

## بررسی ساختاری زیر میدان تولید شعر در ایران

شهرام پرستش\*

### چکیده

راهنمای تئوریک این نوشتار نظریه میدان تولید ادبی پی‌یر بوردیو است. در پرتو این نظریه، سوالات پژوهشی ناظر بر ساختار زیرمیدان تولید شعر در ایران تدوین می‌شوند، به گونه‌ای که جهت‌گیری همه این پرسش‌ها به ساختار تقاطعی این زیرمیدان معطوف است. آغازگاه مقاله با مرور بسیار مختصر نظریه بوردیو همراه است که بازنمود کامل آن را در خلال نوشتار می‌شود جست. به هر حال، سعی شده است ساختار دوقطبی تولید شعر پیش از هر چیز در قامت نهادها و موسساتی نظیر انجمن‌ها و مجلات ادبی نشان داده شود. مجله ادبی دانشکده در تهران، ارگان محافظه‌کاران ادبی بزرگی همچون ملک الشعرای بهار، تجسم قطب وابسته است و مجله ادبی تجدد در تبریز با پیشاهنگی تقی رفعت، ارگان نوآوران ادبی، تجلی قطب مستقل در حوزه شعر است. منازعه شعر کهنه و نو در قالب رویارویی این دو ارگان قابل پی‌گیری است. فراز فرجامین به مطالعه موردی نخستین شاعر نوپرداز ایران اختصاص دارد که با بررسی مسیر زندگی او در این زیرمیدان سعی شده است که هومولوژی ساختاری آن با میدان قدرت نشان داده شود.

**واژگان اصلی:** زیرمیدان شعر، ساختار تقاطعی، قطب وابسته، قطب مستقل، مسیر زندگی، میدان تولید ادبی، هومولوژی.

پذیرش: ۸۸/۴/۱۶

دریافت: ۸۷/۹/۴

## بیان مسئله

تمایز مهم‌ترین مشخصه نوسازی در ایران است که به منزله روح مدرنیته در میدان تولید ادبی نیز حلول یافت و مرزهای آن را از میدان‌های دیگر متمایز ساخت. نطفه‌های شکل‌گیری میدان تولید ادبی در مشروطه منعقد شد و طلایه‌های آن را در آثار نثر نویسندگان و شاعران انقلابی آن دوران می‌توان مشاهده کرد، لیکن بارزترین نشانه شکل‌گیری این میدان زبانی بود که امکان برقراری رابطه میان همه عوامل ادبی را فراهم می‌آورد. این زبان سنجه‌های اندازه‌گیری خود را برای ارزیابی آثار ادبی در برداشت که بنیان‌گذاران نقد ادبی نوین برای نخستین بار به تدوین و تنظیم آن همت گماردند و با هم‌بند زبانی به تفکر درباره آثار ادبی و نقدشان پرداختند. باری، با گذشت روزگار چنین میدان ادبی سر و سامان بیشتری گرفت تا حدی که سرانجام دست و پای آن از یکدیگر تمیزپذیر بود، به گونه‌ای که در دوران نوسازی بیست ساله رضا شاه ساختار درونی این میدان تمایز پذیرفت و به عبارتی صورت‌بندی میدان تولید ادبی ایران تکمیل شد.

در توضیح این قضیه باید اظهار کرد که ساختار درونی میدان تولید ادبی متأثر از اصول رتبه‌بندی مستقل و وابسته است که با یکدیگر نسبت متقاطع دارند و جایگاه عامل‌های ادبی را در سلسله مراتب میدان تعیین می‌کنند. اصل رتبه‌بندی مستقل یا درونی از منطق میدان تولید ادبی تبعیت می‌کند و موفقیت آثار ادبی را با توجه به معیارهای ادبی تعریف می‌کند، حال آنکه اصل رتبه‌بندی وابسته یا بیرونی از منطق میدان‌های دیگر پیروی کند و موفقیت آثار ادبی را با توجه به معیارهایی همچون فروش فراوان و مقبولیت قدرت تعریف می‌کند (بورديو، ۱۹۹۶: ۲۱۶ تا ۲۱۸). اصل رتبه‌بندی مستقل مطلوب نویسندگان و شاعرانی است که در تولید آثار ادبی فقط معیارهای ادبی را در نظر دارند، لیکن اصل رتبه‌بندی مرجع نویسندگان و شاعرانی است که معیارهای غیرادبی، نظیر مقبولیت سیاسی، اقتصادی و اجتماعی، را وجه نظر خود قرار می‌دهند. میدان تولید ادبی عرصه منازعه این دو اصل است که در نهایت ساختار این میدان را قطبی می‌کند. در یک قطب تمرکز کسانی دیده می‌شوند که به ادبیات مستقل دل بسته و در قطب

دیگر کسانی قرار دارند که سر سپرده ادبیات وابسته‌اند. بدین ترتیب، میدان تولید ادبی به لحاظ ساختاری از دو بخش تشکیل شده است. بخش تولید محدود که تولیداتش صرفاً به خود میدان عرضه می‌شوند و در بیرون از آن بازاری ندارند، و بخش تولید انبوه که بازار کالاهای فرهنگی خود را در بیرون از میدان می‌جوید و جهت‌گیری تولیدی‌اش متوجه بازارهای خارجی است (بورديو، ۱۹۹۳: ۳۹). قطب تولید محدود در حقیقت متناظر با نوعی از ادبیات است که آن را با عنوان ادبیات ناب شناسایی می‌کنند و قطب تولید گسترده با ادبیاتی همخوان است که از بیرون سفارش می‌پذیرد. فارغ از این منازعه اصلی که در قالب اقطاب متقابل ناب و متعهد ظاهر می‌شود، در هر قطب منازعه دیگری برپا است، چنانکه در عرصه تولید محدود یا ادبیات ناب، منازعه پیشتان‌کننده کار با پیشتان‌کار تازه کار براساس کیفیت آثار جریان دارد و در عرصه تولید گسترده یا ادبیات متعهد منازعه سردمداران ادبیات خواص با ادبیات عوام بر اساس مخاطبان آثار برقرار است (بورديو، ۱۹۹۳: ۴۲). بدین ترتیب، با افزوده شدن منازعات بعدی به منازعه نخست، ساختار میدان تمایز بیشتری می‌یابد و گروه‌های مختلف ادبی هویت پیدا می‌کنند.

ساختار میدان تولید ادبی در ایران نیز متأثر از اصول رتبه‌بندی مستقل و وابسته به دو قطب تولید محدود و گسترده منقسم می‌شود که مراتب آن را در بین شاعران و نویسندگان دوره‌ای بیست ساله می‌توان مشاهده کرد. ادامه این نوشتار با انگیزه ترسیم ساختار زیرمیدان تولید شعر فراهم آمده است. با توجه به پیشینه پرهیمنه شعر نسبت به رمان به نظر می‌رسد بازنمایی نظریه تولید میدان ادبی بورديو در این حوزه آسان‌تر باشد و زمینه را برای ترسیم ساختار اصلی میدان تولید ادبی در ایران آماده‌تر کند. بدین ترتیب، با پیش رو قرار دادن این نظریه سئوالات پژوهشی زیر حاصل می‌شوند:

- صورت‌بندی ساختاری زیرمیدان تولید نوع ادبی شعر در ایران چگونه است؟
- وضعیت اقطاب متقابل تولید گسترده و تولید محدود در ساختار تقاطعی این زیر میدان به چه ترتیب است؟

- منازعه شعر نو و شعر کهنه در زیرمیدان شعر چگونه توجیه می‌شود؟
- نیما یوشیج، در مقام شاعر پیشرو در حوزه شعر، از چه موقعیتی در زیرمیدان تولید شعر برخوردار است و چگونه می‌توان بین موقعیت او در میدان قدرت و موقعیت او در این زیرمیدان همولوژی برقرار کرد؟

### زیر میدان شعر

در عرصه شعر، اگرچه طلایه‌های قطبی شدن با توجه به نوع جبهه‌گیری سیاسی نسبت به انقلاب در ساختار تولید شعر ظاهر شده بود، قطبی شدن سیاسی شعر به سال‌ها زمان نیاز داشت تا در سایه پیشرفت تجدد به قطبی شدن ادبی دست پیدا کند. نخستین نشانه‌های شکل‌گیری اقطاب مستقل و وابسته در این عرصه به انتشار مجلات ادبی *دانشکده* و *تجدد* باز می‌گردد که ترجمان منازعه کهنه و نو در عالم شعر و شاعری بود. مجله *دانشکده* ارگان انجمن ادبی کوچکی از جوانان وفادار به سنت ادبی بود که نوآوری را به قید رعایت موازین و قوالب متقدمین مقبول می‌دانست. بنابراین، بیشترین تلاش اعضای انجمن صرف سرودن اشعاری به سبک استادان سخن فارسی و اقتراحات ادبی درباره شان می‌شد. این انجمن در سال ۱۲۹۴ به همت ملک الشعرا بهار، که شیفته ادبیات کهن بود، تأسیس شد و در حلقه خود اساتیدی چون عباس اقبال آشتیانی، رشید یاسمی، سعید نفیسی و سردار تیمورتاش را دربر داشت. اعضای این انجمن غالباً با میدان قدرت رابطه نزدیکی داشتند، چنانچه مظفرالدین شاه قاجار لقب ملک الشعرا را به میرزا محمد تقی خان بهار واگذار کرد؛ شاعری که غالباً قصایدش در مدح و منقبت بزرگان دین و دنیا بود که در آنها به اساتید سخن پارسی اقتفا می‌کرد (آرین پور، ۱۳۷۲: ۱۲۳). عباس اقبال آشتیانی و رشید یاسمی و سعید نفیسی نیز از سناتورهای و وزرای درباری بودند و وضعیت سردار تیمورتاش هم که دیگر نیازی به توضیح ندارد. بدین ترتیب، انجمن دانشکده به شاعران و ادیبانی تعلق داشت که به واسطه جایگاه

خود در میدان قدرت قادر به نادیده گرفتن معیارهای بیرونی در تولید ادبی نبودند و در سرایش شعر به راهی می‌رفتند که در نهایت مورد پسند ذائقه خریداران می‌افتاد. کلاً آنها هیچ‌گاه جانب مخاطبان را فرو نگذارند. این نکته در مقاله بهار نیز در اولین شماره مجله د/نشکده به‌منزله خط مشی اصحاب این انجمن آورده شده است:

«اما پیش از آنکه خط فارسی به همین حالت ناقص باقی و دامنه لغات عجم به این تنگی برقرار و اصول فنی و علمی تا این درجه در کشور ما مفقود است، تا وقتی که احساسات عمومی و اخلاق ملیه و افکار هیئت اجتماعی ما به حال حاضر مستقر و باران ترقی و تجدد به قدر یک قطره در زمین دماغ‌های اکثریت افراد این آب و خاک نباریده است، بیفایده می‌بینم که مثلاً مجله خود را با خطوط مقطعه به طبع رسانیده و اشعار خود را با سیلاب‌های ناموزون اروپایی وفق داده و مقاصد خودمان را در لباس‌های خیلی تازه که هنوز مفهوم آنها در کشور ما نامعین است، به جلوه در آوریم» (همان: ۴۴۹).

اصحاب دانشکده بی‌گدار به آب نمی‌زدند و در همه حال ذائقه خریداران خود را مد نظر داشتند البته مراد آنها از «احساسات عمومی و اخلاق ملیه و افکار هیئت اجتماعی» همان میدان قدرتی بود که خریداران تولیدات ادبی آنها را دربر می‌گرفت. به تعبیر بوردیو تولیدات بخش وابسته میدان ادبی، یا اهالی دانشکده، به مصرف‌کنندگان میدان قدرت ختم می‌شد. در حالی که مجله تجدد، ارگان انجمن نوآوران ادبی در تبریز، به ذائقه خریداران واقعی نمی‌گذارد و به‌عنوان مستقل‌ترین بخش میدان ادبی صرفاً به تولید‌کنندگان دیگر عطف نظر داشت (بوردیو، ۱۹۹۳: ۳۹). به این اعتبار، پسند عمومی غل و زنجیری می‌شد که هنر متعالی را زمین‌گیر می‌کرد. این نکته در جوابیه تقی رفعت به مقاله بهار به بهترین نحو بیان شده است:

«هرگاه این گلوله‌های سنگین را به پای طبع شعر و قریحه ادبی خود ببندید، اعتلا برای شما محال خواهد بود. اگر ادیب یا شاعر هستید، بدانید که شاعر یا ادیب «پیرو» نیست و «پیشوا» است» (آرین پور، ۱۳۷۲: ۴۴۹).

صفت «پیشوا» برای شاعر متضمن معانی دقیقی است که «رفعت» اشاره داشته است. مرکز میدان تولید ادبی به نویسندگان و شاعران آوانگارد تعلق دارد، عاملانی که دل‌باخته استقلال در تولید ادبی‌اند و تولیدات آنها هیچ هدفی را در بیرون از میدان ادبی تعقیب نمی‌کند. در حقیقت، شاعران پیشوایی همچون تقی رفعت، جعفر خامنه‌ای، ابوالقاسم لاهوتی و شمس کسمایی پیرو ذائقه خریداران نبودند و همانند همه هنرمندان بوهمی دیگر پرورده فرهنگ تخطی<sup>۱</sup> به حساب می‌آمدند. از این رو هیچ سنتی را گردن نمی‌گذارند و پیامبروار استراتژی بت شکنی را پیشه خود فرار داده بودند. چنانچه بانو شمس کسمایی نخستین زن مسلمان ایرانی بود که آزادانه در کوچه و بازار تبریز ظاهر شد و بواسطه همین آزادگی و آزادمنشی در آن روزهای تاریک از دست مردم نادان زجرها و سختی‌های فراوان کشید (آرین پور، ۱۳۷۲: ۴۵۷) یا تقی رفعت که در سن سی و یک سالگی به زندگی خود خاتمه داد و بی‌نام و نشان خودکشی کرد (لنگرودی، ۱۳۷۰: ۵۵). به راستی شیوه زندگی تخطی‌آمیز ایشان نمونه زندگی همه هنرمندان آوانگاردی بوده است که تخطی از مرزهای مسلم اجتماعی را سرلوحه اعمال خود قرار داده‌اند. به هر تقدیر این چهار نفر که شعر نو فارسی را بنیادگذاری کردند هیچ نسبتی با علمای والا مقام دانشکده نداشتند و همچون آنها با مراکز قدرت نه تنها نزدیک نبودند، بلکه در شمار انقلابیون مخالف نیز شمرده می‌شدند. چنانچه تقی رفعت یار باوفای شیخ محمد خیابانی در قیام تبریز بود و شمس کسمایی از مؤلفان سوسیالیسم انقلابی به حساب می‌آمد و ابوالقاسم لاهوتی ندای مخالفت با شاه را سر داد (همان: ۵۰ تا ۹۰). بدین ترتیب، نوآرانی که غالباً اشعار و مقالات انتقادی خود را در مجله تجدد تبریز به چاپ می‌رساندند رفته رفته قطب تولید محدود یا شعر ناب را در مقابله با قطب تولید گسترده یا شعر متعهد اصحاب دانشکده به خود اختصاص دادند. این جایگاه مبین آن بود که آینده میدان را استراتژی آنها رقم می‌زد، به گونه‌ای که سرنوشت شعر و تاریخ آینده‌اش مؤید موقعیت مسلط یاران تجدد از یکسو و موقعیت تحت سلطه اصحاب دانشکده از سوی دیگر در میدان تولید ادبی شد.

1. Transgression

### نیما یوشیج

شاخص‌ترین نشانه پیروزی یاران تجدد بر اصحاب د/نشکده تولد نیما یوشیج در میدان ادبی ایران بود. نیما نشانه بلوغ و شکوفایی این میدان در پرتو دستیابی به استقلال و دوری از شرایط وابستگی بود. به عبارت دیگر، با پیشرفت فرایند مدرنیته و تعمیق بنیادهای آن در دوران رضا شاه، به لحاظ تاریخی شرایطی فراهم شد که میدان تولید ادبی به استقلال دست پیدا کند و برای نخستین بار با تحقق قوانین خود از میدان‌های دیگر تمیز یابد. بدین ترتیب، میدان تولید ادبی با تکیه بر دیرک بی‌غرضی<sup>۱</sup> به‌مثابه قانون اساسی این میدان برپا گردید. توضیح آنکه «قانون اساسی این جهان ویژه که همان بی‌طرفی باشد، عکس قانون مبادله اقتصادی است» (بوردیو، ۱۳۷۵: ۹۸). مطابق این قانون، کنش اقتصادی محلی در میدان ادبی ندارد، زیرا منطق عمل در این میدان معکوس منطق عمل سودجویانه و منفعت‌طلبانه انسان اقتصاد کلاسیک است که به‌هیچ‌وجه خطر نمی‌کند. اما میدان ادبی با کنش عقلانی معطوف به هدف بیگانه است و هنرمند آوانگارد با تخطی آشکار از مرزهای مقبول اجتماعی پنبه هر نوع حسابگری کاسبکارانه را می‌زند. در حقیقت، نویسندگان و شاعران پیشرو در نوعی از بازار وارد می‌شوند که بازنده آن برنده است (بوردیو، ۱۹۹۳: ۳۹). بنابراین، پیروی از پسند خریداران و تعقیب منفعت مالی و فروش فراوان در این جهان معنایی ندارد. هم از این‌روست که نیما ترجمان این قاعده را به زبان شعر بیان می‌کند:

داستان زندگی من

به هیچ آیین نخواهد شد جدا

از حسرت تشویش‌زای من

من از آن روز که ترک کلبه خرد پدر گفتم

1. Disinteres tedness

و زهمه آن خوش زبان افسانه گویان  
تن جدا کردم  
دل قرین هر بلا کردم  
ساغری بر لب نیاوردم  
که زهری تعبیه در آن نبوده است  
آبخور سویی نبردم ره  
که نه سرگردانی از آن جست مایه  
سنگی از جا بر نیاوردم  
که باشد خانه ام را اولین پایه  
دیدای دل  
آخر آن مشکین سر زلفش چه بندی بود؟ (طاهباز، ۱۳۷۱)

در حقیقت حیات شعری نیما با رنج توامان بوده است، زیرا همانند همه بدعت‌گذاران سنت‌هایی را پشت سر گذارد که مایه‌های زیست دیگران بودند. او کم و بیش می‌دانست قبل از شاعریش «به ندرت و تفنن، مردمان متوسط به طرز شعر مغرب پیروی کرده‌اند» (طاهباز، ۱۳۷۵: ۴۶). انتظار آسودگی نداشت و دل قرین هر بلا کرده بود، چنانچه هجوم بلا یا گه‌گاه به‌اندازه‌ای می‌رسید که نیما را به سیاست دو گام به پیش یک گام به پس وامی‌داشت. با این اوصاف، سرودن اشعار سنتی نیما که تا پایان حیات او ادامه یافت با همین سیاست توجیه پذیر است، زیرا نیما بعد از هر ابداع چشمگیر و سنت ستیزی، عقب‌نشینی در سنت را مصلحت می‌دانست (پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۲۶). گویی با عقب‌نشینی می‌خواست نفسی تازه کند تا تدارک حمله‌ای دیگر ببیند.



در هر حال، داستان زندگی نیما از زمان انتشار *افسانه* در اسفند ماه ۱۳۰۱ با مخاطره همراه بود. افسانه منظومه‌ای بود که نگاه نو نیما موجبات جدایی آنرا از سنت شعری فراهم آورد. هم در این منظومه بود که شاعر به محاجه زیباشناختی با حافظ پرداخت.

حافظا! این چه کید و دروغیست؟

کز زبان می‌و جام و ساقی ست؟

نالی ار تا ابد باورم نیست

که بر آن عشق بازی که باقی‌ست.

من بر آن عاشقم که رونده است (طاهباز: ۱۳۷۱: ۲۵)

افسانه نیما سرآغاز نگاه نو به انسان و طبیعت و عشق است. انسان در این منظومه موجودی زمینی است که زمان از او می‌گذرد. بدین ترتیب، عشقش خواهر مرگ است و با عشق افلاطونی حافظ هیچ نسبتی ندارد (پرستش، ۱۳۷۷: ۵۸). در این نوع نگرش، زیبایی از دیالکتیک مرگ و زندگی برمی‌آید و با زیبایی ازلی بیگانه است، زیرا «حقیقت هستی شدن است نه بودن، رفتن است نه ماندگاری، گذر است نه جاودانگی» (آشوری، ۱۳۷۳: ۸۸). آشکار است که این زیبایی‌شناسی تا چه اندازه با زیبایی‌شناسی حافظ، سعدی و مولوی متفاوت است و بیانش چو آبی است در خوابگاه مورچگان. این زیبایی‌شناسی از سنخ همان زیبایی‌شناسی هدایت است که بر نابودی مبتنا می‌شود و تاریکی را متنی می‌داند که روشنایی حاشیه آن است. از این منظر، اعجاز نه در زندگی بلکه در حقیقت مرگ نهفته است. زیرا غیاب انسان حضور قاطع اعجاز است.<sup>۱</sup>

۱. اشاره به شعری از احمد شاملو

با این نگرش، شعر نیما نمی‌توانست مقبول طبع سنت‌پرست‌هایی واقع شود که تابوت سعدی همچنان بر شانه‌های شعرشان سنگینی می‌کرد. بنابراین، تا حد ممکن در برابر افسانه سکوت اختیار کردند و آن‌را نشنیده گرفتند. اما با ققنوس چه می‌توانستند کرد، آن مرغ خوش‌خوانی که ناقوس مرگ شعر سنتی را در سال ۱۳۱۶ به صدا درآورد و سرآغاز شعر نوی فارسی شد. ققنوس حکایت شاعری بود که از نفس سرد دیگران خسته شده و به تنهایی گریخته است. در این شعر، «بادهای سرد که مترادف با دم‌های سرد است، اشاره به اعتراض‌ها و انتقادهای ناملایم و ملال‌آور کسانی است که نغمه‌های او را درک نمی‌کنند و با دم سرد خویش او را آزرده می‌سازند و به ناچار ققنوس یا نیما از آنان کناره می‌گیرد» (پورنامداریان، ۱۳۷۷ : ۱۱۸). اما این کناره‌گیری به سکوت شاعر نمی‌انجامد، بلکه با نغزگویی تمام چنان بانگی برمی‌آورد که «معنی‌اش نداند هر مرغ رهگذر»، زیرا دریافت راز ماندگاری انقلاب ادبی نیما در توان شاعرانی نیست که چندی بعد هیچ اثری از آنها باقی نخواهد ماند و حافظه تاریخی میدان آنها را به فراموشی خواهد سپرد. بدین ترتیب، ققنوس نیما به شهادت تولد فرزندان در گلستان، چون ابراهیم در آتش<sup>۱</sup> می‌رود:

باد شدید می‌دمد و سوخته‌ست مرغ

خاکستر تنش را اندوخته‌ست مرغ

پس جوجه‌هایش از دل خاکسترش به در (جلالی پندری، ۱۳۷۴ : ۲۶۹).

بعد از ققنوس سیل اشعار آزاد نیما سرازیر گردید. غراب در سال ۱۳۱۷، مرغ غم در سال ۱۳۱۷، وای بر من در سال ۱۳۱۸، گل مهتاب در سال ۱۳۱۸، اندوهناک شب در سال ۱۳۱۹، خنده سرد در سال ۱۳۱۹، من لبخند در سال ۱۳۲۰، خواب زمستانی در سال ۱۳۲۰، لکه‌دار

۲. اشاره به شعری از احمد شاملو

صبح در سال ۱۳۲۰، *وای آدم‌ها* در سال ۱۳۲۰. اما برخلاف سال ۱۳۲۰ که سال پرباری برای شعر آزاد نیمایی بود، سال بعد و سال‌های بعد از آن تا حدود چهار سال دفتر نیما از اشعار آزاد خالی ورق می‌خورد، تا بالاخره در سال ۱۳۲۴ شعر *بخوان ای همسفر با من* سروده می‌شود. یگانه شعری که در آن سال گفته شده و به لحاظ شعری هرگز به پای اشعار دهه بیست نیما نمی‌رسد. جای بسی تأمل است که با سقوط رضا شاه و وزیدن نفخه‌های آزادی چرا این مرغ نغز گوی ساکت شد، حال آن‌که بنا بر اعتقاد حداقل برخی از تاریخ‌نویسان ادبی قاعدتاً می‌بایست زبان نیما گویاتر شود، زیرا رضا شاه اگر از زاویه تاریخ تحول شعر نو بنگریم، یک خیانتکار است؛ چرا که او با تعطیل نشریات و ارباب روشنفکران و محو آزادی بیان و اندیشه و از بین بردن زمینه رشد و فهم شعر نوین، چنان راه تحول آن را سد کرد و شور تجدد طلبی و نوآوری را خاموش کرد که شعر نو، که نتیجه نیازی تاریخی - طبیعی و جبری و اجتناب ناپذیر بود، به هیئت و خمیره و فرم دیگر ظهور کرد (لنگرودی، ۱۳۷۰: ۱۸۰). بنابراین، با رفتن رضا شاه و باز شدن فضای سیاسی و سر برآوردن قارچ‌گونه نشریات متفاوت شگفت است که شور تجدد طلبی و نوآوری نه تنها شعله‌ور نمی‌شود، بلکه به خاموشی می‌گراید و نیما تا چهار سال بعد از آن حتی یک شعر هم نمی‌سراید. در توضیح این قضیه باید گفت اگرچه در استبداد رضاشاهی جای هیچ شکی نیست، لیکن اقدامات مدرنیستی او و به تعبیر مارشال برمن نوسازی از بالا همان زمینه تاریخی است که ظهور میدان ادبی و تولد شعر نو را اجتناب ناپذیر می‌سازد و الا هیچ دستی پشت تاریخ به نشانه ضرورت ظهور ژانرهای ادبی نهفته نیست. در دوران رضاشاه است که ساختار میدان تولید ادبی در قالب اقطاب دوگانه مستقل و وابسته تمایز می‌یابد و نیما در قطب تولید محدود ادبی به سرایش اشعار نابی می‌پردازد که «نمونه‌های عالی از شعر محض در حد عادل شکل و محتوا [است]» (اخوان ثالث، ۱۳۷۶: ۵۳). این اشعار تاریخ آینده میدان را در مقابله با قطب وابسته یا تولید گسترده اشعار سنتی رقم می‌زند. در همین سال‌هاست که نیما یوشیج به همراه صادق هدایت و محمد حسین نوشین و

محمد ضیاء هشترودی در مجله موسیقی سرگرد غلام‌علی مین‌باشین گردهم می‌آیند و آن را به مترقی‌ترین مجله ادبی عصر تبدیل می‌کنند. بیشترین اشعار نیما در همین مجله چاپ می‌شود و مهم‌ترین نظریه شعری -از سرآغاز شعر نو تا به امروز- با عنوان *ارزش/احساسات* در زندگی هنرپیشگان به قلم نیما در این مجله انتشار می‌یابد. این نوشتار تئوریک به صورت یک رشته مقاله به تاریخ آذر ماه سال ۱۳۱۹ از شماره دهم سال اول تا شماره نهم سال دوم مجله موسیقی به بازار آمد. بنیاد مباحث طرح شده در *ارزش/احساسات* نقد اجتماعی هنر و ریشه‌یابی تاریخی آن بود، چنانچه نظریه‌های ذات‌گرایانه با آوردن شواهد گوناگون از دگرگونی احوالات هنری در آن نقد شدند. در واقع، می‌توان ادعا کرد که نوعی توازی بین احساسات هنری و احوالات اجتماعی وجود دارد، زیرا «در هیچ جای دنیا آثار هنری و احساسات نهفته و تضمین شده در آن عوض نشده‌اند، مگر در دنباله عوض شدن شکل زندگانی‌های اجتماعی» (یوشیچ، ۱۳۵۵: ۳۶). چنانچه مشهود است، خمیر مایه مباحث نیما در این مقاله از فضای فکری آن روزگار و به-خصوص آرای مارکس و فروید آب می‌خورد. موافق این رویکرد هر صورت‌بندی اجتماعی با نوعی از برانگیختگی احساسات همراه است که نتیجه آن را در جایجایی سبک‌های هنری متفاوت می‌توان مشاهده کرد. بدین ترتیب شخصیت هنرمند مملو از احساساتی است که بنا بر ضرورت تاریخی تعیین می‌یابند. از این‌روست که شاعران امروز دیگر به دنبال موضوع‌های معین عاشقانه‌ای چون خسرو و شیرین، شیرین و فرهاد و لیلی و مجنون نمی‌روند و شخصیت آن دسته از قهرمانان را برای هنرنمایی خود انتخاب نمی‌کنند، زیرا شخصیت خودشان با توجه به دگرگونی‌های تاریخی عوض شده و با شخصیت عمومی اعصار گذشته تفاوت کرده است (همان: ۹۵). این مطالب با مباحث بورديو درباره سلیقه زیباشناختی نیز شباهت دارد، زیرا بورديو در نقد اجتماعی ذائقه در حقیقت صورت‌بندی فراتاریخی کانت را به چالش می‌کشد و با توسل به منابع اطلاعاتی گوناگون تفاوت احساسات هنری در طبقات اجتماعی متفاوت را نشان می‌دهد. به هر روی، نیما با نگارش *ارزش/احساسات* مبانی نظری گسست هنری خود از بزرگان گذشته را

روشن می‌کند و ریشه‌های اجتماعی شکل‌گیری نگاه نو شاعر امروز به زندگی را نشان می‌دهد. بر اساس همین بحث، می‌توان بنیاد نگاه ناب نیما به شعر را در شکل‌گیری میدانی تعقیب کرد که از اختصاصات مدرنیته است و شعر ناب در مرکز آن قرار دارد. نیما به لحاظ برخورداری از سرمایه فرهنگی بالا، که نشانه‌های آن در *ارزش‌احساسات* دیده می‌شود، مرکز این میدان را به خود اختصاص داده است و با توجه به تسلطش بر شعر سنتی و نیز آشنایی عمیق‌اش با شعر نوین اروپا از رهگذر زبان فرانسه قادر به نقض قواعد ادبی حاکم و نوآوری در عرصه شعر فارسی از طریق برقراری روابط تازه بین عناصر متشکله شعر می‌گردد (فلکی، ۱۳۷۳: ۱۰). اصولاً برخورداری هرچه بیشتر از سرمایه فرهنگی، که مهم‌ترین سرمایه در میدان تولید ادبی است، به موقعیت مرکزی‌تر عامل در میدان می‌انجامد. هرچه عامل به مرکز میدان نزدیک‌تر باشد به معنی این است که از اشراف بیشتری نسبت به قواعد بازرسی در میدان ادبی برخوردار است و در نتیجه، توانایی بیشتری در نقض این قواعد خواهد داشت (فاولر، ۱۹۹۸: ۵۳). دربارهٔ نیما مجموعه نظرگیر اشعار سنتی - در قالب‌های متفاوت قصیده، غزل، مثنوی، قطعه و رباعی - نشان‌دهنده تسلط او بر میراث شعری میدان تولید ادبی است. در این اشعار اصل فصاحت زبان و اصل معنی‌داری کاملاً محل توجه بوده است (پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۳۵). همچنین، نشانگان آشنایی دقیق او با ادبیات و شعر مغرب زمین در نوشتار بلند *ارزش‌احساسات* به خوبی آشکار می‌باشد (یوشیج، ۱۳۵۵). مجموعه این سرمایه‌های ادبی به نیما توانایی در هم شکستن ساختار شعر سنتی و معماری شعر نوین فارسی را اعطا کرد. با وجود این، فقدان هرکدام از بخش‌های داخلی و خارجی این سرمایه نیما را به سرنوشتی دچار می‌کرد که فی‌المثل شاعری چون ملک الشعرای بهار - با غلبه سرمایه داخلی بر سرمایه خارجی - و یا محمد مقدم - با غلبه سرمایه خارجی بر سرمایه داخلی - بدان گرفتار شدند. البته نیما در طریق نوآوری تا مقام شهادت پیش رفت و همانند همه هنرمندان بوهمی با بیکاری و بی‌خانمانی و دربه‌دوری کنار آمد، چنانچه در وصیت نامه خود به حسین مفتاح در تاریخ ۱۳۳۵/۳/۲۸ به این «گذران

کثیف» اشاره می‌کند (طاهباز: ۱۳۷۱). باری ازدواج با عالیه جهانگیر خواهرزاده میرزا جهانگیرخان شیرازی، روزنامه‌نگار انقلابی شهید و صاحب روزنامه *صوراصرافیل* در صدر مشروطه، فرصتی فراهم آورد که نیما از حمایت‌های یک خانواده ممتاز برخوردار شود. در حقیقت، نیما با درآمد عالیه زندگی می‌کرد چرا که «مغز اداری» نداشت و اغلب بیکار بود. تبعیت مکانی نیما از عالیه نیز این قضیه را تأیید می‌کند: «بعد از یک ماه سرگردانی، حالیه در رشت زندگی می‌کنم، زخم مدیره دارالمعلمات است، عالی‌ترین مدرسه این شهر. و شخصاً خودم بیکار» (جلالی پندری، ۱۳۷۴: ۱۸). درحقیقت، وصلت با عالیه، نیما را به تعبیر بورديو «خویشاوند فقیر» خانواده صور اصرافیل کرد، که پیامد آن ایجاد فراغت بال برای او به‌عنوان یک شاعر سنت‌شکن است تا بتواند با استفاده از این شرایط جهت توسعه برنامه خود بکوشد. با وجود این موقعیت متناقض نیما به مثابه یک شاعر پیش‌تاز موجبات سرگردانی او در رابطه با مردم را فراهم آورد. درحقیقت ابهام ساختاری موقعیت هنرمندان بوهمی در میدان قدرت، رابطه آنها با مردم را به ابهام می‌کشاند و موضع‌گیری‌هایشان را پر از تناقض می‌کند (بورديو، ۱۳۷۵: ۱۰۰). بازتاب این قضیه در اظهار نظرهای متعارض، نیما درباره رابطه هنر و اجتماع دیده می‌شود. چنانچه موقعیت تحت سلطه او در میدان قدرت نیما را به سوی مردم سوق می‌دهد تا آنجا که می‌گوید: «هنرمندی که همه کس را (و در میان همه کس، آنهایی را که رنج می‌برند) فراموش کند، من باور می‌کنم که بیش از هر چیز خود را لگد مال کرده است» (طاهباز، ۱۳۶۸: ۶۸)؛ اما بر این نظر نمی‌تواند پایدار باشد، زیرا موقعیت مسلط او در میدان طبقات اجتماعی موجبات جدایی او از مردم را فراهم می‌آورد، تا حدی که خطاب به شاعران جوان می‌نویسد: «در آن وقت که شما پسند مردم را می‌پایید، صد در صد خود را نزول می‌دهید» (همان: ۲۵). این نوسانات در موضع‌گیری‌های نیما پایان‌ناپذیر است، زیرا بازتاب موقعیت متناقض او در میدان تولید ادبی است. پیامد این موقعیت متناقض تولید شعر نابی است که پیوندهای خود را با همه خریداران خاص و عام می‌گسلد.

### نتیجه‌گیری

در زیرمیدان شعر نخستین نشانه‌های قطبی شدن ساختار در منازعات اصحاب مجله دانشکده، وابسته به انجمن ادبی حافظان سنت ادبی و یاران مجله تجدید، وابسته به انجمن ادبی طرفداران نوآوری ادبی تجلی می‌یابد. ریاست اصحاب دانشکده با ملک الشعراء بهار بود و اعضای آن را اساتید برجسته‌ای چون عباس اقبال آشتیانی، رشید یاسمی و سعید نفیسی تشکیل می‌دادند. اعضای این انجمن غالباً با میدان قدرت رابطه نزدیکی داشتند، چنانچه این رابطه در موضع‌گیری‌های ادبی آنها نمود می‌یافت. مثلاً هیچگاه جانب بزرگان ادبی را رها نمی‌کردند. اما در قطب مقابل، شاعران پیشاهنگی نظیر تقی رفعت، جعفر خامنه‌ای، ابوالقاسم لاهوتی و شمس کسمایی فعالیت می‌کردند که دل‌باخته استقلال ادبی بودند و هیچ چشم‌داشتی از بازار اشرافیت نداشتند. این شاعران نوآور، برخلاف شاعران قطب وابسته، با میدان قدرت رابطه خوبی نداشتند. همین تعارض نیز موجبات شکل‌گیری قطب مستقل تولید ادبی را در زیرمیدان شعر فراهم آورد. ثمره فعالیت‌های ادبی این شاعران پیشتاز در نیما یوشیج، نام‌آورترین و وفادارترین شاعر به اصول تولید در قطب مستقل زیر میدان شعر، تبلور یافت. شیوه زندگی نیما شبیه همه هنرمندان آوانگاردی بود که با تکیه بر اصل بی‌غرضی از موقعیت فرودست در میدان قدرت برخوردار بودند. این موقعیت، موضع‌گیری نیما در ارتباط با مردم را دچار تزلزل می‌کرد، به نحوی که او هرگز نتوانست تکلیف خود را با آنها معین کند و رابطه‌ای سرشار از تناقض با مردم برقرار کرد. نیما تحت حمایت‌های همسر وفادارش، عالیه جهانگیر، که نواده خانواده بزرگ میرزا جهانگیر خان صور اسرافیل صاحب روزنامه صور اسرافیل در عصر مشروطه بود، توانست به شرایط لازم برای نوآوری ادبی، به‌رغم بیکاری‌های مستمر خود، دست پیدا کند. در حقیقت، نیما با استفاده از این شرایط موفق شد بدون توجه به فشارهای قطب وابسته نوآوری‌های خود در زمینه شعر را تا سرودن ققنوس، سرآمد شعر نو فارسی در سال ۱۳۱۶، ادامه دهد. سرودن این شعر سرنوشت شعر را در تاریخ آینده آن تغییر داد و شاعران نوآور بعدی متأثر از این راه نو آن را

تا سرحد امکان توسعه بخشیدند، چنانچه احمد شاملو، مهدی اخوان ثالث، سهراب سپهری و فروغ فرخزاد در حقیقت محصول رویکرد ناب نیما به شعر بودند. اما هرگز نباید فراموش کرد که این ناب‌گرایی به بهای شهادت نیما در راه شعر تمام شده است.

## منابع

- آرین پور، یحیی، ۱۳۷۲، *از صبا تا نیما*، تهران، انتشارات زوار، جلد اول، دوم و سوم.  
آشوری، داریوش، ۱۳۷۳، *شعر و اندیشه*، تهران، نشر مرکز.  
اخوان ثالث، مهدی، ۱۳۷۶، *بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج*، تهران، انتشارات زمستان.  
بورديو، پی‌یر، ۱۳۷۵، «جامعه‌شناسی و ادبیات: آموزش عاطفی فلوبر»، ترجمه یوسف اباذری، در فصلنامه فلسفی، ادبی، فرهنگی/ارغنون، سال سوم، شماره ۹ و ۱۰، بهار و تابستان ۱۳۷۹.  
پرستش، شهرام، ۱۳۷۳، «افسانه و جستجوی تباه ارزش‌های متعالی»، در ماهنامه فرهنگی هنری کلک، دوره جدید، شماره ۳، شهریور ۱۳۷۳، تهران.  
پورنامداریان، تقی، ۱۳۷۷، *خانه‌ام ابری است*، تهران، انتشارات سروش.  
جلالی پندری، یدا، ۱۳۷۴، *گزینه اشعار نیما یوشیج*، تهران، انتشارات مروارید.  
طاهباز، سیروس، ۱۳۶۸، *برگزیده آثار نیما یوشیج (نثر)*، تهران، انتشارات بزرگمهر.  
.....، ۱۳۷۱، *مجموعه کامل اشعار نیما یوشیج*، تهران، انتشارات نگاه.  
.....، ۱۳۷۵، *زندگی و هنر نیما یوشیج*، تهران، انتشارات زریاب.  
فلکی، محمود، ۱۳۷۳، *نگاهی به شعر نیما*، تهران، انتشارات مروارید.  
لنگرودی، شمس، ۱۳۷۰، *تاریخ تحلیلی شعر نو*، جلد اول، تهران، نشر مرکز.  
یوشیج، نیما، ۱۳۵۵، *ارزش احساسات و پنج مقاله در شعر و نمایش*، تهران، انتشارات گوتنبرگ.  
Bourdieu , pierre , 1993, *The Field of Cultural Production* , Polity Press .  
Bourdieu , Pierre , 1996 , *The Rules of Art : Genesis of Structre of the literary Field* ,  
Translated by Susan Emanuel , Polity Press .  
Fowler , Bridget , 1998 , *Pierre Bourdieu & Cultural Theory* , S a g e , Publications .