هدف از جابه‌جایی کلمات در عنوان این نوشتار، تمرین گونه‌ای بازی لفظی یا صنعت بدیعی نیست. بلکه هدف این است که کلمات را درست در جای خود بنشانیم. به عبارت دیگر مقصود ما تشخیص و تمییز دو تعبیر متفاوت است که گاه به جای هم به کار گرفته می‌شوند: ادبیات انقلابی و انقلاب ادبی.

اگر چه مفاهیم ادبیات و انقلاب در هر دو تعبیر مشترک است، اما تغییر جای کلمات در این دو تعبیر، موجب تغییر معنای آنها هم می‌شود.

دیگر اینکه در اینجا نمی‌خواهیم به شرح معانی لفظی، اصطلاحی و یا تعاریف گوناگون این دو مفهوم بپردازیم. زیرا اولاً بررسی این تعاریف و برگزیدن یکی از آنها کار دشواری است و ما را از مقصود اصلی دور می‌کند. ثانیاً این مفاهیم در اینجا به همان معنای روشنی به کار می‌روند که در ذهن همگان مشترک است. بنابراین در مورد ادبیات به جای اینکه در تعاریف گوناگون سرگردان شویم که آیا ادبیات بخشی از زبان است، یا همان زبان است یا کاربرد خاصی از زبان است، یا مجموعهٔ آثار مکتوب یک ملت، یک دوره یا یک زبان است و یا نوشته‌ای است که نمایشگر در هم ریختن سازمان یافتهٔ گفتار متداول است، یا نظامی است که از ترکیب عناصر عاطفه، خیال، معنی و اسلوب در زبان شکل می‌گیرد و... تنها می‌گوییم منظور ما از ادبیات همان آثار نظم و نثری است که همگان می‌شناسند و با آن سروکار دارند. همچنین در مورد مفهوم انقلاب هم به جای اینکه به تعاریف و نظریه‌های مختلفی که فیلسوفان، مورخان، جامعه شناسان و دیگران ارائه کرده‌اند بپردازیم، می‌گوییم مقصود ما از انقلاب همان دگرگونی است؛ دگرگونی بنیادین؛ نقطهٔ عطفی که آشکارا خط زمان را به دو بخش کاملاً متفاوت تقسیم می‌کند. و این دگرگونی اگر چه ممکن است آنی و ناگهانی به نظر برسد، در اصل نتیجهٔ زمینه‌های خاص پیشین است و همچنین پیامدهایی به دنبال دارد که موجب کمال یا زوال آن می‌شود. و نیز اینکه منظور ما از انقلاب، انقلاب سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و... نیست، بلکه مفهوم عامی است که در تعابیری مانند انقلاب صنعتی، انقلاب فرهنگی، انقلاب هنری و ادبی و... مورد نظر است.

و اما «انقلاب ادبی» تعبیری است که بارها در شعرها و نوشته‌های دورهٔ مشروطیت تکرار شده است. بیشتر شاعران این دوره از قبیل دهخدا، بهار، عشقی، عارف، رفعت و ... به تصریح یا تلویح، خود را بانی انقلاب ادبی یا دست کم سبک جدید دانسته‌اند. و ظاهراً می‌پندارند انقلاب ادبی در دورهٔ آنها یا به دست خود آنها صورت گرفته است.

مثلاً عارف معتقد است تمام شاعران همروزگارش از اشعار آزادی او سرمشق گرفته‌اند:

ز اشعار آزادی من تمام
گرفتید سر مشق خود هر کدام [1]

و در «وقتی تصنیف وطنی ساخته است که ایرانی از دهزار نفر یک نفرش نمی‌دانست وطن یعنی چه». [2]

عشقی «ایده‌آل» خود را بهترین نمونهٔ انقلاب شعری آن عصر و «دیباچهٔ انقلاب ادبی» ایران می‌داند. [3]

بهار می‌گوید در این دوره «انقلابی بزرگ در ادبیات، از نظم و نثر برپا گردید» [4] که نخستین بار از خیال او و در سبک تازهٔ او متجلی شده است:

نوترین سبکی که در دست شماست
بار اول از خیال بنده خاست [5]

دهخدا شعر «یاد آر ز شمع مرده یادآر» خود را در ردیف اول شعرهای اروپایی قلمداد می‌کند. [6]

البته برخی از این شاعران و نویسندگان چنین ادعایی را آشکارا در آثارشان بر زبان نیاورده‌اند و برخی از آنها مانند ایرج میرزا با وجود تغییرات و نوآوریهای آشکاری که در شعرش پدیدار بود، نه تنها ادعای نوآوری و انقلاب ادبی نداشت، بلکه گاه انقلاب ادبی و مدعیان آن را به باد طنز و انتقاد می‌گرفت، و می‌گفت که انقلاب ادبی چیزی جز «شلم شوربا» و «پس و پیش کردن قوافی» نیست:

در تجدید و تجدد واشد
ادبیات شلم شوربا شد
می‌کنم قافیه‌ها را پس و پیش
تا شوم نابغهٔ دورهٔ خویش... [7]

این شعر و مصراعهایی نظیر «انقلاب ادبی محکم شد» خود مؤید آن است که در این دوره موضوع انقلاب ادبی ورد زبان شعرا و بویژه جوانان بوده است:

این جوانان که تجدد طلبند
راستی دشمن علم و ادبند [8]

پس بدون آنکه نیازی به شواهد یا دلایل بیشتری باشد، روشن است که شاعران این دوره و پس از آنها مانند رشید یاسمی، تندرکیا و... به ضرورت وقوع چنین انقلابی واقف بوده‌اند و عالمانه و عامدانه در راه تحقق آن می‌کوشیده‌اند. چنانکه نیما دربارهٔ دورهٔ خود می‌گوید: از هر طرف ادعای «انقلاب ادبی می‌کنیم» می‌جوشد. [9]

و اما در مورد اینکه چگونه به این دانستگی و بایستگی رسیده بودند، نیز نیازی به توضیح فراوان نیست. زیرا چنانکه می‌دانیم اصولاً قرون اخیر، بویژه قرن نوزده و بیست، قرن انقلابهاست و تا مدتها بعد کلمهٔ انقلاب دارای ارزش و بار معنایی مثبت بوده است و به دلیل گسترش ارتباطات و انتقال نسبتاً سریع اطلاعات، شاعران و نویسندگان، از این انقلابها و نتایج و تأثیرات آن برتحولات فرهنگی و ادبی آگاه می‌شده‌اند و تحت‌تأثیر آن قرار می‌گرفته‌اند.

همچنان‌که انقلاب مشروطه ملهم از انقلاب فرانسه بود، تجدد ادبی این دوره هم تحت تأثیر تحولات ادبی پس از انقلاب فرانسه قرار داشت؛ هم به صورت مستقیم، یعنی از طریق فراگیری زبان فرانسوی یا سفر به آن دیار و هم به صورت غیر مستقیم، یعنی از طریق ارتباط با تحولات کشور عثمانی یا روسیه. شاعران و نویسندگان دورهٔ مشروطه دریافته بودند که فرانسه در نیمهٔ اول قرن نوزدهم پس از انقلاب کبیر، همان‌گونه که به مساوات سیاسی رسید، مساوات ادبی را هم به دست آورد و از تحولات ادبی آن کشور از جمله عکس العمل شدید نویسندگان و شاعران در برابر اصول کلاسیک، نئوکلاسیک و اشرافیت حاکم بر ادبیات قدیم، روی گرداندن از درباریان و گرایش به بیان مسائل حقیقی، افزونی تحصیلکردگان و

از ادبیات انقلابی تا انقلاب ادبی

قیصر امین‌پور

نویسندگان مطبوعات پس از دورهٔ استبداد، حضور مردم در آثار ادبی و گرایش آثار ادبی به مردم و ایجاد سبک ساده و روشن در نویسندگی و... آگاه شده بودند و از آن تحولات سرمشق می‌گرفتند. برخی از نویسندگان صریحاً به لزوم سرمشق گرفتن از امتهای اروپایی اشاره کرده‌اند. همچنین اعتقاد به تلازم انقلاب سیاسی و انقلاب ادبی در این دوره زبانزد نویسندگان است. تقی رفعت، نظریه‌پرداز تجدد ادبی در این مورد به جمله‌ای از ویکتور هوگو استناد می‌کند که «قاطع‌ترین نتیجهٔ مستقیم یک انقلاب سیاسی، یک انقلابی ادبی است.» و نیز با اشاره به جملات دیگر او در این زمینه، دورهٔ خود را مصداق گفته‌های این شاعر رمانتیک و چنین نظریه‌ای می‌شمارد. در همین دوره مجلاتی منتشر می‌شود که هدف آنها پیشبرد تجدد ادبی است. از جمله‌مجله‌ای به نام آزادیستان زیر نظر تقی رفعت منتشر می‌شود که شعار اصلی آن با خط درشت روی جلد مجله نقش بسته است: «مجله‌ای است هواخواه تجدد در ادبیات» و رفعت در همین مجله می‌نویسد: «ما در سخت‌ترین هنگام یک انقلاب ادبی هستیم» و انقلاب سیاسی ایران محتاج این تکمله و تتمه است. البته نظریهٔ مارکسیستی «زیر بنا بودن اقتصاد و روبنا بودن فرهنگ و هنر» را نیز نباید در رواج چنین اندیشه‌ای بی‌تأثیر دانست. بی‌گمان در جریان انقلاب روسیه، چنین اندیشه‌هایی رواج فراوان یافته است، به گونه‌ای که در ذهن آزادیخواهان ایرانی نیز طنینی این چنین داشته است که می‌پنداشتند، چون انقلاب سیاسی ـ اجتماعی صورت گرفته است، لاجرم انقلاب ادبی هم باید به تبع آن رخ دهد.

همچنین تأثیر فرضیهٔ تکاملی داروین و لزوم تغییر زبان و ادبیات همانند تحول انواع، نیز در پیدایش چنین اندیشه‌هایی مشهود است. بهار و دیگران آشکارا از اعتقاد به این نظریه و تابع بودن در برابر فرمان تکامل سخن گفته‌اند.

کاربرد فراوان کلمهٔ انقلاب در این‌گونه مباحث، خود بیانگر برداشت غالب این دوره از مفهوم و ماهیت تحولات ادبی است. این واژه در ذهن برخی از آنان معنایی نزدیک به جهش (Mutation) دارد که لابد با پدید آوردن یکی دو اثر نسبتاً جدید و جا به جایی چند قافیه صورت می‌گیرد. البته بهار در ضمن مباحثات خود، در برابر عصیان ادبی رفعت، تجدد ادبی را روندی آرام و نرم و تدریجی، موافق احتیاج و امکان اجتماع و امر تکامل توصیف می‌کند. و تقی رفعت اگر چه در پاسخ خود می‌گوید که کار صد سالهٔ تجدد را نمی‌توان یک روزه انجام داد، باز تأکید می‌کند که تجدد به مثابه انقلاب است و انقلاب را نمی‌شود مانند دارو با قطره شمار به چشم جماعت ریخت. بلکه نیازمند افراطی‌ترین حس تجدد پروری، جوش و خروش لجام گسیخته و جنگیدن آسوده و تند تند است.

این جوش و خروش برای تجدد و انقلاب ادبی را نمی‌توان صرفاً معلول ملال و دلزدگی از شعر گذشته و قواعد تکراری آن دانست. زیرا نارضایتی از قوالب و قواعد پیشین تنها علت نوگرایی نیست، بلکه به نظر می‌رسد خود این نارضایتی در عین حال معلول علتهای درونی و برونی دیگر است. از یک سو تغییر اوضاع اجتماعی بسیار محسوس است، چندان که در و دیوار گواهی می‌دهند که اتفاقاتی تازه رخ داده است. از سوی دیگر تفکر، تجارب و احساس درونی هنرمند که بازتاب تحولات بیرونی را هم در خود دارد، تغییر کرده است. اما در مقابل، قالبها و صور بیانی همچنان ثابت مانده است و بلکه در اثر تکرار و تقلید فراوان تأثیر و کارکرد پیشین خود را نیز از دست داده است. در چنین وضعی هنرمند راستین، نه می‌تواند تغییرات بیرونی را انکار کند و نه تحولات درونی خویش را نادیده بگیرد. تنها راهی که می‌ماند این است که به تغییر قوالب، قواعد و روشهای بیان هنری بیندیشد. اما از آنجا که تغییر بنیادین قالبها و قواعد سنتی با پیشینهٔ هزار ساله، کاری است سخت دشوار که هر هنرمندی از عهدهٔ انجام آن برنمی‌آید، هنرمندان این دوره تنها به تغییرات سطحی در لایه‌های بیرونی و آشکار قوالب و قواعد بسنده می‌کنند و بنا جا به جایی عناصر ظاهری فرم مانند زبان، قالب، وزن و قافیه به بازی آزمون و خطا می‌پردازند.

پس تحولات بیرونی و درونی جامعه و هنرمند، هیچ کدام توهم نیست و نمی‌توان آنها را نادیده انگاشت، حتی اگر از بالا یا خارج بر جامعه تحمیل شده باشد. بویژه در دوره‌ای که دیگر بحث بر سر پذیرش یا رد نوگرایی نیست. زیرا پیش از

آنکه فکر کنند، اتفاق افتاده است، یعنی اکثریت قشر تحصیلکرده و روشنفکر به لزوم نوگرایی اِشعار و اصرار دارند. تنها گروه اندکی مانده‌اند که همچنان سرسختانه بر سنتها می‌تنند و یا معتقدند که «سخن هر چه گویی، همه گفته‌اند» و هیچ رطب و یابسی نیست، مگر اینکه در سنت آمده باشد یا دست کم می‌پندارند همین قالبهای کهن با کمترین تغییری، توان بیان محتوای جدید را دارند. از این گروه که بگذریم، دیگران در مفردات و مقدمات قضیهٔ تجدد اتفاق نظر دارند و بساکه به آن اعتراف هم می‌کنند، اما در نتیجه‌گیری از این مقدمات اختلاف دارند. مثلاً چنانکه می‌بینیم در درگیریهای گروه میانه‌رو به رهبری بهار و گروه تندرو به پیشوایی رفعت، اصل مسألهٔ تجدد و انقلاب ادبی، مورد قبول دو طرف است، ولی در راه حل مسأله وحدت نظر ندارند که آیا صورتهای کهن جوابگوی محتواها و موضوعهای تازه هستند، یا نه و اگر نیستند سخن در کم و کیف تغییرات لازم است.

از سوی دیگر گرایش غالب این دوره، اعتقاد به ادبیات متعهد است و اینکه ادبیات آینهٔ اجتماع و ملتزم به انعکاس تحولات اجتماعی است، چندانکه حتی گروهی از سنتگرایان نیز بدان معتقدند. پس قضیه این است:

الف. جامعه و جهان دگرگون شده است.

ب. ادبیات آینهٔ جامعه و جهان است.

بنابراین نتیجهٔ دیگری نمی‌توان گرفت، جز اینکه ادبیات باید این دگرگونیها را تصویر کند و نتیجهٔ بعدی اینکه ادبیات برای اینکه بتواند جامعه و جهان دگرگون را به خوبی منعکس کند باید خود دگرگون شود. چنین است که راه سومی در پیش رو نمی‌بینند، از این قرار که مثلاً بگویند: واقعیت تغییر نکرده است و یا اجتماع دگرگون شده است، ولی ادبیات کاری به کار جامعه ندارد و باید سر خویش گیرد و راه خود در پیش...

یا مرگ یا تجدد و اصلاح
راهی جز این دو پیش وطن نیست

از این رو دو گروه میانه‌رو و تندرو در مقابل هم صف‌آرایی می‌کنند. گروه سوم یعنی سنتگرایان در برابر تندرویها و افراط تجدد خواهان به آخرین پایگاههای جبههٔ خود عقب‌نشینی می‌کنند و سرسختانه به دفاع از سنتها می‌پردازند و تنها گاهی برخی از آنان چیزهایی تحت عنوان «ادبیات جدیده» یا «غزل تازه» در نشریات منتشر می‌کنند. بنابراین مرز سنتگرایان با میانه‌روها چندان آشکار نیست. حتی رهبر میانه‌روان یعنی بهار، به انجمنهای سنتگرایان از قبیل انجمن ادبی «حکیم نظامی» و انجمن ادبی «ایران» به سرپرستی وحید دستگردی، هم رفت و آمد دارد و در مجلات آنها از جمله ارمغان نیز مقاله و شعر چاپ می‌کند.

چنانکه می‌بینیم هر سه گروه خبری و اثری از تجدد دارند، اما هر کدام به گونه‌ای. سنتگرایان گاه از سر تفنن یا اظهار فضل و هنر نمایی، ناخنکی به تجدد و موضوعهای جدید می‌زنند. تجدد خواهان، بی‌پروای سنت، در جاده‌های مه‌آلود تجدد تند می‌تازند. و شاعری مانند بهار از سویی دل در گرو سر منزل محبوب دارد که پشت سرگذاشته و از سوی دیگر چشم به راه رو به رو دوخته که پیش پای اوست. شاعر آگاه و توانایی چون بهار نه می‌تواند جواب سبک هندی به پرسش نوآوری را بپذیرد و نه پاسخ بازگشتیان به سنتگرایی را، اگر چه گاه بازگشت را نوعی رستاخیز ادبی می‌خواند، اما به خوبی می‌داند که هم نوآوری سبک‌هندی و هم سنتگرایی بازگشت، امتحان خود را پشت سر گذاشته‌اند. این است که بازگشتِ صرف به این دو سبک را مرگ می‌نامد و راه پشت سر را بسته می‌داند: یا مرگ یا تجدد و اصلاح... یعنی بهار از آن جهت که استاد، ادیب، سبکشناس و مورخی متوغل در ادبیات سنتی است، سبک هندی را نوعی انحطاط، ابتذال و عدول از هنجارهای سنتی می‌داند و نمی‌تواند از این‌گونه نوآوری پیروی کند. همچنین به همین دلیل چندان اهل شکستن قالبها و قواعد سنتی هم نیست و از جهت دیگر چون شاعری مبارز، آزادیخواه، روزنامه‌نگار و سیاستمدار است که اوضاع جامعه و جهان و دگرگونیهای جدید را می‌بیند، نمی‌تواند سبک درباری و اشرافی بازگشت را بپذیرد. زیرا می‌بیند که نه آن قواعد توان بیان مسائل جدید را دارند و نه او می‌تواند نسبت به انقلاب و اجتماعی که شدیداً با آن درگیر است، بی‌طرف بماند. پس تنها راه را این می‌یابد که سنتهای قدیم شعر را با محتوا و موضوعهای جدید تلفیق کند:

سبکها در طبع من ترکیب یافت
تا که طرزی مستقل ترتیب یافت [10]

تا اینجا گفتیم که تقریباً همهٔ گروههای این دوره، بویی از تجدد برده‌اند و بیشتر شاعران آگاهانه از انقلاب ادبی سخن می‌گویند و ضرورت آن را، اگر چه به صورت مجمل دریافته‌اند. از این رو در تحقق چنین انقلابی می‌کوشند و در این راه نمونه‌هایی هم ارائه می‌کنند که می‌پندارند با همین نمونه‌ها انقلاب ادبی را هم پدید آورده‌اند. همچنین به برخی از علل و عواملی که موجب شد تا وقوع چنین انقلابی را ضروری بدانند، اشاره کردیم. اما آیا با وجود این دانستگی و درک این بایستگی، می‌توان شعرهای شاعرانی چون بهار، ایرج، عشقی، عارف، فرخی و حتی لاهوتی، خامنه‌ای و کسمایی را به راستی نمایانگر وقوع انقلابی ادبی دانست؟

با مرور شعرها و نوشته‌های دورهٔ مشروطه پی‌می‌بریم که انقلاب ادبی، به معنای دگرگونی بنیادینی که نظریه و آثار ادبی کاملاً متفاوتی با دوره‌های پیشین پدید بیاورد، صورت نگرفته است، به گونه‌ای که دیدگاه آنان را نسبت به ماهیت ادبیات کاملاً دگرگون کند. البته دگرگونیهایی درهدف، وظیفه، کارکرد و برخی عناصر بیرونی و صوری شعر و نثر دیده می‌شود. چنانکه اگر این دگرگونیها را نسبت به دوره‌های پیشین، بویژه واپسین دوره، یعنی بازگشت در نظر بگیریم، انقلاب می‌نماید. اما اگر آن را با دگرگونیهای دورهٔ جدید مثلاً شعر و نثر پس از نیما و هدایت بسنجیم، چیزی جز طلیعه و مقدمهٔ یک انقلاب ادبی که بعدها به نتیجه می‌رسد، نیست. زیرا دانستگی و بایستگی همواره با شایستگی همراه نیست. و خواستن همواره به معنای توانستن نیست. شاعران مشروطه و پس از مشروطه نیز با وجود آگاهی به موضوع (انقلاب ادبی) و درک لزوم آن، نتوانستند آنچه را می‌خواستند، به ثمر برسانند. پاسخ به چرایی و چگونگی این نتوانستن، نیازمند بررسی علل و عوامل بسیاری است که برخی از آنها را اشاره‌وار یادآوری می‌کنیم:

ـ همچنان‌که خود انقلاب مشروطه و مشروطه خواهان از مبانی نظری منسجم و مستحکمی که برخاسته از شناخت عمیق مذهبی، سیاسی، اجتماعی و... باشد، برخوردار نبودند، شعر و شاعران این دوره نیز فاقد نظریهٔ ادبی بودند. حتی چند تنی که به نظر می‌رسد از گونه‌ای نظریهٔ ادبی نه چندان منسجم برخوردارند یا نظرهای پراکنده‌ای در مورد ادبیات دارند، مانند میرزا آقاخان کرمانی، آخوندزاده، بهار و رفعت، برخی در نظر ناتوان بودند و برخی در عمل. حال آنکه انقلاب ادبی هم مانند انقلاب اجتماعی نیازمند نظریه و عمل توأمان است. برخی از این شاعران متجدد مانند خامنه‌ای، کسمایی و رفعت از چنان پایه و مایهٔ شعری بهره‌مند نبودند که بتوانند انقلاب ادبی را به ثمر برسانند، و برخی مانند بهار و ایرج با وجود مهارت، استادی و غور و توغل فراوان در شعر سنتی، و هم به این دلیل، نمی‌توانستند عهده‌دار انقلاب ادبی باشند.

ـ علی‌رغم تغییر برخی عناصر صوری و محتوایی، تصور جدایی صورت و محتوا همچنان بر اذهان حکمفرماست. در نتیجه می‌کوشند تا مفاهیم جدید را در همان صورتهای قدیم، یا با اندکی دستکاری، بیان کنند و نیازی به تغییر بنیادی نمی‌بینند. چنانکه نیما نیز دربارهٔ انجمنهای ادبی معاصر خود می‌گوید: «در مرامنامهٔ انجمن ادبی ایران البته دیده‌اید (بیان معنی نو بالفظ کهن) در عقیدهٔ آنها زبان و معنی به هم مربوط نیستند. یعنی اگر این عوض شد، لازم نیست آن عوض شود. اخیراً بعد از سی سال، لفظ و معنی هر دو را عوض کرده‌اند، اما باسبک خام و نادرست و احیاناً پر از غلطهای فاحش زبانی». [11]

ـ غالباً تفاوت ماهوی بین شعر و نثر قائل نبودند. بلکه براساس همان بینش سنتی، همچنان شعر را همان محتوای منثور می‌دانستند که در قالب وزن و قافیه درآید. و شعریت شعر را قائم به صورت می‌پنداشتند. در نتیجه گمان می‌کردند اگر در صورت، تغییری اساسی ایجاد کنند، شعر را از شعریت ساقط می‌کنند. از این رو به همان تغییرات صوری اندک بسنده می‌کردند و نوگرایی آنان بیشتر به محتوا و موضوع شعر محدود بود. نیما می‌گوید «شعر ردیف ساختن مصطلحات و فهرست کلی دادن از مطالب معلوم که در سر زبانها افتاده است، نیست. چنانکه در مطالب اجتماعی زمان معمول

شده و اگر وزن و قافیه را از شعر گوینده جدا کنیم، مطلب بی‌جان و بدون جلوهٔ شعری و همان است که به زبان همه کس هست». [۱۲] همچنین می‌گوید: «موضوع تازه کافی نیست و نه این کافی است که مضمونی را بسط داده به طرز تازه بیان کنیم. نه این کافی است که با پس و پیش آوردن قافیه و افزایش یا کاهش مصراعها یا وسایل دیگر، دست به فرم تازه زده باشیم. عمده این است که طرز کار عوض شود». [۱۳] «وقتی یک چیز عوض می‌شود، همه چیز باید عوض شود». [۱۴]

ـ شکوه و عظمت هزار سالهٔ شعر سنتی و سنتهای شعری مانع از آن می‌شد که شاعران، منتقدان و مخاطبان شعر به امکان دگرگونی ریشه‌ای در این سنتها بیندیشند.

ـ به علت ثبات نسبی و عمر دیر پای سنتهای شعری، و در مقایسه باآن، همین تغییرات اندک را انقلاب می‌پنداشتند. حال آنکه نسبت به دگرگونیهای اساسی شعر نیما و پس از آن، این تغییرات را باید نوعی اصلاح و رفرم دانست.

ـ اگر چه گاه انقلاب، ناگهانی به نظر می‌رسد، اما چون هیچ انقلابی، بویژه انقلاب در عرصهٔ فرهنگ و هنر و طلوع و غروب سبکهای ادبی، به راستی آنی و ناگهانی نیست و مقدمات پیدا و پنهانی دارد که به تدریج فراهم می‌شود، انقلاب ادبی را هم نمی‌توان یکباره برپا کرد. ممکن است گاهی یک حرکت تند سیاسی، اجتماعی به سرعت جامعه را در برگیرد و ظاهراً دگرگون نماید، اما زمان زیادی لازم است تا این حرکت با نفوذ در روح و ذوق جامعه تبدیل به فرهنگ شود و آنگاه اثر آن در هنر و ادبیات به گونه‌ای خود جوش و طبیعی تجلی یابد. چنانکه نیما می‌گوید «هیچ سنتی نیست که ناگهان تغییر کند، همین طور هیچ شکل از اشکال هنری وجود ندارد که برای نفوذ خود در مردم، راه ناگهانی را پیدا کند». [۱۵]

ـ برخورد دو فرهنگ و تأثیر آنها بر یکدیگر روندی تدریجی دارد و مشروط به شرایط خاصی است. هنر و ادبیات هر فرهنگی در اثر برخورد ساده و تماس آنی با فرهنگ دیگر، تغییر و تأثیر جدی نمی‌پذیرد. بلکه هنر و ادبیات و در مجموع فرهنگ جامعه بایستی در سیر رشد و تحول طبیعی خود به جایی رسیده باشد که آمادگی و حساسیت لازم برای اثر پذیری داشته باشد. هنر و ادبیات دورهٔ مشروطه پس از تماسهای پیاپی و مستقیم یا غیرمستقیم با فرهنگ غربی چنین آمادگی و حساسیتی را از خود نشان داد و به تقلید و ترجمه از آن فرهنگ پرداخت. اما زمان زیادی لازم بود تا جذب فرهنگی صورت پذیرد و معیارهای زیبایی‌شناسی جدید، درونی شود. «همیشه تأثیر پذیرفتن شعر و ادبیات و هنر از عوامل بیگانه خیلی دیر حاصل می‌شود. بعضی از افراد که شعر و یا رمان ترجمه شدهٔ فرنگی را عیناً تقلید می‌کنند و شبیه آن چیزی به وجود می‌آورند، این جذب فرهنگی نیست». [۱۶] نیمایوشیج دربارهٔ برخی از این‌گونه شاعران می‌گوید: « با وضع رکیک و افتضاح آوری اشعار به سبک رمانتیک خارجی را (بدون مطالعه در خصایص زبان کلاسیک و رمانتیک که طبقات و دوره‌های مختلف به وجود آورده است) با بیان کلاسیک به نظم فارسی در می‌آورند... [اینها] بزک در روی پوست است. به عقیدهٔ من در مغز تفاوتی به وجود نیاورده است». [۱۷] و «طرز کار کلاسیک خودمان را با طرز کار فرنگی آمیخته است، فقط با قصد اینکه به طرز فرنگی کار کند و رموز این دو طرز را خوب نشناخته است». [۱۸]

ـ در دوره‌های شورش، آشفتگی و انقلاب سیاسی ـ اجتماعی، علی‌رغم پدید آمدن انگیزه‌های تغییر، فرصت چندانی برای ریشه دواندن، رشد و کمال تحولات عمیق فرهنگی و ادبی نیست. درست است که جرقهٔ بسیاری از تحولات فرهنگی در این‌گونه دوره‌ها زده می‌شود، اما غالباً فرصت به بار نشستن و ثمر دادن این تحولات در زمانهای آرامش و سکون پس از آن فراهم می‌آید.

ـ در دورهٔ انقلاب اجتماعی، اصل انقلاب است و این انقلاب اصالت را از چیزهای دیگر می‌گیرد و به خود متوجه می‌کند. از جمله هنر و ادبیات هم تحت‌الشعاع انقلاب قرار می‌گیرد و تنها در پرتو آن از ارزش برخوردار می‌شود. از این رو انقلاب مشروطه، ادبیات و شعر منسوب و مخصوص به خود را پدید آورد، ولی ادبیات، انقلابی منسوب و مخصوص به خود و در خود پدید نیاورد. پس ادبیات مشروطه به هدفی که انقلاب برای آن معین کرده بود، یعنی خدمت به انقلاب و انعکاس مسائل اجتماعی رسید، اما به هدف خود، یعنی انقلاب ادبی نرسید.

ـ در این دوره به اقتضای شرایط انقلابی «چرایی» ادبیات و شعر، مهمتر از «چیستی» آن است. و چیستی ادبیات در سایهٔ چرایی آن تعریف می‌شود. معیارهای جمال‌شناختی تابع معیارهای جامعه‌شناختی است. زیبایی غالباً به معنی سودمندی، آن هم سودمندی اجتماعی موردنظر قرار می‌گیرد. و می‌دانیم که انقلاب ادبی هنگامی صورت می‌گیرد که انقلاب در ماهیت ادبیات رخ دهد. اما با توجه به رویکرد غالب این دوره، فرصت و اهمیت پرداختن به ماهیت ادبیات در چنین فضایی کم است.

ـ تمثیل رایج در این دوره برای تبیین رابطهٔ ادبیات و اجتماع، همان تمثیل مکرر آینه است. و ادبیات که سرگرم آینه‌داری اجتماع است، فرصت چندانی نمی‌یابد تا به جمال طلعت خویش درآینه بنگرد و به خود بپردازد.

ـ شاعران و نویسندگان تحت تأثیر اندیشه‌های رایج در این دوره، نه تنها انقلاب ادبی را نتیجهٔ بلافصل انقلاب اجتماعی می‌پنداشتند، بلکه گویی ماهیت دو انقلاب را هم یکی می‌انگاشتند و آنگاه احکام انقلاب اجتماعی را بر انقلاب ادبی روا می‌داشتند. سپس نتیجه می‌گرفتند که انقلاب ادبی هم باید به همان تندی انقلاب سیاسی، اجتماعی صورت بگیرد. همچنین زبان، بیان و فرم شعر باید ساده، مستقیم، صریح و گوینده باشد. حال آنکه این دو گونه انقلاب، علی‌رغم ارتباط و تأثیر و تأثر متقابل، از بنیاد با یکدیگر متفاوتند. انقلاب اجتماعی ممکن است گاه با شدت و سرعت صورت گیرد، حتی در هیأت کودتا نمایان شود؛ ولی انقلاب ادبی مستلزم تغییر تدریجی در ماهیت ادبیات، زیبایی‌شناسی، بینش هنرمندان و مخاطبان است. دیگر اینکه انقلاب اجتماعی برضد نظام ارزشهای اجتماعی حاکم صورت می‌گیرد، ولی انقلاب ادبی برضد ارزشهای زیبایی‌شناختی حاکم. نه اینکه ادبیات بدون تغییر اساسی در معیارهای زیبایی‌شناختی، صرفاً برضد ارزشهای اجتماعی حاکم به کار گرفته شود.

ـ همیشه چندین راه متفاوت برای نوآوری پیش پای هنرمندان وجود دارد. و یک یا چند نفر به تنهایی نمی‌توانند همهٔ این راهها را یکی یکی درنوردند و در صورت نرسیدن به مقصد برگردند راه دیگری را بیازمایند. انقلاب ادبی نیز هیچ گاه به دست یک نفر آغاز و انجام نمی‌یابد. زیرا هیچ شاعر و نویسنده‌ای به تنهایی فرصت و قدرت آزمودن همهٔ راههای ممکن نوآوری را ندارد. مگر اینکه کسانی پیش از او راههایی را آزموده و رفته باشند، آنگاه او با دیدهٔ عبرت در تجارب پیشینیان بنگرد، و با بهره‌گیری از هوش و استعدادی سرشار، حاصل تجربه‌ها و تمرینات پیشین را به سود خود مصادره کند. به عبارت دیگر به جای اینکه همهٔ راههای رفته را از سر بگیرد و بپیماید، با سیر و سلوک ذهنی و به سرعت، آن مراحل را پشت سر بگذارد و محصول تجارب آنان را جذب و درونی کند. پس سخن گفتن از اولین شاعر نوآور، یا تاریخ سرودن اولین شعر آزاد و نو یا جست‌وجوی یک شاعر و نویسنده به عنوان بانی انقلاب ادبی، دور از واقع‌بینی است.

همچنین است شأن نیما. زیرا ناکامیها و کامیابیهای نسبی شاعران بزرگی همچون بهار، ایرج، لاهوتی و دیگران دلیلی کافی است تا شاعر هوشیار بعدی، آزموده‌های آنان را نیازماید. اما نیما علاوه بر سلوک ذهنی در راههای رفتهٔ پیشینیان و

معاصران، تجربه‌های عینی و عملی گذرایی هم در قالبها و شیوه‌های پیشین و معاصر خود داشته است. همچنین از دستاوردهای مکاتب هنری مدرن در کشورهای اروپایی نیز به‌شیوه‌ای خلاق بهره گرفته است. او خود در این‌باره می‌گوید: «شخصی هر اندازه هوش که داشته باشد، باز محتاج است به دیگران، و نتیجهٔ خودش به تنهایی نیست». [۱۹] و «این راه قائم به ذات نیست، در آن هر چه قائم با تجارب متناوب و گوناگون ما و دیگران است». [۲۰]

همچنین در مورد انقلاب ادبی و اولین کسی که شعر آزاد گفت، می‌گوید: «انقلاب در هر مورد با تجمع معنی پیدا می‌کند. پس اول، آن اولی که در پی آن تردید دارید، کسی است که شکل به تدریج پیدا شده را نسبت به زمان خود، کامل می‌کند». [۲۱]

اکنون با توجه به مواردی که برشمردیم و بی‌ادعای استقصای تام و تمام، در پرتو آنچه گذشت می‌توان دید و دریافت که آیا محصول تحولات ادبی دورهٔ مشروطه یا گذار، ادبیات انقلابی بوده است یا انقلاب ادبی.

چنانکه پیش از این در مورد ارتباط تحولات ادبی و اجتماعی گفتیم، برخلاف نظریهٔ مارکسیستی و تکامل جبری یا طبیعی، انقلاب اجتماعی لزوماً انقلابی ادبی به همراه ندارد. همچنین انقلاب ادبی نیز همواره بی‌درنگ پس از انقلاب اجتماعی پدید نمی‌آید. البته غالباً انقلاب اجتماعی، ادبیاتی انقلابی مخصوص به خود و در خدمت خود پدید می‌آورد. و نیز زمینهٔ مناسبی برای پیدایش انقلاب ادبی فراهم می‌کند که ممکن است بعدها به نتیجه برسد. پس به همان سان که صرفاً با انقلاب ادبی نمی‌توان انقلابی اجتماعی به راه انداخت، با انقلاب اجتماعی هم نمی‌توان انقلابی ادبی برپا کرد.

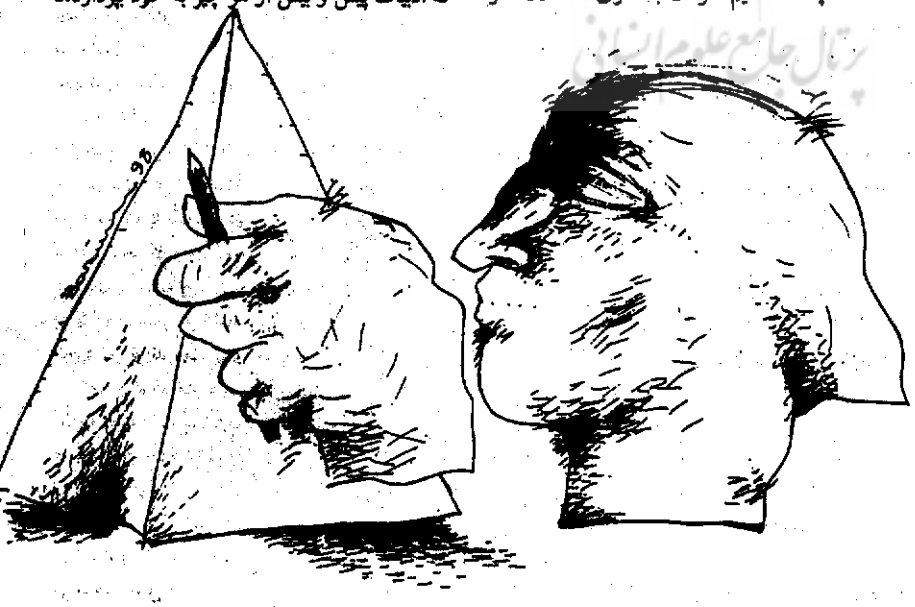
انقلاب مشروطه نیز ضمن تغییرات فراوانی که در عرصه‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی ایجاد کرد، توانست ادبیاتی انقلابی در جهت خدمت به اهداف انقلاب پدید آورد، و این ادبیات انقلابی نیز مقدمهٔ انقلاب ادبی را فراهم کرد. ولی همچنان‌که انقلاب اجتماعی مشروطه به هدفهای نهایی مورد نظر خود نرسید، انقلاب ادبی هم در آن دوره، علی‌رغم تصور بسیاری از شاعران و نویسندگان زمانه به ثمر نرسید. البته این سخن بدین معنی نیست که اگر انقلاب مشروطه به پیروزی می‌رسید، پیروزی انقلاب ادبی هم بی‌درنگ حاصل می‌شد. چنانکه می‌بینیم پس از مدتی مشروطه و مشروطه خواهی برباد فنا رفت، ولی انقلاب ادبی همچنان موضوع مباحثه و مناظره باقی ماند، تا در زمانی که دیگر هیچ خبری از آرمانها و دستاوردهای مشروطه نبود، به پیروزی رسید. یعنی درست هنگامی که ادبیات از غاشیه‌داری انقلاب دست برمی‌دارد و خود از حاشیه به متن می‌آید، و پس از قرنها خدمتگزاری غیر، به خود می‌نگرد و به خود می‌اندیشد و به انقلاب درونی در خود می‌پردازد. رویکردی که از سالها پیش در هنر و ادب دیار غرب و بسیاری از کشورهای سراسر جهان آغاز شده بود، و ادبیات و شعر از وظیفهٔ خدمتگزاری دیگران روی گردانده و به خود روی آورده بود. یعنی به جای اینکه صرفاً پاسخی باشد برای پرسش دربار، اشراف، جامعه، انقلاب و... خود به سؤال بدل شد. و به جای اینکه راه حل مسائل دیگر باشد، خود به «صورت مسأله» تبدیل شد، و به مسألهٔ صورت. «از قرن نوزدهم به بعد که نگارش کلاسیک از هم گسیخت، تاکنون، ادبیات به مسألهٔ صورت بدل شده است. یعنی ادبیات موضوع نگرش گردید. ادبیات کلاسیک نمی‌توانست در خود بنگرد و خود را سخن بنگرد. چرا که سخن بود: دیده در خود نمی‌نگرد». [۲۲] از این رو رولان بارت، «نویسنده» را از «نویسا» جدا می‌کند: «نویسا زبان را ابزاری می‌داند تا به اهدافی فراسوی آن دست یابد. او هدفی شناخته شده پیش روی خود دارد و به راهی مستقیم می‌رود. او می‌کوشد تا هر چه می‌نویسد تنها یک معنا داشته باشد. معنایی که باید خواننده آن را بفهمد. نویسنده اما پیش از هر چیز مجذوب ماهیت ابزاری که به کار می‌برد، یعنی زبان است. زبان برای او هدف اصلی است. در پی ایجاد معنایی قطعی نیست». [۲۳] همچنین موریس بلانشو می‌گوید: «در سده‌های اخیر هنر به موضوع، جهان و موارد عینی پرداخته است. در نتیجه توان حمل مطلق، یعنی توان حاکمیت را از کف داده است. اما حالا، آرام به گوهر خویش باز نزدیک می‌شود. گوهر و تقدیر هنر، هنر است». [۲۴] و بسیاری از شاعران و ادیبان معاصر جهان نیز برآنند که ادبیات و اثر ادبی دیگر آینهٔ اجتماع نیست، بلکه جهانی دیگر می‌آفریند و عالمی دیگر در خود شکل می‌دهد.

شاعران و ادیبان ایرانی از جمله نیما نیز از تحولات جدید ادبی در کشورهای دیگر کم و بیش باخبر بودند و چنانکه نیما خود می‌گوید: «در ادبیات و آثار دیگر هنری ما، نفوذ و ذوق و سلیقهٔ خارجی از نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم شروع شد». [۲۵]

اما چنانکه گفتیم حرکت به سوی استقلال هنر در کشورهای دیگر از یک قرن پیش آغاز شده بود. «یعنی از آن روزگار که اثر هنری از نسبت با حقیقت (که در علم جلوه می‌یافت) و از نسبت با نیکی (که در اخلاق دیده می‌شد) بی‌نیاز شد. شاید بهترین سند در این مورد حکم کانت در کتاب سنجش نیروی داوری (۱۷۹۰) باشد. کانت مجوز استقلال هنر مدرن را صادر کرد. هنر از قلمرو شناخت و اخلاق مستقل، و زیبایی از سودمندی و کارآیی جدا شد، با جدایی زیبایی از امر والا، هنر تبدیل شد به هدفی برای خود. حرکت به سوی مدرنیسم از اینجا شکل گرفت». [۲۶]

نیما نیز به این نکته اشاره می‌کند: «استتیک‌نویس‌های امروز، هنر، من‌جمله شعر را از اخلاق و علم تفکیک می‌دهند». [۲۷] و در نقد پیشینیان و معاصران خود می‌گوید: «بنا بر تصور آنها، شعر بیان صریح اخلاق و قوانین زندگانی کردن است. اما شعر واسطهٔ وسیع‌تری است. واسطهٔ بیان همهٔ طبیعت است، که زندگی در جزو آن قرار گرفته است». [۲۸] و «عالی‌ترین شعرها، چون می‌خواهید جوهر شعر واقعی را دانسته باشید، مربوط به جهان خود شاعر است و وارد شدن به آن تقاضای اهل می‌کند». [۲۹] همچنین معتقد است که در آغاز هر نضهت فکری و ذوقی، هنرمندان بیشتر به موضوع توجه می‌کنند و آثار هنری را از نظر موضوع تغییر می‌دهند، اما تغییر فرم و طرز کار نتیجهٔ فهم و تمیز عالی در دقایق باریک هنر است. [۳۰]

اما غرض از نقل این‌گونه قولها این نیست که بگوییم پس از دورهٔ مشروطه و در زمان نیما ادبیات در ایران هم به مسألهٔ صورت بدل شد، یا پیش از نیما. هر چه هست «نویسا» است و پس از او گوهر هنر صرفاً هنر است. یا اینکه بگوییم ادبیات هیچ گونه تعهدی به غیر خود ندارد و هدف آن فقط خود آن پازیان است. بلکه صرفاً بدین منظور است که بگوییم انقلاب ادبی هنگامی به راستی تحقق می‌یابد که ادبیات پیش و بیش از هر چیز به خود بپردازد،نه



اینکه تنها به عنوان ظرفی برای حمل مظروف و ابزاری برای ایجاد ارتباط یا وسیله‌ای برای رسیدن به هر هدفی به کار آید. در انقلاب ادبی باید به صورت ادبیات هم اگر نه بیش از محتوا، دست کم به اندازهٔ محتوا توجه شود. البته ممکن است انقلاب ادبی نیز گاهی با تغییر در محتوا آغاز شود، ولی اگر این تغییر در همان حد محدود بماند و به قلمرو صورت سرایت نکند، انقلاب ادبی کامل نمی‌شود. همچنین است انقلابی که با تغییر صورت آغاز می‌شود. چنانکه می‌بینیم انقلاب فرمالیست‌های روس از توجه به صورت و تکیه و تأکید بیشتر بر آن، آغاز می‌شود، اما در همان حد باقی نمی‌ماند. آن هم در جایی و در زمانی که اصالت محتوا گرایش غالب بود و بلکه صورتگرایی و جنبشهای هنری جدید را نوگرایی بورژوایی می‌خواندند و آنها را محصول پندارگرایی ذهنی، فردگرایی و... قلمداد می‌کردند. یعنی انقلاب ادبی فرمالیست‌های روس هم از دل ادبیات انقلابی آن دیار سر بر آورد.

همچنین نمی‌خواهیم بگوییم انقلابی ادبی هنگامی صورت می‌گیرد که هنرمندان و نویسندگان معتقد به نظریهٔ هنر برای هنر، یا شعر برای شعر باشند. زیرا چنانکه در باب پیوند شکل و محتوا گفتیم اصولاً نباید صورت و محتوا را در هنر از یکدیگر جدا دانست. زیرا در واقع دو گرایش متضاد هنر برای هنر و هنر برای اجتماع، دانسته یا ندانسته از یک ریشهٔ واحد آب می‌خورند و آن جدا پنداشتن شکل و محتواست و پدید آمدن نظریهٔ هنر برای هنر عکس‌العمل گرایش افراطی هنر برای اجتماع یا انسان یا... است.

آنچه از سخنان و اشعار نیما در این مورد برمی‌آید این است که او نیز علی‌رغم اینکه نظریات و اشعار پیشینیان و معاصر خود را به باد انتقاد می‌گیرد، که شعر را وسیلهٔ بیان صریح اخلاق و مسائل اجتماعی و... می‌دانند، خود به هیچ یک از این دو پرتگاه نمی‌لغزد و شکل و محتوا را از هم جدا نمی‌انگارد. اگر چه گاه همان تمثیل بنا و ساختمان را در مورد شعر و هنر به‌کار می‌گیرد، اما به نظریهٔ مکانیکی پیوند صورت و معنی معتقد نیست. بلکه از تمثیل ساختمان فراتر می‌رود و به ارتباط اندام وار (ارگانیک) هم اشاره می‌کند: «کار هنر درست مثل ساختمان یک بنای بلند مرتبه است. هر چند که با نکات دقیق‌تر از آن سروکار دارد و بنای متحرک و جاندار است. بنای زنده». [۳۱] و «تکنیک به مثابه پوست و گوشت و پی و استخوان برای جان شعر او [شاعر] است. این جان به طور مجرد نمی‌تواند رمق برای ظهور خود پیدا کند». [۳۲]

و در مورد هنر برای هنر یا مردم می‌گوید: «در آن وقت که شما پسند مردم را صد درصد می‌پایید، صد درصد خود را نزول می‌دهید. شعر را بگویید برای خود و مثل خود». [۳۳] و «زیاد فکر نکنید که هنر برای هنر است یا مردم، هنر برای هر دو آنهاست و بالاخره رو به مردم می‌آید». [۳۴] و «به من می‌گوید: اصل معنی است در هر لباسی که باشد. و خودش نمی‌داند که برای آرایش لباس قدیمی چقدر جان می‌کند». [۳۵]

در دورهٔ مشروطه نیز موضوعها و محتوای ادبیات تغییر کرد و مسائلی مانند انقلاب، آزادی، تجدد و... موضوع شعر و نثر قرار گرفت. یعنی موضوع ادبیات، انقلاب بود؛ ولی ادبیات، خود موضوع انقلاب نبود. به عبارت دیگر ادبیاتی ویژه در انقلاب پدید آمد؛ ولی انقلابی ویژه در ادبیات پدید نیامد. هدف اصلی ادبیات همان هدف انقلاب، یعنی تغییر جامعه بود، نه تغییر ادبیات. و اگر ادبیات هم تغییر کرد، برای رسیدن به همان هدف، یعنی تغییر جامعه بود. اما در انقلاب ادبی، موضوع و هدف انقلاب، ادبیات و دگرگونی ادبیات است. اگر از این رهگذر تغییری هم در جامعه حاصل شود، «نتیجه» انقلابی ادبی است نه «هدف» آن.

در این دوره چنانکه دیدیم نخست تصمیم به تغییر جامعه گرفتند، آنگاه متناسب با این هدف، تغییراتی هم در شعر و ادبیات ایجاد کردند. و در این تغییر بیشتر هم جنبه‌های بیرونی ادبیات را تغییر دادند: هدف و وظیفهٔ ادبیات، مخاطب و موضوع و باز متناسب با این تغییرات بیرونی و به تبع آنها اندک تغییری هم در صورت و ماده و ماهیت ادبیات صورت گرفت: وزن، قافیه، قالب، زبان و... اما بینش آنان نسبت به جوهر شعر و نثر تقریباً همان بینش سنتی بود. و با همان بینش و بیان سنتی می‌کوشیدند ضمن به کار گرفتن چند واژهٔ جدید، دربارهٔ موضوعهای تازه مانند هواپیما، ترن و دمکراسی شعر بسازند. به قول نیما «سابقاً شعر با کلمات توپ و تفنگ نو شده بود. در واقع شعر را توپ و تفنگ‌دار کرده بودند. چنانکه در زمان مشروطه شعر وطن‌دار شد. و بعدها ماشین‌دار گردید. فقط امروز شعر، جور دیگر نو می‌شود». [۳۶] و «اگر شاعر کلاسیک در وصف سپر شعری سروده است، همین که ما در وصف هواپیما سرودیم، کار تازه‌ای نکرده‌ایم». [۳۷] آنها می‌کوشیدند تا متناسب با نیاز انقلاب، جامعه و مخاطب، ساده، گوینده، انتقادی و انقلابی شعر بگویند و در این راه نیز نسبتاً موفق بودند، اما این شعرها علی‌رغم اینکه سرشار از جوهر انقلابی است، چندان بهره‌ای از جوهر شعری ندارد. به تعبیر دیگر، نقطهٔ عزیمت شاعران مشروطه برای تغییر شعر از بیرون به درون است. و نقطهٔ عزیمت نیما از درون به بیرون.

در ادبیات انقلابی، ادبیات سلاحی بود که بر سر دشمن انقلاب و سنتها و هنجارهای اجتماعی حاکم کوبیده می‌شد. حال آنکه در انقلاب ادبی و در زمان نیما می‌بینیم که طرف و حریف اصلی نیما سنتها و ستمگرایان ادبی هستند. از قضا موضوع و مقصود بسیاری از شعرهای نیما نیز خود شعر و شعر خود اوست. همچنین بیشتر آثار منثور او نیز پیرامون شعر و شاعری و چند و چون در هنر و ادبیات است.

معیارهای زیبایی‌شناسی دورهٔ مشروطه، بازتاب مستقیم ارزشهای اجتماعی و انقلابی زمانه است، که این ارزشهای اجتماعی نیز به نوبهٔ خود انعکاسی است از بقایای نظام ارزشی کهن و معیارهای ارزشی تازه‌ای که در حال شکل‌گیری است. اما معیارهای زیبایی‌شناسی نیما نه بازتاب مستقیم و منفعل ارزشهای اجتماعی مشروطه و زمان خود، بلکه پاسخ خلاق و فعال خود او به پرسشهای هنر و ادبیات زمانه است. پاسخهایی به نیت ایجاد انقلاب ادبی، نه انقلاب اجتماعی. اگرچه محصول انقلاب ادبی نیما، نیز ادبیاتی انقلابی بود؛ ادبیاتی انقلابی به هر دو معنا. یعنی شعرهای نیما هم نسبت به شعرهای پیشین و معاصر، انقلابی و متفاوت بودند و هم می‌توانستند در خدمت انقلاب اجتماعی و مخالفت با جهل، استبداد و خفقان حاکم بر زمانهٔ او به کار آیند.

این پاسخ خلاق، فعال و ابداعی نیما البته مشروط به شرایط خاص اجتماعی و متأثر از فضای جامعه و جهان آن روز نیز بود. زیرا در هیچ دوره‌ای هنر و ادبیات، بی‌ارتباط با اوضاع و احوال اجتماعی و بی‌تناسب با آن نیست. به هر حال پاسخ نیما نیز علی‌رغم ابداعی و خارج از هنجار بودنش، در بستر آن امکانات و مقدرات فردی و اجتماعی خاص، یکی از پاسخهای ممکن و مقدور است. جنینی است که در زهدان آن زمانه شکل گرفته و پرورش یافته و لاجرم محدود به حدود همان زمانه و زمینه است. اگر چه اشعارش از نظر شکل و محتوا خارج از هنجار و برضد نظام حاکم بر زمانه است، ولی در عین حال چون در آن حال و هوا پرورش یافته‌اند، ناگزیر از همان حال و هوا هم رنگ و بویی پذیرفته‌اند. مثلاً اگرچه می‌دانیم که ساختار پیچیده، بیان کنایی، مبهم و نمادین این اشعار، در اصل برخاسته از ویژگیهای شخصی، زیبایی‌شناسی خاص، و حاصل نزدیکی بیشتر به جوهر شعری است، در عین حال می‌بینیم که این ویژگیها با اوضاع زمانه هم متناسب افتاده است.

این پیچیدگی و ابهام چنانکه گفتیم هم زاییدهٔ ویژگیهای شخصی، روانشناختی و بینشی شاعر است و هم مقتضای زیبایی‌شناسی خاص شعر او و هم متأثر از زیبایی‌شناسی شعر و هنر مدرن جهان، و شاید هم واکنشی در برابر صراحت و مستقیم‌گویی شعر مشروطه و واقع‌گرایی اجتماعی و شعاری برخی از معاصرانش، و یا شاید هم معلول پیشتازی او در راهی ناپیموده و ناهموار و یا... است. اما همین ابهام، خواسته یا ناخواسته امکان بروز و یا انتشار آثار او را هم در چنان زمانه‌ای فراهم می‌کند. و ضامن ابقا و ارتقای شعر او در روزگار استبداد و خفقان می‌شود. مختصر آنکه ابهام شعر او هم جوهری است، هم عرضی. هم درونی است و هم بیرونی. هم اختیاری است، هم اجباری. آنچه واضح است خودآگاهی شاعر به این ابهام است: «اما از من چیزی را که باید بشنوی مشکل آسان [است] یعنی مشکل فهمیده شود و آسان گفته شده باشد. شعر و موسیقی و نقاشی در دوره ما به این

مرحله باریک و عمیق رسیده‌اند. پا به پای همه چیز، همه چیز تکامل پیدا کرد. امروز شعر، و فرق ندارد هنر، برای خواص است. این قسم هنر مشکل است»، [38] و «چیزی که عمیق است، مبهم است. که اشیاء، جز ابهام چیزی نیست. این ابهام در همه جا، وقتی که عمیق می‌بینیم وجود دارد. در همه روزنه‌های زندگی مثل مه که در جنگل پخش شده است». [39] و «صراحت را از دست دادن، به معنی حقیقت را از دست دادن نیست». [40]

همچنین خاطره‌ای که اخوان ثالث از نیما نقل می‌کند، اگرچه ابهام شعر او را ناشی از عادت شخصی و اوضاع و احوال اجتماعی می‌نمایاند، باز گویای خودآگاهی شاعر به این ابهام است: «شعرش سالیان دراز (از ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰) به حکم اوضاع و احوالی که در جریان بود، غیر مستقیم، پوشیده و رمزآمیز بود. انگار ساز روح و قریحه شعری او را این‌چنین مرموز و پرابهام و با پرده‌های پوشیدگی کوک کرده بودند. اما روزگاری رسید که جریانات زمان، صراحت بیشتری را می‌طلبید. دیگر موجبات پوشیده گفتن درمیان نبود، نیما از این خلاف عادت، عجیب ناراحت بود. ولی باز سالی چند که گذشت و باز احوالی نظیر ایام قدیم و محدودیتهای پیش از سیصدوبیست، پیش آمد، روزی از زبان او شنیدم که می‌گفت: ها، خوب شد. می‌شود باز همان‌طور شعرهای رمزی و سمبولیک گفت». [41]

پس ابهام شعر نیما صرفاً بازتاب استبداد سیاسی در آن زمانه نیست، بلکه نتیجهٔ آزادی درونی شعر از قیود غرضی سنتهای شعر قدیم و نزدیکی به جوهر شعر جدید است. چه اگر چنین بود شعرهای همهٔ شاعران معاصر نیما می‌بایست از چنین ابهامی برخوردار باشد. اگرچه نمی‌توان ابر سیاه استبداد را که به گونه‌ای بر اکثر آثار ادبی این دوره سایه افکنده است، نادیده گرفت، اما می‌بینیم که این شرایط اجتماعی تأثیرات گوناگونی بر آثار ادبی داشته است: گروهی به دامن رمانتیسم پناه می‌برند، گروهی به قلمهٔ قصاید کهن می‌گریزند، گروهی به سرودن موضوعهای بی‌خطر و بی‌ضرر می‌پردازند، گروهی به توصیف صنایع عصری جدید دل خوش می‌کنند، گروهی به تحقیقات و تتبعات تاریخی، اسطوره‌ای، ادبی، زبانهای باستانی و... روی می‌آورند و... اما نیما حتی در دورهٔ کوتاه پس از شهریور بیست که گونه‌ای آزادی نسبی برای شاعران و نویسندگان فراهم می‌شود، به طوری که می‌توانند آثار انتقادی و انقلابی خود را در نخستین کنگرهٔ نویسندگان (تیرماه ۱۳۲۵) عرضه کنند، همچنان به ابهام ذاتی و درونی شعرهایش پایبند است. مگر در مواردی اندک که به نوعی واقعگرایی اجتماعی، رمانتیسم یا نمادگرایی اجتماعی با ابهامی کم‌رنگتر می‌گراید. چنانکه در کنگرهٔ مزبور نیز شعرهای نمادینی مانند «شب قورق» سرودهٔ خرداد ۱۳۲۵ و «آی آدمها» سرودهٔ آذر ۱۳۲۰ را می‌خواند. و از قضا پایه‌های تکامل شعر او در دورهٔ

حاکمیت استبداد و خفقان استوار می‌شود.

چنانکه دیدیم در دورهٔ ادبیات انقلابی، شاعران مشروطه نیز فراوان دم از آزادی می‌زدند. اما کدام آزادی و برای کدام هدف؟ آنان در پی آزادی سیاسی از استبداد و استعمار و آزادی از برخی سنتهای عرفی، اجتماعی و... بودند، و برای رسیدن به آن و امکان بیان آنچه می‌خواستند، شعر را چون سلاح و ابزاری قوی به کار گرفتند. اما از آنجا که دیدند این سلاح قدیمی دیگر چندان کارساز نیست و تاب مقاومت در برابر هجوم تجدد ندارد، به تعمیر و بازسازی یا نوسازی آن پرداختند. درست همان گونه که پس از جنگهای مکرر با روس و شکستهای پیاپی دریافتند که دیگر با اسلحه و شیوه‌های جنگی قدیم نمی‌توان در برابر این قدرتها به مبارزه و مقاومت پرداخت، بلکه باید سربازان را به لباس و سلاح تازه مجهز کرد. پس شاعران مشروطه در اصل برای آزادی سیاسی و اجتماعی می‌جنگیدند و از این رهگذر به ضرورت دگرگونی شعر و آزادی آن از برخی قیود صوری پی بردند. زیرا در ادبیات انقلابی، آزادی برای بیان خواسته‌های انقلاب اصل است، نه خواسته‌های ادبیات. به عبارت دیگر در ادبیات انقلابی، آزادیِ «چه گفتن» مورد نظر است و در انقلاب ادبی، آزادیِ «چگونه گفتن»، که اولی آزادی سیاسی است و دومی آزادی زیبایی‌شناسی. البته همچنانکه ادبیات انقلابی برای رسیدن به آزادی سیاسی نیازمند آزادی زیبایی‌شناسی است، انقلاب ادبی هم برای رسیدن به آزادی زیبایی‌شناسی، نیازمند آزادی سیاسی است. زیرا ظهور و تکامل انقلاب ادبی هم به وجود فضایی نسبتاً آزاد برای خلق و نشر و نقد آثار ادبی نیازمند است.

پس هدف شاعران و نویسندگان مشروطه این بود که به تبع انقلاب اجتماعی، انقلاب ادبی را نیز به ثمر برسانند، اما در هر دو مورد به هدف نهایی خود نرسیدند. و نتیجهٔ کارشان جز ادبیات انقلابی نبود. اما هدف نیما و برخی از شاعران معاصر و پس از او، به انجام رساندن انقلاب ادبی بود، که هم به هدف خود رسیدند و هم نتیجهٔ کارشان جز ادبیات انقلابی نبود، اما هدف نیما و برخی از شاعران معاصر و پس از او، به انجام رساندن انقلاب ادبی بود، که هم به هدف خود رسیدند و هم نتیجهٔ کارشان نوعی ادبیات انقلابی بود.

یادداشتها

۱. دیوان عارف قزوینی، به اهتمام عبدالرحمن سیف آزاد، چاپ هفتم، امیرکبیر، تهران،۱۳۵۷، ص ۴۲۸.
۲. همان، ص ۳۳۴.
۳. کلیات مصور میرزادعشقی، علی‌اکبر مشیرسلیمی، چاپ هفتم، امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۷،ص ۱۷۲.
۴. سبک‌شناسی، محمدتقی بهار، چاپ پنجم، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۹، ج ۳، ص ۴۰۱.
۵. دیوان اشعار، محمدتقی‌بهار، چاپ سوم، امیرکبیر، تهران، ۲۵۳۶، ج ۲، ص ۲۳۸.
۶. دیوان دهخدا، به کوشش محمد دبیر سیاقی، چاپ چهارم، تهران، تهران،۱۳۶۶، ص ۳۰.
۷. تحقیق در احوال و آثار و افکار و اشعار ایرج میرزا و خاندان و نیاکان او، به اهتمام محمدجعفر محجوب، چاپ سوم، نشراندیشه، تهران، ۱۳۳۵، ص ۱۲۲.
۸. همان.
۹. دربارهٔ شعر و شاعری، مجموعه آثار نیما یوشیج، سیروس طاهباز، چاپ اول، دفترهای زمانه، ۱۳۶۸، ص ۳۰۱.
۱۰. دیوان اشعار محمدتقی بهار، ج ۲، ص ۲۳۸.
۱۱. دربارهٔ شعر و شاعری، ص ۲۴۳.
۱۲. همان، ص ۳۱۸.
۱۳. همان، ص ۹۵.
۱۴. همان، ص ۸۷.
۱۵. همان، ص ۴۱۸.
۱۶. ادوار شعر فارسی، محمدرضا شفیعی کدکنی، چاپ اول، توس، تهران، ۱۳۵۹، ص ۳۴ و ۳۵.
۱۷. دربارهٔ شعر و شاعری، ص ۲۹۵.
۱۸. همان، ص ۱۹۰.
۱۹. همان، ص ۲۴۲.
۲۰. همان، ص ۲۰۳.
۲۱. همان، ص ۱۸۳.
۲۲. نقد تفسیری، رولان بارت، ترجمهٔ محمدتقی غیاثی، چاپ دوم، بزرگمهر، ۱۳۶۸، ص ۱۶.
۲۳. ساختار و تأویل متن، بابک احمدی، چاپ اول، نشر مرکز، تهران ۱۳۷۰، ج ۱، ص ۲۳۰.
۲۴. همان، ج ۲، ص ۴۵۸.
۲۵. ارزش احساسات و پنج مقاله در شعر و نمایش، نیما یوشیج، تدوین س. ط. توس، تهران ۱۳۵۱، ص ۷۹.
۲۶. مدرنیته و اندیشهٔ انتقادی، بابک احمدی، چاپ اول، نشرمرکز، تهران، ۱۳۷۳، ص ۲۰۱.
۲۷. دربارهٔ شعر و شاعری، ص ۴۲۷.
۲۸. همان، ص ۴۲۸.
۲۹. همان، ص ۴۲۹.
۳۰. ارزش احساسات و پنج مقاله در شعر و نمایش، ص ۷۴.
۳۱. دربارهٔ شعر و شاعری، ص ۳۰۶.
۳۲. همان، ص ۴۳۰.
۳۳. همان، ص ۴۸.
۳۴. همان، ص ۳۶۴.
۳۵. همان، ص ۶۸.
۳۶. همان، ص ۴۱۶-۴۱۵.
۳۷. همان، ص ۲۳۷.
۳۸. همان، ص ۳۲-۳۱.
۳۹. همان، ص ۱۶۸-۱۶۷.
۴۰. همان، ص ۴۲۰.
۴۱. پدرودی با مهدی اخوان ثالث و دیدار و شناخت، م. امید، گردآوری و تدوین سیروس طاهباز، چاپ اول، ناشر: گردآورنده، ۱۳۷۰، ص ۶۰-۵۹.