مقاله پژوهشی - فصلنامه علمی رهیافت انقلاب اسلامی
سال پانزدهم، شماره ۵۷، زمستان ۱۴۰۰
صفحه ۲۶۳ تا ۲۸۲

شعرِ نمادگرا؛ نَمایی از گفتمانِ ساختارستیز در تحولات منتهی به انقلاب (مطالعهٔ موردی اشعار اخوان ثالث و شاملو)

سعیده بابائی/گروه علوم سیاسی-جامعه شناسی سیاسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه ازاد اسلامی تهران، ایران sasababaei2121@gmail.com .
-علی اکبر امینی/گروه علوم سیاسی -اندیشه سیاسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه ازاد اسلامی، تهران، ایران. (نویسنده مسئول) amini.aliakbar@yahoo.com
محمد علی خسروی/گروه علوم سیاسی-جامعه شناسی سیاسی،واحد تهران مرکزی، دانشگاه ازاد اسلامی، تهران، ایران malikhosravi@gmail.com.
حسین تفضلی/گروه علوم سیاسی-جامعه شناسی سیاسی، واحد تهران مرکزی دانشگاه ازاد اسلامی، تهران، ایران tafazzoli_hossein@yahoo.de.

چکیده

پرسش اصلی این مقاله دربارهٔ نمادگرایی سیاسی-اجتماعی در شعر معاصر و تاثیر آن بر تحولات انقلاب اسلامی است. دامنهٔ تحقیق به دو شاعر (شاملو و اخوان ثالث) محدود شده است. نمادگرایی یا سمبولیسم مکتبی هنری است که در شعر و ادبیات و نقاشی آثار متعددی ایجاد کرده است. منظور از نمادگرایی کاربرد واژه در معنایی رمزی-کنایی است. نمادگرایی سیاسی عموماً و غالباً در فضای انسداد سیاسی رشد می‌کند و فضای عمومی انقلابی را ایجاد می‌کند. در اختناق پهلوی دوم نمادگرایی در شعر اوج گرفت و عاقبت در گفتمان انقلابی تاثیر گذاشت. این تحقیق با بررسی نمادگرایی در شعر شاملو و اخوان به این نتیجه رسیده است که برآمدن وجوهاتی از گفتمان انقلابی ریشه در همین فضاسازی‌های ادبی داشته که ذهنیت عمومی جامعه را برای طوفان انقلاب آماده کرده است. روش تحقیق کیفی از نوع توصیفی-تحلیلی و شیوه جمع‌آوری داده‌ها کتابخانه‌ای بوده است.

کلیدواژه: نمادگرایی، سمبولیسم، انقلاب اسلامی، شاملو، اخوان ثالث
تاریخ دریافت ۱۴۰۰/۱۰/۰۵ تاریخ تأیید ۱۴۰۰/۱۱/۲۹
این مقاله برگرفته از رساله دکتری خانم **سعیده بابائی** می باشد

مقدمه

انقلاب به مثابه یک لحظهٔ گسست تاریخی (Historical rupture) چنان انقطاع رادیکالی از پیش و پس از خود ایجاد می‌کند که به عنوان یک لحظهٔ دوران ساز (epoch maker) شناخته می‌شود. با گسست در دوران تاریخی عناصر و مولفه‌ها و مَلاتهایی که نظم اجتماعی را شکل می‌داده‌اند دگرگون می‌شوند و جهانی نو و دنیایی نوآیین آفریده می‌شود. به همین دلیل است که عموماً خطوطی انقلاب در تاریخ چنان پر رنگ ترسیم می‌شوند که به راحتی از فواصل دور، بدون هیچ عینک و لنزی، قابل مشاهده‌اند. در همین راستا شفیعی کدکنی، در شرح تفاوت تاثیر و تأثر مشروطیت و ادبیات زمانه‌اش و ادوار غیر انقلابی، می‌نویسد:«ادبیات مشروطیت، در قیاس با دورهٔ قبل از آن مثل آن می‌ماند که دو رنگ کاملاً متضاد را در کنار یکدیگر قرار دهیم، مثلاً سیاهی در کنار سپیدی. امّا مرز ادبیات در دیگر ادوار، از مقولهٔ این دو رنگ متضاد نیست، بلکه مانند آن است که از رنگ سفید به خاکستری کمرنگ و بعد پررنگ و آن گاه به رنگ سیاه برسیم، فقط با دقت علمی و جستجوی فنی است که دگرگونی را می‌توان احساس کرد (کدکنی، ۲۷:۱۳۹۰).»

این تفاوت محتوا، اگرچه برای غیر اهل فن، کار را ساده می‌کند، و برای مثال، هر خوانندهٔ عادی شعر، تفاوت اشعار فرخی یزدی با فرخی سیستانی را به راحتی متوجه می‌شود، ولی کار را برای تحلیل‌گران بسی سخت می‌کند، چرا که باید به جستجوی رگه‌های آن معادنی بگردند که ذخایر انفجاری این گسست رادیکال تاریخی را فراهم کرده‌اند. برای نمونه، مفسر بایستی بتواند تحلیلی شایسته و بایسته از چرایی و چگونگی دگرگونی مضمونی مفهوم «وطن» در شعر پیش از مشروطه و عصر مشروطیت ارائه کند. برای این منظور، بایستی از جهاتی این پند پلخانف را به کاربست که فهم زبان و جهان هنری نیازمند آن است که در ابتدا آن را به زبان جامعه شناختی ترجمه کنیم و سپس به سنجش و ارزیابی آن بپردازیم (کدکنی، ۳۵۸:۱۳۹۰).

متقابلاً، به عنوان حالت معکوس روش پلخانف، می‌توان گفت که باید به دنبال آن بود که چگونه هنرمندان هر زمانه‌ای پدیده‌های اجتماعی را به زبان هنر ترجمه کرده‌اند و این تناظر چگونه ایجاد شده است. این فرض، پرسش اصلی این مقاله است: نمادگرایی سیاسی-اجتماعی در شعر معاصر چه بوده و چه تاثیر بر تحولات منتهی به انقلاب و اعتراضات آستانهٔ انقلاب داشته است؟ به همین منظور، و به عنوان مطالعهٔ موردی (case study)، این پرسش را در اشعار شاملو و اخوان ثالث واکاویی کرده‌ایم. انتخاب این دو شاعر، نه امری تصادفی

و دلبخواهی، بلکه به دلایل مشخص گفتمانی و جامعه‌شناختی بوده است. اگر طیف ایدئولوژی را در دو حد راست و چپ ترسیم کنیم، عموماً ایدئولوژی‌های راست، نظام باورها و بدنهٔ اجتماعی حامی نظم مستقر است و ایدئولوژی‌های چپ علیه آن. حال با انتخاب دو شاعری که از منظر منظومهٔ معانی و زبان و دالّها، در این دو سو قرار می گیرند، از پی آن‌ایم تا نشان دهیم که چگونه شدت سرکوب و ستم رژیم پهلوی فضایی را ایجاد کرده بود که هر هنرمندی را به سوی تولید پادگفتمانهای ساختارستیز متمایل می‌کرد. چرا که اخوان ثالث به شدت از گفتمان ادبی باستان‌گرا متاثر بود که همسو با همان ناسیونالیسم راست گرایی بود که رژیم پهلوی اول و دوم از آن دفاع می‌کردند و احمد شاملو، هم متعلق به گفتمان چپ بود و هم از طیف گسترده‌ای از روشنفکران حمایت می‌شد و بر بخشهای گسترده‌ای از جامعه تاثیر می‌گذاشت. فلذا هم شاعر ناسیونالیست باستان‌گرا، و هم شاعر نوپرداز چپ‌گرا، هر دو، از درون گفتمان حاکم و با نمادسازی‌های تند و رادیکال، دست به تولید پادگفتمانی زدند که در نهایت توانست در کنار دیگر نیروهای اجتماعی، منتهی به تحولات انقلابی و در نهایت سقوط رژیم پهلوی گردد. بدین گونه می‌توان این فرضیهٔ را نیز در نظر داشت که اساساً رژیم پهلوی، فارغ از گفتمانی که تولید و ارائه می‌کرد، ناتوان از آن بود که گروه‌های اجتماعی مختلف را جلب و جذب کند چرا که از منظر سیاسی ساختی کاملاً بسته و در واقع دیکتاتوری مطلق بود، از همین جهت، هم هنرمند همسو، مانند اخوان ثالث را؛ و هم هنرمند غیرهمسو، همچو احمد شاملو را؛ بر علیه خود می‌شوراند و آنان را به ناچار به سمت پادگفتمانهای ساختار ستیز روانه می‌کرد.

از همین رو، در ابتدا چهارچوب نظری بحث را ترسیم خواهیم کرد. سپس همان مولفه‌های نظری را در اشعار شاملو و اخوان دنبال می‌کنیم و در جمع‌بندی سخن، نقش آثار آنان در تکوین گفتمان انقلابی را نشان خواهیم داد.

پیشینه پژوهش

داوودزاده(۱۳۹۷) در پژوهشی با عنوان تبیین نسبت تخیل هنری با سمبولیسم دینی در دیدگاه کالریج، بیان کرد که تخیل هنری کنشی خلاقانه شبیه کار خداوند است. هر چند هنرمند تنها قادر است به مدد سمبولیسم امر بی کران و نامحدود را در گستره ای محدود بازنمایی کند.

برخورداری و مدنی(۱۳۹۵) در پژوهشی با عنوان تحلیل محتوای کیفی قصه‌های صمد بهرنگی به منظور بررسی امکان استخراج مضامین تربیتی- انتقادی، دریافتند که نتایج پژوهش

دیدگاهی میانه را پیشنهاد می کند. دیدگاه میانه آن است که به منظور گنجاندن داستانهای بهرنگی در برنامه های پرورش تفکر انتقادی، لازم است برخی از جنبه های موجود در داستانها مانند روایتهای القایی داستانها، لایه های آشکار و پنهان خشونت ورزی، رادیکالیزه جلوه دادن شکافهای طبقاتی و کم رنگ بودن گفتگوهای استدلالی جرح و تعدیل شوند.

قاسم‌زاده(۱۳۹۵) در پژوهشی باعنوان کیفیت بیداری قهرمان درون در داستان ماهی سیاه کوچولو، بیان کرد که شخصیت «جستجوگر»-که ماهی سیاه کوچولو در داستان نماد آن است و از دوست داشتنی ترین کهن-الگوی شخصیتی بهرنگی-قهرمانی است که در مسیر سفر قهرمانانهٔ خود در مواجهه با کهن الگوهای «جنگجو» و «نابودگر» به کمک کهن الگوهای «حامی» به وادی «تشرف» قدم می نهد و به آزادی و رهایی درونی؛ یعنی همان بیداری قهرمان درون، دست می یابد .تکرار و به تعبیری حلول خصایص کهن الگویی «ماهی سیاه کوچولو» در ماهی قرمز کوچولوی پایان روایت، علاقهٔ صمد را به نمایش استمرار این چرخه در میان جامعه نشان می دهد؛ یعنی تقویت و زنده نگه داشتن «حس جستجوگری» و «اعتراض «در نهاد آزادهٔ کودکان هم عصر خویش و نسل آینده.

پارست و مرادی(۱۳۹۴)، در پژوهشی با عنوان بررسی سمبولیسم اجتماعی در سروده‌های مهدی اخوان ثالث بیان کردند که با وجود اینکه نیما پیشرو نمادگرایان معاصر است اما اخوان از شاعران متعهدی است که بیشترین توجه را به این شیوه نگارش داشته است. لذا او برای بیان رویدادها و انتقال ان به نسل‌های بعدی از نمادهای عمومی و شخصی بهره گرفته است. بسامد بالای نمادهای شخصی به کار رفته در شعر اخوان بیانگر حس شاعرانه وی است.

-الدوس هاکسلی (Aldous Huxley) از جمله ادیبان و متفکرانی است که در مورد تحریف کلام پیوسته هشدار می‌دهد. او در کتاب وضع بشر (The Human Situation) می‌گوید: باید میان واژه‌ها و مصادیق رابطه درست برقرار باشد، به عقیده او رابطه‌ی درست آن است که کلمات سمبول‌های اختیاری برای اشیا باشند .او می‌گوید تنها سیاستمداران و دولتمردان نیستند که واژه ها را به مسلخ تحریف می‌کشند، اقتصاددانان و بازرگانان نیز دست کمی از آنان ندارند .

-دارندورف (Ralf Dahrendorf) در کتاب ژرف نگری در تاریخ اروپا (Reflections on the revolution in Europe) و نیز کاستوریا دیس (Castoriadis) در کتاب خودگردانی و سلسله مراتب (Autogestion et Hierarchie) هم از نظام بسته و واژگان شناور بحث می‌کنند. این جمله‌ی مشهور از کاستاریا دیس است: «اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی،

چهارواژه، چهاردروغ...» منظور از این دروغ‌گویی و به انحراف کشیدن زبان این بوده است که از طریق تعریف‌های نوین، انسان در تشخیص خیر و شر دچار اشتباه شود و ارزش‌های سیاسی حاکم را درست پندارد.

چهارچوب نظری: نمادگرایی (symbolism)

اگر بخواهیم شعر معاصر فارسی را به جریانهایی مشخص و متمایز از هم تقسیم کنیم، یکی از مهمترین این جریانها، جریان سمبولیسم اجتماعی خواهد بود. نیما یوشیج، بنیانگذار و نمایندهٔ واقعی این جریان شعری است و شعر «ققنوس» او نخستین تجربه از این دست در شعر معاصر فارسی است. پس از نیما باید از شاعرانی چون شاملو، اخوان، فروغ، کسرایی، شاهرودی، آتشی، آزاد، خویی و شفیعی کدکنی یاد کرد که در دهه‌های سی و چهل از قرن حاضر این جریان را به اوج خود رساندند. جامعه‌گرایی و نمادگرایی دو ویژگی اساسی اشعار در این جریان است. شاعران این جریان با زبانی سمبلیک و تأویل بردار، مسایل سیاسی-اجتماعی زمانه خویش را در شعر منعکس می‌کنند. شعر در این جریان، شعری است مُتعهدانه و ملتزم. همچنین ویژگی مهم دیگر این جریان، متفکرانه و اندیشمندانه بودن اشعار است؛ چرا که در این جریان، در کنار دو عنصر عاطفه و تخیل، بر اندیشه و تفکر نیز تأکید بسیار می‌شود. به کارگیری زبان و واژگان و شیوه بیان حماسی نیز از ویژگیهای دیگر این جریان شعری است (شمیسا و حسین‌پور، ۲۷:۱۳۸۰). نمادگرایی همان قدر که می‌تواند یک شیوهٔ سرایش اشعار باشد، در عین حال می‌تواند شیوه‌ای برای خوانش آثار هنری نیز باشد: فهم نمادگرایانهٔ یک اثر.

یکی از ابزارهای روش شناختی تحلیل و تفسیر آثار هنری فهم نمادگرایانهٔ آنهاست که بدیهی است مبتنی بر نظام معرفت شناختی سمبولیسم (symbolism) یا نمادگرایی است. سمبول ریشه در یک فعل یونانی «سیمبالن (symballien)» دارد به معنای وابستگی به یکدیگر (To throw together)؛ و به عنوان اسم در معنی علامت، رمز، دال یا نشانه‌ای که معرّف چیز دیگری است، می‌باشد. به عنوان مثال: ترازو سمبول عدالت، کبوتر سمبل صلح، بزغاله سمبل شهوت، و صلیب شکسته سمبول نازیسم و فاشیسم است (ثروت، ۱۶۰:۱۳۸۵). سیمبالن در اصل نشانه‌ای برای شناخت، و باز شناسی برای شناخت، و باز شناسی مجدد بوده است، یعنی یک نیمه از شیء که دو نیم شده بوده و جفت کردن آن دو نیم، به دارندگانش این امکان را می داده است که یکدیگر را، با آن که پیش از آن هرگز ندیده باشند، چون

برادر بدانند و بپذیرند. «سیمبلن در زبان یونان باستان به معنای نشان، مظهر، نمود، و آیت به کار می رفته است(ناظرزاده کرمانی،۱۳۶۸:۳۴).»

نماد نیز همانند رمز، به تدریج معناهای گوناگونی یافته و به عنوان اصطلاح نیز تعریفهای متعددی از آن شده است: «چیزی که نماینده چیز دیگر است یا چیزی که بر چیز دیگر اشاره دارد و به علت همبستگی، ارتباط، قرارداد، یا به طور اتفاقی اما نه از طریق شباهت عمدی، به ویژه علامت مرئی برای چیز غیرمرئی از قبیل یک مفهوم یا یک آیین. مثلاً شیر، سمبول شجاعت است و صلیب همواره یکی از سمبلهای مسیحیت بوده است؛ علامتی اختیاری یا قرار دادی (مثل یک صفت، یک نمودار، یک حرف، یک علامت اختصاری) که در ارتباط با حوزه ویژه‌ای از دانشها (مثل ریاضیات، فیزیک، شیمی، موسیقی، آواشناسی) برای نمایاندن اعمال، کمیتها، فواصل، ظرفیت، جهت، نسبتها، کیفیتها، صداها و موضوعات دیگر به صورت نوشته یا نقش به کار می رود؛ واحد معین ادبیات که یک فکر انتزاعی را بنماید و به عنوان یک واحد قابل مطالعه باشد ؛ یک علامت قراردادی و غیر طبیعی که معنی آن موکول به تفسیر است؛ یک شیء یا یک عمل که عقده‌ای سرکوفته را به واسطه تداعی نا آگاه می نماید ؛ یک عمل، صوت، یا شیء مادی که واحد مفهوم فرهنگی است و استعداد برانگیختن یا تجسم مادی دادن به یک احساس را داراست(واحد دوست،۱۳۸۱:۱۱۶).» لذا از جهاتی می‌توان گفت که نماد در اصل همان «وجود حضور غایب»ی است که سعدی در بیانی دیگر به کار برده است، آن مقامی که در آن «کلمه» در میان متن و «معنا» در جای دیگر است.

از این نکته به نکتهٔ دیگری رهنمون می‌شویم که همانا ارزش «کلمه» است به جای تمرکز بر بافت (context) و نحو (grammar) زبان. یعنی آن که در نمادگرایی اصالت با کلمه است و خود کلمات‌اند که بیشتر بار معنایی را در فرم و محتوا بر دوش می‌کشند. در همین تعبیر بودلر در بحث از گوتیه گفته بود که کلمه محتوی مضمونی قدسی و ملکوتی است: «در کلام، در کلمه، چیزی قدسی وجود دارد که از دست زدن به بازی تصادف بازمی دارد. کار آگاهانه با زبان همانا اقدام به نوعی جادوگری خیال انگیز است. جادوگری، خیال انگیزی، بیزاری از امر تصادفی و ممکن به امکان خاص (ثروت، ۱۳۸۵:۱۸۸).»

بنابراین دقت در رمز و راز نهفته در کلمه نزد سمبولیستها آن قدر دارای اهمیت بود که گاهی ارزش تمام شعر حول محور آن قلمداد می شد؛ مثلاً، مالارمه نه «به حس و فکر و حالت روحی انسان و به تصویر طبیعت پایبند بود و نه به شکل شعری معمول توجهی داشت» بلکه در نظر او فقط «کلمه» ارزش داشت. هنر شاعر این بود که شعر را از ترکیب کلمات

شاعرانه و سحرآمیز بسازد. در اشعار مالارمه نه شادی وجود داشت و نه غم، نه کینه دیده می شد و نه عشق؛ خلاصه هیچ حسی بشری وجود نداشت بلکه با افراط در نمادگرایی محض، مالارمه، شعر را از زندگی دور می کرد و از دسترس مردم به در می‌برد و به صورتی در می آورد که فقط عدهٔ انگشت شماری از خواص بتوانند آن ساحت ملکوتی و قدسی معنای مستتر در کلمه را درک کنند. بنابراین، نمادگرایی شعر را چیزی جز بیان روابط سحرآمیزی که کلام، میان مظاهر مادی و معنوی ، محسوس و غیرمحسوس، هم چنین مابین عوالم مختلف احساس برقرار می کند، نمی داند. تنها زبان است که مناسبات مرموز و ناپیدای اشیاء با احساسها را که از راه مستقیم و منطقی غیرقابل توضیح است، می تواند آشکار سازد. به همین جهت است که مالارمه اعتقاد دارد شاعر بایستی خویشتن را به ابتکار کلمات تسلیم کند و خود را به دست امواج کلام و طغیان اندیشه‌های پیاپی بسپارد (ثروت، ۱۸۸:۱۳۸۵).

اما در تحلیل نمادگرایانه باید به دو سطح مختلف ناخودآگاه شاعر توجه کرد. اگر اشعار و آثار وجه فردی داشته باشند، شاعر نماد را عطف به تجارب شخصی در زندگی خصوصی‌اش به کار می‌بندد و مثلاً گل رز می‌تواند نمادی از معشوق باشد. امّا در ادوار انقلابی، و از جهاتی همیشه در هر تحلیل کلانی، اولویت تفسیر سیاسی را باید مدنظر داشت: «از این نظر امر سیاسی نه مازاد و نه فرع بر دیگر روشهای رایج در تفسیر – از جمله تفاسیر روانکاوانه، اسطوره‌شناختی، سبک‌شناختی، اخلاقی، و ساختارگرایانه – نیست؛ بلکه مطلقاً تنها افق پیشاروی هرگونه خوانش و تفسیری است (جیمسون، ۱۹:۱۴۰۰).»

فلذا در تحلیلهای کلانی جامعه‌شناختی سطح تفسیر نمادها را باید به قلمرو سیاسی ارتقاء داد و ناخودآگاه جمعی جامعه را نیز جایگزین ناخودآگاه فردی هنرمند کرد. که این تغییر سطح ما را مجبور می کند نیم نگاهی به اندیشهٔ یونگ داشته باشیم. «کارل گوستاویونگ، نظریهٔ جامع بدیعی از اندیشهٔ نمادی که متضمن مفهوم نوی از ناخودآگاهی است، عرضه می دارد، یونگ به فروید ایراد می گیرد که ناخودآگاهی را سخت محدود کرده و آن را منحصراً قلمرو تجاربی که در گذشته نخست به صورتی خودآگاه در آدمی حیات داشته و سپس وازده و سرکوفته شده اند، پنداشته است. اما به اعتقاد یونگ در کنار این ناخودآگاهی فردی، بسیاری عناصر و مواد وجود دارند که هرگز خودآگاه نبوده‌اند و نمی توانند بود، چون با واقعیت سازش نیافته‌اند. این عناصر مقدم بر هر گونه خودآگاهی برخلاف ناخودآگاهی فردی که از خاطرات گوناگون بر حسب افراد مختلف، فراهم آمده، مشترک میان همهٔ افراد بشر و سازندهٔ ناخودآگاه جمعی است و عبارت است از گرایشها و خواستهای

آبا و اجدادی ومادرزادی، که تعیین کنندهٔ همهٔ سلولهای اساسی نوع بشر از ابتدایی ترین غرایز حیاتی تا عالی‌ترین و ماندگارترین تمایلات مذهبی و باطنی وی به شمار می روند. علم ابتدایی نفس به این حقایق درونی صورتی نمادی و رمزی دارد. به بیانی دیگر، اندیشهٔ نمادی چیزی نیست جز توجه مقدماتی ذهن به این حقایق، پس در زیر آیین نمادی فردی که متغیر و سطحی است، آیین نمادی جمعی قرار دارد که به درستی بیانگر و زبان حال روح بشر است. اندیشهٔ نمادی جمعی از دیدگاه یونگ منطبق بر مرحله مقدماتی یا آغازین فکر آدمی است و متعلق به دوره‌ای است که تمدن چون هنوز سرگرم تسخیر جهان برون نبود، به دورن آدمی توجه داشت و می کوشید تا کشفیات روانی ناشی از این درون گرایی خویش را به زبان اساطیر باز گوید. بنابراین نمادهای بزرگ عمومی، موروثی، و صور قبلی یا نمونه‌های مثالی ادراک‌اند(ستاری، ۱۳۶۶: ۵۰۴-۴۹۷).»

از نظر یونگ ساختار روانشناختی انسان و حیات جمعی بشریت ذاتاً توانایی نمادپردازی را دارد و از جهاتی غالباً متمایل به این کار است:«تاریخ سمبولیسم نشان می دهد که هر چیز می تواند اهمیت سمبولیک پیدا کند: اشیای طبیعی (مانند سنگها، گیاه‌ها، حیوانات، کوه‌ها، درّه‌ها، خورشید و ماه، باد و آب و آتش) یا چیزهای ساخت انسان (خانه ها ، قایقها یا اتومبیلها) یا حتی اشکال مجرد (مانند اعداد ، مثلث ، مربع و دایره). در حقیقت تمام جهان یک سمبول بالقوه است. انسان با تمایلی که به سمبول سازی دارد، اشیا و اشکال را به سمبولها تبدیل می کند (و بدین وسیله اهمیت روان شناسی بسزایی به آنها می دهد) و آنها را هم در مذهب و هم در هنر بصری خود بیان می کند. تاریخ همبستهٔ مذهب و هنر، که به ادوار ما قبل تاریخ می رسد، سابقه‌ای است که اجداد ما از سمبولهایی به جا گذاشته‌اند که برای آنها معنی دار و هیجان انگیز بوده است. » (یونگ،۱۳۵۲:۳۶)

از همین رو، در خوانش نمادگرایانهٔ آثار هنری، در عطف توجه به تحولات کلان اجتماعی-تاریخی، الف) از یک سو باید توجه ویژه‌ای به ارزش کلمات داشت؛ ب) و از سویی دیگر، به ناخودآگاه جمعی جامعه، ورای روان‌شناسی هنرمند، توجه کرد؛ و ج) سه دیگر، افق سیاسی تفسیر را در اولویت قرارداد.

نمادگرایی سیاسی-اجتماعی در شعر معاصر

در کانون پرسش اصلی این پژوهش انقلاب اسلامی جایگاه ویژه‌ای دارد. لذا، برای خوانش نمادگرایانهٔ اشعار معاصر، عطف به محوریت بحث انقلاب، به‌جاست تا به سراغ آن دسته از کلمات و واژه‌هایی برویم که توانسته‌اند، آگاهانه و ناآگاهانه، در تکوین ایدئولوژی

و گفتمان انقلاب اسلامی، نقش ایفا کنند. عموماً ایدئولوژی بر دو رکن رادیکال سلب و ایجاب شکل می‌گیرد و تکوین پیدا می‌کند:

الف) ترسیم وضعیت موجود نامطلوب

و،ب) تصویر وضعیت مطلوب ناموجود. در رکن سلبی واژگانی قرار دارند که ما به ازای نمادین آنها می‌توان اعتراض به وضع فعلی و شرایط موجود جامعه باشد. در رکن ایجاد وجه نمادین کلمات و واژگان آیندهٔ آرمانی را ترسیم می‌کند. به همین منظور، در اشعار دو شاعر منتخب این پژوهش (شاملو و اخوان ثالث – به عنوان مطالعات موردی این تحقیق) سراغ نمادهایی در اشعار آنها خواهیم رفت که این دو وجه را به خوبی به نمایش بگذارند.

اساساً خوانش نمادگرایانه به ما اجازه می‌دهد که نه تنها فضای فکری زمانه را بهتر متوجه شویم بلکه در درک دوره‌بندی تاریخی-ادبی نیز به ما کمک می‌کند. برای این منظور باید به استعاره‌های مستتر در کلمات دقت ویژه داشت مثلاً با گذر از دورهٔ کلاسیک ادبیات فارسی، بعضی تصویرها، واژگان و نشانه‌ها، از نظر استعاری طوری استحاله می‌یابند که نمی‌توان معناهای مرسوم و متداول را از آنها مراد کرد. این استعاره‌ها هم از نظر نحو و هم از لحاظ مصادیق تغییر می‌کنند تا بیانگر ایدئولوژی‌های نوین و بستر جدید باشند. به عنوان مثال، می‌توان به کلمهٔ «شب» اشاره کرد. «شب» کلمه‌ای است متعلق به ادبیات کهن ایران که به ادبیات نوین نیز راه یافته است. کریمی حکاک می‌گوید «شب» در ادبیات کلاسیک «وجودی مطلق مانند بهار» است. برعکس، در دورهٔ فارسی‌گرایی، شب استعاره‌ای است برای بیان ذهنی تنهایی، استیصال یا ناامیدی شخصی با منشأ فرهنگی و اجتماعی. نزد نویسندگان متعهد، سیاهی شب به معنای خودکامگی شاه و «روشنایی روز» به معنای برآمدن انقلاب آینده بود؛ آنها با این استعاره و سایر استعاره‌هایی که خلق کردند، نظام ایدئولوژیکی ساختند که شاید یکی از مهمترین ابزارهای مبارزه با مشی حاکمان بود (تلطف، ۱۳۹۴: ۳۰).

یک پرسش جامعه‌شناختی نیز باید در ابتدا طرح شود که آیا اساساً وضعیت سیاسی این دوره بستری برای شعر نمادگرا بوده است؟ یعنی آیا می‌توان انسداد سیاسی و استبداد و سرکوب را پیش فرض گرفت؟ در واقع فضای اجتماعی-سیاسی دورهٔ مورد تحقیق این مقاله، به چنان انسدادی رسیده بود که تقریباً تمامی آحاد و گروه‌ها با نظام سیاسی مرزبندی پیدا کردند. یکی از پژوهشگران ادبیات معاصر می‌نویسد: «... در دوره‌ی محمدرضا شاه – به‌ویژه در دههٔ چهل – هیچ‌یک از احزاب و سازمان‌های سیاسی حاضر به همکاری یا دفاع از حکومت نبودند. به عبارت دیگر، استبداد خشن و نظام مخوف پلیسی شاه هیچ راهی را برای

مصالحه باز نگذاشته بود، الا تسلیم محض. از این رو جامعه به دو قطب متضاد تقسیم شد که در یک سوی آن حکومت پهلوی و بورژوازی وابسته و در سوی دیگر آن کلیه‌ی احزاب و جریانات سیاسی صف‌آرایی کرده بودند. نتیجه‌ی این صف‌آرایی دوقطبی، شکل‌گیری دو جهان‌بینی مطلق‌گرا در دو اردوی متخاصم بود. در یک سو سلطنت مطلقه به جای سلطنت مشروطه؛ و در سوی دیگر نبرد با دیکتاتوری و نفی و انکار و یا دست‌کم نادیده انگاشتن تناقض‌های آشکار موجود در جبهه‌ی واحد ضددیکتاتوری. جهان‌بینی این جبههٔ واحد، صرف‌نظر از تفاوت ایدئولوژی‌های احزاب و سازمان‌هایی که در آن حضور داشتند، از چهار رکن اساسی تشکیل شده بود: ۱. نفی حکومت دیکتاتوری سلطنتی (بدون توضیح روشن درباره‌ی این که حکومت آینده دموکراسی را چگونه محقق خواهد کرد.) ۲. مخالفت با امپریالیسم جهانی به سرکردگی امریکا و سرمایه‌داران داخلی وابسته به آن. ۳. عدالت‌خواهی بر اساس الگوهای سوسیالیستی و شبه‌سوسیالیستی. ۴. شهادت‌طلبی و قهرمانگری (آمیزه‌ای از اسطوره‌های ایرانی و فرهنگ تشیع که این نیز ساخته و پرداخته‌ی ایرانیان بوده است.) (موسوی، ۳۱:۱۳۹۷)» بی تردید چنین انسدادی لاجرم در زبان بازتاب می‌یافته و بایسته و شایسته است که این بازتاب مورد توجه قرار گیرد.

نمادگرایی سیاسی-اجتماعی در شعر شاملو

اگرچه به تعبیر برخی از منتقدان تند و تیز شاملو، «پسوند اسلامی انقلاب، وی را از آن می‌رَماند (میرشکاک، ۳۵۵:۱۳۹۳)» ولی حق آن است که شاملو از شاعرانی بود که فضای تیره و تار سلطنت خودکامهٔ پهلوی دوم را به خوبی در شعرش بازتاب داده بود تا نفس سوزناک انقلابی‌اش را در قامت واژه بازسازی کند:«من آن خاکستر سردم که در من/شعلهٔ همه عصیانهاست/ من آن دریای آرامم که در من/ فریاد همه توفانهاست/ من آن سرداب تاریکم که در من/ آتش همه ایمانهاست (شاملو، ۱۷۴:۱۳۸۲).

نمادگرایی در شعر شاملو آشکارا هر دو رُکن ایدئولوژی انقلابی، یعنی نفی وضع موجود و تمنای وضع مطلوب را به نمایش می‌گذارد. برای مثال، «جنگل» به عنوان یکی از اصلی‌ترین نمادهای عصیان و شورش علیه دیکتاتوری شاه در شعر شاملو پدیدار می شود. همان گونه که یکی از محققین می گوید:«در شعر شاملو نیز «جنگلهای باران خورده»، در تقابل جنگل مغموم و تیره و تار شعر نیما، میتواند نماد جوامع و مردمی باشد که قیامها و جنبشهای انقالبی‌شان به ثمر نشسته است و یا نماد جوامعی باشد که در آن آزادی بیان و اندیشهٔ دموکراسی واقعی حاکم است: دستان تو خواهران تقدیر من‌اند./ بگذار از جنگلهای باران

خورده از خرمنهای پرحاصل سخن بگویم/ بگذار از دهکدهٔ تقدیر مشترک سخن بگویم/ قصد من فریب خودم نیست، دلپذیر(شاملو، ۲۲۴:۱۳۸۲)! (عبداله، ۱۶۸:۱۳۹۸).»

اگرچه شعر شاملو، شعر طغیان و حرکت و شور است، اما در برخی اشعار دچار رگ ناامیدی و در امتداد آن بی خیالی می‌شود. نوسان امید و ناامیدی ویژگی بارز زندگی انسان است و در شعر همه شاعران تا اندازه‌ای دیده می‌شود، اما این نوسان در شعر شاملو چشم‌گیرتر است که در واقع همان حرکت پاندولی میان ناامیدی از وضع موجود و امید به وضع مطلوب است که ارکان فکر انقلابی را تشکیل می‌دهد. شاملو که شاعر امید است و برای او، در دل «بدترین دقایق شام مرگ زایش» «چندین هزار چشمه خورشید از یقین» می‌جوشد (شاملو، ۳۳۵:۱۳۸۲)، ولی گاه آن چنان تحت تأثیر اندوه زمانه قرار می‌گیرد که «روز» را نیز گرفته می‌بیند:«لجّه قطران و قیر/ بی‌کرانه نیست/ سنگین گذر است/روز اما پایدار نماند نیز/که خورشید/چراغ گذرگاه ظلماتی دیگر است:بر بام ظلمت بیمار/آنکه کسوف را تکبیر می‌کشد/نوزادی بی‌سر است (شاملو،۱۳۸۲: ۸۹۷ـ۸۹۶).» اما خوانندهٔ آگاه می‌داند که در واقع «روز» در اینجا نمادی از دولت مستعجل پهلوی است که «پایدار نماند» و به قول مردم کوچه و خیابان «این نیز بگذرد!»

نماد «شب» چنان حضور پایداری در زبان نمادین شاملو دارد که بخشی از اشعار خودش را «شبانه» نام گذاشته است که در واقع واژنامهٔ انقلابی است که در ذهن شاعر به انتظار نشسته است. شاملو در اوّلین شعر کتاب خود «مرغ دریا» از سکوت شب می‌گوید:«خاموش باش، مرغک دریایی!/بگذار در سکوت بماند شب/بگذار در سکوت بمیرد شب/بگذار در سکوت سرآید شب... (شاملو، ۲۳:۱۳۸۲).»

اساساً کوگیتوی شاملو، آن من شاعرانه‌اش که جهان را روایت می‌کند، منی است که از جهانی آکنده از درد و رنج برخاسته است و این درد مشترک را در قالب کلمه به مخاطب خودش منتقل می‌کند؛ مخاطبی که همراه با او در جهان دیکتاتوری و استبداد زنده است امّا در گور:« من خشکیده‌ام/من نگاه می‌کنم/من درد می‌کشم/من نفس می‌زنم/من فریاد برمی‌آورم: چشمان تو شبچراغ سیاه من بو/ مرثیهٔ دردناک من بود چشمان تو / مرثیهٔ دردناک و وحشت تدفین زنده‌به‌گوری که منم! (شاملو، ۲۹۳:۱۳۸۲-۲۹۵)»

شاملو همان قدر که از نمادهای سلبی استفاده می‌کند، از واژگان مثبت که برسازندهٔ افق آیندهٔ انقلابی است، نیز بهره می‌برد. برای نمونه، نماد «پنجره» که آشکارا نشانی از نگاه به آینده است را به خدمت می‌گیرد:«بر شیشه‌های پنجره/ آشوب شبنم است/ ره بر نگاه نیست/

تا با درون درآیی و در خویش بنگری (شاملو، ۷۱۱:۱۳۸۷).» فی الواقع، پنجره از نمادهای مثبت شعر معاصر است که با توجه به بافت و ساختار کلی شعر، تجربه‌های شخصی شاعر، ارتباط آن با سایر کلمات، و ترکیبات و زمینهٔ سرودن شعر می‌توانـد نماد و رمز دیدگاه و بینش شاعر و روشنفکران و دریچهای به سوی آزادی و رهایی باشد (عبداله، ۱۷۵:۱۳۹۸) که شاملو نیز آن را در همین طیف معنایی نمادپردازی می‌کند. «آشوب شبنم» در واقع ارادهٔ یک شهروند انقلابی منفرد است که با امیدی برخاسته از «پنجره» که رمز آیندهٔ پر سعادت فردای انقلابی است، دست به مبارزه می‌زند که حتی اگر شهید شوند باز هم پیروزند :« شعبده‌بازان لبخند/در شب کلاه درد/با جاپایی ژرف‌تر از شادی/در گذرگاه پرنده گان/در برابر تُندر می‌ایستند/خانه را روشن می‌کنند/و می‌میرند! (شاملو، ۷۸۵:۱۳۸۲)»

شاملو به صراحت و دقت هر گونه اثر هنری را که جامعه را به رخوت و سکون فرا بخواند، نقد و نفی می‌کند، و آشکارا می‌گوید که شعر باید وضع موجود استبدادی را به مبارزه بطلبد:«باید فرصتی پیدا کنم یک بار دیگر شعرهایش را بخوانم، شاید نظرم دربارهٔ کارهایش تغییر پیدا کند. یعنی شاید بازخوانی‌اش بتواند آن عرفانی را که در شرایط اجتماعی سال‌های پس از کودتای ۳۲ در نظرم نامربوط جلوه می‌کرد، امروز به صورتی توجیه کند. سر آدم‌های بی‌گناهی را لب جوی [آب] می‌بُرند و من دو قدم پایین‌تر بایستم و توصیه کنم که «آب را گل نکنید!» تصورم این بود که یکی‌مان از مرحله پرت بودیم! آن شعرها گاهی بیش از حد زیباست. دست‌کم برای من فقط زیبایی کافی نیست؛ چه کنم؟ اختلاف ما در موضوع کاربرد شعر است. شاید گناه از من است که ترجیح می‌دهم شعر شیپور باشد، نه لالایی؛ یعنی بیدارکننده باشد نه خواب‌آور (حریری، ۱۶۳:۱۳۸۵).»

شعر شیپوری گفتن، یعنی همان «صوراسرافیل» عصر مشروطه، که می‌خواهد مردم را بیدار کند و به کنش فرابخواند تا علیه «شب» و «خواب» قیام کنند تا اجازه ندهند دژخیمان رژیم به «کشتن چراغ آگاهی» موفق شوند:«روزگار غریبی‌ست نازنین/آنکه بر در می‌کوبد شباهنگام/به کُشتن چراغ آمده است/نور را در پستوی خانه نهان باید کرد!» چنین رژیمی که حتی «یاس» را با «داس» درو کرده است، جایی برای اصلاحات و مصالحه باقی نگذاشته است و باید تنها انقلاب را فریاد کرد:«تو را چه سود از باغ و درخت/ که با یاس‌ها / به داس سخن گفته‌ای /آنجا که قدم بر نهاده باشی گیاه/ از رُستن تن می‌زند...(شاملو، ۸۱۸:۱۳۸۲)» شاملو چنان نفرتی از این رژیم داس به دست قاتل یاس‌ها داشت که آن را « شجرهٔ خبیثه» می‌نامید:«حتی تلفظ نام شجرهٔ خبیثهٔ پهلوی جز با احساس اشمئزازی عمیق (پورعظیمی، ۳۷۴:

۱۳۹۹)» پس در وصف آن «خونریز بیدادگر» چنین سرود:«و چون نوبت ملاحان ما فرارسد/آن خونریز بیدادگر/در جزیرهٔ مغناتیس/بر دو پای استوار بایستد/ زخم آخرین را / خنجری برهنه به دندانش!»

شاملو رژیم پهلوی را « بختک کثیفی که بر سرنوشت مردم ایران افتاده» می‌دانست:«من ناگزیر بر این اعتقادم که امروز حتی اگر یک فعالیت پژوهشی صرفاً علمی نیز در شرایطی قرار گیرد که بتواند به نحوی از انحا در یکپارچگی مبارزه با این بختک کثیفی که بر سرنوشت مردم ایران افتاده است، تشتّتی ایجاد کند، طریق شرافتمندانه این است که بالمره از آن صرف نظر شود. پرداختن این بها دلپذیر نیست اما چندان سنگین نمی‌نماید. دیگران در این راه از جان شیرین خود چشم پوشیده‌اند» (پورعظیمی، ۳۷۵:۱۳۹۹)، پس برای مبارزه با چنین بختکی از شعر و کلمه «گلوله» می‌سازد و مبارزه را با سلاح زبان در پیش می‌گیرد:«شعر رهایی‌ست/ نجات است و آزادی/ تردیدی‌ست که سرانجام/ به یقین می‌گراید/ و گلوله‌ای که به انجام کار/ شلیک می‌شود / آهی به رضای خاطر است/ از سر آسودگی (شاملو، ۶۴۷:۱۳۸۲)» فلذا باید گفت نمادگرایی شعر شاملو را باید چنان قرائت کرد که گویی فشنگهای خشاب یک سرباز را در صحنهٔ نبرد شمارش می‌کنند!

نمادگرایی سیاسی-اجتماعی در شعر اخوان

فلسفهٔ شعر اخوان بازگشت به متن و بطن زندگی مردم و بازتابیدن دردها و رنجهای آنان بود. اگر تعبیر امام خمینی را اقتباس کنیم که فرموده بود «آخوند درباری»، می‌توانیم بگوییم اخوان ثالث با «شاعر درباری» مدیحه‌گوی و متملق که برای صله شعر می‌گوید جنگید و در آن سالهای خفقان شعرش کلام مردم بود. او خود در تفسیر شعر نیما دقیقاً این فلسفه را شرح می‌دهد:«او دست آن رود هرز و هدر رونده را گرفت و از درهٔ انحطاط جَهاندش و به سوی کشتگاه‌ها و مرتع و مزرع‌های تشنه، باغ و خانه‌ها روانه کرد. او کلاه بوقی منگوله‌دار و جبهٔ دلقکی و شال کمری که طومار مَدحیه را به پرش بزنند و قوطی حقه‌بازی و دیگر چیزهای این قبیلی را به عنوان ابزار و لباس رسمی شاعر به رسمیت نشناخت و ردای رسالت شاعر را به شاعر باز گرداند. پانصد، شش‌صد سال بود که شعر ما از زندگی حقیقی و حقیقت زندگی دور افتاده بود. چه ارزش‌های تازه که پیدا شده بود و چه حقایق معصوم که بی‌زبان مانده و شعر ما هم‌چنان از آن‌ها بی‌خبر، سر گشتهٔ بیابان‌های بی‌دردی و حیران در پیچ و خم کوچه باغ‌های انتزاع و تجرید تا نیما رسید به سان یکه سواری که شمشیرش فریادش بود و سپرش

صفا و صمیمیتش و می‌خواند: در بیابان و راه دور و دراز/کیست کو خسته، کیست کو مانداست؟ (اخوان ثالث، ۱۳۷۶:۴۴).»

شعر اخوان عمق گسست مردم از سلطنت را به نمایش گذاشته است، در جایی مثل «زمستان»، که به تعبیر شفیعی کدکنی، فضایی ترسیم شده که در آن «همه در وطن خویش غریب‌اند (کدکنی، ۱۱۹:۱۳۹۱)»؛ ترسیم و تصویر این گسست رادیکال در زیر سایهٔ شوم فضای امنیتی و انتظامی بعد از کودتای آمریکایی مرداد ۳۲ جز با زبانی نمادگرا امکان پذیر نبود. این نمادگرایی چیزی نیست که اکنون و اینجا، ما مفسران و تحلیل‌گران همچون برچسبی بر گذشتهٔ سپری شده الصاق کنیم، بلکه در همان برههٔ زمانی نیز برای فعالان ادبی-سیاسی کاملاً مشهود بود و به آن اشراف داشتند. برای مثال، در مجمع عمومی سالیانهٔ کانون نویسندگان ایران که به رغم مخالفت ساواک در اسفند ۱۳۴۷ برگزار شد، در مقدمهٔ گزارش سالانه‌اش به نویسندگان «توصیه» می‌شود از سمبولیسم و نمادگرایی دور شوند و گوشه-کنایه نزنند. چرا که در آن زمان میان تمام نویسندگان و شعرا نوعی نمادگرایی مرسوم شده بود که دلیل اصلی آن سانسور دستگاه‌های دولتی بود. و هنرمندان برای گریز از سانسور به مأوای نمادگرایی پناه می‌بردند (بارسقیان، ۷۳: ۱۴۰۰) این تکنیک (سرودن اشعار سمبولیک) بخشی از چم و خم کار هنری شده بود: کنایی و گنگ و پرهیز از مستقیم‌گویی (بارسقیان، ۱۳۳:۱۴۰۰). از همین رو، اخوان نیز، همچون دیگر هنرمندان عصر، برجسته ترین اشعار خودش که هرگز رنگ کهنگی نخواهد گرفت را در فرم اشعار سمبولیستی سرود. اشعاری چون «زمستان»، «کتیبه»، «مرد و مرکب»، «ناگه غروب کدامین ستاره»، «قصهٔ شهر تنگستان» و «میراث» که فی‌الواقع در زمرهٔ مهمترین اشعار رمزی و نمادین او شمرده می شوند.

اخوان خود اقرار دارد که همهٔ این آثار را در تمنای انقلاب سروده، فلذا تفسیر سیاسی آنها بلااشکال است:« انقلابی بود که سالهای سال انتظارش را داشتیم – ۲۵ سال چشم به راهش بودیم، زندانها رفتیم و کوششها کردیم، انقلابی بود که آرزویش را داشتیم و به پیروزی آن دلبسته بودم و همه آثار، شعرها و کتابهایم گواه طرز تفکر و افکار و آرزوهایم هست و در فلان انقلاب هم تا جایی که از ما بر می‌آمد همراه با مردم گام برداشتم (اخوان،۱۲۳:۱۳۸۶). این فضای خشک و خمودهٔ دیکتاتوری پهلوی را اخوان در شعر خود به زیبایی نمادسازی می کند:«چه بگویم؟ هیچ/ جوی خشکیدهست و از بس تشنگی دیگر/ بر لب جو بوتههای بارهنگ و پونه و ختمی/ خوابشان بردهست/ با تنی بیخویشتن،گویی که در رویا/ میبردشان آب، شاید نیز/ آبشان برده ست (اخوان، ۹۳:۱۳۶۴). در واقع، اخوان

مردمان ساکن در سرزمین خشک را بی‌ثمر و عقیم می‌داند که هیچ بارانی نمی‌تواند آلودگیهای دوران خشکسالی جاوید را از وجود ایشان پاک کند. با این حال باز هم میتوان امید داشت که باران آگاهی و پاکی بر این سرزمین خشک و آلوده ببارد (عبداله، ۱۳۹۸:۱۶۹).

در سراسر شعر «زمستان» نیز این تصویر خفقان سرد و فضای فرومُرده به وضوح دیده می‌شود:«سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت/ هوا دلگیر، درها بسته، سرها در گریبان، دستها پنهان، نفسها ابر، دلها خسته و غمگین(اخوان ثالث، ۱۳۶۹: ۹۹)؛ سردی و سیاهی و خفقانی که به تعبیر شهریار، شاعر (اخوان):«از محیط خفقان‌آور تهران پرسیده» است (کاخی، ۱۳۸۵: ۳۱۰).

شدت سرکوبی که از سمت سیستم نثار کلمات می‌شد تا حدی بود که حتی گاهی نمادگرایی به «اسامی خاص» هم می‌رسید! به طور طبیعی و بنا بر سرشت زبان، کلمه می‌تواند معنای نمادین و استعاری بگیرد، مثلاً، «ماه» در اشاره به روی زیبا. ولی این که اسامی خاص در لفافهٔ نماد قرار بگیرند، نشاندهٔ اوج فضای استبدادی حاکم است. اخوان برای گریز از همین فضا حتی اسم مصدق را نمادگرایانه روایت می‌کند. در قصیدهٔ «تسلی و سلام» که شاعر آن را به «پیرمحمد احمدآبادی» تقدیم کرده و در شأن نزول آن گفته است: «این شعر را برای زنده‌یاد دکتر مصدّق گفته‌ام. در آن وقت‌ها ـ در سال ۳۵ ـ نمی‌شد اسم مصدّق را ببری؛ این بود که بالای شعر نوشتم: برای پیرمحمّد احمدآبادی. من خودم در زندان بودم که آن مرد بزرگ و بزرگوار تاریخ معاصر ما را گرفته بودند و تقریباً محکوم کرده بودند. وقتی ما را در زندان زرهی برای هواخوری می‌بردند، او را می‌دیدیم که در یک حصار سیمی خاص و جداگانه‌ای به‌تنهایی راه می‌رفت و قدم می‌زد؛ مثل شیری درون قفس. بعدها که من آمدم بیرون، این شعر را برایش گفتم.»

اخوان قائل بر دیالکتیک هنر و تاریخ است و به صراحت بر این نکته صحه می‌گذارد که هنر باید آینهٔ زمانه باشد و آن را در خود حمل کند«شعر خوب آن است که همیشه به حد متعادل زمانهٔ خودش دست یافته باشد و به اصطلاح بیراهه نرفته باشد. از حرف زمانه پر باشد. از درد و خوشی زمانه پر باشد. برون‌افکنی کند. همدستی کند با زمانهٔ خودش آیینهٔ شعری زمان باشد. سخن دل مردم را گفته باشد که بعد چون کلیات معانی و احوال و عوالم شعر در همهٔ زمان‌ها تقریباً یکی است و اگر به جزئیات بلغزد باید جزئیات را به حد کلیات ارتقاء داده باشد که بماند – چون کلیات همیشه یکسان است. بنابرین چون زمان و زمانه و تاریخ

در آن حضور دارد گذشت سالیان آسیب و صدمه به او وارد نمی‌کند. می‌خوانی و حظ می‌کنی. اما بعضی اشعار هم هست که مال زمانهٔ ما نیست، ولی زیباست و دنیایی را تجسم و تصویر می‌کند زیبا و باشکوه (اخوان، ۳۴۴:۱۳۸۶).» همین درد زمانه است که بعد از کودتای آمریکایی در شعر اخوان حالت همان «کتیبه»ای را می‌یابد که باید فلسفهٔ اجتماعی امید و پراکسیس سیاسی را تبیین و تفسیر کند:«فتاده تخته سنگ آنسوی تر/ انگار کوهی بود/ و ما اینسو نشسته، خسته انبوهی/ زن و مرد و جوان و پیر/ همه با یکدیگر پیوسته، لیک از پای/و با زنجیر/اگر دل می کشیدت سوی دلخواهی/به سویش می توانستی خزیدن، لیک تا آنجا که رخصت بود/ تا زنجیر! (اخوان، ۶۷:۱۳۶۴)»

جهانی بسته و پر انسداد و سانسور و سرکوب که همهٔ شهروندان را به «زنجیر» کشیده است و شعاع حرکت شما را طول همان «زنجیر» مشخص می‌کند. واقعاً جز با اوج نمادگرایی نمی شد چنین شاهکاری را در آن فضای وحشت پس از کودتا خلق کرد.

نمادگرایی سیاسی-اجتماعی در شعر معاصر و تاثیر آن بر تحولات انقلاب اسلامی

میشل فوکو که در سال انقلاب در ایران حضر بوده، در مصاحبهٔ مشهوری، از وجه نمایشی-آیینی انقلاب ایران تعجب می‌کند و می‌گوید حضور جمعیت در خیابان با حجم عظیمی از شعرهای انقلابی و مراسم و مناسک آدمی را به یاد تراژدی‌های یونانی می‌اندازد و در هیچ کجای دیگر ما چنین چیزی را ندیده‌ایم که مطالبات سیاسی-حقوقی با شعر و هنر این چنین درآمیخته باشند (فوکو، ۵۶۷:۱۳۷۹)؛ و به راستی که انقلاب ۵۷ یک انقلاب زیبایی‌شناسانه نیز بود. اگر سه رکن حداقلی هر انقلابی را در رهبری، ایدئولوژی و گفتمان، و بسیج سیاسی خلاصه کنیم، باید گفت که نمادگرایی در شعر و ادبیات مشخصاً بر تکوین گفتمان انقلابی و ایدئولوژی مبارزه تاثیر مستقیم داشته است. برای این منظور می‌توان از دو راه چگونگی ارتباط گیری شعر نمادگرا با گفتمان انقلابی را بررسی کرد. یکی، رونق و رواج شعر و دیگری به وساطت دیگر ابزارهای ارتباطی.

رونق شعر از قدیم الایام خود یکی از راه‌های رواج هنر بوده است. در تمدن شعردوست ما، شعر خوب با خون مردم به راحتی عجین می‌شده و بزرگ و کوچک، زن و مرد، تاجر و کشاورز، نخبه و عوام، آن را روایت می‌کرده‌اند (کدکنی، ۱۳۷۶:۱۲۶). شاهد مدعا آن که یکی از رادیکال‌ترین اشعار نمادگرای انقلابی – به کجا چنین شتابان – که در آن دو نماد «گون» و «نسیم» روایتگر استبداد ستم شاهی هستند، هم بر زبان نخبگان جاری است و هم

آن را می‌توانید در کف خیابان، در پشت کامیون و نیسان باری، مشاهده کنید. این که یک شعر نمادگرای آکادمیک بر زبان پایین‌ترین اقشار اجتماع جاری شود، یعنی توانسته از روح آنها برآید و بر روح آنها بنشیند. به این اعتبار، می‌توان گفت که رواج و رونق اشعار نمادگرا مانند «زمستان»، «کتیبه» از اخوان ثالث، یا «آخر بازی» از شاملو که در هجو فرار مفتضحانهٔ شاه چنین سروده بود: «باش تا نفرین دوزخ از تو چه سازد/ که مادران سیاه‌پوش/ داغ‌داران زیباترین فرزندان آفتاب و باد/ هنوز از سجاده‌ها/ سر بر نگرفته‌اند!»، توانستند ناخودآگاه جمعی جامعه را شکل دهند و آن را برای ارادهٔ عمومی انقلاب آماده کنند. به تعبیری که گرامشی به کار می‌برد، در اینجا اشعار نمادگرا دقیقاً نبرد بر سر «هژمونی» را رهبری می‌کردند و در صفوف آن رخنه می‌انداختند.

شیوهٔ دیگر تاثیرگذاری اشعار نمادگرا بر گفتمان انقلابی، با وساطت ابزارهای ارتباطی همخوان با شعر بوده است که بی هیچ تردیدی چیزی نیست جز سرود و تصنیف. از بعد زیبایی شناختی، انقلاب ۵۷ ابعاد هنری قدرتمندی داشت و سرود و ترانه نقشی جدی در تظاهرات خیابانی و کنشهای سیاسی ایفا می‌کرد. سرودهای انقلاب ۵۷، مانند «برپاخیز»، «شراره‌های آفتاب»، «آلبوم بهمن»، «بهاران خجسته باد»، «آفتابکاران جنگل»، «پرنیان شفق»، «به لاله در خون خفته»، «بهمن خونین جاویدان»، «ما مسلح به الله اکبریم»، شاهدی است بر مدعای غلبهٔ بُعد زیبایی شناختی در انقلاب ۵۷. این سرودها از یک جهت توان تهییجی بالایی داشتند و از جهت دیگر برخی از آنها اصولاً ریشه در سنت نمادگرای سیاسی-اجتماعی ده دههٔ قبل از خود داشتند که در طی آن نمادهای رادیکال انقلابی به نحوی شایسته پُخته و سُخته شده بود و میراثی زبانی و نمادین فراهم کرده بود برای تصنیف سازان انقلابی تا به راحتی آرمانهای انقلاب را بر لبهای شهروندان جاری کنند تا ترنم آن تا به دوردستهای ایران پرواز کند. اوج این پیوند شعر نمادگرا با ذهنیّت عمومی جامعه به وساطت تصنیف و سرود را می‌توانیم در «آفتابکاران جنگل» و همچنین ترانهٔ «جمعه» مشاهده کنیم. در ترانهٔ جمعه مجموعه نمادهایی که به کار رفته است، همگی عمیقاً متاثر از سنت نمادپردازی پیش از خود بوده، و اگر آن پردازشها نبود چنین پتانسیلی ایجاد نمی شد:«توی قاب خیس این پنجره‌ها/عکسی از جمعهٔ غمگین می‌بینم/چه سیاهه به تنش رخت عزا/تو چشاش ابرای سنگین می‌بینم/داره از ابر سیاه خون می‌چکه /جمعه‌ها خون جای بارون می‌چکه» توجه به این نکته که این ترانه را فرهاد مهراد خوانده است و در اوایل دههٔ ۵۰ خورشیدی یکی از پرفروش‌ترین ترانه‌های آن سالها بوده است. این ترانه‌های کوچه-خیابانی گفتمان انقلابی را

در ذهن آحاد ملت شکل می‌دادند و آنها را از منظر روانشناختی آمادهٔ بسیج سیاسی می‌کردند. وساطت تصنیف و ترانه در انتقال آگاهی انقلابی به توده‌ها چنان حائز اهمیت است که به‌جاست تحقیقات گستردهٔ بینارشته‌ای در این زمینه انجام شود.

نکتهٔ جالب توجه، و کمتر بدان پرداخته شده، آنجاست که اتفاقاً نقطهٔ عطف تاریخ انقلاب با «شعر» بود و نه چیز دیگر. عموماً آغاز انفجار انرژی انقلاب را مقالهٔ روزنامهٔ اطلاعات لحاظ می‌کنند، ولی شبهای شعر گوته بود که جرقهٔ درگیریهای منتهی به فروپاشی رژیم را زد (آبراهامیان، ۴۶۶:۱۳۷۹؛ بارسقیان، ۲۷۷:۱۴۰۰). دامنهٔ درگیری‌های شبهای شعر، در ادامه، به دانشگاه صنعتی آریامهر [شریف] کشید و سپس با انتشار آن مقالهٔ کذایی سر به انفجار گذاشت. اینکه یکی از شاعران شبهای شعر گونه سعید سلطانپور بود و همو بود که ترانهٔ آفتابکاران جنگل را سروده بود، نه تنها اتفاقی نیست، بلکه نشان می‌دهد چگونه انقلاب با شعر نمادگرا پیوند داشت و آن نمادها را اخذ کرد و در لحظهٔ کنش انقلابی از دال نماد به مدلول صریح آن گذر کرد و خلع طاغوت را فریاد کرد. در واقع تخیل شاعرانه انرژی‌های آرمانشهری (استایتز، ۱۹:۱۳۹۸) را فراهم کرد تا در لحظهٔ انقلابی بتواند پشتیبان توده‌هایی باشد که می‌خواهند جهان نوآیین خودشان را خلق کنند. به این تعبیر، شعر نمادگرا همان ارادهٔ عمومی است که در دوران خفقان و سرکوب در قالب کلمه متجلی می‌شود و سینه به سینه، همچون پیمان جمعی ملت بر سر یک هدف مشترک، نقل می‌گردد.

نتیجه گیری

چارلز تیلور با اشاره به بحثی در جامعه‌شناسی می‌گوید که هر «ساختار»ی یک «ضد ساختار»ی دارد که می‌خواهد قواعد موجود را بر هم بزند و در همین راستا جشنها و رفتارها و زبانهای خودش را خلق می‌کند. ضدساختار می‌خواهد ساختار را معلق کند و آن را بر هم بزند (تیلور، ۶۴:۱۴۰۰). شعر نمادگرا در زیر سایهٔ سلطهٔ دیکتاتوری و ترس در واقع آفرینش یک زبان ضدساختار است که می‌خواهد مدلول واژه را واژگون کند. برخی از متفکرین بر این باور اند که مبارزهٔ سیاسی در واقع جدال دو زبان (لانگ) است: زبان ایدئولوژیکی موجود و زبان دیگری که برای مبارزه خلق می‌شود (هارلند، ۷۷:۱۳۸۸). بی‌تردید زبان و نظام دلالت جایگاه ویژه‌ای در هر تحول رادیکال سیاسی و اجتماعی دارد و این حُکم در مورد انقلاب اسلامی نیز صادق است. انسداد سیاسی و رژیم پلیسی بعد از کودتا که منجر به شکل‌گیری دیکتاتوری ۲۵ سالهٔ پهلوی دوم شد، سرکوب شدیدی را در تمام ساختار اجتماعی حاکم کرد تا جایی که سخن گفتن را غیرممکن کرده بود. به همین دلیل، هنرمندان

و فعالان سیاسی به سوی یک زبان نوین متمایل شدند که یک زبان کاملاً نمادگرا بود و نسبت دال و مدلول در آن در ناخودآگاه جمعی جامعه وضع شده بود. هنرمند در واکنش به وحشت حاکم «شب» را در شعر خود به کار می‌برد تا از تیغ سانسور بگریزد، ولی خواننده می‌دانست که این شب نه ساعات بعد از غروب آفتاب بلکه سیاهی و تباهی رژیم ستم شاهی است که به تعبیر شاملو همچو «بختک کثیفی که بر سرنوشت مردم ایران افتاده» است راه نفس را بسته است. بی‌تردید برای هر انقلابی آفرینش یک ایدئولوژی کاری حیاتی است. برای نفی رژیم پهلوی یک ایدئولوژی سیاسی آلترناتیو لازم بود تا فردای انقلاب را ترسیم کند که این کار توسط امام خمینی در درسگفتارهای ولایت فقیه نجف انجام شده بود، اما، آگاهی بخشی به توده‌ها نیازمند آماده سازی ذهنی آنها بود. تصانیف کوچه و خیابانی که دهان به دهان و سینه به سینه می‌گشت از مجموعه نمادها و سمبولهای بهره می‌برد که همگی توسط شعرای نمادپردازی همچون شاملو و اخوان خلق شده بودند. برای مثال، تصنیف «سر آمد زمستون» که ورد زبان خرد و کلان در تمام طبقات اجتماعی شده بود در معنای یک مبارزهٔ سیاسی رادیکال فهم نمی‌شد، اگر و تنها اگر، اشعار شاملو و اخوان در دسترس نبود. همان گونه که شاملو متذکر شده است شعر در آن دوران نقش «گلوله» را ایفا می‌کرد و استحالهٔ «کلمه» به «گلوله» فقط با کیمیای «نماد» امکان پذیر بود. اشعاری مانند «زمستان» و «کتیبه»ی اخوان، و یا شعر «برای مرد روشن که به سایه رفت» (شعری که مشهور بود شاملو برای جلال آل احمد سروده است) و یا «خطابهٔ تدفین» که برای خسرو روزبه سروده بود، ذهنیت جامعه و ناخودآگاه جمعی زمانه را شکل می‌دادند و گفتار انقلابی را صورت بندی می‌کردند. همهٔ اینها در مجموع آن زرادخانه‌ای بودند که از گوشه و کنار تاریخ ۲۵ سالهٔ پس از کودتا تا وقوع انقلاب ۵۷ جمع شدند و در اختیار رهبری توانمند و فرهمند، همچون امام خمینی، قرار گرفتند تا ایشان با بهترین بهره‌مندی از آنها انقلاب اسلامی را به نتیجه برساند. تردیدی نیست که موفقیت بسیج سیاسی سال منتهی انقلاب ناشی از همین گفتمان انقلابی بود که مصالح خودش را از زبانی می‌گرفت که در دستگاه شهر نمادگرای امثال شاملو و اخوان پردازش شده بود و به پختگی رسیده بود. آنجایی که به تعبیر اخوان «زنجیر» بر دست و پای همه بود و به تعبیر شاملو «آشوب شبنم»ها تحت زعامت امام خمینی قطره قطره جمع شدند و جرأت طوفان پیدا کردند تا آن «زنجیر»ها را پاره کنند و آن «بختک کثیف» را برای همیشه به زباله دان تاریخ بفرستند.

منابع و مآخذ:

آبراهامیان، یرواند (۱۳۷۹)، **ایران بین دو انقلاب**، ترجمهٔ فیروزمند و دیگران، تهران، نشر مرکز

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۶۴)، **از این اوستا**، تهران، مروارید

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۶۹)، **بدایع و بدعتها و عطا و لقای نیما یوشیج**، تهران، انتشارات بزرگمهر

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۷۶)، **بدعتها و بدایع نیما یوشیج**، تهران، نشر زمستان

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۸۶)، **صدای حیرت بیدار**، تهران، نشر مروارید

استایتز، ریچارد (۱۳۹۸)، **رویاهای انقلابی**، ترجمهٔ خاکباز، تهران، نشرنو

بارسقیان، آراز (۱۴۰۰)، **نمایندگان امر، نمایندگان کلام**، تهران، نشر امیرکبیر

تلطف، کامران (۱۳۹۴)، **سیاستِ نوشتار**، ترجمهٔ مهرک کمالی، تهران، نشر نامک

تیلور، چارلز (۱۴۰۰)، **عصر سکولار**، ترجمهٔ پاک نژاد، تهران، پگاه روزگارنو

ثروت، منصور (۱۳۸۵)، **آشنایی با مکتبهای ادبی**، تهران، انتشارات سخن

پورعظیمی، سعید (۱۳۹۹)، **بر بام بلند هم چراغی**، تهران، نشرنو

حریری، ناصر (۱۳۸۵)، دربارهٔ هنر و ادبیات؛ گفت‌وگوی ناصر حریری با احمد شاملو، تهران، نشر نگاه

جیمسون، فردریک (۱۴۰۰)، **ناخودآگاه سیاسی**، ترجمهٔ حسین صافی، تهران، نشر نیماژ

ستاری، جلال (۱۳۶۶)، **رمز و مثل در روانکاوی**، تهران، توس

شاملو، احمد (۱۳۸۲)، **مجموعه آثار**، دفتر یکم: شعرها، به کوشش نیاز یعقوب شاهی، تهران، نگاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۶)، **موسیقی شعر**، تهران، نشر آگه

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۰)، با چراغ و آینه، تهران، انتشارات سخن

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱)، حالات و مقامات م. امید، تهران، انتشارات سخن

شمیسا، سیروس، و حسین پور، علی (۱۳۸۰)، **جریان سمبولیسم اجتماعی در شعر معاصر ایران**، نشریه مدرس علوم انسانی، پاییز ۱۳۸۰ , دوره ۵ , شماره ۳ (پیاپی ۲۰) ; از صفحه ۲۷ تا صفحه ۴۲

عبداله، عبدالمطلب (۱۳۹۸)، نمادهای سیاسی در شعر نو در عصر پهلوی تا انقلاب اسلامی، **فصلنامه بلاغت کاربردی و نقد بلاغی**، دوره ۴، شماره ۲ - شماره پیاپی ۸، اسفند ۱۳۹۸، صفحه ۱۶۳-۱۷۸

فوکو، میشل (۱۳۷۹)، **ایران روح یک جهان بی روح**، ترجمهٔ نوذری، در فلسفهٔ تاریخ، ترجمه و تالیف حسینعلی نوذری، تهران، نشر طرح نو، صص ۵۵۶-۵۷۶

کاخی، مرتضی (۱۳۸۵)، **مجموعه مصاحبه‌ها با و دربارهٔ اخوان ثالث**، تهران، نشر زمستان

موسوی، حافظ (۱۳۹۷)، **آنتولوژی شعر اجتماعی ایران**، تهران، نشر ورا

(چاپ‌شده در فرهنگ‌بان، شمارهٔ اول، بهار ۱۳۹

میرشکاک، یوسفعلی (۱۳۹۳)، **نیست انگاری در شعر معاصر**، تهران، نشر روزگارنو

ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۶۸)، **نمادگرایی (سمبولیسم) در ادبیات نمایشی**، تهران، انتشارات برگ

واحد دوست، مهوش (۱۳۸۱)، **رویکردهای علمی به اسطوره شناسی**، تهران، انتشارات سروش

هارلند، ریچارد (۱۳۸۸)، **ابرساختگرایی: فلسفهٔ ساختگرایی و پساساختگرایی**، ترجمهٔ فرزان سجودی، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی

یونگ، کارل گوستاو (۱۳۵۲)، **انسان و سمبلهایش**، ترجمهٔ ابوطالب صارمی، تهران، انتشارات امیرکبیر