Contemporary Persian Literature, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Biannual Journal, Vol. 14, No. 2, Autumn and Winter 2024-2025, 243-274
https://www.doi.org/10.30465/copl.2025.46813.4105

Ahmad Shamlou & Shams Langroudi, The appearance & the decline of the political subject in contemporary poetry with the metaphor of love

Homa Rafiei Moghadam*, Rahman Moshtaghmehr**
Naser Alizadeh Khayyat***

Abstract

Even though the story of love is as old as literature, it has found different resplendency with the change of discourses. Love has no substantial linkage with politics; but as a human secular and humanist action, it can affect the politics as a symbol, and for this reason, it takes a revolutionary concept, and becomes mighty. Just as literature is not limited to political literature, love is not limited to political love either. One of the most obvious policies of literature is to benefit from the politics of love. Narratives of love from the most ancient times to contemporary romances show that the most important element of love is ‘’violation of the conventional’’; A secret that turns love in to a taboo also speaks of politics. On the other side, the love appearances in literature is not continuum; while the concepts of surrounding culture of beliefs turns to a change, love also changes its function simultaneously. Modern romances, beyond the conventional representations of lyrical literature, have had an active presence in the contemporary era; the poetry of decade forty is a subject-oriented poem; but the politic of love in the decade seventy is to avoid resistance; and it shows that the poets have lost their subjectivity. Thus, in order to achieve this representation, one should pay attention to

* Ph.D. in Persian Language & Literature, Azarbaijan Shahid Madani University (Corresponding Author), homa.rafiei@gmail.com
** Professor of Persian Language & Literature, Azarbaijan Shahid Madani University, r.moshtaghmehr@gmail.com
*** Professor of Persian Language & Literature, Azarbaijan Shahid Madani University, Nasser.alizadeh@gmail.com
Date received: 20/12/2023, Date of acceptance: 05/12/2025

the epistemological breaks of love. Poets such as Shamlou and Farrokhzad are in open conflict with dominant discourses, and Shams langroudi in the second period of his poetic life, by distancing himself from ideological poetry and turning to romance, becomes another breaking point.

Keywords: Political Subject, Romantic Poem, Contemporary Poem, Ahmad Shamlou, Shams Langroudi.

1. Introduction

This research, by examining the deep structures of Shamloo and Shams Langarudi's poetry, seeks to unveil the politics of love, alongside, the emergence and decline of subjectivity in the contemporary poetry of the 30s to 70s (SH).

Lyric poetry has never had a fixed expressive form; this changes itself speaks of the transformations and discourses that romantic poetry has experienced. The ghazal, with genealogical breaks, has moved towards a kind of self-awareness; this self-awareness is the passage from the beloved to love. If Shamloo's romantic poetry in the 40s is political-romantic, in the 70s another politics dominates the poetry.

One of the most fundamental foundations of modern thought can be referred to as the achievement of this type of awareness. One of the things that can explain this awareness is the issue of subject-poet. Most theorists consider the discovery or even invention of the subject to belong to the modern world, but given the difference in the self-awareness of romantic poetry, it can be said that a kind of subject exists in classical poetry that is semi-conscious and seeks to overcome its unconscious.

The romantic poet shapes the world with their own "self"; therefore, romantic poetry becomes manifest in the space of "I and You." Romantic poetry cannot be polyphonic because only two "others" are present in the poem: the other of the friend and the other of the rival.

2. Materials and Methods

In this article, considering the nature of the subject, library and documentary instruments were used to collect the data, and the qualitative analysis method was utilized to analyze the data.

3. Discussion & Result

The Constitutional Revolution was the discourse that separated the Iranian person from tutelage. It formed a new "self" that was close to the subject. Constitutional literature questioned the inevitable fate, adopted a popular discourse, and took on an antagonistic structure. Another issue that has often occurred in Iranian political literature is that when literature becomes a tool for political resistance, poets and writers gradually appear who seek to de-politicize literature. For example, when contemporary poetry in the 40s became trapped in politics, caught in sloganism, volume poets tried to de-politicize poetry. Therefore, the politics of romantic poetry in the 70s, i.e., the construction of the type of representations that arose in this decade and became part of the law of love, differs from what was in the 40s and indeed offered a perspective on how people should view love.

Shamloo, in many of his poems, openly portrays conflict and antagonism; this conflict is either ideological, opposing characters, whether political figures or those whom he rejects in any form, or conflict over the construction of poetry and its form. In fact, Shamloo's individual and social identity and his life-world turn him into a subject.

But from the 70s onwards, the poet is no longer a political subject; no one listens to their voice because the understanding of life has changed, and ideological poetry no longer responds, and political poetry has no audience. From the 70s onwards, the inevitability of discourse leads poets to become more involved in love, not because they have decided this, but because the audience indirectly demands that poets, instead of escaping political censorship, bare themselves and their emotions and speak of love, of the forbidden. Thus, after the 70s, love suffered a kind of ideological oblivion; for this reason, Shams questioned the most important principle of the Communist Manifesto. Marx in his eleventh thesis had said that philosophers have described the world, but the essential thing is to change it. Poetry moved towards an erotic space; therefore, the body became important, and consequently, feminism expanded, because in feminism, embodiment is hidden.

4. Conclusion

Narratives of love, from the earliest periods to contemporary romantic poetry, show that the most important element of love is "transgression of the ordinary"; a mystery that both makes love a taboo and speaks of another kind of politics. Although the narrative of love is as old as literature itself, it is not a complete narrative. For this reason, one

should not approach the story of love with a grand narrative; because the love story in each discourse changes its plot and structure.

Pre-modern literature did not confront the political person; thus, pre-modern literature is less politicized than modern literature, but with the Constitutional Revolution, the political person was born, and it was this person who invented a new definition of the individual, identity, political affairs, public/private spheres, and subjectivity.

If pre-modern literature organized itself with politics, modern literature revolted against the hierarchical structure of power. Modern poetry, because it is poetry of the political person, makes the struggle with power the permanent structure of its poetry; from this perspective, the convention of opposition and antagonism between friend and enemy governs modern poetry. The beloved becomes a shelter and refuge so that one can stand against the enemy other. Modern poetry is interested in the semiotics of the enemy; for this reason, it avoids any sign that smells of an enemy, and the beloved becomes a refuge so one can stand against the enemy. The connection between politics and love places Shamloo's poetry in two spaces: lyrical and epic, and love becomes a refuge in his poetry; on one side, he speaks of the masculine bodies of fighters and composes elegies for their deaths, and on the other, he describes the feminine body of love.

The confrontation between committed poetry and formalist poetry emerged as early as the 40s, but with the dominance of the committed discourse in Iran and the world, formalist poetry could not establish a dominant discourse. In formalist poetry, another form of the politics of love was revealed, which can be called phenomenological love poetry that speaks of the bodily experiences of love. Shams Langrudi, before the 70s, believed in the subjectivity of poets, but in the 70s, he changed his perspective. Contemporary poets from the 30s to the 60s could not realize their ideal world, and the poetry of the 70s lost its general and popular audience, moving towards formalism and the description of the world without a political gaze. The 70s announced the death of the subject, and romantic poetry became intensely corporeal, focused on non-political physicality, and no longer did the body of the beloved remind one of the bodies of freedom fighters.

Bibliography

Akhavan Sales, Mehdi, (2005), The privacy of green shades (A collection of Akhavan'articles), Volume 1, Morteza's Kakhi introduction, Tehran: Zemestan Publishing.

Althusser, Louis, (1970), Ideology and Ideological State Apparatuses, Translated by Roozbeh Sadr Ara, Tehran: Cheshmeh Publishing. [In persian]

Babak Moein, Morteza, (2017), Analyzing the theme of love in Proust and Stendhal based on two classical and modern understandings of the concept of consciousness, Quarterly Journal of Literary Criticism and Theory, Year 2, Period 1, (PP 33-52).

Baraheni. Reza, (2005), Ambiguous discourse in contemporary poetry, Goharan Quarterly, N 9 &10, (PP 36-66).

Barkat, Behzad, (2011), Persian postmodern story and female subject, Quarterly Journal of Literary Criticism and Theory, Year 3, Period 2, (PP 5-28).

Brewster, Scott, (2009), Lyric poetry. Translated by Rahim Koushesh, Tehran: Sabzan Publishing [In Persian].

Davies, Tony, (2008), Humanism, Translated by Abbas Mokhber, Tehran: Markaz Publishing. [In Persian]

Edgar, Andrew & Sedgwick, Peter, (2002), Cultural Theory: The Key Concepts. Translated by Mehran Mohajer & Mohammad Nabavi, Second edition, Tehran: Agah Publishing. [In Persian]

Hall, Donald Eugene, (2004), Subjectivity. Translated by Hadi Shahi, Tehran: Parsehbook Publishing. [In Persian]

Ja'fari Jozi, Mas'ood, (1999), Romanticism in Europe, Tehran: Markaz Publishing.

Jorgensen, Marianne & Philips, Louise J, (2002), Discourse Analysis as Theory and Method, Translated by Hadi Jalili, Tehran: Ney Publishing. [In Persian]

Karimi, Farzad, (2018), Subject analysis in Iranian postmodern fiction, Tehran: Rozaneh Publishing.

Karimzadeh, Abdollah, (2019), Representations of emotions: Cultural politics & aesthetics of affection in Iranian poetry and fiction. Emotions in Iranian society and culture, Collector & Scientific editor: Mohammad Saeed Zokaee, Tehran: Agah Publishing.

Kazemi, Azadeh, (2009), No one told me about tomorrow (A selection of eight poems by Shams Langroudi), Tehran: Negah Publishing.

Keivan, Bajan, (2008), Shams Langaroudi, Collection of oral history of contemporary Iranian literature, Series Editor: Mohammad Hashem Akbariani, Tehran: Sales Publishing.

May, Rollo, (1953), Man's Search for Himself, Translated by Mehdi Soraya, Tehran: Danjeh Publishing. [In Persian]

Mir Abedini, Hasan, One hundred years of story writing in Iran, Volume 3,4, Tehran: Cheshmeh Publishing.

Mozaffari, Saveji, Mehdi, (2020), Where was the homeland, Interview with Shams Langroudi, Tehran: Cheshmeh Publishing.

Pashaee, A, (1999), The name of all your poems: the life and poetry of Ahmad Shamlou, Volume 2, Tehran: Sales Publishing.

Purnamdariyan, Taqi, (2010), My house is a cloud: Nima's poetry until modernity, Tehran: Morvarid Publishing.

Rashidian, A, (2014), Postmodern Culture, Tehran: Ney Publishing.

Ricœur, Paul, (2003), Volume 1, Translated by Mahshid No Nahali, Tehran: Gam-e-No Publishing. [In Persian].

Shamlou, Ahmad, (2013), Collection of works, Volume 1: The Poems, Tehran: Negah Publishing.

Shams Langroudi, (2017), Those who came to my house, Tehran: Ofoq Publishing

Shams Langroudi, (2017), Collection of the poems, Tehran: Negah Publishing.

Shams Langroudi, (2020), Collection of the poems, Volume 2, Tehran: Negah Publishing.

Spiegelberg, Herbert, (1960), The Phenomenological Movement: A Historical Introduction, Volume 1, Second Edition, Translated by masoud oliya, Tehran: Minooye Kherad Publishing. [In Persian]

ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ پژوهشی)، سال ۱۴، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۳

احمد شاملو و شمس لنگرودی، ظهور و سقوط سوژهٔ سیاسی در شعر معاصر با استعارهٔ عشق

هما رفیعی مقدم کاسانی*
رحمان مشتاق‌مهر**، **ناصر علیزاده خیاط*****

چکیده

روایت عشق با آنکه قدمتی به دیرینگی ادبیات دارد، با تغییر گفتمان‌ها جلوه‌های دیگرگونه‌ای یافته است. عشق رابطه‌ای ماهوی با سیاست ندارد؛ اما به عنوان کنشی انسانی، سکولار و اومانیستی می‌تواند به مثابهٔ یک نماد وارد سیاست شود و به همین دلیل مفهومی انقلابی می‌گیرد و صاحب قدرت می‌شود. همچنان که ادبیات به ادبیات سیاسی محدود نمی‌شود، عشق هم به عشق سیاسی محدود نیست. یکی از بارزترین سیاست‌های ادبیات، بهره‌مندی از سیاست عشق است. روایت‌های عشق از کهن‌ترین دوران تا عاشقانه‌های معاصر نشان می‌دهد که مهم‌ترین عنصر عشق، «تخطی از امر متعارف» است؛ رازی که هم عشق را تبدیل به تابو می‌کند، هم از سیاستی می‌گوید. از سویی ظهورات عشق در ادبیات به شکل یک پیوستار نیست؛ درحالی‌که فرهنگ پیرامونی باورها تغییر می‌کند، عشق نیز دچار دگرگونی در کارکرد می‌شود. عاشقانه‌های مدرن، فراتر از بازنمایی‌های مرسوم ادبیات غنایی، حضور فعالی در دورهٔ معاصر داشته‌اند؛ شعر دههٔ چهل، شعری سوژه‌مند است؛ اما سیاست عشق در دههٔ هفتاد، پرهیز از مقاومت است؛ این نشان می‌دهد که شاعران، سوژگی خود را از دست داده‌اند. ازاین‌رو برای دست‌یابی به این بازنمایی‌ها باید به گسست‌های معرفت‌شناختی عشق توجه کرد. شاعرانی چون شاملو در ستیز

* دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان (نویسندهٔ مسئول)، homa.rafiei@gmail.com
** استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، r.moshtaghmehr@gmail.com
*** استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، Nasser.alizadeh@gmail.com
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۹/۲۹، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۱/۱۷

آشکاری با گفتمان‌های مسلط هستند و شمس لنگرودی در دورهٔ دوم زیست شاعرانه‌اش با فاصله‌گرفتن از شعر ایدئولوژیک و روی آوردن به عاشقانه‌سرایی، مفصل گسستی دیگر می‌شود.

کلیدواژه‌ها: سوژهٔ سیاسی، شعر عاشقانه، شعر معاصر، احمد شاملو، شمس لنگرودی.

۱. مقدمه

وجهی از شعر غنایی، ساختی است برای بیان عشق چه به یک موجود مادی باشد چه موجود فرا زمینی یا متافیزیکی. اما شعرغنایی همیشه یک فرم بیانی ثابت نداشته است؛ این تغییر خود از بسترها، تحولات و گفتمان‌هایی می‌گوید که شعرغنایی عاشقانه تجربه کرده است. «از کهن‌ترین روزگاران، شعر غنایی عاشقانه تمایل داشته است بیشتر بر معشوق تمرکز نماید تا خود عشق و از اوایل دوران جدید به شدت خودآگاه شده است»(بروستر، ۱۳۹۵: ۱۸۱).

اما آنچه در ادبیات فارسی به آن کمتر توجه شده همین تاریخیت است؛ یا به تعبیر دقیق‌تر تاریخیت عشق. به راستی چرا عنصری می‌گوید:

غزل رودکی‌وار نیکو بود غزل‌های من رودکی‌وار نیست

آیا این به همان معنا نیست که غزل با گسست‌های تبارشناسانه به سوی نوعی خودآگاهی رفته است؟ این خودآگاهی همان عبور از معشوق به سمت عشق است. تشبیب قصیده، خاستگاه غزل است اما غزل توانست قصیده را به شکل دیگری درآورد؛ تغییر قصاید عنصری به قصاید سنایی و سعدی نشان از همین آگاهی سیاسی و اجتماعی دارد. اگر شعر عاشقانهٔ شاملو در دههٔ چهل سیاسی–عاشقانه است، در دههٔ هفتاد سیاست دیگری بر شعر حاکم می‌شود؛ این خودآگاهی درواقع از شکافی می‌گوید که در تاریخ اتفاق افتاده است. به همین سبب بروستر می‌گوید:«شعر غنایی عاشقانه همان اندازه که به رویکردهای شعری درون‌گرایانه و ذهنی و فردی علاقمند بوده، به عشق جسمانی و شهوانی و دلبستگی‌های احساسی این جهانی نیز تمایل داشته است(همان: ۱۸۱).

از اساسی‌ترین پایه‌های اندیشهٔ مدرن می‌توان به دست‌یابی به همین نوع از آگاهی اشاره کرد که مرلوپونتی در مقابل اندیشهٔ دکارتی از آن با عنوان «تلاش اندیشهٔ مدرن» نام می‌برد. در واقع برخلاف آگاهی بنیادگذار دکارتی که در آن، سوژه منشأ حقیقت ذاتی است،

در بینش مدرنیته، آگاهی زمانی به خود آگاه می‌شود کـه خـود را حاضـر در میـان چیزهـا دریابد. مرلوپونتی می‌نویسد: من خود یک میدان هستم. من خود، تجربه‌ام...این فیلسوف تن و گوشت انسان را ادامهٔ تن و گوشت جهان می‌داند؛ و آگاهی را منِ ناب مطلقی نمی‌دانـد که با نگاهی با اشراف و به شکل روشن و قطعی جهان را فهم می‌کند (بابک معین، ۱۳۹۶، ۳۷. به نقل از Merleau-ponty,1945: 465).

درنتیجه یکی از چیزهایی که می‌تواند این آگاهی را به شکلی تبیین کند، مسئلهٔ سوژه–شاعر است. اکثر نظریه‌پردازان، کشف سوژه یا حتی ابداع سوژه را متعلق به جهان مدرن می‌دانند. امـا با توجه به تفاوتی که در خودآگاهی شعر غنایی عاشقانه وجود دارد، می‌توان گفت نوعی سوژه در شعر کلاسیک حیات دارد که نیمه‌آگاه است و می‌خواهد بر ناخودآگاه خود فائق آید. آبرامز در کتاب «آینه و چراغ» گرایش‌های قدیم و جدید ادبی را به چهار عنصر اثر ادبی، جهان بیرون، مخاطب و شاعر تقسیم می‌کند و عنصر مرکزی را اثر ادبی می‌داند. به اعتقـاد او تأکیـد مکتـب کلاسیک بر محاکات و جهان بیرون اسـت؛ جهـت‌گیـری نئوکلاسـیک بـه طـرف مخاطـب و جهت‌گیری رمانتیک به سوی احساسات هنرمند و سرانجام جهت‌گیری ادبیات مدرن به سمت خود اثر است(جعفری،۱۳۷۸: ۲۷۹).

پیش از آبرامز، نوالیس شاعر رمانتیک آلمانی گفته بود «ما هنوز «من» نشده‌ایم؛ ولی می‌توانیم و باید «من» شویم، ما جوانه‌های «من» شدنیم»(همان: ۱۹۲). شاعر رمانتیـک، جهـان را بـا مـنِ خویش صورت‌بندی می‌کنـد. شعرعاشـقانه، ریشـه در فردیـت و وجـدان فـردی شـاعر دارد. شاعرعاشقانه‌سرا عشق و معشوق را در مرکز قرار می‌دهد و از حالات عشق می‌گوید. بنـابراین شعر عاشقانه در فضای «من و تویی» آشکار می‌شود. شعر عاشقانه نمی‌تواند چندصدایی باشـد، زیرا تنها دو دیگری در شعر حضور دارد؛ دیگریِ دوسـت و دیگـریِ رقیـب. شعرعاشـقانه در گفت‌وگو با معشوق ساخته می‌شود. اگر برخـی معتقدنـد کـه نمـی‌تـوان در شـعر پیشـامدرن، سوژگی شاعر را دنبال کرد، به این دلیل است که فردیت و هویت شاعر پیشامدرن از قاعده‌های مقدس جهان پیشامدرن جدا نیست. شعر صوفیانه به راحتی شعر عاشقانه را به خدمت گرفت تا جای معشوق زمینی را با آسمانی عوض کرد. شعر عاشقانه بـه ایـن دلیـل مقاومـت نکـرد کـه معشوق در آن نیز کاملاً زمینی نبود. غزل پیشامدرن هر چقدر به سمت قرن‌های شش و هفـت نزدیک شد در عین حال که تصوف را در خود جای داد از ساخت غزل عاشقانهٔ صِرف عـدول کرد. گریز به عرفان و تصوف در آن روزگار، گزیر و سیاستی برای نجات بود. سوژه باید راهی می‌جست و این راه این بار در درون بود نه بیرون. در غزل حافظ، معشـوق نـه کـاملاً پـای در

زمین دارد و نه کاملاً جای در آسمان؛ مینیاتوری کردن معشوق نیز در شعر کلاسیک نشان می‌دهد که نه فردیت شاعر جدا از جهان محاکاتی است و نه معشوق کاملاً از بدن ساخته شده است. غزل فارسی تنها بعد از مشروطه توانست به بدن مألوف و زیستی دست یابد. نیما در افسانه از معشوقی می‌گوید که دیگر شبیه به معشوق حافظ نیست که میان و دهان او از هیچ باشد؛ رمانتیسیسم اولیهٔ نیما به سادگی به سمت سمبولیسم اجتماعی رفت؛ زیرا ادبیات معاصر، سیاست را برتر از کشف ساختارهای ناپیدای جهان می‌دانست. به تعبیری دیگر ادبیات معاصر با ادبیات اعتراضی شکل گرفته است؛ بنابراین وقتی این نوع ادبیات از عشق می‌گوید یا باید صرفاً عاشقانه و معطوف به بدن زیستی معشوق باشد یا با سمبولیسم اجتماعی از عشق بگوید ولی اجتماع را اراده کند.

۲. پیشینهٔ تحقیق

نقد و نظرها و کتاب‌ها و مقالات متعددی دربارهٔ شعر و شاعران معاصر،جریان‌های شعری، شاملو وشمس لنگرودی طرح و منتشر شده است. در بحث سوژه و سوژگی نیز مباحث فراوانی به ویژه در سال‌های اخیر و در حوزهٔ مطالعات فرهنگی مطرح شده است. «انسان در شعر معاصر» محمد مختاری و «سرود بی‌قراری» علی شریعت کاشانی مشخصاً مباحثی در زمینهٔ شعر شاملو و سیاست دارند. در میان پژوهش‌ها نیز مریم درپر در پژوهشی با عنوان «سوژهٔ بی آشیانه، ویژگی سبکی شعر سیاسی-انتقادی معاصر فارسی» به مطالعه و گونه‌شناسی شعر سیاسی- انتقادی چهار شاعر معاصر می‌پردازد. در پژوهش دیگری مهیلا رضایی و حسام ضیایی و مهرعلی یزدان‌پناه «ظهورسوژهٔ سیاسی و پدیدار شدن زیبایی‌شناسی زندان با تأکید بر شعر شاملو» را مورد بحث و بررسی قرار داده‌اند. پژوهش حاضر با بررسی لایه‌های ژرف‌ساختی شعر شاملو و شمس لنگرودی در پی آن است که در میان مؤلفه‌های شعر معاصر در دهه‌های سی تا هفتاد از سیاست عشق و به موازات آن از ظهور و سقوط سوژگی پرده بردارد.

۳. سوژه، سوژگی و سوژه‌زدایی

مفهوم سوژه، ری شه در تأمل دکارت دربارهٔ «من» دارد: «فکر می‌کنم، پس هستم». «دکارت هستی انسان را به مثابهٔ موجودی که در جدال دانستن است، تعریف می‌کند»(هال، ۱۳۹۹: ۱۶)؛ بنابراین سوژگی یک هویت، زمانی آغاز می‌شود که بر خود آگاه است و عمل او از آگاهی‌اش

منشأ می‌گیرد. هویت به مجموعه‌ای از رفتارها و اعتقادات فرد گفته می‌شود در حالی‌که «سوژگی همیشه به درجه‌ای از تفکر و خودآگاهی دربارهٔ هویت اشاره دارد» (همان). سوژه یا فاعل شناسا در عصر روشنگری و مدرنیته، در مرکز مطالعات فلسفی قرار گرفت. «سنت‌گرایی، سوژه را خودی متحد با هسته‌ای از هویت منحصر به فرد می‌داند که به وسیلهٔ قدرت عقل برانگیخته می‌شود»(رشیدیان، ۱۳۹۳: ۳۹۲).

اگر مفهوم سیاست، سوژگی را به نخبگان سیاسی محدود می‌کند، امر سیاسی، سوژگی را گسترده‌تر به‌کار می‌گیرد. از این جهت اعتراض‌های سیاسی می‌تواند هم از سوژگی انسان معاصر بگوید و هم مفهوم انسان سیاسی را در جهان مدرن محدود سازد. کانت عصر روشنگری را عصر بیرون آمدن از صغارت و کودکی می‌داند؛ پس انسان پیشامدرن به این دلیل که نمی‌تواند بر خود حکومت کند و جهان را تقدیر شده می‌فهمد، سوژه نیست. با این حکم می‌توان گفت که شاعر معاصر پس از عصر مدرن تبدیل به سوژه شده است. بنابراین انسان پیشامدرن با سیاست سر و کار دارد و انسان مدرن با امرسیاسی.

ویلیامز در مطالعات فرهنگی، به مفهومی معطوف شد که از آن با عنوان «ساختار احساس» یاد می‌کند و آن عبارت است از تجربهٔ زیستهٔ یک نسل یا ملت که در بستر فرهنگی مشترکی رشد یافته‌اند. این تجربه شامل تعامل بین فرهنگ نخبگان و فرهنگ عامه است که گاهی در صلح‌اند و زمانی نیز درگیر مناقشات ایدئولوژیک دیالکتیکی. ادبیات هم که به تعبیر آلتوسر یک «دستگاه ایدئولوژیک» است، اغلب مروّج فرهنگ نخبه و در خدمت گفتمان قدرت بوده است. از همین رو پادشاهان ایرانی نیز در ادوار گوناگون، شاعران و محققان را به دربارهای خود نزدیک می‌کردند و با تعیین مقرری و صله آنها را در کنار خود داشتند و از این طریق به گسترش گفتمان رسمی می‌پرداختند. این سیاست که به نوعی بوطیقای ادبی ما نیز هست، ذهنیت تخیلی مردم را نیز به سمت و سوی صاحبان قدرت هدایت می‌کرد و از آنان انتظار بازتولید کنش‌های عاطفی دلخواه گفتمان رسمی را داشت(کریم‌زاده، ۱۳۹۸: ۳۰۱).

دو سؤال چالش برانگیزی که در بحث سوژه مطرح می‌شود این است: الف)سوژه محصول چیست؟ ب)آیا سوژه به مثابهٔ فاعل تحت تأثیر ساختارهاست یا می‌تواند بر ساختارها غلبه پیدا کند؟ تا پیش از پیدایش نظریهٔ ساختارگرایی نظریه‌هایی چون مارکسیسم، اگزیستانسیالیسم و پدیدارشناسی معتقد بودند که انسان سوژهٔ آگاه و عامل تغییر جامعه است اما در نظریه‌های ساختارگرایی و پساساختاگرایی از انسان، سوژه‌زدایی شد. اندیشمندانی چون لیوتار در مقابلِ کسانی که مفهوم سوژگی را در برابر مفهوم جامعه و زبان قرار می‌دادند، به این اصل اصرار

می‌کردند که وجود سوژگی انسان خارج از اشکال گوناگون زبان انسانی نیست. لکان سوژه را در مقابل «من» یا «ego» قرار می‌داد؛ آلتوسر معتقد است که سوژه، محصول ایدئولوژی است(ادگار و سچ‌ویک، ۱۳۸۷: ۱۷۵). او برای سوژه دو معنا قائل است:«۱-یک ذهنیت رها؛ مرکز خلاقیت‌های فاعل و اعمالش. ۲-یک موجود تحت فرمان که ذیل تسلط قدرتی عظیم‌تر است و بالنتیجه از هر آزادی محروم؛ به غیر از آزادی پذیرش آزادانهٔ انقیاد خود»(آلتوسر، ۱۳۸۶: ۷۹). بنابراین مسئلهٔ عاملیت یا کنش‌مندی انسان‌ها مشروط به ساختارهاست.

۱.۳ سوژه و دیگری

«من» یا «سوژه»، تنها به واسطهٔ آگاهی‌اش وجود دارد و این آگاهی برای سوژه، اکتسابی است؛ در واقع موجود فاقد آگاهی نه «من» و نه «سوژه» است(کریمی، ۱۳۹۷: ۱۶۹). «وجود» تنها برای آگاهی وجود دارد و عملاً چیزی جدا از معنایی نیست که عملکرد دهندهٔ آگاهی به آن می‌دهد(اسپیلبرگ، ۱۳۹۲: ۲۲۱). «دیگری» دهندهٔ آگاهی به سوژه است؛ تا نیاز دیگران به ما پیش نیاید، احساس من بودن در ما پیش نمی‌آید. «خود» همیشه در ارتباط با دیگران به وجود می‌آید و رشد می‌کند. اما اگر احساس من بودن فقط و فقط بازتاب احوال جامعه‌ای باشد که من در آن به سر برده است، مسئلهٔ مسئولیت فرد در قبال جامعه ناچیز انگاشته می‌شود. در دنیای ما که همانند بودن، بزرگ‌ترین مانع خود بودن است و هماهنگ بودن با سرمشق از پیش تعیین شده، هنجار است و رستگاری به حساب می‌آید، دو مطلب را باید با هم و در کنار هم در نظر داشته باشیم: یکی اینکه آنچه ما هستیم در ارتباط با دیگران شکل گرفته است و دیگر اینکه ما توان و ظرفیت آن را داریم که خود را بسازیم(می، ۱۳۹۸: ۹۸- ۹۹).

لویناس دربارهٔ امکان نوعی «اومانیسم انسان دیگر» صحبت می‌کند؛ نوعی مفهوم و عمل آنانی که به خلاف «من» خوداندیش دکارت با ذهنیت متعالی است. از یک خود متمرکز شدهٔ اولیه به سمت شناخت و تصرف جهان حرکت نمی‌کند، بلکه از نوعی «دیگر» غیر قابل تقلیل نشأت می‌گیرد، نه منی که مرا برای خودم تعریف می‌کند(دیویس،۱۳۹۶، ۱۷۹). شعر سیاسی شعر ستیز با «دیگری» است و شعر عاشقانه، شعر ستایش «دیگری». وقتی این دو دیگری با هم در می‌آمیزند، سیاست شعر عاشقانه آشکار می‌شود. دوست در برابر دشمن. همین ویژگی دوگانه است که شعر عاشقانهٔ سیاسی را به امر سیاسی پیوند می‌زند؛ اینکه اسطوره شدن معشوق به خاطر تحقیر دیگری دشمن است. این الگو را در شعر شاملو تبیین خواهیم کرد.

۲.۳ سوژهٔ ایرانی

برخی از پژوهشگران معتقدند که

> سوژهٔ ایرانی سوژه‌ای برآمده از جامعهٔ مدرن غربی نیست که ریشه‌هایش در دوران روشنگری و تعقل دکارتی باشد. سوژهٔ ایرانی اقتدارش را از مجموعهٔ پیچیده‌ای می‌گیرد که تأویل‌پذیر به سوژهٔ دکارتی نیست. سوژهٔ دکارتی در انفکاک از کل ساختار اندیشگی انسان ماقبل نوزایی پدید آمد (برکت، ۱۳۹۷: ۱۱)،

اما جامعهٔ ایران، جامعه‌ای التقاطی است، زیرا ساختار و تجربهٔ جامعهٔ غربی از دوران نوزایی را پشت سر نگذاشته و هرگز با نظام اعتقادی و دینی وداع نگفته است. هرچند آشنایی و مواجههٔ ایرانیان با زیست و اندیشهٔ برآمده از دوران مدرن، تردیدهایی جدی در آنها پدید آورد، بنیادها و ریشه‌های زیست و اندیشهٔ انسان ایرانی را دگرگون نکرد. ایرانیان عناصری از دوران پیشامدرن را با تفکر مدرن غربی شکل دادند که روایتی ایرانی از مدرنیته و مفهوم فرد به دست می‌دهد(همان: ۱۲).

انقلاب مشروطه همان گفتمانی بود که انسان ایرانی را از صغارت جدا کرد. «منِ» تازه‌ای را شکل داد که به سوژه نزدیک بود. گسستی را که ادبیات مشروطه با خلق سوژهٔ سیاسی ایجاد کرد، درواقع تعریف دیگرگونه‌ای از ادبیات ارائه داد. ادبیات پیشامدرن ایران، ادبیات ستیز نبود، بلکه هم تقدیرگرا بود و هم وضع موجود را وضع مطلوب می‌دانست. ادبیات مشروطه تقدیر محتوم را به زیر سؤال برد، گفتمان مردمی گرفت و ساخت آنتاگونیستی پیدا کرد. برای فهم این ساخت، رویکرد تحلیل گفتمان بهتر می‌تواند منطق ستیز گفتمانی ادبیات معاصر را تبیین کند. یکی از مهم‌ترین مفاهیم نظریهٔ تحلیل گفتمان «لاکلا» و «موفه»، تخاصم است. «نقطهٔ شروع نظریهٔ گفتمان این است که هیچ گفتمانی نمی‌تواند به‌طور کامل مستقر شود، هر گفتمانی همواره در کشمکش با سایر گفتمان‌هایی است که واقعیت را به گونه‌ای دیگر تعریف می‌کنند و دستورالعمل‌هایی متفاوت برای کنش‌های اجتماعی تدوین می‌کنند»(یورگنسن و فیلیپس،۱۳۹۴: ۸۹). برای فهم دقیق‌تر رابطهٔ گفتمان، تخاصم و منطق ادبیات معاصر باید تفکیکی بین ادبیات سیاسی و سیاست ادبیات قائل شد. اکثر تحقیقاتی که دربارهٔ ادبیات سیاسی صورت گرفته است، معمولاً محدود به نشانه‌شناسی ایدئولوژی‌های سیاسی است. به همین دلیل مفهوم امر سیاسی تنها در کنش‌های سیاسی حاکمان و مقاومت روشنفکران محصور شده است. در حالی که سیاست ادبیات محدود به ادبیات سیاسی نیست. سیاست ادبیات در پی کشف جهان‌های پنهانی است که معمولاً در واقعیت روزمره از دست می‌رود.

شعر بعد از مشروطه به تغییر جهان بسیارامید بسته بود؛ ستایش عارف قزوینی و فرخی یزدی از لنین نشان می‌دهد که شعر معاصر از ابتدا ادبیات را ابزار آگاهی و سوژه‌مندی می‌دانست. به همین دلیل بعدها شاعرانی چون نیما، فروغ فرخزاد، شاملو، اخوان، کسرایی، سایه و بهبهانی، ارتباط نزدیکی بین جهان شاعری خود و سوژگی سیاسی دیدند. نزاع بر سر فرم یا تعهد و همچنین نزاع بر سر هنر برای هنر و هنر برای تعهد در دههٔ چهل برآمده از همین نگرش بود که شاعر، سوژه‌ای برای تغییر جهان است. این شرایط چنان بالا گرفت که شعرچریکی کسانی چون گلسرخی و سلطان‌پور را گسترش داد. با همین گفتمان بود که شعر عاشقانه، سیاست اجتماعی خود را آشکار کرد. بعد از پیروزی انقلاب و شروع جنگ کم‌کم شعر اعتراضی فروکش کرد. از دههٔ هفتاد، شعر شاملو برچسب ایدئولوژیک گرفت. نظریهٔ «مرگ مؤلف» و اندیشه‌های ضد سوژهٔ دریدا، بارت، فوکو و... از طریق ترجمه وارد ایران شد. شعر فرمالیستی تسلط پیدا کرد و بیشتر سخن از دیدگاه کسانی چون شکلوفسکی و یاکوبسن بود. در این شرایط بود که از عاشقانه‌ها هم سوژه‌زدایی شد. بعد از دههٔ هفتاد دیگر سخنی از بدن سیاسی نبود، بلکه بدن سکولار و حتی اروتیک ظاهر شد. بنابراین نسبتی بین سوژه و فهم گفتمانی بدن وجود دارد. درست است که بدن اروتیک در شعر فرخزاد و شاملو غلبه دارد اما این بدن در کنار بدن سیاسی مطرح شده است؛ به عبارتی در عاشقانه‌های سیاسی معاصر هم فردیت شاعر برجسته است و هم نظارت او بر قدرت.

۴. شعر عاشقانه، فردیت و سوژگی

شعرعاشقانه نمی‌تواند فراتر از رابطهٔ من و تو باشد؛ اگر شعر عاشقانه خود را به شکل سیاسی بازنمایی می‌کند، باید پرسید پارادوکس خود را با سیاست چگونه حل کرده است؟ چرا در بحران‌های سیاسی ایران، شاعران غیر اجتماعی به راحتی محکوم می‌شوند؟ چرا شاعرانی چون شاملو و براهنی کسانی چون سپهری را محکوم کردند که او دچار نوعی نسیان غیر متعهدانه است؟ اخوان در نقد هوای تازه، شعر شاملو را به «من‌نامه» یا «سمفونی من»، منی خصوصی و فرودین تعبیر کرد(اخوان، ۱۳۸۴: ۱۱-۱۲). چرا یدالله رؤیایی و اصحاب شعر حجم و شعر دیگر نتوانستند در دههٔ چهل و پنجاه پیروز شوند، اما در دههٔ هفتاد تسلط گفتمانی پیدا کردند؟ پاسخ این است چیزی را که ادبیات متعهد به آن تأکید داشت، گریز از منِ فردی و گره زدن منِ شاعر با منِ اجتماعی بود. وقتی شاعر تبدیل به سوژهٔ سیاسی می‌شود، پیوندی بین تجربهٔ فردی و جمعی او برقرار می‌شود؛ به همین دلیل شعر عاشقانه در دههٔ چهل سیاسی شد در حالی که

شعر عاشقانه فاقد آن سوژه‌ای است که مردم را در خود حل کند. زندگی سوژهٔ سیاسی برای مردم نمادین است. گویی شاعر سیاسی محاکات پرومته می‌کند؛ چنان‌که مردم او را نه شاعر، که مصلح و منجی می‌بینند؛ بنابراین رفتارهای خصوصی شاعر در حوزهٔ عمومی تبدیل به امر نمادین می‌شود.

احمد شاملو شاعر مخالف‌خوان این دوره، کنش اجتماعی را با سیاست‌های متنوع در شعر می‌آمیزد؛ گاهی در شعرش، سوژگی برجسته‌تر است و کفهٔ ایدئولوژیک سنگین‌تر. او در برخی اشعارش هم گفتمان‌سازی می‌کند هم پیامی ایدئولوژیک دارد:

«ای محتضران/که امیدی وقیح خون به رگ‌هاتان می‌گرداند/...من از آن امید بیهوده سخن می‌گویم/که مرگ نجات‌بخش شما را /به امروز و فردا می‌افکند:/«–مسافری که به انتظار و امیدش نشسته‌اید/از کجا که هم از نیمهٔ راه/ بازنگشته باشد؟»(شاملو، ۱۳۹۲: ۵۳۲).

هویت فردی و اجتماعی و زیست‌جهان شاملو او را به یک سوژه تبدیل می‌کنند. او در بسیاری از اشعارش ستیز و تخاصم را علناً به تصویر می‌کشد؛ این تخاصم یا بر سر ایدئولوژیک است که در مقابل شخصیت‌ها می‌ایستد؛ چه شخصیت‌های سیاسی و چه کسانی را که به هر شکلی قبول ندارد، یا ستیز بر سر ساخت شعر و فرم آن. اشعار سیاسی یا به تعبیر بهتر ایدئولوژیکِ شاملو در تخاصم با دیگریِ دشمن است؛ دشمنی که ارزش‌ها و هنجارهای اجتماعی را نادیده می‌گیرد و زیر پا می‌گذارد؛ ارزش‌هایی که اگر محترم شمرده شوند، زیست و امنیت بشر بر این کرهٔ خاکی به مخاطره نمی‌افتد؛ عدالت، آزادی، امنیت، صلح، رفاه، رفع تبعیض و... مفاهیمی جهانی هستند که معطوف به سیاست و قدرت‌اند. آرمان‌هایی که اگرچه می‌توانند در هر سرزمینی تاریخ مصرف داشته و «عصری» باشند، گاه در عصری دیگر با فقدان آن آرمان‌ها و ارزش‌ها بار دیگر بیدار و مطلوب نسلی دیگر می‌شوند. از سویی با نگاهی به برخی اشعار شاملو پیوند زیبایی‌شناسی و سیاست کاملاً قابل رهگیری است و شاعر سیاست را به شکل‌های متنوعی اجرا می‌کند.

> امروز/شعر/حربه‌ی خلق است/زیرا که شاعران/خود شاخه‌یی ز جنگلِ خلق‌اند/نه یاسمین و سنبلِ گُل‌خانه‌ی فلان./ بیگانه نیست/شاعر امروز/با دردهای مشترکِ خلق.../کیوان/سرودِ زنده‌گی‌اش را /در خون سروده است/وارتان /غریوِ زنده‌گی‌اش را/در قالب سکوت،/اما، اگرچه قافیه‌ی زنده‌گی/در آن/چیزی به غیر ضربه‌ی کش‌دارِ مرگ نیست،/در هر دو شعر/معنیِ هر مرگ/زنده‌گی‌ست! (شاملو،۱۳۹۲: ۱۴۲–۱۴۸).

شعر فوق به طرزی آشکار و مستقیم، ایدئولوژیک است؛ بیانیه‌ای است برای شعر متعهد و نام مبارزان مستقیماً در بدنهٔ آن قید شده است. اما این رفتار گاهی به صورت غیر مستقیم و در قالب تمثیل شکل می‌گیرد؛ به عنوان نمونه می‌توان از شعر «پریا» یاد کرد که در ظاهر روایتی برگرفته از افسانه‌های فولکلوریک است؛ اما بر پیشانی خود نام کودکی را دارد؛ اگر از زبان عامیانه، کلمات شکسته، انتخاب و تغییر وزن متناسب با فراز و فرود شعر و درهم‌آمیختن سنن فولکلوریک در آن بگذریم؛ می‌بینیم ترانه‌ای که ظاهرکودکانه دارد، نمی‌تواند تنها طرح دنیایی کودکانه باشد اما سیاست زیبایی‌شناختی شاملو این انتخاب را به او داده که پیام سیاسی خود را در لوای سمبولیسم اجتماعی به این هیأت درآورد. با اینکه این شعر از عناصری مؤثر برای شعر کودک برخوردار است، در بحث محتوا شعری سیاسی است و شاعر از سیاست زبان برای نیل به هدف بهره می‌گیرد. نمونهٔ بارز این شیوه را می‌توان در داستان‌های صمد بهرنگی نیز دید که مضمون داستان‌هایش برای کودکان نیست و این سیاست به نوعی در خدمت سیاستی دیگر است. یک پرسش اساسی که اینجا شکل می‌گیرد این است که چرا ذهنیت ایرانی، در هر متنی به جست‌وجوی نماد است؟ آیا به این می‌اندیشد که شاعر یا نویسندهٔ ایرانی اجازه ندارد از اندیشه‌اش حرف بزند؟ آیا اگر راحت سخن بگوید، سانسور می‌شود؟ این فرض حتی اگر مبتنی بر واقعیت نباشد، ادبیات ما و تفسیر و تأویل از آن را بالقوه به سمت و سوی ادبیات مقاومت و ستیز کشانده است. «دیگری» به شکل بارزی در پشت چنین متنی، حضور مستتر اما دائمی دارد و این‌گونه است که انسان جهانی در ادبیات ما رشد نمی‌کند.

شاملو در «آهنگ‌های فراموش شده» یک شاعر رمانتیک است که هم به شعر حمیدی شیرازی توجه دارد، هم نیما را نمی‌شناسد و هم دیدگاه‌های ضد سوسیالیستی دارد. اما در مجموعه‌های بعدی یک سوسیالیست است که هم فریدون رهنما را می‌شناسد هم نیما را؛ رهنما او را به شاعران انقلابی جهان متصل می‌کند و نیما از او یک مخالف‌خوان ضد شعر کلاسیک می‌سازد. شاملو در حکمی که باعث کشته‌شدن «آهنگ‌های فراموش شده» می‌شود، مشخص می‌کند که به چه اصول و گفتمانی رسیده است:

«نه آب‌اش دادم/نه دعایی خواندم،/خنجر به گلوی‌اش نهادم/و در احتضاری طولانی/او را کشتم./به او گفتم:/ «به زبانِ دشمن سخن می‌گویی!»(شاملو،۱۳۹۲: ۷۰).

براهنی در این زمینه می‌گوید:

> حتی اگر بخش‌هایی از «قطعنامه» شعار و تکرار شعارهای اجتماعی–سیاسی باشد، از یک نکته نباید غافل بود که شاملو نهایتاً یک قطعنامهٔ سیاسی می‌نویسد. منتها در این جا، زبان

شعر در خدمت آن قطعنامه است. اما قطعنامه را کسی به این زبان نمی‌نویسد. صمیمیت و روراستی شاعر به ویژه در «سرود مردی که خودش را کشته است» آن را حتی از «تا شکوفهٔ سرخ یک پیراهن» ممتاز و متمایز می‌کند. در واقع شاملو با «قطعنامه» شعر جدیدی را پیشنهاد می‌کند و التزامی بسیار صریح را بر گردهٔ شعر می‌گذارد که شاید با ذات شعر به معنای واقعی منافات داشته باشد ولی ضرورت زمانه، روان‌شناسی خود شاملو و اعتراض عمیق او به قرارداد از هر نوع، نگارش این شعر را ایجاب می‌کرد (براهنی، ۱۳۸۴: ۵۵).

بنابراین شاملو در دههٔ سی شعر را ملتزم به تعهداتی می‌کند؛ این تعهدات تنها محدود به شعرهای اجتماعی یا سیاسی او نیست او در سرودن شعرهای عاشقانه هم در یک تناقض به سر می‌برد؛ از سویی شعر عاشقانه به راحتی نمی‌گذارد تا دال معشوق به دال مردم تبدیل شود، از سوی دیگر شاملو اصرار می‌ورزد تا سیاست عشق را با عشق و سیاست گره بزند.

من بعد از ۲۸ مرداد به طور رسمی وارد حزب توده شدم ولی این ورود به حزب توده دو ماه نپایید... بلافاصله تو زندان برخوردم به این واقعیت که حزب، چه آشغال‌دانی عجیب و غریبی است. که من به مسئول بند یک زندان شمارهٔ یک قصر گفتم حتی استعفای رسمی هم نمی‌دهم. برای این که اگر استعفانامه بنویسم، خودم را کثیف کرده‌ام. همین‌طوری ول‌تان می‌کنم. و این جوری از آن حزب آمدم بیرون...یک اتاق است که ما توش حبسیم، حالا ناگهان در یکی از دیوارهایش یک حفره ایجاد می‌شه، طبیعی است که همه از آن حفره می‌رویم بیرون. یکهو یک حزبی پیدا شد با یک افکار تازه... (پاشایی،۱۳۷۸: ۶۰۵–۶۰۸).

شاملوی آهنگ‌های فراموش‌شده اکنون عشق و سیاست عشق در تعهد اجتماعی را می‌فهمد. بنابراین نگاه او به عشق پارادوکسیکال است. هم به عشق پناه می‌برد، هم با آن انقلابی می‌شود و هم با آن از مردم می‌گریزد. در ستایش او از آیدا همین تناقض پنهان است، آیدا برای او هم معشوق است هم نماد مقابله با زن سنتی. هم خودخواهی‌های شاملو را سیراب می‌کند و هم نماد تعریف دیگرگونهٔ شاملو از معشوق به مثابه دیگریِ دوست است. وجه پارادوکسی عشق شاملو در شعر «غزلی در نتوانستن» چیزهایی از رابطهٔ سیاست، عشق و خواهش درون را آشکار می‌کند. او می‌خواهد توضیح دهد که چه عاملی باعث می‌شود تا نتواند غزل خوب بگوید؛ این پرسش‌ها رابطهٔ معکوس با شعر سیاسی دارد.

«از دست‌های گرم تو/کودکان توأمان آغوش خویش/سخن‌ها می‌توانم گفت/غم نان اگر بگذارد.../از مهربانی بی‌دریغ جانات/با چنگ تمامی‌ناپذیر تو سرودها می‌توانم کرد /غم نان اگر بگذارد...»(شاملو،۱۳۹۲: ۵۴۸).

بنابراین در حملهٔ شاملو به حمیدی، حمله به خویشتنش نیز مفروض است. او می‌خواهد آن بخش از خود را که به حمیدی شبیه است، از خود بیرون کند اما چیزی در استعارهٔ حمیدی شیرازی است که نمی‌تواند از آن دست بکشد؛ این تناقض، چهرهٔ عاشقانه‌های شاملو را ژانوسی می‌کند؛ این تناقض، یک تناقض گفتمانی است که در دو دوره به شکل تقابلی آشکار می‌شود: دهه‌های سی تا پنجاه در برابر دههٔ هفتاد. در دههٔ چهل شاملو محکوم به دور زدن شعر سیاسی می‌شود؛ وقتی کسانی مثل ابتهاج می‌گویند: «وقت غزل عاشقانه نیست»، درواقع از یک حکم گفتمانی می‌گویند. کسانی شاملو را محکوم می‌کنند که عاشقانه‌های او نادیده گرفتن شعر متعهد است. بنابراین شاملو هربار که شعر عاشقانه می‌سراید احساس گناه می‌کند به همین دلیل به معشوق خود می‌گوید:

«نخستین بوسه‌های ما، بگذار/یادبودِ آن بوسه‌ها باد/که یاران/با دهان سرخ زخم‌های خویش/بر زمین ناسپاس نهادند./عشق تو مرا تسلا می‌دهد./نیز وحشتی/از آن که این رمه آن ارج نمی‌داشت که من/تو را ناشناخته بمیرم»(شاملو،۱۳۹۲: ۵۲۹).

شاملو حتی در شعر«از زخم قلب آبایی» تلاش کرده است تا عشق را انقلابی تصویر کند. او دختران ترکمن را به فهم آگاهی زنانه دعوت نمی‌کند و از خویشتن آنها چیزی نمی‌گوید؛ بلکه از آنها سؤالاتی می‌پرسد که سخت مردانه است:

> درباغِ راز و خلوت مرد کدام عشق/در رقص راهبانهٔ شکرانه‌ی کدام/آتش‌زدای کام/بازوان فواره‌یی‌تان را/ خواهید برفراشت؟.../از زخم قلب آبایی/در سینه‌ی کدامِ شما خون چکیده است؟/ پستان‌تان کدام شما/ گل داده در بهار بلوغ‌اش؟/لب‌های‌تان کدامِ شما/لب‌های‌تان کدام/ –بگویید!–/در کام او شکفته، نهان، عطر بوسه‌یی؟.../بین شما کدام/ –بگویید!–/ بین شما کدام/صیقل می‌دهید/سلاح آبایی را/ برای/ روزِ/ انتقام؟ (شاملو،۱۳۹۲: ۱۱۷).

شاملو نمی‌خواهد به وجه پدیدارشناسانه به جهان زنانه نزدیک شود. بنابراین در این شعر، عشق وعدهٔ انتقام می‌شود. دختران ترکمن باید به عشق کسی فکر کنند که در راه آزادی کشته شده است؛ این که دیگریِ شعر عاشقانه می‌تواند همان دیگری‌ای باشد که شعر سیاسی می‌گوید. دیگریِ شعر عاشقانه همان معشوق است و دیگریِ دوستوار شعر سیاسی، مردم. شاملو هروقت از مردم گله دارد به دیگریِ معشوق پناه می‌برد. آنجا که می‌گوید:

برویم ای یار، ای یگانه‌ی من!/دست مرا بگیر!/سخن من نه از درد ایشان بود، خود از دردی بود/که ایشان‌اند!/ اینان دردند و بودِ خود را/نیازمندِ جراحات به چرک انـدر نشسـته‌انـد./و چنین است/که چون با زخم و فساد و سیاهی به جنگ برخیزی/کمر به کـین‌ات اسـتوارتر می‌بندند... (شاملو،۱۳۹۲: ۴۹۰).

۵. سوژه‌زدایی و عشق در شعر دههٔ هفتاد

گفتیم که یکی از سیاست‌های ادبیات، ادبیات سیاسی است؛ توانشی که می‌تواند منجر به کنشی اجتماعی- سیاسی شود. اما این تبدیل به کنش، زمانی ممکن می‌شود کـه ادبیـات بـه زبـان یـا خواست مردم یک جامعه نزدیک شود. گاهی آنچه در متن خود را آشکار نمی‌کند در لایه‌هـای زیرین جریان دارد و آنچه به یاد می‌آید، مایل است چیزهایی را فرامـوش یـا پنهـان کنـد. چـه آثاری که مستقیماً به رخدادهای سیاسی می‌پردازند و چه آثاری کـه از ایـن امـر طفـره رفتـه و سکوت کرده‌اند هر دو دارای رفتاری سیاسی هستند و روابط سلطه و ایدئولوژی‌های حـاکم را بازتولید می‌نمایند؛ زیرا دقیقاً همان‌هایی را می‌گویند که صاحبان قدرت می‌خواهنـد آشـکار یـا پنهان شود. شاید اگر بگوییم مسئولیت اصـلی شـکل‌دهـی بـه نضـج اندیشـه و توزیـع آن در جامعه‌ای با قدرت‌های سیاسی است، حرف بیهوده‌ای نزده‌ایم؛ چگونگی کنش قدرت مسـلط و واکنش در برابر آن، سیاست فرهنگی جامعه را شکل می‌دهد. وقتی در محاق آزادی، همه چیـز رنگی سیاسی می‌گیرد، حرکت اجتماع همسوی آن یا در جهتی مخالف، همگی سیاسی اسـت؛ تا آنجا که این سیاست‌زدگی، مانع از تعمیق و تنوع در ساحت اندیشـه و معرفـت مـی‌شـود و فردیت و خلاقیت در حوزهٔ تخیل را می‌خشکاند؛ زیرا هنر و به ویـژه شـعر از بیـرون هـدایت می‌شود و آفرینش، معنای خود را از دست می‌دهد و عادت‌های ذهنی و زبانی جای آفرینش را می‌گیرد. چه آنها که در قامت مبارز و مخالف‌خوان ظاهر می‌شوند و چه کسانی که مسـتقیماً از سیاست نمی‌گویند.

از مسائل مهمی که دربارهٔ نثر بعد از مشروطه در نسبت با نثر گذشتهٔ فارسـی بارهـا بحـث شده، سادگی و اجتماعی شدن و تغییر مخاطب است. جمال‌زاده در عین حال که می‌کوشـد بـه شیوهٔ روایت به سبک غربی نزدیک شود اصرار به امری دارد کـه در ناخودآگـاه نثـرش پنهـان است؛ یعنی پیوند دموکراسی با نثر. اگرچه ممکن است کسی بگوید ایـن مسـئله بـا اجتمـاعی کردن نثر و چرخش مخاطب رابطه دارد، اصرار جمال‌زاده در نزدیک کردن نثر بـه دموکراسـی تبعاتی را به دنبال داشت که ژانر داستان ایرانی را به سیاست و کارکرد سیاسـی نثـر گـره زد و

نوشتن داستان به کنش سیاسی تبدیل شد. داستان‌نویس می‌نوشت تا امر سیاسی را هویدا کند؛ نه اینکه تجربهٔ زمان بشری را آشکارسازد. پیوند کنش سیاسی با ادبیات داستانی، همهٔ شخصیت‌های داستانی را به آدم‌هایی تبدیل کرد که تنها در برابر امر سیاسی واکنش نشان می‌دهند.

خوانندگان در داستان جدید فارسی با چیزی مواجه می‌شدند که آنها را نسبت به قدرت سیاسی حساس می‌کرد. در حالی که همهٔ کوشش داستان این است که ما چیزی را تجربه کنیم که گفتن آن در ساحت‌های دیگر زبانی غیرممکن است. به همین دلیل است که ریکور روایت را با «استعارهٔ زنده» مقایسه می‌کند. او ابداع پیرنگ را یک کنش استعاری می‌داند؛ یعنی داستان‌نویس با پیرنگ‌سازی‌ها می‌خواهد واقعیتی را آشکار کند که نمی‌توان با زبان غیر روایی به آن رسید؛ یعنی درست همان کاری که استعارهٔ زنده می‌کند(ن.ک. ریکور،۱۳۸۳: ۹). بنا بر نتیجه‌ای که ریکور از پیوند استعاره و پیرنگ روایت می‌گیرد، مشکل داستان ایرانی را باید در پیرنگ دانست؛ زیرا میلی که از پیش سازمان یافته است، داستان‌نویس ایرانی را وادار می‌کند که داستان‌هایی پراکنده را با پیرنگ‌سازی هماهنگ کند تا با ارزش‌های آن میل هماهنگ باشد. اتفاقی نیست که استعاره‌های شعر بعد از مشروطه با استعاره‌هایی که در پیرنگ‌های داستان معاصر پنهان شده هماهنگ است؛ یعنی نظام استعاره‌های شعر و داستان معاصر هماهنگ می‌شود. چیزی که این انسجام را شکل می‌دهد، باور ایدئولوژیک است که هم شاعر و هم داستان‌نویس معاصر به آن پایبند است.

مسئلهٔ دیگری که در ادبیات سیاسی ایران بارها اتفاق افتاده این است که وقتی ادبیات به ابزارمقاومت سیاسی تبدیل می‌شود، کم‌کم شاعران و نویسندگانی ظهور می‌کنند که تمایل به این مسئله دارند که از ادبیات، سیاست‌زدایی کنند. به عنوان مثال وقتی شعر معاصر در دههٔ چهل، در دام سیاست، گرفتار شعارزدگی شد، شاعران حجم‌گرایی سعی کردند تا از شعر سیاست‌زدایی کنند. بنابراین کسانی چون رؤیایی و اصحاب شعر حجم در مقابل گفتمان شعر برای مبارزه، شعرِ غیر سیاسی را مطرح کردند. در اینجا ما دو سیاست را می‌بینیم چون رفتار زیبایی‌شناختی اصحاب حجم‌گرایی نیز سیاسی بود. انتقادی که شاملو بر شعر امثال سلطان‌پور و خسرو گلسرخی هم داشت بر همین اساس بود؛ او می‌گفت: شعر چه سیاسی و چه غیر سیاسی، اول باید شعر باشد. اشتباه شاملو این بود که زبان شاعرانه را ابزار می‌دانست در حالی‌که شاعر سیاسی نمی‌تواند اول به شعر فکر کند بعد به سیاست.

با این وصف دوره‌ای در شعر معاصر ایران داریم که با عنوان دهۀ هفتاد شناخته می‌شود. در دهۀ هفتاد شمسی همزمان با تحولات سیاسی، فرهنگی و گسستی که اتفاق افتاد، در شعر و ادبیات و به ویژه نقد ادبی نیز تحولات تأثیرگذاری رخ داد. نشر و ترجمۀ آثاری متفاوت در این دوره از تأثیرگذارترین رخدادهای این دهه است. در دهۀ هفتاد، بعد از عبور از مقاطعی که ایدئولوژی و سیاست‌زدگی تعیین‌کننده و غالب بود، شاعران دلزده از آنچه سیاست و هنجار تحمیل می‌کرد، به گریزگاهی می‌اندیشیدند که معطوف به زبان و فرم باشد؛ در این میان دو جریان به موازات هم حرکت می‌کردند: یک، جریان فرم‌گرایی و کار زبانی بود که شعر پست‌مدرن و شعر گفتار شکل گرفت و دیگر، جریان تولید عاشقانه‌های انبوه بود. این دو درواقع یکدیگر را شارژ می‌کردند؛ به این صورت که وقتی برخی شعرهای دهۀ چهل و پنجاه از ایدئولوژی و مبارزه خالی شد، این ایراد را بر آن گرفتند که این نوع شعر، اصالت شعری ندارد؛ همان ایرادی که گاه بر شاعران پیشامدرن گرفتند و گفتند فلانی شعر سیاسی نگفته پس شاعر نیست؛ یعنی ملاک در اصالت شعر، سیاسی و اجتماعی بودن آن بود؛ بنابراین شعر باید خودش را پر می‌کرد تا حقانیت خود را اثبات نماید. دقیقاً در دهۀ هفتاد همین مسئله برعکس می‌شود؛ ایدئولوژی مفهوم حزبی خود را از دست می‌دهد و بارمنفی به خود می‌گیرد؛ یعنی خالی‌شدن از سیاست، دور شدن از مؤلفه‌های شعر پایداری و جنگ و خالی شدن از شعارها و هیجاناتی که مردم را به مبارزه دعوت می‌کرد. در این میان آثاری محبوب شد که تهی از چنین اندیشه‌هایی بود.

شاملو زمانی که در عمل سیاسی به نتیجه نرسید، ناامیدانه گفت:

«جز عشقی جنون‌آسا/ هر چیز این جهان شما جنون‌آساست/جز عشقِ به زنی که من دوست می‌دارم» (شاملو،۱۳۹۲: ۳۵۲).

این نگاه بدبینانه به شکل پیشگویانه‌ای در دهۀ هفتاد نیز تکرار شد و تا آنجا پیش رفت که گفتند بسیاری از اشعار شاملو، ایدئولوژیک است و چنین شعری را پس زدند. عشق به مثابه فراموشی عمل سیاسی در ایران همراه بود با برچسب‌زدن منفی به شعرهای ایدئولوژیک شاملو و شکل‌گیری نوعی فرمالیسم در شعر معاصر. آنگاه شعرهای عاشقانۀ شاملو به یاد آمد؛ اینکه شمس و خیلی از شاعران معاصر این همه عاشق شده‌اند، طبیعی نیست و به قول شاملو یک عشق جنون‌آسا است. دیگر نه زبان فاخر و متکی به آرکائیسم اخوان و شاملو جذاب بود نه محتوای ایدئولوژیک چنین آثاری مورد توجه قرارمی‌گرفت؛ گفتمان تعهد در شعر و رسالت

اگزیستانسیال روشنفکری مورد بی‌اعتنایی قرار گرفت و اشعاری دیده شد کـه بیشـتر پـروژه‌ای زبانی یا تحت تأثیر نظریه‌های غربی بود بی‌آنکه پشتوانهٔ فلسفی عمیقی داشته باشد.

در این دهه نسلی که از وضعیت نامطلوب باقی‌مانده از انقلاب، جنگ و تنگنا برآمـده بـود، ناگهان با متونی نظری آشنا شد که سال‌ها پیش درغرب تولید شده بودند. این عطشِ آشنایی بـا آن نظریه‌ها به شدت در کمیت چاپ کتاب‌های ترجمه‌ای تأثیر گذاشـت. درواقـع دهـهٔ هفتـاد برهه‌ای بود که گسستی با تولید معناهای تازه و معنویتی دیگرگون در آن راه پیدا کرد و به دنبال جانشینی می‌گشت؛ معنویتی که تعریف خاصی از عشق داشت و البته نسلی جدید سر برآورده بود که می‌خواست معنای دیگری از عشق و زندگی تولید یا کشف کند که تضـاد آشـکاری بـا تعریف ارتدکسی از عشق داشت.

شعر در دههٔ چهل و پنجاه در فضای عاشقانه نمی‌چرخیـد زیـرا عصـر، عصـر اعتـراض و سوژگی شاعران بـود امـا در دهـهٔ هفتـاد، اعتـراض سیاسـی مخفـی شـد و شـعر معاصـر بـه عاشقانه‌سرایی رسید. در دههٔ پنجاه، شاعران بزرگ جهان در ایران، انقلابی و سیاسـی بازنمـایی می‌شدند اما در دههٔ هفتاد، شعر ترجمه‌ای بیشتر از نوع عاشقانه بود. شـاملو بهتـرین شـعرهای عاشقانهٔ خود را در دههٔ چهل می‌سراید و در همان سال‌ها نیز با آیدا ازدواج می‌کند اما در دهـهٔ هفتاد دیگر شعر عاشقانه ندارد؛ می‌بینیم که در این امر هم مسئلهٔ روان‌شناسی فردی شاعر دخیل است و هم مناسبات اجتماعی و رخدادها. پس می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که سیاست عشق در دو دههٔ چهل و هفتاد متفاوت بروز کرده است؛ وقتی شاملو می‌گوید:

«دهـــانات را مـــی‌بوینـــد/مبادا کـــه گفتـــه باشـــی دوســـت‌ات مـــی‌دارم./دل‌ات را می‌بویند/روزگارغریبی‌ست، نازنین/و عشق را/کنار تیـرک راه‌بند/تازیانـه مـی‌زنند./عشـق را در پستوی خانه نهان باید کرد...(شاملو،۱۳۹۲: ۸۲۴).

همچنان نگاه شاملو به عشق در این شعر سیاسی است؛ او می‌خواهد بگوید هر اظهار نظری از تو، بیان هرگونه پیام عاطفی و انسانی از سوی تو محکوم به تازیانه است، اما شاعر دههٔ هفتاد اگر این شعر را به یاد می‌آورد، از محدودیتی دم می‌زند کـه مـانع از عشـق‌ورزی او در فضـای عمومی می‌شود؛ در حالی‌که شاملو این را نگفته بود.

بنابراین سیاست عاشقانه‌سرایی در دههٔ هفتاد، یعنی برساخته شدن نوع بازنمایی‌هایی که در این دهه به وجود آمد و جزء قانون عشق شد و متفاوت با آن چیزی است که مثلاً در دههٔ چهل بود و درواقع نوعی چشم‌انداز به آدم‌ها داد تا آن‌گونه بـه عشـق بنگرنـد. پـس عشـق، مفهـوم واحدی نیست و شکل‌های دگرگون‌شونده و چرخش‌پذیر دارد که در همهٔ اعصـار نیـز اتفـاق

افتاده است. همان‌گونه که شعر «ری‌را» از نیما یوشیج به صورت نمونه‌ای استعاری در مفصل‌بندی شعر عاشقانه و سیاسی تفسیرهای متفاوتی داشت(ن.ک. پورنامداریان،۱۳۸۹: ۴۰۴–۴۱۱).

اینکه کدام تفسیر و تأویل درست باشد یا برآمده از ذهن خواننده، چندان فرقی ندارد؛ در این شعر بر اساس دال‌ها حتی نمی‌توان مرجع ضمایر را معین کرد و مهم‌تر اینکه چرا تفسیری که از آن می‌شود مایل است آن را صدای شعار گروهی از دور بداند یا بشنود؟ این نکته ناخودآگاه سیاسی را به یاد می‌آورد؛ اینکه چگونه رفتارهای ما آدمیان، زیرساختی سیاسی می‌پذیرد و ما چگونه با ناخودآگاه سیاسی خود که تحت تأثیر عوامل گوناگون شکل گرفته است، در کنار خودآگاه سیاسی رفتار می‌کنیم؛ در واقع ما به شکلی خودکار دچار سانسورشدگی هستیم که در دهۀ هفتاد نیز اتفاق افتاد.

شاعر از دهۀ هفتاد به بعد دیگر سوژۀ سیاسی نیست؛ کسی صدایش را نمی‌شنود زیرا فهم زندگی تغییر کرده و دیگر شعر ایدئولوژیک پاسخگو نیست؛ آرمان‌های سیاسی شکست خورده‌اند و شعر سیاسی مخاطب ندارد. از دهۀ هفتاد به بعد است که جبریت گفتمان منجر به این می‌شود که شاعران بیشتر عاشق شوند نه اینکه تصمیم بر این امرگرفته باشند؛ بلکه مخاطب، غیر مستقیم از شاعر می‌خواهد که به جای فرار از سانسور سیاسی، خودش و عواطفش را برهنه کند و از عشق، از امرممنوع بگوید. این میل گفتمانی است که از «ری‌را» نامی عاشقانه ایراد می‌کند در حالی که شعر، فضای عاشقانه‌ای ندارد. این نام سال‌ها بعد در شعر سیدعلی صالحی با نام معشوق ظاهر می‌شود تا فضایی عاشقانه بسازد. ازهمین دوران نیز بود که ری‌را نام دختران شد؛ به عبارتی تمایل به عاشقانه کردن این شعر همان میلی است که از دهۀ هفتاد در ایران آشکار شد و این‌گونه است که معشوق نیز می‌تواند برساخته شود؛ گسستی که در این مقطع در شعر معاصر رخ داد و سیاست‌زدایی و سوژه‌زدایی جزء جدایی‌ناپذیر آن بود؛ امر بسیار قابل تأملی است در حالی که پیش از آن جهت‌گیری میل سیاسی در تفسیر شعر قوی‌تر می‌نمود.

کسانی چون نیما، شاملو، ابتهاج و... نیز با آوردن نام زنانی که با اسم اصلی خود و یا با نام مستعار یا تمثیلی در زندگی و خلق آثار آن شاعران تأثیرگذار بوده‌اند، در این سیاست پیشرو بوده‌اند؛ اما این نکته آنوقت اهمیت پیدا می‌کند که رواج مقولۀ عاشقانه‌سرایی و تداوم آن در شعر گفتار، طیف گسترده‌ای از شاعران و مخاطبان را به سمت خود کشاند و این سیاست شروعی بود بر ورود به حوزه‌های دیگر و چرخش صددرصدی موضوعات. زبان فاخری که

سده‌ها بر ذهن و زبان شعر سایه گسترده بود، با تجربیات حسی شاعران درآمیخت و معشوق که جایگاهی اعلا داشت، به شکل نوینی برساخته، نزدیک و ملموس شد. این سیاست عشق برای مخاطب دههٔ هفتاد بسیار هیجان‌انگیز بود. معشوق در ترانه‌های پیش از دههٔ هفتاد نیز دست‌نیافتنی و مقدس بود اما در ترانه‌های رپ و معاصر دچار تغییرات بنیادینی شد. زیرا نسل جدید مایل بود تصویر زمینی و دم دستی از معشوق بسازد و ترانه‌ها را اروتیک کند؛ در حالی‌که بدن معشوق در ترانه‌های دههٔ چهل و پنجاه به ضریح و کعبه تشبیه می‌شد.

۱.۵ سیاست‌زدایی از عاشقانه‌های شمس لنگرودی

در تحلیل آرا و اندیشه‌های شمس لنگرودی در شعر و اینکه چرا از انقلابی بودن مأیوس شد و از شعر سیاست‌زدایی کرد، ارجاع به دو داستان این شاعر راهگشاست. دو داستان «رژه بر خاک پوک» و «آن‌ها که به خانهٔ من آمدند» تجربه‌ای جادویی را در فضایی سوررئال و تمثیلی به نمایش می‌گذارند که جای‌جای به زبانی شاعرانه می‌رسند. درلایه‌های زیرین داستان، تابوهایی هستند که در ناخودآگاه ذهن مردمی جریان دارند که در تسخیر خرافه، سنت و باورهایی عجیب‌اند؛ جن‌زدگانی که رؤیاهایشان را در کشاکش خشونت‌های سیاسی از دست داده‌اند. جامعه‌ای منزوی که در تقابل با حکومت، مطرودتر شده است و روشنفکران در این جامعهٔ نامتعادل جایی ندارند. روایت رنج انسانی سرگردان که گرفتار چنین اجتماع بیماری است و اگر کسی بخواهد با صدایی تازه به این جماعت تسخیر شده کمک کند، نتیجه‌ای نمی‌گیرد. شمس لنگرودی چه در خلق رمان و چه در شعر، ذهنیت آنالوژیک و تمثیلی دارد. او در روایت به تعبیر میرعابدینی «تاریخ را در هاله‌ای از وهم و تجرید می‌پیچد تا جوهرهٔ پنهان از نظرش را آشکار کند؛ وهم راه به تخیلی داستانی می‌برد و تجرید سویه‌ای مثال‌وار به اثر می‌بخشد» (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۱۳۳۶). این رویکرد و ساخت هم در داستان و هم شعرهای او حاکم است.

شمس در ران دوم در موقعیت قهرمان، خود دچار جن‌زدگی می‌شود؛ او در کتاب اول گفته بود مردم ایران جن‌زده‌اند؛ بعد به این نتیجه می‌رسد کسی که از جن می‌گوید اگرچه نفی‌اش کند، باز جن‌زده است. در حقیقت این دو داستان، بازنمود زندگی فکری خود شمس‌اند. او که در مقام یک روشنفکر بر آن بوده که آگاهی ببخشد و تغییر ایجاد کند، در نهایت به نقطه‌ای می‌رسد که همهٔ تلاش‌ها را بیهوده می‌بیند.

«در کودکی/دلم می‌خواست/ مثل بزرگسالان/تا آخرین قطره‌ی خون بجنگم/حالا دلم می‌خواهد/بازی تمام شود/مثل بچه‌ها/به خانه‌ی خود برگردم»(شمس‌لنگرودی،۱۳۹۹: ۴۶۹).

«سرگرم تماشای خرده‌ریزهای سر راه شدیم/به مقصد نرسیدیم./قطار رفته است/اکنون باید/پی قاطری بگردیم»(همان:۴۶۶).

نکتهٔ قابل توجه اینکه شمس در بخشی از داستان، داستان دیگری را به یاد می‌آورد؛ داستان «جشن تولد» اسلاومیر مروژک، نمایش‌نامه‌نویس لهستانی، منتقد حکومت کمونیستی لهستان. مروژک در آثار خود موضوعات تخیلی را با واقعیت‌های سیاسی و تاریخی ترکیب کرده و با نوعی طنز سیاه در اروپای شرقی طرفداران زیادی دارد. جشن تولد «داستان روشنفکری زندانی است که بر اثر تنهایی و شکنجه‌های طولانی، گیج و بی‌اراده و مسخ شده است»(شمس لنگرودی،۱۳۹۶: ۴۹). در این داستان، در خانهٔ یک وکیل، مردی انقلابی را در قفس انداخته‌اند. او حالا به گفتهٔ وکیل، دست‌آموز است؛ ساز می‌زند و آواز می‌خواند؛ فقط در روزهای جشن استقلال می‌رود گشتی در شهر می‌زند و دوباره به قفس برمی‌گردد...سپس شمس با این یادآوری در ادامهٔ داستان، مرارت‌های خود را به یاد می‌آورد:

> فکر می‌کنم بدبختی آدمی این نیست که تجربهٔ هیچ‌کس به درد کس دیگری نمی‌خورد، بدبختی‌اش این است که تجربه‌های خودش هم دفعهٔ بعد به شکلی دیگر ظاهر می‌شود که نمی‌تواند آن‌ها را بشناسد. گاه زندگی به بازی رقت‌انگیز مبتذلی بیش‌تر شباهت دارد تا به کاری جدی (شمس لنگرودی،۱۳۹۶: ۵۱).

به هر روی داستان‌های شمس یک معنا را آشکار می‌کنند؛ و او در آنها به صورتی غیرمستقیم فلسفهٔ خودش را اعلام کرده که چرا از شعر سیاسی دست کشیده و به سوی شعر عاشقانه چرخش داشته است. تمثیل مروژک نشان می‌دهد که انقلابیون به چه وضعی دچار می‌شوند و این تداعی و این موضوع کاملاً با این مطلب که چگونه شاعران ایدئولوژیک از شعر سیاسی سرخورده شدند، ارتباط دارد. شمس در جایی از کتاب«آن‌ها که به خانه‌ی من آمدند» به شکلی اعتراف‌گونه نوشته است:

> در رختخواب دراز کشیده‌ام، فکر می‌کنم من کی‌ام، وظیفه‌ام در زندگی چه بوده؟ چه کسی این وظیفه را تعیین کرده است؟ از سر اتفاق به دنیا می‌آییم، بعد می‌خواهیم دنیا را عوض کنیم. من که برای به دنیا آمدن با هیچ‌کس قرارداد نبسته بودم، چرا متعهدم چیزی را که نه می‌شناسم نه قبول دارم تغییر دهم؟ (شمس‌لنگرودی،۱۳۹۶: ۳۶).

بنابراین باید گفت با سیاست عشق، سوژهٔ سیاسی متعلق بـه دهـهٔ چهـل و پنجـاه بـا ورود گفتمانی دیگر دچار سیاست‌زدایی می‌شود و عشق سیاسی یا به تعبیر شاملو عشق عمومی را به تجربهٔ زیبایی‌شناختی و فردی از عشق تبدیل می‌کند. بعد از شکست چپ در ایران، شعر دیگـر پیام را رها می‌کند، سوژهٔ سیاسی حذف و سلطهٔ فرم از دههٔ هفتاد آغاز می‌شود. در دههٔ پنجاه و شصت تمام شاعران مبارز، خشن بودند و دفتر شعر عاشقانه‌ای نداشتند اما از دههٔ هفتاد ترجمهٔ اشعار عاشقانهٔ نرودا، ناظم حکمت، آخماتوا و...رایج شد؛ قابل تأمل است که بعدها حتی اشعار عاشقانهٔ مارکس نیز منتشر می‌شود. پس می‌توان گفت بین فرم‌گرایی و عاشقانه‌سـرایی پیونـدی است؛ یعنی در هر دو نوعی سیاست‌زدایی است. اما به نظر می‌رسد در عشـق، مقـاومتی منفـی نهفته است. همان‌گونه که فرمالیسم روسی، نوعی مقاومت منفی بود. فرمالیسم روسـی هـم در زمانی شکل گرفت که عاملیت انسان‌ها در اوج خشونت به حداقل رسیده بود.

از این منظر سیر شاعری شمس لنگرودی را می‌توان به دو دورهٔ مشخص تقسیم‌بندی کـرد؛ مجموعهٔ «نت‌هایی برای بلبل چوبی» نقطهٔ تفکیک این دو دوره است. دورهٔ اول تحت تأثیر زبان و موسیقی کلام شاملو بود که به مقتضای زمان در جهت مبارزه برای دستیابی به آرمان‌هایی که در جامعهٔ آن روز عمومیت داشت، حرکت می‌کرد. سپس سال‌ها در سکوت و تأمل در قبض و بسط‌های ایدئولوژیک گذشت و نهایتاً شروع دوره‌ای دیگر در زیسـت شـاعرانه بـا نـت‌هـایی دیگرگون رقم خورد. شمس در گفت‌وگویی بر این امر صحه مـی‌گـذارد کـه آرمـان هـیچ‌گـاه فراموش نمی‌شود، آرمان، آینده است و زندگی بی‌آینده ممکن نیست؛ آنچه کنار گذاشته می‌شود ایدئولوژی است، یعنی چارچوب‌ها و بسته‌بندی‌هایی که ارائه می‌شود و ما را به سمت آرمان‌ها سوق می‌دهد(مظفری ساوجی،۱۳۹۹: ۲۲۴).

«قصیدهٔ لبخند چاک‌چاک» که حاصل شرایط نیمهٔ اول دههٔ شصـت و تجربـهٔ دوران زنـدان شاعر است، آخرین محصول دورهٔ اول به شمار می‌رود که در آن شاعر بـا نگـاهی فلسـفی بـه سیاست، زندگی و مرگ می‌اندیشد و مضامینش یادآور مصائب دوران جنگ، وحشت، مرگ و تنهایی است. شاعر در این شعر بلند، اتاق ۲۴ متری زندان را که سی نفر را در خود جـای داده بود، به زندگی و ساعات شبانه‌روز نسبت داده که به اعتقاد او آن هم زندانی بـزرگ‌تـر اسـت. شاعر که فضایی سیاسی را در برخی از آثار پیشین‌اش تجربه کرده و در برخی دیگر به فضـای سوررئالیسم نزدیک شده است، در این کتاب به تلفیق این دو با هم می‌اندیشـد و تعلـق خـاطر خود را به مفاهیم عدالت و آزادی و شعر سوررئال در می‌آمیزد. شمس در گفت‌وگویی دیگـر گفته است:

من هرگز علاقه نداشتم به عنوان یک آدم سیاسی مطرح باشم. دوست دارم که ظلم از بین برود و حکومت‌های جبار نابود شوند. تا در این جهان چند میلیارد ساله، پنجاه شصت سالهٔ عمر را بشود با عزت و سربلندی زندگی کرد. ولی نمی‌گذارند و تا وقتی که نمی‌گذارند، تو سیاسی خواهی شد (باژن، ۱۳۸۷: ۱۵۹).

«آه، نمی‌دانستیم/در سرزمینی که از شانه‌ی مردگان بالا می‌روند/تا غبار فراموشی/از چهرهٔ ایزدان بزدایند/معنای زندگی/چیزی به جز تباه شدن/در حواشی زندگی نیست...»(شمس‌لنگرودی، ۱۳۹۶: ۳۵۲).

شمس در حوالی پنجاه سالگی به نقطه‌ای می‌رسد که به زندگی می‌اندیشد؛ نه تغییر آن. گویی خلأیی احساس کرده باشد، از دست دادن چیزی که هر دم از دست می‌رود. «پنجاه و سه ترانهٔ عاشقانه» حاصل این مقطع است؛ گرایش به عشق نیز سیاستی دیگر می‌شود؛ زیرا که دال «پنجاه و سه» خود در تاریخ سیاسی معاصر ایران، روایتی ایدئولوژیک دارد و بعید است که شمس این نام را آگاهانه انتخاب نکرده باشد. این پنجاه و سه شعر درواقع گفت‌وگوی ضمیر «من» و «تو» است و اولین شعر این‌گونه آغاز می‌شود:

«بی‌تابانه در انتظار توام/غریقی خاموش/در کولاک زمستان.../من نه غزالی زخم‌خورده‌ام/نه ماهی تنگی گم کرده راه/ نهنگی توفان‌زادم/که ساحل بر من تنگ است./آن‌جا که تو خفته‌یی/ شنزاری داغ/ که قلب من است»(شمس لنگرودی،۱۳۹۶: ۵۸۵).

معشوق در این اشعار چهره‌ای کاملاً ملموس دارد حتی اگر در هاله‌ای از اسطوره، مستور باشد.

زندگی برای شمس دیگر درگیری‌ها و تعهدات اجتماعی نیست. مفهوم زندگی و زمان برای او در کنار معشوق بودن است...او نه می‌تواند و نه می‌خواهد این معشوق را فراموش کند و یا از دست بدهد. چون او بال پریدن شاعر است و شاعر با او به بالا می‌رود (کاظمی، ۱۳۸۸: ۵۰).

شمس در مصاحبه‌ای در خصوص تأثیر مفاهیم سیاسی بر شعر ایران می‌گوید:

نیما یوشیج آدمی بود سیاسی، در نتیجه بنیاد شعر نو ما بر سیاست گذاشته شد. مثل بنیاد روشنفکری ما که از مشروطیت، بر سیاست گذاشته شده است...در اروپا، رمان برای این به وجود آمد که مردم رمان بخوانند...و اندوه و شادی‌های‌شان را نشان دهند و لذت ببرند. ولی ما در اینجا مثل دارو از آن استفاده می‌کنیم. داستان می‌نویسیم برای اینکه مردم را رهنمود بدهیم...شعر گفتیم برای اینکه راهگشا باشیم (باژن،۱۳۸۷: ۱۱۲).

گفتیم عشق بعد از دههٔ هفتاد دچار نوعی فراموشی ایدئولوژیک شد؛ به همین دلیل شمس، مهم‌ترین اصل مانیفست کمونیسم را زیر سؤال برد. مارکس در تز یازدهم گفته بود فیلسوفان بیشتر جهان را توصیف کرده‌اند اما اصل، تغییر جهان است. همین عوامل باعث شد شعر ایدئولوژیک شکست بخورد و فرمالیسم حاکم شود. شعر به سمت فضایی اروتیک رفت؛ بنابراین بدن مهم شد و در پی آن فمنیسم گسترش پیدا کرد؛ زیرا در فمنیسم، بدنمندی پنهان است. برای نمونه می‌توان به دال «برادر» و «رفیق» در همین راستا اشاره کرد که عناصری ریزگفتمانی هستند؛ در دههٔ چهل مفهوم «رفیق» یک مفهوم مارکسیستی بود اما در دههٔ پنجاه، مفهوم برادر ایرانی که ریشه در گفتمان اسلامی داشت، با رفیق ترکیب شد و در برخی از اشعار قدیمی‌تر شاملو رفیق تکرار می‌شد. ناگهان در دههٔ شصت، گفتمان برادر، گفتمان رفیق را از خانه به در می‌کند. در حالی‌که شعر معاصر ایران در دههٔ چهل بسیار تحت تأثیر مفهوم «رفیق» است؛ در دههٔ پنجاه هم دکتر شریعتی از مفهوم برادر استفاده می‌کند و هم در ترانهٔ خوانندگان مطرح آن روز می‌آید. برادر ریش می‌گذارد، رفیق سبیل دارد. اما شمس در دههٔ هفتاد سبیلش را می‌زند؛ این حذفِ بخش نمادینی از چهره، همان حذف سوژگی است؛ چون شمس با سبیل به گلسرخی شباهت پیدا می‌کرد. در پرتو این قلمرو قدسی که مفروضات ویژهٔ خود را دارد، نوعی از عشق ظاهر می‌شود که به دنبالش برساخت جدیدی را رقم می‌زند که می‌توان آن را عشقی اجتماعی نامید. عشقی که درونی و جوهری نیست؛ یعنی آدم‌ها شاید واقعاً عاشق نشده‌اند بلکه خود را به عاشقی می‌زنند. شمس در پنجاه و سه ترانهٔ عاشقانه، تحت تأثیر جریان‌های اجتماعی عصر در لوای عشق، مسائلی را مطرح کرد که شاید در قالب دیگری نمی‌گنجید. البته ناگفته نماند که منظور، انکار تجربهٔ عاشقی نیست؛ اما وقتی عشق می‌تواند در هیأت یک پناهگاه ظاهر شود، قادر است مسائلی دیگر را نشان دهد و شاعر از این طریق به تخلیهٔ انباشتگی درون خود می‌پردازد و به نوعی فرافکنی اتفاق می‌افتد:

«بگذار/با ستاره های زغال شده بر دو پارهٔ آسمان بنویسم/خون تباه شده در گلوی پلنگی زخمی بودم من/که دام تو درمانم کرد./دهانت/آشیانهٔ شادمانی است/گلویت/خفیه‌گاه پرندهٔ رنگین‌کمانی که از کف شیطان گریخت...»(شمس لنگرودی،۱۳۹۶: ۵۸۷).

«نه، نمی‌توانم فراموشت کنم/زخم‌های من، بی حضور تو از تسکین سرباز می‌زنند»(همان:۶۲۷).

زخم‌ها یادگار دوران مبارزه‌اند که حضور«تو» آنها را از یاد می‌برد. و در یک تصویر آمدن «شعر» و «خون» که دو سبک زندگی را یادآور می‌شود؛ عشق و مبارزه.

«از من مپرس که چرا دوستت دارم من/تو همچون شعری/که هرچه دروغ می‌گویی، زیباتر می‌شوی.../از من مپرس از تو چرا ناگزیرم/ای خون!»(همان:۶۰۶).

۶. نتیجه‌گیری

یکی از بارزترین سیاست‌های ادبیات، بهره‌مندی از سیاست عشق است. روایت‌های عشق از کهن‌ترین دوران تا عاشقانه‌های معاصر نشان می‌دهد که مهم‌ترین عنصر عشق، «تخطی از امر متعارف» است؛ رازی که هم عشق را تبدیل به تابو می‌کند، هم از سیاستی می‌گوید. با آنکه روایت عشق هم‌قدمت با ادبیات است، یک روایت تام و تمام نیست. به همین دلیل نباید با رویکرد کلان‌روایت‌ها به سراغ داستان عشق رفت؛ زیرا داستان عشق در هر گفتمانی پلات و طرح‌وارهٔ خود را عوض کرده‌است. نمی‌توان گفت که تا پیش از مشروطه، عشق و نمادهایش کارکرد سیاسی نداشته است؛ بسیاری از عرفای بزرگ مخالف‌خوان با نمادهای عشق علیه گفتمان مسلط قیام کرده‌اند؛ کسانی چون سهروردی و عین‌القضات بسیار کوشیده‌اند تا فهمی انقلابی از عشق ارائه دهند. اما روایت‌های عشق هرچقدر به جهان معاصر نزدیک‌تر شده، هم علیه دوگانگی عشق آسمانی و زمینی قیام کرده‌اند و هم بدنمندی عشق بارزتر شده است. ادبیات پیشامدرن با انسان سیاسی مواجه نبود از این‌رو ادبیات پیشامدرن کمتر از ادبیات مدرن، سیاست‌زده است اما با انقلاب مشروطه، انسان سیاسی زاده شد و همین انسان بود که تعریف دیگری از فرد، هویت، امر سیاسی، حوزهٔ عمومی/خصوصی و سوژگی را ابداع کرد. از انقلاب مشروطه بود که گسستی دیگرشکل گرفت و عشق هم سیاستی دیگر اتخاذ کرد. تولد انسان سیاسی مشروطه که به گونه‌ای انسان عصر روزنامه و چاپ نیزهست، تنهایی انسان مدرن را با تنهایی عشق هماهنگ کرد؛ چنان‌که فردیتی شکوفا شد که خود را علیه قدرت سوژهٔ سیاسی می‌یافت. از اینجا به بعد است که سیاست عشق با سوژگی و امر سیاسی پیوند می‌خورد.

ادبیات پیشامدرن با انسان سیاسی مواجه نبود از این‌رو ادبیات پیشامدرن کمتر از ادبیات مدرن، سیاست‌زده است اما با انقلاب مشروطه، انسان سیاسی زاده شد و همین انسان بود که تعریف دیگری از فرد، هویت، امر سیاسی، حوزهٔ عمومی/خصوصی و سوژگی را ابداع کرد. از انقلاب مشروطه بود که گسستی دیگرشکل گرفت و عشق هم سیاستی دیگر اتخاذ کرد. شعر مدرن به نشانه‌شناسی دشمن علاقه‌مند است به همین سبب از هر نشانه‌ای که بوی دشمن بدهد، پرهیز می‌کند و معشوق همان سایه‌گاه و مأمنی است برای اینکه بتوان در برابر دیگریِ دشمن ایستاد. پیوند سیاست و عشق، شعر شاملو را در دو فضای غنایی و حماسی قرار می‌دهد

و عشق در شعر او به پناهگاه تبدیل می‌شود؛ از یک طرف از بدن مردانهٔ مبارزان می‌گوید و در مرگشان مرثیه می‌سازد، و در طرفی دیگر بدن زنانهٔ عشق را توصیف می‌کند.

پس از پایان جنگ ایران و عراق، گسست دیگری ادبیات ایران پدیدار می‌شود و از این دوره به بعد چهرهٔ دیگری از عشق و عاشقانه‌سرایی به ظهور می‌رسد. رودررویی شعر متعهد و شعر فرم‌گرا از همان دههٔ چهل بروز کرده بود اما با توجه به سلطهٔ گفتمانی شعر متعهد در ایران و جهان، شعر فرمالیستی نتوانست گفتمان مسلط شود. در شعر فرم‌گرا شکل دیگری از سیاست عشق آشکار شد که می‌توان از آن به شعر عاشقانهٔ پدیدارشناسانه یاد کرد که از تجربه‌های جسمانی عشق می‌گوید. شمس لنگرودی پیش از دههٔ هفتاد مجموعه شعرهایی سروده بود و به گونه‌ای به سوژگی شاعران ایمان داشت؛ اما در دههٔ هفتاد به این حکم رسید که «ما می‌خواستیم جهان را تغییر دهیم، جهان ما را تغییر داد». شاعران معاصر دهه‌های سی تا شصت نتوانستند جهان آرمانی خود را محقق کنند و شعر دههٔ هفتاد، مخاطب عام و مردمی خود را از دست داد و به فرم‌گرایی و توصیف جهان با حذف نگاه سیاسی پرداخت. شعر مدرن ایران در پیش از دههٔ هفتاد با دال مرکزی «مردم» خود را بازنمایی می‌کرد و مفهوم «مردم» یادگاری از شعر عصر مشروطه بود. اما شعر مدرن از دههٔ هفتاد به بعد از پیمان اساسی شعر مشروطه؛ یعنی آگاهی‌بخشی به مردم شانه خالی کرد. فرم‌گرایی دههٔ هفتاد این پیام اساسی را به زبان می‌آورد که ما دیگر نمی‌توانیم ساختارها را عوض کنیم؛ بنابراین به جبریت ساختارها و بازی‌های زبانی پناه می‌بریم. دههٔ هفتاد، مرگ سوژه را اعلام کرد و شعر عاشقانه به شدت بدنمند و معطوف به جسمانیت غیر سیاسی شد و دیگر بدن معشوق، بدن مبارزان راه آزادی را به یاد نمی‌آورد.

کتاب‌نامه

آلتوسر، لوئی. (۱۳۸۶). *ایدئولوژی و ساز و برگ‌های ایدئولوژیک دولت*. ترجمهٔ روزبه صدرآرا. تهران: نشر چشمه.

اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۸۴). *حریم سایه‌های سبز* (مجموعه مقالات اخوان) کتاب اول، زیر نظر و مقدمهٔ مرتضی کاخی. تهران: نشر زمستان.

ادگار، اندرو و سچ‌ویک، پیتر. (۱۳۹۷). *مفاهیم بنیادی نظریه‌ی فرهنگی*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.

اسپیگلبرگ، هربرت. (۱۳۹۲). *جنبش پدیدارشناسی*: درآمدی تاریخی. ج۱، ویراست دوم. ترجمهٔ مسعود علیا. تهران: مینوی خرد.

بابک معین، مرتضی. (۱۳۹۶). *تجزیه و تحلیل مضمون عشق نزد پروست و استاندال با تکیه بر دو برداشت کلاسیک و مدرن از مفهوم آگاهی*. فصلنامهٔ نقد و نظریه ادبی، سال۲، دوره ۱. (صص۳۳-۵۲).

باژن،کیوان. (۱۳۸۷). *شمس‌لنگرودی*، مجموعهٔ تاریخ شفاهی ادبیات معاصر ایران. سرپرست مجموعه: محمد هاشم اکبریانی. تهران: نشر ثالث.

براهنی، رضا. (۱۳۸۴).*گفتمان دوسویگی در شعر معاصر*. فصلنامهٔ گوهران، ش ۹ و ۱۰. (صص۳۶-۶۶).

برکت، بهزاد. (۱۳۹۷). *داستان پسامدرن فارسی و سوژهٔ زنانه*. فصلنامهٔ نقد و نظریه ادبی، سال۳، دورهٔ۲. (صص۵-۲۸).

بروستر، اسکات. (۱۳۹۵). *شعرغنایی*. ترجمهٔ رحیم کوشش. تهران: انتشارات سبزان.

پاشایی، ع. (۱۳۷۸). *نام همهٔ شعرهای تو*: زندگی و شعر احمد شاملو. ج ۲. تهران: نشر ثالث.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۹). *خانه‌ام ابری است*: شعر نیما تا تجدد. تهران: مروارید.

جعفری جزی، مسعود. (۱۳۷۸). *سیر رمانتیسم در اروپا*. تهران: نشر مرکز.

دیویس، تونی. (۱۳۹۶). *اومانیسم*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: نشر مرکز.

رشیدیان، ع. (۱۳۹۳). *فرهنگ پسامدرن*. تهران: نشر نی.

ریکور، پل. (۱۳۸۳). *زمان و حکایت (کتاب اول: پیرنگ و حکایت تاریخی).ترجمهٔ مهشید نونهالی*. تهران: گام نو.

شاملو، احمد. (۱۳۹۲). *مجموعه آثار*. دفتر یکم: شعرها. تهران: نگاه.

شمس لنگرودی، محمد. (۱۳۹۶). *آن‌ها که به خانه‌ی من آمدند*. تهران: نشر افق.

شمس لنگرودی، محمد. (۱۳۹۶). *مجموعه اشعار*. تهران: نگاه.

شمس لنگرودی، محمد. (۱۳۹۹). *مجموعه اشعار*. دفتر دوم. تهران: نگاه.

کاظمی، آزاده. (۱۳۸۸). *هیچ‌کس از فردایش با من نگفت* (گزیدهٔ هشت دفتر شعر شمس لنگرودی). تهران: نگاه.

کریم‌زاده، عبدالله. (۱۳۹۸). بازنمایی‌های عواطف: سیاست فرهنگی و زیبایی‌شناسی عاطفه در شعر و ادبیات داستانی ایران. *عواطف در جامعه و فرهنگ ایرانی*، گردآورنده و ویراستار علمی: محمد سعید ذکایی. تهران: آگاه.

کریمی، فرزاد. (۱۳۹۷). *تحلیل سوژه در ادبیات داستانی پسامدرن ایران*. تهران: روزنه.

مظفری ساوجی، مهدی. (۱۳۹۹). *آن‌جا که وطن بود*: گفت‌وگو با شمس لنگرودی. تهران: نشر چشمه.

می، رولو. (۱۳۹۸). *انسان در جست‌وجوی خویشتن*. ترجمهٔ مهدی ثریا. تهران: دانژه.

میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۳). *صد سال داستان‌نویسی در ایران*. ج۳و۴. تهران: نشر چشمه.

هال، دونالد یوجین. (۱۳۹۹). *سوژه‌گی: ما چه کسی یا چه چیزی هستیم؟*. ترجمهٔ هادی شاهی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه.

یورگنسن، ماریان و فیلیپس، لوئیز. (۱۳۹۴). *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*. ترجمهٔ هادی جلیلی. تهران: نشر نی.