ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال دهم، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۹، ۱۲۹ – ۱۵۵

شکوفایی نقد ادبی در دههٔ بیست

محمّد شادروی‌منش*

محمّد محمودی**

چکیده

با شروع جنگ جهانی دوم و خروج رضاشاه از کشور، در دههٔ بیست فضای نسبتاً باز سیاسی و اجتماعی در ایران شکل گرفت. با شروع فعالیّت‌های احزاب، مجلات ادبی با رویکرد تازه‌ای منتشر شدند و نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران تشکیل شد. مجموع این عوامل در کنار یکدیگر بستری مناسب را برای رشد نقد ادبی فراهم آوردند. امروزه که با گذشت زمان بهتر می‌توان تحوّلات آن دوره را ارزیابی کرد به وضوح قابل مشاهده است که تفکر چپ‌گرایانه عنصر غالب نقد ادبی در دههٔ بیست است به گونه‌ای که دو جریان دیگر نقد ادبی در آن دوره، یعنی نقد دانشگاهی و نقد رمانتیک نیز از آن متأثر می‌شوند. علاوه بر نقد ایدئولوژیک که نمایندهٔ شاخص آن در این دهه احسان طبری بود و در کنار او باید از مرتضی کیوان نیز نام برد، نقد دانشگاهی نیز که بر پایهٔ نگاه علمی مستشرقان به متون کلاسیک ادبیات شکل گرفته بود در این دوره ظرفیت‌های تازه‌ای را تجربه کرد. نمایندهٔ شاخص این جریان در دههٔ بیست فاطمه سیاح بود. جریان دیگر نقد که تا حدی تازه نفس بود و محصول جدال هواداران سبک کهنه و نو محسوب می‌شد نقد رمانتیک بود. نمایندهٔ شاخص این جریان در دههٔ بیست نیمایوشیج بود. برای شناخت بیشتر جریان‌های نقد این دهه، آثار نمایندگان شاخص آن بررسی و تحلیل شده است و به دلیل تأثیرگذار بودن مرتضی کیوان به نقدهای او نیز اشاره و نشان داده شده است که چگونه

* استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خوارزمی (نویسندهٔ مسئول)، shadrooy@khu.ac.ir
** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خوارزمی، Mahmoodimohamad208@gmail.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰٤/۲۸، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۸/۱۰

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose

این افراد مروّجان نقد ادبی جدیدی در ایران شدند که نخستین تلاش‌ها برای شکل‌گیری آن از مشروطه آغاز شده بود. روش انجام این پژوهش توصیفی تحلیلی است.

کلیدواژه‌ها: دههٔ بیست، نقد دانشگاهی، نقد رمانتیک، نقد ایدئولوژیک.

۱. مقدمه

در شهریور۱۳۲۰، با هجوم متفقین به کشور، رضاشاه مجبور به استعفا و از کشور خارج شد. در دورهٔ شانزده‌ساله پادشاهی او اقدامات فراوان و مهمّی برای نوسازی و آبادانی ایران انجام گرفت؛ اما فضای سیاسی و اجتماعی کشور بسته بود. با خروج رضاشاه از کشور فضای مناسبی برای فعالیّت‌های سیاسی و اجتماعی فراهم شد و انتشار روزنامه، مجله و چاپ کتاب دوباره رونق گرفت. از جمله مجلات مهم این دهه *یادگار*، *سخن*، *جهان نو*، *نامهٔ مردم* و *پیام نو* را می‌توان برشمرد. دو مجلهٔ آخر در کنار روزنامه‌های *نامهٔ مردم* و *رهبر* از ارگان‌های تبلیغاتیِ رسمی حزب توده بودند. گروه موسوم به پنجاه‌وسه نفر که اعضای آن در سال ۱۳۱٦ به جرم عقاید اشتراکی دستگیر و راهی زندان شده بودند با رفتن رضاشاه از زندان آزاد شدند. گرچه ایدئولوگ اصلی آنان تقی ارانی در زندان از دنیا رفته بود، اما آن‌ها مدت کوتاهی پس از آزادی از زندان حزب توده را بنیان نهادند. این حزب با سازمان‌دهی مناسب، تبلیغات وسیع و جذب روشنفکران و نخبگان جامعه، نبض فعالیّت‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی این دهه را در دست گرفت.

نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران در سال ۱۳۲۵ با ابتکار و تلاش حزب توده برگزار شد که در آن نویسندگان، شاعران، منتقدان و محقّقان برجسته‌ای از سراسر کشور گرد هم آمدند و دربارهٔ موضوعات مختلف به‌خصوص دربارهٔ چارچوب‌ها و تعاریف نقد ادبی به گفتگو نشستند. این کنگره نقش مهمّی در فراگیرشدن بحث‌های مرتبط با نقد در سطح جامعهٔ ادبی ایفا کرد. بار نقد ادبی در دوران مشروطه عمدتاً بر دوش مصلحان سیاسی و اجتماعی بود، اما در دههٔ بیست این بار بر عهدهٔ ادیبان نهاده شد و این یکی از تمایزهای معنادار این دهه با گذشته است. البته اغلب این ادیبان هم از دغدغه‌های اجتماعی برکنار نبودند. امروزه که با گذشت زمان به جریان‌های ادبی آن دهه می‌نگریم به آسانی می‌توان متوجه شد که تفکر چپ‌گرایانه بر نقد ادبی آن دهه سایه افکنده است.

به جز نقد چپ‌گرایانه که با فعالیت‌های حزب توده در ایران قوام یافت و نمایندهٔ شاخص آن در این دهه احسان طبری بود، باید از دو جریان دیگر نقد، یعنی نقد دانشگاهی

و نقد رمانتیک نیز نام برد. این دو جریان به شدت از جریان نقد چپ‌گرایانۀ آن دهه و فعالیت‌های حزب توده متأثر هستند. جریان نقد دانشگاهی که با تکیه بر کوشش‌های مستشرقان در دورۀ رضاشاه شکل گرفته بود، نمایندۀ شاخص آن در این دهه فاطمه سیاح است. سیاح متمایل به چپ بود و در نقدهایش رگه‌هایی از نقد مرامی نیز مشاهده می‌شود؛ اما وجود دو عامل، نخست تکیه بر متن و دوم، نداشتن نگاه منفی به نویسندگان غربی و نکوهش نکردن آثار و تفکر آن‌ها مانع از درافتادن او به وادی نقد ایدئولوژیک محض می‌شود. جریان نقد رمانتیک نیز که ریشه در جدال کهنه‌گرایان و نوگرایان داشت، نمایندۀ شاخص آن در این دهه نیما یوشیج است. گرچه نقدهای نیما صبغۀ آشکار رمانتیکی دارند که در ادامه به آن اشاره خواهد شد، اما او نیز در طی دوران فعالیت هنری خویش چه در سرایش شعر و چه در نقد آن تحت تأثیر اندیشه‌های چپ بود.

آنچه در این دهه بر همۀ عرصه‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی حکم‌فرماست، سیطرۀ گفتمان چپ است. ایران به دلیل هم‌مرز بودن با شوروی تحت تأثیر اندیشه‌های چپ بود. فعالیت‌های بلشویکی در عصر مشروطه در ایران آغاز شد و بعدها تحت تأثیر آن، ادبیات کارگری در آثار کسانی چون ابوالقاسم لاهوتی، فرخی یزدی، محمدعلی افراشته و... نمود پیدا کرد. در دورۀ رضا شاه گرچه این فعالیّت‌ها ممنوع اعلام شد، اما تقی ارانی و هم‌فکران او با انتشار مجلۀ دنیا و تشکیل گروهی مخفی به استمرار آن کمک کردند. بعد از شهریور ۱۳۲۰ با تشکیل حزب توده فعالیّت‌های مارکسیستی در ایران شکل منسجم‌تری پیدا کرد. به کار گرفتن تدابیری مانند عدم پذیرش جنبه‌های الحادی تفکر مارکسیستی و... که برای جلب نظر روحانیان و روشنفکران و نهراسیدن مردم از حزب بود، رشد بیش از پیش اندیشه‌های مارکسیستی را در کشور تسریع بخشید.

عنصر غالب در ادبیات و نقد ادبی دهۀ بیست وجود اندیشه‌های ایدئولوژیک و چپ‌گرایانه است. توجه به پیام و مضمون اثر، بررسی رابطۀ بین اثر و جامعه، مخالفت با اصالت فرم، ضدیت با مکتب هنر برای هنر، دوری از فضاهای ذهنی، مالیخولیایی و سیاه، واقع‌گرایی و تأکید بر توصیف‌های عینی و بیرونی، گسترش امید، مبارزه با امپریالیسم و... از مختصات نقد چپ‌گرا است که علاوه بر آثار طبری و کیوان در آثار سیاح نیز نمود پررنگی دارد و رگه‌هایی از آن نیز در نقد نیما یافت می‌شود. برادر نیما، لادبن که بسیار مورد علاقۀ او بود و بنا بر نقل‌قول‌هایی نیما شعر «تو را من چشم در راهم...» را به یاد او سروده است جذب تفکر چپ شد و با رفتن به شوروی در همان‌جا مفقود شد. خانواده همسر احسان

طبری نیز با خانوادهٔ نیما رابطهٔ صمیمانه‌ای داشتند، اما مهم‌تر از این دو دلیل برای گرایش نیما به اندیشه‌های چپ‌گرایانه، در اختیار گذاشتن تریبون‌های تبلیغاتی حزب توده برای گسترش و کمک به نشر شعر نو بود. در فضایی که تحت تأثیر سلطهٔ ادیبان سنت‌گرا شکل گرفته بود نیما امکانات مناسبی برای تبلیغ شعر خود نداشت. برخی از نخستین کارهای جدی نیما در زمینهٔ شعر نو، برای اولین بار در روزنامه‌ها و مجلات تحت سرپرستی حزب توده انتشار یافت. (رک: طبری، ۱۳۸۳: ۱۲۳) مسائلی از این دست عامل جذب بسیاری از روشنفکران به حزب توده در این دهه بود، برای نمونه حتی نویسنده‌ای چون صادق هدایت در نگارش آثاری چون «حاجی‌آقا»، «راه‌آب‌نامه»، «ولنگاری» و داستان کوتاه «فردا» به جریان چپ متمایل شد.

آنچه این افراد در نقد ادبی پی‌ریزی کردند تفاوت آشکاری با نقد پیشینیان داشت. نقدهای ادبی تا پیش از آن‌ها، یا لغوی و زبانی بود، مانند برخی نقدهای کسانی همچون قزوینی یا متمایل به تحقیق بود مانند نقدهای فروزانفر. گرچه این نقدها در جای خود مغتنم هستند و مایهٔ افتخار برای نویسندگان آنان و الگویی برای محققان بعدی، اما در پی کوشش‌های این افراد تحقیقات ادبی به شیوه‌ای نو و جذاب با نقد ادبی ممزوج شد و شکلی پیدا کرد که آشکارا با گذشته متفاوت بود. توجه به محتوای آثار و روش‌شناسی منظم‌تر و دسته‌بندی آثار از دیگر اقدامات ارزندهٔ این افراد بود، بعدها در طی دهه‌های سی و چهل شمسی این ویژگی‌ها به کمال رسید. در واقع میراث به‌جای‌مانده از آن‌ها که ترکیب خلاقانهٔ تحقیق و نقد با یکدیگر و توجه به روش‌شناسی و محتوای آثار بود، هم کار آنان را از گذشتگان متمایز می‌کرد و هم به آیندگان در دستیابی به شناخت هرچه بیشتر از آثار یاری می‌رساند.

۲. پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ چهره‌هایی که موضوع بحث این مقاله‌اند تاکنون آثاری پدید آمده است که اهم آن‌ها عبارتند از: *پیشگامان نقد ادبی در ایران (۱۳۸۰)* از محمد دهقانی. در این کتاب دهقانی به بررسی و تحلیل نقدهای ادبی یازده منتقد پرداخته است که دو تن از آن‌ها فاطمه سیاح و نیمایوشیج هستند. *کتاب مرتضی کیوان* (۱۳۸۲) به کوشش شاهرخ مسکوب چاپ شده است؛ در بخشی از این کتاب به نقدهای ادبی کیوان اشاره شده است. نشر سخن مجموعه‌ای به نام چهره‌های نقد ادبی منتشر کرده است در این مجموعه کتاب‌های *احسان طبری و*

نقد ادبی (۱۳۸۸)، *نیمایوشیج و نقد ادبی (۱۳۸۸)*، و *فاطمه سیاح و نقد ادبی (۱۳۸۹)* به قلم ایرج پارسی‌نژاد منتشر شده است. کتاب مهم پارسی‌نژاد دربارۀ تاریخ نقد ادبی *روشنگران ایرانی و نقد ادبی (۱۳۸۰)* است، این کتاب با توجه به فلسفۀ تاریخ و تحلیل انتقادی و با مراجعه به منابع و مراجع اصیل و دست اول فراهم آمده و در آن پیشینۀ تاریخی نقد ادبی از عصر قاجار تا زمان حاضر مورد پژوهش قرار گرفته است. (صاحب‌جمعی؛۱۳۸۲: ۳۳۰) در این کتاب از منتقدان دهۀ بیست آثار احمد کسروی و صادق هدایت بررسی شده است اما دربارۀ منتقدانی که در این مقاله به آثار آن‌ها پرداخته شده مطلبی نیامده است. احمد رضا بهرام‌پورعمران کتاب *در تمام طول شب* با عنوان فرعی *بررسی آراء نیما یوشیج* (۱۳۸۹) را دربارۀ نقدهای ادبی نیما یوشیج نوشته است. منصور ثروت نیز کتاب *نیما و نظریۀ ادبی* (۱۳۹۷) را دربارۀ نظریات نیمایوشیج دربارۀ شعر نو تألیف کرده است. اما دربارۀ جریان‌های نقد ادبی در دهۀ بیست شمسی تاکنون بررسی و تحلیلی منفرد و اختصاصی صورت نگرفته است. علاوه بر این دربارۀ برخی از جنبه‌های نقد ادبی سه تن از چهره‌های این مقاله؛ فاطمه سیاح؛ نیمایوشیج و احسان طبری نکات تازه‌ای مطرح شده است. دربارۀ نقدهای مرتضی کیوان نیز تاکنون بررسی مستقلی صورت نگرفته است؛ در این مقاله برای اولین بار نقدهای او بررسی شده است. شاید در دهۀ بیست افراد دیگری نیز در زمینۀ نقد ادبی فعالیت‌هایی داشته‌اند؛ اما با توجه به محدودیت‌های نوشتن یک مقاله؛ سعی شده است تا به جای بررسی نقد تک تک منتقدان، به جریان‌های مهم و اصلی نقد پرداخته شود و با تکیه بر این اصل، نقدهای چهره‌های تأثیرگذار هر جریان بررسی و تحلیل شوند.

۳. بحث و بررسی

۱.۳ فاطمه سیاح و نقد دانشگاهی

سیاح از نخستین پایه‌گذاران نقد ادبی و ادبیات تطبیقی به شیوۀ علمی در ایران است. او با تسلط بر چند زبان اروپایی و زندگی در مسکو، با نظریات جدید نقد ادبی آشنا شده بود. مهم‌ترین مقالات او در دورۀ رضاشاه ـ با توجه به جوّ آن روزگار که بررسی متون کهن کلاسیک اهمیّت عمده‌ای داشت ـ بررسی نظریات شرق‌شناسان دربارۀ شاهنامه است. سیاح با جسارت و نکته‌سنجی به نقد آرای آن‌ها پرداخت. پس از شهریور ۱۳۲۰، با توجه به موقعیت پیش آمده سیاح با فراغ بال بیشتری به بررسی سبک نویسندگان روس و نثر فارسی می‌پردازد. آنچه سیاح در پی آن است برانگیختن نویسندگان ایرانی برای پیروی از

سبک رئالیسم و پرهیز از نگارش داستان‌های رمانتیک است. هر چه در این دهه جلوتر می‌رویم، می‌بینیم که او در نقد خود تا حدی از بی‌طرفی علمی خارج می‌شود و بیشتر به نقد ایدئولوژیک نزدیک می‌شود. سیاح در بررسی فعالیت‌های آنتوان چخوف به مناسبت چهلمین سالگرد درگذشت او می‌نویسد دلیل این که در آثار چخوف تمایلات صریح سیاسی نیست ربطی به استبداد تزار ندارد، بلکه شخصیت فردی چخوف به گونه‌ای بوده که از این مسائل دوری می‌کرده است (سیاح، ۱۳۸۳: ۳۸۷). توجه به ثبت واقعیات روزمره، روان‌شناسی شخصیت‌های داستانی، سادگی نثر چخوف و طبیعی بودن قهرمانان داستان‌های او موجب می‌شود که سیاح روش چخوف در نویسندگی را سرمشق خوبی برای نویسندگان ایرانی بداند (همان: ۳۸۷). سیاح، نثر چخوف را دارای شور و حرارت می‌بیند که با تغزل همراه شده است. از دید او این ویژگی کار او را به نویسندهٔ ایرانی که سراسر ادبیاتش را غزل فراگرفته نزدیک می‌کند (همان:۳۹۱). او برای اصلاح و بهبود زندگی جامعهٔ ایرانی، آثار چخوف را مناسب‌تر از هر نویسنده‌ای می‌داند. منظور سیاح از هر نویسنده‌ای، نویسندگان سبک رمانتیک است. رمانتیسم شاخه‌های متفاوتی مانند غنایی، اجتماعی و منفی (سیاه) دارد. رمانتیسم اجتماعی بیشترین قرابت را با رئالیسم دارد و در به وجود آمدن آن تأثیر به‌سزایی داشته است. سیاح بی آن‌که گرایش‌های مختلف رمانتیک را از یکدیگر تفکیک کند، رمانتیسم سطحی و احساساتی را که منجر به خلق تصاویر و صحنه‌های اغراق‌آمیز می‌شود، مورد نقد قرار می‌دهد و آن را برای جامعهٔ ایران مضر می‌داند. در مقدمه‌ای که سیاح بر کتاب ***شب‌های روشن*** با ترجمهٔ زهرا خانلری نوشته است، می‌گوید که داستایوسکی به دلیل عضویت در انجمن مخفی پطروشفسکی دستگیر می‌شود و تا پای چوبهٔ دار می‌رود و در آخرین دقایق حکم تخفیف مجازات می‌گیرد و به سیبری تبعید می‌شود. سیاح، زندگی ادبی داستایوسکی را به پیش و پس از این ماجرا تقسیم می‌کند. او از نقد زندگی‌نامه‌ای استفاده می‌کند و اتفاقات ده‌سالهٔ زندگی داستایوسکی در تبعید را منشأ تغییرات اساسی در روحیات و نویسندگی او می‌داند. «به این معنی که به کلی از نظریهٔ انقلابی جوانی خود منصرف شد و جنبهٔ عرفانی و مذهبی پیدا کرد؛ چنان‌که در تمام آثار این دورهٔ او مشهود است» (همان: ۳۹٤).

باختین یکی از خصوصیات داستان‌های داستایوسکی را چندصدایی بودن آن‌ها می‌داند. سیاح این ویژگی را به دوگانگی تقلیل می‌دهد و می‌نویسد: «در تمام آثار داستایوسکی دوگانگی وجود دارد... داستایوسکی مانند نقاش ماهری روح شیطانی و رحمانی بشر را

مجسم می‌کند...» (همان:۳۹٤) سیاح به ویژگی‌ای اشاره می‌کند که مانند نخ باریکی در تمام آثار داستایوسکی کشیده شده است و آن حس احترام نسبت به درد است. او این ویژگی را نتیجهٔ ابتلای خود داستایوسکی به بیماری صرع می‌داند که از آن رنج می‌برده است و این مشکل در قهرمانان برخی از آثار او نیز دیده می‌شود (همان:۳۹۵). سیاح در این مقدمهٔ کوتاه تلاش دارد تا با گزارش حوادث زندگی داستایوسکی میان آن‌ها و نوشته‌های این نویسنده پیوند برقرار کند. منتقدی دربارهٔ این تحلیل و تفاوت آن با سایر تحلیل‌هایی که دربارهٔ داستایوسکی نوشته شده است می‌نویسد: «تحلیل کوتاه سیاح با همهٔ اعتقادش به رئالیسم سوسیالیستی روشن‌بینانه است. او برخلاف منتقدان ادبی مارکسیست به جای تأکید بر بیمارگونگی و وهمناکی و ایده‌آلیستی بودن آثار داستایوسکی از استادی او در بیان رنج‌های انسانی یاد می‌کند» (پارسی‌نژاد، ۱۳۸۹ : ۱۵۹).

سیاح در شهریور ۱۳۲۵، در انجمن روابط فرهنگی ایران و شوروی، دربارهٔ شولوخوف سخنرانی می‌کند که خلاصهٔ آن در مهر همان سال در مجلهٔ پیام‌نو منتشر می‌شود. شاید با توجه به محل برگزاری سخنرانی است که سیاح هیجان‌زده‌تر از همیشه دربارهٔ اهمیّت ادبیات سوسیالیستی صحبت می‌کند. او می‌گوید که شهرت ادبی شولوخوف با چاپ جلد اول رمان ***دن آرام*** شروع می‌شود. وی انتقاد از این کتاب را نتیجهٔ کوته‌فکری منتقدان می‌داند! سیاح، شولوخوف را با تولستوی مقایسه می‌کند و نوشته‌های آنان را در بیان حقیقت و توصیف زندگی مردم و روحیات آن‌ها مانند هم می‌بیند (سیاح، ۱۳۸۳: ٤۱۳). او از اصطلاحی به نام «تصویر انسان زنده» یاد می‌کند، انسانی انقلابی که روحیه‌ای کاملاً متفاوت دارد. اهداف، آرمان‌ها و عقاید جدیدی در او شکل گرفته است و با انسان‌هایی که مثل او نیستند متفاوت است. او توصیف آن را وظیفه‌ای می‌داند که بر عهدهٔ نویسندگان شوروی نهاده شده است(همان: ٤۱٦).

در آثار رئالیستی تشریح واقعیت و ثبت آنچه روی می‌دهد، اهمیّت اساسی دارد. سبک رئالیستی در توجه به این ویژگی‌ها به دو شاخهٔ انتقادی و سوسیالیستی تقسیم می‌شود. هر چه گرایش به این سبک در آثار داستانی و نثر بیشتر باشد سیاح را بیشتر بر سر شوق می‌آورد. سفرنامهٔ پوشکین با عنوان کامل ***سفر به ارزروم هنگام جنگ ۱۸۲۹***، یکی از این آثار است. سیاح نثر کتاب را به خاطر سادگی و عاری بودن از صنایع شاعری می‌ستاید و آن را نتیجهٔ گذار پوشکین از رمانتیسم به رئالیسم می‌داند. او معتقد است همان‌گونه که در گذشته، پوشکین موجد شعر نوین برای روسیه بوده است، با انتخاب سبک رئالیسم و گذر از

رمانتیک سرسلسلهٔ رمان‌نویسان مهم روس شده است (همان: ٤٠٥). سلسله مقالات فاطمه سیاح دربارهٔ نویسندگان روس در مجلهٔ *پیام‌نو*، تلاش‌هایی در جهت ایجاد حرکتی در گذار از رمانتیسم و ورود جدّی به رئالیسم است. ناگفته پیداست که این گرایش به مسائل اجتماعی و انعکاس آن در ادبیات و نقد ادبی در حقیقت متأثر از فضای حاکم بر دههٔ بیست است.

سیاح در بررسی ادبیات معاصر ایران، شاعران را به دو دسته تقسیم می‌کند. دستهٔ نخست کسانی هستند که از شعرای کلاسیک پیروی و تقلید می‌کنند و دستهٔ دوم، شعر گذشته بیشتر در الفاظ و تعبیراتشان اثرگذار بوده تا در تشبیهات و استعاره‌هاشان (همان: ٣٤٤). او از نمایندگان مطرح دستهٔ نخست، بهار، فروزانفر و صورتگر را نام می‌برد یعنی کسانی که با حفظ شکل قدیمی شعر، مفاهیم تازه‌ای را وارد آن کرده‌اند. به زعم او ریشهٔ آغازین تلاش‌ها در این راه به اوایل مشروطه برمی‌گردد (همان: ٣٤٧). سیاح روش جدید سرایش شعر را بیشتر مربوط به سال‌های پس از ۱۳۱۰ می‌داند و از نیما و خانلری به عنوان مبتکرترین نمایندگان آن نام می‌برد (همان). نکتهٔ جالب توجه قرار دادن حمیدی شیرازی، پژمان بختیاری و سرمد طهرانی در کنار شاعران متجدّد است. امروزه که به این تقسیم‌بندی از شعرای کلاسیک و متجدّد آن دوره می‌نگریم، نمی‌توانیم همهٔ شاعرانی که سیاح نام برده را متجدد بنامیم. اما نباید از یاد برد که این مقاله در سال ۱۳۲۲ نوشته شده است و در آن زمان روش شاعران در سرایش شعر به سبک نوین چندان واضح نبوده و بسیاری از شعرهای خوبِ نو یا سروده نشده و یا در دسترس همگان قرار نداشته است. تحولات سیاسی و اجتماعی دههٔ بیست است که هم موجب غنای شعر نو می‌شود و هم آن را به جامعهٔ ادبی و عموم مردم بهتر می‌شناساند (رک: جعفری، ۱۳۹۷: ۳۵).

سیاح تقسیم‌بندی نثر معاصر را به مراتب سخت‌تر از شعر معاصر می‌انگارد. او پس از معرفی قائم مقام فراهانی به عنوان نخستین مصلح نثر فارسی به سوی سادگی، یادآور می‌شود که پیشرفت نثر در ایران، بیشتر از آن‌که مدیون ادیبان باشد متأثر از نثر فعّالان سیاسی است (همان: ۳۵۰). او می‌گوید که علاوه بر ترجمه، انتشار مجلات و روزنامه‌ها که مخاطبان بیشتری داشتند نویسندگان را به سمت بیان سادهٔ افکار خود سوق داد. سیاح به خوبی علل گذار نثر فارسی از پیچیده‌گویی به ساده‌نویسی را بررسی می‌کند. سیاح عدم تفکیک سبک و آثار نویسندگان معاصر را ناشی از نارس بودن نثر جدید فارسی می‌داند که هنوز در حالت تکوین به سر می‌برد. او از حیث نوع، نثر ایران را به دو شعبه تقسیم می‌کند.

۱. رمان‌های پرحادثه و ماجرایی؛ ۲. داستان‌های مهیج عشقی یا سانتیمانتال. سیاح می‌گوید هنوز در ایران رمان‌های روان‌شناختی و اجتماعی صرف به نگارش درنیامده است (همان: ۳۵۲). او قصه‌های هدایت را تحت تأثیر ادگار آلن پو و نویسندگان اکسپرسیونیست می‌داند که داستان‌هایش تا اندازه‌ای خیالی است؛ اما جنبهٔ روان‌شناختی عمیقی دارد (همان: ۳۵۳). مقالهٔ سیاح، گرچه در زمان خود نکات تازه و جالب توجهی را مطرح می‌سازد، به دلیل فشرده‌گویی تصویر روشنی از ادبیات معاصر ترسیم نمی‌کند. او می‌توانست در بحث شعر نوین، مباحث بیشتری را به نیما اختصاص بدهد و در حوزهٔ نثر نیز بیشتر دربارهٔ هدایت بحث کند.

سیاح در نخستین کنگرهٔ نویسندگان، سخنرانی مهمّی با عنوان «وظیفهٔ انتقاد در ادبیات» ایراد می‌کند. او در مقدمهٔ این مقاله، انتقاد ادبی را به دو حوزهٔ متفاوت تقسیم می‌کند. نخست، مطالعهٔ انتقادی متون و مآخذ و اوضاع تاریخی که ادبیات خاصی را به‌وجود آورده‌اند، او این نقد را ذیل عنوان تحقیق ادبی جای می‌دهد و می‌گوید چون ادیبان این شاخه را به خوبی معرفی کرده‌اند ورود به آن لزومی ندارد (همان: ۳۵۰). حوزهٔ دیگر انتقاد نظری است که جای آن را در نقد ادبی ایران خالی می‌بیند و سعی در معرفی آن دارد. سیاح در توضیح «انتقاد سنجشی و تفسیری» و رابطه‌ای که این دو با هم دارند، می‌گوید نقد به این می‌پردازد که آنچه هنرمند قصد داشته در اثر مشخصی جلوه‌گر سازد تا چه حد قادر به انجام آن بوده است. او انتقاد سنجشی را سنگ محک مناسبی برای این مسئله می‌داند و چون انتقاد سنجشی برای این کار ناگزیر است به توضیح ماهیّت اثر بپردازد وارد حوزهٔ نقد تفسیری می‌شود (همان: ۳۵٦). سیاح در کنار این دو رویکرد از «نقد انتظامی» نیز نام می‌برد. منظور او از نقد انتظامی، نقد مبتنی بر نظریه و قواعد معیّن است که از دل جریان‌های فلسفی بیرون می‌آید. او در تشریح بیشتر این مطلب می‌گوید اظهار عقیده دربارهٔ یک اثر متکی به یک تئوری مشخص است و در طول زمان تئوری‌های مختلف به صحنه می‌آیند ولی این تغییر تئوری‌ها در ادبیات و هنر بر اساس مقررات کلی‌ای است که در هر عصر مشخصی حکم‌فرماست (همان: ۳٦۲). این تعریف از نقد انتظامی و تکیهٔ آن بر فلسفه، آن را به مکتب‌های هنری نزدیک می‌کند. در ادامه با توضیحی که می‌دهد مشخص می‌شود که او در نقد انتظامی مجموع اصول و قواعدی را مندرج می‌بیند که منجر به شکل‌گیری مکتب‌های ادبی می‌شوند. او در ادامه برای این‌که نشان دهد نقد ادبی چه‌گونه باعث تکامل ادبی می‌شود از منتقدان پرورش یافته شوروی، مانند بلینسکی و چرنیشفسکی نام می‌برد. دلیل

انتخاب این منتقدان، آن است که سیاح خود پیرو سبک و شیوهٔ آنان در نقد متون است. سیاح وظیفهٔ اساسی نقد را در آن می‌بیند که موجب بسط و توسعهٔ رئالیسم در ایران شود و نمود آن در درجهٔ اول باید در آثار ادبی به ظهور بپیوندد. وی استقرار رئالیسم در ایران را موجب تکامل عظیمی در ادبیات فارسی می‌انگارد که آن را به شاهراه اصلی سوق خواهد داد (همان: ۳٦۹). گرچه رسالهٔ دکتری سیاح در زمینهٔ ادبیات اروپایی است و او در شناخت ادبیات آن قاره متبحّر است، زندگی و تحصیل در مسکو و حتی چند سال تدریس در دانشگاه آن شهر، موجب دلبستگی او به ادبیات و نقد ادبی روسی می‌شود. با توجه به اوضاع دههٔ بیست و گسترش اندیشه‌های سوسیالیستی در ایران بر اثر فعالیّت‌های حزب توده، او بیش از پیش به دیدگاه چپ‌گرایانه نزدیک می‌شود و این تفکر، رگه‌های پررنگی از نقد او را به خود اختصاص می‌دهد.

۲.۳ نیمایوشیج و نقد رمانتیک

نیمایوشیج هم‌زمان با آغاز سرایش شعرهایش به شیوهٔ نوین، در عرصهٔ دیگر که پایه‌گذاری نظریات جدید دربارهٔ تحوّل شعر و ادبیات بود، نقش مهمّی بر عهده داشت. از مهم‌ترین آثار نظری نیما دربارهٔ شعر و ادبیات قبل از شهریور ۱۳۲۰، سلسله مقالات ***ارزش احساسات در زندگی هنرپیشگان*** است که به صورت متناوب در چند شمارهٔ مجلهٔ *موسیقی* به مدیریّت سرگرد مین‌باشیان به چاپ رسیده است. نیما در مقدمه‌ای که سال‌ها بعد به درخواست ابوالقاسم جنّتی عطایی بر این مقالات نوشته است آن‌ها را حاصل چند شب کار متوالی می‌خواند و دربارهٔ ارزش مقالات می‌گوید «نه پُر خوب و نه پُر بد» است (یوشیج، ۱۳٦۸: ۱). اساس چیزی که او در این مقالات به دنبال بیان آن است، منفک نبودن زندگی فردی هنرمندان از زندگی اجتماعی آنان است. نیما معتقد است که هر دورهٔ زمانی، شرایط اجتماعی خاص و هنرمندان خاص خود را دارد که در دوره‌های زمانی بعدی با تغییر این شرایط، کسان دیگری جانشین آن‌ها می‌شوند. نکتهٔ دیگری که نیما بر آن تأکید دارد، تأثیرپذیری هنرمندان از آثار یکدیگر است. مشکل اساسی این مقالات، زبان پرابهام و سخت‌خوان نیما است که درک مفاهیم مورد نظر او را برای خوانندگان دشوار می‌سازد. چون تا آن زمان دربارهٔ تحوّل شعر و ادبیات جدید هنوز نظریه‌پردازی خاصی انجام نگرفته است، زبان مناسب برای ارائهٔ فکر و نظریات تازه شکل نگرفته و همین کار نیما را دشوار می‌سازد. از نظر محتوا، نگاه نیما به مسائل در این مقالات تا حدی ساده‌نگرانه است:

نیما در تحلیلی که از ظهور و افول رمانتیسم اروپائی ارائه کرده است، نیز کوشیده تا آن را در پیوند با تحوّل شرایط اجتماعی و اقتصادی بنگرد. تحلیل نیما، هرچند پاره‌ای از واقعیت‌ها را نیز در خود دارد، اندکی ساده‌نگرانه است و می‌خواهد تطابقی یک به یک در میان مسائل اجتماعی ـ اقتصادی و ادبیات برقرار کند. (جعفری، ۱۳۸۸: ۲۹۰).

نگاشتن این مجموعه مقالات از جانب نیما، می‌تواند به نوعی یک تمرینی قلمداد شود برای بسط تئوریک نظریاتش دربارهٔ شعر که در دههٔ بیست به صورت مفصل مطرح می‌شود. آنچه در این رشته مقالات نمود دارد تأثیرپذیری نیما از اندیشه‌های سوسیالیستی است. او متأثر از نظریات چپ، زندگی اجتماعی را عامل اساسی در شکل‌دهی اثر ادبی می‌پندارد.

یحیی آرین‌پور سال‌های دههٔ بیست را مهم‌ترین دوران خلاقیّت نیما می‌داند. از نظر او، در این سال‌ها احساسات و حتی ساختمان شعرهای او دگرگون می‌شود و این سال‌ها را دوران شوق و هیجان در زندگی شاعر می‌خواند که روشنایی دنیای پر امید آینده را می‌نگرد (آرین‌پور، ۱۳۸۲: ۵۹۸).

سه اثر مهم تئوریک نیما در این دهه عبارتند از: *حرف‌های همسایه*، *نامه به شین پرتو* و *رسالهٔ تعریف و تبصره* که در آن‌ها مهم‌ترین نظریاتش را دربارهٔ شعر و شاعری مطرح کرده است. نیما در این دهه غربال به دست از عقب کاروان می‌آید و قواعد شعر جدید فارسی را پی‌ریزی می‌کند بدون آن‌که به مخالفت دیگران اهمیّتی بدهد: «بگذارید خیال کنند که کسی غربال نمی‌کند و وقت آن نرسیده است و من و شما تند می‌رویم.» (یوشیج، ۱۳٦۸: ۷۰).

بیشتر نظریات نیما دربارهٔ شعر و شاعری از خوی رمانتیک او تأثیر گرفته است؛ اما این خصلت رمانتیک پیروی صرف از احساسات نیست، بلکه به درجه‌ای از بلوغ و پختگی رسیده است، این ویژگی را رمانتیک عالی هم نامیده‌اند: «رمانتیک "عالی" یا "متعالی" که می‌توان آن را در مقابل رمانتیسم احساساتی و ناسیونالیسم قرار داد، برای توصیف رمانتیسم نیما تعبیر نسبتاً مناسبی است.» (جعفری، ۱۳۸۸: ۲۲۷). نیما در این دهه با اعتماد به نفس بیشتری نسبت به گذشته به طرح مسائل مدنظر خود می‌پردازد به گونه‌ای که با صراحت و روشنی دربارهٔ ویژگی‌های شعر جدید حرف می‌زند؛ اما نیما به کلی خارج از هژمونی جریان چپ در این دهه حرکت نمی‌کند و در آثار او رگه‌هایی از تمایل به چپ دیده می‌شود.

اهمّ نقدهای نیما را می‌توان در سه دسته قرار داد: دستهٔ نخست دربردارندهٔ نظریات او دربارهٔ معنی و ماهیّت شعر و شاعری است؛ دستهٔ دوم نظریات او دربارهٔ امور فنی شعر است؛ دستهٔ سوم، نظریات نیما در آسیب‌شناسی جریان‌های شعری و جدال کهنه و نو است.

۱.۲.۳ دربارهٔ معنی و ماهیّت شعر و شاعری

نیما دربارهٔ این‌که چه کسی می‌تواند شاعر باشد می‌گوید:«شاعر بودن، خواستن در توانستن و توانستن در خواستن است... به عبارت دیگر می‌گویم بتواند بخواهد و بخواهد که بتواند.» (یوشیج، ۱۳٦۸: ٥٤) و در تعریف شعر آن را در«درجهٔ اعلای خود مشاهده‌ای می‌داند که افراد معین و انگشت‌شمار برای افراد معین و انگشت‌شمار دیگر دارند.» (همان: ۱۳۹) با این تعریف، نیما هم دامنهٔ شاعران را محدود می‌نگرد و هم دامنهٔ مخاطبان آنان را.

او در مسیر آماده شدن شاعر برای گفتن شعر، خلوت را بهترین گام می‌داند. «شروع کن به صفا دادن شخص خودت، شروع کن به پاکیزه ساختن خودت. آن خلوت که ما از آن حرف می‌زنیم عصاره‌ای از صفا و پاکیزگی ماست، نه چیز دیگر.» (همان: ٢٤) این گرایش به انزوا و تنهایی خصوصیت بارز رمانتیک‌ها است که در نیما تأثیر فراوان دارد. او یکی از ویژگی‌های خود را که در طول زمان همواره حفظ کرده گرایش به خلوت و گوشه‌نشینی ذکر می‌کند (همان: ۵۹) البته گرایش به خلوت برای گفتن شعر با کناره‌گیری از اجتماع فرق دارد. از این رو نیما راه پرورش دادن احساسات را در توجه به اوضاع بیرون می‌داند. هر چه فرد نسبت به اطراف خود، دید ریزبینانه‌تری داشته باشد تأثر بیشتری دریافت می‌کند و همین احساسات او را عالی‌تر می‌کند. وی آغاز شعر را نهفته در احساسات می‌بیند، شاعر باید بی‌واسطه با زندگی خود و دیگر مردم رودررو شود. نیما بهترین شعر را ناشی از زندگی و ثمرهٔ آن می‌داند (همان: ۱۸۹). نیما شعر را جدا از زندگی نمی‌داند و برای شعر رسالت ویژه‌ای قائل است (همان: ۱۸۹). گره زدن شعر با وقایع روزمره و بیرون کشیدن آن از دل زندگی و اجتماع، نشان آشکار از بازتاب مسائل سیاسی و اجتماعی است. وی در پاسخ به این سؤال که کدام شعر بهتر است، قضاوت دربارهٔ این کار را به گذشت زمان حواله می‌دهد. از دید او شاعر درست و حسابی کسی است که از زمان خود جلوتر است و مردم لنگان لنگان از پشت سر او به سرمنزل می‌رسند (همان: ٤٠). پارسی‌نژاد در نقد این نظر نیما می‌گوید: «به این ترتیب گویا فهم شعر و قضاوت دربارهٔ شاعر را باید به چند نسل بعد از او واگذار کرد» (پارسی‌نژاد، ۱۳۸۸: ۷۸) درحالی‌که نیما با تیزبینی تعیین اجماع نظرها

دربارهٔ خوب بودن یک شعر و تثبیت جایگاه آن را وابسته به حیات آن شعر در طول زنجیرهٔ گذشت زمان می‌بیند و قضاوت فردی و وابسته به مقطع زمانی خاص را ناقص می‌انگارد (یوشیج، ۱۳٦۸: ۲٦۰). او در جواب مخاطب فرضی که می‌پرسد «چگونه زمان، صلاحیّت لازم برای بررسی شعرهای یک شاعر را دارد؟» پاسخی می‌دهد که خلاصهٔ آن این است که در هر دوره‌ای اجتماع‌های تفسیریِ متفاوتی از شعرهای یک شاعر شکل می‌گیرد که عمدهٔ افراد آن را نخبگان تشکیل می‌دهند. آن‌ها نظرهای خود را به نسل بعد از خود منتقل می‌کنند و در آن دوره نیز این نظریات مورد بررسی قرار می‌گیرد و این چرخه به همین شکل ادامه می‌یابد. شاعری که شعرش پسند این اجتماعات تفسیری باشد، نشان می‌دهد که با گذشت زمان، شعرش جایگاه مناسبی پیدا کرده و راه قضاوت دربارهٔ شعرهای او هموار شده است (همان: ۲٦۰).

نیما شاید از طریق خواندن مجلات خارجی و یا در گفتگو با روشنفکرانی که به شوروی رفته‌اند تا حدودی با نظریات فرمالیست‌ها آشنا شده است و بعضی از نکاتی که می‌گوید ناشی از تأثیر آن‌ها است. او کار شاعر را آشنایی‌زدایی از محیط پیرامون خود می‌داند:

> گفتنی‌ها گفته شده و گفتن ندارد مگر آنکه بر طبق درخواست‌های تازهٔ زندگی نقشه‌ای دیگر به آن‌ها داده شود. با نیروی شاعر و زور و شوق گفتار او رنگ و جلای دیگر گرفته طوری وانمود کند که تازه و اولین بار است که دارد به بیان درمی‌آید (همان: ۳۱۸).

۲.۲.۳ فرم و تکنیک در شعر

نیما می‌گوید یک مصراع یا بیت توانایی ایجاد وزن را ندارد؛ بلکه وزن حاصل در کنارهم قرار گرفتن چند مصراع و بیت است (همان: ۱۰۰) طبق تعریفی که از وزن شعر دارد و آن‌را طنین و آهنگ یک مطلب می‌داند شعر کلاسیک را بی‌وزن و آهنگ می‌بیند؛ چرا که وزن آن جامد است بدین معنی که نمی‌تواند مطالب طولانی را دربربگیرد (همان : ۹۸).

این جملهٔ نیما مشهور است که می‌گوید قافیه زنگ مطلب است. آوردن یکنواخت قافیه در پایان هر بیت را زشت می‌پندارد و آن را حاصل بی‌ذوقی قدما می‌خواند (همان : ۱۰٦). قافیه‌ای که نیما در ذهن دارد، متفاوت از آن چیزی است که در شعر کلاسیک فارسی متداول بوده. وی با جسارت کار قدما را در زمینهٔ قافیه‌بندی اشعار، بچه‌گانه می‌خواند و

می‌گوید که این کار بسیار آسان است. او برای آوردن قافیه در شعر، قاعدهٔ مشخصی وضع نمی‌کند، کار قافیه‌سازی را بسیار مشکل می‌داند و به کار بردن آن را مستلزم ذوق بسیار می‌خواند (همان : ۷۳) در نامه‌ای که به شین پرتو (علی پورشیراز) نوشته است، تأکید می‌کند که آوردن قافیه به شکلی که مدّ نظر او است حوصلهٔ زیادی می‌خواهد. وی نه تنها آوردن قافیه، که بلندی و کوتاهی مصراع‌ها و وزن به وجود آمده از آن را به ذوق شاعر حواله می‌دهد و نتیجه می‌گیرد که «وزن، نتیجهٔ روابط است که بر حسب ذوق تکوین گرفته‌اند.» (همان: ۱۰۰) منظور نیما از نتیجهٔ روابط، بلندی و کوتاهی مصراع و جایگاه قافیه است که این دو را موجب به وجود آمدن ریتم می‌داند، اما این که این بلندی و کوتاهی چه اندازه باشد و قافیه در کجای کلام بیاید آن را وابسته به ذوق می‌خواند. دلیل این نظر، آن است که شعرها یک صورت ندارند که بشود برای کوتاهی و بلندی مصراع‌ها اصول معینی را در نظر گرفت.

نیما در شعر و نثر، زبان گنگ و ناهمواری دارد. یکی از دلایل ناهمواری زبان او آغازگر بودن اوست که خود بدان اشاره می‌کند: «من واضع این آرمونی هستم، شما تکمیل کنندهٔ سر و صورت آن باشید. من فقط اساس را می‌دهم و بیش از این شاید از من کسی طلبی نداشته باشد.» (همان: ۹۸) این زبان بعدها از طریق پیروان او به خصوص اخوان ثالث ورز داده می‌شود. از جمله عوامل دیگر که زبان نیما را ناهموار می‌کند رعایت نکردن برخی از ویژگی‌های دستوری مانند تقدم و تأخر ضمایر و... است. دلیل گنگ بودن زبان او نیز، به خصوص در شعر، استفاده از سمبل است. وی این عنصر را موجب عمق یافتن اثر می‌خواند. «سمبول‌ها شعر را عمیق می‌کنند، دامنه می‌دهند، اعتبار می‌دهند، وقار می‌دهند و خواننده خود را در برابر عظمتی می‌یابد.» (همان: ۱۲۳).

نیما عناصر تشکیل دهندهٔ ساختار یک شعر را در ارتباطی انداموار با یکدیگر می‌بیند و کارکرد هر جزء را در ارتباط با کل اجزا می‌نگرد. به صراحت می‌گوید که این طرز فکر را مدیون نگرش مادی خود به پدیده‌هاست: «این فکر را از منطق مادی گرفته‌ام و اصل علمی است که هیچ چیز نتیجهٔ خودش نیست، بلکه نتیجهٔ خودش با دیگران است.» (همان: ۹۸)

۳.۲.۳ آسیب‌شناسی جریان‌های شعری

از کارهای مهم نیما پرداختن به آسیب‌شناسی حوزهٔ شعر است. او بدون توجه به کهنه یا نو بودن شعر، به طرز مشاهده و فرم شعری شاعران نظر دارد. او از دو گروه شکوه می‌کند: از

نوگرایانی که لجوجانه در مقابل کهنه‌پرستان شعر را بی‌قافیه می‌سازند و سنت‌گرایانی کـه بـه دلیل ترس از خوانندگان کهنه‌پرست پیرو عادت گذشته در شعر هستند (همان: ۱۰۵).

نیما در نقد تندی که به سنت‌گرایان دارد آن‌ها را سرزنش می‌کند که یـا بیهـوده بـه تمـام قیدهای گذشته پای‌بندند و یا این‌که برخی از این قیود را از دست‌وپای خـود بـاز کـرده، امـا همچنان دربند بعضی از قیدها مانده‌اند و به همین دلیـل، بـین قالـب و محتـوای شـعر ایـن شاعران هماهنگی مشاهده نمی‌شود.

> به همه چیز مقیدند. در واقع چیزی بار آن قبیل اشخاص نیست... امـا اشخاصـی هسـتند که فقط به لفظ مقیدند تا در پوست شیر از زبان گور صحبت کننـد. اشـخاص دیگـر از این حماقت خلاص شده تا اندازه‌ای فهمیده‌اند... اما طرز کار آن‌ها عـوض نشـده. طـرز مشاهده آن‌ها هم مثل قدماست... اشخاص دیگر هستند کـه از همـه، یـا بعضـی از ایـن قیدها، جسته اما با فرم کلاسیک، کار تازه می‌کنند. کار آن‌ها در واقع در مغز انسـان مثـل ضربت چکش، موذی و تکان دهنده است. آدم از خواندن شعر آن‌هـا یکّـه مـی‌خـورد. مثل این‌که آدم مصنوعی حرف می‌زند... می‌بیند گرگ است و باید گوشتخوار باشد، امـا نوک دراز دارد و دانه برمی‌چیند. (همان: ٢٦٤).

قسمت عمدهٔ انتقاد نیما متوجه کسانی است که با فرم کلاسیک، کار تازه انجام می‌دهنـد، بدون این‌که طرز مشاهده و فرم کار آن‌ها عوض شود. شاید بخشی از ایـن عصـبانیّت ناشـی از این باشد که آن‌ها را مهم‌ترین مانع در برابر نو شدن شعر فارسی می‌داند. نیما بـه تنـدی از نوگرایانی که با بحرطویل‌خوانی در بازار ادبیات رخنه کرده و هرج‌ومـرجِ وحشـتناکی بـه راه انداخته‌اند، انتقاد می‌کند و آن‌ها را به اسب‌هایی تشبیه می‌کند که باد لغوه گرفتـه‌انـد (همـان : ۳۹۲) بدین‌گونه او خشم خود را از هر دو گروه کهنه و نو نشان می‌دهد که بدون این‌کـه بـه طرز مشاهدهٔ خاصی دست یافته باشند، فضای ادبی را آشفته می‌سازند.

نیما با بهره‌گیری از تفکر مادی و سوسیالیستی، شاعر را فرزند زمان خود مـی‌دانـد کسـی که باید درست و حسابی چکیدهٔ زمان خود باشد. او شعر کلاسیک را به دلیـل ذهنـی بـودن برای دکلمه و نمایش مناسب نمی‌بیند، نیما می‌گوید «ملت ما دید خوب ندارد. عـادت ملـت ما نیست که به خارج توجه داشته باشد، بلکه نظر او همیشه بـه حالـت درونـی خـود بـوده است» (همان: ۷۷) او معتقد است که شعر باید دید بیرونی داشته باشد و بتواند یـک روایـت وصفی دقیق ارائه دهد، به همین خاطر او این‌گونه شعر را همسایهٔ نزدیـک نثـر مـی‌دانـد. او شدت رسوخ گفته‌های گوینده در خواننده را تابع مـأنوس بـودن شـاعر بـا جهـان خـارج و

مادی می‌داند. شاعر هرچه بیشتر با جهان واقعی در ارتباط باشد بهتر می‌تواند ماده و جهان خارجی را از صافی اندیشه بگذراند و آن را به دست مخاطب برساند.

۳.۳ طبری و نقد ایدئولوژیک

در سال ۱۳۲۲ شعری از نیما با عنوان «امید پلید» در روزنامهٔ *نامهٔ مردم* با مقدمهٔ احسان طبری به چاپ می‌رسد. نیما با نگارش نامه‌ای به نوشتن این مقدمه و چاپ شعر که از نظر او غلط املایی دارد واکنش نشان می‌دهد. نامهٔ بلند او در طی شماره‌های ۵۱ تا ۵۸ همان روزنامه به صورت کامل منتشر می‌شود. طبری در یادداشت‌کوتاهی می‌گوید نیما به بعضی دیدگاهای او در مقدمه ایراداتی وارد دانسته و به تقاضای طبری آن‌ها را نوشته است. در این مقدمه، طبری ابتدا مختصری به *نیما* و روش او می‌پردازد سپس به سراغ تحلیل شعر می‌رود.

> اما قطعه زیر که امید پلید نام دارد یک قطعه سمبولیک یعنی کنایه‌ای است. صبح کنایه از طلیعه یک اجتماع جدید و یک نظام حیاتی نوین است. شب، ارتجاع، عقب‌ماندگی، جهل و فساد اجتماع کنونی است. شب به‌صورت دیوی است که در مرداب‌های گندیده پنهان شده. از طلوع صبح هراسناک است: خود را به طناب‌های شب می‌آویزد و روشن صبح را می‌مکد تا مبادا صبح طالع گردد ولی این امید بی‌ثمر است و صبح خواهد درخشید (همان).

مخاطب قبل از خواندن شعر با نگرشی در مقدمهٔ آن روبرو شده که ناخودآگاه بر درک او از آن تأثیر می‌گذارد. خود شعر به دلیل ابهام و کنایه‌های به کار رفته در آن امکان قرائت‌های بالقوه البته به شرط هماهنگی آن با متن را دارد. اما طبری با خوانش خود از این شعر و قاطع دانستن نظرش خواننده را وادار به پذیرش معنای مورد نظر خود می‌سازد.

طبری ضمن پذیرفتن برخی کاستی‌های شعر نو، خواهان ادامهٔ این مسیر است و با ذکر مثال‌های تاریخی در پی برانگیختن انگیزه‌های رهروان آن است. شاید اتخاذ این تدبیر به‌خاطر مسائل سیاسی و اجتماعی باشد که طبری با آن‌ها درگیر است و شکستن اسلوب کلاسیک و شکل گرفتن اسلوب جدید می‌تواند تمرینی برای پوست‌اندازی در سایر زمینه‌ها باشد. او سعی می‌کند که به خوبی از چاپ این شعر به نفع اندیشه‌های مطلوب حزب خود بهره‌برداری کند و همین از عوامل برانگیختن نیما و واکنش به آن می‌شود. مقالهٔ طبری

دربارهٔ صادق هدایت در تیرماه ۱۳۲٦، به چاپ رسیده است. عنوان کامل آن «صادق هدایت، شخصیت او، افکار او، جای او در حیات ادبی و اجتماعی معاصر» است. طبری در همان ابتدا می‌گوید که قصد بررسی فنی و دقیق آثار هدایت را ندارد؛ بلکه به طور مختصر به معرفی هدایت و تعیین جایگاه او در عرصهٔ ادبیات و اجتماع خواهد پرداخت. او پس از معرفی فهرست‌وار آثار هدایت می‌گوید که نوول‌نویس‌هایی که از هدایت پیروی می‌کنند از لحاظ استحکام فنی و عمق مضمون به او نرسیده‌اند (طبری، ۱۳۲٦: ٤۲).

او به آسیب‌شناسی داستان‌های فارسی در هنگام ظهور هدایت می‌پردازد. داستان‌های آن دوره را مصنوعی، قلابی و پر از جمله‌های خنک توصیف می‌کند. موضوع این داستان‌ها را تقبیح می‌کند و آنان را دنباله‌رو ترجمه‌های مبتذل اروپایی معرفی می‌کند که ذهن خوانندگان ایرانی را با اباطیل و مبتذلات خراب کرده بودند (همان: ٤٤). او از این سبک با عنوان ادبیات فاحشه‌خانه‌ای نام می‌برد و می‌گوید هدایت این شیوه از نوشتن را در قصه‌های خود هجو کرده است. وی به تفاوت هدایت با آن‌ها اشاره می‌کند.

> درواقع، هدایت در آثار نخستین خود مانند داوود گوژپشت و داش آکل و مرده‌خورها صحنه‌های تازه‌ای را از زندگی برجسته کرد و به‌تجزیه روح مردم محیط خود آغاز نمود و آن را در آثار بعدی خود به کمال رساند. این کاری است که تنها هدایت از روی صلاحیت و استحکام و بدون تصنع و حقه‌بازی انجام داده و فقط او توانسته است در این راه گام اساسی بردارد. دیگران همه از دنبال او آمده‌اند. (همان).

طبری در پایان بخش اول مقاله می‌نویسد:

> ما همه، افرادی که امروز به نوشتن علاقه نشان می‌دهیم به این معلم بزرگ هنری خود شدیداً مدیونیم و غالباً از راه‌هایی می‌رویم که او با استقامت و شایستگی پیموده و به طور آشکار در موقع عرضهٔ استعداد خود، ضعف و عدم لیاقت نشان می‌دهیم و پی می‌بریم که فاصلهٔ ما با آموزگاری که شروع‌کنندهٔ زبردستی بوده است چقدر زیاد است. (همان:٤٥)

بیان طبری در این بخش قدری نارساست. او می‌خواهد بگوید فرم و محتوای نوشته‌های هدایت از نویسندگان پیش از او متفاوت است و موجب گسترش داستان‌نویسی در زبان فارسی شده است؛ اما کسانی که طریق او را پیروی می‌کنند، مهارت نویسندگی او را ندارند. طبری در قسمت اول مقاله، شیفتگی خود را به شخصیت و هنر هدایت نشان می‌-

دهد؛ اما در قسمت دوم مقاله، هدایت مخاطب طبری می‌شود و بـه زعـم نویسـنده بایـد در مسیری که او نشان می‌دهد حرکت کند تا همچنان محبوب بماند. طبری از نقش مهمـی کـه هدایت برعهده دارد و آن مبارزه با فساد و ابتذال است، سخن می‌گوید. سخن او ایـن اسـت که هدایت در میدان مبارزه به کامیابی امید نداشته و در یأس می‌جنگیده اسـت (همـان). وی تحوّلات پس از جنگ جهانی را نقطه‌ای می‌داند که هـدایت خواسـته از ظلمـات ***بـوف کـور*** خارج شود و امید را از سر بگیرد (همان). طبری در پی تهییج هدایت است، ایـن‌کـه بایـد از یأس گذشته دست بکشد و درگیر مبارزه با نظام سرمایه‌داری شود. او می‌گوید اگـر هـدایت نویسندهٔ بی‌عقیده و لاقیدی بود، آن قدر به فتح آزادی و شکست فاشیسم علاقه نشان نمـی‌داد (همان: ٤٦). اظهارات طبری دربارهٔ هدایت تا حدودی رنگ روان‌شناختی دارد اما بیشـتر بر نقش اجتماعی زمانه در تحول آثار داستانی هدایت تأکید می‌کنـد. وی مـی‌گویـد ناامیـدی هدایت به دلیل وضع نابهنجار جامعه بوده و تحقق آرزوهای خود را محال می‌دانسته و حـال این‌گونه نیست «راستش را بخواهید آن آرزوهای طلایی روزی به حقیقت خواهد پیوسـت ولی بشریت هنوز باید تلاش‌های خونین بسیاری بکند تا کوشـش قـرون و اعصـار خـود را به‌ثمر برساند.» (همان) طبری به دلیل داشـتن ذهنـی ایـدئولوژیک در پـی ریخـتن خـون و انقلاب است تا آرزوهای طلایی محقّق شود. در این‌جا روحیهٔ رمانتیک او به اوج خود مـی‌رسد او گذشته‌ای مملو از تاریکی را توصیف می‌کند در مقابـل آینـده‌ای پـر از روشـنایی. او دیگر به صراحت از نقص هدایت سخن می‌گوید:

> باید به‌طور آشکار گفت که نقص هدایت به‌عنوان یک مبارز و هنرمندی کـه بایـد در راه جهان زیباتری پیکار کند از این‌جا است. انبوه موانع و مفاسد او را زده و افسرده سـاخته و ریشه‌های امید را در کشتزار اندیشهٔ او سوزانده است. (همان: ٤٧)

و سپس به نوعی با او اتمام حجّت می‌کند: «این نقص... به ما دوسـتان صـادق او، اجـازه می‌دهد که جویای آن هدایتی باشیم که «آب زندگی» و «زیربته» و امثـال آن‌را نوشـته؛ نـه آن هدایتی که ***بوف کور*** از تاریکی‌ها و تلخی‌های روحش تـراوش کـرده.» (همـان) منتقـدی در این باره می‌گویـد یـأس و افسـردگی هـدایت را بـه اوضـاع اجتمـاعی نسـبت دادن نـوعی سوءتفاهم است و طبیعت مرگ‌اندیش هدایت با زنـدگی سـر سـازگاری نداشـته و مسـتعد پذیرش هیچ امیدی نبوده است تا چه رسد به امیدی که برآمـده از ایـدئولوژی سیاسـی یـک حزب باشد (پارسی‌نژاد، ۱۳۸۸: ۲۱۷).

طبری در این مقاله با بهره‌گیری از شیوه‌های بلاغی، سعی دارد هدایت را ترغیب کند به مرام نویسندگان طرفدار حزب توده بپیوندد و از سوی دیگر هدایت را از منظر افکار عمومی ـ با ایجاد توقع در آن‌ها که باید به دنبال هدایت جدیدی باشند ـ به تغییر وادارد. هدایت تحت تأثیر جو این دهه شروع به نوشتن آثاری با صبغهٔ اجتماعی و در مذمت خرده‌بورژوازی می‌کند. ***حاجی آقا*** از جملهٔ این دسته از آثار اوست. شاید اگر در حزب توده انشقاق رخ نمی‌داد و حزب در قضیهٔ الحاق آذربایجان به شوروی آن‌گونه منافع کشور را نادیده نمی‌گرفت، هدایت و آثار او نیز سرنوشت دیگری پیدا می‌کردند.

مقالهٔ «دربارهٔ انتقاد و ماهیت هنر و زیبایی»، متن سخنرانی احسان طبری در نخستین کنگرهٔ نویسندگان است که یک سال بعد در مجلهٔ *نامهٔ ماهانهٔ مردم* بازنشر شده است. مباحث ایدئولوژیک که در نقدهای طبری خط پررنگی دارد در این مقاله تا حد زیادی کم‌رنگ است و او مسائل را به شیوهٔ علمی مطرح می‌سازد. طبری، زیبایی هنری را بسته به مهارت هنرمند در توصیف، نشان دادن احساسات و انتقال عواطف می‌داند و می‌گوید اگر با خواندن اثری از آلن پو بتوان تمام تشنج‌های نویسنده را حس کرد، آن اثر زیبا نوشته شده است (طبری، ۱۳۲٦: ۱۸)؛ اما در چند سطر بعد، رابطه برقرار کردن با اثر را، نتیجهٔ ارتباط بین خصوصیات فردی خواننده با خصوصیات فردی نویسنده، می‌داند: «یک مرد بانشاط و مثبت و پرکار از خواندن مالیخولیاهای فرانتس کافکا نویسندهٔ چک یا ***بوف کور*** صادق هدایت لذت نمی‌برد و حال آن‌که همین آثار مردمی را که مانند این نویسندگان دارای رؤیاهای تاریک و عجیب هستند می‌لرزاند.» (همان) او به فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم و شارح آن هایدگر حمله می‌کند و آن را الهام‌بخش آثار کامو و سارتر می‌خواند و می‌گوید این شیوهٔ تفکر منحط و شکست‌خورده است (همان: ۱۹). وی بر آن است که هدایت به خاطر زیست در دو شرایط اجتماعی مختلف دو گونه آثار نوشته است. نخست آثاری از جنس ***بوف کور*** که در محیطی ظلمانی و دیگر آثاری چون «ولنگاری» و ***حاجی آقا*** که در فضای دموکراسی نوشته شده و او را بدل به نویسنده‌ای مبارز کرده است (همان: ۲۰).

طبری در بحث پیرامون عناصر هنر، آن را به چهار دسته تقسیم می‌کند: ۱. ماده؛ ۲. فن؛ ۳. سبک؛ ٤. تماشای هنری (همان: ۲٦). او پس از ذکر عناصر هنر به معرفی معنای آن می‌پردازد. روح هنر نتیجهٔ ترکیب مواد هنری نیست؛ بلکه ثمرهٔ تصورات و تخیلات هنرمند است. ترکیب این تخیلات قواعدی دارد که مهم‌ترین آن‌ها تابع طرز نگاه هنرمند به طبیعت و زندگی است (همان: ۲۵).

آخرین موضوعی که طبری در این مقاله به آن اشاره می‌کند، مبحث ایجاد هنری است. او تصورات خاصی را که دربارهٔ روحیّات هنرمند وجود دارد مبتنی بر تخیلات شاعرانه و اغراق‌آمیز می‌خواند. وی تخیل را به دو نوع نسبی و مطلق تقسیم می‌کند. تخیل نسبی، بیان کنندهٔ عواطف و احساسات شخصی هنرمند است، نظیر آثار غنایی؛ ولی در تخیل مطلق هنرمند روح دیگران را درک و آن را به تصویر می‌کشد؛ نظیر شکسپیر که در آثار خود از این نوع تخیل بهره برده است (همان: ۲۸ـ۲۷) طبری در بحث از ماهیّت هنر برای ارائهٔ چارچوب‌مند دیدگاهش دست به تقسیم‌بندی‌های مناسبی زده که باعث تفکیک عناصر مختلف هنر شده است و هر جا که لازم بوده باز تقسیم‌بندی‌های خردتری انجام داده است. روش او در طرح مباحث، علمی و اقناعی است و از روش‌مندی مناسبی بهره‌مند است. نگاه ایدئولوژیک او در این مقاله نسبت به سایر آثارش غلظت کم‌تری دارد.

طبری در یادداشت کوتاهی که در معرفی نمایش‌نامه ***مستنطق*** می‌نویسد به نقد نظام سرمایه‌داری می‌پردازد. ***مستنطق*** اثر ج .ب. پریستلی است که بزرگ علوی آن را ترجمه کرده و با کارگردانی و بازی عبدالحسین نوشین در تماشاخانهٔ فردوسی به روی صحنه رفته است. وی می‌گوید پریستلی در این نمایش‌نامه نشان می‌دهد که زیر پردهٔ ضخیم امتیازات اشرافی تبه‌کاری‌های فراوانی مستور است. شخصیت مسترگول در این نمایش‌نامه را مترادف با عدالت و وجدان پنهان اجتماعی می‌نامد. کسی که نقاب‌های طلایی را برمی‌دارد و با این کار، وحشت و کراهت از دیدن آنچه در زیر نقاب است هر بیننده‌ای را بیزار می‌کند. او می‌گوید در دستگاه عریض و طویل دولت‌های سرمایه‌داری کسی مانند مسترگول حضور ندارد به همین خاطر، یکی دیگر از شخصیّت‌ها به نام شیلا که دچار عذاب وجدان شده است از مستنطق می‌پرسد که او از کجا آمده و چرا تا این اندازه شیفتهٔ حقیقت و عدالت است (طبری، ۱۳۲٦: ۱۰۱) طبری معتقد است که مسترگول به دنیای غرب تعلق ندارد؛ چون در آن‌جا کسی در پی حقیقت و عدالت نیست!

«انقلاب و انحطاط هنری» از جنجال برانگیزترین مقالات طبری است که در تیر ۱۳۲۷ در *نامهٔ ماهانهٔ مردم* به چاپ رسیده است. نگاه تند ایدئولوژیک طبری در این مقاله بسیار پررنگ است. شاید به این دلیل که این مقاله در اصل سخنرانی او در دو جلسهٔ عمومی انجمن ادبی حزب توده است و همین موجب شده که او برای تهییج شنوندگان سخنرانی‌هایی تند و انقلابی در دفاع از نظام سوسیالیستی و حمله به نظام سرمایه‌داری ایراد کند. او در نقد هنرمندان ایرانی که کورکورانه به دنبال پیروی از شکل‌های هنری غرب رفته‌اند، می‌

گوید که عطش تازه‌پسندی و مدرنیسم غیرمنطقی، آن‌ها را از ابداع دور ساخته و صحنهٔ هنر را پُر از تازه به دوران رسیده‌ها کرده است. او حزب توده را مسؤول انتقاد کوبنده از جریان-های منحط هنری معرفی می‌کند و می‌خواهد که هنرمندان حزب وارد مبارزه در این عرصه شوند (طبری، ۱۳۲۷: ۲). از این رو هنرمندان حزب توده مسؤول مبارزه با افکار غربی در ادبیات ایران می‌شوند. کریمی حکاک معتقد است دربارهٔ تأثیر حزب توده در تعیین جهت برای ادبیات و اندیشهٔ ادبی در ایران در دوران حضور این حزب بر صحنهٔ سیاسی ایران، نیاز به بررسی مستقل و جداگانه‌ای هست (کریمی‌حکاک،۱۳۷۲: ۱۵) طبری در سال ۱۳۲۷ می‌گوید جامعهٔ سرمایه‌داری در سراشیب نزول و زوال است. او به بندهایی از مانیفست مارکس استناد می‌کند و نظام سرمایه‌داری را به دلیل ایجاد پرولتاریای صنعتی پرورش‌دهندهٔ گورکن‌های خود می‌خواند (طبری، ۱۳۲۷: ۵) او در ادامه دست به دوقطبی‌سازی خیر و شر می‌زند. در یک طرف روشنفکران غربی قرار دارند که «عشق به انزوا، ترس از مرگ، یأس از زندگی و وحشت از جامعه» مختصات آثار آن‌ها را تشکیل می‌دهد. در قطب دیگر، جناح مبارز و آزادی‌خواه حضور دارد که با آثار خود الگوی نوینی را بنیان می‌نهد: «عشق به حقیقت، علاقه به آینده و زندگی، امید به محصولات نیکوی تلاش انسانی، اعتقاد به ثمرات مثبت تعقل و تجربه خطوط اصلی آثار این گروه را تشکیل می‌دهد» (همان:۷) این نقد رگه-هایی از تصلب ایدئولوژیک دارد، امن‌خانی از جمله دلایل تصلّب ایدئولوژی در ایران را اعتقاد روشن‌فکران ایرانی به حرکت خطی تاریخ و تنها شناختن یک مسیر برای آن و همچنین تنگنای زمانی می‌داند که مجال پیشروی تدریجی در مسیر تجدد را از ایرانیان می-گیرد (امن‌خانی، ۱۳۹۸: ۱۱٤).

طبری به بیان اصول زیبایی‌شناسی هنرغربی و نقد آن می‌پردازد و می‌نویسد: «هنر در سرمایه‌داری وصف آن انسان جانورمنش، آن انسان بیولوژیک است که جز مشتی غرایز نیست... انسان فروید... نهان‌خانهٔ وسیعی [است] انباشته از حیوانی‌ترین تمایلات که ضمیر ناخودآگاه او است.» (طبری، ۱۳۲۷ : ۸) او اصل مهم دیگر این زیبایی‌شناسی را در این می-بیند که هنر از منظر غربی‌ها، برای فراموشی، جدا شدن از محیط واقعی و رفتن به عوالم غیرواقعی است و می‌گوید این تخدیرِ بعینه همان چیزی است که تریاک ایجاد می‌کند (همان:۹).

از دید طبری هنر باید موجب تکاپوی اجتماعی و استوار شدن میل به مبارزه در انسان شود (همان). همین دلایل است که باعث می‌شود او در حکمی عجیب به هنرمندان حزب

فرمان بدهد که مغز خود را از هنر غربی شستشو بدهند و پیوند خود را با آن از هم بگسلند (همان:۱۰). در پرتو گذشت زمان، سادگی این تصورات و بی‌اثر بودن فرمان‌های حزبی برای حذف بخشی از هنر و برجسته‌سازی اغراق‌آمیز بخش دیگری از آن، به خوبی روشن شده است. بحث‌ها و مجادلاتی که پس از چاپ این مقاله درمی‌گیرد، باعث می‌شود که طبری در شمارهٔ بعدی نشریه، توضیحاتی دربارهٔ این مطلب بنویسد که خود مقالهٔ مستقلی می‌شود. او انتقادهایی را که به مقاله شده در دو دسته قرار می‌دهد: نخست، طرز تألیف و تنظیم مقاله و دوم، موضوع مقاله و احکامی که در آن بیان شده است. طبری قبول می‌کند که به دلیل فشرده‌گویی، قسمت‌هایی از بحث به خوبی تشریح نشده است و باید با تفصیل بیشتری دربارهٔ آن حرف زد (طبری، ۱۳۲۷: ۲). او در واقع فقط نقد نخست را می‌پذیرد و دوباره با ایجاد دوقطبی‌سازیِ مکتب‌هایِ هنری به دو اردوگاه شر و خیر یا منحط و مبارز، همان نظرهای قبلی خود را بیان می‌کند؛ منتها این بار از شدت حملات خود به جناح سرمایه‌داری قدری می‌کاهد. او این مقاله را با این جملات به پایان می‌رساند: «تردیدی ندارم که مبارزهٔ حزب ما دیر یا زود به پیروزی کامل خود خواهد انجامید؛ زیرا راه ما حق است.» (همان:۱۲).

طبری در مقالهٔ «دربارهٔ ادبیات ایران»، قبل از شروع بحث به تندی از سیاست‌های دورهٔ رضاشاه در زمینهٔ تحقیقات ادبی حمله می‌کند و آن را با دید تئوری توطئه می‌نگرد. او یکی از مشکلات بزرگ اجتماعی را قضاوت‌های کلیشه شده می‌داند که در اذهان مردم رسوخ کرده است. یکی از این کلیشه‌ها، ستایش اغراق‌آمیز ادبیات کلاسیک است. او این را نتیجهٔ کوشش امپریالیسم انگلستان می‌بیند که سعی دارد مردم را مشغول به گذشته کند (طبری، ۱۳۲۷: ۳) وی مداحی بی‌دریغ قافیه‌پردازان را ناشی از همین تلاش‌های امپریالیسم می‌داند. او مستشرقان ـ استعمارچیان روحی و معنوی ـ را مأمور اجرای این نقشه معرفی می‌کند که با کمک خائنان وطنی در این راه قدم برمی‌دارند (همان: ۳).

وی به بحث دربارهٔ آسیب‌شناسی ادب کلاسیک می‌پردازد و می‌گوید راه و روشی که آن‌ها بنیان گذاشته‌اند موجب شده کسی که امروز غزل می‌سراید، انگار بخش‌نامه‌هایی دربارهٔ تنظیم احساسات و بیان در دست دارد و عواطف خود را در یک رشته عبارات جامد تحویل می‌دهد. زبانی هم که در این چرخه پدید آمده سلطان قاهری در برابر شاعر است (همان: ۱۰). طبری که تحولات هنری را تابع تحولات سیاسی و اقتصادی می‌داند، جمود اقتصاد گذشتهٔ ایران و یکنواخت بودن شیوه‌های زندگی را از عللی می‌داند که موجب می-

شده شاعر نیازی به آوردن اشکال تازه احساس نکند. اما امروز، بـه دلیـل تغییـرات زیربنـای اقتصادی و روبنای ایدئولوژیک، نیاز به تغییر شکل و مضمون احساس می‌شود؛ اما ایـن کـار نباید با هرج و مرج صورت بگیرد (همان: ۱۱).

از دید طبری در نگارش یک اثر باید به پیام و مضمون توجه ویژه‌ای داشت. هنرمند بایـد در قامت یک مبارز به میدان بیاید و به تکامل اجتماع کمک کند. او با به کـار گـرفتن زبـانی بلیغ و شیوا و توانمندی در تحلیل علل ظهور پدیده‌ها و چگونگی تحـولات آن‌هـا، بـدل بـه یکی از نظریه‌پردازان اصلی حزب توده می‌شود. برخی از منتقدان دربارهٔ تأثیر آثـار طبـری در تربیت نسل جوان ایرانی می‌گویند: احسان طبری با تسلط بر شش زبان و مطالعه منابع معتبـر این زبان‌ها توانست جوانان ایرانی را با آن مراجع در ادبیات، هنـر، فلسـفه، علـوم سیاسـی و اجتماعی آشنا کند و بر ذهن آن‌ها اثر بگذارد، افزون بر این برساخته‌های او در نویسـندگی و ترجمه مورد تقلید قرار گرفت. (رستاد و همکاران، ۱۳۸۸: ٦٤).

۴.۳ مرتضی کیوان

در کنار این سه تن که نقش مهمی در رهبری نقد ادبی در دههٔ بیست بر عهـده داشـتند بایـد از مرتضی کیوان نیز نام برد. بیشتر نقدهای ادبی کیوان در دهـهٔ بیسـت در مجلـهٔ *جهـان نـو* منتشر شده است. او مدتی نیز سردبیر این مجله بوده است. کیوان در نقدی که بر کتاب ***سـایه*** علی دشتی نوشته است آن را در قیاس با ***فتنه*** اثر کم‌اهمیت‌تری در کارنامـهٔ او دانسـته اسـت. او می‌گوید که بهتر بود این اثر قبل از ***فتنه*** منتشر می‌شد (کیـوان، ۱۳۸۲: ۳۰۰). کیـوان نقـص اصلی آثار دشتی را در یک‌دست نبودن نثر او می‌داند: «دربارهٔ شیوهٔ نگـارش دشـتی صـحبت بسیار است... اما باید گفت که در انشای سلیس و فصیح و دلچسب دشـتی، گـاه یـک نـوع پریشانی، سستی و... دیده می‌شود که خواننده را بسیار ناراحت و معذب مـی‌کنـد.» (همـان: ۳۰۱) او می‌گوید بی‌اعتنایی دشتی به قواعد زبان، باعـث نقـص در فصـاحت و هـم‌آهنگـی کلام می‌شود که دو رکن مهم هر نوشتهٔ خـوب ادبـی هسـتند (همـان: ۳۰۲) کیـوان در نقـد ***صحرای محشر*** جمال‌زاده افسوس می‌خورد که ایـن نویسـنده بعـد از ***یکـی بـود و یکـی نبـود*** نتوانسته است راه تکامل را در نوشته‌هایش طی کند و دلیل آن را دوری جمال‌زاده از کشـور می‌داند (همان: ۳۰۳). او این دوری از جامعه و مخاطب را عامل مهمی در بی‌خبری جمـال-زاده از واقعیت‌های جاری کشور می‌داند (همان: ۳۰٤) و ضعف دیگر ایـن اثـر را افـراط در استفاده از تعبیرات و اصطلاحات عامیانه می‌بینـد (همـان). کیـوان در نقـد ***دیـد و بازدیـد*** آل

احمد، به تمجید از نویسنده می‌پردازد. او درست‌نویسی را یکی از ویژگی‌های مهم نثر می‌داند و معتقد است که آل احمد برخلاف دشتی در رعایت آن اهتمام دارد (همان: ۳۲٤) ویژگی مثبت دیگر آل احمد را استفاده به‌جا و مناسب از زبان عامهٔ مردم تهران می‌داند که باعث می‌شود، شخصیت‌های داستان‌های او مطابق با جایگاه اجتماعی خود صحبت کنند (همان: ۳۲۵) او البته ضعف‌های زبانی آل احمد در این اثر مانند عدم تطابق زمان فعل‌ها، حذف پاره‌ای از عناصر جمله و... را برمی‌شمرد و تأکید دارد که این عیب‌ها خللی در کلیت اثر ایجاد نمی‌کنند (همان) اما مهم‌ترین نقد کیوان در این دهه، نقدی است که بر ***آهنگ‌های فراموش شدهٔ*** احمد شاملو نوشته است. کیوان، شعر شاملو را به دلیل تازگی و آمیختگی آن با اندیشه و تخیل، گیرا و زیبا می‌بیند، اما نثر شاملو را برادر کوچک شعرش می‌شمارد که در برابر آن جلوه‌گری ندارد: «نثر در شاملو چندان متین و جان‌دار نیست و به صورت قطعه‌های کوتاه و اغلب بی‌موضوع و بی‌هدف و بی‌نتیجه جلوه می‌کند.» (همان:۳۰۹) کیوان به دلیل اندیشه‌های چپ‌گرایانه مانند سایر منتقدان این جریان، رمانتیسم را نمی‌پسندد و می‌گوید شعر شاملو، گرفتار در چنبرهٔ اژدهای رمانتیسم است و حتی گاهی که برای آزادی خود از رمانتیسم و رفتن به سوی رئالیسم کوشش کرده است با ناکامی روبرو شده است (همان:۳۱۱) او به ضعف شاملو در ترکیب‌سازی و آهنگین کردن کلام اشاره می‌کند: «شاملو با آن که میل دارد شعر آزاد بگوید، اما شعرهای با وزن و قافیه‌اش خیلی بهتر و جالب‌تر است. وی هنوز مهارت و توانایی لازم و کافی را برای ترکیب کردن کلمات و نگاهداری هم‌آهنگی و موسیقی و آهنگ کلمات و مصراع‌ها را که از خصوصیات شعر آزاد به شمار می‌رود، ندارد و خاصه در این گونه اشعار، شیوایی بیان خود را گم می‌کند... .» (همان) کیوان پیشنهاد می‌کند که شاملو شعر موزون و قافیه‌دار را البته در قالب‌های تازه رها نکند و به سرودن آن ادامه بدهد تا زمانی که بتواند با مهارت و آسانی خصوصیات شعر آزاد را در اثر خود به کار بگیرد (همان). در پایان مقاله، کیوان با نقد تفکر سیاسی شاملو می‌گوید که او نه تنها در همدردی با محرومان در جناح چپ سیاست ایران نیست، بلکه با فاتحین آذربایجان که فقط به دنبال زر و زور از دست رفتهٔ خود بودند، همدل بوده است (همان: ۳۱۲) نقد کیوان ناظر بر مجموعهٔ ***آهنگ‌های فراموش شده*** است؛ در مجموعه شعر ***هوای تازه*** بعضی از توصیه‌های کیوان مانند دوری از رمانتیسم؛ داشتن رگه‌های پررنگ اجتماعی؛ توجه به آهنگ کلام و... دیده می‌شود. کیوان در این نقدها تمرکز اصلی‌اش بر متن است. او به انتخاب آثار دستچین‌شده از جریان خاصی دست نمی‌زند و در نقدهایش علی‌رغم جهت‌

گیری‌های چپ‌گرایانه که عنصر مسلط دهۀ بیست است و با وجود گرایش‌های ایدئولوژیک به جنبه‌های ادبی آثار هم توجه دارد. او با وجود متفاوت بودن جهان‌بینی‌اش با دشتی و جمال‌زاده جانب انصاف را در نقد آثار آن‌ها مراعات می‌کند. کیوان برای درست-نویسی و رعایت قواعد دستوری ارزش خاصی قائل است، اثر یک نویسنده را مستقل از محیط زندگی او نمی‌داند و برای توصیف این محیط، رئالیسم را بیش از هر مکتب دیگری می‌پسندد. شاید اگر او در عنفوان جوانی در سال ۱۳۳۳ اعدام نمی‌شد می‌توانست قدم‌های بزرگی در راه تکامل نقد ادبی بردارد.

٤. نتیجه‌گیری

نقد ادبی نوین در ایران در سال‌های منتهی به مشروطه، با نوشته‌های مصلحان سیاسی، اجتماعی و فرهنگی شروع شد. با به قدرت رسیدن رضاشاه، با کمک مستشرقان غربی و محققان داخلی و تأسیس مراکزی چون دانشگاه تهران و فرهنگستان زبان دامنۀ تحقیقات ادبی گسترده شد و همین می‌توانست زمینۀ مناسبی برای رشد علمی نقد ادبی فراهم کند؛ اما به دلیل استبداد سیاسی و اجتماعی، نشر مطبوعات و چاپ کتاب، با سانسور و فشار توأم بود. با شروع جنگ جهانی دوم و تبعید رضاه شاه از کشور، فضای نسبتاً باز سیاسی در دهۀ بیست شکل گرفت. همین پدیده منجر به تغییرات اجتماعی و فرهنگی فراوانی در این دهه شد. مطبوعات ادبی به صورت کمّی و کیفی رشد کردند. کتاب‌های ادبی به آسانی مجوز چاپ گرفتند و بسیاری از احزاب چون حزب توده آزادانه به فعّالیت‌های فرهنگی روی آوردند. در این فضای آزاد محافل ادبی دوباره رونق گرفتند و کنگره‌ای بزرگ و مهم به نام نخستین کنگرۀ نویسندگان ایران برگزار شد. تغییر اساسی دیگر دهۀ بیست این بود که وظیفۀ نقد ادبی که بر دوش مصلحان سیاسی و اجتماعی بود در این دهه برای اولین بار در میان ادیبان نیز راه یافت. مجموعِ این عوامل در کنار یکدیگر، فضای مناسبی برای شکوفایی نقد ادبی ایران مهیّا کرد.

فضای غالب دهۀ بیست متأثر از جریان چپ‌گرا و فعالیّت‌های منسجم حزب توده بود؛ از همین رو در نقد دانشگاهی و رمانتیک نیز رگه‌هایی از نقد چپ‌گرا نمود دارد. جریان نقد دانشگاهی که بستر مناسب آن را تحقیقات ادبی سال‌های پیش از آن به وجود آورده بود با نقدهای علمی و روش‌مند فاطمۀ سیاح رونق تازه ای گرفت و از سطح تحقیقات خشک ادبی فراتر رفت و وارد حوزۀ نقد ادبی به معنای اخصّ آن شد. سیاح ادبیات داستانی و نثر

را ابزاری در جهت پیشرفت جامعه تلقی و برای آن دو جنبهٔ ایجابی و سلبی تعیین می‌کرد. جنبهٔ ایجابی آن گرایش به رئالیسم است و جنبهٔ سلبی آن گرایش به رمانتیسم سطحی و احساساتی، که آن را برای جامعه مضر تشخیص می‌داد. با دور شدن از دههٔ بیست و سرکوب حزب توده، نقد دانشگاهی در دههٔ سی و چهل خود را از تأثیر جریان چپ‌گرا رهانید و در آثار افرادی چون زرین‌کوب، یوسفی و شفیعی کدکنی مراحل رشد خود را طی کرد. دومین جریان، *نقد رمانتیک* است که سابقهٔ آن به اواخر قاجار برمی‌گردد؛ زمانی که مجله‌های *دانشکده* و *آزادیستان* با هم دربارهٔ کهنه و نو بودن شعر فارسی مجادلات قلمی داشتند. در دههٔ بیست نیما یوشیج با نقدهای خود دربارهٔ شیوهٔ شعر و شاعری این نوع نقد را به شکوفایی رساند. البته باید توجه کرد که گرایش‌های چپ‌گرایانه نیز در نوشته‌ها و بخصوص اشعار نیما قابل مشاهده است. سومین جریان در دههٔ بیست، نقد ایدئولوژیک یا چپ‌گرا است که در پی فعالیّت‌های فرهنگی گستردهٔ حزب توده شکل گرفت و نمایندهٔ شاخص آن احسان طبری است که سردبیر مجلهٔ *نامهٔ ماهانهٔ مردم* بود البته در کنار او مرتضی کیوان نیز قرار دارد که مدتی سردبیر مجلهٔ *جهان نو* بود.

در دههٔ بیست این افراد مروّجان نقد ادبی نوینی شدند که نخستین کوشش‌ها برای پایه-گذاری آن در صدر مشروطه آغاز شد. این منتقدان که فرزند زمانهٔ خود بودند، با ترکیب نقد و پژوهش و توجه به معنای اثر و برجسته‌سازی جهت‌گیری‌های سیاسی و اجتماعی متن، آثار انتقادی خود را از کار محققان و منتقدانی چون قزوینی، تقی‌زاده، فروزانفر و... متمایز کردند و از سوی دیگر بایسته‌های لازم برای رشد دانش نقد در دهه‌های بعدی را فراهم آوردند.

کتاب‌نامه

آرین‌پور، یحیی (۱۳۸۲). *از نیما تا روزگار ما*. جلد سوم، چاپ چهارم. تهران: زوّار.

پارسی‌نژاد، ایرج (۱۳۸۸). *احسان طبری و نقد ادبی*. تهران: سخن.

پارسی‌نژاد، ایرج (۱۳۸۸). *نیما یوشیج و نقد ادبی*. تهران: سخن.

پارسی‌نژاد، ایرج (۱۳۸۹). *فاطمهٔ سیاح و نقد ادبی*. تهران: سخن.

جعفری، مسعود (۱۳۸۸). *سیر رمانتیسم در ایران از مشروطه تا نیما*. چاپ دوم. تهران: مرکز.

جعفری، مسعود (۱۳۹۷). «تغییر جایگاه شاعران در تاریخ ادبیات». *بخارا*. سال بیستم(۱۲۷)،۳۲ـ۳۶.

رستاد، الهام؛ داورپناه، گل‌آرا؛ مقیمی‌زاده، محمدمهدی (۱۳۸۸). «مروری بر کتاب‌شناسی تاریخ نقد ادبی». *کتاب ماه ادبیات*. (۱۴۷)، ۵۵ـ۶۷.

سیاح، فاطمه (۱۳۸۳). *نقد و سیاحت*. به کوشش محمد گلبن. تهران: قطره.

صاحب‌جمعی، حمید (۱۳۸۲). «تاریخ نقد ادبی در ایران». *بخارا*. (۲۹ـ۳۰)، ۳۳۰ـ۳۳۲.

طبری، احسان (۱۳۲۶). «مقدمه بر شعر امید پلید». *نامهٔ مردم*. سال اول(۱۸)، ۲.

طبری، احسان (۱۳۲۶). «صادق هدایت شخصیت او افکار او، جای او در حیات ادبی و اجتماعی معاصر». *نامهٔ ماهانهٔ مردم*. دورهٔ پنجم (۱۰)، ۴۲ـ۴۷.

طبری، احسان (۱۳۲۶). «دربارهٔ انتقاد و ماهیّت هنر و زیبایی». *نامهٔ ماهانهٔ مردم*. دورهٔ پنجم(۱۲)، ۱۱ـ۳۵.

طبری، احسان (۱۳۲۶). «نوشین و نمایش جدید او به نام مستنطق». *نامهٔ ماهانهٔ مردم*. دورهٔ پنجم(۱۶)، ۹۸ـ۱۰۱.

طبری، احسان (۱۳۲۷). «انقلاب و انحطاط هنری». *نامهٔ ماهانهٔ مردم*. دورهٔ پنجم(۲۲)، ۱ـ۱۰.

طبری، احسان (۱۳۲۷). «توضیحاتی چند دربارهٔ مقاله انقلاب و انحطاط هنری». *نامهٔ ماهانهٔ مردم*. دورهٔ پنجم(۲۳)، ۱ـ۱۲.

طبری، احسان (۱۳۲۷). «دربارهٔ ادبیات ایران». *نامهٔ ماهانهٔ مردم*. دورهٔ پنجم(۲۵)، ۳ـ۱۵.

طبری، احسان (۱۳۸۲). *از دیدارِ خویشتن*. به کوشش و ویرایش محمدعلی شهرستانی. تهران: بازتاب نگار.

کریمی‌حکاک، احمد (۱۳۷۲). «نقد ادبی در ایران، فرضیه‌ها، فضاها و فرآورده‌ها». *ایران‌نامه*. (۴۵)، ۳ـ۳۴.

کیوان، مرتضی (۱۳۸۲). *کتاب مرتضی کیوان*. به کوشش شاهرخ مسکوب. چاپ دوم. تهران: کتاب نادر.

یوشیج، نیما (علی اسفندیاری) (۱۳۶۸). *دربارهٔ شعر و شاعری*. به کوشش سیروش طاهباز. تهران: دفترهای زمانه.

یوشیج، نیما (علی اسفندیاری) (۱۳۶۹). *برگزیده آثار نیما یوشیج (نثر)*. به کوشش سیروس طاهباز. تهران: بزرگمهر.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی