

# هنر

دکتر علی شریعتی

مجموعه آثار (۲۲)

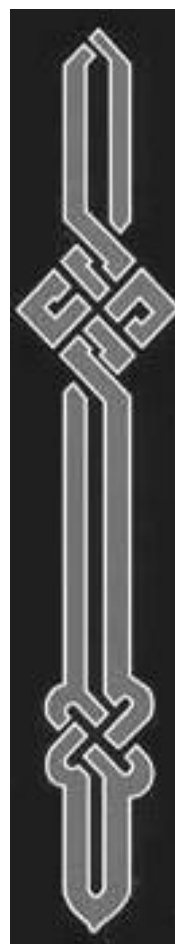




مجموعه آثار ۳۲

هنر

دکتر علی شریعتی



۴.....	هنر در انتظار موعود
۴۱.....	مذهب «در»ی است و هنر «پنجره»ای
۹۵.....	هنر، گریزی از «آنچه هست»
۱۱۰.....	در نقد و ادب
۳۳۰.....	نمایشنامه: «ظلم بر پایه عدل!»
۳۳۹.....	گزیده‌ای از اشعار
۳۶۸.....	شعر چیست؟
۳۷۳.....	عبرتی و حکایتی

هنر در انتظار موعود

لابد خواهید گفت که هنر هرچه باشد، به هر حال رشته تخصصی پیچیده و ویژه‌ای است و خواه ناخواه باید کسی از آن سخن بگوید که هنرمند باشد، و به تصدیق من و شما، من هنرمند نیستم. اما این سخن که اینجا درباره هنر می‌گوییم، از آن گونه سخن گفتن‌هایی که امروز رایج است - و قاعدتاً کسانی که از موضوع یا موضوعاتی سخن می‌گویند، باید تخصصی داشته باشند - نیست.

چند علم هست که در جامعه ما مظلوم است؛ مظلوم به این معنا که صاحب ندارد؛ علت اینکه صاحب ندارد این است که حد و رسمش معلوم نیست؛ و بنابراین و به هر حال سخنی که من درباره هنر خواهم گفت از این گونه نیست. من به عنوان یک متخصص در کار هنر در اینجا صحبت نمی‌کنم، بلکه به عنوان یک اهل اطلاع، یا یکی از افراد کتاب‌خوان این مملکت، که می‌تواند در هر رشته‌ای که تخصص دارد، سخن بگوید، درباره هنر [سخن می‌گوییم]؛ اما در مقام خویش و از پایگاه خویش؛ زیرا هنر در عین حال که یک وجهه خاص

تخصصی دارد، یک وجهه کاملاً عام و انسانی [نیز] دارد. برخلاف بعضی از علوم که در حیطه محدود تخصص خود کاملاً محدود هستند و دیگران حق ندارند درباره آن حرف بزنند - چنان که فیزیک چنین است، شیمی چنین است و ریاضی چنین است - مخاطب هنر، همه انسان‌ها هستند. در عین حال خود هنر یک فن و یک تکنیک هم است - ولی نه [اینکه] تنها فن و تکنیک [باشد] - و به هر حال شناختش متضمن تعلیم و متضمن شناخت ویژه‌ای. اما من به عنوان یکی از مخاطب‌های هنر در زمانه خود صحبت می‌کنم، و از همین پایگاه هم هست که نقد می‌کنم و یا آرزوهای خودم را درباره اینکه هنر «باید چنین باشد» و یا نظر خودم را که هنر «چرا چنین است؟» خواهم گفت.

مسئله هنر از دو جهت برای ما مطرح است:

جهت اول این است که ما به عنوان انسان‌های شرقی و بالاحص وابسته به چند تمدن پرشکوه و عظیم انسانی هستیم؛ به خصوص امروز که همه، این شعار را پذیرفته‌اند که باید بر روی دو پای خویش بایستیم و باید از سرچشمه‌های اصیل فرهنگی خویش تغذیه کنیم و باید از خیرگی و غرق شدن بی‌اراده در ارزش‌ها و قالب‌های فرنگی به خود باز گردیم - همه ملت‌های آسیایی و حتی افریقایی پذیرفته‌اند. بعضی خیال می‌کنند وقتی که ما پذیرفتیم که باید به خودمان برگردیم و باید به شخصیت خویش برگردیم، کافی است؛ نه، این آغاز و

عنوان کار است. اما این سؤال هنوز باقی است و باید فوری‌تر از هر چیزی به این سؤال پاسخ بگوییم که، وقتی می‌گوییم «به فرهنگ خودمان باز گردیم»، این «خویش» کدام است؟

متأسفانه در جامعه‌ای که در سطح محدود و متوقف و راکدی قرار دارد، سرنوشت معانی هم رقت‌بار است. وقتی که مسئله‌ای یا فکری مطرح می‌شود، غالباً نفهمیده، نشنیده، ندانسته و نشناخته، قاطعانه در برابرش ایستادگی می‌شود و نه تنها با استدلال، با علم و با سخن، بلکه با همه راه‌ها و طرق غیراخلاقی هم کوبیده می‌شود و [با آن] مبارزه می‌شود. اگر طرف از گود در رفت، خفه می‌شود، اما اگر پوست کلفت بود و به هر قیمتی ایستاد، بعد مد می‌شود؛ مد که شد، مبتذل می‌شود و به قدری مبتذل می‌شود که خود آن آقا توبه می‌کند!

این «بازگشت به خویش» به صورتی در آمده که کسانی که به قیمت‌های دشواری این مسئله را در آن کشورها طرح کرده‌اند، امروز حاضرند به هر قیمتی که شده است، خودشان را از این اتهام تبرئه کنند! بازگشت به خویش، به صورت احیای خرافه‌ها، سنت‌های منجمد، کهنه‌پرستی و بازگشت به سنت‌های بومی وحشی و بدوی در آمده! [در حالی که] بازگشت به خویش به معنای بازگشت به شخصیت و به معنای دمیدن آن روح سازنده و فعال پیشرو است که در گذشته فرهنگ ساخت، جامعه ساخت، مدنیت ساخت؛ نه به معنای بازگشت به مسائل مرده و خفه و منقضی شده برحسب زمان و ضرورت؛ هرگز! مقصود این نیست که معانی، عواطف، احساسات، افکار و فلسفه‌ها را از اعماق زمان بیرون بکشیم و امروز در موزه‌ها به

نمایش بگذاریم، بلکه باید آن‌چنان که واقعیت و حقیقت اقتضا می‌کند، به خویش باز گردیم؛ یعنی به آن شخصیت ملی و قومی - به معنای قومی و انسانی، نه نژادی و خونی و خاکی - برگردیم؛ یعنی در برابر هجوم ارزش‌های خارجی استقلال انسانی به دست بیاوریم.

در عین حال، یکی از رسالت‌های فوری واصل اینها مبارزه با خرافه، کهنگی، و با همه عواملی است که یک ملت را، یک بینش را کور و ضعیف و ذلیل می‌کند و از خلاقیت و نوپرستی و پیشتازی و تحول دائم و حیات باز می‌دارد؛ چرا که بازگشت به شخصیت [فرهنگی] به معنی بازگشت به آرای پوسیده کهنه نیست.

اما این سؤال [مطرح است] که: آن فرهنگی که باید به آن برگردیم، آن فرهنگی که باید بشناسیم و احیا کنیم و به عنوان یک روح خلاق و سازنده در خودمان بدمیم، چیست؟ بازگشت به خویش درست [است]، اما این «خویش» کیست؟ جواب به این سؤال، مسئله‌ای بسیار فوری است. [این را] دیگر دوباره به عنوان یک سؤال طرح نکنیم، بازگشت به خویش، [بازگشت] به فرهنگ خودمان؛ یعنی، ما اکنون باید خود را بشناسیم و با نگاه امروزی، به کندوکاو دقیق علمی در متن مایه‌ها و سرمایه‌های انسانی و علمی فرهنگی‌مان شروع کنیم، و یکی از این کارها، هنر است. برخلاف قضاوت امروزی، که در ذهن نسل خفته ما منعکس است، ما نه تنها از نظر هنر در همه ابعاد و جنبه‌ها، ضعیف نیستیم، و نه تنها نباید به عنوان بدویانی در برابر تجلی‌های امروزین هنر متمدن دنیا بایستیم، بلکه اگر هنر را واقعاً در همه



ابعادش (همه جهان و همه ابعاد تاریخ [هنر] و مسیرهای گوناگون آن)، به عنوان یک خواننده و یک مورخ مستقل، و نه در ترجمه‌هایی که در تاریخ هنر [می‌شود] یا [آثاری که] هنرمندان فرنگی - که از یونان می‌گیرند و به فرانسه تمام می‌کنند - می‌نویسند، بررسی کنیم، می‌بینیم که نه تنها پایگاه بسیار بلندی در هنر داریم، بلکه خواهیم گفت که امروز چگونه هنر مدرن، یعنی هنری که شاخصه قرن بیستم و نخستین موج و طلعه هنر فرداست، هنری است که به گونه تازه‌ای کوشش می‌کند تا خود را به روح هنری‌ای که روح اساسی هنر شرقی بود نزدیک کند.

دوم اینکه مسئله هنر، برخلاف گذشته یکی از شعبه‌های فرعی و تفنی زندگی مرفه برخی از طبقات آسوده و ثروتمند و اشرافی نیست؛ و برعکس [زمان] پیش، امروز، جدی‌ترین و ضروری‌ترین مسئله انسانی است که در عالم و در دنیای مدرن مطرح است، و گذشته از آن، از چارچوب محدود کاخ‌های اشرافی و محدوده زندگی ثروتمندان بیرون آمده است و به متن مردم و در همه وسعت توده‌ها توسعه و تعمیم پیدا کرده است. برخلاف گذشته، زمام هنر جدید به دست اشرافیت نیست - چنان که در گذشته بود -، بلکه به دست متفکران دردمند و روشن و آگاه است. هنر، برخلاف گذشته، یک مسکن تفنن‌جو و لذت‌بخش برای زندگی‌های بسته و مرفه ما نیست، بلکه پیشاپیش فلسفه امروز حرکت می‌کند و بلکه بیشتر از اندیشه امروز پیش می‌تازد. شناختن هنر، هم از نظر وسعت بشری که هنر امروز پیدا کرده

است و هم از نظر رسالت جدی و بسیار متعالی‌ای که امروز هنر دارد پیدا می‌کند، برای ما، که وابسته به هر تاریخ و فرهنگ و زمینی باشیم، به هر حال در این قرن زندگی می‌کنیم، ضرورت دارد.

از یک سو، بازگشت به خویش و شناختن خویش، به معنای محدود شدن و محبوس شدن در قالب‌های خویش نیست، بلکه کسی «خویشتن» را می‌تواند بشناسد که در همان حال، «دیگری» را می‌تواند بشناسد. آن ضرب‌المثل - که درباره زبان وجود دارد، و درست هم هست - که «کسی می‌تواند زبانش را بشناسد که حتماً یک زبان بیگانه بداند»، [در مورد این مسئله نیز صدق می‌کند]: کسی می‌تواند فرهنگ و مذهب و نژاد و ذوق تاریخ خود را بشناسد که حتماً تاریخ و مذهب و زبان دیگری را بشناسد. این است که تمام تلاش و آرمان ما، در عین حال که یافتن شخصیت گم‌شده و مسخ‌شده خودمان است، شناختن غرب و شناختن امواج جدید دنیای فعلی و تمدن امروزی نیز هست؛ برای اینکه هر کسی ضعف، فساد، انحراف و پوچی خود را به گردن غرب بیچاره می‌اندازد و ما را از آن معاف می‌کند! [در حالی که] این مسئله بد مطرح شده است. کدام فرنگی چنین است که ما فرنگی مآبش شده‌ایم؟! آنچه الان می‌بینیم، نه به خاطر تقلید از غرب است، [بلکه] به خاطر تقلید نکردن از غرب است. به خاطر نشناختن غرب است؛ به خاطر اینکه اگر مقلد آگاه غرب بودیم و اگر هم شرقی نبودیم، لااقل یک غربی گونه‌ای بودیم، لااقل چیزی بودیم، و حال هیچ چیز نیستیم!

من این نکاتی را که اینجا خواهم گفت، در سال ۱۹۶۲ ضمن پنج کنفرانسی که در کلیسایی در پاریس دادم، عنوان کردم. یک کنفرانس از کنفرانس‌هایی که دادم، راجع به روح ملت ایران بود؛ یکی زندگی پیغمبر اسلام تحت عنوان «زن در چشم و دل محمد»<sup>۱</sup> در جواب کنفرانس [نویسنده] کاتولیکی که زندگی خصوصی پیغمبر را به صورت تئاتر در آنجا آورده بود، و یکی دیگر از آن کنفرانس‌ها هم راجع به «هنر در انتظار یک موعود» [بود] که این کنفرانس بعداً در تهران به وسیله یکی از آقایان ترجمه شد ولی به علتی نیمی مستثنی شد و نیمی دیگر نفی شد؛ برای اینکه بعد برای من تجدید نظری اساسی در هنر پیش آمد و بینش من در سال‌های اخیر با آنچه آنجا طرح کردم فرق کرد، گرچه موادی و یا نظرات متفرقی که آنجا دادم، در اینجا خواهم گفت؛ البته با تغییراتی در مثال‌هایی که باید به تناسب مجلس فوق وجود می‌داشت.

آنچه مسلم است از این عنوان چنین بر می‌آید که من می‌خواهم بگویم که هنر یک [مقوله] دینی است و یک حقیقت متعالی و مقدس است که نجات‌بخش بشریت است و همچنین یک رسالت مافوق مادی و متعالی و صد درصد انسانی دارد.

---

<sup>۱</sup>. در مآخذ آمده است "محمد، زن‌ها و عشق‌هایش"، که اشتباهی لفظی است. نام اخیر متعلق به کتابی است که نویسنده‌ای فرانسوی به نام "کنده" نوشته است. رک. به "با خواننده"، در م. آ. ۳۰. ("دفتر")

اما مذهب و هنر منحرف شده‌اند، [آن هم] نه به وسیله دشمن، [چرا] که هیچ چیز به وسیله دشمن منحرف نمی‌شود؛ دشمن زنده کننده دشمن است. بلکه آنچه یک فکر و یک مذهب را مسخ می‌کند، دوست است و یا دشمنی که درجامه دوست خودش را نشان می‌دهد. همه مذاهب از درون مسخ شده‌اند و از درون پوسیده‌اند. می‌بینیم اسلام، در موقعی که رویاروی قریش ایستاده بود، در حال رشد و درخشش و تعالی و اقتدار و تفاخر بود؛ اما وقتی که همان‌ها مسلمان شدند و لباس دوست را پوشیدند و آمدند، چیز دیگری شد و به کلی مسیر متناقضی را پیمود. این است که مسیحیت، اسلام و مذهب یهود، هیچ وقت به وسیله مخالفان، در جنگ‌ها، مبارزات و کشمکش‌ها، ضعیف و یا منحرف نشده‌اند؛ بلکه، چنان که مسیح می‌گوید، علمای یهودند که مذهب یهود را منحط کرده‌اند، و می‌بینیم که پاپیسم است که مذهب مسیحیت را منحرف کرده و می‌بینیم که خود ما هستیم که مذهب اسلام را منحرف کرده‌ایم.

هنر را هم نه افلاطون، که مخالف شعر است و یا مخالف هنراست، و نه اصولاً کسانی که با هنر مخالف‌اند یا [آن را] عبث می‌دانند ضعیف کردند؛ بلکه هنر را هنرمندان بزرگ تاریخ و هنرمندان بزرگ عصر ما منحرف کردند و به ابتذال امروزی رساندند.

هر مذهبی پس از انحطاطش و پس از اینکه مسیر خودش را برعکس و متناقص با مسیر اولیه انتخاب می‌کند، [به وسیله] کسانی که خود آگاهی و روشنی دارند و حقیقت آن مذهب را می‌دانند و این انحراف را تشخیص داده‌اند و از آن دو گروه هم نیستند (نه عده‌ای که به چیز

منحط و مسخ معتقدند و نه آن گروه نیمه‌روشنفکری که همین چیز منحط و مسخ را قائل‌اند [و می‌گویند] که مذهب همین است و بعد مخالف‌اند، بلکه خودآگاهان کاملی که می‌دانند چیز دیگری بوده است و چیز دیگری شده است)، [احیا می‌شود]. این خودآگاهی [به صورت] فکر دیگری در همه مذاهب تجلی می‌کنند، و آن اعتقاد به نجات قطعی و انقلابی و ریشه برانداز فساد و ستم و انحراف در این مذهب است. این نجات به نام «مسیانیسم»، به نام موعود، اصلاً فکر انقلابی‌ای [است] که ناگهان برمی‌خیزد و ناگهان همه عادت‌ها و تلقین‌ها و اغفال‌ها را برملا می‌کند و راه راستین و صادق این مذهب را می‌نماید و هنر یا مذهب را در آن راه، که راه نخستین‌اش بود، می‌راند.

هنر اکنون در چنین وضعی است، در وضعی که بدترین مأموریت‌ها و زشت‌ترین و دشمنانه‌ترین رسالت‌ها در جهان امروز به دست هنر گذاشته شده، در حالی که رسالت هنر درست برعکس آن است که امروز می‌کند. همیشه هم همین‌طور بوده: همیشه یک حقیقت متعالی و یک زیبایی متعالی بوده که از آن سوءاستفاده می‌شده، و قلب می‌شده است. به قول مولوی، اگر ببینید که پول قلب در بازار رایج شده، باید بدانید که پول طلا هست و قبلاً رواج داشته، [چون] هیچ‌کس پول تقلبی درست نمی‌کند، بلکه پول طلای تقلبی درست می‌کند. خود این تقلب، خود اینکه به وسیله دین و مذهب، به وسیله هنر و به وسیله فلسفه، انسان اغفال می‌شود، باید این اعتقاد را در ما به وجود بیاورد که پس راه بیداری و راه خودآگاهی و راه



سازندگی انسان همین بوده است. اگر حقیقتی (این مسئله بسیار مهم است؛ آنچه امروز بین من و دوستان و کسانی که با من اختلاف فکری دارند مطرح است) دستاویز دشمن شد و اگر حقیقتی مورد سوءاستفاده واقع شد باید از آن حقیقت دست بشویم یا، بر عکس، مبارزه با این سوءاستفاده و خلع ید دشمن از این سلاحی که به دست آورده، در این است که ما حقیقت را نگاه داریم و از آن دفاع کنیم؟ اگر رهایش کنیم، او پیروز شده و ما شکست خورده ایم.

یکی دیگر از آن راه‌های سوءاستفاده‌ای که در تاریخ غالباً به نام مذهب بود، امروز در دنیا به نام هنر انجام می‌شود. این است که ما [باید] مسیر حقیقی هنر را بشناسیم و بشناسانیم، و این مسئله بسیار فوری است، برای اینکه هنر تمام زمان ما را اشغال کرده، یعنی زمان قرن بیستم جهان ما را.

در تاریخ هنر از مسئله‌ای که به عنوان زمینه هنر صحبت می‌شود، زیبایی است. من می‌خواهم بگویم که [معرفی] زیبایی به عنوان زمینه و اساس هنر، درست نیست، بلکه به عنوان یکی از منزل‌هایی است که هنر از آن باید بگذرد و به یک مرحله متعالی‌تر برسد. اما امروز برای بحث از هنر، باید زیبایی را کنار گذاشت، [زیرا] امروز هیچ موضوعی در مسائل هنری، فلسفی و علمی، مهم‌تر و مشکوک‌تر از حقیقت زیبایی نیست. زیبایی برخلاف مسائل ماوراءالطبیعی، مذهبی و دینی، قابل انکار نیست - آن‌چنان که در آن مسائل وقتی که می‌مانیم به سادگی انکار می‌کنیم - ؛ چون هست، چون همه بشریت تحت تأثیرش هستند و چون

هر کسی تشخیص می‌دهد، و اگر اختلافی هست، اختلاف در انواع زیبایی‌هاست، اما در وجود زیبایی که در زندگی بشری هست، چه در نگاه من و چه در آنچه بدان می‌نگرم، کسی منکر نیست. از طرفی ناچار هستیم که تحلیلش کنیم و به هیچ تحلیلی نمی‌آید.

از زمان ارسطو، آن‌چنان که تاریخ می‌گوید، کوشش شده است تا زیبایی را به صورت یک موضوع علمی و فلسفی تحلیل بکنند و حد و رسم آن را نشان بدهند؛ ولی همه این کوشش‌ها باطل است و تاکنون ناکام مانده است. البته هر کس و هر یک از این نظرها، عده‌ای پیرو دارد، اما خود همین دال بر این است که هنوز بحث به جایی نرسیده است.

من نمی‌توانم درباره اقسام مکتب‌های هنری و اقسام نظرات مختلفی که در طول تاریخ و در مکتب‌های مختلف درباره زیبایی شده است، در اینجا چیزی بگویم، برای اینکه فرصت نیست. ناچارم در مسیر کلی بحثم، هر وقت رسیدم به عنوان مثال یاد کنم.

مسلماً شناخت زیبایی و هنر موکول به شناخت انسان است، به‌خصوص مسئله هنر، بیش از همه و بیش از همیشه، به نقش انسان و به شناخت انسان وابسته است. من حتی در مسئله فرهنگ و تمدن گفته‌ام که همه کوشش‌هایی که برای توسعه فرهنگ و تکامل و تقویت می‌شود - همه - ناقص خواهد ماند، زیرا کسی که باید در این تمدن و در این قالب‌های فرهنگی زندگی کند، شناخته نیست و نیازهایش معلوم نیست، و آن انسان است. به‌خصوص هنر بیش از همه نیازمند به شناختن انسان است، برای اینکه غالباً هنر را یک چیز درون‌ذاتی

یعنی صد در صد انسانی می‌دانند. آنهایی که خیلی ابژکتیو و خیلی برون‌ذات فکر می‌کنند معتقدند که زیبایی عبارت است از حقیقتی که به تناسب از من و شیء خارجی و اثر خارجی پدید می‌آید. بنابراین می‌بینیم ابژکتیو هم نیمی کاملاً برونی و نیمی صد در صد انسانی است.

بنابراین درباره هنر و زیبایی نمی‌توان کاملاً سخن گفت مگر اینکه قبلاً درباره انسان سخنی بگوییم.

نظری که من [درباره] انسانی که می‌شناسم دارم، به گونه‌ای مختلف و حتی ظاهراً متناقض تأیید می‌شود و آن این است که وقتی که می‌گویند انسان، با بشر فرق دارد؛ بشر از وقتی تشکیل شده که از میمون جدا شده؛ همین قدر که دمش افتاده و روی پایش ایستاده بشر گردیده است؛ انسان حقیقتی در حال شدن است، در صورتی که بشر یک وجود معین مشخص است که درباره آن می‌شود حرف زد و پانصد هزار سال سابقه دارد. «بشر» آن حقیقت در حال شدن، که در نوع بشر در حال به وجود آمدن است، نیست. آن حقیقت از خصوصیات دیگر است که از اعماق اساسی تا فلسفه‌های مدرن امروز، همه به گونه‌ها و تعبیرهای گوناگون عرفانی، فلسفی یا حتی مادی از آن سخن گفته‌اند. این است که یک موجود، به میزانی که از متن طبیعت و به میزانی که از متن جامعه و قبیله خودش و به میزانی که از قوانین فیزیولوژی و مادی که بر همه این کائنات حکومت می‌کند منفک و جدا می‌شود، احساس تنهایی، احساس رهایی و به تبع این احساس، اضطراب و دلهره و کوشش برای دوباره پیوستن از آنچه به

کوشش از آن گسست و تشنگی و عطش و نیاز دائم و متصاعد و متکامل و اراده انتخاب و کوشش برای جبران کمبودی که در عالم وجود احساس می کند، به وجود می آید. بهشتی که من می شناسم<sup>۱</sup> عبارت بوده است از یک چیز سوپرکتیو و به خود انسان بستگی دارد. در قصه خلقت آدم - آن طوری که من می فهمم - تاریخ نقض نمی شود؛ تاریخ طبیعی نیست، یک بنیان فلسفی سمبلیک است که می خواهد راه کنونی انسان و این نوع معمایی را که الان به نام انسان می شناسیم، تحلیل کند. آدم یعنی بشریت یعنی انسانیت. بهشت یعنی چه؟ الان آدم هایی را می بینیم که در بهشت هستند و هنوز از بهشت طرد نشده اند - هنوز در بهشت هستند. کی در بهشت است؟ آن کسی که احساس می کند دنیا پر از نعمت است، جهان پر از لذت است و احساس سیری، پری، اقناع تام و کامل در زندگی می کند. آن کسی که از تصور اینکه چند سال دیگر ممکن است قانونی در مجلس تصویب شود که بیست و پنج تومان به حقوقش اضافه

---

<sup>۱</sup>. یعنی آن طوری که من حدس می زنم؛ والا ممکن است همه نظریاتی که انسان می دهد درست نباشد، اما علم یعنی کوشیدن و اندیشیدن و اظهار نظر کردن و دائماً تعدیل کردن تا به جایی رسیدن. ما نباید حتماً وقتی که به علم الیقین رسیدیم چیزی بگوئیم، برای اینکه ناگهانی امکان ندارد؛ مگر به وحی الیقین برسیم. باید آن قدر بگوئیم و آن قدر بیندیشیم تا برسیم. ما معلمی داشتیم که هر وقت قرآن را غلط می خواندیم، ما را با سیلی می زد. برای همین بود که هیچ کس نتوانست تا آن وقت درست قرآن بخواند.

شود، از الان خوشحال است، او در بهشت است. او هنوز بیرون نیامده است. کسی که آن میوه ممنوع را که خدا گفت «نخور»، نخورد، راحت است، آسوده است و خوشبخت.

مگر آن میوه ممنوع چیست؟ تورات و قرآن هر دو می گویند «بینایی و خودآگاهی». من آدم‌هایی را می‌شناسم که در اعلیٰ غرف بهشت هستند. ما آدم‌هایی بهشتی را می‌شناسیم، آدم‌هایی که از این دنیا لذت می‌برند (آدم‌هایی که می‌بینند ماست تازه گوسفند آمده است و احساس لذت می‌کنند و از همین حالا بهار را احساس می‌کنند!) اما بهشتی که کاملاً ایدئالیستی و سوپراکتیو است، و آن این است که الان چیزی نیست، اما از تجدید خاطره و نقل این داستان که در هجده سال پیش در یک مجلس دعوت داشته‌اند و در آن مجلس خانم یک خورش فسنجان درست کرده بود که آدم انگشت‌هایش را می‌خواست بخورد، الان می‌خواهد انگشت‌هایش را بخورد! - از لذت تجدید آن خاطره - و معلوم نیست در موقعی که در آن حال بود لابد خودش را و هر چه را که جلویش بود، می‌خورد؟!!

هانری لوفور می‌گوید: آدم‌ها دو جور هستند: [بعضی‌ها] آدم‌هایی عینی، صددرصد واقعیت‌بین، منظم و دقیق، که هیچ درد بی‌خودی ندارند و سراپا عقل‌اند؛ اما کدام عقل؟ عقلی که بر جهان مادی حکومت می‌کند. من یکی از اینها را چند سال پیش [وقتی که] در رستوران بودم و داشتم روزنامه لوموند را می‌خواندم، دیدم. سرمقاله، یک تفسیر خیلی عمیق درباره بولیوی بود. در آنجا کودتایی شده بود. در همان حال که من این سرمقاله را می‌خواندم، رفیق



در حالی که غذا می‌خورد، سرش را به زحمت خم کرده بود که از زیر این روزنامه، به مقداری که صفحه لای آن بیرون آمده بود، صفحه سوم را بخواند. من متوجه نبودم. گفتم: کدام صفحه را می‌خوانید؟ گفت: صفحه سوم. صفحه سوم، صفحه اکونومیک است. یعنی صفحه‌ای که لیست قیمت‌های اتومبیل‌ها و اشیاء و همچنین نوسان ارزها را هر روز می‌نویسد. این صفحه برای تجار و سرمایه‌دارهای بزرگ است. از من پرسید: شما چکاره هستید که این سر مقاله را می‌خوانید؟ مال بولیوی هستید؟ گفتم: نه، من سیاستمدار نیستم، یک دانشجوی ایرانی هستم، مال مشهد. گفتم: شما چکاره هستید؟ گفت: بنده یک دانشجوی اسرائیلی هستم و ماهی ششصد فرانک می‌گیرم و زندگی می‌کنم. گفتم: با ارز چکار دارید؟ ارز هر چه می‌خواهد باشد؛ گرانی و ارزانی فرانک به ما ربطی ندارد. گفت: شما که مال گوشه دیگری از دنیا هستید و سیاستمدار هم نیستید، می‌آید ببینید بولیوی چه خبر است؛ ولی من به هر حال آدمی هستم که دارم با همین ششصد فرانک در اینجا زندگی می‌کنم. این نوسان فرانک، لیره و دلار در همین زندگی ششصد فرانکی من اثر دارد: سیگار می‌خرم، اگر ارزش فرانک بیاید پایین، دو فرانک می‌شود دو فرانک و نیم؛ غذا می‌خورم، اگر پوزیسیون (وضعیت) فرانک، همان‌طور که من مطالعه می‌کنم، باشد، یک سال که بگذرد - یعنی سال دیگر - پنج سنت بر بلیت اضافه می‌شود، و اینها همه روی زندگی ما اثر عینی دارد؛ اما آن چیزی که تو می‌خوانی هیچ وقت اثری ندارد. من ماندم! مدتی به هم نگاه کردیم و در چشم هم کاملاً می‌خواندیم

که در چشم هم تا چه حد احمقیم! به قول هانری لوفور، سه چشمه در انسان وجود دارد: یکی عقل، یکی ادراک و یکی اندیشیدن است - این اصطلاحات است. یک چیز وجود دارد و آن دریافت من، جنس پذیرش و شناخت من است. «عقل این طور می گوید». «احساس من این طور می گوید». [این طور] نیست؟ عقل ها مختلف اند و هر کس بنابر جنس عقلی که دارد دنیا را می بیند و حتی اشیای مادی و رنگ ها را می بیند. مسلماً در نگاه عقلی که با عقل دیگر تجانس ندارد، یک رنگ هم با همان رنگی که آن [دیگری] می بیند تطابق ندارد. جهان را ما، نه آن چنان که واقعاً هست، می بینیم؛ جهان را آن چنان که ما واقعاً هستیم، می بینیم.

این نیاز که جزء ذات آدمی است، در فلسفه خلقت آدم بی نهایت عمیق و دقیق تشریح شده: این آدمی که همه چیز داشته، اشباع بوده و هیچ نیازی و دردی را احساس نمی کرده و همه لذت ها و همه نعمت ها در دسترسش بوده؛ گفتند «از آن میوه نخور»؛ اما به فریب شیطان تحریک شد و رفت و آن میوه را خورد و اولین انعکاسی که در او پیدا شد، کاملاً معلوم است. آن درخت چیست؟ بی خود مفسران اسراییلی و اسلامی می کوشند که نوع آن را تعیین کنند، که انگور بوده یا گندم بوده یا چیزی دیگر! این معلوم است، که در قرآن می گوید: بعد از آنکه میوه را خورد خدا به سراغشان آمد، دید نیستند؛ صداشان زد، دید نمی آیند؛ گفتند: «ما از عریانی خود شرم داریم». خدا فهمید از آن درخت خورده اند. یعنی قبلاً عریانی خودشان، زشتی خودشان، وقاحت خودشان و وضع خودشان را - که چگونه هستند -

حس نمی کردند، و برای همین خوشبخت بودند و برای همین در بهشت بودند. این میوه در تورات، راست و صریح، میوه بینایی و میوه آگاهی اعلام شده است؛ به همین صراحت هم در قرآن است و کاملاً از متن هم پیداست که این میوه ممنوع، تا در حلقوم این آدم فرو رفت، بهشت در چشمش و در احساسش جهانی خاکی پر از رنج، صغیر و کم و کمتر از انسان و کمتر از نیاز انسان شد. این، معنی سقوط و هبوط است. بهشت عدن در روی زمین بوده است، و همین زمین است، و الان و همیشه می بینیم که انسان‌ها، به میزانی که از آن میوه بیشتر خورده‌اند، خود را بیشتر در زمین، در تنگنا، و در کمبود و رنج زیستن حس می کنند، و به میزانی که کمتر خورده‌اند، آرامش بیشتر دارند و از لذت‌ها بیشتر لذت می‌برند و اشباع می‌شوند و نیازهایشان زود با قرعه کشی بانک عمران رفع می‌شود! آن نیاز بوده است که اگر همه بودن و همه وجود در اختیار گرسنگی و عطش این قرار بگیرد، باز احساس گرسنگی می کند.

یکی از اقوام ما مریض شده بود. می گفت: «مرا چشم کرده‌اند.» گفتم: «چرا؟» [فهمیدم که] شش ماه [پیش] استخدام شده بود و حقوقش [از قرار] ماهی دویست و هفتاد و هشت تومان، یک جا آمده بود، و همسایه‌ها و اقوام او را چشم کرده بودند! کسی که این احساس را دارد، چقدر دنیا را پر می‌بیند و تا چه حد همه نیازهایش برآورده است. و این است که می‌گویند:

«در بهشت، با یک صلوات هر چه را بخواهد در دست او قرار می‌گیرد». از این ساده‌تر می‌شود، و حرف از این راست‌تر هست؟

میوه‌ای که این آدم خورده (این میوه یک‌بار خورده نشده؛ انسان همواره در حال خوردن آن میوه می‌باشد) چرا ممنوع است؟ زیرا آدم از آن راحتی، اشباع، آسودگی، رفاه و خوشی می‌افتد و در دنیا کمبود احساس می‌کند و دیوارهای هستی را بر روی روحش تنگ حس می‌کند و رنج می‌برد؛ این جهان و ماده به مقداری ندارد که او را برای همیشه راضی نگه‌دارد؛ همیشه در حال رفتن، در حال جست‌وجو و تلاش و در حال کار و انتظار است. سیر نمی‌شود - و هر کس از آن میوه می‌خورد و به خود آگاهی بیشتر می‌رسد، نیاز بیشتر احساس می‌کند و عصیان یعنی این. چه کسی عصیان می‌کند؟ خود آگاه، عصیان می‌کند، عصیان در مقابل اراده خداوند. اراده خداوند چیست؟ اراده خداوند قوانینی است که در تاریخ وجود دارد، اراده خداوند قوانینی است که در طبیعت وجود دارد، اراده خداوند قوانینی است که در قبیله و جامعه و اجتماع انسانی وجود دارد.

قوانینی است که در فیزیولوژی و اندام من، به عنوان یک بشر و به عنوان یک موجود زنده در این جهان وجود دارد. پس اراده خداوند - که به ما می‌گوید: «از آن میوه نخور» - یعنی این چهار محیط و چهار جبر و چهار زنجیری که می‌گویند: «در جبر بمانید». [انسانی که] به بینایی و خود آگاهی می‌رسد، از جبر طبیعت و از جبر تاریخ و از جبر جامعه و جبر خویشتن

رها می شود و این، همان است که هگل می گوید: اراده مطلق، آزاد از بند نخستین. و همین حرف هگل است که [جزء] عرفان ما بوده، و همان حرف هگل است که مذهب ما می گوید، که ما به سوی خدا باز می گردیم. و همین حرف است که مذهب ما می گوید: «انسان را بر صورت خویش آفریدم» و می گوید: «او را جانشین خویش، در روی زمین، ساختم». یعنی این انسان، در کوشش خودش، از بند طبیعت و قوانینی که طبیعت برای ساختمان او و در ساختمان او دخالت می دهد - و در آن حال انسان دیگر یک حیوان و یک گیاه است - ، و همچنین از زندان تاریخ - آن طوری که ایستوریسم می گوید، یعنی هر کسی ساخته و پرداخته تاریخ خودش می باشد - رها می شود و نجات می یابد. همچنین تز زندان قوانین و سنن اجتماعی نشان می دهد که همه انسان ها ساخته محیط اجتماعی و قوانین و روابط اجتماعی خود هستند، جز آن انسانی که دارد به خود آگاهی مطلق می رسد و از زندان خویشتن این جهانی و مادی - یعنی بهشتی - خودش رها می شود، و این انسان، به میزانی که به خود آگاهی و علم می رسد، رها می شود؛ و می بینیم امروز می رسد .

می بینیم که ما داریم به طریق تکنیک از جبر محیط رها می شویم، به وسیله شناخت جامعه شناسی خود را از قوانین اجتماعی مستقل می کنیم و بر جامعه مسلط می شویم. انسان امروز، جامعه اش را عوض می کند و می سازد، در صورتی که انسان گذشته آن چنان که قبیله و جامعه اش اقتضا می کرد ساخته می شد. هیچ کس در قبیله هرگز به این حالت خود آگاهی



نرسیده که بتواند سنت اجتماعی خودش را تغییر بدهد، در مذهبش تغییر بدهد، در روابط اجتماعی‌اش و زندگی‌اش تغییر بدهد. چنین نمی‌کند، برای اینکه «من» وجود ندارد، انسان آزاد و رها وجود ندارد.

من، انسانی که زندانی خویشتن است، یعنی تمام غرایز، تمام کشش‌ها و تمایلاتی که برای ادامه حیات، طبیعت در من ایجاد کرده و اراده مرا در دام این جبرهای مزاجی اسیر کرده، همه اینها را از خودم دور می‌کنم، و بعد آن انسان، یعنی آن خودآگاهی مطلق، یعنی آن اراده انتخاب، به خدا نزدیک می‌شود، به «خداشدن» نزدیک می‌شود. این انسان است که به میزانی که به خودآگاهی می‌رسد و رهایی احساس می‌کند، جدایی احساس می‌کند و به تنهایی می‌رسد. و این «تنها»ست که جهان را اندک می‌بیند و این «تنها»ست که اضطراب در او به وجود می‌آید و این «تنها»ست که مائده‌های زمینی و سفره طبیعت نیازهای او را سیر نمی‌کند.

انسان هرگز رو به بی‌رنگی نمی‌رود و نباید هم آرزو کند که به بی‌رنگی برسد. بی‌رنگی یعنی مرگ، یعنی گیاه‌شدن. انسان باید آرزو کند که همواره نیازهای متعالی‌تر در او جانشین نیازهای پست‌تر بشود و آرزو کند که رنج‌های بزرگ‌تر و بالاتر احساس کند. چه کسی بیشتر اضطراب و عطش دارد؟ نه هر کسی که بیشتر برخوردار است یا کمتر برخوردار است. این بحث نیست [بلکه] هر کس که بیشتر و عالی‌تر نیازمند است، هم او بیشتر مضطرب و دردمند است.

در کنفرانس انسان‌شناسی که در بلژیک [انجام] شد، متفق<sup>۲۵</sup> علیه همه جامعه‌شناس‌ها این بود که قرن بیستم را «قرن اضطراب» نام بگذارند. چرا؟ همه عوامل گوناگونی که من در زمینه‌ها و به مناسبت‌های مختلف در اینجا طرح کردم، وجود دارد، اما این انکارپذیر نیست که انسان امروز آگاهی بیشتری دارد و خودآگاه‌تر از انسان گذشته است.

به قول «دورکیم»، در انسان امروز «من» به وجود آمده است، یعنی فرد در او به وجود آمده. انسان گذشته سلولی از پیکره جامعه بود؛ انسان گذشته موجود زنده‌ای از متن طبیعت بود، و شیره حیات و طبیعت در او جاری بود، و به وسیله آن شیره و عصاره رشد می‌کرد و پرورش پیدا می‌کرد و با آن نظم و آرامش می‌یافت. اما انسان امروز تنهاست. یعنی چه؟ یعنی [در همان حال که] در [میان] همه است، تنهاست. این انسان نیاز دارد. نیاز به چه چیز؟ به آنچه نیاز او را اشباع می‌کند، یعنی تشخیص می‌دهد که باید باشد اما نیست. این نیاز همواره در او بیشتر می‌شود. به میزانی که به آگاهی و خودآگاهی و جهان‌آگاهی بیشتر می‌رسد و مستقل می‌شود و احساس می‌کند که طبیعت خانه‌ای است که [در آن] او با گیاه و حیوان هم‌خانه است، بنابراین، کمبود احساس می‌کند و نیاز به اینکه جهان او را حس کند. هرچه انسان تنهاتر می‌شود، در خودش بیشتر بیگانگی احساس می‌کند. آن که کامو می‌گوید [بیگانه]، انسان امروز است که با همه چیز بیگانه می‌شود و این بیگانه بیشتر از همیشه احساس پیوند و آشنایی می‌کند و نیاز به آشنایی و خویشاوندی دارد، و جهان از همیشه با او بیگانه‌تر است. او در نهاد

خودش و در تأمل‌های عمیق خودش احساس می‌کند؛ احساس او وقتی در این جهان ادامه پیدا می‌کند، به جایی می‌رسد که دیگر مرز بودن تمام می‌شود، وجود پایان می‌پذیرد؛ اما احساس او همچنان ادامه دارد. آنچه را که هست با احتیاجات معنوی و ماورای موجود خودش می‌سجد و می‌بیند که کم می‌آورد و غربت را احساس می‌کند.

این مسئله غربت، این غربتی که هم سارتر، هم کامو و هم یاسپرس درباره آن حرف می‌زنند، مسئله‌ای متافیزیکی نیست. در اینجا هنر به وجود می‌آید.

علم، کوشش انسان است برای آگاه‌شدن از آنچه هست. تکنیک و صنعت عبارت است از: ابزار کوشش فکری انسان برای برخوردارشدن هر چه بیشتر از آنچه هست. اما هنر عبارت است از: کوشش انسان برای برخوردارشدن از آنچه باید باشد، اما نیست. بنابراین انسان که خودش را تنها می‌یابد، به وسیله هنر است که می‌خواهد برای زمین و آسمان و یا آن اشیایی که با او متجانس نیستند، با او بیگانه هستند، رنگ آشنایی و تفاهم بزند، تا آن را درک کند. بنابراین یک کار هنر این است که بعد از آنکه انسان با آگاهی انسانی بیشتر، گریز از طبیعت کرد و طبیعت را با خودش بیگانه دید و خودش را در طبیعت غریب یافت، به کمکش می‌آید تا احساس غربت در او تخفیف پیدا کند. چگونه؟ بشر دیوار این زندانش را به صورت آن خانه‌ای که آرزو می‌کند که کاش می‌بود - اما نیست - تزیین می‌کند. این اشیاء، این آسمان،

این ستاره‌ها و کوه‌ها او را درک نمی‌کنند، و او در میان تمام این اشیاء جامد و کور، تنها مانده. هنر همه این اشیاء را احساس می‌دهد.

شعر ما نمونه کاملی است. اغلب اشعار ما کارش این است که، شاعر تنها را جمعیت و تفاهم ببخشد. این شخصی که تنهاست با یک شمع تفاهم و تجانس پیدا می‌کند. هنر، شمع را به آشنایی که مجهول‌بودن او را حس می‌کند، تبدیل می‌کند. هنر، طلوع را نه به‌عنوان چرخیدن زمین و آسمان به‌گونه‌ای که خورشید در آن پدیدار می‌شود - که نیاز او را برآورده نمی‌کند - بلکه به‌عنوان پیغامی از آشنا که از لب مشرق بر می‌آید، [توصیف می‌کند]. و در این فریب هنرمندانه، احساس بیگانگی و دوری او از اشیای طبیعت، تلطیف و تسکین پیدا می‌کند. هنر، کار دیگری که می‌کند ساختن و خلق کردن چیزی است که در این زندگی و در این طبیعت نیست، اما من نیاز دارم که باشد.

هنر قدیم، در حد تقلید از طبیعت نگاه‌داشته شده بود. چنان‌که افلاطون گفته بود، هنر، تقلید از طبیعت است. اگر هنر، تقلید از طبیعت است، حرف افلاطون درست است: پس هنر، بازی است، فریب و دروغ است؛ چون آدمی که واقعیات در اختیارش هست، اگر از آن واقعیات، قلبی‌اش را بسازد، این آدم اختلال دارد؛ [مثل] [کسی که آب‌خوردن تقلبی می‌سازد! وقتی آب هست، تقلبی‌اش دیگر چرا! افلاطون راست می‌گوید که هنر، بازی است و بیهودگی. اما من درست برعکس می‌فهمم: هنر، درست تقلید از ماورای محسوس است،

ماورای طبیعت است، تا طبیعت را بر گونه آن تزیین کند، یا در طبیعت آنچه را که می‌خواهد باشد و نمی‌یابد، بسازد. و احساس احتیاج او را و اضطراب او را و تنهایی او را و بزرگ‌تر از همه، نیاز به تکامل او را، یعنی دورشدن از قیدهای مادی محسوس، تحقق بخشد.

این است که هنر آن امانتی است که خداوند به انسان داد. به زمین و آسمان و همه کوه‌ها و دریاها عرضه کرد؛ هیچ کدام بر نداشتند. مقصود این نیست که ایستاد و گفت «ای کوه و آسمان، آیا شما می‌خواهید؟» بعد گفتند: «نخیر» و بعد انسان برداشت! [بلکه] یعنی کوه و دریا دارای خلاقیت و احساس آگاهی و نیازمندی بیش از آنچه موجود است نیستند و نمی‌توانند احساس کنند: نه نیازمندند، نه اضطراب دارند، نه دردمندند و نه می‌توانند خلق کنند. و این انسان است که بر می‌دارد. چه چیز را؟ استعدادی را که می‌تواند حس کند و می‌تواند انتخاب کند و می‌تواند بیافریند. این است که گفتیم هنر، تجلی قدرت آفریدگاری انسان در جبران و تزیین و ادامه هستی است. «هستی»، مقصود همه چیز است، هم هستی طبیعت، هم هستی زندگی اجتماعی، و هم هستی اندامی و هم هستی حد و مرز بشری‌مان است. هنر تجلی آفریدگاری انسان است در ادامه این هستی - که تجلی آفریدگاری خداست - تا طبیعت و هستی را آن‌چنان که او می‌خواهد و نیست، بیاراید یا آنچه را می‌خواهد و نیست، بسازد. این است که هنر، همچنان که هگل می‌گوید، در طول تاریخش دارد از عینیت و مادیت به طرف ذهنیت و به طرف معقول‌بودن، عقلی‌بودن و ذهنیت تکامل پیدا می‌کند.



مقصودم از ذهنیت آن ایدئالیسم بورژوازی که در ذهن ما هست و همه هم محکومش می‌دانیم نیست، و به فلسفه‌اش هم کاری ندارم. او می‌گوید که عالم وجود اول روح مطلق بود ناخودآگاه، بعد در اندام طبیعت وارد شد. بعد آن روح تکامل پیدا کرد تا به انسان رسید. بعد انسان دارد به خودآگاهی می‌رسد و هر چه به خودآگاهی بیشتر می‌رسد می‌تواند تجرد احساس کند و خودش را احساس کند، چون خودش مجرد است... \* هنر یعنی این مجرد شدن و تجرد را احساس کردن، یعنی آن روح مطلق ناخودآگاه در انسان به خودآگاهی رسیدن، یعنی خدا را شناختن. و می‌بینیم چنین است. در مثال‌های خودمان منوچهری، رودکی و فرخی را نگاه کنید: آرزویشان، زندگی‌شان، ایدئالشان، و نیازهایشان، همه اثرکتیو است، مادی است، موجود است. درد این چیست؟ درد این، نداشتن آن چیزی است که هست، در صورتی که، درد مولوی نداشتن آن چیزی است که نیست :

گفتند: یافت می‌نشود جسته‌ایم ما

گفت: آن که یافت می‌نشود آنم آرزوست

هنر دنبال آن است، صنعت دنبال این است، صنعت کوشش می‌کند تا آدم را به آن چیزی که در طبیعت هست و دست انسان به آن نمی‌رسد برساند. درست برعکس، در هنر - چنان که گفتیم - آدم در جست‌وجوی آن است، که نیست، و اضطراب ناشی از اینجا می‌شود، و آن شکستی که سارتر در کتاب ادبیات چیست؟ می‌گوید، که اگر شعر رسالت داشته باشد

شکست خورده، این است، چون هرچه می‌کوشد و هرچه می‌سازد و هرچه بیشتر تکامل پیدا می‌کند، احساس می‌کند که از او دورتر شده. و اصولاً موتور تکامل هنر و انسان، همین است.

منوچهری، عشقش در حد یک ابژکتیویته که کوچک‌ترین احساس انسانی در آن تجلی ندارد، پایین است و درست «بهشتی» است:

صنما بی تو دلم هیچ مدارا نشود اگر امروز شود بی شک فردا نشود

بعد می‌رسیم به سعدی و بعد حافظ و مولوی، که داستان احساس و تجلی روح در تجرد عظیمی می‌گذرد، که عالم اثر است، که وهم در آنجا نیست، حتی تعین و ابژکتیویته و مادیت در آنجا وجود ندارد. گاه آدم وقتی که می‌خواهد این سوژه را ببیند و... \* احساس کند، می‌بیند که درست به صورت یک عقل، درست به صورت نقش عشق و نفس احساس در آمده. اصولاً گاه فهمیده نمی‌شود و نمی‌توانیم بفهمیم:

«آخر به چه گویم هست، از وی خبرم چون نیست».

این درباره معشوق آسمانی نیست، گرچه به صورت تجرد و تعالی در آمده و دیگر با هم اشتباه می‌شود. چون مرز مال ابژکتیویته است. این اختلاف که دائماً می‌گویند می‌وحدت بوده است یا می‌انگور، اینها حرف‌های بیهوده بوده است. مسئله، رفتن به تجرد است. در تجرد دیگر این تقسیم‌بندی‌ها نیست، در احساس این تقسیم‌بندی‌ها و مرزها وجود ندارد. او

منوچهری است که وقتی به صحبت می‌آید، [منظورش] همان می‌است که از ممدوح گرفته، و روشن است، و بعد از اینکه پیر می‌شود و مذهبی می‌شود، دیگر معلوم است که می‌او می‌دیگری است و معشوقش، معشوق دیگری است. در این احساس تکامل یافته است که به طرف مجرد می‌رود. این بحث‌ها، بحث‌هایی است که شایسته اثر و آثار و احوال منوچهری، فرخی و عنصری است.

احساس مجرد به اینجا می‌رسد که می‌گوید:

آخر به چه گویم هست، از وی خبرم چون نیست

وز بهر چه گویم نیست، با او نظرم چون هست

کاملاً در یک سوژکتیویته، در یک درون انسانی مجزا از طبایع و از مادیات عینی است تا می‌رسد به همین شعر، شعر نو، شعر مدرن.

هرگز در قالب‌های مشخص و معینی که ما می‌بینیم و احساس می‌کنیم و می‌شناسیم نیست؛ از درخت و آسمان و زمین که حرف می‌زند، نه آن آسمان و نه آن زمین است و نه آن رنگ.

دوست عزیزم آقای مختاری کتابی ترجمه کرده بودند؛ ترجمه‌اش را دادند به من و من خواندم. در این رمان جدید، حتی رمان جدیدی که ما می‌گوییم که پر از توصیف اشیاء است.<sup>۱</sup> می‌گوید، برعکس، این اشیاء، هیچ‌کدام، از این اشیائی که در خارج هستند نیست. می‌گوید: درختی که من می‌گویم، نه آن درختی است که در باغ روییده، که درختی است که در دل من نقش دارد و من آن را وصف می‌کنم؛ فلان انسانی را که من درباره آن حرف می‌زنم، غیر از آن انسانی است که بیوگرافی‌نویس یا طبیب از او صحبت می‌کند، انسانی است که در تلقی من وجود دارد؛ بنابراین من آنها را طور دیگری می‌بینم و طور دیگری معنی می‌کنم و برای من طور دیگری است.

هنر همواره، برخلاف آنچه ارسطو می‌گوید، در این تلاش بوده است که از قید آنچه عینی و محسوس است و موضوع علم است، بیرون بیاید و انسان را بیرون بیاورد. هنر اومانیستی یونانی قدیم، بر زیبایی اندام، بر زیبایی واقعیت، بر زیبایی دشت و کوه و بیشتر بر زیبایی اندام انسان مبتنی است؛ اما در طول تاریخ هر وقت که هنر آزادانه تجلی کرده و عکس‌العمل فیزیولوژی نبوده، کوشش داشته خودش را از قید بیرون بیاورد. تمام نهضت‌های هنری که

---

<sup>۱</sup>. یک رمان را که باز می‌کنید، می‌بینید که از اتوبوس و بلیط خریدن و آمدن ماشین و بوق زدن و ... صحبت می‌کند، که همه اش وصف زندگی است. آدم خیال می‌کند که ادب و هنر از درون انسان به بیرون، و به اشیاء رفته و شیء زده و عینیت زده شده.

به وسیله هنرمندانی که دارای احساسات ماوراءالطبیعه هستند و یا هنرمندانی که دارای این احساسات نیستند، [به وجود آمده] کوشش‌شان این است که از هنر نه ابزاری برای تصویر و توصیف واقعیت یا برای تعیین انسان در چارچوب موجود خودش [بسازند]، بلکه [آن را] به عنوان یک دعوت و یک خلاقیت و یک آفرینندگی الهی در شدن و در تکامل یافتن احساس و ذات و وجود و حقیقت انسان به کار بپردازند. [مثلاً] آثار پیکاسو را که نگاه می‌کنیم، چنین است. امروز هیچ کس نیست که هندوانه‌ای را بکشد که ذهن آدم به آب بیفتد. چنین نهضتی، نهضت هنری جدید نیست. نقاشی، تابلویی از انگور کشیده بود و ضرب‌المثل است که می‌گویند، هر وقت نشان می‌دادند، مرغ‌ها می‌آمدند و از آن می‌خوردند و این علامت نهایت توفیق هنری این نقاش است. اما امروز این، توفیق در نقاشی نیست... \* متلک می‌گوید که اگر من هنرمند بودم و هنر این قدرت را می‌داشت، من این تابلو را می‌دادم به دست بچه‌ای که آن را ببرد تا مرغ‌ها نتوانند آن انگور را بخورند! می‌گوید: تمام آثار هنری را براساس رفتن از عینیت و مادیت به تجرد و ذهنیت درجه‌بندی می‌کنم: از همه مادی‌تر مجسمه است، که هم منجمد است و هم سه بعد کامل مادی دارد. کامل‌تر از آن نقاشی است؛ چرا کامل‌تر است؟ چون از یک بُعد ناقص‌تر است، و دو بُعد دارد. به میزانی که یک بُعد کمتر از طبیعت دارد، یک استعداد نزدیک‌تر شدن به ذهنیت دارد، برای همین هم هست که امروز در

نقاشی آدم‌های بزرگی مثل پیکاسو داریم. اما در مجسمه‌سازی هنوز چنین نوابغی نتوانسته‌اند به وجود بیایند؛ چه، آنها در سه بُعد مادی گرفتارند.

رقص در عین حال که یک هنر کلاسیک و یک هنر تجسمی است، در عین حال، این تجسم‌ها درست متناسب با روح و احساس و ادراک است و بنابراین می‌تواند تجلی درون انسان و مجرد باشد. موسیقی فقط و فقط یک بعد دارد و آن‌هم زمان است و شعر مجرد مطلق و محض است، و این است که می‌بینیم ما در شعر توانایی این را داریم که مفاهیم را در اوج متعالی خودش بیان بکنیم که در آثار دیگر نیست.

امروز مجسمه‌سازی، که مادی‌ترین جلوه هنر جدید و قدیم است، دیگر مثل سابق نمی‌کوشد تا مجسمه یک قهرمان را [بسازد؛ یا نقاش نمی‌کوشد] عکس آقا یا خانمی و عکس کوهی را تصویر کند. امروز مجسمه‌ساز با سنگ، بدن نمی‌سازد، نقاش با رنگ، صورت نمی‌آفریند؛ با رنگ و سنگ حرف می‌زنند. امروز ما می‌بینیم بعضی از آثار مجسمه‌سازی و نقاشی، که خود ما بهتر از آنها می‌سازیم، نمی‌خواهد [مثلاً] دماغ را مانند دماغ واقعی بیرون بیاورند! دماغ واقعی خودش چقدر می‌ارزد که این بخواهد قلابی‌اش را درست کند! این انسانی را می‌سازد - مثل آنکه پیکاسو ساخت - که یک چشم در وسط پیشانی دارد. چه می‌خواهد بگوید؟ حرف می‌خواهد بزند. نمی‌خواهد هنرمندی خودش را در تصویر آنچه هست بیان کند، بلکه می‌خواهد بگوید «انسان امروز یک بعدی شده است» - این را می‌خواهد

بگوید. امروز مجسمه، مجسمه آدم‌ها نیست، مجسمه آدمیت ساخته می‌شود؛ و نقاش امروز، پیکاسو، از دیوار یونسکو عکس جنگ و صلح بر نداشته، عکس فلسفه جنگ و صلح را به‌عنوان یک معنی نمایانده آن‌چنان که من با کلمات «جنگ» و «صلح» [از آن] به‌عنوان یک مسئله انسانی صحبت می‌کنم، او با قلم مو از آن صحبت می‌کند، نه [اینکه] مثل عکاس تصویرش را به ما برگرداند.

ژرژ سورا، یک امپرسیونیست بزرگ که حتی مبدع امپرسیونیسم است، می‌گوید: من ممکن است یک اسب را بکشم، اما این اسبی که در بیابان است، نیست. این معنی و مفهوم اسب است که بیان می‌شود، نه هیکل اسب که تجسم یافته است.

همین امپرسیونیست می‌گوید: افرادی که من در تابلوی «جزیره» نشان داده‌ام، اشخاصی [بودند که] انحنای بدنشان از نقطه‌های ریز بسیاری تشکیل شده بود و جز اشکال ذهنی چیزی نبودند<sup>۱</sup> (اشخاصی که در آن تابلو بودند، انحنای بدنشان از نقطه‌های ریز بی‌شماری تشکیل شده بود، و جز اشکال ذهنی چیزی نبودند). تابلوها و رنگ‌هایمان روشن‌تر از

---

<sup>۱</sup>. ما هیچ کدام از این تصویرها را با واقعیت منطبق نمی‌دانیم و به همین سادگی هم مسخره می‌کنیم. مسلماً همیشه یک خلق تازه را ساده‌تر از هر چیز می‌شود "هو" کرد و برای کوبیدنش نیاز به هیچ تخصصی و به هیچ انصافی هم نیست؛ کافی است که من نفهمم؛ [در این صورت] خودم محکوم نیستم او محکوم است!



رنگ‌های تابلوهای مانه و پیسارو امپرسیونیست بود. زندگی‌ای که تابلو نشان داده، زندگی هیچ قومی نبود. روشنی خیره‌کننده‌ای از آن پرتو افکنده بود، ولی روح و ذات و نفس از آن بیگانه بود. حرکت به کلی از آن رانده شده بود. در امپرسیونیسم، یک منظره درهم و برهم غرق در آفتاب عبارت از زمینی نیست که این حریر زرین آفتاب کم‌کم روی آن کشیده می‌شود، بلکه در حد این است که او چگونه آفتاب را می‌بیند، یا نیازمند به چگونه آفتابی است، که [چون] نیست، خلق می‌کند؛ چنان‌که خاقانی خلق کرد و چنان‌که شاعران خودمان آفتاب را خلق می‌کنند. درختان ناشناسی در این تابلو قد کشیده بودند و حیواناتی که حتی فوریه، حیوان‌شناس معروف، تصور وجودشان را در مخیله‌اش نمی‌کرد. این معنی «خلق»، «از نیست به هست آوردن»، رسالتی است از برای خدا و هنر، یعنی تجلی خدایی هنر. مرزهای گوگن مرزهایی هستند که گوگن آفریده است :

دریایی دیده می‌شد که گویی از دهانه آتشفشان بیرون ریخته بود؛ آسمانی که چشم هیچ‌کسی ندیده بود؛ مردان وحشی، یعنی بیگانه، یعنی غیرموجود و به اشکال عجیب؛ این، انسان را می‌خواهد بگوید و گوگن به دنبال این انسان می‌گردد؛ نیست، می‌سازد؛ همان انسانی که مولوی دنبالش می‌گردد؛ همان انسانی که هر انسانی دنبالش می‌گردد. او از طریق عرفان به شمس می‌رسد، این از طریق نقاشی او را می‌سازد. این انسان، با شکلی عجیب، رمز لایتناهی را در چشمان ساده و معصوم خویش پنهان داشت. پرده‌های خیالی به رنگ‌های صورتی و

بنفش تند و شعله‌ای نقاشی شده بود و هر کدام معنایی را می‌رساند، به گونه‌ای که در هیچ پرده‌ای وجود نداشت؛ مناظر عجیبی که در آن حیوانات و گل‌های وحشی در زیر پرتو آفتاب آتشین پرورده و شکفته شده بودند. چه گل‌هایی هستند که در آتش پرورش پیدا می‌کنند و می‌شکفند؟ این حرف‌زدن نقاشی [است]، که امروز هگل می‌گوید مادی است و همیشه باید در بند طبیعت بماند، [در حالی که] حتی گچ و سنگ به فرمان هنر و در زیر پنجه هنر تبدیل به معنی و احساس و تعقل و تجرد می‌شود.

امروز وقتی به فلسفه وارد می‌شویم، هایدگر را می‌بینیم که به انسان و آن ذات حقیقی انسان، که علم همیشه از آن غافل بود - و دائماً طبیعت را نگاه می‌کرد و آن را کندوکاو می‌نمود و می‌کند -، توجه دارد. یاسپرس علم را می‌گوید - علمی که انسان را با خویش بیگانه می‌کند - تا خویشتن انسانی را از متن این طبیعتی که فقط علم با آن دست‌اندرکار است و فقط صنعت با آن دست‌اندرکار است و انسان تنها مانده، بردارد.

سارتر نیز همین تنهایی را احساس می‌کند و جهان را فاقد همه چیز می‌داند و می‌گوید: انسان است که باید با اندیشیدن و اراده خود را بسازد؛ و کامو است که [می‌گوید]: با این طاعون و بیگانگی انسان در این جهان، محرابی که لوکرس می‌گوید، همین دنیا است.

برای کی؟ برای کسی که به آن خودآگاهی و به آن تنهایی رسیده، آن طاعون و آن بیگانگی هست و [او] به پوچی و به عبث در زندگی مادی می‌رسد. کی؟ انسان. کدام انسان؟

انسانی که تاکنون همواره در قرون هفدهم و هجدهم و نوزدهم بورژوازی می‌خواست فلسفه بهشت‌سازی [در دنیا] را برایش فلسفه حقیقت‌پرستی و جانشین دین و فلسفه بکند. و بورژوازی یادش نبود که انسان میلیون‌ها قرن پیش در بهشتی که خدا ساخت، و همواره مصرف و برخورداری و لذت بود، عصیان کرد؛ چگونه در بهشتی که بورژوازی می‌خواهد در زندگی، در زمانه و در زمین بسازد، انسان آگاه، انسان تنها و انسانی که به این خودآگاهی ماورایی رسیده، می‌تواند آرام بماند و خودش را سیر احساس کند؟ عصیان می‌کند؛ عصیانی که امروز می‌بینیم بشر مرفه می‌کند، درست همان عصیانی است که آدم مرفه در بهشت کرد. انسان امروز به خودآگاهی می‌رسد و عصیان می‌کند؛ و هر انسانی، ولو در بهشت خدایی و عدن باشد، اگر به خودآگاهی برسد، عصیان می‌کند؛ در برابر هر چه هست، در حسرت و تلاش و عشق رسیدن به آنچه باید باشد؛ و این، قانون بشری است.

حرف‌های خیلی فراوانی دارم که ناچار باید قطع شود. مطلب آخری که می‌خواهم عرض کنم آن است که امروز، همان‌طور که می‌بینیم، هنر - همپای فلسفه و انسان مرفه امروز -، برخلاف دوره اومانیسم در یونان و اومانیسم دوره رنسانس - که رفتن به طرف لذت و نشان‌دادن زیبایی‌های طبیعت و حد و رسم بدن انسان و نشان‌دادن زیبایی‌های انسانی است، و ماندن در چارچوب عینیت و واقعیت - عصیان کرده است؛ عصیان از بند وجود، بودن و عینیت، نه غرق‌شدن در موهومات خرافی، بلکه ادامه‌داشتن و ادامه‌یافتن انسان در مسیر طبیعت

و واقعیت، تکامل از روی پایه‌های واقعیت و عینیت؛ ایستادن در عینیت و در واقعیت، نه سرد شدن از عینیت و واقعیت، که آن، موهوم‌پرستی است.

رئالیسم یعنی، ماندن در چارچوب آنچه هست و این، ماندگار کردن انسان است، و این، با انسان عاصی و انسان همواره تشنه سازگار نیست؛ چنانکه ایدئالیسم موهوم، خیانت به انسان است، که واقعیت و حقیقت است.

همپای فلسفه و انسان، امروز هنر پرچم‌دار این عصیان علیه طبیعت و عینیت است، پرچم‌دار کشف خود انسان و شکفتن و شکوفایی دادن به همه استعدادهای ماورایی و حتی ماورای عقلی و منطقی انسان است. هنر امروز، برخلاف دیروز، ماندن در تفنن نیست، بلکه ساختن نوع بالاتری از انسان و از بشر است. و این رسالت و امانتی است که به قول مترلینگ: «خداوند وقتی همه اشیاء را ساخت به انسان رسید، و به انسان که رسید از خلقت دست کشید و آن را به خود انسان وا گذاشت». و انسان خالق یعنی هنرمند، انسانی که از همه چیز می‌برد؛ این بزرگ‌ترین عظمت کار هنر است؛ وقتی از همه چیز می‌برد، در حالی که می‌آفریند و با آفرینش هنری‌اش می‌سراید، می‌نوازد، می‌تراشد، خود را می‌سازد، خود را بیان می‌کند. من، در حالی که یک خلق جدید می‌کنم، خود را خلق کرده‌ام. کسی که یک اثر جدید می‌نویسد، فردوسی که شاهنامه را آفریده است؛ خود را آفریده است، یعنی فردوسی را آفریده است. و

انسان، به میزانی که هنر در معنی انسانی خودش، نه در معنی علمی و صنعتگری خودش، [به پیش می‌رود]، خالق خویشتن و سازنده خویشتن [می‌شود].

امروز هنر به شکل سرگرمی فلسفه بورژوازی - که اصالت زندگی عصر است - در کجاست؟ در آن بهشتی که او می‌خواهد در زمین بسازد، که فقط بر خوردن و لذت‌بردن و ماندن در بهشت استوار است. [در این صورت] هنر به‌عنوان یک سرگرمی، به‌عنوان پرکردن اوقات فراغت و به‌عنوان لذت‌دادن و نرمش‌دادن به زندگی خشک صنعتی [است] و این، پست‌ترین شغل را به مقدس‌ترین موجود - که هنر است - وا گذاشتن است؛ و این [سپردن] کار مطربی به یک خلاق و به یک پیامبر پس از خاتمیت، یعنی هنر، است.

مذهب «در»ی است و هنر «پنجره»ای

\*\*\*

قبل از شروع کار امسال، چون گفته‌های من در این کلاس تا حدی دنباله مباحث سال گذشته‌ام خواهد بود، خواهش می‌کنم آنچه را که من سال گذشته در درس «معارف اسلامی» و «تاریخ ادیان» گفته‌ام از دوستانتان بخواهید و بخوانید.

این به دو دلیل است :

اول به خاطر درجه معنی دادن کلمه<sup>۱</sup> :

در کلمه چهار مسئله قابل بحث است: معنی کلمه، نوانس کلمه<sup>۲</sup>، روح یا عاطفه و احساس کلمه و چهارم درجه معنی دادن کلمه.

---

<sup>۱</sup>. این اصطلاح درجه معنی دادن کلمه Degres de signification از برک است.

<sup>۲</sup>. Nuance.



منظور از معنی کلمه روشن است. و امام نوانس: در زبان‌ها کلمات مترادف فراوان به چشم می‌خورد که باید گفت این کلمات اصلاً مترادف نیستند. یعنی درست است که در معنای کلی مشترک‌اند، ولی با هم نوانس دارند. با توجه به فرق رنگ‌ها، نوانس را به خوبی می‌توان دریافت. تخم‌مرغ سفید است، دیوار هم سفید است، ولی بین این دو سفیدی اختلافی با یک موج لطیف هست که همین اختلاف، نوانس می‌باشد، گاهی این اختلاف آن‌قدر زیاد است که ما اسمش را عوض می‌کنیم: قرمز، سرخ، آلبالویی، زرشکی و... بنابراین اختلاف ظریف معنی و رنگ را نوانس می‌گویند. مثلاً «قشنگ» مترادف «زیبا» است. [کلمات در جمله معنا دارند و موجود زنده‌اند؛ در کتاب لغت، لش آنهاست]. اگر زیبا و قشنگ را در جمله به کار بریم نوانس آنها را در می‌یابیم. در جملات والا و متعالی، زیبا و قشنگ را به جای هم نمی‌توان به کار برد، و در جمله با هم نوانس شدید خواهند داشت. می‌گوییم: خدا زیبایی مطلق است، ولی نمی‌توانیم بگوییم: خدا قشنگی مطلق است!

روح، عاطفه یا احساس کلمه: روح چیزی غیر از معنی و نوانس است. برای مثال: روح کلمه «کارگر» تا قبل از انقلابات سوسیالیستی در جهان یک روح پست و مبتذل و انتساب به طبقه «کارگر» یک انتساب ننگ‌آلود بود. ولی حالا این کلمه یک روح افتخارآمیز پیدا کرده است.

آخرین: درجه معنی دادن کلمه، فکر و جمله است. معانی بشری حد ندارد، عمق محدود ندارد. عمق معانی بستگی به میزان قدرت ما در تعمق دارد. وقتی گفته می‌شود «انسان کامل انسانی است که به طرف راست یا چپ منحرف نشود و متعادل باشد»، در این که معنی این جمله را همه می‌فهمند شک نیست؛ ولی از نظر درک درجه معنی این حرف شنونده‌ها با هم فرق دارند. مثلاً این آیه را «الله المشرق والمغرب... کذلک جعلناکم امه وسطا...» هر مفسری می‌فهمد، اما هر کدام با درجه عمق خاصی.

دوم به خاطر سیستم درسی ایران:

یکی از نقص‌های دانشگاه‌های ایران [که در مدارس قدیمه وجود نداشت]، بریده بریده بودن درس‌ها است. یعنی اگر معلمی حرف برای گفتن داشته باشد، نمی‌تواند آن را کامل به دانشجویان بزند. در هر درس معلم فقط یکسال یا نیمسال با دانشجو سر و کار دارد و فرصت تمام کردن حرف، بدین وسیله از او گرفته شده است.

در فرهنگ جدید، ما بسیاری از مزایای فرهنگ قدیم را از دست داده‌ایم. علتش هم این است که سبک موجود را عیناً از اروپا گرفته‌اند و به همان گونه که مثلاً در یک کشور افریقایی (بدون داشتن هیچ سابقه فرهنگی و تجربه بومی) برای اولین بار به فرم دانشگاه‌های اروپا، دانشگاه تأسیس شده است، در ایران هم (با به دور ریختن تمام تجربه‌های چندین صد ساله) دانشگاه را پایه‌گذاری کرده‌اند. کسانی که این سیستم را کپی‌برداری کرده‌اند،

تحصیل کرده‌ها یا شبه تحصیل کرده‌های فرنگ بوده‌اند که هیچ اطلاعی از تجربه‌ها و ذخایر معنوی و اندوخته‌ها و پختگی‌های فرهنگ گذشته‌مان نداشته‌اند و مثل یک کشور تازه به فرهنگ رسیده، برنامه دانشگاه‌های ما را روی برنامه دانشگاه‌های اروپا کپی کرده‌اند.

از خصوصیات فرهنگ قدیم ما (به خلاف فرهنگ فعلی) دو مرحله‌ای بودن تدریس بود. مرحله اول، مرحله سطح بود. در این مرحله اول مقدماتی خوانده می‌شد، مثلاً زبان عربی، معانی، بیان، ادبیات (برای فهم مسائل علمی) و...؛ بعد وارد یک مقدار فقه و فلسفه و... می‌شد. این، اطلاعات عمومی (کولتور ژنرال) از وضع علوم در زمان ما بود. بعد وارد تخصص می‌شد، یعنی من می‌رفتم فقه می‌خواندم، رفیقم فلسفه می‌خواند و... من که وارد فقه می‌شدم کتاب‌های اساسی و تخصصی فقه را می‌خواندم و مجتهد می‌شدم، یعنی دکترا می‌گرفتم، یعنی تمام معلوماتی را که علم در این رشته داشت فرا می‌گرفتم و همه کتاب‌ها و اسناد و مدارک و نظریاتی را که تا زمان من در آن رشته به وجود آمده بود، یاد می‌گرفتم. مرحله سطح در اینجا تمام می‌شود.

مرحله دوم (درس خارج) عبارت بود از مرحله اساسی که دیگر کتاب نداشت. یعنی مدرس در این مرحله (بعد از فراگرفتن همه مسائل و مطالب گفته شده در زمینه تخصصش) کار اصلی خود را شروع می‌کرد. به این معنی که حرفی نو از خودش می‌زند و بر ذخایر آن علم می‌افزود و فقط از برکننده و دارنده علم موجود باقی نمی‌ماند. یعنی مسائلی که مطرح

می شد عبارت از مسائلی بود که مدرس و استاد در رشته تخصصی کار خودش شخصاً به آنها رسیده و استنباط کرده بود و بدین ترتیب بود که شاگرد از مرز معمولی و موجود علم در زمان خودش جلوتر رفت. عجیب اینکه اروپاییان این کار را کردند و حتی کپی برداریمان هم از اروپا درست انجام نشده است. نمونه اش: «کلژ دو فرانس» فرانسه است.

در دانشگاه های جدید بزرگترین کاری که انجام می شود، مرحله اول یعنی مرحله سطح است، و به علت بریده بریده بودن درس، استاد نمی تواند نظریات شخصی خود را در رشته تخصصی اش بیان کند؛ چون استاد تا کلاس را آماده فهم نظریات خود می کند، سال تمام شده و سال بعد شاگردان تازه ای و ...

\*\*\*

گفتم درس های سال قبل مرا نگاه کنید، به دو دلیل: اولاً با زبان من آشنایی پیدا خواهید کرد و در نتیجه درجه معنی گفته های من عمیق تر خواهد شد و ثانیاً مفید نخواهم بود که حرف های سال گذشته ام را در این درس تکرار کنم.

\*\*\*

«احساس مذهبی احساسی غریزی است»

گرایش دینی و احساس مذهبی یک گزارش غریزی است، نه مخلوق اراده و تفکر بشر. گرچه اراده و تفکر بشر، در آن به شدت دخالت داشته و حتی تعیین کننده بوده است.

از کجا بفهمیم که یک پدیده غریزی است یا عقلی؟ آنچه غریزی است دوخصیصه دارد: یکی تکرار و یکی دوام. گرایش دینی و احساس مذهبی دارای این دو خصیصه می باشد.

من الان دارم می گویم که گرایشی دینی و احساس مذهبی در انسان غریزی است و به قول قرآن در فطرت بشر است یعنی در نهاد ساختمانی بشر و در سرشت اوست، نه مذاهب.

تاریخ برای اثبات غریزی بودن احساس مذهبی کمک بسیاری به ما می کند و تکرار و دوام احساس مذهبی را از تاریخ می توان دریافت. به قبل از تاریخ برمی گردیم. باستان شناسی و پرایستوار (Pré histoire) به ما نشان می دهد که هیچ گاه اثری از انسان دیده نشده است مگر که جای پای از پرستش همراهش باشد.

آنچه در غارهای اسپانیا به جا مانده، نشان می دهد که در حدود ۳۳ هزار سال پیش از میلاد مسیح (قدیمی ترین اثری که انسان از خود به جا گذاشته است)، پرستیدن معبود در زندگی بشر وجود داشته است، و این نشان می دهد که قدیمی ترین پدیده ای که در زندگی انسان به وجود آمده است پدیده پرستیدن است. و می بینیم همین احساس که از قدیمی ترین دوره حیات بشری به وجود آمده، هنوز هم ادامه دارد، و تاریخ نشان می دهد که هرگز دچار

رکورد و توقف یا بریدگی نشده است (منظورم از تاریخ، سرگذشت بشر است، نه مدت زمانیکه شروع‌اش را پیدایش خط می‌دانند). بنابراین احساس دینی هم قدیمی‌ترین احساس انسان از میان احساسات اجتماعی‌اش می‌باشد و هم احساسی است که تا زمان حال هرگز بریده نشده و همچنین در همه مناطق و اماکن انسان‌نشین تکرار شده است، پس غریزی است، چون مشخصات علمی غریزه جز تکرار و دوام نیست.

چرا احساس مذهبی یک پدیده علمی - عقلی نیست؟ فرق پدیده عقلی با غریزی این است که پدیده عقلی گاه به وجود می‌آید، گاه نابود می‌شود، گاه تغییر شکل می‌دهد و گاه جانشین چیز دیگری می‌شود یا چیز دیگری جانشین آن می‌گردد. مثلاً حیواناتی هستند که اجتماعی بودن در آنها غریزی نیست، ولی بر اثر یک خطر یا کوچ دسته جمعی، تاریخ نشان می‌دهد که دور هم جمع شده‌اند، ولی این تجمع موقتی بوده است. به همین جهت هم به چنین اجتماعی «تجمع = سیوسالیته» می‌گوییم، نه «جامعه = سوسیته». گاه مثلاً تصادفی در خیابان می‌شود و ماشین‌ها، انسان‌ها و حیوانات ازدحام می‌کنند؛ این، سوسیالیته است. اما یک اداره که صد نفر یا بیشتر و کمتر کارمند دارد، یک جامعه را تشکیل می‌دهد. چون دومی دارای روابط منطقی و برای رسیدن به یک هدف تشکیل شده است، ولی اولی نه.

طبیعت یک کلی منطقی است و آنچه را طبیعت در نهاد پدیده‌ها و اشیاء و موجودات می‌نهد معنی دارد و منطقی است، یعنی آنچه در طبیعت غریزی است معنی‌دار است، چون

طبیعت کار عبث و بیهوده و بی منطق نمی کند. بنابراین احساس مذهبی یا دینی احساسی است که طبیعت در نهاد بشر گذاشته و جدی و معقول و طبیعی و علمی و درست است، ولی اگر عقلی و زاده تعقل می بود، می توانستیم بگوییم «ممکن هم هست که اشتباه باشد»، چون تعقل اشتباه می کند، ولی در طبیعت اشتباه نیست، بیهودگی نیست و ...

پس یکی از دلایل جدی گرفتن و طبیعی گرفتن احساس مذهبی مسئله غریزی بودن آن است .

دوم روان شناسی فردی و اجتماعی نشان می دهد (هم در آزمایشگاه های امروز و هم در تاریخ گذشته) که نه تنها این احساس غریزی است، بلکه نیاز روح انسان است به داشتن چنین احساسی که معلول غریزه می باشد (هر چه در انسان غریزی باشد انسان ناچار بدان نیازمند است، چون سرشت او چنین ساختمان شده است).

از کجا بدانیم چنین احساسی نیاز روانی آدم است؟ برای این کار یک متد علمی هست. غیر از تکرار و دوام، نبودنش را فرض می کنیم، بعد نتیجه می گیریم که هیچ گاه روح انسان خالی از پرستیدن نبوده است و نیست و نیز اینکه اگر معبود الهی را از روح انسان برداریم خلأیی که از فقدان پرستش بر روان آدمی ایجاد می شود علتی برای بحران شدید روحی و انحراف شدید اخلاقی و عصبی و حتی فیزیولوژیک می شود. اول در تاریخ نگاه می کنیم: مذاهبی هستند که پرستیدن را از مکتب خود برداشته اند. مذهب بودا بزرگ ترین مذهبی است



که پرستیدن را حذف کرده و به عبارتی مذهب بی‌خداست. دیگر مذهب کنفوسیوس است که پرستیدن را بر نداشته، ولی به آن اعتنا نکرده است. بودا پرستیدن را عمداً حذف کرده است و انسان را از آن به زندگی فردی و روانی متوجه کرده است. حال بینیم در این مذاهب که پرستیدن از روح پیروانش برداشته شده است، چه روی نموده است؟ تاریخ مذاهب نشان می‌دهد که در این دو مذهب بیش از همه مذاهب (حتی مذاهب سامی) پرستیدن پدیدار گشته است: هیچ مذهبی به اندازه مذهب کنفوسیوس معبد و پرستشگاه ندارد و هیچ پیروانی به اندازه پیروان مذهب بودا پرستنده نیستند؛ و این نشان می‌دهد که هر گاه معبود را از مذهب و روان آدمی برداریم، نیاز پرستش، معبودهای فراوان‌تری را خلق می‌کند.

در زمان حال، در زندگی مادی امروز اروپا، می‌بینیم احساس پرستیدن معبود (به شکل قدیم) به ضعف گراییده و انسان در زندگی مدرن فرصتی برای پرستیدن (بالاخص نسل جدید) ندارد. اما پرستیدن به همان شدت نسلهای مؤمن قبل و حتی شدیدتر از نسلهای پیش وجود دارد منتها به شکل‌های انحرافی موهوم. و می‌بینیم که در یک قرن اخیر پرستش‌هایی که جانشین پرستش‌های گذشته شده است، چقدر پست، مبتذل و احمقانه است. یکی از آنها پرستش خاک و خون و ملت است. و برای همین هم هست که یکی از پدیده‌های دوره رنسانس به بعد یعنی قرون جدید (که احساس مذهبی به شکل اصلی‌اش را کنار زد) احیای روح ناسیونالیسم و ملت‌پرستی و خاک‌پرستی بود. فاشیسم و نازیسم که بر اساس پرستش نژاد

و خون و خاک به وجود آمد، دو نهضت بزرگ جهانی شد، که اثرش بر دنیا از همه مذاهب قبلی شدیدتر بود. دوم شخصیت پرستی و قهرمان پرستی است. دعا‌هایی را می‌بینیم که به عنوان سرودهای سیاسی برای هیتلر، موسولینی و... ساخته شده است که لحن و روح سرود مذهبی را دارد. مهمتر از همه اینکه در مارکسیسم و کمونیسم شخصیت پرستی احیاء شد: در زمان استالین سرودهایی ساخته می‌شد که درست لحن پرستش استالین از آن استشمام می‌شود:

«ای مرد گرجی

تویی که باران می‌فرستی

تویی که فرزندان ما را می‌پروری

و تویی که به ما نان می‌بخشی»

امروز در چین یک نوع پرستش مائو پدیدار می‌شود. کیفیت ابراز احساسات نشان می‌دهد که به شکل تشویق و تجلیل از یک رهبر سیاسی نیست، بلکه به صورت تعظیم به یک شخصیت غیرعادی و فوق‌العاده بشری است. دیگر، پرستش شخصیت‌های هنری و ورزشی است: تجلیل‌هایی که از ستاره‌های معروف هالیوود یا قهرمانان المپیک می‌شود کاملاً بو و رنگ و طعم و جنس پرستش ماوراءالطبیعی دارد. آدم از قیافه پرستندگان احساس می‌کند و

مذهب "در"ی است و هنر "پنجره" ای

در می‌یابد که دارند در خود نیاز به پرستش را اشباع می‌کنند، حال آنکه از نظر منطقی خودشان می‌دانند که این چنین پرستشی منطقی نیست و معبودها سزاوار پرستیدن نمی‌باشند .

## توجیه مذهب

برای توجیه و تحلیل مذهب تزهایی بر مبنای علم پرستی (یعنی در قرن نوزده و در اوج سیانتیسم) عنوان شده است که مهمترین و مشهورترین آنها ۴ تریز است:

۱- توجیه مذهب بر مبنای ترس .

۲- توجیه مذهب بر مبنای مالکیت .

۳- توجیه مذهب بر مبنای طبقاتی .

۴- توجیه مذهب بر مبنای جهل علل .

نظریات مخالفین مذهب (کسانی که مذهب را کتمان کرده‌اند) در چهار تریز فوق خلاصه می‌شود .

شک نیست که در این قرن نیز مسئله احساس مذهبی<sup>۱</sup> باید براساس علمی (همچون قرن نوزده) توجیه شود؛ هر چند در قبل غریزی بودن احساس مذهبی گفته شد:....\*. مذهبی مسئله غریزی بودن آن است.

### توجیه مذهب بر مبنای ترس

بیشتر، روان‌شناسان بودند که احساس مذهبی (مذهب) را معلول ترس می‌دانستند و آن را بر مبنای ترس توجیه می‌کردند و می‌گفتند:

انسان از زمان پیدایش، از مرگ، طوفان، زلزله، بیماری و... می‌ترسیده است. این هراس دائمی موجب شده که او به طرف توسلی کشانده شود. بنابراین ترس علت توسل و احساس مذهبی شده است، یعنی ترس انسان را وادار کرده است که برای جلوگیری از عوامل خطر و رام کردن پدیده‌های مضر و دوام و بقای پدیده‌های مفید به چیزی متوسل شود و احساس

---

<sup>۱</sup>. احساس مذهبی با خود مذهب اشتباه نشود. قصد من از احساس مذهبی چیزی است غیر از مذهب. چه بسا که مذهبی واقعاً برای توجیه مالکیت یا هیئت حاکمه عمداً بوجود آید و در تقلبی بودن آن شک نباشد، مثل مذهبی که ژنرال گیوم در آفریقا بوجود آورد، برای توجیه استعمار (معجزه اش درست کردن شیر بود از آب، یعنی شیرخشک را با آب مخلوط می‌کرد و شیر می‌ساخت!) قصد من از احساس مذهبی اضطراب و نیازی است که بشر به معبود و عبادت داشته و دارد.

مذهبی به وجود آید<sup>۱</sup>. بنابراین پیداشدن مذهب در انسان معلول ترس او از قوای محسوس طبیعت مثل زلزله و... و قوای نامحسوس و مجهول طبیعت مثل بیماری و... بوده است.

چه وضعی در این توجیه هست؟ اگر از نظر روانشناسی چنین تجزیه و تحلیلی شود که احساس مذهبی زائیده ترس و پناه گرفتن انسان از ترس در دامن احساس مذهبی است، چه دفاعی از اصالت احساس مذهبی می توان کرد؟

اگر علت پیدایش احساس مذهبی ترس باشد، باید منحنی ترس از عوامل طبیعی بر حسب تقویت مدنی و پیشرفت علمی بشر و قدرتمندی بشر از لحاظ علم و تمدن نزول کند و ترس ضعیف شود، یعنی که مذهب هم که معلول ترس است در بین مردم ضعیف شده و از بین برود. یعنی بشر هرچه از حالت بدوی به جلو آمده و متکامل تر شده است، مذهبش و احساس مذهبی اش ضعیف می شود. یا در جامعه ها (مثلاً جامعه ای که از سه طبقه معمولی و عوام، طبقه متوسط و طبقه زبده و تحصیل کرده تشکیل شده است) باید مذهب در طبقه عوام قوی تر از همه و در طبقه زبده ضعیف تر از سایر طبقات باشد. حال آنکه چنین نیست و تاریخ نشان

---

<sup>۱</sup>. توسل دو جور است: منفی و مثبت. توسل منفی این است که عوامل ترس و خطر را به وسیله راز و نیاز و دعا و تضرع از خطر باز داریم. توسل مثبت این است که عوامل مفید و نیروهای مفید را تقویت و تجهیز کنیم و به طرف خود بکشانیم تا بوسیله آنها و در پناه آنها از عوامل خطر و توسل مصون باشیم. توسل منفی برای بازداشتن عوامل خطر و توسل مثبت برای نگهداری عوامل مفید است.

می‌دهد که غالباً مذهب در طبقه متوسط از سایر طبقات قوی‌تر بوده است. الان در ایران مذهب در شهرها قوی‌تر از دهات است، و این نشان می‌دهد که عامل ترس نمی‌تواند به عنوان عامل زاینده مذهب صادق باشد.

در تحقیق از دو متد استفاده می‌شود: متد عمقی (دیاکرونیک) و متد طولی (آکرونیک). مثلاً اگر مالکیت را در طول تاریخ در نظر بگیریم و بررسی کنیم این متد طولی (آکرونیک) است، و اگر همین مالکیت را در زمان حال ولی در جامعه‌ها و منطقه‌های مختلف روی کره زمین بررسی کنیم این متد عمقی (دیاکرونیک) است. بهترین متد برای تجزیه و تحلیل، متد توأم طولی و عمقی (دیاکرونیک- آکرونیک) است، به طوری که اگر در بررسی یک پدیده با متد (دیاکرونیک- آکرونیک) - یعنی با هر دو متد- نتیجه یکنواخت به دست آید، آن نتیجه صد درصد درست خواهد بود.

مسئله دوم این است که: می‌بینیم طب زاینده ترس از بیماری است، هنر زاینده نیاز به زیبایی است و درست هم هست. صحت این تعریف از اینجا معلوم می‌شود که همه عکس‌العملها و پدیده‌هایی که در طب و هنر پیدا می‌شود، نماینده این طرز تفکر اولیه و علت‌العلل پیدایش آنهاست؛ چنان‌که هر هنری به میزانی رسمی‌تر و مشخص‌تر و مسلم‌تر است که بیشتر نماینده زیبایی باشد. یا در طب هر عملی که بیشتر عمل طبی تلقی و نشان داده می‌شود، کاملاً منعکس کننده ترس و گریز از بیماری است. در طب هیچ عملی وجود ندارد

که ارتباطی به جلوگیری از بیماری نداشته باشد و مثلاً یک سلسله تشریفات باشد بنابراین اگر مذهب معلول ترس باشد، باید تمام احساساتی که انسان را در برابر نیروهای مقدسی که به آنها پناه می آورده و تمام آن نیروهایی که انسان به طرفشان گرایش مذهبی داشته است، نماینده و حاکی از ترس انسان باشد، در صورتی که چنین نیست. اگر مذهب زائیده ترس باشد، همه اشیاء مقدس، همه بتها و همه معبودهایی که انسان نسبت به آنها گرایش مذهبی داشته است، باید حاکی از ترس انسان می بودند. چون معبودی که انسان از ترس طوفان اختیار کرده، باید دارای قدرتی باشد که بتواند جلوی طوفان را بگیرد.

البته خدایان و نیروهایی که نماینده ترس بشر است وجود داشته، اما چنین نبوده است که همه معبودهای مقدسی که انسان آنها را نیایش می کرده است حاکی از ترس او باشد. هرگاه مجموعه معبودهایی که در ادیان بدوی وجود دارد، جمع آوری کنیم، خواهیم دید که یک صدم آنها حکایت از قدرت دارند و بقیه حکایت از مسائل مرموزی دارند که تصور همه چیز در آنها می رود جز قدرت.

شاید گفته شود در معبودهایی که از نظر حجم و جسم مثل سنگ ریزه های مذهب «فتی شیس» و... کوچک و خرد بوده اند، انسان قدرت می دیده است. این درست است؛ انسان در آنها قوه مرموزی را می انگاشته است؛ ولی وجود این قوه مرموز در معبود، معلول احساس پرستش بوده است، یعنی قبل از آنکه انسان آن شیء را به معبودی بپذیرد و آن را پرستش



کند، در آن شیء احساس وجود قدرت و قوه مرموز نمی کرده است، اما پس از آنکه آن شیء را به معبودی می پذیرفته است، در آن وجود قوه مرموزی را تصور می کرده است.

مسئله دیگر اینکه اگر ترس علت پیدایش مذهب باشد، باید تمام مذاهب و مکاتب و حتی ادبیات پر از ترس و عوامل ترس باشد. در صورتی که در مذاهب و ادبیات بیش از هر چیز ایمان و عشق موج می زند و فراوانی آن قابل قیاس با وجود ترس نیست.

### توجیه مذهب بر مبنای مالکیت

مسئله ای که بیشتر سوسیالیستهای قرون هجدهم و نوزدهم به آن پرداخته اند، توجیه مذهب از نظر مالکیت است. اینان می گفتند:

از وقتی که بشر در جای ثابتی سکونت اختیار کرد و به زندگی کشاورزی پرداخت، مالکیت پیدا شد.

مالکیت موجب اختلافات طبقاتی گردید، یعنی در موقعی که بشر به صورت ایلات در صحرا و جنگل شکار می کرد، هم تقسیم کار و هم مالکیت وجود نداشت، (تقسیم کار فقط بین زن و مرد وجود داشت)، برای آنکه وسیله تولید جنگل بود و جنگل در اختیار همه بود. اما از وقتی که کشاورزی به وجود می آید ناچار مالکیت هم پدیدار می شود، زیرا زمین

کشاورزی محدود است؛ معمولاً آنکه رئیس و خان ایل بوده است در موقع گرفتن زمین و مزرعه، سهم بیشتر و بهتری گرفته و دیگران را به صورت رعیت خود در آورده است و بدین طریق دو طبقه مالک و رعیت به وجود آمده است. پس از به وجود آمدن مالکیت، جنایات و ظلم و ستم و نارضایتی و طغیان و احساس محرومیت به وجود آمد. برای تسکین طبقه محروم، به یک فلسفه و طرز تفکر نیاز بود که بر اساس آن این محرومیت‌ها توجیه شود. و نیاز به طبیعی جلوه دادن وضع مالکیت و محرومیت‌ها، مذهب را به وجود آورد. پس مذهب عبارت است از مکتبی که وضع طبقاتی موجود در جامعه بشری بعد از پیدایش مالکیت و احساس رنج و محرومیت طبقه محروم و احساس برخورداری طبقه مرفه را توجیه می‌کند. یکی از تزییاتی که در مذهب وجود دارد، این است که همه کارها دست خداست. پس خدا مالکیت را به وجود آورده و به هر کس که خدا خواسته است داده و به هر کس که نخواسته است نداده است و هر پدیده‌ای که به وجود می‌آید به خواست خداوند است. اینها همه جواب‌هایی است به نارضایتی‌ها و برای جلوگیری از طغیان و عصیان طبقه محروم. بنابراین مذهب زائیده ناراحتی‌ها و نیازهای مختلف اخلاقی و اجتماعی و اقتصادی است که بعد از پیدایش شدن مالکیت در جوامع انسانی به وجود آمد.

رد این نظریه در این گفته نهفته است: پیدایش مالکیت را ما در تاریخ کاملاً می‌شناسیم و این را هم می‌دانیم که مذهب خیلی قبل از پیدایش مالکیت وجود داشته است.

این را قبول [داریم] که بعضی از مذاهبی که در دوره مالکیت به وجود آمده، کوشش کرده‌اند که وضع مالکیت را در اجتماعات خود توجیه کنند؛ ولی این دلیل نمی‌شود که مذهب را زائیده مالکیت بدانیم. چرا همه متوجه این مسئله نشده‌اند؟ برای اینکه دو چیز را همیشه با هم اشتباه کرده‌ایم: اینکه می‌گوییم مذهب، مقصودمان ایمان و غریزه و اعتقاد و ایمان مذهبی است که در نهاد انسان گذاشته شده است. و باز همین کلمه مذهب را به کار می‌بریم در حالی که مقصودمان یکی از مذاهب (مجموع قوانین) به وجود آمده، است؛ که این دو یعنی احساس مذهبی - که غریزی است - با مجموعه قوانین و احکامی که مذهب نام دارد با هم فرق دارند. یعنی ممکن است مذهبی باشد که اصولاً دروغین و ساختگی باشد (مثل مذهب ساختگی ژنرال گیوم)

### توجیه مذهب از نظر طبقاتی

توجیه مذهب از نظر طبقاتی مسئله‌ای است که بیشتر، مارکس و لنین به آن پرداخته‌اند. از تمام آثار مارکس و لنین نمی‌توان یک تعریف برای مذهب به دست آورد. در آثار آنها حتی تعریفهایی متناقض وجود دارد. مارکس یک‌جا در «کاپیتال» می‌گوید: «مذهب تریاک اجتماع است». ولی در آخرین اثرش «مقدمه بر اقتصاد سیاسی» می‌گوید: «مذهب کوشش انسانهایی محروم است علیه طبقات برخوردار و ستمگر». این درست با تعریف اولی متناقض است. لنین

یک جا مذهب را می‌کوبد و می‌گوید ضد علم است، ضد جامعه است و ضد طبقه کارگر است و آن را سلاحی علیه طبقه کارگر می‌داند و در جای دیگر می‌گوید .

در انقلاب نیروهای روشنفکر مذهبی می‌توانند نقش رهبری مترقیانه‌ای را در مرحله سوسیال دموکراتیک<sup>۱</sup> جامعه بازی کنند؛ در صورتی که این مرحله، مرحله گرایش به طرف سوسیالیسم و به طرف طبقه کارگر است، و مذهب توجیهی است به نفع طبقه مرفه و حاکمه. در این حال باید مذهب رل ترمزکننده را داشته باشد، ولی خود لنین می‌گوید: «در این مرحله مذهب رل مترقیانه بازی می‌کند». این گفته به کلی با فلسفه لنین مغایرت دارد. و همان‌طور که گفته شد از نوشته آنان یک تعریف منطقی موافق یا مخالف مذهب نمی‌توان استنباط کرد .

### توجیه مذهب بر مبنای جهل علل

انسان پدیده‌های گوناگونی در طبیعت می‌دیده که به علل آنها پی نمی‌برده، ناچار آنها را به عوامل غیرطبیعی توجیه کرده است. آمدن باد را یک حادثه غیرطبیعی می‌دانسته و چون

---

<sup>۱</sup> . مرحله سوسیال دموکراتیک مرحله ای است که جامعه از فتودالی یا بورژوازی یا سرمایه داری می‌خواهد به سوسیالیسم جهش کند در این جهش از یک مرحله سوسیال دموکراتیک می‌گذرد.

نمی توانسته اختلاف درجه حرارت را در هوا دریابد، می گوید نیرویی از غیب به او روی آورده است .

این توجیه هم راست است هم دروغ. راست است از این جهت که می بینیم همه عوامل طبیعت که امروزه توجیه علمی و عقلی دارند، در گذشته به وسیله عوامل غیرطبیعی مرموز توجیه شده اند: باد را خدای باد، طوفان را خدای طوفان و... می فرستاده است. بیماری را میکروب نمی فرستاده و اختلاف درجه حرارت، باد را به وجود نمی آورده، بلکه نفرین خدایان آنها را می فرستاده است. دروغ است به این دلیل که می بینیم همه عوامل که در قدیم توجیه مذهبی داشته است (به علت جهل علمی انسان و عدم شناخت علل عوامل طبیعی) امروز توجیه علمی دارد، پس هر چه علم پیش می رود و مسائل را توجیه می کند، باید مذهب از اذهان کنار رود، و می بینیم که چنین نیست.

ضعف این نظریه از تعریف خود این نظریه بیرون می آید، و آن این است که وقتی می گوید «انسان عوامل مجهول طبیعت را با مذهب توجیه کرده است»، یعنی اینکه احساس مذهبی قبلاً وجود داشته، که توجیه عوامل مجهول را به آن نسبت داده اند، منتهی به اشتباه. یعنی انسان به جای آنکه برای عوامل مجهول توجیه علمی بیابد، به اشتباه توسط مذهب آن را توجیه کرده است. و توجیه این عوامل با مذهب یعنی اینکه احساس مذهبی قبلاً وجود داشته

است. به قول مولوی: وقتی که پول قلب در بازار رایج می شود، دلیل آن است که در بازار پول هست؛ اگر پول طلا در بازار نمی بود، پول قلبی درست نمی شد.

\*\*\*

توجیه دیگری که برای مذهب شده است، توجیه دورکیم است که من در سال گذشته به تفصیل از آن سخن گفتم. دورکیم می گوید:

همه چیز از مذهب ناشی می شود و مذهب عبارت است از تجلی بیرونی وجدان دسته جمعی یک جامعه یا یک قوم. وقتی می گوئیم «ما ایرانیان» و یک تجلی دسته جمعی پرچمی مثل پرچم سه رنگ به خود می دهیم، پرچم سه رنگ تجلی احساس دسته جمعی ایرانی بودنمان است و در آن، همه نژادهای ایرانی در حال و آینده یک وحدت می بینند و احساس تقدس و پرستشی که ما نسبت به آن پرچم داریم، انعکاس تقدس به این روح دسته جمعی کلی است که این تجلی بیرونی وجدان جمعی ممکن است پرچم نباشد، بت باشد، خدا باشد... پس خداپرستی عبارتست از پرستش روح «ما» (روح جمعی) به وسیله «من» (روح فردی).

می دانیم به گفته خود دورکیم «ما» در ده قوی تر از شهر است. پس مذهب هم که روح سوسیال و تجمعی است باید در ده از شهر قوی تر باشد، چون در شهر تفرد بیشتر است، و

می‌بینیم که مذهب در شهر قوی‌تر از ده می‌باشد. در جامعه‌های بدوی ابتدایی «ما» به مراتب قوی‌تر است از مثلاً در «رم» قرون وسطی. اما می‌بینیم که مذهب در «رم» قرون وسطی قوی‌تر از رومیهای اولیه (سلت‌ها - گل‌ها - ژرمن‌ها)، که «ما» در آنها قوی‌تر بوده است، می‌باشد.

\*\*\*

سال گذشته من نظر خودم را در باب توجیه احساس مذهبی مبنی بر - زایش آن از زمینه کمبودهای آدمی بیان کردم؛ البته نه هر کمبودی. در نهاد انسان کمبودهای مختلفی وجود دارد. یک نوع احساس کمبود در نهاد انسان است که اضطراب دائمی در آدمی به وجود می‌آورد و این اضطراب خود به خود گرایش و جهش و حرکت و خواست در انسان به وجود می‌آورد. نمونه احساس کمبودهایی را که من می‌گویم زاینده احساس مذهبی هنر و عرفان و... هست، بسیار است.

اساس یک تز باید بر مسائل محکم باشد و نمونه‌های مختلفی به دست داده شود تا آن تز متزلزل و انکار نشود.

مجموعه‌ای از نیازها در آدمی وجود دارد که فهرستش را می‌توان تدوین کرد. در نهاد انسان این ایمان و یقین هست که آن مفاهیم که انسان بدان‌ها نیاز دارد، در این عالم اصلاً وجود ندارد و نمی‌تواند وجود پیدا کند؛ نیست و آدم به آنها نیازمند است.

یکی «نه مرگ» و خلود. یکی «عالی ترین عالی» که ما همیشه تصویری از آن داریم؛ عالی تر وجود دارد، ولی عالی ترین وجود ندارد، اما ما به آن نیازمند هستیم؛ به اکمل نیازمندیم و در دنیا هست، اما به کامل ترین یعنی کمال مطلق نیازمندیم و در عالم نیست. ما به خلود و جاوید بودن خودمان و هرچه که بدان ایمان داریم و برایش ارزش قائل ایم نیاز داریم و این نیاز در سرشتمان نهاده شده است، ولی جاوید بودن وجود ندارد. در این عالم نیز، از انسان نئاندرتال تا به حال، این احساس در درون انسان غلیان داشته است. مرده هایش را در خاک دفن می کرده و برایشان غذا می گذاشته است. این، زاییده چیست؟ زاییده نیاز به خلود است که همراه با اولین حیوان نزدیک به انسان - یعنی در اولین قدمی که انسان به آستانه انسان بودن گذاشته است - به وجود آمده است.

زیبایی مطلق، راستی مطلق، کمال مطلق، عالی ترین عالی، پاک ترین پاک، بزرگترین بزرگ، خوب ترین خوب - اینها همه - بتها و معبودهای دائمی روان آدمی است و آدمی همواره به اینها نیازمند بوده است و همواره دغدغه داشتن آن را داشته، به آن می اندیشیده و همیشه در جستجویش بوده و هیچ وقت پیدا نمی کرده است و نیز می دانسته است که نیست. چون هرچه می بینیم، نسبی است و میرا و نابود شدنی است؛ مطلق وجود ندارد.

دو سؤال مطرح می شود: اول اینکه این مفاهیم - که در عالم نیست - از کجا به ذهن آدمی آمده است. بی نقصی از دیدن نقص به ذهن می آید؛ این بی نقصی که در اثر دیدن یک نقص



در ذهن من به وجود می آید، کامل است ولی نسبت به چی؟ نسبت به همان نقصی که دیده‌ام؛ پس این بی نقصی که به ذهن آمده، مطلق کامل نیست؛ بنابراین در ذهن من تصویری از کامل مطلق نیست، ولی در من نیاز به کامل مطلق هست؛ و این دو با هم فرق دارند. من وقتی یک بیمار را می بینم، متوجه سلامت می شوم و وقتی مرگ را می بینم متوجه زنده بودن. اما این زنده بودن و آن سلامت به نسبت مرگ و بیماری است. ولی در نهاد من گرچه صورت ذهنی مشخصی از کمال مطلق نیست - که چه و چگونه است -، اما در نهاد من اتصال و دغدغه و اضطراب و نیاز به او دائم وجود دارد. و در طول تاریخ بشر همواره در جستجوی این مطلقها بوده است، نه مطلقهایی که از این نسبیها گرفته ایم، چرا که هر مطلق را که از نسبی بگیریم باز نسبی است.

این مفاهیم (مطلقها) مثل این است که از این طبیعت نجوشیده و در نهاد بشر وارد نشده است؛ مثل این است که از جای دیگر در نهاد آدمی پدید آمده است. به هر حال از هر کجا که پدید آمده باشد در این شک نیست که اگر به همه اخلاقها، مذاهب و همه ادبیات متعالی بشر در طول تاریخ نگاه بکنیم، خواهیم دید بشر همیشه و در تمام طول تاریخ در جستجوی این مفاهیم و ارزشهای بزرگ متعالی مطلق (مطلق به معنی فلسفی درستش) بوده است؛ و گرچه موفق به رسیدن به آنها نشده است ولی این گرایش، دائمی و ناگسستنی و تعطیل برنदार بوده است، و از طرفی هم این ایمان هست که این مفاهیم متعالی در این عالم نیست و در این

هم شک نیست که عالم زشت و نسیبی و پست است. پس احساس کمبود دائمی آدم از اینجا سرچشمه می گیرد که هم یک مفاهیم متعالی مطلق در نهادش هست که همواره او را تشنه آنها نگه می دارد، و هم بشر می داند که در این عالم نیست. از اینجا خود به خود بشر به طرف «نه این عالم» متوجه می شود و خود به خود به جایگاهی که نمی داند کجاست، اما این مفاهیم جایش آنجاست گرایش پیدا می کند. از اینجا احساس بدینی و احساس کمبود نسبت به «آنچه هست» و اعتقاد به این که «آنچه را کمبود دارم در این عالم نیست»، جوانه می زند و بدینی نسبت به «هر چه هست» و اضطراب نسبت به زندگی ام، که در جایی هستم که آنچه را می خواهم نیست، اینها همه مرا متوجه به «نه اینجا» می کند؛ متوجه به «نه این»، «عالم دیگر»، «دنایای دیگر»، «بهشت»، «غیب» و هر چه می خواهید اسمش را بگذارید. «غیب» از همه اینها قشنگ تر است. غیب یعنی «نه اینجا»، یعنی جایی که ما هیچ تصویری از آنجا نداریم. احساس یزاری از آنچه هست و نیاز به آنچه باید باشد، و نیست، و احساس آن «نمی دانم کجا»یی که اینجا نیست، باید نخستین جرقه هایی باشد که در طول تاریخ در روح آدمی پدیدار شده است. و تاریخ هم این گفته را تأیید می کند، و این تعریف با همه تحولات گوناگون مذهب در طول تاریخ از نخستین مذاهب (انیمیسیم و فتی شیسیم) تا مذهب ماوراء علمی امروز منطبق است.

این احساس اضطراب در افراد متفاوت است، چرا که کمال مطلوب ها بر حسب جهش و لطافت و تکامل روحی انسان زیبایی و عظمت دارد: در نظر یک آدم بدبین، بزرگترین ایده آل

و «نه اینجا» آسمان است؛ ابرها جزء دنیای «نه اینجا» هستند. در این تلقی بدوی همان احساسی که انسان را از خاک بیزار می کرده و آن را با تمام روحش به طرف همین آسمان که ما امروز می شناسیم اش و هر روز در آن پرواز می کنیم - ولی از نظر او آستانه دنیای مرموز، «نه اینجا»، بوده است - به چشم می خورد که در تلقی و گرایش انشتن به آن «نه اینجا»یی که ماوراء ماده و انرژی است و اضطراب رسیدن به آنجا را دارد - هر دو احساس یکی است. اختلاف این دو در جنس نیست، در درجه است؛ در درجه تعبیری که از ماوراءالطبیعه دارند، در درجه شناختی که نسبت به آن کمبودها دارند، در درجه تصویری که از زیبایی مطلق، نامیرایی مطلق، عظمت مطلق و... دارند. او عالی ترین عظمت را در خورشید می بیند، عالی ترین زیبایی مطلق را در ماه می بیند و ماه پرست یا خورشیدپرست می شود. به خاطر چه عظمت کوچکی را مثل خورشید عظمت مطلق می گیرد؟ به خاطر اینکه درجه بینشش ضعیف تر است. «آنچه هست» یک عارف بزرگ، همه عالم آفرینش و «آنچه هست» یک آدم بدوی همان زندگی پست و محسوس اش است و او را محدود کرده است. عالم و جهان بینی این دو یکی نیست.

در طول تاریخ در همه آثار ادبی و مذهبی هم بدینی و هم اضطراب و یک نیاز به گریز است از «آنچه هست» و زمزمه ای در آستانه آن «نمی دانم کجا» وجود دارد. تمام دعاها همین است. از نخستین آثاری که در غارهای اسپانیا حک شده است، تا عالی ترین سرودهایی که در کلیساها و معابد خوانده می شود، نمودار مذهب است.

به عقیده من همین نیاز به این مطلق و مطلق‌ها اعتقاد به خدایان را، به عنوان موجودات دارنده این مطلق‌ها، در اذهان پدید آورده و بعد تصور از موجودات دارنده این مطلق‌ها، انسان را به خدای یگانه کشانده است. خود به خود و جبراً خدایان متعدد باید تبدیل به خدای یگانه می‌شد. چرا؟

برای اینکه هر خدایی اگر نماینده یکی از این مطلق‌ها باشد، باز در خدای دیگر فقدان آن هست، بنابراین چه چیز آن نیاز و اضطراب و دغدغه انسان را کاملاً سیراب می‌کند؟ توصیه چیزی که دنیای مملو از همه مطلق‌ها باشد.

\*\*\*

چرا غم و ناآرامی یک صفت ذاتی انسان است؟ انسان در زندگی حالات مختلفی دارد که تعدادی از آنها عالی‌ترین حالاتی می‌تواند باشد که انسان به خود می‌گیرد. در موقعی که من سوار دوچرخه‌ام و پا می‌زنم یا فوتبال بازی می‌کنم و...، بهترین حالات من در من به وجود نمی‌آید. بهترین حالت وقتی در من به وجود می‌آید که به تنهایی خودم و به خودم می‌اندیشم و به عالم وجود می‌اندیشم، در چنین موقعی من عالی‌ترین حالت اصیل خودم را می‌گیرم. در آن موقعی که من در «هر چه هست» تأمل (نه فکر) می‌کنم، حالت جبری و قطعی غم و اندوه به سراغم می‌آید؛ در آن زمان حالت شادی و نشاط گنجشکان را نمی‌توانم داشته باشم.

چرا در همه آثار ادبی، آثار تراژدی و غم‌انگیز مقدس‌ترین و متعالی‌ترین آثار انسانی از قدیم تا به حال تلقی شده است؟ به خاطر اینکه آثاری است که نزدیکتر به نیازهای اصیل ماورائی انسان است، و انسان به میزانی که با آنها ارتباط دائمی دارد، انسان است. چرا حالاتی که [در آنها] لذت و شادی و نشاط به ما دست می‌دهد، معمولاً [نه همیشه] حالات روزمره مبتذل عادی است؟ چرا انسان‌های متعالی و بزرگ امروز که نه ترس و توجیه مالکیت و [توجیه] طبقاتی و جهل علل و... دارند و از همه این علل شسته شده‌اند، دنبال آثار ادبی و هنری غم‌انگیز می‌روند و غمی که در آثار هنری است، بیشتر اشباع‌شان می‌کند تا کم‌دی و فانتزی‌های کودکانه؟ برای اینکه در آثار هنری غمناک، انسان به کمبودهای اصیل‌اش برمی‌گردد و در عالی‌ترین حالات است که انسان آن کمبودها را احساس می‌کند و گرنه در حالات روزمره معمولی کمبودهای معمولی را احساس می‌کند و از برآورده شدن این کمبودها هم به نشاط می‌آید.

غم با غصه فرق دارد. من اگر از کمبود رتبه‌ام ناراحت باشم، این غصه است، غم نیست. غم از حد شادی و غصه بالاتر است، همان‌طور که فیلم‌های تراژدی با فیلم‌های غصه‌دار فرق دارد. غم آن حالت عمیق و جدی و پرکشش و طنین را می‌گوییم که انسان در حالتی که همه هستی و خودش و رابطه خودش را با عالم مورد تأمل قرار داده، در روحش ایجاد می‌شود. کمبودهای مبتذل روزمره «غصه» به وجود می‌آورد و کمبودهای متعالی «غم» را، و هر دو،

خواستن، نیاز و تلاش برای رسیدن را به وجود می آورد. غصه تلاش رسیدن به کمبودهای روزمره مبتذل [است] و غم و نیازهای عالی (مذهب، عرفان و [هنر]) و تلاش های در آن حد را به وجود می آورد.

در یک جمله، دعا، در طول تاریخ چه بوده است؟ دعا دو نوع است که متأسفانه برای هر دو نوع در پارسی یک اسم داریم: یکی خواستن است، خواستن آن چیزهایی که نداریم، از کسی که می تواند آنها را به ما بدهد. این نوع دعا دعای بنگاه معاملاتی است. نوع دیگر در حد بسیار متعالی است و اصلاً خواستن نیست، ترانه است، زمزمه است، نالیدن از دوری و غربت و نیاز به بازگشتن است. آدم غریب برای برگشتن به وطن، چه کوشش بکند و یا در همان غربت (که آهنگ بازگشت ندارد و یا نمی تواند داشته باشد)، در تنهایی خاطراتش را و تشنگی و شوق بازگشتن را زمزمه کند، این زمزمه خواستن نیست، حالت متعالی غریبی است. دعا از نوع دوم از جنس زمزمه این غریب است که یک نوع تسکین و آرام کردن دغدغه و اضطراب دور ماندن است.

\*\*\*

اگر مذهب را به این معنی (پاسخی به اضطراب و دغدغه درونی انسان و عدم تجانس اش با طبیعت) بگیریم، می بینیم که انسان همواره مذهبی تر می شود. دلیلش هنر امروز است. در هنر رمانتیک که هنر امروز ما است، از هنر کلاسیک اضطراب بیشتر وجود دارد. در موزیک،

نقاشی، ادبیات، معماری، دکوراسیون و... اضطراب، احساس کمبود، بدبینی نسبت به «آنچه هست»، غم و دغدغه بیشتر است تا در آثار مشابه کلاسیک. آثار هنری کلاسیک چیست؟ یک تقلید یا یک تزئین شاد از طبیعت، در صورتی که آثار رمانتیک غالباً آثار گریز از طبیعت، از روزمرگی و از آنچه که در دسترس می‌باشد، است. چرا امروز یک نقاش یک سینی با یک قاچ هندوانه و خیار و... نمی‌گذارد و از رویش نقاشی نمی‌کند، در صورتی که از آثار کلاسیک چنین چیزی فراوان وجود داشته است؟ چرا امروز موزیسین، نقاش، عکاس و... یک شیء طبیعی را مدل قرار نمی‌دهد؟ چرا از طبیعت حتی در شعر بیزارند؟ حتی یک شعر ناتورالیستی که در دوره رمانتیک خلق می‌شود (با آنکه ناتورالیست است) بهار را مثل منوچهری وصف نمی‌کند؛ بهاری را وصف می‌کند که نیست، وجود ندارد. من در مقدمه «نقد ادب» نوشته‌ام که چرا روح‌هایی که عالی‌تر و لطیف‌ترند، غم و پائیز را بیشتر دوست دارند؛ چون به مرز پایان اینجا نزدیک‌تر است. غروب چرا آدم را بیشتر به تأمل وادار می‌کند و یک لذت عمیق و پرطنین و دائمی به آدم می‌دهد، در صورتی که صبح یک نشاط از رختخواب برخاستن و سر صبحانه دویدن به آدم می‌دهد؟ غروب آدم را به کناری می‌کشاند و از هرچه روزمرگی است، جدا می‌کند و آدم را به خود فرو می‌برد. چرا این دو احساس متناقض در دو منظره متشابه به آدم دست می‌دهد؟ برای اینکه در یکی پایان دیده می‌شود و پایان عبارتست از مرز نزدیک به آنچه باید باشد و نیست.



احساس کمبود در طبیعت کور که انسان را احاطه کرده است در انسان‌ها یک احساس هم درجه و هم حد نیست. به میزانی که انسان رشد می‌کند بیگانگی و عدم تجانس با طبیعت را بیشتر و عمیق‌تر در می‌یابد و به آنجایی می‌رسد که با خود نیز بیگانه می‌گردد، چون خودش را زاییده همین طبیعت می‌داند و حتی به تعبیر خدا و قرآن، انسان از پست‌ترین نوع همین طبیعت یعنی گل رسوبی و لجن ساخته شده است.

انسان در این تعبیر، انسانی که بعد از نئاندرتال آمده که دم ندارد و کف دستش مو، نیست. انسان در این تعبیر عبارتست از آن احساس مرموز ماورائی که هر کس در خود راستین حقیقی‌اش احساس می‌کند و بستگی به کیفیت تکاملی‌اش دارد و با این تعبیر تکاملی، تکامل عبارتست از فاصله‌ای که هر فرد و روح با محیط طبیعی خود می‌گیرد؛ البته فاصله‌ای راستین و درست نه انحرافی. بنابراین انسان در زبان من یک اسم خاص یا ذات نیست، بلکه یک حالت و یک صفت است و می‌شود تفضیل‌اش داد و گفت: «هر کس انسان‌تر است...». و هر کس انسان‌تر است، یعنی هر کس که فاصله و عدم تجانس‌اش با طبیعتی که انسان از یک نیمه با آن اشتراک دارد، بیشتر است.



«هر کس انسان تر است»، یعنی کسی که به میزانی رشد پیدا کرده که احساس می کند ظرفیت زمان و مکان، که ابعاد اساسی طبیعت و تمدن مادی را می سازند، بر دوش اش و بر بودنش فشار می آورد. «هر کس انسان تر است» به این معنی که این ظرف جایگاهی<sup>۱</sup> را برای خودش تنگ می بیند. این جایگاه که (با این معنی) برای انسان کوچک و معمولی بسیار عظیم و بزرگ است، برای کسانی که رشد بیشتری دارند و انسان ترند، یک قفس خفقان آور است.

این رشد و ظرفیت رشد در انسان به قدری معجز آور و فراوان است که می رسد به آنجا که احساس می کند در این جایگاه نمی گنجد و احساس تنگی جا و تنگنا می کند و متعاقب آن به همین میزان فشار و خفقان در خود احساس خواهد کرد. و عالی ترین نشان کمال یک روح میزان احساس خفقانی است که از زیستن می کند. خفقانها و دردهای فراوان وجود دارد که بعضی مبتذل و هم عرض شادی و لذت اند.

اما یک نوع خفقان است که بسیار متکامل و نشان کمال غیرعادی انسان است و آن احساس فشار و دشواری زیستن است. زمین یک جای بسیار پست و آسمان یک سقف کوتاه تنبل که سنگینی اش را بر سینه انسان انداخته است، می شود. و انسان به مرحله ای می رسد که

---

<sup>۱</sup>. در فارسی جایگاه اصطلاح مکان است، ولی در اینجا مراد من از جایگاه معادل [حیز] (Temps-place) است که مفهوم زمان و مکان (هر دو) در آن نهفته است. چون در نسبیت مکان و زمان هر دو به هم تبدیل می شوند و زمان عبارتست از همان مکان.

مرحله «خود بدی» است. مرحله خود بدی مرحله‌ای است که انسان دردناکانه کشف می‌کند که نیمه‌ای از او یا وجود او را از طبیعت سرشته‌اند و از همان ماده‌ای که از آن بیزار است و با آن احساس بیگانگی می‌کند و احساس می‌کند که بی‌رضایت او هستی بی‌شعور و بی‌احساس و بیگانه با او دامن ردای خود را حتی بر هستی خود انسان هم کشیده است و اینجا احساس بیگانگی و بیزاری از طبیعت به بیزاری از خود منتقل می‌شود و در اینجا طغیان و التهاب و اضطراب و انقلاب دائمی برای فرار، بزرگترین آرزوی شورانگیز هر انسان می‌شود و آدمی خودش را می‌یابد که درست مثل پرنده مجروحی در قفس تنگ و تاریکی گرفتار آمده و دیوانه‌وار به در و دیوار می‌زند تا شاید روزنه‌ای به بیرون باز کند و در اینجا است که مکاتب مختلف و مذاهب و فلسفه و هنر و سوز و گدازهای التهاب‌آور عرفانی و گاه یک حالت غیرعادی شبیه به جنون در آدمی پدید می‌آید و در اینجا است که آدم، و همچنین دیگران که او را می‌شناسند، در چهره او یک عدم تعادل خارق‌العاده و یک عدم تناسب و عدم توفیق در زندگی روزمره را می‌بینند و فاصله‌ای را که با دیگران گرفته است، و به هیچ وجه نمی‌توان آن را پر کرد.

از این زمینه دو احساس در آدمی زاییده می‌شود: یکی فرار و بیزاری از آنچه هست، یکی شوق و پرستش نسبت به آنچه که «نه این است» و یا آن «نمی‌دانم کجایی» که «نه اینجا» است. بنابراین در احساس مذهبی همواره دو بعد وجود دارد: یکی احساس نفرت و بیزاری از «آنچه

هست» و رویه دیگر همین احساس اشتیاق و عشق نسبت به «آنچه باید باشد» و نیست، و یقین اینکه چنان کمبودهایی نمی تواند در این عالم باشد و یقین و اعتماد به اینکه هست، زیرا که در سرشت انسان نهفته است و خودبه خود بدون آنکه ارادی باشد انسان را به طرف خود می کشاند.

بزرگترین دلیل من بر اثبات این نظریه این است که :

اولین طرح فلسفی ای که در اندیشه انسان بر روی خاک نقش بسته، طرح این جهان و جهان دیگر است<sup>۱</sup>؛ طرح خاک و بهشت، دنیای زیرین و دنیای زبرین، این دنیا و آن دنیا و خلاصه ثنویت جهانی (منظورم از ثنویت جهانی، دو جهانی بودن است) و اعتقاد به دو جهان، قدیمی ترین اعتقادی است که در اندیشه آدمی، فلسفه، مذهب و عقایدش نقش بسته است. در هیچ جا ردپایی از مذهب دیده نمی شود، مگر در آن نقشی از دو دنیا باشد. حال دنیای دیگر چه شکلی داشته و چگونه بوده است، بستگی به رشد فکری و کیفیت روحی انسانها داشته است ولی این در همه ثابت است: «دنیای زیرین و دنیای زبرین»؛ یعنی در تمام کلماتی که دو

---

<sup>۱</sup>. من نمی گویم اینکه در اولین بار که آدم به تأمل نشسته، طرح دو جهانی در ذهنش نقش بسته، دلیل بر صحت این نظریه و دلیل بر وجود دو دنیا است، بلکه می گویم دلیل بر بیزاری از این دنیا و شوق بر عالمی دیگر است، که در نهاد بشر گذاشته شده است.

دنیا را با آن تسمیه کرده‌اند، این صفت وجود دارد: «دنیای زیرین و دنیای زبرین»، و این کلمات از قدیمی‌ترین کلمه‌های تاریخ است و در سومر وجود داشته است.

تمام خدایانی که در مذاهب قدیمی وجود دارند، همه، همواره در سفر و حرکت میان دنیای زیرین و دنیای زبرین هستند. جایگاه همه مقدس‌ها و خدایان دنیای زبرین بوده است و با دنیای زیرین که جایگاه انسان‌ها است فقط تماس داشته‌اند، و آدمی همواره حتی در بدوی‌ترین فرهنگ‌ها احساس می‌کرده که دنیای زیرین پست است و جایگاه شایسته او نیست. جایگاه آرزوها و مطلق‌ها و هرچه می‌خواهد، دنیای زبرین است و همواره حسرت و رنج دور ماندن از دنیای زبرین را داشته و در پی نجات از دنیای زیرین بوده است.

در داستان «گیل گمش» که از همه داستان‌های مذهبی قدیمی‌تر و سند قدمت راستین تاریخی دارد، این اضطراب به خوبی نمودار است. گیل گمش پهلوان بزرگی است؛ از تمام سخنانش درد و اضطراب دائمی از اینکه خود را در جایی که شایسته‌اش نیست اسیر می‌بیند پیداست و هزاران سؤال در مغزش نیش می‌زند و او را به ناله می‌آورد. و داستان آمدن خدای آسمان است برای دیدار خدای زمین، و این نشان وجود تز دوگانگی جهان در ذهن سومریان است.

این دوگانگی که اولین اندیشه‌ای است که در مغز فلسفی و مذهبی بشر رخ داده، اساسی‌ترین اصول مذاهب و پایه همه مذاهبی است که بعد به رنگ‌های مختلف در جوامع

بشری به وجود آمده‌اند. و این اعتقاد به دوگانگی جهان انعکاس خارجی و تجلی عینی احساس درون آدمی بود که دو دنیایی و دوگانگی و دو گوهری را در خود احساس می‌کرد؛ یعنی آدمی در خود کاوید و دریافت که بعضی از پدیده‌های درونی‌اش پدیده‌های «این جهانی»، جهان زیرین و برخی، پدیده‌های اهورائی، پاک و منزّه «غیر این جهانی» است، و همین احساس دوگانگی در خویش، احساس دوگانگی در هستی را به وجود آورد: جهان پلید و جهان پاک، جهان زیرین و جهان زبرین. و از این پس بود که انسان وطن خود را شناخت و اصلتش را و دنیایش را، که چه باید باشد، و اساسی‌ترین دردش بازگشت به وطن و اساسی‌ترین عشقش، عشق وطن و... شد.

اعتقاد به دو جهانی بودن و جهان پاک و ناپاک، زیرین و زبرین، یک بازتاب محسوس روی زندگی و طبیعت داشت، و اشیاء و درخت‌ها و حیوانات و ستاره‌ها و همه پدیده‌های طبیعت تقسیم شدند به اینکه از جنس جهان زبرین‌اند و پاک‌زادند و مقدس و مرموز<sup>۱</sup> و پدیده‌ها و اشیائی که از جنس جهان زیرین‌اند و ناپاک و کدر و پلید و معمولی<sup>۲</sup>. امکان ندارد مذهبی را بیابیم که در آن چنین تقسیم‌بندی‌ای وجود نداشته باشد. در ادیان بدوی می‌بینیم ریگهائی

---

Le Sacr.<sup>۱</sup>

Le profane.<sup>۲</sup>

را که مقدس و مرموزاند و ریگهایی را که معمول‌اند، و همین‌طور تمام پدیده‌های طبیعت، این تقسیم‌بندی در همه مذاهب بدوی و پیشرفته (مثل اسلام و مسیحیت) وجود دارد.

برای اولین بار از همه پدیده‌ها چه پدیده‌ای ممکن است مقدس و مرموز تلقی شده باشد؟ قرائنی وجود دارد که می‌توان حدس زد چرا اشیاء به معمولی و کدر و مقدس و مرموز تقسیم شده‌اند. صفت یک شیء که تا حدی موجب جلب نظر و اعجاب انسان می‌شده، سبب شده است که آدمی تصور کند که آن شیء از جنس عالم دیگر و مقدس و مرموز است. بنابراین اولین پدیده که مقدس تلقی شده، بی شک نور باید باشد<sup>۱</sup> همچنین از میان دیگر پدیده‌ها مثل ریگ‌ها، درخت‌ها، انسان‌ها و... هر کدام که خصوصیتی غیرعادی داشتند، مقدس تلقی شده‌اند. مذهب «فتی‌شیسم» که از بدوی‌ترین مذاهب است، از اینجا به وجود می‌آید. بعد مذهب «تابو» به وجود می‌آید.

اعتقاد به نیروی مرموز و مقدس غیر این جهانی نشان اینست که دوگانگی وجود قبلاً در ذهن انسان نقش بسته بوده است. بت چنین نشانی است. بت پرست می‌دانسته که بت را خودش

---

<sup>۱</sup>. بعضی بر این عقیده بودند که مذهب نورپرستی مذهب متأخری است ولی اخیراً با توجه به نقاشیهای غارهای اسپانیا که مربوط به انسان کرومانیون است، دریافتند که بعضی از خطوط نقاشیها نشانه اشعه و نور خورشید است. با توجه به این مسأله باید گفت که مذهب نور و آتش پرستی، مذهبی متأخر نیست و خیلی قدیم است.

ساخته و تراشیده. ولی احساس می کرده که روحی مرموز در آن رخنه کرده است و آن روح است که به معبود و بت توانایی می دهد. مهره‌هایی که مورد ستایش پیروان مذهب فتی شیسیم است، گاه توسط خود پیروان به دور ریخته می شود، چون تصور می کنند که آن روح مرموز از مهره‌ها خارج شده و یا جادوگران قبیله دیگر روح را از مهره خارج کرده‌اند، بنابراین کاری از آنها ساخته نیست (مقدس بودن ضریح، که فلزی است معمولی، نشان ماندن این اعتقاد در بین ماست).

بعد از آنچه که درباره مذهب، برای اولین بار در مقدمه «در نقد و ادب» عنوان کرده‌ام، هرچه بیشتر در این باره فکر می کنم و هرچه بیشتر تاریخ و ادبیات و هنر را بررسی می کنم، بیشتر به آن ایمان پیدا می کنم و در مغزم پخته تر می شود.

آنچه را که من عنوان کرده‌ام، تنها تعریفی برای مذهب نیست، بلکه تعریفی برای مذهب و عرفان و هنر است.

گذشته از این تنها تعریفی برای مذهب، عرفان و هنر نیست، بلکه تعریفی برای انسان است. اصولاً بزرگترین سخنی که در این تعریف هست، بیان حقیقت آدمی است. مسلماً اگر انسان شناخته شود، مذهب، عرفان و هنر هم شناخته خواهد شد. کسانی که کوشیده‌اند تا مذهب و انگیزه‌های هنری و عرفانی را در انسان بشناسند، هیچ کدام نتوانسته‌اند به یک تعریف دقیق منطقی برسند (البته تعاریفی وجود دارد که خیلی نزدیک به حقیقت و واقعیت مذهب، هنر و

عرفان است اما خود آنچه که باید باشد نیست)، برای اینکه امکان ندارد به یک تعریف منطقی درباره هنر، مذهب و عرفان برسیم، قبل از آنکه بدانیم انسان چیست. بنابراین هر کوششی برای تعریف مذهب و عرفان و هنر - که عالی ترین تجلیات انسان در زندگی است - باید موکول به شناختن حقیقت انسان گردد. و حقیقت انسان مسئله بسیار مجهولی است. و اینکه در هر مذهبی یک تعریف یا تلقی ای از انسان شده، این تلقی های مختلف نشان می دهد که بشر هنوز به واقعیتی درباره انسان نرسیده است. وجود مکتهای مختلف در یک مسئله نشان دهنده این است که آن مسئله هنوز به صورت علمی در نیامده و به صورت نظری و انتقادی باقی مانده است.

شناخت این مسئله که انسان به عنوان موجودی تلقی شود که از طبیعت نشأت یافته و زاییده طبیعت است، بدون آنکه طبیعت شایسته او باشد، یعنی در طبیعت رشد می کند، ولی رویش اش به طرف بالا و ماوراءالطبیعه و هدفش بیرون از این عالم است و اینکه انسان به این خودآگاهی<sup>۱</sup> می رسد، می تواند ما را در تعریف انسان مدد کند.

---

<sup>۱</sup>. انسان را من به عنوان صفتی در انسان تلقی میکنم، نه به عنوان اسمی که نشان دهنده نوعی از حیوان است. بنابراین من به همه موجوداتی که روی دو پا می روند و از نظر علوم طبیعی مه آنها انسان اند، انسان نمی گویم. انسان به کسانی می گویم که به میزان و درجه ای از شناخت حقیقت خود رسیده اند و خودآگاهی انسانی دارند. انسانی که من می گویم، درست همان تلقی داروین از انسان



یکی از خصوصیات، اضطراب از عدم تجانس انسان با طبیعت و دغدغه از درد مجهول ماندن است. غربت یعنی چه؟ چرا انسان از غربت رنج می‌برد؟ به خاطر اینکه در غربت مجهول است، کسی او را نمی‌شناسد، با تمام آدمها و منظره‌ها و رنگها و... عدم تجانس دارد. بنابراین از غربت و احساس بیگانگی معلول پدیده روحی دیگری به نام «ترس از مجهول ماندن» و عشق به شناخته شدن است. این عمیق‌ترین نیاز انسان است. در اسلام می‌گویند: خدا انسان را آفرید تا گنج او را استخراج کند، تا او را بشناسد. بنابراین محسوس شدن، احساس شدن، شناخته شدن نیاز بزرگ انسان است.

است اما نه با تعبیر او. داروین می‌گوید: تکامل در موجودات از موجودات تک سلولی آبرزی شروع شد و بعد به خزندگان و ... تا اینکه به انسان رسید. از انسان به بعد تکامل به شکل دیگری است و اولین پدیده ای که در موجود متکامل یعنی انسان به وجود آمد و از او یک نوع عالتر ساخت، احساس عرفانی است (احساس عرفانی در زبان داروین مسلماً با احساسی که ما آن را احساس عرفانی می‌گوییم فرق دارد. احساس عرفانی در اصطلاح او همان است که من آن را خودآگاهی انسانی می‌نامم). یعنی همانطور که خزندگان پر درآوردند و پریدند و این امر سبب پیدایش نوع تازه ای به نام پرندگان شد، همانطور هم در انسان احساس عرفانی (به قول داروین و به قول من خودآگاهی انسانی، یعنی آگاه شدن انسان به اینکه موجودی است که از طبیعت سر زده، ولی رویشش به طرف خارج از این عالم و ماوراء الطبیعه است)، از نظر سلسله تکاملی پدید آمد و موجد پیدایش یک نوع تازه از انسان شد، یعنی تکاملی تا انسان در بدن مطالعه می‌شد و فیزیولوژیک بود، ولی از انسان به بعد - یعنی تکامل انسان - در روح باید مطالعه شود. به عبارت دیگر همانطور که تک سلولها آغاز یک سلسله تکاملی حیات فیزیولوژیک بر روی زمین بودند، همانطور انسان نیز سرآغاز یک سلسله تکاملی حیات است، منتها حیات معنوی و روحی. بنابراین هرچه خودآگاهی انسانی در بشر قویتر و شدیدتر و عمیقتر شود، انسان متکاملتری بوجود آمده است.

این نیاز به میزانی که انسان اندوخته بیشتری دارد و غنی تر است، به همان میزان بیشتر است و درد مجهول ماندن دردناکتر و نیاز به شناخته شدن در او قوی تر. چرا انسان بچه خودش را دوست دارد؟ (درست است که غریزه‌ای طبیعی است، اما همه غرایز طبیعی یک تحلیل روانی منطقی دارند) برای آنکه در چهره همه آدمها بیگانگی با خود را می‌یابد، اما در چهره و حرکات و خطوط صورت و نگاه بچه‌اش خودش را می‌بیند و بچه‌اش کمک به شناخته شدن خودش می‌کند. نیاز به شناخته شدن یک نیاز دو بعدی است. انسان نه تنها نیاز به این دارد که طبیعت، دنیا، محیط، آدمها و... او را بشناسد، بلکه نیاز به این هم دارد که خودش خودش را بشناسد و مجهول ماندن در برابر خود هم درد بزرگی است. این است که هر عملی که انسان را در برابر خودش قرار بدهد، نیاز او را برآورده می‌کند. هنرمند آثار هنری‌اش را دوست دارد به خاطر اینکه تکه‌ای از خودش است که هیچ وقت نمی‌توانسته آن را ببیند و این اثر هنری کمک کرده است به شناخته شدن انسان پیش خودش، و هم به شناخته شدن انسان نزد دیگران، به خاطر اینکه اگر این اثر که در درون من به صورت مجرد پنهان بود، به صورت عینی تجسم خارجی پیدا نمی‌کرد، دیگران نمی‌توانستند مرا ببینند و زوایا و استعدادها پنهانی را در من بشناسند؛ با تجسم خارجی این استعدادها من هم در برابر خودم و هم در برابر دیگران شناخته شدم. این نیاز است که باعث خلق همه آثار هنری می‌شود.

انسان می بیند که در طبیعت مجهول خواهد ماند؛ به خاطر اینکه تمام مناظر، رنگها و به طور کلی تمام پدیده ها با او بیگانه اند و شعور درک او را ندارند و گنگ و فاقد احساس اند. برای تسکین این درد و این غربت چه باید کرد؟ باید یا از این زندان و غربت فرار کرد یا راههایی را که ما را از این جهان بی نیاز می کند انتخاب کرد و یا یک غربت لازم و زیبا و خوب آفرید، یعنی دنیا را آراست و به شکل آن دنیا درآورد.

آراستن دنیا از دو راه امکان دارد: اول اینکه پدیده ها، رنگها و اشکالی بیافرینیم که در طبیعت نیست، و هنر چنین نیازی را برآورده می کند. دوم اینکه ما به همه طبیعت و پدیده هایش که گنگ و بی شعورند احساس و معنی بدهیم؛ یعنی با استعاره و سمبل و رمز و مجاز معنی تازه ای که مراد ماست و می خواهیم در پدیده های طبیعی باشد، به آنها ببخشیم، یعنی پدیده های طبیعت را طوری تلقی کنیم که در نگاهمان و در احساسمان به آنچه که می خواهیم باشد و نیست، نزدیک باشد. صبحی که اراده و فهم داشته باشد و برای ما بتابد و وقتی بر می آید ما را ببیند و با ما حرف بزند، بسازیم و... چرا این کار را می کنیم؟ به خاطر اینکه اگر پدیده ها احساس و درک داشته باشند و با ما روابط و پیوند روحی و معنوی برقرار کنند، ما غربت را در عالم کم احساس خواهیم کرد.

مطالعه تاریخ راه‌های مختلفی را که انسان برای پاسخ به اضطراب از عدم تجانس‌اش با طبیعت یافته به ما نشان می‌دهد. همه آثار هنری، مذاهب، مکاتب عرفانی و... برای تسکین چنین نیازی در عالم خلق شده‌اند.

یکی از این کوشش‌ها تلاش انسان به ایده‌آل و مطلق‌سازی است؛ یعنی انسان که غریب و دردمندی است که از مجهول ماندن در جایی که با او بیگانه است رنج می‌برد، متعاقب آن ناله می‌کند یا دست به تلاش برای تقرب به آنجایی که می‌خواهد و نیست، می‌زند، و یکی از این تلاش‌ها مطلق‌سازی است. مطلق یعنی زیبایی‌ها، خوبی‌ها، ایده‌آل‌های مطلق که فقط خواست انسان است و انسان همواره نیایشگر و ستایشگر ایده‌آل‌های مطلق است؛ چون مطلق در طبیعت وجود ندارد، زیرا که طبیعت بر اساس نسبیت ساخته شده است. با این تعریف، انسان عبارت است از «حیوانی که مطلق می‌سازد». سرشت انسان گرچه از رئالیسم طبیعت سرچشمه گرفته اما ذات و نهاد و بزرگترین نیازش ایده‌آلیسم است. انسان تنها موجود ایده‌آلیست در طبیعت است. و این تناقض است که همه اضطراب‌ها را به وجود می‌آورد. برای جبران این تناقض و این فاصله بین ایده‌آلیسم - که انسان باشد - و رئالیسم - که طبیعت مطلق می‌سازد (بزرگترین انسانها مطلق‌سازترین انسان‌هااند) -، پولیتزر که یک فیلسوف مارکسیست فرانسوی است، در کتابش، به نام «اصول مقدماتی فلسفه»، فلسفه ماتریالیسم را با دیگر مکاتب فلسفی مثل مذاهب ایده‌آلیسم و... مقایسه کرده و ثابت می‌کند که ماتریالیسم عالی‌ترین مکتب و ماتریالیسم

دیالکتیک عالی ترین فلسفه در مکتب های ماتریالیسم است. در این کتاب مسائل مختلفی از جمله توجیه انسان از نظر مکتب ماتریالیستی مطرح است. انسان در مکتب ماتریالیستی (به قول پولیتزر) یک موجود مادی است، یک موجود واقعی (رئال) است؛ یعنی از جنس طبیعت است، هیچ چیز اضافه بر طبیعت ندارد و بنابراین هیچ نیازی فوق طبیعت و بیرون از آنچه هست، اصلاً در او نیست. پولیتزر در عین بیان و اعتقاد بدین تعریف می بیند که این تعریف متناقض با واقعیت انسان است، و انسان همیشه به دنبال ایده آل بوده است. حتی خود ماتریالیست ها و مادی ها وقتی به این فلسفه مجهز می شوند، مگر در آنها یک رسالت ایجاد نمی شود که باید مردم را به این مکتب تجهیز کنند و برای این کار فداکاری لازم است؟ خوب، فداکاری یک ایده آل است و یک پدیده غیرمادی و غیرطبیعی، و به هیچ وجه با منطق ماتریالیستی جور در نمی آید که، من به یک انسان بگویم «تو یک موجود مادی هستی و نیازهایت هم نیازهای این جهانی است، اما همه این نیازها و گرایش ها و فعل و انفعالات روحی و بدنی ات را ناگهان بشکن و از بین ببر و بسوزان، به خاطر دیگران، دیگرانی که هیچ گونه نفعی نمی توانند به تو برگردانند و حتی نمی توانی خوشبختی آنها را ببینی؛ خودت را به کشتن سپار، برای زنده ماندن دیگران». این احساسی است که از نیازهای طبیعی ما برخاسته یا احساسی است که از یک ایده آل برخاسته است؟ مسلماً این ایده آل ترین و معنوی ترین احساس بشری است.

چه کسی فداکاری می کند؟ کسی که به ایده آل، زیبایی های مطلق و معانی بلند ماورائی و... معتقد است و یک روح ایده آلی دارد. من نمی توانم یک گیاه را که یک موجود واقعی (رئل) است معتقد کنم که یک مرتبه خودت را خشک کن تا سایه تو بر روی گلهایی که می خواهند برویند، نیفتد؛ چنین احساسی را در یک موجود مادی و طبیعی و رئل نمی توان به وجود آورد. و خود ژرژ پولیتزر به این حرف معتقد است و آمده جمله مضحکی گفته است: ماتریالیسم دیالکتیک انسان را وادار می کند تا در فکر و عقیده ماتریالیست باشد، اما در اخلاق و عمل ایده آلیست! چطور می توانم به یک نفر بگویم که: یک ماتریالیست هستی، و ایده آلیسم چیزهای پوچ و موهوم و خیال انگیز و خرافی است، که باید از اذهان دور ریخت، اما در عمل تو باید ایده آلیست باشی، یعنی اینکه اگر دیگران مصلحتشان ایجاب کرد تو خودت را یک مرتبه برای آنها نابود کنی؛ چنین چیزی آیا ممکن است، که من حقیقتاً یک چیز باشم ولی در عمل یک چیز دیگر، که بر خلاف واقعیت هم باشد؟ ! مگر اخلاق نباید مبتنی بر واقعیت و حقیقت آدمی باشد؟

\*\*\*

از راه های دیگری که بشر برای جواب به دغدغه و اضطراب مدام اش پیش گرفته است، و من در مقدمه در نقد و ادب نیآورده ام، می توان از میتولوژی، اساطیر، افسانه ها، داستان ها، آثار هنری و... نام برد .

میتولوژی یعنی چه؟ بزرگترین مکاتب میتولوژی یکی میتولوژی یونان و کپشاش رم و یکی میتولوژی سامی است که با میتولوژی یونان از نظر جنس فرق دارد؛ و همان میتولوژی ای است که منبع اش میتولوژی یهود است: بهشت، دوزخ، آدم، شیطان و...

میتولوژی یونان و رم، به یک تعریف عبارت است از اعتقاد آدمی به جهانی ماوراء این جهان که در آن خدایان زندگی می کنند. دنیای خدایان دنیایی است ماوراء دنیای ما که در آن زمان و مکان و پلیدی و پستی و نقص وجود ندارد. خدایان چه کسانی هستند؟ هر کدام رب النوع یک صفت بزرگ انسانی. این صفات (شهامت، زیبایی و...) در آدمی هست، اما همه این استعدادها و صفات که در آدم هست، نسبی است و آدم را سیر نمی کند. گذشته از این، این صفات در طبیعت نیست. در طبیعت یک زیبایی متعالی به حد اعلی که نیاز انسان را سیراب کند نیست. یک دوستی بی شرط بدون جلب منفعتی را نمی بیند، بنابراین رب النوع می سازد. خدایان چه کاره اند؟ یکی زئوس [ژوپیترا] [است] که بزرگترین خداست؛ در او چه هست؟ عظمت به شکل مطلق. در طبیعت «عظیم تر» هست، ولی حتی اگر همه عالم را بگیریم عظمت مطلق نمی تواند باشد و نسبی است. انسان احتیاج به فداکاری بی قید و شرط مطلق دارد، نه فداکاری موجود در آدمی که نسبی است و تا حدی مخلوط به خودخواهی و منفعت و... است، پرومته را می سازد. انسان حتی نیاز به پستی مطلق، زشتی مطلق و... نیز دارد، شیطان را می سازد. در هند «راما» را می سازد و در یونان «میراویوس» را .

هیچ ملتی و اساطیری و قومی در دنیا وجود ندارد که معبود زیبایی، پاکی، قدرت و پلیدی و... در آن وجود نداشته باشد. آیا اینها در طبیعت بوده و انسان آنها را کشف کرده است؟ هرگز. انسان می دانسته که اینها در طبیعت نیست و به خلقشان پرداخته است.

در روان شناسی اصلی هست که وقتی نیاز انسان به چیزی به شدت فوق العاده ای برسد و مداوم شود، تجسم عینی خارجی پیدا می کند. با توجه به این اصل باید گفت که وقتی نیاز انسان به دنیای برتر تقویت شود و مداوم گردد، بنابر اصل خلقت روانی، این نیاز تجسم عینی خارجی پیدا خواهد کرد و آن دنیای مطلق ها و... خلق می شود.

این مطلق سازی الان هم ادامه دارد. میتولوژی، امروز هم ساخته می شود. جز در میتولوژی در فلسفه حتی رد پای خلق وجود دارد. در فلسفه افلاطون، مُثُل ها چه هستند؟ آیا واقعاً افلاطون مثل ها را از طبیعت کشف کرده است؟ انسان نیازمند مثل اعلاهی هر چیز است که خلود دارد و نسبی نیست.

و به همین دلیل افلاطون در فلسفه، که غیر از عقاید عوام است، معتقد به دنیای مثل می شود.

یکی دیگر از تلاشهای انسان خلق اساطیر [از انسانهای واقعی] است. اسکندر کیست؟ یک فاتح مغرور و سرمست از باده پیروزی و جنایتکار. اسکندر که باید نزد ایرانیان معلون باشد،



محبوب و موعود و رب النوع و خداوند ایرانی شده است. اسکندرنامه را نگاه کنید: اسکندر در این کتابها کسی است که موعود بشر است، موعود ایرانی است و شکستناپذیر است، و زمان در او دخالت ندارد. در چهار سالگی به جنگهای بزرگ می رود. در سه سالگی شمشیر به دست می گیرد (رستم هم همین طور است). در ۱۶ سالگی در ایران ظهور می کند. چه کار می خواهد بکند؟ می خواهد حکمت را بر سراسر عالم که غرق جهالت است استیلا دهد؛ شرک را از عالم و ایران که دچارش شده بشوید و توحید بیاورد. و کم کم اسکندرنامه هایی خلق می شود که اسکندر به مجلس سلیمان می آید. در مجلس سلیمان کاتولیکی (در کتابهای اسلامی «جاثلیق» آمده و بعضی خیال کرده اند جاثلیق اسم کسی است، حال آنکه معرب کاتولیک است) می آید و در برابر حضرت سلیمان با حضرت محمد مخالفت می کند. بعد یک سنی بر رد گفته های جاثلیق نبوت حضرت محمد را ثابت می کند و او را محکوم می نماید. بعد سلیمان به این سنی خیلی توجه می کند و می پرسد بعد از محمد وصی بلافصل چه کسی است؟ او می گوید ابوبکر؛ و دلیل می آورد که یار محمد بوده است و... در اینجا یک مرتبه اسکندر در اثبات حقانیت علی صحبت می کند و بعد سلیمان و درباریان شیعه می شوند و اجنه و مرغان هم شیعه می شوند و همه مرغان در مصیبت حضرت حسین گریه می کنند و!...

در هند اسکندر «بودا»یی است که دو مرتبه ظاهر می شود (بودا عبارت از شخصی به نام «سیندارتا» شاهزاده بنارس نیست؛ بودا یک حقیقت بزرگ هدایت است که به صورت مرغ، حیوان، گیاه، انسان و... مرتب برای هدایت گمراهان ظاهر می شود)، یعنی بودا یک مرتبه هم در اندام اسکندر ظاهر می شود.

در تورات و قرآن از ذوالقرنین صحبت شده، که کورش پادشاه ایران است. و این با آنکه برای ایرانی افتخار بزرگی است که در قرآن از کورش تجلیل شده است، خود ایرانی می گوید اسکندر ذوالقرنین و همیشه از ذوالقرنین اسکندر را تلقی کرده است، حال آنکه در قرآن اسکندر نیامده و مسلم است که ذوالقرنین کورش است (مجسمه کورش با دو شاخ یا دو بال که علامت قدرت است، این مطلب را به خوبی نشان می دهد).

بنابراین اسکندر عبارت است از معبود مطلق که به خاطر بزرگترین معنویت ها و خدمت ها به نوع انسان و برای بزرگترین دعوت های ماوراءالطبیعی و خدایی بر روی زمین ظاهر شده است، و هیچ چیز، نه زمان، نه مکان، نه شکست و... جلودارش نیست. و اسکندر می رود در عالی ترین قله خیال و آرزوهای شرق.

چه احساساتی یک شخصیت معمولی در تاریخ را تبدیل به یک شخصیت اساطیری می کند؟ احساسات وطن پرستی، قوم دوستی و نژادپرستی نیست؛ نیاز به شخصیت مطلق است که بر خلاف همه قهرمانان و شخصیت های بشری در حد دنیایی و بشری نباشد، و

شکست‌ناپذیر و بزرگ باشد. تمام قهرمانان تاریخ محدود به واقعیت هستند: بیماری، شکست، هوس و... آنان را گرفتار و ضعیف می‌کند و لااقل پیری آنها را می‌شکند. نیاز انسان به قهرمانی است که در چهره او همه آمال و نیازهایش را ببیند. در چهره قهرمانان تاریخ نمی‌توان تمام آرزوها را یافت؛ می‌خواهد قهرمانش کسی باشد که حتی نمی‌میرد و گرد مرگ بر دامانش ننشیند، اگر هم نمی‌تواند بماند ناپدید شود، غیب شود. به همین دلیل است که در همه ملت‌ها قهرمانان بزرگ نمی‌میرند؛ رستم هم نمی‌میرد، و الان «در یکی از کوهستان‌های ایران مشغول زراعت است و منتظر روزی است که دو مرتبه ظهور کند». «زاپاتا» قهرمان کشاورزان مکزیکی (فیلم زنده باد زاپاتا)، وقتی تیر می‌خورد و لش او را جلو قلعه می‌اندازد، کشاورزان می‌گویند این «زاپاتا» نیست. او در کوه‌ها منتظر قیام کشاورزان است و باید ما برویم و اسلحه بسازیم. این یک اعتقاد روانی در انسان است که قهرمانش بی‌مرگ و بی‌شکست باشد و چون چنین قهرمانی در تاریخ که واقعیت است پیدا نمی‌شود، بنابراین دنیای اساطیر ساخته می‌شود که در آن هیچ ضعفی وجود ندارد و هیچ عدم امکانی نیست. برای اینکه قهرمانی مطلق و اساطیری داشته باشیم، یکی از شخصیت‌های تاریخی را، که همه می‌شناسند، کم‌کم تبدیل به قهرمان اساطیری می‌کنیم و به خاطر همین هم هست که چنین نیازی برایش فرق نمی‌کند که اسکندر از قوم ایرانی نیست، دارا را کشته و تخت جمشید را آتش زده است یا نه.

غیر از مذهب، عرفان، میتولوژی و اساطیر از کوشش‌های دیگر بشر داستان و افسانه‌سازی و هنر است. افسانه‌های فانتزی (افسانه‌های خیالی که در آن از غول و پری و.. صحبت می‌شود)، الان حتی به شکل کلاسیک‌اش ساخته می‌شود. حتی در رئالیست‌ترین داستان‌ها مثل داستان‌های «امیل زولا» می‌بینیم قهرمانان نه آن‌چنان‌اند که در زندگی یافت می‌شوند. انسان فردی و قهرمانی را می‌خواهد که تمام زندگی‌اش را برای بینوایان فدا کند و به خود اصلاً نیندیشد. و به دنبال این خواست ویکتور هوگو چنین کسی را خلق می‌کند، حال آنکه وجود ندارد. عکسش هم هست یعنی به حسود مطلق، که حسادت و پستی در او نسبی نباشد، نیز احتیاج دارد، در داستان چنین کسی را می‌سازد تمام این قهرمانانی که در افسانه‌ها، داستان‌ها و نمایشنامه‌ها خلق می‌شوند و ما می‌دانیم که حقیقت واقعی ندارند، چرا ما را تحت تأثیر و جذبه خود قرار می‌دهند؟ برای آنکه ما به آنها در عین حالی که نیست، نیاز داریم. تمام آثار هنری بخصوص در کارهای مدرن چنین است: مجسمه‌ای که بتواند بیاندهد و بتواند در قیافه‌اش احساس شکست جهان را مجسم کند، در طبیعت نیست و هیچ انسانی را پیدا نمی‌کنیم که دنیای ناپایدار تمدن جدید و دنیای اتم‌ماشینی را از قیافه و اندامش بخوانیم؛ مجسمه‌ساز چنین انسانی خلق می‌کند. حتی کسانی را می‌بینیم که با آن که اعتقادشان را به دنیای برتر از این دنیا و به حقیقت وجود مثل‌ها و قهرمانان بزرگ ماوراءالطبیعی و حتی به

بودن ماوراءالطبیعه و... از دست داده‌اند، باز هم نیاز به کمال‌های مطلق و مطلوب در آنها تجلی می‌کند و در موزیک، ادبیات، رفتارشان و... دیده می‌شود.

قهرمانان اساطیری یعنی چه و با قهرمانان میتولوژی چه فرقی دارند؟ قهرمانان میتولوژی اصلاً وجود ندارند، فقط تصورند و ساخته ذهن انسان؛ ولی قهرمانان اساطیری وجود دارند، تاریخی هستند که تکمیل و تبدیل به قهرمانان اساطیری شده‌اند؛ قهرمانان اساطیری در روی زمین و بین آدم‌ها زندگی می‌کنند، ولی قهرمانان میتولوژی در عالمی دیگر. الان قهرمان اساطیری ساخته می‌شود؛ نسلی که الان هیچ ایده‌آلیست نیست و رئالیست مطلق است، به کمال مطلوب‌ها معتقد نیست و به واقعیت معتقد است و منطقی مطلق فکر می‌کند- همین آدم- قهرمان اساطیری می‌سازد؛ قهرمان‌پرستی در دنیای کمونیست و ساختن شخصیت‌های اساطیری از رهبران و هنرپیشه‌ها و... که انسان‌ها با دیدن آنها بی‌تاب می‌شوند؛ از طرز تلقی و برخوردشان با قهرمانان می‌توان دریافت که این قهرمانان چه اثر عجیب اساطیری روی اذهان گذاشته‌اند.

\*\*\*

هنر، گریزی از «آنچه هست»

سارتر به بهشت معتقد است و پیغمبر اسلام هم به بهشت معتقد است. فرق این دو در این است که سارتر می گوید نیست و پیغمبر می گوید هست. در بودن و نبودنش اختلاف است. در این اختلاف نیست که باید بهشت باشد، یعنی زندگی ای که در آن همه چیز مطلق است، همه چیز متعالی است، همه چیز خوب است، همه چیز زیباست. بعضی ها به چنین دنیایی معتقد نیستند و بعضی ها معتقدند (بعضی ها مذهبی و بعضی ضد مذهبی می شوند). آدم های پست که به همین وضع موجود راضی اند، مورد بحث ما نیستند، اما کسی که سطح فکرش بالاتر است دنیای (طبیعت) کنونی را زشت و اندک می بیند و برایش ایدئال نیست.

این حرف خیام درست حرف سارتر است که می گوید:

گردست بدی بر فلکم چون یزدان      برداشتمی من این فلک را ز میان

از نو فلکی دگر چنان ساختمی      کآزاده به کام دل رسیدی آسان

یعنی انسانی که دارای روح بزرگ است، در طبیعت و در این دنیایی که خدا ساخته به کام دلش نمی‌رسد، چه همه چیز نسبی است و زشت و پلید و آلوده یا لااقل ناقص است و ایدئال نیست. می‌گوید اگر من به جای خدای خودم می‌بودم چنین دنیایی می‌ساختم که روح‌های بزرگ هم بتوانند مانند روح‌های پست که از لجن سیراب می‌شوند، سیراب بشوند.

بنابراین همه معتقدند به اینکه آنچه هست تنگنای زشت و ناقصی است. بنابراین هر کس در یک تنگنا قرار می‌گیرد که آن محل برایش تاریک و زشت است و جای او نیست، از آن احساس نفرت و غرت و شوق گریز می‌نماید. بعضی‌ها که به دین معتقدند، می‌گویند باید از این تنگنا به آن دنیایی که باید باشد دری [باز کرد] و بیرون رفت؛ ولی کسانی که می‌گویند ما در اینجا اسیر هستیم و نمی‌توانیم به جای دیگر برویم، چون جای دیگری نیست، همین جا را به صورت جهان ایدئالشان (بهشتی که باید باشد) می‌سازند. هنر چنین کاری را می‌کند.

بنابراین دین دری است به طرف عالم دیگری که باید باشد (به بودن و نبودنش کاری نداریم) و هنر پنجره‌ای است. هنر می‌گوید ما همین جا هستیم و نمی‌توانیم به جای دیگر برویم و در هر حال محکوم به بودن در آن هستیم؛ بنابراین پنجره را باز می‌کند که آن دنیای ایدئال را به داخل بکشانند (از طریق چشم، نگاه، و...)، به داخل دنیایی که زشت است و ایدئال نیست. به عبارت دیگر عرفان دری است به دنیای دیگر که باید باشد و هنر پنجره‌ای به آن دنیاست.



فلسفه پنجره، یعنی احساس بودن در جایی که آرزو داریم باشیم و نیستیم، کاذبانه در ما پدید می‌آید، در صورتی که در آنجایی هستیم که آرزو داریم در آنجا نباشیم.

کار پنجره این است: در حالی که نباید باشیم، گرفتاریم و پنجره به ما احساس بودن در جایی را می‌دهد که نیستیم (جایی که باید می‌بودیم، اما در آن نیستیم). بنابراین پنجره در حضور بد، غیبت خوب را به انسان می‌دهد؛ به عبارت دیگر پنجره کارش این است که در جایی که هستیم، اما آرزوی گریز از آن را داریم، [احساس کاذب «در آنجا نبودن» را بدهد].

انسان، از آن جهت، تلاش می‌کند که از زندان دائم خود رهایی یابد، و برای اینکه راه گریز و فراری بیابد دائماً دست به در و دیوار عالم می‌کشد. بنابراین نیاز گریز و داشتن پنجره‌ای در او شدیدتر است. دائماً در جست‌وجوی روزنه‌ای به طرف بیرون است. اگر چنین روزنه و پنجره‌ای را نیابد، حتی اگر به دروغ هم شده، در خیالش آن را می‌سازد. این اضطراب است که دائماً در طول تاریخ بشر وجود داشته - آنچه اسمش اضطراب دینی است. اگر در طول تاریخ همواره بشر به دنبال دین می‌گشته است، به دنبال یافتن آن پنجره یا دری بوده است که چه از طریق نگاه و چه با وجودش از آن فرار کند، به هر حال اگر معتقد هم به عالم بیرون

نبوده<sup>۱</sup>، نیازهایی دارد که طبیعت از برآوردنش عاجز است. یا هنرمند آن نیازها را می‌سازد، یا مذهب راه فرار از آنجایی را که غربتش است، از آنجایی را که شایسته بودنش نیست، نشان می‌دهد.

این فلسفه اساس ادبیات و هنر در طول تاریخ و هم همه فلسفه‌های مادی یا مذهبی و هم ادیان شرقی و غربی است. همیشه انسان به عالم مابعدالطبیعه (به معنی اعم یعنی آن دنیایی که باید بهتر از این دنیای طبیعت، متناسب با انسان باشد، بدون اینکه هست و نیست آن مطرح باشد) فکر می‌کند. کسی که به یک خلق هنری دست زند، برای این است که از کمبود و از نبودنش در عالم واقعیت رنج می‌برد. آرایش، تزیین خانه، نقاشی ساختمان و... در صورت کمبود به وجود می‌آید و انسان می‌خواهد یک کمبود را جبران کند و از آنچه هست ناراضی است و احساس کمبود می‌کند و می‌خواهد به وسیله هنر آن را جبران کند.

---

<sup>۱</sup>. اخوان امید می‌گویند: آنچه پیداست دنیای پر از رنج است و نکبت و اعتقادی هم به آن دنیای ناپیدا ندارم. یا سارتر این همه از زندگی و طبیعت ناله می‌کند و می‌گوید: اینجا (دنیا) احمق است، پست است، زشت است، انسان کش است و به دنیای دیگری هم معتقد نیست، بنابراین به در یا پنجره‌هایی معتقد نیست، چه وقتی انسان به در یا پنجره معتقد است که چیزی خارج از آن باشد. ولی به هر حال با اینکه می‌گویند بیرون از این اتاق طبیعت چیز دیگری نیست، باز هم به این اتاق نمی‌تواند دل ببندد. آدم شریف تر از عالم است.

امروزه من همه چیز را در دنیا از زاویه احساس کمبودی که انسان در عالم می‌کند، نگاه می‌کنم و این احساس کمبود در عالم چند احساس در عالم به وجود می‌آورد: یکی غربت است (من متجانس با این زندگی نیستم). احساس غربت، احساس اضطراب و دغدغه را به وجود می‌آورد و می‌بینیم که به میزانی که روح‌ها تلطیف یافته‌تر و عالی‌ترند، اضطراب و ناآرامی و ناخشنودی در آنها بیشتر است. روح‌ها به میزانی که پست‌ترند، کوچک‌ترین موفقیت در زندگی آنها را غرق شعف می‌کند. ادبیاتی که دغدغه، اضطراب و اندوه را در بر دارد، همه ادبیات متعالی است؛ ادبیاتی که شعف و شادی و پایکوبی‌های شادی‌آور دارد، ادبیات پایین است.

در موسیقی هم همین طور است: به میزانی که سطح افکار و احساس هنری پایین‌تر است، موسیقی و رقص در سطح هیجان‌های شادی‌آور می‌ماند. اولین بار ارسطو این موضوع را متوجه شده؛ او تمام آثار هنری را با آثار کمدی و تراژدی تقسیم می‌کند.

درام دو گونه است، و به معنی نمودن است. بعضی از دانشمندان خیال می‌کنند که درام به معنی تئاتر و نمایشنامه است. در صورتی که درام به معنی نمودن است، حال چه به وسیله شعر باشد، که احساسش را می‌نماید، و چه به وسیله نقاشی، مجسمه‌سازی، نویسندگی، تئاتر و... باشد، فرق نمی‌کند. مگر نه اینکه تمام آثار هنری یک نوع نمایش یک احساس است؟

بنابراین نمودن و نمایش یعنی درام؛ اگر به وسیله بازی باشد، تئاتر، به وسیله صوت باشد، موسیقی و به وسیله رنگ باشد، درام نقاشی به وجود می آید.

در کتاب ارسطو درام به این معنی است، در این کتاب تمام درام‌ها به دو بخش تقسیم شده: کمدی و تراژدی. کمدی تمام درام‌های نشاط‌آور است و تراژدی درامی است که انسان را به یک اندوه عمیق و پر تأمل وادار می‌نماید، یعنی به یک غم، غم به این معنی که گاهی در مقابل دیدن یا شنیدن اثری دچار یک تأمل عمیق پردامنه مبهمی می‌شویم. چنین احساسی را غم می‌گویند و چنین اثری تراژدی است. بنابراین تراژدی درامی است که انسان را وادار به تأملات اندوه‌آمیز می‌کند و کمدی بر عکس. به همین جهت است که کمدی اثر مبتذل عوام است.

روشنفکران و روح‌های بزرگتر تراژدی را دوست دارند (همه آثار ناب تراژدی است). گاهی هست که ما دچار اندوه‌هایی می‌شویم که این اندوه‌ها معلول محرومیت‌های ما یا ضربه‌هایی است که در زندگی دیده‌ایم (بر بدنمان، زندگی‌مان، حیثیت‌مان و...). چنین غم‌هایی از این مقوله غم‌هایی که گفته شد جداست و درست با آن متناقض است و نامش را غصه باید گذاشت (غصه از ضرر، از خلع مقام و...).

آن غمی که درباره‌اش صحبت شد، غمی است که در نتیجه وابستگی‌های مادی و وابستگی‌هایی که به زندگی وجود دارد، در انسان به وجود می‌آید و انسان سعی می‌کند که

خود را از این زندگی و دایره مادی نجات دهد و به دنیایی برود که مورد علاقه‌اش می‌باشد و اصولاً باید باشد. اما این غم‌ها (از دست دادن سرمایه و...)، غصه از عدم وجود همین وابستگی‌های مادی و پلیدی‌هاست؛ یعنی عدم آن موجب غصه ما شده است. غصه از جنس صنعت است و غم از جنس هنر است.

احساسی که مرا وادار به صنعت کرده است، احساس رفتن به طرف آنچه هست می‌باشد. و احساسی که من را وادار به هنر کرده است گریختن از «هست» می‌باشد. رفتن به طرف آنچه هست، صنعت ایجاد می‌کند و نفرت از آنچه هست، هنر ایجاد می‌نماید. بنابراین تمایل به برخورداری و عشق به آنچه هست، صنعت و نفرت از آن هنر می‌باشد.

بنابراین صنعت، «آنچه هست و نمی‌باید می‌بود» و هنر، «آنچه باید می‌بود و نیست»، است. غصه از جنس صنعت و غم از جنس هنر است. غم عبارت است از آن رنجی که از کمبود آن چیز که نیست، داریم؛ «غصه» رنجی است که از [کمبود] آنچه هست داریم. بنابراین کسی که غصه می‌خورد کسی است که عشق دارد به آنچه هست، و چون ندارد غصه می‌خورد. کسی که غم دارد کسی است که عشق دارد به آنچه نیست؛ و چون آن را ندارد غم می‌خورد.

جامعه‌شناسی نشان می‌دهد که غم بیشتر و اکثراً (از لحاظ اقتصادی) مال طبقه برخوردار و مرفه است، مال طبقه بورژواست. بورژوا انسانی است که آنچه [را که] هست دارد. چرا غم دارد؟ برای اینکه آنچه را که باید باشد ندارد. اما طبقه پایین، وقتی که آنچه را که هست - اما

ندارد - ، به دست می آورد، خوشحال می شود، درست برعکس بورژوا که همه چیز دارد. بنابراین غم از وقتی شروع می شود که همه چیز پایان می پذیرد. غصه از هنگامی آغاز می گردد که آنچه هست هنوز شروع نشده. این است که کسی که برای زغال خانه تلاش می کند نمی تواند چنان غمی داشته باشد که شخص مرفه دارد. چنین موضوعی را اگر از طریق جامعه شناسی نگاه کنیم درست است. از طریق تاریخ نیز صحیح است. از نظر جامعه شناسی این بورژواست که هیپی، بیتل و... می شود و دنبال آن چیزی می گردد که نیست. در تاریخ نیز می بینیم که همیشه هنرهای متعالی و تلطیف یافته در طبقات برخوردار به وجود آمده است (اینجا منظور دفاع از هنر یا صنعت نیست، بلکه بیان حقیقت می باشد).

تاریخ ادیان را که نگاه می کنیم، می بینیم که ادیان دو دسته اند: ادیان متعلق به طبقات محروم، ادیان متعلق به طبقات مرفه. در طبقات مرفه، ادیان چین و هند و ایران، که سه منطقه تمدن بزرگ قدیم بوده است و پیغمبران بزرگ هم از این منطقه ها آمده اند، [پدید آمده است]. یک تمدن دیگر تمدن سامی است که ابراهیم و عیسی و محمد (ص) (از آدم تا خاتم) از بین آنها آمده اند و اینها را که نگاه می کنیم، می بینیم که همه از طبقات محروم بوده اند. پیغمبر اسلام صریح می گوید که هیچ پیغمبری نبوده است مگر اینکه گوسفند چرانده باشد؛ یعنی از طبقه پایین بوده است. حال بعد به حکومت و پادشاهی و قدرت رسید، امر دیگری است؛ به هر حال اصل و منشأ او از طبقات پایین بوده است.

حضرت ابراهیم شاگرد مجسمه‌ساز بوده؛ نوح نجار؛ داود حصیرباف ناچیز و پیغمبران دیگر اکثراً چوپان‌اند.

باید گفت که چوپان محروم‌ترین انسانی است که در دنیا وجود دارد. زیرا هیچ برخورداری از خانه و خانواده و زندگی و حتی دیدن آبادی را ندارد. و یا پیغمبرانی که صنعتکار بوده‌اند از پایین‌ترین طبقات اجتماع خود محسوب می‌شدند.

همان‌طور که پیغمبران سامی همه از طبقه پایین بودند، پیغمبران دیگر (هند، چین، ایران) بدون استثنا شاهزاده و از بزرگ‌زادگان‌اند: بودا شاه است و سلطنت دارد. نانک از هر دو طرف شاهزاده است.

تمام رهبران و ائمه مذهب بودا بدون استثنا شاهزاده‌اند. در ایران سه پیغمبر بزرگ داریم: زردشت، مانی، مزدک، زردشت از بزرگ‌زادگان است، مزدک و مانی نیز همین‌طور.

ادیان شرقی به دنبال غم ماوراءالطبیعی هستند و رسیدن به دنیایی که شایسته غم خوردن و آزار کردن است؛ یعنی آنچه در اطراف او می‌گذرد اهمیتی ندارد، به زندگی اهمیت نمی‌دهد چه برسد به اینکه حساسیت داشته باشد که چه کسی در زندگی محروم است، یا اینکه چه کسی همه قدرت‌ها را دارد و دیگری ندارد؛ چه کسی لباس خوب می‌پوشد و چه کسی نه - ارزش قائل نیست. برای همین است که می‌گوید «کسانی که هیچ ندارند آسان‌تر پرواز

می کنند؛ بنابراین کسی که محروم است، انسان برخوردارتری است و کسی که ثروتمند است، محروم تر می باشد» (آنان که غنی ترند محتاج ترند). برای همین است که این پیغمبران تا به پیغمبری می رسند به طرف پادشاهی می روند که از آنها حمایت کند. دیده نشده است که به فلان ثروتمند بگویند ثروت خود را در راه مردم خرج کن؛ زیرا آنها به دنبال یک عشق ماوراء الطبیعی بوده اند و به مردم توجهی نداشته اند.

اما پیغمبران سامی که برمی خیزند، با شمشیر به قدرت موجود و خزانه ها و ثروت موجود هجوم می برند و نسبت به اینکه پول و زور باید دست چه کسی باشد، حساسیت دارند. این است که این پیغمبران، علیه قدرت موجود قیام می کنند و آنها (امثال مانی و...)، با توسل به قدرت موجود.

معجزات آنها هم با هم فرق می کند. معجزات پیغمبران سامی همه قدرتمندانه و ویران گرانه بوده است (موسی با انداختن عصای خود مارهای ساحرها را از بین می برد)، و برای عوض کردن شکل موجود در زمین است. زیرا این، دنیاگرا و آن (چون مزدک)، آخرت گراست. موسی در تورات می گوید «باید هر هفت سال یک مرتبه زمین ها را تقسیم کرد»؛ اما در تمام ادیان شرقی مسئله زمین و مردم مطرح نیست، بلکه فرار از زندگی و بریدن از آن است.



بنابراین محرومیت از آنچه هست در ادیان شرقی یک نوع برخورداری است، در صورتی که در ادیان سامی محرومیت یک نوع محرومیت است که باید به زور به برخورداری تبدیل شود.

این است که در هیچ یک از ادیان شرقی گرفتن مالیات، طرز تقسیم ثروت و مسئله برخورداری - همه - مطرح نیست. در قرآن برخلاف بینش صوفیانه (که از شرق وارد آن شده)، مادیات (به معنی کلی پول) با کلماتی تعبیر می شود که نشان می دهد نسبت به ثروت مادی چقدر اهمیت قائل است و نه تنها اهمیت قائل است بلکه بیشتر از بشر امروز بدان توجه دارد و اهمیت داده است؛ زیرا ما امروز به ثروت مادی، پول می گوئیم، [در حالی که] اسامی ای که در قرآن معنی پول و ثروت می دهد، زیاد است، از قبیل: فضل الله یا فضل من الله (مغانم کثیره و فضل من الله: سودهای فراوان و برخورداری از خدا)، خیر (ثروت). پیغمبر می گوید: «انی احببت حب الخیر» (دوست دارم دوست داشتن پول را). این بینش بینشی کاملاً ضد صوفیانه و عارفانه است و با آن کسی که داراست و زندگی را مانند جسدی می داند که گندیده است، بسیار فرق دارد. پیغمبر اسلام در زندگی خودش نشان می دهد که همیشه یارانش را از زهد صوفیانه و روح صوفی گری منع می کند. البته بعدها می بینیم که چنین حالتی در امت پیغمبر بنا به عوامل جغرافیایی به وجود می آید.

بنابراین، این مطالب نمونه دیگری برای مذهب شناسان است.

آنچه در مسئله بیگانگی و احساس کمبود انسان نسبت به محیط و احساس تنهایی انسان در طبیعت مبنای جهان بینی من در فلسفه است، در همه موارد مختلف جامعه شناسی و تاریخ ادیان کاملاً مشهود است. تصوف در قرون چهارم و پنجم و ششم به وجود می آید؛ قرنی که جامعه اسلامی آمبورژوازه شده و عکس العمل آن ایجاد تصوف و عرفان است. امروز هم تسلیم و بیزاری نسل جوان در جامعه هایی به وجود می آید که تمدن به اوج خودش رسیده است؛ مثلاً جوان انگلیسی احساس می کند که تا آخر عمرش حتی تا لحظه مرگش از همه چیز برخوردار است، همه چیز می تواند داشته باشد، همه چیز می تواند بگوید؛ هر چند که می بیند همه چیز در دستش هست اما اینها او را سیر نمی کند و آنچه هست او را ناراحت کرده و طغیان می کند.

لازم به تذکر است که طغیان امروز کشورهای پیشرفته غیر از طغیان کشورهای عقب افتاده است؛ زیرا در آن کشورها (عقب افتاده) طغیان مردم برای برخورداری از آنچه هست و آنها ندارند می باشد. اما طغیان آنها از آنچه هست، می باشد. چقدر خنده آور است که یک نفر که نسبت به آنچه هست محرومیت دارد، غم آنچه را نیست داشته باشد.

چند جمله مهم :

بیگانگی یعنی انسان ذات خودش را با عالم جدا و ناهماهنگ می بیند و احساس می کند که یک جوهر دیگر است (چه مذهبی و چه غیر مذهبی). اینجاست که فکر می کند چیز دیگری است و احساس کمبود در او به وجود می آید. بیگانگی و احساس کمبود در آنچه

هست، بیگانگی خودش با طبیعت و کمبود طبیعت نسبت به نیازهای خودش، اضطراب، غم، دغدغه و غیره را به وجود می آورد. این احساس و این زمینه روحی، دو احساس لاینفک از هم را به وجود می آورند: گریز و نفرت از یک طرف، عشق و شوق و آرزو از طرف دیگر؛ یعنی گریز از این دنیایی که هست به دنیایی که باید باشد (دنیای ماوراء الطبیعه منظور نیست، بدین واسطه که شامل کسانی هم که به ماوراء الطبیعه عقیده ندارند بشود).

س - ارسطو می گوید درام یعنی نمایش و هنر کارش درام است. درام چیست و تقلید از چیست؟

ج - ارسطو می گوید هنر درام است، ولی برعکس عقیده من که هنر درامی است از آنچه در طبیعت نیست، ارسطو می گوید که هنر تکرار می کند آنچه را که در طبیعت هست، و برای همین است که افلاطون می گوید: رنج بردن برای آنچه در دسترس هست یک کار احمقانه است، زیرا چیزی که طبیعی اش هست درست نیست که با رنج و زحمت مصنوعی آن را درست کنند.

س - چه چیز را انسان با این همه رنج و زحمت درست می کند؟

ج - آنچه را که نیست و باید باشد، یعنی نیازی را که نیست می سازیم (یعنی هنر). مثلاً کسی آب یا خاک یا هوای مصنوعی نمی سازد! در این معنی (که هنر آنچه را که بدان نیاز

هست و موجود نیست، می‌سازد) هنر در ردیف بزرگ‌ترین رسالت بشر در روی زمین است، یعنی در ردیف یک کار الهی است؛ یعنی رسالت انسان در کار هنریش تکمیل و ادامه رسالت خدا در کار خلقتش می‌باشد. در این معنی است که این قدر هنر عظمت و ارزش پیدا می‌کند و جزء ذات و فطرت انسان می‌باشد.

ممکن است در این مورد دو ایراد گرفته شود: یکی اینکه مثلاً کسی که خودش دارای قیافه‌ای است و خود را طوری آرایش می‌کند که بدتر از اولش می‌شود و البته می‌فهمد که قیافه خود را خراب کرده است؛ در این صورت این چه احساس کمبود و جبران آن است، که نه تنها کمبود، جبران نشده بلکه زیبایی‌هایی که طبیعی بوده از بین برده است! آیا این هنر است یا خیر! البته هنر است و احساسی که چنین شخصی داشته باشد و آرایش کرده و خود را زشت‌تر نموده است با احساس کسی که آرایش کرده و زیباتر شده است یکی است و عمل هر دو هنر است، منتهی یکی توفیق یافته و دیگری نه؛ زیرا امکان ندارد کسی احساس کمبود نکند و دست به آرایش یا کار دیگری بزند.

نقد در هنر به میزان توفیق و عدم توفیق هنرمند در جبران احساس کمبودی که در مورد زیبایی می‌کرده، رسیدگی می‌کند؛ زیرا همه هنرمندان چه آن که زیبایی می‌آفریند و چه آن که زیبایی را خراب می‌کند، دارای یک احساس مشترک هستند.

ایراد دوم - ممکن است سؤال شود که آیا لئوناردو داوینچی چیز تازه‌ای را در عالم خلق کرده؟ خانم مونالیزا مدت زیادی به اتاق کار آقای داوینچی رفته و او لبخند او را که بر لبش بوده و وجود داشته، تصویر کرده است و هیچ چیز بدان اضافه نکرده است. چنین لبخندی در طبیعت بوده؛ پس چه احساس کمبودی باعث شد که داوینچی آنچه را که در طبیعت بوده بیافریند. آیا اینجا حرف ارسطو درست نیست؟ (می‌گویید انسان آنچه در طبیعت است، می‌آفریند).

خیر! زیرا داوینچی چیزی را به وجود آورده که طبیعت در داشتنش عاجز بوده و آن چیز چنین لبخندی را به یک مشت گچ و پارچه بخشیدن است و اینجاست که پای خلق و هنر پیش می‌آید.

## در نقد و ادب

\*\*\*

### مقدمه مترجم

از هنگامی که به دانشکده ادبیات آمدم و، به قول آندره ژید، «احساس کردم در اندرون من شخصیت دیگری در حال تولد است» به شدت کوشیدم تا، ولو از «کسب معلومات و اطلاعات» محروم مانم، روح ادب و مذاق جدید علم را- تا آنجا که من قدرت دارم و دانشکده دارد- دریابم چه، کتاب و مطالعه کمیاب نیست اما، این غنیمت که هر دانشکده‌ای حق دارد تنها بدان ببالد، در شهری چون مشهد که ساخته و پرداخته معارف صفویه و آینه تمام‌نمای همه پریشانیها و عقب‌افتادگی‌های تمدن اسلامی از قرون ششم و هفتم تاکنون است و آن را «فاضلاب تاریخ» نام کرده‌ام، سخت گران‌بها و ارزنده می‌نماید.

افق‌های وسیع و بدیعی که دانشکده، مستقیماً و غیرمستقیم، در برابر دیدگان من گشود مرا به نواقصی که در کار ادب و فرهنگ ما و حتی خود این کانون ادب وجود داشت آگاه کرد.

این نواقص برخی زائیده جوانی دانشکده بود که بسیار کوچک و رفع شدنی است و برخی معلول مقررات و تبعیت از روش کار تهران .

از هنگامی که دیدم منطق و فلسفه ارسطو در دانشکده ادبیات- با اینکه ادب فارسی کمتر خود را بدان آلوده است- جایگاهی منیع دارد و شخصیتش از عرفان نیز که سرچشمه ادب ماست برتر است، متوجه این نقص شدم. مثنوی و شاهنامه و حدیقه و دیوان حافظ پا به اندرون کلاس نگذاشت ولی، «مغ کب اول خین کب ثانی و مغکاین سوم» نفس فرزندان سعدی و فردوسی و حافظ و مولوی را- که بفلسفی دوصد فلسفی را نمی خریدند- تا آخر سال گرفت. از این گذشته، همه خیال پردازیهای تفتازانی و سکاکی که گاه، جز یک مصداق، آن هم در برخی لهجه‌های عرب، نداشت بررسی شد ولی، از آن همه مکتبهای رایج ادبی- که ادب کنونی فارسی را نیز به شدت تسخیر کرده است- سخنی پیش نیامد و بسیاری از علوم که پایه کار یک محقق ادبی است، از قبیل فلسفه تاریخ و فن نقد و زیبایی‌شناسی و هنر، نگفته و نشناخته ماند .

بی‌شک این نقایص بیشتر زائیده نقص سرمشق، یعنی دانشگاه تهران، است و یکی از علل آن نیز نبودن استاد متخصص در همه این شعب است. از این نظر، کوشش فوق برنامه این دانشکده‌ها است که می‌تواند این نقایص را رفع کند و من بسیار خوشوقتم که در محیطی که بودم توانستم از این کوشش‌ها فراوان برخوردار گردم چه، گلچین کردن کتب نفیس که ابزار

منحصر به فرد کار در ایران به شمار می‌آید و تأسیس انجمنهای ادبی که با راهنمایی‌های سودمند استادان بسیار ارزنده است و بخصوص معنویت و تقوایی که در این محیط احساس می‌گردد همه از عواملی است که نقص برنامه را تا حد بسیار زیادی جبران می‌کند.

چنان که گفتم، نقد یکی از آن موضوعاتی است که با همه اهمیتی که در ادب دارد دانشجویان از آن اطلاع کافی نمی‌توانند داشته باشند زیرا، تاکنون در این زمینه کتابی جامع نوشته نشده است و در مجامع ادبی معمولاً جز همان محک‌های شرقی معانی و بیان و بدیع اسلامی برای سنجش آثار ادبی در کار نیست. از این نظر، هنگامی که استاد دانشمند آقای دکتر فیاض مرا به ترجمه این اثر مأمور کردند، آن را بسیار جالب و تازه دیدم و نشر این گونه مسائل را در میان توده ادب دوست این کشور بسیار ضروری تشخیص دادم و گفتم با راهنمایی‌های استاد خواهم توانست به ترجمه رسایی از آن موفق شوم و متن را با اشاراتی به ادب فارسی و طرح مسائل و نظرات و توضیحاتی در حاشیه غنی‌تر سازم ولی، متأسفانه، گرفتاری‌های بسیار من، از طرفی و ناآشنا بودنم به متن کار از طرف دیگر، بر دیگر دشواری‌های کار تحقیق در مشهد افزود و من نتوانستم آن‌چنان که در آغاز بر آن بودم به پایان برم و، جز در موارد اندک، تنها به ترجمه متن اکتفا کردم.

اما ترجمه متن نیز کار آسانی نبود چه، نویسنده، جز در مواردی که معنی باریک می‌شود و به تبع آن بیان نیز دیریاب می‌گردد، برای بیان مسائل ساده نیز تعبیر را آن‌چنان مغلق و معقد



آورده است که فهم آن را دشوار کرده است و این یک نوع بیماری است که گریبان پاره‌ای از نویسندگان و به‌خصوص محققان را گرفته است.

کار بسیار مشکلی که، در ضمن ترجمه، گاه حتی مرا مأیوس می‌کرد فهم اسامی اعلام و یا اصطلاحاتی بود که نویسنده به شیوه غالب اعراب آن را معرب ساخته و یا برای بیان آن از لغت عربی‌یی که معنایی نزدیک بدان داشته استمداد کرده است و این مشکلی بود که حل آن حتی احساس توفیقی را برای مترجم در برنداشت چه، پس از مدت‌ها فکر و تأمل که ممکن بود در یک اثر تألیفی به کار رود می‌دیدم که نام یک فرد بسیار مشهور را کشف کرده‌ام! مثلاً کلمه «عطیل» چندین روز وقت مرا گرفت تا آنکه پس از «کشفی»! که برای من حاصل شد دریافتم که «اتللو» را آقای نویسنده به این قواره در آورده است!

به هر حال، آنچه به طور مسلم می‌توان در اینجا گفت این است که نویسنده با پختگی و جامعیتی که داشته است در زمینه کار خویش اثر سودمندی را در دسترس دلبستگان به مسائل ادبی و هنری گذاشته است و بخصوص از آن نظر که در زبان ما این مباحث تازگی دارد و، جز به طور پراکنده، نقد از نظر اصولی و فنی در کتابی مطرح نگردیده است و کتاب حاضر کوشیده است از کلیات این فن به طور جامعی بحث کرده باشد، برای دانشجویان رشته ادبیات مطالعه آن می‌تواند مفید واقع شود.

دانشجوی دانشکده ادبیات مشهد - علی شریعتی



## ده سال پیش

استاد من، حضرت دکتر فیاض، که در آن ایام افتخار شاگردی‌شان را داشتم، کتاب «فی النقد و الادب» را به من مرحمت کردند و ضمن ستایشی که از نویسنده آن، دکتر محمد مندور، و کارهای او در نقد ادبی نمودند مرا به ترجمه آن واداشتند و آنچه اکنون می‌بینید ترجمه همان کتاب است که ده سال پیش انجام یافته بود و غیبت چندین ساله من از ایران و باز نیافتن متن اصلی کتاب و دیگر مشکلات انتشار آن را تا امروز به تأخیر انداخت.

مؤلف کتاب، دکتر مندور، از نویسندگان نامور و ادبای توانای عرب است و بخصوص، در کار نقد، آثار ارجمندی دارد.

بینش عمیق ادبی او و بخصوص آشنایی‌اش به ادبیات عرب و اروپایی و بالاخص فرانسوی به تحقیقات وی، در نقد و ادب، غنی و جامعیت بسیار بخشیده است.

ما فارسی‌زبانان - که از ثروتمندترین سرمایه‌داران ادب در جهان به شمار می‌آئیم و به داشتن آثار ادبی و بخصوص شاهکارهای شعری، بحق، می‌بالیم - در مسیر نقد هنر و ادب که امروز، در جهان متمدن، یک هنر مشخص و جدی شده و حتی، چنان که برخی از متفکران، چون سنت بوو، معتقدند به صورت علمی مستقل در ردیف دیگر علوم انسانی در آمده است، و اروپاییان در این راه منزل‌ها بریده‌اند هنوز نوسفریم.

در سال‌های اخیر، تلاش برای جبران این کمبود در میان اهل هنر و ادب ایران، کاملاً، محسوس است و کارهایی کرده و گام‌هایی برداشته‌اند ولی، غالباً، در این رشته نیز همان نقصی که در دیگر زمینه‌ها، بخصوص زمینه‌های اجتماعی و انسانی و فرهنگی ما، وجود دارد به چشم می‌خورد و آن این است که صاحب‌نظران ما در این راه نیز دو گروه متمایزند: یا کسانی‌اند که به فنون و متون ادب پارسی کاملاً واقف‌اند و به قولی «از قدمای معاصرین» به شمار می‌آیند که، با همه پرمایگی و اهمیت، از صدها اندیشه و آفرینشی که در ادب اروپایی مطرح است بیگانه‌اند و از جریانات بسیار حساس و مهمی که از مسائل کلی هنر و ادب و زیبایی‌شناسی و روان‌شناسی ادبی و غیره هست بی‌خبر و ناچار کمیت اندیشه‌شان در همان جولانگاه تنگ گذشته محدود است و منزلی تازه و راهی نو و سخنی بدیع ندارند و نمی‌توانند داشت. و یا در مقابل، ایرانیانی «هوشنگ هناوید»<sup>۱</sup>ی‌اند که یکسره از سرچشمه ادب پارسی به دورند و بیگانه و هرچه دارند از اروپا دارند و، در نتیجه، ترجمه فکر می‌کنند، ترجمه حرف می‌زنند، ترجمه تألیف می‌کنند! ترجمه قضاوت می‌کنند و اظهار نظر، ترجمه تجزیه و تحلیل می‌کنند و حتی ترجمه دیندارند و ترجمه بی‌دین؛ و خلاصه حرف خودشان نیست و ناچار آنچه می‌گویند، درست یا نادرست، غالباً (به معنی حقیقی کلمه) «بی‌جا» است و گنگ و

---

<sup>۱</sup>. یکی از پرسوناژهای کتاب تسخیر تمدن فرنگی به قلم مرحوم دکتر شادمان.

ناهماهنگ و بسیار کم اثر. و در اینجا است که ارزش نویسندگان و متفکران و دانشمندان «دو فرهنگ» کاملاً آشکار می‌گردد، در هر زمینه و نیز در زمینه مسائل ادبی و از جمله نقد، دکتر مندور از همین «دو فرهنگ‌ها» است که هم مایه بومی و محلی دارد و هم بینش جهانی و نگاه امروزی و ما به چنین کسانی بسیار نیازمندیم.

ارزش دیگر این کتاب آنست که، برخلاف بسیاری از نوشته‌ها در این زمینه، به لفاظی و بازی با تعبیرات و اصطلاحات و رمزنویسی و کنایه‌های بعیدپرانی و معقد اندیشی و تفنن در تعبیرات ذهنی و مجرد (حتی گاه از معنی) نپرداخته و سبک آن تعلیمی و منطقی و درسی است و از مطالعه آن آگاهی بر اساسی‌ترین مسائلی که در نقد ادب مطرح است و نیز بر مکتبها و شخصیت‌های بزرگ این رشته حاصل می‌گردد و به گمانم این یکی از همان موارد احتیاج ادبا و هنرمندان امروز جامعه ما باشد و اگر ترجمه این کتاب در این باره بتواند کمترین فایده را در بر داشته باشد انتشارش بیهوده نبوده است.

در زبان فارسی، دو کتاب به نام «سخن سنجی» از آقای دکتر صورتگر و «نقد ادبی» از آقای دکتر زرین کوب درباره نقد در دست است. «سخن سنجی»، گرچه فضل تقدم را در این زمینه داراست ولی، در تدوین آن شتابزدگی همراه با دید «انگلیسی» نویسنده کاملاً به چشم می‌خورد به طوری که دو دنیای اسلامی و فرانسوی نقد در آن به کلی فراموش شده است.

«نقد ادبی» آقای دکتر زرین کوب، علیرغم وسعت اطلاعات و تنوع منابعی که نویسنده دارا است، همه مکاتب و رجال بزرگ دنیای امروز نقد را استقراء و استقصاء نکرده است و خواننده آن با اینکه اطلاعات فراوان و تازه‌ای در نقد به دست می‌آورد ولی با مکاتب مختلف نقد و بسیاری از نوابع برجسته این فن آشنا نمی‌شود. تسامحی که در طرح‌ریزی و نقشه کتاب شده است موجب آن گردیده که کتاب از صورت درسی و فنی خارج گردد و بیشتر جنبه «در پیرامون نقد» به خود بگیرد.

کتاب حاضر: «در نقد و ادب»، گرچه خواننده را از مطالعه آن دو بی‌نیاز نمی‌سازد ولی کمبودی را که در آنها هست تا حد زیادی جبران می‌کند زیرا، تصادفاً آنچه را نویسندگان نامی دو کتاب از قلم انداخته و یا کمتر بدان توجه کرده‌اند دکتر مندور با تفضیل بیشتری آورده است. گذشته از آن، در تدوین مطالب، طرح درسی و تعلیمی آن دقیق‌تر تنظیم یافته است و به طور خلاصه می‌توان گفت این هر سه کتاب، گرچه در یک زمینه نگارش یافته است ولی، هیچ کدام تکرار مطالب و موضوعات دیگری نیست بلکه، هر سه مکمل یکدیگر است و خواندن هیچ کدام خواننده را از آن دو کتاب دیگر بی‌نیاز نمی‌سازد.

علی شریعتی

مشهد - آبان ماه ۱۳۴۶



## مقدمه در نقد و ادب

«خدا انسان را از لجن<sup>۱</sup> آفرید؛ سپس از روح خویش در او دمید و «بر صورت خویشش ساخت»<sup>۲</sup> و نام‌ها را به وی آموخت و آن «امانت» را بر زمین و آسمان‌ها عرضه کرد، از برداشتن سرباز زدند، انسان برداشت، و سپس فرشتگان را همه فرمود تا در پیشگاه او به خاک افتند»<sup>۳</sup>.

---

۱. حماء مسنون (قرآن).

۲. حدیث نبوی و آیه ای از انجیل.

۳. خلقت انسان در قرآن.



و چهره همین انسان را همواره، هاله‌ای از «اندوه» دربر گرفته و از نخستین روزهای تاریخ، هرگاه که از انبوه تلاش‌های حیات، خود را به گوشه انزوایی می‌کشانده تا به «خویش» بیندیشد، اخمی از بدبینی بر نگاهش نقش می‌بسته و موجی از اضطراب بر سیمایش می‌نشسته است، زیرا وی همواره خود را از این عالم «بیشتر» می‌یافته، و می‌یافته است که «آنچه هست» او را بس نیست، احساسش از مرز این هستی می‌گذرد و آنجا که هر چه هست پایان می‌گیرد، او ادامه می‌یابد و تا «بی‌نهایت» دامن می‌گسترده.

وانگهی، در سیمای این خراب‌آباد، با سرشت صمیمی خویش و آن «خویشان زلال خویش» بیگانگی ذاتی‌ای می‌بیند که او را از خوکردن و پیوندستن با آن نومید می‌سازد و احساس غربت را در عمق وجدان خویش بیدار می‌کند و چون دردناکانه پی برده است که طبیعت پست و بی‌مغز و بیگانه با او ردای خویش را بر وی نیز کشیده و «بی‌حضور وی»، او را نیز به خویش آلوده است از هستی طبیعت و هستی خویش بیزار می‌گردد. احساس غربت در این عالم و بیزاری از بیگانگی با خود - آن خود همدست و همدستان با این عالم - «وطن» را و «خویشاوندی» را فرا یاد او می‌آورد و از اینجاست که «ثنویت»، ریشه‌دارترین اصل فلسفی بشر، از هم آغاز در ایمان وی خانه می‌کند و بیهوده نیست که در نخستین طرح‌های خام و مبهمی که در مغز انسان ابتدایی شکل گرفته است، اندیشه «جهان زیرین» و «جهان زبرین» - در هر زبانی به نامی و در هر قبیله‌ای به گونه‌ای - همیشه و همه جا هست و بی‌قراری در اینجا

و شیفگی بدانجا و آرزو و تلاش برای تقرب و تماس با آن، از طلوع تاریخ تاکنون، شورانگیزترین تپش‌ها و تلاش‌های روح او را که مجموعه حیات معنوی اوست، پدید آورده است.

از فراز قله تاریخ، انسان را می‌بینم که، در جست‌وجوی یافتن راهی به «آن سو» دست بر آسمان برداشته، یا چشم در چشم آفتاب دوخته و یا در برابر شعله مرموز و بی‌قرار آتش نشسته و بدان خیره مانده و آرزوی «نجات» و نشئه «نیاز» را، سرشار از اخلاص و اشتیاق، با خویش زمزمه می‌کند؛ زیرا، در چهره این هر سه، «از اسرار شک آلود» آن دیار، اشاره‌ای خواننده است و «روشنایی» را که با سرشت کور و کدر این خانه خاکی بیگانه دیده سایه‌ای پنداشته که از آسمان‌های دیگر بر این سرای سرد و تیره افتاده است.

انسان، گم‌گشته این خاکستان ناآشنا، که خود را در زیر این آسمان کوتاه و غریب گرفتار می‌دیده، سراسیمه و پی‌گیر، در راه جست‌وجوی آن «بهشت گمشده» خویش - که می‌داند هست - بر هر چه می‌گذشته که از آن در او نشانی می‌یافته، به نیایش زانو می‌زده و هرگاه که بر بیهودگی آن آگاه می‌شده است، بی‌آنکه در یقینش به بودن آن «نمی‌دانم کجا» خللی راه یابد، بی‌درنگ نشانه دیگری را سراغ می‌کرده و در این به هر سو دویدن‌های خستگی

ناشناس، آنچه هرگز خاموش نگشته، فریادهای رقت بار این گرفتار غربت بوده است که هنوز بی تابانه دست به دیوار این عالم می کشد تا به بیرون روزنه‌ای باز کند<sup>۱</sup>.

تناقض پاسخ‌ها و تنوع و تضاد تجلی‌ها وحدت در دو دنیا را از چشم ما پوشیده ندارد! فریادهای پریشان و مضطرب گیلگمش در زیر آسمان سومر، تلاش‌های شکنجه‌آمیز بودا برای نجات از «کارما» و نیل به «نیروانا»، ناله‌های به‌دردآلوده علی در خلوت شب‌های خاموش نخلستان‌های حومه مدینه و نیز خشم عصیانی و مأیوس سارتر و کامو از «بلاغت و بی‌معنایی این عالم» همه تجلیات گونه‌گون روح مضطرب انسانی است که خود را بر روی این خاک تنها و بیگانه می‌یابد و در زیر این سقف زندانی، و می‌داند که «این خانه خانه او نیست».

چرا انسان، هرگاه، دور از غوغای روزمرگی و برتر از ابتدال زیستن، به خود و به این دنیا می‌اندیشد و در تأمل‌های عمیق و تپش‌های پرطنین و خیالات بلند غرق می‌گردد، بر دلش درد پنجه می‌افکند و سایه غمی ناشناس بر جان‌ش می‌افتد، و دور از نشاط و شعف، در تنهایی

---

<sup>۱</sup>. ایمان به فیتیش (Fetish)، تابو (Tabu)، توتم (Totem)، مانا (Mana)، بت، ستاره، خورشید، آتش، ارباب انواع و ارواح مرموز (Animisme)، بهشت، آخرت، ماوراء الطبیعه و ... همه حکایتگر جست و جوهای پیاپی و ملتهبانه انسان است، از نخستین مراحل تاریخ حیاتش، برای دست یافتن به آن رمز ناپیدا، جهان ماوراء، آن نمی‌دانم چه، نمی‌دانم کجا، آن نه این و در یک کلمه: غیب.

اندوهگین خویش می‌نشیند، سر به دو دست می‌گیرد و «نم اشکی و با خود گفت و گویی» دارد و، برخلاف، هر چه به روزمرگی و ابتذال این جهانی نزدیک‌تر می‌شود، به پایکوبی و دست‌افشانی و شوق و شغف‌های کودکان و گنجشک‌وار بیشتر رو می‌کند؟ چرا همواره عمق و تعالی حال و روح و اندیشه و هنر با اندوه و حمق و پستی و ابتذال با شادی توأم است؟ چرا از روزگار ارسطو، قاعده مکتوب بر این است که در هنر، هر چه عمیق است و جدی، غمناک است<sup>۱</sup> و هر چه سطحی و مبتذل خنده‌آور و شاد؟ چرا انسان‌ها، و هر که انسان‌تر بیشتر، به عمد، در طلب آثار غم‌آور هنری‌اند و دوستدار اندوه؟ مگر نه این است که اندوه تجلی روحی است که چون برتر و آگاه‌تر است، تنگی و تنگدستی جهان را بیشتر احساس کرده است؟ چرا مستی و بیخودی را دوست می‌دارند؟ مگر نه این است که در این حالت است که پیوندهای بسیار آنان با آنچه زیستن اقتضا می‌کند، می‌گسلد و بار سنگین هستی از دوش روح می‌افتد، فشار خفقان‌آور و ملامت بار «بودن» سبک می‌شود و تنها در لحظات بی‌وزنی است که یاد تلخ غربت فراموش می‌شود و چهره زشت «هستن» از پیش چشم محو می‌گردد؟<sup>۲</sup> چرا روح‌های بلند و دل‌های عمیق، اندوه، پاییز، سکوت و غروب را دوست‌تر می‌دارند؟ مگر نه

---

<sup>۱</sup>. نمی‌گوییم هر چه غمناک است عمیق است و جدی که چنین نیست، بلکه هر چه عمیق است و جدی، غمناک است.

<sup>۲</sup>. مولوی علت آن را فراموشی و غفلت از بار سنگین آزادی و اختیار که جان انسان را می‌فشرد می‌داند.

این است که در این لحظه‌هاست که خود را به مرز پایان این عالم نزدیک‌تر احساس می‌کند؟ انسان در عمق فطرت خویش، همواره در آرزوی «مطلق»، «بی‌نهایت»، «ابدیت»، «ازلیت»، «روشنایی» و «جاودانگی و خلود»، «بی‌زمانی»، «بی‌مکانی»، «بی‌مرزی»، «بی‌رنگی»، «تجرد مطلق»، «قدس»، «آزادی و رهایی مطلق»، «نخستین آغاز»، «آخرین انجام»، «غایت مطلق»، «کمال مطلق»، «سعادت راستین»، «حقیقت مطلق»، «یقین»، «عشق»، «زیبایی»، «خیر مطلق»، «خوب‌ترین خوب»، «پاک‌ترین پاک» ... بوده است و آن «من» راستین و اهورایی خویش را با این معانی ماورایی خویشاوند می‌یافته و بدانها سخت نیازمند، و این عالم که نسبی است و محدود و عرضی و متوسط و مقید و زشت و رنج‌زا و آلوده و سرد و تیره‌دل و برده ذلیل مکان و زمان و محکوم نقص و مرگ، با این آرمان‌های شورانگیز روح بلندپرواز انسان ناشناس و ناسازگار است. پس این معانی از کجا در دل انسان افتاده است؟ این چشمه‌های شگفت‌انگیز غیبی - که همواره در اعماق روح آدمی می‌جوشد - از کجا سرچشمه می‌گیرد؟ این روح بیتاب از این عطش‌های ملتهب، در این کویر سوخته‌ای که در آن جز فریب سراب نیست، رها گشته و راه خانه خویش را گم کرده است.

چنین است که بدبینی و نگرانی و عصیان و عشق به گریز، از آغاز، با نهاد این زندانی بزرگ خاک سرشته شده و در عمق وجدانش «اضطراب» خانه کرده و از همین نهانخانه است که سه جلوه شگفت و غیرمادی‌ای که همواره با انسان قرین بوده است سر زده است:

## مذهب، عرفان و هنر

مذهب تلاش انسانی است به «هست آلوده» تا خود را پاک سازد و از خاک به خدا باز گردد؛ طبیعت و حیات را که «دنیا»<sup>۱</sup> می‌بیند، «قداست»<sup>۲</sup> بخشد و «آخری» کند، چه، قدس، به گفته دور کیم، فصل مذهب است و شاخصه جوهری آن.

و عرفان تجلی التهاب فطری انسانی است که خود را اینجا غریب می‌یابد و با بیگانگان، که همه موجودات و کائنات‌اند، همخانه؛ بازی است که در قفسی اسیر مانده و بی‌تابانه خود را به در و دیوار می‌کوبد و برای پرواز بی‌قراری می‌کند و، در هوای وطن مألوف خویش، می‌کوشد تا وجود خویش را نیز که مایه اسارت اوست و «خود حجاب خود شده است» از میان برگیرد.

---

<sup>۱</sup>. دنیا و آخری دو صفة است، نه اسم دو اقلیم جغرافیایی مشخص و همستیه: هر چه پست است وزشت و اندک و فاقد روح و تعالی و معنی و آلوده ابتدال، دنیا است و آنچه زیبا و خوب و جاوید و مملو از حقیقت و معنی و علو و جلال، آخری. هرچه نزدیک است و دم دست و نازل و سودمند، دنیا و آنچه برتر و دورتر و متعالی و ارزشمند، آخری.

<sup>۲</sup>. چرا مفهوم تقدس (Sacr) در روح و اندیشه آدمی از نخستین روزهای حیات تاریخش پدید آمده و همواره او را در پی خود می‌کشانده است؟

و هنر نیز تجلی روحی است که آنچه هست سیرش نمی کند و هستی را در برابر خویش اندک می یابد و سرد و زشت و حتی، به گفته سارتر، احمق! و عاری از معنی و فاقد روح و احساس. و او اضطراب و تلخ کامی صاحب دلی بلند پرواز و اندیشمندی بزرگ و سرمایه دار معنی و احساس و معرفت را دارد که در انبوه مردمی بی درد و بی روح و پست و خوش گفتار آمده است و خود را با دیگران، جز با خویشتن، تنها می یابد و با این زمین و آسمان و هر چه در این میان است بیگانه.

و هنر، زاده بینشی چنین بizar و احساسی چنین تلخ از هستی و حیات، می کوشد تا آن را تکمیل کند، آنچه «باید باشد» را نزدیک سازد و بالاخره، به این عالم، آنچه را ندارد ببخشد.

مذهب و عرفان از اینجا راهشان با هنر جدا می شود که آن دو انسان را از غربت به وطن رهنمون می شوند، از «واقعیت» باز می دارند تا به «حقیقت» نزدیکش سازند و مذهب و عرفان، هر دو، بی قراری در این جایند و فلسفه گریز، آن به جایی و این به «هر جا که اینجا نیست». اما هنر فلسفه ماندن است؛ وانگهی، چون می داند که اینجا جای ماندن نیست، می کوشد تا با «تصوری» و، به قولی، با «خاطره ای» که از خانه و وطن خویش و زندگی در آن دارد، همین جا را برگونه آن بیاراید و با خلقت های هنری، زبان، اصوات، اشکال و رنگ های آن «دیار ناپیدای آشنا و زیبا» را در این «پیدای بیگانه و زشت» تقلید کند و اینجا است که هنر، چنان که ارسطو می گوید، محاکات (dram) است، اما برخلاف گفته او، محاکات از طبیعت

نیست، بلکه، درست برعکس، محاکات از ماورای طبیعت است تا طبیعت را بر صورت آن بیاراید. هنرمند نیز، همچون مرد دین یا عرفان، چهره این عالم را با خویش بیگانه می‌یابد، اما، برخلاف این دو، چون از آشنا سراغی ندارد، می‌کوشد تا به هدایت آن «لطیفه نهانی» که عشق و زیبایی از آن بر می‌خیزد و به نیروی آفریدگاری خویش، بر چهره این بیگانه، که به هر حال خود را محکوم به زیستن و بودن با او می‌بیند، رنگی از آشنایی زند و «زند» خویش را همانند «خانه» خویش آرایش دهد و از این رو، هنر تجلی‌گریزه آفریدگاری انسان است در ادامه این هستی که تجلی آفریدگاری خداست تا کمبودی را که در این عالم احساس می‌کند جبران نماید و بدین گونه بیزاری و بی‌قراری خویش را، در این سرایی که نه برای او کرده‌اند، تخفیف دهد و زیستن در این غربت و در آمیختن با انبوه بیگانه‌ها را تحمل کند<sup>۱</sup>.

صنعت نیز، چون هنر، تجلی‌گریزه آفریدگاری انسان است، اما، برخلاف هنر، از احساس غربت و اضطراب و ناخشنودی از «آنچه هست» سرچشمه نمی‌گیرد بلکه، برعکس، برای نزدیک‌تر شدن و خو کردن بیشتر به آن است؛ مقصودش رهایی نیست، اسارت بیشتر است. هنر

---

<sup>۱</sup>. و در اینجا است که دو مسأله لاینحلی که در هنر مطرح است و هنوز به جایی نرسیده است روشن می‌گردد: یکی مسأله رسالت هنر و مسؤولیت هنرمند و اینکه چنین رسالت و مسؤولیتی هست؟ و اگر هست چیست؟ دیگر اینکه هنر برای هنر است یا برای اجتماع؟ چنین توجیهی برای هنر نه تنها به این مسأله پاسخ روشن می‌دهد بلکه معنی گنگ هنر برای هنر و مفهوم پیچیده و تعبیرات و تلقیات مختلف و متضادی را که از هنر برای اجتماع می‌شود آشکار می‌نماید.



می‌خواهد انسان را از آنچه طبیعت ندارد برخوردار سازد و صنعت می‌کوشد تا او را از آنچه طبیعت دارد برخوردارتر کند.

اما هر هنری حتی در پست‌ترین مراحلش، تقلید و تفنن، و به‌ویژه در عالی‌ترین انواعش: موسیقی و شعر - و هر چه برتر، شدیدتر - تجلی «دغدغه» انسانی است که از کمبود عالم «می‌نالد» و یا نمایش‌گر آفرینش‌های اوست تا آن را «تکمیل» نماید.<sup>۱</sup> از این رو مذهب و عرفان «دری» است به بیرون از این زندان و هنر «پنجره‌ای».

عموماً زیبایی را مایه هنر می‌دانند و ملاک آن و می‌گویند هنر هدفش نمایش زیبایی‌هاست. این سخن، اگر یکسره باطل نباشد - که هست - دست‌کم مبهم است و در عین حال، سطحی، در صورتی که زیبایی نیز یک اثر هنری است که هنرمند، در این جهان فاقد زیبایی، آن را می‌آفریند؛ این گل زیبا نیست، من زیبایی آن را پدید می‌آورم، چنان که نقاش تصویر آن را و شاعر عشق‌بازی و بی‌وفایی آن را و موسیقیدان نجوای آن را.

کیست که واقعاً نداند که در عصمت ملکوتی سپیده، در زمزمه جادویی چشمه‌ساران، در نسیم پیام‌آور سحر، در چشم خون‌پالای غروب، در نغمه آسمانی شباهنگ، در خلوت

---

<sup>۱</sup>. یعنی هنر دو کار می‌کند: بیان و خلق

نیمه شب‌های روشن کوچه‌باغ‌های خاموش، در خم خسته چشمی از تب عشق، در هم آغوشی پاک مه و مرداب، در لبخند، در نگاه، در مهتاب، در بازی پنهان و پرغوغای باد بر سر شاخه‌های بلند سپیدارهای مغرب، در افق، در شفق و در هر چه ما را از خویش به در می‌برد، درست به همان اندازه عمق، معنی، راز و زیبایی نهفته است که در قیافه یک «گوشته‌کوب»! و حتی در همان درز پر از گوشت کوبیده شب مانده آن؟!!

این بیچاره انسان است که می‌خواهد دنیایش چنین باشد و نیست. اوست که خود را در این «کوخ» فاقه‌زده و پست و تنگ و زشت گرفتار می‌بیند و با فریب هنر<sup>۱</sup>، آن را به گونه «کاخ» که شایسته «نیمه خدایی» چون اوست می‌آراید. از این رو، هنر در همه انواع و همه مراحلش، انعکاس دغدغه این «نیمه خاک - نیمه خدا» است، این «جمع دو بینهایت»، این «اجتماع دو نقیض»! و اضطراب و اندوه و عشق و بی‌قراری و ناخشنودی و بیزاری لازمه چنین

---

<sup>۱</sup> . در اینجا مشکل تاریخ هنرنیز روشن می‌گردد که چرا هنر همواره یا در اختیار مذهب بوده است و یا در اختیار اشرافیت؟ دوستی مذهب و هنر زاده هم‌زمانی و همدردی و خویشاوندی آن دو است. و اما پرورش هنر در دامن اشرافیت به خاطر آن است که مردم مرفه، از آنچه در این جهان دارد، هر چه بیشتر برخوردارند، کمبود آن را بیشتر احساس می‌کنند (ولو به صورت انحرافی)، و هنر زاده چنین احساسی است. اما مردم تهیدست و زحمتکش، که از بسیاری از آنچه این جهان دارد محرومند و همواره گرم تلاش برای کسب آند، جهان را غنی می‌پندارند و فقر خود را احساس می‌کنند نه فقر عالم را. روانشناسی طبقاتی و مقایسه رنجهای اروپایی و امریکایی با رنجهای آفریقایی و آسیایی و آرزوها و نیازهای مادی یا رئالیستی کارگر و دهقان با گرایشهای موهوم و یا ایده آلیستی بورژوا و سرمایه دار این مسأله را روشن می‌سازد.

ساختمان ثنوی است که یک سرش در غلظت پلشت و عفن این ماده، این مردار، نهفته است و سر دیگرش، از مرز آفرینش می‌گذرد و زمان و مکان - این دو چهار دیواری تنگ و خفقان‌آور - را در هم می‌شکند و بر آسمان بلند ابدیت، ذروه بلند ملکوت می‌ساید، آنجا که کلمات پر می‌سوزند و خیال از نیمه راه باز می‌گردد، و هنر - قلم صنع فرزندان آدم که از «بهشت» به «زمین» افکنده شد - می‌کوشد تا زمین زشت و افسرده را به گونه بهشتی که جایگاه شایسته او بوده و هست آرایش کند، همچنان که در آن زندگی نخستینش بود، در این زندگی تبعیدی‌اش، که محکومیتی را می‌گذراند - و این را همه گفته‌اند - به شعر بیندیشد و بگوید، به موسیقی بشنود، به رقص برود، به نقاشی ببیند، به قدرت تشبیه آنچه را در طبیعت بی‌حال و بی‌توان است روح دمد، و به نیروی استعاره آنچه را ندارد ببخشد، به زبان کنایه و رمز، از کلمات که اشیاء بی‌جان و ناتوان این جهان‌اند، آنچه را ندارند و او می‌خواهد، بیرون کشد، به سرانگشت مسیحای مجاز، به همه اشیاء - که همسایگان مرده و گنگ و احمق و بیگانه اویند - حیات و زبان و شعور و آشنایی دهد و بر چهره ناآشنای زمین و آسمان ابله این توده انباشته از عناصر، رنگ انس و معنی و احساس و خویشاوندی زند<sup>۱</sup>.

---

<sup>۱</sup>. و در اینجا است که بیهودگی کوشش کسانی که خواسته اند هنر را در قالب‌ها و قاعده‌های ثابت و مشخصی مقید سازند آشکار می‌گردد وضع قاعده برای هنر به همان اندازه خنده‌آور است که کسی بخواهد برای غم خوردن یا خشمگین شدن آداب و

زیرا در چهره طبیعت و هرچه در او هست، هیچ‌گاه همدردی و همانندی با خویش نمی‌خواند و همدردی و خویشاوندی تشنه‌ترین نیاز روح آدمی است. آسمان صاف و ستاره باران و پر آرامش یک نیمه‌شب تابستان، آسمانی راحت و بی‌درد است و روح مضطرب و گرفته «تنتوره» (Tintoret) آسمانی گرفته و مضطرب می‌خواهد، آسمانی نه آبی بلکه زرد! و این عالم آسمان زرد که اضطراب را الهام کند ندارد، تنتوره بر فراز «جل جتا» آسمانی زرد می‌آفریند. کوشش‌های پیکاسو در رهایی هنر از بند تقلید طبیعت، نشانه روشنی از عصیان در فطرت هر هنری است، تجلی اضطراب روحی است که کمبود طبیعت را در برابر نیازهای بلند خویش دردناکانه احساس می‌کند. به قول سارتر، پیکاسو می‌کوشد تا قوطی کبریتی بسازد که در عین حال، یک شب‌پره باشد بی‌آنکه از قوطی کبریت بودن خارج شده باشد.<sup>۱</sup> چرا؟ زیرا که طبیعت از اجتماع دو ضد عاجز است و انسان این عجز را نمی‌خواهد تحمل کند. سرزدن ناخودآگاه صبح بی‌اراده و بی‌احساس روح شاعری را که همه کائنات باید با او بیندیشد و همه هستی باید احساس کند، بسنده نیست، صبحی می‌خواهد که همچون قهرمان دلاوری ناگهان از پس افق سر بر دارد و خنجرش را برکشد و گریبان سیاه شب را به عمد، تا ناف

رسوم و مقرراتی دقیقی ترتیب دهد.

<sup>۱</sup>. شعر چیست سارتر، ترجمه من در نامه پارسی، ۱۹۶۱، پاریس و هیرمند، ۱۳۴۶، مشهد.

چاک زند و چشمه جوشان و زرین فردا را بر پهنه آلوده به دیشب این صحرا باز کند و چنین صبحی را طبیعت ندارد، بدین گونه می آفریند :

«صبح از حمایل فلک آهیخت خنجرش»!

خواهید گفت: پس لئوناردو داوینچی چه؟ خانم مونالیزا لبخندی بر لب داشته است و نقاش آنچه را در طبیعت بوده است تقلید کرده. شگفتا که در اینجا کمبود طبیعت آشکارتر است. طبیعت بر لب زنی لبخند پر معنی و گرفته و آمیخته با اندوهی مهربان و ملایم و مرموز نشانده است اما داوینچی چنین لبخندی را بر یک قطعه پارچه بخشیده است و چند گرم خاک! و این است آنچه طبیعت فاقد بوده است .

نقاشی که وسوسه اندام زنی، سکوت پرسخن نگاهی، جلال و قداست روحانی معبدی را به یک مشت گچ و رنگ می بخشد خلق بدیعی نکرده است؟

بی شک، همچون انسان ها که در فاصله های متفاوت، میان «لجنزار» و «نفخه روح خدا» منزل دارند، هنرها نیز، به میزانی که از زمین فاصله می گیرند، جلوه گاه صادق اضطراب و حسرتی می شوند که در هر که انسان تر است دردناک تر است. خواهید گفت: پس «آثار پست تر از «هست» در جهان هنر، که با این مسیر متعالی ای که برای هنر نشان دادیم نمی خوانند؟!» چرا، می خوانند! اگر این آثار حقیقاً پست اند و نه فضیلتی بر هر چه هست، که

نقیصت‌اند، در اینجا به قول اصولیون، اختلاف بر سر مصداق است، نه مفهوم، چه، زنی که خود را چنان می‌آراید که زشت‌تر از آنچه هست می‌شود و نفرت انگیز، با زنی که فریب هنر، زیبایی‌های خیره‌کننده‌ای در چشم و ابرو و لب‌خند و اندامش می‌آفریند که نیست، در احساس و هدف مشترک است؛ و در اینجا ما در برابر مبحث دیگری قرار می‌گیریم به نام توفیق و عدم توفیق در خلق هنری و تعیین ارزش‌ها و علل و عوامل و کیفیت و درجات هر یک که کار نقد است و قلمرو ویژه آن.

خویشاوندی میان مذهب و عرفان و هنر را تاریخ نیز شاهد بوده است. هنرها مذهبی‌ترین و عرفانی‌ترین موجودات این عالم‌اند. در دامن مذهب و عرفان زاده‌اند و از این دو پستان شیر خورده‌اند. هر هنری معراجی است و یا شوق معراجی که در آن هنرمند، هر چه از بار «هست» سبکبارتر است، سدره المنتهایش از زمین دورتر است و روشنایی و گرما و قداست و زیبایی ماوراء را بیشتر احساس می‌کند. چهره سرد و کریه «واقعیت» را، به تدبیر هنر، به زیبایی‌های «حقیقت» می‌آراید.<sup>۱</sup> هنر سخن از «ماوراء» است و بیان آنچه می‌بایست باشد و نیست. و از این

---

<sup>۱</sup>. و از این رو است که هنر هر چه با واقعیت فاصله می‌گیرد و از پسند عقل رایج دورتر می‌شود زیباتر و گیراتر می‌گردد، زیرا واقعیت تهیدست است و تهی مغز و عقل نیز بومی این سرزمین است، سرزمینی که هنر همواره در آن احساس غربت می‌کند و فرمان عقل - حاکم بومی این کشور - را گردن نمی‌نهد و از این روست که هرگز زیر بار قیودی که عقلاً بر او نهاده اند نرفته و در برابر هر

است که موسیقی، علی‌رغم بدرفتاری‌های مسلمانان، هرگز دست از دامن تصوف اسلامی بر نداشته و از همین روست که مسئله پیچیده‌ای که در ادب و فرهنگ فارسی مطرح است روشن می‌گردد که چرا عرفان ما، تا چشم می‌گشاید، خود را در دامن شعر می‌افکند و به تعبیر بهتر، تا زبان باز می‌کند، به شعر سخن می‌گوید و برخورد این دو خویشاوند همدرد و همزبان با هم، زیباترین و شورانگیزترین واقعه تاریخ معنویت شرق پرمعنی است، چه عرفان - که رنج غربت بی‌قرارش کرده است - با شعر، که پیداست زبان محاوره این عالم نیست و به یاری کلمات شعری - که فرشتگان تیز پر و سبکبال عالم بالاینده - و نیز با اشارات موسیقی ویژه آن - که به گفته امه سزر: «صدای تصادم موج‌های اندیشه است بر ساحل این هستی» - پرواز روح بی‌تاب را از حصار گنگ و خفه این تبعیدگاه تسهیل می‌کند.

دکتر علی شریعتی

---

که خواسته افساری که عقلاً بر او نهاده اند نرفته و در برابر هر که خواسته افساری از منطق بر سرش زند طغیان کرده و هر زنجیری را گسسته است.

## فصل اول

### نقد ادب و تاریخ آن

نقد ادب بر تاریخ ادب مقدم است و نمی‌توان شک داشت که خالق ادب، خود، ناقد است، چه، می‌دانیم که شعرای عرب در جاهلیت اشعار را نقد می‌کرده‌اند و حتی، به قول تاریخ، برای نابغه خیمه‌ای به پا کرده بودند که وی در آن به نقد آثار شعرا می‌پرداخت و در یونان نیز اولین ناقد، اریستوفان<sup>۱</sup> شاعر نمایشنامه‌نویس است. وی نمایشنامه «وزغ‌ها»<sup>۲</sup> را فقط به نقد شعرای سه گانه تراژدی، «اشیل»<sup>۳</sup> و «سوفوکل»<sup>۴</sup> و «اورپیده»<sup>۵</sup> اختصاص داده است.

---

<sup>۱</sup> Aristophane.

<sup>۲</sup> Les Grenouilles.

<sup>۳</sup> Aechyle. (۴۵۴-۵۲۵ ق م) پدر تراژدی یونان، از بزرگترین شعرای جهان، متفکری فلسفی و شاعری غنایی است. وی در سالامین و ماراتون با ایرانیان جنگیده است. ایرانیان، پرومته در زنجیر و آگاممنون از آثار برجسته او به شمار است.

<sup>۴</sup> Sopohcle. شاعر یونان قرن پنجم قبل از میلاد که از او هفت نمایشنامه که از زیباترین آثار تراژدی بشمار می‌آید در دست است. وی رل آواز دسته جمعی (Chorus) را از اهمیت انداخته و به اصل عمل در اراده انسان پرداخته و زبان تراژدی را طبیعی تر و نرم تر ساخته است.

<sup>۵</sup> Euripide. آخرین شاعر سه گانه تراژدی یونان متولد سالامین (۴۰۶-۴۸۰ ق م). وی مقتدای راسین شاعر و نمایشنامه نویس نامی فرانسه است.



بنابراین می‌توان گفت که نقد، پیش از تاریخ ادب و همزمان با خلق آثار ادبی پدید آمده است و شاعران قدیمترین ناقدان به شمار می‌آیند.<sup>۱</sup>

اما تاریخ ادبیات معمولاً از هنگامی به وجود می‌آید که میراث‌های ادبی هر قومی گرد شود تا بتواند به جامه تاریخ در آید.

بنابراین گرچه، یکی از پایه‌های تاریخ ادبیات نقد است، ولی این دو را نباید یکی پنداشت. در تمام زبان‌ها کتبی وجود دارد که تاریخ ادبیات گوناگون از قبیل ادبیات انگلیسی، فرانسوی و یا عربی را شامل است و این نکته شایسته تأمل است که تاریخ ادبیات عرب با دیگر ملل اختلاف بسیار دارد، زیرا، متأسفانه، کسی که تاریخ ادبیات عرب را مطالعه می‌کند جز شعر و نثر فنی در آن چیزی نمی‌یابد و حتی در سال‌های اخیر نیز کتب تاریخ ادبیات با فلاسفه و مورخان آشنایی نیافته و به همان سرگذشت شعر و نثر فنی اکتفا کرده است و آن نیز منحصر است به رسائل و مقامات و امثال رایج و خطب و امثال آن که بیشتر صحنه‌هایی است برای بازی‌های لفظی و از نظر اندیشه و احساس غالباً فقیر، در صورتی که، تاریخ ادبیات

---

<sup>۱</sup>. در ایران نیز می‌توان نمونه‌هایی در تاریخ یاغت، در روابط میان شعرا و نیز در کتبی چون المعجم و چهار مقاله و آتشکده آذر. این موارد را می‌شود مطالعه کرد.

اروپایی چنین نیست و همواره فصول ممتعی را در تاریخ و فلسفه و جامعه‌شناسی و شرح حال مورخان و فلاسفه و جامعه‌شناسان در بر دارد.<sup>۱</sup>

به هر حال، تاریخ ادبیات را چه در دایره تنگ کتب تاریخ ادب عرب منحصر پنداریم و چه به معنای وسیع اروپایی آن در نظر بگیریم ناچاریم آن را از نقد جدا بدانیم. برای روشن شدن این نکته می‌بایست این دو را بشناسانیم و شیوه (méthode) هر کدام را باز نماییم. تاریخ ادب جزئی از تاریخ عمومی است و به طور کلی جز در پاره‌ای امور که به سرشت ادب بستگی دارد تابع اصول آن است.

---

<sup>۱</sup>. کتب ادبیات ما نیز گرفتار همین خشکی و محدودیت هست. غیر از کتب تذکره - که اطلاق ادبیات بر آنها محال است - کتب تاریخ ادبیات که معاصر آن نیز نوشته اند، گرچه به شدت خواسته اند در آن از روش اروپایی تقلید کنند - با اینهمه - پر است از بحثها. نسبتاً مفصلی درباره نام و کنیه و تاریخ تولد و غیره که جزء متن کتاب آمده است ولی نویسندگان این کتاب از روح و مختصات و مکتب هر شاعر یا نویسنده ای چیزی به دست نمی دهند و تنها، به شیوه تذکره نویسان، چند نمونه از اشعار او را آن هم بی آنکه در انتخاب غالباً ذوقی به کار رفته باشد نقل می کنند. اما، در قسمت تاریخ آن به سختی می توان فرقی میان تاریخ عمومی و تاریخ ادبی احساس کرد. اگر از فلاسفه و علما بحثی پیش می کشند خود مستقلاً فصلی شده و با ادب و روح ادبی آن عصر هیچ ارتباطی را نمی نمایند و اگر از اوضاع سیاسی و کیفیت امور اجتماعی موادی را در لابلای صفحات می ریزند کمتر به اصل موضوع که پیوند آن با ادب باشد تناسبی دارد. و به طور کل. مسایل مختلفی که روح یک دوره را می سازند در کنار هم مطرح شده اند نه با هم. گذشته از آن، داستان و آثار منشور در این کتابها بسیار جالب است. اینان گویی هر نثری را جزء آثار ادبی می دانند. درست است که کتبی مانند الابنیه عن حقایق الادوبه از نظر زبانشناسی و دستور زبان تاریخی قابل مطالعه است ولی اینگونه کتب در ردیف تاریخ بیهقی و مقامات حمیدی جزء آثار منشور ادبی نیست. گذشته از آن در نقل آثار ادب نیز نقد و تحلیل ادبی و تاریخی دیده نمی شود. م

تاریخ عمومی به حقایقی می‌پردازد که زمان آن را قطع کرده است و به زمان حاضر نمی‌پیوندد و در آن تأثیری ندارد، ولی بر عکس، ادب گذشته‌ایست که تا حال ادامه یافته است.

تاریخ عمومی عبارت است از موادی که در دست کتب به ودیعه سپرده شده و درباره آنها از نظر خبری بحث می‌شود<sup>۱</sup>، اما، ادب عبارت است از آثاری از شعر و نثر که چون در تحریک اندیشه و احساس قدرت پایداری دارند زنده جاویدند و این آثار از لوازم زندگی ملت‌هایی است که از تمدن برخوردارند<sup>۲</sup>، زیرا، همچنان که علوم ریاضی منطق و تعقل را پرورش می‌دهند، این آثار ذوق و احساس را جلا و دقت خاصی می‌بخشند<sup>۳</sup>.

---

<sup>۱</sup>. به نظر من این تعریف جامع نیست و نویسنده آن را طوری تعبیر کرده است که بتواند برا. تعریف تاریخ ادب زمینه کافی داشته باشد و گرنه، نمی‌توان گفت تاریخ عمومی تنها بحث از مواد خبری است مگر این که کلمه بحث را در این جمله به قدری توسعه دهیم که همه معانی وسیع تاریخ را فراگیرد. در صورتیکه بحث چنین استعدادی را ندارد و در این تعریف به کلی روح تاریخ فراموش شده است چه، تاریخ یعنی همین روح و بحث از مواد جز برا. کشف چنین روحی نیست. م

<sup>۲</sup>. در این نظر نیز سهل انگاری احساس می‌شود، چه، به جای آنکه بگوییم آثار ادبی خاص ملت‌های متمدن است، بهتر این است که بگوییم خاص ملت‌هایی است که تاریخ کهن تر و بخصوص تمدن ریشه دارتری دارند، ولو امروز به سختی بتوان از آن‌هی به عنوان متمدن نام برد. مقایسه میان ملت متمدن آمریکا، چین، ایران، عرب و یونان این نکته را روشن می‌سازد که ادب به پختگی یک ملت بیش از تمدن آن بستگی دارد و پختگی معلول سرد و گرمی است که ملتی در طول تاریخ چشیده است. م

<sup>۳</sup>. کافی نیست که بگوییم آثار ادبی تنها ذوق و احساس را جلا می‌بخشد و به پرورش تعقل و منطق کمکی نمی‌کند، زیرا، نمی‌توان این نیروها را در انسان از هم جدا دامست، زیرا پرورش هر یک با دیگری توأم است. م

بنابراین اصل، فرق میان تاریخ ادب و تاریخ عمومی آشکار می گردد. ادب از نظر عناصر انسانی‌یی که دارد مورخ را تحریک می کند و این از ادب شایسته است که مورخ را به تحزب و تعصب بکشاند در صورتیکه در تاریخ عمومی این خود بزرگترین خطریست که مورخ را تهدید می کند.<sup>۱</sup>

تاریخ عمومی از کلیات مشترکی سخن می گوید، در حالی که تاریخ ادب با واحدهای مستقلی سر و کار دارد و می کوشد تا پیش از هر چیز مختصات یک کتاب یا نویسنده‌ای را که مورد مطالعه قرار داده است مشخص کند و اختلافی را که با مکاتب و یا نویسندگان دیگر دارد روشن سازد، اما، تاریخ عمومی از رژیم و تحول اجتماعی و یا اقتصادی مانند انقلاب عمومی یا پدیده‌های اجتماعی سخن می گوید .

علاوه بر این، مورخ ادب همواره از شخصیت نویسنده‌ای که مورد مطالعه قرار می دهد به طریقی بحث می کند که بتواند خصایص ممیزه او را روشن سازد .

---

<sup>۱</sup> . این نکته نیز شایسته تأمل است که آیا واقعاً پسندیده است که تاریخ ادب مورخ را به تحزب و تعصب بکشد؟ و مورخ ادب اگر مانند مورخ عمومی از تحزب خود را دور داشت نمی تواند از عهده نگارش تاریخ برآید؟ و آیا این تحزب به تاریخ ادب آسیبی نمی رساند؟ به نظر من تا هنگامی که ادب و تاریخ ادب بر ذوقیات و استحسانات و یدرک و لایوصف ها مبتنی است، این سخن درست است، ولی به میزانی که به تشریح و تحلیل نزدیک می شود تحزب و تعصب مذموم می گردد. م

بنابراین نویسندگان یا یادگاری از جریان گذشته‌اند و یا سرچشمه‌ای در حال حاضر. و این دو اصل: گذشته‌ای که تا حال استمرار یافته و حاضری که به سوی آینده جاری است، معمولاً شخصیت بشری‌یی را که در آن جوهر اصلی هر کسی پنهان است تشکیل می‌دهند و مورخ ادب ناچار باید برای یافتن آن بسیار باریک شود تا بتواند پس از آن میان جوهرهای گوناگون تمیز بدهد و شاخصه و وجه تمایز (کاراکتر) هر فردی را آشکار سازد، در حالی که، مورخ عمومی کسی است که از جزئیات، روح کلی عصری را که مورد تحقیق قرار داده است استقراء می‌کند. ادب از آن رو که مجموعه‌ایست از انگیزه‌های فکری و عاطفی، ناچار در بحث از آن باید ارزشهای انسانی مطمح نظر باشد. نمی‌خواهیم بگوییم مورخ عمومی از آن ارزش‌ها و انگیزه‌ها بی‌نیاز است، بلکه، می‌خواهیم بگوییم برای مورخ ادب رعایت آن ضروری‌تر است، زیرا، هرچه فریاد کنیم که مورخ ادب نیز باید در تاریخ از تعصب بری باشد باز در بررسی‌های تاریخی وی نمی‌تواند خود را از آن برکنار دارد؛ چه، هر قضاوتی که کند ناچار بر آزمایش شخصی استوار است و بنابراین مورخ ادب هنگامی که درباره نویسنده‌ای و یا نوشته‌ای حکمی صادر می‌کند ناچار است به خود مراجعه کند تا انفعالات خویش را در آن حالت دریابد و سپس آن را در پرتو عقل مورد مطالعه قرار دهد تا برای او روشن گردد که این احساس آیا مستقیماً معلول آن اثر است یا نتیجه تعصبات و عقاید شخصی و یا عوامل دیگر.



## انواع تاریخ ادبیات

معمولاً کتب تاریخ ادبیات از نظر زمانی تقسیم‌بندی می‌شود و قرون و عصرهای معینی فصول آن را ترتیب می‌دهد. اما این روش منحصر به نگارش تاریخ ادبیات نیست و شاید بهترین روش در نوشتن تاریخ نیز این نباشد.

از این رو در اروپا روش‌های دیگری نیز پدید آمده است و روی این جهت تاریخ ادبیات را ممکن است از نظر «رشته‌های مختلف ادب» یا «سبک‌های ادبی» و یا «مکتب‌های فکری در ادب» تدوین کرد.

در ادبیات عرب ممکن است تاریخ «هجا» و انواع هر یک را آغاز تا زمان حاضر بنگارند و یا در ادبیات اروپایی تاریخ ادبیات قصصی (Romantique) یا تمثیلی (Symbolique) یا غنائی (Lyrique) و یا تاریخ سبک‌های ادبی را تدوین کنند. مثلاً، در ادبیات عرب می‌توان از پیدایش صنعت بدیع در ادب و چگونگی تحول آن از روزگار مسلم بن ولید تا ابی تمام بحث کرد و این روشی است که بر ذوق هنری‌یی که در هر دوره‌ای رواج داشته است استوار است.

تاریخ مکتب‌های فکری در ادب عبارتست از مثلاً بررسی شعر فکری و اعتقادی در آثار ابوالعتاهیه<sup>۱</sup> و ابوالعلاء و یا مطالعه تصوف و ادبیات اباحی در آثار امثال بشار<sup>۲</sup> و ابونواس<sup>۳</sup>. در اینجا از افکار و عقایدی که در هر دوره‌ای گریبانگیر ادب شده است گفتگو می‌شود.

---

<sup>۱</sup>. در نزدیکی مدینه متولد (۷۵۰ - ۸۲۵) و در کوفه بزرگ شد. شعرش زاهدانه است اما خودش درباری و از مقربان هارون. این بیت شعر وی بسیار معروف است:

فیالیت الشباب يعود يوماً فاخبره بما فعل المشیب

(ای کاش جوانی روزی باز گردد تا به وی بگویم که پیری چه کرد)

<sup>۲</sup>. بشار بن برد تخارستانی، شاعر شعوبی.

<sup>۳</sup>. متولد اهواز (۸۱۳ - ۷۶۲) از شعرای بزرگ دوره بنی عباس ملقب به شاعر شراب و مقرب دربار هارون و امین و مأمون و پرورده خاندان برمکی. در شهوت و شراب افراط می‌کرد و در پایان عمر توبه کرد.



## نقد ادب و انواع آن

دقیق‌ترین تعریفی که برای نقد ادب می‌توان کرد آن است که بگوییم نقد ادب عبارت است از «فن مطالعه سبک‌های ادبی و تمیز هر یک».

برای روشن شدن این تعریف باید کلمه «سبک» به معنای وسیع آن روشن شود. مقصود از سبک تنها چگونگی بیان از نظر لفظی نیست؛ بلکه مقصود روش کلی نویسنده در کیفیت تألیف، تعبیر، اندیشه و احساس است. هرگاه سبک نویسنده‌ای را مورد مطالعه قرار می‌دهیم از این چهار عنصری که سازنده اثر اویند بحث می‌کنیم. همان‌طور که داستان‌نویسان، نمایشنامه‌نویسان و شعرا دارای سبک خاصی هستند، هر نویسنده‌ای نیز سبکی مخصوص به خود دارد که از نویسندگان دیگر متمایز است، و اگر چند اثر از نظر موضوع متفق باشد از نظر اسلوب ممکن است حکم کنیم که یکی ایده‌آلیست است و دیگری رآلیست چنان‌که می‌گوییم مثلاً مترسل است یا متکلف. هر چه آرای مختلف را زیر و رو کنیم باز ناچاریم بپذیریم که پایه نقد بر آزمایش<sup>۱</sup> شخصی استوار است.

---

<sup>۱</sup>. آزمایش در اینجا ترجمه experience است که برای ترجمه آن من اصطلاح برداشت را ترجیح می‌دهم ولی در فارسی آزمایش بدین معنی رواج یافته است. میان آزمایش فیزیکی با آزمایش ادبی و هنری فرقی هست که در برداشت می‌توان آن را احساس کرد. م

هر نقدی با تأثری آغاز می‌شود، زیرا، هیچ‌کس نمی‌تواند خود را از ذوق شخصی و آزمایشی که مستقیماً در ادراک صحیح دخالت می‌کند بی‌نیاز سازد.

یک شیمیست اگر عناصر اولیه مایعی را به شما بدهد و نسبت ترکیب آن را نیز بگوید و حتی اگر شما طعم هر یک از عناصر را جداگانه چشیده باشید باز تا خود از آن مایع نچشید طعم آن را نمی‌توانید احساس کنید، زیرا مواد گوناگون، هنگامی که ترکیب می‌شوند، خواص تازه‌ای می‌یابند که پیش از ترکیب فاقد بوده‌اند و نیز اگر فرض کنیم زبردست‌ترین نویسندگان تابلویی را وصف کنند باز نمی‌تواند شما را از دیدن آن بی‌نیاز کند. در ادب نیز چنین است و ناچار باید خود را مستقیماً در برابر یک اثر ادبی قرار دهیم و آن‌گاه از اثری که در ما می‌گذارد بحث کنیم و اساس نقد همین است.

اما ذوق وسیله احساس است نه وسیله شناخت، چه، ذوق یک عنصر شخصی است و شناخت یک امر عمومی. ملکه‌ای که ذوق را به شناخت بدل می‌کند تفکر است. به وسیله فکر است که ذوق را قدرت و ثبات می‌بخشیم و از صورت شخصی به شکل عمومی و مشترک ارتقاء می‌دهیم. تفکر ادبی دارای منابع چندی است. یکی از آن منابع عبارت است از قواعد تألیف در هر یک از فروع ادب. مقیاس این قواعد را از آثار نویسندگان بزرگی که روزگار نامشان را جاوید ساخته است استنباط می‌کنیم. همه قواعد خاص تألیف را نویسندگان تنها از مراجعه به متون نفیس بیرون می‌کشند و این شیوه از روزگار ارسطو تا کنون ثابت مانده است.

می‌دانیم ارسطو هنگامی که برای نقد ادب و تأثیر اصولی وضع کرده متون یونانی را تحلیل و اصول آن را استخراج نموده است.

وی گاه یک نویسنده و گاه یک اثر را انتخاب کرده و مورد تحقیق قرار داده است و این نکته از اصولی که برای تراژدی وضع کرده آشکار است. وی در وضع آن اصول بر نمایشنامه‌های سوفوکل بخصوص «ادیپ شاه»<sup>۱</sup> تکیه داشته است.

اینجا است که باید به کسانی که با نقد سر و کار دارند توصیه کنیم که همواره در این گونه متون ممارست کنند و مطالعه آن را، نه از روی سهل‌انگاری و وقت‌گذرانی، بلکه با تحلیل دقیق و عالمانه ادامه دهند.

با اینکه نقد بر آزمایش شخصی استوار است ولی دو مکتب بزرگ بر این اساس پدید آمده است که یکی از آنها به نقد ذاتی و تأثیری (درون ذاتی critique subjective) (ou impressioniste) و دیگری به نقد عینی یا موضوعی (برون ذاتی critique objective) معروف است. نقد ذاتی معتقد است که ادب دارای واحدهای مستقلی است و تعمیم در آن درست نیست و بسیاری از امور ذوقی را نمی‌توان تعلیل کرد و به هر حال

---

<sup>۱</sup> Oedipe Roi. یکی از کاملترین نمایشنامه‌های قدیم که در آن ادیپ به اصل خود پی می‌برد.

نمی‌توان آن را به صورت شناختی درآورد که برای غیر نیز صادق باشد. نقد عینی (برون ذاتی) عکس این است. نقد عینی تعمیم و تطبیق یک اثر را بر قواعد ثابتی که بدان تکیه می‌کند کافی می‌داند، چه، نمی‌توان گفت فلان شطرنج‌باز بسیار زیبا و ماهرانه بازی می‌کند زیرا حرکت مهره‌ها را به خوبی می‌داند؛ بلکه شیوه استخدام این قواعد است که در نقد عینی اعتبار دارد و در کیفیت همین استخدام است که قدرت نویسنده تجلی می‌کند. بنابراین می‌بینیم، همان‌طور که در نقد ذاتی عنصر عقلی دخالت دارد، در نقد عینی عنصر ذوقی نیز دخیل است. از این جهت باید گفت تنها از نظر تغلب است که می‌گوییم نقد عینی بر اساس قواعد عقلی و نقد ذاتی بر پایه ذوق شخصی استوار است. با این حال می‌بایست همواره یادآور شویم که ادب طبعاً عبارت است از واحدهای مستقلی که هنر زیبا را به وجود می‌آورد و واحدهای مستقل نمی‌تواند دارای معادلات جبری باشد.

گذشته از آن، زیبایی طبعاً زیر بار قواعد و مقررات ثابت نمی‌رود.

از طرف دیگر، می‌دانیم تفکر قاعدی و اصولی در ادبیات می‌تواند منجر به صدور حکمی گردد. از هنگامی که رمانتیست‌ها در قرن نوزدهم بر ادبیات کلاسیک (مبتنی بر قواعد ثابت) تاخته‌اند دیگر کسی به فکر وضع قواعد جامدی برای ادب نیفتاده است زیرا هرچه در نقد ادب صادق است در خود ادب صادق نیست. از این رو هر چند کوشش فراوانی برای وضع اصول ثابتی در نقد صورت گرفته ولی از مقید کردن ادب صرف‌نظر شده است.

در عین حال بسیاری از صاحب نظران معتقدند که هنر را قیود زنده می دارد؛ چنان که می بینیم در شعر که مقیدترین انواع ادب است بسیاری جاها قافیه برای شاعر معنایی را تداعی می کند که خود شاعر بی کمک قافیه نمی توانست بدان دسترسی یابد. بنابراین این ضرب المثل فرانسوی درست می نماید که: «هنر جز در چهارچوب قیود زنده نمی ماند».

\*\*\*

## (Critique dogmatique)

نقدی که به نقد اعتقادی موسوم است، نقد کسی است که آراء و عقاید مذهبی و وطنی و نژادی بر او تسلط کامل دارند.

با آنکه تجرد از این عقاید شرط اساسی نقد است ولی این کار به آسانی میسر نیست. اما این نکته را نباید فراموش کرد که این معتقدات خود اغلب عنصر سازنده قسمتی است که مورد نقد قرار می گیرد و این خود به دشواری امر می افزاید.

شک نیست که در تحلیل تأثر و یا داستان، یکی از این تمایلات دخالت می کند و هر تحلیلی از نظر خاصی صورت می گیرد. در اینجا است که در روح ناقد، خواه ناخواه، عقاید مخالف یا موافق بیدار می شود.

چنان که معروف است، تحریک یکی از عناصر اساسی ادب است، یک اثر ادبی، چه یک موضوع معینی را دنبال کند و چه تنها به تجسم و بیان پردازد، باز از عنصر تحریک خالی نیست، زیرا هر نویسنده ای در ضمن نقل و تحلیل وقایع بی شک نظر خاص خود را نیز گنجانده است و این نظر را ما از روشی که وی در نقل وقایع اتخاذ کرده است در می یابیم.

هنگامی که درباره یک اثر ادبی حکمی می‌کنیم نمی‌توانیم مواردی را که سازنده آن است از روش فنی آن تفکیک کنیم. از این رو است که نمی‌توانیم درباره سبک و روش فنی آن به طور مستقل قضاوتی بنماییم.

بنابراین باید ناقد گفتار خود را در پرتو عقل روشنی بخشد تا بتواند مواردی را که عاطفه و احساس «شدت» و «تحول» می‌یابد تعیین کند و این امر به وسعت عقل و عمق و پختگی بینش و تجرد از اغراض شخصی و طول ممارست بستگی دارد.

غرض شخصی، هر چه افق عقل را تنگتر و بینش و عظمت روح را ضعیفتر سازد، قدرت صدور حکم را در قضاوت بیشتر می‌کند و نمی‌توان ادعا کرد که ممکن است کسی قدرت داشته باشد که خود را از این اغراض بر کنار دارد چه، این ضعفی است که همواره ملازم طبیعت بشری است، ولی شک نیست که می‌توانیم قضاوت‌های خویش را بر پایه متین عقلی آن‌چنان استوار سازیم که دیگری، دارای هر عقیده‌ای که باشد، به شنیدن آن رغبت کند.

بسیار دیده می‌شود که در ادب مسائل مختلف چنان در هم آمیخته شده است که تشخیص هر یک از دیگری ممکن نیست. مثلاً خیام یکی از کسانی است که هنوز ناقدان درباره او حیران‌اند و نتوانسته‌اند قضاوت روشنی بکنند که آیا وی مرد عربده‌جوی لذت‌پرستی بوده یا صوفی صافی خداپرستی و در رباعیاتش این همه که از می‌دم زده است مقصودش می‌انگور بوده است یا می وحدت. واقع امر این است که جوش و شیفگی فراوان درباره هر چیز که

باشد اغلب با تصوف و عرفان که خود اشتعال احساس است تشابه می‌یابد. از این رو یک مرد عربده‌جوی لذت پرست یا یک صوفی پاکباز هر یک با دید خویش می‌تواند خیام را مطالعه کند و طبق مذاق خود درباره او قضاوت نماید چنانکه یک ناقد فیلسوف نیز، بی‌آنکه به عقیده وی توجهی داشته باشد و یا برای آن ارزشی قائل باشد، می‌تواند در تحلیل این رباعیات تنها به معنای روانی آن اکتفا کند. بنابراین ناقد جزء هر یک از این طبقات که باشد می‌بایست عقاید شخصی خود را در نقد دخالت ندهد، چه، دیدیم که چگونه در این مثال، مسائل مهم با هم مخلوط می‌شود و نیز چگونه می‌توان خود را از عقاید شخصی در نقد پاک کرد و تنها در راه تحقیق روانی صرف گام برداشت.



## (Critique Scientifique)

این نوع نقد در اواخر قرن نوزدهم به وجود آمد و آن معلول نهضت بزرگی بوده که در مباحث علمی و طبیعی و بخصوص زیست شناسی پدید آمده بود.

این مباحث با فلسفه علوم همراه بود و نظرات داروین در تطور و اصل انواع در آن میان از همه مشهورتر است.

این نظریه را که ابتدا در جانورشناسی مصداق داشت رفته رفته دانشمندان، به خصوص عالم انگلیسی اسپنسر<sup>۱</sup>، بر علوم انسانی مانند جامعه شناسی و اخلاق و روانشناسی نیز تطبیق کردند.

ناقدان ادب، در این هنگام دیدند که می توان در ادبیات نیز همین کار را کرد و از این رو یکی از بزرگترین نقاد ادب فرانسه فردینان برون تیر<sup>۲</sup> به این امر پرداخت. وی تألیفات متعددی تحت عنوان «تطور انواع ادب» دارد که در هر جلدی تطور نوعی از ادب از قبیل داستان و خطابه را مورد بررسی قرار می دهد و به طور کلی در این آثار از اصول هر یک از انواع ادب

---

<sup>۱</sup>. Spencer (Herbert). (۱۸۲۰ - ۱۹۰۳)

<sup>۲</sup>. Brunetire (Ferdinand). (۱۸۴۹-۱۹۰۶)

و کیفیت تطور آن تا عصر خود بحثهای علمی دقیقی می‌کند. این نظریه از تکلف خالی نیست و بی‌شک اگر شخصی چون برونتر آن را اعلام نمی‌کرد کسی بدان گوش فرا نمی‌داد.

برونتر ناقدی پراطلاع و خوش استدلال بود و با این نظریه توجه همه را به خود جلب کرد و با قدرت خویش آن را چنان تقویت نمود که توانست در جامعه برای آن جایی باز کند و به قدری آن را ثروتمند ساخت که هر خواننده‌ای- ولو بدان اعتقادی نداشته باشد- باز می‌تواند از آن بهره‌های فراوانی برگیرد.

برای آنکه روش کار او روشن گردد نمونه‌ای از استدلال او را در اینجا می‌آوریم: وی می‌بیند که خطابه‌های دینی که در عصر کلاسیسیسم (قرن ۱۷) در کلیساها ایراد می‌شد به موضوعاتی از قبیل عظمت و حقارت انسان، ناپایداری و فناى قطعی حیات و عدم اطمینان بدان و اعتماد به طبیعت و احساس آرامش در آغوش آن- از آن رو که آفریده قدرت الهی است- و از این قبیل مسائل می‌پرداخت و از طرفی می‌بیند که در ادب رمانتیسم نیز در قرن نوزدهم همین مسائل در قالب اشعار ریخته می‌شود و شاعر رمانتیست در طبیعت بشر و نیز در طبیعت خود همواره تأمل می‌کند و از حیات بیزار است و از ناپایداری آن شکوه دارد و نیز شیفته طبیعت و زیبایی‌های آن است.

برونتیر این دو کیفیت را مشاهده می‌کند و نظریه «تطور و اصل انواع» را که هر نوعی از تحول نوعی دیگر پدید آمده است بر آن تطبیق می‌نماید. بنابراین می‌تواند بگوید که خطابه دینی از نظر موضوع تحول یافته و در قرن نوزدهم به صورت شعر رمانتیک در آمده است.

این روش مسئله دیگری را نیز به دنبال دارد و آن کوشش ناقدان است برای سنجش آثار ادبی قدیم با نظرات و اکتشافات علمی جدید. مثلاً ناقد شاعری را می‌بیند که می‌گوید:

آدم از بی‌بصری بندگی آدم کرد

گوهری داشت ولی نذر قباد و جم کرد

یعنی از خوی غلامی ز سگان پست‌تر است

من ندیدم که سگی پیش سگی سر خم کرد

یا در شعری دیگر می‌خواند که شاعر بر اغنیا تاخته و از محرومان حمایت کرده است فوری ادعا می‌کند که این شاعر دموکرات یا سوسیالیست بوده است.

این نقد بسیار ناپسند و بی‌ارزش است و این‌گونه فضل فروشیها دلیل بی‌اطلاعی و کم فکری است، زیرا، ناقد روشن و عمیق می‌داند که اصطلاحاتی چون دموکراسی و سوسیالیسم تنها بر پایه‌های متین فلسفی خاصی استوار است و از اندیشه و الهامی که شاعر در قالب شعر

ریخته است فرسنگها فاصله دارد. از این رو ناقدان بزرگ این حقیقت را دریافته و با این شیوه کار مبارزه کرده‌اند، چنان که یکی از ایشان می‌گوید:

«هیچ عاملی به اندازه ادبیات جدید در ادبیات قدیم تأثیر نکرده است!» وی در این سخن به کسانی اشاره دارد که به زور نظرات جدید را بر آثار ادبی قدیم بار می‌کنند و این شیوه بسیار ناپسندی است که باید با دقت از آن پرهیز کرد.<sup>۱</sup> اگر در علم جدید استعدادی باشد که بتوان از آن برای ادب کمک گرفت این استعداد عبارت از فرضیات علمی جدید نیست بلکه، روح علم است و روح علم عبارت از روحی اخلاقی است که باید در ناقد رسوخ کند و مبنای کار وی قرار گیرد بدین معنی که از مبالغه و گزافه پرهیز کند. در قضاوت‌هایش راه اعتدال رود، جزئیات را استقصا کند و حکمش را بر پایه اطلاعات صحیحی که جمع کرده است استوار سازد و سپس به استدلالات عقلی که جنبه کلی و خردپسند داشته باشد پردازد.

---

۱. مثلاً این شعر را:

چشم دل باز کن که جان بینی    آنچه نادیدنی است آن بینی  
دل هر ذره ای که بشکافی.    آفتابیش در میان بینی

غالباً با اتم که به شکل یک منظومه شمسی نامریی است می‌خواهند انطباق دهند و نادرست است، اما باید در اینجا میان مسایل علمی با مسایل انسانی فرق گذاشت چه، هیچ دلیلی وجود ندارد که جوهر اصلی دموکراسی، آزادیخواهی، سوسیالیسم، فاشیسم و سزارسیم و اشینگلر و غیره را در آثار قدما نتوانیم دید. آیا اگر آیین مزدک را شامل همان تمایلات و افکاری بدانیم که در مارکسیسم و کمونیسم قرون ۱۹ و ۲۰ به شکل دیگری تجلی کرده است قضاوتی غیرمعقول کرده ایم؟ م

اما در مورد نظرات جامعه‌شناسی و روانشناسی، ناقد باید تنها به پرتوی که این علوم بر روان بشری و حیات اجتماعی می‌افکند قناعت کند ولی کوشش برای اینکه این نظرات بر یک ادیب یا یک موجود انسانی دیگر منطبق گردد درست نیست، چه، افراد و اجتماعات انسانی واحدهای مستقلی هستند که با یکدیگر تشابهی ندارند<sup>۱</sup> و وظیفه ناقد است که اختلاف و امتیاز هر یک از این واحدها را درک کند، زیرا نظرات علمی، حتی در علوم انسانی، بر مظاهر عمومی و مشترک استوار است؛ مثلاً نظرات فروید در روانشناسی و نظرات اگوست کنت در جامعه‌شناسی و نظرات کارل مارکس در فلسفه تاریخ هر یک جنبه‌هایی از حقیقت را در بر دارد، اما حقیقت کامل نیست و این تعمیم لغزشی را پدید می‌آورد که خطرناکترین آفت تفکر بشری است.

---

<sup>۱</sup>. ژرژ گوروچ برای بیان این مطلب می‌گوید: جامعه وجود ندارد، بلکه جامعه‌ها وجود دارند. م. ر. ک: Sociologie

## (Critique historique)

نقد تاریخی، قبل از هر چیز، به تفسیر پدیده‌های ادبی و آثار و شخصیت نویسندگان می‌پردازد. در این نقد به شناختن و شناساندن، بیش از مقایسه و تفضیل یکی بر دیگری، توجه می‌شود.<sup>۱</sup> ناقدانی که با این شیوه کار می‌کنند معتقدند که از هر تفسیری خواننده می‌تواند برای خود حکمی استنباط کند. این گونه نقد به کوشش فراوان ناقد بیشتر نیازمند است تا به استعداد خاص ادبی او. نقد تاریخی به نویسندگان و آثار درجه دوم اهمیت بیشتری قائل است،

---

<sup>۱</sup>. در ایران غالب تحقیقاتی که درباره شاعران و نویسندگان (البته غالباً شاعران) می‌شود از این مقوله است و اکثر چنین می‌پندارند که این تنها شیوه علمی نقد و بررسی و شناخت یک شاعر یا نویسنده است، اما نکته ای که در اینجا باید یادآوری شود این است که بزرگترین ارزش این نوع کار بیشتر در چشم تاریخ، روانشناسی، انسان شناسی و جامعه شناسی جلوه می‌کند نه خود هنر و ادب و از همین جهت است که نویسنده این کتاب می‌گوید نویسندگان و شاعران دست دوم - از آن رو که به متن مردم و صمیم جامعه نزدیک‌ترند و احساس و هنر و عقیده شان بر واقعیت ها و عینیات محیط خویش تکیه دارد - در اینجا بر نوابغ برتر از محیط خویش ترجیح دارند اما غالب فضلالی محقق امروز ما از این نکته غافلند و همه کوشش خود را مصروف شناخت نوابغ می‌کنند و گویی مقام خود را اجل از آن می‌دانند که معرف شاعر یا نویسنده ای باشند که در عالم هنر و ادب محض مقام والایی ندارد، در صورتی که کتابی چون شرح تعرف یا شخصیتی چون مولانا در آسمان روح و معنی چنان اوج گرفته اند که زمین را و آدمیان زمین را نمی‌بینند و این سمک عیار و ابومسلم نامه و داراب نامه و شمس و قهقهه و آثار احمدی و مجالس المؤمنین و جنات الخلود و هنرمندانی چون عبید زاکانی و صاحب قابوسنامه که گزارشگران مستقیم و دقیق زمان و مکان خویش اند، آنچه در نقد تاریخی بدان توجه داریم. م

چه، این نویسندگان به متن انسان و روح تاریخ نزدیکترند و آینه تمام نمای محیط خویش به شمار می‌آیند، زیرا هنرمندانی که دارای عظمت و نبوغی هستند اغلب یا تحت تأثیر گذشته‌اند و یا از عصر خود پیشتر افتاده‌اند. اینان بیشتر به «انسانیت مجرد از محیط» نزدیک شده‌اند، در صورتی که، متن مردم کانونی است که تحولات اجتماعی روزگار مستقیماً در آن صورت می‌گیرد و توده رنگ محیط خویش را بیشتر می‌پذیرد و این رنگ در آثار نویسندگان دست دوم تندتر به چشم می‌خورد.

بنابراین، تفسیر مسائل و آثار ادبی و تحلیل شخصیت نویسندگان هنگامی می‌تواند به درستی انجام شود که گذشته آنها و نیز عصری که پدیدآورنده آنها است به خوبی شناخته شده باشد و نیز آرمانها و آرزوهایی که در آن روزگار تجلیاتی داشته است احساس می‌گردد. حتی کافی نیست که برای شناختن نویسنده‌ای تنها عواملی را که در او تأثیر کرده است مورد مطالعه قرار داد بلکه باید تأثیر خود او را در آیندگانش نیز تحقیق کرد زیرا بسیاری اوقات آنچه آیندگان از اثر نویسنده‌ای در می‌یابند از اطلاعاتی که امروز مستقیماً از اثر خود نویسنده به دست می‌آید بیشتر است و این نکته را با وضع خاصی در آثار نویسندگان بزرگ می‌توان دید. چنان‌که، هیچ کدام شک نداریم که شخصیتی مانند هاملت، در اثر کوشش و تحقیق کسانی که پس از شکسپیر آمده‌اند امروز از عصر خود او برای ناقدان شناخته‌تر است و از این راهها است که ناقد می‌تواند با وسعت اطلاع و تعمق کافی شکسپیر را دریابد و اگر ناقدی

مانند خود شکسپیر تنها به خواندن داستان‌ها ملت در تاریخ دانمارک قناعت کند و سپس آن را با هاملتی که وی در نمایشنامه‌اش پرداخته است بسنجد و به تحلیل و قضاوت پردازد نتیجه کارش بسیار ناقص خواهد بود.

شیوه نقد تاریخی هنگامی مفید است که ناقد تنها به مطالعه اثری که از یک نویسنده در پیش رو دارد اکتفا نکند بلکه به همه آثار او احاطه یابد تا قضاوتش صحیح باشد و این اصلی است که در نقد عینی (برون ذاتی) و نیز در نقد ذهنی (درون ذاتی) باید مراعات گردد، زیرا لغزنده‌ترین راه این است که یک ناقد در قضاوت راجع به نویسنده‌ای تنها به مطالعه یکی از آثار او اکتفا کرده باشد.

### نقد لغوی

### (Critique linguistique)

زبان، مانند رنگ در نقاشی و سنگ در حجاری، ماده اولیه ادب است؛ حتی می‌توان گفت بستگی زبان به ادب بیشتر است؛ زیرا اندیشه و احساس تا در لفظ نیاید وجود نمی‌یابد. با آنکه در مواردی لفظ برای رام کردن یک اندیشه یا احساس مشقت فراوانی می‌کشد ولی پیش از آنکه به رام کردن آن دو موفق شده باشد نمی‌توان گفت اندیشه‌ای و یا احساسی وجود یافته است.



در بسیاری عبارات، یک پدیده هنری زیبا از نفس تعبیر بر می خیزد، به طوری که اگر همان فکر و یا احساس را در عبارت دیگری بیان کنیم یک پدیده هنری دیگری به وجود می آید که با اولی مغایر است. مثلاً وقتی خاقانی می گوید:

«صبح از حمایل فلک آهیخت خنجرش»

مقصودش این نیست که از طلوع خورشید خبر بدهد، بلکه می خواهد یک منظره هنری بیافریند و در اینجا است که این امر آشکار می گردد که زبان به وسیله تعبیر نیست بلکه خود مستقلاً یک اثر هنری است و روی همین اصل است که از نویسندگان بزرگی می پرسند لفظ و معنی کدام یک مهمتر است؟ و او در جواب می پرسد دو طرف قیچی کدام یک برنده تر است؟<sup>۱</sup>

از نظر اصلاتی که زبان داراست این یک نظریه بسیار عمیقی است. به عقیده من نباید تصور کرد که معانی را، هرگاه در قالب کلماتی که به زبان می آید یا به کاغذ می نشیند بریزیم،

---

<sup>۱</sup>. حتی زمخشری معتقد است که لفظ بر معنی مقدم است و این مخلوق آن است. و نیز رجوع کنید به ترجمه اینجانب از Qu'est-ce que la littérature اثر ژان پل سارتر در شماره اول دوره دوم نامه پارسی چاپ پاریس. در اینجا سارتر هیچیک را بر دیگری مقدم نمی دارد بلکه در زبان شعر معنی را خاصیت طبیعی لفظ می خواند، همچون شیرینی در قند و عطر در گل. م

وجود می‌یابند بلکه در مغز نیز هر گاه به تفکر می‌پردازیم معانی در صورت کلماتی بی‌رنگ و غالباً مبهم جلوه دارند و گرنه بی‌شک وجود کلمات ملفوظ متأخر از معانی است.

اما، راجع به احساس، این نظریه را به سختی می‌توان قبول کرد؛ زیرا عواطف بی‌شک پیش از بیان وجود دارند، ولی چنین به نظر می‌رسد که این نظریه مبالغه‌ایست برای نشان دادن اصالت زبان و گرنه در افراد گنگ و نیز در حیوانات نمی‌توان گفت چون فاقد زبان‌اند فاقد اندیشه و احساس نیز هستند. باید نسبت به زبان هم احساس داشت و هم شناخت (البته نه شناخت عقلی فقط). رمز نویسندگی در داشتن سبکی درهم نهفته است. کلمات دارای روح‌اند و این روح را باید دریافت و بدیهی است که دانستن علوم زبان از قبیل صرف و نحو و غیره، گرچه اساس کار است و آن را نباید ناچیز گرفت، ولی نمی‌تواند به درستی زبان را به ما بشناساند. پس از آنکه نسبت به علوم زبان اطلاع کافی یافتیم باید روح و احساس زبان را نیز درک کنیم و اگر چه این درک بسته به استعداد ذاتی افراد است ولی ممارست در مطالعه و دقت در آثار گوناگون یک زبان می‌تواند در این باره کمک فراوانی باشد و معمولاً میزان استعداد نویسنده، از نظر دریافت روح زبان، از کیفیت استخدام زبان در وصف‌ها روشن می‌گردد و می‌توان دریافت که فلان نویسنده در تشریح نکات و توصیف مناظره راه اعتدال می‌پیماید یا به تفصیل می‌پردازد. و از طرفی این نکته که در چه جا به وصف و تشریح پرداخته است، دارای اهمیت فراوانی است. شیوه کار بیشتر نویسندگان بزرگ این است که

اعصاب خواننده را به وسیله وقایع محسوس تحریک می‌کند و این وقایع را به ترتیب تصاعدی از نظر قدرت تحریک چنان پشت سر هم می‌چینند<sup>۱</sup> که در پایان بتوانند به طور ماهرانه و غیرمنتظره‌ای از روی غرض اصلی خویش پرده بردارند.

چنان که «تی‌یر» می‌گوید: «اگر بخواهید دلاوری‌های سپاه ناپلئون را در عبور از آلپ وصف کنید و به تشریح و تفصیل فراوانی پردازید- به طوری که خواننده احساس ملامت نکند- بهترین راه آن است که همه خصوصیات و جزئیات آن منظره را معرفی کنید، مسافتی را که پیموده‌اند و مرتفعات سختی را که بالا رفته‌اند همه را به روشنی نقاشی کنید؛ سپس، ارقامی از شماره زد و خوردها و میزان ذخایر و خوارباری را که به این مرتفعات حیرت‌انگیز حمل کرده‌اند به خواننده بدهید. ...»

در اینجا است که به قول تی‌یر<sup>۱</sup> از دهان نویسنده کلمه اعجاب بیرون می‌پرد و یک‌راست در قلب خواننده رسوخ می‌کند، زیرا این کلمه خودبه‌خود از زبان نویسنده بیرون پریده است و در آن حالت احساس می‌شود که وی ناچار بوده است این شگفتی را اظهار نماید.

---

<sup>۱</sup>. نمونه روشن آن داستان گذشتن رستم از هفت خوان است که شاهنامه که هر خوانی از خوان پیش خطرناکتر می‌گردد. م

نقد لغوی نیاز فراوانی به اطلاع صحیح تاریخ و تحول معنوی کلمات و به خصوص صفات و اسم‌های معنی دارد. اینکه روی صفات و اسم‌های معنی بیشتر تکیه می‌کنیم از این جهت است که اسامی ذات ثابتند، ولی اسمهای معنوی و عاطفی همواره تغییر و تحول می‌یابند.

از طرف دیگر، بسیاری از نویسندگان در ادات تعبیر و ادای مقصود به کمک معانی اشتقاقی کلمات تغییرات و تحولات تازه‌ای به وجود می‌آورند و ناقد همواره باید اختلافی را که میان معنی اصطلاحی و اشتقاقی کلمات هست در نظر داشته باشد تا در شناخت نویسنده و درک مقصود او نلغزد. مثلاً کلمه زکات از نظر اشتقاق به معنی تطهیر است و با معنی اصطلاحی آن در دین اسلام فرق فاحشی دارد. در اینجا است که از نظر نقد لغوی مسئله بسیار مهمی مطرح می‌گردد و آن میزان آزادی‌یی است که یک نویسنده حق دارد از آن استفاده کند.

---

<sup>۱</sup>. Thiers (Adolphe) مورخ و سیاستمدار فرانسوی متولد مارس (۱۸۷۷-۱۷۹۷)، نخست وزیر، رئیس جمهور، وکیل مجلس، رئیس حزب Ordre، روزنامه نویس و بازیگر اصلی معرکه بازگشت سلطنت ژوئیه. وی با توطئه و ائتلاف احزاب سلطنت طلب ساقط شد. دو کتاب پر ارج تاریخ انقلاب فرانسه و تاریخ کنسولا و امپراطوری فرانسه از وی در دست است.

در قرآن مواردی را می‌توان یافت که از قوانین معمول زبان سرپیچی شده است و در همین موارد است که علمای بلاغت در صدد تعلیل آن بر می‌آیند و جهت بلاغتی آن را جستجو می‌کنند.

شاید بهتر این باشد که در نقد آثار نویسندگان درجه دوم بر قواعد نحوی تکیه کنیم و آنان را به رعایت دستور زبان ملزم بدانیم تا بر جهل‌شان نتوانند به دروغ پرده بلاغت بکشند و سرکشی از حکومت قانون زبان را تنها برای نویسندگان توانایی که با علم بدان برای حصول یک نکته زیبای فنی و بلاغتی عصیان می‌کنند جایز بشماریم، زیرا آثار اینان حجت زبان است و بر عکس زبان حجت آثار آنان؛ چه زبان موجود زنده‌ای است که همراه با تعقل متکلمان بدان تحول می‌یابد. برخی از ناقدان بخصوص در غرب معتقدند که تکیه فراوان یک نویسنده بر اصول و معانی متداول و معمول زبان اسلوب پیش پا افتاده و مبتذلی را به وجود می‌آورد که تازگی و زیبایی را فاقد است و چنین استدلال می‌کنند که کمال مطلق اصولاً ملامت‌آور است و از این جهت نویسندگان گاهگاه باید با شیطنت‌های ادبی خود از تعبیرات معمول و مأنوس سرباز زنند، چنان که به چنین عصیان‌هایی در عالم افکار نیز دست می‌زنند و اندیشه‌ای را که سیاق عبارت در انتظار آن است نمی‌آورند و بدین وسیله ضربه‌ای ناگهانی بر خواننده می‌زنند تا اعصاب او را زنده و بیدار کنند.

در اسلوب قرآن موارد بسیار جالبی هست که می‌تواند دلیل بر این امر باشد، مثل استعمال مفرد به جای تننیه در آیه: «فلا یخرجنکما من الجنة فتشقی» یا به جای جمع مثل: «واجعلنا للمتقین اماماً» و همچنین تقدیم ضمیر بر مرجع مثل: «فاوجس فی نفسه خیفه موسی»...<sup>۱</sup>.

<sup>۱</sup>. مثلاً در این آیه: لیس البر ان تولوا وجوهکم قبل المشرق و المغرب ولكن البر من آمن بالله و الیوم الآخر، نیکویی آن نیست که رویتان را به مشرق برگردانید یا به مغرب بلکه نیکویی کسی است که به خدا و روز دیگر ایمان آورده است.

فردوسی نیز درست همین هنر را در بیان به کار برده است:

خوی مرد دانا بگویم پنج و زین پنج عادت نباشد به رنج  
نخست آنکه هر کس که دارد خرد ندارد غم و آنکه زو بگذرد  
نه شادی کند از آنکه او یافته نه گر بگذرد زو شود تافته  
به نابودنیها ندارد امید نگوید که نار آورد شاخ بید  
چو از رنج و از بد تن آسان شود ز نابودنیها هراسان شود

بنابراین به جای آنکه مانند نویسنده کتاب بگویم نافرمانی دستور زبان را تنها برای شاعران و نویسندگان نابغه باید جایز شمرد و متوسطین را باید درین عصیان مجاز ندانست، بهتر است بگویم که هر جا با شکستن سنت تعبیر یا دستور زبان و حتی استعمال کلمه ای در غیر معنی متداولش بلاغت یا لطافت و هنر بیشتری یا بدعت زیبایی پدید آید، باید آن را بر نویسنده یا شاعر بخشید چه وی از طراز اول باشد و چه دوم و برعکس اگر این نقض سنت و دستور لطف و هنر و بدعت زیبایی به همراه نداشته ولو از جانب یک نابغه بزرگ ادب صورت گیرد محکوم است، مثلاً این شعر مشهور سعدی، استاد سخن، معیوب است که حرف اضافه یارانی را حذف کرده و لطفی را هم پدید نیاورده است:

برگ درختان سبز در نظر هوشیار هر ورقش دفتری است معرفت کردگار!

اضافه معرفت کردگار از نظر دستوری به جمله ارتباطی ندارد و گذشته از آن ضمیرش که مضاف الیه ورق است به برگ بر می گردد یعنی هر ورق برگ درختان! ورق برگ یعنی چه؟ گرچه مسلماً وی می‌خواهد این ضمیر را به درختان برگرداند ولی از نظر دستوری ضمیر به مضاف بر می‌گردد نه مضاف الیه و در صورتی هم که چنین قاعده ای را ممکن پنداریم باز برگ درختان در

در میان برخی نویسندگان شیوه‌ای متداول است که هر ناقدی که به هنرش علاقه‌مند است باید با آن مبارزه کند و آن تقلید و الهام از حافظه است.

نویسنده‌ای که در استخدام تعبیرات پیش پا افتاده و معمول افراط می‌کند بی‌شک به یک بیماری عقلی دچار است زیرا این تعبیرات مانند سکه‌هایی که از فرط دست به دست شدن برجستگی‌هایش محو شده باشد زیبایی و گیرایی خود را از دست داده است و ناقد باید چنین نویسنده‌ای را وادارد تا همان‌گونه که به عقاید و افکار خود تجدد و تحول می‌دهد در تعبیراتش نیز تأمل کند و به زیبایی و تقویت آن پردازد و تعبیرات را از متون قدیم به عاریت نگیرد. کثرت استخدام محفوظات و استعمال تعبیرات و ترکیبات قدما اندیشه را از راه خود باز می‌دارد و از اینکه کار تازه‌ای انجام دهد مانع می‌شود و حتی از اینکه فکر نویسنده رنگ احساس به خود گیرد باز می‌ماند، زیرا افکار، گذشته از احساسات، باید از رنگ خاصی که تازگی و نوی بدان می‌بخشد برخوردار باشد.

---

عبارت بی‌کاره و زاید می‌ماند و این همه نقص در این شعر موجب هیچ لطف و صنعتی هم نشده است. در این عبارت از نویسنده گمنامی غلط دستوری را می‌بینیم که نفس این غلط بر قدرت ابلاغ و بیان جمله و نیز لطافت آن افزوده است: آقای شاعر که بدون خرج ایاب و ذهاب یک پا قدما شده است با این مصراع معروف: من آنم که رستم بود پهلوان یا این جمله: چه بسا مردهای مؤنثی که قوامون علی‌زندهای مذکری بوده‌اند و هستند... و بسیار است مواردی که، در زبان محاوره، مردم خوش ذوق بخصوص هنگام هجو و یا وصف و مدح بسیار مبالغه‌آمیز و شدید چنین سنت شکنی‌های زیبا و بلیغی می‌کنند. م

در آثار بسیاری از نویسندگانی که تنها سرمایه‌شان حافظه‌شان است می‌بینیم که اینان بهانه‌های گوناگونی می‌تراشند تا محفوظات خود را بتوانند هرچه بیشتر بیرون بریزند.

اگر هر نویسنده‌ای خود را ملزم کند که برای بیان افکار و عواطف تعبیرات تازه‌ای بیافریند، به ثروت زبان و تکامل آن کمک کرده است و از این جهت است که کوشش فراوان ناقد برای الزام نویسندگان در این مورد ضرورت فراوان می‌یابد، چه، بسیار ساده‌لوحانه است که خیال کنیم ثروت یک زبان به کثرت شماره کلمات آن وابسته است.

ثروت هر زبان بسته به ثروت فکر و احساسی است که این زبان قدرت تعبیر آن را دارد؛ بنابراین، در اینجا، کیفیت تعبیر و تنوع و دقت آن معتبر است نه کمیت الفاظ. و آفت زبان عرب و نویسندگان عرب عدم درک همین نکته است.<sup>۱</sup> بسیاری از نویسندگان نمی‌دانند که

---

<sup>۱</sup>. غالباً شنیده می‌شود که ادبای عرب یا آشنایان به ادبیات عرب به عنوان شاهی بر غنا و قدرت زبان عربی کلمه عین را مثال می‌آورند که هفتاد معنی دارد یا برعکس برای یک معنی مثلاً شتر، بیش از صد کلمه هست. یک قرآن و نهج البلاغه که از نظر فصاحت و بلاغت و مهمتر از این دو - که غالباً از آن بی‌خبرند - از جهت قدرت اعجاز‌آمیز بر تعبیر عمیق‌ترین اندیشه‌ها و ظریف‌ترین عواطف و دقیق‌ترین و زیباترین وصفها در اوج هنرمندی اند، از نظر تعداد کلماتی که در بر دارند به متنهای عربی پست و متوسط امروز که صدها کلمات و اصطلاحات تازه را شامل اند نمی‌رسند. آنها که متونی مانند مقامات حریری را از نظر ادبی در صف قرآن، ولو در درجات پایین تری، نام می‌برند، کسانی اند که در برابر یک ساختمان شگفت‌انگیز که از نظر اسلوب معماری و محاسبات دقیق مهندسی و سبک و نمای زیبا و تنوعی که در بر دارد و احتیاجات و پیش‌بینی‌های بسیار دور و شرایط و نیازمندی‌های آینده، طراحان و مهندسان و دکورسازان صدها هنر علمی و فنی و ذوقی در آن بکار برده اند تنها مصالح چنین بنایی را می



یک اثر ادبی نفیس اثری است که در آن هیچ کلمه‌ای را نتوان به جای کلمه دیگری گذاشت، زیرا در هیچ زبانی کلمات مترادف وجود ندارد. و این نکته‌ای است که هر نویسنده‌ای باید آن را احساس کند.

حتی در صفاتی که به صورت اسم در آمده‌اند و مترادف می‌نمایند این نکته صادق است، مثل: «صارم» و «مهند» که هر دو اسم شمشیر است.

این عدم دقت در استعمال صفات اغلب به طرز خاصی دیده می‌شود.

ولی آنچه دارای اهمیت فراوانی است این است که ناقد به طور کلی باید در استخدام صفات نسبت به نویسندگان سختگیر باشد چه، کیفیت صفاتی که نویسنده‌ای به کار می‌برد می‌تواند معرف کامل پختگی یا خامی اندیشه وی باشد.

نویسنده خام همواره راه مبالغه می‌پیماید، ولی در اثر یک نویسنده پخته و ماهر بی‌آنکه ضعف تعبیر یا اطاله کلام راه یافته باشد، متانت و قدرتی مشهود است که زبردستی وی را به

---

شناسند و احیاناً به زیبایی آجر و سیمان و گچ و گل و سنگ آن نظر دارند، زیباییهایی که علم آن را معانی و بیان و صنایع لفظی و معنوی بدیعی و نقدالشعر و عروض و قافیه می‌نامند، در صورتی که زیبایی و ارزش یک ساختمان کمتر به زیبایی و ارزش مصالح ساختمانی آن بستگی دارد. (برای توضیح بیشتری در این باره رجوع فرمایید به مقدمه سلمان پاک به قلم اینجانب). م

خوبی می‌رساند. این گونه نقد به مصلحت نویسنده است، زیرا نویسنده جز ایمان و اعتقاد خواننده خود سرمایه‌ای ندارد و هیچ عاملی به اندازه اطاله کلام و مبالغه این ایمان را زایل نمی‌سازد.

در اسلوب یک نویسنده اندیشه و احساس به هم درآمیخته‌اند و نه ناقد و نه نویسنده هیچ‌یک نباید برای هر یک از آن دو مبدأ مستقلی قائل باشد. نویسندگان را باید به این حقیقت که از اسرار بزرگ سبک نگارش است، متوجه کنیم که در یک اثر نفیس باید اندیشه و احساس چنان یکدیگر را تنگ در آغوش کشیده باشند که بتوان گفت یک نویسنده توانا با «دل» می‌اندیشد و با «دماغ» احساس می‌کند.

برای آنکه به اندیشه رنگ احساس داده باشیم، نیازی به تعبیر خاصی نداریم، بلکه در طرز ساخت جمله به شکل استفهام و تعجب، تحضیض یا تقریر و یا به کار بردن ادواتی از قبیل حروف عطف یا استفهام و امثال آن، که به تفصیل در دو کتاب «اسرار البلاغه» و «دلائل الاعجاز» عبدالقاهر جرجانی آمده است، می‌توان به این منظور رسید.

اما اینکه اندیشه را به یاری احساس بفرستیم تا آن را روشن سازد کار مشکل‌تری است، ولی به یاری منطق می‌توان این مشکل را آسان نمود. این مشکل از این جا ناشی می‌شود که منطق احساس با منطق عقل متفاوت است، ولی دید شاعرانه نویسنده این اشکال را رفع می‌کند، چه، نویسنده توانا با این دید می‌تواند احساس خود را ببیند و آن را از احساس‌های

دیگر تمیز بدهد و سپس آن را به صورت دقیقی برای خود معرفی نماید و در این حالت است که احساس او این شایستگی را به دست می‌آورد که رنگ فکری و عقلی‌یی را که مقصود ماست به خود بگیرد.

یک نویسنده توانا از اینکه به طور کاملی در بیان فکر و احساسش توفیق حاصل کرده است راضی به نظر می‌رسد و نیز شک نیست که نویسندگی هم یکی از هنرها است و درست نیست که بگوییم یک نویسنده یا شاعر مانند یک گنجشک به طور طبیعی و غریزی آواز می‌خواند؛ زیرا، اگر چه این هنر بستگی به داشتن یک استعداد طبیعی و فطری دارد ولی، این استعداد باید بر اصول و قواعد مسلم نویسندگی استوار باشد. در اندرون هر نویسنده‌ای ناقدی نیز پنهان است که آثار او را نقد می‌کند. دوهامل<sup>۱</sup> نویسنده فرانسوی در این باره سخن شیرینی دارد، آنجا که درباره بالزاک<sup>۲</sup> می‌گوید: «بالزاک صدها صفحه را سیاه کرد تا به بالزاک دست یافت»؛ یعنی آن‌قدر در نویسندگی کار کرد تا خودش را به صورت نویسنده صاحب

---

<sup>۱</sup> George Duhamel. نویسنده فرانسوی، متولد ۱۸۸۴ صاحب آثاری از قبیل زندگی شهدا و تمدن که از نظر روانشناسی بسیار نافذ و قوی است.

<sup>۲</sup> Honor de Balzac (۱۷۹۰-۱۸۵۰) رمان نویس رآلیست فرانسه، نویسنده اثرنی گرانه، باباگوریو...

شخصیت و اسلوب خاصی شناخت. و نیز درباره رودن<sup>۱</sup> می‌گوید: «وی سالیان درازی در غرفه مجاور کارگاه مجسمه‌سازی‌اش انتظار کشید تا توانست به درون آن قدم بگذارد»، یعنی پیش از آن روزگار درازی را به تمرین پرداخت تا رودن شد. مقیاس زیبایی در کار نویسندگی تنها یک چیز است و آن این است که صنعت در آن به قدری متین و مخفیانه به کار رفته باشد که به چشم نخورد و طبیعی نماید و معنی سهل ممتنع همین است<sup>۲</sup>.

---

<sup>۱</sup> Auguste Roc. مجسمه ساز معروف فرانسوی (۱۸۴۰-۱۹۱۷).

<sup>۲</sup> هنر بزرگ حافظ در همین است که سخنش بی آنکه در نظر اول به چشم بخورد مملو از صنایع گوناگون لفظی و معنوی است از همانها که در کتب معانی و بیان و بدیع و عروض و قافیه آمده است، ولی نه بدان گونه که شاعران متصنع و متکلف ما می‌کنند، بلکه آنچنان که پل والری می‌گوید: این صنایع همچون ویتامین‌ها که در میوه نهفته باشند در سخنش پنهان است و خواننده از آنها استفاده می‌کند، بی آنکه جز طعم و شهد و عطر میوه را به ظاهر احساس کند. در این بیت:

در چمن باد سحر بین که ز پای گل و سرو به هواداران آن عارض و قامت برخاست

می‌بینید که جز با دقت و تفکر خاصی برای یافتن صنایع بدیعی در شعر نمیتوان دریافت که لطف شعر در اینجا معلول صنعت معمولی تشبیه است و آن هم تشبیه مرجح که مشبه به بر مشبه ترجیح داده می‌شود که یکی از طرق مبالغه است. عارض به گل و قامت به سرو تشبیه شده و آن دو بر دو ترجیح داده شده است و این ترجیح را باد سحر بیان می‌کند نه ادات تفضیل و تشبیه. و نیز صنعت لف و نشر مرتب به گونه خاصی در آن هست و اینها همه چنان هنرمندانه در آن نهفته است که لطف آن پیداست و تکلف آن پنهان، زلف به اندازه‌ای به حلقه و شب تشبیه شده که به ابتدال کشیده شده است، اما در اینجا خواننده است که با حافظ در انجام این تشبیه همکاری می‌کند و این به نظر من بزرگترین هنر یک شاعر یا نویسنده است که خواننده را با خود در کارش سهیم کند نه آنکه در برابر اثر وی بی تفاوت و بی‌کاره و صرفاً منفعل (Passif) بماند.

دوش در حلقه ما صحبت گیسوی تو بود تا دل شب سخن از سلسله موی تو بود

در موسیقی نیز این اصل صادق است. موسیقی واضح و عریان مانند رنگ تند به سهولت قابل تقلید است و از این رو اصالت و عمقی ندارد. اما موسیقی عمیق موسیقی روح است نه موسیقی لفظ و گرچه، غالباً، خواننده عادی از آن بی خبر می ماند ولی اصالتش همواره پایدار و تقلید از آن ارزنده است و در اعماق روح ماجراهایی بر پا می کند که جز گروه اندکی از خوانندگان از آن غافل می ماند.

شک نیست که در نثر نیز وزن و آهنگ (Rythme) خاصی حکمفرما است، اما مانند شعر اصول کلی و مشترکی ندارد. در اروپا وزن نثر را نیز مانند شعر مطالعه می کنند.<sup>۱</sup>

---

کلمات: حلقه، گیسو، دل شب، سلسله مو، جز روابط پیدای دستوری روابطی پنهانی با یکدیگر دارند که در آن به صورت غیرمستقیمی صنعت تشبیه آمده است، منتهی به جای آنکه در شعر آمده باشد در مغز خواننده شعر صورت می بندد و این بزرگترین هنر شعری حافظ است، درباره سخن سهل ممتنع بیشتر فضایی ما این بیت سعدی را مثال می آورند که:

باد آمد و بوی عنبر آورد بادام شکوفه بر سر آورد

این شعر تنها سهل است، اما ممتنع نیست. سخن سهل ممتنع باید از نظر هنری و زیبایی در حد بسیار بلند باشد و نیز در عین حال که سهل می نماید هر خواننده ای خود را در برابر سخن. این چنین عاجز احساس کند. پدرم نمونه سخن سهل ممتنع را در دیوان سعدی این بیت می داند:

میان ماه من تا ماه گردون تفاوت از زمین تا آسمان است

سادگی در حد اعلا، مبالغه در حد اعلا و در عین حال دروغ هم نیست. م

<sup>۱</sup>. به نظر من در یک نوشته چهار گونه موسیقی را باید مورد مطالعه قرار داد: ۱. موسیقی حروف ۲. موسیقی کلمات ۳. موسیقی جمله ها و چهارم موسیقی کل نوشته که از آغاز تا انجام چه آهنگی را پیروی کرده و این آهنگ همگام با معنی چه تحولاتی را یافته

مقصود از وزن موجود دو امر است :

۱- کمیت و ریتم (ایقاع) (Quantité et Rythme)

۲- هماهنگی حروف (Harmonie Vocalique)

کمیت عبارت است از مدت زمانی که برای خواندن یک جمله ضرورت دارد و بدیهی است که بین جمله‌های مختلف از نظر کمیت و از راه تساوی و تقابل باید تناسبی در کار باشد.

ایقاع عبارت است از واحدهای متقارن و متکرر یک وزن.

ایقاع گذشته از شعر در نثر نیز هست، ولی میان ایقاع شعر و نثر یک اختلاف اساسی وجود دارد، چه، در نثر واحد ایقاع با واحد کلمه تطابق دارد اما در شعر این تطابق در بسیاری موارد نقض می‌شود و ایقاع ناچار بدون آنکه جمله تمام شود در وسط کلمه پایین می‌آید.

---

است. به عقیده من قسمت چهارم از همه دقیقتر و مهمتر است، به خصوص در مقامات و نوله‌ها که این امر به صورت یک اصل مهمی جلوه می‌کند و هر نویسنده و ناقدی باید آن را مراعات کند. در مقامه‌ها (از قبیل مقامات حریری، حمیدی و حتی گلستان) قسمت چهارم بطور روشنتری دیده می‌شود. (مترجم)

چون هر سخنی طبیعتاً به واحدهایی تقسیم می‌شود، ناچار، هر نثری دارای ایقاع خواهد بود. زشتی و زیبایی یک نثر بستگی به ایقاع آن دارد. زیبایی همواره در یکنواختی و هماهنگی ایقاعها نیست، چه، در بسیاری موارد این امر تکلفی را پدید می‌آورد که ملال‌انگیز است، چنان‌که، در سبکهای مصنوع و به‌خصوص مسجع این نقص را می‌توان به خوبی احساس کرد.

ناقدان برای نثر دو سبک کلی قائل‌اند:

۱- سبک متناوب (Stylé periodique)

۲- سبک مقطع (Style hache)

در نوع اول جمله‌ها بلند و در دومی کوتاه است. در قرآن نیز آیات مکی از نوع دوم و آیات مدنی از نوع اول است.<sup>۱</sup>

---

<sup>۱</sup>. شاید علت آن وضع سیاسی مختلفی است که پیغمبر اسلام در مکه و مدینه داشته است و نیز می‌توان از معانی آیات مکی و مدنی علتی برای این جست. در مکه آیات بیشتر جنبه اعتقادی و فکری و تحدی و تحضیضی دارد، اما آیات مدنی احکام و قوانین و نکات اخلاقی و اجتماعی را همراه با قصص شامل است. گذشته از آن تنگنای سختی که در مکه پیغمبر اسلام بدان دچار بود و شدت و خفقان اوضاع در سیزده سال اول فراغت و آسایشی که در ده سال بعد در مدینه یافت و به پی‌ریزی آرام شالوده اجتماعی و تشکیلاتی بر پایه اصول و مقررات مذهبی مشغول بوده، شاید این امر را ایجاب می‌کرده است. در اولین پیام وحی به پیغمبر موسیقی

چنین به نظر می‌رسد که این دو سبک زائیده موسیقی روح نویسنده است و از طرفی این نکته نیز مسلم است که موضوع نوشته در کوتاهی و بلندی جمله‌ها مؤثر است. مثلاً از این نظر سخن خطابی با سخن تقریری و بیانی باید اختلافی داشته باشد.

اما پیوند حروف: می‌دانیم که اعراب مخارج حروف و طرز کار هر یک را در علم تجوید و قرائت مطالعه می‌کرده‌اند و به وجود افعال و اسماء صوت و ارتباط آن با معانی آگاهی داشته‌اند و دریافته بوده‌اند که در بیان معنی و احساس، موسیقی حروف نیز دخالت دارد. با اینکه آنان رابطه منطقی میان موسیقی حروف و معنی را در علم فصاحت احساس کرده‌اند و

---

بیان بسیار تند و عجولانه و آمرانه است، چنانکه مفاهیم و حالت پیغمبر و موقعیت آن را ایجاب می‌کرده است. از معانی ای که در این نخستین پیام هست چنین احساس می‌شود که گویی کسی با سرعت و عجله می‌خواهد مصرانه و آمرانه سخنانی به قاصد خویش بگوید و میکوشد تا در کمترین زمان همه حرفهایش را بزند. موسیقی کلام نیز این حالات را همراهی میکند:

اقرأ باسم ربك الذي خلق، خلق الانسان من علق، اقرأ وربك الاكرم، الذي علم بالقلم، علم الانسان ما لم يعلم. جز اینها همه، طنین و ابهت آهنگ مقطع جملات مقفی پس از چند بار قرائت و تأمل بر روی موسیقی سخن احساس می‌شود. تکرار اقرأ - والذي و علم و نیز پیاپی آوردن سیلابها (هجاها)ی کوتاه از رموز ایجاد چنین حالاتی در موسیقی این سخن است. نوع در موزیک و لحن و قاطعیت و ادات مکرر کلام و استفهامهای تکان دهنده تا آخر سوره ادامه دارد.

در سوره النازعات که خدا در آن به اسبهای تازنده جنگی و جنگاوران و طراحان استراتژی و تدبیرکنندگان جنگ سوگند می‌خورد، گویی صدای سم اسبانی که در اوج یک نبرد گرم در تلاشتند به گوش می‌رسد. در سوره العاديات نیز چنین است. والنازعات غرقا، والناشاطات نشطا، والسابحات سبحا، فالسابقات سبقا، فالمدبرات امرا. تا اینجا موزیک کوبنده و قاطع و تذکاری است و از اینجا به بعد بیانی می‌شود و در نتیجه طولانی تر و نرم تر می‌گردد: يقولون انا لمرودون في الحافره... هل اتيك حديث موسى اذناديه ربه بالواد المقدس طوى... (مترجم).



گفته‌اند که فصاحت نداشتن تنافر حروف و تعقید است و نیز با اینکه وجود ارتباط مثبت میان موسیقی بعضی حروف با معانی آن را دریافته بوده‌اند، چنان که زمخشری در «کشاف» می‌گوید: «افعالی که به نون و فا آغاز می‌شود معنی گذشتن و تمام شدن را می‌دهد از قبیل نفذ، نفد، نفق»، با این همه رابطه مثبت موسیقی حروف را با معنی تحقیق نکرده‌اند و معنی و حالتی را که از موسیقی حروف احساس می‌شود روشن ننموده‌اند. مثلاً در این شعر:

عودی لنا یا اغانی امسنا عودی      وجددی ذکر محروم و موعود

در مصراع اول هجاها بلند است و هنگام خواندن آن کشش آهنگ زمانی را می‌گیرد که شاعر می‌توانست، بی‌آنکه به وزن آسیبی برسد، به جای این کشش‌ها حروف ساکن بگذارد، ولی احساس شاعر آن را نپذیرفته است، چه، این کشش‌ها است که با احساس او همگام است و در بیان آن وی را یاری می‌کند.<sup>۱</sup>

---

<sup>۱</sup>. در شعر فارسی نیز این موارد را بسیار می‌توان جست و تا آنجا که من مطالعه دارم فردوسی و منوچهری را در رعایت این نکته از دیگران دقیق‌تر دیده‌ام. فردوسی در آمدن اسب رستم سیلابهای پرکشش و باشکوهی را به کار برده است و برعکس درباره اسفندیار کلمات زشت و خشن است:

به بینیم تا اسب اسفندیار      سوی آخور آید همی بی سوار  
و یا باره رستم جنگجوی      به ایوان نهد بی خداوند روی  
(این مثال را از جناب آقای دکتر یوسفی شنیده‌ام)

گاه به عمد تنافر و ثقل اصوات را در کلمات پدید می آورد و کلمه بدآهنگی را انتخاب می کند تا احساس تنفر خود را نیز بیان کرده باشد:

چو با تخت منبر برابر شود همه نام بوبکر و عمر شود!  
هنگامی که سخن از نامه رستم به اعراب است می گوید:  
بفرمود تا از حریر سپید ...  
و بر عکس نامه اعراب را به فرمانده ایرانی چنین بیان میکند:  
به قرطاس مهر عمر بر زدند ...

در این غزل حافظ نیز سیلابها، بلند همان کشش و طنین غم آلود و حسرت آمیزی را که در مثال متن با روح شاعر و معنی شعر هماهنگی ایجاد می کند ایجاد کرده است:

نماز شام غریبان که گریه آغازم به مویه های غریبانه قصه پردازم  
من از دیار حبیبم نه از بلاد غریب مهیمنا به رفیقان خود رسان بازم  
و برعکس کوتاهی هجاها و تندی و جلفی موسیقی کلام در این غزل با مضمون آن متناسب است:  
در دیر مغان آمد یارم قدحی در دست  
مست از می و میخواران از نرگس مستش مست  
در نعل سمند او شکل مه نو پیدا  
وز قد بلند او بالای صنوبر پست  
آخر به چه گویم هست از وی خبرم چون نیست  
وز بهر چه گویم نیست با او نظرم چون هست ...  
در این شعر اوستا شاعر استاد معاصر به روشنی بازی عجیب موسیقی سخن را می بینیم که بی آنکه هیچ سخن تازه ای بگوید به کمک تنها موسیقی تا چه حد زیبایی و گیرایی آفریده است:  
وفا نکردی و کردم، خطا ندیدی و دیدم  
شکستی و نشکستم، بریدی و نبریدم  
در این شعر منوچهری هیچ مضمون لطیف و یا صنعت بدیعی جالبی ندارد و تنها به کمک موسیقی است که حالت پایکوبی مستانه میخواران را در اوج نشاط و مستی مجسم می کند:

اما برعکس، اروپاییان خصایص موسیقی حروف را از نظر مثبت نیز تحقیق کرده‌اند و پیوند هر یک را با معانی و احساسات مورد مطالعه دقیق قرار داده‌اند.

\*\*\*

---

صبح است و بهار است نه گرم است و نه سرد است  
نه ابر است و نه خورشید نه باد است و نه گرد است  
بیا ای بت کشمیر! شراب کهن پیر بده پر و تهی گیر که هان وقت نبرد است  
ز آن باده که زرد است و نزار است ولیکن نه از عشق نزار است و نه از محنت زرد است

## اخلاق و رابطه آن با ادب و نقد

بر سر روابط میان ادب و اخلاق کشمکش فراوانی در گرفته است. آیا باید ادب در خدمت اخلاق قرار گیرد، یا، از آن رو که در ردیف هنرهای زیبا است، می‌تواند مطلقاً از هر قیدی آزاد باشد؟

بر فرض که ادب در خدمت اخلاق قرار گیرد، باز این مسئله پیش می‌آید که آیا این خدمت باید به صورت دعوت صریح به مبانی اخلاقی انجام شود، یا، به طور غیرمستقیم، ادب می‌تواند با پرداختن به روح و تطهیر آن از ناپاکی‌ها به اخلاق خدمت کند؟ این نکته که ادب، چون دیگر هنرها، می‌تواند زشت را زیبا بنماید، به آتش این کشمکش دامن می‌زند.

هنگامی که در راه چهره یک جذامی را می‌بینیم، دوست داریم هر چه زودتر از آن دور شویم؛ اما اگر تابلویی از او را ببینیم، ساعت‌ها در برابر آن می‌ایستیم و به تماشا می‌پردازیم. بنابراین، در ادب جدید، نظر یونانیان قدیم - که تنها زیبایی ماده هنر را تشکیل می‌دهد - معتبر نیست، چه، زشتی نیز ماده‌ای است که خامه نویسنده و قلم نقاش و تیشه پیکرتراش در آن به کار هنری خویش می‌پردازند.

دعوت صریح ادب به مبانی اخلاقی، چه از راه رمان، چه تأثر و چه شعر، سودمند نمی‌تواند بود، زیرا، عادت مردم بر آن است که از تجارب دیگران کار نگیرند و هر کس

رفتارش را بر تجربیاتی که خود کسب کرده است مبتنی کند و تجربیات دیگران را هر چند گران بها باشد به صورت پند و اندرز نشنود .

این نظریه که می گوید پرداخت روح و تلطیف و تهذیب آن بهتر از موعظه و نصیحت گویی است، روز به روز طرفداران تازه پیدا می کند و این از آن رو است که یک نویسنده زبردست که قادر است خواننده را با حوادثی که در لباس داستان می پروراند، به شدت به هیجان آورد، قادر خواهد بود که به طور غیرمستقیم در روح او نیز اثری به جای گذارد که شاید هیچ گاه محو نگردد اما دعوت صریح به مبانی اخلاقی کمتر می تواند رفتار فردی را تحت تأثیر قرار دهد .

اینکه می گوئیم نویسنده از موعظه باید خودداری کند، مقصود این نیست که در نقل حوادثی که از آن اثری پدید می آورد هیچ نیتی را نباید در نظر داشته باشد، چه، این امر محال است و نویسنده نمی تواند مانند یک آلت نقاله، بی آنکه مقصودی را دنبال کند، حوادثی را در کنار هم بچیند و اثری بدین گونه پدید آورد. آنچه مورد بحث ماست، این است که نویسنده به همین هدف پنهانی که خوانندگان آن را از خلال حوادث می توانند احساس کنند، قناعت ورزد و آن را در جملات معینی به رو نیاورد .

در نیمه دوم قرن نوزدهم، در فرانسه، مکتبی به نام «هنر برای هنر» پدید آمد که به زودی در همه جا انتشار یافت، ولی، رفته رفته، این نظر از معانی اولیه اش منحرف شد و به صورتی تعبیر گردید که با نظر کسانی که در آغاز از آن سخن می گفتند مغایر است.

برخی چنین می پندارند که معنی «هنر برای هنر» عصیانی علیه اصول اخلاقی است، و از این جهت آثار بی شرمانه و وقیح ادبی را نیز با این نظر توجیه می کنند، و این اشتباه بزرگی است. می بایست مفهوم تاریخی این نظریه را به درستی درک کنیم تا بتوانیم نسبت بدان شناسایی دقیق و کاملی به دست آوریم و هدفی را که دنبال می کند درست دریابیم. از مفهومی که در اواخر قرن نوزدهم طرفداران این نظریه بخصوص پیشوای آن تئوفیل گوتیه<sup>۱</sup> از «هنر برای هنر» درک می کرده اند چنین برمی آید که این مکتب عکس العملی بوده است در قبال رمانتیسم؛ چه، رمانتیسم ادب را، قبل از هر چیز، وسیله ای برای تعبیر عواطف شخصی می داند و در این راه گاه آن چنان افراط می کند که ادب به صورت فریادها و ناله های عاطفه و احساس در می آید و تنها ترجمان عاطفه فردی می گردد و این امر ادب را تا سطح «وسیله» پایین می آورد.

---

<sup>۱</sup> Theophile Gautire، شاعر منتقد فرانسوی (۱۸۱۱-۱۸۷۲)، در آغاز پیرو پرشور رمانتیسم بود و در آخر به گروه پارناس

پیوست و طرفدار اصالت فرم شد.

ادبایی که معتقد بودند ادب شایسته آن است که خود مستقلاً هدف قرار گیرد و هنری برای هنر باشد نه تنها وسیله‌ای برای تعبیر عواطف فردی، بر این نظریه به شدت تاختند.

اینان معتقد بودند که ادب از نظر قالب و محتوی و موسیقی‌اش می‌تواند چنین شایستگی‌یی را به دست بیاورد.

این گروه برای آنکه ادب را از انحصار عاطفه فردی بیرون آورند، به طرز خاصی به توصیف پرداختند؛ در توصیف، عواطف فردی مجال طغیان نمی‌یابد و به صورت عریانی جلوه نمی‌کند؛ اما چون ناگزیر هر وصفی نیز از احساس شخصی رنگ می‌گیرد، این رنگ را باید تنها از احساس هنری‌یی که با توصیف آمیخته می‌شود، گرفت و مقصود از احساس هنری همان حس زیبایی‌شناسی انسان است.

در اینجا این اصل روشن می‌شود که مکتب «هنر برای هنر» مسئله‌ای است و مسئله ادب و رابطه آن با اخلاق مسئله‌ای دیگر و این نظر که هنر مستقلاً غایت است نه وسیله، با موضوع اخلاق هیچ بستگی نمی‌تواند داشته باشد. بنابر این، «هنر، برای هنر» بحثی نیست که بتوان گفت مخالف اخلاق است یا موافق با آن. غیر از مسئله ادب، مسائل فراوان دیگری نیز هست که اصولاً از اقلیم اخلاق خارج است، چنان که مثلاً نمی‌توانیم بگوییم مسائل ریاضی از قبیل  $۱۰=۵+۵$  با اصول اخلاقی موافق است یا مخالف.

مکتب «هنر برای هنر» اصلاً با اخلاق جدا است و از مقوله خیر و شر نیست که مباینت و یا موافقت آن با اخلاق مطرح باشد. بدبختانه در مصر این فکر غلط شیوع یافته است که «هنر برای هنر» ادب را از اینکه مبلغ مبانی اخلاقی و متکی بر اصول آن باشد باز می‌دارد و این انحرافی است که ناچار باید با آن مبارزه کرد.

همچنان که مکتب هنر برای هنر هیچ‌گونه ارتباطی با مسئله اخلاق ندارد و خود را مقید به عقیده و طرز فکر معینی نمی‌کند، با ادبیات اجتماعی و سیاسی نیز بستگی ندارد و بنابراین نمی‌تواند با آن معارض باشد. ولی گروهی از نویسندگان سوسیالیست گاهی بر این نظر حملات تندی می‌کنند و معتقدند که این نظریه حيله‌ای است که سرمایه‌داران و اشراف به کار برده‌اند تا ادب را از رسالت اجتماعی خود که هدف اصلی آن است باز دارند و به انحصار خود در آورند. در صورتی که ما قبول داریم که بشریت به مغزهای متفکر و قلمهای توانایی که از حقوق توده مردم دفاع کند سخت نیازمند است، ولی، همان‌طور که انسانیت به کسی که او را از ستم نجات بخشد و از جهل برهاند نیازمند است، به کسی که دردهای عمیق روحی او را تسکین دهد و ذوق او را از خشکی و جمود به در آورد و رقت و لطافت بخشد نیز نیازمند است و این خود خدمت به انسانیت است و چه بسا که از این راه در شخصیت بشری تأثیری عمیق‌تر و به اجتماع خدمتی شایسته‌تر بتوان کرد، چه، بدیهی است که دردهای معنوی



بشر را حتی از پیشرفت در زندگی مادی باز می‌دارد و خشکی و جمود ذوق نه تنها حیات اجتماعی را فلج می‌کند، بلکه حیات فردی را به بیماری فقر دچار می‌سازد.

معنی هنر برای هنر این نیست که ادب باید فاقد موضوع باشد، زیرا نباید تصور کرد که فکر و احساس تنها دو موضوعی هستند که به کار ادب می‌آیند؛ بلکه، گذشته از این دو، همه صورتهایی که از راه حواس بخصوص حس باصره از عالم خارج می‌گیریم و نیز موادی که از دقت و تأمل در جلوه‌های طبیعی که ما را احاطه کرده است به دست می‌آوریم جزء مصالحی است که به کار ادب می‌آید، چه، نویسنده یا شاعری که قدرت خیال دارد و احساسش از این جلوه‌ها دست‌خوش انفعال و تأثر می‌گردد این محسوسات و مواد را با عاطفه و شخصیت انسانی خود می‌آمیزد و از آن ترکیبی می‌سازد و در ساخت بنای هنری خود به کار می‌برد و اینجاست که «بودلر»<sup>۱</sup> شاعر فرانسوی می‌گوید «اشیاء به من می‌اندیشند و من به اشیاء». این حقیقت را ما در زبان خودمان تحت عنوان مجاز می‌بینیم؛ مثلاً در این شعر:

وفای شمع را لازم که بعد از سوختن هر دم      به سر خاکستری در آتش پروانه  
می‌ریزد

---

<sup>۱</sup> Baudelaire (Charles)، نویسنده، مترجم و ناقد نواندیش فرانسوی (۱۸۲۱-۱۸۶۷)

که خاکستر در آتش کسی به سر ریختن یک فعل بشری است و این جامعه انسانی را ما بر شمع پوشانده‌ایم. در این موارد است که ما با اشیاء و اشیاء با ما در می‌آمیزند و بدین طریق تنگنای بشری خود را می‌شکافیم و مرزهای بی‌شماری را طی می‌کنیم. علاوه بر این، ادب جدید به درک روح انسانی می‌پردازد و اعماق روان را می‌کاود و پیچیدگی آن را می‌نمایاند و از این رو ادب پیش از آنکه «ادب توجیه» باشد «ادب تحلیل» است و چه بسا که این تحلیل به سود ادب نیز باشد؛ زیرا خدمت به اخلاق هنگامی میسر است که روح بشر شناخته شود، چه، شما هر چند با قساوت و خشن باشید، وقتی که از انگیزه‌های روانی‌یی که طبیعت بشر را به شهوت و هوس می‌کشاند آگاهی علمی داشته باشید نمی‌توانید نسبت بدان گذشت و بزرگواری نداشته باشید. ما می‌توانیم همواره دوستار خیر و دشمن شر باشیم بی‌آنکه این حب و بغض ما را از شناخت واقعی خیر و شر و علل طبیعی آن باز دارد. این شناخت هرگز از دلبستگی ما به مبانی اخلاق نمی‌کاهد و شاید آن را ارزنده‌تر و باشکوه‌تر جلوه دهد، چه، هنگامی که شما داستان دلاوری و شهادتی را در چهار موج مخاطرات مهیبی می‌بینید و خطراتی را که این تهور در بر دارد احساس می‌کنید و با این همه می‌بینید که انسانی شیفته آن است و خود را در آغوش این حوادث هولناک می‌افکند، از تکریم و ستایش نمی‌توانید خودداری کنید. این تکریم و ستایش از آن‌رو است که با علم به عواقب وخیم و هولناکی که این دلاوری در بر دارد بشر بدان دست می‌زند و گرنه تهور جاهلانه و کور شایسته ستایش

نیست و همچون وفای سگ و درندگی شیر یک امر غریزی لاشعوری به شمار می‌آید. علاوه بر این، ادب مقررات اخلاقی را نایده نمی‌انگارد، ولی کوشش آن در این جهت است که مقیاسی را که خود ساخته جانشین مقیاس توده کند. یک عمل اخلاقی در ادبیات جدید بیشتر به عملی اطلاق می‌شود که ذاتاً زیبا باشد نه آنکه جامعه به اخلاقی بودن آن اقرار کرده باشد از اینجاست که میان بسیاری از ادبا با اجتماع خویش تصادمی رخ می‌دهد که نمی‌توان همه جا آن را دلیل بر فساد اخلاق آنان دانست، بلکه، این تصادم از آنجا ناشی می‌شود که آنان درباره اخلاق مقیاسی را قائل‌اند که با مقیاس توده مغایر است.

ادب پرده‌ها را می‌درد و سرپوش‌ها را بر می‌دارد تا حقیقت انسان را به صورت عریانی آشکار سازد؛ چه، در نظر ادب هیچ خویی زشت‌تر و پست‌تر از دورویی و نفاق اجتماعی نیست. ادب فطرتاً بی‌میل نیست که در اجتماع بشری مؤثر واقع گردد، بلکه، برای آنکه این تأثیر را به جا گذارد کوشش می‌کند، زیرا این تنها مایه تسلی او است؛ اما وی دریافته است که اگر این تأثیر به طور پنهانی و غیرمستقیم صورت گیرد عمیق‌تر خواهد بود و این نظر درستی است و حتی در ادبیات وصفی نیز این اصل صدق می‌کند. اما اینکه موضوع ادب چیست، مسئله‌ای است که نه ادب و نه ادیب نمی‌توانند آن را تعیین کنند، چه، هر نویسنده‌ای می‌تواند اثرش را در پیرامون موضوعی که نسبت بدان احساسی چه مخالف و چه موافق دارد به وجود بیاورد، اما این نکته را همه جا باید در نظر داشته باشد که اگر این احساس را به طور

عریان و آشکاری در اثر خود نشان بدهد، از نفاست آن کاسته است؛ چه، شرط اساسی نویسندگی این است که احساس شخصی نویسنده خود را در اثر او پنهان کرده است، احساس روشن گیرایی اثر را از میان می برد و ابتدال حتی در بین گناه نیز شعر را آلوده و پست می نماید. بنابراین یک نوشته نیاز فراوانی دارد که هنرمندانه احساس اصلی خود را در لابه لای تعبیرات مرموز و پرمعنی خویش پنهان کند.

این امر نه از آن رو است که می خواهیم نویسنده را به رعایت یک اصل اخلاقی ملزم کنیم، بلکه از این جهت است که چنین نوشته ای قدرت فراوان تری را برای الهام به خواننده کسب می کند؛ زیرا مقیاس نفاست یک اثر بسته به میزان شرکتی است که خواننده می تواند در آن اثر داشته باشد و خود را در آن کار هنری دخیل احساس کند و از خود بر آن بیفزاید. یک نوشته نفیس ورقه فلزی است که در زیر دست نویسنده و خواننده فکر می پذیرد و نویسنده باید بسیار ضعیف باشد تا خواننده خود را در برابر اثر او بی کاره احساس کند.

گرچه انصاف باید داد که خواننده نیز باید شایستگی چنین همکاری یی را داشته باشد، زیرا قدرت و ضعف یک نویسنده در ابلاغ معانی بستگی تام به قدرت فهم و احساس خواننده دارد و تنها خواننده ای که دارای احساس پخته و درک عمیقی باشد قادر است به معنی و احساسی که در پس پرده الفاظ پنهان شده اند دست یابد. مسلم است که صفت ممتاز ادب تحریک است و تعقل خشک ریاضی چنین خاصیتی را ندارد. تعقل خشک گرچه در جدل برای

اسکات طرف به کار می‌آید ولی به درک دقیق و لطیف امور نمی‌تواند کمک کند. جدل به اقناع منتهی نمی‌شود و حقیقت فکری و عاطفی تازه‌ای را به دست نمی‌دهد، زیرا برای اسکات طرف به حقایق و اصول معروفی که همه بدان اعتراف دارند استدلال می‌شود. اما اقناع وقتی پدید می‌آید که به درستی اثری که می‌خوانیم ایمان قلبی حاصل کنیم و پایه این ایمان بر تجارت خاصی است که هر یک از ما در زندگی کسب کرده‌ایم.

وصف در شعر نمی‌تواند خود را به مسائل اخلاقی مقید کند؛ بنابراین نمی‌توان حکم کرد که با اخلاق موافق است یا معارض؛ چه، این مسئله مانند بسیاری از تصورات و تفکرات بشری است و چنان که مثلاً درباره یک مسئله ریاضی جز از نظر صحت و سقم آن نمی‌توان حکم دیگری کرد، همچنین نمی‌توان وصف در شعر را یک مسئله اخلاقی یا ضد اخلاقی گفت، بلکه باید گفت نه اخلاقی است و نه ضد اخلاقی؛ زیرا از مقوله اخلاق جدا است. در اینجا فقر زبان ما موجب آن شده است که برای بیان این موضوع تا این اندازه خود را به زحمت بیندازیم؛ چه، جز موافق اخلاق و مخالف اخلاق در اینجا اصطلاح دیگری نداریم. در زبانهای اروپایی سه اصطلاح وجود دارد: اخلاقی (Morale)، ضد اخلاق (Immorale)، و خارج از مقوله اخلاق (Amorale) بنابراین باید گفت وصف در شعر بحثی است خارج از مقوله اخلاق و از اینجا روشن می‌شود که مکتب «هنر برای هنر»، با آنکه موافق اخلاق نیست، چگونه می‌گوییم با آن معارض هم نیست و تنها کوشش متوجه خلق مطلق زیبایی و آزادی

هنر از قید کسانی است که آن را تنها به عنوان وسیله‌ای برای تعبیر احساسات شخصی خود به کار می‌برند.

توجه فراوانی که این مکتب به وصف دارد، خود، بزرگترین دلیل بر این مدعا است. مکتب رئالیسم (واقع گرایی) نیز چنین است. این مکتب با اخلاق معارض نیست، چه، به عقیده من، آثار نویسندگان این مکتب که پستی‌ها و تاریکی‌های روح بشر را نشان می‌دهند بیش از ماجراهای درخشان قهرمانی در تحریک بشر به دلاوری مؤثر است، زیرا، در یک اثر ادبی، هدفی که نویسنده دنبال کرده و احساسی که از لابه‌لای اثر او استنباط می‌شود، بیش از موضوع و ماده‌ای که در ساخت آن اثر به کار رفته است از نظر قضاوت اخلاقی معتبر است و بنابراین، مسئله ارتباط اخلاق را در ادب در این دو امر می‌توان خلاصه کرد:

۱- شناخت واقعی روح بشر و تحلیل دقیق آن.

۲- خلق زیبایی و تلطیف و تهذیب روح.

## ادبیات و زندگی اجتماعی

شک نیست که، در طول تاریخ، ادبیات نقش مؤثری در انقلابات ملی و نهضت‌های اجتماعی بازی کرده است. علت این امر این است که میان معنویات و مادیات حیات روابط نزدیکی وجود دارد و تا این روابط به صورت محسوس و واقعی جلوه نکند، توده مردم آن را در نمی‌یابند، زیرا مردم بزرگان‌دیش به نفس آزادی و استقلال عشق می‌ورزند، ولی توده مردم را باید به کسب آن وادار کرد و برای این کار ناچار رابطه میان این مفاهیم عالی را با منافع مادی روزانه‌شان باید روشن ساخت. در نهضت‌های اجتماعی نیز چنین است. فقر و پستی مادی ملتی را تحریک به قیام نمی‌کند، بلکه، آگاهی دقیق مردم به این حالت است که منشأ تحریک و پیدایش نهضتی می‌شود؛ چنان که طبقات محروم کشور خود را می‌بینیم که در فقر و پریشانی غوطه‌ورند، ولی به هیچ‌گونه تلاشی برای نجات خود دست نمی‌زنند، بنابراین درک رابطه میان معنویات و مادیات زندگی و نیز آگاهی افراد به سرنوشت شومی که بدان گرفتارند، دو واقعیتی است که وظیفه ادب را در تحریک ملت روشن می‌سازد.

شک نیست که انقلابات و نهضت‌های بزرگی مانند انقلاب کبیر فرانسه و وحدت ایتالیا و انقلاب اکتبر روسیه معلول کار پرشکوه نویسندگان زبردستی است که زمینه آن را در روح

ملت خویش فراهم آورده بودند و اگر چنین قلم‌های تندی نمی‌بود چنان آتش‌های مقدسی بر پا نمی‌گردید. برای نمونه می‌توان نمایشنامه «ازدواج فیگارو»<sup>۱</sup> اثر «بومارشه»<sup>۲</sup> نویسنده فرانسوی را نام برد. وی در این اثر به شدت رژیم اشرافی قبل از انقلاب فرانسه تاخته است. نمایشنامه‌های وی چنان در اشتعال انقلاب مؤثر افتاده که نویسنده آن را در باستیل زندانی کردند و تا امروز همیشه «مونولوگ فیگارو»<sup>۳</sup> در نمایشنامه «ازدواج فیگارو» سرودی علیه استبداد شده است. نویسندگان در شیوه کار خود برای فراهم ساختن این نهضت‌های اجتماعی اختلاف دارند. برخی معتقدند که تنها تشریح و توصیف برای رسیدن به این هدف کافی است و لازم نیست نویسنده به صراحت عقاید اجتماعی خود را بیان کند و مردم را بدان بخواند؛ مثلاً نویسنده‌ای سرگذشت تلخ محرومی را تشریح می‌کند و یا مظلومی را که به سراغ فردی آمده است به صورت رمانی نشان می‌دهد، بی‌آنکه آن را به وضوح تقبیح کند و راه چاره را به روشنی تعیین نماید. این شیوه شاید مؤثرتر و از طرفی دشوارتر باشد، چه، نویسنده در اینجا

---

<sup>۱</sup> Mariage de Figaro . (۱۷۸۴) کمدی ای است در پنج پرده به نثر در این اثر کوشش‌های کنت الماویوا Comte Almaviva برای ممانعت از ازدواج فیگارو با نامزدش سوزان نشان داده می‌شود، ولی فیگارو علیرغم اعمال نفوذ کنت پیروز می‌شود و همه چیز با ساز و آواز پایان می‌یابد. در این اثر مردی از طبقه سوم (فیگارو)؟؟ مقتدر و پرنفوذ را از حیثیت و اعتبار می‌اندازد و شکست می‌دهد.

<sup>۲</sup> Bauma de Pierre Aug. c .. نویسنده فرانسوی (۱۷۳۲-۱۷۹۹).

<sup>۳</sup> Monologue .، گفتگوی یک هنرپیشه با خود



باید دو اصل را همواره رعایت کند: ۱- وقایع باید به صورت زنده‌ای نقاشی شود، ۲- وقایعی که از خیال نویسنده و یا از عالم خارج گرفته شده است به صورتی تنظیم شود و به شیوه‌ای بیان گردد که خواننده را به شدت تحت تأثیر قرار دهد و اثری را که نویسنده می‌خواسته است در خواننده به وجود آورد.

نویسنده‌ای می‌تواند چنین توفیقی را به دست آورد که قدرت انتخاب و ایضاح جزئیات را داشته باشد و بتواند داستان‌ها و یا وصف‌های خود را رنگ‌آمیزی کند. این رنگ باید ملایم و حتی نامرئی ولی تحریک‌آمیز باشد.

گروه دیگر معتقدند که نویسنده در داستان یا نمایشنامه خود ناچار است که به صراحت خواننده را به اصولی که مورد نظر خود اوست دعوت کند. این عده طرز کار نویسندگان بزرگی مثل مولیر و شکسپیر را در این باره ملاک قرار می‌دهند.

اما این نظر را نمی‌توان به صورت یک اصل کلی پذیرفت؛ به‌خصوص در تراژدی این شیوه بسیار نا پسند است؛ اما کمدی طبعاً استعداد دارد که انتقادات و عقاید اجتماعی را به صراحت بیان کند، چنان‌که، در کمدی‌های مولیر غالباً شخصیت (Personnage) دومی را می‌بینیم که از عقاید شخصی نویسنده سخن می‌گوید و این شیوه را مولیر از کمدی‌های یونان و لاتین قدیم تقلید کرده است. در این کمدی‌ها قسمتی به نام استطراد (یعنی از موضوع خارج شدن و حاشیه رفتن) بود که تقریباً در وسط یک اثر کمدی گنجانده می‌شد و در آن

نویسنده مستقیماً به مردم رو می‌کرد؛ گویی از اصل موضوع، به کلی فراموش می‌کرد و نمی‌دانست که تنها شخصیت (پرسوناژ)ها هستند که با هم حق گفتگو دارند. نویسنده در اینجا از عقاید و احساسات خاص خود درباره نمایشنامه و یا موضوعات دیگری در مسائل اجتماعی و سیاسی که با موضوع کم‌دی ارتباط دور یا نزدیکی داشت دفاع می‌کرد و در بسیاری جاها به دفاع از خود یا حمله به شعرا و رجال سیاسی‌یی که با آنان دشمنی داشت می‌پرداخت.<sup>۱</sup>

---

<sup>۱</sup> . در مثنوی‌های ما که داستانی را به شعر آورده‌اند، این استطراد را در خلال وقایع میتوان یافت، چنان که مثلاً فردوسی و مولوی مسائل اخلاقی را که از هر واقعه‌ای استنباط می‌نمایند در اثنای داستان مستقیماً با خواننده در میان می‌گذارند م

## نقد و روان شناسی

موضوع ادب، انسان و تأثیرات محیط بر روی او است و از این جهت به روان شناسی نزدیک است؛ ولی با آن یک اختلاف اساسی دارد: روان شناسی به مظاهر عمومی و جهات مشترک میان انسان‌ها می‌پردازد، ولی ادب، اولین هدفش، درک وجه امتیاز دقیق هر فردی از فرد دیگر است.<sup>۱</sup> یک روان شناس از خیال، عاطفه یا غریزه، که مشترک میان همه است، بحث می‌کند، اما ادیب، اگر شاعر است، احساس خاص خود را می‌سراید، و اگر داستان‌نویس است، شخصیت‌هایی را که دارای کاراکترهای اصیل و برجسته‌ای هستند نقاشی می‌کند، و از این رو است که ادب میان شخصیت‌هایی که از نظر روان شناسی دارای صفت مشترکی

---

<sup>۱</sup> . ممکن است این بحث پیش آید که یک روانشناس نیز روان یک فرد را مورد مطالعه دقیق و مداوم قرار می‌دهد و خصوصیات روحی او را تحقیق می‌کند در این صورت کار او با کار یک ادیب چه تفاوتی دارد؟ در اینجا باید میان روانشناسی ادبی و روانشناسی علمی تفاوتی قایل شد نه چنانکه از فحوای کلام مؤلف بر می‌آید که روانشناسی عمومی کار روانشناس است و روانشناس فردی کار ادیب. شناخت ادبی روح ممکن است به انسان کلی نیز اطلاق شود و یک نویسنده جهات مشترک روحی انسان را مورد مطالعه قرار دهد، در این صورت نیز کار او با روانشناسی فرق خواهد داشت و این بحث بسیار دقیق و تازه ای است که متأسفانه در اینجا نمی‌توان به تشریح آن پرداخت. م

هستند، اختلاف می‌بیند؛ چنان که مثلاً شاخصه (کاراکتر) یک بخیل در نمایشنامه «بخیل»<sup>۱</sup> از مولیر با «اوژنی گراند»<sup>۲</sup> از بالزاک فرق دارد؛ زیرا هر نویسنده‌ای بخل را با دیدی می‌نگرد که با آن دیگری اختلاف دارد. استخدام روان‌شناسی در ادب باید با احتیاط فراوانی انجام شود، چه، ممکن است روان‌شناسی، اگر ناشیانه در نقد دخالت کند، اصالتی را که در یک کار ادبی وجود دارد از میان ببرد و آن را با اصول کلی مشترکی که خود دارد بسنجد، در صورتی که، اصول کلی روان‌شناسی، جز در تحقیقات عمومی، به کار نمی‌آید و خصوصیت یک فرد را نمی‌تواند روشن کند؛ زیرا افراد بشری هر یک دارای شاخصه (کاراکتر) ای هستند و نمی‌توان آنها را به برگ‌های درخت تشبیه کرد؛ گرچه برگ‌ها نیز با هم از همه جهت اشتراک ندارند. از این رو نمی‌توانیم به قامت شخصیت (پرسوناژ) یک داستان جامه‌ای را که روان‌شناسی برای انسان کلی دوخته است بپوشانیم؛ مثلاً، خیال در یک فرد با خیالی که روان‌شناسی از آن بحث می‌کند، اختلاف فراوان دارد؛ خیال هر فرد رنگ‌های خاصی از وراثت و

---

<sup>۱</sup> Avare. شاهکار کمدی مولیر در پنج پرده به نثر در این نمایشنامه مولیر حالت روحی کسی را که جنون پول گرفته نشان می‌دهد. قهرمان اصلی این نمایشنامه (هارپاگون) دارای عقل معاش خارق العاده ای است وی حاضر است که به اولین کسی که از دخترش خواستگاری میکند پاسخ مثبت دهد، مشروط بر اینکه وی از جهیزیه صرف نظر کند. م

<sup>۲</sup> Eugenie Grandet. اثر معروف بالزاک که در آن گراند (Grandet) به خاطر پول پرستی نزدیکان و خویشانش را قربانی میکند و یکی از قربانیها اوژنی دختر وی است. م

محیط طبیعی و اجتماعی را به خود گرفته است، و نیز خصایص روانی دیگر این فرد در خیال وی تأثیراتی به جای گذاشته و آن را به صورت یک مسئله بسیار پیچیده‌ای درآورده است که روان شناسی از آن اطلاعی ندارد. گرچه روان شناسی ما را در شناخت روح نویسنده و یا تحلیل شخصیت‌های داستان کمک می‌کند، ولی گاهی در همین راه ما را به گمراهی نیز می‌کشاند. از این رو، می‌خواهم نظریه‌ای را که چندین بار در کتب و مقالات متعددی تشریح کرده‌ام، در اینجا نیز یادآور شوم که ما امکان استفاده از روان شناسی را در مطالعه ادب قبول داریم، ولی همواره از اینکه به زور اصطلاحات علمی روان شناسی را در تحقیقات ادبی خود وارد کنیم باید پرهیزیم و قوانین کلی این علم را در استنباطات ادبی دخالت ندهیم.

بدیهی است که ما، بی‌کمک اصطلاحات مغلق و قوانین پر طمطراق روان شناسی، می‌توانیم خصایص روانی افراد را بشناسیم و تحلیل کنیم؛ زیرا شناخت روح بشری مسئله‌ای است و ردیف کردن تئوری‌های علمای روان شناسی و بار کردن آن بر گرده ادب مسئله‌ای دیگر. آنچه روان شناسی از ادب می‌گیرد بسیار بزرگتر و عمیق‌تر و جدی‌تر است از اطلاعات علمی روان شناسی که می‌توان در ادب دخالت داد؛ زیرا، روان شناسی می‌تواند مثلاً

موضوع تعصب نژادی را به صورت زنده، پرشور و انقلابی در نمایشنامه «اتلو»<sup>۱</sup> بیابد، در حالی که با روش ذهنی (مشاهده درونی) یا عین (روش تجربی)، که کمتر در این گونه معنویات به کار می‌آید، نمی‌تواند در تحقیقات خود به چنین سرچشمه سرشاری دسترسی یابد.

در اینجا روان‌شناسی می‌تواند موضوع تعصب را در اتلو از عوامل دیگری از قبیل عوامل نژادی و انتساب او به بربرهای شمال آفریقا و یا عقده‌های روحی‌یی که زائیده مقتضیات جسمی و یا اجتماعی او بوده است، مثل سیاهی پوستش و یا تحقیرهایی که از نژاد سفید می‌دیده و در تعصب او اثر بخشیده است، جدا سازد. روان‌شناسی پس از اینکه همه این عوامل پیچیده و به هم در آمیخته را از یکدیگر جدا کرد می‌تواند به خطوط کلی‌یی که خوی تعصب نژادی و آثار آن را رسم می‌کند برسد و آن را روشن سازد. با این همه، نمی‌توانیم فرض کنیم که چنین تعصب مجردی را در عالم واقع می‌توان در فردی یافت. در اینجا آشکار می‌شود که چگونه ناقدی که می‌خواهد به کمک روان‌شناسی به نقد بپردازد، گمراه

---

<sup>۱</sup>. Otello یکی از نمایشنامه‌های پرهیجان و قوی شکسپیر است. اتلو یک ژنرال موریتانی (شمال آفریقا) است در ارتش و نیز وی به سبب خشونت و تعصب و بدبینی شدیدی که معلول سخن چینی و فتنه انگیزی شخص پستی بود (Iago)، زن محبوبش (Desdemona) را خفه می‌کند. نام اتلو ضرب المثل شوهری است که وحشیانه حسود است.

می‌گردد، و نیز، روشن می‌شود که چگونه شعرا و ادبا، در بسیاری مواقع، درک درست‌تری دارند و از روان‌شناسان روح بشری را دقیق‌تر تحلیل می‌کنند، چه، اینان تنها به مفاهیم کلی و عمومی روان بشری می‌پردازند که در وجود افراد مصداقی برای آن نمی‌توان یافت.

با رعایت این نکات می‌توان برای میزان دخالت روان‌شناسی در کار ادب و نیز نفوذ ادب در قلمرو روان‌شناسی حدود معینی را وضع کرد.

## نظری به تاریخ نقد

### نقد در یونان

پیش از ارسطو نقد جزئی آثار ادبی وجود داشته است. در میان یونانیان نیز، مانند، اعراب، شعرا خود به نقد آغاز کرده‌اند و شاید بهترین نمونه آن نقد اریستوفان شاعر مشهور کمدی است از سه شاعر تراژدی یعنی اشیل (اخیلوس) و سوفوکل و اورپید.

این نقد، با اینکه بسیار دقیق است ولی، عقاید شخصی ناقد در آن به روشنی به چشم می‌خورد، چه، اریستوفان در تقلید از قدما افراط می‌کرده و با طرز تفکر فلسفی مخالف بوده است و در نمایشنامه‌هایش رنگ شدید مذهبی نمایان است و جنبه غنائی و احساسی آن بر تعقل می‌چربد، در صورتی که اورپید برعکس او نواندیش است و نمایشنامه‌هایش رنگ فلسفی دارد و طبعاً افکارش از قیود مذهبی آزاد است.



نقد همراه با دوره تجدید حیات ادب و هنر (رنسانس)<sup>۱</sup> در قرن شانزدهم و هفدهم پدیدار شد و با پیدایش آثار گوناگون ادبی در مکتب‌های مختلفی جان گرفت. ادبیات جدید (از رنسانس تا امروز) بر خلاف ادبیات قدیم دارای مکتبهایی است از قبیل کلاسیسیسم، هنر برای هنر، سمبولیسم و کلاسیسیسم جدید که در ادبیات قدیم نمونه‌ای برای آن نمی‌توان یافت<sup>۲</sup>، و شک نیست که همگامی نقد با خلق ادبی عامل پیدایش این مکتب‌ها بوده است. در قرون جدید نقد نقش مؤثری را در روشن ساختن علل مبهمی که موجب پیدایش مذاق‌ها و مکتب‌های گوناگون شده به عهده داشته است. ناقدان امروز می‌دانند که هر نویسنده‌ای پیرو

---

<sup>۱</sup> Renaissance. به معنی تولد مجدد و اصطلاحاً به نهضت ادبی و هنری و علمی بزرگی اطلاق می‌شود که از قرن شانزدهم در اروپا ظهور کرد و هدفش بازگشت به هنر و ادب قدیم (یونان) بود که روحی بشری غیرمذهبی داشت، برای نجات از قیود کلیسا که اندیشه و ذوق را پای بند مذهب کرده بود.

<sup>۲</sup> تدوین مکتب‌های گوناگون ادبی کار تازه‌ای است، اما نمی‌توان گفت اصول این مکاتب در آثار ادبی قدیم یافت نمی‌شود. گرچه من به تأویل‌ها و توجیه‌های خشک و موهوم و ناشیانه آن گروهی که شاعران و نویسندگان قدیم ما می‌خواهند درست در قالب‌های مکاتب ادبی اروپایی بگنجانند موافق نیستم، ولی شک ندارم که با عینک این مکتب‌ها آثار ادبی فارسی را دقیقتر و علمی‌تر می‌توان شناخت و در آن نقطه‌های تاریک و نکته‌های باریکی را که با چشم بدیعی و عروضی خودمان نمی‌دیدیم می‌توان دید، زیرا عدم انطباق کامل یک شاعر یا نویسنده با اصول مدون یک مکتب ادبی جدید مانع از آن نمی‌شود که مثلاً منوچهری را از ورای عینک ناتورالیسم و یا بسیاری از آثار عرفا را به کمک سمبولیسم و مکتب عراقی را با رمانتیسم و ... نتوان بهتر دید، غالب تحصیلکرده‌های ما چنین می‌پندارند که آثار همه نویسندگان اروپایی که به نام رالیست، سمبولیست، رمانتیست، ناتورالیست و غیره مشهورند، کاملاً از هر نظر با اصول و مختصات مکتبی که بدان منسوب اند منطبق است، در صورتی که چنین نیست و نمی‌تواند باشد و در اینجا نیز اساس این تسمیه بر تغلیب است و تا حدودی باتسامح. م

چه مکتبی است و به مجرد اینکه سبکی در عالم ادب پدید می آید بر اساس آن مکتبی تشکیل می شود، و هر چند ادبی که در چارچوب تعلیم و تعلم محدود شود معمولاً ارزش واقعی خود را از دست می دهد، با این همه، عده ای به تحصیل آن مکتب ها می پردازند. بنابراین، نقد این سبک ها را هم می آفریند و هم تشریح می کند.<sup>۱</sup>

### نقد در نظر ارسطو

همان طور که ارسطو در منطق، جانورشناسی، گیاهشناسی و فلسفه ماوراءالطبیعه اصولی وضع کرده، برای نقد نیز قواعدی ترتیب داده است. شیوه او در وضع این قواعد همان شیوه خاص فلسفه او در استنباط اصول کلی است.

وی اصولی را که برای نقد وضع کرده در دو کتاب «شعر»<sup>۲</sup> و «خطابه»<sup>۳</sup> آورده است. کتاب «خطابه» دارای سه بخش است که به صورت کامل امروز در دسترس ما است؛ اما، کتاب

---

۱. یعنی گاه آن را خلق می کند و گاه کشف. م

Poetique.<sup>۲</sup>

Rhetorique.<sup>۳</sup>

«شعر»، قریب نصف آن از میان رفته است. این دو کتاب را در عصر عباسی ترجمه کرده‌اند. ترجمه این دو کتاب به وسیله متی بن یونس اکنون با قسمتی از «ارگانون»<sup>۱</sup> در کتابخانه ملی پاریس و عکس فیلمی آن در کتابخانه فوآد اول در سیزده جلد موجود است.<sup>۲</sup>

بیکر آلمانی ترجمه عربی کتاب شعر را منتشر کرده است، ولی این نسخه دارای اغلاطی است که فهم آن را مشکل ساخته و باید با دقت تصحیح شود. از کتاب شعر قسمت اول آن در دست است. در این کتاب ارسطو از شعر ابتدایی بحث دقیقی می‌کند و به تشریح نظریه مشهور خود می‌پردازد که: «شعر تقلید و نمایشی است از طبیعت اشیاء و نیز از طبیعت انسان» و سپس آن را به انواع قصصی، غنائی و تمثیلی تقسیم می‌کند و اختلاف هر یک را روشن می‌سازد. هنگامی که مثلاً از شعر قصصی - یعنی شعری که به تاریخ و گذشته بستگی دارد - بحث می‌کند توضیح می‌دهد که داستان هدفش بیان خصوصیات یک فرد خاص نیست؛ داستان افراد را مانند واحدهای انسانی مجسم نمی‌سازد، بلکه آنها را نمونه‌های کلی انسانی می‌داند و هر قهرمانی در داستان نماینده یک تیپ (سنخ) بشری است.

---

<sup>۱</sup> Organon. رساله معروف ارسطو است در منطق.

<sup>۲</sup> جز متی بن یونس، ابوعلی سینا و ابن رشد نیز ترجمه‌هایی از آن کرده‌اند که این هر سه ترجمه همراه با ترجمه جدیدی از آن به قلم مرحوم عبدالرحمن بدوی متفکر دانشمند مصری که دو سال پیش درگذشت یکجا به نام فن الشعر انتشار یافته است. آقایان دکتر زرین کوب و مجتبی‌ای اخیراً هر کدام جدا آن را از فرانسه به فارسی ترجمه کرده‌اند. م

سپس از هر یک از انواع شعر سخن می‌گوید و به‌خصوص از تراژدی به تفصیل بحث می‌کند، و از اینجا می‌توان استنباط کرد که در باب کمدی نیز به همین تفصیل پرداخته است. این قسمت از کتاب وی اکنون در دست نیست. وی در بحث از تراژدی به آثار شعرای یونانی تکیه کرده است و به‌خصوص نسبت به سوفوکل شیفتگی خاصی از خود نشان می‌دهد و بیشتر اصول کلی را که وضع کرده از «ادیپ شاه»<sup>۱</sup> استخراج نموده است. شاید بزرگترین اصلی که در تاریخ تأثیر فراوان داشته است، اصل «وحداتهای سه گانه»<sup>۱</sup> ای است که به ارسطو منسوب است و آن عبارت است از «وحدت زمان و مکان و موضوع». در صورتی که، این نظر از ارسطو نیست و او تنها یکی از این سه وحدت را از شرایط تأثیر به شمار آورده است. مطالعه دقیق در متنی که از ارسطو در این باره هست ثابت می‌کند که او تنها یکی از آن سه وحدت را لازم شمرده است و آن وحدت موضوع است و مقصودش این است که تأثیر باید بر پایه موضوع واحدی استوار باشد. موضوع بصورت «ابهامی» در خلال وقایع تأثیر احساس می‌شود و همه کوشش تأثیر برای رفع این ابهام انجام می‌یابد، به طوریکه تأثیر با رفع آن ابهام پایان

---

<sup>۱</sup> Oedipe Roi. تراژدی سوفوکل (۴۱۵ ق. م) است که در آن ادیپ پادشاه تبس پدرش را بی آنکه بشناسد می‌کشد و مادرش را بی آنکه بشناسد به زنی می‌گیرد و چون سروش غیبی او را آگاه می‌کند، از خشم چشمهای خود را می‌کد و تبس و پادشاهی آن را ----- می‌کند و از آن پس دخترش آنتیگون پدر بیچاره و نابینا را راه می‌برد.

می‌پذیرد. اما وحدت زمان و مکان را ارسطو به اشاره‌ای برگزار کرده و آن دو را قاعده مستقلی به شمار نیاورده است. در حقیقت این دو قاعده، به‌خصوص وحدت زمان، جزء اصول تأثر محسوب نمی‌شود؛ زیرا تأثر عبارت است از تصویری از زندگی و از این‌رو ناچار وقایع آن نیز باید در مدت زمانی انجام شود که در عالم خارج بدان نیاز هست. بنابراین مدت تأثر باید بین ۲ تا ۳ ساعت محدود باشد؛ چه، اگر تأثری ۲۴ ساعت به طول انجامید، بی‌شک با منطق و عقل نمی‌تواند سازگار باشد. اما کسی که وحدت زمان و مکان را از اصول فن تأثر در ادبیات رنسانس (قرن شانزدهم) به‌خصوص در فرانسه به حساب آورده است اسکاليجرو<sup>۱</sup> بوده است نه ارسطو. این مرد از علمای قرن شانزدهم ایتالیا است و به دو زبان لاتین و یونانی سخن می‌گفته است. وی نظر ارسطو را درست در نیافته و در مطالعه عقاید او نظر شخصی خود را نتوانسته بود فراموش کند و از این رو نظرات وی به نام ارسطو مشهور شد و در ادبیات کلاسیک (ادبیات قرن هفدهم فرانسه) به عنوان اصول متقنی درآمده بود که تجاوز از آن جرم محسوب می‌شد. به حدی که وقتی شاعر بزرگ فرانسوی کرنی (Corneille) داستان «سید» (Le Cide) را نوشت، ناقدان بر او سخت تاختند و او را به تجاوز از قواعد ارسطو متهم

---

<sup>۱</sup> G.C Scaligero. طبیب و زبانشناس نامی ایتالیایی (۱۴۸۴-۱۵۵۸) از چهره‌های درخشان رنسانس و نویسنده کتابی در فن

کردند. ارسطو نفوذ خود را در طول قرون وسطی حفظ کرد و در عالم هنر هیچ نزاعی جز با استشهاد به آرای او خاتمه نمی‌یافت. از این رو، کورنی در برابر این اتهام عاجز ماند و آکادمی فرانسه او را به محاکمه کشید و مجمعی تشکیل داد تا نمایشنامه کرنی را مورد مطالعه قرار دهد و انحرافات آن را از «اصول سه گانه ارسطو» بررسی کند. «شاپلن»<sup>۱</sup> نویسنده معروف مأمور شد تا نتیجه تحقیقات آکادمی را انتشار دهد. وی در کتابی به نام «نظر آکادمی درباره سید» نتیجه این محاکمه را بیان کرد. این کتاب اکنون یکی از اسناد مهم تاریخ ادبیات به شمار می‌رود. در این کتاب شاپلن می‌نویسد: «کرنی از قواعد ارسطو سر باز زده است و از این رو شایسته سرزنش است». کرنی نظر وی را در طی هفت مقاله اساسی و پر مغز به نام «بحثهایی درباره تأثر»<sup>۲</sup> رد کرد. وی در این مقالات «وحدتهای سه گانه» ای را که به ارسطو نسبت می‌دهند توضیح داد و اصول منطقی و هنری آن را تشریح نمود و نیز روشن ساخت که وی به چه کیفیتی از آن اصول پیروی کرده بوده است.

این نظریه ارسطو و «وحدتهای سه گانه» او در تراژدی است؛ اما این فیلسوف تنها به وضع قواعدی برای تأثر اکتفا نکرده، بلکه یک مسئله روانی را درباره تأثر مورد مطالعه قرار داده

---

Chapelain.<sup>۱</sup>

Discours sur le Theatre.<sup>۲</sup>

است. این نظریه بر اساس سخن مشهور وی استوار است که می‌گوید: «تأثر از آن رو که ترس و شفقت را در روح بر می‌انگیزد، موجب تزکیه نفس می‌گردد» و به این علت این نظریه به تطهیر (کتاراکیسیس)<sup>۱</sup> معروف شده است. این «تطهیر» از این رو است که در روح آدمی غرایزی وجود دارد که اجتماع آن را سرکوبی داده و به صورت نیروی مخربی در آمده است. تأثر، از این رو که عاطفه ترس و رحم را بر می‌انگیزد، این امیال سرکوفته را مداوا می‌کند، زیرا تماشاچی و هنرپیشه، هر دو، به نوعی در وقایعی که پیش می‌آید شرکت می‌جویند و اگر هنرپیشه استادانه بازی کند و تخیل و عاطفه تماشاچی را برانگیزاند، مثل این است که وی نیز با این وقایع زندگی می‌کند. رحم و ترس تنها به وسیله صحنه‌های مهیج و غیرعادی تحریک می‌گردند و غرایز فطری خواه ناخواه به این هیجان و تحریک کشیده می‌شوند.

این نظریه را می‌توان با نظریه جدید در زیبایی‌شناسی هنری که می‌گوید: «ادبیات به طور عام و تأثر به طور خاص عبارت است از ذخیره انرژی بشری»<sup>۲</sup>، نزدیک دانست. این نظریه - همچنان که درباره نویسنده داستان صادق است - در مورد خواننده داستان یا تماشاچی تأثر نیز صدق می‌کند، چه، یک نویسنده در خیال خویش با امیال سرکوفته‌ای که در اجتماع

---

Katharaxis.<sup>۱</sup>

Economi de l'energie.<sup>۲</sup>

نتوانسته‌اند سر بردارند معاشر است و خواننده و یا تماشاچی نیز در این هنگام با احساس و آزمایش نویسنده سهیم می‌شود، و به عبارت دیگر، خواننده و تماشاچی با هم در اثر هنرمند زندگی می‌کنند. از نظر ارسطو، تأثر نیز، همچون انواع دیگر ادب، و حتی همه انواع هنر، بر پایه محاکات<sup>۱</sup> استوار است. موسیقی محاکات طبیعت یا سرشت بشری است؛ موسیقی با نغمه و ایقاع (Rythme)، نقاشی با شکل و رنگ و نور و ادب با لفظ و ایقاع این محاکات را انجام می‌دهند.

یونانیان قدیم - چنان که ارسطو نیز به آنان هماهنگ است - معتقد بودند که ماده اصلی هنر زیبایی است و زشتی نمی‌تواند جزء مصالح یک بنای هنری گردد و از این رو، هر چند از واقعیت دور نشده‌اند ولی، در آثار هنری آنان، از قبیل مجسمه‌سازی و نقاشی و ادب، بیشتر زیبایی ماده اصلی قرار گرفته است. اما عصر جدید این نظریه را رد کرد، زیرا معتقد است که هنر، هرگاه چهره زشتی را نیز نوازش کند، زیبا می‌گردد. این نظریه در قرن هجدهم پدید آمد و به شدت شیوع یافت تا آنکه در قرن نوزدهم به صورت مکتبی به نام رآلیسم درآمد.

---

<sup>۱</sup> Drame، نمایش و تقلید



یکی از امور جالب این است که شما فقیری را در راه می‌بینید و از دیدن او نفرت می‌کنید، اما اگر تصویر او را در یک تابلو رنگینی، مانند تابلو جاویدی که نقاش اسپانیایی موریو<sup>۱</sup> کشیده است، ببینید از آن لذت می‌برید. علت آن این است که شما خود نمی‌توانید جامه آن معانی بلند انسانی را که مغز موریو دوخته است بر آن فقیر بپوشانید. این فقیر هنگامی که وارد احساس یک هنرمند می‌شود شایستگی هنری می‌یابد و آنچه موجب می‌شود که شما آن را زیبا بیابید و از آن لذت ببرید همان معانی انسانی‌یی است که موریو با شکل و رنگ و نور توانسته است در چهره فقیر مجسم سازد.

اما یونانیان این حقیقت را نمی‌توانستند بپذیرند، زیرا یکی از مشخصات آنان ستایش و پرستش زیبایی بود و این زیبایی عبارت بود از زیبایی شکل و صورت و نظم هندسی. حتی امور معنوی را نیز در کالبدی مجسم می‌کردند، چنان‌که، یکی از بزرگترین نویسندگان یونان، افلاطون، هنگامی که درباره حقیقت بحث می‌کند، می‌گوید: «اگر حقیقت را به صورت زنی مجسم کنند مردم همه او را دوست خواهند داشت». ارسطو محاکات را از نظر<sup>۱</sup> - وسیله،<sup>۲</sup> - موضوع و<sup>۳</sup> - روش تقسیم بندی می‌کند.

---

<sup>۱</sup> Murillo. متولد شهر سویل (۱۶۸۲-۱۶۱۷)، نقاشی که روح عرفانی را با بینش رآلیستی (واقع گرایی) در هنر خویش به هم

آمیخته است. م

۱- وسیله: در اینجا از ادواتی که خاص هر هنری است بحث می‌کند؛ زیرا ادواتی که مثلاً در هنر موسیقی به کار می‌رود با نقاشی و ادب اختلاف دارد.

۲- موضوع: ارسطو معتقد است که هنر نقشی از طبیعت و انسان است؛ این نقش یا برابر با واقع است یا بهتر و یا بدتر از آن.

۳- روش: انواع هنر از نظر روش نیز با هم اختلاف دارند: نوعی از آن ممکن است داستانی را از زبان غیر نمایش دهد و نوعی دیگر عملی را به وسیله دیگری مجسم سازد.

تقسیم‌بندی هنر از نظر ارسطو به همین جا پایان می‌پذیرد و چنان که می‌بینیم این نظریه سطحی به نظر می‌رسد، چه، ادب و هنر بیشتر جنبه آفرینش دارد نه نمایش (درام) و بسیاری از نویسندگان دارای قدرت خلاقه‌ای خدا داده‌اند و آثاری می‌آفرینند که مردم همچون آینه‌ای حقایق پنهانی خویش را در آن می‌توانند دید و بی‌شک زیبایی‌ای که به دست چنین هنرمندانی آفریده شده است به مراتب روشن‌تر و عمیق‌تر از این حیات واقعی است؛ زیرا هنرمند مصالحی را از زوایای این اجتماع در هم گرد می‌کند و در گنجینه‌های نهفته را می‌گشاید و با هنر خویش به اعماق تاریک روح پرتو می‌افکند. و با این شاهکارها است که یک نکته روانی و اخلاقی را وصف می‌نماید و یا شخصیتی را تحلیل می‌کند و با این تحلیل شما چنان بر خویش آگاهی می‌یابید که گویا گمشده‌ای را باز نیافته‌اید و یا گوشه تاریکی را در روح خویش روشن ساخته‌اید.

پس از ارسطو، نقد، گامهای بلندی به سوی کمال برداشت و ناقدان ممیزات و مشخصات بسیار دقیق و عمیقی را کشف کردند. در اینجا باید مثالی را که ناقد بزرگ آلمانی لسینگ<sup>۱</sup> در کتاب معروف خود به نام «لاوکون»<sup>۲</sup> آورده است نقل کنیم.

لاوکون نام کاهن «آپولون» الهه یونانی در شهر تروا<sup>۳</sup> بوده است.

می‌دانیم که یونانیان با ده سال محاصره موفق به تصرف این شهر نشدند ولی در آخر با فریب زیرکانه‌ای که به کار بردند توانستند شهر را اشغال کنند. در این هنگام مجسمه‌ای از چوب به شکل اسبی ساختند که اکنون «اسب تروا» ضرب‌المثل خدعه و نیرنگ شده است. یونانیان در داخل این اسب چوبی چند تن را پنهان کردند و خود از اطراف شهر به نام اینکه دست از محاصره کشیده‌اند و برمی‌گردند دور شدند. مردم تروا به خیال آنکه این اسب غنیمت گرانبهائی است که نصیبشان شده است یک طرف از باروی شهر را خراب کردند و اسب را به درون بردند، اسب هنوز به وسط شهر نرسیده بود که جنگاوران یونانی از درون آن

---

<sup>۱</sup> Lessing Gotthold Ephraim. (۱۷۲۹-۱۷۸۱)

<sup>۲</sup> Laocoon.

<sup>۳</sup> Troie. شهری در آسیای صغیر نزدیک حصار فعلی در ترکیه که با ایلید حماسه هومر نامش جاویدان شده است. اعراب آن

را طراوده می‌گویند. (مترجم)

بیرون جسته و نگهبانان را کشتند و شهر را آتش زدند و دروازه را به روی سپاهیان یونانی گشودند.

لاوکون کاهن تروا بود. وی مردم شهر را از یونانیان بر حذر می‌داشت و غضب خدایان و بخصوص الهه پالس<sup>۱</sup> آتن و پس از او حتی خود زئوس<sup>۲</sup> را، که به یونان یاری می‌کردند، چنان برانگیخت که تصمیم گرفتند به سختی شکنجه‌اش دهند. افعی‌های خطرناکی را به طرف او رها کردند. افعی‌ها او و سه پسرش را گرفتند و پیش یونانیان آوردند. شکنجه لاوکون و افعی‌هایی که به گردن او چسبیدند و سرگذشت شوم وی نمی‌توانست هنرمندان را بر نیانگیزد چنان‌که امروز مجسمه‌هایی از شکنجه لاوکون در دست است که پاهای آن از میان رفته و لوحه‌هایی برنزی به ما رسیده است که بر آن داستان وی را نوشته‌اند. از طرف دیگر شاعر بزرگ لاتین ویرژیل<sup>۳</sup> مؤلف «انه ئید»<sup>۴</sup> شکنجه لاوکون را به شعر در آورده است.

---

<sup>۱</sup> Pals. الهه احشام و اغنام.

<sup>۲</sup> Zus. خدای بزرگ یونانیان در برابر ژوپیتر لاتین

<sup>۳</sup> Virgile. شاعر ایتالیایی (۷۱-۱۹ ق م) که، گرچه به شدت تحت تأثیر یونانیان به خصوص تنوکریت و هومر است، ولی عشق و نزدیکی‌اش به طبیعت و هماهنگی اشعارش او را نابغه‌ای بزرگ و مستقل معرفی کرده است. وی قهرمان کم‌دی الهی دانته است که مظهر عقل به شمار می‌آید در برابر بتاتریس مظهر عشق. م

<sup>۴</sup> L'eneide. آخرین اثر ویرژیل که ناتمام گذاشت و می‌خواست پیش از مرگش آن را نابود کند. م

در کتاب لسینگ، به نام همین لاوکون، مؤلف میان دو هنر مجسمه‌سازی و شاعری به مقایسه پرداخته است. وی در آنجا بحث می‌کند که از میان این دو هنر کدام‌یک در تحریک احساس ما نسبت به شکنجه لاوکون قوی‌تر است.

لسینگ در این بحث نخواست است یکی از این دو را بر دیگری ترجیح دهد، بلکه، می‌کوشد تا میان این دو حدود و مشخصات معینی را رسم کند و قلمرو هر یک را روشن سازد. وی می‌گوید شاعر این قدرت را دارد که در اثر خود حرکات را نیز تصویر کند و اشکال مختلفی را که پیاپی به وجود می‌آید، نشان دهد، ولی مجسمه‌ساز یا نقاش تنها به تجسم شکل واحدی در یک مکان قادر است و، به عبارت دیگر، پیکر تراش تنها مکان را در اختیار دارد در صورتی که شاعر زمان را نیز در کار خود می‌تواند دخالت دهد و اگر هر یک از این دو در کار دیگری دخالت ورزد با شکست مواجه می‌شود. بنابراین، شاعری مانند امرؤوالقیس می‌تواند اسب را با همه تاخت و تازهایش وصف کند، در صورتی که نقاش و مجسمه‌ساز از چنین کاری عاجزند، چه، این دو ناچارند شکلی را در مکانی، بی‌آنکه بتوانند بدان حرکت ببخشند، انتخاب کنند.

لسینگ از این طریق می‌تواند اختلاف دقیق میان هر یک از انواع هنر را دریابد، اما از مردی چون ارسطو که در همه شاهراه‌های عقل بشری رانده است، نمی‌توان توقع داشت که

می‌بایست به این دقیقه‌های گریزنده و جزئیات ریز و لطیف، که لسینگ پس از ۲۲۰۰ سال بدان دست یافته است، می‌پرداخت.

نقصی که در نقد ارسطو هست، معلول روش عقلی اوست که بر پایه «تقسیم‌بندی منطقی»<sup>۱</sup> استوار است، زیرا ارسطو یک فیلسوف عقلی و استدلالی است و از این رو با «اشراق»<sup>۲</sup> آشنایی ندارد. در کار ارسطو دقت به طور شگفت‌آوری مشهود است و آن از این رو است که وی بر اصول تقسیم‌بندی صوری<sup>۳</sup> تکیه فراوانی می‌کند. در نظر او ادب سه قسم است: داستان، غنا، تمثیل؛ و تمثیل دو نوع؛ تراژی و کمدی؛ و ادب عبارت است از محاکات، و محاکات بر حسب موضوع و وسیله و روش تقسیم می‌گردد.

ادب قصصی از تاریخ عمومی جداست، چه، ادب قصصی به کلیات متوجه است و تاریخ به جزئیات می‌پردازد. داستان‌نویس سمبل یک مرد سرکشی را مجسم می‌کند که این سرکشی احياناً معلول یک نقص روحی او است؛ اما مورخ خود «آلکیادس»<sup>۴</sup> را مورد مطالعه قرار

---

Classification Logique.<sup>۱</sup>

Intution.<sup>۲</sup>

Classification Formelle.<sup>۳</sup>

Alcibide.<sup>۴</sup> ژنرال باکفایت ولی فاسد آتنی (۴۵۰-۴۰۴ ق م) شاگرد محبوب و معشوق! سقراط. م

می دهد و می گوید که چگونه چندین بار این مرد سرکش به اسپارتی‌هایی که دشمن آتن بودند می پیوندد .

این طرز تفکر شایسته حیات علمی ما است، چه، ما را و می دارد که به زندگی بیندیشیم و بر ماده تسلط یابیم و قوای طبیعت را تسخیر کنیم و از این رو است که چنین روشی نمی تواند برای تظاهر انواع هنر- که قبل از هر چیز می کوشد تا به اصالت آحاد، اعم از انسان و اشیاء پی برد- مجالی داشته باشد، زیرا، این اصالت پایه اش بر اختلافات دقیق و ظریفی استوار است که عقل منطقی و استدلالی کمتر می تواند این روابط و امتیازات لطیف ذوقی را دریابد و تنها روح لطیف و زیبایی که از احساس باطنی انسان ناشی می شود به درک آن قادر است و اینجا است که ناقد بزرگ عرب آمدی، می گوید :

«من الاشياء اشياء تحيط بها المعرفة و لا تودىها الصفة». و نیز قاضی جرجانی، در بحثی که با طرف خویش دارد می گوید: «يحتاجك بظاهر تدرکه النواظر و تحيله على باطن تحصله الصدور» .

## فصل دوم

### در قرون جدید

ما در اینجا نمی‌خواهیم از تمام ناقدانی که پس از ارسطو آمده‌اند یاد کنیم. حتی از قرون وسطی و همچنین از عصر رنسانس نیز صرف‌نظر کرده‌ایم تا به عصر جدید که تقریباً از انقلاب کبیر فرانسه (۱۷۸۹) آغاز می‌شود برسیم؛ زیرا ارسطو با اصولی که برای تراژدی وضع کرده، می‌توان گفت، عصاره نقد را به دست داده و تمام جنگهای نظری‌یی که تا کنون پدید آمده در اطراف همین مکتب دور می‌زده است.

این جنگها همه از اختلاف مذاقها و اختلاف نظرها درباره «قاعدی بودن» یا «ذوقی بودن» نقد سرچشمه گرفته است و از این جهت می‌توان گفت که همه کسانی که پس از ارسطو، حتی در دوره رنسانس، آمده‌اند با او موافق یا مخالف بوده‌اند و ما با این همه نمی‌خواهیم تاریخ نقد و ناقدان را به‌طور کامل در اینجا بیاوریم و چنان که گفتیم در طول تاریخ تنها به مکتبها و شخصیت‌های بزرگی که برجستگی و عظمت فوق‌العاده‌ای داشته‌اند اشاره‌ای می‌کنیم:



## لسینگ واسطه دو صف

### آزادی و قید در هنر و ادب

در اینجا مکتب ناقد بزرگ آلمانی «لسینگ» صاحب کتاب «لاوکون» و «جنگ نمایشنامه‌های هامبورگ»<sup>۱</sup> را مطالعه می‌کنیم، زیرا، این مرد بزرگ مبارزات دامن‌داری را در پیرامون قاعدی بودن یا ذوقی بودن نقد بر پا کرده است. لسینگ از طرفداران جدی ادبیات انگلیسی است و به‌خصوص نسبت به شکسپیر شیفتگی فراوانی دارد. وی از کسانی است که در اشتهار نام شکسپیر سهم داشته است، زیرا شکسپیر قریب سه قرن گمنام بود و دو نویسنده معروف، مارلو<sup>۲</sup> و بن‌جانسون<sup>۳</sup>، که معاصر وی‌اند، در نظر کسانی که با او هم عصر بودند عظمت بیشتری داشتند.

از طرف دیگر لسینگ نسبت به ادبیات فرانسه، به‌خصوص ادبیات کلاسیک که در قرن هفدهم پدید آمد و رواج یافت، دشمنی فراوان می‌ورزید و چون ادبیات کلاسیک فرانسه در

---

<sup>۱</sup> Dramaturgie de Hamburg این کلمه به معنی هنر یا مجموعه نمایشنامه‌های مختلف است، ولی نویسنده آن را نهضت تأثر ترجمه کرده است.

<sup>۲</sup> Marlow (Christopher)، شاعر دراماتیک انگلیسی (۱۵۹۳-۱۵۶۳)، نویسنده زندگی و مرگ دکتر فاوست.

<sup>۳</sup> Ben Johnson

چهار چوب قواعد ارسطو محدود بود طبیعی است که لسینگ باید از هر گونه قاعده ثابتی در کار نقد گریزان باشد، به خصوص که وی دلباخته آثار شکسپیر بود و شکسپیر کسی است که نبوغش سر تسلیم در برابر هیچ قاعده‌ای فرود نمی‌آورد و هر اصل و آیینی را زیر پا می‌گذارد. شکسپیر نه تنها در روش نویسندگی خود از پیروی قواعد و اصول سرپیچی می‌کند، بلکه، در امور عقلی و منطقی نیز سرکشی و طغیان نشان می‌دهد؛ چنان‌که، همه نمایشنامه‌های خود را از خوارق عادات و موهومات و معماها مملو ساخته است. با این همه، مردی چون لسینگ نمی‌تواند بی‌هیچ قید و شرطی نقد را به دست ذوق مطلق بسپارد و تنها از این رو که با ادب کلاسیک دشمنی دارد یا از مقید ساختن ادب در چهار چوب قواعد سر باز می‌زند آن را به حال خود رها کند. چنان‌که در «لاوکون» می‌بینیم که میدان عمل هر یک از فنون شعر، نقاشی و مجسمه‌سازی را روشن می‌سازد و برای هر کدام حد و رسم ثابتی معین می‌کند.

لسینگ نه به ذوقی بودن نقد دعوت می‌کند و نه در طغیانش علیه قواعد و مقررات راه افراط می‌پیماید؛ از این رو است که می‌بینیم در این دو صف متخاصم پایگاه معتدلی دارد و میان «نبوغ» شکننده قواعد و اصول و «قواعد و اصول»، روابطی را کشف می‌نماید و نشان می‌دهد که این دو گاه با هم سازگارند و گاه ناسازگار، زیرا قواعد از نبوغ زاییده می‌شود و سپس خود می‌خواهد نبوغ را به قید خویش در آورد. این تناقض شاید موجب آن شده باشد که وی را از پایه‌گذاران مکتب کلاسیک جدید به شمار آورند، چنان‌که او را از جمله کسانی

می‌دانند که درپیدایش بزرگترین نویسنده و شاعر آلمانی، گوته، و شاعر بزرگ انگلیسی، کولریج<sup>۱</sup>، مؤثر بوده است. ما نمی‌توانیم به روشنی نظریه لسینگ را در باب آزادی یا تقید نقد نسبت به اصول و قواعد باز نماییم؛ از این رو بهتر آن است که سخن موجز خود او را از کتاب «جنگ نمایشنامه‌های هامبورگ» در اینجا بیاوریم:

«خدا را شکر که اکنون نسل تازه‌ای از ناقدان پدید آمده‌اند و نهضتی را به پا ساخته‌اند که اعلام می‌کند».

نبوغ برتر از هر قاعده‌ای است و از طرفی نتیجه نبوغ قاعده است... و بدین طریق خواسته‌اند تملقی به نبوغ گفته باشند. و من معتقدم که خود ما به برکت همین نظریه‌ای که ابراز داشته‌اند آنان را به زودی در صف نوابغ جای خواهیم داد. اما این عده هنگامی که بر نظریه خود این جمله را می‌افزایند که: «قواعد نبوغ را می‌کشد» خود را رسوا می‌سازند، چه، نشان می‌دهند که تا چه حد از آن نبوغی که دم می‌زنند ذره‌ای بهره نبرده‌اند. اینان چنین می‌پندارند که ممکن است عاملی قدرت آن را داشته باشد که نبوغ را سرکوبی دهد، به‌خصوص که این عامل چنان که خود معتقدند معلول خود نبوغ است، بی‌شک هر ناقد فنی‌یی

---

<sup>۱</sup> Coleridge (Samuel Taylor). (۱۸۳۴-۱۷۷۲) از پیش قدمان رمانتیسم است.

نمی‌تواند نابغه باشد، گرچه هر نابغه‌ای ناقد فنی را به وجود می‌آورد زیرا، نابغه فطرتاً از اصولی پیروی می‌کند، اما این اصول را او خود اختیار نمی‌کند و بدان توجه ندارد و جز از اصولی که او در بیان احساس خویش یاری کند تبعیت نمی‌نماید و بنابراین چگونه می‌توان گفت وسایل تعبیر و بیان احساس از قدرت این نبوغ می‌کاهند؟»

از این گفته روشن می‌شود که لسینگ به سختی کسانی را که گمان می‌کنند قواعد ممکن است نبوغ را خاموش کند به باد تمسخر گرفته است که چگونه در عین حال خود اقرار می‌کنند که قواعد از نبوغ سرچشمه می‌گیرد؟!

قواعدی که لسینگ بدان ایمان دارد قواعد صوری‌یی که منطق مجرد، ادب را محکوم بدان می‌کند نیست، بلکه قواعدی است که از خود متون ادب استنباط می‌گردد و نویسندگان را در تعبیر عواطف شخصی خویش یاری می‌کند .

\*\*\*

ناقد شهیر فرانسوی سنت بوو از بزرگترین عوامل قدرتمندی به شمار می‌آید که بنای کلاسیسیسم را در هم شکسته و در نتیجه اساس نقد فنی و قاعدی را به هم ریخته است.

وی در «گفتگوهای روز دوشنبه»<sup>۲</sup> کسانی را که معتقدند قواعد می‌تواند نویسنده ممتازی را بیافریند به باد تمسخر گرفته است. سنت بوو به روش دیزر نزار- که در کتاب مشهور خود به نام «تاریخ ادبیات فرانسه» از کلاسیسیسم دفاع کرده است، در اوج قدرت و رواج این مکتب- به شدت تاخته و کوشش او را برای جمع کردن نمونه‌هایی که مقیاس زشتی و زیبایی باشد مسخره کرده است و در یکی از «گفتگوهای روز دوشنبه» می‌گوید:

«نزار خواسته است ادبیات فرانسه را به نگارش در آورد و رشد و تکامل آن را در طول قرون دنبال کند. از این رو اول بار از خود پرسیده است: نبوغ فرانسوی کدام است؟ و سپس در مغز خود برای این نبوغ تصویری ساخته است و با این تصور اصولی را از آثار نویسندگان و

---

<sup>۱</sup>. Sainte beuve (Charles-Augustin).

<sup>۲</sup>. Causeries du lundi.

ناقدان فرانسه استنباط کرده و آن را ملاک نبوغ فرانسوی دانسته است و بدین طریق خواسته است به این نبوغ تملقی گفته باشد. نتیجه این کار این شده است که وی نه تنها نتوانسته است خدمتی به نویسندگان بکند بلکه، بر عکس، آنان را در تنگنای سخت‌ترین و خطرناک‌ترین امتحانات دچار کرده است، چه، وی با این نمونه‌های عالی و مقیاس‌های خود ساخته‌ای که آنان را سنجیده است بسیاری از نویسندگان بزرگ فرانسه را از شخصیت خود ساقط کرد و کسی باقی نمانده جز آن عده‌ای که آثارشان با این مقیاس‌های مجردی که وی برای نبوغ فرانسوی خیال کرده تطبیق نموده است. روش این ناقد این است اما، باید دید آیا توانسته است دقتی در روش خود به کار برد؟ طبیعت مملو از اختلافات و نغمه‌های گوناگون و مواهب بی‌شمار است.

در این صورت، آقای ناقد شما چگونه همه را با مقیاس‌های ثابت و معینی می‌سنجید؟ من می‌دانم که این مقیاس‌های شما متنوع است، بلکه از آنچه در اول بار هم به چشم می‌خورد متنوع‌تر، و نیز می‌دانم که این مقیاس‌هایی که برای نبوغ فرانسوی فرض کرده‌اید دارای همان مختصاتی است که در این نبوغ وجود دارد اما با این همه می‌بینیم که ناقد مورخ ما جنبش‌هایی را که از سرشت خاص نویسنده‌ای بر می‌خیزد نادیده می‌گیرد و همچنان در مقیاس‌های ثابت خود، برای سنجش هر اثری و هر نویسنده‌ای با آن، تردیدی نمی‌کند.»

سنت بوو در مبارزه خود علیه وضع قانون و مقیاس برای نقد آشتی ناپذیر است؛ حتی اگر این مقیاس‌ها صورت کلی نبوغ را به طور کامل بشناساند باز وی از خصوصیت خود نمی‌کاهد و نیز کوچکترین موافقتی با تفسیراتی که در باب نبوغ ملل و افراد می‌کنند نشان نمی‌دهد و از این رو بر ناقد بزرگ معاصر خود هیپولیت تین<sup>۱</sup> که در کتاب مشهور خود به نام «تاریخ ادبیات انگلیسی»<sup>۲</sup> نبوغ را با محیط خانوادگی و نژاد و زمان بستگی می‌دهد به سختی می‌تازد.

سنت بوو روش تین را عمیقانه نقد کرده و گفته است که :

«همه کوشش تین عبارت است از اینکه طبق متد خویش اختلافات دقیقی را که در تکوین قوای عقلی و تشکیل مواهب و تعیین جوانب و حدود از نژاد و خانواده و زمان سرچشمه می‌گیرد مطالعه کند، اما وی در کوشش خود موفقیت کاملی به دست نیاورده است و بیهوده این همه بر امتیازات عمومی نژادی تکیه کرده و زمان را بی‌اندازه در حوادث مؤثر دانسته و محیط اخلاقی هر دوره‌ای را به صورتی فرض کرده که هر چه در آن وارد می‌شود محکوم به تبعیت محض و همرنگی با آن است.

---

<sup>۱</sup> Taine (Hippolyte) . (۱۸۹۳-۱۸۲۸) وی آثار هنری و نیز وقایع تاریخی را تحت تأثیر سه عامل نژاد، خانواده و زمان

تشریح میکند. م

<sup>۲</sup> Histoire de la Litterature anglaise.

آری، همه این کوشش‌ها بی‌ثمر است، زیرا موضوع مهمتری را مورد دقت و مطالعه قرار نداده و یا بهتر بگوییم از میان انگشتانش لغزیده است، و آن عبارت است از آن نیروی خاصی که دیگران را در برابر خویش خاضع می‌سازد و با آنکه شرایط محیط و عوامل گوناگون، تا آنجا که می‌تواند دید و شناخت، در همه یکسان است، ولی این نیرو یک فرد را از میان دیگران چنان برجستگی خاصی می‌بخشد که همه از فکر رقابت با وی منصرف می‌شوند؛ این نیرو بیش از همه نیروهای یک فرد ممتاز از ماده حیات برخوردار است.

باید گفت که آقای تین نتوانسته است جرقه نبوغ را در کانون اصلی خویش به چنگ آورد و از این رو از تحلیل آن عاجز مانده است. وی موفق نشده است که زوایای پنهانی مبهمی را که روح و حیات و نبوغ در آن نشیمن دارند و از آن زوایا است که تجلی می‌کنند و در بلاهای سخت و معرکه‌های خطر پیروزی‌های درخشان را به چنگ می‌آورند به خوبی روشن سازد.

ولی آیا شما چنین خیال می‌کنید که من کوشیده‌ام تا به انتقاداتم جامه فریبنده و خوشایندی بپوشانم؟ شما باید نتیجه مثبتی را از این بحث انتظار داشته باشید و آن این است که آیا حقیقتاً این معما بالاخره حل شدنی نیست؟ من معتقدم بیهوده است که این مسئله را به سبک تین مطرح کنیم و سپس همه کوشش خود را به کار ببریم تا برای نتایجی که گرفته‌ایم مقیاس‌ها و ارزش‌های معینی کشف کنیم.



ما جایز می‌شماریم که کلیه جهات جزئی و کلی و همه امور متعلق به این مسئله را مورد بررسی قرار دهیم، ولی یقین داریم که، پس از همه این کوشش‌ها و بررسی‌ها درباره مردانی که از مواهب نبوغ برخوردارند، باز سرچشمه مرموزی که نهانخانه اسرارآمیز نبوغ است همچنان ناپیدا می‌ماند و از همین نهانخانه است که این موهبت خدا داده تجلی می‌کند و دست به اعجاز می‌زند. بنابراین، هر چند تحقیقات وسیع ما حلقه این نهانگاه ناشناخته را تنگ‌تر کند، از آن رو که نبوغ خود نوعی سحر و اعجاز است، همواره اسرارآمیز باقی خواهد ماند و محرک واقعی آن روشن نخواهد گشت.

من معتقدم که هر چند چنین می‌نماید که تین از این نیروی مرموز بی‌خبر مانده است ولی آن را به طور مطلق منکر نیست. چیزی که هست وی در تحقیقات خویش بدان نپرداخته و خود را آن‌چنان به مسائل فرعی مشغول داشته است که، بدبختانه، گذاشته تا نبوغ از چنگ ما بگریزد و از تعریفش عاجز مانیم.»

اکنون ما می‌توانیم به آسانی مکتب سنت بوو را در نقد در یابیم، زیرا او همواره وضع قواعد ثابتی را در کار نقد به باد تمسخر می‌گیرد و بر نزار که معتقد است نقد باید دارای محک معینی باشد می‌تازد. اگر نبوغ خاص فرانسوی را هم محک قرار دهیم و هر نویسنده‌ای را با آن بسنجیم باز از نیش‌خند او برکنار نخواهیم بود. سنت بوو مکتب تین را هم که مختصات یک نویسنده را با عوامل نژاد و خانواده و زمان توجیه و تفسیر می‌کند - چنان که دیدیم -

ناقص می‌شمارد. از این رو به آسانی می‌توان استنباط کرد که مکتب او همان است که خود از آن تعبیر کرده و گفته است که: «این نظریه تعبیری است از کیفیت روحی خود من».

سنت بوو این حقیقت را با روش خاصی که نویسندگان معاصرش را مورد مطالعه قرار می‌دهد اثبات می‌کند. وی مظاهر زندگی مادی و عقلی و اخلاقی نویسندگان را می‌جوید و حتی از کوچکترین نکته‌ای که وی را می‌تواند در شناخت آنچه «گنجینه نویسنده» نامیده است کمکی باشد فروگذار نمی‌کند. زندگی خصوصی و خانوادگی، شاگردان و دوستان و حتی دشمنان یک نویسنده را مورد تتبع و تحقیق قرار می‌دهد و می‌کوشد تا ذوق و عادت و عقیده شخصی هر یک از آنان را دریابد. در نقد وی شخصیت نویسندگان مجسم می‌شود و سپس - مانند علمای طبیعی که نباتات و حیوانات را طبقه‌بندی می‌کنند - نویسندگان را نیز بر حسب روابط مشترکی که با هم دارند به طبقات گوناگونی تقسیم می‌نماید. اما این روش کوشش چندین ساله می‌خواهد، زیرا، پیش آنکه ناقد بتواند نویسندگان را طبقه‌بندی کند، سالیان دراز باید به تحلیل‌های دامن‌دارای پردازد. عمر سنت بوو به انجام چنین کاری وفا نکرد و از این رو ناچار بسیاری از تحلیل‌ات و تتبعاتی را که خود لازم شمرده بود ترک نمود و با این تحلیل‌ات ناتمام خواست به طبقه‌بندی‌یی که از آن سخن گفته بود پردازد. این روش ممکن است درباره معاصران و نویسندگان متأخر به کار رود، اما از گذشتگان جز اطلاعات

اندک و به قول خود او جز «پیکرهای درهم ریخته» در دست نداریم و بنابراین نمی‌توان برای طی راهی که وی ما را بدان می‌خواند زاد کافی به دست آورد.

با این همه سنت بوو هیچ‌گاه نمی‌گوید که نقد فقط علم است و بس و هر کسی می‌تواند آن را فرا گیرد و به شیوه علمای جانورشناسی و گیاهشناسی با روش علمی کار خود را انجام دهد، بلکه وی معتقد است که نقد هنر نیز هست و نباید جز کسانی که از هنر بهره‌ای دارند به این کار دست زنند، یا چنان که خود می‌گوید:

«نقد نمی‌تواند یک علم یا یک صنعت باشد و همان‌طور که فلسفه و علوم به ذوق هنری فیلسوف و عالم نیاز دارند ناقد نیز باید از ذوق خاصی که نقد بدان محتاج است برخوردار باشد».

سنت بوو، چون «علم» و «فن» و «شناخت» و «احساس» را با هم جمع کرده است، توانسته است - بی‌آنکه غور در اختلافات و جزئیات، صورت کلی نویسندگان را از نظر محو سازد - شخصیت آنان را تصویر کند.

وی در کار خود از قاعده غافل نمانده و مطالعه نژاد و خانواده و زمان را رها نکرده است و به خواندن و فهمیدن آثار کسان دیگر جز تین که پیرو این نظریه بوده‌اند پرداخته است؛ زیرا

اساس نقد عبارت است از کسب اطلاعات فراوان و سپس از یاد بردن همه آنها تا این معلومات ما را در نقد اثری بنده مقید نسازد و بر دوش عقل گرانی نکند.

سنت بوو خود روش نقد خویش را در مقاله‌ای که راجع به شاتوبریان<sup>۱</sup> نوشته و در بخش سوم از «مقالات روزهای دوشنبه» انتشار یافته است شرح می‌دهد:

«ادب، یعنی آثار ادبی، به عقیده من از انسان جدا نیست. من می‌توانم یک اثر ادبی را مزه مزه کنم و بچشم، اما بسیار مشکل است که بدون شناختن خود نویسنده درباره آن حکمی صادر کنم، زیرا درخت را از میوه‌اش نمی‌توان جدا دانست و از این روست که مطالعات ادبی مرا طبیعتاً به مطالعات انسانی ناچار می‌سازد».

چنان که اشاره کردیم، هنگامی که قدما را مورد نقد قرار می‌دهیم روش سنت بوو بسیار ناقص می‌نماید، و خود او این نقص را دریافته و گفته است.

... «اما در مورد قدما، ما برای مطالعه کافی آنان کلیه وسایل لازم را در دست نداریم و اغلب برای ما امکان دست یافتن به منابع مستقیمی که یک نویسنده را به ما بشناساند وجود ندارد و نیز آثار وی از میان رفته و جز یک مجسمه درهم ریخته‌ای از او به دست ما نرسیده

---

<sup>۱</sup> Chateaubriand. نویسنده رمانتیک فرانسه (۱۷۶۸-۱۸۴۸)

است و تنها باید به تعریفات و توجهات مبهم و کلی درباره او و اثر او اکتفا کنیم و یک صورت خیالی از نویسنده یا شاعر در ذهن خود بسازیم.

این تساحمی است که از اطلاعات محدود و نقص منابع و فقد وسایل تحقیق و استقصاء ناشی می‌شود. در اینجا رودخانه بزرگ و وسیع زمان وجود دارد که عبور از آن اغلب ممکن نیست و میان ما و قدما فاصله‌ای ایجاد می‌کند که ناچار باید از دور نسبت به آنان که در آن سوی این رودخانه‌اند تعظیم کنیم و ابراز احساسات نماییم.»

سپس می‌گوید:

«و اما راجع به متأخرین، چندین راه وجود دارد و در نقدی که به این روش انجام می‌گیرد چند نکته دیگر نیز باید مراعات شود: شناخت دقیق و عمیق یک انسان- بخصوص که این انسان یک فرد نامی و مؤثر باشد- کار بسیار مهم و دشواری است.»

سنت بو و سپس به تشریح کیفیت چنین شناختی می‌پردازد و می‌گوید: «شاید روزی برسد که من بتوانم بینم علمی به وجود می‌آید که افراد را به سنخ (تیپ)‌های معینی طبقه‌بندی می‌کند و در این هنگام است که من خواهم توانست به مجرد اینکه به صفت ممتازی در یک فرد برخورد بقیه صفات او را نیز دریابم. آری، ما می‌توانیم در مطالعات انسان‌شناسی خود مانند نبات‌شناسی و حیوان‌شناسی اصول ثابتی را به دست آوریم؛ زیرا انسان معنوی

پیچیده‌ترین موجودات است. این پیچیدگی معلول «اختیار» او است، زیرا این اختیار عامل پیدایش بسیاری از احتمالات و پیچیدگی‌هاست و با این همه من چنین می‌پندارم که روزی خواهد آمد که علم «شخصیت‌شناسی» تکوین یابد. این علم هم اکنون در مرحله‌ای است که نبات‌شناسی قبل از گوسیه بدان رسیده بود، چه، نبات‌شناسی مقارن ظهور کیفیله در مرحله توصیفی بود. ما، اکنون، حدودی برای حیات فردی وضع می‌کنیم و اطلاعات گوناگون خود را در آن حدود دسته‌بندی می‌نماییم و جهات مشترک و روابط و پیوندهایی را میان این دسته‌ها احساس می‌کنیم و چه بسا که فکر وسیع‌تر و روش‌تر و دقیق‌تری بتواند حد و رسمهای مشخصی را که کاملاً سنخ (تیپ)‌های گوناگون را از یکدیگر جدا سازد کشف نماید.

با وجود این، هر گاه اصول چنین علمی نیز تدوین شد باز- چنان که از هم اکنون احساس می‌کنیم- همواره لغزنده و متغیر خواهد بود و حتی می‌توان گفت جز کسانی که دارای موهبتی طبیعی و استعدادی ذاتی باشند، نمی‌توانند بدان پردازند و همیشه به صورت فنی که نیازمند صاحب فن حاذقی باشد، باقی خواهد ماند؛ چنان که می‌بینیم، طب نیز به استعداد خاص طبیب و فلسفه به ذوق فلسفی فیلسوف و شعر به طبع روان شاعر نیز نیازمند است.

بنابراین ما فرض می‌کنیم استعدادی که بتواند حدود ادبی را تمیز دهد وجود داشته باشد و با یک نظر می‌توان آن را شناخت. یعنی، به عبارت دیگر، در ادب نیز همچون علمای تاریخ طبیعی، بشود ناقدانی فرض کرد.

حال اگر انسان ممتازی را بخواهیم مطالعه کنیم، و به عبارت جامعتر، اگر با خواندن و فحص عمیق آثار ادبی هنرمندی، بخواهیم به شناخت خود او راه یابیم چه باید بکنیم؟ و اگر بخواهیم با روش خاصی از هیچ نکته اصیل و مهمی که در این انسان وجود دارد غفلت نکنیم و بکوشیم که خود را از قیود لفظی بر کنار داریم و فریب جمله‌ها و الفاظ و زیبایی اصطلاحات را نخوریم و به عبارت موجزتر، اگر بخواهیم به حقایق «عادی» دست یابیم چه روشی را باید اتخاذ کنیم؟

اگر انجام چنین کاری ممکن باشد، اول باید نویسنده‌ای را از میان هم‌نژادان و هموطنانش ممتاز تشخیص دهیم و مختصات نژادی او را که در اسلاف و اجداد او نمودار است بشناسیم و سپس باید اساسی‌ترین صفت ممیزه او را روشن سازیم ولی، بدبختانه، بیشتر اوقات از یافتن ریشه‌های گنگ و پیچیده این شخصیت عاجز می‌مانیم و، از طرفی، یافتن آن هم دارای اهمیت فراوانی است.

بی‌شک باید تأکید کنیم که شناخت پدر و بخصوص مادر اساسی‌ترین اصلی است که باید در تحقیق و مطالعه یک انسان ممتاز مراعات گردد و نیز مطالعه برادران و خواهران و حتی فرزندان وی نیز ضروری است.

پس از آنکه حتی‌المقدور از شناخت اصل و نسب و خویشاوندان دور و نزدیک او اطمینان یافتیم، مسئله اساسی دیگری پیش می‌آید که پس از اطلاع از معلومات و کیفیت تربیتی وی

باید بدان پرداخت و آن مسئله «محیط» است، و مقصود ما از محیط، کانونی است که در آن دوستان و آشنایان و هموطنان او گرد آمده‌اند و هنگام شکفتن نبوغش در میان آنان می‌زیسته است، و بی‌شک آخرین مدارج کمال نویسنده در همین مرحله طی می‌شود و هر گونه تحول و تنوعی که از این پس در آثار او به نظر آید همگی ناشی از کمال هنری وی در همین مرحله است، نه زائیده تحول تازه‌ای. ضمناً لازم است با باریک‌بینی کامل معنای «محیط» را که ما با آن بسیار سروکار پیدا می‌کنیم بشناسیم و تعریف کنیم، زیرا منظور ما از آن یک انجمن مصنوعی اصطلاحی نیست که جمعی از رجال فکر با داشتن یک هدف مشترک در آن گرد آمده باشند، بلکه مقصود اجتماع طبیعی است از جوانانی که، با معاشرت و همنشینی با یکدیگر به حکم سنخیتی که با هم دارند، آن محیط اجتماعی را به وجود می‌آورند و دارای روش‌های هنری خاصی هستند و - هر چند هر یک با دیگری همانند نیست و حتی خود آنان نیز جزء خانواده‌های هم سنخ (تیپ) نیستند - ولی دارای مشرب واحدی هستند و همچون گل‌های یک سرزمین، با همه تفاوت رنگ و بو و شکل، با یک آب و خاک پرورش یافته و در یک هوا و نور رشد و نمود کرده‌اند و چنین به نظر می‌رسد که همه این هنرهای مختلف، در این محیط، یک هدف را دنبال می‌کنند و می‌توان تصور کرد که این گل‌ها همگی پرورش می‌یابند تا دسته گلی زیبا و مناسب را پدید آورند.



شما می‌توانید اجتماع کوچکی را که بوالو<sup>۱</sup>، راسین، لافونتن<sup>۲</sup> و مولیر در ۱۶۶۴ تشکیل دادند در نظر بگیرید که چگونه در آغاز عصر طلایی (لویی ۱۴) محیطی با دقیقترین معانی آن به وجود آوردند. اینان مردان نبوغ بودند.

علاوه بر آنچه گفتیم، نایستی از هیچ وسیله‌ای برای شناخت چنین مردی غافل مانیم و تا وقتی که، پیش خود، چندین سؤال درباره این نویسنده‌ای که می‌خواهیم بشناسیم طرح نکرده‌ایم و تا موقعی که بر جواب این سؤالات دست نیافته‌ایم (ولو بدون مشورت با دیگری، پیش خودمان و برای خودمان) هرگز نخواهیم توانست نظر قطعی بدهیم و به شناخت وی مطمئن گردیم، هر چند این سؤالات، مستقیماً و اساساً، با مباحث و موضوعات راجع به او ارتباطی نداشته باشد، مثلاً درباره عقاید مذهبی او یا کیفیت تأثیر مناظر طبیعی در روح او یا عکس‌العملی که در برابر پول، زن و غیره از خود نشان می‌دهد، یا چگونگی زندگی روزمره‌اش ممکن است این سؤالات را طرح کرد و در آخر نقاط ضعف او را جست؛ چه، مسلم است که هیچ انسانی از ضعف روحی یا جسمی خالی نیست. هیچ‌یک از این سؤالات

---

<sup>۱</sup> Despreaux (Boileau)، شاعر و نویسنده فرانسوی (۱۶۳۶-۱۷۱۱). وی به سختی علیه کسانی که از طبیعت و عقل دور

افتاده اند مبارزه کرد.

<sup>۲</sup> La Fontaine (Jean de) (۱۶۲۱-۱۶۹۵)، صاحب قابلهای مشهور که داستانهای کوتاهی است که قهرمانان آن حیوانات

اند و بسیاری از داستانهای شرقی و بخصوص ایرانی در آن یافت می‌شود.

زائد نیست و هنگامی که می‌خواهیم درباره نویسنده‌ای و یا اثری قضاوت دقیق و جامعی کنیم، به طرح همه این سؤالات نیازمندیم، زیرا کتاب او مثلاً مربوط به هندسه نظری نیست، بلکه یک اثر ادبی است، یعنی کتابی است که دو بر جلد آن مؤلف را در میان گرفته و از خلال مطالب و مباحث آن می‌توان نویسنده را کاملاً دید و به همه صفات روحی وی پی برد و نیز تا اندازه‌ای می‌شود صاحبان ملکات ادبی را در فرزندان روحانی آنان، یعنی شاگردانشان، و هم در میان مریدان و شیفتگان‌شان جستجو نمود- و هر گاه این نظر درست باشد که ما از طریق دوستان و همقطاران کسی بتوانیم درباره او قضاوت کنیم- کسانی که آثار وی دشمنی آنها را برانگیخته و یا ناخودآگاه و بدون قصد و اراده عداوتشان را جلب کرده است و همچنین مخالفین و متنفزین از او که نمی‌توانند ساکت بمانند و از اظهار مخالفت خودداری نمایند می‌توانند ما را در این شناخت کمک کنند».

این بود روش سنت بوو در نقد، و خلاصه‌اش این است که پیش از نقد یک تألیف و یا یک اثر ادبی، بایستی به نویسنده پرداخت و او را شناخت و شخصیت مؤلف را پایه و اساس فهم نوشته و نقد آن اعتبار کرد.

برای مورخ این تصور پیش می‌آید که سنت بوو به نقد ادبی تنها به صورت یکی از فروغ فن ادب نمی‌نگریسته، بلکه آن را مانند یکی از علوم انسانی در ردیف روانشناسی و جامعه‌شناسی می‌شمرده است و شاید این فن، از لحاظ دقت و اهمیت، در شناخت ذات انسان

و ملکاتش و تحلیل عوامل روحی وی از آن دو علم کمتر نباشد و سنت بوو خود در اهمیت آن گفته است: «بحث درباره شخصیتی بزرگ و شناخت آن هنری است که ذاتاً استحقاق آن را دارد که بدان تحریص و تشویق نمود».

او در اینجا به همین عبارت قناعت کرده و توضیح نداده است که این بحث و این شناخت، هر دو، تنها وسیله‌ای برای نقد آثار به شمار می‌آید. ایرادی که بر این روش هست این است که احتمال می‌رود که خود کتاب در راه شناخت نویسنده آن فراموش شده باشد در صورتی که نقد به معنی خاصش ناچار باید متوجه کتاب باشد تا حدود علوم و قلمرو بحثهای گوناگون در هم نیامیزد. دقت و غور مفرط در تحلیل شخصیت نویسندگان به چنین غفلی منجر می‌شود، چنان که سنت بوو به همین افراط دچار گشته و حتی وارد زندگی خصوصی مردم شده و پرده‌داری نموده و حوادث و وقایعی را که به زندگی شخصی نویسنده اندک تماسی پیدا می‌کرده همه را آورده و از جمله درباره ویکتور هوگو چنین کرده است.

اینها از عواملی است که او را مورد سرزنش معاصرین‌اش قرار داده است و به بدزبانی و هتاک و بی‌شرمی متهمش ساخته‌اند. چه بسا که تکیه بر تمام این امور از ارزش تألیفات بکاهد و گاهی موجب انصراف خوانندگان از احساس زیبایی و تأثیر آن گردد، همچنان که گاهی همین امور باعث انحراف ناقد از قضاوت صحیح می‌شود، چه از نظر انسانی و اخلاقی و چه

صرفاً از جهت فکری و فطری؛ زیرا ممکن است آن وقایع را به معنی حقیقی و واقعی‌اش تلقی نکند و نیز ممکن است باعث سوء قضاوت وی گردد و به خطا رود.

باید این نکته را هم بر مطالب گذشته افزود که سنت بوو از بخت بد با همه زیرکی که داشت سخت متأثر بود از اینکه مردان بزرگ در حال حیاتشان معاصران خود را تحت الشعاع قرار می‌دهند چنان که خود او نیز در مقابل بزرگان ادب زمانش نمودی نکرد و حتی متهم شد که این هنر را به زور به خود می‌بندد. وی پس از آنکه به طلب ادب، از نثر و نظم، پرداخت در پایان حیات به فن نقد گرایید، ولی کامیابی زیادی حاصل نکرد؛ در حالی که، بزرگان معاصر وی، مانند هوگو و لامارتین و دوموسه و نیپی و دیگران، به اوج شهرت و عظمت رسیده بودند. وی با اشاره به همین امر است که می‌گوید:

«حسد آفتی است که رهایی از آن بسیار دشوار است و نخستین وظیفه ناقد این است که با آن مبارزه کند و در این جهاد اکبر پیروز گردد».

اینک پاره‌ای گفتار وی را درباره مجد ادبی می‌آوریم:

«شگفتا از این مجد!

چه بسیار از شعرای پیشین که در میدان تنازع روزگار چنان به مغاک گمنامی سرازیر شدند که کمر راست نکردند و از آثار خویش جز نامی که گاهگاه فقط دانشمندان متخصص

بر زبان می آوردند باقی نگذاشتند. از آثار گذشتگان، با رنج و زحمت فراوان، تنها صورتی در دهن ما مرتسم می گردد و پس از آن همه خسارت ها و ویرانی هایی که دیده اند محال است که آن صورت واقعی باشد، بلکه، حتماً، تقریبی است. مثلاً مجلل ترین و گرانبهاترین کاخ ها که یا به غارت رفته و یا در آتش بیداد اقوام وحشی ویران گردیده است، پس از قرن ها که وارد آن شدیم و مجسمه های در هم کوفته ای را که بر روی زمین پراکنده افتاده است به پا داشتیم و به اجزای از هم گسیخته متفرقه توجه کردیم تا از روی آنها آن کلی را که این جزء مخصوص از آن جدا شده بتوانیم حدس بزنیم و درصدد استفاده از آن بر آمدیم و علی رغم همه نقص ها و خرابی های گذشته خواستیم قصر را آراسته به همه اثاثه و تجمل سابق با دیده خیال بنگریم و آنجا که چندین غرفه روشن بر پای بوده حال که دیگر یک مجسمه بیش نداریم همان را در وسط غرفه بگذاریم تا شاید آنچه را ناپیدا است در یادمان زنده سازد و شاید در این شکوه و زیبایی خاصی است و یا شاید سادگی یی دارد که جای تصنع را بگیرد، ولی کیست که بعد از همه این کارها و تمام این خیال بافی ها بگوید این کاخ درست همان کاخی است که در گذشته بوده است؟!».

سنت بوو می نویسد که پس از آنکه در بیداری شرح حال و آثار رجال گذشته را مطالعه کرده است او را خوابی در ربوده و اشباح نویسندگان پیشین را که در اقیانوس فراموشی غرقه گشته اند دیده است :

«من جداً به شما می گویم که منظره تأسف آور و غم انگیزی بود. اشباح رجال نامی پشت سر هم می آمدند. مردانی که به اعصار تابناک عظمت و خلود می بخشیدند. آری منظره اندوه باری بود که ما چنان بزرگانی را می دیدیم که افسر نور از تارکشان افتاده و از سلطنت ملک سخن معزول و از حکومت بر الفاظ خوش آهنگ محروم اند و بیهوده دست و پا می زنند و با صدای ضعیفی نام خود را تکرار می نمایند. شاید کسانی که بر آنها می گذرند آن را به خاطر بسپارند و گاه گاه به مناسبتی بر زبان آورند. جنون عظمتشان در این حال با چهره تلخی هویدا می گردید و به خاطر بیاوریم که این جنون در روزگار خویش اشباع شده بوده است.

«دسته ای از آنها که پیش افتاده بودند و ناشکیبا تر و مأیوس تر از دیگران به نظر می آمدند به امواج متلاطم نسیان، بین کرانه های «اسیکس» (نهر فراموشی در جهان دیگر، به عقیده قدمای یونان) می پیوستند و دست ها را به جانب زورقی دراز می کردند که از آنها دور می شد و چندین چهره آرام و خاموش را در پرتو نور می برد و بر جا ماندگان، خدایان و انسان ها را بر ستمی سخت وحشتناک که کسی جز خودشان آن را احساس نمی کرد گواه می گرفتند. من در آن رویا- در حالی که به روزگار پر آرامش و بی تزلزل خودمان می اندیشیدم- از خود می پرسیدم که آیا این گونه حوادث دیگر برای همیشه از ما رخت بر بسته است و دیگر ممکن نیست- با گذشت سال ها و تحولاتی که جبراً در خلق و خوی و مذاق و مشرب ها پدیدار

می گردد، گذشته از احتمالات بدتر- دگرگونی‌هایی در ادبیات نوین پدید آید که ادب ما نیز به سرنوشت آثار کهن دچار گردد؟ »

«افکار و تخیلات من داشت تاریکتر می‌شد و در این حال من خود را در راهرو فوقانی کتابخانه سلطنتی می‌پنداشتم و چنین به نظر می‌رسید که این راهرو بی‌نهایت امتداد یافته است. طبقات کتابخانه سنگین می‌شد و از همه سه به قدری کتاب فرو می‌ریخت که پشت زمین داشت کمانی می‌گشت و بالا می‌آمد و من چنین حس می‌کردم که گویا همه این بار گران را بر سینه خود تحمل می‌کنم. در این حال که با زحمت زیاد می‌خواستم از جا برخیزم و از سنگینی به زانو در می‌آمدم یک‌باره فریاد زدم: آه! چقدر هذیان!.. اینها همه باطل است. این گمان و پندار است که نویسندگان ما تصور کنند از نسیان در امان‌اند و صنعت چاپ آنها را از فراموش شدن نجات داده است. آری! برای یک یا دو قرن ممکن است، ولی پس از آن دیگر همه چیز به پایان می‌رسد و هر کتابی که تجدید طبع شد به قدری غلط در آن راه می‌یابد که فکر و احساس را تغییر می‌دهد تا روزگاری که دیگر ابداً چاپ نشود. آنگاه سر و کارش با کرم‌های جونده است و گویی جامه‌های کهنه‌ای است که روزگاران دراز یا کوتاه بر آن گذشته که اگر از سیل و حریق در امان ماند باز در خشکی و رطوبت ممکن است خود به خود از میان برود.»

«غرق رویاها بودم که بیدار شدم و فریاد می‌زدم. آفتاب بالا آمده بود و افق به آرامی در برابر من پدیدار می‌گشت. در این هنگام کتابی را از هومر دیدم که بر روی سفره‌ام باز است. دیدم همان جایی باز است که روز پیش آن را خوانده بودم. قبل از آنکه به «افریون» (عالم لغوی یونان) برسم این تصادف روح مرا از آرامش پر کرد، زیرا این فکر در مغزم پدید آمد که اینجا حتی در مورد بزرگترین تصادفات ادبی قضا و قدری در کار است. اندیشه من همچنان در این ماجرا مشغول بود که پنجره باز شد و نسیم مرطوب سحرگاهان به درون وزید. گفتم: بی‌شک ذوق سلیم همواره زنده است و در آینده نیز زنده خواهد ماند. دوران توحش پایان یافته است و چون هر روز چاپخانه مطبوعات بی‌شماری را بر روی هم انبار می‌کند پس هیچ اثری که به طبع رسیده باشد ضایع نخواهد شد. بدترین حادثه‌ای که ممکن است پیش آید این است که ما همگی جاوید خواهیم بود و به جای اینکه از نابودی سرمایه‌های برخی از بزرگان بیمناک باشیم ما همه همچنان که از نور خورشید بهره می‌گیریم از خلود نیز به طور تقریباً مساوی بهره مند می‌گردیم، چه شایسته چنین خلودی باشیم و چه نباشیم. می‌بینی... آیا خاطرتان جمع شد؟»

از این متن بر می‌آید که سنت بوو تا چه حد در اندیشه خلود و فنا بود و می‌رساند که تا چه اندازه وی حساسیت خاصی داشته است. این فکر، هنگامی که به معاصران و بخصوص به بزرگانی که موفقیت‌های درخشانی را کسب کرده بودند می‌اندیشید، باز با او همراه بود.





پس از سنت بوو

نقد فنی - نقد تفسیری

-نقد حکمی - نقد تاریخی - نقد تطبیقی

اکنون برای آشنایی با سرمنزلی که نقد، پس از سنت بوو و حتی در عصر خود او، بدان رسیده است، ناچاریم به عقب برگردیم و روشن کنیم که چگونه سنت بوو به ظهور پیوست و مکتبش در مسیر کلی نقد تأسیس گشت و در هر حال ظهور او را باید حد فاصل میان دو دوره بزرگ نقد شمرد.

نقد، به طور کلی، تا عصر سنت بوو صورت فنی داشت و میزان و ارزش فنی یک نوشته و تأثر را روشن می‌ساخت. معمولاً نویسندگان این نقد را به محاذات نهضت خلق آثار ادبی توسعه دادند و از این رو نقد به زندگی نویسنده و ارتباط آن با اثری که خلق کرده است نمی‌پرداخت و هر اثری را مجرد از ارتباط آن با محیط و زمان بررسی می‌کرد تا اینکه در روزگار سنت بوو (قرن ۱۹) نوع دیگری از نقد پدید آمد که شیوه کار ناقدان متخصص بود. این نقد تفسیری نامیده می‌شد، چه، کیفیت اثر، خلق، تکوین و رابطه آن را با حیات نویسنده تفسیر می‌کرد.

کشمکش‌های فراوان ادبی این‌طور را پدید آورد و اساس قواعد کلی‌یی را که به هر اثری بار می‌کردند متزلزل ساخت. این کشمکش‌ها به کشمکش‌هایی که در فرانسه (قرون ۱۷-۱۸) میان کهنه‌پرستان و نوپرستان در گرفته بود و نیز به مبارزاتی که در اوایل قرن ۱۹ میان رمانتیک‌ها و کلاسیک‌ها برپا گردید شبیه بود. اگر ارتباط میان ادبیات گوناگون و مبارزه میان آثار ادبی خارجی را- از نظر نشر اصول متباینی که از هر یک از این آثار استنباط می‌گردد- بر این مبارزات بیفزاییم خواهیم توانست بفهمیم که چگونه نقد فنی- که می‌پنداشت بر اصول ثابت و لایتغیری استوار است و هرگز ممکن نیست روش دیگری جانشین وی شود- متزلزل گشت. هنگامی که اصول مختلف در هم آمیخت و بدین صورت تنوع بسیار یافت، نقادی که در این مبارزه پیروز شده بودند به نقد تفسیری متوجه شدند و آن شیوه‌ای است که با حرص فراوان به شرح و ایضاح می‌پردازد و به فهم کمک می‌کند و کمتر به صدور حکم درباره یک اثر هنری و تعیین ارزش آن می‌پردازد. خداوند این مکتب- چنان که روشن کردیم- سنت بوو بود که زندگیش را با دفاع از رمانتیسم آغاز کرد و سپس از آن بیزار شد و بر رمانتیک‌ها تاخت. بنابراین نقد او را نقد تاریخی می‌نامیم و ناچار آن را باید درک کنیم، چه، نقد او همان نقد تفسیری است.

\*\*\*

نقد حکمی، چون پیروانی یافت، رفته رفته، از جاده فنی مطلق - به خصوص پس از آنکه رمانتیسیم ارزش‌های هنری و اخلاقی را در هم آمیخت - منحرف شد و شاید بهترین نمونه آن توجه فراوان ناقد معروف «سن مارک ژراردن» است که دشمنی‌های فراوانی نسبت به رمانتیسیم نشان داد و آن را «بیماری عصر» نامید. وی در این حملات مرد اخلاق بود نه مرد هنر و ادب، زیرا بر رمانتیک‌ها خرده می‌گرفت که در خود فروشی و تظاهر افراط می‌کنند و همواره فال بد می‌زنند و ناله سر می‌دهند و ورد مرگ و فنا می‌خوانند و از ویرانی و نابودی یاد می‌کنند و زندگی را خوار و ناپایدار می‌شمردند و از این قبیل هر آنچه در مفهوم «بیماری عصر» مندرج است. اگر هنوز کسانی در فرانسه یافته شوند که به نقد حکمی مؤمن باشند جز بقایایی از طرفداران متعصب ادب کلاسیک نخواهند بود که در رأس آنها نیز از ناقد بزرگ و مولف کتاب «تاریخ ادبیات فرانسه» است، در چهار جلد، که در پایان آن عقیده‌اش را روشن می‌سازد.

وی، پس از آنکه روش‌های معاصرانش ویلمن<sup>۱</sup> و سنت بوو و سن مارک ژراردن را در نقد نشان می‌دهد، روش خویش را این گونه معرفی می‌کند:

اکنون قسم چهارم نقد را می‌خواهیم تعریف کنیم و آن یک نوع نقدی است که شباهت به کتابی نظری دارد که حاوی قواعد اصولی‌یی است که لذات روحی را درجه‌بندی و منظم می‌سازد و آثار ادبی را از عصیانی که نام «ذوق فردی» به آن داده‌اند بر کنار می‌دارد و نیز نقديست که آرزو دارد تا علمی دقیق باشد که به «هدایت» روح بیشتر از «رضایت» آن پردازد و از روح بشری و نبوغ فرانسوی و زبان فرانسه برای خود سه نمونه عالی وضع کند. سپس هر نوشته و نویسندۀ ای را با آن سه ملاک بسنجد و هر صفت و خصوصیتی که نویسندۀ یا اثری را به آن ملاک‌ها نزدیک می‌سازد تمیز دهد. سپس بر واجد آن به نیکی و زیبایی و بر فاقدش به پستی و زشتی حکم کند.

هرگاه چنین نقدی آن قدر عالی باشد که از عهده وظیفه خود به خوبی برآید و به روح بشری‌یی که می‌خواهد آن را با همان وحدت وسیع و منبسطاش مورد مطالعه و تحقیق قرار دهد و به نبوغ فرانسوی نیز که می‌کوشد آن را سره و ناآلوده عریان سازد و هم به زبانی که

---

<sup>۱</sup> Villemain(Francois). استاد سوربن (۱۸۷۰-۱۷۹۰)، عضو آکادمی فرانسه، وزیر تعلیمات عمومی و نویسنده De literature Francaise Cours، که از مأخذ معتبر تحقیق درباره قرن ۱۸ به شمار می‌رود.

آرزو دارد از پیدایش بدعت‌ها برکنارش دارد ضرری وارد ننماید، با این همه، ناچار اعتراف باید کرد که این نقیصه را دارد که خود را از لطف و ظرافتی که در انواع دیگر نقد هست محروم کرده است، چه، انواع دیگر نقد ما را از نظر تنوع و حریت و به هم آمیختن تاریخ و ادب و نواغ و مقایسه با ادبیات دیگران سود فراوان می‌بخشد. من دلایلی دارم که این گونه نقد را نایستی کوچک شمرد، ولی موجبات و عللی در دست هست که مؤکداً باید اعلام نمایم که در عین حال دشوار و پر خطر است.»

نیزار، با تشبث به نقد حکمی و دفاع از آن، سیر زمان را متوقف نساخت و اختلاف افکاری را که جنبش فکری را آغاز قرن نوزدهم زمینه آن را فراهم ساخته بود از میان نبرد، به‌طوری که نویسندگان را می‌بینیم که همواره مقیاسها و موازین خود را تغییر می‌دهند و حتی منابع الهام تازه‌ای را از قبیل دین مسیح و ادبیات خارجی جست و جو می‌کنند، چنان که در آثار مادام دوستائل<sup>۱</sup> و شاتو بریان و امثال آنها دیده می‌شود. در تمام این احوال، موجبات محدودیت ارتباط میان آثار ادبی و محیط زمانی و مکانی‌یی که بدان پیوسته‌اند به چشم می‌خورد و بدین سبب نباید درباره تألیفات ادبی فقط به لحاظ زیبایی فنی‌یی که در آنها هست

---

<sup>۱</sup>. Stal (Madame de). (۱۷۶۶-۱۸۱۷)

یا نیست حکم کرد. بلکه از این جهت بایستی مورد قضاوت قرار گیرند که آنها مبین نوع تمدن و آیینهای برای اجتماع اند. پیشقراول این مکتب ادبی که ممکن است آن را «گرایش به نقد تاریخی و نقد تطبیقی» نامید، فرانسوا ویلمن (۱۷۹۰-۱۸۷۰) است که جانشین گیزو<sup>۱</sup> در کرسی تاریخ نوین در سوربن گردید. و از آن به بعد استاد بلاغت در زبان فرانسه و بالاخره نایب و بعد رئیس و بعد در عهد لویی فیلیپ وزیر شد و کتابی قطور در «تاریخ ادب فرانسه» در شش جلد از خود به یادگار گذاشت، و همچنین آثار دیگری از جمله کتابی درباره منتسکیو و کتابی به عنوان «مزایا و مضار نقد».

ویلمن، همچون مادام دوستائل، معتقد بود که میان «ادب» و «تمدن» رابطه محکمی هست. بنابراین تمام هم خود را به توضیح اثراتی که اجتماع در کتاب و کتاب در اجتماع می گذارد متوجه ساخت. وی کوشید تا روابط ادبی میان ادبیات فرانسه و ادبیات خارجی را که پدید آمده و یا در حال پیدایش است روشن سازد.

---

<sup>۱</sup> Guizot (Francois). رجل نامی سیاست و تاریخ در فرانسه (۱۸۷۴-۱۷۸۶)، وزیر دوره لویی فیلیپ و رقیب تی یر بود و از عقاید محافظه کاران دفاع می کرد. مقاومت وی در برابر خواستهای حزب لیبرال انقلاب ۱۸۴۸ را پدید آورد. در تاریخ بسیار زبردست است. کتاب تاریخ انقلاب انگلستان و تاریخ تمدن در اروپا و فرانسه از آثار گرانقدر وی است. م

پس از ویلمن، سنت بوو روش وی را برگزید و آن را به سر حد کمال رسانید، زیرا فکر بزرگی بر آن افزود و آن فکر همان است که - چنانچه پیش از این گفته شد - در این عبارت معروفش بیان نموده است که «کتاب تعبیری از مزاج شخص است».

ناقدان در نیمه دوم قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم در فرانسه فراوان بودند و تحقیقات متنوع و مکاتب گوناگونی داشتند و مکتب رمانتیک کامل‌ترین میوه‌های خود را به بار آورد و مقایسه و تطبیق بین این مکتب و مکتب کلاسیک مجال وسیع یافت، به حدی که ناقد معروف امیل دوشانل (۱۸۲۷-۱۹۰۴) کتاب قطوری در پنج مجلد درباره کلاس رمانتیک نگاشت، چنان‌که نویسندگان بعد از او درباره کلاس رمانتیک کتاب نوشتند و از میان ناقدان، در این فترت، نام چهار کس برجسته شد که عبارت‌اند از: فرانسیس سارسی، فردیناند برون‌تیر و ژول لومتر و امیل فاگه.



فرانسیس سارسی<sup>۱</sup>

(۱۸۹۹-۱۸۲۷)

نقد نمایش

فرانسیس سارسی زندگی‌اش را به نقد نمایش اختصاص داد. نخست از سال ۱۸۶۷ مقالاتی در «تایم» می‌نوشت و بعد سلسله سخنرانی‌هایی در تآتر «اودئون»<sup>۲</sup> ایراد کرد و این مقالات و خطابه‌ها را در چندین مجلد گرد آورد که از آن جمله است:

۱- «چهل سال در تآتر»

۲- «تآتر»

۳- «هنرپیشگان»

۴- «چگونه سخنران شدم»

---

<sup>۱</sup>. Sarcey (Francisque).

<sup>۲</sup>. Odon. ، تآتری در محله لاتن پاریس

به علاوه کتب دیگری در تاریخ و زندگی و خاطراتش، از جمله «خاطرات جوانی» و «خاطرات ایام کودکی و کمال» منتشر کرده است.

فرانسیس سارسی احاطه و اطلاعات وسیعی درباره نمایش و ادبیات نمایشی داشت و همین اطلاعات وسیع‌اش موجب تعصب و جانبداری مفرط او از اصول و قواعد فنی نمایش و دیگر مسائل مربوط به آن گردیده بود. این اصول از تحلیل و تجزیه مباحث و مطالب آثار هنری سرچشمه گرفته و در همان منبع یخ بسته بود و از این جهت تجاوز از اصولی را که استنباط نموده بود روا نمی‌شمرد و با این حال درست قضاوت می‌کرد و حتی در جدی‌ترین نوشته‌هایش روح خوش‌طبعی و لطیفه‌گویی می‌دمید تا آنجا که بسیاری از اوقات کارش به غلط گفتن و نوشتن (به تبعیت از الفاظ معمول و اصطلاحات متداول) می‌کشید.

فردیناند برونیتیر

(۱۸۴۹-۱۹۰۶)

نقد تقریری، نقد موضوعی

اطلاعات برونیتیر منحصر به ادب نبود، بلکه استادی بود ماهر و جامع و دارای مطالعاتی نامحدود. در ضمن تخصص ادبی، کتب فلسفی و اجتماعی گوناگون را مطالعه می کرد و از همین رو نقد وی تنها نقد یک ادیب نیست و به کار یک فیلسوف نیز شباهت دارد و از این نظر در نقدی که می کند نظرش متوجه ارزش های معنوی و اجتماعی اثر است و به محتویات فکری و عاطفی آن توجه دارد و هیچ گاه تحت تأثیر عواملی که احساسات را تحریک می کند قرار نمی گیرد، و از این نظر نقد او را «موضوعی» و «تقریری» می توان نامید.

وی یک چند هم پیرو نظریه تین گردید و عنصر «زمان» را از وی گرفت و مقصودش این بود که بدان وسیله تأثیر گذشته را در آینده تحقیق کند و تسلسل معنوی آثار ادبی را کشف نماید. توجه و دقت وی در این مطلب او را تسلیم نظرات داروین و اسپنسر کرد و کوشید تا آن نظرات را بر ادب انطباق دهد. وی معتقد شد که اقسام مختلف ادب دارای روابطی است همانند روابط میان انواع حیوانات و نباتات و در ادب نیز تحول و تبدل علمی وجود دارد. وی این نظریه را به شکل مخصوصی بر سه نوع از انواع ادب تطبیق داد و آن سه عبارت است از

«تآثر»، «شعر غنائی» و «نقد ادبی». از این رو در سال ۱۸۹۰ «تطور نقد» و در ۱۸۹۲ «ادوار گوناگون تآثر در فرانسه» و در ۱۸۹۴ «تطور شعر غنائی در قرن نوزدهم» را در دو جلد نگاشت و علاوه بر آن چندین کتاب در تاریخ ادبیات و نقد از قبیل «تاریخ ادبیات فرانسه» در پنج جلد و کتابی درباره «اونوره دوبالزاک» و خطیب مذهبی بوسوئه و کتابی به نام «داستان طبیعی» و مقالاتی در مجلات نشر داد.

### نظریه برونیتیر در تطور ادب

برونیتیر نظریه خود را در موضوع تطور ادب در سخنرانی افتتاحیه‌ای که راجع به تحقیقاتش در دانشگاه سوربن ایراد می‌کرد معرفی نمود. این سخنرانی‌ها را در کتاب «تطور شعر غنائی در فرانسه» گرد آورده است. وی می‌گوید:

«نظریه تطور در ادب نمی‌کوشد که گذشته را زنده کند، بلکه می‌خواهد آن را بشناسد و قوانین آن را استنباط کند. به همه چیز دست نمی‌زند و تنها به آنچه ضروری است قناعت می‌کند. نقال نیست، مفسر است. هدفش تعیین و توضیح صدها علت پیاپی عمیق و پنهانی است که در خلال تاریخ، پدیده‌های موافق و مخالفی به بار آورده و نیز نتایجی که هر یک از این علل در برداشته است.»

این نظریه کیفیت پیدایش انواع ادب و عوامل محیطی و زمانی و چگونگی اختلاف و امتیاز هر نوعی را از نوع دیگر و نمو و تطور آن را، مانند یک موجود زنده، بررسی می‌کند و روشن می‌نماید که برای دفع عواملی که با وی دشمنی دارند چه شکلی به خود می‌گیرد و بر عکس چگونه موادی را که به کار تغذیه و نمو او می‌آید جذب و هضم می‌کند و خود را با شرایط هماهنگ می‌سازد و چگونه می‌میرد؛ عوامل فقر و انحطاط آن چیست و چگونه این تطور به پیدایش نوع تازه‌ای که از بقایای آن به وجود می‌آید منجر می‌شود.

این است روشی که بر اساس نظریه «تطور و تبدل انواع» به تحقیق مسائل ادبی می‌پردازد و این است هدفی که دنبال می‌کند. برونتر به نظریه لامارک و فرضیه تطور داروین معتقد است. همان‌طور که اسپنسر اصول تطور را از فیزیولوژی وارد امور معنوی کرد و اخلاق و جامعه‌شناسی و روانشناسی را با آن تطبیق داد، وی نیز عمر خود را صرف تطبیق این فرضیه بر ادب نمود.

برای مثال می‌توان به نوشته خود او درباره تطور وعظ مذهبی که در قرن هفدهم به وسیله وعظی چون بوسوئه و بوالو در کلیساها ایراد می‌شده است، اشاره کرد که می‌گوید این وعظ در قرن ۱۹ به شعر غنائی که همان شعر رمانتیک است تحول یافته و این تحول درست همانند تحول یک موجود زنده به موجود دیگری صورت گرفته است.

این نظر از اینجا برای برون‌تیر پیدا شده است که شعر غنائی و عظم دینی، گرچه از نظر شکل و سبک با هم اختلافاتی دارند، ولی روح و موضوع هر دو یکی است و هر دو در پیرامون این قبیل مسائل می‌اندیشند که مثلاً انسان، از آن رو که نیمی‌اش زجان و دل است و از الوهیت و انسانیت برخوردار، عظیم است و، از آن رو که نیمی‌اش ز آب و گل است و در معرض نابودی، حقیر است؛ چنان‌که آلفرد دووینی<sup>۱</sup> در قصیده جاویدانش به نام «خانه شبان» که یک اثر رمانتیک است خلود و عظمت معنوی انسان را ستوده است. و نیز دیگر حالات روانی انسان را از قبیل شکایت و بدینی نسبت به حیات و دردها و رنج‌های روحی و اندیشه مرگی که در انتظار ما است، که اکنون شعر غنائی بدان می‌پردازد، و عظم‌های مذهبی همین مسائل را از منابعی مانند «مزامیر» (داود)، و «سفر» ایوب و «سفر جامعه» می‌گرفت و نشر می‌داد.

هر چند اشتراک مواد و موضوعات در و عظم مذهبی و شعر رمانتیک در قرن ۱۹ واقعیتی است که می‌توان در برابرش تسلیم شد، ولی اینکه بگوییم رمانتیسم صورت تحول یافته و عظم مذهبی است پندار بسیار نادرستی است و از عدم اطلاع بر مآخذ آثار ادبی ناشی شده است،

---

<sup>۱</sup> De Vigny (Alfred). نویسنده فلسفی و اخلاقی فرانسه (۱۸۶۳-۱۷۹۷)

زیرا وعظ مذهبی زائیده کتب مذهبی است و شعر رمانتیک معلول حوادث اجتماعی<sup>۱</sup>؛ زیرا پیدایش شعر رمانتیک را معلول انقلاب فرانسه و زوال مجد و عظمت ناپلئون و غم و اندوه مرگباری که بر سراسر فرانسه سایه افکنده بود می‌دانند. در این دوره، جوانان به شدت تحت تأثیر این وضع قرار گرفته و اشعار غم‌آلود و اندوهباری می‌سرودند. بنابراین مفهوم واقعی این مکتب و علت اجتماعی آغشتگی آن به این گونه مسائل روشن می‌گردد.

حقیقت این است که که بار کردن تئوریهای علمی بر ادبیات و سنجش آن با اصول و نظرات علمی کاری بیهوده است و موجب فساد ادب می‌گردد، زیرا بسیاری از حقایق و اصول ادبی را که با آن نظرات قابل تطبیق نیست و حتی با آن معارض است مهمل می‌گذارد و از طرف دیگر نسبت به برخی مسائل و حقایق ادبی اصرار و پافشاری بیشتری از خود نشان می‌دهد و در تفسیر و توجیه و استنباط معانی راه اغراق و تکلفات بسیار می‌پیماید.

اما برونیتیر توانسته است با مهارت کامل و قدرت کم نظیری که در بیان داشت به کمک روح تند و زبان توانایش این نظریه را رواج کامل دهد. باید یادآور شد که آن دسته از انحرافات کلی که در روش این ناقد بزرگ دیده می‌شود همه ناشی از نبوغ و فضایل اوست،

---

<sup>۱</sup>. این نظر که افکار مذهبی نیز زائیده حوادث اجتماعی و تاریخی است و گذشته از آن ممکن است حوادث اجتماعی افکار را به سوی طرز فکر مذهبی بکشاند، رد قاطع نظریه برون تی یر را دچار اشکال می‌سازد. م

چه، وسعت اطلاعات وی را به وادی‌های دوردست می‌کشاند و قدرت شگفت وی بر ترکیب چه بسا او را وا می‌دارد که در زمینه‌هایی کار کند که مصالح لازم در دست نیست و نیز روح تند و مبارزش وی را به افراط و عدم احتیاط در مسائل می‌کشد، و همچنین توجه وی به سلاست لفظ، گاهی، در کار او، معنی را تباه می‌سازد.



ژول لومتر<sup>۱</sup>

(۱۸۵۳-۱۹۱۴)

## نقد تأثری (Impressionnisme)

ژول لومتر، پیشوای مکتب «نقد تأثری»، شاعر و نمایشنامه‌نویس نیز هست و در آثارش حساسیت شدید و ظرافت و خوش‌آهنگی خاصی نمودار است. وی در کار نقد به تحقیقات علمی و استنباط مطلب نمی‌پردازد، بلکه می‌کوشد تا از عواملی که هنگام مطالعه اثری در احساس او حالتی پدید می‌آورد پرده بردارد.

لومتر روش نقد خود را در ضمن مجموعه «تأثرات و احساسات مربوط به تأثر»<sup>۲</sup> که شامل مقالات وی است، در ده جلد، تشریح کرده است. جز این مجموعه، کتب دیگری نیز در نقد دارد، از جمله: ۱- «کمدی پس از مولیر» ۲- «کرنی و فن شعر ارسطو» ۳- «معاصران» (در هفت جلد) ۴- «ژان راسین» ۵- «فنون» ۶- «شاتو بریان» و نیز بحث‌های نظری‌یی درباره نقد از قبیل: «عقایدی که باید نشر داد» و «نظرات و تأثرات» و «نامه‌ای به دوستم».

---

<sup>۱</sup> Lemaitre (Jules).

<sup>۲</sup> Impressions de the.

## روش لومتر

لومتر در مقاله‌ای که راجع به آناتول فرانس نگاشته است و نیز در جزء دوم کتاب «معاصران» روش نقد تأثری را چنین تعریف می‌کند:

«چگونه ممکن است نقد ادبی به صورت مکتبی در آید؟ آثار ادبی در برابر آینه روح ما رژه می‌روند، ولی، چون یک رژه طولانی است، این آینه تغییر می‌یابد و هنگامی که بار دیگر همان اثری که یک بار از برابر آینه گذشته بود، باز بگذرد همان صورت اولیه را در خود منعکس نمی‌کند. برخی روح‌ها قدرت و اعتمادی را دارند که می‌توانند یک سلسله طولانی از احکام را طرح‌ریزی کنند و در آن به مبادی ثابت و لایتغیری استناد جویند. این گونه روح‌ها به طور طبیعی یا ارادی آینه‌هایی هستند که تغییرشان از دیگران کندتر، و، به عبارت دیگر، ابتکارشان زیاد نیست و از همین رو آثار را هر دفعه چون دفعه پیش در خود منعکس می‌سازند.

بنابراین می‌توانیم به روشنی دریابیم که در مکتب‌های گوناگون اصلی یافته نمی‌شود که بر عقل عرضه شود، چه، در اینجا هیچ اصلی جز قضاوت‌های متحجر شخصی وجود ندارد. ما هرچه را دوست می‌داریم نیک می‌شماریم، زیرا آنچه را دوست داریم، نیک می‌بینیم، و این

آخرین سخنی است که در این باره می‌توان گفت (من در اینجا از کسانی که هر چه را به آنها بگویند نیک است معتقد می‌شوند که آن را دوست دارند حرفی نمی‌زنم). اما این هست که برخی مردم آنچه را دوست می‌دارند همواره دوست می‌دارند و عقیده هم دارند که باید همه آن را دوست بدارند، ولی برخی دوستی‌شان متغیر است و خود نیز بر این نکته معترفند و به این تغییر خو کرده‌اند. با این حال نقد- چه به صورت مکتبی باشد و چه نباشد و نیز هر هدفی را هم که دنبال کند- قادر نخواهد بود اثری را که وقتی کتابی در ما به جای گذاشته است روشن سازد، در حالی که خود مؤلف اثری را که زمانی از جهان خارج گرفته است، در کتاب منعکس کرده است. »

برونتیر بر این سخن ژول لومتر که: «ما هر چه را دوست نداریم نیک می‌بینیم»، در کتاب «شعر غنائی در قرن ۱۹» (جلد اول، ص ۲۴-۲۵) چنین اعتراض کرده است که :

آقایان! شما، هنگامی که درباره معاصرانمان سخن خواهیم گفت، خواهید دید که ذوق شخصی من هیچ‌گونه دخالتی در قضاوت‌هایم ندارد، بلکه اغلب چنین پیش خواهد آمد که یکی از زندگان یا مردگان که خود نسبت به او دلبستگی‌یی ندارم ستایش کنم (و این امریست که می‌خواهم یک بار نزد شما اعتراف کنم تا مجبور به تجدید اعتراف نباشم) و بر عکس از کسانی که حظ مخصوصی از ایشان می‌برم و لذت روحی خاصی در آنان می‌یابم شدیداً «انتقاد کنم.»

از این متن چنین بر می آید که ژول لومتر به شدت شیفته نقد تأثری است و این نقد را با این دو اصل توجیه می کند:

۱- حقایق روانی انسان

۲- حقایق موضوعی تاریخی

حقایق روانی عبارت است از تغییراتی که در آینه روح آدمی در اثر سن و دیگر شرایط مختلف زندگی پدید می آید و همین تغییرات موجب می شود اثری که از یک کار ادبی در ما پدید آمده است پس از چندی دگرگون شود و در همین جاست که ژول لومتر درمانده است که با این حال چگونه می توانیم درباره آثار ادبی احکام ثابتی صادر کنیم. وی چون معتقد است که نقد: «جز تفسیر اثری که کتاب یا تأثر در ناقد می گذارد نیست»، آن را به صورت یک مکتب نمی پذیرد، چه، از طرف دیگر، این کتاب یا تأثر نیز تنها تعبیری است از اثری که از زندگی و آزمایش های شخصی مؤلف در روح او به جای مانده است.

اما حقایق موضوعی تاریخی عبارت است از اصول و مبانی نقد مکتبی که خود از ابتدا به صورت اصول و مبادی وجود نداشته است، بلکه، در آغاز یک نوع تأثر فردی بوده که لومتر از آن به مفاضلات تعبیر کرده است. این تأثرات به صورت اصول و مبانی کلی درآمده و به قول خود وی: «استحکام پذیرفته و صورت اصل و مبدأ به خود گرفته است». بنابراین، می بینیم

که نقد مکتبی نیز در نظر ژول لومتر همان نقد تأثری است که در طول تاریخ به صورت اصل در آمده است .

اما این دو استدلال، با اینکه عقل پذیر می نماید ولی، خالی از مبالغه نیست و باید آن را به روشنی مشخص ساخت تا کار نقد به هرج و مرج نکشد و راه برای هر گونه عصیان و خودسری در این زمینه باز نماند .

در استدلال اول، وی وجود هر امر ثابتی را در نفس بشری انکار می کند و اگر این درست باشد، نفس بشر را باید مانند شنهایی پنداشت که همواره در دست باد اسیرند و در این صورت احساسات اگر مانند افکار پا بر جا نگردند از میدان زندگی خارج می شوند یا به صورت جنونی در می آیند که کسی خود را در آن سهیم نمی داند و احدی این هیجانات عاطفی را نمی تواند بپذیرد و از همین رو همه این اصل را قبول دارند که ناقد هنگامی که حکمی صادر می کند که معلول ذوق شخصی او است، علاوه بر مهارت و پختگی ذاتی اش باید بتواند آن ذوق را بر اصل عقل استوار سازد و حتی اگر آن را بر اصول کلی و نظرات عامه نتوانست انطباق دهد دست کم باید بدیهیات عقلی و اصول فنی و قواعد زبان مباینت نداشته باشد .

اما استدلال دوم وی دوری است، چه، ناقد تأثری می تواند به خود حق بدهد که از احکام و قضاوت هایش اصل کلی بسازد، چنان که پیشینیان ساخته اند. حال اگر بگوییم که هر اصلی زاییده احساس صرف است، خواسته ایم میان دو امری که به هم پیوستگی دارد تفکیک قائل

شویم و از این رو نمی‌توان در این مسئله به طور قاطعی حکم کرد، زیرا احساس، هنگامی که به صورت یک اصل در می‌آید، ناچار با عقل می‌آمیزد.

بنابراین آنچه قابل تردید این است که احساس نخستین مرحله نقد است، ولی این هست که همه مراحل نقد در احساس نمی‌گنجد. گذشته از آن، این احساس باید پخته و آزموده و مهذب باشد و از نظر فطری و هم از جنبه اکتسابی با مطالعه فراوان (مقصود مطالعه آثار ادبی است پیش از مطالعه کار ناقدان) مایه‌دار و نیرومند شده باشد.

امیل فاگه<sup>۱</sup>

(۱۸۴۷-۱۹۱۶)

امیل فاگه مانند ژول لومتر و آناتول فرانس از طرفداران نقد تأثری است، ولی وی از نظر تفکر، در کار نقد از پیشینیان برجسته‌تر است و اصولاً به دقت نظر و تعقل، بیش از احساس و انفعال، نزدیک است. از همین جهت با روش خاصی هم خود را مصروف آثاری ساخته که از نظر فکری برجستگی و غنای بیشتری داشته است. وی در تحلیل آثار ادبی این نکته را روشن نموده است که چگونه یک اثر در روح نویسنده متولد می‌شود و ما می‌توانیم کیفیت این تولد را همراه با رفتار مرموز و شگفت‌آور او هنگام اصطکاک با اثری که می‌خواهد به نقدش پردازد، مشاهده کنیم.

فاگه مکتب خویش را در نقد، ضمن آثار گوناگونش، تشریح کرده است و از آن جمله مطلبی است که در کتاب «فن مطالعه» آورده است. در اینجا فرق میان تاریخ ادبیات و نقد ادب را بدین طریق بیان می‌کند که :

---

<sup>۱</sup>. Faguet (emile).

«باید میان مورخ ادب و ناقد ادب، به معنی صحیح کلمه، فرق بگذاریم. مورخ ادب باید تا می‌تواند موضوعی<sup>۱</sup> باشد و بر اخبار و روایات اقتصار کند. وی هر چند می‌تواند از کیفیت اثری که یک نویسنده در معاصرانش به جای گذاشته است سخن بگوید ولی نمی‌تواند بر احساس شخصی خود در برابر یک اثر تکیه داشته باشد. وظیفه مورخ ادب است که روحیه عمومی را در یک عصر تحقیق کند و از تاریخ ادبیات و هنر، روح ادبی و هنری آن عصر را دریابد و عواملی را که بر روی نویسنده اثر گذاشته است استنباط نماید. گرچه شناخت این عوامل به طور کامل محال می‌نماید، ولی تحقیق در این باره بسیار سودمند است و همین محال بودنش عاملی است که شخص را به کنجکاوی و تحقیق وامی‌دارد. محقق تاریخ می‌بایست کیفیت پیدایش ملکات مؤلف و عظمت‌هایش را بررسی کند و در این زمینه باید تنها اعتمادش بر استنباطاتی باشد که خود او از آثار نویسنده نموده است و به نامه‌ها و نوشته‌هایی که نویسنده خود و یا معاصرانش درباره وی نوشته‌اند استناد جوید و معاشرت‌ها و روابط او را با خویش و بیگانه تحقیق کند و محیط خانوادگی و شخصی او را بشناسد و درباره احساس یا اندیشه‌ای که اثر او را پدید آورده است به جستجو پردازد و کسانی را که شیفته هنر او بوده‌اند و یا از مخالفانش به شمار می‌رفته‌اند پیدا کند. این گونه کنجکاوی‌ها و بررسی‌ها از عوامل

---

Objectif.<sup>۱</sup>



بسیار مهم شناخت نویسنده به شمار می‌رود. بنابراین، مورخ ادب جز حوادث تاریخ را نباید تحقیق کند و جز از این حوادث و روابط میان آنها نباید سخن گوید. خواننده نباید روش قضاوت شخصی او را دریابد و حتی نباید متوجه شود که مورخ می‌خواهد نظر خود را در خلال وقایع بگنجانند، همچنان که نمی‌بایست احساس او را هم در کارش بخواند.

اما نقد، درست، عکس این است و کارش از هنگامی آغاز می‌شود که کار تاریخ ادب پایان می‌پذیرد و به عبارت دیگر هر یک از این دو در دو سطح مختلف قرار داد. آنچه از ناقد می‌خواهند، عقیده او درباره یک نویسنده یا یک اثر است، خواه این عقیده مبتنی بر اصول و قواعدی باشد و خواه از احساس شخصی وی سرچشمه گرفته باشد. آنچه از او می‌خواهند نقشه یک کشور نیست، بلکه، احساسی است که وی از گردش در آن کشور دارد.»

از اینجا که فاگه نقد ادب را با تاریخ ادب می‌سنجد می‌توان مکتب وی را در نقد استنتاج کرد. وی معتقد است که تاریخ ادب جزئی از تاریخ عمومی است و طرز کار هر دو - از نظر زمینه و مستقل ماندن احساس مورخ از موضوع کار خود و اکتفا به جمع موادی که عصر تاریخی و یا عصر ادبی را می‌سازند - یکی است. وی پس از بحث در این کلیات به جزئیات می‌پردازد و از نویسنده و کیفیت پرورش نبوغ و استعدادهای او و عوامل فطری و محیطی می‌گوید که در وی مؤثر بوده است، سخن می‌گوید و حتی می‌خواهد، در کار تاریخ ادب، تأثیری را که نویسنده در معاصرانش به جای گذاشته است تحقیق کند و بر عکس نقد ادبی، گرچه از

توجه به تاریخ ادب و موادی که برای این کار جمع آوری شده است آغاز می شود، ولی، این توجه تنها به منظور آن است که ناقد، برای روشن شدن خویش، از آنها به عنوان وسیله ای استفاده کند و هنگام قضاوت درباره یک اثر ادبی از آن کمک بگیرد.

فاگه- از آن رو که مبادی نقد و اصول ادب را از احساس جدا نمی داند، «بلکه اصول و مبادی نقد» را با احساس ناقد جمع می کند- از ناقدان تأثری مانند لومتر و آناتول فرانس فاصله می گیرد. کوشش فاگه در نقد روی این دو محور دور می زند.

۱- تحلیل و تفسیر کیفیت تولد یک اثر ادبی در روح نویسنده. این بحث به زیبایی شناسی ادبی بیشتر نزدیک است تا به نقد ادبی و این طبیعی است، چه فاگه دارای شیوه ای فلسفی است و در تمام علوم نظری و مباحث فکری تسلط و تبحر کافی دارد و این نکته را از تحقیقاتی که در تاریخ ادب کرده و نوشته هایی که درباره نویسندگانی چون ولتر نشر داده - بیش از آثاری که درباره نقد دارد- می توان دریافت.

فاگه آثاری را که برای نقد برمی گزیند، بیشتر برای آن است که مجالی بیابد تا بتواند افکار و اطلاعات فراوان خود را در آن مطرح کند و آنچه را از آن آثار الهام گرفته است بررسی نماید، چنان که همین افکار و اطلاعات را در کتبی به نام «در اثنای مطالعه» گردآوری کرده است. این کتب را به آسانی نمی توان کتب نقد نامید، زیرا جنبه ابداع و طرح نظرات مستقل در آنها قوی تر از جنبه سنجش و قضاوت و تعیین ارزش یک اثر است. با این همه، این کتب برای

مطالعه کسانی که به نقد می‌پردازند بسیار سودمند است، زیرا روش مطالعه را به صورت دقیقی می‌آموزد. وی اصول نظری مطالعه را در کتاب مشهوری به نام «فن مطالعه» به دقت تشریح کرده است و روشن ساخته که مطالعه بالبداهه اولین مرحله نقد است و شرط مطالعه درست، داشتن وسعت اطلاع خواننده است، چه، چنین خواننده‌ای بیش از یک نویسنده کم‌مایه می‌تواند معانی دقیق را از اثر وی استنباط کند، زیرا نویسندگان بزرگ معمولاً افکار خویش را در پس پرده اسرار و رموز پیچیده‌ای بیان می‌کنند و خواننده جز با کشف همه رموز و درک سمبل‌ها و اشارات نویسنده قادر نخواهد بود عمق احساس و اندیشه اصلی او را دریابد.

باید با کمال دقت دریابیم که میان «تاریخ ادب» و «نقد ادب» به آن صورت که فاگه این دو را معنی کرده است - حد فاصلی وجود ندارد، چنان که میان «عقل» و «احساس» نیز چنین است و در حقیقت این هر دو متداخل‌اند و در آن دسته از نویسندگان که به یکی از این دو تکیه دارند موضوع عبارت است از غلبه یافتن یکی از این دو جنبه بر آن دیگری، نه تفکیک میان آن دو. بنابراین در تاریخ ادب نیز نویسنده نمی‌تواند شخصیت و احساس خویش را به کلی فراموش کند و جدا از «خود» به کار تاریخ بپردازد زیرا این امر، حتی در کار تاریخ عمومی نیز محال است، چه رسد به کار ادب که بر پایه احساس قرار دارد، چنان که هر قضاوتی که می‌کنیم خطاست اگر بر اساس حوادث و عوامل تاریخی‌یی که در پرورش حیات

معنوی و تکوین آثار نویسنده سهمیم بوده است استوار نباشد، زیرا این عوامل و حوادث در کیفیت آن قضاوت مؤثر است .

اکنون که مکتب دقیق فاگه را در نقد شناختیم، می‌توانیم بدان اطمینان کنیم. آثار فاگه به طور کلی آسان و روشن و برای کسی که می‌خواهد در فلسفه و ادب تبحری یابد، بسیار سودمند است و اگر چه گاهگاه از تعمق و تفصیل خالی است، ولی در برابر دیده خواننده افق‌های بسیار بدیع و وسیعی می‌گشاید و شخص را به مطالعه آن تحریص می‌کند .

## پس از فاگه

بدیهی است که جز تین و سنت بوو و برونیر و فاگه در قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم ناقدان دیگری نیز بوده‌اند و اینکه ما تنها از این چند تن نام برده‌ایم از این نظر است که اینان دارای شهرت و آثار فراوان‌اند، و گرنه، در برابر آنان ده‌ها ناقد دیگر وجود دارند که تاریخ یاد آنان را نگاه داشته و خواهد داشت، و شاید شایسته‌ترین کسی که در این میان باید از او نام برد گوستاو لارومیه (۱۸۵۲-۱۹۰۳) باشد، به‌خصوص از این نظر که وی نقد خود را به تأثر و نمایشنامه اختصاص داده است. وی برای «سبک» تعریف بسیار مشهوری دارد که بایست در آن تأمل بسیار کرد:

نویسندگی خود پیشه‌ای است مانند همه پیشه‌ها و من ترجیح می‌دهم که در ردیف دیگر پیشه‌ها از قبیل کفاشی و نجاری و غیره به شمار آید و به جای آنکه از آن مستقلاً نام ببریم بهتر است در صف مشاغل بدان جایگاه خاصی بدهیم، زیرا اگر بخواهیم به خاطر شرافتی که برایش ادعا کرده‌ایم آن را از ردیف مشاغل خارج کنیم، ممکن است در پس پرده همین شرف پنهان گردد و چه بسا که رو به زوال رود، چه، نویسندگی نیز همچون موجود زنده‌ای است که اگر بخواهد زیست کند ناچار است در میان دیگر زنده‌ها باشد. فکر قرار دادن نویسندگی در ردیف مشاغل همه را به فکر فراهم آوردن ابزار و وسایل کار می‌اندازد و

عقیده الهام و موهبت ناگهانی را به دور می‌ریزد. نویسندگی پیشه است و پیشه سختی هم هست که وقت زیاد می‌گیرد و در عین حال بسیار سرگرم کننده است.

«نویسندگی حرفه است ولی سبک علمی نیست. یک امر شخصی است مانند رنگ چشم و آهنگ صوت افراد. آری سبک را می‌شود رنگ‌آمیزی کرد، همچنان که موی را رنگ می‌کنند، ولی این رنگ‌آمیزی را هر روز صبح باید تکرار نمود، و گرنه با کوچکترین مانعی از آن منحرف می‌شویم. ممکن است انسان «پیشه نویسندگی را فرا گیرد ولی «سبک»، فراگرفتنی نیست. کار بیهوده بودن تعلیم و تعلم سبک نویسندگی چنان است که ما هر روز آنچه را دیروز آموخته‌ایم فراموش کنیم و هنگامی که نیروی حیاتی ما رو به ضعف رفت، قدرت خلق اثر نیز در ما کاهش یابد، و چه بسا که تمرین و تتبع - که دیگر استعدادات را پرورش می‌دهد - این موهبت را تضعیف کند.»

«نویسندگی، چنان که فلوبر<sup>۱</sup> و بونکور گفته‌اند، زندگی را استوار می‌کند، زیرا حیات نویسنده را از زندگی‌های دیگر جدا می‌سازد.»

---

<sup>۱</sup> Flaubert (Gustave). رمان نویس فرانسوی (۱۸۸۰-۱۸۲۱)، نویسنده کتاب معروف مادام بواری Madame Bovary

«سبک این است که ما زبان عمومی را با لهجه مخصوصی تکلم کنیم، لهجه منحصر به فردی که تقلیدش ممکن نیست و با این همه، آن زبان، زبان همه است و در عین حال زبان خاص یک فرد.»

در اروپا سه نوع نقد وجود دارد :

۱- نقد مطبوعاتی (در مجلات و روزنامه‌ها)

۲- نقد دانشگاهی مانند نقد: لانس<sup>۱</sup>، بدیه<sup>۲</sup> و هازار<sup>۳</sup> و استرسکی و مورنیه و استادان دانشگاه.

۳- نقد شاعران و نویسندگان (چه، نویسندگان و خالقان آثار نیز خود ناقدند)<sup>۴</sup>، مانند آنا تول فرانس، پل بورژ<sup>۵</sup>، آندره ژید<sup>۱</sup>، ژرژ دو هامل و ژول رومن<sup>۱۱۴</sup>.

---

<sup>۱</sup> Lansor (Gustave). نویسنده تاریخ ادبیات فرانسه (۱۸۵۷-۱۹۳۴)

<sup>۲</sup> Bdier (Joseph). فرانسوی (۱۸۶۴-۱۹۳۴)

<sup>۳</sup> Hazard (Paul). فرانسوی (۱۸۷۸-۱۹۴۴) همکار بدیه در تألیف تاریخ ادبیات فرانسه و نویسنده بحران وجدان اروپایی (۱۶۸۰-۱۷۱۵).

<sup>۴</sup> . در سالهای اخیر که کار نقد به شیوه جدید در ایران آغاز شده است، غالب ناقدان همان شاعران و احیاناً نویسندگان اند و بزرگترین نقضی که در کار اینان مشهود است معلول همین امر است که اینان بیشتر نویسنده یا شاعر ناقدند نه ناقد شاعر یا ناقد نویسنده و از این رو ملاک کارشان در نقد بیشتر پسند و ذوق شخصیشان است و در چهارچوب محدود هنر خویش محبوس اند و از اشراف و استقلالی که باید در هر ناقدی باشد بی نصیب اند. م

<sup>۵</sup> Bourget (Paul) (۱۸۵۲-۱۹۳۵) نویسنده رمان، نوول و آثار تحقیقی در فرانسه.



## نقد مطبوعاتی (در روزنامه‌ها و مجلات)

در مطبوعات گروهی آثار ادبی فرانسه و گروهی آثار بیگانه را نقد می‌کنند.<sup>۱</sup> حتی عده‌ای از ناقدان هستند که متخصص در ادبیات ملل دیگرند، مانند بنچمان در ادبیات ایتالیایی و آندره موروا<sup>۲</sup> در ادبیات انگلیس.

این ناقدان آثار خویش را به صورت مقالاتی در روزنامه‌های روزانه و یا مجلات هفتگی یا ماهیانه مانند «کاندید»، «ماریان» و «لایف لیتر» منتشر می‌سازند. گاهی در مجلات تخصصی مقالاتی در تقریظ و معرفی کتبی که تازه انتشار یافته است می‌نویسند و معمولاً این مقالات را بعدها به صورت جداگانه‌ای خود انتشار می‌دهند چنان‌که در گذشته کسانی چون سنت بوو نیز چنین کرده‌اند.

---

<sup>۱</sup> Gide (Andre). نویسنده فرانسوی مایده‌های زمینی که به فارسی ترجمه شده است، برنده جایزه نوبل، صاحب سبکی کلاسیک، فکری آزاد و مخالف با عرف و سنن معمول اخلاقی (۱۸۶۹-۱۹۵۱)

<sup>۲</sup> نویسنده چنان تحت تأثیر فرانسه است که در اینجا با اینکه سخن از مطبوعات و از نقد بطور مطلق است، اصل را ادبیات و مطبوعات فرانسه می‌شمارد و بقیه را بیگانه می‌خواند! با اینکه خود فرانسوی نیست. (مترجم)

<sup>۳</sup> Andre Maurois. نویسنده معروف فرانسه

## نقد دانشگاهی

این نقد کار استادان دانشگاه است که نوشته‌های خود را در مجلات علمی و یا به صورت یادداشت‌ها و کتب جداگانه‌ای انتشار می‌دهند. گروهی از این استادان خود مکتب‌هایی در نقد پدید آورده‌اند مانند بدیه استاد کرسی ادبیات قرون وسطی در کلژدوفرانس و شاگرد او گوستاو لانسون و نیز شاگرد او دانیل مورنه که به داشتن تحقیقات تاریخی و دقت روش و روح علمی ممتازند.

## نقد نویسندگان و شاعران

شاید بهترین نوع نقد همین نقد باشد، چه، این ناقدان خود ادیب، نویسنده و شاعرند. این ناقدان معمولاً به علم زیبایی‌شناسی ادبی توجه فراوانی دارند، چنان که طرز کار پل والری<sup>۱</sup> در دو کتاب «فن شعر» و «متنوعات» نمونه بارز این شیوه است. ولی گاهی در میان همین گروه نیز کسانی یافت می‌شوند که شیوه ناقدان حرفه‌ای را دارند، مانند پل بورژه که بسیار گنگ و پیچیده می‌نویسند.

---

<sup>۱</sup> Valery (Paul). فرانسوی (۱۸۷۱-۱۹۴۵) شاعر و نویسنده عمیق و تیزبین.

در نقد این گروه همان روحی که در شیوه نویسندگی شان هست احساس می گردد، مثلاً آناتول فرانس نویسنده‌ای شوخ است و پل بورژه محقق جدی و نیز ناقدی جدی است و عقایدش را به صورت درسی و تعلیمی بیان می کند و آندره ژید، همچنان که در آثارش عقلی تیز و اشاراتی سریع و سبکی مقطع (Hache) پیدا است، در نقدش نیز چنین است.

## فصل سوم

### نقد تأثر

### انواع تأثر

از روزگار قدیم «تراژدی» در کنای «کمدی» پدیدار گردید. در یونان، بر اساس این دو نوع، مراسمی به مناسبت اعیادی که برای الهه دیونیزوس<sup>۱</sup> بر پا می‌شد برگزار می‌گردید و موضوع هر یک از این دو نوع مراسم حادثه و یا مسئله‌ای بود که به زندگی وی بستگی داشت. از اینجا این دو نوع مراسم از یکدیگر مشخص گردید: تراژدی موضوعی جدی و غم انگیز و کمدی یک هنر خنده‌انگیز.

مردم به پایان هر یک از این دو نوع مراسم نگاه می‌کردند و آنگاه قضاوت می‌نمودند که این تأثر تراژدی است یا کمدی. اما، این مقیاس به طور مطلق صحیح نیست و چه بسا این نظر ارسطو درست‌تر باشد که می‌گوید: صفت ممتاز تراژدی تجابت و متانت است؛ متانت در سبک شعر و متانت در شخصیت‌هایی که شاعر پرداخته است. بنابراین تعریف، در سبک

---

<sup>۱</sup> Dionysos. الهه شراب در یونان باستان مراسم تجلیل وی Dionysics نامیده می‌شود و Bacchus نزد رومیان چنین مقامی

را داراست. م

تراژدی ابتذال راه ندارد و با الفاظ نوظهور یا پیش پا افتاده آلوده نیست. سبک فنی ادبی‌یی است که مفرداتش شسته و ترکیباتش محکم، نقش‌هایش پر شکوه و قهرمانانش خدایان و امیران و پهلوان‌اند.

اما بر عکس، کمدی اسلوبش پست و مملو از کلمات عامیانه و مخصوص مردم کوچه و بازار است و بیشتر بی‌شرمانه است و قهرمانانش از افراد بی‌سرو پا و معمولی انتخاب می‌شود.

اورپید<sup>۱</sup> با اینکه انسان را در تراژدی‌هایش با قدرت و جلال وارد ساخت و بدین طریق آثارش را از ملکوت خدایان تا بشر پایین آورد و مردم عادی را قهرمان داستان خود ساخت، ولی میان طریقه تجسم و زبان تکلم و انتخاب قهرمانان اورپید و طریقه‌ای که اریستوفان<sup>۲</sup> در کمدی‌هایش داشت اختلاف فراوان است.

---

<sup>۱</sup> Euripid. تراژدی نویس معاصر سقراط و اریستوفان بوده و به جرم تجددطلبی و هواداری از دموکراسی و مختلفت با خدایان و انتخاب قهرمانان تراژدی از میان مردم عادی گرفتار قلم زننده و زبان بدگوی اریستوفان کمدی نویس مرتجع و متعصب گشته است. وی در نمایشنامه‌هایش ارباب انواع را مخلوق خیال انسان معرفی نموده است. م

<sup>۲</sup> Aristophane. کمدی نویس یونانی معاصر سقراط است. وی بزرگترین شخصیت‌های معاصرش را با روش تند استهزاء و هجو به باد انتقاد می‌گرفت.

چون اختلاف میان تراژدی‌ها تنها به اختلاف میان نویسندگان آن بستگی داشت، به انواع مختلفی در می‌آید؛ ولی، بر عکس، کمدی، در خود یونان، در سه نوع مشخص ظهور کرد:

۱- کمدی قدیم: کمدی‌های اریستوفان

۲- کمدی میانه: کمدی‌های پلامون<sup>۱</sup>

۳- کمدی جدید: کمدی‌های مناندر<sup>۲</sup>

کمدی قدیم، سراسر، نقد اجتماعی نیشدار و زننده‌ای بود. نسبت به رسوم و معتقدات قدیمی تعصب می‌ورزید و با روح فلسفی‌یی که در جامعه رشد می‌کرد و با تیشه عقل بنای کهنگی و خرافات را در هم می‌ریخت مبارزه می‌کرد. این روش در کمدی «ابرها»<sup>۳</sup> -جایی که اریستوفان سقراط را به شدت مورد حمله قرار می‌دهد- به خوبی نمودار است. وی سقراط را پیشوای سوفسطاییان می‌پندارد، در حالی که در نظر تاریخ وی دشمن آنان است. این کمدی

---

<sup>۱</sup> Phelamon.

<sup>۲</sup> Menandre. شاعر کمدی یونانی. در آتن متولد شد. (۳۴۰-۲۹۲ ق م). از آغاز قرن بیستم بود که بر آثار او رفته رفته آگاهی یافتند. وی سرمشق پلوت Plaute و ترانس Trance نویسندگان و شعرای لاتین بوده است.

<sup>۳</sup> Les Nues.

از عواملی بود که در فاجعه سقراط مؤثر واقع شد زیرا اذهان را به خوبی برای پذیرش حکم اعدام وی آماده ساخت.

کمدی میانه یا اجتماعی حالات اجتماعی را که در افراد رسوخ کرده است تصویر می‌کند؛ کشتی گیر، فروشنده یا معلمی را مجسم می‌کند و صفاتی را که معلول مشاغل مختلف و کیفیات نامتناسب اجتماعی است روشن می‌سازد، ولی آن را نقد نمی‌کند و خود مستقلاً به مکتب فکری و یا اخلاقی خاصی دعوت نمی‌نماید.

کمدی جدید تشریح خصایص (کاراکترها) بشری است و بی‌شک مولیر، بزرگترین نویسنده کمدی، خداوندگار این سبک است. بزرگترین کمدی‌های وی که بدین شیوه نگارش یافته است همانست که کمدی خصایص *Comedies de Caracteres* نامیده شده است. ما نمی‌توانیم بگوییم که یونان تا حد مولیر در این راه پیش رفته است، زیرا این مکتب اخیر یکی از آن میدان‌های محدودی است که متأخران توانسته‌اند در آن بر یونانیان سبقت جویند.

کمدی مولیر شاخصه‌های پدید آورنده تیپ‌های مختلف را مجسم می‌کند.

در آثار او بخیل در شخصیت هارپاگون<sup>۱</sup> و منافق در لباس تارتوف<sup>۲</sup>، مقدس مآبی که مذهب را وسیله رسیدن به هوس‌های خود ساخته است در شخصیت آلسست<sup>۳</sup> در داستان «دشمن بشر»<sup>۴</sup> و الویر<sup>۵</sup> زنی لوند در «دن ژوان»<sup>۶</sup> و شوهری که دارای تعصب مضحکی است در صورت ارنولف<sup>۷</sup> در داستان «مکتب زنان»<sup>۸</sup> و زن مدپرست و خود آرا در شخصیت سلیمن<sup>۹</sup> در همان نمایشنامه «دشمن بشر» مجسم شده است.

---

<sup>۱</sup> Harpagon. قهرمان اول کمدی بخیل (L'Avare) در پنج پرده به نثر.

<sup>۲</sup> Le Tartuffe. کمدی در پنج پرده به شعر، تارتوف عابد دروغینی است که وارد خانه ارگون Orgon ثروتمند می شود و می کوشد تا دخترش را به زنی بگیرد، زنش را بفریبد و ثروتش را تصاحب کند.

<sup>۳</sup> Alceste.

<sup>۴</sup> Le Misanthrope.

<sup>۵</sup> Elvir.

<sup>۶</sup> Don Juan ou le Fastin de Pierre. در پنج پرده به نثر که کورنی تحت عنوان Fastin de Pierre آن را به نظم آورد.

<sup>۷</sup> Arnolphe. قیم پلید و زشتکار Agnes صغیر

<sup>۸</sup> L'Ecole des Femmes. از مولیر

<sup>۹</sup> C'nelim.



## تآتر یونانی

می‌بینیم که تآتر یونان با تآتر جدید اختلاف بسیاری دارد به طوری که هیچ‌گونه تشابهی میان آن دو نیست؛ نه مانند نمایش جدید تنها از گفتگو و حوادث و حرکت تشکیل شده است و نه چون «اپرا»<sup>۱</sup> و «اپرت»<sup>۲</sup> جدید تنها از آواز و موسیقی، بلکه باید گفت تآتر یونانی ترکیبی است از نمایش و اپرا، زیرا، چهار هنر در بر دارد: آواز، رقص، موسیقی و گفتگو.

می‌بایست اختلاف فاحشی را که میان قسمتهای غنائی در تآتر یونان و در اپرا و اپرت جدید وجود دارد درک کنیم. در اپرا و اپرت جدید موسیقی و آواز چنان بر شعر مسلط‌اند که کسی توجه خاصی بدان ندارد و تمایلی به درک مفهوم شعر از خود نشان نمی‌دهد. در اینجا، تماشاچیان را تنها موسیقی و آواز سیر می‌کند و آثار ادبی بسیار مهمی که برای موسیقی ساخته شده است بسیار ساده و پیش پا افتاده است.

---

<sup>۱</sup> Opera. شعر دراماتیکی است که با موسیقی و بدون محاوره، مرکب از آواز و همراه با ارکستر و گاه آمیخته با رقص اجرا می‌شود.

<sup>۲</sup> Operatte. اپرای کوتاه مسخره

چنان که در تآتر «فاوست»<sup>۱</sup> قطعه کوچکی گنجانده‌اند که ماده‌اش را از تآتر مشهور مارلو<sup>۲</sup> گرفته‌اند و مقصودشان تنها این بوده است که با موسیقی جونو خوانده شود. بنابراین منظور اصلی موسیقی است. اما خود متن تآتر یک امر ثانوی است که جز به عنوان ماده‌ای برای آواز و موسیقی ارزش دیگری ندارد.

اما یونانیان همه مردمی دوستار زیبایی سخن و شعر بوده‌اند و بر این دو، هیچ هنری را ترجیح نمی‌داده‌اند. از این رو، شعر و گفتگو در تآتر یونانی دارای بلندترین پایگاه است. موسیقی در تآتر به گونه‌ای است که گفتگو را تحت‌الشعاع قرار نمی‌دهد و تماشاچیان به گفتگو و بلکه به خود آواز از نظر الفاظ و معانی آن توجه فراوان دارند و موسیقی ایشان به کمال و پیچیدگی موسیقی جدید نبوده است چه، با تناسب اصوات (Harmonie) آشنا نبوده‌اند و آلات موسیقی آنان آن‌قدر متنوع نبوده است که بتواند سخن و شعر را در تآتر تحت تأثیر خود قرار دهد.

بنابراین باید گفت که تآتر یونانی خود نوع کاملاً مستقلی در عالم هنر به شمار می‌آید.

---

<sup>۱</sup> Faust.

<sup>۲</sup> Marlow (Christopher)، شاعر دراماتیک انگلیسی (۱۵۹۳-۱۵۴۶) نویسنده زندگی و مرگ دکتر فاوست.



## تأثر لاتینی

در لاتین جز نمایش صامت<sup>۱</sup> تحول تازه‌ای پدید نیامد. در اینجا تراژدی و کمدی را از همان یونان اقتباس کردند. تراژدی چندان رونقی نداشت به طوری که جز پاره‌ای از تیپ‌های سنکا<sup>۲</sup> به دست ما نرسیده است. در تراژدی این دوره افکار فلسفی غلبه فراوانی داشت، اما کمدی، بر عکس، شیوع بسیار یافته بود؛ ولی متأسفانه اکنون از ترانس<sup>۳</sup> جز شش کمدی در دست نیست و از پلوت<sup>۴</sup> تنها بیست و یک کمدی به دست ما رسیده است.

به هر حال ما می‌توانیم همه انواع ادبیات نمایشی را از اعصار قدیم تا کنون شماره کنیم:

۱- تراژدی که مختصات آن را گفتیم.

۲- سه نوع کمدی:

---

<sup>۱</sup> Pantomime. نمایشی که تنها به وسیله حرکات انجام می‌شود.

<sup>۲</sup> Scan. (۶۶-۲ میلادی)، در قرطبه (کردو) اندلس متولد شد. وی مربی امپراطور نرون بود و به دستور او رگ خود را برید تا جان داد. وی پیرو فلسفه رواقی بود و تراژدی‌های پرتکلف و مغای از وی مانده است. پدر وی نیز از فصحا و متکلمین بزرگ به شمار می‌رفت.

<sup>۳</sup> Trence. شاعر فکاهی لاتین متولد کارتاژ (قرطاجنه نزدیک تونس) (۱۹۰-۱۵۹ ق م). وی نیز مانند پلوت مقلد نویسندگان یونانی به خصوص مناندر بود.

<sup>۴</sup> Plaute. شاعر فکاهی لاتین متولد امیری (ایتالیای مرکزی) (۲۵۴-۱۸۴ ق م)، و پیرو انتیفان و مناندر نویسندگان یونانی.

الف: کمدی انتقادی

ب: کمدی اجتماعی

ج: کمدی شخصیت‌ها

با سقوط رم در سال ۴۵۶ میلادی، دنیای قدیم همراه تمدنش پایان می‌یابد و قرون وسطی (از سقوط رم تا فتح قسطنطنیه به سال ۱۴۵۳ میلادی) آغاز می‌گردد.

## تأثر در قرون وسطی

در طول قرون وسطی زبان لاتین سلطنت می کرد و زبان یونان همراه با تمدنش محکوم بود. در این دوره، تنها فلسفه یونان و بخصوص ارسطو بوده که در شرق و غرب خدمتکار دین شده بود و با استدلالات عقلی یی که در دست داشت به اثبات عقاید مذهبی می پرداخت.

با مرگ زبان یونانی و انحطاط فرهنگ و ادب قدیم و ظهور مسیحیت - که با ادبیات آمیخته با بت پرستی قدیم ناسازگار بود - تأثر قدیم از میان رفت و انواع جدید تأثر بر پایه موضوعات دینی استوار شد که عبارت است از:

معجزه<sup>۱</sup>، اخلاق<sup>۲</sup>، هزل<sup>۳</sup>، سر<sup>۴</sup>، شکنجه ها و مصیبت ها<sup>۵</sup>، مقنعه<sup>۶</sup>، انترلود<sup>۷</sup>.

---

Miracle.<sup>۱</sup>

Moralit.<sup>۲</sup>

Frace.<sup>۳</sup>

Mystere.<sup>۴</sup> از قرن پانزدهم به نمایش های بزرگ مذهبی (شبه خوانی و تعزیه گردانی) اطلاق می شد که چند روز متوالی به طول می انجامید و فرقه های خاصی آن را نمایش می دادند. در ۱۵۴۸ مجلس ملی (پارلمان) آن را ممنون کرد.

Passion.<sup>۵</sup>

Masque.<sup>۶</sup>

Interlude.<sup>۷</sup>

موضوع مصیبت‌ها و شکنجه‌ها در اینجا ریاضت است که زندگی مسیح و رنج‌های او و داستان به دار آویختنش را بیان می‌کرد.

موضوع «سر» اسرار کلیسا است که عبارت بود از تعمید<sup>۱</sup>، اشتراک<sup>۲</sup> ۱۴۹، اثبات ۱۵۰، ازدواج ۱۵۱، اعتراف ۱۵۲، سلسله درجات ۱۵۳ و آخرین سر: «مسح آخر» ۱۵۴ و همگی را اسرار هفتگانه ۱۵۵ می‌نامیدند.

معجزه (میراکل = سراول) قدیمی‌ترین انواع تأثر است که موضوعش قدیسان و معجزات و کرامات آنان بود.

در قرن پانزدهم هیئتهای مذهبی ۱۵۶ به وجود آمدند که به نقاط مختلفی سفر می‌کردند و یا از کلیسائی به کلیسای دیگر می‌رفتند تا این داستان‌ها را نمایش دهند. روح ضد مذهبی به زودی به این تأثرها سرایت کرد و کار آنها به هزل کشید و به تمسخر معجزات و کرامات قدیسن پرداختند و در این هنگام نمایش هزلی ۱۵۷ پدید آمد.

---

<sup>۱</sup> Baptme. غسل تعمید، مراسم اسم گذاری

<sup>۲</sup> ادامه پاورقیهای این بخش فعلاً در دسترس نبود که در نسخ بعدی اضافه خواهد شد. (خانه شریعتی)

«نمایش هزلی» یک نوع تأثر عامیانه است، مثل داستان الکساندر، که تنها هدفش خنداندن است و فاقد هر گونه انتقاد اجتماعی است.

اما ماسک (مقنعه) و Interlude پایه‌های اپرا کمیک به شمار می‌آیند و آن اپرایی است که اساس آن آواز و رقص و موسیقی است.

ماسک در انگلستان پدید آمد و بخصوص در دربارهای پادشاهان و کاخ‌های لردها شیوع فراوان یافت و تنها وسیله تفریح و خوشگذرانی بود.

از میان نویسندگان این نوع تأثر، بن جانسون ۱۵۸ شهرت فراوان یافت. وی صاحب ماسکی است که به نام «خواب شب دوازدهم» مشهور است و با آن خواب‌های طلایی و احلام و مناظره فریبنده را وصف می‌کرده است. Interlude نوعی از ماسک است که از آن کوتاه‌تر است، زیرا از منظره واحدی تشکیل می‌شده و موضوعش تنها شکم‌چرانی بوده است.



## عصر رنسانس

رنسانس عصر بازگشت به ادبیات و هنر قدیم و احیای آن است. این عصر از سقوط قسطنطنیه به دست ترکان و تسلط مسلمانان بر آن آغاز می‌گردد. علمای مسیحی در اول امر به ایتالیا مهاجرت کردند و در نقاط مختلف آن سرزمین مستقر شدند. این عده نسخ خطی کهنی داشتند که در اینجا به انتشار آن پرداختند. کوشش آنها تنها منحصر به زمینه‌های فلسفی نبود بلکه دامنه آن به ادبیات و هنر نیز می‌کشید.

در این هنگام آثار هومر و سوفوکل و اوریپید و هردوت و غیره را انتشار دادند و همچنین تآثر یونان قدیم را شناختند و آن را بر انواع تآثرهایی که در قرون وسطی مرسوم بود و رنسانس به حیاتشان خاتمه بخشید ترجیح دادند.

در قرن شانزدهم، اولین کوشش برای تألیف تراژدی و کمدی، با تقلید از یونانیان، آغاز شد. از این رو، تراژدی عصر رنسانس، در اول امر، از آواز خالی نبود و شاید قدیمی‌ترین نمونه آن داستان «یهودیان» ۱۵۹ اثر «گرانیه» ۱۶۰ فرانسوی در سال ۱۵۶۰ میلادی باشد. اما این

شیوه دوام نیافت، زیرا به زودی آواز را حذف کردند، و تراژدی، بی کمک ارکستر، به نمایش و گفتگو منحصر شد.

با حذف قسمت‌های غنایی از نه قسمتی که تراژدی یونانی را تشکیل می‌داد، تراژدی کلاسیک (تراژدی قرن ۱۷) به وجود آمد که از پنج فصل ترکیب می‌شد، مانند نمایشنامه «ل سید» از کورنی و «آندروماک» ۱۶۱ و «فدر» ۱۶۲ از راسین که منظوم بود.

اینان ماده و موضوع نمایشنامه‌های خود را از افسانه‌های یونانی می‌گرفتند، مثل افسانه «آندروماک» و «فدر» و «برنيس» ۱۶۳ و «ایفی ژنی» ۱۶۴ در این عصر به نمایشنامه‌های اورپید توجه فراوانی می‌کردند، زیرا وی احساسات انسانی را ارزش فراوان داده و عاطفه عشق را در بیشتر آثارش تحلیل کرده است. میان شعرای قرن هفده و شعرای یونان قدیم اختلاف بزرگی وجود دارد، چه، در آثار قرن هفده جنبه انسانی بر جنبه الهی غلبه دارد و، بر خلاف اکثر آثار شعرای یونان قدیم، در اینجا تنها نیروهای خدایان محرک بشر نیست، بلکه نیروهای بشری از قبیل عشق و شهوت است که بر انسان حکومت می‌کند و از این رو است که این نوع ادبیات را ادبیات بشری ۱۶۵ نام نهاده‌اند.

تکامل این شیوه ادبی با مطالعه اصول نظری در ادب و تأثر توأم بود، زیرا این شیوه مانند ادبیات یونانی طبیعی و ذوقی نبود، بلکه شعرا و نویسندگان، به اطلاع از اصول نظری و فرضیه‌های ادبی، به خلق آثار خود می‌پرداختند.

از اینجاست که حکومت «اصول نظری» بر ادب آغاز می‌شود. این اصول را از ارسطو گرفتند و به وحدت‌های سه گانه «زمان» و «مکان» و «موضوع» معتقد شدند و انواع ادب را از یکدیگر جدا کردند و برای هر یک حد و رسم ثابتی قائل شدند. فصل انواع ۱۶۶ را همواره رعایت می‌کردند و جا دادن مناظر خنده‌آور را در تراژدی و یا صحنه‌های غم‌انگیز را در کمدی جایز نمی‌شمردند و میان این دو دیوار مستحکمی کشیدند و هر یک اقلیم کاملاً مستقلی به شمار آمد.

«جلال» و «نجابت» ۱۶۷ وجه امتیاز تراژدی بود، به طوری که قهرمانانش نیز نباید از میان توده انتخاب می‌شدند و تنها پادشاهان و امیران چنین شایستگی را داشتند. اما توده مردم تنها در کمدی می‌توانستند ظاهر شوند و نیز معتقد بودند که بهتر است موضوع تراژدی از تاریخ گرفته شود و بر نویسندگانی که مسائل نوی را انتخاب می‌کردند، خرده می‌گرفتند، چنان‌که راسین نویسنده فرانسوی که موضوع «بازازه» ۱۶۸ را از حوادث استانبول در ترکیه آن عصر گرفته بود از این انتقاد برکنار ماند.

کورنی از نظر خود، درباره ضرورت اتخاذ موضوعات تراژدی از تاریخ، دفاع می‌کند و می‌گوید: «حوادث افسانه‌ای - حتی اگر از نظر عقلی خارق‌العاده جلوه نماید - به زودی عقل با آن انس می‌گیرد و آن را در ردیف حوادث تاریخی تلقی می‌کند». وی برای اثبات این نظر به نمونه‌هایی از قبیل: قتل فرزندان مده ۱۶۹ به دست پدرشان و قتل آگاممنون ۱۷۰ به دست

همسرش کلیتمنسترا ۱۷۱ که در نظر انسان بسیار غیرعادی جلوه می‌کند استشهاد می‌نماید. از اینجا شرط اساسی‌یی که برای تأثر کلاسیک قائل شده‌اند روشن می‌شود و آن «هماهنگی با حیات و همانندی به واقع» ۱۷۲ است.

بهترین تأثری که با قواعد کلاسیک منطبق است، تأثر راسین است، زیرا وقایع تأثر راسین بسیار ساده است و به سهولت می‌توان انطباق «وحدت‌های سه گانه» و اصل «فصل انواع» و «انطباق با واقع» را در آن یافت.

ولی در تأثرهای کورنی وقایع به قدری پیچیده و متعدد است که نویسنده نمی‌تواند به آسانی همه را تحت کنترل اصول کلاسیسیسم در آورد. از همین رو هنگامی که نمایشنامه «لُ سید» را نشر داد ناقدان به شدت بر او تاختند و حتی کار دعوا را به آکادمی فرانسه کشاندند تا نمایشنامه وی را محاکمه کند و رأی بدهد که آیا از قواعد کلاسیسیسم منحرف شده یا بدان مؤمن مانده است. بالاخره مجمع لغوی آکادمی کمیسیونی به ریاست شاپلن ۱۷۳ تشکیل داد و چنان که دیدیم این مرد، پس از رسیدگی و محاکمه اثر کورنی، کتابی در همین باره نوشت و رأی داد که وی از قواعد ارسطو سرپیچی کرده است.

در اثنای قرن هجدهم، انواع جدیدی در تأثر پدید آمد که مهمترین آن این دو نوع است:

#### ۱- نمایش بورژوایی ۱۷۴

## ۲- نمایش اشک‌انگیز ۱۷۵

نمایش بورژوایی نمایشی است که در برابر آن اصل از کلاسیسیسم که نویسندگان را ناچار می‌کرد تا قهرمانان آثار خود را از میان پادشاهان و حکام انتخاب کنند علم طغیان بر افراشت و قهرمانان خود را از طبقات متوسط و یا از میان توده مردم برگزید، چنان‌که، کلمه بورژوا خود بر این معنا دلالت می‌کند ۱۷۶.

نمایش اشک‌انگیز اصل دیگر کلاسیسیسم را در هم شکست و آن اصل «فصل انواع» بود. ولی نباید چنین استنباط کرد که این نمایش کم‌دی و تراژدی را با هم جمع کرده است، بلکه باید گفت بر این نظریه استوار است که اصولاً زندگی یک بازیچه مضحکی است که باید بر آن بخندیم و نیز بازیچه غم‌انگیزی که باید بر آن بگرییم، چه، اغلب اوقات خنده و گریه را در زندگی به هم آمیخته می‌بینیم، و چون نویسنده نمایشنامه می‌کوشد تا زندگی واقعی را در اثرش نمایش دهد با واقعیت بسیار نزدیک می‌گردد و نمایشنامه خود را از حوادث عادی و معمولی می‌سازد و طبیعی است که این حوادث، گاه، ما را به گریه وادارد و گاه به خنده.

## نمایش رمانتیک

باید یادآور شد که نمایش رمانتیک به شدت از شکسپیر متأثر است. ویکتور هوگو نمایشنامه‌های او را به فرانسه ترجمه کرد و به شدت شیفته آن شد و آن را تبلیغ می‌نمود و به زودی میان نویسندگان و متفکران رواج یافت.

در حقیقت قرن ۱۹ قری است که به نبوغ این مرد کاملاً اعتراف می‌کند، ولی، پیش از آن، چه در زمان حیاتش و چه پس از مرگش کسی درک نکرده بود که وی در میان شعرا بلندترین مقام را داراست؛ چه، شکسپیر دو قرن کامل را در خاموشی و گمنامی به سر برد و در خود انگلستان شعرائی مانند بن جانسون و مارلو را بر او ترجیح می‌دادند.

نمایشنامه شکسپیر را نه «قاعده» و نه «عقل» نتوانسته‌اند رام کنند. آثار وی همواره مملو از خرافات و خوارق عادات و غرایب و عجایب است و حتی حقایق انسانی را همیشه بزرگتر از آنچه واقعیت دارد جلوه می‌دهد و باید گفت نمایشنامه‌های او کاملاً با نمایشنامه‌های کلاسیک اختلاف دارد.

امتیاز خاص رمانتیسم عصیان در برابر حکومت کلاسیسیسم است، چه، نمایشنامه رمانتیک «وحدتهای سه گانه» و «فصل انواع» را قبول ندارد و داستان‌های آن نیز مانند داستان‌های کلاسیک منحصر به ماجراهای حاد روانی نیست، بلکه، اغلب زندگی قهرمان داستان را دنبال می‌کند و مراحل پی در پی آن را نشان می‌دهد.

نمایشنامه رمانتیک به اصل اعتدال و میانه روی که کلاسیسیسم بدان معتقد بود ایمان ندارد و همواره از شدت و افراط و تحریک و هیجان و اشک مالا مال است.

ویکتور هوگو در مقدمه نمایشنامه کرومول ۱۷۷ خود، نظریه رمانتیسیم را در نمایشنامه نویسی تشریح کرده و به شدت به تأثر کلاسیسیسم تاخته و مکتب رمانتیک را تبلیغ کرده است.

وی معتقد است که از «وحدتهای سه گانه» جز «وحدت موضوع» منطقی نیست و حتی وی این وحدت موضوع را نمی خواهد به وحدت وقایع منحصر سازد، بلکه مقصودش وحدت آن مفهوم کلی‌یی است که روح تماشاچی را به خود گیرد.

به عقیده وی، اگر وحدت زمان برای این است که تأثر با واقعیت تطبیق کند و گوشه‌ای از زندگی حقیقی را نمایش دهد، پس ضرورتی ندارد که زمان تأثر را به بیست و چهار ساعت محدود کنیم، بلکه بهتر است مدت آن همان دو ساعتی باشد که بازی تأثر به طول می انجامد.

اما درباره اصل «فصل انواع»، هوگو معتقد است که این اصل با زندگی آدمی که به غم و شادی وجد و هزل آمیخته و احساسات انسان‌ها نیز تحت تأثیر این آمیختگی است، تطبیق نمی کند؛ حال که زندگی بشر چنین است، چرا تأثر آن را کتمان کند؟

لازم نیست در هر تأثری تلخی یا شیرینی، غم و یا شادی، بی‌یکدیگر، پای بگذارند، چنان‌که، در نمایشنامه‌های شکسپیر، یک قهرمان کمدی گاه در خشن‌ترین چهره‌ها جلوه می‌کند.

تأثر رمانتیک به شعر غنایی بیش از تحلیل روانی توجه دارد و از این جهت نیز با کلاسیسیسم مغایر است چنان‌که شیوه بیانش جنبه خطابی دارد و به طور کلی به عواطف و احساسات بیش از تعقل و کشف حقایق روانی تکیه می‌کند.

### کمدی ضرب‌المثل و رمانتیک (Proverb)

کمدی رمانتیک دارای همان امتیازاتی است که در نمایش رمانتیک دیدیم و آن عبارت است از توجه فراوانی که به آواز و جنبه خطابی و عدم تقید به قواعد ثابت دارد.

در عالم کمدی نوع دیگری از تأثر پدید آمده است که به «کمدی ضرب‌المثل» معروف است.

آلفرد دوموسه ۱۷۸ به این شیوه ممتاز است. وی چندین اثر در این نوع نوشته است، مانند ضرب‌المثل «با عشق بازی نمی‌کنند» ۱۷۹ و «یک در باید یا باز باشد یا بسته» ۱۸۰.



ضرب‌المثل (Preverbe) کمدی کوتاهی است در یک یا دو فصل که معمولاً با خوشی و نوید پایان می‌یابد و وقایع آن برای اثبات یک اصل فلسفی‌یی که ضرب‌المثل در بردارد ترتیب یافته است.

### نمایش واقع‌گرا (Drame réaliste)

در قرن نوزدهم نمایش رآلیست در کنار رمانتیک پدید آمد که معلول پیشرفت علوم طبیعی و ریاضی بود. رآلیسم معتقد است که خوشبینی ما نسبت به حیات، حقیقی نیست و از این رو می‌کوشد تا پستی‌ها و بدیهای انسان را چنان به رو آورد که تصویری از اندرون مظلوم روح بشری پدید آید. این مکتب مثلاً کوشش بشر را برای شهرت و عظمت به خودخواهی و کرم را به مباحثات و تهور را به نومیدی از حیات... تعبیر می‌کند.

بهترین نمایشنامه رآلیست را برای مثال باید نمایشنامه «کلاغ‌ها» اثر هانری بک دانست که خانواده‌ای را حکایت می‌کند که سرپرستان مرده و از او ثروت سرشاری برای فرزندان صغیرش به جای مانده است و طلبکاران و دغل‌بازانی که به دروغ خود را طلبکار معرفی می‌کنند، همچون «کلاغ‌ها» بر سر فرزندان یتیم وی می‌ریزند.

## نمایش رمزی (Drame symbolique)

گفتیم که سمبولیسم در تأثر غیر از شعر غنایی است. سمبولیسم - چنان که ایسن آن را نمایش داده - عبارت است از کشف حقایق روانی یا پرداختن به مسائل اخلاقی و اجتماعی انسان از راه افسانه‌ها و شخصیت‌هایی که سمبل افکار و معانی‌یی قرار گرفته‌اند که نویسنده نخواسته است آن را به صراحت بیان کند.

در نیمه دوم قرن نوزدهم نمایشنامه‌های رمانتیک رنگ غنایی (Lyrique) داشت، به این معنی که گفتگو تنها به خاطر نفس زیبایی تعبیر و ساخت جمله نوشته می‌شد نه به خاطر فراهم آوردن زمینه‌ای برای حوادثی که تأثر را به وجود می‌آورد و یا بیان حالات مختلف روانی. حتی نمایشنامه‌هایی که به نثر نوشته می‌شد، شیوه شعر منشور داشت. رواج شعر غنایی در آثار ادبی و کثرت دواوین شعرایی که احساسات خاص خود را به شیوه شعر غنایی می‌سرودند این تأثیر را در نمایشنامه‌های رمانتیک نیز به جای گذاشته بود و از این رو در این هنگام اکثر نمایشنامه‌ها به شعر نوشته می‌شد. اما پیشرفت نهضت علمی و اضمحلال رمانتیسم تأثر را چنان به رآلیسم کشاند که دیگر مجال وسیعی برای تجلی شعر غنایی در آن باقی نماند، چه، گرایش شدید رآلیسم به مطالعات روانشناسی یک تحول طبیعی بود.

علم تحلیل روانی از آغاز قرن بیستم تا جنگ جهانی اول به مجرد پیدایش‌اش بر تأثر حکومت یافت و این حکومت تا پس از از جنگ نیز ادامه داشت، ولی، بالاخره، علما و محققان به گزافه‌هایی که اغلب اوقات در این علم وجود داشت پی بردند و از توجه بدان سرباز زدند و این انصراف در تأثر نیز مصداق پیدا کرد و عکس‌العمل افراط در تحلیل روانی و توجه مبالغه‌آمیز به مکتب «اصالت واقع» (رآلیسم) باز یک بار دیگر تأثر را برای پذیرش عنصر خیال و شعر منظوم و منشور در گفتگو آماده ساخت.

تاریخ این تطور با مطالعه رجال بزرگی که از نیمه قرن نوزدهم تا امروز پدید آمده‌اند روشن می‌شود. نمایشنامه رمانتیک، به طور کلی و بخصوص نمایشنامه‌های آلفرد دوموسه، نمایشنامه‌های غنایی است که از کم‌دی‌ها و ضرب‌المثل‌ها ترتیب یافته است و خواندن آن بهتر از تماشای آن در صحنه تأثر است، زیرا گفتگو در این نمایشنامه‌ها، خود، یک اثر زیبای ادبی است و نمایشنامه‌های آلفرد دوموسه از قبیل «شمعدان» ۱۸۱، «هوس‌های ماریان» ۱۸۲، «در باید یا باز باشد یا بسته» یا «نباید سوگند خورد» ۱۸۳، همه، نمایشنامه‌هایی است که بسیاری از قسمت‌های آن را می‌توان مانند قطعات پراکنده‌ای که از عشق و احساس حکایت می‌کند قرائت کرد.

در تأثرهای رآلیستی، به‌خصوص تأثرهای هانری بک ۱۸۴، نمایشنامه‌ای (پیس) مانند کلاغ‌ها ۱۸۵ را می‌یابیم که در وصف واقعیت تلخ حیات مبالغه می‌کند و حتی انسان‌ها را همه همچون گرگ‌های درنده‌ای مجسم می‌نماید که از هیچ پستی‌یی رویگردان نیستند.

## نقش تأثر در زندگی

چنان که دیدیم، ارسطو برای تأثر یک وظیفه روانی تعیین کرده است و آن کتارزیس (Katharaxis) یا تطهیر است. تطهیر نفس از شهواتش که با تحریک دو عاطفه اساسی بشر یعنی «مهر» و «ترس» صورت می‌گیرد، ولی همواره تأثر چنین وظیفه‌ای را به عهده نگرفته است.

شک نیست که ارسطو، هنگام تعیین این وظیفه، عوامل مذهبی را که موجب پیدایش تأثر گردیده فراموش کرده و یا آن را ندیده گرفته است، زیرا تأثر ابتدا مراسمی بوده که برای پرستش دیونیزوس برپا می‌گردیده است و ارسطو با اینکه اصول تفکر مجردی را پایه‌گذاری کرده نتوانسته است برای تأثر منشأ بشری‌یی که مقید به شرایط زمانی و مکانی نباشد پیدا کند. با این همه، بشریت هنوز آنچه را که ارسطو گفته فراموش نکرده است، زیرا مسئله‌ای که تا امروز نیز در پیرامون تأثر مطرح بوده و هست، این است که: آیا تأثر تنها دارای یک وظیفه روانی است یا رسالت اخلاقی و اجتماعی و ملی را نیز بر عهده دارد و این یک مسئله‌ای اساسی است که اکنون در ادبیات مطرح است.

کسانی که می‌گویند تأثر باید پرده از روی مسائل روانی بشر بردارد، معتقدند که به این وسیله اعماق روح را می‌توان شناخت و این شناخت بزرگترین نیاز انسان امروز است و از طرف دیگر، در این هنگام، تأثر ما را از اضطراب‌ها و رنج‌های روزانه‌مان غافل می‌سازد و

آسایش فکری به ما می‌بخشد و این آسایشی است که ما بی‌نهایت بدان محتاجیم. از اینها گذشته، تأثر از آن رو که قدرت تخیل ما را بر می‌انگیزد زندگی‌های دیگری را از راه مشاهده بر زندگی خودمان می‌افزاید.

کسانی که معتقدند تأثر دارای یک رسالت اخلاقی یا اجتماعی است، می‌خواهند این هنر را به خدمت مکتب اجتماعی و ملی خود در آورند. در این نظریه ملاک قضاوت عبارت است از ارزشی که این گونه ادب در راه خدمت بدان مکتب می‌تواند داشته باشد، زیرا این ترس هست که ادب با از دست رفتن تأثیر و ارزش اجتماعی‌اش به تباهی گراید. در اینجا این سؤال پیش می‌آید که: اگر چنین مأموریتی به تأثر بدهیم تا چه حد در انجام آن موفق خواهد شد؟

در حقیقت ما نه برای «تعلیم» بلکه به خاطر بهره‌عقلی و یا هنری به تأثر می‌رویم و در این زمینه است که پیروزی یا شکست تأثر در انجام وظیفه‌اش بسیار مهم است.

نکته دیگری که باید گفت این است که به طور کلی، در زندگی عملی، هر کسی کمتر از تجارب دیگران استفاده می‌کند و یکی از بدبختی‌ها این است که هر کسی تنها، به تجربیات شخص خود تکیه دارد و بهای هر تجربه‌ای را خود می‌پردازد؛ بدین طریق که نسل‌های پی‌در پی می‌آیند و هر نسلی با لغزش‌های نسل پیش مواجه می‌گردد. و اگر فرض کنیم تنها یک چیز وجود دارد که ارثی نیست، همین تجارب است.

چون در انسان وجود این اصل را تأیید می‌کنیم، می‌توانیم پرسیم که: در این صورت چگونه تأثر می‌تواند رسالت اخلاقی خود را به طور مؤثر و مداوم و فعالی انجام دهد؟ و نیز باید پرسیم که: آیا اگر تأثر تنها به بیان و نمایش پردازد، به اصول اخلاقی و اجتماعی خدمتی انجام نمی‌دهد؟ در صورتی که یکی از متفکران می‌گوید: اگر بدی را بشناسیم که بدی است، آن را مرتکب نمی‌شویم و اگر نیکی را دانستیم که نیکی است بدان عشق می‌ورزیم و نیز سقراط گفته است که «خودت را با خودت بشناس» و این سخن را اساس حیات اخلاقی ما قرار داده است و چه بسیار است که آشفته‌گی روح ما را فرا می‌گیرد و حق را با باطل اشتباه می‌کنیم و شر را با سفسطه واهی عقل، خیر می‌انگاریم.

بنابراین چگونه شناخت دقیق روح بشری در رفتار ما نسبت به خود و نیز نسبت به اجتماع تأثیری نخواهد بخشید؟ گذشته از این تأثیر، آیا در زندگی چه لذتی از نفس معرفت و فهم بالاتر است؟ و اگر فهم از خشنود ساختن ما عاجز ماند چه عامل دیگری بر این کار تواناست؟ و بالاخره، می‌بایست میان تأثری که صاحب عقیده و فکر است با تأثری که تنها به نمایش حیات، آن‌چنان که هست، می‌پردازد فرق بگذاریم. می‌توانیم این مسئله را بیشتر بررسی کنیم و آثاری را که دارای موضوع است و آثاری را که فاقد آن، مورد نظر قرار دهیم. مقصود ما از موضوع عبارت است از عقیده فلسفی، اخلاقی و یا اجتماعی‌یی که تأثر یا داستان بر آن بنا شده است.

ضروری نیست که هر داستان یا نمایشنامه‌ای دارای فکر و یا موضوعی باشد، چه، گاه ممکن است، در این گونه آثار، مجال برای حضور فکر و موضوع یافت نشود.

«ادب فکری» به طور کلی از «ادب نمایشی» آسان‌تر است و جمع میان این دو شاهکاری است که جز قلم توانای نویسندگان بزرگ بر آن قادر نیست. این قلم‌ها است که با دقت فراوانی که در بیان صحنه‌ها و نمایش واقعی شخصیت‌ها دارند می‌توانند فکر خاصی را نیز تعقیب کنند. مثلاً نمایشنامه «شاگرد» ۱۸۶ اثر پل بورژه فکر خاصی را تبلیغ می‌کند و آن این است که مطالعات فلسفی اساس اخلاق را متزلزل می‌سازد و بهتر است که آدمی به رسوم اخلاقی موروث خویش تکیه کند، زیرا عظمت و بزرگواری خانوادگی و ذاتی از فرهنگ و تمدن برتر است... در عین حال نویسنده این نمایشنامه در مجسم کردن شخصیت‌های داستان خود به صورت واقعی کاملاً توفیق یافته است.



## روش نقد تأثر

۱- گذشتن از کلیات و پرداختن به جزئیات؛ و با رعایت این شرایط کار خود را دنبال کنیم:

الف- تعیین عصری که اثر نگارش یافته و توجه به مسائل سیاسی، اجتماعی و یا فکری که در این زمان مورد توجه بوده است و نیز یافتن روابط مستقیم و غیرمستقیمی که این اثر با زمان خود دارد.

ب- بحث از زندگی، تولد و تربیت و خانواده نویسنده به طریقی که بتوان روابطی را که ممکن است میان شخصیت او و اثرش وجود داشته باشد کشف نمود و تأثیری را که در یکدیگر داشته‌اند پیدا کرد، به‌خصوص اگر نوشته‌ای که مورد نقد واقع می‌گردد اولین اثر نویسنده یا اولین اثر او پس از قدم گذاشتن در راه اصلی و رسیدن به مکتب فکری خاص او باشد، زیرا اغلب آثاری که پس از آن منتشر می‌شود تحت تأثیر همان طرز فکر اولی است.

از این رو است که یکی از نویسندگان بزرگ می‌گوید: «هیچ نویسنده‌ای در سراسر عمر جز یک اثر نمی‌تواند بیافریند.»

ج- بررسی همه آثار یک نویسنده تا جایی که ممکن است و حتی تعیین موقعیتی که متن داستان مورد نقد در بین آثار دیگر وی دارد و تحقیق در روابط آن متن با داستانهای دیگر او؛

زیرا بسیار دیده می‌شود که یک نویسنده موضوعی را در چندین داستان خود آورده است؛ چنان که فیگارو در سه نمایشنامه بومارشه ۱۸۷ خودنمایی می‌کند و نیز در آثار بالزاک این نکته به صورت بارزی دیده می‌شود؛ به طوری که دو دانشمند فرانسوی ناچار شده‌اند فهرستی برای قهرمانان وی تنظیم کنند و با مراجعه بدان، می‌توان هر قهرمانی را یافت. مثلاً راستینیاک ۱۸۸ قهرمانی است که اول بار در نمایشنامه «بابا گوریو» ۱۸۹ به صورت یک دانشجوی حقوق در دانشگاه پاریس ظاهر می‌شود و تا روزی که دچار یک زندگی طوفانی می‌گردد در چندین نمایشنامه او زندگی و شخصیتش تشریح و تحلیل شده است.

اما نمایشنامه «بابا گوریو» زندگی وی را تا همین مرحله دانشجویی دنبال می‌کند و نمایشنامه‌های بعدی مراحل حاد و انقلابی حیات او را وصف می‌نماید و وی را به صورت ماجراجوی بزرگی نمایش می‌دهد که در برابر هر رژیم سر طغیان دارد و در معاملات بزرگ ریسک‌های خطرناکی می‌کند تا بالاخره سر از گریبان وزارت بدر می‌آورد و ...

از این رو است که آثار بالزاک همه را می‌توان به نام «کمدی‌های بشری» ۱۹۰ نامید.

د- در صورتی که نمایشنامه‌ای تاریخی باشد باید مآخذ آن را در متون تاریخی تحقیق کرد و اگر مربوط به عصر خود نویسنده باشد ریشه‌های آن را در خانواده و زندگی خصوصی وی باید جست. آشنایی وی با نویسندگانی که آثارشان را خوانده و از آنان اقتباس نموده و یا در محضرشان تعلیم گرفته و از مکتبشان پیروی کرده تأثیراتی را در روح و فکر و آثار وی به

جای گذاشته که باید تفحص کرد و نیز اثری را که وی در نویسندگان بعد از خود بخشیده است بررسی نمود، چه، بسیار شده است که مکتب یک نویسنده جز در میان شاگردان و نویسندگانی که از وی متأثرند روشن نمی گردد.

۲- خواندن متن نمایشنامه: برای آنکه نقد صحیحی را انجام داده باشیم تنها یک راه موجود است و آن قرائت دقیق متن نمایشنامه و عدم اکتفا به شنیدن آن است در تأثر. حتی باید برخی حرکات و بازهایی را که می‌بایست در نمایش گنجانیده شود و نویسنده از آن غفلت کرده است پیدا کنیم. موضوع مهم این است که اگر نمایشنامه‌ای را در تأثر بازی کنند باید قبل از رفتن به تأثر آن را بخوانیم و گرنه از نقد نمایش کاملاً عاجز خواهیم ماند.

۳- مراحل نقد: الف- نقد تألیف، ب- نقد نمایش، ج- نقد کارگردانی.

الف- نقد تألیف: نقد تألیف عبارت است از نقد کلی و نقد جزئی و گاه نقد تطبیقی:

۱- نقد کلی: که در آن یک اثر به طور کلی مورد نقد قرار می‌گیرد و ساخت آن و ارتباط وقایع و پروراندن موضوع اصلی و اینکه چگونه تهیه شده و با چه روشی مطالب را تحلیل کرده و آیا کارگردان (مؤلف) موفق شده و تماشاچیان را توانسته است به خود مشغول کند یا نه، بررسی می‌شود. گذشته از آن باید فکر یا احساسی را که اساس تأثر بر آن قرار گرفته است خلاصه و مجمل تعبیر نکنیم و هنگامی که در برابر یک نویسنده بزرگ قرار گرفته‌ایم

باید اثر او را ساده تلقی نماییم و نمایشنامه او را در چارچوب یک فکر و یا احساس واحدی محدود نسازیم، زیرا در این صورت همه ذخایر و سرمایه‌های آن را نابود کرده‌ایم. اگر چه درست است که بیشتر نمایشنامه‌ها دارای یک موضوع اصلی است، اما این ساقه، خود، دارای شاخه‌های گوناگونی است که ناچار آنها را نباید ندیده گرفت و نکات فکری و عاطفی بسیاری را که در آن اثر وجود دارد بایستی به دقت بررسی کرد. مثلاً ناقدان معتقدند که نمایشنامه «هاملت» انتقام و «لیر شاه» عصیان و «اتللو» تعصب نژادی و «تاجر ونیزی» پول پرستی را نمایش می‌دهد.

باید از این گونه تعبیرات محدود خودداری کنیم، اگر چه این تعبیرات - از آن رو که حقیقتی را در بر دارد - ما را در نقد راهنمایی می‌کند، ولی باید دانست که همه حقیقت را شامل نیست، زیرا، مثلاً، در کنار احساس انتقام در نمایشنامه «هاملت» این موضوع که عمل کار خردمند نیست، تفکر اراده بشری را سست می‌کند و قهرمانی‌های یک متفکر جز حماسه‌های لفظی وی نیست، گنجانیده شده است، و نیز در نمایشنامه «اتللو»، جز تعصب نژادی، فریب و دروغ و فضیلت و بسیاری نکات دیگر را می‌توان یافت.

ضروری نیست که قهرمان نمایشنامه خود مظهر طرز فکر نویسنده باشد. چه، بسیار شده است که نویسنده خود را به صورت شخصیت ثانوی در نمایشنامه وارد کرده است و این شخصیت است که افکار و عقاید و عواطف وی را بیان می‌کند، و این نکته را به روشنی در

تآثرهای مولیر می‌بینیم، و این از آن رو است که در کمدی‌های لاتینی و یونانی چنین شخصی در حاشیه وجود داشته است.

نکته مهمی که باید در نقد کلی نمایشنامه مورد توجه ناقد باشد تحقیق و تتبع در مآخذ نمایشنامه بخصوص نمایشنامه تاریخی است؛ چه، در این صورت به روشنی احساس می‌کنیم که نبوغ نویسنده چه کرده و یا از یک مطلب پیش پا افتاده ناچیز چه شاهکار بزرگی خلق کرده است.

مآخذ بسیاری از تأثرها نوشته‌های یکی از مورخان است؛ مثلاً شکسپیر از پلوتارک ۱۹۱ یونانی و تاسیت ۱۹۲ لاتینی و حتی از سنتیو، مورخ ایتالیایی، و گاهی از مورخان نامعلومی مانند مورخ دانمارکی، که با یادداشت‌های خود در به وجود آوردن تراژدی «هاملت» کمک کرده است، اقتباس نموده. بهترین روش در کار ادب آن است که مراحل مختلفی را که نویسنده در آن دست‌اندرکار آفرینش است دنبال کنیم و ببینیم که چگونه توانسته است از مصالح بسیار اندک و ناچیز کاخی بدین عظمت و شکوه بسازد.

اگر فرصتی باشد که چاپ‌های متعدد یک نمایشنامه را نیز مطالعه کنیم و در هر چاپی تغییراتی را که نویسنده در متن آن داده است بررسی نماییم چه بسا می‌توانیم نکاتی را از نظر شناخت نویسنده استنباط کنیم که حتی از خواندن همه آثار وی هم به دست نتوانیم آورد.

بحث در مآخذ نمایشنامه‌ها مسئله بسیار مهمی را پدید می‌آورد و آن این است که تا چه حد نویسندگان در وقایع تاریخی تصرف کرده و آیا حق چنین تصرفی را داشته است و علت آن چیست و نتیجه‌ای را که از این تصرف گرفته کدام است؟

قاعده این است که، چون تاریخ فنی است که به ظواهر فردی و حوادث مستقل و قائم به ذات می‌پردازد و تأثر یا ادب فنی است که کلیت را در نظر دارد و انسان را به صورت کامل خود مجسم می‌کند، نویسندگان نمایشنامه ناچار در بسیاری از موارد ترتیب وقایع تاریخی را به هم می‌زنند و یا پایان یک حادثه تاریخی را به طوری تغییر می‌دهند که به آن کلیتی که خواست ادب است منتهی گردد، چه، سرشت تأثر اقتضای وقایع خاص و نیز ترتیب خاصی را دارد که تاریخ دقیق با آن موافق نیست.

اصول کلی نمایشنامه‌ای که مورد نقد واقع می‌گردد عبارت است از «منطق داخلی» که نمایشنامه بر آن استوار شده، «پیوند حوادثی» که پیایی آمده، «عدم تناقض» نتیجه با مقدمات و تباه نشدن نمایشنامه به علت «تسلسل».

افسانه‌ها و اساطیر نیز، همان سرنوشتی را که تاریخ در اقلیم تأثر بدان گرفتار می‌شود، می‌بینند و حتی نویسندگان در اساطیر دستش بیشتر باز است.

۲- نقد جزیی یا موضعی: در مورد گفتگوها و تعبیرات و زبان است و بدیهی است که اساس نقد همین است، چه، اول بار باید جزییات متن نمایشنامه را به درستی فهمید. معمولاً در چنین نقدی مسائلی پیش می‌آید از این قبیل که: آیا در این متن کلمات باید شاعرانه باشد یا جدی و واقعی، فصیح باشد یا عامیانه. ...

مقیاس کلی این است که کلمات باید با موضوع متناسب باشد، چه مثلاً، کلمات فصیح با تراژدی بیشتر متناسب است تا کمدی و نیز با نمایشنامه سمبلیک و احساسی کلمات شاعرانه بیشتر سازگار می‌آید تا کلمات خشک و جدی.

اصل کلی این است که میان قالب و محتوی همواره باید تناسبی رعایت گردد. باید در نظر داشت که نمی‌توان هر قهرمان تأتری را با زبان خاص خود او وارد صحنه کرد، اما این هست که این قهرمان باید کاراکتر انسانی خود را حفظ کند، گرچه زبان - هر چند خالی از تصنع نباشد - این کاراکتر را از قهرمان سلب نمی‌کند. همچنین نباید از نویسنده انتظار داشت که آنچه از زبان قهرمانان داستانش می‌گوید در خارج واقع شده باشد، بلکه تنها کافی است که با شرایطی که نویسنده برای قهرمانش فراهم آورده است، مضمون این گفته‌ها امکان آن را داشته باشد که عقلاً در خارج تحقق پذیرد.

در اینجا مسئله تناسب زبان در نمایشنامه مطرح می‌شود. باید یادآور شد که کسی نگفته است که هر یک از قهرمانان نمایشنامه باید با زبان خاص خود سخن بگوید (مثلاً بری به زبان

بری و بحری به زبان بحری)، زیرا، در این صورت، تأثر همچون معجون درهم و نامفهومی جلوه خواهد کرد.

گاه نویسندگان برای قصد معینی این کار را می‌کنند و در این صورت زبان اصلی قهرمان به صورت عرضی در نمایشنامه گنجانیده می‌شود. مقصود از تناسب زبان هماهنگی آن با شخصیت قهرمان نمایشنامه است و به تناسب زمینه تأثر، که گاه روانی و گاه عقلی و گاه عاطفی است، زبان باید با آن سازگار باشد، مثلاً یک قهرمان بی‌سواد و عامی فیلسوفانه سخن نگوید. اما واقعیت زبان اصلی وی در تأثر یا در یک اثر ادبی که جنبه هنری دارد، مقصود نیست؛ چه، اثر هنری ابداعی به‌شمار می‌آید.

از طرفی، زبان واقعی قهرمان رنگ واقعیت و هماهنگی با عالم خارج را به گفتگو نمی‌دهد، بلکه، قبل از هر چیز، تناسب آن با کاراکترهای انسانی (خصایص روانی و اخلاقی) قهرمان است که این واقعیت و هماهنگی را پدید می‌آورد. مطالعه زبان به شناخت روحیه نویسنده کمک می‌کند و از این طریق می‌توان دریافت که وی دارای روحی تقریری است یا فکاهی، تاریک و گرفته است یا باز و روشن، عقلی است یا عاطفی، مجرد است یا حسی و... این روحیه در گفتگو اهمیت فراوانی دارد؛ زیرا همین روحیه است که به گفتگو رنگ حقیقی می‌دهد و حتی، سستی یا متانت و بلکه موسیقی و آهنگ کلام را پدید می‌آورد. در اینجا کیفیت بسیار مهمی وجود دارد که ناقدان بدان اهمیت فراوانی می‌دهند و آن «هومور» ۱۹۳ نام



دارد. ژرژ دو هامل معتقد است که نویسنده‌ای اگر فاقد هومور و همچنین روح شعری باشد فاقد همه چیز است.

۳- نقد تطبیقی- پس از نقد موضوعی (جزیی) و نقد کلی ناقد می‌تواند اساس قضاوت و نظر خود را، با تطبیق و سنجش نمایشنامه با سایر آثار، استحکام بیشتری بخشد؛ ولی، در عین حال، باید از مقایسات و تطبیقات بعید خودداری کند.

مثلاً ناقد می‌تواند «بخیل» مولیر و «اوژنی گراند» بالزاک را با هم تطبیق کند، چه، موضوع مقایسه در اینجا خصیصه روحی بخیل و کیفیت تحلیل آن به وسیله این دو نویسنده و تأثیر آن است در رفتار عمومی و همچنین در روحیه کسی که بدان گرفتار است و نیز می‌توان قهرمانی به نام پرومته ۱۹۴ را در آثار اشیل و شلی ۱۹۵ و گوته و آندره ژید مقایسه نمود.

در اینجا یک اصل انسانی را مستقلاً مورد سنجش قرار نداده‌ایم، بلکه یک شخصیت خرافی به نام پرومته و کیفیت تغییراتی که در وقایع مربوط به وی در آثار هر یک از آنان وجود دارد و نیز نتیجه‌ای که هر کدام از این نویسندگان از آن وقایع گرفته‌اند با یکدیگر تطبیق شده‌اند. همچنین است مثلاً مقایسه «پیگمالیون» ۱۹۶ در افسانه‌های قدیمی با پیگمالیون برنارد شاو و توفیق الحکیم ۱۹۷.

به طور کلی باید قبل از آنکه دست به کار سنجش و مقایسه شویم، حدود آن را تعیین کنیم، وگرنه گمراه خواهیم شد، چنان که بسیار دیده شده است که برخی از نویسندگان در تطبیق و مقایسه دو اثر وجوه مشترکی را از میان آن دو در آورده‌اند و بر اساس آن به توجیهات و مطابقاتی پرداخته‌اند که هیچ چسبندگی ندارد و اغلب این گونه مقایسات موجب می‌شود که خوانندگان طرفین مقایسه را نتوانند به درستی بفهمند، چنان که در مقایسه «کمدی الهی» دانتیه با رساله «الغفران» معری این نکته احساس می‌شود.

مقایسه تنها منحصر به وجوه اشتراک میان دو یا چند اثر نیست، بلکه، گاه ممکن است این سنجش در مورد وجوه اختلاف میان آنها باشد، اما مسلماً آثاری که مورد تطبیق و مقایسه واقع می‌شوند باید با هم ارتباطی داشته باشند تا تصنعی جلوه نکند. این ارتباط یا در وحدت فکر است یا احساس یا موضوع و یا قهرمان دو یا چند اثر.

در ربع اخیر قرن حاضر علمی به نام «ادبیات تطبیقی» ۱۹۸ در دانشگاه‌های اروپایی به وجود آمده است. این علم گرچه بر اصول کلی نقد تکیه دارد، ولی دامنه آن وسیع‌تر و زمینه کارش مهم‌تر است. در ادبیات تطبیقی بسته به توانایی ناقد است که از مباحث و مسائلی که در آن مطرح می‌شود، مبانی و حقایق کلی‌یی استنباط نماید که در کار نقد کلی و جزئی او را کمک کند. این علم در سطح وسیع‌تری از ادبیات یک ملت یا یک زمان کار می‌کند. مثلاً ادبیات ژرمنی را در کشورهای مختلفی مثل آلمان و اسکاندیناویا و انگلیس، و ادبیات لاتینی را در

فرانسه و اسپانیا و ایتالیا و ادبیات اسلاوی را در روسیه و پولونی و دولتهای کوچک بالتیک (لیتوانی و استونی...) مقایسه می کند. این تحقیقات سخت دشوار است، زیرا لازمه اش آشنایی با زبان های بسیاری است.

مثلاً ممکن است افسانه «فاوست» را در ادبیات کشورهای مختلفی که جزء گروه ژرمن هستند با هم مقایسه کنیم، چنان که مارلو در انگلستان و گوته در آلمان این کار را کرده اند و نیز ممکن است که افسانه ای را در اثر یک نویسنده ژرمنی و یک لاتینی مقایسه کرد، مثلاً افسانه «ایفی ژنی» را میان راسین و گوته با «ایفی ژنی» اورپید تطبیق نمود.

ادبیات تطبیقی ناقد را به بسیاری از خصایص عمومی ملل و نویسندگان و وجوه اختلاف میان آنها آشنا می سازد، چه، در این میان ناقد به نکاتی بر می خورد که ملل گوناگون در آن یا اشتراک دارند و یا اختلاف، و در هر دو صورت، راه را در پیش پای ناقد روشن می سازد.

## نقد نمایش

شرایط اساسی در نقد نمایش عبارت است از «فهم» صحیح، «بازی» صحیح و «القاء» صحیح.

۱- فهم تنها یک امر قبولی نیست، بلکه ایجابی نیز هست، زیرا هنرپیشه‌ای که فهم صحیحی دارد قهرمان نمایشنامه‌ای را که در نقش او بازی می‌کند، بیشتر می‌پروراند، چه، اوست که در این قهرمان روح می‌دمد و به او زندگی می‌بخشد و این زندگی تنها با جملات نویسنده نمایشنامه نمی‌تواند به روشنی در صحنه نمودار گردد؛ زیرا نویسنده تنها بدان اشاره‌ای می‌کند. از مواردی که باید به دقت به نقد آن پرداخت، این است که بینیم هنرپیشه نقشی را که بازی می‌کند، چگونه درک کرده است. در اینجا است که ما می‌توانیم بینیم بازی وی تا چه حد با متن نمایشنامه هماهنگی دارد و نیز تا چه حد از آن دور افتاده است، و آیا در این مخالفت با متن راه صواب پیموده است یا خطا و آیا چنین حقی را دارد یا نه. در اینجا هنرپیشه نیز مانند یک ناقد است. ناقدان بر متنی که مورد نقد قرار می‌دهند مفاهیم بی‌شماری را می‌افزایند که نویسنده از آن بی‌خبر بوده است؛ چنان‌که نویسندگان و مورخان بزرگ ادب گاهی از این قبیل اعترافات به زبان آورده‌اند که: «هاملت» آن «هاملتی» که شکسپیر خلق کرده است نیست، بلکه عبارت است از ظرفی که ناقدان افکار خود در آن ریخته‌اند. حال که ناقدان چنین می‌کنند هنرپیشگانی که باید دل خود را در بازی ابتدا درک کنند، این حق را دارند که

در کار خود از قید متن نمایشنامه اندکی آزاد باشند. در اینجا هیچ قاعده ثابتی وجود ندارد و تنها بسته است به ذوق ناقد، مقایسه بین متون، کیفیتی که هنرپیشه آن را درک کرده، میزان هوش و اندازه مهارت وی.

۲- بازی: نکته اساسی‌یی که برای هنرپیشه بسیار ضروری است، داشتن قدرت خیالی است که بتواند بازی خود را حقیقی جلوه دهد و نقش خود را زنده ایفا کند. خیال نیرویی است که انفعال را برمی‌انگیزد و یا عوامل آن را به وجود می‌آورد و آن را مجسم می‌سازد. قوه خیال و قدرت بر انفعال لازم و ملزوم یکدیگرند، زیرا بدیهی است که تنها هنگامی انفعالی به انسان دست می‌دهد که وی عوامل آن را با قوه خیال مجسم کند؛ چنان که کمتر می‌توان فرض کرد که شخص دارای چنین خیالی باشد که بتواند واقعیتی را مجسم نماید ولی انفعالی به او دست ندهد. به طور کلی این امر بستگی به دستگاه عصبی هنرپیشه دارد.

جز قدرت بر انفعال، خصایص عضوی هنرپیشه، بخصوص چهره و خطوط صورت و نرمش عضلات وی، در نمایش اهمیت فراوانی دارد. این نکته در سینما بیش از تأثر ضروری است، زیرا سینما حتی حرکات عضلات چهره هنرپیشه را برای تماشاچی مجسم می‌سازد و همین جا است که می‌بینیم برخی از هنرپیشگان در عالم سینما موفقیت‌های بیشتری از تأثر کسب کرده‌اند و شاید بهترین نمونه آن هاری بور ۱۹۹ باشد، اما نقش کارگردان خطیرتر از

هنرپیشه است، گرچه هنرپیشه خود مسئول است که نقش خود را طبیعی ایفا کند، ولی، معمولاً، کارگردان مسئولیت کلی را بر عهده دارد.

تناسب بازی دارای اهمیت فراوانی است، زیرا تصنع در بازی است که احساس را می‌تواند کاملاً خراب کند. این امر بستگی به ذوق هنرپیشه و درک صحیح نقش خویش دارد. تربیت و زندگی و محیط اجتماعی وی در تکوین این ذوق و پیدایش استعداد درک این تناسب سهم به سزایی دارد. مشکلی که در کار هنرپیشگی هست این است که حرکات و سکانات هنرپیشه به خاطر خود او نیست، بلکه برای تأثیر آن در تماشاچی است.

طرز ایفای یک نقش معلول طرحی است که در خارج تأثر و در زندگی خصوصی تکوین می‌یابد و حرکات و سکانات هنرپیشه بدان بستگی دارد.

۳- القاء: روش القاء با درک نقش هنرپیشه، قوه خیال، قدرت بر انفعال، احساس هم‌آهنگی، تناسب حرکات، ضرورت تجسم و مدت زمانی که وی نقش خود را به عهده دارد بستگی مستقیمی دارد. آشنایی با زبان و، بهتر بگوییم، احساس روح زبان را نیز باید بر این عوامل افزود و آن این است که هنرپیشه بداند چگونه جملات را در پی هم بیاورد و انواع جمله‌های مختلف تقریری یا انشایی از قبیل تحضیض، تمنی، استفهام، تعجب، امر و نهی و نیز وصل و قطع و اقسام آن دو را بشناسد و بجا به کار برد. در این زمینه خود علمی مستقل وجود دارد که غربیها آن را «سبک‌شناسی» نامیده‌اند و در برابر علم «معانی» در ادبیات عرب قرار

دارد، ولی این دو علم با هم یکی نیست، چه، در سبک‌شناسی به جنبه عاطفی زبان اهمیت فراوانی می‌دهند.

مسئله احساس روح زبان، چه در کلمات و چه در جملات، یک مسئله اساسی است، زیرا هر کلمه‌ای دارای یک رنگ عاطفی است. حتی در کلماتی که منحصرأً به کار تعبیر مفاهیم عقلی می‌آیند، ناچاریم اندکی برودت عقلی آنها را با حرارت عاطفه گرم کنیم.

سکوت هنرپیشه از نظر القاء- نمایش تنها گفتن نیست، بلکه، سکوت و احساس ارزش این سکوت و جای آن و مدت آن خود جزیی از نمایش است. چون نویسندگان کمتر به مواردی که در نمایش سکوت ضرورت دارد اشاره می‌کنند، کارگردان و هنرپیشه خود باید ابتکار کنند و جای سکوت و اندازه آن را تعیین نمایند. در اینجا مواری- از قبیل یک برخورد ناگهانی یا انفعال شدید یا حرکت یا یک شیرین کاری یا فراموش کاری یا بریده بریده سخن گفتن- وجود دارد که کارگردان یا هنرپیشه می‌تواند موقع و مدت سکوت را در تأثر معین کند.

مشکلترین موضوعات، در القاء، منولوگ ۲۰۰ است و آن، خود، هنر دقیقی است که باید طوری القاء گردد که ملال‌آور نباشد و شاید از همین رو است که تأثر جدید همواره می‌خواهد خود را از آن برکنار دارد. هنرپیشه تنها به القاء منولوگ اکتفا نمی‌کند و با حرکات از ملالت آن می‌کاهد.

منولوگ یا درباره زندگی گذشته هنرپیشه است که کیفیت القاء به حسب فراز و نشیب‌ها و نرمی‌ها و شدت‌ها و غم‌ها و شادی‌های حیات او تغییر می‌کند و یا نجوای روح وی و اسراری که قهرمان تأثر نمی‌خواهد کسی از آن آگاه شود. اینجا روی سخن با خود گوینده است و از این رو باید القاء در این هنگام از انس و اخلاص حکایت کند.

در این هنگام سخن به صور عقلی‌یی که به خاطر می‌آیند بیش از کلمات مرتبی که سبک خطابه‌ای داشته باشد شباهت می‌یابد.

این دو نوع: منولوگ از خاطرات گذشته و منولوگ از اسرار پنهانی، از نوع سوم منولوگ آسان‌تر است؛ نوع سوم آن است که هنرپیشه قسمتی از حوادث نمایشنامه را، به جای بازی، نقل می‌کند.

تنها نویسندگان بزرگی این شیوه را به کار می‌برند که معتقدند در نقل دارای قدرتی هستند که تماشاچی را از دیدن آن وقایع بی‌نیاز می‌سازند و حتی می‌گویند این شنیدن از دیدن مؤثرتر است.

ژرژ دوهمل نویسنده فرانسوی برای این نوع تراژدی هیپولیت را به عنوان مثال آورده است. وی تراژدی را از قول دوستی نقل می‌کند که از مرگ نجات یافته و به زندگی بازگشته است تا ما را از آنچه از مرگ و از گسیختن پیوندهایش دیده است آگاهی دهد. در اینجا،



نویسنده نقل را بر نمایش برتری داده است. کار هنرپیشه در اینجا بسیار دشوار است، زیرا وظیفه او تنها مجسم کردن حادثه نیست، بلکه باید در عین حال تماشاچیان را که در اینجا به صورت شنونده درآمده‌اند از تماشای آن بی‌نیاز کند.

در نمایش صحنه‌های خارق‌العاده، بسیاری اوقات پیش می‌آید که هنرپیشه ناچار است در نقش یک قهرمان غیر عادی بازی کند. مقیاس در اینجا نیز همان بازی کردن طبیعی است، به طوری که واقعی جلوه کند و برای این منظور هنرپیشه ناچار است نقش خود را چندین بار تکرار کند تا با آن انس بگیرد و بر هماهنگی گفته‌ها و حرکات و ژست‌های مختلفش مسلط باشد و بی‌شک آشنایی هنرپیشه به روان‌شناسی و بیماری‌های روحی او را در درک صحیح و ایفای نقشی که به عهده دارد کمک می‌کند.

## کارگردانی ۲۰۱

نقد کارگردانی نمایش به دو مسئله سر و کار می‌یابد:

اول: اینکه کارگردان نمایشنامه را درک کند و آن را برای بازیکنان توجیه نماید و به تعیین نقش‌های هر یک پردازد و برای بازی هر نقشی کسی را که شایسته و متناسب است انتخاب کند.

دوم: طریقه‌ای که وسایل گوناگون تآتر- از قبیل نور و لباس و دکور- به کار رفته است.

مسئله اول اساسی‌ترین مسئله تآتر است، زیرا امور دیگر تآتر- هر چند در ارزش آن مبالغه کنیم- پس از اختراع سینما و پیشرفتی که نسبت به فن تآتر کرده است یک امر ثانوی به شمار می‌آید و چه بسا که، اگر کارگردان در استخدام وسایل ویژه تآتر، راه افراط بی‌ماید، بهتر باشد، چه، در این صورت، صفت اساسی تآتر که ممکن است بتواند در برابر سینما بدان وسیله مقاومت کند جلوه بیشتری خواهد یافت و آن این است که تآتر هنری است که، بیش از دکور و صحنه، بر گفتگو تکیه دارد.

قبلاً به نکته خاصی که این حقیقت را روشن می‌کند اشاره کردیم و آن این است که نویسندگان نقل داستان را در تآتر بر بازی ترجیح دهد و این اشتباه است که در چنین حالتی کارگردان با الهام و توسل به کلیه وسایل تآتر بخواهد میان نقل داستان و بازی جمع کند، چه، در این صورت به تماشایی حالت آشفته‌گی و تشتت دست می‌دهد و تخیل سمعی و تخیل بصری او در بازی و نقل به هم در می‌آمیزد و گذشته از آن، تماشایی از مقصود نویسندگان نیز باز می‌ماند در صورتی که نویسندگان خواسته آثار معینی را، به وسیله نقل قصه، پدید آورد و این وسیله را بر تماشای مناظر و بازی ترجیح داده است و بی‌آنکه تماشاچیان را به تماشای صحنه‌های دیدنی که از انواع گوناگون ایجاد تأثیری عمیق عاجزند سرگرم کند این وسیله را برگزیده است.

## فصل چهارم

### زیبایی شناسی ادبی

در قرن نوزدهم، تحقیقات تاریخی به صورت عامی رواج یافت و چون تاریخ ادبیات نوعی از تاریخ عمومی و جزئی از آن به شمار می‌آید مورخانی در ادب پدید آمدند که هرچند ناقد بودند، اما کارشان با نقد یکی نیست و ما فرق میان این دو نوع از تحقیق را پیش از این روشن کردیم.

اما در کنار نقد ادبی و تاریخ ادب، نوع جدیدی از تحقیقات ادبی پدید آمد که جزئی از علم معروف به «زیبایی شناسی» ۲۰۲ به شمار می‌آید و آن «زیبایی شناسی ادبی» نام دارد که زمینه کارش دو امر است:

۱- چگونگی تولد یک اثر ادبی در روح نویسنده.

۲- تأثیر اثر ادبی در توده مردم.

۱- تولد یک اثر ادبی در روح نویسنده

تحقیق این نکته مبتنی بر اصول روانی است و آن عبارت است از بحث و تحلیل و درک و معرفت مفاهیم انسانی‌یی که فی نفسه صورت می‌گیرد و آن با نقد ادبی اختلاف دارد، زیرا نقد- هر نوع که باشد- از صدور حکم و تعیین مقدار ارزش نمی‌تواند خالی باشد. این تحلیل روانی گرچه موضوع کار ناقد نیست اما گاه او را در کارش کمک می‌کند.

تحلیل روانی در زیبایی‌شناسی ادبی مواردی را که اثری از آن تکوین می‌یابد و نیز کیفیت فعل و انفعالات آن را در روح نویسنده بررسی می‌کند و همچنین همبستگی‌یی را که این انفعالات برای بیان خویش پدید می‌آورد مورد مطالعه قرار می‌دهد.

این علم بر مطالعه تاریخ زندگی، تربیت، محیط و عواملی که نویسنده را می‌سازد تکیه دارد و در اینجا است که مجال وسیعی برای تئوری‌های گوناگون روانشناسی پدید می‌آید، زیرا در اینجا روانشناسی به تحلیل روانی و بحث از توافق یا تناقض و اتصال یا انفصال عواطف و احساسات و سرکوفتگی یا تظاهر امیال می‌پردازد و بی‌شک مباحث مربوط به حافظه و تبدیل افکار به احساسات و غیره را مورد مطالعه قرار می‌دهد. همه این حقایق پایه‌های زیبایی‌شناسی ادبی است که کیفیت تکوین آثار ادبی را در روح نویسنده بررسی می‌کند.

این بحث در ادب و نقد ادب جای وسیعی را به خود اختصاص داده است و نظریه‌هایی ابراز داشته که امروز به صورت اصلی در آمده، مانند نظریه «ذخیره کردن انرژی» که یکی از بزرگ‌ترین علمای زیبایی‌شناسی ادبی در فرانسه به نام لالو، ۲۰۳ استاد کرسی همین رشته در

سوربن آن را عنوان کرده است. وی در بحث از اونوره دوبالزاک مطلبی ابراز داشته که عصاره آن این است که: داستان‌نویسان ماجرای را به لباس داستان در می‌آورند که نتوانسته‌اند یا نخواسته‌اند در زندگی واقعی خود عامل یا ناظر آن باشند.

یکی دیگر از این نظرات، نظریه «بواریسم» ۲۰۴ است منسوب به «مادام بواری» ۲۰۵، قهرمان نمایشنامه‌ای به همین نام اثر گوستاو فلوبر ۲۰۶.

و نیز نظریه قالب ۲۰۷ که شعرای پارناس (مکتب معروف به پارناسی‌ها ۲۰۸) در قرن نوزدهم فرانسه اظهار داشته‌اند و آن این است که نویسنده یا شاعر هدفش ساختن ریخت‌ها و قالب‌های زیبایی است که تنها برای اشباع حسی که معتقدند ذاتی انسان است ساخته می‌شود و آن حس زیبایی و خلق زیبا است. همین نظریه است که به نظریه «هنر برای هنر» منجر می‌شود که می‌گوید ادب - صرف نظر از موضوع و استخدام آن به عنوان ابزاری برای تعبیر احساسات شخصی و بیان مکنونات قلبی - خود، ذاتاً، دارای زیبایی‌یی است که اصالت دارد، مثلاً کسی که می‌گوید: «ژاله بر شاخسار همچون لؤلؤ منثور» است، تنها به زیبایی شکل (فرم) نظر داشته است و نیز همین امر در مواد سازنده یک تأثر صادق است.

در اینجا نظریه موسیقی سخن مطرح می‌شود که مکتب سمبولیسم در شعر بدان معتقد است و این نظریه «موسیقی» و وزن کلام را به عنوان سمبل‌هایی برای انواع عواطف تلقی

می کند و از این رو اهمیت فراوان می دهد که موسیقی با کلام هماهنگ باشد و احساساتی را که می خواهند در سخن برانگیزند با موسیقی این سخن توافق داشته باشد ۲۰۹.

## ۲- تأثیر ادبی در میان توده

این بحث روابط مختلف ادب را به فرد و اجتماع بررسی می کند :

رابطه ادب با فرد به نیازهای بشری می که ممکن است به دست ادب برآورده شود بستگی دارد، خواه ادب به صورت یک هنر زیبا جلوه گر شود، خواه، به صورت وسیله ای برای بیان. مهمترین بحثی که در اینجا پیش می آید عبارت است از تحلیل حس زیبایی در بشر و بحث از اصول و هدف های گوناگون آن و تمیز هر یک از آنها. در اینجا سه موضوع مورد بحث است: زیبا، لطیف و عالی .

از این نظر که ادب عبارت است از «تعبیر»، علم زیبایی شناسی ادبی به نظریه «انتقال احساس» می پردازد. چنان که، مثلاً، عاشق سگ معشوقش را نیز به خاطر وی دوست دارد. محققان این حقایق را از تألیفات و دریافت های خوانندگان و ناقدان و نیز از تجارب خاص خویش استنباط می کنند .

اما درباره رابطه ادب با اجتماع، دو نظریه «روانی» و «اجتماعی» با یکدیگر در ستیزند و در موضوع وظیفه اصلی ادب، که آیا تعبیر روح فرد است یا تصویر حیات اجتماع، اختلاف دارند. چنان که در موضوع نقشی که ادب در حیات اجتماعی و نهضت‌های ملی و گاهی در انقلابات سیاسی و اجتماعی بازی می‌کند، این مناقشه دیده می‌شود. مثلاً، این موضوع را بررسی می‌کنند که ادبیات فرانسه چگونه زمینه انقلابات ۱۷۸۹، ۱۸۳۰ و ۱۸۴۸ را به وجود آورده و یا ادبیات ایتالیایی در نهضت وحدت ایتالیا در قرن نوزدهم چه سهم بزرگی داشته و یا در انقلاب کمونیسم سال ۱۹۱۷ روسیه یا فاشیسم ۱۹۲۳ ایتالیا و نازیسم ۱۹۳۳ آلمان... ادبیات چه نقشی را بازی می‌کرده است؟

این عده در مباحث خود بر تحقیقات مورخان تکیه می‌کنند؛ مثلاً تا امروز همواره این جدال نظری درگیر بوده است تا میزان تأثیر نویسندگان قرن هجدهم فرانسه را در میان توده روشن نمایند و معلوم کنند که آیا این نویسندگان عامل اساسی انقلاب کبیر بوده‌اند یا رژیم سیاسی و اجتماعی آن روز خود این آتش را بر افروخته بوده است.

اخيراً در این باره یکی از استادان ادب فرانسه کتابی نوشته است که در تدوین آن سی سال رنج برده و آن کتاب «اصول عقلی انقلاب فرانسه» است، اثر دانیل مورنه ۲۱۰ که بایگانی شهرداری‌ها و وزارتخانه‌ها را سراسر گشته و شکایت‌ها و تظلماتی را که مردم از حکومت‌های وقت داشته‌اند مورد تحقیق قرار داده است و از آن میان افکار و عقاید و حتی تعبیرات و

جملات و الفاظی را استخراج کرده که در آثار فلاسفه و نویسندگانی چون روسو ۲۱۱ و ولتر و دیده رو ۲۱۲ و هولباخ ۲۱۳ و مونتسکیو، که زمینه انقلاب را فراهم می‌کرده‌اند، دیده می‌شود.



نمایشنامه: «ظلم بر پایه عدل!»

\*\*\*

I

شور و شغف‌های ابلهانه، صدای قهقهه‌های بی‌دردی و...

خری توالی کرده و رنگ‌شده، با افساری زرین و جلی از مخمل و رواندازی از اطلس و  
زنگوله‌ها و زینت‌ها و رنگ‌ها،

و بر آن، میمونی

افسار در دست مردی سخنگوی خلافت (با یک نفس):

-یا ایها الناس!

امیرالمؤمنین، خلیفه رسول‌الله، حامی شرع مبین، حافظ سنت مصطفی، فرمان داده است تا  
همه خلائق روی زمین، از مسلم و کافر، همه طبقات ناس، از شریف و وضع، عالم و عامی،

عرب و عجم، و همه اصناف امت از قاضی و شاعر و منشی و حکیم و غازی و مفسر و قاری و امام و مفتی و متکلم و فقیه و محدث... ..

در حضور این «عنتر»، از روی کمال خلوص و صدق نیت و در نهایت خضوع و حضور قلب و خالی از هر گونه شائبه ریب و ریا و رنگ و تظاهر و تملق، با تمامی ایمان و اخلاص، به زانوی اعزاز و اکرام و اجلال درآید و حاضران به غایبان برسانید که در سر هر رهگذر، در هر کوچه و بازار و بر گذرگاه هر مدرسه و مسجد که جمال مبارکش عیان شد، هر کس، از هر جا و با هر مقام و در هر لباس، فرض عین است که از صولت و مهابت او، به حقیقت، به لرزه آید و از هیبت مخافت او، به واقع، به دست و پای بمیرد و برجا خشک شود و بر پای بایستد تا موکب جلالتش بگذرد و او همچنان سر، به رکوع، فرو افتاده و چشم در خاک، به خشوع، فرو دوخته و سر بر ندارد و پلک برنجنبد تا دبدبه و کبکبه ابوقیس نگذشته باشد.

مردی رهگذر، با تعجب و هراس:

-یا مولای! ابوقیس؟ ابوقیس... من مردی در این دیار غریبم، ابوقیس را به درستی نمی‌شناسم، کدام ابوقیس؟

سخنگوی خلافت، بی‌اعتنا به مرد، در حالی که با آرنجش او را وحشیانه کنار می‌زند:

-یا ایها الناس!

امیرالمؤمنین، خلیفه رسول الله، فرمان داده است که: نظر به عوالم انس و الفت و تفاهم و محبت و نهایت اعتماد و ایمان و صداقتی که میان ما و این عنتر موجود است و نظر به مقامات و کرامات و فضایل و خصایص و خدمات و... و مراتب کمالات و درجات و حسنات بسیاری که در دوران خلافت ما از (ناحیه او صادر گردیده است)، اراده ما بر آن تعلق گرفته است که بر طبق شیوه مرضیه و سنت سنیہ خاندان اموی که پاس خدمتگزاری خدمتگزاران و وفاداری وفاداران را نگاه می‌داریم، معظم له را به اعطای کنیه «ابوقیس» مفتخر سازیم!

ایها الناس!

هرگاه ابوقیس پیاده است، سواره بی‌درنگ فرود آید؛ هرگاه موکب ابوقیس از قفا می‌رسد، سواره بایستد تا خر ابوقیس بگذرد؛ هرگاه سواره‌ای بر اسبی بادپای می‌راند، هرگز مباد که از خر ابوقیس پیشی جوید.

ایها الناس!

فردا در چمنزار عذرا، مسابقه بزرگ اسب‌دوانی آغاز می‌شود.

(دو رهگذر، آهسته با نجوا: چمنزار عذرا؟ آری، همان‌جا که حجر بن عدی و یارانش را که بر خلیفه گستاخ شده بودند سر بریدند!)

همه سوارکاران دنیای اسلام در آن شرکت خواهند کرد، اسبان تازنده تازی، سواران میدان‌های جهاد، سوارکاران پرنده در هنگامه‌های بزرگ.

و ابوقیس نیز تمایل خویش را به شرکت در این مسابقه ابراز فرموده‌اند.

فردا روز آزمایش بزرگ ایمان و اخلاص است.

مقام خلافت، شخصاً در میدان حضور خواهند داشت؛ امیرالمؤمنین اراده فرموده‌اند که خر ابوقیس در این مسابقه آزاد همگانی برنده شود!

فردا روز آزمایش بزرگ ایمان و اخلاص است.

هر اسب تازی که خر ابوقیس پیش افتد، خود را رسوا کرده است؛ نشان داده است که اسب یک رافضی است، اسب یک خارجی است، خواسته است که شق عصای مسلمین کند، در امت رسول خدا فساد کند؛ او از بیعت اسلام خارج است؛ این سوار خائن، عاصی بر خلیفه مسلمین را در محکمه شرع، طبق قانون اسلام، محاکمه خواهند کرد.

مسابقه برای عموم آزاد است؛ میدان، میدان تجلی استعدادها است! هیچ قیدی و بندی در کار نیست؛ هر که بگوید هست، رافضی است، علوی است. تنها شرطی که امیرالمؤمنین نهاده است این است که به حرمت دوستی و خویشاوندی خلیفه، هیچ سواری نباید از خر ابوقیس پیشی گیرد!

رهگذری، با ظاهری معصومانه:

-یا مولای! اگر سوار در محکمه شرع گفت «من از خر ابوقیس پیشی نجستم، خر ابوقیس از من پس افتاد»؟

-مادرت به عزایت بنشیند! خر را که به محکمه نمی‌برند، مرد! آدم را به محکمه می‌برند!

-آری! آری! بر من ببخشای، یا مولای!

پرده می‌افتد.

||

مرد تنهایی: هل من ناصر ینصرنی

|||

(صحنه سیاه)

مردانی با چهره‌های گرفته، سر به تفکر فرو افتاده، پیشانی‌ها پر از پشیمانی، چین‌های درشت اندوهی عمیق، عزادار  
یکایک، خسته وارد صحنه می‌شوند.

سکوت

## سکوت

صدای سخنگوی خلافت از دور، با همان لحن: ایها الناس! خر ابوقیس... مبادا که...  
محاكمه... رافضی...

چهره‌ای که بیش از همه متفکر و عمیق و سالخورده می‌نماید، با لحنی فیلسوفانه:

«وہ کہ در انبوه این همه ظلمی کہ بر ما می‌رود، چه عدلی! چه عدل دقیقی برقرار است!!»

مکث

«آری، آری برادر! این است نظامی که در آن زندگی می‌کنیم! ظلم بر پایه عدل!

—

(با لحنی شگفت‌آمیز): ظلمی عادلانه؟!)

«(با لحنی آمیخته به تمسخر): یعنی «ظلمی که عادلانه صورت می‌گیرد.»!)

اولی:

نه برادران! درد عمیق‌تر از آن است که حکمت بیافیم و وضع خشن‌تر از آن که طیبیت  
بگوییم.

آنچه بر ما می‌گذرد، جز ظلم هیچ نیست،

و در پس این ظلم‌ها چه عدلی، عدل دقیقی استوار است.

-بگو برادر، ما را تحمل آنکه به «چیستان» بندیشیم نیست؛ آنان که به راستی دردمندند، ساده و صریح سخن می‌گویند،

-ساده‌تر و صریح‌تر از این چیست که با تمامی پوست و گوشت و مغز استخوانمان حس می‌کنیم؛ وجود ما، وجود ننگین عقده‌دار ما اکنون این معما را معنی می‌کند؛ ما،

آری، برادر! ما مظلوم‌های ظالم!

این ستم‌ها که می‌کشیم، دست‌آورد این دستهای ستمکار ما است: عدالت در ظلم این است!

-یعنی که هر ستمی بر ستم‌دیده‌ای می‌رود، کیفر ستمی است که کرده است؟

-آری برادر، بر هر کسی ستمی می‌رود، عادلانه می‌رود، ظلم نیز کیفری است که عدل را در زمین استوار می‌سازد!

-چه می‌گویی برادر! مگر خاندان محمد که بر آنان چندان ستم رفت...

-اشتباه تو همین جا است برادر!

این بر ما بود که ستم رفت.



اگر رائد قبیله‌ای در صحرا تنها ماند و گرگان

درنده بر تنش کامروا گشتند، این بر قبیله است که ستم رفته است.

-و قبیله ستم‌دیده ستمکار بوده است؟

-آری، ستم‌اش این که رائدش در صحرا تنها مانده است!

خاموشی از گوشه‌ای، ناگهان بر آشفته پیش می‌تازد:

-آه! که دستهای ما همه تا مغز<sup>۱</sup> به خون آلوده است.

(آوای هل من ناصر ینصرنی و «ایها الناس، هر که از خر ابوقیس در مسابقه پیش افتد...

محاكمه...» هر دو، در اواخر هر پرده از دور به گوش می‌رسد).

---

<sup>۱</sup>. در دست‌نوشته، در اینجا، کلمه مغز به همراه یک فضای خالی کوچک به چشم می‌خورد، ولی به نظر می‌آید دکتر می‌خواسته

کلمه مرفق را بنویسد. بنیاد

گزیده‌ای از اشعار

\*\*\*

با دست روبهان دغل شد چرا اسیر	در حیرتم ز چرخ که آن مرد شیرگیر
با های و هوی لاشخوران آمدی به زیر	آن شاهباز عز و شرف از چه از سریر
با نیروی <sup>۱</sup> جوان بُد و با فکر بکر پیر	این آتشی که در دل این ملک شعله زد
با جوی های خون شهیدان سی تیر	با عزم همچو آهن آن <sup>۲</sup> مرد سال بود
با <sup>۳</sup> ناله های مردم زحمتکش و فقیر	با مشّت رنجبر بُد و فریاد کارگر
بودند با زبونی یک قرن و نیم اسیر	با خشم ملتی که به چنگال دشمنان

---

۱. در دستنوشته بالای کلمه "نیروی" با مداد نوشته شده است "قدرت"

۲. در دستنوشته بالای کلمه "آن" با مداد نوشته شده است "دو"

۳. در دستنوشته بالای کلمه "با" با مداد نوشته شده است "در"

با آنکه ساخته است یکی لانه از حصیر

با آنکه خفته است به یک خانه از حلب

با ملتی که گشته است از روزگار سیر

با مردمی که آمده از زندگی به تنگ

چاقو کشان حرفه‌ای و مفتی اجیر<sup>۱</sup>

افسوس شیخ و نظامی و مست و دزد

---

<sup>۱</sup>. به نظر می‌آید که شعر ناتمام باشد. بنیاد

## شمع زندان

امشب از بهر خدا بیدار باش	تا سحر ای شمع بر بالین من
رحم کن امشب مرا غمخوار باش	سایه غم ناگهان بر دل نشست
تیرهای غم چنان بر دل نشست	کام امیدم به خون آغشته شد
کشتی امید من بر گل نشست	کاندرین دریای مست زندگی
ورنه مرگ امشب به فریادم رسد	آه! ای یاران به فریادم رسید
چون به دام مرگ افتادم، رسد	ترسم آن شیرین تر از جانم ز راه
بر دل ریشم نمک دیگر میاش	گریه و فریاد بس کن شمع من!
بیش از این دیگر مگو خاموش باش	قصه بی تابی دل پیش من
در جهان دیگر مرا یاری نماند	جز توام ای مونس شبهای تار
با کسی امید دیداری نماند	زان همه یاران به جز دیدار مرگ
جز توام در این جهان غمخوار کو؟	همدم من، مونس من، شمع من،
وای بر من وای بر من یار کو؟	واندرین صحرای وحشت زای مرگ

دست خواهم شستن از این زندگی

اندرین زندان، من امشب، شمع من

ملتم زنجیرهای بندگی

تا که فردا همچو شیران بشکنند

۲۶/۱۲/۳۳

با لاله که گفت...

از دیده به جای اشک خون می آید	دل خون شد و از دیده برون می آید
دل خون شد از این غصه که از قصه عشق	می دید که آهنگ فسون می آید
می رفت و دو چشم انتظارم بر راه	کان عمر که رفت باز چون می آید
با لاله که گفت حال ما را که چنین	دلسوخته و غرقه به خون می آید
کوتاه کن این قصه جانسوز ای شمع	کز صحبت تو بوی جنون می آید

۵/۱۲/۳۵

من چیستم؟

من چیستم؟

افسانه‌ای خموش در آغوش صد فریب

گرد فریب خورده‌ای از عشوه نسیم

خشمی که خفته در پس هر زهر خنده‌ای

رازی نهفته در دل شبهای جنگلی

من چیستم؟

فریادهای خشم به زنجیر بسته‌ای

بهت نگاه خاطره‌آمیز یک جنون

زهري چکیده از بن دندان صد امید

دشنام زشت قحبه بد کار روزگار



من چیستم؟

بر جا ز کاروان سبکبار آرزو

خاکستری به راه

گم کرده مرغ در بدری راه آشیان

اندر شب سیاه

من چیستم؟

تک لکه‌ای ز ننگ به دامن زندگی

وز ننگ زندگانی، آلوده دامن

یک ضجه شکسته به حلقوم بی کسی

راز نگفته‌ای و سرود نخوانده‌ای

من چیستم؟

لبخند پر ملالت پاییزی غروب

در جستجوی شب

یک شبم فتاده به چنگ شب حیات

گمنام و بی نشان

در آرزوی سر زدن آفتاب مرگ

خرداد ۳۶

از اینجا ره به جایی نیست<sup>۱</sup>

جای پای رهروی پیدا است

کیست این گم کرده ره وین راه ناپیدا چه می پوید؟

مگر او، زین سفر، زین ره، چه می جوید؟

از این صحرا مگر راهی به شهر آرزویی هست؟

-به شهری کاندرا آغوش سپید مهر

به باران سحرگاهی خدایش دست و رو شسته است

به شهری کز همان لحظه ازل

بر دامن مهتاب عشق

آرام بغنوده است

به شهری کش پلید افسانه گیتی

---

<sup>۱</sup>. این شعر به عنوان غریق راه نیز معروف است. بنیاد

سرانگشت خیال از چهره زیبایش بزدوده است

کجا؟ ای رهنمود راه گم کرده

-بیا برگرد

در این صحرا بجز مرگ و بجز حرمان کسی را آشنایی نیست!

بیا، برگرد آخر، ای غریب راه!

کز اینجا ره به جایی نیست.

نمی بینی که آنجا

-در پناه تکدرختی خشک

ز ره مانده غریبی، رهنوردی بینوا، مرده است

و در چشمان سردش

-در نگاه گنگ و حیرانش

هزاران غنچه امید پژمرده است؟

نمی بینی که از حسرت «کمند صید بهرامیش افکنده است»

و با دستی که در دست اجل بوده است

-بر آن تک درخت خشک

حدیث سرنوشت هر که این ره را رود، کنده است:

که: «من پیمودم این صحرا، نه بهرام است و نه گورش»

کجا ای رهنورد راه گم کرده

-بیا، برگرد،

در این صحرا به جز مرگ و به جز حرمان، کسی را آشنایی نیست

بیا برگرد آخر، ای غریب راه

کز اینجا ره به جایی نیست

۱۳۳۶، دانشکده ادبیات مشهد

در مرثیه زرین کوب

ای برادر من!

شهاب

و تو

ای خواهر من!

نسیم

بر من نوحه کن

که مانده‌ام

بر من بگری

که زنده‌ام

و بی تو زنده مانده‌ام

ای برادر من

شهاب

و تو

ای خواهر من

نسیم

کوله بار ننگ «بودن»م به دوش

جامه سیاه زنده ماندنم به تن

آن امانت توام به دست

و این نفس

مرا ملامت مکرری

شهادت دمام «هنوز زنده بدون»م!

بودا! تو گفته‌ای

بودا! تو گفته‌ای که در این هستی پلید

غیر از دروغ و رنگ و ریا و فریب نیست

گفتی که در سراب فریبده حیات

جز رنج و درد هیچ کسی را نصیب نیست

گفتی که زندگی شبیح مرگ موحشی است

افسانه‌ای است پر زفریب و پر از دروغ

رخشنده مشعلی است فرا راه آدمی

اما گرفته است زرنج و زغم فروغ



...گفتی که شاد کامی سرمایه غم است<sup>۱</sup>...

---

<sup>۱</sup>. این شعر ناتمام است. بنیاد

بسوزم...

چه امید بندم در این زندگانی

که در ناامیدی سرآمد جوانی

سرآمد جوانی و ما را نیامد

پیام وفایی از این زندگانی

بنالم زمحنت همه روز تا شام

بگیریم زحسرت همه شام تا روز

تو گویی سپندم بر این آتش طور

بسوزم از این آتش آرزو سوز

بود کاندین جمع ناآشنایان

پیامی رساند مرا آشنایی؟

شنیدم سخن‌ها ز مهر و وفا، لیک

ندیدم نشانی ز مهر و وفایی

چو کس با زبان دلم آشنا نیست

چه بهتر که از شکوه خاموش باشم

چو یاری مرا نیست همدرد، بهتر

که از یاد یاران فراموش باشم

ندانم در آن چشم عابد فریش

کمین کرده، آن دشمن دل‌سیه کیست؟

ندانم که آن گرم و گیرانگاهش

چنین دل‌شکاف و جگرسوز از چیست؟

ندانم در آن زلفکان پریشان

دل بی قرار که آرام گیرد

ندانم که از بخت بد آخر کار

لبان که از آن لبان کام گیرد؟

این نگهبان سکوت

شمع جمعیت تنهایی

حاجب در گه نومیدی

راهب معبد خاموشی

سالک راه فراموشی

چشم بر راه پیامی، پیکی

خفته در سردی آغوش پر آرامش یأس

گرمی بازوی مهری نیست

که نه بیدار شود از نفس گرم امید

سر نهاده است به بالین شبی

که فرییش ندهد عشوه خونین سحر

ای پرستو برگرد!

بگریز از من، از من بگریز

باغ پژمرده پامال زمستان‌ها

چشم بر راه بهاری نیست

گرد آشوبگر خلوت این صحرا

گردبادی است سیه، گرد سواری نیست

زیستن، بودن، اندیشیدن

دوستی، زیبایی، عشق

کینه، نومیدی، غم

نام و گمنامی

کام و ناکامی

همه پیغامگزاران دروغ

دره چون روسپی پیر گشوده آغوش

دیو شب خفته بر او

صخره‌ها سایه هول

برج‌ها متروک

رود استاده زرفتار

آسمان<sup>۱</sup>

---

<sup>۱</sup>. در اینجا این شعر به همین صورت به پایان می‌رسد و به نظر می‌آید که ناتمام مانده باشد. بنیاد

در کشور<sup>۱</sup>

در کشور یاد یاس هایش<sup>۲</sup>:

بس راه به بینهایت دور،

صحراها کشیده تا به آفاق،

دریاها گسترده تا دل نور.

در کشور:

افراشته آسمان آبی،

لبخند مهی که نیست پیدا،

کرده درو دشت ماهتابی.

در کشور:

---

<sup>۱</sup>. از این شعر دو نسخه در دست است که با یکدیگر تفاوتی دارند. یکی از نسخه ها را مبنا گرفته ایم و تفاوتی را که در نسخه دیگر هست، در پاورقی می آوریم. بنیاد

<sup>۲</sup>. در نسخه دیگر، یاد یاسهایش وجود ندارد.



دریاهاست بیکرانه،

برکرده سپید بادبان‌ها،

زورق‌های زی جاودان روانه.

در کشور:

مرغان خیال در چمیدن،

در مزرع سبز آرزوها،

سرگرم ترانه، دانه چیدن.

در کشور:

مهتاب به نور در فشاندن،

در خلوت کوچه باغ‌هایش،

هر خاطره در ترانه خواندن.

در کشور:

صدها افسانه گشته خاموش،

صدها افسون زبند رسته،

صدها جادو گشوده آغوش.

در کشور:

مهتاب همیشه میهمان است،

و آن ساحل بر که کبودش،

میعاد گه فرشتگان است.

در کشور:

صحرای جنون و دشت خون است،

تا زنده بر آن زخشم، طوفان،

سرمست ز باده جنون است<sup>۱</sup>

---

<sup>۱</sup>. در نسخه دیگر بین این بند و بند بعدی، بند نقطه چین زیر دو بار پشت سر هم آمده است:

در کشور:

در کشور:

باغی است شکفته پر گل ناز،

مرغی است در آن نهان و از شوق،

سر کرده به بام ابر آواز.

در کشور:

برجی رویده از دل آب،

شسته اشک و سرشته عشق،

بر دامن ماه رفته در خواب.

در کشور:

پوشیده زمین زمخمل ناز،

جوشیده هزار چشمه از غیب،

رویده هزار گلبن راز.

در کشور:

هر لحظه رسد سلامم از دوست،

بودا آموزدم سخن ها،

جبریل آرد پیامم از دوست.

در کشور:

قصر پریان ز دور پیدا است،

رنگین ز امید و روشن از عشق،

با ماه نشسته گرم نجواست.

در کشور:

محرابی غمگین گشوده آغوش،

شمعش خاموش و راهبش گم،

با شب، تنها، نشسته خاموش.

در کشور:

سلطان را دیوان کشیده در بند،

مردم آواره، شهر خاموش<sup>۱</sup>،

لشکرها مانده بی خداوند<sup>۲</sup>.

در نیمه شبی ستاره باران،

از قلعه دیوها گریزد،

بنشیند بر خنک بادپایش،

با لشکر دیوها ستیزد،

در نور امیدبخش مهتاب،

---

<sup>۱</sup>. در نسخه دیگر آمده مردم آواره، چشم به راه.

<sup>۲</sup>. در نسخه دیگر، سلطان را دیوان کشیده در بند و لشکرها مانده بی خداوند جابجا شده اند.

کوه و در و دشت در نوردد،

چون ابر زشوق ره بگرید،

چون برق به تیره شب بخندد.

چون باد وزنده تا به کویش،

چون آه پرنده در هوایش،

آهنگ سفر کند ز غربت،

زی کشورک امیدهایش<sup>۱</sup>

---

<sup>۱</sup>. همان تز دوگانگی انسان - هستی و دغدغه دائمی انسان و احساس کمبود در هر چه هست، در این عالم (کشور یاد یاسهایش) و بیزاری از خود و از جهان طبیعت و آرزوی گریز و نجات به آن نمی دانم کجا؟ (کشورک امیدهایش)، بهشت، قرب حضور. (در دستنوشته، در پاورقی به جای یاسهایش، رنجهایش آمده، که با متن تطبیق نمی کند. (بنیاد)  
در نسخه دیگر به جای زی کشورک امیدهایش، داریم زی کشور ... در ضمن نسخه دیگر فاقد پاورقی است.

شعر چیست؟

شعر حتماً پس از سخن گفتن آغاز می‌شود. اگر احساسی را می‌توانیم به نثر بیان کنیم، هر چند زیبا و ناب باشد هنوز به مرز شعر نرسیده است. هرگاه بیان از گفتن احساس عجز کرد، شعر پدیدار می‌شود.

گاه احساس می‌کنیم حرف‌ها روابط دقیق منطقی‌شان را در ما از دست داده‌اند، در هم و ملتهب و سرگردان شده‌اند، اندیشه از گرفتن و تسلط بر آنها و حتی باز شناختنشان عاجز می‌ماند. در اینجا حرف‌ها سلسله عقلی را از پای خود بیرون می‌ریزند، از قالب‌های آرام و درست و شناخته‌شان فرار می‌کنند و از مغز به دل می‌ریزند. در اینجا احساس گفتن سنگین و ملتهبی می‌کنیم، اما نمی‌دانیم چه بگوییم، چگونه بگوییم؛ به جای یک نظم آشنای «مقدمه و موضوع و نتیجه‌گیری»، در حرف‌ها و گفته‌ها یک وزن مبهم و آزاردهنده و شوق‌آمیز نیرومندی آمیخته با التهاب و بیقراری از آنها درک می‌کنیم؛ حرف‌ها در میان آتش و دودی که در درون پیدا می‌شود، و در خلال ابرهای سرگردان و تندرزن و نالان، در آسمان دماغ ما



گم می شوند و پیدا می شوند و ما تنها سایه پروازهای سرگردانشان و اشباح دور و مبهمشان را  
هی احساس می کنیم.

این شعر است.

گاه احساس یک دلبستگی شدید با دیگری داریم؛ به صحرا می رویم؛ کبوترهای عاشق،  
جویبار نالان، غنچه های پر از شکفتن و نسیم عشوه گر پیغام آور ما را خود آگاه به خود  
می کشاند و عشق و درد ما را به یاد می آورند و دامن می زنند و ما همه این پدیده ها و حالات  
را روشن و خود آگاه می فهمیم و بنابراین می توانیم بیان کنیم. هنوز شعر نرسیده است.

اما گاه ما همه درونمان از یک شوق پر می شود و بنابراین همه طبیعت و هوا را نیز از آن پر  
احساس می کنیم: «به صحرا شدم، عشق باریده بود و زمین تر شده و چنان که پای مرد به گلزار  
فرو شود، پای من به عشق فرو می شد».

شعر و موسیقی

همه از اختلاف شعر و موسیقی سخن می گویند و من در شگفتم که چرا شعر را  
نمی فهمند. موسیقی و شعر و رقص و نقاشی و مجسمه سازی و... همه شعر است: گاه با کلمات  
شعر می گوئیم، گاه با اصوات، گاه با رنگ ها، گاه با حرکات.

موسیقی، نقاشی، رقص و مجسمه‌سازی... در برابر شعر چه جایگاهی دارند؟ هیچ؛ این سخن بیهوده‌ای است که «آنجا که شعر پایان می‌گیرد، موسیقی آغاز می‌شود!» (البته وقتی درست است که مقصودم از شعر همان کلام منظوم باشد). اینها نیز شعرند، انواع دیگر شعر؛ شعر کلمات، شعر اصوات، شعر الوان، شعر اشکال، شعر اطوار...

در عین حال یک عمل نیز ممکن است شعر باشد: شعر حماسی عملی مثل پرواز آن چند افسر هوایی ژاپنی به سوی خورشید؛ شعر غزلی عملی مثل پریدن لو در آب رودخانه بر روی ماه...

شعر اخلاقی و انسانی مثل عمل نیچه و آن گاری.

گاه یک حرکت، شعر می‌شود؛ چنان که سارتر می‌گوید همه اعمال و حرکات ما الهیه است، به وسیله هدف، غرض؛ اما حرکت اصالی شعر است. دختر طنازی برای برداشتن لیوان آب با عشوه زیبایی دستش را حرکت می‌دهد و به سوی لیوان می‌برد؛ این حرکت نیست، یک کار نیست، یک شعر است.

آقای راشد در مسابقه رادیو دهلی نگاه پیرمرد دهقانی را بر امواج زرین گندمزارش زیباترین چیز دانست. راست است. این نگاه یک دیدن نیست؛ با چشمش شعری را می‌آفریند.

چشم در اینجا شعر می گوید، چنان که زبان که غالباً سخن می گوید، گاه شعر می خواند، زمزمه می کند. نفس این عمل مبهم است. نثرالینه است به وسیله<sup>۱</sup>...

---

<sup>۱</sup>. این نوشته تا همین جا بیشتر در دسترس نبود و متأسفانه بقیه آن را نیافتیم. بنیاد

عبرتی و حکایتی

هانری برگسون فیلسوف معاصر فرانسوی رساله عمیق و موشکافانه‌ای دارد به نام «خنده» (Le Rire) که در آن فیلسوفانه خندیدن را تحلیل کرده است و نشان داده که انسان را چرا خنده می‌گیرد و از چه مسائلی است که خنده بر می‌آید.

وقتی موشکافی‌های وی را می‌خواندم که با چه ظرافت و در عین حال با چه دشواری در این زمینه می‌اندیشد و در جستجوی یافتن مثال‌هایی تلاش می‌کند با خود می‌گفتم کاشکی برگسون می‌توانست هم «ایرانی» باشد و هم «خواننده توفیق»، آنگاه کتاب «خنده» او چه شاهکار عمیق و زیبا و پرمایه‌ای می‌شد، چه، میان «ایرانی بودن» و «توفیق خواندن» رابطه‌ای است که در همه فرهنگ‌های گوناگون، ویژه «ایرانی توفیق خوان» است زیرا، بسیار ساده‌لوحانه است اگر توفیق را روزنامه‌ای تعبیر کنیم که - همچون روزنامه‌های مشابهش در دیگر کشورها از قبیل «Le Canard enchainé» مسائل اجتماعی و سیاسی را به زبان شوخی برای مردم بیان می‌کند». چنین تعبیری ظرفیت آن را ندارد که تمام حقیقت سرشار و ریشه‌دار و

ظریفی را که در رابطه «مردم ایران» و «روزنامه توفیق» هست در خود جای دهد و به خواننده ابلاغ کند زیرا وقتی می‌توانیم از این حالت عمیق و پخته و حساس سخن بگوییم که مسئله روانشناسی و فرهنگ و روح انتقادی طنزآمیز خاص ایرانی را خوب بشناسیم و این هنگامی ممکن است که تاریخ سخت و طولانی این قوم و «سرشت و سرگذشت» غم‌انگیز ملتی هوشیار و معنی‌یاب و صاحب‌دل را در طول ادواری که بر او گذشته است از نزدیک بررسی کنیم و بینیم که این قوم که اندیشه‌ای نقاد و نگاهی موشکاف و دلی شاعر و روحی حساس و حالتی رندانه و زرننگ و شوخ طبع و هفت خط داشته است غالباً، در رهگذر تاریخ درازش، با مضحک‌ترین اشکال و به دست احمق‌ترین اشخاص گرفتار بوده است و سعدی نکته‌سنج صاحب‌دل خوش‌سخنی بوده است که جهودانش به کار گل و امید داشته‌اند و او که دستی بر این زبردستان نداشته و زبانش را یارای سخن گفتن آزاد و صریح نبوده و مجال فریادی نمی‌یافته خواه ناخواه روح لطیف و هوش تیزش در تنها جولانگاه ممکن اسب می‌تاخته و در این میدان بوده است که در لطیفه ساختن و ظریفه پرداختن و «خرده‌گیری»های موشکافانه و نکته‌سنجی‌های زیرکانه و پوشیده‌تاختن و پنهان‌گفتن و رندانه‌دست‌انداختن و کنایه و ایهام و مجاز و استعاره و ذم بما یشبه المدح و «به در گفتن تا دیوار بشنود» و حال را به گذشته بردن و حسابش را رسیدن و گذشته را به حال کشاندن و در پس تعبیرات و توجیهات و پرسوناژهای آن از تیررس «حالون» مخفی شدن و در سنگر دین و تاریخ و قصه و اسطوره و

عرفان و تصوف و زهد و انزوا به کمین نشستن و از پشت پرده‌های رنگارنگ شعر و شوخی و ضرب‌المثل و معانی و بیان و بدیع و صنایع لفظی و معنوی بی‌شمار تیراندازی کردن و هزاران «لطایف‌الحیل» دیگر، روحی یافته زیبا و زاینده و فرهنگی ساخته سرشار از لطافت و طنز و نقد که اگر آن را بخواهیم به اصطلاح معمول فرنگیش Satire بنامیم بحر را در کوزه‌ای ریخته‌ایم و گلستان بی در و پیکری را در گلدانی نمایانده‌ایم.

فرهنگ و روح نقد طنزآمیز خاص ایرانی ثمره دو واقعیت توأمان است: یکی روحیه لطیف و نکته‌سنج این قوم که فطری او است و دیگری شرایط اختناق که تجلی و رشد او را از «راسته گفتن» و صریح و یک بعدی و مستقیم خود را ابراز کردن مانع می‌شده است و همچون کسی که از نعمت نطق محروم است لاجرم چشم و نگاه و لب و سر و گردن و ادا و اطوارش، نرمش و دقت و ظرافت حرکاتی می‌یابد که فقدان زبان را جبران می‌کند و اگر چنین کسی هنرمند و خوش استعداد نیز باشد غالباً با چشم و ابرو و سر و دست آنچنان معنی‌دار و دلپذیر و اثربخش و عمیق «حرف می‌زند» که زبان آزاد و آسوده و «رسمی» هرگز قادر نیست، در انتقال این معانی تا بدین مرحله از «توفیق» نائل آید.

توفیق یک روزنامه فکاهی نیست، روزنامه‌ای که نویسندگان و کاریکاتوریست‌های شوخ طبعی آن را برای سرگرمی و تفنن خواننده و لطف بخشیدن به خستگی کار خشک روزانه و پرکردن «اوقات فراغت» افراد تدوین کنند نیست. توفیق آینه صادق نمای روح لطیف و زبان

نیشدار و دماغ رند و نقاد قومی است که در «تقیه» رشد کرده و توانا و سرمایه‌دار شده و فرهنگی غنی آفریده است. توفیق روزنامه نیست، در شهر قرطی‌ها و امل‌ها و فرنگی‌مآب‌های ناشی و آدمک‌های مصنوعی و تصدیق‌دارهای باسمه‌ای این روزگار، پاتوقی است که در آن بچه‌های خلف همان ایرانی‌های رند «بد لُغز» هوشیاری که همیشه چوب خورده‌اند اما هیچ‌گاه گول نخورده‌اند با همان کلاه نمدی و قبای کرباسی و نظامی قدک آباء اجدادی خود دور هم می‌نشینند و از طبقه دوم آن ساختمان خیابان اسلامبول دنیا را تماشا می‌کنند و همه چیز را از پشت ذره‌بین روح تیزبین «مو از ماست کش» خویش می‌نگرند و با زبان خودمانی و لحن صمیمی و فرهنگ غنی و پر فوت و فن نقد و طنز ایرانی از همه چیز گپ می‌زنند و «مشت‌های آسمانکوب قوی» را وا می‌کنند و زبردستان «یا نهان سیلی زنان یا آشکار» را دست می‌اندازند.

ارسطو در اثر معروفش به نام Poética که با نگاهی فلسفی و به شیوه منطقی ویژه خویش به «تعریف و تقسیم‌بندی» هنر می‌پردازد، هنر را «محاکات» (نمایش Drame) یا بیان و تقلید واقعیت و طبیعت می‌شمارد و آن را بر مبنای نوع تأثیری که ذهن و روح آدمی از آن می‌پذیرد، به کمدی و تراژدی تقسیم می‌کند و در نظر او تراژدی از آن رو که یک هنر جدی است و روح را همواره با معانی متعالی و مسائل عمیق و مرتفع و برتر از سطح ابتدال زندگی روزمره می‌آمیزد به کمال و علو و تصفیه باطن از رذائل و ضعف‌های اخلاقی و غریزی معمول



می‌پردازد و بر کم‌دی که نمایش واقعیت‌های عادی و پیش پا افتاده روزمره است برتری دارد و از اینجا است که تراژدی نمایش زندگی «فاخر» و معانی بلند و دنیای برین انسان‌های برتر و شریف است و نمایشگر عشق‌ها و فضیلت‌ها و ماجراهای زندگی خدایان و قهرمانان و نجبا و آزادگان، و برعکس کم‌دی نمایشگر روابط میان افراد بی‌سر و پا و حالات، حادثات زندگی توده مردم کوچه و بازار است و از این رو است که تراژدی را هنری جدی و عمیق و تأمل‌خیز و غالباً هیجان‌آور غمناک می‌یابند و کم‌دی را هنری سبک و سطحی و نشاط‌خیز و خنده‌ناک، و در یک تعبیر، تراژدی هنر اشراف و کم‌دی هنر توده بی‌نام و نشان.

من با اینکه «قضاوت» ارسطو را در این زمینه مطرود می‌دانم و با آن نه تنها موافق نیستم که تعصبی دشمنانه دارم ولی «استدلال» و تحلیل او را به طور کلی می‌پذیرم و به عبارت دیگر، با قبول تعریفی که از دو نوع هنر دارد به نتیجه‌ای متناقض با او می‌رسم چه، آنچه درباره «واقعیت» هنرها می‌گوید (Jugement de fait) درست است اما در آنجا که به ارزیابی (Jugement de valeur) می‌پردازد، دیگر نه یک عالم منطقی بلکه یک اشرافی «والاتبار» است و طبعاً با توده مخالف و همچنان که از نظر نژادی و جوهر ذاتی انسان، توده گمنام و محروم و بالاخص محکومان سیستم پلید برده‌داری را «انسان‌های دست دوم» و فاقد فخر و فضیلت می‌پندارد و از نظر سیاسی فاقد حق حیاتی شرافتمندانه و محروم از قدرت اختیار و دخالت در سرنوشت خویش و شرکت در زندگی اجتماعی و سیاسی و رهبری جامعه

و این حقوق را همه در انحصار زبدگان و نجبا که تنها انسان‌های صاحب فضیلت (اریستو) می‌داند طبیعی است که با هنر توده نیز مخالف باشد و برای آن ارزشی قائل نگردد و چون کم‌دی یک درام «مردمی» است و مردم (Démo) عاری از حیثیت و فضیلت و شکوه انسانی‌اند! و دموکراسی (در برابر اریستوکراسی)، پیروزی اوباش و اراذل بر نجبا و اشراف و به عبارت دیگر تفوق ارزش‌های منفی یعنی ابتدال و انحطاط بر تعالی و ارتقاء است! خواه ناخواه در چشم فیلسوف اریستوکرات زبده‌پرستی چون ارسطو که همانند استادانش، افلاطون و سقراط، مسائل انسانی و اجتماعی را همه از زاویه پایگاه اجتماعی خاص خویش می‌نگرند یک هنر محکوم و پست دیده می‌شود و به همین دلیل است که امروز باید هنر کم‌دی را، با همان مشخصاتی که ارسطو برای آن قائل شده است یعنی هنری که زبانش محاوره عادی است و شخصیت‌هایش، افراد بی‌نام و نشان و غیرمتعین و دردها و آرزوهایش، دردها و آرزوهای زندگی و روح مردم کوچه (آنها که به جای فخر و فضیلت، رنج و محرومیت دارند)، اصیل‌ترین، جدی‌ترین و حیاتی‌ترین هنر انسانی دانست زیرا، عصر ما، با همه زشتی‌ها و بدی‌هایش، آفریننده پرشکوه‌ترین حماسه انسانی است و آن انتقال «حماسه» است از دنیای در بسته طلایی خدایان اساطیری و قهرمانان نژاده و صاحبان «شجره» به دنیای باز و بی‌مرز توده بی‌نام و نشان. اسطوره عصر ما دیگر اسطوره اشکبوس و کیکاووس و گیو و گودرز و سیمرغ و زال و تهمینه و ادیپ شاه و آگاممنون و ایلید و ادیسه... نیست، ژان والژان و گوژپشت

نتردام و باباگوریو و عمو تُم و ننه دلاور است. قهرمانان حماسه روزگار ما بن مهدی‌ها و کامیولاه‌ها و جمیله‌ها و میلیون‌ها مردم زرد و سیاه و سفیدی هستند که نه به خاطر ربوده شدن هلن زیبا و هوس پاریس یا ملئاس بلکه برای کشتن عقاب جگرخوار و شکستن زنجیر انسان کش زئوس قهرمانانه و سرشار از فخر می‌جنگند و گمنام و بی‌نشان می‌میرند. اگر عصر طلایی یونان و روم یک پرومته در زنجیر و یک هرکول زنجیرگسل داشت امروز ما ملت‌هایی داریم که توده مردمش رنج پرومته‌ای را که آتش به انسان هدیه کرد می‌کشند و زنجیر زئوس را که از عطف «آتش و انسان» می‌هراسد می‌گسلند. قهرمان حماسه انسان امروز دیگر صاحب «کمر بند باریک و ریش دو شاخ» نیست، آن مرد ناشناسی است که، وقتی می‌تواند، نیویورک را به آتش می‌کشد و وقتی نمی‌تواند، در وسط میدان شهر می‌نشیند و خود را آتش می‌زند. حماسه عصر ما سقوط فضایل و شرف ارسطویی و شکوه یافتن فضایل و شرف انسانی است. امروز نیز ما می‌خندیم و درست به همان گونه می‌خندیم که ارسطو می‌گوید اما نه بر داستان‌هایی که شخصیت‌هایش زنان و مردان عادی کوچه و بازارند بلکه بر داستان‌هایی که شخصیت‌هایش نماینده نجبای نانجیب و اشراف بی‌شرف‌اند؛ کم‌دی امروز بدان معنی که ارسطو می‌گوید Bourgeois Gentilhomme بالزاک<sup>۱</sup> است!

---

<sup>۱</sup>. این کتاب از مولیر است. بنیاد

اما امروز به گونه دیگری هم «می‌خندیم». این گونه «خندیدن» یکی از عزیزترین کشف‌های انسانی معنویت عصر ما است و آن نه سخن گفتن از آنچه خنده‌ناک است بلکه «خنده‌ناک سخن گفتن» است از «آنچه سخت غم‌انگیز است»! بنابراین، خنده‌ناکی در «شیوه بیان» است نه در مسائلی که بیان می‌شود و از این رو است که آن را باید یک «هنر واقعی» نامید. اما چرا از آنچه غم‌انگیز است باید فکاهی سخن گفت؟ به دو دلیل: یکی برای آنکه از آنچه غم‌انگیز است بتوان سخن گفت، دیگر آنکه، دور از چشم منطق، که همواره در مسیر آنچه جدی است ایستاده است و از بیراهه ترس و طمع که همیشه حقی که جدی است بر می‌آشوبد، جدی‌ترین حقیقت‌ها را در جامه غیرجدی در دل‌ها بنشانند و این است معنای آن «دو چیزی که خواننده توفیق هرگز نباید فراموش کند» و این است عمق تعبیر ساده‌ای که دوست قلم‌شناسم دکتر هزارخانی در اثنای گفتگویی که از توفیق داشتیم گفت: «مجله فکاهی توفیق جدی‌ترین مجلات ایران است» و این است راز معمای ویژه توفیق: «نیم قرن گفتن و جز از مردم نگفتن»! و این است تجربه سخت و سخت ارجمند توفیق در پاسخ مولانا‌های معاصر می‌فرمایند: «حق نشاید گفت جز زیر لحاف»، تجربه‌ای که نشان می‌دهد که در جامعه ما «برای سخن گفتن تنها دانستن کافی نیست، توانستن نیز می‌خواهد». چه، بسیاری کسانی که می‌دانند چه بگویند اما هیچ نگفته‌اند؛ از آنکه نمی‌دانسته‌اند که چگونه باید گفت؟

و در چشم من ارزش بزرگ توفیق تنها نه در دانش‌اش که بیشتر در «هنر»ش تجلی می‌کند و این است که توفیق برای مردم بی‌زبان حکایتی است و برای روشنفکران «بی‌هنر» عبرتی.

