صورت‌بندی میدان تولید ادبی ایران

(مطالعه موردی محمد حجازی و صادق هدایت) *

یوسف اباذری **

رضا تسلیمی طهرانی ***

چکیده

مطالعه حاضر با استفاده از نظریه پیر بوردیو درباره عمل و روش تحقیق مبتنی بر ساختارگرایی تکوینی به منظور ایضاح میدان ادبیات ایران (۱۳۲۰-۱۳۰۰) به مطالعه دو نویسنده نام آشنای این دوره یعنی محمد حجازی و صادق هدایت پرداخته است. در این بررسی موقعیت‌های اجتماعی، منش و آثار (هما و بوف کور) نویسندگان فوق بررسی شده و تفاوت موقعیت‌های آن‌ها در میدان ادبیات مورد تحلیل قرار گرفته است. در نتیجه، تحقیق حاضر ضمن تشخیص موقعیت تحت سلطه حجازی و موقعیت مسلط هدایت در میدان تولید ادبی ایران با بازخوانی «هما» و «بوف کور»، همتایی موجود میان جهان ادب و جهان اثر را به نمایش گذاشته است.

واژگان اصلی: میدان قدرت، میدان ادبیات، منش، سرمایه اقتصادی، سرمایه فرهنگی، مسیر زندگی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دریافت: ۱۳۹۰/۰۹/۰۹ پذیرش: ۱۳۹۱/۰۲/۱۸

* نویسنده دوم لازم می‌داند از راهنمایی‌های دکتر یوسف اباذری و دکتر شهرام پرستش صمیمانه تشکر کند

** عضو هیئت علمی گروه جامعه‌شناسی دانشگاه تهران yabazari@ut.ac.ir

*** دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی نظری فرهنگی دانشگاه تهران rtaslimi_t@yahoo.com

طرح مسئله

تبلور میدان تولید ادبی ایران محصول ظهور مدرنیته و تمایز میدان‌های مختلف اجتماعی است. از لحاظ تاریخی این دوره با سال‌های ابتدایی سلسله پهلوی مصادف است. تحقیق حاضر در فاصله سال‌های ۱۳۲۰-۱۳۰۰ ه.ش ضمن به دست دادن طرحی از صورت‌بندی میدان ادبیات[1] و جایگاه نویسندگان در میدان قدرت، به منظور ایجاد شفافیت و وضوح بیشتر، به نحو مشخص به مطالعه جایگاه، منش و آثار دو نویسنده برجسته این میدان یعنی «محمد حجازی» و «صادق هدایت» می‌پردازد. «محمد حجازی» آفریننده اولین رمان فارسی، «زیبا» و «صادق هدایت» نویسنده پیشتاز و خالق اثری چون «بوف کور»، می‌توانند زوایای پنهان و ناآشکار میدان ادبیات را وضوح بخشند. انتخاب این دو نویسنده همچنین از این روست که بنا بر فرض مطالعه حاضر، این نویسندگان واجد جایگاه‌ها و ویژگی‌های متضادی هستند که آن‌ها را در فضای میدان ادبیات و میدان قدرت[2] و نیز در منش[3] و آثار متمایز می‌سازد. در نتیجه این مطالعه به درک بهتر میدان ادبیات ایران و موقعیت‌های متنازع آن در فاصله سال‌های فوق یاری خواهد رساند.

پرسش‌هایی که این تحقیق در پی پاسخ‌گویی به آن‌هاست، عبارتند از:

ـ صورت‌بندی میدان ادبیات ایران (زیرمیدان داستان) در فاصله سال‌های ۱۳۲۰-۱۳۰۰ چگونه است؟ موقعیت‌ها و جایگاه‌های نویسندگان چگونه توزیع شده‌اند؟ قطب‌های مسلط و تحت سلطه این میدان در اختیار چه نویسندگانی است؟ و هر یک از این اقطاب به چه موقعیت‌هایی تقسیم می‌شوند؟

ـ موقعیت میدان ادبیات در میدان قدرت چیست؟ موقعیت‌ها و جایگاه‌های نویسندگان چگونه در میدان قدرت ردیابی می‌شوند؟ وضعیت قطب‌های مسلط و تحت سلطه میدان ادبیات و تقسیمات درونی آن‌ها در میدان قدرت از چه قرار است؟

ـ مطالعه منش محمد حجازی و صادق هدایت چه نتایجی را در بر دارد؟ آیا می‌توان از رابطه همتایی یا هومولوژی[4] میان منش هر یک از آن‌ها با جایگاه‌های آنان در میدان‌های قدرت و ادبیات سخن گفت؟

---

[1] Field of Literature
[2] Field of power
[3] Habitus
[4] Homology

ـ با بازخوانی داستان‌های هما (حجازی) و بوف کور (هدایت) آیا می‌توان از هومولوژی ساختاری میان جهان ادب و جهان اثر سخن گفت؟

مبانی نظری

نظریه‌ای درباره عمل[1]

بوردیو توجه به رابطه را راه خلاصی از دوگانه‌های متصلب علوم اجتماعی می‌داند. دستگاه معرفتی نظریه بوردیو با زوج منش و میدان بالنده می‌شود به نحوی که دیگر اجزای این نظریه، در نسبتی شناختی با این مفاهیم قرار دارند. درک مفهوم منش مستلزم آشنایی با مفهوم طبع[2] است به نحوی که بوردیو در تعریفی منش را به عنوان نظامی از طبایع در نظر می‌گیرد (شوارتز، ۱۹۹۷: ۱۰۳). منش تصویری از «ارکستر بی‌رهبر[3]» را پیشنهاد می‌کند تا بر منظم بودن، یک‌دست بودن و نظام‌مند بودن اعمال بدون هماهنگی آگاهانه تأکید کند (همان: ۱۰۵). این مفهوم نه کنش‌گر را در برابر ساختارهای حاکم به هیچ می‌انگارد و نه به او اجازه می‌دهد تا با اختیار و آزادی مطلق دست به عمل بزند.

اما، تنها هنگامی می‌توان از منش سخن گفت که مفهوم میدان نیز در میان باشد. میدان به عنوان شبکه روابط عینیِ موقعیت‌های مشخص در نظر گرفته می‌شود. عوامل انسانی یا نهادها اشغال‌کنندگان موقعیت‌های میدانی هستند و هر موقعیت شرایط خاص خویش را بر اشغال‌کننده‌اش تحمیل می‌کند (جنکینز، ۱۹۹۲: ۸۵). در نتیجه عامل اشغال‌کننده یک موقعیت عینی در یک میدان خاص از منشی برخوردار است که در رابطه با میدان قرار می‌گیرد. بوردیو رابطه‌ای دیالکتیکی بین منش و میدان تشخیص می‌دهد. همچنین، می‌توان خصوصیاتی را به عنوان ویژگی‌های عام و قوانین ثابتِ[4] میدان‌های مختلف اجتماعی در نظر آورد:

۱- میدان‌ها مناطق مبارزه و کشمکش بر سر کنترل منابع ارزشمند (انواع سرمایه‌ها) هستند؛ ۲- میدان‌ها بر اساس نوع و مقدار سرمایه به عنوان فضاهایی از موقعیت‌های مسلط و تحت سلطه ساختاربندی شده‌اند؛ ۳-میدان‌ها اشکال خاصی از کشمکش را بر کنش‌گران

[1]. Theory of Practice
[2]. Disposition
[3]. Conductorless Orchestration
[4]. Doxa

تحمیل می‌کنند؛ ۴- مکانیسم‌های درونی توسعه میدان‌ها آن‌ها را به میزان مشخصی ساختاربندی کرده‌اند، در نتیجه هر میدان از محیط بیرونی استقلال نسبی دارد (شوارتز، ۱۹۹۷: ۱۲۶– ۱۲۲).

بوردیو سرمایه را منبعی ارزش‌مند و موضوع نزاع اجتماعی در میدان می‌داند و به نحو کلی چهار نوع سرمایه را تشخیص می‌دهد: ۱ـ سرمایه اقتصادی؛ ۲ ـ سرمایه اجتماعی؛ ۳ـ سرمایه فرهنگی؛ ۴ـ سرمایه نمادین (ترنر، ۱۹۹۸: ۵۱۲). از سوی دیگر، به تعداد سرمایه‌ها میدان‌های مختلف نیز وجود خواهند داشت (شوارتز، ۱۹۹۷: ۱۲۳) و زیر میدان‌های مختلف نیز قابل تمیز خواهند بود.

سرمایه‌های اقتصادی و فرهنگی اهمیت ویژه‌ای در تقسیم‌بندی فضای بین میدانی و درون میدانی دارند. توزیع سرمایه اقتصادی که بوردیو آن را اصل مسلط رتبه‌بندی[1] می‌نامد و توزیع سرمایه فرهنگی که بوردیو از آن به عنوان اصل دوم رتبه‌بندی[2] یاد می‌کند، سلسله مراتب اجتماعی را مشخص می‌سازند (همان: ۱۳۷). تقابل بنیادین سرمایه اقتصادی و سرمایه فرهنگی ساختار تقاطعی[3] میدان قدرت را مشخص می‌سازد. ساختار تقاطعی‌ای که سایر میدان‌ها در رابطه‌ای هومولوژیک (همتایی)[4] با میدان قدرت از آن برخوردار هستند. میدان قدرت میدان اساسی تحلیل‌های بوردیو است. از یک سو، میدان قدرت نوعی فرا میدان[5] است که سازمان‌دهنده سلسله مراتب و منازعه در همه میدان‌هاست و از سوی دیگر، میدان قدرت در برگیرنده طبقه اجتماعی مسلط و میدان‌های مختلف است (همان: ۱۳۶).

در دیدگاه بوردیو، میدان طبقات اجتماعی وسیع‌ترین میدان است و میدان قدرت از بعد وسعت، در درجه دوم قرار دارد. ساختار تقاطعیِ میدان طبقات اجتماعی به تبعیت از ساختار تقاطعی میدان قدرت بر اساس دو بعد سرمایه ترکیبی و سرمایه تفکیکی مشخص می‌شود. منظور از سرمایه ترکیبی، ترکیب سرمایه‌های اقتصادی و فرهنگی است و سرمایه تفکیکی هر کدام از آن‌ها را به نحو جداگانه در نظر دارد. سرمایه ترکیبی در محور عمودی مشخص می‌شود و محور افقی سرمایه تفکیکی را نشان می‌دهد (همان: ۱۳۸). این ساختار در تبعیت از ساختار

[1] Dominant Principle of Hierarchy
[2] Second Principle of Hierarchy
[3] Structure Chiasmatic
[4] Homological Relation
[5] Meta-Field

تقاطعی میدان قدرت در تمام میدان‌ها مشاهده می‌شود و به همان نحو بر روابط میدان‌های مختلف نیز نظارت دارد. افزون بر این، می‌توان از همتایی‌های دیگری سخن گفت. به عنوان مثال، بین موقعیت‌ها و استراتژی‌های عمل افراد در میدان‌های مختلف هومولوژی وجود دارد.

در نتیجه، نظریه بوردیو، توضیح چگونگی رخداد عمل و شرح ویژگی‌های آن را بر عهده دارد. به نحوی که ملاحظه شدنی است، کنش هر کنشگر، حاصل رابطه دیالکتیکی منش او و میدانی است که در آن دست به عمل می‌زند.

میدان تولید ادبی

میدان ادبیات یکی از میدان‌هایی است که بوردیو در فضای اجتماعی تشخیص می‌دهد و به زیر میدان‌هایی چون داستان و شعر تقسیم می‌شود. این میدان در درون میدان قدرت و در موقعیت «تحت سلطه» آن قرار دارد. میدان تولید ادبی نیز بر اساس اصل وجود هومولوژی ساختاری میان میدان‌های مختلف از قوانین و قواعد عام میدان‌های اجتماعی پیروی می‌کند؛ موقعیت‌های اجتماعی به دو قطب مسلط و تحت سلطه تقسیم شده‌اند و نزاع اجتماعی بر سر تصاحب موقعیت‌های مسلط یا حفظ موقعیت‌های فعلی وجود دارد. اما باید توجه داشت که قانون اساسیِ میدان ادبیات به عنوان یکی از مبانی تمییز آن از دیگر میدان‌ها بر عکس قانون اساسیِ میدان قدرت است. در این میدان «بازی‌ای» برقرار است که در آن بازنده همه چیز را بر می‌دارد (بوردیو، ۱۳۸۳: ۸۸)، به عبارت دیگر، در اینجا فردی مسلط است که «همه چیز را باخته باشد». بنابراین موقعیت‌های مسلط و تحت سلطه بر این مبنا تعریف می‌شوند و نزاع اجتماعی به دنبال کسب موقعیت مسلط، بر اساس این قانون دنبال می‌گردد.

در نتیجه در میدان ادبیات، اصل اولیه رتبه‌بندی اصل فرهنگی است و اصل اقتصادی به عنوان اصل ثانویه در نظر گرفته می‌شود. به عبارت دیگر، در میدان ادبیات سرمایه فرهنگی اهمیت بیشتری از سرمایه اقتصادی دارد. فضای میدان ادبیات را باید به شکل یک دایره در نظر گرفت که قطب مسلط (مستقل، تولید محدود) در مرکز آن قرار دارد و قطب تحت سلطه (وابسته، تولید گسترده) در حاشیه آن قرار می‌گیرد. بنابراین هر چه از مرکز میدان به سمت حاشیه می‌رویم، از درجه استقلال میدان کاسته می‌شود و میدان ادبیات هر چه بیشتر به میدان‌های دیگر از جمله میدان قدرت وابسته

می‌گردد. نویسندگان «آوانگارد» در مرکز قرار می‌گیرند و نویسندگان «متعهد» در حاشیه جای می‌گیرند.

قطب مستقل (هنر برای هنر یا ادبیات ناب) خود به دو موقعیت اصلی کهنه‌کاران و تازه-کاران تقسیم می‌شود. کهنه‌کاران نویسندگان آوانگارد قدیمی را در بر می‌گیرند که اکنون باید جای خود را به نویسندگان آوانگارد تازه‌کار بدهند.

قطب وابسته نیز خود به دو موقعیت اصلی تقسیم می‌شود که نویسندگان اشرافی و نویسندگان تجاری را در بر می‌گیرند (بوردیو، ۱۹۹۶a : ۲۲۰). «نویسندگان اشرافی» به طبقات مسلط میدان قدرت چشم دوخته‌اند. به عبارت دیگر، آن‌ها به دنبال پول و قدرت اشراف‌اند و بازار خود را در میان آن‌ها جست‌وجو می‌کنند. در حالی که «نویسندگان تجاری» (عامه‌پسند) به عامه مردم گرایش دارند و بازار خود را در میان «عوام» می‌جویند.

از نظر بوردیو به نحو کلی هنرمندان و نویسندگان که گروهی زیر سلطه در میان گروه مسلط‌اند، در جایگاهی متزلزل و مبهم قرار می‌گیرند و این ابهام و بی‌ثباتی در مورد نویسندگان آوانگارد که موقعیتی مرکزی دارند و دقیقاً در موضع «زیر سلطه- مسلط» واقع شده‌اند بیشتر است (بوردیو، ۱۳۸۳: ۹۹). گرایش به تنهایی، تجرد و استقلال مالی ویژگی‌های سبک زندگی چنین نویسندگانی را مشخص می‌سازد و آن را در پیوند با هنر ناب و تولید محدود قرار می-دهد. بوردیو نوعی مشابهت میان «هنر ناب» و «عشق ناب» احساس می‌کند. از نظر او «نویسندگان ناب» به «عشق ناب» گرایش دارند و «عشق ناب» ضد تمامی قوانین دنیا و «عشق معمولی» است (همان: ۹۰).

همچنین از نظر بوردیو دستیابی به چنین موقعیتی می‌تواند مرهون وضعیت اقتصادی آوانگاردها باشد. سرمایه اقتصادی امکان ایجاد زمان مورد نیاز برای جمع آوری سرمایه فرهنگی را به همراه دارد. نویسندگان آوانگارد معمولاً وضعیت اقتصادی مناسبی دارند که آن‌ها را از ضرورت‌های اقتصادی رها می‌سازد، آن‌ها غالباً مالک پولی به ارث رسیده‌اند که آن‌ها را از بند پول آزاد می‌کند. اما، اگرچه آزادی عینی از درآمد می‌تواند زمینه‌ساز آزادی از قدرت‌های مادی باشد، به عنوان شرط لازم یا کافی استقلال و بی‌طرفی در نظر گرفته نمی‌شود (بوردیو، ۱۹۹۶ a: ۸۴).

روش‌شناسی

ساختارگرایی تکوینی[1] به منزله روش‌شناسی نظریه بوردیو، در پیوند با مفاهیم منش و میدان و با درک کلیت رابطه‌مند این نظریه به روشی ویژه راه می‌دهد، روشی که گذر از سه مرحله متوالی زیر را ضروری می‌داند:

۱- تحقیق باید میدان عمل مورد نظر را در میدان قدرت ردیابی کند. در این مرحله باید جایگاه میدان مربوطه در میدان قدرت مشخص شود و موقعیت‌های مختلف این میدان در میدان قدرت دنبال گردند؛

۲- تحقیق باید ساختار روابط عینی موقعیت‌های متضاد اشغال شده به وسیله افراد و گروه‌هایی را که بر سر کسب مشروعیت رقابت می‌کنند مشخص سازد. در اینجا باید موقعیت‌های مسلط و تحت سلطه برای تمام شرکت کنندگان در میدان مشخص شود؛

۳- تحقیق باید به تحلیل منش طبقاتی عوامل در رابطه با موقعیت آنان بپردازد و مسیر اجتماعی[2] آن‌ها در میدان کشمکش را مشخص سازد (همان: ۲۱۴) (شوارتز، ۱۹۹۷:۱۴۲).

بنابراین در مطالعه حاضر و در رابطه با بررسی اثر ادبی به عنوان عمل نویسنده ابتدا جایگاه نویسنده در میدان قدرت ردیابی خواهد شد. سپس به مطالعه موقعیت نویسنده در میدان ادبیات پرداخته می‌شود و در مرحله سوم منش نویسنده مورد توجه قرار خواهد گرفت. گذر از این مراحل زمینه ترسیم مسیر زندگی نویسنده را فراهم می‌آورد. در نهایت نیز اثر ادبی و قهرمان آن بررسی خواهند شد. بر اساس نظریه بوردیو منش و مسیر زندگی قهرمان داستان همتای منش و مسیر زندگی نویسنده است، به عبارت دیگر جهان داستان و جهان ادب تطابق ساختاری دارند.

میدان ادبیات ایران

ساختار میدان تولید ادبی ایران

صورت‌بندی میدان تولید ادبی ایران در دوران ۲۰ ساله پهلوی اول تکمیل گردید به نحوی که قطب‌های «ادبیات ناب» و «ادبیات متعهد» و موقعیت‌های متنازع هر یک از آن‌ها مشخص

[1] Genetic structuralism
[2] Social trajectory

شدند. فرایند تکوین میدان ادبیات ایران حاکی از تقدم اصل رتبه‌بندی بیرونی بر اصل رتبه‌بندی درونی است. بدین معنی که ابتدا قطب وابسته (ادبیات متعهد) به تکوین تدریجی خویش دست یافت و موقعیت‌های درونی آن مشخص شدند و تنها پس از شکل‌گیری این قطب و موقعیت‌های متنازع درونی آن بود که قطب مستقل (ادبیات ناب) و موقعیت‌های درونی آن به تبعیت از اصل رتبه‌بندی درونی تکوین یافتند.

آغاز شکل‌گیری میدان ادبیات ایران (زیر میدان داستان) را باید در شکل‌گیری رمان‌های تاریخی جست‌وجو کرد. نویسندگانی چون محمدباقر میرزا خسروی (۱۲۲۶-۱۲۹۸)، شیخ موسی دستجردی، (۱۲۶۰-۱۳۳۲)، محمدحسن خان شیرازی متخلص به بدیع (۱۲۵۱-۱۳۱۶) و ... اولین رمان‌های تاریخی ایران را به وجود آوردند و خوانندگان خویش را در میدان قدرت جست‌وجو کردند. به این ترتیب از سپیده دم انقلاب مشروطه رمان تاریخی در ایران به عنوان گونه‌ای از ادبیات متعهد شکل گرفت و به تکوین موقعیت «ادبیات اشرافی» به عنوان یکی از موقعیت‌های قطب تولید گسترده یاری رساند. در سال‌های پس از ۱۳۰۰ رمان‌نویسان اشرافی بی‌شماری به نوشتن رمان تاریخی دست زدند و در کنار نویسندگان اشرافی دیگر که بختِ خویش را در گونه‌های دیگر ادبی می‌آزمودند، موقعیت ادبیات اشرافی را به کمال رساندند. همچنین در دوره ۲۰ ساله شاهد ظهور دیگر نویسندگانی هستیم که بنا بر موقعیت خویش در میدان قدرت و ترکیب سرمایه‌هایشان به تکوین موقعیت «ادبیات عامه‌پسند» یاری رساندند و در تقابل با ادبیات مورد توجه خواص، ادبیات مورد قبول عوام را در دستور کار قرار دادند. به عنوان مثال می‌توان به نویسندگانی چون عبدالحسین صنعتی زاده کرمانی (۱۲۷۴-۱۳۵۲)، حیدر علی کمالی (۱۲۴۸-۱۳۱۵)، حسینقلی میرزا اعتمادالسلطنه سالور (۱۲۹۴-۱۳۶۸)، زین‌العابدین موتمن (۱۲۹۳-۱۳۶۸)، در موقعیت ادبیات اشرافی و نویسندگانی چون عباس خلیلی، یحیی دولت‌آبادی (۱۲۴۰-۱۳۱۸)، محمدمسعود دهاتی (۱۲۸۰-۱۳۲۶) و جهانگیر جلیلی (۱۲۸۸-۱۳۱۸) در موقعیت ادبیات عامه‌پسند اشاره نمود. به این ترتیب نقشه «قطب ادبیات متعهد» تکمیل می‌گردد و نویسندگان بازاری مختلف متناسب با جایگاه خود در میدان قدرت و در تناسب با جهت گیری‌ها و موضوعاتشان، موقعیت‌های متنازع «ادبیات اشرافی» یا «ادبیات عامه‌پسند» را اشغال می‌کنند.

همچنین به تدریج، قطب «ادبیات ناب» نیز با تلاش‌های «محمد علی جمال‌زاده» و با ظهور «صادق هدایت» در آسمان ادبیات ایران شکل گرفت و موقعیت‌های داخلی آن به وضوح رسیدند.

محمد حجازی

محمد حجازی در فروردین ۱۲۸۰ هجری شمسی در تهران چشم به جهان گشود. خانواده‌ای که بر «محمد» سایه گسترده بود خانواده‌ای اشرافی بود. پدرش «سید نصرالله مستوفی»، از مستوفیان مشهور قاجار و وزیر لشکر بود. بزرگان ترجیح دادند تا «محمد» تحصیلات ابتدایی را در منزل و نزد معلمی سرخانه فراگیرد، لذا او دروس ابتدایی را در منزل به پایان رساند و پای دبه دبیرستان «سن لوئی» گذاشت. در آنجا بود که زبان فرانسه را فرا گرفت و آماده اعزام به فرنگستان شد. چهارده ساله بود که «سید نصرالله» دنیا را ترک گفت و از آن هنگام بود که با ادارات دولتی آشنا شد. می‌توان تصور کرد که از دست دادن پدر در آن سن، «محمد» را تا حد زیادی تحت تأثیر قرار داد و شاید او را به ادامه راه پدر تشویق نمود. به این ترتیب «حجازی» با استفاده از «منش اشرافی» که یادگار تعلیمات ابتدایی خانواده و معلمین او بود، در میدان قدرت راه پدر را ادامه داد. او وارث سرمایه‌هایی بود که فضای امکانات خانواده برایش به ارث گذاشته بود و می‌بایست از آن‌ها به درستی استفاده می‌کرد. وزارت پست و تلگراف نخستین اداره‌ای بود که حجازی بخت خویش را در آن آزمود. در آغاز قرن (۱۳۰۰ ه. ش) از طرف وزارت، عازم فرانسه شد. در پاریس به تحصیل حقوق سیاسی پرداخت اما مدرک لیسانس خویش را در رشته مخابرات کسب کرد. هنگامی که پس از هشت سال به تهران بازگشت مشاغل و مقامات مهمی در انتظارش بود. ابتدا به وزارت پست و تلگراف بازگشت و با توجه به سرمایه تحصیلی‌اش به مقامات عالی رتبه این وزارتخانه دست یافت. در ۱۳۱۱ مسئولیت مجله ماهانه وزارتخانه را پذیرفت و به انتشار این مجله پرداخت. پس از آن بود که به «سازمان پرورش افکار» راه یافت، این انجمن که به تأسی از سرمشق تبلیغاتی ایتالیای فاشیست و آلمان نازی برای تفهیم آگاهی ملی به مردم از طریق مجله، جزوه، روزنامه، کتاب درسی و برنامه‌های رادیویی تشکیل شده بود (آبراهامیان، ۱۳۷۷: ۱۳۱) وظیفه هدایت و پیش‌بُرد شعور عمومی مردم ایران را بر عهده داشت (کامشاد، ۱۳۸۴: ۱۱۴). حجازی در ۱۳۱۵ به ریاست بخش مطبوعات این سازمان رسید و سردبیری نشریه سخن‌گوی سازمان (مجله ایران امروز) را بر عهده گرفت. هدف از

انتشار این نشریه، تبلیغ و تقویت سیاست‌های وقت اعلام می‌شد (آرین‌پور، ۱۳۸۲ b: ۲۴۳). مناصب حجازی در این سال‌ها به ریاست بخش مطبوعات این سازمان ختم نمی‌شد، عضو پیوسته فرهنگستان ایران، رئیس سازمان بهداشت روانی و سلامت فکر، رئیس انجمن فرهنگی ایران و پاکستان و... دیگر عناوینی بودند که او یدک می‌کشید.

حوادث سیاسی-اجتماعی پس از شهریور ۱۳۲۰ نه تنها مانعی در برابر «حجازی» ایجاد نکرد، بلکه مسیر رو به رشد او در میدان قدرت را شتاب بخشید. ریاست اداره کل انتشارات و تبلیغات ایران، ریاست رادیوی دولتی، سناتور انتصابی ادوار دوم و سوم، سناتور انتخابی ادوار چهارم و پنجم، معاونت نخست وزیر و ... مقاماتی بودند (همان) (کامشاد، ۱۳۸۴: ۱۱۴) که «محمد حجازی» و قطب مسلط میدان قدرت را نزدیک و نزدیک‌تر ساختند.

این شرح مبین جایگاه اشرافی نویسنده‌ای است که با آفرینش «زیبا» نام خود را در زمره نخستین رمان‌نویسان ایران ثبت کرد. حجازی علاوه بر سرمایه‌های اقتصادی، از سرمایه‌های ادبی نیز برخوردار است که به تشخیص جایگاه او در میدان ادبیات یاری می‌رسانند. وی در میان ادیبان و نویسندگان ایرانی، علاقهٔ بسیاری به «سعدی» داشت، به نحوی که خواندن آثار دیگران را بی‌فایده می‌دانست. او نه تنها، هیچ‌کدام از آثار «هدایت» و «آل‌احمد» را نخوانده، بلکه نامی نیز از آثارشان نشنیده نبود (حجازی،۱۳۵۲b). همچنین سرمایه‌های خارجی حجازی قابل توجه‌اند، به نحوی که از «شاتوبریان» به عنوان اولین نویسنده مورد علاقه خود نام می‌برد (همان).

از جمله آثار او در زمینهٔ ادبیات باید به رمان‌های هما (۱۳۰۷)، پریچهر (۱۳۰۸)، زیبا (۱۳۱۱)، پروانه (۱۳۲۲) و سرشک (۱۳۲۲) اشاره نمود. باید توجه کرد که مجموعه قطعات «اندیشه» به سفارش وزارت آموزش و پرورش وقت نگارش یافته و انتشار دو رمان «پروانه» و «سرشک» جایزه شاهنشاهی پهلوی به مبلغ پنجاه هزار ریال را برای نویسنده به ارمغان آورده بود (کامشاد، ۱۳۸۴: ۱۱۹).

قهرمانان رمان‌های حجازی غالباً افرادی از طبقات بالا یا متوسط رو به بالا هستند. حجازی در این رمان‌ها به توصیف زندگی آنان می‌پردازد و مسائل و مشکلات آن‌ها را بررسی می‌کند؛ در داستان‌های کوتاهش نیز، مانند رمان‌ها، چهره‌ها بیشتر از طبقهٔ متوسط شهرنشین هستند. اما نویسنده در تحلیل اوضاع و شرایط اغلب به بیراهه می‌رود، ساده‌دل و ایده‌آلیست می‌شود. عناصر

اجتماعی و مادی به ندرت در راه‌کارهای او نقش دارند. به نظر او گرفتاری‌های بشر نتیجه مستقیم فساد اخلاق است و می‌توان با پند و نصیحت و واداشتن بدکاران به اصلاح بدی‌های خود وضع را بهبود بخشید (همان: ۱۲۲). در میان نمایش‌نامه‌ها نیز «محمود آقا را وکیل کنید» که در ۱۳۲۸ در تهران به اجرا درآمد، «از لحاظ محتوا، یکی از قاطع‌ترین و مثبت‌ترین کارهای اوست» (همان:۱۲۵) اما به نظر کمیسارف، نمایش‌نامه حجازی صرفاً بازتابی است از قدرت‌نمایی و کشمکش گروه‌های سیاسی و همدلی نویسنده همه جا با زمامداران همراه است (همان: ۱۲۶).

به این ترتیب جایگاه مسلط حجازی در میدان قدرت در کنار سرمایه‌های ادبی، جهت‌گیری‌ها، اهداف نگارشی و موضوعات مورد علاقه، جایگاه او را در قطب وابسته میدان ادبیات و موقعیت ادبیات اشرافی این قطب وضوح می‌بخشد. در نتیجه رابطه هومولوژیک میان جایگاه مسلط حجازی در میدان قدرت با جایگاه تحت سلطه او در میدان ادبیات ترسیم می‌شود. به عبارت دیگر از آنجا که قانون اساسیِ میدان ادبیات عکس قانون اساسیِ میدان قدرت است (بوردیو، ۱۳۸۳: ۹۸)، سرمایه‌های فراوان و ارزشمند اقتصادی حجازی در کنار سرمایه‌های کم تعداد و ناقابل ادبی او، جایگاهی بهتر از موقعیت فرودست میدان ادبیات را برای وی به ارمغان نخواهند آورد.

منشِ حجازی با ویژگی‌هایی چون خوش‌بینی، امیدواری، تمایل به اصلاح از راهِ پند و اندرز، عدم واقع‌بینی، محافظه‌کاری و... شناخته می‌شود. می‌توان بخش‌هایی از نوشته‌های او را که تبلور ویژگی‌های فوق است، نقل کرد:

> «چرا خود را دوست نداشته باشید. چرا از صبح که بر می‌خیزید از خواب، هی بدی ببینید و ناله کنید. بدبختی خودتان که جز آن بد دیدن نیست، بدبختی حقیقی نیست مگر طرز فکر شما، طرز قضاوت شما، مگر نابینایی ما که زشت می‌بینیم با چشم تصور و زیبایی را نمی‌بینیم با چشم باز» (حجازی، ۱۳۵۲ a).

به این ترتیب این ویژگی‌ها، که شاید بتوان در مجموع عنوان «منش اشرافی» را بر آن‌ها اطلاق کرد، در رابطه همتایی یا هومولوژی با جایگاه مسلط حجازی در میدان قدرت و موقعیت تحت سلطه او در میدان ادبیات قرار می‌گیرند.

نویسنده متعهد میدان ادبیات، سرمایه‌های بی‌مقدار ادبی و سرمایه‌های گران‌قدر اقتصادی خویش را در دهم بهمن ماه ۱۳۵۲ و در سن ۷۳ سالگی به خاک سپرد.

اکنون پس از مشخص‌شدن جایگاه «حجازی» در میدان‌های قدرت و ادبیات و بررسی منش او ترسیم مسیر زندگی این نویسنده ممکن می‌گردد اما از آنجا که ترسیم این مسیر مستلزم تکرار مطالب ذکر شده است از انجام آن خودداری می‌گردد.

مسیر زندگی «حجازی» بی‌شباهت به مسیر زندگی نویسنده مورد علاقه او؛ «شاتوبریان» نیست. «شاتوبریان» نیز به مانند او سیاستمداری اشرافی بود که به نگارش داستان‌های تاریخی و موردِ پسندِ خواص، می‌پرداخت. اما وجود این تشابه به معنی تقلید صرف «حجازی» از «شاتوبریان» نیست، این تشابه به ویژگی‌هایی بازمی‌گردد که در موقعیت «نویسنده اشرافی» نهفته است.

هما

«هما» اولین رمان محمد حجازی است که در ۱۳۰۴ در پاریس نگارش یافته و در ۱۳۰۶ در تهران به چاپ رسیده است. ابتدا خلاصه‌ای از داستان ذکر می‌شود تا زمینه بازخوانی آن در سایهٔ نظریهٔ بوردیو درباره عمل فراهم آید.

خلاصه

«حسن‌علی خان» مردی روشن‌فکر و از طبقات بالا سرپرستی «هما» دختر دوست مرحومش را برعهده‌گرفته است. «حسن‌علی خان» از هیچ کوششی در جهت بهبود زندگی «هما» و مادرش دریغ نمی‌کند تا اینکه جوانی «منوچهر» نام به خواستگاری «هما» می‌آید. «هما» دل در گرو «منوچهر» می‌بندد و از سوی دیگر «حسن‌علی خان» به عشق خفته خویش به «هما» آگاه می‌شود. «منوچهر» و «حسن‌علی خان» به رقابت برمی‌خیزند. «منوچهر» دست به اقدامات عملی می‌زند و به یاری دوستش «شیخ حسین» بر ضد «حسن‌علی خان» دسیسه می‌چینند. «حسن‌علی خان» نیز در دل آرزو می‌کند که مشکلی برای «منوچهر» پیش بیاید و بی‌آبرو شود. در نهایت «حسن‌علی خان» که مقامی مهم در وزارت مالیه دارد به قصد مأموریت به قزوین می‌رود و در آنجاست که با دسیسه‌های «شیخ حسین» به دام روس‌ها می‌افتد. «شیخ حسین» که خود نیز به دنبال «هما» است، سعی در بیرون کردن «حسن‌علی خان» و «منوچهر» از میدان مبارزه دارد اما در نهایت «حسن‌علی خان» آزاد می‌شود و اوست که

شکست می‌خورد. «منوچهر» نیز از اقدامات خواسته و ناخواسته خویش پشیمان می‌گردد و خود را فردی می‌داند که به «جنون اخلاقی» مبتلا شده است. «هما» که با خواندن دفترچهٔ خاطرات «خان عمو جان» از عشق او به خویش آگاه شده از اقدامات «بی‌شرفانه» «منوچهر» بیزار می‌گردد و به عظمت اخلاقی «حسن‌علی خان» پی می‌برد. به این ترتیب همه چیز برای وصلت «حسن‌علی خان» و هما آماده شده است. آن‌ها با هم ازدواج می‌کنند و «منوچهر» به اصفهان باز می‌گردد تا از «مه‌لقا» زنی که در نوجوانی به او تحمیل شده و دو فرزندش نگه‌داری کند.

بازخوانی

در بازخوانی داستان ابتدا به میدان قدرت داستان گام می‌نهیم. در این میدان هر یک از شخصیت‌ها از جایگاهی ویژه برخوردارند که متناسب با سرمایه‌ها و منش آن‌ها به دست آمده است. «حسن‌علی خان» که در ابتدای داستان از وضع مالی مناسبی برخوردار نیست، مسیری را می‌پیماید که او را بر ریاست «ادارهٔ کشف تبذیر» می‌نشاند و مورد اعتماد وزیر مالیه قرار می‌دهد. او که تحصیل کرده «دارالفنون» است این راه را تا آنجا ادامه می‌دهد که به عنوان «امین مالیه» دولت ایران در قزوین انتخاب می‌شود و عنایات وزارت خارجه شامل حالش می‌گردد. «حسن‌علی خان» با توجه به خانواده اصل‌ونسب‌دار و مناصب برجسته‌ای که برعهده‌گرفته است، موقعیت فرادست این میدان را در اختیار دارد. در میدان عمل داستان، «حسن‌علی خان» عاشق «هما» است و قادر به ترک او نیست، او نمی‌تواند بر حسِ حسادت و کینه فائق آید و «منوچهر» را به عنوان پسر خود دوست داشته باشد. رقابت با «منوچهر» که در قالب افکار حسادت‌آمیز قهرمان پی‌گیری می‌شود در کنار دیگر خصیصه‌های «حسن‌علی خان»، ویژگی‌های این «عشق معمولی» را به تصویر می‌کشند. «عشقی اشرافی» که در برابر «عشق ناب» قرار می‌گیرد. در عین حال، قهرمانِ داستان بر اساس «منش» خویش عمل می‌کند. «حسن‌علی خان» بی‌گدار به آب نمی‌زند، روحیهٔ محافظه‌کار خویش را حفظ می‌کند و می‌توان گفت از «منشی اشرافی» برخوردار است.

به این ترتیب بازخوانی داستان «هما» پرده از همتایی‌های موجود میان موقعیت نویسنده در میدان‌های اجتماعی و منش او با موقعیت قهرمان در میدان‌های داستان و منش او

برمی‌دارد. به عبارت دیگر مسیر زندگی «محمد حجازی» با مسیر زندگی قهرمان داستان او همتایی دارد.

موقعیت فرادست حجازی در میدان قدرت همتای موقعیت «حسن‌علی خان» در میدان قدرت داستان است. از سوی دیگر «عشق اشرافی» قهرمان در میدان عمل داستان او را در موقعیتی قرار می‌دهد که همتای جایگاه حجازی در موقعیت «ادبیات اشرافی» در میدان ادبیات است. «عشق اشرافی» به عنوان گونه‌ای از «عشق معمولی» در برابر «عشق ناب» قرار می‌گیرد. تضاد میان دو نوع عشق، کاملاً مشابه تضادی است که میان «هنر برای هنر» و «هنر اشرافی» وجود دارد (بوردیو، ۱۳۸۳: ۸۸). به عبارت دیگر «عشق ناب» همتای «ادبیات ناب» و «عشق اشرافی» همتای «ادبیات اشرافی» است.

در نهایت «منش اشرافی» حجازی نیز در رابطه‌ای هومولوژیک با «منش اشرافی» «حسن‌علی خان» قرار دارد. در نتیجه هومولوژی ساختاری میان جهان ادب و جهان اثر تکمیل می‌گردد. انطباق ساختاری جهان ادب و جهان اثر به ساختار دوقطبی میدان تولید ادبی و موقعیت حجازی در آن و بازتولید این ساختار در ساختار دو قطبی میدان عمل رمان و موقعیت «حسن علی خان» در آن باز می‌گردد.

برخورد اشرافی «حسن‌علی خان» در مواجه با عشق، بازتاب نگاه اشرافی حجازی به ادبیات است. به این ترتیب شناخت جایگاه حجازی در میدان تولید ادبی، شناخت جایگاه «حسن‌علی خان» در میدان عمل رمان را به همراه خواهد داشت.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

صادق هدایت

صادق هدایت در بهمن ماه ۱۲۸۱ در تهران متولد شد. خانواده هدایت، محفلی اشرافی بود. برادران هدایت که راه و رسم استفاده از فضای امکانات چنین خانواده‌ای را به خوبی می‌دانستند، آغاز منازعه در میدانِ قدرت را اعلام کردند. «عیسی» به استخدام ارتش درآمد، به مقام سرلشکری رسید و در میان رؤسای دانشکدهٔ افسری جای گرفت و «محمود» که حقوق خوانده بود، قضاوت در دیوان عالی کشور را بر عهده گرفت و به معاونت نخست‌وزیری دست یافت. این در حالی است که «صادق» به نحوی دیگر از چنین فضای پرامکاناتی استفاده می‌کرد. موقعیت او به عنوان فرزند کوچک خانواده،

زمینه‌ساز جدایی و تمایزش از دیگر اعضا بود (پرستش، ۱۳۸۵: ۲۱۱). به این ترتیب «صادق هدایت» راه خاصی در پیش گرفت که به مسیر دیگران بی‌شباهت بود.

هدایت به «مدرسه علمیه» فرستاده شد و پس از آن عازم «دارالفنون» گشت. سپس پای در «سن‌لویی» گذاشت. در آنجا بود که با زبان و ادبیات فرانسه آشنا گشت و در ۱۳۰۵ در قالب برنامه اعزام دانشجو به فرنگ به «پاریس» رفت. گویا قرار بود هدایت در فرهنگ مهندسی بخواند اما این تنها کاری بود که انجام نداد و در نهایت پس از چهار سال و نیم تحصیل بدون کسب هیچ مدرک دانشگاهی به تهران بازگشت. در اینجا بود که هدایت فهرستی از مشاغل دَم‌دست تهیه کرد تا هر یک را ناتمام بگذارد و به آغاز دیگری بپردازد. در این سال‌ها هدایت اتاقی در خانه پدری داشت و با حقوقی ناچیز زندگی می‌گذراند. همچنین در موارد ضروری از کمک‌های مالی دوستانش استفاده می‌کرد، به نحوی که «جمال‌زاده» بخشی از دارایی‌اش را به نام او کرده بود (کاتوزیان، ۱۳۷۷: ۲۷۳). او به مشاغلی که بر عهده می‌گرفت دلبستگی نداشت و تنها به عنوان مفر درآمدی ناچیز به آن‌ها می‌نگریست.

«هدایت» هیچ‌گاه عنوان یا منصب بلندپایه‌ای نداشت و به عضویت هیچ حزب سیاسی درنیامد. تنها در سال‌های پس از شهریور ۱۳۲۰ بود که روابط نزدیکی با حزب توده پیدا کرد، به نحوی که خانه خویش را در اختیار جناح اصلاح‌طلب این حزب قرار می‌داد تا جلسات خویش را در آن برگزار کنند. البته این روابط دیری نپایید و اختلاف «هدایت» و حزب در پی مسائل آذربایجان (۱۳۲۵) بالا گرفت به نحوی که «احسان طبری» مقاله «روشن‌فکر مأیوس» را درباره هدایت منتشر ساخت.

این سرگذشت، نشان‌گر موقعیت نویسنده آوانگاردی است که با خلقِ آثاری چون «بوف کور» و با تکوین قطبِ مسلّطِ میدان ادبیات، پرچم استقلال این میدان را به اهتزاز درآورد. «موقعیت متعادل» و «مسیر بی‌جنبش» هدایت در میدان قدرت جایگاه «تحت سلطه» او در دوران ۲۰ ساله را به نمایش می‌گذارد و او را هدایت می‌کند تا همین «موقعیت متعادل» را در میدان ادبیات اشغال کند. به عبارت دیگر «موقعیت متعادل» هدایت در میان «اشراف» و «مردم» در میدان قدرت، در میدان تولید ادبی نیز ادامه می‌یابد و هدایت را به قطب مسلط میدان ادبیات یا «ادبیات ناب» رهنمون می‌گردد. این در حالی است که تحرکات هدایت در سال‌های بعد و حرکت او به سمت

قطب مسلط میدان قدرت بازتاب خویش را در نگارش رمان «حاجی آقا» یا داستان کوتاه «فردا» می‌یابد و موقعیت هدایت در میدان ادبیات را تنزّل می‌بخشد.

اما موقعیت مسلط هدایت در دوران ۲۰ ساله در گرو سرمایه‌های ادبی است که فرا چنگ آورده بود. هدایت که از سرمایه‌های اقتصادی و سیاسی قابل توجهی برخوردار نبود، مجموعه‌ای بی‌نظیر از سرمایه‌های ادبی در اختیار داشت که جایگاه «فرادست» میدان ادبیات را به ارمغان می‌آورد. این سرمایه‌ها شامل تسلط او بر زبان پهلوی، ادبیات کلاسیک (به خصوص آثار خیام)، فرهنگ عامه و آثار نویسندگان خارجی است. سرمایه‌های خارجی هدایت نیز مشتمل بر فهرستی بلندبالا از برجسته‌ترین آثار «نویسندگان ناب» دنیا است.

با توجه به این سرمایه‌هاست که مجموعه آثار هدایت خلق می‌شوند. آثاری که او را در دستیابی به موقعیت مسلط میدان ادبی یاری رساندند. این آثار جهت‌گیری‌ها، اهداف نگارشی و موضوعات مورد علاقه هدایت را در بر می‌گیرند، به نحوی که مشخصه مهم آن‌ها داستان‌های سورئالیستی است که در «بوف کور» به اوج می‌رسد. «بوف کور» نماینده آثار «ناب» نویسنده‌ای است که در نگارش آن به تقاضای بازار خارجی توجه نمی‌شود و تنها نیاز به نوشتن یا «جنون نوشتن» آن را به وجود آورده است. هدایت «بوف کور» را در مدت زمانی طولانی خلق کرد، بنا بر روایتی نگارش آن در پاریس تمام شده بود و تا زمان نشر در بمبئی تصحیح می‌شد (فرزانه، ۱۳۷۶: ۱۱۲). این نکته بیان‌گر انتشار اثری است که با تأخیر بسیار صورت می‌گیرد؛ زیرا نویسنده به دنبال سود آنی حاصل از آن نیست (بوردیو، ۱۳۸۳: ۱۰۴). خوانندگانِ بوف کور از دوستان نزدیک هدایت‌اند و از دیگر تولیدکنندگان میدان ادبیات به حساب می‌آیند. بنابراین هدایت به «فرادستان» یا «فرودستان» میدان قدرت چشم ندوخته است و نگاهش در داخل مرزهای میدان ادبیات آرام می‌گیرد.

سرمایه‌های ناچیز هدایت در میدان قدرت که موقعیت «فرودست» این میدان را نصیب او ساخت، سرمایه‌های با ارزش ادبی که مجموعه‌ای کم‌نظیر از منابع طراز اول جهان را در بر می‌گرفت، جهت‌گیری‌ها و اهداف نگارشی ناب هدایت که در مجموعه آثاری چون: زنده به گور (۱۳۰۹)، سه قطره خون (۱۳۱۱)، سایه روشن (۱۳۱۲) و بوف کور (۱۳۱۵) گرد آمده بودند، صادق هدایت را به اوج قطب مسلط میدان ادبیات رساند. هدایت که در بازی‌ای شرکت کرده بود که در آن این بازنده بود که همه چیز را بر می‌داشت (همان: ۸۸)، با باخت‌های مکرر خویش، برنده نهایی میدان ادبیات شد.

سال‌های پیش از ۱۳۱۵ دورانی است که هدایت به عنوان آوانگاردی تازه‌کار، سرمایه‌های مختلفِ فرهنگی را از آن خویش می‌سازد، این دوران درخشان‌ترین سال‌های زندگی «نویسنده نابی» است که با خلق آثاری ماندگار و با باخت‌های پی‌درپی خویش، قطب مستقل میدان ادبیات را شکوفا می‌سازد. اما انتشار «بوف کور» در ۱۳۱۵ به تدریج سرمایه نمادینی ایجاد می‌کند که در کنار سرمایه‌های فرهنگی انباشت شده (و سرمایه فرهنگی ناشی از نگارش بوف کور) هدایت را در موقعیت آوانگاردی کهنه کار قرار می‌دهد. «مشروعیت» و «شهرت» هدایت در سال‌های پس از ۱۳۲۰ سر به آسمان می‌ساید تا جایی که وی را مورد توجه مردمان عادی و احزاب سیاسی نیز قرار می‌دهد. به عبارت دیگر از آنجا که بر اساس نظریه بوردیو، هر عمل نفعی در پی دارد (شوارتز، ۱۹۹۷: ۲۷۰)، هدایت نیز از نتیجه عملی انتشار بوف کور بی‌بهره نمی‌ماند.

این چنین بود که روابطاش با حزب توده فزونی گرفت، تا جایی که پس از چند سال سکوت، که در دوران تشدید دیکتاتوری رضاشاه به او تحمیل شده بود، آثاری چون آب زندگی (۱۳۲۲)، حاجی آقا (۱۳۲۴) و فردا (۱۳۲۵) را پدید آورد. این آثار نشانه‌هایی بودند که حرکت هدایت در میدان قدرت را اعلام می‌کردند. به این ترتیب «هدایتی» که یک مطلب را تا ده بار پاک‌نویس می‌کرد (فرزانه، ۱۳۷۶: ۶۵)، در عرض دو هفته رمان «حاجی آقا» را نوشت و روانه بازار نمود. این اثر رئالیستی که محتوایی متفاوت از دیگر آثار او داشت، مورد توجه «توده مردم» قرار گرفت. به این ترتیب تغییر موقعیت هدایت در میدان قدرت، منجر به تغییر جهت‌گیری‌ها، اهداف نگارشی و موضوعات مورد علاقه او شد و جایگاه هدایت در میدان ادبیات را دست‌خوش دگرگونی کرد. هدایت که خود نیز می‌دانست «حاجی آقا» «چه ولوله‌ای بر پا کرده» (همان: ۱۱۲)، پایان استقلال میدان ادبیات را اعلام نمود. چنین «ولوله‌ای»، هدایت را از موقعیتِ «فرادستِ» این میدان، به زیر کشید و مناطق استقلال‌یافته ادبی را به زیر سیطره میدان قدرت درآورد.

در دورهٔ ۲۰ ساله، هدایت در جایگاهی قرار داشت که از «مسیر بی‌جنبش» او نشأت می‌گرفت، چنین موقعیت ساختاری او را به سمت نوعی بی‌عزمی و بی‌ثباتی عینی و به تبع آن بی‌ثباتی ذهنی سوق می‌داد (بوردیو، ۱۳۸۳: ۹۹) و او را وا می‌داشت تا «رابطه‌ای پر ضد و نقیض» با قطب مسلط میدان قدرت یا «اشراف» و همچنین با گروه «تحت سلطه» یا «مردم» داشته باشد و به همان شیوه «در مورد موقعیت خود در فضای اجتماعی و عملکرد اجتماعی‌اش تصویری مبهم در سر بپروراند».

به این ترتیب هدایت که در موقعیت ساختاری «ادبیات ناب» قرار گرفته بود، «اشراف» و «مردم» و به تبع آن نویسندگان «اشرافی» یا «عامه‌پسند» را به یک چوب می‌راند و آنان را «در یک طبقه تحقیرآمیز» قرار می‌داد. هدایت که می‌خواست از همه جدا باشد و تصمیم گرفته بود تا همه را با خود کارد و پنیر کند (بهارلو، ۱۳۷۲: ۷۲۰)، از ورطه وحشتناکی سخن می‌گفت که میان او و دیگران ایجاد شده است. اشغال چنین موقعیت ساختاری‌ای، هدایت را به تمایز هر چه بیشتر از «دیگران» وا می‌داشت و آنان را به سمت اتخاذ دیدگاهی ابهام‌آلود نسبت به او می‌کشاند، به همان نحو که طبقه‌بندی هدایت در گروه‌های متنازع میدان قدرت، «فرادستان» را با مشکل مواجه می‌کرد و بسیاری از عوام و خواص او را منشأ فسق و فجور و فساد اخلاقی می‌دانستند (فرزانه، ۱۳۷۶: ۱۳۰). شناخت صادق هدایت، به نحوی که او بود، آسان نبود... کسانی که او را چند مجلس، در خیابان یا در مجلس‌های عمومی دیده بودند، می‌پنداشتند مردی شوخ‌طبع و لاابالی و بی‌اعتنا به همه‌کار و همه‌چیز است (خانلری، ۱۳۳۰). اتخاذ این دیدگاه‌های ابهام‌آلود که از موقعیتِ مرکزی هدایت نشات می‌گرفت از آن رو بود که هدایت خود نیز تصویری واضحی از جایگاه خویش در فضای اجتماعی نداشت. بازتاب این موقعیت در آنجایی نمود می‌یابد که هدایت سراسر زندگی‌اش را مملو از «سوءتفاهم» می‌دانست (فرزانه، ۱۳۷۶: ۷۱). به عبارت دیگر وجود سوءتفاهم بیانگر دیدگاه‌های ابهام‌آلود دیگران در مورد هدایت و دیدگاه‌های او در باب آن‌ها است.

درک رابطه همتایی یا هومولوژی «موقعیت تحت سلطه» هدایت در میدان قدرت، به دلیل حاکمیت سرمایه اقتصادی در این میدان، و «موقعیت مسلط» او در میدان ادبیات با دلیل تعیین‌کننده بودن سرمایهٔ فرهنگی در این میدان رابطه همتایی یا هومولوژی با قرار دارد (۱۳۲۰-۱۳۰۰)، مستلزم توجه به «منش» هدایت است که او را مستعد بهره‌مندی از امکاناتی کرده است که این موقعیت‌هاعرضه می‌دارند.

«تقی رضوی»، دوست و هم‌کلاسی «صادق» در مدرسه سن‌لویی او را فردی «خجالتی، گوشه‌گیر، بسیار حساس و اغلب گرفته» توصیف کرده است (کاتوزیان، ۱۳۷۷: ۲۹). در این سال‌ها هدایت علاقهٔ خاصی به علوم خفیه، جادو و مرگ نشان می‌دهد و به «گیاه‌خواری» روی می‌آورد. این ویژگی‌ها، بیان‌گر خصوصیاتِ و منش هدایت در کودکی است، ویژگی‌هایی که با توجه به قدرت شکل‌دهی شرایط اجتماعی این دوران (شوارتز، ۱۹۹۷: ۱۰۷)، مؤلفه‌های بنیادی

منش هدایت را در سراسر عمر وی ترسیم می‌کنند. به این ترتیب هدایت به شخصیتی «متمایز» تبدیل شد که قرابت چندانی با دیگران نداشت. در ۱۳۰۷ هنگامی که به تازگی پای به فرنگستان گذاشته بود، دست به خودکشی ناموفقی زد که به قول خودش به خیر گذشت (مونتی، ۱۳۸۲: ۴۲). همچنین، اشغال موقعیت‌های متناقض در فضای اجتماعی، به نحوی که مشاهده شد، هدایت را به کسب منشی استقلال‌طلبانه، بی‌طرفانه و ابهام‌آمیز سوق دادند.

هدایت در آخرین متنی که از خود به جای گذاشت به کافکا پرداخت و سه عامل «مخالفت با پدر»، «تجرد» و «بیماری» را در زندگی او حائز اهمیت دانست (هدایت، ۱۳۴۲: ۲۳). به نظر می‌رسد این سه مؤلفه می‌توانند چکیده‌ای از منش هدایت را نیز به نمایش بگذارند. سرانجام او که از دوران کودکی دلبسته «مرگ» بود و در آثار خویش بارها به «خودکشی» اشاره کرده بود و تجربه آن را نیز داشت، در فروردین ۱۳۳۰ دست به انتحار زد و به حیات خویش پایان داد.

به این ترتیب ویژگی‌های منش هدایت را می‌توان در مؤلفه‌هایی چون هنجارشکنی، استقلال‌طلبی، بی‌طرفی، تنهایی، دودلی و... مشاهده کرد. این ویژگی‌ها در رابطه‌ای هومولوژیک با جایگاه «تحت سلطه» هدایت در میدان قدرت و موقعیت «مسلط» او در میدان ادبیات قرار دارند (۱۳۰۰-۱۳۲۰).

«هدایت» در سال‌های پایانی عمر داستان‌های دیگری نوشت که آن‌ها را از بین برد (فرزانه، ۱۳۷۶). این عمل در کنار عوامل سه‌گانه ذکر شده (مخالفت با پدر، تجرد و بیماری) بر شباهت زندگی «هدایت» و «کافکا» می‌افزاید. چنین تشابهی تنها در سایه «نظریه عمل» قابل مطالعه است.

پس از بررسی موقعیت‌های هدایت در میدان‌های قدرت و ادبیات و شناخت منش او، می‌توان به ترسیم مسیر زندگی «صادق هدایت» پرداخت، اما از آنجا که چنین کاری مستلزم تکرار مطالب ذکر شده است، از انجام آن خودداری می‌کنیم.

بوف کور

«بوف کور» از بهترین آثار صادق هدایت است که برای اولین بار در ۱۳۱۵ در بمبئی انتشار یافت. با توجه به آشنایی علاقه‌مندان با این اثر و دشواری ارائه خلاصه‌ای از آن، از انجام این کار اجتناب می‌ورزیم.

بازخوانی

در بازخوانی «بوف کور» باید توجه داشت که بنا بر رأی اکثر مفسرین این اثر از دو بخش تشکیل شده است. گروهی بخش نخست را دنیای خیالی راوی و بخش دوم را داستان زندگی واقعی او می‌دانند و حتی پیشنهاد کرده‌اند که «برای فهم و تحلیل کتاب شاید بخش دوم را باید اول خواند» (کامشاد، ۱۳۸۴: ۲۵۴). در برابر، دیدگاه دیگر معتقد است که بخش نخست، زندگی واقعی «بوف کور» و بخش دوم زندگی خیالی اوست، زیرا در دیدگاه «بوف کور» بخش اول اصالت دارد و بخش دوم کژدیسه تصاویر بخش نخست است (پرستش، ۱۳۸۵: ۲۵۵).

با توجه به داستان و بررسی حوادث و اتفاقات آن، بازخوانی «بوف کور» بر اساس دیدگاه دوم از توجیه بیشتری برخوردار است، زیرا برای تشخیص تصاویر واقعی و خیالی باید در نظرگاه «بوف کور» قرار گرفت. به عبارت دیگر «بوف کور» حوادث بخش نخست را واقعی و تصاویر بخش دوم را خیالی می‌داند.

اکنون باید به ترسیم میدان قدرت داستان پرداخت. «بوف کور» فردی است از همه بریده و تنها، فردی که «همه روابطِ خود را با دیگران بریده» و خود را «از جرگهٔ آدم‌ها، بیرون کشیده است». «سرتاسر زندگی‌ام میان چهار دیوار گذشته است» (هدایت، ۱۳۸۳: ۱۲). موقعیت او در فضای متقاطع میدان قدرت در برابر دیگران یا رجاله‌ها قرار دارد.

> «اتاقم یک پستوی تاریک و دو دریچه با خارج، با دنیای رجاله‌ها دارد. یکی از آن‌ها رو به حیاط خودمان باز می‌شود و دیگری رو به کوچه است» (همان : ۵۱).
>
> «این دو دریچه مرا با دنیای خارج، با دنیای رجاله‌ها مربوط می‌کند. ولی در اتاقم یک آینه به دیوار است که صورت خودم را در آن می‌بینم و در زندگی محدود من، آینه مهم‌تر از دنیای رجاله‌ها است که با من هیچ ربطی ندارد» (همان: ۵۲ – ۵۱).

در میدان عمل داستان، بوف کور عاشق زنی اثیری است. عشق «بوف کور» به زن اثیری «عشق معمولی» نیست. او عاشق چشم‌هایی است که همچون «آینهٔ جذاب، همهٔ هستی او را به خود می‌کشد». او می‌خواهد خود را به مرگ بسپارد تا این چشم‌ها بیدار باشند. «بوف کور» می‌خواهد روح این چشم‌ها را درک کند و زندگی خویش را در پرتو این چشم‌های «تهدیدکننده و وعده‌دهنده» روشنایی بخشد اما هرگز نمی‌خواهد او را لمس کند یا او را برای خود داشته باشد. عشق «بوف کور» به زن اثیری، «عشقی ناب» است. این عشق در میدانی به

ظهور می‌رسد که قانون اساسیِ آن بر «باختن» تأکید دارد. کنش‌گران این میدان مشغول شکلی از بازی هستند که «بازی باختن» نام دارد (بوردیو، ۱۳۸۳: ۸۹). بنابراین «بوف کور» که بازی باختن را انتخاب کرده است از مرگ معشوق به هراس نمی‌افتد زیرا عشق او، عشقی ناب است که موضوع خویش را در جایی دیگر پیدا می‌کند.

اما این چشم‌های «برّاق پُرمعنی» چه چیز را در پس خود پنهان کرده‌اند که زندگی «بوف کور» را در جذبه‌ای قدرتمند به سوی خویش می‌کشند. آری، این چشم‌های مهیبِ افسون‌گر، چشم‌های مرگ هستند که «بوف کور» فقدان آن‌ها را در خود احساس می‌کند (اسحاق‌پور، ۱۳۸۰: ۷۸). «بوف کور» در این چشم‌ها مرگ را می‌بیند و با «نیستی» و «نابودی» ارتباط برقرار می‌کند. به این ترتیب «عشق ناب» او در راستای نابودی قرار می‌گیرد. به عبارت دیگر او عاشق چشم‌هایی است که از «نیستی» حکایت می‌کنند و در این معنی او عاشق «نابودی» است. «عشق به نابودی»، «عشق ناب» او را «ناب‌تر» می‌سازد زیرا از آن جا که «عشق ناب برای مصرف ساخته نشده است» (بوردیو، ۱۳۸۳: ۱۰۴)، «بوف کور» امکانی برای درآغوش‌کشیدن معشوق یا موردِ محبّت قرارگرفتن او ندارد.

«بوف کور» دوست‌دار مرگ و نابودی است. او غایت‌گرا نیست، منش او با منش انسان‌های «طمّاع» فرق دارد با «رجاله‌هایی که همهٔ آن‌ها قیافهٔ طمّاع دارند و دنبالِ پول و شهوت» هستند. منش او، منش متمایزی است که تنها با منش زن اثیری جور در می‌آید. علاقه او به نیستی ترجمان خصایصِ منشی و عقاید اوست.

اما، بخش دوم داستان را باید آغازِ استحالهٔ قهرمان به شخصیتی «رجاله منش» دانست. به عبارت دیگر، هر چه در این بخش به پیش می‌رویم «بوف کور» از جایگاه خود در میدان عمل داستان و از خصایص منش خویش دور می‌شود. در نهایت، درحالی‌که راوی تبدیل به «مرد قصاب» و «پیرمرد خنزرپنزری» شده است و موقعیت خود را در میدان قدرت داستان ارتقا داده است، در راستای عشق خود به لکاته که به «عشقی معمولی» بدل گشته است، «در حالتی توأم از عشق و کینه» انتقام خود را از او می‌گیرد و او را به قتل می‌رساند. در این جا او مردی «رجاله منش» است که در چارچوب ویژگی‌های منشی خود گام بر می‌دارد. چنین شخصیتی منطق عمل در بازی خیانت را به خوبی می‌داند و مطابق با قاعده آن انتقام خود را از لکاته با قتل او می‌گیرد (پرستش، ۱۳۸۵: ۲۶۴).

به این ترتیب، تصاویرِ پایانیِ بخش دوم، موقعیت‌های متقاطع بخشِ نخست را به تصویر می‌کشند. موقعیت فرودست «بوف کور» در بخش نخست به موقعیتی فرادست میل می‌کند. «عشق ناب» قهرمان در میدان عمل داستان به «عشق معمولی» بدل می‌شود و منش ناب‌گرا و نابودی‌طلب «بوف کور» به منش رجاله‌وار راوی تبدیل می‌گردد.

در نتیجه، همتایی‌های موجود میان موقعیت و منش نویسنده در میدان‌های اجتماعی و موقعیت و منش قهرمان در میدان‌های داستان مشخص می‌گردند و مسیرِ زندگی نویسنده، همتایِ مسیرِ زندگی قهرمان به حساب می‌آید. موقعیت «بوف کور» در میدانِ قدرت داستان، همتای موقعیت «صادق هدایت» در میدانِ قدرت است. همچنین «عشق ناب» قهرمان به زن اثیری در میدانِ عمل داستان، او را در موقعیتی قرار می‌دهد که همتای جایگاه «هدایت» در موقعیت «ادبیات ناب» در میدانِ تولید ادبی است و منش «ناب‌گرا» و «نابودی‌طلب» «بوف کور» در رابطه‌ای هومولوژیک با منش «بی‌طرف» و «نا غایت‌گرا» ی «هدایت» قرار می‌گیرد.

بازخوانی «بوف کور» هومولوژی موجود میان جهان اثر و جهان ادب را آشکار می‌سازد. به این ترتیب جایگاه هدایت در ساختار دو قطبی میدان ادبیات و بازتولید این ساختار در ساختار دو قطبی میدان عمل داستان و موقعیت «بوف کور» در آن، انطباق ساختاری جهان ادب و جهان اثر را به همراه دارد. نگاه «ناب» هدایت به ادبیات بازتاب خویش را در مواجه «نابِ» «بوف کور» با عشق می‌یابد و در نتیجه شناخت جایگاه هدایت در میدان تولید ادبی، درک جایگاه «بوف کور» در میدان عمل رمان را به همراه خواهد داشت.

نتیجه‌گیری

تحقیق حاضر با مطالعه زندگی و آثار «محمد حجازی» و «صادق هدایت» به ایضاح قطب‌های متنازع میدان ادبیات ایران میپردازد. به عبارت دیگر مطالعه این دو نویسنده ویژگی‌های اقطاب وابسته و مستقل میدان ادبیات را به نمایش گذاشته است.

بر این اساس، جایگاه «محمد حجازی» را باید در قطب وابسته میدان ادبیات و در موقعیت ادبیات اشرافی دانست. مسیر «صادق هدایت» در قطب مستقل میدان ادبیات نیز حرکت او را از موقعیت آوانگارد تازه‌کار به موقعیت آوانگارد کهنه‌کار، در سال‌های پایانی دوران ۲۰ ساله به

نمایش می‌گذارد. همچنین به نحوی که مشاهده شد این تحقیق، با بازخوانی رمان‌های «هما» و «بوف کور»، پرده از همتایی‌های موجود میان جهان ادب و جهان اثر برداشته است.

نکتهٔ آخر این که ترسیم مسیرهای زندگی «حجازی» و «هدایت» آدمی را وسوسه می‌کند تا ویژگی‌های آن‌ها را به «مشخصات خاص تاریخ زندگی» آنان نسبت دهد، ویژگی‌هایی که در موقعیت‌های «نویسندهٔ اشرافی» و «نویسندهٔ ناب» مستتر هستند. شباهت مسیر زندگی «حجازی» و «شاتوبریان» از یک سو و شباهت مسیر زندگی «هدایت» و «کافکا» از سوی دیگر نیز تجلّی این ایده است

منابع

آبراهامیان، یرواند (۱۳۷۷) ***ایران بین دو انقلاب***، ترجمه احمد گل‌محمدی و محمد ابراهیم فتاحی، تهران: نشر نی.

آرین‌پور، یحیی (۱۳۸۰) ***زندگی و آثار هدایت***، تهران: انتشارات زوار.

آرین‌پور، یحیی (۱۳۸۲ a) ***از صبا تا نیما***، جلد دوم، تهران: انتشارات زوار.

آرین‌پور، یحیی (۱۳۸۲b) ***از صبا تا نیما***، جلد سوم، تهران: انتشارات زوار.

اسحاق‌پور، یوسف (۱۳۸۰) ***بر مزار هدایت***، ترجمه باقر پرهام، تهران: نشر آگه.

بوردیو، پی‌یر (۱۳۷۵) «***جامعه‌شناسی و ادبیات: آموزش عاطفی فلوبر***»، ترجمه یوسف اباذری، فصل‌نامه ارغنون، شماره ۹ و ۱۰، صص ۱۱۱-۷۸.

بوردیو، پی‌یر (۱۳۷۹) «***تکوین تاریخی زیبایی‌شناسی ناب***»، ترجمه مراد فرهادپور، فصل‌نامه ارغنون، شماره ۱۷، صص ۶۲-۴۱.

بوردیو، پی‌یر (۱۳۸۱) ***نظریه کنش***، ترجمه مرتضی مردیها، تهران: انتشارات نقش و نگار.

بهار، محمد تقی (۱۳۴۴) ***باباکوهی حجازی***، آیینه، از محمد حجازی، تهران: ابن سینا.

بهارلو، محمد (۱۳۷۲) ***مجموعه‌ای از آثار صادق هدایت***، تهران: طرح نو.

بهارلو، محمد (۱۳۷۴) ***نامه‌های صادق هدایت***، نشر اوجا.

پرستش، شهرام (۱۳۸۵) «***صورت‌بندی میدان تولید ادبی در ایران***»، پایان‌نامه دکترای جامعه‌شناسی، تهران: دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران.

جمشیدیها، غلامرضا و پرستش، شهرام (۱۳۸۶) «***دیالکتیک منش و میدان در نظریه عمل پی یر بوردیو***»، نامه علوم اجتماعی، شماره ۳۰، صص ۴۵-۲۳.

حاج سید جوادی (۱۳۸۲) ***بررسی و تحقیق در ادبیات معاصر ایران***، تهران: انتشارات گروه پژوهشگران ایران.

حجازی، محمد (۱۳۲۷) ***زیبا***، تهران: چاپخانه مجلس.

حجازی، محمد (۱۳۳۹) ***هما***، تهران: ابن سینا.

حجازی، محمد (a۱۳۵۲) سال‌نامه دنیا، (شماره ۲۹)، صص ۲۳-۱۰.

حجازی، محمد (b۱۳۵۲) روزنامه اطلاعات، (۱۷ اردیبهشت).

ع، حسن (۱۳۴۰) پیام نوین، شماره ۳، صص ۱۲-۲۲.

عابدینی، حسن (۱۳۷۷) ***صد سال داستان‌نویسی در ایران***، تهران: نشر تندر.

عابدینی، حسن (۱۳۶۹)، *فرهنگ داستان‌نویسان ایران*، تهران: چاپ جهان‌نما.

عبدالهی، مهناز (۱۳۸۲) ***سال‌شمار صادق هدایت و سال‌های بعد، روی جاده نمناک***، از محمد قاسم‌زاده، تهران: نشر کاروان.

غلام، محمد (۱۳۸۱) ***رمان تاریخی***، تهران: نشر چشمه.

فرزانه، حمید (۱۳۷۲) ***آشنایی با صادق هدایت***، تهران: نشر مرکز.

کاتوزیان، محمدعلی همایون (۱۳۷۴) ***صادق هدایت و مرگ نویسنده***، تهران: مرکز.

کاتوزیان، محمدعلی همایون (۱۳۷۷) ***صادق هدایت از افسانه تا واقعیت***، ترجمه فیروزه مهاجر، تهران: طرح نو.

کامشاد، حسن (۱۳۸۴) ***پایه‌گذاران نثر جدید فارسی***، تهران: نشر نی.

مونتی، ونسان (۱۳۸۲) ***صادق هدایت***، تهران: اسطوره.

واکوانت، لوئیک (۱۳۷۹) ***پی یر بوردیو***، ترجمه مهرداد میردامادی، متفکران بزرگ جامعه‌شناسی، از راب استونز، تهران: نشر آگه.

هدایت، صادق (۱۳۴۲) ***پیام کافکا***، تهران: انتشارات امیر کبیر.

هدایت، صادق (۱۳۵۶) ***حاجی آقا***، تهران: انتشارات جاویدان.

هدایت، صادق (۱۳۸۳) ***بوف کور***، اسپهان: انتشارات صادق هدایت.

Bourdieu, Pierre (1984) ***Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste***, Translated by Richard Nice, London: Routled & Keagen Paul.

Bourdieu, Pierre (1996 a) ***The Rules of Art: Genesis of structure of the Literary Field,*** translated by Susan Emanuel, polity press.

Bourdieu, Pierre (1996 b) ***The State Nobility*****, Translated by Laurttac Clough**, Oxford: Polity Press.

Jenkins, Richard (1996) ***Pierre Bourdieu***, London: Routledge.

Martin, John Levi (2003) "***What Is Field theory?"*** , Volume 109 (No 1), PP 1-49.
Swartz, David (1997) ***Culture & Power: The sociology of Pierre Bourdieu***, The University of Chicago Press.
Turner, Jonathan H (1998) ***The structure of Sociological Theory***, Belmont CA: Wadsworth Publishing Company .

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی