# شعرِ امروزِ ایران و مسائلِ آن

## گفت‌وگوی سیاوش کسرایی و احسان طبری

## و چند پِی‌افزوده

**(شاملِ مشاعرهٔ دو شاعر و چند مقالهٔ نظری به خامهٔ طبری...)**

**در گرامی‌داشتِ خجسته زادروزِ طبری (۱۹ بهمن) و کسرایی (۵ اسفند)**

# شعرِ امروزِ ایران و مسائلِ آن

## گفت‌وگوی سیاوش کسرایی و احسان طبری

## و

## چند پِی‌افزوده

(شاملِ مشاعرهٔ دو شاعر و چند مقالهٔ نظری به خامهٔ طبری...)

در گرامی‌داشتِ خجسته زادروزِ طبری (۱۹ بهمن) و کسرایی (۵ اسفند)

بهمن ۱۴۰۱

# شعرِ امروزِ ایران و مسائلِ آن

## گفت‌وگوی سیاوش کسرایی و احسان طبری

**و چندپی‌افزوده(مشاعرهٔ دو شاعر و چند مقالهٔ نظری به خامهٔ طبری...)**

گردآورندگان: اُمید سحر، هاتف رحمانی، بهروز مطلّب‌زاده

ویرایش: اُمید

ویراستِ نخست: بهمن ۱۴۰۱

**در گرامی‌داشتِ خجسته زادروزِ طبری (۱۹ بهمن) و کسرایی (۵ اسفند)**

# فهرست

کلامی چند از گردآورندگان مجموعه ..... ٤
گفت‌وگوها ..... ٧
شعرِ امروز و راه و رسمِ آن ..... ٨
بازهم گفت‌وشنودی دربارهٔ شعر و شعرِ امروز ..... ١٧
گفت‌وگو دربارهٔ برخی مسائلِ شعرِ امروز ..... ٢٣
پی‌افزوده‌ها ..... ٣٥
مشاعرهٔ دو شاعر ..... ٣٦
سخنی دربارهٔ شعر ..... ٣٨
شعر و نوپردازی ..... ٥١
شعر را آئینی است ..... ٥٦
دربارهٔ نقدِ شعر ..... ٦٥
در بارهٔ نقد و تفسیرِ هنری ..... ٨٤
در بارهٔ برخی مسائلِ اِستِه‌تیک و هنر ..... ٩١
مقولاتِ اقتصادی در ادبیّاتِ کلاسیکِ ما ..... ١١٧
ترانه‌های عامیانه و برخی مختصاتِ فنّی و هنری آن‌ها ..... ١٣٨
هنر، سیاست، تاریخ ..... ١٦٠

# کلامی چند از گردآورندگانِ مجموعه

دوستی می‌گفت، "*پرداختن به آثارِ عتیقه و وقت را صرفِ بالاوُپایین‌کردن آن، دردی از دردهای امروز را درمان نمی‌کند.*" این دوست، البتّه در بسیاری از مواردِ هنر و ادبِ این مرزوبُوم انسانِ صاحب‌نظری است و درضمن چشم وُ دلی هم به تحوّلاتِ روزمرّهٔ زندگی در کفِ جامعه دارد و درعین‌حال، ارادتی هم به طبری و کسرایی نشان می‌دهد. گفته‌های او پرسش‌های مختلفی را پیشِ چشمِ ما مطرح کرد: آیا پرداختن به هنرِ گذشته، کندوکاو در میان "عتیقه"هاست؟ آیا دردهای امروز از دردهای گذشته جدا و جزیره‌ای مستقلّ را تشکیل می‌دهند؟ جایگاهِ فرهنگ و به‌ویژه فرهنگِ ترقّی‌خواهی که هر لحظه‌اش دغدغهٔ روندِ کار و پیکارِ روزمرّهٔ زحمتکشان این جامعه و جهان است کجاست؟ نقشِ گذشتگان در این فرهنگ چیست؟ و...

به نظرِ ما، فرهنگ، و به‌ویژه فرهنگِ ترقّی‌خواه، پایه‌هایش را روی خِشت‌هایی بنا کرده که در طیّ حدّاقل ۱۵۰سالِ گذشته از سوی تولیدکنندگانِ آثارِ مترقّی و مردمی ساخته شده است. همهٔ نیروهای ضدّ مردمی، تلاشِ همواره‌شان این بوده است که با گُسیختنِ رابطهٔ بینِ این سازندگانِ خِشت‌ها و آدمیانِ امروز به یک گُسستِ همیشگی در فرهنگِ مترقّی دست یابند. آن‌چه در گذشته تولید و عرضه شده است، بخشی از ستونِ فقراتِ همان‌چیزی است که ما امروز در همهٔ ابعاد روی آن تکیه کرده‌ایم. تعبیر به "عتیقه‌کاوی" در بررسیِ این آثار و تولیدکنندگانِ آن، اگر نه آگاهانه، حدّاقل به‌صورت ناآگاهانه یاری به همان تلاشِ ضدّ فرهنگی در چندپاره کردن و ازهم‌گُسیختنِ فرهنگِ مترقّی جامعهٔ امروزِ ماست.

احسان طبری و سیاوش کسرایی در فضای پَسا انقلاب این ضرورت را حسّ می‌کرده اند که برای تداومِ هنر و ادبیّاتی که از بندهای دیکتاتوریِ ستم‌شاهی رها شده بود، چشم‌اندازهایی را مطرح و توجّهِ پی‌جویان را به این چشم‌اندازها جلب نمایند. گفت‌وگوی دو انسانی که صلاحیّتِ مباحثهٔ علمی را در مقولهٔ شعر و ادبیّات و فرهنگ و هنر داشتند، عملا گشودنِ راهی در پیشِ روی جوانانی بود که بیش‌تر از سرِ عاطفه به ادبیّات و شعر می‌پرداختند. توجّه‌دادن به این امر بود که "جزیره" نیستند، بل دریایی هستند که باید در طولِ تاریخی پیوسته ابعاد و حجمِ حضورِ خود را به بررسی بنشینند. آنها از راه‌های مختلفی که در سطحِ جهان و ایران پیموده شده و کمبودها و توانمندی‌های آن سخن گفته اند. گفت‌وگو رو به آینده دارد، امّا تلاشِ عمده‌اش را بر واکاویِ گذشته و کارِ گذشتگان هِشته است. در گفت‌وگو دیالکتیکِ تاریخیِ بررسی و کشف حاکم است و خواننده را با افق‌های جدیدی رودررو می‌کند. امری که امروزه پس از چهاردهه سانسور و سرکوبِ فرهنگی بی‌امان، جای خالیِ آن به شدّت احساس می‌شود.

"نقد و بررسی" بنیانِ این گفت‌وگوهاست. مهم‌ترین امر در این گفت‌وگو احساسِ ضرورتی است که هر دو شاعر شرکت‌کننده در بحث برای طرحِ موضوع‌ها احساس می‌کنند. مسئولیّتِ عظیمی در این گفت‌وگوها موج می‌زند. نقشِ آزادی را در بیان به عالی‌ترین شکل تبیین می‌کند و از عدمِ اطاعتِ هنر و ادبیّات از دستورها به روشنی سخن می‌راند.

باز انتشارِ این آثار از دو جنبه برای ما اهمّیت دارد: **۱**- ادایِ دینی است به تاریخِ پُرفرازونُشیبِ فرهنگ این جامعهٔ هماره دیکتاتورزده و دچارِ گُسست‌های تاریخی. **۲**- ادایِ دین به دو اندیشمندی است که در طول عمر پرثمرِ خود در بالاترین حدّ ِتوانِ خود به پُرباری ادبیّاتِ مترقی و مردمی ایران یاری رسانده‌اند. در واقع این گفت‌وگوها، تبادل‌نظرِ غول‌هایی است که ممکن است انتشارِ امروز آن به مذاقِ کوتوله‌ها خوش نیاید.

. . . . .

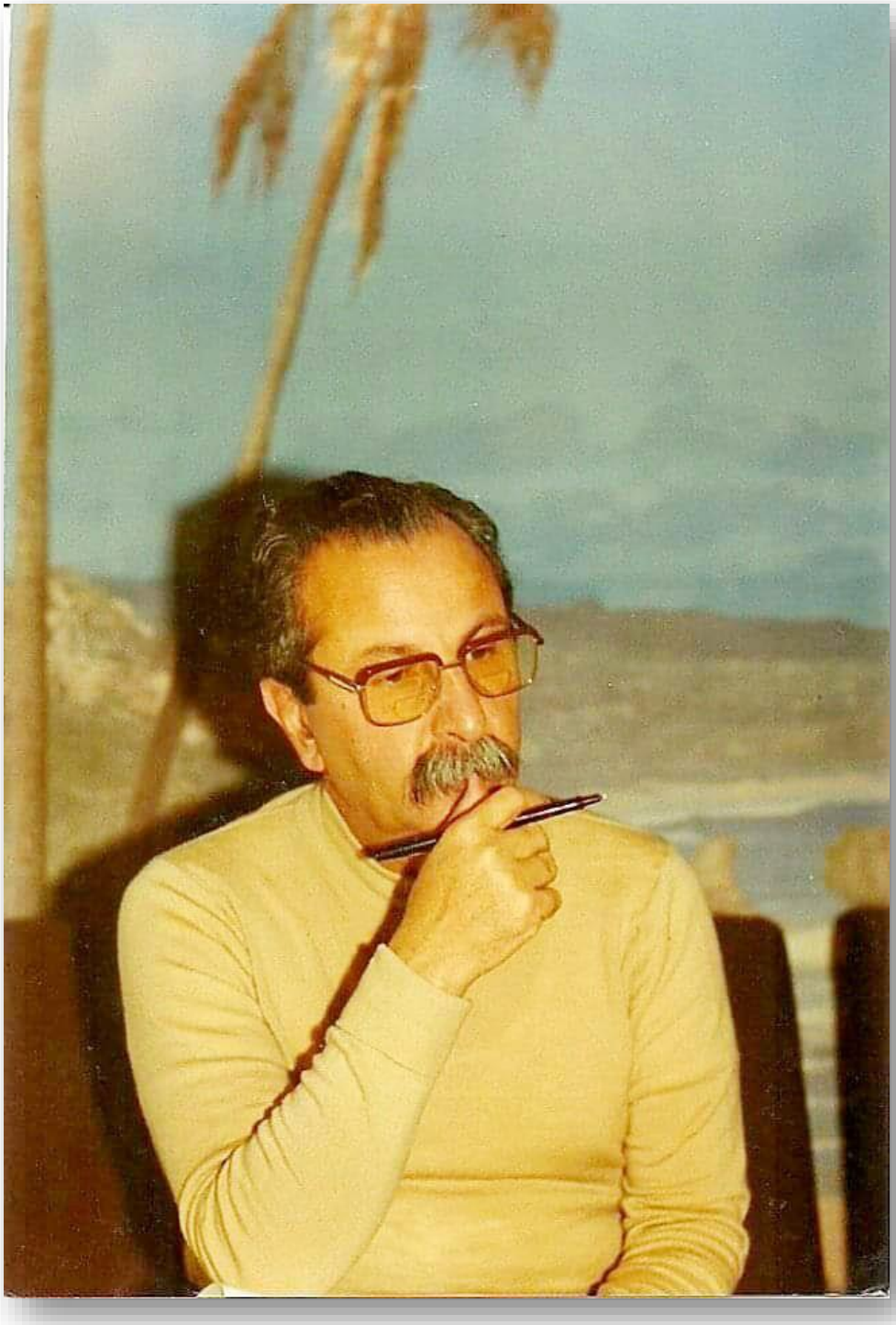
در بخشِ نخست از مجموعهٔ پیش‌رو، متنِ گفت‌وگوی سیاوش کسرایی و احسان طبری دربارهٔ شعرِ امروزِ ایران را در قالبِ پرسش‌وپاسخ می‌خوانیم که در سه نوبت در طیّ سال‌های ۱۳۵۸ و ۱۳۵۹ انجام گرفته است. در این نشست‌ها "*دو شاعر به گفتگو می‌نشینند. مسائل را سیاوش کسرایی نه‌تنها مطرح می‌سازد، بل‌که پاسخِ خود را نیز بر آن مزید می‌کند و احسان طبری نظراتِ خود را در زمینه‌های مطرح‌شده بیان می‌دارد. گفت‌وگویی بدونِ سیر و سفرهای محقّقانه و روشن‌فکرانه*".

در بخشِ دوم از این مجموعه، ابتدا "مشاعرهٔ دو شاعر" را داریم. قطعه شعری که کسرایی پس‌از اوّلین دیدارش با احسان طبری در آبان ۱۳۵۹ تحتِ عنوان "اخوانیّه" برای او سُروده و پاسخِ مِهرآمیزِ طبری؛ اشعاری حاکی از عاطفه و ارادت و رفاقتِ هنری این دو غولِ ادبی.

در ادامه نیز تعداد ۹ مقاله در بابِ "شعر و شاعری"، "نقد و تفسیرِ هنری" و "تئوری یا بوطیقای شعرِ" به خامه و از نظرگاهِ احسان طبری که پیش‌تر در آثار و کتاب‌ها و یا نشریاتِ ادبی نظیر "دنیا" و "ارژنگ" و غیره انتشار یافته و اینک به مناسبت زادروز خجستهٔ این دو انسانِ فرزانه گردآوری شده و در دسترسِ علاقه‌مندان قرار می‌گیرد.

**گردآورندگان**

**بهمن ۱۴۰۱**



## سیاوش کسرایی

(۵ اسفند ۱۳۰۵ اصفهان – ۱۹ بهمن ۱۳۷۴ وین)

# گفت‌وگوها

# شعرِ امروز و راه و رسمِ آن

## گفت‌وگوی پرسش‌گونه میان سیاوش کسرایی و احسان طبری

***اشاره:*** ***دو شاعر به گفتگو نشستند و مسائل را سیاوش کسرایی نه‌تنها مطرح ساخت، بل‌که پاسخِ خود را نیز بر آن مزید کرد و احسان طبری نظراتِ خود را در زمینه‌های مطرح‌شده بیان داشت. گفت‌وگویی بدونِ سیر و سفرهای محقّقانه و روشن‌فکرانه.***

**سیاوش کسرایی:**

*می‌خواهم خواهش‌کنم کمی دربارهٔ شعرِفارسی ازگذشتهٔ دور و به‌ویژه دربارهٔ کارُبردهای اجتماعی و سیاسی آن صحبت بفرمایید. آیا به نظرِ شما شعر در ملّتِ ما اثرِ خاصّی دارد؟ آیا می‌توان خصیصه‌ای از جهتِ تاثیرپذیری در برابرِ شعر در میان سایرِ ملل برای ما قائل شد؟ ُبرد و کارُبردهای شعر در زندگیِ ما، احترام به شاعران، میل به شاعری که این‌همه رو به فزونی است، پناهُبردن به شعر در مواردِ شادی و غم‌های بزرگ، پدیده‌ای است که مرا به این سوال وا می‌دارد.*

**احسان طبری:**

شعر را در کشورِ ما می‌توان یک فرهنگ‌واره (Subculture) نامید که تمدّنِ ایرانی را در تمامِ جهات‌اش منعکس می‌کند. در این فرهنگ‌واره نه تنها فلسفه و عرفان و سیاست، حتّی طبّاخی و خیاطی نیز اسنادِ منظومِ خود را به‌وجود آورده است. کاربُردِ اجتماعی و سیاسیِ شعر در ایران همیشه فوق‌العاده جدّی بوده است. [شعر] برای اسماعیلیّه و صوفیّه و دیرتر برای جنبشِ حروفیّه، افزارِ عمدهٔ تبلیغ و ترویج بود. شیعیّه از شعر به حدّ اعلاء استفاده کرد و با آن مخالفانِ عقیدتی خود را نکوهید و پیشوایانِ مذهبی خود را سُتود. دربارهای پادشاهان و امیران از شعر، سودجوییِ فراوان کردند که از سودی که به نام "صِله" به شاعران می‌رساندند یا نمی‌رساندند، بَسی بیش‌تر است. مقصد آن است که حتّی اگر تنها جهتِ صرفا مادّیِ این سود را هم در نظر بگیریم.

در دورانِ معاصر، جنبشِ مشروطیّت با حربهٔ شعر کارِ بزرگی انجام داد. افشاگریِ استبداد در زبانِ جدّ یا طنز در شعرِ فارسی دورانِ مشروطه و پس‌از آن قوی است. همین اشاراتِ کوتاه و پراکنده، دامنهٔ وسیع کاربُردِ اجتماعی و سیاسی شعرِ فارسی را در تاریخ گذشتهٔ کشورمان نشان می‌دهد.

امّا این‌که آیا شعر برای مردم سرزمینِ ما جاذبه‌ای و تاثیری خاصّ دارد، حقیقتی است که در آن محلِّ تردید نیست، و اِلّا، مقامِ شعر در تمدّنِ ایرانی به چنین اوجی نمی‌رسید و این‌که این خصیصهٔ ویژهٔ مردمِ ما باشد و از نوعی تاثیرپذیریِ یگانه نزدِ ایرانیان حکایت کند، در پاسخ باید بَسی تامّل ورزید، زیرا شعر در همه تمدّن‌ها تجلّیِ نیرومندی دارد و تنها مقایسهٔ تاریخی-ادبی می‌تواند نشان دهد که آیا این تجلّی در کشورِ ما از همه جای دیگر پرتوافشان‌تر است یا نه. امّا با اطمینان می‌توان گفت که ایران در ردیفِ کشورهای نادری است که در آن شعر از چهارچوبِ عادّی خود خارج شده و نقشِ مدنی و تاریخیِ عظیمی ایفاء کرده است و چنان‌که یاد کردم به نوعی "فرهنگ‌واره" بدل شده است..

این‌که در کشورِ ما شعرگویی و شاعری چنین رایج است، نه‌تنها عاملِ پیدایشِ "پدیدهٔ شعر" در ایران است، بل‌که محصولِ آن نیز هست. چون شعر در ایران زیاد به‌وسیلهٔ ادبیّات و فرهنگِ دیرین‌اش "تبلیغ شد"، لذا ناچار میدانِ بیش‌تری باز می‌کند. این از نوع تاثیرِ علّت و معلول در یک‌دیگر است و آن‌چه در اصطلاح سیبرنتیکِ معاصر آن‌را "پیوندِ معکوس" می نامند .

تمایل به قافیه‌بافی و آن‌چه به شوخی "مترو مانی" یا "جنونِ وزن" نام گرفته، تا جایی‌که من می‌دانم در بین آلمان‌ها نیز قوی است و مانندِ ما برای هر چیز شعری دارند. رومن رولان در رمانِ "ژان کریستُف" به این اشعارِ "بندِ تُنبانی" آلمان‌ها اشاره می‌کند که با خطِّ زیبای گوتیک نوشته شده و مرقع‌وار در خانه‌ها و مغازه‌ها آویخته است.

از زمانی که شعر "دمکراتیزه" شد و باستیلِ وزن و قافیه را به‌اصطلاحِ ویکتور هوگو درهم‌کوبید، شعرسُرایی از قید و بندِ عروضِ کلاسیک رَست و آسان‌تر شد، شعر به آن‌چیزی مبدّل شد که قدما در حکمت آن‌را به بیانِ خواجه نصیر "کلامِ مُخَیّل" می‌خواندند. این امر از سویی و نهادِ پُرشور و عاطفی خلقِ ما (لااقلّ در این دوران از تاریخ) از سوی دیگر، فورانی از شعرگویی پدید آورده است.

شعر، اِکسیری برای رنج‌ها، عصای تعادل برای مردِ رَسَن‌باز و وسیله‌ای برای جبرانِ خلاءها و کمبودها شده؛ گاه نوعی افیون است، گاه نوعی شیپورِ نبرد، عمل‌کردهای مختلف آن‌را دائماً به

صحنه می‌آورد و موردِ نیازِ انسان می‌سازد. خلق‌های دیگر نیز برای شعر جای زیادی باز کرده‌اند و شعر به‌همراهِ موسیقی زندگی آن‌ها را انباشته است. باری، شعر نعمتی است که به قول یک ترانهٔ معروفِ روسی "بشر را در زندگی‌اش یاری و مددکاری می‌دهد" تا جادهٔ دشوار را آسان‌تر بپیماید، ولی در استفاده از هر نعمتی باید اندازه شناخت.

**سیاوش کسرایی:**

*آیا به نظر نمی‌رسد که در دورانِ اخیر به‌ویژه در پنجاه وچند سالِ گذشته کوشش شد که پیوندِ ما با فرهنگ و ادبِ کلاسیک یا قطع شود، یا درک و دریافت‌های مخدوشی از آن داشته باشیم؟ هر ملّتی می‌تواند از فرهنگِ کلاسیکِ خود، فرهنگِ فولکلوریکِ خود و فرهنگِ جهانی بهره‌برداری کند. ملاحظه می‌کنید که استفادهٔ صحیح از این سه گستره را در کشورِ ما تباه کرده‌اند. لطفاً در این زمینه‌ها نظرِ خود را بیان دارید.*

**احسان طبری:**

این‌که در دورانِ سلسلهٔ پهلوی خشت‌های تمدّنِ معاصر در کشورِ ما عمدا و سهواً کج نهاده شده، موردِتردید نیست. بخشی ثمرهٔ نقشه‌های سنجیدهٔ استعمارگران بود و بخشی ثمرهٔ عقب‌ماندگی‌ها، عوامی‌ها و ندانم‌کاری‌ها؛ لذا نه تنها در زمینهٔ ادبیّاتِ کلاسیک، بل‌که در همه زمینه‌های تمدّنِ امروزی کارهایی شده که غالباً می‌توان بدونِ بیم از غلوّ یا غرض، آن‌ها را "خراب‌کاری" نامید.

فرهنگِ کلاسیکِ ما را، هم از جهت شناختِ وقایع و هم از جهت تعبیرِ این وقایع، به غلط یا به شکلِ تحریف‌شده عرضه کرده‌اند. آن‌را به سودِ مقاصدِ اشرافی و اربابی خود موردِ تفسیر قرار داده‌اند. فنّ تفسیر یا "هرمه‌نوتیک"(۱) در ادب‌وفرهنگ، فنّ حسّاسی است. تاریخِ گذشته را نمی‌توان و نباید نه زیباتر ساخت و نه زشت‌تر، ولی باید مضمون و معنای واقعی زمان و مکان و تداوم و خلّاقیّتِ آن‌را جُست و یافت و عرضه داشت. کاری که ابداً ساده نیست. آیا فردوسی تنها مدّاحِ نهادِ شاهنشاهی است؟ آیا عرفانِ ایرانی تنها قَلَندریِ اوباشانه و ایده‌آلیسمِ منحط است؟ آیا بهترین نمونهٔ ادبِ منظوم و منثورِ فارسی همان‌هاست که ما می‌شناسیم و به ما عرضه شده؟ آیا در شناختِ گویندگان این ادبِ هزارساله نباید تجدیدنظرهای جدّی کرد؟ و از این نوع پرسش‌ها باز هم می‌توان مطرح ساخت. در یک کلمه، به کارِ انجام‌شده باید از دیدگاهِ بازخوانی و بازشناسی برخورد کرد.

امّا در عرصهٔ اخذِ فرهنگِ جهانی و در زمینهٔ بررسی فرهنگِ فولکلوریکِ ما و دیگران نیز نقایص و نارسایی‌ها زیاد است. البتّه طیّ قریبِ ۶۰ سال، ملّتی که تمدّنی کهنه دارد، دست روی دست ننشسته است و کارِ زیاد و گاه کارهای بسیار با ارزشی انجام گرفته و زمان چنان به عَبَث نگذشته است. ولی با اطمینان می‌توان گفت اگر یک سلطنتِ استبدادی دست‌نشاندهٔ استعمار در سرنوشتِ ما ایرانیان مسلّط نبود و به‌ویژه پس‌از ۲۸مرداد۱۳۳۲ خرابکاری‌وانحراف درمسیرِ رشد و ترمزکردنِ حرکتِ طبیعی جامعه با این حرارت موذیانه انجام نمی‌گرفت، کارِ انجام‌شده، هم بیش‌تر و هم بهتر بود. لذا من فقط می‌توانم اظهاراتِ آن دوستِ ارجمند را دراین زمینه تایید کنم، و آرزو کنم که این برخوردِ مجدّانه و فعّالانه به فرهنگِ ادبی ایران که هم‌اکنون آغاز شده، بَسط یابد. در این زمینه کاری که باید انجام گیرد، بی‌اغراق الوندگونه است و کارِ یک نفره و دو نفر، حتّی کارِ یک نسل و دو نسل نیست.

ما از جهت فرهنگِ کلاسیک و فولکلوریکِ خود، بدونِ میهن‌پرستیِ کاذب، غنی هستیم. کاری که باید در عرصهٔ کسبِ فرهنگِ هنری و ادبیِ جهان انجام بدهیم نیز هنوز در آغاز است و تاکنون در حکمِ گُل‌گشتی کمابیش نامنظّم بوده است. در کشورهای رشدیافته‌ای که من می‌شناسم، زبان و ادبیّاتِ کشورهای همهٔ جهان، کارشناسِ درجهٔ اوّل دارد و در مورد جغرافیا، تاریخ، زبان و ادبِ هر کشوری، گاه پژوهش‌های گران‌قدری انجام گرفته که خودِ صاحبانِ اصلی آن ادب و زبان نیازمند بهره‌گیری از آن هستند. چنان‌که ما از ایران‌شناسانِ خارجی چه بهره‌ها که نبردیم. ایران هنوز از آن مرز دور است و کارش در حدّ نوآموزی "دیله تانتیسم" **(۲)** است، نه پژوهش‌گریِ استادانه، ولی ما لیاقتِ رسیدن به آن مرز را داریم به شرطِ آن‌که منظّم و سیستم‌وار عمل کنیم، نه به صورتِ گُل‌چینی‌های پراکنده. روشن است که همهٔ این‌ها بسته به آن‌است که چه نظامِ اجتماعی، با چه اسلوبِ فکر و عمل در کشورِ ما پا بگیرد.

**سیاوش کسرایی:**

*چنین به‌نظر می‌رسد که در قبالِ دگرگونی‌های اخیرِ کشورمان، هنرمندانِ ما به طور اعمّ و شعرا بالاخصّ نوعی سکوت اختیار کرده‌اند. به گمانِ شما کدام یک از موجباتِ زیر ممکن است علّتِ آن باشد:*

*این دگرگونی را به‌درستی نشناخته‌اند؟ برای عکس‌العمل زود است؟ در کارِ پی‌ریزیِ بنای جدیدی هستند؟ حرفی درخورد برای گفتن ندارند؟ به سبب داشتنِ تعهّدات و مسئولیّت‌های دیگر به امورِ دیگری اشتغال دارند؟ به‌نظر شما وظیفهٔ هنرمندانِ ما در قبالِ این دگرگونی چیست؟*

**احسان طبری:**

به‌علّتِ غیبتِ طولانی در جامعهٔ ایرانی، قادر نیستم که علّتِ سکوتِ هنرمندان را مشخّص کنم -اگر در واقع چنین سکوتی وجود داشته باشد-. همهٔ عللی که ذکرکردید، حتّی می‌تواند درعینِ‌حال صادق باشد و به‌اصطلاح هم‌بودگیِ این علل "مانعةالجمع" نیست. تصوّر می‌کنم مسئلهٔ "زودبودنِ عکس‌العمل‌ها" و "درکارِ پی‌ریزیِ بنای جدیدبودن" که ضمنِ عوامل بیان داشته‌اید، عواملِ جدّی‌تری برای توضیحِ آن پدیده است.

امّا در این‌که هنرمندان در قبالِ انقلابِ ایران مسئولیّتِ سنگینی دارند، محلِّ حرفی نیست. این انقلاب مثل همهٔ انقلاب‌ها برای آن‌که حرفِ آخرش را بزند، هنوز باید راهِ درازی را طیّ کند. وظیفهٔ هنرمندان دراین "راه‌پیمایی انقلابیِ جامعه" سکوت نیست، بل‌که هم‌گامی با آن است که معمولاً در نوعِ اثرِ هنری پدید می‌شود. آثارِ "طیِّ راه" و آثارِ "پس‌از رسیدن به منزل‌گاه"، یعنی وقتی‌که به هدف می‌رسند، می‌توانند راهِ طیّ شده را از آغاز تا پایان ببینند و بشناسند و بشناسانند. البتّه آثارِ "طیِّ راه" می‌توانند متضمّنِ برخی تعمیم‌های هنریِ نارس وخام و شتاب‌زده باشند، ولی با این همه، ضروری‌اند و کمک می‌کنند. سکوت نمی‌توان کرد. باید به تحرّکِ انقلابیِ جامعه و به ثمرنشینیِ آن در سَمتِ سالم و طبیعی از هر باره یاری رساند.

شعرِ فارسی با آن‌همه هیمنهٔ فرهنگیِ خود در این‌جا وظیفهٔ روشنی دارد که ذکرِ آن از طرفِ من زبان‌درازی است، زیرا شاعرانِ ما خود نیک واقف‌اند. البتّه وضعِ نو به شناختِ سیاسی و هنری نیازمند است و شاعر باید موضوع‌ها و افزارهای مناسب با محیط و سودمند برای هدف را بیابد و این امر نوعی "مَکث"و"آنتراکت" را ناگزیر می‌سازد. همان‌که آن دوستِ ارجمند "در کارِ پی‌ریزی جدید بودن" نامیده اند.

**سیاوش کسرایی:**

*رستاخیزِ اخیرِ ایران که با شرکتِ قشرها و گروه‌ها و طبقاتِ گوناگون اجتماعی برپا شد، افرادِ میلیونی تازه‌ای را به مسائلِ اجتماعی و سیاسی و ازآن‌طریق به خواندن و شنیدن راغب کرده و وَلَعِ عجیبی به سوی نشریات و کتب در آن‌ها مشاهده می‌شود که بخشی از این میل شاملِ مطالبِ ادبی و هنری و شعر و سُرود و ترانه است، و جالب آن‌که همهٔ مطالبِ موجودِ قبلی را نیز مردود می‌شُمارند که علّتِ آن البتّه معلوم است زیرا:*

*- یا فرمایشی بود و در جهت تایید و تحکیمِ حکومت،*

*- یا طبقِ تجویز و اشارهٔ استعمار بود و اشاعه‌دهندهٔ اندیشه‌های کاذب و زیان‌بخش،*

*- یا متونِ دور از ذهنِ عامّه بود،*

*- و یا ضرورتاً به سببِ حال‌وهوای اختناقِ حاکم، سمبولیک و استعاری و تمثیلی، لذا گاه مبهم، ناروشن و پیچیده.*

*برای نزدیک‌شدن به این تودهٔ پُر اشتها چه راه‌هایی را تجویز می‌کنید؟*

**احسان طبری:**

توجه آن دوستِ ارجمند به پیدایش یک نوع تحوّلِ کیفی در میدانِ تجلّی هنر و نوعِ هنرپذیران و به‌اصطلاح "فُرومِ هنری" درست است:

بدین معنی که هنر از سالن‌های بورژوایی دورانِ پهلوی با تمامِ ویژگی‌هایش که بیان داشتید و همه خوب می‌شناسیم، از زاویهٔ خاموشِ روشن‌فکر و کمابیش هنرمندِ منفرد که با خشمِ سَرکوفته و غمِ ناشناختهٔ خود می‌زیسته، خارج شده و می‌شود و عطشِ میدان‌ها و خیابان‌های شهر و روستا برای گوارشِ هنر در کارِ فُزونی است.

هنر می‌خواهد از هنرِ "زُبدِگان" یا "اِلیت" به هنرِ میلیون‌ها بدل گردد. به‌علاوه هنر از زیر فشارِ سانسورِ ساواکی تن رها می‌کند و می‌تواند در فضای -ولو به طورِ نسبی- آزادتری پَربُگشاید. این تحوّل، هم از جهت نوعِ هنرپذیران و هم از جهتِ امکاناتِ آفرینشِ هنری یک تحوّلِ کیفی است. فصلی نو در تاریخ جامعهٔ ما و لذا در تاریخِ هنر گشوده شده و شکل می‌گیرد. هنرمندانِ ما ناچار باید این تحوّلِ کیفی را در نظر گیرند.

اگر به صحبتِ قبل برگردیم، یک علّتِ سکوت چنان‌که یاد کردیم، سکوت در مقابلِ "تازه‌ای" است که هنوز هنرمند آن‌را نمی‌شناسد. "گفته‌ها" کهنه شده و تکرارپذیر نیست و حال‌آن‌که "چه باید گفت؟" هنوز کاملاً روشن شده و لذا شخص ناچار منتظرِ فرصتِ گفتن می ماند، به‌ویژه آن‌که خودِ مسئلهٔ هنر را، ایدئولوژی‌های متداولِ امروز زیرِ علامتِ سوال قرار می‌دهند و در جست‌وجوی دریافتِ ویژه‌ای از آن هستند. وضعِ نو تاثیرِ متناقضی در هنر خواهد داشت. از سویی آن‌را خلقی‌تر و سرزنده‌تر و بسیجنده‌تر می‌کند و از سویی شاید میدانِ جست‌وجوگری‌های انتزاعی و پیچیدگی‌های روشن‌فکرانه و نوآوریِ شکل‌گرایانه را بر آن تنگ‌تر سازد.

این پدیدهٔ دوّم همیشه مثبت نیست. جستجوها و نوآوری‌ها، ژرف‌کاوی‌ها -که بدونِ آن‌ها کارِ هنر به ابتذال می‌کشد-، برای تکاملِ هنر ضروری است. سرنوشتِ آیندهٔ جامعهٔ ما نیز هنوز زیر علامتِ سوال است، ولی اگر واقعا انقلاب به گُل بنشیند و میوه بدهد و محیطِ آزادِ رشدِ اجتماعی پدید آید، باید از هم‌اکنون دربارهٔ سیاستِ تکاملِ هنری در جامعه به درستی اندیشید تا شکوفاییِ هنر بدونِ تنزّلِ احتمالی سطحِ آن انجام پذیرد. درعین‌حال باید در مقابلِ گرایش‌های ضدّ هنری که از تعبیرِ غلط و قشری ایدئولوژیِ مذهبی ناشی می‌شود، خردمندانه و هوشیارانه با توسّل به استدلال‌های قوی ایستادگی کرد.

**تکرار می‌کنم:** این وضعِ کاملاً نویی برای هنرمندانِ ماست. دفاع از هنر، نه به شکلِ عاطفی که به وحدتِ مردم زیان رساند، بل‌که به شکلِ تعقّلی، هم در گفتار و هم در کردار، به یک ضرورت بدل شده است. من تصوّر می‌کنم که انقلابِ بزرگِ ما به هنر از انواعِ: شعر، نثر، موسیقی، نقّاشی، معماری، تئاتر، سینما، رادیو و تلویزیون و غیره نیازِ حیاتی دارد و هنر در عرصهٔ نبردِ فکری با گرایش‌های غلطِ قشری مسلما پیروز خواهد بود.

جز این راهی نیست. این وضعِ متناقض در انقلابِ ما نباید مایهٔ دل‌سردیِ هنرمندان شود. تاریخ از نابیوسیدها، گاه مطبوع و گاه نامطبوع، سرشار است. نباید از مبارزهٔ درست و تلاشِ منطقی و از "راه‌اش" تن زد، کِرخت شد، تسلیم شد، از عرصه گُریخت یا به واکنش‌های خشم‌گین پرداخت، که به کار کمک نمی‌کند. زیرا هنرمندِ زمانِ ما حقّ ندارد فقط عاطفی باشد، با آن‌که این حقّ اوست که عاطفی هم باشد، زیرا هنرمند است و هنرمندِ تُهی از شورِ نیرومند، هنرمند نیست.

پس از نخستین سکوتِ نسبی، وقتِ آن‌است که هنرمند، محیطِ تازهٔ پس‌از انقلاب را بیابد و شِراع کِشَد و کشتیِ خود را در اقیانوسِ بی‌پایانِ تاریخ در مسیرِ نو به‌حرکت درآورد. این وظیفهٔ مقدّسِ شهروندی اوست و هنرمند قبل‌از همه یک شهروند است.

در نبردِ عظیمی که برای نوسازیِ جامعه درگرفته، افزارِ هنر و لذا افزارِ شعر، نمی‌تواند و حقّ ندارد شرکت نداشته باشد. ما شعر را مانند شاعرِ غنایی روس، **یِسِنین** تنها "تَنبوری برای شاعر" نمی‌دانیم، بل‌که آن‌را حربه و سِلاحی در پیکارِ بزرگِ تاریخ می‌شُماریم. باید از این سِلاح در راهِ درست‌اش و در کنارِ مردم و به سودِ مردم، با شورِ تمام استفاده کرد.

این‌ها حقایقی است عیان، ولی درست و همیشه حقایقِ عیان و بدیهی، مبتذل نیست و تکرارِ و تاکیدش واجب است، به‌ویژه اگر چنین وجوبی احساس شود.

**سیاوش کسرایی:**

*با توجه به سال‌های طولانیِ مهاجرت و اقامت در کشورهای خارج، انعکاسِ هنر و ادبِ ایران را در آن صفحات چگونه یافتید؟ و آیا اصولاً زمینه‌ای برای بَسط و گسترشِ آن هست؟ اگر ممکن است اندکی دربارهٔ تلقّیِ دیگران از هنرِ امروزِ ایران صحبت بفرمایید.*

*و امّا آخرین پرسش‌ام: به کدام یک از زمینه‌های گشوده شده در هنر و ادبیّاتِ ما امیدوارترید؟*

**احسان طبری:**

در مورد بخشِ نخستِ سوالِ شما، اگر نمونهٔ اتّحادِ شوروی را (که در آن ۹سال از ۳۰سال مهاجرتِ این‌جانب گذشته) برداریم، آن‌گاه بایدگفت که بدونِ تردید، شوروی از جهتِ پژوهش دربارهٔ تاریخ و ادبِ کلاسیک و معاصرِ ایران و زبانِ فارسی و صرف و نحو و تجویدِ آن، در چنان دامنهٔ وسیع و در چنان حدّی از کیفیّتِ بالای علمی کار می‌کند که به‌نظرِ من هم‌تایی ندارد. [آثارِ] ده‌ها تن از شاعران ونویسندگانِ امروزی [ما] به زبان‌های متداول در شوروی ترجمه وچاپ شده‌اند. انعکاسِ هنرِ ادبی ایران در این کشور نکاتِ مثبتی است. پس از ادبیّات، فیلمِ فارسی نیز در شوروی بازتابِ جالبی دارد. در این زمینه می‌توان مطالبِ مشخّصِ بسیاری گفت که جایش در این گفت‌وگوی کوتاه نیست.

در موردِ بخشِ دوّمِ سوال، برای دادنِ پاسخی سنجیده، من خود را نیازمند حسّ می‌کنم که با جریاناتِ مختلفِ هنری امروزی ایران در ادبیّات، هنرِ نمایشی، هنرِ تصویری و پلاستیک، موسیقی و غیره بیشتر آشنا شوم. بدونِ شکّ پیش‌رفت نسبت به دورانی که در میهنِ خود زندگی می‌کردم، نظرگیر است، ولی نابه‌هنجاری‌های عمومیِ رشد (که عللِ آن روشن است)، در این‌جا نیز اثرِ خود را باقی گذاشته است.

اُمید است درصورتی‌که خود را برای انجامِ داوری آماده‌تر حسّ کنم، در این زمینه‌ها مطالبی در میان بگذارم.

سرچشمه: *مجلّهٔ دنیا، مرداد ۱۳۵۸، شمارهٔ ۳، ص ۱۲۶*

**پی‌نوشت‌ها:**

"**هرمه‌نوتیک**"(Hermeneutique) [فنّ تفسیرِ اثرِ هنری]، دانشی و کوششی است برای درکِ علاماتِ معنامند (مانندِ واژه‌ها) به‌ک مکِ دانشِ‌سمیوتیسم (دانشِ علامت‌شناسی) که واژه‌های معنامند را به‌عنوان نمادهای فرهنگی بررسی می‌کند. توضیح بیش‌تر طبری دراین‌باره در دو مقالهٔ "دربارهٔ نقدِ شعر" و "دربارهٔ نقد و تفسیرِ هنری" در همین مجموعه آمده است. درضمن در متن مجلهٔ دنیا (ص۱۲۸) درمقابل عبارتِ فنّ تفسیر واژهٔ هوریستیک اشتباها به‌عنوان معادل قرارگرفته بود که بدین‌وسیله تصحیح شد.(ویراستار)

# بازهم گفت‌وشنودی دربارهٔ شعر و شعرِ امروز

***اشاره:*** ***بی‌تردید در میهنِ ما در عرصهٔ فرهنگ، به گسترده‌ترین معنیِ آن - و از جمله در زمینهٔ شعر، هنوز پُرسش‌ها و مسائلِ فراوانی وجود دارد که در جُست‌وجوی پاسخ هستند. بدیهی است که کوتاه‌ترین راه برای شناختِ بهتر و دقیق‌تر آن مسائل و کوشش برای حلّ آن‌ها، بحث‌وتبادل‌نظر اهلِ فنّ دربارهٔ آن‌هاست. گفت‌وگوی سیاوش کسرایی و احسان طبری را پی می‌گیریم.***

## سیاوش کسرایی:

*با به میدان آمدنِ توده‌های بزرگِ مردم، رفته‌رفته اندیشه‌های اجتماعی نیز در تمامِ سطوح برای پایین‌ترین طبقاتِ اجتماعی مطرح شده و مورد بحث و گفت‌وگو قرار گرفته است و هرروز ضرورتِ داشتنِ بیانی ساده‌تر و همه‌فهم‌تر در زمینهٔ نشرِ مسائلِ اجتماعی بیش‌تر می‌شود. شاخه‌ای از هنر نیز شعر است که خود بخشی از فرهنگِ اجتماعی است. این هنر نیز به فراوانی مطرح و موردِ استفاده واقع شده است و آن‌چه بسیار به چشم می‌خورد، این است که از ابتدای جنبشِ اخیر، مردمِ ایران اصرار داشته و دارند که برای موزون‌کردنِ شعارها و منویّاتِ سیاسی خود، آن‌ها را به قالبِ شعر در آورند که خود بیان‌گرِ این معناست که توده‌ها شعر را به مثابه یکی از ابزارهای مبارزه انتخاب کرده و به رسمیّت شناخته‌اند. در این‌جا نمی‌خواهیم دربارهٔ ضعف یا قدرتِ این شعرها و شعارها سخن گوییم.*

*با توجه به آن‌چه گفتیم، این دوران بهترین هنگام برای پیدایشِ آن شاعرانِ بزرگِ خلقی و مردمی است که بتوانند با بیانِ ساده، همه‌فهم و هنرمندانهٔ خود پاسخ‌گوی نیازها و راه‌گُشای بُن‌بست‌ها و یا عرضه‌کنندهٔ حسرت‌ها و اُمیدهای خلق در راهِ مبارزه با دشمن و اعتلای جامعه باشند. و امّا به نظر می‌رسد که در راهِ خلقی، مردمی و یا توده‌ای‌شدنِ شاعران در ایران (در شرایطِ کنونی)، دشواری‌هایی چند قرار دارد که پاره‌ای از آنها به‌شرح زیر است:*

*۱ - کمبودِ سوادِ خواندن و نوشتن*

*۲ - نازل‌بودنِ سطحِ فرهنگِ عمومی برای درکِ زبانِ اشعار*

*۳ - وجودِ خلق‌های گوناگون با زبان‌ها و گویش‌های متفاوت*

*۴ - نبودنِ شاعرانِ بزرگی که از طبقاتِ محرومِ اجتماعی برخاسته باشند*

*۵ - فقدانِ انجمن‌ها و کانون‌های دیرپای هنری و ادبی که شعرای خلق‌های مختلفِ ایران را برای جذب و درهم‌آمیختگی فرهنگ‌هایشان در کنارِ هم گرد آورده باشد*

*۶ - بی‌اعتنایی به گردآوری و بررسی ترانه‌های محلّی و شعرای خلق‌ها*

*۷ - گوشه‌گیری و انزواطلبیِ هنرمند و به‌ویژه شاعر در این مرز و بوم که خود، شعر را به امری خصوصی و شخصی و وسیله‌ای برای بیانِ جهانِ درونیِ هنرمند تبدیل می‌کند. این خود موجبِ پیدایشِ نوعِ زبان و بیانِ خاصّ و خصوصی است و ارتباطِ خواننده را با گویندهٔ آن دشوار می‌کند. این وضع وقتی به اوجِ خود می‌رسد که سیاست‌های اعمالِ فشارِ حکومت‌ها را نیز که در گذشته بر همهٔ حیاتِ اجتماعی و از جمله بر اندیشه و بیانِ آزاد مسلّط بود، بر آن بیافزاییم و آن‌گاه است که با انواعِ بیان‌های تمثیلی و نمادگونه روبرو خواهیم بود که دست‌یابی به جهان‌های شاعران را بر عامّهٔ مردم از هر باره مشکل‌تر می کند.*

## احسان طبری:

پس‌از برچیده‌شدنِ بساطِ سلطنتِ استبدادی و دست‌نشاند محمدرضا پهلوی و اعلامِ جمهوری اسلامی، فضای تازه‌ای از جهتِ سیاسی و اجتماعی در کشورِ ما به‌وجود آمده است که هنوز سیمای کامل به خود نگرفته است. به قولِ امام خمینی: "انقلاب هنوز در راه است."

تکاملِ انقلاب در ایران بسیار پیچیده و وضع گاه غیرِ شفّاف و سرشار از بیم و امید است. این بغرنجی و رازناکیِ وضع، همراه با مشکلاتی که هم یارانِ انقلابی و هم دشمنانِ ضدّ انقلابی به‌وجود می‌آورند، نوعی گیجی و سردرگمی و بلاتکلیفی پدید آورده است. بسیاری که از انقلاب انتظاراتِ دیگری داشتند، به‌حقّ یا ناحقّ، دچارِ سرخوردگی و دل‌زدگی شده‌اند. چنین جوّی، هیجاناتِ بزرگی برنمی‌انگیزد زیرا فتح یا شکست در آن برای طبقاتِ گوناگون با وزنِ همانند و هم‌سانی وجود دارد. فتح، حماسه آفرین است. شکست، فاجعه‌انگیز است. حماسه و فاجعهٔ اجتماعی موجبِ اوج‌گیری احساس می‌شود که آن را اروپاییان "Paroxisme" (حملهٔ ناگهانی، تشنّج) می‌نامند. اوج‌گیریِ احساس لازمهٔ آفرینش‌های هنری است. بدونِ آن نمی‌توان انتظارِ کارهای برجسته داشت.

حقّ با آن دوستِ ارجمند است که دوران‌های انقلابی و اوجِ نهضت‌های وطنی برای بروزِ شاعرانِ ملّی دوران مساعدی است. عدّه‌ای از شاعرانِ ملّی و انقلابی و خلقی مانند: بهار، عشقی، عارف، اشرف‌الدّین حسینی، ادیب‌الممالک فراهانی، ادیب پیشاوری، وحید دستگردی، فرّخی یزدی در چنین ادواری پدید شدند. برای رفعِ سوءِتفاهم تصریح می‌کنم که این‌جانب همهٔ این شاعران را در یک کفه نمی‌گذارم. برخی از آن‌ها در دوران‌هایی از زندگی به سوی سازش رفتند و قلمِ

خود را به مدیحه آلودند. کسانی در راهِ استقلال و آزادی جانِ خود را نثار کردند. کسانی تا آخرِ عمر مظهرِ پارسایی و عزّتِ‌نفس ماندند. سرنوشت‌ها گوناگون است، ولی به هنگامِ تصفیحِ دَواوینِ این شاعران، بسیاری از اشعارِ ملّی و انقلابی و خلقی می‌یابیم و عنوانِ "شاعرِ ملّی" حتی به کسانی مانندِ عشقی از طرفِ معاصران به او داده شده است .

ولی انقلابِ ما که از آغاز با عواطفِ مذهبی در آمیخت، دارای آن‌چنان ویژگی است که حتّی احساساتِ وطن‌گرایانه را به شیوهٔ مرسومی و سنّتی آن نمی‌پذیرد، زیرا آن‌را در رابطه با فرهنگ و اسطورهٔ کهنِ شاهنشاهی و طاغوتی می‌بینند. اشعارِ غنایی یا حماسیِ لائیک، که ابدا مخالفِ مذهب نیست ولی جنبهٔ مذهبی نیز ندارد و این‌همه در تاریخ معاصرِ ما تکرار شده ولی این نوع اشعار این روزها بدونِ آن‌که کسی رسماً و تصریحا بگوید، عملاً ناباب بودنِ خود را احساس می‌کند و لذا به کُنجی خزیده است. به همهٔ این‌ها آن عللی نیز که شما در سخنانِ خود به‌تفصیل و به‌درستی یاد کردید، افزوده می‌شود .

من اُمیدوارم که انقلاب در تکاملِ خود محیطِ مطبوع و جان‌بخشی برای شعرِ واقعی ایجاد کند. جای یاس نیست؛ به قولِ شاعر:

**نومید نی‌اَم ز کارِ عشق‌اش**

**زیرا که زمانه هم به کاری است.**

**سیاوش کسرایی:**

*نیما و افراشته، دو شاعرِ نامدارِ ایرانی و دو چهرهٔ محبوبِ روشن‌فکران و مردم‌اند که با سبک و سلیقه و زبان و بیان و فضاهای خاصّ ِخود و به کلّی متفاوت با یک‌دیگر، امّا در یک راه و یک جهت گام برداشته‌اند.*

*برای روشن‌شدنِ پهلوهای دیگرِ شعرِ مردمی، خلقی-توده‌ای، اگر ممکن است در مورد این دو سیمای درخشان شعرِ بعد از مشروطّیتِ ایران مطالبی بفرمایید.*

**احسان طبری:**

افراشته شاعرِ خلقی، و نیما در دوران‌هایی از آفرینندگیِ خود، شاعرِ انقلابی است. محبوبیّت، هنوز شاخصِ نوع و جهتِ اجتماعی یک شاعر نیست. شاعرانِ اجتماعی را می‌توان به "شاعرانِ ملّی" (که احساسِ حماسیِ رزم علیه ستم‌گرِ خارجی را برمی‌انگیزند)، و "شاعرانِ خلقی" (که از زندگیِ مردم و به زبانِ مردم سخن می‌گویند)، و "شاعرانِ انقلابی" (که شورِ تحوّل‌طلبی

سیاسی و اجتماعی را در جامعه بیدار می‌کنند) تقسیم کرد. این از جهتِ سمتِ اشعاری است که عرضه می‌دارند. این‌که محبوبیّت پیدا کنند یا نه، آن امرِ دیگری است. البتّه معمولاً شاعرانِ ملّی و خلقی و انقلابی (اعمّ از حماسی یا غنایی یا طنزگو) محبوبیّت پیدا می‌کنند زیرا فُروم (Forum) یا جمعِ خواستارانِ شعرِ آن‌ها، اکثریّتِ مطلقِ جامعه است و جامعه سپاس‌گزارِ کسانی است که بر تَنبورِ اعصابِ آن‌ها نغماتی می‌نوازند که به سودِ تکاملِ آن است.

از میانِ شاعرانِ دورانِ اخیر، عشقی و عارف از زُمرهٔ شعرای ملّی، و فرّخی و لاهوتی از زُمرهٔ شعرای انقلابی، و افراشته از زُمرهٔ شاعرانِ طنزگوی خلقی هستند. نیما و خودِ شما در بسیاری از آثارِ خود اشعارِ غنایی انقلابی آفریده‌اید. منتها سطحِ فنّی و ادبیِ شعر و لذا "فُرومِ" پذیرندهٔ آن فرق می‌کند. اگر سطحِ شعر از جهتِ تخیّل، زبان، پیچیدگیِ فکری که بیان می‌دارد بالا باشد، شعر به شعرِ خاصّ بدل می‌شود. خاص‌پسند یا عامّه‌پسند بودنِ یک شعر مطلبِ دیگری است که ربطی به نوع اجتماعیّتِ شعر ندارد. این مقولات را باید از هم جدا کرد، و الّا تحلیل سردرگم می‌شود.

اما دربارهٔ افراشته و نیما، نظرِ این‌جانب در گذشته نیز بارها ذکر شده و روشن است.

شاعرِ خلقی **افراشته**، که درعین‌حال یکی از استادانِ شعرِ گیلکی است، قطعاتِ "سهل و ممتنع" و غالباً طنزآمیز دربارهٔ مسائلِ سیاسی و زندگیِ مردم ایجاد کرده که در ادبیّاتِ فارسی ممتاز است. البتّه مانندِ هر شاعری در آثارِ او غُثّ و ثَمین و در حیاتِ آفرینشیِ او اوج و فرود وجود دارد، ولی در مجموع، افراشته چهرهٔ تاب‌ناکی است که حزبِ ما به او می‌بالد و تاریخِ ادبی، خاطره‌اش را جاوید خواهد ساخت.

**نیما** شخصیّتِ ممتازِ دیگری است. او راه‌گُشای برجستهٔ تحوّلِ انقلابی در شکل و مضمونِ شعرِ فارسی است و تا امروز هم در این عرصه استادِ بی‌بدیلِ بزرگی باقی مانده است. نیما شخصیّتِ هوگو را (که دژِ قوّافی را تصرّف کرده)، و مایاکوفسکی را (که شعر را در خدمتِ طبقهٔ حمله‌ورِ تاریخ قرار داده)، در خود جمع دارد و سرفصلی در تاریخِ ادبِ ما پدید آورده است. برخلافِ تصوّرِ برخی ادیبانِ خُشک و سنّت‌گرا، ستایش نیما کوچک‌ترین منافاتی با ستایشِ ادبِ کلاسیکِ ما ندارد و اختلافی که ساواک بینِ نوپردازان و کهن‌پردازان پدید آورده بود، عبث، موذیانه و مصنوعی است. خوش‌بختانه شاعرانِ بسیاری هم اکنون فعّال‌اند که هم در زمینهٔ شعرِ کلاسیک، و هم در زمینهٔ شعرِ نو آثارِ ارزنده‌ای پدید می‌آورند مانندِ خودِ شما، ه.ا. سایه، آقای شفیعی کدکنی، آقای مهدی اخوان‌ثالث و دیگران.

**سیاوش کسرایی:**

*طرح‌ها و پیشنهادهای نیما، با همهٔ سرسختیِ جامعهٔ کهن، بر آن فائق آمد و اینک در کنارِ شعرِ کلاسیکِ فارسی، جای شایستهٔ خود را به دست آورده است و لذا در این‌جا بر روی آن شیوه از شاعری درنگ نمی‌کنیم امّا آن‌چه تازه‌تر، غریب‌تر و لذا سهل‌الوصول می‌نماید، قطعاتی است بی وزن و قافیه، امّا دارای تعابیر و تشابیه و استعاره و دیگر ملاحظاتِ هنرمندانهٔ شعر که نیک و بدِ آن رواجِ فراوان دارد .*

*-به‌نظرِ شما این‌گونه سخن‌گفتن آیا در ادبیّاتِ کلاسیکِ ما با کاربردِ شاعرانه جایی داشته است؟*

*-آیا قواعدی بر آن حاکم است یا می‌توان آن‌را بر قواعدِ معیّنی استوار کرد؟*

*-علّتِ رواجِ آن چیست؟*

*آیا به سببِ فقدانِ وزنِ عروضی که تحفّظِ آن‌را دشوار می‌کند و از ماندگاریِ اثر می‌کاهد، می‌باید این شیوهٔ سخن گویی را طرد کرد؟*

**احسان طبری:**

خواجه نصیرالدّین تصریح می‌کند که از نظرِ قُدَما شعر "کلامِ مُخَیَّل" است و وزن و قافیه دارای جنبه نسبی و اعتباری است. لذا پیدایشِ "اشعارِ آزاد" و فارغ از وزن و قافیه امری طبیعی است و در ادبیّاتِ معاصر شاید "والت ویتمَن" در آمریکا از آغازگرانِ این شیوه باشد و سپس شاعرانِ برجسته‌ای در این زمینه پدید شده‌اند. مثلاً "پابلو نِرودا" در شیلی یا "سَن ژان پِرس" در فرانسه که در دورانِ ما شهرتِ فراوانی به‌هم زدند و ازجمله موردِ علاقهٔ هنری این‌جانب هستند.

منتها ازمیان‌رفتنِ قیدِ وزن و قافیه بر اهمّیتِ تخیّلِ شاعرانه و ژَرفای اندیشهٔ شاعر می‌افزاید و اگر قدرتِ پندار و ژَرفای فکر نیست، آن گفته رنگ می‌بازد و به یک صفحه نثرِ معمولی بدل می‌شود که به‌قولِ شادروان افراشته "آن را با مداد نوشته و سپس وسطِ آن‌را با مداد پاک‌کن سِتُرده باشند!"

درست است که اشعارِ موزون و مُقَفّی بهتر در حافظه می‌گنجد و حافظه‌پذیری "اشعارِ آزاد " (Vers Libre) کم است، ولی این نکته یک ملاکِ هنری نیست. این ایراد را کسانی به موسیقیِ مدرن نیز گرفتند که فاقدِ نغمه (ملودی) است لذا فاقدِ خصلتِ حفظ‌پذیری است. این ایراد به‌خودیِ‌خود می‌تواند از یک واقعیّت حکایت کند، ولی نمی‌تواند مانعِ منطقی در سرِ راهِ

پیدایشِ شعرِ آزاد یا موسیقیِ ۱۲گامی یا موسیقیِ کُنکرت یا موسیقیِ آبستراکت و انواعِ دیگرِ موسیقیِ مدرن قرار گیرد. حفظ‌پذیری ملاکِ هنری بودن نیست.

مسئلهٔ ماندگاریِ اثر نیز یک بحثِ بغرنج است. عللِ ماندگاریِ اثر و گاه رستاخیزِ مجدّدِ یک اثرِ گُم‌شده، مختلف است. یوهان سباستین باخ در میانِ موسیقی‌دانان، و فرانسوا ویلِن در میانِ شعرا مدّتی در تاریخ گُم شدند و جلوه باختند، ولی سپس رستاخیز کردند. سلیقهٔ عصر، ادراکِ هنری، نیازِ جامعه و غیره در این امر موثّر است. ما اخیراً نثرِ شاعرانه و ژرفِ شمس‌الدین ملک‌داد تبریزی را کشف کرده‌ایم و گاه از آن، بیش‌از اثرِ بسیاری از شاعران لذّت می‌بریم. خاقانی در تاریخ ادبِ ما گاه گُم شد و گاه رستاخیز کرد. ماندگاری، مطلبِ بغرنجی است و نمی‌توان آن‌را با حافظه‌پذیربودنِ شعر هم‌سان دانست. هیچ‌یک از این دو مقوله نیز نمی‌توانند ملاکِ مطلقِ ارزیابیِ هنری باشند.

به هر جهت "شعرِ آزاد" در ادبِ فارسی جا باز می‌کند و انواعِ خوبِ آن‌را باید در کنارِ دیگر اشعارِ خوبِ فارسی قرار داد و برای آن ها "حقّ اهلیّتِ هنری" کامل قائل شد. به‌قول ولتر: "همهٔ انواعِ هنر زیباست، جز نوعِ کسالت‌بارش".

دربارهٔ قواعدِ مدوّن برای شعرِ آزاد و سپید، همین‌قدر می‌توان گفت که چنین قواعدِ مدوّنی که بتواند برای همه زبان‌ها اعتبار داشته باشد موجود نیست و در زبانِ فارسی نیز در این باره چیزی نوشته نشده است. اگر محقّقی مصالحِ شعریِ گِردآمده در زبانِ فارسی، اعمّ از اصل و ترجمه را با دقّت بررسی کند و قادر باشد قوانینِ رِتوریک (۱) را بر آن‌ها انطباق دهد، شاید بتواند به نتایجِ تعمیمیِ معیّنی برسد، ولی این کاری است سنگین و کم‌اَجر. لذا نوعی خلّاقیّتِ آزاد و مبتکرانه، شیوهٔ اساسی کارِ شاعرانِ نوپرداز است و بعضی بخش‌های رِتوریک به‌قدری محدود است که هنوز نمی‌توان آن‌ها را برای عرضه‌داشتِ علمی کافی شُمرد. ملاکِ اساسی کماکان ذوقِ سالمِ هنریِ سُراینده است و پذیرندهٔ اثرِ هنری.

به‌عنوانِ نتیجه، این نکته را یادآور می‌شوم که برای شاعرانِ آغازگر و جوانِ ما، شروع با اشکالِ کلاسیک و یا اشکالِ نوپردازانه ولی موزون و مُقَفّی به‌مراتب سودمندتر است. مهارت در اشکالِ کلاسیک را باید از ضروریاتِ شاعری دانست. در نقّاشی نیز کسانی مانند ماتیس، پیکاسو، شاگال، دالی و دیگر مدرنیست‌ها، مهارتِ خود را در اشکالِ آکادمیک نشان داده‌اند. بزرگ‌ترین شاعرانِ نوپردازِ معاصرِ ما نیز چنان که گفتیم، دارای چنین خصیصه‌ای هستند.

سرچشمه: *مجلّهٔ دنیا، سال ۱۳۵۹، شمارهٔ ۴، ص ۱۵۴*

# گفت‌وگو دربارهٔ برخی مسائلِ شعرِ امروز

مُطرب که عاشق نَبوَد و نوحه‌گر که دردمند نَبوَد، دیگران را سَرد کند. (شمس تبریزی)

***اشاره:** در گفت‌وگوی بین سیاوش کسرایی و احسان طبری دربارهٔ شعرِ امروز، این سِگالش و بررسی هنری از جانب هیچ‌یک از دو شرکت‌کننده در بحث، به‌عنوانِ حکم و سخنِ نهایی گفته نمی‌شود، بل‌که برای آن‌است که برخی مسائلِ گِرِهی شعر و هنرِ امروز از دیدگاهِ این دو شاعر طرح گردد. بحث را در آینده نیز احیاناً با توجّه به ادبِ کلاسیکِ ایران و دیگر مسائلِ جنبیِ شعر ادامه خواهیم داد، به این نیّت که برای شاعرانِ آغازکننده سخنِ سودمندی گفته باشیم.*

## ۱ - تکنیک، تکنولوژی و هنر

**سیاوش کسرایی:**

*پدید آوردنِ هنر کار می‌بَرَد، و کار، زمان می‌خواهد. فاصلهٔ اثرگذاری بر هنرمند تا تخمیر و در همجوشی در انبارهٔ ذهنِ او و شکُفتنِ مطلب و رعایتِ قواعد و آداب و مواظبت‌های فنّی و غیره را در گذشته، روزگار به هنرمند فرصت می‌داده است. ولی به گُمانِ من یکی از تغییراتِ عمده و بنیادی در کار (هر کاری) **تغییرِ سرعت و ریتم** است. هم‌چنان‌که آهنگِ حرکتِ موزونِ کاروان‌ها پایهٔ کارِ بسیاری از اوزانِ شعریِ ما بوده است. این ریتمِ حرکت با سرعتِ سیرِ هواپیماها و موشک‌ها و وسایلِ برقی دیگر و انواعِ ماشین‌ها، اعمّ از تایپِ الکترونیک تا روتاتیو، یا وسایلی مانندِ سینما و تلویزیون و تلفن سرعت و شتابِ بیش‌تری گرفته است. هنر نیز در ارتباط با این وسایل از پاره‌ای ملاحظاتِ خود کاسته است. حرکت‌های تند و ساده‌شده در نقّاشی و مجسّمه‌سازی، ریتم‌های تندِ موسیقی و کوتاه و بلندی سطورِ شعر که دور از نواخت‌های منطبق بر هم گذشته‌اند، و انتخابِ اوزانِ کوتاه یا شعرِ بی‌وزن، همه حاکی از این تغییرِ بزرگ است. نتیجتا به‌نظر می‌رسد که نوعی سرعت در کارِ هنرمندان نیز پدید آمده است. به این معنا که همه کارهای قبلی در درون و بیرونِ آفریننده، برای آفرینشِ هنری می‌باید با زمانِ کمتری پدیدار شود. چه، جامعه بی‌تابانه در انتظارِ دریافتِ سفارشِ روزافزونِ مَتاعِ خویش*

*از کارگاهِ هنرمند است. نظرِ شما نسبت به تغییراتی که شتابِ کلّیِ تکنیک و تکنولوژی در همهٔ مسائلِ اجتماعی از جمله در هنر به‌وجود آورده چیست؟*

**احسان طبری:**

در واقع یکی از پایه‌های عینی تحوّل در سبک و شکل و محتوای هنرِ امروز، همین تحوّلِ ریتم یا آهنگِ رشدِ اجتماعی و پایهٔ فنّی آن است که یادآور شده‌اید. مثلاً سبکِ معماری روکوکو (Rococo) در گذشته برای یک قشرِ نازکِ اشرافیّت، در محیطی کُندکار و پُر حوصله، با منطقِ زمان هم‌خوانی داشت، ولی امروز چنین سبکی نمی‌تواند لااقلّ سبکِ مسلّطِ معماری باشد. طیّ ۵ سالِ آینده (۱۹۸۰ تا ۱۹۸۵) در شوروی، موافقِ سندِ دولتی مهمّی که اخیراً دربارهٔ تکاملِ سال‌های ۸۰ در این کشور نشر یافته، ۵۰ میلیون نفر به آپارتمان‌های نو منتقل خواهند شد. در این شرایط، معماری تکنیکِ خود را که گاه حتّی خودکار است، پدید می‌آورد، لذا سبک‌های "گُتیک"، "باروک"، "روکوکو"، "آمپیر" جایی ندارد. کوششِ ناموفّقی برای احیای نوعی نئوکلاسیسیسم در معماری بود که شکست خورد. لذا طرحِ مسئله از جهت بازتابِ ریتمِ تحوّلِ اجتماعی-فنّی در اشکالِ هنر علی‌الوصول درست است.

ولی گسترهٔ هنر، گسترهٔ خاصّی است که هم در درونِ کلِّ آن قوانینِ ویژه‌ای وجود دارد، و هم در رشته‌های جداگانه‌اش، و هم حتّی در تحقّقِ زمانی-مکانیِ هر رشته. تاریخِ هنر از این جهت درهم‌پیچیدگیِ حیرت‌آوری را عرضه می‌دارد. لذا بازتابِ ریتمِ تکنیک و تکنولوژی را نمی‌توان ساده‌شده و سرراست در نظر گرفت.

**به‌عنوان ویژگی‌های خاصّ تکاملِ هنری مثالی می‌زنیم:**

**مارکس** در بررسی رونقِ حماسهٔ یونانی هومر و هزیود می‌گوید که این رونق برپایهٔ اوجِ تفکّرِ اساطیری اوج گرفت و با انحطاطِ آن، انحطاط یافت زیرا "آن‌چنان دورانی از رشدِ اجتماعی رسید که برخوردِ اساطیری به طبیعت و یا طبیعتِ اسطوره‌وار را ردّ می‌کرد و از هنرمند، تخیّلی آزاد از اسطوره می‌طلبید". ولی در کشورِ ما اوجِ حماسه تابع عللِ اجتماعیِ دیگری است (شعوبیّتِ ایرانی علیه تسلّطِ اعراب)، لذا **ایلیاد و اُدیسه** از سویی، و **شاهنامه** از سوی دیگر بر حسبِ فنرهای محرّکِ به کلّی گوناگونی پدید آمدند. منظور آن است که قوانینِ عمومی برای توضیح پدیده‌های هنری به‌خودیِ‌خود کافی نیست، بل‌که باید بررسیِ مشخّص انجام گیرد و قوانینِ خاصّ مکانی-زمانی کشف شود. در عرصه‌های دیگر هم همین‌طور است: آیا این از

شگفتی‌ها نیست که سرمایه‌داریِ صنعتی انگلیس، سرمایه‌داریِ بازرگانی هلند را به سودِ فئودالیسم سرکوب می‌کند؟

در شعرِ امروز این بازتابِ ریتم به عیان دیده می‌شود. چنان‌که شما توصیف کرده‌اید، امری است به‌جا و قاعده و هرگونه طغیانِ کهنه‌پرستانه علیه آن خنده‌آور است. ولی یکی از ویژگی‌های هنر، دل‌بستگی و وابستگیِ آن به سُننی است که در سرزمینِ معیّنی آفریده است. ریتمِ فنّ معاصر، ما را به خلقِ **اشکالِ نوی بیانِ شعری** وا می‌دارد. ولی ما را از **سُننِ شعریِ** خودمان بی‌نیاز نمی‌سازد. **ریتم** تنها عاملِ دگرساز در هنر نیست. هنر در کلافِ درهمی از عوامل شکل می‌گیرد.

بحثی در گذشته تحتِ عنوانِ **فرهنگِ "پویا"** و **"ناپویا"** وجود داشته است. به این بحث باید با نهایتِ احتیاط نزدیک شد و ابدا مجاز نیست ما شعرِ کلاسیکِ ایران را در زیرِ عنوانِ تحقیرآمیزِ "فرهنگِ ناپویا" قرار دهیم و یا مابینِ شعرِ امروز و شعرِ کلاسیک تضادّی ناهم‌ساز ببینیم. آخرِ وراثت و سنّت نیز از قوانینِ تکامل و تداومِ هنری است. مطلق‌کردنِ سنّت به زیانِ نوآوری و هم‌گامی با تُندپای زمان، یا برعکس، مطلق کردن مختصاتِ زمان به زیانِ ارثیهٔ گِردآمده، هیچ‌کدام درست نیست. باید گذاشت که شاعرانِ ما، برحسبِ آن دگرگونی‌های ظریفی که در وجدانِ هنری هر یک می‌گذرد، به شکلی که می‌توانند بشکُفند. آن‌چه باید طلبید، کیفیّتِ خوبِ هنری-فنّی و مضمونی-فکری است. به قولِ حافظ:

**یکی است ترکی وُ تازی در این معامله حافظ!**

**حدیثِ عشق بیان کن به هر زبان که تو دانی.**

همیشه به یادِ این سخنِ طنزآمیز **ولتر** می‌افتم که دوست داشت بگوید: "همهٔ انواعِ هنر خوب است، جز نوعِ ملالت‌آورِ آن". درهمین شعرِ امروزیِ ما، با پیروی از سبک‌های کلاسیک، نئوکلاسیک و انواع مختلف نوپردازی، از اشکالِ محافظه‌کارانه تا بسیار جسورانه، انواع نمونه‌های عالی، بسیارخوب، خوب، متوسط، بد، و بسیار بد به‌وجود آمده است. از آن‌جا که مابینِ **شکلِ** بیانِ هنری و بسیاری **ویژگی**‌های هنرمندان ما (که مانند همهٔ هنرمندان عواطفی شکننده دارند)، رابطهٔ ظریفِ روانی-فکری برقرار می‌شود که از پیوندِ زیست‌نامهٔ انفرادی و خاصّ آن‌ها با تاریخ زاییده می‌شود، لذا در این امر باید "دموکراتیک" اندیشید و گرانش‌گاهِ بحث را به جای دیگر برد: به قدرتِ عاطفی و کیفیّتِ هنری اثر (درجهٔ آفرینش‌گری آن)، به صَلابتِ فنّی-زبانی، به مضمونِ فکری-اجتماعی، به پرداختِ چهره‌ها، و بسیاری ظرایفِ دیگر.

در تمامِ این موارد، سخت‌گیری مجاز است، بدونِ آن‌که طرف دارِ نوعِ هنر **زُبده‌گرایانهٔ** ویژهٔ خواصّ باشیم. هنر می‌تواند در **"سطوحِ مختلفِ"** مشتریان عرضه شود و این تا زمانی‌که نابرابریِ سطحِ فرهنگی (مانندِ نابرابریِ ثروت) فاحش است، امری است ناگزیر. برخی از هنرمندان و شاعرانِ ما سخت، سلیقه و دریافت و پسندِ خود را مطلق می‌کنند. آن‌ها را باید به تسامح و آسان‌گیری فراخواند، البتّه نه تسامحی که مایهٔ تَدَنّیِ هنری شود، بل‌که تسامحی که به مردم‌گیر و مردم‌پذیر شدنِ هنر کمک کند، بدونِ آن‌که اشکالِ والاتر و زُبده‌تر و خاصّ‌تر را از میان ببرد.

## ۲ - شعر و تمدّنِ امروزی

**سیاوش کسرایی:**

*همه می‌دانیم که جهانِ پیرامونِ شاعرِ امروزی را ابزار و وسایلی به کلّی سوای آن‌چه مثلا گِرداگِردِ سعدی و حافظ را می‌انباشته، پُر کرده است و تازه بر همهٔ آن یا این وسایل و ابزارها اکنون، مناسباتِ دیگری حاکم است. نیز خوب می‌دانیم که سنّتِ بیانِ شعرِ فارسی از قبولِ واژه‌ها و کلماتِ جدید تا چه حدّ پرهیز دارد. من‌باب مثال، تا سال‌ها دار و درخت‌های شعرِ نیما و پرندگان و حیوانات‌اش را که پیش از آن در شعرِ فارسی نیامده بود، نه تنها قبول نمی‌کردند، که دست هم می‌انداختند. درگیری‌های جدّیِ روزگار، و فشارِ مسائلِ مشخّصِ دیگر، آن کلّی‌گویی‌های کلاسیک را نمی‌پسندد. سنگینی و زِبری و خشونتِ مشکلاتِ فرودآمده بر گُردهٔ آدمی، ضرورتِ صراحت را در بازگوییِ اندوه و غم یا اُمیدها و آرمان‌های بشری روزافزون می‌کند و کم‌تر جایی برای تمثیل و سمبل‌ها یا استفاده از پیاله و میخانه و گل و بلبل و پروانه و شمع و شبستان می‌گذارد. چه باید کرد؟ ضرورت، تلنگرهای شکننده‌ای به جدارِ ساغرِ بلورینِ شعر می‌زند، راهِ ورودِ شاعرانهٔ علوم و تکنولوژی‌ها و اقتصاد و سیاست (که جای طبیعت را در چشم‌اندازِ شاعر گرفته‌اند) چیست؟*

**احسان طبری:**

در واقع مطلبی که مطرح فرمودید، این بار بیش‌تر در مورد **مضمونِ شعر** است. کاملا درست است که فضای تاریخیِ شاعرِ امروز، فضای کسایی، مروزی، هلالی جغتایی یا حتّی ادیب‌الممالک فراهانی نیست. آن‌همه مضامین و استعاراتِ دل‌انگیز که از رودکی تا بهار در شعرِ کلاسیکِ فارسی پدید آمده، برای بیانِ سیّالهٔ سوزانِ امروزی زیستِ فردی و اجتماعی، ناگهان

خود را الکن و نارسا نشان می‌دهد. حافظ از جهتِ داشتنِ تفکّرِ عمیقِ تعمیمی و رمزآمیز بودنِ زبان، شرایطِ تداوم را برای اثرِ خود پدید آورده، بااین‌حال امروز او هم نه بیان‌گرِ عشقِ ماست و نه بیان‌گرِ اندوه و اُمیدِ ما. [او] مسائلِ ما را در برش‌های خاصّ زمانی-مکانیِ امروزی مطرح نمی‌کند و نمی تواند مطرح کند. یک‌مرتبه می‌بینید که شعرِ کمابیش پیش‌پاافتادهٔ یک شاعرِ نوخیز در شما جریانِ برقِ نیرومندِ احساس پدید می‌آورد که فلان قصیدهٔ فصیحِ خاقانی با همهٔ سوز و گدازش قادر نیست: اختلافِ فاز و گُسستِ روحی پدید آمده است. لذا باید شعرِ زمان، فرزندِ اصیلِ زمان باشد. امّا در این‌جا هم همان سخنِ پیش‌گفته صادق است. پس گنجِ سرشارِ صُوَر و استعاراتِ کلاسیک را به گوشه‌ای بنهیم، از مضامینِ گذشتگان فیض و الهام نگیریم؟ ابدا! گویا مطلب روشن است و توضیح زائد.

## ۳ - شعر و شعار

**سیاوش کسرایی:**

*شعار، صرف‌نظر از هر معنی لغوی، با این معنا امروزه کاربُرد دارد که عمل‌ها و حساب‌ها و بررسی‌های درونی یا بیرونیِ یک شخص یا یک حزب و گروه یا ایدئولوژیِ مذهبی و سیاسی است. کپسولی از همهٔ داروها، نارنجی از نارنجستان یا بُرشی از میوهٔ درشتِ جهان‌بینی است که طعم و مزّه و عمل‌کردِ آن، همه را در اندامِ لاغرِ خود دارد.*

*"قولوا لا اله الا الله تُفلِحوا" (محمد رسول‌الله)، "پرولتاریای جهان متّحد شوید" (کارل مارکس)، "هرآن‌کسی که دراین حلقه نیست زنده به عشق/ بر او نمُرده به فتوایِ من نماز کنید" (شمس‌الدین حافظ)، "حُسنات به اتّفاق ملاحتِ جهان گرفت/ آری، به اتّفاق جهان می‌توان گرفت" (شمس‌الدین حافظ)، "تو بگو با زبانِ دلِ خود/ هیچ‌کس گوی نپسندد آن‌را (نیما)...*

*چنان‌که من به نوبهٔ خود نیز آرزو دارم که پاره‌ای از اشعارم شعاری باشد یا بشود و شادمان که این شعرِ خود را گاه بر در و دیوار می‌بینم "هر شب ستاره‌ای به‌زمین می‌کِشند و باز/ این آسمانِ غم‌زده غرقِ ستاره‌هاست". امّا این‌که می‌گویند شعر نباید هرگز شعار باشد، آیا از آن‌جا نیست که شعرشدنِ شعار را با انتقالِ خامِ شعار در درونِ شعر اشتباه می‌کنند؟ و خطر آن‌که، با پیش‌گیری از ورودِ شعارهای درست در شعر، راهِ شعارهای تخدیرکننده و به بُن‌بست کشانندهٔ آدمی را باز می‌کنند؟*

**احسان طبری:**

چه کسی گفته است شعر فقط باید شعار باشد؟ این مبتذل‌کردنِ سخنِ کسانی است که به تعهّدِ اجتماعیِ شعر باور دارند و آن‌را هم لازم می‌دانند. احدی حقّ ندارد در تعدّدِ وظایفِ شعر تردید کند و بگوید شعر فقط باید مسائلِ سیاسیِ روز را مطرح کند. آیا شعر در وصفِ طبیعت، عشق، رنج، مرگ، اندوه، طنز و دیگر مسائلِ انسانی ضرور نیست؟ شعری که به‌هرحال بشر را می‌پَروَرَد، تسلّی می‌دهد، اوج می‌بخشد؟ لذا مسئله‌ای که مطرح است، مسئلهٔ **"تعهّدِ اجتماعیِ"** شاعر در حرکتِ کلّیِ تکاملی، در جنبش، در مبارزه، در انقلاب، در جنگ، در نوسازی و غیره است و نه این‌که شعر باید شعار باشد. به‌قولِ شما برای آن‌که شعری بتواند تا حدّ شعارِ یک خلق اوج یابد، خود باید **"جوهرِ ذاتی"** از خود بنماید. آن، بحثِ دیگری است. به‌هرصورت، بحث دربارهٔ این‌که شعر باید شعار باشد یا نباشد، بحثِ پَرت و نادرستی است که مسئلهٔ "تعهّدِ اجتماعی شعر" را از یک زاویهٔ تنگ و تا حدّی "هوچی‌مآبانه" مطرح می‌کند. این از همان حرف‌هاست که می‌زنند یا می‌زدند و امروزه هواداران پُرخروشی ندارد.

## ۴ - تعریفِ شعرِ امروز

**سیاوش کسرایی:**

*در سال‌های اخیر به سببِ ازدیادِ ترجمهٔ آثارِ هنرمندانِ خارجی، از جمله شاعرانِ بزرگِ جهان، بابِ تاثیرگذاری عقاید و اندیشه‌های آن شاعران -که در زادگاهِ خود و در ارتباط با مجموعه مختصّاتِ هنری و ادبی سرزمینِ اصلی چه‌بسا به‌جا و درست بود-، در کشورِ شعرپرورِ ما نیز به غلط گشوده شد، تا آن‌جا که هرازچندی نوخیزانِ شیفته را در طلبِ راهِ نو به گمراهی کشانید. از جمله در تعریفِ شعر جنجال‌ها به‌پا شد که آیا شعرِ خوب آن است که شعر تصویر باشد (ایماژ)، یا شعرِ اشیاء، شعرِ ناب، و یا شعرِ حجم و غیره حتّی بعضی تا آن‌جا پیش‌رفتند که: شعرِ واقعی پس‌از جنگِ بین‌المللِ دوّم پدید شده است. از آن‌جا که وسعت و گونه‌گونیِ شعر به‌ویژه در کار نوابغِ شاعری ایران تا حدّی است که کارِ تعریفِ شعر را به صورتِ جامع و مانع شاملِ شعرِ آنان نمی‌کند، و با توجه به تعاریفِ کلاسیکِ ایرانی و غیرایرانی، خواهشمند است در این زمینه‌ها نظرِ خود را بیان دارید، چه به گمانِ من، اطلاقِ شعر به‌ویژه در ایران به یک شیوهٔ به‌خصوص به کلّی خطاست.*

**احسان طبری:**

تعریفِ منطقی از مقولات ضرور است، ولی در عینِ حال از دیدگاهِ دیالکتیک، تعاریف، چهارچوب‌های تنگی‌است که سرانجام روزی واقعیّت آن‌ها را درهم می‌شکند زیرا زندگی از مفهوم قوی‌تر است. به قولِ گوته "دانش خاکستری‌است و درختِ زندگی، سبز و خرّم". از لحاظِ صرفاً منطقی، **شعر** یکی از اشکالِ عمدهٔ تجلّیِ بیانِ هنری است که شاخصِ برجستهٔ آن از سویی خیال‌آمیزیِ تعابیر، و از سوی دیگر، فورانِ عاطفهٔ هنری است. خواجه نصیرالدّین طوسی به اتکاءِ تعریفِ ارسطو آن‌را "**کلامِ مُخَیَّل**" می‌داند و شاخص‌های "وزن" و"قافیه" را عامدا ذکر نمی‌کند. در شعر، "دیدِ خاصّ ِشاعر" که با دیدِ عادی تفاوت دارد و به همان نیروی پندار وابسته است، اهمّیت دارد.

**من این مثال را جای دیگر هم ذکر کرده‌ام که:**

"یک روستایی به شهر آمد و همه‌جا ذکرِ شاعر و تندیسِ شاعر و نامِ شاعر را دید و سرانجام شاعر را شام‌گاهان در بیرونِ شهر یافت و از او پرسید: "چه کرده‌ای که چنین نام‌آور شده‌ای؟" شاعر هِلالِ (ماه) را نشان داد و پرسید: "آن‌را می‌بینی؟" روستایی گفت: "آری". شاعر گفت: "حالا چشم‌هایت را فرو بند و بگو آیا آن‌را می‌بینی؟" روستایی گفت: "نه". شاعر گفت: "ولی من وقتی چشم‌هایم را می‌بندم، هِلال را **زیباتر** از آن‌چه که هست، می‌بینم".

این یک مثالِ شاعرانه است. تخیّلِ واقعیّت همیشه زیباتر (به معنای متداولِ این واژه) نیست، و آن‌هم مخصوصِ شاعر نیست. ولی این مثال مسئلهٔ "دیدِ خاصّ ِشاعر" را مطرح می‌کند و از این جهت بد نیست. این دیدِ خاصّ اگر با آن بیانِ شاعرانه همراه نشود، ثمره‌ای به بار نیاورده است. برای داشتنِ بیانِ خیال‌آمیز و خیال‌انگیز و پُرعاطفهٔ شاعرانه و دیدِ ویژهٔ شاعر، روان‌شناسیِ خاصّی لازم است که بی‌شکّ با نوعی ماوراءِ حسّاسیت همراه است، آن‌چه منبعِ گنج و رنجِ شاعران است و گاه آن‌ها را به آدم‌های بدونِ تعادل نیز بدل می‌کند.

لذا یک‌سویه‌کردنِ تعریفِ شعر درست نیست. این سخن که شعر پس‌از جنگِ [جهانیِ] دوّم دارای "جوهرِ شعری" بالاتری است، قابلِ تامّل و دقّت و بحث است.

**مارکس** در موردی یادآور می‌شود که تولیدِ سرمایه‌داری از برخی اشکالِ هنر(مثلاً شعر) خوش‌اش نمی‌آید. این درست است، ولی در عصرِ ما، علاوه بر عاملِ سرمایه‌داری، عاملِ انقلاب نیز که شعر را می‌پرستد، تاثیر دارد. باری، در دورانِ ما شکّی نیست که حرکتِ جوشانی در شعر وجود دارد. عصرِ ما، عصرِ آگاهیِ علمی، فنّی، هنری، اجتماعی است. شاعرِ امروز در فضایی به مراتب بیدارتر و فهیم‌تر از گذشته شعر می‌گوید. لذا از جهاتی مطلب می‌تواند قابلِ قبول

باشد. ولی ساده‌گویی است اگرما بگوییم مثلاً پیکاسو از روبنس و رامبراند نقّاش‌تر است. سودمندیِ این مقایسه چیست؟ آیا لازم است نیما را با فردوسی و سعدی مقایسه کنیم؟ آیا لازم است بگوییم کدام شاعرترند؟ به‌نظرِ من این مقایسه‌ها که دو پدیدهٔ دیاکرونیک (دو زمانی) را با تجرید از صدها مشخّصه در یک جهتِ تنگ و محدود می‌سنجد، نه سودمند است و نه حاصل‌بخش.

باری، آن‌چه **"جوهرِ شعری"** نام دارد، دیدِ شاعرانه، بیانِ مُخَیَّل، عاطفهٔ نیرومند و مسری است که اگر با یافت‌های نغزِ فکری همراه شود، می‌تواند شخص را به تحسین برانگیزد. در این زمینه این‌جانب در برخی از نوشته‌های گذشتهٔ خود، مشروح‌تر و منجزتر سخن گفته است و اینک نمی‌خواهد آن‌ها را تکرار کند، زیرا چاپ شده و در دسترسِ همگانی است و تکرارش ملالت‌آور است .

## ۵ - شعرِ کلاسیک و نیازِ امروز

**سیاوش کسرایی:**

*دربارهٔ پاره‌ای از بنیادهای قابلِ حفظ و نگهداری شعرِ کلاسیک (از قبیلِ وزن و قافیه) یا "توصیفِ" که انسانی‌کردنِ طبیعت بود، و یا خُدادیدنِ آدمی و ستایشِ انسان در پیکرهٔ معشوق و معماری‌های کلامی (که قصیده و غزل و مثنوی و قطعه و رباعی و انواع دیگرِ شعر و شگِردهای سخن‌وری تجلّیِ آن‌ها بود)، امروز نیز می‌توانیم به بحث بنشینیم. آیا این بحثی عَبَث است، یا می‌تواند برای شاعرِ معاصر راه‌گُشا باشد؟*

**احسان طبری:**

در مطلبی که مطرح فرمودید، دو نکتهٔ مختلف قید شده است که من با اجازهٔ آن دوستِ ارجمند آن دو نکته را ازهم جدا می‌کنم. یکی مسئلهٔ وزن و قافیه، و دیگری مسئلهٔ حفظ و ادامهٔ موضوعاتِ (تماتیک) و اشکالِ شعرِ کلاسیک در شعرِ امروز.

در مسئلهٔ وزن و قافیه، این گویا مطلبِ حلّ‌شده‌ای است که وزن و قافیه برای شعر (بنا به تعریفی که در مبحثِ قبلی از آن شده است) خصایصِ حتمی نیست. منتها من شخصاً سلیقه‌ای را در مورد **"اشعارِ موزون"** دنبال می‌کنم که در آن وزن را نمی‌شکنم و یک عنصرِ بی‌وزن را به‌ناگاه در آن وارد نمی‌کنم. تا آن‌جا که به‌خاطرم می‌رسد این شیوه با فروغ فرخزاد در شعرِ

امروزینِ ما شروع شد و او در جایی -که اکنون یادم نیست کجا-، تصریح می‌کند که وقتی وزن را قالبِ تنگی برای روح و عاطفهٔ شعری خویش می‌یابد، آن‌را با وجدانِ آسوده می‌شکند و سخنِ خود را می‌گوید. به نظرِ من، انتقال از یک وزن به وزنی هم‌آهنگ با آن، موافقِ قاعدهٔ "تلائمِ موسیقی" بلامانع است، ولی درجِ جمله یا عبارتِ بی‌وزن در متنِ شعرِ موزون روا نیست. ازآن‌جا که نوعی طغیان‌گری و نیست‌گرایی(نی‌هیلیسم) در نزدِ جمعی از شعرای نوپردازِ ما مرسوم شده، مراعاتِ قواعدِ فنّی را کاری عَبَث می‌دانند و آن‌را نوعی گرایشِ جَزمی و مُلّانُقَطی می‌شُمارند. ولی در تمامِ عرصه‌های معرفت مانندِ علم، فنّ، هنر، قواعدی وجود دارد. این که **"قواعد"** در جایگاه معیّنی به صورت کامل شکسته می‌شود، قانونِ تحوّلِ توفانی و انقلابی پدیده‌هاست و موردِ تردید نیست.

ولی این کار نمی‌تواند خودسرانه، دل‌بخواه و هوس‌ناکانه باشد. به‌هرجهت، من نظرِ خود را به‌عنوانِ یک سلیقه یاد کردم، نه یک "قانون‌گذار". خودِ من از این سلیقه تبعیت می‌کنم، ولی کسی را که قانع نیست، ملزم نمی‌دانم. در موردِ قافیه تصوّر نمی‌کنم بحثی باشد. ما باید در قوّافی انعطافِ بیش‌تری ایجاد کنیم و مثلاً "باغ" را با "مشتاق" قافیه کنیم وحتّی **"هم‌آوایی"** را نیز که **مولوی** به‌کار برده (صفات - اعتقاد) بپذیریم. در ترانه‌های عامّیانه، قافیه‌سازی با "هم‌آوایی" بسیار است. (مثلاً: "ما بچّه‌های گُرگیم- از سرمایی بمُردیم). قافیه را می‌توان جابه‌جا کرد و نظامِ کلاسیکِ آن‌را به‌هم زد. قافیه را می‌توان در اشعارِ موزون، و یا **سَجَع‌وار** در اشعارِ غیرِموزون آورد. مثلاً مانند این سخنِ عین‌القضّات در "لوایح":

**"در پرتوی نور**

**معشوق از هستی سفر کند**

**و در نیستی مستقر کند**

**و معشوق را هم راضی می‌باید بود**

**بدان‌چه عاشق به هستیِ او هَست شود**

**و به شرابِ مشاهدهٔ او مَست شود ."**

گلستانِ سعدی و مناجات‌های خواجه عبدالله انصاری و مقاماتِ حمیدی و بسیاری آثارِ دیگر فارسی از این شجره‌های دل‌انگیز انباشته است که قافیه دارد و وزن ندارد، و گاه قافیه به صورتِ قرینه است. و سرانجام قافیه را اصلا می‌توان کنار گذاشت. ترجمهٔ موزونِ دو سورهٔ قرآن

به‌طورِ عمده به شعرِ هجایی دارای قافیهٔ آزاد که در قرونِ اوّلیهٔ هجری انجام گرفته و آقای احمدعلی رجایی تحت عنوانِ "پُلی میانِ شعرِ هجایی و عروضی فارسی" منتشر کرده، نشان می‌دهد که سنّتِ شعری فارسی از جهتِ شکل غنی است و دراین زمینه حتّی نوآورانِ ما می‌توانند از کهن‌پردازانِ ما الهام بگیرند.

امّا درباره فیض‌گیری از تِماتیک و موضوعاتِ شعرِ کلاسیک (مانند وصفِ طبیعت یا ستایشِ انسان در پیکرهٔ معشوق و غیره) مسلّم است که تکرارِ برده‌وار یا موبه‌موی اشکالِ کهن و اندیشه‌های کهن چیزی به ما نمی‌دهد و باید تتبع (Epigonisme) را رها کرد. ولی این فیض‌گیری در تِماتیک، بالذّاته بلامانع و گاه شاید سودمند است، به‌شرطِ آن‌که با شیوهٔ نو باشد. ازاین‌جهت، کوششِ برخی شاعرانِ نسلِ امروز برای ایجادِ غزل‌ها، مثنوی‌ها چَکامه‌ها و قطعاتِ نو -اگر در آن نَفخهٔ زمان دمیده شده باشد، کوششِ عَبَثی نیست. استقرارِ نوعی "تابو" و منع و حُرمت علیه کاربردِ اشکال و مواضیعِ شعرِ کلاسیک خنده‌آور است. باید گفت که اگر کسانی در این زمینه هستند که از خود قریحهٔ سخن‌وری نشان می‌دهند، قدمِ آن‌ها بر روی چشم! ولی کارِ بزرگِ نسلِ معاصرِ شاعران این بود که شعر را از نظمِ خُشک با مضامینِ مکرّر و ملال‌آور درآورند. حالا اگر گاه شعرِ کلاسیک با پاسخ‌گویی به توقّعاتِ امروزی، یعنی با نشان‌دادنِ "**جوهرِ ذاتی**" عرضه شود، چرا باید آن‌را نپذیرفت؟ ما جزم‌گراییِ کهن‌پردازان را ردّ می‌کنیم و چرا جزم‌گراییِ نوپردازان را بستاییم؟ ما طرف‌دارِ تنوّعِ سبک‌های نو و کهن هستیم، ولی طرف‌دارِ آن‌که همهٔ آن‌ها در خدمتِ پیش‌رفتِ انسان کار کنند و سخنِ خود را در اوجِ یک اثرِ هنری به‌وجود آورند و در راه مُثله‌کردن، برده‌کردن، تخدیر و گمراه‌سازیِ آدمی بر نیایند و به قولِ شکسپیر "that is the question" ، "تمامِ مسئله این‌جاست"!

اکنون که سخن از **تماتیکِ شعر** به میان آمد، با اجازهٔ آن دوستِ گرامی، گفت‌وگو را با یادآوری اجمالی برخی تحلیل‌های تئوریک و تفکّراتِ هنرمندان و فلاسفه در این زمینه به پایان می‌برم. این ها مطالبی است کلان و ژرف، و ما به اشاراتی چند اکتفاء می‌ورزیم:

خصلتِ فراگیر و هرسونگرِ "**آگاهیِ هنری**"، به فردِ هنرپذیر کمک می‌کند که بنا به‌اصطلاحِ **مارکس** "ماهیّتِ نوعیِ" خویش را به‌عنوانِ انسان بشناسد. به‌همین‌جهت **چرنیشوسکی** بر آن است که "هر چیزی که برای انسان در زندگی جالب است"، می‌تواند موضوعِ آن قرار گیرد و در این‌جا نمی‌توان حدود و ثغورِ خاصّی وضع کرد. در شعرِ کلاسیکِ ما، ده‌ها و ده‌ها موضوع طرح شده که از نوعِ "مسائلِ ابدی" است و ناچار شعر به سوی آن‌ها باز و باز پرواز می‌کند.

مهم‌ترین خصیصهٔ آن‌چیزی که **مارکس** آن‌را "دریافتِ هنریِ جهان" می‌نامد، در آن است که در اثرِ هنری نه تنها ترازنامهٔ معرفتِ انسانی تجسّم می‌یابد، بل‌که راه و مسیرِ این معرفت (که راهِ بغرنج و پُرنرمشِ ادراک و پرداختِ هنری "جهانِ موضوعی" است) نیز به ناچار بازتابِ خود را ایجاد می‌کند. حتّی امورِ زشت و فرومایه نیز در هنر (باز هم موافقِ اصطلاحِ مارکس) "طبقِ قوانینِ زیبایی" بیان می‌شود. آری، این دیالکتیکِ روندِ هنری است که حتّی زشت و فرومایه نیز در آن، در گروی شیوهٔ والایی زیباییِ هنری است. این خود فراخنای شِگَرفِ "دارُالمَرزِ" هنر را نشان می‌دهد.

"**اندیشهٔ هنری**" بنا به یک توجّه صائبِ **هگل** باید به صورت "هیجانِ هنری (Pathos)" درآید تا بتواند ویژگیِ بیانِ هنری را کسب کند. گوته، شیللر، دنی دیدرو به نقشِ "بسیج‌گر" و از "جهتِ اجتماعیِ فعّال و کنش‌گرِ" اثرِ هنر توجّه زیادی داشتند. در همین زمینه، **لنین** به هنگامِ بررسی آثارِ **لئو تولستوی** می‌نویسد: "اگر در برابرِ ما واقعاً هنرِ کبیری است، درآن‌صورت باید برخی از جهاتِ اساسیِ انقلاب را در خویش منعکس کند". **شمس تبریزی** گفت: "هر قصّه را لُغَزی است، قصّه را جهتِ آن لُغَز آورند، نه از بهرِ دفعِ مَلالَت".

این‌هاست آن‌چه از تِماتیکِ هنر و از آن جمله شعر طلبیده می‌شود. پس شکل با توجّه به سنّت یا پرداختِ نوآورانه به شکلِ تجریدی و مطلق‌شده، اساسِ کار نیست و جای اهمّیتِ محتوا را نمی‌گیرد. اگرچه نوعی تناسب بینِ تبلورهای شکلی و سنّت‌های موضوعی وجود دارد که گاه از "ناخودآگاهِ" ما می‌گذرد و چنان‌که یک‌مرتبه می‌بینیم که غزلی از خامهٔ ما جاری شد، یا شعرِ آزادی بدونِ وزن و قافیه سُروده‌ایم، زیرا محتوا با دست‌های مرموزِ خود در جامه‌خانهٔ بزرگِ اشکالِ متنوّعِ شعری، سرانجام لباسی برازندهٔ قامتِ خویش می‌یابد.

به قولِ مولانا جلال‌الدین مولوی:

**"جامهٔ شَعر است شِعر وُ تا درونِ جامه کیست؟**

**یا که حوری جامه‌زیب و یا که دیوی جامه‌کَن".**

سرچشمه: *مجلّهٔ دنیا، سال ۱۳۵۹، شمارهٔ ۹ و ۱۰، ص ۸۱*

# احسان طبری

(۱۹ بهمن ۱۲۹۵ ساری – ۹ اردیبهشت ۱۳۶۸ تهران، در حصرِ خانگی)

# پی‌افزوده‌ها

# مشاعرهٔ دو شاعر

## اخوانیّهٔ کسرایی و پاسخِ مِهرآمیزِ طبری

***اشاره:*** ***در بخشی از کتاب "شبانِ بزرگِ اُمید"*** *(بررسی زندگی و آثار سیاوش کسرایی)* ***به کوشش کامیار عابدی، نظرات و یا شرحی از دیدارهای نویسندگان و شاعران معاصر ایران روایت شده است. در فرازی از کتاب به اوّلین دیدار و مشاعرهٔ احسان طبری با سیاوش کسرایی در آبان سال ۱۳۵۹*** *(پس از بازگشت طبری از مهاجرتِ سی‌ساله)* ***اشاره شده است. ازجمله قطعه شعری که کسرایی پس‌از اوّلین دیدارش با احسان طبری در آبان ۱۳۵۹ تحت عنوان "اخوانیّه" برای او سُروده و پاسخِ مِهرآمیزِ طبری با زبانِ شعر که کامیار عابدی در کتابِ خود، حکایت آن‌را به شرح زیر روایت کرده است:***

...از دیگر دیدارهای سیاوش کسرایی با شاعران و ادیبان، دیدار با احسان طبری است. از پسِ سال‌های دور و دیر. که در پی آن کسرایی، در ۳۰ آبان ۱۳۵۹ برایش شعرِ اخوانیه می‌نویسد:

**"بالا بلندِ من، که سخن را گُل است وُ بار**

**گو باز بشکفد که ازو بشکفد بهار**

**کم باشدم ز باغ، اگر نو کند مُدام**

**شاخی هزار غُنچه به روزی هزار بار**

**این میوه‌های دانش وُ آن عطرهای عشق**

**از دشت‌های دامنِ او مانده یادگار**

**ای طالعِ خُجسته‌تر از روی آفتاب**

**ای از اُمید بر سرِ یاران چو آبشار**

**شب را به قصّه‌های کهن کرده‌ای سَحَر**

**امروز تازه کن به سخن روز وُ روزگار".**

سیاوش کسرایی/ ۳۰ آبان ۱۳۵۹

**و طبری هم با ذوقِ ادبی و شعری خود چنین می‌نویسد و می‌سُراید:**

"سیاوشِ عزیزم، در پاسخِ چَکامه‌ی شیوایی که تو با نیّتِ مهر و تسلّا و و از روی کمالِ بزرگواری سُروده و به دستِ برادر ارجمندِ هر دویمان، فریدون برایم فرستادی، نخست این فکر به ذهن‌ام گذشت که این چَکامه‌ی پُر فروغ از سیاوشِ دیگری است که او نیز مانند سیاوشِ افسانه‌ای از دو آتشِ رنج وُ ستم، پاک وُ بی‌غش گذشته است. لذا نخستین مصراع شعری که میل داشتم به عنوانِ پاسخ تقدیم کنم، در یک زِحافِ دشوار، با قافیه‌ای ناهموار از ذهن‌ام گذشت. همین که این مصراع شکل گرفت، مانندِ همه‌ی شاعران تنگ‌مایه که شعر بر آن‌ها سوار است، نه آن‌ها بر شعر؛ چاره‌ای نداشتم که علی‌رغمِ طبعِ بد لِگام با تَعَبِ تمام، آن را ادامه دهم و اندیشه و ارادتِ خود را به سُراینده‌ی نازنینِ چَکامه به دنبالِ وزن و قافیه بکشانم. پس این قطعه قلمی شد با رَدّالصَدر عَلَی‌العَجز و تمام ناهمواری‌ها و نارسایی‌ها،:...

**"ای سیاوشِ از آتش گذشته**
**با فُروغِ محبّت سِرِشته**
**از بهشتِ کلامِ تو رویَد**
**ایزدِ شعر، بَذری که کِشته**
**کم‌تر از پاره دوزم که برداشت**
**مُشتِ چالش‌گرِ خود زِ مُشته**
**پیشِ شعرش چه کرباس بافَم**
**کو پَرَندی چنین طُرفه رِشته**
**گویمش در مَصافی چنین صَعب**
**من حریفی نی‌اَم کار کُشته**
**بر فلزّ حقیرم ببخشای**
**ای تو زرّ از آتش گذشته".**

سرچشمه: *کتاب "شبانِ بُزرگ اُمید"؛ بررسی زندگی و آثار سیاوش کسرایی، اثر کامیار عابدی، صص ۲۶ تا ۲۸*

# سخنی دربارهٔ شعر

احسان طبری

**جامهٔ شَعر است شِعر و تا درونِ جامه کیست؟**
**یا که حوری جامه زیب و یا که حوری جامه کَن!**
(مولوی)

**شعر بخشی است از ادبیّات، و ادبیّات، اگر نه مهمّ‌ترین، بی‌شکّ یکی از مهمّ‌ترین رشته‌های هنر است.**

در اساطیرِ یونانی الهه‌های نُه‌گانه یا هفت‌گانهٔ هنر، دختران زئوس (یا ژوپیتر) خدای خدایانند. به روایتِ دیگر، آن‌ها ثمرهٔ پیوند و زناشوئی زمین و آسمان‌اند. این رمزی است، حاکی از آن‌که یونانیان هنر را موهبتی الهی و آسمانی بر زمین می‌دانستند و برای آن مقامی والا قایل بودند.
در میان این ایزدان یا "موزها" (از همین‌جا واژهٔ موزیک)، "اِراتو" (Erato) الههٔ شعرِ غنائی و "کالیوپ" (Calliope) الههٔ شعرِ حماسی بود و الههٔ شعرِ حماسی جای نخست را در میان خواهران خود احراز می‌کرد. به‌ویژه بدین سبب که داستان‌های حماسی هرکول (هراکلس) و تزه و آشیل و ئولیس جای خاصّی در دل‌ها داشت و حماسه‌های منظوم هومر و هزیود، اوجِ هنرِ یونان شمرده می‌شد.
بحثِ فلسفی دربارهٔ شعر دیرتر آغاز شد. در زمان **افلاطون و ارسطو**، مطلب به‌شکلِ مقولهٔ منطقی و فلسفی مورد بررسی قرار گرفت. ارسطو کتابی دارد بنام (Poëtica) که در عربی بوطیقا یا بوطیقیا ترجمه شده. واژهٔ "پوئه‌تیک" (درانگلیسی Poetics) امروز عنوانِ عامّ مباحث ادب‌شناسی است. کتابِ ارسطو را به پارسی نیز برگردانده‌اند.
در فرهنگ اسلامی به مسئله شعر پرداخته اند. ابوالفرج قدامه کاتب بغدادی، کتاب‌های نقدالشّعر و نقدالنّثر را نگاشته و عبدالقاهر جرجانی ایرانیِ عربی‌نویس، علومِ بَلاغی را پایه‌گذاری کرده و به اصطلاح رابطهٔ کلام و مقام، رابطهٔ سخن با زمان و مکانِ ادای آن سخن را مورد پژوهش قرار داده است. از جمله کتب او "دلایل‌الاعجاز و اسرارالبلاغه" معروف است. بعدها شمس قیس رازی کتاب "المعجم فی معائیر اشعار العجم" را به پارسی تالیف کرده که از کتب بنیادی ما ایرانیان است و از این قبیل باز هم می‌توان در فنون مختلف شعر نام برد.

### قُدَمای ما برای شعر چند خصیصه قایل بودند:

"موزون بودن"، "مُقفّی بودن" و "خیال‌انگیز بودن". ولی تکیه به‌ویژه روی "کلامِ مخیّل" بودن شعر است و این‌را خواجه نصیرالدین طوسی در کتاب "اساس الاقتباس" تصریح می‌کند و می‌گوید که قافیه و وزن برای شعر امورِ اعتباری و فرعی است.

لذا فرق بینِ "**شعر**" و "**نظم**" از همان ایامِ قدیم مطرح بود. اگر سخن مقفّی و موزون بود ولی قوّتِ خیالِ شاعرانه (به اصطلاح حافظ "قوهٔ شاعره") در آن تجلّی نداشت، نظم خوانده می‌شد. در باختر نیز این بحث به قوّت جریان داشت. مثلا در زبان انگلیسی واژه Rhymer و در فرانسه Versificateur به همین معنای "ناظم" و "نظم‌نگار" است. برای تنوّع و تغییر ذائقه، **یک فاکتِ تاریخی** را در این زمینه نقل می‌کنم:

*می‌گویند هنگامی که طامس مر، صدراعظمِ هنریِ هشتم، پادشاهِ انگلستان بود، روزی مردی که دعوی فضل و ادب داشت، نوشته‌ای به نزدِ صدراعظم آورد. وی نظری به نوشته انداخت و گفت: «لطفا بروید و این نوشته را مقفّی کنید و بیاورید». آن شخص نوشتهٔ خود را منظوم ساخت و باز آورد. طامس‌مر این بار گفت: «خوب حالا این شد حسابی! لااقل قافیه‌ای دارد والّا در نسخهٔ اوّل نه عقلی بود و نه قافیه‌ای (Neither rhyme, nor reason!)».*

به‌قول ملک‌الشعراء بهار:

**ای بسا شاعر که او در عُمرِ خود نظمی نبافت**
**وی بسا ناظم که او در عُمرِ خود شعری نگفت**

چرا در تمدّنِ بشری هنری بنام **شعر** و پیشه‌ای فرهنگی و ابداعی (آفرینگر) بنام **شاعر** پدید شد؟ مسلّما ضرب و وزن (ریتم) در کار و رقص (که نوعی تدارک روحی کار و جنگ بود) [۱] به سخن و از آن جمله به عزایم و اورادِ مقدّس سرایت کرد و کلامِ مقدس یا "منترا" (ریشهٔ کلمهٔ فارسی "منتر") را موزون و مقفّی ساخت. با کسبِ این خصیصهٔ موزونیّت، سخنِ مقدّس قدرتِ گیرایی بیش‌تری کسب می‌کرد و کاهنان و شمنان نوعی شاعران اولیه‌اند.

بعدها به تدریج پیشهٔ شاعرانه از حرفهٔ کاهن فاصله گرفت.

پس از رواج مالکیتِ خصوصی قشرهای ممتاز بر افزارِ تولید، از همان ایّامِ بردگی، شاعری در زیر سرپرستی [۲] این قشرِ ممتاز قرار گرفت و آنان کوشیدند تا شاعران را به زوایدِ مجالس سلطانی و اشرافی بدل کنند. بعدها شاعر به تدریج برای کسبِ شخصیّتِ ویژه و خودبودهٔ اجتماعی خویش، کامیابی‌های بیش‌تری یافت. بدین مساله باز خواهیم گشت.

از آن‌جا که بینِ شعر و تفکّر، شعر و زبان، شعر و آفرینشِ خیال پیوندِ نزدیکی است، لذا شاعرِ بزرگ یا مبرّز بودن، یعنی در گستره‌های فکر و سخن‌دانی و آفرنیشِ هنری به مقامِ والارسیدن، و این نیز نصیبهٔ هر کس نیست و به نبوغ و پویهٔ حیاتی و پرورش و تلاش فردی خاصّی نیاز دارد و به عبث نیست که شاعرانِ بزرگ وبرجسته، موردِ احترام و اعجاب جامعه‌اند. شعر چنین شاعرانی، علی‌رغم گذشتِ زمان، تکان‌دهنده، دل‌آویز، شگفتی‌زا و رخنه‌گر است. لذا شاعر در تربیتِ عاطفی ـ عقلی جامعه و سمت دهی به آن نقش بازی می‌کند و اگر در جنبش‌های بزرگِ تاریخی ابرازِ شخصیّت کند، چهرهٔ همه‌خلقی و ملّی کسب می‌نماید، شکلِ زیبا و جذّاب و قصارمانند (آفوریستیک) کلامِ شاعرانه، آن را از اشکالِ دیگری که معرفت‌آموز و شورانگیزند، دل‌پذیرتر و یادپذیرتر می‌کند.

در عصرِ ما یک روندِ ساده شدن و مردمی شدنِ تکنیکِ شعرسُرایی (دموکراتیزاسیون) و گسترشِ جهانی آثار شعری و ارتباطِ بین‌المللی و تشکّلِ جهانی شاعران در حالِ بسط و رشد است. به کلّی کیفیّت‌ها و وظایفِ نوینی زائیده می‌شود و انقلابِ علمی و فنی -که بی‌شکّ در دنبالهٔ سدهٔ بیستم و سدهٔ بعد ادامه خواهد یافت-، تکنیکِ معاصر را با هنر بیش‌ازپیش پیوند می‌دهد. این دیالکتیکِ بغرنجِ فنّ و هنر همیشه در تاریخ بوده و در عصرِ ما ابعاد شگرفی کسب می‌کند.

بدون آن که ذی‌حق باشیم در یک بررسی مسائلِ حادّ شعر میهن‌مان به چنین سفرهای دور و درازی در سرزمینِ آینده برویم، باید بگوییم که آیا امروز چه محتوایی سزندهٔ هنر است. البته، به قول **چرنیشوسکی**، آن‌چه که برای انسان جالب و رغبت‌انگیز است، می‌تواند موضوعِ هنر قرار گیرد. یا به بیانِ دیگر، آن‌چه که بر تجربهٔ عقلی و عاطفی انسان‌ها می‌افزاید و انسان را به "ماهیتِ نوعی‌اش" آشناتر می‌سازد (یعنی آن‌چه را که **"دریافت و ادراکِ هنری واقعیت"** نام دارد، غنی‌تر می‌کند)، در طیف محتوای هنری وارد می‌شود. ولی **شاعر** به عنوان عضوِ جامعه، عضوِ فعّال و موثر در عرصهٔ تاریخ دوران خود، نمی‌تواند به قول **گورکی**، تنها خدمت‌کار و دایهٔ عواطفِ شخصی خود باشد. بل‌که باید بتواند **پژواکِ تاریخ و بانگِ جامعه**، حتا در بیانِ صمیمی‌ترین شورها، در بیانِ عشق و اندوه و دلهره ی خود قرار گیرد.

**گورکی** می‌گفت که فرهنگ‌پروران باید بنگرند و دریابند که در کنارِ کدام نیروی تاریخی ایستاده‌اند، در کنار نیروهایی که راه را به پیش می‌گشایند یا نیروهای واپس‌گرا، محافظه‌کار و ترمزکننده؟ زیرا برای هنرمند، که انسانی پروردهٔ جامعه است، محلی برای لاقیدی نیست. هنرمند نباید ناتوانی، اشتباه یا سرکشی‌ها و هوس‌های "روان هنرمندانهٔ" خود را با هنر خویش توجیه کند و آن را به یاری افزارِ شعر، به دیگری سرایت دهد. به جای اکسیرِ شفابخش، تریاقِ

مخدّر یا زهرِ شهدآلود بسازد، زیرا در این‌صورت دچار نوعی تبه‌کاری شده است، زیرا هنرمندان در روان‌پروری اجتماعی دخالتِ موثر دارند.

به گفتهٔ **توماس مان** ۳ "سیاسی و اجتماعی اندیشیدن" یعنی انسانی و دموکراتیک اندیشیدن. انحرافِ سیاست‌گُریزی در هنرمند، برای تمدّن و فرهنگِ جامعه ویرانگر است. جستجوی شعرِ ناب، شعرِ پوچ، شعر عمیقا درون‌گرا و خودمحور، تهی از مسایل تپندهٔ اجتماعی، در جادهٔ هنر به راهِ دوری نمی‌رود. **ئوژن یونسکو**، درام‌نویس معاصر فرانسوی (از منشاءِ رومانی) و **آورندهٔ تآترِ پوچی** می‌گوید: «آسمان، مرا می‌ترساند» ولی آسمان نباید انسان را بترساند. انسان به مانند حامی خود پرومته‌ای است که بی‌پروا از خشمِ ژوپیتر به یاری فرهنگ برخاسته و "آتشِ" اعجازآور آن را افروخته است.

مسلّم است که رابطهٔ مابینِ فرهنگ و سیاست، هنر و سیاست رابطه‌ای است بغرنج و با واسطه و آن‌را نمی‌توان و نباید ساده کرد، ولی نفیِ این رابطه نیز در حکم نفیِ واقعیتِ هم‌پیوندیِ عرصه‌ها و گستره‌های مختلفِ عمل و خلّاقیتِ اجتماعی است. هنرمند و سیاست‌مدار به قول **گرامشی** (اندیشه‌ور و انقلابی ایتالیائی) دو تیپِ همانند نیستند، ولی در کنار این جدایی، باید وحدتِ هنرِ مردمی و انقلابی و سیاستِ مردمی و انقلابی را نیز دید. **هنرمندِ تراز نو**، که در عصر بزرگ چرخشِ انقلابی پدید شده (عصری که از سدهٔ نوزدهم آغاز گردیده و ما اینک در بحبوحهٔ جوش و خروش آن به سر می‌بریم)، هنرمند تراز نو که کارش، اثرش، به یاری رسانه‌ها و تشکّلِ جامعه در میلیون‌ها مردم رنجدیدهٔ روی صحنهٔ عملِ تاریخی اثر می‌گذارد، نمی‌تواند هنرمندی سیاست‌گُریز و مردم‌گریز و پروردهٔ در درون برجِ عاجِ شورها و تخیّلاتِ خود باشد. اگر این "تجمّلِ هنری" در دوران‌های سیرِ خاموش و به ظاهر مسالمت‌آمیزِ تاریخ ممکن بود، اکنون دیگر شدنی نیست. این خود مبحثِ بزرگی است که می‌توان بدان جداگانه پرداخت.

## به مسالهٔ دموکراتیزه شدن شعر و رهایی آن از قیودِ ادبی سنّتی آن بازگردیم:

آزاد شدن شعر از وزن و قافیه و حتّی زبانِ خاصّ ادبی و موازین و قرارهای مستقر و موکّد، نه تنها در کشورِ ما، بل‌که در مقیاس شعرِ جهان، مشکلاتی نیز ایجاد کرده است. البته در کنار تسهیلات و مزایای عدیده‌ای که به وجود آورده است.

در همهٔ انسان‌ها، تا حدّی جوشِ عاطفی، درکِ زیبایی، نکته‌یابی وجود دارد. به ویژه در دوران نوجوانی و جوانی که دوران اوج‌گیری هیجاناتِ روح است. حال که شعر می‌تواند حتی به صورت سطوری نثروار در زیرِ هم یا حتی در کنار هم نوشته شود، هر کس به اتکاءِ شور و زیبابینی و نکته‌یابیِ خود، می‌تواند، به عقیدهٔ خویش، شعر بسراید. و حال آن که فروگسستن زنجیرهای

وزن و قافیه، تنها به سود بالارفتن مضمونِ فکری و بیان استعاری ـ تصویریِ قوی می‌تواند جبران شود. یعنی به زبان ساده‌تر، شعرِ رها از قیودِ سنّتی، باید شاعرانه‌تر از شعرِ مقیّد باشد تا در واقع شعر باشد؛ والّا به قولِ طنزآمیز و طیبت‌آمیز شادروان **محمدعلی افراشته** «نثری است که با مداد نوشته‌اند و وسطاش را با مدادپاک‌کن پاک کرده‌اند!».

این **روندِ دموکراتیزه شدنِ شعر**، یعنی روندی که به‌خودیِ‌خود قانون‌مند، درست و ناگزیر است، تعداد همکاران ما را، به ویژه در نسل جوان چند برابر می‌کند و لذا وظیفهٔ پرورش و نقد و جداسازی سَره از ناسَره، هنری از عادی را دشوارتر می‌سازد. به همین جهت نقش انتقادِ شعر و ویرایش (رداکسیون، ادیت) در امرِ شعر حساسیت و اهمیت ویژه‌ای کسب می‌کند.

در کشور ما مفاهیم **"شعرِ سفید"** که از وزن و قافیه هر دو آزاد است و **"شعرِ آزاد"** که وزن و قافیه در آن سیر و ترکیبی آزادانه دارد، مخلوط شده است. در زبان‌های اروپائی هم این اختلاط وجود دارد. در ادبیات انگلیسی تنها اصطلاح "شعر آزاد" (Free Verse) مرسوم است که به ویژه از زمان **ت. س. الیوت** (T. S. Eliot) در ادبیات معاصر انگلیسی رایج گردیده است.

اما اهمّیتِ بزرگِ شعر در فرهنگ کشور ما روشن است. شعر نه تنها افزار بیان احساساتِ غنایی و حماسی و طنزآمیز قرار گرفته، بل‌که فلسفه و عرفان و دین و علومِ دیگر جهاتِ معرفتی و فعّالهٔ زندگی ما را ـ ولو به صورت کلامِ منظوم ـ در آغوش کشیده است. البته این خاصّ ِکشور ما نیست، ولی احتمالا در ایران نقشِ فراگیرِ شعر زیاد است و شعر در تمدّنِ ما رخنه‌ای عمیق دارد. شاید در کم‌تر کشوری شاعری به مقامِ رمزآمیزِ حافظ رسیده، که دیوان شعرش تا حد کتابی مقدّس اوج گرفته باشد. این که سرنوشتِ بسیار دشوار تاریخی مردمِ ایران، آنان را به گریز در سرزمینِ تسلّی‌بخش شعر واداشته، شاید یکی از عللِ این کیفیّت است.

به هر صورت این مایهٔ فخر شعرِ کلاسیک فارسی است که کار شکل‌گیری رواج زبان پارسی پس از اسلام به یاری مستقیم آن، بنیان و قوام گرفت. اگر شعرِ پارسی خواندن از سوی شاعران و سپس قوّالان در مجالس نبود، زبانِ واحدِ ادبی پارسیِ دَری، راهِ خود را چنین آسان به چارگوشهٔ ما نمی‌گشود.

هم‌چنین این مایهٔ فخر شعرِ کلاسیک فارسی است که این، به اصطلاحِ حافظ، "قندِ پارسی" از سویی تا بنگاله و کاشغر و از سویی تا آستانهٔ خوندکاران عثمانی و دمشق و حلب رفته است و صیتِ گوشه‌نشینانِ شعر از قاف تا قاف بود. از این لحاظ شعرِ فارسی حقّ ِعظیمی به گردن تبلور و اشاعهٔ فرهنگ ما در دوران پس از آمدن اعراب و ایلغار مغولان دارد و در حفظِ

خودبودِگی و نیلِ کشور ما به شخصیّتِ مستقل خود موثر بوده است. شاید در کم‌تر فرهنگی، شعر تا این حدّ بالا نقشِ سیاسی ـ اجتماعی، نقشِ فرهنگ‌ساز ایفا کرده است.
به علاوه شعرِ فارسی (شعرِ کلاسیکِ ما) سرشار است از یافت‌ها و حدسیّاتِ داهیانه و شگرف دربارهٔ زندگی و طبیعت که دارای ارزش بالای معرفتی است.
شعر در کشور ما از دیر زمان بوده است. گات‌ها نمونه‌ای از کهن‌ترین شعر ایرانی است. درباره‌ی **شعرِ پیش‌از اسلام** تحقیقِ پژوهندگان ما نکات زیادی را از جهت شکل و مضمون و مقرراتِ شعری روشن ساخته است (*رجوع شود به مقالهٔ "برخی مسایل مربوط به تکاملِ ادبِ فارسی در دوران پس از اسلام)- [نوشته‌های فلسفی و اجتماعی، جلدِ دوم، ص ۳۶۰*].

این‌که چگونه چَکامه‌های خسروانی، چامه‌های داستانی و ترانه‌های غنایی که سه شکلِ اساسی شعر قبل از اسلام است در قالبِ عروضی و اشکالی مانند قصیده، غزل، مسمّط، مُستَزاد، رباعی، دوبیتی، قطعه، مثنوی و غیره جای گرفته و یک تحوّلِ عمیق را گذرانده (که شاید نظیر آن را تنها بین کهن‌پردازی و نوپردازی سال‌های اخیر می‌توان دید)، در مقالهٔ مورد اشاره فی‌الجمله ذکر شده است.
به تناسبِ مقام، باید گفت که فرهنگِ دیرینه و دیرندهٔ ما، هم به کاوش [و] هم به تحلیل نیازمند است و کارهایی که انجام گرفته ـ با وجود ارزش و اهمّیتِ بِلا اِنکارِ آن‌ها - در مقابل کارهایی که باید انجام گیرد، هنوز سهمِ کم‌تری است. به عنوان مثال در این روزها مقدمهٔ آقای مهرداد بهار را بر تاریخ زورخانه در ایران و ربطِ آن به آیین مهرپرستی و عیّاری می‌خواندم و یا در زمینهٔ به کلی دیگری تاریخِ کاشان تالیف سهیل کاشی را که به همت آقای ایرج افشار چاپ شده مطالعه می‌کردم (تعمدا دو نمونه دور از هم را مطرح می‌کنم) و می‌دیدم که برای ارایه، توضیح و تحلیلِ فرهنگِ گذشته از دوران پیش‌از آمدن آریاها تا امروز، چه فعالیتِ همه‌جانبه و عظیمی باید انجام گیرد. پژوهندگان قرون وسطایی ما این کار را به شیوهٔ خودشان انجام می‌دادند و با آن‌که پژوهش آنان دانه‌های طلایی معرفتِ اصیل کم ندارد، ولی برخورد آنان برای عصر ما به‌کلّی کهنه است. در دوران اخیر از چند دههٔ پیش به این سمت، با پیش‌کسوتی محققِ بزرگ شادروان قزوینی، مکتبی گشوده شد که آن هم نمایندگان برجسته و ثمراتِ فرهنگی ارجمند بسیاری داد. ما از آنان سپاس‌گزاریم. ولی باید عصرِ نویی یا فروتنانه‌تر بگوییم، فصل نویی را در امرِ پژوهشِ فرهنگِ گذشته گشود که متضمّنِ تحقیق منابع همراه با **تحلیلِ** تاریخی و اجتماعی و **نتیجه‌گیری**‌های سودمند برای پراتیکِ معاصر باشد، در تاریخ **تحقیقِ** کشور ما گسترش یابد. هم اکنون این‌کار را نسلِ میانه‌سال و جوان ما شروع کرده و بررسی‌های

آنان از برخی نظر جلاءِ خاصّی دارد، به ویژه اگر مانند کار محققان قرون وسطایی و دوران معاصر ما طلبه‌وار، کاوش‌گرانه و ژرف‌نگرانه و پُر وسواس باشد و در آن "بی‌سوادی‌های" منبع‌شناسی، نسخه‌شناسی، عربی‌دانی و امثالِ آن بروز نکند.

روشن است که "پژوهندهٔ" فرهنگی‌شدن در مورد فرهنگِ چندلایه و پُرشاخه و دیرین‌سالی مانند فرهنگ ایران، کارِ بسیار بسیار بسیار دشواری است و به پرورش و تمرینِ تدارکی بزرگ از جهت آموختن زبان‌ها، آشنایی با منابع، دانستن اسلوبِ تحقیق، تسلّط بر شیوهٔ تالیف (عرضه‌داشت، تحلیل، استنتاج) نیازمند. لذا در این کشور شاعرِ خوب و بسیارخوب‌شدن نیز به خودورزی و خودآموزی قوی و شدیدی نیاز دارد.

به ویژه آن‌که ما در عصرِ توفنده‌ای زندگی می‌کنیم که محتوای هرهفتهٔ آن مانند سال یا سال‌های سدهٔ میانه است و طی آن **دو روندِ بزرگ و بنیادی انقلابی** (یعنی: انقلاب اجتماعی در مناسبات تولید و انقلاب علمی و فنی در نیروهای مولّده) سراسر جهان را در می‌نوردد. لذا در چنین عصری، برای رسیدن به اوجِ لازم، باید سخت زحمت کشید، زیاد تمرین کرد، فروتن و بی‌ادعا، جوینده و کنجکاو بود و به دانشِ سَماعی بسنده ننمود. این به دانشِ سَماعی و به قول رودکی به «نیوشه» بسنده‌کردن، به شیوهٔ کلاس‌های درس دانشگاه، و برقراری رابطهٔ تکلّف‌آمیز و تشریفاتی "استاد ـ شاگرد" (به این معنی که استاد گفت و شاگرد شنود و مطلب حل شد) در کشور ما رایج شده است. این سبک در "سکولاستیکِ" قرون وسطایی باختر زمین بود که در مورد ارسطو می‌گفتند: «استاد می‌گوید» (Magister dixit) و قاعده می‌بایست مطلب همان جا قطع شود! این روش، محیطِ مکالمه یا دیالوگِ خلاق و مبتنی بر شکّ منطقی و جستجوی علمی را از میان می‌برد و استقرارِ نوعی سیستمِ پیش‌کسوتی و ریش‌سفیدی در عرصهٔ علم وهنر است. روشن‌است که پژوهندگان و آفرینندگان مبرّز در رشتهٔ علم و هنر و فن سزاوار نهایتِ مهر و احترام‌اند، ولی این امر ابدا نباید در مکالمهٔ خلّاق نَکشی ایجاد کند.

شاعرِ واقعی باید توشه‌ای از معرفت و فضیلتِ خودآموخته، نیک سنجیده، پُرگوارده و جذب شده (از خود شده) داشته باشد، تا سخن‌اش شنودنی شود. به قول مولوی:

**گرچه هر عصری سخن آری بود**
**لیک گفتِ دیگران یاری بود**

یا به گفتهٔ شاعرِ عرب:

**«العلی محظورهٔ الاعلی**
**من بنی فوق بناء سلف»**

**سرنوشتِ شاعران و از آن جمله شاعرانِ بزرگ و عَبقَری در کشورِ ما سرنوشتِ غم‌انگیزی بود.**

در نظام فئودالی دیرپای این مملکت که قریب سه هزار سال دوام آورد، **دربارِ** شاهِ خودکامه و مُستبد (دسپوت)، هنر را سرپرستی می‌کرد و لذا در هنر و از آن جمله در شعر این به اصطلاحِ مارکس "**بردگیِ جمعی**" که شاه بر جامعه تحمیل می‌کرد، مهر و نشان خود را باقی گذاشت و از آن جمله مدیحه‌سُرایی در چَکامه و غزلِ پارسی دَری جا باز کرد و اگر شاعری مدیحه‌سُرا گاه می‌خواست مطالبی موافق خواستِ استِه‌تیکِ دلِ خود بسراید، آن را به صورت تشبیب و تغزّل در مقدمهٔ چکامه می‌گنجانید. شاعرانِ با شخصیّت مانند عطّار و در دورانی از عُمرِ سنایی و شاعر بزرگِ ما مولوی، در سایهٔ بینش عرفانی حسابِ خود را از دربارها جدا کردند. شاعرانی مانند ناصر خسرو در سایهٔ بینش تشیّعِ اسماعیلی از دربار روگردان شدند. شاعرانی مانند ابن یمین و سیف فرغانه (غیر از سیف‌الدین باخرزی اعرج معروف به اسفرنگ) نیز اشکالی از شعرِ انتقادی و غیرِ درباری را به میان آوردند. البته این مطلب باید تحقیق شود، ولی به‌نظر می‌رسد که آلایشِ سلطنتِ خودکامه زیاد دامن‌گیرِ شعرِ حتّی بهترین و با شخصیت‌ترین شاعرانِ ما شده است. با این حال، هم سعدی و هم حافظ و بسیاری دیگر انتقادِ خود را از خودکامگیِ شاهان، گاه با تندی و تیزیِ آشکار و گاه با مهارتِ "دیپلماتیک" در آثار خویش به میان آورده‌اند. در مجموع، فرهنگِ شعری ما، انسان‌گرا و دشمنِ ستم است و اگر از سنّتِ "عنصری" و سنّتِ "ناصر خسرو" به عنوان دو سنّت در شعرِ ما (درباری و ضدّ درباری) بتوانیم سخن گفت، وزنهٔ سنگین در جهت سنّتِ ضدّ درباری است. البته به‌قول یکی از دوستان، در این نوع داوری‌های کلّی همیشه جای سخن "باقی" است. باید دید بررسیِ تجربی و آمپیریک چه نشان می‌دهد و اینجانب در هیچ جا دنبال صدور احکامِ بی‌برو و برگرد نیستم.

**نزدیکی شاعرانِ ما به دربارها و حکّام و اشرافیت شمشیر و قلم، به علت سرپرست مالی آن‌ها امری ناچار و علی‌رغم میلِ آنان بود والا آنان نمی‌خواستند «مَر این قیمتی دُرِّ نظمِ دَری را» در پای خوکان بریزند.**

در صورت فقدانِ سرپرستی از پیشهٔ شاعری چیزی در نمی‌آمد و شاعر در ساختِ روحی خود غالبا نمی‌تواند پیشهٔ دست‌ورزانه را با کارِ فکری مانند برخی از شعرای ما در آمیزد، مگر آن که یا بضاعتی داشته باشد و یا به کنج قناعتِ درویشانه بخزد و به اصطلاح غزالی "با زاویهٔ سلامتِ خویش رَوَد". عاملِ اقتصادی در زندگی شاعران که پابندِ فرزند و "اسیرِ عیال" بودند، نقش ناگزیر خود را داشت. کمال الدین اسمعیل می‌گوید:

**وای آن کاندر هنر رنجی بَرَد**
**وای آن مسکین، حقیقت، وای او**

**برای تجسم گوشه‌ای از "ناچیزی" شاعران در قبالِ قدرتِ خودکامگان مثالی از هزارها و هزارها می‌آوریم:**
بیهقی در تاریخِ مسعودی [نامِ دیگرِ کتاب "تاریخ بیهقی" - ارژنگ] نقل می‌کند که ابوالفتح بستی دبیر و شاعر ذواللِسانین را در "ستورگاه" سلطان مسعود دید. با جامه‌ای خلق‌گونه و کهنه، مَشککی برگردن، از او علتِ این احوال را پرسید. معلوم شد که مغضوب است و بیست روزی است که در ستورگاه آب‌کِشی می‌کند.
شاعران وابسته به دربارها و مراکز قدرت وقتی خیلی از خود استعداد حُسنِ مصاحبت و مراعاتِ سیاست نشان می‌دادند، وارد گروه "نُدَمای حضرت" می‌شدند، والّا در حالتِ عادی در زمرهٔ قوّالان و مُطربان و مسخرگان بودند و ساعت‌ها در دهلیزِ سَرای سلطانی می‌نشستند تا حاجب یا "سیاه‌دار" اذنِ دُخول دهد و آنان چکامهٔ خود را بخوانند و صِلَتی بستانند.

**در سرمایه‌داری نیز سرنوشتِ شاعران بهبودی نیافت.**
هنر برای سرمایه‌دار تا آن‌جا مطرح است که برای او سودآور و پول‌ساز باشد. حتی موفق‌ترین شاعران، افزاری در دست رسانه‌های گروهی و سرمایه‌داری خبری ـ مطبوعاتی و ناشران سودپرست و رِکلام بازی و مُدگرایی و سیاستِ بازاریابی هستند. این اواخر چون این مرسوم شده است که هر کس به سوسیالیسم پشت کند، اعمّ از آن‌که در آسمانِ هنر از ستارگانِ قدرِ سوّم باشد، ناگه به "نابغه" بدل می‌شود و جایزهٔ نوبل می‌گیرد. سرمایه با استفاده از قدرتِ خود، شاعرانِ آزاده و انقلابی را به گُم‌نامی و فراموشی محکوم می‌کند. این هم نوعی به "ستورگاه" فرستادن است. هنوز هنرمندان برای رهایی و والایی هنرِ خود و شخصیّتِ [خود] باید تا دیری نبرد کنند. بدون رهایی جامعه، رهایی هنر و هنرمند شدنی نیست. مگر آن که هنرمند اخلاقیّاتِ اصیلِ انسانی را رها سازد و سعادت را در ثروت جستجو کند و برای نیل به ثروت، از هیچ چیز تن نزند، یعنی دُرّهای قیمتیِ سخن را در پای خوکانِ زر و زور بیافشاند. متاسفانه در میان همکاران ما از این زمره در جهان فراوان‌اند. لذا در عصرِ ما شاعر به نحوِ دیگری دچار افزارگونگی و از خودبیگانگی است، نبرد در راهِ شخصیّتِ هنر وهنرمند، هنوز نبردی است دشوار و درازآهنگ!

**امّا در کالبدشکافیِ شعر می‌توان مقولاتِ گوناگونی را مطرح ساخت. مثلا ارکانِ اساسی شعر را از جمله می‌توان سه چیز دانست:**

۱) **فنّ** یا تکنیک که قواعدِ شعری و زبانِ ادبی را در بر می‌گیرد!

۲) **قریحه** یا استعدادِ شاعری (Talent) که باید شرایطِ آن از جهت ساختِ جسمی و روحی وجود داشته باشد.

۳) **مضمون** یعنی اندیشه‌های بِکر و ژرف و تخیّلِ جذاب و غریب و دل‌انگیز ۴ که به اصطلاح "غیر اسطوره ای" است، یعنی خیال منطبق با واقعیّت است، نه برکنده از واقعیّت.

منظورِ من از داشتن شرایطِ جسمی-روحی، نوعی موهبتِ اسرارآمیز و ماورایی نیست. وجود شور و حسّاسیّت (Emotionality)، نیروی پندار، حافظه و غیره به عنوان "زیر بنای نفسانی" قریحهٔ هنری، ناگزیر است. نگارنده با حکمِ قرون وسطاییِ «شاعر، شاعر زاییده می‌شود، ساخته نمی‌شود» (Poeta nascitur, non fit) موافق نیستم، زیرا آن‌چه که نیروهای بالقوهٔ جسمی و روحی را به‌فعل در می‌آورد، کسب و تربیت، محیطِ اجتماعی-تاریخی است و استعدادِ واحد می‌تواند به انحاءِ مختلف و گاه متضادّی تجلّی کند، بر حسبِ آن‌که در چه شرایطِ مشخّصِ اجتماعی قرار گیرد. لذا نقش عاملِ پرورش (در سطوح گوناگون‌اش) نقش اساسی است.

در انواع هنر از مقولاتِ دیگری نیز سخن در میان است که چون این‌جانب در نوشته‌های دیگر خود مطرح ساخته، لذا ذکر آن در این‌جا تکرارِ مکرّر است.

**هنر و از آن‌جمله شعر، شکلی‌است از "دریافتِ واقعیّت" لذا آن‌را می‌توان به سه جزءِ زیرین نیز تقسیم کرد:**

۱) بازتابِ واقعیتِ خارجی در اثرِ هنری.

۲) پرداخت و توصیفِ این واقعیت.

۳) بازسازی و بازآفرینی واقعیّت از سوی هنرمند که بر اساسِ جهان‌بینی و عواطف و مشخّصاتِ فردی وی انجام می‌گیرد.

رابطهٔ این واقعیّتِ نوآفریده با واقعیّتِ بازتافتهٔ نخستین، انواع سبک‌های واقع‌گرایانه، رمانتیک، نمادگرایانه، ماورایی را پدید می‌آورد.

این‌جانب واقع‌گراییِ پویا و انقلابی را بهترین دیدگاه برای هنرمند می‌دانم ولی رمانتیسم و سمبولیسم و اشکالِ تجریدی را، به‌شرط ارایهٔ مضمونِ انسانی و انسان‌ساز، در مواردی، اسلوب‌های ثمربخش می‌شمرم، یا کاربرد شیوه‌ها و شگردهای مختلفِ فنّی در تالیف و در شکلِ

هنر و تنوّع سبکِ زبان و نگارش را امری ناگزیر و حتّی سودمند می‌دانم. اساس، پیامِ هنرمند است که با کیست و بر کیست.

ما با لاقیدی نسبت به سرنوشتِ جامعه، در جمع به‌سر بردن، از کارِ جمع برخوردار بودن ولی از آن فارغ زیستن، مخالفیم. چه چیز از این کار ناسپاس‌تر؟ چه چیز از خودخواهیِ "هنرمندانه" و دایه و لالای عواطفِ خویش بودن زشت‌تر؟ درعین‌حال، ما با تنوّعِ اسلوب‌ها و سبک‌ها و بروزِ آزادانهٔ شخصیّتِ هنرمند از جهت نحوهٔ آفرینش موافقیم. چه چیز از هموارسازی مکانیکی و مصنوعی، از ایجادِ یک‌نواختی خاکستری‌رنگ، از ایجاد محیطِ سربازخانه‌ای در عرصهٔ فکر ذوق و سلیقه بی‌معنی‌تر؟ به همین جهت است که می‌توان از وحدتِ سمتِ تاریخیِ هنر در عینِ کثرتِ شیوه‌های آفرینش، از وحدت در کثرت، سخن گفت.

این روشِ جانب‌داری هنر را به سودِ تکاملِ اجتماعی، به صورت "قدغن" موضوع عواطفِ خصوصی: عشق، اندوه، امید، رنج، دلهرهٔ هستی و امثال آن نباید فهمید. خیّام در طرحِ این مسایل آن‌را تا حدِّ فلسفی، تا حدِّ ژرف‌وفراخ انسانِ تاریخی بَسط می‌دهد و پرده ویا سالوسِ کرامیان و خُم‌شکنان عصرِ خود را می‌دَرَد. هم‌چنین حافظ یا سعدی و هنرمندانِ بزرگِ دیگرِ جهانی، همهٔ این مطالب در گسترهٔ مشخصِ **"با کیست و بر کیست"** حلّ می‌شود و نه به شکل مجرّد و انتزاعی.

پس از اسلام، شعرِ فارسی سبک‌هایی را گذرانده مانند سبک‌های خراسانی، عراقی، آذربایجانی، هندی و سپس از اواخر صفویه سبکِ بازگشت، و در درون این سبک‌ها استادان بزرگِ شعر و هنرمندان واقعی بروز کرده‌اند که ده ـ پانزده نفر آنان در ستیغِ شعرِ جهانی قرار دارند مانند فردوسی، ناصر خسرو، خیام، مولوی، نظامی، سعدی، حافظ و چند تن دیگر که باید با سنجش بیش‌تری از آنان نام برد.

علاوه بر شعرِ کلاسیک که از مایه‌های مباهاتِ فرهنگی ماست، اشعارِ فولکلوریکِ ایران که به صورت دوبیتی‌ها، تصنیف‌های خلقی، حَراره‌های کهن، اوسانه (به اصطلاحِ هدایت) اشعار کوچه باغی، بحرِ طویل، نوحه، اشعارِ زورخانه‌ای، شعارهای موزونِ سیاسی و غیره درآمده، باید موردِ توجه قرار گیرد. اینجانب در یک بررسی مقدماتی برای شناختِ علمی این اشعار کوشش کرده‌ام و نظیر آن مسلما از طرف کنجکاوان دیگر شده. باید بین ادبیات رسمی ما از نثر و شعر و این فرهنگِ عامیانه پُل زد. ما قصّه‌های بسیار شاعرانه داریم که می‌تواند موضوع منظومه‌های غنایی و حماسی خوبی قرار گیرند. دربارهٔ چهره‌های خلقی نیز نگارنده بررسی اجمالی نگاشته که در حدِّ انگیزش به دقتِ بیش‌تر سودمند است. ادبیاتِ رسمی از شعر و نثر و دیگر رشته‌های

هنرِ ما باید با تمامِ نیرو به سراغ فرهنگِ عامیانه بروند. برای نثر، شعر، نقاشی، موسیقی، تاتر، سینما و غیره این‌جا گنجی است رنگین و نایافته و نکافته. هنرِ غرب از این گنج بهره‌ها گرفته است.

در کنار شعرِ سنّتی کلاسیک و فولکلوریکِ ما، شعرِ نو یا نوپردازانه قرار دارد که هم ادامهٔ شایستهٔ تکاملِ شعرِ ایران و هم ترکیب و "سنتزِ" شعرِ ایرانی وجهانی است. با آن که پیش‌از **نیما** از انقلابِ ادبیِ سخن در میان بود، ولی مسلما نیما مهمّ‌ترین چهرهٔ بَندگُسَل است. این تحوّلی کیفی و عمیق در شعرِ ما از جهتِ وزن، قافیه، مضمون، زبان، صَرف و نحو و صُوَر و استعاراتِ شعری است و اثربخشی و سرایتِ عاطفی شعرِ ما را قوی‌تر ساخته و هم اکنون نمایندگان برجسته‌ای عرضه داشته است.

سیاستِ ساواکی رژیمِ گذشته، ایجاد تقابلِ خصمانه بین فرهنگ و شعرِ سنّتی و نو بود و این کار طبق قاعدهٔ ابلیسی ایجاد **تفرقه** بین هنرمندان برای بهتر اداره‌کردن آنان عملی می‌شد. ما دشمنِ تفرقه و آرزومندِ **یگانگی** همهٔ هنرمندان کشور در زیر پرچم شعارهای هنری و اجتماعی سالم و پیشرو هستیم و تقابل دو فرهنگ و دو شعر را مصنوعی و خطا می‌دانیم . امید است شرایطِ مساعدِ سیاسی ـ اجتماعی و هنری ـ فکری این یگانگی در مقیاس تمام کشور، به تدریج و طی "دیالوگِ" خلّاق و نه مخاصمهٔ ویرانگر فراهم شود. مقصودِ ما التقاطِ سالوسانه نیست، بل‌که اتّحادِ صمیمانه و ارگانیک است که باید در راهش **نبرد** کرد و شرایطِ تحقّقِ آن را به **نُضجِ لازم** رساند. یکی از شیوه‌های سالم و خلّاق در این زمینه شاید تنظیم سندِ فشرده‌ای دربارهٔ هنر و ادبیات باشد که در درجهٔ اوّل برای اعضای "شورای نویسندگان و هنرمندان" زبانِ مشترک ایجاد کند، و در درجهٔ دوّم زمینه‌ساز مکالمهٔ خلّاق و با فرهنگ با دگر اندیشان باشد.

امید است شعرِ ایران، به ازای گذشتهٔ پُرفَخرِ خود، هم در جادهٔ کهن‌پردازی سنّتی و هم در جادهٔ نوپردازی از جهتِ فنّ، مضمون و آفرینشِ بدیعی به مقامی بالاتر از گذشته و حال برسد و در پیدایشِ ایرانِ نوینِ انقلابی و نوسازی نظامِ اجتماعی سهمِ شایان خود را ایفاء کند.

## پانوشت‌ها:

**۱**– در فارسی واژه "**کار**" علاوه بر معنای معروف آن به معنای "**جنگ**" بوده (هم‌ریشه با واژه انگلیسی War و آلمانی Wehr و فرانسه Guerr ) اثرِ این معنی در **کارزار، کاروان، پیکار** و واژه‌های دیگر باقی مانده است. در زبان‌های اروپایی واژه‌های انگلیسی Work و آلمانی Werkبا واژه "ورز" فارسی هم ریشه است.

**۲**- در زبان‌های اروپایی Mecenat یعنی سرپرستیِ هنر از جانبِ اشراف، از نامِ شوالیه رومی مسن آمده که قرنی پیش از میلاد مسیح می‌زیسته و ویرژیل و هوراس و گویندگان دیگر از سرپرستیِ او برخوردار بوده‌اند.

**۳**- مطلب را توماس مان در مقاله‌ای تحت عنوان "فرهنگ و سیاست" که در سال ۱۹۳۹ نشر یافته، مطرح می‌کند. این موقع اوجِ تسلّطِ هیتلر در آلمان و آغازِ جنگِ دوّم جهانی است.

**۴**- بسیاری از واژه‌ها را نگارنده به حکمِ شیاع به کار می‌برد و حال آن‌که متوجه است که در اصل معنی دیگری داشته و از آن جمله "دل‌انگیز" که در ترکیبِ "سوارانِ دل‌انگیز" در دورانِ سامانی و غزنوی زیاد به‌کار می‌رفته و معنایش گرچه چندان روشن نیست (برخی‌ها سوارانِ داوطلب معنی کردند)، ولی به‌هر جهت به معنای امروزی آن نبوده است. (احسان طبری)

سرچشمه: *نوشته‌های فلسفی و اجتماعی، جلدِ دوّم، ص ۳۷۴*

# شعر و نوپردازی

احسان طبری

***در مطبوعاتِ ایران بحثی دربارهٔ آن که "شعر چیست و شاعر کیست؟"، بسیار درگرفته و سخن‌وران و سخن‌سنجانِ نوپرداز و کهن‌پرداز در این زمینه بارها به میدان آمده‌اند. ما برای خود این حقّ و وظیفه را قائل نیستیم که در میانِ طرفین به داوری برخیزیم، ولی از آن‌جا که مایلیم ارزیابیِ خود را از "شعرِ نو" عرضه داریم، به‌عنوانِ پیش‌زمینهٔ سخن، پُربیراهه نمی‌دانیم که اندیشهٔ خود را دربارهٔ برخی مسائلِ مورد بحث دربارهٔ شعر و شاعر، از کنار بیان داریم.***

## شعر مرکّب از چهار عنصرِ ضرور است:

**۱- اندیشه**

**۲- احساس**

**۳- تخیّل**

**۴- آهنگ**

**۱- اندیشه:** مقصود ما از اندیشه در شعر آن است که هر شعر با ید حا مل ق ضاوت، پ یام و حکمتی باشد، زیرا هنر و از آن جمله شعر، افزاری است که آدمی به کمک آن زندگی و طبیعت را می شناسد.

در گذشته از "**مضمونِ بکر**" صحبت می کردند. مضمونِ بکر یع نی ا ستعارات و ت شابیه تازه دربارهٔ‌ی مضمون‌های سنّتی و کلاسیکِ متداول در شعرِ فارسی. مثلن ت شبیه و تعب یر تازه ای دربارهٔ‌ی لبِ یار و در فراق و آتشِ عشق و لذّتِ وصل و سوگواری بر مرگِ پدر و ماتمِ فرز ند و غیره. امروز امّا دورانِ جستجوی مضمونِ بکر سپری شده ا ست. ای نک دوران به چ نگ آوردنِ

"یافت‌ها"، یعنی اندیشه‌های جستجو شده و نغز و جذّاب است. دورانِ اندیشه های نو است. اگر اندیشه‌ای نو نداری، پس شعری نَسُرا!

**اما اندیشه‌ی نو را از کجا می‌توان یافت؟**

**در جهان سخن‌ورانِ نامی و مبتکر اندک نبوده اند و می‌گویند که آنان بر و بامِ دا ـنش را همه رُفته اند و نگفته‌ای به جای نگذاشته اند. آیا این حکم صحیح است؟ به دو جهت نه.**

**نخست** از آن جهت که طبیعتِ گردان و زندگیِ پویان، چ شمه‌ی پا یان نا پذیرِ یافت‌ها ست. و انبانِ هستی بی‌تَگ است و گنجِ زمان تُهی‌شدنی نیست.

**دوّم** آن‌که حتّی فکرها و احکامِ کهن را نیز می‌توان با نگرش یا بینشِ تازه‌ای گ فت. شما سه شاعرِ امریکایی، یعنی **والت ویتمن، پابلو نرودا و رابرت فراست** را بخوانید. آ یا آن ها ن کات ویژه‌ای گفته اند؟ اگر نیک بشکافید، غالبا وصفِ همان عواطف است که به اندازه‌ی آد می ک هن است، ولی نگرشِ نوینِ آنان، این وصف را تازه و بدیع ساخته است. هر شاعری با ید با ن گرشِ ویژه‌ی خود در این نمایشگاهِ حیرت‌انگیزِ هستی پای گذارد. با نگرشِ خود و با پ یامِ خود. ا گر نگرش و پیامی نداری، پس شعری نسرا!

## ۲- احساس:

احساس یا عاطفه در شعر دارای آفریننده و آفریده‌ای است.

آفریننده‌ی احساس، مجذوبیتِ خود شاعر است. اگر شاعر شیفته‌ی یک حسِ نیروم ند ن شود، قادر نیست آوندِ شعر را از اکسیرِ احساس بیانباید. باید دردی، جنونی، آرزویی، رن جی، شراری، هوسی، افسونی شاعر را سراپا فراگیرد و او، شعله ور از الهامِ خود، چراغِ شعر را برافروزد.

و اما آفریده‌ی احساس، سرایت و انتقالِ احساس است. یعنی اگر شاعر خود م جذوب بود، می تواند جذبه‌ی خود را سرایت دهد. کلام معروفی است که: سخن که از دل برخا ست، بر دل نشیند. **تولستوی** کارکرد یا وظیفه‌ی اساسی و عمده‌ی هنر را در سرایت و انتقال احساس می داند. اگر هنرمند توانست اندوه، وحشت، نفرت، خشم، لذت، حسرت و دیگر عواطف خود را به هنرپذیر (خواننده یا بیننده) انتقال دهد، در آن صورت کار هنری سرانجام گرفته است.

البته این حکمی است درخورد بحث، زیرا این موضوع سخت نسبی است: تا هنرپذیر که با شد؟ کالایی را درویشی با شور می خرد و شهزاده‌ای با کراهت پس می زند. در بازارِ ه نر ن یز چون این است. تا خریدار کالا که باشد؟

ولی به هر جهت باید کالای شعر در بازار پرهیاهوی تاریخ خریدارانی داشته باشد. جماعت خریدارانند که مهر و نشان بر کیفیتِ کالا می زنند. و آن چه که در بازار رونقی دارد نه بُنجل‌هاست، نه تافته‌های جدا بافته، بلکه آن بافته‌های زرکشِ شعر است که برای اکثریت جامعه هیجان انگیز است و از بلیغ‌ترین و فهماترین بانگ‌ها و واژه‌های انسانی انباشته است.

سرنوشت مبتذل‌گویان و مغلّق‌بافان هر دو فراموش شدن است و نیز سرنوشت کسانی که احساس آنان به صورت احساساتی‌بافیِ لوس در آمده است، در انحصارِ خود آنان مانده، از پلِ سخن نگذشته و به دست مشتری نرسیده است.

**۳- تخیّل:** خیال به وجودآورنده‌ی شخصیتِ شعر است. پندار و خیال به صورت استعاره و تشبیه، بیانِ شاعرانه را پدید می آورد. به گفته‌ی خواجه نصیرالدین توسی، شعر را زمانی حتا **"کلامِ مُخیّل"** می خوانده‌اند. شاعر با یافتن تشابهی گاه حتی دور، میان برخی جهاتِ اشیاء و پدیده ها، برخی کارکردهای آن‌ها را به یکدیگر پیوند می دهد. بررسی تاریخ تخیّلِ شاعرانه نشان می دهد که شاعران به تدریج، به استقرار روابط هرچه دورتری میان اشیاء و پدیده ها می پردازند. در اشعارِ رمزآمیز امروزی، این پیوندها گاه به قدری دور است که باید آن ها را کشف و تفسیر کرد.

نقطه‌ی قوّتِ شعرِ معاصرِ فارسی، قدرتِ تخیّل است. شاعرانِ متعدّدی در این زمینه نمونه‌های باارزشی عرضه داشته اند، ولی گاه بلای مبهم‌بافیِ عَبَث نیز دامن‌گیر برخی از آنان است.

**۴- آهنگ:** اگر آهنگ نباشد، شعر، شعر نیست. خویشاوندی شعر با موسیقی در آهنگین‌بودنِ کلامِ شاعرانه است. شعر، کژآهنگی یا بی آهنگی را برنمی تابد. **"سن ژان پرس"** اشعار خود را به نثر نوشته است، ولی این نه تنها نثری است خیال انگیز بلکه فلسفه ای ژرف، بلکه نغمه ای است گرم که بر سنگریزه ی الفاظ، چون نهری زلال می لغزد. حتا کسانی که آن را درک نمی کنند، از آن لذت می برند. سخن در این جا بر سر عروض یا هجا، موزونی یا تسجیع نیست، سخن بر سر آهنگ است. شعرِ نوِ فارسی از این جهت در جاده ی درست است، ولی در برخی اشعار، گاه "کژآهنگی" احساس می شود و گاه قوانین هارمونی میان نغمات، ابیات و مصرع ها طاغیانه و خیره سرانه بهم می خورد و نوعی دیوانه سریِ بی جا انجام می‌گیرد. دیوانه‌سریِ آهنگ‌شکنانه، همراه با جنونِ مبهم‌بافیِ عَبَث، شعر را کنفت و نابود می‌کند.

**سبکِ شعر از ترکیب این ۴ عنصر و از درجات و حالاتِ فوق‌العاده متنوع این ترکیب‌ها پدید می آید. از این رو می‌تواند بی نهایت متنوّع باشد. خوبی یا بدی سبکِ شعر در حضور یا غیابِ این عناصرِ ضرورِ چهارگانه نهفته است. هر سبکی که این چهار عنصر را با خود دارد، خوب است و به گفته‌ی ولتر : "همهٔ سبک‌ها خوب است، به جز سبکِ کسالت‌آور."**

## شاعر نیز باید دارای سه صفت باشد:

**۱- نگرنده**

**۲- اندیشنده**

**۳- کوشنده**

**۱- نگرنده:** شاعر باید به تماشای وجود برود و با دیدگانی کنجکاو و مشتاق درجهان رنگارنگ بنگرد. اگر غرق در غرورِخود ومجذوبِ هوس‌های تنگِ خویش گام‌برداری، چشمانِ بینا و لی کورِ تو هیچ چیز نخواهد دید. باید توانست دید، باید توانست نگریست.

شاعر گاه حتّی بی‌چشمِ سَر، در جهان، زیبایی‌ها، رازها، پیوندها، داستان‌ها و حکمت‌ها می‌بیند. برای این کار باید با کیسه ی طلب بر دوش، در جاده های پیچاپیچ وجود به سیر پرداخت و در هر قطره‌ی باران، پچپچه‌ی برگ، تابشِ ستاره در دودِ شب، پویه‌ی روستایی بر گردِ راه، بامِ خم شده، دیوارِ تنها، پنجره ی روشن، . . . . . سِرّی، رازی، پیامی دید. باید به سوی مردم شد و در مکتب رنج و کار و آفرینش و نبردِ آنان نکته ها آموخت و جلوه ها دید.

**۲- اندیشنده:** نگریسته را باید سنجید و واسنجید و به اندیشه بدل ساخت. به اندیشه ای بزرگ، سازنده، شورانگیز، روشن و پیشرو. شاعر برای آن که اندیشنده شود، باید دارای جهان بینی و منطقی برای خود باشد. در جهان بغرنج، سخنِ نو و جذاب گفتن کارِ بازی نیست. مایه ی اولیه ی استعداد شرط لازم و نه کافی آن است. با استعداد تنها و بدون آموزش نیز به جایی نمی توان رسید. کارِ فرهنگ، کارِ ادامه‌کاری و وراثت است.

**۳- کوشنده:** و شاعر باید سخت گیر و سخت کوش باشد. باید خواند و خواند و خوا ند. با ید نوشت و دید. باید گوش به نوای مردم داد. گوش به بانگ انتقاد، گوش به غر یو ج نبش داد و باید بر بلندی تاریخ و بر سراشیبی شعر عرق‌ریزان و نفس‌زنان رفت تا بتوان در زیر سپهرِ سبز رنگ به آزادی نفس کشید.

اکنون با تجزیه‌ی اجزاء و با جدا ساختنِ افزارها می‌توان گفت که **وسایلِ سنجشِ شعر** آ ماده است. تنها باید برحذر بود که از این افزارهای سنجش، با غرور و بی‌رح می ا ستفاده ن کرد. هر سنجشی باید هنرپرور باشد. استعدادهای تازه‌کار را نترساند و ا ستعدادهای متو سط را تحق یر نکند.

لحنِ مغرورانه و خودپسندانه‌ی برخی از شاعران و هنرسنجانِ ما صاف و ساده کراهت‌آور ا ست. باید از آنان پرسید: این چیست؟ بیماری است، جنون است یا اظهارنظر و ق ضاوت؟ خدمت به تاریخ و مردم و ادب و شعر ا ست یا ویران گری، عربده‌ک شی؟ می‌خواه ید را ست بگوی ید یا می‌خواهید جلوه‌فروشی کنید؟

**مردمِ ما به گفتگوی منظّم، آرام، انسانی، منطقی، بدونِ غرور، با دقّت، از روی خبرگی، از روی شکیب نیازمندند. باید دانست که ما داریم فرهنگی نو را آغاز می‌کنیم. عصری نو، روزی نو در تاریخ ما آغاز می شود. عصرِ گوارشِ فرهنگ ج هانی برای ا یران، و آفرینشِ این فرهنگ در چارچوبِ رنگ و آهنگِ ایرانی.**

**برای این کار ما به اندیشه‌گرایی جدّی نیازمندیم. لازمه‌ی شاعرِ خوب بودن، بی‌منطقی و دیوانه‌سری نیست. نامِ خوبِ شاعران، این پیامبرانِ رنج وُ آرزو را نیالاییم. فروتن، سنجیده و با توشه‌ای از سخن‌های گفتنی، بر سکّوی بحث و سنجش بنشینیم و راهی بگشاییم.**

سرچشمه: *مسایلی از فرهنگ، هنر و زبان (مجموعهٔ مقالات)*

# شعر را آئینی است

احسان طبری

**صد بار به عُقده در شَوَم، تا خود**
**از عهدهٔ یک سخن به در آیم.**
**(انوری)**

## ۱) شعرِ کلاسیک؛ یکی از قلّه‌های فرهنگِ معنویِ ما

در دورانِ پس‌از اسلام، به عللِ گوناگون تاریخی، ما با یک دورانِ اعتلاءِ فرهنگ مادّی و معنوی جامعه‌ی فئودالی آن دوران روبرو هستیم که بعدها نظیرِ آن کمتر دیده شده و برخی آن را **"رنسانسِ شرق"** نامیده‌اند.

در این دوران، شعرِ فارسی، نسبت به دورانِ ساسانی یک تحوّلِ کیفی بزرگ را طی می‌کند و صرف‌نظر از زبان، از جهتِ تنوع اوزانِ شعری، گوناگونی سبک‌ها و اشکالِ شعر و رنگارنگی مضامین نسبت به گذشته جهش‌وار به‌جلو می‌رود. از جهتِ زبان، زبان پارسیِ دَری مخلوط با لغاتِ عربی (از آغاز کم‌تر و سپس بیش‌تر) جای پهلویِ ساسانی را می‌گیرد. مسلّم است که این زبان در دورانِ ساسانی نیز متداول بوده ولی مقامِ زبانِ رسمی وادبی، علمی ودینی نداشته، ولی پس‌از اسلام با سرعتی شگفتی‌آور رشد می‌یابد و به زبانی که حتّی در نزدِ نخستین شاعرانِ ما سخت رنگین و ظریف است، بدل می شود و یکی از انگیزه‌های این پدیده‌ی شگفت را در هیجانِ ایرانیان برای پایداریِ معنوی در مقابلِ عرب باید دانست.

از جهتِ وزن، شعرِ فارسی با استفاده از عروضِ عربی، و با ایجاد بحور و زحافاتِ خاص خود، از دایره‌ی محدود اوزانِ متداول در ایران پیش از اسلام که در "فَهلویات" و ترانه های عامیانه‌ی ما منعکس است، بیرون می آید و به گمان

نگارنده (بدونِ آن‌که این گمان بر استقصاءِ آماری متّکی باشد)، تنوّعِ اوزانِ شعرِ فارسی از عربی نیز پیشی می‌گیرد.

از جهتِ اشکالِ شعر مانند غزل و قصیده و مُسَمّط و مُستَزاد و قطعه و مث نوی و دو بیتی و رباعی، و از نوع مضامین مانند توصیفِ روائی و تغزّل و مدح و رِ ثاء و موعظه و حَماسه و حکمت و هَزل و مطایبه؛ شعرِ فار سی پس‌از ا سلام حدود و ثغورِ تنگ‌تر و بی‌رنگ‌ترِ گذشته را می شکند و از آن جا که نخ ست اح یاءگران اساطیرِ حماسی و سپس صوفیان وحدتِ وجودی، از عنصرِ شعر برای تبل یغ ن ظر خود استفاده کرده اند (و منظومه‌های فردوسی، اسدی، سنائی و ع طار و مو لوی از این دست است)، شعر فارسی به بخش مهمی از فره نگ مع نوی و به ی کی از عنا صر ع مده‌ی ا ین فره نگ و به ا صطلاح جامعه‌شنا سی معا صر به یک «سوب‌کولتور»(subculture) بدل شده است.

از رود کی تا حافظ ارثیـّه‌ای پد ید آ مده که در ق یاس با آ فرینشِ نظ یر در کشورهای دیگر، نسبت به زبانِ خود بی‌همتاست. و این مطلبی است که با غرور و اطمی نان می توان گ فت ه مه‌ی آن هائی که در ای جاد ا ین فره نگ شرکت داشته‌اند، حق دارند بدان ببالند و آن را ارثیه‌ی مشترک خود بشمارند.

چیزی که مایه‌ی تاسف است، آن‌است که نسلِ نوخیز، در ا ثر ا سلوبِ نادر ست و گاه عامدا خراب‌کارانه‌ی رژیمِ موجود، دم به‌دم از درکِ ژرفِ ا ین ارثیـّه‌ی ک هن دورتر می شود و حال‌آن‌که اگر قصد نداریم تمامِ این فرهنگ را فراموش ک نیم و اگر نمی‌خواهیم تن ها ا بجدخوانِ فره نگِ ارو پای غر بی و امری کا با شیم و ا گر مایلیم که تکاملِ فرهنگیِ آتیِ ما پیو ندِ ضرور و متنا سبی از فره نگِ ج هان و فرهنگ سنّتی ایران باشد، درآن صورت با ید از ا فزایشِ ا ین شکاف بینِ ن سلِ نوخیز و فرهنگِ کلاسیکِ ما به طور اعمّ، و ازآن‌جم له فره نگِ شعری کلا سیکِ ما به طور اخصّ، جلوگیری شود. این کار مربوط است به عرضه‌دا شتِ سودمند و مطبوعی از این فرهنگ، که آن‌را برای نسلِ نو، که سلیقه و برخوردی دی گر دارد، جالب و مفهوم سازد. ولی افسوس که غالبِ عرضه‌دارندگانِ این فرهنگ به ن سلِ نو (غالب و نه همه، زیرا ادیبان و ادب‌شنا سانِ با ارزش ب سیاری و جود دار ند)، خود از فره نگِ ک هنِ ما چیزِز یادی نمی‌فهم ند تا بفهماند و از زُ مره‌ی

همان‌هائی هستند که در قرون‌وسطی به آن‌ها "انسان‌های نادانِ تحصیل‌کرده" (homet nstptens dtdactus) می‌گفتند. «کمثل احمار یحمل اسفارا».

لذا یک نظرِ متداول در نزد برخی از جوانان ما که حاکی از بی‌اعتنائی و یا کم‌بها دادن به فرهنگ شعری گذشته و منسوخ شمردن آن هاست، نظر نادرستی است. از آنجا که در فرهنگ شعری ما نوابغ درخشانی مانند فردوسی، نظامی، ناصر خسرو، مولوی، سعدی، حافظ و غیره ظهور کرده‌اند، گنجینه‌ای که به جای هِشته‌اند، با همه‌ی کهنگیِ زمانی؛ آموزنده، الهام‌بخش و سخت دل‌انگیز است. منتها باید آن‌ها را به خوبی فرا گرفت زیرا در این آثار، هزاران واژه، اصطلاح، اشارات، تعابیر و مسائلِ ایدئولوژیک وجود دارد که اینک به کلّی یا تا حدودی منسوخ شده و حال‌آن‌که بدونِ پی‌بردن به کُنهِ آن ها، پی بردن به کُنهِ اشعار دشوار و گاه محال است.

به عنوان مثال **سنائی** می‌گوید:

**"بَرفاب چرا دهی تو ما را / ما از تو فُقَع نمی گشائیم"**

"بَرفاب"(چیزی مانند شربت یخ) و "فُقَع [فُقّاع- فرهنگ عمید] (آب جو)" را از جمله پس از حمام رفتن به کار می‌بردند و برفاب دادن به کنایه یعنی حسرت دادن، شاید از این جهت که نوشنده‌ی برفاب، تشنه‌ای را که منتظر آن و یا از آن محروم بود، حسرت می‌داد(؟) و "فُقَع‌گشودن" انگیزه‌ی بادِ گلو می شد که آن را برای سلامت سودمند می شمردند و سپس به کنایه یعنی لاف‌زدن و گزاف‌گفتن و حاصل معنی شعر آن است که چرا ما را بی‌هوده حسرت می‌دهی و ناز می فروشی، ما که در باره‌ی تو لافی نمی زنیم و ادعائی نداریم. تصوّر نکنید که این شعر در زمان سنائی قلمبه و مبهم بوده، نه. او اصطلاحاتِ کاملا عادی زمانِ خود را به کار برده که امروز به کلی فراموش و به معمّا مبدل شده و استنباط ادیبانه‌ی شادروان دهخدا مثلا معنای این بیت را گشوده است.

این مثال البته نمونه‌وار نیست و به اصطلاح در شعر فارسی از نوع " شَوّاذ و نوادر" است ولی نظایرِ نسبتا ساده‌ترِ آن بسیار متداول است و می توان گفت اشعارِ استادانِ کهن از این نوع اصطلاحات که در دوران شان بسیار عادّی و مردم‌فهم بوده ولی حالا مفهوم نیست، کم ندارد و ما برخی نمونه‌های دیگر از

غزلیّاتِ حافظ را در مقاله‌ای که در [مجلهٔ] "دنیا" تحتِ عنوانِ «**بارِ دیگر در بارهٔ خطّ و زبانِ پارسی**" چاپ‌شده، آورده‌ایم که نیاز به بسطِ سخن نیست و خود مسئله‌ای است آشکار. نکته این‌جاست که زبانِ کهنِ (آرکائیک) ادبیِ ما با زبانِ امروزی فارسی در ظاهر شبیه است، ولی در واقع تفاوتِ بسیار دارد و این‌را باید بی‌کم‌وکاست درک کرد.

به این "**رَمیدگی**" نسلِ جوان و بالنده از شعرِ کلاسیکِ فارسی این نکته نیز افزوده می‌شود که در این گنیجینه‌ی عظیمِ "غَثّ و سَمین" [ضعیف و قوی]، نیک و بد، محکم و سست، شاعرانه و بی‌ذوقانه سخت در آمیخته و تقلید از تعابین و مضامین دیگران و تکرارِ مکرّر به حد ملامت و مضامین بی‌ربط و مباحث کهنه و کودکانه و در سطح امروز به کلی غلط و عامیانه زیاد است و اصولا معنای "**نظم**" و قافیه‌پردازی در ایران با "**شعر**" مخلوط شده و حال آن که **شعر یک آفرینشِ دشوارِ هنری است** و خورندِ تخیّلِ نیرومند و معرفتِ ژرفِ زندگی است و باید مانند همه‌ی آثارِ هنری بتواند واقعیت نیک یا بد، زشت یا زیبا را چنان تصویر کند که تاثیر بخشد.

چون درکِ جوهرِ شعر و تشخیصِ شعرِ واقعی و سَره از ناسَره و قافیه‌بافیِ صرف دشوار است، لذا دوغ و دوشاب قاطی شده و ای چه بسا غزل یا قصیده یا مثنوی می‌شنوید که خُنُک، غیرِفصیح، مصنوعی، بی‌مضمون یا دارای مضمونِ تکرار شده، لهیده و مُچاله و فرسوده است و لذا چندگی به دل نمی‌زنند. و حال آن که در ادبیاتِ کلاسیکِ ما، اگر در درجه‌ی اول جمع معدود شاعرانِ حقیقی را از انبوهِ متشاعران و ناظمانِ قافیه باز جدا کنیم و سپس از میان آثارِ همین جمع شاعرانِ حقیقی، آن‌چه را که آفرینشِ هنری به معنای جدّی کلمه است جدا سازیم و سپس آن‌ها را با شرح تاریخی و لغوی و ادبی و فلسفی، که همه‌ی جوانب سخنِ گزین شده را روشن کند، همراه نمائیم، خواهیم تواست جاذبه‌ی نیرومند ادبِ کلاسیک را صد چندان کنیم. (۱)

## ۲) نوپردازی در شعرِ فارسی؛ یک جریانِ قانونمند

نوپردازی در زبان، اوزان، اشکال و مضامینِ شعرِ فارسی که هم‌روند با تحوّل نظامِ سنتی ما از اواخرِ قرن نوزدهم آغاز شده، جریانی است قانون‌مند. پس‌از

انقلابِ بورژوائی فرانسه که خلقِ انقلابی، باستیلِ استبدادِ سلطنتی را نابود کرد، **هوگو** در حق خود گفت که من نیز "با ستیلِ قـوّافی را گرفتم و و یران ساختم (jail pris et demoli la bastille des rimes). نه تنها در فرانسه و دیگر کشورهای اروپائی، در کشورهای آسیائی نیز مانند ترکیّه، کشورهای عربی، شبه قاره هند، همین پدیده‌ی قانونمند دیده می شود. تحوّلِ زندگی اقتصادی و اجتماعی و سیاسی جامعه، تحوّلِ زندگی معنوی و از آن جمله هنری، و از آن جمله شعریش را ضرور می سازد. لذا بحث درباره‌ی ضروربودن نوپردازی، بحثِ عَبَث و دکان‌داریِ بی معنائی است.

با آن که **نیما یوشیج** به‌حقّ **بزرگ‌ترین نماینده‌ی نوپردازی در شعر فارسی** معرفی شده، ولی اگر بخواهیم تاریخ این تحوّلِ کیفی را یاد کنیم، باید مطلب را بسی پیش تر از این‌جا آغاز نمائیم. در این باره در جلد دوم کتابِ سودمندِ «**از صبا تا نیما**» نوشته‌ی یحیی آرین پور، اطلاعات فاکتوگرافیکِ کافی آمده است و خواننده به کمک این کتاب، با بحث بزرگی که در آغاز قرن در باره تحوّل یا انقلابِ ادبی در مطبوعات ایران درگرفته، آشنا می شود و ما در این نوشته‌ی کوتاه به تکرار آن مطالب نمی پردازیم. این یک **تحوّلِ کیفیِ عمیق در شعرِ فارسی** است که تاکنون مراحل گوناگونی را گذرانده و به تدریج نُضج یافته، دامنه گرفته و به یک جریانِ نیرومند و شاید نیرومندترین جریان در شعرِ معاصرِ فارسی مبدل شده و هم اکنون ده‌ها نماینده‌ی برجسته و یا جالب بیرون داده است. اشعار موزون و با قافیه‌ی منظم یا قافیه‌ی آزاد، موزون و بدون قافیه، موزون ولی با وزن متغیر و آزاد، با قافیه، بدون وزن و قافیه، اشعارِ هجائی و سرانجام **نثرِ شاعرانه** به وسیله ی شاعران گوناگون نوپرداز با مضامین نوین غنائی، حماسی و اجتماعی و فلسفی و انبوهی واژه ها و تعبیرات و استعارات و ترکیبات فرازه‌ئولوژیکِ نو، عرضه شده است. در اثر وجود سنّتِ غنی شعر در ایران، به راستی مرتعِ شعرِ نو در سه دهه‌ی اخیر خَضیب و پُر ثمر بوده است.

**این‌ها به‌جای خود خوب و مثبت است، ولی در این زمینه چند نکته را باید یادآور شد:**

۱- مسئله‌ی شعر در کشور ما به مراتب بیش از آن‌که جای این مسئله در زندگی معاصر است، بزرگ شده و این خود دارای علل مختلفی است و از آن جمله نیرنگِ هئیتِ حاکمه برای سرگرم کردن روشنفکران ما نیز در این جریان بی تاثیر نبوده است. نگارنده به عنوان یک شاعر که به نوبه‌ی خود در زمینه نوپردازانه، کم‌تر از زمینه‌ی شعر کلاسیک سخن نبافته، از جهت ذهنی و خودگرایانه قاعدتا نباید از رونق بازار شعری ناخرسند باشد.

ولی صحبت بر سر آن است که رونق شعر چیزی است و بدل کردن بحثِ شعر به تنها بحث یا تقریبا تنها بحثِ وسیع و جدی در مطبوعات چیز دیگر. این که در کشور ما تنبورِ شعر این همه هیجان‌انگیز است، نشانه‌ی ذوق و حساسیت هم‌وطنان ماست و پدیده‌ای است مثبت. ولی به ویژه ایران نیاز سوزانی دارد که در زمینه‌ی علوم طبیعی و اجتماعی و اشکال دیگر هنر، نقایص خود را جبران کند. مباحث فراوانی است که باید به میان آید ولی در باره آن‌ها سکوتِ کامل یا نسبی حکمرواست.

۲- شعرِ نوپردازانه هنوز، به ویژه از جهتِ مضمون، در چارچوب "خود بیان‌گری"(self-expression) شاعر محدود مانده و مانند شعرِ کلاسیک در مقیاس وسیع و متنوع به کار نرفته است. حق شاعر در مورد بیانِ احساس و رنج خویش و استفاده از قریحه‌ی آفریننده‌ی خود برای جبران و تسکین این رنج ها، مورد انکار ما نیست. همه جا بر سر حدود است. این همه جلوه های غنی زندگی و طبیعت در اشعارِ نوپردازانه انعکاس خود را نیافته است.

۳- به شعرِ نو پرداختن، به معنای رها کردن اشکال و اوزانِ شعرِ کلاسیک ما نیست. البته می‌توان و باید از اشکال و اوزان نو استفاده کرد، ولی عَروضِ کلاسیک و اشکالِ غزل، چَکامه، مثنوی و غیره... کاملا می‌توانند جلوه گاهِ تخیّلِ شاعرانه‌ی نو، زبانِ نو، مضامینِ نو باشد، چنان که برخی آزمایش ها در زمینه‌ی غزل نشان داده است که نباید این قالب های کهنه و لی ظریف را به فراموشی سپرد.

۴- امروز دیگر در مورد مسئله‌ی **تعهّدِ اجتماعیِ شعر و مسئولیتِ شاعر** نباید دست به اقناع زد، زیرا مسئله روشن است و کسانی مانند **گلسرخی** از این حکم حتّی با خونِ خود در ایران دفاع کرده‌اند. دراین مورد این نکته در خوردِ ذکر است که وقتی ما از مسئولیت و تعهّد صحبت می‌کنیم، منظورِ ما آن‌طور که

برخی مبتذل‌کنندگانِ این نظر می‌خواهند جلوه دهند، این نیست که " شعر باید شعار باشد"!

نظریاتِ سیاسی- اجتماعی شاعر در اثرِ هنری او تنها از راهِ آن جهان‌بینی که شاعر را به خود جلب کرده و تنها از وراءِ جدارهای درکِ عمیقِ زندگی و بیان صادقانه و جسورانه‌ی ادراک‌شده‌ها می‌توانند از آفرینش نَشوکنند، نفوذ کنند، جلوه‌گر شوند. این چیزی نیست که مانند یک جفت کفش طبق سفارش دوخته شود.

ولی نه تنها امروز، **سال‌ها است که شعرِ فارسی حربهٔ نبرد است**. کافی است که حماسه‌ی فردوسی، چَکامه‌های ناصرخسرو، رباعیّاتِ خیـّام، غزلیاتِ مولوی و حافظ را یاد کنیم. **در جنبشِ مشروطیت، "سخنِ موزون" نقشِ مقدسِ خود را بازی کرد**. همین‌طور در جنبش‌های دوران اخیر، واین سنّتِ والای تعهـّد و مسئولیتِ شعر در برابر حقیقت و عدالت است که باید ادامه یابد و مسلما علی‌رغم ساواک [خفقان و سانسورِ حاکم] ادامه خواهد یافت.

## ۳) ولی شعر را به هر شیوه که باشد، آئینی است

این مقدّمات و یادآوری‌ها را برای شاعرانِ نوخیزی که دست به قلم می‌برند تا احساسِ خود را به صورتِ شعرِ نوپردازانه درآورند، سودمند دانستیم، برای آن که به یک نتیجه‌ی عملی برسیم و آن این که:

درست است که شعرِ نوپردازانه‌ی فارسی حتی شکل اشعار آزاد از وزن و قافیه را نیز پذیرفته، ولی این بدان معنی نیست که هر سطوری که زیر هم نگاشته شود، شعر است. هر عملِ هنری یک آفرینش است که تنها بر پایه‌ی وجود **قریحه** (تالانت)، تنها با اتکاء به دانش و تمرین، تنها بر پایه‌ی تجربه و مشاهده‌ی دقیقِ زندگی می‌تواند به کالای معنوی ارزشمندی بدل شود.

فرض کنیم نوپردازِ جوانِ ما شوری دارد، ولی آیا این به معنای وجود قریحه‌ی شاعری است؟ حال بگیریم که دارای قریحه نیز هست، ولی آیا قریحه‌ی خام و ناپرورده کافی است؟ آیا بدون اطلاع از ادبِ کلاسیکِ ایران و جهان، بدون دانش و قدرتِ تفکر و پندارِ شاعرانه، بدون داشتن مضمون‌های گیرا و دلنشین می‌توان چیز ارزش‌مندی پدید آورد؟ اگر شاعری آن قدر آسان بود که دیگر هنری

نبود! شورِ تنها یا قریحه‌ی ناپرورده ابدا قادر نیست چیزِ درخوردی پدید آورد، مگر در موارد بسیار استثنائی که قریحه‌های نیرومند و زودرَسی پدید می شوند و نخستین آثار آن‌ها می درخشد. باید محجوب بود و خود را [در] زمره‌ی این نوابغ زودرس نشمرد، زیرا نبوغ در اکثریت قریب به تمام موارد یعنی تمرین، کارِ صبورانه، گردآوریِ تدریجیِ معرفت و تجربه. به قول معروف: "بی‌مایه فطیر است".

**به‌علاوه به‌دست‌کردنِ یک یا چند مضمونِ گیرا و نوشتنِ یک یا چند قطعهٔ واقعا شاعرانه، هنوز به معنیِ اوج تا مقامِ "شاعر" نیست. در آن بارگاهی که این همه متفکّرانِ هنرمندِ واقعا بزرگ و ژَرف درآن صف‌به صف ایستاده اند، با اندک مایه نمی‌توان پای نهاد.**

وقتی گاه دوستان جوان دور و نزدیک، برای پاسخ گوئی به هیجاناتِ پاکِ خود، و با استفاده از بی‌قیدوبند بودنِ عرصه‌ی شعرِ نوپردازانه به ویژه شعرِ آزادِ بی وزن و قافیه، سطوری چند احساساتی زیر هم می‌نویسند و برای چاپ به مطبوعاتِ ما می‌فرستند، نگارنده غالبا باید آن‌ها را برای انتشار آماده سازد و همین خود انگیزه‌ی نگارشِ این سطور شده است و اُمید است که بتوانند برای این دوستان ارجمند، به‌صورتِ برخی یادآوری ها سودمند باشد. باید دانست که شعرِ آزاد بیش از شعرِ مقید به وزن و قافیه، به رنگینی و آهنگینیِ زبان و جذّابیّت و ژرفای مضمون نیازمند است، تا نقصِ موزونیّتِ خود را به کمکِ محاسنِ دیگر جبران کند. در ادبیّاتِ جهانی **از والت ویتمَن تا پابلو نرودا**، در زمینه‌ی شعرِ آزاد نمونه‌های گاه کلاسیک به وجود آمده است.

**ردیف‌کردنِ مُشتی حقایقِ بر همه معلوم، نوشتنِ آن ها با زبانی هیجان‌انگیز، قراردادنِ آن‌ها در زیرِهم، سیاه‌کردنِ صفحاتِ عدیده‌ای از این نوع سطور، شعر نیست.**

یکی از مهم‌ترین توصیه‌ها که به شاعرانِ آغازگر می توان کرد، آن است که به نخستین صادراتِ ذهنِ خود خرسند نشوند، بلکه اعماقِ روحِ خود را بیشتر بکاوند تا گوهرهای زبده‌تر به دست آید. شاعر بزرگ رومی **هرا سیوس** (۸ _ ۵۶ م) در اثر خود موسوم به "دانشِ شعر" جمله ای دارد که شهرت بسیاری کسب

کرده است، وی می گوید: "***بگذار در نهمین سال ثبت شود.***"(۲) یعنی در انتشارِ شعرِ خود شتاب نکنید و بگذارید مدت‌ها برای به‌سازی و تکمیل نزد شما بماند.

**چرنیشوسکی** می گوید: **پوشکین** این دستور هراسیوس را اکیدا اجراء می کرد و آثار زیادی را که تکمیل بود، چاپ نشده نگاه می داشت. **بوآلو** (۱۷۱۱_ ۱۶۳۶) شاعر کلاسیک فرانسه در "هنر شعر" (جلد اول صفحات ۱۷۳_ ۱۷۴) توصیه می کند: "***دائما شعر را صیقل بدهید و بار دیگر صیقل بدهید، گاه به آن چیزی بیافزائید ولی بیشتر پاکش کنید.***" (۳)

ببینید چقدر احتیاط و سخت‌گیری را توصیه می‌کنند. تصوّر می‌کنم اینک معنیِ شعرِ زیبای **انوری** که ما آن را در سر لوحه‌ی این مقال قرار داده‌یم، روشن‌تر می‌شود.

سرچشمه: *مجلهٔ "دنیا"؛ مرداد ۱۳۵۴، شمارهٔ ۵*

## پی‌نوشت‌ها:

۱- روشن است که ما تحقیقات آکادمیک در باره هر کتاب یا سخن‌گوئی را هر قدر هم که مقامش عادی باشد، از لحاظ سودمندی تاریخی آن ابدا نفی نمی کنیم.

۲- عبارتِ لاتین چنین است:

nonumgue premature in annum

۳- شعرِ بوآلو چنین است:

Polissses_is sens cesse le replissez
Ajouter parfois et souvant effecsz

# دربارهٔ نقدِ شعر

احسان طبری

***اشاره:** آن‌چه پیش‌رو دارید، متن سخنرانی پس‌از پیروزی انقلاب سال ۱۳۵۷ توسط زنده‌یاد احسان‌طبری در جمعی‌از شاعران و هنردوستان است که به‌لحاظِ آشنایی بیش‌تر علاقه‌مندان با اصولِ نقدِ ادبی و تفسیرِ هنری تقدیم خوانندگان می‌شود. توضیح ضروری این‌که متنِ این سخنرانی بعدا با اصلاحات و تغییرات و افزوده‌هایی به بخش پایانی آن توسط زنده‌یاد طبری تکمیل و با عنوان "در بارهٔ نقدِ شعر" در کتاب نوشته‌های فلسفی و اجتماعی/ جلد دوّم/ صص ۳۸۵ تا ۴۰۰ به چاپ رسیده است که خوانندهٔ علاقه‌مند و پیگیر را به مراجعه و مطالعهٔ منبع مذکور ارجاع می‌دهیم. (ویراستار)*

طی سال‌های اخیر دربارهٔ شعر و نقدِ شعرِکهن و شعرِ امروزی در کشور ما، کتب و رسالات فراوانی نوشته شده است. یکی از جالب‌ترین کتب دراین میانه، "صُوَرِ خیال در شعرِ فارسی" از شفیعی کدکنی است. در کتاب ذکر شده، ابتدا این صُوَرِ خیال مورد بحث نظری بسیار وسیع قرار می‌گیرد و سپس بر شعر فارسی از آغاز قرن سوم هجری تا قرن ششم هجری (دوران امیر معزی و لامعی و ارزقی) انطباق می‌یابد و امید است این بررسی که گویا مجلدات متعددی را در بر خواهد گرفت ادامه یابد. ما این کتاب را ازآن‌جهت در مقدمهٔ سخن از کتبِ مربوط به شعر ذکر کردیم که صرف‌نظر از بیانِ تئوری و در آمیختنِ تحقیقِ تاریخی با تحلیل و استنتاجِ منطقی، خواننده را با منابع بسیار وسیعی در فارسی و عربی دربارهٔ شعر و نقدالشّعر یا عیارالشّعر مانند آثار فلاسفه بزرگ ایران و عرب (از قبیل ابن سینا، ابن رشد، خواجه نصیر) و کسانی که صرفا به مسایل فنی و ذوقی شعر و نثرِ هنری عربی پرداخته‌اند مانند: تفتازانی (صاحب مُطوّل) و جرجانی (صاحب اسرارالبَلاغه) و ابن سَنان (صاحب سِرّالفَصاحه) و ابن قُتَیبه (صاحب الشّعر و الشّعرا) و مرزوقی (صاحب شرح حماسه) و دیگران آشنا می‌کند و مایهٔ ادبی و تحقیقی به خواننده می‌دهد و بسیار کتابِ پُر مطلب و پُر اندیشه است.

آقای کدکنی کتابِ دیگری نیز در زمینهٔ مورد بررسی ما دارد، یعنی کتاب "موسیقیِ شعر" که آن‌را در جوانی نوشته ولی اخیرا به‌چاپ رسیده است. در آستانهٔ شرکت در این مجلس، بار دیگر

چاپِ تازه‌ترِ دوجلد کتاب "طلا در مس" رضا براهنی و "صُوَر و اسباب در شعرِ امروزِ ایران" اسماعیل نوری‌علاء را خوانده‌ام که مستقیما" به شعرا و شعر امروز اختصاص دارد. در سابق کتاب "شعرِ بی‌دروغ، شعرِ بی‌نقاب" دکتر عبدالحسین زرّین‌کوب را خوانده بودم که آن نیز بحثِ مُشبَعی از دیدگاه فرهنگ ایرانی و اسلامی ایران دربارهٔ شعر بطور اعم و نیز شعرِ امروز است. دکتر زرین‌کوب در کتاب "یادداشت‌ها و اندیشه‌ها" نیز بخشی از کتاب را به مسایل مربوط به ماهیتِ شعر و نقدِ شعر در اروپا و نقدِ شعر در ایران اختصاص داده است که سودمند است و از جمله در آن شعرِ سَرِه یا شعرِ ناب (Poésie pure) شاید برای اولین بار مورد بحث قرار می‌گیرد.

از آثار دیگری که این‌جانب با آن‌ها آشنا هستم "شعر و سیاست" رسالهٔ کوچک ولی اندیشمندانهٔ ناصر پورقمی و "از شعر گفتن" اسماعیل خوئی است که طی آن دو قطعهٔ ملخّص از آثار ایمانوئل کانت و مارتین‌هایدگر دربارهٔ شعر نیز به صورت ترجمه گنجانده شده است. کتاب محمد حقوقی بنام "شعر نو از آغاز تا امروز"، بررسی اشعار شاعران امروز را از ۱۳۰۱ تا ۱۳۵۰ در بر می‌گیرد، یعنی در واقع آقای حقوقی بحثی را آغاز کرده است که کتاب با ارزش یحیی آرین‌پور "از صبا تا نیما" در آستانه‌اش متوقف شده است.

حقوقی در کتاب خود، تاریخ مختصر ۵ دهه شعر نو و تفسیر برخی اشعار و نمونهٔ آن ها را با هم یک‌جا مطرح کرده است. یعنی کتاب او چند وظیفه را با هم انجام می‌دهد و بطور عمده جُنگی از منتخباتِ اشعارِ نوپردازانه با مراعات سلیقهٔ مؤلفان اشعار است. هم‌چنین با کتاب جالب و منظم دکتر حمید زرّین‌کوب بنام "چشم‌اندازِ شعرِ نوِ فارسی" آشنا شده‌ام.

با وجود این تالیفات متعدّدِ گاه خوب و بسیار خوب، وقت آن رسیده است که بر پایه و ملاک اجرای یک بررسی تاریخی ـ منطقی دربارهٔ تکاملِ شعر نو در ایران، اثر تفصیلی ـ تحلیلی بزرگی نوشته شود که بهتر است کار جمعی باشد تا متضمنِ اطلاع، قضاوت و فرهنگ هر چه سرشارتری در این موضوع شود، زیرا به اندازهٔ کافی زمان گذشته است که بتوان منظره را دید و دربارهٔ اشخاص و آثار و مسایل نظر داد، به حد کافی مصالحِ تحقیقی [برای] بررسی‌های بزرگ و کوچکِ خوب جمع شده است که بتوان این وظیفه را انجام‌پذیر دانست.

کتبی که دربارهٔ ماهیّتِ شعر و هنر و بویژه شعرِ امروز نگاشته شده، باز هم بیش از این هاست. ما از کتبی نام برده‌ایم که خوانده‌ایم یا با آن‌ها آشنایی یافته‌ایم. متاسفانه تاکنون با "سبک‌شناسیِ دینامیک" دکتر آریان‌پور و "پست و بلندِ شعرِ نو" دکتر خانلری آشنا نشده ام. با آن که کتبِ دیگر این مؤلفان را دربارهٔ هنر یا شعر خوانده و بهره برده‌ام. مسلما این فهرستی

است بسیار ناقص، ولی همین اندازه نشان می‌دهد که دانشِ ایرانی ما دربارهٔ شعر و نقدِ شعر در کار زایش است و در این دانش، هم‌اکنون استفادهٔ وسیع از منابع مختلف گوناگون شرقی (مثلا از العمده ابن رشیق در محاسن شعر و آداب آن گرفته تا منابع غربی مانند بحث مارتین هایدگر، فیلسوف اگزیستانسیالیست آلمانی دربارهٔ ماهیتِ سرشتِ شعری در نزد شاعر آلمانی، هولدرلین) انجام گرفته است.

**اِشکالِ ما در همین جاست که ما یک فرهنگِ جهانی داریم و یک فرهنگِ ملّیِ خودمان که با فرهنگِ اسلامی و عربی در دورانِ هزار سالِ اخیر جوش خورده است.**

نه تنها رشته‌هایی از علوم انسانی و اجتماعی و اصنافِ هنر، بل‌که حتی، رشته‌هایی از علوم طبیعی نیز باید در کشور ما با نوعی درآمیزی متناسب و معقول مابین این دو رشتهٔ فرهنگ انجام گیرد و به همین جهت، پژوهندگانی مانند دکتر آریان‌پور، شفیعی کدکنی و عبدالحسین زرین‌کوب و دکتر خانلری که در کنار فرهنگِ جهانی، به فرهنگِ خودی نیز نظر داشته‌اند (صرفا" از جهتِ اسلوبی)، در جادهٔ ثمر بخش‌تری حرکت کرده‌اند و نسلِ نوینِ روشنفکرانِ انقلابی نیز باید این دوچهره‌گی را بیاموزند. ما باید نسلی سخت‌کوش و بسیاراندیش و پُرخوان باشیم و به تنوع طبیعی بسنده نکنیم و بنا به اصطلاح شادروان دهخدا "شدّتِ عملِ ایرانی" را بار دیگر در تاریخ بارز سازیم.

در دوران رژیم گذشته، بحث‌های داغ مربوط به شعر امروز در مطبوعات ادواری آن ایام می‌شده که در پس بعضی از آن‌ها سیمای کریهِ ساواک مشهود بود. اینجانب این بحث‌ها را نیز تا آن‌جا که دستم می‌رسیده دنبال می‌کرده‌ام. برخی از آن‌ها به علّت لحنِ گزنده‌اش مرا ناخرسند می‌ساخت و در نوشته‌های خود این ناخرسندی از شیوهٔ ویران‌گرِ انتقاد را بارها یاد کرده‌ام. می‌گویند"زبان نیز از تپانچه قتّال‌تر است". در قرونِ‌وسطی، این نوع زبان‌تیزی را "فصاحتِ کلبی" می‌نامیدند و می‌گفتند "اگرچه ممکن است کسی در این فنّ شخص بزرگی باشد، ولی خودِ این فنّ، فنّ کوچکی است".

روشن است که من در این جا وقت دوستان را برای اظهار نظر دربارهٔ شاعران جداگانه نمی‌گیرم. هم به این دلیل که در این زمینه نوشته‌ها کم نیست؛ هم به این دلیل که به آثار هر شاعری و به هر شعر جداگانهٔ وی باید مستقل برخورد کرد. به ویژه آن که برخی شاعرانِ ما آثار متعدّد دارند و سبکِ هنری محتوایِ فکری آن‌ها در عُمرِ شاعری‌شان تحولاتی را از سر گذرانده است. دربارهٔ برخی از شاعرانِ معاصر، این سعادت را یافته‌ام که به طور پراکنده‌ای اظهار

نظرهایی کرده ام. هر شعرِ خوب یک کتابِ کوچک است که به شکلِ فشرده، اندیشه و احساسِ شاعر را دربارهٔ واقعیتِ معیّن منعکس می‌کند و گشودن این کلاف کار ساده‌ای نیست.

**لذا خود را در این گفتار مقصور می‌کنیم به بیانِ برخی اندیشه‌ها دربارهٔ نقد و تفسیرِ شعر به عنوان شاخه‌هایی از ادب و شناختِ هنری، و نیز اشاراتی به ملاک‌های عینی یک نقدِ با محتوا و مستدلّ، و این که نقد نباید سمتِ ذهنی ستایشی یا نکوهشی عَبَث پیدا کند و ضرور است که برای خوانندگان و خودِ شاعر، سخنِ او مُقنِع و عینی و ملموس باشد، زیرا نقد اگر تا حدّ طرحِ مسایلِ نو و آموزنده و تفکّروادارنده بالا نیافرازد و فرانیازد، یک رشتهٔ معرفتی و یک نقدِ آفریننده نیست.**

جریانِ نوآوری پنجاه سال اخیر در شعرِ فارسی، در تاریخ کهنِ کشور ما در دوران‌های مختلفی، نظایری داشته است.

به عنوان مثال میر شیر علی لودی درکتاب خود "مرآت‌الخیال" می‌گوید که شاعرانِ طرفدار **سبکِ هندی** در دوران شاهان صفوی در ایران، و پادشاهان گورکانی در هند، روشِ خاصّ غزل‌گویی خود را "تازه‌طرزی" یا "خیال‌بندی" می‌نامیدند و موافق مطالب این کتاب و کتب دیگر تازه‌طرزانِ آن عصر با شاعران سنتی کهن، نوعی روشِ مقابله و مُکابره نیز داشته‌اند. چون آن‌که بعدها یعنی از اواخر صفویه و بازگشت به سبک‌های کهنه به نوبهٔ خود، انتقادِ شدید از سبکِ هندی باب شد و البته، هم انتقادِ شاعران سبکِ هندی از سبکِ کلاسیک گذشته، و هم انتقادِ طرفداران بازگشت ادبی به سبکِ هندی، دارای پایهٔ مُقنِع نیست و اغراق‌آمیز است. در جهان و زندگی، یک نظامِ موسیقی‌وار از زیبائی وجود دارد که شاعر آن را به انحاءِ مختلف صید می‌کند و در زبانِ عصرِ خود می‌گنجاند و نمی‌توان تحوّلِ سبک دید و تعبیرِ شعری را در ادوارِ مختلف عجیب دانست. به قول شاعر معاصر، **سهراب سپهری** که چون این روزها با مجموعه آثارش آشنائی یافتم از او در این سخنرانی باز هم یاد خواهم کرد:

**چرا مردم نمی‌دانند**

**که لادن اتّفاقی نیست؟**

زمانی در جلسه‌ای از اینجانب پرسیده شد که آیا دهه‌های اخیر را **دورانِ اعتلای ادبِ منثور و منظومِ فارسی** می‌شمرم؟ و وقتی سئوال‌کننده جواب مثبت شنید که آری چنین است، گویا ناخرسند شد و این را شاید امتیازی به آن نظامی دانست که در نظرِ همهٔ ما به علّتِ خصلتِ

ضدّ ملی و ضدّ دمکراتیکِ حادّ خویش به شدّت محکوم است. باید توجّه داشت که هر عملی که در جامعه می‌شود، نمی‌توان و نباید به حساب رژیمِ مسلّط و طبقهٔ حاکم گذاشت. جامعهٔ ما گاه کاملا" علیرغم استبدادِ پهلوی کارهای فراوان کرده‌اند. شعرِ نوپردازانه نیز یکی از پناه‌گاه‌های روحِ طغیانی جامعه بوده است و این واقعیّتی است که شعر و نثرِ فارسی طی قریبِ صدسالِ اخیر روی هم، در جادهٔ اعتلاست و ازآن‌جمله در شعرِ نوپردازانه در دهه‌های اخیر کسانی مانند: نیما- کسرائی - سایه - شاملو- سهراب سپهری - نادرپور - محمد زهری - کوش آبادی - کیومرث منشی زاده - اسماعیل خوئی - م. سرشک (شفیعی کدکنی) - فروغ فرخزاد- ژاله اصفهانی - سیمین بهبهانی - طاهره صفارزاده - اخوان ثالث - آینده (شاهرودی) - رویایی - سپانلو - مفتون - منوچهر نیستانی - محمد علی اسلامی - دکتر شرف الدین خراسانی - محمود کیانوش - غلامحسین متین - منوچهر آتشی - منوچهر شیبانی - منصور اوجی - نصرت رحمانی - احمد رضا احمدی - محمّد خلیلی - اصلانیان - سیروس نیرو - جلال سرفراز - فریدون مشیری - م. آزرم - موسوی گرمارودی - نصرت الله نوح، و برخی دیگر پدید شدند. در این جا از شعرای کهن‌پرداز یا سنّت‌گرای این دوران نامی نبرده‌ایم، نه به علّتِ آن‌که گویا آثارِ آن‌ها را آثارِ هنری نمی‌شُمریم به صِرفِ این که کهن پردازانه است! ابدا!

در میان شعرای سنّت‌گرای دوران اخیر شاعرانی مانند: ملک الشعرای بهار - ادیب پیشاوری - ادیب نیشابوری - ادیب الممالک فراهانی - پروین اعتصامی - دهخدا - فرخی یزدی - ایرج میرزا - میرزاده عشقی - عارف - لاهوتی - شهریار - رشید یاسمی - نظام وفا - امیری فیروزکوهی - وحید دستگردی - پژمان بختیاری - حبیب یغمائی - پرویز ناتل خانلری - فریدون توللی - حمیدی - رهی معیری - افراشته - ابوالحسن ورزی - رعدی آذرخشی - گلچین گیلانی - نایینی - خلیل سامانی - علی اشتری - صورتگر - سرمد - فضل الله گرکانی و بسیاری دیگر پدید شده‌اند که برخی از آنان در تاریخ شعر معاصر جایگاه محکمی دارند و حتا در پیدایش نوپردازی معاصر نیز موثر بوده‌اند و برخی از آنان شعرای "مرزی" نوپردازی و کهن‌پردازی هستند. ولی در این گفتار، بحثِ ما بیش‌تر **نقدِ شعرِ نوپردازانه** است.

**دوستان محترم مرا عفو کنند اگر این فهرست اسامی به هیچ وجه مرتب و ابدا کامل نیست، و نیز توجه کنند که در پایهٔ این نامبردن‌ها، ملاحظاتِ سیاسی و اجتماعی را نگنجانده‌ایم و نمی‌توانیم هم بگنجانیم. کسانی که شاعر و هنرمندند، به هر جهت شاعر و هنرمندند، ولو آن‌که به سببِ تباهی یا در اثرِ گمراهی، مرواریدِ خود را در پای بُت‌های نابرازنده‌ای ریخته باشند. به هر جهت شاعر بودن را از آنان نمی‌شود واستاند.**

به قول آهنگ‌ساز معروف روس، **روبن‌شتاین**، در دوران تسلّطِ اشرافیتِ سلطنتی وقتی با ناز و تکبّرِ والاگوهرانِ کاخِ رومانف روبرو می‌شد، می‌گفت «قادر نیستم خداوندِ عالم باشم، به شاه‌زادگان نیز ارجی نمی‌نهم، ولی هنرمند هستم.» به‌هرجهت کسانی هنرمند هستند و این را از آنان نمی‌توان گرفت. قضاوتِ اجتماعی دربارهٔ آنان که حتما ضرورت دارد، نمی‌تواند جای قضاوتِ هنری را بگیرد، و اِلّا در ادبیّاتِ بزرگِ ما نام بسیاری از مدیحه‌گویان را باید به فراموشی سپرد و این کاری روا نیست.

**در همین دوران موردِ بحث ما، موازی با شعر ، "نقدِ شعر" نیز تحوّلی را در جهت غِناء [پیدا] کرد.**

نقد در کشورِ ما رشتهٔ جوانی است و عیبِ نقدِ معاصرِ ما، گاه در ذهن‌گرایی آن، و گاه در کلّی‌گویی‌ها و اظهاراتِ زیبا ولی اثبات‌نشده، و گاه در لحن و شیوهٔ آن است. با این حال، هم کسانی که نام بردم، و هم کسانی که کارشان تنها نقد نیست، ولی گه‌گاه نقدی نوشته‌اند و هم نقّادانِ کم‌تر معروف، نقدهای فکر شده و آموزندهٔ کمی ننگاشته‌اند و نباید ناسپاس بود و خدمتِ آنان را در این زمینهٔ حساس و دشوار که دقّت و جسارت می‌طلبد، نادیده گرفت.

در کشور ما انقلابی بزرگ رخداده و عصری نو آغاز می‌شود و گمان می‌کنم در این عصر، ما دیگر نباید به ذهن‌گرائی اعم از مثبت یا منفی، به احکامِ ادّعاییِ بدونِ اثبات، به مُصطلحات و معقولاتِ عاری از تعریفِ علمی، به بررسی‌های خالی از انتظامِ منطقی، به جدل، به جانشین کردن تفسیرهای دل‌بخواه به جای نقدِ خبره و منطبق بسنده کنیم. نقادی کاری است بسیار دشوار و اگر تخیّلِ نقّاد از جهتِ آفرینشِ یک اثرِ ادبی گاه از شاعر پائین‌تر است، از جهت آشنایی به فن و تاریخ شعر، به درون بافت و نُسَج فکری شعر، باید از او در مقام بالاتر قرار داشته باشد تا بتواند صرافی کند. تاریخ کشورهای باختر نشان می‌دهد که نقّادانِ بزرگ مانند هردر ـ سن بو ـ لابرونیتر ـ بلینسکی ـ دابرولیوبف ـ ستاسف (نقّادِ موسیقی) و غیره... چه نقشِ موثری در تکاملِ هنری کشورهای خود داشته اند.

**به نظر اینجانب، نقّادِ شعر، امروز اگر می‌خواهد از مواضعِ عینی به موضوعِ نقد برخورد نماید، باید نظر خود را دربارهٔ نکاتِ زیرین، یعنی آن‌چه که ما آن را "ملاک‌های عینی نقد" می‌نامیم، روشن کند:**

**۱) دربارهٔ زبان**

شیوهٔ واژه‌گزینی و چفت و بستِ کلامِ شعری و درجهٔ بلاغت و فصاحت آن، دربارهٔ نوع زبان اثرِ هنری (مانند کهن بودن یا عامیانه بودن، مصنوعی یا ترجمه وار بودن، نوآورانه بودن زبان و مقولاتی از این قبیل).

**۲) دربارهٔ صُوَر و تعابیر و کنایات و استعارات و تشبیهاتِ شاعر**

که تار و پود زبان شعری از آن بافته شده است و تعیین حد نوآوری و خلاقیت شاعر در این عرصه ی خاص. زبان شعر مانند زبان هر هنری تصویری است و اگر شاعری از این بابت تنگدست باشد، به مقام خود نرسیده است. این که برخی از نوعی "رستاخیز زبانی" شاعر سخن گفته‌اند، نیز کلام در خورد دقتی است و باید تعریف این مقوله را دریافت.

**۳) دربارهٔ مضمونِ فکری شعر**

که سمت و رسالت و پیام شعر را روشن می‌کند و نقش اجتماعی آن را قوت می‌بخشد.

**۴) دربارهٔ شکلِ شعر**

از جهت تکنیک و فن، مانند آن که شعر سنتی عروضی است یا شعر هجایی است. شعر موزون است یا شعر بی‌وزن است. شعر خلقی است یا شعر مثلن برای کودکان است و غیره و این که شعر سروده شده در شکل

منطبق خود قرار دارد یا نه و آیا موازین شکل گزیده ی خود را مراعات کرده است یا نه.

**۵) دربارهٔ شیوهٔ تالیف و ترکیب (یا کومپوزیسیون) شعر**

یعنی این که چه گونه آغاز می‌شود و چه گونه انجام می‌گیرد، اطناب و ایجاز در آن چه گونه است و تناسب اجزای آن با هم چیست.

**۶) دربارهٔ نوعِ شعر**

مانند: حماسی، غنایی، طنزآمیز، روایی، تعلیمی، رثاء، توصیفی و امثال آن و این که آیا شاعر توانسته است مطالبات و مقتضیات نوع شعر را مراعات کند یا از عهده برنیامده است.

**۷) دربارهٔ موضعِ اجتماعی و سیاسی جانبداری و خلقیّتِ شعر**

و این‌که شعر دانسته یا ندانسته به‌کدام نیروهای تاریخی خدمت می‌کند و دارای چه رسالتی است.

**۸) دربارهٔ درجهٔ ابتکار و اختراع شاعرانه، تقلیدی یا ابداعی بودن شعر.**

**امّا نکتهٔ مربوط به رسالتِ شعر که یاد شد، نکته‌ای است بس مهمّ که درباره‌اش می‌خواهیم بیش‌تر توضیح بدهیم:**

این که مارتین هایدگر در بررسی شعر هولدرلین (به ترجمهٔ اسماعیل خوئی در کتاب "از شعر گفتن") می‌گوید "شاعر در فاصلهٔ بین خدایان و مردم در زمانی می‌زید که خدایانی گریخته‌اند و خدایی دارد می‌آید" (یعنی در زمانِ نیاز)، و یا این که **ایمانوئل کانت** در کتاب خود به نام "**نقدِ داوری**" می‌گوید "شعر، بازیِ سرگرم‌کنندهٔ خیال است که چیزی را به خواننده می‌دهد که وعده نکرده است و از دادن چیزی که وعده کرده است عاجز است"، باید گفت حرف‌های به ظاهر ژرفی است که غالبا محتوای جدّیِ آن کم است.

بررسی تاریخ شعر جهان و ایران مطلب را طور دیگری نشان می‌دهد. این بررسی، عملکرد فرهنگی عظیمِ شعر و مسئولیتِ آگاهانه یا ناخودآگاهِ آن را برملا می‌سازد.

**به احتمال قوی به این اجزای هشت‌گانه باید نکاتی را افزود یا از آن کاست، ولی گویا مطلب در همین حدودهاست.**

**انتقاد باید سازنده و آفریننده باشد؛** یعنی باید بتواند انتقاد را تا حدّ طرح مسایلِ اصولی در گسترهٔ انتقاد (و درموردِ ما درگسترهٔ شعر) اوج دهد. بتواند به **رویش و تکاملِ موضوعِ انتقاد** کمک کند. تئوریسین‌های مترقّی بسنده‌کردن به انتقادِ منفی را انتقاد می‌کنند. آنان می‌گفتند: انتقادکردنِ خطا هنوز به معنای غلبه بر خطا نیست، انتقادی که ضرورتِ تاریخی موضوع موردِ انتقاد را نبیند و شیوهٔ غلبه بر نارسایی را نیابد، ناچار به چند خطابِ خشم‌آلوده بسنده می‌کند و اکتفا می‌ورزد. انتقادی که راه نشان ندهد، عقل و قریحه را به تکامل واندارد و جهتِ اثباتی را روشن نسازد، انتقادِ سازنده نیست، ایرادگیری پوچ و ویرانگر است. در این جا عجز ناقد بروز می‌کند که می‌داند چه نباید کرد ولی نمی‌داند چه باید کرد. چون این نقادی نمی‌تواند پرورنده و سازنده و ره‌گُشا باشد.

شاعر معروف معاصر شوروی، **میخائیل سوه‌تلف** دربارهٔ ضرورت ابداع حتی در بیانِ اندیشه‌های کهنه و عادی در شعر سخنی دارد که قبل از خاتمهٔ این بحث ذکر آن را سودمند می‌دانیم. وی می‌گوید: «از چه باید ترسید؟ از جدول ضرب! شما که نُه نُه تا می‌شود هشتاد و یکی را اختراع

نکرده‌اید؟ شما که «وطن را باید دوست داشت» را اختراع نکردید. ولی باید آن را طوری عرضه دارید که نو باشد والّا مانندِ کسی خواهیدبود که دوچرخهٔ چوبی می‌سازد و حال‌آن‌که بیچاره خبر ندارد که دوچرخهٔ آهنی مدّت‌هاست وجود دارد...

این **نوگویی کهنه** همان چیزی است که **برشت** آن را **"غریب‌سازی"** (یا Verfremdung) می‌نامد و در فرانسه **"فاصله‌گذاری"** ترجمه کرده‌اند یعنی بیانِ یک حادثهٔ مانوس و عادّی به نحوی که باز هم حیرت و کنجکاوی را برانگیزد. تمامِ شاعرانِ بزرگِ ما وقتی نیک بنگرید، به ندرت حرفِ تازه‌ای زده‌اند. ولی آن‌را به‌شیوه‌ای گفته‌اند که گیراست و حیرت و آفرین بر می‌انگیزد. حافظ وقتی که می‌خواهد بگوید «نباید دروغ گفت» می‌گوید:

**به صِدق کوش که خورشید زاید از نَفَسَت**

**که از دروغ سیه‌روی گشت صبحِ نَخُست**

این امر، سبک و زاویهٔ دیدِ خاصِّ شاعر را به وجود می‌آورد که بدونِ آن، او در رنگ خاکستری مقتدیان و تکرارکنندگان (یعنی اپیگون‌ها) گُم‌وگور می‌شود. به سخنِ زیبای **امیر خسرو** که گویی در خطاب به تکرار کنندگان کار دیگران می‌گوید:

**«گویی: "دَمِ اوست مُرده را زیست"**

**آن زانِ وی است، زانِ تو چیست؟»**

به این امر که شاعر باید نوگو و طُرفه‌گو باشد تا بتواند تاثیر بخشد، قدما توجه کامل داشتند، به همین جهت می‌گفتند «اَحسَنَه اَکذَبَه» یا به‌ترین شعر دروغ‌ترین آن هاست که به معنای شگرف‌ترین است. **ابن‌سینا** از نقشِ ضرورِ به‌شگفت‌آوردنِ شعر سخن می‌گوید و **خواجه نصیرالدین طوسی** برآن‌است که روح انسانی از امری که به اصطلاح او «مغافصةً» -یعنی به ناگهان- به او برسد، منفعل و متاثر می‌شود و نیز می‌گوید "محاکمات" -یعنی روایت‌گری- هنری لذیذ است حتی اگر در ظاهرِ روایت از امورِ زشت و کریه سخن در میان باشد. زیرا امری غریب را برای شنونده به کمکِ خیال مجسّم می‌سازد و تخیّل هر چه قوی‌تر، لذت‌بخش‌تر.

**اجازه می‌خواهم گریزوار، چیزی از فیه مافیه مولوی بخوانم که البته او در متنِ فکری دیگری گفته، ولی در وصفِ خیالِ سازندهٔ هنری که صورت‌آفرین و چهره‌پرداز است صدق می‌کند. مولوی می‌نویسد:**

«خیال، خود این عالم است آن و معنی، صد چو این پدید آورد، بپوسد، خراب گردد و نیست شود، و باز عالمِ نو پدید آرد... مهندسی خانه‌ای در دل برانداز کرد. خیال بست که عرض‌اش چندین باشد و طول‌اش چندین باشد. صَفّه‌اش چندین و صحن‌اش چندین. این را خیال نگویند که آن حقیقت (یعنی خانه) از این خیال می‌زاید و فرعِ این خیال است.» (فیه ما فیه چاپ فروزانفر، ص ۱۲۰)

تخیّلِ آفرینندهٔ هنری و تخیّلِ آفرینندهٔ علمی یا فنی دارای منشاءِ روحی واحدی هستند. در نمایش "سی زوئه بانسی مرده است" که هفتهٔ پیش ما آن را به کارگردانی آقای **رکن‌الدین خسروی** در همین اطاقِ کوچک تماشا کردیم، نقشِ خیالِ چهره پردازِ هنری، خیلی قوی دیده می‌شد. مثلا جایی که بونتو (Bonto) دوست انقلابی سیزوئه (Cizue) برای او سعی می‌کند نشان دهد که اگر او شناسنامهٔ معتبر یک سیاهِ کشته شده را بگیرد و مالِ خودش را که مهر باطله خورده، بسوزاند، چه‌گونه شخصیتِ به کلی تازه‌ای که قدرتِ حیات در یک شهر بزرگ دارد به دست می‌آورد والا باید چهل فرسخ عقب گرد کند به ده کورهٔ خود بازگردد. سی زوئه با چشمانِ به قول هدایت "رک‌زدهٔ" خود در فضای مبهم خیره می‌شود و پرده‌های خیال را می‌بیند. تجسّمِ این پرده‌ها او را قانع می‌کند که واقعا برای آن که زنده بماند، بار دیگر خودش نباشد و باید زن‌اش با او دوباره ازدواج کند. آتول فوگار با استفاده از تصویر "شناسنامه" تمام ناچیزی انسانِ سیاه را در قبال دستگاهِ وحشتناک بوروکراتیکِ نژادگرایان آفریقای جنوبی نشان می‌دهد و هنرپیشه‌گان جوان ما نیز آن را اجرا کردند و ما و تماشاگران را تحت تاثیر قرار دادند.

می خواهم دو شعر از **سهراب سپهری** که یکی از بزرگ ترین شعرای معاصر ماست در توصیفِ تخیّلِ شاعرانه بخوانم. تخیل را سهراب سپهری با خواب دیدن همانند می‌کند:

«آدمی‌زاد، این حجم غم‌ناک، روی پاشویه وقت، روز سرشاری حوض را خواب می‌بیند.»

و نیز: «خواب روی چشم‌هایم چیزهایی را بنا می‌کرد، یک فضای باز، شن‌های ترنم، جای پای دوست.» و همین شاعر فرود آمدن پرندهٔ سحری خیال را در آشیانهٔ واژه‌های زیبا بیان می‌کند:

«بین درخت و ثانیهٔ سبز، تکرارِ لاژورد، با حسرتِ کلام می‌آمیزد.»

**"حسرتِ کلام"** در زبان سهراب سپهری، همان‌است که ما آن را به **عطشِ شعر** تعبیر کرده‌ایم. شاید همان باشد که آن را **"رستاخیزِ زبان"** گفته اند.

ما این نوگویی و طُرفه‌گویی یک اندیشهٔ کهنه را جانشینِ نوآوری به معنای اصیلِ واژه نمی‌کنیم، فقط می‌خواهیم شاعران را از اقتدا و تکرارِ مکرّر برحذر داریم. همیشه در تاریخ ادب کسانی طرفدار حفظ محکم سُنَن و اقتدا و اپیگونیسم بوده‌اند و شفیعی کدکنی در "صور خیال در شعر فارسی" سخنان ابن قُتَیبِه را در کتاب "الشعر والشعراء" که سخت مخالف آن بود که کسی قدمی از چهارچوب تشبیهات و تغییرات و مطالب شعری شعرای جاهلیت آن سوترگذارد، نقل می‌کند. ما این نوع سلیقه را ـ گرچه نه به این شدت ـ طی صد سال اخیر تحوّلِ شعرِ فارسی بارها در نزد ادیبانِ معاصر دیده‌ایم. فراگرفتن سنّتِ گذشته (که ما آن‌را لازم می‌دانیم و توصیه می‌کنیم)، به معنای توقف در این موضع و جَمود در آن نیست . تنها **حرکت به جلو و نوآوری** که به اشکالِ مختلف بروز می‌کند (**مضمون نو در شکلِ کهنه، شکل نو با مضمون کهنه، شکلِ نو با مضمونِ نو**)، باید با توجه به آزمون‌های گرد آمده و اطلاع از آن باشد. به قول مولوی:

**گرچه هر عصری سخن آری بُوَد**

**لیک گفتِ سالفان یاری بُوَد.**

اما دربارهٔ این که اجزای شعر (برای نقدِ این اجزا) چیست؛ این بحث را صاحب نظران به ویژه اعراب که بیش‌تر دربارهٔ شعر و نقدِ شعر نوشته‌اند، نیز به میان کشیده بودند و این اجزا را عمودهای شعری نامیدند. مثلا مرزوقی در کتاب شرح حماسه خود از "شرفِ معنی" و "جزالتِ لفظ" و "اصابتِ وصف" و "هماهنگی اجزای کلام" و "نزدیکی تشبیه" و "انتخاب وزنِ مناسب برای شعر" و "هماهنگی مستعار با مستعاره در امرِ استعاره" و "هم‌گامی لفظ ومعنی" و "هم‌خوانی لفظ و معنی با وزن و قافیه" صحبت می‌کند ولی مقایسهٔ اجزایی که ما ذکر کردیم با این عمودها که مرزوقی می‌گوید، نشان می‌دهد که بنیاد برخورد تحلیلی ما (چون‌آن‌که باید هم انتظار داشت)، با بنیادهای قرونِ وسطایی فرق‌های زیادی دارد و تنها چیزی که جالب است بَسط و دقّتی است که تئوری شعر در نزد قدما یافته بود و اجزایی که ما ذکر کردیم نیز نهایی نیست.

**در عصرِ ما کارهای وسیعی که بر روی زبان‌شناسی، معناشناسی(سمانتیک)، علامت‌شناسی (سمیوتیک)، منطقِ عمومی زبان و ژرف‌کاوی‌هایی در رشته‌های زیباشناسی، تفسیرِ هنری، انتقادِ هنری و غیره دیده می‌شود، یک سلسله مسایل تازه‌ای را از جهت نقد و تفسیرِ هنری مطرح کرده است و زمان می‌خواهد تا در کشور ما خوب درک و هضم شود.**

مثلا تئوریسینِ ایتالیائی، **امیلیو بِتی** در سال ۱۹۵۹ کتاب "تئوریِ عمومیِ تفسیر" (E. Betti, Teoria generaee della interpretatione) را نشر داده است و بابِ جدیدی در تفسیرِ هنری گشوده که اکنون به نامِ کهن‌اش که به وسیلهٔ فیلسوفِ آلمانی، دیلتی (Dielthey) احیاء و متداول شده، **"هرمه‌نوتیک"** (Hermeneutique) نام گرفته است. این دانش، کوششی‌است برای درکِ علاماتِ معنامند(مانندِ واژه‌ها) به‌کمکِ دانشِ سمیوتیسم (دانشِ علامت‌شناسی)* که واژه‌های معنامند را به عنوان نمادهای فرهنگی بررسی می‌کند. **"شلایر ماخر"**، از پیروانِ آلمانی این علم می‌گوید:

**«وظیفهٔ هرمه‌نوتیک آن‌است که یک نویسنده را بهتر از آن بفهمیم که خودش، خودش را می‌فهمد».**

تفسیر، به وسیلهٔ تجزیه تحلیل اثرِ هنری -و در مورد ما شعر-، به تقسیم آن اجزای مختلف انجام می‌گیرد، مانند اجزای زبانی (یا فیلولوژیک)، اجزای تاریخی، اجزای فنی و غیره.

امیلیو بِتی که از او نام بردیم می‌گوید: «معنی‌ها را باید در خودِ داده‌ها جست‌وجو کرد و آن را از خارج بر آن وارد نساخت». (Sensus non est inferendus, sed efferendus) به‌طور تحت‌الفظی یعنی: معنی وارد نمی‌شود، بل‌که استخراج می‌شود. مفسّرانِ مذهبی ما رای واقع‌بین را ناشی از تاییدِ ربّانی و رایِ ذهن‌گرایانه را ناشی از هواجسِ نفسانی و شیطانی می‌دانسته‌اند.

وی می‌طلبد که تفسیرِ "کلیّت" و همه‌سویه‌گی(یا Holisme) را در کارِ خود مراعات کند، یعنی تناسبِ درونی ارزیابی‌های تفسیری را حفظ نماید و به تفسیرِ معکوسِ واقعیت دست نزند و با داشتن شور و احساس برای سبک و انشا، برای معنی، برای هنر، برای نقش هنرمند، برای حقّ مفسّر به تفسیر کردن، این وظیفه را انجام دهد تا تفسیر از هر باره جذاب و مرغوب و مقنع و واقعی باشد.

با وجود تاکید بِتی به **اصلِ عدمِ مداخلهٔ مفسّر و حفظِ جامعیتِ سخن**، اشکالی از هرمه‌نوتیکِ معاصرِ غرب می‌کوشد از آثار هنری آن چیزی که می‌خواهد بسازد، یعنی تفسیر ذهنی رواج یافته است و کارِ مفسّر، گاه، کاری است غیر از کارِ مؤلف.

هرمه‌نوتیک در قرونِ وسطی به صورت **تفسیرِ متونِ مقدس**، موافق قواعدِ خاصّی انجام می‌گرفت و ما هم در تمدّنِ ایرانی و اسلامی، سنّتِ مفصلی در امرِ تفسیر و قواعدِ آن به نام زند

**و پازند و هزوارش**، از زمانِ ساسانی داریم و نیز از متونِ واحدی تفسیرهای گوناگونی می‌شده است. ولی تصور می‌کنم، یادآوری‌های امیلیو بِتی دربارهٔ ضرورت اصالت و جامعیتِ تفسیر، یادآوری‌های درستی است. حاصل سخن آن است که **دانشِ نقّادی یا کریتیک** (که از ریشه ی خری تی خه یونانی یعنی سنجش و داوری می‌آید)، با **دانشِ تفسیرِ اثرِ هنری یا هرمه‌نوتیک**(که از ریشه یونانی هرمه‌نه به معنای ترجمان می‌آید) فرق دارد، ولی در کشور ما هنوز این دو مبحث که عملکردهای مختلف دارند با یکدیگر مخلوط می‌شود.

درست است که باید نقادی سازنده را هم با راه حل اثباتی همراه کرد و آن را تا سرحد طرح مسایل اوج داد ولی این باب انتقاد و سنجش با مبحث تفسیر و گزارش متفاوت است. زیرا باب انتقاد باب صرافی اثر هنری است در داخل چهارچوب قراین و قواعد و موازین پذیرفته شده ی هنری، ولی باب تفسیر باب توضیح اثر هنری است از سوی مفسر به عنوان "نمادهای فرهنگی" که باید آن را گشود و واگشود از آن نتیجه‌گیری‌های مختلف کرد و آن را برای خواننده گسترش داد و به ریشه‌های آن باز گرداند.

ما باید در کشورمان، هم سنجش، و هم گزارش هنری را در روی پایه‌های محکم قرار دهیم. به طور گذرا بد نیست بگوییم که در کشور ما علمِ تاویل و تفسیر پس از اسلام به دو شکل بروز کرده است: هم به صورت تفسیرِ محکمات و متشابهات و ظاهر و باطن آیات قرآن بر پایه ی درایت و روایت، و هم به صورت تفسیرِ ادبی که خودِ آن جزوِ علم بدیع و سخت به اجمال بوده تنها تفسیر جلی و خفی را از هم جدا می‌ساخته است. در کشور ما، چون‌آن‌که گفتیم، دانش انتقادِ شعر به ویژه با استفاده از آثار اعراب در این زمینه، به نام "نقدالشعر" و "قرض‌الشعر" (یعنی شعرسُرایی) وجود داشته است.

امید است روزی دانشمندان و پژوهندگان مطلعی پدید شوند که با جذب عناصر معقول و علمی نقد و تفسیرِ سنتی ما، و نقد و تفسیر باختر زمین و تحلیل علمی و تاریخی مسایل؛ انگاره‌ها و پیمانه‌ها و دستگیره‌ها و اهرم‌های لازم را برای بررسی شعر فارسی بر بنیاد علمی به وجود آوردند. آری در همهٔ زمینه‌ها هنوز کار زیادی باید بشود به قول **پل وایان کوتوریه** ( P. V. Couturier) انقلابی فرانسوی که فاشیست‌ها تیربارانش کرده‌اند «گذشته در مقابلِ آینده همیشه صفر است در مقابلِ بی‌نهایت».

زمانی گوگول، نویسندهٔ معروف روس در ظلماتِ استبداد، کشور روسیه را به "ترویکا" تشبیه می‌کرد که اقوام و قبایل در برابر تاختن آن راه می‌گشایند و آن سمندهای چالاک و مغرور با

زنگوله‌های نغمه‌خوان خود به پیش می‌روند. امید است کشور ما نیز که اکنون سمندوار از آتش انقلابِ دوباره رستاخیر کرده، بتواند نقش فرهنگی خویش را در جهان تجدید کند. این کار به تلاش و فداکاری و فراگیری عنودانه‌ای نیاز دارد که که همه باید به آن یاری دهیم.

## به سرِ مطلب باز می‌گردیم:

برای آنکه انتقاد بتواند به حربهٔ کارایی در پیشرفتِ هنر بدل شود، باید محیطِ روحی و اخلاقی لازم آن نیز پدید آید. مقدم بر همه، نه تنوع در سبک، و نه قوت و صراحت انتقاد درست و مستدل و دوستانه، نباید بتواند در هم‌بستگی و هم‌بودگیِ ما خللی وارد سازد. وحدتِ ظاهری و سالوسانه بد است. تفرقهٔ ستیزه‌جویانه نیز بد است. وحدت اصولی، نه ستیزه را بر می‌تابد، و نه سالوسی و عیب پوشی را، ما باید فن این **هم‌بستگی نوینِ انسانیِ ثمربخش** را در عمل بیاموزیم. نقّادانِ ما باید در چون‌این محیطی و برای ایجاد چون‌این محیطی عمل کنند. محیطی که این بیت **جامی** آن را خوب توصیف می‌کند:

**بیگانه تن‌ایم وُ آشنا دل**

**بر جنگ زبان وُ پرصفا دل**

ناقد باید خبره، عادل و صریح باشد. انتقادِ شنونده باید تصدیق‌دوست و ستایش‌پسند و زودرنج و نقدگریز نشود و بداند که به قول **عطار**:

**هر که دونِ حقّ ترا نامی نهد**

**تو یقین دان کو ترا دامی نهد**

یا به قول **سعدی**:

**گر هردو دیده هیچ نبیند، به اتفاق**

**بهتر ز دیده‌ای که نبیند خطای خویش**

و گاه هنرمندانِ واقعی از سخن ستایشِ سالوسانه به حق رنجه می‌شدند، مانند شاعرِ نامی ما **انوری ابیوردی** که این شعر شیرین را در خطاب به یک ستاینده ی سالوس سروده است:

**«دشنام دهی که: «انوری! یا رب**

**چون شعرِ لطیف و طبعِ تر داری!»**

**چه توان گفتن؟ نه اولین داغ است**

**کز طعنه مرا تو بر جگر داری!»**

حالا بر ما روشن نیست که آیا واقعا آن کسی که شعر انوری را به لطافت ستوده، قصد داشته است داغِ نکوهش و طعنه‌ای بر جگرِ شاعر بگذارد، یا شاعرِ نازک‌طبعِ ما، چون آن در مقابل ستایشِ دیگران سراسیمه می‌شده، و یا خود را در خورِ آن نمی‌شمرده که حتا ستایشِ به‌جا را طعنهٔ نابه‌جایی می‌شمرده.

**اشاره به سخنانِ نغز گویندگانِ کلاسیک به اینجانب الهام می‌دهد که به‌اصطلاح برای "مزیدِ فایده"، چند کلمه‌ای نیز دربارهٔ "قواعد نقدِ شعری و ادبی سنّتی ایران در قرونِ وسطی" بگوییم و این باب را به ویژه برای شاعران جوان و نوجوان فرا یاد آوریم:**

انتقاد از شعرِ سنتی ما مبتنی بر یک سلسله قواعد واجبُ‌المراعات بود و اگر گوینده و سخن‌ور از آن ها بی‌اطلاع می‌ماند یا نادانسته آن‌ها را نقض می‌کرد، ناقد کاملا ذی‌حق بود آن را نقصِ ادبی بشمرد و گوینده را فاقدِ صلاحیت ادبی اعلام دارد.

این سلسله قواعد بر یک رشته علومِ ادبی مانند علمِ عَروض، علمِ بدیع، علمِ معانی، علمِ بیان و غیره تنظیم شده و طی زمان، این علوم چون‌آن‌که گفتیم، به تکامل و دقتِ معینی رسیده بودند. فرصت آن نیست که ما این علوم را با شرح و بسط معرفی کنیم ولی اشارهٔ مختصری به هر یک از آن ها خالی از فایده نیست، زیرا کماکان حتی در نوپردازی، ما از قواعدِ مدوّنهٔ این علوم استفاده می‌کنیم و ناچاریم استفاده کنیم:

**۱) علمِ عَروض:** بررسی اوزان و بحور شعر فارسی است. برای تقطیع وزن در اشعار دو نوع پایه و پیمانه قایل بوده اند: پایه اصلی و پایه فرعی . پایه‌های اصلی مانند:فاعلن و فعلولن و فاعلاتن و مفاعلین و مستفعلن و فعولات و متفاعلن و مفاعلتن است. پایه‌های فرعی زحاف نام دارد که در اثر افزودن‌ها یا کاستن‌هایی در پایه‌های اصلی حاصل می‌شود مثلا" در مورد پایه ی اصلی فاعلن می‌توانیم بگوییم فعلن (با حذف الف)، فاعل (با حذف ن) یا فاع (با حذف ل و ن) و امثال آن . عروضیون ما به دقت معین کرده بودند که این تغییرات در پایه‌های اصلی به چه اشکالی است و برای هر کدام از آن‌ها نام ویژه‌ای گذاشته بودند؛ مثلا مانند: مغصور و محذوف و احزب و اثلم و اخرم و موقوف و مکفوف و غیره.

بحوری که تنها از یک پایه تشکیل می‌شدند عبارت بودند از: هزج و رمل و متقارب و متدارک و وافر و کامل. اما بحوری که از دو پایه تشکیل می‌شد نیز عبارتست از: طویل و مدید و بسیط و منسرح و مضارع و مجتث و مقتضب و سریع و جدید و قریب و مشاکل. بسیاری از این بحور در فارسی به صورت سالم آن نیامده با شکل ازاحیف آمده یعنی در یک یا هر دو پایه آن تغییراتی رخداده است، چون آن که می‌دانیم فرق زیادی ما بین بحور عربی و فارسی است و بحور ما ریشه‌ای در اوزان هجایی کهن پهلوی دارد و نظیر آن اوزان هنوز در "فهلویات" یا ترانه‌های عامیانه باقی است.

لذا عروض عبارت است از بحور مبتنی بر پایه‌های اصلی و فرعی که گاه تنها یکی از آن ها پایه ی بحر قرار می‌گیرد، مثلا" مانند فعولن در بحر متقارب (فعولن فعولن فعولن فعلول) و گاه دو تا از آن ها (مانند "مفتعلن، مفتعلن، فاعلن") و ۱۲ بحر از ۱۹ بحر دوپایه ایست آن هم با دست خوردگی‌ها یا زحاف که این کلمه زحاف در عربی به معنای به نشانه نخوردن است. خوب! اگر در تقطیع شعر روشن می‌شد که شعر در بحور مجاز نمی‌گنجد و چیزی زیاد یا کم دارد آن شعر قبول نبود. می‌گفتند وزن این شعر مختل است.

**۲)** به علمِ عَروض، **علمِ قافیّه** نیز مزید می‌شد که قواعد قافیه و روی و ردیف و معایب این کار را معیّن می‌ساخت. شعر نوپردازان به ویژه در شکل نیمایی آن بحور و اوزان و قوافی را البته به شکل آزادانه‌ای مراعات می‌کند. لذا هنوز قواعد کهن عروض و قافیه در مورد این نوع شعر مصداق دارد. و به همین جهت روی این دو رشته ی فنی شعر سنتی مکث بیش‌تری کرده ایم. اما اشکال دیگر شعرِ نوپردازانه و به ویژه **"موجِ نو"** غیرِ نیمایی آن بحور و اوزان عروضی و قواعدِ سنّتی قافیه را کنار گذاشت و به‌دنبال قواعدِ دیگری رفت که باید آن‌ها را با بررسی روندِ تکاملِ این شعرها از درون‌شان بیرون کشید.

برخی از نقّادانِ دورانِ ما از این جهت، شاعرانِ معاصر را به سنّت‌گرا، اعتدال‌گرا، شاعرانِ نیمایی و شاعرانِ "موج نو" تقسیم کرده اند. در ادبیّاتِ اروپایی در کنارِ اشعارِ سنّتی، از اشعارِ آزاد و سفید سخن می‌رود و برای وزن در شعر محتوای نوی جست‌وجو می‌کنند که در آهنگین‌بودن عمومیِ بیان، هماهنگی الفاظ، چفت و بستِ دستوری کلام منعکس است و قافیه‌ها را در هم‌صداییِ واژه‌ها می‌جویند ..

در بحثِ گذشته راجع به شعر گفتیم که این آسان‌ترشدن جهتِ فنّی در شعرِ نو، هم دارای خواصّی است، و هم دشواری‌هایی پدید آورده است، با آن‌که درهرحال مرحلهٔ ضرور و ناگزیر

تکاملِ شعر در سراسرِ جهان است، و تاریخ حکمِ خود را درباره‌اش و به سودش صادر کرده است.

۳ ) دیگر از علومِ سنّتی که پایهٔ نقد شمرده می‌شد، **علومِ معانی و بیان** بود. در علمِ معانی قواعدی ذکر می‌گردید که به یاری آن‌ها مطابقتِ کلام با مقتضای حال و مقام (یا زمان و مکان) بررسی می‌گردید. امّا در علمِ بیان مقولاتی مانند معانی حقیقی و مجازی و تناسبِ آن‌ها که "علاقه" نام دارد، استعاره و تشبیه و کنایه و غیره بررسی می‌شده است. هم معانی و هم بیانِ مطلب را جایی مطرح می‌کنند که برخی از آن‌ها برای ادب‌شناسی امروزی نیز قابل توجه است و در سخنِ پیشینیان با وجودِ صوری و مدرسی بودنِ برخی مباحثِ آن، نکاتِ آموختنی کم نیست.

۴ ) علمِ ادبیِ مهمِّ دیگر **علمِ بدیع** بود که صنایعِ لفظی و معنوی را در کلام -منثور یا منظوم- موردِ بررسی قرار می‌داد، مانند مراعاتِ نظیر، ایهام‌التناسب، براعت استهلال، ارسال مثل، تلمیح، توریه، ترصیع، تنسیق‌الصفات، جناس و غیره و غیره که البته این صنایع در نثر نیز به‌کار می رفت.

عقیدهٔ راسخِ این‌جانب است که باید علومِ سنّتی ادبیِ ما به شیوهٔ نوینی تنظیم و در دسترسِ شاعران و نویسندگان قرار گیرد تا در کنار قریحهٔ شعری، بر خودآگاهیِ فنّی آن‌ها نیز بیافزایید و آن‌ها را به نکات و اصطلاحات و مباحثِ ضرور مجهّز سازد. در این زمینه علاوه بر کتبی که ذکر کردیم، کتبی مانند حدائق‌السحر و طواط و المعجم فی معائیر اشعارالعجم شمس قیس رازی و در دورانِ اخیر ابداع‌البدایع قریب گرگانی و صناعاتِ ادبی همایی نوشته شده و تصوّر می‌کنم بازهم در دورانِ اخیر کتبی در این زمینه تالیف گردیده است که اکنون نامِ آن‌ها را به خاطر نمی‌آورم.

ولی علاوه‌بر تنظیمِ علومِ سنّتی با اسلوبِ نو، باید ادب‌شناسیِ معاصر در غرب (علومی مانند پوئه‌تیک، استه‌تیک و غیره) نیز تنظیم گردد و نقّادانِ فاضلِ ما بکوشند تا قانون‌مندی شعرِ نیمایی و پس‌از نیمایی را موافقِ قوانینِ استه‌تیک و ادب پ‌شناسی تنظیم کنند و معیارهای عینی برای نقد و ارزیابی را به‌وجود آورند. زیرا معیارهای شعرِ کهنهٔ ما دیگر چندان پاسخ‌گوییِ اشعارِ نوپردازانه نیست، ولی معیارهای نو نیز از جهانِ ذهنیّات و سلیقه‌های شخصی به‌زحمت خارج شده است.

این‌جانب معتقد نیستم که دانشِ ادبی و اطّلاع فنّی جای قریحه یا "**عِرقِ شاعرانه**" (Vena Poetica) را می‌گیرد و آن‌چه را که شاعرِ رومی **هوراس** آن‌را "**جنونِ مطبوع**" (Amabilis insania) و شاعرِ ما **نظامی** آن‌را "کیمیای سخن" می‌نامد، پُر کند. ولی مثلاً شاعرِ بزرگ و بی‌نظیرِ ما **حافظ** از کسانی بود که بر تئوریِ ادبی و اسرارِ بلاغت تسلّط داشت و نبوغ را با مهارتِ فنّی همراه می‌ساخت و بدونِ شکّ یکی‌از دلایلِ عظمتِ او در مهارتِ شگرفِ فنّیِ اوست.

شاعری که علومِ ادبی را خواه به معنای سنّتی، خواه به معنای امروزی نداند، از جهتِ خودآگاهیِ هنری و جهتِ فنّی ضعیف است، لذا نه تنها می‌تواند خطا کند، بل‌که نمی‌تواند خود را بشناسد و غُثّ و سَمین، سَره و ناسَره، ارجمند و بی‌ارزش در کارِ خود پی ببرد. تمامِ شعرای بزرگِ ما ادبای بزرگ نیز بوده‌اند، به همین سبب توانستند در عالمِ ادب دوران‌ساز باشند. در گذشته از اجزای سه‌گانهٔ هنر، یعنی آفرینشِ بدیعی و مضمون و شکل یا فنّ سخن گفتیم، اینک باید بگوییم که هر یک به مایه‌ای نیازمند است. آفرینشِ بدیعی به استعداد نیاز دارد (که اعرابِ دورانِ جاهلیّت تصوّر می‌کردند جنّی است به نام "تابعه" که در جسمِ شاعر رخنه می‌کند!). مضمون به قدرتِ تفکّر و نیز به تجربهٔ حیاتی و دانش نیازمند است. شکل یا فنّ به اطلاع از ادب و زبان نیاز دارد. تازه به همهٔ این‌ها باید سخت‌کوشی و خویشتن‌کاوی مزید شود تا اثرِ هنری، اثرِ هنری شود.

به قولِ **انوری** که هم‌اکنون از او صحبت کردیم:

**صدبار عقده در شوم، تا خود**

**از عهدهٔ یک سخن به‌در آیَم.**

یا به قولِ بسیار جالب و زیبای **نظامی**:

**هرچه در این پرده نشانَت دهند**

**گر نَستانی، به از آنَت دهند.**

و شمس قیس رازی در المعجم به کوتاهی این اندرز را دربارهٔ رابطهٔ مضمون و شکل به شاعران می‌دهد: "شاعر باید نه به آوردنِ معانیِ خوب در الفاظِ پَست راضی شود، نه به اتیانِ معانی مبتذل در الفاظِ خوب". و سرانجام در قابوس‌نامه آمده است که: "شعر از بهرِ دیگران گویند، نه از بهرِ خویش".

در واقع، داشتنِ تسلّط بر زبان و بیانِ شعری و اندیشهٔ روشن و بدیع، دو محورِ اساسی شعر است که می تواند شعر را تا مرزِ شگرفِ "سهل ممتنع" اوج دهد. نمی‌توان مانند قیصرِ روم گفت: «من قیصرِ رومم و بالاتر از صرف و نحو قرار دارم!». باید اهرم‌های صرف و نحوِ زبان را نه به معنای خشک و مَدرَسی آن، بل‌که با توجه به روح پویای زبان و اندیشه مخترع هنرمندانه، در دست داشت و به ویژه از آن چه که می‌خواهیم بگوییم و بسراییم نیک آگاه و باخبر باشیم و نیاز نو گفتن، عطش شعر در ما پدید آید.

**بوآلو**، شاعر و نقّادِ بزرگ فرانسوی عصرِ لویی چهاردهم می‌گفت:

«آن چه خوب درک شود، خوب هم بیان خواهد شد و الفاظ برای بیانِ آن آسان به دست می‌آید.»

و تقریبا در همین معنی، **گوته** در فائوست می‌گوید:

«اگر کسی واقعا" چیزی برای گفتن دارد، در آن صورت نیازی ندارد که به دنبالِ واژه‌ها بِدَوَد.»

یا به قول **نظامی**:

**در مرحله‌ای که رَه ندانَم**

**پیداست که نکته چند رانَم؟**

سرچشمه: *نوشته‌های فلسفی و اجتماعی/ جلد دوّم، ص ۳۸۵*

* برای مطالعه و آشنایی بیش‌تر به کتابِ "دانش و بینش" (*دربارهٔ تئوری سیستم‌ها، سمیوتیک، سیبرنتیک، هوریستیک، و ارزشِ فلسفی و اسلوبیِ آن‌ها*)، چ۱ سال ۱۳۶۰، مراجعه شود. احسان طبری در این کتاب که شامل ۵ فصل مباحثِ نسبتا پیچیدهٔ علمی است، با فیض‌ستاندن از بینش و باورِ مورد پذیرشِ خود -بینشِ علمیِ مارکسیستی-، و با تحلیلِ سلسله‌مراتبِ بغرنج سطوحِ مختلفِ ساختاری مادّه، اهرم‌های نیرومند اسلوبی را برای بررسی واقعیاتِ عینی و ترسیمِ منظرهٔ جهان برپایهٔ دیالکتیک و علومِ نوین پدیدآورده و تئوری‌عمومی و منطقِ‌شناخت را غنی‌تر می‌سازد. (ویراستار)

# در بارهٔ نقد و تفسیرِ هنری

احسان طبری

**حقیقت تلخ است، ولی زشت یا بی‌مزّه نیست.**

(از یک مثلِ آلمانی)

**فنّ ِسنجش یا نقد** (کریتیک) و **فنّ ِگزارش یا تفسیر** (هِرمِه‌نوتیک)، دو فنّ ِکهن است که یکی از آن‌ها می‌خواهد موافقِ انگاره‌ها و پیمانه‌های معیّنِ قضاوتی، کار یا اثری را ارزیابی و صرّافی کند؛ یعنی غُثّ و سَمین [ضعیف و قوی]، درست و نادرست، سودمند و زیان‌مند، و زیا و نازیا، و نو و کهنهٔ آن‌را روشن گرداند، و دیگری می‌خواهد کاری یا اثری را توضیح دهد، آن را مبسوط‌تر و به اصطلاحِ قُدَما «تَوَسُّعا» بیان دارد، نمادها و اشارات و معانی پنهانی آن‌را بیرون کشد، سمتِ هنری و اجتماعی و گوشه‌وکنارهای آن‌را بر ملا سازد و مشکلات را مفهوم گرداند و بدان جلائی بخشد که شاید در آغاز پدید نبود.

**ارزیابیِ‌هنری** که کارِ منتقدان آزموده است، درواقع درعین‌حال به‌هردو عملِ نقّادی (کریتیک) و تفسیر (هِرمِه‌نوتیک) دست می‌زند. دامنهٔ انطباقِ این دو فنّ در گستره های مختلف روز به روز وسیع تر می شود. در قرون وسطای ما فنّ «خلاقات» و «جدل» و «ردّیه» و تفسیرنگاری بسیار متداول بود. محورِ ردّیه‌ها غالباً ایضاحِ احکامِ قرآن و احادیث بود. کاری کمابیش سربه‌راه و روشن و جاده‌ای کوبیده که در آن برخی از جهتِ «تهافُت‌وتخریبِ» نظرِ مخالفان به مقامِ مهمّی رسیده بودند و البته گاه نیز روشِ ناپسندِ فضایح‌نویسی علیه مخالفان و شیوهٔ تَوَلّایی و تَبَرّایی رواج داشت.

در زمینهٔ هنری نیز رشته‌هایی مانند «قرض‌الشعر» پدید شده بود و بحث‌هایی دربارهٔ «بیان» و «معانی» و «بلاغت» انجام می‌گرفته، ولی همه اینها منجر بدان نشده است که انتقاد و تفسیرِ هنری به معنای امروزی کلمه در قرون‌وسطای ما پدیدآید. دست‌آوردهای فکری گذشتگانِ ما، که غالبا مأخوذ از یونانیان است، به بررسی‌های سطحی اشکال و به اصطلاح صنایعِ لفظی و معنوی و فصاحت و بلاغتِ بیان محدود می‌مانده و مسائل مضمونی از عرصه بررسی خارج بوده است، مگر در مواردِ نادر.

این خود جُستارِ مُشبَعی است که جای آن دراین‌جا نیست و بیمِ آن می‌رود که این اندازه هم که اشاره شد، مطلب را خام و نارس مطرح کرده باشد. دربارهٔ آن‌چه که گذشتگان ما بدان دست‌یافتند در کتاب «شعرِ بی‌دروغ، شعرِ بی‌نقاب» [اثر عبدالحسین زرّین‌کوب] واقعیات و امثلهٔ مشخّصِ تاریخی بسیاری آمده است. این دستاوردها، باآن‌که در قیاس با زمانِ خود جالب است، به هر جهت با فنونِ ادبی و ادب‌شناسی به معنای امروزی، تفاوتِ کیفی جدّی دارد.

در دورانِ کنونی، سنجش و تفسیر در مقیاسِ وسیع متوجّهٔ آثارِ هنری است و اشعار، رمان‌ها و داستان‌ها، پرده‌های نقاشی، تندیس‌ها، نمایشنامه‌های منظوم و منثور، بالِت ها، اُپراها و اُپرِت ها، اجرائیات سینما و تلویزیون و رادیو، ارکسترها، آرایش های معماری و غیره و غیره در معرضِ نقد و بررسی و تعبیر و توضیح قرار می‌گیرند. بر تعدادِ نقّادان و مفسّرانِ آثارِ هنری که قشری از روشن‌فکران بشمارند، در کشورِما نیز افزوده‌شده است. وجودِ آن‌ها ضرور است- هم برای آفرینندهٔ هنر برای آن‌که در آیینهٔ نقد به درست و نادرستِ خود پی ببرد و کارِ خویش را کمال بخشد- هم برای پذیرندهٔ هنر- برای آن‌که کالای مطلوب را بهتر بشناسد و ذوقِ خود را پرورده و دید خود را تیزتر کند.

پس این نکته مسلّم است که در جامعه‌های معاصر در قشرِ روشن‌فکران، زُمرهٔ مهمّ نقّادان و مفسرانِ هنری پدید می‌آیند که کارشان نقد و تفسیرِ کارها و آثار و ازآن‌جمله کارها و آثارِ هنری است. این نقّادان، داورانِ اجتماعی در بارهٔ این آثار هستند و هنرمند و هنرپذیر در زیرِ ذرّه‌بین داوری آن‌ها نه تنها مو، بل‌که «پیچشِ مو»، نه تنها ابرو، بل «اشارت‌هایِ ابرو» را نیز می بینند و در دادگاهِ بی‌رحم، ولی منصفِ این داوران به رسایی و نارسایی کارِ خود پی می برند.

**اکنون این سئوال پیش می‌آید: آیا محورِ عینی و منطقی نقد و تفسیرِ هنری چیست؟ نقّاد از کدامین موضع باید دست به ردّ و قبول بزند و برکدام اساس باید توضیح و توجیه و تفسیر کند؟ این نقد و تفسیر (یا به زبانِ پارسی این سنجش و گزارش) مبتنی بر چه پایه‌ای‌است یا بر چه پایه‌ای باید باشد؟**

آثارِ هنری از جهتِ زبان، سبک، موضوع، ترکیب و شکلِ تلفیق (کمپوزیسیون) و ویژگی‌های دیگرِ خود بسیار متنوع است. اصولا تنوّعِ شکل از مختصاتِ طبیعت و جامعه و پدیده‌های این دو، و از آن جمله در گسترهٔ هنر است. حال اگر نقّادی بیاید و تنها «ژانر» یا نوعِ خاصّی را که سازگارِ ذوق اوست، مطلق کند و بخواهد هر چه را جز آن باشد بکوبد، آیا کارِ درستی کرده است؟ از قدیم می دانستندکه اختلاف بزرگی در مسائلِ ذوقی است. اگر بخواهیم مثل ساده

بزنیم، به‌جاست بنگریم که چه اندازه گل‌های گوناگون وجود دارند که دل‌انگیزند، یا چه بسیار انسان‌های مختلف که جذاب یا جالب‌اند، وچه بسیار چیزهای رنگارنگِ لذید و کام‌نواز در میان خوراک ها و نوشاک هاست. حال اگر کسی دعوی کند که مثلا تنها گلِ لاله زیباست، یا نقلِ بادامی لذید است، یا زیبایان فلان کشور زیبا هستند، تنگ‌نظرانه و با پیش‌داوری ذهنی رفتار کرده و بر واقعیت ستم رانده است. به همین جهت در امرِ هنری و ادبی باید تنوعِ شکل و سبک را پذیرفت و به ویژه نقّاد و صرّافِ هنری ذی‌حقّ است که در میان این اشکال و سبک ها یکی یا چند را بیشتر بپسندد، ولی ابداً ذی‌حقّ نیست که پسندِ خود را مطلق کند و انواعِ معیّنی را از عرصهٔ هنری برون تاراند. آن‌چه که از هنر باید طلبید، تعهّدِ اجتماعی، جانبداری تاریخی هنر، خدمت آن به سمتِ تکاملِ مترقّی اجتماعی است، نه تبعیتِ حتمی از این سبک یا آن سبک.

**ولی مطلب به این‌جا ختم نمی‌شود و از این بغرنج‌تر است. در زمینهٔ شکل و سبک، با آن‌که نقّاد حقّ ندارد پسندِ خویش را مطلق کند، حقّ دارد با آن‌چه که ضدّ هنری، ضدّ استه‌تیک است، مبارزه کند. این پرسش مطرح می‌شود: مگر «چند هنر» و «چند استه‌تیک» نیز وجود دارد؟**

این خود بحثی است پیچیده. به ویژه در قرن نوزدهم در اروپا و آمریکای شمالی دیوارهای سنن ادبی و هنری را شکاندند و امروز دیگر مقولهٔ «استه‌تیک» از نظرِ «نوجویان» کشورهای سرمایه داری مرزی نمی‌شناسد. آیا این برخورد صحیح است؟ مسلما بدین شکلِ مطلق‌شده درست نیست. هر پدیده‌ای و از آن جمله پدیدهٔ استه‌تیک دارای مرزها، موازین و قوانینِ درونی و عینی و ذاتی خود است که مبیّنِ کیفیّت و هویّت آن پدیده است. این هم طبیعی است که هر پدیده‌ای دارای سیرِ تکاملی است و تکاملِ یک پدیده آن‌را وارد عرصه های تازه‌تر و والاتر می کند و افقِ آن‌را فراخ‌تر می سازد. ولی این غیرِطبیعی است که این تکامل منجر به اعلامِ ذهنی و نسبی و بی‌قاعده بودنِ مطلقِ آن پدیده شود. طغیانِ منطقی و جست‌وجوی پُر وسواسِ راهِ تازه درست است، ولی **هیچ‌گرایی** (به‌معنای نفیِ عَبَث و طغیانِ بی‌منطق) و تازه‌جویی به خاطرِ تازه‌جویی (یعنی سنوبیسم) خطاست.

**مدرنیسم (نوگرایی)** در هنرِ امروزی جریانی است عریض‌وطویل که در آن جُست‌وجوهای جدّی و متین و ژرفِ واقعا هنری برای یافتنِ گستره‌های تازه با موجی از من‌درآوردی‌های ذهنیِ عامیانه که در آخرین تحلیل ناشی از جهل و عجز و بی‌استعدادی و خودپسندیِ آسان‌طلبانه و سرکشی بی‌جا و خودنمایی مدّعی «هنر» است، همراه است. شرطِ نوآوربودن در ابتدا جذبِ درستِ ارثیّهٔ گذشتگان و آفریدهٔ خلق‌ها و کسبِ مقامِ واقعی وارثِ به‌حقّ و فرزندِ خلف آنان است.

**نُضجِ هنری** راهی است پُر آزار و بررسی زندگی هنرمندان بزرگ نشان می‌دهد که الماسِ نبوغ را چه سوهان‌های خشنی ازحوادثِ‌حیاتی وروحی می‌تراشد وصیقل وشکل وتبلور می‌دهد. آن‌کس حقّ ِنوآوری در رشته‌ای از هنر دارد که خود را واقف به رموزِ آن رشته نشان دهد، والّا جهل و عجزِ خود را سرِ چوبِ نوآوری زدن و به بازار آوردن، یک غوغای کوتَه‌عُمر است که شاید قادر به ساده‌لوح‌فریبی است، ولی قطعا قادر به دوران‌سازی و هنرآفرینی نیست. **داور** در این میانه **زمان** است و گاه این داوری زمان، زمانی انجام می‌گیرد که پیش‌از آن غوغاهای دعوی‌آمیز فراوانی شده است.

لذا **نقّاد** حقّ دارد و باید در عرصهٔ نوآوری، مدرنیست‌های شیّاد را از نوآورانِ واقعی جدا کند. زمانی نوآورانی امثال «پیکاسو Picasso» «لوکوربوزیه Lecorbusier» «مایاکوسکی Majakowsi» گارسیا لورکا Lorca Garcia Fedrico، «پابلو نرودا Neruda Pablo»، «برشت B. Brecht» و امثالِ آن‌ها هستند. با آن‌که به همهٔ دعاوی آنان نیز نمی‌توان بی‌سنجش و دقّت سر فرود آورد، ولی می‌توان به سخنانِ آنان که عظمتِ قریحهٔ خود را ثابت کرده‌اند، با دقّت و ارادت گوش فرا داد. نوآورانِ واقعی قوی‌ترین نمایندگان صنفِ خود هستند، نه وامانده‌ترین آن‌ها ،و مابینِ جنون و نبوغ تضادّ سرشتی است، گر چه شاید برخی شباهت‌های عرضی.

**اما مطلب در شکل نیست، اصل مضمون است. در این جا نقّاد باید چه محوری داشته باشد؟ جهان‌بینی‌اش چیست؟ چه مسئولیتی برای نقدِ خود قائل است؟ چه تعهّدی برای خود به‌گردن می‌گیرد؟ از کدام طبقه دفاع می‌کند؟ به‌سودِ کدام نظامِ اجتماعی و اقتصادی می‌کوشد؟ به کدام آرمان دل‌بسته است؟ چه انگیزه‌ای او را به سنجش و نقد و تفسیر وامی‌دارد؟**

روشن‌است که آن نقّادی که یک جهان‌بینیِ غیرِعلمی، فردگرایانه، ارتجاعی یا التقاطی، دارد، نقّاد و مفسّرِ بدی است، هرقدر هم که واژه‌باف و استدلال‌تراش و اصطلاح‌سازِ خوبی باشد. هرقدر هم که فکرِ بدِ خود را درخشان و مزیّن و مرصّع بیان کند و به قولِ ارسطو «سرکهٔ خود را در ساغرِ زرّین بریزد.»

در کشورِ ما، عیبِ عمدهٔ برخی نقّادی‌ها، بروزِ ذهن‌گرایی است. یعنی بنیادِ کار بر مهر یا بی‌مهریِ نقّاد به فرد موردِ انتقاد قرار می‌گیرد و چنین نقّادی متاسفانه خود را به اندازهٔ کافی پهلوان و چالاک می بیند که فردِ مورد بی‌مهری خود را -گرچه هنرمندِ خوبی نیز باشد-، به

سوی حضیض ببرد، ولی فرد موردِ مهر خود را -اگرچه ناهنرمند باشد-، به سوی اوج بکشد. ذهن‌گرایی الحقّ بلای رایج و عظیمی است.

و امّا آن زُمره‌ای که از این عیبِ بزرگ بَری و در کارِ خود جدّی و صدیق و عینی‌گرا هستند، گاه محورها، پیمانه‌ها و انگاره‌های قضاوت‌شان خواه از جهتِ فنی و ارزیابی شکل، و خواه از جهتِ ارزیابی مضمون روشن نیست. روشن نیست به چه چیز و چرا حمله، و از چه چیز و چرا دفاع می‌کنند؟ تا چه حدّ تأییداتِ آنها به‌حق، و ردّیاتِ آنها به‌جاست؟ لذا نقّادی کاری است که به دانش و وجدانِ علمی و وجدانِ اخلاقی نیازِ مبرم دارد و هر مدّعی حقّ ندارد با زوبینِ قلم، دل‌ها را بِخَلَد و جان‌ها را بفرساید که "من نقّاد یا مفسّرِ هنری هستم"! سزاست که در کارهایی چنین حسّاس، مسئولیت شناخت و معرفت آموخت.

**در امرِ تفسیرِ آثارِ دیگران نیز، هم در کشورِ ما و هم در جهان، نوعی خودسَری مشاهده می‌شود:**

مفسّران به جانِ شاعران و نویسندگانِ کلاسیکِ ایران و جهان می افتند و از آنها آن‌چه خود می خواهند، می سازند، بی پروا از آن‌که خودِ آن هنرمند در واقع چگونه بوده و چه می‌خواسته و چه می‌گفته اند. مثلا در کشورِ ما سرنوشتِ حافظ و خیّام و این اواخر مولوی عبرت‌انگیز است که هرکس از آنها حافظی و خیامی و مولانای دل‌بخواه می سازد و از ظنّ خود یارشان می شود، بی آن‌که از درون‌شان و اسرارشان با خبر شود و حافظِ محجوب و خردمندِ ما، دم به دم موردِ تفسیرهای ناهمانند قرار می‌گیرد و تعدادِ این نوشته‌های حافظ‌شناسانه که مایهٔ سردرگمی در شناختِ گوهرِ واقعی شاعرِ بزرگ ماست، در کارِ افزایشِ دایمی است و مؤلفین دست به تألیفِ مجلّدات متعدّد حافظ‌شناسی می زنند و مطلب را گاه از حدّ خود خارج می سازند.

**تفسیر** باید از واقعیتِ تاریخ، با مستنداتِ مسلّم منطبق باشد والّا شرابِ حافظ، گاه طهورِ بهشتی است، گاه بادهٔ دوزخی. عشقِ او، گاه عشقِ عرفانی است، گاه شاهدبازی قَلَندرانه! خودِ او، گاه صوفی است، گاه متدیّن و گاه شکاک.

و چون کارِ تفسیر مثلا به موسیقی یا نقّاشی می کشد، آن‌جا دیگر دستِ مفسّر گشاده است، و به‌ویژه اگر به لفّاظی و اصطلاح‌بازی ویژهٔ نقّادان و مفسّرانِ غرب آشنا باشد، می‌تواند «تازه‌پرستِ» بی‌اطلاع را از درخششِ الفاظِ ژرف‌اندیشانهٔ «آخرین مُدِ» خود مبهوت کند و تمام قلعه‌های تودرتو را به یک ضربت بُگشاید و خود و خواننده را بفریبد.

سزاست کارِ **نقد و تفسیرِ هنری** در کشورِ ما از نداشتن محورِ عینی و فکری قضاوت و از ذهنی‌گری و عدمِ علمیّت نجات یابد. نقد و تفسیرِ عینی، مبتنی بر محورِ صحیح فنّی، ادب‌شناسی، استه‌تیک، آگاهی از فنونِ نقدی عمیق و تفسیرِ عمیق، سندیّت و عینیّت تاریخی شود، این است آن‌چه که لازم است و در همهٔ این زمینه ها ما به ترجمه و نگارش آثارِ متعدّدِ تئوریک نیازمندیم که مفاهیم و مقولات و احکامِ این مباحثِ مهمّ را روشن گرداند. **آفرینندگانِ هنرِ واقعی** طیِّ زندگی خود، چنان‌که اشاره کردیم، گلشن‌ها، گلخَن‌ها، تنگناها، فَرازونشیب‌های روانیِ شِگَرفی را طیّ می‌کنند و هنرِ آنها عُصارهٔ آزمونِ دردناکِ آن‌ها و غالبا پاسخی‌است به پرسش‌های جوشانِ روان‌شان. هنرمند شدن آسان نیست:

**صد نکتهٔ غیرِ عشق بباید که تا کسی**
**مقبولِ طبعِ مردمِ صاحب‌نظر شود.**

هنرمندانِ واقعی راز و پیامی دارند. **نقّاد و مفسّرِ هنر** باید خود توشه‌ای از این «بارهای روانی» داشته باشد تا بداند آن هنرمند چه گفته و چرا چنین گفته است، زیرا حالِ اهلِ درد را تنها اهلِ درد می داند. گاه که شخصی در سنینِ بالای عمر بارِ دیگر به نویسندگان و شعرای ایران و جهان که زمانی آنها را در کودکی و جوانی سرسری خوانده بود و مغرورانه پنداشته بود که کلمات روح و فکر آنها را کاملا در تصرف دارد بازمی‌گردد، آن‌گاه تازه می فهمد که مطلب از چه قرار بود! البتّه منظور آن آثارِ سطحی نیست که مُشتی عواطفِ عادّی و پیش‌پاافتاده را تکرار می کنند. منظور آن آثارِ ژرفی است مثلا در فارسی چون شاهنامهٔ فردوسی یا مثنویِ مولوی و غزلیّاتِ حافظ و اشعارِ سعدی و دیگر گویندگانِ بزرگ که در آن، سایه‌روشنِ احساس و اندیشهٔ هنرمندی فکور و خردمند انعکاس یافته است.

نقّاد و مفسّری که می‌خواهد چنین آثاری را حلّاجی کند، باید خود انسانی ازاین زُمره باشد. زمانی که چنین باشد، آن گاه می‌توان باور داشت که با صرّافِ عامل و ماهری سروکار داریم. به همین جهت کسانی مانند ستاسف و بلینسکی، سن بوو، لابرونتیر، شومان، دِبوسی در محیطِ ادبی و هنری زمانِ خود تأثیر باقی می گذاشتند و به نوعی [به] معلّم و راهنمای هنرمندان بدل می‌شدند، و از این جهت به مقامِ کلاسیک دست یافته اند. هر یک از آن‌ها تبحّر و درکِ همه‌جانبهٔ زندگی و جامعه را در طیفی وسیع با خود داشته اند و از ستیغی بَس والا بر اثرِ مورد بررسی خود می نگریستند، لذا به تار و پودِ آن آشنا بودند. «آشنا داند زبانِ آشنا.»

چه تفاوتی است مابینِ چنین نقّادان و مفسّرانِ هنری و آن خادمانِ ذهن‌گرا که از بسیاری شرایطِ نقّاد و مفسّرِ عالم و عینی و انسان‌شناس و زندگی‌شناس بودن تنگ‌دست‌اند، ولی گستاخ دشنام می‌دهند و لفّاظی هنری را وسیلهٔ کین‌توزی و رسواگری می سازند و خَزَف را

صدف و صدف را خَزَف می‌نمایند و کسی را که امروز از او بُتی می‌سازند، فردا می‌سوزانند یا برعکس. چنین نقّادان و مفسّرانِ هنری اثری از خود در تاریخِ تکاملِ هنر باقی نمی‌گذارند. نقد و تفسیرِ هنری به علم، به شخصیّت و به عدالتِ نقّادانه نیازمند است. باید قضاوتِ هنری بر محورهای عینی و علمی مبتنی باشد، و نه بر محورِ ذهنی و شخصی که هرقدر هم از جهتِ تبحّر و عبارت‌بازی در سطح بالا قرارگرفته باشد، به‌هرجهت نمی‌تواند حجّت قرارگیرد. منظورِما از «عینی»، بی‌طرفیِ اجتماعی نیست. نقّاد و مفسّر، چنان‌که یاد کردیم، باید طرف داشته باشد. باید از منافعِ خلق و حقیقت در قبالِ منافعِ ستم‌گران بر خلق و پامال‌گرانِ حقیقت دفاع کند، ولی این جانبداری اجتماعی مخالفِ عینی بودن، داشتنِ انصاف و دقّت و وسواس و صداقت و شرف و وجدانِ علمی و جُست‌وجو و کاویدن و پی‌بردن به نکات و دقایق و ظرایف نیست.

میهنِ ما به سخنِ راست و جَسور نیازِ حیاتی دارد. دروغِ وقیحانه یا حتّی حقیقتِ خائفانه و شرم‌گین به زیانِ اوست. هرگاه چنین شیوهٔ درستی دربخشِ پیشاهنگِ جامعه به اسلوبِ‌مسلّط بدل شود، آن‌گاه همراهِ تکاملِ اخلاقی، تکاملِ منطقی فرا می رسد و این هر دو در خدمتِ جنبشِ مترقّی می تواند معجزه کند. نقد و تفسیرِ هنری را به نوبهٔ خود به این سخنِ راست و جسور نیازِ حیاتی است. بی عدالتی است اگر از نمونه‌های موجود آن سپاس‌گزار نباشیم، ولی نابینایی است اگر نادربودنِ این نمونه‌های خوب را یادآور نشویم و حتّی بیش‌از آن نگوییم که سراپای جامعه که دورانِ طولانی انحطاطِ جامعهٔ فئودال- نیمه‌مستعمره را گذرانده است، به آن‌چه که آنرا قدمای ما تنزیّه و تصفیّه و ارسطو Catharsis [کاتارسیس] نامیده، به نوعی پالودنِ روان از رَشگ و سالوسی و تنگ‌نظری و خودخواهی و حساب‌گری و ناسپاسی و بدخواهی و مردم‌گرایی نیازِ مبرم دارد. امید است که انقلابِ بزرگِ خلقیِ ما، خود برای چنین «تنزیّه»ای میدان بگشاید و درواقع با انهدامِ ستون‌های دوزخی سیطرهٔ ستم و تفرعنِ گنج‌وَران، چنین میدانی گشوده است.

سرچشمه: *نوشته‌های فلسفی و اجتماعی، جلد دوم، ص ۳۳۲ (برگرفته از مجلهٔ دنیا، شمارهٔ ۶، سال ۱۳۵۸)*

# در بارهٔ برخی مسائلِ اِستِه‌تیک و هنر

احسان طبری

در آغاز، آهنگِ نگارندهٔ این بررسی این بود که در زیر عنوان «**برخی مسائلِ تکاملِ هنری در جامعهٔ معاصرِ ایران**»، داوری‌های خویش را در این گستره عرضه دارد. ولی نخستین پی‌جوئی‌ها، نگارنده را به‌یاد این قاعدهٔ ابتدائی منطقی انداخت که پیش از ورود در بحث‌های مشخّص، اگر مایلیم بینِ ما و خواننده یا شنونده «بحثِ الفاظ» (لوگوماشی) در نگیرد، ابتدا محتوی و مضمونِ مقولات و اصطلاحاتِ عمدهٔ موردِاستفاده در بحث را روشن کنیم و سپس به اصل بحث بپردازیم. از هنرمندانِ فیلسوف، **ولتر** به‌ویژه مراعاتِ این قاعده را توصیه می‌کند.

لذا سودمند می‌شمریم که تحتِ عنوانِ «**دربارهٔ برخی مسائلِ استه‌تیک و هنر**» شرحی اجمالی تدارک ببینیم و آن‌را مدخلی بر گفتارِ محتملِ بعدی قرار دهیم که اگر زمانه و فرصت امکان پدید آورد، در آن گفتار به مسائلِ معاصرِ تکاملِ هنری در کشورمان بپردازیم.

بحثِ کلّی دربارهٔ عمده‌ترین مقولات و اصطلاحاتِ استه‌تیک و هنر از دیدگاهِ مارکسیستی از آن‌جا سودمند است که در دورانِ رژیمِ پهلوی، هنرمندان و اندیشه‌ورانِ ما ناچار بیش‌تر با تئوری‌های استه‌تیکِ متداول در غرب سر و کار داشته‌اند و ظاهراً دید و برخوردِ مارکسیستی نسبت به این مسائل از قلمروِ بررسی‌های آن‌ها دور مانده است. به‌علاوه با بیانِ این مباحث، نگارنده، پایهٔ فلسفی و علمی خود را به هنگامِ نقدِ مشخّصِ آثارِ ادبی معاصر روشن می‌سازد.

**پس از ادای این توضیح، به سخن خود آغاز و این بررسی را به سه بخشِ اساسی تقسیم می‌کنیم:**

**الف- طبیعتِ روندهای اِستِه‌تیک؛**

**ب- هنر و روانشناسیِ هنری؛**

**ج- اَسالیبِ هنری و نقشِ اجتماعیِ هنر.**

**اینک به بخش اول، یعنی «طبیعتِ روندهای اِستِه‌تیک» می‌پردازیم:**

## بخشِ اوّل- طبیعتِ روندهای اِستِه‌تیک

ترجمهٔ **واژهٔ اِستِه‌تیک** به فارسی متضمّنِ برخی دشواری‌هایی است: ترجمهٔ آن به «زیباشناسی» از آن جهت نادرست است که مباحثِ این دانش تنها بررسی مسألهٔ زیبا و زشت نیست و دامنه‌اش از آن به مراتب فراخ‌تر است. ترجمه به واژهٔ عربیِ «ذوقیّات» (نظیر «اخلاقیات» برای اتیک) بی‌تناسب به نظر نمی‌رسد. بهرحال ما ترجیح دادیم از واژهٔ متداول بین‌المللی استه‌تیک استفاده کنیم که از ریشهٔ یونانی «آئیس‌ته‌سیس» آمده و معنایش «ادراکِ حس» است و بدین مناسبت می‌توان استه‌تیک را با تسامح «علمِ حیاتِ لطیف» نیز ترجمه کرد.

استه‌تیک دانشی است دربارهٔ قوانینی که بر وفقِ آن؛ انسان، جهان را از دیدگاه ذوقیّات ادراک می‌کند. علاوه بر آن در این دانش دربارهٔ **ماهیتِ آفرینشِ هنری و اشکال آن** سخن می‌رود و از این جهت استه‌تیک را تاحدّی «هنرشناسی» نیز می‌توان نامید. ولی همهٔ این معادل‌ها، چنان‌که خواننده پس از قرائت این بررسی درخواهد یافت، نارساست.

از جهت تاریخی، زایش و پیدایشِ این دانش را می‌توان به ۲۵۰۰ سال پیش، در جهان برده‌داری باستان، در مصر و بابل و هند و چین مربوط ساخت ولی گسترشِ نظرگیرش به‌ویژه در یونان بود و از آن‌جمله در آثار افلاطون و ارسطو و دیگر فیلسوفان یونان باستان، توجه بیش‌تر و ژرف‌تری به ماهیّت و مقولاتِ این دانش به‌عمل آمده است. در رُمِ باستان، فیلسوفِ مادّی‌گرای آن عصر بنام «لوکرسیوس کار»، مؤلفِ اثر «در طبیعتِ اشیاء» و نیز شاعر معروف هوراس (یا هوراسیوس) و دیگران به این دانش پرداختند.

در سده‌های میانه، فلاسفهٔ الهی مسیحی مانند قدیس اگوستین و قدیس تُماس (اهل آکوئن) برای ذوقیات و خلاقیت هنری مبداءِ اسرارآمیزی مانند عطیه و موهبتِ آسمانی قائل بودند. در نزد مؤلفین قرون وسطائی ما نیز، نیرویی اسرارآمیز و جن مانند به نام «نابغه» در روح وجود داشته که گویا موجدِ قریحهٔ هنری می‌شده است.

ولی به هنگام نوزائی (رُنسانس)، کسانی پیدا شدند که مسائل را به مبداءِ انسانی و طبیعی و واقعی آن بازگرداندند؛ مانند: فرانچسکو پترارک، شاعر ایتالیائی، لئوناردو داوینچی، نقاش و پیکره‌ساز ایتالیائی، دورر، نقاش آلمانی، جیوردانو برونو، عالم و فیلسوف ایتالیائی، مون‌تینی، نویسندهٔ فرانسوی و امثال آنان.

این جریان فکری، یعنی جستجوی انگیزه‌های آفرینش هنری و ریشه‌هایش درجامعه و انسان، که به‌وسیلهٔ نامبردگان در فوق پایه‌گزاری شد، به ویژه در دوران انقلاباتِ بورژوائی قرن‌های هفدهم و هجدهم و نوزدهم در اروپا گسترشی فراوان یافت و کسانی مانند برک، هوگارت، دیده‌رو، ژان ژاک روسو، و نیکل‌مان، لسینگ، هردر، شیللر، و گُته، به‌ترتیب در انگلستان و فرانسه و آلمان، در این زمینه به بررسی‌های ژرف‌اندیشانه و بسیار با ارزش پرداختند.

فلسفهٔ کلاسیکِ آلمان (که به‌ویژه ایمانوئل کانت و فیشته، و شلینگ و هگل نمایندگان برجستهٔ آن هستند)، در بسطِ دانشِ استه‌تیک نقشی کلان ایفاء نمودند. مثلاً در **آموزشِ هگل**، به‌ویژه برخوردِ تاریخ‌گرایانه به مقولات، بینش‌ها، آثاروشخصیت‌های هنری، ونیز تحلیلِ دیالکتیکی اشکال و مقولات آن و ادراک پیوندهای ماهوی هنر و زندگی جای برجسته‌ای یافت و گام بزرگی در راه توضیح مقولات پیچیدهٔ استه‌تیک برداشته شد.

**اگر بخواهیم نخِ راهنما را در تاریخ پُر های‌وهوی استه‌تیک بیابیم**، باید بگوئیم که از سوئی نبردِ اجتماعی (نبرد طبقات) در فلسفه و از سوی دیگر نبردِ فلسفی، در مباحثِ استه‌تیک انعکاس می‌یافت. نبردِ اجتماعی در فلسفه بدین شکل بازتاب می‌گرفت که نیروهای محافظه‌کار اجتماعی همیشه به دفاع از اشکال ایده‌آلیستی (تصورگرایانه) در فلسفه ذی‌علاقه بوده‌اند و نیروهای پیشتاز و انقلابی به دفاع از ماتریالیسم و اصالتِ جهانِ مادی و این‌که شعور و تصوراتِ آدمی و اندیشهٔ وی چیزی جز ثمرهٔ دیررسِ تکاملِ مادهٔ همیشه جُنبان و بالنده نیست و نمی‌توان مادهٔ بی‌جان را مخلوقِ شعورِ متکاملی دانست که خود باید از تکاملِ میلیاردها سالهٔ مادهٔ بی‌جان، آنهم در شرایط مساعد و احیاناً استثنائی، پدید آید.

مثلاً **افلاطون** بر آن بود که «زیبا» یا «جَمیل» چیزی نیست جز یک «تصوّرِ مافوقِ حس، که مطلق، جاویدان و بلاتغییر» است، یعنی در آن نسبیّت و تحوّلِ تاریخی را راه نیست. یا فلاسفهٔ مسیحی در قرونِ وسطا از ربطِ موهبتِ هنری به امورِ مادی و ناسوئی پرهیز داشتند و چنان‌که گفتیم آن‌را فیضِ آسمانی می‌شمردند. کانت نیز معتقد بود که احکامِ هنری مطلقاً از «تعلّقاتِ مادی» بَری هستند. نقش **کانت** در این زمینه به‌ویژه در پیدایشِ بینش‌های امروزیِ استه‌تیک

نقش شایانی است. وی «زیبا» را در مقابلِ «مفید» می‌گذاشت (یعنی بین زیبائی و فایده تقابل قائل می‌شد) و ذوقیات را فارغ از اغراض می‌دانست و مضامینِ اجتماعی و مسلکی را از کمال در شکلِ هنری به‌کلی مجزا می‌ساخت و بر آن بود که یک اثرِ کاملِ ذوقی می‌تواند اعم از آن‌که دارای چه مضمونی باشد، یک اثرِ کامل باشد. طبیعی است که این نوع داوری‌های فلسفی برای پیدایش شکل‌گرائیِ صِرف در هنر و «**هنر برای هنر**» که در دورانِ ما در تمدن‌های بورژوائی متداول است، اساسِ فلسفی ایجاد کرده است.

برخلاف فلاسفهٔ تصوّرگرا، فلاسفه‌ای که به تقدّمِ وجودی مادهٔ بی‌جان برشعور معتقد بودند و به‌همین سبب «ماده گرا» نام گرفته‌اند، هنر و قریحهٔ خلاقهٔ هنری را ثمرهٔ یک فیض و موهبتِ اسرارآمیز نمی‌شمردند، بلکه قوانینِ عینیِ استه‌تیک و هنر را در واقعیتِ زندگیِ فردی و اجتماعی هنرمند، جستجو می‌کردند و ضرورتِ بازتابِ واقع‌گرایانه و حقیقی واقعیتِ زندگی را درآثار هنری و ضرورت شرکتِ فعّالِ هنر را در نبردِ عقاید و بازپروری انسان و جامعه مورد تصریح و تأکید قرار می‌دادند.

ولی در نزد این فلاسفهٔ ماده گرا- که پیش از پیدایشِ مارکسیسم دربارهٔ مسائلِ استه‌تیک سخن گفته‌اند-، یک نقصِ جدّی وجود داشت و آن این‌که مسائل را گاه با افقِ محدود و به شکلِ یک‌طرفه مطرح می‌کردند، یعنی یک بینشِ از جهت پایه‌ای درست را عامیانه و مبتذل عرضه می‌داشتند.

به عنوان مثال، فیلسوف ماده‌گرای آلمانی، **فویرباخ** را ذکر کنیم. فویرباخ سعی داشت ریشه‌های «زیبا» را به طور بلاواسطه در مختصاتِ طبیعی و فیزیکیِ اشیاء و پدیده‌ها جستجو کند و احساسِ استه‌تیک و ذوقیّات را مستقیماً به قوانین زیستی (بیولوژیک)، «طبیعت» انسانی بازگرداند و عاملِ اجتماعی را در این مقولات نبیند.

بین این فلاسفهٔ ماده‌گرا وکلاسیک‌های فلسفهٔ مارکسیستی، دموکرات‌های انقلابیِ روس از قبیل بلینسکی، چرنی‌شوسکی، دابرالی یوبوف، و امثال آنان قرار دارند که نفخهٔ نویی در مباحثِ استه‌تیک و هنر دمیدند و قوانینِ یک هنرِ واقع‌گرا و اصولِ مسلکیّت (یا صاحبِ پیام بودن) و خلقیّت را در هنر روشن ساختند. ما دربارهٔ این مقولات دیرتر سخن خواهیم گفت ولی کاربردِ اُسلوبُ مارکسیستی (دیالک‌تیک، ماتریالیسمِ فلسفی، ماتریالیسمِ تاریخی)، تحوّلِ ژرفی در مقولات و احکامِ استه‌تیک ایجاد کرد و نه فقط آن‌ها را به درستی روشن ساخت، بلکه افزاری برای داوری و تمیزِ صحیح از سقیم در این مسائل بدست داد.

**موافق این مکتب، دریافتِ استه‌تیکِ جهان به وسیلهٔ انسان از سه جهتِ مختلفِ مرکّب است که این جهاتِ سه‌گانه انفکاک‌ناپذیرند:**

**۱- استه‌تیک در واقعیتِ عینی، در جهانِ خارج از ذهنِ ما؛**

**۲- استه‌تیک درجهانِ ذهنی و آن‌چه که ما آن‌را «شعور یاآگاهیِ استه‌تیک» یا «ذوق وسلیقهٔ هنری» می‌نامیم؛**

**۳- هنر به مثابهٔ نوعی وحدتِ عینی و ذهنی در زمینهٔ استه‌تیک.**

دانشِ استه‌تیک (که در آغاز این مقال از پهناوری مباحث آن سخن گفتیم)، ماهیت، قوانین و جلوه‌های مشخص این سه جهت را در وحدتِ دیالک‌تیکی آن‌ها (وحدتِ آن‌ها در عینِ استقلالِ آن‌ها، در عینِ تأثیرِ متقابلِ آن‌ها بر یکدیگر) بررسی می‌کند. لذا این استه‌تیک، هم از استه‌تیکِ ایده‌آلیستی و هم از استه‌تیکِ ماتریالیستیِ عامیانه (یا مبتذل) فاصله می‌گیرد و پایهٔ عینی دریافتِ استه‌تیکِ جهان به وسیلهٔ انسان را روشن می‌سازد. این پایهٔ عینی عبارتست از فعالیتِ خلاق و هدفمند انسان که طی آن، ماهیّتِ اجتماعی وقوای ایجادگرش به خاطر دگرسازی(یا بهسازی) جامعه و طبیعت تجلّی می‌یابد. لذا مطلب را نه باید در آن‌سوی طبیعت حل کرد و نه در آن‌سوی جامعه، بلکه در درونِ طبیعت و جامعه.

در بحثِ استه‌تیک به معنای اخصّ این کلمه، مقولاتی مانند «زیبا و زشت»، «والا و فرومایه»، «دراماتیک»، «تراژیک (فاجعه آمیز)»، «کُمیک (مضحک)» و «اپیک (حماسی)» مطرح می‌گردد. همهٔ این مقولات، تجلیّاتِ خاصِ دریافتِ استه‌تیکِ واقعیت به وسیله انسان درگستره‌های گونه‌گون زندگی اجتماعی هستند، مانند گسترهٔ کارِ مولّد، گسترهٔ فعالیت و مبارزهٔ سیاسی و اجتماعی، گسترهٔ آفرینشِ فرهنگی، گسترهٔ زندگی روزانهٔ انسانی و غیره و غیره.

**هدفِ ما در این‌جا نگارشِ رساله‌ای دربارهٔ دانشِ گستردهٔ استه‌تیک نیست، ولی بی‌فایده نمی‌دانیم برای مشخّص‌ترشدنِ موضوع، چند مقولهٔ استه‌تیکِ عمومی را مورد بررسی اجمالی قرار دهیم یعنی: زیبا، والا، خنده‌آور و غم‌انگیز (فاجعه‌آمیز).**

افلاطون، کانت و هگل «**زیبا**» را به نوعی خاصیتِ روح و امری درون‌ذاتی و ذهنی تعبیر می‌کنند، ولی برخی از ماده‌گرایانِ قرن نوزدهم (و نیز ماده‌گرایان پیش از آن‌ها) خواستند برای زیبائی و زشتی عوامل و اسبابِ عینیِ بُرون ذاتی جستجو کنند مانند تناسب و هماهنگی. ازآن‌جمله چرنیشوسکی زیبائی را ناشی از تجلّیِ کاملِ نیروهای حیاتی می‌دانست،

یعنی زیبائی و زندگی را به هم پیوند می‌داد. این تعریفِ عینی مسلماً متضمّنِ واقعیاتی است، ولی فلسفهٔ علمی برآن است که صرف‌نظر از عاملِ عینی، عاملِ ذهنی و دیدِ انسانِ اجتماعی؛ به تناسبِ درجهٔ معرفت وی به قوانینِ عینی نیز، در ادراکِ زیبائی، عنصرِ متشکله مهمی است: اگر انسان بر جهانِ مشخصِ محسوسِ خود چیره و حاکم باشد، و از کار خود به مثابه بازی نیروهای عقلی و طبیعی لذت برد، استعدادها و قرایح خلاقهٔ خود را در شرایط تاریخی معیّن به نحوی غنی‌تر، سرشارتر و وارسته‌تر به کار می‌اندازد، به احساسِ «زیبا بینی» و «زیبائی» دست می‌یابد. این نگرشِ خوش بینانهٔ عاطفی و همراه با اعتلاء و جهشِ روح در اشیاء و پدیده‌های طبیعت و اجتماع، دارای ریشه‌های بغرنج در رابطهٔ انسان و پیرامون است.

ادراکِ زیبائی در آثارِ هنری تجلیِ کامل می‌یابد و مایهٔ نشاط و لذت می‌شود و دارای قدرتِ بسیجنده و پرورنده است. لذا «زیبا» پیوندِ معینی است از عین و ذهن، طبیعت و تاریخ، انسان و پیرامون، که در صورت فقدانِ یک جهت، احساسِ زیبائی پدید نمی‌شود و به همین جهت، این مقوله دارای نسبیّتِ تاریخی و اجتماعی است.

امّا «**والا**» که در نقطهٔ مقابلِ فرومایه، پست و مبتذل قرار دارد، پدیده‌ایست که در انسان احساسِ اوج گرفتنِ روح و برتری‌یابی او بر امورِ ناچیز و محقّر و عادی ایجاد می‌کند و قدرتِ نبردآزمائی را در وی تقویت می‌نماید. والا با زیبا پیوند دارد و هر دوی آن‌ها محصولاتِ مثبتِ «آرمانِ استه‌تیکِ» انسان در دورانِ معیّنِ تاریخ است. والا و زیبا در عین‌حال با فاجعه‌آمیز (یا تراژیک) می‌توانند در پیوند باشند، ولی هرگز مُضحک و خنده‌آور نیستند. چنان‌که زشت و فرومایه با یکدیگر خویشاوندی دارند، هر قدر هم که خود را در جامه‌های مزیّن مَستور سازند. در پیدایشِ احساسِ والا نیز پیوندِ عین و ذهن وجود دارد، یعنی هم عظمتِ طبیعی یا تاریخی و انسانی، و هم برخوردِ انفرادیِ شخص و هیجاناتِ مثبتِ روحِ او در قبال این عظمت.

اما **فاجعه‌آمیز (تراژیک)** حاکی از تقابلِ جبر و اختیار، شعبده‌ها و تناقضاتِ رشدِ تاریخی با سرنوشتِ انسان و نبردِ زیبا و زشت و والا و پست است. هنگامی‌که شرایط پیروزی زیبا و والا علیه زشت و پست در لحظه معین فراهم نیست، یعنی هنگامی‌که **بین آنچه که ازجهت سیرِ تکاملی باید انجام گیرد و آنچه ازجهت شرایطِ مشخصِ تاریخی انجام‌پذیر است، تضادّی آشکار پدید می‌شود**، مسأله‌ای که باید حلّ شود، حلّ نمی‌شود.

خروجِ پیش از وقت و اجباری انسان‌ها و نیروهائی از صحنهٔ اجتماع که هنوز دارای قدرت و استعدادِ زیست و عمل هستند نیز احساسِ تراژیک و فاجعه‌آمیز ایجاد می‌کند، اگرچه

زوال‌پذیری آن‌ها امری مسلّم است. هم‌چنین سرنوشت آن‌هائی که پیوند خود را با امری رو به‌زوال می‌دانند ولی قادر نیستند این پیوندها را بگسلند و در جهت **امرِ بالنده و رشد یابنده** قرار گیرند نیز سرنوشتی فاجعه‌آمیز است. مشاهده این وضع نه تنها رنج و ماتم، بلکه نوعی عاطفه و روان‌گذشتِ استه‌تیک که آن‌را در یونانی «کاتارسیس» می‌نامند، ایجاد می‌کند. کاتارسیس (Catharsis) یعنی تزکیهٔ نفس و این‌که تراژدی موجب چنین تزکیه‌ای است، نکته‌ایست که ارسطو بدان توجه می‌دهد. این تزکیه از این جهت است که فاجعه، احساسِ نفرت از زشت و پست، مهر به زیبا و والا را در روح بر می‌انگیزد و هیجانِ نبردِ با نیروهای تاریک را بیدار و به پیدایش عواطف و داوری و جسارت کمک می‌کند و اراده را تقویت می‌نماید.

منشاءِ مقولهٔ «**مُضحک**» از جای دیگری است. عدمِ تناسبِ شخص یا گروهی از اشخاص و عمل و رفتار آنان با شرایط (از آن‌جمله با شرایطِ تاریخی) و آداب و عادات و سخنان ناشی از این بی‌تناسبی، عدمِ تناسب با مقتضیاتِ ترقّی و آرمانِ استه‌تیکِ عصر (ذوق و سلیقهٔ عصر) احساسِ **خنده‌آور (کُمیک)** را ایجاد می‌کند. دامنهٔ این بی‌تناسبی وسیع است. بی‌تناسبی بین نو و کهنه، بین شکل و مضمون، بین هدف و وسیله، بین عمل و شرایطِ پیرامون، بین ماهیت واقعی شخص و ادعای او دربارهٔ خودش و غیره و غیره، همه و همه مضحک و خنده‌آور است. وقتی زشت و پست و زوال‌یابنده به زور می‌کوشد خود را زیبا و والا و بالنده نشان دهد و از میدانِ جلوه فروشی نیز برخوردار است، احساسِ استهزائی را به وجود می‌آورد که گاه همراهِ خشم است و عاطفهٔ طنز (ساتیر) را در روح برمی‌انگیزد. خنده، افزارِ مقتدرِ انتقادِ انقلابی در نبرد علیه هر چیزِ میرنده و زوال‌یابنده است.

**پس از این مبحثِ کوتاه دربارهٔ برخی مقولاتِ مهمّ و پایه‌ای اِستِه‌تیک، که چنان‌که دیدیم، هر یک دارای منشاء و محملِ ویژه‌ایست، به سرِ بحثِ خود باز می‌گردیم.**

صحبت از جهاتِ عین و ذهنِ دریافتِ استه‌تیکِ انسان در میان بود. گفتیم که پایهٔ عینی این دریافت، فعالیتِ خلّاق و هدفمند انسان است. اما جهتِ ذهنی دریافتِ استه‌تیک واقعیت به وسیلهٔ انسان، موجدِ آن‌چیزی است که «احساسِ استه‌تیک» نام دارد مانند ذوق، نقد و ارزیابی، سلیقه یا هنرسنجی و زیباشناسی، شورها و عواطفی که در شخص بر اثر برخورد با یک پدیدهٔ استه‌تیک پدید می‌شود(۱) عقاید و تصوّراتِ ذوقی انسان، آرمان‌ها و ایده‌آل‌های شخص در مسائلِ هنری و ذوقی و غیره.

این حِسّیّات، شکلِ ویژهٔ انعکاس و تجسّمِ روندها و مناسباتِ عینیِ حیاتی است. یا به بیان دیگر، احساس هنری (یا حِسّیاتِ هنری)، نوعی حالت عاطفی است برای دریافتِ واقعیت (اعم از طبیعت یا جامعه) یا آثارِ هنری.

نکتهٔ مهم در آن‌جاست که روابطِ استه‌تیک انسان تنها به حِسّیاتِ استه‌تیک محدود نیست، ولی بدون این حِسّیات نیز نمی‌تواند وجود داشته باشد. طبیعی است که حِسّیاتِ استه‌تیک انسان امرِ جامد و لایتغیّر هم نیست و با تحولِ تاریخ و جامعه، تحول می‌پذیرد و خود، ثمرهٔ این تحوّل و تکامل است؛ یعنی سطحِ سلیقهٔ هنری؛ سطحِ ذوقیات [و] سطحِ استه‌تیک جامعه را منعکس می‌کند. **مارکس** می‌گوید: «حِسّیاتِ استه‌تیک آن‌چنان حِسّیاتی است که برای انسان منشاءِ دریافتِ لذت می‌شود.» یعنی، آثارِ هنری به صورت چهره‌های هنری تجسم می‌یابند و به افزار نیرومندی برای پرورشِ عاطفی و عقلی انسان بدل می‌گردند و منبع شادی و هیجان و الهامِ مردم قرار می‌گیرند.

هم‌چنان‌که در پیش نیز یاد کردیم، هنر و آفرینشِ هنری وارد مباحث دانش استه‌تیک می‌شوند. استه‌تیک با بررسی ماهیتِ هنر و قوانین آن با همهٔ علوم خاص نظری و تاریخی و همهٔ علومی که به استه‌تیک مربوطند، پیوند نزدیک می‌یابد، ولی خودِ «استه‌تیک»، یکی از چند علمِ صرفاً فلسفی است که قوانین عامّ رابطهٔ استه‌تیکِ انسان به واقعیت و از آن‌جمله هنر را مورد مُداقه قرار می‌دهد و به همین جهت محدودکردن این دانش تنها به دانش شناختِ هنرها سزا نیست، زیرا علومِ مختلف هنرشناسی به هنرهای خاصی (مانند موسیقی، نقاشی، پیکرتراشی، معماری، ادبیات، سینما، تأتر و غیره) می‌پردازند. پس استه‌تیک دانشی است فلسفی، بینشی است کلی، و مسائلِ خاصّ خود را در مرحلهٔ اول قرار می‌دهد، مانند: حل مسائلِ مربوط به رابطهٔ استه‌تیک و هنر شعور انسانی از سویی، و هستی اجتماعی و حیاتِ انسانی از سوی دیگر؛ منشاءِ پیدایش هنر؛ ماهیتِ هنر و رابطه‌اش با اشکالِ مختلفِ شعورِ اجتماعی (مانند علم، اخلاق، مذهب، فلسفه و غیره)؛ جانبدار و خلقی بودن هنر؛ قانونمندی‌های تاریخی تکاملِ هنر؛ ویژگی‌های تصاویر هنری بطور اعم؛ روابطِ متقابلِ شکل و مضمون در هنر؛ اسالیبِ هنری؛ سبکِ هنری؛ اصول عمدهٔ رئآلیسم در هنر؛ بررسی روندهای استه‌تیک در تاریخ و در جهان معاصر و غیره. چنانکه می‌بینیم، هنرشناسی در خطوط عام و کلی خود وارد استه‌تیک می‌شود و نه در اشکال و تجلیاتِ خاص و ویژهٔ خویش که آن، وظیفهٔ هر رشتهٔ جداگانهٔ هنری است، یا به بیان دیگر، استه‌تیک، هنرشناسی بمعنای عامِ کلمه نیز هست.

**رابطهٔ استه‌تیک با اتیک (یا ذوقیات با اخلاقیات) از اهمّ مباحث است که ما نمی‌توانیم آن‌را در این‌جا نادیده گذاریم، از بیمِ آن‌که بحثِ ما دچارِ نقصِ عضو مهمی نشود.** این رابطه، رابطهٔ خاص و متقابل انسان و واقعیت است. اخلاقیات در مفاهیم خیر و شر، داد و بیداد، وظیفه و تعهد، فضیلت و شایستگی و امثال این مقولات بازتاب می‌یابند. رابطهٔ اخلاقی مبتنی است بر ارزیابی رفتار و عمل یک فرد و یا جمعی از افراد اما رابطهٔ استه‌تیک، چنان‌که در پیش نیز یاد کردیم، دریافتِ ذوقی و مشخصِ آن جهاتی از مناسباتِ عینی و واقعیت است که به تکاملِ هماهنگ شخصیّتِ انسان و فعالیتِ خلاقِ آزادانه‌اش در جهت ایجاد زیبایی و نیل به والایی و قهرمانی یاری می‌رساند یا نمی‌رساند.

و نیز، چنان‌که گفتیم، استه‌تیک دارای جهتِ ذهنی است مانند لذت بردن آدمی از تجلی آزادانهٔ نیروها و قرایح خلاق و زیبائی محصول فعالیتِ آفرینگرش در عرصه‌های گوناگون زندگی اجتماعی و انفرادی (مانند کارِ مولّد، زندگی روزمرّه، کوششِ فرهنگی و غیره) چنان‌که یاد شد. هنر، کامل‌ترین و تعمیم یافته‌ترین مظاهرِ استه‌تیک است که در روند تفسیمِ کارِ اجتماعی از گسترهٔ فعالیتِ عملی و سودآور انسان جدا می‌شود و یک عرصهٔ نسبتاً مستقل و خاص بنام **«آفرینشِ هنری یا بدیعی»** مبدل می‌گردد.

**وحدتِ اخلاقیات و ذوقیات یک قانونِ عینی است که هم در زندگی و هم در هنر تجلی می‌یابد. بلینسکی** می‌گوید «زیبائی» خواهرِ دلبند و تنیِ اخلاق است. اگر یک اثر واقعاً هنری است، اثری است واقعاً اخلاقی. در برخی از جریانات هنری معاصر بوژوائی، روند استه‌تیک کردنِ (Esthetisation) مقولاتِ ناهنجار و زشت انجام می‌گیرد. اخلاق ستیزی موعظه می‌شود و مسألهٔ وحدتِ اخلاقیات و ذوقیات انکار می‌گردد.

چهره‌ها و تصاویر مثبت هنری، که فضیلت و جمال روحی انسان‌ها را منعکس می‌کنند، در افراد احساسِ حُرمت، محبت و تحسین صمیمانه را برمی‌انگیزد و مایهٔ لذت و شادی هنری می‌شود. چهره‌ها و تصاویر منفی که ماهیت ضداخلاقی اعمال و رفتارها را توصیف می‌کنند، احساسِ تقبیح و کراهت از زشتی را به وجود می‌آورد و بدین ترتیب، وحدتِ ذوقیات و اخلاقیات به اهرمِ پرورش و ایجادِ تحولِ عقلی و فکری انسان بدل می‌شود و نقشِ اجتماعیِ هنر را بالا می‌برد.

**پیش از پایان مقال و برای نوعی تعمیمِ فایده، سخنی چند از رابطهٔ استه‌تیک با فن یا تکنیک به میان آوریم، زیرا در جهان ما و جهان آینده این مسأله بیش از پیش کسب**

**اهمیت می‌کند. رابطهٔ این دو (استه‌تیک و تکنیک) را می‌توان از چهار جهت مورد بررسی قرار داد:**

**۱- به اصطلاح اِستِه‌تیکِ تولیدی؛**

**۲- خلاقیتِ هنری و ثمرهٔ آن که در انگلیسی «دی‌زاین (Design)» نام دارد؛**

**۳- استه‌تیکِ فنی؛**

**۴- رابطهٔ متقابلِ مابین فن (تکنیک) و استه‌تیک.**

هدف از «**استه‌تیکِ تولید**»، سازماندهی تولید و کار بر پایهٔ اصولِ زیبائی و هدفمندی است (یعنی ایجاد کامل‌ترین شرایط که به حفظِ تندرستی و نشاطِ کار و رُشدِ بازده کمک کند). طراحی معماری بنگاه‌های صنعتی و افزارِ کار به نحوی که از جهت استه‌تیک جذاب و از جهت عمل تولیدی هدف‌رس باشد و ایجاد جامه راحت و زیبای کارگری و آرایش داخل بنگاه‌ها و ایجاد مراکز استراحتی و غیره، مباحثی است که در «استه‌تیکِ تولید» از آن سخن به میان می‌آید. مراعات این امور، **فرهنگِ ذوقیِ زحمتکشان** را ارتقاء می‌بخشد و **رشد و پرورشِ هماهنگِ شخصیّتِ تولیدی** آنان را موجب می‌شود و برعلاقمندی بکار می‌افزید.
در روندِ تولیدِ افزارهای تولیدی یا مصرفی، کوشش می‌شود که نه تنها کمالِ آن‌ها از جهت شکل زیبا تأمین شود، بل‌که دارای چهره و **بیانگریِ هنری** باشند.

بدین ترتیب، **استه‌تیکِ فنی** عبارتست از تئوری ساخت و پرداخت هنری افزارها (دی‌زاین). در این رشته از دانش، خواست‌ها و مطالباتِ تکنولوژیک وهنری نسبت به محصولِ صنعتی تعیین می‌شود. یعنی سعی می‌شود که هدفمندیِ محصول با زیبائی آن همراه گردد. استه‌تیکِ فنی از علومِ مختلفه‌ای بهره می‌جوید که یکی از آن‌ها «**اِرگونومی**» نام دارد. این علمی است که فعالیتِ مولّده را از لحاظ فنی و تکنولوژی و فیزیولوژی و روان‌شناسی و بهداشت و غیره مورد بررسی قرار می‌دهد و به افزارسازِ هنرمند کمک می‌کند که از عهدهٔ هماهنگ‌سازی مختصاتِ فنی و ارزش‌های استه‌تیک برآید.

یکی دیگر از جهاتِ مهمِ ربطِ فن و هنر در این است که رشد فنی، موجب بروز رشته‌های نوین هنری است (مانند سینما و تلویزیون) و حتا در باستانی‌ترین اشکال هنر اثرات خود را باقی می‌گذارد، چنان‌که در معماری تئاترها و ساختن سازهای موسیقی و دیگر وسائلِ هنری، اثراتِ انقلابی دارد. به علاوه، تکنیک (مثلاً رادیو، تلویزیون، وسائل مختلف الکترونیک ضبط‌صوت، وسائل طبع و نشر)، نقشِ عظیمی در بسط و گسترشِ هنر ایفاء می‌کند.

**در بررسی کوتاهِ ما از پیوندِ فن و هنر، ضمناً این مطلب نیز ثابت می‌شود که این ارتباط، امروزی و دیروزی نیست. منتها رشدِ توفانیِ فنّ در دوران ما این ارتباط را برجسته نشان می‌دهد.**

در مباحث بعدی، اگر نقص یا جاهای مبهمی در این گفتار بود، روشن‌تر می‌شود؛ یعنی در واقع این سه مبحث در مجموع مکمل یکدیگرند و خوانندهٔ دقیق با بررسی و فراگیری آن‌ها به زیر بنیادِ فکری منطقی نیرومندی برای بالا بردن سطحِ دریافتِ هنری خود و نقد آثار هنری مجهز می‌گردد.

## بخشِ دوّم- هنر و روان‌شناسیِ هنری

دربارهٔ تعریف هنر، سخنانِ فیلسوفانه یا شاعرانه بسیار گفته‌اند که برخی از آن‌ها ژرف و یا زیباست یاهردو، ولی مقصد از دادنِ تعریفِ مقوله‌ای، بیانِ مشخّصاتِ اصلی و اساسی آن مقوله به مثابهٔ کیفیّت است و نه ذکرِ این‌یاآن جنبهٔ آن، یعنی تعریف، به اصطلاحِ قُدماءِ ما، باید جامع‌ومانع باشد.

**در جستجوی چنین تعریفی می‌گوئیم:** هنر از اشکالِ خاصِ آگاهی و شعورِ اجتماعی (مانند علم، فلسفه، دین، حقوق و غیره) و از انواع فعالیت انسانی است که منجر به بازتابِ واقعیتِ جهان خارج (اعمّ‌از طبیعت یاجامعه) در چهره‌های هنری(تصاویر هنری) می‌شود و بدین‌سان، یکی از مهم‌ترین شیوه‌های دریافتِ استه‌تیکِ جهان وجامعه است.

از آن‌جا که پدیده‌های هنر پدیده‌ای است بغرنج و خاص، یعنی در آن صرف نظر از عناصر معرفتی، نقش نوعی استعدادِ روحی نیز دیده می‌شود، لذا در سده‌های میانه در اروپا برای آن تعریف اسرارآمیزی قائل می‌شدند و آن‌را از تجلّیاتِ روحِ مطلق و مثبتِ کامله و نوعی کشف و شهود و الهامِ مرموز و فیض وموهبت می‌شمردند. **دانشمندانِ بورژوائی** نیز ازاین نوع تعاریف گامی فراتر نرفتند و هنر را تجلّی فعّالِ روندهای ناخودآگاهِ روانی انسان دانستند و آنرا «**تعالی**» و «**والایشِ**» (Sublimation) غرایزِ مختلف به‌ویژه غریزهٔ جنسی شُمردند و به‌هرجهت برای آن خصلتی رازمانند قائل شدند.

ولی در واقع سرچشمهٔ بروز فعالیت هنری انسان، وقتی به صفحاتِ زردشدهٔ تاریخ کهن انسانی بنگریم، و نیز سرچشمهٔ روندهای شکل گرفتن حِسّیاتِ استه‌تیک (که از آن در بخش نخست این بررسی سخن گفتیم) که بر هنر تقدّمِ وجودی دارد، کارِ انسانی است.

نخستین ردّ پای هنرِ ابتدائی انسان به دورانِ اخیر سنگ باستان یعنی از ۴۰ تا ۲۰ هزار سال پیش از میلاد مربوط می‌شود. در نزد اقوام و تیره‌های بدوی، رابطهٔ هنر با کار رابطه‌ایست بلاواسطه ولی البته بعدها این بی‌واسطگی به «هنر» و «کار» کمتر می‌شود و روابطِ«مع‌الواسطه» زیاد پدید می‌آید که درکِ جریان را بغرنج‌تر و دشوارتر می‌سازد. در بنیادِ تکامل و تحوّلِ هنری تغییراتی قرار دارد که در ساختِ اجتماعی- اقتصادی جامعه رخ می‌دهد ولی هنر که شکلی از بازتابِ هستی اجتماعی در ذهنِ انسانی است، به انحاءِ مختلف با دیگر پدیده‌های حیاتِ روحی جامعه نیز مانند علم و فن و سیاست و مسالکِ اجتماعی و اخلاق و دین و غیره مربوط می‌شود و دارای مشخصات و تعیّناتِ ویژه‌ای است که آن‌را از دیگر اشکالِ شعورِ اجتماعی متمایز می‌گرداند.

این خصیصهٔ ممیزه عبارتست از برخورد و رابطهٔ استه‌تیک و ذوقی انسان به واقعیت و وظیفه‌اش آنست که جهان را از طریق هنری درک کند و بشناسد و لذا در مرکز آثار هنری انسان و نگرش‌ها و حسّیاتِ او، روابطِ اجتماعی و پیوندهای افراد و زندگی و کار و کوشش‌شان در شرایط معین و مشخّصِ تاریخی قرار دارد. یعنی به سخن دیگر، موضوع هنر، زندگی است در تنوعِ کامل آن و هنرمند این زندگی را به شیوه‌ای خاص یعنی به هیأت چهره‌ها و تصاویر هنری درک می‌کند، ساخته و پرداخته می‌سازد و آن‌ها را منعکس می‌گرداند.

موضوع و شکل بازتابِ واقعیت و هنر باعث می‌شود که هنر عمل‌کرد ویژه ای بیابد و این عمل‌کرد ویژه عبارتست از ارضاء نیازمندی‌های استه‌تیک و ذوقی افراد از طریق ایجاد آثار هنری که می‌توانند مایهٔ شادی و لذت انسان شوند و از جهت روحی او را غنی و سرشار سازند و حتا در وی نیروی آفرینش هنری برانگیزند، یعنی او را توانا سازند که در گسترهٔ معیّنی، موافق قوانینِ زیبائی هنری، تصاویری نو خلق کند.

خاصیتِ معرفت‌آموزی هنر نیز از این عمل‌کردِ ویژه ناشی می‌شود و تأثیر تربیتی و فکری هنر از راه همین خاصیّتِ معرفتی آن حاصل می‌گردد.

هنر [در] طیّ تاریخ، تکاملِ طولانی و بغرنجی را می‌گذراند و در نتیجه انواع هنر (مانند ادبیّات، نقاشی، پیکرتراشی، موسیقی، تئاتر، سینما و غیره) پدید می‌آید. تکاملِ هنر و انواع آن با تکاملِ جامعه و تحوّلاتی که در ساختِ طبقاتی جامعه روی می‌دهد، پیوندِ ناگسستنی دارد. گرچه مسیر عامّ ژرف‌ترشدن بازتابِ هنری واقعیت، مسیری است ناهموار و چنان نیست که هر مرحلهٔ بعدی زمانی، یا هر دورانِ بعدی تکاملِ اجتماعی، ما حتماً با سطح عالی‌تر تکاملِ هنری، مواجه باشیم.* مثلاً هنر در تمدّنِ باستانی یونان و رم به چنان اوجی می‌رسد که اهمّیتِ معیار و

میزان کسب می‌کند. و با آن‌که شیوهٔ تولید سرمایه‌داری به شکلِ قیاس‌ناپذیری از سطحِ تکاملِ اجتماعی- تولیدی جامعهٔ برده‌داری باستانی بالاتر است، به‌سخن **مارکس**، با هنر میانهٔ چندانی ندارد و به‌ویژه شعر را با مزاجِ سودورزانهٔ خویش سازگار نمی‌یابد، زیرا سرمایه‌داری که به نفعِ روزمره می‌اندیشد، از آرمان خوشش نمی‌آید و فضایل و آرزوهای روشنِ اجتماعی در نزدش، خیال‌پروریِ عَبَث و کراهت‌انگیز است.

در سرمایه‌داری، دوران رونقِ هنر یا مربوط است به دوران پیدایش و نضج اولیهٔ سرمایه‌داری، یعنی زمانی که هنوز بورژوازی طبقهٔ مترقی بود، یا با فعالیت آن هنرمندانی که نسبت به این نظام، روحیاتِ انتقاد یا اعتراض دارند. البته در این دو گستره آثار هنری بزرگی پدید شده است که در آن تکامل طولانی تاریخی هنر بازتابی شایسته یافته است. والا سرمایه‌داری بیشتر مایل است هنر را از محتوی و مضمونِ سیاسی‌اش تهی سازد، آن‌را بجانب شکل‌گرائی محض و تجریدی بکشاند، یا عناصر منحط و رکیک را در آن تقویت کند و طبیعت‌گرائی (ناتورالیسم) را در شیوه‌های هنری تشویق نماید.

**در مورد رابطهٔ شکل و مضمون در هنر که یکی از مسائل مهم این مبحث است، توضیح کوتاهی را خالی از فایده نمی‌شمریم. شکل و مضمون در اثر هنری، دو طرفی هستند که در تعیینِ یکدیگر تأثیرِ عمیق دارند و در این میانه تقدّم با مضمون است.**

**مضمونِ هنری**، یعنی بازتابِ واقعیتِ متنوع طبیعت و زندگی و به‌ویژه انسان ومناسبات میان آن‌ها به‌شکل استه‌تیک در یک اثر هنری.

**شکلِ هنری**، سازمانِ درونی و ساختِ مشخصِ اثر هنری است که آن‌را به کمک وسایل خاص تصویری و بیانی به منظور تجلی و مجسم ساختنِ مضمون ایجاد می‌کند.

عناصر اساسی مضمون هنری عبارتست از مطلب یا موضوع(تِم) و اندیشه(یا ایده). **موضوع**، یک سلسله مسائل حیاتی را که در اثر هنری معینی منعکس می‌شود و بیان و تحلیل می‌گردد، مطرح می‌سازد. و **اندیشه(یا ایده)**، ماهیّتِ پدیده‌های مطرح شده و تضادّهائی را که در واقعیّت وجود دارد و ارزیابی این پدیده‌ها به شکلِ تصویرپردازانه و عاطفه‌انگیز از نظرگاهِ یک آرمانِ (یا ایده‌آل) استه‌تیک به‌میان می‌کشد و شخص را به نتیجه‌گیری‌های معیّنِ هنری، اجتماعی و اخلاقی می‌رساند.

**شکلِ هنریِ اثرِ هنری** بسیار گونه‌گون است و دارای عناصر مرکبهٔ مختلفی است. مهم‌ترین عناصرِمرکّبهٔ شکل عبارتست از: سوژه یا واقعه (بافتِ داستانی)(۲) شیوهٔ تألیف (کومپوزیسیون)، زبانِ هنری، وسایلِ مادّیِ تصویر و بیان مانند سخن، وزن، قافیه، هماهنگیِ صوتی، رنگ، فضا (کلوریت)، خطّ، رسم، سایه روشن، بُعد، ساخت (تکتونیک)، جنبشِ رقص(Pas) ، صحنه‌آرائی، مونتاژ و غیره و غیره.

**شکل‌گرائی (یا فورمالیسم)** این وسایلِ شکلی را از امورِ مضمونی جدا و مجرّد می‌کند و بدان بهای مطلق و یا حقّ تقدّم می‌دهد. به‌نظر ما روشِ سالم، قبولِ تقدّمِ مضمون (یعنی تماتیک) و ایدهٔ هنری بر شکل است، البتّه همراه با مراعاتِ تناسبِ ضرور و پیوندِ ناگسستنی مضمون با شکل؛ یعنی هرمضمونِ معیّن حقّ دارد شکلِ رسای خود را پدید آورد و در این‌جا دامنهٔ اختراع و خلاقیتِ هنرمند وسیع است و آن‌را ساحل و کرانه‌ای نیست.

**این بحثِ کوتاه واجمالی را با یک بررسی از روان‌شناسیِ هنری همراه کنیم؛** زیرا با آن‌همه سخن که گفته‌ایم مسألهٔ **استعداد و موهبتِ هنری** در پرده ماند و ما با آن‌که رازوارانه بودن الهامِ هنری را رد کردیم، ولی آن‌را به شکل اثباتی حلّ ننمودیم و خواننده در این زمینه حق دارد طلب‌کار بماند. هنوز باید مقولاتی مانند آفرینشِ هنری، تخیّلِ هنری، الهامِ هنری، قریحهٔ هنری، نبوغِ هنری روشن شود تا کُنهِ کار مکشوف گردد.

**ایجاد یک اثرِ هنری،** یک آفرینش، یک خلّاقیّت است. **آفرینش،** روندِ فعالیتِ انسانی است که در نتیجهٔ آن می‌تواند ارزش‌های مادّی و معنوی از جهتِ کیفیِ نو و تازه بوجود آورد. این استعدادِ انسانی‌است که در روندِ کار برایش حاصل شده و طبق این استعداد قادر است از مصالحی که واقعیت در دسترس‌اش قرار می‌دهد، برپایهٔ معرفت به قوانینِ جهانِ عینی، واقعیّتِ نوینی بیافریند و به وسیلهٔ آن واقعیّتِ نوین، برخی نیازمندی‌های انسان و فرهنگ‌اش را بر طرف سازد.

**خلّاقیّت** دارای انواع مختلف و به خصلت فعالیت انسانی مربوط است. مانند خلاقیتِ فنی مخترع، خلاقیت در سازمان‌دهی، خلاقیتِ علمی، خلاقیتِ هنری و غیره.

**افلاطون** چنان‌که گفتیم، آفرینش هنری را امری آسمانی می‌دانست و شلینگ بر آن بود که ما در این‌جا با نوعی ترکیبِ بخشِ خودآگاه و بخشِ ناخودآگاه در نفسانیاتِ انسانی سر و کار داریم و هارتمان از آن‌هم پیش‌تر رفته و آن‌را «نَفَسِ جان‌بخشِ ناخودآگاه» می‌دانست و برگسون از «الهامِ رازوارانه و میستیک» و فروید از اعتلاء غریزهٔ جنسی (و غریزهٔ مرگ) دم می‌زد.

حلّ صحیحِ این مسأله بغرنج چیست؟ فلسفهٔ علمی برآن‌است که در جریانِ آفرینشِ هنری، همهٔ قوای انسانی و از آن‌جمله قدرتِ تخیّل شرکت دارند و مهارتی که شخص در اثرِ مهارت در کار و تحصیل کسب‌کرده، شرطِ ضرورِ تحقّقِ آفرینش است و امکانِ دست‌یافتن به‌این آفرینش‌گری نیز به شرایطِ تاریخی و اجتماعی وابستگی دارد.

**وقتی به «تخیّل» از میان مجموع نیروهای نفسانی، جای ویژه‌ای دادیم، سزاست که در این بررسی کوتاهِ روان‌شناسیِ هنری، به‌معنای این لفظ پی‌ببریم.**

**تخیّل**، استعدادِ ایجادِ تصاویرِ نوینِ حسّی یا فکری است در ضمیر، بر بنیادِ تأثّراتی که انسان از واقعیت کسب کرده و سپس در آن تغییر و تبدیل‌هائی پدید می‌آورد و به اصطلاح آن‌را دستکاری می‌کند. تخیل در روندِ فعالیت و کار انسان پدید می‌شود، زیرا کار انسانی بدون داشتن قدرتِ تخیل نمی‌تواند هدفمند و ثمربخش باشد. به دیگر سخن، اگر درست است که انسان باید از طریق کار مفید به هدف‌هائی که در برابر دارد برسد، ناگزیر است به قدرتِ تخیل و بازسازی اشیاء و پدیده‌ها در ذهن دست یابد. قدماءِ ما می‌گفتند: «اوّلُ‌الفکر، آخرِ‌العَمَل». انسان پایان کار خود را نخست دراندیشه مجسّم می‌کند وسپس به‌کار می‌پردازد. لذا پنداشتن، ثمرهٔ ضرورِ کوشیدن است.

روان‌شناسیِ معاصر **تخیّل** را تقسیم‌بندی کرده است. از جهت قصدی که ما در تخیّل به خرج می‌دهیم، می‌توان آن‌را به تخیلِ عمدی و خودبه‌خودی تقسیم کرد. از جهت درجهٔ فعالیتِ تخیل، آن‌را به تخیلِ بازساز و تخیلِ آفرینگر؛ و از درجهٔ عامیّتِ تصاویر، آن‌را به تخیلِ مشخص و مجرد؛ و از جهت نوع فعالیت، آن‌را به تخیلِ علمی، هنری، مذهبی و غیره تقسیم می‌کنند. این تقسیم‌بندی نشان می‌دهد که ما با چه تنوع شگرفی از **انواع تخیّل** که هر یک دارای قوانین خاص خود است، روبرو هستیم و به چه جهت کسانی که می‌خواهند مکانیسمِ آفرینشِ هنری را مورد تحلیل قرار دهند، در اثر عدم بررسی دقیق و همه‌جانبه و شتاب در حل مسأله به وسیلهٔ مقدماتِ نارسا، به نتایج یک‌طرفه می‌رسند. **لنین** سخنِ نغزی در **تخیّل** دارد که روشنگر است. وی می‌گوید: «در ساده‌ترین تعمیمات، در ابتدائی‌ترین مفهومِ کلّی (مانندِ «صندلی» به معنای کلّیِ این کلمه) بخشِ معیّنی فانتزی وجود دارد.» (کلیات آثار، جلد۲۹، صفحه ۳۳۰)

دانشمند با ایجاد «فرضیه‌ها»، «مدل‌ها»، «اندیشه‌هائی برای تجربه»، کارِ معرفتی خود را تسهیل می‌کند. همه این‌ها ثمرهٔ تخیّلِ علمی است. در روندِ هنری به ویژه نقشِ تخیّل زیاد است. در روندِ هنری، تخیّل تنها وسیله‌ای برای تعمیم و تیپ‌سازی نیست، بل‌که قدرتی است

که تصویرِ هنری را به‌وجود می‌آورد. نوعی تخیّل نیز وجود دارد که «خیال‌پردازی» یا به سخن **بلینسکی** **«فانتزیِ عَبَث»** نام دارد و بشر را از واقعیتِ مشخّصِ جهان و زندگی دور و در «عالمِ هَپَروت» سرگردان می‌کند. این تخیّل، تخیّلِ آفرینگر نیست. **تخیّلِ آفرینگر را لنین** «قدرتی عظیم» می‌نامد که نه تنها به شناختِ زندگی، بل‌که به دگرگون‌سازی و بهسازی آن یاری می‌رساند.

**اینک پس‌از آشنائی با یک مفهوم بغرنج و «بازیگر» یعنی تخیّل (یا به‌فارسی پندار) که از اهمّ نیروهای نفسانی در آفرینش هنری است، آمادگی فکری بیشتری یافتیم که با دو مقولهٔ مهمّ دیگر روان‌شناسیِ هنری یعنی «الهام» و «قریحه» آشنا شویم و پردهٔ رازی را که اندیشه‌پردازان بورژوا بر روی آن‌ها انداخته‌اند، به‌سودِ ادراکِ علمی این مقولات برداریم.**

واژهٔ **الهام** که در عربی با واژهٔ «وَحی» تقریباً هم‌معنی است، در زبان‌های اروپائی معادل (intuition) است که خودِ آن از ریشهٔ «این‌توئه‌ری» (intueri) می‌آید، یعنی خیره‌خیره نظردوختن و درنگریستن. ولی روشن است که معنای لغوی این واژه چیزی به‌دستِ ما نمی‌دهد. از جهتِ علمی، الهام یعنی استعدادِ درکِ بلاواسطهٔ حقیقت بدونِ احتجاجات قبلیِ منطقی.

پیش‌از تنظیمِ فلسفهٔ علمی، «الهام» را یکی از اشکالِ خاصّ فعّالیّتِ معرفتی انسانی می‌شُمردند. مثلاً **رنه دکارت** برآن بود که شکلِ قیاسی بُرهان مبتنی بر اصولِ موضوعه (اکسیوم‌ها) است و اصولِ موضوعه خود، ثمرهٔ «الهام» است، زیرا نمی‌تواند مسبوق به احتجاجات منطقی باشد والّا اصلِ موضوعه نیست. دکارت برآن بود که قیاس وقتی با استقراء (تجربه) درپیوندد، ملاکِ کلّ را برای حصول به‌وثوق و اطمینانِ منطقی دربارهٔ موضوعِ معیّن به‌دست می‌دهد. **باروخ سپنوزا** «الهام» را پس‌از قیاس و استقراء «نوعِ سوّمِ» معرفت می‌شمرد و برآن بود که این نوع معرفت قادر است به سرشت و ماهیّتِ اشیاء دست یابد. پیروانِ فلسفهٔ «الهام‌گرائی» **برگسون** نیز «الهام» را نوعی استعدادِ رازآمیز (میستیک) برای حصولِ معرفت می‌شُمرند که با منطق و عملِ حیاتی سازگار نیست.

دانشمندانِ بورژوائیِ معاصر در زمینّ اخلاقیّات (اتیک) برآنند که «الهام» به شخص امکان می‌دهد بدونِ نیاز توسّل به تفکّرِ منطقی، همین‌طور به‌شکلِ «لَدُنی» از محتوی رفتارهای انسانی سردرآورد و آن‌را ارزیابی کند.

از نظرگاهِ فلسفهٔ علمی، «الهام»، معرفتِ بلاواسطه و مشاهدهٔ زنده است در ربطِ دیالکتیکی آن با معرفت به‌واسطه (یا منطقی) و یک استعدادِ معرفتیِ ماوراءِ عقلی و رازآمیز نیست و آن‌را نمی‌توان یک انحرافِ اصولی از طرقِ عادّیِ نیل به حقیقت شُمرد، بل‌که از اشکالِ قانونی تجلّی این طرق و تفکّر مع‌الواسطهٔ منطقی و پراتیکِ حیاتی است. **توضیح بیش‌تری بدهیم:**

در پسِ استعدادِ حدسِ «ناگهانیِ» حقیقت، فی‌الواقع تجاربِ گردآمده‌ای قرار دارد که قبل‌از این حدس متراکم شده بود. انسان در جریانِ فعل‌وانفعالِ اطّلاعاتی وعلامتی با پیرامونِ خویش می‌تواند علاوه بر محصولاتِ مستقیم آگاهانهٔ معرفتی، برخی محصولاتِ غیرمستقیم و ناآگاهانه ایجاد کند که این آخری را ما «الهام» می‌نامیم و در شرایطِ معیّنی (بر حسبِ یک انگیزهٔ معیّن) این امکان پدید می‌شود که شخص به این بخش از نتیجهٔ فعالیتِ معرفتی خویش دست یاید و بعدها همین «**معرفتِ الهامی**» در طولِ مدّت به شکلِ منطقی اثبات می‌شود و یا از طریقِ عمل، صحّت‌وسُقمِ آن موردِ وارسی قرار می‌گیرد. روان‌شناسیِ معاصر به‌ویژه برپایهٔ سیبرنتیک و انفورماتیک، در کارِ غوررسی بیش‌تر دربارهٔ مکانیسمِ الهام است و آن‌چه گفته شد، نخستین نتایجی است که از این بررسی‌ها حاصل شده و می‌تواند هنوز ناقص یا کلّی باشد و نیاز بدان دارد که این مکانیسم در جزئیاتش روشن شود و چگونگی انتقالِ معرفت‌های ناخودآگاه به گسترهٔ خودآگاهی، برملاتر گردد.

**پس از این مقدّماتِ لازم، به "قریحهٔ هنری" می‌رسیم:**

**قریحه**، حالتِ روحیِ شخصی است که برای انواع مختلفِ آفرینش اعم از فنی، علمی، هنری و غیره آمادگی دارد. به قول **الکساندر پوشکین** شاعرِ شهیرِ غنائی، قریحه، هم برای هندسه لازم است، هم برای شعر. قریحه، تمرکزِ کاملِ نیروهای نفسانی به ویژه تخیّلِ انسانی است بر روی موضعِ خلّاقیّت. قریحه نوعی عُلُوّ و اوجِ عاطفی است که به‌صورتِ نشاط یا هیجانِ خلّاقیّت درمی‌آید و کارِ یدی یا فکری را به‌شکلِ حیرت‌انگیزی ثمربخش می‌سازد.

در سابق از افلاطون، شلینگ، هارتمان، فروید و دیگران نمونه آوردیم که آن‌ها قریحه را مانند الهام (که گاه درون‌مایهٔ قریحه است) امری ماوراءِطبیعی و اسرارآمیز می‌شُمرند، نه یک خاصیّتِ نفسانیِ بشری که انگیزه‌های مختلفِ اجتماعی یا انفرادی برای آفرینش و خودِ روندِ کار، آن‌را به وجود می‌آورد.

**ماکسیم گورکی** که علاوه بر قریحهٔ بزرگ نویسندگی، از اندیشه‌ورانِ ارزشمند در امور مربوط به استه‌تیک و هنرشناسی است، می‌گوید قریحه، در روندِ کارِ موفّقیّت‌آمیز، نتیجهٔ حاصله از این

کار و آن احساسِ لذّت و رضایتی است که به انسان دست می‌دهد و او را به ادامهٔ آفرینش‌گری با تلاش و دقّتِ بیش‌تر و بیش‌تری وامی‌دارد.

بالاترین درجهٔ موهبت و قریحهٔ خلّاقهٔ انسان را **نُبوغ** (Genius) می‌نامند و درجاتِ عادی‌تر آن‌را استعداد و استعدادِ خاصّ(تالانت) نام‌گذاری می‌کنند. جداکردنِ این مقولات از هم، برحسبِ شدّتِ درجه است. **نابغه** کسی است که قادر باشد در روندِ آفرینشِ آثاری اعمّ از مادّی و معنوی که دارای نوآوری به کلّی خاصّی است، به‌کلّی ویژه و خودجوش و خودبوده است و به اهمّیتِ تاریخی خاصّی در تکاملِ جامعهٔ انسانی دست‌رسی می‌یابد و برای همیشه در گنجینهٔ مدنی وی پایه‌دار می‌ماند، به‌وجود آورد. نابغه، اَبَر مَرد نیست، بل‌که کسی است که استعدادهای نفسانی خاصّ دارد و به تلاشِ بزرگ دست می‌یازد تا برخی نیازهای جامعه را برآورده سازد و شرایط نیز به این کار کمک می‌کنند. اگر مساعدتِ شرایط و سازگاری بخت نباشد، ای چه بسا فردوسی‌ها که بی‌سواد می‌مانند و ای چه بسا حافظ‌ها که گُنگ می‌میرند.

بررسی موجز ما از عمده‌ترین مقولاتِ روان‌شناسی هنری، پایهٔ ناسوتی پیچیده‌ترین و ظریف‌ترین نیروهای آفرینش‌گری هنری انسان را نشان داد و ما تصوّر می‌کنیم عقلِ سلیم از پی‌بردن به صحّتِ آن‌ها عاجز نیست و اگر مسائل پس‌از حلّ‌شدن، چنین آسان و زودرس به نظر رسد، تعجّب نکنید. آن‌همه جستجوها و در بیراهه افتادن‌ها لازم بود. تا سرانجام مقولات پدید شود، از هم جدا شود، تعریف شود، تعریف دقیق‌تر و دقیق‌تر شود و معمّا حلّ گردد. "معمّا چو حلّ گشت، آسان شود".

## بخشِ سوّم- اَسالیبِ هنری و نقشِ اجتماعیِ هنر

وقتی از اَسالیبِ هنری مانند اسلوبِ واقع‌گرایانه (رئآلیسم)، اسلوبِ رمانتیک، اسلوبِ طبیعت‌گرایانه (ناتورالیسم)، اسلوبِ شکل‌گرایانه (فورمالیسم) سخن می‌گوئیم، منظور ما شیوه‌های خاص بازتاب هستی و واقعیّت و بیانِ رابطهٔ ذوقی و استه‌تیکِ انسان به جهان و شیوهٔ ادراک و ارائهٔ واقعیت به‌صورت تصاویرِ هنری است که طیّ تاریخ پدید شده و تبلور یافته است.

اسالیبِ هنری وسیلهٔ تجسّم و تجلّی ایده‌آل معیّنِ ذوقی و استه‌تیک است. خصلت و سمت این یا آن اسلوب هنری، درجهٔ امکان و استعداد آن برای آن‌که بتواند زندگی انسان و مناسبات اجتماعی را بصورت تصاویر هنری درآورد به‌شرایط اجتماعی وتاریخی و روحی تکامل انسان درهر لحظه معین تاریخی ونقش عینی طبقات جامعه بستگی دارد.

همه اسالیبِ هنری با جهان‌بینی هنرمند که می‌تواند در آفرینش هنری او اثر مثبت یا منفی باقی گذارد، دارای پیوند نزدیکی است. ولی این مناسبات بغرنج و از لحاظ دیالک‌تیکی متناقض است و هنرمند گاه به برکت برخورد واقع‌گرانهٔ خود می‌تواند تاحدّی بر محدودیّت‌ها و تنگ‌نظری‌های خود غالب آید و علی‌رغم جهان‌بینی و تعلّقِ طبقاتی خویش، بازتابِ درستی از واقعیّات بدهد. این مطلب را **انگلس** به‌ویژه **دربارهٔ هونوره دوبالزاک و آثارش** یادآور شده است.

**اَسالیبِ هنری متنوّع‌اند و برای ما امکان بررسی همهٔ آن‌ها نیست، ولی چهار اسلوب مهمّ را که کماکان و امروز عمده‌ترین اسالیبِ موردِ کاربردِ هنرمندان است را به‌اختصار بررسی می‌کنیم یعنی: رُمانتیسم، ناتورالیسم، فورمالیسم و رئآلیسم:**

**واژهٔ رمانتیسم** از ریشهٔ Romanus می‌آید یعنی «رومی» یا «رومیات» که چیزی از مضمون واژه روشن نمی‌کند. رمانتیسم یک اسلوب هنری است که در آن رابطهٔ هنرمند به پدیده‌های توصیف شده بشکل چشم‌گیر و عیانی (سیاه و سفید) بیان می‌گردد و این امر به اثر هنری نوعی هیجان و اعتلاء و سمت‌گیری عاطفی شدید عطا می‌کند. در تاریخ هنر اروپا رمانتیسم بدنبال کلاسی‌سیسم (کلاسیک‌گرائی) آمده و آغاز پیدایش آن از سال‌های بیستم و سی‌ام قرن نوزدهم میلادی است. اسلوبِ هنریِ کلاسی‌سیسم (از ریشه لاتینی Classicus یعنی نمونه، سرمشق) برای هنر اروپا در دوران سلطنت‌های مطلقه، یعنی قرن‌های ۱۷ و ۱۸ مرسوم و متداول بود و شاعر معروف درباری فرانسوی بوآلو در «هنر شعر» (۱۶۷۴) تئوری این اسلوب را بیان داشته است و آثار هنری باستانی یونانیان و رومیان سرمشق هنری است ولی البته به‌مقتضای زمانه مسائل روز و روحیات روز در آن بازتاب یافته است.

**رومانتیسم دارای دو منبعِ پیدایش است:**

**اوّل:** جنبشِ رهائی‌طلبانهٔ مردم علیه استبداد و اشرافیّت و فئودالیسم و ستمِ ملّی؛

**دوّم:** یأس توده‌های وسیع مردم از نتایج انقلاب قرن هجدهم فرانسه که نتوانست به خواست‌های مردم پاسخ گوید. این امر باعث پیدایش دو جریان در رمانتیسم شد. یکی از این دو جریان متضمن یأس از نظام سرمایه‌داری و در عین‌حال ترس از جنبش‌ها و انقلابات نوین خلقی است و لذا انتقاد از سرمایه‌داری در این جریان یک‌سویه است و معایب تشریح می‌گردد

ولی نقش مترقی آن بیان نمی‌شود. ناچار این تحیل هنری غلط به پیدایش «آرمان‌های پنداری» و بی‌پروپا منجر گردید که گاه حاکی از ستایش گذشهٔ دور و حیات قرون وسطائی است. این جریان در رمانتیسم اروپائی فرعی است و نمایندگان آن مانند نووالیس یا شله‌گل یا ژوکوسکی شاهراه ادب اروپا را ایجاد نمی‌کنند. ولی جریان دیگری در رمانتیسم وجود دارد که دارای سمت مترقی و انقلابی است و بیانگر پرخاش مردم علیه اشرافیت فئودال و سرمایه‌داری نوکیسه و ارتجاع سیاسی است و هنرمندان کبیری مانند بایرون، پرسی بیس‌شلی، ویکتور هوگو، ژرژ ساند، آدام میتسکه‌ویچ (در لهستان)، شاندور په‌تفی (در مجارستان)، ریله‌یف (شاعر روس از دکاربریست‌ها)، اوژن دولا کروآ (نقاش فرانسوی)، بروسوف (شاعر روس)، شوپن (آهنگساز فرانسوی-لهستانی)، برلیوز (آهنگساز فرانسوی)، لیست (آهنگساز مجاری- آلمانی) و غیره و غیره برخی از نمایندگان این جریان دوم مترقی در رمانتیسم هستند.

گرچه آرمان‌های استه‌تیک این جریان نیز ای بسا خصلتِ پندارآمیز داشت و چهره‌هائی که این هنرمندان می‌پرداختند متضمّنِ دوگانگی و فاجعهٔ درونی بود، ولی بهر حال آن‌ها، ولو تاحدی، به تناقضات درونی نظام سرمایه‌داری پی برده بودند و به‌جنبش مردم علاقه داشتند و سمت نگاه‌شان متوجه عقب نبود، متوجه جلو، متوجه آینده بود. برخی‌عناصرِ اسلوبِ هنری رمانتیسم(مانند تلاش در بازسازی واقعیت در پرتو نوعی آرمان هنرمند) در اسالیب دیگر هنری، از جمله در اسلوبِ واقع‌گرائی (رئآلیسم) نیز دیده می‌شود. این‌که هنرمند تحقّقِ رویاها و آرزوهای خود را ببیند، «روشِ رُمانتیکِ انقلابی» نام دارد و روشِ رمانتیکِ انقلابی، عنصرِ ضرور در واقع‌گرائی انقلابی است (که آن‌را واقع‌گرائی سوسیالیستی نیز می‌نامند).

امّا **ناتورالیسم** نه‌تنها یک اسلوب، بل‌که سیستمی از نظریاتِ استه‌تیک است که درنیمهٔ دوّمِ قرن نوزدهم پدید شد و پایهٔ فلسفی آن مکتب پوزی‌تیویسم اوگوست کنت و هربرت سپنسر و هیپو لیت‌تن و دیگران بود. (۳)

ناتورالیسم یا طبیعت‌گرائی رخنه در روندهای ماهوی و عمقی واقعیت را وظیفهٔ خود نمی‌شناسد، بلکه کافی می‌داند که خلاقیت هنری به کپی‌کردن اشیاء و پدیده‌های تصادفی و انفرادی واقعیت بپردازد.

**امیل زولا** را معمولاً از برجسته‌ترین نمایندگان این اسلوب و مکتب یاد می‌کنند. این مطلب درست است ولی خلاقیت هنری زولا غالباً با نظریاتِ تئوریک او در تضاد بود و این نمودارِ متناقض بودنِ بینشِ استه‌تیک طبیعت‌گرایان است. زولا نظریات تئوریک خود را در آثاری مانند

«رمان تجربی» (۱۸۸۰) و «طبیعت‌گرائی در نمایش» (۱۸۸۱) بیان داشته است. خلاصه این تئوری آنست که پدیده‌های زیستی (بیولوژیک) و اجتماعی دارای یکسانی و این‌همانی است و هنر از سیاست و اخلاق مستقل است. ولی زولا چنان‌که متذکر شدیم خود نتوانست در آثارِ برجسته‌ای که آفریده این تئوری را بکاربندد ونوعی واقع‌گرائی درفعالیتِ هنری او خودرا با قوّت نشان می‌دهد.

در عصرِ ما، طبیعت‌گرائی در هنر بار دیگر قد علم ساخته و این بار حتا از سنن تئوریک طبیعت‌گرایان قرن نوزدهم فراتر رفته است. طبیعت‌گرایان امروزی معمولاً از ستایندگان نظام موجود بورژوائی هستند. خصلت نمونه‌وار مکتب و اسلوب آن‌ها فیزیولوژیسم است یعنی گرایش به بیان صریح کلیه فعل و انفعالات جسمانی. جستجوی اشکال مبتذل تفریح‌آور، توجه افراطی به نمایش‌ها و شائوهای آمیخته با موسیقی (ملودرامیسم)، توجه به زیبائی ظاهری چشمگیر در ژانرهای مختلفهٔ آن‌چه که آن‌را **«هنرِ توده‌ها»** (Popart) نامیده‌اند. این اسلوب، خواه بشکل مستقیم و خواه بشکل غیرمستقیم روح انفعالی در جامعه، احتراز از نبرداجتماعی، بی‌تفاوتی نسبت به غم و شادی دیگران و تمایل خاص به غرایز جانورانه را موعظه می‌کند و به‌اسلوب هنری شکل‌گرائی سخت نزدیک است. لذا به‌جاست دربارهٔ شکل‌گرائی (فورمالیسم) سخن گوئیم که یکی از دیگر اسالیب هنری چهارگانه‌ایست که وعده دادیم بدان بپردازیم.

**شکل‌گرائی (یا فورمالیسم)** یک اسلوبِ هنری است که مطلق‌کردن شکلِ هنر و مطلق‌کردن جهتِ استه‌تیک در هنر به‌مثابهٔ هدفِ بالذّاته مطرح است. مقولهٔ شکل‌گرائی نقطهٔ مقابلِ مقوله واقع‌گرائی است که از آن سخن خواهیم گفت. شکل‌گرائی بینشِ هنری مسلّط در مدرنیسمِ معاصرِ بورژوائی است.

شکل‌گرائی در پایان قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم پدید شد و مکاتب و جریانات هنری گوناگونی را در جوامع سرمایه‌داری غرب دربرگرفت مانند فوتوریسم، کوبیسم، سورئالیسم، فوویسم، تاشیسم، ابستراکسیونیسم، اکسپرسیونیسم و غیره. وجه مشترک همه این جریانات گونه گون که نام بردیم، علی‌رغم وجود تفاوت‌هائی از جهت بینش و اسلوب هنری، آنست که هنر را در مقابل واقعیت جهان خارج قرار می‌دهند و شکل هنری را از مضمون فکری و ایده‌ئی آن جدا می‌کنند و به استقلال و حق تقدم مسأله شکل در اثر هنری اعتقاد دارند. در این مکاتب این نقطه‌نظر همانند دیده می‌شود که آفرینش و فعالیتِ هنری عاری از اغراضِ عملی است و جریانِ آن تابع نظارتِ عقلِ بشری نیست و این‌که لذّتِ هنری ربطی به موضوعیت

اجتماعی و منافع حیاتی و آرمان‌های هنری و اجتماعی ندارد و لذا تنها بازی اشکال مجرد است و کار هنرمند جستجوگری و نوآوری به‌معنای نوسازی دایمی موازین هنریست و ذهن هنرمند مجبور نیست از عین واقعیت تبعیت کند و اصولاً واقعیت جهان خارج قیدوبندی برای هنر ایجاد نمیکند و ذهن هنرمند می‌تواند خود را از این ملاکِ معرفتی و سنجشی آزاد سازد.

در این **بینشِ ایده‌آلیستی (انگارگرایانه)** غلوّهای فراوانی می‌شود، زیرا درست است که ذهن هنرمند و حسیات هنری او نقش مؤثری در پرداخت هنری دارد ولی این نقش تا خودسری نمی‌تواند اوج گیرد و درست است که عین واقعیت بوسیلهٔ هنرمند کپی و عکاسی نمی‌شود بلکه تابع ساخت و پرداخت شخصیت هنری او قرار می‌گیرد ولی بهر جهت مناط و ملاک نهائی واقعیت است و درست است که نوآوری در شکل ممکن است ولی نوآوری در مضمون بر آن تقدم دارد و تلازم این دو نوآوری در مجموع و بطور کلی باید مراعات شود، حتا اگر در لحظاتی از تاریخ در این یا آن غُلُوّی دیده شود و درست است که جستجوگری در شکل سودمند است ولی در صورتی است که تناسب خود را با تکامل اجزاء دیگر هنر بویژه مضمون حفظ کند و درست است که تجرید هنری نیز مانند تجرید علمی مجاز است ولی این امر نباید نقش تأثیر اجتماعی هنر را از میان ببرد. بدین ترتیب آن‌چه که در زیر علامت سؤال قرار می‌گیرد مسأله شکل نیست، مسأله شکل‌گرائی است.

با آن‌که در برخی از آثار شکل‌گرایانه معاصر بورژوائی پرخاش نسبت به زشتی‌های این نظام دیده می‌شود، با این‌حال ارتباط عمده این اسلوب هنری با بینش اجتماعی بورژوائی و خرده‌بورژوائی یعنی فردگرائی (اندیویده‌آلیسم) و انکارِ تعهّدِ اجتماعی است. جداساختن شکل از مضمون و هنر از تعهد اجتماعی که مسلماً از جلوه‌های بحران نظام سرمایه‌داری در گسترهٔ هنر است، نمی‌تواند موجب انحطاط هنری نشود. این‌کار در گذشته نیز، بویژه در عرصهٔ ادبیات بدیع، سابقه داشته، هنگامی‌که نویسنده به‌جای اصالت‌بخشیدن موضوع در صنایع لفظی ومعنوی یک نثرِ مصنوع و مترسلانه غوطه می‌خورده است و شیوهٔ تاریخ وصّاف فی‌المثل جای شیوهٔ تاریخ بیهقی را می‌گرفته است.

با این‌حال مکاتبِ مُدرنیستی هم اکنون جائی در تاریخ هنر گشوده و خواسته یا ناخواسته منشاء خدماتی به هنر و جامعه هستند. لذا نگارنده بر آن نیست که «تکفیری» علیه آن صادر کند. یا آن‌ها را «قدغن» نماید. لیکن تأکید می‌کند که «امرِ هنری» به هموارسازی مکانیکی شیوه‌ها و سلیقه‌ها تن در نمی‌دهد و در این گستره نمی‌توان مسائل را طبق «رای اکثریت» حل کرد، و ناچار باید میدان وسیع‌تری به استعدادها و برخوردهای فردی داد. باید گذاشت دعاوی مکاتبِ

مُدرنیستیِ شکل‌گرا بیش‌ازپیش دردادگاهِ تاریخ عیارسنجی شود. درعین‌حال، پیروان اسلوبِ واقع‌گرایانه در هنر وظیفه دارند که با تکمیلِ دایمی اسلوبِ خویش، از مبارزهٔ هنری و علمی سنجیده علیه انحرافات، بدون کمترین توسّل به شیوه‌های نامناسب، غفلت نورزند.

**اینک در پایان بحث‌ها راجع به اسالیبِ هنری، سخنی چند درباره واقع‌گرائی در هنر بگوییم:**

**رئآلیسم (واقع‌گرایی)** از ریشهٔ لاتینی Realis آمده است، از ماده Rerrum یعنی شیئی که آن‌را می‌توان واقعی و صاحب شیئیت (چیزمندی) ترجمه کرد. یعنی هرچه که به شیئی وپدیده‌های واقعی مستقل ازذهن ما تکیه کند و آن‌را ملاک قرار دهد. این اسلوبِ هنری طبیعت عینی و معرفت‌آموز و از جهت استه‌تیک دگرساز و اصلاح‌گرِ هنر را بیش از همه اسالیب پیش گفته متجلی می‌سازد. بازتاب حقیقی شخصیت بغرنج انسانی و مناسبات و روابط گوناگونش نسبت به اقعیت، ارائه اشخاص و حوادث نمونه‌وار (تی‌پیک) از طریق چهره‌پردازی فردی مسائل زندگی از مختصات رئآلیسم است. **فردریش انگلس** می‌گوید: «رئآلیسم... علاوه بر توجه بر واقعی و حقیقی بودن جزئیات و تفصیلات، باید به واقعی و حقیقی بودن ارائه خصائل نمونه‌وار انسان‌ها در شرایط و حالات نمونه‌وار زندگی توجه کند».

وقتی به‌تاریخ پیدایش و تکاملِ رئآلیسم بمثابهٔ اسلوب هنری می‌نگریم، مشاهده می‌کنیم که عناصر مرکبه و گرایش‌های فکری آن در ادوار ابتدائی تکامل هنر پدید شده بود. ولی اسلوب رئآلیسم بمثابهٔ یک اسلوب خاص هنری در دوران نوزائی (رنسانس) مثلاً در آثار سروانتس و شکسپیر دیده می‌شود. این مکتب در اواسط سدهٔ نوزدهم تکاملی شگرف می‌یابد و به رئآلیسمِ انتقادی ستندال، بالزاک، دیکنس، هوگارت، دومیه، کوریه، منیه، گوگول، تورگنف، تولستوی، و بسیاری دیگر می‌رسد. در آثار آن‌ها معایب نظامات اشرافی فئودالی و سرمایه‌داری افشاء می‌شود و در رهائی فکری و بیداری اجتماعی بشر و برای پیدایش و استقرار آرمان‌های دمکراتیک در اندیشه افراد نقش مهمی ایفاء می‌کند.

اکنون نیز در آثار بسیاری از هنرمندان مترقّی جهانِ سرمایه‌داری، اسلوبِ واقع‌گرائیِ نقّادانه ادامه دارد و ارائهٔ خلقِ آن به‌صورت رئآلیسمِ انقلابی یا سوسیالیستی درآمده است. این اسلوب، واقعیّتِ پویا، مشخّص و تاریخی را در سمتِ حرکتِ انقلابی آن در آثارِ هنری مجسّم می‌کند و از آن‌جا که هنرمند در این‌جا مجهّز به آگاهی اجتماعی است، برخوردش به پدیده‌های اجتماعی و تاریخی برخوردی است در اوج احساسِ مسؤولیت و تعهّد و آگاهی و قهرمانانِ مثبت تراز نوی را

از میان خلقِ خلّاقِ تاریخ به میان می‌کشد. معمولاً **ماکسیم گورکی** را اندیشه‌پرداز این مکتب، و اثرش «**مادر**» را نخستین اثر هنری ناشی از این اسلوب می‌شمرند.

**پس از این بحثِ موجز دربارهٔ آسالیبِ هنری، اینک قادریم با داشتن تجهیزاتِ مقولاتیِ رسائی، به مسألهٔ نقشِ اجتماعی هنر بپردازیم. در این بحث سه نکته را قابلِ طرح می‌دانیم:**

**۱ - خلقیّتِ هنر یا رابطهٔ هنر با خلق؛**
**۲ - جانبداریِ طبقاتیِ هنر؛**
**۳ - مسأله «هنر برای هنر»**

مقصود از «**خلقیّتِ هنر**» یعنی مجموع پیوندهای متقابل بین هنر و مردم. منشاء این پیوندهای متقابل در آن است که هنر واقعی بشکل مستقیم یا غیرمستقیم آرمان‌های استه‌تیک مردم را منعکس می‌کند. آرمان استه‌تیک یا هنری در ادوار مختلف تاریخی چه از نظر شکل، چه از نظر مضمون مختلف بوده است. بطور کلی قهرمانی که در او نیروی جسمی و فضایل روحی در تناسب با هم تجلی کند، هیجان مبارزه خلق در راه رهائی از نیروهای اهریمنی ظلم و زور و در راه دست‌یابی به بهروزی، چنین آرمان‌هایی در نزد مردم آرمان‌هایی است که یک اثر هنری را برایشان جذاب و مفهوم می‌سازد.

«**خلقیّتِ هنر**» یک مفهوم تاریخی است و مضمون مشخص آن شرایط و ادوار مشخص تکامل جامعه، و مقام و نقش هنر در درون این جامعه است. آفرینش هنری خود از گستره‌های مهم فعالیت مردم است. آفرینش جمعی پایه‌ایست در زرادخانه دایمی هنر حرفه‌ای. لذا بهترین هنرمندان موضوع، اندیشه، چهره‌های آثار خود را از منبع فیاض آفرینش هنری مردم می‌گیرند و بهمین جهت اسلوب ره‌آلیستی در هنر خلقیت را به یکی از شاخص‌های خود مبدل می‌کند (برخلاف اسالیب شکل‌گرائی و طبیعت‌گرائی)، یعنی هنر می‌کوشد تا خرد خلقی و کار و پیکارش را در بافت هنری وارد سازد. هنرمندان بزرگ، هم از مردم بسیار گرفتند و هم خواه آگاهانه خواه ناآگاه، بمردم بسیار چیز دادند. هنر واقعی باید بتواند در مردم رخنه کند، از طرف آن‌ها مفهوم قرار گیرد (مفهوم بودن نه بمعنای سطحی این کلمه)، هنر باید به مردم تعلق داشته باشد و مورد محبت و احترام آن‌ها قرار گیرد و به‌آن‌ها یاری رساند و آن‌ها را پرورش دهد. وقتی خلقیت هنر، در دریافت و خودآگاهی هنرمند رخنه کند، طبیعی است که این امر

در موضع‌گیری هنرمند در جامعه مؤثر واقع می‌شود و از اینجا مسأله **جانبداری طبقاتی هنر و هنرمند** مطرح می‌گردد.

لذا **جانبداری یا حزبیّت در هنر**، کامل‌ترین تجلّیِ سمت‌گیری فکری و مسلکی هنر و دفاع طبقهٔ معیّنِ اجتماعی در هنر است. برخی برآنند که قبولِ «حزبیّت هنر» با «آزادیِ آفرینش» سازگار نیست. ولی همان‌طور که **لنین** تأکید می‌کند شعارِ «غیرحزبی بودن هنرها» چیزی نیست جز استتارِ «حزبیّتِ بورژوائیِ هنر». شعار «آزادیِ آفرینشِ هنری» در جوامع پول‌سالاری سرمایه‌داری به اشکال مختلف به تبعیت آشکار یا پوشیدهٔ اکثریت هنرمندان به منافع طبقه و نظامِ سرمایه‌داری منجر می‌شود. آزادی واقعی آفرینش در این جوامع به آن گروه کوچکی از هنرمندان متعلّق است که از این نظام می‌گُسَلند و هنرِ خود را در خدمتِ رهائی توده‌ها از یوغِ سرمایه قرار می‌دهند. «آزادیِ آفرینش» با قبولِ «تعهّد و مسؤولیتِ اجتماعی» کوچک‌ترین تضادّی ندارد، اگر این قبولِ تعهّد به بخشی از خودآگاهیِ هنرمند، به اعتقادِ راسخ منطقی و ایمان و آرمانِ او بدل شود.

**نقطهٔ مقابلِ اندیشهٔ مسلکیّت، خلقیّت و جانبدار بودن هنر، مکتبِ «هنر برای هنر» است**. پایهٔ تئوریک این نظریه به **کانت** باز می‌گردد که می‌گفت «حُکمِ استه‌تیک، حُکمی است مبرّی از آلایشِ اغراض». این مکتب به «خودارزی» و «مُطلقیّتِ» هنر و غایتِ فی‌الذّاته بودنش معتقد است و برآنست که هدفِ هنر خدمت به لذّاتِ نابِ هنری است نه بیش. لذا نقشِ معرفتی و نقشِ تربیتیِ هنر انکار می‌شود. انکارِ مطلقِ مسؤولیتِ هنر و هنرمند در مقابلِ جامعه، حدّ اعلای فردگرائیِ طبقهٔ ممتاز است، حدّ اعلای ذهن‌گرائیِ هنرمندی‌است که به این اصل معتقد است.

**تئوری «هنر برای هنر»** در اواسط سدهٔ ۱۹ در فرانسه پدید شد و سپس در روسیه بنام «هنرِ ناب» به‌میان آمد و گروه‌های هنری مختلفی برای دفاع از آن تشکیل شد. در کشورِ ما این مکتب مرعوبانه چهرهٔ خود را نشان داد، ولی میدانی نیافت و اصلِ تعهّد و مسؤولیت و خدمت‌گزارِ خلق بودن هنرِ اصلی است که با آن مقابلهٔ آشکاری عجالهٔ به‌عمل نمی‌آید.

**خواننده‌ای که این نوشته را با دقت و با به خاطر سپردنِ مقولات، تعاریف و استدلالات بررسی کرده باشد، آماده است که با توجه به ریشه‌های منسجم و هماهنگی فلسفی و اِستِه‌تیک در این زمینه، به بحثی که مطلوب است دربارهٔ تکاملِ هنرِ معاصرِ ایران انجام**

**دهیم، توجه کند. اگر در این مقدمات اختلافات نباشد، آن‌گاه می‌توان به بحثِ مشخّص پرداخت. اگر در این مقدمات اختلاف هست، در همین جا باید ایستاد و اول این مسائل را حل کرد، زیرا مسائلِ بنیادی است.**

## پی‌نوشت‌ها:

۱ - در آلمانی Erlebniss و متأسفانه معادلِ فارسی مناسب ندارد. و می‌توان آن‌را «رَوان‌گُذَشت» با «بَرسَرآمد» یعنی آن‌چه که در روانِ شخص می‌گذرد یا آن‌چه که بر سَرَش می‌آید ترجمه کرد. اُمید است معادل‌یابانِ وارد و با ذوق کمک کنند، چون واژه، واژهٔ مهمی است.

۲ - مابین مطلب یا موضوع که دارای جنبهٔ محتوائی است، و سوژه یا بافتِ داستانی یا واقعه (رویداد) که شکلِ هنری بیانِ موضوع (تِماتیک) است باید فرق گذاشت.

۳ - معمولاً ناتورالیسم را بمعنای مراعات دقیقِ طبیعت، طبیعی‌نوشتن، طبیعی بازی‌کردن یعنی آن‌طور می‌فهمند که مطلب دربارهٔ اسلوبِ واقع‌گرایانه (رئآلیسم) صادق است. ما در این‌جا مطلب را در مقطعِ علمی-تاریخی آن مطرح می‌سازیم و انحراف از درکِ مطلبِ درستِ تاریخی برای ما مَناطِ امتیاز نیست.

سرچشمه: *نوشته‌های فلسفی و اجتماعی، جلد دوم، ص ۳۰۹* (برگرفته از: *مجلهٔ دنیا/ شمارهٔ ۲/ سال ۱۳۵۸، ص ۱۲۲*

* در باره قوانینِ ویژهٔ رشدِ هنر، کارل مارکس در پاسخ به کسانی که به قول طبری "رشدِ هنر را با رشدِ نیروهای مولّده موازی می‌گیرند"، به اتّکای انبوهی از فکت‌ها بر این باور بود که "*در تاریخ، دوران های شکوفایی هنری وجود دارد که به هیچ وجه متناسب با سطحِ تکاملِ عمومی جامعه و یا به‌ویژه رشدِ نیروهای مولّده نیست.*"(ویراستار)

# مقولاتِ اقتصادی در ادبیّاتِ کلاسیکِ ما

احسان طبری

آثارِ منثور و منظوم ادبیاتِ کلاسیکِ ایران که در طیّ نزدیک به هزارسال پدیدشده، بسیار متنوّع است. این آثار بی شکّ درعین‌حال اسنادِ معتبری است برای شناختِ تاریخ ده سده‌ی اخیرِ کشورِ ما و به‌طورکلّی برای آشنایی دقیق با جامعهٔ سنّتی ایران که بسی بیش‌تر از این ده سده با تغییرات کمابیش در این آب‌وخاک دوام آورده و آمیزه‌ای از نظامِ اربابی ـ رعیتی، غلام‌داری و پدرسالاری همراه با استبدادِ شرقی و نظامِ خراج بوده است.

این آثار را می توان از زاویه‌های گوناگون بررسی کرد: ادبی و لغوی، فلسفی و ایدئولوژیک، تاریخی و جامعه شناسی و غیره. نگارنده یک‌بار به مطالعهٔ اجمالی برخی از مهمّ‌ترین آثارِ ادبی منثور و منظومِ ایران در جُست‌وجوی مقوله‌ها و مسایلِ اقتصادی دست زد و این بررسی اجمالی را چنان که این نوشته نشان خواهد داد، بی‌فایده نیافته است.

توضیح آن‌که در سده‌های میانی، دانشِ اقتصاد به معنای امروزی ما مدوّن نبوده است و برخی مسایل اقتصادی در «علومی» مانند «سیاستِ مُدُن» ، «تدبیرِ منزل» و «علمِ اخلاق» که اجزای سه گانهٔ «حکمتِ عملی» (یکی از دو بخش فلسفه) بوده اند، مطرح می شده است. ولی از آن‌جا که در ادبیّاتِ ما، زندگی با تمامِ رنگ‌آمیزی خود بازتاب یافته است، حیاتِ اقتصادی و هستی مادّی اجتماعی به ناچار بازتابی روشن و برجسته دارد و دربارهٔ مقوله‌هایی چون کالا، ارزش، قیمت، پول، بازرگانی و مبادله‌ی کار و تقسیم کار، مزد، فقر و ثروت و امثالِ آن در این آثار می‌توان اطّلاعاتِ فراوان و گاه جالب و شگفت‌آوری به دست آورد.

بررسی حاضر به ناچار یک بررسی جامع نیست، بل‌که نوعی کارِ آزمایشی است. بررسی جامع می‌تواند، هم مطالبی را که ما بدان پرداخته‌ایم روشن‌تر سازد، و هم مسایل تازه‌تری را مطرح نماید. دربارهٔ مسایلِ طرح شده در این نوشته از جهت تحلیلِ علمی و طبقاتی سخن بسیاری می شد گفت، ولی با توجه به حجمِ مقاله، ما به ذکرِ مهمّ‌ترین نکات و آوردن نمونه‌هایی چند از آثارِ ادبی بسنده کردیم، در این اُمید که خوانندهٔ وارد، خود از این یادآوری‌ها سر رشتهٔ مطلب را به دست می‌آورد و مطلب را در نزدِ خود با تفصیل تجزیه‌وتحلیل می‌کند. در تنظیم مسایل نیز شیوهٔ ما آن بوده است که نخست به مباحثِ عامّ‌تر بپردازیم و سپس وارد مسایلِ مشخّص‌تر بشویم، در این اُمید که این شیوه، آشنایی با این نوشته را برای خواننده آسان‌تر می کند.

## فقر و ثروت

خطّه‌ی ایران پیوسته کشوری غنی و سرشار از محصولات طبیعی و صنعتی بوده و این سخنانِ مفاخره آمیز اسدی توسی در گرشاسب نامه را نباید حمل بر اغراق کرد:

ز کان شبه و ز کل سیم و زر / ز پولاد و فیروزه و از گهر
هم از دیبه و جامه گونه گون / به ایران همه هست از ایدر فزون

ولی این سرزمین ثروت خیز به علت نظام های اجتماعی ظالمانه ای که در آن برقرار بوده است، نعمات خود را ارزانی کسانی که آفرینندگان ثروت بودند نمی داشت. در کتاب «آداب السلطنه و الوزاره» تصریح می شود که:

«زمین گنجِ پادشاه است و کلید آن به دست رعیت».

و در حق رعیت نیز مثل سایری بود که می گوید:

«قالی را تا بزنید گرد پس می دهد و رعیت را تا بزنید پول»

حتا پیش از «کته» و «تورگو» اقتصاددانان فیزیوکرات سده ی هجدهم میلادی که بر خلاف «مرکانتلیست ها» یا سوداگران ( که بازرگانی را منبع ثروت می شمردند) طبیعت و زمین را چنین منبعی می انگاشتند، در آثار شاعران ما به اهمیت این موضوع به مثابه منبع عمده ی ثروت توجه شده است. ابن یمین فریومدی که با جماعت زراعت پیشه سر و کار داشت در واقع این حکم را که می گوید «التمسوالرزق فی خبایا الارض» تأیید می کند و می نویسد:

جستن گوگرد احمد، عمر ضایع کردن است / زور بر خاک سیه آور که یکسر کیمیاست (۱)

درباره ی این که فقر یا ثروت کدام به تر است، در ادبیات ما بحثی هست. برخی ثروت را و برخی فقر را بهتر شمرده‌اند. حتا ابوسعید مهنه ای عارف و صوفی می گفت:

«غنا فاضل‌تر که فقر، که غنا صفت باری تعالی است و فقر بر وی روانه» .

سعدی که در این زمینه مانند دیگر زمینه ها نظریاتی گاه سخت متناقض داده است. در ذم فقر و مدح ثروت از جمله می گوید :

«مشغول کفاف از دولت عفاف محروم است و ملک قناعت زیر نگین رزق معلوم»

هم در خطاب به درویشی که در مدح درویشی و فقر داد سخن می داد گفته است :

توانگران را وقف است و نذر و مهمانی / زکات و فطره و اعتاق و هدی و قربانی
توکی به نعمت ایشان را که نتوانی / جز این دو رکعت آن هم به صد پریشانی

«مرزبان نامه» در معایب فقر مطالبی دارد که طنز و گوازه آن پنهان نیست و در واقع نویسنده در نکوهش ثروت سخن می گوید. از جمله می نویسد:

«مرد مقل حال را به وقت گفتار، اگر دُر چکاند بسیارگوی شمرند، اگر مراعاتی نماید سپاس

ندارند، اگر مُواساتی ورزد مقبول نیفتند، اگر حلیم بود به بدلی منسوب شود، اگر تجاسر کند به دیوانگی موسوم گردد. باز مرد توانگر را چون اندک هنری بود آن را بزرگ دارند اگر اندک دهشی از او بینند شکر و ثنای بسیار گویند، اگر بخیل باشد کدخدا سر و دانا گویند و اگر سخنی نه بر وجه گوید به صد تأویل و تعلیل آن را نیکو و شایسته گردانند». (۲)

اسدی نیز در نکوهش فقر و فقیران می گوید:

کسی نیست بدبخت و کم بودتر / ز درویش نادان دل خیره سر

که نه چیز دارد، نه دانش، نه رای / نژندیست بهره ش به هر دو سرای (۳)

ولی کسانی فقر را بر ثروت ترجیح نهاده اند. خواجه عبدالله انصاری در «مناجات نامه» می گوید :

«علم بر سر، تاج است و مال بر گردن، غُل»

نظامی می گوید :

فراوان خزینه فراوان غم است / کم اندوه آن را که دنیا کم است

سعدی آسودگی بی چیزان و مُغِلان را بدین شکل توصیف می کند:

نه بر اشتری سوارم نه چو خر به زیر بارم / نه خداوند رعیت نه غلام شهریارم

غم موجود و پریشانی معدوم ندارم / نفسی می کشم آسوده و عمری به سرآرم

و نیز می گوید :

قارون گرفتمت که شدی در توانگری / سگ نیز با قلاده زرین همان سگ است

و شاعر دیگری نداری را لباس عافیت می داند نه دارایی را:

چنین زربفت وقت سوختن گفتار به دارایی / ندارایی لباس عافیت باشد نه دارایی

نظامی می گوید: هرکه تُهی‌کیسه‌تر است آسوده‌تر است و از پی کاروان که خطرِ دزدان و حرامیان آن‌را تهدید می‌کند، تهی‌دستان شاد و ایمن می‌روند و سعدی می‌گوید: مردِ عارف مال گِرد نمی‌آورد و لذا خاطرش مشوّش نیست ولی دارندگانِ مَتاع به‌ناچار از دزد می‌ترسند .(۴)

سرانجام درباره این که ثروت مایه ی اعتبار و شخصیت انسان است یا برعکس انسان بر ثروت مقدم است نیز شاعران ما گاه نظریات متفاوتی می دهند. از جمله فردوسی در وصف «خواسته» یا «چیز» چنین می گوید:

بپرسید دیگر که از خواسته / چه دانی که دارد دل آراسته

چنین داد پاسخ که مردم به چیز / گرامی است گر چیز خوار است نیز

اگر نیستت چیز لختی بوَرز / که بی چیز را کس ندارند ارز

مروت نباید اگر چیز نیست / همان جان نزد کَسَت نیز نیست

ولی اسدی بر آن است که جهان به انسان آراسته است و ارزش خواسته و چیز نیز از اوست:

زمانه به مردم شد آراسته / وز او ارج گیرد همی خواسته (۵)

یکی دیگر از مباحثی که در زمینه ی فقر و ثروت در آثار ادبی ما دیده می شود ابراز حیرت از فاصله ایست که از این جهت بین مردم وجود دارد و یا آن چیزی که اصطلاحن آن را «تبعیض» یا «سر تبعیض» نام نهاده اند. اگر خداوند عادل است پس چه گونه چنین افراط و تفریطی را روا داشته و گروهی را غرقه در نعمات و جمع کثیری را محروم از اولیه ترین حوایج زندگی پسندیده است. مسعود سعد سلمان با خشم تمام می نویسد:

نرسد دست من به چرخ بلند / ورنه بگشودمیش بند از بند

قسمتی کرد سخت ناهموار / بیش و کم در میان خلق افکند (۶)

این نیابد همی به رنج پلاس / وان نپوشد همی ز ناز پرند

یا بابا طاهر عریان همدانی می گوید :

اگر دستم رسد بر چرخ گردون / از او پرسم که این چونست و آن چون

یکی را داده ای صد ناز و نعمت / دگر را نان جون آلوده در خون

ناصر خسرو علوی قبادیانی تبعیض را در مقیاس وسیعی مطرح می کند و مساله ی فقر و ثروت را نیز به میان می آورد و می نویسد :

بار خدایا اگر ز روی خدایی / طینت انسان همه جمیل سرشتی

چهره رومی و روی زنگ چرا شد / همچو دل دوزخی و روی بهشتی؟

از چه سعید اوفتاد و ز چه شقی شد / زاهد محرابی و کشیش کنشتی ؟

چیست خلاف اندر آفرینش عالم / چون همه را دایه و مشاطه تو گشتی؟

نعمت منعم چراست دریا دریا / محنت مفلس چراست کشتی کشتی؟

سر انجام این بیت امیر خسرو دهلوی را نیز که به کوتاهی ولی رسایی، تبعیض اجتماعی را مطرح می کند یاد کنیم:

یکی گوهر برد بی کندن کان / یکی در کار کان کندن کند جان!

## پول و قدرتِ اجتماعی آن

به جای واژه ی «پول» که امروز متداول است در ادبیات کلاسیک ما واژه ی «زر» یا «سیم» به اقتضای آن که پول طلا بوده یا نقره به کار می رفته و گاه خود واژه ی «زر» به معنای اعم پول است. واحدهای مشهور پول در ایران که از دوران پیش از اسلام مرسوم بوده عبارت است از: دینار، درهم، پشیر، دانگ و تسو . دینار که پولی بود از طلا و از ریشه لاتینی Denarius می

آید و در آغاز اسلام شکل و طراز ما قبل اسلامی آن حفظ شد و سپس از زمان عبدالملک مروان یک «رفرمِ پولی» انجام گرفت و سکه ها رنگ اسلامی به خود گرفت.
وزن و عیار دینار در آغاز زیاد بود و عیارش گاه به صد در صد می رسید، ولی از سده ی چهارم هجری آشفتگی فراوان در عیار دینار و وزن آن روی داد که بدان در اشعار و نوشته های قرون وسطایی ما اشاره های بسیاری شده است (۷). اوج این «بحرانِ پولی» در دوران سلطنت گیخاتو است (۶۹۳ هجری) که به انتشار پول کاغذی (چاو) برای مدتی دست زده شد و در اثر مقاومت مردم، ایلخان مغول و وزیرش صدر جهان مجبور شدند از آن دست بردارند. واژه ی دِرهم از «دراخما» ی یونانی است و آن پولی از نقره بود. در عیار درهم نیز از دوران آل بویه غش راه یافت و با فلزات پست آمیخته شد. واژه ی پشیز با Pecunia شاید هم ریشه باشد. «تسو» (معرّبِ آن «طسوح») و «دانگ» (معرّبِ آن «دانق») که گاه به صورت « تنگه » تلفظ می شده همه از اجزای درهم هستند و از فلزات پست ضرب می شده اند.
بر خلاف اقتصاد فئودالی اروپا، پول و مناسبات پولی در ایران رواج بسیار داشته و نقش پول در جامعه نقشی خطیر بوده است و بدین معنی در بسیاری از نوشته های ادبی ما اشاره های متعدد به آن شده است، ولی پیش از آن که بدین موضوع بپردازیم، نخست ببینیم پول چیست.
پول کالای خاصی است که در جریان تکامل تولید کالایی و مبادله، از انبوه کالاها جدا می شود و نقش ویژه ای می پذیرد که همان نقش معادل کل است. به این نکته که پول نقش معادل کل را ایفا می کند، متفکران ما شاید با استفاده از استنباط یونانیان، آشنایی داشته اند. مثلن خواجه نصیر الدین توسی در «اخلاق ناصری» چنین می نویسد:
« چون مردم مدنی الطبع است و معشیت او جز به تعاون ممکن نه ... تعاون موقوف بود به آن که بعضی خدمت بعضی کنند. از برخی بستانند به برخی بدهند تا مکافات و مساوات و مناسبت مرتفع نشود. چه نجار چون عمل خود به صباغ دهد، صباغ عمل خود به او، تکافی حاصل آید. تواند بود که عمل نجار از عمل صباغ بیش تر بود و یا بهتر و بر عکس. پس به ضرورت به «متوسط» و «مقومی» احتیاج افتد و آن دینار است. پس دینار «عادل متوسط» است میان خلق و لیکن «عادلی صامت» است و احتیاج به عادلی ناطق باقی».
سپس خواجه نصیر می گوید که آن عادل ناطق انسان است. به باقی بحث، ما را کاری نیست ولی همین نقل قول نشان می دهد که خواجه نصیر پول را «عادل و مُقوِم متوّسط» می دانسته یعنی به نقش معادل کل بودن پول توجه داشته است.
سعدی بیش از دیگر گویندگان ما به قدرت پول در جامعه اشاره کرده است و می گوید:
هر که به دینار دست رس ندارد، از همه عالم کس ندارد

و نیز:

چه خوش گفت آن تهی دست سلحشور / جُوی زر بهتر از پنجاه من زور

و نیز :

بی زر نتوانی که کنی با کس زور / زور ده مَرده چه خواهی زر یک مُرده ببار

و نیز :

به زر بر کشی چشم دیو سفید / به دست تهی بر نیاید امید

غزالی در «کیمیای سعادت » می گوید :

هر که زر دارد همه چیز دارد

و فردوسی در اهمیت زر چنین می نویسد :

ترا هست دینار و گنج و درم / چو باشد درم دل نباشد دژم

چنان دان که این گنج تا پشت توست / زمانه کنون پاک در مشت توست

هم آرایشی پادشاهی بود / جهان بی درم در تباهی بود

دقیقی درچکامه ی معروف خود می گوید :

به دو چیز گیرند مرمملکت را / یکی تیغ هندی، دگر زرِ کانی

یکی زر نام ملک بر نبشته / دگر آهن آب داده یمانی

اوحدی «عاشقِ بی درَم» را زبون می خواند و عمادی شهریاری در همین مضمون می نویسد:

سئوال کردم گُل را که بر که می خندی / جواب داد که بر عاشقان بی دینار

و کمال الدین اسمعیل نقش پول را در پوشاندن معایب معرفتی و اخلاقی و آراستن صاحب عیب به فضیلت ها بدین طرز بیان می کند:

گر تو خری، ترا ز خری هیچ نقص نیست / تا مر تراست سیم به خرواره در خره (۸)

و در همین زمینه و درباره همین اندیشه سنایی نقش «چیز» (ثروت) را برجسته می سازد و در حدیقه الحقیقه می گوید :

پیر با چیز هست خواجه، عزیز / پیر بی چیز را که داشت به چیز

و نیز در همین مضمون مسعود سعد سلمان با اندوه تلخ شِکوِه کنان می نویسد :

ابلهی کن ! برو! که تره فروش / تره نفروشدت به عقل و تمیز

چیز باید، که کار در عالم / چیز دارد، که خاک بر سر چیز

و سرانجام این شعر معروف را در ستایش زر و توصیف قدرت آن، که جمال الدین قزوینی در «تاریخ گزیده» آورده است و سخت نمونه وار است ذکر کنیم.

ای زر تویی آن که جامع اللذاتی / محبوب جهانیان به هر اوقاتی

بی شک تو خدا نه ای، ولیکن به خدا / ستار عیوب و قاضی الحاجاتی

و مثل سایری است که : «از شما عباسی، از ما رقاصی» و «آدم پول داشته باشد، کوفت داشته باشد». ولی با همه‌ی مزایای پول و مشکل گشایی و معجز نمایی آن، تملک آن در شرایط جامعه سنتی ما پیوسته مایه ی دردسر بود. اولن به سبب کثرت دزدان و حرامیان و قبایل چادر نشین که کاروان ها را غارت می کردند و به شهرها می تاختند و کاروان سراها و تیمچه ها و دکان ها را به تاراج می بردند و از ثروتمندان باج می گرفتند، دوم به سبب همدستی شحنگان و عسسان و محتسبان با دزدان و زورگویی دایمی آن، سوم به سبب خراج ها و سیورسات و تحفه های سنگین که پادشاهان و امیران و عمال آن ها می ستده اند و بازرگانان و دیگر ثروتمندان را اشکلک می گذاشتند و به چوب می بستند تا اقرار به مال داری کنند و آن را عرضه ی حضور نمایند. شعرهای فراوانی از این حالات و حوادث حکایت می کند. مولوی توصیه می کند که باید زر خویش را مانند دین خود و مقصد مسافرت خویش پنهان داشت که گفته اند: «اُستُر ذَهَبَکَ و ذِهابک و مذهبک».

در بیان این سه کم جنبان لبت / از ذهاب و از ذهب و ز مذهبت

مولوی توجه داشت که فقدان امنیت راه ها و کثرت حرامیان و غارتیان مانع رونق تجارت است و تا امنیت واقعی برقرار نشود، امکان بسط فعالیت بازرگانی نیست. وی می گوید :

شمع تاجر آن گه است افروخته / که بود رهزن چو هیزم سوخته

اوحدی مراغه ای در منظومه ی « جام جم » شاه را به مجازات شحنگان و عسسانِ شریک دزد و رفیق قافله تشویق می کند و می گوید :

گر تو را تیغ حکم در مشت است / شحنه کش باش، دزد خود کشته است

دزد را شحنه راه و رخنه نمود / کشتن دزد بی گناه چه سود؟

دزد با شحنه چون شریک بوَد / شحنه دزد و مال هر دو ببرد

به حرامی چو شحنه شد خندان / به حرمدان فرو ببرد دندان

مَهل ای خواجه کاین زبون گیران / شهر ویران کنند و ده ویران

امیر خسرو دهلوی به شاهان پند می دهد که به نام « خراج» دست به تاراج مردم نزنند و میگوید :

شناسنده باید خداوند تاج / که تارج را نام ننهد خراج

نصیحت امیر خسرو ما را به یاد نصیحت دیگری می اندازد که تفصیلش در « سیاست نامه» ی خواجه نظام الملک آمده است و آن گفت و گویی است که ما بین احمدبن حسن میمندی وزیر معروف غزنویان با سلطان محمود می رود و ما این داستان را عینن از سیاست

نامه نقل می کنیم:

«چون سلطان محمود از دَعَوات خواندن (۹) فارغ شد، قبا در پوشید، کلاه بر سر نهاد و در آینه نگاه کرد. چهره خود بدید. تبسم کرد. احمد حسن را گفت: «دانی که این زمان در دل من چه می گردد؟» گفت: «خداوند بهتر داند». گفت: «می ترسم که مردمان مرا دوست ندارند، از آنچه که روی من نه نیکوست و مردمان به عادت پادشاه نیکو روی دوست دارند». احمدحسن گفت: «یک کار می کن که ترا از زن و فرزند و جان خویش دوست تر دارند و به فرمان تو در آب و آتش روند». گفت:«چه کنم ؟» گفت: «زر را دشمن گیر، تا تو را دوست دارند!».

البته این نصحیت وزیر عبث بود، هم سلطان محمود و هم پسرش مسعود ( به تصریح مکرر در مکرر ابوالفضل بیهقی در تاریخ مسعودی) عادت داشتند که به ضرب چوب و شکنجه و به هر بهانه از ثروتمندان و متمکنین و بازرگانان پول بستانند. زیرا آیین استبداد شرقی آن ها را بر جان و مال رعایا مسلط ساخته بود. ابوالفضل بیهقی این دسپوتیسم را در این عبارت به خوبی بیان کرده است که:

«جهان بر سلاطین گردد. هر کسی را که برکشیدند، نرسد کسی را که گوید: چرا چنین است؟ که مأمون گفته است در این باب: نَحنُ الدّنیا ، من رَفَعنا اِرتَفَعِ و من وَضَعنا اِتضع». (۱۰)

جور و ستم وحشیانه ی سلاطین و امرای مستبد پیوسته نه تنها مایه ی کساد بازرگانان و نهفته شدن زر، بلکه موجب اختلال کامل اقتصاد و دل سردی عمومی و سقوط قیمت ها و فرار اهالی می شد. حمداله مستوفی در «عقد العلی فی موقف الاعلی» این حکایت نمونه وار تاریخی را آورده است:

«اسمعیل گیلکی که پادشاه طبس بود روزی از دروازه شهر بیرون آمد، یکی را دید که بزغاله ای داشت و به شهر می برد، امیر گفت : «این بزغاله را از کجا خریده ای؟» گفت: «ای امیر! سال دیگر از دولت تو به مرغی باز خرم».

نظامی در«مخزن الاسرار» می گوید:

گر مَلِک اینست و چنین روزگار / زین ده ویران دهمت صدهزار

در چنین اوضاعی زر داشتن، چنان که گفتیم مایه درد سرهای بسیار بود، لذا در اشعار کلاسیک ما بسیار به این نکته بر می خوریم که درویشی و نداری از آن جا که مایه ی ایمنی است بر ثروتمندی ترجیح دارد. از آن جمله :

شُکرها می کنم در این ایام / که تهی دست گشته ام چو چنار

زان که چون گُل اگر زرم بودی / دست گیتی مرا نهادی خار

بسِتندی به صد شکنجه و چوب / به قیاس جماعت زر دار

امیر خسرو دهلوی می گوید:

ایمن بود از شکنجه، درویش / زر هر چه که بیش تر بلا بیش

و مکتبی این داستان را که به صورت های گوناگون در کتاب ها آمده است می آورد:

بود سوداگری توانایی / همسفر با حکیم دانایی

از قضا کردشان کسی آگاه / کز کمین بسته اند دزدان راه

خواجه گفت آه اگر مرا دانند / آن چه دارم تمام بستانند

گفت دانای روزگار که آه / گر ندانندم این گروه تباه

ترس از غارتگران و شاهان و شحنگان و حرامیان و تاراجگران، صاحبان زر را به دفینه سازی وا می داشت و زر و سیم و جواهر به خاک سپرده می شد تا از دست یغما در امان باشد. شاعران ما به این دفینه سازی با نظر منفی می نگرند و آن را نشانه ی ممسک بودن و پرهیز از بخشندگی و علامت بی خردی می دانند، سعدی می گوید:

«سیم بخیلی وقتی از خاک به در آید که او به خاک رفته است».

و نیز می گوید :

به زیر زمین در، چه گوهر چه سنگ / کز او خورد و پوشش نیاید به چنگ

و امیر خسرو دهلوی می گوید :

درم در جهان بهر خوش خوردنست / نه از بهر زیر زمین کردن است

زری را که در گور کردی به زور / چو گورت کند، سر برآرد به زور

و ابن یمین فریومدی گوید:

گر تمتع نباشد از زر و سیم / چه زر و سیم چه سفال و حجر

و این نیز از وحید قزوینی است:

ز جمع مال ندانم نشاط ممسک چیست

که همچو کیسه، زر از بهر دیگری دارد

و از این نمونه ها بسیار است.

## کالا و بازرگانی

**«کالا»** یا **«مَتاع»** را کشاورزان به معنی اعمّ کلمه (باغداران، بستانکاران، برزگران و دام‌پروران و دامیاران یا صیّادان) و کانگران (کارگرانِ معدن) و پیشه‌وران و دستورزان (که آن ها را «اصحاب حِرَف» می‌گفتند) و کارگران کارگاه‌های جولاهی و فرش‌بافی تولید می‌کردند. یک زُمرهٔ مهمّ مولّد کالا در خانه‌ها مشغولِ کار بودند اعمّ از روستاوشهر، اعم از زن و مرد که در درجهٔ اول برای

مصرف شخصی تولید می‌کردند، ولی زائد بر مصرف را نیز به صورتِ کالا برای مبادله به بازار می فرستادند.

اقتصاد به طور عمده، **اقتصادِ خودمصرفی** و طبیعی بود، ولی **تولیدِ کالایی** یعنی تولید برای مبادله نیز دامنهٔ محدودی نداشت و نواحی مختلف یک کشور و یا کشورهای مختلف در رشتهٔ تولید این یا آن کالا، به سبب مساعدتِ طبیعت یا بودن سنّتِ ویژهٔ تولید کالای معیّن شهرت می یافتند و به اصطلاحِ امروزیِ ما، نوعی **ویژه‌کاری** وجود داشته است که موجب مبادلهٔ کالا و بازرگانی نسبتا وسیع بین شهرها و کشورها می شده است. راه های بازرگانی در خشکی و دریا وجود داشته است و در ایرانِ پیش از مغول، راهِ ابریشم که پکن را به بغداد وصل می‌کرد، مهم ترین راهِ بازرگانی بود.

از اشاراتِ متعدّد در اشعار و در آثارِ منثور، می توان دانست که گوگردِ پارس و پولاد و عود و فلفلِ هندی و بُرد و عقیقِ یمنی و مُشکِ تبّتی و ختنی و لعلِ بدخشان و کاسهٔ چینی و آبگینهٔ حلبی وادیم و چرمِ طایف و دیبای روم و یا قسطنطنین (ترکیهٔ امروزی) و شکرِ مصر و خوزستان و قندِ بنگال و دیبای شوشتر و حریرِ وتوزی کازرون و کاغذِ سمرقند و حصیرِ دارابگرد و چغندرِ هرات و زیرهٔ کرمان و خرِ خراسان و خُرمای خبیص و هجر و بصره و سرمهٔ اصفهان و کفشِ همدان و بیهق و گلابِ فیروزآباد و خزِ شوش و صابونِ ترمذ شهرت داشته است.

**در حکایتِ معروفِ سعدی در گلستان، شمّه‌ای از این شهرت‌ها ذکر شده است و بدین سبب این حکایت را نقل میکنیم:**

« بازرگانی را دیدم که صد و پنجاه شتر بار داشت و چهل بنده و خدمتکار. شبی در جزیره کیش مرا به حجره خویش خواند و همه شب نیارمید از سخنان پریشان گفتن: که فلان انبارم به ترکستان است و فلان بضاعت به هندوستان، این قباله فلان زمین است و فلان چیز را فلان ضمین. گاه گفتی خرطرِ اسکندریه دارم که هوایی خوش است و باز گفتی نه، دریای مغرب مشوّش است. باز گفتی سعدیا! سفری دیگر در پیش است که اگر آن کرده شود، بقیّتِ عُمر به گوشه ای بنشینم. گفتم: آن کدام سفر است ؟ گفت: گوگردِ پارسی خواهم بُرد به چین که شنیدم قیمتی عظیم دارد، و از آن جا کاسهٔ چینی به روم آرم و دیبای رومی به هند و فولادِ هند به حلب و آبگینهٔ حلبی به یَمَن و بُرد یمانی به پارس و از آن پس ترک تجارت کنم و به دکانی بنشینم... الخ».

«**غِش و دَس**» در کالا و «**بارکردن**» یا تقلّب‌کردن چنان که امروز نیز در بازرگانی ایران متداول است، در گذشته نیز مرسوم بوده و در ادبیاتِ ما اشاراتی بدان است. از آن جمله گویا جگرِ سوخته را بارِ مُشک، و گوشتِ گاو را بارِ زعفران می کردند. در این شعر خاقانی بدین نکته اشاره شده است:

هر جا که محرمی است خَسی هم‌ردیفِ اوست/ آری ز گوشتِ گاو بُوَد بارِ زعفران

و اصولا تقلّب و «حیلت و صنعت کردن» خواه بر ضدّ خریداران، خواه بر ضدّ عاملانِ خراجِ دولتی رواج بسیار داشته و از آن جمله در «تاریخِ قم» راجع به حیلت و صنعت اَعرابِ مهاجرِ ساکنِ قم در امر «مَسّاحی و جبایت» که پایهٔ تعیینِ خراج بود و شیوه های ماهرانه ای که در این راه بلد بودند، حکایاتِ شیرین ذکر شده است.

## دربارهٔ قیمتِ کالا و منشاءِ آن، در اشعارِ شاعرانِ‌ما قضاوت‌ها و احکامِ مختلفی آمده است که به هر صورت بسیارجالب است:

مهم ترین اندیشه ای که در این زمینه دیده می شود آن است که فراوانیِ مَتاع باعثِ ارزانی آن است و کم یابی و نُدرتِ آن موجبِ نگرانی. اینک امثله ای در این باره:

کاتبی گوید: لب وُ دهانِ تو صد جان به هیچ نستاند/ مَتاع در همه جا کم بها ز بسیاری است

جامی در «تحفه الاسرار» می گوید: نرخِ متاعی که فراوان بود/ گر به مَثَل جان بُوَد ارزان بُوَد

قاآنی متوجه است که ارزانیِ ناشی از فراوانی می تواند به آن جا برسد که کالا به ضرر فروخته شود:

کم شود قیمتِ کالا چو فراوان گردد/ با فراوانیِ کالا ضرر آمیخته‌اند

ابو حنیفه اسکافی می گوید: ز فرّ ِ جودِ تو شد خوار در جهان زر وُ سیم/ نه خوار گردد هر چیز کان بود بسیار؟

سعدی می گوید: گر سنگ همه لعلِ بَدَخشان بودی/ پس قیمتِ لعل وُ سنگ یک‌سان بودی

همو می گوید: اگر ژاله هر قطره ای دُرّ شدی/ چو خر مهره بازار از او پُر شدی

و نیز می‌گوید: آبگینه همه‌جا هست از آن قدرش نیست/ لعل، دشوار به دست آید از آن است عزیز

سنایی می گوید: آبِ نا یافته گران باشد/ چون بیابند رایگان باشد.

اندیشهٔ دیگر آن است که برای تقویمِ عادلانهٔ قیمتِ یک کالا، مقوّمِ کارشناسِ وارد و خریدارِ اهل و صالح لازم است والا ممکن است که کالای ذی‌قیمتی، اگر خریدارِ مربوطه را نیابد، به بهای اندک به فروش رود و به طور کلی اصل در این جا **عاملِ ذهنی** (معرفتِ خریدار، نیازِ او، آزِ او و غیره) است، نه فراوانی یا کمیِ کالا یا مختصاتِ ذاتیِ آن.
به همین جهت می‌گفته اند: «شَبَه فروش چه داند بهای دُرِّ نَمین» یا «خر چه داند قیمتِ نقل وُ نبات» یا «قدرِ زر زرگر شناسد، قدرِ گوهر گوهری».
سخنِ حافظ در همین زمینه است: آه آه از دستِ صرّافانِ گوهر ناشناس/ هر زمان خرمهره را با دُرّ برابر می کنند
در همین معنی کمال الدین اسمعیل می گوید:
حرصِ توست این که همه چیز ترا نایاب است/ آز کم کن تو که همه ارزان گردد
ناصر خسرو برعکس، حالاتِ روحی و معرفتِ خریدار را در قیمتِ کالا موثر نمی داند و آن را امری مستقل از این عاملِ ذهنی می شمرد و می گوید:
قیمت وُ عزّتِ کافور شکسته نشود/ گر ز کافور به آید به سوی موش پنیر
و سعدی نیز قیمت را گاه ناشی از خاصیت شیئی می داند و می گوید:
« قیمتِ شکر نه از نِی است که از خاصیّتِ وی است »
نزدیک به همین معنی سنایی می گوید: سُفال از طاسِ زر کم نیست در کار/ ولی گاه گرو گردد پدیدار.

با آن که «**رازِ**» **قیمت** را شاعران ما نمی توانستند حل کنند (مطلبی که حتی اقتصاددانانِ بورژوا در درکِ آن غالبا عجز نشان داده اند و دچارِ سردرگمی شده اند)، ولی این مثل رایجی بوده و هست که «هیچ گرانی بدونِ علت و هیچ ارزانی بدونِ حکمت نیست».
پیش از خاتمهٔ این مبحث، دو بیت از **ناصر خسرو** در همین زمینه ذکر کنیم و یادآور شویم که شاخصِ غالبِ اظهار نظرهای اقتصادی ناصر(که اتفاقا در دیوان او نظایرش زیاد است)، **عُمق و دیدِ غیر عادی** اوست، از جمله به این دو بیت توجه کنید :
چیزی به گران هیچ خردمند نخرد/ هرگاه که بیابد به از آن چیز به ارزان
و نیز: خریدار دُرّ اَر چه باشد بسی/ سُفالینه را هم سِتاند کسی

و اما **محلّ فروشِ کالا** در **بازارها** بود که برخی **موسمی و فصلی** بود مانند بازار «طراویس» در بخارا که به قول نرشخی در تاریخ بخارا ده هزار بازرگان در آن شرکت می کردند و بازار زمستانی ده روزه «شرغ» و بازار بیست روزه «درخشه» که آن ها نیز در بخارا بود و برخی

**دائمی** از قبیل بازارهای بزرگ( سوق یا سوک) و بازارچه ها و میدان های بارفروشی و تیمچه ها و غیره. در منابع تاریخی از بازارهای بزرگ، بازار «ماخ» در بخارا و «راس الطاق» در سمرقند و «روده» در ری ذکر می شود.

بازارهای بزرگ دائمی موافق اصناف و رَسته هایی که در آن دکان داشتند، به بخش های مختلف تقسیم می شد مانند رستهٔ مسگران، رستهٔ عطاران، رستهٔ رسن بافان، رستهٔ خز فروشان، رستهٔ پسته شکنان وغیره. درباره رسته ها و اصناف و حِرَف، از کتاب های تاریخ و به ویژه درباره اصناف دوران صفوی در کتب موسوم به «شهرآشوب» اطلاعات بسیار می توان به دست آورد و بررسی این مطلب از حوصله این وجیزه خارج است. (نام برخی حرفه‌ها در گذشته با آن‌چه که امروز در فارسی متداول است فرق داشت، یا حرفه‌هایی بود که امروز وجود ندارد مانند کلال (کوزه‌گر)، گازُر (رخت‌شوی)، جولاه (بافنده)، گرای (سلمانی)، مغمز (دلّاک)، روشنگر (صیقل‌کار)، پای‌باف (گیوه‌باف)، گل‌کار یا گل‌گر (بنّا)، درزی (خیاط)، درودگر (نجّار)، کان‌گر (معدن‌چی)، بندار (مامور گمرک)، لعبت‌باز (عروسک‌باز)، نخل‌بند (سازنده مجسمه‌های مومی)، نقش‌بند (کسی که با حنا در کف دست نقش و نگار می‌گذاشت) و غیره و غیره.)

***

**در اشعارِ کلاسیکِ ما، یک رشته اشاراتی است که برخی از قواعدِ مهمّ و متداولِ کسب و بازرگانی را روشن می کند. از آن جمله:**

**۱)** موافقِ قاعده‌ی «تَعاشِروا کالا خوان و تَعاملوا کالا جانب» (یعنی چون برادران آمیزش کنید و چون بیگانگان داد و ستد کنید)؛ هر گونه **گذشت و نرمش بر خلافِ قاعدهٔ سودورزی در بازرگانی** ناپسند بود. می گفتند: «حساب به دینار، بخشش به خروار» و می گفتند: «**وصلت با خویش، معاملت با بیگانه** ».

در سخاوت چنان که خواهی ده/ لیک اندر معاملت بِسِتِه (مقاومت کن)
ستد و داد را مَباش زبون/ مُرده بهتر که زنده وُ مغبون

**۲)** می‌گفتند: «علمِ بی‌بحث، مالِ بی تجارت و مُلکِ بی سیاست را بقایی نیست» و **لازمهٔ پیشرفت در تجارت، داشتنِ مایه و سرمایه** است و تنها اعتبار و نامِ تاجر کافی نیست. فردوسی می گوید:

کسی را که نام است دینار نیست/ به بازرگانی کسش یار نیست

سعدی می گوید: کسی که مایه را بر باد دهد، حق ندارد به سود امیدوار شود:

به مایه توان ای پسر سود کرد/ چه سود افتد آن را که سرمایه خورَد

**۳)** ناصر خسرو که ما به دقّتِ او در امورِ اقتصادی اشاره کردیم، **لزوم اندازه گیری دقیق در داد و ستد** را متذکر می شود و می گوید:
جز سَخته و پیموده نخر چیز، که نیکوست/ کردن ستد و داد به پیمانه وُ میزان

**۴)** از آن جا که **دزدی** به اشکال مختلف و از طرفِ مقامات و اشخاصِ گوناگون سخت معمول بود، **مواظبت** نسبت به دزد و دزدی از **شرایطِ مهمّ بازرگانی** است. ناصر خسرو می گوید:
در این بازارگاهِ پُر ز طرّار/ همه کس دزد دان کالا نگه دار
شاعر دیگری می گوید: چو خواهی که چیزت ندزدند کس/ جهان را همه دزد پندار و بَس

**۵)** از آن جا که **دزدی و طرّاری و راه زنی و دریا زنی** رواج داشت، بازرگانی کاری بود خطرناک و چون قیمت ها تابع عواملِ متعدّد بود، خطرِ ورشکست و ضرر کردن بسیار، لذا بازرگانان بایست جسارت و هوشمندی را با هم همراه داشته باشند و در ادبیاتِ ما به **ضرورتِ «خطر کردن» یا ریسک کردنِ** بازرگانان اشاراتِ زیادی هست. از جمله:
از خطر خیزد خطر زیرا که سود ده چهل/ بر نبندد گر، ترسد از خطر بازارگان
یا: خواهی که رانِ گور خوری راهِ شیر رو/ خواهی که گنجِ زر سپری دُنبِ مارگیر!
در همین زمینه مولوی می گوید: تاجرِ ترسنده طبع شیشه جان/ در خطر نِی سود دارد نه زیان

**۶)** خود **امرِ بازرگانی** هنگامی موفقیت آمیز است که بازرگان بداند در هر معامله ای و مرحله ای چگونه **رفتار** کند. مثلا «هر چه در نظر خوار آید» نگاه دارد «که روزی به کار آید» زیرا « داشته آید به کار ور که بود زهرِ مار». باید کوشید تا گران نخرید زیرا **گران خریدن، گران‌تر فروختن است** و این مایهٔ کسادِ بازرگانی است. می گفتند: «به گزاف نخر تا به گزاف نباید فروخت» و نیز به دنبال ارزان نباید رفت زیرا « ارزان خری، انبان خری» و «گل به گوهر و خر به خیار» نباید داد، یعنی از **مغبون شدن** در معامله باید پرهیز داشت زیرا «سزای گران فروش نخریدن است» به ویژه به قول غزالی در کیمیای سعادت:
«از توانگر کالا به غُبن خریدن نه مُزد بُوَد و نه سپاس و ضایع کردنِ مال بُوَد».
در قابوس نامه توصیف می شود: «هرچه فروشی در وقت روایی (یعنی رواج)، فروش و از سود کردن عیب مدار که گفته اند بباید چمید (یک معنای چمیدن سودبردن است) اَر بخواهی خرید».

و نیز قابوس‌نامه می‌گوید: «سَرِ بازرگانی(یعنی اصلِ عمدهٔ بازرگانی) راستی ودیانت شناختن دان»

منتها واقعیت نشان می‌دهد که این سَرِ بازرگانی ابدا ازجانبِ بازرگانان مراعات نمی‌شد. واله هروی شعری دارد حاکی از آن که تاجری به محض آن که خطش بر آمد و ریشش دمید، به اتکاءِ ریش و ادعای زهد و دین‌داری و توسّل به ریاکاری، کالا را گران تر از سابق فروختن گرفت:

خَطَش بر آمد و کالا دَرِ کسادی زد/ که گفت: «ریش فروشد مَتاع مردم را»

**۷)** یکی دیگر از قواعدِ مهمّ داد و ستد و بازرگانی، **احتراز از نسیه فروشی و ترجیح مسلّم و قاطعِ نقد بر نسیه** است موافق قاعده: « خیرالبُیوع ناجِزا به ناجز». می گفتند: «از سودای نقد بوی مُشک آید » و در قابوس‌نامه آمده است:

«گنجشکی به نقد، به که طاووس به نسیه »

خواجه رشید الدین فضل اله در نهی نسیه فروشی می گوید: «موجود را به مفقود و یافته را به نایافته نفروش»

ناصر خسرو می گوید: به نسیه مده نقد اگر چند نیز/ به خرما بُوَد وعده وُ نقد خار

در فارسی به نقد می گویند «پیشادَست» یا «دَستادَست» و به نسیه «پَسادَست». در این زمینه شاعری می گوید:

ستد و داد جز به پیشادَست/ داوری باشد و زیان وُ شکست

و ابوشکور بلخی می گوید: ستد و داد مکن هرگز جز دَستادَست/ که پَسادَست خلاف آرَد وُ الفت ببَرَد.

**۸)** سرانجام نکته مهمّ دیگری که در امر بازرگانی و داد و ستد توصیه شده است **احتراز از شراکت** است! پیداست که شرکاء و انبازان چندان بر سرِ همکار خود کلاه می گذاشته اند که صَلاح در ترکِ انبازی و شراکت دیده می شد و می گفتند **دست که زیاد باشد، برکت کم است و اگر شریک خوب بود، خدا هم می گرفت**. بیهقی می گوید:

«دیگ به هم‌بازانِ بسیار به جوش نیاید»

در زمینه همین حکم شعر زیرین را می توان نقل کرد :

نه یک کس تواند که سازد دو کار/ که آن را پسندند ارباب وُ هوش

دو کس نیز در یک عمل ضایعند/ که دیگِ شراکت نیاید به جوش

با این حال سنایی بر آن است که اگر یاری شراکت در کیسه باشد، این نشانه برادری صادقانه است و به جا نیست که «عَمّ جدا و کیسه جدا» باشد. روشن است که پند سنایی خطاب به

بازرگانان نیست، بلکه در حقّ خویشان، ولی به هر حال از آن جا که متضمّنِ نکته ای است در ستایشِ انبازی، آن را می آوریم:

به دل آن گه برادران باشید/ که زر وُ سیم یار بَر پاشید
هیچ ناید تغیّری پیدا/ تا بود عَمّ جدا وُ کیسه جدا

**در پایانِ این مبحث، بی‌فایده نیست بخشی از باب چهل‌وسوّمِ قابوس‌نامه را دربارهٔ قواعدِ بازرگانی و پیشه‌وری که در آن بسیاری از قواعدِ متداولِ بازرگانیِ عصر ذکر شده است، نقل کنیم. کیکاوس بن اسکندر، نویسندهٔ قابوس‌نامه می نویسد:**

*«اگر پیشه‌ور باشی از پیشه‌ورانِ بازار، از هر پیشه ای که باشی زودکار و استوده کار باش (یعنی کارت را سریع و با کیفیتِ خوب انجام بده) تا حریفانت (یعنی مشتریانت) بسیار باشند و به وقتِ کار، کار بِه از آن کن که هم‌پیشگانِ تو کنند و به کم مایه سود (یعنی سودِ مختصر) قناعت کن که تا به یک‌بار ده بار بازده کنی، دو بار ده نیم توان کردن. پس حریف را مگریزان به* ***مُکاس (چانه‌زدن)*** *و لجاجِ بسیار تا در پیشه وری مرزوق باشی و مردم بیش‌تر ستد و داد با تو کنند. تا چیزی همی فروشی با خریدار به «دوست» و به «جان برادر» و «بارخدای» گفتن و تواضع نمودن تقصیر کن تا از تلطّفِ تو خریدار از مُکاس کردن شرم دارد.»* (یعنی می‌گوید مشتری را در رودربایستی بینداز تا چانه نزند).

## کار و پیشه و مُزد

ناصرخسرو با اصابتِ خاصّ نظرِ فلسفی خود توجه داشت که **نیازمندی انسان به تکاملِ وسایلِ معیشت**، خود مادرِ اختراع و پیدایشِ اشکال مختلفِ حرفه‌ها و صنعت‌هاست. می گوید:

به دل‌ها نیازِ اوستادی قوی است/ کزو هر زمان صنعتی را نوی است

گویندگانِ ما متوجه اهمیتِ تعاونِ وسیع اجتماعی از جهت کارِ مولّد و متوجه ضرورتِ عینی تقسیمِ کارِ اجتماعی به شیوه خود بوده‌اند. شاعر متفکر دیگر بزرگ ما، مولوی، این اندیشه را چنین بیان می‌کند:

هر که او در مَکسَبی پا می نهد/ یاری یاران دیگر می دهد
زان که جمله کسب ناید از کسی/ هم دروگر، هم سقّا ، هم حایکی (حایک= بافنده)
چون به انبازی است عالم بر قرار/ هر کسی کاری گزیند ز افتقار (از روی احتیاج)
طبل‌خواری(مفت‌خواری) در میانه شرط نیست/ راهِ سنّت، راهِ مَکسَب کردنی است

ابو سعید ابوالخیر در یک رباعی زیبا نشان می دهد که پیش از کشیدنِ یک کمان، چه اندازه کار باید انجام گیرد و چگونه **زندگی اجتماعی انسانی** بدونِ چنین **تعاون و تقسیمِ کاری** غیر ممکن است:

پی در گاو است، گاو در کَهسار است/ ماهی سریشمین به دریا بار است
بُز در کَمَر است و توُز در بُلغار است/ زه کردنِ این کمان بَسی دشوار است

همین اندیشهٔ مهمّ انسانی را آخرین شاعر کلاسیکِ ما، ادیبِ پیشاوری بدین نحو بیان میکند:

ز نهصد فزون کارگر بایدی/ که تا خواجه را نان به دست آیدی

یکی از سُنَنِ دمکراتیکِ ادبیّاتِ ما، **ستایشِ پیشه و پیشه‌وری** است. این شعر ناصر خسرو معروف است:

به از صانع به گیتی مُقبلی نیست/ ز کسبِ دست دیگر حاصلی نیست

به روز اندر پیِ سامانِ خویش است/ چو شب در خانه شد سلطانِ خویش است... الخ.

و نیز: بِهین صَناعِ عالم دیهقان است/ که وحش و طِیر را راحت‌رسان است... الخ.

اوحدی در ستایشِ پیشه می‌گوید:

بهتر از پیشه نیست گردانند/ پیشه کارانِ راست ، مَردانند
خُنُک آن پیشه کارِ حاجت‌مند/ به کم وُ بیشِ این جهان خرسند
گشته قانع به رزق وُ روزیِ خویش/ دست در کار کرده و سر در پیش... الخ.

فردوسی مابین زنِ رخت‌شوی و شوهرش گفت و گویی ترتیب داده، زن بر آن است که آن‌ها دیگر متموّل شده اند و احتیاج نیست که پیشه ادامه یابد، مرد ادامهٔ پیشه را به سبب فضیلتِ ذاتیِ آن ضرور می داند:

زِن گازُر از چیز شد رهنمای/ چنین گفت یک روز با کدخدای
که ما بی نیازیم از این کارکرد/ توانگر شدی، گِردِ پیشه مَگرد
چنین داد پاسخ بدو کدخدای/ که ای جفتِ پاکیزهٔ رهنمای
همین پیشه خوانی ز پیشه چه بیش؟/ همیشه ز هر کار پیشه است پیش

با همه ستایشِ پیشه و پیشه‌وری، **وضع زحمتکشان در جامعهٔ سُنّتی** ما فوق العاده بد و محقّر و فقیرانه بوده و خودِ آنان در معرضِ انواع ستم ها و حق کشی ها و قساوت ها قرار داشته اند. شاعرِ نکته سنج، اوحدی در «جام وُ جم» توصیفی دربارهٔ زندگی دهقانان آورده که نظیرش در ادبیاتِ ما کم‌تر دیده می شود و تابلوی روشن و دقیقی است از **گذرانِ غم‌بارِ رنجبران**:

گوشت دهقان به هر دو ماه خورَد/ مرغ بریان چریکِ شاه خورَد

دستِ دهقان چو چرم گشته ز کار/ دهخدا (یعنی مالک) دست نرم برده که: آر!
چو خوری تو ز دَستوارهٔ او/ نظری کن به دست بارهٔ (پینهٔ دستِ) او
دو سه درویش رفته در درّه/ پیِ گوساله وُ بُز وُ بَرّه
شبِ فغانی که گرگ میش بِبُرد/ روز آهی که دزد خیش ببُرد
تو (مالک) پُر از باده کرده پَشمِ بُرُوت/ که کی آرد شبان پنیر و قُوروت (کشک)
چند در قهرِ دیگران کوشی؟/ بهرِ خود شیرِ دیگران نوشی؟

هندوشاه نخجوانی در «دستورالکاتب» نمونه های متعددی از **رفتار فوق‌العاده خشنِ ملّاکان و مأمورانِ دولتی با دهقانان** ذکر میکند و ما نمونه ای از آن‌را می آوریم:
«چون بعضی از امرای حضرت (امیرانِ وابسته به شاه) و ایناقان (ندیمان) و متغلّبان (آدم‌های زورگو و قدرتمند) در عزیمت شکار یا در اثنای اسفار (سفرها) به دیه ها می رسند، رعایا را به انواع،تشدیدوتعنیف می‌کنند وگوسفندوتغار(ظرفِ گندم) وشراب وسایر مؤونات (محصولات) بیرون مال و متوجهات(علاوه بر وجوهِ نقد) به زور و تعدّی می‌طلبند و آن بی‌چارگان از بیمِ جان و خوفِ چوب و شکنجه، می‌دهند و مال و تجمل رعایا، متغلّبان می‌برند، و رعایا عاجز و مسکین و درویش می مانند و استعدادِ عمارت و زراعت نمی ماند».

طبیعی است که **بیگاری**، که در آثارِ کهنِ ما گاه آن را با واژه‌های «مَجَرگ» (ابوشکور بلخی گوید: چنین گفت هارون مرت روزِ مرگ/ مفرمای هیچ آدمی را مَجَرگ) و «رایگان» (ابوالحسن شهید بلخی گوید: اگر بگروی تو به روزِ حساب/ مفرمای درویش را رایگان) نیز بیان می کرده‌اند، برای دهقانان و دیگر زحمتکشان در دستگاهِ زورگویانِ زمانه، امری عادی بود، ولی مزد گرفتن در مقابل کارِ انجام یافته نیز تداولِ کامل داشت، ناصر خسرو گوید:
اگر کاری کنی، مُزدی ستانی/ چو بی‌کاری، یقین بی مُزد مانی
اثیرالدین اخسیکتی می گوید:
خدمتِ ناکرده را مُزد کسی خواست؟ نه/ آنچه نکرده است کس قاعده نتوان نهاد

**سنایی** دربارهٔ این‌که **افزایشِ مزد نتیجهٔ بالابودن کیفیتِ کار است و کارآموخته به ناچار از کارِ ساده مُزدِ بیش‌تری دارد**، درمنظومهٔ معروفِ خود«**حدیقه الحقیقه**» بیانی دارد که سخت جالب است. وی می گوید:
آن ستاند مهندس دانا/ به یکی مَه، که پنج مَه بنا
وان کند در دو ماه بنا گِرد/ که نبیند به سال ها شاگِرد

باز شاگرد آن چَنَد به سُرور/ کاین نیابد به سال ها مُزدور
مُزدُ این کم ز مُزدِ آن زانست/ کاین به تن کرد، آن به جان دانست

مولوی در مثنوی به **نقش مزد و اصولا در آمد مادی در تشویق به کار** توجه دارد و آن را به شیوهٔ خود با تمثیلی بیان می دارد و می گوید:

می رود کودک به مکتب پیچ پیچ/ چون ندید از مُزدِ کارِ خویش هیچ
چون که از کیسه است دانگی دستمزد/ وانگهی بی خواب گردد همچو دزد

معنای شعر آن است که کودک چون از درس خواندن در مکتب مُزد نمی یابد، با سختی و ناراحتی و به زور به مدرسه می رود، ولی در دکّان که از کیسهٔ استاد حتی به اندازه یک دانگ (یعنی پولِ سیاه) دست مُزد می یابد، آن وقت حاضر است مانند دزدان که شب زنده داری می کنند، تا صبح بیدار بماند.

وحشی بافقی بر آن است که **کارِ هنری و استادانه** به قدری گران بهاست که تعیین بهای آن به زر، کاری دشوار و عملی بی هنرانه است و در این کارها حتی سُفالی که **ساختهٔ دستِ هنرمند** است، به گوهری ارزد:

به زر نرخِ هنر هست از هنر دور/ چه نیکو گفت آن استاد مشهور:
هر آن صنعت که بر سنجی به مالی/ بهای گوهری باشد سُفالی.

## اقتصادِ خانگی و روابطِ خَرج و دَخل

دربارهٔ **"تدبیر منزل"** چنان‌که گفتیم، دانشی خاصّ وجود داشت، ولی در ادبیاتِ ما درباره «کدخداسری» (یعنی لیاقت برای ادارهٔ اقتصادیاتِ منزل) و قواعدِ کدبانویی مطالب فراوانی است. مهم ترین مسئله در اقتصاد، حفظِ ارتباط بینِ «دَخل» و «خَرج» یا هزینه بود. در این زمینه **«اِسراف»** و زیاده روی در خرج حَرام شمرده می شد. در قابوس‌نامه آمده است که: «هر آفتی را سببی است و سببِ درویشی اِسراف».

فردوسی **«فشاندن»** یعنی اِسراف در خَرج و **«فشردن»** یعنی سخت‌گیری و بَخالت به خرج دادن، هر دو را مذموم می داند و می گوید:

چو داری به دست اندرون خواسته/ زر وُ سیم وُ اسبانِ آراسته
هزینه چنان کن که بایدت کرد/ نباید فشاند وُ نباید فَشَرد
میانه گزینی، بمانی به جای/ نباشد جز از نیکی‌ات رهنمای

سعدی می گوید: «دخل، آبِ روان است و خرج، آسیایِ گَردان» و این مثالِ بلیغ را می آورد:

چو دخلت نیست خرج آهسته‌تر کن/ که می خوانند ملّاحان سُرودی

اگر باران به کوهستان نبارد/ به سالی دجله گردد خشک روُدی

و نیز می گوید: بر آن کدخدا زار باید گریست/ که دخلش بود نوزده، خرج بیست

نظامی می گوید: زمین تا دَر نبارد، بر نیارد/ درآمد مَرد را بخشنده دارد

صائب می گوید: شادی هر که فزونست ز غم کامل نیست/ هر که را خرج ز دخل است فزون عاقل نیست

و از آن‌جا که **زنِ کدبانو** رشتهٔ مخارجِ خانه را معمولا در دست داشت، برای استقرار **تعادلِ طلایی مابینِ درآمد و هزینه**، مسئولیتِ زن را مورد تصریح و تأکید قرار می‌دادند. در این زمینه امیر خسرو دهلوی می نویسد:

مَرد اگر یک قراضه کار کند/ زن به کدبانویی چهار کند

گر ز شوُ، خرجِ زن فزون باشد/ حالِ سامانِ خانه چون باشد؟

و در قابوس‌نامه چنین آمده است:

«و از دستِ زنِ نادوست و ناکدبانو بُگریز که گویند: «کدخدا روُد باشد وُ کدبانو بَند». اما نه چنان که چیز تو را (یعنی ثروتِ تو را) در دست گیرد و نگذارد که تو بر چیزِ خود مالک باشی».

## پی‌نوشت‌ها:

۱- حکم عربی یعنی «روزی را در گوشه و کنار زمین طلب کنید» در شعر ابن یمین «گوگردِ احمر» اشاره است به یکی از دواهای افسانه آمیز کیمیاگری که با در دست داشتن آن تبدیل مس به زر ممکن می شد . ابن یمین می گوید خاک سیاه جانشین واقعی گوگرد احمر است و لذا باید زور و تلاش را متوجه آن ساخت.

۲- این سخنان یاد آور وضعی است که مارکس در «سرمایه» برای نقش آراینده و پیراینده ی پول می آورد.

۳- جالب است که هم سعدی و هم اسدی بر آنند که چون مرد فقیر به واسطه ی فقر از عهده ی اجرای مراسم مذهبی بر نمی آید پس «در هر دوسرای» دچار نژندی و پریشانی است.

۴- نظامی : «هر که تهی کیسه تر آسوده تر»

و نیز :

از پی کاروان تهی دستان / شاد و ایمن روند چون مستان

سعدی :

آن کس که از دزد بترسد که متاعی دارد / عارفان جمع نکردند و پریشانی نیست

۵- طبیعی است این سخن اسدی متضاد سخن پیشین اوست. شاعران به اقتضای حال و مقال و در سیر داستان هایی که می سروده اند به ناچار دچار چنین قضاوت های متفاوتی می شدند و این امر تا حدی طبیعی و گزیر ناپذیر است .

۶- یعنی در میان مردم بیشی و کمی ثروت، فقر و غنا را برقرار ساخته است.

۷- مثلن ناصر خسرو می گوید : زر چون به عیار آید کم بیش نگردد / کم بیش زری باشد کان باغش و بار است

و مولوی می گوید : طالب زر گشته جمله پیر خام / لیک قلب از زر نداند چشم عام

این شعرا اتفاقن در دوران رواج غش در دینار و درهم می زیسته اند.

۸- درخره یعنی دربار

۹- یعنی خواندن دعا

۱۰- یعنی ما جهانیم، هر که را بر کشیم و مقام دهیم ، برکشیده می شود و هر کس را فرو گذاریم و دچار خذلان سازیم افتاده می شود.

سرچشمه: *مجلهٔ دنیا، سال ۱۳۵۲، شمارهٔ ۲، ص ۱۲۲*

# ترانه‌های عامیانه و برخی مختصاتِ فنّی و هنری آن‌ها

احسان طبری

**از زمانی که نویسنده و پژوهندهٔ معاصرِ ایران صادق هدایت به جمع‌آوری مصالح فرهنگی و فولکوریک پرداخت و «مَتَل»ها و«اوسانه»ها و آداب ورسومِ مردم («نیرنگستان») و غیره (۱) را گردآورد، تا امروز، دراین زمینه کارِ زیادی انجام گرفته است. این‌کار هنوز به اندازهٔ کافی طبقه‌بندی نشده و به ویژه افکارِ تحلیلی و تعمیمی دربارهٔ فرهنگِ عامیانه، با آن‌که این‌جا و آن‌جا ذکر گردیده، ولی هنوز نُضجِ کافی نیافته است زیرا به‌طورِ اساسی، ما در مرحلهٔ تدوین و گردآوریِ مصالح هستیم.**

یکی از رشته‌های مهمّ فرهنگِ عامیانه، ترانه‌های عامیانه است که **هدایت** آن‌ها را با نامِ خودبرگزیدهٔ «اوسانه» توصیف کرده است. واژهٔ ترانه (در پهلوی: « ترنگه») واژهٔ بسیار کهنه و شاید یک واژهٔ صوتی است و پژوهش‌هایی که انجام گرفته، نشان می‌دهد که از دیرباز تصنیف‌های عامیانه را «ترانه» می خوانده‌اند. این ترانه‌های عامیانه که نامِ مصنّفِ آن‌ها روشن نیست، دارای منشاءهای پیدایشِ به‌کلّی متفاوتی هستند و مضمونِ آن‌ها نیز سخت متنوّع است؛ مثلن: برای ابرازِعشق، برای دست‌انداختنِ کسی، برای لالایی یا نوازشِ کودک، برای قصّه‌گویی یا برای آغازکردن و یا پایان‌دادن به قصّه‌ها، برای بازی و سرانجام به عنوان شعر و تصنیف که به شکلِ فردی یا با «دَم‌گرفتن» خوانده می‌شود و هدف‌اش بیانِ احساساتِ فردی یا اجتماعی است. بررسی **وزن**، **قافیه** و **مضمون** و **سبکِ هنری** این ترانه‌های عامیانه، بررسی پاداش‌بخشِ سودمندی است، زیرا به احتمالِ قوی این ترانه‌ها، از این جهات یادآور کهن‌ترین اشکالِ شعر فارسی هستند. در این بررسی من نظریاتِ خود را بر اساسِ ۸۷ ترانهٔ عامیانهٔ متداول در تهران (که نگارنده از روی نوشته‌ها یا از دهن‌ها گِردآورده‌ام) می‌نویسم. انتشارِ مجموعه‌ای ازاین ترانه‌ها نه میسّر است، نه سودمند، زیرا بسیاری از آن‌ها ولو با تغییراتی، در «اوسانه» هدایت به‌دست داده شده است. وانگهی، درجریانِ بررسی، از این ترانه‌ها از جهاتِ مختلف صحبت به‌میان خواهدآمد و نگارنده حدس می‌زند که میزانِ ترانه‌های گردآمده در نزدِ پژوهندگان اکنون از این ۸۷ ترانه بسی بیش‌تر است، ولی همین‌قدر مصالح برای کارِ ما کافی است.

# بخشِ اوّل : وزن

درباره‌ی وزن آن شعرهای ایرانی که از تأثیر عروض عرب آزاد است مانند شعرهای کهن اوستایی و پهلوی اشکانی و ساسانی و حراره‌ها و ترانه‌های عامیانه‌ی کهن به زبانِ پارسیِ دَری و ترانه‌های عامیانه به زبانِ معاصرِ فارسی، تحقیقات فراوانی انجام گرفته است. در میان این تحقیقات، نظریات پژوهندگان اروپایی مانند **بنونیست، هنینگ** و **مار** و نظریاتِ پژوهندگان ایرانی مانند بهار، هدایت و خانلری، دارای ارزشِ انکارناپذیری است. نگارنده این نظرِ **پروفسور مار** را که برای وزن در ترانه‌های عامیانه‌ی معاصر، ارزشِ کلیدی به منظور درکِ وزن در شعرِ کهنِ اوستایی و پهلوی قایل است، به نوبهٔ خود می‌پذیرم، و نیز این تعریفِ خانلری که وزنِ ترانه‌های عامیانه هجایی یا عروضی صرف نیست بل‌که کوتاهی و بلندی هجاها (که خانلری آن‌را «کمیّتِ هجاها») می نامد و تکیه‌های صوتی(۲) (که نقشِ آن‌ها در ترانه‌های عامیانه بیش‌از نقشِ آن در شعرِ عروضی فارسی است) دو عنصرِ اساسی وزن در ترانه‌های عامیانه است، نظرِ درستی است. شکلِ وزن «هجائی-کمّی» هم اکنون در ادبیاتِ فارسی و از آن جمله در ادبیّاتِ روسی بسیار متداول است که با توجه به خویشاوندی زبان‌ها، خود قرینه‌ی دیگری بر صحّتِ این مدّعاست.

خانلری به‌درستی یادآور می‌شود که کمیّتِ هجاها در ترانه های عامیانه قطعی نیست و به مناسبت وزن می تواند هجای بلندی را کوتاه یا هجای کوتاهی را بلند کرد.

ما وارد این مباحث که پژوهندگان درباره‌ی آن سخنانِ گفتنیِ بسیار گفته اند، نمی‌شویم و منظورِ ما از یک بحثِ علمی در عروض، محدودتر و تنها به دست دادنِ نمونه‌هایی از وزنِ شعرِ عامیانه است.(۳)

ما برای سهولت، این دو وزن را بر اساس شمارش هجاها عرضه می داریم، زیرا بحور عروضی بر آنها قابل انطباق نیست و یا با تسامح بسیار قابل انطباق است. چنان‌که ویژگی این نوع ترانه‌های عامیانه است. مراعاتِ اکیدِ تعداد هجاها در یک مصرع ضرور نیست و هجاها، البته بر اساس نوعی تناسبِ وزن و هماهنگی موسیقی، زیادتر یا کم‌تر می شوند، ولی این کاست و افزودِ شماره‌ی هجاها بر گِردِ محور ثابتی است که آهنگِ آن ترانه را به وجود می‌آورد و به طورِ عمده در ترانه‌ی مورد بحث تکرار می شود.

**به‌طورِ قراردادی و با اندکی ساده‌کردنِ مطلب، ما وزن‌های ترانه‌های عامیانه در فارسی (لهجهٔ تهران) را به وزن‌های کوتاه و بلند تقسیم می کنیم:**

## الف) وزن های کوتاه

تحت این عنوان وزن های دارای حداقل سه تا شش هجا با شکل های مختلف آن (یعنی با ترکیب با هجاهای بیش تر) ذکر می شود:

### چهار هجایی:

سیزده بدر، سال دیگر، خونهٔ شوهر، بقچه به سر، بچه به بغل ور و ور و ور

الله و هُپ، سنگ تُرُب، پشکل بز، بخور و بلُپ!

الله کریم، هفت نفریم، نون نداریم، شب می خوریم، صبح نداریم، صبح می خوریم، شب ندارم.

سیا سیا، خونهٔ ما نیاد، عروس داریم، بدش میاد.

### پنج هجایی:

این داد و بی داد، تخمه بو می داد، به همه می داد، به من نمی داد، وقتی که می داد، پوساشو می داد، منم بودادم ، به همه دادم، به او ندادم، وقتی که دادم، پوساشو دادم.

تاپ ِ تاپ خمیر، شیشه پر پنیر، پردهٔ حصیر، توتک فطیر، دست کی بالاس ؟

یک و دو و سه، زنگ مدرسه، چهار و پنج و شیش، ناظم بیا پیش، نخودچی کشمیش، هفت و هشت و نه، یک قدم جلو !

### شش هجایی (همراه با مصراع های هفت و هشت هجایی):

هم گل مگلونه، هم سفرهٔ نونه، هم لنگ حمومه، هم حسنی به سر می پیچه، هم دور کمر می پیچه، هم دخل فروشش هست، هم لحاف دوشش هست.

سه شکل نمونه وارِ وزن های کوتاهِ ترانه های عامیانه را، صرف نظر از شکل های گوناگون آن، می توان با علامت گذاریِ مورد قبولِ بین المللی (O برای هجای کوتاه و - برای هجای بلند) به شکل زیر معین کرد:

### ۱- چهار هجایی:

سیزده بدر - O O -

سال دیگر - - O -

### ۲- پنج هجایی:

ای داد و بی داد - O O - -

تخمه بو می داد - - - O O

### ۳- شش هجایی :

هم گل مگنونه O-O O O O

هم سفرهٔ نونه O O O O-O

اگر بخواهیم از افاعیل عروض عربی برای این چهار شکل زحافاتی بیاوریم، وزن اول با «فع فعلن»، وزن دومی با «فعلن فعولن»، و وزن سومی با «فعلن فعلاتن» قابل تقطیع است.

## ب) وزن های بلند

تحت این عنوان وزن های دارای حداقل هفت تا یازده هجا با شکل های مختلف آن (یعنی با ترکیب با هجاهای بیش تر) ذکر می شود.

### هفت هجایی:

جمجمک برگ خزون، مادرش زینب خاتون، گیس داره قد کمون، از کمون بلند ترک، از شبق مشکی ترک، ننه جون شونه میخاد، شونهٔ فیروزه میخاد، حموم سی روزه میخاد، هاجستم و واجستم، تو حوض نقره جستم، نقره نمکدونم شد، خانمی به قربونم شد.

چه دختری چه چیزی، دست میکنه تو دیزی، گوشتارو درمیاره، نخودارو جاش میزاره، دهن آقاش میزاره، دیزی که در نداره، خاله خبر نداره.

### هشت هجایی:

به کس کسانش نمیدم، به همه کسانش نمیدم، به مرد پیرش نمیدم، به راهِ دورش نمیدم، شاه بیاد با لشگرش، خَدَم و حَشَم پشتِ سرش، شاه زاده ها دور و ورش، واسهٔ پسر بزرگ ترش، آیا بدم، آیا ندم.

وزن های هفت و هشت هجایی از متداول ترین وزن ها در ترانه های عامیانه است و اگر بخواهیم نمونه های آن را بیاوریم، امثله به درازا می کشد. اگر این دو وزن را با علامت گذاری از جهت هجاهای بلند و کوتاه (به شکل تعمیمی آن) نشان دهیم، این دو شکل به دست می آید.

### ۱- هفت هجایی:

جمجمک برگ خزون - O O O O O O -

مادرم زینب خانون - - O O O O –

### ۲- هشت هجایی:

به کس کسانش نمیدم O - O O - O O O

به همه کسانش نمیدم O - O O - O O O

وزن هفت هجایی را می توان بر اساس افاعیل عروضی با «فاعلاتن فعلن» و وزن هشت هجایی را با «مفتعلاتن فعلن» نشان داد. چون آن که یادآور شدیم، این وزن های عروضی با تمام نرمش ها و شکل هایی که وزن هجایی ضربی در ترانه عامیانه، طی گسترش شعر، به خود می گیرد

تطبیق نمی کند ولی از آنجا که این اوزان عروضی به گوش آشناتر است ذکر آن را با همهٔ تقریب و نسبیتی که در این امر وجود دارد، بی فایده نشمردیم. اگر می خواستیم دقت بیش تری به کار بریم، می بایست هر یک از این وزن‌ها را با چند قالب عروضی نشان می دادیم.

اینک در زمینه ی همین وزن های طولانی از وزن یازده تا دوازده هجایی که اغلب به صورت ترکیبی وجود دارد، نمونه ای بیاوریم.

**یازده تا دوازده هجایی:**

تو که ماه بلند در آسمونی، منم ستاره میشم و دورت می گردم، تو که ستاره میشی و دورم می گردی، منم ابری میشم تند تند می بارم ... الخ

درباره ی این ترانه ی مهم در بخش «مضمون»جداگانه سخن خواهیم گفت. وزن این ترانه به فَهلَویّات و دوبیتی‌ها (مانند دو بیتی های باباطاهر) نزدیک است و حتا شاید یکی است؛ جز آن که دو بیتی های باباطاهر در اثر دخالت های «عالمانه» دستکاری شده و در قالب بحور عروضی قرار گرفته و قابل تقطیع عروضی است و حال آن که شاید از آغاز چون این نبوده است. به هر صورت این وزن ده هجایی نیز از مهم ترین وزن های عامیانه است و آن را می توان به «مفاعلین مفاعیل مفاعیل» تقطیع کرد و یا بدین شکل نشان داد:

O O - O O O O - O - -

ما از برخی شکل های وزن های نه هجایی و ده هجایی (که به شکل مستقل وجود ندارد یا نگارنده به آن برخورد نکرده و آن ها را نمونه وار نیافته است) صرف نظر می کنیم و در پایان بحث غیر فنی و مجملی که درباره ی وزن شعرهای عامیانه ی معاصر متداول در تهران کرده ایم، می گوییم که وزن های اصلی عبارت است از شش وزن مختلف که تنوع و گسترش خاصی دارد و هجاهای آن ها بسیار قابل انعطاف است (یعنی می توان آن را در هم فشرد یا طولانی ساخت) و تابع فونتیکِ عامیانه است و تکیه ی ضربی آن صریح تر از تکیه در شعرهای عروضی است یعنی اغلب وزن ضربی دارد، زیرا برای خواندن و نواختن ساخته شده است.

این سخنان تقریبی را باید تحقیقات آوانگاری، آواشناسی و صوت شناسی (فونتیک، فونولوژیک و آکوستیک) همراه بـا مطالعه ی مصالح انبوهی از شعرهای عامیانه دقیق تـر سازند. آن چه که در این جا گفته ایم شاید برای آغاز کار و نیز برای آن شاعرانی که مایلند با توجه به وزن های عامیانه و با مراعات ذوق و زبان عامیانه قطعاتی بسرایند، می تواند مفید باشد تا ادراک « غریزی» خود را از وزن این شعرها به یک درک کمابیش عقلی و منطقی مبدل کنند و بهتر بتوانند به فنونِ ترانه‌سازی عامیانه دست یابند.

**اینک پس‌از این بحث دربارهٔ وزن، به بحثی دربارهٔ قافیه در ترانه‌های عامیانه بپردازیم.**

## بخش دوم: قافیه

قاعده ی عروضی قافیه به معنای همانند بودن آخرین جزء کلمات پایان یک بیت و یکسان بودن حرف رَوی و حرکت ماقبل رَوی در شعر عامیانه مراعات نمی شود. ولی اگر قافیه را به معنای اصلی در یـونان (Rythmos) بـه معنای تناسب و توافق بگیـریم، آن گاه با اطمینان می توان از وجـود قافیه در ترانه های عامیانه سخن گفت.

**تعریفِ عامّ و علمیِ قافیه این است:** «پایانِ متوافق یا هماهنگ دو یا چند مصرع که وزنِ آن‌ها را برجسته می کند». این تعریف بر قافیه و شعر عامیانه قابل انطباق است، ولی اگر تعریف را، چنان که متداول است، از این جلوتر ببریم. آن گاه، دچار اشکال می شویم. در یک کلمه باید گفت که قافیه در شعرهای عامیانه با شعرهای فصیح فرق بنیادی دارد . قاعده های قافیه در شعر عامیانه را شاید بتوان در پنج نکته ی زیرین تعمیم داد :

۱- قافیه به معنایی که در شعر عروضی متداول است یعنی تطابق حرف روی (حرف آخر قافیه) و حرکت ماقبل رَوی:

جمجمک برگ خزون

مادرش زینب خاتون

یا: دویدم و دویدم

سر کوهی رسیدم

یا : اشتر به چراست در بلندی

کله اش به مثال کله قندی

۲- قافیه به معنای آن چه که در شعر عروضی «ردیف» نام دارد، بدون مراعات قافیه به معنای اخص کلمه:

از کمون بلند ترک

از شبق مشکی ترک

ننه جون شونه میخاد

شونهٔ فیروزه میخاد

موافق قافیه های قافیه بندی کلاسیک باید «ترک» در بیت اول و «میخاد» در بیت دوم «ردیف» حساب شود و به ترتیب «بلند» و «مشکی» و «شونه» و «فیروزه» هم قافیه باشند، ولی

همان گونه که مشاهده می شود، چون این نیست و در ترانه به وجود «ترک» و «میخاد» اکتفا شده است.

۳- قافیه به معنای هماهنگی صوتی:

در این زمینه غناء و تحویل شکل زیاد است. این نوع هماهنگی صوتی (به فرانسه Asso mance و به روسی Sozwucie) در بسیاری اشعار اروپایی مراعات می شود. در شعر روسی سنت دارد و مایا کوسکی از این سنت استفاده ی وسیعی کرده است.

موشه ماسوره می کرد
مادر موشه ناله می کرد
یا : روزی بود روزگاری بود
پشت حموم گودالی بود
یا : قصه ! قصه !
نون و پنیر و پسته
یا : سیزده بدر
بقچه به سر
بچه به بغل
یا : یدکش یرقه میره
در خونه داروغه میره
یا : پسر شما شرابیه
روز که میشه به بازیه
شب که میشه به قاضیه

در این مثال ها «ماسوره» با «ناله» و «روزگار» با «گودال» و «قصه» با «پسته» و «بدر» با «بغل» و «یرقه» با «داروغه» و «شرابیه» با «به بازیه» قافیه شده است، امری که به لحاظ قاعده های کلاسیک قافیه غلط و محال است. از این نمونه ها فراوان است.

۴- گاه اصولن به وزن اکتفا می شود و قافیه ای مراعات نمی گردد.

تو که ماه بلند در آسمونی، منم ابری میشم دورت می گردم، تو که ابر میشی دورم می گردی، منم بارون میشم تند تند می بارم ... الخ

که اگر قافیه ای در آن باشد اتفاقی است و وزن و انعکاس تکرر بیان (۴) جبران قافیه را می کند.

۵- گاه ردیف و تکرار آن جای قافیه را پر می کند و نیازی به قافیه احساس نمی شود و جالب است که در نمونه های کهن شعر پارسی (در پهلوی) این جانشین شدن ردیف به جای قافیه وجود داشته است.

دویدم و دویدم، سر کوهی رسیدم، دوتا خاتونی دیدم، یکی به من آب داد، یکی به من نون داد، نونو خودم خوردم، آب رو دادم به زمین، زمین به من علف داد، علف رو دادم به بزی، بزی به من پشکل داد، پشکل رو دادم به نونوا، نونوا به من آتیش داد.

که تا آخر داستان ردیف «داد» جبران گر قافیه است.

کسی که باز هم در این مساله دقت کند، می تواند قانونمندی های تازه ای در باره ی قافیه در ترانه های عامیانه بیابد، ولی آن چه که گفته ایم، نمونه ای از ویژگی های قافیه در این ترانه ها به دست می دهد و چون منظور طرح مساله است نه حل قطعی و جامع آن، به این اندازه بسنده می کنیم.

## بخش سوم: مضمون (و نیز اندکی درباره ی سبک هنریِ ترانه ها)

درباره ی تنوع مضمون های ترانه های عامیانه در آغاز این بررسی اشاره ای رفته است. در مجموع ۸۷ ترانه‌ای که نگارنده گردآورده است، می‌توان مضمون‌های زیر را ازهم تشخیص داد:

۱- ترانه ی ویژه ی بازی یا شمارش به هنگام بازی؛

۲- ترانه های مخصوص لالایی و نوازش از مادر به فرزند، از فرزند به مادر و یا برای نوازش جانور یا چیزی دوست داشته ؛

۳- ترانه های مربوط به قصه ها مانند ترانه ای که در **آغاز** قصه است یا در **انجام** آن قصه است یا در **مسیر** ترانه قصه ای گفته می شود و یا ترانه هایی که به طور مستقل قصه ای را بیان می دارد؛

۴- ترانه های انتقادی و مطایبه آمیز و متضمن طعنه، کنایه، استهزاء کسی را یا چیزی را؛

۵- ترانه های غنایی که در آن عشق یا احساس غنایی دیگر بیان شده است؛

۶- ترانه هایی برای رقص و ترانه هایی که به شکل تصنیف خوانده می شود.

در زیر درباره ی هر یک از این مقوله ها نمونه هایی ذکر می کنیم:

### ۱- ترانه‌های ویژه‌ی بازی یا شُمارش به هنگامِ بازی

• لی لی لی لی حوضک، گنجشکه اومد آب بخوره، افتاد تو حوضک، این کُشت، این بُرد، این پخت، این خورد. این گفت قسمت من کله گنده بود کو؟

**درباره‌ی این ترانه باید دو نکته را متذکر شویم:**

**نخست:** این که این ترانه مختصات شعری (وزن، قافیه) را حتا در آن چهار چوب وسیع و پر انعطافی که پیش از این از آن یاد کردیم ندارد و نوعی نثر موزون است که حرکات بازی به جملات و کلمات آن آهنگ و ضرب معینی می بخشد.

**دوم:** این که از این ترانه نسخه بدل‌ها (یا واریانت‌های) متعددی در زبان عامیانه موجود است و این خصیصه ی همهٔ ترانه های عامیانه است که صورت ضبط شده و بی تغییری ندارند. مثلن مصرع دوم «گنجشکه اومد آب بخوره» ، به صورت «موشه اومد آب بخوره» یا «خروسه اومد آب بخوره» نیز گفته می شود. در مورد بقیه ی ترانه، شکل های زیر نیز شنیده شده است :

- این دوید و درش کرد، این ماچی بر سرش کرد، این نازی بر پرش کرد.
- یا: این گفت: بریم دزدی، این گفت: چی چی بدزدیم، این گفت: تشت طلای خونهٔ پادشاه را (بدزدیم)، این گفت: جواب پادشاه را کی میده، این گفت: من سر گنده میدم.

در مورد بخش آخر، نسخه بدل زیر شنیده شده است:

- این کله گنده ام گفتش بده ببینم، همین که دادن ببینه، گنجشک پرید رو چینه.

در مورد تمام ترانه نسخه بدل دیگری وجود دارد به شکل زیر:

- این کوچول کوچوله، این ننهٔ کوچوله، این عبا بلنده، این قبا بلنده، اینم کفش دوز گنده، این گفت: «بریم به صحرا»، این گفت: «چی چی بیاریم؟»، این گفت: «گَوَن بیاریم»، این گفت که: «گرگه اون جاس»، این کله گنده گفت:«هستم شما رو همرا، از کی دیگه می ترسین؟»

ترانه ی معروف دیگر ویژه ی بازی این است:

- تاپ تاپ خمیر، شیشه پر پنیر، توتک فطیر، دست کی بالاس؟
- ترانه ی دیگر: حمومک مورچه داره، بشین و پاشو، خنده داره.
- ترانه ی معروف دیگر: اتل متل توتوله، گاب حسن چه جوره، نه شیر داره نه پستون، شیرش بردن هندستون، هندستونم خراب شد، بند دلم کباب شد، چکمهٔ دونه صناری، افتاده توی بخاری، اسب سیاه رو زین کن، خانم کوچیک سوار سوارکن!)، هاچین و واچین، یه پات و ورچین!

نسخه بدل های این ترانه نیز متنوع است. یکی از شکل های مشهور آن از مصرع سوم به بعد این است:

- شیرش رو ببر هندستون (هندسون)، یک زن کردی بستون (بسون)، اسمش و بذار عم غزی، دور کلاش قرمزی، هاچین و واچین ....

یا این مصرع ها را نیز علاوه دارد: یه چوپ زدم به بلبل، صداش رفته استنبل، استنبلم خراب شد، بند دلم کباب شد.

این ترانه ی معروف از لحاظ وزن و قافیه یک ترانه ی نمونه وار عامیانه است. شیوه ی بسط فکر و کلام که درآن ، قافیه گاه تعیین‌کنندهٔ مضمون است، یعنی به اقتضای قافیه کاملن مطلب تازه‌ای که ارتباط منطقی با مطلب مصرع قبل ندارد، نیز در این ترانه نمونه‌وار است مثلن در شکل آخری که از این ترانه ذکر شد، ‹‹استنبل›› و ‹‹بلبل›› و ‹‹خراب›› و ‹‹کباب›› تعیین‌کنندهٔ مطالبی هستند که در مصرع آمده و مابینِ آن‌ها پیوند و گسترشِ منطقی فکری دیده نمی‌شود.

برای همین بازی ‹‹برچیدن پا››. ترانه های دیگری نیز وجود دارد، مثلن :

- خانمی کجاست؟ تو باغچه، چی چی می چینه؟ آلوچه، آلوچهٔ سه گردو (؟)، خبر بردن به اردو، اردو قلندر شده (؟)، کفش بگُم تر شده، بگم بگم حیا کن!، از سوراخ در نیگا کن!، کوچهٔ ما مستانه، مستانهٔ چندانه، سیب و سه بر چوقنده (۵)، آجیل و نبات و قنده، هاچین و واچین!، یه پات و ورچین!
- ترانه دیگر برای بازی ‹‹قایم باشک››: موش موشک، آسه برو، آسه بیا، که گربه شاخت نزنه، سر به سوراخت نزنه، قایم باش! قایم باش!
- ترانه ی دیگر برای بازی: آتش دارین؟ بالاترک، سگ ندارین؟ نه که نداریم، گربه ندارین؟ نه که نداریم، چی چی می پزین؟ آش می پزیم، یه کوفته شو به من میدین؟
- ترانه ی دیگر برای بازی: گرگم و گله می برم، چوپون دارم نمیذارم، من می برم خوب خوبشو، من نمیدم پشگلشو، گزلیک من تیزتره، دنبهٔ من لذیذتره، خونهٔ خاله از این وره، از اون وره.

ما در این جا نمونه هایی آوردیم و این بدان معنی نیست که ترانه های عامیانه متداول در تهران برای بازی به همین نمونه ها ختم می شود. درباره ی بازی های مربوط به این ترانه ها نیز توضیحی نمی دهیم، زیرا گردآوری بازی ها (که خود از وظایف پژوهندگان فرهنگ عامیانه است) مبحث مستقل دیگری است و در کشور ما در این زمینه نیز کارهای بسیاری شده است.

## ۲- ترانه‌های لالایی و نوازشِ مادر

مضمون این ترانه ها چنان که گفته شد لالایی مادرانه، نوازش نوزاد، نوازش دختر یا پسر کوچک، نوازش فرد نسبت به مادر یا نوازش جانور (سگ، گربه و غیره) یا فردی دوست داشته است. در این مورد نیز نمونه هایی ذکر می کنیم:

• نوازش دختر: به کس کسانش نمیدم، به همه کسانش نمیدم، به مرد پیرش نمیدم، به راه دورش نمیدم، شاه بیاد با لشکرش، قشون وُ حَشَم (یا خَدَم وُ حَشَم) پشت سرش، شاه زاده ها دور و ورش، واسهٔ پسر بزرگترش، آیا بدم ، آیا ندم.

• نوازش کودک: دس دسی باباش میاد، صدای کفش پاش میاد، دس دسی ننه اش میاد، با هر دو تا ممه اش میاد، دس دسی عموش میاد، با جیب پـر لیموش میاد، ( دس دسی خالش میاد، با دهن گاله ش میاد)، دس دسی،دس دسی دس، گربه مندیلشو می بس، خونه قاضی ور می جس ، قاضی خنده ش می گرف (می گرفت). باد زیر دنده ش (می گرفت ).

• باز هم نوازش دختر: چه دختری، چه چیزی، دست میکنه تو دیزی، گوشتارو درمیاره، نخود رو جاش میزاره، دهن آقاش میذاره ، دیزی که در نداره،خاله خبر نداره.

• نوازش کودک گندمگون: سفید سفیدش صد تومن، سرخ و سفیدش سیصد تومن، حالا که رسید به سبزه، هر چی بگی می ارزه.

• لالایی برای کودک: این لالایی دارای شکل های فراوانی است و با آن که نگارنده یک شکل کامل تر آن را عرضه خواهد داشت، با این حال می توان باز مصرع های دیگری بر آن افزود. در این جا مانند ترانه های دیگر عامیانه - عامل ارتجال و بدیهه گویی و(Improvisation) در مضمون، وزن، قافیه و الفاظ نقش مهمی دارد.

لا لا لا لا گل پونه، گدا اومد در خونه، نونش دادیم خوشش اومد، خودش رفت و سگش اومد، چخش کردیم بدش اومد، لا لا لا لا گل خشخاش، بابات رفته خدا همراش، لا لا لا لا گل فندوق، ننه ت رفته سر صندوق، لا لا لا لا گل گردو، بابات رفته توی اردو، لا لا لا لا گل پسته، بابات رفته کمر بسته، لا لا لا لا گل سوسن، بابات اومد چشت روشن!، لا لا لا لا گل زیره، چرا خوابت نمیگیره، که مادر قربونت میره، برو لولوی صحرایی، تو از بچم چه میخایی، که این بچه پدر داره، و قرآن زیر سر داره، دو شمشیر بر کمر داره.

• نوازش پسر: پسر زاییدم و من سرفرازم، سر سفره باباش دستم درازه، لقمه می زنم قد کله قاضی.

(در این ترانه قافیه های مبتنی بر هماهنگی مانند «سرفرازم» ، «درازه» و «قاضی» برای اشعار عامیانه، چنان که در بخش قافیه گفته شد، بسیار نمونه وار است.)

## ۳- ترانه‌های قصّه یا مربوط به قصّه

تعداد این ترانه ها نیز متعدد است. معمولن برای سر آغاز قصه ها ، ترانه ی زیرین را می خوانند:

• یکی بود، یکی نبود، سر گنبد کبود، پیرزنی نشسته بود، اسبه عصاری می کرد، گربه بقالی می کرد، شتر نمدمالی می کرد، پشه رقاصی می کرد، عنکبوته بنبازی می کرد (بند بازی)، موشه ماسوره می کرد، مادر موش ناله می کرد ، فیل اومد به تماشا، پاش سرید به حوض شا (شاه)، افتاد و دندونش شیکس، گفت: «چه کنم، چاره کنم، روم و به دروازه کنم، صدا بزغاله کنم: ئوم! ئوم! بع (واژه های صرفن صوتی)، دنبه داری؟ نع، پس چرا میگی بع؟» (ظاهرن این سرآغاز برای جلب کودک به شنیدن قصه است. در پایان قصه ها نیز معمولن این ترانه خوانده می شود:

بالا رفتیم ماس بود، پایین اومدیم ماس بود، قصهٔ ما راس بود، بالا رفتیم، دوغ بود، پایین اومدیم دوغ بود ، قصهٔ ما دروغ بود، قصهٔ ما به سر رسید، کلاغه به خونش نرسید. (یا « غلاغه»)

**اینک برخی ترانه‌ها را که قصّه یا قصه‌گونه است ذکر می کنیم:**

• رفتم به سوی صحرا، دیدم سواری تنها، گفتم: «سوار کیستی؟»، گفتا: «سوار یلیلی»، گفتم: «چه داری در بغل؟»، گفتا: «کتابِ پُر غزل» ، گفتم: «بخوان تا گوش کنم!» ، گفت: «آسمان آراسته. (مهمانان برخاسته) آفتاب خوش است، مهتاب خوش است، می زنیم طبل علا، می رویم پیش خدا، ای خدا خوشنام، صد هزارت یک نام، کاشکی من مرغی بودم، مرغ سیمرغ بودم، در هوا پر می زدم، بر زمین سر می زدم، (این در رو واکن آش می یاد، آن در رو واکن آش می یاد، مرد قزلباش می یاد)».

**در باره‌ی قصّه‌گونه‌ای که یاد شده، نکات زیر در خوردِ ذکر است:**

**الف**- چهار مصراع اخیر که با سبکِ رمانتیک تمامِ قصّه جور نیست یا انتقالی است از ترانه‌ای دیگر به این ترانه، و با نوعی گذارِ تند به بیانِ مضحک از بیانِ فلسفی- احساساتی شعر زدوده (۶) است و نشانه‌ی آن که قصه‌گو نمی خواهد دامنه ی رویا بافی خود را ادامه دهد.

**ب**- قصّه پر از یک نغمه‌ی شاعرانه ی آرزومندی انسانی است و به تمام معنی یک بالادِ لطیف درباره ی مقابله ی انسان با خدا و درباره ی تنگ میدانی و باژگونی سرنوشت اوست. گسترش مصرع ها نیز با افسانه گون بودن ترانه جور است. به هر جهت این یکی از نمونه های نادر در ترانه عامیانه است که فانتزی هنری با شیوه ی غنایی ِ گیرایی همراه شده است.

• ترانه ی دیگر قصه آمیز: مرغ زرد پا کوتا، گل باقلا، سینه سفید دم طلا، گردن دراز دم کلم، به شیش قرون، می خریدنش، نمی دادمش، شب ها مونسم بود، روزها همدمم بود، سگ اومد. کدوم سگ؟ همون که مرغ و بردش، کدوم مرغ؟ مرغ زرد پاکوتا.... الخ .

سپس همین بند با تغییراتی بدین شکل تکرار می شود:

چوب اومد. - کدوم چوب،- همون که سگ را کشتش،- کدوم سگ ....
و نیز «آب اومد- همون که چوب را بردش» و «گاب اومد- همون که آب رو خوردش» و نیز «شیر اومد- همون که گاب رو کشتش» و نیز «شاه اومد – همون که شیر روکشتش» بدین ترتیب آخرین بند که همهٔ قهرمانان داستان را در بر می گیرد چون این است:
شاه اومد، - کدوم شاه؟ - همون که شیر رو کشتش. - کدوم شیر ؟ - همون که گاب را کشتش . – کدوم گاب ؟ - همون که آب را خوردش.- کدوم آب؟ - همون که چوب رو بردش. - کدوم چوب؟ - همون که سگ را کشتش. - کدوم سگ؟ - همون که مرغ و بردش. - کدوم مرغ؟ - مرغ زرد پا کوتا - گل باقلا. سینه سفید دم طلا، گردن دراز دم کلم، به شیش قرون می خریدنش، نمی دادمش، شب ها مونسم بود، روزها همدمم بود ...
این تسلسل پرسش ها و پاسخ ها که برای ترانه ها و قصه های عامیانه بسیاری از ملل نمونه وار است، در این قصه دیده می شود. این قصه نیز از لطافت شاعرانه تهی نیست و برای تمرین کودکان در مورد حافظه، طلاقت کلام و حفظ ترتیب در بیان مطلب مفید بوده است.

- یک قصه ی دیگر: یه مرغ زردی داشتیم، تخمشو نیگر می داشتیم (نگه میداشتیم)، شغاله اومد و بردش، سر پا نشست و خوردش.
- نیز: پادشاهی بود در یمن، دختری داشت داد به من، من شدم داماد او، او شد پدر زن من.
- قصه‌ی دیگر برای کودکان: رفتم به صحرا، دیدم قورباغه، گفتم: قورباغه، دماغت چاقه! رفتم به صحرا دیدم خرخاکی، گفتم : خرخاکی، چه قدر نا پاکی! رفتم به صحرا دیدم لاک پشت (لاک را باید با کاف مکسور تلفظ کرد ) ، گفتم : لاک پشت قرت ما را کشت، رفتم به صحرا دیدم مارمولک، گفتم: مارمولک، عیدت مبارک!
- و نیز از قصه های معروف: دویدم و دویدم، سر کوهی رسیدم، دو تا خاتونو دیدم، یکیش به من آب داد، یکیش به من نون داد، نون رو خودم خوردم، آب رو دادم به زمین، زمین به من علف داد، علف را دادم به بزی، بزی به من پشگل داد، پشگل رو دادم به نونوا، نونوا به من آتیش داد، آتیش و دادم به زرگر، زرگر به من قیچی داد، قیچی رو دادم به درزی (یا به جولا)، درزی (جولا) به من قبا داد، قبا رو دادم به مولا، مولا به من قرآن داد، قرآن رو دادم به بابا، بابا به من خرما داد، یکیش رو خودم خوردم ، یکیش افتاد به زمین، گفتم: بابا ، خرما بده، زد تو کلام افتاد تو باغچه، رفتم کلامو بیارم، آتیش به پنبه افتاد، سگ به شکنبه افتاد، گربه به دنبه افتاد.

در این شعر چرخش جاوید مواد و مبادله ی اشیا و عناصر که در بسیاری از ترانه های عامیانه دیده می شود و توصیف شده است. پایان ترانه باز به صورت خنده آوری هجوآمیز در می آید که با سیر خود متن ترانه تناقض دارد.

• ترانه ی قصه آمیز دیگر وصف شتر است که دارای مختصات شعری ویژه ای است. متن آن چون این است:

اُشتر به چراست در بلندی، کله ش به مثال کله قندی – در بلندی، اشتر به چراست در بلندی، چشماش به مثال آینه بندی- کله قندی- در بلندی، اشتر به چراست در بلندی، گوشاش به مثال بادبزندی- آینه بندی- کله قندی- در بلندی، اشتر به چراست در بلندی، دُمبش به مثال جاروبندی- کله قندی- آینه بندی- بادبزنی- در بلندی.

و سپس به همین ترتیب می توان مصرع های زیرین را افزود:

چشماش به مثال دوربیننندی (دوربین)، دهن به مثال غار غلندی، سینه به مثال سخت سنگی، شکم به مثال طبل جنگی (باید تلفظ کرد: شه- کم)، پاها به مثال چارپایندی (چهارپایه)

قافیه های مصنوعی «باد بزند» و «دور بینند» و «چارپایند» به جای بادبزن و دوربین و چهارپایه نشان می دهدکه در ترانه ی عامیانه هرگونه تصرف آزادانه ای برای فیصله دادن به امر قافیه، آزاد است. به قول مولوی: هیچ آدابی و تربیتی مجوی- هر چه می خواهد دل تنگت، بگوی! – بگذریم از این که «سخت سنگی» و «طبل جنگی» در عین حال با «بلندی» و غیره قافیه شده است.

در این ترانه نیز تمرین حافظه و یادداشت سلسله مراتب کلمات همراه با توصیف شتر برای کودکان جالب است.

**برخی از ترانه‌های عامیانه به خودی خود قصّه نیست، ولی در نَسجِ قصّه می‌آید. برخی از آن ها را برای نمونه ذکر می کنیم:**

• منم منم بلبل سرگشته، از کوه و کمر برگشته، مادر نابکار مرا کشته، پدر نامرد مرا خورده، خواهر دلسوز استخوان هایم را با هفتا گلاب شسته، زیر درخت گل چال کرده، منم شدم یک بلبل، پر... پر...

نظیر این ترانه گاه با عین همین معنا، در افسانه های اروپایی نیز وجود دارد. ترانهٔ دیگر مربوط است به قصّهٔ ‹‹خاله سوسکه›› .

• - خاله سوسکه کجا میری؟ - خاله سوسکه و درد پدرم! - من که از گل بهترم، بگو خاله غزی، چادر یزی (یزدی)، کفش قرمزی، دست بلوری، پا بلوری، کجا میری؟ میخام برم بر همدون، شوور کنم بر رمضون «یا: شوکنم ...» ، قلیون بلور بکشم (باید تلفظ کرد «بلور» با تشدیدِ لِ )، نون گندم بخورم، منت مردم (یا منت خارشو) نکشم .

• ترانه ای دیگر مربوط به قصه ی «بُزَکِ زنگوله به پا» :

- این کیه تاپ تاپ میکنه؟ آش منو پره خاک میکنه؟ - منم منم بزبز قندی (یا : بزک زنگوله به پا)، ورمی جم دو پا دوپا (یا روی هر دو پا)، دو شاخ دارم در هوا، دو پای دارم بر زمین، کی خورده «شنگول» مرا؟ (یا : من)، کی خورده «منگول» مرا؟ کی خورده «حبّه‌ی انگور» مرا؟ کی می یاد به جنگ من؟ - من می یام به جنگ تو.

این قصه نیز دارای گسترش در نزد اقوام مختلف آریایی است و همانند آن در زبان های اروپایی وجـود دارد.

و سرانجـام ایـن ترانه را کـه بـه قصه ی «نمکی» مربوط است بـه عنوان مثال ذکر می کنیم:

- نمکی نم نمکی! خیر نبینی نمکی! هفت در رو بستی نمکی! یه در رو نبستی نمکی!

## ۴- ترانه‌های انتقادی و مطایبه‌آمیز، متضمّنِ کنایه، طعنه، استهزاء به کسی یا چیزی

لحن مطایبه آمیز در همه ی ترانه های عامیانه دیده می شود ولی برخی از آن ها به ویژه به انتقاد، مطایبه، استهزاء و متلک گویی اختصاص دارد.

شاید کشف تم‌های اجتماعی متضمن انتقاد نسبت به قشرهایی که مورد محبت عامه نبوده اند در ترانه های عامیانه در وهله ی اول غیر مترقب به نظر برسد، ولی اولن این واقعیتی است که چنین تم‌هایی در ترانه‌ها منعکس است، دوم این‌که هیچ‌چیز از این طبیعی‌تر نیست. ترانه‌هایی که بیان‌گرِ احساسِ مردمِ ساده است، ناچار باید پرخاش ورنج و محرومیت آن‌ها را نیز بیان کند.

**ما در زیر ترانه هایی را که در انتقاد از مالک، از روحانیون تابع فئودال ها و طفیلی منش، یا در بیانِ فقرِ توده‌هاست ذکر می کنیم.**

ترانه زیرین علیه ارباب ده است (بمبولی در این ترانه واژه ی بی معنایی است برای ضرب دار کردن مصرع ها).

- رفتم بالا ده – بمبولی، پیش ارباب ده - بمبولی، اربابش غزه (۷) بمبولی، بندش قرمزه - بمبولی، یک دوری پلو- بمبولی، صد چماق به دس- بمبولی زد سرم شیکس- بمبولی.

برخی ترانه ها در مذمت از صنف روحانی نماست . از آن جمله :

- تبت یدا الیله (یا: ابیله)، آخوند و بردن طویله، کاهش دادن، جو اِش دادن، نمیره.

الیه و یا ابیله در این جا مسخ شده واژهٔ ابولهب است. ترانه با آیهٔ قرآن که در ذم ابولهب است آغاز می شود و از سودجویی و پر خوری شکایت می کند.

- و نیز در همین مضمون: گنجشکک اشی مشی، لب بوم ما نشین، بارون میاد تر میشی، برف میاد گوله میشی، می افتی تو حوض نقاشی، کی درمیاره؟ فراش باشی. کی میکشه؟ قصاب باشی. کی می پزه؟ آشپزباشی. کی میخوره؟ ملاباشی.

برخی ترانه های عامیانه بیانگر فقر و ناداری مطلق توده هاست. از آن جمله:

• الله کریم ، هفت نفریم ، نون نداریم ، شب می خوریم ، صبح نداریم ، صبح می خوریم ، شب نداریم .

و نیز ترانه ی زیرین حاکی از آن که خاله است و یک بزغاله و همه چیز خاله را بزغاله می دهد .

• فرش اتاق خاله: پشم تن بزغاله. شمع اتاق خاله: از پی های بزغاله. مرواریای خاله: دندونای بزغاله. جاروی اتاق خاله: از ریشای بزغاله. مهمونی های خاله: از دولت بزغاله.

در ترانه زیرین یک «لُنگِ حمام» تنها ثروت دارنده ی آن است و حسنی همه ی نیازهای خود را با آن رفع می کند.

• هم گل منگوله، هم سفرهٔ نونـه، هم لنگ حمـومه، هم حسنـی بـه سـر می پیچه، هم دور کمر می پیچه، هم دخل فروشش هس (یعنی بساط فروش خود را روی لنگ پهن می کند)، هم لحاف دوشش هس.

تم های اجتماعی درترانه های عامیانه چندان زیاد نیست ولی طعنه ها و متلک های روزمره علیه کچل، پیرزن، شوهر، هوو، عمه،آدم های سبزه رو، فکلی و غیره متعدد است. برخی نمونه ها را ذکر می کنیم:

• علیه پیرزن:

امون! امون! زمونه! یک پیره زن نمونه، مگه پیره زن چی کرده؟ زلفارو قیچی کرده. پیرزنیکه دو گاب داش، سوراخ خونش راهاب داش (راه آب)

• و نیز: - تخمه می شکنی پیرزن؟ - دندون ندارم، فرزند! جارو می کنی پیره زن؟- قوت ندارم ( یا کمر ندارم) فرزتد ! شوهر می کنی پیره زن ؟ - اختیار دارین! فرزند!

چند نمونه ی دیگر از این نوع ترانه ها را می آوریم:

• شکایت از شوهر: این دختر بوره بوره، لب میزنه به آبغوره، آبغوراش نمک داره، حاج علی خان یدک داره، یدکش یرقه میره، در خونه داروغه میره: « - داروغه جون! عرضی دارم، دل پر دردی دارم، شوهرم زن کرده، پشتش و بر من کرده، دو نون از من کم کرده.»

• علیه زنی رقیه نام: سگه واق واق میکنه، گربه پیاز داغ میکنه، خره عرعر میکنه، دنبش یکور میکنه، رقیه رق میزنه (واژهٔ «رق» من درآوردی است تا با « صندوق» قافیه شود) سرشو به صندوق میزنه (کونشو... )، صندوق ما خراب شد، دلِ رقیه کباب شد.

• علیه خاله: هر که عروس عمه شد، سرخ و سفید و پنبه شد، هرکه عروس خاله شد، سوسک سیا جزغاله شد.

علیه آدم گندومگون: سیا سیا، خونهٔ ما نیا، عروس داریم، بدش می یاد (می آید).

نیز در همین مضمون : قوری لب طلایی، نه قند داره نه چایی، عروس به این کوتایی، داماد به این سیایی، هر دو به هم میایی.

• دعوای خانوادگی:

**اقوامِ عروس می گویند:**

پسر شما شرابیه، روز که میشه به بازیه، شب که میشه به قاضیه.

**اقوامِ داماد می گویند:**

دختر شمارو شا میبره (۸) ، سیر و تماشا میبره، ریسمون به حلقش میکنه، رسوای خلقش میکنه.

• علیه کچل: کچل کچل کلاچه، روغن کله پاچه، کچل رفته به اردو، برای نصفه گردو، گردو رو آب برده، کچله رو خواب برده.

## ۵- ترانه‌های غنایی که در آن عشق یا احساسِ غنایی دیگری بیان شده

عنصر غنایی (لیریک) که بیانگر احساسات و عواطف انسانی در قبال حوادث زندگی است در ترانه های عامیانه فارسی همه جا دیده می شود و مانند عنصر طنزآمیز که رابطه ی خشم یا استهزا گوینده را به پدیده های زندگی فردی و اجتماعی نشان می دهد.

دو پایه ی مهم آفرینش هنری در این ترانه هاست. لذا اگر بخواهیم در این زمینه ها نمونه های متعدد بیاوریم، باید برخی از ترانه ای یاد شده را مکرر کنیم. (مانندترانه ی: «رفتم به سوی صحرا، دیدم سواری تنها» که در بند ۳ ذکر گردیده و درباره ی آن بحثی نیز شده است) ولی جهت غنایی در دو قطعه زیرین به اوج ویژه ای می رسد.

• - تو که ماه بلند در آسمونی، منم ستاره میشم دورت می گردم، - تو که ستاره میشی دورم میگردی، منم ابری میشم روت رو می گیرم،- تو که ابری میشی روم رو می گیری، منم بارون میشم تُن تُن می بارم (یعنی تند تند)، - توکه بارون میشی تن تن می باری، منم سبزه میشم سر درمیارم، - توکه سبزه میشی سر در می آری ، منم گل می شم و پلوت می شینم – تو که گل میشی و پلوم میشینی ، منم بلبل میشم چه چه می زنم (واست می خونم) .

• و نیز: دیشب که بارون اومد، یارم لب بوم اومد، رفتم لبش ببوسم، نازک بود و خون اومد، خونش چکید تو باغچه، یه دسته‌گل دراومد، رفتم گلش بچینم، پرپرشد و ور اومد، رفتم پرش بگیرم، کفتر شد و هوارفت، رفتم کفتر بگیرم، آهو شد و صحرا رفت، رفتم آهو بگیرم، ماهی شد و دریا رفت.

این استحاله و تبادل دایمی، این پی گرد جاویدان در درون عناصر، این سیر و سفر بی سرانجام عشاق در ژرفای طبیعت، نکته ی دل انگیزی است که در این دو قطعه ی غزل وار آمده و در قطعات دیگر نیز چون آن که دیدیم همانند داشته است. در قصه ی «دویدم و دویدم» ما با نمونه‌ای از این استحاله ها آشنا شدیم. در قصه‌ی «منم منم بلبلِ سرگشته» نیز تبدیل شدن به پرنده دیده می شود. در قصه‌ی «رفتم به سوی صحرا» نیز آرزوی تبدیل شدن به مرغ ذکر شده است. تصور می رود می توان این نکته را یک ویژگی مضمونی در ترانه های عامیانه فارسی دانست. به هر جهت بسیار زیباست. این ترانه ها را می توان در گنجینه ی ادبیات فارسی وارد ساخت.

## ۶- ترانه‌های رقص و تصنیف‌های عامیانه

ترانه ی عامیانه ی چندی برای کف زدن، دم گرفتن و برای رقص است. از آن ها نمونه ای چند ذکر می کنیم:

- این جا تهرونه - بشکن! قر فراوونه - بشکن! من نمی شکنم - بشکن! برای تاجرا - بشکن! روی آجرا -بشکن! زیر درخت یاس - بشکن! کردم التماس - بشکن! زیر درخت توت - بشکن! افتادم به روت - بشکن! (توسل به رکاکت به قصد خنداندن شنوندگان معمول است)، این جا بشکنم یار گله داره، اون جا بشکنم یار گله داره.

یا این ترانه که برای کف زدن و رقص است:

- البته، البته، البته هونگ دسته داره، آلبالو گیلاس هسته داره، آفتابه پسر عموی فیله، این ریش برادر سیبیله، آفتابه سوار بر لگن شد، گنجشک رفیق کرگدن شد، دیشب که به دست ما چپق بود، حموم نظامیه قُرُق بود.

بنای این شعر ربط مسایل بی ربط برای ایجاد خنده است. از ترانه های معروف عامیانه برای رقص، ترانه ی زیر است:

- عمو سبزی فروش! - بله، قرمساق کم فروش! - بله، سبزی هم داری؟ - بله، سبزیت باریکه؟ - بله، دالون تاریکه؟ - بله، سبزیت گل داره؟ - بله، درد دل داره؟ - بله، ابروم رو دیدی؟ - بله، خوب پسندیدی؟ - بله، وسمه خریدی ؟ - بله ، به ریشت خندیدی ؟ - بله ، ترتیزک داری ؟ - بله ، پاچه خیزک داری؟ - بله.

همراه کردن رقص با تصنیف که «دکلامه» می شود و انتخابِ «پرسوناژِ» معیّنی از عامّه‌ی مردم در فولکلور ما امر رایجی است.

ترانه های زیر که ما بخشی از آن را ذکر می کنیم، گویا برای رقص هایی است که با مضمون معین و ژست هایی که کار دارنده مشاغل را نشان می دهد، اجرا می شود.

• مرد غریبم زی پنبه، تازه رسیدم زی پنبه، از نجار است اره، از بناهاست ماله، از علافاست گاله، از حلاجاست پنبه - اره و ماله و گاله و پنبه- مرد غریبم زی پنبه... الخ.

• یا : عمواغلی کی خر می کشی؟ فردا

چیشو به من میدی؟ دنبشو

دنب خرتو جاروی مادر زن تو ... الخ

آن بخشی از ترانه های عامیانه که ویژه ی تصنیف (به منظور خواندن با آلات موسیقی است) اغلب از تضنیف هایی کـه در دوران سلسله ی قاجـار در تهران مرسوم بوده، گرفته شده است. تعداد این تصنیف ها زیاد است. چند نمونه ذکر می کنیم:

ترانه ی معروفی که هنوز در مجالس عروسی خوانده می شود:

• بیا برویم از این ولایت من و تو، تو دست مرا بگیر و من دامن تو - ای یار مبارک بادا – ایشالا مبارک بادا ! قربان بروم روشت مرغابی را (۹) ، آن حوض بلور و گردش ماهی را، این حیاط و اون حیاط، بپاشین نقل و نبات، به سر عروس و داماد، پنج دری رو به قبله، شروشر آبش میاد، عروس ما بچه ساله، سر شب خوابش میاد، کوچه تنگه؟ بله. عروس بلنده؟ بله. دست به زلفاش نزنین، مرواوری بنده، بله. گل دراومد از حموم، سنبل دراومد از حموم، شاه دوماد رو بگین، عروس دراومد ازحموم. عروسه شاهانه، ایشالا مبارکش بادا! عیش بزرگانه، ایشالا مبارکش بادا!

• تصنیف دیگر: دختر شیرازی دختر شیرازی، ابروتو به ما بنما تا بشم راضی، ابرومو میخای چه کنی ای بی حیا پسر، کمون به بازار ندیدی اینم مثل اونه ولیکن نرخش گرونه،

(در بندهای بعد به جای ابرو اعضای دیگر مانند «چشما»، «سینه» مطرح است و به بادام و لیمو تشبیه می گردد و بقیه الفاظ ثابت می ماند.)

• تصنیف دیگر: رفتم بازار زرگرا (رزگرها)، دیدم خانم چادرسرا (الف زائد است برای قافیه)، گفتم: خانم خونت کجاس، گفت: خونمون خیابونه، پشت خونمون آب رووونه، به وقت بیا که وقت باشه (که وخ باشه)، آفتاب سر درخت باشه (درخ باشه)، بچه ام توی مطبخ باشه.

• تصنیف معروف دیگر: سر دست یارم مخمل آبی - جونم، عقلت و نده به آدم بابی - جونم، سر دست یارم مخمل طوسی – جونم، مالت و نده به آدم روسی – جونم، سر دست یارم مخمل کاشی - جونم، عقلت و نده به آدم ناشی - جونم، سر شو شد (شو: شب)، نصفه شو شد، وقت خو شد (خو: خواب)، دلم ئو شد (ئو: آب) نیومد یارم، گل بی خارم، تاج قاجارم.

چون آن که گفتیم تعداد این تصنیف ها زیاد است و تفاوت اساسی آن ها با تصنیف های بعدی که شیدا و عارف برجسته ترین نماینده ی آن بودند، در خصلت قوی فولکلوریک آن است. این تصنیف ها با صمیمیت خودمانی بیش تری از تصنیف های ادبی دوران بعد که مطالب را در عبارات مدمغ تر و احساسات را در چارچوب یکنواخت تر بیان می داشتند، رنگ زمان و روان را منعکس می کنند.

ما در این جا به بررسی طبقه بندی شده ی ترانه ها خاتمه می دهیم. این طبقه بندی البته ناتمام است، زیرا بسیاری نکات دیگر در ترانه های عامیانه منعکس است که در این طبقه بندی نمی گنجیده است. برای بسیاری از حوادث روزمره ، پدیده های طبیعی و اجتماعی روزمره، ترانه ی کوچکی هست که ورد آسا خوانده می شد. مثلن:

- برای موقعی که هوا سرد است: یخ کردم و یخ کردم، گربه رو تو مطبخ کردم، گربه زن عموم شد، دمپختکا تموم شد.
- برای تمام کردن کاری: تموم شد کار پوستین، فقط مونده سر آستین، ننه م رفته عروسی.
- در آرزوی دمیدن خورشید: خورشید خانم آفتاب کن، یک مشت برنج تو آب کن (یه مش)، ما بچه های گرگیم، از سرمایی بمردیم.
- هنگام آمدن باران: بارون میاد غلغله چی، تو جیب بابام پر نخودچی (نخوچی)، بارون میاد ریزه ریزه، تو جیب بابام پر فیروزه.
- برای عبور عروس: عروس میبرن کوچه به کوچه، براش میپزن آش آلوچه.
- ترانه های کودکان دبستان: یک، دو، سه، زنگ مدرسه، چار، پنج، شش، ناظم بیا پیش، (نخودچی کیشمیش)، هفت، هشت، نه، یک قدم جلو!

و نیز: عدسی فردا مرخصی. فیتیله ! فردا تعطیله. لوبیا ! فردا زود بیا !

- در استهزای حاجی آقا : حاجی آقا زن گرفته، خرجیش و از من گرفته، حاج آقا موش گرفته، عبارو به دوش گرفته.
- در وصف ماست: عجب ماس، عجب ماس، کل عباس، دومن نون و یه من ماس، از این ماس کل عباس، چشَم دید و دلم خواس.
- به هنگام بازی برای خاموش شدن (دم فروبستن): الله و هُپ، سنگ ترب، پشگل بز، بخور و بلُپ ! (لپیدن گویا یعنی با لُپ ها و پرخوردن).
- در استهزای فکلی ها: آقای فکل،چه چه! ته سیگار داری چه چه !، .....

و از این قبیل فراوان است.

تمام این ترانه ها با آن‌که ممکن است در وهله‌ی اول بی‌بها و مبتذل و گاه رکیک به نظر رسند، از جهات اشکالِ وزن، اشکالِ قافیه، جسارتِ مضمون و ویژگی‌های لفظ بسیار جالب و قابل بررسی هستند. شعر فارسی می تواند از این ها در موارد یاد شده الهام گیرد و خود را غنی تر کند.

**به ترانه های عامیانه باید «کوچه باغی» را نیز افزود. کوچه باغی، غزل‌وارهای عامیانه برای خواندن در پرده های دستگاه های موسیقی ایرانی است.**

این اشعار یا ساخته‌ی خودِ مردم یا مسخ شده‌ی اشعار ادبی است که رنگِ عامیانه به خود گرفته است. تعداد آن ها نیز زیاد است و با آن که از جهت آن که وزنِ عروضی در این جا مراعات می شود، آن را باید از مقولهٔ «اوسانه» خارج کرد. برای داشتنِ تصوّری از آن ها، چند نمونه ذکر می کنیم:

- شبِ عید است و یار از من چغندر پخته میخواهد
خیالش می رسد من گنج قارون زیر سر دارم
- شبی رفتم به گل چیدن ، گرفت از دامنم خاری
صدا از باغبون اومد که این دزد است و نگذارین
- پیرهن از برگ گل، از بهرِ یارم دوختم
پیرهن خش خش نکن شاید که بیدارش کنی
بلبل آوازه خوان آوازه می خواند به باغ
بلبلا کم خوان که می ترسم که بیدارش کنی.

## بخش چهارم: نتیجه گیری

ما در این بررسی، ترانه‌های عامیانه‌ی فارسی متداول در تهران را از جهت وزن، قافیه، مضمون و سبک هنری مورد تحلیل قرار داده و این ترانه‌ها را از جهتِ مضمونی آن به چند گروه تقسیم کرده و از هر گروه نمونه هایی ارایه داشته ایم. خواننده می تواند اکنون خود را در این زمینه دارای تصوّرِ روشنی بداند. کاری که باید انجام گیرد و تا کنون نیز از طرف برخی از گردآورندگان معاصر ایرانی انجام گرفته، بررسی منظّم و علمی این ترانه‌ها نه فقط در تهران، بل‌که درسراسر کشور است.

از شاعران معاصر **احمد شاملو** (ا.بامداد) موفق شده است در وزن، شکل و روح و مضمون ترانه های عامیانه آثار ادبی به وجود آورد (مانند ترانه‌ی «**پریا**»). این کوشش احمد شاملو نشانه‌ی

ثمربخشیِ کوشش‌هایی در این جهت و از این قبیل است. بررسی فولکلورِ ایرانی و فَرازاندنِ این فولکلور (که به طور عمده خلّاقیّتِ ناخودآگاهِ خلقی است) تا سطح فعالیت خودآگاه هنری، کاری است که نه تنها در زمینه‌ی شعر، بل‌که در همه‌ی زمینه‌ها می تواند به رشدِ هنرِ ایران کمک جدّی کند.

## پی‌نوشت‌ها:

۱- نام‌گذاری «متل»، «اوسانه» و «نیرنگستان» به ترتیب برای قصّه‌ها و ترانه‌های عامیانه و آداب و رسومِ خاصِّ هدایت است.

۲- Accent tonique

۳- اگر مساله‌ی فونتیک و وزن برخی شعرهای کهن اوستایی و پهلوی به طور قطع روشن بود، ما سودمند می شمردیم که در مقابل وزن های موجود ترانه های عامیانه، برخی وزن های کهن را بیاوریم. ولی این عمل ما را وارد مقایسه های مشکوک می سازد. همان طور که هنینگ به درستی در بررسی انتقادی نظریات دیگران یادآور شده است، در این زمینه نمی‌توان حکمِ قطعی داد. یعنی نمی‌توان درباره‌ی فونتیکِ زبان‌های مُرده اظهارنظر کرد. شاید وسایلِ معاصرِ زبان‌شناسی و فونولوژی ما را زمانی به حلّ این مشکل نایل گرداند، ولی اکنون جز حدسیّات نمی‌توان تکیه‌گاهِ دیگری جست.

۴- Reverbation

۵- در زبان تاجیکی « چاربر» یعنی گردو.

۶- Depoetise

۷- غز در ترکی یعنی دختر که با واژه‌ی کیژا، کیجا (در مازندرانی به معنای دختر) هم ریشه است. یعنی ارباب آن ده بانویی بود.

۸- همیشه شاهان شهوت ران در شکار دختران زیبای «رعایای» خود بودند!

۹- روشت (یعنی روش) مانند خورشت (خورش) بُرشت (برش) و غیره.

سرچشمه: *نوشته‌های فلسفی و اجتماعی، جلد اوّل، ص ۵۰۱*

# هنر، سیاست، تاریخ

## بحثی دربارهٔ سَمت‌ها و وظایفِ هنر

احسان طبری

## ۱

**یک سلسله "تقابل‌ها" در مسئله‌ی هنر از جهتِ نظری و تئوریک مطرح است که در جهان امروز به‌ویژه در کشورهایی که با نظامِ سرمایه‌داری غربی اداره می‌شوند و کشورهایی که در آن‌ها نظامِ سوسیالیستی برقرار شده است، به این تقابل‌ها پاسخ‌های یک‌سانی نمی‌دهند:**

*۱- آیا هنرمند تنها جستجوگر امورِ بدیع و غریب است و برایش مهم نیست که این جستجو چه نقشی در ارواح معاصران و آیندگان ایفا می‌کند، یا هنرمند گزارشگرِ دقیق و با وجدانِ زندگی است و می‌کوشد که گزارشش با خودِ زندگی هرچه منطبق‌تر باشد و به آن یاری رساند؟*

*۲- آیا هنر، پاسخِ هنرمند به فشار و رنج و خلاءِ درونی انفرادی و خصوصی خودِ اوست یا نه، اجرای یک وظیفه‌ی تاریخی و اجتماعی است؟*

*۳- آیا هنر، پژوهشِ آزادانه و حتی کورکورانه‌ای است که نمی داند موضوع و هدفش چیست و در گسست با هرگونه رابطه‌ای با زبان و تاریخ سخن می‌گوید، یا هنرمند موظف به مراعاتِ روحیات، سنن و اخلاقیاتِ جامعه است و هدفش دگرسازی و بهسازی روانِ اجتماعی است؟*

*۴- آیا هنر یک ایدئولوژی است و آن هم یک ایدئولوژیِ تابعِ سیاست یا برعکس، این هنر است که باید سیاست را به دنبال خود بکشاند؟*

*۵- آیا هنر باید به دنبالِ سنّت‌ها و قوانینِ مستقر برود، یا به دنبالِ نوآوری و مرزشکنی و مرزگُشاییِ دائمی؟... و غیره.*

این‌هاست برخی نمونه‌ها و شاید گوشه‌ای از تقابل‌هایی گاه دردناک که در سمپوزیوم‌های هنری بیست سال اخیر در ده‌ها جلسه‌ی شاعران و نویسندگان و هنرمندانِ جهانی طرح شده‌است و از آن‌جا که پاسخ‌گویی‌ها غالبا مغشوش و "شاعرانه" است، کمتر جلسه‌ای است که ثمره‌ای روشن داده باشد و به ویژه روشنفکرانِ غربی که به "دموکراسی چندگرا"ی خود دل‌بستگیِ

متعصّبانه‌ی غریبی دارند و سخت "خودمحور" بار آمده‌اند، ابدا گوش‌شان بدهکارِ شنیدن محدودیت‌های اجتماعی-انقلابی شخصیتِ هنرمند نیست.

**ما دربارهٔ این مسئلهٔ مهم که آیا هنر ایدئولوژی است یا نه، در بخش دوم این نوشته وسیع‌تر سخن خواهیم گفت. در این‌جا می‌خواهیم مطالبی را که به نظرِ نگارنده کشفی نیست، بل‌که بیانِ یک سلسله بدیهیات است، ذکر کنیم تا ضمنا پاسخ‌هایی به تقابل‌های طرح‌شده باشد.**

هنرمند برای "هنرمندان"، هنرِ خود را به میدان نمی‌آورد، بل‌که برای خواهندگان و مشتریانِ اجتماعیِ خود وارد صحنه می‌شود و لذا باده‌ی او عصاره و اکسیرِ خاصّ نیست، بل‌که باید بتواند جان‌های فراوانی را به‌شور آورد. هنرِ **"خواصّ"** با خارج‌شدنِ خواصّ از عرصه‌ی تاریخ، ناچار مشتریانِ جلوه‌فروشِ خود را از دست می‌دهد.

هر هنرمند به‌هرجهت، هنرمندِ محیط و تاریخِ خود است و ناچار است که خود را در این چارچوب نگاه دارد و اگرچه گاه تُندتر (ولی نه هرگز کُندتر) با گام‌های جامعهٔ خود گام بردارد. به‌زحمت می‌توان همین امروز، هنرمندِ آینده بود! هنرمندِ آینده را آینده خواهد ساخت، غم آن‌را نداشته باشیم، ولی باید بکوشیم که **"هنرمندِ زمانِ خود"** به‌معنای جدّی و وسیعِ این واژه باشیم. این از جمله بدان معنی است که به **مرزشکنی و نوآوری** نیز توجه کنیم، ولی به‌سوی آن نوآوری برویم که برای آن زمینه و اسباب و مقتضیّات و نیازها پدید شده است. هیچ هنرمندِ بزرگی بدونِ چنین نوآوری نبوده است.

عصرِ ما، **عصرِ شهروندی** است. نه تنها در جهانِ سوم که مسئله‌ی استقلال، آزادی و ترقّی مطرح است، بل‌که در همهٔ جهان که در آن مسئلهٔ صلح، امنیّت و همیاریِ خلق‌ها به‌شدّت مطرح شده است. در این **عصرِ تنش و چرخشِ بزرگ**، هنرمند نیز یک شهروند است و افزارِ شهروندی او هنرِ اوست. آیا می‌توان از این شهروندی معافیّت خواست؟

**هنر باید به یاریِ انسان بشتابد**: مهمّ نیست از چه راه، با چه وسایل؛ مهمّ **تبدیلِ اندیشهٔ هنری به عملِ تاریخی** است.

**نوآوری در هنر** به معنای نفیِ دائمیِ سنّت نیست. هنر از اشکالِ معرفت است و طیّ زمان قواعد و موازینِ پایدار یا نسبتاً پایدارِ خود را می‌آفریند و لذا این سخن که "سنّتِ هنر یعنی سنّت‌شکنی" به شکلِ مطلقِ خود درست نیست، بل‌که نوآوری در هنر بر پایه‌ی مراعاتِ دستاوردهای ملّی و جهانی آن میسّر است. هنر را از تاریخ کشور و زمانِ تاریخی که در آن می‌زایَد و می‌زیَد، نمی‌توان جدا ساخت.

زاییده‌شدنِ موضوع در هنر امرِ دستوری نیست. همیشه وقتِ آن نیز هم‌زمان با وقوعِ حادثه نیست. گاه موضوع تاریخی بسیار دیر می‌رسد، نُضج می‌یابد، زاییده می‌شود. نمی‌توان آن را مصنوعا زایاند. مثلا انقلابِ بزرگِ کنونی ما، ای‌چه‌بسا مسائلِ خود را همین امروز مطرح نکند. به‌ویژه آن‌که اصولا **"بیانِ هنری"** جز در اشکالِ محدود، هنوز در کشورِ ما به بیانِ رایجِ جامعه برای طرح مسائلِ خود بدل نشده است. هنر در کشورِ ما از قالبِ خاصّ سنّتی به میدانِ فراخ‌تر بیانِ امروزیِ هنر گام گذاشته، ولی هنوز این راه را به اندازهٔ کافی دور نپیموده است. یک اشکالِ دیگرِ کار در کشورِ ما **"دو زمانگی"** است که در بخشِ سوّمِ این نوشته از آن سخن می‌گوییم.

هنرمند، موزاییکِ درونی، ساختارِ ویژهٔ خود را در هنرش، در آمیزش با زندگی عصرِ خویش بازتاب می‌دهد. **سازندها و اجزای مرکّبهٔ** (Component) این ساختار بسیار متنوّع است: تاریخ، محیطِ اجتماعی، دانش و تجربهٔ هنرمند، شخصیّتِ اخلاقی او، عواطف‌اش و امثالِ آن که دیدگاه و موضع‌گیری او را می‌سازند، این‌ها را نمی‌توان یک‌نواخت کرد.

**عینی و ذهنی در هنر** درآمیختگیِ خاصّی دارد. ما فقط خواستاریم که هنرمند به سوی "ذهن‌گراییِ مطلق" که او را به "مَن‌گرایی" و (Solipsism) [نفس‌گرایی] هنری سوق می‌دهد، کشیده نشود و ملاکِ عینی (یعنی واقعیّتِ زندگی، واقعیّتِ جهان) را با پنجه‌های نیرومندِ شخصیّتِ ذهنی خود سخت بکاود تا عین و ذهن در هنرش به تناسبِ واقعی، یعنی به تناسبِ تقدّمِ عین بر ذهن برسد.

همین‌طور است مسئلهٔ **رابطهٔ خودآگاه و ناخودآگاه در هنر**. هنرمندانِ غربی، هم ذهن و هم ناخودآگاه را مطلق می‌کنند؛ می‌گویند که نیّت و قصدِ آگاهانه‌ی هنرمند نقشِ مهمّی ندارد، خودِ **مغناطیسِ آفرینش**(یا بازآفرینی) او را می کِشَد و می بَرَد به‌سوی مقصدی که او در آغاز از آن خبری نداشته است.

**مطلب در این‌جا بسیار بغرنج است**. این درست‌است که گاه اثرِ هنری به‌نتایجی می‌رسد که به‌طورِ عینی به تاثیرِ اجتماعیِ خاصّی می‌رسد که خودِ هنرمند اصلا فکرش را هم نمی‌کرده است:

**بالزاک** می‌خواست از **"لژی‌تیمیسم"*** دفاع کند ولی آثارش ضدّ نظامِ موجود از آب درآمد! همین‌طور **تولستوی** می‌خواست از "مکتب صوفیانهٔ خاصّ خود" دفاع کند، او هم آثارش به حربهٔ انقلاب بدل شد.

ولی بهاءندادن به خودآگاهیِ هنرمند نادرست است. بالزاک و تولستوی نیز خودآگاه به‌سوی شناختِ واقعیّت رفتند و آن‌را توصیف کردند. فقط آن‌ها نمی‌دانستند (واقعا نمی‌دانستند) که

این واقعیّت به کدام‌سو می‌رود. لذا توصیفِ واقع‌گرایانهٔ آن‌ها بدان‌سو رفت که برای خودشان ناخودآگاه بود.

## ۲

برخی‌ها که با **بینشِ انقلابی** آشنایی ندارند یا آشناییِ مُجمل دارند یا صاف‌وساده به این بینش با نظرِ مغرضانه می‌نگرند، بسیار مایل‌اند آن‌را چیزی لَغو [بی‌هوده] بیابند تا به آسانی ردّ کنند. لذا درباره‌ی سرشتِ هنر و رابطهٔ آن با سیاست و جامعه، اندیشه‌های مبتذلی به نام بینشِ انقلابی نزد خود می‌بافند و آن‌را به این بینش "می‌بندند".

مثلا **هنر** را یک **ایدئولوژی**، یعنی یک سیستمِ فکری طبقاتیِ صِرف جلوه می‌دهند و حال‌آن‌که هنر مانندِ علم یکی از اشکالِ معرفت، یکی از اشکالِ شعورِ اجتماعی است که در آن عناصرِ ایدئولوژی هم به‌ناچار رخنه می‌کند. یعنی هنرمندانِ طبقاتِ مختلف برحسبِ دیدگاهِ طبقاتی خود به جهان و زندگی می‌نگرند و آن‌را در هنر بازتاب می‌بخشند. و جود این دیدگاهِ ذهنی طبقاتی هنرمند که موجب ورودِ عناصرِ ایدئولوژیک در هنر است، ابدا بدین معنی نیست که هنر مانندِ سیاست و حقوق یک ایدئولوژی است. هرچند حتّی در ساختِ ایدئولوژیکِ سیاست و حقوق نیز، عناصرِ ثابت و پایدار معرفتِ علمی کم نیست و تنها در قیاس با هنر، عناصرِ ایدئولوژیک آن فراوان‌تر و در ساختارِ اصلی آن رخنه‌دارتر است.

برخی دیگر از مبتذل‌کنندگانِ نگرهٔ انقلابی دربارهٔ هنر، **رشدِ هنر را با رشدِ نیروهای مولّده موازی می‌گیرند.** گویا هر اندازه سطحِ نیروهای مولّده و وسایلِ تولید در کشوری بالاتر باشد، به همان اندازه نیز سطحِ هنر بالاتر است! این نیز خطاست. **

**رشدِ هنر دارای قوانینِ ویژه‌ای است که آن‌را نمی‌توان ساده کرد.** مثلا در همین روزگار ما، گاه بهترین شاعران، نقاشان، رمان‌نویسان، آهنگ سازان و معماران در کشورهایی پدید می‌شوند که ابدا در بالاترین سطحِ رشدِ نیروهای مولّده نیستند. روسیهٔ تزاری نویسندگان قدرتِ اولِ جهان را عرضه داشت و خود اقتصادی سخت عقب‌مانده داشت. در یونانِ دوران برده‌گی، هنرمندانِ کبیری پدید شدند. در ایرانِ فئودالیِ ما نیز.

### یکی دیگر از اشکال مبتذل‌کردن بینشِ انقلابی درباره‌ی هنر آن است که "تکنیکِ هنری و زبانِ هنری" را وارد ایدئولوژی می سازند یعنی چه؟

یعنی این‌که اگر شما از جهت اسلوبِ هنری مثلا به "واقع‌گراییِ سوسیالیستی" باور دارید، پس باید فلان تکنیک را در رمان یا نقّاشی خود به کار برید و از فلان تکنیک بپرهیزید. یا با فلان

زبان گفت‌وگو کنید و فلان‌زبان را به‌کار نبرید. و حال‌آن که، آن چه از هنرِ ملتزم و متعهّد خواسته می‌شود، داوری و مضمون است و آن‌چه که گفته‌اند این است که هنر و ازآن‌جمله ادبیّات، باید به بخشی از امرِ خلق بدل شود و به راه‌یابی و تکاملِ آن کمک رساند و با حرکت پیشاهنگِ انقلابی **سمت‌یابیِ تاریخی** کند و تازه این امری است **داوطلبانه و ناشی از جهان‌بینی هنرمند** و نه دستوری و اداری.

ما طرفدار استقلالِ هنرمند در آفرینشِ هنری هستیم و التزامِ داوطلبانهٔ او را در قبالِ طبقات و ارزش‌های مترقّی و انقلابی جامعه، منافیِ این استقلال، این "**چهرهٔ خاصِّ هنرمند**" در شیوهٔ آفرینش‌گری او نمی‌دانیم و ابتکارِ فردی، تمایلِ فردی، اندیشهٔ فردی، تخیّلِ فردی هنرمند را در شکل و مضمون و آن‌چه را که در مجموع "**فابریکِ خلّاقیّتِ هنرمند**" نام دارد، از اجزای این استقلال می‌شمریم. این‌ها مطالبی است که بزرگ‌ترین اندیشه‌ورانِ انقلابی تصریح کرده‌اند.

طبیعی است که آزادیِ خلّاقیّت و آزادی داوری‌های هنرمند را نمی‌توان مطلق ساخت. هیچ آزادیِ مطلقی وجود ندارد. انسان، موجودِ اجتماعی است. بدونِ جامعه، زیستن و بالیدنِ جسمی و روحی او میسّر نیست. لذا انسان نسبت به سرنوشتِ جامعه متعهّد است. یعنی نسبت به سرنوشتِ انسان‌ها متعهّد است. هم سعادت، هم آزادی، هم استقلالِ انسان در چارچوبِ سعادت و آزادی و استقلالِ دیگر انسان‌ها دارای معنای منطقی می شود، والّا به خود خواهیِ ناب یا آشوب‌گرایی صِرف می‌کشد.

مطلق‌کردنِ همه‌ی این مطالب دراین‌سو و یا درآن‌سو، منجر به ساده‌کردنِ مطلب می شود و همیشه نیز آفرینشِ هنریِ درست آن نیست که جهتِ فردی را با جهتِ اجتماعی **هم‌وزنِ مطلق** بگیرد. بر حسبِ شرایط، گاه این و گاه آن جهت اهمّیت و برجستگی بیش‌تری می‌یابد؛ ولی هرگز یک جهت قابلِ نفی نیست.

تازه، چنان‌که در بالا نیز گفتیم، این خواستِ ملتزم‌بودنِ اجتماعیِ هنر در قبالِ بخشِ رزمندهٔ جامعه، هنگامی برآوردنی است که داوطلبانه است. هنگامی داوطلبانه است که ناشی از جهان‌بینیِ هنرمند است. چگونه از هنرمندی که دارای اندیشه‌های محافظه‌کارانه، ضدّ انقلابی، ضدّ خلقی (ضدّ اکثریّتِ مولّدِ خَلق) است، می‌توان انتظار داشت داوطلبِ تعهّد و التزام باشد؟

**ماکسیم گورکی** و **مایاکوفسکی** که هر دو بزرگ‌ترین مبلّغِ این اندیشهٔ انقلابی در آثارِ خود هستند، هرگز عضو حزب نبوده‌اند.

لذا در شکل‌گیری **"فابر یکِ هنرمند"**، عاملِ موضع‌گیری اجتماعی نقشِ مهمّی دارد و سرانجام این نیز مبتذل‌کردن بینشِ انقلابی است که به آن نسبت دهیم که این بینش، گویا اثرِ هنری نویسندهٔ انقلابی را انعکاس و بازتابِ تمام‌عیارِ زندگی در کلّ آن می‌داند.

این زندگی نیست که در هنر منعکس است، این **نظرِ طبقاتیِ هنرمند درباره‌ی زندگی** است که در هنر منعکس است. منتها هر اندازه هنرمند مترقّی‌تر و فراگیرتر بیندیشد، علمی‌تر و پژوهنده‌تر عمل کند، بازتابِ نظرِ او اصیل‌تر و همه‌سویه‌تر است و الّا بیشتر در چاهِ ذهن‌گرایی دفن می‌شود.

به طور خلاصه می‌توانیم بگوییم که التزامِ ادبی، لحیمِ داوطلبانه و طبیعی الهامات و هدف‌های فلسفی و ابداعی (هنری، آفرینشیِ) هنرمند است با سرشت یک **هنرِ اجتماعیِ ملتزم و دگرسازنده.**

**بینشِ انقلابی به‌خودیِ‌خود کافی نیست.** برای هنرمند در درجهٔ اول **قریحه و استعدادِ هنری** (تالانت) لازم است. در نزدِ هنرمند، نه جهان‌بینیِ عاری از قریحه، و نه قریحهٔ عاری از جهان‌بینی، هیچ‌کدام حاصل به‌دست نمی‌دهند و این **لحیمِ داوطلبانه‌ی جهان‌بینی و قریحه** چیزی نیست که با امر و دستور و تضییق (Coercion) به دست آید.

حتی پیوندِ هنرمند با خلق نیز (که از شرایطِ مهم زایشِ اثرِ هنریِ ملتزم است)، تحمیلی نیست. تصوّر می‌رود این یادآوری‌های مهمّ، ما را با **برخوردِ اصیل با بینشِ انقلابی با هنر** آشناتر سازد.

## ۳

آن‌چه در بخشِ اوّل‌ودوّم این نوشته گفتیم، اشاراتی است به بحث‌هایی که در جهانِ امروز یا در سطحِ استه‌تیکِ معاصر می‌شود و ما ایرانی هستیم و در محیطِ زمانی و مکانی و فضای تاریخی و سنّتِ ادبی خاصِ خودمان زندگی می‌کنیم و تنها نمی‌توانیم به این بحث‌ها اکتفا کنیم و باید مسائلِ خود را نیز مطرح سازیم.

یکی‌از مهم‌ترین خصایصِ جامعهٔ ما از جهتِ فرهنگی و تمدّنی، نوعی **"دوزمانگی"** است. از سویی، ما هنوز از "قرون وسطا"ی خود بیرون نیامده‌ایم. از سوی دیگر، از جهتِ جهانی در دورانی زیست می‌کنیم که آن‌را به مثابهٔ دورانِ گذار از نظامِ بهره‌کشی و سیطره‌جویی به نظامِ کار و همیاری توصیف می‌کنند. در دورانی زیست می‌کنیم که درآن انقلابِ علمی و فنّیِ

عظیمی درجریان است. یعنی در جهانی به‌سر می‌بریم که درآن، هم مناسباتِ تولید، و هم نیروهای مولّده درحالِ دگرگونیِ شِگَرفی است.

این **"دوزمانِگی"**، گاه به شکل دردناکی در همهٔ امور ما منعکس است. این دوزمانگی در انقلابِ اسلامی ما نیز بازتاب یافته است. در گذشته گفتیم، آن‌چه کارِ هنر را دشوار می‌سازد، آن‌است که علاوه بر این دوزمانگی، هنوز **بیانِ هنری** در کشورِما فراخنای ضرور خود را اشغال نکرده و کمابیش الکن است.

**کافی نیست ما تاریخ ادبیّاتِ اروپا را بخوانیم و یا از بحث‌های آن‌ها باخبر شویم تا خود راه‌یابی کنیم. گیاهِ هنریِ ما باید در این سرزمین برویَد و ببالَد و به‌ثمر بنشینَد. زبانِ ما باید گسترش یابد. تخیّلِ ما باید فرابالد. فوت‌وفنِّ کار را باید بهتر فراگیریم.**

ما سنّتِ ادبی گران‌قدری داریم که در جهان اگر بی‌نظیر نباشد، کم‌نظیر است و هنوز این سنّت با بارِ زرّینِ خود بر دوشِ هنرمندانِ ما قرار دارد و موجب پیدایشِ یک نبردِ جدّیِ لااقل ۵۰ ساله دربارهٔ سنّت‌گرایی و نوگرایی شده است. سنّتِ ما، هم کمک و هم مایه‌ی افتخارِ ماست و هم نوعی **"تقیّد"** در کارِ ما پدید می‌آورد.

تجربهٔ دهه‌های پیش یک چیز را ثابت کرده است و آن این‌است که یک فرهنگِ عظیمِ مادّی و معنوی جهانی، بر پایهٔ بهترین دستاوردهای عقل و قلبِ انسان، خود و عاطفهٔ او، درحالِ شکل‌گرفتن است و ممکن است این تبلور، هنوز ده‌ها و ده‌ها سال به‌طول انجامد. ولی تردید نیست که ما نخواهیم توانست تنها، جویی در کنار این شطّ باشیم، بل‌که باید با آن درآمیزیم.

از ویژگی‌های عصرِ ما درعین‌حال آن‌است که خلق‌ها ابتدا می‌کوشند مستقل گردند و بر سرنوشتِ خود حاکم شوند. انقلابِ اسلامی پس‌از انقلابِ مشروطه، گامِ بزرگِ دیگری بود برای نیل به این **هدفِ بزرگ**: بر سرنوشتِ خود حاکم شدن.

درعینِ‌حال، از ویژگی‌های عصرِ ماست که خلق‌ها درعین‌حال سعی دارند به هم‌کاری و هم‌یاری صلح‌آمیز درسطحِ جهان دست‌یابند. اگر انقلابِ مشروطه ازاین‌جهت سمت‌گیری مشخّصی نداشت، انقلابِ اسلامی ازاین‌جهت سمت‌گیری مشخّصی دارد زیرا از انقلابِ مستضعفین در جهان و رهایی از استکبارِ جهانی سخن می‌گوید و سیاستِ خارجی خود را علیه امپریالیسم متوجه می‌کند. لذا با اطمینان می‌توان گفت ما در جاده‌ی اصلی و اساسی تاریخ پویانیم و پوینده‌ی سُست‌گامی نیز نیستیم.

منتها همهٔ این روندها در کشور ما با بغرنجیِ خاصّی صورت می‌گیرد. انقلابِ ما به عمر یک رژیمِ وابسته که مقلّدِ بی‌صفتِ فرهنگِ بورژوایی غربی بود خاتمه داد و حالا باید این مسئله را

حلّ کند که فرهنگِ او در عینِ جزئی از فرهنگِ اصیلِ جهانی بودن، دارای رنگ و زیبِ ویژه‌ی ایرانی خود باشد و چگونه؟ و معنای استقلال هم همین است.

معنای یاوری به تبلورِ هرچه غنی‌ترِ فرهنگِ واحدِ انسانی نیز همین است. منتها این مسئلهٔ کاملاً حلّ‌شده‌ای نیست. به‌طورِ تجریدی می‌توان گفت در سطحِ جهانی از جهتِ محتوا، و در سطحِ ایرانی از جهت شکل. این پاسخی است کلّی و انتزاعی. لذا می‌گوییم "کاملا حل‌نشده"، زیرا به‌هر جهت هنرِ ما و به‌ویژه ادبیّاتِ ما نمی‌تواند تاثیرِ تمدنِ خاصّ سنّتی ما را با خود همراه نداشته باشد. منتها کار تاکنون در این زمینه تا حدّ زیادی خودبه‌خودی بوده است. فرهنگ‌پرورانِ ما در این‌باره کم‌تر اندیشیده‌اند. محصولاتِ به‌دست آمده هنوز در اوجِ لازم نیست. به دنبال **"مُدِ روز"** رفتن تسلّط داشته و تفکرِ هنری و شخصیّتِ هنری هنوز باید پرورش و بالشِ بیش‌تری بیابد.

از آن‌جا که هدف از این نوشتن، دادنِ نسخه و توصیه نیست، بل‌که طرح‌ها و یادآوری‌هاست، لذا ما به آن‌چه گفتیم، بی‌بیم از دغدغه‌ی مختصر و موجز بودن بسنده می‌کنیم، به‌ویژه که مطمئنّیم روح‌های عطشان و جوینده‌ی هنرمندانِ جوانِ ما از همین مُجمل می‌تواند حدیثِ مفصّل را بخواند.

سرچشمه: *فصلنامه پنجم شورای نویسندگان و هنرمندان؛ زمستان ۱۳۶۰*

**پی‌نوشت‌ها:**

* لِژی‌تیمیسم (Legitimism) = به‌معنی طرفداری از منافع زمین‌دارانِ بزرگِ موروثی و بازگشت سلطنتِ سلسلهٔ بوربون‌ها پس‌از ناپلئون بناپارت در جریانِ انقلابِ سال ۱۸۴۸ فرانسه است. لِژی‌تیمیست‌ها (Legitimists) درطیّ سال‌های ۱۸۳۰-۱۸۱۱، (دورانِ موسوم به احیای سلطنتِ ژوئیه) بر فرانسه حاکم بودند. (ویراستار)

** در باره قوانینِ ویژهٔ رشدِ هنر، کارل مارکس در پاسخ به کسانی که به قول طبری "رشدِ هنر را با رشدِ نیروهای مولّده موازی می‌گیرند"، به اتّکای انبوهی از فکت‌ها بر این باور بود که "*در تاریخ، دوران‌های شکوفایی هنری وجود دارد که به هیچ وجه متناسب با سطحِ تکاملِ عمومی جامعه و یا به‌ویژه رشدِ نیروهای مولّده نیست.*"(ویراستار)

گردآورندگان: اُمید سحر، هاتف رحمانی، بهروز مطلّب‌زاده/ ویرایش: اُمید

ویراستِ نخست: بهمن۱۴۰۱