ارزش احساسات

و پنج مقاله در شعر و نمایش

نیما یوشیج

www.KetabFarsi.com

ارزش احساسات

و

پنج مقاله در شعر و نمایش

www.KetabFarsi.com

ارزش احساسات‌وپنج مقاله‌دیگر

****

نویسنده : نیما یوشیج
ناشر : انتشارات نوید (آلمانغربی)
تجدیدچاپ: پاشیز ۱۳۶۸

Nawid
Blumenstr. 28
6600 Saarbrücken
W.Germany

www.KetabFarsi.com

دراین‌مجموعه «ارزش‌احساسات‌درزندگی هنرپیشگان» وپنج مقاله‌ی دیگر دربارهٔ شعر ونمایش می‌خوانید.

مقالهٔ‌اول یکی‌از مشهورترین‌نوشته‌های آغازین نیما دربارهٔ‌هنر وریشه‌های فردی و اجتماعی آنست. این مقاله ـ که تاریخ پایان نگارش آن آذر ماه ۱۳۱۹ است ـ نخستین بار در مجلهٔ «موسیقی» (از شمارهٔ ۱۰ سال اول تا شماره ۹ سال دوم به‌ترتیب آذرماه ۱۳۱۹) نشر یافت و بار دیگر در سال ۱۳۳۴ به‌کوشش آقای حسن‌عطایی در مجموعه‌ای مستقل گرد آمد. دراین چاپ تجدیدنظرهائی راکه نیما در هر دو نسخه یادداشت کرده است آورده‌ایم.

مقاله‌ی دوم وسوم مربوط به مقدمه‌ی «افسانه» و «فریادها» است که از روزنامه‌ی «قرن بیستم» میرزاده‌ی عشقی و دفتر کوچک شعرهای او نقل می‌شود و تا گفته پیداست که علاوه بر ارزش ادبی، دارای ارزش تاریخی نیز هست.

مقاله‌های دیگر برای‌نخستین‌بار چاپ‌می‌شوند ومقاله‌ی آخر، نامه‌وارگی‌ست خطاب به‌آقای حسن‌عطایی دربارهٔ علی‌نوروز ومشهورترین اثر او.

س. ط.

ارزش احساسات
در
زندگی هنرپیشگان

www.KetabFarsi.com

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

www.KetabFarsi.com

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

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

بعقیده‌ی‌او هنر تفریحی آزادانه بیش نیست و دراین صورت زندگانی هنرپیشگان راملو از احساسات آزاد وبسیارمحدود (اگرچه کانت‌آن را بی‌انتها نتوانسته است تصور نکند) می‌بایست در نظر بگیریم. قسمت قابل توجه دراین مورد نسبت آزادی است‌که بنابر صبغ اخلاقی خود فیلسوف اگر هنرپیشگان واقف بر آن بوده باشند میتوانند احساسات‌خود را تحت‌مراقبت درآورده‌درموقع‌خود آنرا کاملا خاموش کنند. مثلا ازچیزی که بنابر تأثرات خود لذت میبرند آزادانه مسفر شده پس از آن احساسات آنها هم بالطبع خود را عوض کند .

جز اینکه‌کانت به‌قضیه‌ی‌اخیر که مربوط به هنر پیشگان بساشد وارد نمیشود .

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

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

www.KetabFarsi.com

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

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

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

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

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

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

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

فکری را باز کرده است.

نیچه به‌مناسبتی به‌فهم این مطلب نزدیك شده میخواهد بگوید که احتیاج، ژنی اشخاص را بوجود میآورد. در این ژنی می‌بایست قسمتی از احساسات انسانی را هم داخل کرد، در عین حال که آن احساسات قسادر هستند که ژنی اشخاص را نابود کنند. و اگر هنرپیشگان توانسته‌اند که آثاری از هنر خودشان به‌یادگار بگذارند نباید تصور کرد که قبل از رفع نگرانی‌ها و تا اندازه‌یی راحتی بوده است.

برای کار کردن، تنها داشتن تکنیك و احساساتی که تحریك به‌کار میکند کافی نیست؛ بلکه موقعیت هم در آن دخیل است. موقعیتهائی درزندگانی فراهم می‌آید که جانشین هرچیز واقع شده و بسبب انزجار و تشویش یا دلباختگی هائی که در زبردست ترین هنرپیشگان تولید می‌کند، استعداد وقوه‌ی ایجاد وحتی گاهی ذوق آنها را در حال وقفه نگاه میدارد!

در این موقع هنرپیشگان هم مثل همه‌ی مردم به‌زندگانی خود می‌چسبند و لذات ومنافعی را که در آن دیده یا احتمال می‌دهند، می‌طلبند. این حرف که می‌گویند: (گل وسبزه‌یی لازم است تا شاعر بنشیند شعر بگوید) اگر مقصود عمومیت دادن مطلب درهر مورد وبرای همه کس باشد، خیلی نقل است. گل وسبزه هائی وجوددارد که شاعر را فقط بالذتهای آنی خود مربوط میسازند. گمان نمی‌برم اگر نقاشی هم به‌دیدار محبوبه‌ی عزیز خود نایل شود بجای صحبت‌های بموقع، بطرح صورت او بپردازد. بطوریکه هنر را برای استفاده‌ی لازم در محل خود، ترجیح بدهد. قبل از همه چیز زندگانی است. مصاحبتی که بکی از دوستانم بامن کرد من بخوبی یاد دارم. درموقعی که به وطن دوردست من آمده بود، هردو بالای گردنه، روی تنه‌ی خشك شده‌ی کاجی وحشی نشسته بودیم. جنگلهای دوردست و جلگه‌ی قشنگ وسحرانگیز «کجور» مارا تسخیر کرده بود. دوست من

ازمن پرسید: «دیگر چه چیزهای تازه که نوشته باشی؟» جوابی که من به‌او دادم این بود: «باید اول ببینی دیگر به‌چه دردهائی درزندگانی خود مثلا بخورم، حالا که من دراین ناحیه هنر خودرا فراموش کرده‌ام: مثل [illegible] هم رادر آب می‌شویم، مثل وحشیها لباس پوشیده و زندگی [illegible] کنم.» درهمان تاریخ که او «شکارچه...» مرا برای پاورقی یکسی از روزنامه ها تهیه میکرد، من زندگانی [illegible] رقص خودرا ادامه می‌دادم و نمی‌خواستم جز راجع به‌آن کسو [illegible] راجع به‌چیز دیگری فکر کنم و احساساتی نسبت به‌چیزهای خارجی نشان بدهم.

همین حال رادارد انسان درموقعیکه سختی‌ها و [illegible] زندگانی گریبان‌گیر او است. به‌این معنی که نمی‌توان گفت در [illegible] اینکه نویسنده باشاعر دچار هیجان سختی درزندگانی خود واقع میشود داستانی بنا برحالت شورانگیز خود می‌نویسد یاقطعه شعری را بنظم درمی‌آورد. مگر اینکه این هیجان مبارزه‌یی را تقاضا نکرده و فرصت و فراغت برای نویسنده، که قصد آزمایش را در هنر خود داشته، باقی گذارده باشد.

اگر بعضی ازهنرپیشگان درموقع تنگدستی خود مجبور به‌تهیه آثاری برای فروش شده‌اند، آن موضوع جداگانه‌است. آثار به‌این شکل تهیه شده، معرف وضعیت آنها نیستند. بعلاوه کمتر از کارهای استادانه آنها محسوب میشوند. این معامله‌ی تجارت است و لازم نیست با موقعیت آنها وفق پیدا کند. موقعیت های با اهمیت هستند که موجد آثار با اهمیتند. آفرینندگانی که در جوار شما راه میروند خودشان خبر ندارند چه چیزها خواهند آفرید آنها از روی مجموعه‌ی احساسات و یاد آوریها وجزئیاتی که درمغز خویش ذخیره دارند، ودر آنها تمرکز کرده وجایگزین شده و درترکیب هیئت ایدئولوژی آنها موثر است، آثار خود را بوجود می‌آورند. همین که همه چیز جمع شد تحریکی مختصر در

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

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

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

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

طلبیده و می گذرانند. خودخواهیها و خودنمائیها هم گوشه‌یی از احساسات آنها را تصاحب کرده مثل هوسی آنها را تحریك می کند. درعین حال علل دیگر هست که هنرپیشگان همیشه آثار آبرومندانه به مردم نمی‌دهند. آنها هم، باید در نظر داشت که مثل عموم مردم به مواقعی می‌رسند که احساساتشان تسکین یافته ، قوای مغزی آنها خسته مانده است. در این مواقع تحریکی مختصر آنها را به کار وا می‌دارد ولی قادر نیستند آنطور که باید خود را جلوه دهند. به این واسطه آثار آنها هم که بواسطه‌ی آنها ظاهر میشود از ارزش خود کاسته است، زیرا که هیچ چیز باندازه‌ی کافی آنها را مجذوب نساخته است. با پس ماندن احساسات و عادت خودکار کرده‌اند هر چیز در نظرشان سرسری است. اصول هنر را خشك و بیحال نموده ساخته ذوق خود را بیهوده بخرج داده‌اند.

چیزی که فهمیده شده است اینست که اغلب هنرپیشگان در مراحل ضعف و پیری خود، که استعداد های مخفی بهتری در آنها نزول میابد، دلچسب کار نمی کنند . ولی این در هر مورد دخیل در آثار آنها واقع نمیشود، یعنی میتوان گفت که آنها فقط بواسطه‌ی استعداد های نامرده‌ی مخفی خود کار میکنند.

باتعبیر جامع، هنرپیشگان بهترین آثار خود را به برشد بهترین مجذوبیتهای خود بظهور رسانیده اند. در داستانها و مطالب وصفی مخصوصاً این معنی را بهتر میتوان درك کرد. نویسنده. کلیه‌ی قسمت های داستان خود را طوری نمینویسد که در مقام ارزش هنری باهم مساوی بوده باشند. تمام شاهنامه مثل چند قسمت از آن که انتخاب شود نیست. برای اینکه شاعر در بعضی موارد داستان، زیادتر راغب و مجذوب و بعلاوه برای کار مهیاتر بوده است. حتی بازیگر های تئاتر و سینماهم در این مورد مستثنی نیستند. اگرچه آنها قبلاً چیزی را تمرین کرده و بنابراصولی نشان میدهند، باوجود این احساسات آنها در جلوه دار کردن نقشهای

آنها نافذ است. اگر در بازیهای آنها دقت شود کمو بیش به نفسود احساسات آنهابرمیخوریم. اینکه می گویند: «زنی درحالات خردمساوی نیست»اشاره به این جزئیات است که«بطورقبلی»درموضوع کارهنرپیشگان باید درنظرگرفت. درمقابل سؤال «چرا زنی مساوی نیست؟»«چرا باید مساوی باشد؟» رامیبایست جواب داد. ولی برحسب تحلیل وتجزیه‌ی این مطلب به‌توانایی درکار واندازه‌ی احساسات هنرپیشگان برمی‌خوریم. هنرپیشگان زبردست غالباً برائر حوادث خارجی که دررندگانی آنهاو سایرمردم پیش می‌آید دچار تکان و حساسیتی هستندوبه‌مرده تر را چنان مشتبه می‌دارند که خیال میکنند آنها فطرتا رنجور وسرشته با عواطف بدنیا آمده‌اند. این نظریه،هم نظریه‌ی فلاسفه وهم به توجیهاتی نظریه‌ی علما محسوب میشود. درواقع فلاسفه‌می‌توانند (اگرچه ازاساس تصوری نظریات خود گذشت نمی کنند) ازمقررات علم، دلیل به نفع فلسفه، برای منظورخود بدست بیاورند. میگویند مردمان زود رنج و حساس دچار ناخوشیهای کبدی وضعف اعصاب هستند، یاسایرعلت. هایی که به‌بدن انسان مربوط میشوند واز زمان تولد باانسان همراه بوده بلکه انسان ازنیاکان خود آنهارا ارث برده است. درواقع اساس زیبائی های هنری رادر بهترین اشعار تغزلی وداستانهای عاشقانه ومر چیز که حساسیت فوق العاده‌ی انسان رابرساند چیزی جز نتیجه‌ی مرض نباید محسوب داشت. واگر امراض باترقی علم برطرف شود، عالم هنرفاقد خیلی ازآثارعمده خواهد بود. همین طور میگویند استعدادهای بدنی ونتایج حاصل ازآن، که‌بحسب اختلاف فیزیکی بدنها تغییرمیکند،مردم رابرای عاشق پیشگی و شوریدگی هایی که هست مهیا ساخته است. بعقیده‌ی دیگر: آحاد وعناصر احساسی دراشخاص ، نه باتأثرات آنها ، بلکه بااساس اخلاقی(مثل صداقت وسادگی)مربوط میشود. درصورتیکه علما حساسیت عصبی وشدت تأثیرات وزود رنجی رادراشخاص مورد

دقت قرارمیدهند. ولی هیچیک ازاین فصاوتها معرفت ما رادرخصوص قضیه ازهرطرف کامل نمیکند!

این فصاوتها شرح دقیقی درطرق مانوصیح نمیدهد بر کدام از راهی جریاناتی رابه‌چشم ما کشیده‌اند. مثل اینکه بچه دار، خواسته اند مرتب‌زاده وقانع کرده‌باشند. معنی خودنمائی وفضیلت وروسی متفکرین در آن بیش ازمعنی اجتماعی آن است.

تصوردراینکه صداقت‌وسادگی، احساسات عاشقانه‌رادرافرادی تولید میکند یا صفات اخلاقی دیگر ، شرط برای پیدایش احساسات واقع میشود، ابراز التفات و محبت نسبت‌به‌مراتب اخلاقی است که به‌ما توصیه شده است. این عقیده که هنرپیشگان ، شعرا را سرشته باعواطف به‌دنیا آمده‌اند وهمین طورازدنیا میروند، تأثر و احساسات راغالباً باهم مخلوط کرده ، فقط تصوراتی را تعبیر کرده است که ابداً زیبائی تصورات‌شعری‌راندارد. عقیده‌ی آنها باحذف‌داشتن کلمه‌ی عواطف برای معلولین و وجودهائی که درخلقتشان نقصی است صدق پیدا میکند.

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

این‌دانشمند مفهوم نفس امارده‌ی‌قدما را (که بهانه ودست آویز برای آنهمه مقررات اخلاقی قرار داده‌اند) بامعنی علمی خود تصریح کرده، چون این معنی در زندگانی جسمانی انسان بخالست که دارد او را به‌اشتباه انداخته و خواسته است‌به‌حیوان‌اینکه مطلبی دریافته است که دیگران متوجه آن نشده‌اند، سایر طرز تفکر خود همه چیز را با

طلبات بدنی انسان (بدنی باخود طبیعت) ساخته باشد. این است که وقت خودرا از بلندی بمصرف رسانیده، ساختمان او فقط نظریه‌ی او را تشریح می‌کند و سروکاری نسبت به حقیقتی که ممکن است در عالم خارجی وجود داشته باشد ندارد. چنانکه به قدیمی‌ها اشاره رفت در مطالعات او به مطلبی که عرفای ما و بعضی دیگر آن را تعقیب کرده‌اند می‌رسیم و آن موضوع عشق انسانی است و مصرف آن، که با هرگونه توجیه و تعبیر که پیدا کند، سبب آفرینش در این جهان جسمانی معرفی شده است. گذشته از اینکه انسان عاشق را (وقتی که عشق، عشق پاکان باشد) بایهود های غیردنیائی مربوط می‌دارد.

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

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

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

زیرا که او مثل یك قاضی علمی موضوع طلبات بدنی انسانی را (که موجد وقایع و احساسات و افکار تصور می‌کند) لااقل باارزش نسبی در نظر نگرفته، بلکه آن را از حقیقت انکار نکردنی تشخیص داده است. ملاحظات او هرچند صحیح و بجاست ولی بواسطه‌ی اینکه زیاده از اندازه افراط کرده و فقط یك راه را باآن می‌رود؛ درنتیجه نارسا واقع شده نمی‌تواند تجربه صحیح باآن پیدا کند و نظریه خود را در این خصوص بسته‌ی مبرهن ترتیب کرده باشد. بعضی به‌یك نتیجه فلسفی شباهت پیدا کرده بامطلق شلینگ (که در انسان انتقال کانت را بدور انداخته است) و بانظریه‌ی فلسفی هگل (که فکر بر حسب پرنسیپ آن بخودی خود ترقی کرده و باعث پیدایش در طبیعت و جهان زندگانی می‌شود) همرنگی یافته‌است. زیرا که آن هردو فیلسوف هم ما را در وادی مبهم انداخته و دوباره می‌بینیم که محتاجیم در اینکه راهی را برای مجهول خود پیدا کنیم. احساسات هنرپیشگان بعقیده‌ی فیلسوف (ولی چنانکه در مبحث شعور علم‌الجمالی خود (intuition esthetique) به آن میرسد الهام عمیق مطلق (اما به‌عمق فکر خود فیلسوف) است که ماهیت و مقدار آن بین شعور و لاشعور قرار گرفته . به‌عقیده‌ی فیلسوف دومی که احساسات هنرپیشگان و مخصوصاً موسیقی‌دانها را در بین این صنف مردم کاملا باطنی (subjective) می‌بیند، به هیچ‌چیز برنمیخوریم مگر به‌نتیجه‌ی مسخ شده‌ی پرنسیپ‌های شلینگ و کانت، جز اینکه کانت آن را فوق طبیعت تشخیص داده، و دیگری آن را از فهم ترقی کننده‌ی خود انسان میداند . همین‌طور از حیث نتیجه به نظیر این نظریه میرسیم با دانشمند دیگری که ملاحظات فلسفی دیگران را مادی کرده، تفاوت اساسی نظر او با نظر بعضی از فلاسفه این است که همه‌چیز را با ماده‌ی وجود خود انسان می‌سازد نه با فکر او. به‌این واسطه احساسات هنرپیشگان را بنابر نظر او میتوانیم با عالم زندگانی آنها مربوط دانسته و به آن از یك لحاظ ارزش دهیم

به‌این‌معنی که‌بطلبت بدنی‌انسانی وفعی‌بگذاریم.ولی درفعالیت‌انسانی تجربه‌ی‌لازم برای‌فهم‌کردن مطلب بعمل‌نیامده است. معلوم‌نیست اگر بخواهیم بدانیم‌موسیقی‌دان یاشاعری دارای‌احساساتی‌هست،احساسات اوبطورصریح‌ازچه‌ناحیه پیدا شده؛ ونتیجه‌ی‌چگونه فعالیتی بوده‌است وچه ارزشی‌را می‌بایست‌به‌آن بدهیم .

به‌چشم‌آنها درواقع انسان وجود مستقلی‌است که ،اگرجبری در کارباشدبواسطه‌ی‌خودش‌و وجود دارد وباید احساسات اورا باخصود او شناخت .

ازسردسته‌های این‌قبیل متفکرین ازروحانیون وسیاسیون . از این‌صنف گذشته، دردوره‌های اخیریکی کانت است دراستقادات خود . اوبرای خلاصه‌کردن فلسفه، یکی‌از سه تاسؤالش این‌میشود که : « چه باید بخواهیم؟» ودرجواب‌این‌سؤال، انتقاد قضاوت علم‌الجمالی‌خودرا بیان‌کرده عقیده‌ی‌خودرا‌راجع بهنروجمال . و هرچه درآن دست ، اظهار می‌دارد .

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

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

ممکن‌است آیااصول جامع‌تر و ازمقررات علم‌گرفته شده را بخرج این‌مضیقه‌گذاشت‌وبطوربهتر(ولوهرقدرنتایج‌تجربه،نسبت‌بتاریخ‌نسبی بوده باشند) نتیجه‌گرفت؟ فروید هم درتفصیل عقل‌باطنی‌وظاهری‌اش (که ابهام فکرخودرا دربعضی ملاحظات حس‌کرده ودست و پائی میکند) به‌همین‌نتایج می‌رسد . زیرا که طرزملاحظه‌اویا طرز ملاحظه‌ی همکارهای اوتفاوتی ندارد . دراینصورت معلوم‌است باهرگونه موادی که برای تجربه برداشته باشد تجربه هم مطابقت‌کرده. می‌بایست بنا نظریه‌ی‌خود،که ازاین‌گونه ملاحظه وتجربه‌بدست‌آمده است (هرچند که درموضوع ساختمان جسمی‌انسان صدق‌بیاید) به نتایج نارسا برخوردکند .

فروید ، باطرز تحلیل وتجزیی که درخصوص فعالیت انسانی داردنمیتواندبه‌مطالبی که‌معاصرین‌اوبه‌آن‌رسیده‌اند،برسد. هرقدراساس علمی رامطابق هوش‌علمی خود تعقیب‌کندوبه‌هراندازه که‌علوم طبیعی ایده‌آلیزه شده ودرطرز تحقیقات اوکمك واقع شود .

تحقیقات اوعلمی بشمار میرود، ولی‌رنگ‌فلسفی‌خودرا ازدست نمیدهد . مثل‌این‌است که دانشمندی نشسته وفلسفه ایجاد می‌کند.زیرا که اوهمیشه‌ازطبیعت بلاشعورشروع کرده (چنانکه عده‌یی ازمتفکرین قرن نوزدهم،منتها ازراهی که‌به‌خودش اختصاص‌داده وشخصیت‌فکری گرفته است) سعی‌دارد انسان‌را فقط محصول طبیعت‌خوداوبداند.ولی چون با نظریه و اساس تئوری زمان خود قطعاً آشنا است و میداندکه انسان درطبیعت لایقطع تصرف می‌کند تاآنرابه‌دلخواه‌خوددرآورد، دست وپائی که کرده است این‌است‌که درمقابل شهوت ومیل‌های‌نهفته درجسم‌انسانی موانع خارجی‌را پیش‌چشم بگذارد .می‌خواهدبرساند چطوراین موانع درزندگانی انسان باعث بروزفعالیت اوشده است . «آنچه چیز است اصل واساس‌این‌فعالیت جزشهوت‌که درنظراوآنقدر

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

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

اماهیچوقت انسانی خارج‌ازشرایط طبیعی ساختمان جسم‌خود، مثل‌تصویری‌ازآجنه وپریان،وجود ندارد. وقتی که‌میگوئیم‌انسان،مرادازموجودی است‌که‌حرف میزندراه میرود، تغذیه میکند، حواس او بجا وحاصل ازنتایج هرگونه تأثیرات آب وهوائی‌است (که تن‌آنرا از شرایط مستقل وجداگانه درردیف‌زمان ومحیط قرارداده‌است) و شامل کلیه‌ی‌آنچه‌بحسب ارث‌ازنسلی به نسلی رسیده ومربوط‌به‌استعدادهای بدنی واعمال داخلی‌بدن وچگونگی ارتباط آن باخارج میباشد؛زیرا که تمام اینها شرایطی هستند که اگروجود نداشتند انسان معنی پیدا نمیکرد. انسان‌یعنی حاصل جمع‌همه‌ی‌شرایط‌خارجی‌وداخلی‌بدن‌خود. پس‌از آنکه اورا باتمام این خصایص ومفهوم خود درنظر گرفتیم، آسان‌است که اورادرمقابل شرایط خارجی‌زندگانی‌اش گذاشته‌ودوباره اورا ازهرحیث موازنه کنیم. ازاین‌موازنه‌دوملاحظه‌برای ما پیدا میشود: اول اینکه انسان مجموعه‌یی ازتمام شرایط طبیعی ساختمان خوداست؛ دوم اینکه باجمعی‌از انسانهای مثل‌خود نسبت وبستگی‌دارد. این‌جمعیت

مطابق شکل زندگانی‌خودکه ازروابط تاریخی‌آن بوجودآمده دارای ذوق وسلیقه وافکار واحساسات مخصوصی است‌که خصایص‌یانتایجی ازخصایص خودرا درافرادی که هیئت او را تشکیل داده‌اند باقی گذاشته است.

اگرانسانی دوراز خصایص‌تمدن‌را درنظرگرفته‌باانسانی‌چسبیده به‌همه‌ی‌قراردادها‌وتزریقات‌تمدن(که طبیعت‌را بطورساختگی می‌تواند ازراه تربیت عوض کند)بسنجیم، نتیجه‌ی‌این سنجش‌ازدوجهت‌مساوی نبودن تفاوتی‌راکه دراحساسات وافکار و ذوق و سلیقه‌ی خودبه‌مانشان میدهند مطلب رابرای ماروشن می‌دارد؛ اعم‌ازاینکه بعضی‌خواهشهای نفسانی درآنها شدید بوده‌یابه‌حدضعف وجود داشته باشد.

دروقتی‌که انسان‌کاملا دستخوش حوادث‌طبیعی وقوای آن‌دیده میشده است احساسات اوازنوع احساساتی بنظرمی‌آیدکه ازتصورات ساده‌ی‌اونائی شده. برای‌اوحوادث و شکل‌های این دنیای پراز زیان جلوه‌های دیگرداشته است.

به عمیق‌ترین احساسات اودرآن زمان‌های‌متوالی، درسرودهای مذهبی«ودا»برمیخوریم‌که احساسات خودرا باچه سادگی وصداقت‌در باره‌ی‌روشنی‌ها وسرچشمه‌های ظاهری ودیده‌شدنی طبیعت بیان‌میکند.

بعدها که زندگانی‌های اجتماعی آدم ها سروصورت بیشتربیدا کرده چیزهای پسندیده‌وناپسندهم عوض میشوند، وارتباط شهرها باهم که کمک برای وحدت عقیده واحساسات‌میشود، در عدد‌خدایان هم، تخفیف میدهد واعتقادات‌اساطیری (که«رینو» خیال میکند بفهم‌کنه‌آن رسیده)به‌اعتقادات اجتماعی‌تر تبدیل یافته است. همینطور احساسات مردم‌هم‌عقیده‌ی‌آنها رامتابعت کرده است.

باعقیده ریبو از این‌را میتوان‌موافقت کرد که‌ادبیات‌یک‌اساطیر-شناسی (میتولوژی) باعقل موازنه شده است. زیراکه ازخصایص‌این

دوره این‌است که احساسات مذهبی،رنگ فلسفی بیشتریپیدا کرد .

دراودبیات اوستائی به‌مبارزه‌ی دائمی اهریمن‌وبدکاران، که همه‌سنان اوهستند، بااهورمزدا،خالق همه‌ی خیروخوشی‌ها، برمیخوریم،نظیراوستا ازیك نقطه نظر کتاب ایلیاد است در یونان ؛ ومهاب هارتا (داستان مذهبی‌هندوان)است‌درهندقدیم.داستان جنگ‌های پانداواهاو کوراوانها وپس از آن‌غلبه‌ی کریشنا . مثل کتاب دیگر به‌اسم راما یانا (فتح‌های راما)آن را به «والمیکی» شاعر قدیم هندنسبت می‌دهند .

این کتاب‌هافقط احساسات‌مذهبی‌رابیان‌نمی کنند،بلکه‌احساسات راجع به‌فتح‌وغلبه ودفاع شجاعانه را. که موضوعات غیرقابل‌گذشت زندگی‌هستند ،درعمق خودطرح کرده‌نماینده‌ی‌شوروحملات و بجان‌ـ رسیدگی‌های ملتهای قدیم محسوب‌میشوند. در هرسه‌کتاب احساسات گویندگان‌به‌مردم بیشتر مربوط شده، میخواهدچیزی‌را ازدوش‌جمعیت بردارد وامید وآرزوهائی‌راکه مایل‌است درآن‌ها زنده کند .

در مهاب هاراتا مشقاتی انعکاس می یابدکه استبداد برهمایی‌از آن سرچشمه یافته وغلامها راازپای خود میخواهد خلق‌کند .

در ایلیاد امیدهای دیگر مخفی‌است . وهرکدام ازاین‌آثارهنری قدیم‌ازتمدن‌زمان‌خودآب‌ورنگ‌گرفته‌اند. «ودا» بااحساسات‌دوره‌هائی مربوط میشودکه طبقات انسانی بخوبی هنوزازهم‌تفکیك‌نشده بوده‌اند اوستا ازاحساسات زمانی‌حکایت میکندکه اختلاف‌زندگانی بیشترشده وگذران زندگی کوشش‌های بیشتری را تقاضامیکرده است . تفاوت احساسات دراین‌آثارنتیجه‌ی‌چگونگی جسمانی خودگویندگان‌نیست. زیراکه‌گویندگان ،چنانکه‌گفته شد، حلقتشان عوض‌نشده ؛ آنها همیشه طلبائی داشته وبموانعی برخورده‌اند ولی آثارآنها عوض شده است .

این‌تفاوت درآثار هنری‌هرکجای‌عالم (که هنردرآنجاموضوع دارد) دیده میشود.میتوانیم در دوره‌های بعد به‌آثار دیگر بربخوریم .

اما چراواگنر، و لیست و شوپن ،که نمایندگان رمانتیك‌هستند، موضوع آزمایش هنر خود را عوض کرده‌اند ؟ چرا موزار وهندل وسایر موسیقی‌دانهای‌دوره‌های کلاسیك‌موضوعات‌دیگررا پسندیده‌اند؟ این‌سؤال‌ها مارا رودرروی حوادث درشرایط تاریخی‌نگاه داشته‌است وما اوضاع جمعیتی آن‌دوره‌های مختلف اروپا را ازنظرمیگذرانیم زیراکه نظرانداختن به‌خودکسانی‌که آن‌آثاررا بوجودآورده‌اندچیزی را علاوه برآنچه‌که هست ،ما نمیفهماند وسؤال مارا جواب نمیدهد. باید متوجه عللی‌شویم‌که آن آثاررا ازهم متمایز ساخته است . به‌این ترتیب ازروی‌تحلیل‌وتجزیه‌ی‌علمی‌می‌بینیم‌همانطورکه هنرواحساسات موجوددر آن‌تفریح آزادانه نیست‌وازاتفاقی‌فراهم‌نیامده،نتیجه‌ی‌خالص شهوت وسایر درخواست‌های بدنی‌هنرپیشگان هم‌نمیتواند بوده باشد.

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

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

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

ازهمه در ادبیات، دلیلهای زیاد برای این‌منظور پیدا میکنیم :

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

۲ ــ ازحیث شکل(فرم)؛ تغزلات دورودراز که بعدها مختصر شده رباعی‌های مفیدکه درمصراع سوم هم در قیدقافیه است (مثل رباعیات مسعود سعد) وبعدها رباعیاتی که‌درمصراع سوم‌آزادمیشود.

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

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

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

تبریزی شکل مکمل نوع غزل هندی است .

۵ ــ ازحیث وزن‌اشعارکه موسیقی‌را باعروض‌عربی درادبیات ما اتحاد نابسند میدهد، اگراوزان مطلوب هرزمان یا اوزان مطلوب‌در نزد هرشاعررا باشماردبندی دقیق مرتب‌کرده در نظرنگیریم ، بعد از تحلیل‌وتجزیه‌ی‌مطلب می‌بینیم که برحسب کدام شرایط تاریخی زمان خود به‌آن‌متوجه بوده‌اند. مهمتر ازهریك‌ازاین‌چند موضوع،موضوع طرزکار است که درآثارهنری ما دیده میشود . چه در ادبیات چه در موسیقی و نقاشی . این طرز کار نماینده‌ی ذوق و احساسات مخصوص ماست که مطابق باآن ، درمیان باقیمانده‌های ادبیات قدیم، مکتب اصلی هنری ما بامکتب هنری وکلاسیك اروپا، خودرا متمایز میدارد . اگرقطعات تغزلی ومطالب وصفی‌را درادبیات خودمان‌ازنظر بگذرانیم مخصوصا در دوره‌های اسلامی چیزی نیست که رنگ خیال پرورو وسیع ومبهم‌خودرا ازدست‌داده باشد.ازطرفی موسیقی‌ونقاشی ازطرفی ادبیات (وبطوربیشتر شعرا وموسیقی‌دانها) مارا با آثار خود به‌جلوه‌های‌مرموز ودرپرده مانندی‌احساسات خودآشنامیکنند.وقتی‌که قطعه‌ای‌ازشعر حافظ را(که ازعجیب‌ترین شعرای‌روی‌زمین‌واعجوبه‌ی خلقت‌انسانی‌است)میخوانیم‌یاخوانندگان‌ماآهنگی‌را برای‌مامیخوانند، پابه‌اشکال جانورها وموجوداتی‌خیالی‌واساطیری‌درصفحات نقاشی‌های خودمان نگاه میکنیم، خیال ماباشتاب عجیب احساسات ما را به‌طرف تاریکی‌ها وزوایای نامعلوم میکشاند . برخلاف آثاریکه ژنی اروپائی بوجود آورده، ودرصورتیکه‌نمیخواهندچیزی‌را باطرزکارمبهم‌ووسیع جلوه دهد، خیال بیننده‌یا شنونده راباخود محدود ومقیدساخته وراهی که میبایست سیر کند برای اومعین‌میدارد . ریشه‌های این‌تفاوت اصلی که مولود زمانهای معین‌تاریخی زندگانی اقوام قدیم هستند ازسنجش آثارهنری خودمان باآثار هنری یونان قدیم بطورمحسوس وزبانـدار

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

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

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

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

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

چیزی که‌هست‌برای‌دریافتن‌ارزش‌واقعی‌این آثار واسکال‌مختلف آن نسبت بزمان تاریخی باید دید که این آثار باچه زمانهای تـاریخی

ارتباط‌پیدا می‌کند. آنزمانهای‌معدوم‌شده، دارای‌چه‌خصایصی بوده‌اند، چطوراساطیر وتصورات‌مذهبی، که بعدها صورت فلسفی پیدا میکنند، دراحساسات وذوق اقوام‌گذشته اثرکرده‌اند و خبردی‌موسیقی‌ادبیات ما ازچه‌راه به‌اینصورت درآمده است ؟

درصورتیکه‌به‌این دقت وقع بگذاریم و چنانکـه اشاره رفت احساسات وذوق هنری ماتحلیل‌وتجزیه‌ی‌علمی پیداکند معلوم است‌که به فهم و ارزش واقعی احساسات هنرپیشگان خودمان میرسیم ؛ بدون اینکه منت مطالب‌حیات‌شناسی(بیولوژی) وفصول‌بی‌معنی و پیچیدگی فلسفه‌را بگردن بگذاریم وازنقشجات جغرافیائی کمك بخواهیم. بعددر نتیجه میبینیم‌درهیچ‌جای دنیا آثارهنری واحساسات‌نهفته‌وتضمین‌شده‌ی درآن، عوض‌نشده‌اند،مگر دردنباله‌ی عوض‌شدن شکل زندگانی‌های اجتماعی.ولی‌هروقت‌که زندگانی‌اجتماعی قومی‌شکل خودرا عوض کرده‌است برای‌فهم مطلب ودریافت میزان‌صحیح بایددید‌که درآن‌قوم پیش‌از وقت چه‌مناسباتی‌بین‌توده‌ی‌مردم وجود داشته‌است،این‌مناسبات چه چیزهارا میتوانسته است‌درفکر واحساسات‌آنها عوض‌کرده باشد؟ آیا وسائل زندگی،کار، ماشین،آلات هنری (صنعتی) وروبهم رفته وضعیت استحصال ازچه قرار دیده می شده است . انسان روی زمین حکمران همـه چیز است و محکـوم همه چیز. بزرگترین صاحبـان سلطه هنرپیشگانند . پیشانی‌های تابناکی‌که دربطون آنها احساسات و افکارعجیب بخواب رفته‌دنیارا روشن میکند. ولی‌هیچکدام ازاینهـا دلیل‌براین‌نمیشوندکه‌مردم به‌آسانی بتوانند هنرپیشگان را بشناسند و وچنانکه باید حق‌آنها را اداکنند. هنرپیشگان سنگ‌های قیمتـی‌هستند که ارزش آنهادربازاردنیانغییرمیکند،فقط‌آنهارا باشخصیت وابتکارشان واضح‌ترمیتوان دید.هریك‌ازاین شخصیت‌هاهم‌نتیجه‌ی‌تحولات‌تاریخی براثر تغییراساس زندگی (کاریا ماشین) هستند که در آثار آنها سایه و

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

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

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

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

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

رولدبایرون‌رنگ می‌گرفت وویکتور هوگو بامطالعه‌ی‌آثاروالتراسکات که‌تازه ترجمه‌ی‌آنها درزبان فرانسه‌پیدا شده بود داستان تاریخی خودرا طرح می‌کشید . نفوذوتسلط سلیقه واحساسات تازه بروی کارآمده بطوری باقوت وشدید بودکه حتی به‌قسمتی‌ازشرق نزدیک هم‌سرایت کرد : یکی‌ازشعرای ترک‌که«توفیق‌فکرت» باشد درکتاب «رباب شکسته»طرز

بیان ووصف ادبیات جدیدرا دراشعار خود پیروی نمود .

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

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

چون این‌تحولات‌ثمره‌ی‌تحولات ازجنس دیگر ، یعنی‌ناشی از

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

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

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

هم، اثر خودرا بخشیده باشد. ازادبیات وموسیقی گرفته‌تا کوچکترین کوروتیزانسن، همه‌چیزمی‌باید شکل‌خودرا عوض کند وهمین‌هم‌شد. وقایع شالوده‌ی این جنبش درنقاط‌مختلف اروپاریخته‌شد ودرایتالیا آن مقصود آخررا جلوه‌داد. در آن کشوردرنتیجه‌ی‌به‌روی‌کار آمدن‌ماشین جدیدوترقی تکنیك، که‌شرایط‌پیدایش آن‌زیادولی‌عامل‌قوی آن‌ترقی‌علوم طبیعی‌درارو‌پابود، مردم‌باسرعت‌وبیش‌ازپیش بکارافتادند. به‌این‌جهت‌افکارو احساسات‌عمومی‌ازخواب‌وسستی‌های‌رمانتیك‌وصوفیانه(mystique) کهنزادی‌طرززندگانی‌های‌دوره‌های‌گذشته‌بود، وادبیات‌پیشین آنراقوت می‌بخشید، بیرون‌آمد. شعروموسیقی‌ونقاشی‌دقت بیشتررادرباره‌ی‌طرز اجرای کار، درخواست کرد.

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

به‌این‌مناسبت‌طرزکارفوتوریسم که‌شالوده‌وبنیان آینده‌ی‌هنررادرنظر

انسان‌های قابل‌تر می‌خواست بسازد، درشعر وموسیقی ونقاشی ظهور کرد .اول دفعه درادبیات بود، وفرصتی‌ازبرای احساسات وسلیقه‌های پوچ ومنحنی(که دارای منظوری نبودند تانیازمندی خود را بوسیله‌ی قوی‌ترحس کنند)باقی‌نگذاشت. درحالی که‌می‌پسندیدندیانمی‌پسندیدند، آن‌کاریکاتورهای بی کفایتی، مثل‌دیوارهای سیلاب زده‌سرنگون‌شدند. دررأس‌این‌جنبش‌هنری،مارینیی Marigny بود.مارینیی‌بیانیه‌ی ادبی خودرا در۱۹۰۹ درروزنامه‌ی فیگاروی‌فرانسه(که ازچندی‌به این‌طرف ادبی شده مقاصد نویسندگان را درج میکرد) انتشار داد. در آنجا با کمال جسارت مقاصد ادبی‌خودرا بیان‌کرد و،وقعی‌نگذاشت به بعضی ازشعرای آنزمان‌که مثل مردار خوارهای پیردراطراف لاشه‌های کهنه

وبو آمده سق‌خودرابهم‌می‌زدندودرکارخود شباهت داشتند به‌حیوانانی که بقیمانده‌های غذای خود را ازته‌گلویرگردانده نشخوار می کنند. به‌توسط مارینیی این‌روزنامه، هوش واستعدادهای‌نهفته‌را، که‌همیشه در زیرفشارغبار جلومیرویندومثل ستاره‌ها در تاریکی برق میزنند،بطرف خود کشید .همین‌طور،مغزهای‌نشرده‌وچشم‌های‌عاریل‌رابانگاه یخ کرده‌ی شان‌که می‌گویند: «این‌حرف معنی‌ندارد» . آن طرزغلط است» متوجه خود داشت . ولی‌اگر سلیقه واحساسات غرض‌آمیزو پوسیده‌ی‌عده‌یی راه‌مخالفت وایستادگی نشان‌داد، شالوده‌ی‌نوین‌هنری‌ازمعنی‌خودتکاست.

سلیقه‌ی موشکاف‌این‌مکتب‌نکاتی‌بود دربرابر نگرانی های تعزیه مانند وبی‌مزگی‌های‌لوس‌رمانتیك واحترامات بی‌جاوبدون‌لزوم‌نسبت‌به نقلید ازطریقه‌ی‌قدما وتقررات آنها، که خود قدماآگرزنده‌میشدند تااین اندازه‌به‌معلومات‌ابتدایی‌ونارس‌خودوقع‌نمی‌گذاشتند.درواقع‌فوتوریسم هنرهای دنیایی‌رادوباره قالب‌بندی‌کرد و رابطه‌ی هنرواحساسات‌نهفته درآن‌را با سیرتاریخ وترقیات نشان‌داد . کسانی که‌کنجکاو بودند بزودی دریافتند که چطورشاعر ونقاش بانوازنده که دردوره‌ی‌ماشین و

سرعت‌کار، زندگی‌می کندفکرواحساسات‌خودرا میبایست بکاربیندازد، وجه تفاوتی‌را فکرواحساسات‌اونسبت به‌فکر واحساسات قدما میتواند احرازکرده باشد . هرچند سیستم مخصوصی(که عبارت از ترقی‌دادن تکنیك درهنرهای اقتصادی وتوزیع‌کار اززوی قواعد علمی‌بود) بعد ازجنگ دراروپا وجوب پیداکرد وازاندازه‌ی‌کارمردم کاست و وقت

بیکاری زیاد برای اشخاص باقی‌گذاشت: ولی سرعت وحال دینامیکی درهمین‌حال شدت خودرا ازدست نداد. بلکه باصورت دیگربه میدان گذاشته‌شد. به‌این‌واسطه‌فوتوریسم‌را که هنوز ازآن طرفداری‌می کردند قابل اجرائرساخت وارتباط‌خودرا بازندگانی عمومی محکم‌ترداشت. اگر درآثارمختلف هنری این‌مکتب کاوش کنیم می‌بینیم بعد از جنگ هم (که اروپا به بحران اقتصادی خود دچاربود وبسا تدبیرهای خیالی خود آنراشدیدتر میساخت) فوتوریست‌ها کارخودشان‌را ادامه‌داده‌اند. درآثار این‌مکتب‌باموندی کم (ولی نه‌مثل احتصارجوئی قدما)نویسندگان گریبان خودرا ازدست کلمات وحروف زیاده، وقتی که مقصود آنقدر محتاج به‌کلمات‌وحروف نیست،رهاساخته‌اندوحساب‌حروف‌ومعنی‌در پیش آنها اندازه‌یی را داراست . بهمان ترتیب که کارخانه و ماشین دقت می کند،این‌مکتب هم‌دقت کرده‌مرتباً به‌درخواست‌های زمان‌خود جواب داده است .

بهمین جهت بود که کم‌کم هوش‌های‌دیرانتقال هم، که در قید حروف وطرزجمله‌بندی‌های‌کلاسیك بودند و از عادت کورکورانه‌ی خود قدمی نمی‌خواستند جلوتربروند، بااین مکتب آشنائی‌پیداکردند واحساسات متفاوت افراد در محل ارزش تاریخی‌خود باهم دریك‌جا الفت‌گرفتند. نقاش‌ها بیشتر از همه، حتی درکشورهای‌دوردست‌اروپا، وارد معرکه ومبارزه‌ی‌عملی‌شدند وآثار قابل ملاحظه‌به‌وجود آوردند.

اماازحیث فایده‌ی‌اجتماعی که ازاین‌موقعیت گرفته شد، چنانکه

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

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

را مثل «عزیز بی جهت» جلوه میداد و یکمشت نقال محض را برمردم تحمیل میکرد که آنها را محترم بدارند. تا وقتی که طرز فکری تازه، عالم هنر را از زوائد و نواقص، که زخم‌های کلاسیک و رمانتیک بودند، پاکتر و صیقلی‌تر کند؛ این قبیل اسلوب‌های به روی کار آمده عالم هنر را با زندگانی جمعیت آب و رنگ تازه دادند.

بعضی از هنر پیشگان آثار خود را کاملا «سهری» ساختند. به این معنی که آثار آنها از زندگانی در دنیای هنر و ماشین سر و صورت پیدا کرده به زندگانی شهری و هنری (صنعتی) بازگشت کرد. چنانکه اشعار ویتمن در آمریکا و اشعار امیل ورهارن در بلژیک. هردو کشور، باوجود اینکه مثل ایتالیا و فرانسه سرزمین ذخایر ادبی نبودند، در آثار هنری خود نماینده‌های حساس و زباندار اوضاع اجتماعی جدید واقع شدند و تکانی به عالم ادبیات دادند.

اما جلوه‌ی این حرکت، در آمریکا تابناک تر بود. امریکا که از اصول پیچیده و پرحجم کلاسیک بهره نداشت، البته میبایست آثار هنری خود را (هرچند که کلیسا و روحانیت‌های زاده شده از آن که دامنه‌ی دستورات اخلاقی و فلسفه را وسیع می‌کرد از آن جا رخت بیرون نکشیده بود) برطبق اصول و نقشه‌ی جدید طرح کند و شکل کاملا ممتاز را که نتیجه‌ی شخصیت شاعر در دوره‌ی ماشین و کار بود به وجود بیاورد.

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

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

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

بعلاوه اشعار این‌شاعر،بنابر اوضاع اجتماعی و کارخانجاتی آمریکا، جبراً، نه ازروی‌دلخواه او، احساسات زندگانی پرازحرکت وجست وخیز دنیای‌کار وماشین‌را شامل شد. دنیایی که ماشین در آن سرعت ورفع نیازمندیهای زندگی‌را تأکیدمیکند، و هرروزبه‌واسطه‌ی غلبه‌ی‌انسان‌برطبیعت اسراری نومکشوف میدارد ومبارزه و پیشرفت روزانه را ازهرزاویه‌در آن‌معنی‌دارمیسازدوازهرچیز،فایده‌ی آن‌رامیپرسد وبه‌رشدیأس‌وبدبینی‌جوان‌ها، که‌منجربه کناره‌گیری‌میشود،مهلت‌نمیدهد.

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

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

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

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

در بلژیك هم همین حالت، که ازخواص زندگانی فدیداجتماعی بود،در ادبیات ظاهرشد. شعرهای «ورهارن» تااندازه‌یی بی‌شباهت با اشعارشاعر آمریکایی‌نبود. درصورتیکه بلژیك‌تازه‌ازحال‌اقتصاد روستائی خودبه‌حال‌دیگر اقتصادی‌درمیآمد ودرخواست‌های‌اجتماعی‌قوی‌نبودند، م. شاعرجوان بلژیکی، امیل‌ورهارن،درصف شعرای‌فهمیده و باذوق دوره‌ی‌اجتماعی جدید قرارگرفت.

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

واستعدادهای دروغی وسلیقه‌های دورحی ازانسان برگشتگان، که خودرا زنده جلوه میدادند .

اگر مختصری دراسلوب شعری این شاعر دقیق شویم ارتباط سلیقه واحساسات‌اورابازندگانی اجتماعی زمان او، ازهرراه که بوده باشد، پیدا می‌کنیم ، زیرا دربلژیك هنوزماشین وکارخانه آنقدررها ترقی‌نکرده‌بود ودرنظر اول‌چنان وانمود میشد که تمیل ورهارن شاید بنابرهوس ودلخواه خود نقشه‌کارخودرا عوض کرده باشد . این نظر فلسفی مآب،مارا ازشرایط‌فلسفه دورمیکند، ولی امورد رهارن بخلاف شعرمیگفت . دراین کشورهم خوانندگانی داشت ومی‌بایست باسلیقه‌ها واسلوب‌های‌تازه،که درفرانسه درنتیجه ترقی وتکامل آثار هنری‌به‌روی کارآمده بود،سازش‌داشته باشد. ازفرانسه‌و همین‌طور کشورهای دیگر اروپا، که ازنقطه نظرترقی هنرهای اقتصادی خیلی از بلژیك جلوتر بودند، نکاتی‌را اقتباس‌کند وقدم را چندان سرمشق‌خود قرارندهد .

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

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

پشتمایه‌ی‌معین به‌شعرداده‌می‌شدکه‌شاعروطیفه‌نداشت ازآن احترازکند. مثل اینکه درموسیقی شاگردی‌که درس اول‌خودراگرفته است‌نتهای گام را به ترتیب منظم وطبیعی‌که دارند، یکی‌پس‌از دیگری ، تکرار کرده . دراین‌صورت نتواند هیچگونه آهنك (ton) مخصوصی‌را که منظورباشد ایجادکند. این‌حالت برای‌درقطعه‌ازاشعارقدما، که‌به‌یك وزن سروده‌شده بود ، ونق‌پیدا می‌کرد.قدیمی‌ها این‌طرز ساختمان را می‌پسندیدند . بطوریکه اشاره رفت احساسات آنها با سادگی آنها مربوط شده، حالت بچه‌های خردسال‌را داشتند که تکرار صدا درگوش وحواس آنهازننده‌نبود وحوصله‌ی آنهارا ازسرشان بدرنمی‌برد، بلکه دربعضی‌نقاط دنیاقیدهای‌دیگرهم‌براین‌قید،بمناسبت‌بیکاری وتفنن‌شعرا، افزوده میشد . مثلا درادبیات مابعضی شعرای لفاظ وتصنع‌کار،قافیه‌را دوبرابرکرده ازآن حظ مضاعف میبردند . دیگران هم آنرا تحسین می‌کردند، زیراکه مطابق‌رشد تاریخی خود قادرنبودند که به‌خامی و ببزرگی کارخود پی‌برده باشند. ادبیات آنهااز سرچشمه‌ی‌زندگانیشان آب ورنك می‌گرفت، خام ونارس بود . آن‌شعرها خشتهای اول این بنای دنیائی بودند.شعرا نمی‌خواستند وزن‌های شعریشان را ، چنانکه مابحتاج دیگرزندگانیشان،پس‌وپیش کنند وبه‌صورت دیگر درآورند .

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

به‌عکس برای موضوع‌های عاشقانه ومحزون ، وزن‌هایی که

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

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

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

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

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

ابتدائی و ساده ی خود در راه چاره ی آن بر آمده اند. به مناسبتی ترجیع، رد، مستزاد، مسمط و امثال آن را، برای اینکه به حالت طبیعی نفسی بکشند و وزن به احساسات و معانی خود داده باشند، اختراع کرده اند. ولی هیچکدام از این اختراعات زنجیر اسارت اصلی را نتوانسته است پاره کند. این نقیصه، جسم و بنیان اشعار قدیم را می خورد و در اثر شعری هر زمان لیزابه ی مقدس خود را، که می بایست به آن احترام بگزارند، باقی میگذاشت.

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

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

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

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

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

ترقی آرمونی اریك‌طرف(ازراه‌شنیدن‌موزیکهای‌مختلف)قدرت تشخیص موزیك کلام ومعنی را دراومرمت میکرد وبه‌او یاد میداد که چطور انتظام وزن را بمناسبت معنی حفظ کند و نکته‌های باریك این نجوه را درشعرخود بگنجاند، بعبارت دیگربتوسط انتظامی معنوی در شعر(که مطابق آن بدنسبت‌معنی‌وزن ومقدارهای‌متفاوت آن‌اندازه‌گیری میشود)به‌وزنهای‌طبیعی‌خودرا نزدیك کند. درنتیجه آرمونی‌لازم رادر اثرشعری خود بوجود بیاورد .

دکورهائی که‌نقاش‌ها بوجود میآوردند(وجریان‌اثر کاریکاتور- سازیها درضمن‌آن)مخصوصاً باطرزهای مختلفی که هرکس درکارخود داشت‌شاعررابطرف‌تشبیهات اصلی‌وحالات وحرکات طبیعت ومضافات آن میکشید .

اگرازبعضی‌جهات ،که‌موزیك‌شعربوده‌باشد، شعر آزاد ورهارن کم وبیش دارای نقصی‌دیده شود منافی‌نظر اونخواهد بود. او باخیلی مزایا که از خصوصیات ادبیات معاصراست توانست‌نزدیك شود وخواست که به درخواست های زندگانی زمان‌خود جواب بدهد ، شاعری‌باشد که هر طوراحساساتش می‌طلبد و به‌اومی‌گوید بگو ، شعر بگوید .

به‌این ترتیب آثار شعری‌خود رابا ارزشی که‌می‌بایست حائزآن بوده باشد بوجود بیآورد ، زیرا اومحکوم وضیعاتی تاریخی بودکه به زندگانی او رنگ‌وروی میداد،همانطور که شعرای مسلط و زبردست ما محکوم بوده‌اند و مفاداین شعر که شاعرمی‌خواهد «عاریت هیچکس‌را قبول نکند و بگفته‌ی دل خودش‌شعربگوید»دلیل ساده‌ی‌این‌محکومیت واقع میشود *

تسلط‌فکرهای‌خارجی‌ووضعیت‌تاریخی‌بلژیك‌رادراین‌زمان‌نمی‌توان

* عبارت کس نویسد بر نامه‌ام آنچه دلم گفت بگو گفته‌ام.

از نظردور داشت. از همین راه شخصیت «ورهارن» را میشودپیدا کرد. او از آن شعرایی بود که‌چون‌زمان تاریخی آنها به‌آنها اسلوب و طرز فکر تازه‌یی را بدهد ، از آن روگردان نشده ، احساسات خـود را از روی نادانی یا برای‌گذران معاش خود با چیزهای کهنه و گفته شده‌ی پیشینیان وفق نداده‌اند،برای اینکه بگویند ما شعرایی هستیم‌که چون‌از دائره‌یی که قدیمی‌ها کشیده‌اند پا بیرون نگذاشته‌ایم راه راست و درست را رفته‌ایم .

آنهایی که‌این‌طورراه می‌روند به‌یك جا مانده و از رمق‌افتاده‌اند. این طریقه‌ی راه رفتن نیست،طـریقه‌ی پرت شدن به طرف قبر است . آنها پاسبانان قبرستانهای مملو از مرده‌اند . بوی انهدام را می‌دهند و زمان‌های معین با دست‌نیرومندان خود آنها راکوفته و بر بادمی‌دهد . شباهت دارند به‌غبارهای کدرکه روی خرابه‌های قدیم نشسته بـه اندك بادی برطرف‌می‌شوند و بقای آن آثار قدیمی را هم ندارند .

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

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

از همین راه است جـلوه‌ی یکایك آثـار او. یعنی در رأس‌همه چیزهاشکل زندگانی‌است که‌برذوق و احساسات‌او فرمانروائی‌می‌کند .

چسبیدگی‌این زندگانی،با همه خوب و بـد آن، به احساسات و طرز زندگانی شاعر به‌شکلی‌است که بدون زندگی و خنکی ، صنعت و طبیعت زندگانی را باهم آمیزش می‌دهد. بطوریکه توانسته است در یکی از قطعاتش به‌اسم آپـاك s_paques شعرخـود را با ترانـه‌ی

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

در ایتالیا بر اثر مخالفت با سیاست قوه و مقررات اخلاقی (که در هر زمان آب و رنگ کلیسایی را داراست) هوا و هوس مردم آزاد شد . بیشتر از همه جا در آنجا در باره‌ی کلیه‌ی مفهومات‌انسانی تجدید نظربه‌عمل آمد، بطوریکه‌دراواسط سده‌ی شانزدهم خیلی چیزها از قید فرمان تعبدی کلیسایی رهایی‌یافت وکلمه‌ی حقوق طبیعی بر سر زبانها افتاد . بوئتی Boettie در کتاب « بردگی‌از روی میل » خود در مقابل بردگی و برده فروشی آنزمان قیام کرد . همین طور همفکرهای او به مسایل دیگر زندگی پرداختند . نتیجه آن شدکه پس از اینکه در تعبدات کلیسایی شکست وارد آمد ، تعبدات دیگرهم متزلزل ماندند . احساسات مردم نسبت‌به‌زندگانی بی‌پرده‌تر جلوه‌کرد . دیگر نخواستند به واسطه‌ی‌تقوای کورکورانه، که ریا ودو رویی را می آفرید، احساسات خود را پنهان دارند و زندگانی انسان‌اینطور ساختگی و دو رویه باشد. هنرپیشگان بیشتر متوجه زندگانی و لذات آن شدند .

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

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

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

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

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

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

حالت نظمی بخود گرفت و مثل چیزهای دیگر به مناسبت اوضاع اجتماعی خصوصیاتی پیداکرد .

همینطور آثار سوویفت و دوفو ترجمان‌افکار و احساساتی واقع شدندکه بکار مبارزه با ناهنجاریهای زندگانی می‌خوردند و می‌توان از لحاظ‌ارزش اجتماعی کارهای‌هنری‌هردونویسنده رادرردیف‌کار داستانسرای نویس معروف اسپانیولی، سروانتس گذاشت .

اهمیت‌سروانتس به‌واسطه‌ی‌تجاوز احساسات‌او از سطح‌احساسات عمومی است . او در موقعی بسر میبرد که فئودالیسم اسپانیا جهودها و عربها را از خاك خود بیرون می‌کرد و کلیسا را به سود خود قدرت می‌داد . چنانکه سالهای پس از مرگ او شعرای معروف اسپانیا مثل «لوپ‌دووگا»LopedleVega و«کالدرون» Calderon که‌هریك‌متجاوزاز صدوخرده‌یی تئاتر نوشتند ، در واقع اجیر و زبون دست فئودالیته و کلیسا محسوب می‌شدند ،درصورتیکه‌سروانتس وسوویفت‌به‌عکس‌آنها بودند .

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

درهمین اوان پیدایش فکرهای نوین،متفکرین‌را در روش‌تحقیق (methode) خود به دقت بیشتر وادار کرده بود . از خصایص این دوره اهمیت دادن به ملاحظه و تجربه بود. متد تجربی (empirique) واستنتاجی (judactive)جای‌متدهای‌قیاسی را گرفت و این از کمك علوم طبیعی بود. در انگلستان که ماشین و هنرهای اقتصادی (بر اثر ترقی علوم طبیعی و بواسطه‌ی‌تناقض‌هائی که در بین طبقات مردم‌بود) نسبت به کشورهای دیگر اروپا زودتر ترقی کرد . جلوتر از دیگران

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

در آلمان،لسینگ (Lessing) برخلاف‌ذوق‌وفکرواحساسات‌عمومی جلوه‌گرشد. او کسی‌بودکه‌در زمان خود می‌بایست مردم افکاروسلیقه‌ی او را هدف تیرهای ملامت و مسخردی‌خود قرار بدهند ، زیراکه آلمان در آن وقت از حیث رشد تاریخی مخصوصاً از انگلستان خیلی عقب بود . متفکرین در روی پایه‌های افکار کلیسایی سیستم‌ها و نظریه‌های خود رانحمیل می‌کردند .کانت که ازهمدوره‌های‌او بود از عقل تجربی بطور قبلی (a priori) به عقل‌خالص‌متافیزیکی می‌رسید ، اما لسینگ از راه نمو دادن فکر خود و دقت درآثارهنری و افکار عمومی موفقیت یافت که‌در هنر ،زیبایی شناسی ، ادبیات و فلسفه . ودر واقع درهرچیز که با ادبیات‌مربوط می‌شد ، برای پرانداختن‌پوسیدگی‌ها وکهنگی‌ها ، فکر خود را مداخله بدهد . چنانکه با تأثر فرانسه مخالفت ورزید و بالاخره خود را یکی از متفکرین نهضت‌جـو در عالـم فکر و هنر و ادبیات کشورخود معرفی‌داشت .یکی ازعلمای سده‌ی‌نوزدهم،مارکس، در خصوص او می‌نویسد : «اگریک آلمانی بخواهد درتاریخ‌خصوصی خودخوب‌نگاه کند، علت‌رشد آهسته‌ی سیاسی‌وفقر ادبیات‌خودرا پیش‌از لسینگ در نویسندگانی که دارای صلاحیت شده بودند پیدا می کند . آن ادبائی که حق تقدم داشتند ، آن دکترها و نویسندگان رنگ‌ورو- باخته که در سده‌ی هفدهم و هجدهم زندگی می کردند ، آنهایی که با

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

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

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

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

همین‌شباهت را به نسبت باین داستانهادر داستان«مهمانخانه» تورگنیف می‌بینیم جز اینکه‌زمینه‌ی‌داستانو طرز تحلیل در وقایع و اسامی‌جاهایی چند عوض شده است . مثلا در داستانهای نسامبرده یك جا « راسکنو لینکوف » و یك‌جا دهقانی به‌اسم« آکیم » وجود دارد در صورتیکه در داستانهای دیگر همین اشخاص اسم‌های دیگر را دارا هستند .

این تقلیدی که نویسندگان از هم کرده‌اند ، چه در اسلوب‌کار و چه در انتخاب موضوع،به‌اندازه‌یی واضح وار راه خودفهم شدنی‌است که‌از نظر بعضی‌از متفکرین‌فلسفی‌مآب (که ازیك‌جهت‌به قضایای‌دنیائی نگاه می کنند و به ارتباط دربین قضایا نظر ندارند)همچووانمودمی‌شود که تحولات ذوق و احساسات ارباب هنر فقط بـه واسطه‌ی نفوذهای خارجی این زندگانی بوده است . آثار هنری بعضی از نویسندگان در مقام تأثیرشبیه به‌یك‌عمل مکانیکی‌در ذوق واحساسات‌همکارهای خودشان اثر بخشیده است. راست‌است که بعضی از نویسندگان که از آنهااسم برده شد بنا بر شرایطزندگانی اجتماعی‌زمان خودظاهراًفکر و اسلوبی راپیروی‌نکرده‌اند و اثری‌هنری‌را نپسندیده‌اند .مثلا«وبنیی» که‌در سده‌ی نوزدهم بسر می‌برده است و تلقینات دوره‌ی خود را اجرا کرده ، دور بنظر می آید که به احساسات‌شکسپیر دردوره‌های قدیم کلاسیك متمایل باشد . با وجود این در عمق تاریك این رمانتیك‌موجبات تأثیر شکسپیر رادرشاعرفرانسوی(با در نظر گرفتن وضع زندگانی اجتماعی وشکل استحصال آن در فرانسه) میتوان فهمید که چطور مثل وضعیات‌اجتماعی در زمان شکسپیر تقریباً همان احساسات را می‌بایست فراهم بیاورد .

انسان مجسمه نیست که جامد و بی حرکت‌در مقابل ضربت‌های حجار قرار بگیرد . چنین‌انسانی را فقط فیلسوف‌ها ، که سر سری بـه دنیائی که پراز مردمان فلسفه نشناس است نگاه می کنند ، آفریده‌اند . از این نظر گذشته همانطور که احساسات ما به همراه تأثرات ما همیشه

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

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

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

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

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

موضوع کوهلین وکانلاخ که‌اخیراً بزبان فارسی درآمده‌است*از جهاتی‌چند که خود مترجم‌از روی درام و اطلاعات وسیع خود شرح میدهد شباهت به رستم و سهراب دارد در ادبیات ما .

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

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

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

دارا خواهند بود .

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

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

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

بطور مکانیک‌نبوده ، در جزو قضایای جامد و مجردمحسوب نمی‌شود، بلکه با احساسات آنها ارتباط کامل داشته است .

این شرایط داخل در جزو هیئتی است که هر شکل مخصوص اجتماعی (فئودالیسم یا غیر آن) را ترکیب می‌کند . در این صورت احساسات ناشی از این شرایط را می‌توان احساسات مشترک عنوان دادو تمایل‌به یك جهت معین را در طرز کار و احساسات هنر پیشگان، نه در نویسندگی در همه جا و در هر زمان پیدا می‌کنیم ، بطوریکه فقط بنا بر تأثیر خارجی در ذوق و احساسات آنها نبوده باشد . مثل اینکه دکان Decamps ،نقاش‌فرانسوی‌که تا نیمه‌ی دوم سده‌ی‌نوزدهم زندگی می‌کرد،اساس‌پرده‌ی «دون‌کیشوت‌و سانچوی» خود را ازروی داستان نویسنده‌ی اسپانیولی ، سروانتس در سده‌ی شانزدهم ، برداشته است . نقاش دیگر فرانسه «اوژن دلاکروا» ، تصورات‌شاعرانه‌ی دانته را به اسم « زورق دانته » نقاشی کرده است .

همینطور در عالم موسیقی‌وقتی که‌موسیقی‌دان‌گرجی ،مخولیدزه Mekhvelidze،داستان شعری‌گرجی‌را به اسم«پوست‌ببر »به‌موزیك‌در می‌آورد ، یادیگران از فوست Fauste و دمن Demon موزیك می‌سازند.

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

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

ذوق و احساسات یکدیگر متأثر ساخته به پیدایش شکل‌های نوین کمك می‌دهد، در صورتیکه در کشورهای دیگرآن شکل و اساس نوین به مناسبت‌عوض شدن مناسبات‌اجتماعی بوجود آمده است .

جهت دور این تأثیر در آثار هنری ما و بعضی از همسایگان آسیائی ماست‌که نه بواسطه‌ی رشد تاریخی ،بلکه‌بواسطه‌ی فهم وتمیز تازه‌تر،که موافقتی بین ذوق و احساسات آنها و دیگران فراهم آورده است،قطعه‌ی شعریاپرده‌ی نقاشی‌که به اسلوب جدید باشد، یا یك‌نکته موزیك را به شکل‌نوین‌خلق کرده است .

در این صورت چیزی‌به خود خواهی ما بر نمی‌خورد و عادات کهنه شده‌ی قدیم سدی واقع نمی‌شوند‌که اگردیدیم اسلوبی منظور ما رامؤثرتربیانمی‌داردآنراتقلید نکنیم،خواه ازحیث‌موضوع، که‌بیشتردر آغاز هر نهضت فکری و ذوقی دیده می‌شود و آثار هنری را فقط از نقطه‌ی نظر موضوع عوض می‌کند ، خواه از حیث‌فورم و طرز کار، که نتیجه‌ی‌فهم و تمیز عالی‌تر در دقایق باریك هنر است . این تأثیر همیشه به اندازه‌ی‌آن موافقتی خواهد بودکه بین احساسات و ذوق ما و دیگران‌به‌حسب‌فهم و تمیز ماپیدا شده است . چنانکه‌همان نویسنده‌ی چینی ، تین خان، که از او اسم برده شد . این‌نویسنده در پیس‌های اول خود ازقبیل« شب درکافه » و « ناخوشی غربت » نتوانسته است‌نتیجه‌ی تربیت‌ژاپنی‌را، چوندر ژاپن تربیت یافته بود، از روی فکرواحساسات خود مثل‌یك‌ورقه‌ی بی‌فایده‌جداکند . ولی بعد از آنکه ادبیات‌خارجی به‌اندازه‌ی لازم در او اثر خود رابخشید، وفکراورا از هر حیث‌عوض کرد، احساسات اوهم‌عوض شد. دانست که مصالح ادبی (مثلا در تئاتر) برای چه ساختمانی باید به مصرف برسد و بازیگران چه وقت ممکن است انصافاً سودمند واقع شوند . به این‌واسطه ادبیات خود را هم‌از حیث موضوع عوض کرد وهم ازحیث فورم و چیزهای دیگر.

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

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

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

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

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

نظیر این تأثیر، وچیزی از این بیشتر، را در ادبیات گرجی‌ها باید دید. دراواخر سده‌ی هجدهم شعرا ونویسندگان گرجی به‌سبك و سلیقه‌ی خارجی آشنا شدند. در روی ساختمان کلاسیك، که زور‌آزمایی وجوانمردی مردمانی شجاع وخیال پرست و عیاش را نشان می‌داد، خیلی از شعرای جوان که در رأس آنها «باراتاشویلی» قرار داشت دوره‌ی نوین ادبی رابه‌وجودآوردند. درهمین وقت بودکه پس از خاموش ساختن داغستان ومطیع کردن «شیخ شامل» شعرایی که از روسیه تبعیدمی‌شدند به‌این سرزمین می‌آمدندوبه‌این‌واسطه ادبیات کهن‌سال قدیم، که بیش از هزار سال از عمر آن می‌گذشت، با وقت‌بیشتر خود را باذوق واحساسات نوین (مخصوصاًرمانتیسم) آشنا ساخت. چنانکه «چاوچاوادزه» نماینده‌ی مهم این نفوذ واقع شد و درآثار «پاشاولا» مردم با عمق یك فکر وذوق زنده، که اخلاق و عادات بومی را تصویر می‌کرد، برخوردکردند.

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

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

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

اما تاجیك‌ها خیلی از افغانها جلوترند . در ادبیات افغانی‌دلیل تأثیرهای‌خارجی،بعضی موضوع‌های تازه است‌که شعرای آن‌سرزمین نتوانسته‌اندبابیانی که‌درخورآن باشد، آن موضوعهارابیان کنند.بعلاوه فایده‌ی‌خصوصی آن‌موضوعهابیش‌ازفایده‌ی‌عمومی آنهاست.درصورتیکه درادبیات‌فارسی‌بیانقدمی‌تاجیك ،مطلب عوض‌ممی‌شود. هرچندکه‌از لحاظ‌هنر ،ادبیات‌آن‌سرزمین نمونه‌ی‌نارسی‌است که‌سعی‌دارد تا دربیان و

قدرت‌بیان‌خودموفق‌شده‌باشد؛ازحیث‌موضوع‌قابل‌توجه‌است.مخصوصا از زمان قتل «حکیم‌زاده» نویسنده‌ی ازبك به‌این طرف در مطبوعات آن سامان مثل «آواز تاجیك» بعضی داستانهای‌کوچك ادبی رابه‌زبان فارسی می‌توان پیداکردکه تا اندازه‌یی دلچسب نوشته‌شده‌اند .

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

در ادبیات ، وآثار دیگر هنری ما ، نفوذ ذوق وسلیقه‌ی‌خارجی از نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم شروع شد . نه‌درادبیات ، بلکه اول‌دفعه در موسیقی ونقاشی : در موسیقی تکنیك علمی جنبه‌ی رسمیت را از نقطه‌ی نظرآموزش و پرورش به‌خودگرفت . نقاش‌هاهم در نتیجه‌ی مسافرت به‌اروپا اشتیاق‌زیادبه سواد برداشتن ازروی پرده‌های کلاسیك پیداکردند .

در آغازسده‌ی حاضر که تحول بیشتری‌به‌واسطه‌آشنایی‌زیادتر با آثار اروپایی ، درذوق واحساسات ما بوجودآمد (ونباید در رأس آن‌نوشتجات «طالب‌اوف»نجارتبریزی‌مقیم«تیمورخان‌شوره»رافراموش کرد) موسیقی ماخواست‌باراهی که‌در دست داشت بیشتر پیشرفت‌کند اما فقط‌نظریه‌این‌که برحسب شکل میتوان آنرا «نظریه‌ی رابطه» نامید، اخیراً برآن علاوه شد و آن این بودکه در روی اساس نظری قدما ، با در نظر گرفتن فوائد آرموتی و امتیازات دیگر موسیقی اروپائی، تجددی راکه نتوانسته است عملی‌کند فراهم بیاورد . با وجـود ایـن بعضی قطعات موسیقی که درمدت این‌دوره ساخته شده درخور ملاحظه است .

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

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

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

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

می‌کند قطع‌نظر ازاینکه اساساً بدنبال فانتزی می‌رود ، اول کسی است که توانسته است درکار خود موفق شده ، با مجموعه‌های معروفش از قبیل : «سایه‌روشن» و«زنده بگور» یك‌تصویر دقیق از اخلاق و عادات عمومی ما بمابدهد . اگسر بعضی آثسار از ابسن نوع را عسلاوه کنیم داستانهای‌کوچك جمال‌زاده «یکی‌بود یکی‌نبود» و« فسریتز » و بعضی داستانهای دیگر به‌قلم سعید نفیسی است .

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

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

یکی‌ازشعرهای‌این‌صنف‌منتهابا خصایص دیگر «سیداشرف»شاعر گیلانی‌است . سید که ازحیث افاده مرام«صابربك»درزبان فارسی‌است، باکنایات معنی‌دار خود وبازبان طبقه‌ی سوم ،مثل«گل‌زرد»«ریحان»،به‌همه گوشه‌های خوب‌وبد زندگانی اصناف وطبقات‌زمان‌خودپرداخته‌است.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

دوره‌ی‌معین پیدا شد. تمایل به‌جهت‌معین. نتیجه‌ی بعدی محسوب‌می‌شود، به این معنی که بعد ازپیدا شدن نتیجه‌ی اول(موافقت فیمابین بواسطه‌ی احساسات هم‌جنس) است که وقوع پیدا کرده است. مثلاتمایلات معین دوره‌های کلاسیك ناشی ازشور واحساسات افراد و دستجات بود برای حفظ شئون ومقررات کلیسا .چنانکه اگرکارهای عمده‌ی نقاش‌های آن دوره را درنظربگیریم هرچیز بخرج مذهب گذاشته شده است .پرستارها های نقاش‌ها دارای پر و بال پرندگان ومشغول به کارهای‌اعجاب‌انگیز و ساحرانه‌اند . بعضی از آنها بر بالای سر انسانهای نورانی حرکت می‌کنند.چنانکه درپرده‌های «موریللو» و«رامبران» وکلاسیك‌های‌دیگر. دربین آثار رامبران فقط چند پرده مثل «گردش شب»و«اتاق‌کارنقاش»و «شمایل‌زن » و در بین آثار موریللو « بچه‌هائی که پول دارند»و«گدای کوچولو » است که بازگشت احساسات آنها را به زندگانی خودشان می‌رساند.بعکس پس ازانحلال این دوره ،که از اهمیت مذهب دراروپا کاست وتمایلات عمومی عوض شد ، پرستارها هم ازداشتن پر و بال و کارهای خارق‌العاده معاف شدند . زیرا طبقه‌ی‌به روی‌کار آمده که حکومت یعنی قضاوت خود را به دست داشت،بجای وقع‌گذاشتن به کلیسا و مسیحیت برطبق منافع خود مجبورشد که مطالب مخصوص و مربوطبه تاریخ ونژاد وملیت را قوت بدهد. به این جهت مطالبی‌به‌روی کار آمدکه‌نتایج آن مردم‌را به احساساتی ازجنس دیگر مشغول‌داشت. اگر از حیث موضوع،پرده‌های نقاشی این دوره را با پرده‌های‌کلاسیك بسنجیم می‌بینیم که تمایلات دینی چطور در مقابل تمایلات ملی و رمانتیك روبه مستهلك شدن است . به این معنی‌که احساسات این دوره عوض شده وبه این واسطه تمایلات ناشی ازآن هم عوض شده است. عموماً به مطالبی متمایل‌اندکه برای حفظ اساس زندگانی نوین به نفع طبقه‌ی ذی نفع به‌کار می‌رود. نمونه‌ای چند ازپرده‌های نقاشی این دوره

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

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

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

فراهم آورد . زیرا که هردو در دوره‌یی بسر می‌بردند که شرایط زندگانی اجتماعی حالت رمانتیك را درذوق و احساسات آنها می آفریده‌است . هردوهنرپیشه نماینده‌ی شخصیت‌هائی نزدیك بهم بودند که نمایندگان کوچك کوچك آن در اصناف وطبقات مردم وجود داشت. مثل اینکه «ژوکوفسکی» و دیگران نماینده‌ی شخصیت‌هایی بودند که رمانتیزم را در ادبیات زبان خود معرفی کردند ، تااینکه شخصیت قوی‌تر، «پوشکین» آنرا تکمیل کرد . نزدیکی شخصیت‌های این هنرپیشگان است که علت اساسی رواج اسلوبهای نوین هنری را (در اروپا) درنظر ما روشن می‌دارند . بخوبی می‌بینیم که هنرپیشگان نه بواسطه‌ی تأثر محض از آثار هنری همکارهای خودشان (برطبق تصورات فلسفی مآب) بلکه بواسطه هم‌جنسی در احساسات وتمایلات معین، که شخصیت‌هارا بهم نزدیك می‌دارد ، دربکدیگر تأثیر بخشیده‌اند . به همین جهت است که « ژیروده » عیناً موضوع یکی از داستانهای «شاتوبریان» را اساس پرده‌ی «تدفین آتالا»ی خود قرار میدهد ، یا «لثیر»، «مرگ ویرژینی» رامی‌سازد . همین طوردرپیروی از اسلوب‌های مختلف : اگر « سگانتینی » ،نقاش ایتالیایی، اسلوب دیویزیونیزم Divisionnisme راپیروی کند، یا «جخوف» تااندازه‌ای با «تورگنیف » درطرزوصف همعقیده شود ؛ درواقع هرکدام ازیك شخصیت عمومی پیروی کرده‌اند .چنانکه شعرای ما تا مدت هزارسال به‌دنبال موضوع‌های معین عاشقانه «خسروشیرین»، «شیرین وفرهاد» و «لیلی ومجنون» رفته‌اند .

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

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

اما کدام یك از احساسات ماهستند که خواص بیولوژیك خود را دارا نبوده ، فایده‌ولذتی را برای بدن وزندگانی بدن مادرخواست نکنند؟

طهران ۹ آذرماه ۱۳۱۹

www.KetabFarsi.com

۱

شاعر جوان

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

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

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

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

این ساختمان آن‌قدرگنجایش داردکه هرچه درآن جا دهی ازتو می‌پذیرد : وصف ، رمان،تعزیه ، مضحکه، هر چه بخواهی .

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

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

نظریات مرا در دیباچه‌ی نمایش آینده‌ی من خواهی دید . ایـن «افسانه» فقط ، نمونه‌یی‌است.*

*مقدمه‌ی نخستین‌چاپ«افسانه»در روزنامه«فرن بیستم»به‌سرزاده‌ی عشقی.

۴

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

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

خیالات وطرز صنعتی شاعر است .

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

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

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

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

*روزنامه‌ی بهار.

مکان،فکر ونیت‌شاعر راتقویت وتربیت‌می‌کرد.

نوبت آن‌رسید که یک‌نغمه‌ی ناشناس نوترازاین چنگ بازشود، بازشد. چند صفحه از«افسانه»را بامقدمه‌ی کوچکش تقریباًدرهمان زمان تصنیفش‌در روزنامه‌یی* که‌صاحب جوانش را به‌واسطه‌ی استعدادی که داشت باخودوم معتقد کرده‌بودم،انتشاردادم.

در آن زمان ازتغییرطرز ادای‌احساسات عاشقانه‌بهیچوجه‌صحبتی دربین نبود . ذهن‌هایی که باموسیقی محدود و یکنواخت شرقی عادت داشتند باظرافت‌کاریهای‌غیر طبیعی‌غزل قدیم مأنوس بودند .

یک سربرای استماع آن‌نغمه ازاین دخمه‌بیرون نیامد . «افسانه» با موسیقی‌آنها جورنشده بود . عیب‌گرفتند،رد شد . ولی برای مصنف ابداً تفاوتی‌نکرد . زیرا میدانست‌اساس صنعتی بجایی‌گذارده‌نشده است که دردسترس‌عموم‌واقع‌شده‌باشد،حتی خوداوهم وقت مناسب‌لازم دارد تا یک‌دفعه‌ی‌دیگر به‌طرزخیالات‌وانشای«افسانه» نزدیک شود.

معهذا اثرپایی‌روی‌این‌جاده‌ی‌خراب باقی‌ماند. فکر،آشفته هبور می‌کردوازدنبال‌اودیده‌می‌شدزیراین‌ابرسیاه‌ستاره‌ای‌منصل‌برق می‌زند . بعدها منظومه‌ی «محبس» طرز وصف و مکالمه را در مقابل افکار گذاشت.در«منتخبات‌آثارمعاصر» یک‌قسمت ازآن‌منتشرشد* مختصات صنعتی وذوقی مصنف درتمام این‌شعرها جاداشت . ملتفت آنهانشدند ، انتقادات فوق همه‌ی‌آنها قرارگرفته بود . با وجود این در طرز صنعت انتقادی نشد،زیرا ناقدین جمعیت کنونی عمرشان به‌فراخورراستعداد و سلیقه‌درسراین‌می‌گذرد که‌آیا«دال»قشنگ‌تراست یا«ذال» ؟ بجای کلمه‌ی خوب،که زبان طبیعی آنرا ابتدااادا می‌کند،«نیک»بهتراست‌یا « نیکو ». «یای‌وحدت» را با«یای‌نسبت» می‌توان‌آشتی‌داد، یانه ؟ وشاعرهیچ‌علتی

*قرن‌بیستم.روزنامه‌ی‌میرزاده‌ی‌عشقی.

*منتخبات‌آثار.گردآورده‌ی محمدضیاء هشترودی.

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

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

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

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

* نام دو شعر از نیما که در دیوان «حکایات و شعرهای قدیم» خواهد آمد.

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

معلم قافیه و شیطان پیری که قید به گردن مردم می‌گذارد، راه آن میدان را بلد نیستند. دام و طلسم‌ها اسیر نمی‌شوند و غلبه‌ی کامل نصیب آنها خواهد شد.

آن وقتی است که ملت چشم باز کرده با جیبه‌ی گشاده به گذشته نگاه می‌کند. روی ردپای کهنه‌ی پا می‌گذارد.

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

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

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

اسفند ۱۳۰۴

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

۳

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

به‌نظردوست شما شعر یك قدرت‌است. یك‌قدرت‌حسی‌وادراکی

که توسط‌آن معانی وصور گوناگون دربروزخود فوت پیدا می‌کنند. من‌هم مثل کسانی که علم و اخلاق و فلسفه را ازصنعت‌جدا می‌کنند عقیده مندم، جزاینکه شعر را می‌خواهم تفکیك کرده باشم . احساسات ماروزمره عوض می‌شوند، اما تأثرات ما ثابت‌ترند وبه‌اندازه‌ی‌توانایی جسم ماعوض می‌شوند.

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

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

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

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

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

تیرماه ۱۳۲۲

٤

شعر چیست ؟

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

در عالم ادبیات‌یعنی هنری که کلمات (و با وسائل‌ادراك تشخیص آن از نثر) ووزن واسطه‌ی اساسی‌آن هستند، این‌اندیشه‌ها به اسم شعر شناخته می‌شوند.

اما خود شعر چه چیز ممکن‌است باشد ؟ وزن وقافیه چه قیدهای لازم یا بی‌لزومی هستند ؟ لزوم‌آنها با چه شکل و درچه حدود واندازه است ؟این‌وزنهااز کجاوچطوربوجود آمده‌اند ؟چطورمردم‌می‌خواهند؟ آیادوره‌های بعدی در دوره‌های قبلی شعر دستکاری‌کرده است یانه؟

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

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

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

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

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

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

او بشود. این معنی زندگانی کردن است که شعر از آن ناشی می‌شود. فکری است که انسان در همه مواد مصرفی زندگی‌اش دارد. شعر هم یکی از مواد زندگی انسان است. دنیا تمام نشده. شعرهم نمی‌تواند تمام شده باشد. این تمامیت دست نخورده، که به خیال بعضی از ادبای ما هیچکس حق ندارد دست به ترکیب این سنگر مستحکم عتیق بزند، کاملا مخلوق تصورات خود آنهاست. باید ایراد گرفت چرا بعضی از ادبا و منتقدین ما (که احیانا بعضی از آنها رفقای هوشیار خود ما هستند) دست خودرا در آستین کشیده، می‌گویند ما دست نداریم. به رفقا باید فهمانید پر مسلم است که شما دست ندارید، چشم که دارید. پس آن چشم‌ها چه کار می‌کنند؟ بعد بر خلاف همه‌ی این ادبا که نگرانی‌شان بیشتر از دلیل خواستن‌شان است، بدون نگرانی باید این را بحساب گرفت که این ادبا به عقب سرنگاه می‌کنند. اگر در رسم شعر گذشتگان مهارتی ندارند در رسم و قرار شعر آدم‌های امروز هم، که زنده‌اند، همین که از خلق یک قطعه شعر به مذاق امروز حرف به میان می‌آید، بی مهارت‌ترند و خود را مرده و بی علاقه جلوه می‌دهند. مثل پسر مریم خود را به چهارمیخ می‌کشند که کسی با آنها کاری نداشته باشد.

منگر در عقب سر چه هست؟ از عقب چیزی دارد می‌آید یا دارد دور می‌شود؟ این عده‌ی اینطور سرگردان و کز کرده، مثل زمه‌گرگ ـ دیده‌ای هستند که به آنها ایست داده‌اند. از آن چیزهایی که دارند می‌آیند می‌ترسند یا با آن چیزهایی که می‌روند هواشان برداشته می‌خواهند بروند؟ اما در عقب سرهمان شعر عوض نشده (مثل شعرهای امروز) و با زیبایی خاص خود موجود است. اما احتیاطاً نباید گفت چرا تا به این اندازه همدوره‌های ما وقت و زندگی‌شان را فدا می‌کنند؟

یگانه مجره خانگی این ادبا خود شعر است. فقط این ادبا در ماهیت آن باریک نمی‌شوند؛ در صورتیکه برای کارهای روزانه از چه

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

۱۳۳۱

۵

«درباره‌ی جعفرخان ازفرنگ آمده»

شما داریدشهری را بمن نشان‌می‌دهید که خود من‌دروغی مبارك یا نا مبارك که ازاین‌بیابان‌می‌گذشتم، ازدور آن را دیده بودم .جز اینکه بهمپایی شما ومیل‌خود من امروز است که به این‌شهرورودمی کنم،در خاطره‌ی من، هنوز که هنوزاست اسم « جعفرخان ازفرنگ‌آمده » باقی است. اگرتاریخ سال و ماه را از روی پشت همین مجله‌ی چاپ شده ، که شما بدست من داده‌اید، پیداکنم، ممکن است‌اشتباه نکرده باشم . ازحمل سال۱۳۰۱ چند ماه می‌گذشت، متأسفانه بازمن ازبیلاق«یوش» به این‌شهر که تهران باشد،آمده بودم. اعلان«جعفرخان ازفرنگ‌آمده» بعد ازچندین ماه‌هنوزبه‌روی‌دیوارهای‌شهرچسبیده‌بود.اعلان این کمدی

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

یادم می‌آیدمثل این بود که‌با اسم کمدی شبیه به‌جریانواسوالی را که‌در آنمی‌گذرد، می‌خواندم . کمدی اوباتناسبی که اسم وموضوع آن باهم دارند به‌خانه‌های دربسته‌ی دهاتی بی‌شباهت نیست؛ آدم داخل نشده حس می‌کند در آنها اوضاع و احوال از چه قرار باید باشد . اما فکر اینکه من این پیس راشخصاً در روی صحنه که بازیگران بازی می‌کرده‌اند . ندیده‌ام : در من‌اسباب‌ناراحتی من نبود. بل بگویم شاید اطمینان نداشتم ، و هنوز هم اطمینان ندارم به این قبیل اعلانات جنگی‌در دلمن‌نمی‌زند .با شاید فکر من‌از راه دیگر درست تر باشد.

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

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

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

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

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

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

این موضوع‌ها دیگر حکم نیمتنه‌های زری وبراق دوزی شده‌ی

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

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

نویسنده با چه اندازه تسلط برمحیط زندگی خود و محیط بیرون او به پرسنازهای شسته رفته و رنگ برگشته (حتی نسبت به خود کهدر حزو آنها است) دست به کار زده است؟ پیش از هرچیز این است دیدنی درکمدی او. ولو اینکه‌موضوع‌های بعضی، مثلا موضوع‌های شکسپیر، پرعمق نباشد.

* چو عیسی من آن مرده‌ها را تمام مرا بر همه زنده کردم به نام.

موضوع کمدی اوبانکته‌ی دقیق‌فکری تماس‌ندارد. مع‌الوصف در صورتیکه زیاد راغب نکاتی باشیم که فکر بسر می‌دارد در پایان ساختمان او، تحویل گیرنده فکری می‌ماند. آنچه حقیقتی را می‌رساند وبا کاوش فکری رابطه دارد و ما بار دیگر به آن می‌رسیم ظاهرا نیست ولی در عمق قرارگرفته است. حالت شراب‌های کهنه ودردآلود را داردکه ته نشین کرده است.

علت این است که نویسنده صورت فهر یا آشنایی تصنعی رابه خود نگرفته، ازهرحیث حاظربراق وآماده برای‌نوشتن‌بوده‌است. نطفه گرفته وپرشده است. نمی‌نویسد برای این‌که‌فقط‌نوشته باشد. بافکرش، زندگی کرده است. کمدی او از حیث انتخاب اسم وبرداشت‌موضوع به کمال بلاغت خود رسیده است.

حال‌آن‌که کمدی برای ساختمان خود یك حدار بیشتر ندارد، به اصطلاح دیگران یك‌پرده بیشتر نیست، اما قابل نشیمن‌است. زندگی در آن می‌گذرد.

درکمدی او چیزی بیجا گذارده نشده است. اگربه‌سراغ‌تیپ‌ها وبه همپای‌آن هاسجایای‌آنها برویم با ناراحتی خاطر وحاصلی ازشك وتردیدبرگشت نمی‌کنیم.

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

مشهدی‌اکبر: الهی‌شکر. خانم، ماآنقدرزنده موندیم، که یه‌دفعه دیگه‌آقای جعفرخان روببینیم. میدونید، خانم، که من‌جعفرخان‌روازپسر خودم هم بیشتر دوست دارم. مثل این‌نیست که‌من لقمش بودم. امروز صددفعه بیشتر دویدم‌دم در. هرکی درمیزد خیال میکردم آقاست. اما یه‌دفعه فصابه بود یه‌دفعه زن علی مرده شوربود، یه‌دفعه نوکر بزاز جهود

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

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

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

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

مشهدی اکبر: (تصدیق‌کنان) والله !

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

مطالبی که می‌خواهد بدینك‌خندی بامتانت تماشاچی را وادار کند با استهزاوخاطر مشئزنویسنده اختلاط دارد. آنچه می‌گذروظاهراً مال اوست. ایجاد نمی‌کند ولی ابداع به خرج می‌دهد وباطناً مال همه وزندگی همه است که سهم او را سوا می‌گذارد.

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

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

می‌پر دور نمی‌روم ازصفحه‌ی پیش:

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

جعفرخان : آدم مصنوعی ؟ گمودمیکنم تاپنج شش سال دیگه اونهم درست کنند .

مادر : چی میگی؟ استغفرالله! آدم مصنوعی؟

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

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

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

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

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

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

درکمدی او به فوق‌این بلاغت،یعنی به حدکمال بررسی‌انسان در طبیعت می‌رسیم. مسلم است کسی که تیپ‌هایش را می‌شناسد زبان تیپ‌هایش را هم می‌شناسد . برای من اسباب تعجب نیست که قدرت اولی چطور قدرت بعدی را می‌سازد.استیل او یکی ازقدرت‌های‌بعدی او است . بیش از هسر چیز موازنه‌ی بلیغ سبك نگارش را در دست دارد. زبان‌مردم رابه‌خودشان واگومی‌کند. اصلیت اودرهنرش، اصالت کار او را از این‌ممرهم ضمانت کرده است . بندرت ، شاید غالباً در داستان‌های «هدایت»، به ایـن اصالت واهلیت برخوردکنیم .کسانـی هستندکه قلم‌دردستشان بمنزله‌ی موم‌درآب‌سردنیست. به‌این‌جهت آنرا به‌میل خودنرم کرده می‌گردانند. اول رنگ نمی‌مالند بعد چشم‌های علیلشان‌را نمی‌بندندکه درحدود جاهایی‌که رنگ مالی شده، طراحـی کنند. قوت‌فن‌کاسه‌گری در دست آن‌هاست و این که‌می‌دانند مـوم نرم رابه‌چه شکل درمـی‌آورنـد . مثل عنکبوت، ماهـرند در روی همه‌ی خطوط خود .

به‌شما می‌گوشزد نمی کنم که «علی‌نوروز» مادرش راچه خـوب ساخته است. ولی خوشحالی خود را ازشمانمی‌پوشانم. من خوشحال می‌شوم ازجوانانی‌که پیش‌از ذخیره، دست به خرج نمی‌زنند و شایـد ماحصل خوشحالی خود من‌باشد وچیزی‌پابه‌پای دلپسندی‌های کـار او

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

مادر: (تنها) خدایا. درایین‌بسرمورن ندم. دوروزش ببینم هفت‌هشت‌تا بچه‌جیرویر سکنند،میدوند. جیق‌میزنند. شلوغ می کنند. اونوقت میرم . دیگه آرزوئی ندارم . این ریست هم بد بیست . بدرد من میخورده . میتونه توی حونه کمکی بکنه . سبزی پاك کنه ، چیز میز وصله کنه ، اوطو بکشه . قرآن بخونه ،یکی هم‌اینکه‌دختر عموی‌جعفره و از خودمونه . وانگهی دختر عمو و پسر عمو عقد شون در عرش بسته شده. با برادرم صحبت کردم ، اونهم راضیه. اینومیدیش به جعفر ومیگیم همین جا هم باشند ، دوتائی دورمون بپلکند .

نظیر سبك نگارش او را در «حیحث علیشاه» بهرور ومجالس «قراچه داغی» می‌بینید . با ایـن‌تفاوت :

گرفتگی‌های خاطر «علی‌نوروز» وهمه چیز او،حتی‌جوانیش ، درآن دخالت رقیقی بجاگذاشته است. این‌چیزی است که بـه زیبایـی استیل او نسبت به نظایر آن درکاردیگر نویسندگان ، می‌افزاید . کسی که مربوط وخالی ازتصنع می‌بیند البته مربوط وخالی از تصنع هـم بیان می کند. این ارتباط درکار هرنویسنده کم وبیش محفوظ است و بیفایده‌نیست. حال آنکه ما از ارتباط دقیق اشیاء نسبت به‌همچه بساکه اطلاع کافی‌نداریم، لزومی‌هم‌ندارد که‌همه‌ی‌مادراین‌پایه‌ی وقوف‌باشیم. اماخوب وناخوب آن اشیاء اثرخود را وقتی که بـه‌دیگران نمودیم، در دیگران به‌جامی‌گذارد . این‌چیزی جزماحصل ارتباط کافـی یاغیرکافی نخستین‌ما با اشیاء نیست. نسبت‌به‌اندازه‌های دریافت‌های مـاوچگونگی دریافت‌های ماست‌که مطالب‌وانمود شده با تجلی مانـده یاکورو خفه

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

سبك نگارش روان وسازگاربرای اوودر کاراواز مصالح لازم ـ الوجود قوت تعبیر اوست. می‌خواهم بگویم باقسوت تعبیر می کند. مرادم تجاوز از سبك نگارش او ورسیدگی او بـه حالات وعملیات و حرکات اشخاص، یعنی در دست داشتن طبیعت وفرمانروایی‌اوبـرآن است، این معنی‌راازروی دکورهای مجلس‌هم‌پیدامی کنیم وآن دکور سازی مجلس اول‌است.

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

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

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

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

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

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

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

می‌گویم به نظرمن‌مطالب‌خنده‌انگیزوقتی هم‌اصیل‌وهم‌باارزش‌هستند که این مزه را بدهند . چیزی از شیرینی حاکی از حماقت و چیزی ، خواه پوشیده و خواه آشکار ، ازتلخی وحاکی از رنجیدگی‌های‌گاهی بی ورای ما از هر جور واز هر قسم . در غیراین حال ، نوشتن کمدی چندان لزومی ندارد . بیماری‌های مردم زیاد است. بهانه برای‌خندان‌شدنشان که در دست خودشان است ، زیادتر . در صورتیکه ما هم وظیفه‌مند باشیم ، مثل عمل مطربی، این‌کار با یك مختصر غلغلك‌ران یا کف پای این اعجوبه‌ها هم ممکن است . در عین حال آدم‌هایی‌هم هستند که از هیچ چیز نمی‌خندند. چنانکه از هیچ چیز هم گریه‌شان نمی‌گیرد یا متأثر نمی‌شوند .

اما من‌به‌کسی که رنج می‌برد وزحمت‌می‌کشد،اهمیت‌می‌گذارم. مطلب ، خیلی ساده است . او با این هر دو راه پیوند بریده نشدنی داشت . خنده‌های او رنج او بود . جوانی در تنگنا افتاده‌ی‌او بود . کمدی حاضر و موجود را با این جورمایه‌ها نوشته است . کمدی‌های اصیل اینطورند . کمدی‌های‌اصیل غضب‌اند ، گرفتگی‌های خاطرند ، ماسك گذاشته‌اند .

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

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

«درایران‌آنچه‌پس‌بازی شده، به‌استثنای عده معدودی ، اغلب‌نا

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

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

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

اما او با عرفان خود درکار خود دست به نوشتن زده است. فکری بودن من از این جهت است که باز شخص خود او در پشت مجلد کمدی حسی‌وحاضر بعد ازقید (در یك پرده) قید کرده است: (ولی ممکن‌است‌آن‌را دوپرده کرد، یعنی پرده‌ی‌اول‌رابه‌مجلس‌سیزدهم ختم نمود.)

من نمی‌دانم ونمی‌خواهم فکر کنم که بدانم درآن روزوروزگار که اودراین شهرمی‌زیست، این دقت‌رابرای چه کسانی‌بکارمی‌برد.

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

خوش‌آیند نیست.

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

مثل‌زنبورهای عسل‌کارمی‌کند. سرتاسرپیس، سنجش‌آدم‌هایی است که آن‌ها را از مدخل ومخرج دو جور زندگانی صادر و وارد می‌دارد. در قید طرح خود مجبور است هسر مجلس را وصله‌ی جور مجلس قبلی قراردهد. به‌اصطلاح «تم»یعنی موضوع عوض نشد، ولی رنگ‌آمیزی عوض‌شده است. با افرادی که‌سان می‌دهد، گوناگونی را به وجود می‌آورد.

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

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

تیرماه ۱۳۳۳