

هر علمی یا هر دستگاهی از «علم» که غایت آن شناسایی جزء - جزء و کل هستی است، دارای یک غایت نهفته بشری و انگیزه از یک خواست نهادی بشری است و آن چیرگی بر «جهان» خویش و امن و ایمن کردن آن و در نهایت، زیستن در قلمرو این سرزمین امن و ایمنی است که بشر در آن از هیچ سو در تهدید چیزی ناشناخته و غافلگیر کننده نباشد. علم به هر موضوعی ما را به نحوی بر فراز آن و چیره بر آن قرار می دهد. علم ما به جهان خویش ما را از این حالت که جزئی از آن باشیم بدرمی آورد و بر کل آن چیرگی می بخشد و جهان را از آن ما می کند. این نکته دست کم در مورد غایت علم جدید روشن است که می خواهد کندوکاو و پژوهش و پویش در پهنه تاریخ و جغرافیای هستی (از لحاظ خود)، این پهنه را هر چه بیش زیر فرمان بشر درآورد و غایتی آرمانشهری (اوتوپیک) دارد. «علم» مدینه های بشری پیش - مدرن نیز، که امروز برای ما خرافه و جهل است در طلب چنین چیزی بود، یعنی یافتن «حقیقت» و مشاهده بی واسطه آن و کشاندن بشر به آن سرمنزل غایی، که سرمنزل امن و راحت و ایمنی است. به همین دلیل، هر مدینه ای اودیسه ای دارد که پیشتر کشف آن سرمنزل است و با خطر کردن خویش و دل به دریا زدن و پنجه درافکندن با دیوان و غولان شرارت پیشه و «ناآگاه» راه سفر را برای دیگران هموار می کند و دیگران بر حسب درجه نسبت و نزدیکی به او در این سفر به قلمروهای ناشناخته هستی همراه می شوند.

تاریخ و جغرافیای مدینه های کهن تاریخ و جغرافیای «اسطوره» ای یا مینوی است در گستره ازل و ابد و عالم شهود و غیب که تاریخ و جغرافیای گیتیانه بخشی از طیف پهناور آنست و به همین دلیل آن سرمنزل برای ایشان در «ماوراء» قرار دارد و سیر در تاریخ و جغرافیای گیتیانه برای ایشان جزئی کوچک از سیر در تاریخ و جغرافیای «هستی» برای ایشان است؛ و شاید به همین دلیل است که سیر در تاریخ و جغرافیای «عالم غیب» برای ایشان بسیار مهمتر از سیر در تاریخ و جغرافیای گیتیانه بوده است و آنهمه پرسشهای خیال بر «واقع نگری» امروز در ایشان غلبه داشته است. مقصود ما از تاریخ و جغرافیا در این معنا بسیار گسترده تر از معنای عادی این دو کلمه است. در این معنا مراد ما گستره هستی در زمان و مکان است تا مرز

«عدم». کیفیت و ماهیت این تاریخ و جغرافیا را نسبت انسان با «ابد» تعیین می کند.

### ایدئولوژی و آرمانشهر (اوتوپسی)

هر مدینه تصویری از کمال مطلق خویش، از مدینه کامل، برفراز خویش دارد. تمامی احکام نیک و بد با رویکرد به آن الگوی عالی اخلاق و رفتار صادر می شود که می باید در آن مدینه کامل جاری باشد. تصویر مدینه کامل همان «ناکجاآباد»ی است که هر فرهنگی غایت زندگی انسانی را رسیدن به آن می داند. «ناکجاآباد» شهری است که آدمی با ورود به آن تمامی تضادها را پشت سر می گذارد و در یگانگی کامل با خود و جهان در آن زندگی می کند. تصویر شهر کامل انسانی، که در آن بهترین روابط ممکن بر اساس قوانین «ازلی» برقرار است، در ایدئولوژی مدینه (یا حاکم بر مدینه) باز می تابد. از آن آسمان ایده ها است که این تصویر بر انسان فرود می آید. از این جهت ایدئولوژی و آرمانشهر تعلق ذاتی به یکدیگر دارند؛ یعنی که هر ایدئولوژی راهبر به آرمانشهری است و هر آرمانشهر بر اساس یک ایدئولوژی بنا نهاده می شود. هر ایدئولوژی غایتی عملی دارد؛ یعنی ارزشیابی جهان است بر اساس دستگامی از ارزشها که غایت آن تحقق آن ارزشها در عمل است. بدین معنا هر ایدئولوژی یک دستگام اخلاقی و یک برداشت اخلاقی از هستی است که ناگزیر مانند همه دستگامهای اخلاقی تا کنون، جهان را آلوده به عنصری از «شر» و «فساد» می داند که می باید از راه حکومت آن ارزشها این عنصر شر و فساد از میان برداشته شود و جهانی پدید آید که در آن هماهنگی کامل برقرار باشد. به این ترتیب، هر ایدئولوژی متوجه به «جهان کامل» خویش است و هر ایدئولوژی فعال در پی تحقق «جهان» خویش است. به عبارت دیگر، هر ایدئولوژی دعوت کننده به ارض موعودی است، سرزمینی که در آن جهانی بسامان با نظم بی کم و کاست وجود دارد. سرزمینی که در آن نظم سیاسی و اخلاقی به کمال است و انسان از کشاکشی که در این جهان «غیر اخلاقی» و گرفتار «اضداد» دچار است، آسوده می شود. آرمانشهر جهان کامل اخلاقی - سیاسی است که در آن هیچ کس و هیچ چیز از قانونهای نهاده بر آن سرباز نمی زند و هیچ چیز در آن بیرون از قرار و مدار نهاده حرکت نمی کند. بدینسان، این جهان نوید داده شده ای است که باید فراربرد، و یا جهان گم شده ای

است که باز باید در آینده برقرار شود و همه عالم در سایه صلح کل، آن بیارمند. همچنانکه گفتیم، هر ایدئولوژی می خواهد نظام خویش را در جهان بر پا کند و یا نظم خویش را. که بر مبنای الگوی ازللی، نظم عالم بنا شده است. نگاه دارد. نظم و عدالتی که هر نظام سیاسی خود را نمایندۀ آن و نگاه دارنده آن می داند بر اساس همین الگوی ازللی، بنا شده است و به نام آنست که گناهکاران و بزهکاران را کیفر می دهد. در مقابل این ایدئولوژی حاکم، ایدئولوژی یا ایدئولوژیهای محکومان نیز دعوتی دیگر دارند، دعوت به ارض موعود، ایشان و جنگ و جهاد بر سر آن. اما این الگوی نظم آسمانی هیچ جا شاهد تحقق کامل خویش بر روی زمین نیست و از آنجا که مبنای آن تفسیر اخلاقی از هستی است، برداشت او درین مورد نیز برداشتی اخلاقی است، یعنی حضور همیشگی شر و فساد، در عالم را پایبند نبودن دیگران به نظم اخلاقی می داند و رهانیدن دیگران، از شر و فسادی که در سرشتشان خانه کرده است و پیراستن عالم از این شر را وظیفه اخلاقی خویش می داند.

### آرمانشهر و بهشت

بشر تا کنون از دو سو از این جهان آلوده به شر و فساد، گریخته است، یکی به سوی گذشته، به سوی بهشت خرم گم شده؛ و دیگری به سوی آینده تابناک، به سوی جهان کامل اخلاقی آینده. این گریز به سوی جهان بی زمان و افسادناپذیر، به سوی جهانی آسوده از کشاکش شاید بن همه داستان بشر بر روی زمین و همه هیاهو و همه عظمت و همه حماقت او باشد. گویی که در غوغا و کشاکشی که در اندرون و در عالم این موجود پر شروشور بر پا است، پیوسته بنیاد این وجود میل به تجزیه دارد و دو عنصر ناهمساز (روح و ماده)، طبیعت و ماوراء طبیعت، (جهان طبیعی) و (جهان اخلاقی)، (زمین) و (آسمان) در ستیز با یکدیگر از هم می گسلند. در بندبازی شگفت بشری در میان دو عالم، نیروی جاذبه ای او را فرو می کشد و همواره مغاکی در زیر پایش دهان گشوده است تا او را ببلعد، اما او نیز خود عاشق این مغاک است که او را از این بندبازی پر رنج آسوده می کند. گریز بشر از دو سو گریز از رنج اوضاع بشری، در این جهان است، از رنج رقصیدن در میان تیغهای شمشیر و گشودن راه پر خطر زندگی به جهانی که از او هرگونه مسئولیت انتخاب و اختیار بازگرفته شده باشد و همه چیز

از «ماوراء» سامان یافته و فراهم شده باشد.

این گریز از دو سو، از آن جهت که گریز از این جهان و از وضع بشری است، در بنیاد یکی است، اگر چه دو جهت مخالف است که اگر چه در جهت با یکدیگر مخالفند در غایت یکی هستند و آن غایت برداشتن بار «انسانیت» از دوش بشر و بازگرداندن او به حیوانیت یا فرشتگی است.

آرمانشهر و بهشت یک ویژگی مشترک دارند و آن اینست که هر دو خارج از دایره زمان و گشت و واگشت آن قرار دارند؛ یعنی هر دو حالت پیوسته دگرگونی ناپذیری از نظمی خوشایندند که نوعی پیوستگی خطی در آنست که هیچگاه بریده نمی شود و هیچ وقفه ای در پیوستگی آن پدید نمی آید. هر دو کونی هستند که «فساد» در آنها راه ندارد، زیرا دگرگونی در آنها راه ندارد. «فساد» یعنی آن دگرگونی احوال و برهم خوردن سامان دلخواه جهان که در زمان روی می دهد و زمان با گشت و واگشت خویش، از دیدگاه اخلاقی، علت رویداد همه «فسادها» است. درواقع، زمان که همان گشت و دگرگونی در وجود است، آن عامل برهم زننده ای است که پی های هر نظم را سست می کند و مدار هر قراری را برهم می زند؛ یعنی همواره صورتهای تازه ای از هستی را در کار می آورد که اگر چه از دیدگاه هستی‌مندان تازه، نظم تازه ای است، اما از دیدگاه آنانی که رشته هستیشان از هم می گسلد، رخنه «فساد» است در نظام. این واژه «فساد» در زبان فلسفی (در مقابل «کون»)، در عین حال، مایه بسیار قوی اخلاقی دارد. درواقع، مشاهده دگرگونی در نظام هستی، از یک دیدگاه محدود و بسته، یعنی مشاهده برهم ریختن اساس نظم موجود، همیشه تصور «فساد» را پدید می آورد و درواقع، از دیدگاه اخلاقی حاکم، هر برهم خوردنی و برهم زدنی فساد است و به همین دلیل هر دستگاه اخلاقی فرمانروا یک ماشین ضد «فساد» دارد که مأموریتش جلوگیری از برهم خوردن نظم موجود است و این همان ماشین قدرتی است که هر نظام اجتماعی را پاسداری می کند.

باری، گفتیم که آرمانشهر و بهشت در یک چیز مشترکند، یعنی «فسادناپذیری» و در آنها چنان حالتی از دوام و ابدیت هست که گذر زمان در آنها ظاهری است، و درواقع جهانهای ثابتی هستند که آنچه در آنها

وجود دارد در حکم ثابتات ازلی است. اما یکی (بهشت) در آغاز زمان جای دارد (ازل) و دیگری (آرمانشهر) در پایان زمان (ابد). بهشت متعلق به زمانی است که زمان هنوز آغاز نشده و چرخ اگون و فساد به گردش نیفتاده و آدم در یک حالت نشئه و بیخودی، در فضایی که در آن از دگرگونی و کار و رنج خبری نیست، حضور دارد، اما حضوری پرنشئه و غوطه ور در حالتی از خوشی ناگسستنی که زنجیره بی پایان آن را هیچ ضربه یا تکانی، هیچ چیزی از بیرون نمی گسلد. به عبارت دیگر، انسان هنوز در نشئه ادراخویش بودن است و هنوز پا از خویشتن بیرون ننهاده و جهان بیرون را درنیافته و به رنج درون دچار نشده است. بهشت، در عین حال، صورتی حسی دارد و در آن، بنا به روایات سنتی، حواس آدمی از خورد و خوراک بی پایان بهره مندند و آدم در نشئه لذت بی پایان غرق است. تصویر بهشت تصویر باغ رویائی زوال ناپذیری است که در آن جویهای شیر و درختان پر بار و حور و غلمان همه خواهشهای حسی انسانی را از لذتی پایان ناپذیر سیراب می کنند. بهشت تعلق به عالم خیال انسانی دارد که هنوز حسی و شاعرانه می اندیشد و کامیابی حسی را برترین غایت می شمارد. بهشت، به تعبیر فروید، آن حالت آسودگی و ایمنی آغازین در بطن مادر است، حالتی است که در آن هنوز موجود بشری رنجهای زایمان را نکشیده و در گیرودار جهان گذرا و عالم اخلاقی نیفتاده؛ به عبارت دیگر، هنوز انسان نشده است. به زبان فیلسوفان اگزیستانس، موجودی است که هنوز اگزیستانس پیدا نکرده، یعنی از خویش برنیامده و در جهان حضور نیافته است. و یا به تعبیر دیگر، موجودی است که هنوز به صورت طبیعی در اتحاد با طبیعت می زید و در گیرودار عالم اخلاقی (انسانی) نیفتاده است و هنوز رویاروی دیگری، و جهان، و خدا، نایستاده و خود را همچون موجودی خاص، که حاصل این رویارویی است، درنیافته است.

و اما آرمانشهر، در برابر بهشت، یعنی جهان حسی کامل، جهان عقلی کامل است. بهشت اگر جهان بیهشی و خودبه خودی طبیعی است، آرمانشهر جهان قانون روائی و حکومت مطلق عقل و اخلاق است. آرمانشهر جهان کامل نظم و هماهنگی میان انسان و انسان است، همچنانکه بهشت جهان کامل نظم و هماهنگی میان انسان و طبیعت است. در بهشت انسان در میان دادودش بیکران مادر طبیعت غوطه می زند و هنوز در عالم بی خبری

است و پای به جهان اخلاقی نگذاشته و از «نیک» و «بد» بی خبر است. اما آرمانشهر جهان کامل اخلاقی است و عالم سلطه هوش و هشیاری، جایی که آدمی گامی از قانون کژ نمی گذارد و در آن وجود دولتی مسلط و قانونی زورمند و آموزش و پرورشی سختگیر ضامن پیشگیری از سرکشی نفس بشری است. اگر بهشت هنوز هیچ رخنه ای به سوی «فساد» ندارد، هیچ گشت و دگرگونی را در آن راه نیست و هنوز پا در دایره زمان نهاده است، آرمانشهر که در پایان مرحله سیر در طبیعت و زمان پدید می آید، چنان نظمی است که همه رخنه ها را به سوی «فساد» می بندد، یعنی، درواقع، به سوی دگرگونی، به سوی زمان. همچنانکه در بهشت فردیت آدمی در نوعی کلیت طبیعی غرقه است و اتحاد انسان و طبیعت چنان یکپارچه و بی رخنه است که جایی برای هیچگونه خودآگاهی باقی نمی گذارد (زیرا «خودآگاهی» هنگامی پدید می آید که «خود» از جهان یکپارچه بدرآید و جهان را رویاروی خود بیابد و «امن» شود. «خود» هنگامی «خودآگاه» می شود که در یکپارچگی جهان شکاف افتد). همینگونه در آرمانشهر فرد چنان در جامعه منحل است و جامعه چنان یکپارچه که فرد در آن جز مهره ای در ماشین جامعه و دولت نیست. در چنین جهان کامل اخلاقی پیروی از نفس فردی کیفیهای سنگین در پی دارد. در بهشت اگر اتحاد مطلق با طبیعت در جوار خدا حاصل است، در آرمانشهر اتحاد مطلق با دولت حاصل است، یعنی با نظام قدرتی که مظهر مطلق نظم اخلاقی است، یعنی نماینده خدا و تازیانه خدا بر روی زمین. همچنانکه در بهشت زمان و «فساد» جاری نیست، در آرمانشهر هم همچنین. در تصویری که تامس مور، آفریننده نامدار «آرمانشهر» («یوتوپیا»)، از سرزمین آرمانی خویش می دهد، بی زمانی در آرمانشهر چنانست که گویی همه چیز و همه کس نماینده صورت مثالی و ازلی و ثابت خویش است. تصویر این جهان کامل و ثابت اخلاقی را که بنای آن بر سیاست است، خواجه نصیرالدین طوسی در اخلاق ناصری چنین بیان می کند:

«اما مدینه فاضله اجتماع قومی بود که همتهای ایشان بر اقتنای خیرات و ازاله شرور مقدر بود، و هرآینه میان ایشان اشتراک بود در دو چیز، یکی آرا و دوم افعال. اما اتفاق آرای ایشان چنان بود که معتقد ایشان در مبدأ و معاد خلق و افعال که میان مبدأ و معاد افتد، مطابق حق بود و موافق یکدیگر. و اما اتفاق ایشان در افعال چنان بود که اکتساب کمال همه بر

یک وجه شناسند و افعالی که از ایشان صادر شود مفروع بود در قالب حکمت و مقوم به تهذیب و تسدید عقلی و مقدر به قوانین عدالت و شرایط سیاست تا با اختلاف اشخاص و تباین احوال غایت افعال همه جماعت یکی بود و طرق و سیر موافق یکدیگر. ۱.

یعنی وحدت ایدئولوژیک و نوعی توتالیتریزم شرط لازم وجود مدینه فاضله است.

### تحلیلی از یوتوپای تامس مور

بهشت، یعنی آن سرزمین خرمی و آسایش که بشر به پاداش زندگی اینجهانی و رنجهایی که در آن برده است بدان می رسد، حاصل اندیشه دینی است. تصویر بهشت، چنانکه گذشت، در ساده ترین و نخستین صورت خود، تصویر فضایی طبیعی است که در آن همه وسایل لذت و آسایش بکمال و فراوانی حاصل است. بدینسان، تصویر نخستین بهشت آرزوی نهانی بشر را برای بازگشت به طبیعت و آسودن در آن منعکس می کند، اگر چه در تفسیرهای بعدی در زیر نفوذ فلسفه و عرفان بهشت را نیز بیش از اندازه «روحانی» کرده اند. ولی مدینه فاضله یا یوتوپیا حاصل اندیشه فلسفی است. و آن جایی است که در آن «عقل» یکسره بر طبیعت چیره شده و این جهان حسی سرکش را زیر کند و زنجیر قانون کشیده است، خواه قانون علمی خواه قانون اخلاقی. به همین دلیل طبیعت و عالم حس در آرمانشهر جلوه ای ندارند. بهشت دارای نظام مدنی و سیاسی نیست و انسان در آن در جوار رحمت طبیعت یا خدا آرمیده است، اما «مدینه فاضله» یک نظام سیاسی و مدنی کامل است که گردن به قید احکام عقل نهاده است. این مسئله اتفاقی نیست که نخستین فیلسوف به معنای دقیق کلمه، یعنی افلاطون، نخستین طرحریز آرمانشهر نیز هست. ما به مسئله رابطه فلسفه و ایدئولوژی در فصل مربوط به آن گسترده تر خواهیم پرداخت، و در اینجا تنها به این اشاره می کنیم که رابطه میان ایدئولوژی و آرمانشهر (یوتوپیا) و رابطه میان فلسفه و آرمانشهر رابطه ای ضروری میان فلسفه و ایدئولوژی پدید می آورد. غایت فلسفه از آغاز تحقق جهان اخلاقی - منطقی کامل بوده است و به همین دلیل فلسفه از آغاز «طبیعی» و طبیعت را - که به قول افلاطون درگیر دگرگونی است - به نام عالم ثابت عقلی (عالم مثالی) خوار شمرده است.

مسئله جامعه سیاسی و دولت و جهان اخلاقی - منطقی که می باید بر محور آن پدید آید و مسئله نظم آرمانی مهمترین مسئله ای است که فکر افلاطون را به حرکت در می آورد و پس از او همواره نه تنها بخش پایداری از فلسفه و تاریخ فلسفه را تشکیل می دهد، بلکه همچون غایت اندیشه فلسفی، نهفته و آشکار، در زیر کار آن قرار گرفته است. غایت آرمانشهری فلسفه را می توان در جهت نگرش تمدن مدرن یافت که تمدنی است رو به سوی آرمانشهر. تمدن مدرن که در زیر چیرگی فلسفه شکل گرفته و بالیده است، تمدنی است که از راه چیرگی بر طبیعت - با کشف نظام عقلانی آن از راه علم - و نهادن پایه نظام سیاسی و مدنی بر احکام عقل (یا همراهی عقلها) می خواهد به جهانی برسد که سلطنت عقل بر آن مطلق باشد؛ یعنی در جهت آرمانشهر حرکت می کند و هم اکنون گونه ای از نظم سیاسی در جهان هست (یعنی کمونیسم) که خود را همان جهان عقلی کامل می داند و بری از هر آنچه که نشانی از هوای نفس فردی یا گروهی یا طبقه ای داشته باشد.

برای روشن کردن رابطه آرمانشهر و فلسفه به تحلیلی از آرمانشهر (پوتوپیا) تامس مور می پردازیم. روایتگر آرمانشهر در آن کتاب شخصی است مرید یونان و شاگرد افلاطون و آنچه را که از یک نظم کامل سیاسی و مدنی دیده است باز می گوید. مهمترین خصیلت پوتوپیا آنست که جامعه بی است سیاسی و از طریق قانونگذار و دولت همه چیز، همه رفتارهای افراد، زیر نظارت دقیق قرار دارد، چنانکه هیچ چیز فردی و شخصی اجازه نمود ندارد. آرمانشهر مور در صدر تاریخ رنسانس اروپا تصویر غایی دولت توتالیتار مدرن را فرا می افکند. توتالیتاریسم عقل خود را در توتالیتاریسم دولت باز می تاباند. بر خلاف تمدنهای باستان و سده های میانه که اغلب بنیادی دینی دارد و در نتیجه، بنیان اساطیری آنها با خدا و خدایان پیوند می خورد، بنیانگذار آرمانشهر مور شخصیتی سیاسی است (شاه پوتوپوس) و دین و کلیسا در این نظام بخشی از نظام دولت و دست نشانده آنست.

آرمانشهر جامعه بسته ای است که هیچ رخنه ای برای نفوذ فساد از



اخراج، باز نگذاشته است و برای آنکه رابطه با خارج زیر نظارت کامل باشد آن را با کندن کانالها به صورت جزیره درآورده اند (چیزی همانند «پرده آهنین»). در چنین جامعه بسته ای مردمی گرد آمده اند که، به قول خواجه نصیر، «همتهای ایشان بر اقتنای خیرات و ازاله شرور مقدر بود» و از راه نظام تربیتی و سیاسی یکسانی همه در یک قالب ریخته می شوند. در این جامعه مالکیت فردی وجود ندارد، زیرا مالکیت را سر همه فسادها می شمردند. مالکیت بر گرد امن و امنیت می گردد، حال آنکه در چنین جامعه بی فرد بکل تابع جامعه است. در نظامهای کمونیستی جدید نیز دولت توتالیتر مظهر کامل «نظم اخلاقی» دانسته می شود که حق دارد هر عنصر «مخل نظم» را از جامعه حذف کند؛ و نخست و بالاتر از همه مالکیت خصوصی را که بنیاد آن بر فردیت است. در دولت توتالیتر تسلط ایدئولوژی مطلق است و هر چیزی که بیرون از نظارت دولت باشد حذف می شود، از جمله دین نیز تا جایی حق حضور دارد که برآورنده مقاصد دولت باشد. در چنین بینشی از مسئله بشر و اخلاق، «شرور» را ناشی از نظم اجتماعی می شمردند و در نظم اجتماعی خوب همه شرور را از میان رفتنی می دانند.

## «آغازی نو» شماره ۸ منتشر شد.

نشریه سیاسی - تئوریک آغازی نو ، دوره دوم شماره ۸ ، پاییز ۱۳۷۰ ، با مطالب: حکایت حقوق بشر به روایت سازمان ملل (ناصر مهاجر)؛ چه نوع حقوق بشری؟ (کیوان دربندی)؛ مصاحبه با میهن عصمتی؛ پرسش های بی پاسخ (فرزانه افشار)؛ دستور تشکیلاتی (عباس هاشمی)؛ فرایند سوسیالیسم در چین (تبریزی - مهاجر)؛ پرسترویکا و آینده سوسیالیسم (سوئیزی - مگداف)؛ مارکسیسم و وطن، مارکسیسم و منهدب (هانری لوفور)؛ تصویری از رنجها و پایداری زنان فلسطین؛ حافظ و روضه الصفا (فردریک انگلس)؛ خطابه برای جشنواره بین المللی شعر (نعمت آزر)؛ موسیقی قدیم و شعر نو (کیوان دربندی)؛ بازدید از «مهمانان هتل آستوریا» (حسین دولت آبادی)؛ نگاهی به «ژنرال در هزارتوی خویش» (تبریزی).

نشانی:

Aghazi No

P.O.Box 7584

Berkeley, CA 94707

USA

## از پیریِ واژگانِ جلو گیریم

میرزا آقا عسکری (مانی)

اگر سرودن، بیدار شدن آدمی در درون واژگان ملتهب و نیز، آفرینش دوباره هستی در کارگاه اندیشه و خیال است، چرا نباید هر واژه، چکیده ای از آنچه که در واپس خویش دارد باشد؟ هر واژه نطفه ای است که طرحی از هستی را در خود می پرورد و به صیوروت آن اشاره میکند. پس هر کلمه، مرکزیتی است که پاره ای از جهان پیرامون ما را به خویش می خواند. واژگان شعری، هویت نوین شیی، پدیده واحساس اند. هویتی که فزون بر اشاره بدانها، گوشه ای از ذهنیت شاعر را هم متبلور می کند. در واقع هر واژه شعری ترکیبی از جانمایه هنری شاعر و مابه ازاء عینی خویش است. واژگان برای شاعر نه فقط محملی برای عمل به قراردادهای زبانی، بلکه علائمی از ذهن شاعرانه و آفرینشگر او هستند. واژگان شعری در جریان زندگی خویش، مفاهیم ثابتی ندارند. شاعر هر بار آنها را در موقعیت تازه ای قرار می دهد و بگونه ای دیگر بکار می بندد. اگر هر واژه دارای یک یا چند معنای ثابت در قراردادهای زبانی است، هر بار که در کارگاه سرایشگری شاعر بکار گرفته می شود جنبه های نوین و متغیری نیز می یابد. جنبه هائی که برخورد و مقام شاعر را در پیوند با مفاهیم و اشیاء بیان می کنند. چرا که در چنین حالتی، واژه نگاه است، چکیده حس است، تمرکز قوای فکری و عاطفی شاعر است، گرهگاه اندوه یا شادی، حرکت یا سکون، زیستن یا مرگ است. پس کلمه زنده است و اشاره ای به زندگی است. ازین روی هر کلمه حرمتی ویژه خود دارد.

واژه در شعر نیز همانند انسانی است که زاده میشود، می زید، معنا می

پذیرد و معنا می بخشد و سرانجام پیر شده و می میرد. اگر فراموشمان نشود که «وجود» در جامعیت یا اجزاء خویش از رهگذر واژه هاست که در ادبیات و شعر بیان می شود، بخاطر خواهیم داشت که زاد و رود و افت و خیز کلمات و وجود، پیوندی ژرف دارند. هر چکامه، در بادی امر و به خودی خود کوده ای از کلمات است که بیان و ارائه حس و حال و اندیشه ای را هدف خود دارد. از این قرار، نقب زدن به درون آینده و به عبارت دیگر، نوپویی و نوگرایی در شعر ممکن نیست مگر از رهگذر همکاری و هماهنگی نوین واژگانی که در حالتی تازه قرار گرفته اند. نواندیشی شاعرانه که مبنای جوان شدن کلمات کهن و کهنه است، بافتی تازه از واژگان ارائه می دهد. هیچگاه نمی توان به زبانی نو دست یافت مگر که پیشتر از آن، مقال منطق و چگونگی احساس شاعر دگرگون شده باشند. هنگامی که ذهن شاعر در وضعیت تازه قرار می گیرد و می خواهد توسط واژگان به جهانی تازه اشاره کند، چه در پیش دارد جز واژگانی مصرف شده و گاه مستعمل و فرسوده؟ پس، شاعر کلمات را از جهان تسخیر شده قبلی فرامی خواند و همانند کیمیاگری، آنها را در منظومه نوین و جهانی رو به زایش قرار داده، بدانان جان تازه ای می دمد. در واقع شاعر همواره کلمات را از حوزه های قراردادی پیشین به حوزه مغناطیسی تازه ای فرامیخواند تا بتواند با ابزاری ثابت، دنیای متغیر خویش را تصویر کند. واژگانی که در میان «قرارداد» و «خلاقیت» قرار داشته و غایتاً به فرمان حس و اندیشه و خلاقیت شاعر گردن می نهند، الزاماً معنای مطلق و مقرر پیشین خویش را ندارند. و اینجاست که هر شعر اصیل از پیر شدن واژگان و مرگ زبان، به سهم خویش جلوگیری می کند.

خشک آمد کشتگاه من

در کنار کشت همسایه.

در این مصاریع نیما، «کشتگاه» بمعنای قرار دادی سابق خود، مزرعه و زراعتگاه نیست، بلکه می توان معنی وطن و کشور را از آن گرفت. واژه «باغچه» نیز در ابیات زیر از فروغ، در تعبیر تازه ای به نام وطن و کشور اشاره کند:

کسی نمی خواهد

باور کند که باغچه دارد می میرد

که قلب باغچه در زیر آفتاب ورم کرده است

که ذهن باغچه دارد آرام آرام  
از خاطرات سبز تهی می شود.

گفتیم واژه را درنگی نیست. چرا که زمان و مکان و اندیشه را توقفی نیست. مگر «شدن» را درنگی هست تا واژه ای را که می خواهد از ژرفای آن زاده شده و بدان اشارت کند درنگی باشد؟ مگر می شود در یک ثانیه دوبار زیست تا واژه ای بتواند در موقعیتی شعری دوبار بزید؟ ذهن شاعر به پیروی از نفس پویای هستی و پیشی گرفتن از آن، در دگرگونی همیشگی است. او که چون پیشاهنگان معنوی بشر، قصدی جز انتقال جهان بدرون حقیقت زیبایی و زیبایی حقیقت در سر نمی پرورد، دست افزاری جز کلمات ندارد. پس ناچار می بایست از فرسایش و مرگ واژگان جلوگیری کند. زیرا کلمه، تمرکز نیروی شاعرانه ای است که می خواهد رها شود و هستی را به شکل خویش در آورد. در قاموس سروده ای نو، کلمه دریچه ای است به سوی آینده آنچه هست، یعنی اشارتی است به آینده شیبی، به آینده پدید، به آینده اندیشه و حس، به آینده آدمی و آنچه که در راه زاده شدن است. یعنی واژه، دیروز و امروز و فردای محتوای خویش را به یکجا در خود تمرکز داده است. نیروی جادویی واژگان شعری، ریشه در نیروی تخیل و اندیشه و شورشگری ذهن شاعر دارند. کلمه پیر، فرسوده یا مرده نخواهد توانست به مضمونی متحرک، پویا و تپنده اشارت کند.

جعفر کوش آبادی در شعر «پیوند بادها» وقتی می خواهد مخاطبان خود را به معاصر شدن دعوت کند تا بافت زمانه خود را تغییر دهند و در «لجن»، «بیاد باغ های سبز خندان» باشند، یعنی از امروز به فردا پل بزنند، اندیشه خود را با کلماتی بیان میکند که به زندگی شبانی مربوط بوده و جنبه کهنگی یا آرکائیک هم ندارند:

می گشودم چشم و میگفتم

گرته های مهر را باید به گلهای انار قلبها پاشید

باید آزادانه با دوک امیدی گرم

کرک نرم روزها را با سرانگشتان فکر خویشتن رسید.

قلعه های کاغذین را سنگ باید کرد.

نقش کلمات در هر عصری بگونه ای دیگر است. مادامیکه موقعیت و چگونگی اجتماعی در حالتی از سکون و ثبات نسبی قرار دارد، کلمات و نظام واژگانی بمثابه قراردادهای زبانی میان چکامه سرای و چکامه خوان از

یک قرارند. با دگرگونی شرایط، وازگانی کهنه می شوند، لو میروند، پیر شده یا میمیرند. شرایط تازه، قراردادهای وازگانی خویش را طلب می کند. و روابط درونی کلمات شعری در دگرگونی های اجتماعی، دگرگون میشوند و ثبات نسبی زبان، بمشابه قرارداد رابطه جمعی در هم میریزد و زبان، خود را از درون شرایط نوین، حیاتی نوین میبخشد. چرا که معماری کلمات با معماری تازه حس و اندیشه و خیال و نیازهای هر عصر دستخوش تغییر میشود. شعر معاصر ما نیز در حال حاضر در جستجوی زبان تازه و نظام وازگانی نوین برای ارائه شرایط تازه ملی و جهانی است. پس دیگر با وازگان محوری که در اشعار چند دهه پیشین بکار گرفته می شدند نمی توان به مضامین تغییر یافته و حتی تغییر نیافته پیشین پرداخت.

کلماتی مانند شب، زمستان، جنگل، ستاره، تکسوار، در اشعار دهه ۵۰ - ۴۰ استعاراتی برای اوضاع خفقان بار و مرگ آلود، مردم و رزمندگانشان، شهیدان، و پیشگامان بودند. اما انقلاب ۱۳۵۷ طومار شرایط و رژیم پیشین را در هم پیچید و شرایطی تازه را در پی آورد. بهمین خاطر، کاربرد این وازگان نمادین منتفی شد و شعر بعد از انقلاب، تدریجاً، وازگان دیگری را برای تصویر زمانه خود برگزید.

### هنر و جهان نگری

از میانی آفرینش هنری یکی هم نقد خردگرایانه تاریخ، اندیشه ها و واقعیت است. ادبیات و هنر نمی توانند پیرو تمام عیار نظرگاه های کامل شده فلسفی باشند، چرا که خود، کارگاه اندیشه و خلاقیت فلسفی اند. مشرب فکری هنرمندی که در دادوستد پیگیر با جامعه و تاریخ است، به تبع پویائی هستی اجتماعی، متغییر و پویاست. هر جهان نگری از همان لحظه ای که کمال خویش را اعلام میکند به تاریخ اندیشه پیوسته است و گنججانی خود را برای تطبیق با صیورورت وقایع و اندیشه ها از دست داده است. ذات پویا و منقلب هستی، مستعد ماندن و ته نشین شدن در یک نظام فلسفی و یک جهان بینی مسدود نیست. جهان، ذاتی دگرگون شونده و بی تاب دارد و هنری که میخواهد توضیح و تغییر آن را بر دوش کشد نمی تواند خود را در چارچوب فقط یک نوع از اندیشه و نظام فکری زندانی کند. زیرا که ادبیات و هنر از جهان مکشوفات فکری و حسی به قلمرو کشف نشده ها حرکت می کند. هر اثر هنری سیمای فلسفی خالق خویش است. گر چه

نظرگاه فلسفی نویسنده و شاعر در وجوهی با نظرگاه دیگران قابل مقایسه تواند بود، اما اثر ادبی و هنری ویژگیهای ذهنی و سیمای هویت فردی نویسنده و شاعر را نیز بازتاب می دهد. یک اثر اصیل پلی است میان دیروز و فردای اندیشه و حقیقت و واقعیت. پلی است میان ارزشهای موجود و ارزشهای مطلوب. چنین است که ادبیات و هنر نه تنها غلام حلقه بگوش هیچ دستگاه فلسفی نیست، خود طرحی تازه در این عرصه میاندازد. طرحی که ممکن است همواره بری از کاستی و کژی هم نباشد اما هر چه هست میل به آفرینشگری در عرصه اندیشه هاست. تغییر بی وقفه واقعیت، اندیشه و اجتماع سبب میشود که هنر و ادبیات، جهان بینی پویا و سیالی باشند که هیچگاه مدعی تعریفی جامع و مانع و کامل از هستی مادی و معنوی نیستند. فلسفه ادبیات و هنر، فلسفه پوشش ها، زایشها و تغییرهاست. با اینهمه خالق هنر به دستاوردهای فکری و تجربی پیش از خویش نیز تکیه دارد، بی آنکه به نوعی از اندیشه دخیل ببندد و مدافع ارزشهایی باشد که جایشان در موزه هاست. هنر و ادبیات معاصر نمی توانند از گورها و به گورخفتگان فرمان بگیرند. نبش قبر ارزشهای قدیمی هم کار آنها نیست، چرا که عصر فرمانروائی گذشته بر امروز و امروز بر آینده بسر آمده و آنچه از گذشته و امروز پذیرفتنی است، انبوه اندیشه ها و تجاربی است که با محک های نوین نیز قابلیت های خویش را حفظ کرده اند. دستاوردهای آدمی تا به اکنون حاصل رشد آرام و دردناک اوست و همین دستاوردهاست که سکوی پرش ادبیات و هنر به حساب می آیند. لیکن چنان که اشاره رفت، این دستاوردها و تجارب در نقد آگاهانه ای که متکی بر شور و شعور نویسنده و هنرمند است محکی نوین می خورد. اگر تاریخ اندیشه و آموزه های پیشینیان را همانند الفبای زبان در نظر گیریم، وظیفه مدام شعر و ادبیات، آفریدن واژگان نوین و ترکیبات تازه به کمک این الفبا و الفبای نوین است. از این راه، شعر و ادبیات با پی افکندن واژگان و ترکیبات نوین، هستی شناسی و جهان نگری تازه به تازه ای از خود بروز می دهد. بی سبب نیست که انبوه سروده ها و سراینده گانی که خادمین بی چون و چرای دربار نظامهای فکری و اجتماعی بوده اند، در بیشتر موارد جز کفنی بر پیکر مردگان بشمار نمی آیند. چرا که هر نظام فلسفی و اجتماعی از لحظه ای که می پندارد شکل نهائی و مطلوب خویش را یافته است پا به درون مرگ ملایم خویش نهاده است و آرایه آنچه که پا به مرگ نهاده یا مرده است جز

همذات شدن و مردن با آن، معنای دیگری ندارد. تعهد ادبی چیزی جز پایبندی به کشف حقیقت و دیگرگونی عینیت‌ها و ذهنیت‌ها نیست و اگر زیبایی را حالتی از هماهنگی و سازگاری عاطفی انسان با جهان در نظر بگیریم، تعهد ادبی همان تعهد به زیبایی به معنای گسترده آن است. نفی روابط ناهماهنگ و ناسازگار میان اجزاء و پدیده‌ها، میان عینیات و ذهنیات که بمنظور حصول زیبایی صورت می‌گیرد، عین تعهد هنری است. به عبارت دیگر جستجوی زیبایی و گسترش آن، خمیرمایه جهان بینی هنری را پدید می‌آورد. نویسندگان و هنرمندان در بافت اجزاء واقعیت، در شیرازه روابط اجتماعی، در معماری خرد و خیال اجتماعی، در فرایند تحولات، انواعی از نابسامانی و ناموزونی می‌یابد. او زیبایی جهان پیرامون خویش را ناقص و گاه سطحی ارزیابی می‌کند و برای انتقال هستی اجتماعی و معنوی از قلمرو کژی‌ها و نابسامانی‌ها به قلمرو زیبایی کوچ می‌کند و آفریده او که نشانه‌گریز او به آینده است، شیوه چنین انتقالی را باز می‌تاباند. دریافت عناصر واقعیت و نفوذ به روابطی که فراسوی پدیده‌ها و اشیاء جاری اند، و پروردن و قوام دادن آنها در کارگاه اندیشه و تخیل، با عرقریزان جان و روح به ثمر می‌رسد. جذب و دریافت و سپس گواردن آن و ارائه اش از درون شبکه پیچیده فردیت، خلاقیت، تخیل و تأمل او همانند جذب عصاره هائی است که آوند درختی آن را می‌مکد و سپس آنها را در تجزیه، ترکیب، گوارش و آفرینشی درونی به میوه ای با رنگ و طعم و شکل ویژه، تبدیل می‌کند. حال آنکه درختی دیگر در چند قدمی آن درخت و با جذب همان مواد، میوه ای با رنگ و بوی دیگری می‌دهد. یعنی، سوای مواد و عناصر کسب شده، چیزی از سرشت و خصلت و ماهیت هر درخت در آفرینش میوه ای خاص حضور دارد. نویسندگان و هنرمندان نیز پس از حصول اجزاء و عناصر واقعیت‌ها، آموزه‌ها و تأثیرات، آنها را در کارگاه ذهن خود می‌گوارد و ترکیب می‌کند و با شخصیت خود که همان سبک و جهان‌نگری اوست می‌آمیزد و آنگاه که لحظه ناگزیر آفرینش فرا رسد، اثر خود را می‌آفریند. و چنین است که هر آفرینشگر در عرصه ادبیات و هنر، در آثار خود سبک و هویت و نشانهای ویژه خود را بروز می‌دهد. او هویت فردی خویش را تعمیم داده و اجتماعی می‌کند. از این رهگذر، هر اثر اصیلی، سیمای جهانی سیمال خالق خود را باز می‌تاباند.



### ناخودآگاه قومی، ارزیابی دوباره

ناخودآگاه قومی از سرچشمه های آفرینش هنری است. وقتی که شاعر از سر بیداری ناگهان ذهن و مستی شورمندانه عاطفی به سرودن میپردازد، بی آنکه بر همه آبشخورهای آفرینشگر خویش اشراف کامل داشته باشد، پیوندی میان ناخودآگاه قومی و اندیشه ها و حسیات امروزین برقرار میکند. و آنگاه آمیزه نئی از حافظه تاریخی، ضمیر پنهان و آگاهی سرایشگر در سروده تبلور مییابد.

پیشینه هر ملتی از پردامنه ترین رویدادها، باورها و خاطره ها تشکیل شده است. مجموعه آنچه که فرهنگ ملی نامیده می شود در شکل دادن ضمیر پنهان قومی نقش بسزائی دارد. و نیز ناخودآگاه فردی که حاصل سرگذشت و شیوه باروری ذهنی اوست، در خلاقیت هنری شاعر سهم فراوان دارند. اینهمه، خمیرمایه هائی را در درون هنرمند ایجاد می کنند که او از پایگاه آن سبک و نگرش ویژه خود را نسبت به پدیده ها و رویدادها پیدا می کند. اما آیا همه آن عناصری که در خودآگاه و ناخودآگاه ذهن هنرمند ذخیره شده اند و در آفرینش اثر هنری دخالت دارند، ارزشمند و گرانبمایه اند؟ سهم خرافه ها، باورهای غیرعلمی و دریافتهای نادرست در این میان چقدر است؟ مگر اندک اند چنین مواردی که خود را در اشعار کهن و حتی امروز ما خود را جای داده اند؟ باورهای نادرست عامه که خود را در افسانه ها و متلها و اسطوره ها تبلور کرده اند از سوئی و آنچه که برخی از فرهنگ ورزان رسمی درباری و غیر درباری بعنوان حقایق تاریخی و علمی و اجتماعی و فرهنگی مکتوب کرده و اشاعه داده اند از سوی دیگر، در شکل دادن خاطره قومی و ناخودآگاه فردی و ملی ما سهم بسیاری دارند. و این البته به معنای یک کاسه کردن یا نفی همه آن پیشزمینه های فرهنگی نیست. چرا که نیک و بد، صواب و ناصواب و درست و نادرست همواره در کنار هم بوده اند و هر یک نقش و تاثیر خود را بر جای گذاشته اند. جان کلام در اینجا این است که برای پیشگیری از رخنه یابی بخش تاریک و نادرست خاطره قومی در اثر هنری چه باید کرد؟ برای نمونه در جوامعی که فرهنگ مردسالار بر آنان حکومت میکرده است و واژه «مرد» در آنها مترادف انسان بوده و ترکیباتی مانند مرد و مردانه، مردانگی و جوانمردی، قول مردانه، نامرد و نامردی، مثل نقل و نبات بر زبان همگان جاری بوده و حتی چنین نگرش و واژگانی در اشعار و نوشته های فرهیخته ترین شاعران و

نویسندگانش بعنوان امری طبیعی و عادی جاافتاده اند، میتوان از ناخودآگاه قومی و باورهای فرهنگی که سخت به چنین نظرگاهی آلوده است تبعیت کرد؟ خالق امروزین ادبیات و هنر که انسان را فارغ از جنسیت او بدیده گرفته، به سروده در میآورد و مخاطب قرار می دهد می تواند تسلیم تمام عیار فرهنگ مردسالار و پدرسالار بشود؟ یا نه، می کوشد که ناخودآگاه قومی را نیز به میدان سلطه اندیشه نقاد خویش فروکشد و پاره هائی از آن را که به اعصار مرده و قبرستانهای تاریخ تعلق دارند بدور ریخته و سروده خویش را از باورهای تاریک بپیراید؟ ذهن هشیار شاعر چه بهنگام خلق اثر چه بهنگام پرداخت و پیرایش آن باید مانع از سر بر آوردن اندیشه ها و باورهای کهنه ای باشد که میخواهند از طریق واژگان و استعارات نوین به حیات خویش ادامه دهند. نوگرایی ادبی از برقراری پیوندهای تازه در بین عناصر ذهنی و عینی نشأت می گیرد. قیام آگاهانه علیه فرمانروائی توانمند خاطره و ناخودآگاه قومی و ملی، فراهم سازی سکوی پرشی است به جانب نوپوئی و مدرنیسم ادبی. در چنین مواردی شاعر به نقد آگاهانه پیشینه فرهنگی خویش پرداخته، از خویش طرحی تازه نقش می زند. در این حال، ضرورت واژه سازی در برابر واژگان جانبدار و فرسوده پیشین فزونی می یابد و تعهد شعر به زبان آغاز می شود.

هیچ اثر هنری و ادبی فارغ از اندیشه و تأمل آگاهانه هنری نیست. تمامی هنر زائیده الهام و شور ناخودآگاه نیست. هر محتوای هنری و ادبی نوعی از مقال عقل را ابلاغ می کند. در لحظه مبهم و مه آلود آفرینش هنری، عنصر آگاهی و ذخیره ناخودآگاه ذهن، هر دو حضور و عاملیت دارند و ای بسا که دومی نقش بیشتری ایفا کند، اما بلافاصله بعد از اتمام طرح اولیه اثر و از لحظه ای که پیرایش و آرایش و پرداخت اثر فرا می رسد، عناصر آگاهی و آموخته های نوین هستند که نقش اصلی و نهائی را بعهدہ دارند. هر چکامه و نوشتاری، خود به بخشی از فرهنگ و اندوخته ذهنی مخاطبان خویش تبدیل می شود. از این روی، آنچه که می خواهد به درون آینده نفوذ کرده و ارزشی فراگستر ایجاد کند، به ناچار باید بیشترین سهم را از تفکر و آگاهی نوین خالق اثر در خود متمرکز کند. به این دلیل، ارزیابی دوباره آنچه که پیشینه فرهنگ ملی و ناخودآگاه قومی و فردی نام یافته اند در دستور کار شاعر و نویسنده قرار دارند.

## ادبیات علیه خرافه و تابو

هنوز از دوران طفولیت آدمی و از سپیده دم جهان با ما چیزی مانده است. هنوز رگه هائی از جادواندیشی، تابوپرستی و خرافه گرایی در انسانی که همینک در منظومه علم و اندیشه و فن آوری می زید باقی مانده است. در اجزاء فکری و روابط اجتماعی ما، تابوهای کهن و معاصر، خرافات و باورداشتهای بی پایه، حضوری آشکار و موثر دارند. خرافه فقط باور به نحوست مثلا عدد ۱۳ یا باور به آل و غول بیابانی و سواره ای که باید از فراسوی مکان و زمان فراز آید و به زندگی رهائی و گرما ارمغان کند نیست. دردناک آنجاست که بسیاری از خرافات، خود را در الفاظ نوین مستتر کرده و به جزء لاینفک عقاید ما تبدیل شده اند. بگونه ای که انسان عصر شکفتگی علم و دانش از باور بدانها شرمی نداشته، گاه حتی به آن افتخار هم می کند. ادبیات و هنر که کمال جهان را پی می جویند، برای پیراستن ذهن و اندیشه انسان از خرافه های کهنسال و تازه، تلاشی بی پایان در پیش رو دارند. اگر در سپیده دمان جهان، دامنه اندیشه و علم و دانش فراخ نبود و آدمی در چنبره ترس و ناتوانی و کم اندیشی خود گرفتار بود و پاسخ خویش را در قبال چونی و چگونگی اشیاء و پدیده ها، از دنیای خرافه ها و بت ها طلب می کرد، امروز، رجوع به خرد و تجربه و اندیشه و علم، پاسخگوی پرسشهای بی کرانه آدمی است. درگیری با خرافه و ذهن خرافه پسند، جزئی از ماهیت هنر و ادبیاتی است که خصلت روشنگرانه و آینده گرا دارد. خرافه و تابو همواره بستر مناسب رشد و نمو خود را دارند. بویژه اگر که حامیان قدرتمند امروزین آنها نیز در نظر آیند. فراموش نکنیم که هر کودکی در بدو تولد خویش همانقدر نمیداند که انسان تازه شکل یافته در مبدأ تاریخ نمی دانست. با آنکه خرد فردی و اجتماعی عصر ما با دورانهای نخستین تاریخ قابل قیاس نیستند، اما آنکه زاده می شود، در بادی امر نه از خاطره قومی بهره ای دارد، نه از ناخودآگاه ملی و نه از خرد و تجربه اجتماعی عصر خویش. هر نوزادی مستعد آن است که در فضای خرافه ها و گیجسری ها، بگونه انسان عصر جادوگری، پرورش یابد. و بی سبب نیست که فرمانروایان زورمدار جهان که اهرمهای قدرت سیاسی و نظامی و مالی و عقیدتی را به انحصار خود درآورده اند برای سمت دادن ذهن و اندیشه کودکان به سوی منافع خویش، سرمایه های هنگفتی را مصرف می کنند تا در خانه ها از طریق تلویزیون و رادیو و در اجتماع از راه های متنوع دیگر،

ذهن کودکان را تسخیر کرده و خرافه ها یا دانشهای ناقص و جهتدار را در روان و جان آنان جایگزین کنند. و چنین است که خرافه ها شکل عوض می کنند تا بتوانند خود را با فضای نامتجانس عصر ما هماهنگ کرده و بستر بهره وری اقلیت از اکثریت را فراهم سازند. هر جا که نادانی و کم اندیشی ردپائی دارند، خرافه نیز حضوری موکد دارد. از آنجائی که دانائی را کمالی نیست، خرافه را نیز زیستگاهی فراخدامن فراهم است. گاهی حتی آنچه که چکیده دانائی می نماید، خرافه هولناکی بیش نیست. و گاه آنچه که اندیشه ای شکل یافته و مطلوب جلوه می کند می تواند به خرافه ای خطرناک تبدیل شود که باورکننده آن برای به کرسی نشاندنش تا مرز نابودی خویش یا دیگران پیش می رود. و مگر اندک اند کسانی که از جهان بینی ها تابوئی می سازند مقدس، از سنت ها، عرف ها، اخلاقیات، قراردادهای منسوخ و دانسته های ناقص خویش تابوهائی خدشه ناپذیر می سازند. و می بینی که انسان همعصر تو که معاصر تو نیست مسخ اعتقادات و یافته های معیوب و باورهای نابهنگام اجتماعی خویش می شود. خرافه مترادف سرسپردگی معنوی است و ادبیات و هنری که معاصر است با سرسپردگی در هر شکلش سر ستیز دارد. اگر جزم اندیشی را خرافه یا همتراز آن بینگاریم، اگر ایمان به آنچه که هست را جایگزین خرد و اندیشه به آنچه مطلوب است نمائیم و چنین ایمانی را خرافه یا همسطح آن بینگاریم، هنوز دوران خرافه گرایی و تابوپرستی به سر نیامده است. و ادبیات و هنر نیز هنوز در نبرد با مرده ریگی است که از دوران سپیده دمان جهان و طفولیت اندیشه با ما مانده است.

### گوهر تغزل

والاثرین گوهر آدمی عشق است. آدمی جذبه زیستن و گرایش ستایش آمیز خود را به هستی، در عشق خودمبتلور می کند. عشق، رهائی از مرگ جان و پیوستن به روانه شاداب زندگی است. پیوند و گسست ژرف انسان با آنچه که او را محاط کرده است از راه پیوند و گسست حس عاشقانه او بروز می یابد. عشق، چه به معنای پیوند معنوی دو انسان و چه بمتابه شکوفائی رابطه ای معنوی بین آدمی و یکی از مظاهر هستی اجتماعی، آبشخور سازندگی و شکوفانیدن جان است. از جانمایه ها و مبانی آفرینش ادبی و هنری یکی نیز عشق است. اگر جان آفریننده از گرایش معنوی پر

دامنه به هستی یا به نمادی از آن تهی باشد از خلق اثری که بتواند تحرک و زیبایی را بازتاباند، ناتوان خواهد بود. اما باید گفت که درک و دریافت از عشق در همه زمانها یکسان و همانند نبوده است و نخواهد بود. شرایط اجتماعی و تاریخی و چگونگی باورهای فرهنگی در کیفیت و چگونگی درک عشق تأثیری مؤکد دارند. در برخی جوامع، بدلیل سلطه ساختارهای غیر انسانی و رخصاره های واپسمانده فرهنگی، واژه عشق لغتی ممنوعه بوده است. در دوران منع روابط اجتماعی بین زن و مرد و واهمه از محتسب، شعر عاشقانه شکل ویژه خود را داشته است. بسیاری از اشعار عاشقانه ما در سده های پیشین بین شعر عاشقانه و عارفانه سرگردانند. شاعر می کوشیده است در اشعار غنائی خویش، گریزگاهی تعبیه کند تا از گزند تکفیر در امان بماند. در وسط شعری که با اشاره به چشم و کمان ابرو و چاه زرخندان، از عشقی زمینی میان دو انسان سخن میرود، بناگاه با نمادها و کنایات اشعار عارفانه و زاهدانه مواجه میشویم. بخشی از مرافعه های ادبی که بر سر اشعار حافظ و خیام و دیگران در میگیرد و هر طرف می کوشد اشعار آنان را به میل خویش تعبیر کند، در همین جاست، نه بعلت ایهاماتی که در هر نوع مشخصی از شعر از عارفانه و عاشقانه گرفته تا فلسفی و دینی، می تواند وجود داشته باشد. دیگر آنکه شدت ممنوعیت ها و نیز فرهنگ مردسالار بگونه ای بوده است که زنان شاعر ما نیز عمدتاً اشعار عاشقانه ای برای زنان سروده اند! گوئی فقط از دید مرد است که می توان عاشقانه نگریست و عاشقانه سرود. حتی شاعری مانند قره العین که برای برابری زنان و مردان تلاش می کرد و افکارش به دنیای معاصر نزدیک بود، در اشعار عاشقانه خود از کلمات و اشاراتی مدد می جوید که پنداری مرد شاعری خطاب به معشوقه خویش سروده است:

در ره عشقت ای صنم، شیفته بلا منم  
چند مغایرت کنی؟ با غمت آشنا منم  
پرده بروی بسته ای، زلف به هم شکسته ای  
از همه خلق رسته ای، از همگان جدا منم.

اما در روزگار ما که جان و اندیشه و هستی انسان هزاران بار به جلو ورق خورده است، شکوفائی جان و جسم دو انسان برابر است که زمینی و ملموس و واقعی اند. (معشوق) در انبوهه ای از اشعار پیشینیان و حتی معاصرین ما موجودی است اثری آسمانی و دست نیافتنی. و «عشق» در

غالب این اشعار، نوعی معنویت مطلق و مقدس و ناسوتی تلقی میشده است. پوشیدگی مطلق جسم به آن قداستی ویژه، ولی غیر واقعی می بخشیده است. و بیان تغزلی در حوزه اشاراتی به قد سروآسا و خال هندی و چاه زرخدان و کمان ابرو و تعابیر دیگر محدود میمانده است و نمی توانسته است همه جا به گستره خود عشق، گسترده باشد. بیان لال در شعر تغزلی، که لالی آن بخاطر واهمه از غولی بوده است که یا در ذهن شاعر و یا در عینیت اجتماعی لانه داشته است، شعر عاشقانه ما را از دستیابی به عرصه های تازه و گستره های فراخدا من محروم کرده است. در یک کلام، اشعار عاشقانه ما، اشعار محرومیت ها و ممنوعیت ها هستند. هر چند که اینجا و آنجا سروده هائی که به واقعیت جاری و زیبای تغزل نزدیک باشند نیز یافته می شوند. شاید باید منتظر فصل رویش روشن واژگان شعری ماند تا شاعر بتواند حوزه قراردادهای پیشین را ترک کرده و شعر غنائی را فراگردد. پیش از آن شاید باید چشم براه شاعرانی باشیم که دست کم ذهن خود را از درون عادات و خرافه ها و واهمه ها بیرون کشند و ناقوس پایان نوعی از شعر تغزلی و آغاز عصری تازه را در این پهنه به صدا درآورند. پیش از هر چیز، شاعر امروز باید خانه تکانی ذهن و اندیشه خود را انجام دهد و آنگاه خود را برای جذب عناصر نوین زندگی در همه عرصه هایش آماده کند و سپس چنان بسراید که اذهان خفته برآشوبند. اگر شاعر و نویسنده و هنرمند نتوانند بخشهای ناآگاه و کم آگاه جامعه را علیه خویش بشورانند، باید به اصالت کارشان شک کرد. زیرا که آفریده هنری و ادبی، شورشی علیه ماندگی خود و دیگران است. هنر و ادبیات، کژی ها و ناهماهنگی های جامعه، اندیشه و واقعیت را به تصویر میکشند. با عادات نابهنجار برخوردی نقدآمیز میکنند. واپسماندگیهای فرهنگی و فکری را آماج قرار میدهند. در این رهگذر، افشار و نهادهای اجتماعی سنت گرا که برآراء و عادات و آموخته های خود پای می فشرند، در برابر نویسنده و هنرمند پیشرو، به مقاومت می پردازند و گاه علیه او شورش میکنند. اندک نبوده اند نواندیشان، خامه وران و نوآفرینانی که در این رهگذر، طعمه آتش و شکنجه و مرگ شده اند.

### شعر و مخاطبان

اگر غایت هنر را اصلاح و تکمیل واقعیت از طریق بسط اندیشه، تخیل

و زیبایی شناسی ارزیابی کنیم، این «غایت» باید بواسطه خود اثر هنری به جامعه ابلاغ شود. هر اثر ادبی و هنری وقتی کامل می شود که توسط جامعه درک شود. حتی اگر کمترین هدف اجتماعی را برای هنر و ادبیات قائل شویم، به همان اندازه لازم است که اثر به هدف خود نایل گردد. این پندار که هنر فاقد هدفی بوده و لذا ضرورت نزدیک شدن به مردم را نیز ندارد بدین خاطر بی ارزش است که خالقان چنین آثاری، با علاقه و پیگیری به ارائه اثر خود به جامعه می پردازند. اگر مورد خطاب ما جامعه یا بخشهایی از آن نیست، از چه روی برای انتشار و اشاعه اثر خود می کوشیم و تلاش می کنیم تا دست پرداخت ما بدست گروه های وسیعتر اجتماعی برسد؟ و اما در اینجا سرسخن، بیشتر با کسانی است که برای اثر خود غایتی اجتماعی قائلند، ولی اثرشان از برقراری رابطه با مخاطبان مورد نظرشان عاجز است. دلایل مختلفی در این امر دخالت دارند که همه آنها ناشی از اراده شاعران نبوده و حتی ربطی به کیفیت آنچه که عرضه می کنند ندارد. مثلا نظارت آشکار و نهان برخی مراجع در پاره ای از کشورها، شاعر را به وادی خود سانسوری و مغلوق سرائی و دستکاری ناخواسته شکل و شیوه بیان سوق می دهد. تا جایی که ممکن است سالها بعد خود شاعر از درک شعر یا اشعاری که در چنین شرایطی سروده است ناتوان باشد! اما همه آنچه را که مانع از درک اثر توسط مردم می شود نمی توان به شرایط دشوار منتسب کرد. در بسیاری موارد، خود شاعر بعمد یا از سر ناتوانی، شعر خود را بگونه ای عرضه می کند که جز لال بازی با کلمات نام دیگری بر آن نمی توان نهاد. اغلب گفته می شود که اشعار فوق العاده پیچیده حاصل پیچیدگی ذهن شاعرند و این وظیفه شاعر نیست که برای تفهیم آن به اذهان عمومی بکوشد، بلکه این مردم هستند که باید خود را تا سطح شاعر بالا کشیده و هر طور شده، اندیشه و عواطف او را از ورای واژگانی که گاه واقعا هیچ ربطی به هم ندارند کشف کنند. در مواردی می توان حق را به این گروه داد. اما آیا واقعا همیشه همینطور است؟ آیا گاهی ناتوانی شاعر در بیان اندیشه خود و ناچیرگی او بر ابزار کار خویش - زبان و فوت و فن شعری - نیست که اثر او را پیچیده و دریافت ناپذیر می کند؟ بزرگترین آثار ادبی و هنری آنهایی هستند که برای یک دوره یا دورانهای طولانی توسط مردم درک شده اند. این سخن تکراری اما بجایی است که اثر هنری راحت الحلقوم نیست و نمی تواند و نباید طابق النعل بالنعل از زبان و قراردادهای رایج آن در میان مردم

استفاده کند. پیشتر نیز اشاره کردم که شعر همواره و در هر عرصه ای، گریز بسوی آینده و فرارفتن از سطح عاداتها و هنجارهای رایج فکری، حسی و زبانی است. اما اگر این کار از نوعی اعتدال معقول پیروی نکند، اثر را خواه ناخواه از دستیابی به اهداف خویش دور می کند. شیوه ارائه هر اثر هنری باید چنان باشد که ضمن برخورداری از ارزشهای زبانی، ساختاری و شکلی، بتواند بیشترین رابطه را با جامعه برقرار کند. در چنین حالتی اثر هنری می تواند به بخشی از اندیشه و احساس و حرکت جمع تبدیل گردد. آنچه مخاطب در جستجوی دریافت آن است، اندیشه و زیبایی های نهفته در یک اثر هنری و ادبی است و نه حل معمای کلامی و استعارات بغایت بفرنج. نمی گویم که شعر را باید چنان ساده نوشت که بیش از یک معنا از آن دریافت نشود. شعر می تواند آکنده از ایهامات و استعارات و رمزها باشد. شعر می تواند آنچه را که ذهن اجتماعی بدان اشراف دارد حذف کرده و با تکیه بر دانسته ها و دریافتهای مخاطبان، حرف و حدیث و حس و حال تازه خود را بیان کند. اما بهره گیری از محفوظات مخاطبان و ترسیم فرازها و پروازهای تازه باید از اعتدالی درخور پیروی کند. شکل و بیان، بخودی خود وسیله ای برای اشاره به مفاهیم و مضامین اثر هنری بشمارند. در واقع، محتوا در پی تجلی خود از طریق صورت است. و شکل، ریخت غائی معنا و فحوای اثر است. زیبایی هر اثر هنری نیز تناسب و هماهنگی همه جانبه شکل و محتوا است. هر گونه ناهماهنگی صوری و ماهوی منجر به نوعی نقص و بی قوارگی اثر می شود. شکل، مدخل معنویت و درونمایه های اثر به جهان واقعیت هاست. پس اهمیت آن حتی گاهی از اهمیت مضمون فراتر میرود. چون یک مضمون ادبی یا هنری بر خلاف آنچه تا کنون گفته می شده است می تواند بدون شکل وجود داشته باشد، بدون آنکه قادر به عرضه خویش باشد. برای نمونه اندیشه و حس، بمشابه محتوای شعری می توانند در ذهن شاعر وجود داشته و به غلیان درآیند ولی بیان نشوند. بی شک برای هر شاعری پذیرش این نکته آسان است. یا در موارد بسیاری، مخاطبان آثار هنری به خالقان آن آثار ابراز کرده اند که این یا آن اندیشه و احساس را در ذهن داشته اند اما قادر نبوده اند آن را بیان کنند و اینک این یا آن اثر ادبی و هنری، عرضه همان اندیشه و احساس هستند. ولی آیا شکل هم می تواند بدون مضمون وجود داشته و قائم به ذات باشد؟ از آنجائی که شکل به درونمایه اثر هنری قابلیت همگانی شدن می بخشد و آن را از عرصه



نهان به گستره عیان می کشد، از اهمیت بی کرانی برخوردار است. بهمین خاطر نباید آن را دست کم گرفت و لاقیدانه بدان پرداخت. نخستین رابطه هنرآفرین و هنرپذیر توسط شکل اثر بوجود می آید. شکل، مقدمه تماس و الفت مردم با یک اثر است. مقدمه ای که اگر کژی و نابسامانی داشته باشد، حیات کلی اثر را به خطر می اندازد. و چه خطری بالاتر از این که اثری بخاطر نقصان در شکل خود توسط مخاطبانش درک نشده و یا معیوب و وارونه درک شود؟ بی شک تنوع شکل و شیوه به همان اندازه تنوع مضامین گسترده و بی مرزند. و شاعر در انتخاب یا آفرینش یا در هم آمیزی آنها آزاد است. ولی شکل نهائی که بوجود می آید، باید بهترین وسیله برقراری پیوند معنوی میان شاعر و جامعه باشد. همانگونه که ارائه تازه ترین دریافت ها و درونمایه ها با شکل و زبان مستعمل، ناخوشایند و کم تأثیر و میراست، بیان کهنه ترین برداشتها و عواطف نیز در زیباترین شکل و بیان، فریبی زودگذر بیش نیست.

معماری اندیشه شعری از دو طریق یعنی شکل درونی و شکل بیرونی اثر متجلی می شود. اگر ساختمان شعری فاقد منفذی برای ورود خواننده بدرون آن باشد، فراتر از یک معماری عجیب و بی فایده نخواهد بود. گر چه قسمت‌هایی از هر اثر ادبی و هنری توسط ذهن مخاطب تکمیل شده یا گسترش می یابد، ولی این بدان معنا نیست که خود اثر، زمینه اصلی و جهات عمومی برداشتهای مخاطب را طرح ریزی نکند. یک شعر، نوعی تفاهم معنوی بین شاعر و مخاطب است. نوعی بیان اندیشه ها است از درون شبکه تصویرها، کنایات، روایات، تشبیهات و استعارات. خواننده شعر نیز با شاعری که به زبان او می نویسد دارای پیشینه ها و مشترکات فرهنگی، تاریخی و اجتماعی است. این دومی بستری است که شاعر، اثر خود را بر آن جاری می سازد و می داند که با مخاطب خود، پیشاپیش بر سر آن تفاهم دارد. آنچه میماند، ایجاد تفاهمی تازه بر سر دریافتهای نوین شاعر است. دریافتی که ممکن است فقط جنبه زیبایی هنری داشته باشد و یا فراتر، تأمل و تفکری نیز در فضای زیبایی هنری ابلاغ شود. اگر مخاطبان طبیعی یک اثر نتوانند به بخشهای وسیعی از آنچه که یک شعر ابلاغ می کند دست یابند، شاعر در غربت خویش باقی خواهد ماند. و شاعری که توسط مردمش درک نشود و اشعارش به پل رابطه او و جامعه فرانگسترد، اغریب است. گیرم که از نظر جغرافیائی در کشور خود و در میان مردم خود بسر برد.#-

توضیح: مقاله بالا مقدمه ای است بر منتخبی از اشعار که دو سال است در ایران  
منتظر کسب اجازه انتشار می باشد.

## ناشکپایی روشننگران

### م. امیرآبادی مطلق

توضیح «کنکاش»: مقاله حاضر نخستین بار در نشریه «پویش» (چاپ سوند) به چاپ رسید. از دوستان معزول این نشریه که تجدید چاپ آن را با اندکی تغییر اجازه دادند تشکر می‌کنیم.

در آوریل ۱۹۹۰ شاعر بزرگ معاصر احمد شاملو در دانشگاه برکلی آمریکا در کنفرانسی که قرار بود درباره «روند روشنفکری ... در قرن بیستم ایران» باشد سخنرانی می‌کند. از برگزارکنندگان کنفرانس می‌خواهد که اجازه بدهند او حرفهای خودش را بزند. بعد معلوم میشود که در برنامه کنفرانس آورده اند که شاملو باید درباره «مقایسه بین شعر کهن و امروز» سخن بگوید که بنا به گفته خودش «دیدم که آنها بمن مربوط نیست» و سپس به اطلاع حاضران می‌رساند که می‌خواهد «گردن کشتی بکند» و حرفهای خودش را بزند و اینکار را می‌کند. موضوع صحبت هم «درباره نگرانی های خودم از آینده» است و برای این منظور به حقیقت تاریخی بعنوان نمونه اشاره می‌کند و سرانجام می‌رسد به «پرسش نگران کننده» خویش که شما جوانها ... کجای کارید؟ چه برنامه ای در دست دارید؟ چه می‌خواهید بکنید؟ ... (۱)

جامعه با فرهنگ و ادیب ایران، چه در داخل و چه در خارج از ایران، به این سخن رانی واکنش نشان داده است. هدف از مقاله حاضر گشت و گذری در شماری از این واکنش هاست ولی باید به این نکته اشاره شود که حتا «متن کامل» سخنرانی که در نشریات چاپ شده است در مقایسه با نوار

سخنرانی از قیچی سانسور در امان نمانده است. این موضوع قبل از هر چیز و بیشتر از هر چیز، بیانگر این واقعیت تلخ است که ضدیت با آزادی اندیشه و با آزاداندیشی در ایران به راستی مسئله مهمی است که نباید مرسری گرفته شود. اگر نشریات چاپ داخل ناچار به سانسور شده باشند، به آنها ایرادی نیست ولی وقتی نشریات خارج از کشور نیز چنین کنند مسئله کمی جدی میشود. با وجود اینکه بر این باورم که جوهر سخن شاملو نه فردوسی است و نه شاهنامه و نه ضحاک و نتیجتاً، کوشش شماری از این بزرگواران را، که می کوشند بحث را به ارزش ادبی شاهنامه بکشانند، کوششی برای کم رنگ کردن سخن شاملو میدانم، ولی باید به چند تا از این نظرها که درباره فردوسی و شاهنامه شده است، اشاره ای گذرا بکنم.

مجموعه کنیدا شوخی نیست! شاهنامه فردوسی اساس و پایه استقلال ایران است؛ (۲) و یا دیگری می گوید: «مردی به بزرگی و استواری و درستی و راست قامتی فردوسی جهان به خود ندیده است. بی شک اگر از زمره دین آوران می بود، پیامبری بسیار موفق می شد و خلقی بر او گرد می آمدند» (۳). یا ببینید، که متأسفانه ابتذال به کجا می رسد، یکی از اساتید دیگر می گوید «فردوسی در زنان مردانگی را دوست دارد» (۴) استاد دیگری می گوید که «مردم شناسنامه خود را از شاهنامه می گیرند» (۵). آیا به راستی، شاهنامه را می توان با عباراتی از این دست، به آدمهای شاهنامه شناسی مثل من شناساند؟

اما از آنان که مستقیماً در پیوند با سخنرانی شاملو عکس العمل نشان دادند: چه خط و نشانها که نکشیده و چه دشنامها که پیشکش نشده است. آقای که استاد «سبک شناسی و نقد ادبی» در دانشگاه تهران است، آن قدر صداقت دارد که بگوید «من نوشته و گفته اخیر آن آقا را نخوانده ام فقط شنیده ام» ولی با این وصف و بر اساس شنیده ها می گوید کسی که به این مرد بزرگ حمله کند معلوم است که تا چه حد به مملکتش علاقه دارد و با وجود بی اطلاعی از متن سخنرانی «اینطور که معلوم است، این شخص اصلاً با ایران و ایرانی سروکار ندارد و فقط به فکر شهرت و جنجال است» (۶). استاد دانشگاهی دیگری ظاهراً به متن سخنرانی اشارتی ندارند ولی با حسن نیت تمام راهنمایی های ارزنده ای ارائه می دهند که در قبال کسی که نام

بزرگان به زشتی برد (لابد باید بخوانیم: احمد شاملو) جوانان ایرانی چه ها می توانند بکنند؟ برای نمونه، می توانند مثل جوانان فرانسوی تخم مرغ و گوجه فرنگی گندیده به سخن ران پرتاب کنند و یا مثل یک جوان هندی، می توانند طپانچه ای بخرند و «چند تیر نه به مغز و نه به قلب بلکه به شکم سخنران» شلیک کنند. با راهنمایی هائی از این دست، استاد ادامه می دهند که از نظر خودش «بعد از سالهای سال، سلطان محمود غزنوی را از تنهایی بیرون آمده می بینم و در کنارش احمد شاملو را» (۷) و باز آن دیگری که از یک سو خود و هم فکرائش برای حذف فردوسی و شاهنامه از زندگی فرهنگی ایران می کوشیدند، حالا که آب به سربالا رفتن قادر شده است، به خواندن ابوعطا مشغول می شود و می نویسد که شاملو در تفسیر نوین خویش از تاریخ، ادبیات نوینی را نیز به کار می گیرد که به نظر می رسد که بیشتر از «سردرد» و «انجماری» جام است. در حرفهای وی به وضوح وضع و حال و عدم تعادل فکری و روحی چنین روشنفکران «آفتاب پرستی» نمایان است» (۸) به قول معروف... هر دم از این باغ بری می رسد! تا اینجای قضیه، می بینیم که وجوهی از تفکر و اندیشه ناشکیبا و استبدادسالار روشن میگردد:

- ۱- اینکه شاملو در سخن رانی به راستی چه گفت مهم نیست. مهم این است که او حق نداشت بگوید آنچه را که گفت.
- ۲- روشنفکر مستبداندیش، خود دلیل گفته خویش است. برای نمونه، اگر بخواهید که سندی هم عرضه شود که چرا شاملو آدمی با ایران و ایرانی کار ندارد، پاسخ احتمالاً، نگاه غضب آلودی خواهد بود و عکس العمل تعجب زده ای. استاد سبک شناسی بدون ارائه کوچکترین دلیلی می گوید «اشعار بیست ساله اخیرش - اگر بتوان آنها را شعر نامید - تفاله های هنری است که نه قافیه دارد، نه وزن و نه حتماً معنی» (۹). مشاهده میکنید! اگر همه دنیا بگویند که شاملو در بیست سال گذشته شعر نوشته، بیخود گفته اند زیرا من میگویم، «تفاله های هنری» و به آنها نمی گویم شعر... و می گویم آنچه که نوشته است نه وزن دارد و نه معنی!؟ استاد سبک شناسی و نقد ادبی هم که هستم! پس، خودم میثوم قاضی خودم. قدم بعدی، این است که این تصاویر بر واقعیت احمد شاملو منطبق شود که نمیشود و نمیتواند بشود، پس روشنفکر مستبداندیش دست به آخرین شگردش می زند «از انحطاط اخلاقی و فرهنگی جامعه» می نالد که موجب شده است «جوانان بی مایه» به

دنبال شاملو بیفتند (۱۰). مشاهده کنید! علت محبوبیت این مقاله های هنری، این است که جامعه منحط و بی فرهنگ است.

وقتی اساتیدش این چنین باشند، بر دانشجویان دیگر ایرادی نیست که یکی بر می خیزد و می گوید «مرض پرت و پلا گوئی در سنین پیری بین نویسندگان و شاعران سابقه زیادی دارد...» خانم دانشجویی که مبداء تاریخ ایران را با مبداء سلطنت یکی می گیرد می گوید «آقای شاملو با وارونه جلوه دادن تاریخ ایران در ۲۵۰۰ سال گذشته تلاش کرد سرخورده های ناراحت و نگران طرفداران مارکس و لنین را راضی کند». واقعاً که ایجاز در سخن گفتن هنر جالبی است. در یک جمله هم می توان مجیز سلطنت را گفت، هم به شاملو فحش داد هم طرفداران ناراحت و نگران مارکس و لنین را بی نصیب نگذاشت. فقط یک تن از دانشجویان سخن شاملو را می پسندد و می گوید تا بحال فکر می کردیم که این اشخاص آزادی خواه بوده اند ولی معلوم شد در زمانه خودشان پرچمدار کفر و استبداد بوده اند. نگرش شاملو به شاهنامه نگرشی تازه و لاجرم زیباست که حتماً باید مطرح میشد (۱۱). آقای دکتر باطنی در نشریه «آدینه» توجه را به مسئله جدیدی جلب می کنند. ایشان بر این باورند که «میزان اطلاعات آقای احمد شاملو در زمینه ای که در بحث آن وارد شده بسیار اندک است و از این رو برخورد او با مسائل ناشیانه، غیر علمی و گاه عامیانه است» (۱۲). از اینکه آقای دکتر باطنی توجه را به حوزه تخصص جلب کرده اند از ایشان سپاسگزاریم ولی آیا خودشان برای اینکه درباره شاملو چنین قضاوتی بفرمایند صاحب صلاحیت هستند؟ به علاوه، این دیگر چه سری است که برای شاملو، پیش شرط «میزان اطلاعات» و «صلاحیت» پیش می کشند ولی بعنوان مشتکی از خروار، از آقای دکتر شکیبی که جراح هستند نمی پرسند که با کدام صلاحیت می فرمایید «شاهنامه» (پس از قرآن) کتاب مقدس عجم است؟ آیا از آقای مسلمان که نقاشند، پرسیدند که نقاشی شما بالای سر ما جا دارد ولی با کدام اطلاعات و صلاحیت می فرمایید «شاهنامه فردوسی» بیانگر مسایل اساسی انسان و روابط پیچیده و انسانی و ارزش های نهفته در جامعه از جنبه های گوناگون است. آیا آقای دکتر باطنی که متأسفانه خود می برند و خود می دوزند، پرسیده اند که میزان اطلاعات آقای دکتر یوسفیان، که نمی دانم در چه رشته ای استاد دانشگاه هستند، چیست که می فرمایند «شاهنامه... سند استقلال و ملیت ماست»؟ به همین نحو، آقای مهربانی که

مدیر مسئول ماهنامه فیلم هستند با کدام صلاحیت بر این باورند که «شاهنامه، آئینه زنگار نبسته و تمام نمای آرزوهای تحقق نیافته و خواسته‌های منکوب شده یک ملت است» (۱۳). به هیچ وجه نمی‌خواهم حق مطلق این بزرگواران را در بیان آنچه که گفته اند نادیده بگیرم ولی نکته این است که تفکر استبدادسالار معیار صلاحیت را هم فکری و یکسان اندیشی می‌گذارد و معیارهای دو و چندگانه بکار می‌گیرد. و من، اعتراضم به این چندگانگی معیار است و گرنه، همانگونه که شاملو یا هر کس دیگری بطور مطلق این حق را دارد که درباره شاهنامه، یا هر اثر ادبی و هنری دیگر، هر گونه نظری داشته باشد، این دوستان هم بطور مطلق آزادند که آنچه را که گفته اند بگویند.

وجه دیگری از اندیشه استبدادسالار با پاپوش دوزی در حیطه اندیشه شروع میشود. یعنی وقتی قافیه تنگ شد، انگ به مدد میرسد. برای نمونه آقا یا خانم رهگذر اعتقاد دارند که شاملو همان دیدی را بازگو می‌کند که «در جوانی در حزب توده آموخته، و نه بیش» و هم ایشان ادامه می‌دهد که «در علم، زبان پرخاش گرانه و تمسخرآمیز و تاخت و تازهای بی‌امان و ریشخندهای بازی گوشانه» جایی ندارد که سخن درستی است ولی مثل اینکه مقاله خودشان را حتا یک بار هم نخوانده اند. ۹ سطر بعد، همین نویسنده شاملو را متهم میکند که گفته است «بردیا پسر کوروش که به قول شاملو همان ضحاک است (۱) می‌تواند رهبر توده‌ها شود و قیام کمونیستی راه اندازد» (۱۴). اگر تحریفاتی این چنین «ریشخندهای بازی گوشانه» نیست، در حیرتم که «ریشخندهای بازی گوشانه»، پس، به چه معنی است؟ اگر برآستی می‌خواهند چیزی یاد بگیرند و علاقه مندند که مواضع «حزب توده» را بدانند، بهتر است به کتاب «حماسه داد»، بحثی در محتوای سیاسی شاهنامه، نوشته ف. جوانشیر از انتشارات حزب توده در ۱۳۵۹ مراجعه کنند تا ببینند که تفاوت واقعیت قضیه و آنچه که ایشان با بزرگواری به شاملو نسبت می‌دهند، تا به کجاست؟ آقای شجاع الدین شفا هم به راستی کشف جدیدی میکنند. پس از اینکه از «عجله بیمارگونه و برخوردار نامعقول و ناهماهنگ» شاملو سخن می‌گویند، معتقد است که «شاید علت کینه توزی شدید شاملو به فردوسی به مناسبت برگزیدن نام شاهنامه برای آن اثر جاودانی است» (۱۵). بحث ایشان را اگر خلاصه کنیم اینکه اگر نام کتاب