بررسی اشعار نیما یوشیج بر اساس نظریه زیبایی‌شناسی انتقادی مکتب فرانکفورت

آرزو حسین‌پور چیانه*
دکتر کامران پاشایی فخری**
دکتر پروانه عادل‌زاده***

چکیده

ادبیات معاصر فارسی از نظر بینش عمیق اجتماعی و سیاسی و وسعت دید انسانی و اهداف مردمی، که در گذشته ادبی ایران کمتر امکان بروز یافته بود بی‌مانند است. شاعران و نویسندگان این دوره همگام با دیگر افراد جامعه، مظاهر زشت اجتماع را به باد انتقاد می‌گرفتند و ادبیات که پیش از این به سبب ترتیب نظام اجتماعی نمی‌توانست از حکومت‌ها انتقاد به‌سزایی بکند در این دوره چون سلاحی برای کسب آزادی و ابزاری برای بیان انتقادهای سیاسی و اجتماعی به کار آمد. هدف پژوهش حاضر بررسی اشعار نیما یوشیج بر اساس نظریهٔ زیبایی‌شناسی انتقادی مکتب فرانکفورت است. نوع نگاه نیما به کیفیت پیوند هنر با اجتماع حاوی رویکردی انتقادی است. رویکردی که به تعبیر متفکران فرانکفورت در هنر اصیل مدرن به خوبی قابل مشاهده است. مطابق با این دیدگاه، هنر مدرن بی‌آنکه به تصویرگر واقعیت‌های اجتماعی فروکاسته شود و در دام تفنن‌جویی مفرط بیفتد به صورتی غیرمستقیم به نفی وضعیت حاضر می‌پردازد. نتایج نشان می‌دهد که در شعر نیما مناسبات انتقادی هنر با جامعه به شکلی عالی نمایان می‌شود، انتقاد با استفاده از شگردهای خاصی چون طبیعت‌گرایی، نمادپردازی، عناصر درون‌مایه‌ای چون عشق، انتقاد از مردم و جامعه و... در شعر او نمایان است. علاوه بر این مضامین انتقادی در بافت شعری، امکان جالبی در حوزهٔ نقد سیاسی و اجتماعی در اختیار او نهاده است.

واژه‌های کلیدی

نیما یوشیج ، مکتب فرانکفورت، زیبایی‌شناسی انتقادی، جامعه

---

* دانشجوی دوره دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران.
** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران. (نویسنده مسوول)
*** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران.
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۷/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۲۲

مقدمه

شعر جدید فارسی به عنوان اصلی‌ترین شاخه هنر و ادبیات مدرن ایران، به علت گستردگی و توجه صریح و آگاهانه به احوال اجتماعی ـ سیاسی بیش از شعر کلاسیک به تحلیل و انتقاد از محیط پیرامونی با توجه به شرایط سلبی و ایجابی حاکم بر جامعه می‌پردازد. ادبیات فارسی ایران بعد از انقلاب مشروطیت دستخوش تغییر و تحول فکری، نحوی، زبانی و مفهومی گردیده و خود را با مشخصه‌های ادبیات و هنر مدرن انطباق می‌دهد شاعران دقت اجتماعی پیدا می‌کنند که حاصل این دقت انتقاد از شرایط حاکم بر جامعه است.

بعد از دوره مشروطیت با توجه به خاصیت رسانه‌ای شعر و هنر و رسالت اجتماعی آن، نیما پدر شعر مدرن ایران، با نوآوری خاص خود توانست از هیجانات و تنگناهای شخصی حاصل از شعر کلاسیک رسته و شعر جدید را به عرصه‌ای برای روشنگری و تبیین شرایط و فضای اجتماعی و سیاسی حاکم بر پیرامون افراد انسانی تبدیل کند.

پس از نیما نیز دو جریان عمده بر شعر حاکم شد یکی جریان شعر نوتغزلی و دیگری جریان شعر نو حماسی ـ اجتماعی بود. شعر نوی تغزلی بیشتر به بیان احساسات شخصی شاعر پرداخته و دنیایی رمانتیک و غالباً شهوانی و یأس آلود را به تصویر می‌کشد اما شاعران شعر حماسی ـ اجتماعی با بینشی عمیق از اجتماع و جریانات آن بازبانی پر تحرک و با هدف ارتقای سطح ادراک اجتماعی با ویژگی استقلال و خودمختاری به انتقاد از شرایط حاکم می-پرداختند. در واقع شعر از حالت فردی خارج و خود شاعر جزئی از جامعه و تصویرگر روابط خود با اجتماع است. و هر چه هست اجتماع است حتی فردی‌ترین گرایش یعنی عشق، نفرت و ... نیز جنبه اجتماعی پیدا می‌کنند.

پیروان اندیشه و روش نیما نیز تعهد به اجتماع را اساس فکر خود قرار داده و با توجه به ویژگی‌های شعر انتقادی مدرن، نفی شرایط ایجابی و اثباتی با ابزارهای هنری به ویژه شعر را اساس کار خود قرار دادند.

پویایی فکری و تفکر غالب انتقاد در شعر نیما او را به معدود شاعرانی تبدیل کرد که در

شرایط دشوار شعر اعتراضی سرود. او به جهت آشنایی با ادبیات مدرن و فضای پیرامونی خود همچنین شکل زیبایی‌شناختی آثارش توانسته خود را از قید و بندهای سنت برهاند، این ویژگی، شعر ابژکتیو نیما را در تقابل با وضعیت ایجابی و اثباتی دوره خود تا حد زیادی خود مختار و مستقل کرده و شعرش را به عنوان دستاورد مبارزه و عامل روشنگری مورد توجه قرار داده است و به صورت سلبی و نفی‌گرا، با ناسازگاری نسبت به واقعیاتی که صاحبان قدرت برای دست‌یابی به منافع قشر اندکی از جامعه شاعر به دنبال تثبیت آن بودند با تغییر در فرم، محتوا و مناسبات موجود همچنین طرح اندیشه‌های انتقادی به معارضه با وضعیت حاکم پرداخته است.

در نظر بنیانگذاران مکتب فرانکفورت زبان واقعی هنر همان بی‌زبانی است لحظه بی‌زبانی متن به دلالت ادبی آن برتری می‌دهد از این رو شاعران با ابزارهای مختلفی که در اختیار دارند از یگانگی معنایی جلوگیری کرده و از واقعیت‌هایی که نظام قدرت می‌خواهد آن را تثبیت کند می‌گریزند زیرا خروج اثر هنری از حصار تک‌معنایی است که آن را در تعارض با خوانش نظام قدرت یا آنانی که به دنبال تثبیت اوضاع اجتماعی‌اند، قرار می‌دهد در واقع ارزش اثر ادبی مدرن در رهایی از اصالت تثبیت‌گرایی و داشتن تأویل‌های متفاوت متناسب با ذوق‌های مختلف است.

نیما برای رهایی شعرش از حصار تک‌معنایی و نقد واقعیت‌های پیرامونی مستقر در جامعه از شگردهای متفاوتی استفاده می‌کند. هر چند محدودیت‌ها و شرایط اجتماعی – سیاسی عصر او عامل جامعه‌شناختی برای ابهام‌گرایی اوست اما شخصیت هنری – ادبی او عامل مؤثر دیگری برای طرح هنرمندانه و غیر مستقیم مسائل و خروج شعرش از صراحت زبانی بود.

این اشارهٔ کوتاه به شعر معاصر اجتماعی و شعر نیما از آن روست که بگوییم اگر در نظریهٔ زیبایی‌شناسی انتقادی، آثار هنری در انتقاد به وضع موجود شکل می‌گیرد یا اعتبار این آثار در بعد انتقادی آنهاست، بسیاری از اشعار نیما نیز در انتقاد به وضع موجود سروده شده است. از این‌رو می‌توان معیارهای هنر اصیل را از دیدگاه نظریهٔ زیبایی‌شناسی انتقادی در اشعار او یافت.

چنین مروری بر اشعار نیما، نزدیکی‌های نگرش او را با دیدگاه متفکران مکتب فرانکفورت به مناسبات اجتماع و اثر ادبی نشان می‌دهد.

روش تحقیق

این پژوهش بر مبنای تحلیل و تفسیر کتابخانه‌ای، به بررسی اشعار نیما یوشیج از بعد زیبایی‌شناسی انتقادی مبتنی بر مبانی مکتب فرانکفورت می‌پردازد تا اثبات کند شعر نیما فارغ از تصویرگری صرف واقعیت‌های اجتماعی به دور از تفنن‌گرایی مفرط، به صورت غیر مستقیم به نفی وضعیت موجود جهت حصول جامعه آرمانی می‌پردازد.

پیشینه تحقیق

تا آنجا که نگارندگان آگاهی دارند تاکنون هیچ محقق و پژوهشگری در این زمینه به تالیف مقاله مستقلی دست نیازیده و کار خاصی در این ارتباط صورت نگرفته است غیر از یک مورد پایان‌نامه که تفاوت ماهیتی با این مقاله دارد. با بررسی آثار شاعران دیگر بر اساس نظریهٔ زیبایی‌شناسی انتقادی فرانکفورت چند مقاله به نگارش در آمده که عبارتند از: ۱- محسنی، مرتضی، عنوان مقاله: «تحلیل شعر پروین اعتصامی بر اساس نظریهٔ زیبایی‌شناسی انتقادی»، نشریهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، دورهٔ جدید، شمارهٔ ۲۵، بهار ۸۸. ۲- حسن‌پور، حسین، عنوان مقاله: «تحلیل زبانی اشعار فرخی یزدی بر اساس نظریهٔ زیبایی‌شناسی انتقادی (با تکیه بر غزل و چند رباعی»، فصلنامه علمی – پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی)، شماره هفدهم، تابستان ۱۳۸۹. ۳- محسنی، مرتضی، عنوان مقاله: «تحلیل غزلیات حافظ بر اساس نظریه زیبایی‌شناسی انتقادی»، فصلنامه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دورهٔ ۵، شمارهٔ ۲، زمستان ۱۳۹۲.

مبانی نظری

رویکرد زیبایی‌شناسی انتقادی یکی از دستاوردهای مکتب فرانکفورت است. تاریخچه شکل‌گیری مکتب «فرانکفورت»، ریشه در دوران بعد از جنگ جهانی دوم دارد. «در پایان قرن ۱۹ بحرانی عمومی اروپا را فرا گرفت. امپراطوری «بیسمارک» که در سال ۱۸۹۰ تأسیس شده بود با کمک قشر فرهنگی، روشنفکران، فیلسوفان و شخصیت‌های اجتماعی توانست وضعیت خود را تثبیت کند. امپراطوری بعد از جنگ جهانی دوم تبدیل به جمهوری وایمار شد. (پیری، ۱۳۸۹: مقدمه) در همین دوران «در سال ۱۹۲۳، و پنج سال بعد از پایان جنگ جهانی اول، جوانی به نام «فلیکس وایل» با بهره‌گیری از ثروت پدرش و حمایت دانشگاه فرانکفورت مؤسسه «انیسیتوی پژوهش اجتماعی» که بعدها مکتب فرانکفورت نام گرفت را بنا نهاد.» (جمادی، ۱۳۸۵: ۱۲).

«باتامور» مکتب «فرانکفورت» را چنین تعریف کرده است: «دبستان فرانکفورت، یک پدیده پیچیده و سبک تفکر اجتماعی است که در اصل با نظریه انتقادی هماهنگ شده است. اصلی-ترین نظریهٔ این مکتب ناظر انتقاد بر فرهنگ بورژوازی و اندیشه روشنفکرانه بود که توسط «هورک‌هایمر»، «آدرنو» و «مارکوزه» در دهه‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹٦۰ مطرح شد.»(تام باتومور، ۱۳۷۲: ۸).

یکی از اهداف مهم این نظریه ارائه تحلیل‌های انتقادی از مسائل و معضلات جامعه است، به همین دلیل این نظریه اساساً یک نظریه ارزشی و سنجشی به شمار می‌رود؛ لذا با جریاناتی نظیر پوزیتیویسم که معتقد به بی‌طرفی و غیر ارزشی بودن علوم اجتماعی است، شدیداً سر معارضه و مخالفت دارد (نوذری، ۱۳۸۹: ٤۹).. مهم‌ترین نظریه‌پردازان این مکتب؛ مارکوزه، هورکهایمر، آدورنو و بنیامین هستند. آدورنو اغلب آثار خود را به بحث در باب هنر و موسیقی اختصاص می‌دهد. هورکهایمر با نگارش رمان، فعالیت خود را آغاز می‌کند، بنیامین اندیشمند شاعر مسلکی است که می‌پندارد تنها شعر و هنر است که در برابر بربریت معاصر می‌تواند قد علم کند و مارکوزه که فیلسوف است. این نظریه از دیدگاه هورکهایمر و همکاران او «به معنای

توضیح دقیق و نیز نفی شرایط استثمار و سلطهٔ اندیشه‌ها و باورهای نادرست است؛ توضیحی که تکیه‌اش بر رد نظام بهره‌کشی باشد» (احمدی، ۱۳۹۲: ۱۱۹).

تعهد و توجه فرانکفورتی‌ها به زیبایی‌شناسی بسیار چشمگیر است. «سر منشاء نظریهٔ زیبایی‌شناسی جدید را باید در هگل دید. پس از او باید از یک طرف در نحلهٔ فکری فلاسفهٔ اگزیستانس و از سوی دیگر در مشرب فکری مارکسیست‌ها، در اندیشه‌های لوکاچ و اعضای مکتب فرانکفورت مشاهده کرد که در این یکی، همواره به عنوان موضوعی در خور تفکر مورد بحث قرار گرفته است» (مارکوزه، ۱۳۷۹: ٤) از نظریهٔ انتقادی مکتب فرانکفورت به نظریهٔ زیبایی‌شناسی انتقادی راه دوری نیست بلکه به هم تنیده‌اند. نظریهٔ زیباشناسی هم نقد است و هم فلسفه و یگانه وسیله‌ای است که به هنر موجودیت می‌دهد. بر جایگاه اصالت آن توجه دارد و نقدش می‌کند. در نظریهٔ زیبایی‌شناسی انتقادی، مفهوم اصلی زیبایی‌شناسی مارکسی؛ یعنی برداشت از آن هنر به معنای ایدئولوژی و تأکیدش بر خصلت طبقاتی هنر، مورد بررسی انتقادی قرار می‌گیرد.

در نقد مارکسیستی، آثار هنری جنبهٔ ایجابی دارند و تأکیدکنندهٔ منافع و جهان‌بینی طبقات اجتماعی خاص هستند؛ همین امر موجب می‌شود که اندیشمندان نظریهٔ زیبایی‌شناسی انتقادی، هنر مورد نظر زیبایی‌شناسی مارکسی را هنر غیر مدرن معرفی کنند. آدورنو جنبهٔ غیر مدرن هنر را اثباتی می‌داند. او معتقد است «هنر اثباتی کاری جز این نمی‌تواند بکند که نیروهای متخاصم را بی‌طرف جلوه دهد؛ اما هنر مدرن، نقادانه و منفی‌گراست و تضادهای موجود در جامعه را انکار و پنهان نمی‌کند» (احمدی، ۱۳۷۸: ۲۲۹). در نقد زیبایی‌شناسی انتقادی، هنر، جنبهٔ سلبی دارد و به دلیل اعتراض به وضع موجود جامعه در برابر روابط اجتماعی تا حد زیادی خودمختار است.

این نظریه حاوی چکیدهٔ اندیشه‌های مارکوزه و سایر اعضای مکتب فرانکفورت در باب هنر و زیبایی‌شناسی است. هدف نظریهٔ زیبایی‌شناسی انتقادی، شناخت بعدی از هنر به ویژه ادبیات است که با ارائهٔ اصولی بتوان اصالت یک اثر ادبی را نقد کرد بی‌آنکه در دام مطلق‌گرایی

از نوع کانت، هگل، مارکس و لوکاچ افتاد. این اصول مهم عبارت از انتقاد در هنر، منش ایدئولوژیکی ـ قوهٔ سیاسی ـ هنر، هنر انقلابی و خودمختاری در هنر می‌باشد.

نیما و مکتب فرانکفورت

هیچ چیزی نیست که ناگهان تغیر کند و هیچ نیستی هم نیست که ناگهان عوض شود. همین طور هیچ شکل از اشکال هنری وجود ندارد که برای نفوذ خود در مردم راه ناگهانی را پیدا کند. نگاه نوگرایانه لازمهٔ تحول است، لازمهٔ هنر برای هنرمند است و این که درست و بجا و به موقع صورت پذیرد. نیما این فرزند بحقّ زمانهٔ خویش، جهان پیرامون عصر خود را با همهٔ زیر و بم‌هایش درک و بر اساس برداشت‌های درست از حوزه‌های ادبیات و اجتماع، حرکتی را آغاز کرد که مایهٔ تقویت و تحکیم زبان و ادبیّات فارسی شد.

دورهٔ بلوغ فکری نیما هم‌زمان بوده است با ورود تجددخواهی به جامعهٔ ایرانی و رخ نمودن انقلاب مشروطه که طلایه‌دار این تجددخواهی بود. بی‌شک، یکی از مهم‌ترین پارامترهای مدرنیته آزادی‌خواهی و رها شدن از بسیاری از قید و بندهای سنّتی اجتماعی بود؛ مناسباتی که دیگر با شرایط مادی و حیات اجتماعی پیش‌رو همخوانی کافی نداشت و ناقض رابطهٔ دیالکتیکی میان روبنای فرهنگی و زیربنای مادی بود. نیما که از سویی شاهد این تحولات در جامعهٔ ایرانی بود و از دیگر سو به غور و تأمل در ادبیات فرانسه و اروپا مشغول بود، روح زمان خویش را به بهترین نحو دریافت. از این‌رو، تأکید کلاسیک بر عروض و تساوی طولی مصرع‌ها را در عصری که به دنبال آزادی و تحرک بیشتر و رهایی از قیود دست و پاگیر بود نوعی ارتجاع فکری به شمار آورد و بدین ترتیب زیر سلطهٔ جوّ مسلط، بر شعر دورانش باقی نماند و با شناخت دقیق قوانین حاکم بر تاریخ و شعر و با نگرشی موشکافانه بر ساختار شعر فارسی، به مرور توانست با ارائهٔ دستاوردهای هنری‌اش، به استحکام و استقرار شعر مدرن یاری رساند و آغازگر تحولی بزرگ و موجب پیدایش شعر مدرن فارسی شود.

اگر نیما نمایندهٔ مدرنیته در تاریخ شعر فارسی است، این افتخار را مدیون فضل تقدّم خویش نیست بلکه بیشتر مدیون تقدّم فضل است. بدین معنی که عمق و ریشه و پی تجدّد در شعر او بیشتر و قوّی‌تر است. بسیاری از شاعران قبل و بعد از نیما به خوبی دریافته بودند که باید سقف فلک شعر فارسی را شکافت و طرح نوی درانداخت. امّا آنکه جرات و شهامت ورزید و استواری و استقامت به خرج داد و آگاهانه و متفکّرانه در این راه گام نهاد تنها نیما یوشیج بود. او با اعتماد عمیقی که به کار خود داشت و اعتماد به نفس عجیبی که در ذاتش نهفته بود به راه خود ادامه داد و از طعن طاعنان نهراسید؛ چرا که اعتقاد و اعتماد او نه از سر هوس بود و تفنّن، بلکه شناخت عمیقی بود که از جهان پیرامون خود داشت.» (اخوان ثالث، ۱۳۷۵: ۸٤).

نیما در پی تحولات بنیادینی که در شعر ایجاد کرد به شعر سمبولیک روی آورد تا با گستردگی قلمرو معنایی و توان تداعی‌انگیزی نمادها، ابهام را که جوهره و سرشت اصلی شعر است به آن برگرداند و غنای معنایی اشعار خود را تضمین کند. البته ابهام و تو در تویی آثار نیما منشا دیگر نیز دارد و آن به ماهیت استبداد و حاکمیت حکومت‌های دیکتاتوری و جو اختناق و ارعاب بر می‌گردد، نیما برای شعر رسالتی اجتماعی قائل بود تا جایی که منتقدین اشعار او این ویژگی را یکی از ویژگی‌های بارز آثار او دانستند: «یکی از ویژگی‌های اساسی شعر او همانا تعهد و رسالتی است که در مقابل اجتماع و محیط خود احساس می‌کند و این تعهد در تمام شعرهای نیما به خوبی نمایان است.» (ترابی، ۱۳۷۵: ۱۹) چنین رویکردی به شعر، نیما را بر آن داشت تا به جای همه بنشیند و درد اجتماع را در خود تسری دهد. به خاطر همین خصوصیت اشعار اوست که می‌توان گفت: «من نیما من همه ماست» (براهنی، ۱۳۸۰: ۳۲۳) اما با وجود اعتقاد به این کارکرد برای شعر، نیما نمی‌خواست مانند شاعران مشروطه به ورطه ساده‌گویی در افتد و شعرش را تا حد شعارهای سیاسی و اجتماعی تنزل دهد. زیبایی-شناسی انتقادی نیز هرگونه اثر هنری که در پی تحریک سیاسی مخاطب از طریق نوعی پیام-دِهی آشکار است را به نقد می‌کشد چرا که معتقد است این نوع از هنر به موضع جدلی هنر

نسبت به جامعه پشت پا می‌زند. برای آدرنو یکی از آبای مکتب فرانکفورت «هیچ چیز مظنون-تر از اثری نیست که خود را به سادگی در تضاد با جامعه قرار دهد، اثری که همواره پیروی بی‌چون و چرای آن از واقعیت اجتماعی روشن می‌شود». (آدورنو، ۱۳۹۱: ۲۷۲).

در واقع می‌توان از همین جا این بحث را پی گرفت که زیبایی‌شناسی انتقادی اهمیت بسیار بالایی برای فرم آثار هنری قائل است. برای آدورنو اگر هنر را به محتوای آن تقلیل دهیم دیگر هیچ تفاوتی بین فلسفه و هنر وجود نخواهد داشت. اثر هنری به دلیل فرم‌اش است که تبدیل به اثر هنری می‌شود. در واقع آن‌چه که بیشترین اهمیت را در اشعار نیما دارد چیزی است که در آثارش اتفاق می‌افتد و نه نهاده‌هایی که می‌توان از آن استخراج کرد: ویژگی‌هایی وجود دارد که هنر را به عنوان شناخت از علم متمایز می‌کند و آثار هنری که شکل خود را فراموش کرده باشند خود را به عنوان هنر نابود می‌کنند.

چندمعنایی در شعر نیما

«صاحب‌نظران نظریهٔ زیبایی‌شناسی انتقادی متن ادبی تک‌صدایی حاکم را با نوع زبان برگزیده نقد و نفی می‌کنند. هنر با زبان و بیان خاص خود، واقعیت‌های تثبیت‌شده را بنا به خواسته‌های زیبایی‌شناختی و آرمانی خویش مورد سنجش و پرورش قرار می‌دهد.» (مارکوزه، ۱۳۷۹: ۷۱) اگر هگل، لوکاچ و گلدمن بر این باور بودند آثار ادبی را به نظام‌های مفهومی یکپارچه برگردانند، آدورنو بر عکس آنان در پی ردّ برتری مفهومی است و می‌خواهد عناصر غیرمفهومی، غیر ارتباطی و غیر تقلیدی زبان تخیلی را برجسته کند به زبان نشانه‌شناختی، آدورنو بر نقش دال‌های چندمعنایی به ضرر مدلول‌ها و مفهوم‌ها پافشاری می‌ورزد. بدین ترتیب، اگر اثر ادبی بتواند به یک معنا تن در ندهد و در برهه‌های گوناگون تفاسیری تازه بیابد و با ذوق‌های مختلف در آمیزد و تأویل‌های جدید پیدا کند، مخصوصاً از واقعیت‌هایی که نظام قدرت می‌خواهد آن را تثبیت کند بگریزد، اصیل و انتقادی است. خروج اثر هنری و ادبی از حصار تک‌معنایی است که آن را در تعارض با خوانش نظام قدرت یا آنانی که به دنبال تثبیت

اوضاع اجتماعی‌اند قرار می‌دهد. نیما توانست در شعر نو با گرایش به نماد به همین مؤلفه دوگانگی معنا یا همان تضاد میان عناصر تشکیل‌دهندهٔ اشعار دست یابد. نیما از ورای دوگانگی، تحولات و دیدگاه‌های اجتماعی را به تصویر می‌کشد.

شعر نیمایی، صرفِ نظر از عدم تساوی مصرع‌ها، بیانگر تنوع در شکل و تجلّی آزادی در کلام نیز هست که خود، تصویرگر افکار و اندیشه‌های متضاد اوست؛ بنا بر این، برای رسیدن به مفهوم واقعی اشعار نیما، باید از تأمل در معانی ظاهری فراتر رفت، جایی که عناصر به قرینه‌ای مبدل می‌شود تا امکان حضور معانی مختلف پدید آید. این امر، بنا به عقیدهٔ نیما، به شعر، ابهام یا غنایی ژرف‌گونه می‌بخشد.

نماد و سمبولیسم در شعر نیما

یکی از مؤلفه‌های هنر مدرن آن است که یکتایی برداشت معنایی را طرد می‌کند و امکان دریافت‌های مختلف و چندوجهی را فراهم می‌سازد. هنر مدرن این خصیصه را به واسطهٔ گریز از واقع‌گرایی به دست می‌آورد. این همان چیزی است که آدورنو نیز بر آن تأکید کرده و آن را از خصایص هنر آوانگارد و مدرن می‌داند.

به گمان آدورنو، هنر مدرن اصل کانتی استقلال هنر را ثابت کرد و این اصل اکنون به عنوان برداشتی متافیزیکی از تجربهٔ هنری مدرنیته درست است. هنر مدرن، جدا از کاستی-هایش، نقادانه و منفی‌گراست. هنر مدرن با انکار تقلید، رونویسی و بازسازی این نکته را آشکار ساخته است که، برخلاف برداشت عامیانه، اساس هنر عدم این‌همانی است. (آدورنو، ۱۳۸۸: ۲۲۹ ـ ۲۳۰)

در کارهای قوی و ماندگار نیما نیز سمبولیسم و اشارات نمادین بخش بسیار وسیع‌تری را نسبت به رئالیسم در بر می‌گیرد. شعر «برف» یکی از قطعات زیبا و درخشانِ شعر نیماست که همواره هم از جهت عناصر زیبایی‌شناسانه هم از جهت محتوای غنی و نمادین بودن بدان توجه شده است. شعر «برف» در کنار اشعاری چون «داروگ»، «هست شب»، «مرغ آمین»،

«تو را من چشم در راهم» و «ری‌را» از اشعار بسیار شناخته‌شدهٔ نیماست که به کرّات خوانش شده است. در ادامه، متن شعر در سه بند آمده است:

زردها بیخود قرمز نشدند / قرمزی رنگ نینداخته است / بی‌خودی بر دیوار./ صبح پیدا شده از آن طرف/ کوه «اَزاکو»/ اما «وازِنا» پیدا نیست/ گرتهٔ روشنی مردهٔ برفی همه کارش آشوب / بر سر شیشهٔ هر پنجره/ بگرفته قرار / «وازنا» پیدا نیست.

من دلم سخت گرفته‌ست از این/ میهمان‌خانهٔ مهمان‌کُش روزَش تاریک / که به جان هم نشناخته انداخته است/ چند تن خواب‌آلود/ چند تن ناهموار / چند تن ناهشیار.

(یوشیج، ۱۳۹۰: ٥٤٤– ٥٤٥)

نیما زیبایی را در طبیعت بازشناخته است و از این جهت بر آن بوده تا با این زیبایی عرصهٔ هست اجتماعی را نیز رنگ‌آمیزی کند. بنا بر این، به خوبی می‌بینیم که در شعر وی طبیعت و یوتوپیا با هم پیوندی تنگاتنگ می‌یابند. در شعر «برف» حضور غمگین عناصر طبیعی و وجه آرمان‌شهرانهٔ آنها به شعر حالتی بخشیده که نطفه‌های گسست از یک وضعیت تاریخی–اجتماعی را در رِحم ذهن مخاطب فرو می‌نشاند. به عبارتی، مخاطب این شعر فقدان چیزی را حس می‌کند که در نبود آن مشتی خواب‌آلود و ناهشیار بیهوده به جان هم دست‌اندازی می‌کنند.

بر این اساس، «وازنا»ی گمشدهٔ نیما نه یک شیء است نه یک شخص، بلکه در واقع هستی اجتماعی مطلوبی است که، به تعبیر شاعرانهٔ نیما، در پشت هاله‌ای غلیظ از مه زمستانی مفقود شده است و مسئولیت هنرمند به بیان درآوردن آن است؛ به گونه‌ای که مخاطب در یک فراگرد ناخودآگاهانهٔ انتقادی به کشاف آن بپردازد.

در شعر «برف» کوشش چندانی برای توصیف یک وضعیت اجتماعی خاص و بالفعل با چالش‌های جامعه‌شناختی آن، آنگونه که یک عالم اجتماعی به پهنهٔ سپهر اجتماعی می‌نگرد، به چشم نمی‌خورد (به جز یک توصیف ضمنی کوتاه در آخرین پارهٔ شعر) و، به عبارتی، «برف» اساساً شعری رئالیستی نیست. در اینجا نیز به نظریهٔ انتقادی مکتب فرانکفورت

نزدیک مـی شـویم کـه هنـر مـدرن را جولانگاه توصیف رویدادهای روزمره نمی‌داند.

وازنـا آن حقیقت ایدئال و آن یوتوپیایی است که حتی روشنی دروغین صـبح نیـز نتوانسـته آن را بنمایانـد، زیرا این صبح، که به نوعی شاید نماد زیبایی و دلفریبی زندگی مدرن باشد، با همهٔ طراوتش هنوز از وجود مه غلیظ صبحگاهی پالوده نشده و این همان شرط رؤیـت وازناسـت. صـبح در ایـن شـعر حتی می‌تواند نماد انقلاب یا تغییری سیاسی باشد که از دل سـرخی خـونِ زردرویـانی کـه طعـم محرومیت‌های بسیاری را چشیده‌اند زاییده شده است .... به عبارت دیگر، تغییر و دگرگـونی مورد نظر شاعر آن چیزی نیست که می‌بایست مـی‌بـود و گـویی انحرافـی در ماهیـت آن رخ داده است. و، به تعبیری، دگرگـونی سیاسـی نتوانسـت بـه دگرگـونی اجتمـاعی راسـتین بـدل شـود و مناسبات اجتماعی پیشین را کاملاً دچار استحاله سازد و این همان دلیل پیدانبودن وازناست. ایـن امکانات معنایی که از شعر نیما، شـاعری سمبولیسـت، برمـی‌خیـزد، از یـک سـو، بـه نوآوری‌های خاص خود وی در فرم شعر فارسی و تولید شعری جدیـد بـا مؤلفـه‌هـای فرمالیسـتی برمی‌گردد و، از سوی دیگر، به درک عمیق وی از چگونگی مناسبات هنر با جامعه. ابتکـار نیمـا در فرم شعر فارسی و تغییر اندازهٔ مصرع‌ها، به عنوان یکی از نمودهـای آن، خـود بـه نـوعی مصـداقی جالب از چگونگی ارتباط شعر و زمینه‌های اجتماعی آن است.

شعر «برف» نمونهٔ عالیِ شعری است که نه به انسان و زیست اجتماعی وی بی‌توجه بوده نه در دام زیبایی‌پرستی محض و صرف هنر در راه خـود هنـر افتـاده اسـت.

در شعر نیما نمادها به گونه‌ای تعبیه شده است که امکانـات معنـایی مختلفـی را فـراروی خواننده قرار می‌دهد؛ به گونه‌ای که افراد مختلف می‌توانند برداشت خاص خـود را از شـعر داشـته باشند. این همان وجه هرمنوتیکی شـعر نیماسـت کـه بـه نـوعی آن را بـا دیدگاه‌های چپ جدید نزدیک می‌سازد. در هنر مدرن همچنین، به واسـطهٔ رابطـهٔ تعـاملی فـرم و محتوا، مسئولیت و زیبایی رابطه‌ای انفکاک‌ناپذیر می‌یابند. ایـن از آن روسـت کـه تجربـهٔ هنرمنـد عصر مدرن تجربه‌ای توأمان و انفکاک‌ناپذیر است، زیرا وی، از یک سو، چشم به زیبایی‌های

متلـون و جذاب مدرنیته دارد که خود محصول بسیاری آزادی‌ها از قیود طبیعی و انسانی است و، از سـوی دیگر، شاهد رنج‌ها و پلیدی‌هایی است که مختص این برهـه از حیـات انسـان اسـت.

در شعر «برف» نیز به‌خوبی می‌تـوان فـرم‌گرایـی شـاعر چـپ‌گـرا را در کنـار تعهـد انسـانی و اجتماعی وی مشاهده کرد. این تلفیق بسیار هنرمندانه و دقیق صورت گرفته است؛ به گونه‌ای کـه نمی‌توان هیچ یک از این دو بعد را در شعر جدا از هم ملاحظه کرد.

در حوزه نماد گرایش او به نماد با عناصر طبیعی است اما نمادهای اساطیری نیز دیده می-شود.

قوای مخیله با توان ویژه خود با الهام از طبیعت واقعی در آفرینش طبیعی دیگر بسیار تواناست. (یعنی چیزی فراتر از طبیعت را می‌آفریند) در واقع ما هنر داریم تا از حقیقت نمیریم به زعم آدورنو جامعه شی شده امروز از معنا تهی شده است تنها مقداری آگاهی انتقادی این حقیقت را در می‌یابد که دیگر زندگی تبدیل به فضای زندگی شخصی شده با مصرف صرف. اگر مهم‌ترین پیش‌شرط زندگی راستین آزادی باشد، یگانه ساحتی که تا حدی از حاکمیت عقلانیت ابزاری تا حدی گریخته است، ساحت هنر و زیبایی در قالب مصداق‌هایی از طبیعت است. پیش‌شرط هنری آدورنو استقلال آن از مناسبات حاکم بر جهان و تجربه روزمره است تنها اثری که مستقل و خود آیین می‌باشد می‌تواند به نقد وضعیت موجود بپردازد و شایسته اثر هنری است از جهت دیگر هیچ اثری به کلی مستقل از زمینه‌های اجتماعی تولید با جهانی که در آن خلق می‌شود نیست.

برای آدورنو هیچ چیزی مشکوک‌تر از اثر نیست که داعیه آزادی کامل از بند شرایط موجود دارد زیرا یکی از شرایط وجود اثرهنری ارتباط آن با جهان تجربی است جهانی که اثر عناصر خود را از آن به عاریه می‌گیرد تا آن را به نقد کشد.

طبیعت‌گرایی نیما با رویکردی مقلدانه، سنتی و نوستالوژیک و منفعل میانه‌ای ندارد. هر چند گاه گاه حسرت زندگی در کلبه ای روستایی خاطر کوهستانی شاعر را در شهر آرزده می-

سازد اما این مانع دید تازه او نمی‌شود بلکه اندیشه طبیعت و انسان به یگانگی زاینده می‌رسند. اجزاء و اشکال طبیعی در شکل نیما هم جنبه نمادین یافته‌اند هم بازتاب محیط اجتماعی هستند و حاوی صراحت‌های بیانی و مفهومی و نظری مبتنی بر واقعیات بیرونی شعر. شب، داروگ، ری‌را، ققنوس بر فراز دشت متعلق به بخش نخست است و نمونه‌هایی از عناصر طبیعی به شکلی نمادین جلوه و تشخیص یافته‌اند مانند شب که بیشترین بسامد را دارد و اشعاری مانند: کار شب‌پا، آی آدم‌ها، من لبخند و شهریار و... به بخش دوم مناسبات اجتماعی تعلق دارد.

نگاه نیما به طبیعت نگاه یک رهگذر یا سیاحت‌گر به ستوه آمده از شهر و دور از طبیعت نیست، نگاه یک ستایشگر طبیعت نیز نیست بلکه نگاه فردی است که از خود طبیعت است و هیچ چیز آن از انسان جدا نیست.

خیال نیما در ضمن چهار فصل است که بر زمین طبیعت می‌روید، او در طبیعت می‌اندیشد و برای آنکه انسان‌گرایی، آرزوی عدالت، آرمان‌های اخلاقی و عدالت تحقق یابد، اندیشه خیال‌انگیز باید جسمانی و تن‌پذیر شده و با طبیعت یکی شود وگرنه اندیشه یا در ابهام بی‌شکل خود می‌ماند یا در ابتذال شعارهای اخلاقی، سیاسی و انسانی فرو می‌افتد. نیما رابطه بی‌واسطه‌ای بین انسان و طبیعت برقرار می‌کند و این ریاضت فعال را در تجربه زندگی خود فراهم می‌دارد. در این بین استفاده از سمبل، امکان واژگانی زبان را برای بیان تجربه‌ها و معانی شعری او می‌افزاید و بیان معانی ملهم از طبیعت را توسط طبیعت امکان‌پذیرتر، سهل‌تر و عمیق‌تر می‌سازد. نیما با عقیده به جریان طبیعی شعر در بیان حقایق اجتماعی، استفاده از سمبل‌ها را نه برای بیان مفاهیم انتزاعی و گسسته از طبیعت زندگی، بلکه در خدمت واقعیت‌های بیرونی و اجتماعی به کار می‌گیرد و امکان تفسیر و تاویل شعر را فراهم می‌آورد. نمادپردازی نیما با طبیعت را می‌توان در شعرهایی از قبیل، گل مهتاب و پریان، پادشاه فتح، مرغ آمین و ناقوس بیشتر از اشعار دیگرش جستجو کرد.

الهام‌گیری عمیق نیما از طبیعت از سویی، وی را به فرم و دقایق زیبایی‌شناسانهٔ عمیق

رهنمون می‌نماید و، از سویی، به واسطهٔ پیوند طبیعت به مثابهٔ خاستگاه تجربهٔ انسانی و خود این تجربه در مقام تعالی یافتهٔ یک اسطورهٔ آرمان‌شهرانه شرط تعهد به سرنوشت انسان و اجتماع خویش به خوبی تحقق می‌یابد. از این جهت است که شعر نیما، بی‌آنکه بکوشد خود را متعهد جلوه دهد، ذاتاً و فی‌نفسه از این ویژگی برخوردار است و این یکی از مؤلفه‌های هنر مدرن مد نظر فرانکفورتی‌ها نیز است. از نظر آدورنو، در هنر مدرن «قصد از تعهد به معنای خاص این نیست که اقدام‌های اصلاحی، فرمان‌های قانونی و یا نهادهای عملی [به طور مستقیم] ایجاد شود، بلکه هدف آن است که [به شیوه‌ای غیر مستقیم] در سطح نگرش‌های بنیادی کار شود.» (آدورنو، ۱۳۹۱: ۲٦۱)

نیما شاعر طبیعت است. از آغاز شاعری تا زمان مرگ، مهم‌ترین عناصر واژگانی شعر او، برگرفته از طبیعت و به ویژه طبیعت یوش است، براهنی گفته است: «نیما روح روستایی خود را با یک جهان‌بینی طبیعی در قالب تمثیل‌هایی چون شب‌پره، باران، مرغ آمین و دریا می-ریزد.»(براهنی، ۱۳۷۱: ۷٤٥) در حوزه نماد، عناصر طبیعت بالاترین فراوانی را دارند «دریا» و «بیشه» در شعر سیاسی معاصر، بیشتر «نماد» جامعه است. شعر «برف» یکی از قطعات زیبا و درخشانِ شعر نیماست که همواره هم از جهت عناصر زیبایی‌شناسانه هم از جهت محتوای غنی و نمادین بودن بدان توجه شده است. شعر «برف»در کنار اشعاری چون «داروگ»، «هست شب»، «مرغ آمین»، «تو را من چشم در راهم» و «ری‌را» از اشعار بسیار شناخته‌شدهٔ نیماست که به کرّات خوانش شده است. شعر در سه بند آمده است:

۱. زردها بیخود قرمز نشدند / قرمزی رنگ نینداخته است / بی‌خودی بر دیوار./صبح پیدا شده از/ آن طرف کوه «اَزاکو»/ اما «وازِنا» پیدا نیست.

۲.گرتهٔ روشنی مردهٔ برفی همه کارش آشوب / بر سر شیشهٔ هر پنجره بگرفته قرار /« وازنا» پیدا نیست.

۳.من دلم سخت گرفته‌ست از این/ میهمان‌خانهٔ مهمان‌کُش روزَش تاریک / که به جان هم نشناخته انداخته است:/ چند تن خواب‌آلود/ چند تن ناهموار / چند تن ناهشیار. (یوشیج،

۱۳۷۳: ۵۱۲ ـ۵۱۳)

درون مایه های زیبایی شناسی انتقادی نیما

عشق در اندیشه نیما

مدرنیسم، در بنیادی‌ترین لایه‌های خود و به عنوان یک پدیدهٔ تاریخی و – نه آنگونه که برخی از اذهان ساده می‌انگارند، به عنوان مفهومی مجرّد – برابر با نیهیلیسم است و این خود همچنانی که «ماکس وبر» در تعریف آورده است، «فرآیند تعمیم‌یافته و همگانیِ، حصول عقلانیت و افسون‌زدایی و رهایی از «توهمات» است» (لونتال ، ۱۳۸۰: ٦٧) پیداست که گفتار حاضر مجال و محل بحث در این باره نیست؛ لیکن به اجمال باید گفت که این عقلانی شدن و افسون‌زدایی دو روی مختلف یک مقوله را می‌سازند و به واقع با حصول این عقلانیت [که در ابتدایی‌ترین حالات خود عقلانیتی پوزیتیویستی و رئالیستی و علم‌زده است]، یعنی با تحقق این ساحت از عقل بشری است که فرآیند افسون‌زدایی از اشیا و مفاهیم اتفاق می‌افتد.

یکی از اصلی‌ترین نمودهای فرایند افسون‌زدایی در جهان مدرن همان افسون‌زدایی از عشق و یا به تعبیر هربرت مارکوزه، «لطف‌زدایی از عشق» است: «میان گشت و گذار عاشقانه در پناه دیوارهای شهری کهنسال و خاموش، با گردش عشاق نیویورک در کوچه‌های مانهاتان، تفاوت از زمین تا آسمان است. در اولی، محیط پیرامون کشش غریزی را به خود می‌خواند و بدان رنگ دیگری می‌بخشد؛ غریزه راه تعالی می‌سپارد و عامل بازدارندگی آن از میان می‌رود. بالعکس در دومی، محیط پیرامون با جنجال و هیاهوی خود که خاصیت جامعهٔ صنعتی است، آرامش آدمی را می‌گیرد و غریزه از تعالی باز می‌ماند.» (مارکوزه، ۱۳۸۸: ۱۰۳) به طریق اولی، می‌توان دید که در جهان جدید، از لطف، تری و تازگی عشق‌های عرفانی قدیم، چندان خبری نیست. تا آنجا که به ادبیات معاصر فارسی مربوط می‌شود، قطعا یکی از

نخستین و کامل‌ترین نمودهای این افسون‌زدایی و لطف‌زدایی از عشق در نزد «نیما یوشیج» دیده می‌شود. در شعر مهم «افسانه» که آن را به درستی نقطهٔ آغاز تحول شعر نوین فارسی دانسته‌اند، تصویری جدید از عشق و معشوق می‌بینیم. یکی از اصلی‌ترین قسمت-های این منظومهٔ بلند، پاره‌ای است که در آن نیما با مخاطب قرار دادن «حافظ» به عنوان صوفیی مثالین، به انکار «عشق» او می‌پردازد:

– عاشق: آنکه پشمینه پوشید دیری/ نغمه‌ها زد همه جاودانه/ عاشق زندگانی خود بود/ بی خبر در لباس فسانه/ خویشتن را فریبی همی‌داد.(یوشیج، ۱۳۷۳: ۳۹)

در اینجا، «عشق» در معنای سنتی–عرفانی و محبوب ازلی آن مورد انکار قرار گرفته است. نیما در اینجا هم سخن با برخی فلاسفه ماده‌انگار غرب مانند فویرباخ، این محبوب ازلی را «وهم و تجلی بیرونی تمنیات نفسانی انسان»، یعنی نوعی «فریب طبیعت» برمی‌شمرد.

خنده زد عقل زیرک بر این حرف/ کز پی این جهان هم جهانی است/ آدمی، زادهٔ خاک ناچیز/ بستهٔ عشق‌های نهانی است/ عشوهٔ زندگانی است این حرف(همان:٤٠)

نیما آن عشق و این باورداشت‌ها را از فریبکاری‌های طبیعت انسانی «عشوهٔ زندگانی» و «بستگی‌های روانی پنهان او» «عشق‌های نهانی» می‌داند. این عشق‌های نهانی همان بندهای نامرئی هیومی است. او بر آن بود که «عقل بندهٔ هوس‌هاست» و این همان است که نیما در بند پیشین به زبان آورده بود:

آدمی، زادهٔ خاک ناچیز بندهٔ عشق‌های نهانی است/ سخنی که در بند بعد هم – به عبارتی دیگر – به بیان آمده است:/ در شگفتم من و تو که هستیم؟ / وز کدامین خم کهنه مستیم؟/ ای بسا قیدها که شکستیم/ باز از قید وهمی نرستیم/ بی‌خبر، خنده‌زن، بیهده‌نال (یوشیج، ۱۳۷۳ :٤٠)

یکی از مهم‌ترین پاره‌های این شعر، بند زیر است:

حافظا این چه کید و دروغی است / کز زبان می و جام ساقی است؟ / نالی ار تا ابد باورم نیست / که بر آن عشق بازی که باقی است / من بر آن عاشقم که رونده است (همان: ۳۹)

این نفی باقی و عشق به رونده، در بردارنده همهٔ آن چیزی است که تصور و تلقی مدرن از عالم را شکل می‌دهد. بـه هـر حال این عشق بیش از آنکه تسلی‌دهنده باشد، آزاردهنده است:

که تواند مرا دوست دارد و اندر آن بهرهٔ خود نجوید؟ هر کس از بهر خود در تکاپوست
کس نچیند گلی که نبوید / عشق بی حظ و حاصل خیالی است. (همان)

انتقاد از استبداد و وضعیت نامطلوب جامعه

در اندیشه ماکوزه، هنر خود را از سطح «اکنون» و وقایع روزمرگی که در نبرد طبقاتی وجود دارد، دور می‌کند اما آن چه هنر را از سطح اکنون دور می‌کند، شکل و ذات زیبایی-شناختی آن است. این ذات زیبایی‌شناختی هنر، نفی ذهن واقع‌گرای سازشگر است.«حقیقت هنر در قدرت او برای در هم شکستن تکاوایی واقعیت تثبیت شده و تعریف آنچه واقعی است، نهفته است، در متن این گسست که دستاورد زیبایی‌شناختی هنر است جهان افسانه‌ای هنر به منزله واقعیتی راستین متجلی می‌شود. در نتیجه در آثار هنری و ادبی، عوامل حقیقی و آرمانی در حکم واقعیت‌های راستین، جانشین تک‌آوایی تغییر ناپذیر بیرونی می‌شوند.»(نوذری، ۱۳۸۲: ٦۱ـ٦۲) «نیما طاهباز در مورد شعر او گفته است: در اکثر شعرهای نیما رد پای سیاست را می‌توان به خوبی تشخیص داد و جالب اینکه سیاسی‌اندیشی و به تعبیری سیاست‌زدگی همچون ژنی است که از نیما به پیروانش منتقل شده است.»(طاهباز،۱۳۸۰: ۸٤)

نیما در دهه بیست به طرفداری از نهضت ملی مصدق شعر گفته و با توصیف جامعه استبدادی و انتقاد از وضعیت نامطلوب جامعه، نوید پیروزی و بهروزی را به مخاطب داده است. شعرهای نمادین «ناقوس»، «خروس می‌خواند»، «پادشاه فتح»، «مرغ آمین» با این مضمون هستند.

شعر «ناقوس» را در سال ۱۳۲۳ در نقد جامعه استبدادی و امید پیروزی سروده است، در این شعر جامعه را در آستانهٔ تحول توصیف می‌کند و از حاکمیت سلطه، فرهنگ توده‌ای، عقلانیت ابزاری، فقر و نبود آزادی و ... سخن گفته است اما بانگ ناقوس به صورت غیر

مستقیم نماد طلیعه امید است. این ناقوس، اندرزها، هشدارها و بشارت‌هایی برای جامعهٔ انقلابی در طنین آوازش دارد که سعادت، بهروزی، عدالت، را نوید می‌دهد، پورنامداریان در مورد آن گفته است: «احتمالاً او در اواخر سال ۲۳ و آستانهٔ سال بعد وقوع تغییر و تحولی را در طول سال ۱۳۲٤ پیش‌بینی می‌کرده است.»(پورنامداریان، ۱۳۷۷ :۱۰۷)

در هر بند شعر، صدای ناقوس می‌آید و شعر دوازده بند دارد، هر بانگ آن اشاره به ساعتی از شب است، در بند دوازدهم شب تمام می‌شود و صبح بهروزی آغاز می‌گردد.

بانگ بلند دلکش ناقوس / در خلوت سحر/ بشکافته است خرمن خاکستر هوا را / وز راه هر شکافته با زخمه‌های خود/ دیوارهای سرد سحر را / هر لحظه می‌درد / مانند مرغ ابر / کاندر فضای خاموش مرادب‌های دور/ آزاد می‌پرد.(یوشیج ، ۱۳۷۳: ۳۳۸)

شعر «هاد» را در خرداد ماه ۱۳۲۹ سروده است، در این شعر از یک موعود خبر می‌دهد که بی‌گمان دکتر مصدق است، والتر بنیامین نیز همواره به منجی یا مسیانس در نوشته‌هایش گریزی داشت.

او خواهد آمد / بی‌دشمنان که ذرّه نیارند/ با او چه دوست بود/ با دوستان که حیله بدجوی/ چون دشمنان/ می‌دادشان نمود/ با کوششی به نشانه/ با جوششی که امان ببریده است از هر فسون و فسانه / با نوبتی که زخم شکستش/ بر زخم استخوان بفزوده است/ با آن صدا که از رگ دریا شکافته/ همچون خیال ناگه بیدار محرمان/ طوفان زده است هیبت دریا/ و انگیخته نهفت صدایی/ در گوشه‌ها نهان/ دریای بیکران(یوشیج، ۱۳۷۳: ٤۷۲)

با حضور دکتر مصدق در کنار مردم، شاعران متعهد نیز امید به بهروزی جامعه را در اشعارشان نشان می‌دهند، انتقاد از وضعیت نامطلوب جامعه با امید همراه است، نیما در ادامه شعرهای خروس می‌خواند و پادشاه فتح و هاد، منظومه «مرغ آمین» را می‌سراید، حمیدیان در مورد مرغ آمین گفته است «نماد محوری شعر، مرغی است کوه پیکر با سرشتی از مهر گویا نیما در ساختن این نماد از دو مرغ عظیم ادب پارسی، سیمرغ شاهنامه و منطق‌الطیر بهره گرفته و هم رنگ و خاص نیمایی خود را دارد.»(حمیدیان، ۱۳۸۱: ۲٦۳)

مرغ آمین تعبیری از مصدق است: مرغ آمین دردآلودی ست که آواره بمانده / رفته تا آنسوی این بیدادخانه/ بازگشته رغبتش دیگر ز رنجوری نه سوی آب و دانه / نوبت روز گشایش را / در پی چاره بمانده / می‌شناسد آن نهان بین نهانان (گوش پنهان جهان دردمند ما) جور دیده مردمان را / با صدای هر دم آمین گفتنش آن آشنا پرورد/ می‌دهد پیوندشان در هم/ می‌کند از یأس خسران بار آنان کم / می‌نهد نزدیک با هم آرزوهای نهان را/ رستگاری روی خواهد کرد/ و شب تیره بدل با صبح روشن گشت.(یوشیج ، ۱۳۷۳: ۳٤۷)

نیما اشعار دیگری را در این دوران سروده از جمله داروگ، خانه‌ام ابری است، ری را، همه شب، دل فولادم، روی بندرگاه، هست شب و ... حضور دوباره استبداد، تباهی جامعه و اندوه است.

انتقاد از مردم

یکی از مهم‌ترین دغدغه‌های مکتب فرانکفورت سرنوشت فرد درجامعه معاصر بود، آنها معتقدند در نظام سرمایه‌داری، حاکمیت سلطه با ایجاد شرایط زندگی بهتر و رشد اقتصادی و تولید کالاهای فرهنگی و ... در صدد این هستند که مردم بهتر زندگی کنند و به عبارتی به خود مشغول باشند، اما هدفشان این نیست که به فکر مردم باشند، بلکه در زیر لایه‌های این امکانات، سلطه و استبداد نهفته است که مردم اگاهی ندارند، بهتر زندگی کردن، نیک زندگی کردن نیست و مردم باید به این سلطه حاکمیت آگاه شوند و به نقد بپردازند. در جامعه استبدادی دوره پهلوی نیز، پیشرفت کشور در جهت بهبود اوضاع جامعه در جهت مدرنیته پیش می‌رفت اما حکومت در اهداف خود به فکر مردم نبود و چه بسا همین مسأله باعث خیزش ملی در مقابل آنها شد که سرانجام به سقوط‌شان انجامید. البته جامعه ایران با نظام سرمایه داری غرب بسیار فاصله داشت هنوز آن بهبود شرایط که در جامعه آنها بود، در جامعه ایران حاصل نشده بود.

نیما معتقد است مردم جامعه باید در برابر حاکمیت سلطه سکوت نکنند، در اشعاری که در

توصیف جامعه استبدای سروده است، مردم جایگاه اصلی را دارند، آنها باید با هم متحد شوند.

شاخص‌ترین نمونه شعر در نقد جامعه مدرن و فرهنگ توده در اشعار نیما، شعر «آی آدمها» است که علاوه بر نشان دادن فقر و فاصله طبقاتی، فرهنگ توده را نیز در جامعه نشان می‌دهد.

در این شعر دو طبقه را کنار هم قرار داده است، در یک طبقه «توانگران و ساحل‌نشینان مست و بی‌خیال و سیر» نشسته‌اند و در یک طبقه «مستضعفان دردمند و گرسنه و عریان» در آب جان می‌دهند.

آی آدمها که بر ساحل نشسته شاد و خندانید/ یک نفر در آب دارد می سپارد جان/ یک نفر دارد که دست و پای دائم می‌زند/ روی این دریای تند و تیره و سنگین که می‌دانید/ آن زمان که مست هستید از خیال دست یابیدن به دشمن/ آن زمان که پیش خود بیهوده پندارید/ که گرفتستید دست ناتوانی را/ تا توانایی بهتر را پدید آرید/ آن زمان که تنگ می بندید/ بر کمرهاتان کمربند/ در چه هنگامی بگویم من ؟/ یک نفر در آب دارد می کند بیهوده جان قربان/ آی آدم هاکه بر ساحل بساط دلگشا دارید.... (یوشیج، ۱۳۷۳: ۳۰۱ ـ۳۰۲)

نتیجه

شعر نیمایی، صرفِ نظر از عدم تساوی مصرع‌ها، بیانگر تنوع در شکل و تجلّی آزادی در کلام نیز هست که خود، تصویرگر افکار و اندیشه‌های متضاد اوست؛ بنابراین، برای رسیدن به مفهوم واقعی اشعار نیما، باید از تأمل در معانی ظاهری فراتر رفت، جایی که عناصر به قرینه‌ای مبدل می‌شود تا امکان حضور معانی مختلف پدید آید. این امر، بنا به عقیدهٔ نیما، به شعر، ابهام یا غنایی ژرف‌گونه می‌بخشد.

طبیعت‌گرایی در شعر شاعران معاصر ایران خوانش متفاوتی از تلقی اندیشگران مکتب فرانکفورت دارد. طبیعت دست‌مایه روشنفکران و هنرمندان ایرانی عصر مشروطه در انتقاد از وضع موجود جامعه و تبیین نابرابری و عدم آزادی و توصیف فضای اختناق حاکم بر جامعه با بیانی غیر مستقیم از آن‌هاست. در اندیشه آنان، طبیعت و انسان از هم تفکیک‌ناپذیرند و در حیات اجتماعی به هم پیوسته‌اند.

طبیعت‌گرایی نیما با رویکردی مقلدانه، سنتی و نوستالوژیک و منفعل میانه‌ای ندارد. هر چند گاه گاه حسرت زندگی در کلبه‌ای روستایی خاطر کوهستانی شاعر را در شهر آرزده می‌سازد اما این مانع دید تازه او نمی‌شود بلکه اندیشه طبیعت و انسان به یگانگی زاینده می‌رسند. اجزاء و اشکال طبیعی در شکل نیما هم جنبه نمادین یافته‌اند هم بازتاب محیط اجتماعی هستند و حاوی صراحت‌های بیانی و مفهومی و نظری مبتنی بر واقعیات بیرونی شعر.

شعر نیما، بی‌آنکه بکوشد خود را متعهد جلوه دهد، ذاتاً و فی‌نفسه از این ویژگی برخوردار است و این یکی از مؤلفه‌های هنر مدرن مد نظر فرانکفورتی‌ها نیز است.

نیما در اشعارش با نمادگرایی با طبیعت و سمبول و... به انتقاد از جامعه پرداخته است، انتقادهایش در ارتباط با نظریه زیبایی‌شناسی انتقادی مکتب فرانکفورت با نقد پوزیتیویسم، حاکمیت سلطه، عقلانیت ابزاری، شی‌وارگی، جامعه مدرن و صنعت فرهنگ همخوانی دارد که در مضامین استبداد، بی‌عدالتی و فقر و فاصله طبقانی، نقد جامعه مدرن و فرهنگ توده آمده است، در این اشعار، با حاکمیت سلطه که با استبداد تمام بر مردم حکومت می‌کند، مقابله کرده

است. در گرایش نیما به نمادگرایی همین بس که غالب تفکر حاکم بر آثارش از چندمعنایی‌ها حکایت دارد و رمز و ایماهای نوآورانه. چنانچه در تقابل با نظر ژان پل سارتر که استدلال می-کند آثار هنری باید مخاطب را مستقیما و از طریق نوعی پیام سیاسی که به سادگی می‌توان از اثر بیرون کشید، بر ضد وضعیت موجود نا به سامان فرا بخواند. اما در توافق با آدورنو، آثار هنری جامعه را بیان صریح عقایدشان به نقد نمی‌کشند بلکه این صرف وجود اثر هنری است که سویه انتقادی به آن می‌بخشد. در واقع ابهام و تاریکی بخش جدایی‌ناپذیر از آثار هنری راستین است و جذابیت هنری آثار هنری کافکا و پیکاسو نیز در اندیشه آدورنو همین است. هیچ چیز برای آدورنو مظنون‌تر از اثری نیست که به سادگی خود را در تضاد با جامعه قرار می‌دهد اثری که همواره پیروی بی‌چون و چرای آن از واقعیت اجتماعی روشن می‌شود.

منابع و مآخذ

۱ـ آدورنو، تئودور، «تعهد، زیبایی‌شناسی و سیاست» (مجموعه مقالات)، ترجمه حسن مرتضوی، تهران: ژرف،۱۳۹۱.

۲ـ ..... . **دیالکتیک روشنگری**. ترجمه مراد فرهادپور و امید مهرگان. تهران: گام نو، ۱۳۸٤.

۳ـ ..... . **زبان اصالت**. مترجم: سیاوش جمادی. تهران: نشر ققنوس، ۱۳۸۵.

٤ـ آزبورن، ریچارد. **جامعه‌شناسی**. ترجمه رامین کریمیان. تهران: شیرازی، ۱۳۷۸.

۵ـ احمدی، بابک. **آفرینش و آزادی**. تهران: انتشارات مرکز، ویرایش دوم، ۱۳۷۸.

٦ـ ..... . **خاطرات ظلمت (در باره سه اندیشه‌گر مکتب فرانکفورت)**. تهران: نشر مرکز، ۱۳۹۲.

۷ـ ..... . **حقیقت و زیبایی (درس‌های فلسفه هنر)**. تهران: مرکز، چاپ چهارم، ۱۳۷۸.

۸ـ اخوان ، ثالث. **سرکوه بلند**. تهران، ۱۳۷۵.

۹ـ باتامور، تام. **دبستان مکتب فرانکفورت**. ترجمه محمد حریری اکبری. تبریز: انتشارات دانشگاه تبریز، ۱۳۷۲.

۱۰ـ براهنی، رضا. **طلا در مس**. تهران: زریاب، ۱۳۸۰.

۱۱ـ پیری، علی، «مکتب فرانکفورت و بسط نظریه انتقادی»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد فلسفه، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)، تهران، ۱۳۸۹.

۱۲ـ پورنامداریان، تقی. **رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی**. تهران: علمی و فرهنگی، چاپ هفتم، ۱۳۸۹.

۱۳ـ ترابی، ضیاءالدین. **نیمایی دیگر**. تهران: دنیای نو، چاپ اول، ،۱۳۷۵.

۱٤ـ حمیدیان، سعید. **داستان دگردیسی(روند دگرگونی‌های شعر نیما)**. تهران: نیلوفر.

.۱۳۸۱

۱۵ـ شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. **موسیقی شعر**. تهران: نقش جهان، چاپ پنجم، ۱۳۷٦.

۱٦ـ طاهباز، سیروس. **زندگی و شعر نیما یوشیج کماندار بزرگ کوهساران**. تهران: ثالث، چاپ اول، ۱۳۸۰.

۱۷ـ مارکوزه، هربرت. **بعد زیباشناختی**. ترجمهٔ داریوش مهرجویی. تهران: نشر هرمس، چاپ دوم، ۱۳۷۹.

۱۸ـ ..... . **اروس و تمدن**. ترجمه امیر هوشنگ افتخاری‌راد، ج۲. تهران: سرچشمه، .۱۳۸۲

۱۹ـ ..... . **گفتاری در رهایی**. ترجمه محمود کتابی. ج۲، آبادان: پرسش، ۱۳۸۸.

۲۰ـ نوذری، حسین‌علی. **نظریه انتقادی مکتب فرانکفورت در علوم اجتماعی و انسانی**. تهران: نشر آگه، ۱۳۸۹.

۲۱ـ هیوز، هنری استوارت. **آفتاب و غربت**. ترجمه عزت ا... فولادوند. تهران: علمی، .۱۳۷۳

۲۲ـ یوشیج ، نیما. **مجموعه کامل اشعار**. به کوشش سیروس طاهباز. تهران: نگاه، ۱۳۷۳.