ضرورت کاربست ساختارگرایی تکوینی در جامعه‌شناسی ادبیات جامعهٔ (ساختارگرایی تکوینی در مقام روش)

وحید طلوعی، محمد رضایی

(تاریخ دریافت ۸۷/۱/۲۸، تاریخ پذیرش ۸۷/۱۰/۲۵)

در این مقاله در پی آن بوده‌ایم که نحوهٔ استفاده از روش ساختارگرایی تکوینی را در جامعه‌شناسی هنر و ادبیات نشان دهیم. به این منظور، در ابتدا به رویکردهای متفاوتی که به ساختارگرایی تکوینی معروف‌اند پرداخته‌ایم و سپس، با مقایسهٔ منظرهای گلدمن و بوردیو بر نظریهٔ رابطه‌گرای بوردیو به روش مذکور توجه کرده‌ایم. در پایان سعی شده است که این روش به شیوه‌ای عملیاتی برای استفاده در جامعه‌شناسی ادبیات صورت‌بندی گردد. برای به‌دست دادن نمونه‌ای عملی، استفاده از این روش در تحقیقی که در حوزهٔ نمایشنامه‌نویسی ایران صورت گرفته، پایان‌بخش این نوشته است.

مفاهیم کلیدی: ساختارگرایی تکوینی، همگونی ساختاری، روش‌شناسی، منش، میدان، ساختار، عامل، کنش، جامعه‌شناسی ادبیات

مقدمه

شاید برای اولین بار بونالد از چیزی مشابه ساختارگرایی تکوینی به مثابه روش یاد کرده باشد. او اعتقاد داشت که الگوی دوری برآمدن و زوال دولت‌ها می‌تواند برای دریافت ترکیب‌بندی ماندگار یک جامعه به کار آید. از نظر او، قانون اساسی یک ملت تاریخ آن‌ها را از چشم‌انداز نتایج مترتب بر آن بیان می‌کند. بنابراین، اگر قوانین سیاسی ملتی راکه در سالیان پیش از بین رفته است بدانیم، می‌توانیم پیش‌بینی کنیم که در زندگی سیاسی گذشته ایشان چه اتفاقاتی افتاده است و

چه‌بسا بتوان از طریق گونه‌ای کالبدگشایی تطبیقی، و در این‌جا ساختارگرایی تکوینی، ــ چنان‌که حیوانی ناشناخته را از باقیمانده‌های کوچک آن شناسایی می‌کنیم ــ آن ملت را نیز بازسازی کنیم (بونالد، ۱۹۵۹، ج ۳: ۱۲۵۷؛ به نقل از ریدی، ۱۹۹۴). بونالد به ساختارگرایی تکوینی از حیث دوری بودن ساختارها توجه کرد و به تکوین تاریخی ساختارها، چنان‌که بعدها مطرح شد، بی‌اعتنا ماند. اما دیدگاه ساختارگرایی تکوینی بعدها به لحاظ روان‌شناختی ــ و فقط از همین دیدگاه ــ به فروید، از دیدگاه شناخت‌شناسی به هگل و مارکس و پیاژه، و از حیث جامعه‌شناختی و تاریخی به هگل و مارکس و گرامشی و لوکاچ و مارکسیسم لوکاچی پیوست و ادامه یافت (گلدمن، ۱۳۶۹). با این همه، شاید بتوان گفت که گلدمن و بوردیو مهم‌ترین کسانی بوده‌اند که ساختارگرایی تکوینی را در نظر و عمل صورت‌بندی کرده و به‌کار گرفته‌اند. گلدمن ساختارگرایی تکوینی را به مثابه برابر نهاد ساختارگرایی‌های دیگر، از جمله لوی ـ استروس، فوکو، بارت، آلتوسر و لکان، چنان بیان می‌کند که بر اهمیت اساسی ساختارها برای درک تاریخ تأکید می‌ورزد و به همین سبب از عامل فعالی سخن می‌گوید که در طول تاریخ با مبارزات خویش و براساس مبارزات انسان‌های پیشین ساختارها را تغییر می‌دهد[1] (گلدمن، ۱۳۶۹). ملاحظه می‌شود که گلدمن به ساختارگرایی تکوینی در مقام روش می‌نگرد و این برابر را در مقابل طرح‌های روان‌شناختی در جامعه‌شناسی ادبیات پیش می‌نهد که آفرینش هنری خصلتی جمعی دارد و برای اثبات آن مجموعه مفاهیمی مانند همخوانی میان ساختار آگاهی گروه اجتماعی و ساختار جهان اثر را مطرح می‌کند (پاسکاردی، ۱۳۸۱).

بوردیو با الهام از پیاژه و گلدمن این نوع از روش‌شناسی را پذیرفت و سعی کرد با افزودن بعد تاریخی به ساختارگرایی، در دو سویه اثر و پدیدآورنده حین بررسی ادبیات، آن را توسعه دهد. به نظر می‌رسد که او از ساخت ساختارها آغاز می‌کند و تکوین را نیز در همین زمینه به خدمت می‌گیرد تا با نوعی تاریخی کردن به احیای سوژه در متن ساختار بپردازد. فرضیهٔ بنیادین ساختگرایی تکوینی این است که هر رفتار انسانی کوششی است برای دادن پاسخی با معنا به وضعیتی معین و از همین رهگذر، ایجاد تعادلی میان فاعل عمل و موضوعی است که عمل بر آن واقع شده است. این فرضیه البته پذیرفتنی است، به شرط آن‌که مطلق نباشد. گرچه در مجموع، فرایندهای ساختگیری و ساخت‌شکنی تعادل ایجاد می‌کنند، اما الزامی نیست که در هر

---

۱. گلدمن اصولاً به یکتاانگاری تاریخ و جامعه‌شناسی معتقد است، برای مثال او می‌گوید: یکی از اصول بنیادین روش جامعه‌شناختی برگزیدهٔ من خصلت سراپا یکتاانگار آن است. درواقع همان‌طور که پدیده‌های انسانی به پدیده‌های مجزای اجتماعی و تاریخی تقسیم نمی‌شوند... بررسی پدیده‌های انسانی مستلزم روشی است که همزمان جامعه‌شناسی و تاریخی باشد. (پوینده ۱۹۸:۱۳۷۷).

مورد خاص پاسخ داده شدهٔ [فرد] معنادار باشد (پوینده، ۱۳۷۶). با این همه، اگر واقعیت و اثر ادبی ساختاری مستقل دارند بدان معناست که معنایی درونی وجود دارد که می‌توان آن را به شکل تکوینی بررسی کرد. اصطلاح ساختارگرایی تکوینی نشان می‌دهد که بررسی ساختارها به خودی خود به شیوه‌ای ایستا و تغییرناپذیر مورد نظر نیست و هدف، بررسی فرآیند دیالکتیکی تحول ساختارها و کارکرد آن‌هاست و این اندیشه بی‌تردید سرچشمه مارکسیستی دارد.

باید توجه داشت که به‌سختی می‌توان در یک رویکرد عامگرا ساختارگرایی پیاژه، گلدمن و بوردیو را با هم در یک روش‌شناسی واحد جمع کرد. اما با آنکه این‌ها در سطوح متفاوت عمل می‌کنند، سوژه‌هایی مشابه برای بررسی دارند (مرل، ۱۹۷۵). در عین حال، باید متذکر شد که این دو مقوله در مقام نظریه ــ چنان‌که بوردیو گاه نظریه‌اش را ساختارگرایی تکوینی نامیده است ــ با مقام روش ــ چنان‌که بوردیو و گلدمن در جامعه‌شناسی ادبیات به کار می‌برند ــ متفاوت‌اند. با این مقدمات مشخص است که ساختارگرایی تکوینی نزد بوردیو متوسع‌تر از گلدمن مطرح شده و به حوزهٔ نظریه نیز کشیده شده است و به همین سبب نیز مسائل هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی خاصی را برانگیخته است. به بیان دیگر، گلدمن درصدد است از منظر روشی نشان دهد که تولید ادبی چگونه در تاریخ تکوین گونه‌ای آگاهی جمعی ــ که وام‌گرفته از دیدگاهی مارکسیستی است ــ صورت می‌گیرد و این امر را نیازمند پژوهش‌های تجربی بسیار می‌داند؛ ولی بوردیو در پی درافکندن نظریه‌ای (نظریه میدان) است که در آن ساختارهای متفاوت میدان‌های گوناگون در فضای اجتماعی موجد تولید منش، و به تبع آن، موجد تولید اثر، و در این‌جا آثار ادبی، می‌شوند.

در این نوشته تلاش خواهیم کرد ضمن بیان این دو منظر و نشان دادن تفاوت‌های آن‌ها، که به نظر می‌رسد در مقام نظر از دو پایگاه متفاوت آغاز می‌کنند، کاربستی از این روش را، که به نظر می‌رسد در مقام کاربرد نزد هر دوی ایشان یکسان است، در جامعه‌شناسی ادبیات به دست دهیم. ادعای اصلی آن است که گلدمن و بوردیو در به‌کارگیری تکنیک‌هایی برای کاربست ساختارگرایی تکوینی بسیار مشابه عمل می‌کنند؛ اما روی‌آوری نظری ایشان به این روش بسیار متفاوت است.

نظری به ساختارگرایی تکوینی در جامعه‌شناسی ادبیات:

الف. رویکرد گلدمن: چارچوب مفهومی ساختارگرایی تکوینی عام‌گرای گلدمن یا ساختارگرایی تاریخی[1] رهیافتی است که محل تمرکزش بررسی شرایط و فرایندهای اجتماعی وابسته به خلق ادبیات در سنت مارکسیستی و ملهم از لوکاچ جوان است که متن ادبی را به منزلهٔ

1. historical structuralism

ابزاری برای بررسی جامعه‌شناختی به کار می‌برد. چشم‌اندازهای متفاوتی که جامعه‌شناسان ادبیات برای بررسی زمینهٔ اجتماعی ادبیات به کار برده‌اند، موقعیتی نظری است که در آن، ادبیات نه به منزلهٔ بازتاب ساختارهای اجتماعی بلکه به منزلهٔ ادبیات در نظر گرفته می‌شود و به گفتهٔ ویلیامز (به نقل از هال، ۱۹۸۰) ساختار در این‌جا در ذات خود متضمن نوعی رابطه بین واقعیت‌های اجتماعی و ادبی است. «گلدمن تأکید می‌کند که این امر رابطه‌ای بین محتوای واقعیت‌های اجتماعی و محتوای واقعیت‌های ادبی نیست، بلکه رابطه‌ای بین ساختارهای ذهنی این دو دسته از واقعیت‌هاست. مقولاتی که همزمان هم آگاهی تجربی یک گروه اجتماعی را سازمان می‌دهند و هم دنیای تخیلی خلق شده به دست نویسنده را». با این دیدگاه، متن به خودی خود منبعی جامعه‌شناختی است که مشخصاً منجر به فهم ارتباطات بین فرهنگ خلق ادبی و جهان اجتماعی از طریق ماتریس روابط ارزشی می‌شود. نویسنده در این منظر منتقدی است که خود را در تضاد با ساختارهای هنجاری پذیرفته شده و معمول احساس می‌کند و کمر به جنگ با آن‌ها می‌بندد. به این ترتیب، جامعه‌شناسی ادبیات از این منظر مبتنی بر دیدگاهی انتقادی از متن است و منابع نویسنده و الگوی حرفه‌ای شدن از این لحاظ اهمیت می‌یابند (لورنسون و سووینگوود، ۱۹۷۱).

نزد گلدمن، ویژگی‌ای که مبنای هر اندیشه دیالکتیکی را تشکیل می‌دهد آن است که رفتارهای انسانی معنا دارند. از این‌رو انسان می‌کوشد در مواجهه با هر مسئله جهان پیرامون خویش را چنان دگرگون سازد که پاسخی معنادار برای مسئله طرح‌شده پیدا کند و همین امر سبب تولید ساختارهای جدید از طریق ساخت‌شکنی می‌شود. از سوی دیگر، تعلق فرد به گروه اجتماعی به نظر او بازتاب‌هایی بر اندیشه، احساس و رفتار او دارد که بقای ساختار را تضمین می‌کند. گلدمن معتقد است چون فرد به گروه‌های اجتماعی نسبتاً زیادی تعلق دارد مجموعه بازتابیده در حد بررسی فردی فاقد انسجام خواهد بود و بررسی آن نیز بسیار دشوار. او برای بررسی جامعه‌شناختی آثار ادبی به انطباق ساختار معنادار آثار ادبی و ساختار ذهنی طبقهٔ اجتماعی روی می‌آورد، و کارکرد جهان‌نگری آثار ادبی را نسبت به جهان‌نگری طبقاتی به منزلهٔ ساختار اجتماعی فراگیر نشان می‌دهد. روش او در اجرای این پروژه مبتنی بر درک و توصیف روابط سازندهٔ اساسی ساختار معنادار است. ساختار معنادار نیز از نظر گلدمن جهان اثر ادبی است که برای پاسخ‌گویی به یک موقعیت خاص آفریده شده است و محقق با درون فهمی به آن دست می‌یابد (پرستش، ۱۳۸۵). این تحلیل از دو سطح درک[1] و توضیح[2] می‌گذرد. درک یا دریافت در این مرحله برخلاف آن‌چه تصور می‌شود فرایندی احساسی یا شهودی نیست، بلکه

1. Understanding process
2. Exploration process

فرایندی عمیقاً اخلاقی است و عبارتست از توصیف مناسبات اساسی سازندهٔ یک ساختار معنادار؛ نخست باید اثر را در ساختار آن فهمید؛ (گلدمن، ۱۳۶۹) نتیجهٔ این فرآیند دستیابی به جامع‌ترین و مانع‌ترین الگوی ساختاری از اثر ادبی است که در مرحلهٔ توضیح تکوین آن نیز معین می‌شود. توضیح، جست و جوی واقعیتی بیرون از اثر است که با ساختار آن دست‌کم نوعی رابطهٔ تنوع متقارن یا نوعی رابطهٔ همخوانی یا پیوندی کارکردی داشته باشد؛ باید ساختار اثر را در ساختار اقتصادی اجتماعی آن جای داد (گلدمن، در پوینده، ۱۳۷۷ : ۳۶۱).

مشخص شد که ساختارگرایی تکوینی از نظر گلدمن، به صورتی فشرده، بررسی منش تاریخی و اجتماعی دلالت‌های عینی متأثر از گروه اجتماعی در زندگی عاطفی و عقلانی آفرینندهٔ اثر است. بنابراین، کارپرداز اصلی اثر، گروهی است که این جهان‌نگری در اندرون آن تدارک یافته است، نه نویسنده که فقط کارگزار اثر است.

به عقیدهٔ گلدمن، دستگاه او علمی است، زیرا هم به قانون‌مندی جهان آثار اعتقاد دارد و هم قوانینی برای درک و توضیح آثار فرهنگی ارائه می‌کند که دارای عمومیت است. قوانین عمدهٔ ساختار عبارت‌اند از: ۱. جبر اقتصادی، ۲. کارکرد تاریخی طبقات اجتماعی، ۳. حداکثر آگاهی ممکن. گلدمن عقیده دارد که عنصر اساسی آفرینش در این واقعیت نهفته است که ادبیات و فلسفه از دو دیدگاه متفاوت بیان یک جهان‌بینی است و تدارک این جهان‌بینی نه یک واقعیت فردی، بلکه واقعیتی است اجتماعی. جهان‌بینی از منظر گلدمن عبارت است از مجموعهٔ آرزوها، احساس‌ها و اندیشه‌هایی که اعضای گروه و بیشتر افراد طبقه‌ای خاص را به هم می‌پیوندد و آن‌ها را در برابر گروه یا طبقهٔ دیگری قرار می‌دهد. یکپارچگی هر اثر ارجمند بستگی به این جهان‌بینی دارد و نویسندهٔ برجسته از این منظر نابغه‌ای است که می‌تواند با حداکثر آگاهی ممکن خود از خواست‌ها و اندیشه‌های گروهی که در اندرون آن زندگی می‌کند به جهان‌بینی خود انسجام بخشد (همان، ۱۳۷۷). به این ترتیب، بین کلیت یک اثر و کلیت اوضاع اجتماعی دوره‌ای که اثر در آن تکوین یافته است هم‌ارزی کامل وجود دارد و وظیفه منتقد ساختارگرا یافتن و تحلیل این هم‌ارزی برای روشن ساختن دلالت‌های اثر است. گلدمن در خدای پنهان، برخلاف ساختارگرایی زبان‌شناختی بارت، می‌گوید نمی‌توان در متن ماند و اثر نویسنده را توضیح داد، زیرا جهان‌بینی از یک‌سو با واقعیت زیسته، و از سوی دیگر با دنیایی که نویسنده به یاری وسایل ادبی آفریده، پیوندی راستین و گریزناپذیر دارد.

ده سال بعد نیز گلدمن در جامعه‌شناسی قصد (۱۹۶۴) بار دیگر تأکید کرد که کارپرداز اصلی آفرینش فرهنگی گروه اجتماعی است. به نظر او، پیکرهٔ قصّه، همان موضع‌گیری ادبی زندگی اجتماعی نویسنده است. پس هر قصه نیز وقایع زمانه خود را بازگو می‌کند. گلدمن که برخلاف

لوکاچ برای آفریننده ارزش بسیار قائل است، قصه را نه بازتاب سادهٔ فضای اجتماعی، بلکه شکل هنری همان مسائل اجتماعی می‌داند. بنابراین، پیداست که گلدمن به نقد روان‌شناختی عنایت ندارد. به نظر او هر اثر برجسته‌ای دارای چهار مشخصهٔ روشن و همسنگ است که هر منتقدی باید به آن توجه کند: ۱. منش دقیقاً منسجم اثر که هم‌ارز مسائل اجتماعی زمانه است، ۲. غنای آن که به حداکثر آگاهی ممکن نویسنده مربوط می‌شود، ۳. منش واقعی یا ممکن مجموعه عناصری که اثر را تشکیل می‌دهد؛ پس اگر دنیای نویسنده شبیه واقعیت زمانهٔ او نیست، آرزوی گروه او را توصیف می‌کند، ۴. منش غیرفلسفی اثر، زیرا هر اثر ارجمند، راه‌هایی عملی نشان می‌دهد و به صورت مفاهیم فلسفی بیان نمی‌شود (گلدمن، ۱۳۶۹: ۱۵).

روشی که گلدمن برای نقد ادبی پیشنهاد کرد و خود آن را «ساختارگرایی تکوینی» نامید، به نظر بسیاری منظم‌ترین و پیشرفته‌ترین اقدام در تدارک نظریه‌ای بود که به پژوهش‌های نقد اساسی عینی و دقیق پاسخ می‌داد و نقد را از بازی‌های رندانهٔ ذهنی رها می‌ساخت. با این همه، شاید مرگ زودرس او اجازه نداد که توصیف خود را دربارهٔ روابط بیان ادبی و ساختار اجتماعی بسط دهد.

دیدیم که گلدمن برای اثبات خصلت جمعی آفرینش هنری تأکید می‌کند که روابط میان آثار به‌راستی مهم، و گروه اجتماعی در همان ردیف روابط میان عناصر اثر و مجموعهٔ آن قرار دارند. به نظر می‌رسد این موضوع نشان‌دهندهٔ وجود نوعی همخوانی میان ساختارهای ذهنی گروه‌های اجتماعی و ساختارهای سازندهٔ جهان اثر باشد. اما با تحویل فرد به گروه پرشمار، تفاوت‌های فردی ناشی از تعلق به دیگر گروه‌های اجتماعی از بین می‌رود. ملاحظه می‌شود روش دیالکتیکی ساختارگرایی تکوینی گلدمن به اثر هنری فرد براساس خودآگاه جمعی گروه اجتماعی ارجاع می‌دهد و به همین سبب هم با دیگر رهیافت‌های جامعه‌شناسی ادبیات همپوشانی پیدا می‌کند. تأکید عمدهٔ گلدمن بر لزوم یافتن همگونی بین ساخت‌ها و اشکال ادبی و چنین صورت‌بندی‌هایی در عرصهٔ اجتماعی است. اما چگونه ممکن است که در فرد مورد بررسی، و در این‌جا هنرمند، تأثیر دیگر گروه‌های اجتماعی ــ که نزد بوردیو با تبعیت از قاعد میدان در منش[1] جایگیر می‌شوند ــ چشم‌پوشی کرد؟ آیا چنان که گلدمن معتقد است می‌توان سهولت روش‌شناختی (پوینده، ۲۰۳:۱۳۷۷) را دلیل موجهی برای حذف عناصر متضاد و متفاوت بر سازندهٔ معناهای گوناگون آگاهی فردی دانست؟ از سوی دیگر، چنان‌که پاتریشیا اوبروی (۱۹۸۲) معتقد است یافتن همانندی بین ساخت‌ها و اشکال ادبی در بین وضعیت‌های

1. habitus، معمولاً عادت‌واره ترجمه می‌کنند، که منش هم معادل آن تلقی شده و رفتاری اکتسابی است.

غیراروپایی و تفسیر آن، با توجه به تفاوت فرهنگی موجود، بسیار سخت است، زیرا ژانرها در فرهنگ‌های متفاوت معانی متفاوتی دارند. بدین‌ترتیب، تا حدی به نظر می‌رسد که نقش تخیل آفرینشگر و خیال‌پردازی هنری حذف شده باشد و احتمال آن‌که به جبرباوری اجتماعی و نگرش مکانیکی برسیم وجود دارد.

ب. رویکرد بوردیو: بوردیو در پی پاسخی جامعه‌شناختی به سارتر که پرسیده بود «چه چیزی از فلوبر، فلوبر ساخته است؟» (سارتر، ۱۹۶۸ به نقل از دانتو، ۱۹۹۹)، با توسل به ساختارگرایی تکوینی از بررسی روان‌شناختی صرف یا زندگی‌نامهٔ پژوهی و استناد به وقایع روزمره در حیات فردی نویسنده برمی‌گذرد و این امکان را به دست می‌دهد که فضای اجتماعی نویسنده اثر ــ که با اصطلاحات خود بوردیو میدانی از منازعات بر سر تصاحب موقعیت[1] و سرمایه‌های گوناگون است ــ با مفهوم منش و هومولوژی ساختاری[2] در اثر شناسایی و نقد و نموده شود.

این امر زمانی روشن‌تر می‌شود که به یاد بیاوریم بوردیو از جمله معدود جامعه‌شناسانی است که هم نظریه‌پردازی شهیر است و هم پژوهش‌های تجربی پرشمار و بزرگی صورت داده است و به ارتباط تنگاتنگ نظریه و روش معتقد است؛ به گونه‌ای که «نظریهٔ نابی را که مبنای تجربی نداشته باشد طرد می‌کند و تجربه‌گرایی خالصی را که در یک خلأنظری صورت گرفته باشد، نیز نمی‌پسندد» (ریتزر، ۱۳۷۷: ۷۳۳). به همین سبب، بوردیو در همهٔ کارهای پژوهشی‌اش هماهنگی بین ابزارها و روش‌های تحقیق و چارچوب نظری را رعایت می‌کند، به گونه‌ای که اجزای گوناگون پژوهش‌هایش مانند اندام‌واره‌ای به همدیگر مرتبط‌اند. بوردیو در آثاری چون *تمایز* (۱۹۸۴) ویژگی نظری و تجربی بودن همزمان را اعمال کرده است، و ضمن پژوهش در میدان‌های متعدد و کاربست روش‌های گوناگون کمی و کیفی، همواره با عنایت به نظریهٔ عام خود، به رابطهٔ میدان مورد بررسی با منش و خلق و خوی مناسب با آن میدان توجه می‌کند و از خلال مطالعهٔ این رابطه است که آن میدان (مثلاً میدان علمی یا میدان هنری و...) را تحلیل می‌کند. به این منظور، بوردیو فراگردی سه مرحله‌ای را در تحلیل میدان به کار می‌گیرد. در نخستین مرحله، رابطهٔ آن میدان خاص را با میدان قدرت بررسی می‌کند. در دومین مرحله، به ترسیم ساختار عینی روابط میان جایگاه‌های درون یک میدان می‌پردازد و بالأخره در مرحلهٔ سوم، منش‌های عواملی را که انواع جایگاه‌های درون یک زمینه را اشغال می‌کنند، تعیین می‌کند (ریتزر، ۱۳۷۷: ۷۲۴).

1. position
2. Structural homology

می‌دانیم که گذار از عینگرایی و ذهنگرایی سودای بوردیو بود. این امر در سطح روش‌شناسی در تقابل با دیگر صورت‌های انحصارگرای روشی بر روابط تأکید می‌گذارد. در این‌جا رابطه‌گرایی روش‌شناختی[1]، به منزله راهبردی جایگزین مطرح می‌شود (ریتزر، ۱۳۸۱). بنا به نقل واکووانت (۱۳۷۹)، بوردیو در کتاب ***حرفهٔ جامعه‌شناسی***[2] (۱۹۶۸)، بیش از هر جای دیگر به تدقیق مباحث روش‌شناسانهٔ خود می‌پردازد. لوئیک واکووانت سه اصل اساسی روش‌شناختی بوردیو را مقتبس از کتاب فوق چنین برمی‌شمارد:

نخستین اصل عبارت است از «چندگانه‌انگاری روش‌شناختی»، یعنی به کارگرفتن هرگونه روند مشاهده و حقیقت‌پژوهی و اثباتگری که با موضوع مورد مطالعه بهتر سازگاری داشته باشد و مقابلهٔ مستمر و پیوسته نتایجی که به‌واسطهٔ روش‌های متفاوت به دست می‌آید. مثلاً بوردیو در اشرافیت دولتی[3] (۱۹۸۹) [به نقل از واکووانت (۱۳۷۱)]، نتایجی را که به‌واسطهٔ تحلیل عاملی و تحلیل مبتنی بر جدول و فهرست مربوط به داده‌های پیمایشی به دست آمده بودند، با گزارش‌های آرشیوی مربوط به روندهای تاریخی، گفتمان‌کاوی و تحلیل‌های اسنادی، مصاحبه‌های میدانی و تصویرگری قومنگارانه ترکیب کرده است (واکووانت، ۱۳۷۱:۳۳۲). در **تمایز** نیز بوردیو روش‌های متعدد مشاهده و اندازه‌گیری اعم از پیمایشی، عکس، مصاحبه، مردمنگاری و... را توأمان به‌کار گرفته است؛ روش‌هایی که برخی کمی و برخی کیفی‌اند. در پژوهشی دیگر نیز بوردیو به مصاحبه با کارگرانی می‌پردازد که مجسمه‌های مریم باکره را در لندن مرمت می‌کردند یا در پژوهشی با موضوع رنج، با جوانان محلات فقیرنشین، کشاورزان خرده‌پا، کارمندان و همچنین با مدیر مدارس فقیرنشین مصاحبه می‌کند. او از جمله کسانی است که ضمن استفاده از روش‌های کیفی از روش‌های کمی نیز برای به دست آوردن اطلاعات استفاده می‌کند و بدان‌ها استناد نیز می‌کند. برای مثال، در مقالهٔ «جامعه‌شناسی و ادبیات» می‌نویسد: همه تحقیقات آماری به‌طور معنی‌داری نشان می‌دهند که مشخصات اجتماعی عاملان و به تبع آن تمایلات آنان با مشخصات اجتماعی موقعیتی که اشغال کرده‌اند مطابقت می‌کند (بوردیو، ۹۹:۱۳۷۵). بوردیو با وجود استفاده از روش‌های مختلف همهٔ مراحل تحقیق را تحت هدایت چارچوب نظری سامان می‌دهد.

دومین اصل به ما توصیه می‌کند که توجه‌شناختی یکسانی از همهٔ کارها و عملکردها داشته باشیم. این توجه‌شناختی با گردآوری منابع و طراحی پرسشنامه شروع شده و تا تعریف

1. Methodological relativism
2. Le Metier de sociologue (The craft of sociology)
3. The State Nobility

جمعیت، نمونه‌ها و متغیرها، تا کدگذاری، انجام مصاحبه، مشاهده و رونویسی و تنظیم متن ادامه می‌یابد. چرا که سیر کاری در روند تحقیق، حتی پیش پاافتاده‌ترین و بنیادی‌ترین آن‌ها در چارچوبی نظری قرار دارد که آن را هدایت کرده و بر آن تسلط داشته و مشرف است. چنین شرحی از تحقیق، تصریح‌کنندهٔ وجود رابطه‌ای اندام‌واره و به‌واقع یک هم‌آمیزی تمام‌عیار بین نظریه و روش است (واکووانت، ۳۳۲:۱۳۷۹).

سومین اصل «بازاندیشی روش‌شناختی» است؛ به معنای بازپرسی مداوم و پیوسته دربارهٔ روش در هر مرحله از کار یا به تعبیر دیگر، دیالکتیک نظریه و اثباتگری و شاهدآوری در هر یک از مراحل پژوهش (همان:۳۳۳). از این‌رو، «کار علمی را نباید یک سلسله عملیات خطی و یک‌سو تلقی کرد. ممکن است طی انجام مطالعه، مسئله تغییر یابد و فرضیه‌ها تعدیل شود و متغیرها بازبینی و مورد ملاحظهٔ مجدد قرار گیرند (واکووانت، ۳۳۲:۱۳۷۹؛ همچنین نگاه کنید به توسلی، ۹:۱۳۸۳).

ملاحظه می‌شود که محقق در این نوع نگاه روش‌شناختی، نه خود را درگیر سختگیری‌های طرح‌های اثباتی می‌کند و نه در حد روش‌های کیفی ذهنی‌گرایانه باقی می‌ماند، بلکه به فراخور از روش‌های گوناگون بهره می‌برد. به همین مناسبت است که تبیین عمل در نظام بوردیو شکل می‌گیرد. تبیین عمل نوعی تبیین میدانی است که در آن، منش در رابطه با میدان قرار می‌گیرد و علت و معلول به تعلیق درمی‌آیند و در آن، اعمال انسان‌ها در فضای اجتماعی، نقش منش و موقعیت آن‌ها را نشان می‌دهد. روش‌شناسی پیشنهادی بوردیو نیز با توسل به مفاهیم پیش‌گفته ساختارگرایی تکوینی[1] نام دارد.

ملاحظه می‌شود که ساختارگرایی تکوینی بوردیو بیشترین قرابت را با ساختارگرایی تکوینی گلدمن دارد. بوردیو این نظریه را در ضدیت با دیدگاه‌های ساختارگرایی[2] که عامل انسانی را حذف می‌کنند. و رویکردهای برساختگرایی[3] که نقش ساختارهای عینی را نادیده می‌گیرند مطرح ساخت. بوردیو (۱۹۹۰) به نقد آن چیزی می‌پردازد که آن را تضاد پوچ[4] فرد و جامعه می‌داند. از طرفی، عینیت ساختارگرایی سنتی که می‌توان گفت با دورکیم آغاز شد و با سوسور و استروس ادامه یافت از ظرفیت ساختارسازی افراد انسانی غفلت می‌کند و از طرف دیگر، ذهنیت اگزیستانسیالیسم، پدیدارشناسی و کنش متقابل نمادین از نیروی انکارناپذیر ساختارهای قدرت، و به‌ویژه سیاسی، غافل است. کردار اجتماعی به‌روشنی محصولی از تلفیق تعین‌های ساختاری و فردی است. خصلت‌های اجتماعی، هنجارها و الگوهای رفتار، و منش‌ها

1. Genetic structuralism
2. Structuralism
3. constructivism
4. absurd

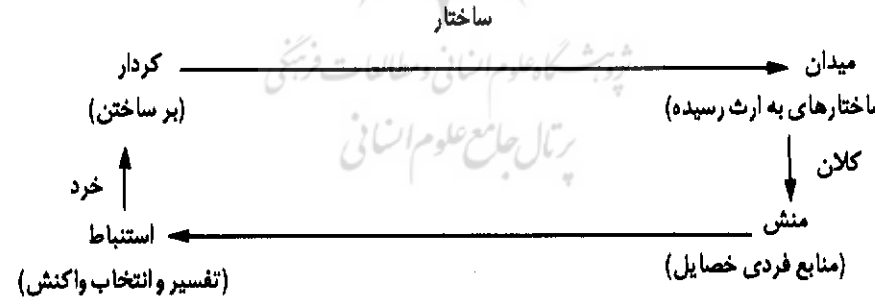
(یکی از واژگان بوردیو) نتیجهٔ کردار اجتماعی‌اند؛ که قابل مقایسه با کنش متقابل اگو در نظریهٔ نمایشی[1] گافمن است. این کنش متقابل گافمنی به هر حال بر تأسیسات ساختاری و روابط قدرت در میدان اجتماعی مبتنی است. به همین سبب محصولی از فرایندهای تاریخی است و می‌تواند به منزلهٔ تجسم سازمان‌یافتهٔ کنش و اندیشه‌های فردی در نظر آورده شود. افراد پیشین یک میدان اجتماعی که دارای منشی خاص‌اند، افرادی با همان منش تولید می‌کنند. به عبارت دیگر، کردار اجتماعی در میدان اجتماعی منش را تولید و مستقر می‌سازد، اما کردار از طریق ابزارهای منش به همین ترتیب محیط اجتماعی پیرامون فرد را تغییر می‌دهد؛ محیطی که همان میدان اجتماعی است. افراد انسانی بسته به محیط پیرامونی‌شان محیط اجتماعی خود را بهینه می‌کنند که امری مطلوب است. بنابراین، افراد انسانی میدان‌های اجتماعی را می‌سازند. این میدان‌ها وجود دارند چون به مردم شکل می‌دهند و مردم هم به آن‌ها شکل می‌بخشند. به هر روی، درک بوردیو از میدان آن چیزی است که در آن هدف مردم به دست آوردن و انباشت و گستردن موقعیت‌های قدرت خویش است و همواره روابط قدرت در این امر دخیل است. به این ترتیب، بوردیو برای کنشگران تصویری ساختاری از جامعه ترسیم می‌کند که افراد انسانی خود در کار ساختن آن‌اند (کیرشبرگ، ۲۰۰۷). ملاحظه می‌شود که بوردیو مسئلهٔ دیرینهٔ دوگانگی فرد و جامعه را به رابطهٔ منش و میدان تبدیل کرد. رابطهٔ منش و میدان هستهٔ اصلی نظریهٔ او را تشکیل می‌دهد. بوردیو ترجیح می‌دهد کمتر از واژهٔ کنشگر استفاده کند، چراکه این واژه سوژه را تداعی می‌کند که با مفهوم منش هخوانی ندارد. بوردیو بیشتر از واژهٔ «عامل» یا کارگزار استفاده می‌کند: عوامل اجتماعی کسانی‌اند که گماشته شده‌اند تا بر واقعیت اثر بگذارند، تا واقعیت را خلق کنند. یعنی هم کنشگرند و هم نیستند، بلکه عاملانی مأمور به این کنش‌هایند (بوردیو، ۱۳۸۰:۱۶ ـ ۱۷). عاملان ضمن این‌که کنش‌های طبقه‌بندی‌شدهٔ ساختار عینی را صورت می‌دهند، خود نیز این کنش‌ها را طبقه‌بندی می‌کنند (بوردیو، ۱۹۸۴: ۴۶۷).

اعمال عاملان (کارگزاران) از منش‌های ایشان ناشی می‌شود و منش‌ها در رابطه‌ای دیالکتیکی با میدان‌ها قرار دارند؛ یعنی از یک‌سو این عاملان اجتماعی‌اند که از خلال تعاون و تنازع میان خود، جهان اجتماعی را با همهٔ تقسیم‌بندی‌هایش ایجاد می‌کنند، اما از سوی دیگر این انسجام و ایجاد متأثر از جایگاه آن‌ها در سلسله مراتب اجتماعی و میزان و ترکیب سرمایه‌ای است که آن جایگاه‌ها به خود اختصاص داده‌اند. به همین جهت، بوردیو به این سخن پاسکال، البته با اندکی تغییر، استناد می‌کند که «جهان اجتماعی ما را مثل نقطه‌ای در بر می‌گیرد و می‌بلعد،

1. dramaturgy

ولی من آن را می‌فهمم.» در نگاه بوردیو، جهان اجتماعی ما را مثل نقطه‌ای در بر گرفته است اما این نقطه یک نقطه‌نظر است، درواقع یک چشم‌انداز است (بوردیو: ۱۳۸۰: ۴۳ ـ ۴۴). از همین رو، موضع‌گیری‌های ما متناسب با موضع‌هایی است که در فضای اجتماعی اشغال کرده‌ایم و این موضع و جایگاه‌ها منش ما را شکل داده و همچنین فضای امکانات و مقدوراتی فراهم آمده است که از میان این گزینه‌ها موضع‌گیری و اقدام به عمل می‌کنیم (بوردیو: ۱۳۸۰: ۹۴ ـ ۵).

بوردیو در نظریهٔ خود هم چگونگی ساخت و بازتولید ساختارها توجه دارد و هم به نقش ساختارها در مشروط‌سازی و محدودسازی اعمال انسانی، چراکه بوردیو به وجود ساختارهای عینی مستقل از آگاهی و ارادهٔ عاملان انسانی باور دارد. اما عاملان نیز می‌توانند عملکردهایشان را هدایت و مقید سازند. بوردیو این رابطهٔ دیالکتیکی میان ساختارهای عینی و پدیده‌های ذهنی را این‌چنین توضیح می‌دهد: از یک سوی ساختارهای عینی قرار می‌گیرند که مبنای صورت‌های ذهنی را تشکیل می‌دهند و الزام‌های ساختاری را که بر کنش‌های متقابل وارد می‌شوند تعیین می‌کنند؛ اما از سوی دیگر، اگر کسی خواسته باشد تلاش‌های روزانهٔ فردی و جمعی را که در جهت تغییر و یا حفظ این ساختارها عمل می‌کنند بررسی کند، باید این صورت‌های ذهنی را در نظر گیرد (به نقل از ریتزر، ۱۳۷۷: ۷۱۶). بوردیو در آموزش عاطفی فلوبر می‌نویسد: «ساختارگرایی تکوینی که من پیشنهاد می‌کنم به گونه‌ای طراحی شده است که هم تکوین ساخت‌های اجتماعی... و هم تکوین تمایلاتِ منشِ عاملان را که در این ساخت‌ها ذی‌مداخل‌اند بفهمد» (بوردیو، ۱۳۷۵: ۹۶) می‌توان عمل نظام بوردیو را به این صورت نشان داد:



(به نقل از وان هافتن، ۱۹۹۸)

درواقع، ساختارگرایی تکوینی بوردیو رابطهٔ ساختی منش و میدان است. رابطه‌ای که در آن نه منش و نه میدان، هیچ‌کدام، دارای ظرفیت و استعداد لازم برای مشخص کردن یک جانبهٔ کنش

اجتماعی نیستند. ارتباط میان این مفاهیم ما را قادر می‌سازد، که موارد مربوط به بازتولید در زمانی که ساختارهای ذهنی و اجتماعی در توافق با یکدیگر قرار داشته و یکدیگر را تقویت می‌کنند، و نیز موارد دگرگونی را در زمانی که بین میدان و منش ناسازگاری و ناهمخوانی پدید می‌آید و باعث نوآوری، بحران و تغییرات ساختاری می‌شود را روشن ساخته و تشریح کنیم (واکووانت، ۱۳۷۹: ۳۳۷ـ۳۳۸).

منتقدان با اشاره به چگونگی شکل‌گیری منش بر اثر شرایط اجتماعی (نگاه کنید به بوردیو، ۱۹۸۴: ۱۷۳) انتقاد می‌کنند که نظریهٔ بوردیو در نهایت نوعی نظریهٔ ساختارگرایانه است. به نظر واکوانت، هر چند که دو عنصر به یک اندازه ضروری‌اند، اما یکسان نیستند. اولویت معرفت‌شناختی به سود قطع رابطهٔ عینیت‌گرایانه از شناخت ذهنیت‌گرایانه تمام شده است. جنگینز نیز در نظری مشابه بیان می‌کند که بوردیو در جان کلام جامعه‌شناختی‌اش به نظر عینیت‌گرایانه دربارهٔ جهان پایبند است، درست مانند کسانی که او کارشان را به‌شدت رد می‌کند. به عبارت دیگر، در تحلیل نهایی، «شاید حیاتی‌ترین ضعف کار بوردیو ناتوانی او در حل کردن مسئلهٔ سوبژکتیویته باشد» (جنکینز، ۱۵۴:۱۳۸۵). جفری الکساندر، نظریه‌پرداز نولیبرال آمریکایی و جدی‌ترین منتقد بوردیو، نیز معتقد است که بوردیو نتوانسته است پارادوکس نقد همزمان سوژه و ساختارگرایی را در آثار خود حل نماید (فاضلی، ۴۶:۱۳۸۲). اگرچه برخی عبارات بوردیو زمینهٔ نقدهای فوق را فراهم می‌آورند، اما تأکید بوردیو مبنی بر این‌که می‌خواهد کنشگران زندهٔ واقعی را به صحنه بازگرداند و همچنین دیالکتیکی بودن رابطهٔ این اتهام را از وی دور می‌کند. بوردیو در نظریهٔ کنش می‌نویسد: «واقعیات اجتماعی، در عین حال، هم افسانه‌های اجتماعی‌اند که مبنایی به جز برساخته شدن اجتماعی ندارند، و هم واقعاً وجود دارند، از این حیث که به صورت جمعی به رسمیت شناخته شده‌اند» (بوردیو، ۱۳۷۹: ۱۸۳). ریتزر نیز معتقد است که با این همه، کنشگر پویایی در نظریهٔ بوردیو دیده می‌شود، کنشگری که قادر به «بدعت بدون نسبت بداهه‌پردازی با قاعده است». همچنین ریتزر مطرح می‌سازد که اگرچه بوردیو «درصدد نزدیک کردن ساختارگرایی و سازه‌گرایی (بر ساخت‌گرایی) برمی‌آید و تا اندازه‌ای نیز در این کار موفق می‌شود اما کارش بیشتر به ساختارگرایی تمایل پیدا می‌کند» (ریتزر، ۱۳۷۷: ۷۲۰ و ۷۱۷).

اما واکووانت قرائت ساختارگرا از بوردیو را غلط می‌داند: «رایج‌ترین تعابیر غلط از نظریهٔ عمل بوردیو آن‌هایی هستند که یکی از دو طرف این معامله و بنابراین روابط گوناگون بین آن دو را نادیده می‌گیرند: قرائت ساختارگرا به منش بی‌توجه بوده و اخلاق و رفتار را به شکلی مکانیکی از ساختار اجتماعی جدا می‌کند در حالی‌که قرائت غلط فایدهٔ باور حوزه را مورد نظر قرار نداده و خود را محکوم ساخته که کنش را به عنوان پی‌گیری نفع و علاقهٔ فرد کنشگر تلقی

کند» (واکووانت، ۴۷۹:۳۷۹) باکاک نیز برداشتی همچون واکووانت دارد. به عقیدهٔ باکاک در نظریهٔ بوردیو اگرچه این رهیافت، رهیافتی قوی است که ساختارها (همچون ساختارهای طبقاتی، ساختارهای گروه‌های منزلتی، ساختارهای قومیت و جنسیت) مستقل از آگاهی ذهنی تأثیر واقعی بر مردم دارد، اما این ساختارها، کنش‌ها، اعتقادات، ارزش‌ها یا امیال کنشگران را تعیین نمی‌کند و چنین تمایلات یا آرزوهایی نسبت به موقعیت گروه‌ها در ساختار سرمایهٔ درجه بالایی از خودمختاری را دارند بدون این‌که کاملاً از هم جدا باشند. درواقع موقعیت‌های درون یک ساختار، از خودشان راه‌های زندگی و یا معناهای نمادین خلق نمی‌کنند. لذا موقعیت ساختاری و رویه‌های فرهنگی همچون مصرف و مصرف‌گرایی متغیرهایی مستقل هستند (باکاک، ۹۴:۱۳۸۱ـ۹۶). شاید بتوان گفت که در آثار بوردیو به یک سوی رابطه یعنی نقش جایگاه‌های مختلف ساختار اجتماعی در شکل دادن به عمل بیشتر پرداخته شده است، اما با وجود تأکیدات مکرر بوردیو در تحلیل‌هایش مبنی بر دوسویه بودن و دیالکتیکی بودن روابط منش و میدان نمی‌توان وی را در زمرهٔ ساختارگرایانی قرار داد که نقش عامل انسانی را نادیده می‌گیرند. لیکن این سخن مقبول است که اگر پیوستاری از نظریه‌پردازان تلفیقی که درصدد پیوند بین عاملیت و ساختار بوده‌اند در نظر بگیریم جایگاه بوردیو در سویی از پیوستار قرار می‌گیرند که نزدیکی بیشتری با ساختارگرایان[1] دارد. حتی اگر بوردیو به‌طور نظری دستمایه‌های لازم برای پرداختن به عاملیت و تغییر را در نظریهٔ خود گنجانده باشد باز هم با مانعی عملی مواجه است (در این‌باره نک: رضایی، ۱۳۸۵). حق با ژیرو (۱۹۸۲) است که به نظر وی اشکال اصلی در نظریهٔ بوردیو این است که این نظریه، «نظریهٔ بازتولید است به‌طوری که، هیچ امیدی به این ندارد که گروه‌ها و طبقات فرودست بتوانند یا بخواهند شرایطی را که تحت آن زندگی می‌کنند، کار می‌کنند و می‌آموزند تغییر داده و از نو بسازند» (به نقل از هارکر ۸۴۵:۲۰۰۰).

نظریهٔ ساختارگرایی تکوینی در مقام روش

حال می‌توان ساختارگرایی تکوینی را از منظر بوردیو برای بررسی چگونگی شکل‌گیری هم‌زمان ساختارهای منش و میدان به شرح زیر از لحاظ عملیاتی صورت‌بندی کرد:

۱. تعیین موقعیت میدان مورد بررسی و در این‌جا میدان ادبی در میدان قدرت و سیر تحول آن؛

---

۱. ساخت‌گرایان مثل پدیدارشناسان و نظریه‌پردازان کنش متقابل عقیده دارند که بر سازه‌گرایی (Constructionism) بوردیو، ذهنیت، نیت‌مندی و عاملیت را ندیده می‌گیرد. به‌طوری که، دیدگاه وی با ساختارگرایی نزدیکی بیشتری دارد (نک: ریتزر، ۱۳۸۳).

۲. تعیین شبکهٔ روابط عینی بین موقعیت‌های مختلف به عنوان ساختار میدان و در این‌جا میدان تولید ادبی؛

۳. تعیین منش متناسب با هر موقعیت در میدان و مکانیسم شکل‌گیری آن (بوردیو، ۱۹۹۶:۲۱۴).

مرحلهٔ نخست که براساس ساختارگرایی برگرفته از دیدگاه گلدمن شکل گرفته است، بر نگرش بوردیو به میدان قدرت به منزلهٔ یک فرامیدان راجع است، به قسمی که ساختار و منازعات میدان‌های دیگر، از جمله میدان تولید ادبی و زیر میدان‌های آن، براساس شرایط، ساختار و منازعات آن بازتولید می‌شوند. از این‌رو باید موقعیت میدان را در میدان قدرت و جایگاه آن را در بخش مسلط یا تحت سلطهٔ آن بررسی کرد.

در مرحلهٔ دوم لازم است به ساختار و روابط عینی در میدان پرداخت و با توجه به کمیت و کیفیت سرمایه و رقابت افراد درگروه‌ها بر سر تصاحب آن به ترسیم ساختار میدان و دسته‌بندی عاملان در قطب‌بندی‌های مسلط و تحت سلطه یا در طیف‌بندی هر یک از قطب‌ها اقدام کرد.

مرحلهٔ سوم به تحلیل وضعیت منش در ارتباط با موقعیت‌های گوناگون اختصاص دارد و با توجه به منشأ طبقاتی و سیر تحول آن در میدان، به منطق حاکم بر عمل عاملان نظر دارد (شوارتز، ۱۹۷۷:۱۴۲). این سه مرحله در مطالعهٔ همهٔ میدان‌های اجتماعی از جمله میدان تولید ادبی وجود دارند و به منزلهٔ سه‌گانه روش‌شناختی بوردیو قلمداد می‌شوند. به هر روی، روشی که انتخاب می‌شود سؤالات زیر را در پی می‌آورد:

۱. نویسنده با توجه به منشأ اجتماعی خود چگونه موقعیتی در میدان دارد؟

۲. نویسنده چگونه موضع‌گیری‌های متناظر با این موقعیت را به صورتی منسجم بیان می‌کند؟ (بوردیو، ۱۹۹۶: ۲۱۵).

هدف نهایی از سیر اجرای مراحل سه‌گانه فوق و پاسخ به سؤالات مذکور برقراری تناظر بین ساختارهای همگون اثر ادبی از یک‌سو و میدان تولید از سوی دیگر است؛ زیرا به نظر می‌رسد که موقعیت و مواضع قهرمانان در اثر بازتولید موقعیت نویسنده در جهان ادبی است. به این ترتیب، با انطباق سطوح موضع‌ها و موضع‌گیری‌ها به منزلهٔ وجوه عینی و ذهنی میدان تولید ادبی، راهی برای خروج از دوگانه‌گرایی مواجههٔ بیرون و درون در آثار به دست می‌آید.

مشخص است که میدان‌ها، از حیث میدان بودن، دارای شاخص‌های عام و کلی مشابهی‌اند که ویژگی میدان را می‌سازند و همچنین، هر میدان نیز ویژگی خاصی دارد که متعلق به آن میدان خاص است و به سایر میدان‌ها تسری‌پذیر نیست. میان میدان‌ها و در همهٔ میدان‌ها نوعی منازعه وجود دارد که بر سر منافع سرمایه‌ای میدان درمی‌گیرد و از منش عاملان در میدان

برمی‌خیزد. شوارتز این قوانین لایتغیر را چنین خلاصه کرده است:

۱. میدان‌ها قلمرو منازعه بر سر منابع ارزشمند یا همان سرمایه‌اند.

۲. میدان‌ها فضاهای ساخت‌مند ناظر بر موقعیت‌های مسلط و تحت سلطه، براساس مقدار و نوع سرمایه‌اند.

۳. میدان‌ها به کنشگران خود اشکال خاص منازعه را تحمیل می‌کنند.

۴. میدان‌ها مکانیسم‌های داخلی خود را برای توسعه داشته و از اشتمال نسبی در برابر محیط خارجی برخوردارند (شوارتز، ۱۹۹۷، به نقل از پرستش، ۱۳۸۵: ۱۰۰).

مفهوم هومولوژی ساختاری به منزلهٔ اصلی مهم در روش‌شناسی بوردیو همراهی ساختاری این دو جهان را نشان می‌دهد و از آن می‌توان به شباهت منش نویسنده و قهرمان با توجه به موقعیت‌های به لحاظ ساختاری مشابه آن‌ها در جهان‌های متفاوت دست یافت (شوارتز، ۱۹۹۷: ۱۳۵). در بررسی اثر ادبی، برای آنکه شباهت ساختاری منش به گونه‌ای روشمند آشکار شود باید مسیر زندگی و خط سیر نویسنده و قهرمان در جهان‌هایشان تعقیب شود و چگونگی شکل‌گیری منش آن‌ها نشان داده شود. این روند مشابهتی با زندگینامه‌نویسی ندارد، بلکه در بردارندهٔ موقعیت‌هایی است که عاملان در طول حیات خود احراز کرده‌اند و به فراخور حال دست به عمل زده‌اند (بوردیو، ۱۹۹۳: ۱۸۹). بنابراین، در بررسی مسیر زندگی نویسنده صرفاً نباید به منشأ خانوادگی و یا ریشهٔ طبقاتی او بسنده کرد، بلکه مستلزم تعقیب کنش نویسنده در جهان ادبی است. نکتهٔ مهم آن است که بین میدان‌های اجتماعی از نظر ساختاری رابطه وجود دارد. جعل واژهٔ هومولوژی یا همخوانی از جانب گلدمن، ویلیامز و بوردیو ناظر به تعدیل نقش تعیین‌کننده ساختار اقتصادی در سایر ساختارهای اجتماعی از جمله نظام‌های سیاسی و ایدئولوژیک، منبعث از نظریهٔ ساختار و زیر ساختار مارکسیستی است. ایدهٔ مهم ساختارهای همگون نوعی مشکل عام و تجلی آن در نمونه‌های خاصی است. به هر حال منازعه در میدان‌های مورد نظر بوردیو با ساختار دو قطبی میدان قدرت همگونی دارد؛ به این ترتیب که ساختار میدان قدرت را دو اصل عمدهٔ رتبه‌بندی اولیه و ثانویه شکل می‌دهند. یعنی توزیع سرمایهٔ اقتصادی و توزیع سرمایه فرهنگی دو اصل متقاطع و رقیب‌اند که تقابل بنیادین آن‌ها ساخت میدان قدرت را شکل می‌دهد. همین امر علاوه بر میدان قدرت در سایر میدان‌ها نیز دیده می‌شود و می‌توان از قطب از نظر اقتصادی مسلط و از نظر فرهنگی تحت سلطه در مقابل قطب از نظر فرهنگی مسلط و از نظر اقتصادی تحت سلطه سخن گفت.

می‌توان گفت، سنگ زیربنای تحلیل میدان بوردیو همین ساختار قطب‌بندی شده است. می‌توان این بحث را، چنان‌که بوردیو صورت داده است، به منازعات مابین دیگر میدان‌ها نیز

گسترد و حتی نشان داد که بین موقعیت‌ها و استراتژی‌های عمل افراد و گروه‌ها نیز نوعی همگونی برقرار است. این گستردن حوزهٔ همگونی ما را از نظریهٔ مصرف فرهنگی انتقادی و مارکسیستی و اقتصادی خارج می‌سازد و نشان می‌دهد که حتی مصرف‌کنندگان هم تحت‌تأثیر همگونی موقعیت و استراتژیشان، اثری را برای مصرف برمی‌گزینند.

حال بنا به نظر بوردیو می‌توان گفت تولیدکنندگان فرهنگی در موقعیتی به لحاظ اقتصادی تحت سلطه و به لحاظ نمادین مسلط در میدان تولید فرهنگی با آن‌هایی که از نظر روابط طبقاتی در موقعیتی به لحاظ فرهنگی و اقتصادی تحت سلطه‌اند همبستگی احساس می‌کنند.[1] این پیوندها بر هومولوژی ساختاری موقعیت‌هایی بسیار متفاوت مبتنی‌اند.

شاید اکنون بتوان گفت که ساختارگرایی تکوینی نزد بوردیو در اصل رابطه‌ای است که به واسطه هومولوژی ساختاری، میدان‌های متفاوت را در اجتماع به هم مربوط می‌سازد. از همین روست که فهم کارهای هنرمندان و نویسندگان و به‌ویژه فهم تولیدات و آثار آنان مستلزم فهم این نکته است که آن‌ها محصول تلاقی دوگونهٔ تاریخ‌اند: تاریخ موقعیت‌های آن‌ها و تاریخ منش‌های آن‌ها و این به صورتی دیگر واگویه ساختارگرایی تکوینی است.

پس علاوه بر درک و کشف این نکته «موقعیت» در هر برههٔ زمانی خاص به چه معناست، درک و کشف یک نکته دیگر نیز برای تحلیل‌گر لازم است: نحوهٔ شکل‌گیری افرادی که این موقعیت‌ها را اشغال می‌کنند و، به بیان دقیق‌تر، نحوهٔ شکل‌گیری خلق و خوها و منش‌هایی که این افراد را به سوی این موقعیت‌ها رهنمون می‌شود و به آن‌ها در تشخیص شیوهٔ رفتار در این موقعیت‌ها و نیز شیوهٔ حفظ آن‌ها کمک می‌کند. یک حوزه یا میدان از دید هر یک از عاملان نوعی «فضای امکانات»[2] است.

الگوی مکانیکی که بنا بر آن هرگاه خاستگاه اجتماعی یا هر متغیر دیگری منشأ مجموعه‌ای از عوامل تعیین‌کنندهٔ خطی در نظر گرفته شوند، کاملاً تأثیرات این رویکرد را نادیده می‌گیرد.

---

۱. این امر یکی از مهم‌ترین تفاوت‌های روش‌شناختی گلدمن و بوردیو است. اولی معتقد است که هنرمند با ساخت‌دهی و انسجام به آگاهی جمعی برای آن گروه اجتماعی، که هنرمند متعلق به آن است، روشن می‌سازد که در اندیشه و احساس و رفتار خود چه چیزی را دنبال می‌کرده است؛ در حالی‌که نزد بوردیو ساختار میدانی که هنرمند در آن قرار می‌گیرد منش او را شکل می‌دهد که در تولید اثر تأثیر دارد. بنابراین هنرمند از نظر بوردیو می‌تواند از طبقه و گروه خود فراتر رود (چنان‌که فلوبر اشراف‌زادهٔ زمین‌دار حقوق خوانده) و به موضع خود در میدان شکل دهد. از سویه مصرف هم همین حکم برقرار است. چه بسا اثر نویسنده در گروه اجتماعی‌ای که به آن متعلق است مصرف نشود. به همین سبب، هومولوژی ساختاری بوردیو ناظر بر سرمایه‌های اکتسابی فرد و موضع‌گیری اوست.

2. a space of possibles

بنابراین، فقدان رابطهٔ آماری بین خاستگاه اجتماعیِ عاملان و موضعگیری‌های آنان می‌تواند ریشه در دگرگونی نامریی میدان و تغییر رابطهٔ بین خاستگاه اجتماعی و موضع‌گیری داشته باشد، طوری که خلق و خوها و منش‌هایی واحد در دو نسل متوالی به موضع‌گیری‌هایی متفاوت و حتی متضاد بینجامد. به این ترتیب، رابطه بین حوزهٔ و «منش» به هیچ وجه رابطه‌ای مکانیکی نیست. فضای موقعیت‌های موجود به واقع نقش مهمی در تعیین خلق و خوهایی دارد که از نامزدهای احتمالیِ [ورود به این فضا] انتظار می‌رود و حتی خواسته می‌شود، و به تبع آن نقش مهمی در تعیین دسته‌های عاملانی دارد که این موقعیت‌ها آن‌ها را جذب و حفظ می‌کنند؛ اما درک فضای مسیرها و موقعیت‌های ممکن و نیز درک ارزشی که هر یک از این موقعیت‌ها در این فضا دارند با تکیه بر همین خلق و خوها امکان‌پذیر است. براین اساس می‌توان به این نتیجهٔ روش‌شناختی رسید که تبیین کامل رابطهٔ بین فضای موقعیت‌ها و فضای خلق و خوها در یک برههٔ زمانی خاص و نیز تبیین «مسیرهای اجتماعی» (یا سرگذشت‌های شکل گرفته) فقط به شرطی امکان‌پذیر است که فرد تحلیل‌گر صورت‌بندی کاملی، مختص آن برهه زمانی، از فضای امکانات موجود و ارزش اجتماعی به دست دهد.

مثالواره تجربی[1]

برای توضیح بیشتر، لازم است اندکی از شیوه‌ای که در تحقیقات تجربی بوردیو و شاگردانش به کار بسته شده است، نشان داده شود. چنان‌که گفته شد، برای بررسی براساس ساختارگرایی تکوینی ابتدا به میدان قدرت به منزله فرامیدان پرداخته می‌شود و آن‌گاه موقعیت میدان ادبی در میدان قدرت و جایگاه آن را در بخش مسلط یا تحت سلطه معین می‌گردد. این مرحله با تحلیل اسنادی و براساس داده‌های حاصل از زندگی‌نامهٔ پژوهی به دست خواهد آمد. در مرحلهٔ بعد به ساختار و روابط عینی میدان تولید ادبی عنایت می‌شود و با توجه به کیفیت و کمیت سرمایه و رقابت گروه‌ها ساختار میدان و دسته‌بندی عاملان آن ترسیم خواهد شد. مرحلهٔ بعد به تحلیل وضعیت منش اختصاص دارد که به منشأ طبقاتی تولیدکنندگان می‌پردازد. پس به این سؤالات باید جواب گفت که نویسنده با توجه به منشأ اجتماعی خود از چگونه موقعیتی در میدان

---

۱. exemplary، برگرفته از: طلوعی، وحید (۱۳۸۶) [پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد مطالعات فرهنگی] *صورت‌بندی میدان تولید نمایشنامه در ایران دههٔ چهل*، به راهنمایی محمد رضایی، تهران: دانشگاه علم و فرهنگ. کتایون تقی‌زادگان روش بوردیو را در حوزهٔ سینما [در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشدش در دانشگاه تهران (۱۳۸۷)] و شهرام پرستش در حوزهٔ ادبیات [در رسالهٔ دکتری‌اش در دانشگاه تهران (۱۳۸۵)] به کار بسته‌اند.

برخوردار است و چگونه موضع‌گیری‌های متناظر با این موضع را به صورت منسجم بیان می‌کند. هدف نهایی دست یافتن به همگونی ساختاری بین اثر و میدان تولید اثر است. در این نمونهٔ تجربی، با بررسی ساختارشناسانه متون نمایشی با تکنیک‌های خاص این هنر[1]، موضع قهرمان اثر در متن نمایشی و جهان اثر دریافت و آنگاه این موضع با موضع نویسنده مقایسه شده است. به این ترتیب، استراتژی‌هایی که طی آن، هر نویسنده موضع خود را به صورتی خاص متمایز می‌سازد شناسایی شده‌اند. مجموعهٔ این مطالب امکان آن را به دست می‌دهند که قاعدهٔ میدان که از تعارض بین مواضع و برندگان میدان شناخته می‌شود، آشکار گردد.

منطق نمایشنامهٔ ***دنیای مطبوعاتی آقای اسراری***، از آن دست که بوردیو می‌گوید، در روایت سادهٔ آن نیز مشخص است. در ابتدا خلاصه‌ای از داستان نمایشنامه (برگرفته از گزارش موحدیان، ۱۳۸۱) را نقل می‌کنیم: شیرزاد، حروف‌چینی است که برای مجله‌ای با نام *ایران مصور* کار می‌کند و در عین حال داستان هم می‌نویسد، ولی مدیر نشریه داستانی از او را به نام برادرزاده‌اش، جهانگیر، چاپ می‌کند و شیرزاد رابه لطایف‌الحیل دست به سر می‌کند. شیرزاد اما در درگیری‌های مکرر با مدیر (اسراری بزرگ) اخلاقش روز به روز بدتر و خشن‌تر می‌شود تا آن‌جا که مدیر را تهدید می‌کند که از دست او شکایت خواهد کرد و یا گزارش این دزدی را به مجله‌های رقیب خواهد داد. ولی به‌زودی توسط مدیر مجاب می‌شود که این کارها بیهوده است و او را نجات نخواهد داد. مدیر اقدام برادرزاده‌اش را نوع‌دوستی تعبیر می‌کند. کارمندان مجله به مناسبت موفقیت‌های اسراری ــ که درواقع متعلق به شیرزاد است ــ برای او جشنی ترتیب می‌دهند که به غیر از شیرزاد همه در آن شرکت می‌کنند. در همین زمان دختری از طرف انجمن هنر ــ که مرکزی دانشگاهی است ــ به دیدار او می‌آید و شیرزاد نیز حقیقت را از او پنهان نمی‌کند و خود را نویسندهٔ داستان معرفی می‌کند. دختر خبر تبدیل سومین داستان او به نمایش در انجمن هنر را به او می‌دهد و دیدارهای بعدی‌اش با شیرزاد و اسراری آتش شک را در دل او شعله‌ور می‌کند. مدیر از شیرزاد می‌خواهد در حضور دختر اعتراف کند که نویسندهٔ داستان نیست، اما شیرزاد تن به این کار نمی‌دهد. او سعی می‌کند با ناشران مختلف برای چاپ آثارش کنار بیاید اما هیچ‌کس حرف او را باور نمی‌کند و مجبور به ترک مجله می‌شود. سرانجام شیرزاد در زمانی که مدیر اقدام به چاپ مجموعه آثار او به نام اسراری کرده دوباره بازمی‌گردد. در مجلهٔ، دنیای کوچک و محدودی پیرامون همهٔ کارمندان *ایران مصور* را گرفته است. همهٔ آن‌ها، فقط به

---

۱. برای نمونه، رک: ناظرزادهٔ کرمانی، فرهاد؛ ***نمایشنامه‌شناسی***؛ ۱۳۸۴؛ سمت؛ و پرونر، میشل؛ تحلیل متون نمایشی؛ ترجمهٔ شهناز شاهین؛ ۱۳۸۵؛ قطره.

محدودهٔ تنگ‌باورها و علایق خود نظر دارند. مردگی و کهنگی *ایران مصور*، حتی مدیر آن را هم آزار می‌دهد. و این خود بهترین دلیل برای اثبات محدودیت و خفقان دنیایی است که این آدم‌ها ــ رئیس و مرئوس ــ در آن دست و پا می‌زنند. دلبستگی‌هایشان از دایرهٔ بستهٔ ساختمان اداره در یک زیرزمین فراتر نمی‌رود. همهٔ تلاش آن‌ها و به‌ویژه مدیر معطوف می‌شود به این‌که «از رقبا عقب نمانند». مدیر حتی در حوزهٔ خویشاوندی آن‌قدر که لازم است به برادرزاده‌اش، جهانگیر، اعتماد ندارد. با این همه، مثل گذشته برای ساکت کردن او به حیله‌های پست متوسل می‌شود. این بار پیشنهاد پول بیشتری به شیرزاد می‌دهد تا او بتواند مخارج مادر و برادر فلجش را که در شهرستان زندگی می‌کنند راحت‌تر بپردازد. او در سخت‌ترین موقعیت روانی قرار گرفته است. نوشته‌های او دیگر نمی‌توانند مثل گذشته نیازهای روحی‌اش را برآورده کنند. او در نوسان بین خودش و اسراری گم شده است. تلاش‌های او برای لجن‌مال کردن قصه‌ها نتیجهٔ معکوس می‌دهد و همهٔ آدم‌های وارفتهٔ بدبخت اطرافش از قبال رنج و زجر او باز هم بالا می‌آیند: آفتاب از بین پنجره‌های *ایران مصور* درمی‌آید. کتاب اول آقای اسراری که اجازهٔ انتشار می‌یابد، نابغه‌ای از نو متولد شده است و شیرزاد به سر کار خود بازمی‌گردد، در حالی‌که می‌خواهد «یک حروفچین عادی» باشد.[1]

به نظر می‌رسد بیضایی مناسبات میان حوزهٔ قدرت را با حوزهٔ ادبی در نمایشنامهٔ خود به‌روشنی نشان داده است «و این همان چرخه[2]ای است که جامعه‌شناس ادبیات و هنر در تحلیل اثر کشف می‌کند» (بوردیو، ۱۳۷۵: ۸۱). هنگامی که بیضایی ساخت میدان قدرت را تحلیل می‌کند، کلیدی برای درک نمایشنامه در اختیار می‌گذارد که در آن ساخت این میدان متبلور شده است. به ترتیب فوق، جامعه‌شناس با کشف این حقیقت از طریق این کلید، به فهم آزادسازی جامعه‌شناسی نهفته در اثر می‌رسد[3]. در این نمایشنامه، بیضایی دو قطب را سازمان داده است: در یک‌سو اسراری نمایندهٔ قدرت و در اصل یکی از اقطاب میدان قدرت قرار دارد و در سوی دیگر شیرزاد که قطب تولید ادبی ــ و اتفاقاً نمایشنامه و داستان ــ است. این دو قطب از میدان متفاوت در فضایی اجتماعی تصویر می‌شوند که در آن اشخاص فراوانی از حوزه‌های گوناگون حضور دارند: کارمندان، مؤلفان، کارگران، دانشگاهیان، ناشران و... حوزهٔ قدرت در این نمایشنامه

---

۱. برای مطالعهٔ خلاصهٔ نمایشنامه نک: موحدیان، مریم (۱۳۸۱) ***نمایشنامه‌نویسان معاصر ایران***. نمایش اصل نمایشنامه در: بهرام بیضایی، (۱۳۸۴) ***دیوان نمایش***، روشنگران و مطالعات زنان.

2. cycle

۳. بوردیو این کلید را «کلید فهمیدن فهم خود و فهم آزادیی» می‌داند که هنگام کشف ضرورتی که در پس فهم ما نهفته است بدان می‌رسیم.

حوزهٔ نیروهای پنهان و بالقوه‌ای است که بر هر ذره‌ای که خطر ورود به آن را بپذیرد فشار وارد می‌کند، اما این حوزه همچنین میدان جنگی است که می‌توان آن را نوعی بازی پنداشت. در این بازی کارت برنده منش یعنی مکتسبات و ملکات ذهنی و جسمی و سرمایه است (بوردیو، ۱۳۸۵)، اما این منش و سرمایه در حوزهٔ قدرت مطرح شده ظرافت و آداب‌دانی و زیبایی نیست، حیله و تزویر و اعمال زور است. از سوی دیگر در این بازی هر چند برای اسراری قدرت همان هدفی است که باید به آن رسید و تصاحبش کرد که در قالب شهرت و منافع مالی خود را نشان می‌دهد، اما باید مبارزه را برای شیرزاد از منظر دیگری روایت کرد: برای او دستیابی به قدرت هدف نیست، بلکه اعتراض به آن، دور شدن از آن، آشکارکردن آن و برانداختن آن عنصر اساسی است.[1] درگیری‌های چندبارهٔ او با اسراری از این جهت رخ می‌دهند و هر چند او به سبب آن‌که عضو فقیر خانوادهٔ قدرت است و به سبب همین ضعف مالی و مادر پیر و برادر افلیجش حاضر به مصالحه و فروش آثارش می‌شود، اما در منظر کارگر حروفچینی بار دیگر بازمی‌گردد تا بجنگد، تا فریاد بزند، تا اعتراض[2] کند. در این‌جا به قول بوردیو نویسنده به عنوان خالق الگویی زایا، آشکارا و به تمامی خالق مقدس نیست؛ بلکه به خود نوعی شهود زایا اعطا می‌کند که نیروهای حاضر را به جریان بیندازد. ساخت‌هایی که نویسنده هنگام نوشتن و شکل‌دهی به این شهود پی می‌افکند و پنهان باقی می‌مانند، مسیرهای مقاطع شخصیت‌ها را نشان می‌دهند. اگر به موضع‌گیری بیضایی در میدان تولید نمایشنامه در دههٔ چهل بازگردیم می‌بینیم که او با اعتراض موضع‌گیری می‌کند و چشم در چشم قدرت می‌دوزد و مشت گره می‌کند. اما تاوان آن را با حذف شدن‌های پی‌درپی، با کنار زدن‌ها، با تبعیدها، بی‌اعتنایی‌ها، حذف شدن از جشنواره‌ها و... می‌پردازد. هر گاه می‌خواهد کارگردانی کند می‌شود پژوهشگر محترم، وقتی امکان پژوهشی می‌طلبد می‌شود نویسندهٔ گرامی و وقتی اثری می‌نویسد می‌شود کارگردان ارجمند. به این‌ها باید اضافه کرد تعدادی از طرح‌ها و فیلمنامه‌ها و نمایشنامه‌هایی از بیضایی که در دستگاه عریض و طویل تلویزیون ملی ایران آن زمان و ادارهٔ برنامه‌های تئاتر و هنرهای دراماتیک گم شدند[3]

---

۱. برای پی بردن به هومولوژی ساختاری اثر لازم است منش نویسنده و مناسبت آن با منش قهرمان اثر شناخته شود. در این مورد خاص با زندگینامه‌پژوهی و دریافت سرمایه‌های بیضایی در میدان تولید ادبی (شناخت زبان، اساطیر، نمایش شرق، فرهنگ عامه، تعزیه، و تدریس دانشگاهی) و با تدارک قاعدهٔ میدان در زمان فعالیت هنری بیضایی در خلق این نمایشنامه، هومولوژی مذکور شناخته شده است.

۲. اعتراض قاعدهٔ میدانی است که طی پژوهش در حوزهٔ ادبیات نمایشی در ایران دههٔ چهل برای صورت‌بندی میدان تولید نمایشنامه دست آمد (برای بحث مفصل‌تر نک رضایی و طلوعی، ۱۳۸۷).

۳. این سخنان گلایه‌آمیز بیضایی در مصاحبه با قوکاسیان به درک تشابه موضع‌گیری او با شیرزاد ←

(فوکاسیان، ۱۳۷۱). در این‌جا تناسب ساختی میان قرارگیری بهرام بیضایی نویسنده در میدان قدرت جهان اجتماعی ایران دههٔ چهل با محمود شیرزاد نمایشنامهٔ دنیای مطبوعاتی آقای اسراری و قرارگیری او در مواجهه با میدان قدرت در فضای اجتماعی حاکم بر نمایشنامه روشن می‌شود. پس در این‌جا به دو نوع اطلاعات که مورد نظر بوردیو (۱۳۷۵) هم هست دست می‌یابیم. اول بازنمایی ساخت میدان قدرت و موضع نویسنده در آن ساختار در اثر است و دوم نوعی طرح زایا که ساخت بنیادی آن، براساس منش بیضایی، اساس جهان اجتماعی را از منظر او شکل می‌دهد. به قول بوردیو، در یک‌سو جامعه‌شناسی‌ای قرار دارد که از آن بیضایی است یعنی او آن را پدید آورده و در سوی دیگر جامعه‌شناسی بیضایی قرار دارد. در این‌جا اگر بپرسیم که موضع یا مقامی که بیضایی اشغال کرده است چگونه بر ساخته می‌شود، به منش و موضع‌گیری او ارجاع خواهیم داد و بازنمایی این موضع را نیز شیرزاد نمایشنامه به‌روشنی می‌توان دید. در این‌جا بیضایی هر چند در میدان قدرت قرار دارد و به عبارتی فیلسوف ـ شهریار (یا در این‌جا هنرمند ـ شهریار) است، ولی از امکانات لازم برای اعمال قدرت بی‌بهره، و در اصل جزو گروه زیر سلطه در میان گروه مسلط قرار دارد. به همین سبب است که شخصیت متناظر او در نمایشنامه نیز از جایگاهی متزلزل برخوردار است که در آن بی‌عزمی و بی‌ثباتی عینی شده و بی‌ثباتی ذهنی نیز پدید می‌آید.

نکتهٔ مهم دیگری که در این اثر خود را به رخ می‌کشد، نوشتن زیر سایه و نگاه قدرت است که دربارهٔ محمود شیرزاد واقع می‌شود. او خود را زیر نگاه اسراری احساس می‌کند و گویا این تقدیر نویسندگان ایران است که همواره سایه‌ای از قدرت را به شکل حزب، گروه، دولت، سانسور و جز آن به صورت خط قرمزهایی حس کنند. شاید همین اضطراب دیده شدن است که برخی را به متابعت و برخی را به اعتراض وامی‌دارد. هرچه نویسنده به قدرت وابسته‌تر باشد، امکان متابعتش بیشتر است و به عکس. مشخص است که موضع بیضایی در میدان تولید نمایشنامه در قطب تئاتر تفکر یا متفاوت قرار می‌گیرد و در این میان جایگاه او در طیف‌بندی این قطب نیز در معارضهٔ کامل با قطب مثبت قدرت است. به همین سبب ابایی ندارد از آن‌که شخصیت‌هایش را نیز در فضایی اجتماعی چنان قرار دهد که رو در روی قدرت قرار گیرند و گاه حتی به تعارض با آن درآیند. در عین حال نباید از یاد برد که محمود شیرزاد نمایش بهرام بیضایی دنیای واقع نیست. شیرزاد برمی‌گردد تا بماند؛ بهرام بیضایی اما می‌ماند، ولی برنمی‌گردد.

ـ بسیار کمک می‌کند. بوردیو خود در بررسی موضع فلوبر به نامه‌های او فراوان ارجاع داده است (بوردیو، ۱۳۷۵) اصولاً برای بررسی موضع نویسنده نیازمند تصریح موضع‌گیری او از خلال نوشته‌هایی پراکنده ــ و غیررسمی یا غیرادبایی ــ و یادداشت‌ها و روزنوشت‌ها و... هستیم.

جمع‌بندی

بنا بر آن‌چه تاکنون گفته شد، ملاحظه می‌شود که بوردیو با گسترش مبانی روش‌شناختی ساختارگرایی تکوینی گلدمنی به حوزهٔ نظریه و با تأکید بر پیوستگی این دو مقوله در نظریهٔ میدان خود، از تاریخی کردن ساختار به تولید منش می‌رسد و سپس با برقراری تناظر ساختاری بین میدان‌های گوناگون در فضای اجتماعی در پی تشریح صورت‌بندی‌های آثار ادبی برمی‌آید. بر آن بودیم که نشان دهیم رویکرد نظری بوردیو با گسست از نگاه مارکسیستی گلدمن و درافکندن نظریه میدان، در اصل به احیای سوژه در ساختار توجه دارد و در پی برقراری ارتباط بین ذهن و عین برآمده است، اما در کاربست این رویکرد در مقام روش وامدار مفاهیم گلدمن مانده است. در این خصوص تأکید هر دوی ایشان بر مفهوم منش، به مثابه عامل انتقال تجربهٔ تاریخی ساختار پیشین به عامل، قابل توجه است. دیگر این‌که، ساخت آگاهی جمعی نزد گلدمن ــ که مرهون نظرات مارکسیستی است ــ با شکل‌گیری منش در میدان براساس تأثیر ساختار و قاعده نزد بوردیو نیز مشابهت بسیار دارد. در هر حال نشان دادیم که رویاوری از حیث روشی به هر یک از این دو متفکر نیازمند گذار از مراحلی است که بسیار به هم شباهت دارند. مراحلی که به اختصار کاربست آن را در جامعه‌شناسی ادبیات نشان دادیم.

برای بررسی اثر ادبی براساس ساختارگرایی تکوینی ابتدا لازم است به میدان قدرت به منزلهٔ فرامیدان پرداخته شود و آن‌گاه موقعیت میدان ادبی را در میدان قدرت و جایگاه آن را در بخش مسلط یا تحت سلطه معین کرد. این مرحله با تحلیل اسنادی و براساس داده‌های حاصل از زندگینامهٔ پژوهی به دست خواهد آمد. در مرحلهٔ بعد به ساختار و روابط عینی میدان تولید ادبی، و با توجه به کیفیت و کمیت سرمایه و رقابت گروه‌ها به ترسیم ساختار میدان و دسته‌بندی عاملان آن پرداخته می‌شود. مرحلهٔ بعد به تحلیل وضعیت منش اختصاص دارد که در آن منشأ طبقاتی تولیدکنندگان معین می‌گردد. پس به این سؤالات باید جواب گفت که نویسنده با توجه به منشأ اجتماعی خود از چگونه موقعیتی در میدان برخوردار است و چگونه موضع‌گیری‌های متناظر با این موضع را به صورت منسجم بیان می‌کند. هدف نهایی دست یافتن به همگونی ساختاری بین اثر و میدان تولید اثر است به این ترتیب، استراتژی‌هایی کشف می‌شود که طی آن، هر نویسنده موضع خود را به صورتی خاص متمایز می‌سازد. مجموعهٔ این مطالب امکان آن را به دست می‌دهند که قاعدهٔ میدان، حاصل از تعارض بین مواضع و برندگان میدان، آشکار گردد.

منابع

امجد، حمید (۱۳۸۱) *تیاتر قرن سیزدهم*، تهران: نیلا.

باستید، روژه (۱۳۷۴) *هنر و جامعه*، ترجمه غفار حسینی، تهران: توس.

باکاک، رابرت (۱۳۸۱) *مصرف*، ترجمهٔ خسرو صبری، تهران: شیرازه.

بوردیو پی‌یر (۱۳۸۱) *نظریهٔ کنش*، ترجمهٔ مرتضی مردی‌ها، تهران: نقش و نگار.

بوردیو پی‌یر (۱۳۷۵) *جامعه‌شناسی و ادبیات، آموزش عاطفی فلوبر*، در ارغنون ۹ و ۱۰، ترجمهٔ یوسف اباذری.

بوردیو، پی‌یر (۱۳۸۵) *اما چه کسی آفرینندگان را آفرید؟*، در حرفه، هنرمند ۱۷، ترجمهٔ مهدی نصرالله‌زاده

بوردیو، پی‌یر (۱۳۸۶) *عکاسی هنر میان‌مایه*، ترجمهٔ کیهان ولی‌نژاد، تهران: دیگر.

بیضایی، بهرام (۱۳۸۴) *دیوان نمایش*، تهران: روشنگران.

بیضایی، بهرام (۱۳۸۰) *نمایش در ایران*، تهران: روشنگران.

پرستش، شهرام (۱۳۸۵) *صورت‌بندی میدان تولید ادبی ایران*، رسالهٔ دکتری جامع‌شناسی دانشکدهٔ علوم اجتماعی دانشگاه تهران.

پوینده، محمدجعفر (۱۳۷۷) *درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*، انتشارات نقش جهان.

توسلی، غلام‌عباس (۱۳۸۳) *تحلیلی از اندیشهٔ پی‌یر بوردیو در فضای منازعه‌آمیز*، نامهٔ علوم اجتماعی، شمارهٔ ۲۳.

جنکینز، ریچارد (۱۳۸۵) *پی‌یر بوردیو*، ترجمهٔ لیلا جوافشانی و حسن چاوشیان، تهران: نی.

خلج، منصور (۱۳۸۱) *نمایشنامه‌نویسان ایران*، تهران: اختران.

رضایی، محمد (۱۳۸۵) *سوژه و قدرت*، تحلیل چگونگی شکل‌گیری ذهنیت در مطالعات فرهنگی، نامهٔ علوم اجتماعی، شمارهٔ پیاپی ۲۷، بهار ۱۳۸۵ صص ۱۲۵، ۱۵۶.

رضایی، محمد و طلوعی، وحید (۱۳۸۷) *صورت‌بندی میدان تولید نمایشنامه در ایران* در فصلنامهٔ مطالعات فرهنگی و ارتباطات، شمارهٔ ۷.

شویره، کریستی‌ین و فونتن، اولیویه (۱۳۸۵) *واژگان بوردیو*، ترجمهٔ مرتضی کتبی، تهران: نی.

طلوعی، وحید (۱۳۸۶) *صورت‌بندی میدان تولید نمایشنامه در ایران* (۱۳۴۰ - ۱۳۵۰)، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد مطالعات فرهنگی، تهران: دانشگاه علم و فرهنگ.

فاضلی، محمد (۱۳۸۲) *مصرف و سبک زندگی*، قم، صبح صادق.

فوکاسیان، ژاون (۱۳۷۱) *گفت و گو با بهرام بیضایی*، تهران: آگه.

گلدمن، لوسین (۱۳۶۹) *نقد تکوینی*، ترجمهٔ محمدتقی غیاثی، تهران: بزرگمهر.

موحدیان، مریم (۱۳۸۱) *نمایشنامه‌نویسان معاصر ایران*، تهران: نمایش.

هینیک، ناتالی (۱۳۸۴) *جامعه‌شناسی هنر*، ترجمهٔ عبدالحسین نیک‌گهر، تهران: آگه.

بخارا ۵۷ *جشن‌نامه بهرام بیضایی* (۱۳۸۵)، تهران.

پژوهش‌نامهٔ فرهنگستان هنر ۲ (۱۳۸۶) ویژهٔ *نقد جامعه‌شناسی هنر*، فرهنگستان هنر.

ولف، جانت (۱۳۶۷) *تولید اجتماعی هنر*، ترجمهٔ نیره توکلی، تهران: نشر مرکز.

واکوانت، لویک (۱۳۷۹) *پییر بوردیو، در متفکران بزرگ جامعه‌شناسی*، ویراسته راب استونز، ترجمهٔ مهرداد میردامادی، تهران: نشر مرکز.

Swartz, David (1997) *Culture & Power*, Chicago Uni. Press

Bourdieu P. (1977) *Outline of A Theory Of Practice*, R. Nice (Tran.) Cambridge Universtiy Press Bourdieu P. (1984) Distinction: A Social Critique OF THE JUGEMENT OF TASTE, CAMBRIDGE: MASS: HARVARD UNIVERSITY PRESS.

Bourdieu P. (1990) *In Other Words, Essays Towords A Reflexive Sociology*, M. Adamson (Tran.), Cambridge: Polity Press.

Bourdieu P. (1991) *Language And Symbolic Power*, Gino Raymond And M. Adamson (Tran.), Cambridge: Polity Press

Bourdieu P. (2002) *Cultural Power* In Lyn Spilman (Ed.), Cultural Sociology, Oxfrod; Blakwell

Bourdieu, P. (1999) *Structure, Habitus, in Contemporary Social Theory*, Anthony Elliot (ed.) Oxford: Blackwell

Champagne Roland A. (2002), Emma's Incompetence as Madame Bovary, in Orbis Litterarum 57 (2), 103-119

Boschetti, Anna (2006) *Bourdieu's Work on Literature, in Theory, Culture & Society*, Vol. 23, No. 6, 135-155

Gerhards , Jürgen (1998) *The Literary Field: An Empirical Investigation Of Bourdieu's Sociology Of Art*, in International Sociology, Vol. 4, No. 2, 131-146.

Compagnon, A. (1997) *Marcel Proust's Remembrance of Things Past*, in P. Norra(ed.) Realms of Memory, Vol. 2, NewYork, Columbia University Press

Frère Bruno (2004) *Genetic Structuralism, Psychological Sociology and Pragmatic Social Actor Theory: Proposals for a Convergence of French Sociologies, in Theory Culture Society* 21;85

Ready, W. Jay (1994) *The historical imaginary of social science in post-Revolutionary France: Bonald, Saint-Simon, Comte, in History of the Human Sciences* 7;1

Langer, John (1974) Book Reviews: The Sociology of Literatuare, D. Laurenson and A. Swingewood, London, MacGibbon & Kee, *1971, in* Journal of Sociology *10;150.*

Kirchberg, Volker (2007) *Cultural Consumption Analysis: Beyond Structure and Agency, in Cultural Sociology* 1;15

Hall, Stuart (1980) *Cultural studies: two paradigms, in Media Culture Society* 2:57

Harker R. (2000) "Bourdieu: Education And Reproduction" In Stephan J. Ball (Ed.), *Sociology Of Education: Major Themes*, London & NewYork Routledge

وحید طلوعی، کارشناس ارشد مطالعات فرهنگی دانشگاه علم و فرهنگ و دانشجوی دکتری

جامعه‌شناسی نظری و فرهنگی دانشگاه تهران است.(نویسندهٔ مسئول) Vahid.tolooei@gmail.com
محمد رضایی، استادیار و مدیر گروه مطالعات فرهنگی دانشگاه علم و فرهنگ و عضو گروه پژوهشی مطالعات فرهنگی جهاددانشگاهی تهران است. Velashedi@gmail.com

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی