اسماعیل نوری علاء

اثر یا هنرمند، آیا مسئله این است؟

از دیدگاه نظریه های رسمی و غیر رسمی هنری و ادبی، مسئلهٔ لزوم و قابلیت انفکاک «اثر» از «آفریننده» به هنگام نقد و تحلیل اثر، هم در اندیشهٔ مسلط بر فرهنگ ما و هم در اندیشهٔ پرورده در مغرب زمین، از مسیر مضرسی گذشته است. اما این دو جریان اندیشهٔ شرقی و غربی از نظر تاریخی دارای توازی نبوده اند و تنها در روزگار ماست که، آن هم با هزار اما و چرا و تبصره و شرط، جریان اندیشه دربارهٔ هنر و ادبیات در داخل فرهنگ ما به جریان این اندیشه در مغرب زمین پیوسته و، در نتیجه، می توان حکم کرد که در ساحت اندیشه، همچون دیگر ساحت های زندگی اجتماعی، اکنون ما از آبشخور اندیشهٔ مغرب زمینی سیراب می شویم و خوب و بد آن گریبانگیر ما نیز هست. و یکی از جنبه های بارز این پیوستن به اندیشهٔ غربی را می توان در دگرگشت نحوهٔ نگرش ما نسبت به رابطهٔ بین هنرمند و اثرش جستجو کرد.

ما، تا پیش از رویارویی با فرهنگ مغرب زمین، به این مسئله چگونه می نگریسته ایم؟ همچون موارد دیگر زندگی، در این مورد نیز بینش سنتی- عرفانی ما مبتنی بوده است بر **بقای** اثر هنری و **فنای** خالق آن بعنوان صورتی متشکل از پوست و گوشت و استخوان که در حیاتش مسایل و مشکلات و درگیری های شخصی خود را داشته و همهٔ آنها را با خود بزیر خاک می برد. آنچه از او باقی می ماند اثر اوست که قرار است از «باد و باران نیابد گزند». این گونه است که ما کمترین اطلاع را دربارهٔ زندگی هنرمندان و ادبای خود داشته و داریم. تا پیش از وارد کردن فنون متن شناسی و روش های استخراج اطلاعات دربارهٔ آفرینندگان آثار هنری از درون آثارشان، یعنی تا همین شصت سال پیش، آنچه دربارهٔ بزرگان خود می دانسته ایم مجموعه ای بوده است از افسانه پردازی و خیالبافی که گاه ملهم از آثار آنها بوده و گاه بر آن آثار تحمیل شده تا شاید، از این رهگذر، بین مختصر اطلاعات مشکوک

باقی مانده از آفریننده و خود آثار آفریده شده پیوند و هماهنگی مطلوبی بدست آید. نتیجهٔ این بی اعتنایی به احوال شخصی هنرمند را می توان در مشکلات کنونی محققینی که دربارهٔ زندگی این هنرمندان کار می کنند مشاهده کرد. براستی نام اصلی فردوسی چه بوده است؟ آیا او واقعاً از زمین داران بزرگ و برآمده از خاندان های اشرافی پیش از اسلام بوده است؟ آیا راست است که کیسه های زر سلطان غزنوی زمانی به خانهٔ او رسیده که جنازهٔ او را از دروازهٔ شهر بیرون می برده اند؟ آیا «قدح» و حمله به سلطان غزنوی، که در پایان شاهنامه آمده، سرودهٔ خود اوست؟ اینگونه سئوالات هنوز مورد بحث محققین ما هستند و هر کس، با ارائهٔ انواع دلایل، داستان یا افسانه ای را رد یا ابرام می کند. جالب است که در تاریخ گذشتهٔ ما نوشتن «تذکره»، که همان شرح حال و کار هنرمندان و ادبا باشد، رواج بسیار هم داشته است اما همین تذکره ها را می توان مهمترین منابع ایجاد ابهامات تاریخی بشمار آورد. نگاهی به «تذکرة الاولیاء»، مثلاً، نشان می دهد که چگونه افسانه و دروغ و مبهمات و مهملات و حقایق تاریخی همه در هم آمیخته و صورت شرح حال «اولیاء الله» را بخود گرفته اند.

اما علت این اغتشاش تنها جهان بینی عرفانی ما نبوده است. درست است که آن جهان بینی الطفاتی به احوال خصوصی هنرمندان نداشته اما، بر اساس عنایت به همان جهان بینی، میتوان پرسید که پس علت آن همه تذکره نویسی ها چه بوده و چرا این همه تذکرهٔ مغلوط دربارهٔ گذشتگانمان در دست ماست؟ پاسخ آن سئوال و علت این اغتشاش روشن است: در آن دیدگاه دیرینه، کسی پروای زندگی و شخصیت واقعی بزرگان را نداشته و غرض یا نیت نویسندهٔ تذکره نیز دستیابی به، و ارائهٔ، شرح حال واقعی آن بزرگان نبوده است. این شرح حالها کارکرد اجتماعی دیگری داشته اند. مثلاً، حال که سخن از «تذکرة الاولیاء» به میان آمد، می توان گفت که، در عصر تسلط خانقاه ها بر زندگی روزمرهٔ مردمان، اقطاب سلسله های درویشی باید پیشینه هایی آنچنان افسانه ای که عطار در تذکرة اولیاء می گوید می داشتند تا خود بتوانند، بصورت ابرمردی افسانه ای، در نظر پیروانشان نمود کنند. در واقع هر تذکرة نویسی بر سر آن بوده است که گذشته را بصورت پیشینهٔ لازمی که بتواند در خدمت نیازهای روز باشد درآورد.

البته در اینجا سهم لاابالی گری، بی مبالاتی، و عشق به افسانه بافی و خیال پردازی را، که ریشه در آرزوهای کام نایافتهٔ بشری دارند، نباید فراموش کرد. در

واقع، همانگونه که شخصیت «رستم» از دل چنین نیازی -چه بدست فردوسی و چه بدست پیشنیان او- بیرون می آید، شخصیت خود فردوسی هم در دست آیندگان او دستخوش دگردیسی می شود و، بدینسان، افسانه ساز نیز خود به افسانه ها می پیوندد.

بهرحال، اگر از ضرورت های روزمرهٔ زندگی اجتماعی بگذریم و به نتایج کارکردی دیدگاه و جهان بینی عرفانی- سنتی گذشتگانمان برگردیم، می بینیم که در آن عهد و روزگار، نه تنها نسل های آینده، که خود هنرمند و ادیب نیز، به حیثیت زندگی روزمرهٔ خویش وقعی نمی نهاده است. مثلاً پدیدهٔ جالب «تخلص» در شعر، که اغلب شاعران ما از آن استفاده می کرده اند خود نشانهٔ روشن کارکرد چنان نگاهی به خویشتن است. «حافظ» نام واقعی حافظ نیست. حافظی که «شعرش را قدسیان در عرش از بر می کنند»، از نظر خود حافظ، سوم شخص مفردی است جدا و متفاوت از آن شیخک ترسان گوشهٔ دیوان نشین حکومت شیراز. حافظ شاعر، از نظر خودحافظ، آن آزادهٔ بلندپروازی است که سرو رهاشده از بند تعلق رامی ستایدو طبیبان مدعی و صوفیان حقه باز و زاهدان ریایی و وزیر و امیر خونریز را به یک شمشیر می راند. طبیعی است که چنان شاعری شعرش را در خدمت بیان احوالات خصوصی آن شیخک ترسان دیوانی، که احتمالاً خواجه شمس الدین محمد نام دارد و پسر آدمی بنام بهاءالدین است نگذارد و به او بی اعتنایی کند. آن شیخ دیوانی تنها در لحظه های مشکل روحی، همچون مرگ فرزند، است که فرصت می کند تا در غزل آن دیگری عرض اندامی کند.

شرف الدین یا مشرف الدین بن مصلح الدین اهل شیراز هم، در مقیاس های شخصی، کسی نیست که بتوان به احوالاتش پرداخت. نام این شخص را می توان در درگاه اتابک سلغری، یعنی ابوبکر بن سعد بن زنگی، قربانی کرد و برای کار شاعری نام «سعدی» را برگزید که شرف از انتساب به پدر این بوبکر می برد. شیخ اوحدالدین، یا رکن الدین(؟)، پسر آدمی بنام حسین که از اهالی مراغ یا مراغه است و به اصفهان آمده، نیز صاحب شخصیتی قابل طرح شدن نیست. اینگونه است که شاعر جوانی که با نام «صافی» سرودن شعر را آغاز کرده، اگر تذکره راست بگوید، بخاطر ارادتی که به شیخ ابراهیم اوحدالدین کرمانی، از اولیاء درویشان کرمان، پیدا کرده است یکباره تخلص ایام گذشته را بدور می اندازد و با نام «اوحدی» بکارش ادامه می دهد... و از همه مستندتر حکایت مولانا جلال الدین (مولوی) است که چون بر آستان شمس تبریزی سر می سپارد نام خود را یکسره فراموش می کند و

غزلیات آتشین خود را بنام معبود خویش مشرف می سازد.

اینگونه است که ما، در تاریخ گذشته‌مان، به شرح حال واقعی بزرگانمان دست پیدا نمی کنیم. در آن دیدگاه، به همهٔ دلایلی که برشمردیم، آفرینندهٔ اثر دارای صورتی فانی است که اهمیتی ندارد. آنچه مهم است «اثر» است که میماند و، بدون پیوند با آفریننده‌اش، با آینده سخن می گوید. وقتی که وضع در حوزهٔ هنرهای کلامی چنین باشد تکلیف هنرمندان نقاش و معمار و آهنگساز ما خود یکسره روشن است. کسی از احوال معماران بزرگی که گنبد سلطانیه، عمارت عالی قاپو و قصر چهلستون را طرح ریخته‌اند خبر ندارد. کسی سازندگان تعزیه‌ها و شبیه خوانی نویس‌های ما را، که قرار است آباء نمایشنامه نویس امروز ایرانی باشند، نمی شناسد، و کسی نمی داند -باربد و نکیسا سهل است- تنظیم کنندگان دستگاه‌ها و گوشه‌های موسیقی سنتی ما چه کسانی هستند.

□□□

اطلاعات نیمه متقن امروز ما دربارهٔ معدودی از بزرگان گذشته، همچون فردوسی و سعدی و حافظ، خود نتیجهٔ آشنایی ما با فرهنگ مغرب زمین بوده است. ما نخست از آنان اهمیت نهادن بر زندگی فردی بزرگانمان را آموختیم و سپس از فنون تحقیقات متن شناختی برای رسیدن به اطلاعات مستند دربارهٔ شرح احوال آنان آگاه شدیم. از این راه به روابط حافظ با دستگاه حکومتی شیراز پی بردیم، چگونگی پیوند او را با حکومت شاه شجاع دریافتیم، و بعلت نفرت او از امیر حسن آل مظفر واقف شدیم.

داستان دگرگشت این دیدگاه سنتی در جریان رویاروئی ما با فرهنگ غرب، و چگونگی تأثیر اندیشهٔ غربی بر نگاه ما نسبت به رابطهٔ هنرمند و آثارش، بخشی از حکایت بزرگ و دردناک تاریخ معاصر ماست و همهٔ مشکلاتی را که در دیگر ساحت‌های زندگی اجتماعی ما پیش آمده است در اینجا نیز مشاهده می کنیم. مهم‌تر از همه این نکته است که ما، در جریان شکل گیری فرهنگ مغرب زمین، شراکتی نداشته‌ایم و ساخته‌ها و یافته‌های آن را در یک مقطع خاص از تاریخ تحولش، آن هم از روزن تنگ نیازهای ویژهٔ خود به دگرگونی های اجتماعی و سیاسی، دریافت داشته‌ایم. در نتیجه، همزمان با اینکه، به تأسی از دانشکده‌های غرب، به پرورش «علامه»های خویش مشغول بودیم و شیوه‌های نبش قبر و باستانشناسی در متون و آثار را بکار می گرفتیم، به لحاظ ضرورت‌های تاریخی و

سیاسی جامعهٔ خود، به شیوهٔ خاصی از جهان بینی سیاسی غرب نیز مجهز شدیم. نتیجه این شد که شروع نوزایی فرهنگی ما با درگیر شدن اندیشهٔ هنری و ادبی مان با سیاست همراه شد و در نتیجه، از همان آغاز، مسئله تعهد و مسئولیت هنرمند نسبت به مبارزات اجتماعی مطرح گردید و، از این دیدگاه، زندگی شخصی و اجتماعی هنرمند و نویسنده، زیر ذره‌بین قرار گرفت.

بدینسان، ما قرن بیستم میلادی و قرن چهاردهم شمسی را با دیدگاهی نوین آغاز کردیم که البته از کلیهٔ احتجاجات فلسفی و فکری دو یست سیصد ساله غرب خالی بود و فقط مظاهر آن را برای کار ضروری خود اخذ کرده بود. ما نیاز داشتیم که از دل «عصر ظلمات» تاریخ خود بدرآئیم. نسیم اندیشهٔ انسانگرای غربی در دماغ ما دمیده بود و فکر آزادیخواهی و عدالت طلبی جانمان را به آتش کشیده بود. احزاب رنگارنگ، هریک به رنگ تعلقات مادی و سیاسی گروهی، سر بر می کشیدند.

در دومین دههٔ قرن میلادی حاضر، با پیروزی بلشویک‌های روس و تأسیس حکومت شوراها، که می پنداشتیم قرار است در آن شوراهای مردمی در خدمت خلق‌ها حکومت را به دست گیرند، آرزوهای سیاسی ما نیز بیشتر از پیش رنگ چپ گرایی بخود گرفت. این اتفاقی نیست که با برداشته شدن سرنیزهٔ حکومت رضاخانی، که خود مبشر نوسازی و توسعهٔ اجتماعی در کشور ما بود، یکباره خیل عظیم روشنفکران و نویسندگان و هنرمندان خود را در طیف چپ و در حزب ظاهراً ملی «توده» می بینیم و انعکاس شعارها و آموزه‌های آن را، که مستقیماً از دیدگاه‌های حکومت کودتایی- استالینیِ مسکو نشأت می گرفت، در آثار آنان مشاهده کنیم. اینها همه نشانهٔ آنست که این تمایلات، از پیروزی انقلاب مشروطه تا جنگ جهانی دوم، همچنان در ما بصورت تعلیق باقی مانده بود. در واقع ما، در بزنگاه دگرگشت جهان بینی خود، و در مقطع خداحافظی با گذشتهٔ متحجر خویش هنگامی -با هزار اما و چرا و تبصره- به جریان مسلط بر اندیشه و هنر و ادبیات غرب پیوستیم، که این جریان در مسیر طوفانی انقلاب شوروی به تب و تابی تاریخی افتاده بود.

ما با انقلاب مشروطه نوشدیم و فرد انسان برایمان معنی و هویت و اهمیت پیدا کرد و در عین حال، بعلت همزمانی این نوسازی با مبارزات سیاسی از یکسو، و مصادف شدن آن با انقلاب شوروی، از سوی دیگر، پذیرفتیم که در زد و خورد

تاریخی طبقات اجتماعی هر هنرمند و نویسنده‌ای نیز پاسدار و خواستار منافعی اجتماعی است. ما از جانب توده‌های ستمدیده و فقر کشیده از هنرمندان و نویسندگانمان خواستیم تا با مبارزات اجتماعی زحمتکشان همراستا شوند و هنر و قلم خویش را در خدمت این مبارزه بگذارند. ما هنرمندان و نویسندگانی را که در کار مبارزهٔ توده‌ها این همراهی را نپذیرفتند بباد انتقاد گرفتیم و برای کوبیدنشان، طبعاً، به زندگی فردی و خصوصی شان هم مراجعه کردیم و برای هریک در پستوخانه‌های ذهن و حزبمان پرونده ساختیم. در این منظر نو، دیگر نمی شد اثر را از آفریننده‌اش جدا کرد و در مقابل صورت فانی هنرمند از بقای مستقل اثر سخن گفت. ما می خواستیم که بین گفتار و کردار هنرمند و اثر او توازی و وحدت پیدا کنیم و در این مورد سختگیر و بی گذشت بودیم. و این امر چنان محیط ارعابی آفرید که این بار هنرمند خود ناگزیر شد تاریخی جعلی برای زندگی گذشته‌اش بیافریند.

داستان علی اسفندیاری (نیما یوشیج) از این لحاظ خواندنی است. امروزه که همهٔ نوشته‌های او در دسترس ماست دیگر نمی توان به تعلق قلبی و دیرین نیما به ماتریالیسم و عقاید چپ شک داشت. این نکته را می توان از سطر سطر نوشته‌ها و اشعار او بیرون کشید. اما، در کارزار دههٔ پس از رفتن رضاشاه، این تعلق خاطر کافی نبود. نیما، علیرغم زندگی فقرآلودهٔ آن زمان خویش، با خاندان ثروتمند و اشرافی اسفندیاری نسبت داشت و این برای شاعری که می خواست با مبارزات «توده‌های رنجبر» همراستا باشد نمی توانست گذشته و پیوند مناسبی باشد.

در سال ۱۳۲۵ خانهٔ فرهنگی شوروی در ایران، که «خانه وکس» نام داشت، «نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران» را برگذار کرد. در این کنگره، که رسماً با نام شوروی و حزب توده درآمیخته بود، همهٔ روشنفکران سرشناس آن روز ایران -از ملک الشعرای بهار گرفته تا صادق هدایت- شرکت داشتند و از نیما نیز، که تازه چند سالی بود شعرهای سبک نوین خویش را منتشر ساخته و دشمنی های بسیار و دوستی های اندکی را بجان خریده بود، دعوت شده بود تا در این کنگره شعر بخواند. نیما این فرصت را مناسب دید تا شرح حال خویش را، آنگونه که دوست داشت، بدست تاریخ بسپارد. اینجا جای وارد شدن به جزئیات کار نیست و تنها به ذکر چند نکته در پیوند با بحث فعلی اکتفا می شود. آنچه نیما در آن کنگره، بعنوان شرح حال خود، خواند و از آن پس همه جا بعنوان مهمترین سند دربارهٔ شرح حال او نقل شده است، از پرده پوشی شگرف او برای پنهان کردن آن رابطه و نسبت با اشرافیت ایران

حکایت می کند. افراد خاندان اسفندیاری خود را از بقایای سلسلهٔ «دوسپ ن»، در شمال ایران می دانند که خود شاخه‌ای از سلسلهٔ پادشاهی ساسانیان بشمار می رود و تا قرن‌ها پس از استیلای اعراب بر ایران بر بخشی از مازندران حکومت داشته است. به بیان دیگر، علی اسفندیاری، که تا پایان عمر پشت نام « نیما یوشیج» (به مازندرانی به معنی نیمای اهل قریهٔ یوش) پنهان بود، از نظر سنت خانوادگی شاهزاده‌ای ساسانی محسوب می شد. خاندان او از زمین داران و ملاکان «نور» در مازندران بودند و کسانی که به دهکدهٔ ییلاقی «یوش» سفر کرده باشند می دانند که خانهٔ پدری نیما در این دهکده بزرگترین خانهٔ اربابی و عیانی است. نیما، اگرچه در «ده» بدنیا آمد و در روستا زیست، زندگیش تشابهی با دهقانان و روستانشینان فقیر نداشت. اعتیاد مادام العمر او به شکار نیز بازماندهٔ همان تفریحات اربابی است. او تحصیلاتش را در تهران و در مدرسه «سن لویی»، که مدرسهٔ رهبانان مسیحی فرانسوی بود و اعیان و اشراف کشور فرزندان خود را به آن می فرستادند تا از «تحصیلات فرنگی» برخوردار شوند، تمام کرد. در همان جا بود که او با ادبیات غرب آشنا شد و، بقول خودش «آشنایی با زبان خارجی راه تازه را در پیش چشم» او گذاشت. حال ببینیم که او در کنگره خانهٔ «وکس» شرح حالش را چگونه بیان می کند:

«در سال ۱۳۱۵ هجری، ابراهیم نوری [و نه ابراهیم اسفندیاری!] -مرد شجاع و عصبانی- از افراد یکی از دودمان‌های قدیم شمال ایران [و نه سلسلهٔ پادشاهی «دوسپانیان»!] محسوب می شد. من پسر بزرگ او هستم. پدرم در این ناحیه به زندگانی کشاورزی [و نه زمین داری بزرگ!] مشغول بود. در پائیز همین سال، زمانی که در مسقط الراس ییلاقی خود «یوش» منزل داشت من بدنیا آمدم. پیوستگی من از طرف جده [و نه جد!] به گرجی های متواری از دیرزمانی در این سرزمین می رسد [و نه به شاهان ساسانی!]. زندگی بدوی من در بین شبانان و ایلخی بانان گذشت که به هوای چراگاه به نقاط دور ییلاق و قشلاق می کنند و شب بالای کوهها با هم بدور آتش جمع می شوند... در همان دهکده که متولد شدم خواندن و نوشتن را نزد آخوند ده یاد گرفتم. او مرا در کوچه باغ‌ها دنبال می کرد و بباد شکنجه می گرفت. پاهای نازک مرا به درخت‌های ریشه و گزنه دار می بست و با ترکه‌های بلند می زد...»

این کل آنچیزی است که تذکره نویسان معاصر ما دربارهٔ زندگی دوران جوانی

نیما، تا مقطع آمدن او به تهران می دانند. بطوری که مشاهده می شود او، با زیرکی تمام، شرح حال خویش را آنچنان بیان داشته که همه کس او را دهقان زاده‌ای بلا کشیده بداند.

باری، غرض این که نشان داده شود چگونه تسلط نگرش سیاسی- ادبی خاص آن روز -که در احتجاجات نظری سخنرانان «کنگرهٔ» مزبور، مثلاً احسان طبری، منعکس است- موجب شد تا گذشته و شرح حال هر کس از جانب دیگران مورد موشکافی قرار گیرد. استالینسیم حاکم بر اندیشهٔ آن روز اگر نمی توانست در صف رهبران حزبی از حضور اسکندر میرزای قاجار گرفته تا کیانوریِ نوهٔ شیخ فضل الله نوریِ مشروعه‌خواه جلوگیری کند، در صفوف پایین حزب، به تبدیل شدن بررسی شخصیت و گذشتهٔ افراد بعنوان یکی از موازین نقد و ارزشیابی آثار هنری انجامید.

کودتای سال ۱۳۳۲ و شکست حزب توده چیزی از این طرز نگرش خاص به جهان نکاست و، برعکس، بزودی این ضابطهٔ خاص آنچنان قوی شد که هر ضابطهٔ دیگری در نقد هنری را یکسره تحت‌الشعاع خود قرار داد. هر چه حکومت کودتا سرکوبگرانه‌تر عمل کرد ضابطهٔ بررسی عملکرد شخص آفریننده، بعنوان معیاری برای سنجش ارزش های کارش بیشتر جا افتاد و قوی‌تر شد. و هنگامی که نوبت به شاعرکُشی رسید دیگر هیچ ضابطه‌ای تاب برابری با ضابطه شخصیت شاعر را نیافت، شعر و شهادت یکی شدند، و شهید والا ترین شاعر زمانه تلقی شد.

البته در کنار صف شاعران، نویسندگان و هنرمندانی که با صفت «مردمی» شناخته می شدند کسانی نیز بودند که نه دل شهادت داشتند، نه حوصلهٔ مبارزه، و نه دلخوری خاصی از حکومت وقت. اینان نیز برای توجیه کار خود محتاج تکیه کردن بر نظریه‌ای بودند که بتواند برای ارزش های کار آنان توجیهاتی عقل‌پذیر ارائه دهد. موضع گیری این دسته از نویسندگان و هنرمندان در قالب بحث «محتوا یا شکل؟» مطرح شد. اینان بر این عقیده بودند که ارزش های هنری هر اثر در «شکل» آن حضور دارد و قضاوت دربارهٔ «محتوا»ی آثار نمی تواند داوری درستی دربارهٔ ارزش های هنری آنها باشد.

در تشکل و بیان این عقیدهٔ اخیر نیز نویسندگان و هنرمندان ما چشم به جریانات نظری در اندیشهٔ غرب داشتند. نظریه‌پردازان مغرب زمین از دو دیدگاه مختلف به نتایجی از آن گونه که اینان می خواستند دست یافته بودند. یک جریان به جنبشی که با نام «شکل گرایی» شناخته شده است تعلق داشت که در روسیه، و همپای

رشد انقلاب شورایی، شکل گرفته بود و سپس، در پی تسلط استالینسیم و امحای آزادیهای بیان و نوشتن از یکسو، و مبارزهٔ علنی رژیم با هرگونه نوآوری در خارج از مرزبندی های ایدئولوژیک حزبی، از سویی دیگر، آن را یکسره یا خفه کرده و یا به بیرون از مرزهای شوروی رانده بود. این جریان بخصوص در چکسلواکی پیش از جنگ دوم جهانی و بیشتر در حوزهٔ زبانشناسی رشد کرد و از دل آن نظریهٔ «ساختارگرائی»، بر بنیاد جدائی اثر از آفریننده و استقلال آن، بیرون آمد و پس از جنگ به آمریکا منتقل شد. در دهه های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ روشنفکران ما هنوز از کم و کیف این نظریه ها اطلاع چندان درستی نداشتند و تنها به بازگویی برخی نظرات برآمده ازسیر تحولی آن، همچون نظریهٔ «هنر برای هنر» در مقابل نظریهٔ «هنر برای اجتماع»، می پرداختند. اما در خود آمریکا، و پیش از مهاجرت شکل گرایی در قالب ساختارگرایی به آن، جریان دیگری در حوزهٔ ادبیات و نقد و نظر هنری و ادبی پیش آمده بود که به جنبش «نقد نو ین» شهرت یافته و دهه های پیش و پس جنگ دوم را در بر گرفته بود. نقد نو ین، بر بنیاد جدایی اثر از آفریننده و حتی از خواننده، شکل گرفته بود و چنین احتجاج می کرد که در عصر تسلط و شکوفایی علم، نقد و تحلیل هنر، و بخصوص شعر، باید علمی شود و، بنا بر این ملاحظه و به منظور بررسی علمی آثار هنری و ادبی، باید به آن همچون شیئی مستقل و منتزع از آفریننده نگاه کرد. این جریان در آمریکا، هم بعنوان پادزهری برای نظرات چپ گرایانه و هم بعنوان وسیله‌ای برای تبدیل آثار معاصر هنری به مواد قابل تدریس در دانشگاه ها رشد کرده بود.

هنرمندان و نویسندگان «غیر متعهد» و یا «متعهد به هنر» -بجای اجتماع-، با استفادهٔ در حد لازم از این گونه استدلالات، از یکسو از وارد شدن به موضوعات و مضمون های گرفتاری‌آور سیاسی خلاص می شدند، و از سوی دیگر، راحت خیال از اینکه زندگی شخصیشان ربطی به ارزش های هنری و ادبی کارشان ندارد، به خلق آثار خویش می پرداختند. آنها، از این طریق، می توانستند از «کناره‌جویی از حکومت کودتا» (که ادامهٔ سنت برآمده از انقلاب مشروطه بود) دست بردارند و با آن به همکاری بپردازند و، در عین حال، خیالشان راحت باشد که چنین کاری لطمه‌ای به ارزش های هنری آثارشان نمی زند. تحقیر پرداختن به ارزش های مضمونی و موضوعی، و تحسین ارزش های «ناب» هنری که بیشتر در حوزهٔ شکل و ابهام محتوایی وجود دارند، حتی در را برای بازگشت نوعی عرفان گرایی به ادبیات و

هنر گشود -درست چیزی که انقلابیون مشروطه بدلایل تجربهٔ تاریخی، و روشنفکران ایران بدلایل دگرگشت در اندیشه، و مبارزان سیاسی بدلایل مربوط به آرمانگرایی های خاص خود، آن را طرد کرده بودند.

اما تا بزنگاه تاریخی قیام ۱۳۵۷ پیروزی بطور دم افزونی با طرفداران توازی هنر با سیاست بود. هنر، بصورتی بیمارگونه، سیاست‌زده شده بود و کسی نه جرأت آنرا داشت که نقص‌ها و کاستی های مثلاً شعریک مبارز سیاسی را در نقد و تحلیل آثار او وارد کند بی آنکه متهم به سازش با حکومت شود، و نه چنین نقدی می توانست در مجاب کردن خوانندگان یا خود هنرمندان نقشی بازی نماید. در واقع جریان نو خواستهٔ نقد و تحلیل هنری، که تازه می رفت راه و جایی برای خود پیدا کند و در پالایش فضای آفرینش های هنری و ادبی ایران مؤثر افتد، در مقابل موج دم افزون سیاست گرایی عامیانه‌ای که بر فضای هنر در ایران مسلط بود، رفته رفته جا می پرداخت و از میدان بدر می شد. آنچه مانده بود ثقل گران اندیشهٔ افراطی در دو قطب ماجرا بود: یکی آنکه هنر را فقط در سایهٔ عملکرد سیاسی و اجتماعی آفریننده ارزیابی می کرد، و دیگری آنکه هیچ ارتباطی بین اثر و آفریننده نمی دید. آن دسته کار را بجایی رسانده بودند که هر کس شعار «مرگ بر شاه» را سر می داد بلافاصله خلعت شاعر بزرگ را دریافت می داشت و این دسته هر چه بیشتر راه هنر تجریدی و مبهم کاری در زبان و شکل را پیش گرفته بودند.

اما با قیام ۱۳۵۷ و منحرف شدن بلافاصلهٔ آن بدست مذهبیون سنتی، شروع سخت گیریهای بی رویه و بی قانونی های بی سابقه، جنگ طولانی و بی نتیجه، و فقر و فلاکت و آوارگی پس از آن، اقتصاد فلج و رشد دم افزون تورم و بیکاری، یکباره ملتی را با سخت‌ترین شرایط زندگی تاریخ معاصرش رو برو کرد. در چنین فضائی طبیعی است که واژه‌هایی همچون انقلاب، استثمار، استعمار، و امپریالیسم یکباره از رونق بیافتند و تب و تاب مذهب شهادت جویی، پس از روان کردن جوی های خون و برافراشتن فواره‌های خونین، فروکش کند. نیز طبیعی است که در چنین فضای سنگینی از سرخوردگی و یأس، انگشت اتهام بسوی روشنفکران و هنرمندان انقلابی برگردد و هنرمندی که تازه از عبور این طوفان سهمگین جان بدر برده است بکوشد که دیگر گرد آن حرفها نگردد.

و چون مرحله جاخوردگی و لال شدگی گذشت، و نشریه های هنری و ادبی دیگر باره بر پیشخوان روزنامه فروشها ظاهر شدند، دیده شد که دیگر از

سیاست‌زدگی پیش از انقلاب نشانی باقی نمانده است. بخش عظیمی از ادبیات و هنر ما در مسیر «بازگشت به سنت» افتاده بود و آثار هنری بازنگشته به سنت، که کودک وار و تاتی تاتی کنان بحرکت درآمده بودند، تکیه گاه نظری نو ینی را می جستند تا وضعیت جدید خود را توجیه کنند.

نظریه‌پردازان دمی بعد از گرد راه رسیدند. بسیاری شان همانها بودند که در دهه های پیش لحظه‌ای از دمیدن در شیپور تعهد سیاسی و رو کردن پروندهٔ عملکرد فردی هنرمندان و نویسندگان غافل نمانده بودند. ادعا این بود که مرخصی دهساله‌ای که انقلاب با خانه نشین کردن آنها به ایشان عطا کرده موجب شده است که آنان به تفکر و تعمق پردازند، مطالعه کنند، و به نظریه هائی کاملاً «عینی» دست یابند. در این راستا بود که «ساختارگرایی» شناخته و، بصورتی دلبخواه، اعمال شد، نقد عینی و علمی -باز هم بصورتی دلبخواه- مطرح گردید و از هنرمندان غیرسیاسی دو دههٔ پیش، که بعنوان منحرفین و خائنین مورد طعن و لعن قرار گرفته بودندز اعادهٔ حیثیت شد. این هنرمندان نیز خود زبان گشودند و انتقام ستمی را که بر آنان رفته بود بصورت تکرار عبارت تاریخی «من که گفته بودم» گرفتند. هنر عرفانی نیز جان تازه یافت و در کنار نهضت پهناور «بازگشت ادبی» جا خوش کرد.

اینگونه است که امروزه، چه در داخل و چه در خارج کشور، شاهد مطرح شدن نظریه هایی استوار بر شکل گرایی، نقد نوین، و ساختارگرایی -آنهم با هزار اما و چرا و تبصره- هستیم. گرایش غالب آن است که بکوشیم تا هنرمند و اثر هنری را از یکدیگر تفکیک کنیم و اثر را بدون اعمال هیچگونه رابطه‌ای با آفریننده‌اش مورد بررسی قرار دهیم. این تجزیهٔ امور، که کراهت «ترکیب» را می پوشاند، لااقل در این لحظهٔ گذار تاریخی که در آن بت های ذهنی یکی یکی فرو ریخته‌اند، می تواند لااقل برای خود هنرمند پایگاه نظری مطمئنی باشد که به کمک آن بتواند سرگردانی های خویش را التیام بخشد. اما آیا براستی می توان از تفکیک امور بصورتی گسترده استفاده کرد و، هر کجا لازم آید، با تکیه بر احتجاجات شکل گرایی، نقد نوین، ساختارگرایی، و هزار «گرایی» و جنبش دیگر، در این زمانه، شخصیت خصوصی هنرمند را از شخصیت اجتماعی او، محتوا را از شکل، و اثر را از آفریننده بکلی جدا کرد و هر پاره را مستقلاً به ضابطه‌ای تحلیلی، مورد ارزیابی قرار داد؟

برای پاسخگوئی به این پرسش باید از گرد و خاک جریانات تاریخی بدر آمد و مسئله را، نه با فوت و فن سیاسی و اجتماعی، که از طریق احتجاج نظری، مورد بررسی قرار داد. تا بار تاریخ و تجربهٔ سیاسی معاصر بر دوش ماست و تا از آن منظر، و براساس گرایش های شخصی خود، به مسئله می نگریم رسیدن به پاسخی منطقی ممکن نیست.

در این شکی نیست که هر اثر هنری، از لحاظ تکنیک و ساخت، دارای حیثیتی مستقل است که می توان آن را بدون در نظر گرفت شخصیت آفریننده اش بررسی و ارزشیابی کرد. در واقع این درست آن بخشی از کار بررسی و ارزشیابی است که از کمترین توجه ما برخوردار بوده است. به همین دلیل نیز عموماً آثار هنری ما از لحاظ تکنیک بیان و ساختمان عرضه شده ناقصند و نشانهٔ بی اطلاعی آفرینندگانشان از اصول ابتدائی تولید آثار هنری بر آنها حک است. ما به کارهای «کارگاهی» و «مدرسه ای»، که به مسئلهٔ فوت و فن آفرینندگی عنایت دارند، سخت محتاجیم. اما، اگر این مرحله را پشت سر بگذاریم و وارد مرحلهٔ بررسی عام و تام آثار هنری شویم، که تا آن روز راه درازی را در پیش داریم، آنگاه در می یابیم که انتزاع اثر هنری از آفریننده اش -به منظور نقد و تحلیل آن بعنوان پدیده ای مستقل- مشکلات و کاستی هایی نظری را در بر دارد که می توان در این جا به پاره ای از آنان، در ربط با مسائل فرهنگی ایران، اشاره کرد.

در گذشتهٔ دور تاریخی ما، فراموش شدن آفریننده و باقی ماندن اثر نه تنها از نتایج تسلط نگرش خاص حاکم بر فرهنگ ما بوده است، بلکه باید آنرا عارضهٔ اجتناب ناپذیری در عرصهٔ فرهنگ هایی دانست که از وسایل ارتباط جمعی و روش های جمع آوری اطلاعات و سنجش صحت سقم آنها سهمی نبرده اند. قلت اطلاعات تاریخی ما تنها به زندگی و شرح حال بزرگان هنری و ادبی مان محدود نمی شود. ما حتی در مورد حکومت ها و حاکمان نیز، که نام و نشان خود را بر سنگ و گل و آهک و پوست و کاغذ حک کرده اند نیز، چندان خبری در دست نداریم. و تازه آنچه بدست آمده اغلب مورد تردید و قابل تحقیق است. گذشته در دورهٔ فقدان وسایل ارتباطی و خبری گذشته است. اما ما اکنون در عصر ارتباطات اجتماعی و رسانه های گروهی زندگی می کنیم؛ عصر کتابخانه ها و پژوهشکده ها؛ عصر مراکز اسناد و بایگانی؛ عصر کامپیوتر و مایکروفیش. در چنین زمانه ای مطرح شدن به عنوان یک چهرهٔ اجتماعی از یکسو، و در پسله بکار خود مشغول بودن از سوی دیگر،

سخت ناممکن گشته است.

از دیدگاهی دیگر، در دوران پس از «فروید»، تحلیل یک اثر نه با بی اطلاعی از زندگی و شخصیت آفرینندهٔ آن ممکن است و نه می تواند به حصول اشرافی تازه به زندگی و شخصیت خصوصی او نیانجامد. روانکاوی با حضور غالب خود در کار تحلیل آثار هنری، پیوند بین خالق و مخلوق را استوارتر از همیشه کرده است. اکنون، جدا از تحقیقات تاریخی در مورد زمانهٔ حافظ و از طریق آثار او -که خودبخود افشاگر روابط او با محیط پیرامونش خواهد بود- ما می توانیم از راه بکارگیری شگردهای روانشناختی به اعماق ذهن و روح حافظ نیز دست بیابیم و با شخصیت دوگانهٔ آن شیخک دیوان‌پرورد که رؤیای «اناالحق» زدن و منصور حلاج شدن را در سر می پروراند آشنایی یابیم. در دیدگاه روانکاوی امروز نمی توان اثر و آفریننده اش را از یکدیگر تفکیک کرد چرا که، در این دیدگاه، همه چیز به همه چیز مرتبط است و هر چیز در شبکهٔ روابطی که با جهان اطرافش دارد قابل شناسایی و ارزیابی است.

در عین حال، اگر بتوان در هنری همچون موسیقی به فقدان مضامین مفهومی و حضور مسلط شکل قایل شد، در مورد هنرهای کلامی که در همهٔ اشکال خود با مسئلهٔ زبان، و در نتیجه با مسئلهٔ تفهیم و تفهم، سر و کار دارند، بی اعتنایی به آنچه که آفریننده می گوید و، در عین حال، پرداختن محض به «چگونه گفتن» او ممکن نیست. چرا که این چگونگی در صورتی دارای ساختاری قابل بررسی و ارزیابی است که در راستای تبیین محتوایی عاطفی- مفهومی قرار گرفته و، بعبارت دیگر، صورت عینی آن موجودیت مجردی باشد که در جایی از ذهن آفریننده شکل گرفته و خواستار بیان شدن بوده است. بی این دلیل راه، هر نوع برداشتی ممکن و قابل دفاع یا رد است و کار آفرینش هنری به بازی بی معنای کودکانه ای تقلیل پیدا می کند که، اگرچه برای تحلیل گر روانکاو دارای مفهوم و معناست، اما برای ارزیاب ادبی و هنری قابل چشم‌پوشی و بی اعتنایی است. حتی کسی که اثری بی معنی می آفریند، تا به پوچی کل هستی اشاره کرده باشد، اثر خود را بر گرتهٔ همان تلقی که از پوچی زندگی دارد شکل می بخشد.

اما ظریف‌تر از اینهمه اینکه، طرز تفکر و دیدگاه فلسفی و اجتماعی هر آفریننده ای، نه تنها بر محتوای اثر او که، بر کل شکل و سازمان ترکیبی آن اثر می گذارد. هر شکل و ساختاری عبارت است تعیُن بلاشرط کل دیدگاه های

آفریننده در قالبی جزیی و محدود. ساختار روانی و شخصیتی آفرینندگان آثار تنها محتوای روانشناختی و عاطفی یا فکری اثر را بوجود نمی آورند بلکه بر ساختار درونی و بیرونی آثار نیز حاکم اند و، در واقع،خود را در آینهٔ اثری که خلق شده به نمایش می گذارند. شرط یکپارچگی و منحصر بفرد بودن هر اثر هنری - که مهم‌ترین ضابطهٔ تشخص و ماندگاری تاریخی است- از همین نکته بر می آید. «بوف کور» را فقط صادق هدایت می تواند بیافریند چرا که بوف کور، هم در محتوا و هم در شکل و ساختار، انعکاس دقیق شخصیت و ساختار روانی آدمی بنام صادق هدایت است. ما از راه بررسی ساختاری بوف کور به سازمان روان هدایت پی می بریم و از راه بررسی ساختار شخصیت او به لایه های متعدد موجود در داستان بوف کور واقف می شویم. این قاعده بر هر اثری حاکم است. حتی وقتی نویسنده چنان می نویسد که نوشته اش در دورترین فاصله از شخصیت او قرار داشته باشد او، با همین کار، در واقع ساختار انزواجو و رمز و رازطلب شخصیت خویش را به نمایش می گذارد.

□□□

بدینسان، اگرچه در یک دیدگاه محدود اما لازم از ارزیابی هنری، که در آن بیشتر بررسی مهارت های فنی آفریننده مطرح است، می توان به یک اثر هنری و یا ادبی به صورتی مستقل و مجزا از آفریننده اش نگریست اما، هنگامی که پای خویش را در گسترهٔ بزرگتر تحلیل و نقد آثار هنری در جمیع جهاتشان می گذاریم و می خواهیم، به مدد روانکاوی و جامعه شناسی، از یک اثر برای رسیدن به شخصیت آفریننده اش سود بجوییم، و یا از طریق شناخت ساختار روان و شخصیت آفریننده به زوایای پنهان ساختار یک اثر هنری دست بیابیم، چاره‌ای نداریم که از تفکیک آفریننده و اثر دست برداشته و هر یک را در رابطه با دیگری مورد تحلیل و ارزیابی قرار دهیم.

امروزه کار بدانجا کشیده است که ما تنها به معاصران خویش نیز اکتفا نمی کنیم و، با پرش به سوی گذشته، می کوشیم از یکسو شخصیت و ساختار روان شکسپیر و حافظ و فردوسی و هومر را بشناسیم و، از سوی دیگر، و در جریان این شناخت، به درک هر چه بیشتر ساختار عاطفی- هنری آثار آنان دست یابیم. در جایی که نقد و تحلیل قدرت و جسارت آن را یافته است که پردهٔ سکوت و ابهام تاریخی را دریده و به حریم هزارتوی ارواح هنرمندان و شاعران قرن ها پیش راه پیدا

کند، شاعر امروز را کدام قدرت است که در پس و پشت اثرش مخفی شود و از ما بخواهد، با تکیه بر شگرد تفکیک، اثر او را از آفریننده جدا کرده و مستقلاً مورد بررسی قرار دهیم؟

□□□

اما این سرکشی به زندگی خصوصی و عوالم شخصی هنرمندان و نویسندگان دیگر صرفاً از ضرورت های سیاسی ناشی نمی شود، بی آنکه در این میانه امکان حساب کشی های سیاسی از میان برداشته شده باشد. در واقع تا دو صف حاکم و محکوم، استثمارکننده و استثمارشونده، و تفاوتهای کهن بیخ طبقاتی وجود دارند گریزی از این نوع ارزیابی ها نیست. ارزیابان و تحلیل گرانی که خود را در پیوند با گروه محکومین می بینند، همچنان در آثار هنرمندان و نویسندگانی که به صفوف حاکمان پیوسته اند دقیق می شوند و هر بار مجهزتر از گذشته، در پشت هیاهوها و هزارتوهای شکل و ساختار، به جستجوی معنا و کارکرد سیاسی و اجتماعی آثار هنری و ادبی می پردازند. گروه حاکمان نیز همین گونه عمل می کنند. در واقع آنان همیشه از امکانات و تسهیلات بیشتری برخوردار بوده اند. روانکاوان، ناقدان، و تحلیل گران آنان نیز در آثار هنرمندان خیره می شوند تا ریشهٔ اندیشهٔ مبارزه و مقاومت را بیابند و بسوزانند.

بدینسان باید قبول کرد که در عصر ما همهٔ ضرورت ها بر این نکته حکم می کنند که **دیگر** تفکیک اثر از آفریننده اش ممکن نیست.