هنر و واقعیت

عبدالعلی دست غیب

عبدالعلی دست غیب

هنر و واقعیت

تهران ، شاه‌آباد ، اول خیابان ملت ، تلفن ۳۳۸۳۰۹

چاپ اول این کتاب، یکهزار جلد روی کاغذ ۸۰ گرمی ژاپنی درخرداد ماه یکهزار و سیصد و چهل و نه خورشیدی درچاپخانه تابش تهران به پایان رسید .

حق طبع محفوظ

عنوان بخش‌ها

زیبائی و هنر	۱
راز نگارش	۱۰۳
در باره شعر	۱۲۹
آزادی هنرمند و ضرورت اجتماعی	۱۴۹
سمبولیسم در شعر	۱۹۱
نقد ادبی	۲۳۳
کارکرد اجتماعی شعر	۲۵۹
رئالیسم و ناتورالیسم	۲۸۱
شهود و الهام	۳۱۳
گفتگو	۳۵۱

شمارهٔ ثبت کتابخانهٔ ملی ۲۵۱ مورخهٔ ۴۹/۳/۱۸

زیبائی و هنر

گلبن حسنت نه خود شد دلفروز
ما دم همت بر او بگماشتیم
«حافظ»

هنر یعنی انسان به اضافهٔ طبیعت
«فرانسیس بیکن»

هنر و زیبائی چیست و چه اهمیتی برای انسان دارد ؟

در مورد پرسش نخست از زمان افلاطون(که در کتاب «جمهور» آنرا به بحث‌گذاشته و مقام هنرمند را در جامعه تعیین کرده است.) تا کنون بحث‌های زیادی درگرفته ، اما پرسش دوم تازگی دارد و فقط در چند قرن اخیر بطور جدی در باره‌اش بحث‌کرده‌اند .

پرسش نخست این است : هنر چیست ؟ پاسخ‌های بسیار به این پرسش می‌توان داد . یکی از این پاسخها این است‌که : « من دربارهٔ‌هنر چیزی نمی‌دانم ، اما آنچه را دوست دارم درك می‌کنم . » دراین معنی هرخواننده و یا شنونده و یا بیننده در برابر آثار هنری چون شعر ، موسیقی ، نقاشی واکنش ویژه‌ای نشان میدهد و نسبت به آن میل و یا بی‌میلی مخصوصی پیدا می‌کند واین میل یا بی‌میلی، زمینهٔ قضاوتش در بارهٔ آن آثار است . پس در این معنی ، وظیفهٔ هنر گویا مشغول داشتن

است و سبب تفریح شدن. شك نیست اگرچه بسیاری از آثار هنری چنین کاری را انجام میدهند و داده‌اند ولی نمیتوان پذیرفت که مشغول کردن و سبب تفریح شدن، بتواند ماهیت آثار هنری را تبیین کرده وشرح دهد.

جواب دیگر : « هنر » زیبائی را قابل درك میسازد و سبب میشودکه زیبائی از راه حواس دریافت شود . این تعریف با طبیعت هنر مربوط میشود و نشان میدهدکه هنرمند، زیبائی‌راکشف می‌کند و به‌درك زیبائی‌هائی میرسدکه دیگران از آن غفلت داشته‌اند . اما این تعریف مشکل دیگری را بوجود می‌آورد و آن مشکل، فرض « زیبائی‌مطلق » است . زیبائی مطلق‌که هیچگاه برای انسان که دارای سازمان حواسی از این دست است ، نمیتواند وجود داشته باشد و اگر وجود داشته باشد نمیتواند درك شود .

افلاطون ازکسانی است‌که زیبائی مطلق را باور دارد . از دیدگاه او باگذرکردن از مراتب دیالك‌تیك عشق میتوان به شهود زیبائی دست‌یافت. انسان ازدرك مفرداتی‌که در زندگانی روزانه مشاهده می‌کند و یا با آنها برخورد می‌کند ، راه می‌افتد و به‌چیزی میرسد که دارای نسبت و هماهنگی است و اگرچه تمام آن مفردات را دربردارد ولی به تنهایی خود آن مفردات هم نیست . فی‌المثل میزهای متفاوت رادرجهان خارج به صورگوناگون می‌بینیم ، جنس ، رنگ ، اندازه ، شکل آنها را از آنها انتزاع می‌کنیم و زیر عنوان‌کل در می‌آوریم . این کل ، هیچیك از آن میزها نیست ولی همهٔ میزها میتواند باشد . میزهای مفرد از رنگ وجنس وشکل واندازه برهنه میشوند و ایدهٔ میز بدست‌می‌آید.

زیبائی نیز چنین است . افلاطون « زیبائی به خودی خود » را

تصدیق می‌کند (ارسطو این کلی را صورت ذهنی میداند که در جهان خارج بطور مستقل وجود ندارد) وقتی می‌گوئیم که این گل زیباست، پس تصدیق کرده‌ایم که زیبائی هست . وجود زیبا را تصدیق می‌کنیم و می‌گوئیم این اسب زیباست . اگر از دانشمندان بپرسیم که چرا اسب گاهی زیباست وگاهی نیست و از چیست که این اسب زیباست... آنها نمیتوانند توضیحی بدهند . پس باید بپذیریم که زیبائی به‌خودی خود وجود دارد ، زیرا می‌بینیم که در این گل زیبائی هست و در این اسب هم زیبائی هست . یك زیبائی بود که در این گل و اسب و درخت و منظره و کوه می‌دیدیم و پس از آن در می‌یابیم که یك زیبائی خارج از اینهاست که می‌فهمیم (بوسیلهٔ خرد درمی‌یابیم) که دیده شدنی نیست بلکه فهمیدنی است و این ایدهٔ زیبائی است .

افلاطون چون نظریهٔ « جاودانی بودن روان » را نیز پذیرفته است اززبان سقراط درکتاب « فدون » می‌گوید که نه تنها تبدل زندگی به‌مرگ بلکه ضدآن (هرضد از یك ضد بوجود می‌آید . هراکلیت)[1] یعنی تبدل مرگ به زندگانی نیز لازم است و از این رو مرگ فنای روان نیست . روان عاملی است که به «تن» زندگانی میدهد و « زندگانی » ضد «مرگ» است ، پس روان نمیتواند مرگ را بپذیرد .

هرفرد روانی داردکه پیش از آمدن ، به تن بهره‌ای از نظارهٔ ایده‌ها داشته وحالا در این تن ، خود را به‌تن‌پروری سپرده و با اینکه اسباب جمع داردکاری نمی‌کند و برای بهترکردن خود نمی‌کوشد.روان فردی کامل نیست و ناقص است . از روزیکه به‌تن داخل میشود تاروزی

---

1 – Heraclitus

که میرود باید هنر پیداکند. بعضی روان‌ها برای کمال خود می‌کوشند و برخی نمی‌کوشند. از دیدگاه عارفان و نیز افلاطون، اگر انسان به قوانین تن تسلیم شود، نمیتواند به اوج‌دانش برسد. مولوی در این‌باره گفته‌است:

عشق خواهدکاین‌سخن بیرون بود　　آینه غماز نبود چون بود
آینه‌ت دانی چرا غمازنیست؟　　زانکه زنگار ازرخش‌ممتازنیست
آینه کز رنگ آلایش جداست　　پر شعاع نور خورشید خداست
رو تو زنگار از رخ او پاك کن　　بعد ازآن، آن نور را ادراك‌کن

زندگانی تن را به اعتبار وجود روان میشود تصدیق کرد. اگر تشخیص دادیم‌که ذات زندگانی «روان» است و اگر تصدیق کردیم که زندگانی ضد خود (یعنی مرگ) را نمیتواند بپذیرد، پس چگونه میتوانیم مرگ را به‌روان نسبت دهیم؟

چون روان نامیرنده‌است، پیش از وارد شدن به تن دارای‌دانش بوده و اکنون فراموش شده است برای اینکه مجدداً به دانش برسد باید از مفردات فریبنده روی برگرداند و درهرچیزی «ایدهٔ» آن چیز را ببیند.

درکتاب «مهمانی»[1] و «فدر» سخن از عشق است. سقراط (ودر حقیقت افلاطون) عشق را ازنوع «میل» میشمارد. عشق یاتوجه است یامیل. میل به‌چیست؟ دراین‌جاهدف‌معین میشود. بعد سقراط مشخص می‌کندکه چه‌وقت میل یا توجه هست و چه وقت نیست. تولید و زایش در چیز زیباست. آن چیزی‌که در نتیجهٔ توجه تولید میشود زیباست.

---

1 – Symposium

اگر عشق به شناسائی، راهنمای انسانی باشد، اثرش زیبا است واگر در هنگام زایش، هدفش ثروت باشد اثرش زیبا نیست.

انسان در آغاز جوانی در وضعی قرار گرفته است که به زیبائی جسمانی توجه‌می‌کند[1]. ولی‌کم‌کم‌بی میبردکه زیبائی‌که در این تن است در تن‌های دیگر و در چیزهای مادی دیگر نیزهست‌که پرتوی است از زیبائی یگانه. او می‌بیند زیبائی در این‌گل و اسب و در آن بدن و حالات متفاوت وجود دارد، پس به جستجوی سرچشمهٔ زیبائی برمی‌آید. کم‌کم با روانی زیبا آشنا میشود و آنرا برتر از زیبائی‌های جسمانی می‌بیند و عاشق آن می‌شود. پس از آن به‌حالات روان آشنا میشود و درمی‌یابدکه اخلاق و فرهنگ و ادب در روان برتر است و بسوی آن کشیده میشود. از این مقام به بعدبه‌حوزهٔ وسیعی از زیبائی که زیبائی دانش باشد وارد میشود. شوق بی‌پایان او به دانش، اندیشه‌های زیبا می‌آفریند و به‌اینجامیرسدکه دانش «یکی» است و موضوع این‌دانش یکتا همانا «زیبائی» است.

این زیبائی جاوید است. تولد وکاهش و افزایش ندارد وزیبائی بخودی خود است.

از دیدگاه افلاطون «نیك» و «زیبا» یکی است و از این رو ذات زیبائی‌را برای تشبیه و مجسم ساختن‌نیروی نیك بکار میبرد، زیرا برای انسان آسان است که ایده‌ای درخشنده را بنگرد و با آن ارتباط یابد تا اینکه ایده‌ای‌که ایجاد تمرکز نمی‌کند و در بارهٔ آن اندیشهٔ‌زیاد لازم است (بهمین دلیل در عرفان ایرانی نیز به‌نظاره اهمیت زیاد داده

---

۱ ــ حافظ هم‌گفته است: عشقبازی و جوانی و شراب لعل فام.

شده‌است) زیبائی هم در جهان معنوی وهم در جهان دیده‌شدنی (مادی) چون خورشیدی نور می‌پاشد و درخشان است و این درخشش زیبائی ، تمرکز و سیرانسان را بسوی ایدهٔ نیك آسان می‌کند .

در کتاب « مهمانی » افلاطون حدیث عشق را از زبان دیوتیما Diotima (زن‌کاهنه) نقل می‌کند. زیرا بنظراو (وسقراط) زن‌نمایندهٔ زیبائی است ومردرا متوجه زیبائی‌محسوس میکند،وسبب میشودکه‌نیروی زنده‌ای درمرد ایجاد شده وکمال او ادامه یابد . زن زیبائی را بهتر از هرمرد تشخیص میدهد، حتی‌اگر این مردسقراط باشد. عشق پیچیده‌ترین معماها است که زن باید بگوید .

هنرمند برای دریافت زیبائی باید از دیالك تیك عشق بگذرد . هنرمند پس از مشاهدهٔ دقیق وتوجه عاشقانه به حالتی میرسد که بیرون از وصف وبیان است ودر تنگنای سخن نمی‌گنجد . افلاطون این حالت را شیدائی خوانده است. شیدائی ذات‌حرکت روان است «خویشتنداری» (از فضائل چهارگانهٔ افلاطون) غلبه برتمایلاتی است که بسوی خوشی میروند. « شیدا » کسی است که در راه هدف سروجان را فدا میکند و همچون سعدی میگوید :

بذل‌جاه ومال‌وترك نام وننگ درطریق عشق‌اول منزل است[1]

انسان شیدا اگرچه در راه مقصود به تعادل زندگانیش لطمه وارد میشود، از راه سپری خسته نمیشود وخلاصه توقفی درکارش نیست. شرط اول طریق « عشق » شیدائی[2] است . ویل‌دورانت درتوضیح این نظریهٔ

۱ــ کلیات سعدی ــ ازروی نسخهٔ فروغی ــ تهران ــ ص۵۴۲

2– Manike

«افلاطون» می‌گوید : « الهام و شهود راستین درآگاهی و یا « باخودی » نیست بلکه هنگامی است که نیروهای ذهنی به خواب رفته و یا دراثر بیماری و یا جنون در بند افتاده‌اند. نبوغ یا پیامبری شبیه جنون و شیدائی است[1] .»

ارسطو درهمان زمان به انتقاد از نظریهٔ « ایده‌های » « افلاطون » پرداخت. اوگفت که « کلی » اسم عام مشترکی است که براجزاء طبقه یاگروهی اطلاق میشود و وجود مستقل و بیرون از ذهن ندارد . زیبائی این درخت وآن انسان وجود دارد اما « زیبائی به خودی خود » وجود ندارد وفقط یك تجرید سادهٔ ذهنی است .

نظری به‌آثارهنری دوره‌های متفاوت تاریخ ، نشان میدهد که‌آثار هنری ملت ها نشان دهندهٔ تنوع ملاك زیبائی است . آنچه فی‌المثل در یونان باستان درمجسمه سازی نمونهٔ زیبائی بوده است، در دوره‌های‌اخیر بکلی تفاوت یافته ودیگر نمونهٔ باستانی، نمونهٔ زیبایی امروزنبوده‌است. مردم عادی فی‌المثل درمشاهدهٔ‌پردهٔ نقاشی،طالب‌یافتن موضوعی هستندکه به‌آسانی ادراك کنند وبتوانند آنرا برای دیگران شرح دهند. اما اگر به پرده‌ای‌نگاه‌کردند وویژگی های مطلوب خود را درآن نیافتند ،آنرا بیرون ازقاعده ونازیبا میدانند. تامدتهاپس‌از پیدایش سبك امپرسیونیسم درنقاشی، مردم از پذیرفتن آثار کسانی چون‌گوگن، وان‌گوك ، ماتیس، سورا . . . بعنوان آثار اصیل نقاشی خودداری می‌کردند واین آثار را بدعت‌گذاری ونمونهٔ نازیبایی وهرج ومرج میدانستند .

«مردعادی، نقاشی‌چینی‌ومینیاتورایرانی‌وموزائیك‌بیزانسی‌وپرده‌های

1– Will Durant, The Story of PhilosoPhy, 1933

مذهبی قرون وسطی و نقوش غارهای « آجانتا » درهند وتصاویرغارهای ماقبل تاریخ را دراسپانیا و فرانسه وآثاراقوام بدوی ومجسمه‌های معابد هند و برمه را تنها بر این اساس می‌سنجد و ناچار در هریك عیبی می‌بیند: برمینیاتور ایرانی خورده می‌گیردکه سایه روشن ندارد ودرآن دور و نزدیك یکسان است . پرده‌های بیزانسی طبیعی نیست ودر آن‌ها صورت وقامت اشخاص طویل واز اندازه بیرون است ، مجسمه‌های هند و برمه ترکیبی غریب دارد ، بعضی هشت دست دارند و در بعضی دیگر دهان به‌غاروشکم به‌خم مانند است،آثاراقوام‌بدوی همه هیولاوش وزشت وخارج از تناسب است.

مرد عادی غافل است که مقیاس و میزانی که وی برای سنجش آثار هنری دنیا بکارمیبرد، زادهٔ زمان ومکان ومحیط خاص اوست وشاید برآنچه خارج از دائرهٔ تجربهٔ اوست، صادق نباشد...[1] »

پس‌زیبائی‌ویژگی یگانه‌ای نیست و درآثار هنری هردوره متنوع بوده و تغییرکرده است ، و همچنین نزد هرملت و درهر زمانی به نحوی پذیرفته شده‌که با زمان دیگر و نزد ملت دیگر تفاوت‌کلی داشته است .

فی‌المثل پیکرتراشان یونان مجسمه‌هایی میساختند که در آنها هماهنگی وتناسب و رعایت اصول هندسی دخالت داشته‌است‌وحال‌آنکه مجسمه‌هائی‌راکه درهند از « بودا » ساخته و می‌سازند ، فاقد تناسب و هماهنگی ریاضی وواجد حالت اندیشندگی و تأمل است . این‌مجسمه‌ها با مقایسه با مجسمه‌های یونانی بهیچوجه زیبا نیست اما فرد بودائی در آن نشانه‌هائی می‌بیندکه برای او یادآور زیبائی‌ها و اندیشه‌ها است .

---

۱ – نقاشی نوین–ا. ی. رهسپر–ص ۲۹و۳۰–تهران–۱۳۴۴

از این‌رو هنر یونان نمیتواند ملاك هنر سرزمین هند باشد پس در هنگام داوری در بارهٔ آثار هنری باید هوشیار بودکه ملاك یگانه‌ای را بنیاد داوری خویش قرار ندهیم .

« هربرت رید » می‌نویسد :

« مفهوم زیبائی براستی در مفاد تاریخی خود محدود است . این مفهوم در یونان باستان بوجود آمده وفرزند فلسفهٔ ویژهٔ زندگانی بوده است . این فلسفه از نوع فلسفه‌ای است‌که صفات انسانی را به طبیعت نسبت میدهد[1] . این فلسفه تمام ارزشهای انسانی را بالا میبرد و دروجود خدایان چیزی جز نقش انسانی نمی‌بیند . پس هنر یونان ، چون‌دین، طبیعت را چون‌کمال مطلوب در نظر می‌گرفت ، و بویژه انسان را نقطهٔ اوج‌فرایندطبیعت می‌دانست. نمونهٔ کهن هنر آنها «آپولو» و «افرودیت» بود، یعنی نمونهٔ‌کامل یاآرمان انسانی‌که دارای شکل‌کامل ، ابعادکامل، اصیل و روشن و در یك‌کلمه «زیبا» بود . روم مرده ریگ یونان را به ارث برد . دردورهٔ رنسانس باز این نمونه‌رواج تازه یافت . ما هنوز در فضای سنت دورهٔ رنسانس زیست می‌کنیم و مفهوم زیبائی در نظر ما با کمال‌مطلوب نمونهٔ انسانی‌که با مردم قدیم سرزمین‌های دوردست بستگی دارد ،واز موقعیت واقعی زندگانی روزانهٔ ما دور است ، پیوستگی‌دارد. اما این‌کمال‌مطلوب باآرمان دورهٔ امپراطوران روم شرقی تفاوت می‌یابد. آرمان هنری این دوره بیش از آنچه جنبهٔ انسانی داشته باشد ، دارای جنبهٔ الهی است و این خود با هنر قبیله‌های ابتدائی که فاقد هرگونه آرمانی است ، متفاوت است .

---

1 – Anthropomorphic

هنر قبیله‌های ابتدائی برای پس دادن کفارهٔ گناهان ساخته می‌شد و بیان ترس مردم در روبرو شدن با جهانی مرموز و بیدادگر بود . و نیز با آرمان هنری مشرق‌زمین تفاوت داشت ، زیراکه هنر شرق دارای جنبهٔ تجریدی، فوق انسانی و متافیز یکی است و بیشتر به‌غریزه‌گرایش دارد تا به‌خرد . . . »[1] .

از آنجاکه ملاك زیبائی (و شکوه و تناسب و لطافت و . . .) درهردوره تفاوت دارد ، آثار هنری نیز به تبع آن وجوه گوناگون به خود می‌گیرد . آنچه در این دوره زیباست ، ممکن است در دورهٔ بعد زیبا نباشد ، و از این رو میتوان‌گفت زیبائی مفهومی است اجتماعی و فرهنگی‌که باگذشت زمان تغییر می‌کند ودگرگون وکامل می‌شود .

دریونان پیش ازافلاطون نخستین کسی‌که به زیبانگری توجه‌کرد، « فیثاغورث » بود . « او موسیقی را به روابط ریاضی برگرداند ونغمات لطیف را از افلاك دانست »[2] .

در نظر فیثاغورث نظم‌کلی عالم Cosmos از « حد » و « بی‌حد » است . یعنی هرچیزی که هست شامل « حد » و یا « بی‌حد » است . هنگامیکه انگشت نوازندهٔ ویلن در فواصل متفاوت واقع میشود ، با تغییر جای انگشتان او و تناوب‌لرزش آرشه ، صداهائی متفاوت بگوش میرسد . نوازنده در روی این دستگاه موسیقی با ترتیب‌گامهاکه نسبت عددی میان نقطه‌های متفاوت در روی سیم هستند و تغییر دادن آن ،

---

1 – Herbert Read , The meaning of Art , P : 18,1967

۲ – لذات فلسفه – ویل دورانت– ترجمهٔ عباس‌زرباب خوئی–ص ۲۳۲ تهران – ۱۳۴۴ .

اصواتی ایجاد می‌کندکه نتیجهٔ آن هارمونی است . فاصله‌ها را،کوتاهی یا بلندی یا«گام» می‌خوانند و آنرا می‌توان به نسبت عددی نمایش داد . چیزهائی که‌نایکسان نظم یافته‌اند درچنین تناسب‌عددی باچنین‌هماهنگی بیکدیگر وابسته میشوند وبوسیلهٔ این‌هماهنگی است‌که می‌توانند‌درون یك نظم نگاهداشته شوند .

کرهٔ آسمان و ستارگان‌که در تغییر دائمند نیز همین نسبت رادارا هستند و از دیدگاه فیثاغورث نمایندهٔ اعدادند و مجموعاً بصورت‌موسیقی درآمده‌اند .

فیثاغورث‌می‌گوید نظمی در جهان برقرار است . «حد» و«بی‌حد» مخالفند ولی با هم هماهنگ شده‌اند و انسان با آگاهی در بارهٔ وضع اشیاء در این نظام ، میتواند به شناسائی دست یابد . هماهنگی وتناسب هندسی و عددی‌که بنیاد اندیشه‌های فلسفی فیثاغورث است ، در حقیقت بنیاد نظر یونانیان در بارهٔ زیبائی بود . یونانیان برای بحث در بارهٔ زیبائی از مباحث زیست شناسی‌کمك نمی‌گرفتند . آنها می‌کوشیدند در هنر قوانینی ریاضی پیداکنند . هنر از دیدگاه آنها هماهنگی بود و هماهنگی رعایت تناسب‌ها . وقرن‌ها پس از پایان رونق تمدن‌وفرهنگ یونانی این هماهنگی و تناسب عددی، ملاك هنر و زیبائی بشمارمیرفت وکلید درك طبیعت نیز بود .

دردوران جدید باکانت وشوپنهاورمسئلهٔ‌خوشایندبودن به‌ملاکهای زیبائی افزوده شد . داروین در پژوهش‌های خود در بارهٔ « اصل انواع »

به ریشه‌های زیستی حس زیبائی اشاره‌کرد و زیست‌شناسان دیگر دنبالهٔ کار او راگرفتند . در نتیجه معلوم شدکه حس زیبائی هم در حیوانات عالی وجود دارد و هم در حیوانات پست .

داروین گفت که حس زیبائی فقط مخصوص انسان نیست وحیوانات دیگر نیز از این حس بهره‌مند هستند[1] . از بعضی رنگها و صداها هم مردمان لذت میبرند و هم حیوانات . بعضی حیوانات دارای ذوق و درك زیبائی هستند . پرندگان ماده رنگهای روشن و زیبائی و خوش‌آهنگی پرندگان نر را در می‌یابند و دوست میدارند .

داروین در « اصل انواع » شرح میدهد که چگونه سرچشمهٔ

---

۱ ـ در عرفان ایرانی نیز به « سماع » اهمیت زیاد داده شده وعارفان ما بهره بردن از « آواز خوش » را برای سیرمعنوی شناسندگان لازم‌دانسته‌اند. سعدی شیراز در غزلیات و حکایت‌های خودکراراً بهره‌بردن از نغمه‌های دلفریب را توصیه‌کرده است . از دیدگاه او پرندگان و جانوران نیز از حس زیبائی بهره‌مندند .

دانی چه گفت مرا آن بلبل سحری　　تو خود چه آدمئی کزعشق بی‌خبری
اشتر بشعرعرب درحالت استوطرب　　گر ذوق نیست ترا کژطبع جانوری

موسیقی وسماع را برخی عارفان و صوفیان برای کمال انسانی ضروری دانسته‌اند (صوفیان و درویشان مولوی از این گروهند) در آموزش‌های اینان اشاره‌هائی به مجاز بودن موسیقی دیده میشود . اگر از برون بنگریم بنظرمیرسدکه شنیدن موسیقی بمعنی شکستن قید و بند دینی است و ازاین رو صوفیان زهد پیشه‌طبیعت عاطفی موسیقی را برای سالك خطرناك دانسته‌اندزیرا بنظراینان موسیقی‌ممکنست انسان را به‌لذت‌های‌بدنی راهنمائی‌کند و این بهره‌وری سالك را از راهسپری، بازدارد وفایدهٔ واقعی موسیقی را بپوشاند. برخی‌از صوفیان موسیقی را تجویز نمی‌کنند فی‌المثل فرقه نقشبندی باپیروی از تحریم دینی، ازبکاربردن موسیقی برای‌کمال معنوی امتناع میورزند .

موضوع زیبائی در طبیعت نهفته شده است. درطبیعت تنها، انسان به‌ایجاد زیبائی دست نزده است و بسیاری از چیزهای زیبا بسی پیش از پیدایش انسان ومستقل از اودر روی زمین بوجود آمده است . طبیعت برای‌ایجاد منظرهٔ زیبا بمنظور لذت بردن انسان به ایجاد گلها اقدام نکرده است بلکه هدف او از ایجادگلها جلب‌کردن حشرات بوده تا به کمك آنها ، گلها تکثیر شوند . گلها بسی پیش از دیدگان زیباپسند مردم در روی زمین پیدا شده‌اند .

از دیدگاه داروین زیبائی طبیعت دارای جنبهٔ واقعی (ابژکتیو) است . او بااین نظر برخی از فیلسوفان‌که زیبائی طبیعت را امری‌ذهنی میدانندشدیداً مخالفت می‌کند. امروزه نیز بعضی از فیلسوفان ایده‌آلیست بدون توجه به پژوهش‌های داروین و دانش علمی مترقی ، سرچشمهٔ زیبائی و هنر را ذهن یا روان انسانی یا قلمرو الهی میدانند از جمله بندتوکروچه فیلسوف معاصر ایتالیائی (۱۹۵۲ ـ ۱۸۶۶) می‌گوید :

« هنر طبیعیات نیست Fait Physique نمیتوان گفت هنر عبارت از رنگها یا تناسب بین رنگهای معینی است یا عبارت از اشکال بدنی مخصوص و یا اصوات ویا تناسب بین اصوات مشخصی است ، و یا تظاهری ازنیروی حرارت وبرق ، یا بالاخره از سایر خواص «طبیعی» اشیاء است .» و سپس می‌افزاید «منشاء زیبائی در طبیعت خارجی نیست» [۱] !!

سرچشمهٔ زیبائی هم در طبیعت خارجی است هم در قلمرو درون انسان و جانوران. حیوانات نیزاز حس زیبائی بهره‌ورند .

---

۱ ـ کلیات زیباشناسی ـ بندتوکروچه ـ ترجمهٔ فؤادروحانی ـ ص۵۵ تهران ـ ۱۳۴۴ .

ویل‌دورانت می‌نویسد: « سگ‌الیس از شنیدن یکی ازشباهنگ‌های شوپن ناله می‌کرد ، ولی پس از اینکه قطعه‌ای نشاط‌انگیز نواخته شد با بیعلاقگی به خوابگاه‌خود رفت » داروین می‌گوید بعضی ازمرغان لانهٔ خود را با برگ‌ها و صدف‌های رنگین قشنگ و با سنگ ریزه و پرها و تکه‌های لباس و نوارهائی‌که از مساکن انسان بدست می‌آورند، می‌آرایند . مرغ آلاچیق برای جفت خود لانهٔ مخصوصی میسازد ، و آنرا با شاخه‌ها می‌پوشاند وکف آن را با علف فرش می‌کند . . .»[1] .

از زمان داروین تا امروز پژوهش‌های علمی زیبانگری به اثبات این موضوع پرداخته است‌که زیبائی جنبهٔ واقعی دارد . این پژوهش‌ها درضمن نشان داده است‌که داروین نمیدانست‌که در کنارقوانین طبیعت، قوانین تاریخی ـ اجتماعی وجود دارد و همدوش احساسات حیوانات ، احساسات انسانی ناب . مع‌هذا او با روشن‌بینی‌گفت‌که :

« ازآن‌جا که حیوانات مختلف حس زیبائی متفاوت دارند ، هر کدام موضوع هائی را زیبا حس می‌کنندکه‌کاملا باهم تفاوت دارد ».[2]

سپس داروین براین گفته می‌افزاید که تزئینات عجیب وغریب و نفرت انگیز وموسیقی کر کنندهٔ غالب وحشیان،انسان را مجبور میکند بگویدکه حس‌زیبائی آنها بسی‌کمتر از بعضی حیوانات ازجمله‌پرندگان، تکامل یافته است.[3]

---

۱ ــ لذات فلسفه ــ همان ص ــ ۲۳۴ .

2– The Descent of man, p: 99

3– The Origin of Consciousness and Regularities of its Development, p: 86

این بیان باپژوهش های تاریخی واجتماعی مغایراست. حس زیبائی انسان کاملتر از حس زیبائی حیوانات است . حس زیبائی وحشیان نیز از حس زیبائی پرندگان وحتی حیوانات عالیتر ازپرندگان کاملتر است. پدران نخستین ما نیز باموسیقی گوشخراش ونامطبوع خود از نظر حس زیبائی باحیوانات مقایسه پذیر نیستند . آنها نیز از این جهت برهمهٔ حیوانات برتری‌داشته‌اند .

پژوهندگان مترقی نشان داده‌اند که چگونه تاریخ انسان بوسیلهٔ «کار» ساخته شد وبهمراه خوداحساسات وتوانائی‌های بشرابتدائی را جنبهٔ انسانی بخشید. ایجاد ابزارکار نقطهٔ تحولی درتاریخ زندگانی انسانی بوده است. ازآن زمان تاامروز پیشرفت مادی وطبیعی انسان به‌اندازهٔ پیشرفت اجتماعی او نبوده است. به عبارت دیگر طبیعت انسان باکسب منش‌های تازه‌ای‌که ما «طبیعت انسانی» می‌خوانیم تغییر پیدا کرد وبه تدریج مفاد صرفاً حیوانی خود را از دست داد. احساسات وهوش وتوانائی آفرینندهٔ او نیز تدریجاً تغییر یافته وبسوی‌کمال رفت .

داروین فراموش کرده است که احساسات انسان با آنِ حیوانات از نظرکیفی نیزباهم تفاوت دارند. حیوانات قادر نیستندکه مفهوم‌زیبائی یاهرگونه مفهوم دیگری را خلق‌کنند . انواع مفهوم هائی‌راکه‌متعلق به منطق صوری هستند باکلمات ودرزبان‌که پاولوف بحق آنرا«نظام نشانه‌ای دومین»خوانده است بیان میشوند وحیوانات فاقد این نظام منطقی وزبانی هستند . شکل زبانی اندیشه ارائه دهندهٔ گرایش درك حیوانی بسوی آگاهی انسانی است.

خود داروین نیز از این مشکل باخبر بوده است ، بطوریکه در

«اصل انواع» به بیان‌چگونگی های پیچیدهٔ حس زیبائی انسان وحیوان میپردازد ومی‌گوید :

« این موضوع‌که چگونه حس زیبائی در ساده‌ترین شکل خود یعنی در درك نوعی لذت از رنگها ، اشکال ، صداهای‌گونه‌گون در ذهن انسان و در حیوانات پست‌تر تکامل یافته ، بسی مبهم است : اگربخواهیم بدانیم‌که چگونه بعضی طعم‌ها ، بوها لذت بخش و برخی رنج آورند با همین مشکل مواجه میشویم. در همهٔ این موارد،عادت نقش عمده‌ای را بازی میکند . اما بنظر میرسدکه در تشکیل نظام عصبی هریك از انواع باید علل بنیادی وجود داشته باشد »[1] .

در دوران جدید عده‌ای حس زیبائی را منحصراً وابستهٔ غرایز بویژه غریزهٔ جنسی دانسته‌اند . از این دیدگاه آنچه نیازهای اساسی ما را برمی‌آورد امکان دارد زیبا بشمار آید . هرچه برای سازمان موجود زنده‌زیان‌بخش‌باشدزشت وآنچه‌برای‌آن مفید است زیبا بحساب‌می‌آید.

شوپنهاور آنجا که به‌مبارزه با فیلسوفان دوران اسکولاستیك میپردازد می‌گوید انسان موجودی خردمند نیست بلکه تابع نیروهای کر وکور طبیعی و غرایز وبطورکلی « ارادهٔ » خویش است . او خرد و دانش انسانی را نیز تابع « اراده » میداند .

از دیدگاه او هنراز آنجا آغاز میشودکه انسان دانش خود را از قید « اراده » رهائی می‌بخشد و به شهود حقیقت می‌رسد . وظیفهٔ هنر «شهودحقیقت» است. هنرمند به‌چیزی‌جزئی‌دست می‌یابدکه جهانی‌درآن نهان است‌وکلی است .وظیفه هنراین است‌که در چیزی جزئی و فردی ، ویژه‌گی‌های ممتاز نوعی آنرا بیابد و وصف‌کند .

1 – The origin of species , P : 162 , London , 1888

نی‌چه که از بسیاری جهات پیرو شوپنهاور است در پاسخ این پرسش‌که « زیبائی چیست؟» می‌گوید : « هیچ چیز زیبا نیست . فقط انسان زیباست . کل نظریهٔ زیبائی‌شناسی بر این بیان ساده و صریح استوار است ، و این نخستین اصل این دانش است . و حالا بگذارید به صراحت اصل دیگری را در اینجا ارائه کنیم . آنچه انسان منحط را نجات میدهد ، فقط زیبائی است . با این دو اصل که از همهٔ اصول مقدمتر است ، حوزهٔ داوریهای استتیك محدود شده است . از نقطه نظر زیست شناسی هرچیز زشتی انسان را ناتوان و افسرده میسازد ،و برای او یادآور انحطاط ، خطر و ناتوانی است . انسان‌بطور جدی در برابر چیز زشت نیروی خود را از دست میدهد . نتیجه و اثر زشتی‌را محتملا میتوان‌با « دیناموmتر » اندازه‌گرفت . هرگاه روح‌انسان به افسردگی‌گرائید ، نشانهٔ این است که وی نزدیکی چیزی زشت را احساس‌کرده است . احساس قدرت و اراده به قدرت او، دلیری وغرورش همه وهمه ... در برابر آنچه زشت است نابود میشود ، و در برابر زیبا زنده شده تعالی می‌یابد . درهردو مورد یك‌نتیجه بدست می‌آید . به این معنی‌که مقدمات این موارد باسرشاری شگفت‌انگیزی‌درغریزه‌های انسانی ذخیره شده است . زشتی را باید اعلام نشانه و نمودار انحطاط دانست ، و بهرحال این موضوع بما می‌گویدکه انحطاط هر اندازه کم باشد ، ما را وادار میسازدکه پای « زشتی » را بمیان آوریم و آنرا «زشت» بشماریم ، هرگونه علامت خستگی ، افسردگی ، پیری ، ضعف، هرنوع فشار از قبیل در قیدگذاشتن ، یا فلج و رنگها و بوهای تند ، و اشکالی‌که‌بابدقوارگی وگندیدگی، ولو اینکه ظریف‌تر و رقیق‌تر شده

بصورت سمبول درآمده باشند ، همه وهمه همان واکنش را ایجادمی کنند، و در نتیجه ما قضاوت می کنیم که فلان چیز « زشت » است . تنفر ویژه‌ای در اینجا خود را نشان میدهد . انسان چه چیز را تحقیر می کند ؟ بدون شك انسان انحطاط نوع و نسل خود را تحقیر می کند . در این مورد تحقیر از ژرف‌ترین غریزه‌های نوع برمیخیزد . در این تحقیر بینشی ترسناك، احتیاط‌آمیز ، عمیق و دوردست دیده میشود . و این عمیق‌ترین تحقیری است که تاکنون موجود بوده است. « هنر »تنها به‌همین‌سبب است که با معنی وژرف است [1] .»

نی‌چه مانند آموزگار خود « شوپنهاور » عمق غریزه‌های انسانی را درمی‌یابد ، و میداند در جان انسان نیروهائی هست که از خرد بسی نیرومندتر است . هنر نباید جنبهٔ راسیونل داشته باشد ، بلکه باید از ژرف‌ترین بخش وجود انسان بتراود .

یفرموف در داستان خودلبهٔ تیغ [2] از قول قهرمان کتاب « گرین » می‌گوید :

« بنیادهای زیستی وروانی و«زیستی روانی» رمززیبائی است و درك زیبائی را نباید جز در مقولهٔ غریزی به‌اندیشه آورد »[3] و سپس می‌افزاید: «پروپال رنگین پرندهٔ نروسیلهٔ لذت بردن و جلب شدن پرندهٔ ماده‌است»

---

1 – The philosophy of nietzsche,p : 541 , newyork 1963 .

2 – Ivan Yefremov , The Razor's Edge , 1963 .

۳ــ استاندال هم می‌گوید: زیبائی وعدهٔ لذت است .

و از قول قهرمان دیگر کتاب « دایاراما »[1] هنرمند هندی که مجسمهٔ زنی را که دوست دارد ساخته می‌گوید : « فقط انسان بدرك این نکته یعنی نیرومندی وزیبائی طبیعت حیوانی رسیدواین معمارا تشنگی دانش او روشن وحل کرد .»

یفرموف فراموش میکندکه علاوه بر « نیاز زیستی » که موجد زیبائی است ، زیبائی را در طبیعت بی‌جان نیز میتوان یافت که مناسبتی با « نیاز زیستی » ندارد و انسان دارای مفهوم زیبائی معنوی و اخلاقی نیز هست .

اگر زیبائی را در انسان صرفاً نتیجهٔ تکامل طبیعت حیوانی او بدانیم ، حتی زیبائی بدنی او را نیز در مقولهٔ تکامل طبیعی نمیتوانیم ارزیابی کنیم . طبیعت انسان بسی پیچیده‌تر وگسترده‌تر از این تلقی ساده است . منش طبیعت انسانی از جهتی زیستی و از جهت دیگر اجتماعی - تاریخی است .انسان علاوه برآنکه محصول میلیون‌ها سال تکامل حیوانی است،حاصل کل روابط اجتماعی و تاریخی خود نیز هست .

یفرموف می‌گویدانسان خالق زیبائی نیست بلکه آنرا کشف می‌کنند و این نیز انکار نقش خلاق احساسات ، اندیشه و تخیل بشری است .

انسان در ضمن کار اجتماعی خود و بربنیاد زمینه‌های زیستی و روانی خود زیبائی‌های تازه خلق می‌کند و در این حوزه حریف طبیعت میشود. «بیکن » هنگامیکه می‌گوید «هنریعنی انسان به اضافهٔ طبیعت» بهمین چگونگی اشاره می‌کند . آنچه انسان برطبق قوانین زیبائی می‌آفریند ، بنوبهٔ خود در تکامل توانائی او به درك و ستایش زیبائی

---

1 – Dayarama.

کمك می‌کند .

شك نیست‌که میل جنسی در حس زیبائی انسان مؤثر است ولی نمیتوان حس زیبائی راکلاً زائیده شدهٔ آن دانست. آنان که زیبائی را امری زیستی میدانند میگویند هرچه سازمان موجود زنده را تحریك کند و برای آن مفید باشد و نیرومندش گرداند ، زیباست . نی‌چه گفته است:

« هیجان جنسی محترم‌ترین وآغازی‌ترین شکل «جذبه» است» .

ویل دورانت می‌نویسد : دلانگیزی زن در نوع انسان بالاترین شکل زیبائی و سرچشمه و معیار هرشکل دیگری است . خیال پافنوس در تائیس (اثر آناتول فرانس) چنین می‌گوید : من زیبائی زن هستم ، ای دیوانهٔ بی‌شعور چگونه می‌خواهی از دست من بگریزی ؟ هرجا بروی نظیر مرا در شکوفندگی گلها و لطف خرمابنان وپروازکبوتران وجهش غزالان‌و صدای جویباران وتابش لطیف ماه خواهی یافت و اگر دیده برهم نهی مرا در خود خواهی دید . »[1]

اما انواع زیبائی و هنر را نمیتوان زادهٔ میل جنسی دانست . پژوهش‌ها و آفرینش‌های‌کسانی چون سقراط ، فردوسی وگالیله ،کانت و گوته . . .که بر امیال خود مسلط شده و بیرون از رشته‌ها و پیوندهای میل جنسی وغریزی‌کاخی از علم و یا ادب بپا داشته‌اند ثابت می‌کندکه زیبائی و هنر را نه‌تنها در حوزهٔ زیستی بلکه در حوزهٔ فرهنگی نیز باید به‌بحث‌گذاشت .

---

۱ ــ لذات فلسفه ــ همان ــص ۲۳۷ .

هرچند داروین مفهوم زیبائی را در « اصل انواع » به تفصیل بررسی کرده‌است مع‌هذا نباید آنرا تغییرناپذیر وابدی پنداشت. روشنگری این مفهوم را پس از او ، یکی از مهمترین پیروانش « ارنست هکل »[1] عهده‌دار شد .

هکل اشکال متنوع زیبائی طبیعی را با هم مقایسه و تحلیل کرد. این اشکال عبارتند از : زیبائی وزنی ، قرینه‌ای ، زیستی ، فرهنگی ، جنسی و نمایشی . او خط تکاملی راکه از ساده بسوی پیچیده و از نوع پست‌تر به‌نوع عالیتر می‌پیوست ، بررسی‌کرد . این نردبان البته با حس زیبائی در انسان نیز مربوط می‌شد و او از نظر تاریخ تکامل سازمان‌های فرد، ازکودکی تابلوغ و از نظر تکامل فرهنگی از وحشیان وقبائل ابتدائی تا انسان متمدن و منتقدان آثارهنری را مورد تحقیق قرار داد . از دیدگاه او تاریخ تکامل انسان واندام‌های او با تاریخ زیبانگری و حس زیبائی قابل انطباق است .

از این بررسی میتوان رشد تدریجی هنر و حس زیبائی و ذوق وحس‌لامسه را دریافت. هکل تکامل اشکال زیبای طبیعی (ازنوع پست به عالی) را از طرفی و رشد حس زیبائی انسان را از طرف دیگر بطور دلبخواهی در خطی موازی قرار دادکه آزمایش‌های تاریخ آنرا تصدیق نمی‌کند . تکامل این دو امر یکسان و موازی نبوده‌اند .

در مورد حس بینائی حق با هکل است که می‌گوید : « چشم نتیجهٔ جریان تکاملی طولانی است » چشم تصویر اشیاء جهان بیرونی را

1 – Ernst Haeckel (1834 - 1909) .

دریافت می‌کند و این توانائی متعلق به انسان و حیوانات عالی است. در فعالیت معنوی انسان با فرهنگ، چشم پس از مغز مهمترین اندام انسانی بوده است. زندگانی فرهنگی ما، اگر نمیتوانستیم بخوانیم، بنویسیم و نقاشی‌کنیم و اشکال متنوع رنگهای اشیاء جهان بیرون راحس کنیم چه صورتی میتوانست داشته باشد؟

هگل می‌خواهد زندگانی معنوی انسان را منحصراً به نیازهای زیستی او برگرداند و این امرنشدنی است، زیرا نیازهای مادی انسان پایهٔ نیازهای معنوی اوست و بگفتهٔ سعدی «خوردن از بهر زیستن‌است نه زیستن از بهرخوردن.» انسان درزندگانی،طالب خوشبختی، بهروزی، آزادی، شناسائی حقیقت است. او میتواند در حرکت تاریخ بسوی پیشرفت سهم خود را به‌انجام رساند و در جریان فرهنگ و تاریخ قرار گیرد. کسانیکه اسیر و بندهٔ نیازهای زیستی خود میشوند، در جریان تاریخ نمیتوانند سهمی داشته باشند. این معنی را شاعر عارف ایران «مولوی» چنین بیان‌کرده است.

جان‌که او دنبالهٔ زاغان پرد — زاغ او را سوی گورستان برد
هین مدو اندر پی‌نفس چوزاغ — کو بگورستان پرد نه‌سوی‌باغ
گرروی، رو در پی عنقای دل — سوی قاف و مسجد اقصای دل[1]

در مفهوم عرفانی شعر «مولوی» کوششی‌که انسان برای نیل به کمال به انجام رسانده و می‌رساند، بخوبی مشاهده‌پذیر است، و بمدد همین کوشش دست‌جمعی انسان بوده است که انسان در جنب زندگانی زیستی توانسته است زندگانی فرهنگی و معنوی نیز داشته باشد.

---

۱ ــ مثنوی مولوی ــ جلد سوم ــ ص ۳۵۵.

اگر از نظر دانش طبیعی بنگریم چشم انسان به تیزی و دوربینی چشمان عقاب‌که موشی را از ارتفاعی بس دور در زمین می‌بیند نیست . موریانه‌ها نیز اشعهٔ ماوراء بنفش را می‌بینند . در نتیجهٔ تکامل مادی و و به‌پیروی آن تکامل معنوی،انسان ابزارگوناگون دقیقی اختراع کرده است‌که او را قادر میسازد جریان‌هائی‌که درکرات دوردست رخ میدهد و همچنین ذره‌های خردی‌که در جهان صغیر هست و با چشم عریان دیده نمیشود ، مشاهده‌کند . او بمدد این اشیاء هم اشعهٔ ماوراء قرمز و هم اشعهٔ ماوراء بنفش را می‌بیند . وبه این ترتیب انسان نیروی بینائی خود را چنان‌کامل‌کرده است‌که نظیر آن در هیچ جانداری وجود ندارد . با بزرگترکردن میدان دید ، انسان مرزهای زیستی و طبیعی را دورتر برده است . از این مهمتر در ضمن‌کوشش هزاران ساله ، انسان کارهائی انجام میدهد که طبیعت او نمیتوانست هرگز برایش انجام دهد «هکل» این‌فرایند رابعنوان‌عمل خودآفرینی‌انسان تبیین می‌کند ، وپژوهنده‌ای مترقی آنرا انسانی‌کردن بشر نام می‌نهد . تاریخ جریان پیچیده‌ای است که انسان را برخامی حیوانی او چیره می‌کند و احساسات او را واقعیت می‌بخشد وآگاهیش راکاملترکرده و توانائی خلاق جدیدی به او میدهد که در قلمرو حیوانی ناشناخته است .

انسان تنها باکار خویش،محیط طبیعی خود را تغییر نمیدهد . بلکه‌طبیعت خویش را نیز بمدد تربیت عوض می‌کند و از نو آدمی‌دیگر و عالمی دیگر میسازد . تمام حیوانات عالیتر دارای چشمانی هستند که تصویر اشیاء محیط را دریافت می‌دارد.فقط انسان دارای چشمانی است که اندام بینش معنوی است و به‌اوکمك می‌کندکه برطبق قوانین زیبائی

اشیاء و آثار علمی و هنری را بوجود آورد و انسان به طبیعت هنرمند است .

هگل در مورد حس شنوائی و احساس آهنگها ، لحن‌ها وصداها نیز همانطورکه در مورد حس بینائی سخن‌گفته بود ، سخن می‌گوید . اگر ارتعاشات بطور منظم دنبال‌هم بیایند نتیجهٔ آن آهنگ و در غیر این صورت نتیجهٔ‌آن صداست . ویژگی‌های صوت عبارت است ازارتفاع (زیروبمی) شدت (نیرومندی یا آهستگی صوت) و طنین (کیفیت خاص) نور از خلاء عبور می‌کند اما برای اینکه صدائی به‌گوش‌برسد باید واسطه‌ای (هوا) برای انتقال داشته باشد .

گوش پس از بینائی یکی از ادراکی‌ترین حواس ماست‌زیرا درك و ایجاد هنر موسیقی وابستهٔ آن است .

هگل در مورد تکامل مادی حس شنوائی نیز پژوهش‌های علمی انجام داده اما در این مورد نیز فعالیت مکانیکی صرف را در نظرداشته و تکامل معنوی و ادراکی آنرا در نظرنگرفته است .

بی‌شك برای درك بنیادهای مادی زیبائی و هنر ، باید از علم زیست‌شناسی کمك گرفت‌ولی علم‌زیست‌شناسی به‌تنهائی نمیتواند جوابگوی این‌مشکل باشد.اززمینه‌های‌فرهنگی واجتماعی تاریخ نوع انسان نیزدر این پژوهش بایدکمك گرفت .

عده‌ای‌گفته‌اندکه « هنر بیان تأثراتی است‌که مستقیماً مربوط به

شورها واحساسات مشاهده‌کننده‌است . یعنی تأثرمشاهده‌کننده ، زمینه‌ای مهم درکار آفرینش هنری است . »

در این معنی، تعریف چگونگی تأثرات مشاهده‌کنندگان مختلف، بسیار دشوار است . فی‌المثل هنگامی که در برابر پرده‌ای نقاشی قرار می‌گیریم ، پس از لحظه‌ای چند مشاهده می‌کنیم که منظرهٔ تصویر در نزد ما چندان بیگانه نیست . به‌تدریج جزئیاتی را که در وهلهٔ نخست مورد غفلت ما بوده‌اند ، ملاحظه می‌کنیم . این موضوع نشان میدهدکه هنرمندجزئیاتی‌را منظور میداردکه دیگران ازآنها بی‌خبرند. هنرمند همه‌چیز را یکسان نمی‌بیند . او به برخی از اجزاء بیشتر و به برخی کمتر توجه می‌کند . او می‌کوشد جزئیات را در زمینه‌ای واحد بهم مربوط سازد . این دوام وپیوستگی اشیاء در فضاست که به‌مشاهده‌کنندهٔ یك پردهٔ نقاشی و یا یك‌مجسمه امکان میدهدکه ازگوشهٔ تصویرویامجسمه به وسط آن یا از جلو به عقب و از چپ به راست به‌آن بنگرد . نقاش جزئیاتی‌را درکنار هم قرار میدهد و ازآن واحدی‌کلی و ترکیبی بوجود می‌آورد . ممکن است هنرمند تجربه‌های خود را مستقیماً از طبیعت گرفته باشد یا از خوانده‌ها و شنیده‌ها . ولی این خوانده‌ها و شنیده‌ها باید جزء تجربه‌های او شده باشد تا بتواند ترجمان رازهای نهانگاه ضمیر او باشد . بزبان دیگر تجربه‌های هنرمند باید بر بنیاد درك واقعیت استوار باشد نه بر بنیاد تصورات کاذب و ناراست و نیز باید هنرمند تجربه‌های خویش را بصورتی واقعی و روشن ارائه‌کند .

اهمیت کار هنرمند درتجزیه وتحلیل او از تجربه های اوست ، و ارزش کارش وابستهٔ کامل بودن ترکیبی است‌که وی از تجربه‌های متعدد

وپیچیدهٔ خود عرضه میدارد ودراین صورت است که مشاهده کننده یا خوانندهٔ یك اثرهنری درتجربهٔ هنرمند شریك میشود. فی‌المثل مشاهده کنندهٔ یك پردهٔ نقاشی می‌کوشد که بین آن تصویر واصلش ، تفاوت‌ها یا شباهت هائی بیابد واگرتصویری از منظره دربرابر خود به بیند، درصدد تطبیق آن بااصل منظره برمی‌آید .

تجربه‌های هنرمند ضمن اشاره‌ها ، علامت‌ها، رنگها، نشانه‌ها... بما عرضه میشود. اگر تجربهٔ هنرمند تجربه‌ای زنده باشد ، سبب ایجاد حالات عاطفی مناسبی در ما می‌گردد و در همینجاست که راه نقاش وعکاس ازهم جدا می‌شود . نقاش علاوه برتصویر و تجسم واقعیت حالات خویش راهم درتصویر نشان می‌دهد وگرنه یك دوربین عکاسی خیلی بهتر از نقاش از عهدهٔ ساختن وپرداختن نقش‌ها وجزئیات صحنه برمیآید. هرهنری وابستهٔ طرح ویژهٔ خویش است . قواعد دستور زبان ، بنیاد کار ادیب وقانون‌های‌هماهنگی اصوات مبنای‌کار موسیقیدان‌است. درهنرهای بصری توازن خطوط، قرینه، شکل وطرح ... بنیاد ایدهٔ نقاش ومجسمه ساز ومعمار است. مجسمه، تصویر، ساختمان،شعر،داستان،قطعهٔ موسیقی، همگی باید دارای کیفیت هماهنگی ، وحدت ، وتطابق باشد وهمین چگونگی‌هاست که معمولا نظم پرداز، وعکاس ومقاله نویس روزنامه... فاقد آنهاست .

گفته میشودکه ارسطو مطالعه دربارهٔ استتیك یعنی نظریه دربارهٔ

هنر وزیبایی را بنیاد گذارد. نظریهٔ ارسطو باروانشناسی اومربوط استو ازآن مایه می‌گیرد. ارسطو می‌گوید :

« آفرینش هنری ، ثمرهٔ گرایش به شکل و میل به بیان تأثرات انسانی‌است. اساساً شکل هنری، تقلیدازواقعیت است. هنرآئینه‌ای‌است‌که هنرمند دربرابرطبیعت نهاده است. انسان از«تقلید» لذتی پیدامی‌کندکه ظاهراً این لذت در حیوانات فروتر از او موجود نیست ... هدف هنر وصف‌ویژگی‌های‌برونی اشیاء نیست، بلکه وصف‌معانی درونی آنهاست.»[1]

ارسطو درفن شعر خاستگاه این هنر را وابستهٔ دوچیز میداند که هردو درطبیعت انسان موجود است: یکی غریزهٔ تقلید ودیگری خاصیت درك وزن وآهنگ ومی‌گوید :

« تقلید کردن، غریزه‌ای است‌که ازکودکی درانسان ظاهر میشود ویکی از امتیازات بشربرسایر حیوانات پست‌تر، درآنست که وی مقلد-ترین مخلوقات جهان است . همهٔ مردم طبیعتاً از کارهای تقلیدی لذت میبرند ... واین حقیقت دوم را تجربه آشکارمی‌سازد . زیرا هرچند که دیدن برخی‌چیزها شاید دردناك ونامطبوع باشد، لکن تقلیددقیق‌آنها در هنر، درنظرما لذت بخش خواهدبود. مانندشکل پست ترین جانوران و مردارها ... »[2]

تعریف « ارسطو » خالی از اشکال نیست . هنر را نمیتوان صرف تقلید ازطبیعت دانست. شاید این تعریف تاحدی نشان دهندهٔ ویژگیهای هنرکلاسیك باشد ولی دربارهٔ هنرهای جدید مصداق تام وتمام ندارد .

۱ــ داستان فلسفه ــ ویل‌دورانت ــ همان

۲ــ هنرشاعری‌ــترجمهٔ فتح‌الله مجتبائی‌ــص ۵۴ و۵۵ ــتهران‌ــ ۱۳۳۷

فی‌المثل اساس شیوهٔ امپرسیونیسم در نقاشی «تقلید» صرف مناظر طبیعت نیست . نقاشان این شیوه می‌کوشند تأثیر منظره‌ای را که در چشمان ما منعکس میشود درپردهٔ نقاشی نشان دهند .

« نقاش امپرسیونیست برخلاف نقاش کلاسیك به روابط خطوط و اشکال وتعادل وتناسب آنها کاری ندارد. تصویر احوال ذهنی وعواطف و احساسات انسانی را نیز یکسر به نقاش رمانتیك وامی‌گذارد . رعایت رنگ طبیعی چیزها را نیز علی رغم نقاش رئالیست جایز نمی‌شمارد . خلق عالم تازه‌ای در ذهن را هم از مقصود خویش بسیار دور میبینند . تنها یك غم دارد وآن نمودن اثر زودگذری است که‌از مشاهدهٔ منظره‌ای برای **وی** حاصل شده است ... »[1]

از سوی دیگر درست است که سرچشمهٔ تجربه‌های هنرمند در طبیعت است واوازطبیعت‌الهام میگیرد، ولی‌این‌نکته‌دلیل‌آن نیست‌که‌وی برواقعیت‌های‌طبیعت چیزی اضافه‌نکند.جامعه‌وتحولات‌آن نیز یکی‌دیگر ازسرچشمه‌های‌الهام وتجربه‌های‌هنری‌است. هنرمنددربرابرآثارطبیعی و اجتماعی، دست‌وپا بسته وغیر فعال نیست او باشناختن قوانین «ضرورت» میتواند از تجربه‌های پراکنده ، مجموعی تازه فراهم‌آورد، مجموعی که به این صورت پیش از او وجود نداشت .

زیبا نگری مترقی می‌گوید « هنر نوع ویژه‌ای از فرآورده های اجتماعی است واز این روتابع شرائطی است‌که برکارانسان حاکم است. هنر فشرده ترین شکل درك زیبانگری ودریافت انسان ازواقعیت است. آثار هنری کاملترین و عاطفی ترین صورت بیان فعالیت انسانی در

۱ــ نقاشی نوین ــ همان ــ ص ۱۶۲

هماهنگی باقوانین زیبائی‌است. کارهنرمند نشان‌میدهدکه اودانش عمیقی ازآنچه عرضه می‌کند داراست، وبررسی کاملی دربارهٔ زندگانی پیرامون خویش انجام داده و نیز بروسیله های بیان تجربهٔ خویش مسلط شده است . »[1]

بنیاد گذار زیبا نگری دوران جدید را باوم گارتن میدانند. او به بحث دربارهٔ چگونگی زیبانگری پرداخت وآنرا استتیك[2] (دانش حساسیت) نامید . این فیلسوف ازپیروان لایب نیتز و«ولف» بود و واژهٔ استتیك را برای بیان پژوهش دانشی که از راه حواس بدست می‌آید و کارش درك زیبائی وبیان آن‌دراشکال هنری است، بنیادگذارد. ازدیدگاه او این دانش با منطق که سرو کارش بادانشی است که از راه استدلال بدست می‌آید ، مخالفت داشت . زیبانگری به مسائل دانشی که از راه حواس حاصل میشود وبه مشکل هائی چون تناسب ، شکوه ، زیبائی ، لطافت،هماهنگی ... میپردازد .

زیبانگری ازدیدگاه باوم‌گارتن[3] دانش حواس است و موضوع‌آن زیبائی است . انسان باکمك حواس خود به‌شناسائی زیبائی دست می‌یابد و این زیبائی مطلق است . شناسائی دیگر انسان از دیدگاه این‌فیلسوف

1– Z. Apressyan, Freedom and the Artist, Moscow, 1968

2– Aesthetics

3 – Baumgarten (1714 – 62) :

شناسائی منطقی از راه استدلال است که موضوع آن حقیقت است. عالی‌ترین جلوهٔ زیبائی در طبیعت جلوه‌گر می‌شود .

ایمانوئل کانت فیلسوف آلمانی (۱۸۰۴ ـ ۱۷۲۴) در کتاب « نقد نیروی قضاوت » آزادی کامل هنرمند را تصدیق می‌کند و هنر را آفرینش آزادانه میداند . نبوغ از دیدگاه کانت زیر بار قاعده و قانون معینی نیست .

کانت می‌گوید : ایدهٔ زیبانگری (استتیك) انسان با شناسائی « موضوع » بوجودنمی‌آید بلکه بواسطهٔ تخیل شناسندهٔ اوحاصل‌میشود. نیروی قضاوت ما در زمینهٔ امکان طبیعت (اصل سوبژکتیو) به تفکر خود در بارهٔ طبیعت ، قانون میدهد . قانون هنر را نیروی قضاوت معین می‌کند و این نیرو از تجربه بدست نیامده است . بنیاد همهٔ قوانین در فهم ماست و فهم ماست که این قوانین را به طبیعت ابلاغ می‌کند . از دیدگاه این فیلسوف ، قضاوت استتیك ، قضاوتی است که بنیاد تعیین‌کنندهٔ آن سوبژکتیو (درونی) است .

کانت دراین بیان، یکطرف شناسنده را می‌گذرد و یکطرف‌شناخته شده را ، یکطرف هنرمند است ، و طرف دیگر اثر هنرمند یعنی‌تصویر یا شعر یا قطعه موسیقی و یا . . . هنرهای زیبا درنظرکانت جنبهٔ درونی دارد . فی‌المثل فلان اثروقتی هنر است که ضمناً چون طبیعت بنظرآید، یعنی قواعدکار هنری هرچه ناپیداتر باشند ،و هرچه آسانتر بنظرآیند (بنظر برسد که این کار ، کار طبیعت است) ارزش آنها بیشتر خواهد بود .

نیروی قضاوت در مورد هنرهای زیبا بکار میرود . ما نمیتوانیم

دربارهٔطبیعت‌قضاوت‌کنیم ، ما فقط آن‌را می‌فهمیم . اما نیروی‌خرده‌میتواند « آزادی» را در طبیعت جستجوکند و یاتشخیص بدهد . همین «آزادی» بنیاد آفرینش هنری است .

کانت‌میگوید: میل و بی‌میلی‌ما در بارهٔ زیبائی به‌حالت‌خواهندگی مامربوط است و نیروی قضاوت،کار «خواهندگی » ماست . فی‌المثل‌گلی راکه درکنار چشمه‌ای رسته است زیبا می‌یابیم . چرا ؟ زیرا به حالت خواهندگی ما مربوط است و خواهندگی ما را به‌آن مایل میسازد . این داوری دربارهٔ زیبائی گل ، قضاوتی جزئی ، محدود و موقتی است . اما انسان همیشه در این حد باقی نمی‌ماند و می‌خواهد حالت‌های جزئی و تجربه‌های خودرا تعمیم دهد . اگر در قضاوت ما اصل مطابقت با مقصود[1] دخالت داشته باشد دیگر قضاوت ما جزئی و موقتی نیست و این قضاوت در مورد هنرهای زیبا بکار بردنی است .

توانائی هوش در حوزهٔ « هنرهای زیبا » بصورت میل یا بی‌میلی ظاهر میشود، یعنی اگر میل نداشته باشیم وارد قضاوت نمیشویم .

کانت می‌گوید : «زیبا چیزی است‌که بدون مفهوم پسند افتد. » وقتی باچیزی از راه‌حواس تماس‌گرفتیم و این‌چیز سبب بهم بستگی‌حس خوشی ماشد ، ادراك زیبائی حاصل میشود . زیبائی را بصورت مفهوم نمیتوان درآورد . یعنی‌نمیتوان‌گفت هرچه این نسبت وآن اندازه‌راداشته باشد « زیبا » است . زیرا چیز زیبا جزء قانون‌داری قرار نمی‌گیرد و قضاوت در بارهٔ زیبائی‌کار فهم نیست .

نظریهٔ کانت در مورد زیبانگری ناظر به اصول کلاسیك شعر

---

1 - Finality .

و نقاشی اروپائی‌است . او در دوره‌ای می‌زیست که هنوز طوفان رمانتیسم، هنر اروپا را دستخوش تغییرات اساسی نکرده بود و ملاك هنر دراروپا همان ملاك‌های کلاسیك بود .

درنقاشی کلاسیك وآثارکسانی چون لئوناردوداوینچی، میکل‌آنژ، رافائل، رامبراند ... تمایل دینی وتوجه به‌میراث روم‌ویونان‌را می‌بینیم. آثاراینان به این اعتبارزیبا بودکه تصویر مابانمونهٔ واقعی خود شباهت بسیار داشت. اصول نقاشی کلاسیك این بودکه به اعتبار طبیعت ، نقاشی و رنگ‌آمیزی‌کنند و در دبستان نقاشی ایتالیائی ثبت جزئیات منظره و یا چهره و ارائهٔ یك‌موضوع واحد بنیادکار نقاش بود . ولی این اصول جاوید و ابدی نبود . نقاشان امپرسیونیست می‌گویند در نقاشی تجسم حالت انسانی ، شرط اساسی است . یعنی همینکه تصویر بتواند حس ما را متأثرکندکه تماشاچی به‌پسندد ، « زیبا » است .

نقاشی کلاسیك جنبهٔ خیلی ظریف طبیعت را نمایش میداد . در شیوهٔ امپرسیونیسم این شباهت در درجهٔ دوم اهمیت قرار دارد و تأثیر شدید رنگها بر چشم ، درجهٔ نخست اهمیت را داراست . اگر تصویر نقاش امپرسیونیست را از دور بنگریم باز می‌بینیم با نمونهٔ خود شباهت دارد و نقاش واقعیت را فراموش نکرده و اسیر دست وهم و پندار نشده ولی در این تصویر ، تأثیر شدید رنگها برچشم خیلی مهم است. رنگها بیان‌کنندهٔ حالات انسانی است . در این شیوه ، ثبت دقیق جزئیات یك منظره یا یك چهره اهمیت چندانی ندارد . رنوار می‌گفت‌که نقاش باید تصویر یك خرمن‌گندم را بهنگام صبحدم ، غروب ، ظهر ، زیرنورشدید آفتاب، وزمانیکه آسمان ابرآلود است و از دریچه و زاویه‌های‌متفاوت

نقاشی کند . نقاش نباید طبیعت یا چهرهٔ انسان را ساکن و ایستا فرض کند .

وان‌گوگ به برادرش چنین می‌نوشت: « . . . من دیوانهٔ مناظری هستم که در پیش چشم دارم . امروز رفتم که تصویر باغچه‌ای را در نور خورشید تمام کنم . . . من رابطه‌ای میان رنگهای خود و موسیقی واگنر احساس می‌کنم. این رنگها نشئهٔ عجیبی در من ایجاد می‌کنند. . . »[1]

« زیبائی که وان‌گوگ در پی آن بود آن زیبائی نبود که در آثار کلاسیك و آثار رنسانس جلوه‌گر است . او در پی نوعی زیبائی بود که پاسخگوی تربیت روستائی و شور مذهبی و غم تنهائی او باشد . ظرافت وهماهنگی خطوط مورد توجه او نیست . . . »[2]

نقاشی امپرسیونیسم هم نظمی از هنرهای زیباست . در داخل این سیستم نیز ، اصل « مطابقت با مقصود » وجود دارد . زیرا نقاشان این سبك ، هدف نقاشی را ارائهٔ حالات انسانی میدانند و در کار خود این مقصود را در نظر می‌گیرند و عرضه می‌کنند .

پس ازامپرسیونیسم نوبت به «کوبیسم»میرسد . چرا نقاشی کوبیسم را عده‌ای زیبا نمی‌دانند. زیرا این عده با ملاك‌های کلاسیك در بارهٔ این شیوه قضاوت می‌کنند . در بارهٔ آفرینش‌های هنری با ملاك‌های جزمی و پیش‌داوریهای تعصب‌آمیز نمیتوان بحث کرد . تحولات تازهٔ اجتماعی در همهٔ امور جامعه اثر می‌گذارد و موجب دگرگونیهائی در شکل فرهنگی و هنری می‌گردد . اگر جامعه‌ای دچار نابسامانی و اغتشاش باشد ، هنر منظم و آراسته ارائه نمیتوان داد .

---

۱ و ۲ ــ نقاشی نوین ــ همان ــ ص ۲۵۱ و ۲۵۲ .

البته این بیان بمنزلهٔ تصدیق کار همهٔ نقاشان شیوه‌های جدید نیست. عده‌ای از این نقاشان از جمله پیکاسو در داخل چهارچوب شیوهٔ جدید خویش ، اصل مطابقت با مقصود را رعایت کرده و از سوی دیگر به زندگانی مردم و تحولات آن نیز توجه داشته‌اند . هنر در نظر اینان فقط ارائهٔ رنگها و یا خطوطی درهم و برهم نبوده است ، واینان هدفی بالاتر از تفنن و پیروی از راه و رسم روزانه داشته‌اند .

روژه‌گارودی منتقد فرانسوی نویسندهٔ کتاب « رئالیسم بی‌مرز »[1] معتقد است که پیکاسو به واقعیت زمانه و روزگار خویش وفادار مانده است . او در بارهٔ اهمیت شیوهٔ جدید پیکاسو می‌گوید « نقاشی کلاسیك، زندگانی را بطور ایستا و سکونی ثبت می‌کرد . پیکاسو چهارچوب جامد نقاشی کلاسیك را درهم شکست وما را قادر ساخت که دنیای واقعی راکه نشانهٔ ویژهٔ آن حرکت است به صورت وجوه متوالی یك چهره و یا یك منظره دریابیم .[2] » البته همهٔ منتقدان در بارهٔ کار پیکاسو چنین قضاوتی نداشته‌اند. فی‌المثل هربرت ریدمی نویسد: «شاید همانطور که پیکاسو می‌گوید: تمایلات درهنر دارای ارزشی نباشد . تنها کار نقاش این است که نقاشی کند . »[3] این داوری درست نیست .

کار نقاشی چون پیکاسو که در تحولات اجتماعی و فرهنگی عصر ما شرکت داشته، قطعاً دارای ارزش اجتماعی است ،فی‌المثل پردهٔ (گرنیکا) که درآن پیکاسو وحشیگری فاشیستهای اسپانیا را در بمباران شهر گرنیکا

---

1 - Roger Garaudy , D'un Réalisme Sans Rivages .

۲ــ هنرمند وزمان او ــ ترجمهٔ دکتر مصطفی رحیمی ــ تهران ــ ۱۳۴۵

۳ ــ معنی هنر ــ همان ــ ص ۱۵۶ .

وقتل عام‌مردم‌آن‌شهر با قدرت‌مجسم ومحکوم‌کرده‌است .منتها نباید شیوه و ارزش کاراو را برطبق ملاك‌های نقاشی‌کلاسیك سنجید .

حال اگر با چشم نقاش کلاسیك نگاه‌کنیم‌کارهای پیکاسو « زیبا » نیست و اگر با چشم نقاشان‌کوبیست به آثار کلاسیك بنگریم این آثار زیبائی خود را از دست میدهند . نقاشان جدید می‌گویند اگر ملاك نقاشی مطابقت با نمونه (مدل) باشد ، پس عکاسی هم هنر است.پیروان کلاسیسم نیز می‌گویند اگر مقصود نقاشی تأثیر برچشم است پس یك‌تختهٔ نقاشی(تخته‌ای‌که‌رنگها را روی‌آن قرار میدهند) هم پردهٔ نقاشی‌است.

این نقاشان در هنگام قضاوت ، ملاك هنری شیوهٔ خویش را در پیش چشم دارند و چون می‌بینند که‌درآثار شیوه‌های دیگر ملاك آنها رعایت نشده به افراط می‌گرایند و به عیب کار یکدیگر نظرمی‌کنند .

اگر چه‌هنرکلاسیك با هنر جدید دارای تفاوت‌های بنیادی است، اما تا آنجاکه هردو هنر راستین‌باشند ، از لحاظ تازگی و آفرینندگی و ارائهٔ واقعیت زندگانی اجتماعی ، دارای وجه اشتراك بسیارند . هنرمند اصیل به‌آنچه در پیرامونش می‌گذرد بی‌اعتنا نیست . او تصویر هنری خود را با نظری انتقادی ارائه میدهد و از گرایش به تحولات کمال یابندهٔ عصر خود دوری نمی‌گزیند . فی‌المثل‌کارهای « میکل آنژ » در دورهٔ خود همان اندازه انقلابی است‌که‌کارهای «پیکاسو» در دورهٔ ما ، و بل بیشتر . میکل‌آنژ نیز باکشیدن بدن برهنهٔ انسان ، چهار چوب جامد تصویرگری کلیسائی را درهم شکست و با اینکه مورد مخالفت روحانی‌نماها و اسقف‌هاواقع‌شد ، از تجسم اندیشهٔ خود روی‌برنگرداند. او به روحانی‌نماها می‌گفت‌که خدا ، انسان را برهنه آفریده است و

چون قصد وی تصویر « آفرینش انسان » است ، بر بدن « آدم » و«حوا» پرده نمی‌کشد زیرا این کار اصالت واقعیت و هنر وی را به‌خطر می‌اندازد و او را از حقیقت دور می‌کند[1] .

« کانت » چنانکه گفته شد خاستگاه قضاوت در بارهٔ چیز زیبا را زمینهٔ میل یا بی‌میلی انسان میداند . با اینکه« کانت »درحوزهٔ قضاوت استتیك، مقصودها را نسبی میداند اما معتقد است که در داخل هر اثر هنری اصل« مطابقت با مقصود»ویژه‌ای دیده میشود . پس از دیدگاه او« زیبائی» نسبی نیست . بنظر او زیبائی یعنی « صورت مطابقت با مقصود یك شیئی تا جائی که این صورت بدون تصور یك مقصود در آن شیئی احساس شود »[1] .

یعنی اگر بگوئیم این گل زیباست به این اعتبار نیست که متناسب با مقصود است زیرا بهنگام درگیرشدن با زیبائی اصلا مقصود را حس نمی‌کنیم . باید با زیبائی گل زندگانی کنیم . اگر بگوئیم کاش این گل فلان رنگ و فلان‌شکل بود تا با وضع عمومی باغچهٔما جور می‌آمد ، زیبائی ازدست‌میرود. در یك لحظهٔ عاطفی ویژه بازیبائی تماس می‌گیریم. بهم‌بستگی حس خوشی ما این چیز خاص‌را زیبا نشان میدهد درهنگام تأثیرزیبائی ودرگیرشدن باچیززیبا بایدهرگونه‌دانستگی‌را کنار بگذاریم .

کانت زیبائی را دوگونه میداند : زیبای طبیعت و زیبای صنعت.

---

۱ ــ در توضیح‌این موضوع وتحلیل‌کار میکل‌آنژ ایروینك استون‌کتابی نوشته به‌نام « رنج وسرمستی »که باترجمهٔ پرویزداریوش به‌پارسی درآمده‌است.

۱ ــ تاریخ فلسفه (دورهٔ چهارم) ــ دکتر محمود هومن

آنچه در طبیعت زیبا تشخیص داده میشود یا قضاوت میشود ، زیبای طبیعت است . غروب آفتاب ، برآمدن خورشید ، فوران سیلاب بهاری و . . . زیباست و این‌ها همه خود طبیعت است و متعلق به آن.

زیبای صنعت ساختهٔ هوش انسانی است . تصویرهای رامبراند ، شعر حافظ ، داستانهای تالستوی . . . بوسیلهٔ آزادی و هوش انسانی ساخته شده است . کانت می‌گوید : آثار هنری از آن رو زیبا هستندکه بنیادشان « زیبای طبیعت » است . صنعت (هنر) نوعی توانائی انسانی است که طبیعت را بصورت‌های‌گوناگون عرضه می‌کند .

بندتوکروچه در این باره یعنی « زیبای طبیعت » می‌گوید :

«... برای ثبت شهود بکار می‌آیند . باید فهمید هنرمندان از چه دیدگاه به آنها نگاه‌کرده و با تصور شهودی[1] خود پیوند داده‌اند ... اما از آنجاکه زیبائی‌های طبیعی از لحاظ استعدادکمك به این منظور ، همیشه ناقصند و نوعاً گریزان و تغییرپذیر می‌باشند ، مقام آنها نیز در برابرزیبائی‌که‌ساختهٔ هنر است‌حقاً پائین‌تر است . . . اسب زیباهیچگاه بر ضربات چکش میکل‌آنژ برتری ندارد . طبیعت در برابر هنر ابله است و اگر انسان آنرا بسخن نیاورد گنگ است . . . »[2] و این همان معنی است که حافظ شیراز پس از درك مراتب عرفانی در بارهٔ « حقیقت » گفته است و گواه کار هنرمند صادق و راست اندیش نیز چنین است :

---

۲ ــ علمی‌تر این است‌که بگوئیم حالات عاطفی .

۱ ــ کلیات زیبائی شناسی ــ همان ــ ص ۱۰۸ .

بعداز این نور به آفاق دهم‌از دل خویش
که به‌خورشید رسیدیم و غبار آخر شد

پس از کانت ، فیخته و شلینگ نیز در بارهٔ زیبائی بحث کرده‌اند ولی مشخص‌ترین نظر پس از نظر کانت ، سخن هگل است .

نظریهٔ «هگل» در بارهٔ « زیبانگری » بر بنیاد منطق اوقراردارد. نوشته‌های هگل اوج فلسفهٔ ایده‌آلیسم کلاسیك آلمان است . هگل مشکل « زیبائی » را از نظر منطق دیالك‌تیك به بحث می‌گذارد و شاید او نخستین کسی است که رابطهٔ نزدیك «آزادی» و «ضرورت»را بیان‌میدارد . این فیلسوف کارهای هنری را از دیدگاه توجه به محتوی یعنی رابطه بین عوامل درونی ، و عناصر پندار و تخیل می‌سنجد .

«هگل» جهان را چون کل بهم پیوسته‌ای می‌پذیرد . اجزاء بطور جداگانه وجود ندارند بلکه مراتب یك کل هستند . کل در تمام پیچیدگی‌های خود «مطلق» نامیده میشود. هرچه هست درخود تناقضی دارد . درفلسفهٔ «هگل» یك جریان سه‌گامی وجوددارد که دیالك‌تیك خوانده شده است.

در فلسفهٔ هگل همه چیز «دانش» است : دین ، فلسفه ، هنر ، اخلاق . . . این‌ها را باید همه در «کل» درك کرد . برای درك اجزاء باید مجموع یا کل روابط را دانست . در مراتب تحول « کل » نخست «مفهوم» قرار دارد . سپس «مفهوم» از خود بیرون آمده ، جور دیگر میشود ، بعد از این خود بیرون آمدن از راه «سنتز» به‌خودش برمی‌گردد .

هگل این دانش را «علم جان» نامیده است . جان همه چیز (هنر، دین ، فلسفه . . .) را درکلی یگانه مطالعه می کند . هگل می گوید کارشناسائی یعنی چیرگی شناسنده، یعنی خرد انسانی ، بر ماهیت ابژکتیو اشیاء ، یعنی دیدار خرد با خرد و روح با روح . «هگل» آزادی را ضرورت درونی و شرط برونی میداند . از این رو آزادی مطلق هنرمند را در آفرینش های هنری انکار می کند . این فیلسوف می گوید مردم هنگامیکه واژهٔ «آزادی» را بکار میبرند مفهوم « بی بند و باری » و « دلخواستگی » را در نظر دارند ؛ یعنی می گویند کسی آزاد است که هر کار دلش خواست بکند . اما این دلخواستگی پنداری بیش نیست و چنین تصوری فقط باعث محدود شدن مفهوم «آزادی» میشود .

هگل پس از بکاربردن مفهوم های ناب «آزادی» و «ضرورت» که آنهارا همچون بنیاد استدلال خویش می پذیرد، دلخواستگی را بطورکلی درکارهای اجتماعی وهنری رد می کند . دلخواستگی رانمیتوان «آزادی» راستین بشمار آورد ، زیرا دلخواستگی جلوهٔ آزادی دروغینی است که با اخلاق و دادگری متضاد است . وی می گوید : « هنگامیکه می شنویم آزادی را عبارت از توانائی به انجام هر کار دلخواسته میدانند ،میتوانیم نبودن اندیشهٔ منطقی را درگفتارشان تشخیص دهیم . این مفهوم حاوی کوچکترین اشاره به چگونگی « ارادهٔ آزاد » که از حقوق انسانی است نمی باشد . » براستی آزادی فقط هنگامی می تواند به اصل خویش بازگرددکه قانون حکمفرما شود . هرجاکه هرانسان برای خویش قانون باشد ، آزادی موجود نیست .

نظریهٔ زیبانگری «هگل» سهم بسیار در فراهم آوردن حدود آزادی

هنرمند ودرك قوانینی که بر کار هنری حکمفرماست ، داشته است .مع هذا نظریهٔ وی دربارهٔ صورت «آزادی» یعنی منطق دیالك تیك و رابطهٔ موجود بین «آزادی» و«ضرورت» بر بنیاد تفکری ایده آلیستی استوار شده است . در این فلسفه این مفهوم‌ها منعکس کنندهٔ مراتب متفاوت درك انسان از « ایدهٔ مطلق » یا « خدا » است ، و برای «هگل» ، «ضرورت» مفهومی صرفاً مجرداست . چنین درکی از«ضرورت» تصور و مفهومی است تاریك و فقط بصورت اصطلاحات تجریدی تعریف شدنی است . روشن است که در فلسفهٔ «هگل» انتقال از مرتبه‌ای به مرتبهٔ دیگر ، از ضرورت به آزادی، انتقالی تجریدی است از مفهومی به مفهوم دیگر ؛ انتقالی است در اندیشه و نه درعمل . از سوی دیگر درفلسفهٔ «هگل» بستگی آزادی و ضرورت نه تنها جنبهٔ ایده آلیستی دارد ، بلکه وابستهٔ ماهیتی غیرفعال است ، بنظر او هنرمند ، هنگامی آزاد است که خود را به ارادهٔ مطلق یعنی «خدا»که بدلخواه خویش عمل می‌کند ، تسلیم کند . پس هگل آزادی راکلا متعلق به ایدهٔ مطلق میداند و انسان را مجبور می‌کندکه ترجمان غیرفعال واقعیت باشد . بی‌اعتباری چنین اندیشه‌ای روشن است زیرا باکارها و تحولات اجتماعی پیوندی ندارد . هگل‌که با ماتریالیسم جبری فیلسوفان‌فرانسه‌که‌انسان‌رامحکوم‌طبیعت‌وقوانین‌آن‌میدانستند، سر موافقت نداشت ، سرانجام انسان را فرمانبردار قطعی «ایدهٔ مطلق» دانست .

بهنگام بحث در بارهٔ «زیبائی» و « هنر » باید بسیار دقیق بود . هنر از آسمان نازل نمیشود و محصول کشف و شهود صرف نیست. مشکل « آزادی‌هنرمند » از مشکل ضرورت و آزادی بطورکلی ، جدا نیست.

درك درست مفهوم آزادی تا حد زیاد وابستهٔ فلسفهٔ ویژه‌ای است که برگزیده و اصولش را پذیرفته‌ایم. بر خلاف نظرپژوهندگان ارتجاعی هنری غربی، باید درمورد بستگی نظریهٔ زیبانگری خود با فلسفه‌ای‌که برگزیده‌ایم، تأکید بسیارکنیم. این پژوهندگان درتعبیر مشکل‌آزادی هنرمند،راه نادرستی پیموده‌اند و این تعبیر در کار هنرمندان غیرمسئول سخت مؤثر افتاده است.

این‌پژوهندگان از عقیده و نظر خود تصویری روشن و قاطع‌ارائه نمی‌کنند واز این رهگذر ما با منشور رنگارنگی از نظریه‌هائی بظاهر متفاوت و در باطن یگانه، سر وکار داریم. اینان ازنظر بنیادی همه‌یك مفهوم را بیان میدارند و مکرراً بر رابطهٔ غیرعلمی بین «آگاهی» و «محیط» تأکید می‌ورزند.

اگزیستانسیالیست‌هامعتقدندکه نشانهٔ‌هستی‌انسانی«آزادی» است و «انتخاب» در غیر این صورت انسان آزاد نیست. کی‌یرکه‌گور می‌گفت انسانی آزاد است‌که بتواند آزادی خود را بطور نامشروط برگزیند. این آزادی مطلق است و هیچ مانعی نباید آنرا محدودکند. کسی‌آزاد است‌که به «خویش» بازگردد و هیچگونه ضرورت و لزومی جز ضرورت درونی، خواست و انتخاب او را محدود نکند. او خود بیان آزادی خویش است.

هنگامیکه «اورستس» درنمایشنامهٔ «مگس‌ها» اثرسارتر روبسوی «ژوپیتر»فریادمی‌کشدکه «من نه‌سرورم نه بنده. من‌آزادی‌خویشم» چنین آزادی را بیان میدارد؛ آزادی بدون شرط که طنین‌آن قرن‌ها پیش‌نیز در شعر حافظ چنین منعکس شده است:

غلام همت آنم که زیر چرخ کبود
زهرچه رنگ تعلق پذیرد آزاد است

اما آزادی بدون شرط که گهگاه آرزوی بعضی هنرمندان بوده و نشانه‌ای از دلخواستگی است ، برای «انسان اجتماعی» امکان‌پذیر نیست . درجامعهٔ انسانی ضرورت و آزادی باهمند و نمیتوان آنها را از یکدیگر جدا ساخت . شناخت هنرمند نوعی شناخت اجتماعی است . در جریان زندگانی اجتماعی فرد نمیتواند تنها ملاك ارزشها باشد .

در جامعهٔ هرعصر ، سیر دوگانه‌ای دیده میشود : سیر عقب‌گراینده وکمال جوینده و این دوجریان همیشه باهمند. هنرمندان راستین جریان کمال یا بندهٔ اجتماعی را می‌بینند و برای واقعیت یافتن آن می‌کوشند. هنرمند، نابهنجاری موجودرامی‌بیند و ازفردای روشن سخن سازمی‌کند. او آنچه راکه فرومایه و ناپسند و نابهنجار است می‌کوبد و آنچه را که بهنجار و راستین است برمی‌گزیند .

اما سخن از فردای فرارسنده نباید به شکل انتزاعی و بی‌پایه و رؤیاآمیز بیان شود . هنرمند واقعی ریشه در زمین انسانی دارد و بر واقعیت متکی است . او ریشهٔ درد ورنج را می‌شکافد و آنرا بصحنهٔ شعر و داستان و نمایشنامه می‌آورد و بمردم هشدار میدهدکه زندگانی آنها چگونه است و چگونه میتواند باشد .

روی‌آوردن بسوی آیندهٔ نیك بمعنی فراموش کردن موقعیت موجود نیست . در بطن همهٔ هنرها چه کهنه چه نو، واقعیت زندگانی منعکس میشود. هنرمندی که زندگانی واقعی را تجربه نکرده باشد ، ناچار به‌شکل‌بندی و تزئین اثر « هنری » گرایش می‌یابد وکوششهای او تماماً صرف این

میشودکه فقدان تجربه و اندیشهٔ خود را در اعوجاج و کج و کولگی شکل اثر ، بمنظور تظاهر به نوجوئی و نوآفرینی بپوشاند . چنین فردی می‌کوشد با تخیل بیمارگونهٔ خود واقعیت رادگرگونه جلوه دهد . تخیل راستین هنرمند منعکس کنندهٔ واقعیت‌های پیچیده ومتنوع زندگانی اجتماعی است . تبلیغ آیندهٔ سعادت‌آمیز بدون درك لحظهٔ حال کاری است عبث . چنین آینده‌ای همچون تخیلات رمانتیك‌های منحط بی‌بنیاد است. چخوف می‌گوید :

« زمانی انسان بهتر خواهد شد که به او نشان دهند « اکنون » چگونه است . » .

تصویری راکه تخیل هنرمند ارائه میدهد منحصراً ارائه دهندهٔ اندیشهٔ ناب و واقعیت‌های سطحی نیست . این تصویر همهٔ صورزندگانی اجتماعی‌را دربرمی‌گیرد وجنبهٔ تعمیم می‌یابد . یعنی هنرمندویژگی‌های واقعی یا صور متضاد واقعیت را نشان میدهد .

نویسندهٔ معاصر ایتالیائی «اینیاتسیوسیلونه»[1] درکتاب «نان وشراب» که منعکس‌کنندهٔ مبارزهٔ مردم ایتالیا برضد فاشیسم موسولینی است تنها به مجسم‌کردن روحیات‌خودکه قهرمان اصلی‌کتاب است نمیپردازد بلکه پلیدترین و تابناك‌ترین چهره‌ها را بهمراه هم به نمایش می‌گذارد . قهرمان جوان‌کتاب « پیترو سپینا » جویای عدالت و آزادی است . وی در اوان جوانی در مدرسه‌ای مذهبی درس می‌خواند ولی چون‌گمشدهٔ خود را در آنجا نمی‌یابد به صف جنبش‌های مترقی می‌پیوندد . بارها به زندان می‌افتد ، از شهر و دیار آواره می‌گردد ، سرانجام به سرزمین

1 — Ignazio Silone .

زادگاه خویش باز می‌گردد و از نزدیك با واقعیت آشنا میشود. «سپینا» می‌بیندکه در صف آزادیخواهان نیزکسانی راه یافته‌اندکه جرأت روبرو شدن با واقعیت را ندارند و از این‌رو تصویرهای دروغینی از واقعیت ارائه داده‌اند:

« به اطاق خود باز می‌گردد . . . و دفترچه‌ای را که حاوی یادداشتهای دوران تبعید اوست بیرون می‌کشد . دوباره آن یادداشتها را می‌خواند وازجنبهٔ نظری وابهام‌آمیز بودن آنها متعجب و متأسف‌میشود. تمام این مطالب‌که از قول استادان و پیروان مکتب ایشان دربارهٔ مسئلهٔ روستائی نوشته شده‌است ، تمام این آمارها و این جدول‌های جامع که او تا بحال درلای‌آنهامی‌زیسته. همه وهمه‌چیزی بجزقرطاس بازی نبوده است . دهی‌که در این یادداشتها از آن بحث شده است ، در نظر اویك ده‌کاغذی جلوه می‌کندکه‌کوهها و تپه‌ها و باغها و چوپان‌ها و مزارع آن همه ازکاغذ است ، حوادث مهمی‌که درآنها یاد شده است ، اغلب‌حوادث و نبردها و پیروزیهای‌کاغذی هستند . گمراهی‌ها وکجرویهائی نیزکه در این یادداشتها علیه آنها اقدام شده است، کجروی‌ها وگمراهیهای کاغذی هستند ... او بخود می‌گوید :

در اینجا عاطل و باطل ماندن در بارهٔ واقعیت اجتماعی فلسفه بافتن هیچ‌کاری را از پیش نمیبرد و حتی موجب شناسائی عمیق‌تر آن واقعیت نیز نخواهد شد . برای درك واقعیت باید در داخل خودواقعیت بود . . . »[1] واقعیت را نمیتوان از خلال‌کتابها و آثار دیگران‌دریافت،

---

۱ ــ نان و شراب ــ ترجمهٔ محمد قاضی ــ ص ۲۰۲ ــ ۲۰۳ ــ تهران (تاریخ ندارد) .

برای این‌کار تجربه و مشاهدهٔ وسیع و دانش اجتماعی لازم است . باید دید هنرمند روبه‌کدام سو دارد و از چه چیز دفاع می‌کند ؟

اگر هنرمندی برای نشان دادن وضع موجود به‌گذشته سفرکند و برای‌ارائهٔ زشتی‌های موجود دورانی‌راکه‌بسی‌زیباتر از امروز بوده‌است ، مصور سازد ، او را به ارتجاع متهم نمیتوان کرد . شناخت هنری که همراه با دانش اجتماعی باشد و به پیشرفت و کمال معنوی انسان کمك کند ، شایستهٔ ستایش است .

مسئلهٔ مهم وحیاتی هنر این است‌که هنرمند چه موضوعی رابیان می‌کندونمایندهٔ چه‌تمایلی است ؟ دارندگان نظریهٔ غیرواقعی زیبانگری همیشه مخالف این نظر اصولی بوده‌اند وبویژه در دوران اخیر باشدت تمام با آن مخالفت کرده‌اند . از روزی که افلاطون گفت : « هنرمند مجذوب و اسیر خدایان است . » تا امروز ، ایده‌آلیست‌ها به سختی کوشیده‌اند ثابت کنند آگاهی و استعداد با یکدیگر رابطه‌ای ندارند و هنرمند وابستهٔ جهان‌نگری معینی نیست و لازمهٔ آفرینش هنری استقلال و آزادی تام و تمام هنرمند است . یکی از دستاویزهای این فیلسوفان‌مسئلهٔ«شهود» است‌که درقرن مافیلسوف ایتالیائی «بندتوکروچه» بویژه برآن تأکید بسیار کرده است . از دیدگاه او « شهود » راز ـ آفرینش هنری است و از اخلاق و منطق و ایمان و تحولات اجتماعی آزاد است .

زیبانگری مترقی در آفرینش هنری مدارکار را بر مشکل‌های اجتماعی می‌گذارد و هنر و زیبائی را از این دیدگاه مطالعه می‌کند . این نظر «کشف» و «شهود» هنری را امری رؤیا آمیز و مرموز نمیداند

و برآن است که با در نظرگرفتن تاریخ و اجتماع و سیر متکامل علم ، راز «زیبائی» و «هنر» را بیان کند .

مسائل زیبانگری را باید از دریچهٔ روابط و تحولات اجتماعی و تاریخی دید زیرا خود هنر و زیبائی نیز مسئله‌ای اجتماعی است و و بطور انتزاعی نمیتوان در این باره داوری کرد .

یکی از مسائل مهم زیبانگری مسئلهٔ «عشق» است که هرچند یك نکته بیش نیست از هرکه می‌شنویم نامکرر است .

ارنست هکل نیز در این باره که عشق سرچشمهٔ عالیترین صورت فعالیت بشری است بحث بسیار کرده است . او می‌نویسد :

« وسترمارك در «تاریخ زناشوئی انسانی »[1] نشان داده است که چگونه اشکال خشن و حیوانی زناشوئی وحشیان بتدریج بصورت لطیفتر احساسات روانی «همدردی» و «محبت» انسانی کمال یافت وسرانجام آنها را بمرحله‌ای عالیتر کشاند . عشق گرامی شمرده شد وبصورت غنی‌ترین سرچشمهٔ فعالیت معنوی بویژه در هنرهای پیکره‌ای و و موسیقی و شعر تجلی کرد . » .

همین کمال تدریجی دررشد احساس زیبائی نیز مشاهده‌پذیراست. عشق در معنی جدید کلمه احساسی است که محصول کل تکامل تاریخی نوع انسان بشمار می‌آید . اگر بگوئیم که احساسات و عواطف ژرف ، حس همدردی و محبت و اشکال دیگر فعالیت معنوی از ابتدا در نوع انسان وجودداشته است ، به خطارفته‌ایم . در دوران پیش از تاریخ عشق جنسی

1 — Westermark , History of Human marriage .

و احساسات وعواطفی‌که از آن سرچشمه می‌گیرد در نوع انسان‌موجود نبوده است .

ویل دورانت می‌نویسد :

« اقوام ابتدائی ظاهراً عشق‌را چندان زیاد نمی‌شناسند . درزبان آنان، به ندرت‌کلمه‌ای برای بیان آن پیدا میشود . محرك آنان به ازدواج آنچه ما عشق می‌نامیم نیست ، بلکه بیشتر میل به داشتن‌فرزند و غذای مرتب است . «لوبك» می‌گوید در یروبا Yoruba جشن‌ازدواج در میان بومیان با بی‌علاقگی هرچه تمامتر صورت می‌گیرد . مرد در گرفتن یك زن همانقدر فکر میکندکه در بریدن یك خوشهٔ‌گندم و از عشق و احساسات هرگز سخنی در میان نیست .

بعقیدهٔ‌نی‌چه«عشق داستانی» اختراع‌شاعران دوره‌گرد[1] «پروانس»[2] است. ولی بی‌شك آنجاکه‌تمدن بیشتر است یك « امرمعنوی » در محرك جنسی تولید نسل بسط و افزایش می‌یابد . یونانیان شعر عاشقانه را ، گرچه در راه غیرطبیعی آن باشد ، می‌شناختند و داستان‌های هزار و یکشب نشان میدهدکه سرودهای عاشقانه از قرون وسطی جلوتر بود ، ولی ترغیب عفت و پاکدامنی از طرف کلیسا که عشق را بعلت دور از دسترس بودن، جذابیت بخشید ، مایهٔ نضج غزل عاشقانه‌گردید . . .»[3] .

فردریك می‌گوید عشق جنسی فردی پیش از قرون وسطی وجود نداشت . بدون شك زیبائی‌بدنی ، محرمیت و تمایلات اجتماعی،آمیزش

---

1 – Troubadours

2 – Prouence

۳ ـ لذات فلسفه ـ همان ـ ص ۱۳۰ .

جنسی دو جنس مخالف را باعث آمد . اما این هنوز از عشق جنسی معمول بین مردم امروز بسی دور بود. در جهان قدیم ، زناشوئی‌عاشقانه تمایلی درونی نبود بلکه وظیفه‌ای بود اجتماعی . این امر بنیادزناشوئی نبودبلکه مکمل‌آن بود و دنبالهٔ‌آن‌بشمار می‌آمد . برای شاعررامشگر باستانی چون آناکرئون[1] عشق جنسی بمعنی امروز همانند جنس معشوق بی‌اهمیت‌بود.در روزگار قدیم مردان زن‌دار از آشکارکردن‌کوچکترین نشانهٔ عشق نسبت به زنانشان شرمسار میشدند . اما اگر زنانشان مورد تحقیر قرار می‌گرفتند مثل این بود که خودشان تحقیر شده باشند و می‌بایست از عهدهٔ آن برآیند . آنها زنانشان را چندان نمی‌نواختند و مهر خود را به جوانان زیباروی نثار می‌کردند .

عشق‌جنسی امروز ما و عواطف پیرو آن اساساً با « کشش‌جنسی » سادهٔ قدیم ، خدای عشق Eros کهن تفاوت‌دارد ؛ زیرا در مرحلهٔ‌نخست این عشق متضمن حقوق عاطفی متقابل زنان‌است‌که به این وسیله‌آنها را در مرتبه‌ای مساوی با مردان جای میدهد در حالیکه در روزگارخدای عشق (اروس)کسی خواستار آنان نیز نبود . دیگر اینکه عشق جنسی امروز میتواند آن اندازه شدید و با دوام باشدکه‌جدائی برای همسران سوگنامه‌ای بزرگ بشمار آید . مردم در میدان عشق حاضرند دل‌بدریا زنند و حتی جان خویش را برکف دست‌گیرند . چنین عشقی در مفهوم جدیدخودکلا ملاک‌های اخلاقی جدیدی راایجاب می‌کند. درروزگاران کهن ماجراهای عاشقانه فقط بیرون از محدودهٔ جامعهٔ رسمی و متمدن روی میداد ، فی‌المثل در میان چوپانان‌که‌شادیها و اندوه‌های قلبی‌آنها

1 – Anacreon .

بوسیلهٔ شاعرانی چون تئوکریتوس[1] ، مسچوس[2] ، لانگوس[3] (دافنیس و کلوئه)[4] و دیگران سروده شده است .

نخستین شکل عشق جنسی‌که همچون عاطفه و شوری در تاریخ جوامع بشری پدیدار شد و عالیترین انگیزهٔ جنسی بشمار آمد و دقیقاً مشخصهٔ ویژهٔ خود را دارا شد ، عشق شوالیه‌ها (سلحشوران) قرون وسطی بود . این عشق البته عشق زن و مردی‌که با هم زناشوئی کرده بودند و مهر سر و همسر نبود ، بلکه عشقی ممنوع بشمار می‌آمد . در میان شاعران پروانس رسم بودکه سروداین عشق راکه حکایت‌گرعشق‌بازی سلحشوران با زنان شوهردار بود بسرایند . شاعران این دوره ستایشگر عاشقانی از این دست‌بودند . قطعه شعرهای آلباز (سرودهای صبحگاهان)[5] گلهای شعر دوران پروانس است . در این قطعه‌هاشاعران به وصف سلحشورانی می‌پردازندکه به بستر محبوبهٔ خویش که زن مرد دیگری است رفته و شبی را در آنجا بسرآورده‌اند . بخش‌های شمالی فرانسه و آلمان نیز قالب این قطعه‌ها را بهمراه شیوهٔ عشق اخلاقی که نتیجهٔ آن بود پذیره شدند . جنبش رنسانس عشق را در صورت اشعار عاشقانهٔ غنائی پترارك وتراژدی عاشقانهٔ رمئو و ژولیت[6] شکسپیر میدید.

---

1 – Theocritus .

2 – Moschus .

3 – Longus .

4 – Daphnis et chloe .

5 – Albas , songs of the dawn .

6 – Romeo and Juliet .

رمئو وژولیت نمونهٔ کامل عشق متقابل زن و مرد را ارائه میدهد و در این عشق ، عاشق و معشوق برای وصل یکدیگر حاضرند دل بدریا زنند و در راه آن جان‌بازی کنند .

شکسپیر در نمایشنامهٔ «هملت» از زبان « لایرتیس» به « افیلیا » نیز ملاك عشقی از این دست راگوشزد می‌کند . لایرتیس چون می‌بیند خواهرش همرتبهٔ هملت نیست و از این رو امکان زناشوئی آنها کم است به «افیلیا» هشدار میدهدکه فریب وسوسه‌های هملت را نخورد و عنان «عشق» را آن‌قدر رها کندکه از دسترس « شهوت » بدور باشد . خود افیلیا وقتی هملت را افسرده می‌بیند (و البته از درك علت اساسی آن بی‌خبر است) و این را نشانهٔکم مهری شاهزاده نسبت بخود میداند ، هدایای‌او را پس میدهد و می‌گوید :

« چون حالا موضوع آن‌گفته‌ها ازمیان رفته است خواهش‌می‌کنم هدایا را از من پس بگیرید . (پردهٔ سوم ـ صحنهٔ اول) . . . »[1] و می‌بینیم‌که در این‌جا افیلیا درمیدان عشق خواهان تساوی و برابری با محبوب خویش است .

همانطور که بلینسکی می‌گوید جاذبهٔ نمایشنامهٔ رمئو و ژولیت وابستهٔ مفهوم عشق است وبهمین دلیل است‌که جملات عاشقانهٔشورانگیز بین عاشق و معشوق رد و بدل می‌گردد و همچون شعاع ستارگان سحری میدرخشد . گفتگوهای یکنفرهٔ رمئو یا ژولیت نه تنها منعکس کنندهٔ عشق هریك بدیگری‌است بلکه‌پیروزی و بیان‌مغرورانهٔعشق بعنوان‌عاطفه‌ای

---

۱ ـ هملت ـ ویلیام شکسپیر ـ ترجمهٔ مسعود فرزاد ـ ص ۱۱۳ ـ تهران ـ ۱۳۴۲ .

ملکوتی (عالیتر) نیز بشمار است.

زنان دورهٔ رنسانس مزهٔ عشق حقیقی را چشیدند، عشقی که متضمن مهر دو جانبه، برابری، آزادی، استقلال، احترام فردی و خلاصه همهٔ عواطفی بود که زنان یونانی خواب آنرا هم نمی‌دیدند. چنین عشقی در کتاب دون کیشوت[1] منعکس شده است. چوپانی به نام «کریزوستوم» عاشق دختر زیبای روستائی «مارسلا» نام میشود و چون به وصل معشوقه نمیرسد خودرا میکشد. دوستان جوان ناکام دور جسد او جمع شده‌اند (دن کیشوت و سانکو پانزا نیز در مراسم تدفین حضور دارند) و همگی دخترك زیبا را لعن و نفرین می‌کنند. ناگاه مارسلا به زیبائی و دلارائی تمام به حضار نزدیك میشود. «آمبرواز» دوست «کریزوستوم» از خشم بر دختر بانگ میزند و از اینکه وی با عاشق به بیدادگری رفتار کرده است سرزنشش می‌کند و او را «سوسمار وحشی» و «ماری زهرآگین» می‌خواند. مارسلای زیبا خطاب به «آمبرواز» می‌گوید:

«... خداوند عالم بقراری که شما می‌گوئید مرا زیبا آفریده و گویا این زیبائی بدرجه‌ای است که شما بی‌آنکه بتوانید مقاومت کنید مجذوب میشوید و مرا دوست میدارید، ضمناً در قبال محبتی که به من دارید ادعا می‌کنید که من نیز موظفم شما را دوست داشته باشم. من با هوش غریزی و خدادادی که دارم تشخیص میدهم که هرچه زیباست دوست داشتنی است، ولی نمیتوانم بفهمم چرا کسی که بخاطر زیبائی مورد محبت است، مجبور است کسی را که دوستش دارد، دوست داشته باشد و حال آنکه ممکن است کسی که زیبائی را دوست دارد، خودزشت باشد. بنابراین چون محتمل است که زشتی ایجاد

1 – Don Quixote.

نفرت و بیزاری کند شایسته نیست که بگوئیم: من ترا دوست‌میدارم چون زیبائی و تو نیز باید مرا دوست بداری گرچه زشت باشم ... عشق باید اختیاری باشد نه‌اجباری. مرا بخاطر آنکه زیبا آفریده شده‌ام نباید سرزنش کرد. حسن وجمال در وجود زنی که پارسا و پرهیزگاراست به‌آتشی میماندکه ازدسترس دوربماند وبه شمشیری شبیه است که در گوشه‌ای افتاده باشد... شرافت وتقوی زینت روح است، و تن بی‌آن دو ممکن است زیبا باشد ولی بهیچوجه نباید به‌نظر کسی زیبا جلوه کند. حال که‌دانستیم شرافت وتقوی ازملکاتی است که پیرایه وزیورجسم و روح بشمار میرود، چرا باید زنی که بخاطر زیبائی و جذبهٔ جسم مورد عشق و علاقه است برای ارضای امیال وهوسهای نفسانی مرد از زینت وزیور روح محروم شود ؟
من آزاد بدنیاآمده‌ام وبرای آنکه بتوانم زندگی آزاد و بی‌قیدوبندی داشته باشم، عزلت وانزوا در گوشهٔ بیابانها را برگزیده‌ام .جلیس وندیم من درختان سرسبز وخرم‌این کوهستان وآئینهٔ من‌آب‌روشن و زلال این رودخانه‌هاست ، و من درد دل خود را بااین درختان می‌گویم وحسن و جمال خودرا به این نهرها مینمایم . من آتشی هستم که از دسترس بدورم‌وشمشیری که بگوشه‌ای پرتاب شده‌ام. من کسانی‌راکه بیك‌نظرعاشق وگرفتارم شده‌اند باسخنی چند ازاشتباه بیرون‌آورده وآب پاکی روی دستشان ریخته‌ام ... »

مارسلا سخن خود را تمام می‌کند و در انبوه درختان جنگلی که دامنهٔ کوهستان را پوشانده‌اند فرومیرود. عاشقان وی می‌خواهند سردر پی اوگذارند ولی در این هنگام دون‌کیشوت شمشیر می‌کشد وبا فریادهای شمرده بانك برمی‌آورد : « هیچکس حق ندارد سر در پی مارسل زیبا گذارد . . . بجای آنکه سر در پی اوگذارند و تعقیبش کنند حق این است که او از طرف همهٔ جان‌های پاك و شرافتمندی که در این جهان

سکنی دارند مورد تعظیم و تکریم و ستایش قرارگیرد . . . »[1] .

سخن مارسلا حاوی کل قانون عشقی است که مردمان دورهٔ رنسانس آن را باور داشتند. زنی که تمام تعصب‌های قرون وسطائی را که سبب بردگی روح و جسم میشود بدور میریزد و اعلام میکند عشق عاطفه‌ای است ناب و نجیبانه . و این امر در جائی امکان دارد که زن و مرد برابر باشند .در چنین وضعی عشق و طلب همسانند و بدون برابری زن و مرد چنین عشقی ممکن نیست . همانطور که مارسلا تأکید می‌کند در این عشق باید زن (معشوقه) به میل خود، مرد (عاشق) را برگزیند و مرد نیز همچنین ، رابطهٔ بین زن و مرد باید رابطه‌ای پاك و نجیبانه باشد تا نام عشق را بسزد. شرافت و تقوی لازمهٔ عشق و زیور جسم و روح است .

پس در دوران جدید عشق ملاك دیگری یافته است . سخن گفتن در بارهٔ عشق بدون ملاك اخلاقی ، انکار مفاد عظیم معنوی آن است . هنگامیکه دن کیشوت می‌گوید : همهٔ جان‌های پاك و شرافتمند باید مارسلا را تعظیم و ستایش کنند او تنها زیبائی بدنی دخترك را در نظر ندارد بلکه زیبائی روحی دختر زیبا نیز مورد نظر اوست . و نیز او بحق معتقد است که زیبائی روحی شایستهٔ ستایش بیشتری است تا زیبائی بدنی زیرا « ملکات اخلاقی بر زیبائی جسم می‌افزاید » :

احساس ژرف عاشقانه و ملاك اخلاقی ، برابرها و نابرابرهای روحی ، مفهوم‌های اخلاقی و زیبائی... همه نشان دهندهٔ مرحلهٔ جدیدی از

۱ـ دون کیشوت ـ سروانتس ـ ترجمهٔ محمد قاضی ـ ص ۱۲۶ـ۱۲۷ـ۱۲۸ـ تهران ـ ۱۳۳۵.

تاریخ است و این مرحله‌ایست که دوران فئودالیسم را پشت سر نهاده است .

اما اشتباه است تصورکنیم‌که عشق در این دوران کاملا از شایبهٔ سودجوئی وشرارت رها شده باشد . پس از رشد صنعت ، باز چهرهٔ شوم آلایش‌ها وناپاکی‌ها نمودارمیشود، بی‌وفائی و خیانت، روسپیگری آشکار و نهانی‌جهانگیرمی‌گردد ؛ ودریك زمان هم شدت عشق و آتش آن‌بیشتر میشود و هم رسوائی و خیانت حاصل از آن . بویژه در زمینهٔعشق‌هائی که عقد و پیمان زناشوئی آنرا بهم پیوند نمیدهد چهرهٔ شهوت جلوه‌گر می‌گردد . غریزهٔ جنسی محرك بنیادی این عشق است . و آثار این رویدادها را دردخترعموبت بالزاك[1] وبل‌امی «موپاسان[2]» ، وداستانها و نمایشنامه‌ها و فیلمهای بسیار دیگر میتوان دید .

هنر جدید نیز می‌کوشد به ترسیم چنین « عشقی » بپردازد . در قرن‌های پانزدهم و شانزدهم در اروپا بویژه در فرانسه زنان زیبا مایهٔ غرور دستگاههای اشرافی هستند . قدرت آنها در رام کردن « مردان سرکش » وحتی در دخالت درادارهٔ امورکشور باورنکردنی است.جوانان برای‌راه یافتن به میدان قدرت ومقام ، بدامان بلند آنان چنگ‌میزنند. ویژگی روحی این زنان را « باباوترن» بالزاك چنین شرح میدهد :

« زن هم به شخصی‌که قوی‌تر است بیشتر دل می‌بندد ، ولو بیم‌آن برودکه این قوت او را خردکند ، و آن وقت است‌که در مواقعی‌که این قدرت را احساس می‌کند ، خوشحال‌تر و زیباتر جلوه می‌کند . . .

---

1 – Balzac , La Cousine Bette .

2 – Maupassant , Bel Ami .

شما زنهائی را می‌بینیدکه حقوق سالیانهٔ شوهرشان شش هزار فرانك‌است درصورتیکه‌خرج‌آرایش‌آنها بیش از ده‌هزار فرانك‌میباشد... شما زنهائی را می‌بینیدکه به فحشا تن در میدهند تا درکالسکهٔ پسریکی از اعیان بتوانند در جادهٔ وسطی میدان اسب‌دوانی « لونشان » به تفریح بپردازند . . . »[1].

اوژن دو راستینیاك قهرمان داستان نیز به خانهٔ زنان زیبا و با نفوذ میرود تا در جامعه محلی‌که هدف اوست بیابد. دیگر تقوی زیورزیبائی نیست‌بلکه مانع جلوه‌گری اوست .

پیش از فروید «شوپنهاور» و «نی‌چه» در اهمیت‌کشش‌های درونی تأکید بسیارکردند . نی‌چه می‌گفت : « هنری عالی است که به هیجان جنسی مربوط باشد . هیجان جنسی محترم‌ترین و اولین شکل جذبه است . »

فروید وپیروان اوغالب فعالیت‌های‌هنری ومعنوی را به‌محرك‌های زیستی نسبت دادند و گفتند : «عشق بمعنای اولیهٔ این واژه همان‌سرشت (غریزه) حیوانی است که بوسیلهٔ مغز که ارکان روح است رهبری شده است. . . عشق نه برترین حد جولان‌های روح و نه پست‌ترین‌نمود مشخصات‌پیکر است. برانگیزندهٔ عشق همان غریزهٔ نیاکانی **Ancestral**

---

۱ ـ باباگوریو ـ بالزاك ـ ترجمه ادوارد ژوزف ـ ص ۱۴۹ ـ تهران ـ ۱۳۴۱ .

ماست‌که زیر تأثیر نجیب‌ترین احساسات روحانی ، یعنی تمایلات یك فرد بشر به فرد دیگر هدایت می‌شود . قلمرو عشق نه آسمان است نه جهنم بلکه پهنهٔ زمین، یعنی جائی است‌که ما می‌خواهیم در آن ساکن باشیم . . . »[1] .

چنین نظریه‌ای الهام بخش داستانهای عاشقانه تحلیلی بسیار شد و کسانی چون اشتفان زوایك ، و آرتور شنیتسلرو آندره‌ژید و د. اچ . لارنس به یاری داستان‌های‌خویش کوشیدند تارموز آنرا کشف کنند و عده‌ای از اینان نیز عشق به همجنس را مجاز شمردند و بوصف آن پرداختند . (فی المثل ژید « در سکه‌سازان » و « ایمورالیست » خود چنین‌کرده است) .

با رشد هنر جدید بوسیلهٔ رضایت عمومی، مفهوم عشق منشی‌ابدی بخود گرفت و سرچشمهٔ بسیاری از داستانها ، شعرها ، نمایشنامه‌ها ، ونقاشی‌ها شد . درآثار بعضی نویسندگان عشق موجب زیبائی درونی و لطف بیشتری‌گردید .

پوشکین‌شاعر روس‌اشعار بسیار در این باره سروده است. بلینسکی می‌گوید اشعار عاشقانهٔ پوشکین ترکیبی ازگرمی عاطفی انسانی وپیرایه‌های هنری لذت‌بخش است . اوخوبرویان را با زیور هنر خویش‌آراسته است . احساس عاشقانهٔ اشعار بزمی پوشکین نجیبانه ، مؤدبانه و در عین حال ژرف است . عواطف دوستی و عشق او را هدایت‌می‌کند وخاستگاه اصلی تمام شادیها و اندوه‌های او میشود . حتی اندوه او در عشق هرچه عمیق‌تر باشد،همیشه روشن وشفاف است و جان رنجور و قلب مجروحش

---

۱ ـ زیست یا زندگی ـ دکتر محمود هومن ـ تهران ـ ۱۳۲۳ .

را التیام میدهد .

سخن از عشق پاك بمیان آمد. آیا در اینجا میتوان ازشعر شاعران پارسی صرفنظر کرد ؟ شاعرانی که عشق را با «هرزه سودای» کشش جنسی تفاوت گذارده و دورگردون را از موج عشق دانسته‌اند ؟

سعدی وحافظ ومولوی دروصف سخن عشق (هرچند آنرا ورای حد تقریر دانسته‌اند) هم زیبائی مادی را در نظرداشته‌اند و هم زیبائی معنوی را . گاهی معشوقهٔ اینان از خون و پوست و گوشت ترکیب شده و گاه از فرط لطافت،صورتی اثیری و فرشته‌وش بخود گرفته . عارفان و شاعران ما از راه عشق بدنی به‌عشق معنوی و سپس به خاستگاه این‌عشق (خدا) رسیده‌اند .

شعر حافظ اعترافنامهٔ مردی است تشنهٔ آزادی روح و جسم . او می‌خواهد همه چیزها را بدقت ببیند و همهٔ شورها را باتن و جان خود حس‌کند و ارزش آنها را در جهانی که بطور مدام در حال فروریزی است معین سازد و هرگاه موفق میشود به برکت «عشق» جهان را سرشار از معنی میسازد و هفت‌گنبد آسمان را از صدای سخن عشق سرشار می‌یابد . او جاودانه رنج میبرد ولی جاودانه نیز بسوی زیبائی و عشق درحرکت است :

مراد ما زتماشای باغ عالم چیست ؟

بدست‌مردم‌چشم از رخ توگل‌چیدن

حافظ را میتوان بنیادگذار دین عشق دانست . در آئین او تا هر چیزی رنگ مهر و عشق به خود نگیرد شایستهٔ دلبستن نیست . حافظ به نور عشق‌که یکی از خصایص شخصیت او بوده بمرتبه‌ای بس بزرگ رسیده و در همه‌جا بواسطهٔ آن «نور» بر جهان غلبه‌کرده و حتی بگفتهٔ خویش روی شاهد غیب (به‌زبان امروز ادراك ارزش‌های عالی) را دیده است :

به نور عشق توان دید روی شاهد غیب
که نور دیدهٔ عاشق زقاف تا قاف است

حافظ شیوهٔ غزل‌را برای آن اختیار کرده‌است‌که اصول دین‌عشق است . دینی‌که مهر یار به او تلقین‌کرده است :

آنکه در طرز غزل نکته به حافظ آموخت
یار شیرین سخن نادره گفتار من است

و دیگر اینکه غزل شیرین‌ترین سبکی است که قالب‌های شعر پارسی بخود دیده است و همه‌کس آن را به سادگی می‌خواند . « ظاهراً نخستین فرد ایرانی‌که به‌سبك غزل بسیار شعر سروده سنائی (۵۴۵هجری مرده) است‌که غزل را در تصوف و عرفان بکار برد و به این طریق روش تازه‌ای بوجود آوردکه بسیاری دنبال‌کردند . . . »[1] .

حافظ نه تنها پیدایش انسان بلکه پیدایش جهان را وابسته و انگیختهٔ «عشق» میداند و با فصیح‌ترین بیان می‌گوید «عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد . . » جهان از دیدگاه او ساختهٔ عشق و آتش‌عشق است و همهٔ ذرات عالم در جنبش وکشش وکوشش درآمده‌اند و شب و

---

۱ ـ میراث ایران ـ ص ۳۳۶ .

روز سرگردانند و بدنبال محبوب می‌گردند .

مراتب عشق از دیدگاه حافظ متنوع است. این عشق ازدلبستگی به‌ماهرویان وزیبائی‌های‌طبیعت آغاز میشود و در مراحل عرفانی به‌عشقی میرسدکه نام آن نه لب لعل و خط زنگاری است .

صوفیان متشرع و زاهدکه رنگ و قشر را دیده و به ادراک‌معنی نرسیده‌اند، در زندگانی خویش بادستگاه‌ها وعقاید رسمی سازش‌کرده‌اند و همگی در حوزهٔ تصوف زاهدانه باقی مانده‌اند . حال آنکه صوفیان و عارفان راستین برضد طرز تفکر رسمی قیام‌کرده و عشق را برتر از زهد و عبادت دانسته‌اند .

گویا پیشرو این شیوه « ابوسعید ابوالخیر » است که اندیشه‌های عارفانه و عشق‌انگیز را بصورت شعر بیان‌کرد و پس از او سنائی‌غزنوی این شیوه را وسعت داد . فریدالدین عطار نیشابوری نیز به شمول این گونه شعرهاکمك‌بسیارکرد .

«عزالدین‌محمود» صوفی‌زاهد ازکسانی است‌که در مراتب عرفانی آداب شریعت را واجب می‌داند و در کتاب خود « مصباح الهدایه » می‌نویسد :

«. . . و اقوال‌وافعال‌صوفی همه موزون بود بمیزان شرع. . . »[1]

حال آنکه عارفان عاشق، استغراق در زیبائی معشوق را برای رسیدن به مقامات عالی عرفانی‌کافی دانسته است و چون مولوی‌گفته‌اند:

مذهب عاشق ز مذهب‌ها جداست عاشقان را مذهب و ملت خداست

---

۱ ـ مصباح الهدایه و مفتاح الکفایه ـ با مقدمه جلال همائی ـص۳۵۶ تهران .

با دوعالم عشق را بیگانگی‌است واندر اوهفتاد ودو دیوانگی است

شاعران عارف ایرانی البته‌کشش جنسی و زیبائی بدنی را نیز ستوده‌اند و تا آنجاکه این زیبائی به‌کمال انسانی‌کمك می‌کرده است ، جانبش را پاس داشته‌اند. در شعر عرفانی ما، مرتبهٔ عشق از کششُ سادهٔ زیستی درگذشته و با حقیقت همخانه شده است .

عشق همراه با ملاك‌اخلاقی،خاستگاه اشعار شورانگیز وداستان - های مؤثر قرن‌های شانزدهم و هفدهم و هیجدهم اروپا بود و تصویرهای بیشمار انسانی آنرا در آثار شاتوبریان - لامارتین - گوته . . . می‌بینیم اما در این دیار عشق شهوانی‌که همراه با پست‌ترین محرك‌های غریزی است نیز جلوهٔ بسیار داشته است .

در دوران جدید عشق به چنگ سرمایه و پول افتاد . نیروی‌پول میتوانست آنرا بخرد و بفروشد و به نهایت فساد بکشاند ، بالزاك . زولا، موپاسان، ویکتورمارگریت(نویسندهٔرمان‌لاگارسن)، وکوپرین ... به وصف صحنه‌های تکان‌دهنده ودلخراش پرداختند که درمقام مقایسه با واقعیت‌باهمهٔ اغراقی‌که در نوشتن‌آنها بکاررفته بود بازرنگ می‌باخت . داستان‌هائی چون: شکوه و بیچارگی فواحش[1]، نانا[2] وپرتگاه[3] بخشی‌از مجموعه‌ای بودندکه‌به‌آشکارساختن صحنه‌های عریان وزشت شهوت طلبی

1 - Splendeurs et miseres des courtisanes .
2 – Nana .
3 – The pit .

پرداختند. در این آثار می بینیم که پول چگونه زنان را به روسپیگری و مردان را به رذالت سوق میدهد و آنها را زیر دندانه‌های چرخ خود خرد می کند. درجوامع فاسد که پول ملاك همه چیز است، آنچه زیبا، انسانی و پاك است زیر گام ثروت لگدمال می گردد.

بودلر شاعر فرانسوی که همه‌چیز را برنگ تیره‌ای میدید و در زندگانی با تشویش و رنج مدام دست به‌گریبان بود، از اینکه میدید «زیبائی» به‌زیرگامهای مبتذل پول درهم‌کوبیده و خرد میشود رنج‌میبرد و چون هدفی اجتماعی پیش روی نداشت برضد قواعد اجتماعی عصیان می‌کرد و باطنزمی‌گفت:

زن شرعی خود را چون‌حیوانی به‌زنجیر کشیده و او را درروزهای هفته بازار درکوی و برزن‌های حومه می گرداند و به‌مردم نشانش می‌دهد، البته‌با اجازهٔ حکام محکمه . . . »[1]

بودلر در زیبائی زن، رمزی درك نشدنی می‌بیند ودربرابر آن به حیرت می‌افتد. «بودلر هم از زن بیزاراست وهم اورا می‌پرستد، هم از او می‌ترسد وهم به‌او پناه میبرد. درجائی او را وحشت آور، حریص، مبتذل وشهوت پرست‌می‌خواند ودرجای دیگراو را به‌لحن آرزومندی می‌ستاید درنوشته های او زن به یکی از این دوصورت جلوه می‌کند: صنم یا ماده سگ. لوك دوکون دراین باره می‌نویسد: بودلردربرابرزن یا باید به‌زانو درافتد ویاتازیانه دردست داشته باشد، اورا امکان توافق دیگری نیست». [2]

---

۱ ـ ملال پاریس ـ شارل بودلر ـ ترجمهٔ دکتر محمدعلی اسلامی‌ندوشن ص ۲۵ ـ تهران ۱۳۴۱.

۲ـ ملال پاریس ـ همان ـ ص ۳۵ (مقدمه)

در داستانهای د .اچ لارنس، هنری میلر عشق ازپیرایه‌های‌معنوی خود عریان شده و به صورت کشش غریزی صرف درآمده است . اما در همان زمان درکشورهای اروپائی وامریکائی داستان نویسانی پیدا شده‌اند که عشق‌را درهالهٔ معنویتی انسانی ویا تحولی‌اجتماعی مطالعه‌کرده‌اند . همینگوی در داستان « زنگها برای که بصدا درمیآید ؟ » قهرمان کتاب را باچنین عشقی روبرو میسازد: عشقی که پیوند دهندهٔ روابط انسانها با یکدیگر ومحرکی برای بهترزیستن است .

احساسات وعواطف ، کشش‌های روحی وملاك اخلاقی بارشد عشق کاملتر میشود ونقش مهمی‌راکه‌عشق درحوزهٔ اخلاق وزیبانگری داشته و دارد به تأکید تمام بازمی‌گوید. بنیادی‌ترین مفهوم جدید عشق این‌است که به انسان کمك کند تابمرتبه‌ای عالیتر برسد و دراین رهگذر بتواند احساسات وعواطف خود را رنگ عالی اخلاقی و برادری ومهر بخشد و نسبت بدیگران طوری رفتار کند که ترجمان مرتبهٔ بشری او باشد . تاریخ هنرمترقی معاصر نشان میدهدکه انسان بسوی این هدف درحرکت است ودیر یا زود به‌آن دست خواهد یافت .

اکنون به موضوع درك طبیعت میرسیم . طبیعت بازیبائی خویش همیشه منبع‌الهام وکارمردمان بوده‌است. انسان به مدد دست سازندهٔ خود (دست مغزبیرونی است. کانت) در طبیعت دست برده وبکمك کار خلاق خویش آنرا دگرگون ساخته است . انسان از دیدگاه زیست شناسی بیش

از سایر حیوانات رشد کرده است وبویژه مغز وسلسهٔ اعصاب او از همهٔ حیوانات کاملتر است . جولیان هاکسلی زیست شناس انگلیسی دربارهٔ پیشرفت انسان می‌گوید :

« انسان دارای نیروی فوق‌العاده‌ای است که میتواند محیط خودرا کنترل کند و بهتر از حیوانات و در عین حال بطور مستقل و مجزا در آن بزید» .

انسان باکار آفرینندهٔ خویش توانست پیرامون خویش رادگرگون کند و طبیعت را مجبور سازد که نیازهای او را برآورد . در دوران کهن، نیروهای طبیعت دشمن انسان پنداشته می‌شد ولی پس‌از پیدایش صنعت و زیاد شدن امکان های مادی، طبیعت بنظر انسان زیبا و دوست داشتنی آمد واز این رو«رابله» نویسندهٔ فرانسوی میگفت :«انسان را به طبیعت واگذارید » .

پیشرفت‌های مادی وصنعتی، تضادجامعه‌های بورژوازی را سریع‌تر و آشکارتر ساخت ونبردهای خانمان برانداز کشورهائی‌که با هم رقابت اقتصادی داشتند به هرج ومرج اجتماعی کمك کرد. رمانتیك‌ها که تاب روبرو شدن باواقعیت های زشت اجتماع را درخود نمیدیدند، آرزومند سفر به دیار رؤیا آمیز وزیبای گذشته شدند وطبیعت را منبع‌الهام خود شناختند. طبیعت‌گرائی دوران جدید مرهون جاذبهٔ داستانها ونوشته‌های ژان ژاك روسو است که فکر باز گشت به طبیعت را در فرانسه تبلیغ میکرد . بازگشت به طبیعت هنگامی است که انسان از جامعه خیری ندیده وبه گفتهٔ روسو در دام مقررات فاسد کنندهٔ اجتماع اسیرشده‌است. اندیشه‌های روسو و رومانتیك‌های پس‌از او واکنش فشارها ونابسامانیهای

اجتماعات قرن شانزدهم وهفدهم است .

تصویری که روسو از بشر ابتدائی «حیوان طبیعی» دارد تصوری انتزاعی وضد تاریخی است . او در رسالهٔ «گفتگو دربارهٔ دانش وهنرها» چهره‌ای ضد علمی بخود می‌گیرد وعلم را برای انسان زیانبخش میداند وانسان خردمند ودانشمند را حیوانی فاسد می‌شناسد. در دوران «روسو» نظریهٔ پیشرفت انسان‌را همه‌جا پذیرفته بودند اما روسو که تاب فساد جامعهٔ عصر خود رانداشت«وحشیان امریکاراکه هرگز ندیده بود برپاریسیان‌خونخوار که‌اعصابش‌را رنج میدادند، برتری مینهاد. ازدیدگاه‌اوتفکر، نوعی تباهی وانحطاط است وبهمین جهت عصر طلائی زمانهای گذشته را که نمودار بهشت عدن وهبوط آدم بود می‌ستود».[1]

اما در همین دوران فیلسوف دیگری بود که موافق خرد وبانظر «روسو» مخالف بود . ولتر پیشگوی دلیر پیشرفت وآزادی انسانی، نظر روسو را زیانبخش خواند وبه طنز دربارهٔ رسالهٔ گفتگو در بارهٔ دانش و وهنرها» به او چنین نوشت :

«رسالهٔ‌شما بحدی قانع کننده بود که مرا مایل کرد به حالت‌اولیه باز گردم ودراطاق چهار دست وپا راه بروم» .

روسو دربارهٔ «انسان طبیعی» خویش درکتاب «دربارهٔ منشاء عدم مساوات» مینویسد :

«این انسان طبیعی عریان‌و برهنه درجنگل‌ها می‌گردد ، نه حرفه وصنعتی دارد، نه حرفی میزند ونه خانه‌ای دارد ، نه جنگی می‌کند ونه باکسی‌ارتباط دارد. ونه به‌همنوعانش‌محتاج‌است، همانطوری‌که هیچ‌میلی

۱ــ لذات فلسفه ــ همان ــ ص ۲۹۴

به نابود کردن آنها ندارد وشاید هم هیچیك را انفراداً نمی‌شناسد . کمتر دستخوش امیال وشهوات است‌وخود احتیاج خویش‌را برطرف میسازد ... تنها لذتی‌که درجهان می‌شناسد عبارت است از غذا ، یك جنس ماده و تنها آلامی که از آنها بیمناك است الم وگرسنگی است» .

از دیدگاه روسو چون انسان میتواند به اختراع ابزار دست زند از نظر مادی پیش رفته ودر نتیجه بدام اجتماع افتاده : « ازهمین حس اختراع است که تمام ترقیات منحوس ماکه منشاء آلام ماهستند ناشی میشود» .

روسو دربرابر انسان اجتماعی ، انسان طبیعی را قرار میدهد که بنظر او خوشبخت‌تر واصیل‌تر است ومی‌گوید :

«طبیعت‌انسان‌را نیك‌خلق‌کرده ولی جامعه اورا شریرتربیت نموده است. طبیعت انسان را آزادآفریده ولی جامعه‌او را بنده‌گردانیده است. طبیعت انسان را خوشبخت ایجاد کرده ولی جامعه او را بدبخت نموده است . . . »[1] آیا براستی چنین است؟

روسوکه یارای درك تناقضات جامعهٔ عصرخود را نداشت، نتوانست راه بیرون شدن‌از دستگاه منحوس سرمایه و پول پرستی جامعه‌های‌جدید را نشان دهد،در نتیجه به طبیعت پناه برد و به تصور انسان خوشبخت و نجیب طبیعی دل خوش داشت .

پژوهندگان مترقی نشان داده‌اندکه انسان در جامعه‌ای‌که از قید تضادهای‌ویرانگر نجات یافته باشد میتواند خوشبخت و آزاد زیست‌کند. کار،کلید اصلی تاریخ انسان است و انسان بمدد آن از حالت وحشیگری

---

۱ ـ امیل ـ ترجمهٔ غلامحسین زیرك‌زاده ـ (مقدمه) تهران ـ ۱۳۴۸ .

بیرون آمده و به‌مرتبه‌های کاملتر دست یافته‌است . تاریخ نانوشته و نوشته شده نشان میدهد که‌عواطف انسان نیز دارای تاریخ است. این پژوهش نشان میدهدکه عواطف انسانی خود بخود و یکمرتبه بوجود نیامده . ظهور وتکامل عواطف انسانی در دوره‌های متفاوت ، وابستهٔ فعالیت‌واقعی انسان و جامعه است .

غنای عواطف انسانی مربوط به فرهنگ بشری است . انسان همانطورکه فیلسوفان قرن هفدهم و هیجدهم از جمله روسو می‌پنداشتند موجودی انتزاعی نیست‌که تنها در جنگل‌ها بگردد وبادیگران‌رابطه‌ای نداشته باشد . همهٔ حیوانات دارای چشم هستند ولی فقط انسان است که زیبائی واقعی‌کار وفرهنگ را درك می‌کند . همهٔ حیوانات‌گوش‌دارند ولی تنهاگوش انسان است‌که‌به لطائف موسیقی پی میبرد . تکامل‌موسیقی و ادبیات و رشد عواطف انسان وابستهٔ جامعه و فرهنگ است . انسان امروز نیز طبیعت را زیبا میداند و تنوعات و اشکال گونه‌گون آنرا می‌ستاید و از آن شادمانه بهره میبرد و آنرا در نقاشی و موسیقی و شعر و فیلم و هنرهای پیکره‌ای نشان میدهد . آثار بشر ابتدائی به بیان‌وکشف زیبائی‌های طبیعت نمی‌پردازد . آنها از این زیبائی‌ها لذت نمیبردند . بلکه از نیروهای طبیعت می‌هراسیدند . پلخانف‌این موضوع را یکی از رمزهای دوران پیش از تاریخ میداند .

جستجو در بارهٔ عشق به طبیعت، در قلمرو معنوی انسان ابتدائی بی‌فایده است زیرا در این دوران هنوز احساس انسانی بطور تاریخی پدیدار نشده است . انسان ابتدائی‌که تازه شناسائی خود و پیرامونش راآغازکرده بود وبرآن بودکه طبیعت را بشناسد، کمتر به راز زیبائی‌آن

پی میبرد . او طبیعت راکلی یگانه می‌دید و صفات انسانی خود را به او می‌بخشید . نخستین مفهوم سادهٔ جهان‌شناسی نتیجهٔ کوششی بود که انسان برای یافتن و تعیین‌کردن موقعیت خود در جهان بکار میبرد . او درپشت پردهٔ نمودهای مغشوش طبیعت ، وجود یك قانون‌گذار یاقانون‌گذارانی راقطعی فرض می‌کرد. آثار این تصورات درکتاب « کارها و روزها » اثر هزیود و « ایلیاد »اثر «همر» انعکاس یافته است .

در دوران انسان ابتدائی، درك زیبائی طبیعت و ستایش آن‌وجود نداشت . کسانی‌که برخلاف این نظر اندیشه می‌کنند آنهائی هستندکه می‌خواهند مشخصات انسان جدید را به انسان ابتدائی نسبت دهند ، و فراموش می‌کنندکه فرآورده‌های معنوی و مادی دوران‌های تاریخی با هم تفاوت آشکار دارد .

نمونهٔ این نظر راکه بر بنیاد اشتباه تاریخی استوار شده میتوان درکتاب « نقاشی‌های روی دیوار غارهای پیش از تاریخ » پروفسور ماکس رافائل[1] دید . او در این اعتقاد پای می‌فشارد که آثار انسان پله‌اولیتیك اساساً مشابه آثار هنری امروز است وانسان آن دوره از نظر بنیادی با انسان امروزی تفاوتی ندارد .

مشابه‌چنین نظری رادرکتاب «پیش از تاریخ» نوشتهٔ گابریل‌وآدرین دومورتیله و « تاریخ عمومی هنر پیکره‌ای » نوشتهٔ سولومن رینناش[2] و

---

1 – Max Raphael , prehistoric cave paintings .

2 – Solomon Reinach , Histoire générale des Art plastiques .

«عصرحجرقدیم» نوشتهٔ میلز بورکیت[1] و کتابهای هوگو ابرمایر[2] وهربرت کوهن[3] وآثار بسیاری از این قبیل میتوان یافت .

یونانیان قدیم هنگامی که‌می‌گفتند خدایان،زادگان ترس‌هستند، برحق بودند . در معبدخدایان‌که آفریدهٔ تصورات خرافی وحشیان بود، تشخیص تجسم عناصرگونه‌گون طبیعت آسان است . انسان این پیکره‌ها را میساخت و اجزاء آنها را از طبیعت وام می‌گرفت و پرستش آنها عنصر بنیادی ادیان ابتدائی بود . خدایان بشر ابتدائی بهیچوجه همچون آپولوی زیبا و زئوس شکوهمند نبودند و لطافت زنانهٔ افرودیت را نداشتند .

شخصیت انسانی بخشیدن به طبیعت و زیبا دیدن آن بهنگامی پدید آمدکه عشق به‌طبیعت در انسان پدیدار شد ؛ یعنی روزی‌که‌انسان دیگر از طبیعت نمی‌ترسید وباکار خویش «احساس انسانی برای‌طبیعت» را بوجود آورد و بهمراه آن حس طبیعی انسان برای درك زیبائی‌ها قوت‌گرفت . انسان بدوران تاریخ‌گام نهاد و برتر از همهٔ حیوانات شد، برضعف بدنی چیره‌گردید و برطبیعت نیزمسلط شد . بعبارت دیگر بندهٔ دیروز طبیعت سرور امروز او شد . درونی‌ترین راز و قانون و زیبائی ابدی و فناناپذیر او را شناخت و برآن شدکه به‌گفتهٔ سوفوکل « درمان بسیاری از دردهائی راکه بی‌درمان بنظر میرسد » پیداکند .

سوفوکل نمایشنامه‌نویس یونان باستان در نمایشنامهٔ آنتیگن در

---

1 – Miles Burkitt , The old stone age .
2 - Hugo Obermaier .
3 - Herbert kühn .

ستایش انسان وکار او چنین می‌گوید :

« طبیعت سرشار ازعجائب است ✡ اما انسان شاهکار این طبیعت است ✡ آنسوتر از سپیدی دریاها ✡ بادبان به توفان‌های تیز رو می‌سپارد ✡ خویشتن را به جنبش پرجوش امواج خروشان میزند ✡ و از گردابها می‌گذرد ✡ بزرگترین ربةالنوع جهان ✡ زمین جاویدان پایان ناپذیر و خستگی ناپذیر را ✡ سال به‌سال با رفت وآمدگاوها ✡ و گاو آهن‌ها ✡ می‌فرساید و بارور می‌کند ✡ او برحیوانات آزاد کوهستان‌ها غلبه می‌کند ✡ و آنان را به خدمت خود در می‌آورد ✡ سخن و نظام شهر از اوست ✡ در آینده‌ای که بسوی آن می‌شتابد ✡ خطرها را پیش بینی می‌کند ✡ انسان سرچشمهٔ هستی و نیستی است ✡ تنها در برابر مرگ زبون است ✡ و از آن گریزی ندارد ✡ با وجود این ✡ شفای بسی از دردهائی را که بیدرمان بنظر میرسد ✡ یافته است . . . »[1] .

برای اینکه انسان به این مرتبه رسد و از حد حیوان فراتر برود هزاران سال‌کوشیده است ، طبیعت خشن و دشمن‌کیش را تغییر داده و همگام با آن طبیعت وحشی خود را نیز بهتر و کامل‌تر کرده است . احساس انسان در بارهٔ طبیعت بمرور عوض شده و بصورت درك طبیعی انسان امروز در آمده است و این حس طبیعی هرچند هدیهٔ طبیعت‌است تاریخ‌کار و فرهنگ او آنرا زیور بسته . « حیوانات نیز آثاری بوجود

---

۱ ـ آنتیگن ـ سوفوکل ـ ترجمه : م بهیار ـ ص ۴۶ و ۴۷ ـ تهران ۱۳۳۴ .

آورده‌اند . پرندگان آشیانه ساخته‌اند ، سگ آبی ماهرانه خانه‌ای‌از چوب ساخته تادرزیر آب و روی زمین بازندگانی سازگار شود ،موریانه خانهٔ‌چندطبقه «آسمان خراش»درست‌کرده و زنبور عسل‌کندوهای‌ظریفی بوجود آورده . اما این نکته در این است‌که‌این حیوانات‌آنچه رامورد نیاز خود وفرزندانشان‌بوده درست‌کرده‌اند حال‌آنکه‌انسان برای‌نیازمند-یهای خویش و دیگران به ساختن ابزار و آثار و چیزهای دیگر دست برده است . » حیوان اشیاء را طبق ملاك‌ها و نیازهای نوع خود شکل میدهد حال آنکه انسان میداند چگونه این اشیاءرا درست‌کندکه‌بدرد همهٔ انواع بخورد و درمی‌یابدکه چگونه ملاك درونی خود را درمورد اشیاء بکار برد . انسان نیز همچنین اشیاء را برطبق قوانین زیبائی‌شکل میدهد . »[1] .

بگفتهٔ‌گورکی انسان‌طبعاً هنرمند است و درستی این‌گفته‌هنگامی ثابت میشودکه در نظرآوریم‌که « طبیعت انسانی » نیز محصول کل‌تاریخ و فرهنگ وکار اوست.

رابطه‌با طبیعت نیز محصول فرهنگ است و انسان‌اجتماعی‌دارای رابطهٔ هنری با طبیعت است . حیوان نمیتواند چنین رابطه‌ای باطبیعت داشته باشد زیرا فاقد شعور است . بنابراین « آگاهی » از همان آغاز محصول جامعه بوده و تا پایان نیز چنین خواهد بود . . »[2] .

رابطهٔ‌انسان‌باطبیعت دوجانبه‌است. خدا سازی طبیعت بشرابتدائی

---

1 – Economic And philosophic Manuscripts of 1844 , p : 76 .

2 – The German Ideology , p : 42 .

که‌شکلی ازارتباط انسان باطبیعت است ، محصول نظم اجتماعی ومراحل نخستین فرهنگ است . چنین رابطه‌ای را انسان در هنر همیشه نشان داده وبازنشان خواهد داد . اگر ما تاریخ هنرنقاشی را ازآغازوسپس از دوران رنسانس تابه امروز بررسی کنیم می‌بینیم که استادان این هنر در هردوره برای آشکار ساختن جنبه‌ای از جنبه‌های طبیعت وسیله های متفاوت بکار برده وبه‌گونه‌های مختلف، این جلوه‌هارا نمایش‌داده‌اند .

پس درك زیبائی انسان در دوره های متفاوت به صور گوناگون نمایش داده شده است . با بررسی شعر و نقاشی‌و پیکر تراشی ملت‌ها و دوره‌های‌متفاوت‌می‌توان‌دریافت‌که‌احساس زیبائی‌درانسان نیز نسبی‌بوده و بمرورکمال‌یافته است. هریك‌ازهنرها‌بایك یاچندعدد ازحواس ماسروکار دارد .موسیقی‌مربوط به‌گوش است‌ونقاشی‌مربوط به چشم . وقتی‌می‌گوئیم حس موسیقی یا شعر یا سینما یا تأثر وحس رنگ و اشکال پیکره‌ای‌طبعاً می‌پذیریم‌که حس زیبانگری در درون انسان نیز تفاوت و تنوع بسیار یافته است . درست نیست‌که جریان تنوع یافتن حس زیبا نگری را به اشکال‌گوناگون‌هنری محدودکنیم‌این‌امر تنها تابع قوانین‌هنری نبوده‌بلکه به فعالیت عملی انسان‌ها نیز مربوط است .

یکی از پژوهندگان ادب در آثار ایوان بونین نقش « حواس برونی » را نشان‌داده وبویژه درمورد حس بویائی « بونین»که در آثارش‌منعکس شده تحقیق‌کرده است :

« براستی حواس برونی بونین همچون وسیلهٔ ادراك ژرف تأثرات جهان حواس از آغاز کودکی محسوس و شگفت انگیز بود و از دوران جوانی به بعد برای مقاصد ناب هنری بطور مداوم بکار افتاد .

تمام کسانیکه در جاهائی که گل دوزه[1] وچمن، سبز میشود دنیامی آیند و بزرگ میشوند قادرند بین بوی شبنم آگین دوزه و بوی مرطوب و نم زدهٔ چمن فرق بگذارند و حتی وقتی اشاره‌ای دربارهٔ آنها می‌شود که تفاوت آنها را گوشزد کند ، میتوانند تصدیق کنندکه چنین است و خودشان نیز بوی آنها را بیاد می‌آورند .

شایسته است که پژوهش دقیق جداگانه‌ای را دربارهٔ « بو» در شعر و نثر « بونین »[2] بکار بریم زیرا « بوها » در آثار او نیز یکی از وسیله‌های درك وبیان جهان واقعی به زمان ومکان و موقعیت اجتماعی و طبیعت قهرمانان اوست . در قصیدهٔ شگفت انگیزو عطر آگین او که داستانی منظوم است (بنام عطر سیب) بونین از عطر این میوهٔ پائیزی باغ الهام گرفته وگوئی شکوفهٔ آنرا در کشو میز تحریر اطاقش که گوئی دریچه‌هایش به خیابان پرسرو صدای شهر باز میشود قرار داده است . داستان او سرشار از عطر سیب« این بوی لطیف شیرین و پائیزی» است و شعری است که درآن شاعر باگذشته بدرود می گوید، درحالیکه تنها سرودسرمست کنندهٔ روزگاران گذشته ازسرزمین های متروك دشت‌های دور دست بربال نسیم به‌سوی شاعرمی آید.

۱– گیاهی است کروی شکل وازخانوادهٔ شبدرهاست وبرگهای خشن پهن دارد، برنگ صورتی سفید وارغوانی ودارای خارهای قلاب مانند است .

2– Ivan Bunin

جزعطرفصول چهارگانه‌که‌نوشته‌های مربوط به دشت‌هاوکشاورزان مزارع و آثاری دیگر بونین را سرشار کرده بوهای دیگری نیزکه در آثار نویسندگان‌کهن وصف‌شده‌بود در آثار او شرح داده شده ؛ ازجمله بوی برف آب شده‌وسیلابهای بهاری ، گلها ، چمن‌ها، برگهای‌درختان، زمین‌های شخم زده . یونچه . خوشه های گندم . آشپزخانه وباغ و از این قبیل... درضمن بونین‌بوهای‌بیشماری‌راکه‌مشخصهٔ هرزمان ویا بهتر بگوئیم هرقرنی است استشمام می‌کند و در آثار خود به وصفشان می‌پردازد .

این جنبهٔ بیان‌هنری‌بونین درهمهٔ سطوح ازقسمت‌های غنائی‌ساده گرفته تا طنزوهجای‌گزندهٔ‌آثارش درشیوهٔ ادبی‌او ریشهٔ‌عمیقی‌گرفته‌است و باعث شده آنچه‌راکه‌وصف میکند طبیعی وواقعی جلوه‌کند و همین جنبه را بسیاری از نویسندگان ادب امروزکه ذوق و منش‌گوناگون دارند ، ادامه داده‌اند .

اما نمیتوان‌گفت‌که ایوان بونین تنها مخترع این روش ادبی‌است ادموندگنکور[1] دریادداشت‌های‌روزانهٔ‌خودازاینکه پس‌از«چشم» و«گوش» سروکلهٔ « بینی » هم بعنوان آلات حواس برای درك واقعیت در ادبیات پیدا شده‌گله‌می‌کند . ادموندگنکوردر این مورد بیش ازهرکسی «زولا» را در نظر دارد ، « زولا»ئی که بینی تیزی چون سگ شکاری داشت و بوهای زنندهٔ بازار وجاهای مرطوب وکپك زده راکه مخالف حس زیبا پسند است وارد ادبیات‌کرد .

1-E.Goncourt

زولا در « ترزراکن » هنگامی‌که به وصف دالان تنگ‌و تاریك « پون ـ نوف » می‌پردازد از « بوی رطوبت تندی » که همیشه از آن به مشام میرسدو در « ژرمینال» از بوهای زنندهٔ معادن زغال سنگ به‌تفصیل یادمی‌کند، این بوها علاوه براینکه زننده‌ونفرت آورند علامت‌پوسیدگی وزوال نیز بشمار می‌آیند . ولی باید در نظر داشت که بوهائی که در فضای داستان های بونین شناورند هیچ ارتباطی با شیوهٔ ناتو رالیسم فرانسه‌که داستانهای آن‌جای‌جای‌پراز بوهای‌بد ومهوع است ندارد و این بوهاهیچگاه‌خواننده را به حالت تنفر وتهوع شدید دچار نمیسازد .

در ادب‌منظوم‌پارسی‌نیز گهگاه وصف‌بوها و عطرها جای‌نمایانی دارد . مولوی در یکی از داستان های مثنوی به وصف مردی میپردازد که شغلی‌کثیف دارد وبه بازارعطرفروشان آمده ومدهوش‌شده.حافظ‌عطر موی‌معشوقه‌را پیام آور معشوق میداند و این عطرها شعر او را ازلطافتی بهاری وسرمست‌کننده سرشار میسازد :

بوی خوش تو هرکه زباد صبا شنید
از یار آشنا سخن آشنا شنید
خوش می‌کنم‌به بادهٔ مشکین مشام جان
کز دلق پوش صومعه بوی ریا شنید

و جای دیگر :

مدامم مست میدارد نسیم جعد گیسویت
خرابم می‌کند هردم فریب چشم جادویت
من و باد صبا مسکین دو سرگردان بی حاصل
من از افسون چشمت مست و او از بوی‌گیسویت

از شعر «بودلر» شاعر فرانسوی نیز عطرگیسوی معشوقهٔ اواستشمام میشود . عطرزلف معشوقه در نظر بودلر « جنگل خوشبو » و نشانهٔ « دنیائی دور و غایب و بیش وکم‌مرده » و فراموش شده است :

«ای انبوه موی‌که موج زنان تا برودوش فرومیریزید .
ای جعدها ، ای عطرگرانبار از رخوت
چه جذبه‌ای ! برای آنکه امشب خوابگاه تاریك را
از یادهائی‌که در این زلف خفته‌اند بیاگنم
برآنم‌که آنرا چون دستمالی تکان دهم

ای جنگل خوشبو ، در اعماق تو زندگی می‌کنند
آسیای خواب‌آلود و آفریقای گدازان
دنیائی دور و غایب ، بیش وکم مرده
همانگونه‌که روان دیگران برموسیقی روان میشود
روان من ، ای‌کانون عشق ! برعطر تو شناور می‌گردد[1] .»

ادبیات جدید بهمین ترتیب بهمراه وصف سایر تأثرات بیرونی به استخدام «ذوق»زیستی (چشیدن ـ بوئیدن و . . .) پرداخته است . یکی ازکسانیکه در این مورد مبالغه کرده است . مارسل پروست نویسندهٔ فرانسوی است . همینگوی ، اریك ماریا رمارك وبول[2] به وصف دقیق شامه و ذائقهٔ قهرمانان هنگامی‌که مشغول جویدن غذا وآشامیدن و سیگار دودکردن هستند میپردازند .

بونین آگاهی دقیق و ژرفی در بارهٔ زندگانی داشت و توصیف بو

---

۱ ـ ملال پاریس ـ همان ص ۱۵۶ ـ ۱۵۷

2 – Böll .

در آثار او به ارائهٔ مستقیم واقعیت کمك میکرد . این نویسنده برای شنیدن اصوات ، بوئیدن ، دیدن ، درکی تند داشت و انواع گلها ، گیاهان ، برف‌ها ، بوران‌ها ، گل و لای بهاری و هرم سوزان تابستان... را درآثار خود وصف‌کرده است .

در ادبیات گذشته توجه به چنین جزئیاتی رسم نبود و اگر کسی می‌خواست به‌جزئیات بوها، رنگها ، شکلها و سایر عناصر واقعیت بپردازد کاراوراخلاف قاعده و غیرهنری میدانستند. سامرست موآم همین‌موضوع را درکتاب « ماه و شش پشیز » چنین بیان‌کرده است .

مردم در بارهٔ زیبائی بدون ژرف‌اندیشی سخن می‌گویند و چون در بارهٔ واژه‌ها احساس ویژه‌ای ندارند ، واژهٔ زیبائی را با سهل انگاری بکار میبرند بطوریکه نیروی آن از دست میرود و چون تعبیری را که از آن در نظر دارند با صدها چیز پیش‌پا افتادهٔ دیگر می‌آمیزد،ازمفاد و معنی خود بی‌بهره میشود . فی‌المثل لباس و سگ و موعظه را تماماً زیبامی‌نامند ، وزمانی‌که با زیبائی روبرو میشوند آنرا باز نمی‌شناسند. تأکید دروغینی که بوسیلهٔ آن می‌کوشند اندیشه‌های بی‌ارزش خود را بپوشانند ، نیروی حساسیتشان راکور می‌کند . آنها همچون روحانی - نمای‌دغلبازی هستندکه بداشتن نیروی معنوی‌که‌روزگاری حس‌کرده‌بود تظاهر می‌کند. وآنها در این رهگذر نیروئی را که مورد سوء استفاده قرار داده‌اند از دست میدهند . »[1]

نقش و مفاد وصف جزئیات بعنوان وسیله‌های بیان هنری ، بخش

---

1 – Somerset Maugham , The moon And sixpence' p : 135 .

اساسی صحت زیبائی و حقیقت هرگونه شکل و محتوی آثار هنری‌است و این موضوع را نویسندگان بزرگ بارها به اثبات رسانده‌اند .

در دوران جدید تکامل و زیر تأثیر کار و فرهنگ تمام حواس انسان تنوع یافته وکمال حاصل‌کرده،فعالیت آفرینشگر اندیشه و مغز او را شدیدتر و پربارتر ساخته است ؛ بهمراه تنوع حواس انسان، جنبهٔ تخصصی هریك از حواس او نیز بیشتر شده و احساسات او نیز بتدریج درك‌ژ رف‌تری از رابطهٔ خود بااشیاء یافته است .

اکنون باید دید زیبائی و هنر چه رابطه‌ای با«نیکی» و«اخلاق» دارند ؟ و آیا این دو مکمل یکدیگرند و با هم سازگار و یا برعکس تضادی سخت واقعی و شدید را نشان میدهند ؟

افلاطون‌که درروزگارانحطاط یونانیان می‌زیست ، همچون‌استادش سقراط از فساد اخلاق جوانان دیارش سخت آشفته‌خاطر بود ومی‌کوشید در عالیترین مرتبهٔ دیالك‌تیك عشق «زیبائی» و «نیکی» را یگانه‌کند .

افلاطون درکتاب « فیلیپ » در بارهٔ مفهوم «خوشی» و خوشی‌های پاك و حقیقی بحث می‌کند و می‌گوید زندگانی همراه با نیك‌بختی آن زندگانی است‌که در آن خوشی‌ها و دانائی‌ها با هم آمیزش یافته باشند و البته لازم است‌که در این آمیزش تناسب و هم‌اندازگی برقرار باشدتا عوامل سازندهٔ خود را خراب نکند . در نظر او تناسب و هم اندازگی نمایندهٔ زیبائی و هنر است . او می‌گوید چون برای «خوشی»و«دانائی»

هم‌اندازگی پذیرفتیم ناچار باید برای «نیروی‌نیك» که ثمرهٔ آنهاست و ازآمیزش خوشی ودانائی بدست آمده نیز هم‌اندازگی (زیبائی)بپذیریم. پس نیروی نیك به‌طبیعت زیبا پناه برده است ، زیرا طبیعت زیبا (ذات زیبائی) درهم اندازگی است .

در دوران معروف به قرون وسطی هنر و زیبائی تابع افکار دینی بود . یکی از ملاك‌های آثار هنری‌کلاسیك نیز اخلاقی بودن آن‌است. در نظر فیلسوفان قدیم و نظریه پردازان‌کلیسائی،هنری که به اخلاق و دین مردمان خدمت نکند اعتباری ندارد . وظیفهٔ هنر راهنمائی بسوی نیکی و بیزاری از بدی است . افلاطون شاعران را محکوم میکرد به این دلیل‌که جوانان را به امور غیرواقعی میکشانند و باعث فساداخلاق آنان میشوند . او شاعران را به «شهرآرمانی» خود راه نمیداد .

ارسطو شعر را فعالیتی معنوی میداند و معتقد است که تراژدی باعث پاك‌شدن و صفایافتگی روان انسان میشود .

پلوتن‌فیلسوف نوافلاطونی و عارف همهٔ زیبائی‌ها را تجلی وپرتو خدا میداند و « زیبائی برونی چیزها را به زیبائی درونی حمل می‌کند و مفهوم زیبائی را با مفهوم هنر یگانه میسازد » طرح فلسفهٔ زیبائی در فلسفهٔ پلوتن با متافیزیك او یکی است و او معتقد است که عالم معنوی « خدا بصورت ناقص در طبیعت و بصورت کاملتر در ذهن هنرمند » منعکس میشود [1].

مسیحیت دراروپا، واسلام درایران اندیشهٔ حقیقت جوئی ومعنوی بودن‌آنرا تقویت‌کرده‌اند. درنزد صاحبان این‌ادیان،جهان ما سرای قرار

۱ـ کلیات زیبائی شناسی ـ همان ـ ص ۱۹۲ و ۱۹۵

نیست و زیبائی‌های آن دستخوش زوال‌است . یك حقیقت در جهان‌وجود دارد و آن «خدا» است و مرد دانا باید بطلب او برآید و احکام او را گردن نهد . مواعظ عیسی بربالای‌کوه، نموداری از این طرز فکر است که در آنجا عیسی می‌گوید : « خوشا بحال مسکینان در روح زیرا ملکوت آسمان از ایشان است . » و سپس بی‌پیرایگی و درویشی تعلیم میدهد و زیورهای دنیاوی را مناسب مسکینان و رنجبران وجویندگان حقیقت ، نمی‌داند :

«... برای لباس‌چرا می‌اندیشید . در سوسن‌های چمن تأمل‌کنید چگونه نمو می‌کنند، نه محنت‌می‌کشند ونه‌می‌ریسند . . . اول‌ملکوت خدا و عدالت او را بطلبید[1] . . . » .

فکر خوار شمردن جهان و جستجوی «ملکوت»که یکی ازاصول بنیادی دینی است ، درفکر شاعران و نویسندگان قرون وسطی دراروپا و در ایران پس از اسلام به‌شیوه‌های‌گونه‌گون رخ نمود و «اخلاق‌دینی» یکی از ملاك‌های زیبانگری این دوره بود .

در ایران ناصرخسرو بیش از دیگران در پیروی از فکر خوار شمردن جهان پای می‌فشارد و حتی دوستداران دنیا را « خر » و « گاو » خطاب می‌کند . جهان در نظر او و شاعران صوفی و زهدپیشه « سراب تشنه‌کش » و «خراب‌آباد» و «خانه‌ای بی‌بنیاد» است :

زین سراب تشنه‌کش پرهیز کن تشنگان بسیار کشتست این‌سراب

ناصرخسرو در اشعارخود ناپایداری زیبائی‌های طبیعت را وصف می‌کند و می‌گوید این‌هاهمه نقش و نگار مجازی و خواب و خیال‌است

---

۱ ــ کتاب مقدس ــ انجیل متی ــ ص ۹ ــ چاپ ۱۹۵۹ .

و واقعیتی ندارد :

شصت بار آمد نوروز مرا مهمان — جز همان نیست اگر ششصد بار آید
هر که زوشست ستمگر فلك آرایش — باغ آراسته او را به چکار آید ؟
سوی من خواب و خیال است جمال او — گر بچشم توهمی نقش و نگار آید
نعمت و شدت او از پس یکدیگر — حنظلش باشکر و باگل وخار آید[1]

سعدی که در قصیده‌ها و داستان‌های منظوم بوستانش همچون مردی وعظ پیشه و زاهد جلوه می‌کند ، همین اندیشه را در یکی از قصیده‌های خود چنین آورده است :

جهان برآب نهادست و آدمی بر باد
غلام همت آنم که دل بر او ننهاد
جهان نماند و خرم روان آدمئی
که باز ماند از او در جهان به نیکی یاد
سرای دولت باقی ، نعیم آخرت است
زمین سخت نگه کن چو می‌نهی بنیاد
کدام عیش در این بوستان که باد اجل
همی برآورد از بیخ ، قامت شمشاد
وجود عاریتی خانه‌ای است بر ره سیل
چراغ عمر نهادست بر دریچهٔ باد

عارفان نیز جهان را تجلی خدا میدانند ، عشق به زیبائی‌های جهان را از آن رو مجاز میدانند که انسان را به ذات زیبائی «خدا» راهنمائی می‌کند . باید در زیبائی‌های جهان نظر کرد و راز زیبائی را دریافت . روزبهان شیرازی (فسائی) که از بزرگان عرفان است و سخنان شطح‌آمیز بسیار دارد ، می‌گوید که روان‌های ما در جهان معنوی « جلوهٔ حقیقت

---

۱ — دیوان ناصرخسرو — تصحیح نصرالله تقوی .

را در آئینهٔ روی همدیگر دیده‌اند و از تأثیر آن زیبائی و مقارنه و شباهت صفت‌ها با هم آشنا گشته‌اند.. . چون در این عالم آمدند ، بدان چشم، یکدیگر را باز بینند و به نور فراست یکدیگر را باز شناسند و بر یکدیگر عاشق شوند ... اگر فقط روان‌ها یکدیگر را بازدیدندی، ابددرعشق‌هم باز ماندندی‌و به معدن اصلی‌که عشق قدم است‌نرسیدندی... پس خدا اسباب عاشقی فراهم‌کرد تا همدیگر را باز شناختند و راه بر ایشان سهل‌تر شد . . . » .

و جای دیگر می‌گوید: « عاشقان تابیالای‌دوزخ طبیعت بنگذرند به بهشت مشاهدهٔ ازل‌نرسند . . . »[1].

از نظر عارفان جهان ماکه سرای مجازی است، پلی است برای رسیدن به حقیقت. عارف چنان درزیبائی خدا غرقه شده است‌که پروای «بهشت» نیز ندارد و اگر به شناسائی و وصل او دست یابد « نظارهٔ آن جمال، بهشت وی‌شود».[2]

خواجه عبدالله انصاری می‌گوید :

« از صوفی چگویم‌که نه از آدمزاده است نه آدمی است . زاهد مزدور به بهشت می‌نازد و عارف به دوست . از صوفی چگویم که‌صوفی خود اوست . حلاج از حقیقت می‌گفت ، شریعت بگذاشت و زندگانی‌از راه برداشت . . . » .

فریدالدین عطار در « تذکرة اولیاء » داستان‌های بسیار در بارهٔ

---

۱ ـ عبهرالعاشقین ـ تصحیح هانری‌کربین و دکتر معین ـ تهران ـ ص ۲۴ و ۷۷ .

۲ ـ امام محمد غزالی .

صوفیان و عارفان نخستین آورده‌وکشف وکرامات بسیار به‌آنها نسبت‌داده است . در این داستان‌هاگاه حوادثی‌رخ میدهدکه بامنطق روزانه‌سازگار نیست و امور غیرواقعی و رمزآمیز در آنها بسیار است ، حتی گاه لحن سخن « عطار » جنبه‌ای آنسوی واقع (سوررئال) به خود می‌گیرد ؛ فی‌المثل وی در بارهٔ « بایزید بسطامی » می‌نویسد :

« . . . و گفت به صحرا شدم عشق باریده بود و زمین تر شده . چنانکه پای‌مرد به‌گل‌زار فرو شود ، پای من به‌عشق فرومیشد»[1].

در و دیوار وجود از دیدگاه عارفان جلوه‌گاه‌پرتو زیبائی «خدا» است . اگر با چشم عاشقان عارف به جهان بنگریم همه جا جلوهٔ خدا نمایان است . هیچ چیزی نیست‌که‌گواه هستی و زیبائی او نباشد ، و هستی او بیش از همه‌جا در دل عارف جلوه‌گری میکند زیرا که بگفتهٔ حافظ « دل سراپردهٔ محبت اوست . » در ترجیع بند « هاتف اصفهانی » همین فکر روشن‌تر ارائه داده میشود :

چشم بگشا که جلوهٔ دلدار　　در تجلی است از در و دیوار
این تماشا چو بنگری گوئی　　لیس فی الدار غیره دیار

مولوی بیش از سایر شاعران عارف در روشنگری رابطهٔ خدا با جهان و انسان و تحلیل عشق معنوی‌کوشیده‌است . در مثنوی‌داستان‌های بسیار در مراتب عشق و حرکت اشیاء بسوی ذات هستی و زیبائی وخوار شمردن جهان مادی . . . آمده است‌که نشان دهندهٔ طرز اندیشهٔ‌مولوی و عارفان روشن‌اندیش دیگر است : در قرآن آمده است که « اصبح‌مآء وکم غوراً » یعنی آب را برای ایشان از زیر زمین بیرون می‌آوریم .

۱ـ تذکرة‌اولیاء ـ فریدالدین عطارنیشابوری ـ ص۱۴۶ ـ تهران ـ ۱۳۳۶ .

فیلسوفی این گفته راانکار می کند .فیلسوف به‌کشف وکرامات ومتافیزیك اعتقادی ندارد ومادی است ومی‌گوید انسان خودآب‌را اززیرزمین بیرون می‌آورد و دستگیر او در این طریق کوشش اوست :

ما به زخم بیل و تیزی‌تبر　　آب را آریم از پستی زبر

شبهنگام بوقت‌خواب فیلسوف‌کور میشود ودرخواب به‌اومی‌گویند اگر راست می‌گوئی خود را بیناکن ! « با تبر نوری برآر ار صادقی ! » سپس در این داستان مولوی بشرح‌شاعرانه‌ایست دربارهٔ زیبائی‌های‌طبیعت و اثر توبه و اشك‌ریزی‌که « سبزهٔ ذوق و حال را می‌رویاند . » سپس‌از کسی که در خواب نشانیهای شخص را دیده و فردا بهنگام بیداری به جستجویش برمی‌خیزد سخن می‌رود . مردم نمیدانند چرا این شخص‌در جستجوی‌دیگری‌است مولوی‌نتیجه‌می گیرد که‌نشانیهائی که‌درپیامبران‌است نیز از نظر مردم‌پنهان است . سپس داستان موسی و چوپان پیش می‌آید وگوینده عشق‌را از عقل برتر میشمارد . غم عشق نیك است و لذت‌بخش و مذهب عاشق از همهٔ مذهب‌ها جداست و بنیادکار انسان باید برعشق‌به خدا و حرکت بسوی او استوار شود :

لعل‌راگر مهر نبودباك نیست　　عشق‌دردریای‌غم غمناك نیست

مولوی در خوار شمردن‌گیتی با « ناصرخسرو » همداستان است. از دیدگاه او زیبائی‌های جهان،گذران بوده وشایستهٔ دلبستن نیست . اگر انسان مجذوب این زیبائی‌ها شود ودر آنها باقی بماند خوب‌نیست ولی اگر این زیبائی‌ها او را بسوی خدا راهنمائی کنند ، خوب است . مولوی می‌گوید این دختر زیبائی که‌امروز به او دل می‌بندی و او راآیت زیبائی و عشق میدانی فردا زشت و پیر شده و چهرهٔ شاداب او همچون

پشت سوسمار خواهد شد ، پس‌چه بهترکه گرد زیبائی ناپایدار نگردی و به چیزی دل بندی‌که ابدی و فناناپذیر است . او تصویر دردناکی از « زیبائی ناپایدار » ی که روزی همچون‌برگ‌گل جلوه می‌فروشد وروز دیگر بر اثر وزش نسیم زمان پژمرده و پرپر میشود در مثنوی خود به دست می‌دهد :

آن رخی که تاب او بد ماهوار — شد به پیری همچو پشت سوسمار
نرگس چشم خمار همچو جان — آخر اعمش‌بین وآب ازوی چکان
آن سر و فرق کش شعشع شده — وقت پیری ناخوش و اصلع شده
تا چه زلت کرد این باغ ای‌خدا — که از او این حله‌ها ماند جدا
خویشتن‌را دید و دید خویشتن — زهر قتال است هین ای ممتحن

طبیعت در زیبائی اشیاء و انسان‌ها حیله‌ای بکارمیبرد وآنها رابه لطف و دلربائی می‌آراید ، اما این زیبائی با دوام نیست و فریب‌آمیز است . عارف به جستجوی آن زیبائی میرودکه نیازی به زر و زیور ندارد و خود او زیورها را می‌آراید . زیبائی ابدی ملازم عشق است و عشق است‌که به ذات زیبائی راه میجوید . « مولوی‌کل جهان را ساخته و پرداختهٔ عشق میداند و تکامل طبیعی یعنی دگرگون شدن سنگ‌به‌گیاه و گیاه به حیوان و حیوان به انسان و انسان‌به خداوند را انگیختهٔعشق می‌شناسد و برای رسیدن به این عشق ، بیگانگی با دوعالم را بایسته میداند زیرا عشق « دریای نیستی » بوده و عاشق کاری با وجود هستی ندارد و خود او نیز مانند« نیستی» یکرنگ و یگانه است . اما ازآنجا که نیستی بی‌نشان است و شرح عشق نیز ناگفتنی است و اگر پشت‌سرهم نیزگفته شود ، صدقیامت می‌گذرد و باز هم ناتمام میماند ، زیرا زمان

قیامت دارای حد است ولی وصف خداوند حد و مرزی ندارد و این اوصاف نیز از چگونگی‌های صوری نیست و معشوق چیز دیگری جز صورت است ، خواه معشوق این جهان و خواه از آن جهان باشد ...»[1]

مولوی این مفصل را در ابیاتی مجمل چنین بازگفته است :

عاشقان را کار نبود با وجود — عاشقان را هست بی سرمایه سود
عاشقان اندر عدم خیمه زدند — چون عدم یکرنگ نفس‌واحدند
شرح عشق ار من بگویم بر دوام — صد قیامت بگذرد و آن ناتمام
زانکه تاریخ قیامت را حد است — حدکجاآنجاکه‌وصف ایزداست ؟
هان رها کن عشق‌های صورتی — عشق برصورت نه بر روی ستی
آنچه‌معشوق‌است صورت‌نیست‌آن — خواه‌عشق‌این‌جهان‌خواه‌آن جهان

پس در نظر مولوی و شاعران عارف، عشق انگیختهٔ غریزهٔ جنسی نبوده و خاستگاه آن از جای دیگر است . غریزهٔ جنسی البته میتواند پلی باشد برای رسیدن به عشق واقعی ، عشقی‌که از پی رنگی نیست و شائبهٔ مادی و سود و زیان آنرا نیالوده است .

یکی از ملاک‌های هنر در دوران قرون وسطی « ایمان » است و «اخلاق» و هنری‌که از این سرچشمه آب نخورد زیانبخش و ناسودمند و غیرواقعی است . شاعران‌کهن پارسی نیز غالباً به چنین ملاکهای‌هنری عقیده دارند و آنرا در هنر خود بکار میبرند .

---

۱ ــ زیست یا زندگی ــ دکتر محمود هومن ــ همان .

در دوران رنسانس ایمان به علم و آیندهٔ خوشبخت انسان، درمرکز تخیلات و اندیشه‌های هنرمندان قرار می‌گیرد و مردان علم و دانش می‌کوشند خود را از قید تعصب‌های جانفرسای فرقه‌های مذهبی رهائی بخشند . رابطهٔ مجدد با شرق و گشوده شدن درهای ارتباط تجاری بین شهرهای ایتالیا و مصر و ایران و چین، کشف قطب‌نما و اختراع فن چاپ و سفرهای دریانوردان جسور ، افق تازه‌تری بروی انسان گشود .مباحثه‌های کلیسائی جای خود را به مشاهده و تجربه داد و عقل بر ایمان و تعصب‌های کورکورانه برتری گرفت و هنرمندان نظیر لئوناردوداوینچی و میکل‌آنژ ورافائل بر ضد اصول سنگ‌شدهٔ کلیسائی قیام کردند وراههای تازه‌ای در هنر گشودند .

شهرهای جمهوری تجارت‌پیشگان شمال ایتالیا برای رابطهٔ باشرق، تاجرانی به سرزمین‌های ناشناس و دوردست چین و هند میفرستاد و بهمراه کالای آنها فرهنگ و آداب و رسومشان را نیز می‌پذیرفت و در نتیجهٔ این رابطه و باز شدن راهها و درهم شکسته شدن قید و بندها زمینه برای احترام به شخصیت انسان فراهم آمد .

برطبق مفهوم انسان دوستی دوران رنسانس ، شخصیت فرد کلی یگانه و منفرد ، دور از اغتشاش و یا تغییر شمرده میشد . پیش ازدورهٔ رنسانس شخصیت انسان رامجمع نیروهای متضاد ومخزن عواطف ناهماهنگ و افکاری که تابع آنها بودمیدانستند . ولی مردان رنسانس انسان راتابع نیروهای کور غریزی نمیدانستند و شخصیت او را هماهنگ میشمردند . این شخصیت هماهنگ چیزی مشابه با نقطهٔ هندسی که شبیه اتم سخت و تجزیه ناپذیر فلسفهٔ دموکریت باشد ، نبود . بلکه همانند درك بوکاچیو

و پترارك ورنسار و اسپنسر و مارلو در بارهٔ شخصیت بود . امید به‌آینده و جامعهٔ انسانی نیز درتصورات مردان جنبش‌های علم و ادب جدید راه داشت ، جامعه‌ای‌که بر اساس رابطهٔ آزادانهٔ افراد نیرومند و دوستدار زندگانی استوار بود . چنین اندیشه‌هائی دردکامرون اثر « بوکاچیو »[1] و گارگانتوا وپانتاگروئل اثر رابله جای نمایانی داشت .

رابطهٔ آزادانه افراد نیرومند و ارواح آزاده با تصور اشراف فئودال‌که شخصیت انسان را وابستهٔ اشرافیتی موروثی میدانستند، سخت تضاد داشت و سدهای اشرافیت را درهم می‌شکست .

جامعهٔ آرمانی مردان دورهٔ رنسانس همهٔ افراد انسان را در بر نمی‌گرفت و به ایجاد حکومت دست نمیزد . در این جامعه نه سازمانی بود نه تغییری ، نه راهبری و نه حاکمی . افراد در زیر لوای آزادی مطلق میزیستند و بین آنها منافع متضادی وجود نداشت . در ژرفای چنین تصوری‌ازجهان، مفهوم مطلق بودن و نیك بودن‌طبیعت وجودداشت. این مردان به نیکی سرشت انسانی اعتقاد کامل داشتند . رابله‌می‌گفت تمام امیال طبیعی انسان مجاز و خوب است و اگر مانعی آنها رامحدود نکند کمال یافته و به انجامی نیك وکارهای اخلاقی منجر میشود . در منظومه‌های شاعران این دوره‌که در بارهٔ زندگانی روستائی سروده‌میشد و داستانهائی‌که نویسندگان می‌نوشتند پند و اندرز بلیغ را برای رهائی

۱–بوکاچیو G.Boccaccio (۱۳۷۵–۱۳۱۳) نویسنده‌وشاعرایتالیائی. دارای مطالعه درنجوم وزبان وادب یونانی. معروفترین‌کتاب او دکامرون است Déccmmeron در اصل لغت بمعنی ده روز است . مجموعهٔ قصه‌هائی‌کهن‌که بوکاچیو به تأثیراز ادب مشرق زمین به بازآفرین‌آنها پرداخته است .

از قید خودپرستی افراد وسیله‌ای سودمند و عملی میدانستند و می‌گفتند چون انسان به طبع نیك است برای انجام‌کارهای اخلاقی ، اشاره‌ای او را کافی است . اندرز بلیغ انسان را به‌کمك به دیگران و ستایش از برکت‌های اخلاقی وادار میسازد و در نتیجه زندگانی به وجهی شاد و دلپذیر نصیب همگان میشود .

کروچه می‌نویسد: «در دورهٔ رنسانس شعروهنرعلیه بی‌قیدی‌عمومی قرون وسطی قیام کرد و زیبا نگری برنظم ، قرینه ، طرح ، زبان وسبك تکیه‌کرد و به پیروی از سرمشق های‌کهن ، دوباره قواعد قالب و صورت را برقرارکرد و وقتی سه قرن بعد این نظم و قاعده جامد شد و عاطفه و خیال خاصیت هنری‌خود را از دست داد وهمهٔ اروپا تحت‌تأثیر فکر راسیونالیسم (خردگرائی) گوئی از لحاظ شعرخشك شد ، واکنش رمانتسیم‌پیدا شدوحتی‌کوشیددوران قرون‌وسطی را زنده‌کند وزیبانگری به خیال ، نبوغ ، قریحه ، ذوق ... تکیه‌کرد و انواع قواعد را برانداخت ... »[1]

رمانتیسم راه هنررا در آزادی خیال میدانست و قواعد تعیین‌شدهٔ پیشین را مانع‌آفرینش هنری می‌شمرد . واکنش‌های جبهه‌های ارتجاعی در برابر جنبش‌های اجتماعی به‌نتیجه می‌پیوست و ناهماهنگی اقتصادی پایه‌های استوار جامعه‌را می‌لرزاند وهنرمندرمانتیك‌که پای جای‌استوار برزمین جامعه نداشت بسوی سرزمین‌های دور دست ، شرق افسانه‌ای کشیده میشد . اقتدار مجدد بوربن‌ها در فرانسه و بدنبال آن پیروزی کشیشان‌کانولیك راه را برای استبدادی نفرت انگیز در اروپا فراهم‌کردو

---

[1] کلیات زیباشناسی — همان — ص ۱۲۷

در آلمان و فرانسه هنرمندان آزادیخواه تعقیب شدند، بهزندان‌افتادند یا از وطن آواره شدند. چنین بود که ژراردونروال در عالم خیال به شرق افسانه‌ای سفرمی‌کرد و بودلر «هنر را برترازطبیعت» میشمرد، و جویای راز نهفتهٔ اشیاء بود.

ویژگی بحث‌های زیبا نگری دورهٔ رمانتسیم اعتقاد به استقلال‌هنر بود. «شعار هنر برای هنر وضدآن هنر برای زندگی در این دوره پیدا شد.»

شك نیست‌که رمانتیسم در ابتدا در شکستن قیدهای ذوق سوز و جانفرسای‌کلاسیك، گامهای بلندبرداشت وچشم انداز تازه‌ای بروی جهان هنرگشود، ولی‌بتدریج هنرمندان این شیوه از مردم و زندگانی‌اجتماعی دور و دورتر شدند و مقدمه برای ایجاد رمانتسیم ارتجاعی فراهم آمدو کار بجائی رسیدکه اسکار وایلد نظریهٔ ضد اخلاقی بودن هنر راگسترش داد و برای هنرمند درك «روح زیبائی» راکافی دانست ونوشت:

«کتابهای اخلاقی یاغیراخلاقی وجود ندارد. کتابها یاخوب نوشته شده‌اندیابد والسلام!»

واکنش‌برضد ذهنی‌شدن هنر وضداخلاقی شدن آن درکتاب «هنر چیست؟» نویسندهٔ روس‌لوتالستوی‌چهره نشان میدهد. تالستوی‌سخنان بودلر و اسکاروایلد را نشانهٔ وحشیگری نوع انسان و بی اعتقادی به اصول اخلاقی میداند و می‌گوید این هنرمندان با مردم کاری ندارند و می‌کوشند بربنیادنظریهٔ نیچه‌وواگنربافراد برگزیده سخن‌گویند. اینان «سستی‌بنیادهای اخلاقی را تعلیم میدهند ومی‌کوشند خود پرستی خشن و وحشیانه را تامقام یك نظریه ارتقاء دهند.»

تالستوی در « هنرچیست » نظریه‌های « هنر برای هنر » و« ضد اخلاقی بودن‌هنر » و «استقلال تام و تمام هنر» را انکار می‌کند و پس‌از دوهزار سال از درگذشت افلاطون‌که معتقد به مسئولیت هنرمند بود ، هنرمندان را در برابر پیوند و تعهد سخت اجتماعی می‌گذارد . در این کتاب رابطهٔ هنر و مردم‌رنجبر بررسی میشود و نویسنده در آن روحیه‌ای انقلابی نشان میدهد. «رومن رولان » در این باره می‌نویسد :

« تالستوی در هنر چیست همهٔ بساط واماندهٔ دنیای کهن را بدور میریزد ... »

تالستوی‌هنر راازدیده‌گاه‌اشرافی بررسی نمی‌کند و نظریهٔ‌هنرمندان منزوی را منکر استو بویژه خود را در جهت مبارزه‌های دهقانان‌روس قرار میدهد . اندیشهٔ‌تالستوی در بارهٔ هنر (۱۸۸۰ تا ۱۸۹۰) ازآنجا سرچشمه‌گرفت‌که وی دید ورطه‌ای هولناك بین هنر و مردم ساده موجود است. وی می‌نویسد :

« هزاران‌سال است‌که آثار هنری اشرافی ـ باچند مورد استثنائی برای مردم ساده‌درك ناپذیر مانده است و این مشکل هردم افزون‌ترشده است، درهمهٔ‌هنرهافنون‌کارپیچیده وپیچیده‌ترشده‌ودرجستجوی‌راههای‌تازه وغیر عادی ، هنر جنبهٔ عمومی بودن خود را از دست فرو هشته است . اصل‌جامعهٔ انسانی،مردم‌کارگر وساده‌اندوهنراشرافی از این اصل‌انحراف یافته است . مسئلهٔ اساسی این است : هنر یا مردم ؟ »[1]

تالستوی‌در این زمینه به غالب آثارکهن می‌تازد وآثار پوشکین، گوگول ، لرمانتف ، نکراسف ،تورگنیف و حتی غالب نوشته‌های خود

---

۱ ــ هنرچیست ــ تالستوی ــ ترجمهٔ‌کاوهٔ دهگان ــ ص۱۰۴ ــ تهران ــ ۱۳۳۴

را نیز هنر اشرافی می‌خواند .

این برهان متناقض ویژگی یك‌تراژدی عظیم را بخود می‌گیرد . مرزهای اصول‌وقواعددرهم‌شکسته و هنرمندان اززندگانی جدا افتاده‌اند. هاینه می‌گفت : «جهان‌به دونیمهٔ جداگانه بخش شده واین شکاف‌درست از سرزمین آلمان می‌گذرد . » البته درست‌تر است‌که بگوئیم « ورطهٔ ایجاد شده » درست از قلب شاعرگذشته وقلبش را به دونیمه بخش‌کرده است . [1]

این شکاف ، شکافی است‌که جهان قدیم را از جهان جدید جدا می‌کند ونشانهٔ آینده‌ای است‌که از دیدگاه شاعر بدور است.

تالستوی برخی از آثار خود از جمله « خدا حقیقت را می‌بیند» و زندانی قفقاز ، را جزء آثار وهنرهای اشرافی نمی‌داند اما نسبت به دیگر آثار خود سختگیر است . در « هنر چیست » تالستوی هنر را از دیدگاه اخلاق‌می‌نگرد. دوجنبهٔ نظری‌این‌کتاب چنین است .

۱ ـ جنبهٔ مثبت :کوشش برای آماده‌کردن زمینه برای آفرینش نمونهٔ هنر حقیقی وتوصیف هنرآینده .

۲ ـ جنبهٔ منفی : ویران ساختن سازمان نظریه های دیگران ، انتقاد ازوضع موجودهنر و نشان‌دادن اینکه این هنرها هنر واقعی‌نیست و تمهیدمقدمه‌برای تحلیل‌تاریخی درمورد اینکه‌چگونه هنربه‌این وضع رقت‌انگیزدچار آمده است .

تالستوی پس از انتقاد نظریه‌های دیگران از افلاطون تانی‌چه و هنرمندان نوگرای عصر خود (بودلر ـ ورلن ـ مترلینگ و دیگران...)

---

۱ ــ دربارهٔ ادبیات وهنر ـ لوناچارسکی

« تعریف » خود را دربارهٔ هنر ارائه میدهد :

« هنر چون سخن، ازوسیله‌های ارتباط بین انسان‌هاودر نتیجه‌ازوسائل پیشرفت بشری است وجهت سیر بسوی کمال ... هنر این نتیجه را دارد که‌گیرندهٔ تأثیر آن‌محصول هنری با بوجود آورندهٔ آن و با تمام‌کسانیکه در عصر اویاپیش ازاو ، یا بعداز او همان تأثیر هنری را دریافت‌کرده و یادریافت‌خواهندکرد ، رابطهٔ خاصی پیدا می‌کند ... چون انسان دارای این استعدادنیزهست که‌ازراه‌هنر، احساسات مردم دیگر بدوسرایت‌نماید، از این رو در عرصهٔ احساسات ، آنچه راکه بشریت پیش از وی‌تجربه کرده و آنچه‌راکه همعصران او تجربه می‌کنند و آنچه‌راکه هزاران‌سال پیش انسان‌های دیگر تجربه‌کرده‌اند ، در دسترس خویش دارد و خود نیز قادر است که احساسات خویش را بمردم دیگر منتقل سازد ... »[۲]

از دیدگاه‌تالستوی انسان باکمك سخن و بوسیلهٔ هنر اندیشه‌های خود را بدیگران انتقال میدهد و احساسات مردم همعصر خود و مردم گذشته و آینده را بدیگران منتقل می‌کند .

البته‌تمام‌احساساتی‌راکه‌بوسیلهٔ‌مردم‌گذشته تجربه‌شده شایسته‌نیست که بمردم پس‌از آن نسل انتقال دهیم . همانطور که در شناسائی انسان تحولی ایجاد میشود در احساسات او هم همین دگرگونی رخ میدهد ، بعضی احساسات رد میشود واحساسات تازه‌ای جای آن را می‌گیرد . با تکامل برخی احساسات و عواطف ، احساسات دیرین کم اهمیت شمرده میشودوبنابراین‌هدف‌هنر، کمك‌به این‌کمال ونفوذ عملی در این‌دگرگونی احساسات است . هنر باید بکوشد احساسات و عواطف غیر لازم را کنار

۱ــ هنرچیست ــ همان ص ۵۳ و۵۷

گذارد واحساساتی‌راکه‌برای‌نوع انسان‌نیك است ارائه دهد . ملاك سره یا ناسره بودن عواطف و احساسات چیست ؟

تالستوی می‌گوید ملاك را در خود هنر نمیتوان یافت .خاستگاه ملاك‌هنر جای‌دیگر است : در عرصه‌ای بالاتر یعنی درحوزهٔ ادراك‌دینی در جائی‌که مفهوم‌های نیك وبد در جای خویش قرار دارند :

« ادیان‌نشانه‌هائی‌ازآن ادراك عالیترحیات است‌که درزمانی‌معین و جامعه‌ای‌مشخص ، دردسترس‌پیشروترین افراد آن‌جامعه قرارمی‌گیرد. پس ادیان همیشه بمنزلهٔ پایه‌ای برای ارزیابی احساسات انسان ها بکار رفته است ... » [1]

بگفتهٔ « تالستوی » یك تن معنی حیات را در جامعه روشن‌تر می‌فهمد و آنرا درگفتار ودر زندگانی خویش ، واضح‌تر وقابل حصول‌تر وتواناتر از دیگران بیان می‌کند .

درك‌دینی‌عصرما دروسیع‌ترین وعملی ترین‌مفهوم‌کلمه، این‌آگاهی است‌که خوشبختی مادی یا معنوی، جمعی یا فردی ، موقتی یا ابدی‌در ازدیاد برابری بین انسان‌ها و هماهنگی آنها با یکدیگر قرار دارد . تالستوی‌سیر هنر را ازمسیحیت تاجامعهٔ مترقی بررسی می‌کند ومی‌گوید وظیفهٔ اساسی ما این است‌که تمام انسان‌ها را در رشتهٔ برادری انسانی یگانه‌کنیم . هنر واحساسات خوب، این یگانگی را بهترتعهد می‌کند وهنر احساسات بد این یگانگی انسانی را مانع می‌شود . هنر خوب مسیحی عصرمابایدچنان باشدکه همهٔ انسان‌ها بتوانند احساساتی را که این هنر انتقال میدهدتجربه‌کنند . این هنر باید متعلق به همهٔ مردم‌از

۱ــ هنرچیست ــ همان ــ ص ۶۰

هرطبقه و درجه و مرتبه و دین وملیت باشد و نباید تنها چیزی راکه در خور فهم افراد تحصیل‌کرده و برگزیده یا بازرگان ، مسیحی ، ژاپنی ، بودائی یا روسی است ارائه دهد . هنر نیك باید جامع (کاتولیك در معنی اصلی کلمه) باشد یعنی هنری عمومی که همهٔ مردم را به هم پیوند می‌دهد .

تالستوی اینجا بسوی هنر آموزشی گریز می‌زند و هنر مسیحی را در مبحث «هنر آینده» می‌گذارد . پس هنر مسیحی باید عمومی باشد تا همهٔ مردم از خرد وکلان بتوانند آنرا دریابند . این هنر باید درخور فهم زحمتکشان ده و شهر و مردم با سواد روستا باشد وآنها معنی ومفاد آنرا احساس کنند .

تالستوی تمدن شهری را منفور میدارد و صفا و سادگی زندگانی دهقانان را می‌ستاید. اواز تمدن شهری که زندگانی پدر سالاری جامعهٔ روستائی روسیه را از بین میبرد نفور است .

تالستوی بر آنست که باید هنر مسیحی اساس هنرها شود . بنظر او این هنر،واجد دوصفت عمده باید باشد و هست .

نخست اینکه هنرمسیحی،هنری است که احساسی را از درك دینی انسان در بارهٔ وضع او در جهان و رابطهٔ با خدا و همنوعانش منتقل می‌سازد واین ویژگی هنر دینی است .

دیگر هنری که ساده‌ترین احساسات روزانه راکه برای همهٔ مردم جهان قابل درك است ارائه میدهد و این ویژگی هنر عمومی است .

این دو نوع هنرخوبند ، بقیه یعنی« هرهنری که از این دونمونه نیست باید هنر بد شمرده شود ، و نه تنها تشویق و ترغیب نشود بلکه

باید تحریم و انکارگردد و منفور شمرده شود زیرا موجب اتحاد افراد انسان نیست بلکه موجب انفراد انسانیت میشود .

آثار بد از این دست است :

تمام نمایشنامه‌ها ، داستان‌ها و اشعاری که احساسات کلیسائی یا وطن‌پرستی کاذب را ارائه میدهد. . . همهٔ آثاری‌که احساسات انحصاری، تجربه‌شده بوسیلهٔ اغنیا و مردم‌کاهل و تن‌آسان را وصف می‌کند بداست. احساسات غرور اشرافی ، ارضاء شهوات ، بدبینی (احساسات انحصاری) و همچنین دلتنگی ، احساسات فاسدی که از عشق جنسی برمی‌خیزد (غیرانحصاری) ... جملگی بد است زیرا مردم عادی جهان از درك مفاد آن عاجزند .

در نقاشی تابلوهائی‌که ازاحساسات دینی‌دروغین یاوطن‌پرستی‌کاذب یا لذت‌ها و سرگرمی‌های زندگانی ثروتمندانه وکاهلانه را تبلیغ‌می‌کند. پردهٔ مناظر شهوت‌انگیز ، تابلو شرم‌آور زنان برهنه ، تصاویر سمبولیك که اشاره‌های آن درخور فهم عدهٔ معدودی است .

همهٔ انواع موسیقی‌همعصر تالستوی و اوپراها و قطعه‌های موسیقی مجلسی‌که بویژه ازبتهوون، شومان، برلیوز، لیست یا واگنر . . . آغاز میشود وابستهٔ هنر بد هستند « مضامین این موسیقی وقف بیان احساساتی است‌که فقط برای مردمی‌که حساسیت عصبی ناخوشی را در خود پرورش میدهند و با این موسیقی انحصاری و پیچیده تحریك میشوند قابل فهم است . . . سمفونی بتهوون یك اثرهنری‌خوب نیست . . . »[1] .

ملاك قطعی تالستوی در چگونگی احساسی نیست‌که بوسیلهٔ کار

۱ـ هنر چیست ـ همان ـ ص ۱۹۳ .

هنری بیان میشود بلکه در این است که آیا این اثر بطور کامل ومستقیم قابل درك همهٔ مردم یا بهتر بگوئیم زحمتکشان ده هست یا نیست ؟ در نظر او سمفونی بتهوون را که حتی جماعتی از افراد سالم وطبیعی در نمی‌یابند باید اثر بد شمرد .

تالستوی در قلمرو ادب آثار دانته (کمدی الهی) غالب آثار شکسپیر وگوته را هنر بد میداند و میزان سنجش او درك‌پذیری مستقیم و عمومی بودن هرچه بیشتر هنر نیك است .

تالستوی در عصری میزیست که مردم روستا کم کم به حقوق خود آشنا شده بودند و زمین زیر پای اشراف زمیندار می‌لرزید « عناصر انقلابی جنبش دهقانی » (سخن الکساندر بلوك) موسیقی ویژهٔ خود را داشت و این آهنگ هردم شدیدتر طنین می‌انداخت . آنها حقوق خود را نه تنها در زمینهٔ مادی بلکه در زمینهٔ معنوی می‌طلبیدند و بر آن بودند که اگر آنرا بدست نیاورند این حق را بخود اختصاص دهند که همهٔ ارزشهائی را که از آن طبقه‌شان نیست ویران کنند .

از « هنر چیست » تالستوی پژواك اندیشه‌های مترقی شنیده میشود ولی در اینکه هنر باید جنبهٔ دینی داشته باشد نمیتوان با او موافق بود. درست است که منظور تالستوی از هنر دینی احساسات بدوی و برادرانهٔ نوع انسان است ، اما باید در نظر داشت که انسان آن طور هم که روسو می‌اندیشید « به طبع نیك نیست » و به اضافه کسانی چون شکسپیر، وگوته و بتهوون اگر چه مستقیماً به پند و اندرز دینی نپرداخته‌اند . آثارشان احساساتی را بیان می‌کند ، که عام و شامل است و میتواند مرزهای زمان ومکان را درهم بشکند .

اشتباه تالستوی این بودکه می‌خواست هنر را تا درجهٔ فهم همهٔ مردمان پائین بیاورد حال‌آنکه‌باید مردم را باپرورش هنری تاسطح درك هنرهای بزرگ بالا برد .

دید دینی (مسیحی) تالستوی در مورد ارزیابی آثار هنرمندان بزرگ (دانته - بتهوون - شکسپیر و دیگران) او را به اشتباه کشاند . در آثار شکسپیر و گوته و دیگر هنرمندان بزرگ نیز احساسات و عواطفی ارائه‌شده که « مردم معاصر وگذشته و آینده » را بهم می‌پیوندد و این آثار حاوی عمومی‌ترین احساسات بشری است . فی المثل اتللویا هملت شکسپیر را در نظر آورید . اتللو سردار سپاهی است‌که سدسلسله مراتب اشرافی روم را بهم میزند و شخصیت خود را به بزرگانی که در سنای روم‌گرد آمده‌اند تحمیل می‌کند .

حسدی‌که همچون شعلهٔ آتش،درون‌اتللو را می‌سوزاند ، عاطفه‌ای است جهانگیر . آنچه را اتللوی شجاع تحمل می‌کند و آنجاکه بادست خود چراغ زندگانی دسدمونای شریف را خاموش میکند و خنجری که به قلب خویش فرو میکند . . . همه و همه حاصل بیدادگریهای روابطدشمن‌کیش پیرامون اوست . گذرهملت از تردید به تصمیم وعمل، نشانهٔ پیروزی اندیشهٔ انسانی است . هملت در تردیدی پوچ ، رنجبار و منجمدکننده دست و پا میزند . او حتی به آنجا میرسدکه‌بین‌زندگانی و مرگ یکی را برگزیند « بودن یا نبودن مسأله این است ؟ » اماپس از جدالی جانانه با خویشتن ، هملت بر آن میشودکه تخیلات و زود - رنجیهای جوانی‌را بکناری نهد و از خیانت و بیدادگری که بر پدرش و دانمارك رفته است انتقام بکشد . او در ملاقات با « روزنکرانتر » و

«گیلدنسترن» که به جاسوسی مأمور شده‌اند از ته‌وتوی کارش سردرآورند و در دیدار با افیلیا که بوسیلهٔ کارگردانان جنایت اغوا شده است، تلخی و اندوهی که فضای سینه‌اش را پرکرده و ستمی که بر دانمارك سایه‌افکنده است چنین بیان می‌کند.

«... بشر عجب شاهکاری‌است. در عقل و دانش چقدر شریف، درقوه واستعداد چگونه بی‌پایان، در پیکر و رفتار چه بسیار شکیل و اعجاب‌انگیز، در عمل چگونه همانند فرشتگان! در فهم و ادراك تا چه پایه نزدیك به خدایان است! گل سرسبد عالم خلقت است. با این همه در نظر من، یك مشت خاك بی‌قدر و مقدار بیش نیست...»[1].

این پژواکی از اندیشهٔ خود شکسپیر دربارهٔ انسان است. شکسپیر که وارث برجسته‌ترین سنت‌های هنری و انسان دوستانهٔ رنسانس است، امکان بی‌نهایت انسانی را تصدیق می‌کند. انسان میتواند به اوج نیکی پروازکند یا در سیاه‌چال بدی سرنگون شود.

شکسپیر در شاهکار خود «شاه‌لیر» غفلت بشری و بیدادگریهای او را در چنان صحنه‌هائی مجسم می‌کندکه درآثار خود او هم‌کمتر برای آن نظیری میتوان شناخت. «لیر» و «دلقك» بر بالای تپه در میان طوفانی مهیب گرفتار آمده‌اند. لیر در اوج ناامیدی و خشم همهٔ عناصر طبیعت را به انتقام فرا می‌خواند و نیز از آنها می‌خواهد تا وی رانابود کنندزیراوی‌دیگرتاب دیدن ناسپاسی‌های‌فرزندان را ندارد «ای‌طلایه‌های صاعقهٔ بلوط‌شکن، سرسپید موی مرا بسوزید.» و «من انسانی هستم که بیش از آنچه‌گناه‌کرده‌ام بر من ظلم وگناه رفته است...».

---

۱ ــ هملت ــ همان ــ ص ۸۷.

لیرکه تا آن روز بی‌پناهی ، سرما و بدبختی را حس نکرده بود در حالیکه رعشهٔ مرگ بر اندامش افتاده است ، بدبختی و بیچارگی دیگران را نیز حس می‌کند و می‌گوید : « دارم دیوانه میشوم بیاپسرم. حال پسرم چطور است؟ سردت است ؟ منهم سردم شده . . . هنوزدرقلبم محلی دارم‌که بخاطر شما متأسف باشد . . . »[1] .

رمئو و ژولیت ، هملت ، شاه‌لیر ، افیلیا ، گرترود ، کلادیوس ، مکبث ، اتللو . . . افراد متفاوت انسانی هستندکه در صحنهٔ نمایش‌های شکسپیر جان‌گرفته‌اند و عواطف انسانی را از نیك و بد در وسیع‌ترین صورت خودمنعکس می‌کنند . البته‌تظاهر آشکار و اندرزگوئی واخلاقی کردن امور با کار شکسپیر بیگانه است . این شاعر واقع‌بین بزرگ جوهر شخصیت‌های انسانی و روابطشان را آشکار می‌سازد و خواننده را در وضعی قرار میدهدکه خود بداوری بنشیند ، و واقعیت را ادراك‌کند، او همچون نصیحتگوئی فراوان سخن وملال‌آور جلوه بر محراب ومنبر اندرزگوئی نمیکند بلکه همچون هنرمندی بزرگ زندگانی را با همهٔ تنوعاتش در برابر ما مجسم و مصور می‌سازد و ما راکمك می‌کند که‌به ادراك ژرف معانی زندگانی و رویدادها برسیم .

تخیل هنرمند واقعیت‌های‌زندگانی اجتماعی را منعکس می‌کند. واقعیت‌های اجتماعی از عناصر زشت و زیبا لبریز است . وظیفهٔ هنرمند وعظ اخلاقی و بازگرداندن ما به اعتقادکورکورانهٔ اعصار پیشین نیست ، وظیفهٔ هنرمند این است‌که افق‌های تازه‌ای را بما نشان دهد و ما رادر

---

۱ ـ لیرشاه ـ شکسپیر ـ ترجمهٔ جواد پیمان ـ ص ۹۱ و ۹۲ ـ تهران ۱۳۳۹ .

کسب شخصیت انسانی خودکمك دهد و ما را برضد آنچه اهریمنی ، نابکارانه و دروغین است بشوراند . بگفتهٔ کروچه :

« . . . درهر نوائی که از دل هنرمند برمی‌خیزد ، در هر صورت خیالی که‌وی ایجاد می‌کندسرنوشت انسان، همهٔ امیدها ، پندارها ،دردها، خوشی‌ها ، بزرگی‌ها و درماندگیهای آدمیزاد . . . همهٔ ماجرای عالم یعنی تحولات آن و نمو دائمی آن که به نیروی خود تحقق می‌پذیرد و توأم با رنج و شادی است . . . همهٔ اینها در آن نهفته است . . . »[1] .

انسان وسرنوشت او همیشه موضوع بنیادی هنر بوده وخواهدبود. هنرمند پاسدار حقیقت انسانی است . او در منشور رنگارنگ هنرخود به آن‌رازی دست می‌یابد وآنرا منعکس می‌کندکه حقیقت بشری‌وابستهٔ آن است . هنرمند انسانی است‌که بگفتهٔ حافظ « از دل خویش به‌آفاق نور می‌افشاند » و انسان را در راهی که بسوی کمال ، درك زیبائی و حقیقت در پیش‌گرفته و باید در پیش‌گیردکمك‌می‌کند و رهنمون‌می‌شود.

---

۱ – کلیات زیباشناسی ـ همان ـص ۲۳۰ .

راز نگارش

باگسترش روزافزون صنعت‌که نتیجهٔ تکامل علم است ، این پرسش بوسیلهٔ بعضی هنرشناسان عنوان میشودکه ادبیات به چه درد می‌خورد ؟ و چرا آشنائی با شاعران و نویسندگان ضروری است ؟ آیا روزی‌میرسد که ادبیات دیگر اهمیت خود را در زندگانی انسان از دست بدهد ؟

موریس بلانشو سخن سنج معاصر فرانسوی می‌گوید :

« . . . هربارکه ما بر اشیاء نام می گذاریم ، در واقع شیئی را از خودش جداکرده و آن را محکوم به زوال ساخته‌ایم و چون ادبیات‌گزیری از « نام‌گذاری » اشیاء ندارد ، پس در حقیقت این هردو وسیله‌ای است برای نابودکردن صورت طبیعی اشیاء . بنا براین ارتباط واقعی میان افراد بشر از طریق زبان میسر نیست . . . [1] » .

«بلانشو» امید به روزی بسته است‌که ادبیات سرانجام همانگونه که اشیاء را نابود می‌کند ، خود را نیز نابود کند و با آخرین نویسنده راز نگارش هم بی‌خبر از میان برود .

این سخن یکطرفه و افراطی است . « نام‌گذاری اشیاء »بهیچوجه بمعنی نابودکردن‌اشیاء نیست بلکه بمعنی‌درك آنهاست . انسان‌باناميدن

---

۱ – جنگ اصفهان – ابوالحسن نجفی – ص ۱۰ – تابستان ۱۳۴۵ .

اشیاء آنها را تعالی میدهد و بهجهان رنگارنگ رابطه‌های انسانی‌وارد می‌سازد .

ایده‌گرایان (ایده‌آلیست‌ها)می‌گویند اگرانسان وجود نداشت، اشیاء هم وجود نداشتند . بارکلی فیلسوف انگلیسی (۱۷۵۳ـ ۱۶۸۵) از طرفداران پروپاقرص این نظریه است و «هستی» را همان « ادراك » میداند . پیش از او « جان‌لاك » فیلسوف دیگر انگلیسی جهان ادراك و جهان مادی را از یکدیگر جداکرد و تصورات احساس و تصورات اندیشه را متمایز شمرد .بارکلی به «لاك» اعتراض‌کرد وگفت میان تصور سفید و چیز سفید تفاوتی نیست . « بارکلی » می‌گوید هرچه‌هست تصور من است . یعنی ایده است . ایده هم غیر فعال (پاسیو) است فی‌المثل تصور « میز» نمیتواند «میز» را بسازد ، پس جان است که « میز » را می‌سازد .

برای رد این‌سخنان‌کافی‌است بیاد بیاوریم‌که «لاك» پیش ازبارکلی ثابت‌کردکه انسان دارای ایدهٔ نهادی نیست و « همهٔ دانش ما از تجربه سرچشمه می‌گیرد » .

یکی از پژوهندگان مترقی دوران جدید درکتاب خود آنجا که مشکل‌های شناسائی فلسفه‌های آغاز قرن بیستم را به بحث می‌گذارد می‌گویدکه مشکل تصور را باید بر بنیاد نظریهٔ روانشناسی « انعکاس » حل و فصل‌کرد . این‌نظریه باورداردکه ماده وجود مستقلی بیرون ازذهن ما دارد . وجود اشیاء وابستهٔ تصورات ما نیست : « ادراك ما ، آگاهی‌ما فقط تصوری از جهان خارج‌است و روشن است‌که تصور بدون چیزتصور شده نمیتواندوجود داشته باشد و شیئی از آنچه آنرا به تصور می‌آورد،

مستقل است » .

چه انسان باشد چه نباشد اشیاء وجود دارند منتهی انسان اشیاء را به تصور درمی‌آورد وبرآنها نام می‌نهد . میلیونها سال پس ازجداشدن زمین ازخورشید، اشیاء و اجسام وجود داشتند اما انسان وجود نداشت. پس از دیرزمانی انسان بجهان هستی آمد و اشیاء را نام‌گذاری کرده و آنها را از یکدیگر جدا ساخت . بی‌وجود انسان ، در طبیعت کور ، وصفی و توضیحی و شرحی از اشیاء وجود ندارد . انسان بر اشیاء نام می‌نهد تاآنهارا بشناسد و بشناساند. بوسیلهٔ همین نام‌گذاری است که به جهان خاموش اشیاء راه می‌یابیم ورازی ازرازهای‌آنها را ادراك می‌کنیم ژان پل سارتر درکتاب «کلمات» می‌گوید :

« . . . من باز به‌طبقهٔ ششم رمزآمیز(سمبولیك) خودم بازگشتم و در فضای بی‌نظیر ادبیات نفس می‌کشیدم . جهان بر پـای من سر گذاشته بود واشیاء فروتنانه و لابه‌کنان از من نامی می‌خواستند . دادن نام به اشیاء بمنزلهٔ آفرینش آنها و تصرف آنها بود.من بدون این وهم بنیادی هرگز دست به قلم نبرده‌ام . . . »[1] .

اگر انسان نمیتوانست براشیاءنام بگذارد به شناسائی وشناساندن جهان نیز توفیق نمی‌یافت و نمیتوانست اشیاءرا ازیکدیگرجداساخته و مورد مطالعه قرار دهد و در نتیجه علم و ادبیات ممکن نمیشد .

زبان تنها وسیلهٔ رابطهٔ معمولی افراد و بیان احساسات نیست‌بلکه وسیلهٔ انتقال علم نیز هست . بمددعلم زیست‌شناسی و علم فیزیك وگیاه

---

1 – Words : Jean – Paul sarter ' P : 4o , London , 1964 .

شناسی آگاهی‌های فراوان از موجودات زنده و اجسام و گیاهان بدست آورده‌ایم که نمودار شناسائی ما از طبیعت و هستی و نمودار تکامل علم است . اگر زبان و ادبیات (بمعنای وسیع کلمه) نبود ، علم هم نبود و چون علم نبود کشفی هم در میان نبود و شناسائی طبیعت ممکن نمیشد. البته نمیتوان ادعا کرد که بوسیلهٔ زبان و علم میتوان کاملا اشیاء راشناخت ولی میتوان گفت که اگر زبان نبود پیشرفت انسان تا این حد نیز هرگز میسر نبود . نام‌گذاری وسیلهٔ شناخت و تفکیك اشیاء و ایجاد رابطه‌های انسانی است ، بکمك این «نام‌گذاری» انسان به توصیف طبیعت و اشیاء توانامیشود ومشکل‌های هستی را درحیطهٔ مشاهده ودید خود درمی‌آورد .

انسان به پیرامون خویش وابسته است و از طریق حواس است که جهان بیرون بدنیای درون او وارد می‌شود . اما این بستگی نسبت به بستگی سایر حیوانات به جهان ، بسی ژرف‌تر و پایدارتر است .

ازدریچه‌های حواس است که انسان به‌پیرامون خویش نظرمی‌افکند جهان ادراکی انسان بسی عظیم‌تر از محیط مادی پیرامون اوست .انسان با بکار انداختن تخیل خلاق خود ، احساسات پراکندهٔ خود را منظم و کامل می‌کند.جهان درك انسان درچهار چوب زمان ومکان شکل‌می‌گیرد و تصور امتداد و پشت سرهمی رویدادها و وسعت محیط ، حاصل این شکل گرفتگی است. از دیدگاه تصور انسان رویدادها بهم پیوسته‌اند ، دیروزوامروزوفردا نشانهٔ این پیوستگی رویدادهاست.ادراك انسان درمرتبهٔ

نخست پاسخی است به انگیزه‌های جهان بیرون و پس از آن استمراری است در درون . ادراك انسان رو بسوی آینده دارد . بگفتهٔ « سارتر » انسان موجودی است که برای آینده طرح می‌افکند و دیوارهای زمان حال را درهم می‌شکند و از آن فراتر میرود .

« نی‌چه» درکتاب «سود وزیان تاریخ» می‌گوید: انسان به خوشبختی وبی‌خیالی گلهٔ گوسفندی که در دامنه‌ای به‌چرا مشغول است رشك میبرد واز حیوانی میپرسد : چرا بمن مینگری واز خوشبختی خود چیزی بمن نمیگوئی ؟ این حیوان میخواهد جواب دهد: زیرا من همیشه چیزی را که میخواهم بگویم فراموش میکنم». وهمین جواب را نیز فراموش میکند وخاموش میشود وانسان درشگفتی وتحیر رها می‌گردد .

حیوان بی « تاریخ[1] » است و در لحظهٔ اکنون زیست می‌کند . انسان در زیر بار زمان خم شده است و دارای تاریخ است و این مایهٔ رنج اوست[2] .»

چون انسان دارای تاریخ است میتواند تجربه‌های گذشته را بمدد کلمات بدیگران انتقال دهد ، او میتواند از وجوه گونه‌گون محسوسات خویش به استخراج مشترکات آنها دست بزند وبه تجرید برسد و از سوی دیگر میتواند مفهوم های ذهنی خودرا بوسیلهٔ رمز واستعاره بیان کند. پیشرفت نیروی خرد در انسان بوسیلهٔ زبان ممکن میشود . انسان بمدد زبان اندیشه‌هائی دربارهٔ اشیاء پید امیکند. زبان درمرتبهٔ نخست دستگاه پیچیده و دقیق نشانه‌هائی است که با آن تجربه‌ها و عواطف خود را

1- Unhistorical

۲- فلسفهٔ نی‌چه-همان-ص۲۱۸-۲۱۹

بدیگران انتقال میدهیم، ازسوی دیگر زبان این امکان را برای انسان فراهم می‌کند که تجربه‌های پراکندهٔ خود را در جهانی منظم و پیوسته مندرج سازد. زبان، جهان درونی انسان را شکل می‌بخشد. مابوسیلهٔ رمزها و نشانه‌هائی میتوانیم آگاهی خود را بیان کنیم یابنویسیم.

کلمات خود نشانه‌اند ودر روزهای نخستین پیدایش زبان به‌چیزی معین وقطعی اشاره می‌کردند. کم‌کم با رشد زبان معانی کلمات وسعت یافت وهرکلمه نه تنها برمعنی ذاتی ومادی خود بلکه برمعنی مجازی و عاطفی نیز دلالت کرد.

سوزان.ك.لانگرمی‌گوید: درکانون تجارب انسان همواره‌فعالیتی موجود است‌که آنرا میتوان واقعیت پردازی نامید. این فعالیت بوسیلهٔ کلمات صور ذهنی و یاسایر سمبول‌ها ونیزاز طریق جذب مدرکات عینی، استخوان بندی تجارب انسان راپدیدمی‌آورد، بدین معنی که‌آن کلمات وصور مدرکات را درپرتو اندیشه‌های کلی ومعمولا ضمنی تعبیر وتفسیر می‌کند. جریان این تعبیر و تفسیر چنان طبیعی ودائمی است که بیشتر آن بدون آگاهی ماروی میدهد، وبجای‌آنکه حسیاتی‌داشته باشیم وآنها را حاکی ازوجود اشیاء یابروز حوادث بشماریم، درواقع اشیاء وحوادث را ادراك میکنیم ومستقیماً از وجود مسلمشان آگاه میشویم ...»

پس تجربه‌های انسان بمدد زبان انتقال پذیر است وایده های انسانی دربارهٔ جهان وزندگانی انسان از برخورد با واقعیت سرچشمه می‌گیرند وباروش عاطفی ویژه‌ای همراهند. مهمترین وسیلهٔ انتقال اندیشه وعاطفهٔ انسانی، زبان وادبیات است، ولی عده‌ای اندیشه واحساس انسان را پهنه‌ورتر از آن دانسته‌اند که بتوان با کمك واژه‌ها (زبان و

ادبیات) بدیگران انتقال داد. شاعر کهن‌گرای معاصر «رعدی آذرخشی» در قصیدهٔ نگاه رابطهٔ انسانی را از طریق «سخن» ناکافی میداند و آرزومند است انسان‌ها ازطریق نگاه باهم مربوط شوند وهرفرد احساس واندیشهٔ مخاطب را از نگاه وی دریابد .

«سخن» از بیان «اندیشه» ناتوان است وبحرعاطفه و احساس انسان در «کوزهٔ سخن» نمی‌گنجد .

من ندانم به نگاه توچه رازی است نهان
که من آن راز توان دیدن وگفتن نتوان

شاعر درشعرخود بجائی میرسدکه می‌خواهد «سخن» را از میدان بدرکند و «نگاه» را برجایگاه آن بنشاند :

من برآنم که یکی روز رسد درگیتی
که پراکنده شود کاخ سخن رابنیان
به نگاهی همه‌گویند بهم راز درون
واندرآن روز رسد روز سخن را پایان
به‌نگه نامه نویسند وبخوانند سرود
هم بخندند وبگریندو برآرند فغان
بنگارند نشان های نگه در دفتر
تانگه نامه چو شهنامه شود جاویدان

آیا ممکن است روزی «روز» سخن پایان گیرد ؟ تحول زبان نشان داده است که بمدد زبان روز بروز بردامنهٔ تصورات واندیشه های انسان افزوده شده وسخن‌پهنه‌ورتروگسترده‌تر گشته است وبگفتهٔ سوزان. ك. لانگر: «فهم عام درطی قرون از ابتدائی ترین اشکال وواکنش های

بشری ـ یعنی ابتدائی ترین طریق اندیشیدن ـ بتدریج رشد کرده تا به صورت تفکر حسی ومنطقی امروز درآمده وتکامل تدریجی آن در تحول زبانها منعکس شده است ...»

زبان و ادبیات در آینده نیز پایان نمی‌گیرد وبسوی کمال بیشتر میرود . از این گذشته باید پرسید که اگر ارتباط افراد بشر واقعاً از طریق زبان ممکن نباشد ، ازچه راهی ممکن خواهد بود ؟ « بلانشو » بی‌جهت امید به روزی بسته است که ادبیات نابود شود ، زیرا روز بروز بردامنهٔ تجربه‌های انسانی افزوده میشود وازاین رو برای توصیف‌کشف‌ها وتجربه‌های جدید، توسعهٔ گروه واژه‌ها و ایجاد ترکیب‌های تازه وتکامل بیشتر زبان، ضروری‌تر می‌گردد .

ادبیات وزبان در تحول دائمی است واز این رو رابطهٔ انسان در آینده نیز چون‌گذشته بطورکامل خود را درسخن وادبیات نشان میدهد.

پیشرفت صنعت درغرب سبب شده است کـه سرعت زمان بیشتر محسوس‌گردد. درگذشتهٔ دور، زندگانی‌ادراکی انسان متناسب بازندگانی مادی او بود. امروز زندگانی مادی بشر باآهنگی سریع بجلو میتازد،در حالیکه زندگانی ادراکی وعاطفی انسان هماهنگ باآهنگ سرعت زندگانی مادیش نیست .

از سوی دیگر توسعهٔ وسائل صنعتی وماشینی شدن زندگانی در شهرهای بزرگ این مشکل را بوجود آورده است که ادبیات وهنر به

چه درد میخورد وآیا هنوز آشنائی باشاعران ونویسندگان لازم است یانه ؟

این پرسش‌هارا غالباً کسانی طرح میکنند که ادبیات وهنرها را درجهتی غیرفرهنگی وغیر اجتماعی مورد مطالعه و داوری قرار میدهند واز این رو درآثار شاعران ونویسندگان مایهٔ رقیقی از عواطف فردی و دور از واقعیت‌های مادی‌وخشن امروز می‌یابند واهمیت آنرا برای قرن ما انکار میکنند . این عده بویژه آثار ادبی کهن را دوراز واقعیت‌های سود جویانهٔ‌دنیای ماشینی امروز میدانند وگرایش به‌آنهارا نوعی ساده‌دلی وخیال پردازی دور و دراز می‌خوانند .

راستی بماچه‌که حافظ عکس رخ‌یاررا درپیاله میدیده؟ وفردوسی شبرا چون فردی زنگی‌که روی‌خودرا به‌قیرشسته تصورکرده ومنوچهری دامغانی نیزهمین‌شبرا چون زنی دانسته که‌گیسوان را بدامان فروهشته؟ ونیز این بیت « فرخی سیستانی » چه سودی دارد؟

گل بخندید وباغ شد پدرام
ای خوشا عاشقی بدین هنگام

وآنجاکه مولوی می‌گوید :

بیا ساقی ، بیاساقی ! شراب عشق اندر ده !

از نوشیدن شراب عشق چه حاصل ؟

شاعران ونویسندگان غربی چه می‌گویند ؟ آنهاهم چون شاعران وادیبان ما بارؤیا وخیال سروکار دارند ؟

آری آنها نیز چنین هستند . « همر » در وصف صبح می‌گوید :

دختر بامداد باگامهای‌گلگون بجهان پا می‌گذارد .

وهموآنجاکه به وصف «اقیانوس» که در نظر او « پدر همهٔ خدایان است ، پدر همهٔ ماست » می‌پردازد ، چنین می‌گوید :

« اوقیانوس که دارای نیروئی هراس‌انگیز است ، آبهای ژرف خود را با این همه هیاهو می‌غلتاند . این پدر همهٔ رودها ، همهٔ دریاها و دوردست‌ترین چشمه‌سارها ، هنگامی که زئوس غران بانگ هراس‌انگیز تندر خود را به خروش درمی‌آورد ، بخود می‌لرزد . . . » .

در نظر «بودلر» شاعر فرانسوی « انبوه موی معشوقه که موج‌زنان تا برودوش فرومیریزد، عطری گرانبار از رخوت و جنگلی خوشبوست»[1] .

« هنری لانگ‌فلو » صدای جامهٔ شب را می‌شنود که بر شبستان مرمرینش کشیده می‌شود .

« فدریکو گارسیالورکا » درشعر توصیفی زیبائی بنام «سن‌گابریل» چنین می‌گوید :

« شادابی زیبای نی
شانه‌هائی پهن ، کمری باریك
پوست سیبی در شب
دهانی اندوهناك ، چشمانی بس درشت
با اعصابی از نقرهٔ سوزان
گذرگاهی تنگ را پاس میدارد. . . »

این تشبیه‌ها و استعاره‌ها و تصویرهای بدیع چه ربطی بما دارد و از خواندن آنها چه سودی عایدمان می‌شود ؟

روشن است که فهمیدن ادبیات در این معنی محدود ، استنباط

---

۱ ـ ملال پاریس ـ همان ـ ص ۱۵۶

نادرستی از این هنر است . ویژگی شعر و داستان تنها منحصر به ارائهٔ تصویرها ، توصیف‌ها ، گفتگوها . . . نیست .

ادبیات منعکس‌کنندهٔ شکل ویژهٔ زندگانی و فرهنگ هرجامعه است . این هنر نوعی‌کار فرهنگی و اجتماعی است‌که در آن سیر کمال یابندهٔادراکات فرد وتحول‌اجتماع‌منعکس میشود . شاعران ونویسندگانی چون فردوسی و تالستوی مسائل ملی و مبارزهٔ جوامعی‌راکه در زیر یوغ بیگانگان و یا افراد خودکامهٔ داخلی افتاده‌اند و اسیر دست بیدادگری‌های داخلی و خارجی شده‌اند به روشنی در آثار خود عرضه میکنند و سیرتحولات اجتماعی عصر خود را نشان میدهند . پژوهنده‌ای هنرشناس در بارهٔ «تالستوی» می‌گوید :

« . . .رئالیسم هوشیارانهٔ تالستوی پیش از همه چیز در این‌نکته است‌که این نویسنده با نیروئی بس عظیم روز و روزگار انبوهی ازمردم عادی راکه زیر بار ستم‌گرفتار آمده‌اند مجسم میکند . او وضعیت آنها را منعکس می‌کند و عواطف اعتراض‌آمیز و خشمشان را در برابر ستم اجتماعی مصورمی‌سازد . ژرفای رئالیسم‌تالستوی و درخشندگی‌تصاویرش که چنین متقاعدکننده از زندگانی مردم خبر میدهد و نیروی شایستگی هنری او ، از بستگی نزدیکش با مردم سرچشمه می‌گیرد . دانش او از زندگانی واحساسات ورنجهای‌گروه‌کشاورزان روسیه دقیق وفوق‌العاده است زیرا وی این عوالم را مشخصاً تجربه و بررسی‌کرده است . » .

تالستوی از زندگانی‌روستائیان روسیه آگاهی فراوان داشت . او بخوبی شیوهٔ زندگانی روستائیان و مالکان را میدانست.او در آثارهنری خود مشاهدات دقیقی از زندگانی ارائه داده است و این مشاهدات در

شمار بهترین آثار هنری جهان بشماراست .

نویسندهٔ دیگر روسی گلب‌اوسپنسکی[1] نیز در همین زمینه آثار درخشانی بوجود آورده است . این نویسنده دانش بسیار در بارهٔ زندگانی روستائیان روسیه داشت . این واقعیت همراه ذوق و استعداد درخشان هنری، به این نویسنده امکان‌دادکه مستقیماً به ژرفای تحولات اجتماعی عصر خودش نفوذکند .

پس‌گاهی در ادبیات مسئلهٔ ملی طرح میشود ، چون داستانهائی‌که فردوسی و تالستوی پرداخته‌اند ، و یا زمانی اخلاق و بینش دینی مورد نظر است ، آنطورکه فی‌المثل در اشعار ناصرخسرو و سعدی و بلیك می‌بینیم وگاهی نیز به مشکل‌های فلسفی پرداخته میشود ، همانطور که آثار افلاطون ، خیام، حافظ ، مولوی ، گوته ، امرسون . . .حکایت‌گر آن هستند .

در اشکال متفاوت ادبی از قبیل شعر ، رمان ، داستان کوتاه ، نمایشنامه ، زندگینامه . . . مسائل گوناگون زندگانی وارد میشود که منعکس‌کنندهٔ رویدادهای جامعه است . داستان‌های دیکنز ، بالزاك ، تالستوی ، درایزر ، گورکی ، چخوف ، همینگوی . . . از این دست است .

فی‌المثل بالزاك درکمدی انسانی خود می‌کوشد برخورد انسان‌را با جامعه بیان‌کند . در جهان‌بالزاك اشیاء و وضعیت اقتصادی واجتماعی بطوردقیقی‌نشان داده میشود . . . اما تااین‌جا این دنیا ، دنیائی‌خاموش و بی‌جان است ولی همینکه انسان پا به صحنه‌می‌گذارد ، دنیای‌خاموش

1 – Gleb Uspensky .

اشیاء زبان باز می‌کنند و جان می‌یابند و پروانه‌وار بدور شمع هستی انسان چرخیدن می‌گیرند .

فردریك[1] ضمن مطالعه و بررسی آثار « بالزاك » دریافت که تاریخ واقعی پرمعنائی در بارهٔ جامعهٔ فرانسه ، در کمدی انسانی[2] او مندرج است . او می‌گوید بالزاك بوسیلهٔ دید هنری خود توانست بهتر از بسیاری از متخصصان علم اقتصاد ، وضع اقتصادی جامعهٔ خود را دریابد و بحران‌های آن را نشان دهد . شك نیست اگر او با زندگانی اجتماعی و اقتصادی عصر خود آشنا نبود ، هرگز نمیتوانست با این‌دقت، موقعیت اجتماعی عصرش را توصیف‌کند .

ارنست رنان می‌گوید : در عصر ما این نگرانی هست‌که امثال همر، ویرژیل و فردوسی پیدا نشوند . اگر شعر چنانکه‌گفته‌اندتوصیف هنرمندانه‌ای از زندگانی انسان است ، ناچار مانند زندگانی دستخوش تغییر و تحول است ، و این تحول هرگزایست نمی‌کند . شعر ارکستر پرهیجانی است‌که در آن بگفتهٔ «هوگو» آواز طبیعت با آواز انسانی و آواز رویدادها بهم آمیخته‌اند . پس تا روزی‌که این آوازهای سه‌گانه شنیده می‌شود ، این ارکستر بدیع از نغمه‌سرائی باز نمی‌ایستد . . . ».

پس چگونه میتوان ادعاکرد که روزی ادبیات یعنی هماهنگی نغمه‌های انسان و طبیعت و سرودکار پی‌گیر جامعه ازکار بایستد ودیگر بدرد نخورد ! ؟

در ادبیات چیزهائی عرضه میشودکه در نظر اول بچشم مردمی که

---

1 – F . Engels .

2 – Comédie Humaine .

با هنر سر وکار ندارند نمی‌آید ، زیرا ادبیات همانند دیگر هنرها به ژرفای زندگانی می‌پردازد . پس ازخواندن اثری‌ادبی به‌کشف جدیدی میرسیم‌که ما را به ژرف اندیشی وتفکر در بارهٔ زندگانی وادارمی‌سازد. داستان‌های « داستایفسکی » آگاهی‌های جدیدی در بارهٔ روانشناسی مقصرین و محکومین زندان‌های سیبری دورهٔ تزاری به ما داده است . نوشته‌های گورکی از جمله « مادر » اودر جنبش‌های اجتماعی روسیه و کشورهای دیگر اثری عمیق داشته است .

ژرف‌اندیشی در بارهٔ اثری ادبی ممکن است خاستگاه حرکت یا کاری بشودکه در سرنوشت افراددیگر تأثیر بگذارد . یکی ازنمونه‌های قدیمی‌این‌کارها ، تأثیری است‌که‌قطعه شعر « حنظلهٔ بادغیسی » به‌روایت « احمد نظامی عروضی سمرقندی » نویسندهٔ « چهارمقاله » بر « احمد بن عبدالله خجستانی »گذاشته و او راکه مردی خربنده بوده به مهتری و سالاری‌سپاه رسانیده است[1] .

آثار ادبی راستین ، تأثیر اجتماعی دارد . مبارزه‌های « حافظ » « عبید زاکانی » بر ضد زهدفروشان و ریاکاران نه تنها در زمان خود آنها مهم و مؤثر بوده بلکه امروز نیز مؤثر و بیدارکننده است . و نیز چنین است تأثیر سخنان «ولتر» و «ژان‌ژاك‌روسو» و « دیدرو » ودیگران در ایجاد زمینه برای آزادی اندیشیدن و فراهم آوردن مقدمات‌تحولات اجتماعی‌دوران بعد ازخودشان و این موضوع نشان‌میدهدکه آثارادبی، مفادی اجتماعی و سیاسی دارند و نظریهٔ « هنر برای هنر » برای تبیین آثار ادبی نارساست .

---

۱ ــ چهار مقاله ـ نظامی عروضی ــ ص ۴۳/۴۲ ــ تهران ـ۱۳۴۶.

کشش‌های زیبانگرانه و فلسفی هنرمند ، چگونگی درونی هنر است و به‌هنرمند امکان میدهدکه هنرش را به مؤثرترین صورت آن عرضه‌کند . در هراثرهنری، نظر سیاسی ،اجتماعی ، زیبانگرانهٔ‌هنرمند مندرج است و نمیتوان پذیرفت‌که وی در بیان اندیشه‌ها و تجربه‌های خود روش بیطرفانه‌ای پیش‌گیرد .

در آثار راستین هنری‌کشش‌های فکری و هنری طوری ارائه می‌شودکه آنرا نمیتوان ازتصویرها و تعبیرها و زیبائی‌های منعکس‌شده در آن آثار جداکرد . قهرمانان آثار شکسپیر و تالستوی و بالزاك در عین حال‌که افرادی مشخص و معین هستند ، جنبهٔ عمومی نیز دارند و این جنبهٔ عمومی درگفتگوها و تصویرهائی عرضه میشودکه از واقعیت گرائی نشانهٔ بسیار دارند و آفریدهٔ صرف تخیل هنرمند نیستند .

در« هملت » تنها روانشناسی این شاهزادهٔ نگونبخت طرح‌نشده. شکسپیر در این اثر پیچیده و عظیم ، مسائل اجتماعی زمان خود را به بحث‌گذاشته است .

« هملت » در صحنهٔ دوم پردهٔ دوم این نمایشنامه آنجاکه محیط و پیرامون خویش را سرشار از خیانت و دروغ و تزویر می‌بیند فریاد برمی‌آورد :

« هملت : دانمارك زندان است
روزنکرانتز : پس تمام دنیا زندان است
هملت : آری زندان بزرگی است‌که سیاهچال و بیغوله‌های‌فراوان دارد و دانمارك منحوس‌ترین بیغولهٔ آن است . »

---

۱ ــ هملت ــ ویلیام شکسپیر ــ ترجمهٔ‌مسعودفرزاد ــ ص۸۳ــ تهران ۱۳۴۲

برای هملت « جهان زندان بزرگی است » اما دانمارك بدتر از همهٔ زندان‌های جهان است . دردانمارك ، دانش به بند افتاده و روح انسانی محبوس و شکنجه شده است . همانطور که « والت ویتمن » گفت در دانمارك هملت زیست می‌کند و در چنبرهٔ اندوه اسیر است . اوفیلیا عشق او این موجود لطیف ، پاك ، شاعرانه نیز در آنجاست . هوراشیو دوست وفادار و خردمندش نیز در دانمارك بسر میبرد . شبح پدر هملت، هملت بزرگ مویه‌کنان نیز در اطراف قصر پرسه میزند . . . تمام اینها دراین‌زندان محبوسند .

هملت در جستجوی آزادی و فرار از دیوارهای سرد وکشندهٔ این زندان است . اسیرانی‌که درنبرد بین‌حقیقت و دروغ این سرزمین‌شرکت نمی‌کنند و خود راکنار می‌کشند و در حالیکه نیروی دروغ و جنایت دائماً افزون می‌شود در انتظار بسرمی‌برند ، سرنوشت شومی دارند .

هملت در آرزوی جهانی است‌که در آن آرامش و خرد حکم راند ، وبستگی انسان با انسان بربنیاد ظلم و جنگ و تصرف سرزمین‌های مردمان دیگر استوارنباشد . او جویای حقیقت است اما برای‌درك حقیقت باید از سرزمین‌های ناهموار و سنگلاخ‌های دل‌آزار بگذرد . آشکار شدن حقیقت در « جهان کلادیوس » کاری خطرناك است ، و هملت در این رهگذر باید جانش را از دست بدهد .

هملت ازاهمیت مبارزهٔ‌خودآگاه است و از این رو به محبوب‌خود اوفیلیاکه فریب‌کلادیوس و پدرش را خورده است هشدار میدهد که از خط آتش دور شود : « برو ، بیك صومعه برو و تارك دنیا بشو » و باز می‌گوید : « اگر نجیب هستید نباید بگذاریدکسی بشما نزدیك‌شود . »

هملت عزم‌کرده است از چهرهٔ دروغ و خیانت پرده برافکند. او در این راه از بین میرود، امادر غم‌انگیزترین صحنهٔ داستان، آنجا که در آستانهٔ مرگ است، هوراشیو را از خودکشی باز میدارد و به او می‌گویدکه زنده بماند و «با دم دردمند غم‌انگیز خود، داستانش را برای‌جهانیان» بازگوید زیرا هملت (وطبعاً شکسپیرکه وارث فرهنگ رنسانس است) به‌انسان وپیروزی حقیقت ایمان دارد و میداندسرانجام روزی یزدان بر اهریمن خیره‌سر پیروز خواهد شد.

در بطن آثار شکسپیر نظریهٔ زیبانگری و فلسفی مترقی اوپنهان است. او از آغاز تا پایان زندگانی خویش به ایده‌های انسان دوستانهٔ خود وفادار ماند و در تراژدی‌های خود اوضاع و احوال عصر خود را به محك نقد تند و هنرمندانهٔ خویش آزمود، و نشان داد که سرنوشت او از سرنوشت جامعهٔ عصر او و سرنوشت‌کلی بشری جدا نیست و ادبیات می‌تواندر حصول‌آزادی به‌انسان‌کمك‌کند.

آثارادبی‌درتحول‌قلمروزبان‌و زبان‌شناسی مؤثرند وازآن‌جمله‌است تأثیر شعرهای رودکی و فردوسی بر زبان و ادب پارسی دری. آثاراین شاعران بر غنای‌زبان و فرهنگ ایران بسی افزوده است. منتقد وشاعر معاصر انگلیسی «الیوت» اهمیت «دانته» را در این میداند که وی‌به زبان ملت‌خویش‌وفادار مانده و خادم آن بوده است. پیش از اوشاعران و نویسندگان ایتالیائی شایسته نمیدیدندکه جز به زبان یونانی و لاتین

چیزی بنویسند و از این رو «هوراس» در کتاب فن شعر خود به شاعران توصیه می‌کرد که به فرهنگ و زبان یونانی توجه کنند و از آن الهام گیرند.

«... واژه‌ها هرچند جدید و تازه باشند بشرطی پذیرش عام می‌یابند که از منبع زبان یونان سرچشمه گرفته باشند و در این صورت است که به آسانی بر زبان همگان جاری می‌شوند.».

«دانته» با سرودن شعر به زبان ایتالیائی از حیثیت زبان ملی کشور خویش دفاع کرد و نشان داد که بیان عواطف و تجربه‌های هر ملتی بوسیلهٔ زبان همان ملت کاملا امکان‌پذیر است. ویرژیل شاعر رومی نیز دورنمای زندگانی رومیان را در پیش داشته و فرهنگ ملی خود را بیش از فرهنگ ملت‌های دیگر ارج نهاده است.

پس انسان بهیچوجه بی‌نیاز از آثار ادبی نبوده و نخواهد بود. شاید فقط در دوران وحشیگری[1] که هدف آن غارت وکشتن و سوختن است و موقعیت ثابتی نیست تاگلبوته‌های هنر و ادب ریشه بدواند و گل دهد، نیازمند ادبیات نبوده و الا سایر دوران‌های تاریخی از آثار ادبی بی‌نیاز نبوده است. پس کسانی که بدلیل پیشرفت صنعت، ادبیات را انکار میکنند در اشتباهند، زیرا ادبیات بی‌شك زیباترین و موثرترین آفریدهٔ طبع انسانی است، چه انسان یك زندگانی سطحی و ظاهری دارد و یك زندگانی اصیل. این جنبهٔ اصالت همان دریافتن معنی زندگانی وکمك به تحولات اجتماعی است. انسانی که دست وپابسته و اسیر جریان‌های سطحی زندگانی است نمیتواند در تحول فرهنگی و اجتماعی عصر

---

1 - Barbarism.

خود سهیم باشد . انسان اصیل می‌کوشد با ژرف اندیشی ریشهٔ اساسی مسائل را بشکافد و در حرکت‌گردونهٔ تاریخ شرکت‌کند . جنبهٔ اصالت زندگانی انسان را میتوان به ژرفای اوقیانوس تشبیه کرد ، حال آنکه جنبهٔ سطحی زندگانی ، چون موجهائی است‌که بر سطح اوقیانوس‌شناور است . شاعر و نویسندهٔ راستین درژرفاهای طوفان خیزهستی غوطه‌میزنند و دیدگاه تازه‌ای پیش چشم انسان می‌گشایند . فیلسوف بزرگ قرن نوزدهم‌گفته است :

فیلسوفان ، جهان را به راههای گوناگون تعبیر کرده‌اند ، اما نکتهٔ اصلی تعبیر جهان نیست ، بلکه تغییر آن است . . . » .

یکی از وسائل دگرگون‌کردن و بازسازی جهان، ادبیات است . بمدد ادبیات میتوان تحولات اجتماعی را تسریع‌کرد . زندگانی انسان از هنر ادبیات بی‌نیاز نیست و در آینده نیز بی‌نیاز نخواهد بود . حتی نازی‌هاکه‌هدف خود را برتری نژاد و تسلط آلمان برجهان میدانستند ، شاعر و نویسنده داشتند تا ایده‌های «فلسفی» و اندیشه‌هایشان راتوضیح بدهد . مغولان نیز پس از تسلط بر ایران ، دبیران و منشیان ایرانی برگزیدند تا ایلغارها وجهانگشائی‌های‌آنان به دفتر«تاریخ» سپرده‌شود . اوج زندگانی مادی انسان امروز در جامعهٔ صنعتی امریکا نمودار شده است ولی امریکائیان نیزاز شاعر ونویسنده‌بی‌نیاز نیستند و وسعت‌اندیشه واحساس نویسندگان و شاعران آنها دست‌کمی از ادیبان اروپائی‌ندارد.

درست است‌که پیشرفت علم و صنعت در جهان امروز به اندازه‌ای است‌که غافل شدن از آن برای هرجامعه‌ای‌گران تمام خواهد شد و به ویژه برای جامعهٔ ماکه توجه به علم و سنت‌های علمی دیرزمانی استدر

بوتهٔ فراموشی نهاده شده ، علم‌ورزی مهمترین و لازم‌ترین کارهاست ولی این موضوع دلیل بی‌اعتنائی به‌گنجینهٔ آثارکهن و جدید ادبی نمیتواند بود ، چه علم‌ورزی با ادب پروری تضادی ندارد و نمیتوان علم رامتضاد با هنر و ادب شمرد . علم و هنر هردو وجوه‌گونه‌گون شناسائی انسانی را تشکیل میدهد منتهی روشی‌که هرکدام درکشف‌حقیقت وادراك نمود-های زندگانی پیش می‌گیرد ، متفاوت است . شناسائی علمی بیشتر جنبهٔ واقعی دارد و به آزمایش و تجربه تکیه می‌کند ، حال آنکه شناسائی هنری جنبهٔ عاطفی دارد و از تخیل مدد می‌گیرد . « برتراندراسل » فیلسوف معاصر انگلیسی می‌گوید :

« علم آنچه را ما می‌توانیم بدانیم به ما میگوید . لیکن آنچه را ما می‌توانیم بدانیم ناچیز است ، و اگر فراموش‌کنیم چه چیزها هست که ما نمی‌توانیم بدانیم ، حساسیت خود را در برابر چیزهای بسیاری‌که دارای‌کمال اهمیت هستند ، از دست خواهیم داد . . . » .

پیشرفت علم در قرن‌نوزدهم‌سبب شدکه فلسفه وهنرکاملا زیر نفوذ شناسائی علمی قرارگیرند و کار این پیشرفت بجائی رسیدکه اوگوست-کنت به بیان فرضیه‌ای پرداخت که خود آنرا قانون سه دوره نامیده است .

از دیدگاه «کنت» جان انسان در دورهٔ نخستین تحول خودکه‌کنت آنرا دورهٔ خداشناسی فلسفی می‌نامد ، همهٔ نمودهای طبیعت را به اعتبار ارادهٔ ویژهٔ چیزها و یا ارادهٔ موجودات برتر از طبیعت توضیح میدهد.

دورهٔ دوم دورهٔفلسفی است. دراین دوره فلسفه‌آغاز میشود وانسان می‌کوشد به‌اعتبار مفهومها ونیروها به توضیح‌جهان بپردازد .

در دورهٔ سوم علوم مثبت آغازمیشود وانسان، دورهٔ فلسفی‌راپشت‌سر می‌گذارد و وارد دورهٔ علوم مثبت می‌گردد و تنها کاری که برای فلسفه باقی میماند منظم‌کردن شناسائی علمی و اثبات منطقی علوم‌است.

در همین دوره است‌که‌زیر نفوذ پیشرفت فوق‌العادهٔ علم « نی‌چه » برای مبارزه با بحث‌های خشك لفظی و اندیشه‌های جزمی به علوم‌توجه کرد و حتی نوشت که باید « بجای فلسفه بحثی « شیمی » احساسات تعلیم داد . » .

واکنش‌این‌علم‌ورزی و پرستش شناسائی علمی در نوشته‌های‌گوته، برگسن، داستایفسکی، تالستوی . . . دیده می‌شودکه هریك برای دفاع از شناسائی فلسفی و هنری راههای ویژهٔ خویش اختیارکرده و از تصور ماشینی بودن احساسات و عواطف و بطورکلی ماشینی بودن زندگانی دوری جسته‌اند .

شوپنهاور از نقادان نظریهٔ مکانیستی بود و می‌گفت با شمارش و سنجش و مشاهده و لمس نمیتوان‌زندگانی‌را توضیح داد . او برای‌گریز از جبر مادی به سوی دیگر افراط رفت وگفت جهان و هرچه در آن است « اراده » است وبا این نظریه وجود « ماده » را انکارکرد . امابهر صورت فلسفهٔ او در طرفداران نظر ماشینی بودن زندگانی سخت مؤثر افتاد . شوپنهاور می‌گوید :

« ماتریالیسم خام‌که هنوز هم درنیمهٔ قرن نوزدهم زیرپردهٔ اصالت آموخته میشود ، از نادانی است‌که نیروی حیاتی « ویتالیسم » را انکار می‌کند و می‌خواهد نمودهای زندگانی را به نیروهای فیزیك و شیمی برگرداند وآنها را ازآثارمکانیکی ماده بداند. اما من هرگزباورنمی‌کنم

که حتی ساده‌ترین ترکیبات شیمیائی با قانون‌های مکانیك توضیح پذیر باشد تا چه رسد به نیروی نور و حرارت و برق . »[1] .

شوپنهاور «اراده» را سازندهٔ جهان و هرچه در آن است دانست و آنرا نیز به حوزهٔ هنرهای زیبا نیز بسط داد وگفت :

« ژنی میتواند از راه نظارهٔ مستقیم و به نیروی خارق‌العادهٔ تخیل « ایده‌های جاودانی »را نیز درك‌کند و آنها را درهنرهای زیبابه‌صورت مؤثر بدیگران ارائه دهد . » .

گوته نیز با این نظرکه مکانیك را نخستین و آخرین قانون عالم هستی میشمرد مخالفت ورزید.او درکتاب « فاوست » از قول مفستوفلیس شیطان با هوش خودگفت :

« آنکه می‌خواهد مخلوق زنده‌ای را تحقیق‌کند و آن را صورت بخشد .
خیال می‌کندکه بهتر است برای شروع در کار ، روح آن را بگیرد .
پس از آنکه این کار راکرد ، قطعات‌آن را بدست می‌گیرد تا در بارهٔ آن تحقیق‌کند و بهریك از آنها نامی بدهد .
ولی دریغاکه آن روابط روحی‌که‌میان آنها پیوند می‌داد ، وآنها را بهم می‌دوخت ، بخار شده وفرارکرده است .
علم شیمی دوست داردکه به این عمل اشتغال به طبیعت نام دهد و درحقیقت با این عمل ندانسته خود را ریشخند می‌کند . »[2] .

برگسن دراین باره‌می‌گوید :

---

1 – The world as will iand dea VOL , I , P : 159 .

۲ – لذات فلسفه ـ همان‌ـص۸۱

«. . . اندیشهٔ ما با شکل منطقی خود از تصور ماهیت زندگانی و معنی ژرف جنبش‌های تکامل ناتوان‌است ، زیرا خود پرتوی از زندگانی است که در شرائط معین بوجود آمده و کار معینی دارد . . . وپذیرفتن اینکه این پرتو توانائی پی بردن به معنی زندگانی را دارا باشد بدین ماندکه بگوئیم سنگ‌ریزهٔ‌کنار دریا میتواند شکل و هیأت امواجی که او را به‌کنار آورده‌اند بشناساند . . . »[1] .

ادبیات و هنر برای درك معنای زندگانی تنها به اندیشهٔ منطقی متوسل نمیشود، بلکه‌ازنیروی‌آفرینندهٔ خیال‌نیزکمك می‌گیرد. کشف‌های علمی نیز بدون‌کمك‌گرفتن‌ازنیروی‌خیال ممکن نیست وازاین‌روکسانیکه می‌خواهند شناسائی هنری و فلسفی را در برابر شناسائی علمی کوچك کنند ، و همهٔ شناسائی‌ها را به شناسائی علمی برگردانند از درك این نکته ناتوانندکه تکامل انسان وابستهٔ‌کل دانش انسانی است و در این مجموعه، هنر و فلسفه وادبیات نیز جای ویژهٔ خود را داراست .

پس در آینده نیز چون‌گذشته ، انسان ازادبیات بی‌نیاز نخواهد بود و برخلاف تصور « بلانشو » با « آخرین نویسنده راز نگارش ازبین نخواهد رفت » زیراانسان‌دائماً رو بسوی‌کمال دارد و ادبیات نیزهرروز بیشتر از روز پیش منعکس‌کنندهٔ این‌کمال بوده و خواهد بود .

دراینجا نمیتوان‌ازآوردن‌گفتارژرف«میخائیل پریشوین»خودداری کردکه می‌گوید :

« هنر و علم چون دریچه‌هائی از جهان طبیعت به جهان انسانی

---

۱ ـ از زندگانی چه میدانیم ـ دکتر محمود هومن ـ ص ۴ ـ تهران ۱۳۲۲ .

هستند ، از دریچهٔ علم ، طبیعت به جهان انسان وارد میشود ، و از دریچهٔ هنر ، انسان به طبیعت می‌پیوندد . و در آنجا خود را بازمی‌یابد و طبیعت را مادر خویش می‌نامد . »[1] به این گفته می‌توان افزود : « ادبیات » دریچه‌ای است‌که انسان را به جامعه وطبیعت می‌پیوندد واو را در تعیین سرنوشت خویش یاری میدهد .

---

1 — M . Prishvin , Forget - me — nots , P 310 , 1960 .

دربارهٔ شعر

هنرشناسان در تعریف شعر وتعیین مرتبهٔ آن در بین‌هنرهامباحث گوناگونی ارائه داده‌اند و از دیدگاه‌های متفاوت، ویژگیهای‌آن را بر- شمرده‌اند . اما در همهٔ این تعریف‌ها اهمیت « تخیل شاعرانه » مکرراً تأکیدشده‌است. شاعران خود نیزدربیان ویژگیهای این تخیل‌آفرینشگر ازگفتن نکته‌های بدیع باز نمانده‌اند .

مایاکوفسکی می‌گوید : شعر یعنی سفر دائمی به کشوری سراسر ناشناس .

از این تعریف‌چنین برمی‌آیدکه‌شعر، هنرارائهٔ مطالب عادی‌نیست بلکه هنر بیان واقعیت‌هائی است‌که در ژرفای هستی نهان است و شاعر به مدد تخیل آفرینندهٔ خویش پرده‌ها راکنار میزند و واقعیت‌های‌عمیق و تازه را در قالب صور و تمثیل‌ها و اشاره‌ها . . . باز می‌نماید .

شاعر می‌کوشد چیزهای تازه‌ای را که در طبیعت یا در طبیعت انسانی نهفته‌است‌کشف‌کند و از سفرمعنوی خویش با ارمغان‌های ارزنده به‌نزد دوستدارانش بازگردد. انسان هزاران سال طلوع خورشید رادیده و دربرابر شکوه وزیبائی خورشید متأثر شده و با واژه‌های « آه » و«وه» و جمله‌هائی چون « چه زیباست » و . . . احساسات خود را بیان کرده است. ولی‌این واژه‌هاوجمله‌ها نمی‌توانندو نتوانسته‌اند احساسات‌نهفتهٔ اورا

کاملا به دیگران انتقال دهند. تنها شاعرو هنرمند است که بکمك تخیل آفرینندهٔ خویش این عواطف نهفته را در شکلی دلپذیر ارائه میدهد و دیگران را در سفر معنوی خود شریك می‌کند .

منوچهری دامغانی که شاعری تصویرساز است « طلوع خورشید » را بصورت تشبیهات وصوری عرضه‌میکندکه خواننده بی‌درنگ به‌حالت عاطفی او درمی‌آید و در تجربهٔ درونی وی شریك میشود :

سر از البرز برزد قرص‌خورشید
چو خون‌آلوده دزدی سرزمکمن
بکردار چراغی نیم مرده
که هر ساعت فزون‌گرددش‌روغن

شاعر دراین دوبیت درك تازه‌ای رااز طبیعت عرضه میدارد .

دنیای درونی انسان به‌دوبخش‌مشخص تقسیم شده است. بخشی از این جهان، روشن وبخش دیگر تاریك است. نیمکرهٔ روشن جهان درون متعلق به زندگانی‌روزانه و منطقی‌مردم است و از این رو توصیف‌مطالبی که در این پهنه جای دارند چندان دشوار نیست . نیمکرهٔ تاریك زندگانی انسان سرشار از عواطف ، یادها ، هیجان‌هائی است که ریشه در گذشتهٔ دور دارند ، از این رو توصیف این عواطف و حالات نیازمند کوششی معنوی است . بیان این جهان وسیع و ناشناس به دوامر وابسته است : یکی درك عمیق و دیگر مهارت فنی و تسلط برزبان و « بیرون شدن از مضایق سخن » شاعرگاه به‌کشف نیمکرهٔ تاریك درون همت می‌گمارد و عواطفی راکه از بیمی ناشناس‌کمتر به‌لب می‌آید ، در صور شاعرانه باز مینماید .

هرگاه کسی دارای ادراك تازه باشد یعنی رویدادهای عمیق زندگانی فردی و اجتماعی را تجربه‌کرده باشد و نیز بر زبان و تعابیر و فرهنگ جامعهٔ خود تسلط پیداکند ، می‌تواند احساسات خود را طوری بیان کند که دیگران نیز در وضع او قرار گیرند و تجربه‌های او را با تمام وجود احساس کنند . برای این منظور شاعر به بیان غیرمستقیم متوسل میشود و از استعاره ، کنایه ، مجاز ، تشبیه و مهمتر از همه ایماژ یا تصویر سود می‌جوید .

مصالحی که شاعر بکار میبرد با مصالحی که نویسنده بکارمی‌گیرد تفاوت دارد . نویسنده و شاعر هردو با الفاظ سر وکار دارند ولی نحوهٔ برداشت و استفادهٔ آنها از الفاظ یکسان نیست . بیان نثر بیانی است که غالباً جنبهٔ منطقی دارد وروش آن ارتباط مستقیم است. بیان شاعرانه از تخیل خلاق کمك می‌گیرد و بطور نامستقیم بیان میشود . روش ارتباط نامستقیم بر تخیل تکیهٔ واقعی می‌کند و از تجربه‌های وسیع هنرمند سیراب می‌گردد ، روشن است که تخیل شاعرانه ، تخیلی غیرواقعی نیست بلکه تخیلی است که از تجربه‌های زندگانی بدست آمده‌است . کروچه‌می‌گوید :

« اگرهنر (و طبعاً هنر شعر) جنبهٔ تخیلی خود را از دست‌بدهد میمیرد . » .

کروچه پس از تأکید بر اهمیت تخیل خلاق ، مشکل « شهود » را پیش می‌کشد و می‌گوید :

« شهود نتیجهٔ یك تصور است نه مجموعه‌ای نامربوط از تصورات که بوسیلهٔ یادآوری تصورات کهنه بدست می‌آید ، (دارندگان پندار) سر آدمیزاد را باگردن اسب پیوند می‌زنند و یك بازی کودکانه درست

می‌کنند . » .

نیروی تخیل آفریننده است که تازگی هنری را تعهد می‌کند و به‌ایجاداسلوب‌های تازه‌منجر می‌گردد . فی‌المثل زمانیکه حافظ‌می‌گوید:

مزرع سبز فلك دیدم و داس مه نو

یادم ازکشتهٔ خویش آمدوهنگام‌درو

تمام‌عناصر موجود در شعر راقبلا تجربه‌کرده است . یعنی‌آسمان و ماه وکشتزار و داس را پیش از سرودن شعر دیده است . اما ترکیب‌این آحاد با یکدیگر و ایجاد وحدت‌ترکیبی تازه مستلزم داشتن نیروی‌تخیل است.این تخیل را درروان‌شناسی‌امروز تخیل خلاق یا «تخیل‌اختراعی» می‌نامند و اگر حافظ دارای چنین نیروئی نبود نمی‌توانست این عناصر پراکنده را در یك واحد یگانه ترکیب‌کند .

هنر شعر عبارت است از نوعی تصرف در طبیعت بمنظور ایجاد وحدت و یگانگی .

ترکیب یگانه‌ای‌که‌شاعرارائه میکند ازآنجاکه ازواقعیت‌سرچشمه می‌گیرد و به واقعیت تکیه می‌کند بسوی جنبهٔ عمومی پیش میرود ، و احساسات و عواطف دیگران را می‌شوراند و آنها را در جریان تجربهٔ شاعر قرار میدهد .

شاعرتجربه‌های خود را از رویدادهای زندگانی فردی واجتماعی خود بدست می‌آورد و از این رو باید دارای زندگانی شاعرانه باشد . منظور اززندگانی شاعرانه دورشدن از واقعیت زندگانی و فرارازجامعه نیست بلکه منظور نزدیك شدن به زندگانی واقعی است . شاعر دردرك واقعیت‌های جهان هستی دارای شاخك‌های‌گیرندهٔ حساس‌تری است یعنی

او تأثیرات جهان بیرون را بهتر می‌گیرد و آنها را بمدد نیروی تخیل خویش به نحو پیچیده و بدیعی ترکیب می‌کند .

برای اینکه بیان شاعر صورت عمومی پیداکند بروی فرض است که روح زمان خویش را دریابد و از تجربه‌های اجتماعی سرشارگردد. فی‌المثل شاعری چون حافظ چنان در واقعیت‌های زمان غرق شده است که جداکردن شخصیت او از اوضاع اجتماعی عصر او و فرهنگ گذشتهٔ ایران امری‌محال‌است .

این بیان به این معنی نیست‌که تجربه‌های فردی‌شاعرانه بکارشعر نمی‌آید ، زندگانی سطحی و فردی شاعرچون تابع زندگانی عمقی‌اوست طبعاًدر شعرش‌منعکس میشود . امادر خصوصی‌ترین رویدادهای‌زندگانی شاعر بزرگ نیز مفادی اجتماعی نهفته است . حافظ می‌گوید :

مرا در خانه سروی هست کاندر سایهٔ قدش
فراغ از سرو بستانی و شمشاد چمن دارم

ودر این‌شعر به‌زندگانی‌خصوصی‌خود اشاره می‌کند . امازندگانی خصوصی او نیزکم‌اهمیت نیست و با ادراکات اجتماعی آمیخته شده است، زیرا حافظ در این شعر بطور عمیقی مفهوم عشق را مجسم می‌کند و در عظمت عشق و استغنابه تأکید تمام سخن می‌راند .

شاعران وعارفان مابرای توصیف حالت شاعرانه،واژه‌های«جذبه» « دیوانگی » و «بی‌خودی» را بکار برده و رهائی خویش را از دست «عقل دوراندیش» آرزوکرده‌اند . شاعر در سطحی زیست می‌کند که‌تمام لحظه‌های زندگانی او ، یا دست‌کم بیشترین لحظه‌های زندگانی او ، در حالت‌عاطفی «بی‌خودی» و « جذبه » سپری میشود و بهمین دلیل می‌تواند

از سطح زندگانی به عمق زندگانی برسد . اگر شاعر هم مانندیگران گرفتار مسائل بی اهمیت زندگانی باشد ، طبعاً در همان سطح زندگانی شناور خواهد بود . زندگانی عمومی و خصوصی شاعر هردو باید ممتاز باشدیعنی باید از تجربه‌های حادفردی واجتماعی سرشارگردد . «لورکا» شاعر اسپانیائی می‌گوید :

انسان‌ها هنگامی دارای هستی واقعی هستندکه یا می‌گریند و یا می‌خندند . مردم در بقیهٔ موارد خارج از صحنه هستند .

منظور«لورکا» این است که شاعر (اگر دیگران را در این‌مورد کنار بگذاریم) فقط در اوج هیجان اصالت دارد ومیتواند شعربنویسد. حالت‌های معمولی محرك شاعر نیستندو از این رو شاعر برای سرودن شعر به محرك عاطفی نیرومندی نیاز دارد :

آتش است این بانگ نای و نیست باد
هرکه این آتش ندارد « نیست‌باد ! »

زندگانی خصوصی شاعر با زندگانی شاعرانهٔ او یگانه است .فی‌المثل شاعری نمیتواند در زندگانی خصوصی طرفدار بیدادگری و دروغ باشد اما در شعرش با ستم و ناراستی‌بجنگد و اگرچنین‌کند چون‌کارش اصالتی ندارد ، نمیتواند دیگران را در حالت خویش شرکت دهد و عواطف خود را به‌جهان درونی آنها برساند .

شاعر همچون دیگران دارای‌گرفتاریهای روزانهٔ زندگانی است اما او وسائل عادی معیشت را بمنظور ادامهٔ زندگانی و رسیدن‌به‌ژرفای آن می‌خواهد . اگر شاعر شرافت هنری را ندیده‌گرفته و بگفتهٔ ناصر خسرو « گوهر لفظ دری را بپای خوکان بریزد » نمیتواند با رنجهای

مردم هماهنگ شود و شك نیست که این گرفتاری و آلودگی در تصاویر شعرش منعکس میشود و او رااز ارائه ووصف جنبش‌های مترقی اجتماعی باز میدارد .

شاعر با کلمات و ترکیب واژه‌ها ما را به جهان وسیع تخیلات میبرد .

طرز ترکیب واژه‌های شاعرانه چنان است که حالات و عواطف شاعر را بهما منتقل می‌کند و بهمین دلیل است که «شوپنهاور» می‌گوید :

« شعر یعنی صنعت بکار انداختن تصورات به‌کمك کلمات . »

اگر بگوئیم « باران می‌بارد » شعر نگفته‌ایم بلکه واقعه‌ای را بطور عادی بیان کرده‌ایم . شاعر با ارائهٔ تصاویر شاعرانه ، تصورات ما را وسعت میدهد . با کمك تصویرهای او حرکاتی در اندیشهٔ ما صورت می‌گیرد و میدان عاطفه و احساس و اندیشهٔ ما را وسیع می‌کند .

«لورکا» در شعر «کوجیدا ومرگ» آنجاکه « نعش شهید عزیز » یعنی دوست گاو بازش «مه جیاس» را برزمین می‌بیند، جهان را چنان تیره و تارمی‌یابد که «مرگ وزندگانی» را سایهٔ یکدیگر میشمارد ومی‌کوشد با ارائهٔ تصویرهائی تازه وصف طبیعت را از دریچهٔ حالات خود ارائه دهد و در بخش سوم منظومه چنین می‌گوید :

« رگبارهای خاکستری رنگ را دیده‌ام که بسوی امواج در حرکتند ✡ درحالیکه بازوان لطیف ومشبك خودرا برمی‌افرازند ✡ تا از

اسارت بدست سنگ‌گور ، برهند . » .

ما درهنگام خواندن شعر به عرصهٔ وسیع «آزادی» وارد می‌شویم. این میدان‌خیلی وسیع است وما را برای زندگانی معنوی آماده‌میسازد. برگسن درکتاب «تکامل آفریننده» در این باره می‌نویسد :

« هنگامی که شاعری برایم شعرش را می‌خواند ، چندان او را می‌توانم دلپسندیابم‌که به جهان اندیشه‌اش واردشوم وخود رابا احساسات او هماهنگ سازم و درحالت ساده‌ای‌که وی درجمله‌ها و واژه‌ها گنجانده و ارائه داده زندگانی‌کنم . . . پس از آن فقط نیازمندم که از دقت خود بکاهم و هیجانی راکه در من است مجاز دارم‌که به ژرفا برود و در حس غرقه شود تا این هیجان بطور دقیق در برابر دیدگانم مجسم‌گردد. برای این منظور نبایستی‌کاری انجام دهم بلکه فقط کافی است‌که‌بعضی امور را ترك کنم . . . » .

دراین‌میدان است‌که آزادی انسان نمایان می‌گردد و روشن‌است که هرگاه انسان زندگانی خود را به صورت «آزادی» در آورد ، شادی بیشتری حس‌خواهدکرد .شاعر باارائهٔ تجربه‌های خود به ما امکان‌میدهد که حس‌کنیم ، بیندیشیم ، خشمگین شویم ، گریه‌کنیم ، بخندیم . . .

شاعر احساس فردی خود را به‌کمك تعبیرها ، تصویرها ،نشانه‌ها تعمیم داده و آنرا همگانی می‌کند . او وسیله‌ها و ابزارهائی در اختیار داردکه بمدد آنها احساس فرار و گریزپای خویش را در جامه‌ای مادی عرضه میدارد .

شاعر دربیان عواطف خود نسبت‌به نویسنده‌دارای‌آزادی بیشتری است . این آزادی به اوامکان میدهدکه جهان واقعی را بارنگ‌تصورات

خود آرایش دهد . این آزادی حتی او را مجاز میدارد که سخنانی بگویدکه از نظر منطقی و منطق زیست روزانه متناقض و یا غیر ممکن بنظرمیرسند .

مولوی با بهره‌بردن از همین آزادی است‌که توانسته است آفتاب را در میان سایه ببیند :

دیدشخص فاضلی‌پرمایه‌ای
آفتابی در میان سایه‌ای !

و هنگامی‌که «الوار» هیتلری‌هائی را که کشور زیبایش را بدزیر چکمهٔ خودمنکوب‌کرده‌اند موردحمله‌قرار میدهد و درس کین می‌آموزد با استفاده از همین آزادی‌است‌که می‌تواند بگوید :

« زخمی به او بزن
عمیق‌تر از انزوا ! »

روشن است‌که انسان صرفاً طبق اصول عقل (و سود و زیان) زندگانی نمی‌کند . او حالات و احساساتی دارد که هرچند زمینهٔ مادی دارند باز مجموعاً فعالیت معنوی وفرهنگی او را تعهد می‌کنند . انسان این آزادی را داردکه بتواند در میان عوامل داده شده به انتخاب‌پردازد و جهان را از دریچهٔ تخیلات خود بنگرد .هیچ نقاشی نمیتواندباامانت دوربین عکاسی منظره‌ای رسم‌کند ولی هیچ دوربین عکاسی نیز قادر نیست منظره‌ای را که نقاش برنگ عواطف خویش ارائه میدهد نشان دهد .

این راز آفرینش هنری است و ما این آفریدگاری را در شاعر و نقاش وموسیقی‌دان‌ستایش می‌کنیم ، هنرمند تأثرات خود را با امانت‌به‌ما منتقل می‌کند و این انتقال در ما تأثیرعمقی دارد . اگر با عبارتی ساده

درس «راستی» بیاموزیم چندان اثری در شنونده ندارد اما اگر همچون حافظ بگوئیم :

به صدق‌کوش‌که خورشید زاید از نفست

سخن ما مؤثر است و در شنونده حالاتی عمیق ایجاد می‌کند .

زبان شعر زبانی مؤثر و عمیق است . شعر جزء هستی ماست . اگر شعر ، طبیعی انسان نبود بوجود نمی‌آمد .

شاعر درك زیبائی را مدیون فرهنگ و کار جامعه است . انسان به ایجاد شرائط مادی مناسب برای زیست خود دست میزند و طبیعت را دگرگون و انسانی می‌کند و برای بهبود کار خویش به تغییر شرائط اجتماعی می‌پردازد . شاعر وهنرمند تصویر فرهنگ وکار انسان را در آئینهٔ آثار خویش نشان‌میدهند وطبیعت را به جهان انسان وارده‌می‌کنند تا انسان آنرا بهتر بشناسد و بطورکاملتری از آن بهره‌برگیرد .

عنصر اساسی آفرینش شعر تخیل خلاق انسانی‌است . تخیل‌انسانی در شعر بصورت تصویرها و تعبیرها نمودار میشود . در شعر بیان ساده و مستقیم مفهوم‌ها و پدیده‌ها بکار نمی‌آید و از این رو شاعر باید ایده‌ها و مفهوم‌ها را نیز بصورت تصویرها و تشبیه‌ها و استعاره‌ها . . . ارائه دهد.

اهمیت‌اشاره‌ها و تصویرهای شعری هم از زمان قدیم‌بازشناخته‌بود. شاعران عارف ایرانی بمنظور انتقال مفهوم‌ها وتجربه‌های عرفانی خودهم از آغاز زبان « رمز و راز » را برگزیدند و سخنان اندیشمندانهٔ خود

را در قالب داستان‌ها و تمثیل‌های مؤثری عرضه داشتند . «مولوی» در دفتراول مثنوی جائی‌که درتعظیم «عشق معنوی» وتحقیر«عشق صورتی» داد سخن‌میدهد و از داستان «زرگروکنیزك» افسانه‌ای طرفه‌می‌پردازد، می‌گوید :

خوشتر آن باشدکه سردلبران گفته‌آید در حدیث دیگران

در قرن‌گذشته دراروپا بویژه در فرانسه «سمبولیسم» رونقی‌بسزا یافت «بودلر» که سرآغاز این دبستان ادبی بود ، جهان را جنگلی سرشار از رمز و راز میدید و می‌گفت برعهدهٔ شاعراست‌که‌بکمك‌نشانه‌ها پرده از چهرهٔ عروس‌گوشه‌نشین «راز» براندازد .

در دوران ما شعر تصویری رونقی فراوان یافته است .

در شعر جدید و شعر انگلیسی پس از جنگ جهانی اول،جنبش شعر تصویری حاکم شد و زمینهٔ نفوذ بر شعر اروپائی را فراهم‌کرد .

بنیاد تصویرگرائی این است‌که شاعر باکوشش بسیار در جستجوی الهام خودبخود و بی‌درنگ (فوری) برآید تا به نقطه‌ای برسد که سد و مانع اندیشه‌های تفسیری نتواند خود را نشان بدهد . از این رو بنظر تصویرسازان ، مادهٔ هنر در دانسته‌های خام جهان ذهنی یا صورتها ، ایماژها یا مجموعهٔ پیچیده و آنی ادراکات روشنفکرانه و عاطفی نهفته شده است . اگر شاعر این صور را بدون‌تغییر شکل و بصورت بکر وتازه و نیرومند خود ارائه‌کند ، القائات و اشاره‌های مستقیم و مؤثری به‌ذهن خواننده منتقل میشود . در این رهگذر اثر حقیقی واقعیت با چنان نیروئی بذهن خواننده میرسدکه فشار ستمگرانهٔ زندگانی روزانه ناپدید می‌گردد و او برای لحظه‌ای از الزامات آن می‌گریزد .

تصویرگرایان معتقد هستند که نویسندهٔ شعر باید از تمام کوشش‌های مجرد و مربوط به ساختمان اثر خود دوری گزیند و بدین جهت باید در بکار بردن زبان خویش کاملا احتیاط کند و یادداشت‌های خود را به عناصر ضروری محدود کند.

روش تصویرسازی، بیان کنندهٔ غالب نیازهائی که عرضه شده بودند معرفی شده است. این شیوهٔ ادبی، شیوه‌ای است غیرپیوسته و می‌خواهد بسوی ارزشهای نخستین و اصلی شعر برگردد و بویژه به انواع متفاوت ادبی و هنرهای تصویری و موسیقیائی عطف توجه کند. نیازهائی که از حساسیت ظریف شده یا کهن ملت‌های قدیم و امریکای جوان به یك اندازه سهم میبرد. تصویرگرائی انگلیسی علامتی بود که در یك و همان زمان اضمحلال و تجزیه‌ای را که در سطوح بسیار شور تجدد ادبی و احیاء زیبانگری در یك نقطه تلاقی می‌کردند، نشان میداد. این شیوه همچون رشد تدریجی جنبش هنری جهان بوسیلهٔ نفوذ مسری اسلوب‌های معمولی رایج نشد بلکه در زیر فشار رشدی درونی جهانگیر گردید.

یکی از پیشروان جنبش شعر تصویری «ازرا پاوند» است. «پاوند» بهنگام سالهای اقامت پربار خویش در لندن نیروی فراوان ادبی خویش را فقط به نوشتن شعر محدود نکرد. او باکمال سخاوت به نویسندگان و شاعران اروپائی و امریکائی که هنوز مشهور نشده بودند، از جمله رابرت فراست، جیمز جویس، تی. اس. الیوت... عملا کمك داد و تشویقشان کرد. درجنبش‌های نوخواهانه ایماژیسم ورتیسم شرکت فعال داشت و نخستین مجموعهٔ شعر تصویرگرایان را تنظیم و چاپ کرد.

شعرهای نخستین «پاوند» از ترجمهٔ شاعران پروانس و شاعران

انگلوساکسون ،لاتین و ژاپون و چین ، اثر پذیرفته‌اند . او در شعرخود می‌کوشد تصویری‌ناب ارائه دهد و بوسیلهٔ صورتك‌ها (ماسك‌ها) چشم‌اندازی عمومی عرضه‌کند . این طرح در اشعار او از جمله « کانتوس » دیده میشود . پاوند در این اثر می‌کوشد بوسیلهٔ تغییر متوالی چهره‌ها (صورتك‌ها) یگانگی خودرا در جهان میراث‌فرهنگ‌های بزرگ‌کهن که فقط در بخشی منفصل باقی مانده و برای غالب انسانها معنای خودرا از دست داده است ، بدست آورد .

وظیفهٔ‌پاوندبعنوان«شاعرفرهنگی» بورژوازی این است‌که بهترین بخش‌فرهنگ گذشته را نگاهداردواصول نظم‌گمشدهٔ‌کهن‌را احیاءکند .

« ییتز» در بارهٔ «پاوند» می‌گوید :

«پاوند» موضوع ، طرح ، شخصیت شعر ، وگفتگوهای منطقی خود را در یك جریان نشان میدهد . بنظر او مفهوم‌های مجرد بدرد انسان معاصر نمی‌خورد . » .

خود «پاوند» در بارهٔ ایماژ می‌گوید :

« تصویر ذهنی (ایماژ) آن است‌که مجموعه‌ای معنوی و عاطفی در لحظه‌ای از زمان ارائه دهد . . . بیان چنین تصویری حس آزادی ناگهان‌به انسان می‌بخشد ، حس آزادی از محدودیت‌های زمان و مکان ، یعنی حس‌کمال فوری‌که ما در مشاهدهٔ آثار بزرگ هنری تجربه می‌کنیم » .

شعرهای نخستین الیوت نیز زیرتأثیر «پاوند» وسایرتصویرگرایان سروده شده‌اند و البته اثر «یولس‌لافورگ» نیز در آن‌ها دیده میشود . الیوت از «لافورگ» هم تصویرهای حسی‌راآموخته است وهم تصویرهای بصری را . او در آغاز با آثارسمبولیست‌های فرانسوی آشنائی داشت و

شعرش از تأثیر آنها برکنار نبود .

الیوت درمنظومهٔ «سرزمین ویران» که نشان دهندهٔ زوال فرهنگی سرمایه داری غرب است فرهنگ وسنت‌های ادبی غرب را بکارمی‌گیرد. اثر یونان کهن ، دانته ، بودلر ، افسانهٔ تریستان و ایزوت . . . برشعرش‌محسوس است به‌گفتهٔ «لویس» الیوت دراین شعر برای القاءبیشتر تجربه‌های شاعرانهٔ خویش ، مکرراً به ارائهٔ تصویر و تمثیل و تلمیح... دست میبرد . فی‌المثل جائی در بخش نخست شعر بنام « تدفین مرده » ابیاتی ازتریستان و ایزوت می‌آیدکه در مقام مقایسه با بخش‌های دیگر شعر ، عشق‌ابدی رمانتیك‌وار راعرضه میدارد . میتوان‌گفت «دخترسنبل» یادآور « خاطره و اشتیاق » است . سنبل همانند یاس‌هائی که از زمین ویران می‌روید مستقیماً یادآوری کننده و خاطره‌انگیز است . سنبل‌از گلهائی است‌که در مراسم قربانی در پای خدای‌گیاه ریخته می‌شد . ایدهٔ «پوچی» در «سرزمین ویران» بصورت شوری درمی‌آیدکه قرینه‌ای است و بل بیش از آن :

«زمانیکه دیرگاه ازسنبلستان بازگشتیم
آغوشت پر وگیسوانت نمناك بود
سخن گفتن نمیتوانستم . چشمانم دیدن نمیتوانست ،
نه مرده بودم‌ونه زنده ، و هیچ چیز را نمی‌شناختم
و همچنان به قلب روشنی و سکوت می‌نگریستم.»

البته «الیوت» شاعری صرفاً تصویرگرا نیست . او خود معتقد است شعری که « اصالت » کامل داشته وبه‌گذشته مدیون نباشد وجود ندارد . اگر شاعری‌کلا باگذشته و میراث فرهنگی قطع رابطه کند ، از بوجود

آوردن اثر تازه ناتوان می‌شود و نمیتوان اثر او را دارای ارزش شمرد. شاعر باید دارای دید و روح تاریخی باشد ، یعنی در هنگام نوشتن شعر تجربه‌های ادبی را از آغاز تا دوران معاصرش ، پیش روی داشته باشد و از آن الهام گیرد . برای شاعر کافی نیست نماینده و سخنگوی دوران خویش باشد بلکه باید میراث ادبی (از همر به بعد) کهن را بعنوان نظمی یکپارچه ادراك کند و از آن سود جوید .

شاعر طبعاً با چنین دیدی نمیتواند به تنهائی خودش باشد و از همه چیز بگسلد . نوجوئی و نوآوری بدون ادراك گذشته میسر نیست. از این رو توجه محض به «ایماژ» از اهمیت آفرینش اثرهنری می‌کاهد وکار هنرمند را به‌نسخه برداری ازطبیعت محدود میکند .

شاعر باید به‌پیرامون خویش دقیقاً وابسته باشد و طبیعت وجامعه را با نظری انتقادی بنگرد . او باید به پیرامون خویش توجهی دقیق داشته باشد . فی‌المثل درك کامل شعرسعدی وحافظ در صورتی میسراست که خوانندهٔ شعر اینان، شیراز راکه زادگاه این سخنوران بزرگ است و شبکهٔ عاطفهٔ این‌شاعران را در تار وپود خویش بافته است ، دیده‌باشد.

از آنجاکه ادراك و نیاز مردم جامعه متفاوت است، آثار شاعران نیز خریداران متفاوت خواهد یافت. چون افرادی‌متفاوت با احساسات و عواطف گوناگون در جامعه وجود دارند ، کار شاعران نیز جنبه‌های متفاوت بخود خواهدگرفت وهرکدام ازافراد جامعه دوست داردکه شاعر، احساسات و اندیشه‌های او را منعکس‌کند . فرد مذهبی دوست‌داردکه‌در شعر شاعران یقین و ایمان مذهبی بیابد ، آدمی‌که شاد و خوشگذران است طرفدار شعر شاد و طرب‌انگیز است . انسان اندیشمند از شاعر

می‌خواهدکه وی‌بن‌بست‌های جهان‌هستی را در شعر خود منعکس کند... آری متاع کفر و دین بی‌مشتری نیست .

اما ازآنجاکه انسان‌ها درمسائل مهم اشتراك دارند ، شعر بزرگ نیز همهٔ وجوه ژرف زندگانی را در بر می‌گیرد و به مشترکات اندیشهٔ بشری برمی‌گردد . اگر شاعر بتواند همهٔ این وجوه یا بخش بیشتر آن‌را در شعر خود بگنجاند ، گروه بیشتری از افراد جامعه خواهان شعر او خواهند بود . توسعهٔ صنعت وتمدن بهیچوجه نمیتواندبازار هنر راکاسد کند و هنر را از رونق بیندازد .

صنعت،وسائل زیست را آسان می‌کند وسبب تسلط انسان برطبیعت می‌شود اماکلا پاسخگوی نیاز درونی ومعنوی انسان نیست . انسان‌امروز به‌کرهٔ ماه دسترسی پیداکرده است و دیر یا زود به‌کرات‌دیگر نیزخواهد رفت ولی از این پیشرفت نمیتوان‌نتیجه‌گرفت‌که چون شعر فایدهٔ‌محسوس عملی ندارد بایدکنارگذاشته شود و مشکل درونی انسان نیز به کمك صنعت حل و فصل‌گردد .

انسان امروز نیز با همهٔ پیشرفت‌های مادی و معنوی خود مقهور گذشت زمان‌است. ممکن است دانش پزشکی با تأمین بهداشت عمومی ، برطول عمر افرادبیفزاید اما انسان تازمانیکه دارای چنین سازمان بدنی است ، مرگ را نیز در پیش روی دارد و امروز و فردا و قرنها بعد نیز این جهان بیمناك و شورانگیز برای او مشکلی بزرگ است . پس‌زمانی که حافظ می‌گوید :

بنشین بر لب جوی و گذر عمر ببین
کاین اشارت ز جهان گذران ما را بس

به‌نکته‌ای اشاره می‌کندکه وابستهٔ زمان و مکان معینی نیست‌بلکه گفتهٔ او رمزی از جهان هستی است . انسان قرن ما نیز بهنگام‌مشاهدهٔ تلاطم امواج وگذشت جریان آب باز در برابر این مشکل قرار دارد و از خود می‌پرسد : « پس از این لحظه چه خواهد شد ؟ » .

انسان‌علاوه برپیشرفت وسائل زیست‌خواهان‌است‌که بگفتهٔ «ایوان کارامازوف»قهرمان داستان « برادران کارامازوف » داستایفسکی پاسخی در برابر پرسش‌های خویش بشنود . او هنوز آن اندازه اسیر دست‌صنعت نشده است‌که از طرح پرسش‌هائی در بارهٔ معنای زندگانی خویش روی گرداند و به خور و خواب تنها بسنده‌کند .

در این دوران پرهراس‌که انسان میرود اسیر دست مصنوع خویش یعنی صنعت شود و از طرف دیگر نیروهای اهریمنی ستم به نابود کردن آثار معنوی فرهنگ انسانی مشغولند ، وظیفهٔ هنرمندان وظیفه‌ای بس دشواراست. شاعرامروز وظیفه داردکه در برابر نیروهای تیره وکوربدی، از شخصیت انسان دفاع‌کند و عناصر نخستین زندگانی بشری چون‌رحم، شفقت و عشق را پاسدار باشد .

شاعری‌که به نمودهای معنوی انسانی توجه‌کند و فرهنگ جامعهٔ خویش را پاس دارد ، چون با عواطف ژرف بشری همداستان است ، مرز زمان و مکان رادرهم‌می‌شکند وشعرش بصورت ابزاری عمومی درمی‌آید. مردم در آئینهٔ شعر او رخسار معنوی خود را می‌بینند و درمی‌یابندکدام یك از نیروهای جامعه پاسدار فرهنگ است وکدام مخرب آن .

شاعران بزرگ جهان ضمن ارائهٔ تصویرهای هنری از داوری انتقادی در بارهٔ واقعیت چشم نپوشیده و همواره بانیروهای اهریمنی‌ستم،

پیکارهای جانانه‌ای داشته‌اند . مسعود سعد سلمان می‌گوید :

گردون به درد و رنج مراکشته بود اگر
پیوند عمر من نشدی نظم جانفزای[1]

می‌بینیم که دستاویز زندگانی شاعر در جهانی تیره و بیدادگر، شعر جان‌بخش او بوده است. شعری که از لحظه‌های ممتاز زندگانی او سرچشمه گرفته است وچون حاصل این لحظه‌ها به مشترکات زندگانی انسانی بر ـ می‌گردد ، میوهٔ زندگانی شاعر نیز نزد همگان عزیز خواهد بود .

شاعر واقعی با عرقریزی روح و تلاش پی‌گیر می‌کوشد سهم‌خود را در ایجاد زیبائی و خوشبختی بشری ، در فراهم کردن مناسبات محبت‌آمیز و آزادی واقعی انسانی ، به انجام رساند و شعراو در این پیکار سلاح اوست .

---

۱ ـ اشعارگزیدهٔ مسعود سعد سلمان ـ باهتمام رشید یاسمی ـ ص۱۳۹ تهران ۱۳۱۹

آزادی هنرمند
و ضرورت اجتماعی

« هرجا که انسان برای «فرد» خویش قانون باشد، در آنجا آزادی وجود ندارد . »

« هگل »

مسئلهٔ « آزادی هنرمند » این روزها با قوت و شدت بیشتری مطرح میشود .

آیا هنرمند در «آفرینش هنری» بطور مطلق آزاد است و هیچ چیزی کارش را مقید نمی‌کند یا اینکه هنرمند درساختن آثار هنری باید به قیدهائی گردن نهد و در دائرهٔ ضرورت‌های اجتماعی به آفرینش هنری بپردازد .

عده‌ای از هنرشناسان طرفدار آزادی مطلق هنرمند هستند و از این دیدگاه به کار هنری می‌نگرند ودر نتیجه نوعی بی‌بند و باری رادر جهان هنر رواج میدهند .

زیبانگری مترقی معتقد است که هنر محصول کار اجتماعی است و از این رو قوانین فعالیت انسانی بر آن حاکم است . هنر محصول فعالیت ذهن ناخود(آگاه)انسان نیست بلکه حاصل تجربه‌های اجتماعی اوست. هنر باید متمرکزترین شکل درک انسانی و«زیبانگری» ودرک واقعیت شمرده شود.

هنر و ادبیات عاطفی‌ترین شکل فعالیت انسانی است و با قوانین زیبائی هماهنگ است ، واز این روکارهنرمند این فرض پیشین را دربر داردکه هنرمند دانش عمیقی از آنچه هدف کار اوست داراست . پس هنرمند باید جزئیات پیرامون‌خودوزندگانی‌اجتماعی‌را بطوردقیقی‌بررسی کند و بطور ماهرانه‌ای بر وسیله‌های بیان مسلط‌گردد .

عده‌ای می‌گویند در هنر طرز بیان مهم است و هنر چیزی جز ارائه شکل و قالب نیست . از دیدگاه اینان محتوی‌مهم نیست ودرگیری با مسائل حاد اجتماعی نیز ضرورتی ندارد . ما مدافعان این نظریه را فرمالیست‌می‌خوانیم‌زیراکار اینان هنررا از مفاد اجتماعی محروم‌میکند.

فرمالیسم (شکل‌گرائی) نام عمومی است برای نشان دادن‌انحطاط هنری . گرایندگان به شکل‌هنری معمولا در دوره‌های اغتشاش‌اجتماعی پدید می‌آیند و می‌کوشند با تخیل بیمارگونهٔ خود واقعیت را دگرگون کنند یا بر واقعیت‌های موجود پرده‌کشند و توجه مردم را به مسائل کم اهمیت اجتماعی یاگرایش‌های ارتجاعی جلب‌کنند . یکی از حیله‌هائی که‌گرایندگان به شکل، به کار میزنند تا کار خود را توجیه‌کنند و از خطر انتقاد مصون مانند ، چنگ زدن به مشکل «آزادی» است .

در قاموس اینان هنرمند در آفرینش آثار هنری «آزادی مطلق» دارد و زیر بار هیچگونه قاعده وقانونی نیست. از طرفداران فلسفی این نظریه از فیلسوف آلمانی « کانت » میتوان نام برد . از دیدگاه «کانت» آزادی وضرورت دومفهوم‌متضادوهرکدام‌منحصر به زمینهٔ‌ویژهٔ‌خویش‌است.

ضرورت در حوزهٔ پدیده‌های بیرونی و آزادی ویژهٔ جهان درونی است . «کانت» می‌گویدآزادی در حوزه‌ای برتراز تجربه قراردارد .وی

درکتاب « نقدخرد عملی » می‌گوید انسان با آگاهی از قانون مطلق اخلاقی درونی از قیدمکانیسم طبیعت آزاد میشود و آزادی خود رابدست می‌آورد . انسان دارای اراده است واین اراده خودش را تعیین‌می‌کند. اصل این است‌که خرد عملی تابع هیچگونه مادهٔ قانون نیست و در آن اصل نسبیت راه ندارد . انسان در خواهندگی خود آزاد است . کانت برآن است‌که متافیزیك اخلاق درست کند . اراده تا چیزی رانخواسته آزاد است ، همینکه خواست آزاد نیست . اراده آنجاکه آغاز میشود یك سرّ طبیعت ، یا رمزی ازساختمان انسانی است و در این حوزه‌انسان تنها برای خود نیست بلکه برای انسان‌های دیگر نیز هست . انسان فقط فردی تنها نیست بلکه موجود در اجتماع است .

ارسطو می‌گفت انسان موجود زندهٔ وابسته به اجتماع است یعنی انسان حیوان اجتماعی است . او این وابستگی را به اعتبار زندگانی شهر و ده و رعایت قوانین و مقررات میدانست . نظریهٔ ارسطو دستوری (نورماتیف) است. از دیدگاه کانت انسان درخواهندگی خود آزاداست. او می‌نویسد :

«درحوزهٔ نمودهاهیچ چیزرا نمیتوان بامفهوم‌آزادی توضیح‌داد.».

کانت می‌گوید یگانه اصل همهٔ قوانین اخلاقی و وظائفی‌که طبق این قوانین تعیین میشود همانا «خودنامی» اراده است . «دیگرنامی» نه تنها بنیاد هیچگونه مسئولیت یا الزام قانونی نیست بلکه با اصل این الزام و با ارزش اخلاقی اراده تضاد دارد .[1]

کانت این نظر را به مسئلهٔ هنر و آزادی هنرمند نیز گسترش

---

۱ ـ تاریخ فلسفه ـ دکتر محمود هومن ـ (دوران چهارم) ـ تهران

میدهد . او در حوزهٔ جریان‌های هنری، بازی آزادانهٔ خیال را تشخیص میدهد و در هنر فقط «آفرینش اثر هنری را بوسیلهٔ آزادی مطلق» تصدیق می‌کند .

از دیدگاه او هنر اصیل و توانائی به آفرینش هنری چیزی‌است که تابع قواعد معینی نیست . باهمین شیوه است‌که نابغه شاهکار خودرا بوجود می‌آورد وآفرینش هنری او را بطورعلمی توضیح نمی‌توان‌داد .

کانت می‌گوید: ژنی‌استعدادی‌است‌که قوانین هنرهای زیبا رامعین می‌سازد . هنر خاستگاه خود را مدیون ژنی است و شعر از بین هنرها کمتر از همه زیر نفوذ قاعده و مثال است .

رمانتیك‌ها وازجمله «بودلر» نیز جویای آزادی مطلق در هنر بودند . بودلر می‌گفت که: «هراندازه که هنرمندان از تئوری سازان پیروی کنند همان اندازه خطر نابودی زیبائی و هنر در پیش خواهد بود . » .

در فرانسه پس از پیروزی جبههٔ ضد انقلاب ، رمانتیك‌ها بازقوت گرفتند و حس لاابالی‌گری و مردم‌گریزی جوانان را واداشت که از واقعیت‌های رنجبار موجود فرارکنند و بدامان تخیلات خود پناه برند. شاعران رمانتیك این دوره نظریهٔ « هنر برای‌هنر » راکه مدتها پیش به وسیلهٔ « تئوفیل‌گوتیه » عنوان شده بود پذیرفتند و اصالت هنر و توجه‌به قافیه و زیبائی ترکیب را بنیاد شعر شمردند .

رمانتیسم‌جنبهٔ شدیددرون‌نگری داشت واوهام را بالاتر ازواقعیت رنجبار موجود میدانست . از سوی دیگر رمانتیك‌ها به نحوی غیرفعال با شرائط نابسامان‌اجتماعی عصر خودکه پول را معیار هرچیز میدانست،

مخالفت می‌کردند . جوانان این دوره برآن بودندکه خود را از نفوذ خانواده و جامعه رهاکنند و بسوی آرمان‌های خود بروند . همانطورکه بلخانف می‌نویسد پدران بورژوا به پسران خود توصیه می‌کردند در کارخانه بمانند و با ادارهٔ کارخانه بر درآمد خود و خانواده بیفزایند ، اما پسران نمیتوانستند این توصیه‌را بپذیرند. پدران معتقد بودندکه‌دانش و هنر و فن تا آنجا مفید است که بردرآمد شخص بیفزاید ، اما پسران می‌گفتند مقام هنر و دانش بالاتر از این است‌که به شائبهٔ مادی و پول آلوده‌گردد . هنر و علم برای هنر و علم است نه برای کسب درآمد ، و شعار « هنر برای هنر » از اینجا پیدا شد .

اما رفته‌رفته شعار« هنر برای‌هنر » وسیله‌ای شدکه جوانان اززیر بار وظیفه‌های اجتماعی شانه‌خالی‌کنند و هنرمندان طرفدار آزادی بی قید و شرط هنرمندگردند . سفر بدیار رؤیا انگیزشرق آرزوی شاعران این‌دوره ازجمله ژراردونروال (۱۸۵۵ - ۱۸۰۸) بود و این خودنشانهٔ رؤیاپرستی و جستجوی آزادی مطلق از سوی آنها بود .

رمانتیک‌هاطبیعت‌راموجودی‌زنده می‌دانستند و می‌گفتنددرجنگل زیبای طبیعت رازهائی‌هست‌که بوسیلهٔ تخیل و شهود به آنها میتوان‌دست یافت . « ژراردونروال » چنین می‌سرود .

« روح پرجنب و جوش حیوانات راگرامی بدان
هرگلی‌که در طبیعت می‌شکفد جان دارد ،
رازی عاشقانه در فلزات پنهان است
« همه چیز حساس است » و هرچیز بروجود تو حکمرواست . »[1]

۱ــ ازرمانتیسم تاسوررئالیسم- حسن هنرمندی-ص ۴۸- تهران-۱۳۳۶

لوکنت دولیل با اشعار لطیف خود بر ضد تغزل و غنای رمانتیسم مبارزه می‌کرد و در زیبائی صورت شعر سخت می‌کوشید . لوکنت‌دولیل زندگانی‌را ازدریچهٔ رنجی‌که‌به‌بدبینی مطلق‌گشوده می‌شد می‌نگریست. بودلر و ورلن ازواقعیت هراسان و از آن نفور بودند ومی‌گفتند درمیان سیلان ظواهر پدیده‌ها و جاودانگی علت‌ها ، واقعیت ویژهٔ اجسام ازبین میرود. بطورکلی شعارویژهٔ رمانتیك‌ها «آزادی» بود : آزادی از مذهب، قواعد جامد پیشین ، خانواده ، جامعه و اخلاق . . .

ما فاصله‌ای مشخص بین جوهر آزادی خلاق و اصول عمومی کار آزادانهٔ مشروط فرد ، می‌بینیم و این‌موضوع سبب شده است‌که ویژگی اساسی و اصل مشکل«آزادی» بصورت دگرگونه‌ای جلوه‌گر شود و ازآن تعبیرهای نادرست بدست آید .

این تعبیری بورژوائی است‌که روح‌کار هنرمندرا متضاد باواقعیت و ضرورت اجتماعی میداند .

فی‌المثل فیلسوف ایده‌آلیست آلمانی « نیکلای هارتمان »تأکید می‌کندکه‌آزادی هنری باید برتر ازضرورت هنری قرارگیرد .هارتمان پس از جداکردن مفهوم «آزادی» از مفهوم «ضرورت» تا آنجا پیش می‌رود که می‌گوید آزادی هنرمند اساساً با « آزادی عمل افراد عادی » تفاوت دارد :

« آفرینشگر و هنرمند در بینش وخلاقیت خود از نوعی آزادی

به وجد می‌آیدکه فرد معمولی حتی در عمل اخلاقی خود نیز از آن آگاه نیست . » .

هارتمان آزادی هنری را چیزی میداند که کلا با مفهوم عادی آزادی تفاوت دارد . آزادی هنری از دیدگاه او نباید مطیع هیچگونه دستوری باشد و این آزادی را نباید همان آزادی ضروری که حاصل امری دستوری (نورماتیف) است شمرد . آزادی هنری آزادی از قید موقعیت وحتی برتر از آن آزادی‌نامحدود موقعیت‌هاست، یعنی «آزادی نابی‌که محدود به الزامات بیرونی » نیست . « در نتیجه آزادی هنری ، اگر مورد نیاز باشد، به بیرون ازمحدوده‌های هستی واقعی‌نفوذمی‌کند .» و بطورکلی : « تمایل صوری آزادانه‌آن‌گونه آزادی است که می‌خواهد از واقعیت بگریزد . » .

از این دیدگاه،هنر از زندگانی یعنی سرچشمهٔ بیرونی الهامات خود جدا میشود و هنرمند فرصت پیدا می‌کندکه بجای جهان واقعی ، جهانی تخیلی بوجود آورد .

بنظر«هارتمان» هراندازه هنرمند ، هنر را از جهان واقعی‌دورتر برد ، آزادی‌معنوی بیشتری فراچنگ خواهد آورد و نیروی خلاق‌خود را به درون خود ، یعنی نیروئی‌که از ضرورت‌های بیرونی آزاد است ، خواهدکشاند .

نوع دیگر این «آزادی»آزادی‌هنرمند از الزامات محتوی‌هنری است ، یعنی آزادی درونی (سوبژکتیو) و بعبارت دیگر آزادی ارادی. شوپنهاور آنجاکه تصور انسان را از واقعیت موکول به اراده می‌کند و موسیقی را نمایش این اراده میداندکه بدون واسطه به شنونده منتقل

می‌شود . به چنین آزادی نظر دارد. شوپنهاورمی‌گویدکمال خواهندگی (که خشنود نشده) در ناله یافریاد شوق عرضه می‌شود وموسیقی نمایش این خواهندگی است .

کانت نیز پیش از شوپنهاور گفت که در موسیقی قسمی آزادی بیشتر برای بازی خیال وجود دارد . موسیقی تصوراتی‌را بهمرامی‌آورد که بیشتر از سایر هنرها تابع حالات‌ماست . فهم موسیقی خیلی‌کم‌امکان دارد ، زیرا سر و کار موسیقی اساساً با خرد است . خرد دارای توانائی‌است‌که‌نام آن‌خواهندگی است ودر موسیقی توانائی خواهندگی (اراده) در کار می‌آید وبعبارت دیگر اراده را بیشتر درکارمی‌آورد.

اراده‌گرائی[1] وابستگی واقعی بین محتوی و تجربه (و عامل تجربه) را درفرایند هنری ، فراموش می‌کند و هنرمند را از جهان پیرامون او جدا ساخته و به وی امکان میدهدکه حقیقت هنری را به دلخواه خویش دگرگون‌کند . خوزه اورته‌گای‌گاست در اثر خود بنام « غیر انسانی‌کردن هنر »[2] می‌گوید که « هنر و اصالت هنرمند در توانائی او به تصویریك انسان باکمترین‌تشابه ممکن با اوست ، بطوری که وی قادر باشد چیزی بسازدکه المثنای اصل طبیعی آن نباشد . » .

اما اگر هنرمندضرورت‌های بیرونی از جمله قانون‌هائی را که‌به طورکلی حاکم برکارهای هنری است تصدیق نکند وکلا از این قانون‌ها آزاد باشد ، اثر او چه‌تشابهی با واقعیت داشته و ازکدام حقیقتی‌بهره‌ور خواهد بود ؟

---

1 – Voluntarism .

2 – The Dehumanisation of Art .

حقیقت این است که تصور « آزادی مطلق » چه درکار هنری چه در امور روزانه ، پنداری بیش نیست .

ژاك‌ماریتن[1] (که فیلسوفی نئوتومیست است) توانسته است بپذیرد که درکارهنرمند آزادی مطلق وجود دارد و هنرمند از ضرورت والزام هنری و قوانین آن آزاد است . وی می‌گوید :

« اگر هنرمند بخواهد زنی راکه دارای یك‌چشم و یا حتی یك چهارم چشم است ترسیم‌کند ، هیچکس نمیتواند این حق و آزادی او را انکارکند . آفرینش هنری‌کلا با نیاز هنرمند بستگی دارد و تمام مسئله همین است . یعنی در شرائطی‌که نقاش تصویر آن زن را کشیده یك‌چهارم چشم، کل‌آن چیزی است‌که لازمهٔ آن تصویر بوده است . » .

فرض چنین آزادی در جهان غرب روز بروز بیشتر می‌شود و از این رو می‌بینیم بعضی نقاشان ، تصویرهائی می‌کشندکه اندك شباهتی با نمودهای جهان واقعی ندارد.اگر بپذیریم‌که هنرمند دارای آزادی‌مطلق است او نیز از فرصت استفاده‌کرده چهرهٔ زن یا مردی را می‌کشد که نصف چشم بیشتر ندارد و ما باهمهٔ باریك‌بینی و توجه خود توانا به‌درك حقیقت آن پردهٔ نقاشی نیستیم .

« بن‌هلر » یکی از منتقدان هنری آمریکا در مقالهٔ خود بنام « ریشه‌های اکسپرسیونیسم تجریدی» می‌نویسد :

« آزادی مطلق هنرمند بهترین واستوارترین‌بنیاد اکسپرسیونیسم تجریدی است ، احساس آزادی فردی در تجربه‌های خلاق هنری اثر و نفوذ بسیار داشته است. از این رو درحال حاضر نیز نباید فعالیت و کار

---

1 — Jacques Maritain (1882 -) .

هنرمند به قواعد و قوانینی محدود ومشروط شود . هنرمند در انتخاب موضوع ، روش ارائهٔ آن ، وگزینش شیوهٔ اثر خود کاملا آزاد است . او در انتخاب رنگها ، خطوط ، اندازه‌ها و مواد آثار خود ودگرگون کردن دلخواستهٔ واقعیت، آزادی تام دارد . »

سپس بن‌هلر اضافه‌می‌کند : « و بویژه ما از هنرمند انتظارداریم که چنین‌کند . »

این‌گونه آزادی به هنرمند امکان می‌دهد که واقعیت‌راکژ و مژ سازدواثرکار هنری خودرا ضعیف‌کرده وازمحتوی تهی سازد. این‌آزادی تأثیرعاطفی‌کارهنری‌راازبین می‌برد وبجای تخیل خلاق، قلم موئی‌بدست او میدهد تا پرده را بطور دلخواهی رنگ آمیزی‌کند .

نتیجهٔ این‌کارچنین‌میشودکه‌کودکی خردسال نیز میتواند قلم‌موئی بدست‌گیرد و برصفحهٔ نقاشی خطوطی در هم رسم‌کند و آنرا کارهنری بخواند . نتیجهٔ «هنر آزاد»ی‌که می‌گویند همین است !

باتوجه به قوانین خلاقیت هنری ، این آزادی چیزی جز هرج و مرج طلبی نیست . هنرمندان بزرگ همگی با این « آزادی » عنان گسیخته مخالف بوده‌اند .

هوراس می‌گوید . هنرمندتا جائی آزاد است‌که درکار خود حدو اندازه‌نگاهداردآزادی. مشروط‌است‌ومطلق‌نیست. بنظرهوراس‌طرفداران آزادی مطلق از قواعد هنری بی‌خبرند ومی‌کوشند برحسب تصادف و بدلخواه چیزبنویسند .

برای درك کامل مفهوم « آزادی » باید مفهوم « ضرورت » را نیز به اندیشه آورد .

در دوران جدید، اسپینوزا نخستین کسی بود که این دومفهوم را کنار هم گذارد وکوشید در زمینهٔ اندیشهٔ فلسفی رابطهٔ آنهاراکشف کند. او می گوید :

آزاد آن است که فقط به لزوم طبیعت خود،هستی داشته باشد (یعنی طبیعت آن هستی آن را لازم کند .)

آزادی متضمن تصمیم های آزادانه نیست بلکه پذیرفتن آزادانهٔ « ضرورت» است . انسانی آزاد است که نه تنها تمایلات خود راتصدیق کند بلکه عواملی راکه سازندهٔ آن تمایلات است نیز بشناسد . ضرورت و آزادی دو مفهوم متقابل متضاد نیستند و چنین تصوری پوچ است و هوش نمیتواند آنرا تصدیق کند .

اما اسپینوزانتوانست مشکل را خوب بررسی کند . او تصورخود را از « آزادی » و « ضرورت » در حوزهٔ عمل انسان نتوانست بکار بندد و در نتیجه مشکل خلاقیت هنری را نیز باز ننمود . پس از او لسینگ به ارائهٔ راه حل مشکل آزادی کوشید وبه این مهم توفیق یافت .

لسینگ نخست برضد تعصب کهن گرایان ودسته بندی قواعد کلاسیك قیام کرد و در عین حال در اهمیت قوانین و قاعده‌های هنری تأکید ورزید . از دیدگاه او این قوانین و قواعد بیانی از چگونگی آفرینش هنری است . هنرمند باید این قوانین را بشناسد و ویژگی‌های بنیادی اشکال و انواع متفاوت هنری ، که هرکدام را از دیگری جدا می‌سازد بداند .

کروچه دراین باره می‌گویدکه مشکل زیبانگری قرن هیجدهم که برمطلق بودن یانسبی بودن ذوق تکیه می‌کرد این بودکه به مسئلهٔ « حدود » یا ویژگی هنرهای متفاوت نزدیك نشد . تنها لسینگ بودکه اهمیت این مسئله را دریافت . « لسینگ هرهنری را محدود به محیط خاصی از اشیاء می‌کرد : شعر،محدودبه‌محیط عمل بود وحجاری‌محدود به اجسام واز این قبیل ... »

لسینگ گفت که هنرمندان فنونی راکه در هنرهای گرافیك ضروری شناخته شده است بکار میبرند . این فیلسوف با نویسندگان طوفان و تـلاش Sturm und Drang همراه بود و در صف آنها برضد قواعـد کهن هنری و فئودالیسم آلمان می‌جنگید . هنرمندان جنبش «طوفـان و تلاش » قواعـد سنگ شده و قوانین مطلق را رد می‌کردنـد و ملاك‌های از پیش مقرر شدهٔ هنری را منکر بودند . آزادی ازدیدگاه آنان بطورمنطقی می‌بایست بی‌مرز باشد. رمانتیك‌های آلمان (از جمله گوته در جوانی) پذیرفتن آزادی درونی را موعظه می‌کردند ومی‌گفتند هنرمندراستین بالاتر ازهمهٔ قوانین است وقواعدهنر و انتقاد فقط باعث وقفه درکار هنرمند می‌شود .

گوته بتدریج‌دریافت‌که‌چنین‌آزادی،آفرینشگر آثار اصیل‌هنری نیست و از این رو در اثر بزرگ خود « فاوست » (جلد اول) به‌انتقاد ازاین نظرپرداخت.دراین‌کتاب دریکی‌ازصحنه‌هاواگنردانشجووارداطاق « فاوست»می‌شود. لحظه‌ای پیش «روح زمین » (آه ای چهرهٔ وحشتناك! صحنهٔ‌شب‌دراطاق‌فاوست) پس‌از بحث‌کوتاهی‌ازاطاق‌بیرون رفته وفاوست‌را مبهوت‌ومتعجب برجای‌گذاشته است. واگنرکه‌همیشه‌ستایشگر«ذوالفنون»

بودن استاداست ازاومی پرسدچه‌می کردی؟آیا تراژدی یونانی می‌خواندی؟ آه چقدر من ذوق می‌کنم‌که به‌مقام‌تو برسم .

فاوست‌که ازدانش‌خویش‌به تنگ آمده ودر تنگنای حیرت‌گرفتار شده می‌گوید : « می بینی‌که امید هیچوقت سررا ترك نمی‌کند ... »

« گوته » درمراتب‌رشد اندیشهٔ خویش درمی‌یابدکه رمانتیسم‌پایه وریشه در زمین واقعیت ندارد و تنها دل نمیتواند الهام بخش فعالیت انسان باشد. این تشخیص‌گوته‌که فعالیت سر «امید» است خود انتقادی است برجنبش طوفان و تلاش .

گوته آزادی بی‌بند و بار رمانتیك‌ها را نپذیرفت وبزودی برضد آن قیام‌کرد وگفت :

«کافی است‌که‌کسی‌خود را آزاد و مختار بداند و در همان لحظه خود را مقید به‌بیند . ولی اگر کسی جرأت داشته باشد و خود را مقیدو و محدود بداند ، آن وقت خود را آزاد حس‌می‌کند . »

لسینگ می‌گفت هنرمندی که قراردادهای معین و قواعد هنری رشته‌ای راکه‌به آن‌می‌پردازد، رعایت نکند خود و هنر خود را به‌خطر می‌اندازد. لسینگ در مورد هنروآزادی هنرمند ایده‌های مفیدی ارائه کرده و با ارائهٔ پیشنهادهائی در مورد رابطهٔ بین آزادی و ضرورت ، ادراك ژرف این مفاهیم‌را آسانتر ساخته‌است. مع‌هذا وی نتوانسته است رابطهٔ مستقیم بین « آزادی » و « ضرورت » را نشان دهد و آنها را همچون دو جنبهٔ یك مشکل منظور دارد .

نخستین‌کسی‌که مفهوم های « آزادی » و«ضرورت » را کنار هم گذاشت و رابطهٔ بین‌آنهارا در رابطه با آزادی هنرمند ، مورد آزمایش

قرار داد ، شاعر آلمانی « شیلر » بود . شیلر دارای جهان نگری ایده‌آلیستی بود. زمینهٔ تخیلات او، وی را باجنبش «طوفان و تلاش» همراه ساخت و این جهان نگری سبب شد که وی از مشکل آزادی و ضرورت، درك نادرستی داشته باشد . مع‌هذا او درکار خود ، ضرورت و آزادی را بجای اینکه از هم جدا سازد و یا در برابر هم قرار دهد ، باهم ترکیب کرد .

فقط در آثار هگل « نوشته‌های او اوج فلسفهٔ کلاسیك ایده‌آلیسم آلمانی » است که ضرورت و آزادی بطورکامل مورد بحث قرار گرفته و از دیدگاه منطق دیالکتیك بررسی شده‌است. پژوهنده‌ای مترقی می‌گوید: « هگل نخستین کسی بودکه رابطه بین آزادی و ضرورت را بطورکامل بیان داشت . »[1]

هگل در حوزهٔ مشکل‌های شناسائی پیش ازفلسفهٔ مترقی، محدود نشده و به میدان زیبانگری و شناسائی هنری نیز وارد شده و در بارهٔ کار هنرمند بحث کرده و در موردشکل ویژهٔ هنری ، رابطه بین آزادی و ضرورت را به بحث گذاشته است .

هگل از نظر محتوی آثار هنری یعنی رابطهٔ بین عوامل درونی و بیرونی و عناصر پندار و تخیل و . . . مطالب دقیقی بیان داشته است . او بین «آزادی» و «ضرورت» که در بحث‌های زیبانگری کانت و شیلر هرکدام مفهوم جداگانه‌ای بود ، پلی زد وحد فاصل را از میان برداشت. کانت می‌گفت «ضرورت» و «آزادی» دو مفهوم متضادند . در نظر

---

1 - F . Engels , Anti – Dühring , Moscow, P : 187 1962 .

هگل این دومفهوم ، مجموع یك حقیقت جامع است . آزادی اصیل هنرمند و سرچشمهٔ کارش در تصویر راستینی است‌که از محتوی ابژکتیو اثرش، ارائه میدهد ودرتوانائی اوبه درك‌آن‌است ودرنتیجه‌آشکارساختن ماهیت واقعی آنچه بعنوان «ضرورت» ادراك شده . هگل تضادتجریدی مفاهیم «آزادی» و «ضرورت» را رد می‌کند . مفهوم راستین « آزادی » باید مفهوم «ضرورت» را نیز در خود داشته باشد ، و هگل این موضوع را با این عبارت نشان میدهد :

« آزادی ضرورت درونی است و شرط بیرونی . »

آن «آزادی» که متضمن «ضرورت» نباشد و ضرورتی که بدون «آزادی» باشد ، اندیشه‌ای تجریدی و از این رهگذر قانون غیر واقعی اندیشه است . هگل می‌نویسد :

« آزادی امری نیست که مطلقاً نامشروط باشد . در ضمن این مفهوم چیزی نیست‌که اساساً کنکره (واقعی ، مادی) باشد و خود را مطلقاً معین‌کند ، بلکه در عین‌حال «الزامی» نیز هست . »[1]

آزادی عبارت از درك قوانینی است‌که برکار هنری حکمفرمائی دارد . هنرمند هرگاه این قوانین را شناخت (که این قوانین خود ضروری است) به حوزهٔ «آزادی» گام می‌نهد .

هگل ، انتقال از مرحلهٔضرورت به آزادی را مرحله‌ای تجریدی میداند . نقص‌کار او این‌است‌که ازدیدگاه «ایده‌آلیستی» به این مشکل می‌نگرد . در فلسفهٔ او این مفهوم‌ها ، مراحل متفاوت درك انسان را از ایدهٔ مطلق یا خدا را منعکس می‌کنند .

---

1 — The logic of Hegel ، London , P : 71 .

فلسفهٔ مترقی اجتماعی امروز این نظر را قبول ندارد و می‌گوید آزادی هنرمند وابستهٔ آزادی عمل نوع انسان است .

آزادی، درك ضرورت اجتماعی وتاریخی است . قوانین هنر باید نتیجهٔ مستقیم درك هنرمند از خود واقعیت و ادراك زیبانگرانهٔ جهان پیرامون او و خود او باشد . تکامل پدیده‌ها و فرایندها برطبق قوانین مادی ، صورت می‌گیرد و هنرمند تابع این قانون‌هاست .

هنرمند باید به ترسیم و تجسم زندگانی بپردازد . هنرمند در زندگانی و فعالیت‌های خودتابع قوانینی است و اگر بخواهد درآفرینش اثر راستین هنری «آزادی» داشته باشد ، نباید این قوانین را فراموش کند .

« در انتقاد از این نظرگفته‌اندکه چون بنیادگذار آن معتقد به ضرورت تحول است ، هیچ محلی برای آزادی بازنمی‌گذارد . اما باید گفت‌که این ناقدان از دیدن اصطلاح « ضرورت » آن‌گونه‌که از جانب این صاحب نظر بکار رفته ، غافل مانده‌اند . »[1]

این مفهوم برای این‌بکار رفته‌که هنرمندان وطبقهٔ پیشروجامعه را در تشخیص وظیفهٔ خودشان جهت نجات انسان تحریص کند . هنر فرآوردهٔ‌ویژهٔ اجتماعی‌است . هنر درك وتجسم‌درك روابط واقعی‌اجتماعی است . کار هنرمندان بزرگ نشان میدهدکه آنان از آنچه می‌خواهند ارائه دهند ، درك‌کاملی دارند و صرفاً بربنیاد «الهامات» سوررئالیستی شعر یا داستان نمی‌نویسند . کار هنرمند هم حاوی مفهوم «آزادی» است و هم در بردارندهٔ مفهوم « محدودیت » و «ضرورت».

---

1 — The Age of ideology, Henry D. Aiken , 1956 .

کار بزرگ هنری حاصل کوشش‌های مداوم است . « فاوست » گوته محصول کوشش شصت سال از زندگانی اوست . ژان کریستف اثر « رومن رولان » محصول کوشش چندسالهٔ اوست . خود او در این باره می‌نویسد:

« اندیشهٔ ژان کریستف بیش از بیست سال از عمر مرا در برمی‌گیرد . نخستین فکر آن در بهارسال ۱۸۹۰ در رم بود . آخرین کلمات آن در ژوئن ۱۹۱۲ نوشته شد . اما این اثر از این هم دورتر میرود . من طرح‌هائی از ۱۸۸۸ ، از زمانی که هنوز دانشجوی دانشسرایعالی پاریس بودم ، پیداکرده‌ام . . . کریستف برای من بمثابهٔ زندگی دیگری بود که از چشم دیگران پنهان بود و من در آن با ژرف‌ترین هستهٔ ذات خویش در تماس بودم . . ژان کریستفی که من همچون زنی باردار درون خود داشتم ، گوئی ارك تسخیر ناپذیر من ، جزیرهٔ آرامش من بود ، و من خود را تك و تنها ازمیان دریای دشمن‌خو، به ساحل آن می‌رساندم، و در آنجا نیروهای خود را برای نبردهای آینده به خاموشی فراهم می‌آوردم . »[۱]

فردوسی نیز برای بیان حماسهٔ عظیم ملی ایران، نزدیك سی سال کار کرد و مصالح نظم جاودان خود را فراهم آورد و از نظم « کاخی بلند پی افکند . »

پیش ازفردوسی داستان پهلوانان ملی ایران در شاهنامه‌های منثور (و چندشاهنامهٔ منظوم از جمله شاهنامه‌های مسعودی‌مروزی و دقیقی) ضبط شده بود ، اما هیچکدام از آنها از نظر نمونه‌سازی و تصویر و

---

۱ ــ ژان کریستف ــ رومن رولان ــ جلد اول ــ ترجمهٔ م . ا. به‌آذین ص ۵ و ۶ ــ تهران ــ ۱۳۴۷

تخیل ، تجسم عظیم‌هنری نبودند . فردوسی بربنیاد آن افسانه‌ها به‌مدد نیروی تخیل خلاق خویش به زندگانی و مرگ آن پهلوانان پرداخت و آنها را در جریان‌گذشت زمان قرار داد و آن مردگان را بکمك دم عیسی‌وش خود حیات جاودان بخشید :

من این نامهٔ شهریاران پیش — بگفتم بدین نغزگفتار خویش
جهان‌کرده‌ام‌ازسخن‌چون‌بهشت — ازین بیش‌تخم‌سخن‌کس‌نکشت
بسی رنج بردم بدین سال سی — عجم زنده کردم بدین پارسی
چنان نامداران و گردنکشان — که‌دادم‌یکایك از ایشان نشان
همه مرده از روزگار دراز — شدازگفت‌من‌نامشان زنده باز
منم عیسی‌آن مردگان را کنون — روان‌شان‌به‌گیتی‌شده رهنمون
بناهای آباد گردد خراب — ز باران و از تابش آفتاب
پی افکندم از نظم کاخی بلند — که‌از باد و باران نیابد گزند
بدین نامه بر عمرها بگذرد — بخواندهرآن‌کس‌که داردخرد

از آنجاکه در هنر فردوسی فن و الهام وکوشش پی‌گیر دست به دست هم داده‌اند ، وی توانسته است پهلوانان مرده را زنده کرده و به گیتی رهنمون‌گردد . « مثنوی مولوی » و منظومه‌های غنائی نظامی گنجوی ،گلستان و بوستان سعدی ، غزلیات حافظ . . . حاصل عمری تلاش و تجربهٔ هنری است . هوراس آنجاکه یگانگی اندیشه و وحدت هنری مواد متفاوت را در شعر توصیه می‌کند و با شاعرانی که از قواعد هنری بی‌خبرند به مبارزه برمی‌خیزد ، می‌گوید شرط آزادی توانائی به کسب مهارت و رعایت قواعدی است‌که هنر از آن‌کسب نیرو می‌کند . هوراس نیز با آگاهی از اهمیت‌کار خویش ، کاخ بلند پایهٔ نظم خویش

را چنین می‌ستاید :

«...من بنائی بپا کردم از همهٔ فلزات محکمتر و از حیث مقام باعظمت خویش از اهرام بلندتر که باران سخت و باد تند شمال و همچنین سال‌های متمادی و گردش روزگار ، در تخریب و انهدام آن عاجز و ناتوان است . . . من بکلی نمی‌میرم . قسمت عمدهٔ من از دست رب‌النوع مرگ فرار خواهد کرد و من زنده خواهم بود با شهرت جاودانی . من شهرت پیدا کردم از آنکه سرود قدیم اثولی Eolie را بر وزن ایتالی جدید آوردم . . . »[1]

« اوویدیوس » معاصر « هوراس » نیز درستایش اثر خویش چون فردوسی و هوراس چنین می‌گوید :

« من اثری گذاشتم که نه قهر ژوپیتر ، نه آتش ، نه آهن ، نه مرور زمان قادر به محو آن نخواهند بود . »

البته باید دانست راز جاودانگی این مردان تنها در فصاحت و نیروی سخنوری آنان نیست بلکه در این است که حجم و بعد تازه‌ای از زمانه وروزگار خویش بدست داده‌اند . گوته آنجا که در بارهٔ هنر کلاسیك و هنر معاصر سخن می‌گوید ، ضمن اشاره به بزرگان هنر کهن چنین می‌گوید :

« آنها وجود را مجسم می‌کردند ، ما معمولا آثار وجود را .

---

۱ ـ نولدکه محقق آلمانی آنجا که هنر فردوسی را می‌ستاید ،می‌گوید شعر « پی افکندم از نظم کاخی بلند » با شعر هوراس مشابه است « بدون آنکه مسلماً بین ایرانیان و این نمایندگان (شعر) مغرب زمین هیچگونه ارتباط ادبی وجود داشته باشد . »

آنها کیفیت وحشت را نقاشی می‌کردند ، ما بطرز وحشتناکی نقاشی‌می‌کنیم . آنها خوش‌آمد طبع را بیان می‌کردند ما بطرز خوشایندی بیان می‌کنیم .مبالغه ، تکلف، ملاحت دروغین. .. شیوهٔ متورم همه ازهمین‌جا ناشی میشود،زیرا وقتی شخصی اندیشه وهدفش مجسم نمودن آثاروجود باشد ، هرگز نمیتواند خود را متقاعدکندکه به اندازهٔ کافی آن آثار را در قالب‌محسوس درآورده است » .[1]

امروز نیزمشکل «آزادی هنرمند» بنیادی‌ترین مسائل زیبانگری است .

اگزیستانسیالیست‌ها ، سوررئالیست‌ها، طرفداران‌کروچه(فیلسوف ایتالیائی) تصویرگرایان. . . از دیدگاه‌های متفاوت به مشکل «آزادی» می‌نگرند و برای توجیه‌کار هنرمند از آن سپری میسازند . از بین‌این دیدگاههای فکری، فلسفهٔ‌اگزیستانسیالیسم بیش‌ازهمه نفوذی منفی‌برکار هنرمندان داشته وبیش ازهمهٔ آنها به تعبیر فردگرایانهٔ مشکل «آزادی» پرداخته است .

نظر بنیادی این فلسفه در بارهٔ آزادی ، دور از واقعیت اجتماعی و دلبخواهی است . این فلسفه می‌گوید آزادی عبارت است از توانائی به انجام کار دلخواه . یعنی انسان آن‌گاه آزاد است که به انتخاب پردازد و آنچه راکه می‌خواهد به انجام رساند و موانع بیرونی سد راه

---

۱ ــ کلیات زیباشناسی ــ همان ــ ص ۲۳۵

او نشود . این آزادی را نهایتی نیست و هیچ چیز نباید آنرا محدود کند .

انسان در کارهای خود آزاد است و این آزادی مطلق است . وقتی ضرورت و شرائط تعیین شدهٔ پیشین ، انسان را از انجام کاری باز دارد ، نمیتوان او را آزاد دانست . آزادی او از آنجا آغاز می‌شودکه بطور پایان ناپذیری، محدودیت‌ها ازمیانه برخیزد . کارآزادانهٔ انسان مطلقاً بیان‌خالص ارادهٔ مرموز اوست .

چنین آزادی کاملا جنبهٔ فردی دارد و نهایت فردگرائی انسانی در جامعهٔغربی است . بنیاد این نظریه رادر اندیشه‌های «کی‌یرکه‌گور» فیلسوف دانمارکی میتوان یافت . در فلسفهٔ او هستی‌فرد انسان وکارهای او چه از نظر روانی و چه‌از نظر مادی ، تابع شرائط تعیین شدهٔپیشین نیست .

در فلسفهٔ «هگل» افراد از آنجا اهمیت دارندکه جزء یك «کل» هستند . فرد انسان فقط زمانی شخصیت می‌یابدکه ادعای خود را در مورد «فردبودن» ترك‌کند و بصورت جنبه و واحدی ازکل اجتماعی که وابستهٔ آن است ، درآید .

کی‌یرکه‌گور از چنین «کلیتی» هراسان است زیرا از دیدگاه او این کلیت «فردبودن» انسان را درخطر می‌اندازد و آزادی انتخاب را از او سلب می‌کند. او ازانسان می‌خواهدکه برغم نفوذ مادی و معنوی‌فلسفهٔ هگل ، بکوشد تا بصورت‌انسانی منفرد و مشخص درآید . او می‌نویسد که : وظیفهٔ فرد درونی این است‌که خود را درهستی خویش ادراك‌کند و در تمام مدت اندیشیدن خویش دروجود خویش غرقه شود . « درمیان

نشاط و مباهات ما به مناسبت پیشرفت عصر و قرن نوزدهم ، آهنگ یك حقارت کوته‌نظرانه از فرد انسانی بگوش میرسد . هرچیز باید چنان باشدکه گوئی قسمتی از یك نهضت است وافرادگوئی محکومند به‌اینکه خود را در مجموعه‌ای از اشیاء گم کنند . »

درفلسفه کی‌یرکه‌گور به‌رغم فلسفهٔ هگل وسوسه‌ای هست که انسان را به درون‌گرائی و غرقه شدن در هستی خویش ترغیب می‌کند . ویلیام هابن در این باره می‌نویسد :

« از آنجا که از دیدگاه کی‌یرکه‌گور هستی‌گزینش اخلاقی‌است، پس همیشه « این یا آن . . . » پیوسته است ، و زندگانی عملی است . بعنوان ترکیب نامحدود و محدود ، جاوید و گذران ، مشکل انسان در روبرو شدن با تصمیم‌هائی است که بایددر قلمرو ارزیابی نشدهٔ زندگانی اخلاقی بگیرد. »[1]

فلسفهٔ هگل با چنین «فردیتی» بیگانه‌بود . بنیادگذار فلسفهٔ مترقی اجتماعی پس از او نیز ضمن تصدیق آزادی انتخاب فرد انسان ، بر آن بودکه نخست نوع انسان را از شرائط دشمن‌کیش اجتماعی آزاد سازد . آزادی فرد درگرو آزادی نوع بود . در تمام قرن نوزدهم و نیمهٔ اول قرن بیستم گرایش‌های بنیادی فلسفه طالب چنین آزادی بود .

دیری نگذشت که فلسفهٔ هگل دشمن بزرگی پیداکرد ، و این دشمن «کی‌یرکه‌گور» فیلسوف دانمارکی است .

«کی‌یرکه‌گور»[2] می‌گفت در فلسفهٔ هگل جائی برای « آزادی »

۱ــ پیام‌آوران عصرما ــ ص ۵۶ ــ تهران ــ۱۳۴۸

2 – S . kierkegaard (1813 – 1855)

انسان‌وجود ندارد. انسان‌بایدحقیقت خود را بطور «نامشروط» برگزیند. برای رسیدن به آزادی انسان باید دل بدریا زند. آزادی درونی است نه بیرونی.

کی‌یرکه‌گور در این جا ایدهٔ «تکرار» را به‌میان می‌آورد. اگر ما با خدا روبرو شویم‌آن وقت«هستی» خواهیم داشت. درهنگام‌دیگر، بودن ما بودن مکرر است. به اعتبار روبرو شدن باخداست‌که میتوانیم تصدیق‌کنیم‌که دارای بودن هستیم.

اما هستی‌های دیگر نیز درکار است. بنظر کی‌یرکه‌گور هستی انسانی دارای سه مرتبه است. مرتبه‌های: استتیك (خوشباشیگری)[1] مرتبهٔ اخلاقی[2] - مرتبهٔ دینی[3].

هستی دینی در نظر این فیلسوف از همهٔ مرتبه‌ها بالاتر است. اماکسی‌که‌بهوای‌دل‌خویش‌زندگانی‌می‌کند یعنی هوسبازی چون دون‌ژوان نیز دارای هستی است. دون‌ژوان از این رو دارای اصالت است که به دنبال سوداهای‌خویش است. هروقت خوش‌که‌دست دهد مغتنم میشمارد. ولی انسان نباید دراین مرتبه توقف‌کند. بالاترازمرتبهٔ خوشباشیگری، مرتبهٔ اخلاقی و سپس دینی است. انسان هنگامی هستی‌دار و اصیل است‌که با خدا روبرو شود.

تأکیدی‌که «کی‌یرکه‌گور» بر فرد میکند، پژوهندهٔ دقیق رابیاد فیلسوف آلمانی «فردریك‌نی‌چه» می‌اندازد.

هنگامیکه «کی‌یرکه‌گور» در چهل و دوسالگی مرد، «نی‌چه» فقط یازده سال‌داشت، این دوفیلسوف فردگرای‌هردوبه موسیقی علاقمند

---

1 - Aesthetics 2 - Relgious 3 - Ethical.

بودند ، و این‌دلبستگی به«کی‌یرگور» امکان دادکه‌کتاب « این یا آن » را در بارهٔاپرای «دون‌ژوان» اثر «موزارت» بنویسد . « پیدایش تراژدی از روح موسیقی»اثر«نی‌چه» باالهام شوق‌آمیزازدرام‌های موسیقی‌انقلابی «ریچارد واگنر» نگاشته شد .

جای شگفتی است‌که این دوفیلسوف بزودی از بت‌های محبوب خویش (موزارت و واگنر) گسستند ، و به حمله به آنها پرداختند . «کی‌یرگور» که نویسنده‌ای مسیحی بود ، ما را با قضایای متناقض[1] در مورد انتخاب بین مرتبهٔاستتیك هستی (که متضمن نبوغ موزارت) است و حالت « اخلاقی ـ دینی » هستی (که در مورد شهیدان مسیحی دیده میشود) روبرو میسازد . «نی‌چه» پس از چندی برای نگهداری‌استقلال معنوی خویش به ضدیت با «واگنر» پرداخت . آنچه برای «نی‌چه»تحمل ناپذیر بود نه خود موسیقی ، بلکه فرض‌های فلسفی بودکه خود «واگنر» و بسیاری از طرفداران او به هنرشان تحمیل‌کرده بودند . در ۱۸۷۶در «بایروت» آثار «واگنر» نمایش داده شد ، و مردم از آنها استقبال بی ـ نظیری‌کردند. «نی‌چه» باغریزهٔ مرموزخویش‌دریافت‌که‌این‌درام‌هابدترین ویژگیهای‌آلمان جدید طرفداربیسمارك‌را مجسم می‌کند، امااو همانطور که در نامه‌هایش می‌گوید از ستایش‌آثاری چون Die Meistersinger و« تریستان وایزوت[2]» باز نه ایستاد . همینطور «کی‌یرکه‌گور » به نبوغ « موزارت » حمله نکرد بلکه توقف در مرتبهٔ استتیك را شایستهٔ انسان نمی‌دانست . موسیقی «موزارت» تجسم عشق و هوس ونخستین اصل‌رفتار

---

1 – Dilemmatic .

2 – tristan und isolde .

کسانی چون «دون‌ژوان» است ، و این موضوع را « کی‌یرکه‌گور » در کتاب « این وآن » نشان داده است . معنی علاقهٔ این دوفیلسوف به‌زبان نامحدود موسیقی دراین بودکه آنان زبان موسیقی را دارای جنبهٔ‌الهام‌آمیز انسان در جهان می‌دانستند ، و این موضوع رابطهٔ تکان دهنده‌ای بین آنها برقرار میکند .

«نی‌چه»ازفیلسوفانی‌است‌که در بارهٔ « روانشناسی هنری »پژوهش بسیارکرده‌است . او هنر را از لحاظ روانشناسی تجزیه و تحلیل‌می‌کند. درکتاب « سپیده‌دم بت‌ها »[1] در بخش « در بارهٔ روانشناسی هنرمند » می‌نویسد :

«. . . برای اینکه هنربطورکلی ممکن شود ، حالت استتیك‌عمل و مشاهده می‌بایست موجود باشد ، یعنی حالت بنیادی روانی ویژه‌ای لازم‌است ، یعنی‌حالت : جذبه[2] . این حالت جذبه نخست بایدحساسیت کل‌سازمان بدن را تشدیدکند ، در غیر اینصورت هیچ هنری ممکن نمی‌شود . تمام جذبه‌ها هرچند بطور متفاوت در وجود آیند ، توانائی آفرینش هنری‌را دارهستند ، و بالاتر ازهمه حالتی است که به‌هیجانات جنسی مربوط می‌شود .[3] »

بربنیاد چنین فلسفه‌هائی است‌که بسیاری از نظریه‌ها و داستانهای

---

1 - the twilight of the idols .

۲ ـ حافظ در این باره با اشاره‌هائی روشن‌تربیان داشته است :

نکته ناسنجیده گفتم دلبرا معذور دار
عشوه‌ای‌فرمای تا من‌طبع را موزون کنم

۳ ـ فلسفهٔ نی‌چه ـ همان ـ ص ۵۳۹ .

اگزیستانسیالیستی بوجود می‌آید . هایدگر و یا سپرس در آلمان وکامو و سارتر در فرانسه از پیروان این راهند .

بین این فیلسوفان ژان پل سارتر بیشتر از همه کوشیده است به یافتن و ادراك مفهوم «آزادی» برسد .

سارتر بهنگام جوانی زیر نفوذ هایدگر وکی‌یرکه‌گور بود ولی‌در آثار بعدی خویش‌کوشیده است‌که به فلسفهٔ مترقی اجتماعی نزدیك شود و آثار این‌گرایش درکتاب « نقد خرد دیالك‌تیك » او نمایان است .

سارتر در دورهٔ جوانی در رمان خود « تهوع » می‌کوشد مشکل آزادی را از دیدگاه فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم به بحث گذارد . موریس کرانستون‌که‌کتابی در بارهٔ « سارتر » نوشته است ، ضمن تحلیل این داستان ، چنین می‌گوید :

« رمان تهوع رنگ و بوی سیاست ندارد، اما مسائل مطرح‌شده در آن فلسفی است . دراین رمان همه چیز واژگون می‌شود تا ایده‌های نظری سارتر را مجسم‌کند . داستان مربوط به خاطرات روزانهٔ مردی است‌بنام « آنتوان روکانتن » که در شهری بندری اقامت جسته ومشغول نوشتن زندگینامهٔ یکی از حادثه جویان قرن هیجدهم موسوم به «مارکی دورلیون » است .روکانتن مردی است سی‌ساله با درآمد شخصی ،دارای شغل و خویشاوندی نیست . او مردی است سفرکرده و در زندگانی قید و بندی ندارد و هرجاکه خوش دارد، رخت و پخت خویش‌رامی‌گسترد. او را می‌توان انسانی کاملا «آزاد» دانست . اما بخشی ازکتاب نشان‌می‌دهدکه‌اوواقعاً آزاد نیست بلکه صرفاً«لاابالی»[1] است .

---

1 - Degagé .

اودست بهیچ‌کاری نمی‌زند و نسبت به امور ، بی‌قید است . روز-های او با نوعی‌اندوه ، دلهره ، تهوع، سرگیجه ، دلتنگی و اشکال‌دیگر ناراحتی‌های عصبی سپری میشود . دنیا بطور روزافزونی برای روکانتن تحمل‌ناپذیر میشود . برطبق‌گفتهٔ سارتر این احساس خستگی و ملال با طبیعت واقعی جهان نزدیك است . روکانتن حس می‌کند که چیزها او را لمس می‌کنند ، چنانکه گوئی « آنها زنده‌اند » و « گوئی اشیاء موجودات زنده‌ای هستند . » اشیاء مادی چون چیزهای چسبنده و لزج و غلیظ جلوه‌گر میشوند ، آنها تماماً غیرضروری و زائد هستند . ضمناً اشیاء او را ناراحت می‌کنند . انسان‌ها نیز بهمین ترتیب زائد هستند (سارتر در نمایشنامهٔ دوزخ ۱۹۴۳ رابطهٔ انسانی افراد را انکارمی‌کند و به این نتیجه میرسدکه دوزخ دیگران هستند و هرفردی فرد دیگررا شکنجه می‌کند .)

روکانتن هنگامی‌که در بارهٔ خودش می‌اندیشد خود را نرم ، ضعیف ، زشت ، مهوع ، و فریب‌خوردهٔ اندیشه‌های پوچ . . . میداند . روکانتن میل دارد جهان آنطور باشدکه خود می‌خواهد : دنیائی تماماً منظم و منطقی ، بطوریکه در آن وجود همهٔ چیزها «لازم» باشد .

درآخرین مرتبهٔ آگاهی ، روکانتن‌کشف می‌کندکه «هستی»امری مجرد نیست بلکه خمیر مایهٔ چیزهاست ، یعنی چیزی شکل ناگرفته ، نیمه‌جامد ، نیمه سیال که در سراسر جهان مادی نفوذ کرده . تنها این خمیر مایه واقعیت دارد و دیگر نظمی عالی و برترکه بر موجودات‌حاکم باشد ، درکار نیست .

در آخر رمان ، روکانتن پادزهری برای غمناکی و دلهره‌های

خویش‌می‌یابد . این‌پادزهر، آزادی فردی است (رستگاری از راه‌هنر) او درمی‌یابدکه آزاد است و درك آزادی ، او را به این نظر می‌کشاند که هیچ‌چیز «آزادی» او را نمیتواند محدودکند .

اگرجهان، جهان احتمالات است پس جهان هم چنین آزاداست. آینده‌گشوده‌است وکسی بندهٔ‌گذشته نیست . او بخود می‌گوید .

همه چیز آزاد است : این باغ ، این شهر و حتی خود من !

کامو نیز همدوش «سارتر» به مشکل آزادی توجه کرده است . عده‌ای‌گفته‌اندکه فلسفهٔ کامو فلسفهٔ پوچی است . از این دیدگاه پوچی از رابطهٔ انسان با جهان پدید می‌آید . انسان درمی‌یابد که آرزوهای مجاز او بیهوده و عقیم است . ابدیتی در کار نیست و انسان محکوم به مرگ است . کامو در رسالهٔ طولانی خود در بارهٔ خودکشی در «افسانهٔ سیزیف »[1] می‌گوید : جدائی ازگلها و دست زنان ، جدائی ابدی‌است.» و در جای دیگر می‌نویسد : « هرچیزی‌که زندگانی را اعتلاء بخشددر همان زمان به پوچی آن می‌افزاید »[2].

کامو زندگانی را بیهوده میداند زیرا به مرگ پایان می‌پذیرد . این نویسنده برای تجسم این بیهودگی افسانهٔ « سیزیف » پادشاه‌کورنت را به صحنهٔ نمایش امروزی‌کشانده است . سیزیف طبق بیان افسانه‌ای کهن به «آزوپوس» خبر دادکه زئوس دختر وی را دزدیده است . زئوس برای مجازات او، خدای‌مرگ را بسراغش فرستاد . اما اوتوانست‌خدای مرگ را به زنجیرکشد و از دست او رهائی یابد . زئوس مقرر داشت‌که

---

1 - Albert camus , Myth of sisyphus .

2 - summer in Algiers .

سیزیف جاودانه در سراشیبی کوهی، تخته سنگ عظیمی راکه همیشه پیش از رسیدن به قله به زیر می‌افتد، برشانهٔ خود به بالای کوه بکشد .

سیزیف تمثیلی است از بیهودگی اعمال بشری . پس اگر چنین است چرا انسان زنده بماند ؟ آیا خودکشی بهترین راه رستگاری از بیهودگی زندگانی نیست ؟

کامو در « افسانهٔ سیزیف » می‌گوید : انسان نباید خودکشی کند زیراخودکشی یعنی کمك به«مرگ» یعنی کمك به آن چیزی که بیهودگی زندگانی را باعث می‌آید. انسانی که بمرگ طبیعی درمی‌گذرد، آزادتر از انسانی است که خود را می‌کشد . او از انسانی که خود به زندگانی خویش پایان می‌بخشد آزادتر است . خودکشی دلیل ترس و ضعف است و خودکشنده کسی است که میدان نبرد با سرنوشت را ترك می‌گوید . « خود پرستی کسانیکه خود رامی‌کشند بارنجش‌ها و بدرودهایشان گاهی بس عجیب است اما شکوه و عظمت مرد دلیری که زیر چوبهٔ دار جان می‌سپارد هرگز چنین نیست. قطب متضادخودکشی، مردی‌است که به‌مرگ محکوم شده است. »[1]

کامو درنوشته‌های آخرین خود از اینکه پیامبر «پوچی» شناخته شده است گله می‌کند و می‌گوید .

« . . . مگرمن جزمطرح ساختن اندیشه‌ای‌راکه در کوچه‌های زمانهٔ خود یافته‌ام ، چه کرده‌ام ؟ البته بدیهی است که من و نسل من ، این اندیشه را پرورانده‌ایم و پاره‌ای از وجودمان همیشه آنرا خواهد

---

1 - The outsider with introduction by C .Connolly P : 9

پروراند . منتهی من به اندازهٔ لازم با این اندیشه فاصله‌گرفته‌ام ، بدین قصدکه آنرا مطرح‌کنم ومنطقش‌را روشن‌گردانم . هرچه‌راکه بعد ازآن نوشته‌ام شاهداین‌مدعاست . درتجربه‌ای‌که مورد توجه من بود، و در بارهٔ آن فرصت نوشتن دست داد ، پوچی فقط اولین موضع بود .

نیهیلیسم کامل‌وجودندارد. همینکه‌گفته می‌شود: «همه‌چیزبی‌معنی است » چیزی می‌گوئیم‌که معنی دارد . انکار هرگونه معنی برای‌جهان ، یعنی حذف هرگونه داوری ارجمند . در صورتیکه زیستن ، فی المثل غذا خوردن ، خود یك داوری ارجمند است . چون همینکه از مردن خودداری می‌کنیم ، بقاء و دوام رابرگزیده‌ایم . اصلا ادبیات نومیدیعنی چه ؟ نومیدی خاموش است ، در صورتیکه اگر نگاه سخنگو باشد ، حاوی معنی است . . . »[1] .

در این فلسفه‌ها وجود انسان بدون توجه به شرائط تاریخی - اجتماعی نوع انسان بررسی می‌شود و آزادی در صورت « متافیزیك » نگریسته می‌شود نه در وجه دیالك‌تیك و اجتماعی آن . کامو و سارتر بااینکه‌برای‌آزادی‌انسان بانوشته‌ها وکارهای‌خویش گامهائی‌برداشته‌اند ولی نتوانسته‌اند مفهوم «آزادی» را همدوش مفهوم « ضرورت » به بحث بگذارند و دنبال‌وضعی رفته‌اندکه هیچ چیز نتواند آزادی فرد رامحدود کند ، درك آزادی مستلزم گزینش تام و فارغ بودن از هرگونه قید بیرونی است .

آیابراستی‌چنین است ؟ خود سارتر در سالهای اخیر بیشتربسوی

---

۱ - ادبیات نومید وجودندارد - کامو - ترجمهٔ دکتر محمدتقی‌غیاثی- مجلهٔ نگین - شماره ۵۳-مهرماه ۱۳۴۸ .

فلسفهٔ اجتماعی آمده وکوشیده است که آزادی را با بنیادهای اجتماعی و اقتصادی آن بررسی کند . اما بهرحال رمان « تهوع » او و « بیگانه » کامو نمایندهٔ دوره‌ای از زندگانی این نویسندگان و نمایندهٔ دید اگز ـ یستانسیالیستی است و این دید درقلمروهنروفلسفهٔ جهان غرب نفوذ کرده است .

درزیبانگری اگزیستانسیالیسم و درفلسفهٔ یکی ازنمایندگان آن «مارتین‌هایدگر» فقط آگاهی‌درونی(سوبژکتیو) هنرمند، تصدیق‌می‌شود . این‌فیلسوف می‌گویدکار ارادی هنرمند ازپیرامون‌اوآزاد وباکل انسانیت بیگانه است. هیچ ضرورتی نبایدآزادی هنرمندرا محدودکند زیرا اگر شرائط پیشین و ضرورت، کارهنرمند را محدودکند بمثابهٔ این است‌که‌او به «اجبار»گردن نهاده و ارادهٔ آزاد خود را از دست داده است .

فلسفه‌های مترقی اجتماعی چنین نظری را قبول ندارند . انسان مطلقاً آزاد نیست و نمیتواندباشد . انسان در سلسله روابط اجتماعی‌که تار و پود اندیشهٔ او را میسازد ، آنگاه «آزاد» است‌که « ضرورت » را تشخیص بدهد . تشخیص « ضرورت » در این است که دریابیم فرد ملاك ارزش‌ها نیست . هنرمند . موجود تنهائی نیست‌که بگفتهٔ صادق هدایت برای سایهٔ خودش بنویسد . او روی سخن با جماعتی دارد ، وبرآنست که تجربه‌های اجتماعی و قومی خود را برای آنها بنویسد . این‌رابطهٔ بنیادی حتی در نوشتهٔ فیلسوفان اگزیستانسیالیست نیز تصدیق شده‌است. کامو می‌نویسد :

« این پنداركه هرنویسنده‌ای الزاماً درمورد خود می‌نویسد و در آثارش خود را وصف‌می‌کند، ازآن افکارکودکانه‌ایست‌که از رمانتیسم به

جای مانده است . . . اصلا منعی در کار نیست که هنرمند ابتدا به زندگی دیگران یا به عصر خود یا به اسطوره‌های آشنا توجه کند ».[1]

براین گفته باید افزود که هنرمند پرچمدار تحولات اجتماعی است نه انسانی درمانده که هر تندبادی اورا چون بید بلرزاند و بیمناک سازد. هنرمند جریان پنهانی کمال یابندهٔ اجتماعی را می‌بیند و برای واقعیت یافتن آن می‌کوشد . او مبارزی است که در آثار خود محتوی رویدادهای مهم قرن خود را می‌گنجاند و در آتش شوق به انسان و هدایت او به‌سوی کمال می‌سوزد .

پائوستوفسکی ضمن بیان شکل گرفتن یکی از داستان‌های خود، هنگام بازگشت ازسرزمینی که صحنهٔ رویداد داستان اوست ، با یادآوری خاطرهٔ دختری که وی را تا ایستگاه راه آهن بدرقه کرده چنین می‌اندیشد :

« هیجان عجیبی قلبم را می‌فشرد. من در بارهٔ زمین زیبای اطراف خویش و دختر دوست‌داشتنی همچون «پولینا» فکر می‌کردم که باید انسان را برای زندگانی شاد و منطقی به مبارزه ترغیب کرد . آنچه راکه باعث بدبختی و رنج انسانی است ، باید از میان برداشت . دشت‌های خشك ، جنگها ، بی‌عدالتی‌ها، دروغ و تحقیر قلوب انسانی را باید ریشه‌کن کرد »[2] .

نقاشی ، شعر ، داستان ، نمایشنامه . . . نباید صرفاً به‌جنبه‌های تیرهٔ زندگانی بپردازد بلکه باید ضمن ترسیم واقعیت رنجبار ، انسان‌را با آنچه فاسدکننده و اهریمنی است دشمن سازد و در تحکیم روابط

---

۱ ــ نگین ــ همان ــ ص ۳۶ .

2 – K . paustovsky , the Golden Rose , P:77 .

برادرانهٔ انسان‌ها بکوشد .

درك بی‌بند و بارانهٔ «آزادی» به فیلسوفان و نویسندگان غیرمترقی اختصاص ندارد . برخی از مردم نیز همین نظر را در قلمرو اخلاق در بارهٔ «آزادی» دارند . اینان می‌گویند هیچ قاعده و قانونی نیست که انسان را از انجام کارهای او باز دارد و هرکس آنچه را دلش خواست می‌تواند انجام دهد وفقط در این صورت است که آزادی دارد .

پژواك این نظر را در فلسفهٔ «نی‌چه» و مفهوم « اراده به قدرت » او می‌یابیم. او می‌گوید هدف زندگانی بوجود آمدن مردان برتری است که اگر لازم شد میتوانند از روی اجساد هزاران انسان بگذرند تا به‌هدف خویش دست یابند: «در زندگانی واقعی فقط موضوع اراده‌های قوی وضعیف مطرح است . »

بابا وترن قهرمان داستان «باباگوریو» اثر بالزاك نیز هنگامی که اوژن دوراستینیاك را اندرز می‌دهد، سخنگوی این آیت اهریمنی (اراده به قدرت) می‌شود وجوان دانشجو راکه در جستجوی خوشبختی است چنین وسوسه می‌کند :

« اگر می‌خواهید بدون درنگ پیشرفت کنید باید ثروتمند باشید یا به آن تظاهر کنید . برای ثروت بدست آوردن باید دراینجا قدمهای بزرگ و جسورانه برداشت. . . اگر بخواهید خوراك بپزید باید دست‌هایتان راکثیف بکنید ، فقط باید توانائی داشته باشیدکه دستهایتان را

بعداً پاك‌کنید . تمام درس اخلاق‌زمانهٔ ما همین حرف است و بس ...»[1]

چنین اندیشه‌هائی جز تیرگی و بدبختی چیز دیگری ببار نمی‌آورد . دارندگان چنین عقایدی ، قوانینی‌راکه حاکم براندیشهٔ انسان است ، انکار میکنند و بی‌بند و باری را بجای آزادی می‌گذارند . این آزادی‌مطلق‌اراده ، آزادی دروغینی است‌که بهیچوجه نباید آنراآزادی شمرد .

این عده در حوزهٔ هنر،کارهنرمند را در برابر واقعیت اجتماعی می‌گذارند و در این باره بر بنیاد آزادی فردی داوری میکنند . اینان می‌گویند آزادی هنرمند باید برتر از واقعیت‌های اجتماعی ، منطقی ، و اخلاقی شمرده شود و هیچ چیز مانع این آزادی نشود .

«برادلی» از طرفداران «شعر برای شعر» می‌گوید ممکن است‌شعر به عنوان وسیله‌ای درکار مذهب و فرهنگ، از آنجاکه تعالیم را منتقل می‌سازد ، و عواطف را تلطیف می‌کند و هدفی‌را پیش می‌برد ... دارای ارزش خارجی نیز باشد ولی اهمیت شعر در ارزش ذاتی آن است :

« این تجربه (شعر برای شعر) در حد خویش یك‌غایت مطلوب است و به داشتنش می‌ارزد وارزشی‌دارد ذاتی . دیگر آنکه ارزش‌شعری آن در همین ارزش ذاتی است و نه جای دیگر . . . »[2] .

در شعرجدید اروپائی جنبش تصویرگرائی (ایماژیسم) بازهمین مسئله را مطرح ساخته است . بنیاد این جنبش این است که شاعر در جستجوی الهام‌خودبه‌خودو بیدرنگ برآیدتا به نقطه‌ای برسدکه هیچ‌اندیشهٔ

---

۱ ـ باباگوریو ـ همان ـ ص ۱۵۰ .

۱ ـ تولد شعر ـ ترجمهٔ منوچهرکاشف ـ ص ۵۶ ـ تهران ـ ۱۳۴۷

منطقی کارش را محدودنکند. شاعر باید صور ذهنی را بدون تغییرشکل و بصورت بکر و تازه و نیرومند خود بیان‌کند .

اما صور ذهنی جنبهٔ مجرد ندارد و از سرچشمهٔ روابط اجتماعی آب می‌خورد . هیچ هنرمندی را نمیتوان از موقعیت ویژهٔ اجتماعی او جداکرد و در باره‌اش بطور تجریدی سخن‌گفت . درك هنرمند درکی فردی نیست بلکه باتجربه‌های اجتماعی آمیخته است . در بیان‌هنرمند، آثار روابط او با دیگران ، با محیط و طبقهٔ او بخوبی دیده میشود . در مجردترین اثر هنرمند ، موقعیت اجتماعی او ظاهر میشود و اثر او را معنی و مفهوم می‌بخشد یا ازمعنی ومفهوم تهی می‌سازد .

هنرمندان بزرگ در آثار خویش ، روح زمانه را گنجانده‌اند . فی‌المثل شکسپیر در تراژدی‌های خود ، به ژرفای تجربه‌ها و موقعیت اجتماعی انسان معاصر خودچنگ‌می‌زند و ضمن‌نمایش روحیهٔقهرمانانی چون هملت ، اتللو ، شاه‌لیر ، مکبث . . . پاسدار ارزش‌های معنوی انسان می‌گردد .

غالب قهرمانان آثارشکسپیر،دچار سرنوشتی فاجعه‌آمیز می‌شوند و غم و اندوه فضای نمایشنامه‌های او را لبریز می‌کند . عده‌ای از این قهرمانان، بصورت مردمان‌سنگدلی ظاهرمی‌شوند . سنگدلی بعضی‌ازآنها متأثر از زمان است و عده‌ای را مقام و یا سن و سال سنگدل‌کرده است.

برای‌درك‌کامل‌آثارشکسپیر، باید به‌اوضاع‌اجتماعی‌انگلستان دورهٔ الیزابت‌مراجعه‌کنیم درآغازقرن‌هفدهم، ابرتاریکی محیط انگلستان را سراسرپوشانده است. تاریکی‌محیط،شاعررابسوی زمان‌های‌گذشته‌میراند. در برابر چشمان شاعر بزرگ ، یادگار سالیان پیش (قرن تاریکی که

شعاع امید روشنش نمی‌سازد ، و اشکهای شیرین و خنده‌های نشاط‌آور گرمش نمی‌کنند) با افسون حاضر می‌شود . قهرمانان او دارای تحرکی هستندکه در نمایشنامه‌های همعصراو دیده نمیشود . آنها با تغییرشرائط و صحنه ، عوض می‌شوند ، کمال می‌یابند و یا پست وشریرمی‌شوند .

«هملت» درآغاز نمایشنامه جوانی است اندیشمند ، مردد،افسرده که جهان و هرچه راکه درآن است پوچ وبیهوده می‌بیند . اورا امیدی نیست و زندگانی در نظرش تاریك و بی‌معناست . اما او پس از دیدن شبح پدر ، تغییر روحیه میدهد و برای انتقام‌کمر می‌بندد . « هملت » برای‌نابودکردن‌دستگاه پرتزویر و فریبکار «کلادیوس» حتی از عشق‌خود نسبت به اوفیلیا (عشقی‌که چون بنفشه‌ای است بهنگام بهار طبیعت «لایرتیس»ولی برخلاف این‌گفتاربرادر اوفیلیا، عشق هملت نسبت بدختر زیبا بسی ژرف و با دوام است) می‌گذرد و سر و جان را در این راه می‌بازد . در آخر نمایشنامه، هملت بهنگام‌مرگ ازهوراشیومیخواهدکه پیام وی را بگوش جهانیان برساند و مردم را از حقیقت واقعه ، آگاه کند . الکساندر پوشکین در این‌باره می‌گوید :

« قهرمانان‌خلق شدهٔ شکسپیرهمچون قهرمانان مولیر[1] ،نمونه‌های این یا آن شور و عشق و یا شرارت نیستند ، بلکه موجودات زنده‌ای هستندکه از عشق‌ها و شرارت‌های بسیار سرشار شده‌اند . موقعیت‌های اجتماعی آنان ، شخصیت‌های متنوع و رنگارنگ و چند جانبهٔ آنهارا در برابر چشمان تماشاچیان ، شکل میدهد . . . »[2] .

---

1 - Moliére .

2 – Shakespear in the soviat union , P : 85 .

کسی نمیتواند هنر تصویرسازی و فصاحت و ایجاز اشعارشکسپیر را انکارکند. اماکسی‌هم نمیتواند منکر شودکه این صنعتگری‌ها کلادر دست‌این‌شاعر بمثابهٔوسیله‌هائی بوده است تا وی با آن‌صنایع رویدادهای زمان خویش را بصورت مؤثری مجسم‌کند و موقعیت اجتماعی و عاطفی زمان خویش را به صحنهٔ نمایش بکشد.

وچنین است شعر سعدی ومولوی و حافظ. در عاشقانه‌ترین‌غزل‌های حافظ، مفادی اجتماعی نهفته است. البته در نظر اول این معنی اجتماعی چندان آشکار نیست. برای‌کشف آن باید از سطح به‌عمق‌رفت و معانی مندرج در اشعار حافظ را جستجوکرد.

در غزل «یاری اندرکس‌نمی‌بینیم‌یاران‌را چه‌شد؟» این‌غزلسرای نابغه، تصویری از عصر خود ارائه میدهد که همچون سندی می‌تواند مورد پژوهش جامعه‌شناس ژرف‌اندیشی قرارگیرد:

یاری اندرکس نمی‌بینیم یاران را چه شد
دوستی‌کی‌آخر آمد؟ دوستداران را چه شد؟
آب حیوان تیره‌گون شد، خضر فرخ‌پی‌کجاست
خون چکید از شاخ‌گل، بادبهاران را چه شد؟[1]

انسان بی‌اختیار میخواهد تصویر «خون چکید از شاخ گل ...» حافظ را با تصاویر بی‌روح ایماژیست‌های معاصرکه دیدی ضد اجتماعی دارند، برابر نهد و برای آنها روشن سازد که اهمیت تصویر در این نیست‌که دانسته‌های خام ذهنی بصورت تصویرهای شعری جلوه‌گر شود، بلکه اهمیت تصویر در آن است‌که تا چه اندازه دارای محتوی اجتماعی

۱ـ دیوان حافظ ـ نسخهٔ‌پژمان بختیاری ـ ص ۱۰۰ ـ تهران ـ ۱۳۱۷.

است، بعبارت دیگر درتصویرارائه شده تا چه اندازه رویدادهای اجتماعی انعکاس یافته است ؟

در حوزهٔ شعر معاصر پارسی نیز سخنان سوررئالیست‌ها وتصویر-گرایان شنیده می‌شود. این سخنان برزبان کسانی جاری است که ازمردم بریده‌اند ودارند باهوس‌های کودکانهٔ خود آب راگل آلود می‌کنند تابلکه ماهی شهرت را فراچنگ آورند . فی المثل یکی از اینان می‌گوید :

« شعر نه به جامعه بدهی دارد ونه به اخلاق ونه به ایمان ... »

ودر این گفته وضع طبقاتی خودش را روشن ومشخص می‌سازد . این گوینده معتقد است که شعر در خدمت شعر است وبه این ترتیب مفاد اجتماعی شعر را ازآن می‌گیرد .

بایدگفت اگرشاعر به‌جامعه بدهکارنیست، جامعه نیز به‌گوینده‌ای که هذیانهای ذهنی خویش را روی کاغذ می‌ریزد وبه‌بیان واخوردگیهای جنسی وروانی خود می‌پردازد، هیچ بدهی ندارد وموظف نیست که هر رطب ویابسی را به اسم شعر وهنر جدید بخواند والبته نمی‌خواند و نخواهد خواند .

هنری از دست سازنده‌اش خارج شده وبمیان مردم میرودگه روح کمال‌یابندهٔ اجتماعی درآن دمیده شده باشد. درهنر تنها شکل وصورت ظاهر اهمیت ندارد بلکه روح و محتوی اثر است که درجهٔ نخست اهمیت را داراست . هنرمند درساختن اثر خود ، دارای آزادی مطلق

نیست . درجهانی که این چنین پیوسته و بنی‌آدم اعضای یك پیکر را تشکیل داده‌اند و همگان ازدردهای مشترکی رنج میبرند، هیچکس به تنهائی نمیتواند ملاك آزادی ورفتارخویش باشد .

درآثار هنری، آزادی وضرورت، رابطهٔ درونی وزندگانی اجتماعی بهم پیوسته‌اند . زندگانی اجتماعی هنرمند را می‌پرورد وپیش میبرد . عناصر درونی هنرمند چون هوش ، اراده، ذوق، استعداد . . . درشرائط اجتماعی پرورده میشود وعمل می‌کند. ضرورت طبیعی ومحیط اجتماعی در درجهٔ نخست اهمیت قرار دارد واراده وهوش واستعداد هنرمند در درجهٔ بعد . اهمیت هنرمند در این است کـه تاچه اندازه در جریان تحولات اجتماعی قرارگرفته وتاچه‌اندازه به پیشرفت معنوی ومادی آن تحولات کمك کرده است . درفرایند آفرینش هنری ، ذوق واستعداد هنرمند درفضای تهی عمل نمی‌کند بلکه وابستهٔ شرائط اجتماعی است . فعالیت هنرمند واثرش در شرائط اجتماعی وباچنین ضرورتی شکل می‌گیرد . البته این سخن به این معنی نیست که آزادی هنرمند را انکار کنیم .

هنرمند درلحظهٔ ساختن اثر، سد زمان ومکان را درهم می‌شکند. وچیزی برتر از آنچه معمول و مرسوم است می‌آفریند . امـا درپشت و ژرفای اثراو ، این روح زمان وجامعهٔ اوست که رخ نشان میدهد . در فرایند آفرینش هنری باید لحظه‌های پیشین را درنظر داشت . همان‌گونه که بذری در زمین مناسب کاشته می‌شود ، از آب و آفتاب بهره می‌گیرد، جوانه می‌زند،وبارورشده وگل‌وشکوفه‌می‌دهد، ومیوه‌می‌آورد، هنر نیز مراحلی را طی می‌کند . در هنر نیز میتوان از تکامل نمودهای

زندهٔ طبیعت سرمشق گرفت . چه چیز زیباتر از محصول طبیعی واصیل ذوق انسان درجهان می‌توان یافت ؟

تالستوی می‌گوید هیچ چیز طبیعی‌تراز این نیست که زنی آبستن باتحمل رنج دوران بارداری، کودکی‌بزاید . اطوارو کردار این زن بر طبق مقتضیات سن وسال ودوران بار داری اوست. اماچه‌اندازه خنده‌آور است که زنی عقیم بخواهد ادای زن آبستن را درآورد و همچون او جلوه‌گری‌کند . هنرمندی که حرفی تازه دارد ، دارای حالاتی اصیل وطبیعی است . اماکسانی‌که به‌صرف تفنن و تقلید و از روی مصلحت روزگار به‌کارهنرروی می‌آورند، دیریازود چنته‌شان از سخنانی‌که حفظ کرده‌اند خالی می‌شود ونمیتوانند به اوج آفرینش هنری دست یابند .
تنها هنرمندانی به اوج خلاقیت هنری دست می‌یابند که در نقطه‌های بحرانی تاریخ ، پدیدار شوند وانسان را در راه رسیدن به خوشبختی و آزادی واقعی رهنمون گردند .

سمبولیسم در شعر

سمبولیسم (نشانه‌گرائی) در دوران معین تاریخی بوجود می‌آید و اگردرکار بکاربرندهٔ آن اصالتی باشد باقی می‌ماند و چون ابزاری همگانی دست بدست میشود و از نسلی به نسل دیگر می‌رسد . طبیعی است که نشانه‌گرائی درادبیات بوسیلهٔ کلمات که مؤثرترین علائم ما هستند ، نوعی روابط پیچیده را القاء می‌کندکه بیان معمولی قادر به‌ارائهٔ آنها نیست.

مااشیاء را حس می‌کنیم وهمین احساس است که‌سرچشمهٔ شناسائی ما نسبت به طبیعت است . اما ما هرشیئی را بطور منفرد و جداگانه نمی‌بینیم بلکه واقعیت آنرا در رابطهٔ آن با شیئی دیگر و مجموعه‌ای که تار و پود واقعیت‌را تشکیل میدهند درك میکنیم . رابطهٔ ادراکی بین اشیاء جنبهٔ انتزاعی پیدا می‌کند و از طریق نشانه‌هاست که میتوان این رابطه را درك کرد وبه‌دیگری انتقال داد .

مفاهیم زبانی هم از روزگار نخست بوسیلهٔ کلمات،درك‌پذیر و قابل انتقال بوده است . طبعاً از واژهٔ ساده تا سمبول (نشانه) مراحل ویژهٔ درونی باید طی شود تا شناسائی نسبتاً کامل روابط ممکن گردد و اگر هریك از این مراحل در نوشته نشود و یا هنرمند بطور مصنوعی به‌ایجاد نشانه‌ها دست زند ، محصول کار او عمومی و ماندنی نخواهد بود .

حواس مابمنزلهٔ دریچه‌هائی هستندکه ما را با جهان بیرون مربوط

می‌سازند اما دیدن شیئی برای ادراك رابطهٔ آن با اشیاء دیگر کافی نیست. برای رسیدن به‌چنین ادراکی فعالیت ویژهٔ درونی لازم است و درکانون تجارب انسان همواره فعالیتی خلاق موجود است که بین موجودات و واژه‌ها رابطه‌ای برقرار می‌کند خودسخن گفتن نوعی نشانه‌گرائی[1] است زیرا انسان بر اشیاء بیرونی نام مینهد و اشیاء معینی را کوه ، رودخانه، گل، اسب، درخت. . . می‌نامد . این الفاظ بهنگام سخن‌گفتن و یا اندیشیدن به صورت علامتهای آن اشیاء درمی‌آیند و شیوهٔ اندیشهٔ انتزاعی رافراهم میسازند .

افلاطون هنگام بحث در بارهٔ ایده‌ها و آنجا که آنها را علت چیزها میداند می‌گوید چیزها تا ازایده‌ها بهره‌ورند «هستند» وهنگامی که از ایده‌ها بهره‌مندی ندارند «نیستند» این موضوع در فلسفهٔ اوخیلی پیچیده است فی‌المثل جائی «ایده» را «عدد» مینامد . این همان کاری است که پیش ازاوفیثاغورثیان کرده بودند وهمه‌چیز از جمله نظم جهان‌را به عدد برمی‌گرداندند . سطح‌را (۳) و حجم را (۴) و عدالت راعدد(۷) میدانستند و این‌کارشان جنبه‌ای رمزآمیز یافته بود . فیثاغورثیان‌جهان را به‌نظم عددی می‌دیدند و آنرا بوسیلهٔ عدد نمایش میدادند .

وقتی‌ما باجهان‌روبرو میشویم تأثری‌که از پیرامون خویش‌دریافت می‌کنیم در گام نخست « احساس» است که خود نوعی شناسائی است . با تماس بیشتر و درگیری زیادتر با مفردات جهان از احساس بمرتبه‌ای بالاتر میرویم و این موضوع «علم» است ، یعنی چیزی که پیش از این موجد تأثر بود، در اینجا میشود موضوع علم. گامی فراتر می‌نهیم و به

---

1 – Symbolism .

«مفهوم» می‌رسیم که میتوان آنرا موضوع منطقی یا فلسفی نامید. قدم بالاتر از مفهوم از دیدگاه کانت، دانش یعنی مطابقت درونی‌ترین حالت بینش جان ماست با ایدهٔ یك موضوع.

از دیدگاه افلاطون رابطهٔ ما با جهان در اینجا بریده نمیشود. بالاتر از «ایده» هم چیزی است که رمز یا بگفتهٔ حافظ «اشارت» نام دارد. این رمز در فلسفهٔ افلاطون در بخش میتولوژیهای او (بویژه در کتابهای تیمه و نوامیس) نیز هست. اساطیر افلاطون در بارهٔ خدایان خود رمزی از کار جهان و آفرینش آن است.

اگر ما به یك چرخ نگاه کنیم فقط یك چرخ می‌بینیم ولی بودائی که به چرخ می‌نگرد چیزی دیگر در نظر می‌آورد. چرخ رمزی از آئین بوداست. بودائی در هیأت چرخ، گردش دوران زایش را که بسیار آمده و خواهد آمد و سرگردان بودن انسان را در «دایرهٔ وجود» می‌بیند. انسان در دائرهٔ وجود سرگردان میشود و علت آن ندانستگی، طلب و دست‌یازی به محسوس است و راه رهائی از این گردش ابدی رنج، دانائی و شناسائی است و محو تمایلات.

پس چرخ، رمز یا سمبولی است که وسعت دانشی بیش از ایده را به انسان تلقین میکند.

دو تکهٔ چوب برهم عمود شده و مسیحیان آنرا صلیب می‌نامند. صلیب در نظر آنان رمزی است از تحمل، فداکاری، و رمزی است از ایستادگی برای بشارت یك نکته، رمزی است از پاکی و گذشت. حال آنکه برای «نی‌چه» صلیب دارای این معنی نیست. صلیب در نظر او نظم اخلاقی مسیحی یعنی اخلاق بردگان است. نی‌چه میگوید: «فرمول من

برای بزرگی انسان عشق به سرنوشت است.» وچون در اخلاق مسیحی چنین چیزی وجود ندارد و ارادهٔ نیرومند انسان را درهم می‌شکند، نی‌چه آنرا علامت‌زبونی و شکست میداند و میگوید:

صلیب علامت همدستی برضد زندگانی است.

فیثاغورثیان «سه‌گوشه» را نمایندهٔ «کائنات» میدانند. از دیدگاه آنان تمام‌کائنات در سه‌گوشه منعکس است: حجم.. خط.. نقطه. هنگامیکه فرد فیثاغورثی آنرا می‌بیندآن رمز، مقدس میشود.

در عرفان ایرانی‌رمزوتعلیم رمزخیلی‌مهم شمرده شده است. سنائی عطار، جلال‌الدین مولوی و حافظ ازکسانی هستندکه از این رمزها و اشاره‌ها بهره‌برداری‌کرده‌اند. مولوی صاحب مسند و صدارت و ریاست دنیاوی و روحانی است. خیل مریدان در اطرافش جمعند، سر حلقهٔ دانشمندان عصر خویش است، مردی ساده و قلندر شمس تبریزی نام به او میرسد و با یك‌کلمه، بایك‌رمز تمام زندگانی جلال‌الدین رادگرگون میسازد. پس از آن «شمس» در نظر مولوی نشانه‌ای از حقیقت بلکه خود حقیقت بشمار می‌آید واین دگرگونی را مولوی در شعری چنین بیان میکند:

حاصل عمرم سه سخن بیش نیست خام بدم، پخته شدم، سوختم

از دیدگاه افلاطون و عارفان ما تعلیم رمز در بالاترین سطح‌قرار دارد. از دانش به ایده‌ها هم «خدائی»تر است. رمز عمومی نیست و در نظام‌های متفاوت فلسفی وعرفانی تفاوت‌پیدا می‌کند حال‌آنکه‌شناختن ایده‌ها میتواند عمومی بشود. ولی شناختن رمز یك تمرکز، یك همدلی و آشنائی میخواهد. حافظ دراین باره می‌گوید:

تلقین درس اهل نظر یك اشارت است

گفتم کنایتی و مکرر نمی‌کنم

درشعر شاعران عارف ما این اشارت‌ها وسمبول‌ها خیلی مهمند و بدون شناسائی آنها درك معنی آن اشعار امکان‌پذیر نیست .

« سمبول لباسی است که تفکر روحی ازسطح اشیاء مادی به‌قرض می‌گیرد و صورتی است از بیان هنری . بایدگفت سمبول چیزی لفظی نیست بلکه بیانی است القائی. هرچند هنری که آنرا بکار می‌گیرد گهگاه ممکن است نمود این جدائی تشخیص را از دست فرونهد و بپوشاند . ازاین روکسانیکه «زناشوئی» سن‌کاترین[1] یا سن‌ترزا[2] را همچون مسئله‌ای جنسی که بصورت دیگری درآمده و یا بینش « قلب مقدس » را متضمن تجربه‌ای پزشکی ویا مستی شراب وحدت صوفیان را خدائی کردن مستی، میدانند فقط نادانی خود را از سازمان هنرها اعلام داشته‌اند فی المثل خانمی «بلیك» را دیوانه می‌پنداشت زیرا این شاعر گفته بود که « آسمان را با انگشتان خویش لمس کرده است .» [3]

انسان دارای این توانائی است که معنی امری‌را در چیزدیگری مشاهده کند. فی‌المثل در شمع خاموش پایان یك زندگانی و یا در بهار طبیعت ، اوج جوانی را ببیند . همین نیروی مشاهده سرچشمهٔ استعاره‌ها و نمونه‌های تصویری وسمبول‌هاست و قدیمی‌ترین شکل آن چنین بود که

---

1 – St catherine .

2 — St teresa .

3 — Evelyn underhill , Mysticism , New york , 1960 .

انسان در پشت پردهٔ طبیعت نیروهای مرموز و دشمن‌کیشی‌را میدیدکه دوست یا دشمن اویند و او می‌خواست با نذر ونیاز، مهرآنها را به‌سوی خود جلب‌کند . انسان نیروها و نیازها و آرزوهای خود را در وجوداین خدایان منعکس می‌کرد و به‌آنان صبغهٔ انسانی می‌بخشید .

انسان با نیروی تجرید میتواند به یك دید خاص برسد یعنی مشابهات و اختلافات دو چیز را برابر نهد و پس از آن به‌عنصر مشترك بین آن دودست یابد . جوانی البته در واقعیت همان بهار طبیعت نیست بلکه ازراه‌اندیشهٔ‌تجریدی،ماصورتی سمبولیك ورمزی به‌آن‌بخشیده‌ایم. حافظ‌غالباً‌چشم معشوق را به نرگس تشبیه میکند اما گاه میشودکه‌دیگر نامی از چشم نمی‌برد بلکه مطلق صفت را بجای موصوف می‌گذارد و می‌گوید :

نرگس مست نوازش کن مردم دارش

خون‌عاشق به قدح‌گربخوردنوششش‌باد

این پیراستگی وبه‌تجریدآوردن‌زبان البته ویژهٔشاعران نیست و در نثر وگفته‌های عادی مردمان نیز از آن نشانه‌هائی دیده میشود .زبان این اندیشهٔ تجریدی را ثبت میکند وگسترش میدهد بطوریکه پس از مدتی کاربردهای استعاری،جای مصادیق و اوصاف نخستین و اصلی را می‌گیرد و از این رهگذر است‌که زبان به قلمرو شعر پای مینهد .

نیروی شاعر و نویسنده‌دراین است‌که با واژه‌های عادی،مفاهیمی را ارائه‌کندکه دیگران ازیافتن این معانی و مفاهیم بی‌خبرند . او در آب رودخانه ، در گل ، کوه ، دره ، ماه ، در خورشید . . . نشانه‌هایی از گذر عمر، زیبائی محبوب، استواری و . . . می‌بیند و این

نشانه‌ها و تعابیر کشف شده را به اسلوب ویژهٔ خویش به‌دیگران انتقال میدهد . اینجاست که فی‌المثل هراکلیت فیلسوف کهن یونان ، آتش را سمبول کل طبیعت میدید و حافظ می و گل را نشانهٔ زندگانی وهیجانات انسانی میدانست .

سوزان . ك . لانگر می‌نویسد : « کلمهٔ نور **Light** وضع شده برای برای بیان یك پدیدهٔ طبیعی که ما با چشم آنرا می‌بینیم ، یا علامتی است کهن‌سال و جهانی برای بیان دانش ، هوش ، عقل . اشراق منطقی . . . همچنین در زبان انگلیسی برای بیان یك گروه عظیم از احساسات مانند خوشی ، آسودگی، عشق ، جذبهٔ مذهبی وتمام آن چیزهائی که خودنور معمولا به آنها اشاره دارد و بصورت معانی استعاری ، مدلول کلمهٔ نور واقع می‌شود و این امر آن‌قدر طبیعی و اصیل است که در مقام تحقیق تاریخ کلمات ، غیرممکن است بتوان تعیین کرد که مدلول طبیعی و مادی کلمات، کهن‌سال‌تر است یا مدلول عاطفی آنها . ماکس مولر ازدانشمندان بزرگ زبان‌شناسی قرن نوزدهم ، مدلول طبیعی و مادی را استعارهٔ اصلی می‌خواند واین امر را مسلم می‌گرفت که مدلول اصلی کلمات ، اشیاء و اعمال است . چنانکه ظهور فوری مدلول کلمات در نزد شعور عام، بیشتر بهمین صورت است . اما حقیقت امر شاید این باشد که تمام آن کلمه‌ها تعدد نداشته‌اند ولی همهٔ آنها از رحم یك مفهوم عظیم و مبهم و در عین حال مادی و عاطفی جدا شده و آن مفهوم بیشتر حسی بوده است تا ادراکی . شاید پیش از آنکه متفکری در دورانهای ابتدائی بفهمد که نور و شادی و تاریکی و رنج، امور مجزا از یکدیگرند و درك کند که نور و روشنی مایهٔ شادی و تاریکی مایهٔ رنج می‌شود، بشر روشنی روز را همچون

شادی و تاریکی را مانند رنج یافته بود . استعارهٔ اصلی عبارت است از آن صورت ذهنی که کلمه آنرا بیان می‌کند و این صورت ذهنی ممکن است حاکی از یك احساس ، یك عمل ، یك شیئی و حتی یك موجود یا مکان باشد و دراین صورت ذهنی همه‌چیز میتواندگنجید، به عبارت‌دیگر در این قالب از همهٔ آن چیزها ، تصوری پیدا کرد . . . جریان‌های طبیعت را خاصه میتوان در یکدیگر مشاهده‌کرد و از این جریان‌ها آن گروه‌که مشکل به حیطهٔ دید و مشاهده درمی‌آید ، تنها بواسطهٔ نمونهٔ خارجی قابل درك است . فی‌المثل مرگ بصورت خواب ابدی ، جوانی وکهولت به‌صورت بهار و پائیز و زمستان ، و حیات به صورت شعله‌هائی که شمع را می‌سوزاند... به‌ضابطهٔ ادراك درمی‌آید . از خود استخوان‌بندی دانسته‌ها هم‌فقط به وساطت نمونهٔ‌خارجی می‌توان اندیشه‌ای‌بدست آورد : ذهن ما از زمان فوراً جریان و سیر جویبار را تصور می‌کند و درك زمان بدون این صورت استعاری مشکل است . . . »

انسان دانسته‌های ذهنی راگاه بصورت رمزهائی‌کنار هم می‌گذارد و از آن معانی جدید اراده می‌کند . این معانی نتیجهٔ تجربهٔ انسان و علامت شیوهٔ اندیشیدن او در بارهٔ نمودها ، اشیاء و حالات عاطفی است.

پس سمبولیسم قلمروی عامتر از قلمرو شعر دارد اما شاعرانندکه مفهوم‌های زبانی را دقیق‌تر و مجردتر می‌سازند و شیوهٔ سمبولیسم نیز در ادبیات شرق وغرب جای نمایانی داشته و در پیشبرد وگسترش مفهوم‌های

زبانی و فلسفی کمك‌های نمایان کرده است .

سمبولیسم ادبی غالباً در جامعه‌هائی پدیدار می‌شود که فشار حکومت یا دین یا مراجع قدرت، هنرمندان را به بیان آزادانه مجاز نمیدارد و از آن جلوگیری می‌کند. اما از آنجاکه جلوگیری از رشد نیروهای مادی و معنوی جامعه ممکن نیست ، هنرمند معانی ذهنی خود را بصورت عروس پرده‌نشینی درمی‌آورد و با اشاره و رمزهائی با صاحبدلان به‌راز-گوئی و سخن‌گفتن می‌نشیند .

عده‌ای می‌گویندکه دوران سمبولیسم گذشته و این سبك هنری به ابهان گمراهیهای بشری افتاده و اینك نبایدرواجی داشته باشد. تالستوی یکی از مخالفان نشانه‌گرائی و ابهام در شعر بود و می‌گفت اشعار کسانی چون بودلر، مترلینگ ، مالارمه . . . روی سخن باگروه روشنفکردارد و می‌خواهد زیبائی را بجای حقیقت و اخلاق بنشاند . وی می‌گفت هنرمندان کهن و پیامبران یهودکه روی سخن با عامهٔ مردم داشتند می-کوشیدند سخن خود را فصیح و رسا و درخور فهم همگان بیان کنندولی هنگامی‌که هنر به خدمت اشراف و روحانی نمایان قرون وسطی درآمد هنرمندان کوشیدند که احساسات آنها را برانگیزند: « این شیوه که احساسات را آسانتر برمی‌انگیخت ، خواهی نخواهی هنرمند را واداشت تا بخاطر بیان مقصود خود، اشارات و علائمی بکار بردکه برای همه‌بی-معنا و فقط برای دانایان اسرار واجد معنا بود . . .

این روزها ، تنها ابهام و رمزی بودن و تیرگی و نامفهومی هنر برای توده‌ها مطرح نیست ، بلکه نادرستی و نامعلومی و فقدان سبك نیز که مزیت و شرط لازم کیفیت شاعرانهٔ موضوعات هنری بشمار است ، در

برابر توده‌ها خودنمائی می‌کند[1] . . . »

آیا براستی چنین است ؟

در جواب این پرسش بایدگفت‌که این سخن در بارهٔ هنرمندان بی‌هدف و غیر پیشرو درست است اما نمیتوان بطور کلی همهٔ هرمندان سمبولیست را مشمول این داوری دانست . حافظ و مولوی نیز ازکسانی هستندکه شیوهٔسمبولیسم را بکارگرفته‌اند ولی هرگز سخنشان برای‌عده‌ای برگزیده سروده نشده است . سخن اینان نیز همچون گفتار پیامبران یهود درخور فهم همگان است و هرکس از آنها چیزی درمی‌یابد . اگر علامت‌ها و نشانه‌ها همچون چیزی حیاتی و زنده بکارگرفته شود وهنر - مندان نشانه‌گرا درجریان تحولات‌اجتماعی‌عصرخودسهیم‌باشند، نشانه‌های بکار رفته درآثارآنها ، توانا به ایجاد رابطهٔژرف انسانی بوده وهمچون میراث ارزشمندی ازنسلی به نسل دیگر می‌رسد .

تجربهٔ حافظ و سایر شاعران مترقی نشانه‌گرا بعنوان گواهی این ادعا ، در برابر ماست. نیرومندی بیان حافظ در این است‌که ناآشنایان به عرفان نیز از علامت‌ها ، نشانه‌ها و رمزهای او چیزی درمی‌یابند ،و این چیز اگرچه دقیقاً «لطیفهٔ نهانی» شعر حافظ را در بر نداشته باشد، باز جوّعاطفی شعر حافظ را به اومنتقل می‌سازد و خواننده هرچندکاهل باشد ، نفس نیرومند حافظ وی را در شور عاطفی قرار میدهد و سخن سعدی درست در همین مورد مصداق می‌یابدکه‌گفته است :

باغبان گر نگشاید در درویش به‌باغ
آخر از باغ بیاید سوی درویش ، نسیم

---

۱ ــ هنر چیست ــ همان ــ ص ۹۰

شاعران سمبولیك این قرن مانند الکساندر بلوك و دیگران نیز ازهمین‌راه‌رفته‌اند، یعنی در هرحال پیوند فکری خود را با مردم‌روزگار خود حفظ‌کرده و بر آن نبوده‌اند که فقط به گزیدگان Elite جامعه بپردازند : « آنها خود را در محل‌تقاطع‌گذشته و آینده و محل‌برخورد رویدادهای تاریخی میدیدند ، و محرك خود را از اشتیاق به دریافتن راز تاریخ و بیان آن در شعر می‌گرفتند و نیز می‌خواستند تصاویرخود را به‌صورت دانش ودانش را به صورت عمل درآورند و شرایط دشمن‌کیش موجود را درهم بشکنند ودرکمك به‌آفرینش واقعیت جدیدبکوشند یعنی دانش رمزآمیزرا بصورت عمل رمزآمیز درآورند . شعرمی‌بایستی در واقعیت چنین باشد و به صورت ابزاری برای آفرینش واقعیت جدید درآید و در نتیجه جهانی‌گردد . »[1]

این شاعران بجای اینکه در برج عاج دلتنگی‌ها ، دلهره‌ها ، ترسها وکابوسهای خودبخزند بمیان‌جامعه آمدند وازگنجینهٔ غنی‌فرهنگ عامیانه الهام‌گرفتند و تیرگی بیان وفردی بودن احساس راکنارگذاشتند، از این رو شعرشان بمیان مردم راه یافت ودر تحولات اجتماعی،سودمند افتاد .

سمبول درگره واژه‌هائی باز می‌شودکه آن واژه‌ها خود از مراحل

---

1 — YURI DAVYDOV , Revolution And the Artist P : 121 .

مثال ، تمثیل ، تشبیه، استعاره گذشته باشند. سمبول و استعاره،پیچیده‌ترین وسیلهٔ بیان شاعرانه است و زبان شعر اساساً زبان استعاری است ، و استعاره محصول تخیل است . ارسطو نخستین‌کسی بودکه در کتاب فن شعربه تخیل بعنوان عنصر اساسی‌شعراشاره‌کرد وپس از اوچه در غرب و چه در شرق عدهٔ زیادی سخن او را تکرارکردند .

کالریج در دفاع از شعر وردزورث در بارهٔ تخیل به بحثی فلسفی می‌پردازد[1] . به‌گفتهٔ «الیوت»این اثر راکالریج هنگامی‌نوشت‌که «فرشتهٔ شعر» او را ترك‌کرده بود و جز در هنگامی که کالریج در لحظه‌هائی زودگذر بر جوانی از دست رفته سوگواری می‌کرد به‌سراغ او نمی‌آمد. دراین رساله‌کالریج پیچیدگی تخیل را یادآور می‌شود و می‌گوید تخیل نیروئی است‌که با تغییر رنگها و تنوعات خود چیز تازه می‌آفریند تا توجه خوانندهٔ شعر را بخود جلب‌کند . شاعر در معنی کامل آرمانی‌کلمه کسی است‌که‌کل جان انسان را با نیروهای فرعی آن‌که باهمند ، برطبق ارزش و عظمت نسبی آن‌ها بمیدان فعالیت می‌آورد . شاعر آهنگ و جوهری از یگانگی آن نیروهاکه با هم ترکیب می‌شوند ، می‌گسترد . یگانه شدن نیروها بوسیلهٔ عاملی ترکیبی و نیروئی جادوئی است که‌ما آنرا منحصراً و از روی ضرورت «تخیل» نامیده‌ایم . . . »[2]

همین نیروی تخیل (در روانشناسی امروز تخیل اختراعی) است که در دورهٔ‌کودکی در انسان ظاهر می‌شود (بویژه در دورهٔ اول کودکی یکسالگی تا سه‌سالگی) وکودك در این مرحله دارای عمل ذهنی‌ویژه

---

1 – Biographia literaria .

2 – English critical texts , London , 1963 .

ایست که عمل سمبول سازی نامیده می‌شود زیرا درذهن کودك مفاهیم بصورت نمودارها ظاهر می‌شوند .

« سمبول» مجموعه‌ایست از معانی که دریك واژه متمرکز می‌شود. این مجموعه حکایت‌کنندهٔ وسعت امکان تعبیرهاست . مجموعه‌ای که از هرطرف به‌آن بنگریم درست درمی‌آید . شاعر و نویسنده دراین معنی گنگ خواب دیده و عالم تمام‌کر نیستندبلکه باید هم شاعر وهم‌خوانندهٔ شعر بوسیلهٔ اثر هنری با هم ارتباط پیداکنند .

هنرمند باید بتواند ایده و تصورات را از خود بیرون گذارد و بدیگری منتقل‌کند . واژه یاترکیب یا جمله و حتی‌کل یك‌شعرمیتوانند سمبول باشند . قطعهٔ «هماهنگی‌ها» اثر «بودلر» کلا یك اثر سمبولیك است . نمایشنامهٔ «پرندهٔ آبی» موریس مترلینگ نیز چنین است .

و عده‌ای نیز فی‌المثل موبی دیك اثر هرمان ملویل را اثری سمبولیك دانسته‌اند . به نظر «الری سج و یك : « آهاب انسان است ، انسانی مدرك ، محقق ، مصمم ، متدین‌که با تمام قامت خود در برابر راز عظیم‌خلقت ایستاده است ، دشمنش موبی‌دیك ، همان راز عظیم‌است. او بانی و باعث آن نیست بلکه چیزی است همانند آن جانب‌گیری دردناك قانون وبی‌قانونی عالمی‌که اشعیای نبی به خالق نسبت داد .[1] »

حافظ ازجهت بکاربردن نشانه‌های روشن، بین‌شاعران ایران ممتاز استومی‌گوید :

---

۱ ــ ده رمان بزرگ ــ سامرست‌موام ــ ترجمهٔ کاوهٔ دهگان ــ ص۲۲۳ تهران ۱۳۴۶ .

خوش برآ با غصه ، ای دل ! کاهل راز
عیش خوش در بوتهٔ هجران کنند

در این بیت‌که دارای مفهوم عرفانی است ، شاعر خواننده را به «اهل‌راز» توجه میدهد . اهل‌رازکسانی هستندکه در بین مفردات‌طبیعت اشاره‌ها را درمی‌یابند. «کلمات درهمی از «معبد» طبیعت بگوش می‌رسد که شاعر بدان‌گوش میدهد و آنرا برای ما تفسیر می‌کند . . . »[1] عارف و شاعر ازاین‌دیدگاه، خواهان دست‌یافتن به حقیقت هستند ومی‌خواهند بمدد «شهود» و «کوشش عارفانه» به آن برسند . واژهٔ «بوته» در شعر حافظ خود نشانه است . نشانه‌ای از آن حالت عرفانی‌که پیش ازحافظ، غزالی آنرا در «کیمیای سعادت» چنین وصف‌کرده است .

« گوهر وی (انسان) اگر چه در ابتدا آمیخته و آویخته به صفات بهیمی و سبعی و شیطانی است ، چون در بوتهٔ مجاهدت نهی ، از این آمیزش و آلایش پاك‌گردد . . .»

پس هنگامی‌که‌می‌گوئیم در «بوته» رفتم و «زر» برآمدم، واژه‌های «بوته» و «زر» سمبول‌هائی‌است برای انتقال مفاهیم عرفانی وصفایافتگی روان .

دراین جا بایدگفت‌که‌بین سمبولیسم غرب وشرق تفاوت‌های‌بنیادی موجود است . در شعرحافظ و مولوی جستجوی حقیقت برتر، مدار کار انسان است . انسان دراین نظام عرفانی باید از خود و از سرای‌طبیعت بیرون رود ومراحل تدریجی‌کمال را درنوردد تا به حقیقت برسد ، حال آنکه شاعران نشانه‌گرای غرب به انگیزه‌های زیستی و غریزی تسلیم

---

۱ – از رمانتیسم تاسوررئالیسم – همان – ص ۷۰

می‌شوند تا احساسات ناروشن وتیرهٔ روانی را از راه هماهنگی اصوات و تأکید بر موسیقی کلام بیان کنند. شاعر عارف ایرانی از گناه و عشق آلوده دور می‌شود تا روانش شایستهٔ الهام حقیقت‌گردد و در برابر طرز تفکر رسمی مقاومت‌می‌کند تا پاسدارحقیقت و آزادی انسان باشد. در حالیکه‌سمبولیست‌های‌منحط‌غرب‌غالباً به‌قراردادهای‌دلبخواهی وشیوه‌های درون‌گرایانه تسلیم می‌شوند تا از جامعه وکشمکش‌های‌آن بگریزند.

سمبولیسم غربی‌تمایل وکششی ادبی و هنری است و خاستگاه‌آن در ادب فرانسه بود. «بودلر» شاعر فرانسوی از جهتی بنیادگذار این سبك‌بشمار میرود. او می‌کوشید به‌زبانی دست‌یابدکه رابطهٔ بین‌آهنگ‌ها و رنگها و موجودات و هستی‌ها را ارائه دهد. این شاعرهمانندعارفان در طبیعت رازی‌می‌بیند و می‌گوید وظیفهٔ شاعرکشف آن راز است واین کار هنگامی تعهد می‌شودکه صداها ،عطرها ، رنگها درهم آمیزند ودر نتیجه این یگانگی است‌که دریچه‌ای بسوی رمز و راز طبیعت گشوده می‌گردد.

قطعهٔ «هماهنگی‌ها»ی بودلر حاوی نظریهٔ او در باب زیبائی و نشانه‌گرائی است. هنر از دیدگاه او هدفی جز خود ندارد و با شعراست که شاعر پرده از چهرهٔ عروس طبیعت برمی‌گیرد:

« طبیعت ، معبدی است‌که غالباً از ستون‌های زندهٔ آن سخنانی درهم بگوش‌مامیرسد.

و آدمی از میان انبوه نشانه‌هائی « سمبول » می‌گذرد که بر او به‌چشم آشنا می‌نگرند. »[1]

---

۱ ـ از رمانتیسم تاسوررئالیسم ـ همان ـ ص ۸۷.

پس از بودلر (۱۸۶۷ـ۱۸۲۱) جوانانی که در جستجوی تازه‌ها بودند و احساس و اندیشه‌ای طوفانی و آشفته داشتند ، می‌کوشیدند به سبکی تازه دست یابند و در حدود سال ۱۸۸۰ بود که با کوشش آنها سمبولیسم بر سر زبان‌ها افتاد . ورلن[1] ، رمبو[2] ، مالارمه[3] . . . از پیشروان شیوهٔ سمبولیسم بشمارند و تا حدودی نظریهٔ هنری «بودلر» را بسط داده‌اند .

پس از آنها سمبولیسم رواج بسیار یافت و کسان دیگری چون رودنباخ ،مترلینگ ، هوفمان اشتال ، و ریلکه و اشتفان گئورکه به‌این شیوه شعر سرودند .

مفهوم نظری زیبانگری نشانه‌گرایان بسی التقاطی است وریشه‌های آن را از دیدگاه فلسفی در اندیشه‌های افلاطون و پیروان او ودر نظریهٔ «بود» و «نمود» کانت و «ارادهٔ»شوپنهاور و نی‌چه ، و درعرفان‌سولوویف[4] و اساساً در عرفان‌شرق می‌یابیم . سمبولیست‌ها نظریهٔ ایده‌آلیسم‌عرفانی و آزادی فردی را تبلیغ می‌کردند و خواستار آن زیبائی غریب بودند که در نمودهای طبیعت پنهان است . بودلر در قطعهٔ « سرود زیبائی » می‌نویسد :

«آیا ازجانب شیطان هستی یا خدا ؟ کدام یك ؟»

هنرمندانی‌که بدنبال این شیوه بودند ، بهنگامی که اشاره‌گرائی

---

1 – P . Verlaine
2 – A . Rimbaud
3 – S . Mallarmé
4 - Solovyov

رواج زیاد یافت یعنی در حدود ۱۸۸۶ بی‌اعتنا به جامعه و مردم گریز بودند. عده‌ای از اینان نظریهٔ «تئوفیل‌گوتیه» دربارهٔ « هنر برای هنر » راکه سالها پیش عنوان شده بود ، سرمشق قرار دادند و « آهنگ » و « قافیه » و « زیبائی ترکیب » را اساس شعر پنداشتند . (جنبش پارناسیسم) .

«نی‌چه»که جانبدار هنر با هدف است در بارهٔ این نظریه « هنر برای هنر » بحث می‌کند و می‌گوید از آنجاکه هنر توصیف شکل‌ویژهٔ زندگانی است این نظریهٔ معنائی ندارد : « نبرد بین طرفداران هنر باهدف و هنر برای هنر نبردی است برضد تمایل اخلاقی درهنروبرضد بندگی اخلاقی هنر . هنر برای هنر یعنی بگذار اخلاق بجهنم برود . هنر برای هنرماری است‌که دم خودش راگاز می‌گیرد !»

«ورلن»شعررا آمیزه‌ای از «ابهام» و«صراحت»میدانست‌وزندگانیش آمیخته باگناه ، سرمستی ، رنج ، عصیان ، میخوارگی بود . وی‌نخست زیر نفوذ اشعار لطیف وزیبای لوکنت دولیل بسوی پارناسیسم گرایش یافت و سپس به سمبولیسم‌گرائید و این‌گرایش هنگامی به کمال رسید که در۱۸۷۱ بارمبو دیدارکرد وآتش عصیان تند «رمبو» در وی‌درگرفت و الهام بخش او شد .

رمبوشعررا وسیلهٔ رمزآمیزی برابر بیان عواطف درونی‌میدانست و مانند بودلر معتقد بودکه در پشت واقعیت‌های متغیر، رازی هست که باید به آن رسید . او در نامه‌ای می‌نویسد :

« . . . شاعر بایدبوسیلهٔ درهم‌آشفتگی طولانی و فراوان ومنطقی

همهٔ حواس، خود را بینا میتواند ساخت[1] . با انواع عشق‌ها ، رنجها و دیوانگی‌ها، خود را می‌جوید . هرگونه زهری را در خود می‌آزماید تا عصاره‌اش را درخود نگاهدارد . شکنجه‌ای محوناشدنی‌که با تمام ایمان و نیروی فوق انسانی بدان نیاز دارد تا درمیان همگان ، بیمار بزرگ، تبهکار بزرگ ، ملعون بزرگ - و دانشمندی گرانقدر ! گردد ، زیرا به مجهول میرسد و هنگامی‌که حواسش مختل شد و سرانجام هوش و دید خود را از دست داد ، آنها را خواهد دید . . . »[2]

سمبولیست‌ها طرفدارآزادی فردی بودند و به تأثیر موسیقیائی واژه‌ها اهمیت زیاد می‌دادند . برای‌ایجاد هنر واقعی آزادی مطلق‌هنرمند را تصدیق می‌کردند و هیچگونه پیام اجتماعی ویژه‌ای برای شعر نمی‌پذیرفتند . جهان واقعی در نظرآنها ، جهان انعکاسی ایده‌ها، جهان آنسوروندگی (ترانساندانتال) و کشف و شهود بود که با دیوانگی و آشفتگی ذهنی میتوان به آن رسید . پس از آن شاعر با دامن پر ازاین سفر روحانی بازمی‌گردد وکشف خود را بدوستدارانش هدیه میدهد .

البته خود سمبول تعریف نشدنی است و از نظر مفهوم نامحدود است، زیرا سمبول به بیان چیزی می‌پردازد که آن نیز خود نامحدود است و تعریف نشدنی .

اشاره‌گرایان به هماهنگی رنگها وصداها در شعر اهمیت‌میدادند وکیفیت موسیقیائی شعر را بیان‌کنندهٔ رازی می‌دانستندکه درمعبدطبیعت

---

۱ — مولوی پیش از رمبو به این‌کشف رسیده است :

محرم این هوش جز بی‌هوش نیست مرزبان را مشتری جز گوش نیست

۲ — از رمانتیسم تاسوررئالیسم ـ همان ـ ص ۲۳۷

طنین‌انداز است . ورلن در قطعه‌ای می‌نویسد :

« موسیقی قبل از هرچیز » .

و سپس می‌افزاید : «بازموسیقی و همواره . »[1]

شاعر اشاره‌گرای می‌خواهد هرچه بیشتر با واژه‌ها و ترکیب‌های آهنگین و موزون ، موسیقی کلام راقوت بخشد و این آهنگ راوسیلهٔ بیان رازی از رازهای طبیعت وزندگانی قرار دهد . «رمبو» در همین‌باره آزمایشی‌کرد و خواست برای صدا، رنگهائی در نظرگیرد . او در شعر «ویل‌ها» می‌گوید :

« A سیاه ، E سپید ، I سرخ ، U سبز ، O آبی .

ای‌ویل‌ها روزی پیدایش مرموز شما را باز خواهم‌گفت . . . »[2]

آیا واقعاً بین حروف و اصوات و رنگها رابطه‌ای هست ؟ یا این رابطه تنها از دریچهٔ چشم‌شاعر عصیانگری چون «رمبو» برقرارشده‌است؟ و یا همانطورکه «ورلن» گفته «رمبو» این را از الفبای رنگینی که در کودکی بازی‌کرده و آموخته الهام گرفته است ؟

« . . . شاید در آن موقع آن نانی‌که درست کرده بودند رنگ الفبای مصوتهٔ مزبور،همان رنگهائی بوده‌که او در آن ترانه می‌نامد واو روی‌زندگی‌کودکی‌خودش‌بهرکدام از این اصوات رنگهائی نسبت‌میدهد. فی‌المثل می‌گوید رنگ قرمز «گلهای لب خندان شادان زنان زیبا که با سرخاب لب را آراسته‌اند . . . » البته خود i را اگر نگاه کنید بی شك اگر آنرا افقی بنویسید شکل یك‌لب است . این سمبول،دلبخواه و

---

۱ ــ زیباشناسی در هنرو طبیعت ــ علی‌نقی وزیری ــ تهران ــ ۱۳۳۸

۲ ــ از رمانتیسم تاسوررئالیسم ــ همان ــ ص ۲۲۵

اتفاقی نیست . i را مخصوصاً برای آن لب انتخاب‌کرده ، زیرا اگرافقی بگذاریم مثل شکافی است‌که لب انسان دارد ، آنرا به لب تشبیه‌کرده و سرخاب را که برلب میمالند و به این ترتیب آن را گولزن وحسد ـ خواه زنبور عسل فرض‌کرده و به یك‌گل شادابی تشبیه‌کرده که می‌خندد و این تبسم به تبسم گل تشبیه شده است . . . »[1]

بهرحال این آزمایش «رمبو» تا حدودی وضعی و دلبخواهی خود اوست و دوام نیافته و بصورت سنت‌ژرف هنری باقی نمانده . سمبول‌باید خیلی وسیع‌تر و عمیق‌تر از این تمرین‌ها باشد .

هنرمند نشانه‌گرای باید نخست پیامی داشته باشد و بعد اگرلازم بود با اشاره‌هائی این پیام را بدیگران انتقال دهد .

هگل می‌گوید :

در هنرکنائی ، ذهن آدمی می‌کوشد تا اندیشه‌های خود را بیان کند ولی وسیله‌ای‌کافی بر این‌کار نمی‌یابد . پس رمز و کنایه را دست‌افزار خود می‌سازد. کنایه در اصل ، چیزی است‌که معنائی‌را به نحو سربسته بیان‌کند . مثلا شیر را میتوان کنایه از قدرت و سه‌گوشه‌را نشانهٔ تثلیث ذات خدا گرفت . کنایه خود همیشه‌چیزی مادی وموجود و پایدار است ولی‌مفهومی‌که ازکنایه خواسته‌میشود، جنبهٔ فکری یا روحی دارد . »[2]

---

۱ ـ هنر مجرد ـ دکتر محسن هشترودی ـ ص ۶ ـ شیراز ـ ۱۳۴۶ .

۲ ـ فلسفهٔ هگل ـ و . ت . ستیس ـ ترجمهٔ دکتر حمید عنایت ـ ص ۶۳۱ تهران ـ ۱۳۴۸

سبك سمبولیسم به نقاشی‌هم راه یافت و نقاشان این سبك باقرار دادن نقطه‌ها و اشکال برروی‌زمینه‌هائی به رنگ آبی یا سبز یا قرمز... می‌خواستندنشانه‌هائی ازجهان «رمزآمیز» درون خود را به بیننده‌انتقال دهند. فی‌المثل نقاش با قرار دادن سه نقطه در روی یك صفحهٔ سپید می‌خواست یکی از عیدهای مسیحی را نشان دهد.

در ایران هم پس از تسلط عرب، نقاشی چهرهٔ انسان و تصویر جانداران ممنوع شد و هنرمندان ناچار به حوزه‌های‌دیگرکشیده‌شدند. فی‌المثل بجای تصویر چهرهٔ انسان به کشیدن گل پرداختند و سپس به تدریج خطوط تصویرگل را طوری تعبیه‌کردندکه به صورت گنجشك‌یا بلبلی نیز دیده میشد. خط‌نویسان نیز در نوشتن خط تفنن‌هائی بخرج میدادند و خطوط را بشکل پرنده یا نام بعضی پیشوایان مذهبی درمی‌آوردند. مصور ساختن نسخه‌های‌خطی در همین دوران رواج گرفت و بویژه در دوران تیموری (فی‌المثل در دستگاه بایسنقر) مصور ساختن و تذهیب نسخه‌های خطی یکی از مشغله‌های خط نویسان و نقاشان بود.

در این جا نیز اشکال در همان ایجاد رابطه است. فی‌المثل اگر نقاشی‌روی یك‌صفحه، دایره‌ای‌بکشد آنرا میتواند بعنوان سمبول‌حرکت ارائه‌کند. اگر دایره را به‌چرخ بدل‌کند. سمبول حرکت و گردش روشن‌تر به ذهن بیننده منتقل میشود. در همان صفحه دو چرخ ،حرکت را بیشترنشان خواهد داد و به‌همین ترتیب اگر نقاش جلو برود وارابه‌ای بکشد مفهوم حرکت روشن‌تر میشود. قرار دادن بره‌ای در برابر آن ارابه یا قراردادن اسبی،دو مفهوم گوناگون بذهن می‌آورد. اگر نقاش بره‌ای بکشد ترس اینکه بره زیرارابه رود ، حس ترحم و رقت‌دربیننده

برمی‌انگیزد و اگر اسبی بکشد ، مفهوم قدرت را ارائه میکند زیرا اسب می‌تواند گاری را باسرعت بیشتری حرکت دهد . درگوشهٔ تصویر ممکن است انباری قرار گیرد که گاری با بارغله بوسیلهٔ اسب کشیده شده بسوی انبار می‌رود . کل چنین تصویری می‌تواند سمبولی از فصل خرمن و هنگامهٔ درو باشد . ولی اگر نقاشی بیاید یك سنبلهٔ گندم بکشد و فرض این باشد که بیننده از دیدن سنبله درمی‌یابد که دانهٔ گندم به زمین خواهد ریخت و سبز شده بهنگام خود به انبار خواهد رفت و هیچکدام از این روابط را برای رساندن مفهوم درونی خود درصفحهٔ تصویر مشخص نکند، کارش کار هنری بشمار نمیرود و این چیزی نیست جز نوعی زورگوئی . در نقاشی‌های بسیار «تازه» می‌بینیم که « یکی زنی کشیده که سه چشم دارد و بینیش به منقار زاغ وپایش به پای مرغ شبیه است و هیچیك از اعضای بدنش بر جای خود نیست و نامش « زنی با کلاه آبی » است .دیگری مقداری مربع و مکعب را درهم آمیخته و آن را تصویر فلان مرد نامیده. سومی با دست و پای رنگی بر صفحهٔ تابلو راه رفته و آن را منظره‌ای از باغ بهار خوانده ... »[1]

چنین «عجیب نمائی» و «تازه جوئی» از آن جا سرچشمه می‌گیرد که هنرمند باواقعیت حاد اجتماع خود، رابطه‌ای ندارد ومی‌کوشد ضعف خود را درکج وکولگی شکل بپوشاند . درکار هنری واقعیت درونی باید با واقعیت بیرونی منطبق باشد و هنرمند از خطوط مشترك عواطف عمومی انسانی منحرف نگردد .

درکار هنری سه عامل اساسی موجود است : طبیعت، شناخت انسانی،

---

۱ ــ نقاشی نوین ــ همان ــ ص ۹

شکل انعکاس طبیعت در شناخت انسانی .

هنرمند بطور درونی نمودهای جهان بیرون را می‌گیرد و بطور واقعی ارائه میدهد . بعنوان ارائهٔ فلان نشانه نمیتوان از واقعیت چشم پوشید . هنرمند باید از واقعیت‌که شبکهٔ پیچیدهٔ روابط انسانی وطبیعی است الهام‌گیرد و طالب « حسن غریب و معنی بیگانه نباشد »[1] معانی بیگانه با تحولات اجتماعی وزندگانی مردم درخورالتفات هنرمندپیشرو نیست .

تازه جوئی به این معنی نیست‌که هنرمند هرچه را غریب و غیر عادی است‌دوست بدارد و درصدد ارائهٔ آن باشد . تازه‌جوئی بمعنی‌دست یافتن‌به جوهراساسی هنر یعنی به آن روابط وعواطفی است‌که‌مشترکات اندیشه و احساس بشری را تشکیل میدهند . درك این روابط و ارائهٔ آنها مستلزم دانش عمیق اجتماعی و تسلط بر مهارت‌های فنی است . با دست‌خالی به‌میدان هنر نمیتوان شتافت .

شیوهٔ سمبولیسم بسی ژرف‌تر و عمیق‌تر از سمبولیسم غربی درادب کهن‌ما رواج داشته است . این نشانه‌گرائی از این جهت مهم است‌که‌در مجردترین صورت تصویری شاعران عارف ما پیوند اجتماعی و انسانی حفظ شده است . عرفان ما در دورانی تاریك مشعلدار حقیقت انسانی ودفاع ازشخصیت اوو نشانهٔ طرفداری ازآزادی فکر واحساس‌بوده‌است .

۱ـ تعبیری است ازشعرصائب شاعرایرانی درقرن ۱۱ هجری

شاعران عارف ما نیز می‌گفتند جهان دارای رازی است که تنها جان بیدار می‌تواند از آن پرده برگیرد و چون «عروس پرده نشین راز» بهمه‌کس رخ نمی‌نماید، باید باکشف و شهود به حقیقت آن دست یافت و با سمبول‌ها و اشاره‌هائی آنرا بدیگران انتقال داد.

در مصیبت‌نامهٔ عطار از طریق تمثیل، داستانی در این باره آمده است‌که رابطهٔ انسان با «راز ابدی» را بیان می‌کند. داستان در بارهٔ «ایاز» و «محمود» است. «محمود» که از شنیدن بیماری «ایاز» بسی غمگین است، به خادمی فرمان میدهدکه به سراغ «ایاز» برود و از او احوال‌گیرد:

دور از روی تو، زان دورم ز تو
کز غم رنج تو، رنجورم ز تو

و نیز به خادم می‌سپاردکه در راه درنگ نکند. خادم شتابان و هراسان خود را به خانهٔ «ایاز» میرساند ولی با شگفتی هرچه تمامتر می‌بیندکه «محمود» نزد «ایاز» نشسته است. خادم بر جان خود بیمناك می‌شود و سوگند یاد می‌کندکه در راه هیچ توقف نکرده است. محمود می‌پذیرد و می‌گوید تو توقف نکرده‌ای ولی:

من رهی دزدیده دارم سوی او
زانکه نشکیبم دمی بی روی او
از برون گرچه خبرخواهم از او
در درون پرده آگاهم از او
راز می‌پرسم من از بیرونیان
در درون با اوست جانم درمیان

یکی از ویژگی‌های بیان عارفان ما این است که غالباً با زبان رمز و اشاره سر وکار دارند و می‌خواهند با تعبیرهای غیر مستقیم مطالب عرفانی را که صریحاً نمیتوانستند بیان کنند ، با خواننده در میان گذارند.

عارفان ما معتقد بودند که دانش ظاهری برای رسیدن به حقیقت کافی نیست . با رعایت آداب شریعت نیز بدرك آن توفیق نمیتوان یافت. وسیلهٔ این کار صفا یافتن و پاك شدن از غریزه‌های خودخواهانه وحیوانی است(صوفی را عده‌ای بمعنی شخص پاك و صافی شده دانسته‌اند) عارفان جوهر وعصارهٔ همهٔ ادیان را رسیدن به «خدا» میدانند و از این روجنگ هفتاد و دو ملت را عذر می‌نهند و می‌گویند :

چونکه بی رنگی اسیر رنگ شد
موسئی با موسئی در جنگ شد

صوفیان راستین همهٔ ادیان را محترم میدارند و از بلندپروازی ، حرص و غرور روشنفکرانه، اطاعت کورکورانه ، عادت و ترس از بزرگان و مراجع قدرت بدورند . در نظر آنان اطاعت از مراسم دینی تا آنجا لازم است که به صفا و پاکی انسان کمك کند و موجب هماهنگی فردی و اجتماعی شود . آنها تا آنجاکه ممکن بوده است بنیاد نظریه‌های دینی را جنبه‌ای رمزآمیز بخشیده و به مفهوم عالیتر برگردانده‌اند ، فی‌المثل فرشتگان را نیروهای درونی کمال‌یافتهٔ انسان و بهشت را نزدیکی به‌خدا دانسته‌اند . صوفی کسی نیست که اهل «قال» باشد بلکه باید اهل«حال» باشد و بوسیلهٔ تجربه‌ای واقعی و زنده صفا یابد و جانش به نور سیر مقامات روشن شود .

عارفان و صوفیان آزاد اندیش، شهر مقدس ندارند و از آنجا که

همهٔ جهان را پرتوخدا یا خود اومیدانند جای معینی را برای پرستش‌او در نظر نمی‌گیرند و برخی از آنان حتی از پذیرفتن عنوان‌که نشانه‌ای ازآلودگی به وابستگی‌های دنیاوی‌است بیزارند . عارفان توجه وتمرکز همراه با عشق را برای درك حقیقت کافی میدانند و نشانهٔ خدا را نه در « خانهٔ‌کعبه » بلکه در همه‌جا و بیشتر از همه‌جا در درون دل خویش می‌جویند :

دل کز طواف کعبهٔ کویت و قوف یافت
از شوق دیدن تو ندارد سرحجاز

زبان رمزی‌که شاعران ایرانی‌بکاربرده‌اند در عین ابهام وسرشاری از معانی غریب ، از روشنی و صراحتی نافذ بهره‌مند است . شاعر از «راز» با خبر است و می‌تواند آن را بدیگران منتقل‌کند .

بگفتهٔ نظامی‌گنجوی کلید درگنج سخن زیر زبان شاعر است :

قافیه سنجان که سخن برکشند
گنج دو عالم به سخن درکشند
خاصه کلیدی که‌در گنج راست
زیرزبان مرد سخن سنج راست[1]

از دیدگاه عارفان سه‌نوع دانش وجود دارد : دانش مادی (جمع آوری اطلاعات) دانش شریعت (پیروی ازقواعد دینی) دانش طریقت (وسیلهٔ رشد و کمال فردی و نزدیکی به حقیقت)

عارفان به پیروی از افلاطون دانش بحثی و منطق صوری رابرای رسیدن به حقیقت کافی نمیدانند . باید برای رسیدن به‌حقیقت، دانش

---

۱ ــ مخزن الاسرار ــ نظامی گنجوی ــ نسخهٔ وحید دستگردی‌ــص ۴۰ تهران ــ ۱۳۳۴

و تمرکزی‌همراه با عشق داشت . صوفی کامل انسانی برتر و باشکوه‌است و بوسیلهٔ عشق وکار و هماهنگی به عالیترین مراتب ارشاد دست یافته و تمام «رازها» بر او آشکار شده و کل هستی او با شعله‌ای جادوئی منور گشته است . او راهنمای طریقی است که به زیبائی جاودان ، عشق ، کمال ، قدرت و فضیلت میرسد .

حافظ یکی از تواناترین شاعران اشاره‌گرای ایرانی است که رمزهای شعر را با دریافت‌های حسی و عاطفی واخلاقی پیوند داده و در نتیجه شعرش را جنبه‌ای عمومی بخشیده است . تمایل به دیوانگی ودور از خرد در معنی معمولی کلمه، از ویژگیهای شعر عرفانی است وحافظ در این باره می‌گوید :

بشوی اوراق اگر همدرس مائی
که علم عشق در دفتر نباشد

عشق عارفانه، اصلی فعال و تجربه‌ای هستی‌آساست‌که راه و روش وهدف‌کمال انسانی هردو را دربردارد . عارفان ایرانی زبان عاشقانه Erotic رابسیار آزادانه بکار برده‌اند و می‌کوشند شورهای درونی‌خویش را تربیت‌کنند و منشی سمبولیك به آن بخشند . سمبول‌ها حکایت‌گر تجربه‌های زندهٔ عارفان است و آنان بکمك همین اشاره‌ها حقیقت عصر و دورهٔ خویش را بازگفته‌اند . شاعران عارف میتوانند صدها اقیانوس ببلعند ، بت‌هارا ستایش کنند ، در حال مستی به چین سفر کنند ، در دنیا باشند ولی از آن نباشند ، خورشید شوند ونورشان از آسمان و مهتاب بگذرد .

حافظ‌ومولوی به‌واژه‌های‌اصطلاحی صوفیان ، معانی جدیددادهاند

واین واژه‌ها درشعرشان ازآنجاکه ساختهٔ اندیشه و احساس اصیلی‌است ، اشاره‌های ویژه‌ای است‌که در دایرهٔ معانی فلسفی شعرشان بسی روشن و روشنگر است .

گذشت زمان در شعر حافظ به صورتهای متفاوت عرضه میشود . انسان‌ها از دیدگاه حافظ در دایرهٔ وجود سرگردانند و باید با برگزیدن بهترین طرززندگانی و بکمك عشق‌دارای‌کمال انسانی شوند . نظرهرو بایدپاك‌باشد زیرا در آئینهٔصورت «دوست» جز به صفا نظر نمیتوان‌کرد. با خدمت به جام جهان‌نما از ملك تا ملکوت حجاب از برابر چشم‌شاعر برداشته میشود و رهرو به کشف راز میرسد .

از نشانه‌های‌مهم شعرحافظ واژه‌های پرگار، دوران ، دایرهٔگردش ایام ، و نقطه . . . است حافظ با مشکل زمان تماس می‌گیرد و گردش ایام و جبر زمان را در برخی از غزلیات خود می‌پذیرد :

چه‌کندکز پی دوران نرود چون پرگار
هرکه در دایرهٔ گردش ایام افتاد

و یا :

نقطهٔ عشق نمودم بتو هان سهو مکن
ورنه چون بنگری از دایره‌بیرون‌باشی

گردش‌ایام همان جریان «زمان» است . فرد چاره‌ای نداردکه در پی‌دوران نرود . دایرهٔ گردش ایام در اصل یك‌ایدهٔ زردشتی و نیزمفهومی بودائی (سنسار) است که در شعر فردوسی نیز بصورت دیگری منعکس شده است . حافظ تقدیر انسان را در این میداندکه در دایرهٔگردش‌ایام یعنی گذشت‌زمان باشد . او در غزلی می‌گوید :

آسوده برکنار چو پرگار می‌شدم
دوران چو نقطه عاقبتم در میان گرفت[1]

« پرگار » به آسانی می‌چرخد و این گردش، حکایت‌گر مفهوم «آسودگی»است. شاعر می‌گویددر دورانی‌که به کار جهان التفات‌نداشتم، چون پرگارکه به آسانی بر پایهٔ خود می‌چرخد ، بر کناره میرفتم و با ژرفنای هستی کاری نداشتم . فتنهٔ روزگار مرا به‌مفردات هستی و «راز» جهان آشناکرد ، ناچار به ژرفای زندگانی راه بردم و دوران مراچون نقطه احاطه‌کرد . حافظ برای مفهوم آسودگی در دوران نخست سمبول «پرگار» را بکار میبرد و برای درگیری با مفردات جهان وگردش‌دوران بعد « نقطه قرار گرفتن در دایرهٔ‌گردش ایام » را نشانه قرار میدهد . به‌دلیل روشن بودن شعر وآشنائی خواننده با مفردات شعر ، سخن‌حافظ از حد سمبولیسم غرب بسی فراتر رفته و جنبه‌ای همگانی یافته زیرا حافظ به مفهوم‌های فلسفی و عرفانی معمول ، جنبه‌ای وسیع‌تر وعمیق‌تر بخشیده است .

بینش حافظ بینش شاعری نیست‌که خود را از تحولات اجتماعی همزمان خویش‌کنار بکشد و فقط با چهرهٔ «دلدار» و عارض «ساقی» سر وکارداشته باشدبلکه او عرفان خود را همچون سلاحی مؤثر درراه‌مبارزه با نابسامانیهای‌عصرخویش بکارمی‌گیرد وسمبولیسم‌را بارئالیسم درهم می -

---

۱–نظامی گنجوی هم گفته است :

من که در این دایرهٔ دهر بند — چون گره نقطه شدم شهر بند
دسترس پای گشائیم نیست — سایه ولی فر همائیم نیست

مخزن الاسرار ـ همان ـ ص ۱۳

آمیزد . اشاره‌های حافظ اشاره‌هائی دلخواسته و فرضی نیست و ریشه در فرهنگ کهن ایران دارد .

شاعران عارف ما برای بیان اندیشه‌های خود هم از اشاره وزبان رمزاستفاده می‌کنند وهم‌اساطیر و قصه‌های مذهبی و تمثیل‌های‌فولکلوریك را برای ارائهٔ تجربهٔخویش بکار می‌گیرند و از زبان گل ، باده،پرنده... سخن می‌گویند . حافظ تجربه‌های خود را بصورت قصه‌های اساطیری که کلیت بیشتری دارد ، ارائه میدهد : نرگس ساقی آیت افسونگری می‌خواند ، آتش رخسارگل، خرمن بلبل را میسوزد ، زهره سرودی خوش برنمی‌آورد و مغموم است ، لاله ساغر می‌گیرد ، صبا مجموعهٔگل را به آب لطف می‌شوید ، شاعر بیخود از شعشعهٔ پرتو ذات است و با سروش رابطه دارد ، در خرابات مغان نور خدا می‌بیند ، و هدهد صبارا به سبا می‌فرستد، عارف ازپرتو می، راز نهانی را درمی‌یابد ، شعرحافظ در زمان آدم در باغ بهشت دفتر نسرین و گل را زینت اوراق است ، «قصهٔ» بهشت ازکوی دوست حکایتی است .

عطار ومولوی نیز همانند حافظ در بکارگرفتن «سمبول‌ها»توانائی نشان‌میدهند . «مصیبت‌نامه» و «منطق‌الطیر» عطار سرشار از زبان رمز و اشاره است . عطار می‌گویدباید در خود فانی شد و از سرهستی برخاست تا مطلق (= حقیقت) بر انسان جلوه‌گر شود . انسان در سیر درونی آزادی را به چنگ می‌آورد و به‌حقیقت میرسد . راز یگانگی وقتی بر

او ظاهر میشودکه دوگانگی بین عاشق و معشوق از میان برداشته شود . همینکه «تن» و «دل» به«جان» بدل شود ، عارف از راز با خبرمی‌گردد. اما«راز» رانمیتوان برهمگان فاش‌کرد . جان‌که محو مطلق نورحقیقت شد بگفتن «اناالحق» آغاز می‌کندکه حد هرکسی نیست :

ورای این ترا اسرار گفتن — روا نبود مگر بر دار گفتن
ورای این مقامات دگر هست — ندانم‌تا کسی راز آن‌خبرهست
به‌خود رفتن‌بدان راهی ندارد — که جز دستوری آهی ندارد
بشرح آن اگر اذن آید آواز — بگویم ، ورنه‌اندرپرده‌به‌راز !

عطار درمنطق الطیرکاملا زبان رمز و اشاره‌را بکار میبرد. دراین کتاب‌هم پرندگان وهم قصه‌های فرعی و هم کل داستان جنبه‌ای‌سمبولیك دارند. این شاعر نخست چگونگی تجلی و آفرینش جهان را درصورت « ابتدای کار سیمرغ » نشان میدهد و می‌گوید :

ابتدای کار سیمرغ ای عجب
جلوه گر بگذشت بر چین نیم‌شب[1]
در میان چین فتاد از وی پری
لاجرم پرشور شد هر کشوری
هرکسی نقشی از آن پر برگرفت
هرکه دیدآن نقش کاری در گرفت[2]

---

۱ ـ تعبیر «نیم‌شب» ظاهراً اشاره به حدیث (ان‌الله خلق‌الخلق فی‌ظلمة) است .

شك نیست‌که عطار داستان را از منابع قدیمی چون کلیله و دمنه (باب الیوم و الغربان) رسائل اخوان الصفا (رسالهٔ هفتم ازجسمانیات و طبیعیات) گرفته ولی رنگ و روی شاعرانه و عارفانه‌ای به آن داده است .

۲ ـ منطق‌الطیر-عطار نیشابوری- تصحیح‌دکترمشکور-ص-۴۷-تهران ـ۱۳۴۷

مقصود عطار از افتادن پر سیمرغ ، ظاهر شدن حقیقت و پدید آمدن مظاهر اوست . عشق مردم به خدا از ملاحظهٔ این آثار است . سپس شاعر به‌وصف دیارپرندگان می‌پردازد، هرپرنده‌ای سر در لاك‌خود فرو برده و با حقیقت کاری ندارد . هدهد آنها را از راز وجود سیمرغ آگاه می‌کند و وظیفهٔ راهبری را بعهده می‌گیرد . در این داستان هریك ازپرندگان سمبول انسانی است:هدهد نشانهٔ راهبر ، بلبل نشانهٔعاشق ، سیمرغ نشانهٔ حقیقت . . . هستند . پرندگان بسوی سیمرغ رامی‌افتند ولی بیش از سی‌مرغ به «درگاه» سالار خویش راه نمی‌یابند و آنها از عکس روی خود در آب «چهرهٔ سیمرغ» را آن زمان مشاهده می‌کنند:

هم ز عکس روی سی مرغ جهان　　چهرهٔ سیمرغ دیدند آن زمان

عطار در این داستان دلپذیر با سمبول‌های سیمرغ ، پرندگان (کبك ، هدهد ، بلبل . . .) رنگ و نور ، سایه و آفتاب . . . بازی می‌کند و می‌گوید اگر خوب دقت شود سایه از سی مرغ جدا نیست ، وهمینکه انسان‌ازگمشدن در «سایه» نجات یافت ، سرمایه‌ای از«سیمرغ» خواهد داشت . اینجا عطار با چنان زبان شاعرانه و سمبولیك و رمز-آمیزی سخن می‌گویدکه در ادب عرفانی ما نیز کمتر نظیری برای آن میتوان شناخت :

گر ترا پیدا شود یك فتح باب　　در درون سایه بینی آفتاب
سایه در خورشید گم‌بینی‌مدام　　خودهمه‌خورشیدبینی‌والسلام !

از اشاره‌های دیگر عارفان واژه‌های «نور» و «ظلمت» است . نور همان حقیقت ، روشن شدگی و نیك و ظلمت همان جهل و بدی است . عارفان برای یافتن دانش واقعی و حقیقت (نور) می‌کوشند واز «ظلمت»

گریزانند . آنها در این معنی با مفهومی دینی رابطه دارند وتمثیل‌های خود را بربنیاد سورهٔ نور (قرآن سورهٔ ۲۴ آیهٔ ۳۵)[۱] استوارکرده‌اند.

این درونمایهٔ دینی و عارفانه بوسیلهٔ غزالی ادامه یافته و تمام اسکولاستیك‌های غرب را تحت تأثیر قرار داده است . او کتابی را به «ظلمت و نور» اختصاص داده . شاعران عارف ایران از این موضوع بهره‌برداری بسیارکرده‌اند و درونمایهٔ «نور» و «ظلمت» در ادبیات‌پارسی تا دورهٔ مشروطه رواج داشته (حتی ملك الشعراء بهار و پروین اعتصامی نیز قطعه‌هائی در این باره سروده‌اند) ونمونهٔ عالی آن در گلشن راز «شبستری» انعکاس یافته است .

آنچه‌اهمیت‌سمبول‌های شاعران عارف ما را زیادتر می‌کندمبارزهٔ آنان برضدنابسامانیهای اجتماعی وطرز تفکر رسمی است .زمامداران، شیخان ، واعظان ، مراجع قدرت دست بدست هم داده بودند و هرگونه آزاد اندیشی را کفر شمرده و کیفری گران میدادند . عرفان‌ما واکنشی است در برابر این همدستی‌که زندگانی وخلاقیت هنری را بطورمخوفی می‌خواست در قشر مذهبی، شکل منظم معین شده بخشد. شاعران ما در آن روزگاران تاریك از آزادی و آزاداندیشی دفاع می‌کردند . درشعر سعدی و حافظ وکسانی چون آنها دو سمبول، خیلی مهم و دارای معنی وسیعی است ؛ این دو سمبول واژه‌های «گل» و «می» است . البته این

---

۱ ــ الله نور السموات و الارض مثل نوره کمشکوة . . . تا آخر.

سمبول‌ها در شعر شاعران ایرانی به‌یك معنی نیامده است ولی با در نظر گرفتن تنوعات آنها باز میتوان به وجه مشترکی بین آنها رسید و این وجه مشترك مبارزه با خشك‌اندیشی و تسلط فکری تازیان بود.

میدانیم حملهٔ تازیان به ایران برای مردم ما بسیار گران تمام شد. درتصادم تمدنی کهنسال و تمدنی جوان، تمدن کهن ازپای درآمد و شکست سیاسی به‌شکست معنوی انجامید. امامردم ایران تسلیم نشدند و سالیان دراز برضد تسلط بیگانه می‌جنگیدند. «خالد ولید» سردار تازی دربرابرمقاومت مردم جنوب ایران گفت که چون پیروزشود ازخون مردم رودی‌جاری خواهد ساخت و چون پیروز شد چنان‌کردکه‌گفته‌بود. تازیان تمدن ایران را استهزاء می‌کردند و ایرانیان را «موالی» یعنی «بندگان» می‌خواندند.

ابومسلم خراسانی، عبدالله پسر مقفع مترجم آثار پهلوی،مازیار و هزاران ایران‌دوست دیگر راکشتند. جشن‌های ایرانی موقوف شد. باده که ایرانیان پس از نهار و شام می‌نوشیدند، عمل شیطانی و حرام خوانده شد. شعله‌های آتشکده‌های مرز و بوم ما خاموشی‌گرفت.

اما بزودی مردم ایران به مقاومت‌های جدی دست زدند و ملت ایران از خاکستر تیره‌بختی و شکست چون مرغ آتش برخاست وشعله‌های نبوغ ایرانی از آتشکدهٔ جان دانشورانی چون ابوریحان بیرونی، ابن سینا، فردوسی، خیام، رودکی، دقیقی... زبانه‌کشید. کابوس به پایان آمد و ملت ایران بر قوم بیگانه چیره شد، برای او دستور زبان نوشت، جشن‌ها و رسم‌های خود را بر او تحمیل کرد و سرانجام این آتش معنوی درقرن هشتم هجری در جان مردی بزرگ یعنی‌حافظ

به اوج رسید .

در شعر خیام واژه‌های «گل» و «می» اصطلاحی عرفانی نیست ، بلکه حکایت‌کنندهٔ روحیهٔ شاد و آئین می‌پرست اوست . در شعر او «می» برای رهائی از شك و «گل» و «زن» زینت بخش مجلس عیش و و شادی است .

نظامی گنجوی با اینکه در مقدمهٔ مثنوی‌هایش همچون مردی خشك و قشری جلوه‌گر میشود و گاه صریحاً می‌نویسد که «می» ننوشیده است ، در متن داستانها «می» را وسیلهٔ شادی میداند و با شورانگیزی به وصف آن می‌پردازد :

صراحی‌های لعل از دست ساقی
بخنده‌گفت : باد این عیش‌باقی !

بعضی از شاعران ما زیر نفوذ مذهب بیگانه و گرفتاری در حلقهٔ عقاید جزمی، ازطرز اندیشهٔ تازیان پیروی‌کرده و به نکوهش «می» بر-خاسته‌اند . فی المثل «ناصرخسرو» که در میدان مبارزه‌های اجتماعی‌از بزرگان مرز و بوم ماست ، زیر تأثیر فکر بیگانه و تمایل به خوار - شمردن جهان از « می » نکوهش می‌کند و درس ریاضت و عبادت میدهد :

چون ندانی که چه چیزاست همی‌بوی بهشت
نشناسی ز می صاف همی تیره خلاب
تو بدین تیره از آن صاف بدان خرسندی
که بدست اندر گنجشك و برابراست‌عقاب[1]

---

۱ ـ دیوان ناصرخسرو ـ همان ـ ص ۴۰

و در برابر همین سخنان است که خیام و سعدی و حافظ از می و گل ستایش می‌کنند و فریاد برمی‌آورند که «اینجا به می لعل، بهشتی میساز!»

در شعر شاعران عاشق پیشهٔ ما «باده» بنحوی شورانگیز وصف‌شده است. وصف شراب‌درشعر رودکی، فرخی، منوچهری دامغانی، خیام... مکرر میشود و رودکی در قطعهٔ زیبائی می‌گوید:

می آرد شرف مردمی پدید!

در «نوروزنامه» منسوب به خیام چنین آمده است:

«دانا آن طب چنین گفته‌اند چون جالینوس و سقراط و بقراط و بوعلی‌سینا ومحمدزکریاکه هیچ چیز در تن مردم نافع‌تر ازشراب نیست، خاصه شراب انگوری تلخ و صافی. و خاصیتش این است که غم را ببرد و دل را خرم کند و تن را فربه‌کند و طعام‌های‌غلیظ را بگذارد و گونهٔ رو را سرخ‌کند و پوست تن را تازه و روشن گرداند و فهم و خاطره را تیز کند و بخیل را سخی و بددل را دلیر کند...»[1]

سمبول «شراب» و «گل» در شعرکهن پارسی، روحیهٔشاد طلب مردم ایران را که در طول قرون به سراشیب‌های هولناك افتاده و برای بازیافتن آزادی‌خودبه‌کوشش‌های‌سخت‌برخاسته‌اند به خوبی نشان‌میدهد. تعبیر «دختر دوشیزهٔرز» در شعر منوچهری وسپس در غزل حافظ‌مکرر میشود و این اشاره‌ها آن‌اندازه روشن است که حتی‌کسانیکه می‌خواهند برای مقاصد خود از فیلسوف‌آزاداندیشی چون حافظ، درویش وصوفی و زاهد پشمینه پوش بی‌ذوقی درست‌کنند، چاره‌ای جز پذیرفتن اینکه

---

۱ – نوروزنامه ـ چاپ زوار – ص ۱۰۱ ـ تهران.

مقصود حافظ از می غالباً همین شراب شورانگیز مردافکن شیراز بوده است ، باقی نمی‌ماند . شراب در نظر حافظ مایعی است خوشرنگ ، مشکبو ، خوشگوار ، و بر پا دارندهٔ مجلس بزم :

شراب خانگی بیم محتسب خورده
بروی یار بنوشیم و بانگ نوشانوش

روشن است‌که حافظ همیشه سمبول «می» را بهمین معنی یاد شده بکار نمی‌برد و گاهی نیز جام باده درمی‌کشد تا «رازها» را فاش سازد ، ولی همیشه مادهٔ این «می» در نظرش همان شراب انگوری است :

به‌هیچ‌وجه نباشد فروغ مجلس انس
مگر بروی نگار و شراب انگوری

واگرگاهی از بدی حادثه یا نامساعدی بخت « از قدح لاله‌شرابی موهوم می‌کشد » زود بهوش‌آمده و به زاهد بانگ میزندکه دیگرگوش به تزویر نمیکند و از اهل ریا دور میشود و توبه می‌کند که دیگر بی دیدار ساقی زیبا رخ ، می ننوشد و مکرر می‌گویدکه « شراب و شاهد شیرین ،کرا زیانی داد ؟ »

«گل» در شعرکهن پارسی نشانهٔ «زیبائی» و «طراوت زندگانی » است . گل‌ها بویژه گل‌سرخ در منظرهٔ شاعران‌کهن نمایان میشود وگاه تمام‌منظره را رنگ‌سرخ فرامی‌گیرد .گل‌ها بازبان رمز وراز بایکدیگر و با شاعر سخن می‌گویند و از دورانی بیدادگر و تلخ‌زبان به شکوه‌باز می‌کنند . «گل‌سرخ» و«می» باهم رابطه دارند و از هم رنگ‌می‌پذیرند و شاعر را با زندگانی واقعی آشتی میدهند .

آربری[1] محقق ایران‌شناس می‌گوید :

« اگر یونانیان جویندگان حقیقت بودند و رومیان فرماندهان ، ایرانیان همیشه دنیا را خانهٔ خود دانسته‌اند . آنها دنیا را آزموده‌اند ، و به آزمایش خود یقین دارند و در مقابل شگفتی‌های آن و ضربت ناگهانی آن مصونند . در نظر آنان دنیا باید مرتب شود و اداره شود ، و جائیکه اداره شدن نمی‌پذیرد ، باید تحمل گردد ، تا سرانجام مقهور گردد .

چه ، ایرانیان در شکست و پیروزی ، بویژه در شکست ، بدنیا آموخته‌اند که چگونه می‌توان با وقار و لذت زیست ، چه وقار شاهانه باشد چه وقارگدا ، چه لذت دنیاوی باشد و چه اخروی . آنها زندگانی راشناخته‌اند و به آن باهمهٔ دردها وغمهایش عشق ورزیده‌اند وآنگاهی که‌وقت‌فراق با دنیاپیش آمده است ، وداع همیشه با نگاهی اندوهگین و تعقیب با دعائی صورت گرفته است . همچنانکه «ایرج‌میرزا» دنیا را بدرود گفت :

مدفن عشق جهان است این جا یك جهان عشق‌نهان است‌اینجا[2]»

این شناسائی ژرف از جهان‌که محصول قرن‌ها تجربهٔ فرهنگی و تاریخی است ، ملت ایران را در طول تاریخ بهم پیوسته و آنها را از آزمایش‌های‌سخت پیروزمند بیرون‌آورده است. شعرشاعران‌ایرانی‌نمایش دهندهٔ‌آزمایش‌های سخت مردم ایران، شکست‌ها وپیروزی‌های آنان در طول تاریخ بوده‌است . شعر آنان گدازه‌های‌آتشفشانی مهیب و خطیری

1 - A . J . Arberry

۲ - میراث ایران ـ خاورشناسان - تهران ـ ۱۳۳۶

است که از اعماق زندگی ملت سرچشمه گرفته است .

همین روحیه‌است‌که منوچهری دامغانی شاعر شادخوار ومی‌پرست را وامیداردکه بگوید :

بامدادان ، حرب غم را تعبیه کن لشکری
اختیارش بر طلایه ، افتخارش بر بنه
تو به قلب‌لشکر اندر، خون‌انگوران بدست
ساقیان بر میسره ، خنیاگران بر میمنه[1]

درشعرحافظ‌دنیای‌شگفت‌انگیزی‌ازساقی‌زیبا ، گلهای‌خوشرنگ، جامهای شراب . . . و خلاصه آنچه پاسدار زندگانی در دورانی‌هولناك است چهره می‌گشاید . گلها چون موجودات انسانی جلوه‌گری‌می‌کنند. سوسن با ده زبان خاموش است ، گل سرخ سلیمان‌وار سحرگاه در هوا پرواز می‌کند ، لاله تا هنگام مرگ جام باده را از دست فرو نمی‌نهد ، نرگس شوخ است و با چشمان خمار به دیگران می‌نگرد . . . .

در شعر خیام و منوچهری و فرخی و سعدی و حافظ سپاس تن بخوبی نگاهداشته شده‌است . در دورانی‌که صوفی و زاهد چون مأموران عذاب بداوری در بارهٔ‌کارهای انسان نشسته‌اند و آیه‌های خوف از قبیل (وقودها الناس والحجاره) چون شمشیری بر فرق مردم سایه افکنده، شاعران آزادهٔ ما با روشن‌بینی اهمیت زندگانی را می‌ستایند و انسان را به دریافتن لطیفه‌های زندگانی فرا می‌خوانند .

شاعران ما در برابر اندیشه‌های زندگانی سوز و ارتجاع‌رسمی،

۱ــ دیوان منوچهری دامغانی ــ تصحیح دکترمحمد دبیرسیاقی ــص ــ ۸۷ــ تهران ۱۳۴۷

ایده‌ها واندیشه‌های انسان دوستانه ارائه میکنند وزیبائی‌های زندگانی را در قالب «گل» و «می» نشان میدهند . اشاره‌های آنان اشاره‌هائی فردی نیست بلکه نشان دهندهٔ این نکته است که شاعران ما بر خلاف اندیشه‌های معین و عقیده‌های جزمی زمان خود به نبرد برخاسته و زبان گویای مردم همعصر خود شده‌اند . آنها آرزوی آزادی و رهائی انسان را در شعرهائی لطیف و زیبا وجاودان بیان‌کرده‌اند : آرزوی آزادی از اسارت خرافات ، پوچی، نفی زندگانی وآرزوی جاودانگی ورهائی...

نقد ادبی

نقد ادبی دانشی‌است‌که آثار هنری‌کهن و نو را ارزیابی میکند، و بر تاریکی‌های یك اثر ادبی پرتو می‌افکند، و جنبه‌های متفاوت و گاه متضاد هراثری را بما مینمایاند. این دانش در جای خود اهمیت بسیار دارد، و در روشنگری مشکل‌های فلسفی و هنری یك اثر ادبی می‌کوشد. سهمی راکه منتقدان بزرگ‌چون «بلینسکی»[1] و«آرنولد»[2] و «ریچاردز»[3] و«لوکاس» و«الیوت» و «هربرت‌رید» . . . در ادبیات‌داشته‌اند نمیتوان ندیده‌گرفت.

منتقد راستین چون چراغی راهنما، نویسنده و شاعر و خوانندهٔ اثر را بجائی می‌کشاند تا در آنجا در منظر مردم، نویسنده و شاعر، زندگانیها، ملت‌ها، اخلاق و رسم‌ها و جزر ومدهای زمان را به‌بینند، و زندگانی انسان را درکلیت و تمامیت آن نظاره‌کنند. منتقد مایه‌ور و دانش‌پژوه برای شاعر و نویسنده و مردم چراغ هدایت است، و آثار ارزنده‌ای راکه بااندیشه‌های مردم فاصله‌دارد، و بواسطهٔ نورخیره‌کنندهٔ تازگی، چشمها را میزند ومورد توجه قرارنمی‌گیرد، بمردم می‌شناساند، منتقد، شاعر و نویسنده را به ارتفاع زیاد بالا میبرد، تا آنها تمامی

---

1 – Bellinsky , V. Grigoryevich (1811 – 48)

2 – Mathew Arnold .

3 – I . A . Richards .

زندگانی را در شکفتگی و یا پژمردگی آن به‌بینند. او با شهامت‌زیاد قوانین ادب را درمی‌یابد و غث را از ثمین و سره را از ناسره جدا میکند.

«الیوت» منتقد بزرگ همزمان ما در مقالهٔ «کارنقد» می‌نویسد:

«... گهگاه، هرازقرنی یا بیش از آن، آرزوئی دلخواه است که منتقدینی‌ظهورکنندوبه‌بررسی‌آثارادبی‌کهن بپردازند، وشاعران و اشعار را در نظمی جدیدجایگزین سازند. این وظیفه‌ای انقلابی نیست، بلکه ایجاد انطباق مجدد است.

آنچه ما مشاهده می‌کنیم تا اندازه‌ای همان منظره است اما در دورنمایی متفاوت و بسی دور. در زمینهٔ مشاهده، اشیاء تازه و شگفت‌انگیزی وجوددارندکه بایستی بدقت و با تناسب بسوی‌اشیائی آشناترکه هم‌اکنون در افق پدیدار شده‌اند کشانده شوند، جائیکه برجسته‌ترین آثار در برابر چشم بی سلاح شایستهٔ دیدن گردد.»[1]

بنا برآنچه «الیوت» می‌گوید منتقد ادبی وظیفه‌ای بس دشوار دارد. او بایستی از هرج و مرج فکری برکنار بماند و درکار خود شرافت و دقت داشته باشد.

بیان ناقد بایدخالی ازابهام و روشن وصریح باشد ودر تهذیب‌ذوق مؤثرگردد. پس نقاد باید پیش از آنکه نقد بنویسد، در بارهٔ کارش جستجو و تحقیق‌کند، تا بداند بطور کلی چه نوع نقد مفید است و چه نوع نقد زیان‌آور؟

مقایسه و تحلیل (آنالیز) ابزاراساسی نقاد است. روشن است‌که این ابزار نباید حاکم بر نقاد باشند یا بشوند، بلکه کمك دهندهٔ او

---

۱ ــ گزیدهٔ مقالات الیوت ــ همان ــ ص ۱۷

هستند ، بنا بر این در این رهگذر است که بگفتهٔ الیوت درمی‌یابیم که کشف صورت حساب رختشوئی « شکسپیر » در مورد نقد آثار او زیاد مورد بهره‌برداری ما نخواهد بود .

منتقد ادبی نباید بدون هدف دست بقلم ببرد ،زیرا خود نقدادبی نیز به‌ضرورت‌رسیدن‌به هدفی نوشته‌میشود. امامی‌توان‌پرسیدکه:این‌سنجش بر بنیادچه‌ایده واصلی بایداستوارشود؟ شك‌نیست‌که عقیده و نگرش‌ناقد در تحقیق و داوری او خواه ناخواه‌مؤثر می‌افتد و رنگ ویژه‌ای به داوری او میدهد . «حافظ» را برخی از پژوهندگان صوفی و عده‌ای عارف و جماعتی اهل دین و بعضی اهل دنیا و عیش و طرب میدانند .

یکی از نویسندگان‌ماکه‌خود اهل خرقه و صوف و «ملامتی»بود، حافظ را صوفی ملامتیهٔ خواند . بدخواهان فرهنگ ایران در سالهاپیش برای اینکه حافظ راصوفئی دوآتشه معرفی‌کنند ، از هیچ کوششی فرو-گذار نکردند .

حافظ را پژوهندگان دقیق «رند» و «شاعر» میدانند و از این‌رو بجای سخن‌های پریشان‌گفتن در بارهٔ صوفیگری وی ، می‌کوشند راز زیبائی و تازگی سخنش‌را دریابند .

و نیز صوفیان مسیحی «ریلکه» شاعرآلمانی را یك صوفی‌میدانند و منتقدان رئالیسم اجتماعی « بلندی‌های طوفان‌گیر[1] » اثر «امیلی‌برونته» را اثری حماسی در جنگ طبقاتی‌تلقی‌کرده‌اند .

اینها مشکلاتی است‌که نقاد با آنها روبروست و از این رو وی باید اندیشه‌ای روشن و دقیق و ژرف داشته باشد ، و از شتابزدگی در

1 - Wuthering Height .

داوری در بارهٔ یك اثر ادبی و هنری خودداری ورزد و بکوشد آنچه‌را اساسی و آغازین است در آثار ادبی بجوید نه نکته‌های پیش پا افتاده و بی اهمیت‌را . هر اثرادبی خوب حاوی بدعت‌ها و تازگیهای ویژهٔ‌خویش است . این تازگیها وابستهٔ‌کوشش نویسنده و شاعر و ره‌بردن او به‌گوهر مقصود است، بنابر این نقاد نیز باید دارای اراده‌ای قوی و اندیشه‌ای روشن باشد ، تا راز زیبائی و تازگی اثر را دریابد و با هنرمند همراه شود و از سفر اندیشندگی اونهراسد . نقاد آثار ادبی اگر بصرف‌ملاك‌ها و قاعده‌های طرح‌شدهٔ قبلی به داوری بپردازد ، بیم آن میرود که راز تازگی آن آثار را درنیابد و با تازه‌جوئی بستیزد ، و از نوشدن شکل و زبان و ویژگیهای یك شعر یا یك داستان تازهٔ خوب جلوگیری‌کند و آنرا نپذیرد ؛ اشارهٔ طنزآمیز و تلخ «آنتوان چخوف» گویا در بارهٔ‌چنین منتقدانی مصداق داشته باشد که می‌گوید :

« . . . منتقدین مثل خرمگس هستندکه اسب‌ها را از شخم‌زدن زمین بازمیدارند . ماهیچه‌های اسب مثل تار ویلون کشیده میشود ، که ناگهان خرمگسی روی‌کفلش می‌نشیند و وزوز می‌کند و نیش می‌زند . پوست اسب می‌لرزد . دمش را تکان میدهد . مگس برای چه وزوز میکند ؟ انگار می‌خواهد بگوید : منهم زنده‌ام . »[1] .

این سخن «چخوف» شاید تلخ‌ترین انتقادی باشدکه از منتقدان شده است ، اما بهیچوجه نمیتواند اثر و نفوذ نقد علمی ادبی را بطور کلی ردکند . نقادی‌که با سلاح بینش علمی مجهز است و نظریه‌ها و قوانین علمی و دانش‌های مترقی عصر خویش را میداند ، و نقد ادبی‌را

---

۱ ــ ادبیات ــ ماکسیم گورکی ــ ص ۲۸۶ ــ تهران ــ ۱۳۴۵

وسیله‌ای درجنگ باگمراهیها و تباهی‌های هنری واجتماعی تلقی‌می‌کند «اسب» هنر را از شخم‌زدن باز نمیدارد . بلکه قید و بندهای‌جانفرسای او را از هم میگسلد و راه درست را به اونشان میدهد ، او در عمل ـ و نه تنها در نظر ـ به استقبال آثار نو میرود و آنها را میکاود ومی‌شکافد و جوهر و خاستگاهشان راآشکار میسازد . عیب و نقص آنها راگوشزد میکند وراز زیبائی و نفوذشان را به‌دیگران نشان میدهد . چنین‌نقادی با اراده‌ای نیرومند و شك‌آمیز،آثار ادبی را بررسی میکند و هرگاه‌در میان انبوه ناسره‌ها ، اثری سره یافت ، با شادی به گفتگو در بارهٔ آن می‌پردازد.

نقد هنری و ادبی بربنیاد این فرض قرار گرفته است که هراثر ارزنده دارای معنی و اشاره‌ای است‌که میتوان آنرا دریافت . و اگر انسان بادقت‌واندیشه به‌آن‌اثر نزدیك‌شود واسیر تعصب‌هاو تجربه‌های پیشین خود و دیگران نگردد ، همان تجربه و احساسی راکه هنرمند بهنگام آفرینش اثر داشته است خواهد داشت .

برای نقاد وظیفه‌هائی مشکل موجود است‌که باید وی به انجام رساند . نخست اینکه محیطی فراهم آوردکه خوانندهٔ اثر ادبی بادقت و توجه آن اثر را بخواند و حس‌کند و راز زیبائی شکل و محتوی‌آنرا دریابد . دیگر اینکه به ارزیابی اثر عرضه شده بپردازد ، و مقام واثر اجتماعی آنرا تعیین‌کند .

این کار تعیین ارزش، بمعنی‌این نیست‌که منتقدصورت هنرمندان را فراهم آورد و آنها را درجه‌بندی کند و میزان موفقیت آنها را بر حسب جدول‌های آماری و ریاضی نشان دهد ، بلکه باید تا حد ممکن

از تعصب‌ها و داوریهای شتاب‌زده وغرض‌ودشمنی برکنار بماند . وبرای ارزیابی یك اثر، آفرینندهٔ آنرا درمقام مقایسه با شاعران و نویسندگان همعصر و پیش از او قرار دهد وبدون دخالت غرض و تعصب نوشتهٔ اورا به محك نقد بیازماید .

برای یافتن اصول علمی‌نقد ادبی باید به طرح پرسش‌ها وآوردن پیشنهادهادست‌بیازیم تا از میان انبوه‌عقیده‌ها ، داوریها و درك‌های‌متفاوت به یك معنی رضایت بخشی برسیم . در این رهگذر باید به تصویر ، طرح ، وزن ، موسیقی ، نغمهٔ واژه‌ها ، ترکیب‌ها و قرینه‌های آثار ساخته شده توجه داشت و بطور علمی و واقعی آنها را بررسی‌کرد .

عده‌ای از نویسندگان از جمله «لارنس»[1] گفته‌اند که «نقدادبی» بصورت علم در نمی‌آید و همیشه در آن جنبهٔ عاطفی چیرگی دارد .

«لارنس» در مقاله‌ای در بارهٔ «گالزورثی» می‌نویسد :

« نقد ادبی جزمطلب مستدل از احساس منتقد در بارهٔ کتابی که‌نقد میکند چیز دیگری نیست . نقد ادبی هیچگاه نمیتواند بصورت‌علم در آید . نقد در درجهٔ نخست بسیار جنبهٔ شخصی دارد و در درجهٔ دوم با ارزشهائی‌مربوط است که علم از آنها غفلت‌می‌ورزد.»

این سخن چندان منطقی نیست . نقد علمی میتواند بصورت علم درآید . علم بر بنیادتجربهٔ واقعی و اثباتی استوار است و درستی‌قوانین آنرا باید در آزمایشگاه سنجید . روابط علمی روابطی است « علّی » یعنی با فراهم آوردن شرائط و علل‌معین ، معلول معین بوجود می‌آید. مهمترین ویژگی علم دارابودن «روش» است . پس میتوان روش درست

---

1 – D . H . Lawrence .

را از علم به وام‌گرفت و درکار نقد ادبی از آن بهره‌برد . این کار به‌ما امکان میدهد که تا حد بسیار در بارهٔ آثار ادبی داوری دقیق و صاحب نظرانه داشته باشیم . بکار بردن‌روش علمی درکار نقدادبی کاری‌اصولی ولازم است و از این راه هم به‌هنرمندان وهم‌دوستداران آثار ادبی‌کمك می‌کند تا مسائل ادبی را بهتر دریابند و پیچیدگیهای یك اثر را به روشنی درك‌کنند . به‌کمك روش درست است‌که میتوان سره را ازناسره جداکرد ، عوامل تکراری راکنار گذاشت و فقط به آثار اصیل و تازه به چشم عنایت نگریست و با همین روش علمی است که می‌توان گفت «منوچهری دامغانی» شاعری نوآور واصیل‌بوده و«قاآنی شیرازی»شاعری مقلد و بهتر بگوئیم نظم‌پردازی‌کهنه‌گرای . زیرا او جهان را پس از قریب هزار سال ازگذشتن مرگ «منوچهری» با چشم «منوچهری» دیده است . «منوچهری» در قرنی میزیسته که طبیعت مرکز الهام شاعران بود و شاعران در تماس دائمی با آن بودند و برای سرودن شعر، چیزی از آن زیباتر و شگفت‌انگیزتر نمی‌یافتند . اما «قاآنی شیرازی» در دورهٔ رشد فرهنگ غرب و آشنائی شرق با این فرهنگ میزیست اما مدام‌به عقب باز می‌گشت وآنچه‌راکه شاعران‌کلاسیك‌گفته بودند مکررمی‌کرد.

« نقد ادبی » بطور درست و اصولی همپای رشد فرهنگ ، رشد و تکامل می‌یابد . در مجموعهٔ روابط فرهنگی یك جامعه متحول و بهنگام سیر تکاملی آن،ادبیات و هنرونقد ادبی همراه هم پیش میروند

و در یکدیگر تأثیر متقابل دارند . نویسندگان و شاعران از نقد ادبی درس می‌آموزند و منتقدان نیز زیر نفوذ آثار ادبی قرار می‌گیرند ، و از آنها بهره می‌برند . اگر سیر فرهنگ و ادب کند باشد ، نقد ادبی نیز وسیلهٔ خودنمائی و دشنامگوئی میشود و اگر جامعه درسیر فرهنگی خویش بسوی کمال برود ، ادب و نقد آن نیز وسیلهٔ بیان غم زمانه و رویدادهای پرارزش اجتماعی میشود .

« تی . اس . الیوت » می‌گوید : مردمی که از میراث ادبی خود غفلت می‌ورزند، بصورت وحشیان درمی‌آیند . مردمی که از ایجاد آثار ادبی وامیمانند ازحرکت درقلمرو اندیشه واحساس بازمی‌ایستند. شعر یك قوم ازگفتارشان جان می‌گیرد و به نوبهٔ خود به آن گفتار جان میدهد و بالاترین نقطهٔ آگاهی یعنی بزرگترین نیرو و لطیف‌ترین احساس آنرا عرضه میدارد . . . »[1]

نقد ادبی پلی است که رابطهٔ بین هنرمند و خواننده را تعهد میکند . اگر منتقد ادبی انسانی اندیشمند و هنرشناس باشد ، دررابطه بین هنرمند و خواننده کاری درست و سودمند انجام میدهد و اگر گوهر ناشناسی باشدکه به‌بهانهٔ ربودن شهرت و بردن غنیمت به این‌میدان گام گذاشته باشد مصداق سخن «چخوف» میشود و از عنایت هنرمند و هنرشناس بی‌بهره میماند .

۱ ـ نقاد ادبی نخست باید در موضوع مورد بحث اطلاعات کافی داشته باشد . فی‌المثل اگر کتاب مورد بحث شعر است، منتقد باید زیر وبم واژه‌ها ، تشبیهات ، «بیرون شدن از مضایق سخن» و لطیفه‌های ادبی و

---

۱ ـ فایدهٔ شعر و فایدهٔ نقد ـ لندن ـ ص ۱۵ .

شعری را بشناسد و زیبائی کلمات و آهنگ‌داری واژه‌ها و ترکیب‌های سخن را حس‌کند و به میراث‌کهن ادبی سرزمین خویش آشنا باشد .

۲ ـ دارای ذوق ادبی و هنری باشد و از حس زیباپسندی بحد کمال‌برخوردار . . . مسئلهٔ ذوق هنوز در روانشناسی مسئلهٔ حل‌نشده‌ای است . در بارهٔ «ذوق» آراء متفاوت فراوان است ، به اضافه خود کلمهٔ «ذوق» به اندازهٔ‌کافی‌کلی و مبهم است . دوستدار شعرکهن ، طرفدار شعر نورا به‌بی‌ذوقی متهم میکند ونوپردازنیزکهن‌گرای را بی‌ذوق‌می‌شمارد. آیاکدام راست می‌گویند ؟

پرسش مشکلی است و شاید اگر به آن پرداخته شود به جوابی قانع‌کننده نرسیم .از نظر روانشناسی علمی‌ذوق مجموعه‌ای ازتجربه‌های متفاوت دوران زندگانی‌است‌که به‌نحوی مرموزباهم‌ترکیب‌شده است .

این‌تجربه‌هاوابستهٔ دوران‌کودکی ، دوران دانش آموزی‌وتحولات دیگر زندگانی انسان است . حافظه در تخیل نقش مهمی بازی میکند واین خاطره‌ها و مجموعهٔ یادهای دوران نخست زندگانی است‌که‌تشکیل مجموعه‌ای از عادت‌ها ،انتخاب‌ها، ارزش‌گذاریهای دوران‌بعدی‌زندگانی انسان را تعهدمیکند . «الیوت» می‌گوید ذوق‌گالریج دریك‌دورهٔ‌زندگانی هدایتش‌کردکه نوع معینی ازکتابها را حریصانه بخواند و سپس انواع معینی از تصویرهارا ازآن‌کتابها انتخاب‌کند و درذهن نگاه دارد . باید بگوئیم ذهن هرشاعر در طریق خودش تحت نفوذ پیرامون خویش قرار می‌گیرد و بطور تجربی مواد خود راکه عبارت از ایماژها و عبارت‌ها و واژه‌ها باشد ازخواندن‌کتابها وشنیدن‌ودیدن‌رویدادها بدست‌می‌آورد واین انتخاب در تمام طول زندگی ادراکی او ادامه می‌یابد و این موضوع در

مورد منتقد ادبی هم درست است .

۳ ـ منتقد ادبی باید اثری راکه می‌خواهد « نقد » کند بخوبی بخواند و از مضمون و قالب آن اطلاع کافی داشته باشد .

۴ ـ منتقد باید فیلسوف باشد . البته منظور این نیست‌که منتقد باید سیستم فلسفی بسازد و در بارهٔ پدیده‌های طبیعی و یا انسانی بحث کند، بلکه‌منظوراین است‌که‌وی‌نسبت به‌موضوع‌موردبحث، قضاوت عادی نداشته باشد .

بهنگام بحث و انتقاد بیندیشد و با نویسنده و شاعر همدلی کند و بکوشد حاصل اندیشه‌های خود را بروی‌کاغذ آورد . از همین‌روست که نویسندهٔ نقد باید جبههٔ فکری خود را مشخص‌کند . بداند برای‌چه وکه می‌نویسد و از منافع‌کدام‌گروه دفاع‌می‌کند .آیامنتقد ادبی طرفدار شاعران ونویسندگانی‌است‌که قلم‌خود را فروخته‌اند یا بهمراه‌هنرمندانی است‌که در راه مردم قلم میزنند ؟ او وهمهٔ هنرمندان همیشه مخاطب‌این سؤال «گورکی» خواهند بودکه پرسیده است :

همراه‌کیستید اربابان فرهنگ ؟

۵ ـ نویسندهٔ نقد ادبی باید منصف باشد و در داوری خوداصول انسانی را زیر پا ننهد و از جادهٔ اعتدال دور نیفتد . این ویژگیها باید در یك داور ادبی فراهم آید تا او بتواند وظیفهٔ سنگین راهنمائی را عهده‌دار شود . ارزیابی یك اثر هنری و داوری در بارهٔ آن کار هرکس نیست .تنها گوهرشناس میتواند قدر و مرتبهٔ گوهر را تعیین کند وسره را از ناسره جدا سازد .

«الیوت» در بارهٔ «نقد شعر» در کتاب «فایده شعر و فایدهٔ نقد »

می‌نویسد :

«گمان میکنم انتقاد (شعر) حوزه‌ای ازاندیشه است که میخواهد دریابدکه شعر چیست ؟ فایده‌اش چیست ؛ چه تمایلاتی‌را ارضا میکند؟ چرا نوشته و خوانده و ارائه میشود ؟ و نیز بعضی فرض‌های آگاهانه یاناآگاهانه را برای اینکه از این‌موضوع‌ها با خبر شویم ایجاد میکند و به ارزیابی شعر واقعی می‌پردازد .»[1]

بنظر «الیوت» دوحدنظری انتقاد عبارت است ازکوشش به جواب دادن به این پرسش‌که شعر چیست ؟ و دیگر اینکه آیا شعر عرضه شده خوب است یا نه ؟

« . . . هیچ نظر استادانه‌ای کافی نخواهد بود که جواب پرسش دوم را بدهد ، زیرا هیچ نظریه‌ای نمیتواند آن اندازه رسا وکامل باشد که بر پایهٔ تجربهٔ مستقیم از شعر خوب استوار شده باشد .

اما ازطرف دیگر تجربهٔ مستقیم‌ما از شعر متضمن بسیاری‌فعالیت‌های تعمیم یافته است .

فکر می‌کنم «ارسطو» در نوشته‌هائی در بارهٔ شعر که از او بما رسیده است ادراک‌مارااز نویسندگان تراژدی یونانی تیز ترکرده است . «کالریج» در رسالهٔ دفاعیهٔ خویش از شعر « وردزورث » بسوی تعمیم‌هائی در بارهٔ شعرکشانده شده و به این نتیجه‌رسیده‌که این تعمیم‌هابزرگترین سودها را دربردارند . و نیز «وردزورث» در بارهٔ طبیعت شعر اظهاراتی داردکه اگر چه مفصل است ولی حاصلی بیش از آنچه او تشخیص‌میداد در بردارد . . . »

---

1 — The use of Poetry and the use of criticism

خود «الیوت» در مقاله‌ها و رساله‌های خود در بارهٔ شعر مطالب و کشف‌های مهمی را بیان‌کرده است .

وی‌در مقالهٔ «صداهای‌سه‌گانهٔ شعر» انواع شعر (غنائی - حماسی- نمایشی) را بطرز جدیدی ارزیابی میکند و نیرومندی و ضعف‌شاعران گذشته، بویژه‌شاعران انگلیسی را مینمایاند .

مطلبی‌که «الیوت» در بارهٔ «دانته» و « پاسکال » و « شکسپیر » و «گوته» نوشته است نموداری است از طرز علمی و راستین نقد ادبی . هرچند میتوان با بخشی از داوریهای«الیوت» موافق نبود و آنها رامورد تردید قرار داد ، ولی ازارزش واسلوب نقد وی درسها میتوان‌آموخت .

«الیوت» ازکسانی است‌که به بهره‌برداری از میراث کلاسیك و فرهنگ‌کهن علاقهٔ زیاد نشان میدهند و اهمیت آثار جدید را درپیوند با تداوم سلسلهٔ فرهنگی ملی و جهانی میدانند . وی در مقالهٔ « سنت و استعداد فردی » می‌نویسد که هرملت و هرنژادی نه تنها آفرینندگان هنری خود را داراست بلکه ذهن انتقادی متغیری نیز دارد که میخواهد در بارهٔ آثار هنری به‌داوری بپردازد . نقد و انتقاد چون دم زدن چاره ناپذیر است و بهتر این است‌که در هنگام خواندن یك‌کتاب و احساس عاطفی در بارهٔ آن به بررسی و برشماری آنچه در ذهنمان میگذرد بپردازیم . برای تحلیل‌کار یك‌شاعر باید او را در مقام مقایسه با دیگر شاعران قرار داد و دریافت در آثار او چه اندازه عناصر فردی و چه اندازه عناصر انسانی وجود دارد ، چه تفاوتی با شاعران گذشته دارد بویژه شاعرانی‌که‌کمی پیش از او زیسته‌اند . اگر از این مهم‌غفلت‌کنیم ممکنست بسیاری عناصرفردی درآثار او بیابیم در صورتیکه این‌عناصر

در آثار شاعران گذشته موجود بوده است .

ناقد بزرگ دیگر عصر ما «ریچاردز» وقتی که با مشکل نقد تماس میگیرد میخواهد بداند چه ابزار و اسلوبی مورد نیاز نقد ادبی علمی است ؟ و به این پرسش چنین جواب میدهدکه برای «نقد» یك اثرادبی هم دانش عاطفی در بارهٔ شعر و هم تحلیل بیطرفانه و روانشناسانهٔ آن مورد نیاز است بگفتهٔ «الیوت» تجربهٔ روانشناسانهٔ ریچاردز در بارهٔشعر بر پایهٔ تجربهٔ شخصی او از شعر بنیاد نهاده شده است بهمان صداقتی که نظریهٔ ارزش او از روانشناسی او منبعث میگردد .

پرسش دیگر این است که چگونه میتوان آثار قلب و نادرست را ازآثار راستین تشخیص داد. گفتن اینکه «زمانه زرگری ونقادی هوشیاری است[1]» بکار ناقد شعر و هراثر هنری دیگر نمی‌آید . چه بساکه دریك دورهٔمعین تاریخی آثار نادرست برآثاردرست پیشی جسته اندوخرمهره‌هاجای گوهر راگرفته‌اند . در این جاوظیفهٔ منتقد بسیار دشوار است ، زیراوی باید با شهامتی پیگیر برخلاف ذوق عامه داوری کند و آثاری را که به وسائل تبلیغاتی،ذهن مردم رابخویش معطوف داشته‌اند از میدان بیرون بکند و به عرضهٔ آثار ارزنده بپردازد .

منتقد در این‌جا باید توانائی انتخاب اثر خوب و رد اثر بد را داشته باشد و برای این منظور باید از دانشی ژرف و تجربه‌ای وسیع برخوردار شود . اگرپژوهنده‌ای در متن شعرهای پارسی خوب دقت کند و باحوصله و بینش، آثارودکی ، فردوسی ، خیام ، منوچهری ،سعدی، حافظ و مولوی را بخواند و فرهنگ اصطلاحات و واژه‌های آنان را

---

۱ ــ از پروین اعتصامی

منظم و مرتب‌کند و در جو عاطفی شعر دریاوش آنان غرقه شود، بدون تردید از فلان غزل «کلیم‌کاشانی» یا فلان قصیدهٔ «قاآنی شیرازی» شاد و شگفت‌زده‌نخواهد شد وآثار این دو رانمونهٔ آثار واقعی و اصیل‌نخواهد شناخت. زیرا در مطالعهٔ آثار اینان به عوامل و عناصری برخورد خواهدکردکه در آثار پیش از آنان به زیبائی و لطافت‌کامل بیان شده است. پس‌کسی‌که ذوق تربیت شده دارد آثارمتشاعران رانخواهد پذیرفت و فریفتهٔ عوامل تکراری تاریخ ادب نخواهدشد.

نقد ادبی در قلمرو آفرینش هنری، تازگی و رسائی و کمال را بنیادهای اساسی هنر می‌شناسد و می‌کوشد رازکوشش‌های موفقیت‌آمیز هنرمندانی‌که‌زیبائی زندگانی‌را درحوزهٔ‌کار اجتماعی و نه بطورتجریدی منعکس‌کرده‌اند دریابد و بیان‌کند.

نقد ادبی در دوران باستان غالباً بر اساس زیبائی‌های اثر و توجه به صورتهای ظاهری‌کلام استوار بوده است. افلاطون و ارسطو در این باره درکتابهای «جمهور» و «فن‌شعر» بحث‌کرده‌اند. افلاطون به جنبهٔ اخلاقی هنر نیز توجه‌دارد و شاعران‌را در«شهرآرمانی» خود راه‌نمیدهد. او نخستین‌کسی‌است‌که مسئلهٔ محدودیت‌های آزادی هنرمند رادرجامعه مطرح‌کرده است. او در حالیکه بر بنیاد سودهای جامعهٔ برده‌دارآتن به‌طرح قضیه می‌پردازد می‌گوید:

«قانون‌گذار نباید به شاعران اجازه دهد آنچه را که مطلوب

میدانند ارائه دهند . زیرا احتمالا آنها نمیدانند که کجا بزیان جامعه قوانین را نقض خواهند کرد . . . » بنا بر این : « قانون‌گذار واقعی بایدشخصی‌راکه دارای استعداد شاعری است برای آنچه لازم‌است‌بسازد، ترغیب‌کند و اگر احیاناً ترغیب مؤثر نبود مجبورکند . » از این روست که‌آثار هنری‌ملازم نیازمندی‌های‌دولت میشود. پس « ما درانتخاب آنچه مقتضی و یا مناسب شهری‌که در صدد ساختن آنیم باشد کاملا آزادیم . اشعارگذشته‌راکه چنین منظوری رابرمی‌آورد می‌پذیریم درحالیکه‌آنچه زیانبخش وناقص است، یا مناسب نیست درمورد نخست رد می‌کنیم ودر مورد دیگر به فتوای متخصصین شعر و موسیقی ، دگرگون کرده واصلاح می‌کنیم . ضمن مدد گرفتن و استفادهٔ کامل از استعداد شاعرانهٔ این صاحبنظران،جز در موارد استثنائی به ذوق یاترجیح آنها تکیه‌نخواهیم کرد و خود به تفسیر مقاصد قانون‌گذار خواهیم پرداخت و طرح‌رقص ، سرود، و فعالیت گروه همسرایان را بربنیاد مطابقت کامل با این مقاصد سازمان خواهیم داد . »

دردوره‌های جدید «هولباخ[1]» نیز به بحث در بارهٔ آزادی بطور کلی و آزادی‌هنرمند بطور جزئی پرداخته و «عدالت و قرارداداجتماعی» را بنیاد بحث خود قرار داده است . او محدودکردن آزادی هنرمند و و افراد را بسود جامعه تشخیص میدهد . مردم دور هم جمع میشوند و به تشکیل جامعه میپردازند و این بدان معنی است که بطور ضمنی می‌پذیرندکه‌آزادی واستقلال مطلق فرد امکان ندارد وباعث‌ویرانگری جامعه میشود .

---

1 – Holbach , Paul Henri (1723 - 89)

آزادی بدون فهم، سلاح خطرناکی دردست افراد بشمار خواهد آمد . هولباخ باکسانیکه مطلقاً حق بیان اندیشهٔ افراد را منع میکنند وآنهائی‌که درلوای آزادی مطلق افراد را به بیان وعمل بدون قید و شرط، مجازمیدارند مخالفت می‌ورزد واین دونظر را نظریه‌هائی افراط آمیز معرفی می‌کند .

ارسطو برخلاف افلاطون شعر را زیانبخش نمیداند واز آنجا که هنر را محصول روان وذوق انسانی میشمارد معتقد است که شعر سبب ایجاد شادی وبهره‌مندی معنوی میشود واین شادی خود وسیلهٔ رسیدن انسان به خوشبختی است .

از دیدگاه «ارسطو» رویدادهای تراژدی باید حس ترس ورحم را درانسان برانگیزد تاباعث صفا یاقشنگی انسان[1] وپاك شدن این عواطف گردد . انسان دربرابر صحنهٔ تماشاخانه حضور می‌یابد وبادیدن داستان شورآمیز وعبرت آور وتلخ زندگانی آدمیان، پاك وصافی میشود و از «چاه طبیعت بدرمی‌آید» .

این نظر ارسطو وماهیت نمایشنامه‌های کهن را در دوران جدید انکار کرده‌اند . فی‌المثل برتولت برشت بانوشتن وبه صحنه آوردن نمایشنامه‌های جدید، هدف نمایش را تلطیف محض عواطف ندانست و گفت که انسان دربرابر نمایشنامه‌های کهن تسلیم است وافسون زده. «بنظر برشت تماشاگر باید وقتی که از تأتر بیرون می‌آید تغییری یافته باشد. نباید گذاشت که تماشاگر درگرداب انتظار وغافلگیری ودلهره و رحم غرقه بشود. تماشاگر باید درقبال وقایع نمایش. وحتی نحوهٔ نمایش،

1– Catharsis

توانائی اندیشیدن داشته باشد».[1] از این دونوع داوری برمی‌آید که نقد ادبی نیز همانند دانش زیبانگری جنبهٔ نسبی داشته وبرطبق الزامات زمان وتحولات اجتماعی دگرگونی پذیرفته است.

در دورهٔ باستان وقرون وسطی یکی از ملاك های زیبائی صنایع معانی بیان بود. برای پرورش ذوق شاعران مسابقه‌های شاعرانه برپای میداشتند ورسائی گفتار وبلاغت را شرط سخن سنجی دانسته وبه گویندگان فصیح وبلیغ جایزه میدادند. درعرب جاهلی ودر دوران نخستین شعر پارسی دری نیز سخن سنجی از این موضوع پیروی‌می‌کرد ویکی از ملاکهای اساسی شعر، فصاحت ورسائی‌گفتار بود.

باکشفیات فروید در زمینهٔ روانکاوی عده‌ای از ناقدان به روانشناسی هنرمند توجه‌کردند و کوشیدند که هنررا زادهٔ ضمیر ناخود (آگاه) وفشارهای عاطفی سیراب نشده بدانند. اینان به‌جدائی محتوی از قالب، تن درمیدهند وبجای توجه به‌کارهنری، عواطف وحالات هنرمند را بررسی میکنند.

فروید ذهن انسانی را مجموع سه طبقه کشش دانست وگفت زندگانی روانی ما عبارت است از تراکم گذشته‌ها. بین قشرآگاه وقشر ناخود (آگاه) ذهن، دالانی است که از آن کشش‌های فراموش شده به صحنهٔروشن ذهن‌می‌آیند ویابه بخش فراموش‌شدهٔ ذهن رانده میشوند نیروهای روانی‌یاکشش‌ها ازبین نمیروند ودرصورتی‌که ارضاء نشوند باقی میمانند وهمچون نیروهائی فعال درجنب وجوشند. بسیاری ازهنرمندان

۱ــ زندگی گالیله ــ برتولت برشت ــ ترجمهٔ عبدالرحیم احمدی ص۶۸ و۶۹ ــتهران ــ ۱۳۴۳

جهان غرب ازجمله زوایك، شنیتسر، توماس‌مان، مارسل‌پروست، جیمز-جویس وبکت ... کوشیدند مفسرجهان ناهشیاری وقلمرو تیره‌کاریها و رؤیاهای گذشته شوند. تمام اندیشه‌های پس‌رانده وبه زبان نیامده، آرزوهای ناکامیاب، وخلاصه همهٔ جوانب تاریك فعالیت روانی انسان‌که گویا از جهان آگاهی می‌گریزد بصورت سمبولها، کابوسها، رؤیاهای هنری درآثار اینان چهره نمود ونقد روانشناسی ادبی کوشید که به تفسیروتعبیر این خوابها وکابوسها و نمودارها وسمبول‌ها بپردازد.

صورت‌های دیگری نیزاز نقد هست‌که چند نمونهٔ آنرا «کروچه» بدست داده است. وی میگوید: گاهی ناقد بصورت معلم یاپیشگویاراهنما یاقانون گذار درمی‌آید وبه هنرمند میگوید چنین وچنان کن. این نوع داوری ادبی ثمر بخش نیست وکارکسانی است که درهنر بجائی نرسیده‌اند.

گاه منتقد، هنرمندی است‌که بمقصود رسیده اما به‌اندازه‌ای زیر نفوذ شخصیت خود قرارگرفته‌که نمیتواند هنری غیراز هنر خودتشخیص بدهد.

اما گاه و البته به ندرت منتقد فیلسوف است و روح سازندهٔ اثر هنری را تشخیص میدهد. او در برابر آثار هنری تسلیم محض نیست بلکه در ضمن تفسیر آن می‌کوشد جنبهٔ آفرینندگی داشته باشد. «نقد» خود کاری هنری است‌که ازآثار هنری الهام می‌گیرد و تنها به راه‌یافتن به چگونگی اثر هنری اکتفاء نمی‌کند.

منتقد ادبی راستین میداندکاری هنری و اجتماعی انجام میدهد. او از انواع فنون نقد آگاه است امابهنگام نقد آثار، تسلیم محض قوانین پیشین هنری نیست . برخی از آثار جدید هنری در معاصران خودتولید اعجاب و حیرت و بیزاری کرده‌اند. فی‌المثل نوشته‌های «فرانتز کافکا» در دورهٔ خود او درك نشده است. سالیان دراز پس ازدرگذشت «کافکا» هنر - شناسان پی بردندکه در آثار او مفادی معنوی نهفته است . او همچون پیشگوئی، دلهره‌ها ، رنجها و شکست‌های مردمان طبقهٔ خویش را پیش از ظهور فاشیسم و جنگ جهانی دوم درکتابهای «محاکمه» و « اردوگاه محکومین » وصف‌کرد و امروز حتی در بین منتقدان رئالیسم اجتماعی کسانی چون «روژه‌گارودی» هستندکه‌کاراو را از دیدگاه تحولات‌اجتماعی بررسی میکنند و مفاد اجتماعی آثار او را باز مینمایند .

آنچه درنقد ادبی مهم است فلسفه‌ای است‌که منتقد پذیرفته‌است. بربنیاد این فلسفه است‌که ناقد ادبی و هنری به ارزیابی کارهای ادبی میپردازد و آنها را سبك و سنگین می‌کند . فلسفهٔ منقد اگر فلسفه‌ای پیشرو و مترقی باشد و به‌کشفیات راستین علمی تکیه‌کند ، حاصل کارهم برای هنرمند و هم برای دوستدار هنر و هم برای پیشرفت جامعه سودبخش خواهد بود و در غیر این صورت ممکن است نقد وسیله‌ای برای جبران واخوردگیهای منتقد گردد .

نقد ادبی نیز چون شعرو داستان دارای انواعی است . اسلوب‌نقد برحسب شیوهٔ اندیشهٔ نقاد دگرگونی می‌پذیرد و وجوه گونه‌گون پیدا میکند . اگر در انتقاد شاعران ایران از آثار شعری و ادبی دقت کنیم می‌بینیم‌که آنها گاه به صراحت وگاه به اشاره از این آثار ، آنجا که‌با

عقیده و ذوقشان تضاد داشته است ، انتقادکرده‌اند و عیب‌ها و نقص‌های آنرا برشمرده‌اند . یکی از نمونه‌های برجستهٔ این موضوع « ناصرخسرو قبادیانی » است . وی در قصیده‌ای با شلاق طنز به ستایشگران دورهٔ پیش از خود حمله میبرد و آنهارا کسانی میداندکه گوهر لفظ دری را درپای خوکان ریخته‌اند ، و در بارهٔ خود می‌گوید :

من آنم‌که در پای خوکان نریزم مر این قیمتی درّ لفظ دری را

درکتابهای عرفانی و تذکره‌های پارسی مطالب بسیار مفیدی در بارهٔ شاعران و نویسندگان پارسی زبان‌گفته شده و بر وجه اختصار در بارهٔ این آثار داوریهای سودمندی بعمل آمده است .

کمال این تحقیق و داوری در کتاب « المعجم فی معائیر اشعار العجم » اثر « شمس قیس رازی » فراهم آمده است. «شمس قیس‌رازی» با دانشی اصیل و اندیشه‌ای روشن در بارهٔ وزن ،کلام ، صنایع بدیعی و لفظی شعر . . . به سخن پرداخته و برای هرکدام بحثی مشبع آورده است .

شك نیست‌که تحقیق و نقد «شمس قیس» از جهان‌بینی اجتماعی برخوردار نیست و او چون «ناصرخسرو» جبههٔ فکری ویژه‌ای در بارهٔ آثار ادبی‌ندارد . «شمس قیس» دانشمندی زبان شناس و سخن‌شناس‌است و در همین حد،داوریهای او سودمند تواند بود .

درکشورهای غرب از جمله فرانسه ، روسیه، انگلستان،آلمان... در بارهٔ نقد ادبی پژوهش‌های بسیار بعمل آمده و اکنون در آنجا این رشتهٔ ظریف،جنبهٔ علمی و دانشی یافته است . « نقدادبی » بصورت منظم درآمده و از زاویه‌های‌گوناگون به پژوهش در بارهٔ آثار ادبی پرداخته

است . مهمترین انواع نقد عبارت است از :

۱ ـ نقد روان‌شناسی ادبی

۲ ـ نقد اجتماعی ادبی

۳ ـ نقد ادبی بر بنیاد اساطیر

۴ ـ نقد اخلاقی ادبی

۵ـ نقد ادبی ناب

هرکدام از این مکتب‌های نقد دارای نمایندگانی است و اصول ویژه‌ای برای خویش یافته است . شك نیست که در نقد ادبی باید از دانشهای روانشناسی و جامعه‌شناسی بهره برد . اما چون همهٔ عوامل و عناصر روانی از جامعه و روابط آن منبعث می‌گردد ، و اخلاق وروحیهٔ هنرمند وابستهٔ شرائط زندگانی اوست بنا بر این مهمترین رشتهٔ نقدادبی، نقد اجتماعی ادبی خواهد بود . این رشتهٔ نقد با بهره بردن از مترقی‌ترین فلسفه‌های عصر میکوشدکه مفاد و معنی یك اثر ادبی را در داخل روابط اجتماعی جستجوکند نه بطور مجرد و جدا از سایر عوامل اجتماعی .

یکی از منتقدان اجتماعی همزمان ما « لوناچارسکی » در این باره می‌گوید :

« . . .ادبیات چون هنرهای دیگر همراه تحولات اجتماعی گذری است از یك دورهٔ تاریخی بدورهٔ تاریخی دیگر. در این هنگام زندگانی تازه‌ای آغاز می‌شود . ادبیات این تحولات و دگرگونیها را به صور گوناگون بیان می‌کند ، و می‌آموزد که هنر باید این تحولات را بیشتر و بیشتر منعکس سازد .

جنگ کهنه و نو ادامه دارد . عوامل فرسوده در حفظ خود می - کوشند و نو میخواهد آن عوامل‌را از صحنه خارج کند . دراین‌رهگذر منتقد وظیفهٔ مهمی بعهده دارد . او با نقد آثار ادبی طرز تازه‌ای از زندگانی را تبلیغ می‌کند . جامعه‌شناسی علمی Scientific sociolo9y بما می‌آموزدکه هرجامعه، در تحول و سیر ناگزیر تاریخی خویش است. این سیر اگر چه محتوم و ناگزیر است ولی با کوشش افراد سریع‌تر می‌گردد .

گاهی بین‌وظیفهٔ منتقد ومورخ‌ادبی تفاوت گذاشته میشود. این تفاوت بر بنیاد آنالیز آثار ادبی گذشته و اکنون استوار نیست . مورخ ادبی به تحلیل خاستگاه‌های اثر ، مقام آن در جامعه و تأثیر آن در زندگانی اجتماعی میپردازد حال آنکه نقد ادبی بر بنیاد ارزیابی اثر از نقطهٔ نظر مهارت‌های صرف صوری یا اجتماعی و نقص‌های آن استوارگشته است .

منتقد اجتماعی،جامعه راچون‌کلی زنده می‌انگاردکه همهٔ اجزاء آن‌باهم پیوستگی دارند. وضع اقتصادی وشکل‌کاروفرهنگ وهنر،وجوه گوناگون زندگانی اجتماعی است ومنتقد باید بکوشد تا تصویری کامل از تحولات اجتماعی را عرضه‌کند . »[1]

«الیوت » ضمن اشاره به‌نقداجتماعی از « تروتسکی » ونظر اویاد می‌کند ومی‌گوید این نظر طرز تلقی خردمندانه‌تری است از یك مرد اجتماعی‌که رابطهٔ‌شاعررا با پیرامونش به روشنی بازمینمایاند .

« تروتسکی » می‌گوید : « آفرینش هنری همیشه نتیجهٔ پیچیدهٔ

1- A.Lunacharsky , on Literature and Art

تحول درونی اشکال قدیمی است که واقعیت می‌یابد . این محصول زیر نفوذ انگیزه‌های جدیدی است که از بیرون از هنرمند سرچشمه‌می‌گیرد. هنر در وسیع‌ترین مفهوم کلمه نوعی کار است. این عنصری نیست که‌ازجسم جدا شده واز خود تغذیه میکند بلکه وظیفهٔ فرد اجتماعی است که‌بطور پایدار به زندگانی و پیرامونش وابسته است . »

نقد اجتماعی کار نقد را نیز چون ادبیات محصول زندگانی اجتماعی میداند وهنر را از جنبش‌های اجتماعی جدا نمی‌شمارد .

جنبه‌های اساسی گوناگون بین هنر و تحولات اجتماعی وجوددارد. هرکدام از این جنبه‌ها بخشی از تحولات هنر و تحولات اجتماعی را منعکس میسازد .

نخستین جنبه ، جنبهٔ زیبائی‌شناسی محض هنری یك اثر ادبی است که به تحلیل هنری که منبعث از دانش شناسائی است میپردازد و معلوم میداردکه تا چه حد درکشش‌های مربوط به سبك و رابطه بین اشکال گوناگون هنری و مفاهیم زیبائی شناسی اثر (معنی ، شکل ، محتوی ، زیبائی ، نقص واز این قبیل) تأثیر داشته است .

جنبهٔ دیگر ، جنبهٔ اجتماعی هنری است که متضمن تحلیل رشد هنر درزمینهٔ اجتماعی آن است و در این رهگذر نفوذگروههای متفاوت اجتماعی رادر شکل‌گرفتن اثر هنری مطالعه میکند . گروههای متفاوت اجتماعی از هنر چه انتظاری دارند واثر هنری چگونه این نیازها را برمی‌آورد ؟ وسرانجام ماهیت ایدئولوژی که اثر هنری را سرشار کرده است مورد مطالعه قرار میدهد .

جنبهٔ دیگرکه بهتراست آنرا جنبهٔ اجتماعی-هنری[1] بنامیم حوزهٔ واسطه‌ای است‌که بسختی تعریف پذیر است اما ازهردو جنبهٔ اجتماعی‌و زیبانگری سرشار است . در این جا متوجه این نکته میشویم که هنر تاچه حد از خود شناسائی دارد ، مقامش در اجتماع چیست ورابطه‌اش با تحولات اجتماعی‌کداست ؟

برای رسیدن به این منظور باید به آزمایش دقیق دربارهٔتغییرات وظیفهٔ اجتماعی هنر دست یازید .

هنر چون سایر عوامل اجتماعی بدون علت بوجود نمی‌آید و محصول تمایلات و خواست های دورهٔ معین تاریخی است . برای هنر و تاریخ‌آن پیدایش اصولی‌که وظیفهٔ آنرا معین میدارند نقطهٔ تحول‌مهمی بوده است و همین اصول است‌که وظیفه و مسئولیت هنرمند و رابطهٔآنرا با سایر آگاهیهای اجتماعی معلوم میدارد و نقد ادبی وهنری مجهز به همین اصول‌است . این اصول صرفاًبه مطالعهٔ شکل وزیبائی‌های یك اثر نمی‌پردازد بلکه تأثیر اجتماعی‌یك محصول هنری را نیزمطالعه میکندو سود و زیان آنرا برای رشد فرهنگ جامعه در ترازوی نقد قرارمیدهد.

1- Socio – Aesthetics

کارکرد اجتماعی شعر

پیوند شعر بازندگانی اجتماعی و قبول وظیفه‌ای برای شعر، امروز باز در قلمرو نقد ادبی بازار گرمی یافته است. گرایندگان نظریهٔ ایده‌الیستی زیبانگری باز شعار معروف «هنر برای هنر» را ازگور خود برانگیخته و بابزك تازه‌ای به بازار ادب آورده‌اند. کسانیکه نظریهٔ مترقی زیبانگری را پذیرفته‌اند در برابر این حیله وگرایش زیانبخش بپاخاسته واز حیثیت هنروشعردفاع می‌کنند و برآنندکه شعر رامفهومی اجتماعی بخشند.

فیلسوفان و پژوهندگان زیبانگر هم از دوران باستان برای شعر وظیفه‌های‌متنوعی پیشنهاد کرده‌اند. افلاطون‌که درکتاب «جمهور» خود را مخالف شعر نشان‌میدهد و شاعران را به شهرآرمانی خود راه‌نمیدهد می‌گویدکه شاعران‌گمراه کنندهٔ مردم و بویژه جوانان هستند و دروغ بسیار می‌گویند!

این گفتهٔ افلاطون نخستین تضاد اخلاق وشعر را نشان میدهد. معلوم میشود که افلاطون از شعر انتظار دارد در راه پرورش اخلاقی جوانان بکار افتد و چون می‌بیند که شاعران همزمان او این مهم را برنمی‌آورند وجودشان‌را عبث وهنرشان راکاری‌ضد اجتماعی می‌شناسد. بی‌شك افلاطون آنجاکه می‌گوید شاعر «اسیرکلام خدایان» استزیر

نفوذ استادش سقراط است . سقراط می‌گفت شاعران انسان هائی هستند شوریده که به آنچه می‌گویند آگاهی ندارند واز بیان معنی گفتهٔ خویش ناتوانند . سانتیانا دربارهٔ این نظر افلاطون می‌گوید :

« ... در این صورت شعر سزاوار همان قضاوتی بود که افلاطون درباب تمام هنرهای سرگرم ساز دروغین کرد . می‌شد بعنوان چیزی نشاط بخش محترمش داشت ، اما ضروری بودکه بعنوان چیزی ناشایست آنرا یکسره ازخود برانیم . فیلسوفان رأی افلاطون راعموماً محکوم کرده‌اند ، گواینکه رأی او بطرزی بارز منطقی وباساده‌ترین موازین اخلاقی راست می‌آید ... افلاطون با آنکه همر را نکوهش می‌کرد خود یك شاعر بود ... » [1]

ارسطو درفن شعرچگونگی شعررا به بحث می‌گذارد ومقام آنرا در جامعه و نقش آنرا درتهذیب عواطف انسان نشان میدهد . او وظیفهٔ شعر(تراژدی) را ایجاد حس «ترحم » و «ترس » میداند ومی‌گوید تماشا کنندگان تراژدی‌کم‌کم با قهرمانان مصیبت زده هم آواز شده و در اندوه آنها شریك می‌گردند و پس‌از برانگیخته شدن‌حس « ترحم» و « ترس » درآنها به حالتی میرسند که وی آنرا کاتارسیس (پاك شدگی) اصطلاح می‌کند . فرد در این حالت از شورها ومطالبه‌های بدنی آزاد شده پاك و صافی می‌گردد .

ارسطو فکر می‌کند که وظیفهٔ شعر ، وظیفه‌ای اخلاقی و در عین حال‌وظیفه‌ای است اجتماعی . « اخلاقی بودن هنر »که اندیشهٔ‌فیلسوفان یونان را بخود مشغول داشته بود ، در دوران قرون وسطی یکی‌ازاصول بنیادی هنر بشمار میرفت . هنر در قلمرو دین و اخلاق قرارگرفته بود

۱ــ تولد شعر ــ همان ــ ص ۹۶

واز آنها پیروی‌می‌کرد. طرفداران مذهب واخلاق وظیفهٔ شعررا هدایت انسان‌بسوی جهان برتر وگریز از این « خاکدان پرمصیبت »میدانستند. جنبش رنسانس وپس‌از آن رمانتیسم این اصل را دگرگون کرد. در دوران جدیدکشفیات «فروید »و روانکاوان پس‌از او مقدمات ایجادسبك‌های جدیدهنری‌راچون‌سوررئالیسم ، کوبیسم، دادائیسم، ایماژیسم و... رافراهم کرد واین جنبش‌ها به سست‌کردن اصل اخلاقی و منطقی بودن هنر پرداخت .

هگل می‌گوید : «رهائی‌روح ازکالبد محسوس خود، درشعر به‌حد کمال میرسد . زیرا وسیله یا دستمایهٔ هنر شاعری ، نمایش یا خیال کاملا درونی و ذهنی است [1] »

« کروچه » می‌گوید : « ... چنانکه از قدیم الایام گفته‌اند هنر زائیدهٔ اراده نیست وآن ارادهٔ نیکوکه شرط حتمی مردی درستکار است شرط‌هنرمندی‌نمی‌باشد. وچون هنرمولود اراده‌نیست ، مشمول‌هیچگونه قضاوت اخلاقی نمی‌تواند بود ،نه ازآن‌جهت که برسبیل امتیازاستثنائی در حق آن مقرر شده باشد ، بلکه فقط از این جهت‌که قضاوت اخلاقی از هیچ رودربارهٔ هنرامکان پذیرنیست ... » [2]

رمانتیك‌ها وبعضی منتقدین جدید، غالباً عنصر اخلاقی را ازهنر دورمی‌کنند وشعررا وسیلهٔ بیان تجربه‌های فردی یا بیان زیبائی‌میدانند.

شاعران نیز خود به تلویح دربارهٔ وظیفهٔ شعر سخن رانده‌اند . شاعران عارف‌که پیامی برای نوع انسان داشتند ، ضمن اشاره به وظیفهٔ

۱ــ فلسفهٔ هگل ــ همان ــ ص ۶۶۴

۲ــ کلیات زیباشناسی

شعر پیام‌خود را در پردهٔ رمز و اشاره می‌پوشانیدند و می‌گفتند شاعر باید از آن عنصر نهانی و معنوی که راز جهان را در خود دارد وهمهٔ ذرات جهان روز و شب نهان با «او» در گفتگویند، سخن‌گوید و حدیث او را مکرر کند تا افراد انسانی که از اصل خویش دور مانده‌اند باز جویای وصل خویش گردند. جلال‌الدین مولوی در غزلی بدیع به اشاره ازپیام ورسالت خود دم میزند ووظیفهٔ روشنگری جان‌ها را بعهده می‌گیرد:

چو غلام آفتابم، همه ز آفتاب گویم
نه‌شبم نه‌شب‌پرستم که حدیث خواب گویم
چو رسول آفتابم، بطریق ترجمانی
به‌نهان از او بپرسم به شما جواب گویم
به قدم چو آفتابم، به خراب‌ها به‌تابم
بگریزم‌ازعمارت سخن از خراب گویم
بگشانقاب از رخ که‌رخ تو هست فرخ
تورواميبين که باتو ز پس نقاب گویم
چو دلت‌زسنگ باشد، برآتشم چوآهن
چوبه‌لطف‌شیشه گیری، قدح‌شراب گویم
زجبین زعفرانی، کروفرّ لاله دارم
به سرشگ ارغوانی صفت‌سحاب گویم
اگرم‌حسودپرسد، دل من‌زرشگ ترسد
به‌شکایت‌اندرآیم، غم واضطراب گویم
به زبان خموش گردم که دل خراب‌دارم
دل تو بسوزد ازمن، زدل کباب گویم[1]

شاعران عارف ایران و رمانتیک‌ها وپس‌از آنها سوررئالیست‌ها در

۱ــ غزلیات شمس تبریزی ــ مولوی ــ تهران ــص ۲۴۸ ــتهران ۱۳۳۵

اروپا می‌گفتند جهان را رازی است که باید به‌کشف آن همت‌گماشت. عروس پرده‌نشین طبیعت فقط چهرهٔ خود را به فرزندان شایستهٔ جهان یعنی شاعران نشان میدهد .

بودلر شاعر فرانسوی نمودی تازه وارد ادبیات اروپائی‌کرد . این نمود درپیرامون بیگانگی‌فرد وتنهائی وجدا افتادگی اوازجامعه دورمی‌زد اودر شعر « هماهنگی‌ها» [1] می‌گوید بستگی نزدیکی بین انسان ومعبد طبیعت وجود دارد . انسان راز طبیعت را در هنگامهٔ آشفتگی ذهنی درمی‌یابد و برای دیگران بصورت هنر بیان میدارد . از دیدگاه«بودلر» هدف شعرنه‌منطق است‌ونه اخلاق ونه اصلاح اجتماعی، بلکه هدف‌شعر گریز بسوی « زیبائی» است . « زیبائی » بودلر چیزی صریح و آشکار نیست بلکه امری مبهم است و رؤیائی‌که گویا سبب ارتباط نیکو بین انسان‌ها میشود .

در دوران جدید هنر وظیفهٔ قدسی خدمت به اخلاق و دین را از دست فرو نهاد ودر خدمت بیان تجربه‌های عارفانه و اضطراب فردی یا تحولات اجتماعی درآمد .

«کروچه» دراین باره می‌نویسد :

« . . . ادبیات جدید (یکصدوپنجاه سال اخیر) حالت اعتراف بزرگی را دارد ونمونهٔ شاخص آن « اعترافات » ژان ژاك روسو است . مشخصهٔ آن‌دررهاکردن احساسات است. مردها تااندازه‌ای صفت زن پیدا کرده‌اند وبی هیچ شرمی داستان بدبختی خود را نقل مجالس می‌کنند ، با شدت تظاهر به صمیمیت می‌کنند که تصنعی ماهرانه است که شخص

1- Correspondance

بوسیلهٔ آن درعین بی‌ایمانی، ایمان دیگران را به خود جلب کند ... همانطور که بیماران و دردمندان باکمال رغبت داروهائی راکه بظاهر مسکن ولی در حقیقت مشدد دردآنهاست بکار میبرند، همانطور درقرن نوزدهم وامروزهم کوشش‌های بسیار برای احیاء قالب وسبك وسکون و آرامی هنر و زیبائی خالص بعمل آمده و می‌آید ... »[1]

درشعرکهن غالباً اخلاق وهنرهمدوش هم پیش می‌رفتند و ویژگی مهم شعر،اخلاقی بودن آن بود . البته نظرگاهها فرق می‌کرد. یکی کم آزاری تعلیم میداد،دیگری طرفدار اصلاح اجتماعی بود ، آن دیگری رستگاری را وظیفهٔ اساسی انسان میشمرد و در شعرش به توصیف آن دست میزد، برخی شعر را درخدمت مذهب یاعرفان قرار میدادند. البته در شعرکهن اخلاق عام تری سایه افکنده بودکه کلیت بیشتری داشت ، اخلاقی‌که از حوزهٔ هستی فرد بیرون میرفت وکل انسانیت را در خویش می‌گرفت. درقلمرو چنین اخلاقی رفتار انسان اعم ازنیك وبد، خوشبختی یاشور بختی او وبطورکلی سرنوشت بشری منظور شاعر بود .

« گاثه‌ها » ی زردشت که مجسم کنندهٔ نبرد بین نیروهای هومن واهریمن است نمونه‌ای ازاخلاقی بودن هنرکهن رانشان میدهد. دراین معنی، زردشت، هم پیامبر وهم شاعر است .

« او مستد » می‌نویسد که زردشت پیامبری خود را درنیمهٔ سدهٔ

۱ــ کلیات زیبا شناسی ــ همان ـ ص ۲۴۳

ششم درگوشهٔ شمالغربی فلات ایران آغاز کرد . نام زردشت (باشترهای زرین) وپدرش پوروشسب (با اسبهای ابرش) و مادرش دوغدو (آنکه گاوهای سفید را دوشیده) و نژادش سپیتم (سپید) ... همه‌اززندگانی سادهٔ نیمه شبانی گرفته شده .

طرفه این است که خدای زردشت، اهورمزد، خداوند خردمند، در رؤیا براو ظاهر شد :

سپند ترا شناختم ای اهورمزد
آنگاه که درزایش زندگی ترا نخست دیدم
آنگاه که کردارها وگفتارها را پاداش ساختی
بد برای بد ، سرانجام نیك‌برای خوبان
از هنرت در بحران آفرینش بافدم

که برای‌بحران. تو خواهی آمد بامینوی سپندت
مزدا، باشهریاری (ملکوت) آنجا باوهومن (فکر خوب)
که ازکردارش جهان از اشه (راستی) افزونی یابد

بعد « هومن » فراز می‌آید و می‌پرسد:«که را خواهی گزید[1] ؟ » زردشت پاسخ میدهد : « به بردن نماز به آذرتو» .

زردشت،اهور، مزدا، اهورمزد ومزدا اهور رابجای هم بکار میبرد که یادآور روزگاری است که «اهورا» و « مزدا » هنوز ایزدان جداگانه بودند. برای زردشت «اهورمزد » خدای یگانه است و نیازی به ایزدان جداگانه ندارد .

۱– تاریخ شاهنشاهی ایران ــ ۱. ت. او مستد ـ ترجمهٔ دکتر محمدمقدم ص ـ ۱۲۹ ــ تهران

درکتاب اوستا و بخش منظوم آن « گاثه‌ها » تصویرهای بسیار زیبائی از زندگانی روستائی ایران‌کهن ارائه میشود که در آنها ستایش طبیعت ومظاهر آن ، دوستی به حیوانات وزشت شمردن منش بدودروغ وخشم ... جای‌نمایانی دارد زردشت براخلاقی بودن فرد ودوری ازبدی دستور های مؤکد میدهد و رستگاری جاوید را در راستی و دادگری و دانش راستین می‌داند . « آهورامزد که آسمان سخت استوار را دربر دارد یگانه خداست ولی روان‌شر (اهرمن) با او جاودان درکشمکش است .

در آغاز دوروان (مینو) جفت بودند ؛ بهتر و بدتر
آنها زندگی و نازیبندگی نهادند
بدترین هستی برای همراهان دروج
بهترین نشیم برای پیروان رستگاری
دیوان نیز به همپرسی گردهم آمدند ، فریب برآنها برآمد
آنهابدترین بینش‌راگزیدند وباهم بسوی خشم شدندکه با اوهستی
مردمان را تباه‌کنند[1] »

سپس او مستد می‌گوید :

« رنج‌کشیدن‌گاوان بیچارهٔ بیزبان ازدست صحراگردان دستبرد-زن سبب خواندن زردشت به پیغامبری شد . در سراسر گفتار او پژواك کشمکش میان مردم آوارهٔ دشت نورد و برزیگر آرام شنیده میشود . کشاورزی‌پیشه‌ای‌مقدس‌است، جانداران بیزبان‌که بارکار بردوش‌آنهاست مقدسند ...[2] »

هومر شاعر یونان‌کهن ، سرایندهٔ ایلیاد وادیسه رشتهٔ افسانه‌ها و

۱ و ۲- تاریخ شاهنشاهی ایران همان ــ ص ۱۳۰

قصه‌های قومی را درضمن رویدادهای عظیم جنگ وعشق می‌تند وازآن ترکیب یگانهٔ هنری بوجودمی‌آورد .هومر از دیدگاه‌برخی ازمنتقدان درجستجوی وحدت ویگانگی است اما عده‌ای « ایلیاد » او را از منظر هنری نگریسته وبیان عواطف انسانی را در این منظومه برتر و فزونتر یافته‌اند.فی‌المثل « ویل دورانت ، در این باره می‌گوید : «یونان هومر رؤیائی‌است دربارهٔ زنان زیبا ...»

اما بایددانست منظومهٔ « ایلیاد » از این حد فراتر میرود .اتحاد شهرهای یونان در این منظومه رمزی از آن وحدت ویگانگی است که شاعر به جستجویش برآمده‌است . هومر سنت‌های دینی و قومی شهرها و افسانه‌های گوناگون‌یونان رادر تاروپود شعر خویش می‌بافد وآنرا صبغه‌ای انسانی می‌بخشد .

در تراژدی‌های« سوفکل » باز « بازی سرنوشت » موضوع‌اصلی است . انسان باگیتی و تقدیر بیدادگر پنجه درپنجه می‌افکند . اودر جهانی دشمن‌کیش زندگانی می‌کند وباید برآن چیره شود . انسان‌های سوفکل آدمهای ناتوان و ترسوئی نیستند که از برابر شدن با فاجعهٔ فرارسنده‌چون‌بید به‌خود بلرزند . آنها سرنوشت وبازی او رانمی‌پذیرند ومی‌کوشندبا نیروی‌اراده برآن چیره شوند . سوفکل در نمایشنامه‌های غم‌انگیز خویش می‌خواهد پیکار «اراده» و«سرنوشت » را که موجودیت انسان وابسته به آن است مجسم‌کند وحسب حالی از انسان را بیان‌کند و منظر عام سرنوشت او را پیش دیدگان خواننده بگشاید .

فردوسی‌نیزدر سوگنامه‌های خویش از جمله در «رستم وسهراب» و « رستم وا سفندیار » پیکار پهلوانان را با سرنوشت ، باقدرتی بیمانند به

صحنهٔ شعر کشیده است. کشته شدن سهراب بدست‌پدر ، ازدیدگاه فردوسی چیزی نیست جز بازی سرنوشت وحکم تقدیر :

دم مرگ چون آتش هولناك
ندارد زبرنا و فرتوت باك
در این‌جای رفتن نه‌جای‌درنگ
براسب‌قضا گر کشد مرگ، تنگ
چنان دان که داداست و بیدادنیست
چـو داد آمـدت بانگ و فـریاد چیـست؟

گرایش به اخلاق در کتاب سخن پرداز یونانی « هزیود » بنام «کارها و روزها » و در قصاید ناصرخسرو شاعر ایرانی بیشتر محسوس است . ناصرخسرو با اعتقاد راسخ به فرقهٔ اسماعیلیه به شاعران پیش از خود و ستایشگران و وصف پردازان حمله میبرد وشعر آنان را شعری خلاف اخلاق و منحرف می‌خواند . ناصر خسرو طرفدار « خرد » است واز دیدگاه او مرد خردمند به جهان فناپذیر وهوس‌های شرم‌آور بدنی دل نمی‌بندد و جویای اصل خویش می‌شود . او در این مورد با سعدی همعقیده میشودکه « آنچه نپاید دلبستگی را نشاید . »

شعر در نظر ناصرخسرو باید به وصف فضیلت‌های انسانی بپردازد و از این‌رو این شاعرکسانی چون‌فرخی‌و عنصری و منوچهری‌راکه‌گوهر های سخن را بپای خوکان ریخته‌اند محکوم می‌کند :

اگر شاعری را تو پیشه گرفتی یکی نیز بگرفت خنیاگری را
تو درمانی آنجاکه مطرب نشیند سزد گربیری زبان جری را
صفت چند گوئی زشمشاد و لاله رخ چون مه و زلفك عنبری را

به‌نظم اندرآری دروغ وطمع را دروغست سرمایه مرکافری را

ناصرخسرو شعر خود را شعر « حکمتی » وشعر مبارزهٔ اجتماعی می‌خواند و از دیدگاه او شعر خوب باید چنین باشد .

در دوران جدید شاعران بویژه سمبولیست‌ها و پس‌ازآنها تصویر گرایان با اخلاقی بودن هنر به شدت جنگیده‌اند . تصویرگرایان شعر شاعران گذشته و میراث مربوط به سبك دوران گذشته را که به عنوان صنایع بدیعی عرضه میشد رد می‌کردند . صنایع بدیعی و دانش معانی بیان شامل قراردادی نانوشته بود (همانطور که بیتز در نقد خود می‌نویسد . . .) که با آن شاعر قبول می‌کرد ، خود را با سبکی ، ویژه و سلسله موضوع‌های معین محدود کند ، و در نتیجه شنوندگان شعر با عاطفه‌ای نقادی نشده و با ابراز واکنشی معین ، محدود شوند. تصویر گرایان قراردادهای مربوط به اخلاق وسبك را رد می‌کردندو اصرار می‌ورزیدند شعرهائی بنویسندکه لازم‌است نوشته‌شود، نه شعرهائی که جامعه را خوش‌آید . جامعه میتوانست به جهنم برود ! البته این طغیان ، طغیان فردی بود ، طغیان پسربچه‌ای بودکه میتوانست پدر پیر و فرسودهٔ خود راکتك بزند . نظریهٔ زیبانگری تصویرگرایان، ایده‌الیستی بود وهنر را از مفهوم اجتماعی وحیاتی تهی‌می‌کرد .

تصویرگرایانی‌چون پاوند ،ف س‌فلینت . . در اهمیت تصویرمبالغه می‌کردند و می‌گفتند باید تصویر را با نهایت ایجاز و باقوت ارائه داد

تا تأثیر آن در خواننده‌به بیشترین حد برسد . البته شعر تصویری‌شعری نبودکه حیات اجتماعی ملت رامنعکس‌کند . این جنبش طرفدار شعری بودکه دقیق ، ظریف ، موجز و لبریز از استعاره و تصویر باشد . شك نیست‌که تصویر در شعر نهایت اهمیت را داراست اما نه تابه آن حدکه کانون اصلی شعر قرارگیرد .

وظیفهٔ دیگری که سخن سنجان برای شعر درنظر آورده‌اند این است‌که‌هنرشعر باید به‌پرورش اجتماعی مردم وتقویت‌نیروی‌ملی بپردازد. این دانشوران می‌گویند شعر نوعی فعالیت اجتماعی است وشاعر پیشگام تحولات اجتماعی وقومی است . این عده‌برخلاف نظرکسانی که شعر را برای گزیدگان می‌خواستند یامی‌خواهند، وبرآن بودند که باآن بسوی زیبائی رؤیا آمیز پروازکنند می‌گفتند اهمیت شعر دراین است که در روح‌جامعه ومردم نفوذکند وپیروزیها وشکست‌های مردم را ترجمان‌باشد از دیدگاه « تالستوی » ملاك هنر در این است که آیا اثر ارائه شده بطور کامل برای همهٔ مردم وبویژه زحمتکشان ده درك پذیر است یانه؟ هنر وهنر شعر از نظر او باید عمومی‌ترین و درك پذیرترین وسیلهٔ بیان باشد تاشایستهٔ اطلاق صفت هنر خوب بشود .

فی‌المثل اهمیت شاهنامهٔ استاد طوس در این است که در دوره‌ای تاریك که عنصر ایرانی مغلوب ومنکوب عناصر بیگانه می‌شد ، گرایش به آثار ملی را تأئیدکرد وبه مردم سرزمین خویش هشدار داد که آنان

مردمی بی‌سروپا وبی‌فرهنگ (چنانکه بیگانگان می‌گفتند ...) نبوده ونیستند وگذشته‌ای درخشان داشته‌اند . مردم ایران باید بدانند که فراموش کردن گذشته به نابودی آنهامی‌انجامد . همین تأثر را درقصیدهٔ بلند خاقانی شروانی (هان ای دل عبرت بین ...) می‌بینیم . اوبهنگام عبور از برابر خرابه‌های مدائن ، تمدن مردم سرزمین خویش را بیاد می‌آورد وبرویرانی فرهنگ عظیم ایرانی مویه می‌کند .

تقویت روح ملی منحصر به دانشوران وشاعران ایران نیست . درآلمان پس‌از پیروزی ناپلئون وتسلط او برکشورهای اروپائی ، بازار وطن پرستی گرم شد . فیخته که باانقلاب کبیر فرانسه هماهنگی نشان داده بود، پس‌از شکست آلمان برای برانگیختن مردم آلمان به نوشتن مقالات وایراد سخنرانی‌های بسیار پرداخت وبرای زنده‌کردن روح ملی کوشش فراوان‌کرد وکار او درشاعران آلمانی بسیار مؤثر افتاد .

در دورهٔ بعد ، شاعران به جنبش‌های مترقی گرائیدند وکوشیدند درجنبش‌های انقلابی شرکت کنند .

هینریش هاینه شاعر یهودی نژاد آلمانی (۱۸۵۶ ـ ۱۷۹۷) در جرگهٔ این شاعران بود. او نخستین‌کسی بودکه‌گفت در زیر قشراندیشه‌های فلسفهٔ کلاسیك آلمان ، سیمائی انقلابی نهفته است . به نظر او این فلسفه راه انقلاب سیاسی را هموار می‌کرد . تاریخ فلسفه از نظر هاینه تاریخ نبرد بین‌گرایش به روح و احساس بود و او خود رانمایندهٔ احساس میدانست و بر ضدگرایش به روح و منطقی بودن می‌جنگید .

دفاع از زبان ملی نیز یکی از وظیفه‌های بنیادی شاعران است. از وظیفه‌های شاعر پیراستن زبان مادری است . شاعر دائرهٔ مفهوم‌های

زبان را گسترده میسازد . او در برابر زبان سرزمین خویش مسئول است و باید در برابر هجوم واژه‌های بیگانه از آن دفاع‌کند و نگذارد زبان ملت او به چنبر تسلط بیگانگان بیفتد .

قصیده‌ها و منظومه‌های شاعران ایران در سالهای پس از هجوم عرب و منظومهٔ «کمدی الهی»دانته (که بر خلاف رسم زمانه بجای‌آنکه به لاتین سروده شده باشد ، به زبان ملی شاعر « ایتالیائی » سروده شده) نمونه‌های خوبی در مورد تعهد شعر و شاعر در برابر قومیت و تاریخ و زبان ملت‌هاست . این شاعران در برابر زبان ملت خویش احساس مسئولیت کردند و نغمه‌های خویش را با فرهنگ و افسانه‌های مردم سرزمین خویش درپیوستند .

پوشکین شاعر روس (۱۸۳۷ ـ ۱۷۹۹) توانست زبان روسی را دارای ظرفیت عظیم هنری و شعری بسازد . او در حیات کوتاه خود ترانه‌ها ، منظومه‌ها ، رمان منظوم ، سوگنامه‌های تاریخی ، داستان‌های بسیار نوشت و در ضمن ارائهٔ اندیشه‌های جدید ، پیشاهنگ شاعران و نویسندگان دیگر روسی شد .

در بین سالهای ۱۸۲۳ تا ۱۸۳۰ پوشکین بزرگترین اثر خود « اوگنی ـ انیگین» را نوشت .

بلینسکی می‌گوید این کتاب شامل دائرةالمعارف زندگانی مردم روسیه در عصر نویسنده است .

پوشکین دراین‌اثرصفت‌ومنش مختلف افراد متفاوت روسی‌همزمان خویش را مجسم‌کرده و توانسته است آنها را بمرتبهٔ عمومی بودن و همگانی بودن برساند . پوشکین زیبائی را در همه چیز ستایش‌می‌کند:

در منظره‌ای زیبا ، در چهرهٔ یك زن ، در یك کلبهٔ دهقانی و درهرچیز انسانی دیگر . او ضمن ارائهٔ تصویرهای هنری،زندگانی و رنج وشادی ملت را وصف می‌کند و موقعیت مردمی راکه در جامعهٔ برده‌داری اسیر ستم بهره‌کشانند بخوبی نشان میدهد .او خود در بارهٔ شعرش می‌نویسد:

« مدتها من بدین سبب محبوب ملت خواهم بود که احساسات نیك را با نغمهٔ چنگ خود بیدار می‌کردم و نیز در عصر ظالمانه‌ای که میزیستم ، آزادی را می‌ستودم . »

در آثار پوشکین مفاد اجتماعی و قومی و انسانی همدوش هم منعکس میشود . او در دورهٔ آشنائی ملت روس با تمدن غرب اروپا میزیست و شاعران معاصر وپیش از او می‌کوشیدند سنت‌های ادبی‌غربی را وارد زبان وادبیات روس‌کنند ، ولی چون به فرهنگ ملی خودکاملا آشنائی نداشتند نتوانستند از مرحلهٔ تقلید بگذرند .

پوشکین بااستفاده ازادب جهانی وبااستمداد ازفرهنگ ملی،زبان روسی را در راهی انداخت که بتواند ترجمان زندگانی متنوع مردم روس باشد .

«دانته» شاعر ایتالیائی‌که در منظومهٔ «کمدی الهی» تمام معارف عصر خویش و فلسفه‌های رایج راگنجانده است تنها از دیدگاه هنرناب دارای اهمیت نیست ، او ازاین نظرکه در برابر زبان مردم‌کشورخویش احساس مسئولیت‌کرده نیز دارای اهمیت است . تی . اس . الیوت در این باره می‌نویسد :

« . . . نخستین آموزش دانته این است که در میان شاعران همطراز او ـ حتی ویرژیل که دقیق‌ترین شاگرد هنر شاعری است ـ

هیچکس به اندازهٔ او از اهمیت وظیفهٔ خویش آگاه نبوده . . . یقیناً هیچیك از شاعران انگلیسی ، بدلیل آگاهی فنی او در این زمینه باوی قابل قیاس نیست . اهمیت نظر و عمل دانته (در زمینهٔ شعر) تماماً در این است که شاعر باید خادم زبان سرزمین خویش باشد نه مخدوم آن . . . »

منظور «الیوت» این است‌که شاعر نباید زبان ساخته و پرداخته شدهٔ شاعران‌کهن را چون قومی یغماگر به غارت برد و از آن‌مدد گیرد بی آنکه برغنای آن بیفزاید ، بلکه باید بداندکه در برابر زبان‌وقوم خود مسئول است . «الیوت» می‌گوید مقام دانته در ادب ایتالیا همطراز مقام شکسپیر در ادب انگلیس است زیراهردو به‌زبان قوم خویش جان داده و بر امکانات آن افزوده‌اند . اینان ثابت‌کرده‌اندکه مخدوم بزرگ زبان باید خادم آن نیز باشد . در نظر «الیوت» دانته و شکسپیر درادب اروپا از همه بالاترند و دیگران در این زمینه حتی به گرد آنان نیز نمیرسند .

در ادب ما رودکی ، فردوسی ، سعدی ، حافظ . . . نیز چنین بوده‌اند . این شاعران با نغمه‌های شورانگیز خود ، مردم ایران را بهم نزدیك ساختند و آنها را معناً پرورش دادند و پیوند چندین‌هزار سالهٔ فرهنگ ایرانی‌را بگوششان فروخواندند . حتی شاعران عارف‌که‌جهان را خوار میشمردند (مرا بکار جهان هرگز التفات نبود . حافظ) ازاین پیوند فرهنگی نبریدند و رشتهٔ زبان و فرهنگ ملت خود را محکم کردند و پیام نسل‌های‌گذشته را به معاصرین و نسل‌های بعد رساندند .

روشن است شعری محدودهٔ ملی‌را در هم می‌شکند، وبمرزجهانی

میرسد که در داخل سرزمین سراینده‌اش بین مردم نفوذکند و دست به دست بگردد . اگر شعری دارای جنبهٔ ملی نباشد ، جنبهٔ جهانی نیز نخواهد یافت .

جرج سانتیانا عقیده‌ای در بارهٔ «ویرژیل» ابراز می‌کندکه مشابه عقیدهٔ الیوت در بارهٔ دانته است . او می‌گویدکه «ویرژیل» نیز شاعری است‌که در برابر فرهنگ و زبان سرزمین خویش مسئولیت نشان داده است و پیش از آنکه شاعری جهانی باشد ، شاعری ملی است :

« چشم‌انداز ویرژیل پهنهٔ جهان روم است . مضامین سخنش ، خاستگاههای مقدس عظمت روم در پرهیزگاری ، ثبات و قانون . اوحتی یك مصراع نسرائیده است بی آنکه در یاد داشته باشدکه خود یك‌رومی است . . . »[1]

کارکرد دیگرشعر کشف وارائهٔ زیبائی است.گفته میشودکه انسان موجودی است تشنهٔ زیبائی و در جستجوی کمالی است که در چیزهای زیبا دیده میشود .

امازیبائی امری‌است‌نسبی . انسان با این سازمان حواس نمیتواند با زیبائی مطلق (اگر مطلقی درکار باشد) رابطه برقرارکند . زیبائی وابستهٔ محیط ، رسم‌ها و موقعیت‌هاست .

کانت فیلسوف آلمانی در « نقد نیروی قضاوت » به مسئلهٔ«زیبائی» توجه‌کرد وبین زیبائی و سودمندی‌تفاوت گذاشت و گفت: «هدف‌هنرمند درآفرینش‌کارهنری نشان دادن‌کمال وجوداشیاءاست . هنرمند بی‌آنکه قصد مادی معینی را پیروی‌کند ، چگونگی‌های‌روانی و اشیاء را طوری

---

۱ ـ تولد شعر ـ همان ـ ص ۱۰۱

مجسم می‌کندکه منعکس‌کنندهٔ کمال ذاتی آنها باشد .» کانت هنر شعر را بالاتر از همهٔ هنرها قرار میدهد زیرا شعر بنظر او این هدف را بهتر به حاصل می‌آورد .

کانت می‌گوید : « زیبا چیزی است‌که بدون مفهوم، پسند همگان افتد . » یعنی دیدن گل اگر با غرض و هدف مادی در آمیزد و بیننده با مفهوم قبلی و بمنظور سودجوئی به نظارهٔ گل بپردازد ، زیبائی گل از دست میرود . در تماشای « چیز زیبا » باید خود زیبائی را نظاره‌کرد نه سودی‌که از آن حاصل میشود .

شعر، طبیعت را زیباتر و جذاب‌تر نشان میدهد . در سروده‌های شاعران بزرگ اوصاف حالات و نمودهای طبیعت بسی زیباتر ودلنشین‌تر از اصل آنها منعکس می‌گردد . ولی باید دانست اگر زیبائی وصف‌شده با زندگانی مردم تماس نداشته باشد موجد نظریهٔ اشرافی و خیالپرورانه در شعر میشود و کار به جائی میرسدکه فی‌المثل فیلسوفی مثل کروچه می‌تواند بگوید : « منشأ زیبائی در طبیعت خارجی نیست»[1]

باید پرسید پس خاستگاه زیبائی درکجاست ؟

آیا زیبائی امری تجریدی است‌که همانطورکه افلاطون‌گفته است خاستگاه آن در جهان معنوی است ؟ مگر ذهن انعکاس‌دهندهٔ طبیعت و نمودهای آن نیست ؟ پس چگونه میتوان خاستگاه زیبائی را در درون انسان دانست ؟

زیبائی امری است انسانی . انسان در محیط طبیعی و اجتماعی

---

۱ ــ کلیات زیباشناسی ـ همان ــ ص ۵۵

زیست می‌کند و از تأثیرات جهان بیرون متأثرمی‌گردد . این تأثرات در زمان‌ها و مکانهای متفاوت رنگ‌های گوناگون بخود می‌گیرد و نسبیت زیبائی‌را تعهدمی‌کند .

پژوهندگان غیر مترقی می‌کوشند زیبائی را امری تجریدی و روحی معرفی‌کنند و رابطهٔ هنرمند و جامعه را نادیده بگیرند . اینان به مفهوم‌های « زیبائی مجرد » ، « روح » ، « شهود »، « اشراق » که جنبهٔ تجریدی صرف دارد چنگ میزنند .

«نی‌چه» به طرفداران این نظریه‌ها حمله میبرد و می‌گوید اینان می‌خواهند هنر را جنبهٔ تجریدی بخشند و از اخلاق دور کنندو سپس می‌افزاید : « . . . یك روان‌شناس می‌پرسد همهٔ هنرها چه کاری انجام میدهند ؟ آیا هنر نمی‌ستاید ، شکوه نمی‌بخشد ؟ برنمی‌گزیند ؟ چیزها را از تاریکی به روشنی نمی‌آورد ؟ در تمام این موارد ، هنرارزش‌های معینی را نیرومندتر یا ضعیف‌تر میسازد . آیا این موضوع مرتبهٔ دوم اهمیت را داراست ؟ یك تصادف است ؟ آیا چیزی است‌که در آفرینش آن غریزهٔ هنرمند را سهمی نیست ؟ آیا این‌موضوع تا حدی متضمن‌این نیست‌که هنرمند را به‌کامل‌کردن چیزی توانا میسازد ؟ آیا ژرف‌ترین غریزهٔ هنرمند در هنر دخالت ندارد ؟ آیا این موضوع با هدف هنر تا اندازه‌ای بستگی ندارد ؟ با زندگانی ؟ با نحوهٔ مطلوب زندگانی ؟ هنر برای زندگانی محرك بزرگی است . پس چگونه میتوان آنرا بی‌هدف، بی‌معنی ، یعنی هنر برای هنر تصورکرد ؟ . . . »[1]

هنراز زندگانی وتحول اجتماعی جدا نیست و از این‌رونمیتواند

---

۱ ـ فلسفهٔ نی‌چه ـ همان ـ ص ۵۴۲

در خدمت وصف زیبائی محض باشد . بلینسکی می‌گوید هنرمندان بزرگ انسان را در راه‌کمال مدد می‌کنند و در پیشرفت او نقش‌هدایت کننده دارند . هنر اینان در نقطه‌ای‌که تحولات عظیم تاریخی روی میدهد با حوادث و کل انسان یگانه‌میشود واهمیت‌کارهنرمندان بزرگ نیز در همین نکته است .

رئالیسم و ناتورالیسم

ناتورالیسم شیوه‌ای است که درآن نویسنده به تحلیل روحیهٔ فرد می‌پردازدرروان شناسی‌فرد رابر تحلیل تحولات اجتماعی‌مقدم‌میدارد. این شیوه‌براین‌بنیاد استوار شده‌است‌که‌میتوان جامعه را بوسیلهٔ پرورش مجدد اخلاقی فرد اصلاح کرد ؛ یعنی او را بطور طبیعی و متناسب با محیط پرورش داد . ازاین رو ناتورالیسم لازم میداند که تناقض روانی افراد را بربنیاد طغیان غریزه‌ها به صحنهٔ داستان و نمایش بکشد وآشوب‌ها وبهم‌ـ ریختگی ارزش‌های جامعه رانشان‌دهد. این شیوه مشخصاً ازنظر فلسفی بربنیاد « پوزی تویسم » استوار شده واز تخیلات دور ودراز رمانتیك‌ها فاصله‌گرفته است . از سوی دیگراین سبك بارئالیسم انتقادی بالزاك، دیکنز ،تالستوی،چخوف ،گورکی... نیزسرسازگاری ندارد وبهمین‌دلیل نمیتواندتناقضات‌زندگانی‌اجتماعی‌وراه حل آنها را ارائه‌کند. ناتورالیسم از رئالیسم‌تقلیدمی‌کند اما آنجاکه از تحلیل اجتماعی ناتوان است‌بااین شیوه نیز فاصله می‌گیرد. همدردی وهمبستگی انسانی دراین شیوه بهیچ گرفته میشود و نیروهای محرکهٔ تاریخ و جامعه‌که مستقل از وجود افراد است ، به‌طغیان غریزه‌ها وامیال انسانی نسبت‌داده میشود . نمونه‌هائی‌که در رمان‌های‌ناتورالیستی‌ارائه‌میشود، نمونه‌هائی استثنائی هستندوهمانند قهرمانان آثار پیشروان رئالیسم جنبهٔ عمومی ندارند. ناتورالیسم همانند

رئالیسم به زشتی‌ها و فساد جامعه توجه می‌کند ، اماکوشش خود را به بزرگ‌کردن زشتی‌ها وفسادمنحصر میسازد. دراین شیوه، انسان اجتماعی جای خودرا به انسانی‌میدهدکه عواطف وکارهایش ازآشفتگی واختلال سادهٔ بدنی سرچشمه می‌گیرد، و در این رهگذر آگاهی قهرمان‌داستان درکارهای اونقشی ندارد . او محکوم‌امیال‌خویش است ، زیرانویسندگان ناتورالیست همانند فروید، وپیروان او «عشق » ، «پشیمانی » و « ترس» وسایر عواطف انسانی را ناشی از ارضاء یا عدم ارضاء نیازهای بدنی و جنسی میدانند .

ادبیات فرانسه مدتها زیر نفوذ این شیوه بود و حتی بالزاك ، استاندال ، فلوبر ، موپاسان ... را نیز تحت تأثیر قرار داد و اینان در آثار خود بخشی از اصول این‌شیوه را پیش از « زولا » منعکس‌کردند.

بنیاد ناتورالیسم‌در اندیشه‌های هیپولیت‌تن فیلسوف فرانسه‌وکتاب « فلسفهٔ هنر» او نهفته‌شده است.ازدیدگاه «تن»انسان محکوم محیط‌است وشرائط ظهورکار هنری وابستهٔ نژاد ، محیط ، و زمان است .

نژاد از نظر « تن » به حالات و چگونگی‌هائی بستگی دارد که درفرد موروثی است وارتباطی به پرورش ومحیط اجتماعی ندارد. انسان مانند حیوان دارای انواعی‌است . هریك‌از این انواع دارای چگونگی های مشترکی هستندکه باوجود تحولات تاریخی بسیار و دور افتادن از هم باز حالات فطری را حفظ‌کرده‌اند واکنون نیز با مشخصه‌های مشترك شناخته میشوند. «تن» دربارهٔ محیط وزمان نیزهمین جبر را می‌پذیرد و می‌گوید :

« ... نژاد و محیط و زمان سه نیروئی هستندکه تاریخ را نشان

میدهند ، خاصه تاریخ هنرها را . در اینجا نیز مانند همه‌جا یك قضیهٔ ماشینی موجود است. یعنی تأثیر کلی عبارت از نتیجه‌ای است که‌ازشدت ومقصد نیروهائی‌که آن تأثیر را بوجود آورده‌اند ، بدست آمده باشد . این امر ، مکانیك‌گذشته رابیان می‌کند وحتی اگر نیروهایش قابل‌ضبط و سنجش بودند ، ممکن میشد مانند یك‌فرمول صفات تمدن آینده را از آن استخراج‌کرد» [1].

نظر « تن » مدتها ادبیات فرانسه وبه پیروی آن ادب کشورهای دیگر اروپائی را زیر نفوذ قرار داد و مقدمات ایجاد شیوهٔ ناتورالیسم‌را فراهم کرد . پیدایش شیوهٔ ناتورالیسم سبك رئالیسم را ضعیف کرد . نمونهٔ برجستهٔ این موضوع نوشته های امیل‌زولا [2] بودکه در آثار او بین گرایش بـه رئالیسم و نـاتورالیسم نبردی جانانه برقرار است . « زولا » آگاهی بسیار در بـارهٔ جامعهٔ بورژوازی و نفوذ این جامعه بهنگامهٔ امپراطوری دوم در فرانسه وتغییرات قوانین وقواعد آن داشت. اوناظر آغاز تورم ثروت‌ورشد نیروی‌سرمایه دارها وبانك‌ها بود . درضمن او قطعه قطعه‌شدن‌وازهم‌پاشیدگی جامعهٔ عصر خود را میدید ودرمی‌یافت که اخلاق و اخلاق اجتماعی در حال ازهم پاشیدن است (این نکته را درکتابهای پوبوی [3] و نانا نشان داده است .) در رمان «ترزراکن »که از آثار مهم « زولا » است‌مسئلهٔ درهم پاشیدگی اخلاق باتوجه به بنیادهای جسمی ونیازهای غریزی افراد موضوع اصلی است . او در این رمان از گرایش‌های واقع‌گرایانه دور میشود و دگرگونیهای روانی و اخلاقی را

۱ــ زیباشناسی درهنروطبیت ــ همان ــ ص ۱۳

۲ــ E.Zola 3- Pot – Boill

در چهار چوب ذهن وتخیل بیمار افراد به بحث می‌گذارد ، حال آنکه در ژرمینال (که آندرژید آنرا بسی‌ستوده ومی‌گویدآنرا سه‌بار خوانده است) تشخیص میدهدکه نبرد عظیم عصر او در جنگ بین « سرمایه» و «کار » است. اومارا به معادن زغال سنگ می‌برد و زندگانی تیره روزان اجتماع را با وصف دلخراشی از حالات عاطفی و محیط‌کار کارگران ارائه میدهد .

« زولا » می‌خواست انسان را همچون موجوداجتماعی مطالعه‌کند اما بیش از همه چیز وی انسان‌را از دریچهٔ امیال « فطری » او میدید و او راموجودی‌که‌کلا مقهور قانون توارث است منظور میداشت .او در « ترزراکن»می‌نویسد :

« ...در این داستان‌خواسته‌ام بجای شخصیت‌ها ، مزاج‌ها رامطالعه کنم . برای این‌منظوراشخاصی‌رابر گزیده‌ام که‌کاملا براعصاب خود وخونی‌که در عروقشان جریان دارد ، تسلطداشته باشند. « ترز»و «لوران » در ردیف انسان‌های بی‌مغز وحیوان صفت قرار دارند و عشقبازی‌آنهاناشی ازارضای احتیاجات بدنی آنهاست . به عبارت دیگری نظر من این بودکه مردی نیرومند وقوی را دربرابرزنی تسکین ناپذیر و شهوانی بگذارم وبا دقت احساسات و امیال این دو موجود را یادداشت‌کنم ...»[1].

« زولا » برآن‌بودکه انسان را به حیوان تنزل دهد و همین نظر است‌که ناتورالیسم را ازگرایش به واقعیت باز میدارد و راهش را ازراه رئالیسم جدامیکند و شایدتصادفی نباشدکه در داستان‌های صادق چوبك این انحراف از رئالیسم وگریز از واقعیت‌کمال یابندهٔ اجتماعی به‌گونهٔ

۱ــ ترزراکن ــ زولا ــ ترجمهٔ محسن هنریار ــ ص۶ــ تهران ــ ۱۳۴۶

« زولا» و پیروان او نموداری مشخص داشته باشد . چوبك در داستان « مردی درقفس » می‌نویسد :

« ... این آدم ناقص‌الخلقهٔ واخورده هم مثل تمام مردم در مقابل احتیاجات طبیعی خودش زبون و بیچاره بود . او هم ناچار بود که به‌تلافی وکفارهٔ چند لقمه غذائی‌که می‌خورد، مدتها تو مستراح بدبو و دخمه مانند خانهٔ خود بنشیند وبوی‌گند بالابکشد ... » [1]

سپس نویسنده، قهرمان داستان را در حالیکه برچاهك مستراح نشسته و ناظر موشی است مجسم می‌کند : «موش بور بزرگی با چشمان کهربائی و پوزه و سبیل دراز دهان در مدفوع فروبرده وبا قیافهٔ تقصیر- کار وگدامنشی از آن می‌خورد . »

سپس‌نویسنده‌ازاین‌صحنه‌چنین نتیجه‌می‌گیرد: «اینهم مخلوقی بود که درست مانند انسان باترس ولرز ازخوان نعمت‌بی‌دریغ پروردگارخود متمتع میشد . »

چوبك در حیوانی‌کردن انسان تا آنجا پیش میرودکه در «سنگ صبور » همهٔ‌کارهای انسان را ناشی از غریزهٔ‌جنسی میداند ومی خواهد بن‌بست‌های زندگانی فردی را بحساب بن‌بست‌های فرهنگ وتاریخ‌نوع انسان بگذارد .

پژوهندگان‌غیر دقیق،زشت نگاری ناتورالیسم را نیز نوعی‌مبارزهٔ اجتماعی تلقی‌کرده و با سلام و صلوات از این شیوهٔ ادبی نام برده وآنرا گرایشی مترقی‌خوانده‌اند . رئالیسم وناتورالیسم هردو به واقعیت‌موجود می‌پردازند و از تخیلات بی‌پایه می‌گریزند ، ولی رئالیسم، فساد وزشتی

۱ــ خیمه شب بازی ــ صادق چوبك ــ ص ۱۱۲ــ تهران ــ ۱۳۴۶

را منبعث از وجود انسان نمیداند بلکه آنرا معلول شرائط اجتماعی و روابطی دشمن‌کیش‌که «انسان‌ها را بصورت‌گرگ‌یکدیگر در می‌آورد.» میداند حال آنکه ناتورالیسم فساد جامعه را امری زیستی و رویدادی محتوم می‌شناسد . در کارگاه سبك ناتورالیسم رشته‌های فساد وچرکی و ابتذال بهم بافته میشود و در تماشاخانهٔ هنری آثار نویسندگان این‌سبك افراد « ناقص‌الخلقه» ، «شهوی»،«دیوانه»، «بی‌مغز» و«حیوان صفت » به معرض تماشاگذاشته میشوند . زولا در این باره می‌نویسد :

« همان‌کار تحلیلی‌راکه‌یك‌جراح‌روی افراد بی‌روح واجسادمردگان انجام میدهد ، من باهمان دقت روی بدن دوفرد زنده و صاحب روح انجام داده‌ام... »

این‌کار تشریحی به منفردساختن فرد از جامعه می‌انجامدوسرانجام نویسندهٔ ناتورالیست ، فردی «بی‌مغز» یا « حیوان صفت » راکه‌درگوشه وکنار اجتماع‌یافته است به‌کارگاه‌هنری‌خود میبرد وازآن نمونه‌ای‌بدست میدهد . نمونه‌ای‌که از دیدگاه او معرف آحاد بیشماری از انسان‌هاست. اما او آن روی سکه را نمی‌بیند . تحولات فرهنگی و اجتماعی و کوشش‌های خلاق افراد بهنجار را فراموش می‌کند ، و همهٔ مردم را از زاویهٔ تخیل بیمار خود مشاهده میکند .

چرا نویسندگان‌ناتورالیست ـ و در ایران ازجمله صادق چوبك مکرراً مارا به مرده‌شویخانه ، بیمارستان ، روسپی‌خانه ومکان‌های فساد می‌کشانند ؟ مگردر جامعه «زیبائی »، «کار خلاق » و افراد بهنجاروجود ندارند . مگر همهٔ افراد جامعه همچون « ترز » و «لوران » شهوی ، دیوانه، حیوات صفت و نابهنجارند ؟

ناتورالیسم نوعی زیبانگری جبری را به حوزهٔ هنر می‌کشاند و کار انسان و تحولات اجتماعی را بصورت امری ماشینی می‌بیند. نویسندهٔ ناتورالیست هرچه را می‌بیند طبیعی ومحتوم تلقی می‌کند، زیرا بر آن است که سازمان زیستی فرد بوجود آورندهٔ آیندهٔ اوست و راه گریزی ازسرنوشت تیره‌ای که درکمین انسان نشسته‌است وجود ندارد (نمایشنامهٔ پدر اثر استرینبرگ را در نظر آورید.) نویسندگان ناتورالیست فقط جنبه‌ای از جنبه‌های واقعیت را می‌بینند و می‌گویند واقعیت زیستی نفوذی مطلق بر انسان دارد و از این رو انسان درکارهای خود آزاد نیست. شناخت ناتورالیستی، شناختی یك جانبه است و می‌خواهد به تقلید تام و تمام ازواقعیت بپردازد. این سبك نقش فعال انسان اجتماعی را انکارمی‌کند و کارهای انسان را نتیجهٔ فساد زیستی میداند و تصویر هنری را به‌نسخه برداری (کپی) طبیعت محدود میسازد. نویسندهٔ ناتورالیست می‌کوشد لحن سردو بیطرفانهٔ خود را در انعکاس و ارائهٔ واقعیت حفظ کند و بگفتهٔ «زولا» همانند یك جراح، دمل چرك و فساد جامعه را بگشاید، اما در این کار جراحی وارش همدردی یك پزشك انسان دوست دیده نمی‌شود و گرمی عاطفی انسانی که در تحولات تاریخی نقش فعال‌دارد به‌چشم نمی‌خورد. ولی رئالیسم‌ژرفای جامعه را نشان میدهد.

موام می‌نویسد:

«باروری» از مزایای نویسندهٔ بزرگ است و پرباری بالزاك شگفت انگیز بود. میدان عمل او، تمام پهنهٔ حیات عصر او بود و

چشم‌انداز وی بوسعت مرزهای کشورش. اطلاعات او در بارهٔ انسان‌ها وسیع بود ...[1] »

چوبك در داستان «گلهای گوشتی» همین آهنگ سردو بیطرفانه را نشان میدهد. «مراد» قهرمان داستان به مردی یهودی مقداری پول بدهکار است، در خیابان راه میرود. او مردی است فقیر و معتاد به تریاك. ناگاه چشمش به زن جوان و زیبا و لوندی می‌افتد که در برابرش راه میرود:

« . . . یك زن جوان و زیبا، خوش‌هیکل و شهوت انگیز و اشراف منش ـ از آنهائی که برای امثال مراد در تمام عمر غیر ممکن بود حتی تو دکان لباسشوئی به پارچهٔ لباسش که سرچوب رختی آویزان است ـ دست بزنند، تند از پهلویش گذشت و بوی عطر مرفینی ملایمی بدنبال خود پخش کرد.

آناً یکی از احتیاجات مراد مثل برق اعصابش را تکان داد. . . »

از همین زاویه است که «چوبك» بیشتر رویدادها را می‌بیند و همین نگرش است که راه او را از راه «صادق هدایت» جدا می‌کند. هدایت در تصویر زشتی‌ها به حال بیچارگانی که اسیر فساد شده‌اند، دل میسوزاند و هماهنگ با رنجهای آنها رنج میبرد و صادقانه می‌گرید. «چوبك» زشتی و فساد را تصویر می‌کند و خود را کنار می‌کشد. گوئی کوشش‌های او تماماً در همین تجسم فساد خلاصه میشود و او غالباً کوششی برای محکوم کردن عوامل فساد به خرج نمیدهد.

عده‌ای میگویند تجسم و تشریح فساد خود نشانهٔ واقعیت‌گرائی و

---

۱ ـ ده‌رمان بزرگ ـ همان ـ ص ۶۳

حقیقت نگری است و بر عهدهٔ نویسنده یا شاعر نیست که عوامل فساد را بیان‌کند و بشناساند. خود خواننده باید دریابد که فساد چیست و چگونه باید با آن به جنگ پرداخت؟

این نظر اهمیت تعهد و مسئولیت هنرمند را منسوخ می‌کند و هنرمند را تا مرتبهٔ عکاس یا گزارش نویس روزنامه تنزل میدهد. هنرمند نمیتواند در تصویر فساد آهنگ بیطرفانه به خود بگیرد، و نیز نباید از زیبائی‌های زندگانی و کار خلاق مردمان جامعه غفلت ورزد.

«تالستوی» در داستان «مرگ ایوان ایلیچ» که نقطهٔ آغازی در داستان‌کوتاه رئالیستی است سراسر زندگانی پر از ابتذال و خالی از معنی «ایوان ایلیچ» را در این داستان‌کوتاه‌کامل می‌گنجاند و از همهٔ عواطف و اندیشه‌های درونی او پرده برمی‌گیرد. در این داستان«ایوان ایلیچ»ـ که رئیس دادگاه است و بارها حکم محکومیت متهمین را صادر کرده ـ خوددر برابر دادگاه‌عدالت و زندگانی و در برابر وجدان‌خویش حاضر میشود وکارهای او به معرض داوری درمی‌آید. اودراوج بیماری و خستگی چنین می‌اندیشد:

«پس این دیگرچیست؟ برای چه؟ ممکن نیست، ممکن‌نیست که زندگانی تا این درجه زشت و بی‌معنی باشد. امااگر زندگانی واقعاً تا این درجه زشت و بی‌معنی بوده پس چرا بمیرم و آنهم با این همه عذاب بمیرم؟ یك چیزش درست نیست.

ناگهان این فکر از سرش خطورکرد: شاید من درست زندگانی نکرده‌ام...؟[1]»

۱ـ پس‌از مجلس رقص ـ ترجمهٔ کامایون ـ ص ـ۱۸۷

تالستوی در این داستان،قهرمانی فرعی، جوان‌شاداب وروستائی، نمونهٔ اصیل فرد روسی را نیز واردمی‌کند و او را دربرابر «ایوان‌ایلیچ» می‌گذارد و ابتذال زندگانی طبقهٔ‌اشراف راکه نه به‌خدا اعتقاد دارد و نه به فرهنگ بشری و نه ایمانی راهبر اوست و نه عشقی . . . نشان میدهد . همهٔ زاویه‌های زندگانی اجتماعی ، در این داستان چهره نشان میدهند و نویسنده باایمانی قاطع،ابتذال زندگانی‌این‌مردم‌را دردوره‌ای از تاریخ مجسم می‌کند .

یکی از ویژگی‌های روشنفکران منزوی این است‌که در اثر دور شدن از مردم ، نیکی‌ها و همبستگی‌های بشری را انکار می‌کنند وچون به بحث‌های تجریدی خوکرده‌اند ، از رود زندگانی عمومی جدا شده و خود را « تافتهٔ جدا بافته » میدانند و توصیف عمق زندگانی مردم عادی جامعه را کاری هنری بشمار نمی‌آورند .

« فروید » که برای به‌کرسی نشاندن فعالیت غریزی انسان آن همه تأکید می‌کرد و می‌خواست عواطف ، را منبعث از کشش‌های‌زیستی وشخصیت اورا تابع امیال اوبداند دریکی از نامه‌های خود دربارهٔ مردم عادی‌که چرخ حرکت جامعه بدوش آنهاست چنین می‌نویسد :

« . . . هنگامی‌که من مشاهده می‌کنم این مردمان خود را شاد نگه میدارند و (در بین‌طوفان مصیبت‌ها) تمام چیزهای جدی راکنار می‌گذارند ، پیش خودفکر می‌کنم‌که این حالت، جبرانی است برای‌این مسئله‌که اینها در برابر تمام باج‌ها ،ناراحتی‌ها ، اپیدمی‌ها ، بیماری‌ها و خلاصه شرائط شوم سازمان اجتماعی ما بی‌دفاع و حامی هستند . . . قضاوت ، اعتقاد ، امید و حتی نحوهٔ کار تودهٔ مردم غیر از آن است که

ما داریم . یك آدم عامی، روان‌شناسی خاصی داردکه غیراز روان‌شناسی ماست . این گونه مردم در عین حال بیش از ما حس اجتماعی مشترك دارند . فقط آنها هستندکه زندگانی هریك از افرادشان دنبالهٔ زندگانی دیگری است ، درحالی که برای هریك از ما با فرا رسیدن مرگ، دنیا دیگر نابود می‌شود . . . »[1]

این داوری یك‌روان‌شناس بزرگ است ، روان‌شناسی که‌درمردم عادی حس‌ژرف همدردی انسانی می‌بیند ، و همبستگی افراد جامعه را تصدیق می‌کند .

برخی از ناتورالیست‌ها و نویسندگان دبستان‌های انحطاطی هنری ، این حس همدردی و همبستگی بشری را انکار می‌کنند و از این روست‌که می‌بینیم«مراد» قهرمان «گلهای‌گوشتی» از له شدن طلبکار یهودی و در زیر کامیون‌رفتن و خرد شدن او به چنان وجدی درمی‌آید که این وجد را بهنگام تماشای اندام هوس‌انگیز زن جوان و زیبا نیزحس نکرده بود .

تفاوت‌رئالیسم و ناتورالیسم دراختلاف دیدگاه نویسندگان این‌دو شیوهٔ ادبی است . نویسندگان این هردوسبك به واقعیت نظر می‌افکنند ولی هرکدام واقعیت‌را به صورتی ویژه می‌بینند. از دیدگاه رئالیست‌ها وجودفساد دلیل نابسامانی جامعه در دورهٔ معین تاریخی است وحال‌آنکه ناتورالیست‌ها فساد وبدی‌را بذات انسان منسوب می‌کنند . نویسنده‌ای که واقعیت را با دیدی انتقادی می‌بیند ، از تماشای مناظر زشت به

۱ــ رسالت فروید ــ اریش فروم ــ ترجمهٔ فرید جواهرکلام ــ تهران

«وجد» درنمی‌آید و این مناظر را برای انسان نامطلوب میشمارد .

جدال قهرمانان «بالزاك» و«استاندال» و«تالستوی» جدال ونبردی فردی نیست . این جدال صرفاً به سبب انگیزه‌های موروثی و شهوانی پدید نیامده‌است ، بلکه در بطن این جدال ، واقعیت تلخ تاریخی دوره‌ای از اجتماع و نبردبین نیروهای زوال یابنده و نیروهای رو به‌کمال‌مندرج است .«اوژن‌دوراستینیاك» قهرمان‌داستان«باباگوریو» جوان دانشجوئی‌که به پایتخت آمده و در صدد راه‌یافتن به محافل اشرافی است ، می‌کوشد مکانی در جامعهٔ خویش بدست آورد . بیدادگری‌دختران « باباگوریو » نسبت به پدرشان ، پیش از آنکه‌انگیختهٔ شرارت فطری و حیوانی‌آنها باشد ، نتیجهٔ روابط دشمن‌کیش و ظالمانهٔ‌جامعه‌ای است‌که همه‌چیز را بامحك پول می‌سنجد . «باباوترن»که چهار راه زندگانی را برای‌جوان فقیر و دانشجو رسم می‌کند می‌گوید : اگر یك میلیون فرانك بدزدی جامعه ترا همچون قهرمانان ستایش‌خواهدکرد ولی اگرپنج‌فرانك‌بدزدی ترا همچون حیوان خنده‌آوری در برابر نمایشگاه کاخ دادگستری به معرض تماشا خواهند گذاشت .

در این داستان واقعیت‌مادی و ملموس جامعه از نزدیك آزمایش می‌شود و با دقتی شگرف عوامل نابسامانی جامعه تجزیه و تحلیل می‌گردد .

در «جنایت وکیفر» اثر « فئودورداستایفسکی » همین طرز ارائهٔ واقعیت منتهی از دیدگاهی دیگر مورد بحث است . « راسکولنیکف » نیز جوان دانشجوی فقیری است‌که به شهر بزرگ آمده و می‌خواهد محلی مادی ومعنوی درجامعهٔ‌خویش بدست آورد . او نیز برای‌پیشرفت،

همان سخن «بالزاك» را در برابر خویش می‌بیند : « برای موفقیت دو راه بیشتر وجود ندارد: «قدرت فساد یا لیروی نبوغ . »

راسکولنیکف در بارهٔ نابسامانی و فقر جامعه و خویش بسی می‌اندیشد و از آنجاکه دانشجوی رشتهٔ قضائی دانشکدهٔ حقوق است به جستجوی سرچشمهٔ بیدادگری اجتماعی برمی‌آید . آشفتگی فکری او، کم‌کم به‌جاهای باریك میرسد . می‌بیندکه خرج تحصیلش را باید مادر پیر و خواهر فداکارش بپردازند و در این راه خود را قربانی‌کنند .این حقیقت تلخ او را به عصیان می‌کشاند و چون وی اسیر « نیهلیسم » شده است بر ضد تمام‌قوانین‌اجتماعی و اصول اخلاق بشری می‌شورد وهمچون «مردبرتر» نی‌چه آنها را به‌زیر پا لگدمال می‌کند . او بخود می‌گوید: « اگر قدرتمند باشی همه کاری برایت مجاز است . » و این نظر او رابه کشتن پیرزن رباخوار می‌کشاند .

اگرکشته شدن پیرزن رباخوار بدست راسکولنیکف را با کشته شدن «کامیل» بدست «لوران» مقایسه‌کنیم ، می‌بینیم‌که نحوهٔ دید ومحرك قاتلین‌تفاوت‌بسیاردارد.درداستان «جنایت وکیفر» در پشت پردهٔرویدادها، دورهٔ خاصی از تحولات جامعه مشاهده پذیر است و انحراف از اصول اخلاق‌انسانی به شرائطرشد دورهٔ معین تاریخ اجتماعی نیز وابسته‌است، حال آنکه در «ترزراکن»زولا انسان‌های حیوان صفتی به سبب انگیزه‌های طبیعی و فطری دست به قتل میزنند تا از لذتی به لذت دیگررفته باشند .

راسکولنیکف هرگاه‌که ازاسارت‌آزار دهندهٔنیهلیسم آزادمیشود، همدردی و همبستگی انسانی را بازمی‌یابد و نیروهای معنوی و انسانی

وجود خویش را می‌شناسد و ناگهان به خود بانگ‌میزند :

« . . . خدایا چقدر همهٔ این‌کارها تنفرآور است . آیا ممکن است‌چنین فکر وحشتناکی‌بسرم‌آمده باشد ؟ و اما واقعاً قلب من‌استعداد چه کثافتی را دارد ؟ بله از همه مهمتر آن‌که این کار کثیف و پست و پرادبار . . . [1] »

داستایفسکی، قهرمان داستان را از راه دین رستگار می‌کند . سونیا با خواندن داستان زنده شدن «العازر» بدست مسیح در انجیل، او را به راه راست می‌آورد و در این‌جا داستایفسکی نشان میدهدکه‌امکان بدی و نیکی هردو در انسان موجود است و راه رستگاری کلا مسدود نشده است .

نویسندگان ناتورالیست ازآنجاکه بدی را فطری انسان‌میدانند، هیچگاه تکامل یاشخصیت قهرمانان داستانهای خودرا در داخل شرائط و تحولات‌اجتماعی‌مطالعه نمی‌کنندوفرد رابطور انفرادی درنظرمی‌آورند. بنابراین‌کوشش این نویسندگان که می‌خواهند با واقعیت رقابت‌کنند و درکوشش خود تصویر واقعیت را عیناً و بطور مطلق ارائه میدهند پوچ و بی‌فایده است .

این رقابت با واقعیت و نسخه برداری از آن وضعی است که « صادق چوبك » نیز به خود گرفته و در غالب آثار خود آگاهانه یا ناآگاهانه می‌کوشدمروج‌چنین‌دید ادبی وهنری‌باشد.غالب‌داستان‌های او به تصویر انسانی اجتماعی‌که زشتی و زیبائی را در خود نهفته دارد

---

۱ ـ جنایت و مکافات ـ داستایفسکی ـ ترجمهٔ‌دکتر مهری آهی ـص ۹ تهران

نمی‌پردازد، بلکه به تجسم حالات غریزی اکتفاء می‌کند .

شك نیست که بیان واقعیت همیشه زیبا نیست و بسیاری ازواقعیت‌ها چهره‌ای زشت و نفرت‌انگیز دارند ، اما وصف زشتی و منحصرکردن آن به انگیزه‌های فطری بهمان اندازه زیانبخش است که پرداختن به خوبی و زیبائی‌های موهوم وتبلیغ آینده‌ای فرارسنده و اخلاق وموعظه‌های فلسفی .

درایران چوبك نمایندهٔ وضع نخست است و محمد حجازی نمایندهٔ وضع دوم و روشن است که هیچیك ازاین دووضع «راهی به‌دهی نمیبرد.»

در سراسر قرن نوزدهم کشش‌های غریزی و ناتورالیستی درادبیات اروپای غربی رخنهٔ بسیارکرد و نویسندگان به پیروی آن نه تنها اخلاق رایج بلکه دانش اخلاق را نیز که به‌گفتهٔ کانت درونی‌ترین نمود خردبود محکوم ساختند . نی‌چه می‌خواست به آنسوی نیك و بد برود و اخلاقی شایستهٔ «مردبرتر» بنیادکند .

ایبسن و استریندبرگ به مسئلهٔ وراثت پرداختند . مفهوم گناه مسیحی در ادبیات جدید نیز به صورت‌گناهی درآمدکه «آدم» مرتکب شده بود و نسل‌های بیشمار بعد می‌بایست‌کیفر آن را به‌پردازند . گناه پدر از راه وراثت به فرزند می‌رسید و فرزند با پوست و گوشت خود غرامت آن را می‌پرداخت . آثار این‌کشش در نمایشنامه‌های «ارواح» ایبسن و «پدر» استریندبرگ جای نمایانی دارد .

« . . . نمایشنامهٔ ارواح نمایشنامه‌ای است مخالف اخلاق، تند و زننده وصریح وموضوع آن‌وراثت است . این نمایشنامه مانندکابوس، مانند هذیانات‌مبتلایان هیستری آشفته و مبهم است . ابخرهٔ غلیظ‌تاریك اندیشی « ادگار آلن‌پو » آن را فراگرفته است . شیطانك‌ها در هرسو می‌لولند و سوراخ و روزن‌های زندگی را پر می‌کنند .

گوئی دخمه‌ها دهان می‌گشایند و مرده‌ها بیرون می‌ریزند .

جبر وراثت بیداد می‌کند. اشباح گذشتگان ، ارواح اساطیری‌در کشش وکوشش‌اند . دست خونین وراثت حال و آیندهٔ بی‌رنگ را با آلودگی‌های‌گذشته‌سیاه می‌گرداند. پسر ، لاعلاج در پلیدی‌ها وتبهکاری‌های پدر غوطه می‌خورد و مثل او می‌شود .

نعرهٔ ایبسن دائماً به‌گوش می‌رسد که سرنوشت همهٔ ما چنین است . . . »[1]

ناتورالیسم چنانکه‌دیدیم بر جنبه‌های زشت واقعیت تکیه‌می‌کند اما این زشتی را چنان وصف می‌کندکه‌گوئی راه‌گریزی از آن موجود نیست رئالیسم انتقادی‌نورافکن‌های دیدخود را بر مناظر زشت می‌تاباند و در ضمن ارائهٔ داوری‌انتقادی می‌کوشد راه بیرون شدن از ظلمات رنج وفساد و بدبختی را نیز ارائه‌کند .کار هنرمند باید طوری باشدکه‌ضمن انعکاس واقعیت ، عوامل پیچیدهٔ فساد و نابسامانی را نیز نشان دهد . پژوهنده‌ای اجتماعی می‌گوید : « ما توصیف می‌کنیم و هرگونه توصیف واقعی اشیاء واشخاص درعین‌حال‌تبیین و تعبیرحالات‌آن اشیاء و اشخاص

۱– ایبسن آشوب‌گرای – دکتر ا . ح . آریان‌پور – ص ۳۰–تهران – ۱۳٤۸ .

است . . . »

ناتورالیسم جز برفساد زیستی بر « غریزهٔ جنسی » نیز بی‌اندازه تأکیدمی‌کند . این شیوه وشیوه‌های به‌اصطلاح «تازهٔ» ادب‌غربی (جریان ذهنی ، رمان مدرن ، تأثر پوچ و . . .) با روشی یك‌جانبه به واقعیت توجه می‌کنند و می‌خواهند احساس گناه ناشی از عشق جنسی ، زنا با محارم ، شهوت‌های تباه‌کنندهٔ نسل آدمی را به صحنهٔ نمایش و داستان بکشند . نویسندگان غیرمترقی‌گاه‌کار را بجائی میرسانندکه هیچ‌رسالتی برای‌هنرمند قائل‌نمیشوند وحتی هنر وادب را چیزی بی‌ارزش‌میشمارند و لعن‌ونفرین می‌کنند .

«هنری‌میلر» نویسندهٔ امریکائی از جملهٔ این نویسندگان است.او که خود را منادی عصر جدید وسخنگوی اشخاص بی‌ایمان معرفی می‌کند ودرقرن ماشینی‌ما بگفتهٔ خودش‌دفاع از«جنسیت»را بعهده‌گرفته‌است، در « مدارراًس‌السرطان » و« مدار رأس‌الجدی » مدار کار را برتوصیف صحنه‌های زشت اعمال جنسی‌گذاشته در خدائی‌کردن غریزهٔ جنسی می‌کوشد و در آغاز «مدار رأس‌السرطان» می‌نویسد :

« اکنون سال دوم اقامت من در پاریس است . . . نه پولی دارم نه اندوخته‌ای و نه امیدی . با اینهمه خوشبخت‌ترین انسان زنده‌هستم. یك‌سال پیش ، ششماه پیش فکر می‌کردم هنرمندم . اما اکنون دیگر چنین‌نمی‌اندیشم. من هستم . پس این‌کتاب چیست ؟ این یك‌کتاب‌نیست بلکه یك توهین ، هجونامه و افترا به شخصیت است . در معنی معمولی کلمه این‌کتاب نیست . نه ، این توهین‌نامه‌ای طولانی است . تفی است بصورت هنر و لگدی است به خشتك . . . و انسان و سرنوشت ، زمان

و زیبائی . . . »[1]

دراین کتاب که جز «ادبیات سیاه» چیز دیگری نیست، زندگانی از منظر زشت وپر ازفساد خود نگریسته میشود و از پهنهٔ رنگارنگ زندگانی انسانی جز زشتی وفساد وانحطاط چیز دیگری ارائه نمی‌گردد.

نویسندگانی که روش زشت‌نگاری[2] را پیش گرفته‌اند برآنند که انسانی راکه در غرقاب فساد و آشوب‌های جنسی غرق شده است مجسم کنند. انسان درنظر اینان فاسد شده است و هیولای گناه برسرشان‌سایه افکنده است. در ضمن این نویسندگان به عوامل فساد کاری ندارند. تجسم فساد خود برایشان‌کافی‌است. این فسادها نیز برمحورغریزهٔ‌جنسی می‌چرخد. عشق، این «لطیفهٔ انسانی» جزنیروی عنان‌گسیختهٔ شهوت حیوانی نیست و همهٔ فعالیت‌های بشری به همین شهوت برمی‌گردد.

«چوبك»درداستان «مردی‌درقفس» با ترسیم‌چهرهٔ مردی‌واخورده، منزوی و وافوری بنام «سیدحسن‌خان» برهمین نکته تأکید می‌ورزد. «سیدحسن‌خان» آخرین فرد خانواده‌ای بزرگ است و با مرگ او این خانواده منقرض خواهدشد. او درکار اجتماعی شرکتی ندارد و ازبرکت سود پولی‌که به تنزیل میدهد زندگانی می‌کند و اسباب دود و دم خودرا فراهم میسازد. «سیدحسن‌خان» مردی است مانده و از همه‌جا رانده. ناچار دل به مهرسگش «راسو» می‌بندد. در میان زندگانی طفیلی‌وار و پرازگند وکثافت او، مهرش به «راسو» تنها نقطهٔ روشنی است‌که به‌چشم

1 — Henry miller , Tropic of cancer , P : 2 , Newyork

2 — Pornography

می‌خورد . اما بزودی نویسنده همین نقطهٔ روشن را هم کور می‌کند . «راسو»ی عزیز و دردانه‌اش مست شده برای رسیدن به سگ‌نر در تب و تاب است . سیدحسن خان سگ را حبس می‌کند و نمی‌گذارد بیرون برود، اما بزودی ازاین‌کارخسته‌میشود و برای رهائی ازدست‌مزاحمت‌ها و فریادهای سگ او را آزاد میکند . سگ عزیزش به سراغ سگهای دیگر میرود و سربه‌کوچه می‌گذارد .

این «حقیقت دردناك وشکنجه‌آور ! » سیلی از افکار «فلسفی» درذهن « سیدحسن‌خان » بوجود می‌آورد و او خطاب به سگ چنین‌داد سخن می‌دهد :

« . . .بیا جلو زبون‌بسه . توهم مثه آدم ، بیچارهٔ شهوت هستی ؟ این اداها برای آدمای متمدن‌که می‌خوان تخم و ترکه‌شون تودنیابمونه وارثشونو بخوره خوبه ، تو بچه می‌خوای‌چکنی ؟ »

شك نیست‌که غریزهٔ جنسی محرك بسیاری ازکارهای انسانی است و عواطف ما حتی درتجریدی‌ترین صورت خوداز نقش‌شهوت وعشق خالی نیست‌ولی نمیتوان‌کل‌فعالیت‌انسانی‌را به غریزهٔجنسی برگرداند .درتصویر-های دینی و مقدس عهد رنسانس نیز شور غریزی انسانی خودرانمودار ساخته و موجب آفرینش پیکره‌های لطیف وگاه هوس‌انگیز شده است . پیکرتراشان و نقاشان ایـن دوره ، از افسانه‌هـا و حکایت‌هـای دینی الهام می‌گرفتند و چهره یا پیکر مقدسین را می‌ساختند اما باز درکارشان ظرافت و زیبائی مادی و زمینی محسوس بود.فی‌المثل مریم بصورت ونوس چاقی نقاشی میشد و از این نکته برمی‌آمدکه شور جنسی‌پری‌روئی‌است‌که تاب‌مستوری ندارد ! در عرفانی‌ترین غزل‌حافظ،

عشق مادی در چهره‌ها و صورت‌های گوناگون خود را نمایش میدهد و طغیان عاشقانهٔ حافظ و همعصران او را نمودار میسازد .

اما آیا میتوان گفت طغیان‌های مادی و معنوی و عاشقانهٔ حافظ که آشفتگی‌های جهان وجودرا به نظم شگفت‌انگیز حیات انسانی عارف (بمعنای واقعی کلمه) و آزاده وروشن‌بین بدل‌کرده است همانندبیچارگی شهوت «ترز»و«لوران» وامثال آنهاست؟ ببین تفاوت ره ازکجاست تابکجا؟ آیا باید آثار سقراط ، افلاطون ، گالیله ، فردوسی ، مولوی ، کانت و هزاران قهرمان گمنام دیگر جامعه راکه باکار خلاق خود پایهٔ فرهنگ انسانی را بنیادکرده‌اند و بر طغیان شهوت‌ها و امیال خود چیره شده‌اند به انگیزه‌های شهوی نسبت داد ؟

درهمین دوره که «چوبك»اینهمه درحیوانی کردن انسان‌می‌کوشد، شاعر معاصر «احمدشاملو» با الهام از عشق انسانی آثار عاشقانهٔ اجتماعی بوجود آورده و در تصویرهای هنری خود جنبه‌های زشت و زیبای زندگانی ما را مجسم‌کرده است . در آثار او حتی عشق از صورت‌مبتذل و عادی خود بیرون آمده و رنگ انسانی به خودگرفته است :

« لبانت به ظرافت شعر
شهوانی‌ترین بوسه‌ها را به شرمی چنان مبدل می‌کند
که جاندار غارنشین از آن سود می‌جوید
تا به صورت انسان درآید . . . »

در آثار ناتورالیست‌ها «زیبائی» و « عشق » نیز چرکین شده و هماغوشی مرد و زن از دیدگاه زیستی و تشریحی آن نگریسته می‌شود نه از دیدگاه روانی و انسانی آن .

ناتورالیسم بر بیگانگی انسان‌ها با یکدیگر تأکید می‌ورزد و انسان‌ها را همچون جزیره‌هائی میداندکه در دریای زندگانی از هم‌دور افتاده و با هم رابطه‌ای ندارند . بیگانگی فرد از جامعه‌که نخستین‌بار در دوران جدید از طرف بودلر شاعر فرانسوی عنوان شد (و او بیش از شرائط تیرهٔ محیط خویشتن را محکوم‌کرد) در این دوران بوسیلهٔ نمایندگان شیوهٔ رمان نو و شیوهٔ جریان ذهنی بیان میشود ، بهیچوجه تازگی ندارد . بودلر می‌گفت :

« بگو ای مرد معمائی ، کدام رادوست‌داری
پدرت ، مادرت ، خواهرت یا برادرت
ـ نه پدر دارم نه مادر ، نه خواهر و نه برادر
ـ دوستانت ؟
ـ سخنی می‌گوئیدکه معنایش تاکنون در نظرم ناشناخته مانده
ـ وطنت ؟
نمیدانم درکدام سرزمین جای دارد.»[1]

نیازی‌نیست‌که‌دراین‌جاتعبیرهای متفاوت این‌شاعران‌ونویسندگان را از این مفهوم توضیح دهیم ویا بطور کلی وجود چنین مسئله‌ای را انکارکنیم . اما باکمال اطمینان در جهانی بودن چنین بیگانگی شك می‌کنیم و هنر واقعی را در یگانه کردن جهان بشری میدانیم . منتقد آلمانی زیگفرید دالمان[2] ضمن بررسی دقیق این مشکل‌می‌گوید :

۱ــ ملال پاریس ـ همان ـ ص ۳

2– Z. Dallmann

« ... دور افتادگی و بیگانگی فرد از جامعه، بین هنر و مردم ، تضاد و دور شدن افراد از هم واقعیتی است اما این واقعیت ، بیماری جامعه‌های بورژوازی است ... »

اگزیستانسیالیست‌ها که انسان را موجودی تنها ، منزوی و ناامید میدانند ، بیگانگی و دور افتادگی انسان را اصل مطلق و ابدی هستی (اگزیستانس) او میشمارند . کی‌یرکه‌گور و کامو و یاسپرس بارها بر این بیگانگی تأکید ورزیده‌اند. در آثار نخستین ژان‌پل سارتر ازجمله در « تهوع » و « مرده‌های بی‌کفن و دفن » نیز این مشکل جای نمایانی دارد .

ادبیات جهانی پیش از این تاریخ جدال مخرب و یا به‌اصطلاح جدید، این بیگانگی هنرمند از جامعه بی‌خبر نبوده است. این بیگانگی موضوع های « اثر »[1] امیل‌زولا ، «نابغه» اثر «درایزر»، «همبستگی‌های بشری» از سامرست موام، « شور زندگی » ایروینگ استون، « دکتر فاوستوس» توماس مان ، « مقبرهٔ جنگجویان صلیبی » اثر کرونین ... بوده است.

شخصیت برخی از داستان‌های « امیل‌زولا » با اوصافی از کوشش دیوانه وار آنها برای هنرمند شدن آغاز میشود . این قهرمانان مسائل زیبائی شکل اثر هنری را مستقل از تضادهای اجتماعی میدانستند و می‌گفتند روزی فراخواهد رسید که کشیدن تصویر یک هویج مطابق طبیعت (که عیناً همانند آن باشد) در نقاشی انقلابی بپا خواهد کرد ، اما فرارسیدن چنین روزی بمنزلهٔ سقوط قطعی آنها بود . بعضی از آنها خودکشی کردند ، برخی در نیمه راه ماندند و خسته و دلتنگ بدام فروشندگان سودجوی

1– L'oeuvre

پرده‌های نقاشی افتادند . شکست این قهرمانان ازچه بود ؟ ازآن که عصیان این قهرمانان بر بنیاد همان اخلاقی استوار بود که با آن می‌جنگیدند .

یوجین ویتلا قهرمان داستان « نابغه» اثر درایزر برضد شرائط اجتماعی طغیان می‌کند ، اما این طغیان امکان توفیق ندارد . او می‌کوشد راه زندگانی خودرا برگزیند و به شیوهٔ امریکائی و نیروی امریکائی برحسب مقاصد خود درزندگانی پیش برود. او ازدیدگاه فلسفهٔ عمل مجبوراست که تلاش کند ، خطرگری پیشه‌گیرد تا موفق شود . اما کوشش سخت ، دلیری ، و تصاویرجالب او استقلال مالی او را باعث نمی‌آید . هدف خدشه ناپذیرش او را وامیداردکه آخرین گام را بردارد واو چنین می‌کند ونابود می‌شود . او بوسیلهٔ شرائط دشمن‌کیش جامعه‌ای که برضد آن قد برافراشته و طغیان کرده بود شکسته و خرد می‌شود . چرا ؟ زیرا او و قهرمانانی نظیر او نمیتوانستند دربطن جامعه ، نیروهای رو بکمال رابه بینند و باآنها هماهنگ شوند .

در داستان‌های درایزر، مارك‌تواین ، ارنست همینگوی، جان‌ـ اشتاین‌بك، جك‌لندن ، یوجین اونیل ودیگر نویسندگان واقعیت‌گرای امریکا ، واقعیت ویژهٔ زندگانی امریکائی ، فلسفهٔ عمل این ملت جوان، کوشش‌های پی‌گیر در راه بدست آوردن‌کار و نان و گرسنگی و مرگ هزاران‌فردتیره‌روز جامعه‌منعکس شده است‌و این نویسندگان‌باشیوه‌های گوناگون به بیان حقایق تلخ جامعهٔ خویش پرداخته‌اند . فی‌المثل

1- Eugeue Witla
2- Theodere Dreiser (1871-1945
3- Oneill

یوجین‌اونیل درضمن‌گرایش به شیوهٔ ناتورالیسم به مسئلهٔ سیاهان و فقر و دربدری اجتماع‌نیز پرداخت و آنها را در آثاری چون آنسوی افق ۱۹۲۰آناکریستی ۱۹۲۱ میان‌پردهٔ عجیب ۱۹۲۸ منعکس‌ساخت .

چخوف نویسندهٔ طنز نویس و هنرمندی‌که زشت‌ترین صحنه‌های اجتماع عصر خود را منعکس و محکوم ساخت ، دشمن بزرگ ابتذال بود . او زشتی‌ها را تصویر می‌کرد و به کشف ریشه و علل آن همت می‌گماشت . پس‌ازبازگشت از «ساخالین» ودیدار فقرو بدبختی مردم‌آن دیار عاصی شد وبرضد شرائط دشمن‌کیش جامعهٔ خویش به‌مبارزه دست زد . او ازساخالین در نامه‌ای درسال ۱۸۹۱ می‌نویسد :

« ... آه دوستانم چه اندازه غم‌انگیزاست . اگرمن پزشک باشم آنچه‌موردنیاز من است بیمارستان و عده‌ای بیمار است واگر نویسنده‌ام باید میان مردم زندگانی کنم ، باید تا حدودی زندگانی اجتماعی و سیاسی داشته باشم .زندگانی در این چهاردیوار ، بدون طبیعت ،بدون مردم ، بدون‌سلامتی ومیل و اشتیاق زندگانی نیست ... »

از آن‌پس هرچه در روسیه روی میداد برای او حادثه‌ای بود در یك چهار دیوارکه‌زندانبانان ویژهٔ خویش را داشت ، وهمین‌احساس بودکه او را به نوشتن داستان « اطاق شمارهٔ شش » برانگیخت.داستانی که در ادب روس و ادب جهان ممتاز است و نویسنده مستقیماً برضد بیدادگری و استبداد به جنگ برخاسته است .

اطاق شمارهٔ شش سمبول زندگانی مردمی است‌که در زیر بارستم کمرخم‌کرده‌اندوهرگاه که‌برضد شرائط دشمن‌کیش‌آن عصیان می‌کنند، مشتهای‌خردکنندهٔ نیکیتادربان احمق و خشن تیمارستان آنها رابه جای

خود می‌نشاند .

چخوف دشمن ابتذال است و ابتذال را در هر لباس و سوامی‌کند. در داستان «ماسك» ۱۸۸۴ میلیونر شهر، صاحب کارخانه و مرد «خیرخواهی» که بواسطهٔ هرزگیها و شرکت در کارهای خیریه‌اش زبانزد خاص و عام است ، شبی در حالیکه مست و نقاب‌زده با دو دختر زیبا وارد قرائت خانهٔ باشگاهی عمومی میشود به عده‌ای که در آنجا نشسته و روزنامه می‌خوانند فرمان میدهدکه بیرون بروند و او را با « مادموازل‌هایش » تنها بگذارند . این عده محترمین شهر و روشنفکران معروفی هستند که روزنامه را نزدیك ریش و دماغشان گرفته و می‌خوانند ، آنها ازکار مست آشوبگر بشدت عصبانی میشوند و فریاد اعتراض برمی‌آورند.ولی مردمست حرف خود راتکرار می‌کند . بناچار افسر پلیس را می‌خوانند تا مرد آشوبگر را بیرون بیندازد . مرد نقابدار به حرف پلیس اعتناء نمی‌کند ، ناچار صورت مجلسی تنظیم میشود . همینکه روشنفکران روزنامه خوان می‌خواهند زیر صورت مجلس را امضاءکنند، مردنقاب ازچهره برمی‌گیرد وهمه برجای خودمیخکوب می‌شوند،زیرا مردآشوبگر کسی جز «پیاتیگوروف» میلیونر شهر نیست :

«کارمندان خاموش و سربه زیر، بی‌کلمه‌ای حرف، با سرپنجهٔ پا از قرائت خانه بیرون می‌روند. » ومردمست را تنها می‌گذارند .

چخوف دراین داستان و داستانهائی چون «بوقلمون‌صفت» باطنزی کوبنده،ابتذال محیط را برجسته میکند و ضمن ارائهٔ تصاویرکسانی که‌در برابرضعیف زوربکار میبرند ودر برابر قدرت تاکمر خم میشوند،ابتذال، دوروئی ، ریا ، ستم اجتماعی را محکوم‌می‌کند .

انتقاد از نظریهٔ ناتورالیستی «زولا» الزاماً به‌این معنی نیست که‌در آثار وی دیدمترقیانه ورئالیستی منعکس نشده باشد. زولادر«ژرمینال» جبهه‌ای انقلابی به خود می‌گیرد و به وصف زندگانی مردم اعماق می‌پردازد.

«زولا» برای انتقاد از رسوم و اخلاق بورژوازی، خانه‌ای را که ظاهری آبرومند داشت درکوچهٔ «شوازول» برگزیدو آن خانه راازبالا تا پائین مورد دقت قرار داد، دیوارها را شفاف‌کرد و رازهای زندگانی را از دل پوشش‌های زرین این دیوارها بیرون‌کشید و همهٔ رویدادهائی راکه در پشت پردهٔ تجمل می‌گذرد آشکاره ساخت. و این مهم‌رادرکتاب «پوبوی» نشان‌داده‌است.

«پوبوی» یعنی دیزی‌بورژوازی، زندگانی‌یکنواخت‌کانون‌خانواده، پخت و پز هرروزه که بـا آن ظاهر سادهٔ خود به نحو مخوفی مشکوك و دروغگوست... زولابه بورژواهائی حمله می‌کندکه می‌گویند ماشرف واخلاق‌وخانواده هستیم. اوجواب می‌دهد شما دروغگوهستید! پوبوی شمادیگی است که گندیدگی‌ها و فسادهای خانواده وسستی‌ها و بی‌بند وباری‌های اخلاقی در آن می‌جوشد.

رئالیسم هرگز از توجه به‌زشتی‌های‌اجتماعی‌غفلت نورزیده‌است. نـویسندهٔ واقع گرای ضمن تجسم زشتی و فساد برآن است کـه کلیهٔ روابط‌اجتماعی را با هم مورد مطالعه قرار دهد و واقعیت را بطور دقیق

مجسم کند .

یکی از منتقدان و پژوهندگان هنری معاصر بنام «ارنست‌فیشر» که خواسته است محدودیت‌های نقد رئالیسم اجتماعی را در مورد ارزیابی هنری نشان دهد ، خودگرفتار تناقض‌های بیشمار شده و در دام فریب زرق و برق شیوه‌های جدید داستان نویسی و شعر « مدرنیسم » افتاده است .

فیشر می‌گوید : « فرد و جامعه همچون نیروهای بیگانه‌ای باهم در تضادند . » از دیدگاه او همین «تضاد» نشان‌دهندهٔ راز خلاقیت‌هنری است و داستانهائی چون‌داستان‌های «فرانتزکافکا» سمبول این تضاد است. کافکا با جامعهٔ عصر خود درتضاد بود نه با نیروهای دشمن‌کیش اجتماعی که روشنفکران را به انزوا محکوم‌می‌کرد .

داستان«قصر» بیگانگی فرد را از حقیقت‌برتر ، به تعبیری‌جامعه یا حاکم قصر (خدا ؟) نشان میدهد . کوشش‌های مساحی‌که برای‌دیدار حاکم قصر به آن‌جا آمده پوچ و بی‌حاصل است . رابطه‌ای بین حاکم قصر و مساح درکارنیست . کوشش انسان پوچ و بی‌فایده و امیدواربودن نیز احتمالا عبث است .

منتقدان غربی در بحث دربارهٔ حاکم قصر راههای متفاوتی پیش گرفته‌اند . عده‌ای حاکم قصر را خدا و برخی «پدر» و یا «حقیقت» ویا «ایمان» ایمانی که کافکا نمیتوانست به آن یقین حاصل‌کند دانسته‌اندامما غالباً از اهمیت اجتماعی آثار او غفلت ورزیده‌اند .

درست است‌که‌کافکا سخت نومید بود و در داستانهائی چون« نقب» زندگانی خود را به‌شکل‌راهروئی هراس‌انگیز و پیچ‌درپیچ‌که راه‌بیرون

شدی نداشت مجسم می‌کرد . ولی او در داستانهائی چون «اردوگاه محکومین» ۱۹۱۴ و «محاکمه» با حس دورنگر خود ظهور فاشیسم را در اروپا پیشگوئی کرد .

«اردوگاه محکومین» که زندانیان آن بی‌جرم و بی‌جنایت به‌زیر ماشین شکنجه میروند و فریاد داد خواهان هرگز بگوش کسی نمیرسد بهترین نمودار واقعیت‌های کنایه آمیز روابط اجتماعی عصر کافکاست .

همانطورکه در اردوگاههای کار اجباری نازیها دیدیم ، هموطنان و برادران یهودی کافکا به «اردوگاه» افتادند و ماشین و افزار شکنجه قربانیان خود را قطعه قطعه کرد و یا به‌کوره‌های آدمسوزی فرستاد .

برخی از ناقدان هنری از جمله توماس مونرو ، هربرت رید ، آندریوریچی و دیگران می‌گویندکه هرجامعه‌ای در حال تمامیت‌خویش است در حالیکه فرد در بیگانگی و انزوا بسر میبرد ، زیرا «زندگانی فرد بوسیلهٔ قوانینی‌که بیرون از ارادهٔ اوست» رهبری میشود . و همین سبب رنج فرد و بیگانگی او از جامعه میشود و آثار کافکا کنایه‌ای از این بیگانگی وعصیان فردی است .

ولی این منتقدان نمی‌گویندکه عصیان فرد در برابرکدام یك از نیروهای اجتماعی است ؟ در همان جامعه‌ای که کافکا میزیست ، نیروهائی بودندکه بر ضد شرائط نابسامان اجتماعی و برای جستجوی حقیقت و ایمان تازه می‌کوشیدند ولی کافکاکه چشمان تیزبینش روی تیرگی متمرکز شده بود ، این نیروها را نمی‌دید .

البته در آثارکافکا بن‌بست‌های جامعهٔ زوال‌یابنده‌ای را که برای حفظ خود به حیوانی‌ترین وسیله توسل می‌جوید (اردوگاه محکومین)

و انسان‌ها را بصورت حشره درمی‌آورد (مسخ) و قربانیان خود را در خیمه شب‌بازی بنام دادگاه محکوم میکند (محاکمه) بخوبی منعکس شده‌است .

ولی این منتقدان مدام به روابط خصوصی کافکا با پدر و دوستان و نامزدش میپردازند و می‌خواهند او را بازگوکنندهٔ رؤیاها و کابوسهای فردی بیمار بخوانند .

دردورهٔ ظهور فاشیسم و حوادثی‌که بدنبال جنگ جهانی دوم‌آمد و بهنگامی‌که نیروهای خودکامه ضعیف و ضعیف‌تر شدند، حس‌مسئولیت و گرایش به‌واقعیت جهانی در بین نویسندگان افزایش یافت. همینگوی، سارتر ، توماس‌مان ، شولوخف ، برشت و . . . نشان دادندکه رئالیسم و رئالیسم اجتماعی در اوج شکوفائی خویش است و سبک‌های به‌اصطلاح «مدرن» جریان ذهنی و رمان نو و غیره نمیتواند جانشین رئالیسم‌شود . فی‌المثل توماس‌مان معتقد شد که روش‌های درست اجتماعی می‌تواند فرهنگ انسانی را نجات دهد. او از ارزشهای جامعهٔ بورژوازی انتقاد کرد و سستی آنها را در داستان خود « دکتر فاوستوس » نشان داد . او گفت در این ارزشها انسان و انسانیت محو شده و هنرمندان وابسته به آن دیگر نقش سازنده‌ای در تاریخ ندارند .

برتولت برشت در نمایشنامه‌های خود « زن نیك سچوان » «زندگانی گالیله» و«آنکه‌گفت‌آری‌وآنکه‌گفت نه» موقعیت جهان امروز را بررسی میکند وقدرت نیروی عظیم ستم را هم در عصر مابازمینماید. او نیزمانند «سارتر» مسئولیت نویسنده و مسئولیت یکایك انسان‌هارا در سیر حوادث نشان میدهد و ما را در برابر آزمایشی سخت می‌گذارد .

وی در « زن نیك سچوان » می‌گوید :

آه ای بینوایان !
برادرانتان را می‌آزارند و شما چشم‌ها را فرو می‌بندید
ستمدیده فریاد می‌کشد و شما سکوت می‌کنید
و زورگو به هرجا سر می‌کشد و قربانیش را انتخاب می‌کند
و شما می‌گوئید
برما ببخشائید چون کاری بکارش نداشتیم. . .[1] »

امروز نیز گفتهٔ برشت رهنمودار زنده‌ای برای نویسندگان و مردمی است که در برابر حوادث احساس مسئولیت می‌کنند و کابوسها و رؤیاهای فردی را کانون هنرها نمیدانند و برای درك زمانه و هموار کردن آن ، به واقعیت تلخ زندگانی می‌پردازند .

---

۱ – زن نیك سچوان – برشت – ترجمهٔ فریدهٔ لاشائی – تهران – ۱۳۴۷

شهود و الهام

هنوز ساده‌دلانی هستندکه «الهام» و «شهود» علمی و هنری را از جملهٔ امور فوق طبیعی تصور می‌کنند و می‌پندارند که هنرمند را با جهان غیب رابطه‌ای است . از دیدگاه اینان هنرمند نغمه‌ساز جهان دیگری است‌که دست‌ادراك مردمان عادی به آن نمیرسد و او را درپس آئینه طوطی صفت واداشته‌اند تا آنچه استاد ازل « الهام » گفت بگو ، بگوید .

پژوهندهٔ هنر در جهان امروز چنین فرض غیرعلمی را بهیچوجه نمیتواند قبول‌کند . اگر هنرمند به «راز» ی دست می‌یابد و منظر تازه‌ای پیش دیدگان مردم می‌گشاید کارش جز محصول فعالیت پی‌گیر هنری او چیز دیگری نیست ، کاری‌که از مجموعهٔ پیچیدهٔ ادراك و عاطفه و عمل او در طی دورانی طولانی بحاصل می‌آید . هنر در جهان مادی سخت و خشن ساخته میشود نه در جهان اثیری و فرضی دور از دسترس‌حواس .

پژوهندگان‌زیبانگری ایده‌آلیست‌گمان می‌کنندکه «شهود» اصلا در زمان‌طولانی ممکن نیست. کارهنری وفلسفی‌آفرینشی است‌که دریك لحظه رخ میدهد . برای رسیدن به شهود باید هرلحظه را برابرلحظهٔ دیگر بنیاد گذارد هرقدرکه این فاصله‌کوتاه باشد ، لحظهٔ بی‌واسطهٔ‌پیش بحساب نمی‌آید .

اما چگونه میتوان در شهود والهام، لحظه‌های پیش راکنار گذارد؟ لحظه‌های پیشین است که فراهم آمده و لحظهٔ «شهود» را میسازد. بوته‌ای که اکنون گل داده سرمای سخت زمستان را از سرگذرانده وکار هنری از بوتهٔ عمل و تجربهٔ مستمر بیرون آمده است. این مشکل که چگونه اندیشهٔ شعر یا داستانی در ذهن شاعر یا داستان‌نویس می‌خلد وبر روی کاغذ نقش می‌بندد، مشکلی علمی است. برخی از پژوهندگان لحظه‌ای راکه این اندیشه به ذهن هنرمند میرسد به برق و شعاع نور تشبیه کرده‌اند. اما اینان در نیافته‌اندکه برق نیز خود ناگهانی نیست. مدتی طول می‌کشدکه الکتریسیته بر بالای زمین و در جوّ گردآوری شود، اما همینکه مقدارزیادی الکتریسیته جمع شد، جوّچنان ازآن اشباع میشود که توده‌های ابر سپیدرنگ به ابرهای سیاه تندرافکن بدل میشود وذخیره‌های الکتریسیته درهیأت جرقه‌های سپیدرنگی منفجرمی‌گردد وبه این صورت روشنی برق ظاهر میشود و بدنبال آنست که سیلی ازباران به راه می‌افتد.

بهمین شیوه، ایدهٔ شعر یا داستان در ذهن هنرمند جرقه میزند و معلوم میدارد که ذهن او از عواطف و اندیشه‌ها و یادها سرشار شده است. این یادها و عواطف بتدریج جمع‌آوری میشود تا بدرجهٔ اشباع میرسد و راه بیرون شدی طلب می‌کند و ناگهان بیرون می‌جهد و هنرمندی چون حافظرا وامیداردکه فریاد برکشد:

دوش وقت سحر از غصه نجاتم دادند
وندر آن ظلمت شب آب حیاتم دادند
بیخود از شعشعهٔ پرتو ذاتم کردند
باده از جام تجلی صفاتم دادند

هنگامی که محصول هنری بدست مردم رسید ، قلب آنها راتسخیر می‌کند و اگر هنرمندکسی چون حافظ باشد ، کارش حصار زمان ومکان رادرهم می‌شکند و برفراز قرون میدرخشد . هرقدر هنرمند ازمعاصرانش فاصله می‌گیرد ، جنبهٔ رمز و رازکارش بیشتر میشود تا بحدی که مردم گمان میبرند هنرمند « لسان‌الغیب » و « ترجمان الاسرار » بوده و هیچگونه فعالیت دانسته از وی سر نزده و او را در ساختهٔ هنری‌سهمی نبوده است. نمونهٔ این اعتقاد عامیانه را در مورد اشعار عارفان (ازجمله حافظ) زیاد می‌بینیم . از جمله گفته‌اندکه حافظ در دوران نوجوانی با دیدن رونق بازار شاعری پارچه‌فروش ، جمله‌هائی نارسا بهم بسته بر یاران می‌خواند و مورد استهزای آنان واقع میشد . حافظ از طعنهٔ آنان به جان آمدو افسرده و غمگین به آستانهٔ باباکوهی (کوهی شیرازی از بزرگان تصوف) در شیراز پناه برد : « سه روز روزه داشت و افطار نکرد . شب سوم در عالم رؤیا بزرگواری را مشاهده می‌کند که او را دلداری‌داده می‌گوید ای‌حافظ برخیزکه مراد تو برآوردیم ... هنگامی که از خواب بیدار میشود روح و فکر خود را روشن یافته و غزل «دوش وقت سحر از غصه نجاتم دادند . . . » را برشتهٔ نظم می‌کشد[1] . . . »

افسانه‌ای جعلی‌است‌که فقط ذوق عامیانه و غیرعلمی میتواندآنرا قبول‌کند و برای انکار آن نیازی به ارائهٔ دلایل بسیار نیست .

خوانندهٔ آگاه با خواندن دقیق تمام غزل درمی‌یابدکه نخست‌این غزل ازغزل‌های دوران جوانی حافظ نیست زیرا استحکام اسلوب وطنین

---

۱ ـ دیوان حافظ ـ همان (به نقل از تذکرهٔ میخانه)

خوش جمله‌ها و کاربرد اصطلاحات دقیق عارفان نشان میدهد که شاعری صاحب سبك بسرودن آن پرداخته است نه نو جوانی بی‌تجربه . دیگر اینکه خود شاعردر متن غزل تأکید می‌کند که مدتها بندگی «پیرمغان» کرده (به‌زبان امروز از آموزش‌های استادی روشن بین فیض گرفته) و شیرینی سخنش محصول صبروثباتی است‌که درراه مقصود داشته است،از این روغزل او نمیتواند حاصل شهودی فوق طبیعی و الهامی صرفاً رؤیا آمیزباشد .

اما چرا ذوق غیرعلمی چنان رطب و یابسی را می‌پذیرد ؟ زیرا که‌کاهلان‌نمی‌خواهند فکرکنندکه هرمعلول علتی دارد و بگفتهٔ نیمایوشیج «ساخته‌های هنرمند ازکارهای پیشین اوآب می‌خورد .»

آثارعظیم هنری‌وعلمی هیچوقت بدون سابقه بوجود نیامده‌وکمتر دیده شده است‌که نویسنده وشاعرجوان وتازه‌کاری اثری پایدار و تحسین آمیز به‌وجودآورده باشد .

هرکار هنری و علمی از نقطه‌ای شروع میشود و با فعالیت شبانه روزی رو بکمال میرود . لحظهٔ الهام حاصل جمع تجربه‌های عاطفی و اندیشندگی پیشین‌است وهمینکه ابرهای ذهن هنرمند بحد اشباع‌رسید باران شعریا ایدهٔ هنری تازه باریدن می‌گیرد .

برای جهیدن برق‌تازه درذهن‌هنرمند،البته‌انگیزه‌ای‌نیرومندلازم است. ممکنست‌هنرمند باکسی‌دیدارکند، یاواژه‌ای رابخواند،رویائی را ببیند،صدای دوردستی‌را بشنود، چکیدن‌قطره بارانی‌را نظاره‌گرشود ... هریك از این‌ها به نوبهٔ خود انگیزه فوران ایدهٔ تازهٔ ذهنی‌اوباشد. هر چیزی‌که در پیرامون ما ویا در درون ماست میتواند محرك کار هنری و

ایجاد ایدهٔ تازه باشد .

بیرون جهیدن «ارشمیدس» از حمام و فریاد برکشیدن « یافتم ! یافتم» او بی‌سببی نیست و از سرچشمهٔ تجربه‌های پیشین و مداوم اوآب خورده است .

لوتالستوی شاخهٔ شکستهٔ «گل دوژه» ئی وحشی را می‌بیند وهمین نظاره ، ایدهٔ داستان شکوهمندوزیبای«حاجی مراد» را به او می‌بخشد، ایده‌ای‌که چون روشنی برق به ذهنش خطور می‌کند. اما در ضمن باید دانست که اگر تالستوی درقفقاز نزیسته و چیزی دربارهٔ « حاجی مراد » نشنیده بود ، نظارهٔگل دوژه نمیتوانست جریان ذهنی او را بکار اندازد و ایدهٔ داستان‌را دراو زنده‌کند. اندیشه‌های درونی تالستوی‌آمادهٔبیرون جستن وفراهم‌آمدن‌بصورت این داستان‌می‌بودند وگل دوژه دردرخشیدن این شعله وسیله‌ای بیش نبود .

ایده‌ای‌که نخستین بار به ذهن هنرمند میرسد غالباً مبهم وتاریك است . پوشکین دراین باره می‌نویسد :

« من خطوط اساسی و طرح داستان خود را بطور مبهم در منشور سحرآمیزذهنم تشخیص دادم .»

این طرح مبهم بتدریج شکل می‌گیرد وجان ودل هنرمند که‌آنرا بارها درذهن پرورده اشغال می‌کند. او روزها یا ماهها دانسته یانادانسته تجربه‌های عمیق زندگانی‌را درخویش‌فراهم می‌آورد. یاردها وعواطف‌او بطورطبیعی عمل می‌کنند وزیرنفوذ اندوه‌ها وشادیها وتجربه‌های روزانهٔ او هستند وبا واقعیت برخورد وتماس نزدیکی دارند .

اما نباید پنداشت که«کارکردطبیعی ذهن‌هنرمند» حاصل نیروهای

کور درونی و غرایز و امیال شهوت‌آمیزاوست . هنرچنانکه « فروید » می‌پنداشت جریان پاك و عالی شدهٔ[1] غرایز جنسی نیست بلکه حاصل رهائی وآزادی اوست. ونیزهنرفرآوردهٔ جبری محیط مادی ، آن‌سان‌که فیلسوفان جبرگرائی چون هیپولیت تن و هولباخ و ... می‌پنداشتند نیست بلکه وظیفه‌ای است اجتماعی‌که هنرمند باکوشش مداوم به انجام میرساند واعلام رهائی و آزادی نیروهائی است‌که در قید فشارها و ستم‌های طبقه‌های انحصارطلب اسیرآمده‌اند ومی‌خواهنددرحرکت تاریخ سهیم باشند .

ژان پل‌سارترآنجاکه‌دربارهٔ منظورنویسندگی‌سخن‌می‌گوید بهمین مشکل نزدیك میشود ومی‌نویسد :

« نویسندگی به هیچ صورت ممکن نیست که بـه منظور نظارهٔ محض باشد . زیرامکاشفه سکوت است وغایت زبان ایجاد ارتباط. البته میتوان نتایج «مکاشفه» را ثابت ومستقرکرد، اما دراین صورت چندکلمه که باشتاب برصفحهٔ کاغذآورده شودکافی است . ولی اگرالفاظ به‌صورت جمله وباقصدایضاح معانی درکنارهم‌گردآیند ناچارتصمیمی ورای‌مکاشفه وحتی ورای زبان درآن مدخلیت داشته‌است.[2] »

ژان پل‌سارترمعتقد است‌که وظیفهٔ نویسنده این است که خواننده را دربرابرجهان وزشتی‌ها و ناهمواریهای آن بگذارد وآنها را چـون خود متعهد و ملزم به عمل سازد . او از دیدگاه خود آزادی را در این

1– Sublimation

۲– ادبیات چیست – سارتر – ترجمهٔ ابوالحسن نجفی – مصطفی رحیمی ص ۴۱ – تهران –۱۳۴۸

می‌بیند که انسان در میان موقعیت وشرائط داده شده می‌تواند به آزادی تصمیم بگیرد و اینجاست که انسان از قید جبر محیط مادی و جامعه آزاد میشود .

شك نیست که این سخن سارترنوعی‌گرایش به فلسفهٔ مترقی عصر ماست زیرا او دراین سالها متوجه شده است که آزادی فردی ـ آن سان که‌کی‌برکه گور و یاسپرس باور داشتند ـ رهائی دهندهٔ جهان ناهموار امروز نیست . اما باید دانست برعکس تصور او درفلسفهٔ مترقی نیزجای آزادی‌انتخاب برای انسان بازاست واین جبرگرایان قرن هیجدهم بودند که انسان را کاملا دست و پا بستهٔ محیط میدانستند و می‌گفتند « انسان پروردهٔ محیط خویش است ».

با توجه‌به‌مفهوم‌آزادی درفلسفه‌مترقی‌وفلسفه «سارتر» روشن‌میشود که‌آزادی انسان ازعمل چهره می‌نماید اما غایت این‌آزادی ازرهائی‌تام وتمام‌فرد نیست بلکه دررهائی نوع انسان ازجبرمحیط و نیروهای دشمن کیش اجتماعی است وهنرمند ازآنجاکه درهمین جهان ـ و نه درعالمی تصوری وبهشتی زیست می‌کندبرای رهائی خود و دیگران می‌کوشد . او اگر در این معادله دیگران‌را حذف‌کند دیگر مسئله وجود ندارد زیرا بستگی و ارتباط او باجهان از راه بستگی اوبا دیگران حاصل میشود ودرچنین پیوستگی‌است‌که اومنافع مادی ومعنوی طبقهٔ خویش را درمی یابد وبرای واقعیت بخشیدن‌آن می‌کوشد .

پس هرگونه‌کار هنری (برخلاف سارتر، فلسفهٔ مترقی کارشاعر و نقاش وموسیقی‌دان رانیز ازتعهد والزام بری نمیداند) نوعی درگیری با نیروهائی است‌که درجامعه درکارند ازاین روبه تصمیم آزادانه و کوشش

مداوم او نیازمندند .

لحظهٔ «الهام» آن‌سان‌که سوررئالیست‌ها و عارفان‌گمان برده‌اند ، لحظه‌ای فوق انسانی و « روحی » نیست ، بلکه حاصل تجربه‌های پیشین هنرمند است . پژوهندگان زیبانگری غیر مترقی عقاید نادرستی در بارهٔ الهام وآفرینش هنری بدست داده‌اند . جلوه‌ای ازاین نظرغیرعلمی را درعقایدعامیانه دربارهٔ هنرمندان‌نیزمی‌بینیم.اینان می‌پندارندکه‌شاعر باید به‌گوشه‌ای برود وچشمان را به نقطه‌ای دور دست بدوزد و قلم در دست، منتظرآن لحظهٔ جادوئی « الهام» بماند . همینکه « فرشتهٔ » الهام نزدیك شد ، شاعربه تندی‌آنچه راکه « فرشتهٔ الهام » به وی تلقین‌کرده است بر صفحهٔ سپید کاغذ نقش می‌کند و کار دانستهٔ وی از این حد برنمی‌گذرد .

عادت‌ها و روش‌های نوشتن متفاوت نویسندگان و شاعران به‌بروز این‌گونه عقاید میدان داده است .

فی‌المثل تالستوی عادت داشت صبحگاه به‌نوشتن بپردازد . وی معتقد بودکه هرنویسنده‌ای منتقدی در درون‌خویش دارد و این منتقد شب هنگام در خواب است و نویسنده در داوری اثر خویش تنهامیماند و از این رو مطالب پراکنده و ناسودمند بسیار می‌نویسد . تالستوی می‌گوید ژان‌ژاك‌روسو و دیکنز بهنگام صبح چیز می‌نوشتنددرحالیکه داستایفسکی و بایرون عادت داشتند شب به نگارش آثار خود بپردازند و از این‌رو این دو به استعداد سرشار خود خیانت‌کردند !

داستایفسکی برعکس تالستوی داستان‌های خود را شب هنگام می‌نوشت . او بهنگام نوشتن پی‌درپی چای می‌نوشید و چون همیشه‌اسیر

دست فقر و زیربار قرض بود، نمی‌توانست به پیرایش و آرایش آثارش بپردازد. اوداستان‌های خود را با شتاب می‌نوشت و به ناشرینی‌که‌همیشه از او طلبکار بودند می‌سپرد. داستایفسکی خود می‌گوید: «رمان‌ها بهنگامی‌که در ذهن هستند بسی‌جالب‌تر وشیرین‌تر ازهنگامی هستندکه بر روی صفحهٔ‌کاغذ نوشته میشوند.»

این نویسنده مجبور بود طرح داستانهای خود را عوض کند و بمناسبت تعهدات خود بر طول و تفصیل‌ماجراهای آن بیفزاید. خوداو در این باره می‌گوید:

«فقر مرا مجبور می‌کندکه در نوشتن شتاب کنم تا ازکارم پولی دربیاورم و این موضوع بدون شك اثر ویران‌کننده‌ای بر آثار من داشته است.»

شیلر فقط هنگامی‌می‌توانست بنویسدکه نیمی‌ازیك‌بطری‌شامپانی نوشیده و پایش را در طشتی از آب‌سردگذاشته باشد. چخوف درجوانی میتوانست‌حتی‌درجاهای پرسر و صدا چیز بنویسد. اوداستان«شکارچی» را در حمام نوشت، اما بتدریج این روانی نوشتن را از دست داد. لرمانتف شعرش‌را برهرچه بدستش میرسید می‌نوشت و شیوهٔ نگارش‌این اشعار نشان میدهد که در همان لحظه بذهنش خطور کرده‌اند،اشعارش جهان درونیش راسرشار می‌کردند و او آنها را بدون آرایش و پیرایش و با شتاب بر صفحهٔ کاغذ نقش می‌کرد.

مولوی چنانکه معروف است بسیاری از غزلهای خود را درحالت رقص و سماع سروده است. او در جوانی و میانه‌سالی مردی زهد پیشه و متمایل به مسائل قشری بود. در حدود سال ۶۴۲ هجری قمری شمس

تبریزی (شمس‌الدین محمد بن علی بن ملك داد تبریزی) به‌وی‌رسید. مولوی در این هنگام سی و هشت سال داشت. سخنان شورانگیز عارف شوریده «شمس تبریزی» حال مولوی را دگرگون‌کرد و از مسجد سوی میخانه‌برد واویکی دوسال درشعاع روشن‌خورشید درخشانی چون شمس تبریزی بسرآورد . خشك اندیشان و ظاهرپرستان ازیگانگی این‌دومرد بزرگ بهراس افتادند و هنگامه‌ها انگیختند. شمس‌بناچار از قونیه‌فرار کرد و یا به قولی در آنجاکشته شد و مولوی تا سال ۶۵۲ یعنی‌هفت‌سال از دوری آن «نورمطلق» بی‌قرار و بی‌آرام بود و بسیاری از غزل‌های شورانگیز خود را درهمین‌زمان‌سرود. بهنگام سفر نخست شمس‌ازقونیه و بازگشت او ، همینکه خبر آمدن «شمس» به‌مولوی‌میرسد وی سر از پای نمی‌شناسد و از شدت شوق و شادی برقص برمی‌خیزد و می‌سراید :

بیائید بیائید که گلزار دمیده‌ست
بیائید بیائید که دلدار رسیده ست
بیائید بیکبار همه جان و جهان‌را
به‌خورشیدسپارید که‌خوش‌تیغ کشیده‌ست
همه شهر بشورید چو آواز درافتاد
که دیوانه دگر بارز زنجیر رمیده‌ست[1]

این روشهای متفاوت آفرینش هنری هیچکدام بر فوق‌طبیعی‌بودن لحظهٔ «الهام» دلالت‌نمی‌کنند. برعکس نشان میدهندکه در کار آفرینش هنری انگیزه‌ها و سابقه‌ها و تجربه‌هائی چند درکارست و هنرمنددرکار خویش به این انگیزه‌ها و تجربه‌ها متکی است .

۱ ـ غزلیات شمس تبریزی ـ همان ـ ص۶۸

پوشکین بطور ساده و با سخنانی روشنگر در بارهٔ «الهام» چنین می‌گوید :

« الهام حساسیت نیرومند جان و درك سریع آن از اشیائی است که در انتظارند با این ادراك آشکار شوند و تعبیرگردند . . . برخی از منتقدان، الهام و جذبه‌را باهم اشتباه‌کرده‌اند . »

چایکوفسکی می‌گوید: « الهام نمایش و حرکت‌دادن چوبدستی بوسیلهٔ رهبر ارکستر نیست بلکه حالتی است‌که در آن هنرمند باجان و دل به منتها درجه‌کارکند . »

سعدی با شیرینی و روانی ویژهٔ خویش در این‌باره گفته است :

همه عمر تلخی کشیده‌ست سعدی
که نامش برآمد به شیرین زبانی

همهٔ هنرمندان پس از بدست آوردن تجربه‌های وسیع وکوشش بسیار این لحظهٔ «جادوئی» الهام را چشیده‌اند .

لحظه‌ای‌که در آن جان انسانی اوج می‌گیرد و ادراك تازه‌ای از واقعیت بحاصل می‌آید، در ذهن هنرمند سیل اندیشه‌ها جریان می‌یابد و وی ازنیروی آفرینشگر خویش آگاه میشود .

هم در زمان‌های‌گذشته و هم در این دوران «الهام» و « شهود » بعنوان نوعی‌کار توضیح‌ناپذیر، تعبیرگشته است . اثری‌که‌کارهای هنری بویژه شعر و موسیقی در روان انسان دارد ، درگذشته بوسیلهٔ تعبیرهای

فلسفی و امروز بوسیلهٔ روانکاوی و روان‌پزشکی ، شرح و تفسیر گشته است .

افلاطون می‌گفت‌موسیقی اخلاق و احساسات را تلطیف می‌کند و در نگاهداری سلامتی انسان مؤثر است . او درکتاب «شارمید» به این اعتقاد میرسدکه برخی از بیماری‌ها را فقط بوسیله‌های روانی میتوان درمان‌کرد . همانطورکه «کوری‌بانت‌ها» زنان مبتلا به « حمله » را با صدای نی‌لبك درمان می‌کردند و این زنان از شنیدن صدای نی‌لبك برقص درمی‌آمدند . و آنقدر میرقصیدند تا خسته شده به‌خواب‌میرفتند و پس از بیماری شفا می‌یافتند . موسیقی به ژرفای ناآگاهی‌نفوذ می‌کند و در ژرفای احساسات و اندیشه‌های پنهان است‌که نبوغ ریشه‌میدواند. افلاطون می‌گوید: « الهام و شهود حقیقی در آگاهی یا با خودی نیست بلکه هنگامی است‌که نیروهای ذهنی به خواب رفته یا در اثر بیماری و جنون در بند افتاده باشند . نبوغ یا پیامبری **mantike** شبیه‌جنون (شیدائی **Manike**) است . »[1]

از افلاطون‌می‌توان یکراست بسوی فروید و سوررئالیست‌ها آمد. آندره‌برتون[2] یکی از پیشوایان سوررئالیسم می‌گفت‌که باید ذهن رااز مفاهیم منطقی واخلاقی و استتیك خالی‌کرد تاجهان ناآگاهی،خودسخن گوید . برتون به شیوهٔ « نگارش خود به خود[3] » اعتقاد دارد وتوصیه

---

۱ ـ تاریخ فلسفه ـ ویل‌دورانت ـ ترجمهٔ عباس زریاب خوئی ـ ص۲۴ـ تهران ۱۳۳۵

1 — Andrè Breton
2 — Automatism

می‌کندکه به‌گوشهٔ خلوتی بروید وقلم بدست‌گرفته در حالت‌تأثیرپذیری کامل قرار گیرند . مفهوم‌های هنری و اخلاقی را از ذهن آگاه بیرون کنید و همینکه بمرحلهٔ شدیدی از تأثر رسیدید با شتاب آنچه بر نوك قلم جاری شد برصفحهٔ کاغذ بنویسید . بی‌درنگ و با شتاب بنویسید و دربند فهم معانی آن برنیائید . جمله‌ها بدنبال خود قطار میشوند و جریان‌های ذهنی راآزاد می‌کنند وآنچه در ناآگاهی بصورت‌فشرده‌ای ذخیره شده است با چنین روشی خود به خود برصفحهٔ‌کاغذ می‌نشیند .

برتون معتقد بودکه بین خرد و دیوانگی و آگاهی و ناآگاهی فاصله‌ای نیست .هنرمند نباید از فرمان خرد و منطق پیروی‌کند،بلکه باید بگذارد رؤیاهایش بجای او سخن‌گویند .

سوررئالیست‌ها و پیش ازآنها «رمبو» می‌خواستند « حواس خود را بطرزی منطقی اما بی‌حد و حصر مختل کنند » تا به « مجهول » برسند .

نتیجه‌های‌رسیدن به «مجهول» برای‌آنها مهم نبود، زیراازدیدگاه آنان‌کار هنری بیرون ازجریان زمان و محدودهٔ مکان قرار داشت.آنها پهلوانانی نبودندکه با واقعیت‌های نابهنجار بجنگند بلکه می‌خواستند نمایندگان سفر معنوی در دیار رؤیاهای خویشتن باشند .

افلاطون خیلی پیش از فروید و سوررئالیست‌هامی‌گفت‌که‌هنرمند مجذوب‌کلام خدایان است و از آن روز تا امروز پژوهندگان زیبانگر ایده‌آلیست می‌کوشند ثابت‌کنندکه‌کار هنری از فلسفهٔ‌اجتماعی وآگاهی‌های علمی آزاد است . بندتوکروچه‌که بنیاد آفرینش هنری‌را «شهود» میداند ازاین نظر چندان دور نیست . او هنر را بیرون ازقلمرواخلاق

و منطق و ایمان میداند و می‌نویسد :

« . . .در پاسخ این پرسش‌که هنر چیست ؟ بی‌درنگ وبه‌ساده‌ترین طرز می‌گویم: هنر عبارت است از دید[1] یا شهود[2] . . . هنرمند تصویر یا شبحی میسازد وکسی‌که از هنر بهره میبرد و نظر را متوجه نقطه‌ای میکندکه وی نشان داده‌است و از روزنه‌ای‌که هنرمند بازکرده نگاه می‌کند ، و همان تصویر را در ذهن خود بوجود می‌آورد . اصطلاحات شهود، دید، تماشا، تخیل و وهم ، تصور اشکال و تجسم ... الفاظی هستند تقریباً مترادف‌که همیشه طی‌گفتگو در بارهٔ هنر بکار میروند و فکر ما را بسوی مفهوم واحد و یا دایرهٔ مفاهیم واحدی سوق میدهندکه خود نشانهٔ یك اتفاق نظر است . . . »[3]

«کروچه» اضافه می‌کندکه آفرینش هنری هنگامی انجام میشود که هنرمند تخیل خود را بکار اندازد . اگر هنرجنبهٔ تخیلی‌خود را از دست بدهد و بجای آن تفکر بنشیند هنر فرو میریزد و میمیرد .

فروید[4] وپیروان‌اوبرای تبیین هنر به«غریزهٔجنسی» و «ناآگاهی» رجوع می‌کنند و می‌گویند انگیزهٔ هنری در جهان ناآگاهی قراردارد و بیرون از حوزهٔ ارادهٔ هنرمند است . از دیدگاه آنان نوعی تمایل‌رمز-آمیز مربوط به حالات هنرمند، بصورت هنر وی مجسم میشود .

این نظریه‌پردازان «هنری» مبلغ « قانون جهان ناخودآگاهی » شدند و می‌گفتند این جهان از واقعیت بیرونی مستقل است و هنر از

---

1 - Vision 2 - intuiton

۳ـ کلیات زیباشناسی ـ همان

4– Sigmund Freud (1856 – 1939)

آنجا ریشه‌می‌گیرد. نیروهای «ناشناس» مرموز وغیر خردمندانهٔ ناآگاهی درکار هنرمند اثرقاطع و تعیین‌کننده دارد و ناخودآگاهی و غیرمنطقی بودن ویژگی بنیادی استعداد هنری است و همین امر سبب میشود که هنرمند بالاتر از مردم عادی قرارگرفته وکارش ازدسترس تبیین علمی و اجتماعی دور شود . فعالیت هنرمند بیرون از جامعه و قوانینی است‌که حاکم بر رفتار خردمندانهٔ انسانی است . اهمیت هنر در این است که فاقد مقصود و معنی ویژهٔ اجتماعی باشد .

الهام هنری ازدیدگاه سوررئالیست‌ها وپیروان فروید بایدبه‌جهان ناخودآگاهی ودر نتیجهٔ به غریزه‌ها بویژه غریزهٔ جنسی نسبت داده‌شود. در این‌نظرکار هنرمند بارفتار غریزی حیوان یگانه میشود ورفتارانسان نیز به اشکال نخستین غریزی انسان ابتدائی برمی‌گردد . پژوهنده‌ای مترقی‌می‌گفت‌حیوان نمیداندچه میسازد وطرفداران الهام ناخودآگاهانه در هنر نیز می‌گویند هنرمند نمیداند چه میسازد و به این ترتیب کار هنری را به سطح رفتار حیوانی تنزل میدهند .

کار برخی از « هنرمندان » برای رسیدن به « مجهول » از این حد نیزگاه درمی‌گذرد . آنها برای رسیدن به آن لحظهٔ‌جادوئی«الهام» و «شهود» و «کشف» از داروهای مخدر و مواد کیف‌آور و چیزهائی از قبیل L . s . d بهره میبرند و معلوم است‌که حاصل‌کار باید چنان باشد که هیچ تنابنده‌ای از آن‌سردرنیاورد و هنرمند به چنان مرحله‌ای‌برسد

که‌گنگ خواب دیده و عالم تمام‌کر باشند .

داروی L . s . d امروز به فراوانی در برخی از این محافل به اصطلاح هنری مصرف میشود و مصرف کننده را به جهان بهشتی! ورمز-آمیزمی‌کشاند .

کشف اثر « معجزه‌آسا » ی این دارو داستانی شنیدنی دارد . آلبرت هوفمان بیوشیمیست سویسی در ۱۹۳۸ در آزمایشگاه «ساندور» در شهربال ، از قارچ مخصوص زنگ‌چاودار «آرگودوسکل» ترکیبات مختلف ساخت‌که برای‌درمان برخی سردردها و همچنین انقباضات رحم بکار میرفت . یکروزکه می‌خواست ال . اس . دی را از ترکیبات‌مشابه آن جداکندکمی از آن را استنشاق‌کرد .

وصفی‌که «هوفمان» بدست میدهد چنین است : « حالت هذیان مطبوعی به من دست دادکه فوق‌العاده مطبوع بود . مثل این بود که‌در نوعی خلسه فرو رفته بودم . وقتی چشمان خود را بهم گذاشتم اوهام و خیالاتی بصورتی‌زنده همانند چرخ و فلك پرنور و سحرآسای ، دورمن درگردش بودند . »[1]

پزشکان نشان دادندکه استعمال این دارو سبب احساس ارتعاش‌در اشیاء ثابت ،زنده شدن و تشدید رنگ اشیاء ، کند شدن شگفت‌انگیز

---

۱ – آیا صوفیان‌به داروهای مخدر آشنا بوده‌اند ؛ آیا در خانقاه‌های خود از این داروها مصرف می‌کرده‌اند و برخی حالات و جذبه‌های آنها از همین رهگذر بدست می‌آمده ؛ نکته‌ای است‌که شایستهٔ دقت است . حافظ دراین باره می‌گوید :

از آن افیون‌که ساقی درمی‌افکند حریفان رانه سرماند و نه دستار

گذشت‌زمان، یکی شدن باجهان، فناشدن درجهان بی‌انتها ونیرومندتر-شدن حافظه میشود .

الدوس هاکسلی زیست‌شناس و نویسنده همین تجربه رادر۱۹۵۴ درکتاب « درهای ادراك » خود چنین شرح میدهد .

« . . . من دیگر خودم نبودم و بااشیاء دور و بر خودم نیز یکی نبودم . در این دنیای جدید بیرون از «خودی» ، اصولا فکر «خودی» و به اصطلاح « من بودن » و حتی خاطره ووجود دوستان و اطرافیان نیز موقتاً از بین رفته بود و من بصورت فنای در ابدیت در آمده بودم ودلم می‌خواست از این دنیا بیرون نیایم . . . »[۱]

این حالات‌در اثر استعمال داروناگهانی است اما در اثرریاضت، روزهٔ مداوم ، تنهائی ، بی‌خوابی ، خستگی روحی طولانی‌تر است وگاه یك‌شبانه روز طول می‌کشد .

در مراسم مذهبی بودائی و خلسه‌که SATORIنام دارد میتوان‌این حالات را از راه تلقین و با واسطه (فی‌المثل در اثر تمرین) بوجود آورد .

این‌گونه آزمایش‌ها و تمرین‌که به قصد «مکاشفه» و «شهود» بعمل آمده و می‌آیدآثاری ازاعتقادها و رسم‌های بشر ابتدائی‌را نشان‌میدهد، بشری‌که مقهور نیروهای چیرهٔ طبیعت بود و برای رام کردن آنها به وردها و افسون و جادومتوسل میشد. انعکاسی از این اعتقاد را درمراسم صوفیان نیز میتوانیم دید .

از دیدگاه صوفیان اهل خلوت‌را گاه‌گاه درهنگام ذکرواستغراق،

---

۱ ــ حقیقت مرگ از نظر علمی ــ دکتر ابوتراب نفیسی

حالتی دست میدهدکه در این حال آنان از محسوسات غایب میشوند و حقیقت چیزها برای آنها آشکار میشود . اگر این‌کشف در خواب‌روی دهد آن را «واقعه» می‌خوانند و اگر در حال حضور بی‌آنکه غایب شوند ، حقیقت چیزها بر آنها آشکار شود آنرا «مکاشفه» می‌خوانند .

شرائط خلوت وبه اصطلاح چله‌نشینی صوفیان کم وبیش شبیه‌آئین «یوگا»ست و تأثیر ریاضت پیشگان هند و انزوای رهبانان عیسوی رادر تصوف ایرانی نشان میدهد .

اما هیچیك از این حالات و ریاضت‌ها موجب آفرینش‌های‌هنری نبوده‌اند . همانطورکه از تاریخ زندگانی هنرمندانی چون فردوسی ، مولوی ، سعدی ، میکل‌آنژ ، دانته ، شکسپیر ، پوشکین ، گوته و ... برمی‌آید آثارشان مولود کار و کوشش شبانه‌روزی آنهاست نه نتیجهٔ استعمال داروهای مخدر .

از سوی دیگر فرضیهٔ دانش تحلیل روان را در مورد تأثیر کامل جهان ناخودآگاهی درآفرینش‌های هنری نمیتوان تصدیق‌کرد. پیشروان دانش تحلیل روان از جمله افلاطون ،مولوی ، شوپنهاور و نی‌چه نیزدر بخش‌هائی از آثار خود جنگ و صلح ، شهرت‌طلبی ، مقام‌پرستی، هنر آفرینی وعلم‌ورزی را انگیزهٔ مناسبات جنسی دانسته‌اند.فی‌المثل‌مولوی در این‌باره می‌گوید :

چون به‌بندی شهوتش را از زعیف
سرکند آن شهوت از عقل شریف

و نی‌چه نیز می‌گوید :

« درجه و نوع شهوت جنسی یك انسان تا آخرین قلهٔ جان‌اونیز

میرسد . »

اما همهٔ این سخنان زیاده روی شاعرانه است و فروید نیز همین ایده‌ها را بیش از اندازه گسترش داده است ، در آفرینش هنری همهٔ نیروهای جان انسان ، اندیشه‌ها و امیال وشکست‌ها و پیروزی‌های اودر کارند و بهیچوجه نمیتوان هنرها و علوم را سوبلیماسیون مناسبات‌جنسی دانست .[1]

« . . . اگر توانائی تازه‌سازی گاه تندرستی و عادی بودن‌جریان خون درکار نباشد ، پنداشتن اینکه این توانائی گاه زهرآگین شدن خون ، افزایش می‌یابد بسیار نارواست . درست است که‌گاه زهرآگین‌شدگی ازبرخی مواد ، توانائی‌خیالبافی بیشترمی‌گردد ولی تازه‌سازی و خیالبافی تفاوت بسیار دارند و خیالبافی همراه با تصورات گسیخته بوده و در تازه‌سازی تصورات چه واقعی چه ناواقعی به یکدیگر پیوسته می‌باشند و از همین‌جاست که‌ساخته‌های تازه‌سازان روی مردمان تندرست نیز مؤثر بوده و خیالبافی‌های زهرآگین‌شدگان (ازالکل . تریاك ، حشیش ومانند اینها . . .) جز خنده و ریشخند اثر دیگری در مردم نمی‌کند . . . »[2]

حساسیت و ذوق زیبانگری وآفرینش هنری مستلزم پرورش‌عمیق و دانش و تجربهٔ بسیار است . اگرکسی تربیت نشده باشد حساسیت او نیز دربرابرچیزهای زیبا وباشکوه‌وضعیف است.افرادخیالباف قادرنیستند به آفرینش هنری دست برند(آیا وجود حافظ بدون فرهنگ ایرانی و

---

۱ ــ کروچه با اینکه خودبه «شهود» معتقد است در بارهٔهنرکلاسیك می‌گوید : « هنرکلاسیك ترکیب ویژه‌ای است از فطرت و تربیت و الهام و تعلیم . . . »

۲ ــ زیست یا زندگی ـ همان

وجود شکسپیر بدون میراث رنسانس تصور شدنی است ؟) الهام و شهود فرستاده شدهٔ ازعالم غیب و هنر حاصل سوبلیماسیون غریزهٔ جنسی نیست بلکه نتیجهٔ تلاش‌های مداوم هنرمند است . خود نی‌چه که جائی نقش غریزه‌ها را در آئینهٔ جان انسان به‌تأکید نشان میدهد در طعنه به‌صوفیان سخنی داردکه در روشنگری جذبه و الهام هنری بسی مؤثر است . وی می‌گوید :

« شور و جذبهٔ عرفانی را صوفیان (کسانی که روان را عنصری غیرمادی میدانند) از کجا می‌آورند ؟ » و سپس جواب میدهد : « حتی پاك‌ترین شور عرفانی را صوفیان از « دولت تن »فرا چنگ می‌آورند و از برکت جسم است‌که به آن جذبه میرسند . . . »

قانون « ناخودآگاهی » از دیدگاه زیبانگری بورژوازی قانون ضروری هنری‌است . در این قلمرو آگاهی ، استدلال وتجربه‌های‌هنری پیشین را راهی نیست . گوئی نیروهای شناخته نشدنی ، مرموز و غیرمنطقی قلمرو نا خود آگاهی تعیین کنندهٔ آثاری هنری بشمار میرود . در این نیروی ناخودآگاهانه و غیرمنطقی، چگونگی استعداد هنرمند نهفته است وهنرمندرا برتر از مردم عادی و فعالیت اورابیرون از قلمرو جامعه و قوانینی‌که برکار هنری حاکم است قرار میدهد .

پذیرفتن رؤیاها وکابوسهای ناخودآگاهی بعنوان عامل بنیادی آفرینش هنری و علمی به این معنی است‌که عنصر انحراف‌جریان‌هنری را بعنوان کارهنری تلقی‌کنیم و مفاد اجتماعی هنر را از آن بگیریم و کار هنرمند را با رفتار غریزی حیوانی یگانه‌کنیم .

باچنین ایدهٔ فلسفی‌است‌که نقاشی و شعر و داستان‌های‌بسیارجدید

در غرب بمقدار زیاد به بازار هنر صادرمیشود و همین جریان راهنرمند «تازه‌جوی» امریکائی هری‌گوت‌لیب[1] کار هنری و عمل «نقاشی فعال» می‌خواند. او شامگاه پیش از ترك کارگاه نقاشی خود، پرده‌ای سفیدرا بر روی چهارچوب نقاشی نصب می‌کند و صبح روز بعد به‌کارگاه آمده برابر آن می‌نشیند و تا آنجاکه می‌تواند می‌کوشد از تمرکز و تفکر خودداری‌کند. سپس بی‌آنکه به پارچهٔ سفید بنگرد، رنگهای‌گوناگونی را به آن می‌پاشد و سپس به «شاهکار» خود نگاه می‌کند تا به‌بیند چه چیز از آب درآمده است. این رنگ‌آمیزی تصادفی بنیاد ایده‌ای است که وی بعنوان‌کار هنری خود ارائه میدهد. در این رهگذر تصادف محض، همدوش کار آفرینشگر هنری بعنوان یکی از قوانین هنرجدید تلقی میشود.

البته ممکن است‌که هنرمندی برحسب تصادف بتواند تأثیررنگ و یا خط رادر ضمن‌کار خویش‌کشف‌کند ولی بنیادکردن‌کارهنری براین اصل - اصل تصادف - معادل انکار شرکت خرد و آگاهی در جریان آفرینش هنری است و از دیدگاه زیبانگری مترقی پذیرفتنی نیست.

حقیقت این است‌که در هنرهای تجریدی و غیر اجتماعی مشکل «استعداد» به نحو نادرستی طرح شده است. استعداد عبارت از انجام هرکار دلخواسته نیست بلکه با شخصیت هنرمند و جهان‌نگری و تجربهٔ

---

1 - Harry Gottlieb

او بستگی دارد و آن را در بستگی و ارتباط با کل زندگانی هنرمند و شرائط اجتماعی او باید تبیین کرد . استعداد را نمیتوان درمجردترین صورت آن ، در «خودنامی»[1] نیروی ذاتی و هنری و بیرون از فعالیت روزانه و وضع اجتماعی هنرمند در نظر آورد .

پژوهنده‌ای مترقی می‌گوید: « استعداد هنرمندان بوجوه گوناگون تجلی می‌کند . فی‌المثل استعداد درخشان گلب‌اسپنسکی دراین بود که وی به اعماق چیزهائی راکه می‌خواست وصف کند رسوخ می‌کرد. نبوغ هنری تالستوی در رئالیسم نیرومند و طریقی که وی جنبه‌های متفاوت جنبش‌های اجتماعی را منعکس می‌کرد نهفته بود . تالستوی چون در بارهٔ زندگانی دهقانان دارای تجربه‌ای وسیع بود میتوانست به نحو درخشانی آرزوها و غمها و شادیهای آنان را منعکس کند . »

استعداد وآفرینش هنری وابستهٔ کوشش و شرائط اجتماعی هنرمند است و هنگامی به ثمر میرسدکه هنرمند به بازسازی مجدد زندگانی بپردازد . ولی پژوهندگان ایده‌آلیست استعداد را نیروئی فطری و یا وابستهٔ ناخودآگاهی می‌پندارند ومی‌کوشند چگونگی استعداد هنری‌را تحریف و معنی آنرا عوض کنند .آنها به تخیل ، پندار ، رؤیا، کابوس، بعنوان عناصر تعیین‌کنندهٔ هنری چنگ میزنند وآنرا بشکلی درون ـ گرایانه درمی‌آورند . فی‌المثل هربرت‌رید پژوهندهٔ زیبانگر انگلیسی معتقداست که‌عالیترین‌شکل تخیل، آفرینش‌ابعاد وهماهنگی‌های تجریدی است که بخوبی میتواند در موسیقی و معماری و درنقاشی مجرد و

---

1 — Autonomy

غیرسمبولیك منعکس‌شود. بااینکه «هربرت‌رید» تخیل نقاشی تجریدی را دوست نمیدارد ، مجبور است آنرا «عالیترین» شکل تخیل بنامد . ظاهراً هنر تجریدی از قلمرو تخیل بهره‌ای نمی‌برد و از مطالبات‌بیان هنری خوشش نمی‌آید . و نیز «هربرت‌رید» هنری راکه منعکس‌کنندهٔ « آرزوی آگاهانهٔ انسان به تقلید از طبیعت و رقابت با کمال سازمانی جهان مادی » است دوری می‌جوید . او برآنست که هنر باید برتر از سازمان واقعیت قرارگیرد ، هنری‌که در چهارچوب ناخودآگاهی ویژهٔ خویش ساخته میشود . اوکوشش در انعکاس‌واقعیت هنری را « فعالیت محاط شده » می‌نامد و آنرا چیزی میداند که از خشنود کردن هوش انسان ناتوان است و می‌گوید : « چنانکه میگویند ما به زیور ارادهٔ آزاد آراسته شده‌ایم و بشکرانهٔ این فضیلت باید بکوشیم از مشخصات ثابت و منظم قوانین طبیعت‌دوری جوئیم . . . »[1]

زیبانگری‌مترقی‌نیروی تخیل رایکی از اجزاء بنیادی «استعداد» میداندکه یاور هنرمند در جستجوی آفرینشگر او در درك حقیقت و انعکاس واقعیت‌های زندگانی اجتماعی است . این نیرو به اوکمك‌می‌کند که به قلب اشیاء و رویدادها نفوذکند و حقیقت اجتماعی را در آئینهٔ هنر خود نشان دهد .

بسیاری از نمایندگان هنرهای «جدید» تخیل را وسیلهٔ فرار از واقعیت‌میدانند و می‌گویند « ارادهٔ‌آزاد » هنرمند، او راآنسوی محدودهٔ واقعیت موجود قرار میدهد و او از شرائط محیط و قوانین درونی آن

---

1 - Herbert Raed ,Education Through Art,London , 1946 . P : 30 , 31 ,

به این ترتیب آزاد می‌گردد .

اینان می‌گویند هنر «جدید» بیانی از خستگی روحی، نموداری از «کشش ویرانگر» یا نخستین‌گام بسوی «رنسانس جدید» و پیامی به نسل‌های آینده است . از دیدگاه اینان مدرنیسم همچون « حیوان‌درندهٔ معصومی است‌که برای رهائی از فرهنگ جوامع بشری می‌کوشد . » و اضافه‌می‌کنندکه این هنر ضرورت جوامع امروزاست و فرآوردهٔ بنیادی تکامل و پیشرفت تاریخی است. این هنر با مردم قطع‌رابطه میکندزیرا « مردم به فرهنگ اعتنائی ندارند » و نیز « فرهنگی که مردم بوجود آورندهٔ آن باشند ، انکارفرهنگ است . » این نظریه‌پردازان‌غیرمترقی که فرهنگ مردم را تحقیر می‌کنند گاهی هنر «جدید» را نمودار سیر ارتجاعی وانحطاطی منظورمیدارند و گاهی آنرا چون جنبشی نابهنگام و یا « هنر پیشرو » می‌خوانند و چون از دسترس فهم مردم بیرون است آنرا می‌ستایند .

توماس‌مونرو[1] رئیس افتخاری انجمن امریکائی زیبانگری، « هنر پیشرو » (اوانگارد)[2] را همچون هنری‌که اشکال و محتوی جدی را انکارمی‌کند ، منظور میدارد . او رسماً می‌گوید پیش از این نقاشی‌تابع قوانین مناظر و مرایا و رنگ بود ، در حالیکه امروز نقاشان اجزاء ترکیبی شکل (فورم) راقطعه‌قطعه می‌کنند و در مورد یکی از اجزاء فی‌المثل در طرح یا رنگ تخصص می‌یابند . . . و سپس به این نتیجه میرسد : « نقاشی جنبه‌های متفاوت اشیاء را که از دیدگاههای

---

1 - Thomas Munro

2 - Avant - gardism

متفاوت و در لحظه‌هـای متفاوت دیده میشود با هم ترکیب میکنند و به این ترتیب بیانی از اشیاء ناپایدار متغیر بدست میدهد .شعر پیشرو بهمین ترتیب از « وزن » و « آهنگ » ثابت و یکنواخت و بهمان اندازه از «فصاحت» دوری می‌جوید و ابهام و تأثرات زودگذر و بیان تاریك را برتری می‌نهد. داستان ونمایشنامه نیزاز طرح وتوطئهٔمعین‌که محصور در چهارچوب «حادثه» و «عمل» است و از تجسم شخصیت‌های ثابت روی برمی‌گردانند . در عوض این هنرها برآنند که بر تغییرات روانی و ناپایداری واکنش انسانی تأکید ورزند و به این ترتیب است که مرزهای « واقعیت » و « وهم » بطور دائم التزایدی آشفته و درهم میشود . . . »

چرا این‌گرایش‌های غیرمترقی و ویرانگر راباید «پیشرو» نامید؟ معلوم‌نیست ! ولی توماس مونرواین‌گرایش‌ها را همچون نشانه‌ای‌میداند که هنرمندان جدید « دلهره و هراس خـود را بـه این وسیله بیان می‌کنند . » او «مدرنیسم» را بعنوان « جنبش انقلابی رمانتیك که دور از قاعده‌های ستمگرانه و قدرت‌های رسمی است » منظور میدارد و می‌گوید : « هنرجدید شایدراه تازه‌ای به‌کشف‌های جدید و انواع جدید تجربه‌های هنری بگشاید . »[1]

ولی باید دانست که جستجوی «مدرنیسم» کلا منفی است وامکانی را بوجود می‌آورد که به «هیچ» ختم میشود . فرض اینکه ویران‌کردن شکل و قواعد هنری « نوع جدید تجربهٔ هنری » است یقیناً فرضی‌است پوچ . این «هنر» ویژهٔ روشنفکرانی است‌که چون «استفن» قهرمان‌کتاب

1 – Evolution in the Art , newyork , 1964 ' P : 21

«اولیسز» جویس دررؤیاها و کابوسهای خود مسکن گرفته‌اند وفرهنگ انسانی را چون تی . اس . الیوت « سرزمینی ویران » میدانندکه‌انتظار باروری و ثمر از آن نمیتوان داشت . اینان جهان را زمینی‌شوره‌زار ، ویرانجائی نامطبوع و هلاکت‌بار ، هیچستانی رمزآمیز و انسان‌ها را موجوداتی بیگانه با هم میدانند ولی‌برای درمان این درد نه راهی‌ارائه میکنند و نه دست بکاری میزنند . تازه درد را هم ناکامل و واقعیت را دگرگونه و ابتر می‌بینند و مجسم می‌کنند .

فی‌المثل در بیست و هفتمین بی‌ینال نقاشان جدید آمریکائی در واشنگتن نقاشی‌های تجریدی بسیار به نمایش گذاشته شد . یکی از پرده‌های نقاشی این نمایشگاه اثرهانس هوفمن بنام « مه‌بامداد »[1] بود. بیننده ازخواندن نام پرده‌گمان میبرد منظره‌ای از بامدادی غبارآلود را درکنار رودخانه و یا جنگلی دوردست خواهد دید . ولی نقاش به‌این کارهاکار نداشت. او چهارگوشه‌هائی چند را یکی بربالای‌دیگری‌نقاشی کرده و نام این‌آش شله‌قلمکاررا «مه‌بامداد»ی‌گذاشته بود! وبه‌این‌ترتیب نیروی داوری هنری خود را از قلمرو‌واقعیت به قلمرو پندار درونی‌برده و تصویر دلبخواهی بوجود آورده بود .

ظاهراً پردهٔ نقاشی باید بیننده را بهیجان آورد ، او را به حوزهٔ آفرینش هنری ، نظم و ارتباط ببرد و جهان درونی هنرمند را بر او آشکار سازد . ولی درقاموس «هنرپیشرو» این حرفها بی‌معنی است.طرح و تصویر واقعیت در این نوع هنرها معنی ندارد و بنیادکار بر ارائهٔ آشفتگی‌ها و رؤیاهاست . هربرت رید می‌نویسد :

---

1 - Hans hoffman ,s morning mist

« هم هنرمند در ضمن کار آفرینش هنری و هم ماکه بینندهٔ کار اوئیم‌کم و بیش به ژرفای رؤیاها رسوخ می‌کنیم . از این جهان است‌که هنرمند آنچه را «الهام» هنری خویش می‌نامد « یعنی درك فوری یك تصویر تا یك موضوع » بیرون می‌کشد ودر این جهان رؤیاها و درخود عمل ادراك ، تماشاگر، کسی‌که ازکار هنری لذت میبرد ، تصویر تازه‌ای تصور میکند . روان‌شناسی آنچه پس از آن رخ میدهد هنوز مبهم است . . . »[1]

حتی با کمك روانشناسی مشکل بتوان دریافت که تماشاگر چه می‌بیند و چگونه تصور خود را بر پردهٔ نقاشی منطبق می‌کند . محتمل است‌که نقاش تصویر جهان واقعی‌را ارائه نداده بلکه پنداری‌تجریدی‌را بر پارچه نقش‌کرده است . این تصویر آزادانهٔ رنگ‌آمیزی است و تماشاگر میتواند هرچه دلخواه است در کارنقاش مشاهده‌کند و با بیانی مبالغه‌آمیز در ساختن آن شرکت‌کرده بنوعی در آن سهیم باشد .

اگر نقاش آزاد است‌که تصویر را با بازی آزادانهٔ تخیل خویش بسازد ، چنان آزادانه‌که‌گوئی بهنگام خواب چونان رؤیائی‌رخ مینماید و انگیزهٔعقده‌های روانی است ، چرا تماشاگر حق نداشته باشد به این بازی آزادانهٔ خیال دست یازد ؟

سوررئالیست‌ها کار خود را بربنیاد مهارت‌های غیرمنطقی تخیل بیمار خویش استوار میکنند و از جهان واقعیت بسوی رؤیا و جنون می‌گریزند . می‌خواهند مرزهای واقعیت و خیال را درهم بریزند و به «مجهول» برسند . هربرت‌رید می‌گوید :

---

1 — Eduction through art , P . 33

« . . . هدف جنبش هنری جدیدکه به سوررئالیسم معروف شده ارائهٔ مستقیم رؤیاهای ناخودآگاه است‌که به این وسیله تصویر کاملتری از کل واقعیت وجودی ما عرضه میدارد . سوررئالیسم نه تنها لزوم و اهمیت این عنصر ناخودآگاهی را در هنر لازم‌میداند بلکه اصرار می‌ورزدکه این عامل بنیادی‌کل نیروی تخیل واساس فعالیت آفرینندهٔ هنری است . »

کار سوررئالیست‌ها نشان میدهدکه این مطالب را دلیل قاطع‌هنر میدانند و اصل آفرینش هنری آنها را در پندارهای ناخودآگاه و غیر منطقی و درونیشان‌که به تحریف واقعیت می‌انجامد باید یافت .

فرضیهٔ نقاشی روسی کاندینسکی[1] در کتاب « جنبهٔ ذهنی هنر » ۱۹۱۲ برجنبهٔ تجریدی هنر تأکید می‌ورزد و اشکال پرده‌های مخلوق او با اشکال دنیای خارج شباهتی ندارد . او معتقد است که « خط و رنگ به تنهائی برای انتقال عواطف‌کافی است و محتاج آن نیست‌که ما به‌آنها شکلی شبیه اشکال جهان خارج ببخشیم . بعبارت دیگر میتوان از خط و رنگ زبانی وضع‌کردکه بخودی خود بتواند مفسر عواطف هنرمند قرارگیرد . . . »[2]

البته اگر منظور هنرمنددوری جستن از زندگانی عمومی وتجسم حالات و رؤیاهای فردی باشد حق با هربرت رید و کاندینسکی است ولی از آنجا کـه چنین نیست هنرهـای فردی ، هنرهـائی کـه به تحریف واقعیت و ارائـهٔ کابوسها و رؤیـاهای فردی هنرمند میپردازد

---

1 — kandinsky

۲ ـ نقاشی نوین ـ جلد دوم ـ ا . ی . رهسپر . ص ۱۷۳ و ۱۷۴ ـ تهران ـ ۱۳۴۵

و از رسیدن بـه اوج شکوهمند هنر بـاز میماند و پس از گذشتن سیلاب‌های اغتشاش اجتماعی به فراموشخانهٔ تاریخ سپرده میشود . هنر مترقی با چنین اوصافی سر سازگاری ندارد و امکان هرگونه شکل « انعکاس رؤیاآمیز واقعیت » راکه تصویردرستی از جهان خارج بدست نمی‌دهد انکار می‌کند .

چنین دیدگاه‌های «هنری» و«فلسفی»که‌بنیادکاررا بربازی‌آزادانهٔ پندار می‌گذارد ویژهٔ‌سالهای بین دوجنگ جهانی و اغتشاشات اجتماعی دوران اخیر نیست . در قرن نوزدهم منتقدین جوان پیروهگل[1] که‌فلسفهٔ او را از جنبهٔ ایده‌آلیستی صرف بررسی میکردند مدعی‌شدندکه‌پدیده‌هائی ابداع‌کرده‌اندکه ریشه در زمین واقعیت ندارد زیرا موضوع‌هائی که ارائه میدادند و هنرهائی‌که میساختند واقعی نبود بلکه ساختهٔ‌تخیل آنها بود .

در دنیای فلسفه نیز همین دوری جستن از واقعیت دیده میشد . دورینگ میگفت درعلم ریاضی ، هوش انسانی فقط با « آفرینش‌ها و تخیلات‌آزاد»ذهن‌انسانی سروکار دارد . و جهان واقع را با آن‌رابطه‌ای نیست . فردریك در پاسخ او نوشت :

« عکس این سخن درست است . این طبیعت است که نمونه‌های عمومی تمام این مقادیر تخیلی را بدست میدهد . »[2] مفاهیمی که در مقادیر و اشکال بیان‌میشود از هیچ بدست نمی‌آید زیرا این مفاهیم‌ریشه در واقعیت جهان بیرون دارد .

۱ـ از جمله ماکس اشتیرنر Max stirner

2 – F . Engels , Anti - Dühring , P : 505

اکنون‌که سخن از شهود فلسفی است میتوان از فیلسوفانی که بر درونی بودن (سوبژکتیویسم) شهود تأکید ورزیده‌اند از جمله دکارت و برگسن سخن‌گفت .

دکارت (۱۶۵۰ـ ۱۵۹۶) پس از آموزش‌های مقدماتی و عالی‌در زمینه‌های ریاضی و فلسفی ، برای رهائی از عقاید جزمی اسکولاستیسم و منطق ارسطوئی ، خود را از پیروی‌گذشته‌آزادکرد و در همه‌چیز حتی درخود فلسفه شك‌کرد و برای « مطالعهٔ‌کتاب جهان » راه سفر در پیش گرفت . به این ترتیب دکارت خود را آماده کرد تا هرچیزی را که کوچکترین‌شکی نسبت به آن به‌تصور آید دوربریزد . او پس ازاندیشهٔ بسیار پی بردکه اگر در همه چیز شك روا باشد در « من » اندیشندهٔ او شك روا نیست و این حقیقت‌که « من می‌اندیشم پس‌هستم » محکمترین اصل فلسفی است .

دریافتن این حقیقت از دیدگاه دکارت کار شهود است . این فیلسوف می‌گوید همانطورکه شهود آنی دنیای شناسائی ما را روشن می‌کند و بنیادآن است ، نور هم در جهان مادی همین کار رامی‌کند .[۱] در نظام فلسفی دکارت‌خدا نیز فی‌المثل جهان A را از جهان B بوجود نمی‌آورد بلکه آفرینش جهان آفرینش آنی است . برای رسیدن به «شهود» باید هرلحظه را برابر لحظهٔ دیگر بنیاد گذارد . هرقدر این

۱ ـ دکارت می‌گوید «نور» آنی است . البته در زمان دکارت سرعت‌سیر نور حساب نشده بود . صدسال بعد فیزو آنرا حساب‌کرد .

فاصله‌کوتاه باشد ، لحظهٔ بی‌واسطهٔ پیش بحساب نمی‌آید . لحظه یعنی برشی از جهان . دکارت می‌خواهد زمان را تا حدامکان‌کنار بگذارد . شهود یك آفرینش آنی و مداوم است .

کارل یا سپرس در بارهٔ «شهود دکارتی» می‌گوید :

« نه آن‌چیزی‌که ماآن‌را نگریستنی می‌نامیم، چیزاحساس وتصور پذیر است‌که برندهٔ آخرین آگهی شك‌ناپذیر است بلکه روشنی وتمایزی چون روشنی نور است‌که درك آنرا دکارت شهودمی‌نامد. پس شهود درك شدنی ونگریستنی است .»[1]

دکارت می‌گوید مراد من ازشهود ، شهادت عوض شوندهٔ‌گوناگون حواس نیست بلکه یك درك متمایز و ساده است . جان‌ناب متوجه است که در بارهٔ چیزهای شناخته شده هیچگونه شکی برایش باقی نمی‌ماند و به آن درکی میرسدکه فقط از نور خرد سرچشمه می‌گیرد .

یاسپرس در این باره می‌گوید : « دکارت ذات شهود را از یکسو با ذات روشنی و متمایز بودن ،همان میداند . این یك « این همانی » **identité** است . آن‌چیزروشن ومتمایزاست‌که شهود است وشهودبوسیلهٔ روشنی و متمایز بودن به تصور می‌آید . اصلا نمیشود روشن و متمایز باشد مگر اینکه آناً به شهود درك شود . . . »[2]

اما در لحظهٔ شهود چگونه میتوان لحظه‌های پیشین را حساب نکرد . ژان‌وال در انتقاد نظریهٔ دکارت می‌گوید : بدون شك بیرون نیامدن « ماندن » درون«لحظه» ناممکن است. دکارت‌کوشش دارد تغییر را کنار بگذارد و درون لحظه بماند ولی این‌کار میسر نیست .»[3]

۱و۲ و۳ ـ ترجمه و تقریر دکتر محمود هومن

برگسن‌که در دوران جدیدکوشید مغز را مادی و تصور و ذهن را معنوی بداند ، بر مسئلهٔ دوام و زمان تأکید ورزید و گفت با فنای مغز ذهن از بین نمیرود . جریان زندگانی را با هوش درنمی‌توان‌یافت زیرا هوش محدود در فضا و مکان است . هوش بخشی ار ذهن انسانی است‌که ذاتاً با ماده سر وکار دارد از این‌رو برای درك جریان زندگانی باید وسیله‌ای بنیادی‌تر یافت . زمان ما با زمان فیزیکی تفاوت دارد . برگسن جوهر همهٔ‌چیزهارا «شدن» میداند .

از دیدگاه او انسان دارای دوتوانائی است . سرشت و هوش . او می‌کوشد کار این دوتوانائی را مشخص‌کند .کار سرشت بکار بردن افزار ارگانی است وکار هوش بکار بردن افزار «نه‌ارگانی»است . اما با هوش و سرشت نمیتوان چیزها و کارها را توضیح داد . انسان دارای توانائی سومی نیز هست‌که شهود نامیده میشود . کار شهود که میانگین هوش و سرشت است درك ماهیت زندگانی است . اگر درون را بنگریم به درك ساده و روشنی میرسیم‌که آنرا شهود می‌خوانیم‌که وسیلهٔ رسیدن‌به‌حقیقت و ژرف‌ترین اصل زندگانی است .

برگسن بربنیاد همین استدلال به «آزادی» و «خدا» میرسد و کار روان‌شناسی راکشف درونی‌ترین ژرفای آنسوی آگاهی انسانی‌میداند .

بدنبال سخنان برگسن‌که بر دوام و فعال بودن گذشته در نیروی حافظه تأکید ورزیده بود ، هنرمندان و بویژه داستان‌نویسان جدید کوشیدند نقش‌زنده‌کردن رؤیاهاوکابوسهای زمان‌گذشته را بعهده‌بگیرند. واقعیت نیز در این داستان‌ها تحریف شده است زیرا این نویسندگان‌بر آن نبودندکه اشیاء را بصورت سالم و طبیعی خود ارائه دهند بلکه‌می-

کوشیدند ذهنی را که درک کنندهٔ اشیاء است تصویر کنند و رؤیاها و کابوسهای آنرا شرح دهند .

در فلسفهٔ برگسن و در این داستان‌ها «زمان» همان «شدن» است و درماست و زمان فیزیکی واقعیتی ندارد . آثار بعضی از داستان‌نویسان جدید که به مشکل روان شناسی فردی انسان پرداخته‌اند از سرچشمهٔ فلسفهٔ برگسن و نظریه‌های فروید و یونگ آب می‌خورد . مارسل پروست[1] که یکی از نمایندگان رمان‌نویسی جدید است خواسته است که در آثار خویش ارتباط درونی گذشته و حال را نشان بدهد .

پروست فرزند خانوادهٔ ثروتمند یهودی بود . خانوادهٔ او بستگی نزدیک با روچیلد داشتند . او انسانی گوشه‌گیر و منزوی بود و از جوانی به نوعی زندگانی عجیب و غریب و به اصطلاح هستی در دنیای شب کشیده شد. کشش‌های هنری و فرهنگی بشیوه‌ای خاص، مکانی ویژه در زندگانی این مرد بیمار داشت . با اینکه در جوانی با رؤیاها و تأثیرات دوران کودکی خود موافقت نداشت با زندگانی و مبارزهٔ اجتماعی نیز درگیر نبود . همینکه به چهل سالگی رسید «واقعیت» تازه‌ای در زندگانیش رخ نمود . او بتدریج از زندگانی واقعی خود برید و به دامن کابوسها و یادهای خود آویخت . در این دنیا امواج خاطرات گذشته به جهان آگاهی او میرسید و هرموجی از موج دیگر فراتر میرفت . کتاب پانزده جلدی او « در جستجوی زمان از دست رفته[2] » خاطرات گذشته، عشق و گناه ،دلبستگی‌های دوران کودکی را به شیوهٔ درون‌گرایانه وصف می‌کند.

---

1 – Marcel Proust

2 – A la recherche du temps perdus

امواجی‌که به آگاهی قهرمان‌کتاب او میرسند نخست مبهم و تیره‌اند اما بتدریج تا آخرین سایه روشن خود تجزیه و تحلیل میشوند وکلا جان تازه می‌یابند .

نیروی خاطرات که موجد آثار بزرگ ادبی شده در نوشته‌های پروست بنحو غم‌انگیز و فشارآوری جلوه می‌کند . تنهاکسی که « زمان از دست رفته »ی خود را دوست دارد ، بخوبی میداندکه این‌زمان‌بهیچ‌وجه از دست نرفته است . او هرگاه بخواهد همچون قالی‌بسته‌ای می‌تواند آنرا تا به تا بگشاید و نقش‌های روشن و تیرهٔ آنرا بنگرد . این نویسنده مانند «کاوه‌توس سلحشور[1]» در میان‌گنجینه‌های یادبودهای‌خود نشسته است . در این دنیا است‌که او می‌تواند به اوج برسد و جزئیات زندگانی خویش را بیاد آورد . در این جهان او خدائی است که فقط غنای رودخانهٔ سحرآمیزخاطرات، او را دربرگرفته است. گوئی پروست به معاصران خود چنین می‌گوید :

« . . . من هنرمندانه و به آسایش به مبل چرمین راحتی تکیه زده و به پشت خوابیده‌ام و زندگانی خود را در رشته‌های دائم تکرار شوندهٔ تسکین دهنده‌ای بیاد می‌آورم . »

دراین‌جا باید پرسید پروست چه می‌آموزد ؟ پیروان اومی‌گویند او بر آن نیست که چیزی‌بیاموزد . اساساً این امور مورد علاقه‌پروست نیست .

امااز آنجاکه هراثر ادبی مفادی اجتماعی دارد ، داستان پروست نیز در تحلیل آخرین در قصد آموختن چیزی است ، هرچند این‌چیز

1 - Covetous knight

چندان روشن و آشکار نیست .

البته پیش از پروست نویسندگان دیگری چون داستایفسکی ، هافمن[1]، کلایست[2] به رابطهٔ ادبیات و حافظه توجه‌کرده بودند ولی برای پروست و در فلسفهٔ او مهمترین چیز،شخصیت انسانی و برتر ازآن‌وصف شخصیت خود اوست . در داستان « در جستجوی زمان از دست رفته » زندگانی واقعی فرهنگ بشری وکل جهان به نوعی خاطرات بهم‌پیچیدهٔ «زندگانی‌های من» بدل میشود .[3]

دراین‌آثار روان‌شناسی فرد برتحلیل آثار و واقعیت‌های‌اجتماعی مقدم است ، و انسان در رؤیاهای ناخودآگاه تیرهٔ خویش محبوس شده و راه بجائی نمیبرد . کوشش این هنرمندان موقوف رسیدن به «شهود» ناب است ، شهودی‌که جنبهٔ آنی و ناگهانی دارد و آنرا با زمان واقعی رابطه‌ای نیست .

ولی «شهود» هرچندکه آنی بنظر برسد وابستهٔ لحظه‌های پیشین است و از عناصر آگاهانه نیز خالی نیست . هنرشناسی اجتماعی می‌گوید : درکارهنری اندیشهٔ منطقی همدوش شهود پیش میرود . اگرایدهٔ هنرمند بطورغریزی، شکل منطقی خود را جستجوکند شکلی که آنرا بتواند شرح دهد نمیتوان گفت‌که شهود و خرد با هم بیگانه‌اند . این رابطه رابطه‌ای استدرونی و همانند رابطه‌ای است که شکل و محتوی اثرهنری با هم دارد . شهود یك پدیدهٔ انحصاری وتجریدی نیست‌بلکه با آگاهی و تجربهٔ انسانی بستگی دارد و از این رو عمل آزادانه و

---

1 - Hoffmann 2 – Kleist

۳ ـ دربارهٔ ادبیات و هنر ـ همان ص ـ۳۵۵ تا ۳۶۲

آگاهانهٔ هنرمند را برای وصف واقعیت‌های اجتماعی نشان میدهد . هنرمند در لحظهٔ شهود آمیز خویش نیز ـ ولی بطور مبهم ـ به‌ارزیابی هدف کارخود می‌پردازد و این داوری انتقادی وجهان‌نگری او در تمام لحظهٔ آفرینش اثر هنری وی حاضر است . هدف و آرمانی که وی در نهانی‌ترین بخش ضمیر خود دارد ، او را به‌کوشش بیشتر برای رسیدن به‌کمال وامیدارد . هدف واقعی هنر نیز به اندازهٔ آزادی دلخواستهٔ او اهمیت دارد . و این هدف آرمانی است که بیرون از او قرار دارد و اگر آنراکاملاجنبهٔ درونی ببخشیم کار او مفاد اجتماعی خود را ازدست میدهد . هرقدر هدف روشن‌تر باشد کار وکوشش هنرمند با معنی‌تر و مداوم‌تر خواهد بود .

شهود و الهام نه یك عنایت الهی است نه یك برق زودگذر آنی بلکه میوهٔ زندگانی اجتماعی هنرمند است .

گفتگو

بحثی که درزیر می‌آید حاصل گفتگوئی بین آقای نصرت رحمانی شاعر معاصر ونگارندهٔ کتاب است که به نوار ضبط صوت سپرده شده وپس از تجدید نظر مختصری بوسیلهٔ گفتگو کنندگان، در چند شمارهٔ یکی از مجله‌های هفتگی به چاپ رسیده است. مسئلهٔ مورد بحث جریان شعر معاصر و وظیفهٔ شاعر وهنرمند در جهان امروز است و چون گفتگو بدون مقدمهٔ قبلی در گرفت ناهمواریهائی درجمله‌ها دیده می‌شود که طبعاً ضروری هر بحث و گفتگوئی ازاین‌دست است. درمتن گفتگو مگر آنجا که ساختمان جمله برطبق موازین زبان نبود دخل وتصرفی بعمل نیامد و بهتر دیده شد که صورت طبیعی گفتگو حفظ شود.

برای جلوگیری ازتکرار نامها درآغاز گفتگوی هریك از طرفین به حرف نخست خانوادگی آنها (آقای رحمانی: ر ونگارندهٔ کتاب : د) اختصار می‌شود ...

د : آقای رحمانی ، من سال‌ها است که در جریان شعر نو پارسی فعالیت می‌کنم و با اشعار شما نیز آشنا هستم و غالب شعرهای شما را خوانده‌ام فکر می‌کنم پیش از آنکه به مسئلهٔ اختصاصی شعر نو و شعر شما بپردازیم ، بهتر است که نظر یکدیگر را در بارهٔ شعر بدانیم ، آیا مایل هستید که بگوئید که شعر را چه می‌دانید و چه تعریفی برای آن

قائل هستید .

ر : به‌بینید ، شعر تعریف جامعی ندارد . یعنی نمی‌توان گفت‌که شعر مطلقاً فلان چیز است . ولی اصولا میشودگفت‌کسی‌که دارای ایده‌ئولوژی مخصوصی باشد ، حتماً شعرش پشتوانهٔ اندیشه وافکارش می‌باشد. می‌توانم بگویم‌که شعر من برای من اگر ایده‌ئولوژی داشته باشد واگر این ایدئولوژی مقدس باشد ، جائی خنجر ، جائی لالائی ، جائی بوسه و جائی زمزمهٔ عاشقانه است و فکر نمی‌کنم‌که از شعر جز این کار ، کار دیگری ساخته باشد وهم‌چنین فکر نمی‌کنم از این‌کارها چیز مهم‌تری برای شعر وجود داشته باشد .

د : شما از ایده‌ئولوژی حرف زدید و من موافقم که هر شاعری باید شعرش پشتوانهٔ فکری داشته باشد . البته ما از شاعر توقع نداریم که یك سیستم فلسفی منظم و مدونی بدست ما بدهد ، اما در متن‌هرشعر خوب باید یك جریان فکری‌وجود داشته باشد و ما این جریان فکری را در شعر « نیما » (البته بطور نامنظم و پراکنده) می‌بینیم.اما یك یا چندمسأله‌اساسی درشعر«نیما» وجود دارد. فرض‌کنیم‌که فی‌المثل درشعر این‌سرزمین، «حافظ»در عین‌حال‌که بتمام معنی شاعراست ، یعنی‌احساس و عاطفه را برتفکر و اندیشه مقدم میدارد و احساس نیرومند خود رابه جان و دل ما رسوخ میدهد ، در وهلهٔ اول‌که شعرش را می‌خوانیم با ما تماس عاطفی برقرار می‌کند .

ر : این مسئله خیلی جالب است و از آن جالب‌تر این است که بگوئیم شاعر ممکن است رهبر باشد، چه بساکه رسالت وتعهدی داشته باشدکه این موضوع البته باید جراحی و شکافته بشود . شاعرانی که

سخت عاطفی هستند ، یعنی تنها و تنها عاطفه پشتوانهٔ کارشان است ، بازتاب اندیشهٔ یك ملت هستند ولی باز ازاین محدودهٔ افکار و ایده ها خارج نمی‌شوند .

«حافظ» را در نظر بگیریم ، یا «ناصرخسرو بزرگ» را . این‌دو شاعر هرکدام با زبان خودشان وبه نحوی شعر سروده‌اند .گرچه‌قصدشان مستقیماً راهنمائی و رهبری مردمی نباشد اما همان پژواك یا پیام مردم سرزمین خویش هستند و شعرآنها غالباًمثل آوای مردم است .

آن صدائی است‌که مردم‌در شاعر بودیعه می‌گذارند و شاعرآنرا باز می‌گوید . آن چیزی است‌که مثل جیوه فرار است و حد قدرت‌شاعر در این است‌که آن را مهارکند ، یعنی اندیشه‌های وحشی را بشیوهٔشعر ویاشکردآن‌ارائه‌دهد .

د : منظور منهم تقریباً همین بود یعنی می‌خواستم بگویم وقتی که‌شاعر تفکری‌را درلباس عاطفی ارائه می‌دهد، درواقع تجربیات قومی خودش را ارائه داده است .البته سر وکار شاعر باجزئیات است، درهمان مسائلی‌است‌که‌درجامعهٔ خودش جریان‌دارد وحتی درشهرخودش. یك‌شاعر خوب‌کسی است‌که با این مسائل تماس داشته باشد و به آنها بپردازد . امروزمامی‌بینیم‌بعضی‌ها هستند مسائلی راکه در نزدیکشان اتفاق می‌افتد نمی‌بینند. ولی فی‌المثل مسائلی راکه در«بیافرا» و یا دردیگرنقاط دنیا اتفاق‌می‌افتد می‌شنوند یا می‌بینند و اینها را در شعر بازمی‌گویند .

منظور من این است‌که شاعر می‌آید و تجربیات مشترك قومی‌را بیان می‌کند والبته اینرا باید در لباسی بیان‌کندکه بتواند بیشترین‌تأثیر رادر مردم بگذارد. اما شماازکلمهٔایده‌ئولوژی اسم بردید ،ازایدئولوژی

جامعه ، از ایدئولوژی جامعه‌گرایانهٔ شاعری‌که پشت شعرش نهفته است و در ضمن گفتید که شعر منهم دارای چنین پشتوانهٔ فکری است . حالا می‌خواستم ببینم‌که اولا ایده‌ئولوژی از نظر شما چیست ؟ و ثانیاً درشعر شما چه‌نوع ایده‌ئولوژی مطرح است ؟

ر : بهتر است‌که تعریف ایده‌ئولوژی را ازکسانی‌که آنرا بوجود می‌آورند بپرسید. اما ببینید نطفهٔ ایده‌ئولوژی مگر چگونه بسته‌می‌شود؟ همانگونه بسته می‌شود که هدایت ، « بزرگ علوی » نمیشود. بخاطر اینکه شیوهٔ زندگیش ، شرایط زندگیش ، فرق می‌کند . ایدئولوژی یك ملت، درد آن‌ملت،شادی و بدبختی آن ملت است برپایهٔ سنت ، و وقتی اینها را آگاهانه بررسی‌کنیم و به زیر نظر بکشیم خواهیم دید که یك شاعر یا جبراً اینها را می‌پذیرد ، یا اینکه مثلا می‌رود ملت بیافرا و یا امریکا را می‌پذیرد آنوقت است‌که ایده‌ئولوژی‌ها معلوم می‌شود .

د : با توجه باینکه در یك جامعه و در بین ملت،طبقات مختلفی وجود دارند،می‌خواستم بدانم‌اندیشهٔ شعرشماازایدئولوژی‌وابسته بکدام طبقه الهام‌گرفته است ؟ وبا توجه به اینکه در جامعه طبقاتی هستندکه رو بزوال می‌روند و طبقات جدیدی‌که‌جانشین آنها می‌شوند ، آیامنظور شما این است‌که شاعر باید تمام ایدئولوژی‌هائی راکه در جامعهٔ خودش جریان دارد ارائه بدهد ؟ یا اینکه یك ایدئولوژی خاصی را ؟ یعنی شاعر منافع طبقات را در نظر می‌گیرد یامنافع طبقهٔ خاصی‌را که‌خودش هم در آن است .

واضح‌تر بگویم ، شاعری‌که در یك خانهٔ پرگل زندگی می‌کند ، طبعاً زیبائی‌هارا می‌بیند . با این تفاوت و تفاصیل می‌خواهم ببینم‌منظور

شما از ایدئولوژی چه نوع آن است و بکدام یك از طبقات نظر دارید ؟

ر : بی‌شك من به آن ایدئولوژی نظر دارم که خودم هم در آن سهیم و ذینفع هستم، بنظر من هرکسی اینطور است . مگر اکثریت‌ملت مرا چه‌کسانی تشکیل میدهند؟ اما شاعریکه در یك‌خانهٔ پرگل‌زندگی میکند ، بگذارید از گلهایش بگوید و بگذارید منهم از باغچه‌های خشکم بگویم ، هردو یکی است .

این یك تضاد بوجود میآورد و از این برخورد شاید تفاهم‌بوجود بیاید و شاید هم نه . بالاخره یکی پیروز میشود این رسم زندگی است. این قانون است ، اصل است .

د : اگر قبول کنیم ، شاعریکه در خانهٔ پرگل زندگی میکند ، حرف خودش را بزند و کسی هم که مناظر نابسامان را می‌بیند حرف خودش را بزند ، پس در این میان وظیفه و تعهد و مسئولیت چه میشود ؟

شما بعنوان یك شاعر ، وقتی شعری را میخوانیدکه تمام زیبائی‌های جهانرا تجریدکرده و ارائه داده و چشمش را بآن نیمکرهٔ تاریك بسته است در باره‌اش چگونه قضاوت میکنید ؟ کار چنین شاعری را چه میدانید ؟

ر : وقتی شماکلمهٔ ایدئولوژی را بمیان آوردید من آنرا خیلی ساده‌توجیه‌کردم ، و حالا بایستی بگویم‌که وظیفهٔ شاعر تنها ارائهٔایدئولوژی به‌شکل‌خاص وخامش‌نیست. چراکه یك شاعر باید با بینشی جهانی ایدئولوژیهای ملتش را قابل فهم بسازد . چه بسا شاعری پاسدارباغچه ـ

های قشنگ باشد ، ولی یك نگرش دقیق جهانی به‌شاعر این اجازه را نمیدهدکه بیهوده در موردی حرف بزند . این کار درست مثل این‌است که ملتش را جلوی‌گلوله بفرستد . یك شاعر برای ملتش حکم امواج رادیوئی را دارد . وقتی مردم شعر یك شاعر را میخوانند و می‌بینندکه زیاد خشن است در آن صورت تعادل خودشان را برقرار می‌کنند. برای اینکه بعضی اوقات حتی معتقد می‌شوم‌که‌شاید از شعر کاری ساخته‌نباشد، شاید گفتن شعر فقط یك دریچهٔ اطمینان باشد . فقط دردها را خالی بکند ، یك قرص مسکن باشد و این یك‌نوع فریب دادن است ، ولی باز می‌بینیم‌که این طورنیست تعادل برقرارکردن مطرح است نه اینکه گفته شود به پیش . امروز همهٔ مرزها شناخته شده هستند ، من و شما بایستی بدانیم‌که درکجا زندگی می‌کنیم ، در چه قرنی زندگی می‌کنیم، حتی باید بمن این اجازه داده بشودکه فردا اگر این حرفها را از من پرسیدند کم و بیش آنها راتغییر بدهم تا با شرایط فردا خود رامنطبق سازم .

د :شمامعتقدید شاعر باید آنچه راکه هست و در این‌لحظه اتفاق می‌افتد ، آنچه‌که برای همهٔ ما روی میدهد و بما نزدیك است بیان‌کند و در واقع شاخك‌های حساس شاعر باید حوادث نزدیك را بگیرد البته منهم با حرف شما موافق هستم ، اما به‌اینجا می‌رسیم‌که شماگفتید وظیفهٔ شاعر این نیست‌که آینده را نشان بدهد ، اما اگرکار شاعر تنها این باشدکه فقط جریانی راکه اتفاق می‌افتد بیان‌کند و رویدادهائی را که در برابر چشمش به‌وقوع می‌پیوندد تصویرکند ، ممکن است این توهم پیش بیایدکه فی‌المثل درنیمکرهٔ تاریك‌زندگی می‌کند، فقط شب‌را ببیند

و این را ابدی کند . من در اینجا با شما موافق نیستم . . .

ر : گفتیدکه شاعر شب را جاوید می‌کند و هم‌چنین ممکن است زشتی‌ها و بدبختی‌ها را ابدی‌کند . ولی اگر اینطور بود یك‌شاعر برای همهٔ دنیاکافی بود . می‌بینیم‌که «نظامی» شب را جاوید کرده ولی هنوز روز می‌دمد و خیلی‌ها هم روز را ابدی‌کرده‌اند. به‌بینید هر نسلی‌شاعر خودش را دارد و آنکسی پیش می‌رودکه متعلق به نسل متحرك و زنده باشد ،کسی‌که شاعر زمان خودش باشد. البته منظورم ازتحرك این‌نیست که هرکس خود را بیشتر تکان بدهد نسل متحرك است . من به‌اندیشه‌های متحرك اشاره می‌کنم .

د : من می‌خواهم روی این نکته تأمل‌کنم‌که یك شاعر وقتی در جامعه‌ای زندگی می‌کند که دستخوش پریشانی و دنیای شب است آیا وظیفه‌اش فقط انعکاس وضعیت موجوداست و یا فراسوی آن را هم باید نشان بدهد ؟ و اگر بخواهیم این را بر شیوه‌های ادبی منطبق کنیم به تفاوت بین رئالیسم و ناتورالیسم می‌رسیم .

آیا شما مثل ناتورالیست‌ها معتقدیدکه فقط بایستی زشتی‌ها و تاریکی‌ها را نشان داد وبعدکنار رفت ؟ یااینکه شاعر بایستی آن سوی تاریکی‌ها و سیاهی‌ها را هم ببیند .

ر : به بینید ، من در یکی از شعرهایم می‌گویم : « قفل یعنی که‌کلیدی هم هست » پس من از قفل کلید را هم شناخته‌ام . وقتی قفل را شناختی ، کلید را می‌شناسی . چراکه رمزآزادی در چنبر هرزنجیر است . کسی‌که از شب بنالد معلوم است‌که در انتظار روزی است .

این یك ابهام نیست ، بلکه یك اشارهٔ دقیق است .

د : وقتی ما این منطق را قبول کردیم که اضداد یکدیگر را برجسته می‌کنند و نشان میدهند ، آنوقت بیائیم و بگوئیم موقعیت موجود چیست؟ و شرح بدهیم ، کلید را بگوئیم ولی راه وصول بآن مقصودی را که داریم مشخص نکنیم . اگر وظیفهٔ شاعر را این بدانیم که فقط موقعیت موجود را شرح بدهد ، بیم آن میرود که گاهی کارش بمرحلهٔ تخدیر برسد یعنی شاعر با قدرتی که دارد تاریکی و بدی را طوری عرضه بکند که یکنوع سکون و تباهی در فکر خواننده ایجاد کند ، یعنی وقتی کسی شعر او را خواند اینطور نتیجه بگیرد که بدی وجود دارد و این بدی یك جنبهٔ فطری و نهادی دارد و در وجود انسان است .

کسانی مثل ناتورالیست‌ها بدی را طوری شرح و بیان میکنند که گوئی بدی ساخته و پرداختهٔ محیط و موقعیت اجتماعی نیست بلکه از ذات و نهاد انسانها بیرون می‌آید . من میخواهم بدانم که شما طرفدار کدام یك از اینها هستید ؟

ر : من طرفدار آن طبقه‌ای نیستم که بدی را آنچنان ـ حالا چه ذاتی انسان باشد یا نباشد ـ جاوید بکند آنچنان بکسی منتقل نماید که شخص بپندارد که بدی یك پدیدهٔ واقعی است و باید تسلیم آن شد . نه اینطور نیست، بدی را باید طوری نشان داد که راه گریزی هم معلوم باشد. یعنی از بدی معلوم شود که خوبی هم هست . وقتی شاعری از « یك باغچهٔ » خشك سخن میگوید ، خواننده باین فکر می‌افتد که باغچه جای گل است نه جای خشك شدن. ممکنست خواننده از خود بپرسد : چرا باغچه خشك است ؟ این خود راه نشان دادن است .

د : یعنی میخواهید بگوئید که شاعر باید بواقعیت‌های موجود

اشاره بکند و این کار طوری مشخص و دقیق باشد که خواننده بدی و تیرگی را انعکاس ذات انسان نداند ، بلکه باز تاب موقعیت‌های محیط بداند ؟ اما وقتی‌که شاعر چنین وظیفه‌ای را بعهده‌گرفت ، مسئلهٔ آگاهی او مطرح میشود . در این باره دوعقیدهٔ متفاوت وجود دارد :

عده‌ای میگویندکه شاعر نبایدهیچگونه‌آگاهی‌داشته‌باشدفی‌المثل آندره برتون میگوید : شاعر باید ذهنش را از مفاهیم استتیك،منطقی و اخلاقی خالی کند و عنان شعر را بدست ضمیر ناخود آگاه بسپارد ، یعنی بجای او ضمیر ناخودآگاهش حرف بزند ، این نظر تقریباً بعداز فروید بیان شده است . در مقابل عده‌ای هستندکه میگویند شاعر باید به دقایق‌کار خودش از جمله تعهد و مسئولیتی که در برابر زندگی و اجتماع دارد آگاه و هوشیار باشد . شما کدام یك از این دو نظریه را می‌پذیرید ؟

ر : من‌نظر برتون را درمورد یك‌هنرمند به هیچ‌وجه قبول‌ندارم خاصه اینکه بحث ما جنبهٔ واقعی یا منطقی دارد .

د : چطور نظر آندره برتون را رد میکنید ؟ اگر دلایلی برای کار خودتان دارید ، بیان‌کنید .

ر : وقتی‌که امروزدنیا بین دو بلوك قوی محاصره شده است،یعنی در واقع تحت‌الشعاع قرارگرفته وکشورهای‌کوچك همه حلقه به حلقه بهم زنجیر شده‌اند، درچنین وضعی‌اگرآگاهی شاعر از در خانه‌اش‌بیشتر نباشد و از نوك دماغش بیشتر بینش نداشته باشد ، بهتر است‌که برووددر خانه‌اش شعر بگوید،طوری بگویدکه هرگزکسی نشنود .

وقتی که امروز شاعری در اینجا شعر میگوید باید بیاد داشته

باشدکه مثلا فلان کشور گندم‌را در دریا میریزد وبمب‌ها را انبارمیکند. این یك بینش میخواهد ، این دیگر اکتساب است . اگر شاعر بینش جهانی و آگاهی کامل نداشته باشد چطور ممکن است بتواند در بین کشورهائی‌که حلقه به حلقه بهم زنجیر شده‌اند ، بنفع کشورش بهره‌جوئی کند؟این جواب آقای برتون است .

د : پس تعهد شاعر باین معنا ست که او نه تنها بایستی آگاهی اجتماعی داشته و موقعیت محلی خودش را بداند بلکه باید از وضعیت جهانی که‌درآن‌زیست میکندنیز آگاه‌باشد درواقع‌شاعرامروزمایك‌موقعیت استثنائی دارد، به‌این‌معنی که‌درمرکزارتباطات قراردارد‌وحوادث فقط‌جنبهٔ محلی‌وموضعی ندارند، بلکه‌هرحادثه‌ای‌که دریك‌گوشهٔ جهان‌اتفاق بیفتد دروضعیت جوامع دیگرتأثیر دارد وحالا اینرا میخواهم بگویم‌که‌ازنظر علمی‌وهنری شاعر در لحظهٔ سرودن شعرتاچه اندازه باید حالتی‌که‌حافظ آنراشیدائی و عارفان غرب آنرا «اکستاز» میگویند دارا باشد ؟

واصولا این حالت ناخودآگاهی برای سرودن یك شعر خوب‌کافی است یا نه ؟ لازم است یا نه ؟ و در این صورت شاعر تا چه اندازه باید از این حالت بهره‌مند بشود ؟ و آیا آن حالت شیدائی حافظ را باید پذیرفت یا نه ؟

ر : گمان نمیکنم‌که حافظ دربست معتقدبوده‌که چنین‌حالتی‌برای شاعر بودن‌کافی باشد . به نظر من چنین نیست . اگر اینطور باشد همهٔ شوریده سران و شیدایان شاعرند و ما نمیدانیم . فکر میکنم منظورتان این باشدکه یك شاعر ، شاعریکه تقریباً تأیید و تثبیت شده باشد ، کم وبیش از این حالت بهره میبرد . اینطور است ؟

د : منظورم این است‌که بایستی شاعر در لحظهٔ سرودن شعر بتمام آن ظرایف‌ودقایق‌کارش ، از جمله آن تعهد و مسئولیتی‌که شما هم‌قبول دارید آگاه و واقف باشد .

ر : من هنوز راجع به تعهد و مسئولیت حرفی نزده‌ام ، اصولا تعهد و مسئولیت به‌آن شکل خاص خودش برای من مطرح نیست .

د: یعنی‌شما تعهد و مسئولیت را بشیوهٔ خاص خودتان قبول‌دارید؟ پس لازم است بیان‌کنیدکه آن مسئولیتی‌که شما بعنوان شاعر می‌پذیرید چیست ؟ و هم‌چنین دقایق و ظرایف‌کارتان را بیان‌کنید .

ر : قبل از اینکه راجع به‌تعهد و مسئولیت حرف بزنم لازم‌است که راجع بآن حالت شیدائی بیشتر بحث بکنیم . بنظر من شاعر در لحظهٔ سرودن شعر حالت شیدائی ندارد ، شاید این دیگران هستند که او راشیدا و شوریده میدانند . شاعر در آن لحظه میخواهد آن‌چیزی راکه فرّار است بگیرد و مهارکند و بعد به ملتش منتقل کند ، کدام شوریدگی و شیدائی در این دنیای اعداد میتواند معلم و رهنمون باشد؟

د : ولی زندگانی بعضی‌شاعران ثابت میکندکه‌آنها دارای چنین حالت شوریدگی و حالتی که گاهی اوقات بدیوانگی‌تعبیرشده بوده‌اند. فی‌المثل حافظ می‌گوید:

شاه شوریده سران خوان، من بی‌سامان را
زان که در بی‌خردی از همه عالم پیشم

و به‌ویژه در مورد مولوی می‌بینیم‌که پیش از رسیدن به شمس تبریزی، آدمی بوده‌که خیلی منطقی فکر میکرده (البته منطقی‌بمعنی معمولی) بدون اینکه خواسته باشم بگویم‌که اشعار او بطور کلی از

عناصر منطقی تهی است بلکه منظورم از منطقی همانست که عوام می‌فهمند ، ولی وقتیکه شمس را می‌بینند حالت دیگری پیدا می‌کنند ، یعنی دگر میشود . . .

ر : برای اینکه دارای ایدئولوژی دیگریست همچنان که‌حافظ بود . آنها در جدولی‌که من و شما صحبت میکنیم، حرف نمیزدند .

د : منظورتان چیست ؟ پس در چه جدولی صحبت‌کرده‌اند .

ر : در جدول عرفان . . .

د : عرفان هم یك‌نوع ایدئولوژی است .

ر: قبول. ولی درحال حاضرمادارای چنین ایدئولوژی‌ای‌نیستیم. این یك ایدئولوژی پس از شکست است ، یك قرص‌مسکن است. می‌بینیم‌که پس‌ازهرشکستی عرفان رو میکند . همانطوریکه در فرانسه‌پس از هرشکستی اگزیستانسیالیسم چهره نمود . از این رو گرایش حافظ به عرفان‌کاملا روشن است . همانطوریکه گفتم حافظ و مولوی درجدول افکار و اندیشه‌هائی‌نیستندکه من و شما داریم از آن‌ها صحبت میکنیم. شاعریکه ما در باره‌اش صحبت میکنیم در ۶۰۰ سال پیش میزیسته ، در زمانی‌که وسائل ارتباطی مانند امروز نبوده ، اصولا آنچه که امروزمی‌گذرد تا ۶۰۰ سال‌پیش فرق دارد . مثلا اگر فرانك در فرانسه تنزل‌کند به اقتصاد فلان‌کشور لطمه میخورد .

د : ارتباط همیشه وجود داشته است ، یعنی جوامع بشری دائماً در ارتباط بوده‌اند ، البته در زمان ما این ارتباط سریع‌ترشده است. به این موضوع کاری ندارم ، بلکه منظورم این است‌که شما تا چه اندازه آگاهی را در لحظهٔ سرودن شعر لازم میدانید ؟

ر : بعضی از شعرا ، البته‌کسانی‌که واقعاً شاعر باشند ، از حالت ناآگاهی‌دم میزنند ، یعنی میگویند در حالت ناآگاهی شعرسروده‌اند.

بنظر من این حالت ناآگاهی قبلا درآگاهی آنها هست و آنچه‌را که میخواهند بگویند در ضمیرشان نقش بسته است ، بعد مرحلهٔ بیرون دادن است . در این مرحله و لحظه است‌که شاعر از دنیا و هرچه در اوست خارج میشود تا بتواندآنچه راکه در خود ذخیره‌کرده است‌بیرون بریزد . ممکن است‌گرسنه باشد ولی غم نان یادش میرود . شاعر درآن لحظه‌ایکه میخواهد شعر بگوید خودش را از همه‌چیز مبرا میکند تا بتواند آن چیزی راکه سیال و فرّار است مهار بکند . در بند اوزان بکشد ، به‌آن رنگ ملی وشکردی که خاص ملتش است بدهد. بتواند آنرا بمردم منتقل بکند . بنظر من شوریدگی یعنی این .

د : پس می‌توان گفت‌که شاعران در لحظهٔ سرودن شعر تجربیات گذشتهٔ خودشان را درنظر می‌گیرندکه درواقع‌مانند درختی است‌که‌برای آن زحمت‌کشیده شده ، پرورش پیداکرده ، سبز شده ، گل داده،شکوفه کرده و به میوه نشسته است ، میوه‌ای‌که محصول لحظات و دقایق‌گذشته است .

شاعر بایدآگاهی فنی واجتماعی‌داشته باشد تا بتواند به‌این‌مرحله برسد . در این مرحله است‌که وجود شاعرلبریز می‌شود ، پر می‌شود از هیجان‌های‌عاطفی و تجربی و آگاهی‌های پیشین . و این بالطبع بصورت شعر نوشته می‌شود . البته اندکی آگاهی هم لازم است . یعنی در واقع نوشتن شعر خودش‌کاری‌ارادی است ومانمیتوانیم حرف‌سوررئالیست‌ها را که میگویندکار شعر کار ناآگاهی است و با اراده بستگی ندارد قبول

کنیم . اما بحث اصلی ما راجع به تعهد و مسئولیت بود . بنظر من لازم است که در این باره بیشتر بحث کنیم . یعنی من معتقدم این کافی نیست که شاعر فقط نشان دهندهٔ بدیها و زشتی‌های موجود باشد .

برای من شاعر از آنجا که روی سخن با جماعتی دارد ، باید عامل محرك اجتماعی باشد ، یعنی باید به نوعی دینام تبدیل بشود واز این‌رو بایستی خط‌فکری‌منظمی‌داشته‌باشد. درواقع باید دارای‌ایدئولوژی معینی باشد . و این ایدئولوژی معین بنظر من در اساس و در اصل‌های خودش‌تغییر ناپذیر است .

یعنی وقتی که‌ماسیر تاریخ را شناختیم و فهمیدیم‌که درچه‌موقعیتی قرار داریم ، از آنجائی‌که در جامعه جریان‌هائی هستندکه بطرف‌کمال می‌روند اما از نظرمردم پنهان هستند و جریان‌هائی هستند که به رشد تاریخ ضربه میزنند و مخالفت میکنند، وقتی‌که شاعر این موقعیت را تشخیص بدهد تنها وظیفه‌اش این نخواهد بود که فقط بدی‌های موجود را شرح بدهد . بنظر من شاعر بایدبتواند عامل‌محرکی باشدبرای تشجیع وتحریك مردم بسوی‌آن هدف .

می‌خواهم بدانم‌که تا چه اندازه این آگاهی و تعهد را باید پذیرفت ؟

ر : مثل اینکه من قبلا راجع باین موضوع حرف زدم ، یعنی گفتم وقتی‌که ماميخواهیم ازگل حرف بزنیم چرا ازباغچهٔ سوخته‌صحبت نکنیم، و بیائیم ازگل‌های خانهٔ همسایه حرف بزنیم؟ به‌بینید وقتی‌که از حوض خالی صحبت میکنیم ، منظور این است‌که این حوض برای آب ساخته شده ولی فعلا آب ندارد . بنظر من باین نحو بهتر میشود از

بی‌آبی و بی‌گلی حرف زد .

د : منهم قبول دارم‌که باید واقعیت را بیان کرد ، ولی به چه ترتیب ؟

ر : باید طوری بیان کرد که خواننده در ضمیرش ناخودآگاه ، بسوی‌گل برود ، نه این که من‌در مغزش‌گل بکارم . اگر اینکار را بکنم حرفم پوچ و بی‌اثر خواهد بود . مثلا حافظ میگوید :

بەروزواقعه تابوت ما ز سروکنید که میرویم بداغ بلند بالائی

وقتی نشانهٔ «سرو» و هم‌چنین رفتن «بداغ بلندبالا» آورده بخوبی می‌فهمیم‌که این شیوهٔ خاصی دارد و غرض حافظ از روز واقعه مرگ میباشد و همچنین است در مورد مولانا و یاکسان دیگر . و در این‌میان کسانی پیروزندکه توانسته‌اند غیرمستقیم و با ابهام نه با مشکل‌گویی و اسنوبیست بودن واقعیت را بیان‌کنند .

د : فکر میکنم در این نکته توافق داشته باشیم که زبان شعر ، زبان اشاره‌است.البته‌گاهی اوقات ممکن است‌این زبان، مستقیم وبدون اشاره‌وابهام باشد . ولی شعری‌که بطور غیرمستقیم و با زبان اشاره‌بازگو کنندهٔ واقعیت باشد ، تأثیر بیشتری خواهد داشت .

ر : خواننده اگر خودش رفت و پیدا کرد شور و شعف دیگری احساس میکند . شماکلید فتح را غیر مستقیم بخواننده میدهید و او یکباره در را باز میکند واحساس میکند که اگر به درمان پی نبرده لااقل درد را یافته است .

د : منظور من بحث در نتایج است نه در مقدمات ، در مقدمات هردو با هم‌موافقیم ولی در نتایج احتیاج بحث بیشتری را می‌بینم .

مسئلهٔ بدی‌موجود وتیرگی در جوامع دگرگون شده بعد ازجنگ در انگلستان و فرانسه بصورت باغچه‌های خشك ، حوض‌های خالی و سرزمین‌های ویران، در اشعار شعرای آن سامان جلوه میکند . فی‌المثل الیوت بادیدی مذهبی و با الهام ازدانش مردم شناسی در منظومه‌ای بنام « سرزمین‌ویران » سرزمینی را مجسم میکند که در آن بدی و ویرانی صورتی ابدی بخود گرفته و راه‌گریزی هم وجود ندارد .

ر : البته این را هم بگوئیم‌که الیوت با آگاهی از میتولوژی و مسیحیت و تمام نشانه‌های موجود در آن چنین منظومه‌ای را سروده است .

د : من در همین‌جا بحث دارم ، یعنی الیوت این نشانه‌ها را بکار میبرد تا زوال اجتماعی عصر خودش را بعنوان زوال بشریت قلمدادکند. در حالیکه این زوال طبقهٔ بورژوازیست نه نابودی بشریت .

درحقیقت اوهم از سرزمین‌های ویران ، ازباغچه‌های خشك‌حرف میزند ، اما از نظر الیوت ویرانی چیزی ابدی است و راه‌گریزی ازآن وجود ندارد.شما میگوئیدکه شاعرباید موقعیت موجود را بگوید تااین که خواننده به موقعیت مطلوب برسد؟ آیاوقتیکه چنین موقعیت موجود شرح داده شد ، این خطر وجود ندارد که ما هم به همان نتیجهٔ الیوت برسیم ؟ یعنی زوال طبقهٔ خاصی را که باید هم زوال پیدا کند بعنوان زوال کل انسانیت بحساب بیاوریم . آیانشان دادن تیرگی محض دلیل بر این نیست که شاعر در غلاف و پوست خودش مانده و نتوانسته آن آینده‌ای راکه باید بیاید و حتماً میآید ـ و ما هم باید کمك‌کنیم تا بیاید ـ ببیند ؟

ر : اگر من و شما میخواهیم فکر کنیم که الیوت را شناخته‌ایم باید بگویم که بخودمان ظلم کرده‌ایم . زیرا برای شناختن او باید مسیحی بدنیا می‌آمدیم . وقتیکه او میگوید : « ای خواهران سه‌گانه» من و شما از این نشانه چه بهره‌ای میگیریم ؟ من فکر میکنم که اگر امرءالقیس و یا مثلا متنبی را بشناسیم خیلی بهتر باشد تا این‌که الیوت را بشناسیم .چون با این کار لااقل یك چیزی از پایه‌های زبان خودمان را شناخته‌ام .

د : من فکر میکنم شما کمی تند رفتید . البته اما وقتی یك شعر زبانی خارجی را میخوانیم ممکن است بتمام دقایق و ریزه‌کاریهای آن پی نبریم ولی اینکه شعر فی‌المثل در محیط مسیحی سروده شده باین علت ما که مسلمان هستیم آنرا نمی‌فهمیم ، فکر میکنم نظر تندی باشد .

برای این که مسیحت راکم و بیش از اصول آن که در کتاب‌های مقدس و یا در کتاب‌ها و رمان های فرنگی خوانده‌ایم می‌شناسیم و با آن آشنا هستیم و ...

ر: چندان هم آشنا نیستیم مادرهایمان از بچگی دست من و شمارا نگرفته‌اند که ببرند کلیسا ، غسل تعمیدمان که نداده‌اند. این کارها را کرده‌اند!؟ بقول یك شاعر ترك ،هرکس شعری را اززبانی ، بزبان دیگر ترجمه‌کند ، به‌آن میماندکه پرندهٔ خوش‌آوازی را بکشد تاازگوشتش بهره برداری کند .

در حالیکه تمام قشنگی قناری در خواندن اوست و حالا بیائیم مثلا از آن سوپ درست کنیم . الیوت شناختن ماهم درست همینطور است .

د : منظور من این نیست که ما ادبیات خودمان را فراموش کنیم

و به ادبیات فرنگی بپردازیم ، بهیچوجه چنین منظوری ندارم . امافی‌المثل لورکا، همانقدر به‌من نزدیك است که یك شاعر امروز زبان پارسی ودرچندقطعه‌شعر که ازمتن انگلیسی ازلورکا ترجمه کردم پیوند های خیلی نزدیکی باکارهای او می‌بینم . و وقتی هم که از الیوت صحبت میکنم ، قصدم این نیست که خودم‌را الیوت‌شناس معرفی کنم ، بلکه اینرا میخواهم بگویم که منهم کم وبیش از الیوت چیزی می‌فهمم . مسئلهٔ دیگری که می‌خواستم بگویم این است که عده‌ای‌ازشاعران سرزمین‌های‌دیگروحتی در سرزمین خودمان دربارهٔ بدی جهان ، غلبهٔ نیروی بدی ، دربارهٔ سرزمین‌های ویران شده ومسائلی ازاین دست،مطالبی گفته‌اند. فی‌المثل الیوت در سرزمین ویران معتقد است که عشق عقیم است وهیچ آرزوئی به‌ثمر نمی‌رسد .درواقع‌دارای همان‌دید مسیحی‌است که دنیارا پرازبدی و شرارت می‌بیند واو این دیدمذهبی را درآنجا هم حفظ کرده است .

وقتی‌که اینرامیخوانم وباوجودیکه شاعراین‌موقعیت راخوب‌بیان میکند ، نمیتوانم با اوهمعقیده وموافق باشم، ولو اینکه شاعری بزرگ وبرجسته باشد . می‌بینیم که او در اینجا دچار محدودیت طبقهٔ خودش است وآن‌بن بستی‌را که نشان میدهد ، بن‌بست زندگی انسانی نیست ، بلکه بن‌بست طبقه‌ایست که روبزوال میرود ، میخواهم ببینم که‌آیا شما معتقدیدکه شاعر باید بن‌بست‌ها، ویرانی‌ها وتباهی‌هارا نشان بدهد ؟ ویا آن جریان‌کمال یابندهٔ اجتماعی را ؟کدامیك وتاچه اندازه ؟

ر:خیلی خوب.می‌توان‌ازهر بن‌بستی‌فرارکرددرهر بن‌بستی‌روزنه‌ای بوجود آورد . این کار خیلی بهتر است . اما راجع به اینکه‌گفتیدلورکا را می‌فهمید،بایستی بگویم به این دلیل است که اسپانیا سالهای متمادی

تحت تسلط اعراب بود ، در حالیکه ماکمتر زیر یوغ آن‌ها بودیم . آن چیز مشترکی که شما بین خود ولورکا می‌بینید یك پایه بندی سخن دارد ، یك شیوهٔ اندیشه دارد که باسنن وگذشته و مرده ریگ و درد شمامیجوشد وتازه‌لورکا را بایدبا آدمی مثل « عشقی » مقایسه‌کرد که‌در زمان خودش دارای‌ایده‌هائی‌کافی بود. بااین همه‌این را میخواستم بگویم اگر خیام بزبان دیگری ترجمه شده وشما شعرش را بآن زبان میخوانید آیا همین خیام است ؟ یامثلا حافظ ترجمه شده با حافظ‌زبان فارسی یکی است ؟

د : البته بحث‌ما برسر این نیست‌که در ترجمه تاچه اندازه‌فردیت شعر یك شاعرحفظ میشود . این مسئله‌ایست مربوط به‌ترجمه. میخواهم این‌را بگویم‌که من این‌عقیدهٔ رایج را نمی‌پذیرم‌که میگویندآثارادبی ترجمه پذیر نیستند.شایدناآشنایان به زبان و ادبیات رواج دهندهٔ‌چنین عقیده‌ای‌باشند . به‌گفتهٔ نیچه تنهاآثاردرجهٔ دوم هستندکه ترجمه پذیر نیستند. درهرصورت بحث‌ما راجع به‌ترجمه‌نبود. بلکه راجع به‌مسئولیت وتعهد بحث میکردیم . در این مورد هردو پذیرفتیم که شاعر تعهد و مسئولیتی دارد ومن‌گفتم اگرشاعری‌مسئولیت‌وتعهدش‌منحصر به‌این‌باشدکه بدیها وزشتیهای موجود رابگویدکارش‌را تمام‌نکرده است وشمامیگوئید اگربدی رابگوید این خودش اشاره‌ایست به‌خوبی .

در واقع وقتیکه صحبت از باغچه‌های بی‌گل و سوخته میشود ، نشان میدهدکه شاعر در آرزوی باغچه‌های پرگل است ؟

ر : درکلمهٔ باغچه اول باغ وبعد چه می‌آید وبا این حساب بخوبی معلوم میشود که جای‌گل است . وقتی ما از باغچهٔ سوخته ، از باغچهٔ

بی‌گل حرف میزنیم‌دلیل‌این است‌که چرا باغچه‌گل ندارد. این هم درد، هم‌تأسف وهم رنج را نشان میدهد .

د : ولی بنظر من‌کافی نیست‌که بدی‌های موجود را شرح بدهیم‌تا خواننده پی به خوبی ببرد . . .

ر : یعنی میگوئیدکه ما باغچه‌های بی‌گل و سوخته را نبینیم و باغچه‌های پرگل را ببینیم ؟

د : من میگویم درعین‌حال‌که ما موقعیت موجود را شرح میدهیم بایستی به‌شعر یا هراثرهنری دیگر جهت ومعنی بدهیم . یعنی وقتیکه ما شعر الیوت یا شعر دیگری‌که در محیط مسیحی سروده شده است، یا شعری از یك شاعرایرانی را می‌خوانیم ، این دیگر از دست شاعر یعنی سازندهٔ شعر خارج شده و به‌صورت وسائل وابزار اجتماعی درآمده است. این دیگر نوعی‌کاربرد وکارکرد اجتماعی پیدا میکند ، یعنی در جامعه رسوخ‌کرده و ممکن است هم باعث حرکت و هم موجب تخدیر بشود .

کسی‌که«سرزمین‌ویران»را بیان میکند، بدبختی‌ها، بدی‌ها وتباهیها را میگوید ولی‌راه‌حلی در برابرش نمیگذارد و این را بعنوان یك‌نوع بن‌بست بشری می‌پذیرد یابه‌عقیدهٔ شما بقیهٔ‌کار را به‌عهدهٔ خود خواننده حواله می‌کند ، آیا خود خواننده باید بفهمد یا اینکه شاعر بایستی روزنه‌هائی‌را در آن بن‌بست نشان بدهد ؟

یعنی آیا در عین‌حال‌که شب تاریك را نشان میدهد ،صبح‌روشن را هم باید نشان بدهد ؟ یا اینکه شب تاریك را فقط نشان بدهد تا خود مردم متوجه بشوند که صبح روشنی‌هم هست؟ همان طورکه‌گفتم در شرق و غرب به‌کسانی برمیخوریم‌که در آثارشان خواسته‌اند این تباهی

و بن‌بست را نشان بدهند. بقول ماياکوفسکی : برای سرودن شعر باید سفارش اجتماعی دریافت‌کرد . آیا به چنین سفارش اجتماعی معتقدید ؟

ر : با این شیوه و در این زمان ، اعتقاد ندارم . شاعر چنانکه گفتم باید در همان‌راه‌های بن‌بست ، در همان باغچه‌های سوخته ،کلید-های‌مخفی وناآگاهی را مخفی‌کند تاخواننده خودش آنها را بازکند...

د : آنوقت چنین‌کاری صورت معما پیدا میکند .

ر : برعکس ، بنظر من آنچه راکه شما میگوئید معما است . و امـا در مـورد الیوت و ترجمهٔ شعر بزبان خارجی بایستی بگویم که منهم قبول دارم‌که آگاهی از طرف نویسندگان هرقدرهم‌کم و ناچیز باشد ، بهره‌برداری از شعر شعرای بزرگ و خواندن و دانش آنها را فهمیدن اصولا لازم است ، ولی آن چیزی‌که من میخواهم بگویم این است‌که‌حافظ همانقدر در انگلستان‌شناخته شده است‌که الیوت‌درایران. در این مورد حرف دیگری ندارم . اما در مورد آن راههای بن‌بست و باغچه‌های خشك باز هم‌میگویم‌که یك انسان وقتی‌که بن‌بست‌رسید، اگر بمعنای واقعی انسان باشد از پا نمی‌نشیند . بالاخره روزی رخنه میکند. اگرما چیزی‌را برهنه در مغز خواننده بکاریم، بطور غیرمستقیم اورا تحمیق‌کرده‌ایم.چرا به‌عوض‌گفتن باغچه‌های سوخته‌که معنی باغچهٔ بی‌گل‌را میدهدبگوئیم: ای باغچه‌های پرگل‌کجائید!؟ همانطوریکه‌گفتم ما بااین کار خواننده را تحمیق‌کرده و بجا نیاورده‌ایم .

اما وقتی‌که ازباغچه‌های سوخته ویا مثلا قفل حرف زدیم، بطور غیرمستقیم خواننده را باین معنی رهبری کرده‌ایم که باغچه روزی گل

داشته و یا اینکه‌کلیدی هم وجود دارد،چرا که قفل بخودی خود قفل نیست .

با این‌کار علاوه براینکه خواننده را تحمیق نکرده‌ایم ، غرورش را هم سیراب کرده‌ایم . اینجاست که شاعر احساس میکند که کار خودش را انجام داده است و خواننده توانسته آن دیوار ، آن بن‌بست را بشکند .

د : در اینجا باز برمیگردیم بهمان موضوع اصلی ، یعنی نشان دادن بدیهای موجود . منظور من این است‌که شاعر بایستی در جریان تحولات اجتماعی جامعهٔ خودش مشارکت داشته باشد .

یعنی در واقع بیان بدی‌ها ، سوختگی‌ها و تباهی‌ها ، مشروط بر این است‌که‌شاعرچه نتیجه‌ای میخواهد بگیرد . یعنی شاعر خواننده را بکجا میخواهد ببرد . و اگر اینها را مثل ناتورالیست‌ها فطری و ذاتی انسان بداند ، ولو اینکه خیلی دقیق و خوب هم بیان‌کرده باشد آن را نمی‌توانیم بپذیریم چراکه بعدها بصورت نیروئی درخواهد آمد که از پیشرفت جریان اجتماعی‌جلوگیری میکند . یعنی در واقع این را میخواهم بگویم‌که جدال قدیمی فرم و محتوی نمی‌تواند توجیه کنندهٔ محتوی باشد ، چرا که این محتوی است که فرم را معین میکند . در واقع شاعر بایستی بداند که برای چه کسی حرف میزند . بقول گورکی : همراه کیستید اربابان فرهنگ ؟ باید پرسید ای هنرمندان برای چه‌کسی‌صحبت میکنید، وروی سخن باچه‌کسانی‌دارید؟ آیا شاعر،طرفدار مردم،زندگی و رنجها و شادی‌های آن‌هاست ؟ یا این که طرفدار جریان‌های ضد اجتماعی است ؟ کدامیك ؟

اگر شاعری پیدا بشود و بدی‌ها را بیان کند ، نیمکرهٔ تاریك زندگانی را ببیند و هرقدر هم که خوب ببیند و بیان کند تا وقتی که شعرش نتواند ابزارووسایلی بشودکه‌مردم را بسوی مرحلهٔ بهتر وزنده‌تری هدایت کند، بنظر من وظیفه‌اش را انجام نداده است و در برابر جامعه به‌مسئولیت خودش عمل نکرده. یعنی تنها گفتن وبحث دربارهٔ مسائلی‌که مربوط به عموم است‌ودرجامعهٔ جریان داردکافی نیست بلکه باید به‌این مسائل عمق وجهت‌داد واین جهت باید جهتی مترقی وپیشروباشد .

حال میخواهیم بدانیم‌که‌آیاباید چنین هدف و سفارش اجتماعی را پذیرفت‌یانه ؟

ر : در شرایط وموقعیت‌های گوناگون این جهت را می‌پذیرم . این بستگی به‌اوضاع واحوال دارد .

به‌بینید ، اگر همین‌حالا نیمکرهٔ روشن ماه در نظرما نبود آیاتا این اندازه کنجکاوی‌مارا برمی‌انگیخت‌که‌ما بتمام وسائل متشبث‌بشویم تانیمکرهٔ تاریك‌آن‌را بشناسیم ؟ منهم معتقدم‌که‌شاعر نباید فقط تاریکی را جاوید کند ، بلکه باید در تاریکی ، سوك روشنائی را بگیرد . نباید از روشنائی‌حرف بزند ، چراکه روشنائی نیست . باید درتاریکی رخنه‌بازکند،جای‌پابگذارد تاخواننده خود بخود متوجه روشنایی‌بشود. مامیخواهیم درتاریکی روشنائی‌کشف بشود . اما شما درحرفهایتان‌تعهد و مسئولیت را بمیان آوردید ؛ دراین مورد بایستی بگویم‌که بنظر من شاعر معلم ورهبر نیست .

د : برعکس ، من معتقدم‌که شاعر آموزگار ورهبر است ...

ر: بهیچوجه اینطورنیست. بنظرمن شاعری‌که تعهد قبول میکند

متعهد بودن یا مسئولیت اینکاررا نباید امری جزمی بداند چراکه هر لحظه شاعر باید خودش را عوض کند، بایستی نرمش و انعطاف داشته باشد. شاعر باید با هر لحظه‌ای که میگذرد ،هماهنگی داشته باشد ، تا این که بتواند آن لحظه را بگیرد .

د : اما هماهنگی شاعر با موقعیت‌های محیط و همچنین دگرگونی‌هائی که در کارش میدهد نباید بمنزلهٔ فراموش کردن اصول باشد . شاعر هم مثل تمام کسانی که در یك جامعه زندگی میکنند از نیك و بد جامعهٔ خودش متأثر می‌شود و طبعاً باموقعیت اجتماعی خودش درگیر است و از آنجائی که موقعیت‌های اجتماعی متغیر و گوناگون هستند در کارش دگرگونی پیدا میشود. اما همان طوری که گفتم این نباید بمنزلهٔ فراموش کردن اصول باشد . شاعر در عین حال که با موقعیت‌های جامعهٔ خودش درگیر است و دگرگونی می‌پذیرد ، هیچوقت نباید فراموش کند انسانی است که با سایر انسان‌ها حرف میزند .

شاعر اگر بگوید که در سیاست دخالت نمیکند ، خود این حرف نوعی سیاست است . چه بسا ممکن است جریاناتی در جامعه باشند که جریانات درست و اصلی و کمال یابنده نباشند ، در این‌جا شاعر نه تنها باید خودش را با این جریانات هماهنگ نکند بلکه باید با آن‌ها بجنگد. پس چه خودش اذعان بکند و چه نکند وظیفهٔ رهبری پیشروی دارد .

شاعر نمی‌تواند خودش را از جامعه کنار بکشد و فاقد مسئولیت و وظیفه باشد . شاعر خواه ناخواه وظیفهٔ هدایت‌کننده دارد . وقتیکه ما شعر عارفان ایرانی را میخوانیم، می بینیم که آن‌ها هم برای خود سیستم فکری خاصی دارند و قصدشان این است که ما را بطرف سیستم فکری خاص

خودشان هدایت کنند و نیز فی المثل کسی که ما تریالیست است میخواهد مارا بسوی افکار انسانی وجهانی بکشاند. بنظر من شاعر باشعرش خواه ناخواه رهبر و هدایت کننده است .

ر : منظور من ازاین که شاعر معلم نیست ، این است که شاعر نباید طوطی وار مثلا بگوید نان و پنیر لذیذ است و یک عمر هم همین حرف راتکرارکند، منظورمن درجازدن است . من تعهدی راکه درحال حاضر برایم بسته شودنمی توانم امضا بکنم ، چراکه لحظه‌ای دیگر ممکن است، شرایط اجتماعی ، شرایط زمان و مکان ، چنان ایجاب بکنند که چیز دیگری باشم. این اجازه را باید بمن داد .

د : فکر میکنم که در بارهٔ تعهد و مسئولیت به اندازهٔ کافی صحبت شد و حالا بهتر است که به مسئلهٔ شعر نو فارسی بپردازیم و در بارهٔ آن بحث کنیم. البته نکته‌ای را بگویم و آن این است که من برخلاف عده‌ای دوست ندارم بگویم شعر امروز ، بلکه همیشه عنوان شعر نو را بکار می برم .

شعر نوفارسی دگرگونی خاصی در شعر معاصر ما بوده و در واقع هیچگونه راه دیگری وجود ندارد مگر راهی که متناسب با هدف‌های این شعر در جهان شعر ما پیش گرفته شود .

بنظر من سرودن شعر به سبک قدیم دیگر امکان ندارد و ضرورت اجتماعی ایجاب میکرد که ما در وزن ، مضمون ومحتوی شعرمان تغییراتی بدهیم. این جریان که در حدود ۵۰ سال از عمرش میگذرد دارای زمینه‌های فردی و اجتماعی است .

با این تفاصیل میخواهیم بدانیم که سهم جریان اجتماعی و

فردی و خصوصاً سهم نیما راکه با بینش علمی خود این راه را باز کرد تاچه اندازه باید دانست ؟

ر : بنظر من هیچ چیز بخودی خود وبدون یک جهش‌اجتماعی بوجود نمی‌آید ، و در پیدایش نیما و شعر نو ، مشروطیت نقش اساسی داشته است. البته‌این را بگویم‌که‌درکنارنیماکسان دیگری‌هم بوده‌اند. سهم نیما عظیم است ، به آن اندازه‌که توانسته بساختمان کهنهٔ شعر ما کلنگ بزند . وگرنه شعرای خوب پس از نیما ، خیلی شعرهای بهتری از او دارند. نیما از سهم اجتماعی فارغ نبودگرچه بنظرمن زبانی نارسا، و بیگانه دارد .

همانطوریکه‌گفتم من نیمارا در این راه تنها و یکه نمیدانم‌بلکه مثلا نقش «هوشنگ ایرانی» را هم‌که جیغ بنفش‌کشید فراموش‌نمیکنم. جیغ بنفش اولااقل یك «پلاکات» بود، برای نیما و برای‌کاری‌که بایدانجام میشد . اگر هیچی‌نبود ، در آسمان آنروز یك رعد و برق‌که بود. بنظر من بعد از این حرفها بودکه شعر نیما بدل نشست .

عظمت نیما در ویرانگری، درخوردن تیرهای شماتت،درخوردن تیرهای نفرت ، در دم‌نزدن و خاموشی‌گرفتن و بالاخره در نگسستن از ملتش بود،فکرمیکنم بکمال رسانیدن درحد شاعری نباشدکه میخواهد دگرگونی بوجود بیاورد .

گرچه پاره‌ای از اندیشه‌ها و شگردهای نیما ، نطفه‌هایش قبلادر سبك هندی بسته شده است و از صائب‌گرفته تاکلیم‌کاشانی نمودهائی از آن را می‌بینیم ولی حسن‌کار او در این است‌که این نطفه‌های بسته‌شده را بثمر رسانید وکار را تقریباً یکسره‌کرد وگرنه من قهرمان سازی را

از هرطرف‌که باشد نمی‌پذیرم . و اما در مورد این‌که گفتید بجای شعر امروز فارسی ، عنوان شعر نو را می‌پذیرید بایستی بگویم‌که من‌نه‌تنها هیچکدام از این‌ها، بلکه اصلا هیچ‌عنوانی را در این مورد قبول‌ندارم. اگرمن تمام‌آن مرده‌ریگها وسنت‌هائی‌راکه درذهنم نشسته‌اند باتکنیکی قوی نیامیزم و حرفهایم را نتوانم براحتی بیان‌کنم ، نه تنها شاعر نیستم بلکه هیچی‌نیستم . بنظر من شعر است‌که براه‌خودش می‌رود وشعرامروز و شعر نو و هرعنوان دیگری زیادی است .

د : ما مجبوریم نامگذاری بکنیم برای این‌که مشخص بشود که دوران جدیدی آغاز شده است ، ولی بحث ما روی الفاظ نیست .

شما در حرفهایتان به‌دو نکته اشاره‌کردید . نخست‌اینکه شعرنیما رابعنوان آغازکننده شناختید و در ضمن‌گفتید چه بسا شاعرانی‌هستندکه پس از نیما آمده و شعرهای بهتری سروده‌اند . من این موضوع‌راقبول ندارم. به این معنی‌که هنوز دربین معاصرین‌کسی‌را ندیده‌ام‌که به‌عمق و استحکام «ناقوس» و یا «برف» نیما شعری سروده باشد. بنظرمن نیمافقط آغازکننده‌نبود ، بلکه در حد خودش‌بکمال رساننده هم بود . نکتهٔ‌دوم راجع به‌هوشنگ ایرانی است . من شعر او را یك‌جریان غیر شعری میدانم ، یعنی در واقع او را از آن منظری که شما دیدید نمی‌بینم و اگر اشعار او و شاهین‌های «تندرکیا» راکنار هم بگذاریم ، هردو رایك جریان انحرافی میدانم . ایرانی می‌گوید :

غارکبود می‌دود

جیغ‌بنفش می‌کشد .

وقتی ما به این باصطلاح شعر نگاه می‌کنیم ، می‌بینیم‌که‌درواقع

همان اسنوبیسمی است‌که قبلا بآن اشاره شد . ایرانی هیچگونه تماسی با جامعه ومردم خودش‌نداشت، او آدمی بود سرگرم مباحث فلسفی‌هند. کسی بودکه یك پایش ایران بود و یك پایش هند و یك پایش ژاپن. او میخواست سنت شعرهـای فرنگی را عیناً بزبـان فارسی منتقل‌کند . در واقع هوشنگ ایرانی بـا استفاده از موقعیتی کـه در شعرمعاصر فراهم شده بود بـه بهانهٔ نـوجوئی و نـوآوری حرفهائی زد کـه در فضای نوجوئی و نوآوری نبود ، زیرا نوجوئی و نوآوری تنها در شکل کلمات و بهم‌پیوستن‌آنها وارائهٔ شکل شعری نیست ، بلکه نوآور واقعی کسی است‌که درپیشاپیش جریان اجتماعی حرکت میکند وحرف‌وسخنی داردکه آنها را بیان میکند . در کتاب « اکنون بتو می‌اندیشم » دیده میشودکه‌شعرایرانی در دومسیرموازی جریان پیدا میکند : یکی ازنظر شکل و دیگری از نظرفکر . از نظرشکل بایستی بگویم که ایرانی گاهی به شعبده‌بازی‌های لفظی دست میزند و سعی دارد باکلماتی ناآشنا حالت‌هائی‌را ارائه بدهد. فی‌المثل‌گفته میشودکه همان قطعهٔ«جیغ بنفش» راجع به‌حرکت ترن است، در حالیکه من در موقع خواندن آن قطعه همه‌نوع‌حرکتی را احساس‌کردم بغیر از حرکت ترن . . . !

هوشنگ ایرانی بعنوان یك شاعر نوپرداز ، یك شاعر پیشرو نمی‌تواند معرفی شود . کار ایرانی درست مانند همین جریان انحرافی است‌که این روزها در شعر نو فارسی دیده می‌شود که عده‌ای اسمش را «موج نو»گذاشته‌اند .

ر : همانطوریکه گفتم شعرهای هوشنگ ایرانی ، فقط و فقط بعنوان یك‌پلاکات بود،کسی‌که پلاکات می‌کشد ، نقاش نیست ولی‌پلاکات

می‌کشد که مثلا معرف فلان نمایشگاه نقاشی بشود . ممکن است در این پلاکات فقط چهار تا خط بکشد ولی هرگز نتوانسته کوچکترین قلمی که آن نقاش زده بزند .

بنظر من این ظلم بزرگی است که مثلا پلاکات کش و «وان گوگ» را با هم مقایسه کنیم . و از طرفی شما گفتید که ایرانی پیرو فلسفهٔ هند و ژاپن بود . در حالیکه من از این لحاظ هیچگونه اثری در ایرانی نمی‌بینم. با این همه حرف آخر من دربارهٔ ایرانی این است که او در موقعی این کار را کرد ، در موقعی جیغ بنفش کشید که در آسمان تیره و گرفتهٔ آن زمان حتی نیما را هم قبول نمی‌کردند . دیگرچه برسد به ایرانی . اگر من جای او بودم ، جیغ بنفش که سهل است ، جیغی می‌کشیدم که خود هم رنگش را نمی‌دانستم . بنظر من ایدئولوژی ایرانی هم این بوده است و اینرا هم فراموش نکنیم که اگر او یك جریان انحرافی بود در عوض بعنوان پیستون از او بهره برداری شد .

د : همانطوریکه گفتم بنظر من شاعر باید بتواند تحولات اجتماعی عصر خودش را بازگو کند ، به زندگی مردم نزدیك شود و این را در قالب کلمات و واژه‌هائی بریزد که اینها با خط سیر فکری مردم جهات مشترك داشته باشد تا اینکه بتواند منتقل شود .

اما بحث اصلی ما راجع به نیما بود و می‌خواستم بدانم که از نظر شما نیما و کارش به چه ترتیب توجیه می‌شود و واقعاً پشت سر تنوعات شعر نیما چه فکری نهفته است و آیا پشت سر اشعار او یك فکر پیوسته و منطقی وجود دارد یا نه ؟ البته من خودم در بارهٔ او نظراتی دارم که بعداً خواهم گفت اما در اینجا مایل هستم که نظر شما را بدانم .

ر : اگر بخواهیم‌راجع به نیما بحث‌کنیم ، شاید لازم باشدکتابی نوشته شود . امامختصراً حرفهائی میزنم . نیما در جائی میگوید. زردها بیخود قرمز نشدند .قرمزی رنگ نینداخته است . بیخودی بردیوار....

قطعاً اودر این شعرفکرخاصی داشته. ببینید نیما دراینجا چقدر در لفاف و چقدر غیرمستقیم‌گفتگو میکند . آنوقت شما ایراد میگیرید که چرا من بعوض باغچه‌های بی‌گل میگویم باغچه‌های خشك . البته همانطوریکه‌گفتم بایستی‌دیدشاعردرچه شرایط زندگی‌می‌کرده‌است. نیما در موقعیت و شرایطی زندگی میکردکه اینطور سخن گفتن را ایجاب میکرد .

اگرشما یکی ازکسانی بودیدکه به شیوهٔ متقدمین شعرمی‌گفتید، آنوقت‌کسی آن شعرنیما را برایتان میخواند آیا چیزی می‌فهمیدید ؟ آن شعر برای آنها همانقدر غریب بود که مثلا «جیغ‌بنفش» هوشنگ ایرانی‌برای شما . . .

د : مسئلهٔ نیما باهوشنگ ایرانی فرق دارد و اصولاقابل‌مقایسه نیست . شما یك‌قسمت کوچکی از شعر نیما را جدا کردید در حالیکه می‌بایستی در بارهٔ او خارج از آن شعر صحبت میکردید . بهرصورت وقتی این شعر را که عنوانش «برف» است میخوانیم ، منظرهٔ یك قهوه‌خانهٔ سرراه را مجسم میکندکه عده‌ای بیکار درآنجا نشسته‌اند و نیما بوصف زندگی‌آنها می‌پردازد واگرگاهی هم اشاره‌هائی داشته باشد البته در داخل خود شعرقابل درك است . باز هم می‌گویم من بهیچوجه قبول نمی‌کنم‌که ایرانی در مقابل نیما قرار بگیرد . . . .

ر : مسلم است‌که‌هیچکس در مقابل هیچکس قرار نمیگیرد .

د : من حتی شعر ایرانی را بعنوان یك‌عامل پیشرو هم قبول ندارم . . .

ر : اگر پیشرو نباشد ، پس رو هم نیست . درست همان‌کسی‌است که تندرکیا بوده ، مقابلش دکتر مقدم یا مثلا پرویز داریوش بوده است. آیا از اینها چیزی‌باقی مانده است ؟ اما بحث راجع به‌نیما بود . شما گفتیدکه‌چرافقط به‌شعر«برف»نیمااستنادکردم. بهتراست شعرهای دیگری را هم در این طریق ارائه بدهم . مثلا در جائی می‌گوید :

«خشك‌آمدکشتگاه من
در جوارکشت همسایه
گرچه می‌گویند : « می‌گریند روی ساحل نزدیك
سوگواران درمیان سوگواران.»
قاصد روزان ابری،داروك کی میرسد باران ؟
بر بساطی‌که بساطی نیست
و درون‌کومهٔ تاریك من
که ذره‌ای با آن نشاطی نیست
و جدار دنده‌های نی بدیوار اطاقم دارد از خشکیش میترکد
ـچون دل یاران‌که درهجران یاران ـ
قاصد روزان ابری ، داروك کی میرسد باران ؟ »

ببینید در اینجا یك شیوهٔ دید و یك ایدئولوژی خاص دارد .

بنظر من نیما در تاریکی می‌خواهد راهی بسوی روشنائی نشان بدهد .

باز در جای‌دیگر می‌گوید :

در فروبندکه با من دیگر
رغبتی نیست بدیدار کسی
فکر کاین خانه چه‌وقت آبادان
بود بازیچهٔ دست هوسی
هوسی آمدوخشتی بنهاد
طعنه‌ای لیك به بی‌سامانی

دراینجا هم بازبهمان نتیجهٔ بالامیرسیم و نیماگاهی‌تاجائی میرسد که می‌گوید :

گفتم: آن نقطه‌که انگیخته دود
گفت : آتش زدهٔ سوخته‌ایست .
استخوان بندی بام و در او
مرگ را لذت اندوخته‌ایست .

باری، می‌بینیم‌که نیماخودش سوگواریست‌که در میان سوگواران نشسته است . کلید روشنائی را در تاریکی می‌جوید همانطور که کلید تاریکی را هم در روشنائی می‌یابد .

اما نیما از لحاظ زبان تا حدودی‌گنگ است.مثلا اگر مرغ‌آمین او را کسی بخواند جبراً چیزی نمی‌فهمد چرا همانطوریکه گفتم در این اواخراوسوگواری درمیان سوگواران بود . البته شاید مرغ آمین‌را قبل از اینکه دچار این حالت بشود سروده باشد .

با این همه آگاهی و تربیتی که او داشت او را باینجا رهنمون کرد و البته دانستن زبان فرانسه هم در این مسئله بی‌تأثیر نبوده است .

د : در اینکه نیما شاعر آگاهی بود شکی نیست .

البته آگاه بودن او باین معنا نیست که او فقط تیرگی‌ها را نشان میداد. این درست است که میگوید: در فروبند که با من دیگر تبرغبتی نیست بدیدار کسی . امادر عوض مرغ آمین یا ناقوس را هم سروده‌است . که البته من فکر میکنم اشاره‌ها آنجا روشن و روشن‌کننده است منتهی فضائی راکه نیما درآن نفس میکشید و محیطی راکه در آن شعرمی‌گفت باید شناخت و درك کرد . البته برای درك هرشاعری چنین کاری لازم است ، هیچ شاعر واقعی را نمیتوان از موقعیتش مجزا ساخت و بطور مجرد در باره‌اش بحث کرد. نیما به‌موقعیت‌های موجوداکتفا ننموده، بلکه یکنوع نقش‌هدایت‌کننده هم بازی‌کرده است .او سعی میکند تادیگران را هم متوجه مسائل اجتماعی‌کند . در واقع نیما هم از نقطه‌نظرفردی وهم ازنقطه نظراجتماعی یکنفرهادی است. ببینید فی‌المثل‌در شعر «آی آدمها» بصراحت میگویدکه یك دست بی‌صداست . . .

ر : قبل از اینکه بگوید یك دست بی‌صداست ، خیلی چیزهای دیگر هم‌می‌گوید . . .

د: البته درست است . و آنوقت‌دیگران را به یگانگی واتحادی که لازمهٔ هرگونه جنبش و تحول اجتماعی است دعوت میکند . نیما از نقطه نظر دید اجتماعی شاید مشخص‌ترین شاعر معاصر ایران باشد و آدمی است‌که در متن زندگی اجتماعی حرکت میکند . البته شاید به اندازهٔ «بهار» و عشقی و فرخی یزدی تند وحاد نباشد ووارد معرکه‌های اجتماعی بآن اندازه نشود، گاهی‌در پرده‌حرف میزند، بوسیلهٔ‌سمبل‌هائی صحبت میکند . ولی دید اجتماعی او بطور مشخص در بیشتر اشعارش

وحتی درشعرهائی‌که بوی بدبینی و یأس میدهد نمودار است .

من جائی شنیدم‌که شما زبان نیما را بمناسبت دور بودن اززبان استاندارد، یعنی زبان مرکزی، نارسا خوانده بودیدآیا این‌صحت‌دارد؟ و در صورتی که جواب شما مثبت است آیا در این مورد دلیلی دارید ؟

ر : بسیار خوب شنیده‌اید ، بله من چنین حرفی زده‌ام . ببینید چرا زبان خراسانی ، زبان شعری ما میشود ؟ برای اینکه حافظها ، سعدی‌ها ، و خیلی‌های دیگردرآن زبان پرورش یافته و به‌آن‌زبان شعر گفته‌اند .

من شك ندارم زبانی‌که ما داریم زبان قرن پنجم است ، یعنی زبانی پاك و تمیز . اینهم باین خاطر است‌که پشتوانهٔ این زبان‌خیلی‌ها هستند و ترویج‌دهندگان آنهم بیشتر و اگر شنیده‌ایدکه من گفتم زبان استاندارد ، خیر من چنین حرفی باین شکل نزده‌ام . ببینید اگر در حال حاضرکسی را بمدرسه بفرستید ، در هرنقطهٔ‌کشور که باشد مجبور است با خط وزبان تهرانی درس بخواند . هیچ‌وقت در زبان‌کتابی ما این نیست‌که « مودونم اما نمی‌گوم » چراکه اگر بودحتماً منعکس میشدولی ما می‌گوئیم : « میدانم اما نمی‌گویم » .

د : وقتی‌که راجع بزبان بحث میشود بایستی توجه داشت که در جامعه دو زبان رایج است : یکی زبان مکتوب و زبان ادبی است و دیگری زبان عامیانه . البته وقتی شاعری می‌خواهد به ادبیات‌کشورش بپردازد وکار ادبی انجام دهد طبعاً باید زبانی را اختیار کند که روی سخنش با بیشترین افراد جامعه باشد چون اگر شاعری بخواهد زبان محلی خودش را بکار بگیرد از نقطه نظر اینکه زبان ، زبان موضعی و

محلی است نمیتواند به‌سایر نقاط آنچنانکه زبان استاندارد و ملی می‌تواند رخنه‌کند ، تماس حاصل کند .

اما این دلیل برآن نیست که شاعرانی به‌زبان محلی شعر نگفته باشند، چنانکه اشعاری از سعدی و حافظ به‌زبان‌محلی شیرازی دردست است.ولی نقطهٔ‌شکوفان‌شعرحافظ وسعدی‌موقعی است‌که‌آنها مفاهیم‌فلسفی و اجتماعی‌را بزبان استاندارد بیان‌کرده‌اند. این‌زبان استاندارد نه‌ارتباط به‌شیراز دارد، نه به‌خراسان ونه‌به‌تهران، بلکه زبانی‌است‌رایج ومی‌توان گفت که زبان فارسی دری است . البته عده‌ای از دوستان خراسانی ما میخواهند همه چیز را منشعب از محل مخصوصی بدانند ، یعنی می‌خواهند بگویند زبان خراسانی بوجود آورندهٔ ادبیات فارسی است که بنظر من درست نیست ، زیرا همان موقع‌که فردوسی و دیگران بزبان فارسی دری صحبت می‌کردند در دیگر نقاط ایران هم کسانی بودند که با همان زبان حرف میزدند ، یعنی زبان دری زبان مشترك بین تمام مردم‌ایران بوده‌است .فی‌المثل‌درهمان زمان‌کسی مثل‌غضائری رازی‌بوده که با عنصری محاجهٔ شعری میکرده است . بنابراین زبان پارسی دری زبان و زبان ادبی بوده که بین تمام مردم رایج بوده و هست . وکار نیما هم ازنقطه نظرمن‌این‌نبوده است‌که فی‌المثل بعضی‌ها فکرمیکنندکه‌فقط بزبان محلی مازندرانی شعرگفته باشد . بلکه نیما هم بزبان استاندارد صحبت می‌کرده . منتهی او تماس زیادتری‌بازندگی محلی ، زندگی‌مردم وکوهها و دشتهای مازندران دارد و چون بامحیط محلی خودش‌درگیر است ، از این نقطه‌نظرکه نام پرندگان وکوههای محلی را در شعرش‌به وفور بکار می‌برد ، البته‌کسی‌که نام‌این‌کوهها، این پرنده‌ها و این‌مزارع

را نداند مسلماً در خواندن شعر نیما درمی‌ماند ، همانطورکه اگرکسی اصطلاحات شعرقرن پنجم هجری را نداند فی‌المثل ازشعررودکی وشهید بلخی هم چیزی‌نمی‌فهمد .

از این رو بنظر من لازم‌است‌که وقتی شعرهای نیما به‌چاپ‌میرسد ـ که هنوز تمام‌آنها به‌چاپ نرسیده ـ یك مجموعهٔ اصطلاحات وفرهنگ لغت ضمیمهٔ آن‌گردد که مردم با اصطلاحات شعر نیما آشنا شوند . در واقع نارسائیهائی‌که به‌عقیدهٔ‌بعضی‌ها در شعر نیما وجود دارد،درساختمان وزبان‌شعری اونیست . بلکه تا حدی متوجه‌بکار بردن بعضی‌اصطلاحات و اشیائی است‌که در زبان مازندرانی وجود دارد و این عیب ونقص‌شاعر نیست‌که محیط خودش را شرح میدهد و این دیگران هستند که باید کوشش‌کنندکه بدرك حرف‌های او برسند.

ر : ببینید در این مورد جدالی نداریم . اما این را میخواهم بگویم‌همانطوریکه ما دو تا حافظ لازم نداریم ، به‌دوتا نیماهم‌احتیاجی نداریم . نیما با زندگی خودش تمام شد ، همچنانکه سعدی و حافظ و هرشاعری پس از مرگ شکوفان میشود ، نیما هم پس از مرگ بدنیا آمد . من معتقدم هرشاعری که میمیرد یك خدا متولد میشود ، چرا که حادثه و مرگ ، انسان را در مدار تاریخ می‌اندازد . پس از نیما آنهائی‌که دنباله‌رو نیما هستند ، فقط و فقط دنبالهٔ یك بادبادك‌هستندنه خود آن . آنهائی‌که دنباله‌رو نیماهستند مگر تاکجای شعر او میتوانند ببرند ؟ آن چیزی‌که برای من اهمیت دارد این است‌که هرکس باید براهی برودکه هنوزکسی نرفته باشد . برای من شاعرانی جستجوگر و شاعرانی‌که بیشتر هدفشان یافتن است ، پرارج‌تر هستند .

د : با توجه به‌نقش راهگشایندهٔ نیما و اهمیتی‌که ازلحاظ‌شعری و اجتماعی در محیط ما داشته است باین مسئله میرسیم که بعد از او شاعران‌جستجوگرکه در واقع با مسائل اجتماعی‌زمان خود تماس‌دارند، با استفاده ،نه تقلیدکورکورانه از راه نیما ، بعد از راهگشائیهای او به فضاهای تازه‌ای دست یافته‌اند و در زمینه‌های مختلف حرفهائی زده‌اند . البته تعداد این افراد از نقطه‌نظرهای مختلف فرق میکند .

ر : کدام افراد مختلف؟ افرادی وجود ندارند . ملت وجوددارد، بشریت وجود دارد .

د : افراد و بشریت حرفهای خیلی‌کلی است . . .

ر : ببینید ، کلیم‌کاشانی ، خیلی بهتر از صائب شعر سروده است ولی فقط شاعر یك شعر است . و مثلا صائب شعرهایش سخت پریشیده است و خیلی از ابیاتش سست است .

د : جناب رحمانی از بحث منحرف شدید . ما در بارهٔ شاعران سبك هندی صحبت نمیکنیم زیراکه‌آن‌خودش‌بحث مفصلی است. بحث‌در این است‌که بعد ازنیما در شعر ما نوعی دگرگونی پیدا شده است ودراین دگرگونی چند نفری هستند که سهم بیشتری دارند و حالا می‌خواهم بدانم که در میان افرادی که بعد از نیمابکار شاعری پرداخته وگویا تعدادشان به دو هزار نفر میرسد ،کدام یك را اصولا باید شاعر دانست ؟ بهتر است در بارهٔ کسانی که شاعر میدانیم ، بحث‌کنیم .

ر : گفتیدکه در حال حاضر دوهزارنفر شاعر داریم ؟ من تعجب میکنم ، همانقدرکه خداکم داریم ، شاعرهم‌کم داریم .

د : بحث عددی نداریم ، گویا در حدود دوهزار نفر هستند که

شعر میگویند ، ولی من نگفتم که همهٔ آنها واقعاً شاعر هستند و آنچه میگویند واقعاً شعر است ، بلکه همانطورکه گفتم ، عده‌ای هستندکه بعد از نیما دست‌اندر کار شعر و شاعری بودند و هستند ، البته عده‌ای هم بودندکه فعلاکنار رفته‌اند و حالا با توجه باین توضیحات یکبار دیگر بهتر است که از میان دست اندرکاران شعر و شاعری آنهائی راکه واقعاً شاعر میدانیم دقیقاً نام ببریم و شعرشان را بررسی کنیم .

ر: البته باینها میرسیم وآنهارا یك بیك جراحی میکنیم . ولی قبلا مطلبی رابگویم وآن این‌است که پس ازنیما شاگردان اوبودندکه‌توانستند راهی داشته باشند. راه نیماشامل تکنیك و فنونی بودکه در شعرفارسی هست . بعد از نیما عده‌ای آمدند و شعرهائی سرودند که سخت تحت تأثیر او بودند ،چراکه نیما راهگشائی‌هائی کرده بود وآنها بعداً بکمال رساننده بودند نه‌راه‌گشاینده . . .

د : یعنی درواقع میشودگفت که‌آنها با استفاده از تجربه‌های نیما در زمینهٔ فرم و محتوی بسرودن شعرهائی پرداختند، اما مسئله این‌است که این تجربه در شعر شاعران پس از نیما چگونه مورد استفاده قرار گرفت ؟

ر : گرچه غرور من مانع از این‌است که نام‌کسی دیگر رابرم، این بدبختی ماست که هنوز خودمان را نشناخته‌ایم وخیال میکنیم کسی هستیم . هنوز نمیدانیم کسی‌که در آبریزگاه بزرگ شود چیزی جز یك مگس نمیتواند باشد چه برسد به‌آنکه عقاب باشد . آن‌وقت شما از من میخواهید که آنقدر وسیع فکر کنم کسی را که شخصیتی دارد ، انسان است ، شعری‌گفته وکوششی‌کرده است ، حلاجیش‌کنم ؟ شما ازمن

توقع نداشته باشیدکه با این ذهن مغشوشم نام دوهزارنفر را بیاد داشته باشم . از طرفی کسانی هستندکه شعرهای خوبی سروده‌اند ولی من ذهن آشفته‌ای دارم .

د : البته‌همانطوریکه‌گفتید درزمینهٔ شعر معاصر ، ماکارهای‌خوبی دیده‌ایم ، بنا براین بایستی شاعران خوبی داشته باشیم‌که این شعرهای خوب را سروده باشند . و اگر من این تنگ نظری را در شمامی‌دیدم ، هرگز این مسئله‌را مطرح نمیکردم ، یعنی از شما نمی‌خواستم‌که‌کسانی را بعنوان شاعر خوب و واقعی نام ببریدکه غرور شما جریحه‌دار شود . فکر نمی‌کنم شاعر بودن باین معنی باشد که حق دیگران را از بین ببریم وهم‌چنین‌کسانی‌راهم‌که درزمینهٔ شعر ،خارج‌ازخط‌فکری‌ماکارهائی انجام داده‌اند ، مسکوت بگذاریم . این کار منصفانه نیست . من فکر نمی‌کنم که هیچگونه اشکالی داشته باشدکه ما در عین حال که از شعر یك شاعری تعریف می‌کنیم نکات ضعف آنرا هم بازگو کنیم . من که‌اشکالی نمی‌بینم. فی‌المثل چه‌عیبی‌داردکه‌شمانقاط‌ضعف فلان‌شاعری‌را که حتی خوب هم‌شعر میگوید بیان‌کنید .

در مسابقهٔ شعر امروز عده‌ای در میان راه می‌مانند ، می‌افتند و از دور مسابقه خارج می‌شوند و عده‌ای دیگر به‌خط پایان می‌رسند و بالاخره‌معدودی با راحتی و به‌آسانی مسابقه را تمام میکنند ، امروزهم همینطور است . یك‌عده‌ای هستندکه واقعاً شاعرند و در بین کسانی که بعد از نیما بسرودن شعر پرداخته‌اند ، بمرزهای تازه‌ای دست یافته‌اند و شعرهای خوبی گفته‌اند .

البته هستندکسانی‌که‌بعلت غرور بیجا می‌گویند چون زبان‌فارسی

فی‌المثل زبان بین‌المللی نیست، بهمین جهت شعرما ناشناخته مانده‌است و اگرشعرمان بزبانهای بیگانه ترجمه‌میشد بدما جایزهٔ نوبل میدادند.

نه‌چنین خبری نیست . ولی در همین محدوده عده‌ای هستند که کارهائی‌کرده‌اند و من ازشما میخواهم ، که شاعران خوب و اصولاکسانی راکه واقعاً شاعر میدانید معرفی‌کنید .

ر : ممکن است‌که این ذهن‌فراموشکار من‌کسی راکه‌واقعاً بایستی نام ببرد از قلم بیندازد و در عوض ازکسی یادکندکه در این حد نباشد بهرحال من‌کوشش خودم را میکنم .

یکی ازکسانیکه در این راه واقعاًکوشید ، فریدون توللی بود . چه بساکه امروز او راکهنه بنامند و چه بساکه اصلا او را قبول نداشته باشند ولی آیا واقعیت این است ؟ خیر واقعیت این است که توللی از زاویهٔ دیگری رفت بدون اینکه بتوان اورا دنباله‌رو نیما دانست. توللی کسی بود که از شعرکلاسیك برید ، اما نه به‌آن شیوهٔ حادی که نیما عمل‌کرد .

د : پس شما توللی راکسی میشناسیدکه درپیشبرد شعر نو فارسی خدمتی انجام داده و سهمی داشته است . ولی در درجهٔ اول باید این‌را روشن‌کنیدکه چگونه توللی توانسته از زاویهٔ دیگری شعر نوراگسترش دهد و دیگراینکه در بارهٔ توللی «رها» و توللی امروز ، یعنی‌کسی‌که دستخوش دوجریان متضاد است چه میگوئید ؟ یعنی اصولا بهتر است در بارهٔ زندگی توللی، ارزش‌کارهائی‌که تاکنون انجام داده و همچنین‌در بارهٔ کسی‌که روزی شیپور انقلاب می‌ساخت و امروز مدیحه می‌سراید ، صحبت کنیم .

ر : ببینید ، توللی ، ادیب نیشابوری‌که نبود . توللی شاعری‌بود که دستخوش زمان و تحولاتش بود ، آنچنانکه هرشاعری باید باشد . بنظر من توللی زبانی پاکتر و اندیشه‌ای خیلی‌کمتر از خیلی‌های دیگر دارد. نحوهٔ تفکرش پائین است ولی زبان وتکنیکی‌کم و بیش قوی‌دارد. در وهلهٔ اول به نیما روی میآورد ولی باز برمی‌گردد و درلاك خودش فرو میرود و اینهم در اثر تحولات زمان است‌که هرکسی، هرجسمی ، دارای یك مقدار نیرو و قدرت است . توللی در وهلهٔ اول به پیام نیما پاسخ داد ولی بعد می‌بینیم‌که بازگشتی درکارش بوجود آمد .

کسانی هستندکه پس از توللی راه او را دنبال کردند و با اینکه ازلحاظ کلام و زبان شیرازی‌نبودند ولی توانستندکارهائی‌کاملتر ازتوللی ارائه بدهندکه اینهم یابخاطر اندیشهٔ آنها بود یا بخاطر تحرك وجوانی بیشترشان . یکی از این‌کسانیکه دنبال‌کار توللی را گرفت ، نادرپور است. درنادرپوربازگشتی وجودندارد. اوباهمان شگردوتکنیك‌بخصوص خودش پیش میرود .

و تا جایی پیش میرودکه زمان او را می‌پذیرد . این کافی نیست که‌آدم، خودش، خودش را بپذیرد یا چند نفرهمسایه‌ورفیق خودرا، بلکه زمان بایستی‌اورابپذیرد. توللی‌درجائی برگشت‌که زمان‌اورانپذیرفت‌والبته نادرپورهم باید جبههٔ‌خودش‌را مشخص‌کند تا مباداآن «نه» ای‌که‌به‌توللی گفته شد ، برای او هم روی لب‌ها بلغزد .

د : شما به بازگشت اشاره‌کردید،آیا منظورتان از بازگشت‌همان ارتجاع است یا نه ؟ و دیگراینکه گفته میشود امروز توللی ازنظرشعری مرده است ، این‌را به چه نحو توجیه می‌کنید ؟

ر : نخیر منظورم ارتجاع نیست . شاید از نظر فلان شخص که شیپورانقلاب راشنیده وفکرکرده‌است که‌مثلاعلی‌آبادهم‌شهری‌است ،چنین معنی‌داشته باشد . شاید بیشترین بدبختی بسر همین توللی آمده باشد .

اصولا این بازگشت نیست ، بلکه بدطبقهٔ خود پیوستن است . و در مورد مرگ شعری هم بایستی بگویم که اصولا مرگ شعری معنا و مفهومی ندارد .

د : در واقع در بارهٔ توللی می‌شود پذیرفت که این شخص‌دراوان شاعری در پذیرفتن پیام نیما وارائهٔ زاویه‌ای تازه‌درشعر ،کارهائی انجام داد و منهم باین امرمعتقدم اما . . .

ر : حتی در آن موقع‌که نیما را هم ملت نمی‌پذیرفت ، توللی کارهائی‌کرده بود .

د:ولی حالادربارهٔ اینکه اززیرمیزپایش را به پای‌معشوق‌میزند، یا اینکه در بارهٔ ریختن می درناف معشوق شعر میگویدونهایت‌فکرش این است‌که بگوید من سعدی زمان هستم چه می‌توان‌گفت. بااین‌وصف چطورمیتوان این بازگشت به‌دورانی‌راکه دیگرسپری شده واز بین رفته است ارتجاع ندانست ؟

ر : ارتجاع موقعی است‌که طبقه‌ای بوجود بیاید . ولی توللی‌مدافع طبقه‌ایست‌که وجود دارد . او به طبقه‌ای پیوسته که بی شك سخنگوی آن طبقه است . ما نباید توقع بیشتری از توللی داشته باشیم . اورفت‌و از گود خارج شد ، ولی مرگ شعری وجود ندارد حتی آن شعریکه‌در وصف ناف‌معشوق‌خود وریختن شراب درآن وخوردن می از ناف‌معشوقه سروده ، خیلی قوی‌تر از شعرهائی است‌که بریده بریده و بدون تکنیك

و قدرت لازم سروده شده‌اند . همانطوریکه گفتم توللی از لحاظ زبان و تکنیك آدمی مسلط و قوی بود .

د : بنظر من چگونگی بیان نمیتواند توجیه‌کنندهٔ یك اثر هنری باشد ، یعنی فرضاً اگر زبان فلان شاعر جوان امروزی از نقطه‌نظر زبان نارسا باشد وشعرش ازنظر وزن مخدوش باشد که اگر اینها را بگذاریم درمقابل زبان روشن ووزن کامل توللی البته رنگ و بوئی نخواهدداشت، نمی‌توان به سود توللی نتیجه گیری کرد . زیرا وقتی به محتوی کار این دو نفر نگاه میکنیم ، می‌بینیم که آن شاعر جوان حرفش ، حرف مردم است و شعرش دردها و رنجهای او دیگران است . اما محتوی کار توللی را اگر امروز نگاه کنیم خواهیم دید که هیچ‌گونه وجه مشترکی با مردم ندارد . بااین حساب چطور میتوانیم این بازگشت توللی را بازگشتی ارتجاعی ندانیم ؟ شما از پیوستن به طبقهٔ خود حرف زدید . این طبقه، خود چه‌کسانی هستند؟ آیا آنهائی نیستندکه روز و شب فکر و ذکرشان مجالس شب‌نشینی و می‌نوشیدن و قمارکردن است ؟ آیا آنهائی نیستندکه تنها غمشان دور بودن از پاهای زیبای معشوق است ؟ قطعاً همین است . من جوانی را که در شعرهایش با زبان الکن و وزنی ناقص درد خود و مردمش را فریاد میزند، به‌کسی مثل توللی‌که حرفش ، زبان حال همان طبقهٔ خودش است ، ترجیح میدهم. از محتوی که بگذریم از لحاظ فرم هم توللی را ارتجاعی‌میدانم. آیا شما میتوانید کار توللی را توجیه و تفسیرکنید ؟

ر : شما این بازگشت را ارتجاع میدانید . ولی من اینطورفکر میکنم اگر امروز مدافع ایدئولوژی طبقهٔ خودم هستم ، از کجا معلوم که فردا صاحب دم و دستگاه و خدم و حشم نباشم . در اینصورت‌درآن

روز مدافع طبقهٔ خودم خواهم بود ، همچنانکه امروز مدافع پابرهنه‌ها هستم آیا فردا هم هستم ؟ معلوم نیست .

د : می‌بینیدکه مثنوی دارد هفتاد من کاغذ می‌شود . چه خوب بود اگر فرصت میداشتیم‌که در بارهٔشاعران‌خوب‌معاصر به‌ویژه‌فروغ فرخزاد، شاملو، کسرائی، اخوان ... به تفصیل بحث کنیم. ولی فکر میکنم‌که این مجال اکنون دست ندهد .

در این‌گفتگو من و شما در بارهٔ شعر و شاعران حرفهائی زدیم که‌باز شایستهٔ بحث بیشتری‌است . از زاویه‌های دیگر نیز میتوان حرف زد ولی در فرصتی دیگر ...

چند توضیح

ایدهٔ افلاطونی ص ۴

اصطلاحاتی که دراین کتاب آمده است از آن گونه نیست که پسند «علامه»ها و نویسندگان «سیر حکمت در اروپا» و دنباله‌روهای آنها باشد. فلسفه‌های جدید اصطلاحات ویژهٔ خویش را دارد و مفهوم‌های فلسفی جدید را آنطور که «علامه»ها می‌پندارند بامفهوم های قرون وسطائی توضیح نمی‌توان داد.

ایدهٔ افلاطون (که علامه‌ها آنرا به پیروی از تازی نویسان «مُثُل» اصطلاح کرده‌اند) از جملهٔ این اصطلاحات است. دانشور همزمان مادکتر محمود هومن نویسندهٔ تاریخ فلسفه و حافظ وزیست یا زندگی و از زندگانی چه می‌دانیم، باروشنی خیره کننده‌ای در تاریخ فلسفهٔ خود ثابت کرده است که غالب اصطلاحات فلسفهٔ افلاطون وارسطو در منابع فلسفی عربی و پارسی بطور غلط ترجمه شده و نادرست بکار رفته و این نقص در اثر ناآشنائی ترجمه کنندگان نخستین متن‌های فلسفی یونانی بازبان وادب وفلسفهٔ آن دیار بوده است. دکتر هومن می‌نویسد:

«مثل جمع مثال است که به معنای سایه وشبیه وتصویر و عکس است. افلاطون کلمهٔ eïkonas را بـه ایـن معنی بکار برده است واز این‌رو ترجمه کردن کلمهٔ «ایده» به‌مثال وایده‌ها به‌مثل، خطائی است که نخستین ترجمه کنندگان آثار افلاطون به زبان عربی کرده‌اند واز آن روزگار تاکنون نیز در زبان فارسی وعربی، کلمهٔ ایده‌ها را به غلط به‌مثل ترجمه می‌کنند و مثل افلاطون می‌گویند. کلمهٔ ایده به معنای افلاطونی آن، ترجمه کردنی نیست چنانکه در هیچیك از زبان های

اروپائی نیز ترجمه نکرده‌اند» تاریخ فلسفه ـ ص ۳۲۸ ـ تهران ۱۳۳۷

آشنائی باسیستم‌های فلسفی غرب را در این زمان مدیون کوشش‌های پی‌گیر دکتر محمود هومن هستیم. دکتر هومن پس از پژوهش دقیقی دربارهٔ حافظ (حافظ چه می‌گوید ۱۳۱۷) و (حافظ ۱۳۲۵) به قلمرو فلسفه واردشد و ثمرهٔ این آشنائی در کتابهای از زندگانی چه میدانیم ۱۳۲۲ و زیست یازندگی ۱۲۲۳ انعکاس یافته است.

کار مهم دکتر هومن علاوه بر آموزش فلسفه در دانشگاه‌های کشور و نوشتن چند جلد تاریخ فلسفه، یافتن اصطلاحات دقیق در برابر واژه‌های فلسفی است. عبور از خط «از نست یونگر» که نخستین رسالهٔ علمی دربارهٔ نیهیلیسم است به ترجمهٔ او و تقریر جلال آل احمد نویسندهٔ پیشرو ایران در ۱۳۴۶ در تهران چاپ شده‌است. دکتر هومن همانطور که دوست شاعرم اسماعیل خوئی گفت از نخستین کسانی است که یخ اسکولاستیسم را در ایران شکست و فلسفه را از حجره‌های تیره و تار و پردهٔ عنکبوت گرفتهٔ ذهن «علامه‌ها» بیرون آورد و به میان مردم و روشنفکران برد.

اصطلاحات دیگر

اصطلاحات فلسفی دیگر تا آنجا که برای آنها معادل فارسی یافتیم، از واژه های دقیق و زیبای فارسی بهره بردیم (فی‌المثل کمال یابنده در برابر **Progressive** و خرد در برابر **Reason** و زیبانگری در برابر **Aesthetics** و از این قبیل ...) و هرجا که معادل فارسی نداشتند یا برای آنها معادل فارسی نیافتیم خود واژهٔ فرنگی را نگاه داشتیم: راسیونالیسم، سوررئالیسم، اگزیستانسیالیسم، سیستم، رئالیسم، ناتورالیسم... از این قبیل هستند.

زیبانگری ص ۳۱

استتیك را زیباشناسی و زیبائی‌شناسی اصطلاح کرده‌اند ولی بنظر ما زیبانگری معادل دقیق‌تری برای این واژه است. استتیك، دانش حساسیت است و منظور از آن نگرش یا به گفتهٔ عارفان ما، نظارهٔ زیبائی است. بهنگام نگرش زیبائی همانطور که کانت «در نقد نیروی قضاوت» نشان داده است، طوری بازیبائی درگیر می‌شویم

که نمی‌توان گفت زیبائی را می‌شناسیم یا می‌فهمیم. «زیبائی‌را به صورت مفهوم نمی‌توان آورد ـ کانت»

سوزان.ك. لانگرمی ـ گوید... ص ۱۰۹ و ۱۹۸

لانگر نویسنده کتاب «کلید جدید فلسفه» و چند اثر دیگر است. یکی از مقالات او در کتاب «مرزهای دانش» که حاصل پژوهش‌های چندتن از صاحبنظران غربی است و بوسیلهٔ عده‌ای از مترجمان (دکتر بهزاد ـ دکتر آریان‌پور، پرویز داریوش و دیگران) به فارسی در آمده است، درج شده است. گفته‌های او از این کتاب نقل می‌شود. مشخصات چاپی کتاب را در بین یادداشت‌های خود نیافتیم و چون دسترسی مجدد به کتاب مزبور ممکن نشد، نتوانستیم مشخصات چاپ را در زیر صفحه‌های مربوط بیاوریم.

گفتهٔ هوراس و اویدیوس

این گفته‌ها (صفحهٔ ۱۶۸ ـ این کتاب) از کتاب «هزارهٔ فردوسی» که حاصل پژوهش‌های ایرانیان و چندتن شرقشناس غربی است و در ۱۳۲۰ در تهران به چاپ رسیده، نقل می‌شود.

منابع دیگر

به جز کتابهائی که ویژگی آنها در زیر صفحه‌ها بدست داده شده است از کتابهای زیر در نوشتن این کتاب بهرهٔ فراوان برده‌ایم (به‌ویژه در بخش‌های زیبائی وهنر و آزادی هنرمند و ضرورت اجتماعی.)

1– Problems of Modern Aesthetics, 1969

2 – A.Lunacharsky, on literature And Art, 1965

3 –Z.Apresyan, Freedon And the Artist, 1968

4 – Y. Davydov, Revolution And The Arts, 1967

5– T.s Eliot, Edited by H.kenner, 1962

صورت نامها

آ

آپرسیان ۳۱
آپولو ۱۱-۷۰
آجانتا ۱۰
آربری ۲۲۹
آرنولد ۲۳۴
آریان پور ، دکترامیرحسین ۲۹۷
آزادی وهنرمند ۳۱
آزوپوس ۱۷۷
آلباز ۵۱
آمبرواز ۵۳
آناکرئون ۵۰
آنتیگن ۷۱
آنکه گفت آری ... ۳۱۰
آهاب ۲۰۴
آهی ، دکترمهری ۲۹۵

الف

ابرمایر ، هوگو ۷۰
ابن سینا ۲۲۵
ابوریحان بیرونی ۲۲۵
ابوسعید ابوالخیر ۶۱
ابومسلم خراسانی ۲۲۵
اثر (زولا) ۳۰۳
اتللو ۹۹-۱۰۱
احمد بن عبدالله خجستانی ۱۱۷
احمدی ، عبدالرحیم ۱۵۰
ادبیات چیست ؟ ۳۱۹
ادبیات (گورکی) ۲۳۷
ادبیات وهنر ۹۳
ادیسه ۲۶۷
اردوگاه محکومین ۲۵۲ - ۳۰۹
ارسطو ۵ - ۹ - ۲۸ - ۸۰ - ۱۵۲-
۲۰۳ - ۲۴۹ - ۲۶۱
ارشمیدس ۳۱۸
ارواح ۲۹۷
اروس ۵۰
ازرمانتیسم تا سوررئالیسم ۱۵۴ - ۲۰۵
از زندگانی چه می‌دانیم ؟ ۱۲۶
اسپنسر ۸۹
اسپنسکی . گلب ۱۱۵ - ۳۳۵
اسپینوزا ۱۶۰
استاندال ۲۸۳
استریندبرگ ۲۸۸ - ۲۹۶
استفن ۳۳۸
اسلامی ندوشن، دکترمحمد علی ۶۳
اسفندیار ۲۶۷
اشتال ، هوفمان ۲۰۷
اشتاین بك ۳۰۴
اشتیرنر ۳۴۲

اشعیا ۲۰۴
اصل انواع ۱۴ - ۱۸
اطاق شماره شش ۳۰۵
اعترافات ۲۶۴
اعتصامی ،پروین ۲۲۴ – ۲۴۶
افرودیت ۱۱ - ۷۰
افسانهٔ سیزیف ۱۷۷
افلاطون ۳ تا ۹ – ۴۷ – ۸۰ – ۱۹۳–۲۴۸
اگنی‌انیکین ۲۷۳
العاذر ۲۹۵
العجم ۲۵۳
الیس ۱۶
الوار ، پل ۱۳۸
الیوت ۱۲۰ - ۱۴۲–۲۳۵
امرسن ۱۱۵
امیل ۶۷
انجیل ۸۱ – ۲۹۵
اندرهیل ۱۹۶
انقلاب وهنرها ۲۰۲
انگلس ، فردریك۴۹ – ۱۱۶– ۳۴۲
اورستس ۴۳
اوستا ۲۶۷
اوفیلیا ۵۲ – ۱۰۱
اولیسز ۳۳۹
اومستد ۲۶۵
اونیل ، یوجین ۳۰۴ -- ۳۰۵
اویدیوس ۱۶۸
ایبسن ۲۹۶ - ۲۹۷
ایدئولوژی آلمانی ۷۲
ایرانی، هوشنگ ۳۸۳
ایرج میرزا ۲۲۹
ایروینك استون ۳۰۳
ایکن ، هنری ۱۶۵
ایلیچ ، ایوان ۲۹۱
ایلیاد ۶۹ - ۲۶۷
این یا آن ۱۷۳
ایمودالیست ۵۸

ب

باباوترن ۵۶ - ۱۸۲
باباگوریو ۵۷ – ۱۸۳
بارکلی ۱۰۵
بالزاك ۵۶–۱۸۳
بایرون ۳۲۱
بایزید بسطامی ۸۴
بایسنقر ۲۱۲
بتهوون ۹۷
برادران‌کارامازوف ۱۴۶
برادلی ۱۸۳
برتون ، آندره ۳۲۵ – ۳۲۶
برشت ، برتولد ۲۴۹ – ۳۱۰
برلیوز ۹۷
برونته ، امیلی ۲۳۶
بقراط ۲۲۷
بکت ، ساموئل ۲۵۱
برگسن ،هانری ۱۲۵ – ۱۳۷ -۳۴۶
بل آمی ۵۶
بلانشو ، موریس ۱۰۴ - ۱۲۶
بلندیهای طوفان خیز ۲۳۶
بلوك ، الکساندر ۹۸ - ۲۰۲
بلیك ۱۱۵ - ۱۹۶

بلینسکی ۵۲ – ۵۸ – ۲۳۴ - ۲۷۳
بودا ۱۹۴
بودلر ۶۳ – ۷۷ – ۹۱ – ۱۱۳ - ۲۰۶ - ۲۶۴
بورکیت ، میلز ۷۰
بوستان ۱۶۷
بوکاچیو ۸۹
بول ۷۷
بونین ، ایوان ۷۳ تا ۷۶
به آذین ۱۶۶
بهار ، محمدتقی ملك‌الشعراء ۲۲۴
بهیار ، م ۷۱
بیسمارك ۱۷۳
بیکن ۳ - ۲۱
بیگانه ۱۷۸

پ

پائوستوفسکی ۱۸۱
پاسکال ۲۴۵
پافنوس ۲۲
پانتاگروئل ۸۹
پاولوف ۱۷
پاوند ، ازرا ۱۴۱ - ۲۷۰
پترارك ۸۹
پدر ۲۸۸
پرتگاه ۶۲
پرندهٔ آبی ۲۰۴
پروانس ۴۹
پروست ، مارسل ۷۷ - ۲۵۱ ۳۴۶ تا ۳۴۸
پریشوین ، میخائیل ۱۲۶
پس‌از مجلس رقص ۲۹۰
پلخانف ۶۸ - ۱۵۴
پلوتن (فلوطین) ۸۰
پیام آوران عصرما ۱۷۱
پوبوی ۲۸۴ - ۳۰۷
پوشکین ۵۸ - ۹۲–۱۸۵ - ۲۷۳ ۳۱۸ - ۳۲۴
پولینا ۱۸۱
پیدایش تراژدی ۱۷۳
پیتروسینا ۴۵
پیکاسو ۳۶ - ۳۷
پیمان ، جواد ۱۷

ت

تئوکریتوس ۵۱
تائیس ۲۲
تابستان‌درالجزیره ۱۷۷
تاریخ زناشوئی ۴۸
تاریخ شاهنشاهی ایران ۲۶۶
تاریخ عمومی هنرهای‌پیکره‌ای ۶۹
تاریخ فلسفه ۳۸ - ۱۵۲
تالستوی ۹۱ تا ۹۹ - ۱۱۴
تذکرة اولیاء ۸۳
ترزراکن ۷۶ - ۲۸۵
تروتسکی ۲۵۵
تریستان وایزوت ۱۴۳
تصوف ۱۹۶
تقوی ، نصرالله ۸۲
تکامل آفریننده ۱۳۷

تن ، هیپولیت ۲۸۳ - ۲۸۴
تواین ، مارك ۳۰۴
تورگنیف ۹۲
تولد شعر ۱۸۳ - ۲۶۱
توللی، فریدون ۳۹۱
تهوع ۱۷۵
تیمه ۱۹۴

ج

جالینوس ۲۲۷
جك‌لندن ۳۰۴
جمهور ۳ – ۲۶۰
جنایت وکیفر ۲۹۳
جواهرکلام ، فرید ۲۹۲
جویس ، جیمز ۱۴۱ - ۲۵۱
جهان همچون اراده‌وتصور ۱۲۵

چ

چایکوفسکی ۳۲۴
چخوف ۴۵ - ۲۳۷ - ۳۰۶
چوبك ، صادق ۲۸۶ تا ۲۹۲
چهار مقاله ۱۱۷

ح

حاجی مراد ۳۱۸
حافظ ۳۹ - ۴۴ - ۵۹ - ۶۰ - ۷۶
۱۳۳ - ۱۸۶ - ۲۱۷ - تا ۲۳۰
۳۱۶
حجازی ، محمد ۲۹۶
حنظلهٔ باد غیسی ۱۱۷

خ

خاقانی شروانی ۲۷۲
خالد ولید ۲۲۵
خدا حقیقت را می‌بیند ۹۳
خیام ۱۱۵ - ۲۲۶
خیمه شب بازی ۲۸۶

د

داروین ۱۳ تا ۱۸
داریوش ،پرویز ۳۸
داستان فلسفه ۹ - ۲۹
داستایفسکی ۱۱۷ - ۱۴۶ – ۲۹۴
۲۹۵– ۳۲۱
دالمان ، زیگفرید ۳۰۲
دافنیس وکلوئه ۵۱
دانته ۹۸ - ۱۲۱ - ۲۷۴
داویدوف ۲۰۲
داوینچی ، لئوناردو ۳۴ - ۸۸
دایا راما ۲۱
درایزر ۱۱۵ - ۳۰۴
دربارهٔ ادبیات وهنر ۲۵۵ - ۳۴۸
درجستجوی‌زمان‌از دست رفته ۳۴۶
درهای ادراك ۳۳۰
دسدمونا ۹۹
دقیقی ۱۶۶
دکارت ۳۴۳
دکامرون ۸۹
دکترفاوستوس ۳۰۳
دهگان ، کاوه ۹۲ - ۲۰۴

دموکریت ۸۸
دورانت ، ویل ۸ - ۱۶ - ۲۲- ۴۹
۲۶۸
دورینگ ۱۶۳
دوزخ ۱۷۶
دوکون ، لوك ۶۳
دولیل ،لوکنت ۱۵۵ - ۲۰۸
دومورتیله ، آدرین ۶۹
دومورتیله ،گابریل ۶۹
دون ژوان ۱۷۲ - ۱۷۴
دون‌کیشوت ۵۳ تا ۵۵
ده رمان بزرگ ۲۸۹
دیدرو ۱۱۷
دیکنز ، چارلز ۱۱۵ - ۲۸۲
دیوان حافظ ۱۸۶ - ۳۱۶
دیوان منوچهری‌دامغانی ۲۳۰
دیوان ناصرخسرو ۲۲۶
دیوتیما ۸

ر

رئالیسم بی‌مرز ۳۶
رابله ۶۵ - ۸۹
راستینیاك، اوژن ۵۷ - ۲۹۳
راسل ، برتراند ۱۲۳
راسکولنیکف ۲۹۳
رافائل ۳۴-۸۸
رافائل ، ماکس ۶۹
رامبراند ۳۴
رحمانی ، نصرت ۳۵۲ تا۳۹۵
رحیمی ، دکتر مصطفی ۳۶
رزطلائی ۱۸۱
رسائل اخوان‌الصفا ۲۲۲
رسالت فروید ۲۹۳
رستم ۲۶۸
رشید یاسمی ۱۴۷
رعدی آذرخشی ۱۱۰
رمئو ۵۱ -۵۲
رمبو، آرتور ۲۰۷ - ۲۱۰
رنان ، ارنست ۱۱۶
رنج وسرمستی ۳۸
رنسار ۸۹
رنسانس ۵۲-۸۹
رنوار ۳۴
روچیلد ۳۴۶
روحانی ، فواد ۱۵
رودکی ۲۲۵
رودنباخ ۲۰۷
روزبهان ۸۲ - ۸۳
روزنکرانتز ۹۹
روسو ۶۵ تا ۶۷ - ۱۱۷ - ۲۶۴
روکانتن ، آنتوان ۱۷۵
رولان ، رومن ۹۲ - ۱۶۶
رهپسر (ا. ی) ۱۰
ریچاردز ۲۳۴ - ۲۴۶
ریچی ، آندریو ۳۰۹
رید،هربرت۱۱-۳۶-۳۰۹- ۳۳۶
۳۴۱
ریلکه ۲۰۷ - ۲۳۶
ریناش، سولومن ۶۹

ز

زئوس ۱۷۷
زریاب‌خوئی، دکترعباس ۱۲

زردشت ۲۶۵ تا ۲۶۷
زکریای رازی ۲۲۷
زندانی قفقاز ۹۳
زندگی گالیله ۲۵۰ – ۳۱۰
زنگها برای که به صدا درمی‌آید ؟ ۶۴
زن نیك‌سچوان ۳۱۰
زوایك ، اشتفان ۵۸
زولا ، امیل ۵۷ - ۶۲ - ۲۸۳ تا ۳۰۷
زیبا شناسی در هنروطبیعت ۲۱۰
زیرك زاده ، غلامحسین ۶۷
زیست یازندگی ۵۸ – ۸۷

ژ

ژان کریستف ۱۶۶
ژرمینال ۷۶ – ۲۸۵
ژوپیتر ۱۶۸
ژوزف، ادوارد ۵۷
ژولیت ۵۱ – ۵۲
ژید ، آندره ۵۸

س

سارتر ، ژان پل ۴۳ - ۱۰۶ - ۱۷۵ ۳۱۹
سانتیانا ۲۶۱ - ۲۷۶
سانکو پانزا ۵۳
سپیده دم بت‌ها ۱۷۴
سج ویك ۲۰۴
سرزمین ویران ۱۴۳
سعدی ۸ - ۱۴ - ۵۹ - ۸۲
سقراط ۶ - ۸
سکه سازان ۵۸
سنائی ۶۰-۶۱
سن‌ترزا ۱۹۶
سن کاترین ۱۹۶
سود وزیان تاریخ ۱۰۸
سورا ۹
سوفکل ۷۰ - ۲۶۸
سولوویف ۲۰۷
سهراب ۲۶۸
سیلونه ، اینیاتسیو ۴۵
سیزیف ۱۷۷

ش

شاتو بریان ۶۲
شارمید ۳۲۵
شاملو ، احمد ۳۰۱
شاهنامه ۱۶۶
شکسپیر ۵۱-۹۹ تا۱۰۲–۱۲۰-۱۸۴ تا۱۸۶
شکسپیر درشوروی ۱۸۵
شکوه وبیچارگی فواحش ۶۲
شلینگ ۴۰
شمس‌تبریزی ۱۹۵ -۳۲۳
شمس قیس‌رازی ۲۵۳
شنیتسلر ۵۸-۲۵۱
شوپن ۱۶
شوپنهاور ۱۳ - ۱۸ – ۲۰ – ۵۷ -

۱۲۴ - ۱۵۶
شور زندگی ۳۰۳
شولوخف ۳۱۰
شومان ۹۷
شیلر ۱۶۳ - ۳۲۲

ص

صائب تبریزی ۲۱۴

ع

عبدالله انصاری ۸۳
عبدالله پسرمقفع ۲۲۵
عبهر العاشقین ۸۳
عبید زاکانی ۱۱۷
عزالدین محمود کاشانی ۶۱
عطار ، فریدالدین ۶۱ - ۸۳ - ۲۲۱
علوی ، بزرگ ۳۵۵
عنایت ، دکترحمید ۲۱۱
عنصری ۲۶۹
عیسی ۸۱

غ

غزالی ۲۰۵-۲۲۴
غزلیات شمس تبریزی ۲۶۳
غیاثی ، دکترمحمد تقی ۱۷۹
غیرانسانی کردن‌هنر ۱۵۷

ف

فاوست ۱۲۵ - ۱۶۱
فایدهٔ شعروفایدهٔ نقد ۲۴۱ - ۲۴۴
فدر ۶
فدون ۵
فراست ، دابرت ۱۴۱
فرانس ، آناتول ۲۲
فرخی سیستانی ۱۱۲
فردوسی ۱۱۲ - ۱۶۷ - ۲۷۰
فرزاد ، مسعود ۵۲
فروم ، اریش ۲۹۲
فروید ۵۷ - ۲۵۰ - ۲۹۱ - ۳۱۹ - ۳۲۷
فلسفهٔ هگل ۲۱۱
فلسفهٔ نی‌چه ۲۰ - ۱۷۴
فلوبر ۲۸۳
فلینت ۲۷۰
فن شعر ۱۲۱
فیثاغورث ۱۲ - ۱۳ - ۱۹۳
فیخته ۴۰ - ۲۷۲
فیشر ، ارنست ۳۰۸
فیلیپ ۷۹

ق

قاآنی شیرازی ۲۴۰
قاضی ، محمد ۴۶ - ۵۵
قرآن ۲۲۴
قصر ۳۰۸

ک

کارها وروزها ۶۹ - ۲۶۹
کاشف ، منوچهر ۱۸۳
کافکا،فرانتز ۲۵۲ - ۳۰۸ تا ۳۱۰

کالریج ۲۰۳
کامو ، آلبر ۱۷۷ تا ۱۸۰
کانت ، ایمانوئل ۱۳ - ۳۲ - ۳۳
۳۸-۱۵۱-۲۷۷
کانتوس ۱۴۲
کاندینسکی ۳۴۱
کاوه توس ۳۴۷
کرانستون ، موریس ۱۷۵
کربین ، هانری ۸۳
کروچه ، بندتو ۱۵ - ۳۹ - ۹۰
۱۰۱ - ۱۳۲-۱۶۱ -۲۶۳-۳۲۷
کرونین ۳۰۴
کریزوستوم ۵۳
کلادیوس ۱۰۱
کلایست ۳۴۸
کلمات ۱۰۶
کلیات زیباشناسی ۱۵ - ۳۹ -۸۰
۹۰ - ۱۰۲ - ۱۶۹
کلیله ودمنه ۲۲۲
کلیم کاشانی ۲۴۷
کمدی‌الهی ۹۸ - ۲۷۳
کمدی انسانی ۱۱۶
کنت، اوگوست ۱۲۳
کوپرین ۶۲
کوهن ، هربرت ۷۰
کی‌یرکه‌گور ۴۳ - ۱۷۰تا۱۷۲-
۳۲۰

گ

گئورکه ، اشتفان ۲۰۷
گائه‌ها ۲۶۵
گارتن ، باوم ۳۱
گارگانتوا ۸۹
گارودی ، روژه ۳۶ - ۲۵۲
گاست ، اورته‌گای ۱۵۷
گالزورثی ۲۳۹
گرترود ۱۰۱
گرنیکا ۳۶
گرین ۲۰
گزیدهٔ مقالات الیوت ۲۳۵
گورکی ، ماکسیم ۷۲ - ۱۱۵
گلستان (سعدی) ۱۶۷
گفتگو دربارهٔ دانش وهنرها ۶۶
گوگن ۹
گنکور ، ادموند ۷۵
گوت لیب ، هری ۳۳۴
گوته۶۲-۱۱۵-۱۲۵-۱۶۲-۱۶۸
گوتیه ، تئوفیل ۲۰۸
گوگول ۹۲
گیلدنسترن ۱۰۰

ل

لارنس ، د.اچ ۵۸ - ۶۴ - ۲۳۹
لافورگ ، یولس ۱۴۲
لاك ، جان ۱۰۵
لاگارسن ۶۲
لامارتین ۶۲
لانگ فلو ۱۱۳
لانگر،سوزان.ك۱۰۹-۱۱۰-۱۹۸
لانگوس ۵۱
لایرتیس ۵۲ - ۱۸۵
لبهٔ تیغ ۲۰

لذات فلسفه ۱۲ ـ ۲۲ ـ ۴۹ ـ ۶۶
لرمانتف ۹۲
لسینگ ۱۶۰ - ۱۶۲
لوکاچ ۲۳۴
لوبك ۴۹
لورکا ،فدریکو گارسیا ۱۱۳ـ۱۳۶
لوناچارسکی ۹۳ ـ ۲۵۴ ـ ۲۵۵
لویس ۱۴۳
لیرشاه ۱۰۰ ـ ۱۰۱
لیست ، فرانتز ۹۷

م

ماتیس ۹
مادر ۱۱۷
مارسلا ۵۳ ـ ۵۴
مارلو ، کریستفر ۸۹
مارکس ۱۲۲
مارکی دورلبون ۱۷۵
مارگریت ، ویکتور ۶۲
مان ، توماس ۲۵۱ ـ ۳۱۰
ماریا رومارك ، اریك ۷۷
ماریتن ، ژاك ۱۵۸
مازیار ۲۲۵
مالارمه ۲۰۰
ماه وشش پشیز ۷۸
مایاکوفسکی ۱۳۰
مترلینگ ۹۳ ـ ۲۰۰
متن‌های انتقادی انگلیسی ۲۰۳
مثنوی مولوی ۱۶۷
مجتبائی ، فتح‌الله ۲۹
محاکمه ۲۵۲
مخزن الاسرار ۲۱۷
مدار رأس الجدی ۲۹۸
مدار رأس السرطان ۲۹۹
مرده‌های بی‌کفن ودفن ۳۰۳
مریم ۳۰۰
مسچوس ۵۱
مسعود سعد سلمان ۱۴۷
مسعودی مروزی ۱۶۶
مشکور ، دکتر محمد جواد ۲۲۲
مصباح‌الهدایه ۶۱
مصیبت‌نامه ۲۱۵ ـ ۲۲۱
معنی‌هنر ۱۲ ـ ۳۶
معین ، دکتر محمد ۸۳
مفستوفلیس ۱۲۵
مقبره جنگجویان صلیبی ۳۰۳
مکبث ۱۰۱
مگس‌ها ۴۳
ملال پاریس ۶۳ـ۷۷ـ۱۱۳ـ ۳۰۲
منشأ عدم مساوات ۶۶
منطق‌الطیر ۲۲۲
منطق هگل ۱۶۴
منوچهری دامغانی ۱۱۲ - ۱۳۰ - ۲۳۰
موام، سامرست ۷۸ - ۲۰۴ - ۲۸۸
موبی‌دیك ۲۰۴
موپاسان ۵۶ - ۶۲
موزارت ۱۷۳
موسولینی ۴۵

مولر ، ماکس ۱۹۸
مولوی ۶ - ۲۴ - ۵۹ - ۶۲ -
۸۴تا۸۷-۱۱۲-۱۳۸ -۲۶۳-۳۲۳
مولیر ۱۸۵
مونرو ، توماس ۳۰۹ - ۳۳۸
مه جیاس ۱۳۶
مهمانی ۶
میراث ایران ۶۰-۲۲۹
میکل‌آنژ ۳۴-۸۸
میلر،هنری ۶۴-۲۹۸

ن

نابغه ۳۰۳
ناپلئون ۲۷۲
ناصرخسرو ۸۱ - ۸۲ - ۲۲۶ -
۲۵۳ - ۲۶۹
نانا ۶۲ - ۲۸۴
نان و شراب ۴۵
نجفی ، ابوالحسن ۱۰۴
نروال ، ژراردو ۹۱ - ۱۵۴
نظامی عروضی ۱۱۷
نظامی‌گنجوی۲۱۷ - ۲۲۰ - ۲۲۶
نفیسی ،دکتر ابوتراب ۳۳۰
نقاشی روی دیوارهای غار ۶۹
نقاش‌نوین ۱۰ - ۳۰ - ۳۵- ۲۱۳
۳۴۱
نقدخرددیالک‌تیک ۱۷۵
نقد خرد عملی ۱۵۲
نقد نیروی قضاوت ۲۷۶
نکراسف ۹۲
نوله‌که ۱۶۸
نوامیس ۱۹۴
نوروزنامه ۲۲۷
نی‌چه ، فردریك ۱۹ - ۲۲ - ۴۹ -
۵۷ - ۹۱ - ۱۰۸ - ۱۷۳ - ۱۷۴ -
۲۷۸
نیمایو شیج ۳۵۳-۳۸۲تا۳۸۵

و

وال، ژان ۳۴۴
واگنر ، ریشارد ۹۱ - ۹۷- ۱۷۳
واگنر(دانشجو) ۱۶۱
وان‌گوگ ۹ - ۳۵
وایلد ، اسکار ۹۱
وحیددستگردی ۲۱۷
وردز ورث ۲۰۳
ورلن ۹۳ - ۲۰۷ - ۲۱۰
وزیری ، علی نقی ۲۱۰
وسترمارك ۴۸
ولتر ۶۶-۱۱۷
ولف ۳۱
ونوس ۳۰۰
ویتلا ، یوجین ۳۰۴
ویتمن ، والت ۱۱۹
ویرژیل ۱۱۶ - ۱۲۱ - ۲۷۴-۲۷۶

ه

هاتف اصفهانی ۸۴
هارتمان، نیکلای ۱۵۵-۱۵۶
هاکسلی، آلدوس ۳۳۰

هاکسلی ، جولیان ۶۵
هایدگر، مارتین ۱۷۵ - ۱۸۰
هاینه ، هینریش ۹۳ - ۲۷۲
هدایت ، صادق ۲۸۹ - ۳۵۵
هراکلیت ۵
هزیود ۶۹ - ۲۶۹
هکل ، ارنست ۲۳ تا ۲۶ - ۴۸
هگل ۴۰ تا ۴۲ - ۱۵۰ - ۱۶۳
۱۷۰ - ۲۱۱ - ۲۶۲
هلر، بن ۱۵۸ - ۱۵۹
همائی ، جلال ۶۱
همبستگی‌های بشری ۳۰۳
همر ۶۹ - ۱۱۲ - ۲۶۷
هملت ۵۲ - ۹۹ - ۱۱۹ - ۱۸۵
همینگوی، ارنست ۶۴- ۷۷ - ۱۱۵
۳۰۴
هنرچیست ۹۲ تا ۱۰۰
هنر مجرد ۲۱۱
هنر شاعری ۲۹
هنرمند وزمان او ۳۶
هنرمندی، حسن ۱۵۴
هنریاد ، محسن ۲۸۵
هوداس ۱۲۱ - ۱۵۹ - ۱۶۷
هوداشیو ۱۱۹
هوفمان، آلبرت ۳۲۹
هوفمان ۳۴۸
هوفمن ، هانس ۳۳۹
هوگو ، ویکتور ۱۱۶
هولباخ ۲۴۸
هومن ، دکتر محمود ۳۸ - ۵۸
۱۲۶ - ۱۵۲ - ۳۳۴
هیتلر ۱۳۸

ی

یادداشت‌های اقتصادی و فلسفی ۷۲
یا سپرس ، کارل ۳۰۳ - ۳۲۰ - ۳۴۴
یروبا ۴۹
یفرموف ، ایوان ۲۰
ییتز ۱۴۲ - ۲۷۰

غلطنامه

صفحه	سطر	نادرست	درست
۷۲	۴	این نکته	نکته
۷۶	۹	گهگهاه	گهگاه
۸۵	۷	بشرح	شرح
۹۹	آخر	روزانکرانتر	روزانکرانتز
۱۳۲	۱۳	برتخیل تکیه‌واقعی	برتخیل‌واقعی تکیه
۲۰۳	۶	گالریج	کالریج
۲۱۸	۸	دور	دوری
۲۳۴	۶	لوکاس	لوکاچ
۲۳۵	حاشیه	همان	لندن
۲۳۶	۱۸	طوفان گیر	طوفان خیز
۲۳۶	حاشیه	Height	Heights
۲۴۹	۱۱	یاقشنگی	یافتگی
۲۵۱	۱	شنیستر	شنیتسلر
۲۶۲	حاشیه	فلفهٔ	فلسفهٔ
۲۶۳	۱۱	به‌تابم	بتابم
۳۳۸	۳	ترییب	ترتیب
۳۴۸	۳	هافمن	هوفمان
۳۶۸	۷	اماوقتی	ماوقتی

آثار دیگر نویسندهٔ این کتاب

تحلیلی ازشعر نوفارسی	۱۳۴۵
شیوهٔ نگارش	۱۳۴۶
گلهای تاریك (شعر)	۱۳۴۶
گزیدهٔ شعرانگلیسی (بامحمود معلم)	۱۳۴۷
سایه روشن شعرنوپارسی	۱۳۴۸
پیام‌آوران عصرما (ترجمه)	۱۳۴۸
مقالات اجتماعی و فلسفی راسل (ترجمه)	زیر چاپ
از نیما تا امروز	آمادهٔ چاپ

معرفی چند کتاب

تولد شعر	ترجمهٔ منوچهر کاشف
شهسوار اسلام	گابریل دانکبری
خزان زندگی	دکتر ویکتور پوشه
نویسندگان معاصر جهان	حسینقلی کاتبی
دومین رستاخیز عرب	جان کیمچ
روزهای مصیبت بار اسرائیل	ژان کلود گیلبو
دهکده پرملال	امین فقیری
کوچه باغهای اضطراب	امین فقیری
شب (نمایشنامه)	امین فقیری
دوست مردم (نمایشنامه)	امین فقیری
افریقای پرتغال و امپریالیسم بین المللی	ویلیام مینتر
آگوستوس	هرمان هسه

تهران - خیابان شاهرضا روبروی دانشگاه
تلفن ۶۴۱۶۲۵

شماره ثبت ۲۵۱ به تاریخ ۱۸/۳/۱۳۴۹

۳۰۰ ریال