جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دورهٔ ۶، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۳، ص ۲۳- ۴۱

نقد جامعه‌شناسانهٔ سرمایه‌های زنان در رمان *قصهٔ تهمینهٔ* محمد محمدعلی بر اساس نظریهٔ انواع سرمایهٔ پیر بوردیو

صدف گلمرادی*[۱]، حسین فقیهی[۲] و نعمت‌الله فاضلی[۳]

چکیده

این مقاله بر نقد جامعه‌شناسانهٔ رمان معاصر تمرکز دارد. راهنمای نظری این پژوهش ایدهٔ انواع سرمایهٔ پیر بوردیو است. بوردیو بر این باور است که نظریهٔ سرمایهٔ اقتصادی مارکس مبادلات را به نوع تجاریِ آن تقلیل می‌دهد؛ در حالی که توضیح‌دادن ساختار و کارکرد جهان اجتماعی بدون در نظر گرفتن سرمایه در تمام شکل‌هایش امری محال است. در پرتو این نظریه با بررسی انواع سرمایه‌های اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی، و نمادین و قدرتی که از این راه برای زنان حاصل می‌شود، به بازنمایی جایگاه آنان در رمان *قصهٔ تهمینه*، اثر محمد محمدعلی، می‌پردازیم و با استفاده از روش تحلیل محتوای کیفی و روایت‌شناسی به این نتیجه می‌رسیم که در فضای اجتماعی این رمان هیچ سرمایهٔ متقارنی برای زنان وجود ندارد. آنان فقط با تکیه بر یک بُعد از سرمایه‌شان، در میان خود، به تخاصم آشکار و پنهان می‌پردازند؛ در همین محیط برای جای‌گیری در قدرت منازعه می‌کنند و به فرادست و فرودست تقسیم می‌شوند. بنابراین، اگرچه در فضاهای خرد زنانه مادرانی با «قدرت پدرانه» می‌بینیم، در فضای کلان اجتماعی سرمایه‌های تثبیت‌شده، کلان، و گسترده متعلق به مردان است و زنان قصه، حتی تهمینه، در جوار آن‌ها حاشیه‌ای بر متن تلقی می‌شوند. به این ترتیب، متن به نوعی آگاه یا ناخودآگاه در بازتولید فرادستی مردان و فرودستی زنان در عرصه‌ها تجربه‌ای عینی و کلیدی به‌دست می‌دهد.

واژه‌های کلیدی: انواع سرمایهٔ پیر بوردیو، جامعه‌شناسی ادبیات، زنان، قصهٔ تهمینه، محمد محمدعلی.

دریافت: ۱۳۹۲/۸/۲۵ پذیرش: ۱۳۹۳/۲/۱۶

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا (س)(نویسندهٔ مسئول)
sgol_00055@yahoo.com
۲. عضو هیئت‌علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا (س) faghihi hn@gmail.com
۳. عضو هیئت‌علمی پژوهشکدهٔ مطالعات اجتماعی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
nfazeli@hotmail.com

مقدمه و طرح مسئله

رمان را بیش از دیگر هنرها، غیر از سینما، از پدیده‌های اجتماعی متأثر می‌دانند (زرافا، ۱۳۸۶: ۹). بازنمایی امر اجتماعی در رمان وظیفه‌ای است که بر عهدهٔ نقد جامعه‌شناسانهٔ رمان قرار دارد که با عبور از نظریه‌ای که رمان را در اساس بیانی زیباشناختی قلمداد می‌کند نه متنی بازنماگر (دی والت، ۱۳۸۲: ۱۸۱)، متکی بر ایدهٔ صاحب‌نظرانی است که آن را بیش از آنکه حامل تخیل باشد، انعکاس‌دهنده‌ی واقعیت می‌دانند (زرافا، ۱۳۸۵: ۱۲۸ و ۱۴۵).

در عرصهٔ هنر، تا پیش از نیمهٔ قرن بیستم، کمتر به‌طور جدی با مطالبات زنان و مسئلهٔ زنان مواجه‌ایم (ناکلین، ۱۹۸۸ به نقل از شریعتی مزینانی؛ و مدرس صادقی، ۱۳۹۰: ۳۶)، اما پس از آن حضور فعال زنان در عرصه‌های اجتماعی آنان را از ابژه‌ای منفعل به سوژه‌ای فعال تبدیل می‌کند؛ به‌طوری که انعکاس این پویایی را در عرصهٔ هنر و به‌ویژه رمان نیز شاهدیم. از آنجا که رمان شامل برش‌هایی از اوضاع آشکار و پنهان زندگی کنشگران زن است، ابزار مناسبی برای بررسی وضعیت زنان به‌مثابهٔ عاملان فضای اجتماعی است. اگرچه مستندات حاکی از این است که تحقیقات معاصر به نگاه‌های جنسیتی در نقد و تحلیل رمان بی توجه نیست، به‌نظر می‌رسد به پژوهش‌های بیشتری نیاز داریم که به‌طور ویژه به دو عنصر جامعیت و نظریه‌محوری در تحلیل زندگی زنان در رمان پرداخته باشد. بنابراین، در این مقاله سعی می‌شود بر اساس نظریهٔ انواع سرمایهٔ پیر بوردیو گامی در راه پرکردن این خلأ برداشته شود و به این پرسش‌ها پاسخ داده شود: شخصیت‌های زن در رمان از کدام یک از انواع سرمایه برخوردارند؟ بازنمایی قدرت در رمان *قصهٔ تهمینه* با توجه به انواع سرمایه‌های زنان چگونه است؟ سرمایه‌ها چه فرصت‌ها و چالش‌هایی را در مسیر زندگی زنان داستان قرار داده‌اند؟ و نحوهٔ گردش و تبدیل سرمایه‌ها در *قصهٔ تهمینه* چگونه است؟

در ایران پیشینهٔ پژوهش‌هایی از این قبیل که زیرمجموعهٔ جامعه‌شناسی هنر و ادبیات‌اند دقیقاً به دههٔ چهل می‌رسد (فاضلی، ۱۳۹۱: ۹۹). از میان انبوه آثار در این زمینه با گزینش می‌توان به نویسندگانی چون امیرحسین آریان‌پور (۱۳۴۸)، محمدعلی سپانلو (۱۳۴۹)، بهروز تبریزی (۱۳۵۱)، معصومه عصام (۱۳۵۳)، اعظم راودراد (۱۳۸۲)، و نعمت‌الله فاضلی (۱۳۹۱) اشاره کرد. مقاله‌هایی نیز دربارهٔ بوردیو و جامعه‌شناسی ادبیات (مقدس جعفری) یا درآمدی بر جامعه‌شناسی هنر و ادبیات (فاضلی) در سال‌های اخیر ارائه شده است. اما در زمینهٔ نقد عملی جامعه‌شناسانه مقالهٔ «تحلیل سه قطره خون» علی تسلیمی و دو کتاب *جهان اجتماعی و واقعیت داستان* (مصباحی ایرانیان، ۱۳۵۶) و *روایت نابودی ناب* (پرستش، ۱۳۹۱) آثار موجود در این زمینه‌اند که البته حیطهٔ کار و نظر آن‌ها با آنچه در این مقاله به آن توجه شده، متفاوت است.

چارچوب نظری

رویکرد مورد نظر در این پژوهش نظریهٔ انواع سرمایهٔ پیر بوردیو است. تاریخ حیات سرمایه از قرن شانزدهم با سرمایهٔ اقتصادی شکل می‌گرفت که نظریهٔ سرمایهٔ اقتصادی مارکس، با تمرکز بر این نوع از سرمایه، مبادلات را به نوع تجاریِ آن تقلیل داد (بوردیو، ۱۳۸۹: ۱۳۴). پس از آن، توجه نظریه‌پردازان اجتماعی به کیفیت روابط اجتماعی، نوعی دیگر از سرمایه را با عنوان سرمایهٔ اجتماعی شکل داد که ریشه در آرای الکسیس دوتوکویل و دورکیم داشت (فیلد، ۱۳۸۶: ۱۳).

بوردیو با اینکه باور دارد «سرمایهٔ اقتصادی، ریشهٔ دیگر انواع سرمایه است» (همان: ۳۱)، با این حال معتقد است که علم باید علاوه بر اینکه سرمایه و سود را در کلیهٔ اشکال آن‌ها درک کند به وضع قوانینی بپردازد که به موجب آن‌ها انواع متفاوت سرمایه در فضاهای کلان و خرد اجتماعی به همدیگر تبدیل شوند (بوردیو، ۱۳۸۹: ۱۵۴-۱۵۷). بر این اساس، او سرمایهٔ فرهنگی را ـ با مشخصه‌هایی که در ادامه خواهد آمد ـ بر دو نوع پیشین سرمایه می‌افزاید. البته بر این باور است که در جوار انواع سرمایه نوعی ارزش غیرمادی شکل می‌گیرد که همان سرمایهٔ نمادین است (همان: ۱۳۶). بنابراین، انواع سرمایه در اندیشهٔ بوردیو شامل این موارد است:

الف) **سرمایهٔ اقتصادی:** این نوع سرمایه بی‌درنگ قابل تبدیل به پول است و ممکن است به شکل حقوق مالکیت درآید و حتی می‌تواند ماتَرَک وارثان باشد.

ب) **سرمایهٔ اجتماعی:** حجم سرمایهٔ اجتماعیِ مورد تملک یک فرد به اندازهٔ شبکه‌هایی که او با آن‌ها پیوند دارد و نیز به میزان سرمایهٔ اقتصادی، فرهنگی، و نمادینی بستگی دارد که اعضای مرتبط با او دارند (بوردیو، ۱۳۸۹: ۱۴۸). این پیوندها می‌تواند در قالب روابط تصادفی، همسایگی، قداست‌طلبانه، و هدایای قوام‌بخش جا بگیرند (همان: ۱۴۸-۱۴۹).

ج) سرمایهٔ فرهنگی: بوردیو نه فقط تحصیلات و عادت‌ها و مهارت‌ها را سرمایهٔ فرهنگی می‌داند، بلکه قابلیت، استعداد، و بازدهی آموزشی را از نتایج سرمایه‌گذاری فرهنگی محسوب می‌کند. او برای تسهیل در فهم این نوع سرمایه به دسته‌بندی آن می‌پردازد:

۱. سرمایهٔ فرهنگی متجسد[1]: خصایل دیرپای فکری و جسمی که در وجود شخص متبلور می‌شود.

۲. سرمایهٔ فرهنگی عینیت‌یافته[2]: درواقع، شکل مادی سرمایهٔ متجسد است و به شکل کالاهای فرهنگی که ردپایی از نظریه‌ها و ایده‌هاست مشاهده می‌شود؛ مانند تصویرها، کتاب‌ها، ادوات، و ماشین‌آلات که انتقال‌پذیرند.

1. Embodied
2. Presupposition

۳. سرمایهٔ فرهنگی نهادینه‌شده[1]: شکلی از عینیت‌یافتگی است که مستظهر به مدارج آموزشی و امتیازهای ضمانت‌شده است (همان: ۱۳۷-۱۴۷).

د) سرمایهٔ نمادین: این شکل از سرمایه همچون یک ارزش ماهوی همنشین و همراه با انواع دیگر سرمایه قابل درک است. به‌طور مثال، آنچه ارزش ذاتی آثار در عرصهٔ هنری سرمایهٔ فرهنگی نامیده می‌شود و اشرافیت و اصالتی که به شکل اعلای سرمایهٔ اجتماعی ظاهر می‌شود. و بازارهای کلکسیون‌های هنری، ازدواج، رفاه اجتماعی، و بنیادهای عظیم فرهنگی (گرنفل، ۱۳۸۹: ۱۷۲) همه ابعادی نمادین در جوار سرمایه‌هایی غیر نمادین‌اند.

به‌نظر می‌رسد نظریهٔ انواع سرمایه جامع‌ترین ایده برای بررسی وضعیت کنشگران زن در رمان است که با تکیه بر آن می‌توان تمام ساختارهای مادی، معنوی، ذهنی، و عینی هستی آنان را کاوید و حجم و ترکیب انواع سرمایه و تشخص و تمایزی را که از این راه برای آنان ایجاد می‌شود آشکار کرد.

گسترهٔ اندیشهٔ بوردیو به‌ویژه تلفیقی که میان بُعد نظری و عملی تفکرات او وجود دارد با اصطلاحاتی همچون عادت‌واره[2] (گرنفل، ۱۳۸۸: ۱۰۳-۱۲۴)، میدان[3] (شویره و فونتن، ۱۳۸۵: ۱۳۸-۱۴۳)، سرمایه[4] (بوردیو، ۱۳۸۹: ۱۳۱-۱۶۷)، و استراتژی بازتولید (بوردیو، ۱۳۹۰: ۱۸۱) گره خورده و قابل تفهیم است. ما نیز در این مقاله از این اصطلاحات بهره می‌گیریم.

روش تحقیق

در این مقاله سرمایه‌های شخصیت‌های زن در رمان *قصهٔ تهمینهٔ* محمد محمدعلی بررسی می‌شود. این رمان چنانکه از نامش پیداست با محوریت زنی به اسم تهمینه شکل می‌گیرد و غالب فضاهای آن نیز حول فعالیت زنان می‌چرخد و سرمایه‌های متنوع زنان و گاه تعلق دگرگونهٔ آنان به پایگاه‌های گوناگون اجتماعی امکان بازنمایی مشخص‌تری از فرصت‌ها و چالش‌های زندگی آنان را در پرتو این تفاوت‌ها میسر می‌کند. فضاهای مردانه‌ای هم که در رمان شکل می‌گیرد پرده از منازعات قدرت و تولید و بازتولید دو قطب فرادست و فرودست برمی‌دارد.

شیوهٔ منتخب برای انجام این پژوهش روش تحلیل محتوای کیفی با تکیه بر روایت‌شناسی و توجه ویژه به ارتباط‌ها و پیام‌هایی است که بین انسان‌ها رد و بدل می‌شود. بر این اساس،

1. Objectified
2. Habitus
3. Champ
4. Capital

بخش تحلیل با تقسیم متن به «خوانه‌ها»های (مکوئیلان، ۱۳۸۸: ۲۰۴) مفید، یعنی تکه‌هایی که با استفاده از آن‌ها توزیع معنا مطالعه می‌شود (همان) شکل می‌گیرد.

خلاصهٔ رمان

قصهٔ تهمینه ۵۹ فصلِ کوتاه دارد که غالباً بین سه تا نه صفحه‌اند و بیش از ۱۶۰ صفحهٔ آن با راوی سوم شخص و حدود دویست صفحهٔ آن با راوی اول شخص متن‌گرای همسان (ولت، ۱۳۹۰: ۱۱۸)، یعنی تهمینه، بازگو می‌شود. فضای کلی داستان نیز به‌ظاهر زنانه می‌نماید و غالب عرصه‌هایی که توصیف می‌شوند در اختیار زنان است. تهمینه، خانم مهرابی، خانم افخمی، خانم سنجابی، عمه خانم (سلطنت شوقی)، خانم دلاک، کیانا و کیمیای افخمی، و دختران ساکن در پانسیون مهم‌ترین کنشگران زن رمان‌اند.

رمان بر محور زندگی تهمینه می‌چرخد. او دختری است که همراه با پدرِ سرهنگِ بازنشسته‌اش مستأجر خانم مهرابی است که پسری هم‌سن و سال او، به اسم سیروس، دارد. روابطی که خارج از عرف و هنجارهای رسمی میان این دو فرزند شکل می‌گیرد خانواده‌ها را مجبور می‌کند به ازدواج آن‌ها تن بدهند. اما با مرگ زودهنگام سرهنگ، خانم مهرابی ابتدا تمام قول و قرارها را نادیده می‌گیرد و فرزند را رهسپار تهران می‌کند و پس از آن با همدستی خانم افخمی و پرسنل بیمارستان فرزند تهمینه و سیروس را در هنگام تولد به عمه خانم می‌سپارد. بنابراین، تهمینه می‌ماند و ماجراهایی که برای به‌دست آوردن دوبارهٔ سیروس پشت سر می‌گذارد؛ برای یافتن او به تهران کوچ می‌کند و شغل‌های گوناگون را تجربه می‌کند و با افراد و محیط‌های متفاوت آشنا می‌شود و سرانجام به هدف دست می‌یابد.

زمان وقوع داستان سال‌های منتهی به انقلاب اسلامی ایران است. بخش‌های آغازین آن در آبادان و قسمت عمدهٔ آن در تهران اتفاق می‌افتد.

یافته‌های پژوهش

در این بخش، سرمایه‌های زنان در *قصهٔ تهمینه* با توجه به میزان حجم و ترکیبی که زنان در زندگی به خود اختصاص می‌دهند تحلیل می‌شود. بنابراین، به‌ترتیب سرمایه‌های اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی، و نمادین زنان بررسی خواهد شد.

سرمایهٔ اجتماعی زنان در رمان *قصهٔ تهمینه*

اساس سرمایهٔ اجتماعی افراد بر مشارکت و مباشرت آنان در گروه‌ها و تأثیرات متقابلی است که از این راه حاصل می‌شود. درست است که «نگاهی کلی به شخصیت‌های زن داستان محمدعلی

نشان‌دهندهٔ این واقعیت است که اکثر زنان در حوزهٔ خصوصی (خانواده) از مرکز قدرت دور نیستند، برخی از آنان نیز اگرچه در قلمروی خانواده متمرکزند، اما این مسئله سبب نشده است که خود را به‌مثابهٔ موجودی فعال بازنشناسند؛ از این رو، آنان پیوسته در حال تأثیرگذاری بر سایرین (هرچند اندک و جزئی) هستند» (حسینی، ۱۳۸۹: ۹۶)؛ اما واقعیت این است که در بسیاری از موارد و در غالب عرصه‌های اجتماعی، اقتصادی، و نمادین فضای منازعه‌آمیز کاملاً زنانه می‌شود و تأثیر و تأثرهای آنان نیز در همین فضای مؤنث صورت می‌گیرد و در بیشتر موارد، با توجه به فقدان سرمایهٔ فرهنگی نهادینه، عادت‌واره‌های آنان مبنای تصمیم‌گیری و رفتارشان می‌شود و فقط تهمینه است که با راهبردهای متفاوت و تن‌ندادن به سکوت و سکون به دنبال عبور از باورهای رایج اقتدار مردانه است؛ او با حضور در اماکن هنری، یعنی فضاهایی که در رمان در سطح فرادستی مختص مردان است، سوژه‌ای تأثیرگذار از خود به‌نمایش می‌گذارد. درواقع، آشنایی و تعامل او با مردان ارتباط و موقعیت‌های متمایزی برایش ایجاد می‌کند که قطعاً در پیوند با زنان دسترسی او به این فرصت‌ها میسر نبود. این مسئله اگرچه به سلطهٔ او بر عرصه‌های مؤنث می‌انجامد و در رفتارهای متقابل زنانه منعکس می‌شود، در ارتباط با مردان همچنان رتبه‌ای فرودین دارد. تهمینه از آغاز روابط اجتماعی و پیوندهای گسترده‌ای ندارد. مهاجرت آن‌ها و کوچ تبعیدگونهٔ پدر باعث گسسته‌شدن پیوندها و ضعف چشمگیر سرمایهٔ اجتماعی‌شان شده و این فقدان پیوندها «حفره‌های ساختاری» (پورتس، ۱۳۸۹: ۳۱۵) در زندگی آن‌ها به‌وجود آورده است. از مهم‌ترین اندوخته‌های تهمینه که در فضاهای متفاوت با به‌چرخش درآوردن آن قابلیت‌های متفاوتی از خود به‌نمایش می‌گذارد سرمایهٔ فرهنگیِ متجسد اوست که در قالب خیاطی و سرمه‌دوزی عینیت می‌یابد و در چارچوب قبول سفارشات زنان در حیطه‌های مذکور، پیوندهای تهمینه، که اساس اعتماد متقابل میان او و مشتری است، شکل می‌گیرد. در همین امتداد مقام مدرسی رشته‌های نام‌برده در خیاط‌خانه نیز موقعیت‌های اقتصادی، اجتماعی، و نمادین دیگری برای تهمینه به‌ارمغان می‌آورد؛ در حالی که ازدواج تهمینه با سیروس، پسر خانم افخمی، در حرکتی معکوس سرمایه‌های او را کاهش می‌دهد. آشنایی او با خانوادهٔ خانم افخمی نیز، که به واسطهٔ خانم مهرابی و از راهِ کار در خیاط‌خانه صورت پذیرفته، آن‌طور که باید برای تهمینه منشأ سرمایهٔ خاصی نمی‌شود. این خانواده ضمن آنکه در ظاهر منسجم‌ترین و کامل‌ترین خانواده‌ای است که در رمان حضور دارد، تمام اعضای یک خانوادهٔ هسته‌ای را دارد، ارتباطات گسترده‌ای در پرتو سرمایهٔ اجتماعی، جایگاه موروثی اشرافی، و اقتصادی دارند، پیوند خانودهٔ آن‌ها به‌خصوص مادر با تشکل‌های به اصطلاح مدنی همچون حزب رستاخیز حیطهٔ قدرت و کسب سرمایهٔ آن‌ها را با شرایطی که تهمینه در آن به‌سر می‌برد متفاوت می‌کند. آن‌ها با دوستان ایران نوینی (حزب ایران نوین) که تازه در

شهرستان‌ها شعبه‌هایی زده‌اند و در سطحی وسیع‌تر حتی با دربار هم در ارتباط‌اند (محمدعلی، ۱۳۸۹: ۳۴). با این حال، اگرچه ارتباط با آن‌ها افق تازه‌تری برای رسیدن به آرزوها پیش روی تهمینه می‌نهد و گاهی با نزدیک‌کردن او به جهان فیلم و سینما نوعی سرمایهٔ فرهنگی، اگرچه نازل، در دسترس او قرار می‌دهند، حتی گاه رفتارهای نیکوکارانه از آن‌ها در حق تهمینه دیده می‌شود، اما این نیکوکاری، نقاب بشردوستانه‌ای می‌شود که به کمک آن موقعیت برتری خود را بازتولید می‌کنند و منجر به حفظ قدرت آنان در عرصهٔ اجتماعی و تقویت اعتماد به نفسشان می‌شود. ارتباط تهمینه با دختران این خانواده، یعنی کیمیا و کیانا، گاه منجر به نوعی سرمایهٔ منفی می‌شود. خواهران افخمی با نیش زبان‌هایشان تهمینه را می‌آزارند و تهمینه نیز با انتخاب اسامی آناستازیا وگریزیلا برای آن‌ها هم‌زمان اگرچه در ظاهر سرمایهٔ زیبایی خود را به رخ آن‌ها می‌کشد، درواقع فرادستی آنان و فرودستی خود را به‌رسمیت می‌شناسد. و به این ترتیب، فضای تخاصم‌آمیز میان آن‌ها کاملاً عیان است و تا پایان رمان همین‌طور ادامه دارد. بخشی از استراتژی تهمینه در برابر این خواهران بی توجهی به آن‌ها و دوری جستن از این دختران است. بخش دیگر هم کوشش در راه کسب سرمایه‌های بیشتر برای ارتقا به پایهٔ اقتصادی و اجتماعی و نمادین آن‌هاست.

یکی دیگر از استراتژی‌های تهمینه که از راه سرمایهٔ اجتماعی و شبکهٔ دوستان برای او حاصل می‌شود پیوند با متخصصان فنون فرهنگی مانندِ شاعر و کارگردان است که حاملان این سرمایه نیز هستند. تهمینه در پرتو این روابط به‌گونه‌ای غیر آکادمیک به سواد فرهنگی خود می‌افزاید. همین ارتباط‌ها زمینه‌ساز آشنایی او با سینماگران و کارگردانانی می‌شود که زمینهٔ حضور او را در یکی دو فیلم فراهم می‌کنند. تهمینه شخصیتی حزبی و سیاسی نیست، اما حضور اتفاقی او به همراه همسر معلولش در تظاهرات انقلابی سوژهٔ نشریه‌های خارج از کشور می‌شود و برای او سرمایهٔ نمادین شهرت را به‌ارمغان می‌آورد. روایت‌گویی از پایگاه‌های کلیدی است که تهمینه در این رمان به آن دسترسی دارد و به واسطهٔ آن در مقام یک راوی معتمد این اعتماد را در سطح گسترده و به وسعت جامعه بازتولید می‌کند.

خانم افخمی، مادر و مدیر خانوادهٔ افخمی، بر حفظ پیوندهای اجتماعی با مراکز قدرت اصرار دارد. او حتی در انتخاب همسر برای کامران نیز به تبعیت از این ذهنیت در دام حلقه‌ای از زنان می‌افتد که به رهبری یک مادر با توسل به شعائر دینی و سوء استفاده از آن‌ها و شبکه‌سازی‌های زیرزمینی در کشورهای گوناگون باج‌گیری می‌کنند.

سرمایهٔ اجتماعی خانم مهرابی نیز در پرتو فعالیت‌های اقتصادی و فرهنگی او شکل می‌گیرد؛ با تکیه بر خیاط‌خانه و آموزش‌ها و سفارش‌هایش شبکه‌ای از روابط را پیرامون خود می‌تَنَد که سرمایهٔ نمادین شهرت را برایش به ارمغان می‌آورد. اوج این اعتمادسازی و نیک‌نامی را در مراسم تشییع جنازهٔ او (همان: ۱۶۸) می‌بینیم.

خانم سنجابی در جایگاه مدیر پانسیون دخترانه با تعیین حد و مرزها و قواعد و رسومی که به لحاظ اجتماعی تجویز شده‌اند، تسلط بلامنازعهٔ خود را در محیط پانسیون حاکم می‌کند، ضمن حضور در جمع این دختران متجدد سرمایهٔ جوانی یا به گفتهٔ دیگر پیری معوق را کسب می‌کند، با نصایح به‌موقع و مادرانه به دختران سرمایهٔ نمادین خود را تثبیت می‌کند، و درنتیجه با ایجاد و حفظ شبکهٔ روابط سرمایهٔ اجتماعی‌اش را در پرتو اعتماد بنیادین بنا می‌کند.

فضای منازعه‌آمیز میان زنان در این رمان گاه بسیار آشکار است. بر خلاف انتظار روابط زنان با همدیگر گاه بنیاد مجموعه‌ای از سرمایه‌های منفی اجتماعی می‌شود؛ خانم افخمی و مهرابی در پرتو ارتباطات نزدیکی که با هم دارند تبانی می‌کنند و فرزند تهمینه را از بدو تولد و در بیمارستان به نام دیگری ثبت می‌کنند. دیدار تهمینه با خانم دستیار کارگردان در حالی که می‌توانست به یک سرمایهٔ اجتماعی متفاوت منجر شود، منشأ بی اعتمادی بنیادی می‌شود؛ تهمینه برای راه‌یافتن به عرصهٔ سینما و دادن تست بازیگری با او دیدار می‌کند و او ابتدا با دیدگاهی فمنیستی توجه تهمینه را به خود جلب می‌کند؛ «ما زن‌ها هوای هم را نداشته باشیم کلاهمان پس معرکه است» (همان: ۹۷). درنهایت، دستیار کارگردان روسری تهمینه را وسیله‌ای برای امتیازدهی به او قرار می‌دهد و او را برای دادن تست بازیگری به اتاقی دیگر راهنمایی می‌کند، و به این بهانه مانندِ «یک سگ شکاری هاری‌گرفته، با آب دهان راه‌افتاده...» (همان: ۱۰۰) به جان تهمینه می‌افتد؛ به‌طوری که تهمینه لحظه‌ای در زن‌بودن او شک می‌کند و با فراری نفس‌گیر خود را از دست او می‌رهاند.

از طرفی، عمه خانم (سلطنت شوقی)، که به رغم ملاحت زیبایی خاصی ندارد (همان: ۳۱۰) و به واسطهٔ پیوند نسبی‌اش با خانوادهٔ خانم افخمی از هویتی نمادین به اسم نام محروم است و همه جا او را «عمه خانم» می‌شناسند، زن دیگر این قصه است که زندگی او در چارچوب پیوندهای محدودش با خانوادهٔ برادر و دوستان آنان منبع قدرتی برای او نمی‌شود. او که از سرمایهٔ مادری و قدرت نمادین آن و نیز توان باروری محروم است، با نوعی سلطهٔ کنش‌پذیرانه در بازتولید فقر انواع سرمایهٔ خود نقش کلیدی دارد و فقر هویتی او هم از اینجا ناشی می‌شود. تهمینه آخرین عضو حلقهٔ قیم‌های اوست که بدون هیچ کسب اجازه‌ای برای اینکه بتواند در جوار عمه خانم مهر مادری خود را به سهراب بچشاند و سهراب شوقی را به سهراب زابلی مبدل کند، او را در بحبوحهٔ جنگ همراه خود به تهران می‌برد و تمام زندگی او را تحت سیطرهٔ خود می‌چرخاند.

از طرف دیگر، فضای بی‌اعتمادی و کنترل اجتماعی حاکم بر جامعهٔ تهمینه که نشانهٔ ضعف سرمایهٔ بنیادین اجتماعی است سبب می‌شود تهمینه در هر محیط جدید که وارد می‌شود، برای گریز از آسیب‌های اجتماعی، با تغییر نام، هویتی دیگرگونه به خود ببخشد. اما درواقع، از زاویهٔ دیگر خود در بازتولید این فقر در راستای رسمیت‌بخشیدن به خشونتی نمادین قدم برمی‌دارد.

سرمایهٔ اقتصادی زنان در رمان *قصهٔ تهمینه*

اهمیت و جایگاه خاص سرمایهٔ اقتصادی در جهان ما نه تنها انکارشدنی نیست که محتاج اثبات نیز نیست. در *رمان قصهٔ تهمینه* نقشی که این سرمایه توانسته است در قدرت‌بخشی زنان در جایگاه یک ابزار سلطه در فضای اجتماعی ایفا کند و تبدیل و تبدل‌های این نوع سرمایه و تحرکاتی که به واسطهٔ آن در عرصه‌های گوناگون نصیب زنان شده است چشمگیر نیست. کنشگر اصلی این رمان که تهمینه است، در دورانِ تحت تکفل پدر فاقد استقلال مالی است. پدر او سرهنگ بازنشسته‌ای است که ایام پایانی عمر را در کوچی تبعیدگونه در یکی از شهرهای جنوبی می‌گذراند؛ «آپارتمان آن‌ها پنجاه شصت متر بود [دقیقاً شصت متر]، با اثاثیه‌ای مختصر» (همان: ۱۶). سرهنگ سمنانی در این اواخر در «سمساری دوستش کار می‌کرد و بیشتر درآمدش یا خرج دوا درمان بیماری قلبش می‌شد یا خرج تریاکی که روزی دو وعده در چای حل می‌کرد یا درسته می‌خورد» (همان: ۲۰). تهمینه خود به این فقر اقتصادی اذعان دارد و نگران بازتولید آن برای فرزندانش است. در پس ذهنش آرزوهای دوران کودکی خود را می‌بیند؛ اتاقی از آنِ خود[1] و فرزندانی از آنِ خود که با تکیه بر استقلال مالی‌اش آن‌ها را سامان می‌دهد. تهمینه باور دارد که اقتصاد منشأ قدرت است و اعتقاد دارد که «مهم‌ترین راه جلب احترم مردم، بی‌نیازی اقتصادی و داشتن تمکن مالی است» (همان: ۱۰۳). بنابراین، استراتژی او برای حفظ و افزایش و تبدیل سرمایهٔ اقتصادی‌اش مهم است. در گام اول پس از فقدان پدر مستمری ماهانهٔ او را از مجرای قانونی برقرار می‌کند و درواقع این فقر نمادین را به سرمایه‌ای اقتصادی تبدیل می‌کند. پس از آن، هنگامی که تصمیم به ترک جنوب می‌گیرد، سرمایهٔ اقتصادی مادی پدر را ـ که عبارت است از اشیا و لوازم اندک منزل پدری ـ به پول تبدیل می‌کند و با اتکا بر شیوه‌های مدرن پس‌انداز به حفظ و بازتولید آن‌ها اقدام می‌کند (همان). او سرمه‌دوز و خیاطی قابل است که در پرتو این سرمایه‌های فرهنگیِ متجسد ضمن کسب سرمایهٔ اقتصادی روابطش را با اطرافیان گسترش می‌دهد، سرمایه‌ای اجتماعی از این راه می‌اندوزد، و حسن شهرت او در این عرصهٔ اجتماعی نیز به عنوان سرمایه‌ای نمادین به این مجموعه افزوده می‌شود. درواقع، او به‌طور چشمگیر به تجمیع سرمایه‌هایش می‌پردازد. گام بعدی تهمینه برای افزایش سرمایهٔ اقتصادی توسل به دیگر ظرفیت‌های در دسترس است. او در صورت نیاز اقتصادیِ دخترانِ پانسیون در تهران همچون یک مؤسسهٔ مالی عمل می‌کند و با سود منصفانه‌ای که دریافت می‌کند به قدر نیاز آن‌ها پول در اختیارشان قرار می‌دهد (همان: ۹۱). ارتباط او با این دختران سرمایهٔ اجتماعی و اعتماد برای او تولید می‌کند که با تکیه بر آن

---

۱. *اتاقی از آنِ خود* نام اثری از ویرجینیا وولف

ضمن اینکه بار دیگر فضا را برای عینیت‌بخشی به سرمایه‌های متجسد خیاطی و سرمه‌دوزی مهیا می‌بیند، سلطهٔ اقتصادی‌اش را نیز آشکار می‌کند. استراتژی‌های تهمینه در کسب سود و سرمایه به همین میزان محدود نمی‌شود؛ در کسوت یک فروشنده با استفاده از قدرت بیان بالای خود ترفیع رتبه می‌گیرد و ضمن افزودن به سرمایهٔ اقتصادی، از بعد نمادین نیز تقویت می‌شود. تهمینه این اعمال اقتصادی را، که همگی در چارچوب یک فضای زنانه قابل تعریف و بازشناسی‌اند، کافی نمی‌داند و با ورود به عرصهٔ مبادلات اقتصادی دیگری که بیشتر فضایی مردانه بر آن‌ها حاکم است ـ مانند مسافرکشی و خرید و فروش خودرو ـ اقتداری دیگر از خود به‌نمایش می‌گذارد (همان: ۱۱۳). با وجود این، در مواجهه با سیروس و قدرت اقتصادی برتر او، تهمینه یکباره دچار سال‌خوردگی اجتماعی (بوردیو، ۱۳۹۰: ۱۶۴) می‌شود، انصراف از سرمایه‌گذاری و کناره‌گیری آهسته و تدریجی از فعالیت‌های رسمی را ترجیح می‌دهد، مسحور منزل مسکونی و مجلل سیروس می‌شود و جزء به جزء آن را توصیف می‌کند، و درنهایت خود را از عرصهٔ اصلی رقابت اجتماعی و اقتصادی کنار می‌کشد و شأن خود را به یک منشی و پرستار تقلیل می‌دهد (محمدعلی، ۱۳۸۹: ۳۳۲) و به این ترتیب فقط مرد عرصه‌های زنانه است.

پس از تهمینه که حداکثر عاملیت خود را در فضای اقتصادی نشان داده، خانم مهرابی کنشگر دیگری است که به‌مثابهٔ یک کارآفرین و فعال اقتصادی تا حدودی توانسته است با تکیه بر توانش‌های عملی، یعنی مهارت خیاطی و حسن مدیریت، چرخهٔ اقتصاد خود و پسرش را به‌حرکت درآورد. دارایی او یک اتومبیل و یک ساختمان تجاری‌ـمسکونی است. در بخش مسکونی آن خود و خانوادهٔ تهمینه، به‌عنوان مستأجر، ساکن‌اند و بخش تجاری را به خیاط‌خانه اختصاص داده است. این خیاط ماهر سلطهٔ آموزش‌های رسمی را مشروع نمی‌داند و فاقد مدارک و مدارج نهادینه است، اما به‌عنوان سرمایه‌ای متجسد از این مهارت‌های خود برای تبدیل به سرمایهٔ اقتصادی به‌خوبی بهره می‌گیرد. او ضمن تدریس به هنرآموزان (همان: ۳۹) در کسوت یک مربی و کارآفرین در راه عینیت‌بخشی به سرمایهٔ متجسدش گام برمی‌دارد، سرمایهٔ نمادین شهرت کسب می‌کند، و در پرتو ارتباط با هنرآموزان سرمایهٔ اجتماعی خود را تقویت می‌کند. خانم مهرابی در اقدامی دیگر با توسعهٔ خیاط‌خانه سرمایهٔ اقتصادی خود را بازتولید می‌کند و به واسطهٔ این بی‌نیازی اقتصادی به سرمایه‌ای از عفاف و خویشتن‌داری تجهیز می‌شود.

خانم افخمی از دیگر زنان مطرح در رمان *قصهٔ تهمینه* است. فرهنگ مصرف او و خانواده‌اش حکایت از انتساب آن‌ها به طبقات فرادست اجتماع دارد. او دو دختر و یک پسر دارد که از پدر فقط شهرت خانوادگی و قطعه زمینی ـ که سند آن جعلی است (همان: ۲۹۷) ـ به ارث برده‌اند و با تکیه بر ثروت خانوادگی مادر و قدرت اجرایی پدر (همان: ۲۳۶) فضای منازعه‌آمیز اجتماعی

را به سود خود سامان‌دهی می‌کنند. خانم افخمی نقشی در تولید اقتصادی خانواده ندارد و فقط با بهره‌گیری از قدرت موروثی مادی حصاری تمایزبخش برای خود و فرزندان ایجاد می‌کند و سبک زندگی خود را همسان با طبقهٔ مرفه ترتیب می‌دهد؛ فرستادن فرزندان برای تحصیل و ماه عسل به خارج و نمایش دکوراسیونی از ظروف و وسایل مادی و تجملاتی ابزاری هستند که خانم افخمی با اقدام به آن‌ها در حفظ پایگاه اقتصادی تمایزبخش موروثی و مدیریت تخاصم فضای اجتماعی به سود خود، می‌کوشد. از سویی، او توان مدیریت این سرمایهٔ اقتصادی را ندارد و از آنجا که سرمایهٔ اقتصادی تقلیل‌پذیر است، در سال‌های پایانی عمر، چنان در تنگنای مالی می‌غلتد که مجبور می‌شود پیش از مرگ حتی بخشی از سرمایهٔ اقتصادی غیر منقول خانواده، یعنی مسکنشان را نیز برای ولخرجی‌های دخترانش، کیمیا و کیانا، هزینه کند. به این ترتیب، خانم افخمی تولید و بازتولید خاصی در زمینهٔ اقتصادی نشان نمی‌دهد و صرفاً مصرف‌کننده می‌ماند. کیانا و کیمیا، یعنی خواهرانی که در خانوادهٔ اشرافیِ افخمی زندگی می‌کنند، اگرچه با فرهنگ مصرف خود و تولید کنش‌های شایستهٔ احترام‌گذاری به‌خوبی بازتاب‌دهندهٔ مبارزه‌شان برای حفظ پایگاه طبقاتی خود هستند و با مشغول‌بودن به برنامه‌های دیگری همچون رفتن به سینما، شنا، و تفریحاتی از این‌گونه سبک و شیوهٔ مصرف برتر و متفاوت خود را به نمایش می‌گذارند نیز همچون مادر برای حفظ و تولید و بازتولید سرمایهٔ اقتصادی‌شان استراتژی خاصی ندارند و نه تنها در زمان مجردی بلکه پس از ازدواج نیز به قدرت موروثی اقتصادی خانواده وابسته می‌مانند تا آنجا که اشرافیت خانواده را که مهم‌ترین جلوهٔ آن ابعاد اقتصادی‌اش است به ورطهٔ نابودی می‌کشانند و درنتیجه، ارثیه‌ای هم برای آن‌ها باقی نمی‌ماند و دچار «بحران بازتولید» (بون ویتز، ۱۳۹۱: ۸۷) می‌شوند.

سنجابی خانم دیگر این قصه و مدیر پانسیون دختران است. او زندگی پارسایانه‌ای دارد. (محمدعلی، ۱۳۸۹: ۸۵-۸۷). لفظ پارسایانه روشنگر تعلق طبقاتی خانم سنجابی به لایهٔ میانی اجتماع است. او مالک ساختمانی است که با استفادهٔ تجاری از آن، در قالب پانسیون، سرمایهٔ اقتصادی خود را حفظ و بازتولید می‌کند. تنها استراتژی کارآمد خانم سنجابی در مسیر استقلال اقتصادی‌اش توان مدیریتی اوست که با تکیه بر آن به‌عنوان سرمایهٔ فرهنگی متجسد جایگاه اقتصادی خود را تثبیت می‌کند.

در حاشیهٔ این زنان مطرح در خرده فضای اجتماعی، دختران و زنان دیگری را می‌بینیم که نقش اساسی بر عهده ندارند و حضور فرعی آن‌ها نقش‌های نمادین و نشانه‌هایی از فرایند حاکم بر جامعه است. زن دلاک، زنان کارآموز در خیاط‌خانه، دختران دانشکده، و نیز دخترانی که به دنبال تحصیل یا کسب درآمد به تهران هجرت کرده‌اند از آن دسته‌اند که اگرچه حیطهٔ عمل و فعالیت آن‌ها بیانگر ارزشی است که برای سرمایهٔ اقتصادی قائل‌اند، در رمان مجال پرداختن به آن‌ها وجود ندارد.

سرمایهٔ فرهنگی

میزان سرمایهٔ فرهنگیِ متجسد، عینیت‌یافته، و نهادینهٔ زنان در رمان *قصهٔ تهمینه* یکسان نیست. آن‌ها از منظر سرمایهٔ نهادینه در عرصهٔ اجتماعی امتیازات چشمگیری عایدشان نمی‌شود، اما سرمایه‌های عینیت‌یافته و متجسدشان اگرچه به همان فضاهای زنانه منحصر می‌شود، فرصت‌های بیشتری برایشان مهیا کرده است.

سرمایهٔ فرهنگی متجسد زنان در رمان *قصهٔ تهمینه*

بوردیو آن بخش از سرمایهٔ فرهنگی را که با کالبد در ارتباط است و مستلزم تجسد و به شکل فرهنگ و پرورش شناخته می‌شود (بوردیو، ۱۳۸۹: ۱۳۹) سرمایهٔ فرهنگی متجسد می‌نامد. درواقع، سرمایهٔ متجسد به‌طور طبیعی هستهٔ اصلی دو نوع دیگرِ سرمایهٔ فرهنگی نیز هست. بنابراین، آنچه در بخش‌های سرمایهٔ عینیت‌یافته و نیز نهادینه به‌عنوان سرمایهٔ زنان مطرح کرده‌ایم در مرحلهٔ پیشین ابتدا سرمایهٔ متجسد بوده‌اند، اما گاه زنان مجال یا امکان آن را نیافته‌اند که از سرمایهٔ متجسد عبور کنند و حتی آموخته‌ها و دیده و شنیده‌هایشان در سطحی نازل متوقف شده است و در وجودشان هم تجسد نیافته است. زن دلاک بخش‌هایی از *شاهنامه* چون قصهٔ رستم و تهمینه را به واسطهٔ سرمایهٔ موروثی فرهنگی و شغل نقالی پدر به‌یاد دارد (محمدعلی، ۱۳۸۹: ۸۲)؛ تهمینهٔ سمنانی در ذهنش بازتولیدی از تهمینهٔ سمنگانی *شاهنامه* می‌شود، جسارت تهمینه را در اینکه به بالین رستم رفته است می‌ستاید (همان: ۸۳)، اما در هیچ مرحله از دیدارهای اتفاقی‌اش در محیط‌های متفاوت اجتماعی با تهمینه، که تنها اطلاعاتی است که از او در رمان داریم، نمودی از تثبیت این فرهنگ در جان او و شهود آن در رفتار و کردارش نمی‌بینیم، زیرا شکل‌گیری سرمایهٔ فرهنگی متجسد مستلزم به‌کارگیری طولانی‌مدت عادت‌وارهٔ اجتماعی است.

«باور دارای قدرت مطلق است و همهٔ صورت‌های دیگر قدرت از آن ناشی می‌شوند» (راسل، ۱۳۸۶: ۱۵۲). بخش مهمی از سرمایهٔ فرهنگی متجسد زنان این رمان برگرفته از باورهای مذهبی آنان است؛ به بیان دیگر، مذهب به‌مثابهٔ سرمایهٔ فرهنگی متجسد پرتوی کاملاً مشخص بر فضای عمومی رمان افکنده است. در *قصهٔ تهمینه*، در مقابله با فضای ناامن اجتماعی، که حکایت از فقدان اعتماد بایسته دارد، مذهب برای تهمینه استراتژی کلیدی است و او با این تدبیر عرصهٔ اجتماعی را برای حضور مقتدر خود ایمن می‌کند. و درواقع، با تلفیقی از انواع سرمایهٔ مذهبی و اجتماعی و ذکاوت ذاتی‌اش، به‌مثابهٔ سرمایه‌ای طبیعی، راه رسیدن به اهداف مهم مورد نظر خود را در پیش می‌گیرد و با انتخاب پوشش اسلامی (محمدعلی، ۱۳۸۹: ۱۷) با حد و مرزهایی تعریف‌شده خود را به دیگران معرفی می‌کند؛ و «شب‌های دوشنبه» را روزه می‌گیرد (همان: ۱۷) و مواردی از این قبیل.

علاوه بر پوشش اسلامی تهمینه، زن دلاک نیز با بهره‌گیری از بدن، به‌مثابهٔ یک «متن فرهنگی» (ذکایی، ۱۳۸۷: ۴۷)، اعتقادات مذهبی خود را عیان می‌کند. او با انتخاب چادر به‌عنوان پوشش نوعی نگاه سنتی به مذهب را عینیت می‌بخشد و در ضمن از آن به‌عنوان ابزاری برای کسب سرمایهٔ اجتماعی اعتماد بنیادین بهره می‌گیرد و سرمایهٔ نمادین عفاف را به‌دست می‌آورد.

فارغ از اعتقاد قلبی زنان به دین در این رمان، گاه با تظاهر آنان به دینداری مواجه می‌شویم. بخش عمده‌ای از فرایند ایجاد اعتماد عمومی ـ به‌مثابهٔ سرمایهٔ اجتماعی ـ برای خانم افخمی با سازوکار تظاهر به دینداری (محمدعلی، ۱۳۸۹: ۲۵) میسر می‌شود. ابراز اعتقاد دروغین به دین اگرچه در برخی موارد منشأ قدرت برای او می‌شود، در برهه‌ای از حیات اجتماعی‌اش در فضای جامعه برای او زمینهٔ کسب شهرت و اعتماد را فراهم می‌کند و پس از انقلاب با تکیه بر همین مذهب از توقیف اموالش توسط انقلابی‌ها رهایی می‌یابد (همان: ۲۹۲)؛ اما از زاویه‌ای دیگر عروس منتخب و مذهبی خانم افخمی با تظاهر به دینداری خانوادهٔ افخمی را در دام تزویرِ باور دروغین خود گرفتار می‌کند، تا جایی که ازدواج میان او و کامران به جدایی می‌انجامد و درنتیجه گسست سرمایهٔ اجتماعی را شاهدیم.

سرمایهٔ فرهنگی عینیت‌یافتهٔ زنان در رمان *قصهٔ تهمینه*

این بخش از سرمایهٔ فرهنگی قدرت سامان‌بخش اعمال و رفتار کنشگران را در عرصه‌های هنری به ما نشان می‌دهد و در قالب کردارهای عاملان اجتماعی قابل مشاهده است. سرمایهٔ فرهنگی زنان رمان *قصهٔ تهمینه* در چارچوب مهارت‌های آنان و در همان حیطه‌هایی که زنانه تعریف شده‌اند عینیت می‌یابند. سرمه‌دوزی‌هایی که تهمینه نقش می‌زند، لباس‌هایی که خانم افخمی و تهمینه می‌دوزند، و نقد و نظرهایی که تهمینه در مجلات کشور دربارهٔ فیلم و هنر و مسائل زنان ارائه می‌کند از این قبیل‌اند. فقط حضور تهمینه در جایگاه روزنامه‌نگار و نیز اختصاص جایگاهی تعریف‌شده چون منتقد هنری صلاحیتی مشروع در عرصه‌ای غیر زنانه نصیبش می‌کند، اما با توجه به اینکه به‌صورت تاریخی زبان در اختیار جنس مذکر است، درنهایت، عرصه‌های هنری مشروع مانند شاعری، نویسندگی، و کارگردانی در انحصاری مردانه باقی می‌مانند و گونه‌ای اختلاس جنسیتی را در این زمینه شاهدیم.

کلکسیون هنری مجهزشدهٔ منزل خانم افخمی به آباژورهای بلند و کوتاه و شیشه‌های سرخ و سبز و قهوه‌ای و جام‌های سنگین نقره‌ای و تابلوهای بزرگ نقاشی (همان: ۲۴) در کنار «چند پوستر قاب‌شده از *تخت جمشید* و *مسجد شاه* اصفهان و دیگر آثار باستانی و تاریخی و تابلوهای کپی‌شده از آثار نقاشان ایرانی و خارجی» (همان: ۸۷) که خانم سنجابی بر دیوارهای پانسیون

دخترانه زده از سرمایه‌های فرهنگی عینیت‌یافتهٔ زنان در پرتو فرهنگ مصرف و سبک زندگی آنان است. کتاب‌خانهٔ کوچک تهمینه در پانسیون و مصرف فرهنگی فیلم توسط خواهران افخمی نیز در همین راستا قابل تحلیل و پذیرش‌اند.

سرمایهٔ فرهنگی نهادینهٔ زنان در رمان *قصهٔ تهمینه*

بوردیو اشکالی از سرمایهٔ فرهنگی را که در قالب مدارک و مدارج نمایش داده می‌شود و به صاحب خود نوعی ارزش متعارف و دائمی اعطا می‌کند (بوردیو، ۱۳۸۹: ۱۴۶) سرمایهٔ فرهنگی نهادینه می‌نامد. انحصار اعطای این مدارک در دست نهاد توانمند دولت به نوعی بازتولید قدرت رسمی می‌انجامد. زنان کنشگر اصلی رمان *قصهٔ تهمینه* ـ خانم مهرابی، تهمینه، و خانم افخمی و دختران ـ هیچ کدام در حد مطلوب از این سرمایهٔ فرهنگی برخوردار نیستند و تنها مدرک آنان گواهینامهٔ رانندگی خانم مهرابی و تهمینه است و تنها درجهٔ علمی‌شان تصدیق دیپلم تهمینه است. تهمینه به همراه خواهران افخمی از جانب خانوادهٔ نام‌برده کاندیدای دختر شایسته شده و عکس آن‌ها در مجله هم چاپ شده است (محمدعلی، ۱۳۸۹: ۳۷)، اما از آنجا که ساختار این بازی نیز مانند دیگر بازی‌های اجتماعی مستلزم به‌کارگیری مجموعه‌ای از سرمایه‌هاست و او سرمایهٔ فرهنگی عینیت‌یافتهٔ مورد نیاز، یعنی مدارک و مدارج تأییدشدهٔ رسمی، را برای موفق‌شدن در این عرصهٔ منازعه و رقابت کشوری ندارد از حصول سرمایه‌های دیگر به‌ویژه سرمایهٔ نمادین شهرت در این راه باز می‌ماند و درواقع از انحصار خشونت نمادین مشروع در دست دولت آسیب می‌بیند. خواهران افخمی نیز به‌دلیل اینکه سرمایهٔ فرهنگی نهادینهٔ آن‌ها، یعنی مدارک تضمین‌شدهٔ تحصیلی، و سرمایهٔ طبیعی‌شان، یعنی زیبایی، برای شرکت در این منازعهٔ اجتماعی مکفی نیست از موفقیت در این فضای منازعه‌آمیز زنانه باز می‌مانند. آرزوی تهمینه در راهیابی به سینما نیز تحت تأثیر همین فقدان سرمایهٔ فرهنگی نهادینه ناکام می‌ماند.

سرمایهٔ نمادین زنان در رمان *قصهٔ تهمینه*

سرمایهٔ نمادین که از شأن و حیثیت شخصی سرچشمه می‌گیرد، مجموعه ابزارهای نمادینی چون شخصیت و اعتبار، احترام، قابلیت‌های فرد در رفتارها (کلام و کالبد)، و نیز شکوه و فرهمندی را به فرد اعطا می‌کند (فکوهی، ۱۳۸۴: ۳۰۰).

در رمان *قصهٔ تهمینه* خانوادهٔ خانم افخمی بیشترین سرمایهٔ نمادین را در اختیار دارند. آن‌ها اگرچه القاب و عناوین خاص اشرافی ندارند، خود را متکی به نوعی اشرافیت موروثی می‌بینند که خانم افخمی از راه‌های متعدد سعی در حفظ و به‌نمایش درآوردن این تمایز و

اشرافیت دارد. او گاه با «جواهرات الماس‌نشان، [که] زینت‌بخش سینه و دست‌هایش بود» (محمدعلی، ۱۳۸۹: ۲۵) و گاه با توسل به کلکسیون‌های هنری از اجناس سنتی گران‌قیمت در دکوراسیون منزل و گاه با آشکارکردن رفاه اجتماعی از طریق فرستادن فرزند پسر، کامران، برای تحصیل و دختران برای ماه عسل به خارج از کشور و مواردی از این گونه این مسئله را محقق می‌کند. در رفتار دختران این خانواده (کیمیا و کیانا) نوعی اعتماد به نفس دیده می‌شود که خاص طبقهٔ برتر است. آن‌ها همیشه هر عمل خود را موجه می‌بینند و به این ترتیب مدام در حال بازتولید این برتری‌ها و سرمایهٔ نمادین اشرافیت‌اند تا نشانی از تأکیدشان بر حفظ فاصله‌ها و تثبیت الگوی زیستن خود به عنوان فرهنگ برتر باشد. بنابراین، از آنجا که انکار فرهنگ مسلط جز در پردهٔ مخالفت‌های جزئی میسر نیست (بوردیو، ۱۳۹۰: ۴۳۸)، اطرافیانشان، از جمله تهمینه، گاه مقهور این فرهنگ اشرافی می‌شوند و حتی به رغم میل درونی و برای فرار از تحقیر و تمسخر، به عملی مانند پک‌زدن به سیگار، که به نظر خود آن‌ها هم موجه نیست، تن می‌دهند.

بخش دیگری از سرمایه‌های نمادین زنان از راه فعالیت‌های حرفه‌ای آنان حاصل می‌شود. تهمینه و خانم مهرابی جایگاه مدرس خیاطی را در خیاط‌خانه دارند. تهمینه مدرس سرمه‌دوزی نیز هست. شغل آن‌ها مانند مد و دکوراسیون مستلزم عرضه و بازنمایی است. و درواقع به این شیوه در معرض قضاوت دیگران قرار می‌گیرند، سرمایهٔ نمادین شهرت را برای خود ایجاد می‌کنند، و با استمرار آن در تثبیت و بازتولیدش گام برمی‌دارند. راه‌یافتن تهمینه به پردهٔ سینما، قلم‌فرسایی‌های او در مجلات در قالب نقد و نظر و نیز اظهارنظرهای مکتوب تهمینه دربارهٔ زنان و حقوق آنان از سرچشمه‌های دیگر سرمایهٔ نمادین تهمینه است.

«نام‌ها» سرمایه‌هایی نمادین و نهانی برای افراد تدارک می‌بینند که بخشی از آن‌ها به نوعی سرمایه‌ای تثبیت‌شده‌اند که از خانواده به افراد منتقل می‌شوند و هیچ کس حق سلب این سرمایهٔ هویتی را ندارد، اما زنانی در این داستان حضور دارند که از این حقیقی‌ترین حق بی‌بهره‌اند. عمه خانم و خانم دلاک زنان «بی نام» قصهٔ تهمینه‌اند که این بی‌هویتی فقدان بزرگی در سرمایه‌های نمادین آن‌ها ایجاد کرده است. از طرف دیگر، در حالی که اسم می‌توانست برای تهمینهٔ نویسنده، تهمینهٔ خیاط، تهمینهٔ سرمه‌دوز، تهمینهٔ بازیگر، و تهمینهٔ منتقد محملی برای انباشت سرمایه‌ها تحت لوای یک نام نیک شود، اما عدم اعتماد ضروری در فضای اجتماعی و انواع خشونت‌های نمادین ـ که در عرصه‌های گوناگون با آن‌ها مواجه می‌شود ـ باعث می‌شود در عرصه‌های متفاوت اسم‌های متعدد برای خود برگزینند. او هر شغل را با یک نام تجربه می‌کند و درواقع، برای فرار از این آسیب‌های اجتماعی راهبرد تعویض اسم را برمی‌گزینند که به سیر منفی سرمایهٔ نمادین او می‌انجامد.

راوی‌بودن به معنای کسی است که می‌داند و این دانش پذیرفته‌شدهٔ او نوعی سرمایهٔ علمی «ناب» یعنی سرمایهٔ شهرت و بازشناسی آن توسط همتایان (شامپاین، ۱۳۹۱: ۴۷) که درنتیجه سرمایهٔ نمادین برای تهمینهٔ راوی محسوب می‌شود. تکیهٔ زنان بر مصرف میراث فرهنگی بخشی دیگر از سرمایهٔ نمادین آنان را فراهم می‌کند. زنانی مانند سنجابی و افخمی و بعدها تهمینه از آنجا که می‌دانند اقلام تجملی به ضمیمهٔ اقلام فرهنگی بیشترین قدرت تمایز را دارند کلکسیونی از اشیای مجلل و تابلوهای بزرگ نقاشی و جام‌های سنگین نقره‌ای عتیقه را فراهم می‌کنند تا با این انتخاب‌ها، خود و خانواده را صاحب و وارث عمیق‌ترین و پایدارترین قریحه‌ها نشان بدهند و به خود و خانواده تشخص فرهنگی و نمادین بخشند.

نتیجه‌گیری

در *قصهٔ تهمینه*، جهان اجتماعی رمان به‌صورت نسبی اغلب زنانهٔ صرف و گاهی زنانه و مردانه است. در عرصهٔ اجتماعیِ زنانه، زن‌ها آشکار و پنهان با هم منازعه می‌کنند و تسلسل دایره‌وار تبدیل و تبادل سرمایه‌های آن‌ها محدود به جهان‌خرد زنانه‌شان است؛ زنانی که فقط با تکیه بر یک بُعد از سرمایه‌شان در بازار اجتماعی رقابت می‌کنند: خیاطی که تمام سرمایه‌های او به واسطهٔ همین هنر متجسد و عینیت‌یافتهٔ خیاطی‌اش در تبدیل و گردش است کارآفرینی است که از ممر آن چرخهٔ اقتصادی‌اش جان می‌گیرد و حیات اجتماعی‌اش شکل می‌پذیرد و سرمایهٔ نمادین کسب می‌کند. اشرافیت و تعلق خانم افخمی و خانواده‌اش به طبقات برتر زمینه‌ساز حفظ و بازتولید انواع سرمایهٔ اوست و از طرفی آسیب‌هایی هم که متوجه آن‌ها می‌شود در پرتو همین عرصه‌های اجتماعی زنانه است. و جز در مورد تهمینه در زندگی هیچ یک از زنان «تحرک اجتماعی» (بون ویتز، ۱۳۹۱: ۷۹) به‌چشم نمی‌خورد؛ تهمینه‌ای که تولید و بازتولید سرمایه‌هایش در فضاهای زنانه مرهون خیاطی و سرمه‌دوزی اوست؛ کوچش به تهران، و شانس حضورش در عرصه‌های هنری مانند سینما، نویسندگی، و نقد هنری همگی در انحصاری مردانه‌اند؛ اگرچه وضعیت او را از نظر انواع سرمایه، تولید، و بازتولیدشان از سایر زنان داستان متمایز می‌کند. اما در این فضاهای منازعه‌آمیز مردان با سرمایه‌هایی تثبیت‌شده، کلان، و گسترده معرفی می‌شوند و جایگاه‌هایی مانند کارگردان، شاعر، و تاجر را در اختیار دارند؛ حال آنکه زنان قصه، حتی تهمینه، با تمام پشتکار و همت، به آن رتبه‌ها نمی‌رسند و در جوار آن‌ها حاشیه‌ای بر متن تلقی می‌شوند.

با توجه به موارد گفته‌شده می‌توان این نتیجه را گرفت که فضای اجتماعی زنان در جهان رمان انعکاسی بی کم و کاست از جامعه است. اگرچه در فضاهای زنانه مادرانی با «قدرت پدرانه» می‌بینیم که در عرصهٔ منازعه در میان خود به فرادست و فرودست تقسیم می‌شوند، اما

هر جا مردان با قدرت ظاهر می‌شوند زنان با پذیرفتن سلطهٔ نمادین گام به‌عقب می‌نهند و حضوری فعال در اجتماع و صحنه‌های اقتصادی و فرهنگی و هنری ندارند. از طرف دیگر، تأثیر جنسیت بر شبکه‌های اجتماعی کاملاً مشهود است و زندگی زنان بر حمایت‌های مالی و اطلاعاتی مردان متکی است و فقط با یاری آنان است که تهمینه می‌تواند مقاله بنویسد، به مجلات بفرستد و چاپ شود. و در حالی که دستیار کارگردانِ زن با خشونت جنسی عجیبی او را از خود طرد می‌کند، آشنایی با کارگردان مرد او را روی پرده می‌برد و سرمایهٔ نمادین شهرت را برایش ارمغان می‌آورد. یا مردی از شاگردان شاعر او را به سیروس پیوند می‌دهد و درنهایت آشنایی شاعر با نویسنده است که قصهٔ او را ثبت و ماندگار می‌کند و در همین عرصه است که او در کنار مردان توان کسب سرمایه‌های بیشتر را می‌یابد. درواقع، در *قصهٔ تهمینه* نیز همچون جهان واقع، زن بودن و مرد بودن موقعیت‌های متفاوتی برای افراد فراهم می‌آورد و متن به نوعی آگاه یا ناخودآگاه در بازتولید قدرت مشروع مردان و فرادستی آنان در کسب انواع سرمایه و تبدیل و بازتولید آن‌ها و فرودستی زنان در این عرصه تجربه‌ای عینی و کلیدی به‌دست می‌دهد. ضمن آنکه موقعیت کلی زنان در داستان مشابه زنان در قبل از قرن نوزدهم است که از آن‌ها تحرکات فردی برای نمایش قدرت و جسارتشان می‌بینیم اما جنبش و فعالیت جمعی از آن‌ها نمی‌بینیم.

منابع

۱. آریان‌پور، امیرحسین (۱۳۴۸). ایبسن آشوبگرای (کاوشی در زمینهٔ جامعه‌شناسی هنر)، تهران: سپهر.
۲. آزاد ارمکی، تقی ؛ پرستش، شهرام (۱۳۸۳). «ادبیات داستانی و سرنوشت جامعه‌شناسی در ایران». نامهٔ علوم اجتماعی، شماره ۲۳، خرداد ۱۳۸۳، صص ۹۱-۶۹.
۳. بوردیو، پی یر (۱۳۸۹). «شکل‌های سرمایه». ترجمه افشین خاکباز و حسن پویان، به کوشش کیان تاجبخش در سرمایهٔ اجتماعی (اعتماد، دموکراسی وتوسعه)، چاپ سوم، تهران: تیراژه.
۴. بوردیو، پی یر (۱۳۹۰). تمایز،ترجمه حسن چاووشیان، چاپ اول، تهران: ثالث.
۵. بون ویتز، پاتریس (۱۳۹۱). درس‌هایی از جامعه‌شناسی پی یر بوردیو، ترجمه جهانگیر جهانگیری و حسن پورسفیر، چاپ اول، تهران: آگه
۶. پاتنام، رابرت (۱۳۸۹). «مصاحبه با پروفسور پاتنام». ترجمه افشین خاکباز و حسن پویان، به کوشش کیان تاجبخش در سرمایهٔ اجتماعی (اعتماد، دموکراسی وتوسعه)، چاپ سوم، تهران: تیراژه.
۷. پورتس،آلهاندرو (۱۳۸۹). «سرمایه اجتماعی: خاستگاه‌ها و کاربردهایش در جامعه‌شناسی مدرن». ترجمه افشین خاکباز و حسن پویان، به کوشش کیان تاجبخش در سرمایهٔ اجتماعی (اعتماد، دموکراسی وتوسعه)، چاپ سوم، تهران: تیراژه.

۸. تبریزی،بهروز (۱۳۵۱). در شناخت ادبیات و اجتماع، تهران: کتاب نمونه.
۹. حسینی، مریم ؛ جهانبخش، فرانک (۱۳۸۹). «سیمای زن در رمان‌های محمد محمدعلی با تأکید بر نقد ادبی فمنیستی»، زن در فرهنگ و هنر (پژوهش زنان)، شماره‌ی ۳، بهار ۱۳۸۹، ۹۸-۷۹.
۱۰. دی والت،مارجری ال (۱۳۸۲). چندگانگی قرائت رمان: سازمان اجتماعی تفسیر، ترجمه حسن چاوشیان، در ارغنون ۹/۱۰، دربارهٔ رمان (مجموعه مقالات)، تهران: سازمان چاپ وانتشارات.
۱۱. ذکایی، محمدسعید؛ فرزانه حمیده (۱۳۸۷). «زنان و فرهنگ بدن»، فصلنامه انجمن ایرانی، مطالعات فرهنگی و ارتباطات، سال چهارم، شماره ۱۱.
۱۲. راسل، برتراند(۱۳۸۶). قدرت، ترجمهٔ نجف دریابندری، تهران: خوارزمی.
۱۳. راودراد، اعظم (۱۳۸۲). نظریه‌های جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۱۴. زرافا،میشل(۱۳۸۶).جامعه شناسی ادبیات داستانی (رمان و واقعیت اجتماعی)،ترجمه ی نسرین پروینی، چاپ اول، تهران: سخن.
۱۵. سپانلو، محمدعلی (۱۳۴۹). بازآفرینی واقعیت، تهران: نگاه.
۱۶. شامپاین ، پاتریک (۱۳۹۱). پیربوردیو، ترجمه ناهید موید حکمت، چاپ اول، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی ومطالعات فرهنگی مردم شناسی و فلسفه
۱۷. شریعتی، سارا ؛ مدرس صادقی، مریم (۱۳۹۰). «بازنمایی زن در آثار زنان نقاش معاصر ایران». (با تأکید بر نگاه جنسی به زن). جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، شماره‌ی دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۰، صص ۵۴-۳۵.
۱۸. شمیسا، سیروس (۱۳۸۸). نقد ادبی، چاپ دوم، تهران: میترا.
۱۹. شویره،کریستی ین و اولیویه فونتن (۱۳۸۵). واژگان بوردیو، زیر نظر ژان-پی یر زرده، ترجمه مرتضی کتبی، تهران: نی.
۲۰. عصام، معصومه (۱۳۵۳). جامعه‌شناسی در ادبیات، تهران: انجمن دانشجویان دانشگاه تهران.
۲۱. فاضلی، نعمت الله(۱۳۹۱).مردم نگاری هنر، چاپ اول، تهران: فخراکیا.
۲۲. فاضلی، نعمت‌الله (۱۳۷۴). «درآمدی بر جامعه‌شناسی هنر و ادبیات». فصلنامهٔ علوم اجتماعی، شماره‌ی ۷ و۸، پاییز و زمستان ۱۳۷۴.
۲۳. فکوهی، ناصر (۱۳۸۴). تاریخ نظریه‌های انسان شناختی، چاپ اول، تهران: نی.
۲۴. فیلد،جان(۱۳۸۶). سرمایه اجتماعی ، ترجمه غلامرضا غفاری و حسین رمضانی، چاپ اول، تهران: کویر.
۲۵. کوثری، مسعود (۱۳۸۷). نقاب نقد چیستی نقدادبی در ایران در گفت وگو با کریستف بالایی ودیگران ، به کوشش شاهرخ تندر و صالح، چاپ اول، تهران: چشمه.
۲۶. گرنفل،مایکل(۱۳۸۹). مفاهیم کلیدی بوردیو،ترجمه محمد مهدی لبیبی،چاپ اول، تهران: افکار.
۲۷. محمدعلی، محمد(۱۳۸۹). قصه تهمینه، تهران: تندیس.
۲۸. مکوئیلان، مارتین. (۱۳۸۸). *گزیده مقالات روایت*. ترجمه فتاح محمدی، چاپ اول، تهران: مینوی خرد.

۲۹. ولت، ژپ لینت (۱۳۹۰). رساله‌ای در باب گونه‌شناسی روایت نقطهٔ دید، ترجمهٔ علی عباسی و نصرت حجازی، چاپ اول، تهران: علمی و فرهنگی.
۳۰. هیدنس، باری(۱۳۸۰). گفتارهای قدرت از هابز تافوکو، باری هیندس، ترجمه مصطفی یونسی، چاپ اول، تهران: تیراژ.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی