



ارزش احساسات

و پنج مقاله در شعر و نمایش

نمایش



مرکز تخصصی مطالعات ایران شناسی

www.iranshenasi-center.com

۳۰۰۰۱۸۴۲۱۸



https://telegram.me/iranshenasi_Center

ارزش احساسات

و

پنج مقاله در شعر و نمایش

خدیجه


در این مجموعه ارزش احسانات در زندگی هنرپیشگان، و پنج مقاله‌ی دیگر درباره‌ی شعر و نمایش می‌خوانید.

مقاله‌ی اول یکی از مشهورترین نوشته‌های آثارین نیما درباره‌ی هنر و پیشه‌های فردی و اجتماعی آنست. این مقاله - که تاریخ پایان نگارش آن آذر ماه ۱۳۱۹ است - نخستین بار در مجله‌ی «موسیقی» (از شماره‌ی ۱۰ سال اول تا شماره ۹ سال دوم به تاریخ آذرماه ۱۳۱۹) نشر یافت. و بار دیگر در سال ۱۳۳۳ به کوشش آقای حنّی عطایی در مجموعه‌ی مستقلی گره آمد. در این چاپ تغییراتی را که نیما در هر دو نسخه یادداشت کرده است آورده‌ایم.

مقاله‌ی دوم سوم مربوط به مقدمه‌ی «افسانه» و «فریادهای است که از روزنامه‌ی «قرن بیستم» میرزاده‌ی عسّی و دفتر کوچک شعرهای او نقل می‌شود و ناگفته پیداست که علاوه بر ارزش ادبی؛ دارای ارزش تاریخی نیز هست.

مقاله‌های دیگر برای نخستین بار چاپ می‌شوند و مقاله‌ی آخر، نامه‌واریست خطاب به آقای حنّی عطایی درباره‌ی ملی‌نوروز و مشهورترین اثر او.

س. حطّ

 ارزش احسانات و پنج مقاله‌ی دیگر

نویسنده : نیما یوشیج

ناشر : انتشارات نوید (آلمان غربی)

تجدید چاپ : پائیز ۱۳۶۸

Nawid
Blumenstr. 28
6600 Saarbrücken
W. Germany

ارزش احساسات

در

زندگی هنرمندان

کسانی که از دور متوجه زندگی هنر پیشگان می‌شوند غالباً صفحه‌ی یک‌سر گذشته مبهم و فهم نشدنی و بسا مورد تنقید را در جلوی چشم خود می‌بینند. در بین آنها بعضی از متفکرین، که بطور مسلم و همیشگی بنا بر طرز تفکرات خود حقایق را بیان می‌کنند، ناچار به این قضاوت می‌رسند که هنر پیشگان دارای یک زندگی مملو از احساسات کاملاً معنوی و جدا از زندگی عموم مردم هستند. عبارت «افرادی وجود دارند که سرشته با عواطف از مادر زائیده شده و نمی‌توانند که رنج نبرند» در تعبیر دقیق خود تصریحی از این قسم نظریه است.

این دسته از متفکرین شدت تأثرات رهوس را با احساساتی که بعد ها در زندگانی پیش می آید اشتباه کرده ، پس از آن به قضایای خارجی که ممکن است در رنگانی هنرپیشگان افلا مؤثر بوده باشد توجهی نداشته با مقررات فکری خود همه چیز را تطبیق میکنند ، چنانکه کانت و پیروان دکترین مخصوص « ادراکات روحی » نظایر همین نظریه را با کم و بیش اختلاف در بنای تصورات خود برای ما توضیح میدهند. معتقدین به ادراکات روحی ، که پیروان دکترین نامبرده باشند همه چیز را از ادراکات حائض روح بوجود آورده اند و بنا بر عقیده ای آنها ناچاریم که دوق و احساسات هنر پیشگان را از همان ممر جستجو کرده زندگانی روحانی تر از زندگانی راهبی و تصوفی را برای هنرپیشگان مورد دقت خود قرار داده باشیم.

کانت که با تقریر مراتب مابعدالطبیعه به « علم الانتقاد » خود معنی میدهد ، هنر را رابطه ای ظاهری و محسوس بین علم و اخلاق قرار داده است. این نظریه برای او که می بایست با مسیحیت در اساس تمام مباحث خود موافقت داشته باشد از تصور زیبایی در هنر (که نقاشی و موسیقی نماینده ای کامل تر آن است) و بیان صریح حقایق در آن (که در ادبیات به آن میرسیم) پیدا شده است.

بعقیده ای او هنر تفریحی آزادانه پیش نیست و در این صورت زندگانی هنرپیشگان را مملو از احساسات آزاد و بسیار محدود (اگرچه کانت آن را بی آنها نتوانسته است تصور نکند) می بایست در نظر بگیریم. دست فزین توجه در این مورد نسبت آزادی است که بنا بر صیغ اخلاقی خود فیسوف اگر هنرپیشگان واقف بر آن بوده باشند میتوانند احساسات خود را تحت مراقبت در آورده در موقع خود آنرا کاملاً خاموش کنند. مثلاً از چیزی که بنا بر تأثرات خود لذت می برند آزادانه منصرف شده پس از آن احساسات آنها هم بالطبع خود را عوض کند .

جز اینکه کانت به قضیه ای اخیر که مربوط به هنر پیشگان باشد وارد نمیشود .

موفق ترین این اشخاص که در این موضوع به مسائل دقیق تری بر میخورند « تن » است. تن که در زمینه ی تعینات فکری دیگران وارد نشده بلکه تصورات خود را از مشرب فلاسفه ی دیگر که برخلاف کانت جلو رفته اند جدا کرده هنرپیشگان را با درجات فرعی مراتب (که چیزی از چیزی حاصل میشود) در فامیل هنر خودشان پیدا کرده است. با وجود این شرایط حاکنه یی که احساسات هنر پیشگان را بوجود می آورد بر حسب پرنسیپ او هم طوری تعبیر می یابد که مانع از این نمیشود که « تن » بهتر از همکارهای خود موجد واقعی این صحنه را ، که هنرپیشگان باز یگران آن بشمار میروند ، بشناسد. او که بدون فلسفه ، هنر پیشه را یک بازیگر خشک و خالی معرفی میدارد نمیتواند اساسی چنان مبهم تشخیص داده شده را برای بنای احساسات هنرپیشگان تعیین نکند و مثل دیگران به زندگانی آنها نزدیک نشود.

بنا بر این عقاید عمومی که عقاید فلاسفه است به اساس مطلق با جاویدانی احساسات هنرپیشگان (که در دسترس نبوده و در واقع هنرپیشگان مختصری از آن مطول اند) نمیتوان رسید و آنطور که باید و شاید ممکن نیست اظهار نظر کرد. در صورتی که اساس مسئله برخلاف این است و به هیچ یک از این تعقیدات و تصورات محتاج نیست. ما که در رنج ولذت قضیه وارد هستیم می بینیم که هنرپیشگان هم مثل دیگران قبل از همه چیز زندگانی معمولی خود را ادامه میدهند. معلوم است که زندگانی مزبور شامل احساسات عمومی بنا بر شکل عمومی خود هست. هنرپیشگان هم، از هر صنف که بوده باشند، نیز مندی مبرم نسبت به حوائج روزانه ی زندگانی خود دارند. بنکه تأثرات آنها نسبت به دیگران شدید تر و در مواردی بحد اعلا ی احساساتشان رسیده و داستان عاشقانه زندگانی

آنها بیشتر آنها را طرف توجه مردم قرار داده است. موسیقی در این
مستاد. که بیان احساسات باشد، کمال صراحت را دارد. اما در ادبیات
مردم شوق دارند اول شعرهای عاشقانه‌ی شاعر را بخوانند، یا چیزهایی
که داستان رنجهای او را واضح کند.

مقصود از این داستانها این نیست که آنها عشق خود را فقط
موزیک ساخته یا به ساختمان شعری ریخته یا از آن پرده های نقاشی
بوجود آورده باشند، مقصود تأثیر اساسی این جهات ظاهری و عادی
در زندگی آنها است. چنانکه مردم اغلب تصوراتی در موضوع عشق
هنرپیشگان دارند. در غزلیات معروف حافظ وقتی که فال می گیرند
معتقدین اول او را به منظور عشقش قسم میدهند، دیگران، که کتابهای
آنها بکار فال نمیخورد. موضوع شهرت و داستانهای شیرین برای شنیدن
شده‌اند. اعم از اینکه این حقیقتی بوده و در زندگی آنها وجود داشته
است یا نه. این داستانها تعبیری گوارا به ناگوار از زندگیهای مختلف
آنهاست که نظایر آن در زندگیهای عمومی پیدا میشده، جز اینکه
نسبت به آن هنرپیشگان ترش آن را مضاعف ساخته است.

سقفونی ناتمام شو برت، که اخیراً در صحنه های سینما عرضه
شده، نمونه‌ی از این قبیل ابراز احساسات عمومی نسبت به هنرپیشگان
است. هنرپیشگان میگردند که موضوع شیرین و دلچسپی را در زندگی
هنرپیشگان دیگر جسته موضوع آزمایش هنر خود قرار دهند، زیرا که
زندگانی هیچ هنرپیشه‌ی فقط مربوط بخود او نبوده است. وقتی که
کاوش میکنند همان را در زندگی خود کم و بیش می یابند و حقیقتاً
باین داستانها مردم مؤثرترین موارد زندگی را نسبت به احساساتشان
تعریف کرده اند.

همانطور که دیگران را در نتیجه‌ی محرومیتهای زندگی خود
دچار احساساتی می بینیم، هنرپیشگان هم که پری نیستند از قبیل آنها

محسوب میشوند. در تاریخ زندگی آنها به چیزی عجیب و خارق العاده
بر نمیخوریم که باز زندگی آنها مربوط نباشد ولیکن به احساساتی بنابر
تأثرات شدید آنها میرسیم که آنها را دارای جلوه های فوق العاده
ساخته است. بهمان اندازه که برای بعضی هنرپیشگان (مثلاً در میان
شعرا برای ورلن و موسه و در بین شعرای خود مان برای فردوسی و
معمود سعد) برهسم خوردگیهای زندگی باعث بر تألمات و برهم
خوردگیهای فکری شده، خلاف این وضعیت دیگران را در پیرامون
هنر خود پیشرفت داده است. میدانیم که موزار موسیقی دان، وقتی که
هنر خود را بی خریدار یافته و عده‌ی بی را که در درجه‌ی هنر و احساسات
به او نمی رسیده اند میبیند که بر او برتری یافته اند چه تأثیراتی در او
می بایست پیدا شده باشد. بعد در آن انزجار طولانی که همشوش با
پریشانی بوده است چطور یک زن هنرمند در زندگی او تأثیر بخشیده
است. او تمام دلخوشی‌هایش در این مرقع بواسطه‌ی وجود زنش
کنستانس بود. علاقه مفراطی که هنرپیشه جوان نسبت به او داشت تکیه گاه
سودمند برای او واقع شده احساسات او را مانع از پیچیدگی و غیره
قابل استفاده واقع شدن میساخته است، زیرا ممکن بود بطوری هنرپیشه‌ی
جوان کوفته شود که در مقام بیان احساسات خود نزل کند، بجای
آنکه بتواند اقلاً موضوع های دردناکی را بر وجود بیاورد.

این موضوع در تاریخ زندگی اشخاص بی سابقه نیست، روسو
در اعترافاتش مینویسد: «احساسی از برق تندتر روح مرا تصاحب کرد.
ولی بجای اینکه مرا روشن ساخته باشد سوزانید و متحیر ساخت.»

زندگانی بعضی از نویسندگان و هنرپیشگان در کشورهایی که
مالامال از فقر و ذلت های آن بوده، یا آثار هنری ایشان نارس و بالاتر
از فهم و نظر عمومی قرار گرفته است، انعکاسی رقت انگیز در آثار آنها
بجا گذاشته؛ همانطور که فشار احساسات به روی آنها در بجه‌ی عالم تازه‌ی

نیچند بدساستی به فهم این مطلب نزدیک شده میخواید بگوید که احتیاج، ژنی اشخاص را بوجود میآورد. در این ژنی میبایست قسمتی از احساسات انسانی را هم داخل کرد. در عین حال که آن احساسات قسار هستند که ژنی اشخاص را نابود کنند. و اگر هنرپیشگان توانسته‌اند که آزاری از هنر خودشان به یادگار بگذارند نباید تصور کرد که قبل از رفع نگرانی ما و تامل از دبی راحتی بوده است.

برای کار کردن. تنها داشتن تکنیک و احساساتی که تحریک به کار میکنند کافی نیست؛ بلکه موقعیت هم در آن دخیل است. موقعیتهائی در زندگانی فراهم می‌آید که حاشین هر چیز واقع شده و بسبب انزجار و تشویش یا دل‌باختگی هائی که در زبردست ترین هنرپیشگان تولید می‌کند، استعداد و قودی ایجاد و حتی گاهی ذوق آنها را در حال وقفه نگاه میدارد!

در این موقع هنرپیشگان هم مثل همه‌ی مردم به زندگانی خود می‌چسبند و لذات و منافعی را که در آن دیده یا احتمال می‌دهند، می‌طلبند. این حرف که می‌گویند: (گل و سبزه‌یی لازم است تا شاعر بنشیند شعر بگوید) اگر مقصود عمومیت دادن مطلب در هر مورد و برای همه کس باشد، خیلی نقل است. گل و سبزه هائی وجود دارد که شاعر را فقط بالذتهای آنی خود مربوط میسازند. گمان نمی‌برم اگر نقاشی هم به دیدار محبوبه‌ی عزیز خود نایل شود بجای صحبت‌های بموقع، بطرح صورت او پردازد. بطوریکه هنر را بر استفاده‌ی لازم در محل خود، ترجیح بدهد. قبل از همه چیز زندگانی است. مصاحبتی که یکی از دوستانم با من کرد من بدخوبی یاد دارم. در موقعی که به وطن دور دست من آمده بود، هر دو بالای گردنه، روی تنه‌ی خشک شده‌ی کاجی وحشی نشسته بودیم. جنگلهای دور دست و جلگه‌ی قشنگ و سحرانگیز «کجور» ما را تسخیر کرده بود. دوست من

از من پرسید: «دیگر چه چیزهای تازه که نوشته باشی؟» جوابی که من به او دادم این بود: «باید اول ببینی دیگر به چه دردهائی در زندگانی خود مبتلا هستم. حالا که من در این ناحیه هنر خود را فراموش کرده‌ام، مثل ... را هم رادرتاب می‌شویم. مثل وحشیها لباس پوشیده و زندگی کنم.» در همان تاریخ که او «شکارچشم» مرا برای پاروقی یکی از روزنامه‌ها تهیه میکرد، من زندگانی را در هنر خود را ادامه می‌دادم و نمی‌خوانستم جز راجع به آن که ... را در هیچ به چیز دیگری فکر کنم و احساساتی نسبت به چیزهای خارجی نشان بدم.

همین حال را دارد انسان در موقعیکه سختی‌ها و ... زندگانی گریبان‌گیر او است. به این معنی که نمی‌توان گفت در ... اینک نریسنده باشاعر دچار هیجان سختی در زندگانی خود واقع میشود داستانی بنا بر حالت شورانگیز خود می‌نویسد یا قطعه شعری را بنظم در می‌آورد. مگر اینکه این هیجان مبارزه‌یی را تقاضا نکرده و فرصت و فراغت برای نویسنده، که قصد آزمایش را در هنر خود داشته، باقی گذارده باشد.

اگر بعضی از هنرپیشگان در موقع تنگدستی خود مجبور به تهیه آثاری برای فروش شده‌اند، آن موضوع جداگانه است. آثار به این شکل تهیه شده، معرف و قیمت آنها نیستند. بعلاوه کمتر از کارهای استادانه آنها محسوب میشوند. این معامله‌ی تجارت است و لازم نیست با موقعیت آنها وفق پیدا کند. موقعیت‌های با اهمیت هستند که موجب آثار با اهمیتند. آفرینندگانی که در جوار شما راه می‌روند خودشان خبر ندارند چه چیزها خواهند آفرید آنها از روی مجموعه‌ی احساسات و یاد آوربها و جزئیاتی که در مغز خویش ذخیره دارند. و در آنها تصور کرده و جایگزین شده و در ترکیب هیئت ایدئولوژی آنها مسوول است. آثار خود را بوجود می‌آورند. همین که همه چیز جمع شد تحریکی مختصر در

اندیشه آنها کافی است. برای جزئیات میتوانند به دفترهای یادداشت خود، اگر لازم باشد، رجوع کنند. به این ترتیب فکر آنها هم بکار می افتد. راست است که افکار، زندگانی جدایی از احساسات دارند و باید های فکری و شرایطی که افکار را بوجود می آورند «مقدار دای احساسی» نیستند. وقتی که «بر کلمی» به بحث «انکار وجود خارجی اشیاء» می رسد، با دکارت بامتد استدلالی خود در خصوص وسعت فکر می کند، بسا فیلسوف دیگر، مثلاً ملا صدرا، در اصل التوجود حرف میزند؛ هیچکدام دچار تألمات و فشار احساسات نبوده اند. ولی این مسئله قابل تحقیق است که چگونه و از چه راه اساسی آن افکار فیلسوفانه از زندگانی و احساسات راجع به آن فراهم آمده یا نیامده است.

فهم این مسئله در هنر و آثار آن، شامل هیچگونه پیچیدگی نیست. در آثار هنرپیشگان (مخصوصاً از اوایل قرن نوزدهم به بعد) به آسانی بنای رشته های افکار پیدا می شود و می بینیم که تاجه اندازه، احساساتی راجع به زندگانی (و همین زندگانی عادی) در آن دخیل واقع شده است. هنرپیشه ای نیست که تا متأثر نشده و بهیچان نیامده، یا حالت دیگر احساسی او را تحریک نکرده، دلچسب و طبیعی و بجا چیزی نوشته یا قطعه ای موسیقی ترکیب کرده یا پرده ای از نقاشی بوجود آورده باشد. هیچ اثر هنری در دنیا اینقدر تقلیدی و بنا بر این بی مزه و کم عمر بوجود نیامده است، مگر در موقع فراهم نبودن وضعیاتی که به آن اشاره رفت. با وجود این می بینیم نویسندگان و شعرا گاهی چیزهای بی جا و بی مزه در این آثار خود به مردم نشان می دهند، بدون اینکه خودشان ملتفت کار خود باشند. در این مورد باید متوجه مطلب دیگر بود: خود خواهی و خودنمایی های اشخاص، آثاری را بوجود می آورد که در موقع خود می بیند که پیدایش آنها هیچ لزوم نداشته است. ولی همیشه در خصوص لزوم اشیاء فکر نمی کنند، بلکه زندگانی را با منافع و لذات آن چنانکه هست

طلبیده و می گذرانند. خودخواهیها و خودنماییها هم گوشه ای از احساسات آنها را تصاحب کرده مثل موسی آنها را تحریک می کند. در عین حال علل دیگر هست که هنرپیشگان همیشه آثار آبرو میسازند به مردم می دهند. آنها هم، باید در نظر داشت که مثل عموم مردم به موافقی می رسند که احساساتشان تسکین یافته (افو ای) مغزی آنها خسته مانده است. در این مواقع تحریکی مختصر آنها را به کار و می دارد ولی قادر نیستند آنطور که باید خود را جلوه دهند. به این واسطه آثار آنها هم که بواسطه ای آنها ظاهر میشود از ارزش خود کاسته است. زیرا که هیچ چیز ماندازه ای کافی آنها را مجذوب نساخته است. باینسانند احساسات و عادت خودکار کرده اند، هر چیز در نظرشان سرسری است. اصول هنر را خشک و بیجان نمودار ساخته ذوق خود را بیخوده بخرج داده اند.

چیزی که فهمیده شده است اینست که اغلب هنرپیشگان در مراحل ضعف و بیبری خود، که استعداد های مخفی بهائی در آنها نازل میباشد. دلچسب کار نمی کنند. ولی این در هر مورد دخیل در آثار آنها واقع نمیشود، یعنی میتوان گفت که آنها فقط بواسطه ای استعداد های نامرده ای مخفی خود آثار می کنند.

با تعبیر جامع، هنرپیشگان بهترین آثار خود را با بر شد بدترین مجذوبیتهای خود بظهور رسانیده اند. در داستانها و مطالب وصفی مخصوصاً این معنی را بهتر میتوان درک کرد. نویسنده، کلبه ای قسمت های داستان خود را طوری نمیتواند که در مقام ارزش هنری با هم مساوی بوده باشند. تمام شاهنامه مثل چند قسمت از آن که انتخاب شود، نیست. برای اینکه شاعر در بعضی موارد داستان، زیاده تر را غیب و مجذوب و بعلاوه برای کار مهیتر بوده است. حتی بازیگر های تأثیر و سینما هم در این مورد مستثنی نیستند. اگر چه آنها قبلاً چیزی را تمرین کرده و بنا بر اصولی نشان میدهند، با وجود این احساسات آنها در جلوه دار کردن نازبهای

آنها نافذ است. اگر در بازبهای آنها دقت شود کم و بیش به نفوس احساسات آنها بر میخوریم. اینکه می گویند: «ژنی در حالات حساساتی نیست» اشاره به این جزئیات است که «بطور قبلی» در موضوع کار هنر پیشگان باید در نظر گرفت. در مقابل سؤال «چرا ژنی مساوی نیست؟» چرا باید مساوی باشد؟ را میبایست جواب داد. ولی بر حسب تحلیل و تجزیه این مطلب به توانایی در کار و اندازهی احساسات هنر پیشگان بر میخوریم. هنر پیشگان زبردست غالباً بر اثر حوادث خارجی که در زندگی آنها سایر مردم پیش می آید دچار تکان و احساساتی هستند و به سرده اثر را چنان مشتبه می دارند که خیال میکنند آنها فطرتاً راجحور و سرشته بنا عواطف دنیا آمده اند. این نظریه هم نظریه ویلاسه و هم به نوعی نظریه نظریه علمای محسوب میشود. در واقع فلاسفه می توانند (اگرچه از اساس تصویری نظریات خود گذشت نمی کنند) از مقررات علم دلیل به نفع فلسفه، برای منظور خود بدست بیاورند. میگویند مردمان زود رنج و حساس دچار ناخوشیهای کبدی و ضعف اعصاب هستند، یا سایر علت هایی که به بدن انسان مربوط میشوند و از زمان تولد با انسان همراه بوده بلکه انسان از نیاکان خود آنها را ارث برده است. در واقع اساس زیبایی های هنری را در بهترین اشعار تغزلی و داستانهای عاشقانه و هر چیز که حساسیت فوق العاده ای انسان را برساند چیزی جز نتیجه ای مرض نیاید محسوب داشت. و اگر امراض با ترقی علم بر طرف شود، عالم هنر فاقد خجلی از آثار عمده خواهد بود. همین طور میگویند استعدادهای بدنی و نتایج حاصل از آن، که بحسب اختلاف فیزیکی بدنها تغییر میکند، مردم را برای عاشق پیشگی و شوریدگی هایی که هست مهیا ساخته است. عقیده های دیگر: آحاد و عناصر احساسی در اشخاص، نه با تأثیرات آنها، بلکه با اساس اخلاقی (مثل صداقت و سادگی) مربوط میشود. در صورتیکه علما حساسیت عصبی و شدت تأثیرات زود رنجی را در اشخاص مورد

دقت قرار میدهند. ولی هیچیک از این فصاحتها معرفت ما را در خصوص قضیه از هر طرف کامل نمیکند!

این فصاحتها شرح ناقصی از برخی مائو صبیح را در شرح کتابم از روی جریانی را به چشم ما کشیده اند. مثل اینکه بچه های خوارانه اند هر بسزاده و قانع کرده باشند. معنی خود نسانی و فضیلت و روسی منکر بن در آن پیش از معنی اجتهاد می آید.

تصور در اینکه صداقت و سادگی، احساسات عاشقانه را در ادبی تولید میکند یا صفات اخلاقی دیگر، شرط برای پیدایش احساسات واقع میشود، ابراز التفات و محبت نسبت به مراتب انسانی است که به ما توصیه شده است. این عقیده که هنر پیشگان، باید در سرشته با عواطف به دنیا آمده اند و همین طور از دنیا میروند، تأثیر و احساسات را غالباً یا هم محفوظ کرده، فقط تصوراتی را تعبیر کرده است که ابداً زیبایی تصورات شعری را ندارد. عقیده ای آنها با حذف داشتن کلمه ای عواطف برای معلولین و وجود هائی که در خلقتشان نقصی است صدق پیدا میکند.

طلبات بدنی، که فریب با اطمینان کامل به آن وارد شده است و پس از آن يك دند، در خصوص آن فکر کرده و نتیجه میگیرد. از لوازم لابنفک وجود جسمانی انسان است. به از لوازمی که آن را شرط واقعی برای پیدایش احساسات هنر پیشگان (یا سایر مردم) بتوان در نظر گرفت.

این دانشمند مفهوم نفس امّار دی قداما را (که بهانه و دست آویز برای آفهمه مقررات اخلاقی قرار داده اند) بامعنی علمی خود تصریح کرده، چون این معنی در زندگی جسمانی انسان با حالت تاه دارد او را در اشخاص و ادواته خوارانه است و بسیار است. اینک که مطلقاً روزه دانه است که دیگران هنر چه آن نشده اند. سایر ضرر تفکر خود همه چیز را سا

فلسفای بدنی انسان (بدنی باخود طبیعت) ساخته باشد. این است که در وقت خود را از این امر با بصرف رسانیده، مساحت آن او فقط نظریه‌ی او را شرح می‌کند و سروکاری نسبت به حقیقتی که ممکن است در عالم خارجی وجود داشته باشد ندارد. چنانکه به قدیمی‌ها اشاره رفت در مطالعات او به مثنوی که عرفای ما و بعضی دیگر آن را تعقیب کرده اند می‌رسیم و آن موضوع عشق انسانی است و به صرف آن، که با هر گونه توجیه و تعبیر که پیدا کند، موجب آفرینش در این جهان جسمانی معرفی شده است. گذشته از اینکه انسان عاشق را (وقتی که عشق، عشق پاکان باشد) با بفرودهای غیردنیائی مربوط می‌دارد.

یکی از آن عرفا جلال‌الدین بهمنی صاحب کتاب مثنوی است. عطار و سنائی هم قبل از او این موضوع را به واسطه‌ی طرز تفکر تصوفی که داشته‌اند دنبال کرده‌اند، همین‌طور وحشی کرمانی و شعرای دیگر که داستانهای عاشقانه ساخته‌اند. به استثنای نظامی گنجوی که در «لیلی و مجنون» خود می‌خواهد آن را از جسم انسانی به جسم فرشته و پریان تحویل داده و تصریح کرده باشد که این عشق ارتباطی با طلبات بدنی انسانی ندارد. اغلب متفکرین عرفانی ما جنبه‌ی نسبتاً دنیائی به آن بخشیده، با کمال صراحت عمر خیام نیشابوری است که زندگانی را تعبیری از عشق تعریف می‌کند.

همه‌ی این متفکرین مثل فروید، منتها از راه‌های متفاوت، فکر کرده و شرایط خارجی را که بکلی در نظر آنها طرف بی‌اعتنائی واقع نشده است، بطور مبهم و غیر قابل اهمیت نگاه کرده‌اند.

چیزی که هست فروید تقریباً مثل بوعلی موضوع را به تحقیق رسانیده است. یعنی از روی ریشه آن گرفته و با ملاحظات علمی خود شرح می‌دهد. اما اساس این ملاحظات علمی و اینقدر به تحقیق رسیده نمیتوان گفت که کاملاً صفات علمی را از حیث قضاوت‌های خود دارا است.

زیرا که او مثل یک قاضی علمی موضوع طلبات بدنی انسانی را (که موجود قایع و احساسات و افکار تصور می‌کند) لا اقل با ارزش نسبی در نظر نگرفته، بلکه آن را از حقیقت انکار نکردنی تشخیص داده است. ملاحظات او هر چند صحیح و بجاست ولی بواسطه‌ی اینکه زیاده از اندازه افراط کرده و فقط یک راه را با آن می‌رود؛ در نتیجه نارسا واقع شده نمی‌تواند تجربه صحیح با آن پیدا کند و نظریه خود را در این خصوص سست‌نمونه‌ی تریب کرده باشد. بعضی به یک نتیجه فلسفی شهادت پیدا کرده با مطلق شنیدگ (کدر انسان‌انثال کانت را بدور انداخته است) و با نظریه‌ی فلسفی هگل (که فکر بر حسب پرنسپ آن بخودی خود ترفی کرده و باعث پیدایش در طبیعت و جهان زندگانی می‌شود) هم‌رنگی یافته است. زیرا که آن هر دو فیلسوف هم مارا در وادی مبهم انداخته و دوباره می‌بینیم که محتاج به راهی را برای مجهول خود پیدا کنیم. احساسات هنرپیشگان به عقیده‌ی فیلسوف اولی چنانکه در بحث شعور علم الجمائی خود (intuition esthétique) به آن میرسد الهام عشق (مطلق) (اما به عمق فکر خود فیلسوف) است که ماهیت و مقدار آن بین شعور و بلا شعور قرار گرفته. به عقیده‌ی فیلسوف دومی که احساسات هنرپیشگان و مخصوصاً موسیقی‌دانها را در بین این صنف مردم کاملاً باطنی (subjective) می‌بیند، به هیچ چیز بر نمی‌خوریم مگر به نتیجه‌ی مسخ شده‌ی پرنسپ‌های شلینگ و کانت، جز اینکه کانت آن را فوق طبیعت تشخیص داده، و دیگری آن را از قیاس ترقی کننده‌ی خود انسان میدانند. همین‌طور از حیث نتیجه به نظیر این نظریه می‌رسیم با دانشمند دیگری که ملاحظات فلسفی دیگران را عادی کرده، تفاوت اساسی نظر او با نظر بعضی از فلاسفه این است که همه چیز را با ماده‌ی وجود خود انسان می‌سازد و با فکر او. به این واسطه احساسات هنرپیشگان را بنا بر نظریه می‌توانیم با عالم زندگانی آنها مربوط دانسته و به آن از یک لحاظ ارزش دهیم

به این معنی که بطلب است بدنی انسانی و فنی بنگذاریم. ولی در فعالیت انسانی تجربه‌ی لازم برای فهم کردن مطالب بعمل نیامده است. معلوم نیست اگر بخوانیم بدانیم موسیقی دان یا شاعری دارای احساساتی هست احساسات او بطور صریح از چه ناحیه پیدا شد. و نتیجه‌ی چگونه فعالیتش بوده است و چه ارزشی را می‌بایست به آن بدهیم.

به چشم آنرا در واقع انسان وجود مستقلی است که اگر چیزی در کار باشد بواسطه‌ی خود و وجود دارد و باید احساسات او را با خود او شناخت.

از سردسندهای ابن فیثول منفکرین از روحانیین و سایر مریدان، از این صنف گذشته. در دوره‌های اخیر یکی کانت است در انتقادات خود او برای خلاصه کردن فلسفه. یکی از سه نامش این میشود که: «چه باید بخرانیم؟» و در جواب این سؤال، انتقاد قضایوت علم الجمالی خود را بیان کرده عقیده‌ی خود را از جمع هنر و جمال، و هر چه در آن دست، اظهار می‌دارد.

بر طبق این انتقاد وقتی که خوانش‌های انسانی تحت مراقبت و پرستاری قرار گرفت، شرایط خارجی که در زندگی هر کس پیش می‌آید، نمی‌بایست چندان مورد اعتناء واقع شود.

انتقاد ابن فیثول با انتقاد دیگرش که در «عقل عمالی» است بی‌ارتباط نیست و از ما بعد الطبیعه گذشته. خود را در تحت تصرف از روی دلخواه و اراده قرار می‌دهد. در واقع خود انسان است که مسبب و سازنده‌ی همه چیز دیده میشود. چیزی که هست بعضی از متفکرین دوره‌های اخیر در نتیجه‌ی ترقی علوم طبیعی (نوسعه‌ی بیولوژی و روشن شدن بعضی ملاحظات و پیدایش نظریه در سلول‌ها و منافع الاعضاء و منسوبات روان شناسی از کتاب) شرایط اصلی را (وقتی راجع به مسائل مربوط به هنر و احساسات هنر پیشگان بحث میکنند) از علوم طبیعی گرفته‌اند، بدون اینکه بدانند

ممکن است آیا اصول جامع تر و از مقررات علم گرفته شده را بخرج این مضمین گذاشت و بطور بهتر (ولو هر قدر نتایج تجربه، نسبت بتاریخ نسبی بوده باشند) نتیجه گرفت؟ فریاد هم در تفصیل عقلی باطنی و ظاهری اش (که ابهام فکر خود را در بعضی ملاحظات حس کرده و دست و پائی میکند) به همین نتایج می‌رسد. زیرا که طرز ملاحظه او بنا طرز ملاحظه‌ی همکارهای او تفاوتی ندارد. در اینصورت معلوم است بآهنگ گونه موادی که برای تجربه برداشته باشد تجربه هم مطابقت کرده. می‌بایست با نظریه‌ی خود، که از این گونه ملاحظه و تجربه بدست آمده است (هر چند که در موضوع ساختمان جسمی انسان صدق بیاید) به نتایج ناسا برخورد کند.

فریاد، با طرز تحلیل و تجزیه که در خصوص فعالیت انسانی دارد نمیتواند به مطالبی که معاصرین او به آن رسیده‌اند، برسد. هر قدر اساس علمی را مطابق هوش علمی خود تعقیب کند و به هر اندازه که علوم طبیعی ایده آلیزه شده و در طرز تحقیقات او کمک واقع شود.

تحقیقات او علمی بشمار می‌رود، ولی رنگ فلسفی خود را از دست میدهد. مثل این است که دانشمندی نشسته و فلسفه ایجاد می‌کند. زیرا که هر همیشه از طبیعت بلا شعور شروع کرده (چنانکه عده‌ی از متفکرین قرن نوزدهم: منتها از راهی که به خودش اختصاص داده و شخصیت فکری گرفته است) سعی دارد انسان را فقط محصول طبیعت خود او بداند. ولی جوق با نظریه و اساس تئوری زمان خود قطعاً آشنا است و میدانند که انسان در طبیعت لا ینقطع تصرف می‌کند تا آنرا به دلخواه خود در آورد، دست و پائی که کرده است این است که در مقابل شهرت و میل‌های نهفته در جسم انسانی، موانع خارجی را پیش چشم بگذارد. می‌خواهد برساند چطور این موانع در زندگی انسانی باعث بروز فعالیت او شده است. مانع چیز است انسان و اساس این فعالیت جز شهرت که در نظر او آنقدر

تأثیرات دید؛ میشود؛ در صورتیکه او هر فردی از افراد انسانی را جداگانه در مقابل موانع خارجی گذارده و نمی‌خواهد بگوید کدام موانع، زیرا که این موانع فعالیت انسان را در راه‌های مختلف، نسبت به زمانهای مختلف تاریخی، بکار انداخته در آثار هنری عالم (موسیقی، ادبیات، نقاشی و تئاتر) رنگ‌های گوناگون بخشیده است. در حالی که انسان با طبیعت اصلی خود در هر دوره زندگی کرده و تفاوتی در طبیعت او واقع نشده است.

چون این ملاحظه، جلوه و اهمیت نظریه‌ی فروید را می‌برد از آن باگریزهای مخصوصی که شیرین‌کاریهای فلاسفه است میگذرد. به این ترتیب فروید تشکیلات فکری خود را حفظ کرده در مقابل حملات دفاع میکند.

اما هیچوقت انسانی خارج از شرایط طبیعی، همان جسم خود، مثل تصویر بی‌از جنه و پربان، وجود ندارد. وقتی که مینگو لیم انسان، مراد از موجودی است که حرف می‌زند راه می‌رود، تغذیه میکند، حساس او بجا و حاصل از تنایح هر گونه تأثیرات آب و هوایی است (که تن آنرا از شرایط مستقل و جداگانه در زمین زمان و محیط قرار داده است) و شامل کلیه‌ی آنچه بحسب ارث از نسلی به نسلی رسیده و مربوط به استعداد های بدنی و اعمال داخلی بدن و چگونگی ارتباط آن با خارج میباشد؛ زیرا که تمام اینها شرایطی هستند که اگر وجود نداشتند انسان معنی پیدا نمیکرد. انسان یعنی حاصل جمع همه‌ی شرایط خارجی و داخلی بدن خود. پس از آنکه او را با تمام این خصایص و مفهوم خود در نظر گرفتیم، آسان است که او را در مقابل شرایط خارجی زندگی‌اش گذاشته و دوباره او را از هر حیث موازنه کنیم. از این موازنه دو ملاحظه برای ما پیدا میشود: اول اینکه انسان مجموعه‌ی از تمام شرایط طبیعی ساختمان خود است؛ دوم اینکه باجمعی از انسانهای مثل خود نسبت و بستگی دارد. این جمعیت

مطابق شکل زندگی خود که از روابط تاریخی آن بوجود آمده دارای ذوق و سلیقه و افکار و احساسات مخصوصی است که خصایص یا نتایجی از خصایص خود را در افرادی که هیئت او را تشکیل داده‌اند باقی گذاشته است.

اگر انسانی دور از خصایص تمدن را در نظر گرفته با انسانی چسبیده به همی قرار دهیم و تزیینات تمدن (که طبیعت را بطور ساختگی می‌تواند از راه تربیت عوض کند) بسنجیم، نتیجه‌ی این سنجش از دو جهت مساوی بود: تفاوتی را که در احساسات و افکار و ذوق و سلیقه‌ی خود به ما نشان میدهند مطلب را برای ما روشن می‌دارد؛ اعم از اینکه بعضی خواهشهای نفسانی در آنها شدید بوده یا به حد ضعف وجود داشته باشد.

در وقتی که انسان کاملاً دستخوش حوادث طبیعی و قوای آن دیده میشده است احساسات او از نوع احساساتی بنظر می‌آید که از تصورات ساده‌ی او ناشی شده، برای او حوادث و شکل‌های این دنیای پراز زبان جلوه‌های دیگر داشته است.

به عمیق‌ترین احساسات او در آن زمان‌های متوالی، در سرودهای مذهبی «ودا» بر میخوریم که احساسات خود را با چه سادگی و صداقت در باره‌ی روشنی‌ها و سرچشمه‌های ظاهری و دیده‌شدنی طبیعت بیان میکنند. بعدها که زندگی‌های اجتماعی آدم‌ها سر و صورت بیشتر پیدا کرده چیزهای پست دیده و ناپسند هم عوضی میشوند؛ و ارتباط شهرها با هم که کمک برای وحدت عقیده و احساسات میشود، در عدد خدایان هم، تخفیف میدهد و اعتقادات اساطیری (که «رینو» خیال میکند بفهم که آن رسیده) به اعتقادات اجتماعی‌تر تبدیل یافته است. همینطور احساسات مردم هم عقیده‌ی آنها را متابعت کرده است.

با عقیده رینو از این را میتوان موافقت کرد که ادبیات یک اساطیر-شناسی (مبتولوژی) با عقل موازنه شده است. زیرا که از خصایص این

دوره این است که احساسات مذهبی، رنگ فلسفی بیشتر پیدا کرد .
 در ادبیات اوستائی به مبارزه‌ی دائمی اهریمن و به کاران، که هندستان
 او هستند، با اهور مزدا، خالق همدی خیر و خوشی‌ها، بر میخوریم، نظیر اوستا
 ازینک نقطه نظر کتاب ایللیاد است در یونان، و مهاب هارتا (داستان
 مذهبی هندوان)؛ سن در هند قدیم، داستان جنگ‌های پاندا و اهاو کورا و آنها
 و پس از آن غلبه‌ی کریشنا . مثل کتاب دیگر به اسم رامایانا (فتح‌های
 رامای) آن را به «وال میکی» شاعر قدیم هند نسبت می دهند .
 این کتاب هافقط احساسات مذهبی را بیان نمی کنند، بلکه احساسات
 راجع به فتح و غلبه و دفاع شجاعانه را، که موضوعات غیر قابل گشت
 زندگی هستند، در عمق خود طرح کرده نمایند و شور و حملات و بجای
 رسیدگی‌های ملتهای قدیم محسوب میشوند. در هر سه کتاب احساسات
 گویندگان به مردم بیشتر مربوط شده، میخوانند چیزی را؛ از دوش جمعیت
 بردارد و امید و آرزو هائی را که مایل است در آنها زنده کند .
 در مهاب هارتا مشقانی انعکاس می یابد که استبداد برهمنی از
 آن سرچشمه یافته و غلام‌ها را از برای خود میخواند خلق کند .
 در ایللیاد امیدهای دیگر مخفی است . و هر کدام از این آثار هنری
 قدیم از تمدن زمان خود آب و رنگ گرفته اند، «ودا» با احساسات دوره هائی
 مربوط میشود که طبقات انسانی بخوبی هنوز از هم تفکیک نشده بوده اند
 اوستا از احساسات زمانی حکایت میکند که اختلاف زندگانی بیشتر شده
 و گذران زندگی کوشش‌های بیشتری را تقاضا می کرده است . تفاسیر
 احساسات در این آثار نتیجه‌ی چگونگی جسمانی خود گویندگان نیست .
 زیرا که گویندگان، چنانکه گفته شد، حلقشان عوض نشده ؛ آنها همیشه
 طبقاتی داشته و بموانعی برخوردند ولی آثار آنها عوض شده است .
 این تفاوت در آثار هنری هر کجای عالم (که هنر در آنجا موضوع
 دارد) دیده میشود . میتوانیم در دوره‌های بعد به آثار دیگر بر بخوریم .

اما چرا واگتر، و ایست و شوپن، که نمایندگان رمانتیک هستند،
 در صوغ آزمایش هنر خود را عوض کرده اند؟ چرا موزار و هندل
 و سایر موسیقی دانهای دوره‌های کلاسیک موضوعات دیگر را پسندیده اند؟
 این سؤال‌ها ما را رودر روی حوادث در شرایط تاریخی نگاه داشته است
 و ما اوضاع جمعیتی آن دوره‌های مختلف اروپا را از نظر میگذرانیم
 زیرا که نظر انداختن به خود کسانی که آن آثار را بوجود آورده اند چیزی
 را علاوه بر آنچه که هست، ما نمیفهماند و سؤال ما را جواب نمیدهد.
 باید متوجه علی‌شویم که آن آثار را از هم متمایز ساخته است . به این
 ترتیب از روی تحلیل و تجزیه‌ی علمی می بینیم همانطور که هنر و احساسات
 موجود در آن تفریح آزادانه نیست و از انقافای فراهم نیامده، نتیجه‌ی خالص
 شهوت و سایر درخواست‌های بدنی هنر پیشگان هم نمیتواند بوده باشد.
 در پیش چشم ما تصویر می یابد چه چیزها را «باربد» موسیقی دان
 زمان ساسانی و معاصرین او می بایست موضوع آهنگ سازی خود قرار
 داده یا بهزاد نقاش معروف زمینه‌ی کار خود شناخته باشد. در صورتیکه با
 ادبیات محزون و تصوفی مابعد‌ها موسیقی ما رنگ حزن و تصوف آورد
 خود را تکمیل کرد .

در جوار مدایح عنصری موضوعات دیگر (مثل تصوف و حماسه
 های ملی که از احساسات دیگر حکایت میکردند) جایگزین شد .
 این آثار نشان میدهند که هیچوقت هنر پیشگان، آزاد و بحال خود
 نبوده اند و نمیتوان اکتفا کرد به این تصور که اگر موضوعی را پسندیده
 بآن پسندیده اند فقط بنا بر دلخواه خودشان بوده است . هنر پیشگان
 زبردست، نمایندگان درست و دقیق زمانهای معلوم تاریخی هستند
 آنها ساعت‌هائی هستند که از روی میزان و ترتیب کار میکنند . آنها
 نمیتوانند برخلاف آنطور که میبایست بوده باشند، خود را جلسه‌گر
 سازند، اگر به آثار هنری خود مان در دوره‌های مختلف نگاه کنیم روشن تر

از همه در ادبیات، دل‌لهای زیاد برای این منظور پیدا میکنیم :

۱ - از حیث سبک بیان: در قرنهای اولیه، زبان نسه سسه و ساده از حیث ترکیب را میبینیم، شعرائی که در ادبیات مابه شعرای ترکستانی معروف شده اند شعرائی هستند که فقط به زبان معمولی زمان خودشان شعر گفته اند. سبک ترکستانی (که بواسطه استعمال افتادن کلمات خود جلوه پیدا کرده و متغین در شعر و ادبیات را امروز میفریبد و میخواهند احساسات خود را به زحمت در آن قالب کهنه و قدیمی بیان کنند) نیست مگر زبان دوره های معین تاریخی که نسبتی با زمان حاضر ندارند. در واقع هیچکدام از آن شعر که در آن دوره ها زندگی میکرده اند چیزی بیرون از زمان خودشان نگرفته اند.

۲ - از حیث شکل (فرم): تغزلات دور در آن که بعدها مختصر شده رباعی های مقید که در مصراع سوم هم در قید قافیه است (مثل رباعیات مسعود سعد) و بعدها رباعیاتی که در مصراع سوم آزاد میشود. ۳ - از حیث موضوع: داستانهای عاشقانه که رنگ از تصوف گرفته داستانهای آزاد (مثل ویس و رامین) قصائد وصفی و مخصوص مدح. ادبیات حماسی و ملی در مقابل قصاید پر از هیجان مذهبی ناصر خسرو و علوی ۴ - از حیث طبقه بندی اشعار که نوع (genre) شعر را متمایز میدارد: غزلهای رئالیست و غزلهائی که به اعلی درجه دقت و رقت معانی خود رسیده و در ادبیات مابه سبک هندی معروف شده اند و سه مکتب سمبولیسم نزدیک میشوند.

حتی تکامل این انواع شعر هم مربوط به شخصیت خود شعرا نبوده است، حماسه ای فردوسی حد عالی حماسه سازی های شعرای قدیمی تر از او است. داستان های نظامی بهترین نمونه های داستان سازیهای ماست؛ غزلهای حافظ (که آنرا موزیک احساسات انسانی باید نامید) صورت کامل شده ای نوع خود بشمار میروند، همانطور که غزلهای میرزا صائب

تربیزی شکل مکمل نوع غزل هندی است.

۵ - از حیث وزن اشعار که موسیقی را با عروض عربی در ادبیات ما اتحاد ناپسند میدهد، اگر اوزان مطلوب هر زمان یا اوزان مطلوب در برد هر شاعر را بشمارد بندی دقیق مرتب کرده در نظر بگیریم، بعد از تحلیل و تجزیه ای مطالب می بینیم که بر حسب کدام شرایط تاریخی زمان خود به آن منوجه بوده اند. مهمتر از هر یک از این چند موضوع، موضوع طرز کار است که در آثار هنری ما دیده میشود. چه در ادبیات چه در موسیقی و نقاشی. این طرز کار نماینده ای ذوق و احساسات مخصوص ماست که مطابق با آن، در میان باقیمانده های ادبیات قدیم، مکتب اصلی هنری ما با مکتب هنری و کلاسیک اروپا، خود را متمایز میدارد. اگر قطعات تغزلی و مطالب وصفی را در ادبیات خودمان از نظر بگذرانیم مخصوصا در دوره های اسلامی چیزی نیست که رنگ خیال پرور و وسیع و مبهم خود را از دست داده باشد. از طرفی موسیقی و نقاشی از طرفی ادبیات (و بطور بیشتر شعرا و موسیقی دانها) ما را با آثار خود به جلوه های مرموز و در پرده مانده ای احساسات خود آشنا میکنند. وقتی که قطعه ای از شعر حافظ را (که از عجیب ترین شعرای روی زمین و اعجوبه ای خنفت انسانی است) میخوانیم یا خوانندگان ما آهنگی را برای ما میخوانند، بابه اشکال جانورها و موجوداتی خیالی و اساطیری در صفحات نقاشی های خودمان نگاه میکنیم، خیال ما با شتاب عجیب احساسات ما را به طرف تاریکی ها و زوایای نامعلوم میکشاند. برخلاف آثار بکه ژنی اروپائی بوجود آورده، و در صورتیکه نمیخواهند چیزی را با طرز کار مبهم و وسیع جلوه دهد، خیال بیننده یا شنونده را با خود محدود و مقید ساخته و راهی که میبایست سیر کند برای او معین میدارد. ریشه های این تفاوت اصلی که مولود زمانهای معین تاریخی زندگانی اقوام قدیم هستند از سنجش آثار هنری خودمان با آثار هنری یونان قدیم بطور محسوس و زباندار

جلودگر میشود، و در میان اقوام نامی و برومند قدیم ذوق و احساسات متفاوت را از هم جدا میکند. در یونان چون از اول خداپان اساطیری آنها دارای اشکال ظاهری و معین بودند، مثلاً پرومته که در کوه های قفقاز مقید و عقابی از کید او تغذیه میکرد، و هر کول قوت عضلات خود را میبایست نشان بدهد، اولین قلم هنری هم تمثال معین را از آنها بوجود آورد، طرز کار آنها به هیچ ابهامی بر نمی خورد، کوچکترین خط معنی معین داشت. در موسیقی با صدا تعبیر میشد، در نقاشی بارنگ. با این نظر آپولون خدای شعر و هنرهای زیبا همیشه بروی پایستاده و بر بالای سر حیوانی قرار گرفت و «دیان» دختر زوپیتر به نگهداری کمان خود

(در حالیکه گوزن را در دست دارد) مشغول شد.

از تبه پیدای می کند. آن زمان های معدوم شده دارای چه خصایصی بودند اند، چطور اساطیر و تصورات مذهبی، که بعدها صورت فنی پیدا میکنند، در احساسات و ذوق اقوام گذشته اثر کرده اند و خمیردنی موسیقی ادبیات ما از چه راه به این صورت در آمده است؟

در صورتیکه به این دقت وقع بگذاریم و چنانکه اشاره رفت احساسات و ذوق هنری ما تحلیل و تجزیه علمی پیدا کند معلوم است که به فهم و ارزش واقعی احساسات هنر پیشگان خودمان میروسیم؛ بدون اینکه منت مطالب حیات شناسی (بیولوژی) و فصول بی معنی و پیچیدگی فلسفه را بگردان بگذاریم و از نقوش جبر افیائی کمال بخواهیم. بعد در

تجزیه و تحلیل دنیا آثار هنری و احساسات زنده و تنفسی شدی

انعکاس خود را باقی میگذارند ، شخصیت‌های با اهمیت تر متولد شدند در تحولات در آثار هنری با اهمیت ترند .

چون این تحولات در آثار هنری اروپا به مناسبتی خیلی زیاد تر بوده است ، و نتیجه‌ی آن هنرهای زیبای امروز در آن سرزمین است ، در آثار هنری اروپائی بطور کامل تر به فهم این منظور میتوان نزدیک شد . مثلاً تحول و تجدد ادبیات در فرانسه و سیر تکاملی آن که در قرن نوزدهم بخوبی روشن شد . پیش از حوادث سال ۱۷۸۹ و عوض شدن شرایط و شکل زندگانی عمومی غیر ممکن بود . اگر در قرن شانزدهم هوگو پیدا میشد معامله‌ی احساسات مردم با احساسات او بطوری بود که در ادبیات ماهر پیشه‌ای با شخصیت تازه پیدا شود و در خصوص اوقضاوت کنند . ولی همینکه

زمان زائیده شدن امثال او هم زائیده شده و کمتر طرف تحقیر لفاظی‌ها و کسانیکه دست و پای خود را در میان زنجیرهای کهنه مقید می‌سازند واقع شدند .

آنها ، بیکه تازانی بودند که مرکوب آنها زمان بود . یعنی زمان مناسب ، آنها را بوجود آورد و اگر جز این بود خیلی دور بنظر می‌آمد که تابش خود را بنقاط دور دست دنیا برسانند و برای بسایرون پیش از آنکه احساسات دیگران با او هم وزن شود مقبول بنظر نمی‌آید که سراینده‌گان دیگر را اسیر سلطه و نفوذ احساسات خود ساخته باشد . این شاعر نازد نفسی که با شخصیت جوان بدوران زندگی در آمده بود مکتب شعری خود را به منانه‌ی تیری از ترکش جدا ساخته و در تمام نقاط اروپا دل‌های شوریده را هدف ساخت .

در موقعیکه فرانسه پاددور دی اقتصاد جدید می‌گذاشت و ثمرات زندگانی اجتماعی نو تر ، رادیک می‌کرد لامار تین فصلی به منظومه‌ی «چیلد هارولد» با بیرون اضافه می‌کرد و در نقاط خیلی دور دست اروپا منظومه‌ی زندانی قفقاز (که عشق بادوشیزه چر کسی را بمیان می‌گذارد) از چیلد ها-

رولد با بیرون و نرننگ می‌گرفت و وینیی با مطالعه‌ی آثار و اثر اسکات که تازه ترجمه‌ی آنها در زبان فرانسه پیدا شده بود داستان تاریخی خود را طرح می‌کشید . نفوذ و تسلط سلیقه و احساسات تازه بروی کار آمده بطوری با قوت و شدید بود که حتی به قسمتی از شرق نزدیک هم سرایت کرد : یکی از هم‌عصر ای ترنل که «توفیق فکرت» باشد در کتاب «باب شکسته» طرز بیان و وصف ادبیات جدید را در اشعار خود پیروی نمود .

در همان اوان ، کمی جلوتر یا عقب تر ، نویسندگان دیگر این سرزمین داستانی‌ای ادبی خود را بسبب داستان نویس‌های دوره جدید نوشتند .

جز اینکه این سیر تکامل ذوقی و عوض شدن احساسات و افکار را در کشورهای مختلف وابسته بشرابط مختلف باید در نظر گرفت . در فرانسه (خیلی دیرتر از انگلستان) بواسطه‌ی رشد تاریخی همان کشور بود . در جاهای دیگر که هنوز اوضاع اجتماعی خود را عوض نکرده بودند بواسطه فهم مطالب نو تر ، نویسندگان ، مصمم و موفق به عوض کردن طرز کار خود شدند . ذوق برای آنها نتیجه کسب و خبر بود . بدون اینکه مواظب این باشند که محافظه کارها و متغنین در عالم هنر (که هنر را وسیله‌ی پیشرفت‌های خصوصی قرار میدهند) طرز و اسلوب تازه بروی کار آمده را به پسندند یا نه ؛ این روشنائی نافذ می‌آمد تا بر بالای سرهای مثل کچوسرد و خاموش مانده که در اعماق تاریکی مدفون میشدند و به هیاهوی زندگانی خود قانع بودند هوش و استعداد های نهفته را جستجو کند ، تابش خود را بدورترین نقاط آسیا هم برد . مادر ادبیات ژاپنی‌ها دوره تازه را که مدتهاست از سبک های کلاسیک تجاوز کرده است پیدا می‌کنم . شاعر ناکام ژاپنی «آکوتاگاوا» طوری از سبک جدید نیائی تقلید کرده است که آثار او تا اندازه‌ای فاقد رنگهای محلی است .

چون این تحولات نمره‌ی تحولات از جنس دیگر ، یعنی ناشی از

اوضاع اجتماعی اروپا و اشکال عسری آن بود، آثار هنری در آن سرزمین سرعت قابل تحسینی مکتبها و سبکهای گوناگون و نوین از خود نشان داد.

همانطوریکه بازار هنرهای (صنایع) اقتصادی رواج پیدا میکرد، هنرهای زیبا همراه رواج خود را بدست آورد. مخصوصاً قرن نوزدهم يك قرن تابناك از حيث عرض شدن ذوق و احساسات و میل بتكامل و ترقی هنر بود که شالوده رشد بیشتر را برای قرن حاضر بپا گذار داشت. در همان زمان که به مناسبت اوضاع اجتماعی ما ادبیات دوره‌ی اخیر ما بازگشتی از روی عجز بطرف سبکهای مختلف قدیم بود. نویسندگان و شعرای اروپا (همینطور نقاشان و موسیقی دانها) مثل تیره‌های صیقلی شده و به آبنده تابناکی میثاق نمودند. زولا اول کسی بود که از تنشهای فکری قدیم تجاوز کرد. درست در همان وقتی که عقل و تجربه علمی معنی خود را در روی قبرستان رومانتيك (romantique) ادبیات میداد و هر روز هنرپیشگان زبردستی در رشته‌های مختلف هنر پیدا میشدند. زولا در آثار خود به تجربه‌ی حوادث و اعمال انسانی پرداخت و نحو است بنای افکار خود را بر روی احساسات و فانتزی بگذارد. دیگران که میخواهند نکته‌های دقیق‌تر را در طبیعت پیدا کنند اشعار سمبولیست را در فرانسه بروی کار آوردند. همینطور اک-پرسیوینزم و امثال آن از طرف دیگر ظهور کرد و همه اینها مقدمه برای يك تکان شدیدتر در عالم هنر بود. اگر در فرانسه این تکان صورت نگرفت در ایتالیا صورت باجلودی خود را، نشان داد. زیرا که ایتالیا در این موقع در مرحله‌ی دیگر تاریخی زندگی می‌کرد.

در ابتدای قرن حاضر که عقب افتادگی اقتصادی در ایتالیا ماشین و کارخانه را به سرعت تکامل می‌انداخت، حالت سرعت و (دینامیکی) این وضعیت میباشد در احساسات هنرپیشگان و هنرهای زیبای آن سرزمین

هم، اثر خود را بخشیده باشد. نوادیه‌ها و موسیقی گرفته تا کوچکترین کور و میز آن، همه چیز می‌باید شکل خود را عوض کند و همین هم شد. در واقع شالوده‌ی این جنبش در نقاط مختلف اروپا ریخته شد و در ایتالیا آن مقصود آحر را جلو داد. در آن کشور در نتیجه‌ی به روی کار آمدن ماشین جدید و ترقی تکنیک، که شرایط پیدایش آن را با دینی عامل قوی آن ترقی علوم طبیعی در اروپا بود، مردم با سرعت و بیش از پیش بکار افتادند. به این جهت افکار و احساسات عمومی از خواب و سستی‌های رمانتيك و صوفیانه (mystique) که از ادبی‌طرز زندگی‌های دوره‌های گذشته بود، و ادبیات پیشین آنرا قوت می‌بخشید، بیرون آمد. شعر و موسیقی و نقاشی وقت بیشتر را در باره‌ی طرز اجرای کار، درخواست کرد.

توضیح اینکه از طرفی زیاد شدن کار و باقی ماندن وقت کم برای مردم (که نتیجه‌ی درخواست‌های زندگی اقتصادی بود) و از طرفی رشد احساسات و افکار از جنس دیگر که به حقایق عالم طبیعت و اجتماع، انسان را نزدیک مینماخت، علاوه بالا رفتن سطح سلیقه‌ی عمومی، و هر روز فهم تازه‌تر در خصوص هنر و جزئیات در آن پیدا شدن؛ عواملی بودند که آثار هنری دو خاصیت عمده را از آنها گرفت: یکی اینکه قطعه شعر یا موسیقی با نقاشی که هنرپیشگی خود را دست بکار ساختن آن میدارد، به مصالح کم (کلمه، رنگ و صدای مختصر) ساخته شود. دیگر اینکه از قطعه‌ی ساخته شده، با نظری که بیان شده، معانی زیاده‌تر و موشکاف‌تر بتوان گرفت. بیشتر از آن اندازه که قدما با اسلوب و تکنیک ساده و ابتدائی خود توانسته‌اند از عهده بر آیند. خواندن آثا، انسان را با رموز طبیعت و بیانی‌ها و کرامت‌های آن آشنائی بدهد. بطوریکه در مقابل نظر هنرپیشگان دقیق، که ذوق و احساسات آنها را جمع به هنرپیش از سایر مردم پرورش یافته است، يك چیز قابل نظر و مطالعه باشد.

به این مناسبت طرز کار فوتوریسم که شالوده و بنیان آبنده‌ی هنر را در نظر

انسان‌های قابل‌تر می‌خواست بسازد، در شعر و موسیقی و نقاشی ظهور کرد. اول دفعه در ادبیات بود، و فرصتی از برای احساسات و سلیقه‌های بوج و منحنی (که دارای منظوری نبودند تا نیازمندی خود را بوسیله‌ی قوی تر حس کنند) باقی نگذاشت. در حالی که می‌پسندیدند یا نمی‌پسندیدند، آن کاریکاتورهای بی‌کفایتی، مثل دیوارهای سیلاب زده سرنگون شدند. در رأس این جنبش هنری، ماریینی Marigny بود. ماریینی بیانیه‌ی ادبی خود را در ۱۹۰۹ در روزنامه‌ی فیگاروی فرانسه (که از چندی به این طرف ادبی شده مقاصد نویسندگان را درج میکرد) انتشار داد. در آنجا با کمال جسارت مقاصد ادبی خود را بیان کرد و، وقعی نگذاشت به بعضی از شعرای آن زمان که مثل مردار خوارهای پیر در اطراف لاشه‌های کهنه و بو آمده، سق خود را بهم می‌زدند و در کار خود شباهت داشتند به حیواناتی که باقیمانده‌های غذای خود را از ته گلابر گردانده نشخوار می‌کنند. به‌نویس ماریینی این روزنامه، هوش و استعدادها، نهفته‌ها، که همیشه در زیر فشار غبار جلد می‌روند و مثل ستاردها در تاریکی برق می‌زنند، بطرف خود کشید. «بین طویر مغزهای فشرده و چشم‌های ابله را بانگاه بیخ کرده‌شان که می‌گویند: «این حرف معنی ندارد». آن طرز غلط است» متوجه خود داشت. ولی اگر سلیقه و احساسات غرض آمیز و پوسیده‌ی عده‌بی‌راه، مخافته و ایستادگی نشان داد، شالوده‌ی نوین هنری از معنی خود نکاست. سلیقه‌ی هوشکاف این مکتب نکانی بود در برابر نگرانی‌های تعزیه مانند و بی‌مزگی‌های لوس رمانتیک و احترامات بی‌جا و بدون لزوم نسبت به تقلید از طریق‌های قدما و مقررات آنها، که خود قدما اگر زنده میشدند تا این اندازه به معلومات ابتدایی و نارس خود وقیع نمی‌گذاشتند. در واقع فوتوربسم هنرهای دنیایی را دوباره قالب‌بندی کرد و رابطه‌ی هنر و احساسات نهفته در آنرا با سیر تاریخ و ترقیات نشان داد. کسانی که کنجکاو بودند بزودی دریافتند که چطور شاعر و نقاش بانوازنده که در دوره‌ی ماشین و

سرعت کار، زندگی می‌کنند و فکر و احساسات خود را میبایست بکار بندازد، وجه تفاوتی را فکر و احساسات او نسبت به فکر و احساسات قدما میتواند احراز کرده باشد. هر چند میستم مخصوصی (که عبارت از ترقی دادن تکنیک در هنرهای اقتصادی و توزیع کار از روی قواعد علمی بود) بعد از جنگ در اروپا وجود پیدا کرد و از اندازه‌ی کار مردم کاست و وقت

بیکاری زیاد برای اشخاص باقی گذاشت. ولی سرعت و حال دیامیکی در همین حائز شدت خود را از دست نداد. بلکه با صورت دیگر به میان گذاشته شد. به بین واسطه فوتوربسم را که هموز از آن طرفداری می‌کردند قابل اجرا تر ساخت و ارتباط خود را با زندگی عمومی محکم تر داشت. اگر در آثار مختلف هنری این مکتب کوشش کنیم می‌بینیم بعد از جنگ هم (که اروپا به بحران اقتصادی خود دچار بود و با تدبیرهای خیالی خود آنرا شدیدتر میساخت) فوتوربسم‌ها کار خودشان را ادامه داده‌اند. در آثار این مکتب با مودی کم (ولی نه مثل اختصار جوئی قدما) نویسندگان گریبان خود را از دست کلمات و حروف زیاد، وقتی که مقصود آنقدر محتاج به کلمات و حروف نیست، رها ساخته‌اند و حساب حروف و معنی در پیش آنها اندازه‌ی را داراست. بهمان ترتیب که کارخانه و ماشین دقت می‌کند، این مکتب هم دقت کرده مرتباً به درخواست‌های زمان خود جواب داده است.

به همین جهت بود که کم کم هوش‌های دیگر انتقال هم، که در قید حروف و طرز جمله‌بندی‌های کلاسیک بودند و از عادت کور کورانه‌ی خود قدمی نمی‌خواستند جلو تر بروند، با این مکتب آشنائی پیدا کردند و احساسات متفاوت افراد در محل ارزش تاریخی خود با هم در یک جا الفت گرفتند. نقاش‌ها بیشتر از همه، حتی در کشورهای دور دست اروپا، وارد معرکه و مبارزه‌ی عملی شدند و آثار قابل ملاحظه وجود آوردند. اما از حیث فایده‌ی اجتماعی که از این موقعیت گرفته شد، چنانکه

به آن اشاره رفت، باید در عمق این حادثه به حادثه‌ی دیگر نظر انداخت و آن برضوف شدن همین حالت سستی و خواب آلودگی و منتهی به بدبینی، از روی آثار هنری بود. بطور مشروح تر برای بدست آوردن میزان ارزش‌های مختلف احساسات در این دوره باید گفت: در موقی که سمبولیست‌ها، برخلاف مقررات پارتاسین‌ها، آثار هنری خود را در نظر مردم جلوه داده بودند و احساسات با قوت بیان شده‌ی آنها واضح کرده بود که طبیعت در جلوه‌ی چشم انسان مرده و جامد نیست، و اکسپرسیونیسم، عالم زندگانی را بطور دقیق معنی میکرد و به پیدایش مکتب‌های دیگر مثل سوررئالیسم و کوبیسم (در نقاشی) راه داده میشد، در موقی که طرز تفکر هم بطرز دیگر تبدیل می‌یافت و بعضی از علما، «روان‌شناسی جمعیتی» را به وجود می‌آوردند، و بر طبق آن دیگر نمی‌خواستند که سلیفه و احساسات هنر، پیشگانرا بطور فردی دیده و فقط مربوط بخودشان دانسته باشند؛ هنرهای زیبا هم رنگ خود را، خواه فوتوریسم و خواه چیز دیگر، عوض کردند، حالت انفرادی و بیابانی و کناره‌گیری را از دست دادند. این حالت، فکر و احساسات و همچنین هر تراوش مغزی انسان را شخصی قلمداد کرده به یک نقطه‌ی خیالی مربوط میداشت. در نتیجه، بواسطه‌ی نبودن کمک‌های جمعیتی، حس بدبینانه قوت میگرفت و لازم می‌آمد که نویسندگان با نظر شخصی (بقول خودشان) چیز بنویسند. هر کس بگوید: «من به هیچ کس و به هیچ چیز کار ندارم، من مطلقاً بنا بر میل خود اینطور مبهم و عقیده‌ی شخصی من این است». افکار و احساسات آنها رنگ مراسم منتهی را داشت و شبیه بود به داستانهای استواری و تعویضهای جادوگرهای قدیم که نمبخواست برای جمعیت بنیان خود را واضح کند و راه معین را؛ که در بیرون و درون زندگانی وجود دارد، پیش پا بگذارد.

فوتوریسم از خیلی جهات يك مشت‌گرده خورده در مقابل فاشیستی

و احساسات اینطور خالص شده در جهان یافته بود که بعضی از نویسندگان

را مثل «عزیزبی جهت»، جلوه میداد و یکمشت نقال محض را بر مردم تحمیل میکرد که آنها را محترم بدانند. تاوقتی که طرز تفکری تازه، عالم هنر را از زوائد و نواقص، که زخم‌های کلاسیک و رمانتیک بودند، پاکتر و صیقلی‌تر کند؛ این قبیل اسلوب‌های به‌رونی کار آمده عالم هنر را با زندگانی جمعیت آب و رنگ تازه دادند.

بعضی از هنرپیشگان آثار خود را کاملاً «شهری» ساختند. به این معنی که آثار آنها از زندگانی دردنیای هنر و ماشین سرو صورت پیدا کرده به زندگانی شهری و هنری (صنعتی) بازگشت کرد. چنانکه اشعار وینمن در آمریکا و اشعار امیل وورهاردن در بلژیک. هر دو کشور، با وجود اینکه مثل ایتالیا و فرانسه سرزمین ذخایر ادبی نبودند، در آثار هنری خود نماینده‌های حساس و زباندار اوضاع اجتماعی جدید واقع شدند و تکانی به عالم ادبیات دادند.

اما جلوه‌ی این حرکت، در آمریکا تا بآنکه تر بود، امریکایی‌ها که از اصول پیچیده و پر حجم کلاسیک بهره نداشت، البته میبایست آثار هنری خود را (هر چند که کلیسای روحانیت‌های زاده شده از آن که دامنه‌ی دستورات اخلاقی و فلسفه‌ها وسیع می‌کرد از آن جا رخت بیرون نکشیده بود) بر طبق اصول و نشانی جدید طرح کند و شکل کاملاً ممتاز را که نتیجه‌ی شخصیت شاعر در دوره‌ی ماشین و کار بود به وجود بیاورد.

به این مناسبت شاعر آمریکائی والت وینمن در تحت تأثیر زندگانی در آن سرزمین، قواعد اوزان و قوافی اروپائی را، که یادگار دوره‌های ابتدائی و سادگی بودند، تقلید نکرد. بلکه منکی به اسلوب تازه‌ی بی در اشعار خود شد و آن شعر سفید (یعنی شعر آزاد از قید وزن و قافیه) بود.

به هم‌زمان شکل که در آثار فوتوریست‌ها، در آثار این شاعر هم اول بعنان دینامیکی و سرعت، که حرکت و کار را معنی میکند، بر میخوریم. بطوری که شاعر به هیچ وجه اسیر و معطل وزن و قافیه نمی‌شود و دست و پای

احساسات و مقاصد خود را به توسط آن کوتاه و بلند نساخته، برای این کار کلمات زیادی و بی مورد را دنبال نمی کند. پس از آن در آسار اویا زیبایی های دیگر شعری رودر رو می شویم. فقط چیزی که حس است آهنگ تصنعی موزیکی، وزن و قافیهی قدما، که حالت بکنواختی آن وقتی تکرار میشود مثل صدای چرخ حیاطی هوش و حواس ما را به هر جا که بخواهیم منتقل میدارد، در آن نایاب است. زیرا که اشعار نثر مانند ویتمن با وسایط دیگر راه جلوهی خود را به دست آورد.

بعلاوه اشعار این شاعر، بنابر اوضاع اجتماعی و کارخانهائی آمریکا، جبراً نه از روی دلخواه او، احساسات زندگانی پر از حرکت و جست و خیز دنیای کار و ماشین را شامل شد. دنیایی که ماشین در آن سرعت و رفیع نباهت های زندگی را تأکید میکند، و هر روز به واسطه غلبه ای انسان بر طبیعت اسراری نو مکتشف میدارد و مبارزه و پیشرفت روزانه را از هر راه در آن معنی دار میسازد و از هر چیز، فایدهی آن را میبرد و بهر شدی باس و بدبینی جوان ها، که منجر به کساره گیری میشود، مهلت نمیدهد. والت ویتمن که خواص این زندگانی پر از حرکت را درک میکرد لازم بود به همان اندازه که از امراض مسری رمانتیک دور میشد، به تجربه و عقل نزدیک شده باشد.

تضرعات بیفایده در مقابل توفان و حوادث. یادآوری همیشه از زوال و آه بی اندازه در برابر ماه، که به مرض ماه تعبیر میشود. در زندگانی نوین، دنیایی از روی سادگی و گاهی احمقانه بنظر می آید. بیچارگی آن بیشتر از بیفایدهی آن بود. این حالت از طرز زندگی اجتماعی پیدا میشد که انسان ابرو کوه را خطاب کرده با آنها بیان درد کند یا تعزیه های زندگانی مردم را، بدون اینکه راه چاره ی آنها پیش پا بگذارد، به وسیله ی تئاتر و رمان، به روی تعزیه های دیگر زندگانی آنها بچسباند یا زبردستی نویسنده عبارت از این باشد که فقط بطرز مخصوصی رمان

خود را بنویسد و مطالبی بکر را بنابر فانتزی خود بیان کرده مثل جادو گر ها مردم را با چیزهای بی نتیجه معطل کند.

این قبیل احساسات و چشم بندی ها، هر قدر که ماشین بیشتر ترقی کرد، و درخواست های اقتصادی زیاد تر و کار کردن و مبارزه ی ناشی از آن را به مردم یاد آوردند، از ارزش اجتماعی خود کاستند. در همه جای دنیا احساسات راجع به کار، غلبه و جای سستی و بدبینی را گرفت.

در بلژیک هم همین حالت، که از خواص زندگانی فدیة اجتماعی بود، در ادبیات ظاهر شد. شعرهای «ورهارن» تا اندازه ی بی شباهت با اشعار شاعر آمریکایی نبود. در صورتیکه بلژیک تازه از حال اقتصاد روستائی خود به حال دیگر اقتصادی در می آمد و درخواست های اجتماعی قوی نبودند. شاعر جوان بلژیکی، امیل ورهارن، در صفت شعرای فهمیده و با ذوق دوره ی اجتماعی جدید قرار گرفت.

این شاعر اوایل نامدتها از پیروان سبک رمانتیک بشمار میرفت. مثل آنها احساسات و مقاصد خود را، که چندان ارزش تازه نگرفته بودند، به قالب اوزان شعری در می آورد. اما از سال ۱۸۹۱ بکلی طرز کار و سلیقه ی شعری خود را عوض کرد و اسلوب جدید شعر آزاد را، با کمال جسارت و برخلاف انتظار عده یی از محافظه کارها، بوجود آورد. در نتیجه ی این تحول، مصنف کتاب «شهرهای باز و دار»، که از پیروان سمبولیسم است، خود را از قید احساسات شکست خورده و لمس شده ی رمانتیک نجات داد و اشعار او حالت سرعت و حرکتی را بخود گرفت که ماشین و کارخانه درخواست می کرد و نمی توان آن را محصول تنهایی دانست. بطوری که بزودی فکر و احساسات خود را با مسائل جمعیتی و مبارزات زندگانی مربوط داشت. از این نقطه نظر ادبیات او برای عده یی حاکی از مطالبی واقع شد که به کار معرکه ی دنیایی می خورد، و از لحاظ هنر و تحسول آن سخمه یی سخت و بجا بود برای از پا در آوردن عده یی از خواص فرتوت

واستعدادهای دروغی و سلیقه‌های دورحی از آن بر آهنگشان که خود را زنده جلوه می‌دادند .

اگر مختصری در اسلوب شعری این شاعر دقیق شویم از تسلط سلیقه و احساسات او را با زندگی اجتماعی زمان او از هر راه که بوده باشد، پیدا می‌کنیم ، زیرا در بلژیک هنوز ماشین و کارخانه آتشدرها ترقی نکرده بود و در نظر اول چنان وانمود میشد که نیل وره‌ها را شاید بنا بر هوس و دلخواه خود نقشه کار خود را عرض کرده باشد . این نظر فلسفی مآب، ما را از شرایط فقهیه دور می‌کشد . ولی امروز ره‌ها را سه شعر می‌گفت . در این کشور هم خوانندگانی داشت و می‌بایست با سلیقه‌ها و اسلوب‌های تازه، که در فرانسه در نتیجه ترقی و نگاهل آثار هنری به‌روی کار آمده بود، سازش داشته باشد . از فرانسه و همین‌طور کشورهای دیگر اروپا، که از نقطه نظر ترقی هنرهای اقتصادی خیلی از بلژیک جلو تر بودند، نکاتی را اقتباس کند و قدم را چندان سر مشق خود قرار ندهند . اساس اسلوب شعری قدما، که تا قبل از او در بلژیک مرسوم شعرای آن کشور بود ، چیزهایی بود که در نتیجه طرف قبول واقع شدن در مجالس خوشمزگی و باوه‌گساری و تزیینات‌های قدیم و راحم آمده باقیمانده بود ، این اسلوب فقط از اقوام ساده و صحرائشین (که در حالت ابتدایی و سادگی بسر می‌بردند) ممکن بود در بایستی کند . مثل آهنگ‌های ابتدایی همان قبایل که فقط به دنبال وزنه‌هایی معین می‌روند و حالت يك تراخت آن در آنها زنده و کسالت‌آور نیست .

آهنگ شعری در این اسلوب شبیه بود به آهنگ زنگوله‌هایی که دهانیها به‌گردن گاو و الاغ می‌بندند، یعنی صدایی که در روی فضا رها میشود . بدون اینکه انسان در ترکیب آن دخالت داشته به مناسبت مقصود و احساسات خود اظهار سلیقه‌یی کرده باشد . در این طرز ساختمان (که اوزان را کاملاً محدود می‌ساخت و از آن مقدار که بود تجاوز نمی‌کرد)

بش مایه‌ی معین به شعر داده می‌شد که شاعر و طبعه‌نداشت از آن احتراز کند . مثل اینکه در موسیقی شاگردی که درس اول خود را گرفته است نت‌های کام را به ترتیب منظم و طبیعی که دارند، یکی پس از دیگری ، تکرار کرده . در این صورت نتواند هیچگونه آهنگ (ton) مخصوصی را که منظور باشد ایجاد کند . این حالت برای هر قطعه از اشعار قدما، که به يك وزن سروده شده بود ، وقتی پیدا می‌کرد، قدیمی‌ها این طرز ساختمان را می‌پسندیدند . بطوریکه اشاره رفت احساسات آنها با سادگی آنها مربوط شده حالت بچه‌های خردسال را داشتند که تکرار صدا در گوش و حواس آنها زنده نبود و حوصله‌ی آنها را از سرشان بدر نمی‌برد، بلکه در بعضی نقاط دنیا قیده‌های دیگر هم بر این قید، بمناسبت بیکاری و تغنی شعرا، افزوده میشد . مثلاً در ادبیات مابعضی شعرای لفاظ و تصنع کار، قافیه را دو برابر کرده از آن حظ مضاعف می‌بردند . دیگران هم آنها را تحسین می‌کردند، زیرا که مطابق رشد تاریخی خود قادر نبودند که به خامی و بی‌مزگی کار خود پی برده باشند، ادبیات آنها از سرچشمه‌ی زندگی‌شان آب و رنگ می‌گرفت، خام و نارس بود . آن شعرها خشنه‌ای اول این بنای دنیائی بودند، شعرا نسی خواستند وزن‌های شعریشان را ، چنانکه مایحتاج دیگر زندگی‌شان، پس و پیش کنند و به صورت دیگر در آورند . دامنه‌ی پس و پیش شدن این وزن‌ها در نزد شعرای کلاسیک قدیم وسیع نبود، اگر می‌خواستند به مناسبت موضوع خود به آن وسعت بدهند، مثلاً در موضوع متفاوت عاشقانه و جنگی را در وزن‌های مناسب بیان کرده باشند، جز چند شکل معین و محدود چیزی بدست نمی‌آوردند . نمونه‌ی این شکل‌ها در ادبیات ما (که البته زیبایی مخصوص خود در این است) زیاد است . از «معنی نانه»ی حافظ گذشته، وزن معروف به بحر متغرب برای موضوع‌های جنگی استعمال شده است .

به عکس برای موضوع‌های عاشقانه و مجزون ، وزن‌هایی که

چندان ضربی نیستند. یعنی ضربات صدا از هم دور و در عوضی کشش هایی که بیان حالت می کنند در آنها زیاد است. مثل بیشتر وزن هایی که حافظ، شاعر معروف، غزل های خود را در آن بیان کرده است. برای اینکه احساسات مختلف را می خواهد ادا کرده باشد مجبور شده است که به يك وزن اکتفا نکند.

اما اگر از وزن رنگی و رقص آور کتاب «مخزن الاسرار» نظامی گنجوی، که بهیچ رو مناسبت با مقام بند و حکمت ندارد، بگذریم (و همین طور از این حکایت که چقدر شعرای مقلد به تقلید از او راه را گم کرده اند حرفی بمان نیاید) وزنی که موضوع عشق «خسرو و شیرین» او با آن برداشت شده است، وزن مناسب تری است برای بیان يك داستان عاشقانه. این وزن از قدیم هم سابقه داشته است.

«وجود این حالت یکنواخت داستان دلپسند نیست و آهنگ مناسبی را که شاعر بنا بر حالات و احساسات مختلف خود (به ویژه در داستان سازی که مجانس و اشخاص متصل عوض میشوند) لازم دارد، نتوانسته است بدست بیاورد. برای اینکه شاعر وظیفه دارد که، چنانکه رسم است، داستان را با يك وزن تمام کند.»

در نتیجه شاعر نمی تواند آرمونی لازم را بنا بر حالات و احساسات مختلف و قتی که از يك وزن معین پیروی میکند، به اثر شعری خود داده باشد.

از این گذشته الفاظ را هم (بیشتر در موقعی که قافیه واقع میشوند) از اثر موزیکلی خود انداخته است. چیزی که هست شاعر از دایره بی که قدیمی ها معین کرده اند پایرون نگذاشته، یعنی ذوق و احساسات خود را اسیر و مقید داشته است. اگر به زمینه ی کار در ادبیات خودمان نگاه کنیم شعرای ما این اسارت را نظیر بعضی اسارت های دیگر هنری (مثل اینکه از چیزی سایه اش را حس کنند) حس کرده به اندازه ی فهم

ابتدائی و ساده ی خود در راه چاره ی آن برآمده اند. به مناسبتی ترجیح - صد، مستزاد، مسقط و امثال آن را، برای اینکه به حالت طبیعی نفسی بکشند و وزن به احساسات و معانی خود داده باشند، اختراع کرده اند. ولی هیچکدام از این اختراعات زنجیر اسارت اصلی را نتوانسته است پاره کند. این نقیصه، جسم و بنیان اشعار قدیم را می خورد و در اثر شعری هر زمان نیز ابهت مقدس خود را، که می بایست به آن احترام بگذارند، باقی می گذاشت.

در هر جا، با کم و بیشی اختلاف، ادبیات رینائی از این بلا، که محصول ملوک الطوائفی بود، سهمی میبرد. وقتی که «ورهارن» به روی کار آمد میبایست دچار این توفان باشد زیرا که اروپا از دنیا جدا نبود. ادبیات آن سرزمین هم مراحل ابتدائی و طفولیت و سادگی خود را پیموده بود.

اشعار یونانی و لاتینی از روی متداری های هجائی، مقیاس معین داشت. آن آزادی که منظور است در آنها نبود بعدها هم که وزن های شعری اروپائی صورتهای دیگر بخود گرفتند، مثل شعرهای غربی (rhythmique) در انگلستان و شعرهای هجائی (syllabique) در فرانسه، گرهی را از کار باز نکردند. اولی بنا بر تمدید صدا بوجود آمد، دومی بنا بر مقدار کلمات. ولی بر حسب فهم موزیکلی، شکل تازه ی جلوه نکرد و در دسترس شعرا واقع نشد. حتی وزن های مخلوط و متفاوت در اندازه ی خود کلاسیک، و هر آزادی شعری که در نظر بگیریم، بطوری که میبایست، این سد کهنه را نشکست؛ تا اینکه دوره ی جدید که دوره ی ماشین و کار است زندگانی تند و مثل ماشین را به وجود آورد. سلیقه و ذوق و احساسات عمومی را وضع استحصال در زندگانی اجتماعی، عوض کرد. چون در چیز، با ارزشی نوین به روی کار آمد، وزن های شعری هم که چسبیده به زندگانی مردم بودند، ارزش قدیم خود را از دست دادند. آن

اسلوب‌ها که دلپسند شعرای کلاسیک بود نظر بعضی از شعرای باهوش اروپا را جلب نکرد.

شاعری که بازندگانی جدید آشنا بود خواست که طبیعی‌تر و تندتر شعر بگوید نه اینکه برای وزن‌های خنک و یکنواخت و قافیه‌های فلج‌کننده که به مناسبت معنی، موزیک پیدا نمیکردند معنی و احساسات خود را قدا ساخته باشد.

شعرای قدیم (اگر چنانچه آثار شعری آنها از نقطه‌ی نظر وزن و ارتباط آن با احساسات و حالات مختلف تجزیه و تطبیق شود) بطوری که دریم. آزادی حرف زدن را به قواعد سنتی (traditionnel) فروخته بودند. بسیاری از اوقات احتیاج داشتند که مطلب شعری خود را تمام کنند ولی قافیه و الفاظ تمام نشده، بلکه بواسطه‌ی یک مجبوریت بیجا و بی‌مناسبت، وقتی که در وسط بیتی یا مصراعی بودند، تا آخر بیت یا مصراع را مجبور شدند که پر کنند، و معلوم است از چه چیزها. برای اینکه مقدارهای هجائی با مقدارهای صوت و کلمات با هم وفق پیدا کنند شاعر بکده‌ی نغمه‌ها مصالح کار خود میساخت، بعد آنها را بشکلی که زنده نباشد با مراقبت کامل و گاهی با زحمت‌های زیاد، در شکم و سوراخ‌های مطلب می‌گنجانید. و همین‌طور بعکس، در موقعی که میخواستند مطلب شعری خود را تمام نکنند... فقط هنر شاعر در خوب بازی کردن این ریل بود که چطور جواب وزن و الفاظ زیادی را بدهد. معلوم است این رویه و طرز کار در جنوی چشم شاعری مثل امیل ورهارن که در دوره‌ی ماشین و مبارزه و کار و ترقی روز افزون تکنیک و علوم طبیعی و اهمیت آرمونی و دکور زندگی، دیگر ارزشی نداشت، بلکه او بکار یکتا نور مسخره و سستی نگاه میکرد زیرا که از هر راهی میتوانست ذوق خود را تکمیل کند.

ترقی آرمونی از یک طرف (از راه شنیدن موزیک‌های مختلف) قدرت تشخیص موزیک کلام و معنی را در او مرمت میکرد و به او یاد میداد که بطور انتظام وزن را بمناسبت معنی حفظ کند و نکته‌حسای باریک این نجس را در شعر خود بگنجاند، بعبارت دیگر بتوسط انتظامی معنوی در شعر (که مطابق آن بدنسبت معنی وزن و مقدارهای متفاوت آن اندازد گیری میشود) به وزن‌های طبیعی خود را نزدیک کند. در نتیجه آرمونی لازم را در اثر شعری خود بوجود بیاورد.

دکور هائی که نقاشی‌ها بوجود می‌آوردند (و جریان اثر کار یکتا نور - سازبها در ضمن آن) مخصوصاً با طرزهای مختلفی که هر کس در کار خود داشت شاعر را بطرف تشبیهات اصلی و حالات و حرکات طبیعت و مضافات آن میکشید.

اگر از بعضی جهات، که موزیک شعر بوده باشد، شعر آزاد ورهارن کم و بیش دارای نقصی دیده شود متافی نظر او نخواهد بود. او با خیلی مزایا که از خصوصیات ادبیات معاصر است توانست نزدیک شود و خواست که به درخواست‌های زندگی زمان خود جواب بدهد، شاعری باشد که هر طور احساساتش می‌طلبد و به او می‌گوید بگو، شعر بگوید.

به این ترتیب آثار شعری خود را با ارزشی که می‌بایست حائز آن بوده باشد بوجود بیاورد، زیرا او محکوم و ضیعاتی تاریخی بود که به زندگی او رنگ و رو میداد، همان‌طور که شعرای مسلط و زبردست ما محکوم بوده‌اند و مفاد این شعر که شاعری خواهد «عاریت هیچکس را قبول نکند و بگفته‌ی دل خودش شعر بگوید» دلیل ساده‌ی این محکومیت واقع میشود *

تسلط فکرهای خارجی و وضعیت تاریخی بلژیک را در این زمان نمی‌توان

عبارت کس نویسنده‌ام آنچه دلم گفت بگو گفته‌ام

از نظر دور داشت. از همین راه شخصیت «ورهارن» را میشوید پیدا کرد. او از آن شعرایی بود که چون زمان تاریخی آنها به آنها اسلوب و طرز فکر تازه‌یی را بدهد، از آن روگردان نشده، احساسات خود را از روی نادانی یا برای گذران معاش خود با چیزهای کهنه و گفته شده‌ی پیشینیان وفق نداده‌اند، برای اینکه بگویند ما شعرایی هستیم که چون از دایره‌یی که قدیمی‌ها کشیده‌اند پا بیرون نگذاشته‌ایم راه راست و درست را رفته‌ایم.

آنهايي که این طور راه می‌روند به يك جا مانده و از رمق افتاده‌اند. این طریقه‌ی راه رفتن نیست، طریقه‌ی پرت شدن به طرف قبر است. آنها پاسبانان قبرستانهای مملو از مرده‌اند. بوی انهدام را می‌دهند و زمان‌های معین با دست‌نیرومندان خود آنها را کوفته و بر باد می‌دهد. شب‌هت دارند به غبارهای کدر که روی خرابه‌های قدیم نشسته به اندک بادی بر طرف می‌شوند و بقای آن آثار قدیمی را هم ندارند.

راه راست را نیازمندیهای گوناگون زندگانی در هر زمانی به گویندگان و به هر هنرپیشه‌یی می‌دهد.

ورهارن پیش از همه چیز به زندگانی و نیازمندیهای آن نظر داشت. فقط چون او شاعری بود که در دوره‌ی کار و ماشین و سرعت ناشی از آن بسر می‌برد خصایص این دوره را بطرز کار خود اضافه کرده است.

از همین راه است جلوه‌ی یکایک آثار او. یعنی در رأس همه چیزها شکل زندگانی است که بر ذوق و احساسات او فرمانروائی می‌کند. چسبیدگی این زندگانی، با همه خوب و بسد آن، به احساسات و طرز زندگانی شاعر به شکلی است که بدون زندگی و خنکی، صنعت و طبیعت زندگانی را باهم آمیزش می‌دهد. بطوریکه توانسته است در یکی از قطعاتش به اسم آپاک *o-paques* شعر خود را با ترانه‌ی

عامیانه چنان ترکیب بنهد که تفاوت معنی و کلمه، جلوه‌ی شعری آن را از میان نبرد و احساسات مختلف به آسانی باهم سازش یافته باشند. زیرا که این سازش از سبک افاده‌ی مرام او است که به مناسبت اوضاع و طرز زندگانی اجتماعی در زمان او اینطور قابلیت ترکیب و بستگی پیدا کرده است.

همانطور که طرز نظر مارینتی و اسلوب شعری ویسن و اسلوب‌های دیگر شعرا و نویسندگان این قابلیت را پیدا کرده‌اند و احساسات اهل هنر را با خود وفق دادند. هیچ کدام از این اسلوبها از روی موقعیت‌های مجرد و معسوی و زمان (که بطور مبهم «تن» به آن نظر می‌اندازد) بوجود نیامدند. خود این موقعیت‌ها مولود وضعیاتی قبلی بودند. همین طور عقاید دیگر و عقیده به اینکه روح انسانی است که ذوق و احساسات اهل هنر را عوض میکند، در ردیف عقاید «تن» و همکارهای او قرار می‌گیرند. زیرا که در ملاحظات خود به يك رویه رفته و به يك نتیجه می‌رسند و با آنچه در خصوص ورهارن و امثال او ملاحظه کردیم وفق نمی‌دهند.

در واقع این عقاید مثل همان عقیددی مذهبی راجع به مسوز (Musae) در یونان قدیم است که در کیش میخ‌ها (در ایران) اسم دیگر داشت و بعدها پا به پای مذهب ترفی کرده، به عقاید فلسفی مبدل شدند. این اسلوبها فقط نتیجه‌ی اوضاع و طرز زندگانی اروپا بودند. ولی اوضاع و طرز زندگانی اجتماعی اروپا هم بنا بر هوس و تفریح آزادانه (که کانت در قسمت هنر تصویر می‌کرد) عوض نشد. از روی اراده و دلبخواه شخصی (که آنرا نمره‌ی چگونگی حالات در خود اشخاص تصویر می‌کنند) نبود. همینطور برای این نبود که انسان‌های آن دوره و دوره‌های بعد از چیزهای کهنه خسته شده و خواستند که بکار تازه دست زده باشند. با عبارت: «مانتالیته‌ی آنها اینطور

عوض می‌شده» هم نمی‌توان به آسانی منظور خود را پیدا کرد. این عبارت مخصوص جوانهای امروزه است که می‌خواهند حیثاً در این موضوع فکر خود را وارد داشته باشند، در صورتیکه در مقابل این پرسش که چرا مانانیت‌های آنها عوض می‌شود؟ این قضاوت هم متزلزل می‌شود. در تمام اروپا، اگر به چگونگی رشد تاریخی در آن نگاه کنیم، می‌بینیم که دوره‌های اسکولاستیک، که فکر و احساسات مردم را کور و مقید می‌ساخت، بواسطه‌ی روی کار آمدن پایه‌های فکری نوین از بین رفت. اساس فکر اروپائی تا آنوقت به روی مقررات کلیسایی گذاشته شده بود. زندگی و حرفهای کلیسایی باهم منافات داشتند. نیازمندیهای اقتصادی مخالفت با تعبداتی را در خواست می‌کرد که کشش‌ها بر مردم تحمیل می‌کردند. در نتیجه‌ی این مخالفت، هوش مردم بطرف علوم طبیعی برای تحقیق در حرفهای کشش‌ها رفت.

شک و تردیدی که در خصوص مفهومات فکری آن زمان بواسطه‌ی کشفیات علمی و کمکهای خارجی پیدا شده بود (و بعدها به بیکن در انگلستان و دکارت در فرانسه سیستم‌های نوین فلسفی را فهمانید) بسا خیلی از مقاصد زندگانی مردم مربوط شد. وضعیت و مردم هر دو در هم اثر بخشیده نیرومندیهای تازه (پیش از اینکه زمین و کار، نیرومندی‌هایی ایجاد کند) از برای زندگانی فراهم آمد. «زابله» کسی بود که معلومات آن زمان را به باد مسخره گرفت (در همان وقت که دیگران او را مسخره می‌کردند) کم‌کم نویسندگان در خصوص خیلی حرفها که پیرو با ایمان نسبت به آن بودند شك کردند. مونتینی، نویسنده‌ی فرانسوی، در ضمن شك خود می‌گفت: «من چه می‌دانم».

در تمام این جریان، رنجوری‌ها و جست و خیزهای فراوان فکر و احساسات انسانی در نتیجه‌ی وضع استحصال و زندگی اجتماعی آشکار بود.

در ایتالیا بر اثر مخالفت با سیاست قوه و مقررات اخلاقی (که در هر زمان آب و رنگ کلیسایی را داراست) هوا و هوس مردم آزاد شد. بیشتر از همه جا در آنجا در باره‌ی کلیه‌ی مفهومات انسانی تجدید نظریه عمل آمد، بطوریکه در اواسط سده‌ی شانزدهم خیلی چیزها از قید فرمان تعبدی کلیسایی رهایی یافت و کلمه‌ی حقوق طبیعی بر سر زبانها افتاد. بوئتی Boetie در کتاب «بردگی از روی میل» خود در مقابل بردگی و برده‌فروشی آنزمان قیام کرد. همین طور همفکرهای او به مسائل دیگر زندگی پرداختند. نتیجه آن شد که پس از اینکه در تعبدات کلیسایی شکست وارد آمد، تعبدات دیگر هم متزلزل ماندند. احساسات مردم نسبت به زندگانی بی‌برده‌تر جلوه کرد. دیگر نخواهند به واسطه‌ی تقوای کور کوران، که ریا و دو رویی را می‌آفرید، احساسات خود را پنهان دارند و زندگانی انسان اینطور ساختگی و دو رویه باشد. هنرپیشگان بیشتر متوجه زندگانی و لذات آن شدند.

پیش‌تر این افکار و احساسات «دانه» بود. هر چند که این شاعر ایتالیایی تمام خواص و مزایای ادبیات دوره‌ی جدید را در اشعار خود نگنجانانده است، برای اینکه در سده‌ی چهاردهم و پیش از رنسانس زندگی می‌کرده است، او را معتبرترین و سرشناس‌ترین نماینده‌ی ادبی این دوره می‌توان شناخت. «کمندی الهی»، که اثر مهم شعری او است، امتیازاتی را داراست که ربطی به آثار ادبی فرانسه و کشورهای دیگر در دوره‌ی رنسانس ندارد. (البته اگر بعضی از نویسندگان مثل سروانتس، داستائووس اسپانیایی را در نظر نگیریم.) دانه بلك مبارز نیرومند در مقابل مفسد زمان خود بود. در صورتیکه فرانسه در دوره‌ی رنسانس، با وجودیکه به اصلاحاتی در تئاتر موفق شد، آب و رنگ مذهبی را از روی خود برداشته بود. «گارنیه» تراژدی نویس از روی زندگانی مذهبی نماینده‌ی «یهودها» را می‌ساخت. در واقع تئاتر در

فرانسه بود، یعنی مصالح کار وجود داشت، ولی در محل خود این مصالح به مصرف نمی رسید. حسن مبارزه با زندگانی خفه بود. شعرا هم شعرهای خود را وقف کلیسا و تعصبات کالون (Calvin) ساخته بودند. چنانکه «بارتاس»، که یکی از شعرای پلباد (Pléiade) بود، منظومه‌ی «آفرینش دنیا»ی خود را کاملاً به روی عقاید کلیسایی ساخته بود. بطوری نفوذ کتبش را قوی بود که می گویند یکی از کتابهای فرانسوا دو سال (اسقف معروف ژنو) چهل مرتبه در زمان زندگی خودش انتشار پیدا کرد.

اما در ایتالیا فکر و احساسات مردم رشد دیگر داشت. بطوری که بعد از دانه و تمام شدن دوره‌ی رنسانس، کم و بیش پایه‌های فکری به کشورهای دیگر اروپائی داد. اگر در نقاشی و موسیقی (که در حقایق بحث نمی کنند و به این واسطه کمتر مورد مصرف احساسات مشغولین در این دو رشته عوض می شود) به جنبش‌های معتدل فکر و احساسات هنرپیشگان برخورد کنیم، در عوض در ادبیات می بینیم که شعرا و نویسندگان این حانت بی اعتنائی را تلافی می کنند.

سده‌ی هفدهم بر اثر زحمات علماء و متفکرین حائز خصایص و امتیازات خود شد. در اسپانیا «سروانتس»، و در فرانسه «لساز» Leasge و مولیر، در انگلستان «سوویفت» و «دوفو» نماینده‌ی فکر و احساسات نوین بودند.

ادبیات فرانسه توانست (برای پیروی از روش معینی در دوره‌ی تازه) شکل و فرمولی را بدست بیاورد و در برابر احساسات عمومی بگذارد. در آثار شعرا و داستان‌سرایان این دوره، در تحت نفوذ ادبیات اسپانیولی، تفاوت فاحشی را می بینیم. این زندگانی پسر از کشمکش انسانی (که آنرا برای منافع خودشان همیشه به شکل‌های عجیب در می آورند) لذت‌ها و احساساتش به جلوه در آمد. تأثیر

حالت نظمی، بخود گرفت و مثل چیزهای دیگر به مناسبت اوضاع اجتماعی خصوصیات پیدا کرد.

همینطور آثار سوویفت و دوفو ترجمان افکار و احساساتی واقع شدند که بکار مبارزه با ناهنجاریهای زندگانی می خوردند و می توان از لحاظ ارزش اجتماعی کارهای هنری هر دو نویسنده را در ردیف کار داستان‌نویس معروف اسپانیولی، سروانتس گذاشت.

اهمیت سروانتس به واسطه‌ی تجاوز احساسات او از سطح احساسات عمومی است. او در موقعی بسر میبرد که فتوداليسم اسپانیا جهودها و عربها را از خاک خود بیرون می کرد و کلیسا را به سود خود قدرت می داد. چنانکه سالهای پس از مرگ او شعرای معروف اسپانیا مثل «لوب دووگا» Lopedle Vega و «کالدرون» Calderon که هر یک متجاوز از صد و خردی تأثیر نوشتند، در واقع اجیر و زبون دست فتودالینه و کلیسا محسوب می شدند، در صورتیکه سروانتس و سوویفت به عکس آنها بودند.

مصنف «سرگذشت گولی ور»، سوویفت، نفوذ کامل در ادبیات انگلستان کرد. او در دوره‌ی بود که طبقه‌ی دوم به روی کار می آمد. اما دوفو در جزو مردمان ناراضی دنیای آنوقت بود و به حال فقر و فلاکت مرد!

در همین اوان پیدایش فکرهای نوین، متفکرین را در روش تحقیق (methode) خود به دقت بیشتر وادار کرده بود. از خصایص این دوره اهمیت دادن به ملاحظه و تجربه بود. متد تجربی (empirique) و استنتاجی (judactive) جای متدهای قیاسی را گرفت و این از کمک علوم طبیعی بود. در انگلستان که ماشین و هنرهای اقتصادی (بر اثر ترقی علوم طبیعی و بواسطه‌ی تناقض‌هایی که در بین طبقات مردم بود) نسبت به کشورهای دیگر اروپا زودتر ترقی کرد. جلوتر از دیگران

هم به در هم شکنش نفوذ افکار کلیسایی، که اساس فلسفه را در دنیا از خود به بادگاری می گذاشت و هنوز رمقی از او بهجنا مانده بود، موفقیت پیدا کردند. بنا بر این شکل استحصال و اوضاع زندگانی اجتماعی هم در آن کشور نسبت به کشورهای دیگر زودتر عوض شد و ذوق و احساسات عمومی حرکت لازم تاریخی را بخود گرفت. و در ضمن درخواستهای زندگانی نوین خود به آثار هنری رنگ و روی تازه تر داد، بطوریکه نفوذ فکری و ذوقی آن کشور به کشورهای دیگر رفت. در آلمان، لسینگ (Lessing) برخلاف ذوق و فکر و احساسات عمومی جلوه گر شد. او کسی بود که در زمان خود می بایست مردم افکار و سلیقه‌ی او را هدف تیرهای ملامت و مسخردی خود قرار بدهند، زیرا که آلمان در آن وقت از حیث رشد تاریخی مخصوصاً از انگلستان خیلی عقب بود. متفکرین در روی پایه‌های افکار کلیسایی سینه‌ها و نظریه‌های خود را تحمیل می کردند. کانت که از ممدوره‌های او بود از عقل تجربی بطور قبلی (a priori) به عقل خالص متافیزیکی می رسید، اما لسینگ از راه نمودن فکر خود و دقت در آثار هنری و افکار عمومی موفقیت یافت که در هنر، زیبایی شناسی، ادبیات و فلسفه، و در واقع در هر چیز که با ادبیات مربوط می شد، برای برانداختن پوسیدگی‌ها و کهنگی‌ها، فکر خود را مداخله بدهد. چنانکه با تأثیر فرانسه مخالفت ورزید و بالاخره خود را یکی از متفکرین نهضت جسو در عالم فکر و هنر و ادبیات کشور خود معرفی داشت. یکی از علمای سده‌ی نوزدهم، مارکس، در خصوص او می نویسد: «اگر بک آلمانی بخواند در تاریخ خصوصی خود خوب نگاه کند، علت رشد آهسته‌ی سیاسی و فخر ادبیات خود را پیش از لسینگ در نویسندگانی که دارای صلاحیت شده بودند پیدا می کند. آن ادبانی که حق تقدم داشتند، آن دکترها و نویسندگان رنگ و رو-باخته که در سده‌ی هفتم و هجدهم زندگی می کردند، آنهایی که با

موهای عاریتی و فضیلت فروشی‌های خود، و سخنرانیهای دقیق شان، در بین مردم و فهم مردم، بین آزادی و انسان حائل شده بودند؛ آن‌ها در دارالعلم کار می کردند. ولی آن دسته نویسندگانی که آن لیافت‌ها و صلاحیت‌ها را دارا نشدند، ادبیات‌شمارا به وجود آوردند...»

اما این منحصر به آلمان نبود. در خود انگلستان «شلی» با فکر و ذوق نوین و تند بروز کرد. این شاعر جوان در جوانی مرد. در حالی که فکر و احساسات او یك مبارز قوی در مقابل مفاصد زندگانی واقع شد و سرانجام پس از مرگ او به سود و خواص آثار او پی بردند.

به این ترتیب موضوع‌های نوین در فکر و ادبیات و هر رشته‌ی هنر، هنرپیشگان را به طرف خود کشید. این تحولات مقدمه‌ی شد که حسن و فائتری را با عقل و تجربه مبادله کرده بنیان ادبیات معاصر را وضع کنند. کم کم نویسندگان به همه‌ی رنجوریها و مسائل مختلفی زندگی پرداختند. از طرف دیگر چون معانی و احساسات نوین در-خواست فرمولها و اسلوبهای نوین را می کرد. چنانکه دیدیم، مخصوصاً سده‌ی نوزدهم موقعیت خلق اسلوبهای متفاوت را پیدا کرد.

اما از آنجا که کشورهای اروپائی با هم بسی ارتباط نبودند این نحول سرعت کافی جلو رفت. طرز فکری و نقشه‌های نوین ذوقی در همه‌ی نقاط سرایت کرد. چنانکه دیدیم «وینی»، شاعر فرانسوی از داستانهای تاریخی «والتر اسکات» متأثر شد. همین شاعر هینا انلاوی شکسپیر را به نظم در آورد. همینطور در موضوع کار خود، نویسندگان به تقلید از یکدیگر رفتند: مثل اینکه نویسنده‌ی داستان «جنایت و کیفر»، داستایوسکی، قطع نظر از اینکه شرایط و قایم را به قضایای باطنی (subjective) مربوط می سازد به آثار لی تن (Lytton)، نویسنده‌ی انگلیسی، و هوگو نویسنده‌ی فرانسوی نظر داشته است. کورولین کو (korolienko) در داستان «بادگار» های یك جهان گرد نویسنده‌ی «جنایت و کیفر» را فراموش نکرده است.

همین شباهت را به نسبت با این داستانها در داستان «مهمانخانه» نورگنیف می بینیم جز اینکه زمینه داستان و طرز تعلیل در وقایع و اسامی جاهایی چند عوض شده است. مثلاً در داستانهای نامبرده «بک جا» و «راسکو» لینگوف» و «بکجا دهقانی به اسم» آکیم» وجود دارد در صورتیکه در داستانهای دیگر همین اشخاص اسمهای دیگر را دارا هستند.

این تقلیدی که نویسندگان از هم کرده اند، چه در اسلوب کار و چه در انتخاب موضوع، به اندازه بی واضح و از راه خود فهم شدنی است که از نظر بعضی از متفکرین فلسفی مآب (که از بکجهت به قضایای دنیائی نگاه می کنند و به ارتباط در بین قضایا نظر ندارند) همچو و انمود می شود که تحولات ذوق و احساسات ارباب هنر فقط به واسطه ی نفوذهای خارجی این زندگانی بوده است. آثار هنری بعضی از نویسندگان در مقام تأثیر شبیه به بک عمل مکانیکی در ذوق و احساسات همکارهای خودشان اثر بخشیده است. راست است که بعضی از نویسندگان که از آنها اسم برده شد بنا بر شرایط زندگانی اجتماعی زمان خود ظاهر افکار و اسلوبی را پیروی نکرده اند و اثری هنری را نپسندیده اند. مثلاً «وینیی» که در سده ی نوزدهم بسر می برده است و تلقینات دوره ی خود را اجرا کرده، دور بنظر می آید که به احساسات شکسپیر در دوره های قدیم کلاسیک متمایل باشد. با وجود این در عمق تاریخ این زمانتبتک موجبات تأثیر شکسپیر را در شاعر فرانسوی (با در نظر گرفتن وضع زندگانی اجتماعی و شکل استحصال آن در فرانسه) میتوان فهمید که چطور مثل وضعیت اجتماعی در زمان شکسپیر تقریباً همان احساسات را می بایست فراهم بیاورد.

انسان مجسمه نیست که جامه و بی حرکت در مقابل ضربت های حجار قرار بگیرد. چنین انسانی را فقط فیلسوفها، که سر سری به دنیائی که پراز مردمان فلسفه شناس است نگاه می کنند، آفریده اند. از این نظر گذشته همانطور که احساسات ما به همراه تأثیرات ما همیشه

وجود پیدا می کنند، تأثیرات ما هم با احساسات ما است که مربوط می شود. این بک تأثر ساده ی عضوی بطوریکه علمای روانشناسی تعریف می کنند نیست.

منتها گاهی ذوق و احساسات هنرپیشگان از ارتباطهایی حکایت می کند که آن ارتباطها بطور گنگ شناخته شده در نظر مردمان ساده همچو و انمود می شود که آثار خارجی بستگی بی با خود انسان ندارند، در صورتیکه قضیه به عکس است. وقتی که نویسندگی معروف چینی «نین خان» از آثار شکسپیر تحریک می شود، وینیی صلاحیت بیشتر را برای تحریک شدن داراست، زیرا او به مناسبت های تاریخی و اقلیمی به شکسپیر نزدیک تر است، ولی برای اینکه مطلب روشن باشد، در شکل عمومی خود که به رشته های مختلف هنر مربوط شود، مطلب را پیدا می کنیم:

چرا رین (Repine) «ایوان گروزنی» را موضوع پرده ی نقاشی معروف خود قرار می دهد؟ چرا «سیلوستر»، نقاش فرانسوی، «لوکوست و نرون» را انتخاب می کند در پرده ی «لوکوست و نرون» در حالتی که زهر را در باره ی غلامی بکار می برند؟ در صورتیکه این واقعه یی است که زمان اتفاق افتادن آن را در سده ی نخستین میلادی باید در نظر گرفت و واقعه ی ایوان گروزنی هم، که پسرش را می کشد، مربوط به سده ی شانزدهم است. در حالیکه هر دو نقاش تا نزدیک به زمان ما زندگی کرده اند و به مناسبت اوضاع زندگانی اجتماعی ما، می باید احساساتی را دارا بوده باشند که بر طبق آن احساسات از وقایعی که در دوره های آنقدر قدیم اتفاق افتاده و مردمان قدیم را متأثر ساخته است، متأثر نشوند. نظیر ایوان گروزنی و لوکوست و نرون است داستان «رستم و سهراب» که از باقیمانده های افسانه های میتولوژیک آریائی، در شاعر ما تأثیر بخشیده در جزو ادبیات حماسی ما جا گرفته است. جهت

دور این تأثیر ، که هجرت از فاصله بیشتر بین زمان واقعه و زمان تأثیر آن در يك شاعر باشد ، در « کوهلین و کانلاخ » موجود است. درلمی که باتلر ییتز ، (W B Yeats) شاعر ایرلندی ، ساخته است .

موضوع کوهلین و کانلاخ که اخیراً بزبان فارسی در آمده است و در جهان چند که خود مترجم از روی درام و اطلاعات وسیع خود شرح میدهد شباهت به رستم و سهراب دارد. در ادبیات ما .

جز اینکه اساس داستان در نود و یکمی های سدهی چهارم و پنجم هجری شاعر حماسه سرای ما را متأثر ساخته و در دوره بی که الان ما در آن زندگی می کنیم شاعر ایرلندی را ، در حالیکه شکل اجتماعی زندگانی در زمان این دو شاعر نسبت به هم خیلی اختلاف دارد. اما برای فهم چگونگی این تأثیر ربین ، سیلوستر ، وینیی ، تین خان و دیگران را در ردیف هم گذارده می بینیم که بسیاری از وقایع وجود دارد که ما را به واسطه چگونگی خود متأثر می سازد در صورتیکه آن وقایع منحصر به يك زمان تاریخی نبوده ، یعنی ناشی از يك شکل زندگانی اجتماعی که مردم با آن زندگی می کرده اند نیست، فقط چیزی که هست در آن وقایع صفات مختلف انسانی از قبیل بغض و کینه و ترجیح خود بر دیگران و حسد و دو روئی و جستجوی سود شخصی، که همیشه به زندگانی اجتماعی ما چسبیده اند ، رلهائی بازی کرده اند که ما در هر کجا و در هر زمان از آن متأثر می شویم .

مثلاً مسوم شدن غلامی بینوا ، کشته شدن پسری به دست پدر ، در حالتی که پدر اشتباه کرده است ، تا وقتی که پدر و پسر معنی خود را دارا هستند ، تا وقتی که غلبه ی ظالم بر مظلوم در احساسات ما تأثیر می بخشد ، از وقایعی بشمار می روند که اثر مخصوص خود را همیشه

• کوهلین ، رستم ایرلندی . ترجمه ی مسعود فرزاد . مجله ی همراه هزاره ی فردوسی .

دارا خواهند بود .

بنا بر این می توانیم يك قسمت از جذابیت آثار شکسپیر را (که سر شهرت و بقای او هم مدیون آنست) به همین قبیل وقایع مربوط بدانیم. شاعر انگلیسی به مناسبت اوضاع اجتماعی زمان خود و بنا بر احساساتی که او را به مبارزه با زندگانی برانگیخته است وقایع را از روی زمینه هائی انتخاب کرده که مشتمل بر این صفات بوده اند. این کار را باید از زرننگی شکسپیر دانست . بعضی از نویسندگان موضوع های همگان پسند را برای کسار خود پیدا می کنند ، موضوع هائی که نه منظور نظر طبقه ی معین ، بلکه منظور بیشتر مردم است ، یا از راهی به زندگانی آنها مربوط می شود . مثل بیشتر نوشته جات شاو (Shaw) و بیس های «مارسل پانویل» .

کجا مردم با اسرار درونی زندگانی خود روبرو شده متصل چیزی را با احساسات خود می سنجند؟ کجا چیزهای اندوه آور و حوادث هیجان انگیز آنها را دیگرگون می سازد؟ جایی که احساسات خود را در آنجا می بینند . کشش دائمی مردم به طرف آن نقطه ی حساس است. هر طبقه از مردم موضوع هائی را می طلبند که با آنها بتوانند چیزی را در احساسات خود مرمت کنند . گاهی این منظور مشترک دیده می شود و آثاری که این منظور را بطور بهتر می رسانند در نظر آنها مقبول تر واقع می شوند . در صورتیکه وسیله ی هنری در دست داشته باشند، مثلاً نقاش یا شاعر یا موسیقی دان باشند ، میل می کنند يك تصویر شبیه به آنرا خودشان بوجود بیاورند . این قدرت ایجاد ، یا میل به تقلید، که در هنرپیشگان هست يك مولود نسبی نسبت به تاریخ و احساسات خودشان است . بنا بر این ترجمه ی تین خان نویسنده ی چینی و ترجمه ی وینیی از شکسپیر ، همینطور آثار دیگران که بنا بر متأثر شدن از آثار و اسلوبهای تازه بروی کار آمده ، بوجود آمده است، به واسطه ی يك نفوذ خارجی

بطور مکانیک نبوده ، در جزو قضایای جامد و مجرد محسوب نمی شود ، بلکه با احساسات آنها ارتباط کامل داشته است .

این شرایط داخل در جزو هیثی است که هر شکل مخصوص اجتماعی (فتووالیسم یا غیر آن) را ترکیب می کند . در این صورت احساسات ناشی از این شرایط را می توان احساسات مشترک عنوان داد و تمایل به یک جهت معین را در طرز کار و احساسات هنر پیشگان ، نه در نویسندگی در همه جا و در هر زمان پیدامی کنیم ، بطوریکه فقط بنا بر تأثیر خارجی در ذوق و احساسات آنها نبوده باشد . مثل اینکه دکان Decamps ، نقاش فرانسوی که تا نیمی دوم سده ی نوزدهم زندگی می کرد ، اساس پرده ی «دون کیشوت و سانچو» خود را از روی داستان نویسنده ی اسپانیولی ، سروانتس در سده ی شانزدهم ، بر داشته است . نقاش دیگر فرانس ، «اوزن دلاکروا» ، تصورات شاعرانه ی دانت را به اسم «زورق دانت» نقاشی کرده است .

همینطور در عالم موسیقی وقتی که موسیقی دان گرجی ، مخولیدزه Mekhvelidze داستان شعری گرجی را به اسم «پوست ببر» به موزیک در می آورد ، یادگیران از پوست Fauste و دمن Demon موزیک می سازند .

در واقع به استثنای سازندگان «دمن» و «پوست» هیچکدام از این هنرپیشگان نسبت به موضوع هائی که برای کار خود از هم گرفته اند ، جهت تأثیر نزدیک را دارا نبوده اند . به این معنی که فاصله ی زمان تاریخی و زمان زندگی هر هنرپیشه نسبت به هنرپیشه ی دیگر ، که از او تقلید کرده است ، نزدیک نبود ولی احساسات آنها به هم نزدیک بوده موافقت کامل را با هم داشته اند .

رشد و نمو همینگونه احساسات است که پیش از عوض شدن اوضاع اجتماعی ، در کشورهای دور با نزدیک ، هنرپیشگان را از

ذوق و احساسات یکدیگر متأثر ساخته به پیدایش شکل های نوین کمک می دهد ، در صورتیکه در کشورهای دیگر آن شکل و اساس نوین به مناسبت عوض شدن مناسبات اجتماعی بوجود آمده است .

جهت دور این تأثیر در آثار هنری ما و بعضی از همسایگان آسیائی ماست که نه بواسطه ی رشد تاریخی ، بلکه بواسطه ی فهم و تمیز تازه تر ، که موافقتی بین ذوق و احساسات آنها و دیگران فراهم آورده است ، قطعه ی شعری پرده ی نقاشی که به اسلوب جدید باشد ، یا یک تکه موزیک را به شکل نوین خلق کرده است .

در این صورت چیزی به خود خواهی ما بر نمی خورد و عادات کهنه شده ی قدیم سدی واقع نمی شوند که اگر دیدیم اسلوبی منظور ما را مؤثر تر بیان می دارد آن را تقلید نکنیم . خواه از حیث موضوع ، که بیشتر در آغاز هر نهضت فکری و ذوقی دیده می شود و آثار هنری را فقط از نقطه ی نظر موضوع عوض می کند ، خواه از حیث فورم و طرز کار ، که نتیجه ی فهم و تمیز عالی تر در دقایق باریک هنر است . این تأثیر همیشه به اندازه ی آن موافقتی خواهد بود که بین احساسات و ذوق ما و دیگران به حسب فهم و تمیز ما پیدا شده است . چنانکه همان نویسنده ی چینی ، تین خان ، که از او اسم برده شد . این نویسنده در پس های اول خود از قبیل «شب در کافه» و «ناخوشی غربت» نتوانسته است نتیجه ی تربیت زاپنی را ، چون در ژاپن تربیت یافته بود ، از روی فکر و احساسات خود مثل یک مورچه ی بی فایده جدا کند . ولی بعد از آنکه ادبیات خارجی به اندازه ی لازم در او اثر خود را بخشید ، و فکر او را از هر حیث عوض کرد ، احساسات او هم عوض شد . دانست که مصالح ادبی (مثلاً در تئاتر) برای چه ساختمانی باید به مصرف برسد و پلزیگرین چه وقت ممکن است انصافاً سودمند واقع شوند . به این واسطه ادبیات خود را هم از حیث موضوع عوض کرد و هم از حیث فورم و چیزهای دیگر .

همین تأثیرات در ادبیات هند و عرب پیدا شد. ولی ناگور، شاعر هندی، اشعار خود را با وجود اینکه با احساسات تازه از حیث معنی وفق داد، نتوانست آنرا با تمایلات تصوف آمیزی که داشت رنگ آمیزی نکند. جبران خلیل جبران، شاعر عرب هم در طرز بیان پیشرفت کرد ولی به کته این نچدد نرسید.

در صورتیکه در ادبیات ترك این معنی به شکل کامل سرانجام گرفت. اشعار «توفیق فکرت» نماینده‌ی دوره‌ی نوین، در ادبیات آن کشور است؛ او طرز وصف و اسلوب شعر دنیایی را در اشعار خود پیروی کرد. در صورتیکه خیلی جلوتر از او «شناسی» Chinoszi فقط میل زیاد به ترجمه‌ی اشعار خارجی داشت و به این قوت کار نکرد. چون زمان زندگی «فکرت» با زمان زندگی او خیلی تفاوت داشت نتیجه‌ی این تفاوت هم در آثار فکرت بطور محسوس جلوه گرفت.

یکی از شعرا و نویسندگان ترك «نامق کمال» شاعر و داستان‌نویس معروف است که تا سال ۱۸۸۸ بیشتر زندگی نکرد ولی ثمره‌ی يك زندگانی نوین ادبی را در ادبیات زبان خود بجا گذاشت. کاری را که «ورتر»، شاعر آلمانی، با درام‌های خود در همین دوره انجام می‌داد با «آلکسی تولستوی» با داستان تاریخی «سربریان» جلوه‌گر می‌ساخت، نامق کمال هم با آثار نوین خود بروز داده بود. نمونه‌ی مطول ذوق سرشار او داستان معروف تاریخی به اسم «جرمی» است. همانطور که «گل نهال» و «چو جوق» از بیس‌های خوب تأثیر او و «واویلا» نمونه‌ی اشعار مؤثر او به سبک جدید بود.

اگر در طرز تفکر این شعرا و نویسندگان دقیق نشویم، طرز کار آنها قابل ملاحظه است. در همین دوره بواسطه‌ی متأثر شدن ادبیات ترك از ادبیات خارجی به آثار دیگر برمی‌خوریم که از آن نمی‌توان گذشت کرد. مثل داستانهای معروف «احمد مدحت». این نویسنده،

مثل نویسندگان اروپا، در داستانهای خود اخلاق صنف‌های مختلف مردم را مورد آزمایش کار خود قرار داد. دیگری به اسم «احمد ناجی»، که شوق زیاد به ترجمه‌ی شعرهای شاعر فرانسوی «سولی پرودم» داشت، با دیوانهای خود (مثل «آتش پاره» و «فروزان» و غیر آن) توانست خود را در ردیف شعرای متجدد داخل کند چنانکه «رجایی زاده» و دیگران - که بنوبه‌ی خود با دقت زیاد کار می‌کردند - درست صدسال جلوتر از ما دست به کارهای دنیایی و دنیا پسند زده بودند و این هیجان ذوقی به زمزمه‌های محضترین که هنوز از غزلهای «فضولی» و دیگران استقبال می‌کردند و قعی نمی‌گذاشت.

نظیر این تأثیر، و چیزی از این بیشتر، را در ادبیات گرجی‌ها باید دید. در اواخر سده‌ی هجدهم شعرا و نویسندگان گرجی به سبک و سلیقه‌ی خارجی آشنا شدند. در روی ساختمان کلاسیک، که زور آزمایی و جوانمردی مردمانی شجاع و خیال پرست و عیاشی را نشان می‌داد، خیلی از شعرای جوان که در رأس آنها «باراتاشویلی» قرار داشت دوری نوین ادبی را به وجود آوردند. در همین وقت بود که پس از خاموش ساختن داغستان و مطیع کردن «شیخ شامل» شعرای که از روسیه تبعید می‌شدند به این سرزمین می‌آمدند و به این واسطه ادبیات کهن - سال قدیم، که بیش از هزار سال از عمر آن می‌گذشت، با دقت بیشتر خود را با ذوق و احساسات نوین (مخصوصاً رمانتیکسم) آشنا ساخت. چنانکه «چاوچاوادزه» نماینده‌ی مهم این نفوذ واقع شد و در آثار «پاشاویلا» مردم با عمق يك فکر و ذوق زنده، که اخلاق و عادات بومی را تصویر می‌کرد، برخورد کردند.

این جنبش ذوقی در ادبیات آن سرزمین به خلق ادبیات کامل‌تر (از حیث فورم) منتهی شد. اگر از ظرفی شعرهای بلند پایه‌ی «روستاویلی» شاعر سده‌ی دوازدهم، که یادگار دوره‌ی اقتدار و تسلط «تامسارا» در

سرتاسر ففتاز بود، در جوار ادبیات منمبی قدیم (مثل شهادت نه جوان «کولای») تازگی نداشت از طرف دیگر ذوق و احساسات اهل طلب را فورمها و موضوعهای تازه قانع می ساخت. بعد از «نی نوشویلی» که چشم انداز او در آثارش زندگانی ساده و فقیرانه‌ی دهاتی‌ها بود، نه فقط فورمهای تازه در ادبیات گرجی پیدا شد بلکه آثار ادبی «کیاچلی» و «تاییدزه» و «داواهاشویلی» و همکارهای آنها خیلی از امتیازات نوین ادبیات جدید دنیایی را واجد شدند. این تکان ذوقی در ادبیات آن سرزمین، که نتیجه تأثیر ادبیات اروپایی بود، بطوری خود را جلوه‌دار نشان داد که نه قابل مقایسه با ادبیات داغستان بود و نه با ادبیات تاجیک‌ها.

در داغستان مدت‌ها بود که شعرای آن سرزمین با غزل‌سرایی و مرثیه‌سرایی آشنا بودند. در واقع گرده‌ی آن را از روی ادبیات کهن‌سال فارسی می گرفتند. نا اینکه ذوق و احساسات عمومی عوض شد و کمک به پیدایش شعرای جدید داد. «هلبریک» شاعر معروف داغستان شعر را به فهم طبقه‌ی سوم نزدیک ساخت. در شکل و اسلوب نثر - نویسی تجدید نظر بعمل آمد. بطوریکه حتی در میان داستانهای نویسندگان نه‌چندان نامی هم به فورم نوین و شیرینی ذوق و بیان ادبی، که احساسات تازه را بیان می کنند، می توان رسید. مثل داستان «جنتین قبضی» که از آثار «یوسف بک وزیراف» است.

اما تاجیک‌ها خیلی از افغانها جلوترند. در ادبیات افغانی دلیل تأثیرهای خارجی، بعضی موضوعهای تازه است که شعرای آن سرزمین نتوانسته اند بایانی که در خور آن باشد، آن موضوعها را بیان کنند. بعلاوه فایده‌ی خصوصی آن موضوعها پیش از فایده‌ی عمومی آنهاست. در صورتیکه در ادبیات فارسی بیان شده‌ی تاجیک، مطلب عوض می شود. هر چند که از لحاظ هنر، ادبیات آن سرزمین نمره‌ی فارسی است که سعی دارد تا در بیان و

قدرت بیان خود موفق شده باشد؛ از حیث موضوع قابل توجه است. مخصوصاً از زمان قتل «حکیم زاده» نویسنده‌ی ازبک. به این طرف در مطبوعات آن سلمان مثل «آواز تاجیک» بعضی داستانهای کوچک ادبی را به زبان فارسی می توان پیدا کرد که تا اندازه‌ی دلچسب نوشته شده‌اند.

بین ادبیات تاجیک و ادبیات آذربایجان، از لحاظ سنجش تاریخی، ادبیات جدید ما قرار گرفته است.

در ادبیات، و آثار دیگر هنری ما، نفوذ ذوق و سلیقه‌ی خارجی از نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم شروع شد. نه در ادبیات، بلکه اول دفعه در موسیقی و نقاشی؛ در موسیقی تکبک هلنی جنبه‌ی رسمیت را از نقطه‌ی نظر آموزش و پرورش به خود گرفت. نقاش‌ها هم در نتیجه‌ی مسافرت به اروپا اشتیاق زیاد به سواد برداشتن از روی پرده‌های کلاسیک پیدا کردند.

در آغاز سده‌ی حاضر که تحول بیشتری به واسطه آشنایی زیادتر با آثار اروپایی، در ذوق و احساسات ما بوجود آمد (و نباید در رأس آن نوشتجات «طالب اوف» نجار تبریزی مقیم «تیسورخان شور» را فراموش کرد) موسیقی ما خواست با راهی که در دست داشت بیشتر پیشرفت کند اما فقط نظر به این که بر حسب شکل میتوان آنرا «نظریه‌ی رابطه» نامید؛ اخیراً بر آن علاوه شد و آن این بود که در روی اساس نظری قدما، با در نظر گرفتن فوائد آرمونی و امتیازات دیگر موسیقی اروپائی، تجدیدی را که نتوانسته است عملی کند فراهم بیاورد. با وجود این بعضی قطعات موسیقی که در مدت این دوره ساخته شده در خور ملاحظه است.

ولی نقاشی از این جلوتر رفت. این رشته از هنر، از اول با عمل آشنا بود. آب و رنگ کارهای «رسم ارژنگی» و پرده‌های روغنی او «میر مصور ارژنگی» نمونه‌های نوین و استادانه‌ی ذوق و احساسات ما در

نقاشی محسوب می‌شوند. در صورتیکه ادبیات ما با وجودیکه از این دو رشته هنر با واسطه‌ی خواص خود با مطالب فکری زودتر آشنا شده است و می‌توانست راه دقیقتر برای تحول خرد بندست بی‌آورد، آهسته و ضعیف تحول یافته مخصوصاً در شعر، خیلی با احتیاط و ملایم جلو رفته است.

اول نمونه‌های ادبیات نوین ما در تأثیر بود که از زمانهای قدیم شکل کمندی و تراژدی آن بطرز علمی و ابتدایی که داشتیم، در میان ما رواج داشته است. جز اینکه نماینده‌های «میرزا جعفر قزاجهداغی» که اول به زبان ترکی در نقیص نوشته شده بود (در سده‌ی نوزدهم) نمایشهای ادبی ما قلمداد می‌شوند: «خان لنگران» و «مسیو» (ژوردن) (که نسخه‌های خطی و خیلی قدیمی آنرا من خودم در بیچگی خواندم) با مهارت و از روی ذوق رسا و آشنایی به تأثیرهای دنیایی ساخته شده‌اند. جادو - گریه‌های «درویش مستعلی» و کج خلقی‌های «خان لنگران»، در میان اهل حرم خود، یک زبان جسور هجوی نسبت به اخلاق صنفی و عمومی است که در ادبیات ما سابقه ندارد. بعدها کمندی‌هایی که به توسط نویسندگان متغین (Amateur) ما بیشتر نوشته شد یک پیروی از این اقدام بود که به تقلید از تأثیر اروپائی می‌رفت. مصالح اولیه این کار را نثر ساده‌ی «طالب اوف» و «میرزا ملکم خان» و بعدها «یوسف اعتصام‌الملک» آماده ساخته بودند. در بین بعضی‌پس‌های نویسنده‌ی ناکام رضا کمال «شهرزاد» نماینده‌ی یک شناسائی وسیع در ادبیات اروپائی دیده میشود از قبیل «عزیز و عزیزه»، «زردشت» و «خسرو شیرین» که در تهران نمایش داده شد.

زمینه‌ی هجو آمیز این نوع ادبیات را، که از حیث فکر هم در ادبیات ما بسیار نازکی دارد، در «افسانه‌ی آفرینش» صادق هدایت می‌توان بدست آورد. هدایت که در ساختن داستانهای کوچک بیشتر کار

می‌کند قطع نظر از اینکه اساساً بدنیاال فانتزی می‌رود، اول کسی است که توانسته است در کار خود موفق شده، با مجموعه‌های معروفش از قبیل: «سایه روشن» و «زننده بگور» یک تصویر دقیق از اخلاق و عادات عمومی ما بماندهد. اگر بعضی آثار از این نوع را علاوه کنیم داستانهای کوچک حمال زاده «یکی بود یکی نبود» و «فریتز» و بعضی داستانهای دیگر به قلم سعید نفیسی است.

تأثیر دیگر آثار اروپائی در ادبیات ما، بطور غیر منظم و ناقص در طرز و اسلوب شعر است: پیش از همه چیز ترجمه‌ی کمدهای مولیر است که در آثار شعری ما روی خود را به ما نشان می‌دهد. بعضی از مؤلفین این قبیل اشعار را نقل کرده اند ولی اشعار این پسرها نارس و خنک و به اندازه‌ای عامیانه است، مثل اینکه فقط برای تفریح و گذران وقت سروده شده‌اند. جلوه‌ی باقوت این تحول در اشعار علی اکبر دهخداست که در روزنامه‌ی صور اسرافیل انتشار یافته است. دهخدا نه فقط مثل شناسی شاعر ترک (که مؤلف مثلث‌های ترکی به اسم «ضروب امثال مجموعه سی» است) مثلث‌های فارسی را به اسم «امثال و حکم» جمع آوری کرده، بلکه روش نوین احساسات اجتماعی را برای دسترس عوام در قطعات نثر و شعرهای نخستین خود، که به زبان طبقه‌ی سوم است، نشان داده است.

یکی از شعرهای این صنف محتواها با خصایص دیگر «سید اشرف» شاعر گیلانی است. سید که از حیث افاده مرام «صابریک» در زبان فارسی است، با کنایات معنی‌دار خود و بازبان طبقه‌ی سوم، مثل «گل زرد در بجان» به همه گوشه‌های خوب و بد زندگانی اصناف و طبقات زمان خود پرداخته است.

در ضمن این جریان «ایده آل» میرزاده‌ی عشقی خواسته است که طرز وصف و اسلوب اروپائی را پیروی کرده باشد. جز اینکه در فورم و طرز وصف و حتی روش بیان بطوری که لازم بود، موفقیت نیافته است. با وجود این «ایده آل» و بعضی از آثار دیگر او نماینده‌ی

ذوق سرشار و شوریدگیهای کسی است که می‌تواند عنوان شاعری را دارا باشد. در خصوص فورم شعری هم گذشته از تقلید از «افسانه» یک آزادی را شبیه به آزادی کلاسیک در اروپا (با مخلوط کردن وزنهای مختلف) در نظر گرفته است: چنانکه در «کفن سیاه» نارسایی که در افکار میرزاده هست (و آن تقریباً صفت عمومی افکار همهی نویسندگان و شعرای ماست) نداشتن پرنسیپ و نظر معین است.

از اشعار این شاعر گذشته از بعضی قطعات نمی‌توان یاد آور نبود: قطعه‌ی «کبوتران من» که «بهار» را به تقلید از روش نوین برده است. بعضی قطعات از «وفا»، فرزاد، خانلری، بانو پروین، ایرج میرزا، بهروز، دولت آبادی، ادیب‌الممالک و دیگران. همینطور قطعه‌ی «برادرزادگان من» که حیدر علی کمالی آنرا به اسلوب وصیت‌نامه‌ی «میرزا جهانگیرخان» ساخته است. و خود وصیت‌نامه، تنها نقطه‌ی روش و جلوه‌دار این صنف اشعار در تمام دوره‌ی مشروطه است. در بین شعرهای خانلری (نائل) در حالتی که نجابت الفاظ و ارزش کلاسیک آن به منزله‌ی سد و مانعی حفظ شده است قطعه‌ی «ستاره‌ی صبح» دلچسب و حساس است. از شعرهای فرزاد آنچه به زبان انگلیسی بیان شده است بیشتر تازگی دارد. در قطعات فارسی خود، او به آن اندازه که در داستان کوچک «سبب‌ترش» خود پیش رفته است نخواسته است با جرئت پیش برود.

رویه‌ی رفته ادبیات شعری ما شور و جرئت کافی برای در هم شکستن سدهای قدیم (مقررات کلاسیک) به خرج نمی‌دهد. بیشتر موافقت با آثار خارجی در سر موضوع‌هایی است که از آن حیث هم چندان جلو نرفته است. البته اثر کوچک «راز نیم شب» محمد مقدم که یک قسم شعر منثور به اسلوب امریکایی است از این بین مستثنی است. این اثر بالاتر از فهم و احساسات عمومی ساخته شده است.

اگر شعری که از هر حیث تازگی داشته باشد، در ادبیات ماجلوه‌گر شود نباید رواج آنرا، به واسطه‌ی عقب ماندگی‌هایی که در ادبیات ما هست، در مقابل ذوق و احساسات عمومی چشم‌پراه بود. فقط از قطعه‌ی «ای شب»، که از حیث فورم من‌خودم هم به آنچندان اعتقاد ندارم، بارها تقلید شده و نفوذی را از خود در ذوق و احساسات مردم نشان می‌دهد که شاید ناآن اندازه‌ها هم مربوط به شناسایی از روی بصیرت نباشد.

در میان بعضی انتقادات اگر از منانت و دقت قلم محمد ضیاء هشرودی (که ادبیات معاصر را تحت مطالعه در آورده است) بگنئیریم انتقادات و پیشنهادهایی که بطور نظری در خصوص تجدید ادبیات ما می‌شود، اساس مطالعات خود را فقط از روی مقررات کلاسیک و آثار ادبیات قدیم فارسی و عربی گرفته، با مقدماتی تصوری و فلسفی مآب که با جریانهای جدید ادبیات دنیائی آشتی و آشنائی ندارد، به آن چاشنی می‌دهند بدون بصیرت علمی در خصوص علل اجتماعی انواع ادبی و اسلوب‌های پیدا شده در آن.

در واقع انتقادات ما تعبدات قدما را می‌خواهد بر ذوق و فهم جوانها تحمیل کند. با وسایل انسان‌های سده‌ی چهارم هجری منظور و مقصود انسانهای سده‌ی بیستم میلادی را تعقیب کرده باشد. زیرا آن موافقت اساسی با ادبیات دنیائی که لازم است هنوز کامل نشده، بنا بر قضایای اجتماعی و طرز اقتباس و افاده‌ی ما از دیگران در کار رشد و نمو است.

بنابر این تأثیر آثار خارجی (آثار هنری) در ذوق و احساسات ما بر طبق تأثیرات ساده‌ی عضوی صورت گرفته است، که بر حسب خواص عمومی تأثرات (شدت و ضعف و اندازه‌ی وضوح آنها) همینکه از چیزی متأثر شدیم بواسطه‌ی اینکه از آن تأثیر چیزهایی در نظر تجسم

می‌یابد احساساتی هم به مناسبت آن تجسمات در ما تولید شود. مثلا بین دو آهنگ که به گوش ما می‌خورد بر اثر تجسمات متفاوت یکی از آن دو آهنگ را بیش از دیگری بپسندیم. بلکه گاهی این تجسمات حاکی از احساسات قبلی است که نمی‌توان در خصوص آنها به تجسم ساده‌ی معرفه‌الروحی فناخت کرد زیرا طرز فکر و عقاید ما در آن دخالت داشته است، بطوریکه از این راه برای احساسات خودمان به استقلالی نسبی (نسبت به احساسات قبلی‌تر) می‌توانیم قائل شویم.

این نظریه نه فقط نظریه‌ی این دسته از متفکرین را هم (که همه چیز را با دنیای خارجی می‌سازند) فلسفی و قبول نشدنی قرار می‌دهد، بلکه با پی بردن به اساس تئوریک فکر انسانی به نفوذ و دخالت انسان در آثار خارجی پی می‌بریم. بر طبق این اساس انسان نه فقط موادی را از طبیعت می‌گیرد بلکه در آنها از روی میل خود تصرفاتی هم می‌کند.

بنابراین در هر گونه نفوذ و تأثیر آثار خارجی فضایی حاصله (احساسات تولید شده در هنرپیشگان) و نتیجه‌ی موافقت یا عدم موافقت احساسات خود آنها را می‌باید در نظر گرفت. تردیدی نیست که هنرپیشگان احساسات خودشان را بیان می‌کنند. از این راه است جلوه‌ی خود آنها در بعضی از آثارشان. چنانکه «شوتاروستاوی» در «مرد در پوست ببر» و همین‌طور دیگران. «شوتا» آن جوانمرد، خودش می‌گوید شاعر باید توانائی و ذوق شاعرانه‌اش را برای معشوقه‌اش بکار ببرد. مثل این عبارت است عبارت «قولبر»؛ «پیش از هر چیز آدم باید برای خودش چیز بنویسد» مثل اینکه «روستان» نظر بلندی خود را در «سیرانودوبرژاک» بیان می‌کند.

ادبیات لیریک محسوس‌ترین نماینده‌ی احساسات انسانی است. ریشه‌ی همه‌ی شہوات که احساسات عالی‌مرتب‌ه را واسطه می‌شوند در شوریده‌ترین اشعار صوفیانه جلوه‌گر است که ارتباط شدیدتر خود را با

زندگانی می‌رسانند. در این صورت اگر «واگنر» اساس اپرای «هلندی پرنده» خود را در کشتی از زبان ملوانان شنیده و گرفته باشد، برداشت او نتیجه‌ی یک تأثر بطور ساده. و از راه گوش انجام گرفته نبوده، بلکه احساسات او برای موافقت با آن چه برای او ممکن بوده است نقل کنند، پیش از وقت حاضر بوده است.

هنرپیشه‌ی نیست که بنا بر احساسات خود انتخاب نکند. هنرپیشگانی که سلیقه‌ی خود را از حیث انتخاب موضوع با پیروی از فورم و اسلوب تازه عوض نکرده یا به زحمت عوض می‌کنند محکوم احساسات قبلی خود بوده‌اند. چنانکه «دانت» نمایلات مذهبی‌اش را بالاخره در «کمندی الهی» خود نشان می‌دهد، و «میلتن» با وجودی که در دوره‌ی زندگانی نوین اقتصادی انگلستان زندگی می‌کرد، در داستان «بهشت گمشده» خود نتوانسته است (چون طبقه‌ی جدید بر طبق منافع خود در مقابل کلیسا گذشت‌هایی داشت) شیطان را به معنای مذهبی آن در نظر نگیرد. «هندل» موسیقی‌دان معروف هم با وجود زندگی در انگلستان جدید همیشه چیزی به مسیحیت بدهکار بود. قطعه‌ی «اسرائیل در مصر» و «سرودهای مذهبی» (Oratorio) این دین را ناچار می‌بایست از گردن او بردارند.

چه وقت هنرپیشگان عموماً با یکدیگر موافقت خواهند داشت، بطوریکه اسلوب و سلیقه‌ی معین مورد قبول ذوق و احساسات آنها واقع شود؟ وقتی که احساسات آنها از یک جنس بوده، عناصر مشکله‌ی آن عبارت از جزء جزء احساسات هم جنس اصناف و طبقاتی باشد که خودشان در جزو آنها قرار گرفته‌اند. معلوم است احساسات اصناف و طبقات مختلف، هر کدام در حوزده‌ی خود، در موقعی هم جنس شناخته می‌شوند که شرایط معین اجتماعی آنها را به وجود آورده و متمایز ساخته باشد. زیرا، چنانکه دیدیم، هیچ‌گونه احساسات و شخصیت‌های حاصله

از آن بطور مجرد و ذاتی وجود نداشته ، بلکه حائز ارزش اجتماعی خود بوده ، یعنی به اقتضای تساریخی زمان خود مطابقت داشته است . عبارت دیگر نتیجه‌ی فعالیت‌های گوناگون انسانی در مقابل طبیعت بوده است که زندگی دسته جمعی انسان هم در جزو آن قرار گرفته است . قضایایی که در طبیعت اتفاق می‌افتد با خود طبیعت و قضایایی (phenomenes) که در زندگی دسته جمعی انسان بوجود می‌آید با خود انسان ارتباط دارد . بطور شکل ارتباط فیما بین عوض می‌شود ، احساسات انسان هم بر طبق آن عوض می‌شود و جنسی معین را از خود جلوه می‌دهد .

برای فهم این ارتباط ، که نتایج حاصله‌ی از آن مفصود است ، هنرپیشگان را از هر صنف و طبقه که هستند تشخیص داده در مقابل سود و زیانی که زندگی جمعی برای آنها فراهم داشته است می‌گذاریم . زمینه‌ی احساسات یکجور و معین آنها که چه چیز را پسندیده‌اند از طرز استحصال و درخواستهای مختلف اجتماعی بدست می‌آید . مثلاً در زمانیکه ضربه‌ی دوم در فرانسه بروی کار آمد ، از طرفی نتیجه‌ی وضعیت نمو احساساتی در اصناف و طبقات بود که از حالت شکست و عجز و کوششهای بی ثمر انسانی حکایت می‌کرد . از طرف دیگر تصورات و آرزوهای مردم از قید تعبدات کلیسایی آزاد شده جا برای ایدئولوژی تازه باز کردند ، بطوریکه خواهی نخواهی رمانتیزم نتیجه‌ی حتمی آن واقع شد . رمانتیزم بازگشت آرزوهای آزاد شده‌ی انسانی بطرف قهقرا بود ، عنوانی بود که به وضع احساسات و رنجوری‌های آن زمان داده می‌شد . در زمان «روسو» و «سن پیر» طبقه‌ی به‌رویی کار نیامده با جوش و جلائی که داشت مفلول بود . میل به تنهایی و دوری از مردم جز نفس سرد و مندی که از عمق دردهای درونی انسان بیرون می‌آید چیز دیگر نبود . در صورتیکه در زمان «شاتوبریان» که بورژوازی فرانسه به روی کار آمده

بود ، بواسطه‌ی آرزوهای نامحدود خسود و محرومیت‌ها و موانعی که در مقابل زندگی مردم فرانسه می‌گذاشت اطراف خود را مالا مال از نفس‌های سرد می‌ساخت . قضایای اجتماعی این دوره حتماً می‌بایست در ادبیات و آثار دیگر هنری تأثیر کند . به این واسطه ادبیات فرانسه بار دیگر با نو میدی و گوشه‌گیری و بدبینی‌های بی‌جا هم آغوش شد . به همان اندازه که شاتوبریان طرفدار گوشه‌گیری بود «وینیی» حس تکبر و صفات دیگر را به آن ضمیمه می‌ساخت : در قطعه‌ی «موسی» ترك را نمائی مردم رامی کرد و در قطعه «مرگ گریگ» می‌خواست که مشقات زندگی را تحمل کرده در مقابل تقدیر ، بقول خودش ، بپذیرد .

احساسات مختلف الجنس این دوره را بر طبق قضایای اجتماعی این دوره می‌توان بخوبی تشخیص داد : تا وقتی که ماشین و کارخانه به اندازه‌ی کافی ترقی نکرده بود و به این واسطه طبقه‌ی به‌رویی کار آمده بکلی نمی‌خواست نسبت به کلیسای اعتنا باشد ، تناقض فکری لامارتین و هوگو کاملاً معنی داشت . لامارتین ، در عین حال که بار احساسات نوین را به دوش می‌کشید ، از تقدیرهای آسمانی گله مند بود . هوگو در داستان «بینوایان» خود در یکجا ، هم متوجه گرسنگی و علل و نتایج آن بود و هم خدا و وجدان انسانی را با هم اتحاد می‌داد . ولی پس از اینکه کارخانه و ماشین توسعه یافت و درخواستهای اقتصادی مردم را بکار بیشتر دعوت کرد ، رمانتیزم ادبیات فرانسه را وداع گفت . هوا و هوسهای زمان گسیخته‌ی این مکتب به ناتورالیزم زولا و رئالیزمی که در خور آن بود منتهی شد . زولا از کسانی بود که برای رهایی از ناتوانی‌های زندگی ، جوان‌ها را به کار تشویق می‌کرد . در خصوص احساسات رمانتیک همین دوره در ادبیات فرانسه و انگلستان است که باید گفت هنر و احساسات بکار رفته در آن به مصرف دردهای درونی ما می‌رسند . آثار هم آور هنری که از انسان مجسمه‌ی غم و سستی می‌آفرینند و او را به مشقات زندگی تسلیم

می‌دارند نتیجه‌ی حتمی از تباطوهای معین با زندگانی اجتماعی بوده‌اند. اگر روزی ایزاری بکار نخورد - باید فکر کرد که روزی به کار مردم می‌خورده است. بیشتر در هنگام عجز و ناچسبایی است که زیبایی‌های هنری را بیچارگی‌های ما قدر و قیمت می‌گذارند. همین طور زیبایی‌های احساساتی که جنس معین خود را در اصناف و طبقات معین خریدار دارند، زیرا که هنر و احساسات ما دو چیز از هم جدا و در عین حال بهم پیوسته‌اند. بعلاوه اینکه هر دو از یکدیگر متأثر شده و هر کدام یکدیگر را تکمیل می‌کنند. هنرپیشگان سعی دارند که در همه حال زندگانی را بر وفق دلخواه و احساسات خود در آورند، چون نمی‌توانند می‌خواهند که احساسات خود را مرمت کنند. سابق بر این احساسات اصناف و طبقات مردم از ارتباط‌های دیگر حکایت می‌کردند. به این واسطه ملتهای قدیم وسایل دیگر (از قبیل شعرهای حماسی و شعرهای مفاخرت آمیز) برای ترمیم خرابی‌های احساسات خود بکار می‌بردند. در یک زمان این وسیله رنگ دیگر بخود گرفت. بقول «تن» همین که یونان ضعف خود را حس کرد تراژدی‌های «اوریپید» بوجود آمد و مقامی را در مقابل احساسات مردم پیدا کرد. همین طور در موقع دیگر ورزش‌های بدنی اهمیت یافت. اندام زیبای پهلوانان، ذوق برای تشخیص زیبایی‌های بدن انسانی را به نقاش‌های یونان داد. ولی «تن» این ذوق سرشار را با قضایای اجتماعی دوره‌های خود از راه علمی تطبیق نمی‌کند. آیا در نتیجه‌ی چه در خواست‌هایی آنها پهلوان، برای نیرومند شدن خود به تمرین‌های بدنی بپردازند؟ و در نتیجه‌ی آن، زیبایی‌های بدن انسانی مدل‌های معین خود را در مقابل ذوق و احساسات نقاش‌ها بگذارد؟ برای چه آنها حماسه خوانی‌ها و تعزیه‌گردانی‌ها؟ اگر «تن» به این دقت رسیده بود به این مطلب هم می‌رسید که احساسات معین هنرپیشگان چگونه نتیجه‌ی ارتباط‌های معین بوده است. وقتی که این هم‌جنسی در ذوق و احساسات

دوره‌ی معین پیدا شد. تمایل به جهت‌معیّن. نتیجه‌ی بعدی محسوب می‌شود، به این معنی که بعد از پیدا شدن نتیجه‌ی اول (موافقت فیما بین بواسطه‌ی احساسات هم‌جنس) است که وقوع پیدا کرده است. مثلاً تمایلات معین دوره‌های کلاسیک ناشی از شور و احساسات افراد و دستجات بود برای حفظ شئون و مقررات کلیسا. چنانکه اگر کارهای عمدی نقاش‌های آن دوره را در نظر بگیریم هر چیز بخرج مذهب گذاشته شده است. پرسناژها های نقاش‌ها دارای پر و بال پرندگان و مشغول به کارهای اعجاب‌انگیز و ساحران‌اند. بعضی از آنها بر بالای سر انسانهای نورانی حرکت می‌کنند. چنانکه در پرده‌های «موریللو» و «رامبران» و کلاسیک‌های دیگر. در بین آثار رامبران فقط چند پرده مثل «گردش شب» و «اتاق کار نقاش» و «شمایل زن» و در بین آثار موریللو «بچه‌هایی که پول دارند» و «گدای کوچولو» است که بازگشت احساسات آنها را به زندگانی خودشان می‌رساند. بعکس پس از انحلال این دوره، که از اهمیت مذهب در اروپا کاست و تمایلات عمومی عوض شد، پرسناژها هم از داشتن پر و بال و کارهای خارق‌العاده معاف شدند. زیرا طبقه‌ی بی‌روی کار آمده که حکومت یعنی قضاوت خود را به دست داشت، بجای وقع گذاشتن به کلیسا و مسیحیت بر طبق منافع خود مجبور شد که مطالب مخصوص و مربوط به تاریخ و نژاد و ملیت را قوت بدهد. به این جهت مطالبی به روی کار آمد که نتایج آن مردم را به احساساتی از جنس دیگر مشغول داشت. اگر از حیث موضوع، پرده‌های نقاشی این دوره را با پرده‌های کلاسیک بسنجیم می‌بینیم که تمایلات دینی چطور در مقابل تمایلات ملی و رمانتیک روبه مستهلک شدن است. به این معنی که احساسات این دوره عوض شده و به این واسطه تمایلات ناشی از آن هم عوض شده است. عموماً به مطالبی متمایل اند که برای حفظ اساس زندگانی نوین به نفع طبقه‌ی ذی نفع به کار می‌رود. نمونه‌ای چند از پرده‌های نقاشی این دوره

پرده‌ی «آخرین فشنگ‌ها» و «قبرستان سن پرپوا»ی «نونوبل» است که با تمایلات مخصوص. این دوره تماس زیاد دارد. بر حسب این تمایل «ژرار» شروع به ساختن وقایع تاریخی کرد. نقاش دیگر به اسم «اوراس ورنه» اساساً به ساختن صحنه‌های جنگی پرداخت: «تصرف اوبسدهی عبدالقادر». در مقابل کارهای معروف «لرمیت» نقاش منظره ساز «شفر» که در اوایل کار خود به رمانتیزم تمایل بود پرده‌ی «زنهای سولی اوت» را به نمایش گذاشته بود. حتی در بین کارهای «لوئی داویسد» «مرگ مارات» هم با تمایلات دوره‌ی خود مطابقت می‌کرد. «ژول دالمو» سنگتراش معروف «مظفریت جمهوری» خود را نمونه‌ای از این تمایلات قرار می‌داد. همین تمایل برد در ادبیات و موسیقی. اگر به کارهای «برلیوز»، «شوبرت»، «لیست» و سایر موسیقی‌دانهای رمانتیسم رجوع شود. «واگنر» مخصوصاً موضوع کار خود را از داستانهای اساطیری و ملی آلمان می‌گرفت. چنانکه «گلیسکا» موضوع اپرای «روسلان» خود را. ولی در میان عملت‌های تازه به‌رومی کار آمده این تمایلات رابطه‌ی واضح‌تر را با احساسات هم‌جنس دوره‌ی معین نشان می‌دهد: شعرهای حماسی «آکاوالا» که منظومه‌ی ملی فنلاندی را مشخص می‌دارد، بر اثر این تمایل است که در ابتدای سده‌ی نوزدهم از زبان خوانندگان (که تا آنوقت با چنگ می‌خواندند و می‌نواختند) جمع‌آوری شد. «لانگفلو» شاعر معروف آمریکائی این تمایل را با سرودهای «هینواتا» و بعضی اشعار دیگر خود ناچار بود که ابراز بدارد. حال اگر در این دوره به تمایلاتی مخالف برخورد کنیم، از احساساتی که به اقتضای اجتماعی دوره‌ی خود تولید شده‌اند مستثنی نمی‌شوند، زیرا که در یک زمان و به حسب یک ارتباط معین بوجود آمده‌اند. چنانکه «بایرون» و «شلی» هر دو در دوره‌ی رمانتیک ولی نقطه‌ی مقابل هم بودند. (بایرون می‌خواست که نقطه‌های روشن زندگانی خود را روشن‌تر داشته باشد، در صورتیکه دوست ناگامش

سعی داشت که تاریکی‌های زندگانی خود و مردم را روشن بدارد). همین طور اشعار هجو آمیز ژوونال Juvénal در روم قدیم و لحن مسخره‌ی «گورگول» در «ارواح مرده». اگر مطالب داستان ارواح مرده و اشعار ژوونال و داستان دون کیشوت سر و انتس و هجوینات «سوویفت»، در انگلستان، و اشعار شلی را در ردیف هم‌بگذاریم بستگی معین را هر کدام از آنها با احساسات هم‌جنس دوره‌ی خود دارا خواهند بود. از میان تمایلات دوره‌ی معین است پیدایش احساساتی که با احساسات دوره‌ی خود مخالفت می‌ورزند، در هر دشته از هنر. اگر اپرای «روسلان» و لودمیلا»ی «گلیسکا» و «دریاچه‌ی قوها»ی چایکوفسکی و پوئم سمفونیک‌های «کورساکوف» را با قطعاتی که بعد از آنها بوجود آمده است، مثل هجدهمین سمفونی «خولخوز» و پنجمین سمفونی «شوستاکویچ» مقایسه کنیم، تفاوت و تحول این تمایلات را بخوبی می‌بینیم.

همین تمایلات است که شخصیت‌های کوچک کوچک را در اصناف و طبقات دوره‌های معین متمایز می‌دارد. اسلوب‌های هنری که به‌توسط شخصیت‌های بزرگ‌تر (قوی‌تر) به‌رومی کار می‌آیند نتیجه‌ی شخصیت‌های کوچک کوچک (به حسب تمایلات معین بوجود آمده) بوده، دلیل بر اینند که احساسات اصناف و طبقات مختلف هر کدام روش معین را پیروی می‌کنند. از این قرار شخصیت‌های بزرگ، که موفق به خلق اسلوب‌های نوین هنری می‌شوند، شخصیت‌های کوچک کوچک را تکمیل می‌دارند. ریشه‌ی این شخصیت‌ها، در اصناف و طبقات هر دوره معین وجود دارد. چون هنرپیشگان هم‌از میان اصناف و طبقات معین بیرون می‌آیند و پیروی که از یکدیگر می‌کنند در واقع از تمایلات و شخصیت خودشان است. برای «برلیوز» به‌رحمت تمام نمی‌شد و چندان نیازمند به اقتباسی از «بایرون» نبود در موقعی که سمفونی خود را تمام می‌کرد. همین طور «شوبرت» در «لید» هائی که ساخت بازحمت کمی حالت رمانتیک در آنها

فراهم آورد. زیرا که هر دو در دوره بی‌سرمی بردند که شرایط زندگی اجتماعی حالت رمانتیک را در ذوق و احساسات آنها می‌آفریده است. هر دو هنرپیشه نماینده‌ی شخصیت‌هایی نزدیک بهم بودند که نمایندگان کوچک کوچک آن در اصناف و طبقات مردم وجود داشت. مثل اینکه «ژو کوفسکی» و دیگران نماینده‌ی شخصیت‌هایی بودند که رمانتیزم را در ادبیات زبان خود معرفی کردند، تا اینکه شخصیت قوی‌تر، «پوشکین» آنرا تکمیل کرد. نزدیکی شخصیت‌های این هنرپیشگان است که علت اساسی رواج اسلوب‌های نوین هنری را (در اروپا) در نظر ما روشن می‌دارند. بخوبی می‌بینیم که هنرپیشگان نه بواسطه‌ی تأثر محض از آثار هنری همکارهای خودشان (بر طبق تصورات فلسفی مآب) بلکه بواسطه هم‌جنسی در احساسات و تمایلات معین، که شخصیت‌ها را بهم نزدیک می‌دارد، در یکدیگر تأثیر بخشیده‌اند. به همین جهت است که «ژیروده» عیناً موضوع یکی از داستانهای «شاتوبریان» را اساس پرده‌ی «تدفین آنالای» خود قرار میدهد، یا «شیر»، «مرگ ویرژینی» را می‌سازد. همین طو در پیروی از اسلوب‌های مختلف: اگر «سگانشینی» نقاش ایتالیایی، اسلوب دیسویزیونیزم Divisionnisme را پیروی کند، یا «چخوف» تا اندازه‌ای با «تورگنیف» در طرز وصف هم‌عقیده شود؛ در واقع هر کدام از یک شخصیت صومی پیروی کرده‌اند. چنانکه شعرای مائا مدت هزار سال به دنبال موضوع‌های معین عاشقانه «خسرو شیرین»، «شیرین و فرهاد» و «لیلی و مجنون» رفته‌اند. چنانکه کمتر صاحب‌طبعی در این دوره یافت می‌شود که لیلی و مجنون را (در قالب مثنوی) برای هنرنمایی خود انتخاب کند. زیرا که شخصیت‌های مائا اندازه‌ای بر اثر تمایلات و احساسات ما (که نتیجه‌ی چگونگی رشد تاریخی و عوض شدن فکر و ذوق ما از راه ارتباط با ایدئولوژی ملل دیگر است) عوض شده و تقلید از این چند موضوع عاشقانه، که اسم پرده شد با قضایای اجتماعی دوره‌ی ما مطابقت نمی‌کند.

اگر هیچ غلبه و شکستی نبود و احساسات و تمایلات ما عوض نمی‌شدند، شخصیت‌های ما هم عوض نمی‌شد و هیچ چیز هم به رنگ دیگر در نمی‌آمد. از هر حیث عوض شدن، فرع بر این است که احساسات و شخصیت‌های کوچک کوچک ما از هر حیث عوض شود.

اما کدام یک از احساسات ما هستند که خواص بیولوژیک خود را دارا نبوده، فایده و لذتی را برای بدن و زندگی بدن ما در خواست نکنند؟

تهران ۹ آذرماه ۱۳۱۹

شاعر جوان

این ساختمان را که می‌بینی «افسانه‌ی من در آن جا گرفته است
 يك طرز مکالمه‌ی طبیعی و آزاد را نشان می‌دهد، شاید برای دفعه اول
 پسندیده‌ی تو نباشد، اما به اعتقاد من از این حیث که می‌تواند به «نمایش»
 اختصاص داشته باشد، بهترین ساختمان است.

برای همین اختصاص، همانطور که سایر اقسام شعر هر کدام اسمی
 دارند، من ساختمان خود را «نمایش» اسم گذاشتم و جز این هم
 شایسته‌ی اسم دیگری نبود.

اگر بعضی ساختمان‌ها، مثلاً مثنوی، به واسطه‌ی وسعت خود
 در شرح يك سرگذشت یا وصف يك موضوع، تراکمی آزادی و رهایی

می‌دهد تا بتواند قلب تو با هر ضربت خود حرکتی کند، این چندین برابر صاحب آن مزیت است .

این ساختمان آن قدر گنجایش دارد که هر چه در آن جا دهی از تو می‌پذیرد : وصف ، زمان، تعزیه ، مضحکه، هر چه بخواهی .

این ساختمان از اشخاص مجلس تو پذیرایی می‌کند؛ برای آن که آنها را وامی‌گذارد در يك یا چند مصرع ، یا یکی دو کلمه ، از روی اراده و طبیعت ، هر قدر بخواهند صحبت بدارند . هر جا خواسته باشند سؤال و جواب خورد را تمام کنند ، بدون آن که ناچاری و کم و سستی شعری آنها را به سخن در آورده باشد. در حقیقت در این ساختمان ، اشخاص هستند که صحبت می‌کنند نه آن همه تکلفات شعری .

چیزی که بیشتر مرا به این ساختمان تازه معتقد کرده است، همان رعایت معنی و طبیعت است و هیچ حسنی برای شعر و شاعر بالاتر از این نیست که بهتر بتواند طبیعت را تشریح کند و معنی را بطور ساده جلوه بدهد . البته من وقتی که نمایش خود را به این سبک تمام کرده به صحنه دادم نشان خواهم داد چطور و چه می‌خواهم بگویم . اما حالا شاید بعضی تصورات کوچک کوچک نتوانند به تو مدد دهند تا تفاوت این ساختمان را با ساختمان‌های کهنه بشناسی ؛

نظریات مرا در دیباچه‌ی نمایش آینده‌ی من خواهی دید . این «افسانه» فقط ، نمونه‌ی است .*

چیزهایی که قابل تحسین و توجه عموم واقع می‌شوند اغلب اینطور اتفاق افتاده است که روز قبل بالعموم آنها را رد و تکذیب کرده‌اند . شعرهای این کتاب از آن قبیل چیزهاست . زیرا نفوذ اشیاء از محل خود به محل دیگر ، مثلاً از ذهنی به ذهنی ، يك نوع حرکت طبیعی آن اشیاء است که بر حسب مقدار زمان و شکل و مکان آن حرکت بر سرعت خود می‌افزاید با از آن کم می‌کند . این تفاوت سرعت را می‌توان به يك عارضه‌ی موافقی تعبیر کرد . کسانی که مبتلای این عارضه واقع می‌شوند مثل این است که به تپی دچار شده‌اند . بالاخره عوارض بر طرف می‌شوند . چیزی که استعداد نفوذ در آن وجود دارد، نفوذ می‌کند، آن چیز در این کتاب

* مقدمه‌ی نخستین چاپ «افسانه» در روزنامه «فرن» به شماره ۱۰۰۰ و روزنامه‌ی «عشق» .

وقتی که یکی از روزنامه‌های معروف *قطعه‌ی «ای شب» را تقریباً یکسال بعد از تازیبخ ساخته شدنش انتشار داد این قطعه مردود نظر خیلی از مردم واقع شد . ولی برای مصنف گننام آن هیچ جای تعجب و شکست نبود . در هرفن و صنعتی اشخاصی پیدا می‌شوند که بی ربط خودشان را در آن فن و صنعت، مخصوصاً وقتی که امید شهرت در آن باشد، دخالت می‌دهند. این قبیل اشخاص در اطراف شاعر بیشتر وجود دارند، زیرا برای شاعری چندان مایه‌ای در نظر نمی‌گیرند .

گفتند: انحطاطی در ادبیات آبرومند قدیم رخ داده است. مدت‌ها در تجدید ادبی بحث کردند. شاعر، کارد می‌بست. جرئت نداشتند صریحاً به او حمله کنند، کتاب می‌زدند. ولی صداها بقدری ضعیف بود که به گوش شاعر نرسید. بلا جواب ماند. یعنی فکر در سطح دیگر مشغول کار خود بود. لازم شد این متفکر جرئت داشته باشد . جرئت داشت .

در ظرف این مدت آن قطعه، یا بعضی شعرهای دیگر که در اطراف خوانده شده بود، در ذوق و سلیقه‌ی چند نفر نفوذ پیدا کرد . آن اشخاص پست‌دیدند . استقبال کردند، و تیر به نشانه رسیده بود . نشانه‌ی شاعر قلب‌های گرم و جوان است ، آن چشم‌ها که برق می‌زنند و تند نگاه می‌کنند. نگاه من بر آنهاست . شعرهای من برای آنها ساخته می‌شود .

ظاهراً انقلابات اجتماعی حوالی سال ۱۳۰۰ و ۱۳۰۱ شاعر را به راه‌های دیگر مشغول داشت، جنون مخصوصی که طبیعت به اهل کوه‌ها می‌دهد و به او بعد افراط عطا کرده بود، او را در اوائل خدماتش بطرف خود کشید. به کتاره گیری و دوری از مردم و ادا کرد. ولی در میان جنگل‌ها و در سر کوه‌ها خدمت همان طور مداومت می‌یافت . طبیعت ، هوای آزاد و انزوای

نوبت آن رسید که يك نغمه‌ی ناشناس نوتر از این چنگ باز شود، باز شد. چند صفحه از «افسانه» را با مقدمه‌ی کوچکش تقریباً در همان زمان تصنیفش در روزنامه‌ی * که صاحب جرائش را به واسطه‌ی استعدادی که داشت با خودم بمعنیه کرده بودم، انتشار دادم.

در آن زمان از تغییر طرز ادای احساسات عاشقانه به بیچوجه صحبتی در بین نبود . ذهن‌هایی که با موسیقی محدود و یکنواخت شرقی هادت داشتند با ظرافت کارهای غیر طبیعی غزل قدیم مأنوس بودند .

يك سر برای استماع آن نغمه از این دخمه بیرون نیامد . «افسانه» با موسیقی آنها جور نشده بود . عیب گرفتند، رد شد . ولی برای مصنف ابدأ تفاوتی نکرد . زیرا میدانست اساس صنعتی بجایی گذارده نشده است که در دسرس عموم واقع شده باشد، حتی خود او هم وقت مناسب لازم دارد تا يك دفعه‌ی دیگر به طرز خیالات و انشای «افسانه» نزدیک شود .

معهداً اثر پایی روی این جاده‌ی خراب باقی ماند. فکر، آشفته هبور

می‌کرد و از دنبال او دیده می‌شد زیر این ابر سیاه ستاره‌ای متصل برق می‌زند . بعدها منظومه‌ی «محبس» طرز وصف و مکالمه را در مقابل افکار گذاشت. در «منتخبات آثار معاصر» يك قسمت از آن منتشر شد * مختصات صنعتی و ذوقی مصنف در تمام این شعرها جادداشت . ملتفت آنها نشدند ، انتقادات فوق‌همی آنها قرار گرفته بود . با وجود این در طرز صنعت انتقادی نشد، زیرا ناقدین جمعیت کفونی عمرشان به فراخور استعداد و سلیقه در سر این می‌گذرد که آیا «دالی» قشنگ تر است یا «ذال» ؟ بجای کلمه‌ی خوب، که زبان طبیعی آنرا ابتدا ادا می‌کند، «نیک» بهتر است یا « نیکو» . «پای وحدت» را یا «پای نسب» می‌توان آشتی داد، یا نه ؟ و شاعر هیچ علمی

* قرن بیستم، روزنامه‌ی میرزا ده‌ی عقی.

منتخبات آثار. مرد آورده‌ی مهدضیاء هشترونی.

برای قهر این دو جور «با» با هم نمی‌دید. چیزی را که خوب دید، دیدن انتقادات لفظی و ابتدایی است. ملت با چاه زنجندان و زنجیر وزره بندیشتر مانوس است و این مؤانست کار دل است. ملت حاضر دوست دارد بطرز صنعتی سوق پیدا کند که به طلسم و معما بیشتر شباهت داشته باشد. قلبش را وامانده کند و فکرش را اسیر بدارد. با وجود این نمونه‌های تازه‌ی صنعتی، بدون پیرایه‌های غیر طبیعی قدیم، از مقابل افکار گذشتند. بعد از این هم می‌گذرند.

اگر کتاب «بیرقها و لکه‌ها» را قبل از این کتاب منتشر کرده بودم عمل بهتر از این مقدمه، زوایای مبهم این راه را نشان میداد. ولی کتاب حاضر هم منظور مصنف را جلوه میدهد. اسم این کتاب «فریادها» است. یعنی يك هم آهنگی که از فریادهای مظلوم و حامی‌اش در میدان مبارزه به وجود بیاید. فریادهایی که شبیه به موج‌های دزیر سرد، با مثل شعله‌های حریق گرم، تیره و عبوس و در هر دو حال، منقلب باشد. آن فریادها این صفحات را مرتب کرده است.

کتاب من آن میدان است. محل هیاهوی بدبخت‌هایی است که خوشبخت‌ها از هر طایفه خوشحالی و غرور آنها را فراموش کرده‌اند. «خانواده‌ی سرباز» و «امید مادر»* که جداگانه هم منتشر می‌شوند سنگرهای مستند این میدان بشمار می‌روند. دو جزء متفاوت این کتاب هستند که بدبختی‌های وارده را از دو جهت ترمیم‌پذیر حکایت می‌کنند.

بدون شك اساس صنعتی قدیم منسوخ تشکیلات فکری و ذوقی قرن کنونی واقع می‌شود. آنوقت این خانواده، جانشین خانواده‌های دیگر خواهند شد. به عکس گذشته، صدا از قلب عاشق زنده، طبیعی و صریح بیرون خواهد آمد. آنچنگ، نغمات نامرتب قدیم را نخواهد زد. روباه به صدای خروس نخواهد خواند. گل را در هوای محبوبس نگاه نخواهند داشت.

* نامادری از قلمی که در دوران «حکایات و نوشته‌های قدیم» خواهد آمد.

این شعرها که سال‌ها در طرز صنعتی آنها وقت و مطالعه شده است، به منزله‌ی دوا و طلب‌های میدان جنگ هستند.

معلم قافیه و شیطان پیری که قید به گردن مردم می‌گذارد، راه آن میدان را بلد نیستند. دوا و طلب‌ها اسیر نمی‌شوند و غلبه‌ی کامل نصیب آنها نخواهد شد. آن وقتی است که ملت چشم باز کرده با جبهه‌ی گشاده به گذشته نگاه می‌کند. روی رده‌های کمنامی پامی گذارد

تیرافه‌ی این کتاب نشان می‌دهد که زمان حاضر به شاعر اختصاصاتی را عطا کرده است که وقتی دیوان شعرش را باز می‌کند، مطمئن است. اول پیش خودش فکر کرده است. هر کس کار تازه می‌کند، سر نوشت تازه‌ای هم دارد. من به کاری که ملت به آن محتاج است اقدام می‌کنم.

در هر حال نوک خاری هستم که طبیعت مرا برای چشم‌های علیل و نایبنا تهیه کرده است. مقصود مهم من خدمتی است که دیگران به واسطه‌ی ضعف فکر و احساس و انحراف از مشی سالمی که طبیعت بر ایشان تعیین کرده است، از انجام آنگونه خدمت عاجزند.

برای ترغیب جوانی که با من هم سلیقه می‌شود همین بس خواهد بود. نظریات صنعتی‌ام را جداگانه نشر می‌دهم ولی آن حرف است و حالیه پیش از حرف، به عمل می‌پردازم و فقط مثل سابق عمل را نشان می‌دهم.*

اسفند ۱۳۰۴

* مقدمه‌ی نخستین چاپ «فریادها». اسفند ۱۳۰۵، تهران.

که توسط آن معانی و صور گوناگون دربروز خود فوت پیدا می کنند. من هم مثل کسانی که علم و اخلاق و فلسفه را از صنعت جدا می کنند عقیده مندم. جز اینکه شعر را می خواهم تفکیک کرده باشم. احساسات ما روزمرد عوض می شوند؛ اما تأثرات ما ثابت ترند و به اندازدی توانایی جسم ما عوض می شوند.

می خواهم برای شما از یک شعر اساسی که زیاد قدمت دارد حرف زده باشم، از شعری که قبل از ظهور و تکمیل خود سه صورت کنونی، در انسان بود. هنگامی که انسان زندگانی اینقدر جمعی نداشت و در مقابل سود و زیان طبیعت بود؛ هنگامی که یک کلمه شعر نگفته بود.

شعر که قدرت حسی و ادراکی ماست از تباط دست به نقد با احساسات روزمردی زندگانی ما دارد و همین مسئله باعث بر آنهمه تشبهاات بزرگ شده است. من می خواهم شما دچار این اشتباه نشوید. هستند کسانی که خیال می کنند شعر عبارت از واحدهای احساسات ماست، البته واحدهای تأثرات ما هست و نه چیزی بیشتر. باز به نظر دوست شما کسی که شاعر است و حس و ادراک دقیق شعری دارد، اول دفعه با خود و زندگی خود و مردم است که رو در روی شود. این است که آسان تر از همه کار، اول دفعه شاعر با احساسات خود شروع خود می کند. حماسه و غزل و درام هر سه تصویری از این ارتباط عاطفی هستند. خیلی ظاهراً است که شعر قدیم برای غنا و تهییج احساسات بود. همین دلیل روشنی برای آن چیزی است که گفتم؛ اما بعدها شعر با مسائل اجتماعی و اخلاقی و فلسفی و بعدها با مسائل علمی ارتباط پیدا کرد. تصور کنید، همانطور که گفتم، مردم خیال کردند شعر باید حتماً جواب به این مسائل بدهد یا حتماً جواب به احساسات ما بدهد، در صورتیکه صنعت است...

شعر باید با خودش ساخته و پرداخته شود جز اینکه ابزاری است و باید اسنخدم شود برای آنچه می خواهیم و می طلبیم. شعر امروز

۳

می پرسید شعر چه چیز است؟ این سؤال برای هر شاعر جوانی در بسو امر پیدا می شود که شعر چیست؟ البته دانستن این مطلب با کاری که می کند ارتباط لازم ندارد. در این خصوص از قدیم الایام تا کنون خیلی نوشته اند. می توانید به منابع اصلی مراجعه کنید. آنهایی که بطور استاتیک فکر کرده اند و آنهایی که بطور دیالکتیک، سه همپای ترقی علوم و فنون، مخصوصاً از قرن هجدهم بعد این مبحث روش های تحقیقی متفاوت پیدا کرد... ولی برای اینکه سرگردان نشوید و از کار باز نمانید به شما جواب مختصر می دهم:

به نظر دوست شما شعر یک قدرت است. یک قدرت حسی و ادراکی

جواب به طلبات ماست و طبیعتاً باید اینطور باشد. شما سرقدر استاد ماهر می‌باشید چه می‌کنید و این استادی در کجا باید بکار بخورد؟ آیا برای خود شما یا برای کسانی دیگر؟ این است که شعر با مسائل اجتماعی و زندگی ارتباط دارد. حتماً هر شاعری که حس می‌کند و غیرتی دارد، تعابلی به زندگی مردم نشان می‌دهد.

دوست عزیز، من برای شما خلاصه‌ی آنچه را که باید دانسته باشید و به درد شما می‌خورد بیان کردم؛ شعر از زندگی ناشی شده و میوه‌ی زندگی است ولی حتماً نمره‌ی احساسات مانست ولو اینکه با احساسات ما مربوط باشد و احساسات با تأثرات ما را دست چین کند.

تیرماه ۱۳۲۲

۴

شعر چیست ؟

اندیشه‌های هنری مطلق و اعم از هر اندیشه‌ای نیستند. اندیشه‌های هنری، اندیشه‌های خاص و مطلوب و برداشت شده‌اند .
در عالم ادبیات یعنی هنری که کلمات (و با وسایل ادراک تشخیصی آن از نثر) و وزن و اسطه‌ی اساسی آن هستند، این اندیشه‌ها به اسم شعر شناخته می‌شوند.

اما خود شعر چه چیز ممکن است باشد؟ وزن و قافیه چه قیدهایی لازم یا بی‌لزومی هستند؟ لزوم آنها با چه شکل و درجه حدود و اندازه است؟ این وزن‌ها از کجا و چگونه بوجود آمده‌اند؟ چگونه مردم می‌خواهند؟ آیا دوره‌های بعدی در دوره‌های قبلی شعر دستکاری کرده است یا نه؟

این دستکاری‌ها چه شرط و قراری دارند؟ آیا در خصوص هر کدام از اینها و شبیه‌های اینها پیش و کم شناسایی لازم نیست؟ بعضی‌ها می‌گویند: این شناسایی حتمی است. برای کسی که می‌خواهد دستکاری کرده باشد باید از روی شناسایی دیگران، که خبره‌ترند، کارش را بکند.

می‌گویند جریان تاریخ هر دوره در رد و قبول وقایع، عبارت از کشش بطرف آزادی است. در شعر هم فیدهایی هست. شعر گفتن هم واقعه است. واقعه ممکن است آسان صورت بگیرد، ولی چه بسا که نقض و تحلیل در آن واقعه، آسان نیست. يك دیوانه سنگی به چاه می‌اندازد که صد تا آدم عاقل برای بیرون آوردن آن در می‌مانند. اما همین نقض و تحلیل است که واقعه را مرمت می‌کند.

می‌گویند در هر آزادی، وقتی که آدمیزاد با آدمیزادهای دیگر زندگی می‌کند، قید و فراری هم لزوم دارد و آزادی نامحدود، اسارت را دوباره برگشت می‌دهد. اگر کسی شعری صادر کند فقط جهنم و به سلیقه‌ی خودش، در يك نسخه صادر کند بهتر است.

نیمایوشیج می‌گوید: بی‌نظمی هم باید نظم داشته باشد. آزادی در شعر، آزادی از قیود بی‌لزوم و فایده‌ی قدیم است. در میان قیودی که بسیار بسیار هم فایده دارند. این آزادی به این ترتیب يك جور نقد شعر و برداشت از روی محصولات فروانی است بر روی محصولات با فایده‌تر. سنتها نظم و نظامها، دقتها، تخصصها، تجربه‌های پدران ما: همه‌ی این میراث پر حجم وجود دارد. چگونه باید فایده برد؟

رد و قبول آنها از طرف ما، که پسران آنهایم، دلیل و ضرورت می‌خواهد. آدم شایسته‌ای نیست که آدم شایسته‌ای را هجو کند. انسان طبعاً هر چیزی را آنقدر به مرمت می‌رساند که بر وفق مرام و دلخواه

او بشود. این معنی زندگانی کردن است که شعر از آن ناشی می‌شود. فکری است که انسان در همه مواد مصرفی زندگی‌اش دارد. شعر هم یکی از مواد زندگی انسان است. دنیا تمام تشنه است. شعر هم نمی‌تواند تمام شده باشد. این تمامیت دست نخورده. که به خیال بعضی از ادبای ما هیچکس حق ندارد دست به ترکیب این سنگر مستحکم عتیق بزند. کاملاً مخفوق تصورات خود آنهاست. باید ایراد گرفت چرا بعضی از ادبا و مستفیدین ما (که احیاناً بعضی از آنها رفقای هوشیار خود ما هستند) دست خود را در آستین کشیده، می‌گویند ما دست نداریم. به رفاقا باید فهمانید پر مسلم است که شما دست ندارید، چشم که دارید. پس آن چشم‌ها چه کار می‌کنند؟ بعد بر خلاف همدی این ادبا که نگرانی‌شان بیشتر از دلیل خواستن‌شان است، بدون نگرانی باید این را بحساب گرفت که این ادبا به عقب سر نگاه می‌کنند. اگر در رسم شعر گذشتگان مهارتی ندارند در رسم و قرار شعر آدم‌های امروز هم، که زنده‌اند، همین که از خلق يك قطعه شعر به مذاق امروز حرف به میان می‌آیند، بی‌مهارت‌ترند و خود را مرده و بسی علاقه‌جلوه می‌دهند. مثل پسر مریم خورد را به چهارمیخ می‌کشند که کسی با آنها کاری نداشته باشد. مگر در عقب سر چه هست؟ از عقب چیزی دارد می‌آیند یا دارد دور می‌شود؟ این عده‌ی اینطور سرگردان و کز کرده، مثل ربه‌گرگ - دیده‌ای هستند که به آنها اوست داده‌اند. از آن چیزهایی که دارند می‌آیند می‌ترسند یا با آن چیزهایی که می‌روند و ایشان برداشته می‌خواهند بروند؟ اما در عقب سر همان شعر عوض نشده (مثل شعرهای امروز) و با زیبایی خاص خود موجود است. اما احتیاطاً نباید گفت چرا تا به این اندازه هم‌دوره‌های ما وقت و زندگی‌شان را فدا می‌کنند؟

بگانه مجرّه خانگی، این ادبا خود شعر است. فقط این ادبا در ماهیت آن بارنت نمی‌شوند. در صورتیکه برای کارهای روزانه از چه

سوزانچهای باریک نور می‌روند! برای ما کافی است که قبلا از خود شعر نشانی به آنها بدهیم پیش از آنکه احتیاط را از دست داده ابتدا به ساکن از شعرهای امروز که عوض شده، یعنی به نظر آنها ضایع شده‌اند حرفی در میان بیاوریم.

۱۳۳۱

۵

درباره‌ی جعفرخان از فرنگ آمده،

شما دارین شهری را بمن نشان می‌دهید که خود من دروقتی مبارک یا نا مبارک که از این بیابان می‌گذشتم، از دور آن را دیده بودم. جز اینکه بهمپایی شما و میل خود من امروز است که به این شهر ورود می‌کنم. در خاطرهای من، هنوز که هنوز است اسم «جعفرخان از فرنگ آمده» باقی است. اگر تاریخ سال و ماه را از روی پشت همین مجله‌ی چاپ شده، که شما به دست من داده‌اید، پیدا کنم، ممکن است اشتباه نکرده باشم. از حمل سال ۱۳۰۱ چند ماه می‌گذشت، مناسفانه بازمی‌آید «بوش» به این شهر که تهران باشد، آمده بودم. اعلان «جعفرخان از فرنگ آمده» بعد از چندین ماه هنوز به روی دیوارهای شهر چسبیده بود. اعلان این کمندی

زاروی کاغذهای زرد و مربع چاپ زده بودند. معمولاً با حروف درست سربی و به همین سادگی، یعنی اکثراً به اسم کمندی. بدون اینکه اعلان با کلمات شاهکار و بی نظیر و نظایر آن بزرگ گرفته باشد.

یادم می آید مثل این بود که با اسم کمندی شبیه به جریانی و امثالی را که در آن می گذرد، می خواندم. کمندی او با تناسبی که اسم و موضوع آن با هم دارند به خانه های در بسته ی دهاتی بی شباهت نیست؛ آدم داخل نشده حس می کند در آنها اوضاع و احوال از چه قرار باید باشد. اما فکر اینکه من این پس را شخصاً در روی صحنه که بازیگران بازی می کرده اند، ندیده ام؛ در من اسباب ناراحتی من نبود. باز بگویم شاید اطمینان نداشتم، و هنوز هم اطمینان ندارم به این قبیل اعلانها. این قبیل اعلانات جنگی در دل من نمی زند. با شاید فکر من از راه دیگر درست تر باشد.

احیاناً بعضی از ماها مرغابی هایی هستیم که در آب، خوب شنای کنیم اما وقتی که روی ساحل و چراگاه خود مشغولیم به یاد دریا نمی افتیم که در آن شنا می کردیم. اگر من و شما از آن مرغابی ها نباشیم، دوست من، دیگران هستند. در حالتی که دیگران نه چندان شنا کردن را به خوبی بلدند و نه دریا را با چشمشان دیده اند. ولی ما از شنا و از دریا، هر دو حرف می زنیم. وقتی آنهایی که می دانند به یاد نمی آورند، حال آنهایی که نمی دانند پر معلوم است. مردم کسی را بجای می آورند که جا برای او باز کرده باشند. زیرا مردم خودشان قادر به بجای آوردن همه ی اشخاص نیستند. چشم و گوش آنهایی را که می بینند و می شنوند باید با مهارتی در کله ی اکثر مردم گذاشت. بارها تکرار کرد تا به تواتر دیده و شنیده باشند بعد بجای آورده به یادشان بیفتد. این اصرار احمقانه را نباید فراموش کرد. یعنی باید قدری هم چاشنی حماقت در باره ی اکثری از مردم بکار برد. چون زیاد عاقلانه، زیاد هم با زندگی ناچور می شود. ما از دیگران

نمی توانیم جدا باشیم. نظر من نسبت به مردم همیشه این بوده و هست. داستانی را که ماسی چهل سال پیش شروع کردیم، امروز هنوز ناتمام است و علتش تمام و حتماً ناتمامی ما نیست. اما من از مردم صحبت نمی کنم، من برای شما می نویسم. این را یادآوری هم غلت داشت، برای اینکه به طرز کار و آن همه اهمیت، که در هنر این مرد سراغ دارم. بهتر وارد شده باشم. من از صفر شروع می کنم. بنظر من بیجای نمی نمود اگر از بن و اساس به کمندی او نمی چسبیدم. برای اهمیت کار او همین بس است. من جبران مافات نمی کنم. من جسی و زین را می خواهم از روی زمین بردارم. بلافاصله من دست به نبض او دارم و حس می کنم که از روی چه انتهایی می زند. البته کسانی هم هستند مثل من که از روی پیکره ی کمندی او، زنده ی او را لمس می کنند. مثل بدن مومیایی شده ی فرعون با جلال و عظمتی که وقتی زنده بوده است و اکنون او را در میان هرمی و از زیر غبار زمان های دور پیدا می کنند. کمندی با اسمش حاکی است. چنانکه گفتیم اسم و موضوع بهم می چسبند، با هم ربط دارند. به همان اندازه که اسم «اتلور» به همبای وزن و اثر صوتی کلمه با موضوع باشکوهی که شکسپیر در نظر داشت. نقطه ی مقابل این جور اسامی، اسم هایی هم هستند که به همبای با موانع زندگی وجود خود را سری و مشکوک نگاه می دارند. مثل «عزیز و عزیزه» که برای شما می گفتم و از غرایب این جهان نا باید ار است. بین دو موجود بی گناه که علاقه اتفاق افتاده است، در بین اسم آنها هم علاقه یی بوده؛ اسم آنها هم از يك ماده اشتقاق پیدا کرده است.

به عکس در نظر او اسم، نقش جاننداری را بسازی می کند که حواص خود را نباید از دست بدهد. قدرت او با شروع او، شروع می شود. موضوع کمندی این است: جعفر خان از فرنگ آمده با محیط زندگی اصلی خود سازش پیدا نمی کند و عصبانی است.

اما می خواستم گفته باشم «زیست» از قول «وایلد» در خصوص موضوعهای هنری اینطور می گوید: «در دنیا دو جور هنرمند وجود دارد. عدهایی سؤال را عرضه می دارند و عدهی دیگر جواب را.» نمی دانم چرا من حرف وایلد را به میان می آورم و نسبت به حرف این مرد حاشیه می روم. اما می دانم برای من حقیقت امور، کوچکی و بزرگی ندارد. من می خواهم به موضوع کمندی او بهتر و بسیار دقیق تر رسیدگی کنم.

بسیاری از موضوعات هستند که چندان هم با سؤال و جواب ربطی ندارند. زیرا در موقع سؤال، انسان کاوشی در ذهن خود دارد. همچنین کسی که جواب می دهد با کم و بیش کاوشی در خود، جواب را حاضر و آماده می کند. نظر وایلد، که من به او بسیار علاقه مندم، نسبت به موضوعهایی صادق است که فکر در آن دخیل است. در ورای این مرتبه کسانی هستند که با هنرشان در زمینهی فکری که هست فقط حس و هیجان خود را بکار می زنند. در ردیف این عده، نویسندگانی موضوعی را تمهید کرده بیان می دارند. لوازم ظهور و تجلی آن را بسته به بصیرت خود به دست می آورند. موضوع، محصول بی دردسر و بدون کاوش دماغ او است. در واقع دانش و خیرگی نویسنده نسبت به برداشت موضوع، بسیار متعارفی است. این خاصیت در موضوع کمندی او محفوظ است. می بیند آنچه را که معمولاً امثال او می بینند و انتقال می دهد. باطن امر جزعکس برداری چیزی دیگر نیست. هر چند که از لحاظ هنر عمل زد و وازد و استخراج و انتخاب در کار است. موضوع، از حیث ماهیت، مبتذل است. در کمندی او موضوع عمیق دار نیست. جوانانی که در محیط زندگی رشد یافته تر فرنگستان (از حیث بعضی مظاهر) چند صباحی گذرانیده رسوم خاص و خواص تمدن پرداخته تری را دریافت کرده اند، وقتی که روز و روزگار آنها را از خاک غربت

دوباره به محیط زندگی اصلی و خودمانی خود برمی گردانند، حالت ناسازگاری را دارند، اعم از اینکه کم و بیش دست به قلم باشند، یا نه. لااقل دید این جوانان بعد از چند سال شیرینی یا مرارت سفر کشیده، راه دور نمی رود. از این حیث راحت اند و اگر بخواهند بنویسند بطور قلی مشاهدات و سنجشها در آنها فراهم آمدد موضوع برای نوشتن زیاد دارند. چندان محتاج به کاوش زیاد در بعضی مطالب معارفی نیستند. نخیلات، آن اندازهها ضامن کار آنها نیست که مشاهدات آنها، در صورتیکه دست به قلم بزنند زحمت آنها، قشاصراً از بعضی جهات، نسبت به داستان نویسی، کمتر است. خوبیها و بدیها را چنان می شناسند و باذائقهی دماغشان آشنا است که مزه ی خوراکیها، انواع و اقسام، درذائقهی دهانشان، در «جعفرخان از فرنگ آمده» تقریباً تا حدودی نظیر همان خوبیها و بدیها سایه می زند که در نوشتههای ادبی روسها، در حوالی زمان زندگانی پوشکین، که روسها فرزندانشان را برای تحصیلات عالی پایه تر به اروپای غربی می فرستادند، در نمایشنامههای «آخونداف»، در حوالی زمان شاه شهید، که «فراجه داغی، میرزا جعفر» آنها را به سبک لطیف و شیرین به فارسی ترجمه کرده است. اگر به زمان نزدیک به خودمان نزدیک شده باشیم در «ابراهیم بلش» و بعداً در «یکی بسود یکی نبود» سیدنا جمال زاده و «جیحک علیشاه» بهروز. با این تفاوت که موضوعهای مورد توجه «آخونداف» در زمان مصنف جوان ما (که سی و خورده سال پیش بوده است) تا حدودی کم مزه شده بود. موضوع «جعفرخان از فرنگ آمده» مثل «جیحک علیشاه» و «یکی بود یکی نبود» نسبت به امروز، و چیزهایی که امروز در دماغ جوانان از دیار کفر برگشتهی ما می گذرد، مزه و شیرینی اصلی خود را از دست داده است.

این موضوعها دیگر حکم نیمنههای زری و براق دوزی شدهی

زنانهای قدیم را دارند که اول زرق و برفی داشتند اما بعد از سالها که در حرمسرا شاهزاده خانمها و بعداً جاگران پوشیده‌امند، کهنه شده رنگت و جلای خود را از دست داده‌اند. موضوع، سرنوشت مردم را در دست وجود می‌آید، زندگی می‌کند، کم یا زیاد، و از بین می‌رود ممکن است روزی هم در میان آثار زیبای عهد ختیق جاد و منزلت برای خود پیدا کند، در صورتیکه نشانه‌های خاصی از زندگی گذشته داشته باشد، اگر من قاضی مرضی نباشم، میل دارم نافه بی‌یاد و هوشی هم نباشم. نویسنده، مجبور نیست حتماً موضوعات دقیق فکری را در کار خود متمدن شود، حل و نقض يك عالم فلسفی در اشیاء عبر از حل و نقضی است که او در کار خود و بزکار خود دارد. چگونگی ارتباط صوری مردم را با اشیاء، نسبت به زندگی، خوب بسابد آنها مشخص می‌دارد و آن چیزهایی را که هست، و واقعاً هست، لباس تجلی و ظهور می‌پوشاند. موضوعاتی هستند که بی‌جان و مرده یا در پرده مانده‌اند. نویسنده آنها را جان می‌دهد، زنده می‌کند. جان دادن و نمودار ساختن اشخاص با طبایع و سجایای آنها فی‌نفسه بیان حقیقتی است. به قول فردوسی مثل عیسی من همه‌ی آن مرده‌ها را زنده کرده‌ام. * من چندان با این عقیده همراه نیستم که نویسندگان نمی‌کوشند تا حقیقتی را اثبات کنند. با چون همه‌ی آنها فیلسوف نیستند، حقیقتی را هم در مد نظر نگرفته‌اند.

نویسنده، چه اندازه تسلط بر محیط زندگی خود و محیط بودن او به پرسنازهای شسته رفته باز و رنگت بر گشته (حتی نسبت به خود که در جزو آنها است) دست به کار زده است؟ پیش از هر چیز این است: دینی در کمدی او، ولو اینکه موضوع، مثل موضوع‌های بعضی، بدلا موضوع‌های شکسیر، پر عین نباشد.

چو عیسی من آن مرده‌ها را تمام برار همه زنده کردم به نام.

موضوع که بی‌اوبانگدهی دقیق فکری تماس ندارد. مع الوصف در صورتیکه زیاد راغب نکاتی باشیم که فکر بر می‌دارد در پایان ساختمان او. تحویل گیرنده فکری می‌ماند. آنچه حقیقتی را می‌رساند و با کاوش فکری ارتباط دارد و ما باز دیگر به آن می‌رسیم ظاهراً نسبت وئی در عین قرار گرفته است. حالت شراب‌های کهنه و درد آورد را دارند که نه نشین کرده است.

علت این است که نویسنده صورت فخر یا آشنایی تصنعی را به خود نگرفته، از هر حیث حاضر براق و آماده برای نوشتن بوده است. نظره گرفته و پر شده است. نمی‌نویسد برای این که فقط نوشته باشد. با فکرش، زندگی کرده است. کمدی او از حیث انتخاب اسم و برداشت موضوع به کمال بلاغت خود رسیده است.

حال آن که کمدی برای ساختمان خود يك حدار بیشتر ندارد. به اصطلاح دیگران يك پرده بیشتر نیست، اما قابل نشیمن است. زندگی در آن می‌گذرد.

در کمدی او چیزی بیجا گذارده نشده است. اگر به سراغ تیپ‌ها و به همبای آن‌ها سجایای آنها برویم با ناراحتی خاطر و حاصلی از شک و تردید بر گشت نمی‌کنیم.

در مجلس اول آدم میل دارد پس از شناختن مادر، افراد دیگر خانواده را بشناسند، سجایای تیپ‌ها، ورقه‌ی هویت آنها است:

مشهدی اکبر: الهی شکر. خانم، ما آنقدر زنده موندیم، که به دفعه دیگر آقای جعفر خان رو ببینیم. میدونید، خانم، که من جعفر خان رو از پسر خودم هم بیشتر دوست دارم. مثل این نیست که من لغزش کردم. امروز صد دفعه بیشتر دویدم در. هر کی در میزد خیال میکردم آقامست. اما به دفعه قصابه بود به دفعه زن علی مرده شور بود، به دفعه نون بزاز جهود

بود . نزدیک بود جهوده رو عوضی ماچ کنم . چشممون

که دیگه درست نمی بینه، (چشمهایش را پاک میکند)

با کمال اختصار رنگ می زند. شیوه‌ی آبسورنگت کاری (آکوارل)

امپرسیونیست هارا دارد. زود گرفته و همانطور که گرفته است، بی غل و

غش تحویل می دهد. اعمال و حرکات پایه پای طبیعت است. با فکر و

درونی های اشخاص پیوستگی و تماس بارز دارد . چیزی نمی شود به

پیکره‌ی آن افزودن از آن کاست. این پاکیزگی کار و حفظ تعادل بین

اعمال و حرکات و گفتار و افکار اشخاص، مکرر دیده می شود :

جعفرخان: آ! راستی، هنوز پره زانته نکردم. (سنگ را نشان

میدهد) کاروت، آفاست (خطاب به توله) کاروت، دست بده به

مادام. دست بده. هنوز در دست فارسی بلد نیست ...

مادر: (خود را از سنگ دور میکشد.) او، نه قریون، نجسه!

این چیه سرات آوردی؟

مشیدی اکبر: (تصدیق کنان) والله!

مادر: خوب، جونم، بگو ببینم. به خورده از اونجاها

صحبت کن. از اون فرنگیهای خیر ندیده، که انقدر بچه امرو

تو خودشون نگر داشتند (آه میکشد.) الهی شکر ما نمردیم

و این بچه رو به دفعه دیگه دیدیم. اما اگه بدوئی چقدر با

ریست دعا کردیم، چند دفعه چهل منبر رفتیم...

مطالبی که می خواهد بدیند خنددی با امتانت تماشاچی را و ادا

کند با اسنهنز او خاطر مششز نویسنده اختلاط دارد. آنچه می گذرد و ظاهراً

مال اوست. ایجاد نمی کند ولی ابداع به خرج می دهد و باطناً مالی

همه وزندگی همه است که سهم او را سوا می گذارد.

چند کلمه دیگر من در تعریف کار آن وجود ذبجود: میدان

می دهد که تماشاچی به عمق دست بیندازد. این از خواص طرز کار

اوست که از هر حیث تحویل گیرنده‌ی کار او طبیعت را ببیند. آنطور

که هست و او به آن پرداخت می دهد.

من هر دور سی روم از صفحه‌ی پیش:

مشهدی اکبر: پدر فرنگی بسوره! اینها از شیطان

هم ظالم ترند. همین اینشون باقی مرده که آدم مصنوعی

هم اختراع کنند.

جعفرحسان: آدم مصنوعی؟ کسور میکم تا اینج شش سال

دیگه اولنیم درست کنند.

مادر: چی میگئی؟ اسعفرالله! آدم مصنوعی!

جعفرحسان: بله... یسک دکتر آمریکایی هست. که

الان مشغول اختراعنه. پارسل تمام روزنامه های اروپا و

آمریکا پر از این مسئله بودند. کنفرانسه دادند در این باب

سیماها نشون دادند.

دولت آمریکا هم تا بحال چهار ملیون دلار برای این کار

به اون دکتر داده..

نشان امروز ما با وجود دعا به رشد خورد و درك اطلاعات

فر اوانتر مربوط به فن، از این قوت و تمیز کساری و اهلیت تجاوز

نکرده است. نه چندتا از آنها، شاید هیچکدام سنگ تعادل را در کفه

نمی گذارند. ترازو پشت و رو شده در هوا می چرخد. شاید می گویند

این هم سبکی است در عالم بی سبکی. اما حتی قوت بلاغت را هم

باخته است. بلاغت نیست یعنی اصالت هم نیست. به همای چیزهای

دیگر.

لازم بود که گفته باشم «جاحظ» معروف با نقل قول از دیگران

معنی بلاغت را در تعبیر مقصود به يك نواع رسایی تقریباً نزدیک

می کند. به عقیده‌ی من رسایی در فرم، رسایی در اوزان شعر (اگر شاعر

باشد) رسایی در خوب بازی کردن (اگر بار دیگر ند) همه تعبیری از بلاغت است که قدمادر دایره‌ی ننگی به آن تکفای کرده‌اند.

با وجود این کاری را که ما امروز می‌کنیم قدمای با رعایت اصول بلاغت می‌کرده‌اند. زبان و بیان حالت یک پیرزن بابلک پهلوان، یک پهلوان مبارز بابلک مجروح بابلک آدم دلباخته، در کار قدمای که سر دستهای آنها در داستان سرایی نظامی گنجوی است، تفاوت خود را از دست نمی‌دهد. در واقع آنها طبایع و حالات را اینطور بیان می‌کردند.

در کمندی او به فوق این بلاغت، یعنی به حد کمال بررسی انسان در طبیعت می‌رسیم. مسلم است کسی که تپ‌هایش را می‌شناسد زمان تپ‌هایش را هم می‌شناسد. برای من اسباب تعجب نیست که قدرت اولی چه‌طور قدرت بعدی را می‌سازد. استیل او یکی از قدرت‌های بعدی او است. بیش از هر چیز موازنه‌ی بلیغ سبک نگارش را در دست دزد. زبان مردم را به خودشان واگویی کند. اهل بیت او در هنرش، اصالت کار او را از این مرهم ضمانت کرده است. بندرت، شاید غالباً در داستان‌های «هدایت»، به این اصالت و اهلیت برخورد کنیم. کسانی هستند که قلم در دستشان به منزله‌ی موم در آب سرد نیست. به این جهت آنها به میل خود نرم کرده می‌گردانند. اول رنگ نمی‌ماند بعد چشم‌های علیشان را نمی‌بندند که در حدود جاهایی که رنگ مالی شده، طراحی کنند. فوت فن کاسه‌گری در دست آنهاست و این که می‌دانند موم نرم را به چه شکل در می‌آورند. مثل عنکبوت، ماهرند در روی همه‌ی خطوط خود.

به‌شما من گوشزد نمی‌کنم که «علی نوروز» مادرش را چه خوب ساخته است. ولی خوشحالی خود را از شما نمی‌پوشانم. من خوشحال می‌شوم از جوانانی که پیش از ذخیره، دست به خرج نمی‌زنند و شاید حاصل خوشحالی خود من باشد و چیزی پایه‌ی دلپسندی‌های کار او

اگر یکی در خط از اسبش او را مخصوصاً از نظر سبک کارش رونویس کنم:

مادر: (تنها) خدایا، من این پسر مورد ندم. دورورش بیستم هفت هشت تا بیچه جیر ویر مسکنند، میدوند. جیق میزنند. شفوخ می‌کنند. او نوقت مسیرم. دیگه آرزوئی ندارم. این ریت هم بد بیست. بدرد من میخورد. میتونه توی حوبه کمکی بکنه. سبزی پاک کنه، چیز میز وصله کنه، او طر بکنه. قرآن بخونه، یکی هم اینکه دختر عموی جعفره و از خود مونه. وانگهی دختر عمو و پسر عمو عقد شون در عرش بسته شده. با برادرم صحبت کردم، اونهم راضیه. اینو میدیش به جعفر و میگم همین حاجا هم باشند، دو تائی دورمون بینکنند.

نظیر سبک نگارش او را در «حیث علیشاه» بهروز و مجانس «قراچه داغی» می‌بینید. با این تفاوت:

گرفتگی‌های خاطر «علی نوروز» و همه چیز او، حتی جوانیش، در آن دخالت رقیقی به جا گذاشته است. این چیزی است که به زیبایی استیل او نسبت به نظایر آن در کار دیگر نویسندگان، می‌افزاید. کسی که مربوط و خالی از تصنع می‌باید البته مربوط و خالی از تصنع هم بیان می‌کند. این ارتباط در کار هر نویسنده کم و بیش محفوظ است و بیفایده نیست. حال آنکه ما از ارتباط دقیق اشیا نسبت به هم چه بسا که اطلاع کافی نداریم، لزومی هم ندارد که همه‌ی مادر این پایه‌ی وقوف باشیم. اما خوب و ناخوب آن اشیا اثر خود را وقتی که به دیگران نمودیم، در دیگران به جامی گذارد. این چیزی جز حاصل ارتباط کافی یا غیر کافی نخستین ما با اشیا نیست. نسبت به اندازه‌های دریافت‌های ما و چگونگی دریافت‌های ما است که مطالب و نمود شده با تجلی مانده یا کور و خفه

می شوند. وقتی که بازیگری خوب بازی می کند. خوب هم در تماشاچی خود اثر می بخشد. ولی مردم مجبور به درک غلط و رموز آن نیستند. همچنین خسود بازیگران چه بسا واقف به رموز و غلط فلسفی ارتباط خود نبوده اند، زیرا بازیگران، جزئی از جهان وسیع وجودند و شناختن جهان وسیع وجود کار آنها نیست. فقط این بازیگران با کار خودشان خوب مربوط بوده اند. یعنی به بلاغت کارشان، به اصطلاح من، رسیده اند. مردم هم با همین امتیاز از آنها پس گرفته اند.

سبک نگارش روان و سازگار برای او در کار او از مصالح لازم - الوجود قوت تعبیر اوست. می خواهم بگویم با قسوت تعبیر می کند. مرادم تجاوز از سبک نگارش او و رسیدگی او به حالات و عملیات و حرکات اشخاص، یعنی در دست داشتن طبیعت و فرمانروایی او بر آن است. این معنی را از روی دکورهای مجالس هم پیدا می کنیم و آن دکور سازی مجلس اول است.

نمونه‌ی از تفخیص کاری اوست عبارت «لباس مهدی اکبری»، در این عبارت بی‌حوصستگی مصنف ورنجیدگی‌های او را از محیط زندگی خود می بینیم که طرز لباس را چگونه به سازندگان صحنه و بازیگران کم‌دی خود وا گذاشته است. نظیر این بی‌حوصستگی حالات دیگر روحی او و کم مواظبتی او ناشی از آن است. همان دکور مجلس اول. که من آنرا مخصوصاً نصب العین شما کرده‌ام. ظاهراً این دکور قدری خالی از اصالت بنظر می آید، به این معنی که در قالب سازگار و جورر بسا منظور او در زمان و مکان معین، نیست. نویسنده‌ی جوان نه تجاهلاً بلکه به عمد نقطه‌ی معین را به صحنه نمی دهد. دکور مشخص است ولی مجلس خانوادگی برای نمودن یکی از مجالس خانه در او اخیر زمان شاه شپید مناسب تر می نماید، تا یکی از این قسم مجالس در زمان خود او در تهران. بطوری که گفتم او موضوع را بدون کاوش فکری برداشت کرده

است. اما حالا می بینید وقت قبلی که من نسبت به موضوع کار او داشتم، برای چه بوده است. بدون کاوش فکری هم دکور می دهد. با این دکور، روحیه‌ی خود او معلوم تر شناخته می شود. به اصلاح متداول صفت تخیلات او در این دکور بخصوص از صنف تخیلات در اما تیک نیست. نسبی است و نسبت به خود گذاشته و گذشته است. به عبارت دیگر جا خالی کرده در حین تصویر زمان و مکان معین، حالت نوسان را دارد. علت جلو و عقب افتادن او این است که گرفته و عصبانی است و طبعاً راه اغراق و غلو را می پیماید. همانطور که بعضی از شعرا در شعرشان. بعضی از شعرای قدیم ما در رقم شعرهایی که در آن با کلماتی که معانی مجازی دارند افادتی معنی کرده اند. همانطور که سمبولیست‌ها در شعرهای خارجی. تا بخوبی با اغراق و شیوه‌های مجازی داد خود را گرفته باشند. او مثل این است که انتقام می کشد.

ولی این بی مواظبتی که او را به سرحد اغراق می برد، در نظر ما که سابقه‌ی شناسایی با زمان علی نورد داریم. اصالت کار را بهم نمی زند. همچنین اهنیت هنر او را. به عکس اصالت بیشتر کار او را به نظر می رساند. او به عمق رفته است. اغراق او تعمق او را می رساند. شاید اگر من به عللی روحی او اشاره نمی کردم با اکتفا به کلمه‌ی اغراق نمی توانستم منظورم را واضح گفته باشم. مثل غالب افکار من، که ناشی از زندگی خود من است، پیچیده و مشکل به نظر آمده بود. اما شما حرف‌های آدمی مثل مرا تحویل می گیرید. من مخصوصاً از اول میل داشتم طوری کم‌دی او را ببینم که خود او را با آن دیده باشم.

این مختصر تر حرفی است که در خصوص خوب و ناخوب دکور سازی‌های او به زبان می آورم معذک کم‌دی او اصل است و به نظر من اثری شعری یا غیر آن باقی می ماند که سواد برداری و از روی هوا و هوس نبوده، اهلیت و اصالت داشته باشد. یعنی در

قالب متناسب با زمان و مکان و درخواست‌های آن دیده شود. مفهومات سازش داشته باشند با وسایلی که آنها را بیان می‌کنند، پس اگر شعر است بر طبق مفهوم خود شکل و وزن بگیرد. این کاری است که مثل او درسی و خرده‌بی سال پیش، متنها در شعر فارسی صورت داده‌ام. نه من باب ابتکار به خرج دادن، در کمندی او هم این منظور خود پسندانه نیست. تا وقتی که من راجع به او حرف می‌زنم باید بگویم ابتکار حرف بوج است و از آن حرف‌هاست در این دنیا اگر منکی به آنچه گفتم نباشد. کمندی او بیخودی در پسند طبع من نیست. ممکن است از روی چیزی سواد برداشت و ابتکار کرد، یعنی خطوط را وارونه نوشت.

اما در ص ۱۹ و مجلس نهم، که جعفرخان تنهاست و روزنامه می‌خواند. اعلان روزنامه‌ها، اسامی نماینده‌ها اسم روزنامه‌ی علمی و ملی «کولاک»... هر قدر من اظهار نظر کنم رویهمرفته تمام این سطور بیش از يك سطر نیست. حکم بلورهای بی غل و غش و صاف را دارد کمندی این مرد جوان که صورت اشیاء از ورای آن کور یا نادیده نمی‌ماند.

استهزای او، در لغاف مطالب خنده انگیز، مزه‌ی واقع را در ذائقه‌ی فهم آدم می‌گذارد که آدم خیال می‌کند ناظر احوال يك تراژدی است. استهزای او، او را شکنجه می‌دهد. با این مجلس این فکر برای من پیدا می‌شود: ماهیت اصلی کمندی را با تراژدی از چه راه تفکیک می‌کنیم؟ هر دو حاکی از چیزهایی هستند که بر خلاف چشم - داشت ماست فقط با این تفاوت که در تراژدی هر می‌انگیزیم برای دفع و دفاع جال آنکه در کمندی دفع و دفاعی را لازم نمی‌دانیم این است که در کمندی‌های واقعی و باارزش استهزای ما علاوه بر خنده می‌تواند جای دفع و دفاع را پسر کند. همچنین راجع به کمندی اوست که

می‌گویم به نظر من مطالب خنده انگیز وقتی هم اصیل و هم باارزش هستند که این مزه را بدهند. چیزی از شیرینی حاکی از حماقت و چیزی، خواه پوشیده و خواه آشکار، از تلخی و حاکی از رنجیدگی‌های گاهی بی‌ورای ما از هر جور و از هر قسم. در غیر این حال، نوشتن کمندی چندان لزومی ندارد. بیعاری‌های مردم زیاد است. بهانه برای خنداندن شدنشان که در دست خودشان است، زیادتر. در صورتیکه ما هم وظیفه‌مند باشیم، مثل عمل مطربی، این کار با يك مختصر غلغلک‌بران یا کف پای این اصحوبه‌ها هم ممکن است. در عین حال آدم‌هایی هم هستند که از هیچ چیز نمی‌خندند. چنانکه از هیچ چیز هم گریه‌شان نمی‌گیرد یا متأثر نمی‌شوند.

اما من به کسی که رنج می‌برد و زحمت می‌کشد، اهمیت می‌گذارم. مطلب، خیلی ساده است. او با این هر دو راه پیوند بریده نشدنی داشت. خنده‌های او رنج او بود. جوانی در تنگنا افتاده‌ی او بود. کمندی حاضر و موجود را با این جور مایه‌ها نوشته است. کمندی‌های اصیل اینطورند. کمندی‌های اصیل غضب‌اند، گرفتگی‌های خاطرند، ماسک گذاشته‌اند.

او در کمندی‌اش هست، مخصوصاً با جوانی‌اش. همانطور که در ضرب‌المثل‌های خودش هست، شما بیشتر از من واقف به تمام کارهای او هستید. از اول. تا وقتی که در «اسکندریه» خاموش شد.

در همه جا خوب بجا آورده خوب هم به میان ماجری می‌رسد. با این حال من فکری می‌مانم. مرد سرگشته چرا از راه «بخارا» به «شام» می‌رود؟ خودش می‌نویسد، درسی و چند سال پیش از این، به نقل از کنفرانس او:

«در ایران آنچه پیش بازی شده، به استثنای عده معدودی، اغلب نا

اما سی و چند سال بعد از روز و روزگاری که او در این شهر می زیست ؟ باز هم به تئاتر او.

زیرا هستند کسانی که می خواهند بنویسند و ندارند که بنویسند اگر دارند و می نویسند نمی دانند چگونه بنویسند . در صورتیکه دارند و می نویسند و می دانند این نیز به حساب دانش های فراهم آمده است . خشک تر و خنک تر از دانش خالص ، من چیزی در عمر خود ندیده ام . این جور دانش به کار این می خورد که آفتابه را شمیر جوهر دار نشان بدهد . محصول وحشتناکش این همه مولودهای تازه و عجیب و غریب از نظم و نثر در روز و روزگار ما ! یعنی اتلاف وقت خودشان و دیگران و بک جور رسوایی . قدما خوب گفته اند : العالم دون ما بقول والعارف فوق ما بقول .

اما او با عرفان خود در کار خود دست به نوشتن زده است . فکری بودن من از این جهت است که باز شخص خود او در پشت مجلد کمندی حسی و حاضر بعد از قید (در بک پرده) قید کرده است : (ولی ممکن است آن را دو پرده کرد ، یعنی برده ی اول را به مجلس سیزدهم ختم نمود .)

من نمی دانم و نمی خواهم فکر کنم که بدانم در آن روز و روزگار که او در این شهر می زیست ، این دقت را برای چه کسانی بکار می برد .

بهتر این می نمود که این دقت را در پایان بندی کمندی خود داشت . پایان با آغاز فاصله ی زمانی زیاد نگرفته است . چون کمندی در بک پرده تمام می شود در مجلس هفدهم که مجلس آخر است ، جعفر خان ، که از فرنگ آمده است ، این راه دور و دراز را به این زودی در پیش گرفته می خواهد دوباره به فرنگستان برگردد . هر چند که مهارت او در کارش ، تماشاچی را در میان شش و بش نگاه می دارد مع الوصف تصمیم جعفر خان

خوش آیند نیست .

ولی او غرق در عالم گرفتگی های خود است . یکان بکان افراد خانواده را سان می دهد که نشان داده باشد هر کدام چه اذیتی نسبت به او دارند . حلقه های بک قد را اینقدر به هم می اندازد تا به اندازه ای که می خواهد زنجیرش بافته شود .

مثل زنبورهای عمل کاری کند . سرتاسر پیس ، منجش آدم هایی است که آن ها را از مدخل و مخارج دو جور زندگانی صادر و وارد می دارد . در قید طرح خود مجبور است دسر مجلس را وصله ی جور مجلس قبلی قرار دهد . به اصطلاح «تم» یعنی موضوع عوض نشد ، ولی رنگت آمیزی عوض شده است . با افرادی که سان می دهد ، گوناگونی را به وجود می آورد .

تعریف شده ی ژید به استنفا پر داخته است . در محوطه ی زندگانی مرضی شایع و سرایت بخش است اما به واسطه ی اختلاف امرجه مرضی را یکی یکی از نظر می گذرانند . به پادم نمی آید این قسم معاینه و تداوی را از رازی یا برعلی در کجا یافته ام . در صورتیکه حافظه ی من در به یاد آوردن مطالب از روی کتاب ها حتی خطوط و محل معین صحنه را هنوز ضبط می کند .

عیب بسیار بزرگی که برای کمندی او و نظایر او در زبان فارسی امروز هست (چون من از حسن او گفتم از عیب او هم باید بگویم) این است : مثل بعضی اشعار قدری زود بوده است . مخصوصاً در حمل سال ۱۳۰۱ که تاریخ نمایش آن است . اما دوست عزیز من ؛ همین که بهار می آید نرگس ، زودتر از کنگر وحشی در روی کوه ها گل می دهد .