پژوهش زبان و ادبیات فارسی
شماره هشتم، بهار و تابستان ۱۳۸۶، صص ۱۵۹ـ ۱۴۵

میرزاده عشقی و مسئله تجدد

علی محمدی*

چکیده

در عصر متلاطم و پر هیجان مشروطه میرزاده عشقی از شاعران پرشور بود و این بخت و اقبال را داشت تا به نوبه خود درباره تجدّد بیندیشد. با این حال در منظومه جهان‌بینی عشقی به گونه‌ای خاص می‌توان به تماشای تمام جوانب پدیده تجدد نشست. آنچه پیش و بیش از همه چیز در ساختار اندیشه و رویکرد عشقی به چشم می‌خورد رویکرد متناقض و ناهمسان او به ابعاد تجدد است. تفکر عشقی در گرداب سیاه و سفید بینی مطلق، دائماً دست و پا می‌زند، بنابراین، چنین تفکر تمامت خواه هم انباشته از پارادوکس خواهد بود. در جهان‌بینی عشقی عرصه برای خرد و منطق بسیار تنگ است؛ عرصه‌ای که بیشتر نمایانگر تصویر تخریب، انقلابی‌گری و خونریزی است. عشقی آن قدر عصبی و آتشین مزاج است که با دیدن یک مصداق به افراط می‌گراید و تمام انسان‌ها را اعم از خوب و بد با یک چوب می‌راند؛ به طور کلی رویکرد عشقی به انسان ایرانی انباشته از تناقض و تضاد است. در این مقاله مفهوم تجدّد در شعر عشقی بررسی می‌شود.

واژگان کلیدی: آنارشیسم، انسان ایرانی، انسان‌گرایی، تجدّد، شعر مشروطه، فردیت، میرزاده عشقی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* استادیار دانشگاه پیام نور زنجان
alimohamadi11@yahoo.com

مقدمه

در دو سدهٔ اخیر بی‌تردید مسئله تجدّد[1] کم و بیش مرکز تمام مشاجرات و مباحث تاریخ ایران معاصر است؛ به گونه‌ای که این مسئله بر تمام جنبه‌های ذهن و زبان ایرانی سایه انداخته است. تمام جریان‌های سنت‌گرا و مدرن در زمینه‌های هنر و ادبیات، الهیات، سیاست، روشنفکری و غیره از زمان مشروطیت تا امروز به نوعی در تلاش بوده‌اند تکلیف خود را با این پدیدهٔ نوظهور مشخص کنند. گو اینکه در این گیرودار، سرنوشت تجدد به تنفیذ، تعدیل و گاه به تعطیل نیز انجامیده است. در مجموع تجدد «سلسلهٔ به هم پیوسته‌ای از تحولات اقتصادی، فرهنگی، مذهبی، زیبایی‌شناختی، معماری، اخلاقی، شناخت‌شناسی و سیاسی» (میلانی، ۱۳۸۳: ۲۱۳) است. همان طوری که بسیاری از متخصصان در این زمینه اشاره کرده‌اند، تجدد در ایران معاصر، تراژیک و غم‌انگیز است، عنصر تناقض و پارادوکس اساساً خواهر ناتنی تجدّد در ایران معاصر است. اتفاقاً تجربهٔ تجدد در غرب نیز از چنین سرنوشت متناقضی بالکل جان سالم بدر نبرده است، تا آنجایی که مارشال برمن انگشت اعتراض بر این جنبه از تجدد در غرب می‌نهد و با نثری پرشور و عصیانی در این زمینه می‌نویسد: «مدرن بودن یعنی زیستن یک زندگی سرشار از معما و تناقض» (برمن، ۱۳۸۰: ۱۱) میرزاده عشقی، شاعر ایرانی عصر مشروطه نیز در اشعار و مقالات خویش از کسانی است که سرنوشت تراژیک و متناقض تجدد در ایران معاصر را به خوبی نشان می‌دهد.

میرزادهٔ عشقی نیز به گونه‌ای خاص، درباره مسئله تجدد اندیشید. با این حال به کلیه اصول و مسائل تجدد در ایران عصر مشروطه نپرداخته است. شاید اندیشیدن منسجم و یکدست دربارهٔ تمام پدیده‌های تجدد، آن هم از شاعر و روزنامه‌نگاری که بیشتر از سی و یک سال جهان را تجربه نکرد، کار چندان معقولی به نظر نرسد. با این حال در منظومهٔ جهان‌بینی میرزاده عشقی نیز به گونه‌ای خاص می‌توان به تماشای تمام جوانب تجدد نشست. آنچه بیش از همه چیز در ساختار اندیشه و رویکرد عشقی به تجدد به چشم می‌خورد، رویکرد متناقض و ناهمسان او به پدیده‌های تجدد است. پیامد چنین رویکردی به انسان ایرانی نیز از همین جنس خواهد بود؛ جنسی از نوع ناهمگونی و تناقض‌اندیشی. به همین دلیل نقد تفکر و جهان‌بینی عشقی خود نوعی تفکر اجتماعی

1. Modernity.

و روان‌شناسی جمعی ما ایرانیان در قبال پدیدهٔ تجدد است. نقدی که می‌تواند ما را به یک نوع رویکرد همه‌جانبه و خویشتندارانه به تمام عناصر تجدد راهبری کند. واقع قضیه این است یک مخاطب خلاق و فرهیخته در متن هنری میرزادهٔ عشقی چندان نمی‌تواند رد پای مفاهیم مشروطه‌خواهی از قبیل ترقی، قانون‌خواهی و پارلمانتاریسم، آزادی و غیره را مثل بسیاری از شاعران و نویسندگان جدی مشروطه پیگیری کند. به تعبیر یکی از پژوهشگران «دموکراسی غربی و دستاوردهای آن در شعر عشقی به شیوهٔ خاص مطرح شده است.اگر در دیوان بهار، عارف یا فرخی، شعرهایی در ستایش آزادی، در لزوم قانون و قانون‌خواهی، حق حاکمیت ملت‌ها و... به طور مشخص وجود دارد و چگونگی اندیشهٔ شاعران یاد شده را در برخورد با دموکراسی غربی به وضوح مشخص می‌کند، در شعر عشقی چنین عباراتی وجود ندارد و اگر اشارتی هست، بسیار نادر است. به عبارت دیگر شاعر اثباتاً در قضایای یاد شده سخن نمی‌گوید، به جای آنکه در ستایش آزادی یا در لزوم قانون سخن ساز کند، از قانون‌شکنی و تجاوز به آزادی یا فقدان آزادی سخن می‌گوید، آن هم با زبانی طنزآمیز و انتقادی» (آجودانی، ۱۳۸۲: ۱۲۹) در جهان‌بینی عشقی عرصه برای خرد و منطق بسیار تنگ است، عرصه‌ای که بیشتر نمایانگر تصویر تخریب، انقلابی‌گری و خونریزی است. به همین دلیل برخی از محققان بجا و درست اشاره می‌کنند که عشقی به جای آنکه دربارهٔ آزادی و ترقی و دیگر مفاهیم بنیادین تجدد سخن بگوید، بیشتر از فقدان و نبود این مفاهیم ناله سر می‌دهد. قدر مسلم دربارهٔ عشقی این است که اندیشه و نگاه او به تمام پدیده‌ها، چندان یکپارچگی و انسجام ندارد. عشقی یکی از معدود کسانی بود که بار دیگر در عصر مشورطه بر تقابل خیر و شرّ به شیوهٔ تفکر مانوی پافشاری کرد. به تعبیر محمد قائد «جامعه را نه کلیتی متفاوت از تک تک افراد و اجزای تشکیل دهنده آن و حرکت اجتماعی را نه برآیند نیروهای فعال در آن و حاصل جمع و آمیزهٔ منافع تضاد، بلکه آوردگاه خیر و شر می‌دید» (قائد، ۱۳۸۰: ۱۲).

تفکر عشقی در گرداب سیاه و سفید بینی مطلق دائماً دست و پا می‌زد. بنابراین، پیامد چنین تفکر تمامت‌خواه نیز انباشته از پارادوکس خواهد بود. تردیدی نیست که عشقی یک شاعر پیشرو و رادیکال بود و طبیعی است که ذهنیت پیشرو و رادیکال او مخالفتی با مفاهیم تجدد و مشروطه‌خواهی ندارد، ولی نکته اینجاست که به نظر می‌رسد اندیشهٔ عشقی در عمل به این مفاهیم مذکور نمی‌انجامد، به جای آنکه

انسان‌ایرانی را به مفاهیم آزادی، وطن و تجدد رهنمون کند، سر از بن‌بست نیهیلیسم و آنارشیسم درمی‌آورد، آیا این مسئله ـ حال به طور خواسته یا ناخواسته ـ همان تقابل نظر و عمل نیست، «عشقی آشکارا معتقد به پیروی از اصول بود. اما گویی اصول مورد پسندش را نیافته بود. تشنهٔ اصلاحات و ترتیباتی نوین برای جامعهٔ خویش و برای جهان بود، اما گمان می‌کرد که راه رسیدن به آن اصول و ترتیبات عالی از خراب کردن همه کس و همه چیز می‌گذرد. جهان را آباد می‌خواست، اما خیال می‌کرد که ابتدا باید آن را ویران کرد. مفهوم وطن در چشمش گرامی بود، اما اهالی آن را مایهٔ بیزاری و سزاوار تحقیر می‌دید، توده را دوست داشت، اما گوسفند چران را مادون انسان صاحب خرد می‌انگاشت و می‌گفت تا او زبان خارجه و معلومات جدید را فرا نگیرد، مملکت در طریق ترقی و تعالی نخواهد افتاد، تبلور دنیای جدید و تمدن جدید را به عیان در شهرهای جدید می‌دید، اما آرزو می‌کرد اهل ده بریزند و شهر را با خاک یکسان کنند، میل به دولت مقتدر داشت، اما تن دادن به مرجعیت حکومت را از نظر اخلاقی بد می‌دانست، توسل به زور برای اصلاح جامعه را رد نمی‌کرد، اما از دیکتاتورها بیزار بود. قانون را دوای هر درد می‌دانست، اما قانون‌گذارها را تحقیر می‌کرد. شیفته چشم‌اندازی بود که از آینده در برابر می‌دید، اما دم از بازگشت به گذشته‌ای نامعلوم و گم شده در غبار تاریخ می‌زد.» (همان: ۳۰۸) انصاف این است که در سخنان منقول از محمد قائد به عشقی اندکی ستم شده است ولی بخش اعظم سخنان و نظر او دربارهٔ عشقی صادق است. محمد قائد به درستی و به طور شایسته بیشتر از همهٔ منتقدان ادبیات مشروطه بر جنبه‌های تناقض‌اندیشی شعر و جهان‌بینی عشقی انگشت می‌نهد و این مسئله را با تناقض و متناقض اندیشی در روان‌شناسی جمعی ما ایرانیان بی‌ارتباط نمی‌داند.

بد نیست دربارهٔ تناقض و نسبت آن با تجدد اندکی سخن بگوییم تا از این طریق تا حدودی مسئلهٔ تناقض در جهان‌بینی و شعر و اندیشهٔ عشقی را روشن کنیم با احتیاط می‌توان گفت تناقض و تجدد از عصر نوزایی به بعد همزاد هم هستند. به عبارت دیگر از این چشم‌انداز، ما در اروپای پس از عصر نوزایی تقریباً در تمام جوانب زندگی و اندیشهٔ انسان‌ها با رشد تناقض روبرو هستیم. از تناقض‌های فکری و فرهنگی تا تناقض‌های اقتصادی و مادی. بی‌جهت نیست که یکی از متفکران عصر حاضر در این باره با ژرف‌اندیشی می‌گوید: مدرن بودن یعنی زیستن در دل تناقض‌ها[1] البته مقصود این

نیست که در دنیای قبل از عصر نوزایی در اروپا هیچ تناقضی وجود نداشته است؛ چرا که گمان می‌کنم تردید داشتن و متناقض‌اندیشی تاریخی بـه درازای تـاریخ فکـر و اندیشـه دارد البته در اینجا منظور از تناقض چیزی شبیه به تقابل است، یکی از نظریه‌هـا دربـارهٔ تولید و منشأ آثار هنری این است که تناقض درونی یک فرد منجر به تولیـد یـک قطعـه شعر، آهنگ و نقاشی و مجسمّه‌سازی و غیره می‌شود بنابراین، در عوالم هنر تناقض یکی از عوامل تولید آثار است. تناقضی که جنس آن با تناقض مربوط به تجدد از بن متفـاوت است. نکتهٔ دیگر دربارهٔ ارتباط تناقض و تجدد این است که تناقضی که در اروپا از بطن و متن تجدد سر برآورد از جهاتی با تناقضی که همزمان با ورود تجدد در ایران اواخر قـرن نوزدهم به بعد شکل گرفت، تفاوت‌های بنیادین دارد، چرا که مفاهیم و عناصـر تجـددی که در سرزمین دیگر و متفاوت بالیده بـود، ایـن بـار مـی‌خواسـت در مکـان و سـرزمین دیگری به محک گرفته شود، طبیعی است کـه بـا عناصـر بـومی و گذشـته فرهنـگ مـا بیشترین تقابل‌ها را پیدا می‌کـرد. ایـن تنـاقض‌هـای منحصـر بـه فـرد هنگـامی بیشـتر آزاردهنده بود که روی تناقض‌های خود تجدد تلنبـار مـی‌گردیـد و دامنـهٔ تنـاقض‌هـا را وسعت می‌بخشید. درست در همین جا بود که به عنوان یک مسئله اجتمـاعی بـرای هـر فرد ایرانی که اندکی ادعای اندیشیدن دربارهٔ این مسـئله داشـت، مطـرح مـی‌شـد، فکـر می‌کنم تا حدی اغراق نهفته در سخنان محمد قائد دربارهٔ متناقض‌اندیشی عشقی روشن شد؛ به عبارت دیگر، در چنـین فضـا و بسـتری بسـیار طبیعـی اسـت کـه هـر شـاعر و نویسنده‌ای با این تناقض‌ها دست و پنجه نرم کند و چه بسا در این دسـت و پنجـه نـرم کردن‌ها خود نیز به چنین دامچاله‌ای فرو غلتد.

یکی از مفاهیم بنیادین فلسفی تجدد در غرب، انسـان‌گرایـی اسـت. عشـقی نیـز بـه انسان رویکرد خاصی دارد. شاید عشقی را بتوان از جهاتی، بسیار نزدیک به انسان‌گرایـان غیرمذهبی اروپا دانست. در اشعار عشقی از میان تمام متفکران اروپـا، ردپـای داروی‌ـن را می‌توان دید. تردیدی نیست که عشقی در ستیز پیگیر و سازش‌ناپذیر خـود بـا عوامـل و بازدارنده‌های شخصیت انسانی از جمله استبداد، استثمار به خصوص انگلیس، فقر، ریـا و مصلحت‌اندیشی و غیره به یک معنا انسان‌گرا بود.

قطعاً بخش اعظم اشعار و مقالات عشقی تمام تـوان و نیـروی خـود را در مخالفـت و مبارزه با این بازدارنده‌ها صرف کرد و اتفاقاً تصویر عشقی در ادبیات مشروطه ایران و بعد

از آن با همین اندیشه‌ها به خاطرهٔ ایرانی سپرده شده است. عشقی تقریباً مثل انسان‌گرایان عصر روشنگری به ماوراءالطبیعه به چشم تردید می‌نگرد «از جنبهٔ فلسفی به ماوراءالطبیعه اظهار بی‌اعتقادی می‌کرد: منکرم من که جهانی به جز این باز آید / چه کنم درک نموده است چنین ادراکم» (همان: ۱۴۳) به همین دلیل برخی محققان او را دهری مسلک می‌دانند. با این حال در برخی اشعار خویش به مذهب به دیدهٔ احترام می‌نگرد و دین را به عنوان نیروی اجتماعی مهمی که برانگیزانندهٔ توده‌ها برای رهایی از ظلم و ستم است، ضروری می‌داند. به عبارت دیگر «در آستانهٔ مقدسات ترمز می‌کند» و گر چه داده فتوا به ناپاکی من، مفتی‌شهر» به «ساخت پاکیزهٔ دین» با پرخاش قدم نمی‌نهد «به جز از مذهب، هر کس باشد سخن اینجای دگر بس باشد» (همان: ۱۴۴) اما به نظر می‌رسد احترام گاهگاهی او به مذهب و دین از مقولهٔ اعتقاد درونی و باور عمیق به آنها نیست. نکته بسیار مهم در بارهٔ تناقض عشقی این است که هر چند او به یک معنا به انسان ایرانی عصر خویش رویکرد انسان‌گرایانه دارد و تمام قلم و توان و تاب خویش را برای رهایی او به کار می‌گیرد، در برخی موارد به شیوهٔ صوفیان به ذم و نفی بشر می‌پردازد و با تحقیر و بدبینی خاص خویش هر نوع دشنام و بد و بیراه را نثار انسان می‌کند، عشقی آن قدر عصبی و آتشین مزاج است که با دیدن یک مصداق تمام انسان‌ها را اعم از خوب و بد با یک چوب می‌راند:

نوع بشر سلالهٔ قابیل جابری — آموخت از نیاش بجای برادری
جنگ است جنگ، خاک اروپا نهفته است — در زیر یک صحیفهٔ پولاد اخگری

(مشیر سلیمی، ۱۳۴۲: ۳۵۵)

بوآلو شاعر گویای مغرب — حکیم بخرد دانای مغرب
در این نکته چه خوش گفت این سخن را — که بس خوش آمد از این نکته من را
که اندر چارپایان چرائی — و یا ماهی و مرغان هوائی
زهره تیره گروه نسل حیوان — ندیدم ابلهی چون جنس انسان

(همان: ۳۸۹)

در نکوهش نوع بشر با الهام از اندیشه‌های داروین گویا به شکل خام و ظاهرگرایانه می‌سراید:

به پندار دانای مغرب زمین — پدیدآور پندنو، داروین

طبیعت ز میمون دُمی کم نمود — سپس ناسزا نامش، آدم نمود...
مرا آفریدند، انسان چرا؟ — چرا آفریدند، انسان چرا؟
گرازا، تو بر طالع خود بناز — که ناگشتی انسان و گشتی گراز
تو ای بدترین جنس انسان به شر — زحیوان درنده درنده‌تر...
ولی از پی ذمّ نوع بشر — همین دُم بریده، دنی جانور
کند هر چه کوشش فزاید به کار — بود وصفش ار یک، نماید هزار
نجویم یکی ناسزا در کلام — کلام است در ذمّ او ناتمام
به ناچار نوع بشر خوانمش — همین نام را ناسزا دانمش
کجا ناسزا آدمی را سزاست — بر ناسزا آدمی ناسزاست
بر این دُم بریده، دنی جانور — چه فحشی به از فحش نوع بشر؟
همه فحش‌ها بر آدم کم است! — که فحش همهٔ فحش‌ها آدمست
به پندار عشقی ز نوع بشر! — نباشد به قاموس، فحشی بتر

(همان: ۴۰۵ـ۴۰۴)

اگر ابیات فوق را در تقابل با ابیات زیر که نشان دهنده احترام به اصالت اراده و تلاش انسان‌ها، تحقیر فلک و عصیان علیه تقدیرگرایی، برابری انسان‌هاست، قرار دهیم تا حدی بر تلقی‌های ناهمگون و گاه متضاد او از انسان پی خواهیم برد:

گرامی‌دار هر قومی، زهر کیش و زهر ملت — که اندر کیش هر قومی، گرامی چون گهر گردی
چو یکسان آفریده حق، همه اشراف و مزدوران — تو هم یکسان سزد شاها که در مد نظر گردی

(همان: ۳۵۲)

ای که هر خواستهٔ دل، زفلک می‌جویی — آنقدر راضی از خود که کتک می‌خواهی
من به جز تنبلی این را چه بنامم؟ که تو هی — خفته هر روزه و روزی زفلک می‌خواهی
ای که هر روزه، حوالات تو در بانک خداست — به خدائی خداوند که چک می‌خواهی
ای که دست تو دراز است، پی آز به خلق — چه کمک کرده‌ای آخر که کمک می‌خواهی؟
من چه باید بکنم؟ گر تو درویشی، باش — به درک هر چه تو از هفت ترک می‌خواهی

(همان: ۳۸۱)

من آن نیم که یکسره تدبیر مملکت — تسلیم هرزه گرد قضا و قدر کنم

زیر و زبـر اگـر نکنـی خـاک خصـم را ای چرخ! زیر و روی تو، زیر و زبـر کـنم ...
(همان: ۳۸۰)

در هفت آسمانم الا یک سـتاره نیسـت نامی زمن به پرسنل ایـن اداره نیسـت
بـی‌اعتنـا بـه هیئـت کابینـهٔ فلـک گردیده‌ام که پارتیم، یک ستاره نیسـت
در بی‌شمار مهر فلـک پشـت پـا زدم خصم چو من فلـک زده‌ای را شـماره نیسـت
عار آیدم من ار، به فلـک اعتنـا کـنم از من به چرخ جز به حقارت، نظاره نیسـت
(همان: ۳۶۸)

به طور کلی تجدد تأثیر عمیقی بر هنر و ادبیات نهاد، از جنبـه‌ای هنـر و ادبیـات بـه میان زندگی مردمان عادی راه یافت. میلانـی در ایـن بـاره مـی‌نویسـد: «انسـان خـاکی موضوع هنر می‌شود. هنرمند به تدریج از چنبر صلهٔ قدرتمندان بـه در مـی‌آیـد و اغلـب ناچار است اثر هنری خود را بسـان کـالایی در بـازار بـه فـروش بگـذارد، مـدار و مـلاک خلاقیت را هم دیگر صلاح دولت تعیین نمی‌کنـد، هـر اثـری جولانگـاه خلاقیـت فـردی هنرمند است و لاغیـر» (میلانـی، ۱۳۸۲: ۱۷۳-۱۷۲) ورود تجـدد بـه ایـران بـه تـدریج مصادف است با تغییر بنیادین محتوا و کمی با تأثیر، با تغییر فرم در ادبیـات فارسـی. در اینجا سعی می‌شود سهم عشقی دربارهٔ ادبیات و تجدد مشخص شود. ابتـدا بـه برخـی از یادداشت‌های او دربارهٔ نوگرایی در ادبیات فارسی در زمینه‌های مختلف که اغلـب آنهـا را در روزنامهٔ *قرن بیسـتم* خـویش و یـا برخـی نشـریات دیگـر در روزگـار خـود بـه چـاپ می‌رساند، اشاره می‌شود قدر مسلم این است که در چندین جا در یادداشت‌های مختلف، خود عشقی سخن از «انقلاب ادبیات فارسی» کرده است. همهٔ این یادداشت‌هـا و اظهـار نظرهای پراکنده، نظریهٔ ادبی عشقی را تشکیل می‌دهد. در یاداشتی دربارهٔ شـعر «بـرگ باد برده» می‌نویسد: «این ابیات را نیز به شیوهٔ تازه با نظریـات و ملاحظـاتی کـه مـن در انقلاب ادبیات پارسی و تشکیلات نوی در آن دارم، هنگام توقف در استانبول که اندیشـهٔ پریشانی دور از وطن در فشـارم گذاشـته بـود، سـرودم» (مشـیر سـلیمی، ۱۳۴۲: ۳۰۴) نوآوری قابل توجه در شعر «برگ باد برده» که یک شـعر غنـایی اسـت، ایـن اسـت کـه «چهرهٔ معشوق شاعر، فاقد آن کلیتی است که در شعر فارسی قابل رؤیـت اسـت، اینجـا اگر از چشم معشوق سخنی به میان می‌آید، چشمی است قهوه‌ای رنگ و به قـول شـاعر، قهوه‌آسا و اگر گیسوی یار مورد وصف قرار می‌گیرد، گیسویی است خرمایی رنگ و باز به

قول شاعر «خرما رنگ» و اگر اندام او رساست، جسم او فربه است، دیگر از نرگس، چشم سیاه، کمر باریک، زلف سیاه و عقرب زلف، سخنی در میان نیست، شعر در مجموع با همهٔ خامی‌هایش حاصل یک تجربهٔ شخصی است.» (آجودانی، ۱۳۸۲: ۱۳۷-۱۳۶) حال به ابیات زیر از همان شعر معروف برگ باد برده بنگرید که تا حدودی نشان دهندهٔ فردیت معشوق هستند:

به حکم آنکه جسمی فربه، اندامی رسا داشت — سپس بر روی ماهش
دهانی خرد، گونه سرخ و چشمی قهوه سا داشت — چه شهلا بد نگاهش
فراز چهره، خرما رنگ گیسوش — چه زیبا می‌فتادی مو به هر دوش

(مشیر سلیمی، ۱۳۴۲: ۳۰۵)

شاعر در کنار مرغزار «بوسفور» با طبیعت زیبا و فرح‌انگیز لحظه‌ای خلوت کرده است، در یک لحظه باد تندی در این مرغزار وزیدن می‌گیرد و شاخه‌ها و ساقه‌های درختان خرد را از تنه‌های اصلی‌شان به زور جدا می‌کند، درست در همین لحظه تخیل شاعر ارتباطی بین جدا شدن شاخه‌ها از درختان و جدایی او از تنها محبوبش و دچار شدن او به دیار غربت (استانبول) برقرار می‌کند، این شعر عشقی بیانگر تجربهٔ شخصی او و نشان دهنده صمیم‌ترین لحظه‌های خودش در دیار غربت است. بخش‌هایی از یادداشتی که دربارهٔ *«نوروزی نامه»* نوشته است را با هم مرور می‌کنیم: «اگر صورت اسلوب ادبیات فارسی را یک قطعهٔ صحیفه شده بسیار زیبا فرض کنیم، باز از آنجا که چندین صد سال است از عمر این قطعه می‌گذرد، رنگ جریان زمانه، روی نقاشی این قطعه را فرا گرفته، شک نیست محتاج به یک جلا، یعنی یک اسلوب تازه‌ای است تا به وسیلهٔ آن صیقلی شده، صورت نخستین را به دست آورد. مگر نیست که به پند همهٔ فلاسفه دنیا در هر آنی،تمام عناصر کائنات حتی جمادات هم تغییر حالت پیدا می‌کنند، من هر چند تا به حال کاوش کرده‌ام، هیچ دلیلی به دست نیاورده‌ام که به حکم آن ادبیات فارسی را بیش از جمادات غیر قابل تغییر ندانم...» (همان:۳۵۸).

با این حال در کنار برخی نوجویی‌ها و شیوه‌های تازه، طرفدار اصالت ادبیات فارسی است و بنای خویش را در نوآوری ادبی بر روی اصل اعتلال می‌نهد و با برخی جریان‌های افراطی مخالف است. «ولی باز با همهٔ این سخنان، با برخی از ادبائی که به تازه در تجدید ادبیات ایران، جدیت می‌ورزند، هم آرزو نیستم، زیرا آنان تجدید ادبیات پارسی را

تبدیل اسلوب آن با اسلوب مغرب‌زمین در نظر گرفته و آنچه را نگارند فقط قالب آن عبارت از پارسی است و گرنه تماماً روح و سخنان مغرب زمینی در آن دیده شده و خود باعث می‌شود که به کلی اصالت ادبیات پارسی را سلب کرده و در آینده، آهنگ ادبیات ایران را رهین ادبای اروپا بدارند. شک ندارم که اجرا کنندگان این مقصد در برابر ارواح حیثیات ملی ایرانیت مورد سرزنش خواهند بود! پندار من این است که بایستی در اسلوب سخن‌سرائی زبان فارسی تغییری داد، ولی در این تغییر نبایستی ملاحظهٔ اصالت آن را از دست نهاد. اندام اسلوب ادبیات ایران چنانچه فرتوت شده و محتاج به تغییر است، همانا مناسب آن است که از قماش تازه دست نخورده در خور اندامش جامه آراست، نه کهنه‌پوش جامهٔ ادبیات سایر اقوامش کرد» (همان: ۱۵۹-۱۵۸).

در همین یادداشت در آغاز منظومهٔ نوروزی نامه نظرهای جالبی دربارهٔ قافیه و ضرورت کوتاه و بلند شدن بندهای یک شعر دارد. در همین یادداشت تمییز قافیه‌ها را بر عهدهٔ‌گوش انسان می‌نهد «در این چکامه همانا به زیر زنجیر یا بندهای قافیه‌آرایی متقدمین از آن رو گردن ننهادم تا اندازه‌ای بتوان میدان سخن‌سرایی را وسیع داشت، واژه‌های گناه و قدح را با (هم) قافیه ساختم، این نکته نیز پوشیده نیست که تصدیق و تمییز توازن قوافی بر عهدهٔ گوش است و اینک گنه و قدح را هر گوشی شک ندارم، با یکدیگر موزون می‌داند» (همان: ۲۵۹). بنابراین، این نوع نظرها و عمل‌ها آشکارا یکی از نخستین گام‌های جدی برای رهایی از قید و بندهای قافیه به شیوهٔ کلاسیک است. در ادامه سخنان خویش دربارهٔ کوتاه و بلند شدن بندهای یک شعر می‌افزاید: «از این قبیل سرپیچی‌ها از دستور چامه‌سرایی رفتگان باز در چندین مورد به جای آوردم که از آن جمله با آنکه در همه جا هر دسته چامه‌ای از چکامه را بیش از پنج مصرع قرار ندادم در جائی که می‌باید یک باره و بالخصوص مفصلاً سخن گفته شود، دستهٔ چامه را با بیست مصرع آراستم». خلاصهٔ کلام اینکه این نوع نگاه و پاره‌ای نوآوری‌ها نسبت به زمان خویش می‌تواند به عنوان مقدمهٔ کار نیما، در خور توجه باشد و هم تا حدی قابل مقایسه با کار او، چرا که شیوهٔ استدلال نیما در بر هم زدن تساوی طولی مصراع‌ها و ضرورت کوتاه و بلند شدن آنها با شیوهٔ استدلال عشقی در چگونگی کوتاه و بلند شدن بندهای یک منظومه تا حدی و فقط تا حدی، همانندی دارد» (آجودانی، ۱۳۸۲: ۱۳۵).

عشقی در مقدمهٔ شاهکار مشهور خود، نمایشنامهٔ «ایده‌آل پیر مرد دهگانی» که به

سه تابلوی عشقی یا سه تابلوی مریم نیز شهرت دارد، ادعا می‌کند که در این شاهکار خویش پاره‌ای نوآوری‌ها را به نمایش گذاشته است «و نیز خیال می‌کنم که در تابلوی اول و دوم این منظومه، سراینده موفق به ایجاد یک طرز نو و مرغوبی در اشعار زبان فارسی شده است، چه اگر خوانندگان به دقت مطالعه فرمایند، تصدیق خواهند فرمود که طرز فکر کردن و به کار انداختن قریحه در پرورش افکار شاعرانه به کلی با طرز فکر کردن سایر شعرای متقدم و یا معاصر زبان فارسی تفاوت کلی دارد» (مشیرسلیمی، ۱۳۴۲: ۱۷۲). الحق نباید پاره‌ای نوآوری‌ها در این منظومه را نادیده گرفت، عناصر دراماتیک از قبیل شخصیت‌پردازی، آرایش صحنه‌ها و دیالوگ (گفت و گو) در این منظومه از زمرهٔ نوآوری‌های او هستند و نکتهٔ جالب توجه در این منظومه این است که عشقی مضمون و موضوع این منظومه را از «سرگذشت جاری مردم زنده» انتخاب کرده است. بی‌جهت نیست که برخی از منتقدان اعتقاد دارند سه تابلوی عشقی تحت تأثیر «افسانهٔ» نیما سروده شده است.[۲]

پاره‌ای نوآوری‌ها را در شاهکارهای دیگر عشقی از جمله «آی کلاه نمدی‌ها»، «احتیاج»، «کفن سیا» و «رستاخیز شهریاران ایران» می‌توان نشان داد. در برخی از این شاهکارها «نوآوری در شیوهٔ حکایت‌پردازی و داستان‌سرایی نیز یکی دیگر از شگردهای برجستهٔ عشقی است، اگر در ادبیات کلاسیک ایران، شعر روایی معمولاً بر سرگذشت‌های عاشقانه... یا موضوع‌های تمثیلی و عرفانی پایه‌گذاری می‌شد... عشقی از نمونه‌های معهود و مقرر پا فراتر نهاده، مضمون و موضوع روایت‌های خود را عمدتاً از سرگذشت جاری مردم زنده انتخاب کرده است» (آجودانی، ۱۳۸۲: ۱۳۷).

یکی از مفاهیم بنیادین تجدد چه در غرب و چه در شرق رشد و شکل‌گیری فردگرایی است. اساساً آن روی دیگر سکه انسان‌گرایی، فردگرایی است «مایهٔ مشترک همهٔ این تحولات، فردگرایی است، تالی صالح این فردگرایی، پذیرفتن و رعایت حقوق طبیعی و تفکیک‌ناپذیر فرد است» (میلانی،۱۳۸۳: ۹). شاید با کمی احتیاط بتوان گفت که فردگرایی به تدریج در ادبیات مشروطه به خصوص در ادبیات داستانی در حال شکل‌گیری بود و هر چقدر که وارد ادبیات معاصر می‌گردید، فردیت اهمیت زیادی پیدا می‌کرد. به طور کلی در اشعار و مقالات عشقی نیز می‌توان سایه روشن‌هایی از فردیت را پیدا نمود و در همین باره است که آجودانی، عشقی را از میان شاعران مشروطه

نزدیک‌ترین فرد به نیما می‌داند و در این باره می‌نویسد: «بی‌تردید نزدیک‌ترین چهره به نیما در میان همهٔ شاعران عصر مشروطه همان عشقی است و کار او در مجموع، اصیل‌ترین تلاش‌ها را برای یافتن یک شیوهٔ تازه و دید تازه به نمایش می‌گذارد. شاید اصیل‌ترین بخش نوآوری عشقی مربوط باشد به همین دید تازهٔ هنری‌اش و شیوهٔ تفکر شاعرانه‌اش که مدام در پی آن بوده است تا آنچه را که خود تجربه می‌کند، به شعر درآورد» (آجودانی، ۱۳۸۲: ۳۶) در سطور قبل به فردیت معشوق در شعر مشهور «برگ باده برده» اشاره کردیم و گفتیم این شعر از این جنبه بسیار مهم است و شعری است که تصویر کلی معشوق را تا حدوی در هم شکست و به چهره او تشخص بخشید. چرا که تا حدودی عشقی به این نظریه نزدیک شده بود که شعر ثبت هنری تجربهٔ شخصی است و در حد حوصله عصر خویش، توانست تا حدودی به این مسئله نزدیک شود، قید «تا حدودی» را از روی تعمد و آگاهانه به کار می‌برم تا از جادهٔ انصاف به دور نیفتم. فردیتی که حتی در برخی منظومه‌های مشهور او که دارای عناصر دراماتیک هستند، به چشم می‌خورد «فردیتی که حتی به ناسیونالیسم او رنگ و بوی خاصی می‌بخشد و به اندیشه‌های الحادی او رنگ روزگار معاصرش را، الحادی که بر خلاف الحاد سنتی شعر فارسی از الحاد انسان معاصری حکایت می‌کند که لااقل با داروینیسم ـ هر چند نه چندان بنیادی و عمیق ـ آشنایی‌ها دارد» (همان: ۱۳۸) به همین دلیل است که پیوسته عشقی در سروده‌ها و یادداشت‌های خویش دنبال زبانی است که بتواند تجربهٔ شخصی و حالت خصوصی او را به تصویر کشد، وانگهی در غرب نیز پس از عصر نوزایی تفکر انسانی‌گرایی در عالم ادب و هنر از زبان متکلف و پر تعقید قرون وسطی به تدریج فاصله گرفت و به زبان مردم نزدیک شد، کاملاً طبیعی است که زبان صنعت زده و متکلف به هیچ وجه نمی‌تواند گزارشگر جوانب زندگی و مسائل توده‌ها باشد و حالا که قرار شد، ادبیات و هنر به دور سر انسان‌های خاکی بگردد، کاملاً بجاست که زبان آنها را برای بیان مقصود انتخاب کند. میرزادهٔ عشقی نیز به سهم خویش این نکته را دریافته بود، ولی نکتهٔ مهم دربارهٔ عشقی و عارف این است که زبان این دو شاعر از نظر نحو زبانی به دور از تسامح و اشتباه نیست و به همین دلیل ملک‌الشعراء بهار دربارهٔ این دو شاعر می‌گوید «عارف و عشقی عوام».

مطلب دیگر دربارهٔ زبان شعر عشقی و عارف این است که در برخی موارد، زبان و محتوا با هم نمی‌خوانند، به عبارت دیگر «عدم تجانس و هماهنگی در فضای شعر در

استفاده از قالب‌های سنتی برای به بیان در آوردن مسائل سیاسی روز، یکی دیگر از ویژگی‌های شعر این دوره است» (همان: ۱۶۷) آجودانی از این مسئله به تعارض زبان با واقعیت یاد می‌کند و دربارهٔ عارف و عشقی می‌افزاید که آنها بر آن بودند در برخی موارد با زبان تغزل و لحن غزل، پاره‌ای مسائل جدید را به نظم بکشند که در عمل این ناهماهنگی در نگاه اول از چشمان تیزبین یک منتقد به دور نمی‌ماند به تعدادی از ابیات او که بیانگر این ناهمواني و تعارض زبان و واقعیت هستند، دقت کنیم:

دلبر مشروطه‌ام گر کار قانون می‌کند — پس دلم از چه ز استبداد پرخون می‌کند
گر جنایاتی کند، چشم از مجازاتش بپوش — هر چه دلبر می‌کند از روی قانون می‌کند
دل به خال و چین زلفش تا نماید مجرمم — هر شب از مفتول گیسویش، تلیفون می‌کند
تا بگیرد مالیات، از عشقبازان رخش — از برای بودجه، حسنش کمیسیون می‌کند

(مشیرسلیمی، ۱۳۴۲: ۳۸۶)

منظور ماشاءالله آجودانی از نظریه تعارض زبان و واقعیت این است که زبان اشعار عشقی در برخی موارد با موضوع تناسب ندارد. به عبارت دیگر زبان در کنار موضوع اشعار نمی‌تواند پاهایش را خوب دراز کند و آسوده خاطر بنشیند و در بیان مقصود مؤثر باشد. به نظر من از این مسئله به ناهماهنگی فرم و محتوا نیز می‌توان یاد کرد. به طور مثال در این ابیات، کلمه مشروطه به دلبر تشبیه شده است و لحن و تعدادی کلمات تغزلی هم از نوع کلاسیک است، واضح است که لحن و زبان تغزلی کلاسیک برای بیان مفاهیم اجتماعی و سیاسی جدید چندان آمادگی ندارد. بنابراین، قرار گرفتن کلمات تلیفون، کمیسیون مالیات، استبداد و قانون در کنار کلمات تغزلی همچون خال، چین زلفش، مفتول گیسویش و حسنش ایجاد زمختی و درشتی می‌کند و زبان به اقتضای موضوع نیست.

بتا، نظام دگر ناز و عشوه‌سازی نیست — که این معامله سربازی است، بازی نیست!

(همان: ۳۷۷)

در این بیت نیز ناهماهنگی و تعارض کلمه «نظام» به معنای مشروطه در کنار کلمات تغزلی از نوع بتا، ناز، عشوه‌سازی و بازی کاملاً مشهود است.

عاشقی را شرط تنها ناله و فریاد نیست — گر کسی از جان شیرین نگذرد، فرهاد نیست
تا نشد رسوای عالم، کس نشد استاد عشق — نیم رسوا عاشق، اندر فن خود استاد نیست
ای دل از حال من و بلبل چه می‌پرسی برو — ما دو تن شوریده را کاری به جز فریاد نیست

به بـه از ایـن مجلـس ملـی و آزادی فکـر — من چه بنویسم، قلم در دست من آزاد نیست
رأی من این است کاندید از بـرای انتخـاب — اندرین دوره مناسب‌تر کـس از شـداد نیسـت
حرف‌های تازه را فرعـون هـم ناگفتـه بـود — بلکه از چنگیـز هـم تـاریخ را در یـاد نیسـت
ای خدا ایـن مهـد اسـتبداد را ویـران نمـا — گرچه در سرتاسرش یک گوشه‌ای آباد نیست
گر که جمهوری و این اوضاع سرگیرد یقین — هیچ آزادی طلـب بـر ضـد اسـتبداد نیسـت

(همان: ۳۶۶)

قدر مسلم این است که زبان تغزل کلاسیک فارسی نمـی‌توانـد ابـزار بیـانی مناسـبی برای مفاهیم سیاسی و اجتماعی عصر مشـروطه باشـد. در ایـن ابیـات کـه از یـک غـزل میرزاده عشقی انتخاب شده است تعارض زبان و واقعیت آشکار است در سه بیت آغـازین به شیوه غزل کلاسیک فارسی، زبان و فضا عاشقانه است ولی بلافاصله و به طور ناگهـانی در ابیات فضا و لحن شعر تبدیل به فضای سیاسی می‌شود و ارتباط سه بیت اولیه کـاملاً بریده می‌شود. همین جا باید گفت این مورد هم یکی از مصادیق دیگـر مسـئله تعـارض زبان و واقعیت در اشعار عشقی است.

پی‌نوشت

۱. این جمله نقـل بـه مضـمون سـخن مارشـال بـرمن، یکـی از متفکـران جـدی در حـوزهٔ جامعه‌شناسی است. برای اطلاعات ر.ک. برمن، ۱۳۸۰: ۱۳ـ۱۱.

۲. نخسین بار، ضیاء هشترودی در *منتخبات آثار* در صـفحه ۱۶۷ بـه تأثیرپـذیری عشـقی از افسانهٔ نیما در خلق سه تابلو اشاره کرده است. سال‌ها بعد یحیی آریـن‌پـور نوشـت: «ایـن نظر درست نیست و عشقی در سبک خود مستقل و مبتکر است.» (آرین‌پور، ج ۲، ۱۳۸۲: ۳۷۷). ولی نیما در یکی از نامه‌هایش مورخ ۱۵ دی ماه ۱۳۰۷ شمسـی دربـارهٔ عشـقی و سه تابلوی او می‌نویسد: «اولین بار که افسانهٔ خود را به روزنامه‌نگار جوان معروفی دادم، او آن را به دست گرفته بود، فکر می‌کرد، ولی می‌فهمید. به من گفت خـوب راهـی بـود، بـه نظرم می‌آمد خیلی زود موفق به ترویج شعر جدید خواهد شد، تا اینکه حوادث ما را از هم دور کرد، نصیحت می‌کردم، باعث شد من سال‌ها تنها بمانم تا یک نفر مثل او پیدا کـنم» طاهباز، ۱۳۷۶: ۵۱ و آجودانی، ۱۳۸۲: ۱۴۰.

منابع

آجودانی، ماشاءالله (۱۳۸۲) یا مرگ یا تجدد؛ دفتری در شعر و ادب مشروطه، چاپ اول، تهران، نشر اختران.
آرین‌پور، یحیی (۱۳۸۲) از صبا تا نیما، جلد ۲، چاپ هشتم، تهران، انتشارات زوار.
براهنی، رضا (۱۳۸۰) طلا در مس، جلد ۱، چاپ اول، تهران، انتشارات زریاب.
برمن، مارشال (۱۳۸۰) تجربهٔ مدرنیته، ترجمهٔ مراد فرهادپور، چاپ دوم، تهران، طرح نو.
حق‌شناس، علی‌محمد و دیگران (۱۳۸۲) فرهنگ معاصر هزاره انگلیسی به فارسی، یک جلدی، چاپ دوم، تهران، انتشارات فرهنگ معاصر.
سپانلو، محمدعلی (۱۳۶۹) چهار شاعر آزادی، چاپ اول، تهران، انتشارات نگاه.
طاهباز، سیروس (۱۳۷۶) مجموعه کامل نامه‌های نیما یوشیج، تهران، نشر علمی.
قائد، محمد (۱۳۸۰) عشقی؛ سیمای نجیب یک آنارشیست، چاپ دوم، تهران، طرح نو.
«عشقی: نظریه‌ها و نوآوری‌ها» (بهمن ۱۳۶۶) نشریهٔ‌آوند، شماره یکم، لندن.
مشیر سلیمی، علی‌اکبر (۱۳۴۲) کلیات مصور عشقی، چاپ چهارم، تهران، چاپخانه بانک بازرگانی ایران.
میلانی، عباس (۱۳۸۳) تجدد و تجددستیزی در ایران، چاپ پنجم، تهران، نشر اختران.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی