نقد ادبی ژورنالیستی

در پی نشر کتاب *روشنگران ایرانی و نقد ادبی*، در معرفی و تحلیل آثار نخستین منتقدان ادبی ایران، (میرزا فتحعلی آخوندزاده، میرزا آقاخان کرمانی، میرزا ملکم خان، زین‌العابدین مراغه‌ای، طالبوف تبریزی، احمد کسروی، صادق هدایت) و در ادامهٔ آن، رساله‌های منفردی را دربارهٔ **علی دشتی، پرویز ناتل خانلری، احسان طبری، نیما یوشیج، محمدتقی بهار، فاطمه سیاح، عبدالحسین زرین‌کوب** و **محمدرضا شفیعی کدکنی** فراهم آوردم.

معیار من در گزینش اشخاص یادشده تأثیری بود که هریک از ایشان، بر کنار از تمایلات سیاسی و فلسفی، در جریان تاریخ نقد ادبی ایران داشته‌اند. کوشیدم که داوری من دربارهٔ هریک از منتقدان صرفاً بر ارزش ذاتی و تأثیر تاریخی آن‌ها استوار باشد و از عقیده‌ها و سلیقه‌های شخصی دور بماند. گویا خوشبختانه خوانندگان هوشمند هم این واقعیت را دریافتند.

با این همه، در دیدارهای جمعی و فردی، بعضی غفلت مرا از «نقد ژورنالیستی» یادآور می‌شدند که در دههٔ چهل در نقد شعر و داستان در نشریات آن زمان رایج بود. اما واقعیت این است که این نوشته‌ها بیش از آن‌که از ارزیابی و سنجیدگی عالمانه و نقادانه برخوردار باشد منعکس‌کنندهٔ عقیده‌ها و سلیقه‌های اجتماعی و سیاسی روز بود و طبعاً از اغراض شخصی و هیاهو و پرخاش برکنار نبود. نقد ادبی ژورنالیستی مطالبی است جنجالی در موضوع ادبیات با ظاهری انتقادی، اما بی‌هیچ مایه‌ای از کشف ضعف و قوت اثر، با زبانی ولنگار و نادرست و آشفته و سرشار از تکرار و درازنویسی اما به هر حال واقعیتی است که در جریان نقد ادبی نوپای، از نظر تاریخی، نمی‌توان آن را نادیده گرفت.

معروف‌ترین این نوع از نقد ادبی ژورنالیستی، نوشته‌هایی است از رضا براهنی که مجموعه مقالات پراکندهٔ خود را در مجلات در کتابی با عنوان *طلا در مس، در شعر و شاعری* فراهم آورد و در ۱۳۴۷ انتشار داد. آنچه در این مقالات جوانان دوستدار ادبیات را در آن زمان می‌فریفت، نام و آثار منتقدان معروف در غرب، و کم‌تر شناخته‌شده در ایران بود، که نویسنده از آن‌ها یاد می‌کرد.

هرچند بررسی مقالات *طلا در مس*، جز مطالبی خام و نادرست و آشفته و پریشان، که از سر هیجان و شتابزدگی در دفاع از مسئولیت شاعر و نویسنده، بر قلم نویسنده رفته بود، چیزی حاصل نمی‌شود، اما به هر حال از لحاظ واقعیت تاریخی لازم بود که با شکیبایی و حوصله و باریک‌بینی به جزئیات مقالات پرداخته شود.

در این‌جا، به عنوان نمونه، بررسی خود را از مقاله‌ای دربارهٔ فریدون توللی می‌آورم. خوانندگان علاقه‌مند می‌توانند بررسی مرا از مقالات دیگر، در کتابی در دست انتشار بیابند و بخوانند.

مطالبی که براهنی دربارهٔ فریدون توللی و شعر او با عنوان «نماز میّت بر جسد رمانتیزم» آورده نمونه‌ای است از تصوراتی که او و جماعتی از نویسندگان زمانه، با تمایل به مکتب رئالیسم اجتماعی و تعهد و مسئولیت در مقابل رمانتیسم داشتند.

گمان ایشان این بود که شعر و هنر رمانتیسم، در خدمت دلبستگی‌های بورژوازی احساساتی و بی‌درد غافل از رنج خلق زحمتکش است. ازین‌رو بود که از آثار شاعرانی که از احساسات عاشقانهٔ انسانی سخن می‌رانند با نفرت یاد می‌کردند و تظاهر این نفرت را در گفتار و نوشته‌هاشان، اگر نه به صورت پرخاش و اعتراض، که به شکل هجو و هزل، با الفاظی از قبیل «احساسات سوزناک» ظاهر می‌کردند.

غافل از این‌که در اروپا رمانتیسم (Romantisme و در انگلیسی رمانتی‌سیزم Romanticism) نهضتی بود در ادبیات و هنر که در پی تحولات فکری و فلسفی در اروپا رواج گرفت و گذشته از ادبیات در هنرهای تجسمی و موسیقی نیز ظاهر شد.

پیروان این نهضت در اواخر قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم می‌کوشیدند که همهٔ قواعد و قراردادها و صورت‌های بیانی مکتب کلاسیسیم را، که مانع درک طبیعت و لذت بردن از آن می‌دانستند، از پیش پا بردارند و شاعر و هنرمند را آزاد گذارند تا آنچه را که حس می‌کند، بی‌هیچ مانع و قیدی هنری و اجتماعی، بیان کنند. به عبارت دیگر، پیروان رمانتیک احساسات و تخیل را بر عقل برتری می‌دادند و با موانعی که در مقابل بیان عواطف و احساسات و تخیل خود می‌دیدند، مقابله می‌کردند. آن‌ها تأکید بر عقل را محدودکنندهٔ ذهن و ضمیر هنرمند می‌دانستند و بر شور و هیجان و تخیل هنرمندانه تأکید داشتند.

ناگفته نماند که از اواخر قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم طرز بیان کلاسیک‌ها و آثارشان، که سرمشق مردم فرهیخته بود، از رونق افتاد و انقلاب فکری معروف به نهضت رمانتیک رواج یافت. مشخصات اصلی کلاسیسیم سادگی، صراحت، اصالت و کمال بود. در آثار کلاسیک‌ها اثری از عواطف و احساسات خالق اثر دیده نمی‌شد، در حالی‌که، رمانتیک‌ها در آثار خود در پی خلق زیبایی محض نبودند، که می‌خواستند افکار و عواطف و بیم و امیدها و آرمان‌های خود را بیان کنند. دیگر این‌که مواد و موضوع کار خود را در گذشته می‌جستند، زیرا که دلبستگی‌ها و دلتنگی‌هاشان در گذشته بود. از این روست که حاصل کارشان گاه غریب و اسرارآمیز جلوه می‌کرد؛ در حالی‌که بیان صریح زیبایی، با صورت‌های شخصی و عینی، از مشخصات کلاسیسیم است که برای رعایت آن قوانین و مقررات ثابت و معینی وضع شده بود، اما رمانتیسم نمایش و تصویر ذهن و خیال و درون هنرمند است. رمانتیک‌ها معتقد بودند که هنر باید از ذهن و ضمیر و ذوق و قریحهٔ اهل هنر تراوش کنند.

در انگلیس، آغاز شعر رمانتیک را با ویلیام بلیک و رواج آن را با وردز ورث و بایرون و کولریج می‌دانند. در آلمان فون شلگل اصول رمانتیسم را تدوین کرد که در آن افکار کانت و فیشته را در نظر داشت و گوته و شیلر را در پی آورد. در فرانسه، مادام دوستال و شاتوبریان و ویکتور هوگو و لامارتین و آلفرد دوموسه و ژرژ ساوند و در روسیه لرمانتف و پوشکین از نام‌آوران رمانتیسم در ادبیات به شمار می‌آیند. در موسیقی بتهوون، شوپن، مندلسون، شومان، لیست، برلیوز، اشتراوس، واگنر و چایکوفسکی در خور یادند و در نقاشی از دولاکروا در فرانسه، و گویا در اسپانیا، و ترنر در انگلستان می‌توان یاد کرد.

و اما در ایران، بی‌آن‌که درک درستی از نهضت رمانتیسم و زمینهٔ تاریخی و فکری و فلسفی آن در اروپا در میان باشد، به علت القائات و تلقینات مارکسیسم روسی و تفسیر و تبلیغ سیاسی آن، به تخطئهٔ شعر و ادبیات تغزلی پرداختند و آثار شاعرانی مانند توللی و نادرپور و مشیری را به باد مضحکه گرفتند.

حرف‌هایی که در پی ترجمهٔ *ادبیات چیست* سارتر و حمایت آل احمد بر سر زبان‌ها، از جمله براهنی، افتاد تکرار همان حرف‌های نسل پیشین در تبلیغ رئالیسم سوسیالیستی در ادبیات و هنر بود. سارتر در ادبیات چیست نویسنده و هنرمند را به‌اصطلاح خود آنگاژه (engagée) می‌داند. تعهد (engagement) از نظر سارتر التزام و مسؤولیتی اجتماعی و انسانی است که آن را از نظر فلسفی توجیه و تفسیر می‌کند.[1]

نیما در یادداشت خود اشاراتی هجوآمیز به نظریات ماتریالیست جزم‌اندیش ایرانی زمانهٔ خود دارد. او از عقاید جزمی ژدانف، دبیر کمیتهٔ مرکزی حزب کمونیست شوروی، در ادبیات و هنر یاد می‌کند و با انتقاد از شاعران چپ‌رو که شعر خیال‌انگیز را به عنوان آثار ایده‌آلیستی محکوم می‌کنند یادآور می‌شود:

> آدمیزاد تا وقتی زنده است با خیال سروکار دارد و خیال او منافی هیچ‌گونه مسلک و مرامی نیست... شعر از راه خیال است که قوت می‌گیرد و با کلماتی که معنی مجازی دارد بیان می‌شود. شعر طبق دستور، مثل گزارش‌های اداری، نوشته نمی‌شود. شعر تنها از زندگی است که دستور می‌گیرد... از آن‌جا که شاعر با مسائل اجتماعی و اخلاقی و علمی و فلسفی ارتباط پیدا کرده است خیال کرده‌اند که شعر وظیفه دارد پاسخی به این مسائل دهد، در حالی که شعر هنر است و باید با خودش ساخته و

۱ . داریوش آشوری، *شعر و اندیشه*، «نقد و بررسی ژان پل سارتر و ماهیت ادبیات»، تهران: مرکز، ۱۳۷۳، ص ۱۴۷ـ۱۵۹.

پرداخته شود... ادبیات باید زندگی را تجسم دهد. اگر شاعری نتواند معنی را جسمیت دهد و تنها خیالی را پیش چشم بگذارد شاعر نیست.
... جوان می‌گوید: «چرا این قطعه شعر از راه خیال قوت گرفته و با کلماتی که معنی مجازی دارد ساخته شده است... مثلاً چرا آلفرد دوموسه «شب‌های مه» و «اکتبر» را آن‌طور غمگین و عاشقانه به میان آورده است؟

نیما به شاعر جوان، که با خیال در عالم شعر ستیز دارد، یادآور می‌شود که غرض از رد خیال این نیست که مانند دورهٔ رمانتیسم واقعیت‌های عادی زندگی را با دیدی خیال‌پرور بسازیم. برعکس، باید با نیروی خیال و فانتزی واقعیت‌های عینی را روشن و تقویت کنیم.

نیما دیدگاه مادی را منافی با اصالت‌های شعر خیال‌انگیز نمی‌داند. او می‌پرسد: آیا شاعر جوان می‌داند که بودلر و مالارمه، شاعران سمبولیت فرانسوی، چه گفته‌اند و چرا گفته‌اند که شعر آن‌ها را در قیاس با شعر صریح و خالی از مجاز ناظم حکمت، شاعر کمونیست ترک به همه نزدیک‌تر می‌بینند؟

نیما تکرار و تأکید می‌کند «هنر باید بیان زندگی باشد. زندگی است که فکر را می‌آفریند و راه نمودن آن را پیش پا می‌گذارد. زندگی رموزی بیشتر از رموز کارهای ما دارد.

... غرض اصلی شعر بهتر بیان کردن زندگی است، نه متصل شکل بیان را عوض کردن و ناخدای شکل و وزن و قافیه بودن. شعر تندرست از طبیعت زندگی حکایت می‌کند.
نیما مهارت در بیان را از آن کسی می‌داند که شعرش قدرت و نفوذ بیشتری داشته باشد.[1]

مقالهٔ براهنی دربارهٔ توللی گویای ابتذال و سفاهت آن جماعت از مدعیان نقد ادبی در سال‌های دههٔ چهل در ایران است که با استناد به «تعهد و مسئولیت» هنرمند با طرح عشق و غزل و تغزل در شعر ستیز می‌کردند.

براهنی در آغاز مقالهٔ خود از محرومیت‌های روزگار نوجوانی خود در تبریز یاد می‌کند که چگونه در میان همسالان بینوای خود در محله‌ای سرشار از فقر و نکبت زندگی می‌کرده، اما در همان حال شعر توللی را می‌جسته و می‌خوانده و با معشوقه‌های توللی عشق می‌ورزیده است.[2]

تصویری که براهنی از صحنه‌های سرشار از آلودگی و تباهی و سیاهی زندگی خود در این سال‌ها به دست داده به‌راستی حزن‌آور است، اما در این میان ترجیع‌بند او هم در این گزارش خنده‌آور که در همهٔ این احوال شعر توللی می‌خوانده است!

آیا این خود دلیل اصالت شعر توللی در آن سال‌ها نیست؟ مگر توللی نبوده که با شعرهای دلنشینی از نوع «مریم» به نوجوان تبریزی شوق زیستن می‌داده و به شاعران جوانی که «مصداق واقعی شعر نو را در سال‌های نوجوانی در کارهای توللی یافته بودم... شاید اگر قطعهٔ «مریم» و «کارون» نبود سال‌ها زمان لازم بود تا من به حقیقت چیزی به نام «شعر نو» پی ببرم و از تنگناهای سلیقهٔ حاکم بر محیط ادبی آن روز به در آیم.»[3]

این واقعیتی است که همهٔ شاعران تجددخواه ما از نادرپور و مشیری و اخوان و سایه و سیمین گرفته تا سپهری و فروغ و شفیعی کدکنی تأثیر شعر توللی را بر ذهن و زبان خود، در نخستین سال‌های شاعری، یادآور شده‌اند. به یاد بیاوریم که نیما با شعرهایی از نوع **ققنوس** و **غراب** و **مرغ مجسمه** و **اندوهناک شب**، با آن ذهن و زبان غریب، برای شاعران جوان، با همهٔ نوجویی و نواندیشی، کششی نداشته، درحالی‌که

---

۱ . نیما یوشیج، *دربارهٔ هنر و شعر و شاعری*، گردآوری سیروس طاهباز، چاپ دوم، تهران: نگاه، ۱۳۹۴، ص ۳۹۸ـ۴۰۸.
۲ . رضا براهنی، *طلا در مس*، تهران: زمان، ص ۲۷۸ ـ ۲۷۹.
۴. شفیعی کدکنی، *با چراغ و آینه*، تهران: سخن، ۱۳۹۰، ص ۵۰۸.

شعرهای توللی در دفتر «*رها*» با مضمون تازه و واژه‌ها و ترکیبات و تعبیراتی نو و خوش‌آهنگ، جذاب بوده است. اما چه می‌توان گفت که منتقد ادبی ما، پس از یاد کردن از شعر غنایی «مریم» در سال‌های نوجوانی می‌گوید که او دیگر «مدافع مریم‌های سپید روسپی‌وار، مریم‌های خیالی و توخالی، نیست که همگی ارزانی همان فئودال‌های رمانتیک و همان بورژواهای مخبط باد»![1]

و این نیست جز تأثیر نگاه ایدئولوژیک در نقد ادبی ژورنالیستی آن سال‌ها.

براهنی در یادداشت‌های بعدی خود دربارهٔ توللی چیز تازه‌ای نمی‌گوید، جز تکرار همان دشنام‌ها به شاعری که نخست نیما یوشیج را به عنوان پیشوای شعر نو قبول داشته و بعد تغییر رأی داده و دلایل آن را در مقدمهٔ دومین دفتر شعر خود (*نافه*) برشمرده است.

براهنی در یادداشت چهارم خود در توجیه رد رمانتیسم توللی می‌گوید: «من حالت رمانتیک را به‌طور دربست محکوم نمی‌کنم، چرا که حالت رمانتیک از مکتب رمانتیسم گسترده‌تر و وسیع‌تر است... حافظ و مولوی گاهی دستخوش حالات رمانتیک می‌شوند. نیمای اجتماعی گاهی حالت رمانتیک دارد و بودا و عیسی و محمد نیز بارها دچار حالات رمانتیک شده‌اند.»[2]

حقیقت این است که براهنی خود نمی‌داند چه می‌گوید. «حالت رمانتیک» چیست؟ ظاهراً غرض او عارض شدن عوالم تخیل و عواطف تغزلی است که او بزرگوارانه با آن مخالفتی ندارد. بعد می‌گوید: «مکتب رمانتیسم بعد از انقلاب کبیر فرانسه که خود انقلابی علیه فئودالیسم کلاسیک است که بعدها در قرن نوزده تبدیل به کاپیتالیسم می‌شود.»[3]

با شرحی که ما پیش از این دربارهٔ جریان نهضت رمانتیسم در اروپا به دست دادیم می‌توان دریافت که منتقد ادبی ما نه‌تنها از تاریخ تحولات اجتماعی و سیاسی جهان بی‌اطلاع است، که منشأ پیدایش مکتب‌های ادبی اروپا را نیز نمی‌داند. آنچه که او در مخالفت با شعر تغزلی و غنایی می‌گوید و آن را حاصل عشقی احساساتی و شهوانی می‌داند، ربطی به رمانتیسم ندارد. حقیقت این است که صورت و ساختار (فرم) بیان شاعر می‌تواند یک مضمون بلند عاطفی و انسانی را ارزش و اعتباری هنرمندانه بخشد و یا به اثری نازل و مبتذل فروکاهد. هم‌چنان که تغزلات خوب و نجیب توللی با نگاه تازه و نوآیین او به جهان و طبیعت در شعرهای دفتر «*رها*» و « *نافه*» در آثار بعدی او، به غزل‌ها و قصیده‌هایی فرومایه در بیان عشقی شهوانی و گناه‌آلود و یا ستایش و مدح این و آن تنزل کرد.

اما گویا براهنی کاری به این حرف‌ها ندارد. تحلیل او از شعر توللی نقد ادبی، در مفهوم ارزیابی بی‌طرفانه از شعر شاعر نیست. درک و شناخت او از آثار توللی در آن حدّ است که او *التفاصیل*، قطعات منثور طنزآمیز شاعر را «دیوان اشعار اجتماعی» او می‌انگارد[4]و توللی را به جرم «شانه خالی کردن از هر نوع مسؤولیتی ــ خواه اجتماعی و تاریخی و خواه مکانی [؟] و ادبی درخور بخشودگی نمی‌داند.»[5]

بررسی انتقادی براهنی از شعر فریدون توللی یکی از نمونه‌های بسیار بد نقد ژورنالیستی در تاریخ نقد ادبی معاصر ماست.

---

۱. *طلا در مس*، ص ۲۸۳.
۲. همان، ص ۲۹۰ ـ ۲۹۵.
۳. همان، ص ۲۹۱.
۴. همان، ص ۳۰۴
۵. همان، ص ۳۱۲