مقالهٔ علمی-پژوهشی

بررسی مقایسه‌ای کنش‌های شعری نیما و اخوان با رویکردی به نظریهٔ «کنش» پیر بوردیو

زهره فلاحی*
احمد خیالی خطیبی**
محمدصادق فربد***

چکیده

در نظریهٔ «کنش» پیر بوردیو، اثر ادبی بازتولید سرمایهٔ فرهنگی و برآیند ترکیب سرمایهٔ اقتصادی و عادتواره‌هاست. همین‌طور، کنشی اجتماعی است که فرد در میدان ادبی از خود نشان می‌دهد. شعر به‌مثابهٔ اثر ادبی محصول بُعد ذهنی سرمایهٔ فرهنگی است که به‌صورت موفقیت مادی و به‌شکل عینیت‌یافته ظهور می‌کند. این پژوهش به کنش‌های شعری نیما و اخوان به‌شکل مقایسه‌ای با رویکرد نظریهٔ کنش بوردیو می‌پردازد تا به این پرسش پاسخ دهد که کنش‌های این‌دو شاعر چگونه بیان می‌شوند و واکنش‌هایشان در قبال برخورد دیگران و اوضاع سیاسی-اجتماعی جامعه چگونه شکل می‌گیرد. پیشینهٔ تحقیق در این موضوع مبیّن بی‌توجهی بسیاری از محققان به موضوع است. روش تحقیق در این مقاله، از حیث ماهیت و روش، از گونهٔ توصیفی-تحلیلی و از حیث هدف، بنیادی-نظری است. نتایج نشان داد که هردو شاعر در برخی از کنش‌های شعری مشترک‌اند و در برخی دیگر واکنش‌های متفاوتی نشان می‌دهند که حاصل آن سرایش اشعار سیاسی-اجتماعی در زیرمیدان تولید شعر فارسی است.

کلیدواژه‌ها: نیما، اخوان، بوردیو، میدان، کنش.

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، Z.fallahi33@gmail.com
**استادیار زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، نویسندهٔ مسئول، Ahm.khiali_khatibi@iauctb.ac.ir
***استادیار جامعه‌شناسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، Moh.farbod@iauctb.ac.ir

تاریخ دریافت:۱۴۰۲/۱/۲۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۶/۱
دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی، سال ۳۱، شمارهٔ۹۵، پاییز و زمستان ۱۴۰۲، صص۱۸۱-۲۰۸

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-28]

[DOI: 10.61186/jpll.31.95.181]

A Comparative Study of Nima's and Akhavan's Poetic Actions Based on Pierre Bourdieu's Theory of Action

Zohreh Fallahi*
Ahmad Khiyali Khatibi**
Mohammad Sadegh Farbod***

Abstract

In Bourdieu's theory of action, the literary work is the reproduction of cultural capital and the result of a combination of economic capital and the habitus. Additionally, it is a social action that a person shows in the literary field. Poetry, as a literary work, is a product of the mental dimension of cultural capital, which appears as a material success and objectified by the poet. This research compares the poetic actions of Nima and Akhavan with an approach to the capital and field based on Pierre Bourdieu's sociological theory in order to answer the questions of how the actions of these two poets are expressed with their decisions and how they react to the actions of others and the socio-political conditions of the society. The background of the research shows that many researchers paid little attention to this matter. The methodology of this study, in terms of nature and method, is descriptive-analytical and regarding its purpose, is fundamental-theoretical. The results indicated that both poets have similarities in some poetic actions but have different reactions in some others, the process of which is writing social-political poems in the field of Persian poetry production.

Keywords: Nima, Akhavan, Bourdieu, Field, Action.

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-28]

[DOI: 10.61186/jpll.31.95.181]

* PhD Candidate in Persian Language and Literature of Islamic Azad University, Central Tehran branch, *z.fallahi33@gmail.com*

** Asistant Professor in Persian Language and Literature of Islamic Azad University, Central Tehran branch, Corresponding author, Ahm.khiali_khatibi@iauctb.ac.ir

*** Asistant Professor in Sociology, Islamic Azad University, Central Tehran branch, *moh.farbod@iauctb.ir*

۱. مقدمه و بیان مسئله

آثار شعری هر دوره را می‌توان محصول کنش[۱] و واکنش[۲] شاعرانی دانست که بیش از دیگران در میدان ادبی توانسته‌اند با سرمایه‌های موجود واقعیت‌های جامعه را به‌تصویر بکشند، خصوصاً در دورهٔ معاصر که شعر بیشتر از هر دورهٔ تاریخی در ادبیات فارسی این سرزمین، بوی سیاست می‌دهد. به‌همین‌سبب، بسیاری از شاعران روشنفکر این دوره که از اندیشه‌های تجددخواهی و نوگرایی در زمینه‌های آزادی‌خواهی و وطن‌دوستی برخوردار بودند، توانستند در اشعار خود از مضامین اجتماعی بهره ببرند. در جامعه‌شناسی ادبیات، آفرینش ادبی، به‌منزلهٔ کنش شاعر، حاصل ارتباط منش و سرمایهٔ فرهنگی او در میدان قدرت است و سروده‌های شاعر بازتاب واقعیت‌های اجتماع در میدان ادبی است. به‌اعتقاد پیر بوردیو،[۳] اثر ادبی بازتولید سرمایهٔ فرهنگی است و فرآیند کنشی است که فرد در میدان قدرت از خود نشان می‌دهد. از نگاه او، اثر ادبی را می‌توان محصول بُعد ذهنی سرمایهٔ فرهنگی دانست که به‌صورت موفقیت مادی و به‌حالت عینیت‌یافته در جامعه ظهور می‌کند.

کنش شعری هر شاعر را می‌توان از دو نظر بررسی کرد: ۱. فرم و شکل ظاهری شعر ۲. محتوا و درون‌مایهٔ شعر. در این میان، محرک نقش اساسی را در فرآیند کنش و بازتولید سرمایهٔ فرهنگی ایفا می‌کند که به عوامل درونی و بیرونی بستگی دارد.

مسئلهٔ اصلی در این تحقیق، نقش سرمایه و میدان در تولید اثر ادبی است و اینکه عادتوارهٔ شاعر چگونه با تغذیه از سرمایهٔ فرهنگی در میدان ادبی از کنش‌های شعری بهره می‌گیرد تا مخاطب جذب کند. هدف اصلی این تحقیق رسیدن به نقاط مشترک و دریافت وجوه اختلاف در اشعار نیما و اخوان ازطریق بررسی مقایسه‌ای کنش‌های شعری این‌دو شاعر معاصر ایرانی است.

۱. ۱. روش تحقیق و جامعهٔ آماری

روش این تحقیق از حیث ماهیت و روش توصیفی-تحلیلی و ازنظر هدف بنیادی-نظری است. این تحقیق در جامعهٔ آماری شاعران نوپرداز معاصر و با نمونه‌گیری از حجم اشعار دو شاعر برجسته (نیما و اخوان) صورت گرفته است.

۱. ۲. پیشینهٔ تحقیق

بررسی کنش‌ها در اشعار شاعران معاصر از اهمیت خاصی در میان پژوهشگران برخوردار است و تحقیقاتی هم در این زمینه صورت گرفته است، اما طبق بررسی‌های نگارنده، تاکنون دربارهٔ

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-28]

[DOI: 10.61186/jpll.31.95.181]

کنش‌های شعری نیما و اخوان پژوهشی عرضه نشده است. از میان تحقیقات انجام‌گرفته که بیشترین قرابت موضوعی و محتوایی را با این تحقیق دارند، می‌توان به مقاله‌های زیر اشاره کرد:

۱. آرزو پوریزدان‌پناه کرمانی و رحیم کرمی (۱۳۹۷) در مقالهٔ «تحلیل مضامین پایداری اخوان‌ثالث براساس نظریهٔ عمل پیر بوردیو» نشان داده‌اند که میدان قدرت و زیرمیدان تولید ادبی عصر اخوان، متأثر از موقعیت‌هایی چون کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، انقلاب سفید شاه، فروپاشی نهضت ملی، ازهم‌پاشیدگی حزب توده و تسلط روحیهٔ استبدادی و سرکوب است و اخوان با قرارگرفتن در قطب مستقل زیرمیدان تولید شعر و برگزیدن منشی ثابت و پایدار، دربرابر میدان قدرت ایستادگی می‌کند و این امر را با کنش‌های شعری خود به‌نمایش می‌گذارد.

۲. علی‌اصغر مقصودی و دیگران (۱۳۹۴) در مقالهٔ «تحلیل جامعه‌شناختی اشعار جمال‌الدین عبدالرزاق اصفهانی براساس نظریهٔ عمل پیر بوردیو» بیان کرده‌اند که منش شکل‌گرفته در جمال‌الدین اصفهانی متأثر از سرمایه‌های اقتصادی، اجتماعی، نمادین و فرهنگی است و جایگاهش در میدان تولید ادبی و نیز ارتباطش با میدان قدرت، بر کنش شاعرانهٔ او تأثیر شگرفی گذاشته است و همچنین آشفتگی عصر زندگی شاعر تغییراتی در منش و کنش او رقم زده است.

۳. محمدحسن مقدس و دیگران (۱۳۸۶) در مقالهٔ «بوردیو و جامعه‌شناسی ادبیات» بر این باورند که دیدگاه بوردیو دربارهٔ جامعه‌شناسی ادبیات را باید در مبانی نظری جست‌وجو کرد. به‌زعم ایشان، به‌جای رابطهٔ مکانیکی بین ساختارهای عینی و پدیده‌های ذهنی، باید به رابطهٔ دیالکتیکی آنها توجه کرد که هم ساختار و هم عاملیت (زمینه و ساختار ذهنی) توأمان در آنها مورد توجه قرارگیرد.

۴. شهرام پرستش (۱۳۸۸) در مقالهٔ «بررسی ساختاری زیرمیدان تولید شعر در ایران» دریافته است که نطفه‌های شکل‌گیری میدان تولید ادبی در مشروطه منعقد شد و طلایه‌های آن را در آثار نثرنویسان و شاعران انقلابی آن دوره می‌توان مشاهده کرد.

۲. مبانی نظری (بحث)

۲. ۱. دربارهٔ نظریهٔ کنش بوردیو

نظریهٔ کنش بوردیو بر روابط دیالکتیکی ساختارهای عینی (میدان) و تمایلات ساختارمند (عادتواره) استوار است. ساختارهای عینی در درون تمایلات ساختارمند شکل واقعی می‌یابند و بازتولید می‌شوند. بوردیو معتقد است که این رابطه می‌تواند در تحلیل عمل (کنش)های

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-28]

[DOI: 10.61186/jpll.31.95.181]

اجتماعی به‌کار آید. او در معادله‌ای میان سه سازهٔ عادتواره، سرمایه و میدان با کنش چنین رابطه‌ای را برقرار می‌کند:

عادتواره×سرمایه+میدان=کنش

این معادله را می‌توان با این عبارات توضیح داد: کنش نتیجهٔ رابطهٔ بین تمایلات شخص (عادتواره) و جایگاه او در میدان است؛ به‌گونه‌ای که امکان بروز آن در شرایطی خاص فراهم می‌گردد. این معادله نشان‌دهندهٔ اجزائی است که برای درک نگرش بوردیو اهمیت زیادی دارد. درواقع، سه ابزار تفکر اصلی او، عادتواره، میدان و سرمایه، در ارتباط با یکدیگرند (گرنفل، ۱۳۹۳: ۱۰۶).

۲. ۱. عادتواره (خصلت)[۶]

بوردیو عادتواره را تمایلات ساختارمند شخصیت می‌داند و شخصیت (منش) را ساختمان ذهنی یا ملکه تعبیر می‌کند و آن را محل برخورد ساختار و کنش می‌داند. عادتواره پیشینه‌ای طولانی دارد و در فرهنگ‌ها معانی متعدد برای آن آمده است، اما بوردیو از آن برداشتی شخصی دارد. از نظر او، عادتواره دستگاهی دگرگون‌کننده است که ما را به بازتولید شرایط اجتماعی شکل‌دهندهٔ رفتارمان سوق می‌دهد و «دربرگیرندهٔ نظامی از تمایلات است که اصول و باورها، ارزیابی‌ها و قضاوت‌ها و کنش‌ها و رفتار فرد را شکل می‌دهد» (همان، ۱۰۵). بوردیو عادتواره‌ها را مولّد کنش‌ها نیز می‌داند، ولی نه به‌معنای کاملاً جبری آن، بلکه «به‌طور غیرمکانیکی به رفتارهای عیناً مطابق با منطق میدان اجتماعی مربوطه شکل می‌دهد» (شویره و فونتن، ۱۳۸۵: ۷۷). از نظر او، عادتواره‌ها سلیقه یا ذائقهٔ فرد را شکل می‌دهند. «سلیقه عامل واقعی تبدیل‌شدن هر چیز به نشانه‌های تشخّص و تمایز و تبدیل توزیع‌های پیوسته به تقابل‌های گسسته است» (بوردیو، ۱۳۹۹: ۲۴۴). فرد برمبنای سلیقه است که دست به انتخاب می‌زند. نوع مصرف فرهنگی منطبق با سلیقه می‌تواند سبک زندگی را مشخص کند و مشترکات سلیقه‌ای طبقهٔ او را تعیین می‌کند و دربارهٔ خصلت معتقد است که عادات شرطی‌شدهٔ مربوط به وضعیت خاصی از زندگی، خصلت‌ها را به‌وجود می‌آورند که همانا نظام‌های رغبت‌های پایدار و قابل انتقال‌اند» (شویره و فونتن، ۱۳۸۵: ۷۶).

به‌ازای هر سطح از موقعیت‌ها، سطحی از عادتواره‌ها وجود دارد که بر اثر شرایط اجتماعی مناسب با آن به‌وجود می‌آید و به توسط این عادتواره‌ها و ظرفیت تکثیرکنندهٔ آنها، مجموعهٔ

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-28]

[DOI: 10.61186/jpll.31.95.181]

انتظام‌یافته‌ای از ثروت‌ها و خصلت‌ها به‌وجود می‌آید که در درون خود از یک وحدت اسلوب برخوردارند (بوردیو، ۱۳۹۶: ۳۵).

«نظریهٔ خصلت شامل دسته‌کنش‌هایی است که با دسته‌کنش‌های عقلی‌نگرانه (محاسبهٔ عقلانی) تبیین‌پذیر نیست. عاملان به‌خاطر خصلت‌هایی که دارند، به‌خودی‌خود انتخاب‌های خود را محدود می‌کنند، بی‌آنکه نیازی به محاسبه برای این‌کار داشته باشند» (شویره و فونتن، ۱۳۸۵: ۷۸).

۲. ۲. میدان (عرصه) [۷]

بوردیو میدان را یک فضای اجتماعی محدود می‌داند. از نظر او، «فضا مجموعه‌ای از مواضع متمایز و هم‌زیستِ بیرون از یکدیگر است که به‌وسیلهٔ یکدیگر، به‌وسیلهٔ بیرونیت متقابل از هم و به‌وسیلهٔ روابطی چون نزدیکی، دوری و نیز به‌وسیلهٔ روابطی که نظم را نشان می‌دهد، مثل رو، زیر یا بین تعریف می‌شود» (بوردیو، ۱۳۹۶: ۳۳). او فضای اجتماعی را فضایی می‌داند که «درعین‌حال هم یک حوزهٔ قدرت است که ارادهٔ خود را بر عاملان اجتماعی که در ظل آن مشغول‌اند تحمیل می‌کند و هم یک حوزهٔ منازعه است که این عاملان درون آن به رویارویی مشغول‌اند» (همان، ۷۵). اجتماع هم یک میدان محسوب می‌شود، میدانی بزرگ که میدان‌های کوچک‌تری را در خود جای می‌دهد. میدان اجتماع نیز فضایی است که افراد جامعه در آن زندگی می‌کنند و این افراد طبقات گوناگون را شامل می‌شوند و هر طبقه از افرادی تشکیل می‌شود که مالک حجم زیادی از سرمایه هستند و سرمایهٔ آنها بیشتر فرهنگی است، به‌شرط اینکه نوعی همانندی همراه با کنش جمعی مشترک داشته باشند. در تعریف بوردیو، «میدان‌ها برحسب نوع بازی‌ای که در آنها انجام می‌شود، به‌صورت‌های مختلف شکل می‌گیرند. آنها سرگذشت و قواعد، بازیکنان شاخص و شخصیت‌های افسانه‌ای خاص خود را دارند» (فکوهی، ۱۳۸۴: ۱۲۹). بوردیو میدان را پهنهٔ اجتماعی محدودی می‌داند که تعدادی بازیگر به‌عنوان کنشگر اجتماعی با عادتواره‌های گوناگون و توانایی‌های سرمایه‌ای وارد مبارزه و رقابت می‌شوند. از نظر او، میدان‌ها با عناصری تعریف و مشخص می‌شوند که محل منازعه و مبارزه‌اند. این عناصر عبارت‌اند از کالاهای فرهنگی، سبک زندگی، مسکن، تمایز و تشخیص فرهنگی، تحصیلات، اشتغال، زمین، قدرت و سیاست، طبقهٔ اجتماعی و منزلت. از نظر بوردیو، «هر موضع به‌خاطر جایگاه آن در ساختار شبکه‌ای با مجموعه‌ای از مالکیت‌ها (سرمایه) و ظرفیت‌های عملی (خصلت) مطابقت دارد و آنها را تعیین می‌کند» (شویره و فونتن، ۱۳۸۵: ۱۱۳).

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-28]

[DOI: 10.61186/jpll.31.95.181]

فرد با قرارگرفتن در موقعیتی مشخص از میدانی خاص، قواعد و الگوهای آن میدان را درونی می‌کند، سرمایه‌های آن میدان را می‌شناسد و به این اصل پذیرفته‌شده ایمان می‌آورد که بازی‌کردن در میدان برای دست‌یابی به سرمایه‌هایش ارزشمند است. درنتیجهٔ درونی‌شدن این قواعد و الگوهای بیرونی، عادتواره در فرد شکل می‌گیرد. اینجا بازی آغاز می‌شود... [این فرد در میدان] زمانی که در موقعیتی مشخص قرار می‌گیرد، عملش نه برمبنای جبر جایگاهش و نه برمبنای تفکر عقلانی صرف رخ می‌دهد، بلکه عمل او برمبنای منطق عملی، یعنی یک تجربهٔ زیسته و درونی‌شده در موقعیتی نامشخص بین خودآگاهی و ناخودآگاهی، بروز می‌کند که بوردیو آن را استراتژی می‌نامد (صالحی امیری و سپهرنیا، ۱۳۹۴: ۲۳).

۲. ۳. سرمایه[۸]

سرمایه از منابع و منافعی است که عاملان برای به دست آوردن آن، جهت کسب قدرت، در میدان (عرصهٔ اجتماعی) تلاش می کنند. افراد با سطوح متفاوت سرمایه در میدان حاضر می‌شوند و با تولید محصولات واقعی و نمادین به مبارزه و رقابت با یکدیگر برای کسب سرمایهٔ بیشتر می‌پردازند. افراد و گروه‌هایی که توانایی تبدیل وجوه مادی سرمایه را به حالت نمادین و بهره‌گیری از سرمایه به‌شکل معناها و نمادها را دارند، به موقعیت بهتر و بالاتری در میدان دست می‌یابند. بوردیو معتقد است که مفهوم سرمایه، علاوه‌بر سرمایهٔ اقتصادی، سرمایهٔ اجتماعی، فرهنگی و حتی نمادین را هم دربرمی‌گیرد.

سرمایه ازنظر بوردیو به هرنوع قابلیت، مهارت و توانایی اطلاق می‌شود که فرد می‌تواند در جامعه به‌صورت انتسابی یا اکتسابی به آن دست یابد و از آن در روابطش با سایر افراد و گروه‌ها برای پیش‌برد موقعیت خود بهره ببرد (فکوهی، ۱۳۸۴: ۱۴۵).

«از این منظر تفاوتی ندارد که حرف از پول باشد یا شکل‌های متفاوت رفتار. سرمایه به‌دست کنشگران تولید می‌شود، می‌تواند به‌طور انحصاری انباشته شود و مورد مبادله واقع شود، یا به ارث برسد» (جنکینز، ۱۳۸۵: ۱۰۱). بوردیو سرمایه را به چهار نوع تقسیم می‌کند:

۲. ۳. ۱. سرمایهٔ اقتصادی[۷]

پول و ثروتی که ازطریق درآمدها و منابع مادی و مالی برای هر کنشگر به‌دست می‌آید سرمایهٔ اقتصادی محسوب می‌شود و برای فرد در جامعه مالکیت ایجاد می‌کند. به‌عبارت‌دیگر، «سرمایهٔ اقتصادی یعنی ثروت و پولی که هر کنشگر اجتماعی در دست دارد و شامل درآمدها و بقیهٔ انواع منابع مالی است که در قالب مالکیت جلوهٔ نهادی پیدا می‌کند» (فکوهی، ۱۳۸۴: ۳۰۰).

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-28]

[DOI: 10.61186/jpll.31.95.181]

۲. ۳. ۲. سرمایهٔ اجتماعی[۸]

سرمایهٔ اجتماعی مجموعه روابط هر کنشگر است، اعم از آشنایی‌ها، دوستی‌ها، تماس‌ها و... . به‌عبارت‌دیگر، «سرمایهٔ اجتماعی یعنی شبکه‌ای از روابط فردی و گروهی که هر فردی در اختیار دارد و شامل همهٔ منابع واقعی و بالقوه‌ای است که می‌تواند در اثر عضویت در شبکهٔ اجتماعی کنشگران یا سازمان‌ها به‌دست آید» (فکوهی، ۱۳۸۴: ۳۰۰).

۲. ۳. ۳. سرمایهٔ نمادین[۹]

«سرمایهٔ نمادین به هرگونه دارایی اطلاق می‌شود (به هر نوع سرمایه اعم از طبیعی، اقتصادی، فرهنگی، اجتماعی)» (بوردیو، ۱۳۹۶: ۱۵۴) که دیگران آن را درک کنند و به‌رسمیت بشناسند و برای آن ارزش قائل شوند، مانند برچسب نام خانوادگی و جز این. سرمایهٔ نمادین از جایگاه اجتماعی فرد سرچشمه می‌گیرد و مجموعه ابزارهای نمادینی مانند احترام، شکوه، عزت و پرستیژ را برای او به ارمغان می‌آورد.

۲. ۳. ٤. سرمایهٔ فرهنگی[۱۰]

سرمایهٔ فرهنگی ازنظر بوردیو عبارت است از «شناخت و ادراک فرهنگ و هنرهای متعالی، داشتن ذائقهٔ خوب و شیوه‌های عمل مناسب» (فاضلی، ۱۳۸۶: ۴۷). به‌تعبیر دیگر:

> داشتنی است که بودن شده است، مِلکی است درونی و جزء لایتجزای شخص گردیده، خصلت او شده است. کسب سرمایهٔ فرهنگی زمان می‌خواهد و بنابراین به امکانات مادی، و اساساً مالی نیاز دارد تا زمان به‌دست بیاید (شویره و فونتن، ۱۳۸۵: ۹۸).

بوردیو برای سرمایهٔ فرهنگی دو منبع مهم عادتواره‌ها (خصلت‌ها) و تحصیلات را نام می‌برد و تحصیلات را یکی از راه‌های مهم در تحرک طبقاتی در جامعهٔ مدرن می‌شمارد.

سرمایهٔ فرهنگی، شامل مجموعه کیفیات فکری تولیدشده توسط خانواده، مدرسه و دیگر گروه‌ها و نهادهای رسمی و غیررسمی است و معمولاً به سه صورت دیده می‌شود:

۱. ذهنی (تجسم‌یافته)[۱۱] که شکل رغبت‌های پایدار ارگانیسم به خود می‌گیرد؛ مثلاً «در فلان و بهمان زمینهٔ دانش دست‌داشتن، بافرهنگ‌بودن، به زبان و نحوهٔ بیان تسلط‌داشتن، جهان اجتماعی و رمزگان آن را شناختن و خود را در این جهان آشنا دیدن» (همان، ۹۷) یا مانند توانایی سخن‌گفتن در مقابل جمع.

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-28]

[DOI: 10.61186/jpll.31.95.181]

۲. عینی (عینیت‌یافته)[۱۲] به‌صورت موفقیت‌های مادی که قابلیت تولید کالاهای فرهنگی دارند یا «میراث فرهنگی به‌شکل اموال (تابلوها، کتاب‌ها، واژه‌نامه‌ها، ابزارها، ماشین‌ها...) جلوه می‌کند» (همان).

۳. نهادی (نهادینه‌شده)[۱۳] که «به‌صورت عناوین، مدارک تحصیلی، موفقیت در مسابقات ورودی و غیره که به استعدادات فرد عینیت می‌بخشد و جامعه آن را نهادینه می‌کند و اغلب برای آن پایگاه قایل می‌شود و جایگاه تعیین می‌کند» (همان)؛ یعنی آنچه نهادها ضمانت اجرایی آن را ممکن می‌کنند. «سرمایهٔ فرهنگی بدون کوشش شخص کسب و به ارث برده نمی‌شود، بلکه از جانب عامل، کار طولانی، مداوم و پیگیر یادگیری و فرهنگ‌پذیری را می‌طلبد با هدف جزئی از خود کردن، از آن خود کردن، آن را به قالب خود کشیدن، به‌عنوان چیزی که وجود اجتماعی او را تحول می‌بخشد» (همان، ۹۷ـ۹۸).

از دیدگاه بوردیو، جامعه‌شناسی ادبیات، آفرینش اثر ادبی را به‌منزلهٔ کنشی اجتماعی بررسی می‌کند. به‌اعتقاد او، اثر ادبی بازتولید سرمایهٔ فرهنگی است و فرآیند کنشی است که فرد در میدان قدرت از خود نشان می‌دهد. از این دیدگاه، اثر ادبی نوعی سرمایهٔ فرهنگی محسوب می‌شود که برآیند ترکیبی از سرمایهٔ اقتصادی و به‌کارگیری عادتواره‌ها است. بوردیو عادتواره‌ها را دستگاهی دگرگون‌کننده می‌داند که ما را در جهت بازتولید آن شرایط اجتماعی سوق می‌دهد که به رفتار ما شکل داده است.

شعر نیز مانند هر اثر ادبی دیگر بازتولید سرمایهٔ فرهنگی از نوع شاخص عینیت‌یافتگی است که شاعر با به‌کارگیری عادتواره‌هایش، آن را در میدان ادبی عرضه می‌کند تا دیگران از نتایج آن بهره ببرند. به‌عبارت‌دیگر، شعر کنش فردی شاعر در فرآیند تولید (سرایش) است و می‌توان آن را محصول چالش ذهنی شاعر دانست که در میدان ادبی عرضه می‌شود.

ازآنجاکه خلق اثر به‌منزلهٔ کنش (شعری)، به عواملی بستگی دارد و این عوامل می‌توانند درونی یا بیرونی باشند، کنش‌های شعری شاعران را می‌توان از دو منظر بررسی کرد:

۱. عمل کنشگرانه:[۱۴] به فرم ظاهری مربوط است که به جنبه‌های ادبی‌ـفرهنگی شعر برمی‌گردد و انگیزه و محرکی در میدان ادبی برای آن نیست. محرک اصلی آن خود شاعر است (جنبهٔ درونی دارد). اعمال کنشگرانه در بین کنشگران ادبی در بسیاری از موارد مشترک‌اند و تنها در جزئیات با یکدیگر اختلاف دارند. شاعر در فرم و شکل ظاهری، به عواملی توجه دارد که

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-28]

[DOI: 10.61186/jpll.31.95.181]

اثر او را به زیبایی هرچه تمام‌تر منعکس کند. به‌عبارتی، فرم چگونگی اثر را بررسی می‌کند و ترتیب یا ساختار اطلاعات را توضیح می‌دهد.

۲. عمل واکنشگرانه:[۱۵] به محتوا و درون‌مایه مربوط است که به جنبه‌های سیاسی-اجتماعی شعر برمی‌گردد و ناشی از برخورد دیگران و اوضاع حاکم بر جامعه است که شاعر دربرابر آنها از خود واکنش نشان می‌دهد و درواقع محرک اصلی آن دیگران و جامعه‌اند (جنبهٔ بیرونی دارد). اعمال واکنشگرانه در ادبیات، در برخی از موارد مشترک و در برخی دیگر متفاوت‌اند. شاعر در محتوا و درون‌مایه، سوگیری خاص خود را در قبال دیگران و جامعه منعکس می‌کند.

در بررسی کنش‌های شعری، اگر فرم و شکل ظاهری شعر را عمل کنشگرانهٔ شاعر بدانیم، دربرابر، محتوا و درون‌مایه را (با هردو معنی) می‌توانیم عمل واکنشگرانه قلمداد کنیم که شاعر دربرابر محرک‌های خارجی و تصمیمات دیگران در میدان قدرت نشان می‌دهد و واقعیت‌ها و دریافت‌های شخصی خود را در اشعارش منعکس می‌کند. هم عادت کنشگرانه و هم عادت واکنشگرانهٔ شاعر، فرآیند تضادی است که میان منش (عادتوارهٔ) شاعر و میدان ادبی روی می‌دهد. در این بین، سرمایهٔ فرهنگی نیز نقش عمده‌ای دارد. شاعر به‌وسیلهٔ سرمایهٔ فرهنگی خود در میدان ادبی با مواضعی که در پیش می‌گیرد، جایگاه (قطب) خود را به‌دست می‌آورد (چه استقلال باشد و چه وابستگی).

۳. بررسی مقایسه‌ای کنش‌های شعری نیما و اخوان با رویکرد نظریهٔ کنش بوردیو

۳. ۱. رفتارهای کنشگرانهٔ نیما و اخوان

رفتارهای کنشگرانهٔ شاعران را بیشتر می‌توان در مقوله‌های سبک و زبان شعر، بهره‌وری از صورخیال و عناصر زیبایی سخن، لحن بیان و گرایش به سبک خاص، هنجارگریزی (آشنایی‌زدایی)، باستان‌گرایی (آرکائیسم)، نمادگرایی (سمبولیسم اجتماعی)، روایتگری (داستان‌گویی)، واژه‌سازی و ترکیبات تازه و... مشاهده کرد.

۳. ۱. ۱. سبک[۱۶] و زبان شعر[۱۷]

سبک در ادبیات روشی است که شاعر یا نویسنده برای بیان اندیشه‌ها و مفاهیم خود برمی‌گزیند. سبک جهت‌دهنده و تنظیم‌کنندهٔ وحدت بافت و ساختار اثر ادبی است. سیروس شمیسا در *راهنمای ادبیات معاصر* می‌نویسد: «مسئلهٔ سبک در نیما حاد و پیچیده است.

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-28]

[DOI: 10.61186/jpll.31.95.181]

سبک واضح اما عناصر مکونهٔ آن پنهان است... نمی‌توان گفت زبان سبک خراسانی است» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۹۶)؛ حال‌آنکه در جای دیگر (برخی از مشخصات «افسانه») اظهار می‌کند:

> نیما به فراوانی از مختصات زبانی سبک خراسانی، هم به‌لحاظ آوایی و هم لغوی و هم نحوی استفاده کرده است. این مختصات گاهی طبیعی است و مثلاً جنبهٔ آرکائیسم دارد، اما گاهی (مثلاً تشدید مخفف) خیلی غلیظ است و در کنار زبان امروز فارسی جنبهٔ ناخوشایندی به شعر داده است (همان، ۲۳۷).

نیما در نخستین اشعار خود از زبان مادری و واژه‌های بومی و محلی بهره برده است؛ مانند «افسانه» (حضور مبهم در درون شاعر)، «داروگ» (قورباغهٔ درختی)، «سیولیشه» (سوسک سیاه)، «هلی» (آلوچه)، «چوخا» (لباس پشمی چوپانان)، «پلم» (نوعی گیاه)، «تلاجن» (نوعی درخت جنگلی)، «اوجا» (نارون وحشی جنگلی)، «ماخ‌اولا» (تنگه‌ای سر راه یوش نزدیک روستای میناک).

حسین‌پور چافی علاوه‌براینکه شعر نیما را سمبلیک و نمادین می‌داند، معتقد است که «زبان شعر نیما زبانی است پیچیده و مبهم که در برخی موارد از نظر صرفی و نحوی از زبان هنجار و معیار فاصله گرفته است و همین امر، فهم برخی اشعار او را دچار مشکل کرده است» (حسین‌پور چافی، ۱۳۸۴: ۲۳۹).

«سبک اخوان در اشعار معروف او تمثیلی است (سمبولیسم اجتماعی) و این تمثیل، اولاً سیاسی است و ثانیاً، سخت خودآگاه؛ یعنی سمبل‌ها آگاهانه برای مقاصد سیاسی انتخاب شده‌اند و ازاین‌رو گاهی چندان تأثیرگذار نیستند» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۴۷۱). «زبان او همان زبان سبک خراسانی است که گاهی لغات محاوره‌ای زبان جدید را در آن جا داده است. مثلاً هم اسکان متحرک دارد (زمردین، به سکون حرف میم) و ضمایر مرسوم در سبک خراسانی (که‌مان) و هم لغات عامیانه (کیپ می‌شود)» (همان). اما «ویژگی‌های زبان مکتب خراسانی و به‌کارگیری کلمات سنگین و فخیم، مانع از کامیابی کامل او در این زمینه شده است» (بهبهانی، ۱۳۶۹: ۱۵۶ـ۱۵۷). علاوه‌براین، مانند نیما، در اشعارش از واژه‌های بومی و محلی نیز بهره برده است؛ مانند سبزنا (سبزه)، پرپری (کبوتر ماده)، کرک (بلندرچین).

«مرد را بینم که پای پرپری در دست/ با صفیر آشنای سوت/ سوی بام خویش خواند، تا نشاندشان/ بال‌هاش سرخ است/ آه، شاید اتفاق شومی افتاده‌ست» (اخوان، ۱۴۰۰: ۵۰۸-۵۰۷).

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-28]

[DOI: 10.61186/jpll.31.95.181]

۳. ۱. ۲. بهره‌وری از صورخیال و عناصر زیبایی سخن

برجسته‌ترین آرایه‌های صورخیال و عناصر زیبایی سخن در اشعار نیما را می‌توان چنین برشمرد:

۳. ۱. ۳. تشبیهات تازه

نیما در اشعارش مدام به‌دنبال تشبیه‌های تازه بود و از تشبیه‌های تکراری و کهنه‌ای که پیشینیان در اشعارشان به‌کار برده بودند، خسته و دلگیر شده بود؛ لذا سعی می‌کرد مخاطب را با جدیدترین تشبیه‌ها مواجه کند. آنچه بیشتر در اشعار نیما به تشبیه‌ها تازگی و طراوت می‌بخشد، وجه‌شبه‌هایی است که قدرت تخیل او را برجسته می‌کند؛ وجه‌شبه‌هایی از نوع خیالی، تمثیلی و ایهامی. در برخی موارد، وجه‌شبه‌ها با طرفین تشبیه پیوندی استعاری از نوع حس‌آمیزی برقرار می‌کنند:

«بدیدم نیزه‌ها بیرون به سنگ از سنگ چون پیغام دشمن تلخ» (یوشیج، ۱۳۸۳: ۲۲۴).

در این بند، وجه‌شبه (تلخ) با طرفین تشبیه (نیزه و پیغام)، پیوندی مبتنی بر حس‌آمیزی برقرار کرده است. نیزه با حس بینایی دریافت می‌شود و پیغام با حس شنوایی، درحالی‌که تلخ با حس چشایی دریافت می‌شود.

اخوان در برخی موارد به طرفین تشبیه شخصیت می‌دهد:

«راه مانند رگی در پوست/ تن بپوشیده و گریزان است» (همان، ۲۰۶).

شاعر در این بند، دو وجه‌شبه آورده؛ وجه‌شبه اول (تن بپوشیده) را برای مشبه (راه) که تنها جنبهٔ خیالی دارد و وجه‌شبه دوم (گریزان) را برای مشبه‌به (رگ) که علاوه‌بر خیال، تشخیص نیز دارد.

۳. ۱. ٤. تکرار درقالب مصراع‌آرایی و بندآرایی

شاعر یک مصراع یا یک بند را در آغاز و پایان شعر تکرار می‌کند که این‌کار حالتی دوار و گردنده به شعر می‌دهد. مانند اشعار «آی آدم‌ها»، «تو را من چشم در راهم»، «در شب سرد زمستانی» و «هنگام که گریه می‌دهد ساز»:

«تو را من چشم در راهم شباهنگام/ که می‌گیرند در شاخ تلاجن سایه‌ها رنگ سیاهی/ وزان دل‌خستگانت راست اندوهی فراهم/ تو را من چشم در راهم» (همان، ۲۰۰).

اخوان در شعر «"زمستان" برای القای مفهوم «سردی» و «سکوت»، صامت «س» را بسیار تکرار کرده است» (رضایی و همکاران، ۱۳۹۵: ۱۶۵).

... که سرما سخت سوزان است (اخوان، ۳۷۰: ۱۴۰۰).

صدایی گر شنیدی صحبت سرما و دندان است (همان، ۳۷۱).

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-28]

[DOI: 10.61186/jpll.31.95.181]

حریفا گوش سرما برده است این، یادگارِ سیلی سردِ زمستان است (همان، ۳۷۲).

برجسته‌ترین آرایه‌های صورخیال و عناصر زیبایی سخن در اشعار اخوان را می‌توان چنین برشمرد:

۳. ۱. ۵. تشبیه سیاه

تشبیه سیاه توصیفی است از وقایع تلخ و گزندهٔ دورهٔ حکومت پهلوی که بازه‌ای از عمر گران‌بهای اخوان در آن سپری شد، به‌گونه‌ای که شاعر وقایع را در خیال خود پرورده و به به‌تصویر کشیده و یکی از پربسامدترین عناصر خیالی است که اخوان در اشعار خود به‌کار برده است. چنین تشبیه‌هایی از عواملی چون یأس و نومیدی‌ها، شکست و گریزها و تحقق نیافتن آرزوهای دیرین برمی‌آید که شاعر را به انزوا و سکوت وامی‌دارد، اما درعین‌حال او باور خود را از دست نمی‌دهد و نام امید را نیز برای خود برمی‌گزیند. جای‌جای اشعار اخوان، از این‌گونه تشبیه‌ها بسیار دیده می‌شود:

«مسکین دلم لرزان، چو برگ از باد/ یا آتشی پاشیده بر آن آب/ خاموشی مرگش پر از فریاد» (اخوان، ۱۴۰۰: ۶۱۰). **«زندگی با ماجراهای فراوانش/ ظاهری دارد به‌سان بیشه‌ای بغرنج و درهم‌باف»** (همان، ۱۰۵۵).

۳. ۱. ۶. تمثیل

تمثیل نیز در شعر اخوان نمونه‌های فراوانی دارد. تمثیل روایتی است منظوم یا منثور که مفهوم واقعی‌اش با برگرداندن اشخاص و اتفاق‌ها به چیزی غیر از آنچه در ظاهر دیده می‌شود حاصل می‌شود و معمولاً نکته‌ای اخلاقی یا اجتماعی یا سیاسی در خود نهفته دارد (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۱۰۳):

«این شکسته چنگ بی قانون/ رام چنگ چنگی شوریده رنگ پیر/ گاه گویی خواب می‌بیند/ خویش را در بارگاه پرفروغ مهر/ طرفه چشم‌انداز شاد و شاهد زرتشت/ یا پریزادی چمان سرمست/ در چمنزاران پاک و روشن مهتاب می‌بینند» (اخوان، ۱۴۰۰: ۵۱۲).

۳. ۲. لحن حماسی[۱۸] و گرایش به سبک خراسانی

حماسه نوعی از شعر روایی، مبتنی بر توصیف اعمال پهلوانی و مردانگی‌ها و افتخارات فردی یا قومی است که شامل مظاهر مختلف زندگی می‌شود. در حماسه که از قدیمی‌ترین انواع ادبی است، شاعر از «خصایص نژادها و ملل جهان و چگونگی مدنیت و مجاهدات و رنج‌های ایشان در تکوین تمدن و ملیت» (صفا، ۱۳۳۳: ۱۵) می‌گوید.

نیما برخلاف جریان غالب زمانهٔ خود، نگاهی دیگرگونه به مقولهٔ حماسه دارد. او در اشعار حماسی‌اش راوی رنج‌های انسان است، انسان‌هایی که قربانی کشورگشایی‌های قهرمانان

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-28]

[DOI: 10.61186/jpll.31.95.181]

حماسه‌ها و پیکارهای جنگ‌افروزان در طول تاریخ‌اند. از نظر او، جنگ و حماسه‌آفرینی تنها هنگامی موجه است که به رنج مردم پایان دهد. او حماسه و جنگ را از چشم پهلوانان اسطوره‌ای نمی‌نگرد، بلکه آن را از زاویهٔ دید سربازان و خانواده‌هایشان به شعر درمی‌آورد (امینی و رحیمی‌نژاد، ۱۳۹۲: ۳).

لحن برخی از اشعار نیما حماسی است. این ویژگی را می‌توان در اشعار «خانوادهٔ سرباز»، «بشارت»، «قلب قوی»، «جامهٔ مقتول»، «شهید گمنام»، «سرباز فولادین»، «مرغ آمین»، «در نخستین ساعت شب»، «پی‌دار و چوپان»، «خانهٔ سریویلی»، و «داستان دانیال»، مشاهده کرد:

«ای ستم دیده مرد، شو بیدار رفت نحسی قرن‌ها برباد
نحسی ای نیست این زمان بشکست به گدایان همه بشارت باد»
(یوشیج، ۱۳۸۳: ۵۲۸)

لحن برخی از اشعار اخوان نیز مانند نیما حماسی است. او در شعر حماسی بیشتر از *شاهنامهٔ* فردوسی الهام گرفته و در لحن حماسی خود غالباً از استعاره و نماد بهره برده است. لحن حماسی اخوان را می‌توان در مجموعه‌های *زمستان*، *آخر شاهنامه*، *در حیاط کوچک پاییز در زندان*، *دوزخ اما سرد*، *زندگی می‌گوید اما باز باید زیست*، مجموعهٔ *تو را ای کهن بوم و بر دوست دارم* و *سواحلی و خوزیات* مشاهده کرد:

چه غم روباه و کفتار ار ندانند که شیر بیشه‌ام ببرم شناسد
رسد کاسفندیار این رستمی کیش ز تیر و تیغ و از کبرم شناسد
(اخوان، ۱۴۰۰: ۱۳۶۶)

۳. ۳. هنجارگریزی[19] (آشنایی زدایی)[20]

هنجارگریزی و هنجارافزایی[21] از روش‌های برجسته‌سازی است و برجسته‌سازی[22] به‌کارگیری شیوه‌ای است که به‌نوعی به زبان تشخّص می‌دهد و آن را از زبان معیار متمایز می‌کند. هنجارگریزی در شعر «عبارت است از به‌هم‌ریختن، شکستن و سرپیچیدن از قوانین زبان متعارف و معیار» (صفوی، ۱۳۷۳: ۴۷).

هنجارگریزی انواع گوناگونی دارد؛ ازجمله: واجی، آوایی، هجایی، واژگانی، صرفی، نحوی، معنایی، نوشتاری، گفتاری (گفتمانی)، گویشی، سبکی، زمانی (آرکائیسم)، موسیقایی، کلامی (آرگو)، تصویری و زبانی.

شاعران عموماً از هنجارها و معیارها گریزان هستند، گاهی صرف پرداختن به هنجارها شاعر را در قید و بندی گرفتار می‌سازد که نمی‌تواند ایده‌ها، اندیشه‌ها و تخیلات خود را بیان کند،

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-28]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.181]

زیرا زبان معیار قاعدتاً برای اطلاع رسانی و بیان مقصود و موضوع بر طبق واقعیات وضع شده، در حالی که شاعران از طریق هنجارگریزی‌ها و هنجارآفرینی‌ها در قالب زیبایی آفرینی کلام و پیام خود را به طریقی زیبا و مؤثّر بیان و به خواننده القا می‌کنند. این شیوهٔ بیان شاعر توجه مخاطب را جلب می‌کند و اشتیاق او را برمی‌انگیزد و مهم این است که شاعر آگاهانه این راه را برمی‌گزیند (بهمنی‌مطلق، ۱۳۹۰: ۱۱-۱۰).

در شعر نیما، بسیاری از گونه‌های هنجارگریزی دیده می‌شود. برای نمونه چند نمونه ذکر می‌شود:

الف) واژگانی: این نوع هنجارگریزی در حوزهٔ واژگان صورت می‌گیرد. واژگان مجموعه‌ای از واژه‌های موجود هر زبان را گویند که در ذهن گویشوران ذخیره شده‌اند و معمولاً فرهنگ‌های لغت در هر زبانی درواقع فهرستی از این لغات را دربردارند. از مهم‌ترین جلوه‌های هنجارگریزی واژگانی، ساختن واژه‌ها و ترکیبات جدیدی است که پیشتر وجود نداشته یا در گذشته‌های دور به‌کار می‌رفته است؛ مانند «بافیده»، «یکی‌تر»، «آفت‌وار»، «سنگستان»، «فراسوده»: «**خاطر این‌گونه فراسوده مساز/ بگذران سهل در آن‌دم که به‌ناچار تو را/ کار آید دشوار...**» (یوشیج، ۱۳۸۳: ۳۱۶).

ب) نحوی: این نوع هنجارگریزی جابه‌جایی عناصر سازندهٔ جمله از نظر ترتیب واژه‌ها است، به‌صورتی‌که از ساختار دستوری امروز زبان تبعیت نکند: «**گذشتند آن شتاب‌انگیزکاران کاروانان**» (همان، ۴۱۸).

در شعر اخوان نیز بسیاری از گونه‌های هنجارگریزی دیده می‌شود. نمونه‌ای از هنجارگریزی واژگانی و نحوی در ادامه ذکر شده است:

الف) واژگانی: «پرهیب»، «ناشکسته»، «شوخگین»، «فرامشت‌زار»، «مست شور»، «آبگین پرده»، «غدر چرکین»: «**ببخشا گر غبارآلود راه و شوخگینم غارا!**» (اخوان، ۱۴۰۰: ۵۹۳).

ب) نحوی: مانند: «**ای شط شیرین پرشوکت من!/ ای با تو من گشته بسیار/ در کوچه‌های بزرگ نجابت**» (همان، ۵۰۹).

۳. ۴. باستان‌گرایی (آرکائیسم)[۲۳]

باستان‌گرایی که برخی آن را هنجارگریزی زمانی دانسته‌اند:

به‌کاربردن تعمدی کلمات منسوخ یا شیوهٔ نحوی مهجور و غیرمتداول جملات در زبان امروز است که گاهی شاعران برای تشخص‌بخشیدن به کلام و تأثیربخشی بیشتر یا تداعی زمان گذشته و خلق فضای سنتی و قدیمی در شعر خود به‌کار می‌برند (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۳۱-۳۲).

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-28]

[DOI: 10.61186/jpll.31.95.181]

اما بهره‌گیری هر شاعر از روش آرکائیسم سلیقه‌ای است و به علاقهٔ او به روش به‌کارگیری آن بستگی دارد. آرکائیسم بیشتر در زمینه‌های برجسته‌سازی، اعجاب و شگفتی، افزایش توان موسیقی، پیوند زبانی میان نو و کهن، خروج از زبان متعارف و... صورت می‌پذیرد و این شیوه در ادبیات به دو روش (واژگانی و نحوی) انجام می‌پذیرد.

نیما در اشعارش از هردو روش آرکائیسم استفاده کرده است و ازآنجاکه در اشعار آغازین خود از سبک خراسانی بهره می‌گرفت، به واژگان اسطوره‌ای چندان میلی نشان نداد و تنها از واژه‌های کهن فارسی و در برخی موارد عربی نامأنوس بهره برد:

الف) واژه‌های کهن: «ناوک»، «انبان»، «پای‌افزار»، «دوشین»، «بزم»؛ مانند «**بس شب دوشی بر او سنگین و بزم آشوب بگذشته**» (یوشیج، ۱۳۸۳: ۱۶۰).

ب) واژه‌های عربی: «غره»، «قلنسوت»، «مسحوق»، «هرا»، «استغاثه»؛ مانند «**از درون استغاثه‌های رنجوران/ در شبانگاهی چنین دل‌تنگ می‌آید نمایان**» (همان، ۹۹).

د) نحوی: مانند «**آی آدم‌ها که بر ساحل نشسته شاد و خندانید/ یک‌نفر در آب دارد می‌سپارد جان**» (همان، ۹۲).

در اشعار اخوان نیز آرکائیسم به‌دلیل گرایش او به سبک خراسانی، مانند نیما، دیده می‌شود. او برخلاف نیما به واژگان اسطوره‌ای و حماسی اشتیاق زیادی نشان می‌دهد. باستان‌گرایی اخوان را می‌توان در کاربرد واژه‌های کهن و اسطوره‌ای او مشاهده کرد:

الف) واژه‌های کهن: «آغل»، «مغاک»، «کنام»، «لختی»، «چکاد»؛ مانند «**بر چکاد پاسگاه خویش، دل بیدار و سر هشیار/ هیچشان جادویی اختر**» (اخوان، ۱۴۰۰: ۵۱۴).

ب) واژه‌های اسطوره‌ای: «اهورا»، «رخش»، «درفش کاویان»، «میترا»، «سیاوش»؛ مانند: «**این گلیم تیره‌بختی‌هاست/ خیس خون داغ سهراب و سیاوش‌هاست/ روکش تابوت تختی‌هاست**» (همان، ۸۵۵).

ج) نحوی؛ مانند «**نفس کاین است پس دیگر چه داری چشم/ ز چشم دوستان دور یا نزدیک**» (همان، ۳۷۱).

۳. ۵. نمادگرایی (سمبولیسم اجتماعی)[۲۴]

سمبولیسم (نمادگرایی) به‌معنی عام، استفاده از نماد و مفاهیم نمادین است (داد، ۱۳۸۷: ۲۹۵). سمبولیسم اجتماعی بهره‌گیری از نمادها در ادبیات برای بیان احساسات درونی یا واقعیت‌های اجتماعی است. معمولاً از سمبولیسم اجتماعی در ادبیات فارسی با نام شعر نو حماسی و اجتماعی یاد می‌شود؛ شعری که درون‌مایهٔ اجتماعی و فلسفی دارد و با ادراک، اندیشه و احساس خواننده سروکار دارد. برخی از محققان ادبی چون شفیعی کدکنی، شروع جریان سمبولیسم اجتماعی را پس از کودتای ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲ شمسی می‌دانند و دلیل

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-28]

[DOI: 10.61186/jpll.31.95.181]

آنان این است که «از سال ۱۳۳۳ به بعد، اصول و مقررات شعری پخته‌تر شد، رمانتیسم رایج در شعر رو به زوال نهاد و اندک‌اندک نوعی رمزگرایی اجتماعی در شعرها آشکار شد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۷: ۱۲۹)، درحالی‌که نیما قبل از آن، در برخی از اشعار خود، از نمادها و سمبل‌های اجتماعی فراوان استفاده کرده است؛ بنابراین، نیما «نخستین کسی است که در شعر فارسی بیان سمبلیک را به‌معنای واقعی و تعریف‌شدهٔ آن به‌کاربسته است» (جلیلی، ۱۳۸۷: ۶۱). نیما از سمبل‌ها و نمادها بیشتر برای بالابردن ادراک و بینش هنری در گسترهٔ ادب پارسی و تازگی و شکوفایی اشعار خود بهره برده است. اشعار «ققنوس» (نماد خود نیما) و «مرغ آمین» (نماد روحیهٔ متعهد نیما)، «داروگ»، «برف» و «ناقوس» را می‌توان از سروده‌های برجستهٔ نمادین و سمبولیک نیما دانست.

ققنوس، مرغ خوشخوان، آوازهٔ جهان/ آواره مانده از وزش بادهای سرد/ بر شاخ خیزران/ بنشسته است فرد/ بر گرد او به هر سر شاخی پرندگان.../آن‌گه ز رنج‌های درونیش مست/ خود را به روی هیبت آتش می‌افکند/ باد شدید می‌دمد و سوخته است مرغ؟/ خاکستر تنش را اندوخته است مرغ؟/ پس جوجه‌هایش از دل خاکسترش به در (یوشیج، ۱۳۸۳: ۶۱-۶۳).

در این شعر، شاعر ققنوس را نماد از خود گرفته که می‌سوزد تا پیامش به پرندگان (مردم) برسد؛ چراکه ققنوس آشیانهٔ مطمئنی ندارد و جایگاه موقت او شاخه‌های سستی است که با اندک وزش باد می‌لرزد و منظور او بیان اوضاع آشفته‌ای است که مسبّبش حکومت مستبد پهلوی است. در جای دیگر، «"شب‌پره" در شعر نیما نماد آگاهان سردرگمی است که اوضاع نابسامان جامعه آنان را سرگردان کرده، آرامش را از آنان گرفته است، دل‌آگاهانی که از تلاش بیهوده برای بیداری جامعه خسته شده‌اند و می‌خواهند دمی در روشنایی ادراک دیگران آرام گیرند. شب‌پره نماد خود نیما نیز می‌تواند باشد» (مرادی و پارسا، ۱۳۹۶: ۹۴).

شب پرهٔ ساحل نزدیک با من (روی حرفش گنگ) می‌گوید: «چه فراوان روشنایی در اتاق توست!/ باز کن در بَر من/ خستگی آورده شب در من (یوشیج، ۱۳۸۳: ۱۹۵).

اخوان در اشعارش به هردو جنبهٔ سمبولیسم اجتماعی (تعهد اجتماعی و نمادگرایی) پرداخته است. ازآنجاکه درقبال مردم ستمدیدهٔ وطن احساس دین می‌کرد، برای ادای دین خود و هم‌دردی با مردم و رساندن پیام خود به آنان، در اشعارش از نماد استفاده کرد. اشعار «آخر شاهنامه»، «تسلی و سلام»، «باغ من»، «زمستان»، «قاصدک»، «چون سبوی تشنه»،

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-28]

[DOI: 10.61186/jpll.31.95.181]

«خزانی»، «بازگشت زاغان» و «میراث» را می‌توان از سروده‌های برجستهٔ نمادین و سمبولیک اخوان دانست.

آسمانش را گرفته تنگ در آغوش/ ابر با آن پوستین سرد نمناکش/ باغ بی‌برگی/ روز و شب تنهاست/ با سکوت پاک غمناکش.../ باغ بی‌برگی/ خنده‌اش خونی‌ست اشک‌آمیز/ جاودان بر اسب یال‌افشان زردش می‌چمد در آن/ پادشاه فصل‌ها پاییز (اخوان، ۱۴۰۰: ۴۲۳-۴۲۴).

در این شعر، شاعر باغ را نماد سرزمین ایران و پاییز را نماد حکومت مستبد پهلوی گرفته و اوضاع کشور را پس از جریان کودتای ۲۸ مرداد به‌تصویر کشیده است.

۳. ۶. روایتگری[۲۵] (داستان‌گویی)

«روایت اصطلاحی عام است که برای هر آنچه قصه، داستان یا حکایتی را نقل می‌کند به‌کار می‌رود» (داد، ۱۳۸۷: ۲۵۳). روایتگری مجموعه‌ای از روش‌ها است که نویسندگان و پدیدآورندگان ادبی، نمایشی، سینمایی یا موسیقایی برای ارائهٔ داستان به مخاطبان خود از آن بهره می‌گیرند. روایت از طریق راوی گزارش می‌شود. راوی یک شخصیت داستانی یا یک شخصیت خارج از داستان است که نقش صدای مؤلف را برای رساندن اطلاعات به‌ویژه دربارهٔ پیرنگ به شنونده، بیننده یا خواننده ایفا می‌کند. راوی می‌تواند ناشناس و غیر از شخصیت‌های داستان باشد، یا یکی از شخصیت‌های داستان باشد، یا در بعضی آثار داستانی یا غیرداستانی در جایگاه یک شخصیت شرکت‌کننده در داستان ظاهر شود. تزوتان تودوروف[۲۶] بلغاری در سال ۱۹۶۹ میلادی، در کتاب *دستور زبان دکامرون* خود، نخستین‌بار برای اشاره به علم روایت از این اصطلاح استفاده کرد. بعدها ولک[۲۷] و وارن[۲۸] در دورهٔ اوج نقد نو در کتاب مشترک خود به نام *نظریهٔ ادبیات*، چارچوب مطالعهٔ داستانی را ترسیم کردند.

> در دورهٔ مشروطه، کوشش میرزادهٔ عشقی به‌سبب آشنایی مستقیمی که در ترکیهٔ عثمانی با این ژانر ادبی پیدا کرده بود، با سرایش نمایش‌نامهٔ «کفن سیاه» از اولین اقداماتی بود شعر نمایشی نیز در ادبیات ایران تجربه شد و پس از میرزادهٔ عشقی، کوشش‌های نیما چه در «افسانه» و چه در «مرغ آمین» قدم‌هایی در این زمینه است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۵۲: ۷).

ازآنجاکه نیما توجه خاصی به داستان و نمایش داشت، «با آگاهی از تمایز میان شعر، داستان و نمایش می‌کوشد تا پلی میان این گونه‌ها بزند و عامل مشترک بین این سه گونهٔ ادبی را که روایت و وصف است بیشتر در شعر خود به کارگیرد» (جورکش، ۱۳۸۳: ۶۸).

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-28]

[DOI: 10.61186/jpll.31.95.181]

نیما در اشعار روایی‌اش، برخلاف پیشینیان که ذهن‌گرا (سوبژکتیو)[۲۹] بودند، عین‌گرا (اوبژکتیو)[۳۰] است و بیشتر به ابژه توجه دارد نه سوژه. تصویرگرایی و فضاسازی در اشعار نیما به‌حدی واقعی است که مخاطب حضور خود را در آنها می‌بیند و چنان به توصیف و تجسم اشیا می‌پردازد که ذهن مخاطب واقعیت‌ها را به‌طور ملموس درمی‌یابد. نیما علاوه‌بر شاعری چندین نمایش‌نامه نیز نوشته است؛ از جمله *کفش حضرت غلمان*، *حکایت دزد و شاعر*، *حاجی خرناس*، *ملکه لیدی*، *کومه دهاتی* و... . اشعار «افسانه»، «مرغ آمین»، «محبس»، «خانوادهٔ سرباز»، «سریویلی»، «مانلی» و... را هم می‌توان از سروده‌های روایی نیما دانست.

مرغ آمین دردآلودی است آواره بمانده/ رفته تا آن سوی این بیدادخانه/ بازگشته رغبتش دیگر ز رنجوری نه سوی آب و دانه/ نوبت روز گشایش را/ در پی چاره بمانده (یوشیج، ۱۳۸۳: ۹۸).

اخوان نیز اشعار روایی دارد و خود را «راوی افسانه‌های رفته از یاد» می‌خواند: «**راوی‌ام من، راوی‌ام آری/ بازگویم همچنان که گفته‌ام باری/ راوی افسانه‌های رفته از یادم**» (اخوان، ۱۴۰۰: ۸۵۷). خود او دراین‌باره می‌گوید:

> من روایت را به حد شعر اوج داده‌ام اما شعر را به حد روایت تنزل نداده‌ام. این مسئله‌ای است که باید به آن توجه کنند... اصولاً من راوی هستم و در این‌کار هم هیچ ایرادی نمی‌بینم... قصه یکی از پراهمیت‌ترین قسمت‌های زندگی است. اصلاً خود زندگی است. من قصه را به حد شعر اوج دادم. باعث نزول قصه نشده‌ام (همان، ۲۰۰).

در جای دیگر می‌گوید: «من مثل بعضی کارهای الیوت شعر گفته‌ام که در آنها هم روایت است؛ مثل پاره‌ای از کارهای سعدی شعر گفته‌ام؛ مثل فردوسی شعر گفته‌ام و مثل خودم شعر گفته‌ام. من خود روایت را نوعی شعر می‌دانم» (همان، ۲۰۰). اشعار «اندوه»، «مرد و مرکب»، «پیوندها و باغ»، «قصهٔ شهر سنگستان»، «نطفهٔ یک قهرمان با توست»، «بی‌سنگر»، «هنگام»، «سترون»، «آواز گرک» و... را می‌توان از سروده‌های روایی اخوان دانست.

نه چراغ چشم گرگی پیر/ نه نفس‌های غریب کاروانی خسته و گمراه/ مانده دشت بیکران خلوت و خاموش/ زیر بارانی که ساعت‌هاست می‌بارد/ در شب دیوانهٔ غمگین/ که چو دشت او هم دل افسرده‌ای دارد (همان، ۳۵۶-۳۵۷).

۳. ۷. واژه‌سازی[۳۱] و ترکیبات تازه[۳۲]

مراد از واژه‌سازی درواقع ساخت واژهٔ جدید نیست؛ چراکه واژه‌ها در هر زبانی پیشینهٔ تاریخی دارند و شاهد بر این گفته وجود فرهنگ‌های لغات و واژه‌نامه‌ها است. امروزه، وقتی سخن از

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-28]

[DOI: 10.61186/jpll.31.95.181]

واژه‌سازی به‌میان می‌آید، گاه مقصود ترکیبی است که از پیوند تکواژ با وندهای اشتقاقی حاصل می‌شود و گاه گرته‌برداری[۳۳]هایی است که از زبان‌های دیگر صورت می‌پذیرد. توجه داشته باشیم که به‌کارگیری واژگان کهن یا بیگانه در همان ساخت و ریخت ظاهری، حتی اگر تغییر معنایی هم ایجاد شده باشد، واژه‌سازی محسوب نمی‌شود؛ بنابراین، واژه‌سازی به دو روش صورت می‌گیرد: ۱. ساخت ترکیب تازه؛ ۲. گرته‌برداری.

نیما خلاقیت و نبوغ خاصی در خلق شیوه‌های جدید داشت و در به‌کارگیری واژه‌های مهجور هم بسیار طبع‌آزمایی کرد. ازجمله کاربردهای کهن در شعر نیما می‌توان به این موارد اشاره کرد: روشن‌آرای (روشنی‌بخش)، بشسته‌تن (پاک)، بهارکردن (شکوفه‌کردن)، گریه سازدادن (گریه سردادن)، درچشم‌کشاندن (به‌نظرآوردن)، رنگ‌بستن (رنگ‌گرفتن)، خواب در چشم شکستن (بیدارماندن):

می‌تراود مهتاب/ می‌درخشد شب تاب/ نیست یک‌دم شکند خواب به چشم کس و لیک/ غم این خفتهٔ چند/ خواب در چشم ترم می‌شکند (یوشیج، ۱۳۸۳: ۱۷۷).

اخوان نیز در این زمینه مهارت خاصی داشت. او با ترکیب واژه‌های کهن و امروزی دست به آفرینش واژه‌های جدید و ترکیبات تازه‌ای چون «آسمان‌کوب»، «برگک»، «پریشان بوم»، «کوه میخ»، «نفس دود» و... زده است.

با آنکه شب شهر را دیرگاهی است/ با ابرها و نفس‌دودهایش/ تاریک و سرد و مه‌آلود کرده است (اخوان، ۱۴۰۰: ۶۶۲).

۳. ۸. رفتارهای واکنشگرانهٔ نیما

۳. ۸. ۱. عصیان‌گری: از اشعار و سروده‌های نیما برمی‌آید که روحی عصیان‌گر داشته است. گویی دریایی بود مواج و پرتلاطم که هرگز روی آرامش به خود ندیده است. انقلاب اکتبر فرانسه، نهضت مشروطیت، جنگ جهانی اول، کودتای رضاخانی و... همگی از مواردی بود که یکی پس از دیگری انگیزه‌های عصیان‌گری را در نیما پرورش داد تا اینکه زمینه‌های اعتراض و انتقاد در ذهن و اندیشهٔ او پدیدار شد. اولین اقدام او در ادبیات، پشت‌پازدن به سنّت‌های ادبی پیشینیان بود و این آغازی بود برای ظهور نشانه‌های نوآوری و تجدّدطلبی و دومین اقدام او، در صحنهٔ سیاست، پیوستن به جرگهٔ طرفداران میرزاکوچک جنگلی است. در شعر «در شب سرد زمستانی» این واقعیت را به‌تصویر کشیده است:

در شب سرد زمستانی/ کورهٔ خورشید همچون کورهٔ گرم چراغ من نمی‌سوزد/ و به‌مانند چراغ من/ نه می‌افروزد چراغی هیچ/ نه فروبسته به یخ ماهی‌که از بالا می‌افروزد (یوشیج، ۱۳۸۳: ۱۸۶).

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-28]

[DOI: 10.61186/jpll.31.95.181]

۳. ۸. ۲. جامعه‌گرایی: نیما با اینکه بیشتر گوشه‌گیر و انزواطلب بود، درعین‌حال فردی اجتماعی و انسان‌گرا هم بود و همیشه خود را در قبال مردم سرزمینش متعهد می‌دانست و این ویژگی نیز در بسیاری از اشعار او مشاهده می‌شود. «شعر نیما شعری است متعهدانه و ملتزم. در اشعار او در قبال مردم و درد و رنج‌های آنان نوعی رسالت و مسئولیت اجتماعی و سیاسی به‌چشم می‌خورد. از این نظر، نیما الگوی بسیاری از شاعران معاصر است» (حسین‌پور چافی، ۱۳۸۴: ۲۳۹). بندهای آغازین شعر «آی آدم‌ها» نمونهٔ خوبی است:

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/ آن زمان که مست هستید از خیال دست‌یابیدن به دشمن/ آن زمان که پیش خود بیهوده پندارید/ که گرفتستید دست ناتوانی را/ تا توانایی بهتر را پدید آرید/ آن زمان که تنگ می‌بندید/ بر کمرهاتان کمربند/ در چه هنگامی بگویم من؟/ یک نفر در آب دارد می‌کند بیهوده جان قربان! (یوشیج، ۱۳۸۳: ۹۲).

۳. ۸. ۳. طبیعت‌دوستی: نخستین عنصری که در اشعار نیما بیش از همه جلب نظر می‌کند، طبیعت و مظاهر آن است و معمولاً از زادگاه خود می‌گوید، چنان‌که گویی روح و روان او با طبیعت سرسبز و زادگاه او عجین شده است. این ویژگی را به وضوح می‌توان در اشعار او خصوصاً سروده‌های بومی و محلی او لمس کرد. «در نگاه نیما، طبیعت و انسان از هم تفکیک‌ناپذیر است. طبیعت را از درون انسان می‌بیند و انسان را در طبیعت می‌یابد. این‌دو در حیات اجتماعی به هم پیوسته و مکمل هم‌اند. او این دو را از هم تفکیک نمی‌کند. بلکه هردو سمت را در یک دستگاه نظری واحد می‌سنجد و می‌شناساند» (مختاری، ۱۳۷۸: ۱۹۰).

نیما از همان آغاز سرایش شعر «افسانه»، پیوند خود را با طبیعت نشان می‌دهد و در بیشتر اشعار خود از عناصر طبیعت از قبیل؛ پرندگان، حیوانات، فصل‌ها، اوقات شبانه‌روز، عناصر اربعه و انسان سخن به‌میان می‌آورد. بند اول شعر «غراب» نمونهٔ خوبی است:

وقت غروب کز بر کهسار،/ آفتاب با رنگ‌های زرد غمش هست در حجاب/ تنها نشسته بر ساحل یکی غراب/ وز دور آب‌ها/ هم‌رنگ آسمان شده‌اند و یکی بلوط/ زرد از خزان/ کرده است روی پارچه سنگی به سر سقوط/ زان نقطه‌های دور/ پیداست نقطهٔ سیهی/ این آدمی بود به رهی/ جویای گوشه‌ای که ز چشم کسان نهان/ با آن کند دمی غم پنهان دل بیان (یوشیج، ۱۳۸۳: ۶۳).

۳. ۹. رفتارهای واکنشگرانهٔ اخوان

۳. ۹. ۱. سکوت: سکوت اخوان بیشتر ناشی از شکست آرمان‌های ملی و میهنی است. او از اوضاع نابسامان جامعه و سیاست‌های حاکم بر آن گزارش می‌دهد و با زبانی نمادین و سمبلیک،

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-28]

[DOI: 10.61186/jpll.31.95.181]

حال‌وروز مردم روشنفکر و آزادی‌خواه آن‌روز را به‌تصویر می‌کشد. «محیط تنگ و بسته و خاموش، نبودن آزادی قلم و بیان، نابودی آرمان‌ها، تجربه‌های تلخ و پراکندگی یاران و هم‌فکران» (یوسفی، ۱۳۷۴: ۷۳۵)، همگی حکایت این واقعیت‌هاست:

در مزارآبادِ شهر بی‌خروش/ وای جغدی هم نمی‌آید به گوش/ دردمندان بی‌خروش و بی‌فغان/ خشمناکان بی‌فغان و بی‌خروش (اخوان، ۱۴۰۰: ۴۷۱). **من خوب می‌دیدم گروهی خسته از ارواح تبعیدی/ در تیرگی آرام از سویی به سویی راه می‌رفتند/ احوالشان از خستگی می‌گفت، اما هیچ‌یک چیزی نمی‌گفتند/ خاموش و غمگین کوچ می‌کردند/ افتان و خیزان، بیشتر با پشت‌های خم/ فرسوده زیر پشتوارهٔ سرنوشتی شوم و بی‌حاصل** (اخوان، ۱۴۰۰: ۶۲۱).

۳. ۹. ۲. اعتراض: سکوت اخوان دربرابر نابسامانی‌ها مانع اعتراض او نمی‌شود. اعتراضی که به‌طور خشم‌آلود، متأثر از روحیهٔ روشنفکرانه و آزادی‌خواهانهٔ اوست. از اشعار او چنین برمی‌آید که این ویژگی از ایران‌دوستی و وطن‌پرستی او سرچشمه می‌گیرد:

ای پریشان گوی مسکین! پرده دیگرکن/ پورِ دستان جان ز چاه نابرادر در نخواهد برد/ مُرد، مُرد، او مُرد/ داستان پور فرخزاد را سر کن/ آنکه گویی ناله‌اش از قعر چاهی ژرف می‌آید/ نالد و موید/ موید و گوید:/ آه، دیگر ما/ فاتحان گوژپشت و پیر را مانیم/ بر به کشتی‌های موج بادبان از کف/ دل به یاد بره‌های فرّهی، در دشت ایام تهی بسته/ تیغ‌هامان زنگ‌خورد و کهنه و خسته/ کوس‌هامان جاودان خاموش/ تیرهامان بال‌بشکسته (همان، ۵۱۷). **تو پنداری مغی دل‌مرده در آتشگهی خاموش/ ز بیداد انیران شکوه‌ها می‌کرد/ ستم‌های فرنگ و ترک و تازی را/ شکایت با شکسته بازوان میترا می‌کرد/ غمان قرن‌ها را زار می‌نالید/ حزین آوای او در غار می‌گشت و صدا می‌کرد** (همان، ۵۹۴-۵۹۵). **بخز در لاکت ای حیوان! که سرما/ نهانی دستش اندر دست مرگ است/ مبادا پوزه‌ات بیرون بماند/ که بیرون برف و باران و تگرگ است/ نه قزاقی، نه بابونه، نه پونه/ چه خالی مانده سفرهٔ جو کنارانِ** (همان، ۱۳۸).

۳. ۹. ۳. نومیدی: نومیدی از ویژگی‌های بارز اخوان است. «برخلاف تخلصش امید، شعر او شعر ناامیدی و شکست است، هم پیش از انقلاب و هم بعد از انقلاب. این علاوه‌بر مسائل عقیدتی با زندگی خصوصی او هم که عمدتاً در بیکاری و تنگدستی و سختی گذشت مربوط است» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۴۷۰). شعر «زمستان» او اوضاع خفقان‌آمیز ایران پس از کودتا را نشان می‌دهد. شاعر در این شعر گویی هیچ امیدی به طلوع دوبارهٔ خورشید ندارد:

و قندیل سپهر تنگ‌میدان، مرده یا زنده/ به تابوت ستبر ظلمت نُه‌توی مرگ‌اندود پنهان است/ حریفا! رو چراغ باده را بفروز، شب با روز یک‌سان است (اخوان، ۱۴۰۰: ۳۷۲).

اخوان برای انتقاد از نابسامانی‌های جامعه و بی‌ثمربودن حرکت‌های انقلابی، در شعر تمثیلی و سمبلیک «قصهٔ شهر سنگستان»، با نمادهایی که سرشار از کهنگی، درهم‌ریختگی و ناتوانی است، مقصود خود را به نمایش می‌گذارد:

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-28]

[DOI: 10.61186/jpll.31.95.181]

غم دل با توگویم، غارا /بگو آیا مرا دیگر امید رستگاری نیست؟/ صدا نالنده پاسخ داد: / «... آری نیست؟» (همان، ۵۹۵). **«آه، دیگر ما/ فاتحان گوژپشت و پیر را مانیم/ بر به کشتی‌های موج بادبان از کف،/... تیغ‌هامان زنگ‌خورد و کهنه و خسته/ کوس‌هامان جاودان خاموش،/ تیرهامان بال‌بشکسته** (همان، ۵۱۸).

٤. نتیجه‌گیری

از این پژوهش چنین برمی‌آید که نیما و اخوان با ذائقه‌های خاصی که از عادتواره‌هایشان نشئت می‌گیرد، در مواجهه با استبداد حاکم (میدان قدرت)، به میزان برخورداری از سرمایه‌های موجود، سبک زندگی خاص خود را انتخاب می‌کنند و در جایگاه (قطب) استقلال قرار می‌گیرند. آنها در نتیجهٔ موضع‌گیری‌های سخت و به‌شدت منفی در اثر تضاد دیالکتیکی (بین عادتواره و میدان)، واکنش‌هایی از خود نشان می‌دهند که فرآیند آن سرایش اشعار سیاسی‌ـاجتماعی در زیرمیدان تولید شعر فارسی است. هردو شاعر، در فرم و شکل ظاهری شعر، کنشگرانه عمل می‌کنند و محرکی جز خود ندارند، اما در محتوا و درون‌مایه، دربرابر دیگران و وضعیت سیاسی‌ـاجتماعی موجود، واکنش‌های متفاوتی نشان می‌دهند. نیما در عین گوشه‌نشینی و انزواطلبی، فردی اجتماعی بود و خود را در قبال مردم سرزمینش مسئول و متعهد می‌دانست و با روحیهٔ لطیف و حساس شاعرانه‌اش سعی کرد بین عناصر طبیعت و انسان‌ها پیوند برقرار کند. او در میدان ادبی، با روحیهٔ عصیانگری به سنت‌های پیشینیان پشت کرد و با ابداع شعر نو (نیمایی) دست به نوآوری زد و در میدان قدرت، در مواجهه با استبداد داخلی، برای رهایی از ظلم و ستم به گروه‌های انقلابی پیوست، اما اخوان برخلاف تخلصش (م. امید)، همواره خود را شکست‌خورده و نومید می‌بیند و دربرابر اوضاع نابسامان جامعه و سیاست‌های حاکم بر آن در موضع سکوت می‌نشیند و آن را ناشی از شکست‌های آرمانی‌های ملی و میهنی خود می‌بیند و به‌سبب داشتن روحیهٔ روشنفکری و آزادی‌خواهی، تنها در اشعارش به اعتراض خشم‌آلود علیه اوضاع خفقان‌گرفتهٔ حاکم بر جامعه می‌پردازد.

پی‌نوشت

1. Action
2. Reaction
3. Pierre Bourdieu
4. Habitus
5. Champ

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-28]

[DOI: 10.61186/jpll.31.95.181]

6. Capital
7. Economic Capital
8. Social Capital
9. Symbolic capital
10. Cultural Capital
11. Subjectified
12. Objectified
13. Institutionalized
14. Activist
15. Reactive
16. Style
17. Language of poetry
18. Epic Tone
19. Deviation
20. Defamiliarization
21. Extva Regularity
22. Foregrounding
23. Archaism
24. Social Symbolism
25. Narration
26. Tzvetan Todorov
27. René Wellek
28. Austin Warren
29. Subjective
3۰. Objective
31. Word making
32. Fresh ingredients
33. Sampling

منابع

اخوان‌ثالث، مهدی (۱۴۰۰). *متن کامل ده کتاب شعر مهدی اخوان‌ثالث*. چاپ سوم. تهران: زمستان.

اسلامی، اسلام و همکاران (۱۳۹۶). مقایسهٔ ساختاری عناصر حماسی در شعر معاصر ایران با تکیه بر اشعار مهدی اخوان‌ثالث، محمدرضا شفیعی‌کدکنی، سیاوش کسرایی و نیما یوشیج، *زیبایی‌شناسی ادبی*. شمارهٔ ۳۲: ۴۹-۷۱.

امینی، محمدرضا؛ رحیمی‌نژاد، کاظم (۱۳۹۲). بررسی جنبه‌های نوین حماسی در شعر نیما. *شعرپژوهی*. شمارهٔ ۱۳: ۱۷-۳۸.

باقی‌نژاد، عباس (۱۳۹۰). *تأملی در ادبیات امروز(۱)*. چاپ دوم. تهران: پارسه.

بوردیو، پیر (۱۳۹۶). *نظریهٔ کنش*. ترجمهٔ مرتضی مردی‌ها. چاپ هفتم. تهران: نقش‌ونگار.

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-28]

[DOI: 10.61186/jpll.31.95.181]

بوردیو، پیر (۱۳۹۹). *تمایز*. ترجمهٔ حسن چاوشیان. چاپ ششم. تهران: ثالث.
بهبهانی، سیمین (۱۳۶۹). راوی وضع زمـانه گاه بـا ناله، گاه با فریاد. *دنیای سخن*. شمارهٔ ۳۴.
بهمنی‌مطلق، یدالله؛ رهایی، اسماعیل (۱۳۹۰). رویکردی صورتگرایانه به شعر قیصر از منظر هنجارگریزی. *زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی*. شمارهٔ ۷۱: ۲۸-۷.
پرستش، شهرام (۱۳۸۸). بررسی ساختاری زیر میدان تولید شعر در ایران. *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*. شماره ۱: ۳۸-۲۳.
پوریزدان‌پناه کرمانی، آرزو؛ کرمی، رحیم (۱۳۹۷). تحلیل مضامین پایداری اخوان‌ثالث براساس نظریهٔ عمل پیر بوردیو. *ادبیات دفاع مقدس*. شمارهٔ ۲: ۴۷-۶۴.
جلیلی، فروغ (۱۳۸۷). *آ یینه‌ای بی‌طرح*. تبریز: آیدین.
جنکینز، ریچارد (۱۳۸۵). *پیر بوردیو*. ترجمهٔ حسن چاوشیان. تهران: نی.
جورکش، شاپور (۱۳۸۳). *بوطیقای شعر نو*. تهران: ققنوس.
حسین‌پور چافی، علی (۱۳۸۴). *جریان‌های شعر معاصر فارسی*. تهران: امیرکبیر.
داد، سیما (۱۳۸۷). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. چاپ چهارم. تهران: مروارید.
رضایی، عبدالله؛ کازرونی، سیداحمد حسینی؛ کیانی شاهوندی، یعقوب (۱۳۹۵). بررسی نقش تکرار در موسیقی سروده‌های نیمایی مهدی اخوان‌ثالث. *زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی*. شمارهٔ ۸۱: ۱۷۷-۱۶۴.
شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۵۲). انواع ادبی و شعر فارسی. *خرد و کوشش*. شمارهٔ ۱۱و۱۲: ۹۶-۱۱۹.
شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). *راهنمای ادبیات معاصر*. تهران: میترا.
شویره، کریستین؛ فونتن، اولیویه (۱۳۸۵). *واژگان پی‌یر بوردیو*. ترجمهٔ مرتضی کتبی. تهران: نی.
صالحی امیری، رضا؛ سپهرنیا، رزیتا (۱۳۹۴). *الگوی ارتقای سرمایهٔ فرهنگی در ایران*. تهران: ققنوس.
صفا، ذبیح‌الله (۱۳۳۳). *حماسه‌سرایی در ایران*. تهران: امیرکبیر.
صفوی، کوروش (۱۳۷۳). *از زبان‌شناسی به ادبیات*. تهران: چشمه.
فاضلی، محمد (۱۳۸۶). *جامعه‌شناسی مصرف موسیقی*. تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.
فکوهی، ناصر (۱۳۸۴). *تاریخ نظریه‌های انسان‌شناسی*. تهران: نی.
کاخی، مرتضی (۱۳۷۱). *صدای حیرت بیدار*. تهران: زمستان.
گرنفل، مایکل (۱۳۹۳). *مفاهیم کلیدی پی‌یر بوردیو*. ترجمهٔ محمدمهدی لبیبی. چاپ دوم. تهران: افکار.
مختاری، محمد (۱۳۷۸). *انسان در شعر معاصر*. چاپ دوم. تهران: توس.
مرادی، فرشاد؛ پارسا، سیداحمد (۱۳۹۶). *مقایسهٔ سمبولیسم اجتماعی در سروده‌های نیمایوشیج و مهدی اخوان‌ثالث پس از کودتای ۲۸ مرداد*. *متن‌پژوهی ادبی*. شمارهٔ ۷۱: ۷۹-۹۸.

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-28]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.181]

مقدس جعفری، محمدحسن؛ یعقوبی، علی؛ کاردوست، مژگان (۱۳۸۶). بوردیو و جامعه‌شناسی ادبیات. *ادب‌پژوهی*. شمارهٔ ۲: ۷۷-۹۴.

مقصودی، علی‌اصغر؛ بصیری، محمدصادق (۱۳۹۴). تحلیل جامعه‌شناختی اشعار جمال‌الدین عبدالرزاق اصفهانی براساس نظریهٔ عمل پیر بوردیو. *نثرپژوهی ادب فارسی*. شمارهٔ ۳۷: ۲۱۴-۲۳۳.

میرصادقی، میمنت (۱۳۸۵). *واژه‌نامهٔ هنر شاعری*. تهران: مهناز.

یوسفی، غلامحسین (۱۳۷۴). *چشمهٔ روشن*. چاپ ششم. تهران: علمی و فرهنگی.

یوشیج، نیما (۱۳۸۳). *نیما یوشیج*. با نظارت شراگیم یوشیج. چاپ سوم. تهران: اشاره.

References in Persian

Akhavān Sāles, M (2022). The Complete Collection of ten books of Mehdi Akhavān Sāles's poems, Tehrān: Zemestān. [In Persian]

Amini M, Rahiminezhād K (2013). A Study of the New Epical Aspects in the Poetry of Nimā Yushij. *Journal of poetry studies*, 5 (2): 17-38. [In Persian]

Eslāmi E; Māhouzi A; Tāvousi M (2017). Structural Comparison of Epic Elements in Iranian Contemporary Poetry Based on Poems by Mehdi Akhavān Sāles, Mohammad Rezā Shafii Kadkani, Siāvash Kasrāyi and Nimā Youshij. *Journal of Literary Aesthetics*, 32: 49-71. [In Persian]

Bāghinejad A (2011). *A reflection on today's literature* (1), Tehrān: Pārseh, 2nd edition. [In Persian]

Bourdieu, P (2017).*The theory of action*, translated by Mortezā Mardihā, 7th edition, Tehrān: Naghsh-oNegār. [In Persian]

Bourdieu, P (2020). *Distinction*, translated by Hasan Chāvoshiān, 6th edition, Tehrān: Sāles. [In Persian]

Behbahāni S (1990). The narrator of the current situation sometimes with a moan, sometimes with a cry, *Donya-ye Sokhan*, Vol. 34. [In Persian]

Bahmani Motlagh Y; Rahāyi E (2011). A Formalistic Approach to Gheisar's Poetry from the Perspective of Deviation from Norms, *Persian Language and Literature of Kharazmi University*, 71: 7-28. [In Persian]

Dād S (2008). *Glosery of literary terms*. 4th edition, Tehrān: Morvārid. [In Persian]

Fāzeli M (2007). *Sociology of Music Consumption*, Tehrān: Research Center for Culture, Art and Communications. [In Persian]

Fokouhi N (2005). *History of Anthropological Theories*, Tehrān: Ney. [In Persian]

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-28]

[DOI: 10.61186/jpll.31.95.181]

Grenfell M (2014). *Pierre Bourdieu's Key Concepts*, translated by Mohammad Mehdi Labibi, Tehrān: Afkār, 2nd edition. [In Persian]

Hosseinpour-Chāfi A (2005). *Currents of Contemporary Persian Poetry*. Tehrān: Amirkabir. [In Persian]

Jalili F (2008). *Āyineh-i bitarh*, Tabriz: Āydin [In Persian]

Jenkins, R (2006). *Pierre Bourdieu*, translated by Hassan Chavoshiān, Tehrān: Ney. [In Persian]

Jowrkesh Sh (2004). *New Poetry Boutique*, Tehrān: Qoqnous. [In Persian]

Kākhi M (1992). *Sedā-ye heirat-e Bidār*, Tehrān: Zemastān. [In Persian]

Khāvarān Monthly (1991). *Non-normative types in poetry*, first year, numbers 7 and 8, Pp. 115. [In Persian]

Mokhtāri M (1999). *Man in Contemporary Poetry*. 2nd edition, Tehrān: Tous. [In Persian]

Morādi F; Pārsā SA. (2017) A Comparative Study of Social Symbolism in Nima Yooshij's & Mahdi Akhavansales' Poetry After the 28th Mordād Coup D'etat In 1332. *Literary Text Research*. Volume 21, 71: 79-98. [In Persian]

Moqaddas. J; Yaghobi, A; Kārdoust, M (2007). *Bourdieu and the society of literature*, *Adab Pajoohi*, 2: 77-94. [In Persian]

Maqsoudi, A; Basiri, M (2015). The sociological analysis of poetry of Jamāludin Abd-Alrazzāq Isfahāni based on Pierre bourdieu theory of action, *Prose Research Persian Literature*, 37: 213-214. [In Persian]

Mirsādeghi M (2006). *Dictionary of Poetry Art*, Tehrān: Mahnāz. [In Persian]

Parastesh Sh (2009). A structural study of the subfield of Iranian poetry, *Sociological Journal of Art and Literature*, 1:23-38. [In Persian]

Pouryazdānpanāh Kermani A; Karami R (2018). Analysis of Resistance Themes in Akhavān Sāles' Poetry in the Light of Pierre Bourdieu's Theory of Practice, *Journal of Sacred Defense Literature*, 2:47-64. [In Persian]

Rezāyi, A; Hosseini A; Kiyāni Shāhvandi Y (2016). A Study of the Role of Repetition of Music in the Nimāyee Poems of Akhavān Sāles, Persian Language and Literature of Khārazmi University, 81: 164-177. [In Persian]

Shafii Kadkani MR (1973). Types of Persian literature and poetry, *Kherad and koushesh*, Vol. 11 and 12, pp. 96-119. [In Persian]

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-28]

[DOI: 10.61186/jpll.31.95.181]

Shamisā S (2004). *Guide to Contemporary Literature*, Tehrān: Mitrā. [In Persian]

Shuireh Ch; Fontaine O (2006). *Le vocabulaire de Bourdieu*, translated by Morteza Kotobi, Tehrān: Ney. [In Persian]

Sālehi Amiri R; Sepehrniā R (2015). *The Model of Cultural Capital Promotion in Iran*, Tehrān: Qoqnous. [In Persian]

Safā Z (1973). *Epic writing in Iran*, Tehrān: Amir Kabir. [In Persian]

Safavi K (1994). *From Linguistics to Literature*, Tehrān: Cheshmeh. [In Persian]

Yousofi Q (1995). *Cheshmeh-ye Roshan*, Tehrān: Elmi-Farhangi, 6th edition. [In Persian]

Youshij, N (2004). *Nimā Youshij*, under the supervision of Shragim Youshij, Tehrān: Eshāreh, 3rd edition. [In Persian]

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-28]

[DOI: 10.61186/jpll.31.95.181]