «پیشانی»، « پای ماچان»، «راوق» و دهها و دهها اصطلاح منسوخ دیگر انباشته است بدون توضیح لغوی و تاریخی آنها محال است . مثال می زنیم : حافظ میگوید :

زنقشبند قضا هست امید آن، حافظ

که همچو سرو بدستم نگار باز آید

درک معنای این بیت امروزه بدون دانستن معنای «نقشبند» و یکی از معانی «نگار» که در زمان حافظ متداول بوده برای فارسی زبان امروزی محال است .

نقشبند کسی بوده که در حمام با حنا در روی دست و پا نقش هائی مانند سرو یا گل و امثال آن می گذاشته است. نگار هم یعنی نقش و «نگار بر دست نهادن» یعنی حنا گذاشتن دست. عطار میگوید:

شیر مرد همه جهان بودم عشق بر دست من نگارنهاد

یعنی شیر مرد جهان بودم ولی عشق «دست مرا توی حنا گذاشت» و مرا اسیر و پا گیر کرد.

طبق این توضیح معنای شعر حافظ و تناسبی که بین کلمات «نقشبند »، «سرو»، «دست» و «نگار» وجود دارد روشن میگردد. البته در شعر حافظ با لفظ نگار بازی ظریفی شده و نگار در اینجا بمعنای یار و معشوق است.

این شعر در زمان حافظ ساده و مفهوم بوده است. امروز بدون توضیحات لغوی مفهوم نیست و آرکائیسم زبان آنرا برای نسل معاصر مبهم ساخته است.

در گذشته مشاغلی بوده مانند «بندار ، «دستوری »، «نخلبند»، «آینه دار»، «لعبت باز»،« نقشبند»، «مغمز» و غیره که در ادبیات ما به انحاء گوناگون از آنها یاد شده است و اگر کسی نداند که این مشاغل چه بوده است، ایهام گویندگان ما درباره آنها نا مفهوم میماند.

علاوه بر الفاظ آراکائیک، بقدری اشارات گوناگون به قرآن و حدیث، اساطیر و حکایت تاریخی، اصطلاحات علوم متداول عصر، عقاید عرفانی و فلسفی و غیره در ادبیات ما وجود دارد که بدون اطلاع از مسائل مورد اشاره درک بسیاری از مطالب غیر ممکن میشود. شادروان فروزانفر در تفسیری که بر کتاب مثنوی مولوی نگاشته نمونه خوبی از توضیح این متون عمده کلاسیک را بدست داده است. نظیر اینکار باید در مورد همه متون بغرنج کلاسیک ما در خورد چنین تفسیرهائی است بشود. در این زمینه کارهای جداگانه ای که برخی بسیار با ارزشند شده است، ولی هنوز اینکار بحد کافی و وافی انجام نپذیرفته است.

د مورد ارثیه ادبی ما نکته در خورد ذکر دیگر عبارتست از ضرورت یک تجدید ارزیابی درباره آثار شعر و نثر. امروز ما با آشنا شدن با آثار گرانبهائی مانند «سمک عیار» و «ادب نامه » می بینیم که نویسندگان گمنام این آثار، موافق استنباط امروزی ما از «اثر هنری»، نوشته هائی بمراتب عالیتر از مثلاً «مقامات حمیدی» که در ادب سنتی ما حق اهلیت یافته است، ایجاد کرده اند. بر پایه استنباط امروز ما درباره آثار هنری قضاوتهای سنتی متداول درباره شعرا و نویسندگان ما و آثار جداگانه آنان بناچار سخت تغییر میکند. اگر گذشتگان زمانی مثلاً زبان عبد الحمید منشی را در «کلیه و دمنه» بیشتر می پسندیدند، امروزه ما تمایل بیشتری به زبان زنده، ساده پر اجزاء، دقیق و «معاصر» ابوالفضل بیهقی داریم.

در تاریخ های ادبی متداول کفه شعر بر نثر میچربد. طبیعی است که باید نثر ادبی کلاسیک فارسی را که دارای آثار فراوان و جلیلی است در مقام بایسته و شایسته خود نشاند. زائد است بگوئیم که تحلیل روند ادبی در کشور ما جز در یک چارچوب مشخص تاریخی و با نشاندادن زمینه های اقتصادی، اجتماعی، سیاسی، فرهنگی، جز از طریق روشن ساختن چگونگی و علل و انگیزه های تحول آن، جز با جدا کردن آثار خلاق از آثار تقلیدی، نمیتواند ارزش و معنائی داشته باشد. فعالیتی که در این زمینه آغاز شده هنوز مدتها باید ادامه یابد تا نتائج دلبستنی و احکام تعمیمی قابل وثوق بتدریج بکف آید .

این نکته را نیز بیافزائیم که محدود کردن تاریخ ادبی ایران به دورانهای گذشته و کم بها دادن به فعالیت شاعران و نثر نویسان ما طی سده اخیر که سده رستاخیز و تکاپوی جامعه ایرانی است، بکلی خطاست. بر عکس باید به تحلیل

فعالیت ادبی دوران اخیر که از جهت زبان و موضوع با روح ما نزدیکتر است بمراتب بیش از پیش پرداختـه شـود و از آنجمله با روشی جدی به نو پردازی در شعر و نثر فارسی که فصل کیفی مهمی در تکامل ادبی ماست بر خورد گردد. تردیدی نیست که در همه سبکها غث و سمین، صدف و خزف وجود دارد و در نو پردازی نیز چنـین اسـت و بهمـین جهت بر خوردهای متعصبانه و دربست له و علیه را که غیر علمی و غیر جدی است باید بکناری نهاد .

بمصداق «العاقل یتعظ بالاشاره» نظر خود را درباره نه مسئله مهم تکامل زبان فارسی بکوتاهی بیـان داشـتیم. امیـد است برای آنانکه امکان و گشایشی برای تحلیل و تفکر مستند و بویژه اجراء و عمل دارند ایـن نوشـته در حـد خـود انگیزه ای و تذ کاری باشد. زبان جلوه گاه شخصیت یک ملت و افزار معنوی آفرینش و فرهنگ سازی اوست و توجه به تکامل ان امریست ضرور و مشکور .

زبان پارسی و راههای تکامل آتی آن

زبان پارسی مهمترین ودیعه ایست که از خلال تاریخی دیرنده و به مثابه یکی از ثمرات آفرینش معنوی نیاکانی پر هوش و کوش برای ما ایرانیان این عصر به جای مانده است. این زبان عمده ترین زبان ایرانی[۲۵] ویکی از غنی ترین، شیوا ترین و خوش آهنگترین السنه جهانی است که با کمی اختلاف در لغت و آهنگ بیش از شصت میلیون نفر در ایران و افغانستان و پاکستان و اتحاد جماهیر شوری بدان سخن می گویند. زبان پارسی معاصر ما فرزند بلافصل پارسی دریست که همان زبان ادبی کلاسیک ماست. زبان کنونی مردم جمهوری شوروی تاجیکستان (تاجیکی) و زبان کنونی مردم کشور افغانستان (کابلی) نیز از همان مادر یعنی پارس دری زاده شده و لذا نزدیکترین و دلبندترین برادران پارسی معاصر که زبان رسمی و ادبی مردم ایران است ، محسوب می شوند .

ما بین ‹‹ زبان پارسی معاصر ›› که بدان می نویسیم و سخن می گوییم و پارسی دری که زبان کلاسیک ادبی ماست نه از جهت ذخیره لغوی و نه از جهت قوانین صرف و نحو تفاوت کیفی **اساسی** وجود ندارد، لذا جدا کردن مفهوم ‹‹پارسی معاصر ›› از ‹‹ پارسی دری›› تا حدی امری مشروط است ولی به هر حال کدام اهل فن است که بسیاری دگرگونی های لغوی (لکسیک) و دستوری (گراماتیک) این دو زبان را که ما به طور اعم پارسی می خوانیم

۲۵) زبانهای عمده ایرانی معاصر که از دو رشته زبانهای غربی و شرقی ایرانی کهن مشتق شده عبارت است از پارسی کنونی ایران ، پارسی کابلی، تاجیکی، کردی ، زبان استین ،پشتو، گیلکی، تاتی (یا مازندرانی) بلوچی، لری، طالشی، سمنانی. زبان تاجیکی زبان ر سمی جمهوری شوروی تاجیکستان و زبان استین و زبان رسمی اشتین شمالی و جنوبی به ترتیب در جمهوری فدراتیف و روسته جموری گرجستان است. زبان پشتو زبان رایج درکشور افغانستان و پاکستان است. السنه دیگر به صورت زبانهای قومی ومحلی باقی مانده است .

در نیابد. البته این دگرگونی ها بنا گاه رخ نداده است بلکه برای آنکه پارسی دری نخستین نویسندگانی مانند بلعمی و گردیزدی و بیهقی به پارسی کنونی رد و بدل شود راه دراز تحولات تدریجی را طی نموده و تحقیق عمیق و پر ارزشی که دراین باب وجود دارد اثر سه جلدی شاعر بزرگ فقید ملک الشعراءِ بهار به نام ‹‹ سبک شناسی ›› است و خواستاران اطلاع بافتن از این تحول می توانند بدان رجوع کنند . [۲۶]

از شگفتیهای روز گار یکی آن است که علیرغم فراز و نشیب بسیاری که ایران طی هزار سال اخیر طی کرده و در طوفان های مرگبار که از سرگذارنده زبان پارسی به برکت آثار متعدد ادبی توانسته است ثبات و بقای شخصیت و هویت خود را محفوظ بدارد و امروز فهمیدن آثار گویندگان کهن که هزار سال پیش می زیسته اند (به ویژه در اشعار) برای ایرانی کاری دشوار نیست و حال آنکه بسیاری از گویندگان بالسنه زنده جهان قارد نیستند آثار چهار پنج قرن پیش منثور یا منظوم کشور خود را درک کنند. بی آنکه آن آثار را به خصوص بیاموزند. به عنوان نمونه و برای التذاذ خاطر خوانندگان دو غزل دلکش از دو شاعر کهن یعنی به ترتیب کسائی مروزی و رابعه بنت کعب قزداری بلخی را ذیلاً می آوریم:

ای زعکس رخ تو آینه ماه — شاه حسنی و دلبرانت سپاه

هر کجار بنگری دمد نرگس — هر کجا بگذری بر آید ماه

روی موی تو نامه خوبی است — چه بود نامه جز سپید و سپاه

به لب و چشم راحتی و بلا — به رخ و زلف توبه ای و گناه

دست ظالم ز سیم کوته به — ای برخ سیم ، زلف کن کوتاه

۲٦) بهار‹‹ سبک›› را در مقابل کلمه اروپائی Style می گذارد و آنرا به ‹‹ طرز فهمیدن حقایق و تعبیر آنها ›› تفسیر می کند. صرف نظر از آنکه این تعریف قابل بحث است وسبک هنرمند یعنی وحدت مختصات عمده هنری و فکری وی (مانند موضوع و مضمون و بیان زبان و غیره) که طی تمام حیات یا مدتی معین از حیات درنزد آن هنرمند ثابت می نماید و تکرار می گردد، اصولاً بهار در اثر پر ارزش خود عملا تحول دستوری – لغوی زبان پارسی را در تاریخ مورد بررسی قرار داده است نه سبک را (حتی بدان معنائی که خود ذکر می کند). به هر جهت این تشکیک لفظی و تردید در دقت نامگذاری تاثیری در بهای خود اثر که نخستین و جدی ترین پژوهش در زمینه ‹‹ تحول تاریخی زبان پارسی از جهت کلاسیک و گرامر›› است، ندارد.

***

عشق او باز اندر آوردم به بند　　کوشش بسیار نامد سودمند

عشق دریائی کرانه نا پدید　　کی توان کردن شنا ای هوشمند

عشق را خواهی که تا پایان بری　　بسکه بپسندید باید ناپسند

زشت با دید و دید انگارید خوب　　زهر باید خورد و انگارید قند

تو سنی کردم نداستم همی　　کز کشیدن تنگتر گردد کمند

زبان پارسی طی این عمر درزا خویش از انواع و اقسام لغات و ترکیبات و تعبیرات و ظرایف و گوشه ها و اشاره های پر معنا و حالات و دقایق و ظرائف مختلف یا به بیان دیگر سایه روشنهای گوناگون غنی کاملترین السنهٔ جهانی جای گرفته است. طی این مدت دستور زبان نیز صیقل پذیرفت و از جانبی رو به آسانی رفت و از جانب دیگر در ان آنچنان تنوعی از حالات صرفی و نحوی پدید آمد که به زبان حالتی سهل و ممتنع عطا کرد.

زبان پارسی به سبب همین نضج معنوی به زودی به زبان خلقهای مختلف خاورمیانه و آسیای مرکزی وجنوبی بدل شد و از دهلی تا قسطنیطه و از کاشغر تا بغداد سرودن شعر و نگارش کتب بدین زبان مقبول و متداول گردید و هر خلقی و هر مدنیتی چیزی از جمال روحی و کمال عقلی خویش را در این زبان بودیعه نهاد و این کیفیت تا اواسط قرن گذشته ادامه داشت.

ولی مسلم است که زبان پارسی تنها و تنها راه رشد و کمال مداوم و مستمر را طی نکرده، بلکه راه رشد وی نیز مانند راه رشد همه پدیده ها پر از پیچ و خمها و فراز و نشیبهاست. کندپوئی رشد وحتی رکود قوای مولده بویژه پس از فتنه چنگیز و تیمور از طرفی و هجومهای مخرب اقوام متجاوز از طرف دیگر هم جنبش پیشرونده جامعه ما را گاه کند، گاه متوقف ساخت و گاه جامعه را بالمره به قهقهرا باز گرداند و هم زبان را به مثابه وسیله مهم آمیزش و تفاهم افراد جامعه دچار فلاکتهای بسیار نمود. لبریز شدن زبان از لغات و اصطلاحات بیگانه اعم از عربی و مغولی ترکی زائد بر نیاز و خارج از اقتضای عقل و فصاحت، از میان رفتن تفاوتهای شریف در مفاهیم الفاظ، متروک شدن

استعمال مصادر بسیط، جانشین شدن اطنابهای غیر بلیغ به جای ایجازهای بیلغ متداول در زبان پارسی دری به ویـژه در بهترین ایام رشد آن (که تقریباً از قرن چهارم تا نهم هجری را در بر می می گیرد) پیدایش هرج و مرج آزارنده گرامری به جای ان انتظام پر نرمشی که از ویژگیهای قواعد صرف و نحوی زبان ماست و غیره و غیره. چنین اسـت فهرست ناقصی از گرایشهای منفی رشد زبان. تنها از قرن نوزدهم رستاخیز تجدید سنن مثبت در زبان قارسـی آغـاز می شود و این رستاخیز دم به دم نیرو گرفته است تا ایام که زبان بار دگر در جاده اعتلا و حتی تحول عمقی بزرگ پای گذاشته و خود ایت امر درک عمیق مقتضیات و نیازمندی های چنین تحولی را به وظیفه ملی ما بدل کی کند تا در بیراهه نیافتیم و راه رشد آتی زبان خود را به خوبی تشخیص دهیم .

***

آنچه که تحول و تکامل زبان پارسی معاصر را موجب شده است آن تغییرات عمقی است که در نسج اجتماعی ما روی داده و می دهد. جامعه کهن فئودال که احتنضار ان قرنها به طول انجامید در اثر یک رشـته عوامـل نیرومنـد تاریخ کنونی به هر صورت بسوی گورستان رفته و اگر چه بقائی از آن هنوز برجاست ولـی دیگـر سـیمای عمـومی جامعه ایران آن سیمای کهن و سنتی که مثلاً جیمس موریر در داستان سرشار از قریحه « حاجی بابای اصـفهانی» ماهرانه توصیف می کند نیست[۲۷] وحتی در ده ایران ک به برکت زمامداران خود فـروش چـره دیرینـه و عنـود فقـر وبینوایی همراه بهره کشی اربابان قرون وسطائی هنوز باقی اسـت سـرمایه داری رخنـه کـرده جامعـه روسـتائی را دگرگون ساخته و می سازد. ماشینهائی که با محرکهای برقی به کار می افتد جای کارگاهها و افزار هـای ابتـدائی را می گیرند و کارگران صنعتی به جای پیشه وران و افزارمندان قرون وسطائی دم به دم نقـش قـاطعتری را در عرصـه تولید ایفاء می کنند. تحولی که در زیر بنای جامعه رخ داده، روبنای قضائی و سیاسی، روحی و فکـری را نیـز بژرفـی دگرگون می سازد و موسسات دولتی و غیر دولتی قرون وسطائی جای خود را به موسسات سرمایه داری می دهنـد. در یک کلمه زندگی اقتصادی، سیاسی، اجتماعی و معنوی مردم ایران به ویژه طی پنجاه سال اخیر تغییرات عمیقی

۲۷) اثر جیمس موریر که با استادی فراوان به وسیله میراز حبیب بقولی و شیخ احمد روحی بقولی دیگر بپارسی ترجه شده، صرف نظر از برخی نیشها که مولف انگلیسی زده و غلوهای غیر عادلانه ای که کرده است از اسناد هنری قوی و معتبر برای معرفی جامعه ایرن در آغاز قرن نوزدهم و در دوران سلطنت فتحعلیشاه است .

کرده، به نحوی که با گذشته خود از هر باره شباهت اندکی دارد. ناچار این تحولات در زبان منعکس مـی گـردد و از انجا که مضنون این تحولات خروج جامعه از رکود دیرینه قروت وسـطائی و سـیر آن در جـاده تکـالم اقتـصادی و اجتماعی ولو در چارچوب سرمایه داری است. این تکانها در زبان نیز واقع می گردد و آنرا به تجدید آرایش قـوا بـرای برآوردن نیاز جامعه و انسان کنونی سرزمین ما وامیدارد . لذا تحـولات اخیـر زبـان مـا تـصادفی و دلبخـواه نیـست، ضروری و جبری و ناشی از مقتضیات عمومی رشد جامعه ماست .

اینک برای آنکه نمونه ای محسوس از تحول زبان فارسی نه تنها از جهت لفظ و ترکیب بلکـه از لحـاظ **محتـوی اجتماعی** خود در دوران قرون وسطی و زمان کنونی به دست داده باشیم دو قطعه نقل می کنیم . قطعه نخست از کتاب کشف المحجوب ابوالحسن علی بن عثمان غزنوی است که در قرن پنجم هجری می زیسته و قطعـه دوم از شماره **۳۵۸۳** روزنامه اطلاعات (مورخ چهارشنبه **۱۹** مهرماه **۱۳۴۰**) اخذ شده است .

قطعه اول

‹‹ ابراهیم خواص گوید که من وقتی به حئی [۲۸] از احیاء عرب فراز رسیدم و بدار ضعیف[۲۹] امیری از امراء حی نـزول کردم، سیاهی دیدم مغلول و مسلسل [۳۰] بر در خیمه افکنده، اندر آفتاب وشفقتی بر دلم پدید آمد، قصدکردم تا او را به شفاعت بخواهیم از امیر. گفتم ‹‹ این غلام درکار من کن[۳۱] ›› گفت ‹‹ نخست از جرمش بپرس آنگاه بند از وی بـر گیر، که ترا بر همه چیزها حکمست تا در ضیافت مائی ›› گفتم: ‹‹ بگو جرمش چیـست ؟›› گفـت: ‹‹ بدانکـه ، ایـن غلامی است که حادی[۳۲] است و صوتی خوش دارد، من این را بضیاع [۳۳] خود فرستادم با اشتری چنـد. اشـتران مـی

---

۲۸) حیی – جایگاه قبایل عرب
۲۹) دار ضعیف – خیمه گاه مخصوص مهمانان قبیله
۳۰) مغلول و مسلسل – غلش ده و بزینچر بسته
۳۱) در کا رمن کن – به خاطر من ببخش
۳۲) حادی- ساربانی که با خواندن آوازهای خوش شتران را در راه رفتن بطرب می آورد
۳۳) ضیاع – جمع ضمیمه یعنی زمین ملکی کسی (ضیاع و عقار)

شتافتند تا به مدتی قریب اینجا بیامد با دو چندان بار که من فرموده بودم چون بار از اشـتران فـرو گرفتنـد؛ همـه یگان و دوگان هلاک شدند. ›› ابراهیم گفت مرا سخت عجیب آمد، گفتم ‹‹ ایها الامیر! شرف تـو تـرا جـز براسـت گفتن ندارد، اما مرا بر این قول برهانی یابد.›› تا ما اندر سخن بودیم اشتری چند از بادیه بچاهسار آوردند تا آب دهند ، امیر پرسید که ‹‹ چند روز است تا این اشتران آب نخورده اند ؟›› گفتند ‹‹ سه روز ›› امیر غلام را فرمود تا به حدی صورت برگشاد . اشتران اندر صوت وی و شنیدن آن مشغول شدند و هیچ دهان به آب نکردند تا ناگاه یک یک انـدر رمیدند و اندر بادیه بپرا کندند.››

قطعه دوم

‹‹ امروز در شرکت ملی نفت به خبر نگار ما گفته شد هیچ بعید نیست سال آینده درهمین فصل اعـلام شـود کـه عملیات حفاری در جزیره خارگ به نتیجه رسید و نفت آن با استفاده از اسکله آماده این جزیره بـه بازارهـای جهـانی صادر می شود. مقامی که این خبر را داد گفت شرکت ایپاک با توجه به اینکه در جزیـره خـارک و اطـراف آن نفـت وجود دارد عملیات حفاری خود را در فاصله سه میل دریائی از ساحل جزیره آغاز کرده است. باید دانست کـه جزیـره خارک وسه میل اطراف آن در حوزه قرار دارد کنسرسیوم و بقیه آن در حوزه قرار دارد شرکت نفـت پـان امـریکن و ایپاک است. ››

اندکی بررسی و دقت در این دو قطعه خالی از فایده نیست: از جهت زبانی در قطعه اول یک سلسله الفاظ و تعابیر به کار رفته که برای مردم عادی و مفهوم بود وبرای مردم امروزی غیر مفهوم است، زیرا دیری است کـه ایـن الفـاظ مجهور شده اند، همچنانکه از جهت زبانی در قطعه دوم نیز یک سلسله لغات و اصطلاحاتی اسـت کـه اگـر صـاحب کتاب عارفانه ‹‹ کشف المحجوب›› از خواب دیرین مرگ بر می خواست چیزی از آنها نمی فهمید. ولی نکتـه جالـب تر محتوی اجتماعی این دو قطعه است: قطعه نخست متعلق به یک نظام فئودالی – طایفه ای قرون وسـطائی خـاور زمین است که هنوز در آن بردگی به مقیاس وسیعی باقی است. امیر قبیله که خود ضیاع و فراوان و شـتران بـسیار

دارد صاحب جان و مال غلامان است و می تواند آنها را « به سبب اندک تقصیری» مغلول و مسلسل کند و حتی به هلاکت رساند. در عین حال آداب و رسوم و اخلاقیات قرون وسطائی در این قطعه منعکس است. مهمانی که به ‹‹ دار ضعیف ›› امیر وارد شده اگر بخواهد غلام گناهکاری را ‹‹در کار وی کنند›› امیر ناچار باید بگوید :‹‹ ترا در همه چیز حکم است تا در ضیافت مائی. ›› رسم مهمان نوازی، و عزت گذاشتن و گرامیداشت مهمان که بر پشتوانه حدیثی از پیامبر اسلام تکیه داشت، یعنی «اکرم الضیف و لو کان کانواً ». میهمان را پاس بدارید حتی اگر کافر باشد_ از جمله میراث فرهنگ عرب چه در دوران جاهلیت و چه در زمان بروز و ظهور اسلام بوده در واقع از رسوم و آداب عرب محسوب می شد[۳۴]. و اما در قطعه دو پیداست ما با جامعه سرمایه داری معاصر که در ان شرکت های انحصاری امپریالیستی تسلط دارند روبه روی هستیم. شرکت های ایپاک و پان آمریکن و به ویژه کنسرسوم منابع زرخیز نفت را در قید قراردادهای خود آورده اند وبا ماشینهای حفاری این ماده گرانبها را از اعماق زمین بیرون می کشند و اسکله جزیره خارک برای تامین حمل این نعمتها به بازار جهانی آماده است. دو جهان، دو رشته مفاهیم کاملاً متفاوت و دو نوع الفاظ و تعابیر برای بیان آنها در چارچوب وحدت تاریخی زبان! تضاد دیالتیکی در اینجاست که همان زبانی که ثبات شخصیت خود را طی هزاران سال محفوظ داشته تا چه حد دگرگون شده. این ‹‹ ثبات ›› از جهتی و ‹‹ تغییر ›› از جهت دیگر رشد متناقض پدیده زبان را در مقطع تاریخ نشان می دهد.

این مثال را برای ان آوردیم تا روشن شود چگونه زبان معاصر فارسی در نتیجه تحولات عمقی و بطنی مادی و معنوی جامعه معاصر ایران به ناچار باید دگرگون شود و این دگرگونی در جهت تکامل آن است، زیرا جامعه معاصر ایرانی خود در کار یک دگرگونی تکاملی است. آن دراز گوئیها و مترادف بافیهای مبهم و لفاظی های تهی و عبث و تعابیر فقیر و بی مضمون که طی قرن های اخیر و در دوران انحطا زبان آنرا آلوده و انبوده بود باید جای خود را به ایجاز بیان، بلاغت و دقت لغات و بسط اصطلاحات بدهد، زبان باید مرزهای لغوی و دستوری خود را روشن کند.

---

۳٤) برخی از این رسوم که صاحب کشف المحجوب نقل می کند که حتی امروز نیز در برخی قبایل بادیه نشین عرب باقی است . ولی مسئله در این جا است که کشف المحجوب یک وضع بسیار عادی و نمونه وار زمان خود را وصف میکند و حال آنکه آنچه امروز باقی است و با سرعت جاروی بی امان زمان آن را می روبد بقایا و اطلال و دمنی است از جامعه ای که دیربازی است در محاق عدم فرو رفته است – نیز این نکته شایان ذکر است که در سواحل و جزایر خلج فارس، نظامی که صاحب کشف المحجوب وصف می کند تا دیری دوام آورد ولی رخنه پر توان زندگی اقتصادی و اجتماعی معاصر حتی سیمای این نواحی را نیز به سرعت عوض می کند .

زبان باید به افزاری در خودر تمدن نوین بدل شود: افزاری باندازه کافی صریح و محکم، باندازه کافی دارای حدود و ثغور روشن .

چنین است جهات عمده تحول زبان معاصر پارسی .

***

طی پنجاه سال اخیر جوش و خروش غریبی در زبان فارسی حکمرواست. آشنائی ایرانیان در مقیاسی وسیع و به طرزی عمیق تر از گذشته به تاریخ نیاکان و فرهنگ و ادب آنان، رخنه سریع اندیشه های نصج یافته اجتماعاتی کاملتر، مطرح شدن صدها و هزارها مسئله اقتصادی، فنی، علمی، سیاسی، اجتماعی، هنری در جامعه معاصر، انقلابی در لغات و تعابیر و حتی دستور زبان که معمولاً بکندی پذیرای تغییر است بوجود آورده است: بسیاری لغات و تعابیر به سرعت راه زوال می پیمایند. لغات و تعابیر فراوانی به سرعت پدید می شوند . انواع موازین و قواعد گرامری، کهنه و منسوخ می گردد و انواع دیگری زاده و متداول می شود. دیوار دیرینه بین لفظ عوام و لفظ قلم فرو می ریزد، مصطلاحات فنی و علمی قرون وسطائی از صحنه بدر می رود و جای خود را به مصطلاحات به مراتب و به مراتب دقیقتر فن و علم معاصر می دهد و غیره و غیره .

روشنفکران متعددی طی این سالها به مطالعات آگاهانه و علمی درباره زمان پرداخته اند . پژوهشهای ادبی شادروان محمد قزوینی، بدیع الزمان فروزانفر، سعید نفیسی، مجتبی مینوی، جلال همائی، محمد معین، ذبیح الله صفا، کارهای زبان شناسی شادروان دهخدا، پورداود، نویسنده فقید صادق هدایت، شادروانان احمد کسروی، ملک الشعراء بهار، تتبعات صرف و نحوی عبدالعظیم قریب و بهار و دهخدا فهرست ناقصی از آن تلاشهایی است، که در دوران ما برای شناخت زبان پارسی، ادبیات آن، فقه اللغه و صرف ونحو آن انجام گرفته است و مساعی این پژوهندگان و پژوهندگان دیگری که دراین زمینه ها کوشیده اند در نظر نسلهای حاضر و آتی مشکور است و خواهد بود.

در این دوران به طور کلی سه گرایش عمده در زمینه تحول زبان دیده شده است:

۱)گرایش کسانی که ‹‹ پارسی سره›› را دستاویز ساخته اند و دعوی آنها این بوده و هست که گویا زبونی فارسی در قرنهای اخیر ناشی از درآمیختگی با واژه های بیگانه بویژه عربی و مغولی و ترکی و علی الخصوص عربی است. لذا

آنها جنگی را بر ضد واژه های عربی اعلام داشتند. این گرایش در زمان استبداد رضا شاه در تبلیغات شونیستی دولت پایگاهی یافت و در آن ایام گروهی از کارکنان وزارت جنگ (که گویا آقای ذبیح بهروز درآنها نفوذ داشت) توانستند در ذهن شاه عامی رخنه کنند که برای تجدید عظمت ایران باستان باید بیرحمانه لغات تازی را که آثار مهاجمه ایران بر انداز آنهاست بدور ریخت و الفاظ تازه ای باتکاء لغات اوستائی و پهلوی ‹‹ اختراع›› کرد. این گرایش شوینیستی موفق شد یک سلسله لغات ساختگی و گاه به کلی غلط از قبیل ارتش و افسر و تیمسار و ستوان و سروران تحویل دهد[۳۵].

در همان ایام ادبیانی که با روح زبان فارسی آشنائی داشتند از این خود سری به هیجان آمدند و شاه را از آنکار باز داشتند وبنگاه لغات سازی « فرهنگستان» را بنیاد نهادند . فرهنگستان نیز اصل راندن لغات تازی و پذیرش کلمات ناب فارسی را اصل راهنمای خود ساخت ولی طی این عمل نادرست برخی اصطلاحات درست واردساخت. نخست آنکه در لغت سازی شیوه استفاده از واژه ها و تعابیر موجود در پارسی دری با ایجاد ترکیبات همانندی با توجه به قوانین ترکیب لغت در این زبان در پیش گرفته شد، شیوه ای که مسلماً درست است. ثانیاً آنکه تماماً هم مقصور آن نشد که در قبال واژه های عربی واژه های پارسی اندیشیده شود بلکه به تجهیز زبان فارسی به اصطلاحات دقیق فنی و علمی نیز توجه شد تا باز زبان در معرض یک سرریز تازه لغات بیگانه (این بار اروپائی و بویژه فرانسوی) قرار نگیرد. نمی توان منکر شد که در این دو زمینه ‹‹ فرهنگستان ›› (که قاعدتاً باید دامنه اقدامات فرهنگیش به مراتب از لغت سازی وسیعتر باشد) فاقد خدمت است، گرچه نتایج عملش بحکم ذوق عامه و فرمان زندگی همیشه درست نبوده و آنچه که از دادگاه خلق و تاریخ گذشته و حق اهلیت یافته است ناچیز است[۳۶].

---

۳۵) آقای پورداود در کتاب« هرمزنامه » (نشریه انجمن ایران شناسی ۱۳۳۱) طی مقالات « تیمسار » » افسر» و «پایوران» اغلاط علمی لغت سازان اولیه ارتش را به خوبی روشن ساخته است و بی پایگی عملی این نوسازیهای شوینیستی را اثبات نموده است .

۳٦) صادق هدایت در مقاله خاصی که برای نخستین بار در روزنامه ‹‹ مردم ›› ارگان جبهه ضد فاشیستمی ایران درج شد با طنزی ظریف و سوزان که ویژه ان نویسنده فقید بود لغات فرهنگستان را مورد انتقاد قرار داده است. شاید در این طنز غلوهائی است ولی هسته معقول آن افشاء آن اشتغال عبث بلغت تراشیهای عامیانه درکشوریست که به بسی چیزهای حیاتی دیگر نیازمند است. گویا این مقاله در ‹‹ نوشته های پراکنده ›› صادق هدایت به چاپ رسیده باشد .

گرایشی پارس سره نماینده سرشناس دیگری نیز دارد و پس آن دانشمند و مبارز معروف **احمدکسروی** تبریزی است. میهن پرستی افراطی از جانبی و کوشش برای داشتن بیانی غیر از بیان جمع و اختراع و ابداع زبانی «آسمانی»، شادروان کسروی را بدانجا کشاند که باندیشه « زبان پاک» افتاد. کسروی در ایجاد زبان پاک افکاری ژرفتر از « فرهنگستان» داشت. او می خواست سیر تحولی زبان معاصر فارسی را در مجرای معقولی بیافکند و از آنجا که کسروی به مثابه یک راسیونالیست قشری « خرد» خود را ملاک و معیار درک هر حقیقتی می پنداشت، همهٔ آن موازینی را که به عقیده وی باید زبان را تابع آن ساخت از تجریدات ذهن خود برون می کشد نه از تحلیل مشخص سیر تکاملی زبان و قوانین عمقی و دورنی این تکامل . با این حال جزوه « زبان پاک» کسروی حاوی برخی اندیشه هعای انتقادی و ایجادی جالب است. شادروان کسروی نسبت به مسئله تنظیم موارد استعمال فعل فارسی، احتراز از ردیف کردن مترادفات مبهم ، ایجاد دقت وحدود در معنای کلمات، استفاده وسیعتر از برخی پسوندها و پیشوندها در ایجاد لغات نو، مراعات ایجاز بلیغ و غیره توجه کرده است. اندیشه عمده شادروان کسروی درباره آن که هر زبانی از جهت لغوی باید مرزی داشته باشد و گویندگان بدان زبان که مرز دارانند نباید اجازه دهند که واژه های بیگانه خیل خیل و گروه ها گروه گاه از سمت باختر گاه خاور به عرصهٔ زبان رخنه کنند آنرا از استقلال زبانی بیاندازند، اندیشه درستی است. ولی کسروی به مقیاس وسیع دست به احیاء و استعمال لغات پهلوی زد و زبانی تصنعی از خود آفرید که اینک حتی پیروان راه او قادر به حفظ و ادامه آن نیستند .[۳۷] با همهٔ لطف و گرمائی که در شیوه نگارش کسروی وجود دارد و با آنکه سبک او به خودی خود بمثابه سبک یک مورخ و دانشمند جائی در میان سبک های معاصرینش خواهد داشت، با این حال زبان سازی وی نمی توانست در حیات جوشان و غران که دارای قوانین ویژه خود است ریشه ای بدواند. زبان یک نسج بغرنج و زنده است که بر پیکره نسجی بغرنج تر و زنده تر مانند جامعه انسانی و به مثابه عصاره وشیره روحی وی زیست می کند و اگر مهاجمین انبوه جهانسوز و سختگیر

۳۷) مصادری مانند« سپیدن« و « یوفیدن» و « هنائیدن» و ترکیبات مصنوعی مانند« گستراک» و « خزوک» و «جستار» و غیره و غیره در همه آثار کسروی بویژه در کتاب مقدس وی « ورجاند بنیاد» فراوان است .

نتوانند آنرا حتی طی قرون دگرگون کنند، متفکران عزلت گزین کجا خواهند توانست این شط را از بستر خـود خـارج سازند و در بستر مطلوب خود اندازند.

در مورد لغت عربی موجود در زبان پارس نباید از نظر د ور داشت که بسیاری از این واژه هـا در پارسی آهنگ و تلفظ و معنائی از اصل عربی یافته اند و به اصطلاح ‹‹ شناسنامه ›› ایرانی گرفته اند. بسیار لغات و عبارات عربی و عربی الالصل از جانب پارسی زبانان به کار بسته می شود که عرب آنرا بدان نحو نمی گیود و نمی فهمد. برای روشن شدن مطلب مثالی بیاوریم: عبارت زیـرین فارسـی همه اش مرکب از الفاظ عربی است:

‹‹ اقدامات فعالانه و قاطع موافق تمایلات خلق است و افکار عمومی می طلبد که قدم مثبتی برای تحکـیم صـلح برداشته شود ››. ولی این عبارت را عرب نمی فهمد و در اداء همین مطلب تقریبا هـیچ یـک از الفـاظ عربـی مـورد استعمال ما به کار نمی بندد. وی ای مقصود را چنین ادا می کند :

‹‹ العمل النشیط الحاسم یطاق رغبات الشعب و الرأی العام مطالب خطوه الایجابیه لتعزیز السلم››. کلمات ‹‹ نشیط›› و ‹‹ حاسم›› و ‹‹ رغبات›› و ‹‹ شعب›› و ‹‹ خطوه›› و ‹‹ تعزیز›› و ‹‹ سلم›› هیچکدام در فارسی به کار نمی رود و فارسی زبان با سواد هم اگر عربی نداند آن عبارت را نمیفهمید. به همین جهت برخی از ایرانیان که می خواهنـد بـا عناصر عربی موجود در زبان فارسی _عربی حرف بزنند عربیشان ‹‹ آب نکشیده ›› ومضحک از آب در می آید مـثلاً به جای ‹‹ نایب السلطنه›› که ترکیبی عربی است، عرب می گوید ‹‹ الوصی علی العرش›› یا به جای ‹‹ تنزل قیمت برق›› که هر سه کلمه عربی است، می گوید ‹‹ تخفیض اسعار الکهربا›› یا به جای‹‹ اضطراب افکار عمومی ›› (که آن هم تماماً عربی است) می گوید ‹‹ قلق رای العام›› یا به جای « زعمای مطبوعات» کـه مرکـب از الفـاظ عربـی است، می گوید ‹‹ دهاقنه الصحافه ›› و غیره غیره (و اگر کسی این اصطلاحات را نداند عربی ندانسته).

جالب اینجاست که عرب الفاظ ‹‹ کهربار›› و ‹‹ دهقان›› فارسی را در جائی به کار می رود که ما الفاظ عربی به کـار می بریم. این امثله برای آن بود که روشن شود تا چه حد الفاظ عربی مستعل در زبان فارسی در این زبان حق اهلیت یافته و ‹‹ شناسنامه ایرانی ›› گرفته اند.

یا این حال مسئله تعیین تکلیف زبان با کلمات عربی مسئله ای است قابل طرح. زیرا طی تاریخ زبان پارسـی گـاه کاملاً **بدون ضرورت** و بدون وجود محمل منطقی از واژه های عربی انباشته شـده اسـت. بـرای آنکـه نمونـه ای بدست بدهیم سه قطعه که نمودار اشباع تدریجی زبان از واژه های عربی است نقل می کنـیم. در نمونـه اول کـه از کتاب ‹‹ عجایب البلدان ›› تالیف ابومؤید بلخی نویسنده قرن چهارم هجری گرفته شـده اسـت **غلبـه کامـل در زبان با واژه های پارسی است.** در نمونه دوم که از ‹‹ روضه العقول›› محمد بن غازی نویسنده نیمه دوم قرن ششم گرفته شده **غلبه کامل با لغات عربی است.** در نمونه سوم که از منشور شـاه عبـاس بـه اکبـر شـاه نقـل گردیده است این غلبه واژه های عربی باز هم شدید تر است.

اینک نمونه ها:

نمونهٔ اول ‹‹ عجایب البلدان ››

‹‹ در هندوستان درختی است بر سر کوهی، در میان دریا و میان آن درخت چهل درخانه است و ده در دکان، از ستبری آن درخت. و آن دکانها همیشه پر از متاعها و قماشها ست گوناگون. و بر هر متـاعی بهـای آن نوشـته تاهر فقیری یا امیری و هر کسی که متاعی خواهد، بخرد و هر جنسی بچیند و آنجا هیچ مردم نباشد››.

(وضمناً این وصف ‹‹ عجایب البلدان›› مغازه های بدون فروشنده مدرن را بیاد می آورد!)

نمونهٔ دوم از ‹‹ روضه العقول ››

‹‹ ملک زاده گفت که در نواحی شام پادشاهی بود با دهائی تمام و حصافتی بغایت و فطرتی سلیم و فطنتی عظیم و او را وزیری بود با کفایتی وافر و فضیلتی متکاثر و با انواع علوم مشهور و به فنون فضایل مذکور. حکیمی به خدمت او مستعد شد و در مؤانست او مواظبت می نمود و بر مجالست مثابرت می کرد ... ››

نمونهٔ سوم از ‹‹منشور شاه عباس››

‹‹ سپاس معرا از ملابس حد و قیاس که بدایت جذبات اشواق غیر سوز طالبان جلوه گاه انس و نهایت سر باطن افروز معتکفان وحدت سرای قدس تواند بود سزاوار عظمت و جلال کبریائی است که ذرات کاینات اعیان موجودات جلال کبریائی است که ذرات کاینات و اعیان موجودات مجالی انوار جمال و مظاهر اسرار جلال اوست بلکه در دیدهٔ حقیقت بین ارباب شهود و بصر بصیرت آئین اصحاب فنا در بقا معبود همه اوست.››

کار عربی گوئی بجائی رسید که حتی شعر که زمانی کمتر عرصه تسلط کلمات عربی بود، در این اواخر از این مهاجمه مصون نماند. باین اشعار شادوران ادیب الممالک فراهانی توجه فرمائید:

زخم بسی خورده بر کعاب و ترائب

در طلب صحبت کواعب و اتراب

***

جای می زهر است و زقوم اندر کأس لطیف

جای گل شیخ است و قیصوم اندران روض خصیب

***

گوئی از فج عمیق آیند در بین العتیق

در گه تشریق بر خیل عتاق ای آفتاب

***

باده از افیون نشاید خورد و من از سلع و عثر

اترج از زیتون نشاید برد و قند از صبر و صاب

کار تزاجم و تراکم واژه های عربی در زبان فارسی بجائی رسیده است که در برخی از فرهنگهای معاصر (مانند فرهنگ نفیسی) و نیز در لغت نامه شادروان دهخدا چنین صلاح دانسته شده که همهٔ لغات فرهنگهای عربی ثبت شود. با آنکه جلوی سرریز لغات عربی در فارسی در نیم قرن اخیر گرفته شده و گرایش طبیعی معکوسی در جهت احیاء واژه های پارسی آمده است، با اینحال مرزهای زبان معین نیست. بهمین سبب تلاش در زمینه **ایجاد تحولات مطلوب آگاهانه** در زبان در جهتی که ضروری است علی الاصول تلاش غیر منطقی نیست ولی این تلاش تنها زمانی بثمر می رسد که نتیجه تحلیل عمیق زبان مشخص در دوران مشخص باشد و وظایف عملی را متناسب با قوانین رشد زبان و موافق و همپای تکامل قهری و ضروری جامعه معین سازد و در صدد فرمان دادن وحی فرستادن برنیاید، چنانکه هدف عمده این مقاله نیز روشن کردن همان وظایف عملی است.

۲) و اما گرایش دوم گرایش محافظه کارانه کسانی بود که راه اصلاح زبان را در بازگشت وی به قهقرا و احیاء زبان ادبی کلاسیک میشمردند و میشمرند. برخی از نویسندگان در آثار خود چنان تقلیدی از لغاب و ترکیبات و جمله بندیهای منسوخ و کهن می کنند که شما نمی توانید تشخیص دهید که آیا مؤلف آن در عصر ماست یا مثلاً در عصر عضدالدوله دیلمی و اکتای قاآن، مگر آنکه از روی مضمون، تأخر و تقدم زمان مولف را دریابید. وقتی در دوران رضا شاه جمعی بازگشت به زبان بیقهی را تبلیغ می کرده اند و بدان شیوه می نگاشته اند. آری همهٔ این محافظه کاران در مقابل نو آوری چهره در هم می کشند و هر تعبیر یا تشبیه تازه ای را مطرود می شمارند و با فضل فروشیهای

خنک می خواهند ثابت کنند اگر شکلی از عبارت مثلاً در مرزبان نامه سعد الدین ورامینی یا جوامع الحکایات محمد عوفی همانند نداشته باشد بکار بستنش کفر محض است. آنها در تلفظ کلمات ضوابط قدیمه قاموسهای عربی و فرهنگهای قرون و سطائی ما را ملاکی معتبر تر میشمردند تا تلفظ مردم را، و لذا بنان و بیان آنها بحد اعلی متصنع و فضل فروشانه و منسوخ و کهنه است. هیچگونه تردیدی نیست که ما زبانی هزار ساله و ادبیاتی کهن داریم و اگر کسی بخواهد از این سنت جلیل قدیم بگسلد و راه انکار آنهمه و دایع بدیع پیشینیان را بپیماید، یا نادان است یا گمراه. زبان کنونی ما تنها با حفظ عمیق ترین پیوندها بازبان ادبی پارسی و آنهم با آن ادواری از رشد این زبان که ادوار فرخنده رشد آنست می تواند به نیازهای امروزی تکامل پاسخ دهد. انتقاد از گرایش محافظه کاران در آن حدودی است که آنها زبان ادبی کلاسیک را **مطلق می کنند** و آنرا تنها زبان قابل تقلید و اتباع میشمرند و منکر و عدوی تطور جوشندهٔ همه جانبه زبان هستند و حتی در قبال نو آوری های صحیح و از روی ذوق سلیم هم، روترش میکنند و ابرو در هم می کشند، نه در آنحدود که آنها احترام عمیق به سنن زبان ادبی و ضرورت آموختن عمق آنرا موعظه می نمایند، نکته ای که مورد تصدیق و تایید و تاکید هر عاقلی است.

۳)و سرانجام گرایش سوم گرایش عامیانه کسانی است که زبان را به حالت خود واگذار کرده و بهیچگونه اندیشه تعمیمی درباره سرنوشت آن نمیپردازند و باصطلاح برشد «دیمی» زبان که از جاده هائی گاه بیراهه و سخت و خاراگین انجام می گیرد تن در می دهند و برای آنها مسئله راههای رشد و تکامل زبان معاصر پارسی مطرح نیست و خود با زبان از روی نادانی هر چه می خواهند میکنند. جای تردید نیست که اکنون هرج و مرج در زمینه آهنگ شناسی (فونتیک)، لغات (لکسیک)، صرف و نحو (گرامر)، سبک انشاء(استیکیستیک)، سبک املاء (ارتو گرافی)، تلفظ صحیح (ارتوئپی) و غیره و غیره زبان پارسی وجود دارد. در این زمینه ها غالباً مقیاسی نیست، معیاری نیست، بسیاری از مقیاس های کهن منسوخ است و بسیاری از مقیاسهای نوین غیر معلوم. در ست است که زبان پارسی اکنون در کار شدن و یا صیروریت است و در این جران تکوینی زبان تعیین حدود ارزشها و معیارها کاری است دشوار، ولی تلاش در این زمینه نه تنها ممکن بلکه ضروری است. اگر شما بخواهید زبان پارسی معاصر را به آموزنده دقیقی از بیگانگان یاد بدهید آنوقت باین بی بند و باریهای گاه شرم آور در تمام زمینه های مسطور در فوق پی میبرید.

لذا نمی توان برشد دیمی و خود بخودی زبان تن در داد و در این باره بیحرکت و خالی از ابتکار بود.

راه علمی و منطقی تامین رشد سریع و صحیح زبان پارسی همانا مبارزه علیه هرج و مرج موجود در زبان بسود تعیین قوانین رشد زبان در زمینه های مختلف و تدوین و تنظیم گنجینه زبان است. این تلاش باید درزمینه های زیرین انجام گیرد:

۱. برای تعیین حدود و ثغور فونتیک (آهنگ شناسی یا تجوید) زبان پارسی و قوانین آن خواه درمقطع تاریخی و خواه در زمان معاصر،

۲. برای تعیین حدود و ثغور لغات و اصطلاحات وترکیبات لغوی (لکسیک) زبان پارسی وقوانین آن خواه در مقطع تاریخی و خواه در زمان معاصر،

۳. برای تعیین حدود و ثغور صرف و نحو زبان پارسی در تاریخ و در زمان ما،

۴. برای تنظیم و تبویب گنجینه ادبی نثر ونظم فارسی،

درباره هریک از این تلاشهای عمده برخی نکات که از نظر نگارنده شایان تذکر است تصریح می شود:

۱.در راه تنظیم فونتیک تاریخی وکنونی زبان فارسی

ابتدا باید گفت که در تحقیقات مربوط بزبان فارسی همیشه باید در نظر داشت که تحقیق درباره زبان پارسی در **تحول تاریخی** آن نباید با تحقیق درباره زبان پارسی در **وضع کنونیش** مخلوط شود و عیناً یکی تلقی گردد. مقصد این نیست که ما این دو مبحث تحقیق را در واقع و از همه جهات از هم جدا می پنداریم ولی از جهت اسلوبی چنین جدا کردنی سودمد است وکار را تسهیل میکند. مثلاً در همین زمینه فونتیک زبان فارسی باید گفت که تلفظ دال معجمه و مهمله و یاء معلوم و مجهول جزء مسائل فونتیک تاریخی است که در زبان معاصر فارسی مطرح نیست و یا تلفظ واو معدوله بدان شکل که در گذشته بوده اکنون مطرح نیست. بعلاوه تحولات فراوانی در تلفظ

بسیاری از الفاظ روی داده است و برخی ملاکها تلفظ دگرگون شده است. خلط فونتیک تاریخی زبان فارسی با فونتیک زبان معاصر خطاست و کار را به آکادمیسم خنک و تصنهی میکشاند.

پس از این مقدمه باید گفت که وضع تحقیق فونتیک زبان فارسی در ایران اسف آور است و بدین بخش مهم توجهی نشده. در خارج از کشور و از جانب محققین خارجی و ایرانی[۳۸] در سالهای اخیر پژوهش هائی انجام یافته که البته بنیاد خوبی است ولی هنوز باید کار زیادی در این باره انجام گیرد. اگر پس از روشن شدن مسائل فونتیک (تجوید با آهنگم شناسی) کنونی زبان فارسی بتوان عمده ترین معیارهای عمل را بویژه برای تلفظ صحیح (درستگوئی یا ارتواپی) بدست داد و حدود و ثغور زبان ادبی را از این لحاظ معین کرد، خدمت شایسته ای بزبان است[۳۹]. گوینده رادیوی تهران تنها با تبلیغات سست مایه و مغلوط و ارتجاعی خود درباره شاه و رژیم کودتا گوشها را می خراشد بلکه با تلفظ خنک و مصنوعی باصطلاح «صحیح» و باصطلاح (ادبی) خود موجب زجر روحی دیگری است. آن تلفظ شیرین و خوشاهنگ که حاملین زنده زبان یعمی مردم پدید آورده اند، وی، معلوم نیست بنا به اندرز کدام جوجه ادیب، موافق تلفظ های مثبوت در المنجد و یا مثلاً برهان قاطع و غیاث اللغات مسخ می کند و بقول طنز گوئی بعلت ابتلاء به «بیماری فتحه» کلمات نمکین فارسی را با فتحه های بی نمک خود ضایع و بی اندام می کند. جائیکه مردم مثلاً می گویند «طی این مدت من گمان می کردم این کتاب که در جنوب کشور چاپ شده تحت عنوان دیگری است»، این گوینده می گوید: طی این مدت من گمان می کردم این کتاب که در جنوب کشور چاپ شده تحت عنوان دیگری است! ». شکی نیست که تلفظ صحیح یک کلمه در زبان دیگری یا در دورانی از ادوار رشد زبان بخودی خود مطلبی است و تلفظ «گَمان » یا «جِنوب» رانمی توان خطا شمرد، ولی ملاک اساسی تلفظ صحیح قول

۳۸) تا آنجا که نگارنده اطلاع دارد تحت نظر و از طرف لازارپسیکوف استاد علوم زبان شناسی و دانشمند پارسی دان شوروی یک سلسله مقالات و رسالات د رزمینه فونتیک و صرف و نحو زبان فارسی نشر یافته و دکتر منصور شکی از زمره پژوهندگان ایرانی است که در خارج مقالات و رسالاتی در این باره نشر داده است. مسلماً دامنه تحقیقات انجام یافته درباره فونتیک فارسی از آنچه که در اطلاع نگارنده است وسیعتر است. اخیراً مقالات کوتاهی از آقای خانلری در شماره های ۵ و۶ مجلهٔ «سخن» درباره فونتیک تاریخی و سمانتیک زبان فارسی درج شده که در جای خود دارای ارزش است.

۳۹) مبحث ارتواپی (orthiepie) یا درستگوئی را نباید بخشی از فونتیک شمرد و طرح مسئله درستگوئی هم در اینجا بدان لحاظ نیست که گویا نگارنده آنرا بخشی از فونتیک پنداشته است ولی از آنجا که فونتیک به مبحث اصوات زبان نه تنها از جهت – گوینده بلکه از جهت شنونده (یعنی هم از جهت فیزیولوژی و هم از جهت آکوستیک) توجه دادر، لذا نزدیکترین محل از جهت منطقی برای بحث مختصری درباره گرفتاری درستگوئی در زبان فارسی همین جاست. درستگوئی و درست نویسی را می توان بخشی از گرامر زبان و یا بطور کلی بخشی مستقل در زبان شناسی شمرد.

عامه است، زبان زنده موجود است نه اسناد و مدارک مرده. البته معنی این سخن آن نیست که «اغـلاط مـشهور» را بدون برخورد نقادانه بعنوان قول عامه بپذیریم. زبان ادبی وظیفه دارد خود را از اغلاطـی کـه ناشـی از جهـل نـسبت بقوانین زبان است مصون نگاه دارد. مقصد از قول عامه آن قولی است که در عین عامیت از گمراهی نسبت بزبان نیز بر کنار است.

۲.در راه تحدید مرزهای لغوی زبان

زبان فارسی اکنون اقیانوس بی کران از انواع لغات و اصطلاحات و ترکیبات است که طی قرون انبار شـده اسـت. در این توده عظیم، لغات منسوخ و مهجور اندک نیست. تعیین مرزهای لغـوی زبـان فـا رسـی کنـونی علیـرغم انـواع فرهنگها که نگارش یافته هنوز مسئله ای است که باید حل شود. زبان فارسی نیازمند یک فرهنـگ تفـسیری جـامع است که بوسیله جمعی از زبان شناسان وارد و ذیصلاحیت نگارش یابد و متضمن همه لغات زبان کلاسـیک وکنـونی وترکیبات و اصطلاحات براساس یک سلسله آثار منظوم ومنثور معتبر زبان در رشته ها و زمینه هـای مختلـف باشـد. این فرهنگ باید، برخلاف برخی فرهنگها، به هر واژه عربی، به هر لغت جعلی دساتیر[۴۰]، بهر لفظ منسوخ و مـرده، یـا به هر ترکیب نادر و مهجوری که شاعری یا نویسنده ای گمنام یکبار یا دوبار در گوشه ای بکار برده است حق اهلیت ندهد و آنرا وارد حصار زبان نکند. تلفظ و معنی لغات و مختصات دستوری آنها باید دقیق ذکر شود ومـوارد اسـتعمال آن با امثله زنده متخذه از کتب ادبی متأخرین و معاصرین مستند گردید بدون آنکه فرهنگ لغات بتوده ای از امثـال گیج کننده مبدل شود. فرهنگ بایداز جهت اصول فرهنگ نگاری (لکسیکو گرافی) دقیق، مرتب،آسان یاب و پرمایـه تنظیم شود و بتواند مرجع معتبر همه کس حتی اهل خبره و فن باشد.

شادروان دهخدا در راه نگارش «لغت نامه» عمری صرف کرد ولی با وجود تبحر بی همتای آن استاد در ادب و لغت پارسی و پشتکار شگرف وی «لغت نامه» آن فرهنگی نیست که وصف آن رفته است. لغت نامه هم فرهنگ تفسیری

٤٠) برای اطلاع از جعل عجیب فرقه آذر کیوان در مورد لغات فارسی رجوع کنید به مقاله «دساتیر»آقای پورداود در کتاب «فرهنگ ایران باستان».

است و هم دائرده المعارف و در هر دو زمینه ناقص است. تراکم امثله و تزاحم انواع لغات و اصطلاحات منسوخ و مهجور و کثرت اعلام (و آنهم اسامی کسانی که اگر تاریخ نامشان را از یاد ببرد بار گران و عبثی را از دوش حافظه خود برداشته) این فرهنگ گرانسنگ گران بار را فقط در حدود یک مرجع ادبی خاص جمعی از خبرگان و آنهم برای نیازهای معین قابل استفاده می سازد. بدون شک بکسانی که بخواهند فرهنگ تفسیر زبان ادبی پارسی را در آینده بنگارند اثر عظیم آن استاد فقید می تواند سود فراوان برساند ودر بسیاری موارد مستشاری موتمن باشد.

بهنگام قبول لغات مختلف در زبان فارسی ضمناً بایداز «آکادمیسم» خشک نیز که می خواهد تنها صرف ونحو و لکسیک عربی را ملاک صحت و سقم قرار دهد پرهیز داشت و فضل فروشانه مدعی نشد که «نظرات» باید گفت نه «نظریات» و علیه وله باید گفت. نه بر علیه و برله. شادروان محمد قزوینی که حق عظیم او بگردن تاریخ و ادبیات ایران روشنتر از خورشید است گاه سلیقه های آکادمیک معینی داشت که حاکی از عدم توجه کافی وی به مختصات رشد زبان است. مثلاً قزوینی در بیست مقاله از لغات عربی غلطی که آنها را از نویسندگان عثمانی ساخته و سپس بفارسی سرایت کرده، ابزار اشمئزار میکند. از آن قبیل است «اعاشه» و «اعزام» و «تمدن» و «مشعشع» و «محیر العقول» و «عرض اندام» و «منور الفکر» و غیره. مرحوم قزوینی مایل است که این کلمات غلط بکار نرود. ولی آیا می توان این کلمات بویژه آنهائی را که مانند «تمدن» در اعماق زبان رفته اند از زبان طرد کرد. مرحوم قزوینی حتی لغت «فرهنگستان» را نیز لغت غلطی می دانست و معروف است که وقتی می خواست بگوید بفرهنگستان می گفت رفتن بدان جای غلط. آقای پور داود در مقاله بسیار مستند و دقیق علمی خود درباره همین واژه ثابت کرده است که قضاوت مرحوم قزوینی در مورد این لفظ نادرست است. حاصل کلام آنکه در قبول الفاظ فارسی نباید بدنبال «آکادمیسم» خشک رفت واز زبان زنده رو گرداند.

علاوه بر فرهنگ تفسیری زبان فارسی ضروری است که یک فرهنگ ریشه شناسی (اتیمولوژیک) زبان فارسی نگارش یابد و ریشه های واژههای زبان ادبی پارسی را در السنه پهلوی و اوستائی و فارسی باستانی یا در السنه سامی روشن گرداند و یکرشته مقایسه های زبانی با السنه هند و اروپائی که با زبان ما خویشاوندند انجام دهد. دراین زمینه درآثار آقایان پور داود، هدایت، بهار، کسروی، دکتر معین، دکتر مقدم، دکتر صادق کیا، دکتر خانلری و عده

دیگری از فضلاء معاصر پژوهشهایی هست که برخی مبتکرانه وبرخی مأخوذ از زبان شناسان خارجی بویژه کریستیان بارتولمه، ئی. و. وست، فردیناند یوسنی، پائول هرن، لوئی گری، بنونیست و غیره و غیره است[۴۱]. تحقیق اتیمولوژیک درباره لغات فارسی نه تنها سرچشمه های لکسیک ما را مکسوف میگرداند، بلکه از جهت روشن کردن و دقت مفهوم و محتوی لغات پیوند آنها با لغات دیگر و توضیح بسیاری مختصات گرامری زبان فوق العاده دارای اهمیت است.

البته درعین حال تنظیم فرهنگهای اختصاصی درباره السنه و لهجه های محلی یا اصطلاحات خاصه یا زبان نویسندگان معین یا زبان فارسی در ادوار معین و غیره و غیره نیز دارای فایده ای انکار ناپذیر است. از میان همه این وظایف اگر آن «فرهنگستان» که شاه سابق تعبیه کرده بود از آنهمه نیرو و وسائل و ثروت ومهلت که در اختیار داشت لااقل برای تهیه یک فرهنگ جامع و دقیق تفسیری زبان استفاده می کرد، می توانست مدعی انجام خدمتی باشد ولی آن موسسه نامسعود و اخلاف نامسعود تر آن بچیزی که نمی اندیشیده و نمی اندیشند بوظایف اساسی و عمده خویش است.

۳.در راه تنظیم گرامر تاریخی و کنونی زبان پارسی

زمینه تحقیقات صرف و نحوی زبان پارسی مانند زمینه فونتیک تهی نیست واز دیرباز در این باره کوششهائی شده است. دراین اواخر علاوه بر اثر معروف «سبک شناسی» بهار که در واقع صرف و نحوه تارخی زبان پارسی است و «لغت نامه» دهخدا که مشحون از تحقیقات صرف و و نحو تاریخی بسیار سودمند است و کتب درسی عبدالعظیم قریب گرگانی ونیز کتاب دستور زبان همایون فرخ (که ارزش علمی و تحقیقی این یک اندک است)، مقالات و تحقیقات فراوانی در مجلات مختلف ادبی بویژه در عرض پنجاه سال اخیر درباره گرامر بویژه صرف پارسی نشر یافته است. جدا نکردن گرامر زبان ادبی کلاسیک یا گرامر تاریخی از گرامر زبان کنونی فارسی موجب سر در گمی های

41 . Christian Barthelomae, E.W West , F. Justl, P.Horn, L. Gray, Benveniste

در میان این آثار، نویسنده بویژه با نوشته پائول هرن که «زمینه اتیمولوژی زبان پارسی معاصر» نام دارد آشنائی کامل دارم. این یک کوشش فوق العاده مقدماتی و پر از نقائص و اغلاط فاحش است که یک اروپائی انجام داده و ایکاش فرزندان ایران با تلاشهای بصبرانه خویش تکمیل کرده ویک فرهنگ اتیمولوژیک واقعی زبان پارسی معاصر را بوجود آورند.

بسیاری شده است. محدود ماندن تحقیق های صرف و نحوی بزبان کلاسیک ادبی و عدم بررسی انواع اشکال صرف و نحوی که در زبان زنده معاصر وجود دارد باعث شده که ترکیب درسی دستور زبان بیروح و بی ثمر است و چیز جالبی نمی آموزد و فایده عملی اندکی به آموزنده می رساند. با همه کارهائی که در داخل و خارج کشور انجام گرفته، هنوز کار تنظیم گرامر تاریخی و کنونی زبان پارسی کاری است که باید انجام گیرد و بویژه مرزهای صرف و نحوی زبان معلوم شود. یکیاز اعظم گرفتاریهای دستوری ما خلط عجیبی است کهما بین صرف عرب یو صرف فارسی انجام گرفته، چنانکه بعید است بی اطلاع از ابواب عربی و قوانین اشتقاق دراین زبان بتوان به درست نویسی درستگوئی در پارسی دست یافت. لازم است که در این زمینه «اصلاحاتی» بعمل آید و مرزدارا زبا بهر جهت خطوط مرز دستور زبان ما را معین کنند. اگر بخواهیم تداول پیشینیان را دراین زمینه ملاک قرار دهیم کار دشوار است. باید بهرجهت برای زبان ادبی معاصر در مسئله جمع بستن های و مطابه صفت وموصوف و مضاف ومضاف الیه و امثال آن حدهای مصرحی نهاد و بندریج زبان را در مجاری منظمتری سیر داد.

۴.در راه تنظیم و تبویب تاریخ ادبیات ایران

در زمینه تنظیم و تبویب تاریخ ادبیات ایران و روشن کردن نکات تاریک در تراجم احوال گویندگان سلف طی پنجاه سال اخیر کار اندکی انجام نپذیرفته است. دراین زمینه می توان گفت که در کشور ما «علم» بمعنای صحیح کلمه لااقل در سطح و شکل متداوله در کشور های سرمایه داری باختر و «علماء» در همان سطح وجود دارند. برای نوشتن تاریخ ادبیات فارسی نیز تلاشهائی شده که صرف نظر از کتب آقایان بدیع الزمان فروز انفر (سخن و سخنوران) و سعید نفیسی و جلال همائی و دکتر شفق باید بویژه از اثر آقای دکتر ذبیح الله صفا یاد کرد. این اثر تاریخ ادبیات مفصلی است که منتخباتی هم بنام «گنج سخن» در سه مجلد همراه دارد. چه کسی می تواند منکر تبحر و تحقیق آقایان باشد و آنرا سپاس نگوید. ولی بی انصافی نیست اگر علیرغم این کوششها بگوئیم که تاریخ

ادبیات، تارخ نثر و نظم ادبی فارسی هنوز غیر منظم و غر مدون مانده و بویژه شکل عرضه آثار ادبی به نسل معاصر به بنهایت درجه مغشوش و خلاف رویه است.

برای نگارش یک تاریخ ادبیات بعمنای علمی کلمه باید مسئله دوره بندی صحیح تاریخ کشور ما و توصسف صحیح و علمی محتوی اقتصادی و سیاسی، اجتماعی و فرهنگی هر دوره ای حل شود و سپس سیر ادبیات ما بمثابه نوعی از انواع هنر که خود بخشی از شعور و ایدوئولوژی جامعه است در چارچوب تکامل اجتماعی توضیح گردد. باید دانست ادیب کیست و اثر ادبی کدام است و ادیبان و آثار آنانرا نباید با مقلدان بی قریحه و مکررات بی ارزش درآمیخت. تاریخ ادبیات را نباید از تاریخ علوم و ادیان فلسفه و مسائل زبان شناسی انباشت. تاریخ ادبیات را نباید به شرح یکنواخت زایچهٔ شاعران و ادبیان مبدل کرد. تاریخ ادبیات نباید بفهرست بیروح کسانی مبدل شود که وقتی قافیه ای بهم انداخته اند. دو بیت گفت» در خورد آنست که دربار گاه ادب بار یابد. تاریخ ادبیات باید تطور ادبی را بشکل روشن نشان دهد و آنرا در تطور روحی و مادی جامعه معین مستند و مستدل گرداند. تاریخ ادبیات باید متضمن نقد ادبی عمیق و دقیق آثار هنرمندان براساس فن ادب شناسی معاصر باشد. برای نگارش چنین تاریخی تنها جمع آوری مدارک و بررسی پرحوصله دواوین وکتب و گردآوردن انواع اعداد و واقعیات و اشاره به انواع منابع و مآخذ و غیره کافی نیست. باید تفکر تعمیمی و انتزاعی را بکار انداخت و بغور مسائل رسید. چرا اثری مانند شاهنامه فردوسی پدید می شود، در این اثر چه مسائلی مطرح است، زبان آن کدام است، چهره های عمده این اثر چگونه نقاشی شده اند، ویژگی فردوسی بمثابه هنرمند درکجاست، وی نماینده کدام جریان فکری و اجتماعی است و غیره و غیره. چنین است یک رشته سئوالاتی که در نگارش فی المثل مبحث شاهنامه و زندگی فردوسی باید بدانها پاسخ داد[۴۲].

اینکه برخی از ادبای ما آثار شعر و نثر اسلاف گرانقدر ما را بطبع می رسانند ماه نهایت سرور است ولی انتشار نسخ این آثار را نباید با عرضه داشت صحیح آنها بخوانندگان عادی یکسان دانست. دیوانی که سرشار از انواع اشعار غث و

٤٢) برخی تک نگاری ها مثلا مانند آثار نفیسی،هدایت ، دکتر غنی، دکتر معین و دشتی درباره رودکی ، حافظ؛ مولوی و سعدی زمینه های اولیه بررسی نقادانه اثار این گویندگان را گذاشته است واین کاری استکه باید با دقت را اسلوب صحیح دنبال شود.

سمین و مدح و ذم و وصف عشقهای غیر طبیعی و افکار ناسالم و ابیات مرموز و مغلق و تفننات ادبی و ماده تاریخ و غیره و غیره است برای جامعه سودمند نیست. اگر چه برای سندیت تاریخی و ادبی سودمند باشد.

باید اهم کتب ادبی منثور ومنظوم را با توضیحات و تفسیرات تاریخی و لغوی و فلسفی جامع، دقیق و موثق و با انتخاب بهترین و زنده ترین بخشهای واقعاً ادبی و هنری برای جامعه وسیع خوانندگان ایرانی طبع کرد. اگر یکی از این موسسات عدیده نشریاتی که این اواخر در کشور ما پدید شده اند دامن همت بکمر میزد و این اهم کتب ادبی منظوم و منثور را بکمک ادیبان ذیصلاحیت بشکلی که مسطور شده نشر میداد، خدمتی می کرد. میتوان این آثار ادبی را چنان با ذوق و سلیقه و فهم و درایت عرضه داشت که تأثیر هنری و معنوی آن ده چندان شود والا بار کردن جامعه با هر مرده ریک منسوخ و مرموز که تنها برای اهل فن سودمند است زیان خواهد داشت و تاثیرات روحی و تربیتی آنها نیز (که نمی توان بدان بی اعتنا بود) همیشه مثبت نخواهد بود.

آری تنها پس از انجام این وظایف عمده است که راههای اصلاح زبان و صیانت آن از حوادث روشن می شود؛ به هر ج و مرج درونی آن خاتمه داده خواهد شد و زبان فارسی هویت مشخص خود را عرصه خواهد داشت.

***

در مقابل کسی که امروز زبان پارسی می نویسد و نمی تواند منتظر اجراء بنیادی وظایف مطروحه باشد یک رشته سئوالات فوری مطرح است که باید بدانها پاسخ داد.

یکی از این سئوالات اینست که وی در ترکیب لغوی زبان باید از کدام اذخیره از ذخائر مختلفی که در زبان فارسی است عناصر مورد نیاز خویش را برگزیند و بیرون کشد: آیا به زبان ادبی کلاسیک اکتفا ورزد، یا به زبان محاوره ای و لفظ عوام توجه کند، یا به الفاظ و تعابیر نوآورانه دست یازد؟

یکی از پدیده های جالب و حتی میتوان گفت انقلابی پنجاه سال اخیر خرد شدن دیوار چین بین زبان ادبی و زبان عامیانه است. زمینه این کار از همان زمان نویسندگان اولیه عهد قاجار مانند قائم مقام وامیر نظام و مجدالملک و سپس ساده نویسان دوران ناصری فراهم شده بود. ولی بویژۀ دهخدا و جمال زاده و صادق هدایت در اجراء و تکمیل اینکار نقش عمده را بازی کرده اند. زبان عامیانه سرشار از انواع الفاظ و ترکیباتی است که دقیقترین حالات روحی و

حرکات و سکنات انسانی را منعکس می کند. مثلاً برای رساندن صفاتی مانند «بد پیله»، «پزوائی»، «جر تغوز»، «تض»، «مزغل»، «چاخان»، و امثال آنها یا اعمال و حالاتی مانند «جا زدن»، «رودست خوردن»، «سربسر گذاشتن»، «جیم شدن»، «هر دود کشیدن»،«موش دواندن» ، «زه زدن»،و غیره زباد ادبی اصطلاحات وترکیباتی بدین بلاغت و دقت در اختیار ندارد. قبول گنجینه لغوی «لفظ عوام» و وارد کردن آن در عرصه زبان ادبی عمل کاملاً بجائی است[۴۳]. ولی طبیعی است که در این امر نه فقط باید اندازه شناخت بلکه محل و موقع ادبی استعمال لفظ عوام را نیز باید بخوبی تشخیص داد.

اما در باره نو آوری و نوسازی باید گفت که تکامل زبان کنونی ما از چنین عملی بی نیاز نیست. زبان پارسی مانند خود جامعه چند قرنی است که از کاروان تمدن بشری عقب مانده است. این زبان از جهت مصطلحات مورد نیاز قرون وسطائی بسیار ثروتمند است ولی از جهت مصطلحات علی و فنی جدید هنوز دچار تنگدستگی است. این امر ضروری می سازد که واژه های نوینی آفریده شود. در این مرحله باید بنا را بر این گذاشت که حتی المقدور معادلی پارسی اندیشیده شودو از قبول بی بند و بار واژه های بیگانه در حدود امکان و لااقل در زمینه اصطلاحات اساسی علوم اصلی[۴۴] احتراز جست. باید برای آفرینش معادل بلیغ و فصیح بفارسی برای اصطلاح مورد ضرور تلاش کرد و اما در سنن زبان پارسی دو شیوه لغت سازی وجود داشته. یکی شیوه نخستین نویسندگان و دانشمندان و مترجمین ایرانی که باتکاء سنن زبانهای کهن ایرانی (بویژه پهلوی) و موافق روح زبان پارسی که زبانی است ترکیب پذیر و ترکیب پسند به ایجاد ترکیبات فصیح و بلیغ دست می زدند ودیگر سنت متداوله در دورانهای نزول زبان که عبارتست از قبول مستقیم اصطلاحات بیگانه و استعمال بی پروای لغات و اصطلاحات قلمبه عربی (مانند قمحدوه، ترقوه، عظم قص، حذلولی خضرع الورق میزان الضغطه و غیره)

---

٤٣) برخی نویسندگان نه فقط لفظ عوام، بلکه گاه تلفظ عوام رانیز در نوشته های خود بکار می برند. با آنکه در ذکر برخی محاورات و از جهت ثبت دقیق گفتار خلق چنین علمی گاه مجاز است، بایدگفت آنچه که بویژه مورد تاکید ماست قبول گنجینه لغات وعبارات و اصطلاحات و امثال عامیان است نه تقلید بجا و بیجای تلفظ عوام.

٤٤) امروزه علوم طبیعی و انسانی با سرعت بسط یافته و شاخه های بسیار میدوانند که آن شاخه ها خود شاخه های مستقل تازه ای میدهند. اصطلاحات (ترمینولوژی) این علوم که بیشتر بر پایه عناصر لاتین و یونانی است چنان تنوعی دارد که دعوی معادل سازی برای همه آنها دعوی معادل سازی برای همه آنها دعوی باطل، غیر عملی و مضحکی است. ما ناگزیریم اصطلاحات (ترمینولوژی) این علوم را غالباً بهمان صورت که جنبهٔ بین المللی یافته بپذیریم ، بهمین جهت است که ضرورت معادل سازی در مورد اصطلاحات اساسی علوم اصلی تصریح گردیده است

باید به نخستین سنت یعنی سنت ایجاد معادلهای ترکیبی پارسی که آقای دکتر محمدمعین در شماره **۴۰** لغت نامه دهخدا در اطراف آن پس از استقصاء بلیغ بحثی کرده و نمونههای بسیاری به دست داده اند تکیه کرد. در آثار فلاسفه و دانشمندان بزرگی مانند بیرونی، ابن سینا، غزالی، ناصر خسرو، ابوعبید جوزجانی شاگرد ابن سینا ، افضل الدین کاشانی (معروف به بابا افضل) و غیره همچنین معادلهای بسیار می توان یافت برای نمونه برخی از آنهاکه بنظر نگارنده بسیار فصیح وزیباست ذکر می شود:

واژه عربی	معادل فارسی	از کیست
ملاحظه	نگرش	بیرونی (التفهیم)
فرض کردن	نهادن	بیرونی (التفهیم)
قطع	برینش	ابن سینا (دانشنامه)
عالم جسمانی	جهان تنومند	ابن سینا (دانشنامه)
اجازه	روابود	ابن سینا (ترجمه اشارات)
بطئی	درنگ ناک	ابن سینا (ترجمه اشارات)
ملک	داشت	ابن سینا (ترجمه اشارات)
مساوی	سربسر	ابن سینا (رگ شناسی)
فاعل	کنا	ابن سینا (دانشنامه)
ماده – مادیت	مایه ، مایگی	ابن سینا (دانش نامه)
وضع	نهاد	ابن سینا (دانشنامه)
ادراک	اندریافت	ابن سینا (دانشنامه)
قوه منیمه	نیروی بالش ده	ابن سینا (دانشنامه)
انجماد	بستناکی	ابن سینا (دانشنامه)

قابل تقسیم	بهره پذیر	ابن سینا (دانشنامه)
عینیت و اختلاف	هموئی و جزاوئی	ابن سینا (دانشنامه)
متحرک و ساکن	جنبنده و آرمیده	ابن سینا (دانشنامه)
قوه حرکت	نیروی جنبائی	ابن سینا (دانشنامه)
مرئی	دیداری	ابن سینا (رگ شناسی)
ذات نامیه	گوهر روینده	ابن سینا (رگ شناسی)
قوه حافظه	نیروی یادداشت	ابن سینا (دانشنامه)
طرح	افکندن	ابوعبید جوزجانی
عمود	راستا	ابوعبید جوزجانی
منصف الزاویه	نیمه گاه	ابوعبید جوزجانی
قوه جاذبه	نیروی اندر کشنده	ناصر خسرو (جامع الحکمتین)
فاعل و منفعل	کاربند و کارپذیر	ناصر خسرو (زاد المسافرین)
نفس حیوان	روان ستوری	ناصر خسرو (زاد المسافرین)
متفکر	اندیشه گر	افضل الدین کاشانی (مدارج الکمال)
تحریک	انگیزش	فضل الدین کاشانی (عرض نامه)
حرکت ارادی و غیر ارادی	جنبش بخواست و بنا بخواست	فضل الدین کاشانی (ره انجام نامه)
نفس ناطقه	خردسخنگوی	فضل الدین کاشانی (جاودان نامه)
ماده اولی	مایه نخستین	فضل الدین کاشانی (ره انجام نامه)

این نمونه ها گواه بر قدرتی است که در زبان پارسی برای معادل سازی نهـان بـوده و اگـر همـه ایـن سـنت ایجـاد معادلهای فصیح را دنبال می کردند کار در آمیختگی زبان ما با واژه های بیگانه باین غایت درمان ناپذیر نمی رسـد و

تا این حد نبودکه گاه در عبارات فارسی تنها برخی افعال وحروف دال بر آنست که زبان عربی نیست. ولی اینک همچنان که گفته ایم اندیشه احیاء فارسی سره اندیشه خام مردم سطحی است که سخت جانی زبان و ویژگیهای آنرا نمی شناسند. اما اگر مادر خلق معادلهای نو بر سنت بیرونی ها وابن سینا ها، غزالیها وناصر خسروها برویم کار درستی کرده ایم. زیرا این متفکران میهن پرست که غالباً بسبب دشمنی با خلافت عباسیان و تعلق به اندیشه های شیعی یا صوفی آویزشی بحفظ زبان داشته اند اینکار را آگاهانه کرده اند. تردیدی نیست که تکرار مکانیکی معادلهای ساخته شده از طرف آنها امروزه روانیست. سلیقه ما در زبان دگرگون شده است و غالب معادل سازیها مراعات شده یعنی جستجوی ترکیبات فصیح و بلیغ پارسی اصلی است درست که می توان امروزی نیز آنرا در حدود منطقی و ضروری متبع شمرد.

با آنکه هنوز سخن گفتنی در این زمینه باقی است برای احتراز از اطاله بیشتر کلان سخن را بهمین جا با آرزوی رهائی نهائی طوطی شکرشکن زبان پارسی از قفس اسارت دو گانه ارتجاع و استعمار خاتمه می دهیم.

سرنوشت زبان و نثر فارسی

عصر ما، عصر تحول سریع و انقلابی دانش و فن است. زبان پوستهٔ مادی تفکر آدمی است. هر چه تفکر بغرنج تـر ، پر اجزاء تر، دقیق تر ، رنگین تر ، پر نرمشتر ، بزبان همانند نیازمند تـر اسـت. هـوادارن مکتـب ‹‹ متالنگیـستیک›› Metalinguitque، گرچه با غلوی نامعقول و اثبات نشده در تفکرند یعنی روند معکوس تاثیر تفکر بر زبان را یادآور می شوند . بنا به قول آنها، هر قدر زبانی کاملتر، تفکری که بمدد آن زبان انجام می گیرد کاملتر است .

زبانهای عمده جهان ما به مرحله شگفری از رشد رسیده اند. اکنون این زبانها از اصطلاحات فراوان و فزایندهٔ انواع علوم طبیعی و انسانی انباشته اند. اصطلاحات و دانشواژه های آنها حتی در زبان روزنامه ها رخنه کرده است. بغرنجی تفکر ، شیوه های مبتذل تشریح مطالب و بیان سطحی پدیده ها را عقب زده است .

زبان به عنوان شکلی از اشکال علامت گذاری جهان وجود، در ایـن دوران سـببرنتیک و تکنیـک آتمیـک، دمبـدم چهره ای به خودمی گیرد که با چهره مألوف و مأنوس آن تفاوتی بین دارد . زبان پارسی ما که از والاترین ارثیه های فرهنگ ملی ماست در این دوران بزرگ و عجیب ، در معرض آزمون قرار گرفته و اگر خود را در این آزمون کوشنده و آگاه نشان ندهد سرنوشتش روشن نیست .

زبان پارسی، نه بسبب جوهر خود، بلکه در اثر عوارضـی کـه علـی الخـصوص در قـرون متمـادی انحطـاط تمـدن دامنگیرش شده، دچار بیماریهای متعددی است، بویژه اگر مقیاس قضاوت ما السنه مهم جهانی باشد. فقر مفـاهیم ضرور، برای مدنیت امروز، ابهام معانی، هرج و مرج صرفی و نحوی، نامعلوم بـودن مرزهـای لغـوی ، روشـن نبـودن تجوید و تلفظ زبان – شمه ای از این معایب است که هر یک در جای خود عیبی است کلان.

برای رفع این معایب باید زبان پارسی، همانطور که شروع شده است، از طریق اخذ اصطلاحات خارجی، نوسازی لغوی، احیاء اصطلاحات کهن، کوفتن د یوار بین «لفظ عوام» و ‹‹ لفظ قلم ››، کوفتن دیوار بین زبان پایتخت و زبان ولایات به تدریج فقر مفاهمی را چاره کند . با تنظیم کتب صرف و نحوی منظم، لغت نامه هائی که تفسیر دقیق و علمی واژه ها را بدست دهد، روشن ساختن قواعد بیان، تنظیم قواعد فونتیک و درست گوئی و درست نویسی و نقطه گذاری ، هرج و مرج گرامری خویش را برطرف نماید . و بالاخره باید این زبان، پرچینهای لغوی خود را معین کند و این بی مرزی و بی شخصیتی لغوی را که اکنون بدان گرفتار است چاره سازد و مثلاً معلوم شود کجا زبان عربی خاتمه می یابد و پارسی شروع می شود و بر عکس . در همه این زمینه ها کارهای خود به خودی، بی نقشه غالباً با کیفیت متوسط ، گاه از سر بی حوصلگی و عدم دقت کافی انجام می گیرد که وافی مقصود نیست. در همهٔ این زمینه ها احتیاج به تلاشهای دامنه دار و حاصل بخش احساس می گردد: در عین حال نباید انصاف نداد که پژوهندگان پر کار و دلسوز جداگانه ای هستند کهدر زمنیهٔ مورد بحث به کارهای جدی و جسورانه علمی دست زده اند .

نکته ای که همیشه میهن پرستان ایران را آزرده است، مسئله بی مرزی لغوی زبان پارسی و فوران عظیم لغات بیگانه، بویژه عربی در آن است. روشن است که بی نیاز کردن پارسی امروز از عربی نه ممکن است و نه معقول. قریب هزار سال است که روشنفکران ایران در انباشتن زبان از واژه های عربی تلاشی روز افزون داشته اند. با این حال پیراستن زبان تا حدود معینی برای چند نسل ممکن و سودمند است: **ممکن است** زیرا یافتن معادل پارسی بسیاری از واژه های عربی دشوار نیست. **سودمند است** زیرا یکدستی فونتیک و لغوی و گرامری زبان آموزش آنرا تسهیل می کند. تنها کاری که می توان کرد آن است که گرایش زبان در جهت احیاء واژه های پارسی باشد و به ویژه هنگام نوسازی باید سنت ترکیبات عربی را به کناری نهاد و چنانکه خوشبختانه مرسوم شده است ترکیبات شیوه ای پارسی را به میان کشید. باید کوشید که در قبال سرریز واژه های اروپائی نیز سیاستی داشت و حتی المقدور معادل پارسی آنها رامتداول ساخت. البته حتی المقدور، زیرا این کار در زمینهٔ دانش واژه ها (بویژه علوم طبیعی) تقریباً امری محال است .

ولی معضل اساسی در جای دیگر است: در این است که زبان فارسی دچار فقر مفاهیم در قبال نیازمندیهای تمدن جدید است. به علاوه زبان ما ایجاد شگرف خود را که در آثار اولیه ی مانند تاریخ سیستان، تاریخ بیهقی و غیره نمونه های دل انگیز آن بسیار است تا حد زیادی از دست داده. زبان ما باید هم از جهت مفهوم، هم از جهت شیوهٔ بیان، غنی، فصیح و موجز شود . اگر کسانی امروز بکوشند متون دقیقی را از زبانهای عمده جهانی به پارسی در آورند می بینند که چه اندازه سطح دقت و ایجاز و غناء زبان اصلی در زبان ترجمه تنزل می یابد زبان ما عقب مانده است و آنهم به سختی! درک این واقعیت و اعتراف بدین نکته ضرر است. بی شک طی پنجاه سال اخیر زبان مانند بقیه شئون جنبیده و به پیش تاخته ولی مانند بقیه شئون از صفوف نخستین تمدن بسی دور است. زبان پارسی که روزی با سایه روشنهای فراوان لفظی و معنوی خویش، از رساترین و گیراترین زبانهای جهان بود و طوطیان هند را شکر شکن می کرد، امروز با آنکه هنوز زیباست، ولی از بسی جهات نارساست. اگرجامعه ما امروز متاسفانه از اجرای این وظایف حیاتی غافل است و حتی بخشی در آن به کار تخریب این کاخ زرنگار مشغولند، روشنفکران ما (که زمان، بر سپاه حرکت خیز آنها خوشبختانه می افزاید) بای دست به کار شوند. در درجه اول **اصول و احکام اساسی زبان و تحول زبان** مورد توافق قرار گیرد تا هر کس نغمه خود را ساز نکند. و از همه این نغمه های ناساز، کژ آهنگی گوشخراش بر نخیزد. آن وقت بر اساس این **اصول متوافق** و برنامه عقلایی، باید نسل و نسلهای آتی سخت بکوشند تا زبان فردوسی و بیهقی ناصر خسرو و مولوی ، سعدی و حافظ، جای گمگشته خویش را در بین زبانهای جهان باز یابد و در خورد تمدن پر توان و تفکر دقیق عصر ما شود .

***

شخصیت فرهنگی و معنوی ملتها در زبان آنها منعکس است. ما هنوز از آن عصر فرخنده تاریخ بسیار دوریم که بشر با زبان واحدی گفتگو کند . تا آن زمان هر کس، زبانی را که مادر، یک حرف و دو حرف آن را در دهانش نهاده و گفتن آموخته است، عزیز می دارد و ما نیز به نوبه خود پارسی را، که تاجی گوهر نشان از افتخارات بر تارک کهنش میدرخشد. میهن پرستی حکم می کند که این زیبای هزار ساله را بیارائیم و آنرا از عروسان بزم پر هیایوی تمدن امروزی سازیم. تقلاهای اولیه تدارکی دهه های اخیر، زمینه را برای اجراء تراز بندی های سنجیده فراهم

ساخته است و اگر این تذکار موجز ما، به انجام چنین ترازبندی بمثابه **رهنمود سیر آینده** کمک کند سعی ما مشکور بوده است .

به مناسبت بحثی که درباره زبان به پیش آورده ایم، شاید بیجا نباشد واژه ای چند درباره نثر معاصر بنویسیم، زیرا درباره شعر معاصر نظراتی ابراز داتشه ایم. و تکرار آن مطالب را ضرور نمی شمریم.

نثر امرزو مانند شعر در جاده ی بالا گراوی و اعتلاست . زیرا هم ذخیره ی لغوی آن غنی تر می شود، هم ذخیرهٔ **اصطلاحات** و عبارات منسجم (فرازه ئولوژیک) و هم **نرمش صرف و نحوی** آن. ذخیرهٔ لغوی از بابت شکسته شدن سد بین لفظ و قلم عوام است که از قائم مقام و امیر نظام آغاز شده و با دهخدا و جمال زاده و هدایت به اوج رسیده است نیز از بابت رخنه ی مصطلاحات شهرستانها و واژه سازی های رسمی و غیر رسمی، گاه از جانب موسسات دولتی، گاه از جانب نویسندگان گاه از جانب مترجمان. زبان به تدریج دقیق و رسا تر می شود به غنای فرازه ئولوژیک ونرمش صرف و نحوی زبان کثرت آثار تصنیفی و ترجمه ای کمک میکند. ارثیهٔ کهن نیز با تلاشی بلیغ کاویده می شود. زبان شیوا و دل انگیز پیشینیان بسیاری از فضایل خود را بما معاصران وام می دهد واز درهم آمیزی کهن و نو زبانی گیرا در کار پیدایش است. ولی مترجمان آثار هنری و علمی دوران ما می دانند که از این عبارت ‹‹ در کار پیدایش ›› نمی توان فراتر گفت. زیرا هنوز باید چند دهه ی دیگر بگذر تا این روند پر فراز ونشیب به سر انجامی رسد.

یکی از دگرگونیهای نثر امروز پیدایش سبک ها (استیل ها)ی مختلف و رنگارنگ است هیچ چیز از این ساده لوحانه تر نیست که ما تنها یک سبک را با باوج بر کشیم و دیگر سبکها را فرو کوبیم.

آزمون دیگران در پیش روی ماست: تکامل ویژه فردی– اجتماعی یک نویسنده او را از جهت گزین واژه ها، پیوند آنها تکیه ها و ضربه های منطقی و روحی جملات، مانورهای گرامری به هیئتی خاص درمی آورد. این پایه ویژگی اوست ولی مسئله این جا است که او باید درست و در روح و زمان و ربان بنویسد. و اما اینکه این کار را چگونه انجام می دهد جامعه و تاریخ قضاوت خواهند کرد .

هدایت خواست زبان باباشمل ها و زن مشتی های دوران خود را بر صفحه بیاورد. کسروی زبانی ‹‹ آسمانی›› آفرید. در زبان پور داوود، نازش وفخر ورزی به ایران باستان و شیوه ی برازنده ی حماسی منعکس است و به آذین و زرین کوب ، فصاحت کلاسیک را با نیاز نثر علمی و هنری معاصر پیوند می دهند. جلال آل احمد، باقتضای طبع سرکش خود به کاری پر مسئولیت دست می زند و می کوشد به اتکای ‹‹ گرامر – محاوره ››، گرامر مستوفیانه را در هم بکوبد. او به دنبال ‹‹ لفظ عوام ›› نه، بل بدنبال ‹‹ صرف و نحو عوام ›› می رود و گاه مثلاً در ‹‹ غرب زدگی›› و ‹‹ خسی در میقات›› طرفه و بدیع است .گاه کارش به دور برداشتن می رسد. به هر جهت راهی می گشاید.

عطش آنکه تفکر غربی در آئینه عهای فارسی تمام قد منعکس شود در نوشته هعای اینها و بسیاری دیگر منعکس است و این جریان سرایتی شگرف نشان میددهد که گاه هوسناکانه اجرا می شود.

هرگز زبانی ‹‹ یک سبکی ›› باقی نمی ماند. حتی در جامعه ی ستنی سده های میانه ایران سبکها با هم همزیستی داشته اند. تا چه رسد به دوران طوفانی و طوفان زای ما.

منتها ما در همه چیز درنوعی پروسه ی آغاز و گذاریم و این جوانه های شاداب که اکنون برون می جوشد، نیم سده ی دیگر میوه های پر آب خواهد داد که در خورد بستان تمدن انسانی است. لذا جستن و آفریدن را باید ستود. اما باید لیاقت این کار را کسب کرد. **شاعر** خوب آن هم در زبان پارسی بودن کار ساده نیست. **نثر نویس** خوب بودن نیز کار ساده نیست. ما مردمی از زیر بته گریخته نیستیم. در این دیار حتی قصه گویان و نقالانش فصیح و انبانی از حکمت و شعر بر دوش داشتند. نمی گوئیم به چهار مقاله و بیهقی و کلیله و گلستان ، به سمک عیار و داراب نامه بنگرید!

لذا باید نثر نویس ما این ارثیه را آموخته و اندوخته باشد . تا تصور نکند که ما **فقط** با عکس برداری از مصطلحات دیگران قادریم سخن گوئیم.

طبیعی است که آکادمیسم خشک کسانی که می گویند: ‹‹ این ترجمه است ، اینکه فارسی نیست›› نادرست است زیرا نمی فهمند که همیشه زبانها از دریچه ی ترجمه ها و انتقال ها غنی شده اند. آنچه امرزو سنت معتاد است زمانی بدعت خلاف مأنوس بود.

همیشه فارسی ما از پیش از اسلام تا امروز واژه ها و عبارات و اصطلاحات و فرازه ئولوژی را از دیگران به وام گرفته و در پیکر خود گوارده است . ولی این کار را باید **مطلق** نکرد و مانند خلق های بی شناسنامه و بی شجره نامه، طوطی وار، سخن دیگران را باز نگفت.

پس نثر نیز مانند شعر خواستار نقادی است و ما در این جا وارد اشکال مختلف نثر از راوائی وداستانی گرفته تا علمی و گزارش و روزنامه نگاری و غیره نمی شویم که خود جهانهای گوناگون و لونالونی است. محور نقادی آن نیست که سبکی چنانکه گفتیم، به زبان سبکهای دیگر مطلق شود. محور نقادی آن است که آیا نویسنده برای ویژگیهای سبکی خود استدلال منطقی و هنری دارد یا نه ؟ آیا می تواند بگوید چرا چنین نوشته و نوشته اش بر چه سنت ها و بدعت ها قانع کننده ای استوار است؟ البته نثر **ناخودآگاه** از جان نویسنده می تراود و لی ناخودآگاهی هنرمندان دارای **بنیادی** در منطق استتیک آنهاست که اگر بجویند، می یابند و به هر حال توجیه هنری لازم است و نه توجیه مصنوعی. برخی از نثر نویسان معاصر که نوعی ابهام و ایجاز و لغت سازی و شگفت نگاری گاه مضحکی را پیشه ساخته اند مجهز به توجیه هنری نیستند. نقادان باید اینها را نقادی کنند. آنها را همراه آن نوپردازیهای شعری که مانند مرقعی نا خوانا بر خانبالغ کهنه ایست بروبند .

بگذار نثر ویژه باشد ولی هنری و دلنشین، بلیغ و دقیق باشد. ملاکها و محک ها رانمی توان پامال کرد و استبداد هوس را جانشین مداخله ای خرد و ذوق ساخت. اگر شما با جنجال ، زبالۀ خود را بر دوش زمانه بار کنید ، **او صبور است و اگر لازم باشد می گذارد تا دور شما به پایان آید ، سپس آنرا از دوش خواهد افکند .**

پایان