جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دورهٔ ۷، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۴، ص ۶۳- ۷۹

تحلیل جامعه‌شناختی شعر «برف» نیما بر اساس آرای شریعتی و با تکیه بر مفهوم «غم»

حسین افراسیابی*[۱] و سجاد ممبینی[۲]

چکیده

هدف پژوهش حاضر بررسی جامعه‌شناختی شعر «برف»، اثر نیما یوشیج، بر اساس آرای دکتر شریعتی در زمینهٔ هنر، با تکیه بر مقولهٔ غم و با روش تحلیلی است. نوع نگاه شریعتی به کیفیت پیوند هنر با اجتماع حاوی رویکردی انتقادی- آرمان‌شهری است؛ رویکردی که، به تعبیر وی، در هنر اصیل مدرن به‌خوبی قابل مشاهده است. مطابق با این دیدگاه، هنر مدرن، بی آنکه به تصویرگر واقعیت‌های اجتماعی فروکاسته شود و در دام تفنن‌جویی مفرط بیفتد، به واسطهٔ حضور ذاتی عنصر غم، به صورتی غیرمستقیم، به نفی وضعیت حاضر و ترسیم اشاره‌وار وضعیتی آرمانی می‌پردازد. شعر «برف»، که از آثار شناخته‌شدهٔ نیماست، نمونه‌ای مثال‌زدنی از چنین هنر مدرنی است. در این شعر، مناسبات انتقادی- آرمان‌شهری هنر با جامعه به شکلی عالی نمایان می‌شود. شعر، که یکسر از تجربهٔ غم و شکست مملو است، به‌یکباره کلیت فضای اجتماعی خود را نفی می‌کند. اما، شعر در این نفی توقف نمی‌یابد و به واسطهٔ طرح اسطورهٔ «وازنا» به فراسوی آرمان‌شهر مورد نظر خود پل می‌زند.

واژه‌های کلیدی: آرمان‌شهر، جامعه‌شناسی هنر، شعر برف، علی شریعتی، غم، هنر مدرن.

دریافت: ۱۳۹۳/۴/۲۴ پذیرش: ۱۳۹۴/۵/۱۴

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. استادیار جامعه‌شناسی دانشگاه یزد (نویسندهٔ مسئول) hafrasiabi@yazd.ac.ir
۲. دانشجوی کارشناسی ارشد جامعه‌شناسی دانشگاه یزد sajadmombeini68@yahoo.com

مقدمه

چگونگی پیوند میان جامعه و ادبیات همواره به صورت مسئله‌ای کلیدی و مناقشه‌برانگیز در حیطهٔ جامعه‌شناسی ادبیات مطرح بوده است. در واقع، با آنکه همهٔ جامعه‌شناسانِ ادبیات به رابطهٔ سپهر اجتماعی و ادبی معترف‌اند، هیچ‌گاه اجماعی بر سر چگونگی و کیفیت این ارتباط وجود نداشته است. از آنجا که پیدایش این حوزه از جامعه‌شناسی بیشتر متأثر از دیدگاه‌های اندیشمندان چپ‌گرای اولیه و خاصه فریدریش انگلس[1] بوده است، تا زمان زیادی تصور مکانیکی و جزم‌گرایانه مبنی بر انعکاس یا بازتاب زیربنای مادی در روبنای فرهنگی در این حوزه نیز حکم‌فرما بود. اما، با نگارش *جامعه‌شناسی رمان* توسط لوکاچ[2]، جامعه‌شناسی ادبیات درهای تازه‌ای را به سوی خود گشوده دید. لوکاچ، اگرچه تا اندازهٔ زیادی متأثر از انگلس و دیگر اندیشمندان قبلی، به دفاع از رئالیسم هنری می‌پرداخت، تعریف و برداشتی جدید از آن ارائه کرد:

رئالیسم[3]، در حقیقت، نوعی راه میانگین میان عینیت کاذب و ذهنیت کاذب نیست، برعکس، دقیقاً یک راه سوم حقیقی است که راه‌حلی برای این دوراهه‌های دروغین ارائه می‌دهد (لوکاچ، ۱۳۸۷: ۱۱ ـ ۱۲).

جامعه‌شناسی ادبیات انتقادی با ظهور اندیشمندانی همچون بنیامین[4] و آدورنو[5] شکل تازه‌ای به خود گرفت؛ به گونه‌ای که می‌توان گسست درخور ملاحظه‌ای را در آثار آنان مشاهده کرد. از نظر آدورنو، پیوند جامعه و ادبیات پیوندی دوسویه- منفی است؛ اثر ادبی اصیل نه‌تنها به امر واقع نمی‌پردازد، که، با بیانی غیرمتعارف، دست به نفی آن می‌زند:

تمدن مدرن آکنده از هراس دورشدن از امور واقع و فاکت‌هاست؛ فاکت‌هایی که توسط باورهای قراردادی و مسلطِ علم، تجارت و سیاست ... به کلیشه بدل شده‌اند ... همین باورهای قراردادی‌اند که هنر، ادبیات و فلسفهٔ روزگار ما بناست با آن سازگار شوند (آدورنو، ۱۳۸۴: ۲۲).

آدورنو در برابر هنر تجاری- بورژوایی، که آن را اسباب فریب و انفعال اجتماعی توده‌ها می‌دانست و از آن به عنوان صنعت فرهنگ[6] یاد می‌کند، از هنری نخبه‌گرا و والا دفاع می‌کند که، بیش از حال و فعل، به آینده و آرمان‌شهر[7] چشم دارد؛ آینده‌ای که «حال»های آتی را در وضعیتی آرمانی می‌خواهد تا، در نهایت، به شکل‌گیری جامعه‌ای انتقادی کمک کند. اما، این هنر نخبه‌گرا، در پی فضل‌فروشی روشنفکرانه، به دنبال ارتقای سطح فرهنگی و سلایق توده‌هاست. در این

1. Engels
2. lukács
3. realism
4. Benjamin
5. Adorno
6. industrial culture
7. utopia

راستا، وظیفهٔ اثر ادبی بازنمایی صرف مناسبات اجتماعی نیست، بلکه نفی زیبایی‌شناسانهٔ آن در قالب اشاره‌ای یوتوپیایی- تمثیلی است، زیرا بازتاب صرف، هنر را دقیقاً در دام همان فاکت‌ها و امور واقع می‌اندازد و، با مثبت جلوه‌دادن آن، موجبات انفعال و پذیرش را فراهم می‌سازد. حال آنکه هنر آوانگاردِ مد نظر آدورنو (هنر مدرن)، با بهره‌گیری صحیح از ذات خویش، یعنی تخیل و آزادی، سعی در نه گفتن به وضعیت موجود و ترسیم اجتماعی آرمانی دارد.[1]

این اشارهٔ کوتاه به تاریخچهٔ جامعه‌شناسی ادبیات انتقادی از آن روست که مروری بر آرای دکتر علی شریعتی پیرامون هنر پیوند وی را به این سنّت بازمی‌نمایاند. چنین مروری بر آرای شریعتی، که نه به صورتی منسجم بلکه به گونه‌ای انضمامی و در خلال دیگر اندیشه‌ورزی‌های وی قابل کشف است، نزدیکی‌های آن را با دیدگاه متفکران مکتب فرانکفورت در نوع نگرش به مناسبات اجتماع و اثر ادبی نشان می‌دهد؛ اگرچه فلسفهٔ مبنای یکی ماتریالیستی و دیگری متافیزیکی- دین‌باورانه است و این هستی‌شناسی متفاوت خود به غایت‌شناسی متفاوتی برای اثر ادبی و هنری منجر می‌شود. در وجه جامعه‌شناسانه نیز دیدگاه‌های شریعتی، که بیشتر ترکیبی از آرای اندیشمندان اروپایی به‌نظر می‌رسد، با تأکید بر مقولهٔ غم[2]، تا حدودی رویهٔ منحصربه‌فردی به خود می‌گیرد. این نوشتار بر آن است، با استناد به آرای دکتر شریعتی، به تحلیل جامعه‌شناختی شعر «برف»، یکی از شناخته‌شده‌ترین اشعار نیما یوشیج، بپردازد.

پیشینهٔ پژوهش

جامعه‌شناسیِ شعر بخشی کوچک‌تر از حوزهٔ وسیع جامعه‌شناسی ادبیات است که در نسبت با شاخه‌ای همچون جامعه‌شناسی رمان کمتر بدان توجه شده است. از اندک پژوهش‌های صورت‌گرفته در این زمینه می‌توان از کتاب علی ضیاءالدینی با عنوان *جامعه‌شناسی شعر نیما* نام برد. ضیاءالدینی در کتاب خود- ضمن پرداختی کلی به شعر نیما، با نگاهی جامعه‌شناختی به زندگی وی، بررسی اوضاع و احوال سیاسی- اجتماعی عصر نیما و توجهی موشکافانه به جهان‌بینی نیما- به تحلیل جامعه‌شناختی اشعار نیما، به‌ویژه منظومهٔ «افسانه»، پرداخته است. ضیاءالدینی، که بیشتر با رویکرد نظریهٔ بازتاب لوکاچ به تحلیل شعر نیما پرداخته است، به بازتاب ارزش‌هایی اجتماعی همچون دانایی و بصیرت، جمع‌گرایی، حرص، بلندطبعی، و آزادگی در شعر وی اشاره کرده است (ضیاءالدینی، ۱۳۸۹). *خانه‌ام ابری است*، تألیف پورنامداریان، اثری است که به‌نظر

---

۱. باید توجه کرد که آدورنو میان دو مقولهٔ هنر توده‌ای (صنعت فرهنگ) و هنر مدرن تمایز قائل است. اگرچه هر دو هنر بر اساس تقسیم‌بندی زمانی محصول یک برههٔ تاریخی یعنی عصر جدیدند، مراد آدورنو از هنر مدرن اشاره به جنبش‌های هنری پیشروی آغاز قرن بیستم است که خصیصهٔ اساسی آنان توجه ویژه به فرم است (برای مطالعهٔ بیشتر ← آدورنو، ۱۳۸۴؛ آدورنو، ۱۳۸۵).

2. sorrow

می‌رسد از وجوه جامعه‌شناختی قوی‌تری برخوردار باشد. در این اثر سویهٔ چپ نگرش نیما به‌خوبی قابل مشاهده است. بخش مهمی از این کتاب، با عنوان «بلاغت مخاطب، گفت‌وگو با متن در روابط بینامتنی در تأویل شعر نیما»، از یک سو، ظرفیت‌های هرمنوتیکی شعر نیما را نمایش می‌دهد و، از دیگر سو، می‌تواند سویه‌های آوانگارد شعر وی را در ارتباط با چپ جدید برملا سازد (پورنامداریان، ۱۳۸۹). در اثر دیگری، با عنوان *شعر زمان ما؛ نیما یوشیج*، محمد حقوقی، ضمن بررسی ادبی شعر نیما، که بخش اعظم کتاب را شامل می‌شود، به طور جزئی و پراکنده به تحلیل اجتماعی شعر وی پرداخته است. حقوقی نقطهٔ قوت شعر نیما را در فراروی وی از عینیت سطحی (شعر رئالِ عامه‌پسند) و همچنین گریز از ذهن‌گرایی مفرط و بی‌تفاوت به عرصهٔ اجتماع دانسته است (حقوقی، ۱۳۹۱).

روش پژوهش

این تحقیق به روش تحلیلی است. نگارندگان کوشیده‌اند، به کمک آرای دکتر شریعتی در زمینهٔ هنر و ریشه‌های اجتماعی آن، به تحلیل و تفسیر شعر «برف»، سرودهٔ نیما یوشیج، با رویکردی جامعه‌شناختی بپردازند. آنچه در روش تحلیلی اهمیتی خاص دارد فهم صحیحِ متن، درون‌دادها و برون‌دادهای آن و کشف ارتباط منطقی این مؤلفه‌ها با همدیگر است. هنگامی که متنی بر اساس یک تئوری یا دیدگاهی خاص تحلیل می‌شود، تحلیل، رویکردی تطبیقی نیز به خود می‌گیرد و عناصری از متن، که از نمودهای بالفعل نظریه برخوردارند، آشکار می‌شوند. در این راستا، بر آن بوده‌ایم تا متن شعر «برف» را بر اساس مهم‌ترین دیدگاه‌های شریعتی، که پراکنده و نیز چندوجهی است و نمی‌توان به طور دقیق از آن به عنوان یک تئوری کامل و منحصربه‌فرد نام برد، تحلیل و تفسیر کنیم و برخی تطابق‌های این اثر را با دیدگاه شریعتی کشف و واکاوی نماییم.

شریعتی و تأکید بر مقولهٔ غم؛ مناسبات انتقادی- آرمان‌شهری هنر با جامعه

شریعتی هیچ‌گاه به طور منسجم و مستقل به نظریه‌پردازی در حیطهٔ زیبایی‌شناسی و ارتباط آن با زمینه‌های اجتماعی تولید هنری نپرداخته است و صرفاً در خلال دیگر اندیشه‌ورزی‌های خود نیم‌نگاهی نیز به مقولهٔ هنر انداخته است، زیرا اساساً به نظر می‌رسد مسئلهٔ اصلی در نزد وی نه جامعه‌شناسی هنر یا معرفت، که جامعه‌شناسی تاریخیِ عقب‌ماندگی است. اما، طرح قابل انکشافِ شریعتی پیرامون مناسبات جامعه و ادبیات- و به طور کلی‌تر هنر- را شاید بتوان به نوعی در چارچوب کلی جامعه‌شناسی هنر انتقادی قرار داد. اگرچه مبانی فلسفی و غایت‌شناختی شریعتی پیرامون معرفت هنری نه ماتریالیستی، بلکه در ضدیت با آن و از نوع متافیزیکی- دین‌باورانه است، به لحاظ سنخ‌شناسی مناسبات هنر با جامعه و به طور خاص‌تر تأکید قابل انکشاف هر دو دیدگاه به آرمان‌شهر هنری، نزدیکی‌هایی میان اندیشهٔ وی و اندیشمندان مکتب فرانکفورت وجود دارد.

می‌توان از طرح شریعتی، به لحاظ اصطکاک با اندیشه‌ورزی‌های رایج در جامعه‌شناسی هنر، به عنوان طرحی چندسویه نام برد. شریعتی، از یک سو، با نفی رئالیسم هنری و مخالفت با آن، از دیدگاه غالب لوکاچی در جامعه‌شناسی ادبیات فاصله می‌گیرد:

تمام نهضت‌های [اصیل] هنری ... کوششان این است که از هنر نه یک ابزاری برای تصویر و توصیف واقعیت یا برای تعیین انسان برای چارچوب موجود خودش، بلکه به عنوان یک دعوت و یک خلاقیت و یک آفرینندگی الهی در شدن و در تکامل‌یافتن احساس و ذات و وجود حقیقت انسان به کار بیندازد (شریعتی، ۱۳۵۷: ۲۸).

به اعتقاد شریعتی، «رئالیسم یعنی ماندن در چارچوب آنچه هست و این ماندگار [متوقف] کردن انسان است و این با [فلسفهٔ زیست] انسان عاصی و انسان همواره تشنه سازگار نیست، چنانچه ایدئالیسم[1] موهوم نیز خیانت به انسان است» (شریعتی، ۱۳۵۷: ۳۴). بدین‌ترتیب، وظیفهٔ هنر آن نیست که به انعکاس زیربنای مادی- اجتماعی در قالبی معنوی و فرهنگی بپردازد، زیرا این مسئله سبب درجا زدن هنر در پیکرهٔ خشک و بی‌روح محسوسات می‌گردد- که این خود با روح طاغی انسان، در مقام خالق اثر هنری و موجودی کمال‌طلب، مغایرت دارد. شریعتی بر آن است که هنر هر چه از دایرهٔ انعکاس و تقلید از محسوسات فراتر رود تعالی می‌یابد و به ساحت هنر ناب نزدیک‌تر می‌شود. وی در این زمینه به مقایسهٔ شعر رودکی و فرخی، از یک سو، و سعدی و حافظ و مولانا، از سویی، دیگر می‌پردازد:

در مثال‌های خودمان [تاریخ ادبیات و هنر ایران] رودکی و فرخی را نگاه کنید: آرزوشان، زندگی‌شان، ایدئالشان و نیازهاشان همه اُبژکتیو[2] است، مادی است، موجود است. درد این‌ها نداشتنِ آن چیزی است که هست. در صورتی که درد مولانا نداشتن آن چیزی است که نیست. منوچهری عشقش در حد یک اُبژکتیویته، که کوچک‌ترین احساس انسانی در آن تجلی ندارد، پایین است ... بعد می‌رسیم به سعدی و بعد به حافظ و مولوی؛ در یک تجرد عظیمی داستان احساس و تجلی روح می‌گذرد که عالم اثیر است، که وهم در آنجا نیست. حتی تعیین ابژکتیویته و مادیت در آنجا وجود ندارد (شریعتی، ۱۳۵۷: ۲۵ ـ ۲۶).

خلاصه‌کردن هنر در برداشت از آن به عنوان بیان‌کنندهٔ تجربهٔ هنرمند از فاکت‌های اجتماعی از آن ابزاری سخیف و روزمره می‌سازد که به گونه‌ای دون شأن هستیِ قدسی این مخلوق ماورایی است و فردیت آن را انکار می‌نماید. بنا به تعبیر شریعتی،

امروزه می‌شنویم که باید هنر یا زیبایی‌شناسی را در خدمت اجتماع، فلسفه و یا بینش قرار دهیم؛ اما خود هنر چیز دیگری است، از نوع آنان نیست (شریعتی، ۱۳۸۱: ۱۱۴).

---

1. idealism
2. objective

شریعتی، هرچند هنر را ابزار بازتاب زمینه‌های اجتماعی تولید آن نمی‌داند، از پـذیرش دیـدگاه «هنر برای هنر» نیز سر باز می‌زند، زیرا غایت هنر از نظر وی زیبایی نیست:

در تاریخ هنر از مسئله‌ای که صحبت می‌شود، به عنوان زمینهٔ هنر، زیبایی است. و من خـواهم گفت که زیبایی به عنوان زمینه و اساس هنر درست نیست، بلکه به عنـوان یکـی از منزلگـاه‌هـایی است که هنر باید از آن بگذرد و به یک مرحلهٔ متعالی‌تر برسد (شریعتی، ۱۳۵۷: ۱۱).

به زعم شریعتی، هنر ضمن حفظ فردیت خود، صرفاً مقولـه‌ای در خـود و بـرای خـود نیسـت، بلکه رسالت عظیمی در قبال انسان و اجتماع بر دوش دارد؛ رسالتی که دیـدگاهِ بازتـاب رئالیسـتی آن را به سطح سخیفی تقلیل داده است. شریعتی، در این راسـتا، هنـر مـدرن و پیشـرو را از هنـر اشرافی و جاهلی جدا می‌کند. به اعتقاد شریعتی، «شعر برای شعر شعر جاهلیت است» (شـریعتی، ۱۳۸۹: ۱۳۸). به مانند اعراب بدوی که برای شتر شعر می‌سرودند، هنر جاهلی در عصر جدید نیـز سر برمی‌آورد. هنر نوی جاهلی، که محصول یکنواختی‌های زندگی در عصر تازه است، بـا برداشـت از هنر، به عنوان مقوله‌ای فی‌نفسه و صرفاً زیبا، آن را به هیئت موجودی بیگانه بـا انسـان در مقـام آفریننده‌اش قرار می‌دهد و هنر را به صرف وسیله‌ای برای تفنن اشرافی فرومی‌کاهد:

هدف ادبیات و هنر [جاهلی] تفنن است ... به میزانی که قالب‌های زندگی، شکل‌های زنـدگی و کار یکنواخت و تکراری می‌شود، روح آدمی بیشـتر نیازمنـد تنـوع مـی‌گـردد ... هنرمنـد در کنـار زندگی یکنواخت انسان، به وسیلهٔ خلق و ابتکار هنری، یک نوع زندگی فرضی و موهوم متنـوعی را در برابر احساس انسان پدید می‌آورد (شریعتی، ۱۳۸۹: ۵۷).

اما، هنر مـدرن- مـدرن هـم در معنـای کیفیتـی و هـم در معنـای زمـانی- در پـی نفـی ایـن یکنواختی‌ها و مناسبات اجتماعیِ مسخ‌شده است: «[هدف] هنر امروز [اصیل یا مـدرن] مانـدن در تفنن نیست، بلکه ساختن نوع بالاتری از انسان و از بشر است» (شریعتی، ۱۳۵۷: ۳۴). هنر مـدرن هنری پیشرو و سازنده است که در جهت خلاف واقعیـت‌هـای زمینـه‌ای خـود بـه سـوی سـاختن جامعه‌ای کامل‌تر، انسانی متعالی‌تر و زیستی زیباتر پیش می‌تازد:

هنر مدرن، برخلاف گذشته، یک مسکّن تفنن‌جو و لذت‌بخش برای زندگی‌های بسـته و مرفّـه ما نیست، بلکه پیشاپیش فلسفهٔ امروز حرکت می‌کند و بلکه بیشتر از اندیشهٔ امروز پیش مـی‌تـازد (شریعتی، ۱۳۵۷: ۷).

شریعتی، با انتقاد از دو جریان اساسـی در حیطـهٔ جامعـه‌شناسـی هنـر و ادبیـات، بیشـتر بـه دیدگاهی پایبند است که هم به رابطهٔ جامعه، انسان و اثر هنری متعهد بماند و هـم اینکـه رسـالت اثر هنری را در قبال انسان اجتماعی به بازتاب و تأکید بر امور واقع محدود نسازد. این عـدم توقـف تجربهٔ هنری در سطح رئالیستی آن امکان تجرید و امتداد تجربه در بستر تخیل را برای اثر هنـری فراهم می‌سازد و به شکل‌گیری گونه‌ای خلاقانه‌تر و غیرمکانیکی از مناسبات هنر و اجتمـاع منجـر

می‌شود. اکنون که اثر هنری قرار نیست در تنگنای محدود وضعیت موجود گرفتار آید، می‌تواند به بیان و ترسیم وضعیت مطلوب برای جامعه و انسان بپردازد:

کسی که به یک خلق هنری دست می‌زند برای این است که از کمبود و از نبودن [چیزی] در عالم واقعیت رنج می‌برد. آرایش، تزیین خانه، نقاشی ساختمان و ... در صورت کمبود به‌وجود می‌آید. انسان می‌خواهد یک کمبود را جبران نماید و از آنچه که هست ناراضی است و احساس کمبود می‌کند و می‌خواهد به واسطهٔ هنر آن را جبران کند (شریعتی، ۱۳۸۱: ۷۷).

شریعتی در قیاسی میان علم و هنر و ارتباط آن‌ها با سپهر اجتماع می‌نویسد:

علم کوشش انسان است برای آگاه‌شدن از آنچه هست و تکنیک صنعت عبارت است از ابزار و کوشش فکری انسان برای برخوردارشدن هر چه بیشتر از آنچه هست. اما، هنر عبارت است از کوشش انسان برای برخوردارشدن از آنچه که باید باشد، اما نیست (شریعتی، ۱۳۸۱: ۲۲).

بدین‌ترتیب، می‌توان وجه اتوپیستی اندیشهٔ شریعتی را در پیوند میان تجربهٔ هنری و تجربهٔ اجتماعی تشخیص داد. زاویهٔ دیدی که وی را به اصحاب نظریهٔ انتقادی نزدیک می‌کند کار هنر ترسیم و اشاره به آرمان‌شهری است که در آن بسیاری از پلیدی‌های جهان فعلی زدوده شده است. گویی هنرمند همچون مشاطه‌ای است که به آرایش چهرهٔ زشت و زنندهٔ هستی اجتماعی خود می‌پردازد و با سرخاب‌زدن به آن چهره‌ای تحمل‌پذیر خلق می‌کند. اما، این تمثیل نیز نمی‌تواند کافی باشد، زیرا در اینجا، با وجود ایجاد زیبایی در چهره‌ای نامطلوب و زشت، بستر (چهرهٔ مذکور) حفظ شده است؛ یعنی صرفاً اصلاح صورت گرفته است. ولی، یوتوپیا وجهی انقلابی دارد؛ یعنی از یک سو ویران می‌کند و از سویی شالودهٔ ساختمانی نو را بنا می‌نهد. هنر اصیل، با گریز از افتادن در دام رابطه‌ای انعکاسی با واقعیت، مشروعیت آن را نفی می‌کند و، با نه گفتن به شرایط اجتماعی موجود، به پی‌افکندن شرایطی بایسته‌تر همت می‌گمارد.

هر چه هنر به جای هست‌ها به بایسته‌ها بپردازد به هنر مدرن و اصیل مورد نظر شریعتی نزدیک‌تر می‌شود. شریعتی معتقد است:

هنر، همچنان که هگل[1] می‌گوید، در طول تاریخش دارد از عینیت و مادیت به طرف ذهنیت و به طرف معقول‌بودن، عقلی‌بودن و ذهنیت تکامل پیدا می‌کند ... مسئلهٔ [هنر] رفتن به تجرد است (شریعتی، ۱۳۵۷: ۲۴ ـ ۲۶).

شریعتی حرکت از هنر کلاسیک به رمانتیک را نمونهٔ عالی این مسئله می‌داند:

در هنر رمانتیک، که هنر امروز ماست، از هنر کلاسیک اضطراب بیشتر وجود دارد. در موزیک، نقاشی، ادبیات و ... اضطراب، احساس کمبود، بدبینی نسبت به آنچه هست، غم و دغدغه بیشتر است تا در آثار مشابه کلاسیک. آثار هنری کلاسیک چیست؟ یک تقلید یا یک تزیین شاد از

1. Hegel

طبیعت. در صورتی که آثار رمانتیک غالباً آثار گریز از طبیعت، روزمرگی و از آنچه که در دسترس می‌باشد است (شریعتی، ۱۳۸۱: ۵۵).

مقولهٔ غم، که در اندیشهٔ شریعتی جایگاه ویژه‌ای دارد، ارتباط تنگاتنگی با هنر اصیل می‌یابد، زیرا غم بازگوی دغدغهٔ کمبود بایسته‌هاست. به تعبیر وی،

در آثار هنری غمناک، انسان به کمبودهای اصیلش بازمی‌گردد و در عالی‌ترین حالات است که انسان آن کمبودها را احساس می‌کند، وگرنه در حالات روزمرهٔ معمولی کمبودهای معمولی را احساس می‌کند و از برآورده‌شدن این کمبودها هم به نشاط می‌آید (شریعتی، ۱۳۸۱، ۵۲ ـ ۵۳).

اگرچه اندیشه‌ورزی‌های شریعتی پیرامون امر هنری متأثر از مکاتب فرانسوی و آلمانی به‌ویژه اگزیستانسیالیسم سارتر، از یک سو، و رای آرای اصحاب مکتب انتقادی همچون آدورنو، از سویی دیگر، است، وجه منحصربه‌فرد تأملات وی پرداختن به مقولهٔ غم، به منزلهٔ بن‌مایهٔ اثر هنری مدرن، است.[1] غم در قاموس فکری شریعتی با حالاتی چون غصه متفاوت است و، برخلاف آن، ریشه در اندوه و اضطرابی عمیق‌تر دارد که از نقصان‌های ساده و روزمره فراتر می‌رود و به نوعی خود ضد روزمرگی است. غم در اثر هنری محصول تشویش و نگرانی‌های اصیل هنرمند است که بسیاری از آن‌ها متوجه امور اجتماعی است و اگر دغدغه‌ای شخصی نیز در میان باشد، باز هم با بسیاری از کاستی‌های اجتماعی پیرامون هنرمند بی ارتباط نیست. بدین ترتیب، غم را می‌توان حلقهٔ واسطه میان دوئیّت معروف نوکانتی‌ها، یعنی واقعیت و ارزش، دانست و در تعبیری جامعه‌شناختی‌تر میان واقعیت‌های اجتماعی نامطلوب و آرمان‌های مطلوب اجتماعی. غم محصول تفاضل و اختلاف این دو است. عنصر غم، که در شعر مدرن فارسی غالباً در قالب مضامینی چون شب، زمستان، سیاهی و سرما به صورتی نمادین مستتر است، همواره از اوضاع و احوال اجتماعی نامساعدی حکایت دارد که شاعر سعی می‌کند از طریق بیانگری آن‌ها در آرمان‌شهر مطلوب خود از آن هستی‌زدایی کند. اما، این غم برای مخاطب به عنوان رأس سوم مثلث هنری ـ در برابر دو رأس دیگر یعنی هنرمند و اثر هنری ـ نه بیانگر حالتی انفعالی و پذیراست که وجهی محرک و تحول‌خواه را نوید می‌بخشد که خود برآیند دل‌زدگی از روزمرگی‌ها و مناسبات نامعقول و متناقض اجتماعی عصر جدید است. غمِ موجود در اثر هنری از آن جهت در نهایت به تغییرطلبی منتهی خواهد شد که آرمان‌شهر از دریچهٔ همین غم خودنمایی می‌کند؛ غمی که خود محصول فقدان آن شرایط آرمانی است. مخاطب درمی‌یابد که گذار به یوتوپیا و نزدیک‌شدن به آن مستلزم عبور از

۱. مراد شریعتی از هنر مدرن شباهت‌های بسیاری دارد با آنچه آدورنو از این مقوله در ذهن داشت. هر دو به مکاتب هنری آوانگارد آغاز سدهٔ بیستم توجه دارند، با این تفاوت که آدورنو بیشتر به اصالت فرم در این آثار توجه می‌کند و شکل‌گیری یوتوپیا را محصول عدم تعین فرم به محتوا می‌داند؛ حال آنکه شریعتی بیشتر تجربهٔ رنج و غم نهفته در این آثار را مد نظر قرار می‌دهد و راه یوتوپیا را از معبر مقولهٔ غم بازمی‌شناسد.

موقعیت فعلی است. بدین ترتیب، در نظرگاه مخاطب، امکان استحالهٔ شرایط به وضعی بسامان‌تر امکان‌پذیر می‌نماید تا شرایط موجود یگانه شرایط ممکن تلقی نشود.

در مجموع، می‌توان گفت که نظریهٔ جامعه‌شناسی هنر شریعتی، به سبب داشتن سویه‌ای آرمان‌شهرانه، در ارتباطی تقریباً نزدیک با نظریهٔ زیبایی‌شناسی انتقادی قرار می‌گیرد، زیرا اثر هنری با پشت پا زدن به واقعیت در دسترس و زمینه‌ای خود و عدم توقف در آن رؤیای تولید مناسباتِ اجتماعیِ انسانی‌تر و اخلاقی‌تری را در سر می‌پروراند. بدین ترتیب، اثر هنری به جای آنکه مفعول شرایط زیربنایی خود قرار گیرد، به سبب یافتن وجهی سازنده و خلاقانه، رابطه‌ای دیالکتیکی با آن پیدا می‌کند. اما، آنچه دیدگاه شریعتی را تا حدودی متمایز می‌سازد هستی‌شناسی متافیزیکی وی است که خود سبب می‌شود غمِ موجود در اثر هنری را گاه در محدوده‌ای فراتر از اجتماعیات و در ارتباط با دلتنگی‌های مابعدطبیعی نیز مراد کند؛ هرچند در این پژوهش وجه اجتماعی آن ملحوظ است.

شعر برف

«برف» یکی از قطعات زیبا و درخشانِ شعر نیماست که همواره هم از جهت عناصر زیبایی‌شناسانه هم از جهت محتوای غنی بدان توجه شده است. شعر «برف» در کنار اشعاری چون «داروگ»، «هست شب»، «مرغ آمین»، «تو را من چشم در راهم» و «ری را» از اشعار بسیار شناخته‌شدهٔ نیماست که به کرّات خوانش شده است. در ادامه، متن 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 «آزاکو»
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، ۱۳۹۰: ۵۴۴ ـ ۵۴۵).

تحلیل جامعه‌شناختی شعر برف

طبیعت همواره یکی از مهم‌ترین دست‌مایه‌های شعر نیما بوده است و از این جهت شعر وی بسیار طبیعی است و نزدیک به طبیعت. نیما از این مسئله هم در جهت بخشیدن روحی زیبا و دلنشین به شعر خود استفاده کرده هم همواره این عناصر طبیعی را به بهترین شکل برای یک تصویرسازی نمادین پیرامون شکست‌ها، آلام و رنج‌های اجتماعی به‌کار برده است. نیما زیبایی را در طبیعت بازشناخته است و از این جهت بر آن بوده تا با این زیبایی عرصهٔ هستِ اجتماعی را نیز رنگ‌آمیزی کند. بنابراین، به‌خوبی 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 فرومی‌نشاند. به عبارتی، مخاطب این شعر فقدان چیزی را حس می‌کند که در نبود آن مُشتی خواب‌آلود و ناهشیار بیهُده به جان هم دست‌اندازی می‌کنند و این همان کمبودی است که شریعتی روح هنری را حامل بیانگری آن می‌داند. به تعبیر شریعتی، «خلق از نیست به هست درآوردن؛ این رسالت هنر است» (شریعتی، ۱۳۵۷: ۳۱). 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 مِه 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 (به‌جز یک توصیفِ ضمنی کوتاه در آخرین پارهٔ شعر) و، به عبارتی، «برف» اساساً شعری رئالیستی نیست. در اینجا نیز به نظریهٔ هنر شریعتی نزدیک می‌شویم که هنر مدرن را جولانگاه توصیف رویدادهای روزمره نمی‌داند. به عبارت دیگر، «برای شریعتی هنر توصیف اشیا و آدمیان خارج نیست، بلکه توصیف تصوراتی است نقش‌شده بر دل و مورد تلقی هنرمند که با توضیحات بیوگرافی‌نویس یا طبیب فرق دارد» (محمدی اصل، ۱۳۸۹: ۱۱۰). «برف» نیما نیز نه توصیف‌کنندهٔ مناسبات اجتماعی در تاریخی خاص از هستی انسانی، که برعکس روایتگر گسست از آن در جهت نزدیکی به حقیقت ایدئال است. به تعبیر شریعتی، «هنرمند چهرهٔ سرد و کریهِ واقعیت را، به تدبیر هنر، به زیبایی‌های حقیقت می‌آراید» (شریعتی، ۱۳۸۴: ۶۱۰). وازنا آن حقیقت ایدئال و آن یوتوپیایی است که حتی روشنی دروغین صبح نیز نتوانسته آن را بنمایاند، 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 رؤیت وازناست. صبح در این شعر حتی می‌تواند نماد انقلاب یا تغییری سیاسی باشد که از دل سرخی خونِ زردرویانی که طعم محرومیت‌های بسیاری را چشیده‌اند زاییده شده است؛ تغییری که به‌سادگی رخ نداده است و در

ازای سرخ‌شدن این زردرویان چنان راه دور و بعیدی برای آن پیموده شده که فقط با دوری «آن طرف کوه ازاکو» قابلیت بیانی نمادین می‌یابد. یک برداشت آزاد دیگر از این بخش شعر اشارهٔ زیرکانهٔ شاعر است به کتاب *زردهای سرخ* از مائو تسه تونگ[1]، رهبر انقلاب کمونیستی چین. زردهای سرخ همان زردپوستان شرقی‌اند که نه بیهوده، بلکه به پای یک ایدئولوژی جان باخته و سرخ شده‌اند. راه دور و بعیدِ پیموده‌شده در این مسیر نیز شاید راهپیمایی هزار کیلومتری دهقانان چینی به رهبری مائو بوده باشد که سرانجام به پیروزی انقلاب انجامید. اما، با وجودِ رخداد انقلاب و دگردیسی در شرایط سیاسی، دگردیسی لازم در شرایط اجتماعی رخ نداده است و نمودهای استبداد هنوز در جمهوری خلق نیز پابرجا مانده است، آن‌گونه که سرانجام در انقلاب فرهنگی که در سال ۱۹۵۷ به دستور مائو به اجرا درآمد به بهترین نحو خودنمایی می‌کند و به کشتار روشنفکران و دگراندیشان زیادی منتهی می‌شود (چی، ۱۳۸۲). به عبارت دیگر، تغییر و دگرگونی مورد نظر شاعر آن چیزی نیست که می‌بایست می‌بود و گویی انحرافی در ماهیت آن رخ داده است و، به تعبیری، دگرگونی سیاسی نتوانست به دگرگونی اجتماعی راستین بدل شود و مناسبات اجتماعی پیشین را کاملاً دچار استحاله سازد و این همان دلیل پیدانبودن وازناست. این امکانات معنایی که از شعر نیما، شاعری یوتپیست- سمبولیست، برمی‌خیزد، از یک سو، به نوآوری‌های خاص خود وی در فرم شعر فارسی و تولید شعری جدید با مؤلفه‌های فرمالیستی برمی‌گردد و، از سوی دیگر، به درک عمیق وی از چگونگی مناسبات هنر با جامعه. ابتکار نیما در فرم شعر فارسی و تغییر اندازهٔ مصرع‌ها، به عنوان یکی از نمودهای آن، خود به نوعی مصداقی جالب از چگونگی ارتباط شعر و زمینه‌های اجتماعی آن است. دورهٔ بلوغ فکری نیما هم‌زمان بوده است با ورود تجددخواهی به جامعهٔ ایرانی و رخ‌نمودن انقلاب مشروطه که طلایه‌دار این تجددخواهی بود. بی‌شک، یکی از مهم‌ترین پارامترهای مدرنیته آزادی‌خواهی و رهاشدن از بسیاری از قید و بندهای سنّتی اجتماعی بود؛ مناسباتی که دیگر با شرایط مادی و حیات اجتماعی پیش رو 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 این رو، تأکید کلاسیک بر عروض و تساوی طولی مصرع‌ها را در عصری که به دنبال آزادی و تحرک بیشتر و رهایی از قیود دست‌وپاگیر بود نوعی ارتجاع فکری به‌شمار آورد و بدین ترتیب آغازگر تحولی بزرگ و پیدایش شعر مدرن فارسی شد.

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 خود هنر افتاده است. الهام‌گیری عمیق نیما از

1. Mao

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 تعالی‌یافتهٔ یک اسطورهٔ آرمان‌شهرانه شرط تعهد به سرنوشت انسان و اجتماع خویش به‌خوبی 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 شریعتی و اصحاب فرانکفورت 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 غیرمستقیم] در سطح نگرش‌های بنیادی کار شود» (آدورنو، ۱۳۹۱: ۲۶۱).

شریعتی هرچند هنر واقع‌گرا را نمی‌پسندد، بر آن است که هنر نباید عرصهٔ تفنن و لذت‌جویی مفرط شود و به ورطهٔ هنر جاهلی سقوط کند. بسیاری از اشعار نیما نیز از این خصیصهٔ دلخواهِ شریعتی برخوردارند و گاه بسیار آشکار ولی مأیوسانه مخاطب را خطاب قرار می‌دهند، مانند شعر «آی آدم‌ها»، آنگاه که در این شعر می‌نویسد:

آی آدم‌ها که بر ساحل نشسته شاد و خندانید
یک نفر در آب دارد می‌سپارد جان
یک نفر دارد که دست و پای دائم می‌زند
روی این دریای تند و تیره و سنگین که می‌دانید (یوشیج، ۱۳۹۰: ۳۱۶ ـ ۳۱۷).

اما، به طور کلی، باید گفت هنر رئال آن چیزی نیست که مطلوب شریعتی باشد. در کارهای قوی و ماندگار نیما نیز سمبولیسم و اشارات نمادین بخش بسیار وسیع‌تری را نسبت به رئالیسم در بر می‌گیرد. یکی از مؤلفه‌های هنر مدرن آن است که یکتایی برداشت معنایی را طرد می‌کند و امکان دریافت‌های مختلف و چندوجهی را فراهم می‌سازد. همان گونه که از گفته‌های شریعتی برمی‌آید، هنر مدرن این خصیصه را به واسطهٔ گریز از واقع‌گرایی به‌دست 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 کاستی‌هایش، 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 (احمدی، ۱۳۸۸: ۲۲۹ ـ ۲۳۰).

در شعر نیما نیز نمادها به گونه‌ای تعبیه شده است که امکانات معنایی مختلفی را فراروی خواننده قرار می‌دهد؛ به گونه‌ای که افراد مختلف می‌توانند برداشت خاص خود را از شعر داشته باشند. این مسئله، به‌ویژه، در بند اول شعر به‌خوبی نمایان است و، همان گونه که دیدیم، به پاره‌ای از آن تفاسیر اشاره شد. این همان وجه هرمنوتیکی شعر نیماست که به نوعی آن را با دیدگاه‌های چپ جدید نزدیک می‌سازد. در هنر مدرن همچنین، به واسطهٔ رابطهٔ تعاملی فرم و

محتوا، مسئولیت و زیبایی رابطه‌ای انفکاک‌ناپذیر می‌یابند. این از آن روست که تجربهٔ هنرمند عصر مدرن تجربه‌ای توأمان و انفکاک‌ناپذیر است، زیرا وی، از یک سو، چشم به زیبایی‌های متلوّن و جذاب مدرنیته دارد که خود محصول بسیاری آزادی‌ها از قیود طبیعی و انسانی است و، از سوی دیگر، شاهد رنج‌ها و پلیدی‌هایی است که مختص این برهه از حیات انسان است. آلبر کامو[1]، نویسندهٔ اگزیستانسیالیست، پیرامون موضع‌گیری خویش در قبال جنگ فرانسه و الجزایر این استأصال و توأمانی را به‌خوبی نشان می‌دهد:

یک طرف زیبایی است (جذابیت‌های طبیعی فرانسه) و یک طرف درهم‌شکستگان و پایمال‌شدگان (مردم الجزایر)، هر چقدر هم که این سخت باشد، من می‌خواهم به دو طرف وفادار بمانم (هیوز، ۱۳۷۳: ۲۲۹).

در شعر «برف» نیز به‌خوبی می‌توان فرم‌گرایی شاعر چپ‌گرا را در کنار تعهد انسانی و اجتماعی وی مشاهده کرد. این تلفیق بسیار هنرمندانه و دقیق صورت گرفته است؛ به گونه‌ای که نمی‌توان هیچ یک از این دو بُعد را در شعر جدا از هم ملاحضه کرد.

مؤلفهٔ دیگری که در گونه‌های متنوع هنر مدرن قابل شناسایی است مقولهٔ شکست است. والتر بنیامین شکست را ویژگی اساسی مدرنیته و نتیجتاً هنر مدرن به‌شمار می‌آورد[2]؛ شکستی که گویی محصول تسلیم‌شدن بشر امروز در برابر سرنوشت محتوم خویش در مناسبات تجاری سرمایه‌داری و پذیرش ناتوانی خود در تغییر این سرنوشت است. مخاطب این تجربهٔ هنری شکست را، سرانجام، به شکل تجربهٔ رنج، غم و استأصال دریافت می‌کند. بنیامین می‌نویسد:

تنها، دیدگاهی که فروریزی سیستم را به مثابه منطقِ موقعیت فعلی تشخیص دهد می‌تواند از شگفت‌زدگیِ رخوت‌آور در مقابل آنچه هر روز تکرار می‌شود نجات یابد، و این الگوی سقوط را به مثابه ثبات و رهایی از آن را تنها به مثابه موقعیتی غیرعادی، که تقریباً اعجازآمیز و درک‌ناشدنی است، در نظر بگیرد (بنیامین، ۱۳۸۰: ۱۶).

هم از این روست که غم، آن‌گونه که شریعتی بر آن تأکید می‌کند، به عنصری ذاتی و انکارناشدنی در هنر مدرن بدل می‌شود. شعر «برف» نمونه‌ای مثال‌زدنی از این هنر مدرن است، زیرا، در این شعر، زیبایی و تجربهٔ شکست اُپرایی از هم‌آغوشی‌ای غم‌انگیز را به نمایش می‌گذارند. این مسئله در بندهای دوم و سوم شعر به‌خوبی نمایان می‌شود. عبارات «روشنیِ مرده»، «مهمان‌خانهٔ مهمان‌کُش» و «روزش تاریک»ــ که به صورتی نمادین به فضایی از مناسبات تناقض‌آمیز اجتماعی اشاره می‌کنند که نباید باشد ولی هست ـ شکست را در وجهی شاعرانه

---

1. Camus

۲. برای مطالعهٔ بیشتر در این زمینه و آشنایی بیشتر با زیبایی‌شناسی شکست مورد نظر بنیامین ← بنیامین، ۱۳۶۶.

توصیف کرده‌اند. این تناقضات اجتماعی به حدی مسخ‌کننده و خواب‌آور است که انسان‌ها را، که در گمنامی محصول عصر مدرن فرورفته‌اند، بی هیچ سببی به نزاع کشانده است.

آنچه نیما در این شعر به صورتی خاص بر آن تأکید می‌کند همان بایسته‌هایی است که نبود آن این‌گونه انسان و جامعه را به لبهٔ پرتگاه کشانده است؛ بایسته‌هایی که در واژهٔ «وازنا» تجلی یافته و این واژه را به مقامی آرمانی و ایدئال ارتقا داده است. عبارت «وازنا پیدا نیست» در این شعر به صورت یک ترجیع‌بند درآمده؛ ترجیع‌بندی که ساختار شعر بر پایهٔ بازگشت به آن شکل می‌گیرد؛ بازگشتی که هم بر تأکید شاعر دلالت دارد هم به نوعی به صورت حرف آخر و اصلی وی خود را به ذهن مخاطب پرتاب می‌کند. به تعبیری، حتی می‌توان این تکرار را محصول روح مدرن شعر تلقی کرد؛ روحی که تکرار، نظم و قاعده از ویژگی‌های اساسی آن به‌شمار می‌آید. تکرار، به تعبیر گیدنز[1]، یکی از ارکان اساسی وضعیت اجتماعی- تاریخی بشر از عصر سنّت تا دوران پیش از مدرنیتهٔ متأخر است (استونز، ۱۳۹۲: ۴۲۹). علاوه بر این، در هر سه بند شعر، نوعی اضطراب و تشویش را می‌توان کشف کرد؛ اضطراب و تشویشی که از نوعی رنج و انقباض روح عظیم انسانی در فضایی مسخ‌شده از فاکت‌ها، محدودیت‌ها و روابط زایل‌کنندهٔ میان آنان حکایت دارد. در بند اول شعر، صبح رنگ خود را از ترکیب مشوّش رنگ‌هایی می‌گیرد که، به لحاظ روان‌شناختی، موجد نوعی اضطراب روانی‌اند. این حالت را در بندهای دوم و سوم نیز با وضوحی بیشتر می‌توان مشاهده کرد. «برف» بدین ترتیب می‌کوشد یکسر بیانگر تجربهٔ رنج باشد، ولی نیما در این بیان متوقف نمی‌شود. تصویرسازی نیما به گونه‌ای است که فضای شعر وی به‌یکباره از ماهیتی نیمه‌استعاری در مصرع‌های اول به فضایی سمبولیک در مصرع‌های بعدی ارتقا می‌یابد و این فضاست که بخش اعظم شعر را در بر می‌گیرد؛ یعنی بخشی که تجربهٔ رنجی اجتماعی در آن به بیان درمی‌آید. اما، نقطهٔ عطف کار نیما در آنجایی است که از تصویرسازی سمبولیک به تصویر اسطوره (وازنا) می‌رسد و در همین جاست که از آن توقف گریز می‌کند و به یوتوپیا می‌پیوندد.

بحث و نتیجه‌گیری

در دیدگاه شریعتی، نسبت هنر با جامعه نسبتی آیینه‌ای نیست که از قانون بازتاب پیروی کند؛ به عبارتی، هنر آیینه‌ای نیست تا اجتماع زشتی‌ها و زیبایی‌های خود را در آن به نظاره بنشیند. هنر، در مقام معرفتی روبنایی، نه‌تنها از زیربنای مادی استقلال دارد که حتی از دیگر حوزه‌های معرفتی- روبنایی چون مذهب، فلسفه و عرفان نیز مستقل است و اگر پیوندهایی با آنان برقرار می‌سازد، جنس این پیوندها از نوع تعیّنی و علّی نخواهد بود. به عبارتی، شریعتی با اندیشمند

1. Giddens

مورد علاقهٔ خود، سارتر[1]، همنوا بود؛ آنجا که اندیشمند فرانسوی در کتاب *ادبیات چیست؟* می‌نویسد:

ادبیات، که تا این زمان (پیش از هنر مدرن) وظیفهٔ محافظه‌کاری و تهذیب اخلاقی جامعه‌ای متشکل و بسامان را بر عهده داشت، همان دم در وجود نویسنده و به برکت وجود نویسنده بر استقلال خود آگاهی می‌یابد ... ادبیات از این پس اندیشه‌های عام و مبتذل اجتماع را منعکس نخواهد کرد (سارتر، ۱۳۶۳: ۱۵۲).

بر این اساس، با آنکه شریعتی در عصری می‌زیست که رویکرد لوکاچی- گلدمنی رویکرد حاکم بر جامعه‌شناسی ادبیات بود، دیدگاهش سویه‌ای آوانگارد می‌یابد که وی را به نسلی پیشروتر از جامعه‌شناسی ادبیات انتقادی، یعنی آبای مکتب فرانکفورت، پیوند می‌زند؛ به عبارتی، آن رویکردی که ادبیات را نه به وضعیت بالفعل که به وضعیتی بالقوه متعهد می‌داند؛ شرایطی که می‌تواند بسیار ایدئال‌تر و آرمانی‌تر از آن چیزی باشد که هست. از این جهت است که شریعتی تا حد زیادی از هنر مدرن و خاصه ادبیات اگزیستانسیالیستی سارتر و کامو دفاع می‌کند و این همان ادبیات عاصی است که یکسر نفی وضعیت موجود است و نه توصیف آن؛ ادبیاتی که یکسر با غم، اضطراب و تشویش عجین است؛ تا جایی که وی می‌نویسد:

ادبیاتی که دغدغه، اضطراب و اندوه را در بر دارد ادبیات متعالی است؛ ادبیاتی که شعف و شادی و پایکوبی‌های شادی‌آور دارد ادبیات پایین است (شریعتی، ۱۳۸۱: ۷۸).

نیما یوشیج، شاعر سمبولیست و بنیان‌گذار شعر نو فارسی، در بسیاری از اشعار خود به نوع تلقی شریعتی از مناسبات ادبیات با جامعه نزدیک می‌شود. شعر «برف» نیما، که شعری پیشرو و طراز اول در میان آثار وی است، در میان دو قطب در نوسان است؛ شعر، از سویی، یکسر بیان شکست اجتماعی انسان در پوششی نمادین است و، از سویی، به‌یکباره با ارائهٔ تصویری اسطوره‌ای به وادی بایسته‌ها و یوتوپیا می‌پیوندد. «وازنا» نقطهٔ عطف شعر است که به‌یکباره، همچون منجی و نجات‌بخش، به آرمانی اشاره می‌کند که تحقق نیافته، ولی حادث‌شدن آن، رؤیتش یا دست‌ِکم نزدیک‌شدن به آن خط بطلانی بر این تیرگی‌ها خواهد بود. اما، شاعر در غیبت آن رنج می‌برد و غم و تشویشی که سراسر شعر را پوشانیده از همین غیبت حاصل شده است. وازنا اسطورهٔ امید است که غیبتش ضرورت حضورش را به‌اثبات می‌رساند؛ حضوری که رهایی و نجات اجتماعی را به دنبال خواهد داشت.

مقولهٔ محوری در اندیشه‌ورزی شریعتی پیرامون امر هنری مدرن مؤلفهٔ غم است و، همان‌گونه که نشان داده شد، قرابت‌هایی با مفهوم شکست در تفکر بنیامین دارد. به طور کلی، غم، در نظرگاه شریعتی، دریچه‌ای است که آرمان‌شهر از آن رؤیت‌پذیر می‌شود. شعر «برف» را می‌توان

1. Sartre

مصداقی مناسب از زیبایی‌شناسی شکست دانست، زیرا، سرانجام، پس از خوانش شعر تجربهٔ غم و یک نوع دلهرهٔ وجودی در مخاطب نقطهٔ عطفی به‌وجود خواهد آورد. غم در اندیشهٔ شریعتی، آن‌گونه که آمد، به نوعی محصول تفاضل میان هست‌های اجتماعی و بایسته‌های اجتماعی و، به تعبیری، میان واقعیت‌ها و آرمان‌های اجتماعی است. در شعر نیما این دریغ‌ها و افسوس‌ها از طریق اصوات و فضای کلی شعر به مخاطب منتقل می‌شود. به‌ویژه در بند سوم شعر، دلگیری و گلایهٔ نیما به‌خوبی قابل لمس است. اما، آنچه تا کنون آمد بیشتر از تأثیرپذیری شعر از جامعه حکایت داشته است؛ حال باید به اثر متقابل شعر نیز بیشتر توجه کرد. به عبارتی، باید پرسید آیا بیانگری شاعرانهٔ رنج در شعر «برف» سرانجام به تولید اجتماعی مخاطبی پذیرا منجر خواهد شد؟ یا آنکه، برعکس، ردی از تحول‌خواهی بر ذهن وی به جای خواهد گذاشت؟ در جامعه‌ای که از طریق مکانیسم فریبندهٔ بازار، به نوعی، از تحرکات و شادی‌های کاذب، روزمره و تجاری لبریز شده است دریافت ادبی تجربهٔ غم نیرویی خلاف جهت و، به عبارتی، یک نوع شوک روانی خواهد بود که برای لحظه‌ای فرد را از میان انبوه هیاهوی تبلیغاتی و رسانه‌ای به تأمل در نفس و بازاندیشی وامی‌دارد. به عبارتی، هنرمند آگاه نقش فردی پیشرو را در اجتماع بازی می‌کند که با درک صحیح‌تری از اجتماع خود چون دیاپازونی حساس عمل می‌نماید و تجربهٔ خود را از دریچهٔ هنر به مخاطب عام نیز منتقل می‌کند. این بازاندیشی فرد را متوجه خلأ اساسی در جامعه می‌کند؛ خلئیی که از نیازهای اساسی‌تر انسانی حکایت دارد؛ حال آنکه مناسبات بازار آزاد از طریق پُرکردن آن با باورها و هیجانات کاذب در دروغین و بیهوده نشان‌دادن آن نیازها سعی کرده است. بنابراین، شعر به نوعی خودآگاهی حقیقی‌تر در فرد منجر می‌شود که می‌تواند زمینه‌ای برای خودآگاهی اجتماعی و در نتیجه دگردیسیِ شرایط اجتماعی باشد.

منابع

۱. آدورنو، تئودور (۱۳۸۵). «خودبنیادی هنر»، ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور، زیباشناخت، ش ۱۵.

۲. آدورنو، تئودور و هورکهایمر، ماکس (۱۳۸۴). دیالکتیک روشنگری، ترجمهٔ مراد فرهادپور و امید مهرگان، تهران: گام نو.

۳. آدورنو، تئودور (۱۳۹۱). تعهد، زیبایی‌شناسی و سیاست (مجموعه مقالات)، ترجمهٔ حسن مرتضوی، تهران: ژرف.

۴. احمدی، بابک (۱۳۸۸). حقیقت و زیبایی: درس‌های فلسفهٔ هنر، تهران: مرکز.

۵. استونز، راب (۱۳۹۲). متفکران بزرگ جامعه‌شناسی، ترجمهٔ مهرداد میردامادی، تهران: مرکز.

۶. بنیامین، والتر (۱۳۸۰). خیابان یک‌طرفه، ترجمهٔ حمید فرازنده، تهران: مرکز.

۷. بنیامین، والتر (۱۳۶۶). نشانه‌ای به رهایی: مجموعه مقالات، ترجمهٔ بابک احمدی، تهران: تندر.

۸. پورنامداریان، تقی (۱۳۸۹). خانه‌ام ابری است، تهران: مروارید.

۹. چی، ون شون (۱۳۸۲). مائو و مائوئیسم، ترجمهٔ محمد رفیعی مهرآبادی، تهران: خجسته.

۱۰. حقوقی، محمد (۱۳۹۱). شعر زمان ما: نیما یوشیج، تهران: نگاه.

۱۱. سارتر، ژان پل (۱۳۶۳). ادبیات چیست؟، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی، تهران: کتاب زمان.

۱۲. شریعتی، علی (۱۳۵۷). هنر در انتظار موعود، تهران: اسرار.
۱۳. شریعتی، علی (۱۳۸۱). مجموعه آثار ۱۴: تاریخ و شناخت ادیان، ج ۱، تهران: سهامی انتشار.
۱۴. شریعتی، علی (۱۳۸۹). «هنر مدرن، هنر جاهلیت و اشرافیت»، زمانه، دورهٔ جدید، ۸۸ و ۸۹: ۱۳۸ ـ ۱۳۹.
۱۵. شریعتی، علی (۱۳۶۹). «انحطاط هنر»، سوره، ۲(۱۲): ۵۶ ـ ۵۹.
۱۶. شریعتی، علی (۱۳۸۱). مجموعه آثار ۳۲: هنر، تهران: چاپخش.
۱۷. شریعتی، علی (۱۳۸۴). هبوط در کویر، تهران: چاپخش.
۱۸. ضیاءالدینی، علی (۱۳۸۹). جامعه‌شناسی شعر نیما، تهران: نگاه.
۱۹. لوکاچ، جرج (۱۳۸۷). جامعه‌شناسی رمان، ترجمهٔ محمدجعفر پوینده، تهران: ماهی.
۲۰. محمدی اصل، عباس (۱۳۸۹). شریعتی و هنر زیبایی‌شناسی دیگری، رشت: حق‌شناس.
۲۱. هیوز، هنری استیوارت (۱۳۷۳). آفتاب و غربت، راه فروبسته، ترجمهٔ عزت‌الله فولادوند، تهران: علمی.
۲۲. یوشیج، نیما (۱۳۹۰). مجموعهٔ اشعار، مقابله و تدوین عبدالعلی عظیمی، تهران: نیلوفر.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی