جریان سمبولیسم اجتماعی در شعر معاصر ایران

سیروس شمیسا[1]، علی حسین‌پور[2]

۱ ـ استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی
۲ ـ دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

چکیده

اگر بخواهیم شعر معاصر فارسی را به جریانهای مشخص و متمایز از هم تقسیم کنیم، یکی از مهمترینِ این جریانها، جریان سمبولیسم اجتماعی خواهد بود. نیمایوشیج، 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 ـ اجتماعی زمانهٔ خویش را در شعر منعکس می‌کنند. شعر در این جریان، شعری است متعهدانه 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 شیوهٔ بیان حماسی نیز از ویژگیهای دیگر این جریان شعری است.

کلید واژه‌ها: شعرفارسی معاصر، جریان شعر نمادگرای جامعه‌گرا.

۱. مقدمه

دهه‌های سی و چهل از قرن حاضر را می‌توان دهه‌های رواج و گسترش و تأیید و تثبیت «شعر معاصر فارسی» به حساب آورد. در این دو دهه، گرایشها و جریانهای گونه‌گونی در

شعر معاصر رخ نمود و در هر یک از این جریانها، شاعران متعددی آثار و اشعار بسیاری را چاپ و منتشر کردند؛ آثاری که برخی از آنها از زمرهٔ خواندنی‌ترین و ماندگارترین آثار در شعر و ادب فارسی به شمار می‌روند.

یکی از مهمترین و معروفترین این جریانها، جریانی است که از آن با عنوان «جریان سمبولیسم اجتماعی» (شعر رمزگرای جامعه‌گرا) یا «شعر نو حماسی و اجتماعی» تعبیر می‌شود. در این جریان با شاعرانی روبرو هستیم که برخلاف شاعران جریان شعر رمانتیک عاشقانه و فردگرای دهه‌های بیست و سی، همچون گلچین گیلانی، فریدون توللی، فریدون‌مشیری، فریدون کار و حسن هنرمندی، عمدهٔ توجه آنها به مسایل سیاسی و اجتماعی و مشکلات و آرمانهای مردم است؛ همچنین شعر شاعران این جریان از پشتوانهٔ نوعی درک و دریافت فکری و فلسفی برخوردار است و همین مسأله، شعر این شاعران را از اشعار «شاعران رمانتیک جامعه‌گرا و انقلابی» که با حفظ هویت و شخصیت غنایی و رمانتیک خود، گوشه چشمی نیز به مسایل اجتماعی و سیاسی دارند، متمایز می‌کند؛ همین طور اعتقاد این شاعران به تعهد والتزام در برابر جامعه و اصول انسانی واخلاقی، شعر این شاعران را از اشعار غیرمتعهدانه و فردگرایانهٔ دو جریان شعر «موج نو» (پیروان احمدرضا احمدی) و شعر «حجم‌گرا» (طرفداران یدالله رؤیایی) که داعیه دار نظریهٔ «هنر برای هنر» یا «شعر محض و ناب» بودند، جدا می‌کند. خلاصه اینکه جریان سمبولیسم اجتماعی «نوعی شعر نیمایی است با محتوای اجتماعی و فلسفی و روشن‌بینانه؛ شعری که هدف آن بالا بردن ادراک و بینش هنری و اجتماعی است و غالباً پیامی اجتماعی و انسانی در آن بازگو می‌شود...؛ شعری که هم با احساس خواننده سروکار دارد و هم با ادراک و اندیشهٔ او در تماس است و می‌خواهد خواننده چشم و گوش خود را باز کند و همه چیز را ببیند و حس کند. از این رو مسألهٔ فرد از میان می‌رود و هرچه هست اجتماعی است. در این نوع شعر حتی عشق که نوعی گرایش فردی است جنبه و روح اجتماعی پیدا می‌کند»[۱].

همانطور که اشاره شد، نام و عنوانی که در بیشتر کتب و مقالات مربوط به شعر معاصر فارسی به این جریان اطلاق شده، جریان شعر سمبولیسم اجتماعی یا شعر نو حماسی و اجتماعی است؛ اما از آنجا که اصطلاح «سمبولیسم اجتماعی» در تسمیهٔ این جریان کاربرد بیشتری یافته و این عنوان دو ویژگی محوری و بینانی این جریان، یعنی «نمادگرایی» و «جامعه‌گرایی» را در خود جمع دارد، در این مقاله از همین نام برای این جریان استفاده شده است. همچنین از آنجا که اصطلاح «سمبولیسم» خود نام مکتبی از مکاتب ادبی اروپایی است و جریان مورد نظر ما تأثیراتی نیز از این مکتب پذیرفته است، برای روشنتر شدن مسأله و

تعیین میزان این اثرپذیری، در این نوشته ابتدا بحثی از مکتب سمبولیسم و تعریف و اصول و ویژگیهای آن به میان آمده و سپس مقایسه‌ای میان شعر سمبلیک جامعه‌گرای معاصر فارسی با شعر سمبلیک اروپایی به عمل آمده و شباهتها و اختلافات این دو بررسی و تحلیل شده است. در ادامهٔ مطلب، از «جامعه‌گرایی» و «نمادگرایی» به عنوان دو ویژگی اساسی جریان سمبولیسم اجتماعی فارسی، جداگانه سخن رفته و در نهایت، یک جمع‌بندی و نتیجه‌گیری از ویژگیهای این جریان به عمل آمده است.

۲. سمبولیسم در معنی اصطلاحی و خاص

سمبولیسم در معنی اصطلاحی آن، نام یکی از مکاتب ادبی اروپایی است که در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم پس از مکاتبی چون کلاسیسیسم، رمانتیسم، رئالیسم و ناتورالیسم در اروپا شکل گرفته و مانند همهٔ مکاتب ادبی اروپایی، کم و بیش، بر روند تحولات و تطورات ادبی سایر ملل نیز تأثیراتی را بر جای گذاشته است. در این میان، شعر و ادب معاصر فارسی نیز از حوزهٔ نفوذ و تأثیر این مکاتب و از جمله مکتب سمبولیسم به دور نمانده است؛ تا آنجا که از دیدگاه بسیاری از صاحبنظران، یکی از خاستگاهها و سرچشمه‌های مهم جریان شعری سمبولیسم اجتماعی فارسی، مکتب سمبولیسم اروپایی قلمداد شده است؛ از این رو، پیش از آنکه به جریان سمبولیسم اجتماعی در شعر معاصر فارسی که موضوع این مقاله است بپردازیم، لازم می‌بینیم که در ابتدا، تعریف و توضیحی، هرچند مختصر، از مکتب سمبولیسم و اصول و ویژگیهای آن به دست دهیم و آنگاه شباهتها و تفاوتهای سمبولیسم شاعران معاصر فارسی را با سمبولیسم شاعران اروپایی بیان کنیم.

چارلز چدویک در کتاب «سمبولیسم» از این مکتب چنین تعریفی ارائه می‌دهد: «سمبولیسم را می‌توان هنر بیان افکار وعواطف نه از راه شرح مستقیم و نه به وسیلهٔ تشبیه آشکار آن افکار و عواطف به تصویرهای عینی و ملموس، بلکه از طریق اشاره به چگونگی آنها و استفاده از نمادهایی بی‌توضیح برای ایجاد آن عواطف و افکار در ذهن خواننده دانست»[۲]. هم او از قول استفان مالارمه، از بنیانگذاران و بزرگان سمبولیسم، دربارهٔ این مکتب اظهار می‌کند که ادای نام موضوع، بخش عمدهٔ لذت نهفته در شعر را تباه می‌کند؛ چه این لذت، همان روند کشف و ظهور تدریجی است؛ پس سمبولیسم یعنی هنر یاد کردن چیزی به صورت خرده خرده، تا آنکه وصف حالی از آن برملا شود. برملاشدن این وصف حال، البته از طریق «یک سلسله رمزگشایی» و تأویل انجام می‌پذیرد[۲]. این تلقی از شعر، نخستین بار به طور مشخص در مجموعهٔ شعر «گلهای شر» از شارل بودلر فرانسوی (۱۸۵۷ م) مجال ظهور

وبروز یافت؛ کسی که او را «پدر سمبولیسم» لقب داده‌اند. از بنیانگذاران و بزرگان دیگر این مکتب باید از استفان مالارمه، پل ورلن و آرتور رمبو (همگی از فرانسه) نام برد. سرانجام در سال ۱۸۸٦ ژان مورئاس با درج مقاله‌ای در روزنامهٔ «فیگارو» بیانیهٔ شعر سمبولیسم فرانسه را تدوین کرد و بدان رسمیت و هویت بخشید[۲].از آن پس، این مکتب در سایر کشورهای اروپایی وامریکایی نیز پیروان نامداری چون تی.اس.الیوت، جیمز جویس، موریس مترلینگ، الکساندر بلوک و نیز ویلیام باتلرییتز را به خود اختصاص داد.

۳. اصول و ویژگیهای مکتب سمبولیسم

۱. بیان افکار و عواطف از طریق استفاده از نمادها و نشانه‌های شخصی.

۲. از آنجا که «شاعران نمادگرا اصراری به تصریح احساسها و دریافتهای خود ندارند و معتقدند که حالتها و احساسهای شاعرانه، مبهم و خاص و حاصل لحظه‌های جذبه و مکاشفهٔ شاعر است[۳]، درک و دریافت اشعار این شاعران نیز در اکثر موارد مشکل و نیازمند رمزگشایی و تأویل است و چه بسا که افراد مختلف، قرائتها و برداشتهای مختلفی از یک شعر داشته باشند.

۳. از ویژگیهای مهم این مکتب آن است که شاعران آن در اشعار خویش از بسیاری از قواعد و قوانین ادبی و عروضی کلاسیک و سنتی عدول کردند و با کوتاه و بلند کردن‌مصراعها، «شعر آزاد» و با کنار نهادن وزن و قافیه، «شعر سپید» را ابداع کردند.

٤. توجه به آهنگ و موسیقی کلمات؛ «شعرای سمبولیست معتقد بودند که شعر باید از راه آهنگ کلمات، حالات روحی و احساساتی را امکان بیان مستقیم آنها نیست، به خواننده یا شنونده القا کند. بدین ترتیب، برای شعر مقامی مشابه و هم شأن با موسیقی قائل بودند»[٤].

۵. گریز از عینیت و واقعیت؛ سمبولیستها معتقد بودند که «تا حد امکان باید از واقعیت عینی[1] دور و به واقعیت ذهنی[2] نزدیک شد»[۵].

٦. عدم توجه به مسایل سیاسی واجتماعی و عدم اعتقاد به تعهد و رسالت اجتماعی شعر و گرایش به شعر ناب و محض.

۷. عدم اعتقاد به جنبه‌های تعلیمی و آموزندگی ادبیات و شعر.

۸. ترجیح تصور و تخیل بر تفکّر و تعقّل

1. Objectif
2. Subjectif

۴. شباهتها و تفاوتهای جریان شعر سمبولیسم اجتماعی فارسی و مکتب سمبولیسم

حال اگر بخواهیم مقایسه‌ای بین ویژگیهای جریان شعری سمبولیسم اجتماعی فارسی با ویژگیهای مکتب سمبولیسم ـ که ذکرش گذشت ـ به عمل آوریم، به وجود شباهتها و تفاوتهایی در این میان پی می‌بریم:

الف) شباهتها

۱. در جریان شعر سمبولیسم اجتماعی فارسی نیز همانند مکتب سمبولیسم، برای بیان افکار و عواطف از زبان و بیان سمبلیک و نمادین استفاده شده است (تفصیل این امر پس از این خواهد آمد).

۲. زبان شعر در جریان سمبولیسم اجتماعی فارسی نیز همانند زبان شعر در مکتب سمبولیسم مبهم و پیچیده و تأویل‌بردار است؛ به گونه‌ای که نمی‌توان معنی مشخص و مورد اتفاقی از اشعارشاعران این جریان به دست داد.

۳. در این جریان نیز همانند مکتب سمبولیسم، بسیاری از قواعد ادبی و عروضی سنتی دستخوش تغییر شد؛ به گونه‌ای که تلاشهای نیما یوشیج را در کوتاه و بلندکردن مصراعها و ایجاد آزادیهایی در حوزهٔ قافیه و در نتیجه ابداع «شعر آزاد» می‌توان با تلاشهای پل ورلن و استفان مالارمه در ایجاد «شعر آزاد» در زبان فرانسه مقایسه کرد؛ همانگونه که می‌توان کوششهای احمد شاملو را در عدول ازوزن شعر و ایجاد «شعر سپید» با کوششهای آرتور رمبو در ابداع «شعر بی وزن و سپید» در شعر فرانسه مقایسه کرد.

٤. از نظر توجه به آهنگ و موسیقی کلمات و استفاده از آن در جهت القای بهتر افکار و عواطف نیز، هم در مکتب سمبولیسم و هم در جریان سمبولیسم اجتماعی فارسی شاهد شباهتهای نزدیکی هستیم. در این زمینه، به ویژه تلاشهای شاملو و فروغ فرخزاد در جایگزین کردن موسیقی کلمات به جای موسیقی حاصل از وزن درخور توجه است.

ب) تفاوتها

۱. برخلاف شاعران سمبولیست فرانسه که «تحت تأثیر فلسفهٔ افلاطون، شاعر را شاهدی می‌دانستند که می‌تواند از پس دنیای واقعی، صور آرمانی و هستی مطلق را به نظاره بنشیند»[٤]، عمدهٔ تکیه و تأکید شاعران سمبولیسم فارسی بر عینیت و واقعیت موجود و این

جهانی بود، نه صور آرمانی و ایدهٔ افلاطونی؛ توضیح آنکه، «از نظر فکر، سمبولیسم بیشتر تحت تأثیر فلسفهٔ ایدئالیسم بود که از متافیزیک الهام می‌گرفت»[۵]، در حالی که یکی از ویژگیهای مهم جریان سمبولیسم اجتماعی فارسی گرایش به واقع‌گرایی و رئالیسم است.

۲. از مهمترین تفاوتهای مکتب سمبولیسم اروپایی با جریان شعر سمبولیسم اجتماعی فارسی این است که شعر سمبلیک فارسی، شعری است که در برابر مسایل و مفاهیم سیاسی و اجتماعی و آرمانها و آرزوها و درد و دریغهای انسانی، خود را متعهد و مسؤول می‌داند و جامعه‌گرایی از ویژگیهای محوری و بنیادین آن است؛ در حالی که شاعران سمبولیست اروپایی به دلیل گرایش به شعر محض و ناب، غالباً اعتقاد و التزامی به مسایل سیاسی و اجتماعی ندارند و پرداختن به این مفاهیم را خارج از حدود و وظایف شاعر می‌دانند.

۳. همچنین به دلیل آنچه که گفته شد، شاعران نمادگرای فارسی برای شاعر رسالت خاصی قائلند و معتقدند که شعر باید حاوی پیغام و پیامی برای مخاطبان خود باشد؛ در حالی که شاعران سمبولیست اروپایی «ماند شاعران پیرو مکتب زیبایی گرایی، هیچگونه جنبهٔ تعلیمی و آموزندگی برای شعر قائل نبودند»[۳].

٤. مکتب سمبولیسم که ریشه در فلسفهٔ ایدئالیسم دارد «برای درک حقیقت به تصور و تخیل بیش از تفکر ارزش می‌دهد»[۲]، به همین دلیل «رؤیا و تخیل که پوزیتیویسم و رئالیسم می‌خواست آن را از عالم ادبیات براند،

دوباره با سمبولیسم وارد ادبیات شد»[۵]؛ اما در مقابل، در جریان شعر سمبلیک فارسی در کنار عنصر تخیل، به درک و دریافتهای فکری و فلسفی اهمیت بسیاری داده می‌شود و اصولاً یکی از ویژگیهای محتوایی اشعار در این جریان، متفکرانه بودن آنهاست.

بدین ترتیب، از میان هشت ویژگی که برای مکتب سمبولیسم برشمردیم، جریان شعر سمبولیسم اجتماعی فارسی در چهار ویژگی با مکتب سمبولیسم همسانی و همسویی شایان توجهی دارد و این همانندی و هماهنگی گاه تا بدان حد است که جز بیان تأثیرپذیری شاعران نمادگرای فارسی از شاعران مکتب سمبولیسم، هیچ توجیه و محمل پذیرفتنی دیگری برای آن نمی‌توان ارائه داد؛ اما از این ویژگیها که بگذریم، جریان شعر نمادگرا و جامعه‌گرای فارسی چهار ویژگی منحصر به فرد نیز دارد که همین ویژگیها آن را به مثابهٔ جریانی مستقل و اصیل و نه تقلیدی و تکراری صرف جلوه می‌دهد (در این باره، در قسمت «نمادگرایی» از همین مقاله نیز توضیحاتی داده شده است).

۵. جامعه‌گرایی

مسألهٔ جامعه‌گرایی که از ارکان جریان سمبولیسم اجتماعی است چیزی نیست که مسبوق به هیچ سابقه‌ای نباشد و یکباره در شعر شاعران این جریان ایجاد شده باشد. این مسأله در

شعر فارسی سابقه‌ای حدوداً صد ساله دارد و به اولین تلاشهایی که شاعران «عصر بیداری» چون نسیم شمال، عشقی، عارف، فرخی یزدی، دهخدا، ادیب الممالک و دیگر شعرای عهد مشروطه در جهت پرداختن به مسایل اجتماعی و مفاهیمی از قبیل آزادی، انقلاب، قانون، وطن، مردم، تعلیم و تربیت و... داشته‌اند، باز می‌گردد. اما چیزی که هست آن است که جامعه‌گرایی شاعران عهد مشروطه حالتی عصیانی و انقلابی و ناگزیر، شعاری و شتابزده و سطحی دارد و کمتر با اندیشه و روشن‌بینی همراه است و مهمتر از آن اینکه زبان و شیوهٔ بیان در اشعار این شاعران کمتر صبغهٔ هنری و شعری و زیباشناختی به خود می‌گیرد و غالباً به زبان گفتاری و نثر نزدیک است؛ از این رو، اخوان ثالث در کتاب «بدایع و بدعتهای نیما یوشیج» در مقایسه‌ای که میان شعر مشروطه و شعر نیمایی به عمل می‌آورد ضمن اشاره به سابقهٔ مسألهٔ جامعه‌گرایی در نزد شاعران مشروطیت، ویژگیهای شعر آن دوره را چنین بر می‌شمرد:

۱. سرشارند از حرارت و جنبش و خشم و خروش و سرکشی و خشونت و برایی و ویران‌کنندگی؛

۲. سرشارند از حقایق تازهٔ زندگی و حقانیت درد و رنهایی که سابقاً مجال طرح نداشته‌اند؛ با کلیات و جزئیاتی در هم ریخته؛

۳. سرشارند از جوابهای پریشان و متضاد به سؤالهایی که طرح شده؛

٤. سرشارند از شتابزدگی و سهل‌انگاری، و غالباً عریان از زیبایی‌اند؛

٥ از حیث زبان، نپخته و نسنجیده و خامند؛

٦. از حیث سبک یکدست نیستند و همچنین از جهت اغراض و عوالم، آمیخته‌ای هستند از حماسه و هزل و هجا و غمنامه و غیره؛ در حالی که حق هیچکدام هم به درستی گزارده نشده؛

۷. از حیث شکل و قالب دور از کمالند و منقلب و بی‌طریقت؛

۸. از حیث محتوا به قوام نیامده‌اند و بی‌عمق و ناپایدار؛

۹. ولاجرم عامیانه‌اند»[٦].

اخوان در ادامه به شعر نیمایی می‌پردازد و در نه بند دیگر، تغییرات و تحولاتی را که در نتیجهٔ اقدامات نیما و پیروان او در شعر معاصر ایجاد شده است، برمی‌شمرد. این نه بند در حقیقت، اصلاح، تکمیل و تغییر جهت همان نه بند پیش گفته است.

خلاصه اینکه همانگونه که اخوان نیز اشاره کرده است، گرچه جامعه‌گرایی و توجه به دردها و آمال و آرمانهای مردم از عهد مشروطه وارد شعر فارسی شده است، اما حلّ و

هضم کردن این مسایل در شعر و یافتن زبان و شیوهٔ بیان و شکل و قالب مناسبی برای طرح آنها و خلاصه تبدیل کردن آن «شعارهای اجتماعی و سیاسی» به «شعر اجتماعی و سیاسی» کاری است که نیما و پیروان راستین او موفق به انجام آن شده‌اند.

اگر بخواهیم روند ورود مفاهیم اجتماعی و سیاسی را در شعر نیما و به تبع آن در اشعار شاعران سمبولیست جامعه‌گرا بررسی کنیم به این نتیجه می‌رسیم که نیما خود در این زمینه دو تجربهٔ کاملاً متمایز از هم داشته است؛ چرا که نیما در اشعار آغازین خود از قبیل «قصه رنگ پریده، خون سرد» و شعر «ای شب» و به ویژه شعر معروف «افسانه» شعری است تغزل‌گرا و رمانتیک؛ تا آنجا که برخی از محققان، این آثار اولیهٔ نیما را طلیعه و سرآغاز و به تعبیر دقیقتر «مانیفست» شعر رمانتیک فارسی دانسته‌اند[۷]؛ اما نیما به تدریج از این گونه اشعار و محتوای رمانتیک آنها فاصله می‌گیرد و به سمت نوعی شعر متفکرانه با مایه‌ها و محتوای سیاسی و اجتماعی و زبانی نمادین و قالبی نو گرایش پیدا می‌کند و سرانجام در سال ۱۳۱۶ با سرایش شعر «ققنوس» به تجربه و کشف تازه‌ای در زمینهٔ شعر دست می‌یابد.

نیما، شیوه‌ای را که در ۱۳۱۶ در شعر ققنوس تجربه کرده است دنبال می‌کند و با سرودن اشعاری چون آی آدمها، ناقوس، مانلی، کار شب پا، پادشاه فتح، آقا توکا، مهتاب، ماخ اولا، چراغ، در شب سرد زمستانی، شب است، مرغ آمین، داروگ، ری را، دل فولادم، هست شب، برف، تو را من چشم در راهم، و شب همه شب، نوع خاصی از شعر را پی می‌افکند و جریانی خاص را در شعر معاصر فارسی به راه می‌اندازد که بعدها به جریان سمبولیسم اجتماعی یا شعر نوی حماسی و اجتماعی یا شعر نیمایی معروف می‌شود.

در واقع نیما با اشعار خود، نوعی روح تعهد و التزام نسبت به مسایل اجتماعی و سیاسی را در کالبد شعر فارسی می‌دمد. در سایهٔ همین الهامات و تعلیمات نیماست که شاعری چون شاملو در سال ۱۳۳۰ از روحیه و شخصیت غنایی و رمانتیک خود دست می‌شوید و از انتشار مجموعهٔ رمانتیک «آهنگهای فراموش شده» اظهار پشیمانی می‌کند و اشعار متعهدانه و جامعه‌گرایانهٔ مجموعهٔ «قطعنامه» را می‌سراید و پس از آن در نیمهٔ نخست دههٔ سی، شعر معروف «شعری که زندگی است» را می‌سراید و رسماً اعلام می‌کند که:

...امروز

شعر

حربهٔ خلق است؛

زیرا که شاعران

خود شاخه‌ای ز جنگل خلقند؛
نه یاسمین و سنبل گلخانهٔ فلان.
بیگانه نیست
شاعر امروز
با دردهای مشترک خلق؛
او با لبان مردم
لبخند می‌زند
درد و امید مردم را
با استخوان خویش پیوند می‌زند[۸].

و در سایهٔ همین الهامات نیماست که فروغ فرخزاد از سرودن مجموعه‌های عاشقانه و رمانتیک آغازین خود، «اسیر و دیوار و عصیان»، اظهار ندامت می‌کند و با اعتراف به تعلیم گرفتن از اندیشه و شیوهٔ شاعری نیما، اشعار متفکرانه و دردمندانه «تولدی دیگر» و «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» را می‌سراید؛ و در سایهٔ همین تعلیمات است که شاعرانی چون اخوان، منوچهر شیبانی، اسماعیل شاهرودی، سیاوش کسرایی، منوچهر آتشی، شفیعی کدکنی، اسماعیل خویی، م. آزاد، م. آزرم و... اشعار جامعه‌گرایانهٔ خود را یکی پس از دیگری عرضه می‌کنند.

۶. نمادگرایی

همانگونه که بیان شد، گرایش نیما و پیروان او به زبان سمبلیک بی‌تأثیر ازآشنایی آنان با مکتب سمبولیسم اروپایی نیست؛ به ویژه آنکه نیما به عنوان سردمدار این جریان، خود زبان فرانسه را خوب می‌دانست و در نتیجه با ادبیات فرانسه و مکاتب ادبی آن آشنایی نزدیک داشت. گذشته از آن، می‌دانیم که شعر برخی از شاعران سمبولیسم معروف اروپایی در همان سالها به زبان فارسی ترجمه شده بود است؛ دکتر حمید زرین‌کوب در این مورد می‌نویسد: «این زبان و شکل تازه که نیما به خلق آن دست می‌یابد، ظاهراً با آگاهی او از زبان و فرهنگ و ادب فرانسوی و خاصه آشنایی او با شیوه‌های رمانتیسم و سمبولیسم و به خصوص شعر رمبو، ورلن و استفان مالارمه بی‌ارتباط نیست و ظاهراً نیما با آشنایی و اطلاع از انقلابی که در شعر فرانسوی رخ داده است به شعر فارسی که سنت و تکرار آن را فرسوده و بی‌حاصل کرده است، جان تازه‌ای می‌دهد»[۱].

دکتر براهنی نیز در بحثی با عنوان «نیمای سمبولیسم دفتر شعر من و اجتماع» با مقایسهٔ میان «افسانهٔ» نیما و مجموعهٔ «شعر من» او به تأثیرپذیری نیما از شاعران سمبولیست فرانسه اشاره می‌کند و می‌نویسد: «نیمای افسانه مطلقاً یک رمانتیک بود، متأثر از شعر اواسط قرن نوزده فرانسه، ولی نیما «شعر من» از رمانتیسم به سمبولیسم می‌گراید و گویی از اواسط قرن نوزده فرانسه به اواخر قرن می‌آید و حضور مالارمه را درک می‌کند. «ققنوس» نیما... بی‌شباهت به «پرندهٔ» مالارمه نیست»[۹].

مسألهٔ گفتنی دیگر در این زمینه آن است که زبان سمبلیکی که نیما در اشعاری چون داروگ، برف، مرغ آمین، ناقوس و... از آن بهره می‌گیرد و این زبان پس از او مورد توجه و تقلید شاعران دیگر قرار می‌گیرد حاصل تعامل و تزاحم چند مسأله است: از یک سو شاعران این جریان، نسبت به مسایل سیاسی ـ اجتماعی در خود احساس تعهد می‌کنند و پرداختن به مردم و دردها و آرمانها و آرزوهای آنان را رسالت خود می‌دانند و از سوی دیگر به دلیل وجود جو خفقان و اختناق و ترس و تهدید و سانسور نمی‌توانند به تعهد و رسالت اجتماعی و سیاسی خود جامهٔ عمل پوشند. ناچار باید به زبان و بیانی غیرمستقیم و تأویل بردار، یعنی زبان رمز و اشاره و سمبل، رو آورند تا در عین پرداختن به مسایل اجتماعی و سیاسی از تبعات و آفات آن در امان مانند.

گذشته از این، شاعران این جریان نیک آگاهند که بیان مستقیم و خام مسایل اجتماعی و سیاسی سروده‌های آنان را از عنصر «ادبیت» و «شعریت» تهی خواهد ساخت؛ پس باید به دنبال شیوه‌ای بود تا در عین جامعه‌گرایی و سیاسی سرایی از غنای ادبی و هنری شعر کاسته نشود و این شیوه، همان شیوهٔ بیان سمبلیک و نمادین است. این است که مثلاً نیما در شعر «داروگ» با نماد قرار دادن «داروگ» (قورباغهٔ درختی که خواندن آن نشان قریب‌الوقوع بودن ریزش باران است) به طور ضمنی از اوضاع نامطلوب و نابسامان زمانهٔ خود انتقاد می‌کند و فرو باریدن باران انقلاب و آزادی را بر سرزمین خشک کشورش چنین به انتظار می‌نشیند:

خشک آمد کشتگاه من
در جوار کشت همسایه
گرچه می‌گویند: «می‌گریند روی ساحل نزدیک
سوگواران در میان سوگواران»
قاصد روزان ابری داروگ! کی می‌رسد باران؟...[۱۰].

یا آنکه فروغ فرخزاد در شعر «هدیه» با استفادهٔ نمـادین از دو واژهٔ «شب» و «چـراغ» از فضای سرد و بی‌روح و تاریک محیط و اجتماع خویش اینگونه شکوه سرمی دهد:

من از نهایت شب حرف می‌زنم
من از نهایت تاریکی
و از نهایت شب حرف می‌زنم
اگر به خانهٔ من آمدی برای من ای مهربان، چراغ بیاور
و یک دریچه که از آن
به ازدحام کوچهٔ خوشبخت بنگرم[۱۱].

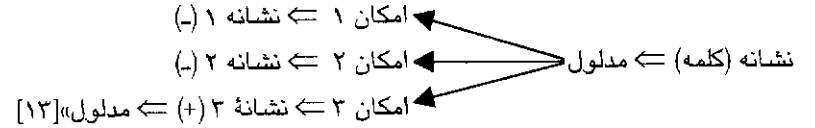
در اینگونه اشعار تصور اینکه برای یک شعر بتوان یک معنی مشـخص و مـورد اتفـاق را ارائه داد، چندان درست نمی‌نماید؛ چرا که این اشعار برخلاف بسیاری از اشعار سنتی، از یک نظام نشانه‌شناسی ساده و به تعبیر دیگر از یک رابطهٔ مستقیم دالّ و مدلولی پیروی نمی‌کنند. از این رو، دکتر پورنامداریان در کتاب «خانه‌ام ابری است» با ارائهٔ بحثـی بـا عنـوان «مسـألهٔ معنی در شعر کهن و شعر آزاد نیمایی» نخست مسـألهٔ معنـی و رابطـهٔ نشـانه و معنـی را در شعر کهن فارسی بررسی می‌کند و آن را تابع یکی از رابطه‌های زیر می‌داند:

۱. نشانه (کلمه / دال) ⟸ مدلول؛

۲. نشانهٔ ۱ (کلمه / دال ۱) ⟸ نشانه ۲ (کلمه / دال ۲) ⟸ مدلول[۱۲].

ایشان پس از آن به مسألهٔ رابطهٔ میانه نشانه و معنی در شعر نیما می‌پردازد و می‌نویسد: «شعر نیما و شعر عده‌ای از معاصران و نیز بسیاری از غزلهای عرفـانی از طریـق دو رابطـهٔ سابق‌الذکر به معنی محصلی... منجر نمی‌شود. در این شعرها زمینهٔ سـخن و شـیوهٔ بیـان بـه گونه‌ای است که بر اساس نشانه‌های مذکور در کلام و مدلول آنها خواننده به تجربـه‌ای قـابل درک و منطبق با ذهنیت خویش نمی‌رسد و یا افق انتظار او از شعربا مدلول نشانه‌های کلمات سازگار درنمی‌آید. در شعـر نیز اشاره‌ها و قرایـن صریـح و معینـی کـه او را بـه نشـانه‌های ثانوی هـدایت کنـد موجـود نیست. بـه نـاچـار خـواننده از نشـانه‌های مذکـور در کـلام بـه مدلـول قراردادی آنها در زبان، یعنی بیرون از فضای شعر می‌رود؛ آنگاه بـر امکانـات دلالـی بالقوه موجود در مدلول تأمل می‌کند و از میان امکانات دلالی و معنایی مدلول، آنها را کـه بـا زمینهٔ کلـی و عمومـی شـعر و نیـز سـایر نشـانه‌ها مناسـبت دارد برمـی‌گزینـد و بـه منزلـهٔ نشانه‌های احتمالی و ثانوی بـه درون شـعر مـی‌آورد و بـه اقتضـای امکانـات معنـایی شـعر می‌آزماید تا به معنا و مدلولی مقتضی با افق ذهنی و افق انتظار خود و امکانات عمومی شـعر دست یابد.

این رابطهٔ سوم را می‌توان به صورت زیر خلاصه کرد:



بدین ترتیب، وقتی در اشعار نیما با شعرهایی چون ققنوس، ناقوس، خانه‌ام ابری است، داروگ، برف یا ککی روبرو می‌شویم و آنگاه که درمجموعه‌های اخوان با شعرهایی چون زمستان، قاصدک، کتیبه، میراث، آخر شاهنامه و آنگاه پس از تندر مواجه می‌شویم، یا وقتی که شعرهایی چون هدیه، دلم برای باغچه می‌سوزد، تنها صداست که می‌ماند و پنجره از فروغ فرخزاد را می‌خوانیم و همچنین آنگاه که بسیاری از اشعار شاملو و دیگر شاعران مطرح جریان سمبولیسم اجتماعی را می‌خوانیم، باید توجه داشته باشیم که این اشعار، از نام و عنوان آنها گرفته تا اجزا و عناصر اصلی تشکیل دهندهٔ آنها، دارای مفاهیمی نمادین هستند و ناظر به حقایقی برتر و والاتر از معانی واژگانی و تحت‌اللفظی. از این رو در مورد این گونه اشعار نمی‌توان از «معنی کردن» سخن گفت؛ معنی کردن در مورد این اشعار ابتدای راه است نه انتهای آن. معانی در این اشعار تنها دریچه‌هایی از احتمالات و «امکانات دلالی بالقوه» را به روی ما می‌گشایند تا ما از منظر این دریچه‌ها که خود دالها و نشانه‌های جدیدی هستند، به تماشای مدلولهای دیگر بنشینیم و آنگاه با توجه به زمینه‌های معنایی متن و برخی نشانه‌های برون متنی، مدلولی را که به مقصود و منظور اصلی شاعر نزدیکتر به نظر می‌رسد انتخاب و اختیار کنیم، و این امر یعنی «تأویل» شعر و نه «معنی کردن» آن؛ و این تأویل، بسته به پیش فرضها و نوع قرائت یا خوانش ما از شعر و نوع روشی که در تحلیل محتوا اختیار می‌کنیم و با توجه به میزان شناخت ما از آثار و اشعار دیگر شاعر و زمانه و زمینه‌ای که او در آن می‌زیسته، چه بسا که با تأویلهای دیگر از همان شعر مختلف و متفاوت و گاه حتی متناقض جلوه کند.

نکتهٔ دیگر اینکه با توجه به جامعه‌گرا بودن شاعران این جریان و تعهدی که آنان نسبت به مردم و اجتماع در خود احساس می‌کنند، جهت‌گیری اصلی بسیاری از نمادها و سمت و سوی غایی و نهایی آنها اجتماع و مسایل است؛ برای مثال، «خانه ابری»ای که نیما از آن دم می‌زند می‌تواند در تحلیل نهایی، نماد فضای تیره و تار ظلم و بی‌عدالتی و فساد و تباهی حاکم بر جامعه نیما باشد؛ یا «مرغ آمین» در شعر او نماد کسی است که از دردهای مردم آگاه است و برای رهایی آنها از این دردها و تحقق آرزوهای آنها و در یک کلام، بیدار ساختن آنها در تلاش است؛ یا مثلاً «کک کی» (گاونر) در شعر نیما که در بیشه‌ای خموش گم

گشته و با وجود برخورداری از آب و علف کافی همواره در خروش است، می‌تواند سمبل گم‌گشتگی و هویت باختگی انسان در عصر حاضر و عصیان و اعتراض او در برابر چنین حالتی باشد.

نظیر این مسأله را در شعر بسیاری از پیروان اصیل نیما شاهد هستیم. یکی از این شاعران احمد شاملوست. «با خواندن مجموعه‌های شعر شاملو درمی‌یابیم که زمینهٔ اصلی شعرهای او را عواطف ناشی از تأثّرات اجتماعی است که رقم می‌زند. شعر او سرگذشت مهرو کین، یأس وامید، عشق و نفرت، غم و شادی، درد و دریغ و حمله و گریز است؛ اما محور اصلی تمام این عواطف، اجتماعی است و مردمش. کمتر شعری از وی می‌خوانیم که اثری از دردهای مردم و فضای مسلط بر جامعه را در آن نبینیم»[۱۳].

بدین ترتیب، می‌توان گفت که نمادگرایی در خدمت جامعه‌گرایی مختصّهٔ اصلی و محوری اشعار در جریان سمبولیسم اجتماعی است، و به این دلیل، نام و عنوان «سمبولیسم اجتماعی» برای این جریان شعری، نامی گویا و با مسمّا به نظر می‌رسد.

برای نمونه، در شعر کوتاه سمبلیک زیر، عمق نگاه و وسعت دید شاعر را نسبت به مسایل اجتماعی و سیاسی شاهد هستیم. در این شعر، شاعر با چند واژه مختصر تمام زوایای پیدا و پنهان جامعه و محیط خویش را برای مخاطب ترسیم کرده است:

شب
با گلوی خونین
خوانده‌ست
دیرگاه
دریا
نشسته سرد
یک شاخه
در سیاهی جنگل
به سوی نور
فریاد می‌کشد[۱٤].

تمام این شعر، بیست واژه بیشتر نیست؛ اما شاعر تمام گفتنی‌ها را با همین بیست واژه گفته است: شب سیاه ظلم و ستم دیری است بر محیط زندگی شاعر سیطره افکنده است. شب به خواننده‌ای مانند شده است که از بس خوانده است، گلوی او خونی شده است. شب چه چیز را تا بدین حد خوانده و تکرار کرده است؟ ظلم و جور را. در عین حال، گلوی خونی

شب، نماد و نشان ضرب و جرح و شکنجهٔ مبارزان و شب ستیزان نیز می‌تواند باشد. در ادامه، دریا را می‌بینیم که به جای تحرک و تلاطم، سرد بر جای خویش نشسته است. آیا این دریای سرد و ساکن همان جامعهٔ تحت ظلم و ستم نیست که در برابر این ظلم و ستم هیچ مقاومت و مخالفتی از خود نشان نمی‌دهد و سرد و بی‌تفاوت برجای خویش نشسته است؟ اما در این میان، ناگهان، یک شاخه، تنها یک شاخه، از میان این سیاهی که از شدت انبوهی به جنگلی مانند است، برای رسیدن به نور و و زندگی سر برکشیده و دهان باز کرده است؛ این یک شاخه، در حقیقت، نماد مبارزی است که یکّه و تنها برای رسیدن به نور آزادی و انقلاب صدا به عصیان و اعتراض بلند کرده است.

مطمئناً چنین شعری نمی‌تواند تنها از احساس و عاطفه و تخیل شاعر نشأت گرفته باشد، بلکه در کنار همهٔ اینها یا شاید حتی پیش و بیش از همهٔ اینها شناخت دقیق و درست شاعر از محیط زندگی و اندیشه و درک و دریافت او از جامعه و مردم و انسانیت و آرمانهای انسانی است که موجد چنین شعری با چنین محتوا و پیام بلند و عمیق شده است. از این رو، تنها عاطفه و قوهٔ تخیل مخاطب با شنیدن و خواندن چنین شعری تحریک و تهییج نمی‌شود، بلکه ذهنیت و شخصیت و اندیشهٔ او نیز دستخوش تغییر و تبدیل و تأثیر می‌شود.

۷. نتیجه‌گیری

با توجه به آنچه گفته شد می‌توان ویژگیهای اصلی و محوری جریان شعری سمبولیسم اجتماعی را چنین جمع‌بندی و خلاصه کرد:

۱. جریان سمبولیسم اجتماعی جریانی است که نسبت به اجتماع و مردم و آرمانهای انسانی و اخلاقی خود را متعهد و مسؤول می‌داند و برای شاعر مسؤولیت و رسالت اجتماعی و سیاسی قائل است؛ به تعبیر دیگر، شاعران این جریان بر این باورند که هنر و شعر باید در خدمت اجتماع و تعالی نوع بشر باشد. همین ویژگی، شاعران این جریان را از شاعران جریان رمانتیسم عاشقانه و فردگرای دهه‌های بیست و سی از یک سو و از شاعران جریانهای شعری «حجم‌گرایی» و «موج‌گرایی» در دههٔ چهل از سوی دیگر متمایز می‌کند.

۲. شعر در این جریان، شعری است متفکرانه و اندیشمندانه و برخوردار از پشتوانهٔ درک و دریافتهای فکری و فلسفی. خاستگاه شعر در این جریان تنها عاطفه و تخیل نیست، بلکه اندیشه نیز در آن نقشی تعیین کننده دارد. به همین دلیل، اشعار جامعه‌گرایانهٔ شاعران این جریان با نوعی روشن‌بینی و واقع‌نگری و سختگی و پختگی همراه است، و همین ویژگی، شعر شاعران این جریان را از اشعار «رمانتیکهای جامعه‌گرا و انقلابی» دهه‌های سی و چهل

که به گونه‌ای احساسی و هیجانی و سطحی و شتابزده با مسایل سیاسی و اجتماعی برخورد می‌کردند، جدا می‌کند.

۳. زبان شعر در این جریان زبانی است حماسی و تأثیرگذار و نافذ و قاطع؛ توضیح اینکه، برخلاف جریان رمانتیسم اجتماعی و انقلابی که در آن از زبانی نرم و روان و غنایی برای بیان مسایل سیاسی و اجتماعی استفاده می‌شود، در این جریان، شاعران از زبانی تند و شدید و حماسی برای بیان مقاصد خود بهره می‌گیرند.

٤. از ویژگیهای مهم دیگر این جریان، استفاده از شیوهٔ بیان سمبلیک و نمادین است؛ همین شیوهٔ بیان نمادین موجب می‌شود تا اشعار جامعه‌گرایانه و متعهدانهٔ شاعران این جریان از حالت یک شعار سیاسی و اجتماعی ساده و صریح خارج شود و به شعر اجتماعی و انسانی تبدیل شود. این نمادگرایی همچنین موجب می‌شود تا شعر، عمق و وسعت بسیاری بپذیرد و از حالت «تک معنایی» به مرتبهٔ «چندمعنایی» یا «فرا معنایی» فرا رود و تفسیرها و تأویلهای مختلفی را پذیرا باشد؛ به همین دلیل، خوانندهٔ شعر نیز در خوانش اینگونه اشعار منفعل نیست، بلکه در فرآیند معنی آفرینی و تأویل، خلاق و فعال است و چونان معبری، خواب شاعر را که در صورت و هیأت شعر متجلّی شده است، برای او و دیگران تعبیر و تأویل می‌کند.

۸. منابع

[۱] زرین کوب، حمید، *چشم‌انداز شعر نو فارسی*، تهران، انتشارات توس، ۱۳۵۸، چ ۱، صص ۱۲٤ ـ ۱۲۳، ٦.

[۲] چدویک، چارلز، *سمبولیسم*، ترجمهٔ مهدی سحابی، تهران، نشرمرکز، ۱۳۷۵، چ ۱، صص ۱۱، ۱۰، ۱۵.

[۳] میرصادقی، میمنت، *واژه‌نامهٔ هنر شاعری*، تهران، انتشارات کتاب مهناز، ۱۳۷٦، چ ۲، صص ۲۸٤، ۲۸۵، ۲۸۵.

[٤] داد، سیما، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران، انتشارات مروارید، ۱۳۷۱، چ ۱، ص ۱۷۳.

[۵] سید حسینی، رضا، *مکتبهای ادبی*، تهران، انتشارات نگاه، ۱۳۷٦، چ ۱۰، ج ۲، صص ۵۵۱، ۵٤۳، ۵٤۳.

[٦] اخوان ثالث، مهدی، *بدایع و بدعتها و عطا و لقای نیما یوشیج*، تهران، انتشارات بزرگمهر، ۱۳٦۹، چ ۲، صص ٤۲ ـ ٤۱.

[۷] شفیعی کدکنی، محمدرضا، *ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت*، تهران، انتشارات توس، ۱۳۵۹، چ ۱، ص ٥٤.

[۸] *هوای تازه*، تهران انتشارات نگاه و زمانه، ۱۳۷۲، چ ۸، ص ۸۵.

[۹] براهنی، رضا، *طلا در مس* تهران، انتشارات زمان، ۱۳۵۸، چ ۳، ص ۲۳۷.

[۱۰] یوشیج، نیما، (علی اسفندیاری)، *مجموعهٔ کامل اشعار نیما*، تدوین سیروس طاهباز، تهران، انتشارات نگاه، چ ۳، ص ٥٠٤.

[۱۱] فرخزاد، فروغ، *دیوان اشعار*، به کوشش بهروز جلالی، تهران، انتشارات مروارید، ۱۳۷۱، چ ۱، ص ۳٦۸.

[۱۲] پورنامداریان، تقی، *خانه‌ام ابری است: شعر نیما از سنّت تا تجدد*، تهران، انتشارات سروش، ۱۳۷۷، چ ۱، صص ۱۹۹، ۲۰۷ ـ ۲۰٦.

[۱۳] *سفر در مه:تأملی در شعر شاملو*، تهران، انتشارات زمستان، ۱۳۷٤، چ ۱، ص ۸۳.

[۱٤] شاملو، احمد، *باغ آئینه*، تهران، انتشارات مروارید، ۱۳۷٦، چ ۹، ص ٦۱.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی