ارزش احساسات

و پنج مقاله در شعر و نمایش

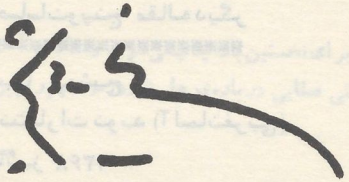
نیما یوشیج

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-1192015415-1419719246-14

ارزش احساسات

و

پنج مقاله در شعر و نمایش



Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-1192015415-1419719246-14

ارزش احساس و پنج مقاله دیگر
****
نویسنده : نیما یوشیج
ناشر : انتشارات نوید (آلمانغربی)
تجدیدچاپ: پائیز ۱۳۶۸

Nawid
Blumenstr. 28
6600 Saarbrücken
W.Germany

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-1192015415-1419719246-14

در این مجموعه «ارزش احساسات در زندگی هنرپیشگان» و پنج مقاله‌ی دیگر درباره‌ی شعر و نمایش می‌خوانید.

مقاله‌ی اول یکی از مشهورترین نوشته‌های آغازین نیما درباره‌ی هنر و ریشه‌های فردی و اجتماعی آنست. این مقاله ـ که تاریخ پایان نگارش آن آذر ماه ۱۳۱۹ است ـ نخستین بار در مجله‌ی «موسیقی» (از شماره‌ی ۱۰ سال اول تا شماره ۹ سال دوم به‌تاریخ آذرماه ۱۳۱۹) نشر یافت و بار دیگر در سال ۱۳۳۴ به‌کوشش آقای جنتی‌عطایی در مجموعه‌ی مستقلی گرد آمد. در این چاپ تمپیراتی را که نیما در هر دو نسخه یادداشت کرده است؛ آورده‌ایم.

مقاله‌ی دوم و سوم مربوط به مقدمه‌ی «افسانه» و «فریادها» است که از روزنامه‌ی «قرن بیستم» میرزاده‌ی عشقی و دفتر کوچك شعر های او نقل می‌شود و نا گفته پیداست که علاوه بر ارزش ادبی؛ دارای ارزش تاریخی نیز هست.

مقاله‌های دیگر برای نخستین بار چاپ می‌شوند و مقاله‌ی آخر، نامه‌واری‌ست خطاب به‌آقای جنتی عطایی درباره‌ی علی‌نوروز و مشهورترین اثر او.

س. ط.

ارزش احساسات

در

زندگی هنرپیشگان

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-1192015415-1419719246-14

کسانی کـه از دور متوجه زندگانی هنر پیشگان‌می‌شوند غالباً صفحه‌ی‌یك‌سرگذشت مبهم وفهم نشدنی و بسا مورد تنقید را درجلوی چشم خود می‌بینند . در بین آنها بعضی ازمتفکرین ، که بطور مسلم و همیشگی بنابرطرز تفکرات خود حقایقی را بیان می کنند، ناچاربه‌این قضاوت‌می‌رسند که هنرپیشگان دارای یك زندگانی‌مملو از احساسات کاملا معنوی و جدا از زندگانی عموم مردم هستند . عبارت « افرادی وجـود دارنـد کـه سرشته بـا عـواطف از مادر زائیـده شده و نمی توانند که رنج نبرند » در تعبیر دقیق خود تصریحی از این قسم نظریه است.

این دسته از متفکرین شدت تأثرات وهوش را با احساساتی که بعد ها در زندگانی پیش می آید اشتباه کرده ، پس از آن به‌قضایای خارجی که ممکن است در زندگانی هنرپیشگان اقلا مؤثر بوده باشد توجهی نداشته با مقررات فکری خـود همه چیز را تطبیق میکنند . چنانکه کانت و پیروان دکترین مخصوص « ادراکات روحی » نظایر همین نظریه را با کم وبیش اختلاف در بنای تصورات خود برای ما توضیح میدهند. معتقدین به‌ادراکات روحی، که‌پیروان دکترین نامبرده باشند،همه چیز را از ادراکات خالص روح بوجود آورده‌اند و بنابر عقیده‌ی‌آنها ناچاریم‌که ذوق و احساسات هنر پیشگان را از همان‌ممر جستجو کرده زندگانی روحانی‌تر اززندگانی راهبی وتصوفی رابرای هنرپیشگان‌مورد دقت خود قرارداده باشیم.

کانت که با تقریر مراتب مابعدالطبیعه به « علم الانتقاد » خود معنی میدهد ، هنررا رابطه‌ی‌ظاهری ومحسوس بین علم واخلاق‌قرار-داده است. این نظریه برای او که می بایست با مسیحیت دراساس تمام مباحث خود موافقت داشته باشد ازتصور زیبایی درهنر (که نقاشی و موسیقی نماینده‌ی‌کامل تر آن است) و بیان صریح حقایق درآن (که‌در ادبیات به‌آن‌میرسیم)پیدا شده است.

بعقیده‌ی‌او هنر تفـریحی آزادانه بیش نیست و دراین صورت زندگانی هنرپیشگان راملو از احساسات آزاد وبسیارمحدود (اگرچه کانت‌آن را بی‌انتها نتوانسته است تصـور نکند) می‌بایست در نظر بگیریم. قسمت قابل توجه دراین مورد نسبت آزادی است‌کـه بنابر صیغ اخلاقی خود فیلسوف اگر هنرپیشگان واقف بر آن بوده باشند میتوانندا‌حساسات‌خودرا تحت‌مراقبت درآورده‌درموقع‌خودآنراکاملا خاموش کنند. مثلا ازچیزی که بنابر تأثرات خود لذت میبرندآزادانه متنفر شده پس از آن احساسات آنها هم بالطبع خود را عوض کند .

جز اینکه کانت به‌قضیه‌ی‌اخیر که مربوط به هنر پیشگان باشد وارد نمیشود .

موفق ترین این اشخاص که دراین موضوع به‌مسائل دقیق‌تری برمیخورد«تن» است. تن که درزمینه‌ی‌تعینات فکری دیگران واردنشده بلکه تصورات خودرا ازمشرب فلاسفه‌ی دیگر که‌برخلاف کانت جلو رفته‌اند جدا کرده هنرپیشگان را با درجات فرعی مراتب (که چیزی ازچیزی حاصل‌میشود) درفامیل هنرخودشان پیدا کرده است. باوجود این شرایط حاکمه یی که احساسات هنر پیشگان را بوجود میآورد برحسب پرنسیپ اوهم طوری تعبیر می‌یابد که مانع ازاین نمیشود که «تن» بهتر از همکارهای خود موجد واقعی این صحنه را ،که هنرپیشگان‌بازیگران‌آن بشمارمیروند،بشناسد.او که‌بدون‌فلسفه،هنرپیشه رایك بازیگر خشك وخالی معرفی میدارد نمیتواند اساسی چنان مبهم تشخیص داده شده رابرای‌بنای احساسات هنرپیشگان تعیین نکندومثل دیگران به‌زندگانی آنها نزدیك نشود.

بنا براین عقاید عمومی که عقاید فلاسفه است به‌اساس مطلق‌یا جاویدانی احساسات هنرپیشگان (که در دسترس نبوده و در واقع هنرپیشگان مختصری از آن مطول‌اند) نمیتوان رسید و آنطور که باید وشاید ممکن نیست اظهارنظر کرد. درصورتی که‌اساس مسئله برخلاف این است وبه هیچ‌یك ازاین تعقیدات وتصورات محتاج نیست. ما که دررنج ولذت قضیه وارد هستیم می‌بینیم که هنرپیشگان هم مثل‌دیگران قبل ازهمه چیززندگانی معمولی خودرا ادامه میدهند. معلوم است که زندگانی مزبورشامل احساسات عمومی بنابرشکل عمومی خودهست. هنرپیشگان‌هم، ازهر صنف که‌بوده باشند، نیازمندی‌مبرم‌نسبت‌به‌حوائج روزانه‌ی‌زندگانی خود دارند، بلکه تأثرات آنهانسبت‌به‌دیگران شدیدتر ودرمواردی بحداعلای احساساتشان رسیده وداستان‌عاشقانه‌زندگانی

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

مقصود از ایـن داستانها این نیست که آنها عشق خود را فقط موزیك ساخته یا به ساختمان شعری ریخته یـا ازآن پرده های نقاشی بوجود آورده باشند، مقصود تأثیر اساسی این جهات ظاهری و عادی درزندگانی آنها است. چنانکه مردم اغلب تصوراتی درموضوع عشق هنرپیشگان دارند. در غزلیات معروف حافظ وقتی که فال می گیرند معتقدین اول اورا به‌منظور عشقش قسم میدهند، دیگـران، که کتابهای آنهابکار فال نمیخورد، موضوع شهرت وداستانهایی‌شیرین برای‌شنیدن شده‌اند، اعم ازاینکه این حقیقی بوده ودرزندگانی آنها وجود داشته است یانه. این داستانها تعبیری گوارا یاناگوار اززندگانیهای مختلف آنهاست که نظایر آن درزندگانی های عمومی پیدا میشده، جز اینکه نسبت به‌آن هنرپیشگان ارزش آن را مضاعف ساخته است.

سمفونی ناتمام شوبرت، که اخیراً در صحنه های سینما عرضه شد، نمونه‌یی ازاین قبیل ابراز احساسات عمومی نسبت به‌هنرپیشگان است. هنرپیشگان میگردندکه موضوع شیرین ودلچسبی‌رادرزندگانی هنرپیشگان دیگر جسته موضوع آزمایش هنرخود قرار دهند، زیراکه زندگانی هیچ هنرپیشه‌یی فقط مربوط بخود او نبوده است. وقتی که کاوش میکنند همان را درزندگانی خود کم وبیش می یابند و حقیقةً بااین داستانها مردم مؤثرترین موارد زندگانی رانسبت به احساساتشان تعریف کرده اند.

همانطور کـه دیگران را درنتیجه‌ی‌محرومیتهای‌زندگانی خود دچار احساساتی می بینیم، هنرپیشگان هم که پری نیستند ازقبیل آنها

محسوب میشوند. درتاریخ‌زندگانی آنها به‌چیزی عجیب وخارق‌العاده برنمیخوریم که بازندگانی آنها مربوط نباشد ولیکن به‌احساساتی بنابر تأثرات شدید آنها میرسیم کـه آنها را دارای جلوه های فوق العاده ساخته است. بهمان اندازه که برای بعضی هنرپیشگان (مثلا در میان شعرا برای ورلن وموسه و در بین شعرای خود مان برای فردوسی و مسعودسعد) برهـم خوردگیهای زندگانی باعث بر تألمات و برهم‌خوردگیهای فکـری شده، خلاف این وضعیت دیگران رادر پیرامون هنر خود پیشرفت داده است. میدانیم که موزار موسیقی‌دان ، وقتی که هنر خودرا بی‌خریدار یافته وعده‌یی راکـه دردرجه‌ی‌هنر و احساسات به‌اونمی‌رسیده اند میبیند که براو بـرتری یافته اند چه تأثیراتی در او می بایست پیدا شده باشد. بعد درآن انـزجار طولانی که همدوش با پریشانی بوده است چطور یك زن هنرمند درزندگانی اوتأثیر بخشیده است . او تمام دلخـوشی‌هـایش در ایـن موقع بواسطه‌ی‌وجودزنش کنستانس‌بود. علاقه‌مفرطی که هنرپیشه‌جوان نسبت به‌اوداشت تکیه‌گاه سودمند برای اوواقع شده احساسات او را مانع از پیچیدگی‌وغیر‌قابل استفاده واقع‌شدن‌میساخته‌است، زیراممکن بودبطوری هنرپیشه‌ی جوان کوفته شود که در مقـام بیان احساسات خود تنزل‌کند، بجای آنکه بتواند اقلا مرضوع های دردناکی رابوجود بیاورد .

این موضوع‌درتاریخ زندگانی اشخاص بی‌سابقه نیست ، روسو دراعترافاتش مینویسد: «احساسی ازبرق تندتر روح مراتصاحب کرد. ولی بجای اینکه مراروشن ساخته باشد سوزانید ومتحیرساخت.»

زندگانی بعضی از نویسندگان وهنرپیشگان در کشورهائی که مالامال ازفقر وذلت های آن بوده، یاآثار هنری ایشان نورس و بالاتر ازفهم ونظر عمومی قرارگرفته‌است، انعکاسی رقت انگیز درآثارآنها بجاگذاشته؛ همانطورکه‌فشار احساسات‌به‌روی‌آنها دریچه‌ی‌عالم‌تازه‌ی

فکری را باز کرده است.

نیچه به‌مناسبتی به‌فهم این مطلب نزدیك شده میخواهد بگوید که احتیاج، ژنی اشخاص را بوجود میآورد. دراین ژنی می‌بایست قسمتی ازاحساسات انسانی را هم داخل کرد. در عین حال که آن احساسات قادر هستند که ژنی اشخاص را نابود کنند. و اگر هنرپیشگان توانسته‌اند که آثاری ازهنر خودشان به‌یادگار بگذارندنباید تصور کرد که‌قبل‌ازرفع نگرانی‌ها وتااندازه‌یی‌راحتی‌بوده‌است.

برای‌کار کردن، تنهاداشتن تکنیك واحساساتی‌که تحریك به‌کار میکند کافی نیست؛ بلکه موقعیت هم درآن دخیل است. موقعیتهائی درزندگانی فراهم می‌آید که جانشین هرچیز واقع شده وبسبب‌انزجار و تشویش یا دلباختگی هائی که در زبردست ترین هنرپیشگان تولید می‌کند، استعداد وقوه‌ی ایجاد وحتی‌گاهی ذوق آنها را در حال وقفه نگاه میدارد!

در این‌موقع هنرپیشگان هم مثل همه‌ی‌مردم به‌زندگانی خود می‌چسبندولذات ومنافعی راکه درآن دیده یااحتمال‌می‌دهند،می‌طلبند. این حرف که می‌گویند: (گل وسبزه‌یی‌لازم است تاشاعر بنشیند شعر بگوید) اگر مقصود عمومیت دادن مطلب درهر مورد وبرای‌همه‌کس باشد،خیلی‌نقل‌است. گل‌وسبزه هائی وجوددارد که شاعررافقط‌بالذتهای آنی‌خودمربوط میسازند. گمان نمی‌برم اگرنقاشی هم‌به‌دیدارمحبوبه‌ی عزیزخود نایل‌شودبجای صحبت‌های بموقع، بطرح‌صورت‌اوبپردازد. بطوریکه هنررابراستفاده‌ی‌لازم درمحل‌خود، ترجیح بدهد. قبل ازهمه چیززندگانی است. مصاحبتی‌که بکی ازدوستانم‌بامن کرد من به‌خوبی یاد دارم. درموقعی‌که‌به وطن دوردست من آمده بود،هردوبالای‌گردنه، روی تنه‌ی‌خشك‌شده‌ی‌کاجی وحشی‌نشسته بودیم. جنگلهای دوردست‌و جلگه‌ی‌قشنگ وسحرانگیز«کجور» مارا تسخیر کرده بود. دوست من

ازمن پرسید: «دیگر چه چیزهای تازه که نوشته باشی؟» جوابی که من به‌اودادم این بود: «باید اول ببینی دیگر به‌چه‌دردهائی درزندگانی‌خود مبتلا هستم. حالا که من دراین ناحیه هنر خودرا فراموش کرده‌ام، مثل برده ها تنم رادرآب می‌شویم ، مثل وحشیها لباس پوشیده و زندگی میکنم.» درهمان تاریخ که او«شکارخرس» مرا برای پاورقی یکی از روزنامه ها تهیه میکرد، من‌زندگانی مخصوص خودرا ادامه می‌دادم و نمی‌خواستم جز راجع به‌آن کوهها راجع به‌چیز دیگری‌فکر کنم‌و احساساتی نسبت به‌چیزهای‌خارجی‌نشان بدهم .

همین حال رادارد انسان درموقعیکه سختی‌هاوزحمات‌زندگانی گریبان‌گیراواست. به‌این‌معنی که نمی‌توان گفت درحین اینکه‌نویسنده یاشاعر دچار هیجان سختی درزندگانی خود واقع میشود داستانی بنا برحالت شورانگیز خود می‌نویسد یاقطعه شعری را بنظم درمی‌آورد. مگراینکه این هیجان مبارزه‌یی را تقاضا نکرده و فرصت و فراغت برای نویسنده ،که قصد آزمایش‌را در هنر خود داشته، باقی‌گذارده باشد .

اگر بعضی ازهنرپیشگان درموقع تنگدستی خود مجبوربه‌تهیه آثاری‌برای‌فروش‌شده‌اند، آن موضوع جداگانه‌است . آثاربه‌این‌شکل تهیه شده، معرف وضعیت آنهانیستند. بعلاوه کمتراز کارهای استادانه آنها محسوب‌میشوند. این معامله‌ی‌تجارت است‌ولازم نیست‌باموفقیت آنها وفق پیدا کند. موقعیت های‌بااهمیت‌هستندکه موجد آثاربااهمیتند. آفرینندگانی که در جوار شما راه میروند خودشان خبر ندارند چه چیزها خواهند آفرید آنها از روی مجموعه‌ی احساسات و یاد آوریها وجزئیاتی‌که درمغزخویش‌ذخیره دارند، ودرآنها نمو کرده وجایگزین شده و درترکیب هیئت ایدئولوژی آنها موثراست ، آثار خود رابوجود می‌آورند . همین که‌همه چیزجمع شد تحریکی مختصر در

اندیشه آنها کافی است . برای جزئیات میتوانند به دفترهای یادداشت خود، اگر لازم باشد، رجوع کنند. به این ترتیب فکر آنها هم بکار می‌افتد.

راست است که افکار، زندگانی جدایی از احساسات دارند و پایه های فکری و شرایطی که افکار را بوجود می آورند « مقدار های احساسی» نیستند. وقتی که «برکلی» به مبحث «انکار وجود خارجی اشیاء» می‌رسد، یا دکارت بامتد استدلالی خود در خصوص وسعت فکر می کند ، یا فیلسوف دیگر، مثلا ملاصدرا، در اصالت وجود حرف میزند؛ هیچکدام دچار تألمات و فشار احساسات نبوده‌اند. ولی این مسئله قابل تحقیق است که چطور و از چه راه اساس آن افکار فیلسوفانه از زندگانی و احساسات راجع به آن فراهم آمده یا نیامده است .

فهم این مسئله در هنر و آثار آن، شامل هیچگونه پیچیدگی نیست . در آثار هنر پیشگان (مخصوصاً از اواخر قرن نوزدهم به بعد) به آسانی بنای رشته های افکار پیدا می شود و می‌بینیم که تا چه اندازه ، احساساتی راجع به زندگانی (و همین زندگانی عادی) در آن دخیل واقع شده است.

هنر پیشه‌یی نیست که تا متأثر نشده و بهیجان نیامده ، یا حالت دیگر احساسی اورا تحریك نکرده، دلچسب و طبیعی و بجا چیزی نوشته یا قطعه‌ی موسیقی ترکیب کرده یا پرده‌یی از نقاشی بوجود آورده باشد. هیچ اثر هنری در دنیا اینقدر تقلیدی و بنابراین بی‌مزه و کم عمر بوجود نیامده است، مگر در موقع فراهم نبودن وضعیاتی که به آن اشاره رفت. با وجود این می‌بینیم نویسندگان و شعرا گاهی چیزهای بی‌جا و بی مزه در بین آثار خود به مردم نشان می‌دهند، بدون اینکه خودشان ملتفت کار خود باشند. در این مورد باید متوجه مطلب دیگر بود: خود خواهی و خود - نمایی‌های اشخاص: آثاری را بوجود می آورد که در موقع خود می‌بینید که پیدایش آنها هیچ لزوم نداشته است. ولی همیشه در خصوص لزوم اشیاء فکر نمی کنند، بلکه زندگانی را با منافع و لذات آن چنانکه هست

طلبیده‌ومی‌گذرانند. خودخواهیها وخودنمائیهاهم گوشه‌یی‌ازاحساسات آنهارا تصاحب‌کرده مثل هوسی آنها را تحریك می‌کند. درعین‌حال علل‌دیگرهست که هنرپیشگان همیشه آثار آبرومندانه‌به‌مردم‌نمی‌دهند. آنهاهم، باید درنظر داشت کـه مثل عموم مردم به‌مواقعی می‌رسند که احساساتشان تسکین یافته یاقوای مغزی آنها خسته مانده است. دراین مواقع تحریکی‌مختصر آنهارابه‌کار وا می‌دارد ولی قادرنیستند آنطور که باید خودرا جلوه دهند. به‌این واسطه‌آثارآنهاهم که بواسطه‌ی‌آنها ظاهر میشود ازارزش‌خود کاسته است، زیراکه هیچ چیزباندازه‌ی‌کافی آنهارا مجذوب نساخته است. باپس‌مانده‌ی‌احساسات و عادت خودکار کرده‌اند، هرچیزدرنظرشان‌سرسری‌است. اصول‌هنرراخشك‌وبیجانمودار ساخته ذوق خودرابیهوده بخرج داده‌اند.

چیزی کـه فهمیده شده است اینست کـه اغلب هنرپیشگان درمراحل ضعف وپیری‌خود، که استعداد های مخفی بدنی درآنهاتنزل میابد، دلچسب کارنمی‌کنند. ولی این درهر مورد دخیل درآثارآنها واقع نمیشود، یعنی میتوان گفت کـه‌آنها فقط بواسطه‌ی‌استعداد های نامبرده‌ی مخفی خودکار میکنند.

باتعبیر جامع، هنرپیشگان بهترین آثار خودرا بنابرشدیدترین مجذوبیتهای خود بظهور رسانیده اند. در داستانهـا و مطالب وصفی مخصوصاًاین‌معنی رابهترمیتوان درك کرد. نویسنده، کلیه‌ی‌قسمت های داستان خودراطوری نمینویسدکه درمقام ارزش‌هنری باهم‌مساوی‌بوده باشند. تمام شاهنامه مثل چند قسمت‌ازآن که‌انتخاب‌بشود، نیست. برای اینکه شاعر دربعضی موارد داستان، زیادتر راغب و مجذوب وبعلاوه برای کار مهیاتر بوده است. حتی بازیگر های تئاتر وسینماهم در این مورد مستثنی‌نیستند. اگرچه آنهاقبلاچیزی راتمرین‌کرده وبنابراصولی نشان میدهند، باوجود این احساسات آنها درجلوه دار کردن بازیهای

آنها نافذ است. اگر در بازیهای آنها دقت شود کم و بیش به نفوذ احساسات آنها برمیخوریم. اینکه می گویند: «ژنی در حالات خود مساوی نیست» اشاره به این جزئیات است که «بطور قبلی» در موضوع کار هنرپیشگان باید در نظر گرفت. درمقابل سؤال «چرا ژنی مساوی نیست؟»، «چرا باید مساوی باشد؟» رامیبایست جواب داد. ولی برحسب تحلیل و تجزیه‌ی این مطلب به‌توانایی درکار واندازه‌ی احساسات هنرپیشگان برمی‌خوریم. هنرپیشگان زبردست غالباً براثر حوادث خارجی که درزندگانی آنها و سایرمردم پیش می آید دچار تکان و احساساتی هستندو به‌مردم امر را چنان مشتبه می‌دارند که خیال میکنند آنها فطرتاً رنجور وسرشته با عواطف بدنیا آمده‌اند. این نظریه، هم نظریه‌ی فلاسفه وهم با توجیهاتی نظریه‌ی علما محسوب میشود. درواقع فلاسفه می‌توانند (اگرچه ازاساس تصوری نظریات خود گذشت نمی کنند) ازمقررات علم، دلیل به نفع فلسفه، برای منظورخود بدست بیاورند. میگویند مردمان زود رنج و حساس دچار ناخوشیهای کبدی وضعف اعصاب هستند، یاسایرعلت‌هایی که به‌بدن انسان مربوط میشوند واز زمان تولد باانسان همراه بوده بلکه انسان‌ازنیاکان خود آنهاارث برده است. درواقع اساس زیبائی های هنری رادر بهترین اشعار تغزلی وداستانهای عاشقانه وهر چیز که حساسیت فوق العاده‌ی انسان رابرساند چیزی جز نتیجه‌ی مرض نباید محسوب داشت. واگر امراض باترقی علم برطرف شود، عالم‌هنرفاقد خیلی ازآثارعمده خواهد بود. همین طور میگویند استعدادهای بدنی ونتایج حاصل از آن، که‌بحسب اختلاف فیزیکی بدنها تغییرمیکند، مردم رابرای عاشق پیشگی و شوریدگی هایی که هست مهیا ساخته است. بعقیده‌ی دیگر: آحاد وعناصر احساسی دراشخاص، نه باتأثرات آنها، بلکه بااساس اخلاقی (مثل صداقت وسادگی) مربوط میشود. درصورتیکه علما حساسیت عصبی وشدت تأثیرات وزود رنجی رادراشخاص مورد

دقت قرارمیدهند. ولی هیچیك ازاین قضاوتها معرفت مارادرخصوص قضیه ازهرطرف کامل نمیکند!

این قضاوتها شرح ناقصی رابرای ماتوضیح داده و هرکدام از راهی جزئیاتی رابه‌چشم ماکشیده‌اند. مثل اینکه بچه را خواسته اند فریب‌داده وقانع کرده‌باشند. معنی خودنمائی وفضیلت فروشی متفکرین درآن بیش ازمعنی اجتماعی آن است.

تصوردراینکه صداقت‌وسادگی، احساسات عاشقانه‌رادرافرادی تولید میکند یا صفات اخلاقی دیگر، شرط برای پیدایش بعضی احساسات واقع میشود، ابراز التفات و محبت نسبت‌به‌مراتب اخلاقی است که به‌ما توصیه شده است. این عقیده که هنرپیشگان، دلجوز یا سرشته باعواطف به‌دنیا آمده‌اند وهمین طورازدنیا میروند، تأثرات و احساسات راغالباً باهم مخلوط کرده، فقط تصوراتی را تعبیر کرده است که ابداً زیبائی تصورات‌شعری‌راندارد. عقیده‌ی آنهاباحذف‌داشتن کلمه‌ی‌عواطف برای‌معلولین‌و وجود هائی که درخلقتشان نقصی است صدق پیدا میکند.

طلبات‌بدنی، که‌فروید با اطمینان کامل به‌آن وارد شده است و پس از آن یك دنده درخصوص آن فکر کرده ونتیجه می‌گیرد، ازلوازم لاینفك وجود جسمانی‌انسان است: نه ازلوازمی که آن راشرط واقعی برای پیدایش احساسات هنرپیشگان (یا سایر مردم) بتوان در نظر گرفت.

این‌دانشمند مفهوم نفس اماره‌ی‌قدما را (که بهانه ودست آویز برای آنهمه مقررات اخلاقی قرار داده‌اند) بامعنی علمی خود تصریح کرده، چون این معنی در زندگانی جسمانی انسان دخالت تام دارد او رابه‌اشتباه انداخته، خواسته است‌بدخیال‌اینکه مطلبی رادریافته است که دیگران متوجه آن نشده‌اند، بنابر طرز تفکر خود همه چیز را با

متلبات بدنی انسان (یعنی باخود طبیعت) ساخته باشد. این است که دقت خودرا ازیك راه بمصرف رسانیده، ساختمان او فقط نظریه‌ی اوراتشریح می کند وسروکاری نسبت به حقیقتی که ممکن است درعالم خارجی وجود داشته باشد ندارد. چنانکه به‌قدیمی‌ها اشاره رفت درمطالعات اوبه مطلبی که عرفای ما و بعضی دیگر آن‌را تعقیب کرده‌اند می‌رسیم و آن موضوع عشق انسانی است و مصرف آن، که باهر گونه توجیه و تعبیر که پیدا کند، سبب آفرینش دراین جهان جسمانی معرفی شده است. گذشته‌ازاینکه انسان عاشق را (وقتی که عشق، عشق پاکان باشد) بابهره های غیردنیائی مربوط می‌دارد.

یکی از آن عرفا جلال‌الدین بلخی صاحب کتاب مثنوی است. عطاروستائی هم قبل ازاواین موضوع رابه‌واسطه‌ی طرز تفکر تصوفی که داشته‌اند دنبال کرده‌اند، همین‌طور وحشی کرمانی وشعرای دیگر که داستانهای عاشقانه ساخته اند. به‌استثنای نظامی گنجوی که در «لیلی‌ومجنون» خود می‌خواهد آن را ازجسم انسانی به جسم فرشته وپریان تحویل داده وتصریح کرده باشد که این عشق ارتباطی باطلبات بدنی انسانی ندارد. اغلب متفکرین عرفانی ماجنبه‌ی نسبةً دنیائی به آن بخشیده، باکمال صراحت عمرخیام نیشابوری است که زندگانی را تعبیری ازعشق تعریف میکند.

همه‌ی این متفکرین مثل فروید، منتها ازراه‌های متفاوت، فکر کرده وشرایط خارجی راکه بکلی درنظر آنها طرف بی‌اعتنائی واقع نشده است، بطور مبهم وغیرقابل اهمیت نگاه کرده‌اند.

چیزی که هست فروید تقریباً مثل بوعلی موضوع را به تحقیق رسانیده است. یعنی ازروی ریشه آن گرفته وبا ملاحظات علمی خودشرح میدهد. اما اساس این ملاحظات علمی واینقدربه تحقیق رسیده نمیتوان گفت که کاملا صفات علمی راازحیث قضاوت های خود دارا است.

زیرا که اومثل یك قاضی علمی موضوع طلبات بدنی انسانی را (که موجد وقایع واحساسات وافکار تصور می کند) لااقل باارزش نسبی‌در نظرنگرفته، بلکه آن رااز حقیقت انکار نکردنی تشخیص داده است. ملاحظات اوهرچند صحیح و بجاست ولی بواسطه‌ی‌اینکه زیاده از اندازه افراط کرده وفقط یك راه را باآن می‌رود؛درنتیجه نارسا واقع شده‌نمی‌تواندتجربه صحیح باآن پیداکندونظریه خودرادراین‌خصوص نسبةً مبرهن ترتیب کرده باشد. یعنی به‌یك‌نتیجه فلسفی شباهت پیدا کرده بامطلق شلینگ (که‌ترانساندانتال کانت‌را بدوراندا‌خته است) وبانظریه‌ی‌فلسفی‌هگل(که فکربرحسب پرنسیپ‌آن بخودی خودترقی کرده وباعث پیدایش درطبیعت وجهان زندگانی می‌شود) همرنگی یافته‌است. زیراکه آن هردوفیلسوف هم مارا دروادی مبهم انداخته و دوباره می‌بینیم‌که محتاجیم دراینکه راهی‌را برای مجهول خود پیدا کنیم.احساسات هنرپیشگان بعقیده‌ی‌فیلسوف اولی‌چنانکه در مبحث شعورعلم‌الجمالی‌خود (intuition esthétique) به‌آن‌میرسدالهام عمیق مطلق(امانه‌به‌عمق‌فکرخودفیلسوف)است که‌ماهیت ومقدار آن‌بین شعور وبلاشعور قرار گرفته . به‌عقیده‌ی فیلسوف دومی که احساسات هنرپیشگان ومخصوصاً موسیقی‌دانها را دربین این صنف مردم‌کاملا باطنی (subjective) می‌بیند، به هیچ‌چیزبرنمیخوریم‌مگربه‌نتیجه‌ی مسخ‌شده‌ی‌پرنسیپ‌های‌شلینك‌وکانت،جزاینکه کانت آن را فوق‌طبیعت تشخیص داده، ودیگری آن‌را ازفهم‌ترقی کننده‌ی خودانسان میداند . همین‌طور ازحیث نتیجه به نظیراین نظریه میرسیم‌بادانشمنددیگری که ملاحظات فلسفی‌دیگران را مادی کرده، تفاوت اساسی‌نظراو با نظر بعضی‌ازفلاسفه این‌است که همه‌چیزرابامادهٔ‌وجودخود انسان‌می‌سازد نه بافکراو.به‌این‌واسطه احساسات هنرپیشگان را بنابر نظراو میتوانیم باعالم زندگانی آنها مربوط دانسته وبه آن از یك لحاظ ارزش دهیم

به‌این‌معنی که‌بتطلبات بدنی‌انسانی وقعی‌بگذاریم. ولی در فعالیت‌انسانی تجربه‌ی‌لازم برای‌فهم کردن مطلب بعمل‌نیامده است. معلوم‌نیست اگر بخواهیم بدانیم‌موسیقی‌دان یاشاعری دارای‌احساساتی‌هست، احساسات او بطورصریح‌ازچه‌ناحیه پیدا شده ونتیجه‌ی‌چگونه فعالیتی بوده‌است وچه ارزشی‌را می‌بایست‌به‌آن بدهیم .

به‌چشم آنها درواقع انسان وجود مستقلی‌است که اگرجبری در کارباشدبواسطه‌ی‌خوداو وجود دارد وباید احساسات اورا باخود او شناخت .

ازسردسته‌های این‌قبیل متفکرین ازروحانیون وسایرمربیان : از این‌صنف گذشته. دردوره‌های اخیریکی کانت است درانتقادات خود . او برای خلاصه کردن فلسفه. یکی‌از سه تاسؤالش این‌میشود که : « چه باید بخواهیم؟» ودرجواب‌این‌سؤال، انتقاد قضاوت علم‌الجمالی‌خودرا بیان‌کرده عقیده‌ی‌خودراراجع به‌هنروجمال ، و هرچه درآن دست ، اظهار می‌دارد .

برطبق این انتقاد وقتی‌که خواهش‌های انسانی تحت مراقبت‌و پرستاری‌قرارگرفت ،شرایط‌خارجی که درزندگانی هرکس پیش‌میآید، نمی‌بایست چندان مورد اعتناء واقع شود .

انتقاد این‌فیلسوف باانتقاد دیگرش که در«عقل عملی»است بی - ارتباط نیست وازما بعدالطبیعه‌گذشته، خودرا درتحت تصرف اززوی دلخواه واراده قرارمی‌دهد. درواقع‌خودانسان‌است که‌مسبب‌وسازنده‌ی همه چیز دیده میشود. چیزیکه هست‌بعضی‌ازمتفکرین‌دوره‌های‌اخیردر نتیجه‌ی‌ترقی‌علوم‌طبیعی(توسعه‌ی‌بیولوژی‌وروشن‌شدن‌بعضی‌ملاحظات وپیدایش‌نظریه درسلول‌ها و منافع الاعضاء و مقررات روان شناسی ایژکتیو) شرایط اصلی‌را(وقتی‌راجع به‌مسائل‌مربوط‌به‌هنرواحساسات هنرپیشگان بحث میکنند)ازعلوم طبیعی گرفته‌اند ، بدون اینکه بدانند

ممکن است آیا اصول جامع‌تر و از مقررات علم گرفته شده را بخـرج این مطلب گذاشت و بطور بهتر (و لو هر قدر نتایج تجربه، نسبت بتاریخ نسبی بوده باشند) نتیجه گرفت؟ فروید هم در تفصیل عقل باطنی و ظاهری اش (که ابهام فکر خود را در بعضی ملاحظات حس کرده و دست و پـائی میکند) به همین نتایج می‌رسد. زیرا که طرز ملاحظهٔ او با طرز ملاحظه‌ی همکارهای او تفاوتی ندارد. در اینصورت معلوم است باهر گونه موادی که برای تجربه برداشته باشد تجربه هم مطابقت کرده، می‌بایست بـا نظریه‌ی خود، که از این گونه ملاحظه و تجربه بدست آمده است (هرچند که در موضوع ساختمان جسمی انسان صدق بیایـد) بـه نتایج نـارسا برخورد کند.

فروید، باطرز تحلیل و تجزیی که درخصوص فعالیت انسانی دارد نمیتواند به مطالبی که معاصرین او به آن رسیده‌اند، برسد. هر قدر اساس علمی را مطابق هوش علمی خود تعقیب کند و به هر اندازه که علوم طبیعی ایده‌آلیزه شده و در طرز تحقیقات او کمك واقع شود.

تحقیقات او علمی بشمار میرود، ولی رنگ فلسفی خود را از دست نمیدهد. مثل این است که دانشمندی نشسته و فلسفه ایجاد می کند. زیرا که او همیشه از طبیعت بلاشعور شروع کرده (چنانکه عده‌یی از متفکرین قرن نوزدهم، منتها از راهی که به خودش اختصاص داده و شخصیت فکری گرفته است) سعی دارد انسان را فقط محصول طبیعت خود او بداند. ولی چون با نظریه و اساس تئوری زمان خود قطعاً آشنا است و میداند که انسان در طبیعت لاینقطع تصرف می کند تا آنرا به دلخواه خود در آورد، دست و پائی که کرده است این است که در مقابل شهوت و میل‌های نهفته در جسم انسانی موانع خارجی را پیش چشم بگذارد. می‌خواهد برساند چطور این موانع در زندگانی انسان باعث بروز فعالیت او شده است. اما چه چیز است اصل و اساس این فعالیت جز شهوت که در نظر او آنقدر

تابناك دیده میشود؟ درصورتیکه اوهرفردی ازافراد انسانی‌را جداگانه درمقابل موانع‌خارجی گذارده ونمی‌خواهد بگوید کدام موانع . زیرا که این موانع فعالیت انسان را درراه‌های مختلف، نسبت‌به‌زمانهای مختلف‌تاریخی، بکارانداخته‌درآثار هنری‌عالم (موسیقی،ادبیات،نقاشی وتئاتر) رنگ‌های گوناگون بخشیده است.درحالی‌که انسان باطبیعت اصلی خود درهردوره زندگانی کرده و تفاوتی در طبیعت او واقع نشده است .

چون‌این ملاحظه ، جلوه واهمیت‌نظریه‌ی‌فرویدرا می‌برد ازآن باگریزهای مخصوص‌که شیرین‌کاریهای فلاسفه است میگذرد .به‌این ترتیب فروید تشکیلات فکری خودرا حفظ‌کرده درمقابل حملات دفاع میکند .

اماهیچوقت انسانی خارج‌ازشرایط طبیعی ساختمان جسم‌خود، مثل‌تصویری‌ازاجنه وپریان،وجود ندارد.وقتی‌که‌میگوئیم‌انسان،مراداز موجودی است‌که‌حرف میزندراه میرود، تغذیه میکند ، حواس او بجا وحاصل ازنتایج هرگونه تأثیرات‌آب وهوائی‌است (که تن‌آنرااز شرایط مستقل وجداگانه درردیف‌زمان ومحیط قرارداده‌است) و شامل کلیه‌ی‌آنچه‌بحسب ارث‌ازنسلی به نسلی رسیده ومربوط‌به‌استعدادهای بدنی واعمال داخلی‌بدن وچگونگی ارتباط آن باخارج میباشد؛زیرا که تمام اینها شرایطی هستندکه اگروجود نداشتند انسان معنی پیدا نمیکرد. انسان‌یعنی حاصل جمع‌همه‌ی‌شرایط‌خارجی‌وداخلی‌بدن‌خود. پس‌از آنکه اورا باتمام این خصایص ومفهوم خود درنظر گرفتیم ، آسان‌است‌که اورادرمقابل شرایط خارجی‌زندگانی‌اش‌گذاشته‌ودوباره اورا ازهرحیث موازنه‌کنیم.ازاین‌موازنه‌دوملاحظه‌برای مابپدا میشود: اول اینکه انسان مجموعه‌یی ازتمام شرایط طبیعی ساختمان خوداست، دوم اینکه باجمعی‌از انسانهای مثل‌خود نسبت وبستگی‌دارد.این‌جمعیت

مطابق شکل زندگانی خود که از روابط تاریخی آن بوجود آمده دارای ذوق وسلیقه وافکار واحساسات مخصوصی است که خصایص یا نتایجی از خصایص خودرا درافرادی که هیئت او را تشکیل داده‌اند باقی گذاشته است .

اگر انسانی دوراز خصایص تمدن را درنظر گرفته با انسانی چسبیده به همه‌ی قراردادها و تزریقات تمدن (که طبیعت را بطور ساختگی می‌تواند از راه تربیت عوض کند) بسنجیم، نتیجه‌ی این سنجش از دو جهت مساوی نبوده تفاوتی را که در احساسات وافکار و ذوق و سلیقه‌ی خود به‌مانشان میدهند مطلب را برای ماروشن می‌دارد؛ اعم از اینکه بعضی خواهشهای نفسانی در آنها شدید بوده یا به‌حد ضعف وجود داشته باشد .

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

به عمیق‌ترین احساسات او در آن زمان‌های متوالی، در سرودهای مذهبی «ودا» برمیخوریم که احساسات خودرا باچه سادگی وصداقت در باره‌ی روشنی‌ها وسرچشمه‌های ظاهری ودیده‌شدنی طبیعت بیان میکند.

بعدها که زندگانی‌های اجتماعی آدم ها سروصورت بیشتر پیدا کرده چیزهای پسندیده وناپسند هم عوض میشوند، وارتباط شهرها باهم که کمك برای وحدت عقیده واحساسات میشود، در عدد خدایان هم، تخفیف میدهد واعتقادات اساطیری (که «رینو» خیال میکند بفهم کنه آن رسیده) به‌اعتقادات اجتماعی‌تر تبدیل یافته است . همینطور احساسات مردم هم عقیده‌ی آنها رامتابعت کرده است .

باعقیده ریبو از این‌را میتوان موافقت کرد که ادبیات یك اساطیر-شناسی (میتولوژی) باعقل موازنه شده است. زیرا که ازخصایص این

دوره این است که احساسات مذهبی، رنگ فلسفی بیشتر پیدا کرد.

در ادبیات اوستائی به مبارزه‌ی دائمی اهریمن و بدکاران، که همدستان اوهستند، با اهورمزدا، خالق همه‌ی خیر و خوشی‌ها، برمیخوریم، نظیر اوستا ازیك نقطه نظر کتاب ایلیاد است در یونان، ومهاب هارتا (داستان مذهبی هندوان) است در هند قدیم. داستان جنگ‌های پانداواها و کوراواها وپس از آن غلبه‌ی کریشنا. مثل کتاب دیگر به‌اسم راما یانا (فتح‌های راما) آن را به «وال‌میکی» شاعر قدیم هند نسبت می‌دهند.

این کتاب‌ها فقط احساسات مذهبی را بیان نمی‌کنند، بلکه احساسات راجع به فتح و غلبه و دفاع شجاعانه را. که موضوعات غیرقابل گذشت زندگی هستند، در عمق خود طرح کرده نماینده‌ی شور و حملات و بجان‌رسیدگی‌های ملتهای قدیم محسوب میشوند. در هرسه کتاب احساسات گویندگان به‌مردم بیشتر مربوط شده، میخواهد چیزی را ازدوش جمعیت بردارد وامید و آرزوهائی را که مایل است در آن‌ها زنده کند.

در مهاب هاراتا مشقاتی انعکاس می یابد که استبداد برهمایی از آن سرچشمه یافته وغلام‌ها را از پای خود میخواهد خلق کند.

در ایلیاد امیدهای دیگر مخفی است. وهرکدام ازاین آثار هنری قدیم از تمدن زمان خود آب و رنگ گرفته‌اند. «ودا» با احساسات دوره‌هائی مربوط میشود که طبقات انسانی بخوبی هنوز از هم تفکیك نشده بوده‌اند اوستا از احساسات زمانی حکایت میکند که اختلاف زندگانی بیشتر شده وگذران زندگی کوشش‌های بیشتری را تقاضا میکرده است. تفاوت احساسات دراین آثار نتیجه‌ی چگونگی جسمانی خود گویندگان نیست. زیرا که گویندگان، چنانکه گفته شد، خلقتشان عوض نشده؛ آنها همیشه طلباتی داشته وبموانعی برخورد داند ولی آثار آنها عوض شده است.

این تفاوت در آثار هنری هر کجای عالم (که هنردر آنجاموضوع دارد) دیده میشود. میتوانیم در دوره‌های بعد به‌آثار دیگر بربخوریم.

اما چرا واگنر، و لیست و شوپن ، که نمایندگان رمانتیك هستند، موضوع آزمایش هنر خود را عوض کرده‌اند ؟ چرا موزار وهندل وسایر موسیقی‌دانهای دوره‌های کلاسیك موضوعات دیگررا پسندیده‌اند؟ این سؤال‌ها مارا رودرروی حوادث درشرایط تاریخی نگاه داشته‌است وما اوضاع جمعیتی آن‌دوره‌های مختلف اروپا را ازنظرمیگذرانیم زیراکه نظرانداختن به‌خودکسانی که آن‌آثاررا بوجودآورده‌اندچیزی را علاوه برآنچه‌که هست بما نمیفهماند وسؤال مارا جواب نمیدهد. باید متوجه عللی‌شویم‌که آن آثاررا ازهم متمایز ساخته است . به‌این ترتیب ازروی‌تحلیل‌وتجزیه‌ی‌علمی‌می‌بینیم‌همانطورکه هنرواحساسات موجوددرآن‌تفریح آزادانه نیست‌وازاتفاقی‌فراهم‌نیامده،نتیجه‌ی‌خالص شهوت وسایر درخواست‌های بدنی‌هنرپیشگان هم‌نمیتواند بوده باشد.

درپیش چشم‌ما تصویرمی‌یابد چه‌چیزهارا «باربد» موسیقی‌دان زمان ساسانی ومعاصرین اومی‌بایست موضوع آهنگ سازی خودقرار داده یا بهزاد نقاش‌معروف‌زمینه‌ی‌کارخود شناخته باشد. درصورتیکه با ادبیات محزون وتصوفی مابعدها موسیقی‌ما رنگ حزن وتصوف‌آلود خودرا تکمیل کرد .

درجوار مدایح‌عنصری موضوعات دیگر(مثل‌تصوف‌وحماسه‌های ملی‌که ازاحساسات دیگرحکایت میکردند) جایگزین شد .

این‌آثار نشان میدهندکه هیچوقت‌هنرپیشگان، آزاد وبحال‌خود نبوده‌اند ونمیتوان اکتفاکرد به‌این‌تصورکه اگرموضوعی را پسندیده یانپسندیده‌اند فقط بنا بر دلخواه خودشان بوده‌است . هنرپیشگان زبردست ، نمایندگان درست و دقیق زمانهای معلوم تاریخی هستند آنها ساعت‌هائی هستندکه ازروی میزان وبترتیب‌کارمیکنند . آنها نمیتوانند برخلاف‌آنطورکه میبایست بوده باشند، خود را جلوه‌گر سازند. اگربه‌آثارهنری خودمان دردوره‌های‌مختلف‌نگاه‌کنیم روشن‌تر

ازهمه در ادبیات، دلیلهای زیاد برای این‌منظور پیدا میکنیم :

۱ ـ ازحیث سبك بیان: درقرنهای اولیه، زبان نسبةً ساده وساده ازحیث ترکیب را میبینیم، شعرائی که درادبیات مابه‌شعرای ترکستانی معروف شده‌اند شعرائی هستند که فقط‌به‌زبان معمولی زمان خودشان شعر گفته‌اند. سبك ترکستانی (که بواسطه‌ی‌ازاستعمال‌افتادن کلمات خود جلوه پیداکرده ومتفنین درشعر وادبیات راامروز میفریبد و میخواهند احساسات خودرا به‌زحمت‌درآن قالب کهنه وقدیمی‌بیان کنند) نیست مگر زبان دوره‌های معین تاریخی که نسبتی بازمان حاضر ندارند . در واقع هیچکدام ازآن شعراکه در آن دوره‌ها زندگی میکرده‌اند چیزی بیرون اززمان خودشان نگرفته‌اند .

۲ ـ ازحیث شکل(فرم): تغزلات دورودراز که بعدها مختصر شده رباعی‌های مقیدکه درمصراع سوم هم در قیدقافیه است (مثل رباعیات مسعود سعد) وبعدها رباعیاتی که‌درمصراع سوم آزادمیشود.

۳ ـ ازحیث موضوع: داستانهای‌عاشقانه که رنك‌ازتصوف گرفته داستانهای آزاد (مثل ویس ورامین) قصائد وصفی ومخصوص‌مدح . ادبیات‌حماسی وملی درمقابل‌قصایدپرازهیجان‌مذهبی ناصرخسروعلوی

۴ ـ ازحیث طبقه‌بندی اشعارکه‌نوع (genre) شعر را متمایز میدارد: غزلهای رئالیست وغزلهائی که‌به‌اعلی‌درجه دقت ورقت معانی خود رسیده‌ودر ادبیات مابه‌سبك هندی معروف شده‌اند و به مکتب سمبولیسم نزدیك میشوند .

حتی تکامل این‌انواع شعرهم مربوط به شخصیت خود شعرا نبوده‌است. حماسه‌ی‌فردوسی حدعالی‌حماسه‌سازی‌های‌شعرای قدیمی‌تر ازاو است. داستان‌های نظامی‌بهترین نمونه‌ی‌داستان سازیهای ماست؛ غزلهای حافظ (که آنراموزیك احساسات انسانی بایدنامید) صورت کامل شده‌ی‌نوع‌خودبشمارمیروند ، همانطورکه غزلهای میرزا صائب

تبریزی شکل مکمل نوع غزل هندی است .

۵ ـ ازحیث وزن اشعار که موسیقی را باعروض عربی درادبیات ما اتحاد ناپسند میدهد، اگر اوزان مطلوب هرزمان یا اوزان مطلوب در نزد هرشاعر را باشماره‌بندی دقیق مرتب کرده در نظر بگیریم ، بعد از تحلیل و تجزیه‌ی مطلب می بینیم که برحسب کدام شرایط تاریخی زمان خود به آن متوجه بوده‌اند. مهمتر ازهریك ازاین چند موضوع، موضوع طرز کار است که در آثار هنری ما دیده میشود . چه در ادبیات چه در موسیقی و نقاشی . این طرز کار نماینده‌ی ذوق و احساسات مخصوص ماست که مطابق با آن ، درمیان باقیمانده‌های ادبیات قدیم، مکتب اصلی هنری ما بامکتب هنری و کلاسیك اروپا، خودرا متمایز میدارد . اگر قطعات تغزلی ومطالب وصفی را درادبیات خودمان ازنظر بگذرانیم مخصوصا دو دوره‌های اسلامی چیزی نیست که رنگ خیال پرورو وسیع ومبهم خودرا ازدست داده باشد. ازطرفی موسیقی و نقاشی ازطرفی ادبیات (وبطور بیشتر شعرا وموسیقی‌دانها) مارا با آثار خود به‌جلوه‌های مرموز ودرپرده مانده‌ی احساسات خود آشنامیکنند. وقتی که قطعه‌ای ازشعر حافظ را (که ازعجیب‌ترین شعرای روی زمین و اعجوبه‌ی خلقت انسانی است) میخوانیم یاخوانندگان ما آهنگی را برای ما میخوانند، یابه‌اشکال جانورها وموجوداتی خیالی و اساطیری درصفحات نقاشی‌های خودمان نگاه میکنیم، خیال ما باشتاب عجیب احساسات ما را به‌طرف تاریکی‌ها وزوایای نامعلوم میکشاند . برخلاف آثاریکه ژنی اروپائی بوجود آورده، ودرصورتیکه نمیخواهند چیزی را باطرز کار مبهم ووسیع جلوه دهد، خیال بیننده یا شنونده راباخود محدود ومقیدساخته وراهی که میبایست سیر کند برای او معین میدارد . ریشه‌های این تفاوت اصلی که مولود زمانهای معین تاریخی زندگانی اقوام قدیم هستند ازسنجش آثارهنری خودمان باآثار هنری یونان قدیم بطورمحسوس وزبانـدار

جلوه‌گر میشود، ودرمیان اقوام نامی وبرومند قدیم ذوق و احساسات متفاوت‌را ازهم جدا میکند. دریونان چون‌ازاول خدایان‌اساطیری‌آنها دارای اشکال ظاهری ومعین بودند، مثلا پرومته که درکوه های قفقاز مقید وعقابی ازکبد اوتغذیه میکرد ، وهرکول قوت عضلات خودرا میبایست نشان بدهد ، اولین قلم هنری‌هم تمثال معین‌را ازآنها بوجود آورد، طرزکارآنها به‌هیچ ابهامی برنمی‌خورد، کوچکترین خط معنی معین داشت. درموسیقی‌باصدا تعبیرمیشد، درنقاشی بارنگ. بااین‌نظر آپولون خدای شعر وهنرهای زیبا همیشه بروی پاایستاده و بربالای‌سر حیوانی قرار گرفت و «دیان» دختر ژوپیتر به نگهداری کمان خـود (درحالی‌که گوزنی را دردست دارد) مشغول شد .

در صورتی‌که برای ما ازقدیم‌ترین گذشته‌های تاریخی بعکس بوده است ، اهورامزدا برتخت روشنائی خود و فرشتگانش در پیش روی‌او ، صورتهای ظاهری ومعین‌تر ازاین نمیتوانستند داشته باشند ، واهریمن، آن‌جنس‌بدکار، باشکل دیده‌نشدنی‌خود دردنیاآواره ماند .

ازهمین رهگذر همه‌چیز سمبول واقع‌شد. آهنگ‌های موسیقی، احساسات شعری تصویراتی‌را که نقاش‌های ما(مینیاتورسازها) زمینه برای‌کارخودقراردادند باالهام‌ووسعت، ارتباط پیداکرد .

درواقع آثارهنری ما سمبول برای فهم احساسات وبیان‌مطالب ممتد ووسیع‌تری قرارگرفت‌که میتوان‌آنرا دربین‌آثار هنری دنیا بـا عنوان «مکتب شرقی» اسم برد. این‌شالوده‌ی اساسی‌ذوق واحساسات‌ما

است‌که همه چیز وهرتحولی‌نسبت به‌حوادث‌زمانهای‌مختلف تاریخی روی آن پیدا شد، بدون اینکه بواسطه‌ی‌حوادث تاریخی دیگر ماده‌ی وجودی آنرا تغییر بدهد .

چیزی که‌هست‌برای‌دریافتن‌ارزش‌واقعی‌این آثار واشکال‌مختلف آن نسبت بزمان تاریخی باید دیدکه این آثار باچه زمانهای تـاریخی

ارتباط پیدا می کند. آن زمان‌های معدوم شده دارای چه خصایصی بوده‌اند، چطور اساطیر و تصورات مذهبی، که بعدها صورت فلسفی پیدا میکنند، در احساسات وذوق اقوام گذشته اثر کرده‌اند و خمیرمایه‌ی موسیقی ادبیات ما از چه راه به‌اینصورت درآمده است؟

درصورتیکه به‌این دقت وقع بگذاریم و چنانکه اشاره رفت احساسات وذوق هنری ما تحلیل و تجزیه‌ی علمی پیدا کند معلوم است که به فهم و ارزش واقعی احساسات هنرپیشگان خودمان میرسیم، بدون اینکه منت مطالب حیات‌شناسی (بیولوژی) وفصول بی‌معنی و پیچیده‌ی فلسفه‌را بگردن بگذاریم و از نقشجات جغرافیائی کمك بخواهیم. بعد در نتیجه میبینیم در هیچ جای دنیا آثار هنری و احساسات نهفته و تضمین شده‌ی در آن، عوض نشده‌اند، مگر در دنباله‌ی عوض شدن شکل زندگانی‌های اجتماعی. ولی هروقت که زندگانی اجتماعی قومی شکل خود را عوض کرده‌است برای فهم مطلب ودریافت میزان صحیح باید دید که در آن قوم پیش از وقت چه مناسباتی بین توده‌ی مردم وجود داشته‌است، این مناسبات چه چیزهارا میتوانسته است در فکر و احساسات آنها عوض کرده باشد؟ آیا وسائل زندگی، کار، ماشین، آلات هنری (صنعتی) ورویهم رفته وضعیت استحصال ازچه قرار دیده می شده است. انسان روی زمین حکمران همه چیز است و محکوم همه چیز. بزرگترین صاحبان سلطه هنرپیشگانند. پیشانی‌های تابناکی که دربطون آنها احساسات و افکار عجیب به‌خواب رفته‌دنیارا روشن میکند. ولی هیچکدام ازاینها دلیل براین نمیشوند که مردم به آسانی بتوانند هنرپیشگان را بشناسند و وچنانکه باید حق آنها را اداکنند. هنرپیشگان سنگ‌های قیمتی هستند که ارزش آنها در بازار دنیا تغییر میکند، فقط آنها را باشخصیت و ابتکارشان واضح‌تر میتوان دید. هریك ازاین شخصیت‌ها هم نتیجه‌ی تحولات تاریخی براثر تغییر اساس زندگی (کار یا ماشین) هستند که در آثار آنها سایه و

انعکاس خود را باقی میگذارند . شخصیت‌های بااهمیت‌ترمتولدشده‌از تحولات در آثارهنری با اهمیت‌ترند.

چون این‌تحولات در آثارهنری‌اروپا به‌مناسبتی‌خیلی‌زیادتربوده است،ونتیجه‌ی‌آن هنرهای‌زیبای امروز درآن سرزمین است ، در آثار هنری‌اروپائی‌بطورکامل‌تر به‌فهم‌این‌منظورمیتوان‌نزدیك‌شد. مثلاتحول وتجدد ادبیات درفرانسه‌وسیرتکاملی آن که‌درقرن نوزدهم‌بخوبی روشن شد. پیش‌از حوادث‌سال ۱۷۸۹ وعوض‌شدن شرایط و شکل زندگانی عمومی غیرممکن‌بود . اگر در قرن شانزدهم هوگوپیدا میشد معامله‌ی احساسات مردم با احساسات اوبطوری بودکه درادبیات ماهنرپیشه‌ای با شخصیت تازه پیدا شود ودرخصوص اوقضاوت کنند . ولی‌همینکه

زمان زائیده شدن امثال اوهم زائیده شده وکمترطرف تحقیر لفاظهاو کسانیکه دست وپای خودرا در میان زنجیرهای کهنه مقید می‌سازنـد واقع شدند .

آنها، یکه تازانی بودندکه مرکوب آنها زمان‌بود ، یعنی زمـان مناسب، آنهارا بوجود آورد واگر جزاین بود خیلی دور بنظر می‌آمد که تابش خودرا بنقاط دوردست دنیا برسانند وبرای بـایرون پیش‌از آنکه احساسات دیگران بااوهم وزن شود مقبـول بنظر نمی‌آیـد کـه سرایندگان دیگر را اسیرسلطه ونفوذ احساسات خود ساخته باشد.این شاعر تازه‌نفس که باشخصیت جوان بدوران زندگی درآمده بودمکتب شعری خودرابه‌مثابه‌ی تیری ازترکش‌جدا ساخته ودر تمام نقاط اروپا دلهای شوریده را هدف ساخت .

درموقعیکه فرانسه پابدوره‌ی‌اقتصاد جدید می‌گذاشت و ثمرات زندگانی‌اجتماعی‌نوتر، رادرك‌می‌کرد لامارتین‌فصلی به‌منظومه‌ی«چیلد هارولد» بایرون‌اضافه‌می‌کرد ودرنقاط خیلی دوردست اروپا منظومه‌ی زندانی‌قفقاز(که عشق بادوشیزه چرکسی‌را بمیان می‌گذارد)ازچیلدها-

رولدبایرون رنگ می گرفت وو بینیی بامطالعه‌ی آثاروالتراسکات که تازه ترجمه‌ی آنها درزبان فرانسه پیدا شده بود داستان تاریخی خودرا طرح می کشید . نفوذوتسلط سلیقه واحساسات تازه بروی کارآمده بطوری باقوت وشدید بودکه حتی به‌قسمتی ازشرق نزدیک هم‌سرایت کرد : یکی ازشعرای ترک که «توفیق‌فکرت» باشد در کتاب «رباب شکسته» طرز بیان ووصف ادبیات جدیدرا دراشعار خود پیروی نمود .

درهمان اوان، کمی جلوتر یا عقب‌تر، نویسندگان دیگر این سرزمین داستانهای ادبی خودرا بسبك داستان نویس‌های دورهٔ جدید نوشتند .

جزاینکه این سیر تکامل ذوقی وعوض‌شدن احساسات و افکاررا درکشورهای مختلف وابسته بشرایط مختلف باید درنظر گرفت. در فرانسه(خیلی‌دیرتر ازانگلستان)بواسطه‌ی رشدتاریخی‌همان کشوربود. درجاهای دیگر که هنوز اوضاع اجتماعی خودرا عوض‌نکرده بودند بواسطهٔ فهم مطالب نوتر، نویسندگان، مصمم و موفق به عوض کردن طرزکارخود شدند . ذوق‌برای آنها نتیجهٔ کسب وخبربود . بدون‌اینکه مواظب این‌باشند که محافظه‌کارها ومتفننین درعالم هنر (که هنر را وسیله‌ی‌پیشرفت‌های خصوصی قرار میدهند) طرزواسلوب تازه بروی کارآمده‌را به‌پسندند یانه ، این‌روشنائی نافذ میآمد تا بربالای سرهای مثل کج‌سرد وخاموش‌مانده که دراعماق تاریکی مدفون میشدند و به‌هیاهوی‌زندگانی‌خودقانع بودند هوش واستعدادهای‌نهفته راجستجو کند، تابش خودرا بدورترین‌نقاط آسیا هم برد . مادرادبیات ژاپنی‌ها دورهٔ تازه را که مدتهاست ازسبك های کلاسیك تجاوز کرده است پیدا می کنم . شاعرناکام‌ژاپنی «آکوتاگاوا» طوری‌ازسبك‌جدیددنیائی تقلیدکرده است که آثار اوتااندازه‌ای فاقدرنگهای محلی است .

چون این‌تحولات‌ثمره‌ی‌تحولات ازجنس دیگر ، یعنی‌ناشی از

اوضاع اجتماعی اروپا و اشکال عمومی آن بود، آثار هنری در آن سرزمین بسرعت قابل تحسینی مکتب‌ها وسبکهای گوناگون و نوین‌از خود نشان داد .

همانطوریکه‌بازار هنرهای (صنایع)اقتصادی رواج پیدامیکرد، هنرهای زیبا هم‌راه رواج خودرابدست‌آورد. مخصوصاً قرن نوزدهم یك قرن تابناك‌ازحیث عوض‌شدن ذوق واحساسات ومیل‌بتکامل وترقی هنربودکه شالودهٔ رشد بیشتررا برای قرن حاضربیادگارگذاشت . در همان زمان که‌به‌مناسبت اوضاع اجتماعی ما ادبیات دوره‌ی اخیرما بازگشتی ازروی عجزبطرف سبکهای مختلف‌قدیم بود. نویسندگان وشعرای اروپا (همینطورنقاش‌ها وموسیقی‌دان‌ها) مثل تیرهای صیقلی شده‌روبه‌آینده‌تابناکی میشتافتند.زولا اول‌کسی بودکه ازنقشه‌ی‌فکری قدیم تجاوزکرد. درست درهمان وقتی‌که عقل و تجربهٔ علمی معنی خودرا درروی قبرستان رومانتیك (romantique)به‌ادبیات‌میداد و هرروز هنرپیشگان زبردستی دررشته‌های مختلف هنرپیدا میشدند . زولا درآثارخودبه تجربه‌ی‌حوادث‌واعمال‌انسانی پرداخت ونخواست بنای‌افکارخودرابروی‌احساسات وفانزی‌بگذارد.دیگران‌که میخواستند نکته‌های دقیق‌تر را درطبیعت پیداکنند اشعار سمبولیست را درفرانسه بروی‌کار آوردند. همینطوراکسپرسیونیزم وامثال آن ازطرف دیگر ظهورکرد وهمهٔ اینها مقدمه برای یك تکان شدیدتر درعالم هنر بود . اگر درفرانسه‌این‌تکان‌صورت‌نگرفت‌درایتالیا صورت باجلوه‌ی‌خودرا ، نشان داد . زیراکه ایتالیا دراین‌موقع در مرحله‌ی‌دیگرتاریخی زندگی می کرد.

درابتدای قرن حاضر که عقب‌افتادگی اقتصادی درایتالیاماشین وکارخانه رابه‌سرعت بکارمی‌انداخت ،حالت سرعت و(دینامیکی) این وضعیت‌میبایست دراحساسات هنرپیشگان وهنرهای زیبای آن سرزمین

هم، اثر خودرا بخشیده باشد . ازادبیات وموسیقی گرفته تا کوچکترین دکورومیزانسن، همه‌چیزمی باید شکل خودرا عوض کند وهمین‌هم‌شد . درواقع شالوده‌ی این جنبش درنقاط‌مختلف اروپاریخته‌شد ودرایتالیا آن مقصود آخررا جلوه‌داد. در آن کشوردرنتیجه‌ی به‌روی کار آمدن‌ماشین جدیدوترقی تکنیك، که‌شرایط‌پیدایش آن‌زیادولی‌عامل‌قوی آن‌ترقی‌علوم طبیعی‌دراروپابود، مردم‌باسرعت‌وبیش‌ازپیش‌بکارافتادند. به‌این‌جهت‌افکارو احساسات‌عمومی‌ازخواب‌وسستی‌های‌رمانتیك‌وصوفیانه(mystique) که‌زاده‌ی‌طرززندگانی‌های‌دوره‌های‌گذشته‌بود، وادبیات‌پیشین آنراقوت می‌بخشید، بیرون آمد. شعروموسیقی‌ونقاشی‌دقت بیشتررادرباره‌ی‌طرز اجرای کار، درخواست کرد.

توضیح اینکه ازطرفی‌زیادشدن‌کارو باقی‌ماندن وقت کم برای مردم(که‌نتیجه‌ی‌درخواست‌های‌زندگانی اقتصادی بود) وازطرفی رشد احساسات وافکار ازجنس‌دیگر که‌به‌حقایق عالم‌طبیعت واجتماع، انسان را نزدیك میساخت ، بعلاوه بالارفتن سطح‌سلیقه‌ی عمومی ، وهرروز فهم تازه‌تردرخصوص هنروجزئیات درآن پیدا شدن؛ عواملی بودند که آثارهنری دوخاصیت عمده را ازآنهاگرفت: یکی اینکه قطعه شعر یا موسیقی‌یانقاشی که‌هنرپیشه‌یی‌خودرادست‌بکارساختن آن‌میدارد، بامصالح کم (کلمه ، رنگ وصدای مختصر)ساخته‌شود. دیگراینکه از قطعه‌ی ساخته شده، بانظری که‌بیان شد، معانی‌زیادتر وموشکاف‌تربتوان‌گرفت، وبیشترازآن اندازه‌که قدما بااسلوب وتکنیك ساده و ابتدائی خود توانسته‌اند ازعهده برآیند، خواندن آن، انسان را بارموز طبیعت و زیبائی‌ها وکراهت‌های آن آشنائی بدهد . بطوریکه درمقابل نظرهنر-پیشگان دقیق، که ذوق واحساسات آنها راجع به هنربیش‌از سایر مردم پرورش‌یافته است، یك چیز قابل‌نظرومطالعه باشد .

به‌این‌مناسبت‌طرزکارفوتوریسم که‌شالوده‌وبنیان آینده‌ی‌هنررادرنظر

انسان‌های قابل‌تر می‌خواست بسازد، درشعر وموسیقی ونقاشی ظهور کرد. اول دفعه درادبیات بود، وفرصتی‌ازبرای احساسات وسلیقه‌های پوچ ومنحنی(که دارای منظوری نبودند تانیازمندی خود را بوسیله‌ی قوی‌ترحس کنند)باقی نگذاشت. درحالی که‌می‌پسندیدندیانمی‌پسندیدند، آن‌کاریکاتورهای بی کفایتی، مثل‌دیوارهای سیلاب زده‌سرنگون‌شدند. دررأس‌این‌جنبش‌هنری،مارینیی Marigny بود.مارینیی‌بیانیه‌ی ادبی خودرا در۱۹۰۹ درروزنامه‌ی فیگاروی‌فرانسه(که ازچندی‌به این‌طرف ادبی شده مقاصد نویسندگان را درج میکرد) انتشار داد. در آنجا با کمال جسارت مقاصد ادبی‌خودرا بیان کرد و،وقعی‌نگذاشت به بعضی ازشعرای آن‌زمان‌که مثل مردار خوارهای پیردراطراف لاشه‌های کهنه وبو آمده سق‌خودرابهم‌می‌زدندودرکارخود شباهت داشتند به‌حیواناتی که باقیمانده‌های غذای خود را ازته‌گلوبرگردانده نشخوار می کنند. به‌توسط مارینیی این‌روزنامه، هوش واستعدادهای‌نهفته‌را، که‌همیشه در زیرفشارغبار جلومیرو ندومثل ستاره‌ها در تاریکی برق میزنند،بطرف خود کشید. همین‌طور مغزهای‌فشرده‌وچشم‌های‌علیل‌رابانگاه یخ کرده‌شان‌که می‌گویند: «این‌حرف معنی‌ندارد. آن طرزغلط است» متوجه خود داشت. ولی‌اگر سلیقه واحساسات غرض‌آمیزو پوسیده‌ی‌عده‌یی راه‌مخالفت وایستادگی‌نشان‌داد،شالوده‌ی‌نوین‌هنری‌ازمعنی‌خودنکاست.

سلیقه‌ی موشکاف‌این‌مکتب‌تکانی‌بود دربرابر نگرانی های تعزیه مانند وبی‌مزگی‌های‌لوس‌رمانتیك واحترامات بی‌جاوبدون‌لزوم‌نسبت‌به تقلید ازطریقه‌ی‌قدما ومقررات آنها، که خود قدماگرزنده‌میشدند تااین اندازه‌به‌معلومات‌ابتدایی‌ونارس‌خودوقع‌نمی‌گذاشتند. درواقع‌فوتوریسم هنرهای دنیایی‌رادوباره قالب‌بندی‌کرد و رابطه‌ی هنرواحساسات‌نهفته درآن‌را با سیرتاریخ وترقیات نشان‌داد. کسانی که‌کنجکاو بودند بزودی دریافتند که چطورشاعر ونقاش یانوازنده که دردوره‌ی‌ماشین و

سرعت کار، زندگی می کند فکر و احساسات خود را میبایست بکار بیندازد، وچه تفاوتی را فکر و احساسات او نسبت به فکر و احساسات قدما میتواند احراز کرده باشد. هرچند سیستم مخصوصی (که عبارت از ترقی دادن تکنیك درهنرهای اقتصادی وتوزیع کار ازروی قواعد علمی بود) بعد ازجنگ دراروپا وجوب پیدا کرد وازاندازه ی کار مردم کاست و وقت

بیکاری زیاد برای اشخاص باقی گذاشت: ولی سرعت وحال دینامیکی درهمین حال شدت خودرا ازدست نداد، بلکه باصورت دیگر به میان گذاشته شد. به این واسطه فوتوریسم را که هنوز از آن طرفداری می کردند قابل اجرا ترساخت و ارتباط خودرا بازندگانی عمومی محکم تر داشت. اگر در آثار مختلف هنری این مکتب کاوش کنیم می بینیم بعد از جنگ هم (که اروپا به بحران اقتصادی خود دچار بود وبا تدبیرهای خیالی خود آنرا شدیدتر میساخت) فوتوریست ها کار خودشان را ادامه داده اند. در آثار این مکتب با موادی کم (ولی نه مثل اختصارجوئی قدما) نویسندگان گریبان خودرا ازدست کلمات وحروف زیاد، وقتی که مقصود آنقدر محتاج به کلمات وحروف نیست، رها ساخته اند وحساب حروف ومعنی در پیش آنها اندازه یی را داراست. بهمان ترتیب که کارخانه و ماشین دقت می کند، این مکتب هم دقت کرده مرتباً به درخواست های زمان خود جواب داده است.

بهمین جهت بود که کم کم هوش های دیرانتقال هم، که در قید حروف وطرز جمله بندی های کلاسیك بودند و از عادت کورکورانه ی خود قدمی نمی خواستند جلوتر بروند، بااین مکتب آشنائی پیدا کردند واحساسات متفاوت افراد در محل ارزش تاریخی خود باهم دریك جا الفت گرفتند. نقاش ها بیشتر از همه، حتی در کشورهای دوردست اروپا، وارد معرکه ومبارزه ی عملی شدند و آثار قابل ملاحظه به وجود آوردند. اما ازحیث فایده ی اجتماعی که ازاین موقعیت گرفته شد، چنانکه

به آن اشاره رفت، باید در عمق این حادثه به حادثه‌ی دیگر نظر انداخت و آن برطرف شدن همان حالت سستی و حواب آلودگی و منتهی به بدبینی، از روی آثار هنری بود. بطور مشروح تر برای بدست آوردن میزان ارزش‌های مختلف احساسات در این دوره باید گفت: در موقعیکه سمبولیستها، برخلاف مقررات پارناسین ها، آثار هنری خود را در نظر مردم جلوه داده بودند و احساسات با قوت بیان شده‌ی آنها واضح کرده بود که طبیعت در جلوی چشم انسان مرده و جامد نیست، و اکسپرسیونیسم، عالم زندگانی را بطور دقیق معنی میکرد و به پیدایش مکتب‌های دیگر مثل سوررئالیسم و کوبیسم (در نقاشی) راه داده میشد، در موقعی که طرز تفکر هم بطرز دیگر تبدیل می‌یافت و بعضی از علما، «روان شناسی جمعیتی» را به وجود می آوردند، و برطبق آن دیگر نمی خواستند که سلیقه و احساسات هنر پیشگانرا بطور فردی دیده و فقط مربوط بخودشان دانسته باشند؛ هنرهای زیبا هم رنگ خود را، خواه فوتوریسم و خواه چیز دیگر، عوض کردند. حالت انفرادی و بیابانی و کناره گیری را از دست دادند. این حالت، فکر و احساسات و همچنین هر تراوش مغزی انسان را شخصی قلمداد کرده به یک نقطه‌ی خیالی مربوط میداشت. در نتیجه، بواسطه‌ی نبودن کمک‌های جمعیتی، حس بدبینانه قوت میگرفت و لازم میآمد که نویسندگان بانظر شخصی (بقول خودشان) چیز بنویسند. هر کس بگوید: «من به هیچ کس و به هیچ چیز کار ندارم، من مطلقاً بنابر میل خود اینطور میفهمم و عقیده‌ی شخصی من این است». افکار و احساسات آنها رنگ مراسم مذهبی را داشت و شبیه بود به داستانهای اساطیری و تعویذهای جادوگرهای قدیم که نمیخواست برای جمعیت بنیان خود را واضح کند و راه معین را، که در بیرون و درون زندگانی وجود دارد، پیش پا بگذارد.

فوتوریسم از خیلی جهات یک مشت گره خورده در مقابل فانتزی و احساسات اینطور خالص شده و رجحان یافته بود که بعضی از نویسندگان

را مثل «عزیز بی‌جهت» جلوه میداد و یکمشت نقال محض را برمردم تحمیل میکرد که آنهارا محترم بدارند. تاوقتی که طرز فکری تازه، عالم هنررا اززوائد ونواقص، که زخم‌های کلاسیك ورمانتیك بودند، پاکتر وصیقلی‌تر کند؛ این قبیل اسلوب‌های به‌روی کار آمده عالم هنر را بازندگانی جمعیت آب ورنگ تازه دادند.

بعضی ازهنرپیشگان آثارخودرا کاملا «شهری» ساختند. به‌این معنی که آثار آنها اززندگانی دردنیای هنروماشین سرو صورت پیدا کرده به زندگانی شهری وهنری (صنعتی) بازگشت کرد. چنانکه اشعارویتمن درآمریکا واشعار امیل‌ورهارن در بلژیك. هردوکشور، باوجود اینکه مثل ایتالیا وفرانسه سرزمین ذخایرادبی نبودند، در آثار هنری خود نماینده‌های حساس وزباندار اوضاع اجتماعی جدید واقع شدند وتکانی به‌عالم ادبیات دادند.

اماجلوه‌ی این حرکت، درآمریکا تابناك تربود. امریکاکه ازاصول پیچیده وپرحجم کلاسیك بهره نداشت، البته میبایست آثارهنری خود را (هرچندکه کلیساوروحانیت‌های زاده شده‌ازآن که دامنه‌ی دستورات اخلاقی وفلسفه‌را وسیع می کرد ازآن جارخت بیرون نکشیده بود) برطبق اصول ونقشه‌ی جدید طرح کند وشکل کاملا ممتازرا که نتیجه‌ی شخصیت شاعردردوره‌ی ماشین وکاربود به‌وجودبیاورد.

به‌این مناسبت شاعرآمریکائی والت ویتمن درتحت تأثیرزندگانی درآن سرزمین، قواعد اوزان وقوافی اروپائی را، که یادگاردوره‌های ابتدائی وسادگی بودند، تقلیدنکرد. بلکه متکی به‌اسلوب تازه‌یی دراشعار خود شد وآن شعرسفید (یعنی شعرآزاد ازقید وزن وقافیه) بود.

به‌همان شکل که درآثارفوتوریست‌ها، درآثار این شاعرهم اول بحال دینامیکی وسرعت، که حرکت وکاررا معنی میکند، برمیخوریم. بطوری که‌شاعر به‌هیچ‌وجه اسیرومعطل‌وزن وقافیه‌نمی‌شود ودست‌وپای

احساسات ومقاصد خودرا به‌توسط آن کوتاه و بلند نساخته، برای این کار کلمات زیادی‌وبی‌مورد را دنبال نمی کند. پس‌از آن در آثـار اوبا زیبایی‌های‌دیگرشعری رودررو می‌شویم. فقط چیزی که هست آهنگ تصنعی‌موزیکی،وزن‌وقافیه‌ی‌قدما، که‌حالت یکنواختی آن وقتی تکرار میشود مثل صدای‌چرخ خیاطی هوش‌وحواس مارا به‌هرجاکه بخواهیم منتقل میدارد، در آن‌نایاب است. زیراکه اشعارنثرمانندویتمن باوسایط دیگرراه جلوه‌ی‌خودرا به‌دست آورد.

بعلاوه اشعار این‌شاعر،بنابر اوضاع اجتماعی و کارخانجـاتی آمریکا، جبراً، نه ازروی‌دلخواه او، احساسات زندگانی پرازحرکت وجست وخیز دنیای‌کار وماشین‌را شامل شد. دنیـایی که ماشین در آن سرعت ورفع نیازمندیهای زندگی‌را تأکیدمیکند، و هرروزبه‌واسطه‌ی غلبه‌ی‌انسان‌برطبیعت اسراری نومکشوف میدارد ومبارزه و پیشرفت روزانه را ازهرراه‌در آن‌معنی‌دارمیسازدوازهرچیز،فایده‌ی‌آن‌رامیپرسد وبه‌رشدیأس‌وبدبینی‌جوانها، که‌منجربه‌کناره‌گیری‌میشود، مهلت‌نمیدهد.

والت ویتمن که خواص‌این‌زندگانی پراز حرکت‌را درك‌میکرد لازم‌بودبه‌همان اندازه که ازامراض مسری رمانتیك دورمیشد،به‌تجربه و عقل نزدیك شده باشد.

تضرعات بیفایده در مقابل توفان و حوادث ، یادآوری همیشه اززوال وآه بی‌اندازه دربرابرماه، کـه به‌مرض مـاه تعبیرمیشود، در زندگانی نوین، دنیایی ازروی سادگی‌وگاهی احمقانه بنظرمی‌آمـد. بیچارگی‌آن بیشتر ازبیفایدگی آن‌بود. این‌حالت از طـرز زنـدگی اجتماعی پیدا میشدکه انسان ابروکوه را خطاب‌کرده باآنها بیان درد کند یا تعزیه‌های‌زندگانی مردم‌را، بدون اینکه راه چاره‌ی‌آنرا پیش‌پا- بگذارد،به‌وسیله‌ی‌تئاترورمان،به‌روی‌تعزیه‌های‌دیگرزندگانی آنهابچسباند یا زبردستی نویسنده عبارت ازاین باشدکه فقط‌بطرز مخصوصی رمان

خود را بنویسد و مطالبی بکررا بنابر فانتزی خودبیان کرده مثل جادوگرها مردم را باچیزهای بی‌نتیجه معطل کند .

این قبیل احساسات وچشم‌بندی‌ها، هرقدرکه ماشین‌بیشترترقی کرد، ودرخواست‌های‌اقتصادی زیادتروکارکردن ومبارزه‌ی‌ناشی ازآن را به‌مردم‌یادآورشد، ازارزش اجتماعی خودکاستند . درهمه جای‌دنیا احساسات راجع به‌کار،غلبه‌وجای سستی وبدبینی‌را گرفت .

دربلژیك هم همین حالت، که ازخواص زندگانی فدیداجتماعی بود،درادبیات ظاهرشد . شعرهای «ورهارن» تااندازه‌یی بی‌شباهت با اشعارشاعرآمریکایی‌نبود.درصورتیکه‌بلژیك‌تازه‌ازحال‌اقتصاد روستائی خودبه‌حال‌دیگراقتصادی‌درمیآمد ودرخواست‌های‌اجتماعی‌قوی‌نبودند، اما شاعرجوان بلژیکی ، امیل‌ورهارن،درصف شعرای‌فهمیده و باذوق دوره‌ی‌اجتماعی جدید قرارگرفت .

این‌شاعر اوایل‌تامدتها ازپیروان سبك رمانتیك بشمار میرفت . مثل‌آنها احساسات‌ومقاصد خودرا، که چندان ارزش تازه‌نگرفته‌بودند، به‌قالب اوزان شعری‌درمی‌آورد. امااز‌سال۱۸۹۱بکلی‌طرزکاروسلیقه‌ی شعری خودرا عوض‌کرد واسلوب جدید شعرآزاد را،باکمال‌جسارت وبرخلاف انتظار عده‌یی ازمحافظه‌کارها،بوجودآورد. درنتیجه‌ی‌این تحول،مصنف‌کتاب «شهرهای بازودار»، که‌از پیروان سمبولیسم‌است، خودرا ازقیداحساسات‌شکست خورده‌ولمس شده‌ی رمانتیك نجات‌داد و اشعاراوحالت سرعت وحرکتی را بخودگرفت‌که ماشین وکارخانه درخواست‌می‌کرد ونمی‌توان‌آن‌رامحصول تنهایی دانست. بطوری‌که بزودی فکرواحساسات خودرابامسائل جمعیتی ومبارزات‌زندگانی مربوط داشت . ازاین‌نقطه‌نظر ادبیات اوبرای عده‌یی حاکی‌ازمطالبی واقع‌شدکه‌به‌کارمعرکه‌ی‌دنیایی‌میخورد ، و ازلحاظ هنر وتحول آن سخمه‌یی‌سخت‌وبجا بود برای ازپا در آوردن عده‌یی‌ازخواص‌فرتوت

واستعدادهای دروغی وسلیقه‌های دوزخی از نسل برگشتگان، که خودرا زنده جلوه میدادند .

اگر مختصری دراسلوب شعری این شاعر دقیق شویم ارتباط سلیقه واحساسات اورابازندگانی اجتماعی زمان او، ازهرراه که بوده باشد، پیدا می کنیم ، زیرا دربلژیك هنوزماشین وکارخانه آنقدرها ترقی نکرده‌بود ودرنظر اول‌چنان وانمود میشد که امیل ورهارن شاید بنابرهوس ودلخواه خود نقشه‌کارخودرا عوض کرده باشد . این نظر فلسفی مآب، مارا ازشرایط‌قضیه دورمیکند، ولی امیل‌ورهارن به‌فرانسه شعرمیگفت . دراین کشورهم خوانندگانی داشت ومی‌بایست باسلیقه‌ها واسلوب‌های‌تازه، که درفرانسه درنتیجه ترقی‌وتکامل آثار هنری‌به‌روی کارآمده بود، سازش‌داشته باشد. ازفرانسه‌و همین‌طورکشورهای دیگر اروپا، که ازنقطه نظرترقی هنرهای اقتصادی خیلی از بلژیك جلوتر بودند، نکاتی‌را اقتباس‌کند وقدما را چندان سرمشق‌خود قرارندهد .

اساس‌اسلوب شعری قدما، که تاقبل ازاو دربلژیك مرسوم شعرای آن‌کشور بود ، چیزهایی بودکه در نتیجه طرف قبول‌واقع شدن در مجالس خوشمزگی وباده‌گساری‌فئودال‌های‌قدیم‌فراهم آمده باقیمانده بود ، این‌اسلوب فقط ازاقوام ساده وصحرانشین(که درحالت ابتدایی وسادگی‌بسرمیبردند) ممکن بوددلربایی کند. مثل آهنگ‌های ابتدایی همان قبایل‌که فقط به دنبال وزن‌هایی‌معین میرود وحالت یك نواخت آن درآنها زننده وکسالت‌آور نیست .

آهنگ شعری دراین اسلوب شبیه بود به‌آهنك زنگوله‌هایی که دهاتیها به‌گردن گاو والاغ می‌بندند، یعنی صدایی که در روی فضا رها میشود، بدون اینکه انسان درترکیب آن دخالت داشته به مناسبت مقصودواحساسات‌خوداظهار سلیقه‌یی کرده باشد. دراین طرزساختمان (که اوزان راکاملامحدود میساخت وازآن‌مقدارکه‌بودتجاوزنمی کرد)

یك‌مایه‌ی‌معین به‌شعر داده‌می‌شد که‌شاعر وظیفه‌نداشت از آن احتراز کند. مثل اینکه درموسیقی شاگردی که درس اول‌خودرا گرفته است‌نت‌های گام را به ترتیب منظم وطبیعی که دارند، یکی‌پس‌از دیگری، تکرار کرده، دراین‌صورت نتواند هیچگونه آهنك (ton) مخصوصی‌را که منظورباشد ایجادکند. این‌حالت برای‌هر قطعه‌از اشعار قدما، که‌به‌یك وزن سروده‌شده بود، وثوق‌پیدا می‌کرد. قدیمی‌ها این طرز ساختمان را می‌پسندیدند. بطوریکه اشاره رفت احساسات آنها با سادگی آنها مربوط شده حالت بچه‌های خردسال‌را داشتند که تکرار صدا درگوش وحواس آنهازننده‌نبود وحوصله‌ی آنهارا ازسرشان بدرنمی‌برد، بلکه دربعضی‌نقاط دنیاقیدهای‌دیگرهم‌براین‌قید، بمناسبت‌بیکاری وتفنن‌شعرا، افزوده میشد. مثلا درادبیات مابعضی شعرای لفاظ وتصنع‌کار، قافیه‌را دوبرابر کرده از آن حظ مضاعف میبردند. دیگران هم آنرا تحسین می‌کردند، زیراکه مطابق‌رشد تاریخی خود قادرنبودند که به‌خامی و بیمزگی کارخود پی‌برده باشند. ادبیات آنهااز سرچشمه‌ی‌زندگانیشان آب ورنك می‌گرفت، خام ونارس بود. آن‌شعرها خشتهای اول این بنای دنیائی بودند. شعرا نمی‌خواستند وزن‌های شعریشان را، چنانکه مایحتاج دیگرزندگانیشان، پس‌وپیش کنند وبه‌صورت دیگر درآورند.

دامنه‌ی پس‌وپیش‌شدن این‌وزن‌ها درنزدشعرای کلاسیك قدیم وسیع نبود. اگرمی‌خواستندبه‌مناسبت‌موضوع‌خودبه‌آن وسعت بدهند، مثلا دوموضوع متفاوت عاشقانه وجنگی را در وزن‌های مناسب‌بیان کرده باشند، جزچند شکل معین ومحدود چیزی بدست نمی‌آوردند. نمونه‌ی‌این‌شکل‌ها درادبیات‌ما (که‌البته‌زیبایی‌مخصوص‌خودرادارا‌است) زیاد است. از«مغنی‌نامه»ی حافظ گذشته، وزن‌معروف به بحر متقارب برای موضوع‌های جنگی استعمال شده است.

بـه‌عکس برای موضوع‌های عاشقانه ومحزون، وزن‌هایی که

چندان ضربی نیستند. یعنی ضربات صدا از هم دور و در عوض کشش‌هایی که بیان حالت می کنند در آنها زیاداست. مثل بیشتر وزن‌هایی که حافظ، شاعر معروف، غزل‌های خود را در آن بیان کرده است. برای اینکه احساسات مختلف را می‌خواهد ادا کرده باشد مجبور شده است که به یك وزن اکتفا نکند.

اما اگر از وزن رنگی و رقص آور کتاب «مخزن الاسرار» نظامی گنجوی، که بهیچ‌رو مناسبت با مقام پند و حکمت ندارد، بگذریم (و همین طور از این حکایت که چقدر شعرای مقلد به تقلید از او راه را گم کرده‌اند حرفی بمیان نیاید) وزنی که موضوع عشق «خسرو و شیرین» او با آن برداشت شده است، وزن مناسب‌تری است برای بیان یك داستان عاشقانه. این وزن از قدیم هم سابقه داشته است.

با وجود این حالت یکنواخت داستان دلپسند نیست و آهنك مناسبی را که شاعر بنا بر حالات و احساسات مختلف خود (به‌ویژه در داستان‌سازی که مجالس و اشخاص متصل عوض میشوند) لازم دارد، بتوانسته است بدست بیاورد. برای اینکه شاعر وظیفه دارد که، چنانکه رسم است، داستان را بایك وزن تمام کند.

در نتیجه شاعر نمی‌تواند آرمونی لازم را بنا بر حالات و احساسات مختلف وقتیکه از یك وزن معین پیروی میکند، به‌اثر شعری خود داده باشد.

از این گذشته الفاظ راهم (بیشتر در موقعی که قافیه واقع میشوند) از اثر موزیکی خود انداخته‌است. چیزی که هست شاعر از دایره‌یی که قدیمی‌ها معین کرده‌اند پا بیرون نگذاشته، یعنی ذوق و احساسات خود را اسیر و مقید داشته است. اگر به‌زمینه‌ی کار در ادبیات خودمان نگاه کنیم شعرای ما این اسارت را نظیر بعضی اسارت های دیگر هنری (مثل اینکه از چیزی سایه‌اش را حس کنند) حس کرده به‌اندازه‌ی فهم

ابتدائی وساده‌ی خود درراه چاره‌ی آن برآمده‌اند . به‌مناسبتی ترجیع‌بند ، مستزاد، مسمط وامثال آن‌را، برای اینکه به‌حالت طبیعی نفسی بکشند ووزن به احساسات ومعانی خود داده باشند، اختراع کرده‌اند. ولی هیچکدام ازاین اختراعات زنجیر اسارت اصلی را نتوانسته است پاره کند. این نقیصه، جسم وبنیان اشعار قدیم رامی‌خورد ودراثر شعری هر زمان لیزابه‌ی مقدس خودرا ، که می‌بایست به آن احترام بگزارند، باقی میگذاشت .

درهرجا، باکم‌وبیشی اختلاف، ادبیات دنیائی ازاین بلا، که محصول ملوك‌الطوایفی بود، سهمی میبرد. وقتی که «ورهارن» به‌روی کار آمد میبایست دچار این توفان باشد زیرا که اروپا ازدنیاجدا نبود. ادبیات آن‌سرزمین هم مراحل ابتدایی وطفولیت وسادگی خودرا پیموده بود .

اشعار یونانی ولاتینی ازروی مقدارهای هجائی ، مقیاس معین داشت. آن آزادی که منظور است درآنها نبود بعدها هم که وزن‌های شعری اروپائی صورتهای دیگر بخود گرفتند، مثل شعرهای عروضی (rhythmique) درانگلستان وشعرهای هجایی (syllabique) درفرانسه، گرهی‌را ازکارباز نکردند. اولی بنا بر تمدید صدا بوجود آمد، دومی بنابرمقدار کلمات. ولی برحسب فهم موزیکی، شکل تازه‌یی جلوه نکردودردسترس شعرا واقع نشد. حتی وزن‌های مخلوط ومتفاوت دراندازه‌ی خود کلاسیك، وهر آزادی شعری که‌درنظر بگیریم، بطوری که میبایست، این سد کهنه رانشکست؛ تااینکه دوره‌ی جدید که‌دوره‌ی ماشین وکاراست زندگانی تند ومثل ماشین را بوجود آورد . سلیقه وذوق و احساسات عمومی راوضع استحصال درزندگانی اجتماعی، عوض کرد. چون هرچیز، باارزشی نوین به‌روی کار آمد ، وزن‌های شعری هم که چسبیده به‌زندگانی مردم بودند، ارزش قدیم خودرا ازدست دادند . آن

اسلوب‌ها که دلپسند شعرای کلاسیك بود نظر بعضی ازشعرای با هوش اروپا را جلب نکرد .

شاعری که بازندگانی جدید آشنا بود خواست که طبیعی‌تر و تندتر شعر بگوید نه اینکه برای وزن‌های خنك ویکنواخت وقافیه‌های فلج کننده که به‌مناسبت معنی، موزیك پیدا نمیکردند معنی واحساسات خودرا فدا ساخته باشد .

شعرای قدیم (اگرچنانچه آثار شعری آنهااز نقطه‌ی‌نظروزن و ارتباط آن بااحساسات وحالات مختلف تجزیه وتطبیق شود) بطوری که دیدیم، آزادی حرف زدن را به قواعد نقلی (traditionnel) فروخته بودند . بسیاری ازاوقات احتیاج داشتند که مطلب شعری‌خود را تمام کنند ولی قافیه‌والفاظ تمام نشده، بلکه بواسطه‌ی‌یك مجبوریت بیجا وبی‌مناسبت ، وقتی که‌دروسط بیتی یا مصراعی‌بودند، تاآخربیت یامصراع را مجبور شدند که پر کنند. ومعلوم‌است ازچه چیزها. برای اینکه مقدارهای هجائی بامقدارهای صوت وکلمات باهم وفق پیدا کنند شاعریکدسته لفظرا مصالح کارخود میساخت ، بعدآنهارا بشکلی که زننده نباشد بامراقبت‌کامل وگاهی با زحمت‌های زیاد،در شکم و سوراخ‌های‌مطلب‌می گنجانید.وهمین‌طوربعکس،درموقعی که‌میخواستند مطلب شعری خودرا تمام‌نکنند ... فقط هنرشاعردرخوب بازی‌کردن این‌رل‌بود که چطورجواب وزن والفاظ زیادی را بدهد. معلوم است این‌رویه‌وطرزکار درجلوی چشم‌شاعری مثل امیل‌ورهارن که‌دردوره‌ی ماشین‌ومبارزه وکاروترقی روزافزون تکنیك و علوم طبیعی واهمیت آرمونی‌ودکورزندگانی،دیگرارزشی نداشت،بلکه‌اوبکاریکاتورمسخره وسستی نگاه‌میکرد زیراکه ازهرراهی میتوانست ذوق خودرا تکمیل کند .

ترقی آرمونی ازیك طرف (از راه شنیدن موزیکهای مختلف) قدرت تشخیص موزیك کلام ومعنی را در او مرمت میکرد و به او یاد میداد که چطور انتظام وزن را بمناسبت معنی حفظ کند و نکته‌های باریك این تجدد را درشعر خود بگنجاند، بعبارت دیگر بتوسط انتظامی معنوی در شعر (که مطابق آن به‌نسبت معنی وزن و مقدارهای متفاوت آن اندازه گیری میشود) به‌وزن‌های طبیعی خود را نزدیك کند. درنتیجه آرمونی لازم را در اثر شعری خود بوجود بیاورد.

دکورهائی که نقاش‌ها بوجود میآوردند (وجریان اثر کاریکاتور-سازیها درضمن آن) مخصوصاً باطرزهای مختلفی که هر کس در کار خود داشت شاعر را بطرف تشبیهات اصلی وحالات وحرکات طبیعت ومضافات آن میکشید.

اگر از بعضی جهات، که موزیك شعر بوده باشد، شعر آزاد ورهارن کم وبیش دارای نقصی دیده شود منافی نظر او نخواهد بود. او باخیلی مزایا که از خصوصیات ادبیات معاصر است توانست نزدیك شود وخواست که به درخواست های زندگانی زمان خود جواب بدهد، شاعری باشد که هر طور احساساتش می‌طلبد و به‌او می‌گوید بگو، شعر بگوید.

به‌این ترتیب آثار شعری خود را با ارزشی که می‌بایست حائز آن بوده باشد بوجود بیآورد، زیرا او محکوم وضیعاتی تاریخی بود که به زندگانی او رنگ‌ورو میداد، همانطور که شعرای مسلط و زبردست ما محکوم بوده‌اند و مفاداین شعر که شاعر می‌خواهد «عاریت هیچکس را قبول نکند و بگفته‌ی دل خودش شعر بگوید» دلیل ساده‌ی این محکومیت واقع میشود *

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

* عاریت کس نپذیرفته‌ام آنچه دلم گفت بگو گفته‌ام.

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

آنهایی که این طور راه می‌روند به یك جا مانده و از رمق افتاده‌اند. این طریقه‌ی راه رفتن نیست، طریقه‌ی پرت شدن به طرف قبر است. آنها پاسبانان قبرستانهای مملو از مرده‌اند. بوی انهدام را می‌دهند و زمان‌های معین با دست نیرومندان خود آنها را کوفته و بر بادمی‌دهد. شباهت دارند به غبارهای کدر که روی خرابه‌های قدیم نشسته به اندك بادی برطرف می‌شوند و بقای آن آثار قدیمی را هم ندارند.

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

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

از همین راه است جلوه‌ی یکایك آثار او. یعنی در رأس همه چیزها شکل زندگانی است که برذوق و احساسات او فرمانروائی می‌کند.

چسبیدگی این زندگانی، با همه خوب و بد آن، به احساسات و طرز زندگانی شاعر به شکلی است که بدون زنندگی و خنکی، صنعت و طبیعت زندگانی را باهم آمیزش می‌دهد. بطوریکه توانسته است در یکی از قطعاتش به اسم آپاك a-paques شعرخود را با ترانه‌ی

عامیانه چنان ترکیب بدهد که تفاوت معنی و کلمه ، جلوه‌ی شعری آن را از میان نبرد و احساسات مختلف به‌آسانی باهم سازش یافته باشند .

زیراکه این سازش ازسبك افاده‌ی مرام او است که به مناسبت اوضاع و طرز زندگانی اجتماعی در زمان او اینطور قابلیت ترکیب و بستگی پیدا کرده است .

همانطور که طرز نظرمارینتی‌واسلوب‌شعری‌ویتمن‌واسلوب‌های دیگر شعرا و نویسندگان این قابلیت را پیدا کرده‌اند و احساسات‌اهل هنر را با خود وفق دادند .هیچ‌کدام‌ازاین‌اسلوبها از روی‌موقعیت‌های مجرد و معنوی و زمان (که بطور مبهم«تن»به آن نظر می‌اندازد) بوجود نیامدند . خود این موقعیت‌ها مولود وضعیاتی قبلی بودند .

همین طور عقاید دیگر و عقیده به اینکه روح انسانی است‌که ذوق و احساسات اهل هنر را عوض میکند ، در ردیف عقاید « تن » و همکارهای او قرار می گیرند . زیرا که درملاحظات خود به یك رویه رفته و به یك نتیجه می‌رسند و با آنچه‌در خصوص ورهارن و امثال او ملاحظه کردیم وفق نمی‌دهند .

در واقع این عقاید مثل همان عقیده‌ی مذهبی راجع به موز (Muse) در یونان قدیم است‌که درکیش مغ‌ها (در ایران) اسم‌دیگر داشت و بعدها پا به پای مذهب ترقی کرده، به‌عقاید فلسفی مبدل شدند . این اسلوبها فقط نتیجه‌ی‌اوضاع وطرز زندگانی اروپابودند .

ولی اوضاع و طرز زندگانی اجتماعی‌اروپا هم بنا بر هوس و تفریح آزادانه (که‌کانت در قسمت هنر تصویر می کرد) عوض نشد . از روی اراده و دلخواه شخصی(که آنرا ثمره‌ی‌چگونگی حالات در خود اشخاص تصویر می کنند) نبود . همینطور برای این نبود که انسانهای آن دوره و دوره‌های بعد از چیزهای کهنه خسته شده و خواستند که‌بکارتازه دست زده باشند. با عبارت:«مانتالیته‌ی‌آنها اینطور

عوض می‌شد» هم نمی‌توان به‌آسانی منظورخود راپیدا کرد. این عبارت مخصوص جوانهای امروزه‌است که می‌خواهند احیاناً در این موضوع فکر خود را وارد داشته باشند . در صورتیکه در مقابل این پرسش که چرا مانتالیته‌ی آنها عوض می‌شد ؟ این‌قضاوت هم متزلزل می‌شود .

در تمام اروپا ، اگربه چگونگی رشدتاریخی در آن نگاه کنیم، می‌بینیم که دوره‌های اسکولاستیك، که فکر و احساسات مردم را کور و مقید می‌ساخت، بواسطه‌ی روی‌کارآمدن پایه‌های‌فکری نوین از بین رفت . اساس فکر اروپائی تا آنوقت به روی مقررات کلیسایی گذاشته شده‌بود . زندگی و حرفهای کلیسایی باهم منافات داشتند . نیازمندیهای اقتصادی مخالفت با تعبداتی را در خواست می‌کرد که کشیش‌هابرمردم تحمیل می‌کردند . در نتیجه‌ی‌این مخالفت، هوش مردم بطرف علوم طبیعی برای تحقیق‌در حرفهای کشیش‌ها رفت .

شك وتردیدی که درخصوص‌مفهومات فکری‌آن زمان بواسطه‌ی کشفیات علمی و کمکهای خارجی پیدا شده بود (وبعدها به بیکن در انگلستان و دکارت در فرانسه سیستم‌های نوین فلسفی را فهمانید) با خیلی از مقاصد زندگانی‌مردم مربوط شد . وضعیت و مردم هر دو در هم اثر بخشیده نیرومندیهای تازه (پیش از اینکه زمین و کار، نیرومندی هایی ایجاد کند) از برای زندگانی فراهم آمد. «زابله» کسی بود که معلومات آن زمان را به باد مسخره گرفت (در همان وقت که دیگران او را مسخره می‌کردند!) کم‌کم نویسندگان در خصوص خیلی‌حرفها که پیرو با ایمان نسبت به آن بودند شك کردند . مونتنی، نویسنده‌ی فرانسوی، درضمن شك خود می‌گفت : « من‌چه می‌دانم» .

در تمام‌این جریان، رنجوری‌ها و جست و خیزهای‌فراوان فکر و احساسات انسانی در نتیجه‌ی وضع استحصال‌و زندگی اجتماعی آشکار بود .

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

پیشرس ترین این افکار و احساسات «دانته» بود. هر چندکه این شاعر ایتالیایی تمام خواص و مزایای ادبیات دوره‌ی جدید را در اشعار خود نگنجانیده‌است، برای اینکه در سده‌ی چهاردهم وپیش ازرنسانس زندگی می کرده است، او را معتبرترین و سرشناس‌ترین نماینده‌ی ادبی این دوره می‌توان شناخت. «کمدی الهی»، که اثر مهم شعری او است، امتیازاتی را داراست که ربطی به آثارادبی فرانسه و کشورهای دیگر در دوره‌ی رنسانس ندارد. (البته اگر بعضی از نویسندگان مثل سر وانتس، داستانویس اسپانیایی را در نظر نگیریم.) دانته یك مبارز نیرومند درمقابل مفاسد زمان خود بود. در صورتیکه فرانسه در دوره‌ی رنسانس، با وجودیکه به اصلاحاتی در تئاتر موفق شد، آب و رنگ مذهبی را از روی خود بر نداشته بود. «گارنیه» تراژدی نویس از روی زندگانی مذهبی نمایشنامه‌ی «یهودها» را می‌ساخت. درواقع تئاتر در

فرانسه بود ، یعنی مصالح کار وجود داشت،ولی در محل خود این مصالح بهمصرف نمی‌رسید . حس مبارزه با زندگانی خفه بود .

شعرا هم شعرهای خودرا وقف کلیساو تعصبات کالون(Calvin) ساخته بودند . چنانکه «بارتاس» ، که یکی از شعرای پلیاد (Pléiade) بود ، منظومه‌ی « آفرینش‌دنیا»ی خود را کاملا به‌روی عقاید کلیسایی ساخته بود . بطوری نفوذ کشیش‌ها قوی بود که می‌گویند یکی از کتابهای فرانسوا دو سال (اسقف معروف ژنو) چهل مرتبه در زمان زندگی خودش انتشار پیداکرد .

اما در ایتالیا فکر و احساسات‌مردم رشد دیگر داشت . بطوری که بعداز دانته و تمام شدن دوره‌ی‌رنسانس ،کم و بیش‌پایه‌های فکری به کشورهای دیگر اروپائی داد . اگر درنقاشی و موسیقی (که در حقایق بحث نمی‌کنند و به این واسطه‌کمتر مورد مصرف احساسات مشغولین در این دو رشته عوض می‌شود) به جنبش‌های معتدل فکر و احساسات هنرپیشگان برخورد کنیم ، در عوض در ادبیات می‌بینیم‌که شعرا و نویسندگان این حالت بی اعتنایی را تلافی می‌کنند .

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

ادبیات‌فرانسه توانست (برای پیروی از روش معینی در دوره‌ی تازه) شکل و فرمولی را بدست بیاورد و در برابر احساسات عمومی بگذارد . در آثار شعرا و داستانسرایان این دوره ، در تحت نفوذ ادبیات اسپانیولی ، تفاوت فاحشی‌را می‌بینیم. این‌زندگانی پر از کشمکش انسانی (که آنرا برای منافع خودشان همیشه به شکل‌های عجیب در می‌آورند) لذت‌هاو احساساتش به‌جلوه در آمد . تئاتر

حالت نظمی بخود گرفت و مثل چیزهـای دیـگر به مناسبت اوضاع اجتماعی خصوصیاتی پیداکرد .

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

اهمیت سروانتس به‌واسطه‌ی تجاوز احساسات او از سطح احساسات عمومی است . او در موقعی بسر میبرد که فئودالیسم اسپانیا جهودها و عربها را از خاك خود بیرون می کرد و کلیسا را به سود خود قدرت می‌داد . چنانکه سالهای پس از مرگ او شعرای معروف اسپانیا مثل «لوپ‌دووگا» Lopedle Vega و «کالدرون» Calderon که هریك متجاوز از صدوخرده‌یی تئآتر نوشتند ، در واقع اجیر و زبون دست فئودالیته و کلیسا محسوب می‌شدند ، درصورتیکه سروانتس وسوویفت به‌عکس آنها بودند .

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

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

هم به در هم شکستن نفوذ افکار کلیسایی ، که اساس فلسفه را در دنیا از خود به‌یادگار می‌گذاشت و هنوز رمقی از او بجامانده بود ،موفقیت پیداکرند. بنا بر این شکل استحصال و اوضاع زندگانی اجتماعی هم در آن‌کشور نسبت بـه کشورهای دیگر زودتر عـوض شد و ذوق و احساسات عمومی حرکت لازم تاریخی را بخود گرفت . و در ضمن درخواست‌های زندگانی نوین خود به آثار هنری رنگ و روی تازه‌تر داد، بطوریکه نفوذ فکری و ذوقی آن‌کشور به‌کشورهای دیگررفت .

در آلمان،لسینگ (Lessing) برخلاف‌ذوق‌وفکر و احساسات‌عمومی جلوه‌گرشد. او کسی‌بود که‌در زمان خود می‌بایست مردم افکاروسلیقه‌ی او را هدف تیرهای ملامت و مسخره‌ی‌خود قرار بدهند ، زیراکه آلمان در آن وقت از حیث رشد تاریخی مخصوصاً از انگلستان خیلی عقب بود . متفکرین در روی پایه‌های افکار کلیسایی سیستم‌ها و نظریه‌های خود راتحمیل می‌کردند .کانت‌که ازهمدوره‌های‌او بود از عقل تجربی بطور قبلی (a priori) به عقل‌خالص‌متافیزیکی می‌رسید ، اما لسینگ از راه نمو دادن فکر خود و دقت در آثارهنری و افکار عمومی موفقیت یافت‌که‌در هنر ،زیبایی شناسی ، ادبیات و فلسفه ، ودر واقع درهرچیز که با ادبیات‌مربوط می‌شد ، برای برانداختن‌پوسیدگی‌ها و کهنگی‌ها ، فکر خود را مداخله بدهد . چنانکه با تئاتر فرانسه مخالفت ورزید و بالاخره خود را یکی از متفکرین نهضت‌جـو در عالـم فکر و هنر و ادبیات‌کشورخود معرفی‌داشت .یکی ازعلمای سده‌ی‌نوزدهم،مارکس، در خصوص او می‌نویسد : «اگریك‌آلمانی بخواهد درتاریخ‌خصوصی خودخوب‌نگاه‌کند،علت‌رشدآهسته‌ی سیاسی‌وفقر ادبیات‌خودرا پیش‌از لسینگ در نویسندگانی که دارای صلاحیت شده بودند پیدا می‌کند . آن ادبائی که حق تقدم داشتند ، آن دکترها و نویسندگان رنگ‌ورو-باخته که در سده‌ی هفدهم و هجدهم زندگی می‌کردند ، آنهایی که با

موهای عاریتی و فضیلت فروشی‌های خود ، و سخنرانیهای دقیق‌شان ، در بین مردم و فهم‌مردم ، بین آزادی و انسان حائل شده بودند ؛آن‌ها در دارالعلم کار می کردند . ولی‌آن دسته نویسندگانی که آن لیاقت‌ها و صلاحیت ها را دارا نشدند ،ادبیات‌شما را به وجود آوردند ... »

اما این منحصر به آلمان نبود.در خود انگلستان«شللی» با فکر و ذوق نوین و تند بروزکرد . این شاعرجوان‌درجوانی‌مرد . درحالی‌که فکر و احساسات او یك مبارز قوی در مقابل مفاسد زندگانی واقع شد و سرانجام پس از مرگ او به سود و خواص آثار او پی بردند .

به این ترتیب موضوع‌های نوین در فکر و ادبیات و هر رشته‌ی هنر ، هنرپیشگان را به طرف خود کشید . این تحولات مقدمه‌یی‌شدکه حس و فانتزی را با عقل و تجربه مبادله کرده بنیان ادبیات معاصر را وضع‌کنند. کم کم نویسندگان به همه‌ی رنجوریها و مسائل مختلفه‌ی زندگی پرداختند . از طرف دیگر چون معانی‌و احساسات نـوین درـ خواست فرمولها و اسلوبهای‌نوین رامی‌کرد ، چنانکه‌دیدیم مخصوصاً سده‌ی نوزدهم موقعیت خلق‌اسلوبهای متفاوت را پیدا کرد .

اما از آنجا که کشورهای اروپائی با هم بـی ارتباط نبودند این تحول بسرعت‌کافی جلو رفت . طرز فکری و نقشه‌های نوین ذوقی در همه‌ی‌نقاط‌سرایت‌کرد.چنانکه‌دیدیم«وینیی»، شاعرفرانسوی‌ازداستانهای تاریخی «والتر اسکات» متأثر شد. همین شاعر عیناً اتللوی شکسپیر را به نظم در آورد.همینطور درموضوع کارخود، نویسندگان‌به‌تقلیدازیکدیگر رفتند : مثل اینکه نویسنده‌ی داستان « جنایت وکیفر »، داستایوسکی ، قطع نظر از اینکه‌شرایط وقایع‌رابه‌قضایای‌باطنی(subjective)مربوط می‌سازدبه آثارلی‌تن (Lytton)، نویسنده‌ی‌انگلیسی،وهوگو نویسنده‌ی فرانسوی‌نظرداشته‌است. کورولین کو(korolienko)درداستان«یادگارـ های‌یك جهان‌گرد » نویسنده‌ی«جنایت‌و کیفر» را فراموش نکرده است.

همین شباهت را به نسبت با این داستانها در داستان «مهمانخانه» تورگنیف می‌بینیم جز اینکه زمینه‌ی داستان و طرز تعلیل در وقایع و اسامی جاهایی چند عوض شده است. مثلا در داستانهای نامبرده یك جا «راسکولینکوف» و یك جا دهقانی به اسم «آکیم» وجود دارد در صورتیکه در داستانهای دیگر همین اشخاص اسمهای دیگر را دارا هستند.

این تقلیدی که نویسندگان از هم کرده‌اند، چه در اسلوب کار و چه در انتخاب موضوع، به اندازه‌یی واضح و از راه خود فهم شدنی است که از نظر بعضی از متفکرین فلسفی مآب (که از یك جهت به قضایای دنیائی نگاه می‌کنند و به ارتباط در بین قضایا نظر ندارند) همچو وانمود می‌شود که تحولات ذوق و احساسات ارباب هنر فقط به واسطه‌ی نفوذهای خارجی این زندگانی بوده است. آثار هنری بعضی از نویسندگان در مقام تأثیر شبیه به یك عمل مکانیکی در ذوق و احساسات همکارهای خودشان اثر بخشیده است. راست است که بعضی از نویسندگان که از آنها اسم برده شد بنا بر شرایط زندگانی اجتماعی زمان خود ظاهراً فکر و اسلوبی را پیروی نکرده‌اند و اثری هنری را نپسندیده‌اند. مثلا «وینیی» که در سده‌ی نوزدهم بسر می‌برده است و تلقینات دوره‌ی خود را اجرا کرده، دور بنظر می آید که به احساسات شکسپیر در دوره‌های قدیم کلاسیك متمایل باشد. با وجود این در عمق تاریك این رمانتیك موجبات تأثیر شکسپیر را در شاعر فرانسوی (با در نظر گرفتن وضع زندگانی اجتماعی و شکل استحصال آن در فرانسه) میتوان فهمید که چطور مثل وضعیات اجتماعی در زمان شکسپیر تقریباً همان احساسات را می‌بایست فراهم بیاورد.

انسان مجسمه نیست که جامد و بی حرکت در مقابل ضربت‌های حجار قرار بگیرد. چنین انسانی را فقط فیلسوف‌ها، که سر سری به دنیائی که پر از مردمان فلسفه نشناس است نگاه می‌کنند، آفریده‌اند. از این نظر گذشته همانطور که احساسات ما به همراه تأثرات ما همیشه

وجود پیدا می کند ، تأثرات‌ماهم‌با احساسات ماست که مربوط‌می‌شود . این یك تأثرساده‌ی عضوی بطوریکه علمای روانشناسی‌تعریف می کنند نیست .

منتها گاهی ذوق و احساسات هنرپیشگان از ارتباطهایی حکایت می‌کند که آن ارتباطها بطورگنگ شناخته شده در نظر مردمان ساده همچو وانمود می‌شود که آثار خارجی بستگی‌یی با خود انسان‌ندارند، در صورتیکه قضیه به عکس است . وقتی که نویسنده‌ی معروف چینی « تین خان » از آثار شکسپیر تحریك می‌شود، وینیی‌صلاحیت بیشتررا برای تحریك شدن داراست ، زیرا او به مناسبت‌های تاریخی واقلیمی به شکسپیر نزدیك‌تر است . ولی برای اینکه مطلب روشن باشد ، در شکل عمومی خودکه به رشته‌های مختلف‌هنر مربوط شود ، مطلب را پیدا می کنیم :

چرا ریپن (Repine)«ایوان گروزنی»را موضوع پرده‌ی‌نقاشی معروف خودقرار می‌دهد؟ چرا«سیلوستر»، نقاش‌فرانسوی، «لوکوست ونرون»را انتخاب‌می کنددر پرده‌ی«لوکوست و نرون در حالتی که‌زهر را درباره‌ی‌غلامی‌بکارمی‌برند »؟ در صورتیکه این‌واقعه‌یی‌است که زمان اتفاق افتادن‌آن رادر سده‌ی نخستین میلادی باید درنظرگرفت وواقعه‌ی ایوان‌گروزنی هم ،که پسرش را می کشد ، مربوط به سده‌ی شانزدهم است . در حالیکه هر دو نقاش تا نزدیك به زمان ما زندگی کرده‌اند و به مناسبت اوضاع زندگانی اجتماعی ما ، می‌باید احساساتی را دارا بوده باشند که بر طبق آن احساسات از وقایعی که در دوره‌های آنقدر قدیم اتفاق افتاده و مردمان قدیم را متأثر ساخته است ، متأثر نشوند .

نظیر ایوان گروزنی و لوکوست ونرون است داستان « رستم و سهراب » که از باقیمانده‌های افسانه‌های میتولوژیك آریائی ، در شاعر ما تأثیر بخشیده درجزوادبیات حماسی‌ماجاگرفته‌است.جهت

دوراین تأثیر ، که عبارت از فاصله بیشتر بین زمان واقعه و زمان تأثیر آن در یك شاعر باشد ، در« کوهلین و کانلاخ » موجود است. درامی که باتلر ییتز ، (W B·yeats)شاعر ایرلندی ، ساخته است .

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

جز اینکه اساس داستان در نزدیکی‌های سده‌ی چهارم و پنجم هجری شاعر حماسه سرای ما را متأثر ساخته و در دوره‌یی که الان ما در آن زندگی می کنیم شاعر ایرلندی را، در حالیکه شکل اجتماعی زندگانی در زمان این دو شاعر نسبت به هم خیلی اختلاف دارد . اما برای فهم چگونگی این تأثیر رپین ،سیلوستر ، وینیی ، تین‌خان و دیگرانرا درردیف‌هم گذارده می‌بینیم که بسیاری از وقایع وجود دارد که ما را به واسطه‌ی چگونگی خود متأثر می‌سازد در صورتیکه آن وقایع منحصر به یك زمان تاریخی نبوده ، یعنی ناشی از یك شکل زندگانی اجتماعی که مردم با آن‌زندگی می کرده‌اندنیست، فقط چیزی که هست در آن وقایع صفات مختلف انسانی از قبیل بغض و کینه و ترجیح خود بر دیگران و حسد و دو روئی و جستجوی سود شخصی، که همیشه به زندگانی اجتماعی ما چسبیده‌اند ، رلهائی بازی کرده‌اند که ما در هر کجا و در هر زمان از آن متأثر می‌شویم .

مثلا مسموم شدن غلامی بینوا ، کشته شدن‌پسری به دست پدر ، در حالتی که پدر اشتباه کرده است ، تا وقتی که‌پدر و پسر معنی‌خود را دارا هستند ، تا وقتی که غلبه‌ی ظالم بر مظلوم‌در احساسات ما تأثیر می بخشد ، از وقایعی بشمار می‌روند که اثر مخصوص خود را همیشه

* کوهلین ، رستم ایرلندی . ترجمه‌ی مسعود فرزاد. مجله‌ی «مهر» هزاره‌ی‌فردوسی.

دارا خواهند بود .

بنا براین می‌توانیم یك قسمت از جذابیت آثار شکسپیر را(که سر شهرت وبقای اوهم مدیون آنست)به‌همین‌قبیل وقایع مربوط‌بداریم. شاعر انگلیسی به مناسبت‌اوضاع‌اجتماعی زمان‌خود و بنابر احساساتی که او رابه مبارزه بازندگانی برانگیخته‌است‌وقایع را از روی‌زمینه‌هائی انتخاب کرده که مشتمل براین صفات بوده‌اند. این‌کاررا بایداز زرنگی شکسپیر دانست . بعضی از نویسندگان موضوع‌های همگان پسند را برای کار خود پیدا می‌کنند ، موضوع هائی که نه منظور نظر طبقه‌ی معین ، بلکه منظور بیشتر مردم است ، یا از راهی به زندگانی آنها مربوط‌می‌شود . مثل بیشترنوشتجات شاو (shaw)و پیس‌های «مارسل‌پانیول» .

کجا مردم با اسرار درونی زندگانی خود روبرو شده متصل چیزی‌را با احساسات‌خودمی‌سنجند؟کجاچیزهای اندوه آور وحوادث هیجان انگیز آنها را دیگرگون می‌سازد ؟ جایی‌که احساسات خودرا در آنجا می‌بینند . کشش دائمی مردم‌به‌طرف آن نقطه‌ی حساس‌است.

هرطبقه‌ازمردم موضوع‌هائی را می‌طلبند که‌با آنها بتوانند چیزی را در احساسات‌خود مرمت‌کنند .گاهی این منظور مشترك دیده‌می‌شود و آثاری که این منظور را بطور بهتر می‌رسانند در نظرآنها مقبول‌تر واقع‌می‌شوند . در صورتیکه وسیله‌ی هنری در دست داشته‌باشند، مثلا نقاش یا شاعر یا موسیقی‌دان باشند ، میل می‌کنند یك تصویر شبیه به آنرا خودشان‌بوجود بیآورند . این قدرت ایجاد،یامیل به تقلید، که در هنرپیشگان هست یك مولودنسبی نسبت به تاریخ و احساسات‌خودشان است . بنا بر این ترجمه‌ی تین خان نویسنده‌ی چینی و ترجمه‌ی‌وینیی از شکسپیر ، همینطورآثار دیگران که‌بنابر متأثرشدن‌از آثار واسلوبهای تازه‌بروی‌کار آمده ، بوجود آمده است،به واسطه‌ی یك نفوذ خارجی

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

این شرایط داخل در جزو هیئتی است که هر شکل مخصوص اجتماعی (فئودالیسم یا غیر آن) را ترکیب می کند . در این صورت احساسات ناشی از این شرایط را می‌توان احساسات مشترک عنوان دادو تمایل به یك جهت معین را در طرز کار و احساسات هنر پیشگان، نه در نویسندگی در همه جا و در هر زمان پیدا می کنیم ، بطوریکه فقط بنا بر تأثیر خارجی در ذوق و احساسات آنها نبوده باشد . مثل اینکه دکان Decamps ،نقاش فرانسوی که تا نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم زندگی می کرد، اساس پرده‌ی «دون کیشوت و سانچو»ی خود را از روی داستان نویسنده‌ی اسپانیولی ، سروانتس در سده‌ی شانزدهم ، بر داشته است . نقاش دیگر فرانسه ،«اوژن دلاکروا» ، تصورات شاعرانه‌ی دانته را به اسم « زورق دانته » نقاشی کرده است .

همینطور در عالم موسیقی وقتی که موسیقی‌دان گرجی ،مخولیدزه Mekhvelidze داستان شعری گرجی را به اسم «پوست ببر »به موزیك در می‌آورد ، یادیگران از فوست Fauste و دمن Demon موزیك می‌سازند.

درواقع به‌استثنای سازندگان «دمن» و «فوست» هیچکدام از این هنرپیشگان نسبت به موضوع‌هائی که برای کار خود از هم گرفته‌اند، جهت تأثیر نزدیك را دارا نبوده‌اند . به این معنی که فاصله‌ی زمان تاریخی و زمان زندگی هر هنرپیشه نسبت به هنرپیشه‌ی دیگر ، که از او تقلید کرده است، نزدیك نبود ولی احساسات آنها به هم نزدیك بوده موافقت کامل را با هم داشته‌اند .

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

ذوق و احساسات یکدیگر متأثر ساخته به پیدایش شکل‌های نوین کمك می‌دهد، در صورتیکه در کشورهای دیگر آن شکل و اساس نوین به مناسبت عوض شدن مناسبات اجتماعی بوجود آمده است.

جهت دور این تأثیر در آثار هنری ما و بعضی از همسایگان آسیائی ماست که نه بواسطه‌ی رشد تاریخی، بلکه بواسطه‌ی فهم و تمیز تازه‌تر، که موافقتی بین ذوق و احساسات آنها و دیگران فراهم آورده است، قطعه‌ی شعر یا پرده‌ی نقاشی که به اسلوب جدید باشد، یا یك تکه موزیك را به شکل نوین خلق کرده است.

در این صورت چیزی به خود خواهی ما بر نمی‌خورد و عادات کهنه شده‌ی قدیم سدی واقع نمی‌شوند که اگر دیدیم اسلوبی منظور ما را مؤثرتر بیان می‌دارد آن را تقلید نکنیم. خواه از حیث موضوع، که بیشتر در آغاز هر نهضت فکری و ذوقی دیده می‌شود و آثار هنری را فقط از نقطه‌ی نظر موضوع عوض می‌کند، خواه از حیث فورم و طرز کار، که نتیجه‌ی فهم و تمیز عالی‌تر در دقایق باریك هنر است. این تأثیر همیشه به اندازه‌ی آن موافقتی خواهد بود که بین احساسات و ذوق ما و دیگران به حسب فهم و تمیز ما پیدا شده است. چنانکه همان نویسنده‌ی چینی، تین خان، که از او اسم برده شد. این نویسنده در پیس‌های اول خود از قبیل «شب در کافه» و «ناخوشی غربت» نتوانسته است نتیجه‌ی تربیت ژاپنی را، چون در ژاپن تربیت یافته بود، از روی فکر و احساسات خود مثل یك ورقه‌ی بی‌فایده جدا کند. ولی بعد از آنکه ادبیات خارجی به اندازه‌ی لازم در او اثر خود را بخشید، و فکر او را از هر حیث عوض کرد، احساسات او هم عوض شد. دانست که مصالح ادبی (مثلا در تئاتر) برای چه ساختمانی باید به مصرف برسد و بازیگران چه وقت ممکن است انصافاً سودمند واقع شوند. به این واسطه ادبیات خود را هم از حیث موضوع عوض کرد و هم از حیث فورم و چیزهای دیگر.

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

درصورتیکه در ادبیات ترك این معنی به‌شکل کامل‌تر انجام گرفت. اشعار «توفیق فکرت» نماینده‌ی دوره‌ی نوین، در ادبیات آن کشور است، او طرز وصف واسلوب شعر دنیایی را در اشعار خود پیروی کرد. درصورتیکه خیلی جلوتر از او «شناسی» Chinassi فقط میل زیاد به‌ترجمه‌ی اشعار خارجی داشت وبه‌این قوت کار نکرد. چون زمان زندگی «فکرت» بازمان زندگی او خیلی تفاوت داشت نتیجه‌ی این تفاوت هم درآثار فکرت بطور محسوس جلوه گر شد.

یکی از شعرا ونویسندگان ترك «نامق کمال» شاعر وداستان‌نویس معروف است که تا سال ۱۸۸۸ بیشتر زندگی نکرد ولی ثمره‌ی یك زندگانی نوین ادبی را در ادبیات زبان خود بجاگذاشت. کاری را که «ورتر»، شاعر آلمانی، با درام‌های خود در همین دوره انجام می‌داد یا «آلکسی تولستوی» با داستان تاریخی «سربریانی» جلوه‌گر می‌ساخت، نامق کمال هم با آثار نوین خود بروز داده بود. نمونه‌ی مطول ذوق سرشار او داستان معروف تاریخی به‌اسم «جزمی» است. همانطورکه «گل نهال» و «چوجوق» از پیس‌های خوب تئاتر او و «واویلا» نمونه‌ی اشعار مؤثر او به‌سبك جدید بود.

اگر در طرز تفکراین شعرا ونویسندگان دقیق نشویم، طرزکار آنها قابل ملاحظه است. درهمین دوره بواسطه‌ی متأثر شدن ادبیات ترك از ادبیات خارجی به‌آثار دیگر برمی‌خوریم که از آن نمی‌توان گذشت‌کرد. مثل داستانهای معروف «احمدمدحت». این نویسنده،

مثل نویسندگان اروپا،در داستانهای‌خود اخلاق صنف‌های مختلف‌مردم را مورد آزمایش‌کار خود قرار داد . دیگری به‌اسم «احمد ناجی » ،که شوق زیاد به ترجمه‌ی شعرهای شاعر فرانسوی «سولی‌پرودم» داشت، با دیوانهای خود (مثل«آتش‌پاره» و«فروزان» وغیر آن) توانست خود را در ردیف شعرای متجدد داخل‌کند چنانکه «رجایی‌زاده» ودیگران ـ که بنوبه‌ی خود با دقت زیادکار می‌کردند ـ درست صدسال جلوتر از ما دست به‌کارهای دنیایی ودنیا پسند زده بودند و این هیجان ذوقی به‌زمزمه‌های محتضرین‌که هنوراز غزلهای «فضولی» ودیگران استقبال می‌کردند وقعی نمی‌گذاشت .

نظیر این تأثیر ، وچیزی از این بیشتر ، را در ادبیات گرجی‌ها باید دید . دراواخر سده‌ی هجدهم شعرا ونویسندگان‌گرجی به‌سبك و سلیقه‌ی خارجی آشنا شدند . در روی ساختمان‌کلاسیك ، کـه زور‌ـ آزمایی وجوانمردی مـردمانی شجاع وخیال پرست و عیاش را نشان می‌داد ، خیلی از شعرای جوان‌که در رأس آنها «باراتاشویلی» قـرار داشت دوره‌ی نوین ادبی رابه‌وجودآوردند . درهمین وقت بودکه‌پس از خاموش ساختن داغستان ومطیع‌کردن «شیخ شامل» شعرایی کـه از روسیه تبعیدمی‌شدند به‌این سرزمین‌می‌آمدندوبه‌این‌واسطه ادبیات‌کهن‌ـ سال قدیم ،که بیش از هزار سال از عمر آن می‌گذشت ، با دقت‌بیشتر خود را باذوق واحساسات نوین (مخصوصاًرمانتیسم) آشنا ساخت. چنانکه «چاوچاوادزه» نماینده‌ی مهم این نفوذ واقع شد و درآثـار «پاشاولا» مردم با عمق یك فکر وذوق زنده ،که اخلاق و عادات بومی را تصویر می‌کرد ، برخوردکردند .

این جنبش ذوقی در ادبیات آن سرزمین به‌خلق‌ادبیات‌کامل‌تر (ازحیث فورم)منتهی شد .اگر از طرفی‌شعرهای بلندپایه‌ی«روستاولی» شاعر سده‌ی‌دوازدهم، که‌یادگار دوره‌ی اقتدار و تسلط « تامـارا » در

سرتاسر قفقاز بود ، درجوار ادبیات مذهبی قدیم(مثل شهادت‌نه‌جوان «کولا»)تازگی نداشت از طرف دیگر ذوق و احساسات اهل طلب را فورم‌ها وموضوع‌های تازه قانع می‌ساخت . بعد از «نی‌نوشویلی» که چشم انداز او درآثارش زندگانی ساده وفقیرانه‌ی دهاتی‌ها بود ، نه‌فقط فورم‌های تازه‌در ادبیات گرجی پیداشدبلکه آثار ادبی«کیاچلی»و «تابیدزه» و «داواهاشویلی» وهمکارهای آنها خیلی از امتیازات نوین ادبیات جدید دنیایی را واجد شدند.این تکان ذوقی در ادبیات آن سرزمین ،که نتیجه تأثیر ادبیات اروپایی‌بود، بطوری خود را جلوه‌دار نشان داد که نه قابل مقایسه با ادبیات داغستان بود و نه با ادبیات تاجیک‌ها .

در داغستان مدتها بودکه شعرای آن سرزمین با غزلسرایی و مرثیه سازی آشنا بودند . در واقع گرده‌ی آن را از روی ادبیات کهنسال فارسی می‌گرفتند . تا اینکه ذوق و احساسات عمومی عوض شد وکمك به‌پیدایش شعرای جدید داد . « حلبربك» شاعر معروف داغستان شعررابه‌فهم طبقه‌ی‌سوم نزدیك ساخت . درشکل‌واسلوب‌نثر- نویسی تجدید نظر بعمل آمد . بطوریکه حتی در میان داستانهای نویسندگان نه‌چندان نامی هم به‌فورم نوین و شیرینی ذوق و بیان ادبی ،که احساسات تازه را بیان‌می کنند ، می‌توان رسید.مثل داستان « جنتین قبضی» که از آثار « یوسف بك وزیراف» است .

اما تاجیك‌ها خیلی از افغانها جلوترند . در ادبیات افغانی‌دلیل تأثیرهای‌خارجی،بعضی موضوع‌های تازه است که شعرای آن‌سرزمین نتوانسته‌اندبابیانی که‌درخور آن باشد، آن موضوعهارابیان کنند.بعلاوه فایده‌ی‌خصوصی آن‌موضوعهابیش‌ازفایده‌ی‌عمومی آنهاست.درصورتیکه درادبیات‌فارسی‌بیان‌شده‌ی‌تاجیك ،مطلب عوض‌ممی‌شود. هرچندکه‌از لحاظ‌هنر، ادبیات آن‌سرزمین ثمره‌ی‌نارسی‌است که‌سعی‌دارد تا دربیان و

قدرت بیان خود موفق شده باشد؛ از حیث موضوع قابل توجه است. مخصوصا از زمان قتل «حکیم‌زاده» نویسنده‌ی ازبك به‌این طرف در مطبوعات آن سامان مثل «آواز تاجیك» بعضی داستانهای کوچك ادبی را به‌زبان فارسی می‌توان پیدا کرد که تا اندازه‌یی دلچسب نوشته‌شده‌اند.

بین ادبیات تاجیك وادبیات آذربایجان، از لحاظ سنجش تاریخی، ادبیات جدید ما قرار گرفته است.

در ادبیات، وآثار دیگر هنری ما، نفوذ ذوق وسلیقه‌ی خارجی از نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم شروع شد. نه‌در ادبیات، بلکه اول‌دفعه در موسیقی ونقاشی: در موسیقی تکنیك علمی جنبه‌ی رسمیت را از نقطه‌ی نظر آموزش و پرورش به‌خودگرفت. نقاش‌هاهم در نتیجه‌ی مسافرت به‌اروپا اشتیاق‌زیادبه سواد برداشتن ازروی پرده‌های کلاسیك پیدا کردند.

در آغازسده‌ی حاضر که تحول بیشتری‌به‌واسطه آشنایی‌زیادتر با آثار اروپایی، درذوق واحساسات ما به‌وجود آمد (ونباید در رأس آن‌نوشتجات «طالب‌اوف»نجار تبریزی‌مقیم«تیمورخان‌شوره»رافراموش کرد) موسیقی ماخواست‌باراهی که‌در دست داشت بیشتر پیشرفت کند اما فقط‌نظریه‌این‌که برحسب شکل میتوان آنرا «نظریه‌ی رابط» نامید، اخیراً برآن علاوه شد و آن این بودکه در روی اساس نظری قدما، با در نظر گرفتن فوائد آرمونی و امتیازات دیگر موسیقی اروپائی، تجددی راکه نتوانسته است عملی کند فراهم بیاورد. با وجود این بعضی قطعات موسیقی که درمدت این‌دوره ساخته شده درخور ملاحظه است.

ولی‌نقاشی ازاین‌جلوتر رفت. این رشته از هنر، از اول باعمل آشنا بود. آب ورنگ‌کاریهای «رسلم ارژنگی» وپرده‌های روغنی اوو «میرمصورارژنگی» نمونه‌های نوین واستادانه‌ی ذوق واحساسات ما در

نقاشی محسوب می‌شوند. درصورتیکه ادبیات ما، باوجودیکه از این دو رشته‌ی هنر، بواسطه‌ی خواص خود، با مطالب فکری زودتر آشنا شده است ومی‌توانست راه دقیقتر برای تحول خود بدست بیاورد، آهسته وضعیف تحول یافته مخصوصاً درشعر، خیلی با احتیاط وملایم جلو رفته است.

اول نمونه‌های ادبیات نوین ما درتئاتر بود که از زمانهای قدیم شکل کمدی وتراژدی آن بطرز علمی وابتدایی که داشتیم، در میان ما رواج داشته است. جزاینکه نمایشهای «میرزا جعفر قراجه‌داغی» که اول به‌زبان‌ترکی درتفلیس‌نوشته‌شده بود (درسده‌ی‌نوزدهم) نمایشهای ادبی ما قلمداد می‌شوند: «خان‌لنکران»ومسیو«ژوردن» (که نسخه‌های خطی وخیلی قدیمی آنرا من خودم دربچگی خواندم) با مهارت و از روی ذوق رسا و آشنایی به‌تئاترهای دنیایی ساخته شده‌اند. جادو-گریهای «درویش مستعلی» وکج خلقی‌های «خان‌لنکران»، درمیان اهل حرم خود، یك زبان جسور هجوی نسبت به‌اخلاق صنفی و عمومی است که در ادبیات‌ماسابقه‌ندارد. بعدها کمدی‌هایی که‌به‌توسط‌نویسندگان متفنن (Amateur) ما بیشتر نوشته شد یك پیروی از این اقدام بود که به تقلید از تئاتر اروپائی می‌رفت. مصالح اولیه این‌کار را نثر ساده‌ی «طالب اوف» و«میرزا ملکم‌خان» وبعدها «یوسف اعتصام‌الملك» آماده ساخته بودند. دربین‌بعضی‌پیس‌های‌نویسنده‌ی ناکام رضاکمال «شهرزاد» نماینده‌ی یك شناسائی وسیع در ادبیات اروپائی دیده میشود از قبیل «عزیزوعزیزه»، «زردشت» و «خسرو شیرین» که در تهران نمایش داده شد.

زمینه‌ی هجو آمیز این نوع ادبیات را، که از حیث فکرهم در ادبیات ما بسیار تازگی دارد، در «افسانه‌ی آفرینش» صادق هدایت می‌توان بدست آورد. هدایت که درساختن داستانهای کوچك بیشتر کار

می کند قطع نظر از اینکه اساساً بدنبال فانتزی می‌رود ، اول کسی است که توانسته است در کار خود موفق شده ، با مجموعه‌های معروفش از قبیل : «سایه‌روشن» و«زنده بگور» یك تصویر دقیق از اخلاق و عادات عمومی ما بمابدهد . اگر بعضی آثار از این نوع را علاوه کنیم داستانهای کوچك جمال‌زاده «یکی‌بود یکی‌نبود» و« فریتز » و بعضی داستانهای دیگر به‌قلم سعید نفیسی است .

تاثیر دیگر آثار اروپائی در ادبیات ما، بطور غیر منظم و ناقص درطرز واسلوب شعر است : پیش از همه چیز ترجمه‌ی کمدیهای مولیر است که‌در آثار شعری‌ماروی‌خودرا به مانشان‌می‌دهد. بعضی‌از مؤلفین‌این قبیل‌اشعاررانقل‌کرده‌اندولی‌اشعار این‌پیس‌ها نارس وخنك وبه‌اندازه‌ای عامیانه است ، مثل اینکه فقط برای تفنن وگذران وقت‌سروده‌شده‌اند.

جلوه‌ی‌باقوت‌این‌تحول‌در اشعارعلی‌اکبر دهخداست که‌درروزنامه‌ی صوراسرافیل انتشار یافته است . دهخدا نه فقط مثل شناسی شاعر ترك(که مؤلف مثلهای ترکی به اسم «ضروب امثال مجموعه سی» است) مثلهای فارسی را به اسم «امثال وحکم » جمع آوری کرده ، بلکه روش نوین احساسات اجتماعی را برای دسترس عوام در قطعات نثر و شعرهای نخستین‌خود ، که به زبان طبقه‌ی سوم است ، نشان داده‌است .

یکی‌ازشعرهای‌این‌صنف‌منتهابا خصایص دیگر «سیداشرف»شاعر گیلانی‌است . سیدکه ازحیث افاده مرام«صابربك»درزبان فارسی است، باکنایات معنی‌دار خود وبازبان طبقه‌ی سوم ،مثل«گل‌زرد»ریحان،به‌همه گوشه‌های خوب‌وبدزندگانی اصناف وطبقات‌زمان‌خودپرداخته‌است.

درضمن‌این‌جریان «ایده‌آل»میرزاده‌ی عشقی خواسته‌است که‌طرز وصف واسلوب اروپائی را پیروی کرده باشد .جزاینکه‌درفورم وطرز وصف وحتی‌روش‌بیان بطوری که‌لازم‌بود، موفقیت نیافته است .

با وجود این « ایده آل » و بعضی از آثار دیگر او نماینده‌ی

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

از اشعار این شاعر گذشته از بعضی قطعات نمی‌توان یاد آور نبود: قطعه‌ی «کبوتران من» که «بهار» را به تقلید از روش نوین برده است . بعضی قطعات از «وفا» ، فرزاد ، خانلری ، بانو پروین ، ایرج میرزا، بهروز ، دولت‌آبادی ،ادیب‌الممالك ودیگران . همینطورقطعه‌ی «برادرزادگان من » که حیدر علی کمالی آنرا به اسلوب وصیت نامه‌ی «میرزا جهانگیرخان»ساخته است. وخود وصیت‌نامه ،تنها نقطه‌ی روشن و جلوه‌دار این صنف اشعار در تمام دوره‌ی مشروطه است . در بین شعرهای خانلری (ناتل) در حالتی که نجابت الفاظ و ارزش کلاسیك آن به منزله‌ی‌سدو مانعی‌حفظ‌شده است قطعه‌ی «ستاره‌ی‌صبح»دلچسب وحساس است .ازشعرهای فرزاد آنچه به‌زبان انگلیسی بیان شده است بیشتر تازگی دارد .درقطعات فارسی‌خود، اوبه آن اندازه‌که در داستان کوچك «سیب‌ترش» خود پیش رفته است نخواسته است باجرئت پیش برود .

رویهم رفته ادبیات شعری ما شور وجرئت کافی برای در هم شکستن‌سدهای‌قدیم (مقررات کلاسیك) به‌خرج نمی‌دهد .بیشترموافقت باآثار خارجی در سر موضوع هایی است که از آن حیث هم چندان جلو نرفته است . البته اثر کوچك «رازنیم شب » محمد مقدم‌که یك قسم شعر منثور به اسلوب امریکایی است از این بین مستثنی است . این اثر بالاتر از فهم واحساسات عمومی ساخته شده است .

اگر شعری که‌ازهرحیث تازگی داشته باشد ، درادبیات ماجلوه‌گر شود نباید رواج آنرا ، به واسطه‌ی عقب ماندگی‌هایی که در ادبیات ما هست ،در مقابل ذوق واحساسات عمومی چشم‌براه بود . فقط ازقطعه‌ی «ای شب » ، که از حیث فورم من‌خودم هم به‌آن‌چندان اعتقاد ندارم، بارها تقلید شده و نفوذی را از خود در ذوق واحساسات مردم نشان می‌دهدکه شاید تاآن اندازه‌ها هم مربوط به شناسایی ازروی بصیرت نباشد.

در میان بعضی انتقادات اگر از متانت ودقت قلم محمد ضیاء هشترودی(که . ادبیات معاصر را تحت مطالعه درآورده است)بگذریم انتقادات وپیشنهادهایی که بطور نظری در خصوص تجدد ادبیات ما می‌شود ،اساس مطالعات خود را فقط از روی مقررات کلاسیك وآثار ادبیات‌قدیم فارسی وعربی گرفته ، با مقدماتی‌تصوری‌وفلسفی مآب که‌با جریانهای جدید ادبیات دنیائی آشتی وآشنائی ندارد ، به آن چاشنی می‌دهد- بدون بصیرت علمی درخصوص علل اجتماعی انواع ادبی و اسلوب‌های پیدا شده در آن .

در واقع انتقادات ما تعبدات قدما را می‌خواهد بر ذوق و فهم جوانها تحمیل کند . با وسایل انسانهای سده‌ی چهارم هجری منظور ومقصود انسانهای سده‌ی بیستم میلادی را تعقیب‌کرده باشد . زیرا آن موافقت اساسی با ادبیات دنیائی که لازم است هنوز کامل نشده ، بنا بر قضایای اجتماعی وطرز اقتباس و افاده‌ی ما ازدیگران درکاررشد ونمو است.

بنابراین تأثیرآثارخارجی(آثارهنری) درذوق واحساسات ما بر طبق تأثیرات ساده‌ی عضوی صورت‌گرفته است ،که برحسب خواص عمومی تأثرات (شدت و ضعف و اندازه‌ی وضوح آنها) همینکه از چیزی متأثر شدیم بواسطه‌ی اینکه از آن تأثر چیزهایی درنظر تجسم

می‌یابد احساساتی هم به مناسبت آن تجسمات درما تولید شود . مثلا بین دو آهنگ که به‌گوش ما می‌خورد براثر تجسمات متفاوت یکی‌از آن دو آهنگ را بیش ازدیگری بپسندیم. بلکه گاهی این‌تجسمات حاکی‌از احساسات قبلی است که نمی‌توان در خصوص آنها به تجسم ساده‌ی معرفةالروحی قناعت‌کرد زیرا طرز فکر وعقاید ما درآن دخالت داشته است ، بطوریکه ازاین راه برای احساسات خودمان به استقلالی نسبی (نسبت به‌احساسات قبلی‌تر) می‌توانیم قائل شویم .

این نظریه نه فقط نظریه‌ی این دسته ازمتفکرین را هم(که همه ـ چیز را با دنیای خارجی می‌سازند) فلسفی وقبول نشدنی قرار می‌دهد، بلکه با پی بردن به اساس تئوریك فکر انسانی به نفوذ و دخالت انسان درآثار خارجی پی می‌بریم. برطبق این اساس انسان نه فقط موادی را ازطبیعت می گیرد بلکه‌درآنهاازروی میل خود تصرفاتی‌هم می کند.

بنابراین درهرگونه نفوذ وتأثیر آثار خارجی قضایای حاصله (احساسات تولید شده درهنرپیشگان)ونتیجه‌ی موافقت یا عدم موافقت احساسات خود آنها را می‌باید در نظرگرفت . تردیدی نیست که هنرپیشگان احساسات خودشان را بیان می کنند. ازاین راه است جلوه‌ی خودآنها دربعضی ازآثارشان. چنانکه«شوتاروستاولی»در«مرد درپوست ببر» وهمین‌طوردیگران. «شوتا»، آن جوانمرد، خودش می گوید«شاعر باید توانائی و ذوق شاعرانه‌اش را برای معشوقه‌اش بکار ببرد» مثل این عبارت است عبارت «فولبر» : «پیش ازهرچیز آدم باید برای خودش چیز بنویسد» مثل اینکه«روستان»نظربلندی خود را در«سیرانودوبرژاك» بیان می کند.

ادبیات لیریك محسوس‌ترین نماینده‌ی احساسات انسانی است . ریشه‌ی همه‌ی شهوات که احساسات عالی‌مرتبه را واسطه می‌شوند در شوریده‌ترین اشعارصوفیانه جلوه‌گراست که ارتباط شدیدترخود را با

زندگانی می‌رسانند. دراین صورت اگر «واگنر» اساس اپرای «هلندی پرنده» خود را درکشتی از زبان ملوانان شنیده وگرفته باشد، برداشت او نتیجه‌ی یك تأثر بطورساده ، وازراه‌گوش انجام‌گرفته نبوده ، بلکه احساسات او برای موافقت بـا آن چه برای او ممکن بوده است نقل کنند ، پیش ازوقت حاضر بوده است.

هنرپیشه‌یی نیست که بنابر احساسـات خـود، انتخاب نکند . هنرپیشگانی که سلیقه‌ی خود را ازحیث انتخاب موضوع یا پیروی از فورم واسلوب تازه عوض‌نکرده یا به‌زحمت عوض می‌کننـد محکوم احساسات قبلی خود بوده‌اند . چنانکه «دانته» تمایـلات مذهبی‌اش را بالاخره در «کمدی الهی» خود نشان میدهد ، و«میلتن» با وجودی‌که در دوره‌ی زندگانی نوین اقتصادی انگلستان زندگی می‌کرد، در داستان «بهشت‌گمشده» خود نتوانسته است (چون طبقه‌ی جدید برطبق منافع خود درمقابل کلیسا گذشت‌هائی داشت) شیطان را به‌معنای مذهبی آن‌در نظرنگیرد. «هندل» موسیقی‌دان معروف هم با وجود زندگی درانگلستان جدید همیشه چیزی به مسیحیت بدهکار بود. قطعه‌ی «اسرائیل درمصر» و «سرودهای مذهبی» (Oratorio) این دین را ناچار می‌بایست ازگردن او بردارند .

چه وقت هنرپیشگان عموماً با یکدیگرموافقت خواهند داشت ، بطوریکه اسلوب وسلیقه‌ی معین مورد قبول ذوق واحساسات آنهاواقع شود ؟ وقتی که احساسات آنها از یك جنس بوده ، عناصر متشکله‌ی آن عبارت ازجزء جزء احساسات هم جنس اصناف و طبقاتی باشدکه خودشان در جزو آنها قرارگرفته‌اند. معلوم است احساسات اصناف و طبقات مختلف ، هرکدام درحوزه‌ی خود، درموقعی هم جنس شناخته می‌شوندکه شرایط معین اجتماعی آنها را به وجودآورده ومتمایزساخته باشد. زیرا ، چنانکه دیدیم، هیچگونه احساسات وشخصیت‌های‌حاصله

از آن بطور مجرد وذاتی وجود نداشته ، بلکه حائز ارزش اجتماعی خود بوده ، یعنی به اقتضای تاریخی زمان خود مطابقه داشته است . بعبارت دیگر نتیجه‌ی فعالیت‌های گوناگون انسانی در مقابل طبیعت بوده است که زندگانی دسته جمعی انسان هم در جزو آن قرار گرفته است. قضایایی که در طبیعت اتفاق می‌افتد با خود طبیعت و قضایائی (Phénomenes) که در زندگانی دسته جمعی انسان بوجود می‌آید با خود انسان ارتباط دارد. چطور شکل ارتباط فیمابین عوض می‌شود ، احساسات انسان هم برطبق آن عوض می‌شود وجنسی معین را ازخود جلوه می‌دهد.

برای فهم این ارتباط ، که نتایج حاصله‌ی از آن مقصود است ، هتر پیشگان را ازهرصنف وطبقه که هستند تشخیص داده در مقابل سود و زیانی که زندگانی جمعیتی برای آنها فراهم داشته است می‌گذاریم . زمینه‌ی احساسات یکجور ومعین آنها که چه چیز را پسندیده‌اند ازطرز استحصال و درخواستهای مختلف اجتماعی بدست می‌آید . مثلا در زمانیکه طبقه‌ی دوم درفرانسه بروی کار آمد ، ازطرفی نتیجه‌ی وضعیت نمو احساساتی دراصناف و طبقات بود که از حالت شکست و عجز و کوششهای بی ثمر انسانی حکایت می‌کرد. ازطرف دیگر تصورات و آرزوهای مردم ازقید تعبدات کلیسائی آزاد شده جا برای ایدئولوژی تازه باز کردند ، بطوریکه خواهی نخواهی رمانتیزم نتیجه‌ی حتمی آن واقع شد. رمانتیزم بازگشت آرزوهای آزاد شده‌ی انسانی بطرف قهقرا بود ، عنوانی بود که به‌وضع احساسات و رنجوری‌های آن زمان داده می‌شد. در زمان «روسو» و«سن پیر» طبقه‌ی به‌روی کار نیامده با جوش و جلائی که داشت مغلول بود. میل به تنهایی و دوری از مردم جز نفس سرد ومدید که ازعمق دردهای درونی انسان بیرون می‌آید چیز دیگر نبود. درصورتیکه درزمان «شاتوبریان» که بورژوازی فرانسه به روی کار آمده

بود ، بواسطه‌ی آرزوهای نامحدود خود ومحرومیت‌ها وموانعی که درمقابل زندگانی مردم فرانسه می‌گذاشت اطراف خود را مالامال از نفس‌های سرد می‌ساخت . قضایای اجتماعی این دوره حتماً می‌بایست درادبیات وآثار دیگرهنری تأثیر کند. به این واسطه ادبیات فرانسه بار دیگربا نومیدی وگوشه‌گیری وبدبینی‌های بی‌جا هم‌آغوش شد.به همان اندازه که شاتوبریان طرفدارگوشه‌گیری بود«وینیی» حس تکبروصفات دیگر رابه‌آن ضمیمه می‌ساخت : درقطعه‌ی «موسی» ترك راهنمائی‌مردم رامی‌کردودرقطعه « مرگ گرگ » می خواست که مشقات زندگانی را تحمل کرده درمقابل تقدیر،بقول خودش، بمیرد.

احساسات مختلف‌الجنس این دوره را برطبق قضایای اجتماعی این دوره می‌توان بخوبی تشخیص داد : تا وقتی که ماشین وکارخانه به اندازه‌ی‌کافی ترقی‌نکرده‌بود وبه این واسطه طبقه‌ی به‌روی‌کارآمده‌بکلی نمی‌خواست نسبت به‌کلیسا بی‌اعتنا باشد، تناقض فکری لامارتین و هوگو کاملا معنی داشت. لامارتین ، درعین حال‌که باراحساسات نوین را به‌دوش‌می‌کشید ، ازتقدیرهای آسمانی‌گله مند بود. هوگو درداستان «بینوایان» خود دریکجا ، هم متوجه‌گرسنگی وعلل ونتایج‌آن بود و هم خدا و وجدان انسانی را با هم اتحاد می‌داد.ولی پس‌ازاینکه‌کارخانه وماشین توسعه یافت ودرخواستهای اقتصادی،مردم را بکاربیشتردعوت کرد،رمانتیزم ادبیات فرانسه را وداع‌گفت.هوا وهوسهای زمام‌گسیخته‌ی این مکتب به ناتورالیزم زولا و رئالیزمی‌که درخورآن بود منتهی شد. زولا ازکسانی بودکه برای رهائی ازناتوانی‌های زندگانی ، جوانهارا به‌کارتشویق‌می‌کرد. درخصوص احساسات رمانتیك همین دوره در ادبیات فرانسه وانگلستان است‌که بایدگفت هنر واحساسات بکاررفته در آن به مصرف دردهای درونی ما می‌رسند. آثارغم‌آورهنری‌که ازانسان مجسمه‌ی غم و سستی می‌آفرینند و او را به مشقات زندگانی تسلیم

می‌دارند نتیجه‌ی حتمی ارتباط‌های معین با زندگانی اجتماعی بوده‌اند. اگر روزی ابزاری بکار نخورد ، باید فکر کرد که روزی به کار مردم می‌خورده است. بیشتر در هنگام عجز و ناچاری است که زیبائی‌های هنری را بیچارگی‌های ما قدر وقیمت می‌گذارند. همین طور زیبائی‌های احساساتی که جنس معین خود را در اصناف وطبقات معین خریدار دارند، زیرا که هنرو احساسات ما دوچیز از هم جدا و درعین حال بهم پیوسته‌اند. بعلت اینکه هر دو از یکدیگر متأثر شده و هر کدام یکدیگر را تکمیل می‌کنند. هنرپیشگان سعی دارند که درهمه حال زندگانی را بر وفق دلخواه و احساسات خود درآورند ، چون نمی‌توانند می‌خواهند که احساسات خود را مرمت کنند. سابق براین احساسات اصناف و طبقات مردم از ارتباط‌های دیگر حکایت می‌کردند. به‌اینواسطه ملتهای قدیم وسایل دیگر (ازقبیل شعرهای حماسی و شعرهای مفاخرت آمیز) برای ترمیم خرابی‌های احساسات خود بکار می‌بردند .دریك زمان این وسیله رنگ دیگربخودگرفت. بقول «تن» همین که یونان ضعف خود را حس کرد تراژدی‌های « اوری‌پید » بوجودآمدو مقامی را درمقابل احساسات مردم پیدا کرد . همین طور در موقع دیگر ورزش‌های بدنی اهمیت یافت. اندام زیبای پهلوانان، ذوق برای تشخیص زیبائی‌های بدن‌انسانی را به نقاش‌های یونان داد . ولی«تن»این ذوق سرشار را با قضایای اجتماعی دوره‌های خود از راه علمی تطبیق نمی‌کند. آیا درنتیجه‌ی‌چه در خواست هایی آنهمه پهلوان ، برای نیرومند شدن خود به تمرین‌های‌بدنی بپردازند؟ودر نتیجه‌ی آن،زیبائی‌های‌بدن انسانی‌مدل‌های معین خود را درمقابل ذوق واحساسات نقاش‌ها بگذارد؟ برای چه‌آنهمه حماسه خوانی‌ها وتعزیه‌گردانی‌ها؟اگر«تن»به این دقت رسیده بودبه این مطلب هم می رسید که احساسات معین هنرپیشگان چگونه نتیجه‌ی ارتباط‌های معین بوده است . وقتی که این هم‌جنسی درذوق واحساسات

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

پرده‌ی «آخرین فشنگ‌ها»و«قبرستان سن پریوا»ی «دونویل» است که با تمایلات مخصوص این دوره تماس زیاد دارد . برحسب این تمایل «ژرار» شروع به ساختن وقایع تاریخی کرد.نقاش دیگربه اسم «اوراس ورنه» اساساً به ساختن صحنه‌های جنگی پرداخت:«تصرف اوبه‌ی عبدالقادر ». درمقابل کارهای معروف «لرمیت» نقاش منظره ساز «شفر» که دراوایل کارخود به رمانتیزم متمایل بود پرده‌ی «زنهای سولی‌اوت» را به نمایش گذاشته بود . حتی در بین کارهای «لوئی داوید»،«مرگ مارات» هم باتمایلات دوره‌ی‌خود مطابقه می کرد.«ژول دالو»سنگتراش معروف «مظفریت جمهوری» خود را نمونه‌ای ازاین تمایلات قرار می‌داد. همین تمایل بود درادبیات وموسیقی.اگر به کارهای«برلیوز» ، «شوبرت»،«لیست» وسایر موسیقی‌دانهای رمانتیك‌مراجعه شود.«واگنر» مخصوصاً موضوع کار خود را از داستانهای اساطیری و ملی آلمان می‌گرفت ، چنانکه «گلینکا» موضوع اپرای «روسلان» خود را . ولی درمیان‌ملت‌های تازه به‌روی کار آمده این تمایلات رابطه‌ی واضح‌تر رابا احساسات هم‌جنس‌دوره‌ی‌معین‌نشان می‌دهد:شعرهای حماسی «آکاوالا» که منظومه‌ی ملی فنلاندی را مشخص می‌دارد،براثر این تمایل است که در ابتدای سده‌ی نوزدهم از زبان خوانندگان (که تاآنوقت با چنگ می‌خواندند و می‌نواختند) جمع آوری شد .«لانگفلو» شاعرمعروف آمریکائی‌این‌تمایل را با سرود های « هیاواتا » وبعضی اشعاردیگر خود ناچاربودکه ابراز بدارد. حال اگردراین دوره به تمایلاتی‌مخالف برخوردکنیم ، ازاحساساتی که به‌اقتضای اجتماعی‌دوره‌ی خود تولید شده‌اندمستثنی نمی‌شوند،زیراکه دریك زمان وبه حسب یك ارتباط معین بوجود آمده‌اند. چنانکه «بایرون» و «شللی» هردو در دوره‌ی رمانتیك ولی نقطه‌ی مقابل هم بودند. (بایرون می‌خواست که نقطه‌های روشن زندگانی خود را روشن‌تر داشته باشد ، درصورتیکه دوست ناکامش

سعی داشت که تاریکی‌های زندگانی خودومردم را روشن بدارد). همین طور اشعارهجوآمیز ژوونال Juvénal در روم قدیم ولحن مسخره‌ی «گوگول» در «ارواح مرده». اگرمطالب داستان ارواح مرده و اشعار ژوونال و داستان دون کیشوت سر وانتس وهجویات «سوویفت»، در انگلستان، واشعارشللی را در ردیف هم‌بگذاریم‌بستگی معین راهرکدام ازآنها با احساسات هم‌جنس دوره‌ی خود دارا خواهند بود. ازمیان تمایلات دوره‌ی معین است پیدایش احساساتی که با احساسات دوره‌ی خود مخالفت می‌ورزند، درهر رشته ازهنر. اگر اپرای «روسلان و لودمیلا»ی «گلینکا» و «دریاچه‌ی قوها»ی چایکوفسکی وپوئم‌سمفونیک‌های «کورساکوف» را با قطعاتی که بعد ازآنها بوجود آمده است، مثل هجدهمین سمفونی «خولخوز» وپنجمین سمفونی «شوستاکویچ» مقایسه کنیم، تفاوت وتحول این تمایلات را بخوبی می‌بینیم.

همین تمایلات است که شخصیت‌های کوچک کوچک‌رادراصناف وطبقات دوره‌های معین متمایز می‌دارد. اسلوب‌های هنری که‌به‌توسط شخصیت های بزرگتر (قوی‌تر) به‌روی‌کارمی آیدنتیجه‌ی شخصیت‌های کوچک کوچک (به حسب تمایلات معین بوجود آمده) بوده، دلیل براینند که احساسات اصناف و طبقات مختلف هر کدام روش معین‌را پیروی می‌کنند. از این قرار شخصیت های بزرگ، که موفق به خلق اسلوبهای نوین هنری می‌شوند، شخصیت‌های کوچک کوچک‌را تکمیل می‌دارند. ریشه‌ی‌این‌شخصیت‌ها، دراصناف وطبقات هردوره معین‌وجود دارد. چون هنرپیشگان هم‌ازمیان‌اصناف وطبقات‌معین‌بیرون می آیندو پیروی که از یکدیگرمی کنند درواقع‌از تمایلات وشخصیت خودشان است. برای «برلیوز» به‌زحمت تمام نمی‌شد وچندان نیازمندبه‌اقتباس از «بایرون» نبود درموقعی که‌سمفونی خودرا تمام‌می‌کرد. همین طور «شوبرت» در «لید»هائی که ساخت‌بازحمت کمی حالت رمانتیک درآنها

فراهم آورد . زیرا که هردو در دوره‌یی بسر می‌بردند که شرایط زندگانی اجتماعی حالت رمانتیك را در ذوق و احساسات آنها می آفریده‌است . هردو هنرپیشه نماینده‌ی شخصیت‌هائی نزدیك بهم بودند که نمایندگان کوچك کوچك آن در اصناف و طبقات مردم وجود داشت. مثل اینکه «ژوکوفسکی» و دیگران نماینده‌ی شخصیت‌هایی بودند که رمانتیزم را در ادبیات زبان خود معرفی کردند ، تا اینکه شخصیت قوی‌تر، «پوشکین» آن را تکمیل کرد . نزدیکی شخصیت‌های این هنرپیشگان است که علت اساسی رواج اسلوبهای نوین هنری را (در اروپا) در نظر ما روشن می‌دارند . بخوبی می‌بینیم که هنرپیشگان نه بواسطه‌ی تأثر محض از آثار هنری همکارهای خودشان (برطبق تصورات فلسفی مآب) بلکه بواسطه هم‌جنسی در احساسات و تمایلات معین، که شخصیت‌ها را بهم نزدیك می‌دارد ، دریکدیگر تأثیر بخشیده‌اند . به همین جهت است که « ژیروده » عیناً موضوع یکی از داستانهای «شاتوبریان» را اساس پرده‌ی «تدفین آتالا»ی خود قرار میدهد ، یا «لتیر»، «مرگ ویرژینی» را می‌سازد . همین طور در پیروی از اسلوب‌های مختلف : اگر « سگانتینی » ، نقاش ایتالیایی، اسلوب دیویزیونیزم Divisionnisme را پیروی کند، یا «چخوف» تا اندازه‌ای با «تورگنیف» درطرز وصف همعقیده شود ؛ درواقع هر کدام از یك شخصیت عمومی پیروی کرده‌اند . چنانکه شعرای ما تا مدت هزار سال به‌دنبال موضوع‌های معین عاشقانه «خسرو شیرین»، «شیرین و فرهاد» و «لیلی و مجنون» رفته‌اند .

حتماً کمتر صاحب‌طبعی در این دوره یافت می‌شود که لیلی و مجنون را (در قالب مثنوی) برای هنرنمایی خود انتخاب کند . زیرا که شخصیت‌های ما تا اندازه‌ای براثر تمایلات و احساسات ما (که نتیجه‌ی چگونگی رشد تاریخی و عوض شدن فکر و ذوق ما از راه ارتباط با ایدئولوژی ملل دیگر است) عوض شده و تقلید از این چند موضوع عاشقانه ، که اسم برده‌شد با قضایای اجتماعی دوره‌ی ما مطابقه نمی کند .

اگر هیچ غلبه وشکستی نبود و احساسات و تمایلات ما عوض نمی‌شدند، شخصیت‌های ماهم عوض نمی‌شدوهیچ‌چیز هم‌به‌رنگ‌دیگردر نمی‌آمد. از هرحیث عوض‌شدن، فرع بر این است که احساسات و شخصیت‌های کوچك کوچك ما ازهرحیث عوض‌شود.

اما کدام یك از احساسات ماهستند که خواص بیولوژیك خود را دارا نبوده، فایده‌ولذتی را برای‌بدن وزندگانی‌بدن مادرخواست نکنند؟

طهران ۹ آذرماه ۱۳۱۹

پنج مقاله در شعر و نمایش

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-1192015415-1419719246-14

۱

شاعر جوان

این ساختمان راکه می‌بینی «افسانه»ی من در آن جاگرفته است یك طرزمکالمه‌ی طبیعی و آزاد را نشان می‌دهد ، شاید برای دفعه اول پسندیده‌ی تو نباشد،اما به اعتقاد من ازاین‌حیث که می‌تواند به«نمایش» اختصاص داشته باشد ، بهترین ساختمان است .

برای همین اختصاص، همانطورکه سایراقسام شعرهرکدام اسمی دارند ، من ساختمان خود را «نمایش» اسم گذاشته‌ام و جز این هم شایسته‌ی اسم دیگری نبود .

اگر بعضی ساختمان‌ها ، مثلا مثنوی ، به واسطه‌ی وسعت خود درشرح یك سرگذشت یا وصف یك موضوع،تراکمی آزادی ورهایی

می‌دهد تا بتواند قلب توبا هرضربت خودحرکتی کند، این چندین برابر صاحب آن مزیت است .

این ساختمان آن‌قدر گنجایش دارد که هرچه در آن جا دهی ازتو می‌پذیرد : وصف ، رمان، تعزیه ، مضحکه، هر چه بخواهی .

این ساختمان ازاشخاص مجلس تو پذیرایی می کند، برای آن که آن‌ها را وامی‌گذارد دریك یا چند مصرع ، یا یکی دو کلمه ، از روی اراده و طبیعت ، هرقدربخواهند صحبت بدارند . هرجا خواسته باشند سؤال و جواب خود را تمام کنند ، بدون آن که ناچاری و کم وسعتی شعری آنها را به سخن درآورده باشد. درحقیقت در این ساختمان ، اشخاص هستند که صحبت می کنند نه آن همه تکلفات شعری .

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

نظریات مرا در دیباچه‌ی نمایش آینده‌ی من‌خواهی دید . این «افسانه» فقط ، نمونه‌یی‌است.*

* مقدمه‌ی نخستین چاپ «افسانه در روزنامه «قرن بیستم» مورزاده‌ی عشقی.

۲

چیزهایی که‌قابل‌تحسین‌وتوجه عموم واقع‌می‌شوند اغلب‌اینطور اتفاق افتاده‌است که‌روز قبل‌بالعموم آنها را رد وتکذیب کرده‌اند.

شعرهای این کتاب از آن قبیل چیزهاست . زیرا نفوذ اشیاء از محل‌خودبه‌محل دیگر ، مثلااز ذهنی به‌ذهنی، یك‌نوع‌حرکت‌طبیعی آن اشیاء است که برحسب مقدارزمان‌وشکل‌ومکان آن حرکت‌برسرعت‌خود می‌افزاید یااز آن‌کم‌می‌کند : این‌تفاوت سرعت‌رامی‌توان به‌یك‌عارضه‌ی موقتی تعبیر کرد . کسانی که مبتلای این عارضه‌واقع می‌شوند مثل‌این است که‌به تبی دچار شده‌اند . بالاخره عوارض برطرف می شوند . چیزی که استعدادنفوذ در آن‌وجوددارد، نفوذمی کند. آن‌چیز دراین‌کتاب

خیالات وطرز صنعتی شاعر است .

وقتی که یکی ازروزنامه‌های معروف*قطعه‌ی«ای شب» را تقریباً یکسال بعد ازتاریخ‌ساخته شدنش انتشار داد این قطعه مردود نظر خیلی از مردم واقع شد . ولی‌برای مصنف گمنام آن‌هیچ‌جای تعجب‌وشکست نبود . درهرفن وصنعتی اشخاصی‌پیدا می‌شوند که‌بی‌ربط خودشان‌رادر آن‌فن‌وصنعت،مخصوصاًوقتی که‌امیدشهرت‌در آن‌باشد،دخالت می‌دهند. این‌قبیل اشخاص دراطراف شاعربیشتر وجود دارند، زیرا برای‌شاعری چندان مایه‌ای درنظر نمی‌گیرند .

گفتند:انحطاطی‌درادبیات آبرومند قدیم‌رخ‌داده است.مدت‌ها در تجدد ادبی‌بحث کردند. شاعر،کارد می‌بست.جرئت‌نداشتند صریحاًبه‌او حمله کنند، کنایه‌می‌زدند.ولی صداهابقدری ضعیف بود که‌به‌گوش شاعر نرسید.بلاجواب‌ماند. یعنی‌فکردرسطح‌دیگرمشغول‌کارخودبود.لازم شد این‌متفکر جرئت داشته باشد . جرئت‌داشت .

درظرف این‌مدت آن‌قطعه،یا بعضی شعرهای دیگرکه دراطراف خوانده‌شده بود، درذوق‌وسلیقه‌ی چندنفر نفوذ پیداکرد . آن اشخاص پسندیدند . استقبال کردند،وتیربه‌نشانه‌رسیده‌بود . نشانه‌ی شاعرقلب‌های گرم وجوان است ، آن‌چشم‌هاکه برق می‌زنند وتند نگاه می‌کنند.نگاه من‌برآنهاست . شعرهای من‌برای‌آنها ساخته می‌شود .

ظاهراً انقلابات‌اجتماعی حوالی سال ۱۳۰۰ و۱۳۰۱ شاعررا به راه‌های‌دیگرمشغول‌داشت.جنون‌مخصوصی که‌طبیعت‌به‌اهل‌کوهپایه‌می‌دهد وبه‌اوبحد افراط عطاکرده‌بود،اورادراوائل خدماتش‌بطرف خود کشید. به‌کناره‌گیری‌ودوری‌ازمردم وادارکرد.ولی‌درمیان‌جنگل‌هاودرسرکوه‌ها خدمت همان طور مداومت می‌یافت . طبیعت ، هوای آزاد و انزوای

*روز نامه‌ی بهار.

مکان، فکر و نیت شاعر را تقویت و تربیت می کرد.

نوبت آن رسید که یك نغمه‌ی ناشناس نو تر از این چنگ بازشود، بازشد. چند صفحه از «افسانه» را با مقدمه‌ی کوچکش تقریباً در همان زمان تصنیفش در روزنامه‌یی* که صاحب جوانش را به واسطه‌ی استعدادی که داشت باخودم شمعقیده کرده بودم، انتشار دادم.

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

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

معهذا اثر پایی روی این جاده‌ی خراب باقی ماند. فکر، آشفته عبور می کرد و از دنبال او دیده می شد زیر این ابر سیاه ستاره‌ای متصل برق می زند.

بعدها منظومه‌ی «محبس» طرز وصف و مکالمه را در مقابل افکار گذاشت. در «منتخبات آثار معاصر» یك قسمت از آن منتشر شد* مختصات صنعتی و ذوقی مصنف در تمام این شعرها جاداشت. ملتفت آنها نشدند، انتقادات فوق همه‌ی آنها قرار گرفته بود. با وجود این در طرز صنعت انتقادی نشد، زیرا ناقدین جمعیت کنونی عمرشان به فراخور استعداد و سلیقه در سر این می گذرد که آیا «دال» قشنگ تر است یا «ذال»؟ بجای کلمه‌ی خوب، که زبان طبیعی آنرا ابتدا ادا می کند، «نیك» بهتر است یا «نیکو». «یای وحدت» را با «یای نسبت» می توان آشتی داد، یا نه؟ و شاعر هیچ علتی

* قرن بیستم. روزنامه‌ی میرزاده‌ی عشقی.

* منتخبات آثار. گردآورده‌ی محمد ضیاء هشترودی.

برای قهر این دو جور «یا» باهم نمی‌دید. چیزی را که خوب دید، دیدانتقادات لفظی و ابتدایی است. ملت باچاه زنخدان و زنجیر وزره بندبیشتر مأنوس است و این مؤانست کاردل است. ملت حاضر دوست دارد بطرز صنعتی سوق پیدا کند که به‌طلسم ومعمابیشتر شباهت‌داشته‌باشد. قلبش را واماندہ کندو فکرش را اسیر بدارد. باوجود این نمونه‌های تازه‌ی صنعتی، بدون پیرایه‌های غیرطبیعی قدیم، ازمقابل افکار گذشتند. بعداز این‌هم می گذرند.

اگر کتاب «بیرقها ولکه‌ها» راقبل از این کتاب منتشر کرده بودم عمل بهتر از این مقدمه، زوایای مبهم این راه را نشان میداد. ولی کتاب حاضر هم منظور مصنف راجلوه میدهد. اسم این کتاب «فریادها» است. یعنی یك هم آهنگی که از فریادهای مظلوم و حامی‌اش در میدان مبارزه به‌وجود بیاید. فریادهایی که شبیه به‌موج‌های دریا سرد، یامثل شعله‌های حریق گرم، تیره‌وعبوس و درهردو حال، منقلب باشد. آن فریادها این صفحات را مرتب کرده است.

کتاب من آن میدان است. محل هیاهوی بدبخت‌هایی است که خوشبخت‌ها از فرط خوشحالی و غرور آنها را فراموش کرده‌اند. «خانواده‌ی سرباز» و «امید مادر»* که جداگانه‌هم منتشر می‌شوند سنگرهای ممتد این میدان بشمار می‌روند. دوجزء متفاوت این کتاب هستند که بدبختی‌های وارده‌را ازدوجهت ترمیم‌پذیر حکایت می کنند.

بدون‌شك اساس صنعتی قدیم منسوخ تشکیلات فکری و ذوقی قرن کنونی واقع می‌شود. آنوقت این خانواده، جانشین خانواده‌های دیگر خواهدشد. به‌عکس گذشته، صدا از قلب عاشق زنده، طبیعی و صریح بیرون‌خواهد آمد. آن‌چنگ، نغمات نامرتب قدیم رانخواهدزد. روباه به‌صدای خروس نخواهد خواند. گل‌رادرهوای محبوس نگاه نخواهند داشت.

* نام‌دوشعر ازنیما، که دردیوان «حکایات» وشعرهای قدیم ازنخواهدآمد.

این شعرها که سال‌ها در طرز صنعتی آنها دقت و مطالعه شده است ، به‌منزله‌ی داو طلب‌های میدان جنگ هستند .

معلم قافیه و شیطان پیری که قید به گردن مردم می گذارد، راه آن میدان را بلد نیستند. داو طلب‌ها اسیر نمی شوند و غلبه‌ی کامل نصیب آنها خواهد شد.

آن وقتی است که ملت چشم باز کرده با جبهه‌ی گشاده به گذشته نگاه می کند . روی ردپای گمنامی پا می گذارد

قیافه‌ی این کتاب نشان می دهد که زمان حاضر به شاعر اختصاصاتی را عطا کرده است که وقتی دیوان شعرش را باز می کند، مطمئن است . اول پیش خودش فکر کرده است. هر کس کار تازه می کند، سرنوشت تازه‌ای هم دارد. من به کاری که ملت به آن محتاج است اقدام می کنم.

درهرحال نوک خاری هستم که طبیعت مرا برای چشم‌های علیل و نابینا تهیه کرده است. مقصود مهم من خدمتی است که دیگران به‌واسطه‌ی ضعف فکر و احساس و انحراف از مشی سالمی که طبیعت برایشان تعیین کرده است، از انجام آنگونه خدمت عاجزند .

برای ترغیب جوانی که با من هم سلیقه می شود همین بس خواهد بود.

نظریات صنعتی‌ام را جداگانه نشر می‌دهم ولی آن حرف است و حالیه پیش از حرف، به عمل می‌پردازم و فقط مثل سابق عمل را نشان می‌دهم.*

اصفند ۱۳۰۴

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

۳

می‌پرسید شعر چه‌چیز است؟این‌سؤال بـرای هرشاعـر جوانی در بدو امر پیدا می‌شود که شعرچیست؟ البته دانستن این‌مطلب باکاری که می‌کند ارتباط لازم ندارد. در این خصوص از قدیم الایام تاکنون خیلی نوشته‌اند. می‌توانید به منابع اصلی مراجعه کنید. آنهائی کـه بطور استاتیك فکر کرده‌اند و آنهایی‌که بطور دیالکتیك . بـه همپای ترقی علوم وفنون، مخصوصاً ازقرن هجدهم ببعد این مبحث روش‌های تحقیقی متفاوت پیداکرد... ولی برای اینکه سرگردان نشوید واز کار باز نمانید به‌شما جواب مختصر می‌دهم:

به‌نظردوست شما شعر یك قدرت‌است. یك‌قدرت‌حسی‌وادراکی

که توسط آن معانی وصور گوناگون دربروزخود قوت پیدا می کنند. من‌هم مثل کسانی که علم و اخلاق و فلسفه را ازصنعت جدا می کنند عقیده مندم، جزاینکه شعر را می‌خواهم تفکیک کرده باشم . احساسات ماروزمرد عوض می‌شوند، اما تأثرات ما ثابت‌ترند وبه‌اندازه‌ی‌توانایی جسم ماعوض می‌شوند.

می‌خواهم برای شما ازیك شعراساسی که زیاد قدمت داردحرف زده باشم، ازشعری که قبل‌از ظهور وتکمیل خود بـه صورت کنونی ، درانسان بود. هنگامی که انسان زندگانی اینقدر جمعی نـداشت و در مقابل سود وزیان طبیعت بود، هنگامی که یك کلمه شعر نگفته بود .

شعر که قدرت حسی وادراکـی ماست ارتباط دست به نقد بـا احساسات روزمره‌ی زندگانی ما داردوهمین مسئله بـاعث بـر آنهمه اشتباهات بزرگ شده است. من می‌خواهم شما دچار این اشتباه‌نشوید. هستند کسانی که خیال‌می کنند شعر عبارت‌ازواحدهای‌احساسات‌ماست، البته واحدهای تأثرات ماهست ونه‌چیزی بیشتر. بازبه نظر دوست شما کسی که شاعراست‌وحس وادراك دقیق شعری دارد، اول دفعه باخود و زندگی‌خودومردم‌است که‌رودرروی‌شود. این‌است که‌آسان‌ترازهمه‌کار، اول دفعه‌شاعرباحساسات‌خودشروع‌خودمی کند.حماسه وغزل‌ودرام‌هر سه‌تصویری‌از این‌ارتباط‌عاطفی‌هستند.خیلی ظاهراست که‌شعرقدیم‌برای غنا وتهییج احساسات بود . همین دلیل روشنی برای آن‌چیزی است که گفتم،اما بعدها شعربا مسائل اجتماعی‌واخلاقی‌وفلسفی‌وبعدها با مسائل علمی ارتباط پیداکرد. تصور کنید،همانطورکه‌گفتم، مردم خیال‌کردند شعر باید حتماً جواب به‌این مسائل بدهد یا حتماًجواب به احساسات‌ما بدهد. درصورتیکه صنعت‌است...

شعر باید باخودش‌ساخته‌وپرداخته شود جزاینکه ابزاری است‌و باید استخدام شود برای آنچه می‌خواهیم و مـی‌طلبیم . شعر امروز

جواب به طلبات ماست و طبیعتاً باید اینطور باشد. شما هـرقدر استاد ماهری‌باشید چه‌می کنید و این استادی در کجا بایـد بکار بخورد؟ آیـا برای خود شمایابرای کسانی دیگر؟ این است که‌شعر بامسائل‌اجتماعی و زندگی‌ارتباط دارد. حتماً هرشاعری که حس می کند وغیرتی دارد ، تمایلی به‌زندگی مردم‌نشان می‌دهد.

دوست عزیز ، من بـرای شماخلاصه‌ی آنچه را که باید دانسته باشید و به دردشما می‌خورد بیان کردم: شعر از زندگانـی ناشی شده و میوه‌ی زندگی است ولی حتماً ثمره‌ی احساسات مانیست ولواینکه با احساسات ما مربوط باشد واحساسات یا تأثرات ما را دست چین کند.

تیرماه ۱۳۲۴

٤

شعر چیست ؟

اندیشه‌های هنری مطلق واعم‌از هراندیشه‌ای نیستند. اندیشه‌های هنری، اندیشه‌های خاص و مطلوب و برداشت شده‌اند .

در عالم ادبیات یعنی هنری که کلمات (و با وسائل ادراك تشخیص آن از نثر) ووزن واسطه‌ی اساسی آن هستند، این اندیشه‌ها به اسم شعر شناخته می‌شوند.

اما خود شعر چه چیز ممکن‌است باشد ؟ وزن وقافیه چه قیدهای لازم یا بی‌لزومی هستند ؟ لزوم آنها با چه شکل و درچه حدود واندازه است ؟ این وزن‌ها از کجاوچطوربوجود آمده‌اند ؟ چطورمردم‌می‌خواهند؟ آیادوره‌های بعدی در دوره‌های قبلی شعر دستکاری کرده است یانه؟

این دستکاری‌ها چه شرط و قراری دارند؟ آیا در خصوص هر کدام از اینها و شبیه‌های اینهابیش و کم شناسایی لازم نیست؟

بعضی‌ها می‌گویند: این شناسایی حتمی است. برای کسی که می‌خواهد دستکاری کرده باشد باید از روی شناسائی دیگران، که خبره‌ترند، کارش را بکند.

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

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

نیمایوشیج می‌گوید: بی‌نظمی هم باید نظمی داشته باشد. آزادی در شعر، آزادی از قیود بی‌لزوم و فایده‌ی قدیم است. درمیان قیودی که بسیار بسیار هم فایده دارند. این آزادی به این ترتیب یك جور نقد شعر و برداشت از روی محصول‌های فراوانی است برای یك محصول بافایده‌تر. سنت‌ها نظم و نظام‌ها، دقت‌ها، تخصص‌ها، تجربه‌های پدران ما، همه‌ی این میراث پرحجم وجود دارد. چطور باید فایده برد؟

رد و قبول آن‌ها ازطرف ما، که پسران آنهائیم، دلیل وضرورت می‌خواهد. آدم شایسته‌ای نیست که آدم شایسته‌ای را هجو کند. انسان طبعا هرچیزی را آنقدر به مرمت می‌رساند که بر وفق مرام ودلخواه

او بشود . این معنی زندگانی کردن است که شعر از آن ناشی می‌شود. فکری است که انسان در همه مواد مصرفی زندگی‌اش دارد . شعر هم یکی از مواد زندگی انسان است . دنیا تمام نشده ، شعرهم نمی‌تواند تمام شده باشد . این تمامیت دست نخورده، که به خیال بعضی از ادبای ما هیچکس حق ندارد دست به ترکیب این سنگر مستحکم عتیق بزند، کاملا مخلوق تصورات خود آنهاست . باید ایرادگرفت چرا بعضی از ادباومنتقدین ما (که احیانابعضی از آنها رفقای هوشیار خود ما هستند) دست خودرا در آستین کشیده، می‌گویندما دست نداریم. به رفقا باید فهمانید پر مسلم‌است که شما دست ندارید، چشم که‌دارید . پس آن چشم‌هاچه کارمی کنند ؟ بعد بر خلاف همه‌ی این‌ادبا که نگرانی‌شان بیشتر از دلیل خواستن‌شان است ، بدون نگرانی باید این را بحساب گرفت که این ادبا به عقب سرنگاه می کنند. اگردررسم شعر گذشتگان مهارتی ندارند در رسم وقرار شعر آدم‌های امروز هم ، که زنده‌اند ، همین که از خلق یك قطعه شعر به مذاق امروز حرف به میان می‌آید ، بی مهارت‌ترند و خود را مرده و بی علاقه‌جلوه می‌دهند . مثل‌پسر مریم خود را به چهارمیخ می کشند که کسی باآنها کاری نداشته‌باشد.

مگر در عقب سر چه هست ؟ از عقب چیزی‌داردمی آید یادارد دور می‌شود؟ این عده‌ی اینطور سرگردان و کز کرده، مثل رمه‌گرگ ـ دیده‌ای هستند که به‌آنها ایست داده‌اند . از آن چیزهایی که دارند می آیند می‌ترسندیاباآن‌چیزهایی که می‌روندهواشان‌برداشته می‌خواهند بروند؟ اما در عقب سرهمان شعرعوض نشده (مثل شعرهای امروز) و با زیبایی خاص خود موجود است . اما احتیاطاً نبایدگفت چرا تا به این اندازه همدوره‌های ما وقت و زندگی‌شان را فدا می کنند؟

یگانه محرم خانگی این ادبا خودشعر است . فقط این ادبا در ماهیت آن باریك نمی‌شوند ! در صورتیکه برای کارهای روزانه از چه

سوراخهای باریك تو می‌روند! برای ما کافی است که قبلا ازخودشعر نشانی به آنها بدهیم پیش از آنکه احتیاط را از دست داده ابتدا به ساکن از شعرهای‌امروز که عوض شده ،یعنی به نظر آنها ضایع شده‌اند حرفی در میان بیاوریم .

۱۳۳۱

۵

«درباره‌ی جعفرخان ازفرنگ آمده»

شما دارید شهری را به‌من نشان می‌دهید که خود من در وقتی مبارک یا نامبارک که از این بیابان نمی‌گذشتم، از دور آن را دیده بودم. جز اینکه به‌همپایی شما و میل خود من امروز است که به این شهر ورود می‌کنم. در خاطره‌ی من، هنوز که هنوز است اسم «جعفرخان ازفرنگ آمده» باقی است. اگر تاریخ سال و ماه را از روی پشت همین مجله‌ی چاپ شده، که شما به‌دست من داده‌اید، پیدا کنم، ممکن است اشتباه نکرده باشم. ازحمل سال ۱۳۰۱ چند ماه می‌گذشت، متأسفانه بازمن ازییلاق «یوش» به این شهر که تهران باشد، آمده بودم. اعلان «جعفرخان ازفرنگ آمده» بعد ازچندین ماه هنوز به‌روی دیوارهای شهر چسبیده بود. اعلان این کمدی

راروی کاغذهای زرد ومربع چاپ زده بودند. معمولا با حروف درشت سربی و به‌همین سادگی ، یعنی اکتفا به اسم کمدی . بدون اینکه اعلان باکلمات شاهکار و بی نظیر و نظایر آن بزك گرفته باشد .

یادم می آیدمثل این بود که‌با اسم کمدی شبیه به‌جریان‌واحوالی را که‌در آن‌می گذرد، می‌خواندم . کمدی اوباتناسبی که اسم وموضوع آن باهم دارند به‌خانه‌های دربسته‌ی دهاتی بی‌شباهت نیست، آدم داخل نشده حس می کند در آنها اوضاع و احوال از چه قرار باید باشد . اما فکر اینکه من این پیس راشخصاً در روی صحنه که بازیگران بازی می کـرده‌انـد ، نـدیده‌ام : در من‌اسباب‌ناراحتی من نبود. باید بگویم شاید اطمینان نداشتم ، و هنوز هم اطمینان ندارم به این قبیل اعلانها . این قبیل اعلانات چنگی‌در دل‌من‌نمی‌زند .یا شاید فکر من‌از راه دیگر درست تر باشد.

احیاناً بعضی‌ازماهامرغابی‌هایی‌هستیم که‌در آب،خوب شنامی کنیم اما وقتی که‌روی ساحل و چراگاه خود مشغولیم به‌یاد دریانمی‌افتیم که در آن شنا می کردیم . اگر من و شما از آن مرغابی‌ها نباشیم ،دوست من، دیگران هستند. در حالتی که دیگران‌نه چندان شناکردن رابه‌خوبی بلدند و نه دریا را با چشمشان دیده‌اند. ولی ما از شنا و از دریا، هردو حرف می‌زنیم . وقتی آنهایی که‌می‌دانند به‌یادنمی آورند، حال آنهایی که نمی‌دانند پر معلوم است . مردم کسی را بجا می آورندکه جا برای او باز کرده‌باشند ، زیرا مردم خودشان قادر به بجاآوردن همه‌ی اشخاص نیستند . چشم وگوش آنهایی را که می‌بینند ومی‌شنوندبایدبا مهارتی‌در کله‌ی اکثر مردم‌گذاشت .بارها تکرار کرد تا به‌تواتر دیده وشنیده‌باشند بعد بجا آورده به‌یادشان‌بیفتد . این اصرار احمقانه‌رانباید فراموش کرد. یعنی باید قدری هم چاشنی حماقت درباره‌ی اکثری از مردم بکار برد. چون زیاد عاقلانه ، زیاد هم با زندگی ناجور می‌شود . ما از دیگران

نمی‌توانیم جدا باشیم. نظر من نسبت به‌مردم همیشه این بوده و هست. داستانی را که ماسی‌چهل سال پیش شروع کردیم، امروزهنوز ناتمام است و علتش تمام و حتماً ناتمامی ما نیست. اما من از مردم صحبت نمی‌کنم، من برای‌شما می‌نویسم. این یادآوری هم علت داشت، برای اینکه به‌طرزکار و آن همه اهمیت، که در هنر این مرد سراغ دارم، بهتر وارد شده باشم. من از صفر شروع‌می‌کنم، بنظرمن بیجامی‌نمود اگر از بن و اساس به‌کمدی او نمی‌چسبیدم. برای اهمیت کار او همین بس‌است. من‌جبران مافات‌نمی‌کنم. من‌جسی‌وزین‌رامی‌خواهم ازروی زمین بردارم. بلافاصله من دست به نبض او دادم و حس می‌کنم که‌از روی چه التهابی می‌زند. البته کسانی هم هستند مثل من که از روی پیکره‌ی کمدی او، زنده‌ی او را لمس می‌کنند. مثل بدن مومیایی شده‌ی فرعون با جلال و عظمتی که وقتی زنده بوده است و اکنون‌او را در میان هرمی و اززیرغبار زمان های دور پیدا می‌کنند. کمدی با اسمش‌حاکی است. چنانکه‌گفتم‌اسم وموضوع بهم می‌چسبند، باهم‌ربط دارند. به‌همان اندازه که اسم «اتللو» به‌همپای وزن واثر صوتی کلمه باموضوع باشکوهی که شکسپیردر نظرداشت. نقطه‌ی مقابل این‌جور اسامی، اسم‌هایی هم هستندکه به‌همپا با موانع زندگی وجود خود را سری ومشکوك نگاه‌می‌دارند. مثل« عزیز وعزیزه» که‌برای شمامی‌گفتم و از غرایب این جهان ناپایداراست. بین‌دو موجود بی گناه که علاقه اتفاق افتاده‌است، در بین اسم آن‌ها هم علاقه‌یی بوده، اسم‌آن‌ها هم‌از یك ماده اشتقاق پیدا کرده است.

به عکس درنظر او اسم، نقش جانداری را بازی می‌کند که خواص خود را نباید از دست بدهد. قدرت او با شروع او، شروع می‌شود. موضوع کمدی این است: جعفرخان از فرنگ آمده با محیط زندگی اصلی خود سازش پیدا نمی‌کند وعصبانی است.

اما می‌خواستم گفته باشم «ژید» از قول «وایلد» درخصوص موضوع‌های هنری اینطور می‌گوید: «در دنیا دو جور هنرمند وجود دارد. عده‌یی سؤال را عرضه‌می‌دارند و عده‌ی دیگر جواب را.» نمی‌دانم چرا من حرف وایلد را به میان می‌آورم و نسبت به حرف این مرد حاشیه می‌روم. اما می‌دانم برای من حقیقت امور، کوچکی و بزرگی ندارد. من می‌خواهم به موضوع کمدی او بهتر و بسیار دقیق‌تر رسیدگی کنم.

بسیاری از موضوعات هستند که چندان هم با سؤال و جواب ربطی ندارند. زیرا در موقع سؤال، انسان کاوشی در ذهن خود دارد. همچنین کسی که جواب می‌دهد باکم وبیش کاوشی در خود، جواب را حاضر و آماده می‌کند. نظر وایلد، که من به او بسیار علاقه‌مندم، نسبت به موضوع‌هایی صادق است که فکر در آن ذیمدخل است. در ورای این مرتبه کسانی هستند که با هنرشان در زمینه‌ی فکرهایی که هست فقط حس وهیجان خود را بکار می‌زنند. در ردیف این عده، نویسنده موضوعی را تعهدکرده بیان می‌دارد. لوازم ظهور وتجلی آن را بسته به بصیرت خودبه‌دست می‌آورد. موضوع، محصول بی‌دردسر وبدون کاوش دماغ او است. در واقع دانش وخبرگی نویسنده نسبت به برداشت موضوع، بسیار متعارفی است. این خاصیت در موضوع کمدی او محفوظ است. می‌بیند آنچه راکه معمولا امثال او می‌بینند و انتقال می‌دهد. باطن امر جزعکس‌برداری چیزی دیگر نیست. هرچند که ازلحاظ هنر عمل زد و وازد و استخراج و انتخاب درکار هست. موضوع، ازحیث‌ماهیت، مبتذل است. درکمدی‌اوموضوع‌عمق‌دار نیست. جوانانی که در محیط زندگی رشد یافته‌تر فرنگستان (از حیث بعضی مظاهر) چند صباحی گذرانیده رسوم‌خاص وخواص تمدن پرداخته‌تری را دریافت کرده‌اند، وقتی که روز و روزگار آنها را ازخاك غربت

دوباره به محیط زندگی اصلی و خودمانی خود برمی‌گرداند ، حالت ناسازگاری را دارند، اعم از اینکه کم‌وبیش دست به قلم باشند، یانه. لااقل دید این جوانان بعد از چند سال شیرینی یا مرارت سفر کشیده، راه دور نمی‌رود. ازاین حیث راحت‌اندو اگر بخواهند بنویسند بطور قبلی مشاهدات و سنجش‌ها در آن‌ها فراهم آمده موضوع برای نوشتن زیاد دارند . چندان محتاج به کاوش زیاد در بعضی مطالب متعارفی نیستند . تخیلات ، آن اندازه‌ها ضامن کارآن ها نیست که مشاهدات آن‌ها . در صورتیکه دست به تئاتر بزنند زحمت آن‌ها ، ظاهراً از بعضی جهات، نسبت به داستان نویسی ، کمتر است . خوبی‌ها وبدی‌ها را چنان می‌شناسند و باذائقه‌ی دماغشان آشنا است که مزه‌ی خوراك‌ها، انواع واقسام، درذائقه‌ی دهانشان. در «جعفرخان از فرنگ آمده» تقریباً تا حدودی نظیر همان‌خوبی‌ها وبدی‌ها سایه‌می‌زند که در نوشته‌های ادبی روس‌ها، در حوالی زمان زندگانی پوشکین ، که روس‌ها فرزندانشان را برای‌تحصیلات عالی پایه‌تر به اروپای غربی می‌فرستادند . در نمایشنامه‌های «آخوندزاف»، در حوالی‌زمان‌شاه‌شهید، که «قراچه داغی، میرزا جعفر» آن‌ها را به سبك لطیف‌وشیرین‌به‌فارسی ترجمه کرده است . اگر به زمان نزدیك به خودمان نزدیك شده باشیم در «ابراهیم بك» وبعداً در «یکی بود یکی نبود» سیدناجمال زاده و «جیجك علیشاه» بهروز. با این تفاوت که موضوع‌های مورد توجه «آخوندزاف » درزمان مصنف جوان ما (که سی وخرده سال پیش بوده است) تا حدودی کم مزه شده بود . موضوع «جعفرخان از فرنگ ـ آمده» مثل «جیجك علیشاه» و «یکی بود یکی نبود» نسبت به امروز، و چیزهایی که امروز در دماغ جوانان از دیارکفر برگشته‌ی ما می‌گذرد، مزه وشیرینی اصلی خود را ازدست داده است.

این موضوع‌ها دیگر حکم نیمتنه‌های زری ویراق دوزی شده‌ی

زنانه‌ی قدیم را دارند که اول زرق و برقی داشتند امابعد ازسال‌ها که در حرمسرا شاهزاده خانم‌ها و بعداً چاکران پوشیده‌اند، کهنه شده رنگ و جلای خود را از دست داده‌اند. موضوع، سرنوشت فرم را دارد: به وجود می‌آید، زندگی می‌کند، کم یا زیاد، و از بین می‌رود. ممکن است روزی هم درمیان آثار زیبای عهد عتیق جاه و منزلت برای خود پیدا کند، درصورتیکه نشانه‌های خاصی از زندگی گذشته داشته‌باشد.

اگر من قاضی مغرضی نباشم، میل دارم ناقد بی‌یاد و هوشی هم نباشم. نویسنده، مجبور نیست حتماً موضوعات دقیق فکری را در کار خود متعهد شود. حل ونقض یك عالم فلسفی در اشیاء غیر از حل و نقضی است که او درکار خـود و باکار خود دارد. چگونگی ارتباط صوری مردم را با اشیاء، نسبت به زندگی،خوب یـابد آنها مشخص می‌دارد وآن چیزهایی راکه هست، و واقعاً هست، لباس تجلی وظهور می‌پوشاند. موضوعاتی هستند که بی‌جان و مرده یا در پرده مانده‌اند. نویسنده آنها را جان می‌دهد، زنده می‌کند. جان دادن ونمودارساختن اشخاص با طبایع وسجایای آنها فی‌نفسه بیان حقیقتی است. به قول فردوسی مثل عیسی من همه‌ی آن مـرده‌ها را زنده کـرده‌ام. * من چندان با این عقیده همراه نیستم که نویسندگان نمی‌کوشند تا حقیقتی را اثبات کنند. یا چون همه‌ی‌آنها فیلسوف نیستند، حقیقتی را هم درمد نظرنگرفته‌اند.

نویسنده با چه اندازه تسلط برمحیط زندگی خود و محیط بودن او به پرسناژهای شسته رفته واز فرنگ برگشته (حتی نسبت بـه خود که‌در جزو آن‌ها است) دست به کار زده است؟ پیش از هـرچیز ایـن است دیدنی درکمدی او. ولواینکه‌موضوع، مثل موضوع‌های بعضی، مثلا موضوع‌های شکسپیر، پرعمق نباشد.

---

* چو عیسی من آن مردگان را تمام ـ سراسر همه زنده کردم به نام.

Universitäts- und Landesbibliothek Halle/S.

موضوع کمدی او با نکته‌ی دقیق فکری تماس ندارد. مع‌الوصف در صورتیکه زیاد راغب نکاتی باشیم که فکر بسر می‌دارد در پایان ساختمان او، تحویل گیرنده فکری می‌ماند. آنچه حقیقتی را می‌رساند و با کاوش فکری ارتباط دارد و ما بار دیگر به آن می‌رسیم ظاهراً نیست ولی در عمق قرار گرفته است. حالت شراب‌های کهنه و درد آلود را دارد که ته نشین کرده است.

علت این است که نویسنده صورت قهر یا آشنایی تصنعی را به خود نگرفته، از هر حیث حاظر یراق و آماده برای نوشتن بوده است. نطفه گرفته و پرشده است. نمی‌نویسد برای این که فقط نوشته باشد. با فکرش، زندگی کرده است. کمدی او از حیث انتخاب اسم و برداشت موضوع به کمال بلاغت خود رسیده است.

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

در کمدی او چیزی بیجا گذارده نشده است. اگر به سراغ تیپ‌ها و به همپای آن ها سجایای آن‌ها برویم با ناراحتی خاطر و حاصلی از شك و تردید برگشت نمی‌کنیم.

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

مشهدی‌اکبر: الهی‌شکر، خانم، ما آنقدرزنده موندیم، که یه‌دفعه دیگه آقای جعفرخان روببینیم. میدونید، خانم، که من جعفرخان‌رو از پسر خودم هم بیشتر دوست دارم. مثل این نیست که من للهش بودم. امروز صددفعه بیشتر دویدم‌دم در. هرکی درمیزد خیال میکردم آقاست. اما یه‌دفعه قصابه بود یه‌دفعه زن علی مرده شوربود، یه‌دفعه اون بزاز جهود

بود . نزدیك بود جهوده رو عوضی ماچ کنم . چشممون که دیگه‌درست نمی‌بینه، (چشمهایش‌راپاك میکند)

با کمال اختصار رنگ می‌زند. شیوه‌ی آب‌ورنگ کاری (آکوارل) امپرسیونیست هارا دارد. زودگرفته‌وهمانطورکه‌گرفته است، بی‌غل و غش تحویل‌می‌دهد. اعمال وحرکات پابه پای طبیعت است. با فکر و درونی‌های اشخاص پیوستگی و تماس بارز دارد . چیزی نمی‌شود به پیکره‌ی‌آن افزودیااز آن کاست. این پاکیزگی کار و حفظ تعادل بین اعمال وحرکات وگفتار وافکار اشخاص، مکرر دیده می‌شود :

جعفرخان: آ ! راستی، هنوز پره‌زانته نکردم. (سگ‌رانشان میدهد) کاروت، آقاست (خطاب‌به‌توله) کاروت، دست‌بده به مادام. دست بده !هنوز درست فارسی بلد نیست ...

مادر : (خودرا ازسگ دور میکشد.) اوا، نه‌قربون، نجسه ! این چیه همرات آوردی ؟

مشهدی اکبر : (تصدیق کنان) والله !

مادر : خوب ، جونم ، بگوببینم . یه‌خورده از اونجاها صحبت کن ، ازاون فرنگیهای‌خیرندیده، که انقدربچه‌ام‌رو تو خودشون نگرداشتند (آه‌میکشد.) الهی شکر ما نمردیم و این بچه رو یه‌دفعه دیگه دیدیم . اما اگه بدونی چقدر با زینت دعا کردیم ، چند دفعه چهل منبر رفتیم...

مطالبی که می‌خواهد به‌یك‌خنده‌ی بـامتانت تماشاچی را وادار کند با استهزاوخاطر مشمئزنویسنده اختلاط دارد. آنچه می‌گذردظاهراً مال اوست. ایجاد نمی‌کند ولی ابداع به خـرج می‌دهد وبـاطناً مال همه وزندگی همه است که سهم او را سوا می‌گذارد.

چند کلمه دیگر من در تعریف کار آن وجـود ذیجود: میدان می‌دهدکه تماشاچی به عمق دست بیندازد . این از خواص طرز کـار

اوست که‌از هر حیث تحویل‌گیرنده‌ی کار او، طبیعت را ببیند. آنطور که هست و او به‌آن پرداخت می‌دهد.

من‌پر دور نمی‌روم ازصفحه‌ی پیش:

مشهدی اکبر : پدر فرنگی بسوزه ! اینها از شیطون هم ظالم‌ترند .همین اینشون باقی مونده که آدم مصنوعی هم اختراع کنند .

جعفرخان : آدم مصنوعی ؟ گمون‌میکنم تاپنج شش‌سال دیگه اونهم درست کنند .

مادر : چی میگی؟ استغفرالله! آدم مصنوعی؟

جعفرخان : بله ... یك دکتر آمریکایی هست . که الان مشغول اختراعشه . پارسال تمام روزنامه‌های اروپا و آمریکا پر ازاین مسئله بودند .کنفرانسها دادند در این باب سینماها نشون دادند .

دولت آمریکا هم تا بحال چهار ملیون دولار برای این کار به اون دکترداده..

تئاتر امروز ما با وجود ادعا به رشد خود و درك اطلاعات فراوان‌تر مربوط به فن، از این قوت و تمیزکاری واهلیت تجاوز نکرده است. نه چندتا از آن‌ها، شاید هیچکدام سنگ تعادل را در کفه نمی‌گذارند. ترازو پشت ورو شده درهوا می‌چرخد . شاید می‌گویند این هم سبکی است در عالم بی‌سبکی. اما حتی قوت بلاغت را هم باخته است. بلاغت نیست یعنی اصالت هم نیست، به همپای چیزهای دیگر .

لازم بود که گفته باشم«جاحظ» معروف با نقل قول از دیگران معنی بلاغت را در تعبیر مقصود به یك نوع رسایی تقریباً نزدیك می‌کند. به عقیده‌ی من‌رسایی درفرم،رسایی‌دراوزان شعر (اگر شاعر

باشد)رسایی در خوب بازی کردن (اگربازیگرند) همه تعبیری‌ازبلاغت است که قدمادر دایره‌ی تنگی به آن اکتفا کرده‌اند.

با وجود این کاری راکه ما امروزمی کنیم قدما با رعایت اصول بلاغت می کرده‌اند. زبان وبیان‌حالت یك پیرزن‌بایك‌پهلوان، یك‌پهلوان مبارز بایك مجروح‌یایك آدم دلباخته، در کارقدما، که سردسته‌ی آنها در داستان سرایی نظامی‌گنجوی است، تفاوت خود را ازدست نمی‌دهد . در واقع آنها طبایع وحالات را اینطور بیان می کردند.

درکمدی او به فوق‌این بلاغت،یعنی به حدکمال بررسی‌انسان در طبیعت می‌رسیم. مسلم است کسی که تیپ‌هایش را می‌شناسد زبان تیپ‌هایش را هم می‌شناسد . برای من اسباب تعجب نیست که قدرت اولی چطور قدرت بعدی را می‌سازد.استیل او یکی ازقدرت‌های‌بعدی او است . پیش از هر چیز موازنه‌ی بلیغ سبك نگارش را در دست دارد. زبان‌مردم رابه‌خودشان واگومی کند. اهلیت اودرهنرش، اصالت کار او را از این‌ممرهم ضمانت کرده است . بندرت ، شاید غالباً در داستان‌های «هدایت»، به این اصالت واهلیت برخوردکنیم .کسانی هستندکه قلم‌دردستشان به‌منزله‌ی موم‌در آب‌سردنیست. به‌این‌جهت آنرا به‌میل خودنرم کرده می گردانند. اول رنگ نمی‌مالند بعد چشم‌های علیلشان‌را نمی‌بندندکه درحدود جاهایی‌که رنگ مالی شده، طراحی کنند. فوت‌فن کاسه‌گری در دست آن‌هاست‌و این که‌می‌دانند موم نرم رابه‌چه شکل د رمی آورند . مثل عنکبوت، ماهرند در روی همه‌ی خطوط خود .

به‌شما من‌گوشزد نمی کنم‌که «علی‌نوروز» مادرش راچه خوب ساخته است. ولی خوشحالی خود را ازشمانمی‌پوشانم. من خوشحال می‌شوم ازجوانانی‌که پیش‌از ذخیره، دست به خرج نمی‌زنند و شاید ماحصل خوشحالی خود من‌باشد وچیزی‌پابه‌پای دلپسندی‌های کار او

اگریکی دوخط ازاستیل او را مخصوصاً ازنظر سبك کارش رونویس کنم :

مادر: (تنها) خدایا، من این پسرموزن بدم. دوروزش ببینم هفت‌هشت‌تا بچه‌جیرویر میکنند،میدوند، جیق‌میزنند، شلوغ می‌کنند، اونوقت بمیرم . دیگه آرزوئی ندارم . این زینت هم بد نیست ، بدرد من میخوره . میتونه توی خونه کمکی بکنه ، سبزی پاك کنه ، چیز میز وصله کنه ، اوطو بکشه ، قرآن بخونه ،یکی هم اینکه‌دخترعموی‌جعفره و از خودمونه . وانگهی دختر عمو و پسر عمو عقد شون در عرش بسته شده. با برادرم صحبت کردم ، اونهم راضیه. اینو میدیبش به جعفر ومیگیم همین جا هم باشند ، دوتائی دورمون بپلکند .

نظیر سبك نگارش او را در «جیجك علیشاه» بهروز ومجالس «قراچه داغی» می‌بینید . با این تفاوت :

گرفتگی‌های خاطر «علی‌نوروز» وهمه چیز او،حتی‌جوانیش ، درآن دخالت رقیقی بجاگذاشته است. این‌چیزی است که به زیبایی استیل او نسبت به نظایرآن درکاردیگر نویسندگان ، می‌افزاید . کسی که مربوط وخالی ازتصنع می‌یابد البته مربوط وخالی از تصنع هم بیان می‌کند. این ارتباط درکار هرنویسنده‌کم وبیش محفوظ است و بیفایده‌نیست. حال‌آنکه ما از ارتباط دقیق اشیاء نسبت به‌هم‌چه بساکه اطلاع کافی‌نداریم، لزومی‌هم‌ندارد که‌همه‌ی‌مادراین‌پایه‌ی وقوف‌باشیم. اماخوب وناخوب‌آن اشیاء اثرخود را وقتی که به‌دیگران نمودیم، در دیگران به‌جامی‌گذارد . این‌چیزی جزماحصل ارتباط‌کافی یاغیرکافی نخستین‌مابا اشیاء نیست. نسبت‌به‌اندازه‌های دریافت‌های ماوچگونگی دریافت‌های ماست‌که مطالب‌وانمود شده با تجلی مانده یاکورو خفه

می‌شوند. وقتی که بازیگری خوب‌بازی‌می کند. خوب‌هم در تماشاچی خوداثرمی‌بخشد. ولی‌مردم مجبوربه درك‌علل‌ورموز آن نیستند. همچنین خـودبازیگران چه‌بساواقف‌به‌رموز وعلل‌فلسفی ارتباط خودنبوده‌اند. زیرا بازیگران، جزیی ازجهان وسیع وجودند و شناختن جهان وسیع وجودکارآن‌ها نیست. فقط این بازیگران باکارخودشان خوب‌مربوط بوده‌اند. یعنی به بلاغت‌کارشان، به اصطلاح من، رسیده‌اند. مردم هم باهمین امتیاز ازآن‌ها پس‌گرفته‌اند.

سبك نگارش روان وسازگاربرای اوودرکاراواز مصالح لازم ـ الوجود قوت تعبیر اوست. می‌خواهم بگویم باقـوت تعبیر می کند. مرادم تجاوز از سبك نگارش او ورسیدگی او بـه حالات وعملیات و حرکات اشخاص، یعنی در دست داشتن طبیعت وفرمانروایی‌اوبـر آن است. این معنی‌راازروی دکورهای مجالس‌هم‌پیداه‌ی کنیم و آن دکور سازی مجلس اول‌است.

نمونه‌یـی از تلخیص کاری‌اوست‌عبارت «لباس‌مشهدی‌اکبری»، دراین‌عبارت بیحوصلگی مصنف ورنجیدگی‌های اورا ازمحیط زندگی خودمی‌بینیم که طرزلباس‌راچطور به سازندگان‌صحنه وبازیگران کمدی خود واگذاشته است. نظیر این بیحوصلگی حالات دیگر روحی او و کم مواظبتی اوناشی ازآن است. همان دکور مجلس اول، که‌من آنرا مخصوصاً نصب‌العین شما کرده‌ام. ظاهراً این دکور قدری خالـی از اصالت بنظر می آید، به‌این معنی که درقالب سازگار وجور بـا منظور او درزمان ومکان معین، نیست. نویسنده‌ی جوان نه تجاهلا بلکه به‌عمد نقطه‌ی‌معین رابه صحنه نمی‌دهد. دکـور مشخص است ولـی مجلس خانوادگی برای نمودن‌یکی ازمجالس‌خانه دراواخـر زمـان شاه‌شهید مناسب‌تر می‌نماید، تایکی‌ازاین‌قسم مجالس درزمان خود اوودرتهران.

بطوری که‌گفتم او موضوع رابدون کاوش فکری‌برداشت کرده

است. اما حالا می‌بینید دقت قبلی که‌من نسبت به موضوع کار اوداشتم، برای‌چه بوده است. بدون کاوش فکری هم دکور مـی‌دهد . با ایـن دکور، روحیه‌ی خوداومعلوم‌تر شناخته‌می‌شود. به اصلاح متداول صنف تخیلات اودراین‌دکور بخصوص ازصنف تخیلات دراماتیك نیست . نسبی است ونسبت به‌خودگذاشته وگذشته است. بـه عبارت دیگرجـا خالی کرده درحین تصویر زمان ومکان معین، حالت نـوسان را دارد. علت جلووعقب افتادن اواین‌است که گرفته وعصبانی استو طبعاً راه اغراق وغلورا مـی‌پیماید . همانطورکـه بعضی ازشعرا درشعرشان . بعضی ازشعرای قدیم‌ما در رقم‌شعرهایی که درآن‌بـا کلماتی کـه معانی مجازی‌دارند افاده‌ی‌معنی کرده‌اند. همانطورکه سمبولیست‌هادرشعرهای خارجی. تا بخوبی بااغراق‌وشیوه‌های مجازی دادخودراگرفته باشند. او مثل‌این‌است که انتقام‌می‌کشد .

ولی این بی‌مواظبتی که او رابه‌سرحد اغراق‌می‌برد ، درنظر مـا که‌سابقه‌ی شناسایی‌بازمان علی‌نوروزداریم، اصالت‌کار رابهم‌نمی‌زند. همچنین‌اهلیت‌هنراورا. به‌عکس اصالت بیشترکاراورا به‌نظرمی‌رساند. اوبه‌عمق رفته است. اغراق‌اوتعمق اورامی‌رساند. شایداگر من به‌علل روحی اواشاره نمی‌کردم بااکتفابه کلمه‌ی اغراق نمی‌توانستم منظورم را واضح‌گفته باشم. مثل غالب‌افکارمن، که ناشی از زنـدگی خودمن است، پیچیده ومشکل‌به‌نظر آمده بود. اماشما حرف‌های‌آدمی مثل مرا تحویل می‌گیرید. من مخصوصاً ازاول میل‌داشتم طوری کمدی او را ببینم که خود اورا باآن دیده باشم.

این مختصرتر حرفی است که در خصوص خوب و ناخوب دکور سازی‌های او به زبان مـی‌آورم معذلك کمدی اواصل است و به نظر من اثری شعری یا غیر آن باقی می‌ماند که سواد برداری و از روی هوا و هوس نبوده ، اهلیت و اصالت داشته باشد . یعنی در

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

اما در ص ۱۹ و مجلس نهم ، که جعفرخان تنهاست و روزنامه می‌خواند . اعلان روزنامه‌ها ، اسامی نمایشنامه‌هااسم روزنامه‌ی‌علمی و ملی «کولاك»..... هر قدر من اظهار نظر کنم رویهمرفته تمام‌این سطور بیش‌از یك سطر نیست . حکم‌بلورهای بی غل و غش وصاف را دارد کمدی این مرد جوان که صورت اشیاء از ورای آن کور یا نادیده نمی‌ماند .

استهزای او ، در لفاف مطالب خنده انگیز ، مزه‌ی واقعه را در ذائقه‌ی فهم آدم می‌گذارد که آدم خیال می‌کند ناظراحوال یك تراژدی است . استهزای او ، او را شکنجه می‌دهد . با این مجلس این فکر برای من پیدا می‌شود : ماهیت‌اصلی کمدی را با تراژدی از چه راه تفکیك می‌کنیم ؟ هردو حاکی ازچیزهایی‌هستند که بر خلاف چشم ـ داشت ماست فقط با این تفاوت که در تراژدی بر می‌انگیزیم‌برای‌دفع و دفاع حال آنکه درکمدی دفع و دفاعی را لازم نمی دانیم این‌است که درکمدی‌های واقعی و باارزش استهزای ما علاوه بر خنده می‌تواند جای دفع و دفاع را پـر کند . همچنین راجع به کمـدی اوست که

می‌گویم به نظر من مطالب خنده‌انگیز وقتی هم اصیل و هم با ارزش هستند که این مزه را بدهند . چیزی از شیرینی حاکی از حماقت و چیزی ، خواه پوشیده و خواه آشکار ، از تلخی و حاکی از رنجیدگی‌های گاهی بی ورای ما از هر جور و از هر قسم . در غیر این حال ، نوشتن کمدی چندان لزومی ندارد . بیماری‌های مردم زیاد است . بهانه برای خندان‌شدنشان که در دست خودشان است ، زیادتر . در صورتیکه ما هم وظیفه‌مند باشیم ، مثل عمل مطربی، این کار با یك مختصر غلغلك‌ران یا کف پای این اعجوبه‌ها هم ممکن است . در عین حال آدم‌هایی هم هستند که از هیچ چیز نمی‌خندند. چنانکه از هیچ چیز هم گریه‌شان نمی‌گیرد یا متأثر نمی‌شوند .

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

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

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

«در ایران آنچه پیس بازی شده، به‌استثنای عده معدودی ، اغلب نا

مطبوع بوده ..... تئاتر نویس‌ها انگشت شمارند.»

اما سی و چند سال بعد از روز و روزگاری که او در این شهر می‌زیست؟ بازهم به تئاتر او.

زیرا هستند کسانی که می‌خواهند بنویسند و ندارند که بنویسند اگر دارند و می‌نویسند نمی‌دانند چطور می‌نویسند. درصورتیکه دارند و می‌نویسند و می‌دانند این نیز به‌حساب دانش‌های فراهم آمده است. خشك تر و خنك تر از دانش خالص، من چیزی درعمرخودندیده‌ام. این‌جور دانش به‌کاراین می‌خورد که آفتابه را شمشیر جوهردار نشان بدهد. محصول وحشتناکش این همه مولودهای تازه وعجیب وغریب ازنظم ونثر در روز وروزگار ما! یعنی اتلاف وقت خودشان ودیگران ویك جور رسوایی. قدما خوب گفته‌اند: العالم دون مایقول والعارف فوق مایقول.

اما او با عرفان خود درکار خود دست به نوشتن زده است. فکری بودن من از این جهت است که باز شخص خود او در پشت مجلد کمدی حسی وحاضر بعد ازقید (در یك پرده) قید کرده است: (ولی ممکن است آن را دوپرده کرد، یعنی برده‌ی اول را به‌مجلس سیزدهم ختم نمود.)

من نمی‌دانم و نمی‌خواهم فکر کنم که بدانم در آن روزوروزگار که اودراین شهرمی‌زیست، این دقت‌رابرای چه کسانی بکارمی‌برد.

بهتراین می‌نمود که این‌دقت رادرپایان بندی کمدی‌خودداشت. پایان باآغاز فاصله‌ی زمانی زیاد نگرفته‌است. چون کمدی دریك پرده تمام می‌شود درمجلس هفدهم که مجلس آخراست، جعفرخان، که‌از فرنگ آمده است، این‌راه دور و دراز را به‌این زودی درپیش گرفته می‌خواهد دوباره به‌فرنگستان برگردد. هرچند که مهارت او درکارش، تماشاچی‌رادرمیان شش‌وبش نگاه می‌دارد مع‌الوصف تصمیم‌جعفرخان

خوش آیند نیست.

ولی او غرق در عالم گرفتگی‌های خود است. یکان یکان افراد خانواده را سان می‌دهد که نشان داده باشد هر کدام چه اذیتی نسبت به او دارند. حلقه‌های یك قد را اینقدر به هم می‌اندازد تا به اندازه‌یی که می‌خواهد زنجیرش بافته شود.

مثل زنبورهای عسل کار می‌کند. سرتاسر پیس، سنجش آدم‌هایی است که آن‌ها را از مدخل ومخرج دو جور زندگانی صادر و وارد می‌دارد. در قید طرح خود مجبور است هر مجلس را وصله‌ی جور مجلس قبلی قراردهد. به‌اصطلاح «تم» یعنی موضوع عوض نشد، ولی رنگ آمیزی عوض‌شده است. با افرادی که‌سان می‌دهد، گوناگونی را به وجود می‌آورد.

تعریف شده‌ی ژید به استقصا پرداخته است. در محوطه‌ی زندگانی مرضی شایع و سرایت بخش است اما به واسطه‌ی اختلاف امزجه مرضی را یکی یکی از نظر می‌گذراند. به یادم نمی‌آید این قسم معاینه و تداوی‌را از رازی یا بوعلی درکجا یافته‌ام. درصورتیکه حافظه‌ی من در به یاد آوردن مطالب از روی کتاب‌ها حتی خطوط و محل معین صحنه را هنوز ضبط می‌کند.

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

تیرماه ۱۳۳۳

ULB Halle 3
009 150 056

19
WA
601

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-1192015415-1419719246-14

ارزش احساسات

و

پنج مقاله در شعر و نمایش

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-1192015415-1419719246-14