کتاب سیمرغ

نوشتهٔ دکتر انور خامه‌ای

چهار چهره

خاطرات و تفکرات دربارهٔ
نیما یوشیج ، صادق هدایت
عبدالحسین نوشین
و ذبیح بهروز

چهار چهره

خاطرات و تفکرات دربارهٔ
نیما یوشیج، صادق هدایت، عبدالحسین نوشین و ذبیح بهروز

چهار چهره

خاطرات و تفکرات دربارهٔ
نیما یوشیج، صادق هدایت، عبدالحسین نوشین و ذبیح بهروز

نوشتهٔ دکتر انور خامه‌ای

کتاب‌سرا

دکتر انور خامه‌ای

چهارچهره

(خاطرات و تفکرات دربارهٔ نیما یوشیج، صادق هدایت، عبدالحسین نوشین و ذبیح بهروز)

شرکت کتاب سرا دفتر مرکزی و نمایشگاه: تهران، خیابان ولی‌عصر، بالاتر از سه‌راه شهید بهشتی، کوی دل‌افروز، شماره ۸، ساختمان کتاب سرا، تلفن: ۶۲۷۸۱۹ ـ ۶۲۶۱۰۴ ـ ۶۲۷۶۳۶ ـ ۶۲۱۳۲۱

فروشگاه: تهران، الهیه، خیابان مریم، خیابان بوستان، شماره ۶۰، تلفن: ۲۶۹۰۰۱، تلگراف: کتاب سرا، تلکس: BANK IR 21-3345

چاپ اول: پاییز ۱۳۶۸

حروفچینی: کتاب سرا

چاپ: چاپخانهٔ سکه

تیراژ: ۳۰۰۰ نسخه

فهرست

سرآغاز	۷
نیما یوشیج	۱۱
صادق هدایت	۱۲۱
عبدالحسین نوشین	۱۷۷
ذبیح بهروز	۲۰۱

سرآغاز

دوام و پایداری ملتها به همان اندازه که به نیروی مادی آنها وابسته است، به عمق و استحکام فرهنگشان نیز بستگی دارد. شاید بتوان گفت که تأثیر نیروی مادی در رشد و اعتلای ملتها بیشتر از فرهنگ است، ولی بی‌شك تأثیر فرهنگ ملتها در دوام و پایداری آنها و تاب مقاومتشان دربرابر بد روزگار از هر نیروی دیگری افزونتر است. اما فرهنگ ملتها را انسانها می‌سازند. نه انسانهای کوچه و بازار، بلکه انسانهای استثنایی و شخصیتهای فرهنگی. درست است که این شخصیتها نیز جدا و مستقل از محیط اجتماعی خویش نیستند و درحقیقت تبلور فرهنگ زمان خویش می‌باشند. ولی به‌هرحال تاریخ تحول و ارزش فرهنگ یك ملت را تنها در زندگی و آثار این شخصیتهای فرهنگیش می‌توان برآورد کرد.

دراین کتاب، خاطرات و تفکرات خود را دربارهٔ چهارشخصیت فرهنگی دوران اخیر کشورمان شرح داده‌ام. این چهارتن گرچه ازجهات گوناگونی باهم تفاوت داشتند، لیکن از چندنظر میان آنها شباهت چشمگیری وجود داشت. مهمترین شباهت و یگانگی آنها این بود که هرکدام از آنها در یك قلمرو از فرهنگ ما پیشگام جنبش و روند نوی بودند که گرچه در آغاز با دشواریها و دربعضی موارد با مخالفتها و کارشکنیهای فراوانی مواجه شد، ولی سرانجام راه‌خود را باز کرد و هنوز نیز از وراء فراز و نشیبها و همراه با فزونیها و کاستیهای گوناگونی همچنان پیش می‌رود.

نیما پیشگامی و پرچمداری شعر نو را برعهده گرفت. هدایت داستان‌نویسی واقعی و باارزش را وارد فرهنگ ما ساخت. نوشین کارگردانی راستین را به تأتر ما هدیه کرد و آن را به هنرپیشگان جوان ما آموخت. و بهروز پرچم پارسی نویسی را بردوش کشید و در راه اصلاح و پیراستن زبان ما گام برداشت. نیما بیش ازهمه با مخالفت و کارشکنی و طعن و لعن و تمسخر روبه‌رو شد. اما آن سه تن دیگر نیز هرکدام با مشکلات و موانعی روبه‌رو بودند و تنها در پرتو پایداری، ایستادگی وسخت‌کوشی توانستند راه خود را باز کنند. این نیروی پایداری:کوشندگی و سرسختی درراه رسیدن به هدف دومین شباهت آنها باهم بود. سومین شباهت آنها این بود که باهم معاصر و همزمان بودند. همهٔ آنها کم و بیش کوشش خود را در سالهای میان ۱۳۰۵ تا ۱۳۲۰ آغاز کردند و پیش از سال ۱۳۳۰ به‌ثمر رساندند. شباهتهای دیگری نیز باهم داشتند. همهٔ آنها در رشتهٔ خود متخصص بودند، همه استعداد و نبوغ فراوان درکار خود داشتند، همه غیراز رشتهٔ خود در زمینه‌های دیگر اطلاعات گسترده‌ای داشتند،همه زندگی ساده و بی‌پیرایه‌ای داشتند، اهل تجمل و ثروت اندوزی وبندوبست و کارچاق‌کنی و تملق و چاپلوسی نبودند. و بسیاری شباهتهای دیگر.

بهرحال هرچهارتن، هرکدام در قلمرو خود، در تحول فرهنگ ما چنان نقش ارزنده‌ای داشته‌اند که نامشان و یادشان همیشه در تاریخ‌این فرهنگ جاودان خواهد ماند. ازاین‌رو نشان دادن شخصیت آنها، روشن ساختن زندگینامهٔ آنها، و شرح و توضیح کار و آثارشان، کمکی بزرگ به تدوین تاریخ فرهنگ ما وشناخت درست‌تر و دقیقتر آن خواهد بود. چرابگذاریم که فردوسی‌ها، نظامی‌ها، سهرودی‌ها و رازی‌های زمان ما گمنام بمیرند تا پس از گذشت صدها سال خاورشناسان خودی و بیگانه بیایند و با حدس وگمان و بوك ومکر بکوشند تاشاید سراز راز زندگی وآثارشان درآورند؟! چرا نباید در زمان حیات یا دست کم در عصر خودشان زندگی و نقش آنها در فرهنگ ملتشان روشن شود؟! این خاطرات کوشش ناچیزی در این راه

است. خوشبختانه پیش از من کسان دیگری نیز دربارهٔ این پیشگامان فرهنگ معاصر ما کتابهایی منتشر ساخته‌اند و امیدوارم پس از من دیگران نیز در این راه کوشش کنند، کاستیها و خطاهای ما را برطرف سازند، و چهرهٔ این مردان برجستهٔ فرهنگ ما را هرقدر بیشتر روشن سازند.

۱۳۶۶/۱۲/۱۰

نيما يوشيج

نیما را نخستین بار در ۱۳۱۵ در حیاط مدرسه صنعتی ایران و آلمان دیدم. در آن زمان من دانشجوی رشتهٔ شیمی هنرسرای عالی بودم و نیما دبیر ادبیات دبیرستان صنعتی بود. مدرسهٔ صنعتی ایران و آلمان مجتمعی آموزشی بود که از سالها پیش آلمانها تأسیس کرده بودند و اداره می‌کردند و شامل یك هنرستان، یك دبیرستان و یك دورهٔ عالی بود که مهندس ماشین و شیمی تربیت می‌کرد. در آن سال دولت ادارهٔ آن را از آلمانها گرفت و در اختیار ادارهٔ تعلیمات حرفه‌ای وزارت صنایع قرارداد و دورهٔ عالی آن به‌نام هنرسرای عالی نامیده شد.

آن روز همراه دو تن از دانشجویان که اگر اشتباه نکنم آقایان رحمت الهی و موسی سپهبدی بودند با نیما آشنا شدم. آنها چون در دبیرستان صنعتی درس خوانده بودند نیما را می‌شناختند. من هم پیش از آن نام نیما را شنیده و چند تا از اشعار او را مانند " افسانه" ، " خانوادهٔ سرباز " و " قصهٔ رنگ‌پریده خون‌سرد " را خوانده بودم و می‌دانستم یکی از برجسته‌ترین شعرای نوپرداز است. بنابراین علاقهٔ زیادی به آشنایی با او داشتم. نیما کویا درسش تمام شده بود و می‌خواست به خانه‌اش برود. ما جلوی او راگرفتیم و شروع کردیم به سؤال کردن. او هم خیلی دوستانه و بی‌تکلّف به سؤالهای ما جواب می‌داد. از صحبتهای آن روز که تقریبا" یك ربع یا بیست دقیقه طول کشید هیچ چیزی به طور دقیق به یادم نیست. به‌ویژه یادم نمی‌آید که راجع به اشعار و یا سبك و روش

او صحبت کرده باشیم. گفتگوی ما بیشتر جنبهٔ سیاسی داشت و نیما هم آشکارا و بی‌ترس و بیم از روشهای دولت انتقاد می‌کرد. از همین رو نخستین برخورد من با نیما اثر خوبی از او در ذهن من گذاشت و اولین تصویری که من از نیما داشتم بیشتر چهرهٔ یك مردآزادیخواه و انقلابی بود تا یك شاعر نوپرداز. چندماه بعد مرا دستگیر کردند و دراین فاصله شاید یکی دوبار دیگر او را درهمان مدرسه دیده باشم که از حدود سلام‌و علیك فراتر نرفته‌است.

خاطرهٔ مشخصی که از آن زمان دربارهٔ نیما دارم تعریفهایی است که دوستان من یعنی شاگردهای سابق نیما از روش تدریس او ورفتارش درکلاس می‌کردند. آنها می‌گفتند که او اصلا" به برنامهٔ درس وکتاب درسی کاری ندارد. در کلاس مانند یك دوست پهلوی شاگردان می‌نشیند و با آنها به گپ زدن و درددل کردن می‌پردازد. گاهی هم داستانها یا شعرهایی از خود و شعرای دیگر می‌خواند. همهٔ آنها از او به نیکی و با احترام یاد می‌کردند. ولی شاید همین روش و احتما لا" انتقاداتی که از دولت در سر کلاس یا میان شاگردان می‌کرد باعث شد که عذر اورا ازمدرسه خواستند و بار دیگر بیکار شد. نیما را بارها از کار بیکار کردند و هربار به خاطر اینکه زیر بار تعبّدات اداری نمی‌رفت، اهل بندوبست نبودآزادمی‌زیست و عقاید خود را آزادانه اظهار می‌داشت. البته کارشکنی ودشمنی بعضی محافل شعرای کهن‌پرداز نیز در رانده شدن او از کارهای دولتی سهمی داشت. اما عامل اصلی بیکاری و آوارگی او که تا واپسین دم زندگیش ادامه داشت همان آزادگی او بود. با آنکه نیما درمورد اشتغال تحت فشار دائمی عائله‌اش قرارداشت و بیکاری او را مورد سرزنش قرار می‌دادند، هربار که به کاری مشغول می‌شد تغییری در روش خود نمی‌داد و توصیه‌های مکرر خانواده و دوستانش را به رعایت انضباط اداری وکرنش دربرابر رژیم و نگاه داشتن زبان خود، نادیده می‌گرفت و دوباره بیکار می‌شد. تا آنجا که من اطلاع دارم چهار بار او را از خدمت دولت راندند:

نخست از دبیرستان حکیم نظامی آستارا در ۱۳۱۱ که دبیر ادبیات آن بود. سپس از دبیرستان صنعتی تهران که در پیش گفتم، آنگاه از مجلهٔ **موسیقی** که عضو هیئت تحریریهٔ آن بود، و سرانجام از ادارهٔ انطباعات وزارت فرهنگ که در ۱۳۲۸ به کوشش دوستانش کاری در آنجا به وی داده بودند و چند سال بیشتر دوام نکرد. پس از آن دیگر تا پایان زندگی خانه نشین بود.

تمام این تضییقات به خاطر آزادگی و آزادیخواهی و اندیشهٔ انقلابی نیما بود. نیما از هرگونه سازشکرایی بیزار بود و با بنیاد جامعهٔ موجود مخالفتی آشتی ناپذیر داشت. این جنبه از زندگی نیما، از جانب زندگینامه‌نویسان او کمتر موردتوجه قرارگرفته است. آنها یا بیشتر به شرح زندگی خصوصی وی پرداخته‌اند و یا به تشریح انقلابی که او در شعر پارسی پدیدآورده است. اما به اندیشهٔ سیاسی و اجتماعی نیما توجه زیادی نکرده‌اند. درحالی که اشعار نیما از این نظر شایان بررسی ویژه‌ای است.

شعر نیما از بنیاد مردم دوست و رهایی‌گراست. موضوع بیشتر اشعار او شرح رنج و بینوایی مردمان زحمتکش و مصائب گوناگون آنها مانند فقر، گرسنگی، بیکاری و محرومیت از حقوق طبیعی خویش یا انتقاد از ظلم، ستمگری، بیدادگری و بهره‌کشی از کار آنهاست. قهرمانان شعر او یا افرادی کارگر و رنجبرند و یا هنرمندانی تهیدست و ستمدیده. در هیچ یك از اشعار او ستایشی از شاهی، امیری، خانی، کارفرمایی، ثروتمندی، سرمایه‌داری، نمی‌بینید. برعکس این گروه همیشه مورد خشم و بیزاری او هستند و همواره طرد و محکوم می‌شوند. نیما از شرح زشتیها و بی‌عدالتیهای جامعهٔ کنونی در تمام اشکال آن فراتر می‌رود و بنیاد این جامعه را با شلاق انتقادی سخت می‌کوبد، دربسیاری از آثار خود آرزوی ویرانی و نابودی آن را می‌کند، و حتی در بعضی اشعار خود نوید زوال و دگرگونی آن را می‌دهد. این انتقاد و ستیز نیما گاه آشکار

و بی‌پرده است و گاه پنهان و در پردهٔ ابهام واستعاره، گاه سرشار از امید و خوش‌بینی است و گاه آکنده از یأس و بدبینی، اما همیشه و در همهٔ آثار او وجود دارد. بدبینی و خوش بینی، نومیدی و امیدواری در اشعار نیما پدیده‌ای است ادواری که به تناسب شرایط محیط و وضع سیاسی کشور مراحل متعددی دارد. همچنین صراحت و ابهام را در آنها در موارد مختلفی می‌توان دید که بستگی به وضع عمومی و خصوصی او دارد. اما در پشت تمام این نوسانها اندیشه نقاد و روحیهٔ ستیزه‌جوی او نسبت به این جامعه و بی‌عدالتیهای آن همواره دوام دارد.

این اندیشه در همان نخستین شعری که از او به‌دست مانده است یعنی " قصهٔ رنگ‌پریده خون سرد " آشکارا دیده می‌شود منتها به‌صورت انتقاد و بیزاری از زندگی و تمدن شهری و گریز از شهرنشینان و شهرنشینی است. نیما از اعماق روح خود فریاد می‌زند:

من از این دونان شهرستان نیم — خاطر پر در کوهستانیم
کز بدی بخت در شهر شما — روزگاری رفت و هستم مبتلا
من خوشم با زندگی کوهیان — چونکه عادت دارم از طفلی‌بدان
اندر آن نه شوکتی نه زینتی — نه تقیّد نه فریب و حیلتی
زندگی در شهر فرساید مرا — صحبت شهری بیازارد مرا
صحبت شهری پراز عیب وضراست — پر زتقلید و پراز کید و شراست
شهر باشد منبع بس مفسده — بس بدی، بس فتنه‌ها ،بس بیهده
تا که این وضع است در پایندگی — نیست هرگز شهر جای زندگی[1]

لیکن این اندیشهٔ نیما برخلاف آنچه ظاهراً به نظر می‌رسد از قماش

۱. مجموعهٔ آثار نیما یوشیج. دفتر اول شعر. به کوشش سیروس طاهباز ص ۲۶ (ازاین‌پس منظور از " مجموعه " همین اثر است).

اندیشهٔ " بازگشت به زمین " آنسان که تولستوی و بعتازگی ایوان‌ایلیچ بیان کرده‌اندیا آموزهٔ گریز از صنعت و تکنولوژی که گاندی‌توصیه می‌کرد نیست. بلکه نشانهٔ حق‌گرایی نیما و بیزاری او از جامعه‌ای است که در آن بیدادگری، زورگویی، حق‌کشی، فساد و مفتخوری حکمفرماست. روگردانی نیما از شهر وشهرنشینان، درحقیقت طرد و نفی جامعه‌ای است که بی‌عدالتی در آن حکمرواست و شهر بر روستا حکومت می‌کند و شهرنشینان با بهره‌کشی از کار و کوشش روستائیان وکوه‌نشینان‌درنعمت و ناز به‌سر می‌برند. این حقیقت دربسیاری از اشعار بعدی نیما با وضوح تمام نمایان می‌گردد. ولی درپایان همین شعر نیز او به پیکار خود در راه حق و علیه بی‌عدالتی اشاره می‌کند:

کی همیشه با خسانم جنگ بود　　باطل و حق‌گر مرا یکرنگ بود؟
کی زخصم حق مرا بودی زیان　　گر نبودی عشق حق درمن عیان؟
(مجموعه ۳۳)

سه‌سال بعد در شعر " محبس ـ به یادگار فقرای محبوس " بی‌پرده و بی‌پروا محکومیت جامعه مبتنی بر ظلم و استثمار را، جامعه‌ای که مظاهر آن فقر، گرسنگی، حق‌کشی و بیدادگری است، اعلام می‌دارد. این شعر با وصف منظرهٔ زندان و زندانیان چنین آغاز می‌شود:

موی ژولیده جامه‌ها پاره　　همه بیچارگان به یکباره
بی‌خبر این یک از زن و فرزند　　و آن دیگر از ولایت آواره
این یکی را گنه که کم جنگید
آن دگر را گنه که بد خندید
گنه این ز بیم رفتن جان　　در تکاپو فتادن از پی نان
گنه آن قدم نهادن کج　　گنه این گشادگی دهان
این چنین شان عدالت فایق

کرده محکوم و مرگ را لایق

(مجموعه ۸۰)

این داستان ماجرای کشاورزی است. دارای دو کودک یتیم که ارباب او را به اتهام دزدی به زندان افکنده است و اینک اورا محاکمه می‌کنند. قسمت اعظم شعر مبادله اتهام میان قضات و متهم در این بیدادگاه است. و از آن میان این گفتار متهم:

این چه‌کیدی این چه‌خیره‌سری‌است کاشکارا به نام دادگری است
ضرر کارگر به حبس و عذاب ضرر عالم است، اگرضرری است
گر خیانت دورویی و دزدی است
این دورویی چرا خیانت نیست؟

(مجموعه ۹۱)

شعر " خانواده سرباز " که احتمالا" برگردانی از یک اثر روسی است سراسر ادعانامه‌ای است علیه فقر، تنگدستی، بینوایی وستم‌کشی مردمان محروم و به‌ویژه علیه جنگ و مصائب ناشی از آن:

یک دهاتی را زندگی ساده است
ز اندکی هرچیز بهرش آماده است
گاوی و مرغی، وصله خاکی
تا به دستش هست، نیست او شاکی
او نمی‌خواهد قصر رنگارنگ
هی پیاپی جنگ
در سر او نیست فکر بیهوده
در هوای او کس نفرسوده
خاندانها را او نمی‌چاپد
روی پرّ قو او نمی‌خوابد

او که زین غوغا هیچ سودش نیست
جنگ او با کیست؟

جنگ هرساله از برای چیست؟
" نیکلا" داند این چه غوغایی است
حرص دو ارباب فتنه‌جویان است
پس فقیران را خانه ویران است

قصر آن ارباب باز پابرجاست!
نیکلا آقاست.
(مجموعه ۱۱۹)

* * *

نیما بی‌شك با عقاید چپ‌گرا، با سوسیالیسم و مارکسیسم آشنا بود، گرچه هیچ‌گاه تمایلی به صحبت دربارهٔ آنها نشان نمی‌داد. من از هیچ‌کس نشنیده‌ام که بگوید او در هیچ زمانی عضو یا وابسته به چنین سازمانهایی بوده است. خصلتا" نیز از زمانی که من با او آشنا شدم، آمادگی چنین فعالیتهایی را نداشت. آدمی بود گوشه‌گیر و از جنجال و های و هوی پرهیز داشت. با این حال، هم با این عقاید آشنایی داشت و هم نسبت به آنها نوعی گرایش. برادرش **لادبن** از رهبران فعال حزب کمونیست ایران بود و در زمان رضاشاه به شوروی پناهنده شد و ضمن تصفیه‌های استالینی اعدام شد. خود نیما هم گاهی به‌طور تلویحی وخیلی به‌ندرت به صورت آشکار نسبت به این عقاید اظهار تمایل می‌کرد.

نخستین دیدار ما، پس از رهایی از زندان، در دفتر روزنامهٔ **مردم ضد فاشیست** روی داد. این روزنامه را پس از شهریور ۱۳۲۰ با کمك متفقین علیه هیتلر و نازیسم منتشر می‌کردیم و علاوه بر تمایل نسبت به شوروی و حزب توده گاهی نیز گرایش چپ از خود نشان می‌داد. این روزنامه با مخالفت شدید مردم که عموما" طرفدار آلمانها بودندروبه‌رو بود و جز عدهٔ معدودی از روشنفکران و عناصر چپ‌گرا کسی تمایل

نسبت به آن نشان نمی‌داد. یك روز در دفتر این روزنامه مشغول کار بودم که در باز شد و نیما وارد گردید. نویسندگان و کارمندان دیگر روزنامه او را نمی‌شناختند و شاید نام او را هم نشنیده بودند. آخر آن روزها نه نیما معروفیت چندانی داشت، و نه شعر نو چندان خواستاری. اما من از آمدن او خیلی خوشحال شدم چون این نشانهٔ آن بود که ما، یعنی آن روزنامه و مسلکش، چندان تنها و منزوی هم نیستیم و هنرمندان و اندیشمندان باارزشی مانند نیما نیز نسبت به آن علاقه دارند. اومسلما" راه و روش ما را می‌پسندید که از خانه برخاسته به آنجا آمده بود تا به ما تبریك بگوید و ما را تشویق کند. خلاصه نشستیم و ساعتی باهم درددل کردیم. از آنچه در زندان بر ما رفته بود و از آنچه برایران می‌گذشت. ولی باز به‌خاطرم نیست که دراین ملاقات هم دربارهٔ شعر نو یا شعراصولا" صحبتی کرده باشیم. تا آنجا که به یاد دارم نیما گویا نوشته‌ای به من داد که چاپ کنیم، ولی از شکل و محتوای آن هیچ چیز به‌خاطرم نیست.

بعدها به‌ویژه در سالهای ۱۳۲۲ تا ۱۳۲۴، در دورانی که‌عملا" سردبیر روزنامهٔ **رهبر** و بعدا" عضو هیئت تحریریهٔ آن بودم بارها به خانهٔ‌نیما که در خیابان پاریس بود می‌رفتم و شعرهایی از او برای چاپ در روزنامه می‌گرفتم. دربارهٔ جنبهٔ هنری این ملاقاتها بعدا" صحبت خواهیم کرد. فعلا" می‌خواهم دربارهٔ اندیشهٔ سیاسی نیما صحبت کنم. تا جایی که به یاد دارم دراین ملاقاتها نیز هیچ وقت یك بحث اصولی دربارهٔ عقیدهٔ سیاسی و اجتماعی نیما یا نظر او دربارهٔ سوسیالیسم و مارکسیسم‌به‌میان نیامد. فقط او نسبت به مبارزهٔ حزب علیه ارتجاع و جنگ شوروی علیه آلمان و پیروزی این دولت تمایل نشان می‌داد و ما را تشویق می‌کرد. ولی نه من هیچ‌گاه از او تقاضا کردم که به حزب بپیوندد و نه او هیچ وقت چنین تمایلی نشان داد.

خانهٔ نیما به تناسب سطح زندگی آن روز ایران، خانهٔ‌مرفهی به‌شمار می‌رفت. باآنکه نیما چندین سال کار نداشت و خانه‌نشین بود، چون

همسرش در اداره کار می‌کرد، زندگی آنها نسبتاً خوب بود. خیابان پاریس، در آن زمان، در بخش شمالی و اعیان نشین شهر قرار داشت. و خانهٔ نیما درطرف غربی و در قسمت بالای این خیابان واقع بود. دقیقاً نمی‌دانم که این خانه ملکی بود یا اجاره‌ای. ولی به هرحال خانهٔ خوبی بود. هروقت پیش نیما می‌رفتم مرا در اتاقی که مشرف به خیابان بود می‌پذیرفت، که اتاقی بزرگ و مفروش با قالی بود و به سبك سنتی ایران مخدّه‌هایی در کنار دیوار قرار داده بودند. ما روی زمین می‌نشستیم و به مخدّه تکیه می‌دادیم و گپ می‌زدیم. به‌خاطر ندارم که پوست تختی زیرپای ما بود یا نه، ولی مسلماً هیچ مبلمان دیگری مانند میز و صندلی و غیره در اتاق وجود نداشت. گاهی منقل آتشی هم جلوی نیما بود و اباو امتناعی نداشت که ضمن صحبت مشغول کشیدن تریاك باشد. درآن دوران، برخلاف دوره‌های بعد که دور و بر نیما پراز کتابهای پراکنده و دست ـ نوشته‌ها و شعرهای ناتمام بزرگ و کوچك بود، اتاق پذیرایش خیلی مرتب و منظم و پاکیزه به‌نظر می‌رسید. ظاهراً اتاق کار و کتابخانه نیما در جای دیگری بود. ولی مسلماً درهمان حال نیز مرتباً مشغول نگارش یا اصلاح اشعار خود بود، یا اندیشهٔ شعر تازه‌ای را درسر می‌پرورد. زندگی نیما تمام در دنیای شعرهایش متجلّی بود و به‌راستی فقط در شعرهایش می‌زیست.

باری سخن از جنبهٔ سیاسی و اجتماعی اشعار نیما در میان بود. همانگونه که گفتم این خصلت در تمام اشعارش وجود دارد و کمتر شعری از او می‌توان یافت که دارای چنین محتوایی نباشد. اما شکل و جهت آن به‌تناسب اوضاع و احوال و روحیات نیما تغییر می‌کند. گاهی خیلی آشکار و صریح و انقلابی است مانند قطعهٔ "بشارت" که در ۱۳۰۵ سروده است و درآن به ستمدیدگان نهیب می‌زند که:

از زمین برکَنید آبادی

تا به طرح نوی کنیم آباد
به زمین رنگ خون بباید زد
مرگ یا فتح هرچه بادا باد
یا بمیریم جمله یا کردیم
صاحب زندگانی آزاد.

(مجموعه ۱۲۷)

یا درشعر " شهید گمنام " که در دی ۱۳۰۶ سروده است:

درکمیته چو از او صحبت بود
همه را حیرت از این جرأت بود.
همه پرحرف به هر سوق و درون:
اگر این توپ بماند بیرون ! ...
اگر آگاه کند شاه را امشب امیر !
بهم آشفت جوان. گفت: بس است !
او چه کس هست و امیرش چه کس است.
همه جا خلوت و هرکار آسان.
احتیاط است فقط مشکلمان
می‌شود روز سفید، همه خواهیدم دید !
بعد گفتند: قراولخانه
ببرد حمله چنان دیوانه
شاه کرده است غضب ـ گفت: عجب !
بی‌جهت شاه به خود داده تعب !
ملت اندر غضب است. ترس دراین غضب است.

(مجموعه ۱۳۹)

یا در شعر مفصل " سرباز فولادین " که به احتمال قریب به یقین دربارهٔ سرهنگ فولادین که علیه رضاشاه توطئه کرده و دستگیرواعدام شده

بود کفته شده است.

لیکن این بیان آشکار و گزنده همیشه دوام نمی‌کند. دوران اختناق فرامی‌رسد و لحن مبهم و استعاری جایگزین آن می‌شود. اما محتوای انتقادی و رهایی‌گرای اشعار نیما همچنان برجای می‌ماند. دربسیاری‌از اشعاری که او در دوران رضاشاه یا پس از او سروده است، این لحن استعاری دیده می‌شود. مثلا" قصیدهٔ " عقاب نیل " داستان مرغی افسانه‌ای است که دراثر پیری کور و کر و گر و فرتوت شده است ولی جوجکانش او را در چشمه‌ای شفابخش می‌شویند و از نو جوان می‌شود. این داستان را می‌توان تمثیلی برای جامعهٔ آن‌موقع دانست که پوسیده و فاسد شده و نیاز به اصلاح و انقلاب دارد. شاید هم بتوان آن راتمثیلی برای شعر پارسی دانست که کهنه و فرتوت شده و باید آن را با سبکی و روشی تازه از نو جان بخشید. در شعر " ققنوس " همین موضوع به‌صورت دیکری آمده است.

ققنوس، مرغ خوشخوان، آوازهٔ جهان،
آواره مانده از وزش بادهای سرد
بر شاخ خیزران، بنشسته است فرد.
بر کرد او به هر سر شاخی پرندکان.

ققنوس فرتوت و وامانده هنکامی که افول خود را احساس می‌کند به سوی خرمن آتشی پرواز می‌کند و آنکاه:

آن مرغ نغزخوان
درآن مکان ز آتش تجلیل یافته
اکنون، به یك جهنم تبدیل یافته،
بسته است دم به دم نظر و می‌دهد تکان

چشمان تیزبین.
وز روی تپه،
ناگاه چون به جای پر و بال می‌زند،
بانگی برآرد از ته دل سوزناك و تلخ
که معنیش نداند هر مرغ رهگذر
آنکه ز رنجهای درونیش مست
خود را به روی هیبت آتش می‌افکند
باد شدید می‌دمد و سوخته است مرغ!
خاکستر تنش را اندوخته است مرغ!
پس جوجه‌هاش از دل خاکسترش به در.

(مجموعه ۳۰۸)

در این تمثیل لزوم یك تحول انقلابی در جامعهٔ فرتوت و درماندهٔ آن موقع بیشتر احساس می‌شود.

این‌گونه تمثیلها در آثار هگل و اندیشمندان انقلابی دیگری نیز دیده می‌شود. این عجیب نیست چون به تحقیق نیما با این آثار آشنا بود و حتی تا سالهای آخر زندگی‌نیز هروقت فرصتی می‌یافت به‌مطالعهٔ آنها می‌پرداخت و درضمن صحبت گاه از آنها نام می‌برد. ازمیان شعرای خارجی به آلگیری دانته و آلکساندر پوشکین علاقهٔ بیشتری نشان می‌داد. ولی آثار شعرای بزرگ دیگر را، به‌ویژه آنها که جنبهٔ فلسفی عمیق‌دارد، مطالعه می‌کرد و از آنها مایه می‌گرفت. تا آنجا که من اطلاع دارم زبان فرانسه، روسی و عربی را به‌خوبی می‌دانست. در سالهای بعد که اتاق‌کار و پذیراییش یکی شده بود، کتابهای گوناگون پارسی و خارجی در پیرامون مسند او پراکنده بودند ولی هیچ‌گاه درحضور من به یکی ازآنها برای استناد یا نشان دادن مطلبی مراجعه نکرد.

این زبان تمثیلی، این بیان سمبولیك، که بعداً یکی از ویژگیهای شعر نیما می‌شود، وسیلهٔ بسیار مناسبی برای ابراز اندیشه‌های انتقادی

و انقلابی نیما در دوران اختناق وزمانی است که بیان آشکارآنها به‌بهای جان انسان یا دست کم آزادی او تمام می‌شود. یکی ازنمونه‌های برجستهٔ این سمبولیسم شعر " همسایگان آتش " است. دراین اثر، آتش مظهر نیروی انقلابی و رهایی‌بخش و پیشروندهٔ جامعه است. اما دو نیروی ویرانگر و پلید می‌کوشند او را از پیشروی بازدارند. یکی " مرداب " که سمبول عقب ماندگی، واپس‌گرایی، رکود و خمودکی است، و دیگری " باد تندی " که نشانهٔ دیکتاتوری و خشونت طبقات فرمانرواست. " مرداب " می‌خواهد با آب گندیدهٔ خود " آتش " را خاموش کند و جلوی پیشرفت جامعه را بگیرد. باوجود این نمی‌تواند راه پیشروی آتش را بگیرد. " باد تند" با " تازیانه‌های هر دم کشیدهٔ " خودمی‌کوشد آتش را خاموش کند. اما برعکس بر گسترش‌شعله‌های آن می‌افزاید و سرانجام " روی فلك از آتش تند تابناك " می‌گردد.

اما این اشعار سمبولیستی گرچه عموما" انتقادی است،لیکن همواره خوش بینانه نیست و با پیروزی نیروی انقلابی و پیشرو درجامعه پایان نمی‌پذیرد. مثلا" در شعر " اندوهناك شب " نیما از خود می‌پرسدکه‌آیا

این راست است، زندگی این سان پلید نیست؟
پایان این شب
چیزی به غیر روشن روز سفید نیست...؟

و زمینهٔ کلی شعر آمیخته با یأس و نومیدی است:

مرغ طرب فتاده به تشویش
با رنجهای دگرگون
هر دم به گفتگوست.

او باز می‌کند
بالی به رنگ خون
و افسرده می‌نشیند
بر سنگ واژگون.

و سرانجام بدین سان پایان می‌پذیرد:

خاکستر هوا
بنشانده جغد را ز بر شاخه‌های خشک
و آویخته به سقف سیه عنکبوت رنگ.
(مجموعه ۳۷۶ تا ۳۸۰)

یا در قطعهٔ "خندهٔ سرد" که با لحن امیدبخشی چنین آغاز می‌شود:

صبحگاهان که بسته می‌ماند
ماهی آبنوس در زنجیر
دُم طاووس پر می‌افشاند،
روی این بام تن بشسته ز قیر.

پایان نومیدکنندهٔ زیر را دارد:

لیک باد دمنده می‌آید
سرکش و تند
لب از این خنده بسته می‌ماند.
هیکلی ایستاده می‌پاید.
صبح چون کاروان دزد زده
می‌نشیند فسرده،

چشم بر دزد رفته می‌دوزد
خنده سرد را می‌آموزد.

(مجموعه ۳۸۳ و ۳۸۴)

شعر " امید پلید " نیز به همین سان با آوای " خروس سحر "که‌مژده آمدن " صبح خنده بر لب " را می‌دهد، آغاز می‌شود، لیکن با بیان توطئهٔ " سوداگر شب " که " امید زوال صبحگه را به دل می‌پرورد" پایان می‌یابد. با این حال کاهی درهمین تمثیلها نیز عنان احتیاط ازکف نیما بدر می‌رود و آشکارا اندیشهٔ خود را می‌گوید. منجمله در شعر " دانیال " :

فتح مال آن کسانی نیست کاکنون فاتحند
فتح مال مردم آزاده است ارچه به بند.

(مجموعه ۳۲۲)

قطعهٔ " وقت است ..." جنبهٔ انقلابی و احساساتی خیلی تندوآشکار دارد و ظاهراً" همزمان با سقوط رضاشاه و پیداشدن بارقهٔ امید دردل شاعر سروده شده است :

وقت است نعره‌ای به لب آخر زمان کِشَد
نیلی دراین صحیفه، براین دودمان کِشَد
سیلی که ریخت خانهٔ مردم ز هم، چنین
اکنون سوی فرازکهی سر چنان کشد
برکنده دارد این
بنیان سست را
بردارد از زمین
هر نادرست را
وقت است ز آب دیده که دریا کند جهان

هولی دراین میانه مهیا کند جهان
بس دستهای خسته درآغوش هم شوند
شور نشاط دیگر برپا کند جهان...
(مجموعه ۳۹۱)

ولی امیدواری نیما دیری نمی‌پاید و یك دوران طولانی دودلی و تردید و آمیختگی امیدواری و نومیدی باهم در اشعار او به‌چشم می‌خورد. البته درتمام این اشعار همدردی و همکامی او با محرومان و ستمدیدگان‌ودشمنی آشتی‌ناپذیر او با زورگویان، بیدادگران، ثروت‌اندوزان، واستثمارگران وجود دارد. بیشتر اشعار اوآکنده از وصف بینوایی، فقر، گرسنگی و ستم‌کشی طبقات محروم است و شلاق گزنده‌ایست که برچهرهٔ ستمگری و استثمار و فساد کوبیده می‌شود. اما جز دریکی دومورد استثنایی مانند قطعهٔ " کینه شب " امید به آینده و پایان یافتن این بیدادگری در آنها کمتر دیده می‌شود. حتی دربعضی اشعار او که خیلی رنگ خوش بینی دارد در گوشه و کنار آن نشانه‌ای از بی‌اعتمادی و احتیاط نسبت به‌آینده مشاهده می‌شود.

مثلا" شعر " ناقوس " که خوشبین‌ترین و انقلابی‌ترین اثرنیمادراین مرحله است باز به آزادیخواهان توصیه می‌کند که مواظب باشند چون دشمن " زنجیرهای بافته از آهن خود را تعمیر می‌کند". این شعر که به نظر من یکی از بهترین آثار نیماست شایستهٔ توجه و توضیح بیشتری است. زیرا گذشته از آن‌که اندیشهٔ مردم‌گرا و رهایی ستای نیما را به‌گونه‌ای آشکار نمایان می‌سازد، نمونهٔ بسیار خوبی برای نشان دادن سمبولیسم ویژه‌ای است که او در بیان افکار خود به‌کار می‌برد. ناقوس دراین شعر مظهر اندیشهٔ انقلابی است که " در تاروپود بافتهٔ خلق می‌دود"و "اندر نهاد آنان ـ جان می‌دمد به‌قوت جان‌نوای خود". همچنین " خلوت سحر " نشانهٔ جامعه‌ای است که تازه دارد از خواب جهل و خمودگی بیدار می‌شود. درحالی که " صبح " مظهر رهایی وآزادی‌جامعه

است. درمقابل " شب " نشانهٔ اختناق و سلطهٔ بیدادگری است. وقتی که نیما می‌سراید:

بانگ بلند دلکش ناقوس
در خلوت سحر
بشکافته است خرمن خاکستر هوا
درراه هر شکافته با زخمه‌های خود
دیوارهای سرد سحر را
هرلحظه می‌درد.
(مجموعه ۴۳۶)

چه زیبا نفوذ اندیشهٔ انقلابی را در جامعهٔ نیمه خواب‌آلودما ترسیم می‌کند. یا هنگامی که در پردهٔ استعاره از خود می‌پرسد:

بس وقت شد چو سایه که برآب
وز او هزارحادثه بگسست
وین خفته بر نکرد سر از خواب.
لیکن کنون بگو که چه افتاد
کز خفتگان یکی نه به خواب است؟

شگفتی خود را از تکانی که در جامعهٔ رخوت‌زدهٔ پیشین پدیدآمده است نشان می‌دهد و با تعجب سؤال می‌کند:

یا زین شب محیل
(کز اوست هول
گریان به‌راه رفته شتابان)
صبحی است خنده بسته به لب ؟ ــ یا شبی است کاو

رو در گریز از در صبحی است
در راه این دراز بیابان ؟

(مجموعه ۴۳۷)

اینکه نیما ناقوس را به‌عنوان مظهر اندیشهٔ انقلابی برگزیده است بیهوده نیست. شباهتها میان این دو فراوان است. ناقوس مردم را بیدار می‌کند و به آنان هشدار می‌دهد. اندیشهٔ انقلابی نیز همین کاررا انجام می‌دهد. ناقوس مردم شهر را از آنچه روی داده آگاه و آنها را به‌سوی وظیفه‌ای که دارند راهنمایی می‌کند. اندیشهٔ انقلابی نیز همین طور. طنین ناقوس در هر گوشه و کنار شهر منعکس می‌شود وبازتاب آن آهنگ نخستین را نیرومندتر می‌سازد. اندیشهٔ انقلابی نیز درست به‌همین گونه با منعکس شدن در افکار مردم رشد و نمو می‌کند و قویتر می‌گردد. از همین رو نیما هر بند این شعر را که به‌راستی به یك سمفونی شبیه است با کلمهٔ " دینگ دانگ " که صدای طنین ناقوس است آغازمی‌کند. بگذارید باهم این سمفونی را بشنویم.

ناقوس

بانگ بلند دلکش ناقوس
در خلوت سحر
بشکافته است خرمن خاکستر هوا
وز راه هر شکافته بازخمه‌های خود
دیوارهای سرد سحر را
هرلحظه می‌درد.
مانند مرغ ابر
کاندر فضای خامش مردابهای دور
آزاد می‌پرد؛
او می‌پرد به هر دم با نکته‌ای که در

طنین او بجاست.
پیچیده با طنینش در نکتهٔ دکر
کز آن طنین بپاست.

دینگ دانگ... چه صداست
ناقوس !
کی مرده؟ کی بجاست؟
بس وقت شد چو سایه که بر آب
وز او هزار حادثه بگسست
وین خفته بر نکرد سر از خواب.
لیکن کنون بگو که چه افتاد
کز خفتگان یکی نه بخواب است؟
بازارهای کرم محلمان
آیا شده است سرد؟
یا کومهٔ محقز دهقان
کشته است پر ز درد؟
یا از فراز قصرش با خون ما عجین
فربه تنی فتاده جهانخواره بر زمین؟
بام و سرای گرجی
شد طعمهٔ زبانهٔ آتش ؟
یا سوی شهر ما
دارد گذار دشمن سرکش ؟
یا زین شب محیل
(کز اوست هول
گریان به راه رفته شتابان)
صبحی ست خنده بسته به لب ؟ ــ یا شبی ست کاو

رو در گریز از در صبحی‌ست
در راه این دراز بیابان ؟

دینگ‌دانگ ... چه خبر ؟
کی می‌کند گذر ؟
از شمع‌کاو بسوخت به دهلیز
آیا کدام مرد حرامی
گشته است بهره‌ور ؟
حرف از کدام سوگ و کدامین عروسی است؟
ناقوس !
کی شاد مانده، که مأیوس ؟

ناقوس دلنواز
جا برده کرم در دل سرد سحر به ناز
آوای او به هر طرفی راه می‌برد.
سوی هر آن فراز که دانی،
اندر هرآن نشیب که خوانی،
در رخنه‌های تیرهٔ ویرانه‌های ما.
درهرکجا که مرده به داغی‌ست،
یا دل فسرده مانده چراغی‌ست،
تأثیر می‌کند.
او روز و روزکاربهی را
(گمگشته در سرشت شبی سرد)
تفسیر می‌کند.
وز هر رگش ز هوش برفته
هر نغمه کان بدر آید،

با لذت از زمانی شادی پرورد
آن نغمه می‌سراید.

او با نوای گرمش دارد
حرفی که می‌دهد همه را با همه نشان.
تا باهم آورد
دلهای خسته را.
دل برده است و هوش ز مردم کشان کشان
و اندر نهاد آنان
جان می‌دمدبه قوت جان نوای خود.
تا بی خبر ننمایند.
بر یأس بی‌ثمر نفزایند.
در تاروپود بافتهٔ خلق می‌دود
با هر نوای نغزش رازی نهفته را
تعبیر می‌کند.
وز هر نواش
این نکته گشته فاش
کاین کهنه دستگاه
تغییر می‌کند.

دینگ‌دانگ ... دم به دم
راهی به زندگی‌ست
از مطلع وجود
تا مطرح عدم.
گر زانکه همچو آتش خندد موافقی،
ور زانکه کور سرد نماید معاندی ــ

از نطفهٔ بهپا شده ره باز می‌شود.
از او حکایت دگر آغاز می‌شود.
از او به لغزش است جدار سبك نهاد.
از او به گردش است همه چیز.
این کارخانهٔ کهن از اوست
در رتق و فتق جلوه‌گریهای بیمرش.
نادان به دل کسی
کاین نکته از ندانی او نیست باورش.

دینگ دانگ ... بی‌گمان
نادان‌تر آن کسان
کافسونشان نهاده بهمپای کاروان،
وزبیم، تیغ دشمن را تیز می‌کنند،
وینگونه زان پلیدان پرهیز می‌کنند.
آنان به تنگنای شب سرد گورشان
(کان را به دستهای خود آباد کرده‌اند)
بیهوده سوخته،
چشم امید آنان
بر سهو دوخته،
با مرگ ساخته،
سود خود و کسان دگر را
در کار باخته.
برباد می‌دهند
آنان ز جا که باد درآید
همپای گاه و گاه نه همپا،
فکر خودند آنان

تا کامشان ز کار برآید.
آنان به روی دوست نموده،
یار موافقند و به تحقیق:
خصم منافقی که در این راه
زحمت به زحمتی بفزوده.

در عالم بپا شدهٔ زندگان ولیك
باشد خبر دگر،
از هر خبر که آید، زاید دگر خبر.
افزاید آنچه در خط چو طلسمش،
در ریشهٔ خطوط منظم،
امروز خواندنی‌ست.
وین حرفها ازو
در چشم گوشها
در گوش چشمها
فردا شنیدنی است.

دینگ دانگ! دینگ دانگ!
بر جانب فلك بشد این نوشکفته بانگ
وز معبر نهان، همه آورد این خبر.
کوش از پی نواش
بکشای خوب‌تر.
طرح افکنیده است
رقص نوای او
از روز، کان می‌آید،
وز روز، کان می‌آید

تردید می‌کنم کم
و امیّد می‌فزاید
اندر سریر خاك.
پیوند بسته است
او با مفاصل خاك فریب ناك.

او با نوای خود
بسیارها نهفته به بر دارد
در هر نهفته‌اش
بسیارها نگفته. به‌جان باش
چویای آن نهفت که گشته است
در عالم به‌پاشدکان فاش.
بسیارها نموده هر آیین
با خلق ره بخیر و سلامت
بسیارها گشوده سخنها
تا پرده برکشد ز معما.
در هیچ آفریده در این ره
در ناکرفته حرفی اما.
و کارگاه گناهان
باز است همچنان
وز آنچه گفته‌اند و نگفته‌اند
وز رنج هر گروه هویدا است
یك نکته بی‌خلافی پیداست
تا آدمی ز دل نزداید
زنگ خیال پوچ،
شایستهٔ نیاز نگردد.

هیهات ! هیچ در به رخ ما
بیهوده بازنگردد.
بی کوششی که شاید و چاره‌گری که هست،
مرغ اسیر نرهد از بند.
بدجوی را که کار فریب است
دست از بدی ندارد و از پند.

دینگ‌دانگ !... درمسیر بیابان،
در گورهای چشم،
با آن نگاههاهمه مرده؛
در حبسگاهها که ز شب جسته‌اند رنگ
با خفتگان لخت و فسرده.
در خانه‌های زیرزمینی (که داستان
با مرگ می‌کند نفس خواب رفتگان)
در گیرودار معرکهٔ عاجز و قوی
در رهگذار شهوت زشت پلیدها
در رخنه‌های خلوت و متروك (کاندران
آیین دستبرد می‌آموزد
فقر شکسته روی)
در خوابهای شیطنتی که جهانخوران
با آن گرفته خوی،
در هر کجا که بی حاصل،
برجاست حاصلی
در هرکجا که سوخته مانده‌ست
بی‌جا شده دلی،
و افتاده یا به شانهٔ زخمش فتاده‌ای

او جای می‌برد،
او چاره می‌فروشد
او شور می‌خرد.
وز بانگ دم به دم او
بیدار می‌شوند
با خواب رفتگان
هشیار می‌شوند
آن مردگان مرگ.

بارید خواهد از دم ابرش پر از کشش
(کز آه‌های ماست)
باران روشنی
مانندهٔ تکرگ.
و قصه‌های جانشکن غم
خواهدشدن بدل
با قصه‌های خشم.
و می‌رسد زمانی کاندر سرای هول
آتش بپای گردد و درگیرد،
وین زخمدار معرکه را دستی آهنین
با لرزهٔ محبت برگیرد؛
زو کشتهای سوخته
بیدار گلستان؛
و راه منزلی که نسل طلب راست آرزو،
در جایگاه چشم کسان خواهد بود؛
و آتشی که گرمی از آن می‌جوید
سرمازده تنی،

در دستگاه کرم جهان خواهد بود.

دینگ دانگ! ... شد به در
این بانگ دلنواز
از خانهٔ سحر،
خاموش تا کند
قندیلها به خلوت غمخانه‌های مرگ.
شد این ندا بلند
تا ریشهٔ کزند
لرزد ز هول آن.
کنداب تن به کنده فکنده
دل وا رهاند و بشکافد،
در کاروان خسته ازاین پس
آن حیله‌ساز، از پی سودش،
افسانهٔ فریب نبافد.

شد این ندا عمیق
وز هر جدار شهر،
برخاست ای رفیق!
همسایه تا کند
روشن اجاق سرد،
خون دگر بجوشد تا در عروق او
کاویختش به درد،
تالب تواند او
بر نعشهای ماندهٔ آن نقشها که بود
در خنده باز کرد.

دینگ‌دانگ!... یکسره
از میمنه،
تا میسره،
آن بافته کسیخت.
و اهریمن پلید
افسون بر آب ریخت.
برچیده کشت،
آمد نکون.
وزهم‌گسست
شالودهٔ فسانهٔ دیرین.
الفاظ ناموافق،
معنیّ نامساعد آیین،
عیبی (که بودشان
در چشمها هنر)،
سودی (که کردشان
همخانهٔ ضرر)،
منسوخ شد
منکوب ماند
مردود رفت
بادی، که بود از آن
مرده چراغ خلق؛
راهی، کزآن برفت
غارت به باغ خلق.

دینگ‌دانگ!... در شتاب
در هر درنگ که باید

بسیار مژده‌هاست
بااین لطیف دم
بیهوده آن سحرخوان ناقوس
در التهاب سوزنهان نیست،
با داستان او
جز خیر از برای کسان نیست.

او با لطیفهٔ خبر صبح خند خود
(کز آن هزار نقش گشوده
وز خون ما، سیاه گرفته است رنگ)
براین صحیفه خط دگرسان
تحریر می‌کند.
وین حرف ز ارغنون نوایش
تقریر می‌کند:
" در کارگاه خود به سر شوق آن نگار
زنجیرهای بافته ز آهن
تعمیر می‌کند."

دینگ‌دانگ!... سردوگرم
برداشته است ره به سوی ما
آورده است صفا نرم
و انگیخته به کامش تدبیر
(ز انسان که ذرّه به کارش
آید شکستی و تقصیر)
همپای با حریف زمان اوست.
نقدینهٔ امید کسان را.

در گیرودار عمر ضمان اوست.

چابك نگاه او
(با گشت همسفر)
در نقطه‌های پرحرکت می‌دهد درنگ،
در هر درنگ تنبلی آموز
می‌آورد به هردم سودای تاختن
سودای تاختن،
از بد گریختن
با خوب ساختن.

او در فریب خانه که ما راست،
تصویرها گشاد خواهد؛
آنگاه دربرابر شیطان
زنجیرها نهاد خواهد؛
میزان برای زیستن (آنگونه کان سزد)
خواهد به دست کرد.
پوشیده هر نوایش گوید: "باید
فکر از برای آنچه نه برجای هست کرد."

دینگ‌دانگ ... در مراقبهٔ زندگی که هست
اینست ره به روز رهایی
با او کلید صبح نمایان
وز او شب سیاه به پایان.
وین است یك محاسبهٔ درخور حیات
با دستکار روز عمل گشته همعنان،

از دستگاه دید جوانی گرفته جان.

بی‌هیچ ریب، آنچه که ناقوس
تفسیر می‌کند، همه حرف شنیدنی ست:

دوران عمر زودگذر، ارزشیش نیست،
در خیر ازبرای کسان
گر بارور نباشد،
سود هزار تن را
اندر زیان کارتنی چند،
خواهان اگر نباشد."

دینگ‌دانگ ... این چنین
ناقوس با نواش در انداخته طنین.
از گوشه جای جیب سحر، صبح تازه را
می‌آورد خبر.
و او مژدهٔ جهان دگر را
تصویر می‌کند.
با هر نوای خود
جوید به ره (چو جوید با تو)
وین نکتهٔ نهفته گوید با تو:

– " در کارگاه خود به سر شوق آن نگار
زنجیرهای بافته ز آهن
تعمیر می‌کند! "

می‌بینید که این شعر (همچون بعضی از اشعار بلند دیگر نیما) یک سمفونی واقعی است پس از یک **اورتور** کوتاه **موومانها** به‌صورت بندهای شعر به‌ترتیب می‌آیند. هر بند که با کلمهٔ " دینگ‌دانگ " آغاز می‌شود موضوع خاص خود را دارد و آن را با زبردستی می‌پروراند. موضوع بند اول اظهار شگفتی از تکانی است که در جامعه پدید آمده وپرسش‌دربارهٔ حقیقت آن است. آیا به‌راستی فراگرد رهایی آغاز شده است. دربند دوم به این پرسش، پاسخ مثبت می‌دهد. در بند سوم ماهیت اندیشهٔ انقلابی را تعریف می‌کند و راز تحول و پیشرفت جامعه را در همین اندیشهٔ انقلابی معرفی می‌کند که " از مطلع‌وجود ـ تا مطرح عدم، راهی به زندگی است. "

در بند سوم به کسانی که این‌حقیقت را درنمی‌یابند یا از روی بیم و بی‌شخصیتی یا در جستجوی مال و منال آن را ندیده می‌گیرند می‌تازد و دگرگونی آینده را به آنان‌گوشزد می‌کند. در بندهای بعد مرتبا" آهنگ خوش‌بینی و امید به آینده افزونتر می‌گردد. تا آنجا که در بند هفتم آشکارا مژدهٔ شکست " اهریمن‌پلید " و پیروزی انقلاب را می‌دهد :

منکوب ماند
مردود رفت
بادی، که بود از آن
مرده چراغ خلق
راهی، کز آن برفت
غارت به باغ خلق.

تا اینجا قوس صعودی خوش‌بینی شاعر به اوج خود می‌رسد و از این پس قوس نزولی آن، بی‌اعتمادی نسبت به پایداری پیروزی و هشدار نسبت به نیروی اهریمنی دشمن و فریبکاری او آغاز می‌شود. در اینجا

نیز ناقوس، مظهر اندیشهٔ انقلابی، آهنگ هشدار را می‌نوازد و در "ارغنون نوایش" :

تقریر می‌کند
" در کارگاه خود به سر شوق آن نگار
زنجیرهای بافته ز آهن
تعمیر می‌کند ۰ "

همچنین در شعر " خروس می‌خواند " که روبهم رفته خوش‌بینانه است و نوید فرارسیدن " صبح " و رهایی از تنگی قفس را می‌دهد باز در پایان به دشواری راهی که برای رهایی درپیش است اشاره می‌کند :

قوقولی قو ! گشاده شد دل و هوش
صبح آمد خروس می‌خواند
همچو زندانی شب چون گور
مرغ از تنگی قفس جسته است
در بیابان و راه دور و دراز
کیست کو مانده ؟ کیست کو خسته است ؟

(مجموعه ۵۳۱)

بسیاری از اشعار دیگر نیما دراین مرحله با آنکه حاکی از آرمان رهایی‌جویانهٔ او است، اما رنگ نومیدی و بدبینی دارد؛ مانند "آی آدمها "، " خرمنها "، " نارواییی به راه "، " شب قوروق "، " بخوان ای همسفر با من "، " کار شب پا "، " وقت تمام "، " که می‌خندد؟ که گریان است " و ۰۰۰ اما " لکه‌دار صبح " نمونهٔ کامل این نومیدی است که آن را به‌اتمام می‌آوریم۰ اما جالب این‌است که نیما این شعررا در ۱۰ شهریور ۱۳۲۰ یعنی یك هفته پس از حادثهٔ سوم شهریور و اشغال ایران

ازجانب متفقین سروده است و این واقعیت نشان می‌دهد که او در اواخر دوران رضاشاه و آغاز جنگ جهانی دوم امید به تحولی درجهت رهایی و آزادی واقعی ایران داشته (که نشانهٔ آن را در اشعار "همسایگان آتش" و "وقت است" دیدیم) که با حادثهٔ شهریور به‌کلی برباد رفته است:

لکه‌دار صبح

چشم بودم بر رحیل صبح روشن
با نوای این سحرخوان شادمان من نیز می‌خواندم به گلشن
در نهانی جای این وادی
برپرید نهای رنگ این ستاره
بود هر وقتم نظاره.
کاروان فکرهای دوردور این جهان بودم
راههای هولناك شب بریده
تا پس دیوار شهر صبح اکنون دررسیده.
بر سر خاکسترم ره بود
وین سخن را دم به دم گویا:
"می‌رسد صبح طلایی
می‌دمند این تیره رویان
پس به پایان جدایی
چشم می‌بندم به روشنهای دیگرسان."

آمد از ره این زمان آن صبح.
لیك افسوس!
گرچه از خنده شکفته
زیر دندانش ز چرکین شبی تیره نهفته

می‌نماید لکه‌داری روی خاکستر سواری
می‌دمد بر صورت خاکی
همردیف نابکاری.
لکه‌دار صبح با روی سفیدش روبه‌روی من
می‌نشیند خنده بر لب.
می‌پراند تیرهای طعنهٔ خود را به‌سوی من.
آه ! این صبح سراسیمه
از رهِ دهشت فزای این بیابانها رسیده
تا بدین جانب عبث با سر دویده.
از سفیداب رخ زردش زدوده
رنگ گلگون‌تر
پس به زرد چرک‌آلوده
می‌نماید پیش چشم من
نه چنانکه درد گرجا.

اکنون باید دربارهٔ یکی از پیچیده‌ترین و سخت فهم‌ترین اشعار نیما دراین دوران صحبت کنم یعنی " پادشاه فتح ". بدون شك این یکی از اشعاری است که نیما خیلی روی آن کار کرده است. نیما به همهٔ اشعار خود یکسان نمی‌نگریست. البته منظورم اشعار نوپردازانهٔ نیماست، والا او اصلا" برای اشعار سنتّی خودش ارزش چندانی قائل نبود. ولی میان اشعار نوی خود نیز تفاوت می‌گذاشت. بعضیها را درعرض چند ساعت یا یك روز تمام می‌کرد. ولی روی بعضی دیگر مانند " مانلی " و " خانهٔ سریویلی " هفته‌ها و شاید ماهها کار می‌کرد، هرکلمه و هر مصراع و هر بند را به دقت بررسی می‌کرد. حتی بعضی کلمات و جملات را چندین بار عوض می‌کرد تا کلمه و جمله‌ای را می‌یافت که کاملا" موردپسندا وبود یعنی مفهوم پیچیده‌ای را که او می‌خواست کاملا" منعکس می‌کرد. خلاصه

دربارهٔ این‌گونه شعرها وسواس عجیبی به‌خرج می‌داد. " پادشاه فتح " یکی از این‌گونه شعرهاست.

این شعر یك نمونهٔ کامل سمبولیسم ویژهٔ نیماست. سراسر آن آکنده از بیان اندیشه‌های سیاسی ـ اجتماعی او در قالب کلمات وجملات‌نمادین است. بیشتر اینها سمبلهایی است که وی در اشعار دیگرش به‌کاربرده و مفهوم آنها معلوم است.کلماتی مانند " شب "، " ظلمت "، " نهاد تیرگی "، "سردی"، "پاییز"، "خاکستر" نشانه‌های جامعهٔ فرتوتی است که بر ستمگری، اختناق، بهره‌کشی و مفتخوارگی، فریب و دورویی، محرومیت و تنگدستی، و جهل و بینوایی استوار است. هنگامی‌که نیما از " شب " همچون " سیاه سالخورده "ای‌که " انبوه دندانهایش می‌ریزد." نام می‌برد، یا زمانی که از " نهاد ظلمت رو درگریز ازصبح" سخن می‌گوید، معلوم است که اشارهٔ او به چنین جامعه‌ای است. در"طول چنان شبی " از " درون تیرگیهای مزّور، سایه‌های قبرهای مردگان و خانه‌های زندگان درهم می‌آمیزد." و در چنان "ظلمتی"، " صداهای غلاده‌های گردنهای محرومان، رقص لغزان شکستن را می‌آغازد." درچنین جامعه‌ای "نهادتیرگی" "چون خیال مرگ بر سریر حکمرانی نشسته" است و حکمرانان

" از نهفت رخنه‌های خانه‌هاشان وای‌شان از زور شادیشان
بر دل رنجور مردم تازیانه است."

(مجموعه ۵۳۴)

همچنین هنگامی که می‌خوانیم:

" درچنین وحشت نما پاییز
کارغوان از بیم هرگز گل نیاوردن
در فراق رفتهٔ امیدهایش خسته می‌ماند،

می‌شکافد او بهار خنده امید را ز امید؛
و اندر او گل می‌دواند.»

(مجموعه ۵۳۹)

معلوم است که «پاییز وحشت نما» نشانهٔ اختناق و «بهار» مظهر آزادی است. به همین سان وقتی که نیما می‌گوید «کرم می‌آید اجاق سرد» نوید رهایی از جامعهٔ فرتوت را می‌دهد، جامعه‌ای که آن را به «سرای ریخته هر بندش از بندش» تشبیه می‌کند. «صبح»، «آتش» و «آوای خروس» نیز مانند «بهار»، «خنده»، «شعله» و «انفجار» سمبلهای رهایی و آزادی از جامعهٔ فرتوتند. معانی کلماتی مانند «جهانخوار»، «کارفرما»، «پاسبان شب دیرین» و «شب گردان» آشکارتر ازآن است که نیازی به تفسیر داشته باشد. و منظور نیما از «جهان افسا» مجموع دستگاه تبلیغاتی ـ ایدئولوژیکی است که وظیفهٔ آن تخدیر توده‌های محروم و فریب دادن و بازداشتن آنها از تلاش برای رهایی است. نیما برای تأکید این خطر در آغاز و پایان این شعر تکرار می‌کند:

«و آن جهان افسا، نهفته در فسون خود،
از پی خواب درون تو،
می‌دهد تحویل از گوش تو خواب تو به چشم تو
وز ره چشمان به خون تو.»

(مجموعه ۵۴۰)

مفهوم تمام این سمبلها روشن است. اما مفهوم سمبل اصلی این شعر، یعنی «پادشاه فتح» چیست؟ «پادشاه فتح» کیست؟ چرا «بزم شب دوشین» او پر «آشوب بگذشته» است؟ چرا «در تمام طول شب» یعنی دربرابر فرمانروایی جامعهٔ فرتوت «با تکاپوی خیالش گرم در شور نهان است؟» «شهر نوتعمیر» او کجاست؟ و چرا درحالی که در «سرای»

خود " مست برجا آرمیده است " به دیگران پند می‌دهد ومعنی اندرزهای او چیست ؟ او کیست که " از درون پرده می‌بیند، آنچه با اندیشه‌های ما نیاید راست ؟" سرانجام چرا " مردم به هم نومید می‌گویند" که او مرده است، درحالی که چنین نیست ؟

مانند تمام گفته‌ها و نوشته‌های نمادین تعبیرها و تفسیرهای مختلفی می‌توان برای این شعر یافت من تفسیری که به نظرخودم درست است بیان می‌کنم، ولی اصراری ندارم که این واقعا" همان چیزی است که نیما درنظر داشته است. به نظر من منظور نیما از " پادشاه فتح " نیروی رهایی‌بخشی است که در نهاد جامعهٔ فرتوت وجود دارد و آن نیرویی است که باید سرانجام این جامعه را دگرگون سازد و بر روی ویرانه‌های آن جامعه‌ای آزاد و رها از ستمگری، بهره‌کشی، تنگدستی و محرومیت بنا کند. فرض کنید جنبش و تلاشی برای رهایی صورت گرفته ولی با شکست روبه‌رو شده است. تحت تلقینات " جهان افسا " از رهایی‌نومید شده‌اند و به‌هم می‌گویند " پادشاه فتح مرده است " یعنی دیگر امیدی به رهایی نیست. درحالی که این نیرو "مردنی" نیست، فناناپذیر است:

اوست زنده. زندگی با اوست
ز اوست گر آغاز می‌گردد جهان را رستگاری
هم از او پایان می‌یابد گر زمانهای اسارت.
او بهار دلگشای روزهایی هست دیگرگون،
از بهار جانفزای روزهای خالی از افسون.

تذکر " آشوب و سنگینی بزم شب دوشین " اشاره‌ای‌است به شکست پیشین جنبش که " استراحت " موقتی نیروی رهایی‌بخش جامعه را ایجاب کرده است. این نیرو آرمیده است تا خود را آماده برای پیکار

دیگر سازد. " پویایی او در آرام سرای شهر نو تعمیر خود" احتمالا" اشاره به برنامهٔ نویی است که برای مبارزهٔ بعدی خود فراهم می‌سازد. اندرزهایی که نیما از زبان " پادشاه فتح " به پویندگاه راه آزادی می‌دهد این است که نباید از شکست امید خود را باخت و مأیوس شد. باید از خطاهای گذشته پند گرفت و آنها را تکرار نکرد. راه مبارزه لغزان و دشوار است باید خود را برای پیمودن آن آماده ساخت. و از همه مهمتر فریب افسونهای دشمن را نباید خورد.

این تفسیر من است از این شعر بسیار پیچیده. در تأیید آن باید اضافه کنم که شرایط تاریخی و سیاسی زمان سرودن این شعر یعنی فروردین ۱۳۲۶ نیز تا حدّی مؤید آن است. این شعر سه ماه پس از ۲۱ آذر ۱۳۲۵ و همزمان با اختناق شدیدی که درپی آن حکمفرما گردید سروده شده است. درآن هنگام بسیاری از آزادیخواهان مأیوس و نومید مبارزه را رها کرده بودند. می‌بینیم که نیما در گوشهٔ انزوای خود نه تنها امید خویش را ازدست نداده است بلکه به دیگران نیز نوید پیروزی آینده را می‌دهد. اینک این شما و این شعر " پادشاه فتح ".

پادشاه فتح

در تمام طول شب،
کاین سیاه سالخورد انبوه دندانهاش می‌ریزد؛
وز درون تیرگیهای مزوّر
سایه‌های قبرهای مردگان و خانه‌های زندگان درهم می‌آمیزد؛
و آن جهان افسا، نهفته در فسون خود،
ازپی خواب درون تو،
می‌دهد تحویل از کوش تو خواب تو به چشم تو،
پادشاه فتح بر تختش لمیده است.
بس شب دوشین بر او سنگین و بزم آشوب بگذشته،

لحظه‌ای چند استراحت را ،
مست بر جا آرمیده است.

لیك چون در پیکر خاکستری آتش
چشم می‌بندد به خواب نقشه‌ها دلکش،
و اوست در اندیشهٔ دور و درازش غرق.

از زمانی کز ره دیوارها فرتوت
(که به زیر سایهٔ آن رقص حیرانی غلامان راست)
روی پاره پاشنه‌هاشان،
پای خامش بر سر ره می‌کذراند؛
تا مبادا خواب خوش کردد
از جهانخواری، دراین هنکامه، بشکسته
و نهاد تیرگی، زیور کرفته از نهاد او،
بر سریر حکمرانی، چون خیال مرگ، بنشسته؛
وز نهفت رخنه‌های خانه‌هاشان وای‌شان از زور شادیشان
بر دل رنجور مردم تازیانه است؛
و خیال هر طرفداری بهانه است؛
تا زمان کاوای طناز خروس خانهٔ همسایه‌ام مسکین،
می‌شکافد خانه‌های رخنه‌های هر نهفت قیل و قالی را .
وز نهان ره پاسبانان شب دیرین
سوت شب را ، چون نفیر کارفرمایان،
در عروق رفته از خون شب دیرین می‌اندازند.
یا به آرامی کرفته جا ،
شکل تابوتی، به روی دوشهای لاغر و عریان،
از بر این خاك اندود غبارآلود.

با صدای وای خیل خستگان می‌آکند از دور
نغمه‌های هول را در گردش شب کردان؛
وز پی آنکه مباد از گل نثاری
باغ در می‌بندد و دیوار.
درهمه این لحظه‌های ازپس هم رفتهٔ ویران
(از بن ویرانه‌اش امیدهای ماندگان مدفون؛
وز بر آن بزمهای سرکشان برپا)
با تکاپوی خیالش گرم در شور نهان است او.

در دلاویز سرای سینه‌اش برپاست غوغاها،
ز آمدورفت هزاران دست در کاران.
می‌گشاید چشم،
چشم دیگر روزگاری است.
لب می‌انگیزد به خندیدن؛
با دهان خندهٔ او انفجاری است.

ز انفجار خندهٔ امّیدزایش،
سرد می‌آید (چنان چون ناروا امید بدجویی)
هر بدانگیز انفجاری که از آن طفلان در اندیشه‌اند.
گرم می‌آید اجاق سرد.
اندر این گرمی و سردی، عمر شب کوتاه،
آنچنان کز چشمهٔ خورشید
آمدگانی هراسانند.
رفتگانی بازمی‌گردند.
در همان لحظه که ره بر روی سیل دشمنان بسته؛
و گشاد سیلشان، چون جوی کوری،

با نهاد ظلمت رو درگریز از صبح،
در درون ظلمت مقهور می‌تازد.
و صداهای غلاده‌های گردنهای محرومان
(چون صداپرداز پاهاشان به زنجیر)
رقص لغزان شکستن را می‌آغازد؛
اوست با اندیشه‌اش بسته.
وندر آرام سرای شهر نو تعمیر خود پویا
از نگاه زیر چشم خود
با تو این حرف دگر هرلحظه می‌گوید:
" بیهده خواب پریشان طفل ره را می‌کند بیدار؛
" وز نگاه ناشکیبایش
" می‌فزاید بر درازی راه.
" من که در این داستان نقطه‌گذار نازك اندیشم،
" فاصله‌های خطوط سربهم آوردهٔ آن را
خوب ازهم می‌دهم تشخیص. می‌دانم
" خوب ازهم می‌دهم تشخیص. می‌دانم
" که کدامین خام را خسته است دل در این شب تاریك.
" یا کدامین پای می‌لرزد به روی جادهٔ باریك.

" همچو خاری کز ره پیکر، برون آور
" از ره گوش خود، ای معصوم من!
" هر خبر را که شنیدی وحشت افزای.
" با هوای گرم استاده نشان روز بارانی است.
" چون می‌اندیشد هدف را مرد صیاد،
" خامشی می‌آورد در کار.
" همچنین درگیرد آتش از نهفت آنگه زبان در شعله آراید.

" بر عبث خاطر میازار.
" باش در راه چنین خاطر نگهدار.
" نیست کاری کاو اثر برجای نگذارد.
" گرچه دشمن صد در او تمهیدها دارد.
" زندگانی نیست میدانی
" جز برای آزمایشها که می‌باشد.
" هر خطای رفته نوبت با صوابی دارد از دنبال.
" مایهٔ دیگر خطا ناکردن مرد
" هست از راه خطاها کردن مرد.
" وان به کار آمد که او در کار،
" می‌کند روزی خطا ناچار.

" نکته این است و به ما گفته‌اند. لکن این نمی‌دانند
" آن بخیلان، تعزیت پایان؛
" صحنهٔ تشویش شب را دوزخ آرایان.
" و به مسمار صدای هیچ نیرویی
" گوش نگشاید از آنان لیك.

" بی پی و بن بر شده دیوار بدجویان،
" روی در سوی خرابی‌ست.
" بر هرآن اندازه کاو بر حجم افزاید،
" و به بالاتر، ز روی حرص، بگراید،
" گشته بازوی خرابش بیشتر نزدیك.
" وین نمی‌دانند آنان، آن گروه زنده در صورت
" چون معماشان به پیش چشم هرآسان،
" کاندرین پیچنده ره لغزان،

" سازگاری کردن دشمن،
" همچنان ناسازگاریها که او دارد، تشنجهای مرگ اوست
" و به مسمار صدای هیچ نیرویی
" گوش نگشایند و نگشوده‌اند. لکن
گوش نگشایند و نگشوده‌اند. لکن...."

پادشاه فتح در آن دم که بر تختش لمیده‌ست،
بر بدو خوب تو دارد دست.
از درون پرده می‌بینند،
آنچه با اندیشه‌های ما نیاید راست؛
یا ندارد جای در اندیشه‌های ناتوان ما.
وز برون پرده می‌یابد
نیروی بیداری ای را پای بگرفته،
که از آن خواب فلاکت‌زای روزان پریشانی هلاك است.

در تمام طول شب.
که در آن ساعت شماریها زمان راست.
و به تاریکی درون جاده تصویرهای بر غلط در چشم می‌بندد؛
وز درون حبسگاهش تیره و تاریك،
صبح دلکش را خروس خانه می‌خواند.
وین خبر در این سرای ریخته هر بندش از بندش ز هر گوشه،
می‌دهد گوش کسان را هر زمان توشه.
و به هم نومید می‌گویند:

پادشاه فتح مرده است.
تن جداری سرد او را می‌نماید.

استخوان در زیر رنگ پوست،
نقشهٔ مرگ تنش را می‌گشاید.

اوست زنده. زندگی با اوست.
ز اوست، گر آغاز می‌گردد جهان را، رستگاری.
هم از او، پایان بیابد گر زمانهای اسارت.
او بهار دلکشای روزهایی هست دیگرگون؛
از بهار جانفزای روزهایی خالی از افسون.

درچنین وحشت نما پاییز
کارغوان از بیم هرگز گل نیاوردن،
در فراق رفتهٔ امیدهایش خسته می‌ماند،
می‌شکافد او بهار خندهٔ امّید را ز امّید؛
واندر او گل می‌دواند.

او کشایش را قطار روزهای تازه می‌بندد.
این شبان کور باطن را
که ز دلها نور خورده
روشنانش راز بس کمکشتکی کویی دهان کور برده،
بگذرانیده ز پیش چشم نازک بین،
دیده بانی می‌کند با هرنگاه از گوشه‌اش پنهان،
بر همه اینها که می‌بیند.
وز همه اینها که می‌بیند
پوسخند با وقارش پر تمسخر می‌دود لرزان به زیر لب،
زین خبرها، آمده از کاستنهایی که دارد شب،
بر دهان کارسازانش که می‌گویند:

پادشاه فتح مرده است.
خنده‌اش بر لب،
آرزوی خسته‌اش در دل،
چون گل بی‌آب کافسرده است.

می‌گشاید تلخ.
شاد می‌ماند
در گشادِ سایهٔ اندوه این دیوار
مست از دلشادی بیمر،
خاطرش آزاد می‌ماند.

در تمام طول شب. آری.
کز شکاف تیرگیهای به‌جا مانده گریزانند
سرگران کارآوران شب؛
وز دل محراب قندیل فسرده می‌شود خاموش؛
وین خبر چون مرده خونی کز عروق مرده بکشاید،
می‌دمد در عرقهای ناتوان ناتوانان؛
و به ره‌آبستن هولی است بیهوده؛
و آن جهان افسا نهفته در فسون خود،
از پی خواب درون تو
می‌دهد تحویل از گوش تو خواب تو به چشم تو؛
وز ره چشمان به خون تو.

* * *

بعداز انشعاب رابطهٔ من با نیما همچنان مانند گذشته ادامه یافت و سالی دو سه بار به دیدن او می‌رفتم و اغلب غیر از احوالپرسی و گپ زدن یکی از اشعار او را به انتخاب خودش برای چاپ درمجلات ونشریات

خودمان می‌گرفتم. بعضی از این اشعار منتشر می‌شد مانند " خواب زمستانی " و " عقاب نیل " که در مجلهٔ **اندیشهٔ نو** در نیمهٔ دوم سال ۱۳۲۷ . یا شعر " سوی شهر خاموش " و " هاد " که در تیر و مرداد ۱۳۲۹ در هفته‌نامهٔ **جهان‌ما** انتشار یافت. برخی دیگر به‌علل گوناگون مانند توقیف یا تعطیل شدن این نشریات چاپ نشده می‌ماند. با این همه دیدار گاه به گاهی من از نیما تا کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۲۸ همچنان برقرار بود. دراین فاصله مسکن نیما دو بار تغییر کرد. نخست از خانه‌ای که در خیابان پاریس داشت به ابتدای کوچه‌ای در همان خیابان منتقل کردید به طوری که از منزل سابقش صد یا صدوپنجاه متر دورتر نبود. در این خانه نیز اتاق پذیرایی او از اتاق کارش جدا بودو ما همان طورروی زمین می‌نشستیم. اما در سال ۱۳۲۸ نیما قطعه زمینی را در اراضی انتهای کوچهٔ فردوسی تجریش که خریده بود ساخت وتا پایان عمر در این خانهٔ کوچك که در اوایل از برق و آب لوله‌کشی نیز محروم بود، زندگی می‌کرد دراین خانه نیما علاوه بر همهٔ این محرومیتها گرفتار یك مشکل عمده‌ای شده بود که اغلب ازآن شکوه می‌کرد. بدین سان که مالك زمین که آن را تفکیك کرده و به او فروخته بود برای این قطعه راه خروج نگذاشته بود و هر طرف در خانه را می‌گذاشتند با یکی از قطعات مجاور مواجه می‌شد نه با یك کوچه یا شارع عام. بعدها که زنده یاد جلال آل احمد و خانم سیمین دانشور نیز دراین ناحیه زمینی خریدند و خانه‌ای ساختند، همسایگان کمك و به یك ترتیبی این مشکل را حل کردند. در این خانه، برخلاف منازل پیشین نیما، اتاق پذیرایی وکار او یکجا بود و هرکس پیش او می‌رفت درهمان اتاق او را می‌پذیرفت و در میان تودهٔ از کتابهای گوناگون و دست نوشته‌هایش با او به گپ زدن می‌پرداخت.

اما دراین دوره (منظورم از ۱۳۲۶ به‌بعد است) برخلاف سالهای پیشین اطراف نیما خالی نبود و رفت و آمد هواداران شعر نو و شعرای نوپرداز به خانهٔ او آغاز شده بود و کم کم گسترش می‌یافت. زیرا

همان‌گونه که درپیش گفتم از سال ۱۳۲۳ به تدریج انتشار اشعار نیما و پیروان او مانند رواهیج (محمد علی جواهری) در روزنامه‌ها و مجلات چپ‌گرا شروع شده و طرفدارانی یافته بود. در تیرماه ۱۳۲۵ کنگرهٔ شعرا و نویسندگان ایران به ابتکار انجمن روابط فرهنگی ایران و شوروی در تهران تشکیل گردید و نیما و هوادارانش به‌رغم کارشکنی و مخالفت کهنه‌پرستان و انحصارطلبان از تریبون این کنگره برای دفاع از شعر نو و نشان دادن محدودیتهای شعر کلاسیك استفاده کردند. پیرو آن عده‌ای از شعرای جوان به این روش گرایش یافتند و چون نیما را به‌عنوان پیشاهنگ و پیشگام شعر نو می‌شناختند به‌سوی او روی آوردند تا ازخرمن نبوغ و تجربهٔ هنری او توشه‌ای برگیرند. یکی از این جوانان زنده‌یاد فریدون توللی بود که به اعتراف خود او در مقدمهٔ کتاب **ناقه** مدتی به محضر نیما می‌شتافته تا از راه و رمز شعر نوی او آگاه گردد. کسان دیگری نیز مانند آقایان احمد شاملو و نادر نادرپور و ... پیش نیما تلمّذ می‌کردند. خود من یك بار در هنگامی که در خانهٔ خیابان پاریس پیش نیما بودم آقای شاملو وارد شد و دو زانوی ادب دربرابر استاد بر زمین نهاد و با دقت و احترام به سخنان او گوش فراداد. البته آقای شاملو در آن زمان از شهرت کنونی خود به‌عنوان یك شاعر بزرگ نوپرداز برخوردار نبود و اگر اشتباه نکنم سردبیری هفته‌نامه‌ای را به‌نام **پایتخت ما** برعهده داشت که الحق وا لانصاف یکی ازبهترین نشریات آن زمان بود.

آثار نیما ازنظر اجتماعی و سیاسی در سالهای اول این دوران یاحاکی از نومیدی و بدبینی است یا نشانهٔ نوسان و تزلزل میان یأس و امید. پس از اشعار خوش‌بینانه‌ای مانند " ناقوس " و " پادشاه فتح" از نو موج یأس و بدبینی آثارنیما رافرامی‌گیرد. اشعاری‌مانند"روی جدارهای شکسته"(مهر ۱۳۲۶)، " درفروبند"(فروردین ۱۳۲۷)، " آنکه می‌گرید" (خرداد ۱۳۲۷)، " او به رؤیایش "(شهریور ۱۳۲۷)، "مهتاب"(۱۳۲۷)،

" اجاق سرد "(آبان ۱۳۲۷)، " با قطار شب و روز " (اردیبهشت ۱۳۲۸) همه نشانهٔ یأس و نومیدی است. مثلا" در پایان " قطار شب و روز" می‌خوانیم:

من چه خواهم گفتن
که چه گفتند دو بیمار بهم،
گفت: " آن آهوی خوش"، گفت: " رمید"
گفت: " آن نرگس تر"، گفت: " فسرد"

(مجموعه ۵۶۸)

یا در قطعهٔ " اجاق سرد " می‌یابیم:

روز شیرینم که با من آشتی داشت؛
نقش ناهمرنگ گردیده،
سرد گشته، سنگ گردیده؛
بادم پاییز عمر من کنایت از بهار روی زردی.

(مجموعه ۵۶۵)

حتی در توصیف او از طبیعت نیز این بدبینی و تلخ کامی به چشم می‌خورد. مثلا" در شعر " شاه کوهان " این کوه را چنین وصف می‌کند:

خاسته‌گویی از گور سیاه
مرده واری بدریده کفنی.
جغد بنشانده به دامان خاموش
با دلش حرف و نه بر لب سخنی.

(مجموعه ۵۶۲ و ۵۶۳)

همچنین در توصیف صحنهٔ یك داستان. مثلا" شعر " او به رؤیایش " که ماجرای مرد و زنی روستایی است که کشت آنان را به غارت برده و

پسرشان را کشته‌اند، با وصف این صحنه آغاز می‌شود:

باد می‌کوبد، می‌روبد.
جادهٔ ترسان را.
در درون "کله" دیری است که آتش مرده
لیك در کومه (در اندودهٔ تاریکی می‌ریخت درآن بس که بیفسرده امید)
پس زانویش بنشسته زنی خاموش است.
در همان دم که در اندودهٔ تاریکی، زن خاموش است
زنده‌ای مرده به راه افتاده،
از بر جاده، نزدیك بر او،
مرد او استاده.

(مجموعه ۵۵۷)

به‌عنوان نمونه‌ای از آثار این دوران نومیدی قطعهٔ "مهتاب" را می‌آورم:

مهتاب

می‌تراود مهتاب
می‌درخشد شبتاب،
نیست یکدم شکند خواب به چشم کس ولیك
غم این خفتهٔ چند
خواب در چشم تَرم می‌شکند.

نگران با من استاده سحر
صبح می‌خواهد از من
کز مبارك دم او آورم این قوم به جان باخته را بلکه خبر
در جگر لیکن خاری

از ره این سفرم می‌شکند.

نازك آرای تن ساق گلی
که به جانش کِشتم
و به جان دادمش آب
ای دریغا! به برم می‌شکند.

دستها می‌سایم
تا دری بگشایم
بر عبث می‌پایم
که به در کس آید
درودیوار به‌هم ریخته‌شان
بر سرم می‌شکند.

می‌تراود مهتاب
می‌درخشد شبتاب؛
مانده پای آبله از راه دراز
بردم ودهکده مردی تنها
کوله‌بارش بر دوش
دست او بر در می‌کوبد با خود:
غم این خفتهٔ چند
خواب در چشم ترم می‌شکند.

لازم به گفتن نیست که این دوران بدبینی نیما همزمان با یك دورهٔ اختناق و افول آزادی در سطح جامعهٔ ایران بوده است. در این سالها ارتجاع به‌تدریج سیطرهٔ خود را مستحکم ساخت. انتخابات تحمیلی دورهٔ

پانزدهم زیر سرنیزهٔ دربار، ارتش و دولت قوام صورت گرفت. نفوذ استعمارگران امریکایی بر نفوذ انگلستان افزوده گشت. دولت شوروی می‌کوشید با جلب موافقت انگلیسیها نفت شمال ایران را تصاحب کند و درنتیجه عمال این کشور که روزگاری دعوی آزادیخواهی داشتند خود را به دامان دست پروردگان استعمار فرتوت انگلیس مانند سیدضیاءالدین افکنده و به اصطلاح " جبههٔ متحد ضد دیکتاتوری " تشکیل داده بودند. درنتیجه آزادیخواهان واقعی نومید و پراکنده برای حفظ کالبدپوسیده‌ای که از مشروطیت باقی مانده بود دست و پا می‌زدند که آن هم با حادثه ۱۵ بهمن ۱۳۲۷ به‌کلی ازمیان رفت و بگیر و ببند جانشین آن گردید. نومیدی و بدبینی نیما معلول چنین شرایطی است کمااینکه هر وقت روزنهٔ امیدی برای رهایی و پیشرفت پدیدآمده آثار او نیز به خوش‌بینی و امیدواری گرایش یافته است. البته، همان گونه که بارها گفته‌ایم، خصلت مردمی و عدالت گرای نیما در همه حال، چه در هنگام بدبینی وچه‌درزمان خوش‌بینی، همواره دوام داشته و خشم و بیزاری او ازستمگری، حق‌شکنی، بهره‌کشی، دورویی و فریب در تمام آثار او به‌چشم می‌خورد.

ازهمین رو، با پدیدآمدن نخستین مظاهر جنبش ضداستعماری ایران به‌رهبری دکتر محمدمصدق نشانه‌های خوش‌بینی و امیدواری ازنو دراشعار نیما مشاهده می‌شود. نخستین تظاهر این خوش‌بینی شعر " سوی شهر خاموش " (بهمن ۱۳۲۸) است. در این شعر نیما ازیك سوجامعهٔ‌پوسیدهٔ مبتنی بر ستمگری، بهره‌کشی و تزویر و ریا را باهنرمندی وچیره‌دستیی کم‌نظیر توصیف می‌کند، و ازسوی دیگر جنبشی که آن رادگرگون خواهد ساخت و تازه پدید آمده است شرح می‌دهد و آیندهٔ‌امیدبخشی راپیش‌بینی می‌کند. شهر خاموش، شهری که سالهاست به خواب رفته، و همه‌چیز در آن خشك و متروك و سنگ شده است، سمبل جامعه پوسیدهٔ استعمارزده و اختناق گرفته است، و قافله‌ای که به سوی این شهر نزدیك می‌شودو بانگ جرس او مردم خواب زدهٔ شهر را بیدار خواهد ساخت مظهر جنبش

رهایی بخشی است که درحال پیدایش است. خوش‌بینی نیما در این امر متجلی شده است که هر بند این شعر نیز مانند شعر" ناقوس"باجملهٔ " سوی شهر خاموش، می‌سراید جرسی " پایان می‌پذیرد. این شعر نیز مانند آن یك بی شباهت به یك سمفونی نیست. بندهای شعر هر کدام با نظم خاصی به دنبال یکدیگر می‌آیند، هریك مضمون و محتوای خاصی دارند که به ترتیب مفهوم کلی شعر راگسترش می‌دهند و به نتیجه‌ای که شاعر درنظر دارد می‌رسانند. بند اول دو پرسناژ اصلی یعنی شهر و قافله را توصیف و معرفی می‌کند. بندهای بعد مانند موومانهای یك سمفونی هر کدام وظیفهٔ خود را انجام می‌دهند. بند دوم کوتاه است و حرکت قافله و هدف آن را نشان می‌دهد. پس از آن دو بند طولانی می‌آید. اولی آنچه در درون شهر می‌گذرد وصف می‌کند و زندگی سراسر ظلم و فساد جامعهٔ پوسیده را شرح می‌دهد. دومی آنتی‌تز اولی است یعنی نطفهٔ تحولی که در درون شهر و جامعه پدید آمده است توصیف می‌کند. دو بند آخرکوتاه است و با نوید دگرگونی شهر یعنی رهایی جامعه پایان می‌یابد. اکنون تمام شعر را بشنوید:

سوی شهر خاموش

شهر، دیری است که رفته‌ست به‌خواب
(شهر خاموشی پرورد
شهر منکوب بجا)
و از او نیست که نیست
نفسی نیز آوا.
مانده با مقصد متروکش او
مرده را می‌ماند
که در او نیست که نیست
نه جلایی با جان،

نه تکانی در تن.
و به‌هم ریختهٔ پیکرهٔ لاغر اوست
بر تنش پیراهن.

لیك در حوصلهٔ قافله کاو
به نشان آمده و اندیشه به کار،
و آمده تا بر شهر،
همچنان نیست که نیست
کاو بماند واپس
و به راهش دارد
نفس بیهده‌ای است
گر برآید از کس
ور ز کس برناید.
مرده حتی نفسی
سوی شهر خاموش
می‌سراید جرسی.
تا سوی آن خاموش
قافله جای برد،
بفروشد کالا
و ازو باز خرد.
راه کوتاه کن آوایش برداشته رقص از ره دور
(چو پیام نفس کوکبهٔ صبح سفید)
می‌گشاید به فراوان بخشی
در دلش گنج امید.

نغمهٔ روز گشایش همه برمی‌دارد

پای کوب ره او پیش آهنگ
می‌برد پیکرهٔ رود نواش
مدخل از کوه به کوه
مخرج از سنگ به سنگ.
گر بسی رفته ز شب
وز نرفته‌است بسی.
سوی شهر خاموش
می‌سراید جرسی.
شهر را در بندان،
بر عبث در بسته،
پاسبانانش بیهوده به چشمان مهیب،
بر فراز بارو،
خفتگان را دارند
خستهٔ بیم و نهیب.
بیهده روشن فانوس.
بیهده مشتی حیران.
بیهده پاری مأیوس.
خبرانگیز نوای خوش او
برمی‌انگیزد تن
از هرآن خفته که هست،
دست طراحش خواهد دادن
به سبك خیزی و چابك بندی
طرح‌اندودهٔ دیگر در دست.

دم که می‌سازد بی گوشت تن فقر ردیف
و به لبخند ظفرمندش مرگ

مانده در کار حریف؛
و شکنجه به عناد سیهش (همچو سیه زندانهاش)
دم به دم می‌فشرد دندانهاش.
و طمع، هرزه درآ ، کرده همه چشمان کور
همچنانی که حق غیر خوری گوش کسان ساخته کر
و همه روی جهان کرده سیاه.
و تبه‌کاران مقبول،
(پی سود خود با پیکر اشباع شده)
صف بیاراسته‌اند.
و مددکاران مردود
(پی سود دگران)
با کفی نان به مدد خاسته‌اند.
و کج اندازان،
(به گواهی خاموش)
از پی وقت کشی خود و خواب دگران
مانده لالایی یك قد شده الفاظ فریب‌آور را گوش
و زنان، روسپیان
پیکرآراسته از روی نهان،
یعنی از رزق کسانی که به تبهای تعب می‌سوزند
بسته با مردانی،
که ز غارت شده گرمی تنی لاغر چند،
چهره می‌افروزند.
و پی آنکه کند قامت جزغال شده دوزخی کوتهشان
همچو دیوار، نمود
احمقان می‌کوشند
که نیاراید دیوار بلندی را قد

سفها می‌جوشند
که به عیبی تن دیواری آید معیوب،
و زبان کج طعنه‌پرداز
به رخ خدمت بی منت و مزد است دراز.
در همه این لحظات خودسر
بسته اندیشهٔ دیگر در کار.
گرم خوانای سرود بیدار
راه برداشته است
وز امید و ز سرود
از همه رخنهٔ این دوداندود
پای می‌گیرد
(همچنان پنداری)
نطفهٔ هشیاران.
سوی جان می‌آید
گرم می‌گردد
چهره می‌آراید
پیکر بیداران

(نه چنان کز هوسی)
سوی شهر خاموش
می‌سراید جرسی.
شهر سنگین شده از حاملگی است
همچو زندانی افسرده به زندان فروبسته دری،
نطفه بندد در آن
اندرو می‌بندد
نطفهٔ روز جلای دگری.

شهر بیدارشده است.
شهر هشیار شده است.
مژه می‌جنبدش از جارفته
و جدای ازهم آور نگهش،
سوی دنیا رفته.

در تشنج تن اوست
و نفس در تشویش.
دستش آرام و سبك می‌گذرد
بر جبینش مغرور.
از صدای پایی
لب او می‌شکند
بوسهٔ دورادور.

خواب می‌بیند (خوابش شیرین)
که براو بگذشته است
منجمد با تن او مانده، شبان سنگین؛
و افق می‌شکند
همچو در برزخ زندان سیاه
وآرزویی که فلج آمده بودش اکنون
بسته در زمزمهٔ صبح نفس
جسته در مسکن بیداران راه
وز بر راه، در اندودهٔ لرزان غبار،
می‌گریزند روانهای دروغ
(پای تا سر شکمان)
که از آنان به فسون داشت تن خاك فروغ

در رسیده است، گران‌بار به تن، بر در شهر
کاروان ره دور.

قامت آرای نوایش (به شکوه
همچو دیوار سحر،
که در او روشنی صبح برقص)
قد بیاراسته است
آنچه کاو بودش در خواهش دل
کاروان نیز به دل خواسته است.

هم در این هنگام است
که تنی خاسته از
بین بیداری چند،
می‌دهد گوش فرا
به نواهای برون؛
و دگر بیداران
مانده با او خاموش،
و در و بام و سرای از هر خنده که در این زندان
خبری را شده‌اند
پای تا سرهمه گوش
و به هر لحظهٔ بی‌دغدغه‌ای می‌گذرد
شهر را بر لب از قافله نام
همچنانی که به تعمیر دل خستهٔ او قافله را
به سوی اوست پیام.
هرکه می‌گیرد از همپایی
در نهانجای سراغ

گرچه می‌کاهد از روغن
در دل افسرده چراغ،
ورچه شوریده به خاطر کم برپاست کسی
سوی شهر خاموش،
می‌سراید جرسی.

می‌رسد قافلهٔ راه دراز.
شهر مفلوج (که خشک آمده رگهایش از خواب گران)
برمی‌آید ز ره خوابش باز.
دید خواهد روزی
که نه با چشم علیل دگران
در بد و خوبش آید نگران؛
و پس خواب دل آکنده به افسون و فریب
(کز رگش هوشش برد
وز جگر خونش خورد
و همه مردکی او از اوست)
آید آن روز خجسته که بجا آورد او
دوست از دشمن و دشمن از دوست.
و به هر لحظهٔ روشن شده‌ای، بیداری
برکفش شربت نوش.
گرم خواند با او.
بدواند با او.
وندر اندازد در مخزن رکهایش هوش.
همچو مرغی که بهوش آید جان برده بدر
از درون قفسی،
سوی شهر خاموش

می‌سراید جرسی.

اندرین نوبت تنگ،
با گرانجانی شب،
که ستوه است و گریزان گویی
هم از او سنگدز سنگ،
کاروان دارد پیوند
با دل خستهٔ او.
(چو تن او پابند)
گرم می‌پاید در کاروی از راه برون.
این چنین پوشیده،
وآنچنان جوشیده،
دست بر نبضش، می‌کاود در حال درون.
حال می‌پرسد.
راه می‌جوید.
تند می‌آید.
حرف می‌گوید.
می‌دهد مرهم با زخم دلش
و به ویرانهٔ هر خسته نوایش تعمیر.

می‌کشاید هر در
نقشهٔ منکسر دیواری،
نقرسی و فرتوت؛
می‌شکافد پیکر.
وندرین معرکه در رستاخیز،
می‌رسد سوختگان را به مدد،

یار فریادرسی،

سوی شهر خاموش
می‌سراید جرسی.

دو نکته را باید دربارهٔ این شعر تذکر دهم. یکی اینکه سرودن چنین شعری دربهمن ۱۳۲۸ یعنی هنگامی که تازه جبهه ملی تشکیل شده بود و هنوز سخنی از ملی کردن صنعت نفت و بیرون راندن استعمارگران و نفت خوارگان درمیان نبود، شمّ قوی سیاسی و آگاهی او را از تحولات اجتماعی کشور می‌رساند. دوم اینکه این شعر را او شخصاً" برای انتشار به من داد و برای اولین بار آن را در هفته نامهٔ **جهان ما** که ارگان جمعیت ما بود چاپ کردیم.

اشعار این دوران اکثر رنگ خوش‌بینی و امیدواری دارد. البته در قالب سمبولیسمی که ویژهٔ نیما است. قطعه‌های " جاده خاموش است"(اسفند ۱۳۲۸)، "برفراز دو رهایی"(اواخر ۱۳۲۸)، "نطفه بند دوران"(اردیبهشت ۱۳۲۹) و " هاد"(خرداد ۱۳۲۹) و " نامه به یك زندانی"(مرداد ۱۳۲۹) ازاین گونه است. این خوش‌بینی نیما درمیان نشانه‌هایی از بیم و امید همچنان پیش می‌رود تا با شعر " مرغ آمین " به نقطهٔ اوج خود می‌رسد. دراین شعر که قسمت اعظم آن گفتگویی میان مرغ آمین و خلق است، این مرغ، مانند پرسناژهای اشعار دیگر نیما، یك موجود سمبولیك است و احتمالاً" مظهر پیشوایان و پیشگامان جنبش رهایی بخش جامعه است. خوش‌بینی نیما در پایان این شعر به سرحد کمال می‌رسد:

از فراز بام
در بسیط خطه آرام، می‌خواند خروس از دور
می‌شکافد جرم دیوار سحرگاهان.
وز بر آن سرد دوداندود خاموش

هرچه، با رنگ تجلی، رنگ در پیکر می‌افزاید.
می‌گریزد شب،
صبح می‌آید.

(مجموعه ۶۱۲)

جالب توجه است که نیما این شعر را در زمستان ۱۳۳۰ یعنی در اوج پیروزی جنبش ملی شدن نفت و پس از خلع‌ید از شرکت غاصب نفت‌جنوب و پیروزی دکتر مصدق در سازمان ملل متحد سروده است. و این، همانطور که درپیش گفتیم، می‌رساند که نیما، گرچه در کنج انزوای‌خود سیر تحول مبارزهٔ ملت ایران را تعقیب می‌کرده، با پیروزی آن امیدوار می‌گردیده، و با شکست آن اندوهگین می‌شده است. بگذارید سرود" مرغ آمین " را باهم بشنویم:

مرغ آمین

مرغ آمین دردآلودی است کاواره بمانده.
رفته تا آن سوی این بیدادخانه
بازگشته رغبتش دیگر ز رنجوری نه سوی آب و دانه.
نوبت روز گشایش را
در پی چاره بمانده.

می‌شناسد آن نهان بین نهانان (گوش پنهان جهان دردمند ما)
جور دیده مردمان را.
با صدای هر دم آمین گفتنش، آن آشنا پرورد،
می‌دهد پیوندشان درهم
می‌کند از یأس خسران بار آنان کم
می‌نهد نزدیك باهم، آرزوهای نهان را.

بسته در راه گلویش او
داستان مردمش را ·
رشته در رشته کشیده (فارغ از هر عیب کاو را بر زبان گیرند)
بر سر منقار دارد رشتهٔ سردرگمش را ·

او نشان از روز بیدار ظفرمندی است ·
با نهان تنگنای زندگانی دست دارد ·
از عروق زخمدار این غبارآلوده ره تصویر بگرفته ·
از درون استغاثه‌های رنجوران ·
در شبانگاهی چنین دلتنگ، می‌آید نمایان ·
وندر آشوب نگاهش خیره بر این زندگانی
که ندارد لحظه‌ای از آن رهایی
می‌دهد پوشیده، خود را بر فراز بام مردم آشنایی ·
رنگ می‌بندد
شکل می‌گیرد
گرم می‌خندد
بالهای پهن خود را بر سر دیوارشان می‌گستراند ·

چون نشان از آتشی در دود خاکستر
می‌دهد از روی فهم رمزدرد خلق
با زبان رمز درد خود تکان در سر ·
وز پی آنکه بگیرد ناله‌های ناله‌پردازان ره در گوش
از کسان احوال می‌جوید ·
چه گذشته است و چه نگذشته است
سرگذشته‌های خود را هرکه با آن محرم هشیار می‌گوید ·

داستان از درد می‌رانند مردم.
در خیال استجابتهای روزانی
مرغ آمین را بدان نامی که او را هست می‌خوانند مردم.

زیر باران نواهایی که می‌گویند:
ــ " باد رنج ناروای خلق را پایان."
(و به رنج ناروای خلق هرلحظه می‌افزاید."

مرغ آمین را زبان با درد مردم می‌گشاید.
بانگ برمی‌دارد:
ــ " آمین! "
باد پایان رنجهای خلق را با جانشان در کین
وز جا بگسیخته شالوده‌های خلق افسای
و به نام رستگاری دست اندرکار
و جهان سرگرم از حرفش در افسون فریبش."
خلق می‌گویند:
ــ" آمین!
درشبی اینگونه با بیدادش آمین،
رستگاری بخش ــ ای مرغ شباهنگام ــ مارا!
و به ما بنمای راه ما به سوی عافیتگاهی.
هرکه را ــ ای آشناپرور ــ ببخشا بهره از روزی که می‌جوید."

ــ" رستگاری روی خواهد کرد
و شب تیره، بدل با صبح روشن گشت خواهد." مرغ می‌گوید.

خلق می‌گویند:

ـ " اما آن جهانخواره
(آدمی را دشمن دیرین) جهان را خورد یکسر."
مرغ می‌گوید:
ـ " در دل او آرزوی او محالش باد."
خلق می‌گویند:
ـ " اما کینه‌های جنگ ایشان در پی مقصود
همچنان هرلحظه می‌کوبد به طبلش."

مرغ می‌گوید:
ـ" زوالش باد!
باد با مرگش پسین درمان
ناخوشیّ آدمی خواری.
وز پس روزان عزّت بارشان
باد با ننگ همین روزان نگونسازی!"

خلق می‌گویند:
ـ" اما نادرستی گر گذارد
ایمنی گر جز خیال زندگی کردن
موجبی از ما نخواهد و دلیلی برندارد.
ور نیاید ریخته‌های کج دیوارشان
بر سر ما باز زندانی
و اسیری را بود پایان.
و رسد مخلوق بی‌سامان به سامانی."
مرغ می‌گوید:
ـ " جداشد نادرستی."

خلق می‌گویند:

ـ" باشد تا جدا گردد."

مرغ می‌گوید:

ـ" رهاشد بندش از هر بند، زنجیری که برپا بود."

خلق می‌گویند:

ـ" باشد تا رها گردد."

مرغ می‌گوید:

ـ" به سامان بازآمد خلق بی‌سامان
و بیابان شب هولی
که خیال روشنی می‌برد با غارت
و ره مقصود در آن بود گم، آمد سوی پایان
و درون تیرگیها، تنگنای خانه‌های ما در آن ویلان،
این زمان با چشمه‌های روشنایی در گشوده است
و گریزانند گمراهان، کج اندازان،
در رهی کامد خود آنان را کنون پی‌گیر.
و خراب و جوع، آنان راز جا برده است
و بلای جوع آنان را جابه‌جا خورده است.
این زمان مانند زندانهایشان ویران
باغشان را درشکسته.
و چو شمعی در تك‌گوری
کور موذی چشمشان در کاسهٔ سراز پریشانی.
هر تنی زانان
از تحیّر بر سکوی درنشسته.

و سرود مرگ آنان را تکاپوهایشان (بی سود) اینك می‌کشد در گوش.»

خلق می‌گویند :

ــ« بادا باغشان را ، درشکسته‌تر
هرتنی زانان، جدا از خانمانش، بر سکوی در ، نشسته‌تر.
وز سرود مرگ آنان، باد
بیشتر بر طاق ایوانهایشان قندیلها خاموش.»

ــ« بادا ! » یك صدا از دور می‌گوید.
و صدایی ازره‌نزدیك،
اندر انبوه صداهای به سوی ره دویده :

ــ« این، سزای سازگاراشان
باد، درپایان دورانهای شادی
ازپس دوران عشرت بار ایشان.»

مرغ می‌گوید :

ــ« این چنین ویرانگیشان، باد همخانه
با چنان آبادشان از روی بیدادی.»
ــ« بادشان !» (سر می‌دهد شوریده خاطر ، خلق آوا)
ــ« باد آمین !
و زبان آنکه با درد کسان پیوند دارد باد گویا!»
ــ« باد آمین !
و هرآن اندیشه، در ما مردگی آموز، ویران »
ــ« آمین!آمین !»
و خراب آید در آوار غریو لعنت بیدار محرومان
هر خیال کج که خلق خسته را با آن نخواها نیست.
و در زندان و زخم تازیانه‌های آنان می‌کشد فریاد :

" اینك درو اینك زخم"
(گرنه محرومی کجیشان را ستاید
ورنه محرومی بخواه از بیم زجر و حبس آنان آید)"
ـ" آمین!"
درحساب دستمزد آن زمانی که به حق گویا
بسته لب بودند
و بدان مقبول
و نکویان در تعب بودند."
ـ" آمین! "

در حساب روزگارانی
کز بر ره، زیرکان و پیشبینان را به لبخند تمسخر دور می‌کردند
و به پاس خدمت و سودایشان تاریك
چشمه‌های روشنایی کور می‌کردند."
ـ" آمین! "

ـ" با کجی آورده‌های آن بداندیشان
که نه جز خواب جهانگیری از آن می‌زاد
این به کیفر باد! "
ـ" آمین! "

ـ" با کجی آورده‌هاشان شوم
که از آن با مرگ ماشان زندگی آغاز می‌گردید
و ازآن خاموش می‌آمد چراغ خلق."
ـ" آمین!"
ـ" با کجی آورده‌هاشان زشت

که از آن پرهیزگاری بود مرده
و ازآن رحم آوری واخورده ۰"
ـ" آمین !"

ـ" این به کیفر باد
با کجی آوردهاشان ننگ
که از آن ایمان به حق سوداگران را بود راهی نو، گشاده درپی سودا ۰
وز آن، چون بر سریر سینهٔ مرداب، از ما نقش برجا ۰"
ـ" آمین!آمین !"

*

و به واریز طنین هردم آمین گفتن مردم
(چون صدای رودی از جا کنده، اندر صفحهٔ مرداب آنگه گم)
مرغ آمین گوی
دور می‌گردد
از فراز بام
در بسیط خِطّهٔ آرام، می‌خواند خروس از دور
می‌شکافد جرم دیوار سحرگاهان۰
وز بر آن سرد دوداندود خاموش
هرچه، با رنگ تجلّی، رنگ در پیکر می‌افزاید ۰
می‌گریزد شب۰
صبح می‌آید ۰

" مرغ آمین " اوج خوش بینی نیماست۰ پس از آن این موج کم کم فرومی‌نشیند۰ شعرهایی که در ۱۳۳۱ سروده مانند " قایق" و " آهنگر" هنوز کم و بیش خوش‌بینانه است۰ اما پس از آن به‌ویژه بعداز کودتای ۲۸ مرداد نومیدی شدید او همراه با خشم و بیزاری جای آن را می‌گیرد۰

بعضی از آنها مانند " دل فولادم " و " روی بندرگاه " کاملا" نشانهٔ تأثر و اندوهی است که اعدامها و کشتار بعد از کودتا در روح شاعر حساس انباشته است. مثلا" در " دل فولادم " می‌خوانیم:

فکر می‌کردم در ره، چه عبث،
که ازاین جای بیابان هلاك
می‌تواند گذرش باشد هر راهگذار
باشد او را دل فولاد اگر...

سپس کمی پایین‌تر :

منم از هرکه دراین ساعت غارت زده‌تر
همه‌چیز از کف من رفته به در
دل فولادم با من نیست
همه‌چیزم دل من بود و کنون می‌بینم
دل فولادم مانده در راه.
دل فولادم را بی‌شکی انداخته است
دست آن قوم بداندیش در آغوش بهاری که گلشن گفتم از خون و ز زخم.
وین زمان فکرم این است که در خون برادرهایم
ــ ناروا در خون پیچان
بی‌گنه غلطان در خون ــ
دل فولادم را زنگ کند دیگرگون.

(مجموعه ۶۲۴و۶۲۵)

تأثر و اندوه و یأس و نومیدی نیما به‌حدی است که دیگر دست و دلش به کار نمی‌رود. در دوره‌های ناکامی گذشته، که چقدر فراوان نیز بود، همیشه انیس و مونس و یار و مددکار شاعر، کاغذ و قلم و شعرهاو

سروده‌هایش بودند. اما اکنون چنان سرخورده و اندوهگین است که این یاران دیرین را نیز بدرود می‌گوید. در مدت هشت سال پس از کودتا فقط چهار قطعهٔ نسبتاً کوتاه از نیما به جای مانده است. درحالی که دراین دوران بیش ازهمه وقت دور و براو پر بوده وشعرای نوپرداز وعلاقه‌مندان به شعر نو به‌خانهٔ او رفت و آمد داشته‌اند. ازهمین زمان است که شعر نو به مطبوعات عامه‌پسند راه می‌یابد و رنگین نامه‌ها صفحاتی رابه‌عرضهٔ اشعار نو تخصیص می‌دهند. درحقیقت از این دوران پیروزی قطعی روش و سبك هنری نیما آغاز می‌شود. همزمان با آن تجلیل از شخص نیما و آثار او شروع می‌شود و دوستان و پیروانش به فکر انتشارمجموعه اشعار او می‌افتند. اما نیما دل مرده است یا به گفتهٔ خودش " دل فولادش " راگم کرده است و دیگر ازاین تشویقها و تجلیلها کاری ساخته‌نیست. متأسفانه دراین دوره یا دقیقتر بگویم از ۱۳۳۱ به بعد نخست به علت فعالیت شدید سیاسی و پس از کودتا به سبب اختناق، زندگی اختفایی، حبس و گرفتاریهای دیگر مطلقاً" نتوانستم به سراغ شاعر پیر بروم وازاین‌روچیز زیادی دربارهٔ احوال او دراین دوران برای گفتن ندارم.

* * *

تااینجا دربارهٔ جنبهٔ اجتماعی و سیاسی اندیشه و اشعار نیما سخن گفتم. اما مهمتر ازآن انقلابی است که او در شعر پارسی پدید آورده و دراین راه کاری بس عظیم و دشوار انجام داده است. دراین بخش می‌کوشم نظر خود را دربارهٔ مراحل تحول شعر نو در نزد نیما وویژگیهای سبك و روش او را درهر مرحله بیان کنم. اما نخست باید به این اندیشهٔ نادرست پاسخ گویم که گویا نیما فاقد استعداد هنری برای خلق اشعار کلاسیك بوده و چون نمی‌توانسته است به سبك سنتی شعر نیکو بگوید، راه نوپردازی را پیش گرفته است.

نیما خود به این ایراد بی‌جا پاسخ می‌گفت و حتی گاهی، برای اینکه بطلان آن را ثابت کند، می‌کوشید قصیده یا قطعه‌ای به سبك کلاسیك

بکوید مانند قصاید " طوفان "، " الرثاء " و " آن بهتر " و چندین غزل. این غزلها و قصاید گرچه به سهم خود بی‌عیب و نقص است، اما از آنجا که نیما آنها را نه با میل و رغبت و به‌عنوان هنر اصیل خود، بلکه برای پاسخگویی به ایرادگیران سروده بود طبعاً" نمی‌توانست یك شاهکار ادبی و در نوع خود کم نظیر باشد. به‌ویژه اینکه این نوع شعر درگذشته به اوج اعتلای خود رسیده و شاهکارهای بی‌نظیری مانند غزلیات حافظ و قصاید منوچهری و فرخی و خاقانی پدیدآمده بوده است که یك قصیده یا غزل تازه هرقدر هم ماهرانه سروده شده باشد دربرابر آنها رنگ می‌بازدو این خود یکی از دلایل عمدهٔ ضرورت تحول در شعر پارسی می‌باشد. به‌هر حال ایرادگیران همین قصاید و غزلیات نیما را زیر ذره‌بین عیب جویی قرار می‌دادند و با گرفتن ایرادهای بنی اسراییلی برآنها به خیال خود شاعر بودن نیما را رد و شعر نو او را طرد می‌کردند. غافل از اینکه اگر اشعار خود آنها را هم با همین معیار عیب جویی بسنجند ازاین‌گونه عیب و نقص فراوان درآنها می‌توان یافت.

اما نکتهٔ دیگری هم دراینجا هست که ظاهراً" نه ایرادگیران و نه خود نیما به آن توجه نکرده‌اند و آن اینکه استعداد نیما نیز مانند هر شاعر هنرمند دیگری بیشتر متوجه به نوع خاصی از شعر بوده و هنر و استعداد او را ازهمان نوع شعر می‌توان سنجید. تقریباً" هیچیك از شعرای نامدار ایران را نمی‌توان یافت که در تمام انواع شعر کلاسیك مانند قصیده، غزل، مثنوی، مسمط و ترجیع‌بند به یکسان مسلط بوده وآثار مشابهی ازنظر ارزش هنری آفریده باشد. حافظ باآنکه خداوند غزلسرایی است اما قصاید او همان ارزش غزلیاتش را ندارد. فردوسی که شصت هزار بیت مثنوی شاهنامه را در اعلا درجه کمال سروده است، قصیده یا غزلی از او در دست نیست. شعرای دوران غزنوی و سلجوقی فقط قصیده می‌گفتند و به غزل و مثنوی توجهی نداشتند. در دوران خودمان ملك‌الشعرای بهار استاد قصیده‌سرایی بود و غزلیات بسیار خوبی هم

دارد اما تا آنجا که‌من اطلاع دارم مثنوی معروفی از او در دست نیست. ایرج میرزا درعهد خود استاد مثنوی سرایی بود، قصاید بسیار محکمی نیز سروده است، اما من از او غزل برجسته‌ای به یادندارم. بنابراین اگر شاعری در تمام این رشته‌ها استادی نشان داد، او یك استثنای تاریخی است و نباید از همهٔ شعرا چنین توقعی داشت. درمورد نیما نیز به‌نظر من استعدادش در مثنوی سرایی بیش از انواع دیگر شعر کلاسیك بوده است. دراین زمینه است که باید استعداد واقعی او را سنجید یعنی در مثنویهایی که او به سبك سنتی سروده است، نه در قصاید یا غزلیات او. البته اشعار نوپردازانهٔ او برکنار، فعلا" کاری به آنها نداریم.

نیما دو مثنوی نسبتا" بلند ساخته که هردو در کمال زیبایی و سلاست است. کسانی که می‌خواهند مهارت و استعداد نیما را در سرودن شعر سنتی بیازمایند باید بیش از قصاید و غزلیات او به این دو مثنوی توجه کنند. اولی " قصهٔ رنگ پریده خون سرد " است که به تقلید از مثنوی جلال‌الدین رومی و به همان وزن سروده و با آنکه از نخستین شعرهای اواست (اولین اثر منتشرشدهٔ نیما و نخستین شعری است که‌ازاودردست داریم ولی از استحکام و پختگی این شعر برمی‌آید که نیما پیش ازآن نیز شعرهایی گفته و دراین زمینه کار کرده بوده است) شعری پرمعنا و درنهایت روانی و زیبایی است. تقلید او از مثنوی مولوی به قدری ماهرانه انجام گرفته که هرکجا یکی دو بیت از آن را چاشنی شعر خود قرار داده چنان با شعر خود نیما متجانس است که تفاوتی محسوس‌نیست و شعر یکدست و یکنواخت به‌نظر می‌رسد. ببینید:

خلق صاحب فهم صاحب معرفت — عاقبت نشنید پندم، عاقبت
جمله می‌گفتند او دیوانه است — گاه گفتند: او پی افسانه است
خلقم آخر بس ملامتها نمود، — سرزنشها و حقارتها نمود
با چنین هدیه مرا پاداش کرد، — هدیه، آری، هدیه‌ای ازرنج و درد

که پریشانی من افزون نمود (خیرخواهی را چنین پاداش بود)
عاقبت قدر مرا نشناختند، بی‌سبب آزرده از خود ساختند.
بیشتر آنکس که دانا می‌نمود نفرتش از حق و حق آرنده بود
(آدمی نزدیك خود را کی شناخت دور را بشناخت، سوی او بتاخت
آنکه کمتر قدر تو داند درست درمیان خویش و نزدیکان تواست)
الغرض این مردم حق ناشناس بس بدی کردند بیرون از قیاس
هدیه‌ها دادند از درد و محن، زان سراسر هدیهٔ جانسوز، من
یادگاری ساختم با آه و درد، نام آن: رنگ پریده، خون سرد
(مجموعه ۲۴)

چهارده سال بعد، نیما هنگامی که سالهاست نوپردازی را آغاز کرده و چوب آن را هم خورده است، منظومهٔ **قلعهٔ سقریم** را به وزن و به سبك **هفت پیکر** نظامی گنجوی سروده است که قدرت و استعداد اورادر سرودن شعر سنتی به‌ویژه در مثنوی سرایی، بی‌چون و چرا ثابت می‌کند. این منظومه که به گفتهٔ خود نیما آن را " در چند شب که بی‌نهایت تنهایی او را مشوش ساخته بوده، در دهکدهٔ یوش " سروده است، شامل حدود ۱۶۰۰ بیت است در نهایت صلابت و زیبایی و بسیار نغز و دلکش. با آنکه طبق نوشتهٔ خود نیما، آن را در مدت کوتاهی و با شتاب به نظم آورده است و از روی خود شعر هم معلوم است که آن را بازخوانی و اصلاح نکرده و حتی آن را ناتمام گذاشته است، معهذا به نظر من یکی از بهترین مثنویهایی است که متأخرین سروده‌اند. گرچه نمی‌توان آن را با شاهکار جاویدان نظامی مقایسه کرد، لیکن بعضی از ابیات آن به قدری ماهرانه آفریده شده که گویی از کلك آن شاعر چیره‌دست، که به گفتهٔ ایرج میرزا " مهین استاد کل " شعر پارسی است، تراویده است. چند بیت زیر وصف اسبی است اهریمنی، هیولا و غول‌پیکر و وحشتی که از دیدن آن در قهرمان داستان پدیدآمده است:

دادم اندیشه نیک تا نکرم / آید از راه خود مگر خبرم
آوریدم چو هوش نیک به کار / سر به جوش اوفتاد و دل ز قرار
دشمنت بیند آن، من آن دیدم / که سراپا از او بلرزیدم
دیدم از زیر ران که در بر من / هست آن جانور که رهبر من
بادپایی دمش به جای سرش / چست و چالاک و نز جهان خبرش
از دم و دست تا به سر معکوس / مایه دقّ و باعث افسوس
چنگ و دندان به آتش آلوده / تن او در بخار آموده
سر چو کوهی ز کوه آویزان / دم چو ماری در آتش ریزان
تن به مشرق کشیده بر سر آب / سر به مغرب نهاده از پی خواب
دست شیرازهٔ کتاب ز من / پای دروازهٔ ختا و ختن
هردم از جست و خیزهای عجب / دم برافراشته به شور و شعب
کاه از دم به سوی سر جسته / خاك ره را به روی سر بسته
از همه فتنه‌های روی زمین / راهواری کسی ندیده چنین
ناخنش کنده گِل به خرواری / کنده‌اش طرح داده از غاری

(مجموعه ۲۷۹و ۲۸۰)

این‌مثنوی ناتمام گواهی است انکارناپذیر هم بر قدرت تخیل وافسانه‌سرایی نیما و هم بر استعداد او در سرودن شعر سنتّی. اگر نیما به جای نوپردازی نیرو و همت خود را در راه سرودن شعر کلاسیك به‌کار می‌برد و در این راه ممارست می‌نمود، بی‌شك از بسیاری کسانی که بر او خُرده می‌گرفتند و او را دراین زمینه ناتوان می‌انگاشتند فراترمی‌رفت و آنان را به تحسین و ثناگویی از خود وامی‌داشت. اما نیما این‌کار را به حق بیهوده می‌دانست و هدفی بس بالاتر و والاتر از آن داشت. او می‌گفت شعر سنتی در هر رشته به اوج کمال خود رسیده است و هرقدر ما زحمت بکشیم غزلی بهتر از حافظ، قصیده‌ای بهتر از خاقانی، و مثنویی بهتر از نظامی نتوانیم آفرید و همچنین در تمام انواع دیگر شعر کلاسیك. حداکثر توان ما این است که از برجسته‌ترین شعرای قدیم تقلید کنیم و

اشعاری شبیه بهترین آثار آنها بیافرینیم که آن هم بسیار دشوار و کم‌احتمال است. خلاصه جز درجا زدن کاری نمی‌توانیم کرد. در حالی که وظیفهٔ شاعر پیش رفتن و پیش تاختن است. آبی که راکد بماند می‌کندد. هنری هم که درجا بزند می‌پوسد. هنر اصیل باید خلّاق باشد و ازجهت شکل و محتوا نوآفرینی کند. نیما ضرورت چنین تحولی را در شعر پارسی تشخیص داده بود و آن را رسالت تاریخی خویش می‌پنداشت.

دلیل دیگر نیما بر لزوم چنین تحولی این بود که دنیا پیش می‌رود و کشور ما نیز خواه و ناخواه به دنبال آن کشیده می‌شود. جامعهٔ ما دیگر جامعهٔ دوران فردوسی و حافظ و سعدی نیست. امروز به جای شمشیر و گرز و کمند با تانك و موشك و هلیکوپتر جنگ می‌کنند. و به جای ناقه و کاروان، با جت بوئینگ مسافرت می‌کنند. همه‌چیز ما تغییر کرده است و بیش از پیش دگرگون می‌شود: مسکن ما، محل کار ما، شهرهای ما، صنعت ما، کشاورزی ما، لباسهای ما، آداب و عادات ما، حتی خوراك و پوشاك و طرز حرف زدن ما عوض شده است. پس چگونه می‌توان شعررا به همان صورت سابق نگاه داشت. شعر گفتن به همان سبك سابق مثل این است که کسی با قبا و آرخالق به‌اداره یا کارخانه برود یا سوار بر الاغ یا شتر بخواهد ازمیان شهر تهران عبور کند. خلاصه زمانه تغییر کرده است و شعر نیز باید خود را با آن سازش دهد و رنگ‌نوی به‌خود بگیرد.

کهن پردازان می‌گفتند مضامین نو را می‌توان در قالب شعرسنتی بیان کرد و شکستن این قالبها یا تغییر آن هیچ ضرورتی ندارد و از زیبایی و ظرافت شعر خواهدکاست. شعری که وزن و قافیه نداشته باشد دیگرشعر نیست و هرقدر مضمون آن نو و جالب باشد ارزش هنری ندارد. نیما و نوپردازان پاسخ می‌دادند که میان شکل و محتوای هنر پیوندی تنگاتنگ وجود دارد. مضامین هنر امروزی همان پیچیدگی زندگی کنونی مارا دارد و برای بیان آن شاعر نیاز به قالبهای آزادتر و گسترده‌تری خواهدداشت. آنها می‌گفتند که ما نه با وزن مخالفیم و نه با قافیه، بلکه با

محدودیتهایی که شعر سنتی برای وزن و قافیه قائل شده است مخالفیم. لازم نیست وزن و قافیه حتماً در قالبهایی به‌کار رود که ویژهٔ شعر سنتی است. وزن یعنی آهنگ و ریتم داشتن شعر. همهٔ مصراعهای یك بند شعر باید وزن مناسب داشته باشند اما لازم نیست وزن همهٔ آنها یك اندازه باشد، می‌توان آنها را کوتاه و بلند کرد. همچنین تعداد مصراعهای یك بند را نباید محدود ساخت. درمورد قافیه نیز می‌توان همین آزادیها را به‌کار برد. به این ترتیب دست شاعر باز می‌شود که توجه خود را بیشتر معطوف به بیان مضمون و محتوای شعر کند و مضامین پیچیده‌تر و نوتری را با زیبایی افزونتری به‌نظم آورد.

تحول یا انقلابی که نیما در شعر پارسی پدید آورده است یك مرتبه و یکباره صورت نگرفته بلکه درطول بیست سال جنبش و تلاش مستمر از یك دگرگونی نسبتاً ساده و آرام به یك انقلاب واقعی در شعر رسیده است. این تحول از سه مرحلهٔ اساسی گذشته که هرکدام به نوبهٔ خود تغییر مهمی نسبت به مرحلهٔ پیش شمرده می‌شود. من می‌کوشم ویژگیهای کلی هرکدام ازاین مراحل را با ذکر زمان تقریبی آغاز آن بیان کنم و با ذکر نمونه‌هایی از اشعار نیما آن را روشن سازم. اما همین جا بگویم که گذر از یك مرحله به مرحلهٔ بالاتر حتماً مستلزم آن نیست که شاعر سبك مرحلهٔ پایین‌تر را ترك گفته و دیگر به آن سبك شعری نسروده باشد. برعکس همان گونه که او تا آخرین روزهای زندگی خود گاه و بیگاه به سبك سنتی شعری می‌گفته، درهر مرحله به سبکهای مراحل پایین‌تر و ساده‌تر نیز اشعاری وجود دارد ولی همواره ارزشمندترین آثار او، یا بهتر بگوییم آثاری که او به آنها ارج بیشتری می‌نهاده مربوط به‌آخرین و بالاترین سبك بوده است.

نخستین مرحلهٔ این تحول با شعر افسانه آغاز می‌شود و مدت نسبتاً درازی ادامه می‌یابد. تفاوت این روش با شعر سنتی چندان فاحش نیست. وزنهایی‌که به‌کار برده می‌شود تقریباً همهٔ اوزان کلاسیك است و با یکی

از بُحور تطبیق می‌کند. قافیه نیز تقریباً" با قواعد سنتی حفظ شده است. تنها تفاوتی که ازلحاظ شکل پدید آمده یکی این است که زوج بودن مصراعها ازمیان رفته و ازنظر تعداد مصراعها درهربندشاعر آزادی بیشتری دارد. مثلاً" در " افسانه" در هربند پس از هر چهار مصراع که هم قافیه هستند یك مصراع تنها می‌آید که با آنها هم قافیه نیست.در حالی که مطابق قواعد شعر کلاسیك باید دو مصراع مطابق باقافیهٔ پیشین بیاید. در شعر " شیر " مصراع پنجم علاوه براین هم‌وزن با مصراعهای دیگرهم نیست، مانند

شب آمد مرا وقت غریّدن است
گه کار و هنگام گردیدن است
به من تنگ‌کرده جهان جای را
ازاین بیشه بیرون کشم پای را
حرام است خواب.
برآرم تن زردگون زین مغاك
بغرّم به غریدنی هولناك
که ریزد ز هم کوهساران همه
بلرزد تن جویباران همه
نگردند شاد.

(مجموعه ۶۳)

چنان‌که می‌بینید چهار مصراع اول به بحر تقارب و کاملاً" مطابق قواعد شعر کلاسیك است، ولی مصراع پنجم گرچه وزن ویژهٔ خود را دارد که در تمام بندها یکسان است، ولی هم ازجهت وزن و هم ازنظر قافیه با مصراعهای پیشین فرق دارد. تمام آثار نوپردازانهٔ نیما در این مرحله مانند " خانوادهٔ سرباز " (دی ۱۳۰۴)، " شهید گمنام " (دی ۱۳۰۶)و " سرباز فولادین "(اسفند ۱۳۰۶) همه به همین صورت است. بنابراین

ازنظر شکل تغییر فاحشی روی نداده است. اما نیما ازنظرمحتوای اشعار خود نیز دگرگونیهایی را پدیدآورده است. هدف وی از این دگرگونیها بهطوری که خودش در مقدمهٔ " افسانه می‌گوید " رعایت معنی و طبیعت خاص هرچیز است و هیچ حسنی برای شعر و شاعر بالاتر از این نیست که بهتر بتواند طبیعت را تشریح کند و معنی را بهطور ساده جلوه بدهد " بههمین منظور است که در "افسانه" کلمات تکراری مانند "افسانه کفت" و " عاشق پاسخ داد" را حذف کرده و به قول خودش به آن شکل تأثری داده است. او در مزیت این نوع شعر می‌گوید: " اگر بعضی ساختمانها، مثلا" مثنوی، بهواسطهٔ وسعت خود در شرح یك سرگذشت یا وصف یك موضوع به تو کمی آزادی و رهایی می‌دهد تا بتواند قلب تو و فکر تو با هر ضربت خود حرکتی کند، این ساختمان چندین برابر آن واجد این مزیت است... این ساختمان از اشخاص مجلس داستان تو پذیرایی می‌کند، چنان که دلت بخواهد، برای این که آنها را آزادمی‌گذارد در یك یا چند مصراع یا یکی دو کلمه از روی اراده و طبیعت هر قدر بخواهند صحبت بدارند. هرجا خواسته باشند سؤال و جواب خودرا تمام کنند، بدون اینکه ناچاری و کم وسعتی شعری آنها را به سخن درآورده باشد و چندین کلمه از خودت به کلمات آنها بچسبانی تا اینکه آنها به‌قدر دوکلمه صحبت کرده باشند. " کوتاه سخن،هدف نیما ازهمان زمان آزاد و رهاساختن شعر از قیدوبندهای سنتی بوده است و محدودیتهایی که دست شاعر را در بیان مطلب خود می‌بست و توجه اورابیشتر معطوف به‌شکل می‌کرد تا محتوی. بههمین منظوراست که‌نیما در "افسانه" گاهی مکالمات را بیش ازحد کش می‌دهد و گاهی آن را به حد دوکلمه، کوتاه می‌کند. بنگرید:

عاشق: " تو یکی قصه‌ای؟"

افسانه: " آری آری

قصهٔ عاشق بی‌قراری.
ناامیدی، پرازاضطرابی
که به اندوه و شب زنده‌داری
سالها در غم و انزوا زیست.

قصهٔ عاشقی پر زبیمم
گرمهیبم چو دیو صحاری،
ور مرا پیرزن روستایی
غول خواند ز آدم فراری،
زادهٔ اضطراب جهانم.

یك زمان دختری بوده‌ام من.
نازنین دلبری بوده‌ام من.
چشمها پر ز آشوب کرده،
یکه افسونگری بوده‌ام من.
آمدم بر مزاری نشسته

چنگ سازندهٔ من به دستی،
دست دیگر یکی جام باده.
نغمه‌ای ساز ناکرده، سرمست،
شب ز چشم سیاهم، گشاده
قطره قطره سرشك پرازخون

درهمین لحظه، تاریك می‌شد
در افق، صورتِ ابرِ خونین.
درمیان زمین و فلك بود
اختلاط صداهای سنگین.
دود ازاین خیمه‌می‌رفت بالا.

خواب آمد مرا دیدگان بست
جام و چنگم فتادند از دست

چنگ پاره شد و جام بشکست،
من ز دست دل و دل ز من رست،
رفتم و دیگرم تو ندیدی.

ای بسا وحشت انگیز شبها
کز پس ابرها شد پدیدار
قامتی که ندانستی‌اش کیست،
با صدایی حزین و دل آزار
نام من در بُن گوش تو گفت...

عاشقا! من همان ناشناسم
آن صدایم که از دل برآید.
صورت مردگان جهانم.
یك دمم که چو برقی سرآید.
قطرهٔ گرم چشمی ترم من.

چه در آن کوهها داشت می‌ساخت
دست مردم، بیالوده در گل؟
لیك افسوس! از آن لحظه دیگر
ساکنین را نشد هیچ حاصل.
سالها طی شدند از پس هم...

یك کوزن فراری در آنجا
شاخه‌ای را ز برگش تهی کرد...
گشت پیدا صداهای دیگر...
شکل مخروطی خانه‌ای فرد...
گله‌ای چند بزدر چراگاه...

بعد از آن، مرد چوپان پیری
اندر آن تنگنا جست خانه.
قصه‌ای گشت پیدا، که در آن

بود گم هر سراغ و نشانه،
کرد از من در این راه معنی
کی ولی باخبر بود از این راز
که بر آن جغد هم خواند غمناك ؟
ریخت آن خانهٔ شوق از هم
چون نه جز نقش آن ماند بر خاك
هرچه نگریست جز چشم شیطان!

باز به‌همان منظور است که نیما از استعمال صنایع شعری سنتی مانند صنعت " تلخ و شیرین " و جناس لفظی و معنوی و غیره پرهیز می‌کند و از به‌کار بردن کلمات معمولی و غیرادیبانه و حتی گاهی بسیار عامیانه ابایی ندارد. به جای آن صنایع و این کلمات ادیبانه، نیما برای رنگین ساختن شعر خود از استعارات و تشبیهات بسیار ظریف و ابتکاری مانند افسانه را " زادهٔ اضطراب جهان " خواندن و آن را به " صورت مردگان" یا " قطرهٔ گرم چشمی تر " شبیه کردن، استفاده می‌کند. تمام این خصلتها درمراحل بعدی تحول شعر نیما پایدار می‌ماند و گسترش می‌یابد.

" ققنوس" (بهمن ۱۳۱۶) آغاز دومین مرحله تحول شعر نیما است. ازاین زمان علاوه بر محتوا ازجهت شکل نیز دگرگونی بنیادی در آن روی می‌دهد. وزن و قافیه همچنان در شعر نیما باقی می‌ماند، اما دیگر هیچ کدام آن شکل پیشین را ندارند. وزن و قافیه صورت دیگری پیدا می‌کنند که به‌کلی از مفاهیم سنتی آنها جدا است. وزن فقط به معنی آهنگ (ریتم) داشتن هر مصراع و به عبارت عامیانه‌تر ضربی بودن آن است. هر مصراع وزن ویژهٔ خود را دارد که ممکن است برابر یا نابرابر با مصراعهای دیگر باشد. این وزن می‌تواند خیلی دراز یا خیلی کوتاه باشد. همچنین قافیه را، هرجا که شاعر لازم دانست، درپایان مصراعهای

هم‌وزن یا ناهم‌وزن، مصراعهای پهلوی هم یا جدا ازهم می‌آورد. هیچگونه محدودیتی وجود ندارد. به این بند از " ققنوس " توجه کنید:

ققنوس، مرغ خوشخوان، آوازهٔ جهان
آواره مانده از وزش بادهای سرد،
بر شاخ خیزران،
بنشسته است فرد.
بر کرد او به هر سر شاخی پرندگان.

(مجموعه ۳۰۶)

مصراعهای اول و دوم و پنجم با یکدیگر هم‌وزنند. اما بندسوم وچهارم وزن دیگری دارند که خیلی کوتاهتر از اولی است. ازنظرقافیه‌مصراعهای اول، سوم و پنجم باهم قافیه دارند و دوم و چهارم نیز باهم. تازه در بندهای دیگر این شعر و بسیاری از اشعار بعدی نیما رعایت همین اندازه از هم‌وزن و هم قافیه بودن نیز نشده است. مثلاً در یک بند از " خانه سربویلی " که یکی‌ازبرجسته‌ترین اشعارنیماست، اودلبستگی سربویلی، این شاعر روستایی پاکدل، را به توکاهای خوش‌آوازش چنین وصف می‌کند:

با نگاه مهربارش سربویلی درهمه این جلوه‌ها می‌دید.
یك به یك را در مقام جلوه می‌سنجید.
خوب می‌کاوید چشمانش
آن دلاویزان رنگین را.
آن دلاویزان برای او
ساز می‌کردند نغمه‌های شیرین را.
و از آنها سربویلی را به دل می‌بود لذتها.

(مجموعه ۳۳۴)

در این بند فقط مصراعهای چهارم و پنجم هم‌وزنند، مابقی هرکدام وزن خاصی دارند. همچنین مصراعهای اول و دوم باهم و چهارم و ششم‌نیز باهم قافیه دارند. بدین سان شاعر ازنظر انتخاب وزن و قافیه آزادی مطلق دارد و هیچگونه قاعده یا قالب محدودکننده‌ای دربرابر او نیست. درمقابل، تمام ذوق و استعداد او صرف پروراندن محتوا و به کارگرفتن مضامین بدیع و استعارات و تشبیهات دلنشین می‌گردد. در بندهای دیگری ازهمین شعر، نیما آمدن شیطان را به درخانهٔ سریویلی بدین‌سان توصیف می‌کند:

لیك پیش آمد چنین افتاد و آمد این
که شبی سنگین
آمدش بر پشت در،
مانده در ره حیله‌جویی،
نابجایی از پلیدیهای خاکی زشت‌تر بنیاد و رویی.
تیرگی را بود درآن شب مهابت حیرت افزا
مثل اینکه جانورهای زمینی را
دررسیده ناخوشیها
که کنون ازهم گریزانند
وز جدارآسمانهای کبودیها، سیه کرده
روشنان را می‌شتابانند؛
یا گسسته‌اند از تن گیتی
سربه سر پیوندهای ظاهر و پنهان،
هیچ جنبنده نه بر جا در ره جنگل بمانده،
هرچه از هرچه شده رانده.

از شبی اینسان نه پاسی رفته

ز ابرها برخاست غوغاها
آسمان شد خشمگین گونه به ناگاهان
وز زمین سنگین و پر طوفان.
باد چست و چابك و توفنده بر اسبش سوار آمد،
همچنان دیوانگان تازنده سوی کوهسار آمد.
در همین دم سیل و باران ناکهان جستند
از کمین کهشان.
و نه چیزی رفته بود از این
که چنان غرّنده اژدرها
کشت غرّان رود وحشت زا،
کرد آغاز سر خود هر زمان بر سنگ کوبیدن،
ازمیان درهها سنگ و درخت و خاك روبیدن
وز ره صدها دلآرا دیهها بام و در و دیوار کندن.
(مجموعه ۳۳۵ و ۳۳۶)

ملاحظه کنید نیما با چه چیرهدستی صحنهای چنین مهیب و پرآشوب رامجسم ساخته است. اکنون فکر کنید که بخواهند همین صحنه را با شعر کلاسیك بیان کنند چقدر دشوار است، چقدر بیشر جامیگیرد، تازه نمیتوانند آن را به این خوبی مجسم کنند. این سبك بهویژه برای بیان مکالمات دور و دراز و بحث و استدلال میان دو نفر که هرکدام میخواهند دیگری را قانع کنند مناسب است. شعر کلاسیك با قالبهای محدود خود، بهسختی اجازهٔ کسترش چنین مکالمات و بحثهایی رامیدهد. تنهاقالبی که مناسبتر از همه برای این کونه گفتکوها است، مثنوی است. باوجود این در مثنوی نیز، به علت مستقل بودن ابیات ازهم، نمیتوان بیش از دو یا سه بیت را از زبان یك نفر پشت سرهم آورد. ازهمین رو بیشتر مکالمات در اشعار متقدمین به صورت " کفت " و " کفتا " یعنی یك مصراع سؤال و مصراع دیگر جواب، یا یك بیت پرسش و بیت بعد پاسخ

صورت گرفته است که نمونهٔ بسیار زیبای آن گفتگوی خسروپرویز و فرهاد در کتاب **خسرو و شیرین** نظامی است. تنها سخن‌سرای زبردست و نابغه‌ای مانند فردوسی می‌تواند مکالمهٔ نسبتاً طولانیی همچون‌گفتگوی رستم و اسفندیار را بیافریند که در نوع خود بی‌نظیر است. نظامی نیز به‌ویژه در **خسرو و شیرین** گفتگوهای نسبتاً بلندی دارد. ولی هر شاعری فردوسی و نظامی نمی‌شود. اینها خداوند شعر پارسی بوده‌اند. دیگران حتی شعرای بسیار زبردستی مانند سعدی و مولوی کمتر مکالمات دراز دارند و بیشتر گفتگوها در اشعار آنها یك بیتی یا دوبیتی است.

اما شعر امروز بیشتر از شعر دیروز نیاز به گفتگوهایی از این دست دارد. و این همان چیزی است که نیما دریافته و تحول شعری خود را که به حقیقت انقلابی بنیادین است بر این اساس قرارداده است. سراسر "خانهٔ سربویلی" و "مانلی" آکنده از گفتگوهای بسیار درازاست. به‌عنوان نمونه به یك قسمت از گفتگوی مانلی ماهیگیر با پری دریایی‌که‌می‌خواهد او را فریفته سازد گوش کنید:

گفت: "با این همه گفتارت خوش،
من چه دارم که جوابی کنمت
باهمه آنچه شنیدستم از مردم خاکی چه درشت،
سالها کشته ولیکن سپری
که منم با این ناو،
بی دمی تن زدگی،
هرشب این معرکهٔ مدهش دریای گران را برپشت.
تا نشست من بر ناو من است،
من به چیزی که دلم خواهد چون یابم دست ؟
به جهانی که همه سهو و گزاف،
همه را حرف خلاف است و مصاف،

تو مبین در سخنم.
خرده از من کم گیر.
ناتوانان هستند،
که به قوت شبشان پا بستند.
تا توانند توانایانی
بگذرانند به بالای کدام ایوانی.
پی یك بهرهٔ ناچیز شبان را هم باید گذرانید به کار."

مهربان گشتهٔ دریایی گفت:
" کوشش یك تن فرد،
چه بسا کافتد بی حاصل و این هست. اما
آید اندر کشش رنج مدید،
ارزش مرد پدید.
شد بسر بر تو اگر،
زندگانی دشوار.
اگرت رزق نه براندازه‌ست،
وگرت رزق براندازه به کار،
در عوض هست ترا چیز دگر
راه دور آمده‌ای،
برده‌ای از نزدیك،
به سوی دور نظر.
زندگی چون نبود جز تك و تاز،
خاطر این گونه فراسوده مساز.
بگذران سهل در آن دم که به ناچار ترا،
کار آید دشوار.
عمر مگذار بدان.

زاره کم کن در کار ·
ما همه بار به دوشان همیم؛
هرکه در بارش کالاست به رنگی کان هست ·
تا نباشد کششی،
تن جاندار نگردد پا بست،
بهم اینها همه را مردم، هشیاری نتواند یافت ·
باید از چیزی کاست،
گر بخواهیم به چیزی افزود ·
هرکس آید به رهی سوی کمال·
تا کمالی آید،
از دگرگونه کمالی باید
چشم خواهش بستن·
زندگانی این است،
وین چنین باید رستن·
تو به پاس دل و میل زن خود شاید در کارستی؟
برفشانده ز همه کاری دیگر دامن·
به دلم بود ولیکن حرفی
راستی خواهی گفتن با من:
من سفیدم به تن و نرم ترم من به تنم یا زن تو؟
چشمهای من یا اوست کدام
بیشتر در نظرت تیره به فام؟"

*

مرد از این پرسش او دید در او نیکوتر ·
راستی او چه به زیبایی آراسته است!
نیست در ساحت دشتش همتا
نیست در یکسره کوهش دیگر ·

همه نقش است و فسون همه رنگ،
تا دل از خلق برد کرده درنگ!
گویی از روشنی هوشربای مهتاب،
کل نشانده‌اند بر آب.
وز دل پهنه‌ور این آب کران،
معنی خلقت کرده‌اند عیان.
لیك هرچیز که می‌سنجد او با زن من از خود اوست،
ماند حیرت زده وار،
درپس ناوش بکرفت قرار.
گفت با او که: " زنم نیست، نه می‌خواهم کآنم باشد.
زیردست من (همبوی خزه) زبر چو کاری که مراست.
نیست چیزی ز همه بود و نبود،
که به من دارد آن نرم نمود.
یکسره روی جهان هست سیه درنظرم،
نایدم چیزی در چشم سفید،
کز سفیدی تو یا غیر تو من نام برم."
نازپروردهٔ دریای نهان‌کار بخندید و به او گفت: " اگر
همه‌چیز است سیاهت به نظر،
خانه‌ات را به کدامین گل‌اندایی و داریش سفید؟
ای دروغ‌آور! ای حیله‌فکن!
با تو من رویارو
آنگهت با من در روی من اینگونه سخن؟
ناز از حد ز چه باید بردن؟
نرم را زبر چرا بشمردن؟
پس پی چیست که می‌گویی تو
مارماهی ست تنش از نرمی،

و به دل خواهی کز پنجرهٔ خانهٔ تو،
یاسمن با تن عریانش و با ساق سفید،
به تو سر دارد و با خندهٔ گلهایش آید به سوی تو بالا؟
آه! دانستم آن را حالا.
تو هم این حرف ز همسایه‌ات آموخته‌ای،
که نمی‌آیدشان بر لب بی روی ریا
سخن راست چنان کان باید
و اینشان ورد زبان گشته مدام:
" آنچه ناپاید دل دادن را ناشاید"
لیك با ماست اگر می‌پاید،
یا نمی‌پاید چیزی با ما.
هیچ ناخواستن از حرمت بس خواستن است.
بهر جنبیدن بسیارتری است
نه ز جا جنبیدن.
همچنان کز پی بیداری خواب.
وزپی ساعت طوفان‌زایی،
خامشی با دل دریای پرآب.
دلکشا هست جهان، چشم چرا بستن از آن؟
آنکه نشناخته در زندگیش زیبایی،
نیست زیبایی در هیچ کجاش،
هرچه می‌جوید ازاینجا معنی،
جلوه می‌گیرد رویش با ما.
و آب بر چهره می‌آمیزد و رنگ.

مانلی. ماهیگیر!
همه‌رو راست مرا با خود بین،

هست همسایه به همسایه قرین.
من نمی‌گویم بهتان. اما
خبر آن همه مخلوق غزلباز و ترانه‌پرداز
پس هر پرده که هست،
خوب و ناخوب به من آمده باز.
که چه‌ها می‌گذرد با جانها،
اندر آن تنگ غبارآلوده،
واندر آن زنده کشان زندانها،
زندگیشان به چه آشوب نهان روز و شبان
غرق در نشأی دل خواستن است.
از صدای پی هم آمدن بوسه چرا می‌شکند،
خواب نوشین سحرگاهی سنگین شده در چشم کسان
تا سپیده دم آن کیست به پای دیوار،
ایستاده است خموش؟
ازچه رو خندهٔ شاد؟
وزچه ره گریهٔ زار؟
وانمودی به چنین شیوه که هست ازپی چیست؟
ازپی خواستنی نیست اگر،
کآدمیزاد بناچارش می‌باید زیست.
شب و دریا و مرا با تو دراین ره دیدار،
آوریدی چه مرا بر سر حرف بسیار،
لیك دیّاری با ما نیست،
من و تو تنهاییم
در دل خلوت، بازار ریا را سردی است
بینوا. از چه نه‌ات هیچکدام؟
از چه با خلق رها دادن سرمایهٔ عیشی که زماست؟

چه خیال است که با رنج نداری دل خودداری راست
بر جدار ستخوانش نه بجا جز رگ و پوست،
چه ریا را به کف خالی خود،
بینوا مردم می‌دارد دوست!
دلش از لذت بگسیخته‌است.
همچو دودی که تن از آتش سرخ دوزخ،
بدر انداخته بگریخته است.

آه! دانستمت ازچیست به این خوی شده.
بس که نایافته‌ای،
سرد کار خودی افتاده و کم جوی شده،
در بد و خوب جهان با غم می‌پیوندی
به تسلای دل غمزده‌ات،
برهمه چیز جهان می‌خندی.
و به حال آنکه سزاوارتر از هرکه تویی
زآنکه ازهرکس رنجوری حال تو بسی بیشتر است
و تویی از همگان دیرپسندآورتر.
تو برآنی که فراآوری از جای بلند،
گر فرانامده‌ات چیزی بر وفق مراد.
چه به از این‌که جهانی دیگر
با تو جوید معنی
وز تو گیرد بنیاد؟
(سوخته ز آتش دیگر ز نخست)
تویی از آتش دیگر در دود.
اندرین دایره هرکس چو تو افتاد غریب،
بهره ناچارش این خواهد بود.

این ترا بس باشد،
کاشنای رنجت،
نه همه کس باشد.
دم که چون شمع به سیلاب سرشگ
به جگرسوزی، نه چون دگران،
خندهٔ باطل خیل حمقا
بر تو باید که درآید. چه خیالی است درآن؟

ولی ای دریادوست،
هیچ ازاین راه میازاری دل
چشم از تو بگشاد
به تو من خوبتر ازاین همه را خواهم داد.
عهده خواهم شد هر روز ترا
راه آمد شدنت را پی رزقی ناچیز.
بر سر آب گران خواهم کردن کوتاه
گر قدم رنجه کنی
ور به من داری رای.
من نثار قدمت راچه نمایم که چه خواهم افزود.
گل مرجانم یا پنجهٔ مرواریدم،
چه ترا خواهد بود.
همه اینها به زمین‌اند که بگرفته بها
وندران جای فسادند که دارند صفا
من از آنگونه که خود حیلهٔ آن خواهم ساخت
بپذیرهٔ قدمت خواهم شادان پرداخت،
از گریزان شده پیرایهٔ رنگی که به هنگام غروب
همچو ما حیران‌وار

رفته از سنگ به سنگ،
می‌دهم من به دروبام تو رنگ؛
بر تو تا وقت تو دارم شیرین،
و شبستان تو ماند روشن
به فرود آورم افکنده به بند،
چشمهٔ روشنی چرخ بلند.
تا ترا سازم تن‌پوش
اندر اندازم از جرم تکان دادهٔ ابری که به صبح روشن،
بر سریر دریا است،
مایه‌ای را که برازد به تنت پیراهن.
هرچه ز آنِ من خواهدشدن آن تو. نه تردید در آن!
آنچه سود من با گردش آب،
و آنچه کنج من در خطهٔ دریای کران.
ما در آن نقطهٔ دور از هر نامحرم باهم،
کرد خواهیم به شادی گذران."

حالا اگر بخواهند یك چنین گفتگوی طولانی را با روش سنتّی به‌نظم آورند، چند بیت شعر خواهد شد و چگونه می‌توان همهٔ آنها راجمع‌وجور کرد که خواسته رشتهٔ مطلب را ازدست ندهد مگر اینکه پس از هرچند بیت یك بار تکرار کنیم که " پری دریایی چنین گفت" یا " چنین ادامه داد" که هم اضافی و زائد است و هم پس از چند بار خسته‌کننده می‌شود. نکتهٔ دیگر اینکه با شکل سنتّی شعر نمی‌توان این همه مطالب جدی که مربوط به زندگی امروزی ماست آورد. پرسناژها هم نمی‌توانند امروزی باشند. پری زیبای دریایی حتما" باید با یك شاهزاده عشقبازی کند نه با یك ماهیگیر بغور چرکین که نرمی را از زبری و سپیدی را ازتیرگی تمیز نمی‌دهد. در اشعار نظامی، شیرین هیچگاه با فرهاد کوه کن صحبت

نمی‌کند و برای این عاشق جان بر کف خود جز ترحم و دلسوزی احساس دیگری ندارد. عشقبازیها وقهرها و آشتیها همه میان خسرو و شیرین است که باهم سنخیت دارند. شاید بگویید نظامی چند صد سال پیش می‌زیسته و اقتضای آن زمان چنین بوده است. شاعر امروز مانند اونیست و می‌تواند گفتگوی پری دریایی را با ماهیگیر در شکل سنتّی به نظم درآورد. برای اینکه نشان دهم امروز هم همین دشواری وجوددارد منظومهٔ **زهره و منوچهر** ایرج را مثال می‌زنم. زهره شباهت فراوانی باپری دریایی دارد، اما منوچهر اصلا" یك جوان واقعی امروزی نیست. اونیفورم و چکمهٔ او ممکن است امروزی باشد، اما اخلاق و رفتارش به شاهزادهٔ افسانه‌ای شبیه‌تر است. ازاین گذشته گفتگوی آنها شباهت چندانی با عشقبازی دو دلدادهٔ امروزی ندارد. مسلما" گفتگوی زهره ومنوچهربسیار لطیف، زیبا و دلپذیر است. اما واقع‌گرا نیست.

یکی دیگر از مزایای شعر نیما این است که می‌توان یك مطلب مهم را در یك جملهٔ کوتاه یا در دو سه کلمه بیان‌کرد. مانند

ازچه رو خندهٔ شاد؟
وز چه ره گریهٔ زار؟

(مجموعه ۴۷۰)

اگر بخواهیم هرکدام از این‌دو مطلب را با شعر کلاسیك بیان‌کنیم، حداقل باید برای هرکدام از آنها یك بیت بیاوریم، درحالی که نیما هر یك از آنها را در سه کلمه بیان‌کرده است و چقدر زیبا و رسا.

مزیّت دیگر همان است که در سبك قبلی نیما هم بود. ولی در این سبك نو آسانتر و بیشتر است. یعنی با کاستن از محدودیتهای سنتّی در شکل و دادن آزادی مطلق به شاعر ازاین نظر، دست اورابازمی‌گذارد تا تمام نبوغ و استعداد خود را برای آوردن مضامین نغز و دلکش و استعارات و تشبیهات زیبا و نو به‌کار برد. مانند توصیف زیر برای

پری دریایی که بر روی آب نشسته است:

گویی از روشنی هوشربای مهتاب،
گل نشانده‌اند بر آب.

(مجموعه ۴۶۸)

یا این یکی دیگر:

دلش از لذت بگسیخته است.
همچو رودی که تن از آتش سرخ دوزخ،
بدر انداخته بگریخته است.

(مجموعه ۴۷۱)

یا این بیت از بخشی که از "خانهٔ سریویلی" در پیش آوردیم در وصف باد:

باد چست و چابك و توفنده بر اسبش سوار آمد.
همچنان دیوانگان تازنده سوی کوهسار آمد.

یکی دیگر از ویژگیهای این روش نو این است که شاعر می‌تواند جمله‌های خیلی دراز را به‌کار برد و به این وسیله معانی‌خیلی پیچیده‌تر و بُغرنج‌تر را بیان‌کند. شعر سنتّی بر اثر قالبهای محدود خود اصولا" کاربرد جمله‌های دراز و پیچیده را ممکن نمی‌سازد. دراین‌گونه شعر جمله‌ها معمولا" از یك بیت تجاوز نمی‌کند و بسیاری اوقات در یك مصراع تمام می‌شود. جمله‌هایی که شامل دو بیت شود خیل کم است، مانند این شعر معروف فردوسی

به روز نبرد آن یل ارجمند به شمشیر و خنجر، به‌گرزوکمند

درید و برید و شکست و ببست یلان را سروسینه و پا و دست

که درحقیقت حماسه‌سرای چیره‌دست ما چهار جمله را در یک جمله ادغام کرده است. جمله‌های شامل سه بیت و بیشتر از آن بسیار بسیار نادر است. در شعر نیما به‌عکس جمله‌های دراز و پیچیده فراوان است. مانند دو جملهٔ زیر در شعر " سوی شهر خاموش ":

(۱)

و زنان روسپیان،
پیکر آراسته از روی نهان،
یعنی از رزق‌کسانی که به تنهای تعب می‌سوزند،
بسته با مردانی،
که ز غارت شده کرمی تنی لاغر چند،
چهره می‌افروزند.

(۲) (مجموعه ۵۷۴)

و پی آنکه کند قامت جزغال شده دوزخی کوتهشان
همچو دیوار، نمود،
احمقان می‌کوشند،
که نیاراید دیوار بلندی را قد،
سفها می‌جوشند
که به عیبی تن دیواری آید معیوب،
و زبان کج طعنه پرداز
به رخ خدمت بی منّت و مزد است دراز.

(مجموعه ۵۷۴)

یا این جمله از " یک نامه به یک زندانی ":

باد توفنده چو جنبید از جا،

برد آسان با خود
هرگیاهی که ضعیف
هر ضعیفی که گیاه
وآنچه بگذاشت بهجا
با درست و نه درست
پهنه‌ور دیواری است
که پناه من و تو است
و دل غمخواری است،
یا رفیقی است که او مانده ز پا
و به من می‌تازد،
در هر اندیشه که دارم با تو.

(مجموعه ۵۹۵ و ۵۹۶)

سخن کوتاه، نیما با حفظ وزن و قافیه به صورت نوی که ویژهٔ اواست و درپیش بیان کردم تمام قیود و محدودیتهای دیگر شعر سنتّی را ازبین می‌برد و به شاعر آزادی مطلق می‌دهد تا محتوای شعر خود را هراندازه ممکن است زیباتر، واقع‌گراتر و منسجم‌تر بپروراند.

تحولی که در مرحلهٔ سوم تکامل شعر نیما روی می‌دهد نیز از نظر او گاهی درهمین جهت بوده است، گواینکه به عقیدهٔ من تاحدودی موجب ثقیل شدن و سخت فهم کردیدن این اشعار شده است. دراین مرحله نیما هرجا لازم می‌شمارد، ازحدود دستور زبان پارسی نیز پای فراتر می‌نهد و قواعد آن را زیرپا می‌گذارد. بهتر بگویم به شاعراجازه می‌دهد که اگر ضروری شمرد این قواعد را رعایت نکند. البته در شعر کلاسیک نیز شعرا درصورت لزوم بعضی قواعد جمله‌بندی را رعایت نمی‌کرده و جای فعل و فاعل و مفعول را پس و پیش می‌برده‌اند لیکن نیما ازاین حد بسیار تجاوز می‌کند و هرگونه ترکیبی را مجاز می‌شمارد، به‌طوری که بعضی از ابیات او شکل معما به خود می‌گیرد. به چند نمونهٔ زیر توجه

کنید:

(۱)

گفت با او که: " زنم نیست، نه می‌خواهم کآنم باشد.

(مجموعه ۴۶۸)

یعنی" نه زن دارم و نه می‌خواهم زنی داشته باشم."

(۲)

زیردست من (همبوی خزه) زبر چو کاری که مراست،
نیست چیزی ز همه بود و نبود
که به من دارد آن نرم نمود.

(همانجا)

یعنی" دست من که همچون کار من سخت و زبر است وبوی‌خزه‌می‌دهد، درهمه بود و نبود خود، چیزی را که نرمی را به من نشان دهد، لمس نکرده است." و به عبارت ساده‌تر درهمهٔ عمرم چیز نرمی ندیده‌ام تا بدانم نرمی چیست.

(۳)

گفت: " با این همه گفتارت خوش،
من چه دارم که جوابی کنمت...

(مجموعه ۴۶۶)

فارسی سلیس آن می‌شود: گفت: " بااین همه گفتار خوشت ..."

(۴)

وندر آویزان مرموز شب هولش به گرد مشعلی کم نور
شکلها پیرایهٔ یك پهنه‌ور دیوار.

(مجموعه ۴۲۰)

دراین بیت استعمال کلمهٔ " آویزان " که معنی دیگری دارد به‌جای " آویزها " مطابق اصول زبان پارسی مجاز نیست. ثانیا"جمله‌فعل ندارد که ازنظر دستور زبان نقصی شمرده می‌شود.

(۵)

آفتابی نه دمی با خنده‌اش دلگرم سوی او رسیده
تیز پروازی به سنگین‌خواب روزانش زمستانی
خواب می‌بیند جهان زندگانی را
در جهانی بین مرگ و زندگانی.

(مجموعه ۳۹۴)

در زبان پارسی نمی‌گوییم" روزانش زمستانی " بلکه‌می‌گوییم"روزهای زمستانیش" یا "روزهای همچون زمستانش".

(۶)

سردی آرای درون گرم او با بالهایش ناروان رمزی است
اززمانهای روانیها

(مجموعه ۳۹۳)

این بیت به‌راستی معمایی است! مشکل اصلی مفاهیم کلمهٔ " آرای" و " روان" است که هردو معانی فارسی مشخصی دارند. " آرا " صفت فاعلی از فعل آراستن است. اگر اینگونه فرض کنیم معنی آن بیت این می‌شود که بالهایش که درون‌گرم پرنده را به‌سردی می‌آرایند رمزی از زمان روانیها یعنی پریدنهای اوست. این معنی منطقی به‌نظر نمی‌رسد. ظاهراً" معنی واقعی آن این بوده است که میان درون‌گرم او که به سردی آراسته است با بالهایش که می‌خواهند گرم باشند و مانند گذشته پرواز کنند ناسازگاریی وجود دارد. ولی دراین حالت نیز " آراستن " به " سردی " کلمهٔ نامناسبی است که استعمال آن از شاعری مانند نیما بعید به‌نظر می‌رسد. درمورد " ناروان " تقریباً" مسلم است که‌مقصود نیما " ناسازگار " بوده، روان را اسم فاعل فعل رفتن گرفته و ناروان را به معنی چیزی که نمی‌رود و ناجور است استعمال کرده است.ولی‌اینگونه کاربرد کلمهٔ " روان " خواه به‌صورت اسم گرفته شود یا صفت، درزبان پارسی معمول نیست.

این مرحلهٔ سوم از تحول شعرنیما باهمین " خواب زمستانی "(خرداد ۱۳۲۰) آغاز و در اشعار بعدی او به وفور دیده می‌شود، گرچه پیش ازآن نیز در " خانهٔ سربویلی " به یکی‌دو مورد مشابه برمی‌خوریم.

باید گفت که این شکستن دستور زبان یا بهتر بگویم فراگذشتن ازآن، چیزی از زیبایی و روانی اشعار نیما نمی‌کاهد، فقط فهم آن را دشوارتر می‌سازد. شاید بههمین علت باشد که هیچ یك از پیروان نیما و شعرای نوپرداز به این مرحله از تحول شعر او پای ننهاده یا دانسته و آگاه از این نوآوری او تقلید نکرده‌اند. بسیاری از آنان در همان مرحلهٔ اول مانده و ازجهت شکل فاصلهٔ زیادی از شعر سنتّی نگرفته‌اند. در مقابل بهترین و باذوق‌ترین آنها همّت خود را به نوآوری ازجهت محتوامبذول داشته و مضامین بکر و استعارات و تشبیهات بدیعی آفریده‌اند. عده‌ای دیگر پای به مرحلهٔ دوم نهاده و ازنظر شکل و محتوا بهنوآوری پرداخته و دراین زمینه علاوه بر پیروی از آنچه نیما انجام داده بود، راه‌وروشهای دیگری نیز ابداع کرده‌اند. بدین سان زیر پرچمی که نیما برافراشته و سالها آن را یکه و تنها نگاه داشته بود، اکنون جریان بسیار گسترده و گسترش یابنده‌ای از شعر نو پدید آمده است که بی‌شك در آینده از لحاظ غنای لفظی و معنوی با ادبیات کهن ایران کوس برابری خواهد نواخت و جای آن را خواهدگرفت.

در پایان دو نکته را باید یادآور شوم. نخست اینکه همزمان با نیما و هنگامی که او شروع به سرودن شعر نو کرد کسان دیگری نیز بودند که درهمین راه گام می‌نهادند. آنان نیز به لزوم و ضرورت تحول در شعر پارسی توجه و ایمان داشتند. کارهایی نیز کردند که نباید ازنظر دور داشت. امادراین میان تنها نیماپرچمدارشعر نوشد وادبیات نوپردازانه ایران تا ابد با نام نیما قرین و همنوا خواهد ماند. علت آن این است که آن دیگران یا ازلحاظ استعداد و نبوغ شاعرانه به پای نیما نمی‌رسیدند و یا از همّت و عزم و نیروی پایداری و سرسختی وی بی‌بهره بودند.

اشعار نو بعضی از آنها مانند مرحوم تُندر کیا به‌اندازه‌ای بی‌مایه بود که نه‌تنها کمکی به پیشرفت نوپردازی نمی‌کرد بلکه بهانه به دست دشمنان آن می‌داد تا آن را مسخره و بدنام کنند. بعضی دیگر نتوانستند پایداری کنند، زود ازمیدان بدر رفتند و عرصه را برای کهن‌پردازان خالی گذاشتند. نیما علاوه بر نبوغ ادبی، وسعت معلومات و گستردگی دید، از قدرت مقاومت و سرسختی عجیبی برخوردار بود که شاید از کوهستانی بودنش سرچشمه می‌گرفت. سی سال تمام او تهمتها، تهدیدها، کارشکنیها و همه‌گونه محدودیتها که از اخراج وی از خدمت و بریدن‌نان او شروع می‌شد و به سرزنشهای درون خانواده پایان می‌یافت، تحمل کرد و راه خود را ادامه داد تا سرانجام پیروز شد.

نکتهٔ دوم این است که بعضیها تصور می‌کنند که شعر نو می‌تواند نه وزن داشته باشد، نه قافیه، نه هیچ قاعده و اصول دیگر، وهرچه‌به دهانشان رسید به روی کاغذ می‌آورند و نام آن را شعرنو می‌گذارند. اینها نه‌تنها شعر نو نیست بلکه مایهٔ آبروریزی آن است. من نشان دادم که شعر نیما حتی در پیچیده‌ترین شکل آن وزن و قافیه دارد، البته نه مطابق قواعد سنتّی بلکه به شکلی که درپیش توضیح داده شد. حتی اگربشود از قافیه هم چشم پوشید، از وزن نمی‌توان. وزن یعنی آهنگ (ریتم) داشتن، بنیاد شعر یا دست کم بنیاد شعر پارسی است. چیزی که بدون آن باشد دیگر شعر نیست بلکه نثر است هرقدر هم مضمون آن لطیف و بدیع باشد.

* * *

اکنون باید چندکلمه نیز دربارهٔ ویژگیهای اخلاقی نیما بنویسم و به این مقال پایان بخشم. دربارهٔ سرسختی، پایداری و استوار ماندن او در راه و روش خویش، همچنین دربارهٔ جسارت و بی‌باکی او در مقابله با دشمنان، درپیش به قدر کفایت توضیح دادم. افزون بر اینها نیما صفات پسندیدهٔ فراوان دیگری هم داشت. بسیار فروتن و متواضع بود. با آنکه معلومات بسیط و گسترده‌ای داشت و از نبوغ ادبی فوق‌العاده‌ای بهره‌ور

بود، هیچگاه خودستایی نمی‌کرد. برجسته‌ترین آثار خود را که هفته‌ها و ماهها روی آن کار کرده و زحمت کشیده بود، خیلی ساده به‌عنوان یک شعربرای دوستانش می‌خواند وکمتر توصیف وتشریحی دربارهٔ آن‌می‌نمود. اصولاً" کم حرف بود و به گفتهٔ دیگران بیشتر گوش می‌داد. ساده و بی‌پیرایه زندگی می‌کرد و درهمان اطاقی که زندگی می‌کرد دوستانش را می‌پذیرفت. ازتعارف وگزافه‌گویی واغراق که‌ویژهٔ بسیاری ازما ایرانیان است، پرهیز داشت. ازاین جهت به‌راستی فرزند کوهستان بود.

نیما از مناعت نفس کم‌نظیری برخوردار بود. درنهایت تنگدستی و با آنکه ازجانب خانواده‌اش زیرفشار بود تا کاری پیدا کند، حاضر نبود دست تمنا پیش دوستان فراوانی که داشت دراز واز آنها تقاضای یافتن کار یا کمکی کند. تا آنجا که من می‌دانم هیچگاه برای انتشار اشعارش در مطبوعات یا به صورت کتاب به روزنامه یا مجله یا بنگاه نشریاتی مراجعه نکرد. و هرچه ازاو به هر صورت چاپ می‌شد،دیگران به خانه‌اش می‌رفتند و از او می‌گرفتند یا دوستانش ترتیب انتشار آن‌را می‌دادند. هیچوقت بابت انتشار آنها پولی قبول نمیکرد و این‌کار را خلاف شأن شعر و شاعری می‌پنداشت.

کوتاه سخن نیما انسانی آزاده، نجیب، شریف، پاکدامن، بلندهمت، کم‌ادعا، نیك نفس و انسان دوست بود. یادش گرامی باد.

صادق هدایت

آشنایی من با هدایت از همان روزی آغاز شد که پایم به‌کافه فردوسی بازگردید. این کافه که در اواسط خیابان اسلامبول و در ضلع جنوبی آن قرار داشت، در آن سالها، پاتوق هدایت و روشنفکرانی بودکه با او دوست و همفکر یا به او علاقه‌مند بودند. در آن زمان، خیابان اسلامبول برخلاف حالا که به بازار مکاره و میدان ماهی فروشها شبیه است، یکی از خیابانهای پاکیزهٔ شهر و محل گردش و تفرّج جوانان تهرانی بود. بهترین کافه‌ها، رستورانها، سینماها و تفریحگاههای تهران در این خیابان یا پیرامون آن متمرکز بود و حاشیه‌های آن، طرف عصر و سرشب، محل میعاد و گردشگاه قشرهای مرفه و روشنفکر شهر به‌شمار می‌رفت.

در اواخر ۱۳۲۰ بود که من همراه زنده‌یاد عبدالحسین نوشین و دوستان او مانند شادروان حسین خیرخواه و حسن خاشع به این کافه راه یافتم و در آنجا با هدایت آشنا شدم. پیش از آن او را ازطریق خواندن آثارش می‌شناختم و به وی علاقه‌مند بودم. اولین کتابی که از او خواندم **وغ وغ ساهاب** بود که با همکاری مسعود فرزاد در ۱۳۱۲ منتشرکرده بود. این کتاب در آن دوران که اختناق سیاسی بر کشور مسلط بود، جلب توجه می‌کرد، چون به زبان طنز، تا آنجا که امکان داشت، مظاهر اجتماعی و فرهنگی موجود و مسلط را به باد تمسخر و انتقاد گرفته بود. ارج نهادن دکتر ارانی و بزرگ علوی به هدایت و آثار او علاقهٔ مرا به وی افزونتر ساخت. علوی او را برجسته‌ترین نویسندهٔ کشور معرفی می‌کرد.

ارانی می‌گفت او سردستهٔ " ادبای ربعه " است و مخالف سرسخت "ادبای سبعه"۰ این لقبی بود که گمان می‌کنم خود او به آنها داده بود۰ "ادبای سبعه" عده‌ای شعرا و نویسندگان بودند که پاتوقشان در کتابخانهٔ پرویز در ابتدای خیابان لاله‌زار بود مانند سعید نفیسی، نصراله فلسفی، رشید یاسمی، مطیع‌الدوله حجازی و دیگران۰ در مقابل آنها چهار نفر از نویسندگان جوانتر و مترقی‌تر صف بسته بودند که گویا آنها هم درهمان کتابخانه رفت و آمد و با گروه اول کلنجار داشتند۰ این چهار نفر یعنی صادق هدایت، مجتبی مینوی، بزرگ علوی و مسعود فرزاد را دکتر ارانی " ادبای ربعه " می‌نامید و آنها را نویسندگان پیشرو ومتجدد می‌شمرد، درحالی که آن هفت نفر را محافظه‌کار و کهنه‌پرست می‌شمرد۰ طبیعی است که جوانهایی مانند من نیزهمین نظررا می‌پذیرفتیم۰ به‌ویژه اینکه می‌دیدیم آثار این چهار نفر نوآورتر و انتقادی‌تر است۰

در اواسط ۱۳۱۴ نخستین مجموعهٔ داستانهای کوتاه بزرگ علوی به‌نام **چمدان** انتشار یافت و من ازجهت پیوند خاصی که با نویسندهٔ آن داشتم، آن را به دقت خواندم۰ تفاوت خاصی میان این اثر با داستانهای دیگری که تا آن زمان خوانده بودم، و حتی بهترین آنها مانند **زیبانوشتهٔ** حجازی یا **تفریحات شب** اثر محمد مسعود، وجود داشت۰ داستانهای علوی هم واقع‌گراتر و هم هنرمندانه‌تر بودند۰ بهتر بگویم با داستانهای موپاسان، یعنی تنها داستانهای کوتاه اروپایی که من تا آن زمان خوانده بودم، همسنگ می‌نمودند۰ باید بگویم که من، به علت محیط خانوادگیم، از کودکی، یعنی دقیق‌تر بگویم از هشت سالگی، زیاد داستان می‌خواندم که از قصه‌های ایرانی مانند **امیرارسلان، حسین کُرد، اسکندرنامه**۰۰۰ آغاز می‌شد و شامل تقریبا" تمام داستانهای اروپایی که تا آن زمان ترجمه شده بود مانند داستانهای تاریخی الکساندر دوما و میشل زواکو و داستانهای پلیسی موریس لبلان مربوط به آرسن لوپن و شرلوك هولمز، و بعضی داستانهای رمانتیك مانند **بینوایان** و **نتردام دوپاری** اثر ویکتور هوگو و

خانم کاملیا اثر الکساندر دومای پسر، و حتی **بل آمی** اثر موپاسان که به نام **داش مشدی پاریس** ترجمه کرده بودند، می‌گردید. طبیعی است از خواندن داستانهای ایرانی که به اصطلاح به سبك اروپایی نوشته بودند مانند **تهران مخوف** مشفق کاظمی، **روزگار سیاه** عباس خلیلی، و **همای و همایون** علی اصغر شریف غافل نمانده بودم. ولی هیچکدام از این داستانهای ایرانی چنگی به دل نمی‌زدند و با داستانهای اروپایی مانند **بینوایان** و **نتردام** قابل مقایسه نبودند. داستانهای حجازی و مسعود مسلما" بیش از آنها توجه مرا جلب کردند، ولی اینهانیزنمی‌توانستند با داستانهای اروپایی برابری کنند. داستانهای **چمدان** برعکس این خصلت را داشتند. به‌ویژه دو تا ازآنها یعنی **سرباز سربی** و **عروس هزار داماد** خیلی توجهم را به خود جلب کردند.

خواندن **چمدان** نقطهٔ عطفی بود که مرا به‌سوی داستانهای هدایت رهنمون گردید. باآنکه توجهم در آن زمان بیشتر معطوف به‌علوم انسانی بود و تشنهٔ خواندن کتابهای فلسفی و اجتماعی بودم، از مطالعهٔ آثار او نیز غافل نماندم و **نیرنگستان** و دوتا از داستانهای وی را که گمان می‌کنم **سه قطره خون** و **سایه روشن** بود در کتابخانه‌های عمومی (ملی یامجلس) پیدا کردم و خواندم. البته با بضاعت اندك و ناچیزی که من، یك جوان ۱۹ سالهٔ دیپلمهٔ دبیرستانهای کذایی، از کارهای هنری و ادبی جدید داشتم نمی‌توانستم به ارزش واقعی این داستانها پی برم. همین قدر احساس می‌کردم که راهی تازه و آثاری متجدّدانه است که‌بایدازآن تشویق و تجلیل کرد. باید بگویم که درآن دوران کشور ما ازنظر آشنایی با ادبیات جهانی و پیشرفت آن خیلی عقب بود. بهترین آثار خارجی که ترجمه می‌شد از مکتب رومانتیسم قرن نوزدهم فرانسه مانند نوشته‌های لامارتین و شاتو بریان بود. حتی از آثار رئالیستهای معروف این قرن مانند بالزاك، استاندال و زولاهیچ کتابی ترجمه نشده بود. چند داستان از موپاسان و یکی دو کتاب از آناتول فرانس مانند **تائیس** که شادروان

دکتر غنی ترجمه کرده بود جدیدترین آثار خارجی بود که به دست ما می‌رسید. از آثار نویسندگان قرن حاضر، به‌ویژه ادبیات پس از جنگ جهانی اول، از رومن رولان، آندره ژید، پل والری، آندره مالرو، توماس مان، برنارد شاو، و اچ.جی.ولز و نویسندگان دیگری که در آن هنگام شهرت جهانی داشتند ترجمه‌ای دردست نبود. همچنین از نوابغ بزرگ ادبی قرون پیش، مانند شکسپیر، شیلّر، داستویفسکی، تولستوی، پوشکین، دانته و... هیچ اثری ترجمه نشده بود. از گوته فقط **ورتر**، از کوکول تنها **روحهای مرده** و از ولتر فقط **زادیگ** ترجمه‌وانتشار یافته بود. تقریبا" همین. راستی یادم نرود که **در غرب خبری نیست** اثر اریش ماریا رومارك، یگانه اثری بود که تقریبا" همزمان با اروپا در ایران انتشار یافت و از موفقیت فوق‌العاده‌ای نیز برخوردار گشت. زمینه به قدری خالی بود که وقتی بزرگ علوی ترجمهٔ **نامه‌های یك زن ناشناس** اثر اشتفان تسوایگ را تحت عنوان **گلهای سفید** و ترجمهٔ یك داستان جون گالسورثی به نام **سالتاپرونوبیس** را درمجلهٔ **دنیا** منتشر کرد برای ما جذاب ولی عجیب و غریب می‌نمود.

درچنین شرایطی هدایت نخستین مجموعه‌های داستانهایش یعنی **زنده بگور**، **سه قطره خون** و **سایه روشن** را انتشار داد که به‌راستی بابهترین داستانهای خارجی برابری می‌کرد و این درحقیقت گامی بزرگ به سوی تجدّد ادبی درایران بود. البته همان طور که درپیش گفتم، در آن زمان کسی قدر این کار را نمی‌دانست و ارزش واقعی آن را نمی‌شناخت. حتی خود من و جوانهایی مانند من نیز ازاین قاعده مستثنی نبودیم وبه عمق ارزش کار او پی نمی‌بردیم. بدین سان نخستین داستانهای هدایت با بی‌توجهی ازجانب نسل جوان و مخالفت و کارشکنی از طرف ادبای محافظه‌کار روبه‌رو شد و نتوانست جنبشی را که باید ایجادمی‌کرد، بکند. هدایت سرخورده و نومید به هندوستان مهاجرت کرد و در آنجا شاهکار خود **بوف کور** را نوشت و منتشر ساخت.

اما هنگامی که پس از شهریور ۱۳۲۰ با هدایت آشنا شدم وضع با آن زمان خیلی تفاوت داشت. هدایت به‌عنوان یك چهرهٔ ادبی برجسته به وطن بازگشته بود و ادبای محافظه‌کار که اکثر مدیحه‌سرا یا وابسته به رژیم رضاشاه بودند جرأت مخالفت با او را نداشتند. روزنامهٔ **ایران** با خواهش و تمنا اجازهٔ انتشار مجدد **بوف کور** را از او گرفته بود و به صورت پاورقی آن را منتشر می‌کرد. داستانهای هدایت از نو با تیراژ بیشتر منتشر می‌شد و ازسوی نسل جوان با استقبال روبه‌رو می‌گردید. درچنین شرایطی من حدود پنج سال یعنی تا تابستان ۱۳۲۵ اغلب روزها در کافه فردوسی و گاهی سرشبها در کافه رستوران کنتینانتال که روبه‌روی کافه فردوسی بود از مصاحبت هدایت بهره‌مندمی‌شدم.اوتقریبا" هرروز بین ساعت ۹ تا ۱۰ صبح به کافه فردوسی می‌آمد و اغلب سرمیز مشخصی که درسمت راست و پهلوی پنجرهٔ رو به خیابان قرار داشت می‌نشست. تقریبا" هیچ وقت هم تنها نمی‌ماند، چون یا پیش از آن یکی دو نفر از دوستان و علاقه‌مندانش آمده و منتظر او بودند، یا بعداز او می‌آمدند و سرمیز او می‌نشستند. اینها هم معمولا" اشخاص معینی بودند. صبحی مهتدی، دکتر خانلری، دکتر شهید نورایی، رحمت الهی، دکتر روحبخش، عبدالحسین نوشین، خیرخواه، خاشع، طبری، من‌وگاهی بزرگ علوی و صادق چوبك. علاوه براینها یکی از کارمندان عالیرتبهٔ شرکت نفت به نام رضوی و بازرگانی به نام هوتن نیز که از آشنایان‌قدیمی هدایت بودند نیز بارها دراین جمع‌حضور می‌یافتند. جمع شدن ما در این کافه به قدری منظم و عادی شده بود که تقریبا" جزو منضّمات آن به‌شمار می‌رفت. مدیر کافه و گارسونهای آن همه با ما خودمانی شده بودند به‌طوری که اگر یك روز نمی‌رفتیم احساس کمبود می‌کردند و روز بعد علت آن را می‌پرسیدند.

بدون شك مهمترین چیزی که این عده را هرروز به آنجامی‌کشید وجود هدایت بود. البته علل دیگری مانند محل و موقعیت کافه و رفتار خوب

گارسونها نیز درآن مؤثر بود. اما عامل اصلی همان جاذبه‌ای بود که در هدایت و صحبتهای او وجود داشت. هدایت بی‌شك ازلحاظ ادبی‌وهنری اطلاعات وسیعی داشت و مرتباً" با ادبیات غرب در تماس بود و خود را هم‌سطح و هماهنگ باآن نگاه می‌داشت. اما این معلومات گسترده علت اصلی جاذبهٔ اونبود. بیشتراشخاصی که دراین جمع شرکت داشتند به‌ویژه دکتر شهید نورایی، نوشین، علوی، دکتر خانلری و صبحی نیز اشخاص مطلع‌و با معلومات و حرّافی بودند. اما هدایت قدرت بیانی داشت که منحصر به خود او بود. او وقتی شروع به صحبت می‌کرد، با اصطلاحات خاص خودش، با لطیفه‌ها، بذله‌گوییها، متلکهایی که مارك هدایت روی آنها خورده بود، چنان حاضران را مجذوب می‌کرد که همهٔ گفته‌های دیگران دربرابر آن رنگ می‌باخت.

هدایت معمولاً" دو حالت روانی کاملاً" متفاوت و حتی متضادداشت: یا سر لطف بود یا سر غضب. البته لطف و غضب اونسبت به دوستانش یا شخص معینی نبود بلکه به‌طور عام نسبت به زندگی و مجموع کائنات بود. نمی‌توانم این دو روحیهٔ متضاد او را خوشحالی و اوقات تلخی یا شادکامی و تلخکامی بنامم. چون هیچ چیزی در دنیا ممکن نبود او را خوشحال و شادمان یا عصبانی و خشمگین کند. همه‌چیز دنیا برای اوپوچ و بی‌ارزش می‌نمود و هیچ چیز ارزش آن را نداشت که به خاطر به‌دست‌آوردنش خوشحال یا برای ازدست دادنش خشمگین شود. خوش‌بینی و بدبینی هم نمی‌توانم بگویم چون هدایت اصولاً" یك نوع بدبینی فلسفی نسبت به دنیا و مافیها داشت. زندگی او، رفتار و کرداراو، نویسندگی و گفتار او، و لطف و غضب او، همه در کادر همین بدبینی کلی و فلسفی بود. با وجود این وقتی او رامی‌دیدیم گاهی شوخ و خنده‌رو بود و گاهی برعکس اخمو و ترشرو؛ گاهی سرلطف بود،گاهی سر غضب. وقتی که سر لطف بود به قدری شوخی می‌کرد، لطیفه می‌گفت، سر به سر این و آن می‌گذاشت، بذله‌گویی می‌کرد، متلك می‌گفت که بدحالترین حاضران نیز

سرحال می‌آمد، و بدبختیها و گرفتاریهای خود را فراموش می‌کرد. درآن روزهمه می‌گفتند ومی‌خندیدند ونسبت به‌حال و آینده خوشبین و امیدوار می‌شدند.

اما وای به روزی که هدایت اخمو و سرغضب بود. از همان اول که می‌آمد بغ می‌کرد و مثل برج زهرمار می‌نشست. برخلاف روزهای دیگر نه‌با کسی " چاق سلامتی" می‌کرد و نه به کسی " بُن جول موسیو" می‌گفت. وقتی شروع به صحبت می‌کرد همه‌چیز را بد و تلخ و زننده ومرگبار نشان می‌داد. همه کس را، همهٔ انسانها را دورو، دغل، حقه‌باز، پست، فاسد، دروغگو و پول پرست معرفی می‌کرد. تمام موجودات را بی‌فایده، بی‌حاصل و زیانبخش می‌نمود. حال را تیره‌تر ازگذشته و آینده را تاریکتر ازحال ارائه می‌داد. خلاصه درست مثل **بوف کور** می‌گفت و می‌گفت تا همه را در دریایی از غم و اندوه و نومیدی فرومی‌برد. دراین روزها کمتر کسی از ما جرأت حرف زدن، یا بهتر بگویم میل به حرف زدن می‌کرد. همه سرتاپا گوش می‌شدند و او متکلم وحده همه‌چیز و همه‌کس را زیر تازیانه انتقاد می‌گرفت و محکوم می‌کرد. هیچ کدام یارای اینکه از جا برخیزیم و محفل را ترک گوییم نداشتیم. همه چنان مجذوب سخنان او می‌شدیم که کار و بار خود را فراموش می‌کردیم. به‌راستی نفوذ کلام هدایت به‌ویژه درچنین مواقعی به‌اندازه‌ای عظیم بود که اثر هیپنوتیسم را داشت. من آنچه در روح خودم احساس می‌کردم می‌توانم شرح دهم ومسلما" نمی‌توانم بگویم در درون دیگران چه می‌گذشت ولی ظاهر همه نشان می‌داد که آنها نیز تحت تأثیر گفتار او قرار دارند. من درچنین مواقعی نه‌تنها مسحور و مجذوب سخنان او می‌شدم و زمین و زمان را سیاه و تیره و تار احساس می‌کردم و یأس و بدبینی سراسر وجودم را فرامی‌گرفت، بلکه حتی پس از جداشدن از او نیز تا چند ساعت خود را تحت نفوذ سخنانش حس می‌کردم و نمی‌توانستم اندیشه‌های نومیدکننده‌ای را که او تلقین کرده بوداز خود دور سازم. این سجیهٔ برجستهٔ هدایت یعنی قدرت صحبت ونفوذ کلام

او، که به‌راستی از قدرت نویسندگی او دست کمی نداشت، کمتر مورد توجه کسانی قرارگرفته است که دربارهٔ زندگی هدایت و آثار او بحث کرده‌اند.

درحقیقت این دو سجیهٔ هدایت، یعنی قدرت سخنگویی و قدرت نویسندگی او دو روی یك سکه بودند. چون او همانطور که سخن می‌گفت همانطور هم می‌نوشت. البته منظورم این نیست که روی نوشته‌ها و داستانهای خود کار نمی‌کرد، دراین باره بعداً" توضیح خواهم داد. بلکه می‌خواهم بگویم که قهرمانهای داستانهایش اغلب با همان زبانی صحبت می‌کنند که خود او حرف می‌زد، و همان اصطلاحات و اندیشه‌هایی رابه‌کار می‌برند که خود او به‌کار می‌برد. این اصطلاحات و اندیشه‌ها درعین حال از گزندگی و ظرافت خاصی برخوردار بودند که از ویژگیهای هدایت به‌شمار می‌رفت. نه لطیفه‌ها ومتلکهای او ونه سرکوفتهاوچوبکاریهایش هیچ‌کدام زمخت و نتراشیده نبود. هردو چنان ظریف و دلپسند بود که حتی کسانی که مورد هَجو یا سرکوبی قرارگرفته بودندازآن‌لذت‌می‌بردند همچنین‌نه تنها در متلکها و انتقاداتش بلکه حتی در تعریفهایش نیز تلخی و گزندگی خاصی وجود داشت که به مدح و تعریف اشاره‌ای از هجو و به لطیفه خصلت انتقاد می‌بخشید.

هدایت این‌لطیفه‌گویی آمیخته با گزندگی را حتی دربارهٔ خودش نیز به‌کار می‌برد. مثلاً" به‌جای اینکه بگوید چیزی نوشتم می‌گفت: " سرقدم رفتیم" یا درمورد درآمد خودش یا دیگران می‌گفت: " از کدّ یسار و عرق زهار به‌دست آورده‌اند." گاهی موقعی که می‌خواست بلند شود و به‌خانه برود می‌گفت: " سر می‌که برو، ته می‌که بشین" ولی به جای ته اصطلاح عامیانه‌تری به‌کارمی‌برد. به‌کلاه شاپوی خودش می‌گفت "جقّه "می‌پرسیدیم " صادق چرامی‌گویی جقّه؟" جواب می‌داد: " به! من برای این‌یك‌میلیون و دویست هزار دینار پول داده‌ام کدام پادشاهی اینقدر پول برای جقّه‌ای می‌داد!!" درهمین کلمهٔ " جقّه" هم ظرافت وجودداشت و هم گزندگی.

ببینید با چه لطافتی از تورم و گرانی اجناس انتقاد می‌کرد!

یکی از کارهای همیشگی هدایت جوک درست کردن و مسخره کردن اطرافیانش بود. برای خود من به خاطر کوچکی اندامم جوکی درست‌کرده بود که همهٔ دوستان نقل می‌کردند و می‌خندیدند. تفضیل آن این است که زمانی به علت مقالهٔ تندی که نوشته بودم دولت دستور بازداشت مرا صادر کرده بود و من چون اطلاع داشتم مخفی شده بودم. هدایت می‌آید در کافه و می‌گوید: "بچه‌ها آخرین خبر را شنیدید؟" می‌گویند: "نه." می‌گوید: "دیروز مأموران شهربانی رفته‌اند در خانهٔ خامه‌ای تا او را دستگیر کنند. خودش آمده و در را باز کرده و گفته است چه کار دارید؟ مأمورها گفته‌اند: آقاپسر برو به آقاجونت بگو بیاید دَرِ خانه کارش داریم!"

وقتی افسران خراسان قیام کردند، هدایت جوکی برای فریدون‌فروردین درست کرد. فریدون یک جوان زردشتی بسیار پاکدل و پاکدامن و از دوستداران و شیفتگان هدایت بود. درآن هنگام به مسافرتی رفته بود. هدایت یک روز به کافه آمد و گفت: "بچه‌ها آخرین خبررا شنیدید؟" و به دنبال آن اضافه کرد: "آخرین خبر این است که فریدون یاغی دولت شده و دولت صدهزار تومان برای سرش جایزه معیّن‌کرده است. حالا ده نفر ده تا کلّه خر را برداشتند و برده‌اند پیش دولت و هرکدامشان ادعا می‌کنند که مال من سر فریدون است. دولت گیر کرده است که چه‌کارکند و جایزه را به کدامشان بدهد؟ درنتیجه کمیسیونی از مغز خر شناسان خارجی دعوت کرده است تا ابعاد این کلّه‌ها را اندازه بگیرند و هرکدام خرتر بود جایزه را به صاحب آن بدهند!"

هدایت اغلب یک "آخرین خبر"ی در چنته داشت و به "بچه‌ها" عرضه می‌کرد. اگر جوکی دربارهٔ دوستان و آشنایان یا رجال و زمامداران کشور نمی‌یافت، لطیفه‌ای دربارهٔ سیاستمداران و مشاهیر خارجی درست می‌کرد. مثلاً" یک روز می‌گفت: "آخرین خبر این است که کشتیهای حامل

مال‌التجارهٔ ملکه سیام در دریا غرق شده و او تصمیم گرفته‌است هاراکیری کند." منتها قسمت آخر کلمهٔ " هاراکیری " را به‌صورت مؤنث بیان می‌کرد. روز دیگر دا لایی لاما، پاپ اعظم، آقاخان یا کس دیگری را به باد مسخره می‌گرفت. خلاصه لودگی ومتلك گویی کار دائمی اوبود مگر روزهایی که از دندهٔ چپ بلند می‌شد و به جلد **بوف کور** می‌رفت.

گاهی کار لودگی و شوخی کردن او با دیگران به جاهای باریك می‌کشید. این دفعه سربه سر صبحی گذاشته بود. هدایت زیاد پاپی صبحی می‌شد و به او متلك می‌گفت. همیشه او را " صاحاب صبحی " یافقط "صاحاب" خطاب می‌کرد. می‌خواست به او گوشه بزند که وابسته به‌انگلیسیهاست. صبحی هم گاهی جلوش درمی‌آمد. هدایت به کمك یکی دو نفر از بچه‌ها که نمی‌دانم کی بودند نقشه‌ای کشید تا صبحی را درست و حسابی رسوا و مسخره کند. چون صبحی اهل نشمه بود و به قول سعدی خط سبز را دوست داشت ولی جانماز آب می‌کشید و خود را صوفی و عارف معرفی می‌کرد. خلاصه طبق نقشهٔ هدایت، یکی از بچه‌ها که صدای نازکی داشت به صبحی تلفن و خود را دانش آموزی معرفی می‌کند که شیفتهٔ نوشته‌ها و گفتارهای رادیویی اوست و مشتاق است از نزدیك از محضر اودرك فیض کند. خلاصه اشتهای صبحی را چنان تحریك می‌کند که او از هول حلیم توی دیگ می‌افتد و به طرف پیشنهاد می‌کند به منزلش برود. طرف تلفن با لطایف‌الحیل نشان می‌دهد که این کار هنوز زود است و بهتر است اول در کافه‌ای همدیگر را ملاقات کنند و بدین‌ترتیب قرارمی‌گذارند در کافهٔ فردوسی یکدیگر را ببینند.

آن روز صبحی شاد و شنگول با لباس تر و تمیز و سروصورت صاف وجلا داده وارد کافه فردوسی شد و یکراست رفت سرمیز دیگری دور از میز هدایت نشست، غافل ازاینکه بچه‌ها دارند توی دل به ریش او می‌خندند. یکی دوتا از بچه‌ها او را صدا کردند: " صاحاب، چرا رفتی آنجا، بیا پیش خودمان، اینجا که جا هست." صبحی با لحن خیلی جدی جواب داد:

" قرار ملاقاتی دارم، بعد می‌آیم پیشتان." خلاصه وقت قرار گذشت و کسی نیامد. صبحی چشم به در دوخته، هی به ساعتش نگاه می‌کرد و بچه‌ها هی توی دلشان می‌خندیدند. کم کم متلکها از گوشه و کنار به‌سوی صبحی سرازیر شد به‌حدی که او سرانجام فهمید که رودست خورده و مسخره شده است و با عصبانیت کافه را ترك کرد. شوخی هدایت موجب شد که صبحی سخت از او رنجید و تا مدتی با او قهر بود. بعد از آن هم چندبار در همان کافه فردوسی دیدم که باهم سرشاخ شدند و به هم بدوبیراه می‌گفتند. البته سرشاخ شدن آنها هم خالی از ذوق نبود چون چنتهٔ هردو از متلکهای ادبی و ضرب‌المثلهای گوناگون پر بود. مثلاً وقتی هدایت به صبحی می‌گفت: " تو کبوتر حرمی دانه‌ات را یك جا می‌خوری و فضله‌ات را جای دیگر می‌اندازی." فوراً صبحی جواب می‌داد: " تو هم مرغ ملانصرالدینی که غذایت را یك جا می‌خوری و تخمت را جای دیگر می‌گذاری." با این جملات هدایت می‌خواست به صبحی بفهماند که او خود را به روسها می‌چسباند درحالی که نوکر انگلیسیهاست، و صبحی به او کنایه می‌زد که تو از انگلیسیها استفاده می‌بری درحالی که برای روسها کار می‌کنی.

صبحی یگانه کسی بود که من دیدم جلوی هدایت می‌ایستاد. دیگران هیچ کدام از شوخیها و جوکهای هدایت نمی‌رنجیدند، بلکه برعکس از آن لذت می‌بردند. و آنها را با آب و تاب برای همه تعریف می‌کردند.

* * *

آثار ادبی و هنری هدایت (کارهای پژوهشی و فولکوری او را کنار می‌گذارم) نیز درست مثل صحبتهایش از دو نوع متفاوت و متقابل تشکیل می‌شود. در یك سو آثاری است که بوی مرگ می‌دهد، آکنده از یأس و نومیدی، و تنفر و بیزاری نسبت به همه‌چیز و همه‌کس است. محتوای این آثار همه حاکی از بیهودگی و پوچی زندگی، وجود، دنیا و کائنات است. فضای آنها با غم، اندوه، درد و رنج و مصیبت آغاز می‌شود و به مرگ، خودکشی، قتل، جدایی، نومیدی و سرخوردگی تمام می‌شود.

قهرمانهای آنها عموماً" مانند قهرمانهای شکسپیر پایان مرگبار یا تلخ و تیره و تاری دارند. اینها یا دیوانه‌اند، یا درصدد خودکشی، یا عقده‌ای و سرخورده از زندگی، یا از حسادت و بدشانسی رنج می‌برند، یا عاشقی درمانده و نومیدند، یا موجوداتی رهاشده و بی‌سرپرست، یا جانیانی که می‌خواهند دنیا را نابود کنند. و یا آدمهای مفلوك و سربار دیگران. و عجیب اینکه هیچ کدام اینها بدسرشت و بدنهاد نیستند. هیچ کدام آنها از طرف نویسنده سرزنش و محکوم نمی‌شوند. حتی بعضی از آنها به صورت قهرمانهایی قابل ستایش جلوه‌گر می‌شوند. و آنها که اینگونه نیستند درخور ترحم و رأفت بنظر می‌رسند، نه شایستهٔ مجازات و کیفر.

درسوی دیگر نوشته‌های طنزآمیز هدایت و آن نوشته‌هایی است که خود او " ولنگاری " نامیده است. محتوای این نوشته‌ها کلاً" شوخی، مسخرگی و لودگی است. فضای آنها ظاهراً" شادوبشاش است وخواننده رابی‌اختیار به خنده وتفریح می‌کشاند. اما درعین حال خالی از گزندگی و انتقاد کوبنده نیست. قهرمانهای این داستانها عموماً" آدمهای بدنهاد و بدسرشت، یا گمراه و خطاکار، ودرهرحال موجوداتی زیانبخش به نظر می‌رسند. خواننده از آنها بیزار می‌شود، آنها رابی‌ارزش و مستحق سرزنش و مجازات می‌شمارد و محکوم می‌کند. اگر قهرمانهای گروه اول به شخصیتهای شکسپیر شبیه‌اند، قهرمانهای این دسته به پرسناژهای اصلی نمایشنامه‌های مولیر شباهت دارند.

بررسی خود را با گروه اول که باارزشترین آثار هدایت است آغاز می‌کنیم. این گروه شامل تمام داستانهای کوتاه هدایت و **بوف کور** است. دربارهٔ **بوف کور** که شاهکار واقعی اوست بعداً" بحث خواهیم کرد. فعلاً" نظری به داستانهای کوتاه او می‌افکنیم که بخش اساسی کار ادبی وهنری وی را تشکیل می‌دهد. منظور من از داستانهای کوتاه همانهایی است که خود هدایت در چهار مجموعهٔ **زنده به گور**، **سه قطره خون**، **سایه روشن**

و سگ ولگرد گردآورده و منتشر ساخته است. نوشته‌های کوتاه یا بلند دیگر هدایت را، خواه شکل داستانی داشته باشد یا نه، کنار می‌گذارم چون به نظر من داستان کوتاه به معنی اخص آن نیستند و ویژگیهای ضروری آن را ندارند. درحالی که داستانهای چهار مجموعهٔ پیش گفته نه‌تنها دارای این ویژگیها هستند بلکه عموماً" ازجهت انتخاب موضوع، توصیف محیط داستان و شخصیتهای آن، و تکنیك داستانسرایی با داستانهای کوتاه برجسته‌ترین نویسندگان اروپایی و امریکایی برابری می‌کند.

برای اینکه موضوع روشنتر شود ناگزیرم به اختصار این ویژگیهای داستان کوتاه به معنی اخص را شرح دهم. داستان کوتاه همیشه یك "تم" و موضوع اصلی دارد که خط هادی داستان را تشکیل می‌دهد و مسیر آن را معین می‌کند. موضوعهای دیگر همه فرعی است و تحت‌الشعاع این "تم" قرار می‌گیرد. آغاز داستان باید طوری باشد که هرچه زودتر خواننده را با این تم اصلی آشنا کند و پایان داستان نیز باید نتیجهٔ تحول همین تم باشد. کثرت و پراکندگی موضوع با طبیعت داستان کوتاه وفق نمی‌دهد. زیرا این نوع داستان برخلاف رُمان برای خوانندهٔ کم‌حوصله و کم‌فرصت، خواننده‌ای که می‌خواهد یکی دو ساعت وقت زیادی خود را بگذراند، نوشته می‌شود. واضح است چنین خواننده‌ای نه فرصت آن را دارد که ۱۵۰ صفحه توصیف ویکتور هوگو را دربارهٔ گنداب رو شهر پاریس بخواند و نه حوصلهٔ آن را. بنابراین داستان کوتاه بایدطوری‌باشد که درهمان سطور یا صفحات اول توجه و کنجکاوی خواننده راجلب‌وتحریك کند و مسیر داستان باید به‌صورتی باشد که هرچه پیش می‌رود این حسّ توجه و کنجکاوی را افزونتر سازد و به خواننده مجال انصراف ندهد. لازمهٔ آن وحدت و قوت تم اصلی و جلوگیری از پراکندگی موضوع است.

ازاین رو داستانهای کوتاه معمولاً" با بیان یك حادثهٔ جالب یا توصیف یك صحنهٔ گیرا آغاز می‌شود. بیان این حادثه یا توصیف آن‌صحنه

باید حتی المقدور کوتاه و گویا باشد. همزمان با آن نویسنده می‌کوشد محیط داستان را از لحاظ زمان، مکان و موقعیت شرح دهد و شخصیتهای اصلی داستان را بشناساند. توصیف محیط داستان و خصلتها و روحیات پرسناژهای آن نیز باید حتی المقدور مختصر و دقیق باشد. داستان کوتاه جای روده درازی نیست. یك یا دو جملهٔ کوتاه از دهان یك شخصیت می‌تواند به بهترین وجهی خصایل اخلاقی او یا محیط خانوادگی یا اجتماعیش را نشان دهد. قهرمان و شخصیت اصلی داستان معمولاً یك نفر است و به ندرت می‌تواند دو یا سه نفر باشد که‌البته همه باید در رابطه با همان تم اصلی باشند. به‌هرحال هرقدر شمارهٔ شخصیتهای داستان کمتر و داستان جمع و جورتر باشد بهتر است. برعکس برای حوادث داستان، البته در کادر وابستگی به تم اصلی، هیچگونه محدودیتی وجود ندارد. سلسلهٔ این حوادث یکدیگر را تکمیل می‌کنند، کنجکاوی خواننده را افزونترمی‌سازند، وباکشش بیشتری اورا به‌دنبال داستان می‌کشانند. پس از هرحادثه انگیزه‌های جدیدی آشکار و سؤالات جدیدی مطرح می‌شود که حالت تنشی[1] در داستان ایجاد می‌کند یا تنش پیشین را شدیدتر می‌سازد. و این حالت تنش و کشش همچنان از حادثه‌ای به حادثهٔ دیگر کشیده می‌شود. تا سرانجام به نقطهٔ اوج داستان و گره‌گشایی آن می‌رسد. مهارت اصلی داستان‌نویس در ایجاد همین حالتهای تنش و کشش است. هر تنشی در خواننده حالت انتظار و پیش‌بینی ایجاد می‌کند. هرقدر حوادث بعدی، به‌ویژه اوج داستان، بیشتر خلاف انتظار و پیش بینی خواننده باشد، داستان جالبتر و گیراتر خواهد بود.

---

۱. نویسندهٔ ارجمند آقای دکتر ابراهیم یونسی در کتاب جالب خود **هنر داستان‌نویسی** برای این مفهوم کلمهٔ بحران را بکار برده است. ولی به نظر من کلمهٔ تنش مناسبتراست. خوانندگان برای آگاهی بیشتر از تکنیك داستان کوتاه‌نویسی می‌توانند به کتاب مزبور مراجعه کنند. ـم.

از روی تنش و کششی که پس از حوادث داستان پدید می‌آید می‌توان آنها را به‌حادثهٔ اصلی و فرعی تقسیم کرد. حادثهٔ اصلی مرکزثقل‌داستان و نقطه‌ای است که تنش اصلی و عمدهٔ داستان از آنجا آغاز می‌گردد. حوادث دیگر نیز برحسب شدت و ضعف نقشی که ایجاد می‌کنندیاتأثیری که بر روی تنشهای پیشین دارند، دارای ارزش و اهمیت‌اند.

آنچه در بالا گفتیم مربوط به تکنیك داستان‌نویسی و ارزش داستان ازاین‌نظر است. والا ارزش داستان از نظر ایدهٔ نویسنده یاهدف فلسفی و اجتماعی او مسئلهٔ دیگری است که وارد آن نمی‌شویم. بحثی هم‌که در زیر دربارهٔ داستانهای کوتاه هدایت و ارزش هنری آنها می‌کنیم نیز از همین نظر یعنی ازجهت تکنیك داستان‌نویسی و قدرت ومهارت‌نویسندگی است ولی ایدهٔ فلسفی‌واجتماعی اوچیزدیگری‌است‌که‌فعلا"کنارمی‌گذاریم.

هدایت نخستین کسی است که درکشور ما داستان‌کوتاه‌نویسی را با رعایت تمام‌دقایق و ظرافتهای تکنیکی آن پدیدآورده و نمونه‌های بسیار پرارجی از آن‌را ارائه داده است. پیش از هدایت قصه‌نویس داشتیم، اما داستان‌کوتاه نویس به معنای واقعی آن نداشتیم. یکی دو نفر که پیش‌از هدایت کوشیده‌اند داستان‌کوتاه بنویسند، نه از قدرت و استعداد هنری او بهره‌مند بوده ونه مانند او از تکنیك داستان‌نویسی آگاهی‌داشته‌اند. پس از هدایت نیز باآنکه داستان‌نویسان زبردستی، و اغلب به طور مستقیم‌یا غیرمستقیم‌تحت تأثیر او، پدیدآمده و آثار باارزشی به‌وجود آورده‌اند، هنوز هم‌داستانهای هدایت در بالاترین سطح قرار دارد و می‌تواند نمونه‌های ارزنده‌ای برای داستان‌نویسان آیندهٔ ما باشد. ازاین‌رو به تشریح چند نمونه از داستانهای هدایت می‌پردازیم.

نمونهٔ اول: سگ ولگرد

داستان‌با توصیف مکان و زمان‌داستان‌آغاز می‌گردد و نویسنده با زبردستی بی‌مانندی در چند سطر این محیط خشك و سوخته و رنج‌بار را نشان می‌دهد:

" میدان و آدمهایش زیر خورشید قهار، نیم سوخته، نیم بریان شده. آرزوی اولین نسیم غروب و سایهٔ شب را می‌کردند. آدمها، دکانها، درختها و جانوران، از کار و جنبش افتاده بودند. هوای گرمی روی سر آنها سنگینی می‌کرد و گرد وغبار نرمی‌جلو آسمان لاجوردی موج می‌زد، که به‌واسطهٔ آمدوشد اتومبیلها پیوسته به غلظت آن می‌افزود... تنها بنایی که جلب نظر می‌کرد برج معروف ورامین بود که نصف تنهٔ استوانه‌ای ترك ترك آن با سر مخروطی پیدا بود. کنجشکهایی که لای درز آجرهای ریختهٔ آن لانه کرده بودند، نیز ازشدت گرما خاموش بودند و چرت می‌زدند. فقط صدای نالهٔ سگی فاصله به‌فاصله سکوت را می‌شکست"

بلافاصله آشنایی با یگانه قهرمان داستان که یك سگ اسکاتلندی به‌نام پات است شروع می‌شود:

" پوزه‌ای کاه دودی و به پاهایش خال سیاه داشت، مثل اینکه‌درلجنزار دویده و به او شتك زده بود. گوشهایش بلبله، دم براغ، موهای تابدار چرك داشت و دو چشم باهوش آدمی در پوزهٔ پشم آلود او می‌درخشید. در ته چشمهای او یك روح انسانی دیده می‌شد، در نیم شبی که زندگی او را فراگرفته بود یك چیز بی‌پایان در چشمهایش موج می‌زد و پیامی باخود داشت که نمی‌شد آن را دریافت، ولی پشت نی نی چشم او کیر کرده بود. آن نه روشنایی و نه رنگ بود، یك چیز دیگر باورنکردنی مثل همان چیزی که در چشمان آهوی زخمی دیده می‌شود بود... دو چشم میشی پر از درد و زجر و انتظار که فقط در پوزهٔ یك سگ سرکردان ممکن است دیده شود. ولی به نظر می‌آمد نگاههای دردناك و پراز التماس او را کسی نمی‌دید و نمی‌فهمید. جلو دکان نانوایی پادو او را کتك می‌زد، جلو قصابی شاگردش به او سنگ می‌پراند، اگر زیر سایهٔ اتومبیل پناه می‌برد لگد سنگین کفش میخدار شوفر از او پذیرایی می‌کرد. و زمانی که همه از آزار به او خسته می‌شدند، بچه شیرفروش لذت مخصوصی از شکنجهٔ او می‌برد."

باهمین توصیفها تنش داستان آغاز می‌شود. خواننده می‌خواهد بداند چرا این سگ که از نژاد باارزشی است به این روز افتاده است. نویسنده از فرار سگ که از دست شکنجهٔ پسر شیرفروش به راه‌آب باغی پناه برده است استفاده می‌کند و به صورت بازگفتن خاطرات سگ ماجرای جداشدن او را از اربابش شرح می‌دهد. **حادثهٔ اصلی داستان** آمدن اوهمراه اربابش به ورامین و عشقبازی او با یك سگ ماده است: "مَست شدن" پات " باعث بدبختی او شد، چون صاحبش نمی‌گذاشت که پات از خانه بیرون برود و به دنبال سگهای ماده بیافتد."

پس از این حادثهٔ اصلی تنش اول به پایان می‌رسد ولی بلافاصله تنش دیگری شروع می‌شود و خواننده حالا می‌خواهد بداند سرانجام سگ به کجا خواهدرسید آیا صاحبش به سراغ او خواهد آمد واو را نجات خواهد داد؟ دنبالهٔ خاطرات سگ که حاوی بعضی حوادث فرعی است با افزایش حس ترحم خواننده نسبت به او به تدریج بر این تنش می‌افزاید. همزمان با پایان یافتن خاطرات سگ و بیرون آمدنش از راه آب حادثهٔ اصلی دوم فرامی‌رسد و به تنش شدت می‌بخشد.

حادثهٔ اصلی دوم: اتومبیلی وارد میدان می‌شود " مردی از اتومبیل پیاده شد، به طرف پات رفت، دستی روی سر حیوان کشید. این مردصاحب اونبود. پات گول نخورده بود. چون بوی صاحب خودش راخوب می‌شناخت. ولی چطور یك نفر پیدا شد که او را نوازش کرد؟ پات دمش را جنباند و با تردید به آن مرد نگاه کرد. آیا گول نخورده بود؟" حوادث فرعی‌دیگری به دنبال این حادثه می‌آید. تنش بالا می‌گیرد و امیدخواننده به نجات سگ بیشتر می‌شود. مرد سگ را همراه خود به رستوران می‌برد. به‌او غذا می‌دهد. پس از مدتها " پات یك شکم غذا می‌خورد بی‌آنکه باکتك قطع بشود." مرد او را نوازش می‌کند و به دنبال خود درخیابانها می‌گرداند.

سرانجام به اوج داستان می‌رسیم: مرد " دریکی از این اتومبیلها که پات می‌شناخت نشست. پات جرأت نمی‌کرد بالا برود، کنار اتومبیل

نشسته بود، به او نگاه می‌کرد. یك مرتبه اتومبیل میان گردوغبار به‌راه افتاد، پات هم بی‌درنگ دنبال اتومبیل شروع به دویدن کرد. نه، او این دفعه دیگر نمی‌خواست این مرد را ازدست بدهد. له له می‌زد و باوجود دردی که در بدنش حس می‌کرد با تمام قوا دنبال اتومبیل شلنگ برمی‌داشت و به‌سرعت می‌دوید... اما اتومبیل از او تندتر می‌رفت... دلش ضعف می‌رفت و یك مرتبه حس کرد که اعضایش از ارادهٔ او خارج شده و قادر به کمترین حرکت نیست... ایستاد، له له می‌زد، زبان از دهنش بیرون آمده بود، جلو چشمهایش تاریك شده بود. با سر خمیده به زحمت خودش را از کنار جاده کشید و رفت در یك جوی کنار کشتزار، شکمش را روی ماسهٔ داغ و نمناك گذاشت، و با میل غریزی خودش که هیچوقت گول نمی‌خورد، حس کرد که دیگر از اینجا نمی‌تواند تکان بخورد. سرش گیج می‌رفت. افکار و احساساتش محو و تیره شده‌بود. درد شدیدی درشکمش حس می‌کردودرچشمهایش روشنایی‌ناخوشی می‌درخشید. درمیان تشنج و پیچ و تاب، دستها و پاهایش کم کم بی‌حس می‌شد، عرق سردی تمام تنش را فراگرفت یك نوع خنکی ملایم و مکیّفی بود."

با مرگ پات تنش و انتظار خواننده پایان می‌پذیرد. داستان با این جملات تمام می‌شود: " نزدیك غروب سه کلاغ گرسنه بالای سر پات پرواز می‌کردند. یکی از آنها با احتیاط آمد نزدیك او نشست. به دقت نگاه کرد. همین که مطمئن شد پات هنوز کاملا" نمرده است، دوباره پرید. این سه کلاغ برای درآوردن دو چشم میشی پات آمده بودند."

سگ ولگرد نمونهٔ کامل یك داستان کوتاه است. علاوه بروحدت موضوع، حاوی وحدت زمان، وحدت مکان، و وحدت پرسناژ است. تمام داستان در یك روز داغ تابستان، در یك میدان ورامین روی می‌دهد و در حول یك پرسناژ یعنی پات می‌گردد. تمام کسان دیگری که در داستان آمده‌اند، چنان دربرابر او بی‌اهمیت و بی‌رنگند که نویسنده حتی آنها را شایستهٔ ذکر نام نیز ندانسته است گذشته ازاین، قدرت نویسندگی هدایت درنشان

دادن روحیات یك حیوان و توصیف محرومیت و مظلومیت او شگفت‌انگیز است. موضوع داستان گرچه استثنایی است ولی کاملا" واقع‌گرایانه و طبیعی به نظر می‌رسد. کمتر نویسنده‌ای می‌تواند چنین موضوعی را با چنین زبردستی بیان کند.

نمونهٔ دوم: گرداب

داستان با اعلام یك حادثه یعنی مرگ بهرام آغاز می‌شود. محیط داستان از ابتدا غمگین و ماتم‌زده است. " هوا ابر بود. بخار کمرنگی روی شیشه‌های پنجره را گرفته و از پشت آن شیروانی همسایه دیده می‌شد که یك ورقه برف رویش نشسته بود. برفپاره‌ها آهسته و مرتب در هوا می‌چرخیدند و روی لبهٔ شیروانی فرود می‌آمدند. از دودکش روی شیروانی دود سیاه رنگی بیرون می‌آمد که جلو آسمان خاکستری‌پیچ و خم می‌خورد و کم کم ناپدید می‌شد. همایون با زن جوان و دختر کوچکش هما در اتاق سردستی خودشان جلوی بخاری نشسته بودند، ولی برخلاف معمول که روز جمعه در این اتاق خنده و شادی فرمانروایی داشت، امروز همهٔ آنها افسرده و خاموش بودند. حتی دختر کوچکشان که آنقدر مجلس گرمی می‌کرد امروز عروسك گچی خود را با صورت شکسته پهلویش گذاشته‌مات و پکر به بیرون نگاه می‌کرد. مثل این‌که او هم پی برده بود که نقصی در بین است و آن نقص عموجان بهرام بود که به عادت همیشه نیامده بود."

باهمین جملات مختصر، نویسنده علاوه بر توصیف محیط داستان چهار پرسناژ داستان یعنی همایون، بدری زنش، هما دختر خردسالش و بهرام دوست مرده‌اش را معرفی کرده و تاحدودی پیوند آنها را نسبت به هم نشان داده است. در پی آن توصیف مبسوط‌تری از دوستی بسیار صمیمانه و دیرپای همایون و بهرام می‌آید و خواننده می‌فهمد که آنها " نه‌تنها افکار و احساسات محرمانهٔ خودشان را به یکدیگر می‌گفتند، بلکه خیلی از افکار نهانی یکدیگر را نگفته درك می‌کردند."

در اینجا یك مرتبه با معلوم شدن اینکه بهرام نمرده بلکه خودش را

کشته است تنش داستان شروع می‌شود. خواننده می‌خواهد بداند چرا او خودکشی کرده است. نویسنده در لباس اندیشه‌های پریشان همایون، این احساس را به خواننده تلقین می‌کند: "با اینکه آنها آنقدر یکدل و یکرنگ بودند که هیچ چیز را از یکدیگر پنهان نمی‌کردند چطور شد که بهرام از این تصمیم خودکشی با او مشورت نکرد؟ چه علتی داشته؟ دیوانه شده یا سرّ خانوادگی درمیان بوده؟" همایون با زنش در این باره صحبت می‌کند و ضمن این مکالمات معلوم می‌شود در مدت سه سال که همایون به مأموریت رفته بوده بهرام از خانواده‌اش سرپرستی می‌کرده و به زن و فرزندش مهربانی فراوان کرده و مخصوصاً" همارا مثل بچهٔ خودش دوست می‌داشته است.

در این هنگام **حادثه اصلی داستان** روی می‌دهد. کاغذ بزرگ لاک‌زده‌ای را برای همایون می‌آورند. همایون خط بهرام را روی پاکت می‌شناسد. با شتاب سر آن را باز می‌کند و کاغذی از میان آن بیرون می‌آورد و می‌بیند که بهرام همهٔ دارائیش را به هما بخشیده است. همایون شگفت‌زده‌تر از پیش از خود می‌پرسد چرا بهرام این کار را کرده است؟" ناگهان چیزی به نظرش رسید که بی‌اختیار لرزید. مانند اینکهٔ پردهٔ دیگری از جلو چشمش افتاد. دخترش هما بدون کم و زیاد شبیه بهرام بود، نه به او رفته بود نه به مادرش. چشم هیچ کدام از آنها زاغ نبود. دهن کوچک، چانهٔ باریک، درست همهٔ اسباب صورت او مانند بهرام بود. اکنون همایون پی برد که چرا بهرام آنقدر هما را دوست داشت و حالا هم بعداز مرگش دارایی خود را به او بخشیده! آیا این بچه‌ای که آنقدر دوست داشت نتیجهٔ روابط محرمانهٔ بهرام با زنش بود؟ آن هم رفیقی که با او جان در یک قالب بود و آنقدر به هم اطمینان داشتند؟! زنش سالها با او راه داشته بی‌آنکه او بداند و در تمام این مدت او را گول زده، مسخره کرده، و حالا هم این وصیتنامه، این دشنام پس از مرگ را برایش فرستاده. نه او نمی‌توانست همهٔ اینها را به خودش هموار کند." تنش داستان به شدت

بالا می‌گیرد و به دنبال آن دعوای زن و شوهر و کشمکش آنها، عصبانیت بدری، قهرکردن او و رفتنش با همای به خانهٔ پدرش روی می‌دهد. تنش داستان به حد کمال می‌رسد.

حادثهٔ سوم نتیجهٔ این حوادث است. دو هفته زندگی در تنهایی، با آن حالت بحرانی و روحیهٔ آشفته، همراه با بی‌خوابی، فکر خودکشی، خوابهای ترسناک و مهمتر ازهمه دوری از فرزندش که اکنون برایش مایهٔ ننگ شده است. همهٔ اینها توان تحمل را از او می‌گیرد و وادارش می‌کند از اداره تقاضای انتقال به شهر دیگری را بکند و با انتقالش به کرمانشاه موافقت می‌کنند. بدین سان از تنش داستان کاسته می‌شود و ظاهراً" بنظر می‌رسد که داستان به پایان خود نزدیك شده است.

اما **حادثهٔ چهارم** بطور غیرمنتظره‌ای تنش را از نو شدت می‌بخشد.

" روز پیش از حرکت، همایون همهٔ کارهایش را روبه‌راه کرد... وارد خانه‌اش که شد یکسر رفت به اتاق سردستی خودش که میز تحریرش آنجا بود. اتاقش شوریده، ریخته و پاشیده، خاکستر سرد در پیش بخاری ریخته بود، پارچهٔ بنفش خامه‌دوزی و پاکت بهرام را که وصیتنامچه در آن بود روی میز گذاشته بودند. پاکت را برداشت ازمیان پاره کرد، ولی تکه کاغذ نوشته‌ای درمیان آن دید که آن روز از شدت تعجیل ملتفت آن نشده بود. بعداز آنکه تکه‌ها را روی میز بغل هم گذاشت این طورخواند:

" لابد این کاغذ بعداز مرگم به تو خواهد رسید. می‌دانم که از این تصمیم ناگهانی من تعجب خواهی کرد، چون هیچ کاری را بدون مشورت با تو نمی‌کردم. ولی برای اینکه سرّی درمیان ما نباشد اقرار می‌کنم که من بدری زنت را دوست داشتم. چهارسال بود که با خودم می‌جنگیدم. آخرش غلبه کردم و دیوی را که در من بیدار شده بود کشتم، برای اینکه به تو خیانت نکرده باشم. پیشکش ناقابلی به هما جانم می‌کنم که امیدوارم قبول شود. قربان تو بهرام."

همایون به اشتباه خود پی می‌برد. تصمیم می‌گیرد از زنش پوزش

بخواهد و زندگی با زن و فرزندش را دوباره شروع کند. یك عروسك بزرگ قشنگ برای هما می‌خرد و به سوی خانهٔ پدرزنش می‌رود. اما وقتی که می‌رسد به او می‌گویند پنج روز پیش هما به خاطر آمدن پیش پدرش از مدرسه فرار کرده ولی دربین راه‌گم شده و از سوز سرما سینه پهلو کرده و یك روز پیش جان داده است. این اوج داستان و گره‌گشایی آن است. داستان این‌گونه پایان می‌پذیرد: " جعبهٔ عروسك از زیر بغلش افتاد. بعد مانند دیوانه‌ها یخهٔ پالتوش را بالا کشید و با گامهای بلند به طرف گاراژ رفت. "

تم داستان یك موضوع بسیار قدیمی در تراژدیهای انسانی است: زیانکاری براثر حسادت و غیرت بیجا و دیوانه‌وار. در اساطیر یونان، ایران و هند، در تراژدیهای یونان باستان و نمایشنامه‌های دوران رنسانس و رُمانهای عصر حاضر نمونه‌های فراوانی از آن می‌توان یافت که برجسته‌ترین آنها اوتللو اثر شکسپیر است. هدایت این تم دیرین را چنان با انگیزه‌های انسانی دیگری مانند دوستی و فداکاری دویاردبستانی و عشق پدر و فرزند بهم آمیخته و پرورانده است که‌کاملا" نو وابتکاری به‌نظر می‌رسد.

نمونهٔ سوم: عروسك پشت پرده

داستان ازهمان سطر اول با **اعلام یك حادثه** یعنی تعطیل تابستانی مدرسهٔ لوهاور آغاز می‌گردد و بلافاصله به توصیف مفصل پرسناژ اصلی داستان که جوانی سخت چشم و گوش بسته است می‌پردازد: " تعطیل تابستان شروع شده بود. در دالان لیسهٔ پسرانهٔ لوهاور شاگردان شبانه‌روزی چمدان به دست، سوت زنان و شادی کنان از مدرسه خارج می‌شدند. فقط مهرداد کلاهش را به دست گرفته و مانند تاجری که کشتیش غرق شده باشد به حالت غمزده بالای سر چمدان ایستاده بود... نهُ ماه بودکه مشغول تکمیل زبان فرانسه بود... فرمانبردار، افتاده و ساکت، در کار و درس دقیق و موافق نظامنامهٔ مدرسه رفتار می‌کرد. ولی پیوسته غمگین

و افسرده بود. بجز ادای تکلیف و حفظ کردن دروس و جان کندن چیز دیگری نمی‌دانست... قیافهٔ او معمولی، رنگ‌زرد، قد بلند، لاغر، چشمهای گرد و بی‌حالت، مژه‌های سیاه، بینی کوتاه و ریش کوتاه که سه روز یك مرتبه می‌تراشید. زندگی منظم و پیاپی مدرسه، خوراك چاپی، درس چاپی، خواب چاپی و بیدارشدن چاپی، روح او را چاپی بار آورده بود... مهرداد از آن پسرهای چشم و گوش بسته بود که در ایران میان خانواده‌اش ضرب المثل شده بود و هنوز هم اسم زن که می‌شنید ازپیشانی تا لاله‌های گوشش سرخ می‌شد... بیست و چهار سالش بود ولی هنوز به‌اندازهٔ یك بچهٔ چهارده سالهٔ فرنگی جسارت، تجربه، تربیت، زرنگی و شجاعت در زندگی نداشت. همیشه غمناك و گرفته بود، مثل اینکه منتظر بود یك روضه‌خوان با لای منبر برود و او گریه کند. تنها یادگار عشقی او منحصر می‌شد به روزی که از تهران حرکت می‌کرد و درخشنده با چشم اشك‌آلود به مشایعت او آمده بود. ولی مهرداد لغتی پیدانکرد که به او دلداری بدهد. یعنی خجالت مانع شد."

پس از این توصیف مبسوط، با **حادثهٔ دوم** تنش داستان شروع می‌شود. مهرداد که برای گذراندن تعطیلات در پانسیونی مستقرشده است تصمیم می‌گیرد برای نخستین بار به عیاشی برود." همان شب اول ازبس که سرگذشتهای عاشقانه و کیفهای همشاگردیهایش را از تعریف‌گران تاورن، کازینو، دانسینگ روایال و غیره شنیده بود، هفتصد فرانك پس‌انداز خودش را با هزار و ششصد فرانك ماهیانه‌اش را در کیف بغلش گذاشت و تصمیم گرفت برای اولین بار به کازینو برود سرشب ریشش راتراشید، شامش را خورد و پیش از آنکه به کازینو برود، چون هنوز زود بود به قصد گردش به سوی کوچهٔ پاریس رفت." تنش آغاز می‌شود. خواننده در انتظار است ببیند این جوان چشم و گوش بسته و دست و پا چلفتی با پولهای خود چه دسته‌گلی به آب می‌دهد.

ولی خیلی زود حس کنجکاوی خواننده ترضیه می‌شود، چون مهرداد،

هنگام عبور پشت ویترین مغازهٔ بزرگی، چشمش به مجسمهٔ زنی می‌افتد و عاشق آن می‌شود: " چشمش افتاد به مجسمهٔ زنی با موی بور که سرش را کج گرفته بود و لبخند می‌زد. مژه‌های بلند، چشمهای درشت، گلوی سفید داشت و یك دستش را به کمرش زده بود. لباس مغزپسته‌ای او زیر پرتو کبودرنگ نورافکن این مجسمه را به طرز غریبی در نظر او جلوه داد. بطوری که بی‌اختیار ایستاد، خشکش زد و مات و مبهوت به بحر آن فرورفت. این مجسمه نبود، یك زن، نه بهتر از یك زن، یك فرشته بود که به او لبخند می‌زد." با این **حادثهٔ سوم** (حادثهٔ اصلی)، تنش شدت می‌یابد. مهرداد با این عشق عجیب چه خواهدکرد؟! آیا از معشوقهٔ بی‌جانش چشم خواهد پوشید؟! آیا هرروز پشت شیشه به نظارهٔ آن خواهد نشست ؟! نه هیچ کدام از اینها، مهرداد تصمیم می‌گیرد مجسمه رابخرد و بی‌ترس و بیم در منزلش همیشه با آن عشقبازی کند. " به‌اضافه این دختر با او حرف نمی‌زد، مجبور نبود با او به حیله و دروغ اظهار عشق و علاقه کند. مجبور نبود برایش دوندگی کند، حسادت بورزد، همیشه خاموش، همیشه به یك حالت قشنگ، منتهای فکر و آمال او را مجسم می‌کرد، نه خوراك می‌خواست ونه پوشاك، نه بهانه می‌گرفت، نه‌ناخوش می‌شد و نه خرج داشت. همیشه راضی، همیشه خندان، ولی ازهمهٔ اینها مهمتر این بود که حرف نمی‌زد، اظهارعقیده نمی‌کرد و ترسی نداشت که اخلاقشان باهم جور نیاید. صورتش که هیچوقت چین نمی‌خورد، متغیر نمی‌شد، شکمش بالا نمی‌آمد، از ترکیب نمی‌افتاد."

پس ازچند حادثهٔ فرعی که تزلزل و تردید و خجالت‌کشی مهرداد را برطرف می‌کند، مهرداد وارد مغازه می‌شود و عروسك را می‌خرد. (**حادثهٔ چهارم**) البته به‌جای ۳۵۰ فرانك یعنی قیمتی که زیر مجسمه اتیکت کرده‌اند و بهای لباس آن است، ۲۲۰۰ فرانك یعنی تقریبا"تمام موجودی خود را می‌پردازد و ضمنا" مجبور می‌شود خود را صاحب یك مغازهٔخیاطی معرفی کند. بدین سان مهرداد به آرزویش می‌رسد وظاهرا" تنش داستان

فروکش و خواننده تصور می‌کند به پایان داستان رسیده است.

اما نه، هنوز به اوج داستان نرسیده‌ایم. پنج سال بعد مهرداد با سه چمدان که " یکی از آنها خیلی بزرگ و مثل تابوت " است وارد تهران می‌شود. برخورد او با درخشنده نامزدش خشک و رسمی است درحالی که نامزدش به امید او در خانه مانده و چند خواستگار را رد کرده است. سرزنش مادرش را رد می‌کند و می‌گوید تصمیم گرفته است هرگز ازدواج نکند. سرانجام راز مهرداد، و عشقبازی شبانهٔ او با مجسمه‌ای که در اتاقش پشت پرده گذاشته است آشکار و حس کنجکاوی و رقابت درخشنده تحریك می‌شود (**حادثهٔ پنجم**) تنش از نو بالا می‌گیرد و خواننده منتظر است ببیند عشقبازی مهرداد با **عروسك پشت پرده** به کجامی‌کشد. آیا درخشنده از روی حسادت مجسمه را خواهد شکست ؟ یا مهرداد سرانجام از آن خسته خواهد شد؟

هیچ کدام! برعکس درخشنده خود را بصورت مجسمه درمی‌آورد(**حادثهٔ ششم**) " درخشنده برای اینکه دل مهرداد را بدست بیاورد سلیقه و ذوق او را ازاین مجسمه دریافت. موی سرش را مثل مجسمه داد زدند و چین دادند. لباس مغزپسته‌ای بهمان شکل مجسمه دوخت، حتی مد کفش خودش را از روی مجسمه برداشت و روزها که مهرداد از خانه می‌رفت کار درخشنده این بود که می‌آمد در اتاق مهرداد جلو آینه و تقلید مجسمه را می‌کرد. یك دستش را به کمرش می‌زد. مثل مجسمه گردنش را کج می‌گرفت و لبخند می‌زد، و مخصوصا" آن حالت چشمها، حالت دلربا که درعین حال به صورت انسان نگاه می‌کرد و مثل این بود که در فضای تهی نگاه می‌کند. می‌خواست اصلا" روح این مجسمه راتقلیدبکند." آیا درخشنده موفق خواهدشد مهرداد را از مجسمه منصرف کند؟ یا کوشش او بی‌اثر خواهد ماند؟ تنش داستان بیش از پیش بالا می‌رود.

حادثهٔ هفتم: سرانجام درخشنده موفق می‌شود، هرچه باشد او جاندار است و مجسمه بی‌جان. ظواهر دیگرشان هم کاملا" شبیه است. باوجود

این مهرداد به مجسمه عادت کرده است، نمی‌داند چگونه از آن دست بکشد: " جنگ درونی، جنگ قلبی در او تولید گردید. مهرداد فکرمی‌کرد از کدامیك دست بکشد؟ از انتظارو پافشاری دخترعمویش حس تحسین و کینه در دل او تولید شده بود. از یك طرف این مجسمهٔ سردرنگ پاك شده با لباس رنگ پریده که تجربهٔ جوانی و عشق، و نمایندهٔ بدبختی او بود و پنج سال بود که با این هیکل موهوم، بیچاره احساسات و میلهایش را گول زده بود، ازطرف دیگر دخترعمویش که زجر کشیده، صبر کرده، خودش را مطابق ذوق و سلیقهٔ او درآورده بود، از کدامیك می‌توانست چشم بپوشد؟ ولی حس کرد که به این آسانی نمی‌تواند از این مجسمه که مظهر عشق او بود صرف‌نظر کند."

حادثهٔ هشتم: مهرداد تصمیم می‌گیرد با کشتن مجسمه خود رااز شرّ آن خلاص کند و برای این کار هفت تیری می‌خرد: " آیا می‌توانست آن را روی خاکروبه بیاندازد یا به کس دیگری بدهد. پشت شیشهٔ مغازه بگذارد و نگاه هر بیگانه به اسرار خوشگلی او کنجکاو بشودوبا نگاهشان او را نوازش بکنند یا آن را بشکنند، این لبهایی که آنقدر روی آنهارا بوسیده بود؟ این گردنی که آنقدر روی آن را نوازش کرده بود؟ هرگز. باید با او قهر بکند و او را بکشد همان طور که یك نفر آدم زنده‌را می‌کشند. به دست خودش آن را بکشد. برای این مقصود مهرداد یك رولور کوچك خرید."

اوج این داستان حساس‌ترین و تراژدیك‌ترین صحنه و حادثهٔ آن است. یك شب مهرداد مست و لایعقل وارد اتاق خود می‌شود. پس از خوردن مشروب و گوش کردن موزیك، به سوی مجسمه می‌رود و پرده را پس می‌زند. " دست کشید روی زلفش، بعد دستش را برد تا پشت گردن‌وروی سینه‌اش، ولی یك مرتبه مثل اینکه دستش را به آهن گداخته زده باشد، دستش را عقب کشید و پس پس رفت. آیا راست بود؟ آیا ممکن بود، این حرارت سوزانی را که حس کرد؟ نه جای شك نبود. آیا خواب نمی‌دید، آیاکابوس

نبود؟... ناگاه دید مجسمه با گامهای شمرده که یك دستش را به کمر زده بود می‌خندید و به او نزدیك می‌شد. مهرداد مانند دیوانه‌ها حرکتی کرد که فرار بکند. ولی دراین وقت فکری به نظرش رسید. بی‌اراده دست کرد در جیب شلوارش، رولور را بیرون کشیدو سه تیر به طرف مجسمه پشت هم خالی کرد. ناگهان صدای ناله‌ای شنید و مجسمه به زمین خورد. مهرداد هراسان خم شد و سر آن را بلند کرد. اما این مجسمه نبود، درخشنده بود که در خون غوطه می‌خورد!"

دراین داستان آنچه بیش از همه جالب است، مهارتی است که هدایت در بیان روحیات و احساسات مهرداد، این آدم استثنایی وغیرعادی به‌کار می‌برد. رنگ‌آمیزی صحنه‌ها مانند تمام داستانهای هدایت بسیارماهرانه است. به‌ویژه انتقال از یك حادثه‌ای به حادثهٔ دیگر، واز یك مرحله‌تنش به مرحلهٔ بعدی بسیار استادانه و طبیعی انجام می‌گیردوهیچ گسیختگی احساس نمی‌شود. از همه مهمتر تم داستان است که در پیرامون یك پرسناژ غیرعادی و تقریبا" نیمه دیوانه دور می‌زند. یك چنین تمهایی هم یافتن و هم پروراندن آن بسیار دشوار است. اینها همه نشانه‌های نبوغ هنری هدایت در داستان نویسی است.

نمونهٔ چهارم : مردی‌که نَفَسش را کشت.

داستان با توصیف میرزاحسینعلی، پرسناژ اصلی، و شیخ ابوالفضل، پرسناژ دوم داستان آغاز می‌شود. میرزاحسینعلی معلم فارسی و تاریخ و شیخ ابوالفضل معلم عربی یك مدرسه‌اند، باهم دوست صمیمی‌اند، ولی میان خصلتهای آنها تفاوت بسیار فاحشی وجود دارد. میرزا حسینعلی آدمی مرتب و منظم، بااطلاع ولی کم‌ادعا و متواضع‌است. " قیافه‌ای نجیب و باوقار، چشمهای کوچك، لبهای برجسته، سبیلهای خرمایی داشت. ریش خودش را همیشه با ماشین می‌زد، خیلی متواضع‌ولی کم‌حرف بود... مدیر مدرسه و سایر معلمان نه از او خوششان می‌آمد و نه بدشان می‌آمد، بلکه یك تأثیر اسرارآمیز و دشوار در آنها می‌کرد.

برعکس شاگردان از او راضی بودند چون نه دیده شده بود خشمناك بشود و نه اینکه کسی را بزند. خیلی آرام، تودار و با شاگردان دوستانه رفتار می‌کرد. ازاین رو معروف بود که کلاهش پشم ندارد، باوجوداین شاگردان سر درس او مرتب بودند و از او حساب می‌بردند."

برعکس شیخ ابوالفضل " خیلی ادعا داشت، پیوسته ازدرجهٔ ریاضت و کرامت خودش دم می‌زد که چند سال در عالم جذبه بوده، چند سال حرف نمی‌زده، خودش را فیلسوف دهر، جانشین بوعلی سیناومولوی وجالینوس می‌دانست. وی از آن آخوندهای خودپسند ظاهرساز بود که معلوماتش را به رخ مردم می‌کشید."

میرزا حسینعلی یك مشکل عمده داشت که تمام عمرش صرف آن شده ولی به جایی نرسیده بود. او می‌خواست به عالم اسرار و عرفان دست یابد و به درجهٔ فنافی اللّه برسد، ولی هرچه جستجو می‌کرد و در کتب عرفا و صوفیان تفحّص می‌نمود راه به‌جایی نمی‌برد. " ازبچگی،همان‌وقت که آخوند سر خانه برای او و برادرش می‌آمد، استعدادوقابلیت مخصوصی در فراگرفتن ادبیات و اشعار متصوفین و فلسفهٔ آنها آشکار می‌کرد، حتی به سبك صوفیان شعر می‌ساخت معلم آنها شیخ عبداللّه که خودش را از جرگهٔ صوفیان می‌دانست توجه مخصوصی نسبت به تلمیذ خودش آشکار می‌کرد، افکار صوفیان را به اوتلقین می‌نمود و از شرح حالات عرفا و متصوفین برای او نقل می‌کرد. بخصوص از علّو مقام منصور حلاج برای او حکایت کرده بود که منصور از مقام ریاضت نفس به‌جایی رسیده بود که با لای دار " انا الحق " می‌گفت. این حکایت در فکر جوان میرزاحسینعلی خیلی شاعرانه بود و با لاخره یك روز شیخ عبداللّه به‌او اظهار کرد که: " با آن مایه که در تو می‌بینم هرگاه پیروی اهل طریقت را بکنی به‌مراتب عالیه خواهی رسید." این فکر همیشه به یاد میرزا حسینعلی بود، در مغز او نشو و نما کرده و ریشه دوانیده بود و همیشه آرزو می‌کرد موقع‌مناسبی به دست آورده و مشغول ریاضت و کار بشود."

حوادث دیگری نیز، درطی سالها، این اندیشه را به حد اعلا تقویت کرده و اُسّ و اساس زندگی او ساخته بود. دعوای او با برادرش که او را مسخره می‌کردو این افکار را چرند می‌دانست، جدایی آنها ازهم بر سر این اختلاف، برخوردش با درویشی در کرمان و تأیید حرفهای میرزا عبدالله، موجب شده بود که میرزاحسینعلی تمام نیرو و همّت خود را صرف ریاضت و مطالعهٔ آثار عرفا و صوفیان کند. کنج انزوا گزیده و در را به‌روی خویش وآشنا بسته." نه زن وفرزندی داشت ونه هیچگونه تفریحی. تنها تفریح او خواندن کتابهای عرفا و تصوف و جستجوی راهی برای سیر و سلوك و نیل به جذبه ووصول به عالم اولیا بود. اما هرچه بیشتر مطالعه می‌کرد کمتر می‌یافت. عاقبت به این نتیجه رسید که بدون داشتن مرشد پیشرفت میسر نیست و چون مرشد بهتری در پیرامون خود نیافت ناگزیر به شیخ ابوالفضل روی آورد و او را به مرشدی خودبرگزید، گرچه این شیخ " موافق سلیقهٔ او نبود و بجز حکم دادن چیز دیگری نمی‌دانست و به هرمطلب و مشکلی که برمی‌خورد مثل اینکه با بچه رفتار بکنند، می‌گفت هنوز زود است بعد شرح خواهیم داد وبا لاخره تنها چیزی که به او توصیه کرد کشتن نفس بود."

میرزاحسینعلی تصمیم گرفت به هرقیمت باشد نفس خود را بکشد. اما "می‌خواست درآنِ واحد هم به طریق اهل نظر و استدلال وهم به طریق اهل ریاضت و مجاهده نفس خود را تزکیه کند." زندگی را بر خود سخت گرفت و بر وسعت مطالعه افزود. ولی دقت در بعضی اشعار حافظ و به‌ویژه خیام فکر او را مغشوش می‌کرد. " این استادان دعوت به خوشی می‌کردند، درصورتی که او از ابتدای جوانی همهٔ خوشیها را به خودش حرام کرده بود. و همین افکار یك افسوس تلخ از زندگی گذشته دراوتولید کرد، این زندگی که در آن آنقدر گذشت کرده بود، به خودش سخت گذرانیده بود، حالا روزهای او به طرز دردناکی صرف جستجوی موهوم می‌شد! دوازده سال بود که به خودش رنج و مشقت می‌داد، از کیف، از

خوشی جوانی بی‌بهره مانده بود و اکنون هم دستش خالی بود. این شك و تردید همهٔ این افکار را به شکل سایه‌های مهیبی درآورده بود که اورا دنبال می‌کردند. بخصوص شبها در رختخواب سردی که همیشه یکه و تنها درآن می‌غلطید هرچه می‌خواست فکرش را متوجه عوالم روحانی کند به مجرد اینکه خوابش می‌برد صدگونه دیو او را وسوسه می‌کردند...خوراك خودش را کمتر می‌کرد، شبها روی کاه می‌خوابید... ولی هرچه بیشتر خودش را آزار می‌کرد، دیو شهوت بیشتر او را شکنجه می‌نمود."

تا اینجا توصیف مبسوط و مفصلی از محیط داستان، پرسناژها و روحیات آنها تمام می‌شود و ناگهان با یك حادثه تنش داستان شدت می‌یابد. میرزاحسینعلی تصمیم می‌گیرد پیش شیخ ابوالفضل مرشدش برود و درمان درد خود را از او بطلبد. ولی هنگامی که به در خانهٔ او می‌رسد: " دید مردی به حال عصبانی در خانهٔ او ایستاده فریاد می‌کشید و موهای سرش را می‌کَند و بلند بلند می‌گفت: " به آشیخ بگو فردا می‌برمت عدلیه، آنجا به من جواب بدهی، دختر مرا برای خدمتکاری بردی و هزار بلا سرش آوردی، ناخوشش کردی، پولش راهم با لا کشیدی، یا باید صیغه‌اش بکنی، یا شکمت را پاره می‌کنم. آبروی چندین و چند ساله‌ام به باد رفت..."

این **حادثهٔ اصلی** داستان است و یك مرتبه محیط آن را گرم می‌کند. میرزاحسینعلی "آهسته دورشد، ولی همین حرفها کافی بودکه‌اورابیدار کند. آیا راست بود؟ آیا اشتباه نکرده؟ شیخ ابوالفضل که به او کشتن نفس را قبل از همه‌چیز توصیه می‌کرد، آیا خودش نتوانسته‌دراین‌مجاهده فائق شود؟ آیا خود او لغزیده و یا او را اسباب دست خودش کرده و گول زده است؟ دانستن این مطلب برای او خیلی مهم بود. اگر راست است آیا همهٔ صوفیان همین طور بوده‌اند و چیزهایی که‌می‌گفتند خودشان باور نداشتند یا این کاربه مرشد او اختصاص دارد."

میرزاحسینعلی با این تصمیم برمی‌گردد و به خانهٔ شیخ می‌رود.

وقتی وارد می‌شود، می‌بیند " جلو او یك دستمال باز بود، در آن قدری نان خشك و یك پیاز بود. شیخ رو به او کرد و گفت: " بفرمایید جلو و یك شب را هم با فقرا شام بخورید ! " میرزاحسینعلی رد می‌کند ولی شیخ بر اصرار خود می‌افزاید." در همین وقت صدای داد و غوغا بلند شد و گربه‌ای میان اتاق پرید که یك کبك پخته به دهنش گرفته بود وزنی دنبال آن پیشت پیشت می‌کرد. میرزاحسینعلی دید که شیخ ابوالفضل یك مرتبه عبایش را انداخت، با پیراهن و زیرشلواری دست کرد چماقی را از گوشهٔ اتاق برداشت و مانند دیوانه‌ها دنبال گربه دوید." (**حادثهٔ دوم**)

این حادثه میرزاحسینعلی را به‌کلی بیدار و زندگیش را به‌کلی زیر و رو می‌کند. می‌فهمد که تمام زندگی گذشته‌اش برهَبا بوده‌است.در تاریکی شب، بدون هدف، در خیابانها راه می‌رود و افکار جانگدازی در مغزش دور می‌زند: " در گوشه‌نشینی و تاریکی، جوانی او بیهوده گذشته بود، بدون خوشی، بدون شادی، بدون عشق، ازهمه‌کس و از خودش بیزار. آیا چقدر ازمردم گاهی خودشان راازپرنده‌ای که درتاریکی شبها ناله می‌کشد، گم‌گشته‌تر و آوارمتر حس می‌کنند؟ او دیگر هیچ عقیده‌ای رانمی‌توانست باور کند... خودش را بی‌اندازه تنها و گم گشته حس می‌کرد. سراسر زندگی برایش مسخره و دروغ شده بود."

میرزاحسینعلی دراین گم‌گشتگی و بی‌پناهی، بی‌اختیار به یك میکده پناه می‌برد تا دراثر الکل و در آغوش زنی هرجایی گذشتهٔ تباه شدهٔ خود را فراموش کند. (**حادثهٔ سوم**): " جلو روشنایی چراغ چینهای پای چشم زنی که پهلویش نشسته بود می‌دید. بعدازاین همه خودداری که کرده بود، حالا شرابی زرد و ترش‌مزه و یك زن پراز بزك کنفت شده، دستمالی شده، با موهای زبر سیاه قسمتش شده بود، ولی او ازاینها ،بیشتر کیف می‌کرد. چون به‌واسطهٔ تغییر روحیه و استحالهٔ مخصوصی می‌خواست خودش را پست بکند و بهتر نتیجهٔ همهٔ دردهای خودش را خراب وپایمال

بنماید... می‌خواست مضحکهٔ مردم بشود، به او بخندند. می‌خواست در دیوانگی راه فراری برای خودش پیدا بکند." میرزاحسینعلی نیمه‌های شب مست و لایعقل همراه آن زن به خانه بازمی‌گردد و شبی به پایان می‌رسد.

تمام این قسمت مقدمه‌ای است برای طبیعی جلوه دادن **اوج داستان** که درآخرین سطورآن فرامی‌رسد: " دو روز گذشت و میرزاحسینعلی سرکارش به مدرسه نرفت. روز سوم در روزنامه نوشتند: " آقای میرزاحسینعلی از معلمین جوان جدی به علت نامعلومی انتحار کرده است."

این چهار داستان را به‌عنوان نمونه بیان کردیم و مورد تشریح قرار دادیم، وا لا در تمام داستانهای کوتاه هدایت (از گروه اول) همین قدرت نویسندگی، همین پروراندن دقیق موضوع، همین تکنیك داستان نویسی منسجم، و مهمتراز همه همین ابتکار در یافتن تمها و پرسناژهای جالب وجود دارد.

یکی از نشانه‌های قدرت نویسندگی هدایت یافتن تمها و پرسناژهای بسیار متنوع و گاهی بسیار غیرعادی است. در داستانهای او هیچگاه به یك تم تکراری برنمی‌خوریم. هرکدام از این داستانها حاوی یك تم نو و ابتکاری است. هیچ یك از تمهای او مبتذل نیست. حتی یك تم بسیار کهنسالی مانند حسادت را او، چنان‌که در داستان **گرداب** دیدیم،به‌شکلی پرورانده است که کاملا" نو و مبتکرانه به نظر می‌رسد. همین تم را در داستان **حاجی مراد**، مردی که به زنی در خیابان به گمان اینکه زن خود اوست سیلی می‌زند و به کیفر آن شلاق می‌خورد، و در **آبجی خانم**،خواهر نگونبخت و حسودی که در شب عروسی خواهر کوچکتر خود را می‌کشد، به صورتهایی کاملا" دگرگونه ارائه داده است. مردی که پس از مرگ زنده می‌شود و به دعوای زنهایش برسر ارث پایان می‌دهد (**مرده خورها**). کیمیاگری که برای یافتن اکسیر اعظم وبه دست آوردن طلا، ندانسته دخترش را می‌کشد (**گجسته دژ**)، زواری که تصور می‌کنند با زیارت

جنایت و آدمکشی آنها بخشوده می‌شود (**طلب آمرزش**)، مردی که به‌عنوان محلل زن دیگری را ازدستش می‌گیرد و بعد پای آن را می‌خورد (**محلل**)، سیروسیاحت مرده‌ها (**آفرینگان**)، و سِروصی که باید کشندهٔ شهوت باشد ولی براثر اشتباه در ترکیب آن مانع دفع آن می‌شود (**س.گ.ل.ل**) همه تمهایی کاملا" ابتکاری و بسیار جالب هستند.

قهرمانها و پرسناژهای داستانهای هدایت هم مانند تمهای آنهابسیار متنوع و تیپهایی کاملا" متفاوتند. کارمند تریاکی، ملاك عیاش، حاجی بازاری، دختر دم‌بخت، دختر ترشیده، مرد دوزنه، زنی که بچه‌های هوُیش را کشته، کیمیاگر جنایتکار، پروفسور مخترع، دانشجوی چشم و گوش بسته، لوطی‌غیرتمند، ژیگولو، ژیگولت، کارگر اعتصابی، حتی روح مرده‌ها در طیف بسیار متنوع قهرمانهای داستانهای هدایت دیده می‌شوند. نکتهٔ حساس این است که این قهرمانها با همهٔ تنوعشان غیرواقعی نیستند بلکه موجوداتی هستند که درهمین اجتماع ما وجود دارند، با آنها، با روحیات و احساسات عجیب و غریبشان روبه‌روهستیم. آنجا که این قهرمانها موجوداتی تخیّلی و غیرواقعی به نظر می‌رسند، درحقیقت اثیری شدن موجودات واقعی است. سیروسیاحت ارواح مرده‌ها در داستان **آفرینگان** مسلما" واقعی نیست، ولی حرفهای آنها، انگیزه‌هایشان، احساساتی که بروز می‌دهند همه واقعی است و زنده و موجود است. اختراع سِروم ضدشهوت، بی‌شك، تخیلی است، اما مسئلهٔ رشد تصاعدی جمعیت زمین، آلودگی محیط زیست، و تنگ شدن فضای زندگی یك واقعیت مسلم است. داستانهای کوتاه هدایت عموما" واقع‌گرایانه و انسان‌دوستانه است. منتها عینکی که او از وراء آن به این واقعیات می‌نگرد تیرگی تند یك بدبینی شدید را دارد. هدایت به همه چیز با دید مرگ و نیستی می‌نگرد واین خود یك واقعیتی است که‌سرانجام همه‌چیز نیستی است. اما این یك روی سکهٔ واقعیت است. روی دیگر آن این است که از نیستی هستی پدید می‌آید. هدایت فقط یك روی این سکه

را می‌بیند ولی آن را با هنرمندی کم نظیری توصیف می‌کند.

همین توانایی هدایت در توصیف صحنه‌ها و شخصیت قهرمانهایش و روحیات آنها ویژگی دیگر داستانهای هدایت است و ارزش چشمگیرهنری آنها را نشان می‌دهد. هدایت دراین توصیف از هنر ایجاز و اطناب هردو برخوردار است ولی در داستانهای کوتاهش به‌خاطر ماهیت آنها معمولاً هنر ایجاز را، و گاهی به حد اعلا و با مهارتی کم نظیر به‌کار می‌برد. اغلب با چند سطر محیط زمانی و مکانی و موقعیت داستان را با روشنی شگفت انگیزی توصیف می‌کند. مثلاً در داستان **صورتك** که حدیث یك عشق نافرجام و مرکبار است، محیط را اینگونه توصیف می‌کند:

" هوا تیره و خفته بود باران ریز سمجی می‌بارید وروی آب لبخندهای افسرده می‌انداخت که زنجیروار درهم می‌پیچیدند و بعد کم کم محو می‌شدند. شاخهٔ درختها خاموش و بی‌حرکت زیر باران مانده بود. تنها صدای یکنواخت چکه‌های باران در ته ناودان حلبی شنیده می‌شد. از آن هواهای سنگین و دلچسب بود که روی قلب را فشار می‌دهد و آدم آرزو می‌کند که دور از آبادی در کنج دنجی باشد وکسی آهسته پیانو بزند."

یا اینکه در داستان **س.گ.ل.ل** که تم اصلی آن سرنوشت بشر است محیط داستان در آغاز آن با چند سطر زیر روشن می‌شود: " دو هزار سال بعد اخلاق، عادات، احساسات و همهٔ وضع زندگی بشر به‌کلی تغییر کرده بود. آنچه را که عقاید و مذاهب مختلف در دوهزار سال پیش به مردم وعده می‌داد، علوم به صورت عملی درآورده بود. پیری، ناخوشی و زشتی محکوم انسان شده بود. زندگی خانوادگی متروك و همهٔ مردم در ساختمانهای بزرگ چندین مرتبه مثل کندوی زنبور عسل زندگی می‌کردند ولی تنها یك درد مانده بود، یك درد بی‌دوا و آن خستگی وزدگی اززندگی بی‌مقصد و بی‌معنی بود."

همچنین در داستان **طلب آمرزش** رنج و زحمت کسانی که در قدیم به زیارت می‌رفتند و محیط صحرای سوزان عربستان را اینگونه توصیف

می‌کند: " باد سوزانی می‌وزید، خاك و شن داغ را مخلوط می‌کرد و به صورت مسافران می‌پاشید. آفتاب می‌سوزاند و می‌کداخت. آهنگ یکنواخت زنگهای آهنین و برنجی شنیده می‌شد که گامهای شتران با آن مرتب شده بود کردن شترها لنگر برمی‌داشت. از پوزهٔ اخم آلود ولوچهٔ آویزان آنها پیدا بود که از سرنوشت خودشان ناراضی هستند. کاروان خیلی آهسته درمیان گرد وغبار ازمیان راه خاك آلود خاکستری رنگ می‌گذشت و دور می‌شد. چشم انداز اطراف بیابان خاکستری‌رنگ و شنزار بی‌آب و علف بود که تا چشم کار می‌کرد روی هم موج می‌زد و بعضی جاها به شکل پشته‌های کوچك دو طرف جاده ممتد می‌شد. فرسنگها می‌گذشت بدون اینکه یك درخت خرما این منظره را تغییر بدهد. هرجا در چاله‌ای یك مشت آب کندیده بود، دور آن خانواده‌ای تشکیل شده بود. هوا می‌سوزاند، نفس آدم پس می‌رفت، مثل اینکه وارد دالان جهنم شده‌باشند. سی‌و شش روز بود که کاروان راه می‌پیمود، دهنها همه خشك، تن‌ها رنجور، جیبها تهی، پول مسافران مانند برف جلو تابش آفتاب عربستان بخار می‌شد. "

هدایت قهرمانهای داستانهایش را نیز باهمین قدرت ومهارت توصیف می‌کند. درتوصیف آنها به حشو و زوائدنمی‌پردازد و ازروده درازی پرهیز می‌کند. ازخصوصیات طبیعی هرشخص و لباس و رفتار و عادات او فقط آن چیزی را می‌کوید که مشخص‌کننده خصلتی است که داستان نشان می‌دهد و روشن‌کنندهٔ نقشی است که در داستان باید ایفا نماید. مثلا" در توصیف "گل بنو"ی مازندرانی که زرّینکلاه دختر دهاتی را فریب می‌دهد فقط به " گردن کلفت، لبهای سرخ، موی بور، بازوهای سفید او که رویش مو درآمده بود" اشاره می‌کند و به سایر خصوصیاتش مثلا"رنگ چشم یا بزرگی و کوچکی دماغ وی کاری ندارد. همین طور در مورد لباس و رفتار پرسناژ داستانهایش تنها هنگامی به ذکر آن می‌پردازد که خصوصیات روحی آنها را نشان دهد و رابطه‌ای با انگیزهٔ داستان داشته

باشد. از میرزاحسینعلی " سرداری سیاه، دکمه‌های انداخته، شلوار اتوزده و کفش مشکی براق " و "گامهای مرتب" او را ذکر و اضافه می‌کند که :"آهسته قدم می‌زد، سرش پایین، پشتش خمیده، مثل اینکه چیزی را جستجو می‌کرد".

همهٔ اینها روحیات میرزاحسینعلی را نشان می‌دهد و خواننده را برای درك تم داستان که ریاضت کشی و کوشش این شخص برای کشتن نفس خویش است آماده می‌کند. هدایت در مکالمات و گفتگوهای پرسناژ داستانهایش نیز همین دقت را به‌کار می‌برد. گاهی با دو کلمه گفتگو خصوصیات یك شخص یا روابط دو نفر را باهم آشکار می‌سازد. درهرحال مکالمات فقط در چهارچوب تم داستان است. وراجی زیادی، و گفتگوی زیادی دراین داستانها وجود ندارد یا بسیار نادراست. فلسفه بافیهای بیهوده و بی‌ربط و استناد به گفته‌های دکارت و پاسکال و فلاسفهٔ شرق و غرب نیز به همین طور. هدایت فقط در جاهایی وارد بحث فلسفی می‌شود که به اندیشهٔ اصلی و همیشگی او یعنی پوچی و بیهودگی زندگی‌مربوط است، آن‌هم در رابطه با تم داستان، نه به عنوان اظهارمعلومات ولقلقهٔ زبان. تنها یك داستان یعنی همان ماجرای میرزا حسینعلی ازاین قاعده مستثنی است و هدایت در آن تاحدی به تفصیل به ذکر عقاید صوفیان و عرفا پرداخته است. ولی آن‌هم کاملا" بجا و برای نشان دادن تأثیر آنها در روحیهٔ میرزاحسینعلی بوده است.

اکنون باید چندکلمه‌ای هم دربارهٔ **بوف کور** بیان کنم.

بوف کور بدون شك شاهکار هدایت و برترین و برجسته‌ترین اثر او است. **بوف کور** شاید تنها اثر ادبی نویسندگان معاصر ایران است که به چندین زبان بیگانه ترجمه شده و مورد نقد و ارزیابی گسترده‌ای در سطح جهان قرارگرفته است و این خود ارزش هنری وا لای آن را نشان می‌دهد. ارزیابی دقیق شایستهٔ آن، هم از صلاحیت من و هم از حوصلهٔ این گفتار بیرون است. فقط بعضی از نظریاتم را دربارهٔ آن بدون اینکه بخواهم

روی آنها پافشاری کنم، ذکر می‌کنم.

بوف کور چیست؟ آیا رومان است؟ آیا داستان کوتاه است؟ آیا سرگذشت است؟ آیا خاطره است؟ به نظر من هیچ کدام. بعضی از منقدین آن را یك رومان یا حتی یگانه رومانی که هدایت نوشته‌است شمرده‌اند. به عقیدهٔ من این نظر درست نیست. چون **بوف کور** دارای ویژگیهای یك رومان نیست. یکی از مهمترین ویژگیهای رومان تعدد و کثرت تمها و پرسناژهای اصلی آن است. مثلاً" در **بینوایان** چندین تم مجزا پرورانده و بهم آمیخته شده است: بی‌عدالتی اجتماع، قانونها و عادات ظالمانه که انسانهای شریفی را محکوم و مجازات می‌کند، وظیفه‌شناسی خشك و بی‌ترحم که به فاجعه‌هایی منجر می‌شود، تأثیر گذشت و انسان دوستی در روحیهٔ اشخاص، حکومت پول و ثروت و حس پول پرستی که موجب هرگونه جنایتی می‌شود، عشق دو جوان دلداده که همچیز دیگر، اختلاف طبقاتی، مهر و محبت پدر و فرزندی، حق شناسی و غیره را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد، قیام و انقلاب علیه ستمگری، و چندین تم دیگر. همچنین پرسناژهای اصلی آن از تعداد انگشتهای یك دست تجاوز می‌کند: ژان والژان، ژاور، کوزت، فانتین، تناردیه، ماریوس، گاوروش، و ... در رمانهای معروف نویسندگان بزرگ مانند داستایوفسکی، آناتول فرانس، همینگوی، گورکی، کالدول، فرانسوا موریاك، پاسترناك، مالاپارته، کوستلر و دیگران معمولاً" تعداد تمها بیش از یکی است وتعداد پرسناژ آنها گاهی به‌حدی زیاد می‌شود که برای به‌خاطر داشتن باید یادداشت کرد یا به عقب برگشت و سابقه او را از نو مرور کرد. بعضیها به این نظر معترضند و به‌عنوان مثال **پیرمرد و دریا** را ذکر می‌کنند که یك تم (مبارزهٔ انسان با طبیعت) و یك پرسناژ (پیرمرد ماهیگیر) دارد. به عقیدهٔ من این اثر و آثار مشابه را نباید یك رومان بلکه یك داستان کوتاه که بلندتر از معمول است دانست.

به‌هرحال اگر نظر من درست باشد **بوف کور** را نمی‌توان یك رمان

دانست چون یك تم (اگر بتوانیم آن را تم بنامیم)، یعنی خیانت زن و تحقیرکردن مردش، بیشتر ندارد. یك پرسناژ اصلی هم بیشتر ندارد که همان دختر اثیری یا زن لکاته است. راوی داستان و پیرمرد خزرپنزری و قصاب و غیره همه پرسناژهای فرعی هستند که نقش فعال ندارند. اگر راوی داستان را هم پرسناژ اصلی حساب کنیم بازهم **بوف کور** صورت یك رمان واقعی را به خود نمی‌گیرد.

درعین حال، **بوف کور**، یك داستان کوتاه مانند داستانهای دیگرهدایت نیست. داستان محیط مشخصی ندارد، جریان آن در یك دنیای اثیری و مبهم و ابرآلود می‌گذرد. باآنکه زیبا، جذاب و کِشنده است، اما تنش ندارد. برخلاف داستانهای دیگر هدایت با توصیف محیط و پرسناژهای آن آغاز نمی‌شود بلکه با یك رشته اندیشه‌های مالیخولیایی شروع وادامه می‌یابد. پیشامدی که آغازگر داستان است، به گفتهٔ راوی آن نه‌یك‌حادثهٔ طبیعی، بلکه " انعکاس سایهٔ روح" است و " درحالت اغماء وبرزخ بین خواب و بیداری جلوه می‌کند." هیچ شباهتی بین **بوف کور** و داستانهای کوتاه هدایت نیست، مگر با دوتای آنها یعنی **زنده بگور** و **سه‌قطره‌خون** (منظورم خود این داستانهاست نه مجموعه‌هایی که شبیه‌آنها نامگذاری شده است). اتفاقا" این دوتا نیز شباهتی با داستانهای دیگر ندارند و از ویژگیهای یك داستان کوتاه برخوردار نیستند. یکی ازآنها (**زنده‌به گور**) " یادداشتهای یك دیوانه" و شرح عوالم روحی اوست، روحیهٔ کسی که می‌خواهد خود را بکشد و به هروسیله‌ای متشبث می‌شود ولی موفق نمی‌گردد، کسی که آرزو می‌کند می‌توانست " کاسهٔ سر خود را باز کند و همهٔ این تودهٔ نرم خاکستری پیچ پیچ کله‌اش را دربیاورد و بیاندازد جلو سگ"، آدمی که می‌گوید: " همه از مرگ می‌ترسند، من از زندگی سمج خودم". دومی هم (**سه قطره خون**) گرچه در بالای آن مانند اولی ننوشته‌اند " از یادداشتهای یك دیوانه" ولی محتوای آن نشان می‌دهد که مال یك دیوانه است. شباهتهای زیادی میان **بوف کور** و این دوداستان

وجود دارد. هرسه بیان تخیلات یك آدم درحال غیرطبیعی است: یکی به جنون خودکشی مبتلاست، دیگری دیوانه‌ای است که خیال می‌کند موجودی را کشته و سومی‌حالت روانیی دارد که از آن دوتای دیگر غامض‌تر است یعنی زمان و مکان برای او ثبات خود را ازدست داده‌اند،ناگهان خود را درشرایط هزاران سال پیش می‌یابد و سپس به حال اول بازمی‌گردد یا به زمان و مکان دیگری منتقل می‌شود. اینکه این حالت روانی معلول‌چیست، آیا نتیجهٔ کشیدن چرس و بنگ است، یا یك نوع جنون خاص، یا اعتقاد به تناسخ، اهمیت زیادی ندارد. آنچه مهم است بیان تخیلات یك چنین موجودی است که هدایت آن را با زبردستی وهنرمندی فوق‌العاده‌ای شرح داده است.

شباهتهای دیگری نیز بین این سه اثر هدایت وجود دارد. هرسه از زبان اول شخص بیان می‌شود، شخصی که خصوصیات او برخلاف داستانهای دیگر هدایت به‌روشنی و وضوح توصیف نمی‌گردد. هرسه جملات وایده‌های معینی را مرتبا" تکرار می‌کنند مثل اینکه در عمق ذهنشان جای گرفته و بر روحشان مسلط گردیده است. یکی مرتبا" خودکشیهای ناموفق خودرا شرح می‌دهد. دیگری در همه جا سه قطره خون جلوی چشمش پدیدار است. سومی، راوی **بوف کور**، در جاهای مختلف وزمانهای بسیاردوراز هم، همه‌جا "پیرمردی قوز کرده، عبا به خودش پیچیده و دورسرش شالمه بسته" را مشاهده می‌کند. اشخاصی که او می‌بیند همه و در همه حال " انگشت سبابهٔ دست چپ " شان رابه دهان گرفته‌اند. خودش همیشه در بیان تاریخ حادثهٔ اشتباه و بلافاصله آن را تصحیح می‌کند " سه‌ماه،نه‌دو ماه و چهار روز بود که..." و این اشتباه با پیش و پس رفتن زمان تغییر نمی‌کند و در زمان حال با هزار و چند صد سال پیش ازآن به‌یکسان تکرار می‌شود. منظرهٔ تکه تکه کردن گوشت، خواه جسد دختر اثیری باشد، خواه گوشت دکان قصاب، خواه بدن زن لکاته به یکسان تصویر می‌گردد. دهنِ همهٔ زنها " طعم کونهٔ خیار می‌دهد". گزمه‌های مست در

همه‌جا، در شهر ریِ هزاروچند صد سال پیش و حضرت عبدالعظیم کنونی ترانهٔ معینی را می‌خوانند. هدایت با این تکرارها می‌خواهد حالت غیرطبیعی گوینده را نشان دهد.

بیان این حالت غیرطبیعی در بعضی جاها، به‌ویژه در اواخر کتاب کاملا" مشخص می‌شود: " سایهٔ من خیلی پررنگتر و دقیقتر از جسم حقیقی من به دیوار افتاده بود، سایه‌ام حقیقی‌تر از وجودم شده بود. گوباپیرمرد خنزرپنزری، مرد قصاب، ننجون و زن لکاته‌ام همه سایه‌های من بودند. سایه‌هایی که من میان آنها محبوس بودم. در این وقت شبیه یک جغد شده بودم ولی ناله‌های من در گلویم گیر کرده بود. و به شکل لکه‌های خون آنها را تف می‌کردم. شاید جغد هم مرضی دارد که مثل من فکر می‌کند. سایه‌ام به دیوار درست شبیه جغد شده بود و باحالت خمیده‌ای نوشته‌های مرا به دقت می‌خواند. "

با این مشخصات، **بوف کور** را، به نظر من، نه یک رومان می‌توان دانست و نه یک داستان کوتاه بلکه اثر هنری ممتازی است که بیشتر به یک شعر شباهت دارد تا یک داستان. البته فقط از نظر محتوا، نه‌ازجهت شکل. بعضیها آن را دو داستان کوتاه درهم ادغام شده شمرده‌اند. ولی به دلایلی که ذکر کردم نه تمام اثر و نه هیچ‌کدام از اجزاء آن ویژگیهای یک داستان کوتاه را ندارند. وجود دو اثر پیشین هدایت، که آنها را نیز نمی‌توان داستان کوتاه به معنای اخص دانست، نشان می‌دهدکه‌اوتوجه خاصی به این نوع کار هنری داشته و پس از دو بار آزمایش که‌شاید به‌طور کامل موردپسندش قرارنگرفته، سرانجام در هندوستان شاهکار بزرگ خود را به همین صورت آفریده است. من اطلاعاتم اجازه نمی‌دهد که بگویم آیا هدایت خود مبتکر این مقوله از داستانسرایی است یا از نویسندگان دیگری مثلا" کافکا، سارتر، یا نویسندگان هندی الهام گرفته‌است. آنچه می‌توانم بگویم این است که آفرینش چنین اثری از انواع دیگر داستانسرایی بسیار دشوارتر است.

با این بحث مختصر دربارهٔ **بوف کور** به بررسی گروه اول از آثار هدایت، یعنی پرارزش‌ترین و هنرمندانه‌ترین کارهای او پایان می‌بخشم و به توضیح مختصری دربارهٔ گروه دوم از آثار اویعنی نوشته‌های طنزگونه‌اش می‌پردازم. این آثار عبارت است از نوشته‌های کوتاه وبلندی که در **وغ‌وغ ساهاب** و **ولنگاری** آمده است. به‌نظر من **علویه خانم**،**حاجی آقا** و **توپ مرواری** را هم باید جزو این گروه حساب کرد، چون همان سبک نگارش را دارند منتها قدری مفصل‌ترند. به هرحال هم از لحاظ شکل و سبك و هم ازنظر محتوا با آثار گروه اول تفاوت فاحش دارند. شکل وطرز نگارش اینها عموماً" به صورت طنز و مسخرگی و لودگی است و با شکل جدی و تراژیك آثار گروه اول فرق دارد. ازنظر کار و ارزش هنری نیز با هم تفاوت محسوس دارند. درحالی که داستانهای کوتاه هدایت دارای تم و تکنیك دقیق، حساب شده و طرح ریزی شده‌ای هستند، این نوشته‌های طنزآمیز بیشتر صورت قلم انداز را دارند. البته اینها راهم نمی‌توان بی‌ارزش دانست، ولی ارزش آنها از نوع دیگری است.

هدایت در طنزنویسی نیز سبك مخصوص خودرادارد. یکی‌ازویژگیهای سبك او استعمال بسیار گسترده و به مورد اصطلاحات، ضرب‌المثلها ،و کلمات قصار عامیانه و مردمی است مانند " به مرده که رومی‌دن به‌کفنش می‌رینه." ، " هنوز لکلکونش هم باقی است." ، "ا لاهی روتختهٔ مرده‌شور خونه بیفته." ، " از پر دویدن پوزار پاره می‌شه." ، " مرغ هرچی چاقتره، کونش تنگتره." ، " یارو انقد خاله خواب رفتس که..." : " مثه تیغ ماهی اگه دماغشو می‌کرفتی جونش درمی‌رفت." ، " کوفتش کردم، شفتش کردم کردمش تو حلق این." ، " لاغ کیست." ، " قیافه‌اش مثه اینه که‌لب به سرکه زده" ، " کپه مرگ بذار" ، " پسونش آتیش بگیره که به تو شیر داد." ، " به زمین گرم بخوری" ، " کار آب و آتیشه" ، " یك کلمه‌از مادر عروس گوش کنین" ، " لنکه کفش کهنه هم به صدا دراومد" ، " هرکه‌می‌گه نون و پنیر، تو سرتهُ بذار کنج خلا بمیر" ، " همه را مار می‌زند مارو

خرچسونه"، " مگه سقت را با بوق حموم ورداشتن"، " امامزاده‌ای که خودمون درس کردیم داره کمرمون می‌زنه"، " شاشش کف کرده"، " چس رفته کوز اومده، حاکم دهن دوز اومده"، " نفس از کون می‌کشه"، "راه کرباس محله‌رو کز کرده"، " اشکش دم مشکشه"، " دهنش بوی شاش ارمنی می‌ده"، " روزیش در کون خر حواله شده"، " یك لنگه کفشش نوحه می‌خونه، یکیش سینه می‌زنه" و ازاین قبیل. هدایت تودهٔ انبوهی ازاین کلمات عامیانه را در چنته داشت و در صحبتهای خود نیز گاهی به‌کار می‌برد و یك سلسلهٔ بی‌انتها از فحشها و قسمهای عجیب وغریب!

و اما ازنظر محتوا، هدایت انتقادهای ادبی، هنری، اجتماعی و سیاسی خود را دراین کروه از آثارش بیان می‌کرد. منظورم این نیست که داستانهای کوتاهش حاوی ایدهٔ انتقادی نبود. ولی انتقاد دراینها نسبت به کل اجتماع و به‌طور غیرمستقیم از وراء یك سرگذشت ارائه می‌شد. در حالی که درآثار طنزآمیز او به صورت مستقیم و نسبت به موارد مشخص صورت می‌کرفت. این انتقادات، در **وغ‌وغ ساهاب** که باهمکاری مسعود فرزاد نوشته شده است غالبا" مربوط به موارد ادبی وهنری است. بیشتر قطعات این مجموعه به صورت شعر نو نوشته شده است. ولی شعر نوی که هم مسخره کردن شعرای نوپرداز است و هم شعر سنتی. ظاهرا" شکفت‌انکیز به نظر می‌رسد که هدایت، آدمی به حد افراط متجدّد، با شعر نو مخالف باشد. ولی باید درنظر داشت که درآن زمان شعر نو هنوز راه و رسم درست خود را نیافته و نوپردازانی که واقعا" هنرمند باشند کمتر بودند یا مانند نیما تظاهر نمی‌کردند. برعکس، اشخاصی که مایهٔ ادبی نداشتند، می‌خواستند هر یاوه‌ای را به اسم شعر نو به خورد مردم بدهند. حتی امروز هم می‌بینیم وضع به همان حالت برگشته است، نوپردازان هنرمند گوشه‌نشین شده‌اند و هوچیان بی‌مایه میدان‌دار کشته‌اند. به‌هرحال انتقاد هدایت متوجه آن قبیل اشخاص است.

در **وغ‌وغ ساهاب** شعرای سنتی را نیز به باد انتقاد کرفته‌اند. "غزیهٔ

تبء شئر " (طبع شعر) " غزیهٔ جایزهٔ نوبل " و " غزیهٔ مرسیهٔ شائر " (مرثیهٔ شاعر) انتقاد از کسانی است که هنر شاعری را در جورکردن‌وزن و قافیه و آوردن سکتهٔ ملیح و عنیف و صنایع‌عروضی دیگر می‌دانند. در جاهای دیگر کتاب نیز این دسته از شعرا کرارا" به مسخره‌گرفته‌شده‌اند. " غزیهٔ توپان ئشغ خونالود" (طوفان عشق خونالود) انتقاد از " رمان‌نویسهایی " است که از هنر داستانسرایی فقط مقداری اشك و آه و سوز و گداز ساختگی در چنته داشتند. این یك واقعیت است که ما پیش از هدایت نه داستان‌نویسی درست و حسابی داشتیم و نه رمان‌نویسی طبق اصول صحیح. درهمان سالها که **وغ وغ ساهاب** درآمد، میان جوانهای تازه دیپلم گرفته مُد شده بود که به تقلید از لامارتین رمان عشقی بنویسند. من یکی ازاین جوانان را می‌شناختم که درعرض دو سال هفت رمان عشقی چاپ زده بود با نامهای **طوفان عشق، سوز و گداز عشق، هفت خوان عشق، چرخ و فلك عشق** و ازاین قبیل. هدایت این‌گونه رمان‌نویسی را به باد انتقاد گرفته و بدین وسیله نشان داده است که رمان‌نویسی، آه و ناله کردن و پرت و پلا گفتن نیست، هنری است که باید آن را آموخت. خوشبختانه در پرتو کوششهای هدایت که از یك سو ویران‌کننده وازسوی دیگرسازنده (انتقاد از نمونه‌های بد و نادرست وارائهٔ نمونه‌های باارزش و درست) بود، ما امروز داستان‌کوتاه‌نویسان و رومان نویسان ارجمندی داریم که می‌توانیم به آنها افتخار کنیم، گرچه تعداد آنهامعدود است.

در " غزایای " دیگر این کتاب، از نویسندگان بی‌سوادی که به زور پررویی و دوز و کلك معروف می‌شدند، از مؤلفان پرمدعایی که برای خودشان تقریظ می‌نوشتند، از تئاترها و نمایشنامه‌هایی که روی " روحوضی"ها را سفید کرده بودند، از " محققانی " که پنجاه صفحه از یك مجله را در شرح احوال شاعری سیاه می‌کردند که فقط یك بیت شعر به وی نسبت داده شده بود، از طرفداران تمدن شرق و کسانی که مدعی بودند غربیها تمام علوم و اختراعاتشان را ازمشرق زمین دزدیده‌اند، از

ناشران طمّاع، از سرمایه‌داران پول‌پرست، خلاصه از تمام مظاهر زشت اجتماع آن زمان، با طنزی گزنده انتقاد شده بود. حتی کلمات عمداً برخلاف املاء فارسی نوشته شده بود مانند " غزیه " به جای قضیه، " تب ء " به جای طبع، " آغبت " به جای عاقبت، " ئوز " به‌جای عوض و ... هدایت و فرزاد با این ابتکار هم طرفداران " پارسی سره " را که در آن زمان شاخ و شانه می‌کشیدند، مسخره کرده و هم از خط فارسی که مشکل بزرگ و همیشگی در راه پیشرفت فرهنگ ما بوده است، انتقادنموده بودند.

در مجموعهٔ **ولنگاری** همین انتقادات ادبی، اجتماعی وسیاسی‌رامنتها با پختگی و ورزیدگی بیشتری که حاصل ده سال کار و مطالعهٔ هدایت است، مشاهده می‌کنیم. هدایت در " قضیهٔ مرغ روح " که کنایه‌ای به همکار پیشینش مسعود فرزاد است، پژوهشگرانی را به‌بادانتقاد می‌گیرد که تمام زندگی خود را صرف تحقیق و موشکافی در اشعار یا شرح حال فلان شاعر بزرگ قرون گذشته کرده‌اند. هدایت مسلماً" درمقام هنری حافظ شك و تردیدی نداشت. ولی معتقد بود چرا ما به جای این‌کار نکوشیم که حافظ زمان خودمان باشیم. اصلاً" چرا ما همه‌اش دودستی به‌گذشتهٔ خودمان چسبیده‌ایم؟ چرا خود را با دنیای امروز وفق ندهیم؟ این اندیشهٔ اصلی هدایت بود و دراین باره کلمهٔ قصاری داشت که در صحبتهایش به کار می‌برد و می‌گفت: " بودم بودم درست نیست، هستم هستم درست است. " دراین قضیه همین مطلب را باطنز بسیار گزنده ودرعین حال هنرمندانه‌ای بیان کرده بود که چندسطری از آن را به‌عنوان نمونه می‌آوریم:

" پس اولین کاری که این موجود خطرناك[۲] کرد این بود که رفت دم پاشورهٔ خشك حوض خانه‌شان و تمام کلکسیون دیوان اشعارخود رابه‌آب شست. کنج عزلت اختیار کرد و در فضای خانه مشغول به کار شد. صدو

---

۰۲ یعنی شاعری که پی به عظمت حافظ برده بود.-م.

پنجاه بند کاغذ دورطلی، دویست شیشه مرکب تبریز و چهار بسته قلم نیریز از بازار حلبی سازها ابتیاع فرمود و بی‌درنگ شروع به‌کپی‌وحلاجی دیوان حافظ نمود. دسته‌دسته کاغذها راسیاه می‌کرد ودر آرشیوو دو لابچهٔ صندوقخانه ضبط می‌کرد. ازاین به بعد هرکس برمی‌گشت و به او می‌گفت " فلانی خرت به چند است؟" او به قدری از کشفیات عمیق و عتیق خود راجع‌به کِورهٔ دور شبکلاه حافظ، و جام چهل کلید زنش، وشیشهای خرقهٔ پدرش، و میخچهٔ پای پسرعمویش، و تشتك و لولهنگ زن بابایش و ملکیهای کار آبادهٔ شاخ نباتش سخنرانی می‌کرد، که شخص صلهٔ ارحام کرده، خیلی زود جفت گیوه‌های خود را درآورده، زیر بغل استوار وگریز به دشت و صحرا را اختیار می‌نمود."

علویه خانم و حاجی آقا را باآنکه صورت طنز ندارند، به نظر من باید جزو این گروه حساب کرد، چون اولا" سبك نگارش آنهاکاملا"شبیه به آثار دیگر آن است، ثانیا" موضوع آنها نیز انتقاد صریح و مستقیم از مظاهر جامعهٔ ایران است. **علویه خانم** انتقادی کوبنده از خرافات و کسانی است که با اشاعهٔ خرافات و فریب دادن عوام زندگی و سور و سات خود را تأمین می‌کنند و با ریا و تزویر خود را پرهیزگار نشان می‌دهند ولی چون به خلوت می‌روند آن‌کار دیگر می‌کنند. **حاجی آقا** بازاریهای پول‌پرست و حقه‌باز و دغل را به باد انتقاد می‌گیرد. به هرحال این نظر من است. خود هدایت دربارهٔ آثارش هیچ‌وقت نه چیزی می‌گفت و نه اظهارنظری می‌کرد.

* * *

از جمع‌کسانی که در کافهٔ فردوسی دور هدایت گرد می‌آمدند تقریبا" هیچ‌کس چیزی دربارهٔ زندگی گذشتهٔ هدایت نمی‌دانست. خود او هیچوقت چیزی در این باره یا دربارهٔ کاری که می‌خواست بکند به کسی نمی‌گفت. او با وجود لودگیها و مسخرگیهایش طوری رفتار نمی‌کرد که کسی با او آنقدر خودمانی بشود که بتواند دربارهٔ اسرار زندگیش ازاو

پرسش کند. همچنین متقابلاً" کنجکاوی در زمینهٔ دانستن سوابق و اسرار خصوصی آشنایانش نشان نمی‌داد. یا خیلی به ندرت چنین کنجکاویی از خود بروز می‌داد. تا آنجا که حافظه‌ام یاری می‌دهد فقط یک بار چنین چیزی را از او مشاهده کردم. شبی در باغ کافه نادری با هدایت تنها سر میزی نشسته بودیم. خیال می‌کنم تابستان سال ۱۳۲۷ یا ۱۳۲۸ بود. به هر حال بعداز انشعاب من از حزب توده بود و همان سالهای آخری که هدایت در ایران می‌زیست. قائمیان وارد شد و سر میز ما نشست. هدایت از او پرسید "دیشب کجا بودی؟ چرا به ماسکوت نیامدی؟" ماسکوت میخانهٔ کوچکی بود در خیابان فردوسی شمالی نزدیک خیابان کوشک، و در آن زمان پاتوق آخرشب هدایت ودوستانش بود. قائمیان توضیح داد که در محفلی بوده و با یکی دو نفر دیگر کوکایین زده است. هدایت با کنجکاوی که من کمتر در او دیده بودم پرسید: " خوب چیزی هم از آن فهمیدی ؟" قائمیان گفت: " آره، وقتی در خیابان راه می‌رفتم مثل این بود که کف پایم نیم متر از زمین بالاتر است." هدایت با حالت تأسف گفت: " خوش به حالت، من همینش را هم نفهمیدم ! " در آن سالهای آخر با قائمیان خیلی نزدیک بود و با هم مواد مخدر استعمال می‌کردند. والا شاید همین سؤال را هم از او نمی‌کرد.

تنها چیزی که من از زندگی هدایت می‌دانستم این بود که خیلی سفت و سخت گیاهخوار است و لب به گوشت نمی‌زند. این سرّی نبود و همه می‌دانستند، کتاب گیاهخواری او هم معروف بود. معلوم بود که مدتی دراز و شاید از زمان کودکی این عادت را داشته و بعداً" به صورت یک اصل اخلاقی برایش درآمده است. چون واقعاً" از گوشت متنفر بود و نمی‌توانست آن را تحمل کند. یک شب چند نفر از همراهانش به اصرار و با قول و قسم که گوشت مطلقاً" در آن نیست او را حاضر کردند که یک پیراشکی بخورد. ولی با اولین گازی که به آن زد و احساس طعم گوشت آن را به دور انداخت و حالت تهوع به او دست داد.

نکتهٔ دیگری که دربارهٔ هدایت از این و آن شنیده بودم این بود که یك یا شاید دو بار در پاریس اقدام به خودکشی کرده بود ولی اورانجات داده بودند. می‌گفتند می‌خواسته است خودش را در رود سن بیاندازد. به هر حال مسلم است که فکر خودکشی یك اندیشهٔ قدیمی و تقریبا" دائمی هدایت بود و در بسیاری از آثارش هم بروز کرده است. این تمام آن چیزی بود که من و امثال من در آن زمان از گذشتهٔ هدایت می‌دانستیم.

ولی از مطالعهٔ نامه‌هایی که هدایت برای بعضی ازدوستانش نوشته و پس از مرگ او منتشر شده است مطالب دیگری نیز معلوم می‌شود. این نامه‌ها دودسته است. دستهٔ اول را در زمان تحصیل در پاریس و پس از مراجعت در تهران تا سال ۱۳۱۱ به یکی از دوستانش که گویا شخصی به نام دکتر تقی رضوی بوده، نوشته است. دستهٔ دیگر را خیلی بعد ازآن به دکترحسن شهیدنورایی نوشته است. آنچه از این نامه‌ها برمی‌آید این استکه هدایت در سال ۱۳۰۷ در شهر رنس در فرانسه تحصیل می‌کرده و جزو محصلین دولتی بوده است. این محصلین بر دو نوع بودند، یك عده در تهران در مسابقه شرکت می‌کردند و قبول می‌شدند و به خرج دولت برای تحصیل در رشته‌های معینی به خارج می‌رفتند. ولی عدهٔ کمتری‌نیز از محصلینی که قبلا" به طورخصوصی در خارج تحصیل می‌کردند نیز از طرف سرپرستی محصلین ایرانی در اروپا انتخاب می‌شدند ومخارج‌تکمیل تحصیلات آنها را دولت تقبل می‌کرد. دقیقا" معلوم نیست هدایت جزو کدامیك از این دو دسته بوده است.

در نامه‌هایی که در ۱۳۰۸ نوشته است ازاینکه دولت به او پول به‌اندازهٔ مخارجش نمی‌دهد و گرفتار قرض شده است شکایت می‌کند.ظاهرا" مرآت سرپرست محصلین از نتیجهٔ تحصیلات او ناراضی و پول تحصیل او راقطع‌کرده بوده‌است. باری، به‌دنبال این کشمکش،هدایت تحصیلاتش را ناتمام می‌گذارد و در تابستان ۱۳۰۹ به تهران بازمی‌گردد و جویای کار می‌شود. در پاییز ۱۳۰۹ در بانك ملی مشغول کار شده ولی از شغل خود

و انضباط بانك ملی خیلی ناراضی و ناراحت بوده است.

دو سال بعد از بانك ملی استعفا می‌دهد و در ادارهٔ تجارت مشغول کار می‌شود. علت استعفایش را از بانك در نامه‌ای این‌گونه توجیه کرده است که گویا احتمال می‌داده که حسین علاء رئیس بانك شود و " به او حکم کند که گوشت بخورد !" درهمین دوران یعنی زمان کار دربانك ملی و ادارهٔ تجارت است که هدایت نخستین داستانهای کوتاه وآثارطنزآمیز خود را نوشته و منتشر ساخته است. کار در ادارهٔ تجارت نیز مدت زیادی به طول نمی‌انجامد و هدایت در سال ۱۳۱۴ عازم هندوستان، کشوری که از دیرگاه نسبت به فرهنگ و تمدن آن علاقهٔ وافر داشت، می‌شود. از اینکه در هندوستان به چه کاری مشغول بوده و چگونه زندگی می‌کرده است، هیچگونه اطلاعی ندارم. همین قدر می‌دانم که درسال ۱۳۱۵ شاهکار خود، **بوف کور**، را دراین کشور نوشته و در بمبئی به صورت پلی‌کپی خطی منتشر ساخته است. یکی دوسال بعد به تهران بازمی‌گردد ودرسال ۱۳۱۸ و پس از آن با مجلهٔ موسیقی همکاری داشته است. این تمام اطلاعاتی است که من توانسته‌ام دربارهٔ زندگی هدایت از روی نامه‌هایش و منابع‌دیگر به‌دست آورم.

زندگی خصوصی هدایت خیلی ساده و بی‌پیرایه بود. حدود یك سال ما[۳] هفته‌ای یك شب مرتبا" در خانهٔ او جلسه داشتیم و او گرچه در بحثهای ما شرکت نمی‌کرد ولی میزبانی ما را برعهده داشت. خانهٔ او در خیابان منوچهری یا کوشك بود، درست به خاطرم نیست. به هرحال درهمان‌حوالی بود. ما در اتاق کار او جمع می‌شدیم. اتاقی بود ۳متر در ۴متر باپنجره‌ای به‌سوی خیابان. یك طرف آن میز تحریر کوچکی بود با یك یا دو صندلی و یك قفسهٔ کتاب. طرف دیکر دو تا نیمکت به‌صورت کاناپه کذاشته شده

---

۳. منظورم اصلاح‌طلبان حزب توده است به شرحی که در جلد دوم خاطراتم فرصت بزرگ ازدست رفته به تفصیل نوشته‌ام.-م.

بود و ما روی این نیمکتها می‌نشستیم و صحبت می‌کردیم. این اتاق بسیار ساده و تقریباً" فاقد هرگونه اشیاء تزیینی بود. از اتاقهای دیگر خانهٔ هدایت و اینکه آیا اصلاً" اتاق دیگری داشت یا نه، اطلاعی ندارم.

* * *

در آن سالها یعنی از ۱۳۲۰ تا ۱۳۲۵، هدایت تمایلی نسبت به حزب توده و جنبش کمونیستی جهانی پیدا کرده بود. به‌ویژه نسبت به‌فاشیسم و نازیسم خیلی بدبین و درنتیجه طرفدار پیروزی متفقین بود. اما باوجود فشار و اصرار زیاد رهبران حزب توده هیچگاه حاضر به عضویت آن نشد. اصلاً" در تمام زندگیش هیچ وقت در هیچ حزبی شرکت نکرد. از حزب و حزب‌بازی بیزار بود و حاضر نبود آزادی فردیش را به هیچ بهایی ازدست بدهد.

اما ازنظر عقیده و گرایش فکری سیاسی رویهم رفته سه‌مرحله می‌توان در زندگی هدایت تشخیص داد. در آغاز یك دوران ناسیونالیسم تقریباً" افراطی که مظاهر آن ستایش ایران باستان و هرچه مربوط به آن است، کینه و دشمنی نسبت به اعراب و هرچه بویی از عربیت دارد، و آرزوی بازگشت به آن دوران بود. نشانه‌های این ناسیونالیسم را در نمایشنامهٔ " پروین دختر ساسانی " می‌یابیم. این ناسیونالیسم هدایت در سالهای بعد فروکش کرد و نوعی اندیشهٔ انترناسیونالیستی و غرب‌گرایی جای آن را گرفت، ولی بعضی آثار آن تا پایان زندگی هدایت همچنان برجای ماند، مانند دشمنی با عربیت و علاقه به آثار زرتشتی. تحقیقات هدایت و کتابهایی که از آثار زرتشتی و زبان پهلوی ترجمه کرده ومنتشرساخته است، مانند **زَند و هُومَن‌یَسن**، **گزارش گُمان‌شکن**، **گجسته ابالیش** و **کارنامهٔ‌اردشیر بابکان**، که دارای ارزش فراوانی است، از این‌گرایش او سرچشمه گرفته است. همچنین دشمنی شدید با امپریالیسم انگلیس و عمال و جیره‌خواران او از باقیمانده‌های همان ناسیونالیسم افراطی‌آغاز زندگیش بود. ولی مظاهر دیگر آن ناسیونالیسم مانند پارسی سره‌نویسی

را رها کرد و حتی با آن مخالفت می‌نمود. درحالی که خود در آغاز یکی از طرفداران پارسی سره بود و نمایشنامهٔ پروین دختر ساسانی را به این شیوه نوشته‌است، بعدها این کار را به مسخره گرفت و در **وغ وغ ساهاب** و **ولنگاری** به صورت طنز از آن انتقاد کرد.

هدایت نه تنها از استعمارگران انگلیسی بیزار و متنفر بود بلکه نسبت به آلمان و امریکا و دولتهای غربی دیگر نیز تمایل چندانی نداشت. تنها کشور غربی که نسبت به آن به‌ویژه به تمدن و فرهنگش علاقه داشت فرانسه بود. علت اینکه در پایان زندگی باز به فرانسه پناه برد و در آنجا خودکشی کرد و به خاك سپرده شد، همین علاقه بود.

ازسوی دیگر تنفر و بیزاری از استعمارگران غربی به‌تدریج نوعی خوش‌بینی نسبت به شوروی و کمونیسم بین‌المللی در وی ایجاد کرد، و این دومین مرحلهٔ تحول فکری هدایت ازنظر سیاسی و عقیدتی بود. البته این خوش‌بینی هدایت صرفا" احساساتی بود و بنیاد منطقی و تحقیقی نداشت. همچنین هیچگاه صورت فعالیت سیاسی و عملی به خود نگرفت. این خوش‌بینی به‌ویژه پس از روی کارآمدن هیتلر و نازیسم در آلمان که هدایت از آن سخت بیزار و متنفر بود، آشکار شد، و هرچه هیتلریسم آلمان قویتر و زورگویی او در داخل و خارج بیشتر می‌شد، تنفر هدایت از آن از یك سو و خوش‌بینی‌اش نسبت به شوروی یعنی یگانه دولتی که در آن زمان با آلمان نازی مخالفت می‌کرد ازسوی دیگر، افزونتر می‌گردید. البته تأثیر بزرگ علوی و دکتر ارانی را در اونیز نمی‌توان‌ندیده گرفت. هدایت با علوی دوست نزدیك و با دکتر ارانی آشنا بود، مجلهٔ **دنیا** را می‌خواند و آن را تشویق می‌کرد. اما هیچ وقت در آن چیزی ننوشت.

حوادث سالهای اول جنگ جهانی دوم این خوش‌بینی هدایت را به‌شدت تقویت کرد. قلدرمآبی آلمان، حمله و تجاوز به خاك کشورهای دیگر و حتی بی‌طرف مانند هلند، بلژیك، نروژ و دانمارك، اشغال فرانسه و ویران کردن آثار فرهنگی آن که درنزد هدایت بسی گرامی بود، بمباران

مردم بی‌دفاع شهرهای انگلیس و کشورهای دیگر، بیزاری او را از آلمان هیتلری به سرحد کمال رساند و به دشمنی و کینه مبدل ساخت. درنتیجه وقتی هیتلر به شوروی حمله کرد و تا مرز قفقاز درآن پیشرفت، وائتلاف میان این دولت با کشورهای غربی صورت گرفت، هدایت آشکارا از متفقین پشتیبانی می‌نمود و هوادار پیروزی آنها بود، و دراین راه تا آنجا پیش می‌رفت که از حملهٔ روس و انگلیس به ایران و اشغال کشور ما نیز ناراحت و نگران نبود بلکه آن را به فال نیك می‌گرفت، چون در اثر آن دیکتاتوری رضاشاه سقوط کرده و دموکراسی نیم‌بندی پدید آمده بود. هدایت پیروزیهای شوروی و متفقین را بر آلمان هیتلری و هم‌پیمانانش به دقت تعقیب می‌کرد و از آن خرسند بود. این خوش‌بینی تا پایان جنگ ادامه داشت و پس از آن به عللی که خواهم گفت به بدبینی بسیار شدید نسبت به همه‌چیز و همه‌کس مبدل گردید. بایددانست که خوش‌بینی هدایت نسبت به شوروی و جنبش کمونیستی بین‌المللی، مانند بسیاری از افراد با حسن نیت دیگر، ناشی از عدم شناخت رژیم شوروی و واقعیت جنبش مزبور و باورکردن تبلیغات فریبندهٔ آنها بود. در آن سالها هنوز ماهیت آن رژیم و این جنبش آن‌گونه که بعدها آشکار شد، معلوم نبود و جنایات استالین برملا نشده بود. به‌ویژه اینکه شوروی پس از حملهٔ آلمان مظلوم‌نمایی می‌کرد و دول و مطبوعات غربی هم به علت منافع مشترکشان با شوروی علیه هیتلر، نه‌تنها بر ضد شوروی تبلیغ‌نمی‌کردند، بلکه تاحدی به نفع او تبلیغ می‌کردند.

هم تنفر و بیزاری هدایت از فاشیسم و نژادپرستی و هم خوش‌بینی او نسبت به شوروی در آثار این دورانش منعکس گردیده است. مخالفت او را با هیتلریسم و نژادپرستی در **قضیهٔ** زیر **بته** می‌یابیم که ماجرای دعوای دو قبیله است برسراینکه کدامیك بازماندگان واقعی آدم‌ابوالبشر هستند. در پایان " قضیه " رئیس قبیلهٔ دست چپ که اسناد تاریخیش در آب افتاده و گم شده است، با سخنرانی زیر حقانیت خود را اثبات

می‌کند:

" ما یك بابایی هستیم، آمده‌ایم چهار صبا تو این دنیای دُون زندگی بکنیم و بعد بترکیم برویم پی کارمان، هیچ تاریخ و سندی را هم قبول نداریم و به رسمیت نمی‌شناسیم و هیچ افتخاری هم به پیدا کردن نقطهٔ متقاطرهٔ نشیمنگاه آدم در این طرف کره نداریم، یا اینکه صفحات تاریخ را عوض کنیم، یا نظام نوین بیاوریم یا به برتری دل و اندرون و ستبری گردن و کلفتی سبیل و قلدریهای رئیس قبیلهٔ خودمان بنازیم، چون هرا لاغ و خرچسونه همین ادعا را دارد و خودش را افضل موجودات تصور می‌کند. جانم برایتان بگوید: از شما چه پنهان ما اصلا" آدمیزاد نیستیم. تمدن و آزادی و عدل و داد و اخلاق شما هم که به قول خودتان از نژاد برگزیده هستید به دردما نمی‌خورد و حمّالی شما را به کردن نمی‌گیریم. این دون‌بازیها و بی‌شرف‌بازیها را کنار بگذارید وگرنه اگر فضولی زیادی بکنید، تمام افراد قبیلهٔ ما با تیر و تبر پشت بته‌ها ایستاده‌اند وپدرتان را درمی‌آوریم. شما سیِ خودتان ما سیِ خودمان، ماا زیربته درآمده‌ایم. "

دراثری قصه‌مانند به نام **آب زندگی** خوش‌بینی هدایت را نسبت به شوروی یا یك کشور سوسیالیستی مشاهده می‌کنیم. دراین قصه "حسنی" و "حسینی" دو برادر بدجنس، احمدك برادر نیك نهاد خود را در چاه می‌افکنند. سرنوشت، حسنی را به کشور " زرافشان " که تمام خاکش از طلاست می‌رساند و او خود را به‌عنوان پیغمبر به مردم بدبخت این کشور قالب و با خاك طلا چشم همه را کور می‌کند. حسینی هم به کشور " ماه تابان " که همهٔ مردم آنجا کر هستند می‌رسد. او هم با استفاده از کری آنها پادشاهشان می‌شود و با ستمگری و زورگویی آنها را به‌کار می‌کشد و استثمار می‌کند. حسینی از کشور ماه تابان، عرق و بافور به کشور زرافشان صادر و از آنجا طلا وارد می‌کند و کاخهای زرین برای خود می‌سازد. و اما احمدك به کشور " همیشه بهار " که معدن آب زندگی است می‌رود و از آب زندگی می‌نوشد و با مردم این کشور در خوشبختی

زندگی می‌کند. سرانجام حسنی و حسینی که نمی‌توانند وجود کشور همیشه بهار را در مجاورت کشورهای خودشان تحمل کنند و آن را برای خود خطرناک می‌پندارند باهم ائتلاف می‌کنند و با تمام قوا به آن حمله می‌کنند. ولی چون سلاحهای آنها همه از طلاست در برابر سلاحهای فولادین مردم همیشه بهار تاب مقاومت نمی‌آورند و شکست می‌خورند و نابود می‌شوند.

معنی سمبلهایی که هدایت در این قصه آورده کاملا" روشن است. منظور از کشورهای " زرافشان " و " ماه تابان " رژیمهای سرمایه‌داری و فاشیستی، و جامعه‌هایی است که بر زر و زور استوارند. کوری و کری مردم این کشورها نشانهٔ سلطهٔ پول و تبلیغات فریبنده در این کشورها است. به عکس " آب زندگی " سمبول دانش و آزادی و مقصود از کشور همیشه بهار یك کشور سوسیالیستی است که در آن زمان فقط شوروی مدعی آن بوده است. ائتلاف کشورهای امپریالیست و فاشیست علیه شوروی نیز اندیشه‌ای بود که در آن زمان یعنی پیش از جنگ جهانی دوم بسیاری از مردم آن را مسلم می‌پنداشتند و تبلیغات شوروی نیز به آن دامن می‌زد. (این داستان پیش از جنگ دوم جهانی نوشته شده است.)

قضیهٔ خردجال (که احتما لا" در ۱۳۲۲ نوشته شده است) انتقاد از سیاست داخلی ایران است. منظور از کشور " خر درچمن" کشور ایران، " گوهر شب چراغ " نفت، " روباه دم بریده " که گوهر شب چراغ را در کشور مزبور کشف می‌کند، استعمارگران انگلیسی، "دوالپای‌لندهوری" که روباه برای سوارشدن بر " گوسپندهای " خر در چمن پیدا می‌کند، رضاشاه، " کفتار "ی که محلل دوالپا می‌شود، سید ضیاءالدین طباطبایی، " دوالپای تازه نفس " دوم احتما لا" محمدرضاشاه است و تمام این قصهٔ سمبولیست در راستای سیاستهای حزب توده درآن زمان بوده است.

باید اضافه کنم که حتی در این مرحله نیز خوش‌بینی هدایت یك خوش‌بینی کامل و تمام عیار نبود، بلکه آمیخته با شك وتردیدو احتیاط

و رویهم رفته یك خوش‌بینی نسبی بود. چون او همیشه یك بدبینی عمقی نسبت به بنیاد زندگی و هستی و تمام کائنات داشت و در هیچ مرحله‌ای از عمرش این پسی میسم عمیق فلسفی او را رها نکرد. ولی در این دوران، به‌ویژه در اواخر جنگ دوم جهانی که فاشیسم پی‌درپی شکست می‌خورد و ملتهای اروپا قیام می‌کردند و آزاد می‌شدند، یك‌نوع خوش‌بینی نسبی سیاسی و اجتماعی در او پیدا شده بود که آن هم بلافاصله پس از پایان جنگ به‌سرعت ازمیان رفت و یك بدبینی مطلق نسبت به همه کار و همه چیز جای آن را گرفت.

با توجه به روحیهٔ هدایت و حوادث و اوضاع و احوال آن روزکار پدید آمدن این بدبینی کاملا" طبیعی بود و هیچ شگفتی نداشت. هدایت تاحدی نسبت به شوروی خوش‌بین و امیدوار بود که پس از پایان جنگ ایران بتواند به کمك این کشور خود را از زیر بار استعمارگران به‌ویژه انگلیسیها و عمال داخلی فاسد و مرتجع آنها نجات دهد. اما سیاست غلط شوروی که مبتنی بر زورگویی و همکاری با همان عناصرفاسد ومرتجع بود، بیهوده بودن امیدواریش را به این کشور نشان داد. هدایت کمی امیدوار بود که دولتهای بزرگ از این جنگ ویرانگر درس گرفته و اتحاد کشورهای غربی با شوروی پس از جنگ پایدار بماند و ضامنی برای حفظ صلح و ترمیم خرابیهای جنگ باشد. ولی جنگ سرد و دعوا بر سر تقسیم جهان به‌زودی به وی فهماند که امید او آرزوی پوچی بیش نبوده است. همکاری مفتضحانهٔ حزب توده با قوام وشکست آن در ۲۱ آذر ۱۳۲۵ آخرین ضربه را وارد ساخت و هدایت را ازهمه‌چیز و همه‌کس روگردان ساخت.

این مرحلهٔ آخر از زندگی هدایت ازنظر محصول ادبی و هنری آن کم‌بارترین و کم‌ارزش‌ترین دوران عمر اوست. ازنظر اخلاقی نیزرفتارش نسبت به اطرافیانش تغییر کرده و گاهی طوری نسبت به بعضی از آنها رفتار می‌کرد که گویا می‌خواهد دِق دلی که از روزگار دارد سر آنها خالی کند. من خود در آن سالهای آخر (۱۳۲۷ یا ۱۳۲۸) چند بار شاهد بودم

که نزدیکترین مریدانش را به جان یکدیگر می‌انداخت و وقتی آنها به یکدیگر بد و بیراه می‌گفتند می‌خندید و لذت می‌برد. از قدیم عادت داشت روی بعضی از اطرافیانش نامهای سبك و حتی گاهی تحقیرآمیز می‌گذاشت. مثلا" به صبحی می‌گفت" صاحب صبحی" یا تنها "صاحاب"؛ به چوبك می‌گفت "چوقك"، به هوتن می‌گفت "خوك‌تن"، به‌دکترخانلری می‌گفت "خانلرخان" وازاین قبیل، یعنی آنها را به‌همین نامها در جمع صدا می‌کرد. در این سالهای آخر بددهن‌تر هم شده بود. البته اینها هم تقصیر داشتند که چنین رفتاری را تحمل می‌کردند، وا لا هدایت نسبت به اشخاصی که جدی با او برخورد می‌کردند هرگز چنین رفتاری نداشت.

به‌هرحال هدایت در این سالهای آخر گرفتار انحطاط روحی و اخلاقی شده بود. بیش از گذشته به مواد مخدر و مشروب پناه می‌برد. کار تحقیقاتیش را در متون پهلوی به‌کلی کنار گذاشته بود. کار ادبی جدی هم نمی‌کرد. تنها آثاری که در این سالها از او منتشر شده دو ترجمه‌از آثار کافکاست که با همکاری قائمیان انجام داده است. باری به گفتهٔ جلال آل‌احمد هدایت دیگر " خالی شده بود" و با خودکشی خودرا راحت کرد.

عبدالحسين نوشين

قامتی بلند و استوار همچون خدنگ، اندامی ورزیده و متناسب، پوستی کندم‌گون ولی تیره‌رنگ، صورتی کشیده و نگاهی سخت نافذ داشت. تنها نقصی که در چهره‌اش به‌چشم می‌خورد، انحراف شدید بینی‌اش به سمت راست بود. باوجود این، همین نقیصه بر مردانه بودن قیافه‌اش می‌افزود. ولی آنچه این حالت را، این مردانگی را به سرحد کمال می‌رساند صدای رسا، گیرا و خوش‌آهنگش بود. آرام، شمرده، پرطنین و همراه با ژستهای متناسب دست و صورت سخن می‌گفت و شنونده را مجذوب گفتار خویش می‌کرد. نوشین یك ناطق و هنرپیشهٔ تمام عیار بود.

دوستی من با او نیز از همان سال ۱۳۲۰ آغاز شد. گرچه او را نیمز پیش از آنکه ببینم می‌شناختم. یعنی در حقیقت فقط نام و تعریف او را شنیده بودم. در ۱۳۱۴، نوشین که تازه پس از پایان تحصیلاتش در فرانسه به ایران بازگشته بود، باکمك معنوی سرهنگ‌مین‌باشیان، رئیس ادارهٔ موسیقی، به‌مناسبت جشن هزاره فردوسی سه پرده از داستانهای شاهنامه را روی صحنه آورد که موجب تحسین و تشویق هنردوستان مترقی، منجمله مجلهٔ **دنیا** قرارگرفت. دراین مجله بود که من برای نخستین بار با نام نوشین به‌عنوان یك کارگردان هنرمند آشنا شدم. نمایشنامه ساختن از داستانهای شاهنامه و روی صحنه آوردن آنها چیز تازه‌ای نبود. پیش ازآن داستانهای این منظومهٔ جاویدان مانند داستان رستم و سهراب و بیژن و منیژه را بارها نمایش داده بودند. آنچه درکار

نوشین جلب توجه کرده بود شیوهٔ کارگردانی و تنظیم نمایش بود. البته من این نمایش را ندیده بودم، چون قیمت بلیتهای آن خیلی بالا و برای دانشجوی فقیری که من در آن زمان بودم، تحصیل‌ناپذیر بود. آنچه دربارهٔ آن گفتم نظر کسانی بود که آن را تماشا کرده بودند و من به‌حسن قضاوت آنها ایمان داشتم. اما بعدها که نوشین را شناختم و آثار هنریش را دیدم، فهمیدم که به خطا نرفته بودم.

تماسِ من با نوشین خیلی بیشتر از تماس با نیما و حتی هدایت بود. در آن سالها ما براستی دوست، هم‌عقیده و هم‌پیمان بودیم. از مهرماه ۱۳۲۰ یعنی روزی که من و نوشین دست یکدیگر را فشردیم تا دی‌ماه ۱۳۲۶ یعنی روز انشعاب، جز در مواقعی که او یا من به سفر می‌رفتیم تقریباً" هر روز، نه تنها در کافه‌های فردوسی، کنتینانتال یا نادری باهم می‌نشستیم، بلکه در باشگاه حزب، در روزنامه‌های **رهبر** یا **مردم**، و در جلسات حزبی نیز یکدیگر را می‌دیدیم و باهم بودیم. دوستی ما به حدی بود که با آنکه نوشین به علت تراکم فعالیت هنری و سیاسی کمتر کسی را به خانه‌اش دعوت می‌کرد، من گاهی به خانهٔ او نیز می‌رفتم و این در هنگامی بود که تازه پسرش کاوه به‌دنیا آمده بود. حتی یکی دو بار در جلسات تمرین نمایشنامه‌هایش نیز شرکت کرده بودم. البته به‌عنوان تماشاچی دعوت نشده! بدین ترتیب که چون باید باهم به یك جلسهٔ حزبی می‌رفتیم و او قبل از آن تمرین داشت، به من می‌گفت به محل تمرین بروم تا بعد باهم به آن جلسه برویم. وقتی من به آنجا می‌رفتم او هنوز تمرینش تمام نشده بود و من مدتها همانجا می‌نشستم و منتظر می‌شدم تا کارش را تمام کند و بدین سان ناخواسته شاهد روش کارگردانی او می‌گردیدم. باری دوستی ما باهم تا این حد بود و با اطمینان می‌توانم بگویم در آن دوره یکی از نزدیکترین دوستانش بودم.

* * *

اطلاعات من، مانند تقریباً" تمام دوستان دیگر نوشین، دربارهٔ دوران

کودکی و نوجوانیش بسیار کم و ناچیز است، چون او علاقهٔ زیادی نداشت که دوستانش دراین باره کنجکاوی کنند. همین قدر شنیده‌ام که فرزند سلطان‌الواعظین از وعّاظ مشهور مشهد بوده و در جوانی در قیام کلنل محمدتقی خان پسیان به‌عنوان مجاهد شرکت داشته است. پس از پایان تحصیلات متوسطه به تئاتر و هنرپیشگی روی آورده و استعداد خود را دراین زمینه بروز داده بود. در اوایل سلطنت رضاشاه درکنکور اعزام محصل به اروپا شرکت می‌کند و برای تکمیل تحصیلات در رشتهٔ جغرافیا به فرانسه فرستاده می‌شود ولی به‌جای تحصیل در این رشته به کلاس تئاتر می‌رود و درنتیجه دولت بورس او را قطع می‌کند و او را به تهران برمی‌گرداند. لیکن با کمك ناشری دوباره به فرانسه می‌رود و تحصیلات خود را در رشتهٔ تئاتر تمام می‌کند. اما دربارهٔ دوران تحصیلش اطلاعات بیشتری دارم که همهٔ آنها را از خود او شنیده‌ام و آنچه پس از گذشت سالها درخاطرم مانده است، می‌نویسم.

نوشین پس از ورود به فرانسه مانند بسیاری از محصلین ایرانی دیگر دورهٔ تکمیل زبان و ادبیات فرانسه را می‌گذراند و سپس در مسابقهٔ ورود به کنسرواتوار پاریس شرکت می‌کند و موفق می‌شود. موفقیت در این مسابقه که بسیار دشوار است و داوطلبان فراوانی دارد نه‌تنها نشانهٔ تسلط کامل نوشین بر زبان و ادبیات فرانسه و اطلاعات گستردهٔ او از هنر تئاتر و تاریخ آن بوده است، بلکه همچنین استعداد کامل او را درهمان زمان برای این هنر نشان می‌دهد.

پس از ورود به کنسرواتوار دورهٔ آموزش و تمرین وممارست دشوارتری آغاز می‌گردد. به‌طوری که خود نوشین می‌گفت حجم دروس و تمرینها بسیار زیاد وسنگین و توقع استادان به‌حدی بوده که گاهی برای دانشجویان طاقت‌فرسا می‌گردیده است. نوشین تعریف می‌کرد که یکی از درسهای عملی او در کنسرواتوار تمرین برای تلفظ تئاتری درست کلمات بوده است. تلفظ هنرپیشه از یك کلمه با تلفظ عادی و طبیعی آن فرق دارد.

هنرپیشه باید هر کلمه را طوری تلفظ کند که صدا و آهنگ آن، بدون توجه به معنی آن، تا حد ممکن رسانندهٔ محتوای کلمه باشد. او شرح می‌داد که یك روز استاد این درس او را یك ساعت تمام واداشت تا کلمهٔ ایل سون il sonne یعنی زنگ می‌زند را آنقدر تکرار کند تا درتلفظ آن آهنگ نواختن زنگ یا ناقوس احساس شود و همین گونه کلمات دیگررا. استادان دیگر نیز در آموختن ژستهای مناسب دست و صورت، نگاه داشتن اندام به تناسب نقشی که هنرپیشه بازی می‌کند، چگونگی حرکت هنرپیشه در صحنه و هزار نکته باریکتر از موی دیگردرهنرپیشگی، همین سختگیری را به‌کار می‌بردند. علاوه براینها دروس و تمرینهای مربوط به کارگردانی مانند شناخت موسیقی، دکور، گریم، نور انداختن روی صحنه، کار سوفلور و غیره نیز جای خسود را داشت و مستلزم زحمات فراوانی بود.

باری نوشین از این سالهای تحصیل در کنسرواتوار پاریس خاطرات خوب و بد، تلخ و شیرین، فراوان داشت وگاهی برای دوستان یا شاگردانش تعریف می‌کرد. به‌هرحال تحصیلات خود را با موفقیت انجام دادوبه‌میهن بازگشت. ولی در اینجا کاری که به او دادند پشت میزنشینی دریکی از ادارات یعنی کمیسیون ارز بود!! چرا؟ چون در آن زمان یك تئاتردولتی وجود نداشت و تئاترهای خصوصی نیز نمی‌خواستند شخص مزاحمی مانند نوشین را میان خود راه دهند!! اینها، یعنی فقدان تئاتر دولتی و وضع تئاترهای خصوصی هرکدام داستان جالبی دارد که بد نیست به اختصار توضیح دهم. از تئاترهای خصوصی شروع می‌کنم. پس ازانقلاب مشروطیت تئاتر نیز مانند مظاهر دیگر تمدن غربی به ایران راه یافت اما همانند غالب آن مظاهر با شکلی ناقص، مسخ شده و دست و پا شکسته. شاید پیشگامان هنر تئاتر در ایران حسن نیّت داشتند و خواهان چیزی بیش از یك تقلید صرف بودند. ولی به علت عقب افتادگی کشور، وضع آشفته و نابسامان آن و فقر و جهل و درماندگی مردم از یك سو و فراهم نبودن

وسایل از سالن و سن گرفته تا هنرپیشه و گریمور و غیره آنچه به نام تئاتر ارائه می‌شد چیزی شبیه به کار بنگاههای شادمانی کنونی بود. از جهت سالن، تا آنجا که من از زمان کودکی یعنی پیش ازسلطنت رضاشاه به‌خاطر دارم، فقط یکی یعنی سالن گراندهتل در تهران وجود داشت که هم برای تئاتر و هم سینما ازآن استفاده می‌شد. بدنیست اولین خاطره‌ای که از نمایش در این سالن دارم برای خوانندگان شرح دهم. شش یا هفت ساله بودم که همراه پدرم برای تماشای نمایشنامهٔ پریچهر و پریزاد اثر شادروان شهرزاد به آنجا رفتم. سالن را با چند چراغ زنبوری روشن کرده بودند. وقتی نمایش می‌خواست شروع شود چند نفر این چراغها رابیرون می‌بردند. وسط پرده‌ها باز چراغها رامی‌آوردند ودوباره بیرون می‌بردند. البته علت این خاموشی‌مثل این روزها زیاده‌روی در مصرف برق یا علل خارجی نبود بلکه فقدان یك نیروگاه بسیار کوچك برق حرارتی در تهران بود. تهران در آن زمان فقط دارای یك کارخانهٔ برق امین‌الضرب بود که یك ژنراتور متوسط داشت و شصت هفتاد لامپ کوچك رادرخیابانهاروشن می‌کرد. تازه آن را هم فقط در اوایل شب! خانه‌ها، دکانها و مؤسسات دیگر مطلقا" فاقد روشنایی برق بودند.

در هنگام نمایش برای روشن کردن سن از یك نورافکن استفاده می‌کردند که گویا به‌وسیلهٔ ماه نخشب روشن می‌شد. لباس و دکور البته برای من که یك کودك شش هفت ساله بودم بسیار جالب و تماشایی بود، ولی نمی‌دانم تا چه حد می‌توانست با شرایط یك تئاتر واقعی مطابق باشد. تازه این نمایشنامه و یکی دوتای دیگرمانند " الههٔ گلها " که خیلی روی آن زحمت کشیده بودند، بهترین و موفق‌ترین نمایشهای آن زمان بود و مورداستقبال فراوان قرارمی‌گرفت. نمایشهای دیگر در سطحی خیلی پایین‌تر بودند. جالبترین اینها نمایشنامه‌های کمدی ـ اخلاقی‌عزیزبیگف مانند " آرشین مالالان " و " مشهدی عباد " بود. در این زمینه نیز مانند نفوذ مظاهر دیگر تمدن غربی، قفقاز و باکو نقش مهمی داشتند.

ایرانیانی که به آنجا آمدوشد می‌کردند ناقل این مظاهر بودند. هنرپیشه‌های زن این نمایشنامه‌ها در آغاز فقط بانوان ارمنی بودند که به علت مسیحی بودن اشکالی برایشان نداشت. بانوان مسلمان یابه‌سبب حجب و حیا و یا از ترس تکفیر حاضر به این‌کار نبودند. بعدها یعنی از اوایل سلطنت رضاشاه به تدریج پای بانوان مسلمان نیز به روی سن بازشد. دراین زمینه شایسته است از مرحومه بانو ملوك بهرام‌سلطانی یعنی نخستین کسی که این سد را شکست یاد کنم. جالب توجه است که‌نامبرده از شاهزادگان قاجار بوده و خویشاوندی دوری هم با نویسندهٔ این خاطرات داشته است.

غیراز نمایشنامه‌های قفقازی، چند تا نمایشنامهٔ کمدی ایرانی نیز روی صحنه می‌آمد و تماشاچیان زیادی داشت. بیشتر این نمایشها به ابتکار یك گروه تئاترال به نام " کلوب اخوان " انجام می‌گرفت که مؤسس و مبتکر آن شادروان سیدعلی نصر بود. این نمایشهای کمدی عموما" یعنی هم کمدیهای قفقازی و هم ایرانی جنبهٔ انتقاد اجتماعی و تفریحی داشت. حتی جنبهٔ تفریحی آنها بر جنبهٔ انتقادی می‌چربید. در حقیقت تماشاچیان بیشتر می‌آمدند که بخندند و تفریح کنندتاآنکه‌چیزی بیاموزند. یك نمایش هرقدر بیشتر می‌توانست تماشاچیان رابخنداند، موفقیت بیشتری می‌داشت. درنتیجه هنرپیشگی تقریبا" مترادف شده بود با مسخرگی و دلقك بازی و موفق‌ترین هنرپیشهٔ آن زمان مرحوم ظهیرالدینی (اگر اشتباه نکنم محمودآقا) بود که استعداد خاصی در ایفای نقش کاکاسیاه داشت و با مسخرگیهای خود تماشاچیان را ازخنده روده‌بُر می‌کرد. هنرپیشه‌های دیگری که جلب توجه می‌کردند آنهایی بودند که بهتر می‌توانستند زبان کاشی یا اصفهانی یا ترکی را تقلید یا درحقیقت مسخره کنند. مقلّدی و تقلید جای هنرپیشگی را گرفته بود و هر هنرپیشه‌ای که بیشتر و بهتر می‌توانست تقلید دربیاورد خود را هنرمندتر می‌دانست وتماشاچیان نیز اکثر همین نظر را داشتند. زنده‌یاد

حسین خیرخواه که ازهنرپیشه‌های معروف ایران بود تعریف می‌کرد که در یك محفل خصوصی میان هنرپیشکان بحث می‌شود برسر اینکه کی هنرمندتر است و هرکدام مدعی این مقام می‌شوند. قرار می‌گذارند که هرکس توانست بیشتر تقلید دربیاورد و " هنرنمایی " کند یا به‌اصطلاح خودشان تعداد بیشتری " چشمه " بزند او برنده است. هرکدام روی دست همدیگر می‌زدند و کار تقلید از لهجه‌های مختلف مانند کاشی، اصفهانی، ترك، لر، عرب، قزوینی، رشتی، مازندرانی ونطنزی گذشت وبه تقلید از آب حوض‌کش، برف پاروکن، گلاب شکری، آب زرشگ‌فروش، فال‌بین، رمال، مسئله‌گو، زیارت نامه‌خوان، و مداحان وروضه‌خوانهای معروف شهر رسید. خیرخواه می‌گفت من با سی و سه " چشمه " تقلید برنده شدم!

همین خیرخواه استعدادعجیبی در ایفای نقش "مشهدی‌عباد"داشت. مشهدی‌عباد در نمایشنامهٔ عزیزبیکف به همین نام، پیرمرد شکم گندهٔ بدترکیب پولداری است که می‌خواهد به زور پول با دختر جوان زیبایی ازدواج کند و سرانجام مفتضح و رسوا می‌شود. خیرخواه این نقش، مخصوصا" صحنه‌ای را که در آن مشهدی عباد مجبور می‌شود با شکم گنده‌اش برقصد و قِر بدهد، به قدری خوب بازی می‌کرد که شهرهٔ شهر شده بود. عاقبت همین معروفیت کار دستش داد. بدین سان که خانوادهٔ سلطنتی از رضاشاه اجازه گرفتند که او به کاخ مرمر برود و همین نمایشنامه را اجرا کند، چون شاه اجازه نمی‌داد زنها و دخترهایش به اماکن عمومی بروند. باری خیرخواه این نقش را به قدری خوب در دربار بازی می‌کند که شمس پهلوی که آن موقع، اگر اشتباه نکنم زن ستوان جم (سپهبد بعدی) بود، عاشق او و خواستار طلاق از شوهرش و ازدواج با وی می‌کردد. کار به رسوایی می‌کشد و خیرخواه را به دستور رضاشاه زندانی می‌کنند. خیرخواه بیش از یك سال در کریدور ۶ زندان موقت زندانی بود. ولی کسی نمی‌دانست علت آن چیست ؟ خود او هم به

هیچ کس نمی‌گفت. من بعدها این جریان را به شرحی که نوشتم از دهان نوشین شنیدم. خیرخواه را بعد آزاد و تبعید کردند و آبها از آسیا افتاد.

این وضع تئاترهای خصوصی در اوایل سلطنت رضاشاه بود. در سالهای بعد همراه با افزایش قدرت دولت، منظم شدن ادارات، استقرار امنیت و تأسیس بانک ملی و نشر اسکناس، وضع اقتصاد و بازرگانی کشور رونق و گسترش یافت و سطح زندگی مردم بالا رفت. درنتیجه محیط برای رشد تئاتر و سینما و وسایل تفریح و سرگرمی مردم مساعد گردید. ازسوی‌دیگر درحدود سال ۱۳۱۰ نخستین نیروگاه برق حرارتی کشور درابتدای خیابان دوشان تپهٔ آن زمان (میدان ژالهٔ سابق و میدان شهدای کنونی) تأسیس و شهر تهران از نعمت برق برخوردار گردید. این خود کمکی بزرگ به رونق سینما و تئاتر بود. علاوه بر سالن گراندهتل پیش گفته چند سالن دیگر نیز در تهران ساخته شد که مهمترین آنها سالن نکویی بود درمحل سینما همای کنونی در خیابان فردوسی. اینها موجب تأسیس چند مؤسسهٔ خصوصی برای تئاتر شد که مهمترین آنها "کلوب چهارفصل" و " جامعهٔ باربد" بودند. با تأسیس اینها تئاتر از صورت موقتی و آماتوری درآمد و صورت دائمی و وسیلهٔ بهره‌برداری و کسب و کار به خود گرفت. ضمناً" نمایشنامه‌ها نیز ازحالت کمدی پیشین تجاوز کرد و حالت تراژدی‌وحماسی نیز به‌آن افزوده شد. نمایشنامه‌های "رستم وسهراب" ، "بیژن ومنیژه" ، " لیلی و مجنون" ، " شیرین و فرهاد" و مانند آنها بارها و به توسط گروههای مختلف عرضه و تکرار شد. حتی تئاتر به صورت سریال درآمد و داستان امیرارسلان را در چهار قسمت، هر قسمت در چهار پرده، به‌روی صحنه آوردند ! و مورد استقبال نیز قرارگرفت !

با بازرگانی شدن تئاتر وضع دکور و گریم نیز بهبودی محسوس یافت. بدین ترتیب شرایط عمومی برای رشد و تکامل تئاتر فراهم آمده بود. باوجود این تئاترها ازنظر ارزش هنری همچنان به وضع سابق باقی ماند. هنرپیشگان همچنان خودانگیخته بودند و آموزش و پرورش هنری‌شایسته

نمی‌یافتند. نمایشنامه‌نویسان نیز چنین بودند و اصول پیس‌نویسی را رعایت نمی‌کردند. دلقک‌بازی نیز همچنان نقش مهم خود را در نمایشها حفظ کرده بود و مثلاً" در وسط یك تراژدی مانند " لیلی و مجنون" یك هنرپیشهٔ کمیك به شیرین‌کاری می‌پرداخت. تماشاچیان نیز اکثر غیراز این نمی‌خواستند و این بی‌مزگیهای بیجا را با کف‌زدنهای ممتد خود تشویق می‌کردند. بدین‌سان تئاتر ما به‌جای اینکه به تربیت هنری مردم همّت گمارد دنباله‌رو ذوق و سلیقهٔ عقب‌افتادهٔ آنها شده بود. ازهمه بدتر اینکه در تئاتر ما جایی برای کارگردان شناخته‌نشده بودوعملاً"کارگردانی وجود نداشت. صاحب مؤسسه معمولاً" نقش کارگردان را انجام می‌داد، البته نه نقش واقعی آن را. بهتراست بگویم جای کارگردان راپُر می‌کرد. برای هر رولی هنرپیشه‌ای معین می‌کرد. دکور را مطابق میل و سلیقهٔ خود می‌ساخت، و گاهی قسمتهایی از نمایشنامه را حذف می‌کرد یا تغییر می‌داد. ولی کار اصلی کارکردان یعنی نظارت بر انجام درست نمایشنامه، آماده ساختن هنرپیشگان برای ایفای نقش خویش، و ایجاد انسجام و هماهنگی میان اجرای نقشهای مختلف، انجام نمی‌گرفت و هر هنرپیشه‌ای به‌میل وسلیقهٔ خود نقش خود راایفا وگاهی درکارهنرپیشگان دیگر دخالت می‌کرد. بدین‌سان تئاتر به معنای واقعی آن وجود نداشت.

برای اینکه بدانید وضع این‌گونه تماشاخانه‌ها چگونه بود ماجرایی را که شاهد آن بودم ذکر می‌کنم. مدیر یکی از این مؤسسات به‌نام تماشاخانهٔ کیتی که تاچند سال پیش هم کار می‌کرد مردی بود به نام صادق‌پور. این شخص در آغاز کفاش بود، در خیابان شاه‌آباد دکان کفاشی داشت. خیرخواه و خاشع‌پیش او می‌رفتند و برای خودشان کفش سفارش می‌دادند. گاهی من هم همراه آنها سری به دکان او می‌زدم. جناب صادق‌پور مدتها بود علاقه به تئاتر داشت و شاید به همین علت هم با خیرخواه و خاشع آشنا شده بود. ناگهان نمی‌دانم کدام شیرپاك خورده‌ای توی جلد او رفت و به او تلقین کرد که استعداد هنرپیشگی دارد. جناب صادق‌پور یك دل

نه صددل مصمم شد که تماشاخانه باز کند. هرچه خیرخواه و خاشع به او می‌گفتند که این کار دشوار است و کار هرکسی نیست. هنرپیشهٔ ماهر می‌خواهد، کارگردان متخصص می‌خواهد، او مرتبا" جواب می‌داد همهٔ کارش را خودم می‌کنم، هم " جستش " را خودم می‌گیرم، هم " رِجیسَش" را خودم می‌کنم. عاقبت هم دکان کفاشی را فروخت وتئاتر گیتی را باز کرد که هم هنرپیشهٔ اصلیش خودش بود و هم کارگردانش! البته تماشاخانه‌های معروف دیگر و صاحبانشان قدری با او فرق داشتند ولی‌وضع همهٔ آنها آنگونه بود که قبلا" شرح دادم.

باری این وضع‌تئاترهای خصوصی بود هنگامی که نوشین به ایران بازگشت. اکنون ببینیم دولت برای تئاتر چکار کرده بود؟ در اواسط سلطنت رضاشاه، دولت تصمیم گرفت اقداماتی دراین زمینه انجام دهد. نخستین‌گام آن در این راه دستور ساختمان اُپرا بود. پایتختهای بزرگ اروپا حتی اسلامبول و آنکارا اپرا داشتند، تهران نمی‌خواست در این زمینه از آنها عقب بماند. غافل ازاینکه برای اپرا داشتن غیراز ساختمان آن هزار چیز دیگر لازم است که هیچ‌کدام آنها مهیا نیست. به‌هرحال بودجهٔ آن تصویب ومحلی برای آن درخیابان فردوسی،همان‌جایی که حالا ساختمان بانك مسکن (بانك رهنی سابق) قراردارد درنظرگرفتند. ساختمان شروع شد و با سرعت بالا رفت. ولی وقتی که کار تقریبا" تمام شده و فقط روکاری و تزیینات آن مانده بود متوجه شدند که ساختمان نقص فنی اساسی دارد و باید آن را خراب کرد و از نو ساخت. دربارهٔ اینکه نقص فنی مزبور چه بود شایعات مختلفی وجود داشت که چون رسما" چیزی در این باره نمی‌گفتند و نمی‌نوشتند حقیقت آن برمن‌معلوم نیست. بعضی می‌گفتند ساختمان برای سن متحرك متناسب نبوده،بعضی دیگر می‌گفتند سالن ازلحاظ آکوستیك نقص داشته، بعضی دیگرهم‌عقیده داشتند به دستور اشرف پهلوی قسمتی از مصالح آن را در جای دیگری مصرف کرده‌اند و درنتیجه استحکام ساختمان کافی نیست و خطر دارد.

آنچه مسلم است اینکه ساختمان نقص فنی داشت و باید خراب و از نو ساخته می‌شد. ولی هیچ‌کدام از مصادر امور جرأت نداشتند مسئولیت آن را به‌عهده بگیرند. لذا این ساختمان به همان صورت ناتمام تابیست سال بعد باقی ماند و در زمان جنگ و اشغال ایران ازجانب متفقین، زبالەدانی شده بود. سرانجام پس از کودتای ۲۸ مرداد بانك رهنی آن را از دولت خرید و با تغییراتی تکمیل و مورداستفاده قرارداد.

البته دولت ادارات متعددی برای سانسور نمایشنامه‌ها، دادن اجازهٔ نمایش، و چاپ آگهی‌های تبلیغاتی برای آن دایر کرده بود، ولی گام مؤثری برای تربیت هنرپیشه و کارشناسان دیگر امور تئاتر برنداشت. اگر نوشین به‌خرج دولت تحصیل کرده باشد از موارد نادری است که دولت در دوران رضاشاه در این زمینه کمك کرده است.

باری نوشین در چنین شرایطی به ایران آمد و درکمیسیون ارز مشغول به کار شد. آشنایی او با سرهنگ مین‌باشیان موجب گردید که‌باروی صحنه آوردن داستانهای شاهنامه که در پیش گفتم نخستین آزمایش از هنر کارگردانی خود را انجام دهد و موفقیت چشمگیری به‌دست آورد. دقیقاً" نمی‌دانم که پس از آن، یعنی در سالهای آخر سلطنت رضاشاه، نوشین فعالیت هنری داشته است یا نه. شنیده بودم که یك بار نمایشنامهٔ "توپاز" اثر مارسل پانیول را به نام "مردم" روی صحنه‌آورده وبااستقبال شایانی نیز مواجه گردیده بوده است. اما از صحت این خبر مطمئن نیستم. چون از خودش هیچگاه آن را نشنیده‌ام. ولی آنچه برایم مسلم است اینکه نوشین در آن سالها هیچ وقت با هیچیك از مؤسسات تئاتری موجود همکاری نکرد و آنها هم به دلایلی که واضح است هرکز حاضر نشدند از هنر نوشین استفاده کنند!

پس از شهریور ۱۳۲۰ یعنی هنگامی که من با نوشین آشناشدم، اوکار اداریش، یعنی پشت میزنشینی اسمی، را داشت که ممّر اعاشه او بود. حسین خیرخواه و حسن خاشع یعنی یاران وفادار همیشگی نوشین، نیز در

اداره‌ای، اگر اشتباه نکنم راه‌آهن دولتی، مشغول کار بودند. ولی کار آنها اسمی بود، جز آخرماه برای امضای لیست و گرفتن حقوق هیچ‌وقت در اداره حاضر نمی‌شدند. درحقیقت این یك نوع باج سبیلی بودکه‌رؤسای ادارات به هنرپیشه‌ها و روزنامه‌نگاران و خلاصه هرکس که زبانی برای گفتن یا قلمی برای نوشتن حقایق داشتند، می‌دادند تا از گزند آنها مصون بمانند. درنتیجه نوشین و آن دوتای دیگر حقوقشان را از دولت می‌گرفتند ولی تمام وقت برای حزب کار می‌کردند. تنها کار هنری نوشین در آن زمان هفته‌ای دوسه ساعت تدریس در کلاس هنرپیشگی بود. این کلاس در جنب تئاتر تهران و گمان می‌کنم به همّت و ابتکار شادروان سیدعلی نصر تأسیس شده بود وعده‌ای هنرآموز جوان را پذیرفته وبه آنها تعلیم هنرپیشگی می‌داد. بسیاری از هنرپیشه‌های معروف تئاتر، سینما و تلویزیون در سالهای بعد مانند مرحوم محمدعلی جعفری، هوشنگ بهشتی، عزت‌اله انتظامی، حمید قنبری، کهنمویی، شباویز، ساویزکه بعضی از آنها به کارگردانی هم رسیدند، در آن کلاس درس خوانده و گواهینامه گرفته بودند. بسیاری از آنها روزها در دبیرستان یا هنرستانی درس می‌خواندند وشبها دراین کلاس تحصیل می‌کردند. استادان این کلاس تا جایی که من می‌دانم نوشین و دکتر نامدار بودند. نوشین دکلاماسیون را تعلیم می‌داد.

پس از شهریور ۱۳۲۰، با تغییر شرایط در ایران، استقرار یك آزادی نیمبند، انتشار روزنامه‌ها و مجلات نسبتاً" آزاد، و علاقه‌مند شدن مردم به امور سیاسی و اجتماعی، کم کم شرایط کار هنری برای نوشین فراهم گردید. در زمستان ۱۳۲۱ نمایشنامهٔ "مردم" را روی صحنه آورد. این نمایشنامه از آثار معروف مارسل پانیول است وفرانسویها روی آن فیلمی هم ساخته‌اند. نوشین آن را به فارسی سلیس و روان ترجمه وضمناً"اسامی فرانسهٔ آن را به نامهای ایرانی مبدل کرده بود. نقش توپاز، معلم‌شریف و زحمتکشی که براثر مشاهدهٔ فساد جامعه برخلاف میل باطنی خودفاسد

می‌شود، را خود نوشین و نقشهای دیکر آن را خانم لرتا، خیرخواه، محتشم و بهرامی برعهده داشتند. از این نمایش استقبال بی‌سابقه‌ای به‌عمل آمد.

این موفقیت نوشین توجه سرمایه‌دارانی را که می‌خواستند ازهنر نیز برای نفع خویش استفاده کنند، به‌سوی او جلب کرد. چند تن از آنها به وی پیشنهاد دادند که تحت سرپرستی او تماشاخانهٔ نویی تأسیس کنند. نوشین پیشنهاد آنها را رد نکرد ولی شرایط متقابل او به قدری سخت بود که بیشتر آنها پا پس کشیدند. نوشین پیشنهاد می‌کرد که تمام‌امور این مؤسسه تحت مدیریت او باشد و آنها حق هیچگونه مداخله‌ای جز در حسابداری آن نداشته باشند. یعنی پس از وضع مخارج و پرداخت حقوق هنرپیشگان، درصد معینی از سود خالص متعلق به نوشین و بقیه سهم صاحبان سرمایه باشد. سرانجام یکی دو نفر از آنها حاضر به قبول این شرایط شدند و در اواخر ۱۳۲۲ شرکتی به نام " سینما تئاتر فرهنگ " تأسیس شد. محلی را در خیابان لاله‌زار، تقریبا" روبه‌روی مسجد لاله‌زار، خریدند و زیرنظر نوشین سالنی به همین نام برپا گردید. نوشین ماهها تمام وقت خود را صرف آن می‌کرد و دقت و وسواس فوق‌العاده‌ای به خرج می‌داد که این سالن از نظر وضع بِن و آکوستیک و نورافکنی کامل و بی‌عیب و نقص باشد. در ۱۳۲۳ نمایشنامهٔ " ولُپن " در این تماشاخانه روی صحنه آمد. این نمایشنامه یکی از آثار برجستهٔ ادبی و هنری است. اصل آن را بن جونسون در قرن هفدهم نوشته بوده است، ولی ژول رومن و اشتفان تسویگ آن را به نثر جدید و مناسب با سلیقهٔ قرن حاضردرآورده و در ۱۹۲۸ از نو به روی صحنه آوردند. نوشین آن را قبلا" ترجمه کرده و به‌صورت کتاب منتشر ساخته بود. نمایش آن درتئاتر فرهنگ با استقبال بی‌نظیری مواجه شد و بیش از دوماه هرشب ادامه داشت. نقش ولپن را که مردی رذل و شهوتران و معتقد است که مردم را با بوی پول وتظاهر به پول داشتن می‌توان فریب داد و مطیع خویش ساخت، خود نوشین انجام

می‌داد و هنرپیشکان دیگر آن خیرخواه، خاشع، جعفری، اسکویی، شباویز و خانم توران مهرزاد بودند که بجز خیرخواه دیگران همه جوان بودند و برای نخستین بار پا به روی صحنه می‌نهادند. نوشین ماهها با آنها تمرین کرده بود و رویهم رفته همهٔ نقشهایشان را خوب بازی کردند.

پس از ولپن، نوشین، بار دیگر "مردم" را نمایش داد که باز هم بخوبی ازآن استقبال شد و چند هفته دوام کرد. در این فاصله نوشین مشغول تمرین نمایشنامه‌های دیگری بود ولی صاحبان تئاتر یعنی کسانی که سرمایه گذاشته بودند زیر قرار خودشان زدند و شروع به مداخله در کارهای آن کردند. درنتیجه نوشین خود را کنار کشید و تئاتر مزبور نیز بدون او نتوانست مدت زیادی دوام کند و به‌زودی به سالن سینما مبدل شد.

یك بار دیگر کار هنری نوشین متوقف شد تا سال ۱۳۲۶ که با کمك مالی شادروان عبدالکریم عمویی و یکی دو نفر دیگر " تئاتر فردوسی " را در یکی از کوچه‌های فرعی خیابان لاله‌زار تأسیس کرد. شرایط نوشین با صاحبان مالی این تئاتر نیز تقریبا" همان شرایط سابق یعنی عدم مداخلهٔ کامل در امور تئاتر بود. از نظر تأسیسات این تئاتر خیلی مجهزتر از سالن تئاتر فرهنگ بود و برای اولین بار درایران ازسن‌گردان استفاده می‌کرد. افتتاح این سالن با نمایش " پرندهٔ آبی " اثر موریس مترلینگ انجام گرفت و با استقبال فراوانی روبه‌رو شد وهفته‌های متوالی روی صحنه بود. نوشین در این نمایش فانتزی ـ فلسفی نقشی برعهده نداشت و فقط کارگردانی آن را عهده‌دار بود. هنرپیشه‌های اصلی آن دو کودك بودند که نام آنها در خاطرم نیست ولی نقش خود را بسیار خوب بازی کردند. از هنرپیشه‌های دیگر آن تنها کسی که به یادم است خانم مهین دیهیم بود که نقش یك پیرزن جادوگر را خیلی خوب بازی می‌کرد. او هم، اگر اشتباه نکنم، برای نخستین بار روی صحنه ظاهر شده بود. بازی جالب توجه این کودکان و هنرپیشه‌های جوان نشان می‌داد که اولا"

نوشین تا چه حد در تربیت هنرپیشگان تازه‌کار مهارت دارد، وثانیا" چقدر برای این نمایش زحمت کشیده است.

نوشین بعداز " پرندهٔ آبی " نمایشنامهٔ " مستنطق " اثر پریسلی نویسندهٔ معروف انگلیسی را روی صحنه آورد. این نمایش نیز مانند نمایشهای دیگر نوشین بسیار جالب بود و مورداستقبال چشمگیری قرار گرفت. هنرپیشهٔ اصلی آن خود نوشین و هنرپیشه‌های دیگر آن اسکویی و جعفری بودند. پس از آن نوشین بازهم دو یا سه نمایش را اجراکرد که نام آنها را به یاد ندارم. سرانجام در ۱۵ بهمن ۱۳۲۷ نوشین را همراه چند تن از رهبران دیگر حزب توده به اتهام براندازی دولت دستگیر ومحاکمه و محکوم به ۱۰ سال حبس کردند و بدین سان نوشین برای همیشه ازصحنهٔ هنر ایران بیرون رفت.

* * *

چنان که درپیش گفتم تئاتر ما پیش از نوشین هنرپیشه‌های بااستعداد داشت، اما نقیصهٔ اساسی آن فقدان کارگردانی به معنی واقعی آن بود. نوشین لزوم این کارگردانی را نشان داد و تا آنجا که می‌توانست در رفع این نقیصه کوشید، هم خود کارگردانی کرد و هم آن‌رابه دیگران آموخت. در آغاز، نوشین مجبور بود با هنرپیشگانی کار کند که سرخود بارآمده بودند. بعضی از اینها گرچه استعداد ذاتی داشتند ولی با روشهایی عادت کرده بودند که ترك آنها برایشان دشوار بود. قسمت اعظم وقت نوشین صرف برطرف ساختن این عادات نامتناسب می‌شد. مثلا" حرکات دست آنها متناسب با نقشی که داشتند نبود یا چشم و صورت آنان حالتی را که باید داشته باشد، نداشت. بیشترآنها به‌حرکات یکنواخت دست عادت کرده بودند. مثلا" در نقش یك پیرمرد جهان دیده یافیلسوف همان حرکاتی را تکرار می‌کردند که در نقش یك جوان عصبانی‌وتندخو. درحالی که حرکات این دو نقش باید کاملا" متفاوت باشد. همچنین نگاه و صورت آنها معمولا" بی‌حالت بود و با حرفهایی که می‌زدند و نقشی

که بازی می‌کردند وفق نمی‌داد. بعضی اوقات آنها در روی سِن بیشتر به دانش‌آموزی که درس جواب می‌دهد شباهت داشتند تا به یك هنرپیشه نوشین با سختگیری و سماجت عجیبی آنها را وادار می‌کرد آنقدر رول خود را تکرار کنند تا این عادات نامتناسب برطرف گردد و حرکات دست و صورت و حالت نگاه آنها متناسب نقششان شود. گاهی تکرار یك جمله از دهها مرتبه نیز تجاوز می‌کرد و براستی برای هردوطرف، یعنی هم نوشین و هم هنرپیشه، شاق و طاقت‌فرسا می‌کردید. ولی نوشین تا به نتیجهٔ مطلوب نمی‌رسید دست از تکرار برنمی‌داشت.

کار دیگری که نوشین خیلی روی آن سخت می‌گرفت، موضع هنرپیشگان در روی صحنه و وضع و فاصلهٔ آنها نسبت به هم بود. پیش از آن درتئاتر ایران به این مسئله چندان اهمیت نمی‌دادند، هنرپیشگان هرجور می‌خواستند وارد صحنه می‌شدند و در روی صحنه حرکت می‌کردند. این حرکات بلبشو با یك تئاتر واقعی سازش نداشت. نوشین به هنرپیشه می‌آموخت از کجا وارد سِن شود، در کدام نقطهٔ سِن بایستد، فاصله‌اش با هنرپیشگان دیگر چقدر باشد، چگونه بایستد، آیا متمایل به جلو باشد یا به عقب، متمایل به سمت راست باشد یا به سمت چپ، سرش را در چه حالتی نگاه دارد. اگر هنرپیشه نشسته بود یا باید می‌نشست، یا خم می‌شد، یا زانو بر زمین می‌زد، نوشین دقیقاً" از او می‌خواست که به‌شکل معینی این کار را انجام دهد و ذره‌ای از آن منحرف نشود.

لابد حالا خواهیدپرسید: تو از کجا این چیزها را فهمیده‌ای، تو که هنرپیشه نبوده‌ای و با نوشین کار هنری نکرده‌ای؟ سؤال شما بجاست. ولی اگر به خاطر داشته باشید درپیش شرح دادم گاهی به‌طور ناخواسته در جلسات تمرین نوشین حضور می‌یافتم و منتظر می‌ماندم تا او تمرینش را تمام کند و با هم به جلسات حزبی برویم. آنچه را گفتم در چنین مواقعی به چشم خود دیده‌ام و به نقل از کسان دیگری نیست. یك چنین حادثه‌ای دو یا سه بار بیشتر روی نداد و آن هم در هنگام تمرین نمایشهای

"مردم" و "ولپن" بود.

نکتهٔ دیگری که نوشین خیلی روی آن ایستادگی می‌کرد طرز بیان هنرپیشگان بود. ادای کلمات و بلندی و پستی و طنین صدای هنرپیشه باید دقیقاً" متناسب با نقش او باشد. نوشین در فن دکلاماسیون استادی کم‌نظیر بود و تمام هنرپیشگان و شاگردان خود را وادار می‌ساخت که این فن را بیاموزند. در حزب نیز دوسه بار کلاسهایی برای آموزش این فن تشکیل داد که من نیز در یکی از آنها شرکت داشتم. متأسفانه بر اثر حوادث گوناگون این کلاسها نتوانستند به مدت کافی دوام یابند. از آن کلاس دکلاماسیون نوشین خاطرهٔ شیرینی دارم که به‌اختصار شرح می‌دهم.

در این کلاس که دکتر مرتضی یزدی، علی متقی، من و یکی دو نفردیگر شرکت داشتند، نوشین خودش قطعاتی از شعر را انتخاب می‌کرد، طرز دکلامه کردن آن را به ما می‌آموخت، و ما را وامی‌داشت یکی دو بار تمرین و تکرار کنیم. او ضمن اینکه طرز تقطیع شعر را برای دکلاماسیون به ما یاد می‌داد، گفته بود که باید لحن بیان و حالت چهرهٔ ما متناسب با مفهوم شعر باشد. مثلاً" اگر شعر حاکی از شادی و خوشحالی است باید لحن وحالت ما شاد و شاداب باشد، اگرنشانهٔ غم وغصه‌است، غمگین، و اگر حاوی خشم و کین است، برافروخته و خشمناك. در یکی از این جلسات، نوشین چند بیتی از شاهنامه را برای تمرین آورده بودکه‌مربوط به آغاز داستان رستم و سهراب می‌شد، آنجا که رستم در پی شکار از مرز ایران و توران می‌گذرد و به سرزمین سمنگان می‌رسد که مقدمهٔ آشنایی و زناشویی او با تهمینه مادر سهراب است. یکی از این ابیات این بود:

چو نزدیکی مرز توران رسید بیابان سراسر پراز گور دید

یعنی بیابان پر از گورخر بود و شکارگاه خوبی برای رستم. موقعی که نوبت به دکتر یزدی رسید تا این شعر را دکلامه کند، این بیت را با حالت غمگین و افسرده‌ای خواند. نوشین به او گفت: " چرا مثل پدر مرده‌ها می‌خوانی، با حالت شادی بخوان." دکتر یزدی جواب داد: " مگر

خودت نکفتی هرجا منظرهٔ غمزده‌ای بود ما غمناك بخوانیم، اینجا هم که کورستان بود." معلوم شد او کور را به‌معنای قبرفهمیده‌است. نوشین قاه‌قاه شروع کرد به خندیدن و درست و حسابی خندید. بعد برایش توضیح داد که این کور آن کور نیست.

باری خیلی‌ها چه در حزب، و چه در خارج از آن، دکلاماسیون را از نوشین آموختند. متأسفانه امروز نه‌تنها درآموزشکاههای ما فن دکلاماسیون را به دانش‌آموزان نمی‌آموزند، بلکه حتی بعضی گویندکان رادیو و تلویزیون نیز یا شعر را به سبك قدیم می‌خوانندویا بدو نادرست دکلامه می‌کنند!

* * *

برخلاف نیما و هدایت که هیچگاه وارد فعالیت سیاسی نشدند. سراسر زندکی نوشین همراه با چنین فعالیتی بود. نوشین در هنکام تحصیل در فرانسه با افکار مارکسیستی آشنا شد و با حزب کمونیست این کشور ارتباط داشت. پس از بازکشت به ایران با کروه دکتر ارانی که بعدها به "پنجاه و سه نفر" معروف شد، تماس کرفت و به‌طور خیلی محرمانه با آن همکاری می‌کرد. به همین علت در هنکام کشف این کروه از طرف پلیس، دستکیر نشد. پس از شهریور ۱۳۲۰ همراه با ایرج اسکندری ورضا روستا به تأسیس حزب توده همّت کماشت و یکی از بنیادکذاران اصلی این حزب بود. در مهرماه ۱۳۲۰ در جلسهٔ مؤسسان حزب به‌عضویت کمیتهٔ مرکزی آن برکزیده شد و تا پایان زندکی به‌طور مداوم عضو کمیتهٔ مرکزی و کاهی عضو هیئت اجرائیهٔ آن بود.

نوشین باآنکه از بنیادکذاران و رهبران این حزب بود همیشه از روش رهبری آن انتقاد می‌کرد و با اصلاح‌طلبان حزب همکامی می‌نمود. تاهنکام انشعاب همچنان در صف انتقادکنندکان و اصلاح‌طلبان باقی ماندوهیچکاه به صف رهبران محافظه‌کار و فرصت‌طلب حزب نپیوست. اما هیچوقت هم قاطعیت و برندکی لازم را در مبارزه با این رهبران و به‌طورکلی با روش

نادرست رهبری حزب ازخود نشان نداد. برخلاف طرزرفتارش درکارکردانی، در سیاست ضعیف، سست و متزلزل بود و قدرت مقاومت کافی نداشت. باآنکه حقیقت را تشخیص می‌داد، در موارد حساس جرأت اظهار آن را نداشت. همیشه طوری رفتار می‌کرد که نه سیخ بسوزد، نه کباب. یعنی طوری که هم انتقاد کرده باشد و هم رهبران حزب را نرنجانده باشد. در کنگرهٔ اول حزب با آنکه بعضی از اصلاح‌طلبان انتقادات بسیار شدیدی‌از رهبری کردند و جو کنگره نیز آمادگی کامل برای قبول انتقادات داشت، نوشین، آنگونه که از او انتظار می‌رفت از قدرت نطق وبیان خود برای کوبیدن رهبران فاسداستفاده نکرد. درکنفرانسهای ایالتی‌وجلسات بحث و انتقاد داخلی نیز همین‌روش را ادامه داد. زنده‌یاد خلیل ملکی همیشه از قاطع‌نبودن نوشین شکوه می‌کرد و می‌گفت: " نوشین هیچ‌وقت حاضر نیست اعضای فاسد یا منحرف هیئت اجراییه را محکوم کند همیشه تقصیر را یا به کردن من می‌اندازد یا به‌کردن خودش،یامی‌گوید تو تندروی کردی یا می‌گوید خودش اشتباه کرده است." به‌ویژه هرجا پای سیاست شوروی و رهنمودهای شورویها به میان می‌آمد ضعف و تزلزل نوشین بیشتر می‌شد. به همین علت درهنگام انشعاب باآنکه ملکی با او صحبت کرده و او نیز روی موافق نشان داده بود در عمل نه‌تنهاانشعاب نکرد بلکه انشعابیون را تقبیح هم کرد. اگر نوشین به انشعاب پیوسته بود قدرت انشعاب‌کنندگان به‌طور قابل ملاحظه‌ای بالا می‌رفت و احتمالاً" در سرنوشت انشعاب تأثیر فراوان داشت. چون نوشین نفوذ فراوانی در اعضای حزب به‌ویژه هنرمندان عضو حزب داشت و بی‌شك عدهٔ زیادی از آنها همراه او از حزب جدا می‌شدند بعضی از آنها مانند حسین خیرخواه از آغاز تشکیل حزب همیشه جزو انتقادکنندگان و از رهبری حزب ناراضی بودند. من دربارهٔ انشعاب با او صحبت کرده بودم و روی موافق نشان داده بود. باقی ماندن او و امثال او در حزب صرفاً" به‌خاطر نوشین بود. اگر نوشین و این هنرمندان به انشعاب می‌پیوستند هم در

سرنوشت نهضت تأثیر داشت، و هم برای هنر تئاتر ایران بسیار مفید و مؤثر بود. چون نوشین و هنرپیشگان وابسته به او در ایران می‌ماندند و مجبور به جلای وطن نمی‌شدند و اگر رژیم آنها را از فعالیت سیاسی هم بازمی‌داشت دست‌کم می‌توانستند کارهنری خود را ادامه دهند و این کار بی‌چون و چرا در سرنوشت تئاتر ایران بسیار مؤثر بود. نوشین با عمل خود نه‌تنها ضربهٔ بزرگی بر انشعاب زد بلکه زیان بزرگی به خود، به همراهانش و بیش از همه به تئاتر ایران وارد ساخت.[۱]

پس از آن تاریخ دیگر نوشین نه آن وزن و اعتبار سابق را داشت و نه جرأت انتقاد را. چون پیوندش با اصلاح‌طلبان معلوم شده و خود او در مظان اتهام بود. گرچه اسماً" عضو کمیتهٔ مرکزی باقی مانده بود ولی عملاً" محکوم به اطاعت صرف از رهبری حزب بود. به همین مناسبت کمتر در حزب ظاهر می‌شد و بیشتر وقت خودش را در تئاتر فردوسی می‌گذراند. افسوس که این وضع نیزدوام زیادی نداشت. یك سال بعد پس از حادثهٔ ۱۵ بهمن ۱۳۲۷ با رهبران دیگر حزب دستگیر، محاکمه و به‌ده سال زندان محکوم شد. از وضع او در زندان اطلاعی ندارم ولی تقریباً" یقین دارم که مجالست و مؤانست او با افرادی مانند دکتر یزدی، طبری، کیانوری و قاسمی در زندان درست درحکم در یك قفس ماندن طوطی با زاغ بود و به هیچ روی تجانس اخلاقی با آنها نداشت.

نوشین در آذر ۱۳۲۹ همراه با نه نفر دیگر از رهبران حزب از زندان گریخت و کمی بعد، از ایران به شوروی مهاجرت کرد. از زندگی او در شوروی طبیعتاً" من کمترین اطلاعی نمی‌توانستم داشته باشم. اطلاعات مختصری را که در زیر می‌آورم، از کسانی به دست آورده‌ام که ازآن مهاجرت دردناك به ایران بازگشته‌اند و درستی آنهارانمی‌توانم کاملاً"

---

۱. ملکی در این باره نامهٔ بسیار حساسی به نوشین نوشته که در **خاطرات سیاسیش** ص ۴۵۸ تا ۴۶۲ چاپ شده است.

تضمین کنم. نوشین در شوروی نخست در شهر استالین‌آباد سابق (دوشنبه کنونی که نام اصلی قدیمی همان شهر بوده است) پایتخت جمهوری آذربایجان شوروی اسکان داده می‌شود. شغل او ظاهراً در امور تئاتری، ولی نه در حد کارگردانی یا هنرپیشگی بلکه در امور فرعی بوده است. زندگی در تاجیکستان آن هم در زمان استالین، همان تفاوتی را با زندگی در مسکو داشته است که زندگی در جوشقان و قمشه با تهران. طبیعی است تمام ایرانیانی که در آنجا بوده‌اند و منجمله نوشین می‌کوشیده‌اند به مسکو منتقل شوند. سرانجام نوشین نیز موفق می‌شود و به مسکو منتقل می‌گردد. در مسکو یک اتاق در یک مجتمع مسکونی در خیابان چرنی‌چفسکی به‌او می‌دهند که با خانم لرتا زن وفادارش و کاوه فرزندش در آن زندگی می‌کرده است. درهمین مجتمع خانم مهین اسکویی وشوهرش آقای اسکویی هم مسکن داشته‌اند. چند سال بعد دولت شوروی کرامت می‌کند و به نوشین و خانواده‌اش یک آپارتمان کوچک برای سکونت می‌دهد. از نظر شغلی نیز نوشین را به‌کلی از امور تئاتری برکنار می‌دارند و فقط شغلی در مؤسسهٔ خاورشناسی به وی می‌دهند که تا پایان زندگی با آن امرار معاش می‌کرده است. در اینجاست که او به تحقیق دربارهٔ واژه‌های شاهنامهٔ فردوسی پرداخته که قسمتی ازآن درشوروی منتشر شده‌است.

دشواری و ناگواری شرایط زندگی سرانجام زن و فرزند نوشین را به جداشدن از او وامی‌دارد. خانم لرتا به ایران بازمی‌گردد و کاوه به یکی از کشورهای اروپا (گویا اتریش) می‌رود. آخرین سالهای زندگی نوشین حاکی از رنج و الم شدید درونی اوست. آقای دکترخانلری، دوست دیرین نوشین، که برحسب تصادف توانسته است در آخرین روزهای نوشین، در بیمارستان از او عیادت کند، اظهار می‌داشت که نوشین به او گفته بود: "افسوس که دیگر هرگز نخواهم توانست از این زندان بزرگ، که نامش کشور شوراهاست، بیرون روم." نوشین را در گورستان گمنامی در مسکو به خاک سپردند.

ذبیح بهروز

بهروز برخلاف نیما، هدایت و نوشین، چپ‌گرا نبود. اما مانند آنان نواندیش و نوآور بود و بیش از همهٔ آنها اندیشمندی چندارزشی بود. آنها نیز هیچ‌کدام تك ارزشی نبودند. نیما گذشته از شعر مطالعات وسیعی در فلسفه و ادبیات داشت و در این رشته‌ها صاحب نظر بود. هدایت غیر از داستان‌نویسی و طنزنویسی اطلاعات گسترده‌ای در تاریخ و فرهنگ ایران و هند و کشورهای دیگر داشت و محققی ارجمند در ادبیات پهلوی و فولکلور ایران بود. حتی نوشین نیز علاوه بر هنرپیشگی و کارگردانی از دانش سیاسی چشمگیری برخوردار و مترجمی زبردست بود. ولی بهروز در این راستا از همهٔ آنها فراتر می‌رفت و اندیشهٔ او ابعاد فراوانتری داشت. بهروز شاعر، طنزنویس، نمایشنامه‌نویس، زبان‌شناس، ریاضی‌دان، پداگوگ و خط‌شناس بود، در تاریخ و فرهنگ ایران اطلاعاتی گسترده داشت، بر زبانهای عربی، انگلیسی و فرانسه مسلط بود، و از زبان پهلوی و بعضی زبانهای مردهٔ دیگر آگاهی فراوان داشت. درمقابل به‌نظر من عمق و نفوذ او در هیچ یك از این رشته‌ها به پای آن سه نفر در رشتهٔ تخصصی خودشان نمی‌رسید.

آشنایی من با بهروز نیز نسبت به آن سه نفر دیگر خیلی کمتر و سطحی‌تر بود. با او نیز در همان کافهٔ فردوسی کذایی آشنا شدم گرچه پیش از آن او را می‌شناختم و بعضی از نوشته‌های او مانند **جیجك علی شاه** را خوانده بودم. برخلاف هدایت و نوشین، او خیلی کم و به‌ندرت

به آن کافه می‌آمد. پس از آن نیز در سالهای ۱۳۲۷ و ۱۳۲۸ که درخیابان دربند در خانه‌ای اجاره‌ای زندگی می‌کردم، چون منزل بهروز نیز در همان خیابان بود، گاه و بیگاه، هنگام رفت و آمد، از مصاحبت او برخوردار می‌شدم. تمام تماس من با شخص او به همین اندازه محدود می‌شود. در مقابل آثار و نوشته‌های او را تا آنجا که می‌توانستم می‌خواندم، گرچه باید بگویم که با هیچ‌یك از نظریه‌های او که عموماً" افراطی بود، همداستان نبودم. بنابراین آنچه در این مختصر می‌یابید بیشتر نتیجهٔ مطالعه در آثار او یا گردآورده از سخن دیگران دربارهٔ بهروز است تا خاطرات خود من.[1]

* * *

بهروز در ۲۶ تیرماه ۱۲۶۹ شمسی در خانواده‌ای اهل علم در تهران بدنیا آمد. نیاکانش اهل منطقه‌ای به نام شامه، حوالی نیشابور، و از کارگزاران صفویه بودند. پدرش ابوالفضل طبیب ساوجی از دانشمندان و نزدیکان دربار ناصرالدین شاه بود. وی در دارالتألیف و دارالترجمه‌ای که در محل ارگ داشت انجمنی از اندیشه‌مندان را گرد آورد و با کمك و همفکری آنان کتاب معروف **نامهٔ دانشوران** را تألیف کرد. ولی کار او دوامی نیافت و با مرگش ازمیان رفت.

بهروز، درچنین محیطی بدنیا آمد و پرورش یافت. تحصیلات مقدماتی خود را در مدارس قدیم فراگرفت و در بیست سالگی برای تکمیل معلومات به مصر رفت و قریب ده سال در این کشور ماند، با علوم جدید آشنا شد، در زبان عربی تبحر یافت، و با زبان انگلیسی آشناشد. سپس به انگلستان رفت و در دانشگاه کمبریج همکاری باپروفسور ادواردبراون

---

۱. بیش ازهمه از کتاب شادروان اکبر آزاد به نام **اسفندیاری دیگر** و نوشتهٔ کوتاهی از دکتر علیقلی محمودی بختیاری تحت عنوان **زیست نگاری استاد فرزانهٔ گرامی نبیح بهروز** استفاده کرده‌ام و از آنان سپاسگزارم. ـ م.

را آغاز کرد. بهروز پنج سال دستیار براون بود و در پژوهشها به وی کمك می‌کرد. ولی سرانجام چون با نتایجی که براون از تحقیقاتش دربارهٔ زبان، تاریخ و فرهنگ ایران می‌گرفت موافق نبود از وی جدا شد و به آلمان رفت و یك سال هم در آنجا زیست و با خاورشناسان نامی این کشور به بحث و گفتگو پرداخت. در سال ۱۳۰۳ به ایران بازگشت و پس از چند ماه بیکاری شغلی در وزارت مالیه به وی دادند. بهروز که از پشت میزنشینی بیزار بود، به هرترتیب خود را از آن رها ساخت و به تدریس در مدرسهٔ عالی تجارت، کالج امریکایی و دارالفنون مشغول شد.

اختلاف بر سر شیوه‌های آموزش و پرورش میان بهروز و اولیای وزارت معارف موجب شد که تدریس را ترك گوید و در ۱۳۰۸ به جنوب برود. سرانجام در سال ۱۳۱۰ در دانشکدهٔ هواپیمایی ارتش به تدریس ریاضی پرداخت و تا سال ۱۳۴۴ که بازنشسته شد به این کار اشتغال داشت. بیشتر کارهای ادبی بهروز مانند نمایشنامهٔ " جیجك علی شاه"، "شاه ایران و بانوی ارمن" ، " در راه مهر " ، " تنها " و نوشته‌های طنزآلودش در دوران پشت میزنشینی و تدریس در دبیرستانها یعنی از ۱۳۰۳ تا ۱۳۱۰ نگارش یافته است. ولی کارهای تحقیقی او در زمینهٔ زبان وخط و تاریخ و فرهنگ ایران مربوط به دوران پس از ۱۳۱۰ به‌ویژه زمان جنگ جهانی‌دوم و پس از آن است. بهروز در ۱۳۵۱ در تهران درگذشت.

چون موضوع بحث ما در این مختصر فقط جنبش پارسی سره‌نویسی و نقش بهروز در آن است و نمی‌خواهیم به بررسی آثار دیگر او چه درزمینهٔ ادبی و طنزنویسی و چه در قلمرو تحقیقات مربوط به خط و آموزش و پرورش و تاریخ بپردازیم، در زیر نام آثار او را تا آنجا که می‌دانیم با مختصر توضیحی ذکر می‌کنیم و می‌گذریم:

۱. **جیجك علی شاه**: نمایشنامه در سه پرده، انتقاد از دربار قاجاریه و رژیم استبدادی.

۲. **شاه ایران و بانوی ارمن**: نمایشنامه برای فیلمبرداری، تاریخی با

انگیزهٔ ناسیونالیسم شدید.

۰۳ **تنها** : نمایشنامه در یك پرده با یك هنرپیشه، انتقاد ازطرزتفکر کارمند پشت میزنشین.

۰۴ **در راه مهر** : نمایشنامه در پنج پرده که سه پردهٔ آن در۱۳۱۰نوشته و چند بار چاپ شده است، ولی پردهٔ چهارم و پنجم سی سال بعد به آن افزوده شده است و حاوی اندیشه‌های فلسفی و عرفانی است.

۰۵ **مرآت‌السرایر و مفتاح‌الضمایر** : طنز علیه فاضل‌مآبان، شرق‌شناسان و شاعران باوه سرای چاپلوس.

۰۶ **شب فردوسی** : ظاهراً" نمایشنامه‌ای در تجلیل ازحماسه‌سرای بزرگ ایران بوده است.

۰۷ **معراج‌نامه** : شعر

۰۸ **زبان ایران**: دربارهٔ لزوم پارسی سره‌نویسی

۰۹ **فرهنگ‌کوچك تازی ـ پارسی** : جایگزینهای پارسی سره در برابر کلمات عربی رایج در فارسی

۰۱۰ **دبیره**: ازسلسله نشریات **ایران‌کوده**

۰۱۱ **خط و فرهنگ**: از سلسله نشریات **ایران‌کوده**

۰۱۲ **تقویم و تاریخ**: از سلسله نشریات **ایران‌کوده**

۰۱۳ **تقویم شهریاری**: از سلسله نشریات **ایران‌کوده**

۰۱۴ **گوی و چوگان**: از سلسله نشریات **ایران‌کوده**

۰۱۵ چندین کار پژوهشی دیگر در سلسله نشریات **ایران‌کوده**.

* * *

انتقاد از زبان فارسی با شکلی که در اواخر دوران قاجاریه داشت از جانب بهروز آغاز نشد و پیش از او نویسندگان فراوانی آن را به باد انتقاد گرفته و اصلاح آن را لازم می‌شمردند. انگیزهٔ آن نیز روشن بود. چون این زبان، منظورم فارسی نگارشی است نه آنگونه که مردم گفتگو می‌کردند، براستی زبانی مغلق، پراز اصطلاحات زائد، آمیخته‌ای از

عربی، فارسی، ترکی و انبوه روزافزونی از کلمات فرانسه، انگلیسی و روسی بود. ازسوی دیگر درهای آن از هرسو به روی کلمه‌ها و اصطلاحات من درآوردی باز بود و هرکس به میل خود دربرابر کلمات علمی و صنعتی بیگانه کلمه وضع می‌کرد و اغلب با استفاده از ترکیبهای عربی. به‌گونه‌ای که یك نامهٔ ساده برای دعوت به میهمانی یا درخواست وام چنان مغلق و پیچیده می‌شد که برای مردم کوچه و بازار فهم‌ناپذیر بود. مثلا" چنین نامه‌ای با این عنوان آغاز می‌شد: "جناب جلالت مآب، فخامت انتصاب، کرامت احتساب، اجل اکرم اعظم افخم عالی حضرت آقای فلان دامت برکاته العالی! " اکنون حساب کنید که یك کتاب علمی چه صورتی می‌داشت!

بهروز آغازگر پارسی سره‌نویسی یعنی بیرون راندن همهٔ کلمه‌های بیگانه از زبان فارسی نیز نبود. پیش از او کسان دیگری نیز بدین کار دست یازیده بودند، بی‌آنکه اثر چندانی در اصلاح زبان موجود داشته باشند. بهروز این کوشش را از نو گرفت و با پایداری، استواری و سرسختی کم‌مانندی آن را پیگیری کرد، و گرچه راه افراط پیمود، کوشش او بی‌نتیجه نماند و جنبشی پدیدآورد که همراه با کژیها وکاستیهای گوناگون همچنان ادامه دارد.

نوشته‌های بهروز پیش از ۱۳۱۰ هیچ کدام نشانهٔ پارسی سره‌نویسی نیست. پس از آن است که او به این فکر افتاد و در کتاب کوچکی به‌نام **زبان ایران** اندیشه‌های خود را مدون و منتشر ساخت. همانگونه که گفتم پیش از آن فکر اصلاح زبان و خط فارسی، پیراستن زبان و ساده کردن خط به منظور آسان کردن فهم و آموزش آن وجود داشت. احساسات ناسیونالیستی نیز به آن دامن می‌زد. دولت نیز با اغراض سیاسی این احساسات را برمی‌انگیخت و از آن بهره می‌گرفت. به دنبال آن در ۱۳۱۲ رضاشاه فرمانی برای اصلاح زبان و خط فارسی صادر کرد و طرفداران اصلاح پرو بال گرفتند و به نگاشتن مقاله و تبلیغ در تأیید آن دست زدند.

در مقابل بعضی از نویسندگان معروف به مخالفت برخاستندومشاجره میان طرفین درگرفت. این مخالفان به پیراستن زبان در بنیاد ایرادی نداشتند ولی طرفداران اصلاح را از افراط برحذر می‌داشتند. یکی ازاین مخالفان سیدحسن تقی‌زاده بود که در آن زمان ظاهراً به علت انعقاد قرارداد باشرکت نفت انگلیس مغضوب شده بود ودر انگلستان می‌زیست. او مقالهٔ مستدلی در این باره نوشت و برای نصرالله فلسفی مدیر مجلهٔ **تعلیم و تربیت**، که وزارت معارف منتشر می‌کرد، فرستاد. فلسفی نیز دل و جرأت به خرج داد و آن را عیناً چاپ کرد و درنتیجه از کار برکنار شد. ولی این مقاله کار خود را کرد و دامنهٔ بحث و مشاجره را به‌سختی گسترش داد. تا آنجا که من یادم است عباس اقبال آشتیانی نیز مقالهٔ مفصلی در مخالفت با پارسی سره‌نویسی نوشته بود که چون هیچ روزنامه یا مجله‌ای جرأت نمی‌کرد آن را چاپ کند، خود به صورت جزوه‌ای چاپ و پخش کرده بود. به‌خاطر دارم که معلم ادبیات فارسی ما در سال ششم دبیرستان آن را سر کلاس آورد و قسمتی از آن را برای ما خواند و دانش‌آموزان را تشویق به خریدن و خواندن آن کرد.

طرفداران پارسی سره‌نویسی، و در رأس آنها بهروز، به پاسخ‌گویی برخاستند و چون دولت پشتیبانشان و دستشان باز بود، دامنهٔ تبلیغاتشان وسعت گرفت، و روز به روز بیشتر راه افراط پیمودند تا جایی که به یک زبان من درآوردی دیگری رسیدند که هم از فارسی موجود مورد انتقاد بدنماتر و هم فهم‌ناپذیرتر بود.[۲] پرچمدار و نظریه‌پرداز این جنبش ذبیح بهروز بود. وی نظریهٔ لزوم پارسی سره‌نویسی را بر این بنیاد استوار می‌ساخت که " زبانی که ما آن را فارسی نام نهاده‌ایم و نوددرصد واژه‌های آن تازی است تا زمانی می‌توانست زنده بماند که مدرسه‌های قدیم باز بود و مردم بیکارهٔ بیچارهٔ این کشور سی چهل سال درراه‌آموختن

۲. نمونهٔ آن را در نوشته‌های مرحوم سیداحمد کسروی در روزنامهٔ **پرچم** می‌توان یافت.

آن رنجها برده و برای چنان رنجهایی بر دیگران برتری می‌فروختند و ناز می‌کردند. امروز چون دیگر کسی به آن مدرسه‌ها پا نمی‌گذارد و فرصت یاد گرفتن آن همه زیروبمهای لفظی را ندارد واژه‌های تازی از آب‌وتاب افتاده و خودبه‌خود دارد ازمیان می‌رود و واژه‌های فرنگی دارد جای آنها را می‌گیرد. زیرا کسانی که پیش از این تازی می‌خواندند، امروز فرانسه و انگلیسی می‌خوانند و برای خودنمایی واژه‌های این دوزبان را آزادانه در نوشته‌ها و گفتگوها به‌کار می‌برند... اگر چندی براین بگذرد به‌کلی زبان دیوانی و روزنامه‌ها زبانی خواهدگردید که تا کسی یکی‌از زبانهای اروپایی را نداند آن را درست نخواهد فهمید."[۳]

برای جلوگیری از این "گمراهی" و سقوط زبان فارسی در چنین "پرتگاهی" است که بهروز به استدلال می‌پردازد ودرکتاب **زبان ایران** راههای گوناگون آن را به شرح زیر بررسی می‌کند:

" برای پیداکردن اصطلاحات علمی سه‌راه موجود است.

"۱. کلمه‌های بیگانه را به‌عنوان اینکه بین‌المللی است نفهمیده‌و نسنجیده بگیریم و به‌کار بریم و زبانی هفت جوش بسازیم که برای دانستن آن محتاج به آموختن چندین زبان شویم و عاقبت درست معنی یك کلمه را درك نکنیم.

"۲. اینکه بنشینیم تا دربیروت یا مصر یك نفرکه حد معلوماتش بر ما مجهول است کلمه‌ای بسازد تا ما آن را از او بگیریم، بی‌آنکه بدانیم آیا کلمات اروپایی را ممکن است به‌عربی نقل کرد؟

"۳. اینکه همانطوری که یك کلمه علمی را در اروپا ساخته‌اند ما هم آن کلمه را با همان اسلوبی که ساخته شده به فارسی آسان نقل کنیم و کلمهٔ تازه بسازیم و در کتابهای علمی به‌کار بریم تاهم‌معنی کلمهٔ اصلی بهتر فهمیده شود و هم کلمهٔ ما به آن نزدیك و عوام فهم و آسان باشد.

---

۳. از مقدمهٔ **فرهنگ کوچك تازی به فارسی** ص ۱ و ۲

"برای اینکه یکی ازسه پیشنهاد فوق را انتخاب کنیم، لازم‌است راجع به ساختمان زبانهای آریایی و عربی و مقایسهٔ میان آن دو ــ همچنین چگونگی کلمات بین‌المللی ــ شرح کافی و مختصری بدهیم ...

"... زبان فارسی دارای سه‌گونه‌کلمه‌است که ازآنها کلمه‌های دیگر ساخته می‌شود و آن سه‌گونه کلمه: ریشه، پیشوند، پسوند می‌باشد...

" کلمه‌های تازه‌ای که از ترکیب ریشه‌ها باپیشوندها و پسوندها ساخته شده‌اند، اگرچه هریك به خودی خود دارای معانی تازه هستند ولی با عنصرهای اولی که ازآنها ساخته شده‌اند بستگی دارند وفهم معانی آنها به‌خوبی از روی تجزیه کلمه مفهوم و معلوم می‌گردد، مانند کلمهٔ شاهکار که دارای معنی تازه‌ای است ولی درعین حال معنی کلمه مربوط به کلمهٔ شاه و کار می‌باشد...

" کلمه‌سازی در زبان فارسی به قدری طبیعی و آسان است که‌حتی عوام هرروزه کلمه‌های تازه می‌سازند و به‌کار می‌برند. بدون اینکه از خاصیت طبیعی زبان خود آگاه باشند و اگرکسی در کوچه به گفتگوی مردم گوش دهد صدها ازاین کلمه‌ها می‌شنود که مردم طبیعتاً" آنها را می‌سازند و می‌گویند:

" سگ‌خور، سرجنبان، دستپاچه، بادکنك، پیاده رو، دست‌انداز، دوچرخه، گلگیر..."

" این کلمه‌ها با وجودی که نه ازآکادمی گذشته و نه کسی درساختن آنها فکری کرده است در گفتگو به‌کار می‌رود و همهٔ معانی ترکیبی آنها را می‌فهمند...

" بااینکه از هزاروسیصد سال به این طرف کسی به فارسی وتدریس آن اعتنایی نکرده، هنوز خوش‌آهنگی و سادگی و جمال و جلال خود را از دست نداده و علی‌رغم حسودان، پس ازیکی دوماه مشق، هرکسی به‌آسانی و روانی و سادگی و درستی هرچه خواسته باشد می‌تواند بدان بنویسد یا بخواند. درصورتی که کتابی مثل **گلستان** را که در آن فارسی و عربی

مخلوط است و در مدت بیست سال نمی‌توان به دقایق و حقایق کلمات آن پی برده و املای بیشتر کلمات متروك آن را با دقت در نظر داشت و به موقع خود استعمال نمود...

"... اروپاییان برای آسانی و گریز از دستورهای سخت زبانهای خود زبان اسپرانتو را ساخته‌اند تا یك نفر بتواند آن را در شش ماه یا یك سال بیاموزد، زبان ما، که اسپرانتو را می‌توان تقلید آن پنداشت، هم ریشه و پیشوند و پسوند از زبان ساختگی اسپرانتو بیشتر دارد و هم، دیگر لازم نیست در آن کلمه‌هایی مانند آب، نان، درخت، گوش، چشم ... بسازیم و بیاموزیم. دراین صورت چرانباید چندی درراه این زبان آسان بکوشیم و آن را از کلمه‌های سخت بیگانه که ما را سرگشته کرده، پاك نماییم.

" برای رسیدن به چنین مقصودی که آرزوی ما وسبب نگارش این‌رساله است پیشنهادهای ذیل را نموده از همهٔ مردم این کشور که خوشبختی و ترقی خویش و فرزندان خود را می‌خواهند یاری می‌جوییم:

"۰۱ هرکلمهٔ عربی که فارسی آن را داریم و همه می‌دانند، از فارسی بیرون کنیم...

"۰۲ قواعد صرف ونحو و جمع کلمه‌های عربی رادرفارسی به هیچوجه به‌کار نبریم.

"۰۳ کلمه‌های علمی تازه را به فارسی برگردانیم...

"۰۴ کلمه‌های عربی را که به غلط به‌کار می‌بریم به‌کلی از فارسی بیرون کنیم و اگر یك کلمهٔ عربی دارای چندمعنی باشد جز یك معنی آن را از آن نگیریم." [۴]

همین جا بگوییم که دربارهٔ بند ۱ و ۲ پیشنهادهای فوق بسیاری از مخالفان پارسی سرضوبسی توافق داشتند یادست‌کم مخالفتی نمی‌کردند.

---

۰۴ از دیباچهٔ زبان ایران ص ۳ و پس از آن

تمام اختلافها بر سر بند ۳ و ۴ پیشنهادهای بهروز بود. دلیلهای آنان را بعد خواهم آورد.

بهروز هم در این کتاب و هم در آثار بعدی خود دلیلهای چندی برلزوم پارسی سره‌نویسی آورده‌است که برای نمونه بعضی از آنها را می‌آوریم:

" این کار برای ما دو فایده دارد یکی اینکه زبان زیبای آسان ما را از چنگال واژه‌های زشت و دشوار بیگانه رها می‌کند. و دیگر اینکه هر نویسندهٔ ایرانی بی‌آنکه نیازمند آموختن زبان دیگری بشود بایك فرهنگ کوچك فارسی می‌تواند هرگونه فکری داشته باشد بگوید وبنویسد..."

" امروز همه می‌کوشند تا نژاد اسب و جانوران دیگر را نگاهداری کنند، آیا نگاهداری زبانی که فردوسی آن را فراهم کرده و زندگانی خود را در راهش بر باد داده از نگاهداری ستوران کمتر است..."

" مردم در خانه‌ها با زبان زرگری گفتگو می‌کنند، آیا این زبانی که فردوسی تخم آن را کاشته از زبان زرگری ناهنجارتر است..."[۵]

استدلالهای دیگر بهروز همه پیرامون سنجش ساختمان و بنیاد زبان فارسی و عربی و ناهماهنگ بودن آنها باهم و برتری زبان فارسی بر عربی دور می‌زد. بهروز می‌گفت فارسی زبانی است ساده، روان و آموختنش آسان، درحالی که عربی سخت و دشوار و فهم و آموختن آن بسیار مشکل است. کلمه‌های فارسی کوتاه، خوش‌آهنگ و زودفهم است، ولی کلمات عربی اغلب دراز، پیچیده و تلفظ آنها دشوار است. " یك کودك یا یك بی‌سواد فارسی زبان چندبرابر یك کودك یا یك بی‌سواد زبانهای دیگر کلمه برای ادای معانی دراختیار دارد. برای اینکه به این نکتهٔ مهم پی ببریم ملاحظه نمایید که چند کلمه در زبان فارسی از کلمات سادهٔ ذیل می‌توانیم ترکیب کنیم.

---

۵. سه گفتار بالا به ترتیب از صفحات ۲ و ۱۱ و ۱۲ مقدمهٔ فرهنگ کوچك تازی به فارسی گرفته شده است.

" سر، دست، رو، چشم، پا، دل، گوش، زبان، دندان ..."
" پس، پیش، بالا، پایین، زیر، کنار، فرو..."
" پس از ساختن این کلمه‌های مرکب آنها را به زبان دیگر مثل عربی و فرانسه نقل کنید و ببینید آیا بی‌سوادان و کم‌سوادان و کودکان آن زبانها، آنها را می‌دانند و می‌توانند در جمله درست به‌کار برند..."[۶]
" در زبان فارسی حروفی که تلفظ آن مشکل باشد نیست. و ویلهای (حروف صدادار، ا.خ) شش‌گانه‌اش جلی و کاملا" ازهم متمایز است. کمتر فارسی زبانی است که وزن شعر را با گوش نتواند تشخیص دهد. زیرا به‌واسطهٔ کامل بودن دستگاه وُیل و سوابق سخنگویی چند هزارساله، زبان طوری روان و خوش‌آهنگ شده که کمترین لغزشی وزن را به‌هم می‌زند و گوش آن را تشخیص می‌دهد."[۷]

بهروز روی قدمت زبان فارسی بر عربی، برتری تمدن وفرهنگ ایرانیان نسبت به عربها و تأثیر آن روی این دو زبان تکیه می‌کرد. بنظر او فارسی زبانی اصیل، زبانی مردمی متمدن و بافرهنگ است، درحالی که عربی زبانی التقاطی و آمیخته‌ای از زبانهای آریایی و افریقایی، زبان مردمی وحشی و صحرانشین بوده است. از این‌رو نابجاست که زبان اصیل خود را فراموش کنیم و از زبانی همچون عربی وام بگیریم.

او می‌گفت: " زبان فارسی در ظرف چند هزارسال پس از پیمودن چند مرحله از مراحل سخنگویی در یك سرزمین پهناور پرجمعیتی، در پرتو دین و دولت و صنعت، بدین صورت سهل و ساده درآمده و همهٔ آثار این مراحل دردست است. ادبیات مزدیسنی وکتیبه‌های میخی وآثارنوشته‌های نورفانی و سُغدی و... و پهلوی، هریك مرحله‌ای از سیر این زبان را در ادوار گذشته نشان می‌دهد. اشعار رودکی و شاهنامه که زمینه‌اش باید

---

۰۶ دیباچه چاپ دوم فرهنگ کوچك تازی به فارسی. ۱۳۳۴، به نقل از اسفندیاری دیگر ص ۱۷۹.
۰۷ همان کتاب ص ۱۸۰

از یازده قرن بیشتر باشد. امروز از قدیمیترین آثار ادبی زندهٔ جهان به‌شمار می‌آید و نزدیکی آن به زبان تکلمی پس ازچندهزارسال بی‌نظیر و شگفت‌آور است...

" زبان فارسی در هنگام پیمودن مراحل چند و پی بردن سخنگویان به رموز سخنگویی و خط، کم‌کم مشکلات بیهوده را رها کرده و احتیاجات خود را در بیان معنی و خوش‌آهنگی از هرحیث حفظ و فراهم نموده است. "[۸]

برعکس، به‌عقیدهٔ بهروز، " زبان عربی زبانی است که از برخورد سخنگویان شمال افریقا با فلات ایران پیدا شده، زیرا آثار هردو زبان افریقایی و آریایی، یکی از نظر ساختمان و دیگری از نظر مفردات، در آن دیده می‌شود. از چگونگی زبان عربی قدیمتر از یك قرن پیش ازهجرت و آثار نوشتهٔ آن چیزی قابل اعتماد دردست نداریم. ولی آنچه در آن اختلافی نیست این است که شعر و ادب جاهلیّت که شالودهٔ عربی دوره‌های بعد است، از عصر **فرمانروایان مهاجرین ایرانی** وبرخورد آنها با اهالی بومی و انتشار عقاید ثنویت درعربستان شروع شده است...

" مأخذ ضبط الفاظ عربی در کتب لغت، سماع است و چون این مأخذ ضعیف است، معنی را غالبا" با شتر مربوط کرده‌اند به گمان اینکه این حیوان، بومی آن سرزمین می‌باشد. تاریخ مهاجرتها و همجواری امپراتوریها و تمدنها و رسوم مذهبی جاهلیّت و دلالت لفظ برمعنی را ـ که درمورد مباحث لغوی اهمیّت دارد ـ منظور نکرده‌اند، درصورتی که کلمات بسیاری، از راه عقاید ثنویه ـ که هیچ شباهتی به عقاید یهود و نصاری ندارد ـ داخل زبان عربی شده و اکنون با وسایلی که در دست است مُعرّب بودن آنها معلوم است. "[۹]

بهروز همچنین عربی را با زبان فرانسه مقایسه می‌کرد و معتقد بود

---

۰۸. همان کتاب ص ۱۷۹ ۰۹. همان کتاب ص ۱۸۱ و ۱۸۲

که فکر عرب مخالف فکر اروپایی است و ازاین‌رو زبان عربی برای ترجمه اصطلاحات اروپایی مناسب نیست و ما نباید ترجمه‌های عربی نارسای این‌گونه کلمات را بگیریم و به‌کار بریم.

مخالفان پارسی سره‌نویسی به تمام این استدلالها پاسخ گفتند و به‌ویژه بی‌پایه بودن بعضی از موارد استناد تاریخی و زبان‌شناسی بهروز را نشان دادند. متأسفانه من تقریبا" به هیچ‌یك ازاین مآخذ دسترسی ندارم تا چنان‌که شایسته و بایسته است آن پاسخها را اینجا منعکس کنم. لذا آنچه پس از گذشت سالها درخاطرم مانده است می‌گویم و می‌گذرم. امید است پژوهشگران دیگر درپی یافتن آنها برآیند و این بحث را چنان‌که باید و شاید به خواستاران و جویندگان آن عرضه کنند. لیکن پیش از ذکر این پاسخها دوباره تکرار کنم که بسیاری از مخالفان با وضع و به‌کار بردن ترکیبات جدید و نامأنوس عربی و استفادهٔ بیجا از کلمات عربی برای فضل فروشی مخالف بودند و عموما" با ساده کردن زبان و پیراستن آن موافقت داشتند. آنها بااینکه هرچه کلمهٔ عربی و خارجی است یکباره بیرون بریزیم و به جای آنها جانشینهای پارسی سره وضع و به‌زور استعمال کنیم مخالف بودند اینك خلاصه‌ای از دلایل آنها :

۱. زبان یك پدیدهٔ اجتماعی و تاریخی است، درطی هزاران سال مطابق روند ویژهٔ خود، نه مطابق منطق دلخواه ما، پدید آمده است. بنابراین هر کوششی برای اینکه به زور و اجبار آن را درمسیر دلخواهی بکشانیم محکوم به شکست است و جز اتلاف وقت و نیرو و پراکندگی و انحراف بیشتر نتیجه‌ای نخواهد داشت. به دیگر سخن، زبان، جاده و راه‌آهن نیست که در هر مسیر که خواستیم آن را بکشیم. زبان راه و روند خود را دارد. تنها کاری که می‌توانیم بکنیم این است که این راه و روند را بیابیم و بکوشیم در همین مسیر آن را بپیراییم.

۲. پاك کردن زبان فارسی از کلمات بیگانه کاری بیهوده است، زیرا به‌طور کامل هرگز عملی و امکانپذیر نیست. چون با پیوندی که امروزه

تمام کشورها و ملتها باهم دارند، تداخل زبانها درهم و انتقال کلمات از زبانی به زبانهای دیگر کاری روزمره است. هرقدر شما از یك سو کلمات بیگانه‌ای را بیرون بریزید کلمات بیگانهٔ دیگری یا همان کلمات به صورتی دیگر، ازسوی دیگری وارد می‌شوند. امروزه هیچ زبان کاملا" پاك و پیراسته‌ای در جهان وجود ندارد.

۰۳ بسیاری از کلمات عربی که امروز در زبان ما به‌کار می‌رود چنان ماهیت عربی خود را از لحاظ لفظ و معنی ازدست داده و چنان مهر زبان فارسی بر چهرهٔ آنها خورده است که به تمام معنی یك‌کلمهٔ فارسی هستند. به گفتهٔ دکتر صورتگر " اینها قرنهاست که شناسنامهٔ ایرانی و فارسی گرفته‌اند." مثل همین کلمهٔ "مثل" ، "صورت" ، "معنی" ، "دماغ" ، "قلب" ، " کفش" ، "لباس" ، " کتاب " و "قلم"... کنار گذاشتن اینها نه عملی است و نه مفید. چون حاصلی جز هرج و مرج بیشتر زبان ما ندارد.

۰۴ درمیان کلمات پارسی موجود و مستعمل به‌اندازهٔ کافی لغت حتی برای ساختن ساده‌ترین جمله‌ها نداریم. چون بسیاری از لغتهایی که در ظاهر فارسی به‌نظر می‌رسند، از اصل عربیند که شناسنامهٔ فارسی گرفته‌اند، مانند "به"، "و" ، "ولی" ، "بله" ، "اما" ، "فقط" و "منتها" ... بدون این کلمات ما چگونه می‌توانیم جمله بسازیم و اصلا" حرف بزنیم! اگر قراراست اینها بمانند چرا کلمات دیگری‌که‌مانند اینها و به‌همان اندازه مستعمل هستند نمانند!

۰۵ بسیاری از کلمات و اصطلاحات علمی و صنعتی سالهاست که وارد زبان ما شده‌اند با آنها چکار کنیم؟ یك دستهٔ آنها که حتی وارد زبان تودهٔ مردم شده‌اند و بی‌سوادان هم آنها را به‌کار می‌برند مانند خط، نقطه، سطح، دایره، مثلث و مربع... تغییر اینها هیچ فایده‌ای ندارد و چون مردم عامی همچنان کلمات پیشین را به‌کار می‌برند و به فرزندان خود می‌آموزند. به جای مثلث بگذارید "سه‌گوش" کلمهٔ بسیار خوبی

است، ولی مردم همچنان آن را مثلث می‌نامند! بعضی دیگر مانند متوازی‌الاضلاع، دوزنقه، منشور و مخروط آنقدر در میان تودهٔ مردم رواج ندارد، ولی چه به جای آنها بگذاریم؟ درست است که این کلمات پیچیده است، خوش‌آهنگ نیست و یادگرفتن آنها نیز دشوار است، ولی هرکلمهٔ فارسی که به جای آنها بسازید همین عیبها را خواهد داشت، با این تفاوت که آن کلمات مصطلح است و مردم معنی آنها را می‌فهمند، ولی این کلمات من‌درآوردی است و باید به زور به خورد مردم داد. در آن زمان شوخ‌طبعان به طنز کلماتی فارسی به جای اصطلاحات بسا لا درست کرده بودند تا مسخره بودن این کار را نشان دهند. مثلا" می‌گفتند به‌جای ذوزنقه بگویید "برس نرس" چون دو ضلع آن به هم می‌رسند و دوضلع دیگر نمی‌رسند!

۰۶. درمورد کلمات بیگانهٔ غیرعربی به‌ویژه اصطلاحات علمی وصنعتی وضع کلمهٔ فارسی به‌جای آنها این اشکال را دارد که دانش آموزان و دانشجویان را از استفادهٔ کتابهای خارجی محروم می‌سازد یا اینکه دو کلمه را باید به جای یك کلمه فراگیرند. با فقدان کتابهای علمی و صنعتی به فارسی به‌ویژه در آن زمان این اشکال اهمیت فراوانی داشت.

۰۷. با بیرون ریختن تمام کلمات عربی، قسمت اعظم کتابها و آثار ادبی گذشتهٔ ما از زبان فارسی کنار گذاشته می‌شود و فهم آنها برای مردم به‌ویژه دانشجویان و دانش‌آموزان امکانپذیر نمی‌گردد. مثلا" برای دانشجویی که پارسی سره را آموخته باشد، کتاب **گلستان سعدی، دیوان حافظ، خمسهٔ نظامی**، حتی **رباعیات خیام** و تقریبا" تمام آثار شعرا و ادبا و دانشمندان قدیم ایران حکم یك کتاب بیگانه یا عربی را به خود خواهد گرفت!

۰۸. یك قسمت عمده از انتقادات مخالفان نیز صورت طنز و مسخره را داشت. آنها جملات یا کلماتی را به پارسی سره برمی‌گرداندند و زشتی یا بی‌معنی بودن آن را نشان می‌دادند. مثلا" می‌گفتند در اداره باید

به‌جای "محرمانه مستقیم" نوشت " کس ندان سیخکی!! " خود بهروز در مقدمهٔ **فرهنگ کوچك تازی به فارسی** قبول دارد که اگر جملهٔ "به شرف عرض انورعالی می‌رساند" را به فارسی سره برگردانیم می‌شود: "به‌بلندی پهنی روشنتر بلندتر می‌رساند" که بی‌معنی و مسخره است.[۱۰]

بهروز در مقدمهٔ همین فرهنگ به بعضی از این انتقادها پاسخ گفته و منجمله همین ایراد اخیر را بدین سان رد می‌کند که این قبیل القاب اصولا" زائد است و با "فارسی نویسی خودبه‌خود از زبان ما بیرون می‌رود."[۱۱] در پاسخ این ایراد که در فارسی کلمهٔ کافی برای رساندن مقصود نداریم، می‌نویسد:

" زبان سانسکریت که تمام زبانهای جهان را پر کرده است، چنان‌که گفته‌اند بیش از پانصد ریشه ندارد، ولی اگر آنها را دوبه‌دو ترکیب کنند از روی قانون ریاضی ۲۵۰ هزار کلمه می‌توان درست کرد. اگر پانصد ریشه را سه‌به‌سه ترکیب کنیم ۱۳۵ میلیون کلمه درست می‌شود... **برهان قاطع** نزدیك به ۲۰ هزار کلمهٔ فارسی دارد. در فرهنگهای قدیم فارسی بیش از شش هزار کلمه می‌باشد و نیز از قراری که حساب کردیم بیش از ۲۰۰ پیشوند و پسوند داریم. با ترکیب این کلمه‌ها و صرف فعلهای فارسی هزاران هزار کلمه پیدا می‌شود و همچنین هزارها کلمه در روستاهای ایران در زبان مردم می‌باشد که بیشتر آنها درست و سزاوار فراهم آوردن و بکار بردن است."[۱۲]

درجواب اینکه پارسی سره‌نویسی به‌ادبیات ما زیان می‌رساند می‌گوید:

" شعر پارسی کمتر کلمه‌های بیگانه به خود پذیرفته است. پس ادبیات فارسی هیچ‌گونه نیازمند به کلمه‌های تازه نیست."[۱۳]

ما داوری دربارهٔ آن ایرادها و این پاسخها را به خوانندگان

---

۱۰. **فرهنگ کوچك تازی به فارسی** ص ۳۱ ۱۱. همان کتاب ص ۳۲،۳۱ و ۳۳

۱۲. همانجا ۱۳. همان کتاب ص ۳۵

وامی‌گذاریم و در زیر فقط به ذکر بعضی از جانشینهایی که بهروز در این فرهنگ برای کلمات عربی یافته است می‌پردازیم. همین جا بگوییم که تمام واژه‌های این فرهنگ از این دست، یعنی زشت وبی‌تناسب نیستند. بسیاری ازآنها مناسب و پسندیده‌اندو بعضی از آنها هماکنون درزبان ما جاافتاده و رایج شده‌اند. ولی وجود همین اندازه لغات نامناسب و زشت در فرهنگ او نشان می‌دهد که وی دست کم راه افراط رامی‌پیموده است.

واژهٔ عربی	جانشین فارسی
ابخره	تماچه بلا
ابعاد ثلاثه	سه جاده
اجماع	گرد شدن
اجمال	بریدگی
اختلاف	نی سانی
اضطراب	زنش، تپش
تانك	رواندژ
تحدید	مرزیدن
حجلهٔ عروس	گردك
حجره	یاخته
خدمت	زاوری
خرطوم فیل	شنگ
دایره	پرهون
دلّال	داسار
خط	کشیده
رئیس مجلس	دستوانه
زهار	رَم

سرطان	خرچنک
سکته	درنک ، ایست
سهیم	انباز
شبه‌جزیره	آبسکون
شعار	جل اسب، آرنک
صحّاف	رویه‌گر
صنعتی	فیاری، شوالی
صنف	دسته‌بندی
ضلع	دنده
ضمانت	پابندانی
ضمیر	فرانام
طیاره	پرآور
عدس	مچک
عصبانی	خدوکی، دنیدن
عمه	توریا
عکاس	فرتورکر
علاج کردن	مدیدن
غافل	فرناس، سویس
غافل‌گیر	سربریز ، سرریز
غلاف	تلوسه
غیبت	اندا
فهم	نیوند ، نلک
قاچ	لاهوره
قضیه	داوری، فتاد
کاشف	یابنده
کاهل	پرویشی

متجاوز	چشم‌پوش، درگذر
متضاد	باهم نیسانی
متهاجم	تاختور
متهم	بدنام
مرکز	اندره
موازی	همگال
مؤثر	نوژنده
نافذ	خلنده
نسیم	بزان
نقطه	پنده
نقاهت	درواخ
نقب	آهون
نقد	پیشادست
نوبت	داو

معلوم است زبانی که با چنین کلماتی درست شده باشد تاچه‌اندازه قابل فهم برای مردم خواهد بود. به‌عنوان مثال چیزی را که یکی از شاگردان سابق بهروز در دانشکدهٔ نیروی هوایی برایم تعریف کرده است ذکر می‌کنم. می‌گفت یك روز بهروز وارد کلاس شد و بر روی تخته سیاه دایره‌ای کشید به مرکز M بعداز نقطهٔ P خط قاطعی رسم کرد که در دو نقطهٔ A و B آن را قطع‌کرد. سپس گفت بنویسید: " پرهونی به اندره M می‌نکاریم. از پندهٔ P کشیده‌ای بر آن می‌زنیم. این کشیده در دو پندهٔ A و B پرهون را می‌بُرد!". .

* * *

سرانجام رضاشاه فرمان تشکیل فرهنگستان را صادر کرد و این نهاد با سی تن کارمندان پیوسته و عده‌ای اعضای وابسته تشکیل شد و هدف آن

پیراستن زبان فارسی و یافتن معادلی برای واژه‌های علمی وصنعتی بیگانه اعلام کردید. درمیان کارمندان پیوسته غیراز طرفداران سفت و سخت پارسی سره و هواداران بیرون ریختن تمام کلمات عربی عده‌ای اشخاص ملایمتر و معتدلتر مانند ذکاءالملك فروغی وجود داشتند که تندروی دیگران را تعدیل می‌کردند. درنتیجه فرهنگستان تصمیم گرفت در آغاز هم خود را مصروف یافتن جانشین برای کلمات عربی یا بیگانهٔ مصطلح در ادارات و امور علمی و صنعتی کند و به لغات عربی دیگر رایج در زبان عامه و مطبوعات کاری نداشته باشد. این نهاد حاصل کار خود را سال به سال به صورت مجموعهٔ لغات منتشر می‌کرد و برای تمام ادارات و مؤسسات می‌فرستاد. تا زمانی که رضاشاه فرمانروایی داشت همهٔ کارمندان این ادارات و مؤسسات مجبور بودند در نامه‌ها، سخنرانیها و گفتگوهای رسمی خود واژه‌های نو را بکار برند. اما پس از شهریور ۱۳۲۰ و سقوط و تبعید رضاشاه، باآنکه فرهنگستان تا چند سال همچنان به کار خود ادامه می‌داد، اما دیگر کسی به لغاتی که وضع کرده بود اهمیت نمی‌داد و هر کس هر لغتی دلش می‌خواست می‌گفت و می‌نوشت.

سرنوشت واژه‌هایی که فرهنگستان پدید آورد، دوگونه بود. بعضی از آنها به‌خوبی جاافتادند و نه‌تنها در زبان اداری بلکه در زبان عامه نیز رایج شدند و لغات عربی پیشین به‌کلی مردند و از میان رفتند مانند شهربانی به جای نظمیه، شهرداری به جای بلدیه، دادگستری به جای عدلیه، نخست‌وزیر به جای رئیس‌الوزرا، بخشنامه به جای متحدالمآل و همچنین واژه‌های برنامه، پرونده، هواپیما، استان، شهرستان، ارتش، افسر، هنرمند، ستوان، سروان، سرکرد، دادگاه، دادرسی و دادستان و مانند اینها. عده‌ای دیگر منجمله واژه‌های مربوط به علوم ریاضی و طبیعی نتوانستند پایداری کنند و باآنکه تا چندسال آنها را درکتابهای درسی به خوردِ دانش‌آموزان می‌دادند، ازمیان رفتند ودوباره‌همان کلمات عربی یا لاتین پیشین رواج گرفت مانند: افزودن به جای جمع، کاستن

به جای تفریق، بس شماری و زدن به جای ضرب، بخش کردن به‌جای تقسیم و مشتقات آنها مانند افزوده، کاسته، بخش، بخشیات، بخش‌پذیر و ... و همچنین واژه‌های **دج** به جای جامد، **آبگونه** به جای مایع، **پیشین** به جای دندان ثنایا، **زینه** به جای درجه، **سویه** به جای میکروب، **شکستن** به جای انکسار نور، **بالارو** به جای آسانسور، **برهیختن** به جای استخراج، **آویزه** به جای آپاندیس، **آسه** به جای محور، **بس آمد** به جای فرکانس، **چینه** به جای طبقات زمین، **نیش** به جای ندانهای انیاب، **نر ماده** به جای ذوجنبتین و از این دست.

همزمان با آغاز کار فرهنگستان، دولت دستور داد در نامه‌ها و اسناد رسمی کلیهٔ القاب و کلمات تشریفاتی بجز آقا، بانو و دوشیزه را حذف کنند. این کار نیز گرچه در بنیاد درست بود و بسیاری از کلمات زائد را حذف و نامه‌نویسی را آسان می‌کرد ولی مانند همهٔ کارهایی که با زور سرنیزه انجام می‌گیرد به افراط کشیده شد و بعضی کارمندان ادارهٔ آمار (که گویا به تازگی نام آن دوباره "ثبت احوال" شده است) هرجا درنام کسی آقا، میرزا، ملا، حاجی، خان و غیره می‌یافتند نسنجیده حذف می‌کردند! می‌گویند شخصی بود به نام حاجی میرزا آقاخان حاجی ملا حاجی، وقتی رفته بود شناسنامه‌اش را تجدید کند، کارمند تمام آنها را حذف کرده و شناسنامهٔ بی‌نام را به دست او داده بود. به هرحال این کار یعنی حذف القاب و تشریفات هرچه بود، سودش بیش اززیانش بود.

اما جنبش پارسی‌نویسی، بیرون از اقدامات فرهنگستان و دولت، در میان مردم و مطبوعات به‌ویژه نویسندگان، مؤلفان و مترجمان همچنان دوام یافت و اثرهای گوناگونی داشت. یك اثر مثبت آن این بود که روش دیرین تشبث به کلمات قلمبه و ترکیبهای نامأنوس عربی راازمیان برد. پیش از این جنبش، یك نویسنده هرجا کیر می‌کرد و با مشکلی مواجه می‌شد فورا" یك کلمه آب نکشیدهٔ عربی را چاشنی مطلب می‌کرد! بعضی اوقات حتی ترکیبهایی از کلمات فارسی و عربی باهم می‌ساختند که

واقعاً" شاهکاری بود! ! جنبش سره‌نویسی این رسم ناشایست را طرد کرد. درمقابل اثر منفی آن این بود که دست مترجمان، مؤلفان و نویسندگان، به‌ویژه آنهایی را که نورس یا نارس بودند بازگذاشت تا هر کلمه و ترکیب عجیب و غریبی را که دلشان خواست به نام پارسی سره‌وارد زبان ما کنند. به‌گونه‌ای که اکنون دربرابر بعضی کلمات لاتین گذشته از معادلهای عربی پیشین چندین کلمهٔ فارسی پیش خوددرآوردی وجود دارد و خوانندگان را گیج و سردرگم می‌سازد! بسیاری از کسانی که‌این کلمات را وضع می‌کنند و بکار می‌برند نه مانند بهروز شناخت کافی از اصول زبان‌شناسی و بنیادهای زبان پارسی دارند و نه دقت و احتیاط کاری کارمندان فرهنگستان‌را. تنها هدف و هنرشان این است که کالای نویی به بازار بیاورند و به زور شارلاتانی و تبلیغات آن رابه خورد جوانان کم دانش ولی تازه‌جوی بدهند. به خیال آنها کلمه هرچه دهن پرکن‌تر باشد، ارزشش بیشتر است!

ازسوی دیگر دراین اواخر کلمات قلمبه و ترکیبهای نامأنوس عربی همراه با القاب و تشریفات قدیمی دوباره دارد وارد زبان ما می‌شود و در پهلوی کلمات پارسی من درآوردی، آش شله قلمکاری درست شده است که به همه‌چیز جز به زبان ساده‌ای که مردم با آن گفتگو می‌کنند شبیه است. همان‌گونه که گفتیم هدف خیرخواهان از اصلاح زبان ساده کردن و روان ساختن زبان بود. اکنون چیزی که در زبان ادبی و مطبوعاتی ما نیست سادگی، روانی و هماهنگی است !افسوس!

پایان ۱۳۶۶/۱۲/۱۰

چهره‌ها

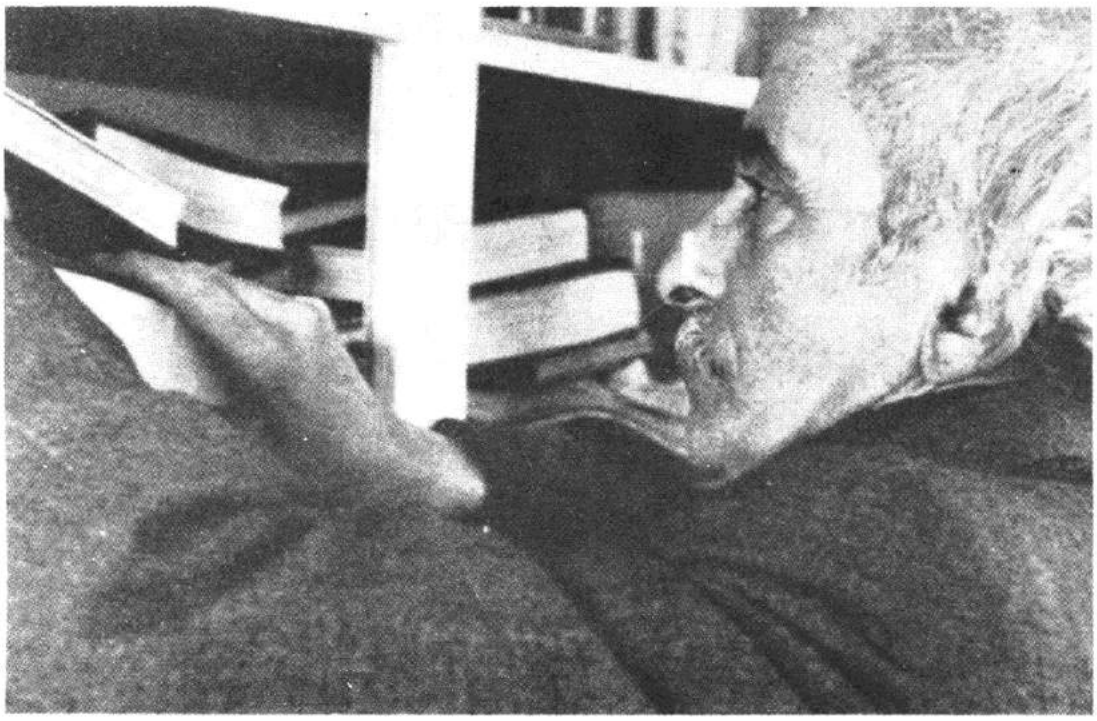
با سپاس فراوان از آقایان سیروس طاهباز، جهانگیر هدایت، مجید محسنی و همایون بهروز که عکسهای نیما یوشیج، صادق هدایت، عبدالحسین نوشین و ذبیح بهروز را برای چاپ در کتاب چهارچهره در اختیار شرکت کتاب سرا قرار داده‌اند.

شرکت کتاب سرا

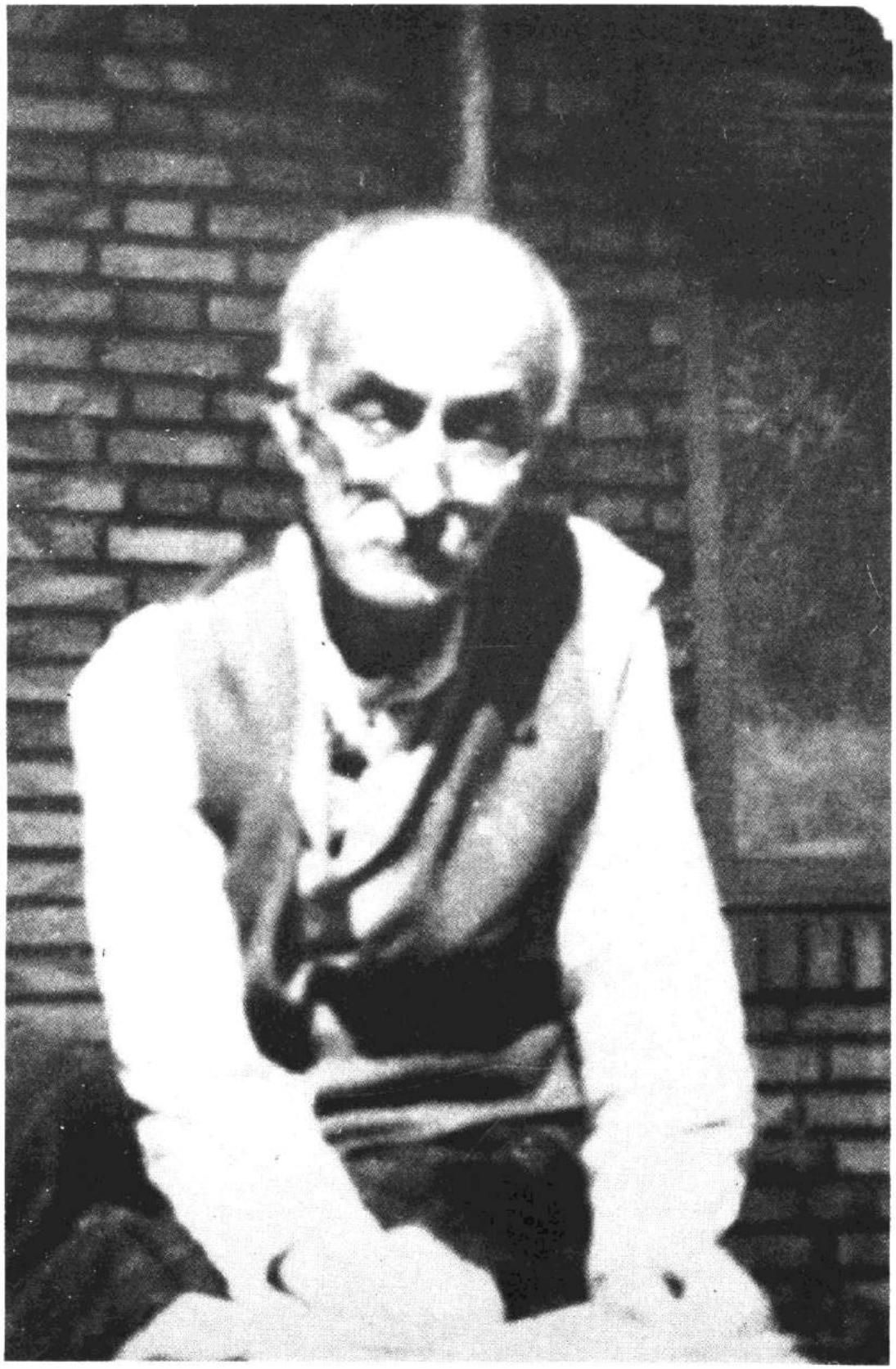
" من از این دونان شهرستان نیم حاطر پردرد کوهستانیم " (نیما ۱۳۲۰)

" غم این خفتهٔ چند خواب در چشم ترم می‌شکند "

گاه در کوهستان یوش همراه همسرش و گاه در تهران درمیان کتابهایش

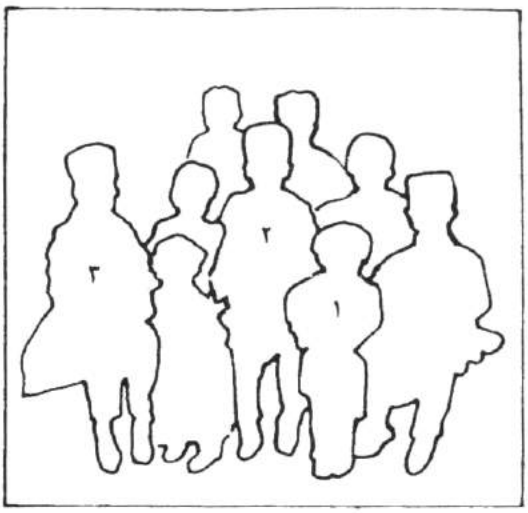


نیمایوشیج به همراه تنها فرزندش شراگیم، تهران ۱۳۳۶



آخرین عکس نیما یوشیج تهران شهریور ماه، ۱۳۳۸

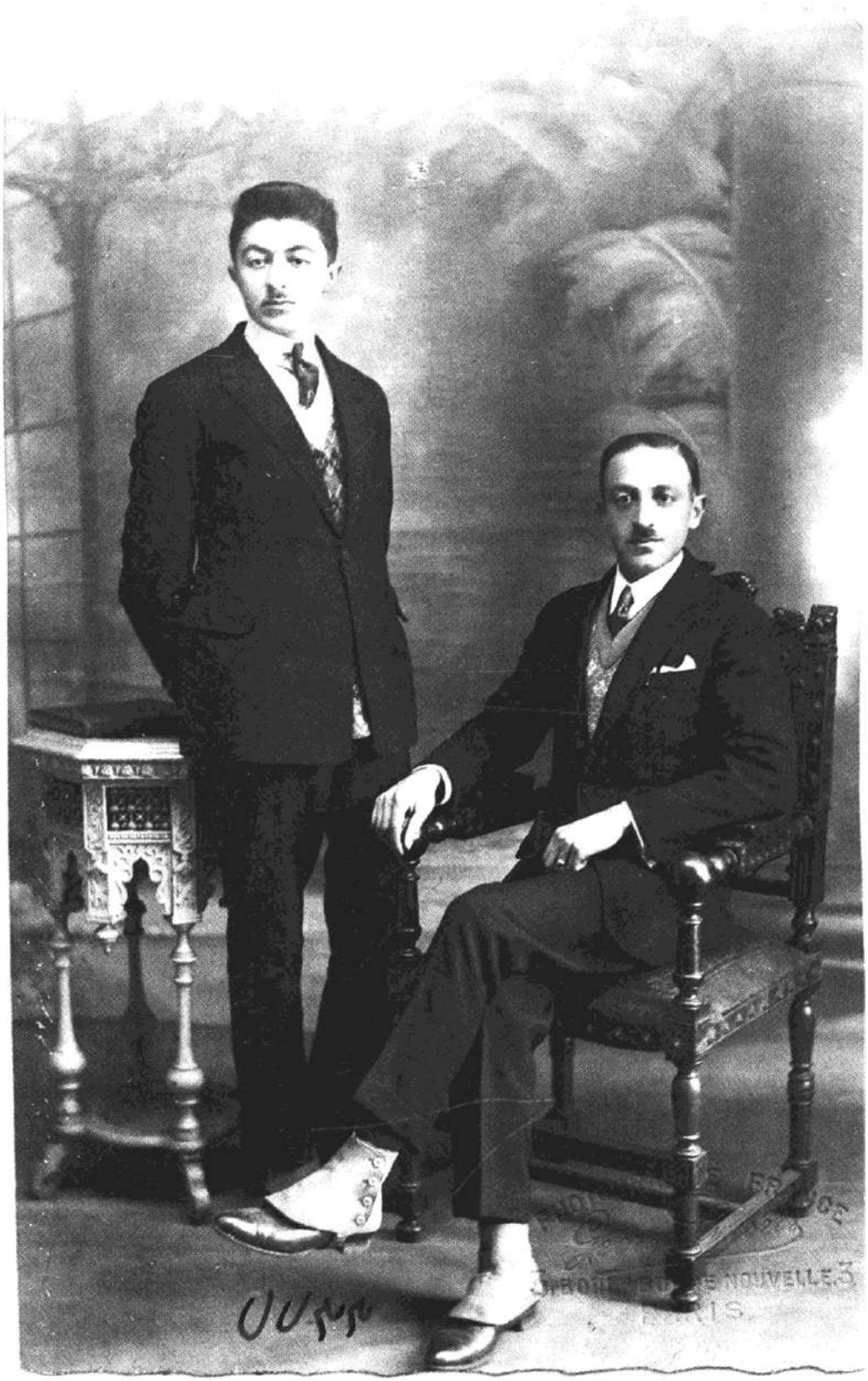
چه‌کسی می‌دانست که این کودك. داستان‌نویس بزرگی خواهد شد؟



۱ـ صادق هدایت
۲ـ عیسی هدایت
۳ـ محمود هدایت (که در قید حیات است)

سمت راست صادق هدایت، وسط عیسی هدایت، سمت چپ محمود هدایت

سمت راست صادق هدایت ـ وسط عیسی هدایت، سمت چپ محمود هدایت و نفر نشسته اعتضادالملك ، اول خرداد ۱۳۰۴ شمسی



سمت چپ صادق هدایت در ۳۳ سالگی به اتفاق عیسی هدایت

صادق هدایت در نخستین سالهای تحصیل در پاریس

" در زندگی دردهایی است که انسان را مثل خوره می‌خورد." بوف کور

هدایت با چندتن از دوستانش در پیک‌نیک

تصویری شاعرانه از هدایت هنگام اقامت در پاریس

ولپن: "فقط با بوی پول مردم را فریب می‌دهم" ـ نوشین در نقش ولپن

نوشین در روی صحنه (احتمالا" در نمایشنامهٔ خان لنکران)

دکتر بهروز در هشتاد سالگی

استاد ذبیح بهروز در خانه‌اش ۱۳۲۵

۲۰۰ ریال