سرگردان در میدان ادبیِ بوردیو

حسن میرعابدینی

***روایت نابودی ناب (تحلیل بوردیوئیِ بوف‌کور در میدان ادبی ایران)*، شهرام پرستش، نشر ثالث، تهران ۱۳۹۰، ۳۴۰ صفحه.**

بوف‌کور، معروف‌ترین رمان مدرن ایرانی، داستانی نو برای زمانهٔ خود و سال‌های بعد بود به‌طوری‌که منتقدان از جنبه‌های گوناگون به تفسیر آن پرداختند و هر یک، در حدِّ دریافت خود، بر وجهی از آن پرتو افکندند و معنایی از آن را آشکار ساختند. زیرا همچنان‌که بوردیو[1] دربارهٔ رمانِ آموزش عاطفی[2] اثر گوستاو فلوبر[3] می‌گوید، «این اثرِ جذّاب و پُر رمز و راز تمامیِ آن معمّاهایی را در خود جمع کرده است که ادبیّات پیش روی کسی می‌نهد که در آرزوی تفسیر ادبیّات است» (بوردیو، ص ۷۷). این بار شهرام پرستش، استادیار انسان‌شناسیِ دانشگاه تهران، کوشیده است با محک زدن بوف‌کور در چارچوب نظریّهٔ میدان‌های اجتماعی پیِر بوردیو، جامعه‌شناس فرانسوی، قرائتی تازه از این رمان به‌دست دهد و، ضمن آن، چگونگی تکوین میدان تولید ادبی در ایران و صورت‌بندی آن را بیان کند.

فصل اوّل، خصلت جامعه‌شناختی دارد و به تشریح «بنیان‌های نظری» اختصاص یافته است.

---

1) P. Bourdieu
2) *Éducation Sentimentale*
3) Gustave Flaubert

در حالی که جامعه‌شناسان ذهن‌گرا بر نقش نیروی ذهنیِ هنرمند در بیان جهان عینی تأکید می‌کنند، جامعه‌شناسان عین‌گرا بر آنند که واقعیّت اجتماعی بر کُنِشگران هنری و ادبی سلطه می‌یابد و آنان را به تبعیّت از هنجارهای خاص وا می‌دارد. بوردیو از جامعه‌شناسانی است که از این تقابل سنّتی می‌گذرد و تأثیر و تأثّرِ عین و ذهن را در نظر می‌گیرد بی‌آنکه برای یکی اولویّتی قایل شود و وجه ذهنی یا وجهِ عینی را عمده سازد. وی، هرچند هنرمند را محصول فرایندی اجتماعی می‌داند و می‌کوشد بخشی از مسائل مربوط به کار او را از منظر جامعه‌شناختی توضیح دهد، او را، در قِبال ساختار اجتماعی، منفعل نشان نمی‌دهد بلکه بر آن است که هنر هم، همچون اقتصاد و دین و فرهنگ، زبان و اصطلاحات خاصّ خود را دارد و دارای خودسامانیِ نسبی است. بوردیو روش پژوهشی خود را ــ به حیث شیوه‌ای پویا که به شبکهٔ روابط موجود در میدان ادبی و ارتباط میدان‌های گوناگون با یکدیگر توجّه دارد ــ رابطه‌گرا[4] می‌خواند. در تأکید بوردیو بر دریافت رابطه‌گرایانه از واقعیّت اجتماعی، مفهوم عرصه یا حوزه یا میدان[5] در جامعه‌شناسیِ ادبیِ وی پدیدار می‌شود. او جایگاه هر اثرآفرین را به موقعیّت او در میدانی وابسته می‌داند که در آن تمایز می‌یابد. به زعم او، فهم منطقِ رمان به حیث اثر ادبی منوط است به درک الگوی جامعه‌شناختی.

چون بوردیو، در پردازش مفاهیم، از علم فیزیک الگو گرفته است، مؤلّفِ روایتِ نابودی ناب، سرآغاز نظریّهٔ میدان را در این علم سراغ می‌گیرد. مثلاً، ضمن بحث دربارهٔ الکتریسیته، به این نکته می‌پردازد که چگونه هر پدیده تحت تأثیر نیروهایی قرار می‌گیرد که بر آن وارد می‌شود. آنگاه بنیان نظریّهٔ میدان در روان‌شناسیِ اجتماعی جست و جو می‌شود که، در آن، رفتار افراد برآیند رابطهٔ متقابلِ شخصیّت فردی و محیط تلّقی می‌شود. به همین سان، شبکهٔ روابط عینیِ موقعیّت‌ها، فضای میدان را شکل می‌دهد. بوردیو به وجود انواع میدان‌ها ــ میدان طبقات اجتماعی، میدان قدرت، میدان فلسفی، میدان روشنفکری، و جز اینها ــ قایل است. هر میدان، ضمن کنش و واکنش با دیگر میدان‌ها، فضایی است برای رقابت و مبادلهٔ سرمایه‌ها یا منابع ارزشمندِ فرهنگی

4) relational 5) field

(تحصیلات و ارزش‌ها)، **اجتماعی** (مناسبات بین افراد)، و **نمادین** (شهرت و موقعیّت). در این میان، بوردیو سرمایهٔ فرهنگی را دارای ارزشی ممتاز می‌شمارد؛ زیرا کسب آن تدریجی و بس دشوارتر از به دست آوردن سرمایهٔ اقتصادی است و به عادت[6] یا خصلتِ منحصر به فردِ اثرآفرین یا منش او (آنچه ملکهٔ ذهن او شده) بستگی دارد.

دو مفهوم **میدان** و **منش** به حیث جانشین‌های **عینیّت** و **ذهنیّت** از مهم‌ترین مفاهیم برنامهٔ پژوهشی بوردیو به شمار می‌آیند. منش محصول شرایط تاریخی و آموزش رسمی (مدرسی) و غیر رسمی (خانوادگی) است و در فضای اجتماعی معنا می‌یابد. بوردیو هم به منش اثرآفرین توجّه می‌کند و هم به نیروی میدان‌های مؤثّر بر او. بدین قرار، هر نویسنده در دلِ مجموعهٔ پیچیده‌ای از محدودیّت‌ها و امکاناتِ برآمده از انگیزه‌های فردی و اجتماعی دست به خلق اثر می‌زند و موقعیّت او در میدان ادبی به مقدار و نوع سرمایهٔ او بستگی دارد. چنین است که بین نویسندگان، برای کسب جایگاهی در میدان و رسیدن به تمایز یا تشخّص، به حیث مهم‌ترین ویژگیِ مدرنیته، منازعه‌ای جریان می‌یابد که منجر به ناب‌سازیِ فرایند ادبی می‌گردد. میدانْ شبکه‌ای است از موقعیّت‌های عینی که کنشگرانِ درگیرِ رقابت بر سر کسب سرمایهٔ فرهنگی و نیل به تمایز پدیدآورندهٔ آنند.

فصل اوّل را، که اصول جامعه‌شناسیِ بوردیو در آن شرح داده شده، می‌توان جزوهٔ درسی دانشگاهی خواند و آن، به عنوان فصلی از کتاب، که مطالبش، در فصل دوم، با تطبیق بر مصادیق ادبی تکرار شده، اثر را ثقیل و نسبت به حجم کلّ آن گران‌بار ساخته است.

در **فصل دوم**، «نظریّه و روش»، کتاب از حالت جامعه‌شناسیِ صِرف درمی‌آید و مصادیق مفاهیم مندرج در آراءِ بوردیو در ادبیّات جست‌وجو و توصیف می‌شود. بوردیو می‌کوشد بین خوانش بیرونی ــ از طریق توجّه به زندگی‌نامهٔ مؤلّف و فضای اجتماعیِ پدید آمدن متن ــ و خوانش درونی ــ تلقّی ادبیّات به حیث نظام ویژه‌ای از زبان ــ رابطه برقرار کند. وی متن را حاصل برخوردِ منش مؤلّف با میدان ادبی در نظر می‌گیرد. بوردیو،

6) habitus

متأثّر از لوسین گُلدمَن[7]، روش خود را ساختارگرائیِ تکوینی[8] می‌خواند، و، در پرهیز از ساده‌کردنِ امور پیچیده و توجّه به سایه‌روشن موقعیّت‌ها، آثار ادبی را نه به واقعیّت‌های بیرونی نظیر وابستگی طبقاتیِ اثرآفرین فرو می‌کاهد و نه به جهان خود بسنده و خودارجاعیِ متن، بلکه می‌کوشد، به صورتی پویا، کنش نویسنده را در جهان ادبی پی گیرد.

بوردیو برای میدان تولید ادبی دو زیرمیدان[9] عمده قایل است: زیرمیدانِ تولیدِ محدود شامل ادبیّات ناب به منزلهٔ فرزند مدرنیته؛ و زیرمیدان تولید انبوه که هم ادبیّاتِ عامّه‌پسند را در بر می‌گیرد هم ادبیّات متعهّد را. وی آنگاه ادبیّات عامّه‌پسند را، چون وابسته به میدان اقتصادی است و با توجّه به تقاضای بازار تولید می‌شود، و ادبیّات متعهّد را، به دلیل نزدیکی آن به میدان سیاست، به حاشیه می‌راند و ادبیّات ناب را در مرکز میدان جای می‌دهد. در این نوع ادبیّات، نویسنده بر اساس انگیزه‌های درونی خود یا، به قول صادق هدایت، «برای سایهٔ خود» می‌نویسد و اثر هنری را به منزلهٔ برساخته‌ای می‌بیند که غایتی جز خود ندارد. گرایش نویسندگان به هر یک از این شیوه‌ها و شیوه‌های دیگری که در حدّ فاصل آنها قرار دارند به ماهیّت تاریخیِ دورهٔ ادبی، منشِ اثرآفرین، و موقعیّت او در میدان تولید فرهنگی بستگی دارد.

بخش پایانی فصل دوم به گزارش انتقادهای مطرح‌شده از نظریّهٔ بوردیو اختصاص دارد از جمله اینکه، درکاربرد مفاهیم نظری بوردیو، باید شرایط تاریخی و فرهنگیِ مناطق گوناگون جهان را در نظر گرفت؛ زیرا این نظریّه، بیش از آنکه به کارِ جوامع سنّتی بیاید، برای جوامع مدرن ساخته و پرداخته شده است که، در آنها، میدان‌ها به روشنی شکل گرفته‌اند و تفکیک شده‌اند. نظریّهٔ بوردیو مبتنی بر تمایز منش‌ها و میدان‌هاست همچنان‌که دنیای مدرن بر فرایندِ تمایز استوار است.

بیشترین انتقادها معطوف به بخشی از نظریّهٔ بوردیوست که، در آن، میدان‌های ادبیّاتِ ناب و عامّه‌پسند و متعهّد از هم جدا می‌شوند: ادبیّات ناب در مرکز قرار می‌گیرد و شیوه‌های ادبی دیگر، که به بازارهای بیرونی نظر دارند، در حاشیه. بر او خرده گرفته‌اند

7) Lucien Goldmann
8) structuralisme génétique
9) sub field

که ادبیّات ناب نیز با همهٔ دعاوی زاهدانه‌اش کاملاً به بازار بی‌توجّه نیست، و در آن، گاه برای جلب توجّهِ بیشتر در بازار ادبی، از تجربه‌گرایی بهره‌جویی می‌شود.

امروزه، با توجّه به بینامتنیّت[10] و تخیّلِ مکالمه‌ایِ[11] باختین[12]، مسئلهٔ نفوذناپذیری مرزهای انواع ادبی و جدائیِ کامل آنها چندان جدّی گرفته نمی‌شود بلکه رابطهٔ متقابل آنها جلب نظر می‌کند. پژوهندگانِ مطالعات فرهنگی با مرزبندی‌هایی این‌چنین قاطع موافق نیستند و این جنبه از نظریّهٔ بوردیو را دارای خصلت ایدئولوژیک (مرامی) تشخیص می‌دهند.

ملاحظه می‌شود که نیمی از روایت نابودی ناب (فصل‌های اوّل و دوم) به بیان مفاهیم نظری اختصاص یافته است. در نیمهٔ دوم آن (فصل‌های سوم و چهارم) از ساختار میدانِ تولید ادبی در ایران و موقعیّت صادق هدایت در آن سخن رفته است.

در **فصل سوم**، از زمینهٔ تاریخی‌ـ‌اجتماعی و آرایش نیروهای فعّال در میدان ادبی ایران گفت‌وگو می‌شود. مؤلّف انقلاب مشروطه را نشانهٔ پیدایش مدرنیته و گسست از سنّت می‌داند. از این رو، محدودهٔ پژوهش خود را از سال ۱۲۸۵ (انقلاب مشروطه) تا سال ۱۳۳۰ شمسی اختیار کرده که میدان تولید ادبیِ مدرن در ایران شکل می‌گیرد. او از مقطع انقلاب مشروطه، به حیث جلوه‌گاه جریان‌های تجدّدخواهانه، در جست‌وجوی زمینه‌های تاریخیِ تمایز است و روح انقلاب را در جریان تمایزخواهانه‌ای می‌بیند که مهم‌ترین مؤلّفهٔ مدرنیته به شمار می‌رود. همچنین، جنبهٔ سیاسی‌ـ‌اجتماعیِ انقلاب در تقارن با تغییر و تحوّلی ادبی قرار می‌گیرد که ساحت انتقادیِ آن، به منزلهٔ نشانه‌ای از جنبهٔ نقّادانهٔ عقل مدرن، در نقدهای فتحعلی آخوندزاده و آقاخان کرمانی و زین‌العابدین مراغه‌ای و عبدالرّحیم طالبوف فرصت بروز می‌یابد. نویسندهٔ کتاب، برای نشان دادن جلوه‌های پیدایش میدان ادبی جدید در آثار بنیان‌گذاران ادبیّات نوین فارسی، به دو زیرمیدان شعر و نثر می‌پردازد. در عرصهٔ شعر، از تقی رفعت و همراهان او

10) intertextuality
11) dialogic imagination
12) M. Bakhtine

درانـجمن ادبـی تـبریز نـام مـی بـرد و، درعـرصهٔ نـشرِ نـوین، مِـلکُم خـان را پـیشگام معرّفی می‌کند و از نقش حبیب اصفهانی و علی‌اکبر دهخدا، مُبدِعانِ زبان داستان، غافل می‌ماند. وی، دربحث از روند شکـل‌گیری دولتِ مـدرن و نـهادهای نـوسازی دردورهٔ رضا شاه، گاه اظهارنظرهایی می‌کند که نمی‌توان آنها را جدّی گرفت. نمونهٔ آنهاست این قول عجیب که «رضا شاه با اختیار نام پهلوی برای دودمان خود می‌خواست بـه شـیوهٔ غـیرتمرکزگرا و یونانی‌تبارِ اشکانیان در ادارهٔ حکومت وفادار بماند». (ص ۱۷۷)

نویسنده، ضمن شرح روند مدرنیزاسیون درعصر رضا شاه، از شکل‌گیری طـبقاتِ اجتماعی جدید سخن به‌میان می‌آورد و صدور شناسنامه برای افراد و دارای نام شدن آنها را بارزترین نشانهٔ تمایز تلقّی می‌کند. آنگاه، در توصیف جلوه‌گر شدن تمایز به حیث بارزترین مشخّصهٔ نوسازی در میدان تولید ادبی، مقابلهٔ تقی رفعت و نوگرایانِ حلقهٔ تبریز با ملک‌الشّعرا بهار و نوسنّت‌گرایانِ مجلّهٔ دانشکده را ترجمان منازعهٔ طـرفداران ادبـیّاتِ ناب با ادبای وابسته به میدان قدرت وصف می‌کند.

به‌نظر می‌رسد نویسنده، به‌رغم تأیـید ایـن مـعنی کـه «نـظریّه مـجموعه‌ای از ابـزارهـای اندیشیدن است که با توجّه به واقعیّت ساخته می‌شود و به هیچ روی مقدّس نـیست» (ص ۱۵۲)، بـرای انطباق نظریّهٔ بوردیو بـا فـضای فـرهنگی ایـران بـه‌نـوعی فـروکاهی روی آورده است. درواقع، این نوع نظرافکنی به ادیبان کهن‌پژوهی مانند بهار به تقسیم‌بندی‌های رایج در دههٔ ۱۳۴۰ بی‌شباهت نیست که نویسندگان را بر اساس تعهّد اجتماعی آنها دسته‌بندی می‌کردند. ادیبانی چون بهار درفضایی متفاوت بـا داسـتان‌نویسِ مسـتقل و نـوگرایـی مـانند هـدایت سیر می‌کردند. به‌نظر می‌رسد تمایز را در تقابل هدایت با پدیدآورندگان آثار عـامّه‌پسند و متعهّد باید جست. درحالی که مؤلّفْ لاهوتی، شاعر متعهّد، را در زمرهٔ نوگرایانی می‌آورد که درمرکز میدان ادبی جای دارند. اصولاً، همچنان‌که پیش از این نیز گفته شـد، دریـافتن مصادیق مفاهیم مندرج در نظریّهٔ بوردیو در جوامع سنّتی، به‌دلیل شرایط خاصّ اجتماعی‌ـ فرهنگی این جوامع، رعایت احتیاطِ‌پژوهشی ضرورت دارد چون این نظریّه، بیش از آنکه به‌کار جامعه‌ای حاشیه‌ای چون ایـران بـیاید، بـرای جـوامـع مـدرن، کـه در آنـها مـیدان‌هـا به‌روشنی شکل گرفته‌اند طرّاحی شده است. جذابیّت نظریّهٔ بوردیو درارتباط پیچیده‌ای

است که بین میدان ادبی و میدان قدرت برقرار می‌کند و مثلاً نشان می‌دهد که امثال بهار، ضمن حضور در میدان قدرت، می‌توانند ادیبان بزرگی هم باشند. مقایسهٔ مقالهٔ بوردیو دربارهٔ رمان آموزش عاطفی فلوبر با شیوهٔ شهرام پرستش درکاربُرد نظریّهٔ او در اثر خود نشان می‌دهد که نتیجهٔ بی‌توجّهی به درهم تنیدگیِ میدان‌ها نادیده گرفتنِ سایه روشن‌ها و ساده‌انگاری در تحلیل است.

پرستش، در سخن از نوآوری نیما، بر آن است که با «پیشرفت فرایند مدرنیته و تعمیق بنیادهای آن در دورهٔ رضا شاه، به‌لحاظ تاریخی شرایطی فراهم شد که میدان تولید ادبی به استقلال دست پیدا کند» (ص۱۸۷) و در قالب دو قطبِ مستقل و وابسته تمایز یابد. فرایند شکل‌گیریِ زیرمیدانِ داستان با آثار عامّه‌پسندی آغاز می‌شود که تولید انبوه دارند و، با پیشرفت مدرنیته، قطب مستقلّ ادبی ــ در آثار جمال‌زاده و هدایت ــ پدید می‌آید. نویسنده رمانِ تاریخی و رمان اجتماعی را نوعاً در زمرهٔ رمان‌های عامّه‌پسند جای می‌دهد. در حالی که این نوع رمان‌ها، در سال‌های اوّلیّهٔ پیدایش آنها، آثاری عامّه‌پسند نبودند و به عنوان نمونه‌های متعالی ادبی پدید می‌آمدند. رمان تاریخی نوع ادبیِ مرحلهٔ پیدایش نهادهای مدرن و رمان اجتماعی و ترجمان نتایج مدرن‌سازی است. نویسنده جایگاه نویسندگان رمان تاریخی را در میدان قدرت بررسی می‌کند و آنان را برآمده از خاندان‌های اشرافی و دارای مشاغل مهمّ دولتی می‌شناساند همچنان‌که زندگی بی سر و سامان نیما و هدایت را نشانهٔ رنجی باز می‌شناسد که همهٔ نوآوران برده‌اند.

پرستش، در مقارنهٔ قدرت گرفتن رضا شاه و تلاش او برای استقرار دولتیِ مدرن با انتشار یکی بود و یکی نبود جمال‌زاده و افسانهٔ نیما، نشانه‌ای از ضرورت تاریخیِ جامعهٔ ایرانی برای ورود به روزگار نو سراغ می‌گیرد؛ گویی، دراین دوره، سیاست‌مدار و اثرآفرین، هم‌زمان، درپی آن بودند که ضمن کاربردِ ارزش‌های کهن دربافتی جدید، طرح ایرانی نو و فرهنگی تازه را دراندازند. نویسنده بر آن است که با «پیشرفت فرایند مدرنیته و شکل‌گیریِ نهادهای مدرن در دوران بیست ساله، میدان تولید ادبی تمایز بیشتری» می‌یابد و «اصل رتبه‌بندیِ مستقل به جای اصل رتبه‌بندیِ وابسته» اهمّیّت پیدا می‌کند (ص ۲۱۲). او، به عنوان نمونه، از جمال‌زاده، به حیث نویسنده‌ای بدعت‌گذار نام می‌برد که سرمایه‌های ادبی‌اش

در حدّی نیست که بتواند کیفیّت آثارش را متعالی نگه دارد. امّا تحلیلی که وی از نویسندگی جمال‌زاده به دست داده آن مایه قوّت ندارد که شکل‌گیریِ میدان ادبی تازهٔ ایران را روشن سازد. زیرا، از سویی، جمال‌زاده عمدهٔ کار مدرن خود را قبل از سال ۱۳۰۰ شمسی انجام داده، دورهٔ رضاشاه را به سکوت گذرانده، و در میدان ادبی دورهٔ بیست ساله نقشی نداشته است. از سوی دیگر، لازمهٔ رسیدن به درکی نو از فضای فرهنگی اختیارِ نظرگاهی دیگر و گذر کردن از حرف‌های بارها تکرارشده‌ای از این دست است که «جمال‌زاده از سرمایهٔ فرهنگی به سرمایهٔ اقتصادی چرخید... همانند نیما و هدایت گوشهٔ عزلت نگزید... بلکه به ساحل امن دریاچهٔ لِمان پناه برد». (ص ۲۱۶)

«اقدامات مدرنیستی دولت [رضاشاه] در تأسیس نهادهای مدرن» از چنان عمق و اَصالتی برخوردار نبود که «زمینه‌ساز صورت‌بندیِ میدان تولید ادبی و تمایز آن از میدان‌های دیگر» گردد. به‌ویژه آنکه «آخرین شعاع‌های دوران شکوفائیِ میدان ادبی» در نیمه‌های سلطنت رضا شاه، با رنگ باختنِ جلوه‌های بازمانده از فرهنگ مشروطیّت، ناپدید شد. به‌گمانم کم‌توجّهی به ریشه‌های درختِ تحوّل ادبی، که در دورهٔ رضا شاه به بار می‌نشیند، باعث آن می‌شود که همهٔ دستاوردها را حاصل آن دوره تصوّر کنیم. اصولاً وابسته کردن میدان ادبی به میدان قدرت سیاسی ما را به نوعی تاریخ ادبیّات‌نگاری مرسومِ نامقبول می‌رساند که تحوّل ادبی را در رابطه‌ای بی‌واسطه با مسائل سیاسی اجتماعی تعریف می‌کند و دوره‌های تاریخ سیاسی را ملاک دوره‌بندی تاریخ ادبیّات می‌گیرد.

در **فصل چهارم**، زندگی و کار ادبی هدایت گزارش و نحوهٔ تولید اجتماعی بوف کور، به حیث روایت تجربهٔ مدرنیته در ایران، وصف می‌شود. شهرام پرستش این رمان را به عنوان نمونهٔ گویائی از ادبیّات ناب برمی‌گزیند؛ زیرا هدایت فقط «برای سایه‌اش می‌نویسد، بی‌آنکه هیچ موجود دیگری گوشهٔ خیالش را حتّیٰ بخلد». او، با توجّه به نامه‌های هدایت، می‌کوشد فضایی را بسازد که در آن پیدایش بوف کور امکان‌پذیر گشت. توصیف عواملِ شکل‌گیریِ منش هدایت با بررسی زمینهٔ خانوادگی و تحصیلات او آغاز می‌شود. خانوادهٔ اشرافیِ هدایت جایگاه ممتازی در میدان قدرت داشت؛ امّا صادق، به عنوان فرزند کوچک خانواده، تا حدّی از قیود نظام تربیتیِ اشراف‌منشانه آزاد بود و منِشی

متفاوت با منشِ برادرانش یافت. او با مرگ‌طلبی، حیوان‌دوستی، و گیاه‌خواری از دیگر اعضای خانواده متمایز می‌شد. نویسنده از معلّم او در مدرسهٔ سن‌لویی که «چشم و گوشش را باز کرد» و از آشنایی با زبان و ادبیّات فرانسه، به منزلهٔ دیگر عوامل شکل‌دهندهٔ منشِ متمایز هدایت، یاد می‌کند. هدایت، به‌ویژه حین تحصیل در فرانسه، «توانست تا حدّ ممکن از دیگران فاصله بگیرد و منش زیباشناختی‌اش، در پرتو آموزه‌های جدید، شکل قطعی خود را پیدا کند» (ص ۲۲۶). در واقع، صادق موقعیّت خود را در میدان قدرت از دست می‌دهد، «خویشاوندِ فقیرِ» خانواده‌ای اشرافی است؛ امّا با منِشی سنّت‌شکن، در میدان تولید ادبی، جایگاهی رفیع می‌یابد. سرمایه‌های داخلیِ هدایت حاصل معلومات او در ادبیّات پهلوی، فولکلور، ادبیّات کلاسیک و معاصر فارسی است؛ و سرمایه‌های خارجی او از شناخت ادبیّات اروپا، آشنایی با زبان‌های فرانسه و انگلیسی، و ترجمهٔ آثار نویسندگانی چون چخوف و کافکا به دست آمده است.

شهرام پرستش منازعهٔ قطب ادبیِ مستقل و وابسته و، به‌تعبیری، مجادلهٔ میدان تازهٔ ادبی با میدان قدرت را نه تنها بین گروه متجدّدِ تبریز با اصحاب *دانشکدهٔ* بهار بلکه در برخورد گروه رَبعه با اصحاب سبعه نیز جلوه‌گر می‌بیند. امّا، چنان‌که پیش از این هم گفته شد، همهٔ حاصل کارِ قلمیِ ادبایی چون بهار و اقبال آشتیانی و سعید نفیسی را، به اعتبار موقعیّت مناسب آنان در میدان قدرت، «ادبیّات بازاری» خواندن (ص ۲۴۰) جای چون و چرای جدّی دارد، همچنان‌که همهٔ کار ادبی گروه رَبعه را، به دلیل سنّت‌شکنی آنان، به قطب مستقلّ ادبی منسوب کردن پذیرفتنی نیست و از ساده‌سازی رابطهٔ پیچیده و متحوّل‌شوندهٔ نهاد ادبیّات، موقعیّت اجتماعی نویسنده، سنّت ادبی، و مجموعهٔ میانجی‌های فعّال در تولید ادبی حکایت می‌کند.

نویسنده «زندگی ادبی هدایت [را به‌سانِ] آینهٔ تمام‌نمای شرایط تاریخی میدان تولید ادبی» در دو دوره بررسی می‌کند: دورهٔ تألیف (۱۳۰۰ تا ۱۳۱۵)، که از نظر تاریخی مقارن است با «دوران شکوفائیِ میدان تولید ادبی» ــ دوره‌ای که هدایت موفّق می‌شود ادبیّات را به واقعیّتی مستقل تبدیل کند. امّا آیا جز هدایت شاهد دیگری برای این «شکوفائیِ میدان ادبی» سراغ داریم؟ آیا با یک گل بهار می‌شود؟ دورهٔ دوم (۱۳۱۵ تا ۱۳۳۵ [در واقع، تا ۱۳۲۰]) دورهٔ

تشدید استبداد رضا شاهی و از بین رفتن استقلال ادبی و پراکندگیِ گروه رَبعه است. هدایت نیز در این دوره عمدتاً به ترجمه و تحقیق روی می‌آورد.

مؤلّف داستان‌هایی مثل حاجی آقا را، که هدایت پس از ۱۳۲۰ نوشته، شاهد وابستگیِ او به میدان قدرت قلمداد می‌کند و بر آن است که هدایت، در این دوره، از ادبیّات ناب به سمت ادبیّات متعهّد سوق و از مرکز میدان ادبی به حاشیه انتقال یافته است.

بوردیو «موقعیّت قهرمان در جهانِ رمان را بازتولیدِ موقعیّت نویسنده در جهان ادبی» می‌داند (ص ۱۴۳). شهرام پرستش نیز روایت زندگی قهرمانان بوف کور و حاجی آقا در جهان رمان را بازتاب مسیر زندگی هدایت در دو دورهٔ متفاوت از حیات نویسندگی او تلقّی می‌کند. در مرحلهٔ نخست، هدایت نویسنده‌ای آوانگارد (پیشتاز) است با موقعیّتی ممتاز در میدان ادبی و پرت‌افتاده از میدان قدرت. او، در بوف کور، به «نابودی ناب» می‌اندیشد و از دریچهٔ مرگ به زندگی می‌نگرد. گرایش به مرگ تمایزی است که او را از رجّاله‌هایی که به زندگیِ بی‌مرگ می‌اندیشند جدا می‌سازد. مؤلّف، موضع‌گیری راویِ بوف کور «نسبت به مرگ و جست‌وجوی نابودی ناب در آن را» با موضع نویسنده در میدان اجتماعی منطبق می‌داند. امّا در دورهٔ بعد، موقعیّت «حاجی آقا» در میدان قدرت را «برگردان موقعیّت جدید هدایت در میدان ادبی» تشخیص می‌دهد؛ زیرا هدایت مشهور شده؛ با نزدیکی به حزب تودهٔ ایران، در میدان قدرت هم موقعیّتی یافته؛ و، با گرایش به رئالیسم تبلیغی، از منطق میدان قدرت تبعیّت می‌کند. او دیگر نمی‌تواند پیشگامی خود را حفظ کند و نویسندگانِ جوان‌تر (آل احمد، چوبک، گلستان) برای کسب تمایز در میدان ادبی با او به منازعه برمی‌خیزند.

امّا آیا، با اختیار همان نظرگاه بوردیوئی، این امر را نمی‌توان ناشی از افزایش سرمایهٔ نمادین یا آوازهٔ هدایت دانست و نه نشانهٔ تلاش او برای بازکردن جای پایی در میدان قدرت؟ زیرا حزب تودهٔ ایران قدرت حاکم نبود. لااقل، در نیمهٔ نخست دههٔ ۱۳۲۰، قدرتی دگراندیش بود. در ثانی، همان حزب، وقتی هدایت اثر مدرن پیام کافکا را نوشت، او را با عنوان «**روشنفکر نومید**» آماج حمله ساخت. به نظر می‌رسد ناتوانیِ نویسندگان ایرانی در آفرینش شاهکارهای متعدّد ــ به قول هوشنگ گلشیری «جوانمرگیِ ادبی» آنان ــ ناشی از نقل مکانشان به میدان قدرت نیست بلکه «پیامد مدرنیتهٔ نیم‌بندی» است که «تمایزِ

میدان‌هایش به‌تناوب از بین می‌روند یا دست‌کم مرزهای میدان تولید ادبی در مرزهای میدان قدرت محو می‌شوند». (ص ۲۵۶)

روایت نابودی ناب، در شرح آراءِ بوردیو و منابع مؤثّر در آن و تبارشناسی مفاهیم اصلیِ آن، موفّق است. ضعف آن در تطبیق نظریّه بر فضای اجتماعی‌ـفرهنگی ایران است بر اثر کم‌توجّهی به حاشیه‌ای بودن مدرنیته در این کشور. ما بیرون از مجموعهٔ زیستی‌ـفرهنگی غرب بوده‌ایم و، بر خلاف کشورهای اروپایی، مدرن شدن ما سیری متداوم نداشته بلکه ساختار سنّتیِ جامعه درهم ریخته بی‌آنکه «نظم اجتماعی جدیدی در سایهٔ نهادهای مدرن به طورکامل استقرار» یابد. درنتیجه، رابطهٔ نقش دولت‌ـملّت و خودآگاهی ملّیِ در پیدایش رمان به حیث گفتمان روائیِ جدید، آن‌چنان که در اروپا تحقّق یافته ازکار درنیامده است. نوع ادبیِ رمان درکشورهای آسیائی همانند متناظر آن در ادبیّات غرب نیست. در واقع، به رغم جهانی شدن مدرنیته و همسانی تکوین میدان تولید ادبی در سراسر جهان، کشورها «متناسب با جایگاه خود در مدرنیته به رمان دست یافته‌اند» (ص۱۹۶) و، در آنها، آهنگِ پیدایش رمان و تندی و کندی رشد آن، به‌تناسبِ روند شکل‌گیریِ نهادهای مدرن پدید آمده است. ازاین رو، نمی‌توان روند پیدایش و توسعهٔ رمان ایرانی را در تناظر با رمان جهانی در نظر گرفت. ادبیّاتِ هر جامعه‌ای از ریشه‌های قومی آن جامعه متأثّراست و از سنّت‌های ادبی بومی رنگ می‌گیرد.

خطاهایی به‌کتاب راه یافته که احتمالاً ناشی از رجوع نکردن مؤلّف به منابع دست‌اوّل است؛ از جمله در فهرست رمان‌های تاریخی، «محمود افغان درراه اصفهان» از حسین مسرور آمده که نه رمان بلکه داستانی کوتاه است. نام رمان دیگرِ مسرور قران (اسم اسب لطفعلی‌خان زند) است نه قرآن. انسان و حیوان و فواید گیاهخواری نیز از «بهترین داستان‌های» هدایت دانسته شده‌اند که داستان نیستند و از متن‌های نظری نویسنده دربارهٔ حیوان‌دوستی و گیاه‌خواری‌اند. نیرنگستان نیز ترجمه نیست، مجموعه‌ای از باورهای فولکلوریک است.

روایت نابودی ناب با «جمع‌بندی»، «سال‌شمار زندگی صادق هدایت»، کتاب‌شناسی، و نمایه پایان می‌یابد.

منابع

بوردیو، پیِر، «جامعه‌شناسی و ادبیّات: آموزش عاطفی فلوبر»، ترجمهٔ یوسف اباذری، ارغنون، ش ۹ و ۱۰ (بهار و تابستان ۱۳۷۵)، ص ۷۷-۱۱۱.

پرستش، شهرام، روایت نابودی ناب (تحلیل بوردیوئیِ بوف‌کور در میدان ادبی ایران)، نشر ثالث، تهران ۱۳۹۰.

❑

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی