«ارزش خرد» در حاشیهٔ «ارزش احساسات»

اشاره:

اخیراً در یکی از نشریات اینترنتی فارسی به معرّفی کتابی برخوردم با عنوان «با چراغ و آینه: در جستجوی ریشه های تحوّل شعر معاصر ایران». نقل جمله هایی از مؤلّف کتاب در مورد «ارزش احساسات» نیما یوشیج و اقرار مؤلّف به وجود «تناقضات» در فصلهای مختلف کتاب که بیشتر آنها از پنجاه سال پیش به مرور نوشته شده است و در نشریات مختلف به چاپ رسیده است ، و سعی مؤلّف در توجیه این تناقضات موجب شد که من فقط و فقط دربارهٔ این دو موضوع، یعنی اظهارات مؤلّف در باب ماهیت و کیفیت «ارزش احساسات» و توجیه ناپذیری این «تناقضات»، مقاله ای بنویسم. وقتی هم که به یک نسخه از این کتاب دسترسی پیدا کردم، برای نوشتن این مقاله که به هیچوجه نقدی بر کتاب «با چراغ و آینه» نیست، فقط همان صفحه هایی را خواندم که جمله هایی از آنها در معرّفی کتاب نقل شده بود. اگر این مقاله برای یک از هزار خوانندهٔ کتاب «با چراغ و آینه» سودمند نباشد، ادای فریضه ای است در حفظ حرمت حقیقت در ادبیات.

محمود کیانوش

لندن یازدهم ژییهٔ ۲۰۱۲

مؤلّف کتاب «با چراغ و آینه» در صفحهٔ ۱۹ مقدّمه گفته است: «قدیم ترین فصل های این کتاب مربوط به حدود نیم قرن پیش از این است، یعنی در ۱۳۴۲ نوشته شده و در همان هنگام نیز انتشار یافته است و تازه ترین فصل های آن در همین بیست سال اخیر، و فیه ما فیه! ممکن است کسانی، در این کتاب، به مواردی از تناقض برخورد کنند. با در نظر گرفتن شرطِ «وحدتِ زمان» - که یکی از شرایط هشتگانهٔ تناقضِ منطقی است – آن مسأله، خود به خود حلّ می شود. وقتی نمونه های مطبعی را برای اجازهٔ چاپ می خواندم، تحوّلات روحی و ذهنی خودم را بر اوراقِ این کتاب پیش چشم می دیدم. دو کار ممکن بود: یکی هماهنگ کردن و تعدیل داوریها و حذفِ بعضی فصول و نام ها و دیگری صرف نظر از آن. ترجیح

دادم که تغییری داده نشود و اگر تناقضی وجود دارد به عنوان نشانه ای از تحوّلات فکری نویسنده در «زمان» تلقی شود و بر جای بماند. گذشته از عمرِ پنجاه سالهٔ بعضی از مقالاتِ این کتاب، فصولِ آن نیز نزدیک به پانزده سال در چاپخانه بوده است.»

نکته ای که در این مورد می تواند چیزی به آگاهی یک از هزار خوانندهٔ کتاب «با چراغ و آینه» بیفزاید، این است که مؤلّف کتاب در عنوان فرعی آن، موضوع کتاب را «در جست و جوی ریشه های تحوّل شعر معاصر ایران» معرّفی کرده است و در پایان مقدّمه ای که آن را «حرف اوّل» خوانده است، دربارهٔ موضوع کتاب توضیح مشروح تری داده است و گفته است: «مجموعه ای است از تاریخ ادبیات، نقد ادبی، و تا حدودی ادبیات تطبیقی، بی آنکه نویسنده برای چنین ترکیبی عزم و اراده ای از قبل داشته باشد.»

مؤلّف کتاب با این توضیح در واقع تأکید کرده است که فصلهای این کتاب در طول سی و پنج یا پنجاه سال به صورت مقالات جدا از هم نوشته شده است، و بعضاً در جاهایی به چاپ درآمده است، و آنگاه نویسنده آنها را گرد آورده است و با نوشتن قطعه هایی جدید آنها را به هم پیوند داده است و این کتاب را ساخته است، و به همین دلیل اعتراف می کند که او از قبل یعنی از پنجاه سال پیش، و بعد هم تا زمان ساختن این کتاب، عزم و اراده ای در به وجود آمدن این ترکیب نداشته است. به عبارت دیگر، در طول حدّ اقلّ آن سی و پنج سال نمی دانسته است که آنچه او دارد به مرور و جدا از هم می نویسد، بعداً در مجموع، با افزودن آن قطعه های پیوندی، کتابی می شود که او در مقام ادیبی محقّق می تواند آن را «در جستجوی ریشه های تحوّل شعر معاصر ایران» بخواند.

آنگاه، باز هم مؤلّف ظاهراً به اندازهٔ کافی خود را از این توضیحاتِ توجیهی در برابر خواننده خرسند نمی یابد و لازم می بیند که به خواننده

بگوید: «عنوان دوّم کتاب را می خواستم «جایِ پای شعر فرنگی در تحوّل شعر معاصر ایران» قرار دهم تا بتواند بخش اصلی هدف و نیز محتویات کتاب را، تا حدودی، آینگی کند، امّا به پیشنهاد بعضی از دوستان صرف نظر کردم.»

و بالاخره خواننده باید با این توضیحات توجیهی مطمئنّ شود که «بخش اصلی هدف» نویسنده از تألیف این کتاب و «محتویات» آن «تا حدودی»، جست و جویی است در پیدا کردن و نشان دادن «ریشه های تحوّل شعر معاصر ایران» یا «جای پای شعر فرنگی در تحوّل شعر معاصر ایران».

و اضافه می کنم که مؤلّف قبلاً در صفحهٔ ۱۸ مقدّمه یا «حرف اوّل» خود گفته است که «موضوع اصلی این کتاب بازتابِ ادبیات و شعر مغرب زمین در شعر نو فارسی است.» و باز در صفحهٔ ۲۵ مقدّمه یا «حرف اوّل» خود این بیانیه را به این صورت به ایجاز در آورده است که «تمام تحوّلات و بدعت ها و بدایع شعر مُدرن ایران تابعی است از متغیّر ترجمه در زبان فارسی».

در اینجاست که خواننده مطمئن می شود که مؤلّف از همان پنجاه سال پیش در نوشتن هر یک از مقاله ها یا فصلها یا جزء های این کتاب، بدون آنکه طرحی از ترکیب آن در نظر داشته باشد، حدّ اقلّ می دانسته است که آنچه ذهن پژوهشگر او را به خود مشغول داشته است، در اصل ردّ یابی تأثیرهای شعر فرنگی در شکل گرفتن شعر نو فارسی است، و بنابر این مؤلّف کتاب «با چراغ و آینه» که متولّد ۱۳۱۸ است، در پنجاه سال پیش که ۲۳ یا ۲۴ ساله بوده بود و نوشتن اوّلین جزء از این کتاب را آغاز کرده بود، می دانسته بود که در مقام «محقّق» یا «پژوهشگر» در زمینهٔ «نقد ادبی» می نویسد، یعنی شعر نمی گوید، داستان نمی نویسد، خاطرات نمی نویسد، گفتار فلسفی و ایمانی نمی نویسد، از احساسات و هیجانات خود سخن نمی

گوید، و بنابر این حالا که در مجموع پنجاه سال از ترکیب یافتن تدریجی این کتاب می گذرد، اگر در اینجا و آنجای کتاب چیزهایی پیدا شود که امروز «تغییر و اصلاح» آنها، یا به قول مؤلّف «هماهنگ کردن» آنها و «تعدیل داوری ها» ی نویسنده لازم به نظر بیاید و مؤلّف «ترجیح» بدهد که «تغییری داده نشود»، آن «ناهماهنگیها» و آن «لازم التّعدیلها» که در واقعیت اصلاح برداشتهای نادرست است یا داوریهای نسنجیده است، در برابر یکدیگر که قرار می گیرد معنی و مفهوم «تناقض» ندارد تا مؤلّف آنها را «نشانهٔ تحوّلات فکری نویسنده» در زمانهای متفاوت متوالی بداند، بلکه در کار تحقیق ادبی چنین چیزهایی نه «تناقض» بلکه «نقص»، «اشتباه»، «ناسنجیدگی»، «کم تجربگی»، «سهل انگاری» و مانند اینها و ناروا تر از اینها دانسته می شود.

به این دلیل است که به نظر من مؤلّف کتاب نمی تواند از همهٔ خوانندگانِ کتاب انتظار داشته باشد که این «تناقضات» را به حساب «تحول روحی و ذهنی» مؤلّف از سنّ ۲۳ یا ۲۴ سالگی او تا ۵۰ سال بعد که زمان انتشار کتاب است، بگذارند و «سقیم» را، اگر می بینند که سقیم است، ندیده بگیرند، و اگر سقیم بودنِ آن را در نمی یابند، در پرتو شهرت مؤلّف «صحیح» بینگارند و بگذرند.

برای ملاحظهٔ تفاوت مسلّم و آشکاری که در «حیطهٔ نقد ادبی» بین «تحوّلات فکری نویسنده» و مقوله های «نقص»، «اشتباه»، «ناسنجیدگی»، «کم تجربگی»، «سهل انگاری» و مانند اینها و ناروا تر از اینها وجود دارد، به مثال متوسّل می شوم و از در مثال می گویم که اگر نویسندهٔ کتاب «با چراغ و آینه» فرضاً «شین پرتو» (علی شیرازپور پرتو) دوست نزدیک «صادق هدایت» می بود که او و «بزرگ علوی» و «صادق هدایت» با همنظری و همداستانی خود کتاب «انیران» را نوشتند و او، یعنی «شین پرتو»، دوست نزدیک «نیما یوشیج» هم می بود و «نیما یوشیج» در نوشتهٔ معروفش، «نامه

به ش. پ»، داستانهای شعری «دختر دریا»، «سمندر» و «ژینوس» او را معرّفی و نقد می کرد و به او می گفت «دوست من... از اوّلِ خط با شعرهای شما خواننده وارد میدان زندگی می شود، هریک از داستانهای شما یک زندگانی است»، و این «شین پرتو»، سالها بعد از مرگ «نیما یوشیج» زنده می بود و به قول مؤلّف کتاب «با چراغ و آینه»، دچار «تحوّلات فکری» یا «تحوّل روحی و ذهنی» می شد و کتابهایی مثل «جادوی کلام»، «جمکران»، «معاذبن جبل» و «طیلسان نور» را می نوشت، و آنوقت کسی می خواست در بررسی کلّ آثار او نقدی بنویسد، به یک رشته «تناقضات» بر می خورد که می توانست «نشانه ای از تحوّلات فکری و روحی و ذهنی» نویسنده باشد. امّا کتابی که به گفتهٔ نویسنده اش ترکیبی است از «تاریخ ادبیات، نقد ادبی، و تا حدودی ادبیات تطبیقی»، به هیچوجه نمی تواند در برگیرندهٔ چیزهایی باشد که بتوانیم به آنها عنوان «تناقضات» بدهیم و آنها را به حساب «نشانه ای از تحوّلات فکری و روحی و ذهنی» نویسنده بدانیم.

و باز برای مثال می گویم که اگر نویسندهٔ کتاب «با چراغ و آینه» فرضاً دکتر «غلامحسین ساعدی» (گوهر مرادِ) داستان و نمایشنامه نویس می بود، و فرضاً زمانی «بهترین بابای دنیا» و «چوب به دستهای ورزیل» را می نوشت و «محمود کیانوش» در نقد و بررسی آن در دوره ای که سردبیر مجلّهٔ «سخن» بود، در نقدی با عنوان «بحثی دربارهٔ نمایش ملّی در حاشیهٔ بهترین بابای دنیا» در یکی از شماره های این مجلّه می گفت: «گوهر مراد، پس از کوششهای پراکنده و بی انتظام و بی شکل نیم قرن گذشته، نقطه ای درخشان در شروع نمایشنامه نویسی در ایران است»، و مدّتی بعد در پایان نقدی بر رمان «توپ» او در مجلّهٔ فصلی «انتقاد کتاب» که یک دوره سردبیر آن بود، با عنوان «آذرخش بی تندر»، به سبب برخورد با یک رشته «تناقضات» در ساخت و پرداختِ شخصیت اصلی داستان، «ملاّ میر هاشم»،

که می توانست نشانهٔ بعضی تحوّلات فکری و شخصیتی خود «غلامحسین ساعدی» هم باشد، با احساس تأسّفی عمیق می گفت: «چاپ شدن توپ بانگ اخطاری است به نویسندهٔ آن و با این دو اشاره: ۱- وقتی که شناخته شدی، هرچه بنویسی، چاپ می کنند، پس هیچکس مواظب تو نیست، نه ناشر، نه خواننده، نه منتقد؛ خودت مواظب خودت باش! ۲- «توپ» و «دیکته و زاویه» نشان می دهد که نویسنده سخت دویده است. حالا اگر نمی خواهی از رفتن بمانی، بنشین و نفس تازه کن.»

و باز برای مثال می گویم که دکتر محمد رضا شفیعی کدکنی (م. سرشک)، در سال ۱۳۴۷، در مقام شاعر، بعد از «زمزمه ها» و «شبخوانی»، کتاب قابل اعتناء و توجّهِ «از زبان برگ» را منتشر کرد، و محمود کیانوش در مقام ناقد، در یکی از شماره های مجلّهٔ «فردوسی»، با عنوان اصلی «از زبان برگ»، در بخشهایی با عنوانهای «۱- افسونی طبیعت، ۲- غربت، ۳- رنگین کمان انسان و طبیعت، ۴- تأثّر از زمانه، ۵- شاعر، نه شعر ساز، ۶- با یک نگاه در یک نفس، ۷- در سایهٔ محمّد و درودی به زردشت، ۸- منشورگونگی، ۹- زبان سرشک، ۱۰- وزن، ۱۱- قافیه، و ۱۲- سرشک و دیگران»، بررسی ای مفصّل نوشت و در همین بررسی بود که موضوع «قافیهٔ معنوی» را در شعر او مطرح کرد و در باب تأثیر پذیریهای او از دیگرانی مانند مهدی اخوان ثالث و نیما یوشیج، گفت: «شاید بتوان گفت که سرشک، آن سرایندهٔ «زمزمه ها»ی دیروز، بیش از هر کس در کنار خوان بیدریغ و رنگین حافظ شیراز نشسته باشد» و برای نمونه این پاره از شعر «درخت روشنایی» او را آورد که در سال ۱۳۴۷ منتشر شد:

دلم آشیان دریا شد و نغمهٔ صبوحم
گل و نکهت ستاره
همه لحظه هام محراب نیایش محبّت،
تو بمان که جمله هستی به صفای تو بماند!

شب اگر سیاه و خاموش، چه غم که صبح ما را
نفس نسیم بندد به چراغ لاله آذین،
به سحر که می سراید ملکوت دشتها را .

و محمود کیانوش در پی این نمونه، گفت: «رنگهای سخن حافظ را می بینید که چه آشکارند، و آهنگهای زمزمهٔ او که چه رسا! این نوای حافظ است که می گوید:

همه شب در این امیدم که نسیم صبحگاهی
به پیام آشنایی بنوازد آشنا را.»

و اگر محمود کیانوش در مقام ناقد، در حدود یک دهه بعد از انتشار کتاب «از زبان برگ، در کتاب «بوی جوی مولیان» شعری با عنوان «نیو یورک» بخواند:

او می مکد طراوت گل ها و بوته های افریقا را
او می مکد تمام شهد گلهای آسیا را
شهری که مثل لانه ی زنبور انگبین
تا آسمان کشیده
و شهد آن دلار
یک روز
در هرم آفتاب کدامین تموز
موم تو آب خواهد گردید
ای روسپی عجوز ؟

یا در حدود دو سال پیش، یعنی چهل و دو سال بعد از انتشار «از زبان برگ» در مجلّهٔ «بخارا» چهل و یک شعر از او بخواند، از آن جمله شعری با عنوان «گل سرخ»:

آن گُلِ سرخی که در آن بامداد
هدیه آوردم تو را خندان و شاد،

تو نبودی در درون خویش و ماند
روی قلبم، سالها، آواز خواند،
هم‌چنان شاداب و خندان باقی است،
رمزی از آن حال و آن مشتاقی است (۱).

و این شعرها را از همهٔ جنبه های معنایی و کلامی و هنری، در آفاق جهان بینی شاعر، با شعرهای «از زبان برگ» مقایسه بکند و ببیند که انگار با دو شاعر کاملاً متفاوت ، با دو شخصیت معنوی و هنری متفاوت رو به روست، شاید بتواند این«تفاوتات» یا «تناقضات» را در سیر چهل و چند سالهٔ زندگی فردی و اجتماعی دکتر محمد رضا شفیعی کدکنی (م. سرشک)، با در نظر گرفتن همهٔ دگرگونیهای محیط و اثرات مثبت و منفی آنها در شخصیت واقعی او، به حساب «نشانه ای از تحوّلات روحی و ذهنی» او بگذارد، زیرا که معمولاً اگر «هدف» در ماهیت خود ثابت نماند، جهت «حرکت» هم در سیر خود متغیّر خواهد بود و زمان خواهد گذشت امّا گذشتنش الزاماً درخطّ رسیدن به «کمال» نخواهد بود.

این توضیحات نکتهٔ اوّلی بود که خواستم در دربارهٔ موضوع توجیه ناپذیر بودن «تناقضات» در قلمرو «نقد ادبی»، به منزلهٔ «نشانه ای از تحوّلات فکری و روحی و ذهنی» نویسنده، بگویم.

نکتهٔ دوّم مربوط به اشارهٔ مؤلّف کتاب به بی دانشی یا کم دانشی نیما یوشیج در زبان فرانسوی، در صفحه های ۲۰۵ و ۲۰۶ کتاب است که می گوید: «ارزش احساسات» نیما یوشیج را که مقاله ای است درباب مسائل شعر و هنر، می خوانیم فهرستی از شعرای بزرگ جهان را در آن می بینیم، ولی اگر کسی به عمق این مقاله یا رساله رسیدگی کند متوجه می شود که تمام این اشارات برگرفته شده از یکی دو مقالهٔ دایرهٔ المعارفی همان سالهاست که بفهمی نفهمی ترجمه و اقتباس شده است. ما نمی دانیم

که نیما یوشیج چه مقدار [تا چه حدّ] به زبان فرانسه تسلّط داشته است. قدر مسلّم این است که در حدّ یک دانش آموز بازیگوش و درس نخوانِ مدرسهٔ سن لوئی، زبان فرانسه را آموخته بوده و از راه جسارت و هوشیاری ذاتی نوعی نگاه توریستی به نمونه هایی از شعر فرانسوی داشته است (۲).»

و در همین زمینه، وقتی که می خواهد تأثیرِ خواندن «نامه هایی به یک شاعر جوان»، نوشتهٔ راینر ماریا ریلکه (Rainer Maria Rilke) در نوشتن «حرفهای همسایهٔ» نیما یوشیج را مطرح کند، در مورد حدّ دانش فرانسوی دانی او نیاز به «تناقض» پیدا می کند و می گوید: «نیما زبان فرانسه را تا حدّی می دانسته و ممکن است نامه ریلکه را در زبان فرانسه خوانده باشد.»

و در جایی دیگر در اشاره به ماهیت ترجمه ای «ارزش احساسات» به صورتی دیگر ادّعای خود را با عنوان «نظر خود»، امّا بدون ذکر دلیل تکرار می کند و می گوید: «بگذارید این کفر دیگر را هم همین جا بگوییم که به نظر من بخشهای اصلی و محوری «ارزش احساسات» هم ترجمهٔ آزاد و «بفهمی نفهمی» از یک کتاب فرانسوی است که مطالبی از کتابی نظیر دایرهٔ المعارف اسلام، (چاپ اوّل)، دربارهٔ شعر معاصر ترک و عرب بر آن افزوده است.»

و در پایانِ فصلی با عنوان «نخستین گامها در راه تحوّل شعر معاصر» (از صفحهٔ ۶۲۰ تا ۶۴۰)، در اشاره به نیما یوشیج و شعر کلاسیک فارسی، می گوید: «این را هم بگوییم که نیما در شعر کلاسیک ضعیف است. (گویی بدان علاقه نداشته.) امّا از همان چند شعری که بدین شیوه گفته و منتشر شده پیداست که در برابر آن گردنکشانی که در آن روزگار شعر به شیوهٔ کهن می سروده اند کار او چندان ارجی نداشته و بهتر است بگوییم او نمی توانسته مقلّد خوبی باشد. تازگی شعر نیما برای نخستین بار در افسانه به روشنی دیده می شود و پس از آن هرچه سروده همه تازه و بدیع است(۳).

اگر بخواهیم فهرست وار «بدعتها و بدایع» کار او را بر شماریم خود

گفتاری دراز دامن خواهد شد. روی هم رفته، نیما در این مسائل کلّیِ شعر تجدید نظر کرده است: ۱- تحوّل در وزن (تجدید نظر در اصول عروض فارسی). ۲- تجدید نظر در قافیه (که از مهمترین کارهای اوست). ۳- زاویهٔ دید تازه و استقلال شعری (فضای شعر). ۴- علاوه بر این اصول، در جزئیات شعر هم تصرّفاتی به هنجار کرده است که دیگران دربارهٔ آن دقّت ها و بحث ها دارند: مثل «عینیت و ذهنیت» در شعر او و مانند «هماهنگی و ترکیب» کارش.»

در اینجا گفتنِ این موضوع را لازم می دانم که من در مقدّمهٔ جلد اوّل از کتاب «رمزها و رازهای نیما یوشیج» با عنوان «نیما یوشیج و شعر کلاسیک فارسی» که نوشتن آن چند سال طول کشید و در ۱۳ ژوییهٔ ۲۰۰۸، یعنی درست چهار سال پیش به پایان رسید و در سال ۱۳۸۹، یعنی دو سال پیش از انتشار کتاب «با چراغ و آینه»، در ۵۷۴ صفحه، به وسیلهٔ «نشر قطره» در ایران منتشر شد، گفته بودم:

«امروز ستایش و پرستش نیمایوشیج نوعی مذهب شده است و مؤمن به نوعی مذهب را نمی توان به آسانی به شنیدن سخنانی که مبنای ایمانِ بی شناخت را متزلزل می کند، دعوت کرد. در این مورد به جا می دانم که از تجربه ای یاد کنم. چندین سال پیش، در «کتابخانهٔ مطالعات ایرانی» در لندن، در چند جلسهٔ هفتگی گفتاری دربارهٔ شناخت نیمایوشیج داشتم. در دوّمین جلسه یکی از حاضرانِ جوان، که خود شعر نو می گوید، با بلندکردن انگشت از جابرخاست و سؤالی کرد به این مضمون و با این مقدّمه که «آنچه شما می گویید، درست و منطقی به نظر می آید و شنیدنی است، ولی با این روال که پیش می روید، آیا در پایان ثابت خواهید کرد که نیمایوشیج شاعر بزرگی است یا نه؟ چون ما باید این را بدانیم تا بیهوده به این جلسات نیاییم و وقت خود را تلف نکنیم!» و من در پاسخ جز این چیزی نداشتم بگویم که «شما برای شناخت نیمایوشیج در این جلسات

شرکت می کنید، یا می آیید که با شنیدنِ گفتاری در ستایش نیمایوشیج، او را پرستش کرده باشید؟»

اگر امروز کسی نتواند شعرهای نیمایوشیج را که بیش از هر شاعر دیگری برای درست خوانده شدن نیاز به نقطه گذاری و فاصله گذاری دارد، درست بخواند، اوّلاً به این دلیل است که با شگردهای زبانی نیمایوشیج آشنا نیست، و ثانیاً به این دلیل که شعرهای نیمایوشیج درست نقطه گذاری و فاصله گذاری نشده است، و کسی هم که همهٔ کتابهای نیمایوشیج با «سعی و اهتمام» او به چاپ رسیده است، به همین دو دلیل از عهدهٔ درست خوانی و درست نقطه و فاصله گذاری شعرهای نیمایوشیج بر نمی آمد، حال آنکه تصوّر عامّ این بود که کسی که آثار نیمایوشیج به سعی و اهتمام او در می آید، لا اقلّ باید در شمار کسانی باشد که نیمایوشیج را درست شناخته اند، و حتّی در میان همین کسان در بالاترین مرتبه باشد. امّا نه، زیرا که در آشفته بازار اندیشه و هنر در ایران هیچ چیز شرط هیچ چیز نیست، و سرنوشت همه چیز را شیفتگی بر زمینهٔ ناشناختگی در هوای ستایش و پرستش تعیین می کند.

سالهاست که من با بعضی از آشنایانِ شاعر و نویسنده گهگاه دربارهٔ رمزها و رازهای شعر نیمایوشیج گفت و شنود داشته ام، و انگشت شماری از همین آشنایان، که خود در جهان شعر هزارساله فارسی سیر و سیاحتی آگاهانه داشته اند و هنرمایه های آن را در نمونه هایی درخشان از شاعران کلاسیک فارسی شناخته اند، آنچه را که من در ماهیت کار نیمایوشیج گفته ام، در ابراز همین آگاهی و شناختشان پذیرفته اند، امّا باز بر لطف سخن نیمایوشیج تأکید کرده اند، و وقتی که من به جدا کردن اهمیت کار نیمایوشیج در مقام شجاع ترین و جست و جوگر ترین پیشگام شعر نو فارسی از ارزیابی کار او در مقام یک شاعر، به نمونه هایی از ناپروردگیها و ناشیگریها و ترفندهای او اشاره کرده ام، برای اینکه حتّی در

خلوت هم عیبی از نیمایوشیج نگرفته باشند، و بر ستایش و پرستش مؤمنانهٔ خود خدشه ای وارد نکرده باشند، چیزهایی گفته اند که در مضمون سخن یکی از آنها به خوبی خلاصه می شود، و آن اینکه: «تو هرچه می خواهی بگو! من نیمایوشیج را دوست می دارم!»

و درمؤخّرهٔ همین کتاب گفته بودم:

«یک بار دیگر می گویم که نیما یوشیج در زمان خود با سه حرکت در سنّت شکنی، شعر فارسی را به افتادن در مسیر شعر جهانی رهنمون شد: حرکت اوّل «وحدت مضمونی»، چنانکه یک شعر، چه در حدّ «تو را من چشم در راهم»، کوتاه، و چه در حدّ «ناقوس»، بلند، به تمامی به گرد محور یک مضمون بگردد؛ و حرکت دوّم «کوتاهی و بلندی مصراعها به تناسب نیاز به کلام در بیان معنی» و حرکت سوّم «کاربرد آزاد قافیه در بند در هماهنگی موسیقی کلام با آوای معنی»، یا به عبارت دیگر منسوخ کردن ترتیب هندسی و ثابت قافیه در قالبهای ثابت. او با این سه حرکت انقلابی و با تجربه های پیگیر و تبلیغ و پا فشاری بر این سه اصل در آیین شعر جدید، این شایستگی را داشته است که «پیشگام شعر جدید فارسی» شناخته شود و با این پیشگامی در تاریخ تحوّل شعر فارسی، جای شایستهٔ خود را خواهد داشت. امّا این نیما یوشیج آن شخصیت آسمانی و مقدّس و معجزه گر و مرموز و سوشیانسی و «بری از چون وچرا» و «بری از عیب و خطا» و «در فهم نگنج و در وهم نیا» و بیرون از هر گونه قیاسی نیست که هرچه گفته است «وحی منزل» باشد و هرطور گفته است، «اعجاز» دانسته شود. هدف اصلی من در این گفتار پایین آوردن نیما یوشیج واقعی از عرش این پرستش فوق انسانی بوده است، چنانکه پرستندگان او با دیدن چهرهٔ سادهٔ انسانی او به خود بیایند و افسون مجذوبیت قدّوسی را در ذهن خود بشکنند و به جای مدام «ذکر نیما» گفتن در «حرم» پرستش، بنشینند و شعر او را بخوانند؛ و هدف دیگر من هم این بوده است که با این گفتار نشان بدهم که بدون

توجّه به موضوعاتی که مطرح کرده ام و سعی در دریافت معنی و منطق این موضوعات در بیرون از فضا و حال تعصّب و پرستش، شناختن نیما یوشیج واقعی غیر ممکن است، و نباید عجیب دانست اگر بگویم که در حیطهٔ روشنفکری عصر ما بدونِ «نیما شناسی درست»، مسلّماً «خودشناسی» در حیطهٔ فردی، اجتماعی و جهانی ممکن نمی شود. با این اشارت دفتر «نیما یوشیج و شعر کلاسیک فارسی» را به جویندگان حقیقت و دوستداران شعر و دلبستگان زبان فارسی و مؤمنان به خرد انسان و فرهنگ جهانی، تقدیم می دارم.»

و نمی خواهم باور کنم که حتّی یک تن از آن همه ادیبان و منتقدان و پژوهشگران و استادان زبان و ادبیات فارسی در طیّ دو سال پیش از انتشار کتاب «با چراغ و آینه» از وجود کتاب «نیما یوشیج و شعر کلاسیک فارسی» خبری نشنیده باشد و آن را ندیده باشد و اگر دیده باشد، با همهٔ علاقه و توجّه و علاقه ای که به نیما یوشیج و زبان و ادبیات فارسی و هنر و حرفهٔ خود دارد، نخواسته باشد که این کتاب را حد اقلّ تورّقی بکند!

و توضیحاتی که حالا می دهم فقط و فقط در مورد اظهارات بی مرجع و مدرک مؤلّف کتاب «با چراغ و آینه» در اشاره به «ارزش احساسات» نیما یوشیج است، آن هم برای آگاهی یک از هزار خوانندهٔ کتاب «با چراغ و آینه»، و با اطمینان می توانم بگویم که مؤلّف برای گفتن «کفر»در ماهیت ترجمه ای «ارزش احساسات» به هیچ «کتاب منبعِ» معیّن دسترسی نداشته است تا معرّفی آن را پشتوانهٔ ادعای خود بکند و ناگزیر نمی توانسته است که «دلایل خود را ذکر کند»، ولی من که حدّ اقل از سال ۱۳۴۳ که سردبیری مجلّهٔ «سخن» را به عهده گرفتم، دربارهٔ ماهیت «ارزش احساسات» همین «کفر» را با دلایل روشن با عدّه ای از همکاران مجلّهٔ «سخن» که بعضی از آنها دوستان نزدیک من بودند، در میان می گذاشتم، سر انجام در دفتر اوّل از کتاب «رمزها و رازهای نیما یوشیج» با عنوان «نیما یوشیج و شعر

کلاسیک فارسی، به همین موضوع اشاره ای مشروح کردم و حالا این اشاره را در اینجا، برای آگاهی آن یک در هزار خوانندهٔ کتاب «با چراغ و آینه» نقل می کنم:

«کتاب دیگری که دربارهٔ هنر و ادبیات از نیما یوشیج منتشر شده است، «ارزش احساسات در زندگی هنرپیشگان» است که تاریخ پایان تألیف آن ۹ آذر ۱۳۱۹ است. این کتاب کوچک که در هشتاد و شش صفحهٔ بیست سطری با حروف نسبةً درشت چاپ شده است، ترجمهٔ ناهموار و نارسا و در بعضی موارد نامفهوم چند مقالهٔ بلند و کوتاه از نویسندگان متفاوت است و خود مترجم هم، اینجا و آنجا، به مناسبت و بی مناسبت، دربارهٔ هنر و ادبیات فارسی و شاعران و نویسندگان ایرانی چیزهایی گفته است. در این کتاب به بیش از صد فیلسوف و شاعر و نویسنده و نقاش و آهنگساز خارجی و آثار آنها اشاره شده است. نام بعضی از آنها با املای غلط آمده است و چون این نامها با املای لاتینی داده نشده است، باید به حدس آنها را شناخت. یکجا از «آکوتاگاوا» یاد می کند، به این صورت: «شاعر ناکام ژاپنی، آکوتاگاوا، طوری از سبک جدید دنیایی تقلید کرده است که آثار او تا اندازه ای فاقد رنگهای محلّی است»، که به احتمال زیاد در موقع ترجمه اشتباهی پیش آمده است، چون در کتاب صحبت از این است که آکوتاگاوا در نوشته هایش از «سبک جدید دنیایی»، یعنی از مدرنیسم جهانی «تقلید کرده است» و در نتیجه آثار او رنگ محلّی ندارد. بنابر این چنین توصیفی نمی تواند به شعر او، که ظاهراً چندتایی «هایکو»، یا شعر سه مصراعی است، جمعاً در هفده هجا، ربطی داشته باشد و در همهٔ مرجعهای معتبر از او در مقام نویسندهٔ داستانهای کوتاه یاد شده است.

«در جای دیگر کتاب می خوانیم: «کاری را که ورتر، شاعر آلمانی، با درامهای خود در همین دوره انجام می داد یا آلکسئی تالستوی با داستان تاریخی «سربریانی» جلوه گر می ساخت، «نامق کمال» با آثار نوین خود

بروز داده بود».کلمهٔ «سربریانی» برای شما خوانندهٔ کتاب، به هر صورتی که آن را بخوانید، معنایی ندارد. «ورتر» را اوّل تصور می کنید که داستانی از «گوته» است، ولی او شاعر آلمانی نبود، قهرمان یک داستان بود. فکر می کنید که حتماً غلط چاپی است و باید «ورنر» باشد. به یک فرهنگ ادبیات نگاه می کنید و می بینید که یک درام نویس و شاعر آلمانی با نام خانوادگی «Werner» آمده است (۱۸۲۳–۱۷۶۸) که نام کوچکش «زاخاریاس» (Zacharias) است. برای پی بردن به «سر بریانی» که در کتاب نیمایوشیج «داستان تاریخی» معرّفی شده است، نام روسی آثار آلکسئی تالستوی را پیدا می کنید و در آنها به «داستان تاریخی سربریانی» بر نمی خورید، امّا می بینید که در فهرست آثار، در میان هفتاد و یک عنوان دوبار عنوان «سوبرانیَ سوچینینی» (собрание сочинений)آمده است، اوّلی در ده جلد و دوّمی در هشت جلد. از یک روس می پرسید این عنوان چه معنایی دارد، و او به انگلیسی می گوید: «Collected Works»، یعنی «مجموعهٔ آثار». پس «سوبرانیَ (Sobranie) یعنی «مجموعه» . آیا همین کلمه است که در کتاب نیمایوشیج به صورت «سربریانی» چاپ شده است؟ که در این صورت نمی تواند عنوان یکی از آثار «آلکسئی تالستوی» و یک داستان تاریخی باشد!

یک جا می خوانید: «اعتقادات اساطیری (که «رینو» خیال می کند به فهم کنه آن رسیده) به اعتقادات اجتماعی تر تبدیل یافته است»، و در جملهٔ بعدی می خوانید: «با عقیدهٔ ریبو از این را (!) می توان موافقت کرد که ادبیات یک اساطیر شناسی (میتولوژی) با عقل موازنه شده است». کلام را نارسا و آشفته می بینید، امّا کاری به این نارسایی و آشفتگی ندارید و می خواهید ببینید که آن «رینو» همین «ریبو» است یا بر عکس. اینجا هم مثل «ورنر» اسم کوچک داده نشده است تا جست و جو را آسانتر کند. اوّل «ریبو» را با املای حدسی «Ribaux» می نویسید و کسانی را که با این نام

پیدا می کنید، جوابی به فلسفه و جامعه شناسی و ادبیات نمی دهند. بعد «رینو» را با چند املای حدسی می نویسید و با یکی از آنها، یعنی «Reynaud»، با اسم کوچک ژان (Jean)، به یک فیلسوف سوسیالیست فرانسوی (۱۸۶۳-۱۸۰۶) برمی خورید که با همکاری «پی یر لرو» (Pierre Leroux) دائرهٔ المعارفی باعنوان دائرهٔ المعارف جدید» (Encyclopedie Nouvelle) در زمینهٔ فلسفه، علوم، ادبیات و صنعت، در سه جلد تألیف کرد. پیش خود می گویید که شاید در متنی که نیمایوشیج در ترجمه و تألیف «ارزش احساسات» در پیش رو داشته است، اشاره به همین «ژان رینو» رفته باشد.

در جایی دیگر در اشاره به ظهور مکتب «فوتوریسم» می خوانید: «در رأس این جنبش هنری مارینیی (Marigny) بود. مارینیی بیانیهٔ ادبی خود را در ۱۹۰۹ در روزنامهٔ فیگاروی فرانسه (که از چندی به این طرف ادبی شده مقاصد نویسندگان را درج می کرد)، انتشار داد». در اینجا می بینید که در کنار اسم «مارینیی» تصادفاً املای لاتینی آن هم در کتاب «ارزش احساسات» آورده شده است، به این صورت: «Marigny»، امّا شما می دانید که صادرکنندهٔ بیانیهٔ مکتب «فوتوریسم» در پاریس«مارینتی»، نمایشنامه نویس، شاعر و رمان نویس ایتالیایی (۱۹۴۴-۱۸۷۶) بود، با اسم کامل «فیلیپو توماسو مارینتی» (Filippio Tommaso Marinetti) که با پاپیون و سبیل تاب داده و کلاه ملونی و کارهای عجیبش در پاریس انگشت نما شده بود و موضوع مناسبی برای کاریکاتوریستها. یکی از کارهای عجیبش این بود که وقتی که نمایشنامهٔ «سورچران شاه» (Le Roi Bombance) او به روی صحنه آمد، غوغای مطبوعاتی درگرفت و یک روزنامه نگار نقدی کوبنده دربارهٔ آن نوشت و مارینتی این روزنامه نگار را پیدا کرد و سیلی جانانه ای به صورت او زد و دوئلی با شمشیر بین آن دو پیش آمد که در آن مارینتی پیروز شد و آن روزنامه نگار هم جان به سلامت برد. حالا می خواهید

حدس بزنید که این «Marigny» که در کتاب «ارزش احساسات» به جای «Marinetti» معرّفی شده است و اسمی فرانسوی به نظر می آید، در بحث از «فوتوریسم» چگونه پیدا شده است. پس از اندک جست و جویی، می بینید «مارینیی» اسم تئاتری بوده است در پاریس که نمایشنامهٔ «سورچران شاهِ» مارینتی در آنجا اجرا شده بود.

موارد این گونه بیدقتیها و ولنگاریها در کتاب «ارزش احساسات» بسیار است، و ای کاش عیبهای آن به همین بیدقتیها و ولنگاریها محدود می شد. بدی ترجمه و نارساو نامفهوم بودن جمله ها و بیگانگی آنها با زبان فارسی و آشفتگی و ناپیوستگی مطالب کتاب به اندازه ای است که شما را از خواندن آن باز می دارد، به طوری که بعد از تحمّل رنج چند بار خواندن چند صفحه ای از آن، با ذهنی خسته و روحی افسرده کتاب را می بندید و آن را به کنار می گذارید. و من که کتاب را نبستم و به کنار نگذاشتم و تا به حال دست کم ده بار آن راخوانده ام، به خیلی از واقعیتهای پنهان مانده در فرهنگ جامعهٔ خود پی برده ام، از آن جمله اینکه از سال ۱۳۱۹ که «ارزش احساسات» به تدریج در مجلّهٔ «موسیقی» چاپ شد، و از سال ۱۳۳۴ که به گفتهٔ سیروس طاهباز، به کوشش جنتی عطایی به صورت کتاب درآمد، و از سال ۱۳۵۱ که به نظارت سیروس طاهباز تجدید چاپ شد، و بعد از آن تا به حال که احتمالاً چاپهای جدیدی از آن منتشر شده است، هیچکس دربارهٔ آن با نگرش نقادانه سخنی نگفته است. هر وقت هم که من به مناسبتی با کسی یا در جمعی دربارهٔ چگونگی آن چیزی گفته ام، هیچکس آن را به گوش نگرفته است تا به هوش و با مراجعهٔ دقیق به این کتاب، به حقیقت حرف من پی ببرد. گاهی هم که از دوست شاعر یا نویسنده ای که در برابر حرف من تعجّب و ناباوری نشان می داده است، می پرسیده ام: «تو کتاب ارزش احساسات را با دقّت خوانده ای؟» صادق ترین این دوستان شاعر یا نویسنده می گفته است: «نه، نخوانده ام!» و من به

این نتیجه بیشتر اعتقاد پیدا می کرده ام که در جامعهٔ من فقط مردم عادّیِ کتابخوان نیستند که ستایشگرِ شهرتند، بلکه در میان اهل فکر و قلم هم معدودند کسانی که در سنجش آثار، خرد و دریافت مبتنی بر اصول هنر را معیار و میزان قرار می دهند. و دریغا که در میان همین معدود کسان هم تا به حال کسی صلاح خود نمی دیده است که از کارهای نیما یوشیج، که هالهٔ تقدّس چهرهٔ او را نورانی و خیره کننده کرده است، استغفرالله، خرده ای بگیرد. بحث دربارهٔ چگونگی «ارزش احساسات» و دیگر نوشته های نیما یوشیج در زمینهٔ شعر، خود نیاز به دفتری دیگر دارد (که با عنوان «بوطیقای نیما یوشیج» دفتر سوّم از «رمزها و رازهای نیما یوشیج» را تشکیل خواهد داد).

«اشاره به کتاب «ارزش احساسات» در کنار «حرفهای همسایه» در این گفتار که «آموخته های نیما یوشیج از نظامی» عنوان دارد، به این دلیل پیش آمد که تأثیر نظامی در زبان او با تأثیر زبان و شعر فرانسوی در هم آمیخته است، و این تأثیر در زبان و مضمون مخصوصاً از دو شاعر فرانسوی زبان برای او راهگشا و بنیاد ساز بوده است: یکی «ویکتور هوگو» و دیگری «امیل ورهارن» (Émile Verhaeren) بلژیکی. نیما یوشیج که در «حرفهای همسایه» به شاعر جوان می گوید: «هوگو از آنهایی است که کاملاً سرشار است... به شما توصیه می کنم آثار [ویکتور] هوگو را بخوانید»، در «ارزش احساسات» فقط در جایی که بحث از به صحنه آمدن «ناتورالیسم» و بیرون رفتن «رمانتیسیسم» در فرانسه پیش می آید، در اشاره به «تناقض فکری» در آثار رمانتیسیستها از «هوگو» یاد می کند: «احساسات مختلف الجنس این دوره را بر طبق قضایای اجتماعی این دوره می توان به خوبی تشخیص داد: تا وقتی که ماشین و کارخانه به اندازهٔ کافی ترقّی نکرده بود و به این واسطه طبقهٔ به روی کار آمده به کلّی نمی خواست نسبت به کلیسا بی اعتنا باشد، تناقض فکری لامارتین و هوگو کاملاً معنی داشت. لامارتین، در عین حال

که بار احساسات نوین را به دوش می کشید، از تقدیرهای آسمانی گله مند بود. هوگو در داستان «بینوایان» خود در یکجا، هم متوجّه گرسنگی و علل و نتایج آن بود و هم خدا و وجدان انسانی را با هم اتّحاد می داد. ولی پس از اینکه کارخانه و ماشین توسعه یافت و درخواستهای اقتصادی، مردم را به کار بیشتر دعوت کرد، رمانتیزم ادبیات فرانسه را وداع گفت. هوا و هوسهای زمام گسیختهٔ این مکتب به ناتورالیسم «زولا» و رئالیزمی که درخور آن بود، منتهی شد. زولا از کسانی بود که برای رهایی از ناتوانیهای زندگانی، جوانها را به کار تشویق می کرد. در خصوص احساسات رمانتیک همین دوره در ادبیات فرانسه و انگلستان است که باید گفت هنر و احساسات به کار رفته در آن به مصرف دردهای درونی ما می رسند. آثار غم آور هنری که از انسان مجسّمهٔ غم و سستی می آفرینند و او را به مشقات زندگانی تسلیم می دارند، نتیجهٔحتمی ارتباطهای معیّن با زندگانی اجتماعی بوده اند».

در این بند از «ارزش احساسات» که نیما یوشیج آن را ترجمه کرده است، نویسندهٔ اصلی آن هرکه باشد، از تأثیر تحوّلات اجتماعی و صنعتی در تحوّل پذیری ادبیات سخن گفته است و در آن در ارتباط با بحث من به چند نکتهٔ مهمّ توجّه می کنیم:

الف- در دورهٔ رواج «رمانتیسیسم»، با وجود اینکه عصر نواندیشی بود و احساسات مردم هم در هماهنگی با اندیشه های نو، تغییر کرده بود، هنوز در آثار رمانتیسیستها، از آن جمله لامارتین و هوگو، تناقض فکری وجود داشت، به این معنی که آنها، با وجود اینکه به علّتهای زمینی و اجتماعی فقر و گرسنگی بخش وسیعی از جامعه پی برده بودند، همچنان به مذهب وابستگی داشتند و می کوشیدند که بین وجدان انسانی و حکمت خدایی پیوندی ببینند یا پیوندی بسازند.

ب- در این نوع جهان بینی، که «تقدیرهای آسمانی» هم در وضعیت مردم دخیل دانسته می شد، «آثار غم آور هنری از انسان مجسّمهٔ غم

و سستی» می آفرید و «او را به مشقات زندگانی تسلیم» می داشت.

ج – امّا با وسیع تر و عمیق تر شدن تحوّلات عمومی در جامعه، رمانتیسیسم از اعتبار افتاد و ادبیات فرانسه را ترک کرد و جای آن را ناتورالیسم کسانی مثل «امیل زولا» گرفت که به ارزش و قدرت کار در جامعه اعتقاد داشتند.

د- همین ناتورالیسم هم با ادامهٔ تحوّلات جای خود را به «رئالیسم» داد.

با توجّه به این نکته ها، می توانیم بگوییم که نیما یوشیج در موقع ترجمه و تألیف «ارزش احساسات» در دوره ای از ادبیات فرانسه زندگی می کرد که دیگر مکتب رمانتیسیسم، به مفهوم یک جهان بینی معیّن، از رواج افتاده بود و «رئالیسم»، باز به مفهوم یک جهان بینی نو و مترقّی تر، جای آن را گرفته بود...

... نیما یوشیج، با وجود اینکه در دو نامه از «حرفهای همسایه» بر اهمیت خواندن شعرهای «هوگو» در پرورشِ شاعران جوان دورهٔ خودتأکید می کند، در هیچیک از نامه های «حرفهای همسایه» به «امیل ورهارن» (Emile Verhaeren) و شعر او اشاره ای ندارد. امّا در کتاب «ارزش احساسات» که دربارهٔ هیچ شاعری جز به اشاره ای کوتاه سخن نرفته است، زیرا که طبیعت و شیوهٔ طرح موضوع نمی پذیرفته است، بعد از اشاره به «سر و صورت پیداکردن» آثار والت ویتمن در امریکا و امیل ورهارن در بلژیک «از زندگانی در دنیای هنر و ماشین»، در ده صفحهٔ بعد به بحث از ماهیت و سیر تحوّل و تکوین شعر «امیل ورهارن» می پردازد، که با توجّه به ناهماهنگی این «تطویل» با شیوهٔ «اختصاری» کتاب و [تأثیرهای ناسنجیدهٔ نیما یوشیج از شعر و زبان او]، می توان حدس زد که نیمایوشیج، در مقام مترجم و مؤلّف «ارزش احساسات»، بحث از «ورهارن» را از منبعی دیگر نقل کرده است، و اگر چنین باشد، دلیل این افزایش برتری «ورهارن» بر همهٔ شاعرانِ دیگر

نیست، بلکه علاقهٔ خاصّ خود نیما یوشیج به شعر «ورهارن» است که او هرگز نخواسته است آشکارا به آن اعتراف کند...»

در پایان این توضیحات، که در واقع تکمله ای است بر اظهارات دکتر محمّد رضا شفیعی کدکنی (م. سرشک) دربارهٔ مفهوم «تناقضات» در قلمرو «نقد ادبی» و ماهیت ترکیب «ارزش احساسات» در کتاب «با چراغ و آینه»، بار دیگر با تأکید می گویم که در این گفتارِ «توضیحی و تکمیلی» به هیچوجه قصد نقد و بررسی کتاب «با چراغ و آینه: در جستجوی ریشه های تحوّل شعر معاصر ایران» را نداشته ام، و اضافه می کنم که اگر به فرض محال کسی، مثلاً بعد از خواندن مقدمهٔ کتاب، که «حرف اوّل» عنوان دارد و احیاناً خواندن فصل کوتاه «معجزهٔ پروین»، انگیخته شود و بخواهد این کتاب بزرگ را در پرتو «هرج و مرج فرهنگی» و «فقدان بینش علمی در نقد ادبی»، با توجّه به اوضاع اجتماعی، سیاسی و ادبیِ حدّ اقلّ هفت دههٔ اخیر در تاریخ ایران دقیق و موشکافانه بررسی کند، مرحلهٔ اوّل آن دو یا سه بار خواندنِ این کتاب۷۰۰ صفحه ای است، و هربار یادداشتهایی در حاشیهٔ صفحات آن نوشتن، و در هر مورد به دست آوردن مدرکهای لازم از مرجعهای متعدد و گوناگون، و آنوقت نوشتن نقد و بررسی ای است در حدّ اقلّ ۷۰۰ صفحه و در خور کتاب «با چراغ و آینه»، که حیطهٔ آن، چنانکه از عنوانهای فصول آن بر می آید، بسیار وسیع تر از جست و جو در یافتن «ریشه های تحوّل شعر معاصر ایران» است.

یادداشتها:

۱- در شعر «آن گل سرخ»، اگر خود را مجبور نکنیم که برای عبارت «تو نبودی در درون خویش» معنایی استعاری بسازیم و آن را در چنین شعری برابر با «تو در خانه نبودی» بگیریم، مضمون تغزّلی شعر ما را به یاد تصنیف «گل سرخ»، ساختهٔ «ارج جنّتی عطایی» می اندازد که آن را خوانندهٔ معروف، «ویگن»، خواند، با این تفاوت که در تغزّل «م. سرشک» آن گل سرخ « هم‌چنان شاداب و خندان باقی است»، حال آنکه در

«تصنیف» جنّتی عطایی «در سکوت خانه پژمرد.»:

دیدی ای غمگین تر از من/ بعد از آن دیر آشنایی/ آمدی خواندی برایم / قصّهٔ تلخ جدایی / مانده ام سر در گریبان / بی تو در شبهای غمگین / بی تو باشد همدم من / یاد پیمانهای دیرین / آن گل سرخی که دادی / در سکوت خانه پژمرد / آتش عشق و محبّت / در خزان سینه افسرد / کنون نشسته در نگاهم / تصویر پر غرور چشمت / یک دم نمی رود از یادم / چشمه های پر نور چشمت / آن گل سرخی که دادی / در سکوت خانه پژمرد.

۲- دکتر شفیعی کدکنی دربارهٔ دانش نیما یوشیج در زبان فرانسوی، در اشاره به ترجمهٔ مقالات جمع آمده در «ارزش احساسات» گفته است: «ما نمی دانیم که نیما یوشیج چه مقدار [تا چه حدّ] به زبان فرانسه تسلّط داشته است. قدر مسلّم این است که در حدّ یک دانش آموز بازیگوش و درس نخوانِ مدرسهٔ سن لوئی، زبان فرانسه را آموخته بوده و از راه جسارت و هوشیاری ذاتی نوعی نگاه توریستی به نمونه هایی از شعر فرانسوی داشته است.» در این گفته نکته هایی ملاحظه می شود که با واقعیت تطبیق نمی کند و می توان آنها را به حساب «تناقضات» ناوابسته به گذشت زمان و «در آنِ واحدی» گذاشت، از این قرار:

الف – با توجّه به اینکه در کتاب «با چراغ و آینه» مؤلّف ضمیر «ما» را در معنای «من»، یعنی شخص مؤلّف، به کار می برد، اقرار می کند که نمی داند که نیما یوشیج تا چه حدّ به زبان فرانسوی تسلّط داشته است، و آنوقت او که حدّ تسلّط نیما یوشیج بر زبان فرانسوی را «نمی داند»، بلافاصله حرفش را تغییر می دهد و حدّ فرانسوی دانی او را با «قدر مسلّم» تعیین می کند.

ب – این حکم مؤلّف این سؤال را پیش می آورد که آیا مؤلّف کتاب «با چراغ و آینه» زبان فرانسوی می داند؟ و اگر می داند، در حدّی می داند که بتواند حیطهٔ دانش نیما یوشیج در زبان فرانسوی را با حیطهٔ دانش خود از این زبان مقایسه بکند؟ و اگر می داند و می تواند، در مطابقت ترجمهٔ فارسی نیما یوشیج و متن فرانسوی چه مقاله یا کتابی حدّ دانش فرانسوی نیما یوشیج را دریافته است؟ و اگر مثل مؤلّف کتاب «نیما یوشیج و شعر کلاسیک فارسی» با تأمّل در ماهیت و کیفیت ترکیبی و بیانی «ارزش احساسات» این واقعیت را، بدون اشاره ای هوایی به حدّ فرانسوی دانی نیما یوشیج ، با حدسهای

منطقی دریافته است، منطق حدسهای مؤلّف کتاب «با چراغ و آینه» چیست و کدام است؟

ج – آیا کیفیت و حدّ آموزش زبان فرانسوی در «مدرسهٔ سن لویی» در مقایسه با مدرسه های دیگری که در آنها زبان فرانسوی تدریس می شده است، بر همه یا لااقلّ بر مؤلّف کتاب «با چراغ و آینه» معلوم بوده است؟

د – آیا مؤلّف کتاب «با چراغ و آینه» مدرک و مرجع معرّفی نکرده ای برای اوّلاً «بازیگوشی» و ثانیاً «درس نخوانی» نیما یوشیج (علی اسفندیاری زمان کودکی و نوجوانی) در دسترس داشته است؟ و اگر داشته است، آیا در آن دلیلی برای ارتباط بازیگوشی و درس نخوانی نیما یوشیج و زبان فرانسوی آموختن او ارائه شده است؟ چون در مورد هر دانش آموز بازیگوش و درس نخوانی می توان این احتمال را داد که به موضوع یا موضوعهایی از برنامهٔ درسی علاقه مند باشد و «درس» آن موضوع یا موضوعها را خوب یاد بگیرد.

هـ - آیا مؤلّف کتاب «با چراغ و آینه» برای نسبت دادن صفت «جسارت» به نیما یوشیج در «نوعی نگاه توریستی» انداختنِ او «به نمونه هایی از شعر فرانسوی» مدرک یا مرجع معرّفی نکرده ای دارد؟ و اگر دارد، یکی از انواع «نگاه توریستی انداختن» به نمونه هایی از شعر یک زبان خارجی در آن مدرک یا مرجع چگونه بیان شده است؟

و – آیا، چنانکه بر قلم مؤلّف کتاب «با چراغ و آینه» رفته است، «هوشیاری ذاتی» در حدّی که با دانستنِ چند کلمه و عبارت و جملهٔ فرانسوی می تواند به یک «توریست» در گردش چند روزه اش در پاریس کمک کند، می تواند در مورد «نگاه» یک شاعر فارسی زبان به خواندن و تا حدّی دریافتن مضمون نمونه هایی از شعر فرانسوی، مثلاً شعرهای «امیل ورهارن» بلژیکی مفید و کار ساز باشد و به او در ترجمهٔ مقاله های فرانسوی مورد استفاده اش در ساختن کتاب «ارزش احساسات» کمک کند؟ یا واقعیت این است که شخصی می تواند یک زبان خارجی را به خوبی بداند، امّا در زبان فارسی بلاغت و فصاحت نیافته باشد و نتواند متنی را درست و رسا و روشن و مفهوم و روان به زبان فارسی برگرداند؟

۳- دکتر شفیعی کدکنی دربارهٔ نیما یوشیج گفته است: «...نیما در شعر کلاسیک ضعیف

است. (گویی بدان علاقه نداشته.) امّا از همان چند شعری که بدین شیوه گفته و منتشر شده پیداست که در برابر آن گردنکشانی که در آن روزگار شعر به شیوهٔ کهن می سروده اند کار او چندان ارجی نداشته و بهتر است بگوییم او نمی توانسته مقلّد خوبی باشد. تازگی شعر نیما برای نخستین بار در افسانه به روشنی دیده می شود و پس از آن هرچه سروده همه تازه و بدیع است».

در این گفته اظهارهایی هست که با واقعیت تطبیق نمی کند و می توان آنها را به حساب «تناقضات» ناوابسته به گذشت زمان و «در آنِ واحدی» گذاشت، از این قرار:

الف – مجموعهٔ کامل اشعار نیما یوشیج، منهای شعرهایی که به زبان طبری ساخته است ۵۸۷ صفحه است. اگر او به شعر کلاسیک علاقه نمی داشت، بعد از منظومهٔ «افسانه» که «تازه وبدیع» است و در سال ۱۳۰۱ سروده شده است، تا سال ۱۳۱۶ که شعر تازه و بدیع «ققنوس» را سرود، ۱۵۸ صفحه از آن شعرهای ضعیف و در مواردی در سستی و آشفتگی و بیمایگی حیرت آور نمی ساخت، از آن جمله «محبس» در سال ۱۳۰۳، «قلعهٔ سقریم» در ۱۳۰۴، و «سرباز پولادین» در ۱۳۰۷. آخرین شعر نو او، «شب همه شب»، در تاریخ ۱۳۳۷ ساخته شده است، و آخرین قصیده های او، یکی با عنوان «طوفان» ساختهٔ ۱۳۱۹ و دیگری با عنوان «رثاء»، ساختهٔ ۱۳۲۳ است. پس بنا بر حکم واقعیت، نمی توان گفت : «نیما در شعر کلاسیک ضعیف است، گویی بدان علاقه نداشته»، و نمی توان گفت: «بعد از آن [بعد از افسانه] هرچه سروده تازه و بدیع است.» (برای ملاحظهٔ واقعیت به «مجموعهٔ کامل اشعار نیما یوشیج» فارسی و طبری، تدوین سیروس طاهباز، انتشارات نگاه، چاپ اوّل، ۱۳۷۰، یعنی بیست و یک سال پیش، و برای آگاهی از مایه و پایهٔ هنری شعر نیما یوشیج به کتاب «نیما یوشیج و شعر کلاسیک فارسی»، نوشتهٔ محمود کیانوش، نشر قطره، مراجعه شود.

ب – در صورتی که از ۵۸۷ صفحه شعر فارسی نیمایوشیج، جمعاً ۲۶۰ صفحه را شعرهایی در قالبهای مختلف کلاسیک، با مضمونهایی «ناتازه» و «نابدیع» گرفته باشد، از جمله چند غزل و در حدود ۶۰۰ رباعی که از حیث ضعفهای حیرت انگیز و خجالت آور در تاریخ شعر کلاسیک فارسی نظیر ندارد، در مورد کمیت شعرهای کلاسیک او نمی توان گفت: «همان چند شعری که بدین شیوه گفته....» آشکار است که ۲۶۰ صفحه «کلاسیک» در برابر ۳۲۷ صفحه «نو» (تازه و بدیع) از حدّ «چند شعر» خیلی تجاوز می کند.

ج – آیا اگر کسی تقریباً در تمام دورهٔ شاعری خود، در عین تلاش برای نو کردنِ شعر در قالب و مضمون، از ساختن شعر با مضمونها و قالبهای کهن دست بر نداشته باشد، و از زمان ساختن منظومهٔ «قصّهٔ رنگ پریده، خون سرد» در سال ۱۲۹۹ (در سنّ ۲۵ سالگی) تا زمان ساختن غزلی با مطلع «گرچه شد عهده دلم با من و گفت این نکنم/ نیست یک دم که به دل یاد تو سیمین نکنم» در سال ۱۳۱۷ (در سنّ ۴۳ سالگی) در نیابد که «در برابر آن گردنکشانی که در آن روزگار شعر به شیوهٔ کهن می سروده اند کار او چندان ارجی» ندارد، به چه دلیل و بر اساس چه منطقی در مورد او می توان حکم کرد که «بهتر است بگوییم او نمی توانسته مقلّد خوبی باشد»؟ و اگر نمی توانسته است، امّا چنانکه واقعیت گواه است، می خواسته است که بتواند، این نتوانستن عین «ناتوانی» نیست؟

حقیقت یار و راهنمون کوشندگان و پویندگان قلمرو اندیشه و هنر جهانی انسان باد.

محمود کیانوش

لندن – ۲۹ ژوئن ۲۰۱۲