

## نقدهای ادبی مجله انتقاد کتاب در دهه سی شمسی

دکتر محمد محمودی (نویسنده مسئول)

دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، مدرس دانشگاه خوارزمی

mahmoodimohamad208@gmail.com

دکتر محمد شادروی منش

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی

shadrooy@khu.ac.ir

### چکیده

انتقاد کتاب در دهه سی شمسی نخستین مجله ادبی است که به صورت تخصصی به نقد و بررسی کتاب پرداخته است. این رویکرد حرفه‌ای در آشنایی بیشتر منتقدان و خوانندگان آن دوره با آثار گوناگون ادبی و نیز در پرورش ذوق انتقادی آن‌ها نقش عمده‌ای داشته و بر مطالب دیگر مجله‌های ادبی نیز تأثیر گذاشته است؛ برای نمونه صدف نیز در دهه سی متأثر از انتقاد کتاب در نقد و بررسی کتاب رویکردی تخصصی داشت و برخی از نویسندگان این مجله نیز پیشتر، از جمله نویسندگان انتقاد کتاب بوده‌اند. نقدهای انتقاد کتاب را می‌توان به پنج حوزه نقد شعر، نقد داستان، نقد تحقیقات ادبی، نقد ادبیات طنز و نقد نقد تقسیم کرد. در این نقدها سه گرایش عمده قابل مشاهده است: ۱. نقد چاپ‌گرایانه؛ ۲. نقد ذوقی و ۳. نقد دانشگاهی. رویکرد چاپ‌گرایانه عنصر غالب نقدهای انتقاد کتاب است. در این نقدها اغلب جنبه‌های جامعه‌شناختی اثر بررسی می‌شود. سیروس پرهام و ایرج علی‌آبادی هر کدام به ترتیب با ۵ و ۳ نقد ادبی بیشترین نقدهای انتقاد کتاب را دارند و رویکردهای هر دو چاپ‌گرایانه است. نقد علی‌آبادی در مقایسه با پرهام انعطاف‌پذیری بیشتری دارد، اما پرهام پرکارتر و بر دیگر منتقدان این دهه تأثیرگذارتر بوده است. معدودی از نقدهای ذوقی به شیوه نقد دانشگاهی نزدیک است اما بیشتر نقدهای این جریان را می‌توان ذیل نقدهای به اصطلاح ژورنالیستی نام‌گذاری کرد. در انتقاد کتاب نقدهای ذوقی آیتی و صادقی منسجم‌تر از دیگر منتقدان این جریان است. نقد دانشگاهی در بررسی و نقد اثر به رویکردهای علمی مانند روش‌مندی و استناد به منابع معتبر گرایش دارد. زرین‌کوب تنها نماینده جریان نقد دانشگاهی در انتقاد کتاب است. او به نوعی پیونددهنده چهره‌های دانشگاهی با مجله‌های روشنفکری نیز هست. در مجموع می‌توان گفت نقدهای انتقاد کتاب اغلب محتواگرا هستند و صرفاً در برخی از آن‌ها به فرم و زبان اثر نیز اشاره شده است.

www.anjomanfarsi.ir

کلیدواژه: انتقاد کتاب، دهه سی شمسی، نقد دانشگاهی، نقد چاپ‌گرا، نقد ذوقی

### مقدمه

مجله انتقاد کتاب در دهه سی شمسی از سوی کانون انتشارات نیل منتشر شده است. شیوه انتشار آن بدین گونه است که تقریباً در آغاز هر ماه به عنوان ضمیمه یکی از کتاب‌های انتشارات نیل به بازار می‌آید. دوره اول این مجله در دهه سی در دوازده شماره و یازده دفتر از آذر ۱۳۳۴ تا دی - اسفند ۱۳۳۵ منتشر می‌شود. دوره‌های دوم تا چهارم این مجله نیز در دهه چهل شمسی منتشر می‌شوند. (رک: اشکوری، ۱۳۷۴: ۵۳-۵۱) انتقاد کتاب را می‌توان نخستین مجله‌ای دانست که به صورت تخصصی به نقد و بررسی کتاب می‌پردازد. اشکوری درباره جایگاه این مجله در دهه سی می‌گوید مجموعه‌ای است که می‌توان از آن به عنوان راه‌گشای نقد کتاب در این سرزمین یاد کرد. شاید بتوان گفت که قبل از انتشار این نشریه، نقد و بررسی کتاب به این شیوه به‌ویژه در حوزه ترجمه و شعر در کشور ما سابقه نداشته است. از این رو می‌توان دوره اول انتقاد کتاب را نخستین گام در نقد و بررسی کتاب به شمار آورد. (همان: ۵۳)

در دهه سی شمسی از یک سو مجله‌های سنت‌گرا مانند ارمغان و یغما منتشر می‌شود و از سوی دیگر مجله‌های روشنفکری مانند اندیشه و هنر و انتقاد کتاب. در این میان، مجله‌ای مانند سخن شیوه‌ای بینابین دارد و توأمان به مباحث

سنت‌گرایانه و روشنفکرانه می‌پردازد. مجله‌های سنت‌گرا به ادبیات کلاسیک گرایش دارند و در برابر ادبیات نو یا سکوت می‌کنند و یا روی‌کردی تهاجمی در پیش می‌گیرند. به عبارت دیگر این مجله‌ها در برابر ادبیات داستانی سکوت، اما در برابر شعر نو مقالات انتقادی زیادی منتشر می‌کنند. اغلب این مقالات روی‌کردی تخریبی دارند و در مجله *ارمغان* منتشر می‌شوند. مجله *یغما* در این رویارویی تا حدودی محافظه‌کارانه‌تر عمل می‌کند. نقار میان ادیبان سنت‌گرا - که اغلب پیشینه‌حوزوی دارند و دل‌بسته ادبیات کلاسیک هستند - با جوانان روشنفکری که زبان‌دان و آشنا با ادبیات روز جهان هستند از عوامل اصلی دور شدن ادبیات معاصر از مجله‌های سنت‌گرا و فضای آموزش عالی است. ادیبان سنت‌گرا که در برنامه‌ریزی مراکز آموزش عالی مانند دانشگاه‌ها و پژوهشکده‌ها نیز نفوذ دارند، برای ادبیات معاصر در برنامه‌های درسی و تحقیقاتی سهمی قائل نمی‌شوند. عامل مهم دیگر در دوری ادبیات معاصر از فضای درسی دانشگاه‌ها، جنبه اعتراضی آن است. به این ترتیب با دوری ادبیات معاصر از فضای دانشگاهی و مجله‌های رسمی، بار ترویج ادبیات نو و نقد و بررسی آن بر دوش مجله‌های روشنفکری نهاده می‌شود و این مجله‌ها بستری برای شناخت و تکامل نقد ادبی معاصر می‌شوند.

مجله *انتقاد کتاب* در دهه سی شمسی ویژگی‌هایی دارد که آن را از دیگر مجله‌های این دهه متمایز می‌کند. نخست آن‌که این مجله به صورت تخصصی به نقد و بررسی کتاب می‌پردازد، مجله‌های دیگر این دهه مطالب گوناگونی در زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی دارند و فقط بخشی از مطالب آن‌ها درباره ادبیات کلاسیک و معاصر است، و اغلب در این بخش نیز به ذکر نمونه‌هایی از متون نظم و نثر فارسی بسنده می‌کنند. در *انتقاد کتاب* آثار حوزه‌های متنوعی مانند شعر، داستان، ترجمه و تحقیق به بوثه نقد گذاشته می‌شود. تیم اداره‌کننده مجله نیز در گمنامی و بدون حاشیه کارشان را انجام می‌دهند و تقریباً به طور منظم در هر ماه مجله را به عنوان ضمیمه یکی از کتاب‌های بنگاه انتشاراتی نیل منتشر می‌کنند. این مجله به دلیل دارا بودن روی‌کرد تخصصی در نقد و بررسی کتاب و نیز تنوع موضوعات مورد بررسی، از یک سو در پرورش ذوق انتقادی منتقدان و خوانندگان مؤثر است و از سوی دیگر موجب آشنایی بیشتر آن‌ها با ادبیات روز ایران و جهان می‌شود. تأثیر بلافصل این مجله را می‌توان در روی‌کرد مجله *صدف* مشاهده کرد. *صدف* یکی از بهترین مجله‌های ادبی در دهه سی شمسی به مدیریت احمد عظیمی زواره‌ای از مهر ۱۳۳۶ تا اسفند ۱۳۳۷ در دوازده شماره منتشر شده است. در *صدف* برای نقد و بررسی ادبیات معاصر متأثر از *انتقاد کتاب* روی‌کردی تخصصی به کار گرفته شد و برخی از نویسندگان مطرح این مجله نیز پیشتر در *انتقاد کتاب* مطلب نوشته‌اند.

از میان نقدهای *انتقاد کتاب* در دهه سی شمسی، ۱۵ نقد درباره ادبیات معاصر است. این ۱۵ نقد را بر اساس محتوای آن‌ها در ۵ دسته مختلف قرار داده‌ایم و نقدهای هر دسته را به ترتیب تاریخ انتشار بررسی و تحلیل کرده‌ایم. از این ۱۵ نقد، ۶ نقد درباره شعر، ۳ نقد درباره داستان، ۲ نقد درباره تحقیقات ادبی، ۱ نقد درباره ادبیات طنز یا هجو و ۳ نقد درباره نقد نقد است. سیروس پرهام و ایرج علی‌آبادی هر کدام به ترتیب با ۵ و ۳ نقد بیشترین تعداد نوشته‌های نقد را دارند. از دیگر منتقدان این مجله مانند عبدالحسین زرین‌کوب، محمود اعتمادزاده (م. ا. به‌آذین)، عبدالرحیم احمدی، بهرام صادقی، نادر نادرپور، عبدالمحمد آیتی و آزاد سرو ۱ نقد منتشر شده است. از میان این منتقدان زرین‌کوب، آیتی و نادرپور با نام اصلی و دیگر منتقدان نقدهایشان را با نام‌های مستعار چاپ کرده‌اند. از لحاظ روی‌کرد این منتقدان در بررسی آثار ادبی، می‌توان سه جریان عمده را مشخص کرد: نخست جریان نقد چپ‌گرایانه، نقدهای پرهام، علی‌آبادی، به‌آذین و احمدی در ذیل این جریان قرار می‌گیرند.

دوم جریان نقد ذوقی، نقدهای آیتی، صادقی، نادرپور و آزاد سرو در این دسته جای دارند.

سوم جریان نقد دانشگاهی که تنها نماینده آن زرین‌کوب است.

به این ترتیب در *انتقاد کتاب* ۱۰ نقد با روی‌کرد چپ‌گرایانه، ۴ نقد با روی‌کرد ذوقی و ۱ نقد با روی‌کرد دانشگاهی

منتشر شده است.

در نقد ادبی چپ‌گرا مختصاتی مانند مضمون اجتماعی، دوری از فضاهای ذهنی و مالیخولیایی، ایجاد امید و مبارزه‌طلبی، آزادی‌خواهی قهرمان، مبارزه با استعمار، ضدیت با فرم و مناسبات اقتصادی بررسی می‌شود. اغلب منتقدان چپ‌گرا در بررسی آثار به محتوا و معنا توجه ویژه‌ای دارند و فرم اثر برای آنان در اولویت بعدی قرار دارد. در نقد ادبی ذوقی، منتقد بر اساس آموخته‌های شخصی و نیز ذوق و پسند ادبی‌اش به بررسی متن می‌پردازد. منتقدان ذوقی طیف متنوعی را در بر می‌گیرند، برخی از آن‌ها در بررسی متن به روی‌کردهای علمی نیز نزدیک می‌شوند، در نقدهای ذوقی جنبه‌های ستایش‌گرانه و تخریبی متن برجسته است. در نقد دانشگاهی منتقد کوشش می‌کند از زبان و بیانی علمی استفاده کند. از این رو در آن بر مختصاتی مانند روش‌مند بودن تحقیق، استناد به منابع معتبر و نیز متأثر نبودن از اغراض شخصی تأکید می‌شود.

جریان نقد چپ‌گرایانه بیشترین تأثیر را بر نقدهای *انتقاد کتاب* داشته است. سیروس پرهام یکی از منتقدان شاخص *انتقاد کتاب* در دهه سی شمسی در بررسی آثار از روی‌کرد چپ‌گرایانه بهره می‌برد. او به جز این مجله در دیگر مجله‌های این دهه مانند *سخن و صدف* نیز نقدهایی منتشر کرده است. نقدهای پرهام در *انتقاد کتاب* در سه حوزه شعر، داستان و نقد نقد قرار می‌گیرد، و از لحاظ آماری نیز یک سوم نقدهای ادبی این مجله را به خود اختصاص داده است. از این رو می‌توان او را چهره نقد ادبی *انتقاد کتاب* در دهه سی دانست. به دلیل جایگاه مهم پرهام در مجله *انتقاد کتاب*، در ادامه به صورت مختصر به ویژگی‌های نقد او اشاره می‌کنیم. پرهام کتاب *رنالیسم و ضد رنالیسم* را در دهه سی منتشر کرده است. او در این اثر به دنبال تشریح اصول ادبیات رنالیستی و ضد رنالیستی است. در همان مقدمه اقرار می‌کند که برای او چگونه گفتن (فرم) مهم نیست بلکه چه گفتن (محتوا) مهم است. او پایه و اساس رنالیسم را در نظر گرفتن عوامل و وضعیت اجتماعی می‌داند. از نگاه او دیگر مکاتب ادبی اعم از رمانتیسم، سمبولیسم، سوررئالیسم و... همگی منحن هستند و در مقابل رنالیسم قرار می‌گیرند. پرهام دایره رنالیسم را به حدی محدود می‌کند که آثار نویسنده‌ای چون داستایوسکی را ضد رنالیسم می‌داند... پرهام متأثر از اندیشه‌های چپ‌گرایانه در ارزیابی‌های ادبی‌اش بر محتوای اجتماعی اثر تأکید بسیاری دارد. برداشت او از رنالیسم تا حدودی شخصی است و گاه با ناروش‌مندی در بحث نیز توأم شده است. در نقد ایدئولوژیک او فرم در خدمت محتوای اثر است و به تنهایی ارزشی ندارد. تأکید بیش از اندازه او بر مضمون اجتماعی اثر موجب تک‌بعدی شدن نقدهایش شده است؛ اما از سوی دیگر به نقد او وجهه مثبتی نیز بخشیده است، چون پرهام در نقد ادبی صرفاً به متن تکیه نمی‌کند و به وضعیت تاریخی و اجتماعی‌ای که اثر در آن نوشته شده نیز اشاره می‌کند و از این رهگذر نقد او تا حدودی با پژوهش همراه می‌شود. توجه به واقعیت‌های روزمره و ملموس در اثر، توجه به مسائل آحاد جامعه و نه مسائل فردی، ضدیت با فانتزی و تخیل صرف در آثار هنری و دسته‌بندی هنرمندان در ذیل دو گروه متعهد و غیرمتعهد از جمله شاخصه‌های نقد پرهام است.

### نقد شعر

ایرج علی‌آبادی با نام مستعار ا.ع. دریا در مقاله‌ای با عنوان زمین به بررسی مجموعه شعری به همین نام از هوشنگ ابتهاج می‌پردازد. این مقاله بهمن - اسفند ۱۳۳۴ در مجله *انتقاد کتاب* چاپ شده است. علی‌آبادی پس از تقسیم دوران شاعری سایه به سه دوره مختلف، در مقدمه بحث درباره شعر نو سه نکته مطرح می‌کند، نخست این‌که شعر نو از لحاظ ضرورت تاریخی تا چه حد روح زمان را در خود منعکس ساخته و به مسائل عصر پرداخته است، دوم آن‌که شاعر فارسی نمی‌تواند از سنت پرافتخار شعر گذشته فارسی چشم‌پوشد، گنجینه شعر فارسی چهارچشمی مواظب حرکت و جریان شعر است، شعر معاصر ایرانی باید مرحله تکمیلی اشعار گذشته باشد و مفهوم صحیح تحول چیزی جز این نیست. عامل سوم ادبیات اروپایی است که از راه ترجمه در شعر فارسی تأثیرگذار است. (علی‌آبادی، ۱۳۳۴: ۱۱)

علی‌آبادی به درستی شعر نو را جدا از سنت شعر فارسی نمی‌داند، این مسئله‌ای است که دریافت نشدن آن موجب کج‌فهمی‌های بسیاری در دوران معاصر شده است؛ در یک سو ادیبان سنت‌گرا قرار می‌گیرند که شعر نو را به کلی جدا از سنت هزارساله شعر فارسی و نوعی بدعت می‌شمارند و در سوی دیگر نوگرایان افراطی قرار دارند که می‌پندارند

با بریدن از سنت شعر فارسی می‌توانند قید و بندها را از دست و پای خود باز کنند و هرچه دلشان می‌خواهد بسرایند. نیما همواره آگاهانه تأکید داشت که شعر نو نمی‌تواند جدا از سنت شعر فارسی باشد و برخی از موفق‌ترین پیروان شعر نیمایی مانند اخوان نیز با تأیید این مدعا مجادلات قلمی فراوانی با مخالفان شعر نو داشتند. سه نکته‌ای که علی‌آبادی درباره‌ی ویژگی‌های شعر نو مطرح می‌کند، نشان از شمّ حسّاس ادراک هنری او دارد.

علی‌آبادی در ادامه درباره‌ی سه دوره‌ی شاعری سایه می‌گوید مرحله‌ی نخستین شاعری او از حدود سال ۲۵ شمسی آغاز و در حدود سال ۳۰ شمسی پایان می‌یابد. در کتاب حاضر برجسته‌ترین نماینده‌ی اشعار این دوره چند غزل - هم از لحاظ فکری و هم از لحاظ سبک بیان - و چند شبه غزل - از لحاظ فکری غزل و از لحاظ قالب متفاوت با آن - است. (همان: ۱۲) به باور علی‌آبادی، اشعار این دوره از نظر مضمون، قالب و نیز بیان مسائل عصر از شعر نو فاصله دارد و در آن یک نوع کهنگی مضمون و تأثیر سبک حافظ و مکتب خاص او که شهریار نماینده‌ی آن است دیده می‌شود و نشان از آن دارد که شهریار در شکوفایی قریحه‌ی شاعری سایه تأثیری عمیق داشته است. (همان) اشعار این دوره از نخستین سروده‌های سایه است و تأثیرپذیری آشکار آن‌ها از سبک و بیان حافظ یا شهریار به دلیل همین مسئله است؛ اما این تأثیرپذیری چندان نشان از تقلید صرف ندارد و از سوی دیگر پس از مدت کوتاهی شاعر به ورزیدگی می‌رسد و این تأثیرات را در اشعار خود درونی می‌کند. علی‌آبادی معتقد است در اشعار سایه دو نکته برجسته حضور دارد، نخست این که او شاعری غزل‌سراست و در هر قالبی که شعر بسراید اشعارش از احساسات غنایی بهره‌مند است و دوم آن که برای درک اشعار او تعمق و تفکر چندان لازم نیست، اشعارش فقط با احساس ما کار دارد، اگر در این جوی آب روان دستمان را فرو کنیم خیلی زود به سنگریزه‌های ته جوی می‌رسیم. (همان) لحن غنایی در اشعار سایه عنصر غالب است اما وجوه غنایی اشعار او موجب نمی‌شود که معنا سطحی و کم‌عمق شود، بلکه اعجاب کار سایه در آن است که اشعار غنایی‌اش سرشار از عاطفه و اندیشه است و نمی‌توان این دو را در شعر او از هم منفک کرد.

علی‌آبادی دوره‌ی دوم شاعری سایه را که به زعم او از اواخر دهه‌ی سی آغاز می‌شود و سه، چهار سال به طول می‌انجامد، دوره‌ی پرحاصلی می‌داند بدون اینکه نشان دهنده‌ی ذروه و کمال شعر شاعر باشد. (همان: ۱۳) او درباره‌ی سبک شاعری سایه در این دوره می‌گوید اشعار این دوره از لحاظ مضمون و بیان یکدست نیست. در تعدادی از آن‌ها شاعر روشن‌بین، امیدوار و رئالیست است و در قطعات دیگری بدبین، مأیوس و دارای تاریک‌ترین رمانتیسم و حتی مایخولیاست. از لحاظ شکل نیز یک‌نوع سردرگمی و گیجی دیده می‌شود. اشعاری چون شبگیر، نیلوفر و مرجان دارای محاسن و معایبی است و بیشتر نمودار وضع شاعرانه‌ی سایه به عنوان یک شاعر نوپرداز است. در تمام این اشعار لیرسم عنصر مشترکی است که مانند خط زنجیر آن‌ها را به هم متصل می‌سازد. (همان: ۱۴) نکته‌ای که علی‌آبادی بر آن انگشت گذاشته است نشان از کاستی شعر سایه ندارد، اگر ناهماهنگی لحن، قالب یا مضمون در سطرهای یک شعر واحد ظهور پیدا می‌کرد جای ایراد بود اما شاعر این اشعار را در دوره‌ای چند ساله و در اوضاع روحی و فکری متفاوتی سروده است و نمی‌توان او را ملزم کرد که در هر وضعیتی از امید سخن بگوید. شاعر بسته به حالات درونی خود مضمون خاصی را برگزیده و در سرودن آن نیز توفیق داشته و امروزه با گذشت زمان مشخص شده است که شعرهای مانند شبگیر یا مرجان از بهترین اشعار سایه هستند.

علی‌آبادی درباره‌ی دوره‌ی سوم شاعری سایه می‌گوید طلیعه‌ی این دوره را در اشعار زمین، بهار خونین و ترانه می‌بینیم، گویا آزمایش‌ها و تحقیق‌ها پایان یافته است. قطعه‌ی زمین دنباله‌ی بهترین آثار شاعر است و در آن یک مضمون ساده نیمه واقعی، نیمه سمبولیک در قالب زبانی ساده، زیبا و خالی از هرگونه پیچ و خم و تعقید لفظی بیان شده است. آیا این همان راهی نیست که شاعر باید در پیش بگیرد و ادامه بدهد و اصولاً این راه، راه آینده‌ی شعر فارسی نیست؟ (همان) دست یافتن به زبان و بیانی هنری و ساده که از لفاظی‌های مرسوم به دور باشد، غایت هر شعر شاعر است و سرودن شعر با این ویژگی‌ها تا حدودی از توانایی و خواست شاعر بیرون است، از این رو شاعرانی که شعرشان در زنجیره سنت ادبی باقی می‌ماند انگشت‌شمارند و همه اشعار آنان نیز در یک سطح نیست. نقد ایرج علی‌آبادی بر



مجموعه شعر زمین از نمونه‌های خوب نقد معاصر است. او هم درباره ویژگی‌های شعر نو به صورت کلی نکات مهمی را مطرح و هم درباره ویژگی‌های شعر سایه و دوره‌های شاعری او بحث دقیقی کرده است.

مجموعه اشعار دهخدا عنوان مقاله‌ای از عبدالحسین زرین‌کوب است. این مقاله فروردین ۱۳۳۵ در مجله انتقاد کتاب چاپ شده است. زرین‌کوب ارزش این مجموعه شعر را در در عشق به آزادی و امید به آینده می‌داند و می‌گوید این که چه شد شعله شور و هیجان دهخدا اندک اندک به خاموشی گرایید و او در دوره وکالت مجلس راه اعتدال را در پیش گرفت، رازی است که در دیوان بی‌پاسخ مانده است و معین که مقدمه دیوان را نوشته برای گشودن آن کوششی نکرده است. از این پس شعر دهخدا صبغه‌ای خاص گرفته و آن تأثیر امثال و حکم بر آن است. (زرین‌کوب، ۱۳۳۵: ۷)

زرین‌کوب که به نوعی از معین ایراد می‌گیرد چرا درباره دوری‌گزیدن دهخدا از مبارزه‌طلبی و آرمان‌خواهی سکوت کرده است، خود نیز در این باره چیزی نمی‌گوید. دهخدای آزادی‌خواه که استبداد صغیر و نیز سقوط سلطنت محمدعلی شاه و سلسله قاجار را از نزدیک مشاهده کرده است، با افزایش سن محافظه‌کار می‌شود و اوقاتش را صرف تحقیق می‌کند. او به خوبی دریافته که در تب و تاب سیاست‌زدگی غوطه‌ور شدن گرهی از کار فرو بسته مردم نمی‌گشاید، و شاید همکاری با حکومت وقت فرصت سر و سامان دادن به کارهای مردم را بهتر فراهم کند.

همواره درباره اشعار دهخدا دو ایراد مطرح بوده است: نخست تقلیدی بودن آن‌ها و دوم دور بودن مضامین اشعار از زندگی روزمره مردم. زرین‌کوب در پاسخ به این ایرادها می‌گوید در این اشعار اصالت و ابتکار هست و به هیچ‌وجه آن‌ها را نمی‌توان با آثار آن دسته از ادیبان که جز پس و پیش کردن الفاظ و قوافی متقدمان کاری نمی‌کنند، مقایسه کرد. می‌گویید آنچه از زندگی عادی روزانه جدا باشد اصالت ندارد و اشتباه بزرگ شما همین جاست. همان اندازه که جنب‌وجوش می‌کده‌ها و سالن‌ها برای جوانان زنده و اصیل است، معانی و امثال قدما برای مردمی که با ادب و فرهنگ و موارث کهن سر و کار دارند زنده و جان‌دار است. این الفاظ و تعبیرات که نزد ما منسوخ و متروک می‌نماید برای او (دهخدا) که جز با متون قدما سر و کار ندارد، رایج و جاری است. (همان: ۸) بحث در این نیست که الفاظ و اصطلاحات قدیمی و غیرمستعملی که دهخدا در اشعارش به کار می‌برد برای او تازگی دارد یا خیر، چون او این اشعار را فقط برای دل خود نسوده است. الفاظ و اصطلاحات شعری او اگر دارای رسانندگی و زیبایی باشند مورد پذیرش مخاطبان قرار می‌گیرند؛ اما وقتی از این وجوه تهی هستند کاستی شعر دهخدا را آشکار می‌کنند. او در قرون گذشته زندگی نمی‌کرده که امروزه مخاطبان مجبور شوند برای فهم اشعارش به تعلیقات دیوان مراجعه کنند.

به باور زرین‌کوب در ورای کهنگی شعرهای دهخدا روح تجدد و تازه‌جویی همه جا جلوه دارد، نه فقط بیشتر معانی و الهامات تازه است، بل که نویسنده با خرافات، اوهام و تعصبات مبارزه کرده است. در تقلید از شیوه قدما نیز به اندازه‌ای موفق است که تمیز اشعار او از اشعار متقدمان دشوار است. (۸-۱۰) مبارزه با خرافات از جنبه‌های مثبت شعر دهخداست که زرین‌کوب به درستی به آن اشاره کرده است. دهخدا در ساده‌کردن نثر فارسی و برجسته‌شدن انتقاد اجتماعی در دوران معاصر نقش مهمی داشته است و کارهای تحقیقی بزرگی مانند لغت‌نامه دهخدا و امثال و حکم را به یادگار گذاشته است، اما اشعار دهخدا به جز نمونه‌های معدودی مانند مسمط یاد آر ز شمع مرده که هم در تاریخ شعر فارسی ماندگار شده و هم به دهخدا شهرت شاعری بخشیده است، از لحاظ ادبی ارزش چندانی ندارند. زرین‌کوب در این نقد به خوبی خطوط کلی اشعار دهخدا را ترسیم کرده است اما به نظر می‌رسد تمجیدهای او بیشتر درباره دهخدای طنزنویس و محقق قابل پذیرش باشد تا دهخدای شاعر.

اسیر عنوان مقاله‌ای از سیروس پرهام است که با نام مستعار میترا به بررسی مجموعه شعری به همین نام از فروغ فرخزاد پرداخته است. این مقاله اردیبهشت ۱۳۳۵ در مجله انتقاد کتاب چاپ شده است. چاپ دوم اسیر در میان هیاهوی مخالفان و موافقان اشعار فروغ منتشر می‌شود، پرهام در ظاهر از جانب‌داری هر کدام از این دو دسته خودداری می‌کند، اما عملاً در صف مخالفان شعر فرخزاد قرار می‌گیرد. او می‌گوید گروهی فریاد و افتنا سر می‌دهند و اعلان خطر می‌کنند و گروهی برای بیان انحرافات جنسی خود به هواداری برخاسته‌اند. هر دو گروه تعصب دارند و به

وضعیت اجتماعی که شاعر در آن پرورش یافته توجهی ندارند. (پرهام، ۱۳۳۵: ۲۴) مشخص نیست پرهام به چه دلیلی به خود حق می‌دهد هواداران اشعار فروغ را منحرف جنسی بنامد، گویا از دید او جز عطش جنسی دلیل دیگری برای تأیید اشعار فروغ نمی‌توان یافت. این در حالی است که پرهام در پایان مقاله‌اش به ستایش احساس شاعرانه فروغ می‌پردازد و آن را با کلماتی مانند روشن و درخشان توصیف می‌کند. (همان: ۲۶) آزاد نیز در مخالفت با هواداران دوره اول شاعری فروغ می‌گوید روشنفکران مرفه احوال قوم با شنیدن شعرهای او، های و هو و ابراز مسرت کردند و کوشیدند تا فروغ را در حصار همین اشرافیت شعری نگه دارند به شرط آن که خیامی‌تر بگویند. (آزاد، ۱۳۴۳: ۸) در برابر این گروه، منتقدان دیگری قرار می‌گیرند که مضمون اشعار فروغ در دوره اول شاعری‌اش را می‌ستایند، به باور فتوحی زن اشعار فروغ از چادر و روبند رهایی یافته و به دنیای خارج از خانواده و مسائل آن نظر دارد، او فروغ را نخستین زن شاعر در تاریخ شعر فارسی می‌داند که بی‌پرده و عریان از عشق جنسی سخن گفته است. (فتوحی، ۱۳۴۸: ۱۸) در برابر بیان بی‌محابای لذت‌های تن‌کامانه در شعر فروغ، همواره دو دیدگاه روبروی هم صف‌آرایی کرده‌اند، در دیدگاه نخست طرح موضوعات جنسی به شکل عریان در شعر غیرهنری و ناشی از ضعف اندیشه شاعر قلمداد شده است، در دیدگاه دوم بیان فروغ در این اشعار نوعی تابوشکنی و نشان‌دهنده احساس پالوده و نجیب شاعر است که خود را اسیر قراردادهای عرفی نساخته است.

پرهام معتقد است در جامعه‌ای که زن حکم کالای تجارتي دارد قیام فردی زن جنبه جنسی دارد، چنین زنی محرومیت‌ها و اهانت‌های متحمل شده را ناشی از سلطه مرد می‌داند زیرا قادر نیست عوامل اقتصادی و تاریخی خاصی را که در آن مرد نه به عنوان جنس مذکر، بلکه به عنوان عضو جامعه مظهر آن است، بشکافد و دریابد. (پرهام، ۱۳۳۵: ۲۴) اشعار فروغ در دوره اول شاعری‌اش را باید بیشتر نوعی دهن‌کجی به جامعه مرد سالار دانست. او در گذر زمان و با از سر گذراندن تحولات روحی و فکری، درباره این مسائل بیان ژرف‌تری می‌یابد و می‌گوید مرا به زوزه دراز توحش / در عضو جنسی حیوان چکار / ... مرا تبار خونی گل‌ها به زیستن متعهد کرده است. پرهام با سرزنش نگاه فروغ به جامعه مرد سالار می‌گوید فرخزاد تلویحاً حق آزادی جنسی را حیاتی‌ترین حقی دانسته است که زن باید از جامعه بخواهد. در اوضاع و احوالی که زن از حقوق اجتماعی و سیاسی و حق تعیین سرنوشت خود محروم است، آزادی جنسی را یگانه حق مسلم زن دانستن نشانه بی‌خبری از مقام زن در جامعه است. (همان: ۲۵) مطالبه حقوق جنسی زن یک مسئله کاملاً اجتماعی است اما پرهام آن را نیازی شخصی می‌پندارد و به اجتماعی بودن آن اعتقادی ندارد. در فضای مردانه دهه سی شمسی، صدای زنانه فروغ و توجه او به جسم یک زن و نیازهای آن، هم دهن‌کجی به این فضای مردانه است و هم دعوت به تأمل و اندیشه، شجاعت و صراحت فروغ در طرح مسائل زنان که عمدتاً وقعی به آن نهاده نمی‌شد، حاوی مترقی‌ترین اندیشه زمان است، و احساس و عاطفه شعری او در بیان صادقانه این مسائل، به آن جنبه هنری نیز بخشیده است، البته در گذر زمان طرح مسائل زنان در شعر فروغ پخته‌تر، و عصیان او هنری‌تر می‌شود، اما مقایسه این دو دوره شاعری، نباید چشم منتقدان را بر تازگی صدا و اندیشه شعری فروغ در دوره اول شاعری‌اش ببندد.

پرهام در ادامه اشعار فروغ را با پروین مقایسه می‌کند و می‌گوید پروین عمق هستی خود را می‌شکافد، ریشه محرومیت‌های خود را می‌کاود، از قشر تمایلات و سرخوردگی‌های جنسی می‌گذرد و به عمق آن‌ها که روابط اجتماعی حکم‌فرماست می‌رسد؛ اما فرخزاد محرومیت خود را تنها به عنوان محرومیت جنسی می‌شناسد. احساسات پروین تصعید شده است و از حالت خام غرایز جنسی بیرون آمده است؛ حال آن‌که احساسات فرخزاد همچنان در پیله غرایز جنسی مانده است. (همان) مقایسه اشعار و جنبه‌های شخصیتی پروین و فروغ همواره در میان منتقدان مطرح بوده است. این نقد را می‌توان یکی از نخستین موضع‌گیری‌ها در این باره دانست. پرهام در این مقایسه بلوغ شعری پروین را در بیان مسائل زنان کامل‌تر از فروغ می‌داند و این طبیعی است چون فروغ در آغاز راه شاعری است و اشعارش در آن زمان به بیان پخته پروین نمی‌رسد. م. آزاد درباره مقایسه این دو شاعر با هم می‌گوید در مقایسه فروغ با پروین باید

تأمل کرد، اما نمی‌توان به نتیجه‌ای رسید؛ چون پروین کامله بانویی است در خانه و میان کتاب‌ها و اشیای خانه. (آزاد، ۱۳۴۳: ۴۱) البته اشعار فروغ در دوره اول شاعری‌اش نیز به نسبت دیگر شاعران هم عصر او از بیان مناسبی بهره‌مند است و از این رو پرهام در پایان این مقاله با روشن‌بینی می‌گوید به جرأت می‌توان گفت اگر فرخزاد بتواند زن را آن‌چنان که واقعاً هست و زندگی می‌کند بشناسد و ذوق شاعرانه خود را با درک اجتماعی بیامیزد، بی‌شبهه در صف اول شاعران معاصر فارسی زبان جای خواهد گرفت. (پرهام، ۱۳۳۵: ۲۶)

پرهام در آغاز مقاله با انتقاد از مخالفان و موافقان اشعار فروغ می‌گوید آن‌ها وضعیت اجتماعی که شاعر در آن رشد کرده است را نادیده می‌گیرند، اما خود با این که اشعار فروغ در ستیزه با مردان را متأثر از وضعیت خاص اجتماعی می‌داند به نکوهش آن می‌پردازد و درباره هواداران اشعار او قضاوتی بحث‌انگیز دارد. پرهام در این نقد به جنبه‌های زیباشناسی اشعار فروغ توجهی ندارد و با اشاره‌ای گذرا از کنار آن می‌گذرد.

ایرج علی‌آبادی با نام مستعار ا.ع. دریا به بررسی مجموعه شعر جای‌پا از سیمین بهبهانی می‌پردازد. این مقاله خرداد ۱۳۳۵ در مجله انتقاد کتاب چاپ شده است. بهبهانی در مقدمه کتاب به روال دیگر شاعران معاصر که در دهه‌های گذشته همراه با چاپ مجموعه اشعار بحثی نیز درباره چند و چون فنون شاعری داشتند، دو مقاله می‌آورد. مقاله نخست درباره تاریخ شعر و سیر تحول آن در ایران است و مقاله دوم با عنوان بحثی در این کتاب عقاید زیبایی‌شناسی و هنری بهبهانی را دربردارد. علی‌آبادی در مقدمه بحث خود درباره این دو مقاله می‌گوید مقاله نخست بی‌ارتباط با کتاب است و محتوای مقاله دوم نیز در اشعار جای‌پا تأثیری نداشته است. بهبهانی صادقانه خواسته است هنرش اجتماعی و به گفته خودش مؤثر باشد اما موفق نشده است و دلیل آن در دو چیز است، نخست اشتباه در درک نقش و تأثیر هنر در جامعه و دوم اشتباه در انتخاب صحنه‌ها، شخصیت‌ها و نتیجه‌گیری از آنها. (علی‌آبادی، ۱۳۳۵: ۱۰)

بهبهانی در جای‌پا روحیه آرمان‌گرایانه‌ای دارد، او می‌خواهد با هنر شاعری‌اش جامعه را تغییر دهد، از این رو در انتخاب شخصیت‌های اشعارش به سراغ محرمان و طردشدگان می‌رود تا تصویر تازه‌ای از آنان بازآفرینی کند. علی‌آبادی این نگاه آرمان‌گرایانه را نمی‌پسندد، به باور او اگر بهبهانی نمی‌خواست با هنر جامعه را از حضيض ذلت به اوج رفعت برساند استنباطش دقیق‌تر می‌شد. از دید علی‌آبادی درست است که نباید به آنچه زشتش می‌پندارند تمکین کرد، اما نباید این سرکشی را تا جایی گسترش داد که دلالت بدکاره‌ای را که برای به دست آوردن پول، دختری را به آغوش مردی می‌افکند، تبرئه کرد. (همان: ۱۰-۱۱)

بهبهانی آرمان‌گرا و رمانتیک، شعر و شعار را به هم می‌آمیزد تا شعله‌های مقاومت خاموش نشود، اما چون هنوز عاطفه شعری‌اش قوام نگرفته است و تب و تاب گفتن از نامردمی‌ها را دارد گاه اجزای صحنه‌ای که توصیف می‌کند ناهم‌ساز از کار درمی‌آید. علی‌آبادی در این باره نمونه‌هایی را ذکر می‌کند، مردی نیمه‌شب در بستر خود از رنج بی‌هم‌بستری می‌نالند و آتش شهوتش گل می‌کند و طبیعتاً حسرت می‌برد، اما ناگهان، داور اندیشه مغشوش او/ پیش او/ بنوشته طوماری نهاد/ ... و اندر آن طومار/ نام آن‌کسان کز ستم کامرانی‌ها می‌کنند/ دسترنج خلق می‌سوزند و خویش/ فارغ از غم زندگانی می‌کنند؛ خوانندگان متوجه می‌شوند که ارتباطی بین صحنه آغازین و نتیجه‌گیری پایانی وجود ندارد. (همان: ۱۳)

عطش بهبهانی برای بیان رنج توده، به ساختار برخی از اشعارش آسیب زده است. این آرمان-گرایی در قطعاتی مانند هدیه نقره، به‌سوی شهر و میراث کم‌رنگ می‌شود و تحسین علی‌آبادی را به همراه دارد، او درباره این اشعار می‌گوید در این آثار گرایش شاعر به سمت واقعیت‌های زندگی و به‌خصوص زندگی ما دیده می‌شود و جوانه‌های رئالیسم بر روی همین نهاله‌ها رویده می‌شود. (همان)

در ادامه علی‌آبادی اشعار بهبهانی را با دو شاعر زن دیگر، فروغ و پروین مقایسه می‌کند. البته مستقیماً از فروغ نامی نمی‌برد و در لفافه به او اشاره می‌کند و می‌گوید محرومیت زن در آثار بهبهانی یک محرومیت جنسی، شهوانی نیست و مرد به عنوان موجودی که یک زن باید دلدلی‌اش را روی او خالی کند، نشان داده نمی‌شود. محرومیت زن در اشعارش یک محرومیت حقیقی، اجتماعی و سیاسی است. زن نمی‌خواهد زنجیر اسارت ازدواج را پاره کند تا

زنجیر شهوات را به گردن بیفکنند. (همان: ۱۴) وقتی یک زن در جامعه مردسالار به دنبال برابری جنسی باشد و بدون پرده‌پوشی از عواطف و تصورات ذهنی‌اش سخن بگوید، بلافاصله برچسب شهوت‌رانی بر او زده و کار او نوعی انحراف قلمداد می‌شود. در مقابل اشعار فروغ، قطعه/این زن بهبھانی قرار دارد که در آن شاعر آرزو می‌کند زن به خانه شورا راه پیدا کند و این حقیقت را درک می‌کند که مردان زنجیر به پای زنان نبسته‌اند بلکه قراردادهای موجود اجتماعی آن‌ها را محدود کرده است. (همان) سرکشی فروغ در برابر استیلاي مردان، بیشتر نوعی دهن کجی و فریادی برای فراروی از حصار تنگ‌نظری‌هاست و نشان‌دهنده ستیز و دشمنی با جنس مذکر نیست. به باور علی‌آبادی در اشعار پروین چیزی وجود دارد که در اشعار دیگران نیست و آن تجلی زنانگی است. پروین رقت قلبی زنانه دارد و اغلب ابزار شعر خود را نیز زنانه انتخاب می‌کند؛ مانند نخ و سوزن. در اشعار بهبھانی نیز وضع به همین منوال است؛ البته در هر جا پیرو مد روز شده شعر او شکست خورده است. (همان) شعر پروین دارای عنصر زنانگی هست، اما این خصوصیت مختص اشعار او نیست. در اشعار ژاله قائم مقامی نیز این عنصر به شکل درخشانی حضور دارد. تمایلات و تصورات فروغ نیز بازتاب روحیات زنانگی اوست. اما منظور علی‌آبادی از پیروی مد روز آن است که وقتی بهبھانی غزلیات عاشقانه می‌گوید مسحور مد روز شده است. (همان) برخلاف نظر علی‌آبادی، بهبھانی در آغاز شاعری‌اش بیشتر در سرودن اشعار عاشقانه توفیق دارد و نه در سرودن اشعاری که مثلاً برای زن آرزوی راه‌یابی به خانه شورا می‌کند، و اصلاً چرا باید سخن گفتن از عواطف شخصی را پیروی از مد روز دانست؟ علی‌آبادی در پایان مقاله‌اش می‌گوید آخرین نکته‌ای که باقی می‌ماند بخش غزلیات جای‌پا است، شاعر در این بخش توفیق بیشتری داشته و روی هم رفته غزلیاتش از لحاظ بیان، اندیشه و حتی نازک‌کاری‌های شاعرانه به مراتب بهتر از قطعات دیگر است. (همان: ۱۵) علی‌آبادی در نقد خود به مهم‌ترین بخش کتاب نمی‌پردازد و فقط در پایان به آن اشاره‌ای می‌کند، دلیل این امر آن است که او صرفاً به جنبه‌های اجتماعی متن توجه دارد و به دنبال راستی‌آزمایی گفته‌های بخش مقدمه کتاب در متن اشعار است. به باور علی‌آبادی، بهبھانی نه باید آرمان‌گرا باشد و نه رمانتیک، او باید با واقع‌گرایی و بدون ابزار عواطف شخصی برای حقوق اجتماعی و سیاسی زنان مانند داشتن حق رأی، راه یافتن به شورا و ... کوشش کند.

دگرگونی یک شاعر عنوان مقاله‌ای از سیروس پرهام است که با نام مستعار میترا به بررسی مجموعه شعر چشمه از محمدعلی اسلامی ندوشن می‌پردازد. این مقاله مرداد - شهریور ۱۳۳۵ در مجله/انتقاد کتاب چاپ شده است. چشمه پس از گناه دومین مجموعه شعر اسلامی است. پرهام می‌گوید در همان ایامی که شعر نو فارسی برای گشودن جای خود تقلاً می‌کرد، اسلامی جای خود را به عنوان یک شاعر نازک‌کار قوی دست در میان شاعران معاصر ایرانی گشود. در چشمه، این چهره در قسمت اول کتاب جای گرفته و با آنکه مومیایی شده است هنوز در برابر چهره تازه شاعر که در قسمت دوم مجموعه قرار دارد، عرض‌اندام می‌کند. (پرهام، ۱۳۳۵: ۷) اسلامی برای سرودن اشعار چشمه راه تازه‌ای در پیش گرفته است که تا حدود زیادی با اشعار او در مجموعه نخستین‌اش فاصله دارد. دوری از وزن و قافیه و تردید در اندیشه‌های پیشین بخشی از این دگرگونی است. پرهام در تشریح این دگرگونی می‌گوید تعمق او بیشتر جنبه مبهم‌گویی دارد و در آن از کاوش و جستجو نشانی نیست. یک نوع مبالغه‌گویی شاعرانه که متأثر از سبک هندی و سمبولیسم اروپایی است و تعمد در ابداع ایماژهای عجیب و هذیانی، در شعر او محسوسات جای خود را به آسانی عوض می‌کنند و رنگ، بو، طعم و آهنگ با هم آمیخته می‌شود. صورت می‌آویزد از زلف چراغ یا محو در بوی بناگوش گناه، این‌ها اگر هذیان شاعرانه نباشد، جز شعبده‌بازی کلمات نام دیگری ندارد. (همان: ۸) در آسیب‌شناسی شعر معاصر می‌توان به مواردی مانند افراط در ذهن‌گرایی، مبهم‌گویی، و سمبولیسم‌زدگی اشاره کرد. بسیاری از اشعاری که این مختصات را دارند، معنای محصلی ندارند و عاطل از موسیقی شعری هستند.

به باور پرهام، اسلامی ایماژهای تصادفی و ناگهانی را همان‌گونه که در حالت خلسه یا رؤیا از ذهن ما می‌گذرد در ضمن شعر خود می‌آورد، تعابیر و تشبیهاتی نیز که در اشعارش به کار می‌رود گنگ، دور از ذهن و نامعقول است مانند تشبیه زیبایی یک کشور به یک قطره اشک. (همان) شکل یک شعر با دیگر اجزای آن در ارتباط متقابل است، در



کنار هم نشان دادن تصاویر تصادفی و گوناگون به ساختار شعر آسیب می زند، به عبارت دیگر نمی توان از طریق بی نظمی و پریشان گویی به نظم شعری دست یافت. پرهام در پایان مقاله می گوید اسلامی در همان چند سال پیش راه هنری خود را کم و بیش یافته بود، اما هوس تازه جویی او را از آن راه منحرف کرد و به کوره راهی انداخت که معلوم نیست به کجا منتهی خواهد شد. (همان: ۹) محمدعلی اسلامی در سرایش شعر نه به همان مسیر سابق بازگشت و نه راه جدیدی را که آغاز کرده بود، ادامه داد. کارنامه شاعری او مانند داستان نویسی و نمایش نامه نویسی اش کم حجم بود و همراه با آن ها در برابر مقالات تحقیقی و سفرنامه هایش به محاق رفت.

درست است که پرهام از موافقان مکتب رئالیسم در معنای صلب و رسمی آن است و با مکتب های دیگر مانند رمانتیسم یا سمبولیسم سر آشتی ندارد، اما در این مقاله از کلی گویی در این باره پرهیز کرده و با پرداختن به متن اشعار اسلامی، چنین نموده است که افراط او در زمینه نوجویی راه به ناکجا آباد برده است.

گناه شاعر عنوان مقاله ای از عبدالمحمد آیتی در نقد مجموعه شعر گناه دریا از فریدون مشیری است. این مقاله مهر ۱۳۳۵ در مجله انتقاد کتاب چاپ شده است. آیتی می گوید به روش تذکره نویسان که با بهره گیری از متن دیوان شاعر به تحقیق درباره احوال او می پردازند، کتاب گناه دریا را بررسی کرده است. (آیتی، ۱۳۳۵: ۳) به باور آیتی مسلک مشیری در اشعارش مشخص نیست، او گاهی جبری است و گاهی ملامتی، گاهی اپیکوری است و گاهی فیثاغورثی. (همان: ۷) دلیل این امر تضاد فکری مشیری نیست، بل که وسعت مشرب اوست. مشیری از آن دست شاعران است که برای انتخاب مضمون های اشعارش به تعمق چندانی نیاز ندارد، او به آسانی یک موضوع عادی را دستمایه سرودن شعرش قرار می دهد. برای مشیری پیچیدگی مضمون و بیان معنایی ندارد. شفیع کدکنی درباره مضامین شعر مشیری می گوید زمینه کلی شعر او برداشت های ساده از زندگی است و او هیچ دریغی ندارد از این که مثلاً به مناسبت پیروزی قهرمانان فوتبال ایران شعری بسراید با همین محدودیتی که در افق این نوع مضمون وجود دارد و هیچ نمی کوشد که این شعر را در غباری از تصویرها چندان ابهام و کلیت دهد که به مناسبت های دیگری، و در حالات دیگری هم از آن بتوان لذت برد، برعکس بسیاری از معاصران او که از کوچکترین حوادث خصوصی وسیع ترین مفاهیم کلی را می سازند. (شفیع کدکنی، ۱۳۴۷: ۲۰۹)

آیتی در انتقاد به فضای عاشقانه اشعار مشیری می گوید معشوق شعر او موجب سرور و جان بخشی نیست، نه تنها عاشق را خاکستر می کند بلکه خاکسترش را نیز به باد می دهد، شاعر حتی قدرت توصیف معشوقش را ندارد. (آیتی، ۱۳۳۵: ۹) عشق درون مایه ای است که همواره در اشعار مشیری تجلی داشته است. بیان عاشقانه مشیری برخلاف عقیده آیتی، بدبینانه و تاریک نیست. حتی ناملایمتی های معشوق نیز در شعر او رنگ عاشقانه دارد. اما چون بیان او و تصاویرش ساده و رمانتیک است به مذاق برخی از مخاطبان خاص شعر سازگار نیست. از این رو به باور آیتی گناه دریا از فکر و فرم خوب عاری و عاطل است. (همان: ۷) آیتی به دیده سوء ظن به مشیری و اشعارش می نگرد، او درباره نام مجموعه شعر نیز به نیت خوانی روی می آورد و می گوید شاعر در همه جا به جامعه بد می گوید و نام کتاب خود را هم نام عجیب گناه دریا گذاشته است. (همان: ۵) آیتی دریا را استعاره از مردم و گناه دریا را کنایه از گناه مردم می داند برای همین با تعمد عنوان گناه شاعر را برای مقاله خود برمی گزیند. گناه دریا پس از تشنه طوفان دومین مجموعه شعر مشیری است و هر دو پس از واقعه ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ منتشر شده اند، این نام عنوان یکی از شعرهای مجموعه نیز هست اما نمی توان با قطعیت انتخاب آن را از سوی شاعر تعمدی و نشان دهنده نکوهش افراد جامعه دانست.

آیتی دلیل اصلی درماندگی مشیری در سرایش شعر را عدم تسلط بر زبان می داند و می گوید همین قدر باید آموخت که برای فاعل متعدد باید فعل جمع آورد؛ برف و مهتاب و کوهسار بلند/ جلوه ها می کند خیال انگیز، و تطابق میان مسند و مسندالیه را رعایت کرد؛ نقش روی پری رخی زیبا/ نقش بندان صفحه دل ماست، آیتی کاستی دیگر اشعار این مجموعه را مضمون سازی های بی وجه می داند، زندگی مرده به بی راه زمان؛ یا مثال دیگر، باز در دیده غمگین سحر/ روح بیمار طبیعت پیداست. (همان: ۹) می توان در اشعار هر شاعری به چنین کاستی هایی اشاره کرد، اما در مجموع

زبان شعری مشیری به گواه بسیاری از صاحب‌نظران، ساده، نرم و روان است. شفیع کدکنی زبان شعر مشیری را ساده، شسته، بی‌غلط و قابل فهم برای همه می‌داند. (۲۱۱:۱۳۴۷) نمی‌توان با دستچین کردن دو سه نمونه زبان شعری او را ضعیف دانست. البته زبان شعری مشیری مانند تصاویر و مضمون‌های اشعارش پیچیدگی ندارد و خواننده پس از یک یا دو بار خواندن می‌تواند با زیر و بم آن آشنا شود.

آیتی درباره سبک شاعری مشیری می‌گوید به طور خلاصه باید گفت اشعار مشیری مانند اشعار سایر پیروان فریدون توللی است که همان غزلیات قدیم را با همان مفاهیم کهنه، به قالب دوبیتی می‌کشاند و آن را هنری می‌داند. این دسته از شاعران که باید کلمه انحطاط هنری را در اشعار آنان جستجو کرد نه مانند نیما، بامداد، سایه، سیاوش و آینده نوساز و هنرنا هستند و نه مانند بهار، پروین و شهریار کهنه‌پرداز و چیره دست. (آیتی، ۱۳۳۵: ۹-۱۰) آیتی با منحن نامیدن توللی و پیروانش، به آسانی قدرت شاعری کسرای و آینده را برتر از او می‌داند. جریان نو تغزلی که به شیوه شاعری توللی و برخی از پیروان او مانند مشیری، نادرپور و فروغ - در دوره اول شاعری اش - اطلاق می‌شود، از جریان‌های پرمخاطب شعر معاصر است. ارزش اشعار شاعران این جریان شعری در جو سیاست‌زده دهه‌های سی و چهل شمسی نادیده گرفته می‌شود. حقوقی نیز مانند آیتی، توللی و پیروان او مانند نادرپور و مشیری را شاعران شعرهای گمراه و از زمره جوانان هوسناک دیروز می‌نامد که تا سال‌ها مانع از درخشش شعر نیما شدند و در توصیف اشعارشان می‌گوید این شعرها در فضایی رمانتیک به تلطیف احساسات دختران و پسران جوان پرداخت و در حافظه‌ها و کیف‌های پسران و دختران جوان جای گرفت. آه و ناله‌های آن‌ها از چند نوع حرف قراردادی سوزناک مانند گریستن بر گور عشق مرده، بیان مستقیم خاطرات، سوگند به وفا و منع از جفا، تشریح شعر خویش و... بیرون نبود. (حقوقی، ۱۳۴۵: ۱۷۳-۱۷۵)

آیتی در این مقاله می‌خواهد بگوید که قضاوت او بدون هیچ پیش‌فرض قبلی و از روی متن اشعار صورت گرفته است؛ اما متن مقاله‌اش نمودار چیز دیگری است. او سبک و بیان چارپاره‌سرایانی مانند توللی و مشیری را نمی‌پسندد. مضمون‌های اشعار آنان را کهنه و احساساتی و جریان شعری آنان را آفت شعر معاصر می‌داند. قضاوت آیتی درباره شاعران جریان نو تغزلی تا حدودی ناشی از ذوق شخصی اوست، زبان نرم و هموار مشیری و تصاویر ساده‌اش مخاطب عام را به سوی خود می‌کشاند؛ هرچند ممکن است برخی از مخاطبان حرفه‌ای شعر این ویژگی را نشان دهنده ضعف و تن‌آسایی شاعر قلمداد کنند.

www.anjomanfarsi.ir

## نقد داستان

به‌آذین با نام مستعار اب نقدی بر مجموعه داستان شکار سایه از ابراهیم گلستان نوشته است. این مقاله بهمن - اسفند ۱۳۳۴ در مجله انتقاد کتاب چاپ شده است. شکار سایه از چهار داستان بیگانه‌ای که به تماشا رفته بود، ظهر گرم تیر، لنگ و مردی که افتاده بود تشکیل شده است. به‌آذین معنا و زبان این داستان‌ها را نمی‌پسندد و تصنع گلستان در نوشتن این داستان‌ها را مانند آن می‌داند که دیگران را ترغیب کنند به جای راه رفتن با پا، روی کف دست راه بروند. (به‌آذین، ۱۳۳۴: ۲۱) او درباره نداشتن معنا در این داستان‌ها به نام مجموعه داستان اشاره می‌کند و با ریشخند می‌گوید شکار سایه، چه نام گویایی، امکان نداشت برای این نوشته‌ها از این بهتر نامی جست. (همان: ۲۰) به‌آذین درباره محتوای داستان‌ها می‌گوید در هر چهار داستان این کتاب، قهرمانان کسانی هستند که رفته‌اند و نرسیده‌اند. چه می‌گوییم؟ اگر به همین سادگی بود که باز معنایی داشت. دور خود می‌چرخند و یک قدم پیش نمی‌روند. پوچند، زندگی ندارند، مرده‌اند. ظاهراً چنین شخصیت‌هایی نماینده افراد بشر هستند. افسوس بشر تا کجا می‌تواند سقوط کند. (همان: ۲۳) گلستان که روزگاری عضو حزب توده بوده است، با بریدن از آرمان‌های حزبی، به دنبال خلق دنیای داستانی ویژه‌ای می‌رود که در آن آدمی تنوع‌طلب‌تر و پوچ‌تر از آن است که بخواهد به دنبال معنایی باشد؛ چون اساساً معنایی برای رسیدن نیست. شخصیت‌های انزواطلب و متفرعن داستان‌های او مشغول عیش و درگیر ملال روزانه هستند و به عوام به دیده حقارت می‌نگرند و از دیدن و هم‌کلام شدن با آن‌ها گریزانند. منتقد ادبی دیگری در توصیف قهرمانان داستان‌های گلستان

می‌گوید روشنفکران برج‌عاج‌نشین جامعه ما هستند و با حوادث عصر خود پیوندی ضعیف دارند. (دستغیب، ۱۳۴۸: ۲۷) البته در داستان بلند خروس یا برخی از کارهای دیگر گلستان این بی‌معنایی کم‌رنگ است، اما در بیشتر داستان‌هایش می‌توان روشنفکر گیج و تاتوله‌خورده‌ای را دید که مدام تلو تلو می‌خورد و توصیف یک‌نواخت فکر و زندگی او حوصله خواننده را سر می‌برد. به‌آذین که دل‌بسته مرام حزبی است این سرگشتگی و تفرعن انزواطلبانه را بر نمی‌تابد و به درستی بر بی‌معنایی و مضمون‌های ملال‌آور برخی از داستان‌های گلستان ایراد می‌گیرد.

به‌آذین با انتقاد از زبان داستان‌های گلستان می‌گوید نویسنده در آوردن ترکیبات متنافر و تشبیهات مهجور اصرار دارد و در آوردن جملات پیچیده، گنگ و بلند لجاجت دارد و خواننده را در پیچ و خم یک فکر پر از تردید و تذبذب سرگردان می‌کند. (به‌آذین، ۱۳۳۴: ۲۱) انتخاب کلمه لجاجت از سوی به‌آذین هوشمندانه است. گویی می‌خواهد بگوید خود نویسنده هم می‌داند این فارسی نویسی مشکل دارد اما چون لجباز است حاضر به پذیرش اشتباهش نیست. منتقدان دیگری نیز به ضعف گلستان در فارسی نویسی اشاره کرده‌اند. به باور تقی مدرسی گلستان برای بیان بهتر محتوای داستان، کوشش کرد نثر را با آوردن جملات عاطفی پی‌درپی و نیز استفاده از وزن جملات برای توصیف حرکت، یکنواختی و فاجعه تغییر دهد اما این کار با موفقیت توأم نبود و روی هم رفته بیان نویسنده در زبان فارسی رسا و فصیح نیست. (مدرسی، ۱۳۳۷: ۹۷۸) دستغیب نیز درباره کاستی نثر گلستان می‌گوید گاه شاعرانه، گاه عامیانه و گاه خشن و مکالمه‌وار است. (دستغیب، ۱۳۴۸: ۲۷) به‌آذین آرزو می‌کند فردی پیدا شود و از سر لطف جمله‌های پیچیده و گنگی را که در هر صفحه کتاب پیدا می‌شود برای او به زبان فارسی ترجمه کند. به باور به‌آذین نثر گلستان فارسی باد کرده و شکنجه‌دیده‌ای است. (به‌آذین، ۱۳۳۴: ۲۲) از عمده‌ترین کاستی‌های نثر گلستان تعقید جملات و گنگی توصیف‌هاست. این پیچش زبانی بیش از آن‌که ناشی از عمق تفکر باشد از اغتشاش فکری خبر می‌دهد. لقمه را دور دهان پیچاندن نشان‌دهنده همه‌چیز دانی نیست، بل که خلاف آن را به ذهن متبادر می‌کند. البته این پیچش زبانی و معنایی در همه آثار داستانی او یک‌سان نیست. گلستان داستان‌های بلند و کوتاه خوبی نوشته است و یکی از دلایل اصلی آن دور شدن از همین تعقیدهای بی‌جای زبانی و معنایی است. او هر کجا زمام خود را کاملاً رها نکرده و رگه‌های کم‌رنگی از سبک خاص خودش را به کار برده موفق‌تر بوده است. داستان‌هایی مانند *از روزگار رفته حکایت*، *خروس* و *طوطی مرده* همسایه از جمله این کارها هستند.

سیروس پرهام با نام مستعار میترا بر نقش پرند از محمود اعتمادزاده (م. ا. به‌آذین) یادداشت تحسین‌آمیزی نوشته است. این مقاله فروردین ۱۳۳۵ در مجله *انتقاد کتاب* چاپ شده است. پرهام در آغاز نوشته خود، کوشش می‌کند سبک نگارش به‌آذین را از سبک نویسنده‌ای مانند حجازی جدا کند. او در این باره می‌گوید نثر به‌آذین در قطعات نقش‌پرند مخصوص خود اوست و قابل مقایسه با سبک حجازی نیست. نثر به‌آذین کوتاه و فشرده است و اندیشه اساس کار اوست، اما حجازی صرفاً احساس را می‌پروراند و آن‌جا هم که فکری دارد، فکر تازه‌ای نیست. حجازی بینشی رمانتیک دارد و نثرش فوق‌العاده احساساتی است البته به‌آذین هم کاملاً از رمانتیسم منزّه نیست، اما تفکر سرچشمه اصلی قلم اوست. (پرهام، ۱۳۳۵: ۳) از واژه منزّه این‌گونه برمی‌آید که گویی پرهام رمانتیسم را آلودگی می‌داند و از دید او نویسنده‌ای موفق است که تا حد امکان از این آلودگی بری باشد. بسیاری از آثار طراز اول رئالیستی نیز رگه‌های رمانتیک دارند و قرائت صلب و رسمی پرهام از رئالیسم، راهی برای پذیرش این گونه آثار نیز باقی نمی‌گذارد. نکته جالب توجه آن است که قطعات ادبی نقش‌پرند هم از لحاظ نثر و هم از لحاظ معنا خصوصیات دارند که باید آن‌ها را در ذیل دسته آثار رمانتیک جای داد. پرهام ناخودآگاهانه با به میان آوردن بحث حجازی و نشان دادن تفاوت سبک او با به‌آذین می‌خواهد بر این حقیقت سرپوش بگذارد.

او درباره نثر به‌آذین می‌گوید کلماتی که وی برمی‌گزیند گاه چندان به‌جا و به‌مورد می‌آید و چنان حالت نویسنده را مجسم می‌نماید که گویی این کلمات خاص آن مورد و حالت به‌خصوص ساخته شده است. عبارات کوتاه و فشرده‌ای که به قالب کلمات می‌ریزد نه فقط همه فکر و احساس او را به خواننده سرایت می‌دهد، بل که طنین آهنگ

آن تا دیرزمانی در گوش می‌پیچد. (همان:۵) به‌آذین نثری واقع‌گرا و روایی ندارد. شاید چنین نثری برای نگارش قطعات ادبی مناسب‌تر باشد، اما رنگارنگی نثر او در *نقش‌پرند* محتوا را به حاشیه برده است و معنای روشنی از این قطعات فهمیده نمی‌شود. برخلاف گفته‌ی پرهام فشرده‌گویی و وفور استفاده از تشبیهات ادبی، شفافیت نثر به‌آذین را در *نقش‌پرند* از بین برده و به آن حالت تصنعی داده است. البته نثر به‌آذین در ترجمه‌هایش خوش‌نشسته و متفاوت از داستان‌های اوست.

*ادبیات شهوانی* عنوان مقاله‌ای از ایرج علی‌آبادی با نام مستعار ا.ع. دربارۀ نقد کتاب *خاطرات خدا* از نوری است. این مقاله مرداد - شهریور ۱۳۳۵ در مجله *انتقاد کتاب* چاپ شده است. علی‌آبادی می‌گوید نویسنده را نمی‌شناسد و حتی نمی‌داند نام او واقعی است یا مستعار. (علی‌آبادی، ۱۳۳۵: ۳) *خاطرات خدا* چهارمین اثر منتشر شده از نوری است. او قبل از این اثر *پرسیلا*، *خون‌بها* و *قوس و قزح* را نوشته است. به باور علی‌آبادی در آثار نوری کاستی‌های عمده‌ای از لحاظ فرم و محتوا - مانند پرحرفی‌های بی‌سر و ته و اطناب‌های مخل - وجود دارد، اما این کاستی‌ها ناشی از شیوۀ نادرست نویسندگی اوست و ارتباطی با استعداد هنری‌اش ندارد. (همان: ۴) علی‌آبادی توضیح نمی‌دهد که از روی چه قرآینی به استعداد نویسندگی نوری پی برده است. نمی‌توان به اثری از لحاظ محتوایی و فرمی ایراد اساسی گرفت و آن را صرفاً نشان‌دهنده ناآشنایی با مباحث نویسندگی دانست.

نوری در داستان‌هایش به طرح مسائل جنسی می‌پردازد، علی‌آبادی این موضوع را یک پدیده عمومی در هنر معاصر می‌داند و آن را طرح مسائل جنسی در هنر و ادبیات می‌نامد. (همان) علی‌آبادی در ادامه نوشته‌اش کوشش می‌کند علل طرح این مسائل در ادبیات را ریشه‌یابی کند. او می‌گوید طرح این مسائل در ادبیات ایران و جهان تازگی ندارد، اما با ظهور فروید و فراگیر شدن نظریه‌های او درباره امیال جنسی، تمام پدیده‌ها و دگرگونی‌های فردی و اجتماعی از این منظر تبیین شد و انسان به امیال جنسی‌اش فرو کاسته شد، از این رو ادبیات به اصطلاح جنسی پیدا و طرح این مسئله در ادبیات متفاوت از گذشته شد. (همان: ۵) علی‌آبادی می‌خواهد بگوید در ادبیات گذشته ایران و جهان مسائل جنسی در ضمن دیگر موضوعات اجتماعی بیان می‌شد اما پس از نشر نظریات فروید، مسئله جنسی موضوعی مستقل شد و به عنوان موضوع محوری برخی از آثار ادبی انتخاب شد. علی‌آبادی طرح موضوعات جنسی در ادبیات را به صورت محدود و در حاشیۀ دیگر موضوعات اجتماعی می‌پذیرد اما مخالف محور قرار گرفتن چنین موضوعاتی در یک اثر ادبی است.

علی‌آبادی معتقد است به صورت مستقل به موضوعات جنسی پرداختن یک امر هنری نیست، چون هنر متنوع از زندگی نیست و افرادی که هنر را برای هنر می‌خواهند و از آن مفری برای گریز از جامعه می‌جویند بیش از دیگران به اثبات اجتماعی بودن هنر یاری می‌رسانند. (همان) به عبارت دیگر مدعای علی‌آبادی این است که محور قرار گرفتن موضوع جنسی در یک اثر آن را از وجوه هنری تهی می‌سازد چون در مغایرت با زندگی اجتماعی است، اثر وقتی هنری قلمداد می‌شود که با زندگی اجتماعی در پیوند باشد در نتیجه افرادی که به دنبال بحث‌هایی مانند هنر برای هنر هستند محصول‌شان ابطال‌کننده مسیرشان است.

علی‌آبادی طرح مسائل جنسی در ادبیات معاصر ایران را ناشی از این می‌داند که اغلب هنرمندان از استعداد هنری کافی بهره‌مند نیستند تا اثرشان تمام مظاهر زندگی را دربرگیرد، آن‌ها به تقلید از معدودی نویسنده درجه دوم اروپایی و نیز با پیروی از ابتدایی‌ترین غرایز خود و با انگیزه‌ای شخصی دست به قلم می‌برند. (همان: ۶) علی‌آبادی که در آغاز مقاله نوری را دارای استعداد هنری دانسته بود، اکنون افرادی مانند او را بی‌بهره از استعداد هنری می‌داند. او با زدن برچسب‌هایی مانند مقلد نویسندگان درجه چندم اروپایی بودن و نیز اسارت این‌گونه افراد در بند خواهش‌های نفسانی، سعی در بی‌اعتبار کردن شخصیت و آثار این دسته از نویسندگان دارد. البته م. آزاد نیز فضای داستان‌های نوری را مشابه برخی از نویسندگان بازاری‌نویس آمریکایی می‌داند و با طنز می‌گوید با خواندن آثار نوری آدم شک می‌کند که نکند جناب از نیمه‌بازاری نویسان سکس‌گرای روز ایالات متحده استراق قلمی می‌کند. (آزاد، ۱۳۴۲: ۴۶) علی‌آبادی در پایان



مقاله به موضوع داستان‌های نوری باز می‌گردد و می‌گوید در سرتاسر کتاب‌های نوری یا دختری از دیدن خون لذت می‌برد یا مردی مقطوع‌النسل است و یا دختری در آرزوی هم‌آغوشی زیر اتومبیل می‌رود. (علی‌آبادی، ۱۳۳۵: ۷)

علی‌آبادی در این نقد بیشتر از آن‌که به بررسی *خاطرات خدا* یا دیگر آثار نوری بپردازد، این کتاب را محمل مناسبی برای طرح موضوع مسائل جنسی در ادبیات معاصر می‌داند. او معتقد است در ادبیات گذشته طرح این مسائل در کنار دیگر مسائل اجتماعی و در حاشیه آن‌ها مطرح می‌شده است، اما در ادبیات معاصر به دلیل نفوذ نظریات فروید نوشتن داستان‌هایی با مختصات مسائل جنسی اصطلاحاً باب روز شده است. البته باید توجه داشت در گذشته نیز کتاب‌هایی بوده‌اند که موضوع محوری یا بخش عمده‌ای در آن‌ها مسائل جنسی بوده است، *سندبادنامه* از ظهیری سمرقندی و نیز حکایات بسیاری که اغلب ریشه هندی دارند و در بسیاری از آثار کلاسیک فارسی ذکر شده‌اند بخشی از این آثار هستند. اشتباه اصلی علی‌آبادی آن است که غریزه جنسی را متزع از زندگی می‌بیند، از این رو سعی در کم‌اهمیت جلوه دادن آن دارد. او در ریشه‌یابی چرایی فراگیر شدن آثار ادبی با موضوع مسائل جنسی در ادبیات معاصر نیز به تأثیر عقاید فروید در این باره اشاره می‌کند، اما در کالبدشکافی این مسئله ناتوان است و مجبور می‌شود آن را ناشی از نبود استعداد هنری یا تقلید از نویسندگان گمنام اروپایی بداند. شاید بهتر آن می‌بود که علی‌آبادی بر خود متن تکیه می‌کرد و نشان می‌داد که چه‌گونه نویسنده مثلاً برای پوشاندن ضعف پیرنگ یا برای ایجاد تعلیق در داستان، متمسک به طرح این گونه موضوعات در داستان می‌شود.

### نقد کتاب‌های نظری ادبیات

سیروس پرهام با نام مستعار میترا، نقدی بر کتاب *بررسی هنر و ادبیات مهدی توحیدی پور* نوشته است. این نقد بهمن - اسفند ۱۳۳۴ در مجله *انتقاد کتاب* چاپ شده است. پرهام در این مقاله لحن تند و پرخاش‌گرانه‌ای دارد به باور او مؤلف کتاب در زمینه کار خود مطالعه نداشته و با تجزیه و تحلیل آشنا نبوده است، از این رو مطالب پراکنده‌ای را بدون ارتباط منطقی روی هم انباشته است. (پرهام، ۱۳۳۴: ۱۶) از دید پرهام گمراه‌ترین و من‌درآوردی‌ترین بخش‌های کتاب آن‌جاست که مؤلف می‌خواهد مکتب‌های ادبی اروپا را با سبک‌های ادبی ایران در طی چند قرن گذشته تطبیق دهد. (همان: ۱۷) توحیدی پور در این کتاب سبک رئالیسم را با سبک خراسانی و سبک ناتورالیسم را با سبک عراقی تطبیق می‌دهد. پرهام در این باره می‌گوید فردی که کم‌ترین آشنایی با ادبیات اروپایی داشته باشد از این مقایسه به خنده می‌افتد. هر یک از مکتب‌های ادبی اروپا، محصول یک مرحله معین تاریخی و زائیده وضعیت فکری، هنری و اجتماعی خاصی است که در ایران به آن صورت وجود نداشته است. این مقایسه بی‌خبری از تاریخ تمدن و ادبیات اروپا و ایران را می‌رساند. (همان: ۱۸) در ایران همواره بررسی مکتب‌های ادبی متأثر از کتاب *سبک‌شناسی بهار* به بررسی‌های زبانی محدود شده است در حالی که مکتب اعم از سبک است و شامل ویژگی‌های فکری و فرهنگی نیز می‌شود. کار توحیدی پور در تطبیق برخی از مکاتب غربی با سبک‌های ایرانی تا حدودی ساده‌انگارانه است، اما خالی از حقیقت نیست. شاعران دوره خراسانی مانند فردوسی و ناصر خسرو در توصیف طبیعت و حالات درونی انسان از نگاهی حسی و رئالیستی بهره می‌برند برخلاف شاعران دوره عراقی که از نگاهی درونی و سمبلیک برای بیان همین حالات استفاده می‌کنند.

پرهام نقطه مثبت کتاب را دو فصل هدف هنرمند پیشرو و تأثیر وضعیت اقتصادی و اجتماعی در هنر می‌داند اما معتقد است که این بخش‌ها نیز در جنگلی از مطالب مختلف و بی‌مورد گم شده‌اند. (همان) پرهام شیفته رئالیسم و بحث‌هایی مانند تعهد هنرمند و رسالت هنری است، اما حضور این بخش‌ها در کتاب نیز نمی‌تواند او را خرسند کند. او با کنایه می‌گوید مؤلف در برابر کلمات فارسی که معنای روشنی دارند معادل‌های انگلیسی را ذکر کرده است گویا در وقت تدوین کتاب مشغول آموختن زبان انگلیسی بوده است. (همان) پرهام در این بررسی تصویری روشن از بخش‌های مختلف کتاب و روش کار مؤلف ارائه نمی‌دهد و صرفاً به بیان موضوعاتی چون تطبیق مکتب‌های ادبی اروپا با سبک‌های فارسی و تعریف‌های پرتناقض توحیدی پور از اصطلاحات ادبی بسنده می‌کند.

درباره کتاب *رنالیسم و ضد رنالیسم* عنوان مقاله‌ای از آزاد سرو درباره کتاب *رنالیسم و ضد رنالیسم* (از سیروس پرهام) است. این مقاله دی - اسفند ۱۳۳۵ در مجله *انتقاد کتاب* چاپ شده است. نام اصلی آزاد سرو مشخص نیست، اما از مقاله این‌گونه برمی‌آید که احتمالاً آزاد سرو نام مستعار مهدی توحیدی‌پور مؤلف کتاب *بررسی هنر و ادبیات* یا یکی از نزدیکان او باشد. آزاد سرو در این مقاله صراحتاً به نقد سیروس پرهام درباره *بررسی هنر و ادبیات* اشاره و ادعا می‌کند که آشنایی پرهام با مکاتب ادبی صرفاً از روی فرهنگ لاروس است و نیز مانند پرهام که توحیدی‌پور را بی‌سواد دانسته بود در این مقاله به‌مناسبت یا بی‌مناسبت به عدم آشنایی پرهام با آثار نویسندگان خارجی و فقر مطالعاتی او در این زمینه اشاره می‌شود. در این مقاله دو موضوع کلی مطرح می‌شود نخست رنالیسم خشک و منجمدی که پرهام به تبلیغ آن می‌پردازد و دوم این‌که مکتب‌های ادبی، ویژگی ادبی خاص کشوری مانند فرانسه است.

توحیدی‌پور درباره موضوع نخست مطالب پراکنده و گوناگونی مطرح می‌کند که خلاصه آن این‌گونه است، آثار هیچ نویسنده بزرگی خالی از وجوه رئالیستی نیست، رنالیسم منحصر به بالزاک نیست، بل که رنالیسم بالزاک خصوصیت ویژه‌ای دارد، همان‌گونه که رنالیسم ویکتور هوگو رنگ رمانتیک دارد. پرهام معنای رنالیسم را بد توضیح داده است، رنالیسم در معنای وسیع کلمه، منحصر به آثار بالزاک و فلوربر نیست. نویسنده رئالیست مجبور نیست مانند بالزاک بنویسد. از روی همین تعریف اشتباه از رنالیسم است که داستایفسکی یک نویسنده ضد رنالیسم معرفی شده است. این‌گونه کارها بزرگترین خدمت به ضد رئالیست‌هاست، آن‌ها دل‌شاد می‌شوند اگر شیلر، گوته، هوگو و داستایفسکی را ضد رنالیسم بدانیم. (آزادسرو، ۱۳۳۵: ۱۹-۲۱) مکتب‌های بزرگی مانند کلاسیسم، رمانتیسم و رنالیسم نه به صورت ناگهانی به وجود می‌آیند و نه هیچ‌گاه از بین می‌روند. برای نمونه با افول مکتب رمانتیسم و قدرت گرفتن مکتب رنالیسم، رمانتیسم هنوز به صورت حاشیه‌ای حضور دارد اما دیگر عنصر غالب نیست. نمی‌توان مابین مکتب‌های ادبی دیوار کشید. تعریف پرهام از رنالیسم و نویسندگان این مکتب تا حد زیادی تنگ‌نظرانه است و حتی نوع واکنش او در برابر نویسندگان دیگر مکاتب ادبی سنجیده نیست، به فرض در مکتب رنالیسم آثار بهتری به نسبت آثار دیگر مکتب‌ها به نگارش درآمده باشد و عیار نویسندگی در این مکتب بیشتر به محک گذاشته شود، این مسئله نمی‌تواند نافی آثار خوبی باشد که در دیگر مکاتب ادبی مانند کلاسیسم، رمانتیسم و مدرنیسم نوشته شده است. البته این‌که آزاد سرو سعی در رئالیست جلوه دادن نویسندگانی مانند گوته یا هوگو دارد، صحیح نیست. برخلاف تصور او این‌گونه نیست که هوگو نویسنده‌ای رئالیستی مانند بالزاک باشد و صرفاً تفاوت این دو در نوع ارائه نگاه رئالیستی‌شان باشد. هوگو نویسنده‌ای رمانتیک است، اما رگه‌هایی از رنالیسم نیز در آثارش حضور دارد و ممکن است در صحنه‌های خاصی این حضور، پررنگ‌تر شود.

آزاد سرو می‌پندارد مکتب‌های ادبی خاص کشوری مانند فرانسه است و می‌گوید روزی یکی از دوستان می‌گفت مکاتب ادبی از ویژگی‌های زندگی ادبی فرانسه است، و در دیگر کشورها چنین مکاتبی وجود ندارد. با خودم فکر کردم دیدم راست می‌گوید مثلاً در کشور خودمان مکتب نداریم. در فرانسه هر صبحی یک مکتب ادبی بیرون می‌آید، این‌ها درست مانند حباب صابون می‌آیند و می‌روند. حالا مشخص نیست چرا می‌خواهیم این مکاتب را که ویژگی ادبیات فرانسه است به تمام ادبیات دنیا ربط دهیم. (همان: ۲۲) مکتب‌های ادبی با بنیان‌های فکری و فلسفی متفاوت و در وضعیت اجتماعی خاصی شکل می‌گیرند، این موضوع برخی را به این فکر واداشته است که مکتب‌های ادبی را زاینده وضعیت اجتماعی دوران خاصی بدانند و از تطبیق آن با ادبیات دیگر کشورها پرهیز کنند، اما هر مکتب ادبی اصطلاحاً مانیفست خاص خود را دارد و اصول ادبی ویژه‌ای دارد که به نوعی جهان‌شمول است و متعلق به مکان جغرافیایی خاصی نیست؛ مثلاً می‌توان در ایران اثری مطابق با ویژگی‌های یک اثر رئالیستی یا مدرنیستی نوشت بدون آن‌که زمینه‌های فکری، فلسفی یا وضعیت اجتماعی خاصی که این مکتب‌ها در آن به وجود آمده‌اند در این‌جا شکل گرفته باشد. این‌که ما در ایران مکاتب ادبی داریم یا خیر، بحث جداگانه‌ای است اما به صورت کلی می‌توان گفت این‌گونه نیست که مکاتب ادبی فقط خاص کشوری مانند فرانسه یا اروپا باشند و ما نیز می‌توانیم مکتب‌های ادبی

خودمان را داشته باشیم. از میان مکتب‌های ادبی بزرگ اروپا که در کشور ما شناخته شده‌اند به نظر می‌رسد از لحاظ نظری و عملی مکتب رمانتیسم بیش از دیگر مکاتب توانسته است تأثیرگذار باشد. دلیل این امر آن است که اغلب شاعران و نویسندگان مطرح ایرانی با بهره‌گیری از این مکتب به خلق آثار ادبی پرداخته‌اند و از لحاظ تئوری نیز این مکتب بهتر از دیگر مکاتب ادبی به جامعه ادبی شناسانده شده است.

### نقد کتاب ادبیات طنز یا هجو

عبدالرحیم احمدی با نام مستعار ا. امید به بررسی انتقاد هجایی در *وغوغ ساهاب* اثر مشترک هدایت و مسعود فرزاد می‌پردازد، این مقاله با عنوان *وغوغ ساهاب، بهمین - اسفند ۱۳۳۴* در مجله *انتقاد کتاب* چاپ شده است. وغوغ صاحب نام اسباب‌بازی‌ای متداول از دوره قاجار به بعد بوده و نام کتاب از آن گرفته شده است. عبدالرحیم احمدی در مقدمه‌ای کوتاه درباره سیر انتقاد هجوی (یا به تعبیری هجایی) در زبان فارسی می‌گوید انتقاد هجایی در زبان فارسی قدمت چندانی ندارد، شاعران و نویسندگان از هجو و هزل برای دشنام به دیگران استفاده می‌کردند و در آن هدفی اجتماعی منظور نبود، و این عبید زاکانی بود که در قرن هشتم برای نخستین بار به هجو و هزل روح انتقاد اجتماعی دمید. (احمدی، ۱۳۳۴: ۳) عبید زاکانی از شاخص‌ترین شاعرانی است که در آثار منظوم و منثور خود به انتقاد اجتماعی پرداخته، اما آغازکننده این راه نبوده است. قبل از وی شاعرانی چون انوری، سوزنی، مولوی، سعدی و نیز شاعران هم‌عصر او مانند حافظ با زبانی طنزگونه به نقد اجتماعی می‌پرداختند و در نمونه‌هایی از هجو و هزل‌های شخصی نیز می‌توان رگه‌هایی از انتقاد اجتماعی یافت؛ اما هنر عبید زاکانی در آن بود که طنز را به عنوان عنصر غالب آثار خویش برگزید و در بیان آن تا حدود زیادی از سوگیری‌ها و مجادله‌های شخصی دوری گزید.

به باور احمدی پس از عبید زاکانی، انتقاد هجایی در مفهوم انتقاد اجتماعی چند قرن به کناری گذاشته می‌شود تا این‌که دوباره با ظهور دهخدا و نگارش *چرند و پزند* به عرصه عمومی بازمی‌گردد. (همان: ۴) البته در دوران معاصر پیش از دهخدا نیز افرادی بوده‌اند که به‌ویژه در شعر برای بیان مسائل سیاسی، اجتماعی و فرهنگی به طنز روی آورده‌اند. ادیب‌الممالک فراهانی، نسیم شمال و ایرج میرزا از جمله شاعرانی هستند که در اشعار خود بی‌پروا به انتقاد اجتماعی پرداخته‌اند، آشنایی با آثار شاعران و نویسندگان خارجی از راه ترجمه و نیز رواج انتشار روزنامه از جمله عوامل اصلی رونق انتقاد اجتماعی در این دوره است. نه تنها در ایران، بل که در قفقاز و استانبول نیز روزنامه‌هایی به زبان فارسی و ترکی درباره مسائل اجتماعی و فرهنگی آن روز ایران منتشر می‌شد که اغلب شاعران و نویسندگان مطرح ایران از خوانندگان آن بودند. احمدی معتقد است شیوه دهخدا در نوشتن مقالات *چرند و پزند* نمونه تازه‌ای در نثر انتقادی و هجایی فارسی است که در آغاز خود از کمال پختگی بهره‌مند است. (همان) احمدی می‌پندارد که این شیوه خاص دهخداست و از تأثیرپذیری دهخدا از نوشته‌های علی‌اکبرخان صابر در *هوپ‌هوپ‌نامه* اطلاعی ندارد.

احمدی پس از این مقدمه درباره قضیه‌های *وغوغ ساهاب* می‌گوید قضیه‌های این اثر هجای ابتذال، پستی خست، پررویی و هزار زشتی و دنائت دیگر است و این هجا، این ریشخند و طنز اصیل، نه تنها مضامین را انباشته، بل که در شکل و شیوه بیان نیز راه یافته است. بیشتر قضیه‌ها صورت شعر دارد، اما رعایت قیده‌های عروضی نه تنها موردنظر نویسندگان نبوده، بل که با اتخاذ این شیوه بر بسیاری از نظم‌سازان قلابی تاخته‌اند. (همان: ۵) در *وغوغ ساهاب* مضمون نوشته‌ها و سبک نگارش در ارتباطی تنگاتنگ با یکدیگر موقعیتی طنزآمیز به وجود می‌آورند. بسیاری از این طنزها به دلیل نبوغ هدایت و نوع نگاه خاص او به مسائل پیرامونش هنوز هم ارزش خواندن دارند اما در مواردی نیز کار به تکرار و رونویسی می‌افتد و برخی موضوعات به صورت سطحی بیان می‌شود. احمدی کوشش می‌کند این قضیه‌ها را با اوضاع سیاسی، اجتماعی و فرهنگی که هدایت در آن به سر می‌برده است و هنوز در میانه دهه سی ادامه دارد، تطبیق دهد. او می‌گوید هدایت در دوره‌ای می‌زیست که از دوره ما چندان بیگانه نیست. ابتذال نه تنها سرچشمه‌های هنر، بل که همه شئون زندگی را آلوده کرده بود. تئاتر بیشتر شبیه دلقک‌بازی، شعر در انحصار عده‌ای قافیه‌پرداز و فیلم‌های سینمایی مبتذل بود. حاشیه‌پردازان خودپسند محققان بزرگ نام می‌گرفتند و مترجمان توانا پروهای بودند که هر چه

می‌نوشتند به نام نویسنده اصلی منتشر می‌کردند. ریشخند و طنز سوزنده هدایت در واقع انتقामी است که از این فرومایگی می‌گیرد. (همان: ۵-۶). داوری احمدی درباره هنر و ادبیات دهه بیست و سی شمسی تا حدودی بدبینانه است، در زمینه تحقیقات ادبی آثار مهمی در این دوران به وجود آمد که سنگ‌بنای بسیاری از آثار سترگ حوزه تحقیق و نقد معاصر شد. در زمینه تئاتر و سینما نیز با توجه به نوپا بودن این هنرها در آن زمان، انتظار خلق اثری بزرگ چندان منطقی نیست. بسیاری از کوشش‌های محققان و هنرمندان در این دوران در حکم کاشتن بذریه‌هایی است که در دوره‌های بعد به ثمر می‌نشیند. ادبیات و هنر سطحی و بازاری که برای سرگرم‌ساختن مخاطبان از مضمون‌های دم‌دستی و ترفندهای سبکی استفاده می‌کند در بیشتر دوران‌ها حضور داشته و روی سخن هدایت در قضیه‌ها بیشتر با این بخش از هنر به اصطلاح کاسبکارانه است.

احمدی در بیان تفاوت انتقاد اجتماعی در آثار دهخدا و هدایت می‌گوید هجای دهخدا در برابر زورگویان، صاحب‌قدرتان، شیخان و انگل‌های جامعه، بی‌رحم و رسواکننده است اما در برابر مردم ستم‌دیده سرشار از روح همدردی و مهربانی است، او به دنبال انتقام نیست، بل که آگاهانه مشغول نبرد است و می‌کوشد روشن‌بینی و پایداری را برانگیزد، اما هدایت فقط محکوم می‌کند و رسوا می‌سازد. بیشتر می‌خواهد آبی بر آتش کینه‌اش بپاشد و دلش را خنک کند. (همان: ۸). احمدی در ادامه می‌پرسد آیا تأثیر آثار هجایی هدایت در ما هم که خوانندگان او هستیم به همین حد محدود می‌شود؟ بی‌شک خیر. طنزگیرای هدایت ما را کمک می‌کند تا روشنی بیاموزیم و برضد ابتدال، فرومایگی، تزویر و رذالت بکوشیم، بدین گونه هنر نویسنده برتر از دید و خواست خودش سر می‌کشد. (همان) به گمان احمدی هدف هدایت از نگارش این قضیه‌ها تشفی است، او با حمله به مردم کوچک و بازار به دنبال گرفتن انتقام است، اما هنر او موجب می‌شود فراتر از خواست شخصی‌اش خواننده به روشن‌بینی برسد. قضاوت احمدی درباره انگیزه هدایت از نگارش این قضیه‌ها چندان صحیح نیست، هدایت آگاهانه به نقد رجاله‌ها در هر جایگاهی می‌پردازد نه این که صرفاً بخواهد درون بی‌قرار خود را آرام کند. هدایت با انتقاد از عوام می‌خواهد بگوید کسی بری از انتقاد نیست و عادات و عقاید عوام گاه بزرگ‌ترین مانع در راه تحول و پیشرفت امور است، از این رو نقد هدایت از سیاستمداران، هنرمندان و مردم عادی؛ آینه‌ای برای بازتاب کژی‌های اجتماعی طبقات گوناگون جامعه می‌سازد.

احمدی در این مقاله می‌کوشد از یک سو به فقدان سنت انتقاد اجتماعی در ادبیات فارسی اشاره کند و از سوی دیگر به جایگاه مهم آثاری چون *چرند پزند* و *وغوغ‌سها* ب. شاید انتقاد اجتماعی در ادبیات فارسی کم‌رنگ بوده است اما حضور آن در ادبیات کلاسیک به آثار عییدزاکانی خلاصه نمی‌شود. در دوران معاصر نیز با وجود جایگاه برجسته دهخدا و نیز هدایت در انتقاد اجتماعی، افراد دیگری نیز در این عرصه حضور فعال داشته‌اند. طنز دهخدا علاوه بر قریحه نویسنده‌گی و استعداد ذاتی او در این زمینه تا حدود زیادی مرهون آشنایی او با آثار نویسندگانی چون علی-اکبرخان صابر است. ابتکار و تازگی قضیه‌های *وغوغ‌سها* نیز به جز ذهن خلاق هدایت، وامدار بذله‌گویی فرزاد و نیز آشنایی این دو با سبک‌های مختلف فکاهه‌نویسی است که در مجله‌ها و روزنامه‌های آن زمان رایج بوده است.

### نقد نقد

*انتقاد بر انتقاد دکتر میترا از اسیر* عنوان مقاله‌ای از بهرام صادقی است. صادقی این مقاله را با نام مستعار ب. ص. دانشجوی پزشکی خرداد ۱۳۳۵ در مجله *انتقاد* کتاب چاپ کرده است. صادقی با انتقاد از نقد پرهام بر مجموعه شعر *اسیر* می‌گوید از نقد پرهام این گونه استنباط می‌شود که شعر فروغ از لحاظ هنری فاقد ارزش است. او با اشاره به ستایش پرهام از احساس شاعرانه فروغ می‌گوید آن‌طور که از این نقد مشخص است گویا احساس شاعرانه چیز با ارزشی نیست و منتقد مایه هنری را درک اجتماعی می‌داند. پس احساسی که خارج از درک اجتماعی باشد فاقد ارزش هنری است. (صادقی، ۱۳۳۵: ۱۷) مطالبه حقوق جنسی زن فقط جنبه تن‌کامانه ندارد و می‌توان آن را در ذیل مطالبات اجتماعی زنان جای داد. من شعری فروغ در مرحله اول شاعری‌اش تا حدودی جنبه‌های شخصی دارد؛ اما در بسیاری



از قطعات این من، یک من اجتماعی است. پس شعر فروغ حتی در آغاز شاعری اش نیز خالی از جنبه‌های اجتماعی نیست، اما اوج بلوغ و تکامل بیان شعری در دوره دوم شاعری فروغ روی می‌دهد.

به باور صادقی در دانش و فلسفه اندیشه اولویت دارد، اما در هنر احساس بر هر چیزی مرجح است. از دید او آنچه موجب اشتباه پرهام شده است این است که درک اجتماعی را در معنای خشک و جامد آن به منزله مایه هنری می‌داند در حالی که مایه هنری در شعر و موسیقی نمی‌تواند در محفظه درک اجتماعی اسیر باشد و هنر در پیوند با احساس شکل می‌گیرد. (۱۹-۱۸) صادقی می‌خواهد بگوید در هنر نمی‌توان احساس را کنار گذاشت و تنها به اندیشه پرداخت. اندیشه پایه علم و فلسفه است و در هنر آنچه اهمیت دارد بیان احساس است. از این رو می‌گوید فکر و درک اجتماعی شرط هنر نیست اما می‌تواند در کنار احساس حضور داشته باشد، به شرط آن‌که این فکر جزو احساس هنرمند شده باشد و هنرمند اندیشه‌ای را که می‌خواهد بیان کند با تمام وجودش احساس کرده باشد. (همان: ۲۰) احساس و اندیشه در شعر دو چیز جدا از هم نیستند که بتوان یکی را بر دیگری برتری داد. همان‌گونه که پرهام نباید اندیشه را مقدم بر هر چیزی بداند، صادقی نیز نباید برای احساس فاقد اندیشه ارزش هنری قائل باشد. شاید به کار بردن اصطلاح عاطفه در حل این مناقشه گره‌گشا باشد. درهم‌تیدگی اندیشه و احساس می‌تواند در عاطفه شاعر نمایان می‌شود. شاعر با نگاه عاطفی به مسائل اجتماعی می‌تواند به اقناع مخاطبان بپردازد بدون این‌که از چارچوب هنری خارج شود. صدق عاطفی به شعر عمق می‌دهد و آن را لبریز از اندیشه و احساس می‌کند.

صادقی معتقد است هنرمند مانند دستگاهی است که احساس را می‌گیرد و آن را به شکل هنر بیرون می‌دهد و حتی در صورت پذیرش نظر پرهام که احساس فروغ را خام می‌داند، ارزش بزرگ این گمراهی و خطای فروغ در آن است که گویاترین و روشن‌ترین سند اجتماعی امروز را به دست تاریخ می‌دهد. (همان: ۲۱) شاعر را مانند دستگاهی مجسم کردن، به نوعی تقلیل دادن مسئله است و نشان از ساده‌انگاری دارد. تبلور احساس و اندیشه شاعرانه در قالب یک اثر هنری نظام پیچیده‌ای دارد و با بسیاری از عوامل مانند ذوق و استعداد فردی، مطالعات ادبی و فکری، مخاطبان شاعر و ... در ارتباط است. اما همان‌طور که صادقی اشاره می‌کند شعر فروغ نه تنها مبتذل نیست، بل که سندی اجتماعی برای نشان دادن وضعیت جامعه ایران در آن دوره تاریخی است.

صادقی در این مقاله نگاه یک‌سونگرانه پرهام به اشعار فروغ را به بوته نقد می‌گذارد و می‌گوید نمی‌توان هنر را در محفظه‌ای اجتماعی به بند کشید. اما خود او در بیان احساس شاعرانه تا حدودی دست به ساده‌سازی مسائل می‌زند. نمی‌توان اندیشه را به کناری گذاشت و گفت وجود اندیشه برای خلق یک اثر هنری شرط لازم نیست. البته صادقی در پاره‌ای از اظهاراتش این نظر را تعدیل می‌کند و می‌گوید اندیشه را باید در شعر به کار برد، اما به شرط آن‌که با احساس در پیوند باشد.

سیروس پرهام با نام مستعار میترا در مقاله کوتاهی با عنوان *اندیشه و احساس به نقد پرهام صادقی پاسخ می‌دهد*. این مقاله تیر ۱۳۳۵ در مجله *انتقاد کتاب* چاپ شده است. پرهام می‌گوید میان احساس و اندیشه رابطه دقیق و انکارناپذیری برقرار است و با اینکه به ظاهر مقابل یکدیگرند، چنان در هم سرشته شده‌اند که نمی‌توان آن‌ها را از هم تفکیک کرد. (پرهام، ۱۳۳۵: ۱۵) پرهام گویا از یاد برده است که در نقد خود بر اشعار *سیر احساس شاعرانه فروغ* را ستود اما آن را فاقد اندیشه دانست. او بدون اشاره به مباحث گذشته به تصحیح عقیده‌اش درباره رابطه میان اندیشه و احساس می‌پردازد و می‌گوید هر احساسی دارای زمینه و مایه فکری است، و از اندیشه نادرست احساس درست نمی‌تراود. هنر انسانی نمی‌تواند همه احساس یا همه اندیشه باشد، بنابراین هر دو مکمل یکدیگرند. (همان: ۱۶) احساس و اندیشه در شعر می‌توانند به صورت عاطفه شعری نمایان شوند. اگر پرهام در نقد خود بر *سیر* به ارتباط این دو اشاره کرده بود و فقط بر اندیشه بدون احساس تأکید نکرده بود می‌توانست بی‌محابت‌تر با صادقی سخن بگوید. او بدون آنکه از صادقی نامی ببرد می‌گوید در این جهان فراخ هیچ پدیده‌ای نیست که هنرمند بتواند صرفاً به کمک احساس آن را به درستی بشناسد و بشناساند. (همان)

پرهام پس از تصحیح عقیده خود و صادقی درباره رابطه میان احساس و اندیشه، در نقد نگاه فروغ به جامعه می‌گوید وقتی فرخزاد به زن و مرد، یعنی افراد جامعه می‌پردازد به بی‌راهه می‌رود. هنرمندی که پدیده‌های طبیعی و اجتماعی را به طور مجرد و انتزاعی احساس کند فاقد حساسیت هنری است. آخر این چه حساسیتی است که شاعر می‌تواند تفاوت میان طعم بوسه‌ای را که در شب چهارشنبه گرفته است با بوسه نیمه شب جمعه را احساس کند، اما از درک احوال افرادی که در پیش چشمش معدوم می‌شوند عاجز باشد؟ (همان: ۱۶-۱۷) توجه به فرد و نیازهای روانی او، چون نگاهی مدرنیستی است، از دید پرهام منحنی است و از اندیشه‌ای نادرست نشأت می‌گیرد. پس به فرض وجود اندیشه در احساس شاعرانه فروغ نیز، این اندیشه و احساس منحنی و فاقد ارزش اجتماعی است. پرهام دوباره به جدایی میان احساس و اندیشه بازمی‌گردد و معتقد است بر تخت نشاندن احساس و به زندان افکندن اندیشه کار را به جایی خواهد رساند که مکتب‌های منحنی مانند رمانتیسم، سمبولیسم و سوررئالیسم را عالی‌ترین و آخرین مظاهر تکامل هنری بدانیم. (همان: ۱۷)

پرهام در این نقد بدون اشاره به مقاله‌اش درباره اشعار/سیر که آن‌ها را دارای احساس، اما فاقد اندیشه دانسته بود، می‌گوید مابین احساس و اندیشه نمی‌توان قائل به جدایی شد و این دو در هم تنیده شده‌اند. او پس از این تصحیح، در کاستی اشعار فروغ می‌گوید در آن‌ها رابطه فردی توصیف شده است و نه مثلاً فقر اقتصادی افراد جامعه، پس احساس و اندیشه او نادرست است. پرهام در پایان مقاله به نقد افرادی می‌پردازد که احساس را بدون اندیشه بر صدر می‌نشانند، گویی که این دو عنصر دوباره می‌توانند از هم جدا شوند.

گناه فهم شما عنوان مقاله‌ای از نادر نادرپور است. نادرپور این نقد را در پاسخ به نقد عبدالمحمد آیتی بر مجموعه شعر گناه دریا نوشته است. این مقاله مهر ۱۳۳۵ در مجله انتقاد کتاب چاپ شده است. پاسخ نادرپور به نقد آیتی هم‌زمان با نقد آیتی بر شعر مشیری در یک شماره چاپ شده است. گذشته از این که نادرپور چه‌گونه از نقد آیتی آگاه شده و بر آن پاسخ نوشته است، این دو مطلب نباید در یک شماره مشترک چاپ می‌شد، زیرا در عرف چنین است که نقد کتاب منتشر و پاسخ به آن نقد در شماره دیگری چاپ شود. این‌گونه روابط به اصطلاح ناسالم در مجله‌های ادبی یکی از بخش‌های اصلی سخن نادرپور در این مقاله است. نادرپور با زبان تند و گزنده‌ای نقد خود را آغاز می‌کند و می‌گوید چقدر دلم می‌خواست شما را بشناسم تا خدمت‌تان عرض کنم که اگر گناه دریا به نظر شما نام عجیبی آمده، عبدالمحمد که نام مبارک شماست، در نظر من مخلص عجیب‌تر آمده است. (نادرپور، ۱۳۳۵: ۲۳) نادرپور در ادامه آیتی را متهم می‌کند که در نقد گناه دریا از جای به‌خصوصی خط گرفته است. نوشته شما نسخه بدل نوشته‌هایی است که گویی همه از یک مغز تراویده‌اند و از یک قلم جوشیده‌اند و حتی در انتخاب کلمات و ترکیب جملات هم یک‌سان و یک‌رنگ هستند. این گروه آثار هنری را با متر خوش‌بینی خود می‌سنجند و اگر در آن رنگی هر چند ساختگی از مطلوب خود نیابند، به تازیانه نقد و هزل می‌کوبند. (همان: ۲۴-۲۳) روی سخن نادرپور بیشتر با منتقدان چپ‌گراست که در نقد آثار هنری به محتوا توجه داشتند و اگر در اثری نشان از امید به مبارزه‌طلبی و تغییر وضعیت موجود نمی‌دیدند، به نقد آن می‌پرداختند. نادرپور این افراد را بی‌خبر از رنج مردم می‌داند و در توصیف آن‌ها می‌گوید مبارزان سیگار بر لب کنیاک‌نوش سالن‌نشین، آواز دهل را از دور شنیده‌اند و از آنچه در این ویران‌کده گذشته خبر ندارند، و از اشک‌ها و خون‌هایی که ریخته شده بویی نبرده‌اند و به همین دلیل هنوز خواب‌های طلایی می‌بینند. (همان: ۲۴) بدون شک آیتی هیچ نسبتی با این گروه که نادرپور توصیف می‌کند، ندارد. بسیاری از افرادی نیز که در نقدهایشان مروج امید و مبارزه بودند در داخل کشور به سر می‌بردند و این فرقه سرخوش خارج‌نشین که نادرپور به آن‌ها معترض است، بیشتر مشغول زد و بندهای حزبی بودند و برای ورود به مسائل ادبی نه توانی داشتند و نه انگیزه‌ای.

نادرپور پس از این مقدمه در پاسخ به خرده‌گیری‌های آیتی بر برخی از اشعار گناه دریا می‌گوید پس از نقل این بیت، خورد سیلی گل از باد غضبناک/ به هر سیلی گلی افتاده بر خاک، می‌گویید میان فعل خورد و افتاده تناسب زمانی نیست، اما بگویید بینم میان فعل آمده و زد در این بیت نظامی گنجوی تناسب زمانی هست؟ شحنه مست آمده در

کوی من / زد لگدی چند فرا روی من، و پس از آوردن این بیت، چمن را لرزه‌ها در تار و پود است / رخ مریم ز سیلی‌ها کبود است، بر گوینده می‌تازید که تصور تار و پود برای چمن بسیار نامناسب است، اما من می‌پرسم وقتی سعدی در آغاز گلستان می‌گوید فرآش باد صبا را فرموده تا فرش زمردین بگستراند، و بدین‌گونه چمن را به فرش تشبیه می‌کند، چرا تصور تار و پود برای چمن بسیار نامناسب است؟ (همان: ۲۸-۲۷) نادرپور با آوردن شاهد مثال‌هایی از اشعار شاعران کلاسیک به دنبال بی‌اعتبار کردن گفته‌های آیتی است، اما نکته مهم آن است که آوردن مثال‌های خارج از نرُم از اشعار شاعران گذشته جوازی برای تکرار آن نیست؛ زیرا نخست آن‌که این شاعران بزرگ به آن حد از ورزیدگی زبانی رسیده‌اند که بتوانند خارج از نرم دستوری به هنجارشکنی روی بیاورند و دوم آن‌که قاعده کلی در هر هنجارشکنی رعایت اصل رسانندگی و زیبایی است. می‌توان این اصل را قانونی زرین نامید. شاعری که به دنبال تغییر قواعد نحوی برای برجسته‌سازی سبکی است باید خروج از هنجارهای زبانی‌اش هم زیبا باشد و هم رساننده.

نادرپور در پاسخ به ایراد آیتی که می‌گوید مسلک مشیری مشخص نیست، می‌پرسد درباره حافظ چه فکر می‌کنید؟ این شاعر بزرگ چه مسلکی داشته است؟ (همان: ۲۸) حافظ شخصیت رازآلودی دارد و این رازآلودگی در اشعارش نیز تبلور یافته است. زمانه زیست او نیز زیر غبار مه‌آلودی پنهان است و نمی‌توان مشخص نبودن مسلک او را با مشخص نبودن مسلک مشیری سنجید. نادرپور پاسخ بهتر را در چند سطر پایین‌تر می‌دهد و می‌گوید شاعر را تنها شاعر بدانید؛ یعنی فردی که تابع احساسات خویش است و می‌تواند به اقتضای حالات آنی و نفسانی، پیرو این مسلک‌هایی که برشمردید باشد و یا به هیچ‌کدام گردن نهد. (همان: ۲۹) نادرپور در آسیب‌شناسی نقد معاصر می‌گوید هنوز نقدی درخور شعر جدید و جوان ما که خلف صدق شعر قدیم فارسی است نوشته نشده، آنچه در سال‌های اخیر نام انتقاد بر خود گرفته است یا تعارفی به پاس رفاقتی کهن بوده است و یا دشنامی به سبب کینه‌ای کهن‌تر. (همان: ۳۳) یکی از آفت‌های نقد معاصر اغراض شخصی است. حب و بغض‌های شاعران، نویسندگان و منتقدان درباره یک‌دیگر و وابستگی‌های آنان به جریان‌ها و محفل‌های خاص، قدمتی طولانی دارد. این دسته از نقدها که می‌توان آن‌ها را در ذیل نقدهای ژورنالیستی جای داد اغلب فاقد زبان و محتوای علمی هستند و جنبه ستایش‌گرانه یا تخریبی دارند.

آیتی در مقاله گناه شاعر نیما، شاملو، سایه، کسرای و شاهرودی را در یک دسته جای می‌دهد و از آنان به عنوان شاعران نو و هنرنا یاد می‌کند، نادرپور می‌گوید گذشته از آن‌که انتخاب این پنج تن متأثر از نظر نوذر پرنگ است، اشعار آن‌ها شباهتی با هم ندارد که نام‌شان در یک صف قرار بگیرد، مضامین اشعار توللی نیز کهنه‌تر از اشعار آن‌ها نیست و چرا در کنار آن‌ها نام گلچین گیلانی و پرویز خانلری نیامده است، آیا معتقدید این دو تن شاعر نیستند یا این‌که در زمره پیروان توللی هستند؟ اگر درباره این دو تن چنین می‌اندیشید دیگر جای گفتگو نیست. (همان: ۳۴) یکی از دلایلی که برای کنار هم آمدن نام این شاعران می‌توان برشمرد محتوای اجتماعی و بیان آرمان‌خواهانه اشعارشان است، گیلانی و خانلری حتی اگر پیرو توللی محسوب نشوند، بیشتر به چارپاره‌سرای و بیان رمانتیک شهره هستند و نمی‌توان نام آن‌ها را در کنار آن پنج تن آورد.

نادرپور که خود از زمره پیروان جریان نو تغزلی معاصر است، نقد آیتی بر شاعران این جریان را برنمی‌تابد و در پاسخ به آن مواردی مانند وابستگی آیتی به جریانی خاص و یا نبود نقد علمی در مجله‌های ادبی را مطرح می‌کند. البته نادرپور در پاره‌ای از مطالبش کوشش می‌کند به ایرادهای آیتی پاسخی منطقی بدهد اما در مجموع نقد او که با ریشخند آغاز می‌شود بیشتر جنبه تخریبی دارد.

### نتیجه‌گیری

مجله انتقاد کتاب در دهه سی شمسی با روی‌کردی تخصصی به نقد و بررسی کتاب پرداخت. این نگاه حرفه‌ای به نقد کتاب چند میراث مهم به جای گذاشت، نخست این‌که چهره‌های تازه‌ای مانند سیروس پرهام و ایرج علی‌آبادی در نقد ادبی ایران مطرح شدند، این دو منتقد در نقد کتاب بیشتر بر محتوای اجتماعی آثار توجه و روی‌کردی چپ‌گرایانه داشتند، با این تفاوت که نقدهای اجتماعی علی‌آبادی از انعطاف بیشتری بهره‌مند بود و از بحث درباره فرم و زبان نیز

روی گردان نبود، در مقابل پرهام پرکارتر و در جهت‌دهی به نقدهای برخی از منتقدان دهه سی تأثیرگذارتر بود. دوم آن‌که *انتقاد کتاب* در رشد نگاه نقادانه منتقدان و خوانندگان حرفه‌ای به ادبیات مؤثر بود، منتقدان و خوانندگان در هر شماره با نقد آثار ادبی در حوزه‌های گوناگون روبه‌رو بودند که به قلم بهترین منتقدان آن دوره نوشته شده بود. همچنین این مجله در بسترسازی برای شکل‌گیری نقد حرفه‌ای در مجله‌های ادبی نقش مهمی بر عهده داشت، در دهه سی متأثر از این مجله، صدف منتشر شد و در دوره‌های بعدی نیز مجله‌هایی منتشر شدند که به سبک و سیاق *انتقاد کتاب* به صورت حرفه‌ای نقد و بررسی کتاب را در کانون توجه قرار دادند.

با بررسی و تحلیل نقدهای *انتقاد کتاب* سه روی‌کرد مختلف مشخص شد که عبارتند از: ۱. نقد چاپ‌گرایانه؛ ۲. نقد ذوقی و ۳. نقد دانشگاهی؛ نقد چاپ‌گرایانه عنصر غالب نقدهای ادبی مجله *انتقاد کتاب* است. از میان ۱۵ نقد این مجله در دهه سی، ۱۰ نقد با گرایش‌های چاپ‌گرایانه در پنج حوزه متفاوت مانند شعر، داستان، تحقیق ادبی، ادبیات طنز و نقد نقد از سوی منتقدانی چون پرهام، علی‌آبادی، به‌آذین و احمدی نوشته شده است. به این ترتیب دو سوم نقدهای *انتقاد کتاب* گرایش‌های چاپ‌گرایانه دارد. عنصر مشترک این نقدهای چاپ‌گرایانه تأکید آن‌ها بر مضمون اجتماعی اثر است. همه این نقدها با آن‌که در حوزه‌های گوناگون و از سوی نویسندگان متفاوتی نوشته شده‌اند درباره محتوای اثر و ارتباط آن با جامعه بحث کرده‌اند. تأکید این نویسندگان بر وجوه جامعه‌شناختی آثار در مواردی موجب تک‌بعدی شدن نقدهای آنان شده است. البته در برخی از نقدها مانند نقد علی‌آبادی بر مجموعه شعر زمین، نقد پرهام بر مجموعه شعر چشمه و نقد به‌آذین بر مجموعه داستان *شکار سایه*؛ منتقدان به جز محتوا، به بحث درباره فرم و زبان اثر نیز پرداخته‌اند و در مجموع از اثر تحلیل خوبی داشته‌اند. بخش مهم دیگری از نقدهای *انتقاد کتاب* به نقدهای ذوقی اختصاص دارد. ۴ نقد ذوقی این مجله را آیتی، آزادسرو، صادقی و نادرپور نوشته‌اند. نقدهای آیتی و صادقی منسجم‌تر و غنی‌تر از نقدهای آزاد سرو و نادرپور است. آیتی در پی آن است که شعر مشیری را موشکافانه بررسی کند، او قضاوت درستی درباره جایگاه و مهارت شاعری شاعران جریان نو تغزلی مانند توللی ندارد؛ اما با بررسی ریزبینانه جنبه‌های فرمی و محتوایی شعر مشیری تا حدودی به شیوه نقد دانشگاهی نزدیک می‌شود. زرین‌کوب تنها نماینده نقد دانشگاهی در مجله *انتقاد کتاب* است. حضور او از این جهت مهم است که نشان می‌دهد چهره دانشگاهی نیز می‌تواند به غیر از مجله‌های ادبی سنت‌گرا در مجله‌های روشنفکرانه مقاله منتشر کند و مسیر را برای چاپ نقد دیگر منتقدان دانشگاهی هموار کند و به این مجله‌ها رنگ و بوی علمی ببخشد. نقد زرین‌کوب درباره اشعار دهخدا تا حدودی جانبدارانه است اما وجوه مختلف شاعری دهخدا را به خوبی ترسیم کرده است. در همه نقدهای *انتقاد کتاب* صرف نظر از روی‌کردهای مختلف منتقدان، آنچه مشخص است گرایش به تحلیل محتوای اثر ادبی و ترجیح آن به مسائل فرمی است، در هیچ یک از نقدهای *انتقاد کتاب* بررسی جنبه‌های فرمی و زبانی اثر در اولویت نیست.

در پایان باید گفت عنصر غالب نقدهای *انتقاد کتاب* در دهه سی شمسی گرایش‌های چاپ‌گرایانه است، اما در دهه چهل شمسی با اوج‌گیری مباحثی مانند بازگشت به اصالت‌های بومی و غرب‌زدگی، جریان نقد بومی‌گرا و متعهد عنصر غالب نقدهاست، و جلال آل‌احمد از جمله چهره‌های شاخص این جریان نقد در *انتقاد کتاب* است. در این دهه نیز مانند دهه سی با وجود غالب بودن یکی از جریان‌های نقد که بیشتر متأثر از وضعیت اجتماعی و فرهنگی است تا نفوذ دسته‌ای خاص در این مجله، از دیگر منتقدان جریان‌های نقد نیز مطالب گوناگونی منتشر شده است و نقدهای *انتقاد کتاب* منحصر به نقدهای جریان خاصی نیست. امروزه با گذشت چند دهه از انتشار *انتقاد کتاب*، در بررسی میراث به جای مانده از این مجله می‌توانیم به روشنی تأثیر این مجله را از یک سو در پرورش ذائقه انتقادی منتقدان و خوانندگان آن دوره و از سوی دیگر در نحوه انتشار مطالب دیگر مجله‌های ادبی مشاهده کنیم.

## منابع

احمدی، عبدالرحیم. (۱۳۳۴). «وغوغ ساهاب». *انتقاد کتاب*. دوره اول (۳)، ۸۳.



- اشکوری، کاظم‌السادات. (۱۳۷۴). *نگاهی به نشریات گهگاهی*. تهران: تیراژه.
- اعتمادزاده، محمود. (۱۳۳۴). «شکار سایه». *انتقاد کتاب*. دوره اول (۳)، ۲۰-۲۴.
- آزادسرو. (۱۳۳۵). «درباره کتاب رئالیسم و ضد رئالیسم». *انتقاد کتاب*. دوره اول (۱۱)، ۱۸-۲۴.
- آیتی، عبدالمحمد. (۱۳۳۶). «گناه شاعر». *انتقاد کتاب*. دوره اول (۹)، ۳-۱۰.
- پرهام، سیروس. (۱۳۳۴). «بررسی هنر و ادبیات». *انتقاد کتاب*. دوره اول (۳)، ۱۶-۱۸.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۳۵). «نقش پرند». *انتقاد کتاب*. دوره اول (۴)، ۳-۵.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۳۵). «اسیر». *انتقاد کتاب*. دوره اول (۵)، ۲۴-۲۶.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۳۵). «در پاسخ انتقاد بر انتقاد از کتاب اسیر». *انتقاد کتاب*. دوره اول (۸)، ۱۶-۲۲.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۳۵). «دگرگونی یک شاعر». *انتقاد کتاب*. دوره اول (۸)، ۷-۹.
- تهرانی، محمود. (۱۳۴۲). «داستان کوتاه و بلند در این سرزمین». *آرش*. دوره اول (۷)، ۱۴۱-۱۵۵.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۴۳). «تولد دیگر». *انتقاد کتاب*. دوره دوم (۳)، ۸-۱۵.
- حقوقی، محمد. (۱۳۴۵). «کی مرده کی بجاست». *جنگ اصفهان*. (۳)، ۸-۱۵.
- دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۴۸). «دوره سوم نثر پارسی معاصر». *نگین*. دوره پنجم (۵۵)، ۲۴-۲۷.
- زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۳۵). «مجموعه اشعار دهخدا». *انتقاد کتاب*. دوره اول (۴)، ۶-۱۰.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۴۷). «بهار را باور کن». *سخن*. دوره هجدهم (۲)، ۲۰۸-۲۱۱.
- صادقی، بهرام. (۱۳۳۵). «انتقاد بر انتقاد دکتر میترا بر اسیر». *انتقاد کتاب*. دوره اول (۶)، ۱۶-۲۲.
- علی آبادی، ایرج. (۱۳۳۴). «زمین». *انتقاد کتاب*. دوره اول (۳)، ۹-۱۵.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۳۵). «ادبیات شهوانی». *انتقاد کتاب*. دوره اول (۸)، ۳-۷.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۳۵). «جای پا». *انتقاد کتاب*. دوره اول (۶)، ۹-۱۵.
- فتوحی، احمد. (۱۳۴۸). «به آفتاب سلامی دوباره خواهیم کرد». *نگین*. دوره ششم (۶۲)، ۴۷-۴۸.
- مدرسی، تقی. (۱۳۳۷). «ملاحظات درباره داستان‌نویسی نوین فارسی». *صدف*. (۱۱)، ۹۳۱-۹۹۱.
- نادرپور، نادر. (۱۳۳۵). «گناه فهم شما». *انتقاد کتاب*. دوره اول (۹)، ۲۳-۳۴.



دهمین همایش ملی پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی - دی ۱۳۹۹

[www.anjomanfarsi.ir](http://www.anjomanfarsi.ir)