



محمد کمالی زاده

مسیحیت در هندوئیسم





سیاست در شعر نو

- سرشناسه | کمالی‌زاده، محمد، ۱۳۵۵-
 عنوان | سیاست در شعر نو
 پدیدآور | محمد کمالی‌زاده
 مشخصات نشر | قم: دانشگاه مفید، ۱۳۹۵
 مشخصات ظاهری | ۴۳۷ص.
- 9_ 76_ 8092_ 964_ 978 | شایک
 وضعیت فهرست‌نویسی | فیپا (فهرست‌نویسی پیش از انتشار)
 یادداشت | کتابنامه: ص. ۴۰۹-۴۲۰؛ همچنین به صورت زیرنویس
 نمایه
 چاپ اول
- موضوع | ۱. شعر سیاسی. ۲. شعر-جنبه‌های سیاسی - تاریخ و
 نقد. ۳. سمبولیسم در ادبیات. ۴. نیمای
 یوشیچ [مستعار]، ۱۲۷۴-۱۳۳۸ - معلومات -
 سیاست. ۵. شاملو، احمد، ۱۳۰۴-۱۳۷۹ - معلومات
 - سیاست. ۶. سیاست در ادبیات. ۷. سیاست و ادبیات.
- شناسه افزوده | الف. دانشگاه مفید
 ب. عنوان
- رده‌بندی کنگره | PIR ۳۶۱۴ / ک۸ ت۶ ۱۳۹۵
 رده‌بندی دیویی | ۸۱۱/۳۲
 کتابخانه ملی | ۸۰۸-۲۸-۹۵-ن

سیاست در شعر نو

محمد کمالی زاده





سیاست در شعر نو

محمد کمالی زاده

ناشر | انتشارات دانشگاه موفید

ویراستار | مهدی خزایی || طراح جلد | سعید پیر هوشیار

ناظر چاپی | حسن عامری

لیتوگرافی | سینا چاپ | اشراق | صحافی | کوثر

شابک | ۹۷۸-۹۶۴-۸۰۹۳-۷۶-۹

چاپ اول | پاییز ۱۳۹۵

شمارگان | ۵۰۰ جلد

قیمت | ۲۶۰۰۰ تومان

entesharat@mofidu.ac.ir

قم - انتهای بلوار شهید صدوقی، دانشگاه موفید

تلفن: ۰۲۵-۲۲۱۳۰۲۲۶، ۲۲۴ | شماره: ۰۲۵-۲۲۹۰۵۴۸۸ | کد پستی: ۳۷۱۶۶۷۷۷۷

تهران - خیابان حافظ جنوبی - خیابان کامران صالح - کوچه حسن شاطری - پلاک ۶ - دفتر دانشگاه موفید

تلفن: ۰۲۱۶۶۷۱۰۷۳۵ | شماره: ۰۲۱۶۶۷۱۰۷۳۴

فهرست

مقدمه ۹

فصل اول

چارچوب نظری / ۱۳

درآمد ۱۵

۱. رویکردهای مختلف به شعر ۱۶

۲. شعر و اندیشه سیاسی ۱۸

۳. «شعر سیاسی» در نقد ادبی ۲۷

۴. ادبیات و جامعه ۳۲

۵. روش‌شناسی نوشتار ۴۱

فصل دوم

«سمبولیسم» و تضمینات سیاسی آن / ۴۷

۱. مقدمه ۴۹
۲. مبانی و ارکان شعر سمبولیستی ۵۲
- ۱-۲. رازورزی و رازگویی ۵۲
- ۲-۲. تخیل‌گرایی و طرد واقعیت ۵۶
- زبان سخت و مبهم ۵۹
- ۲-۳. سمبولیسم فرارونده: پیوند تخیل و آرمانگرایی ۶۲
- سمبولیسم فرارونده: «بودلر»، «رمبو» و «مالارمه» ۶۵
- ۲-۴. سمبولیست‌ها و ایدئولوژی‌گرایی سیاسی ۷۰
- ۲-۵. سمبولیسم و اندیشه آرمان‌شهری ۷۷
- ۲-۶. سمبولیسم و اسطوره‌اندیشی ۸۳
- چستی اسطوره ۸۴
- «اسطوره» در مقام ذهنیت و تفکر ۸۹
- اسطوره و ادبیات ۹۴
- اسطوره و سیاست ۹۶
- ۲-۷. سمبولیسم در سنت ادبی ایران ۱۰۴
- نیما و سمبولیسم ۱۰۹
- ۲-۸. جمع‌بندی ۱۲۳

فصل سوم

تضمینات سیاسی سمبولیسم اجتماعی در اشعار نیما یوشیج / ۱۲۹

۱. مقدمه ۱۳۱
۲. مروری بر زندگی نیما ۱۳۲
۳. نیما و زمانه سیاسی ۱۴۱
- ۱-۳. نیما و جریان‌های روشنفکری زمانه ۱۴۳
- ۲-۳. «وضعیت موجود» و «راه‌حل» از نگاه نیما ۱۴۷

- ۳-۳. نیما و تفکر آرمان شهری ۱۷۵
 - جهان آرمانی در اشعار نیما ۱۷۶
 ۴-۳. نیما و رسالت پیامبری ۲۰۷
 - نیما و جایگاه شاعر ۲۰۸
 ۵-۳. نیما و تفکر اسطوره‌ای ۲۳۸
 ۶-۳. جمع بندی ۲۴۸

فصل چهارم

تضمینات سیاسی سمبولیسم اجتماعی در اشعار احمد شاملو / ۲۵۱

۱. مقدمه ۲۵۳
 ۲. مروری بر زندگی شاملو ۲۵۴
 ۳. شاملو و زمانه سیاسی (بافت زبانی - ایدئولوژیک) ۲۶۳
 ۳-۱. دوره اول: در مقام یک کنشگر حزبی/سیاسی ۲۶۴
 ۳-۲. «وضعیت موجود» و «راه حل» از نگاه شاملو ۲۶۸
 ۳-۳. دوره دوم: در مقام یک روشنفکر/ پیامبر ۲۷۰
 ۳-۴. «وضعیت موجود» و «راه حل» از نگاه شاملو ۲۸۱
 ۳-۵. دوره سوم: در مقام یک روشنفکر/چریک ۲۸۴
 ۳-۶. «راه حل» از نگاه شاملو ۲۹۵
 ۳-۷. دوره چهارم: بازگشت به روشنفکری متعهد ۳۰۸
 ۴. شاملو و تفکر آرمان شهری ۳۲۴
 ۴-۱. نگاه شاملو به وضع نابسامان موجود ۳۲۵
 ۴-۲. ترسیم وضع آرمانی در شعر شاملو ۳۳۸
 ۵. شاملو و رسالت پیامبری ۳۴۳
 - شاملو و جایگاه شاعر ۳۴۴
 ۶. شاملو و تفکر اسطوره‌ای ۳۶۷
 ۷. جمع بندی ۳۸۵

فصل پنجم

گفتار پایانی / ۳۸۹

۳۹۱	۱. مقدمه
۳۹۴	۲. روشنفکر ایرانی در جستجوی آرمان شهر
۴۰۳	۳. مقایسه تطبیقی آراء نیما و شاملو
۴۰۹	منابع
۴۲۱	نمایه

مقدمه

شعر معاصر ایران یکی از مهمترین نحله‌های ادبیات اجتماعی - سیاسی بوده است که از نیما و شاملو بعنوان برجسته‌ترین نمایندگان این جریان شعری نام برده می‌شود. در جریان‌شناسی شعر معاصر، سبک شعری نیما و شاملو «سمبولیسم اجتماعی» نامیده شده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۵۵ و ۵۶). سمبولیسم یا نمادگرایی مکتبی ادبی - هنری است؛ که در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم در اروپا و آمریکا رواج یافت. این مکتب نیز همانند سایر مکاتب ادبی اروپایی، کمابیش بر روند تحولات ادبی سایر ملل نیز تأثیراتی را به جای گذاشت. در این میان شعر و ادب فارسی نیز از حوزه نفوذ این مکتب به دور نمانده است، تا آنجا که از دیدگاه بسیاری از صاحب‌نظران، یکی از سرچشمه‌های مهم سمبولیسم اجتماعی فارسی، مکتب سمبولیسم اروپایی قلمداد شده است. به عقیده سمبولیست‌ها، جهان سراسر

رمز و راز است و مردم عادی از درك این دنیای مرموز عاجزند و تنها شاعران می‌توانند این اسرار را درك نمایند. از نظر آنها، شاعر پیامبری است که می‌تواند درون یا ورای دنیای واقعی ببیند و از آنجا که این عوالم توصیف ناپذیرند، شاعر سمبولیست می‌کوشد با استفاده از زبانی نمادین دنیای ناشناخته را به مخاطب بشناساند. بارزترین ویژگی سمبولیست‌ها، درون‌گرایی شدید و قطع ارتباط آنها با جهان بیرون بود. به باور آنها عرصه شعر از آنجا شروع می‌شود که با واقعیت قطع رابطه شود. درون‌گرایی و اعتقاد آنها به جهان ماوراء و تاکید بر تخیل و کشف و شهود سبب شد که شعر آنها از پیچیدگی‌های خاصی برخوردار شود و گاهی درك معنای آن به راحتی امکان‌پذیر نباشد. با توجه به همین ویژگی‌ها، فضای آثار سمبولیستی غالباً مه‌آلود و وهم‌انگیز بود. در ایران معاصر، سمبولیسم با نیما یوشیج و بعد از شعر «افسانه» وارد شعر فارسی شد. دستیابی نیما به این شیوه بیانی نیز، در نتیجه آشنایی و آگاهی او از زبان و ادب فرانسه بوده است. پس از نیما، احمد شاملو را می‌توان بزرگترین چهره شاخص این جریان دانست که علیرغم وجود تفاوت‌هایی، در مسیر نیما گام بر می‌دارد. اما سمبولیسم مانند سایر نظام‌های زیبایی‌شناختی و نیز سایر ساختار و بافت‌های ذهنی و موقعیتی علاوه بر آنکه مولد نگاهی خاص به جهان بوده، می‌تواند نتایج و تضمینات سیاسی متفاوتی را نیز به همراه داشته باشد. منظور از تضمینات در این نوشتار، اشاره به رابطه‌ای خاصی میان دال و مدلول است که جایگاه مشخصی در نظریه‌های ادبی معاصر دارد. هنگامی که از دلالت صریح سخن می‌گوئیم واژه‌ها را تنها نام‌هایی برای پدیده‌های جهان می‌دانیم. در این چارچوب، به تعبیر گوتترکرس،

زبان پدیده‌ای ایستا است و رابطه میان کلمات و مصادیق آنها ثابت فرض می‌شود. دلالت صریح پدیده‌ای است مبتنی بر نامگذاری محض که از هرگونه تاثیر موقعیتی فرهنگی رهاست. اما دلالت ضمنی معنای مرتبه دومی است که از بافت کاربردی واژه حاصل می‌شود، کارکردی استعاری دارد و اغلب واجد بار عاطفی، موقعیتی، اجتماعی و فرهنگی است. مثلاً «خانه که دلالت صریح آن «محل سکونت» است، برای بسیاری از مردم دلالت ضمنی «کانون خانواده» و «گرما» را دارد؛ یا «شب» در ادبیات سیاسی دلالتی ضمنی بر «خفقان» و «دیکتاتوری» دارد (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۲۷).

سمبولیسم اجتماعی در اشعار نیما و شاملو نیز در راستای تعریفی که از شعر به مثابه ابزار آگاهی و رهایی ارائه می‌دهند می‌تواند دارای تضمینات فکری و عملی در حوزه اندیشه سیاسی باشد. پرسش از این تضمینات در رابطه‌ای که با عالم واقع و قلمرو اجتماعی پیدا می‌کنند، مساله اصلی در این کتاب است.

در نوشتار پیش‌رو تلاش شده تا از زاویه‌ی اندیشه سیاسی به شعر – بعنوان مهمترین پدیده فرهنگی/تمدنی و مهمترین عرصه تجلی اندیشه و ذهنیت ایرانی – بنگریم. در این نگاه، سه مولفه‌ی اصلی مورد توجه و تاکید نویسنده بوده‌اند: نخست آنکه نیما یوشیج و احمد شاملو صرفاً نه بعنوان یک شاعر، بلکه بعنوان شاعر/متفکر و یا شاعر/روشنفکر مورد بررسی قرار گرفته‌اند و از این رو به اشعار آنها نیز نه بعنوان آثار صرفاً ادبی بلکه بعنوان تجلیات اندیشه معاصر ایرانی نگریسته می‌شود. دیگر اینکه در این کتاب، به نیما و شاملو بعنوان دو چهره از جریان روشنفکری معاصر ایران نگریسته شده است. به عبارت دیگر، آراء ایشان نه بعنوان نظرات یک شاعر و یا متفکر مستقل و منفصل از جریان فکری حاکم بر جامعه، بلکه در

بستر بافت متنی حاکم بر گفتمان روشنفکری زمانه مورد بررسی قرار گرفته‌اند. در همین زمینه بررسی نسبت آراء آنها با جریان‌ها و گفتمان‌های گوناگون روشنفکری معاصر یکی از محورهای اصلی این اثر را شامل می‌شود. **مولفه سوم** به ضرورت رعایت نگاه انتقادی بر می‌گردد. در اثر حاضر بازخوانی آراء نیما و شاملو واجد دو خصلت انتقادی است. رویکرد انتقادی نخست به آسیب‌شناسی فهم شاعرانه و بررسی نسبت تفکر و رویکرد این شاعران با ایدئولوژی‌ها و گفتمان‌های سیاسی و روشنفکری بر می‌گردد. رویکرد انتقادی دوم به امکانی اشاره دارد که بررسی انتقادی آراء نیما و شاملو برای نقادی برخی از وجوه جریان روشنفکری معاصر در اختیار ما قرار می‌دهد. رویکرد انتقادی اخیر در ابعاد خود به تفکر آرمان‌شهری، اسطوره‌گرایی، قهرمان‌گرایی و منجی‌گرایی، مفهوم «تعهد» روشنفکری و... اشاره دارد و در ابعاد بعید آن می‌تواند نقد پدیده روشنفکر/پیامبری در تاریخ معاصر ایران، نقد قوه خیال و ذهنیت اسطوره‌ای در اندیشه ایرانی و تضمینات آن را شامل شود. این کتاب برگرفته از رساله دکتری نویسنده در رشته اندیشه‌های سیاسی در دانشگاه تربیت مدرس است که با راهنمایی استاد بزرگوارم جناب آقای دکتر عباس منوچهری و مشاوره استادان ارجمند آقایان دکتر حاتم قادری و دکتر حسینعلی قبادی به نگارش درآمده است. نگارنده، همواره خود را وامدار و سپاس‌گذار الطاف این بزرگواران می‌داند.

محمد کمالی زاده

تهران / بهار ۱۳۹۵

فصل اول

چارچوب نظری

درآمد

شعر سیاسی هیچگاه بعنوان يك جریان و يا قالب مستقل در ادبیات (و بخصوص در ادبیات ایران) مطرح نبوده است. از این رو چارچوب نظری مشخصی برای بررسی این قالب شعری در پژوهش‌های ادبی وجود ندارد. در حوزه اندیشه سیاسی نیز همین مشکل به چشم می‌خورد. در این گونه مطالعات معمولاً با مجموعه‌ای از رهیافت‌ها و روش‌های مختلف مواجه هستیم که یکی یا برخی از آنها مبانی نظری پژوهش را شکل داده‌اند. در حوزه معناکاوی نیز با رهیافت‌ها و روش‌های گوناگونی در نقد ادبی مواجه هستیم. در نظریه‌های نقد ادبی، نقد معطوف به تجربه، بر تجربه خواننده تکیه می‌کند؛ نظریه‌های فرمالیستی ماهیت خود نوشتار را به طور مجرد مورد توجه قرار می‌دهد و ناقدان ساختارگرا به رمزهایی توجه می‌کنند که در ساختمان معنا بکار رفته است (رامان سلدون، ۱۳۷۷).

به رویکردهای مهم دیگری نیز در این زمینه می‌توان اشاره داشت نظیر: نقد زیانناختی (جستجوی ماهیت و ساختار زبان متن)، پدیدارشناسی (توصیف متن به مثابه یک پدیدار و بررسی تأثیرات آن)، نشانه‌شناسی (ساختار نشانه و سمبل‌های متن)، رویکردهای تفسیری (به‌خصوص هرمنوتیک) و...

۱. رویکردهای مختلف به شعر

۱- جامعه‌شناسی: در چارچوبی جامعه‌شناسانه می‌توان به دنبال خاستگاه اجتماعی نوعی از اندیشه و کنش سیاسی در شعر بود (نوعی جامعه‌گرایی شبیه به نگرش مارکسیستی که همه چیز را به طبقه مسلط و یا طبقه خاستگاه مولف ربط می‌دهد). همچنان‌که، دکتر پورنامداریان معتقد است زمینه اصلی شعر شاملو را عواطف ناشی از تأثرات اجتماعی رقم می‌زند:

شعر شاملو، محصول جبر عاطفی زیستن در شرایط اجتماعی و تاریخی عصر خویش است. اگر بازتاب این شرایط در شعر او چنین است که هست، این بازتاب نتیجه تأثیر و تأثر دو عامل انسان و جهان است که یکی را شیوه زیستن او در شرایط اجتماعی و تاریخی پدید آورده است و دیگری مجموعه همان شرایط حاکم بر امور است؛ شرایط و شیوه‌ای که او در ایجاد آن نقشی نداشته است اما همواره در تغییر دادنش کوشیده است (پورنامداریان، ۱۳۷۹).

۲- روانشناسی: با اتخاذ رویکردی روانشناسانه می‌توان مبانی این اعتراض را در خصوصیات روانی و ذهنی مولف جستجو نمود همچنان‌که

برخی مدرن بودن نیما و شاملو و بالتبع تفاسیر مرتبط با آن را به ساختار ذهنی او مربوط می‌دانند (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۵۲). پورنامداریان معتقد است که دید واقع‌بینانه شاملو نسبت به اجتماع نتیجه مستقیم زندگی و تجربه‌های اوست. در نتیجه تعهد اجتماعی او، نتیجه هم‌نوایی و یگانگی وی با تجربه‌هایی از آن خوشتن است (پورنامداریان، همان: ۸۵).

۳- زبان‌شناسی: در حوزه زبان‌شناسی و نشانه‌شناسانه می‌توان بدنبال پاسخ به این سوال بود که این نوع کنش سیاسی در قالب شعر نشانه چه چیزی است؟

۴- اندیشه‌شناسی: الگوی اسپریگنزی نیز می‌تواند در یافتن رابطه میان بحران و رهایی در شعر ایشان به کار آید. در این الگو محور یک اندیشه را در چگونه ساخته شدن آن می‌بینیم: رابطه بین بحران‌ها و هنجارها. در این کتاب نیز بدلیل فقدان یک چارچوب نظری مدون و مشخص و با توجه به نوع نگاه و تعریفی که از شعر سیاسی ارایه می‌کنیم، از برخی از رهیافت‌های مرتبط با این نوع نگاه و این حوزه مطالعاتی میان رشته‌ای بهره می‌گیریم که این رهیافت‌ها و روش‌ها، در مجموع مبانی نظری ما را شکل خواهند داد. مبنای نظری ما در این پژوهش از یک سو در کلیت خود باید جواب‌گوی پژوهش بینارشته‌ای میان اندیشه سیاسی و ادبیات بوده و از سوی دیگر باید بتواند روشی کارآمد برای نیل به فرضیات و اهداف این پژوهش بخصوص باشد. این پژوهش از یک سو نیازمند جستجوی معنای متن است و از سوی دیگر فرآیند این معنایابی باید در چارچوب اندیشه سیاسی و مقومات آن صورت گیرد.

۲. شعر و اندیشه سیاسی

برای تعیین نوع نگاه خود به شعر از زاویه اندیشه سیاسی، در وهله اول نیازمند آرایه تعریفی از اندیشه سیاسی و حوزه تاملات آن هستیم. «لئواشتر اوس» معتقد بود «منظور از اندیشه سیاسی تامل درباره آرای سیاسی یا آرایه تفسیری از آنهاست؛ و منظور از رای سیاسی خیال، مفهوم، یا هر امر دیگری است که برای تفکر درباره آن ذهن به خدمت گرفته شود و با اصول اساسی سیاست نیز مرتبط باشد.» (اشتراوس، ۱۳۸۱: ۵) از دیدگاه او «اندیشه سیاسی خود را افزون بر چیزهای دیگر در قوانین، مقررات، شعر، داستان، یا نشریات و سخنرانی‌های عمومی بیان می‌کند.» (همان) بر مبنای چنین تعریفی از اندیشه سیاسی، ادبیات در قالب شعر یا داستان هنگامی که با اصول اساسی سیاست مرتبط باشد می‌تواند بعنوان مصداقی از رای سیاسی، موضوع تامل اندیشه سیاسی قرار گیرد. برابر با دیدگاه اشتراوس «اصول اساسی سیاست» نیز می‌تواند دایره وسیعی از مصداقی را شامل شود. از همین روست که اشتراوس، اندیشه سیاسی را به قدمت نژاد بشر دانسته و معتقد است: «نخستین فردی که کلمه‌ای مانند «پدر» یا عبارتی مثل «انسان نباید...» را به زبان راند اولین اندیشمند سیاسی است.» (همان). بر مبنای یک رویکرد کلی می‌توان مدعی بود هر اندیشه و کلامی، سوای نوع و موضوع آن، هنگامی که دارای صبغهای «هنجاری» باشد می‌تواند نوعی اندیشه سیاسی و یکی از مقوم‌های آن قلمداد شود. اندیشه سیاسی شامل سه مقوم اصلی است که عبارتند از: دلالت‌های تبیینی، دلالت‌های معرفتی و دلالت‌های هنجاری. دلالت تبیینی همانا تبیین وضع موجود و تحلیل شرایطی است که اندیشه‌ورزی در

آن صورت می‌گیرد و هر اندیشه سیاسی معین در پاسخ به ضرورت‌های موجود اندیشیده شده است. این ضرورت‌ها به شکل‌های گوناگون در هر اندیشه معینی تحلیل و تبیین شده‌اند که به طور کلی می‌توان آن را دلالت تبیینی نام نهاد. مقوم دیگر اندیشه سیاسی دلالت معرفتی است. هر متفکر سیاسی دارای نوعی از معرفت‌شناسی، انسان‌شناسی و سعادت‌شناسی مشخصی است که بر اساس آنها مشکلات و معضلات موجود منشا شناسی می‌شوند و با تکیه به آنها دلالت‌های هنجاری نیز تدوین می‌شوند. دلالت هنجاری، اما ترسیم گونه معینی از وضع هنجاری است. دلالت‌های هنجاری بر وضعی که موجود نیست دلالت دارد (منوچهری، ۱۳۸۸). اندیشه سیاسی در این معنا، به اشکال گوناگونی می‌تواند ظاهر شود؛ آن نوع اندیشه سیاسی که مبتنی بر استدلال عقلانی است، فلسفه سیاسی است. الهیات سیاسی (کلام، فقه، عرفان) نوعی اندیشه است که مبتنی بر استنباط وحی است. ایدئولوژی سیاسی، نوعی اندیشه سیاسی است که وضع آرمانی را ترسیم می‌کند و ادبیات سیاسی، نیز وضع هنجاری را در روایت ادبی ترسیم می‌کند. علاوه بر این، یک اندیشه سیاسی معین می‌تواند ابعادی از هر یک از این انواع را نیز در بر داشته باشد. بدین معنا، اندیشه سیاسی اندیشه‌ای «هنجاری» است که در پی معیاری برای خوب یا درست زیستن از طریق سامان و مناسبات نیک است. اندیشه هنجاری وضع مطلوبی را ترسیم می‌کند که در عالم واقع وجود ندارد اما می‌توان آن را مستقر کرد (همان: ۷۸). با توجه به آنچه درباره‌ی مراد خویش از اندیشه سیاسی گفتیم، در تاریخ اندیشه سیاسی، با دیدگاه‌های گوناگونی درباره‌ی شعر روبرو هستیم. یکی از مهمترین این دیدگاه‌ها مربوط به افلاطون است، فیلسوفی

که شاعران را از آرمان‌شهرش بیرون می‌کند. دیدگاه‌های افلاطون درباره‌ی هنر و به‌خصوص شعر، همانند بسیاری از دیدگاه‌های دیگرش، از نظریه‌ی مثل^۱ او برگرفته شده است، که مطابق با آن همه‌ی چیزها و پدیده‌های جهان مادی، روگرفت و تقلیدی به نسبت نازل‌تر و کم‌ارزش‌تر از الگوهای مثالی‌اند. افلاطون در کتاب دهم «جمهوری» به تفصیل، طی گفت‌وگویی با «گلاوکن» (که خود شیفته شعر و شاعران، و بویژه هومر است) به واری امر «تقلید» و ویژگی‌های «مقلدان» می‌پردازد. او در همین جاست که خدای صانع را هنرمند می‌خواند، اما هنرمندی که آفریننده‌ی اشیاء و امور «حقیقی» است. ولی نقاش را که: «سازنده‌ی چیزی است که از حقیقت سه مرحله دور است» (افلاطون، ۱۳۸۰: ۱۱۷۰)، مقلدی می‌نامد که هنگام ساختن تصاویر از «ایده» تقلید نمی‌کند بلکه از «چیزهایی که بدست آدمیان» ساخته شده‌اند، یا از روگرفت ایده‌ها تقلید می‌کند، و آنها را نیز نه «چنانکه هستند»، بلکه «چنانکه نمودار می‌شوند»، به تصویر می‌کشد. همین ایراد را به تراژدی نویسان نیز وارد می‌داند، «پس باید بگوییم که نویسندگان نیز مقلدی بیش نیست. زیرا وقتی که مثلاً پادشاهی را مجسم می‌کنند، در واقع تصویری در برابر ما قرار می‌دهد که از اصل سه مرحله دور است. مقلدان دیگر نیز کاری جز این نمی‌کنند.» (همان) اگر چه در اینجا دل‌مشغولی افلاطون مسئله حقیقت و نسبت هنر با آن است، اما در ادامه گفت‌وگو، نقدهای افلاطون به هنر، علاوه بر دغدغه حقیقت، دغدغه‌های اخلاقی، تربیتی و اجتماعی او را نیز آشکار می‌کند. همان دغدغه‌هایی که شاید

دلیل اصلی اخراج شاعران از «آرمان شهر» اوست. افلاطون با طرح انتقادی عمل گرایانه، از هومر می‌خواهد که نتیجه عملی و اجتماعی اشعارش را بازگو نماید: «هومر گرامی، اگر آنجا که از فضایل انسانی سخن می‌گویی، گفتارت شبحی فریبنده و سه مرحله دور از حقیقت نیست، بلکه در مرتبه دوم قرار دارد، و اگر می‌دانی کدام کارها موجب نیک‌بختی فرد و جامعه است و کدام سبب سیه‌روزی، پس به ما بگو که به کدام کشور توانسته‌ای نظامی نیکو بیخشی؟... آیا کشوری هم هست که تو را قانون‌گذار خود بداند؟» (همان: ۱۱۷۲). بنابراین می‌توان پیش‌بینی کرد که افلاطون به چنین حکمی درباره شاعران برسد:

با اطمینان خاطر می‌توان گفت که همه استادان شعر تقلیدی، اعم از هومر و دیگران، چه در مورد فضیلت انسانی و چه در دیگر موارد، فقط اشباح و سایه‌هایی به ما می‌نمایند و از درک فضیلت راستین و دیگر حقایق ناتوانند (همان: ۱۱۷۳ و ۱۱۷۴).

از سویی دیگر افلاطون معتقد بود روی سخن هنر نه با جزء خردمند و شریف روح ما، بلکه با جزء پست و زبون روح ماست. و یکی از دلایلی که باعث می‌شود تا شاعران از جزء خردمند روح تقلید نکنند، این است که توده مردم از درک جزء شریف و خردمند روح عاجزند. در اینجا جملات افلاطون به طور ضمنی این نکته را هم بیان می‌کند که اگر شاعران نه به خاطر تحسین مخاطبان و جلب نظر آنها، بلکه به خاطر علاقه به شناخت حقیقت، از جزء خردمند روح پیروی کنند، آثارشان تا حدودی پذیرفتنی خواهد شد. البته اگر چنین امکان و ظرفیتی در شعر و

هنر وجود داشته باشد. برخی از جملات افلاطون از باور او به چنین امکانی خبر می‌دهد: «... ولی فراموش مکن که فقط اشعاری را به جامعه‌ی خود راه خواهیم داد که مضمون‌شان ستایش خدایان و تحسین مردان شریف باشد...» (همان: ۱۱۸۳) «... با این همه می‌گوییم آماده‌ایم اشعار تقلیدی و غنایی را با آغوش باز بپذیریم، به شرط آنکه آن اشعار با دلایل قابل قبول به ما ثابت کنند که برای جامعه‌ای کامل و منظم سودی در بردارند. ما نیروی جاذبه‌ای را که در شعر نهفته است می‌ستاییم. ولی حق نداریم حقیقتی را که در نتیجه استدلال بدست آورده‌ایم فدای آن کنیم...» (همان: ۱۱۸۳ و ۱۱۸۴). اما رویکرد افلاطون نسبت به شعر و شاعری توسط مهم‌ترین فیلسوف پس از او مورد تردید قرار می‌گیرد. رویکرد انتقادی ارسطو درباره ایده و عالم مثل، در رویکرد او نسبت به شعر نیز تاثیر می‌گذارد. هنگامی که ارسطو نمی‌پذیرد که طبیعت و جهان مادی، تقلید و رونوشتی از نمونه‌های مثالی هستند، پیشاپیش «تقلید از تقلید بودن» شعر و هنر را نیز، که مهم‌ترین دلیل نازشمندی آنها از نظر افلاطون بود، رد و نفی کرده است. مهم‌ترین دیدگاه‌های ارسطو در این باره در کتاب مختصر او، «فن شعر یا بوطیقا»^۱ آمده است. ارسطو در نخستین سطرهای این کتاب غرض خود را پرداختن به شعر و انواع و اجزای آن می‌داند، و اینکه: «افسانه شعر را چگونه باید ساخت تا شعر خوب باشد.» (زرین کوب، ۱۳۸۱: ۱۱۳) بدین ترتیب مشخص می‌شود که ارسطو نه تنها ضرورت وجود شعر را پذیرفته است، بلکه فراتر از آن می‌خواهد به معیارها، ویژگی‌ها و عناصری بپردازد که در کمال یافتن شعر

موثر است و همین نکته نشانه اهمیت شعر و شاعری، در نگاه او است. ارسطو وقتی از چگونگی پیدایش شعر سخن می‌گوید، باز هم بر امر «تقلید» تأکیدی دوباره دارد و آن را در انسان غریزی می‌داند: «... پیدایش شعر دو سبب داشته است، هر دو طبیعی. یکی تقلید است که در آدمی غریزی است و هم از عهد کودکی ظاهر می‌شود... و هم چنین همه مردم از تقلید لذت می‌برند.» (همان: ۱۱۷). ارسطو تقلید هنری را زیر مجموعه «پوئیس» قرار می‌دهد و از این راه هم به ارزشمندی هنر در انگاره فلسفی خود، تأکید می‌نماید، و نشان می‌دهد نظریه تقلید در فلسفه هنر او، به سوی آفرینش معطوف است و نه صرفاً بازنمایی جزء به جزء و عکس‌گونه طبیعت. «پوئیس» در معنای عام خود به معنی «ساختن» است: «هرگونه کنش ایجاد، آفرینش، گردهم آوردن، و شکل دادن به اجزاء» (احمدی، ۱۳۷۵: ۶۲) بنابراین، اگر چه ارسطو هنر را به تقلید از طبیعت و پدیده‌هایش تعریف می‌کند، اما فرو کاستن این تعریف به تقلید سطحی و غیر خلاق از طبیعت به معنای امور واقع، نوع سوء تفاهم است. سوء تفاهمی که فقط با تأمل در نوع نگاه خاص فلسفی او به هستی و طبیعت، قابل حل و فصل است. «اندیشه‌های فلسفی ارسطو از گرایش‌های عملی او در حوزه زیست‌شناسی تأثیر پذیرفته است. هدف اصلی ارسطو شناخت قوانین و معیارهای حاکم بر ذات طبیعت است.» (ضمیران، ۱۳۷۷: ۱۲۵). در دوران متاخر، شاهد رویکردهای متفاوت‌تری نسبت به شعر هستیم. تاریخ‌گرایان هگلی به تاریخ ادبی يك ملت همچون تجلی «روح» تکامل‌یابنده آن می‌نگریستند. توماس کارلایل چکیده این دیدگاه را در این

جمله بیان کرده است: «تاریخ شعر يك ملت، جوهر تاریخ آن ملت، اعم از سیاسی، علمی و مذهبی است.» (سلدون و ویدوسون، همان: ۲۰۵). بر مبنای چنین دیدگاهی بررسی تاریخ ادبی يك جامعه نوعی بررسی تاریخ فکری آن خواهد بود، زیرا اگر آثار ادبی را محصول یا نشانه مکتوب اندیشه‌های صاحبان آنها بدانیم آنگاه بررسی این آثار در واقع بررسی اندیشه‌هایی خواهد بود که در قالب آثار ادبی تجلی یافته‌اند. چنین دیدگاهی نسبت به ادبیات برگرفته از تعریفی است که در آن ادبیات را نوعی فلسفه یا افکار و اندیشه‌هایی می‌داند که در پشت پرده «قالب» پنهان شده‌اند (ولک، ۱۳۷۳: ۲۰). مرلوپوتی حتی از این نیز فراتر می‌رود و شعر را نه بعنوان بازتاب اندیشه بلکه بعنوان نوعی کلام می‌داند که به خودی خود می‌تواند به مثابه نوعی شناخت و اندیشیدن باشد، آنجا که کلام در گوینده ترجمه قابل بیان اندیشه نیست بلکه خود اندیشیدن است. (Dallmayr, 1984: 98) اما شاید بتوان بیشترین تاکید بر وجوه اندیشه‌ای شعر را در تفکر آلمانی قرون اخیر مشاهده نمود. در آلمان شاعران و فیلسوفان همواره به یکدیگر بسیار نزدیک بوده‌اند. کانت بود که در نقد سوش تاکید کرد که فیلسوفان برای تفسیری کافی و وافی از جهان باید در اندیشه‌ها و شهودهای هنر و هنرمندان پژوهش کنند. این بیعت صمیمی شعر و تفکر در مکتب رمانتیک به اوج رسید اما در تلقی شلینگ از «تخیل مولد» به منزله راه رسیدن به حکمت فلسفی پایان نیافت. فیلسوفان بعدی آلمانی، از جمله شوپنهاور و نیچه و اکثر «فیلسوفان زندگی»^۱، این بیعت را تا عصر حاضر حفظ کردند (گری: ۸۱).

عبارت «شاعران و متفکران» در تاریخ فکری آلمان هر چیزی هست جز اتصال اتفاقی کلمات. وقتی به مطالعه آثار نیچه و هردر و لسینگ یا بسیاری دیگر از نویسندگان آلمانی می‌پردازیم، کشف این نکته دشوار است که کجا فلسفه پایان می‌یابد و کجا شعر آغاز می‌شود (همان). در دوران معاصر، شاخص‌ترین جلوه‌های این پیوند را می‌توان در دیدگاه‌های هایدگر جستجو نمود. از دیدگاه او: «هر تفکر، تاملی شاعرانه است، اما هر شعر نیز تفکر است.» (همان: ۸۹) هایدگر به تاکید می‌گوید که: «در کلمات و زبان است که اشیاء نخست به هستی می‌آیند و هستند. به همین دلیل استفاده‌ی نادرست از زبان در وراجی و ژاژخایی، در شعرا و عبارات، رابطه اصیل‌مان با اشیاء را نابود می‌کند.» (همان: ۸۱). بدین ترتیب از نظر هایدگر، وظیفه متفکر آشکار کردن هستی است و مربوط کردن آن با موجودات منفرد و جمعی و متمایز کردن آنها. این وظیفه را فقط بوسیله تجربه شعری و فکری می‌توان انجام داد. از دیدگاه او، تفکر اصیل بسیار ساده‌تر از آن است که انسان‌های پیچیده دوره جدید تصور می‌کنند. ما تاکنون تفکر نیاموخته‌ایم چون نمی‌دانیم چگونه با جهان در مقام جهان روبه‌رو شویم. هایدگر متقاعد شد که شاعران می‌توانند به کمک متفکران کنونی بیایند، وقتی که متفکران این‌قدر دست‌شان از سرچشمه‌های هستی کوتاه است (همان: ۸۶ و ۸۷). بدین ترتیب علاقه هایدگر به شعر تنها به خاطر نسبتی است که میان شعر و تفکر اصیل برقرار می‌کند. این نکته مهمی است که «گری» نیز بر آن تاکید می‌کند: می‌باید متذکر شد که پرداختن به شعر بدان معنا نیست که هایدگر به زیباشناسی فی‌نفسه علاقه‌مند شده است. علاقه او به شاعران به دلیل اهمیت

هستی‌شناختی آثارشان است، حقایقی که آنها می‌توانند درباره نحوه سکونت یا خانه‌کردن انسان در زمین به ما بیاموزند. به سخن دقیق، او از ادبیات مخیل و دیگر آثار هنری به منزله ادبیات و هنر بحث نمی‌کند، بلکه به منزله جنبه‌هایی از فلسفه یا تفکر تاملی بحث می‌کند (همان: ۸۹).

هایدگر معتقد است که شاعران و متفکران مانند هم می‌اندیشند اما نه یکسان. هر دو دسته تشخیص قوای زمین و آسمان، قوای میرایان و خدایان، قوای «فوزیس» و «لوگوس» را مقصود دارند. تفاوت‌هایشان در نحوه تصور کردن این قوا و نحوه تدوین افکارشان نهفته است. شاعران از نظر هایدگر اسوه‌های هر عصرند چون در صددهند ذات نمودها را با کلمات تسخیر کنند. آنان فقط از اکثر انسان‌ها «حاضر» تر نیستند بلکه به امکان‌های بالقوه زبان برای آشکارکردن انسان بر خودش و برای تاکید بر تعلق داشتن او بر واقعیت طبیعی و اجتماعی نیز حساس‌ترند (همان: ۹۰). در تعریفی دیگر ما با شعر به مثابه ابزاری برای آگاهی‌بخشی و مقابله با تحریف مواجه‌ایم که باز هم می‌تواند پیوندی با اندیشه سیاسی، بخصوص در حوزه اندیشه‌ی انتقادی، برقرار کند. مطابق با این تعریف شعر چیزی نمی‌گوید که ما از آن بی‌خبر باشیم یا داستانی نمی‌سراید که ما ندانیم، بلکه آن چیزی را در ما بیدار می‌کند که ما در ژرف‌ترین لایه‌های جان از آن با خبریم، اما آن آگاهی ژرف در زیر لایه‌های انبوه آگاهی‌های روبی و سطحی و روزانه پوشیده و گم مانده و به مرز ناهوشیاری رانده شده است (موحد، ۱۳۸۵: ۸۳). مواجهه ما با شعر در این کتاب، برگرفته از نسبت میان شعر و تفکر و در چارچوب تعریف ارایه شده از اندیشه سیاسی و جایگاه شعر و ادبیات در آن، خواهد بود. در

واقع، آنجایی که شاعر به اندیشه‌ورزی هنجاری روی می‌آورد و به تبع آن در شعر خویش به ترسیم «وضع هنجاری» می‌پردازد، نقطه آغازین پژوهش ما درباره اشعار نیما و شاملو خواهد بود. در این میان تعابیری نیز درباره شعر سیاسی در نقد ادبی وجود دارد که علیرغم برخی تفاوت‌های جدی، بعضاً دارای برخی قرابت‌های ضمنی با رویکرد ما در این باره نیز هستند.

۳. «شعر سیاسی» در نقد ادبی

در حوزه نقد ادبی، امروزه شاعران و منتقدان مدرن، شعر سیاسی را بنا به تعریف، شعر انتقاد و مخالفت می‌دانند و حتی منتقدی مانند فرانک کرمود^۱، جاودانگی اثر ادبی را نیز منوط به وجود این خصوصیت دانسته و بر آنست که ادبیاتی پایدار می‌ماند که مخالف و مهاجم و ضد نظم مستقر موجود باشد (همان: ۸۸). به گفته‌ی رابرت هالبرگ نیز: «شعر سیاسی درباره اوضاع و احوالی است از اجتماع که می‌توانست غیر از آنچه هست باشد.» (همان: ۸۶). مطابق با این تعاریف می‌توانیم مهمترین وجه مشخصه و عامل تمایز شعر سیاسی را وجوه انتقادی آن بدانیم. در واقع می‌توان شعر سیاسی را شعری دانست که دارای سویه‌های انتقادی نسبت به وضع نابسامان موجود بوده و بر مبنای دیدگاهی آرمان‌خواهانه و رهایی‌بخش خواهان دگرگونی این وضعیت باشد. در تعریف ادبیات از شعر سیاسی، از لحاظ موضوعی نیز، اشعار سیاسی تنوع گسترده‌ای دارند. مهمترین موضوعات شعر سیاسی را وطن، آزادی، استبداد، استقلال، عدالت، توده، حقوق زنان،

1. Frank kermode

مدح و ذم حکام، حماسه‌ها و خاطرات جنگ تشکیل می‌دهند. با وجود تنوعی که در موضوعات شعر سیاسی وجود دارد، مبارزات ملی‌گرایانه و انقلابات بیشترین سهم و اثر را در خلق این نوع اشعار داشته‌اند و از میان انگیزه‌های مختلفی که شعرا را به سرودن اشعار سیاسی وا می‌داشته، هیچکدام به اندازه «عشق به میهن» موثر و مداوم نبوده است. (wanke & hardison, 1974: 167)

«شعر سیاسی» در ایران، در چارچوب تعاریف فوق، ریشه در دوران مشروطیت دارد. با نگاه به تعابیری که متفکران مشروطه درباره ادبیات سیاسی بیان کرده‌اند می‌توان به دیدگاه آنها راجع به شعر سیاسی نزدیک شد: «منظور از ادبیات سیاسی، آنچه‌ان ادبیاتی است که بصورت حکومت و اشرافیت پنجه می‌کشد و تمام مظاهر معنوی آنها را به باد حمله می‌گیرد.» و نیز «نظم و نثر وسیله‌ای برای تنویر افکار عموم است و به نوعی هر نوشته با ارزش دارای ارزش سیاسی است». میرزا آقاخان هم می‌گوید: «شاعر باید اوصاف طبیعت را طوری تصویر کند که از نظر خواننده اخلاق و آداب يك ملتى مجسم شود...» میرزا فتحعلی آخوندزاده نیز معتقد به وجه انتقادی شعر است: «به هر چه که دست می‌زند ایجاب می‌کند که از آن انتقاد شود» و «پرده‌پوشی و مدارا خلاف اصل انتقاد است.» (غفاری جاهد، ۱۳۸۶). مطابق با چنین تعابیری است که شعر سیاسی سنتی در این دوره با شاعرانی چون بهار و عشقی و عارف و فرخی یزدی، هر چه در چنته داشت از قصیده و غزل و مثنوی و قالب‌های آزادتر بیرون ریخت. محتوای این شعرها از نظر مفهوم، وطن‌پرستی، آزادیخواهی و عدالت‌طلبی بود و از نظر مخاطب، شاه و دولت‌مردان، مردم، کشورها و

سیاست‌های خارجی (موحد، همان: ۹۱) به اعتقاد موحد، مرثیه‌سرایی و حدیث‌نفس و گریستن بر خود، عنصر آشکار شعرهای سیاسی این دوره است که در شعر نیمایی هم ادامه یافت (همان: ۹۲). هدف اشعار سیاسی در این دوره بیداری مردم و انگیزختن احساسات ملی و میهنی و ترویج آزادی‌های فردی و اجتماعی و طرد خرافات و اندیشه‌های سست و ناروا، پیکار با بیگانه و بیگانه‌خواهی، انتقاد سخت و بی‌رحم از نابسامانی‌ها و آشنا کردن مردم به حدود و حقوق انسانی آنهاست (ذاکرحسین، ۱۳۷۱: ۱۱۲).

این تعابیر از شعر سیاسی تنها به همان دوران محدود نمی‌شود، به گونه‌ای که همین تعابیر را، حتی با غلظت بیشتر، بر ادوار متاخر نیز حاکم است. نگاه غالب بر روشنفکری ادبی آن دوران این تعابیر از شعر سیاسی را تا آنجا تعمیم می‌دهد که شعر بودن یک متن ادبی نیز بدان وابسته می‌شود. رضا براهنی در کتاب «ظل الله» در قطعه‌ای به نام «شعر چیست؟» می‌گوید:

«شعر/ برش ظریف و دقیق دندان کوسه است بر گلوگاه زندانی/ شعر/ مردابی است لبالب از جسد شاعران حماسی/...» (براهنی، ۱۳۵۸: ۱۱۴).

«شاملو» هم در سروده بلندی به نام «شعری که زندگی است» شعر امروز را اینگونه تعریف می‌کند:

موضوع شعر شاعر پیشین/ از زندگی نبود/ در آسمان
 خشک خیالش، او/ جز با شراب و یار نمی‌کرد گفتگو/
 امروز شعر، حربه خلق است/ زیرا که شاعران/ خود
 شاخه‌ای ز جنگل خلقت/ نه یاسمین و سنبل گلخانه‌ی
 فلان/ او شعر می‌نویسد، / یعنی/ او دردهای شهر و
 دیارش را/ فریاد می‌کند (شاملو، ۱۳۸۰)

شعر سیاسی ایران با تولد شعر نو، جان تازه‌ای می‌گیرد. از این پس می‌توان میان سه گانه مشروطیت، شعر سیاسی و شعر نو تعامل و همسویی چشمگیری را نظاره گر بود. به گونه‌ای که تحولات شعر نو ایرانی به شکل تنگاتنگی با تحولات مشروطه در می‌آمیزد (شمس لنگرودی، ۱۳۸۷، ج ۱: ۴۶). در سال ۱۳۰۱ هجری شمسی منظومه «افسانه» که به نوعی بنیان شعر نوست در نثر به قرن بیست میرزاده عشقی به چاپ می‌رسد. با «نیما»، دوره‌ای در شعر ایران آغاز می‌شود که شفיעی‌کدکنی از آن بعنوان دوران «رمانتیسیم» در شعر ایران نام می‌برد (شفיעی‌کدکنی، ۱۳۵۳: ۵۰). حالت انزواطلبی و سرخوردگی از تلاش‌های اجتماعی و پناه‌بردن به طبیعت و تنهایی و دیگر خصلت‌هایی که در خود «افسانه» نیما دیده می‌شود، همگی خصلت‌هایی رمانتیک محسوب می‌شوند. افسانه تقریباً مانیفست شعرای رمانتیک این دوره است (همان). در این دوره «مرغ آمین» نیما از اولین نمونه‌های شعر سیاسی آن دوران به شمار می‌رود، در این شعر پرنده نشان آگاهی و پیروزی خلق است که با لحن دردمند خود، با مردم سخن می‌گوید و آنها را تا سینه دم سحر همراهی می‌کند. بیشتر استعاره‌ها، کنایه‌ها و رمزهایی که شاعران، سال‌های بعد از آنها بهره گرفتند در این شعر دیده می‌شود: مرغ، مظهر آزادی؛ بیدادخانه، شب دلتنگ؛ آتش و خاکستر، صبح؛ زنجیر و بیابان، خروس و سحر (مسکوب، ۱۳۷۱: ۱۶۳).

در بررسی تاریخ ادبیات ایران، پس از این دوران وارد دوره‌ای می‌شویم که در تاریخ معاصر جایگاه ویژه‌ای از لحاظ کثرت افکار و اندیشه‌ها دارد. در تاریخ شعر نو ایران نیز از شهریور ۲۰ تا کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، سه نوع صدا شنیده می‌شود. نخست، صدای ادبیات کارگری

رنالیستی سنتی؛ دوم، صدایی که ادامه همان رمانتیسم رضاشاهی است؛ و سوم، همان صدای نیما اما فارغ از صبغه رمانتیک و دربردارنده وجوهی کاملاً اجتماعی و سیاسی و معطوف به سمبولیسم اجتماع گرا. (شفیعی کدکنی، همان: ۵۵ و ۵۶). از کودتای مرداد ۳۲ تا ۱۳۴۰ دو صدا بیش از سایرین شنیده می‌شود، یکی صدای تکامل رمانتیسم و دیگری صدای سمبولیسم اجتماعی و آنهایی است که درگیر مسایل اجتماعی هستند که صدای آنها از سه شاخه اخوان ثالث، فروغ فرخزاد و احمد شاملو به گوش می‌رسد (همان: ۵۹ و ۶۰). مسایل اصلی و درونمایه‌های تازه‌ای که در قلمرو شعر این دوره عرضه می‌شود، بیش و کم، عبارتند از: مساله مرگ و مساله یاس و ناامیدی عجیبی که بر شعر این دوره حاکم است (همان: ۶۱). از درونمایه‌های دیگری که در این دوره شکل عصیانی‌تری به خود می‌گیرد، ستیز و درگیری شعرا با اخلاقیات حاکم بر جامعه است. نفرت و دشمنی آنها با نهادها و اصول سنتی اخلاق حاکم بر جامعه، خواه در شکل دینی و خواه عرفی آن، آشکار است (همان: ۶۲). از سال ۴۰ تا ۴۹ که شاهد اوج مبارزات مسلحانه نیز هستیم، صداهای گوناگونی در عرصه شعر ایران وجود دارد: یکی صدای طبیعت‌گرایانه و فاقد مضامین اجتماعی ملموس فروغ است. همچنین صدای صوفیانه سهراب سپهری و نیز صدای سمبولیست‌های اجتماعی. در این دوره ناامیدی دوران قبل تبدیل به یک تفکر عمیق اجتماعی همراه با نوعی نگرش انتقادی و گاه طنز می‌شود. نوعی نقد اجتماعی، زمینه اصلی شعر این دوره را تشکیل می‌دهد که بیشتر در اشعار فروغ و شاملو ... نمونه‌هایش نمایان است. به طور کلی شعرای این دوره بیشتر از قبل اهل

تفکر و اندیشه‌اند (همان: ۷۳-۶۹). از سال‌های ۴۹ تا ۵۷ صدای غالب، صدای شاملوست. درونمایه‌های تازه شعر این دوره عبارت است از ستایش قهرمانان مبارزه مسلحانه، وصف شکنجه‌ها و زندان‌ها و میدان‌های اعدام، درهم کوبیدن همه عوامل یاس و ناامیدی که در دوره قبل بود و انتظار آمدن چیزی که مثل بهار از همه سو می‌آید. عناصر سازنده تصاویر و ایماژهای شعری این دوره بیشتر از دریا، موج، صخره، ییسه، ارغوان، شقایق، ستاره قرمز، توفان، انفجار، تفنگ و از در هم شکستن ماهی می‌گیرد (همان: ۸۰ و ۸۱). بدین‌گونه آنچه در تاریخ نقد ادبی دوران معاصر بعنوان شعر سیاسی از آن یاد می‌شود، با نیما تولدی جدید یافته و با شاملو به اوج پویایی و شکوفایی خود می‌رسد.

۴. ادبیات و جامعه

هنگامی که درصدد معنایابی یک اثر ادبی در ارتباط با زمینه متن و نیت و مقصود مولف هستیم، ناگزیر می‌باید اثر ادبی را در پیوندی که با جامعه برقرار می‌کند نیز مورد مطالعه قرار داد. بدین منظور از زوایای گوناگون می‌توان به بررسی رابطه میان جامعه و ادبیات پرداخت. از یک سو ادبیات فی نفسه نهادی اجتماعی تلقی می‌شود که از زبان بعنوان وسیله بیان استفاده می‌کند که خود آفریده اجتماع است (ولک و آوستن، ۹: ۱۳۷۳). در این دیدگاه شاعر و هنرمند از شگردها و ابزارهایی برای بیان احساسات خود سود می‌جوید که در ذات خود اجتماعی هستند، این ابزارها بعنوان قراردادهایی تلقی می‌شوند که تنها در جوامع بشری زاده می‌شوند. با این حال با وجودی که هنرمند در اجتماع زندگی می‌کند و

بطور نسبی پایبند قراردادهای اجتماعی است، اما نمی‌توان ادعا کرد که رابطه‌ی مستقیمی میان ادبیات و جامعه وجود دارد. شخصیت هنرمند «عامل واسطه» ای است که واقعیات اجتماعی از ذهنیت او می‌گذرد. هنرمند از واقعیت رونوشت بر نمی‌دارد بلکه موجودات و اشیایی را می‌آفریند که جهانی کمابیش گسترده و بهم پیوسته را می‌سازند که از نظرگاه معینی از نوعی انسجام و منطق درونی برخوردارند (پاسکادی، ۶۷: ۱۳۷۶). از زاویه دیگری نیز می‌توان به نسبت میان جامعه و ادبیات پرداخت. ژاک لئار بر اساس نظریه اریش کوهلر، روش تحلیل و شیوه برخورد با ادبیات را به دو دسته تقسیم می‌کند. اولین گروه را کسانی می‌داند که به خارج از متن ادبی (پخش، فروش و خوانندگان، نهادهای ادبی، گروه‌های حرفه‌ای مانند نویسندگان، استادان یا منتقدان و ...) می‌پردازند، و این شیوه برخورد با ادبیات را جامعه‌شناسی در ادبیات^۱ می‌گوید (گلدمن و دیگران، ۱۳۷۷: ۸۱). گروه دوم، کسانی هستند که به روشی انتقادی به متن (از واج‌شناسی تا معنی‌شناسی) و معنای آن توجه دارند. او از این روش مطالعه و بررسی متن، با نام جامعه‌شناسی ادبی^۲ یاد می‌کند و آن را از روش‌های علوم ادبیات^۳ می‌داند، و در توضیح آن می‌گوید: «این رشته که به متن روی می‌آورد و با توجه به پدیده‌های اجتماعی‌ای مانند ساختارهای ذهنی و شکل‌های آگاهی، در پی گسترش درک متن است، در پیشرفت خود از ادبیات تطبیقی (از ژ. لانسون تا ر. اسکارپیت) به جامعه‌شناسی جهان‌نگری‌ها (از دیلتای تا گلدمن) گذر می‌کند و در مسیر خود هم با

-
1. Soziologie der Literatur
 2. Literatursoziologie
 3. Literaturwissenschaft

مفهوم «ساختارهای معرفتی» میشل فوکو، یا «حالات و آداب» پیر بوردیو روبه‌رو می‌شود و هم با نظریه «ابزارهای ایدئولوژیکی دولت» از لویی آلتوسر یا «نظریه بازتاب شکسته‌ی» پیر ماشری» (همان: ۸۱ - ۸۲).

آنچه امروزه بعنوان جامعه‌شناسی ادبیات از آن یاد می‌شود با نام بزرگانی چون جورج لوکاچ (۱۹۸۵ - ۱۹۷۱ م) لوسین گلدمن (۱۹۱۳ - ۱۹۷۰ م) تئودور آدورنو (۱۹۰۳ - ۱۹۶۹ م) اریش کوهلر (۱۹۲۴ - ۱۹۸۱ م) و میخائیل باختین (۱۹۸۵ - ۱۹۷۵ م) گره خورده است. علیرغم تمام این نام‌ها، بزرگترین مکتبی که بر رابطه ادبیات و جامعه تاثیر فراوان گذاشت، مارکسیسم بود. رساله‌ای که در نیمه اول قرن نوزده مارکس و انگلس تحت عنوان درباره ادبیات و هنر نوشتند آموزه‌های جامعه‌شناختی تازه‌ای درباره هنر و ادبیات ارائه کرد. از نظر مارکس اشکال گوناگون جامعه انسانی در نهایت، مبتنی بر ابزار تولید جامعه می‌باشد و اقتصاد زیر بنایی است که سیاست، حکومت، قانون، هنر و ادبیات را پایه‌گذاری می‌کند. مارکسیست‌ها به ادبیات نیز بعنوان سلاح مبارزه نگاه می‌کردند و معتقد بودند طبقه کارگر باید از آن بعنوان سلاحی برای احقاق حقوق از دست رفته خود بهره‌برداری کند. گرانویل هیکس^۱ از برجسته‌ترین منتقدان مارکسیستی ویژگی‌های يك اثر هنری مورد قبول مارکسیسم را چنین برمی‌شمارد: «۱. باید خواننده طبقه پرولتر را برای تشخیص نقش خود در مبارزه طبقاتی راهنمایی کند؛ ۲. باید اثرات مبارزه طبقاتی را نشان دهد؛ ۳. باید خواننده را وادارد که مشارکت خود را در دوران‌هایی از زندگی که در اثر هنری ترسیم شده است کاملاً حس کند».

نویسنده باید بر این دیدگاه تکیه داشته باشد که «طبقهٔ پرولتر پیشگام جامعه است» و نویسنده باید خود یک پرولتر باشد و یا بکوشد تا عضوی از این طبقهٔ کارگری شود» (گوردن، ۱۳۷۰: ۳۸). اما جزمیت نهفته در این تلقی مارکسیستی از رابطه ادبیات و جامعه با انتقاد حتی برخی از متفکرین مارکسیست این حوزه نیز روبرو بوده است. تری ایگلتنون بعنوان یکی از مهمترین صاحب نظران این حوزه در نقد این نوع نگرش مارکسیستی بر این نظر است که رئالیسم سوسیالیستی فرض را بر این گذاشته است که «ادبیات در واقع واقعیت اجتماعی را به شیوه‌ای تقریباً مستقیم بازتاب یا بازآفرینی می‌کند، یا دست کم باید بکند». اما او این اندیشه را ناپخته، نارسا و نشانگر ارتباطی انفعالی و مکانیکی میان ادبیات و جهان واقعیت می‌داند. ارتباطی که در آن اثر ادبی مانند «آینه یا شیشه عکاسی» در نظر گرفته شده است (ایگلتنون، ۱۳۸۳: ۷۸). ایگلتنون ضمن رد نظریهٔ معرفت‌شناختی لنین مبنی بر این که «هر گونه ادراک ساده از جهان بیرون، دقیقاً بازتابی است از جهان در آگاهی انسان» و تأکید بر نظریهٔ تروتسکی در مورد آفرینش هنری مبنی بر این که «آفرینش هنری نوعی تغییر و تبدیل واقعیت بر طبق قوانین ویژهٔ هنر است» در این مورد نظر خود را این گونه بیان می‌کند: «می‌توان گفت که رابطهٔ ادبیات با شیء، خود رابطه‌ای بازتابی، متقارن و یک‌به‌یک نیست. شیء کژدیده می‌شود، انکسار می‌یابد و محو می‌شود، شاید بیشتر به شیوهٔ بازآفرینی اجرای تئاتری از متن می‌ماند تا آینه‌ای که شیء را بازتاب می‌دهد، ...» (همان: ۸۰) او رویکردی به نام «صنعت بیان» را که گذشتگان به جای نقد ادبی از آن استفاده می‌کردند، جایگزین مناسبی برای مکاتب ادبی موجود می‌داند، زیرا صنعت بیان،