از کنگره‌ای تا کنگره‌ای دیگر

کریستف بالائی
ترجمهٔ شهین سَرّاج

● کریستف بالائی

مقدمه

در تاریخ ادبیات، اتفاقاتی می‌افتد که بی‌مناسبت نیست آن‌ها را رویداد ادبی تلقّی کنیم. پاره‌ای از آن‌ها به‌سبب سروصداهایی که به‌راه انداخته یا مجادلات، و حتی محاکماتی، که برپا کرده‌اند، معروف‌اند؛ مانند *نبرد هرنانی* ویکتور هوگو، یا انتشار رمان *مادام بوواری*، اثرِ گوستاو فلوبر یا *گل‌های رنج* شارل بودلر. و از همین دست، در فاصلهٔ پنج‌هزارکیلومتری و در قرن بعد، انتشارِ *افسانهٔ* نیما یوشیج. پاره‌ای دیگر از نظر تنشی که ایجاد می‌کند، بدون آنکه تأثیرشان کمتر باشد، اثر ضعیف‌تری دارند؛ مانند *دن‌کیشوت* اثر میگل دو سروانتس، که ضربه‌ای قطعی بر پیکر رمان‌های شهسواری (شوالیه‌ای) وارد آورد و سرآغازی برای آفرینش رمان جدید در اروپا شد. از این دست و با اثری نه کمتر از آن، حادثهٔ انتشار یکی بود یکی نبود، نوشتهٔ محمدعلی جمال‌زاده، اولین مجموعهٔ داستان‌های کوتاه ایرانی را می‌توان برشمرد؛ هرچند که این کتاب در برلین و در سال ۱۲۹۹/۱۹۲۱ منتشر شده است.

رویدادهای دیگری که در تکامل ادبیات سرنوشت‌ساز هستند، می‌توانند همچنین شامل برخوردها و گردهم‌آیی‌هایی کمابیش خصوصی یا همگانی باشند. در این خصوص می‌توانیم از نقشی که تالارهای ادبی در قرن هفدهم و هجدهم در فرانسه بازی کردند، تا باشگاه‌هایی که هنگام انقلاب فرانسه برپا بوده یا همطراز آن‌ها به‌نوعی انجمن‌های ادبی در دورهٔ مشروطه یا مجلس‌های

شبانهٔ مدان[1] تا محفل‌های سه‌شنبهٔ مالارمه[2] یاد کنیم. از میان تمام نشست‌هایی که ادبیات نوین فارسی هم از آن‌ها سرچشمه گرفته است، دو گردهم‌آیی به‌لحاظ محتوای نمادگرایانه، پرسش‌برانگیز و همچنین تغییراتی که درون نظام ادبی، و حتی فراتر از محدوده‌های آن، ایجاد کرده‌اند، نظر منتقد را به‌خود جلب می‌کند.

این دو رویداد که به‌سبب اهمیت بسیار آن‌ها موضوع بررسی و چاپ مقالات متعددی قرار گرفت، در درجهٔ اول نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران است که در تیرماه ۱۳۲۵ در تهران برگزار شد[3] و دیگری شب‌های شعر انستیتو گوته[4] در تهران، که سی سال بعد در پاییز ۱۳۵۶ برپا شد.

از ژرف‌نگری دربارهٔ این دو رویداد چه سود؟ میان این دو گردهم‌آیی، چه از نظر تاریخ برگزاری و چه از نظر هدف‌های آن‌ها، نوع و هویت سخنرانی‌ها و سخنران‌ها، تفاوت‌های عمیق میان آن‌ها چه نوع رابطهٔ مشترکی می‌توان یافت؟ هرچند در نظر اول ممکن است شگفت‌آور و بعید به‌نظر برسد، ولی بعد از تأمل کافی و دور از شتابزدگی به‌دو نقطهٔ عطف برمی‌خوریم که به‌سان دو نورافکن، بر دو دورهٔ اصلی و تعیین‌کننده در ادبیات نوین ایران پرتو می‌تابد.

نخستین کنگره پس از پایان جنگ دوم جهانی برگزار شد؛ در دوره‌ای از انتقال که ایران بعد از رهایی از حکومت بیست‌سالهٔ رضاشاه، نفس آزادی خفیفی کشید و قبل از آنکه حکومت بعدی، یعنی حکومت محمدرضاشاه، شکل بگیرد؛ حکومتی که تا سال ۱۳۵۷ ادامه یافت و در آن سال انقلاب اسلامی به‌وقوع پیوست.

دومین کنگره، که در واقع نمی‌توان عنوان کنگره بدان داد، یک سال قبل از تاریخی سرنوشت‌ساز، به‌ابتکار کانون نویسندگان ایران، و در لحظاتی برپا شد که سلطنت بی‌رنگ نه قادر به‌حفظ خود بود و نه حاکم بر سرنوشت ملت.

این دو پرتو، صحنهٔ سه‌ربع قرنی را که ایران با تجدّد (مدرنیته) روبرو بوده است، روشن می‌سازد. پرسشی که ذهن ما را دربارهٔ ادبیات به‌خود مشغول می‌کند این است که چه برداشتی از مسألهٔ تحول نظام ادبی در این دو گردهم‌آیی مطرح شده است؟ از پیشرفت‌های به‌دست‌آمده، راه‌های پیموده‌شده چه برآوردی به‌دست داده‌اند؟ چه دورنمایی برای آیندهٔ اشکال ادبی، بیانیه‌های ادبی در فرهنگ نوین، وضعیت نویسنده و رسالت شاعر ترسیم شده است؟ به‌بیان دیگر، در این جهت‌گیری‌ها به‌نقش و قدرت نقد ادبی چه پایگاهی می‌توان داد؟

در فاصلهٔ سال‌های میان این دو گردهم‌آیی، که اندیشهٔ ایرانی در آن‌ها تمرکز یافته و تعمیق شده است، نوعی نقد جدید هم از طریق مجلاتی چون *سخن*، *فردوسی*، *نگین* و چند نشریهٔ دیگر، و همچنین از گذر آثار بااهمیت و منتقدانهٔ دیگر ادبی، مانند *قصه‌نویسی* و *طلا در مس* براهنی، آثار

---

1. Medan
2. Mallarmé

۳. *نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران، تیرماه ۱۳۲۵*. تهران ۱۳۲۶، ۳۰۳ ص.

۴. کانون نویسندگان ایران، *دهشب (شب‌های شاعران و نویسندگان در انجمن فرهنگی ایران و آلمان)*. به‌کوشش ناصر مؤذن، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۷، ۶۹۴ ص.

فروزانفر یا شفیعی کدکنی شکل گرفته است. البته اگر ادعا کنیم که می‌خواهیم در این محدودهٔ کوچک زمانی تاریخ نقد ادبی جدید ادبیات فارسی را تحلیل کنیم، سخنی بی‌پایه گفته‌ایم؛ ولی لااقل می‌توانیم از تحلیل این دو رویداد مهم ۱۳۲۵ و ۱۳۵۶، که می‌توان آن‌ها را به‌سان راهی پیموده‌شده پنداشت، شمایی کلی از مسائل کلی مطرح‌شده به‌دست داد.

۱ــ نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران

در نخستین کنگره که به‌مدت هشت شب در انجمن روابط فرهنگی ایران و شوروی به‌ریاست محمدتقی بهار (ملک‌الشعرا)، شاعر و رجل سیاسی، پایه‌گذار مجلات *نوبهار*، *دانشکده* و وزیر فرهنگ برگزار شد، ۷۸ شاعر، نویسنده و استاد دانشگاه دور هم گرد آمدند. آنچه در نظر اول توجه را جلب می‌کند، تنوع شرکت کنندگان است. پاره‌ای با شرکت فعالانه، بخش مهمی از برنامه‌ها را به‌خود اختصاص دادند، در حالی که پاره‌ای دیگر تنها به‌خواندن نوشته‌ای از پشت بلندگو اکتفا کردند. سخنرانی‌ها بدین‌ترتیب بر دو گونه بود: پاره‌ای جنبهٔ سرگرم‌کننده داشت و زیبا بود؛ و پاره‌ای دیگر جنبهٔ نقّادانه. فضای گردهم‌آیی‌های شبانهٔ تیرماه، در باغ انجمن روابط فرهنگی ایران و شوروی، از سخنرانی‌های نوع دستهٔ دوم آکنده بود.

چهار شخصیت در میان شرکت کنندگان به‌شیوهٔ بارزی متمایز از دیگران بودند: علی‌اصغر حکمت؛ پرویز ناتل خانلری: استاد جوان ادبیات؛ فاطمهٔ سیاح: استادی با تجربهٔ درخشان؛ و احسان طبری: روشنفکر جوان، ولی با درخششی نه کمتر از دیگران.

تنها یک پرسش مهم و اساسی جان می‌گرفت: ادبیات چیست؟ در نظام ادبی ایران، پرسشی این‌چنین تنها هنگامی قابل طرح است که مسألهٔ تقابل نثر و شعر در میان باشد. این همان زمینه‌ای است که ما مایلیم در آن به‌جستجو بپردازیم تا در میان سخنرانی‌های گوناگون، کسانی را بیابیم که نقد ادبی را طرح می‌کنند. بررسی سخنرانی طبری و فاطمهٔ سیّاح را دربارهٔ پایه‌گذاری نقد ادبی به‌زمان دیگری واگذار می‌کنیم تا بتوانیم تمرکز را بر دو سخنرانی دیگر بگذاریم. اولین سخنرانی مورد نظر ما از علی‌اصغر حکمت است، دربارهٔ پنجاه سال شعر نوین فارسی (۱۳۱۵ ق تا ۱۳۲۵ ش) و دیگری سخنرانی خانلری دربارهٔ تحول نثر در طول تقریباً یک قرن.

حکمت بعد از خطابهٔ آغازین، بحث خود را با گفتاری طولانی دربارهٔ شعر فارسی در عصر معاصر آغاز کرد، و با ارائهٔ نامه‌ای به کریم کشاورز، معاون انجمن، سخن خود را به‌پایان برد. استدلال حکمت را چگونه می‌توان خلاصه کرد؟[1] سخنرانِ منتقد، نظر خود را در ابتدا بر بیان یک مشاهده گذارده: دگرگونی ریشه‌ای و شگفت‌انگیزی که جامعهٔ ایران در قرن بیستم از سر گذرانده است. دگرگونی بی‌سابقه‌ای که ادبیات، برای اینکه بتواند بازتاب آن باشد، خود را نیز به گونهٔ عمیقی دگرگون می‌سازد. حکمت می‌افزاید: اگرچه پاره‌ای از خصوصیات سبک قدیم هنوز هم در کارهای

---

۱. نخستین کنگره، ص ۱۱ ــ ۳۹.

● هیأت رئیسه نخستین کنگره نویسندگان ایران از راست: کریم کشاورز ـ صادق هدایت ـ میلانی ـ بانو محصص ـ علی‌اکبر دهخدا ـ بدیع‌الزمان فروزانفر ـ علی‌اصغر حکمت و دکتر سیدعلی شایگان

نوگرایان به‌چشم می‌خورد، ولی درعوض، در جریان تکامل آرام، ولی حقیقی، مکتب جدیدی زاده شده است که با قطع‌کردن ریشه‌های قدیم خود ریشه‌های جدیدی می‌دواند. در مرحلهٔ اول، حکمت به‌طور خلاصه، خطوط برجستهٔ تجددِ نظام فرهنگی ایران را ترسیم می‌کند. (خانلری به‌طریقی گسترده‌تر همین نکته را می‌پروراند: ورود صنعت چاپ، پیدایش مطبوعات، ایجاد مؤسسات جدید آموزشی، رواج ترجمه، ازدیاد تماس ایرانیان با ملل خارج و فرهنگشان). در یک روال منطقی، دگرگونی ذهنیت ایرانی را، که خود حاصل نفوذ اندیشه‌های غربی، به‌ویژه اندیشه‌های برگرفته از الگوهای انقلاب فرانسه بود، و همچنین دگرگونی داخلی نظام سیاسی و اجتماعی ایران را باید اضافه کرد. اندیشه‌های نوین که اغلب از طریق عثمانی به‌ایران راه یافته است، می‌توان از این قرار دانست: اعتقاد به‌حقوق بشر، نظام پارلمانی در مقابل استبداد، قانون اساسی ملت و پیشرفت اجتماعی.

حکمت با نقل گفته‌های ادوارد براون از کتاب *تاریخ مطبوعات و ادبیات ایران* (بدون اینکه نامی از او ببرد) پایگاه برجستهٔ شاعر را در نظام اجتماعی، فرهنگی و ادبی ایران توصیف می‌کند. به‌پشتوانهٔ این پایگاه برجسته، شاعر از این زمان خود را در راه مأموریت جدیدی در طریق کمک به‌نوزایش اجتماعی و شرکت در اصلاحات ملی می‌بیند، یا به‌قول او، خود را متعهّد می‌یابد. حکمت اگرچه نتوانسته است پیوندهای اصولی، که شعر جوان را به‌بطن جامعه پیوند می‌زند، آشکارا تعریف کند، ولی اهمیت کارش در این است که به‌وجود این ارتباط درونی پی برده است. حکمت سپس سعی

کرده است طبقه‌بندی‌های گوناگونی را ارائه دهد: در ابتدا و از نظر سبک، از سه سبک کلی یاد کرده است: اشعاری که سبک قدیم را دنبال کرده و از نظر وزن، عروض و صناعات بدیعی تابع قواعد سنتی است؛ اشعاری که قواعد اصلی را رعایت نموده، ولی بدون توجه به‌قواعد گذشته، درونمایه‌های جدید را وارد شعر کرده است، و بالأخره اشعار جدید که چه از نظر قالب و چه از نظر درونمایه از شعر قدیم به‌کلی جدا شده است.

طبقه‌بندی دیگر حکمت بر اساس ترتیب تاریخی است: ۱) از هنگام قتل ناصرالدین‌شاه در ۱۳۱۳ ق تا قبل از شروع انقلاب مشروطیت در ۱۳۲۴ ق؛ ۲) از ابتدای انقلاب مشروطه تا قبل از کودتای رضاخان در ۱۲۹۹ ش؛ ۳) از کودتا تا سقوط سلطنت رضاشاه در ۱۳۲۰ ش؛ ۴) زمان معاصر. طبقه‌بندی آخیر ممکن است از نظر ادبی کاملاً مناسب نباشد، ولی بهره‌ای که در بر دارد این است که از پاره‌ای آثار ادبی، گرایش‌ها و جنبش‌ها، و وقایع عمده‌ای که تاریخ ایران را تحت تأثیر قرار داده است، دورنمایی به‌دست می‌دهد.

حکمت تحلیل کلی‌گرای خود را در نامه‌ای به کریم کشاورز، که شامل فهرستی کلی از نام شعرای مربوط به‌هر دوره است، کامل کرده و سپس به‌تحلیل ظریف دیگری دست زده و سعی کرده است از مضامین شعری نیز نوعی طبقه‌بندی ارائه دهد: اشعار وصفی، اشعار وطنی، اشعار تاریخی، اشعار مُتَرجَم، اشعار سوسیالیستی یا ادبیات کارگری، اشعار انتقادی، اشعار اخلاقی، نسائیات (اشعاری که در دفاع از حقوق زنان است)، اشعار صنایع عصری، اشعار تربیتی، اشعار موسیقی (تصنیف و ترانه). این شیوهٔ طبقه‌بندی، که شعرا را بر پایهٔ درونمایه شعرشان دسته‌بندی می‌کند، می‌تواند به‌نظر اعتراض‌برانگیز باشد. با وجود این، نظر حکمت از این‌رو که خود را به‌معیارهای دانشگاهی محدود نکرده است، و سعی دارد مسأله را از زوایای مختلف ببیند و زمینه‌های فکری جدید را به‌دست دهد، از اعتبار برخوردار است.

احسان طبری، در جهت‌گیری خود نسبت به‌بینش حکمت، سخت‌گیری نشان داده و به‌او ایراد گرفته که مسألهٔ عمدهٔ تغییر قالب‌ها و اوزان شعر قدیم را به‌سکوت برگزار کرده است؛ و از طرف دیگر، به‌تأثیر شعر اروپایی بر شعر نوین ایران هیچ‌گونه اشاره‌ای نکرده است. از آن مهمتر اینکه، طبری شگفت‌زده است که در کنگره‌ای این‌چنین که چشمداشت نوعی نتیجه‌گیری و آینده‌نگری را دارد، حکمت نه نتیجه‌ای ارائه می‌دهد و نه دورنمایی از آیندهٔ ادبیات فارسی عرضه می‌دارد.

«ما در اینجا گرد نیامدیم تا فقط یک مجلس ادبی ترتیب دهیم. منظور ما از این اجتماع، مباحثه و مشاوره و استنتاج بود. ما می‌خواهیم وقتی این کنگره به‌پایان رسید، هر کس که در آن شرکت کرد مفهوم روشنی از هنر داشته باشد و راه آیندهٔ خود را بداند. در شعر فارسی تحوّلی هست. این تحوّل چیست؟ از کجا شروع شده؟ به‌کجا می‌رود؟ چگونه باید باشد؟»[1]

طبری با اعتراضی دقیق و قاطعانه به‌ادبیات فارسی، و ابراز این مطلب که زیبایی‌شناسی شعر

۱. *نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران*، ص ۴۳.

قدیم، در تحول کند خود «نظم» و «شعر» را از هم متمایز نکرده است، گفتار خود را به‌پایان می‌برد.

خانلری پاسخش را «ذیل و تکمیلی بر خطابه»[1]های پیش می‌خواند. به‌نظر او حکمت، نه به‌اندازهٔ کافی شعر و نثر را از هم متمایز ساخته و نه به‌طور حقیقی پیوند نظام‌گونه‌ای که میان تجربهٔ شاعرانه و بیان هنری آن تجربه وجود دارد، بیان کرده است. او در این باب به‌ارائهٔ دو تعریف می‌پردازد که نشان از باروری و بلوغ این تفکر دارد.

«در تعریف شعر می‌توان گفت: نغمه‌ای است که در آن حالات نفسانی به‌معانی تبدیل می‌شود... شاعر کسی است که حالتی تازه و خاص در حیات یافته و آن‌را در قالب بیان می‌ریزد و به‌دیگران القاء می‌کند.»[2]

خانلری سپس گفتار مفصلّی دربارهٔ نثر، بیان و مسألهٔ شاعرانه‌بودن داستان‌نویسی جدید را تعریف می‌کند.[3] چارچوب محدود این مقاله بالطبع اجازه نمی‌دهد به‌این کار تحقیقی اساسی دربارهٔ جنبه‌های شاعرانهٔ نثر فارسی جدید به‌طور شایسته بپردازیم؛ کاری که از لحاظ تاریخی، بعد از سبک‌شناسی بهار، دومین اثر در این زمینه محسوب می‌شود، اثری در نوع خود سترگ، زیبایی‌شناسانه و اولین ثمرهٔ تفکری طولانی و نقّادانه دربارهٔ ادبیات ایران در ربع آخر قرن نوزدهم.

بپردازیم به‌خطوط اصلی نظر خانلری. آنچه در وهلهٔ نخست مطرح می‌شود، تجزیه و تحلیل گستردهٔ ریشه‌های قبل از تجدّد نظام ادبی جدید، و بررسی جایگاه نثر در این نظام است. نظر خانلری این است که تغییرات ادبی تابعی از تغییرات اجتماعی است. و این تغییرات اجتماعی از ابتدای عصر قاجار آغاز شده است. استقرار قدرت مرکزی با سرکوب عشایر ممکن شد. طبقهٔ مستوفیانی که از آموزش بهره‌مند بودند، توانستند به‌معارف و معنویات بپردازند و همراه شاهان به‌اروپا سفر کنند، فرزندانشان را به‌شیوهٔ اروپایی تعلیم دهند و اندیشه‌های غربی را بپراکنند. و از طریق آن‌ها بود که اندیشه‌های آزادیخواهی و مشروطه‌طلبی انتشار یافت. برخی از روحانیان نیز با این اندیشه‌ها موافق بودند، و بدین‌ترتیب بود که طبقهٔ نخبگان شهرنشین یا روشنفکران به‌تدریج پدید آمد.

بر اثر تماس با اروپا، هرچند گاهی تماسی ناخوشایند، ایران بیدار شد و آرمان پیشرفت‌خواهی، چه از جنبهٔ اجتماعی و اقتصادی، و چه از نظر فکری، به‌صورت نغمه‌ای دایمی تکرار شد. ادبیات فارسی در عصر قاجار، پادآواز این پیشرفت‌خواهی، ضدیت با محدودیت‌های اجتماعی و مبارزه با ظلمت و افول و انحطاط است. ایران به‌گرد اندیشهٔ «ملت»، خود را از نظر فرهنگی تجدید کرد.

عصر جدید ادبیات فارسی به‌طور عمیقی تحت تأثیر ظهور نثر قرار گرفته است. به گفتهٔ خانلری، هیچ عصری تا این حد به‌نثر اهمیت نداده است. هیچ دوره‌ای این‌همه شاهکار منثور تولید نکرده است. این پدیده را چگونه می‌توان توجیه کرد؟

جهش نثر در این دوره، در مرحلهٔ اول توجیهی کاربردی دارد. در دوران قدیم، نثر قالبی بود برای

۱. همان کتاب، ص ۴۴.
۲. همان کتاب، ص ۴۶ و ۴۷.
۳. همان کتاب، ص ۱۲۸ ـ ۱۷۵.

تاریخ‌نویسی، تعلیم اخلاق، فلسفه و پاره‌ای معارف دیگر، حال آنکه نثر جدید افق‌های تازه‌ای را به‌روی خود باز می‌کند. و این فقط نثر بود که توانست تغییرات عمدهٔ سیاسی و اجتماعی را منعکس سازد. نثر از طریق مطبوعات، در دسترس همگان قرار گرفته و به‌مردم نزدیک شده است. خانلری این پرسش را مطرح می‌کند. به‌چه دلیل شعر نتوانسته است به‌سرعتِ نثر دگرگونی‌ها را جذب کند؟ عملاً به‌سبب سکون نظامش. قواعد سنتی، اجازهٔ جذب یکبارهٔ دگرگونی‌های اساسی را نمی‌داد. در قلمرو نثر، چون مسأله حفظ سنت مطرح نبود، بلکه آفرینش آن در میان بود، همه‌گونه آمادگی برای برانگیختن و جذب اشتیاق عمومی نسبت به‌اندیشه‌های جدید وجود داشت.

توجیه دیگر (با توجه به‌جهش نثر)، مسألهٔ تأثیر ترجمهٔ نثر اروپایی است که در تحول نثر فارسی نقش مهمی داشته است. ترجمهٔ شعر، از آنجا که مشکلتر بود، خیلی دیرتر وارد نظام ادبی فارسی شده و تأثیر آن حاشیه‌ای و کمرنگ بوده است.

مطمئناً امروز باید داوری خانلری را تعدیل کرد، یا با توجه به‌رابطه با معیارها و سلسله‌مراتب‌ها، یا در چارچوب نظام چندمضمونی، آن‌را به‌گونهٔ دیگری بیان نمود. بر طبق سنت، شعر همواره مرکز نظام ادبی بوده و نثر در حاشیه قرار داشته است. از این‌رو، و به‌بیانی دقیقتر، چون نثر در ادبیات فارسی، از پایگاه حقیقی ادبی برخوردار نبوده، برای پرداختن به‌انواع، قالب‌ها و درونمایه‌های ادبی دیگر، آمادگی بیشتری داشته است. نظام شعر در برابر دگرگونی‌ها مقاومت می‌ورزد، و از این است که اختلافات پس از نیما و دعوای کهنه و نو در حوزهٔ نثر پیش نیامد.

به‌نظر خانلری، تحول نثر نتیجهٔ این عوامل بوده است: بهبود نثر مستوفیانه (قائم‌مقام)، ازدیاد سفرنامه‌ها با فارسی ساده، مانند *سفرنامهٔ ناصرالدین‌شاه*، ظهور و افزایش روزنامه، نقش ترجمهٔ تخصصی (فنی)، آموزشی، سیاسی، و بدون شک ادبی. خانلری، تا حدی همان دلایلی را می‌آورد که بهار در کتاب *سبک‌شناسی* آورده است، ولی در مورد نقش ترجمه و مطبوعات، از او هم فراتر می‌رود. با این‌حال، تجزیه و تحلیل او را از نظام نثر قدیم، نمی‌توان به‌نثر مستوفیانه محدود کرد. بدون شک بهتر می‌بود که به گذشته‌ای دورتر رفت، به‌اعصار بعد از جامی که عصر سقوط عمومی ادبیات فارسی است. اما اگر چنین هم می‌کرد، نادیده گرفتن اهمیت بارز قصه‌های عامیانه، نظیر *رموز حمزه*، *حسین‌کرد*، یا در زمانی نزدیکتر، *امیرارسلان* در زمینهٔ نثر، بی‌عدالتی خواهد بود.

خانلری بعد از تشریح مبانی نظام نوین نثر فارسی، به‌معرفی انواع اصلی آن، یعنی رمان، داستان کوتاه و نمایشنامه می‌پردازد، و دو معیار اصلی را پایهٔ بررسی خود قرار می‌دهد: تاریخ و مضمون. به‌بیان دیگر، خانلری بر اساس توالی تاریخی به‌تحلیل محتوای آثار می‌پردازد، نه بر اساس قالب که برعکس نقشی اساسی دارد. برای نمونه، او بر این نیست که از رمان‌هایی که در اولین دهه‌های قرن بیستم نوشته شده است یا اولین کارهای منثور آخر قرن نوزدهم و ترجمهٔ رمان‌های اروپایی،

---

۱. باید به‌تحقیقات استاد محمدجعفر محجوب، بخصوص به‌مقدمهٔ او بر *امیرارسلان*، چاپ اول، تهران ۱۳۳۰، دومین چاپ تهران، جیبی ۱۳۵۵، اشاره کرد؛ همچنین نگاه کنید به:

C. Balay, «Amir Arsalan un mutrū, Du Genre Romane Sque», *Dabireh*, No. 6, 1989, p. 198 sq.

دورنمایی به‌دست دهد. اگر سیر پیدایش داستان‌های کوتاه فارسی را با دلیل تأخیر ترجمهٔ آثاری از همان دست در مجلات ادبی سال‌های ۱۳۲۰ و ۱۳۳۰ توجیه کنیم، این قضاوت اندکی نارسا خواهد بود و حق و اعتبار آثار پیشگام را در نثر قدیم نادیده می‌گیرد و جایگاه رمان و داستان‌های کوتاه را در خلاقیّت ایرانی مطرح نمی‌سازد.

با اینهمه، پرداخت خانلری از این نظر قابل اهمیت است که او همهٔ افراد نسل جدید ادبی را، از جمال‌زاده گرفته تا هدایت، علوی، حجازی، دشتی، به‌آذین، نفیسی، چوبک و آل‌احمد، نام برده است. همچنین اهمیت و پیدایش تحقیقات جدی و عمیق را در زمینهٔ تاریخ، ادبیات قدیم، و نیز ادبیات عامیانه، که هدایت هم چهرهٔ برجسته و هم پایه گذار آن بود، بیان داشته است.

نتیجه گیری خانلری بسیار جالب توجه است، بخصوص هنگامی که آرای او را که در سال ۱۳۲۵ بیان شده است، با آنچه شاعران و نویسندگان در «ده‌شب» در سال ۱۳۵۶ ابراز داشتند، مقایسه کنیم. خانلری با برآوردی از هفتاد سال کار ادبی نشان می‌دهد که ادبیات جدید تا چه حد رضایت‌بخش بوده است. او ثابت می‌کند که جوهر پویایی ادبیات جدید چگونه توانسته است به‌شیوه‌ای سودمند، و با وجود همهٔ محدودیت‌های سیاسی عصر پهلوی، استقرار دیکتاتوری‌ها، چه در داخل و چه در خارج کشور، فشار استعمار، دعوای نو و کهنه را پشت سر بگذارد. از نظر خانلری با اینکه ایران هنوز نبوغ خود را به‌طور کامل از قوه به‌فعل درنیاورده، ولی در همان دوره (چهار سال آزادی نسبی بعد از سقوط رضاشاه) به‌شکوفایی نوابغ جوان ادبی، تکثیر بی‌سابقهٔ آثار چاپ‌شده، و همچنین

توسعهٔ بی‌نظیر مطبوعاتِ ادبی و علمی دست یافته است. آنچه خانلری در این آزادی روشنفکری و آزادی تفکر و بیان می‌بیند، همانا شرایط لازم و ضروری شکوفایی ادبیات جدید و شناخته‌شدن آن در سطح جهانی است.[1]

لحن اولین کنگره رویهمرفته خوش‌بینانه است.[2] خانلری این خوش‌بینی را با ایمانش به‌پیشرفت، استدلال خردمندانه‌اش، ارادهٔ استوارش برای ایجاد توازنی میان سنت و تجدد و امیدواری به‌آینده‌ای روشن برای ملت خلاصه می‌کند.

بعد از گذشت سی سال از این‌همه امیدواری چه باقی ماند؟ نشست ده‌شب، که جامعهٔ نویسندگان ایران درست یک سال قبل از انفجار انقلاب برگزار کرد، به‌سبک و سنگین‌کردن آن می‌پردازد.

۲ــ ده‌شب

حال‌وهوای ده‌شب، نوعی بدبینی عمیق است. مضمون اصلی را مسأله آزادی ازدست‌رفته، و مسیر اصلی فکری را گرایش نویسنده به‌سیاست، یا به‌بیان دیگر، تسلّط اندیشهٔ سیاسی بر میدان ادبی تشکیل می‌دهد.

در اینجا هدف این نیست که در جزئیات این گردهم‌آیی تاریخی، که گزارش آن در کتابی هفتصدصفحه‌ای، گردآوردهٔ ناصر مؤذن، ثبت شده است، وارد بشویم. امّا می‌توانیم با بررسی چکیدهٔ پاره‌ای از سخنرانی‌ها از آرمان‌ها و رهاوردهای آن، برداشتی به‌اندازهٔ کافی دقیق به‌دست دهیم. ۶۶

سیمین دانشور مسأله هویت فرهنگی و دادوستدهای میان شرق و غرب را به‌میان کشید. او برای بیان ارزش متعالی آزادی، از اوپانیشاد یاری طلبید: «عالم از آزادی به‌وجود می‌آید». او سپس اندیشهٔ خود را در چارچوب تعریفی از هنر معاصر قرار داد و به‌واقعگرایی انتقادی و رئالیسم روانی (که فرد را در رویارویی با تنش اجتماعی قرار می‌دهد)، واقعگرایی سوسیالیستی (که جستجوی آینده را مدام مدّ نظر فرد قرار می‌دهد) و هنر معاصر متأثر از نگرانیِ هستی (یا جهان کافکایی) تاخت. دانشور به‌این نتیجه می‌رسد که انسان همواره در پی جامعهٔ آرمانی است، و هیچ‌کدام از «ایسم‌ها» آن‌را برایش فراهم نخواهند کرد. کشورهای جهان سوم غربزده شده و هویّت خود را به‌دست فراموشی سپرده‌اند. اگر این کشورها در جستجوی نهادهایی سیاسی و اجتماعی هستند که بتواند پاسخگوی تشنگی ژرف آن‌ها برای آزادی باشد، باید میان الگوهای خارجی و سنتی چندین‌صدسالهٔ خود توازن ایجاد کنند.

---

۱. حق آن بود سخنرانی مختصر، ولی قابل توجه، بزرگ علوی را، که از دیدگاه جامعه‌شناسی ادبی برخوردار است ــ هرچند که ظرفیت مقالهٔ حاضر محدود است ــ نیز اضافه می‌کردیم.

۲. خانلری سخنانش را با این شعار پایان داد: «ایران جاوید! ایران زنده! به‌پیش!» (*نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران*، ص ۱۷۵).

باقر پرهام در نهمین شب موضوع خروج از جامعهٔ سنتی را مایهٔ گفتار خود قرار داد. در چند صفحه و با برهانی قوی، جامعهٔ سنتی را، که تنها در گفتار آینده‌نگر ولی در کردار گذشته‌گراست، به‌محاکمه کشید. جامعه‌ای که در حقیقت، فقط به‌تکرار گذشته می‌اندیشد. جامعه‌ای که فقط می‌تواند فضای یکسانی، همرنگی، بیرنگی و بیخودی، بدون تحرک، بدون جنبش، بدون بیان ایجاد کند؛ جامعه‌ای که در آن هر نوع گفتگویی ناممکن است، و در آن فقط می‌توان گوش داد، تکرار کرد و فرمانبری نمود. فضایی گرفتار جزم فکری، جامعه‌ای سنتی و در عین حال برخوردار از ابزارهای مدرن. در چنین فضای اجتماعی، حرف از عمل جداست و زندگی و عمل، جدا از حرف‌ها و سخن‌ها به‌واقعیت روزمرهٔ خود ادامه می‌دهد. زبان بریده است و امکان بیان جز به‌استعاره و تمثیل موجود نیست، و از این‌رو صراحت و روشنی جای خود را به‌ایهام و طفره می‌دهد. فضای اجتماعی بی‌تحرک است و در آن هیچ‌کس دارای تفکر مستقل نیست.

باقر پرهام چنین نتیجه می‌گیرد: تنها از طریق آزادی است که جامعه هویّت حقیقی خود را بازخواهد یافت و سلطهٔ بی‌امان دروغ از جامعه رخت خواهد بست.

منوچهر هزارخانی و به‌آذین (محمود اعتمادزاده) تأکید سخنان خود را بر مسأله سانسور قرار دادند.[1] به‌آذین گفت: آزاد شویم و یکدیگر را آزاد کنیم. او به‌نام جامعهٔ نویسندگان فریاد سر داد: آزادیِ اندیشه، آزادی بیان، آزادی انتشار، آزادی پخش نوشته، آزادی گردهم‌آیی، آزادی در خدمت مردم و خواسته‌هاشان، آزادیی که هر گونه واسطه (سانسور) را میان نویسنده و خواننده برمی‌دارد، آزادی در یگانگیِ گفتن و شنیدن، آزادی برای نوشتن و برای خواندن.

منوچهر هزارخانی هم به‌همان بی‌پروایی به‌آذین سخن می‌گوید: نهادهای دولتی دربارهٔ این مسأله اختلاف نظر و گاه تضاد دارند. آزادی فقط می‌تواند به‌عنوان «حق» به‌نویسندگان «اعطا» شود. با ملت ایران به‌عنوان یک ملت بالغ رفتار نمی‌شود. آن‌را کودکی می‌انگارند که باید «راهنمایی» و «ارشاد» ش کرد. آزادی بیان مورد استهزا قرار گرفته است، و در چنین شرایطی برای رشد اندیشه هنر و فرهنگ هیچ‌گونه امکانی وجود ندارد. ادبیات را خطر خفقان تهدید می‌کند.

غلامحسین ساعدی به‌ترسیم چهرهٔ بیمار هنرمند می‌پردازد و آن‌را «شبه‌هنرمند» می‌نامد. او همان‌گونه از شبه‌هنرمند صحبت می‌کند که از شبه‌وبا. شبه‌هنرمند در نظر ساعدی گونه‌ای بیمار است؛ نه‌چندان خطرناک ولی به‌هرحال بیمار. شبه‌هنرمند زبان‌های بیگانه را می‌داند ولی برخلاف تظاهرش به‌فرهنگ آدمی است بی‌فرهنگ. برداشت‌هایی از مکاتب ادبی و نقد غربی دارد، گفته‌های خود را با دست‌ودل‌بازی تمام با آن آمیخته می‌سازد، و به‌کسانی که غرب را نمی‌شناسند به‌دیدهٔ تحقیر می‌نگرد. او مجموعه‌ای از واژه‌های بیگانه را در گفتار به‌عاریت می‌گیرد، ولی از زبان و بیان سنت فرهنگی خود غفلت می‌ورزد. با تکبر و تفاخر، و در محافل و مجالس، شناخت سطحی خود را از ادبیات فارسی به‌رخ دیگران می‌کشد. و با کاربردی نادرست از مذهب و اسطوره‌های مذهبی،

۱. باقر مؤمنی، شمس آل‌احمد، مصطفی رحیمی، اسلام کاظمیه نیز همین بحث را دنبال کردند.

سعی می‌کند به‌صحنه گردانی خود رنگی دیگر بدهد. شناختش از فرهنگ مردمی سطحی است. همه چیز را مسخره می‌کند و به‌افکار عمومی به‌دیدهٔ تحقیر می‌نگرد. او فرقی میان عدم شناخت خود، با همان عدم شناختی که خود را قربانی آن می‌داند نمی‌گذارد. او همان‌قدر مریض است که ابلوموفِ گونچارف. او از تمام مظاهر حیات محروم است. اگر عالم را درمی‌نوردد برای آن است که همیشه در همه‌جا حضور داشته باشد. موجودی است بی‌باور اخلاقی، که پول را دوست می‌دارد، فرصت‌طلب است و متملق: زاییدهٔ حقیقی سانسور. بیماری او مسری است، ولی بیماری او در مقابل آزادی، حقیقت، جدیت و استعداد هنرمند واقعی، حضور نقد و وجدان عمومی عقب خواهد نشست.

گلشیری از بقیه هم بدبین‌تر است. او از پایان و ناتوانی نویسنده صحبت می‌کند. نظرش را تحت عنوان «جوانمرگی در نثر معاصر فارسی» عنوان می‌کند، و بر آن است که اکثر نویسندگان معاصر ایران بهترین آثارشان را قبل از چهل‌سالگی نوشته‌اند، زیرا که یا قبل از رسیدن بدین مرز درگذشته‌اند، یا دست از نوشتن کشیده‌اند، یا بعد از آفرینش بهترین‌هایشان در سراشیبی افتاده‌اند. آن کار عالی، ولی در حاشیه‌شان هم، ارزش خود را اغلب، بعد از سرنوشت نویسنده و نزد نویسندگان بعدی می‌یابد.

گلشیری، سپس، به‌صورتی فشرده‌تر از آنکه بشود درباره‌اش نظری داد، چهره‌های بزرگ نثر معاصر فارسی را از نظر می‌گذراند: قدرت نبوغ جمال‌زاده در همان *یکی بود یکی نبود* پایان یافت (۱۳۰۱ ـ ۱۳۰۰ ش)؛ هدایت با *بوف کور* به‌نقطهٔ اوج کار خود رسید (۱۳۱۵)؛ مشفق کاظمی استعدادش از حدّ آفرینش *تهران مخوف* فراتر نرفت (۱۳۰۱)؛ بزرگ علوی بعد از *چشم‌هایش* دیگر حرفی برای گفتن ندارد (۱۳۳۰)؛ صادق چوبک بعد از سه یا چهار مجموعه داستان‌های کوتاه، که خیلی هم پیشتاز بود، و یکی دو رمان عالی، در همان سال‌های جوانی تمام کرد؛ جلال آل‌احمد چند داستان کوتاه، ولی رشک‌انگیز، به‌نثر فارسی افزود، اما نشان داد که بر قالب رمان مسلط نیست؛ تقی مدرسی بعد از نگارش رمانی که بسیار هم موفق بود (*یکلیا و تنهایی او*، ۱۳۳۳) در آمریکا ناپدید شد...

اما گلشیری فراموش می‌کند از خودش هم یاد کند که بعد از رمان *شازده‌احتجاب* تا زمان سخنرانی‌اش کار درخور توجهی به‌وجود نیاورده بود و فقط به‌نقد ادبی پرداخته بود.

گلشیری برای بیان علل این واقعیت غم‌انگیز عوامل‌زیر را برمی‌شمارد: توقّف در مرحلهٔ انقلاب مشروطه، فقدان تداوم فرهنگی در ایران، فشار سانسور، متفنّن‌بودن نویسندگان، کوچ‌های اضطراری یا اجباری و دورهٔ فترت ترجمه.

متأسفانه این دلایل بسیار واقعی و درست است. با وجود این می‌توان گفت گلشیری عاملی را، که اهمیتش از عامل‌های دیگر کمتر نیست، فراموش کرده است، و آن بیسوادی و کمبود شمار ایرانیان تحصیل‌کرده و آگاه است که بالطبع کمبود خواننده را سبب می‌شود، آن هم با توجه به‌زمینهٔ مسائل فرهنگی و در ایرانی که الگوهای غربی بر آن حاکم بوده است.

نتیجه گیری

ده‌شب به‌ابتکار نویسندگان و در مخالفت با رژیم سلطنتی برپا شد. گردهم‌آیی در باغچهٔ یکی از مؤسسات آموزشی خارجی برگزار شد. حاضران جوانان بودند و هدف گردهم‌آیی هم اساساً سیاسی بود: اعلان مبارزه به‌منظور دستیابی به‌آزادی عقاید و بیان در ایران. این گردهم‌آیی شاید نمایانگر وضعیت نقد ادبی در ایران نباشد، ولی دست‌کم و بدون شک خصوصیت تشنج عمیق اجتماعی را نشان می‌دهد و بیانگر این نکته است که در چنان شرایطی، ادبیات اسیر پنجهٔ سیاست است.

اگر این دو کنگره از این نظر که در باغچهٔ مؤسسات آموزشی خارجی برگزار شده، به‌یکدیگر شباهت داشته باشند، از نظر هدف، و حتّی شرایط برگزاری، به‌کلی متفاوت از یکدیگرند. ده‌شب، به‌عنوان اعتراض به‌قدرت حاکم برگزار شد، اما نخستین کنگره نوعی ابراز وجود قدرت حاکم بود. وزیر فرهنگ وقت در آن حضور و دانشگاه شرکت فعالانه داشت. کنگره از آزادی نسبی، ناپایدار ولی هستی‌بخشی که ایران بعد از کناره‌گیری رضاشاه از آن برخوردار شد، بهره گرفت. در نخستین کنگره حال‌وهوایی از فخامت و روحیهٔ انتقادی احساس می‌شد، اما ده‌شب را بت آزادی‌خواهی و فضایی توطئه‌آمیز، که با بینشی بی‌طرفانه و خردمندی قرابتی ندارد، فراگرفته بود.

در هر دو کنگره، تفکر نظری و نقدهای عقلانی، تنها در میان سخن‌سرایی‌های افسارگسیخته و شعارها، امکان ابراز داشت. به‌نظر می‌رسد که به‌سبب حضور بیانیه‌های سیاسی و اجتماعی در ده‌شب، نقد ادبی غایب بود، ولی همان‌گونه که براهنی ضمن ابراز خشم خود نسبت به‌محافظه‌کاری و ذهنیت ایرانی، عدم توانائیش در جذب تکامل، بی‌جانی و ناتوانائیش در کسب مدرنیته با حفظ هویت خود، ابراز داشته، این بدان معنا نیست که نقد ادبی مرده یا منجمد شده باشد.[1] آثار سال‌های ۱۳۴۰ تا ۱۳۶۰، چهرهٔ دیگری را از اندیشهٔ نقد نشان می‌دهد و کارهای خود براهنی نمونه‌ای از آن‌هاست.[2]

در هر دو گردهم‌آیی شاید نوعی رابطهٔ نامحسوس با کشوری خارجی (پناه‌جستن یا طردکردن) دیده می‌شود، اما نخستین کنگره برخوردِ واقعی نقادانه‌ای را پایه گذاری می‌کند که در ده‌شب دیده نمی‌شود. از طرف دیگر ــ و شاید همین خود نشانه‌های آغازی از دمکراسی باشد ــ آنچه در ده‌شب تازگی دارد، نقش حاضران و نوع گفتگوهایی است که میان نویسندگان و «خوانندگانشان» برقرار می‌شود. نمونهٔ بارز آن، «پیام» آخر گلشیری است که مردم را خطاب قرار می‌دهد: ما نویسندگان برای بقا به‌شما نیاز داریم. این همان مفهومی است که بزرگ علوی هم در نخستین کنگرهٔ نویسندگان بدان اشاره کرد، ولی از نظرها پنهان ماند.

۱. رضا براهنی، *قصه‌نویسی*، چ ۳، تهران، نشر نو، ۱۳۶۱، ص ۳۷.

۲. برای شناخت چگونگی تحول ادبی ۱۱۲۵ تا ۱۳۵۵، باید به‌منابع دیگری رجوع کرد، از آن جمله، مجلات ادبی: *سخن*، *فردوسی*، *جهان تو*، *نگین*، *آرش*، *الفبا*، *راهنمای کتاب* و آثار عمدهٔ نقدنویسان.