

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

وحید طلوعی^۱

محمد رضایی^۲

چکیده

در این مقاله در پی آن بوده‌ایم که نحوه 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 مقایسه منظرهای گلدمن و بوردیو بر نظریه رابطه‌گرایی 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 صورت گرفته در حوزه نمایش-نامه‌نویسی ایران، در قالب یک مثالواره، پایان بخش این نوشته است.

واژگان اصلی: ساختارگرایی تکوینی، هومولوژی 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 را که در سالیان پیش از بین رفته است بدانیم، می‌توانیم پیش-بینی کنیم که در زندگی سیاسی گذشته ایشان چه اتفاقاتی افتاده است و چه بسا بتوان از طریق گونه‌ای آناتومی تطبیقی، و در اینجا ساختارگرایی تکوینی،- چنان که حیوانی ناشناخته را از باقی‌مانده‌های کوچک آن شناسایی می‌کنیم- آن ملت را نیز بازسازی کنیم (بونالد، 1959، ج 3: 1257؛ به نقل از ریدی، 1994). بونالد به ساختارگرایی تکوینی از حیث دوری بودن ساختارها توجه کرد و به تکوین تاریخی ساختارها، چنان که بعدها مطرح شد، بی‌اعتنا ماند. اما دیدگاه ساختارگرایی تکوینی بعدها به لحاظ روانشناختی - و فقط از همین دیدگاه - به فروید، از دیدگاه شناخت‌شناسی به هگل و مارکس و پیازه، و از حیث جامعه‌شناختی و تاریخی به هگل و مارکس و گرامشی و لوکاچ و مارکسیسم لوکاچی

^۱ دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی نظری فرهنگی دانشگاه تهران vahid.tolooei@gmail.com

^۲ استادیار دانشگاه علم و فرهنگ velashedi@gmail.com

پیوست و ادامه یافت (گلدمن، 1369). با این همه، شاید بتوان گفت که گلدمن و بوردیو مهم‌ترین کسانی بوده‌اند که ساختارگرایی تکوینی را در نظر و عمل صورت‌بندی کرده و به کار گرفته‌اند. گلدمن ساختارگرایی تکوینی را به مثابه برابرنهاد ساختارگرایی‌های دیگر، از جمله لوی استروس، فوکو، بارت، آلتوسر و لکان، چنان بیان می‌کند که بر اهمیت اساسی ساختارها برای درک تاریخ تاکید می‌ورزد و به همین سبب از عامل فعالی سخن می‌گوید که در طول تاریخ با مبارزات خویش و بر اساس مبارزات انسان‌های پیشین ساختارها را تغییر می‌دهد³ (گلدمن، 1369). 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، 1381).

بوردیو با الهام از پیازه 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 پردازد. فرضیه 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 مورد خاص پاسخ داده شده [فرد] معنادار باشد (پوینده، 1376). 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 فرایند دیالکتیکی تحول ساختارها و کارکرد آنهاست و این اندیشه بی‌تردید سرچشمه مارکسیستی دارد.

باید توجه داشت که به سختی می‌توان در یک رویکرد عام‌گرا ساختارگرایی پیازه، گلدمن و بوردیو را با هم در یک روش‌شناسی واحد جمع کرد. اما با آن که این‌ها در سطوح متفاوت عمل می‌کنند، سوژه‌هایی مشابه برای بررسی دارند (مرل، 1975). در عین حال، باید متذکر شد که این دو مقوله در مقام نظریه - چنان که بوردیو گاه نظریه‌اش را ساختارگرایی تکوینی نامیده است - با مقام

³ گلدمن اصولاً به یکتانگاری تاریخ و جامعه‌شناسی معتقد است، برای مثال او می‌گوید: «یکی از اصول بنیادین روش جامعه‌شناختی برگزیده من خصلت سراپا یکتانگار آن است. در واقع همان طور که پدیده‌های انسانی به پدیده‌های مجزای اجتماعی و تاریخی تقسیم نمی‌شوند... بررسی پدیده‌های انسانی مستلزم روشی است که هم‌زمان جامعه‌شناسی و تاریخی باشد» (پوینده، 198: 1377).

روش -چنان که بورديو و گلدمن در جامعه‌شناسی ادبیات به کار می‌برند - متفاوت‌اند. با این مقدمات مشخص است که ساختارگرایی تکوینی نزد بورديو متوسع‌تر از گلدمن مطرح شده و به حوزه نظریه نیز کشیده شده است و به همین سبب نیز مسایل 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 - که وام‌گرفته از دیدگاهی مارکسیستی است - صورت می‌گیرد و این امر را نیازمند پژوهش‌های تجربی بسیار می‌داند؛ ولی بورديو 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، کاربرستی 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 بورديو در به‌کارگیری تکنیک‌هایی برای کاربرست 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^۴ رهیافتی است که محل تمرکزش بررسی شرایط و فرایندهای اجتماعی وابسته به خلق ادبیات در سنت مارکسیستی و ملهم از لوکاخ جوان است که متن ادبی را به منزله ابزاری برای بررسی جامعه‌شناختی به کار می‌برد. چشم‌اندازهای متفاوتی که جامعه‌شناسان ادبیات برای بررسی زمینه اجتماعی ادبیات به کار برده‌اند، موقعیتی نظری است که در آن، ادبیات نه به منزله بازتاب ساختارهای اجتماعی بلکه به منزله ادبیات در نظر گرفته می‌شود و به گفته ویلیامز (به نقل از هال، 1980) ساختار در اینجا در ذات خود متضمن نوعی رابطه بین واقعیت‌های اجتماعی و ادبی است. «گلدمن تاکید 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 خلق‌شده 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 پذیرفته‌شده و معمول احساس می‌کند و کمر به جنگ با آنها می‌بندد.

⁴ Historical structuralism

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، 1971).

نزد گلدمن، ویژگی‌ای که مبنای هر اندیشه دیالکتیکی را تشکیل می‌دهد آن است که رفتارهای انسانی معنادارند. از این رو انسان می‌کوشد در مواجهه با هر مسئله جهان پیرامون خویش را چنان دگرگون سازد که پاسخی معنادار برای مسئله طرح شده 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 طبقه اجتماعی روی می‌آورد، و کارکرد جهان‌نگری آثار ادبی را نسبت به جهان‌نگری طبقاتی به منزله ساختار اجتماعی فراگیر نشان می‌دهد. روش او در اجرای این پروژه مبتنی بر درک و توصیف روابط سازنده 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 درون‌فهمی به آن دست می‌یابد (پرستش، 1385). این تحلیل از دو سطح درک⁵ و توضیح⁶ می‌گذرد. درک یا دریافت در این مرحله برخلاف آنچه تصور می‌شود فرایندی احساسی یا شهودی نیست، بلکه فرایندی عمیقاً اخلاقی است و عبارتست از توصیف مناسبات اساسی سازنده یک ساختار معنادار؛ نخست باید اثر را در ساختار آن فهمید؛ (گلدمن، 1370) نتیجه این فرایند دستیابی به جامع‌ترین و مانع‌ترین الگوی ساختاری از اثر ادبی است که در مرحله توضیح تکوین آن نیز معین می‌شود. توضیح، جستجوی واقعیتی بیرون از اثر است که با ساختار آن دست کم نوعی رابطه تنوع متقارن یا نوعی رابطه همخوانی یا پیوندی کارکردی داشته باشد؛ باید ساختار اثر را در ساختار اقتصادی اجتماعی آن جای داد (گلدمن، 1376: 361).

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 آفریننده اثر است. بنابراین، کاربرد اصلی اثر، گروهی است که این جهان‌نگری در اندرون آن تدارک یافته است، نه نویسنده که فقط کارگزار اثر است.

به عقیده 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 عمده ساختار عبارت‌اند از: 1- جبر اقتصادی، 2- کارکرد تاریخی طبقات اجتماعی، 3- حداکثر آگاهی ممکن.

⁵ Understanding process

⁶ Exploration process

گلدمن عقیده دارد که عنصر اساسی آفرینش در این واقعیت نهفته است که ادبیات و فلسفه از دو دیدگاه متفاوت بیان یک جهان بینی است و تدارک این جهان بینی نه یک واقعیت فردی، بلکه واقعیتی است اجتماعی. جهان بینی از منظر گلدمن عبارت است از مجموعه آرزوها، احساس ها و اندیشه هایی که اعضای گروه و بیشتر افراد طبقه ای خاص را به هم می پیوندد و آن ها را در برابر گروه یا طبقه دیگری قرار می دهد. یکپارچگی هر اثر ارجمند بستگی به این جهان بینی دارد و نویسنده برجسته از این منظر نابغه ای است که می تواند با حداکثر آگاهی ممکن خود از خواست ها و اندیشه های گروهی که در اندرون آن زندگی می کند به جهان بینی خود انسجام بخشد (گلدمن، 1377). به این ترتیب، بین کلیت یک اثر و کلیت اوضاع اجتماعی دوره ای که اثر در آن تکوین یافته است هم ارزی کامل وجود دارد و وظیفه منتقد ساختارگرا یافتن و تحلیل این هم ارزی برای روشن ساختن دلالت های اثر است. گلدمن در *خدای پنهان*، برخلاف ساختارگرایی زبان شناختی بارت، می گوید نمی توان در متن ماند و اثر نویسنده را توضیح داد، زیرا جهان بینی از یک سو 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 *جامعه شناسی قصه* (1964) بار دیگر تاکید کرد که کاربرد اصلی آفرینش فرهنگی گروه اجتماعی است. به نظر او، پیکره قصه، همان موضع گیری ادبی زندگی اجتماعی نویسنده است. پس هر قصه نیز وقایع زمانه خود را بازگو می کند. گلدمن که برخلاف لوکاچ برای آفریننده ارزش بسیار قائل است، قصه را نه بازتاب ساده فضای اجتماعی، بلکه شکل هنری همان مسایل اجتماعی می داند. بنابراین، پیداست که گلدمن به نقد روان شناختی عنایت ندارد. به نظر او هر اثر برجسته ای دارای چهار مشخصه روشن و همسنگ است که هر منتقدی باید به آن توجه کند: 1- منش دقیقاً منسجم اثر که هم ارز مسایل اجتماعی زمانه است، 2- غنای آن که به حداکثر آگاهی ممکن نویسنده مربوط می شود، 3- منش واقعی یا ممکن مجموعه عناصری که اثر را تشکیل می دهد؛ پس اگر دنیای نویسنده شبیه واقعیت زمانه او نیست، آرزوی گروه او را توصیف می کند، 4- منش غیرفلسفی اثر، زیرا هر اثر ارجمند راه هایی عملی نشان می دهد و به صورت مفاهیم فلسفی بیان نمی شود (گلدمن، 1369).

روشی که گلدمن برای نقد ادبی پیشنهاد کرد و خود آن را «ساختارگرایی تکوینی» نامید، به نظر بسیاری منظم ترین و پیشرفته ترین اقدام در تدارک نظریه ای بود که به پژوهش های نقد اساسی عینی و دقیق پاسخ می داد و نقد را از بازی های رندانه ذهنی رها می ساخت. با این همه، شاید مرگ زودرس او اجازه نداد که توصیف خود را درباره روابط بیان ادبی و ساختار اجتماعی بسط دهد. دیدیم که گلدمن برای اثبات خصلت جمعی آفرینش هنری تاکید می کند که روابط میان آثار به راستی مهم، و گروه اجتماعی در همان ردیف روابط میان عناصر اثر و مجموعه آن قرار دارند. به نظر

می‌رسد این موضوع نشان دهنده وجود نوعی همخوانی میان ساختارهای ذهنی گروه‌های اجتماعی و ساختارهای سازنده 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 بر اساس خودآگاه جمعی گروه اجتماعی ارجاع می‌دهد و به همین سبب هم با دیگر رهیافت‌های جامعه‌شناسی ادبیات همپوشانی پیدا می‌کند. تاکید عمده گلدمن بر لزوم یافتن هومولوژی بین ساخت‌ها و اشکال ادبی و چنین صورت‌بندی‌هایی در عرصه اجتماعی است. اما چگونه ممکن است که در فرد مورد بررسی، و در اینجا هنرمند، تاثیر دیگر گروه‌های اجتماعی – که نزد بوردیو با تبعیت از قاعده میدان در منش جایگیر می‌شوند – چشم‌پوشی کرد؟ آیا چنان که گلدمن معتقد است می‌توان سهولت روش‌شناختی (پوینده، 1377: 203) را دلیل موجهی برای حذف عناصر متضاد و متفاوت بر سازنده معناها گوناگون آگاهی فردی دانست؟ از سوی دیگر، چنان که پاتریشیا اوبروی (1982) معتقد است یافتن همانندی بین ساخت‌ها و اشکال ادبی در بین وضعیت‌های غیر اروپایی و تفسیر آن، با توجه به تفاوت فرهنگی موجود، بسیار سخت است، زیرا ژانرها در فرهنگ‌های متفاوت معانی متفاوتی دارند. بدین ترتیب، تا حدی به نظر می‌رسد که نقش تخیل آفرینشگر و خیال‌پردازی هنری حذف شده باشد و احتمال آنکه به جبر باوری اجتماعی و نگرش مکانیکی برسیم وجود دارد.

ب) رویکرد بوردیو: بوردیو در پی پاسخی جامعه‌شناختی به سارتر که پرسیده بود «چه چیزی از فلور فلور ساخته است؟» (سارتر، 1968 به نقل از دانتو، 1999)، با توسل به ساختارگرایی تکوینی از بررسی روانشناختی صرف یا زندگی‌نامه‌پژوهی و استناد به وقایع روزمره در حیات فردی نویسنده برمی‌گذرد و این امکان را به دست می‌دهد که فضای اجتماعی نویسنده اثر – که با اصطلاحات خود بوردیو میدانی از منازعات بر سر تصاحب موقعیت⁷ و سرمایه‌های گوناگون است – با مفهوم منش⁸ و هومولوژی ساختاری⁹ 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 «نظریه نابی را که مبنای تجربی نداشته باشد طرد می‌کند و تجربه‌گرایی خالصی را که در یک خلاء نظری صورت گرفته باشد، نیز نمی‌پسندد» (ریترز، 1377: 733). به همین سبب، بوردیو در همه کارهای پژوهشی‌اش هماهنگی بین ابزارها و روش‌های

⁷ position

⁸ habitus

⁹ Structural homology

تحقیق و چارچوب نظری را رعایت می‌کند، به گونه‌ای که اجزای گوناگون پژوهش‌هایش مانند اندام-واره‌ای به همدیگر مرتبط‌اند. بوردیو در آثاری چون *تمایز* (1984) ویژگی نظری و تجربی بودن هم-زمان را اعمال کرده است، و ضمن پژوهش در میدان‌های متعدد و کاربست روش‌های گوناگون کمی و کیفی، همواره با عنایت به نظریه عام خود، به رابطه میدان مورد بررسی با منش و خلق و خوی مناسب با آن میدان توجه می‌کند و از خلال مطالعه 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، رابطه آن میدان خاص را با میدان قدرت بررسی می‌کند. در دومین مرحله، به ترسیم ساختار عینی روابط میان جایگاه‌های درون یک میدان می‌پردازد و بالاخره در مرحله سوم، منش‌های عواملی را که انواع جایگاه‌های درون یک زمینه را اشغال می‌کنند، تعیین می‌کند (ریتزر، 1377: 724).

می‌دانیم که گذار از عین‌گرایی و ذهن‌گرایی سودای بوردیو بود. این امر در سطح روش‌شناسی در تقابل با دیگر صورت‌های انحصار‌گرایی روشی بر روابط تاکید می‌گذارد. در این جا رابطه‌گرایی روش‌شناختی¹¹، به منزله راهبردی جایگزین مطرح می‌شود (ریتزر، 1381). بنا به نقل واکووانت (1379)، بوردیو در کتاب *حرفه جامعه‌شناسی*¹² (1968)، بیش از هر جای دیگر به تدقیق مباحث روش‌شناسانه خود می‌پردازد. لوئییک 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 مقابله مستمر و پیوسته نتایجی که به واسطه روش‌های متفاوت بدست می‌آید. مثلاً بوردیو در *اشرافیت دولتی*¹³ (1989) [به نقل از واکووانت (1371)]، نتایجی را که به واسطه 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، 1371: 332) در *تمایز* نیز بوردیو روش‌های متعدد مشاهده و اندازه‌گیری اعم از پیمایشی، عکس، مصاحبه، مردم‌نگاری و... را توأمان بکار 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

¹⁰ Methodological relativism

¹¹ Le Metier de sociologue (The craft of sociology)

¹² The State Nobility

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 به‌دست آوردن اطلاعات استفاده می‌کند و بدان‌ها استناد نیز می‌کند. برای مثال، در مقاله *جامعه‌شناسی و ادبیات* می‌نویسد: همه تحقیقات آماری به طور معنی‌داری نشان می‌دهند که مشخصات اجتماعی عاملان و به تبع آن تمایلات آنان با مشخصات اجتماعی موقعیتی که اشغال کرده‌اند مطابقت می‌کند (بورديو، 1375: 99). بورديو با وجود استفاده از روش‌های مختلف همه مراحل تحقیق را تحت هدایت چارچوب نظری سامان می‌دهد.

دومین اصل به ما توصیه می‌کند که توجه شناختی یکسانی از همه کارها و عملکردها داشته باشیم. این توجه شناختی با گردآوری منابع و طراحی پرسشنامه شروع شده و تا تعریف جمعیت، نمونه‌ها و متغیرها، تا کدگذاری، انجام مصاحبه، مشاهده و رونویسی و تنظیم متن ادامه می‌یابد. چرا که سیرکاری در روند تحقیق، حتی پیش‌پاافتاده‌ترین 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 تصریح‌کننده وجود رابطه‌ای اندام‌واره و به واقع یک هم‌آمیزی تمام‌عیار، بین نظریه و روش است (واکووانت، 1379: 332).

سومین اصل «بازاندیشی روش شناختی» است؛ به معنای بازپرسی مداوم و پیوسته درباره روش در هر مرحله از کار یا به تعبیر دیگر، دیالکتیک نظریه و اثبات‌گری و شاهدآوری در هر یک از مراحل پژوهش (همان: 333). از این رو، «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 ملاحظه مجدد قرار گیرند (واکووانت، 1379: 332؛ همچنین نگاه کنید به توسلی، 1383: 9).

ملاحظه می‌شود که محقق در این نوع نگاه روش شناختی، نه خود را درگیر سخت‌گیری‌های طرح‌های اثباتی می‌کند و نه در حد روش‌های کیفی ذهنی گرایانه باقی می‌ماند، بلکه به فراخور از روش‌های گوناگون بهره می‌برد. به همین مناسبت است که تبیین عمل در نظام بورديو شکل می‌گیرد. تبیین عمل نوعی تبیین میدانی است که در آن، منش در رابطه با میدان قرار می‌گیرد و علت و معلول به تعلیق در می‌آیند و در آن، اعمال انسان‌ها در فضای اجتماعی، نقش منش و موقعیت آن‌ها را نشان می‌دهد. روش‌شناسی پیشنهادی بورديو نیز با توسل به مفاهیم پیش‌گفته ساختارگرایی تکوینی^{۱۳} نام دارد.

ملاحظه می‌شود که ساختارگرایی تکوینی بورديو بیشترین قرابت را با ساختارگرایی تکوینی گلدمن دارد. بورديو این نظریه را در ضدیت با دیدگاه‌های ساختارگرایی^{۱۴} که عامل انسانی را حذف می‌کنند

¹³ Genetic structuralism

¹⁴ structuralism

و رویکردهای ساخت‌گرایی^{۱۵} که نقش ساختارهای عینی را نادیده می‌گیرند مطرح ساخت. بوردیو (1990) به نقد آن چیزی می‌پردازد که آن را تضاد پوچ^{۱۶} فرد و جامعه می‌داند. از طرفی، عینیت ساختارگرایی سنتی که می‌توان گفت با دورکم 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 به ویژه سیاسی، غافل است. کردار اجتماعی به روشنی محصولی از تلفیق تعیین‌های ساختاری و فردی است. خصلت‌های اجتماعی، هنجارها و الگوهای رفتار، و منش‌ها (یکی از واژگان بوردیو) نتیجه کردار اجتماعی‌اند؛ که قابل مقایسه با کنش متقابل آگو در نظریه دراماتورژی گاممن است. این کنش متقابل گافمنی به هر حال بر تاسیسات ساختاری و روابط قدرت در میدان اجتماعی مبتنی است. به همین سبب محصولی از فرایندهای تاریخی است و می‌تواند به منزله تجسم سازمان‌یافته 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. بنابر این، 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، 2007). ملاحظه می‌شود که بوردیو مسئله دیرینه دوگانگی فرد و جامعه را به رابطه منش و میدان تبدیل کرد. رابطه منش و میدان هسته اصلی نظریه او را تشکیل می‌دهد. بوردیو ترجیح می‌دهد کمتر از واژه کنشگر استفاده کند، چرا که این واژه سوژه را تداعی می‌کند که با مفهوم منش همخوانی ندارد. بوردیو بیشتر از واژه «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 کنش‌ها (بوردیو، 1380: 16-17). عاملان ضمن اینکه کنش‌های طبقه‌بندی‌شده ساختار عینی را صورت می‌دهند، خود نیز این کنش‌ها را طبقه‌بندی می‌کنند (بوردیو، 1984: 467).

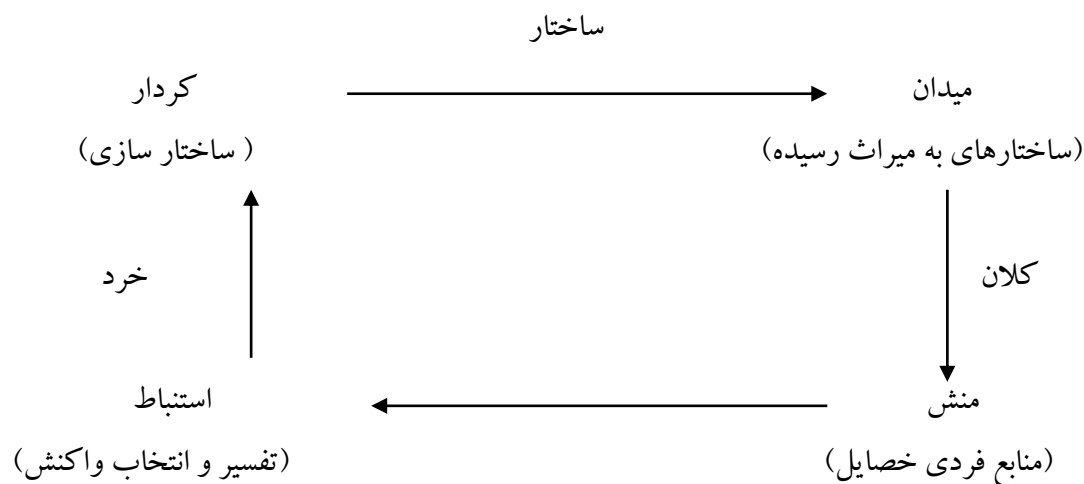
اعمال عاملان (کارگزاران) از منش‌های ایشان ناشی می‌شود و منش‌ها در رابطه‌ای دیالکتیکی با میدان‌ها قرار دارند؛ یعنی از یک سو این عاملان اجتماعی‌اند که از خلال تعاون و تنازع میان خود،

¹⁵ constructivism

¹⁶ absurd

جهان اجتماعی را با همه 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 برمی‌گیرد و می‌بلعد، ولی من آن را می‌فهمم.» در نگاه بوردیو، جهان اجتماعی ما را مثل نقطه‌ای در بر گرفته است اما این نقطه یک نقطه نظر است، در واقع یک چشم‌انداز است (بوردیو : 1380 : 43-44). 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 آورده است که از میان این گزینه‌ها موضع‌گیری و اقدام به عمل می‌کنیم (بوردیو : 1380 : 5-94).

بوردیو در نظریه خود هم به چگونگی ساخت و بازتولید ساختارها توجه دارد و هم به نقش ساختارها در مشروط‌سازی و محدودسازی اعمال انسانی، چرا که بوردیو به وجود ساختارهای عینی مستقل از آگاهی و اراده عاملان انسانی باور دارد. اما عاملان نیز می‌توانند عملکردهایشان را هدایت و مقید سازند. بوردیو این رابطه دیالکتیکی میان ساختارهای عینی و پدیده‌های ذهنی را این چنین 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 روزانه 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، 1377 : 716). بوردیو در آموزش عاطفی فلور می‌نویسد: «ساختارگرایی تکوینی که من پیشنهاد می‌کنم به گونه‌ای طراحی شده است که هم تکوین ساخت‌های اجتماعی... و هم تکوین تمایلات منش عاملان را که در این ساخت‌ها ذی‌مدخل‌اند بفهمد» (بوردیو، 1375 : 96). به صورتی شماتیک می‌توان عمل نظام بوردیو را به این صورت نشان داد:



(به نقل از وان هافتن، 1998)

در واقع، ساختارگرایی تکوینی بوردیو رابطه ساختی منش و میدان است. رابطه‌ای که در آن نه منش و نه میدان، هیچ کدام، دارای ظرفیت و استعداد لازم برای مشخص کردن یک جنبه‌کنش 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، 1379: 338-337). منتقدان با اشاره به چگونگی شکل‌گیری منش بر اثر شرایط اجتماعی (نگاه کنید به بوردیو، 1984: 173) انتقاد می‌کنند که نظریه بوردیو در نهایت نوعی نظریه ساختارگرایانه است. به نظر واکووانت، هر چند که دو عنصر به یک اندازه ضروری‌اند، اما یکسان نیستند. الویت معرفت‌شناختی به سود قطع رابطه عینیت‌گرایانه از شناخت ذهنیت‌گرایانه تمام شده است. جنکینز نیز در نظری مشابه بیان می‌کند که بوردیو در جان کلام جامعه‌شناختی‌اش به نظر عینیت‌گرایانه درباره جهان پایبند است، درست مانند کسانی که او کارشان را به شدت رد می‌کند. به عبارت دیگر، در تحلیل نهایی، «شاید حیاتی‌ترین ضعف کار بوردیو ناتوانی او در حل کردن مسئله سوژکتیویته باشد» (جنکینز، 1385: 154). جفری الکساندر، نظریه پرداز 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، 1382: 46). اگرچه برخی عبارات بوردیو زمینه نقدهای فوق را فراهم می‌آورند، اما تأکید بوردیو مبنی بر اینکه می‌خواهد کنشگران زنده واقعی را به صحنه بازگرداند و همچنین دیالکتیکی بودن رابطه این اتهام را از وی دور می‌کند. بوردیو در نظریه 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» (بورديو، 1379: 183). ریتزر نیز معتقد است که با این همه، کنشگر پویایی در نظریه بورديو دیده می‌شود؛ کنشگری که قادر به «بدعت بدون نسبت بداهه پردازی با قاعده است». همچنین ریتزر مطرح می‌سازد که اگرچه بورديو «درصد نزدیک کردن ساختارگرایی و سازه‌گرایی برمی‌آید و تا اندازه‌ای نیز در این کار موفق می‌شود اما کارش بیشتر به ساختارگرایی تمایل پیدا می‌کند» (ریتزر، 1377: 720 و 717).

اما واکووانت قرائت ساختارگرا از بورديو را غلط می‌داند: «رایج‌ترین تعابیر غلط از نظریه عمل بورديو آنهایی هستند که یکی از دو طرف این معادله و بنابراین روابط گوناگون بین آن دو را نادیده می‌گیرند: قرائت غلط ساختارگرا به منش بی‌توجه بوده و اخلاق و رفتار را به شکلی مکانیکی از ساختار اجتماعی جدا می‌کند در حالیکه قرائت غلط فایده‌باور حوزه را مورد لحاظ قرار نداده و خود را محکوم ساخته که کنش را به عنوان پی‌گیری نفع و علاقه فرد کنشگر تلقی کند» (واکووانت، 1379: 479). باکاک نیز برداشتی همچون واکووانت دارد. به عقیده باکاک در نظریه بورديو اگرچه این رهیافت، رهیافتی قوی است که ساختارها (همچون ساختارهای طبقاتی، ساختارهای گروه‌های منزلی، 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 سرمایه درجه بالایی از خودمختاری را دارند بدون اینکه کاملاً از هم جدا باشند. در واقع موقعیت‌های درون یک ساختار، از خودشان راه‌های زندگی و یا معناهای نمادین خلق نمی‌کنند. لذا موقعیت ساختاری و روبه‌های فرهنگی همچون مصرف و مصرف‌گرایی متغیرهایی مستقل هستند (باکاک، 1381: 96-94). شاید بتوان گفت که در آثار بورديو به یک سوی رابطه یعنی نقش جایگاه‌های مختلف ساختار اجتماعی در شکل‌دادن به عمل بیشتر پرداخته شده است، اما با وجود تأکیدات مکرر بورديو در تحلیل‌هایش مبنی بر دوسویه بودن و دیالکتیکی بودن روابط منش و میدان نمی‌توان وی را در زمره ساختارگرایانی قرار داد که نقش عامل انسانی را نادیده می‌گیرند. لیکن این سخن مقبول است که اگر پیوستاری از نظریه‌پردازان تلفیقی که درصد پیوند بین عاملیت و ساختار بوده‌اند در نظر بگیریم جایگاه بورديو در سویی از پیوستار قرار می‌گیرند که نزدیکی بیشتری با ساختارگرایان دارد.¹⁷ حتی اگر بورديو به طور نظری دستمایه‌های لازم برای پرداختن به عاملیت و تغییر را در نظریه خود گنجانده باشد باز هم با مانعی عملی مواجه است (در این باره نک: رضایی، 1385). حق با ژيرو (1982) است که به نظر وی اشکال اصلی در نظریه بورديو این است که این نظریه، «نظریه بازتولید است به طوری که، هیچ‌امیدی به این ندارد که گروه‌ها و طبقات فرودست

¹⁷ ساخت‌گرایانی مثل پدیدارشناسان و نظریه‌پردازان کنش متقابل عقیده دارند که برسازه‌گرایی (Constructionism) بورديو، ذهنیت، نیت‌مندی و عاملیت را ندیده می‌گیرد. به طوری که، دیدگاه وی با ساختارگرایی نزدیکی بیشتری دارد (نک: ریتزر، 1383).

بتوانند یا بخواهند شرایطی را که تحت آن زندگی می‌کنند، کار می‌کنند و می‌آموزند تغییر داده و از نو بسازند» (به نقل از هارکر 2000: 845).

نظریه 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:

1- تعیین موقعیت میدان مورد بررسی و در اینجا میدان ادبی در میدان قدرت و سیر تحول آن؛
2- تعیین شبکه روابط عینی بین موقعیت‌های مختلف به عنوان ساختار میدان و در اینجا میدان تولید ادبی؛

3- تعیین منش متناسب با هر موقعیت در میدان و مکانیسم شکل‌گیری آن (بوردیو، 1996: 214).
مرحله نخست که براساس ساختارگرایی بر گرفته از دیدگاه گلدمن شکل گرفته است، بر نگرش بوردیو به میدان قدرت به منزله 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 این رو باید موقعیت میدان را در میدان قدرت و جایگاه آن را در بخش مسلط یا تحت سلطه آن بررسی کرد.

در مرحله دوم لازم است به ساختار و روابط عینی در میدان پرداخت و با توجه به کمیت و کیفیت سرمایه و رقابت افراد در گروه‌ها 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.

مرحله سوم به تحلیل وضعیت منش در ارتباط با موقعیت‌های گوناگون اختصاص دارد و با توجه به منشاء طبقاتی و سیر تحول آن در میدان، به منطق حاکم بر عمل عاملان نظر دارد (شوارتز، 1977: 142). این سه مرحله در مطالعه همه میدان‌های اجتماعی از جمله میدان تولید ادبی وجود دارند و به منزله سه گانه روش‌شناختی بوردیو قلمداد می‌شوند. به هر روی، روشی که انتخاب می‌شود سوالات زیر را در پی می‌آورد:

1- نویسنده با توجه به منشاء اجتماعی خود چگونه موقعیتی در میدان دارد؟
2- نویسنده چگونه موضع‌گیری‌های متناظر با این موقعیت را به صورتی منسجم بیان می‌کند؟ (بوردیو، 1996: 215).

هدف نهایی از سیر اجرای مراحل سه گانه فوق و پاسخ به سوالات 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 به‌دست 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 در می‌گیرد و از منش عاملان در میدان برمی‌خیزد. شوارتز این قوانین لایتغیر را چنین خلاصه کرده است:

1. میدان‌ها قلمرو منازعه بر سر منابع ارزشمند یا همان سرمایه‌اند.
2. میدان‌ها فضاهای ساختمند ناظر بر موقعیت‌های مسلط و تحت سلطه، براساس مقدار و نوع سرمایه‌اند.
3. میدان‌ها به کنشگران خود اشکال خاص منازعه را تحمیل می‌کنند.
4. میدان‌ها مکانیسم‌های داخلی خود را برای توسعه داشته و از اشتعمال نسبی در برابر محیط خارجی برخوردارند (شوارتز، 1997، به نقل از پرستش، 1385: 100).

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، 1997: 135). 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، 1993: 189). بنابراین، در بررسی مسیر زندگی نویسنده صرفاً نباید به منشا خانوادگی و یا ریشهٔ طبقاتی او بسنده کرد، بلکه مستلزم تعقیب کنش نویسنده در جهان ادبی است. نکته مهم آن است که بین میدان‌های اجتماعی از نظر ساختاری رابطه وجود دارد. جعل واژه 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، منبث از نظریه 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 سرمایه 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 بورديو همین ساختار قطب‌بندی شده است. می‌توان این بحث را، چنان که بورديو صورت داده است، به منازعات مابین دیگر میدان‌ها نیز گسترده و حتی نشان داد که بین موقعیت‌ها و استراتژی‌های عمل افراد و گروه‌ها نیز نوعی همگونی برقرار است. این گسترده حوزه همگونی ما را از نظریه مصرف فرهنگی انتقادی و مارکسیستی و اقتصادی خارج می‌سازد و نشان می‌دهد که حتی مصرف‌کنندگان هم تحت اثر همگونی موقعیت و استراتژی‌شان اثری را برای مصرف بر می‌گزینند.

حال بنا به نظر بورديو 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 می‌کنند¹⁸. این پیوندها بر هومولوژی ساختاری موقعیت‌هایی بسیار متفاوت مبتنی‌اند.

شاید اکنون بتوان گفت که ساختارگرایی تکوینی نزد بورديو 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 به ویژه فهم تولیدات و آثار آنان مستلزم فهم این نکته است که آنها محصول تلاقی دو گونه 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 برهه زمانی خاص به چه معناست، درک و کشف یک نکته دیگر نیز برای تحلیل‌گر لازم است: نحوه شکل‌گیری افرادی که این موقعیت‌ها را اشغال می‌کنند و، به بیان دقیق‌تر، نحوه شکل‌گیری خلق و خواها و منش‌هایی که این افراد را به سوی این موقعیت‌ها رهنمون می‌شود و به آنها در تشخیص شیوه رفتار در این موقعیت‌ها و نیز شیوه حفظ آنها کمک می‌کند. یک حوزه یا میدان از دید هر یک از عاملان نوعی «فضای امکانات»¹⁹ است.

¹⁸ این امر یکی از مهم‌تری تفاوت‌های روشی شناختی گلدمن و بورديو 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 حالی که نزد بورديو ساختار میدانی که هنرمند در آن قرار می‌گیرد منش او را شکل می‌دهد که در تولید اثر تاثیر دارد. بنابراین هنرمند از نظر بورديو می‌تواند از طبقه و گروه خود فراتر رود (چنان که فلور اشرف‌زاده زمین‌دار حقوق‌خوانده) 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 بورديو ناظر بر سرمایه‌های اکتسابی فرد و موضع‌گیری اوست.

19. a space of possibles

الگوی مکانیکی که بنا بر آن هرگاه خاستگاه اجتماعی یا هر متغیر دیگری منشاء مجموعه‌ای از عوامل تعیین کننده خطی در نظر گرفته شوند، کاملاً تاثیرات این رویکرد را نادیده می‌گیرد. بنابراین، فقدان رابطه آماری بین خاستگاه اجتماعی عاملان و موضع گیری‌های آنان می‌تواند ریشه در دگرگونی نامریی میدان و تغییر رابطه بین خاستگاه اجتماعی و موضع گیری داشته باشد، طوری که خلق و خوها و منش‌هایی واحد در دو نسل متوالی به موضع گیری‌هایی متفاوت و حتی متضاد بینجامند. به این ترتیب، رابطه بین حوزه و «منش» به هیچ وجه رابطه‌ای مکانیکی نیست. فضای موقعیت‌های موجود به واقع نقش مهمی در تعیین خلق و خوهایی دارد که از نامزدهای احتمالی [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. بر این اساس می‌توان به این نتیجه روش‌شناختی رسید که تبیین کامل رابطه بین فضای موقعیت‌ها و فضای خلق و خوها در یک برهه 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 تجربی²⁰

برای توضیح بیشتر، لازم است اندکی از شیوه‌ای که در تحقیقات تجربی بوردیو و شاگردانش به کار بسته شده است، نشان داده شود. چنان که 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 زندگی‌نامه پژوهی به دست خواهد آمد. در مرحله 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. مرحله بعد به تحلیل وضعیت منش اختصاص دارد که به منشا طبقاتی تولیدکنندگان می‌پردازد. پس به این سوالات باید جواب گفت که نویسنده با توجه به منشا اجتماعی خود از چگونه موقعیتی در میدان برخوردار است و چگونه موضع گیری‌های متناظر با این موضع را به صورت منسجم بیان می‌کند. هدف نهایی دست یافتن به همگونی ساختاری بین اثر و میدان تولید اثر

²⁰ برگرفته از: طلوعی، وحید (1386) [پایان نامه کارشناسی ارشد مطالعات فرهنگی]، صورتبندی میدان تولید نمایشنامه در ایران دهه چهل، به راهنمایی محمد رضایی، تهران: دانشگاه علم و فرهنگ. کتابیون تقی‌زادگان روش بوردیو را در حوزه سینما [در پایان‌نامه کارشناسی ارشدش در دانشگاه تهران (1387)] و شهرام پرستش در حوزه ادبیات [در رساله دکتری‌اش در دانشگاه تهران (1385)] به‌کار بسته‌اند.

است. در این نمونه تجربی، با بررسی ساختارشناسانه متون نمایشی با تکنیک‌های خاص این هنر²¹، 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. مجموعه این مطالب امکان آن را به دست می‌دهند که قاعده میدان که از تعارض بین مواضع و برندگان میدان شناخته می‌شود، آشکار گردد.

منطق نمایشنامه دنیای مطبوعاتی آقای اسراری، از آن دست که بوردیو می‌گوید، در روایت ساده آن نیز مشخص است. در ابتدا خلاصه‌ای از داستان نمایشنامه (برگرفته از گزارش موحیدیان، 1381) 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 را به لطایف الحیل دست به سر می‌کند. شیرزاد اما در درگیری‌های مکرر با مدیر (اسراری بزرگ) اخلاقیش 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 به زودی توسط مدیر مجاب می‌شود که این کارها بیهوده است و او را نجات نخواهد داد. مدیر اقدام برادرزاده‌اش را نوع دوستی تعبیر می‌کند. کارمندان مجله به مناسبت موفقیت‌های اسراری - که در واقع متعلق به شیرزاد است - برای او جشنی ترتیب می‌دهند که به غیر از شیرزاد همه در آن شرکت می‌کنند. در همین زمان دختری از طرف انجمن هنر - که مرکزی دانشگاهی است - به دیدار او می‌آید و شیرزاد نیز حقیقت را از او پنهان نمی‌کند و خود را نویسنده 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 نویسنده داستان‌ها نیست، اما شیرزاد تن به این کار نمی‌دهد. او سعی می‌کند با ناشران مختلف برای چاپ آثارش کنار بیاید اما هیچ کس 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 باز می‌گردد. در مجله، دنیای کوچک و محدودی پیرامون همه کارمندان ایران مصور را گرفته است. همه آنها، فقط به محدوده تنگ باورها 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 - رئیس و مرئوس - در آن دست و پا می‌زنند. دل‌بستگی‌های‌شان از دایره بسته ساختمان اداره در یک زیرزمین فراتر نمی‌رود. همه تلاش آنها و به ویژه مدیر معطوف می‌شود به اینکه «از رقا عقب نمانند». مدیر حتی در حوزه خویشاوندی آن

21 برای نمونه، رک: ناظرزاده کرمانی، فرهاد؛ نمایشنامه‌شناسی؛ 1384؛ سمت؛ و پرونر، میشل؛ تحلیل متون نمایشی؛ ترجمه شهناز شاهین؛ 1385؛ قطره

قدر که لازم است به برادرزاده‌اش، جهانگیر، اعتماد ندارد. با این همه، مثل گذشته برای ساکت کردن او به حيله‌های 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 لجن مال کردن قصه‌ها نتیجه معکوس می‌دهد و همه آدم‌های وارفته بدبخت اطرافش از قبال رنج و زجر او باز هم بالا می‌آیند: آفتاب از بین پنجره‌های ایران مصور در می‌آید. کتاب اول آقای اسراری که اجازه انتشار می‌یابد، نابغه‌ای از نو متولد شده است و شیرزاد به سر کار خود باز می‌گردد، در حالی که می‌خواهد «یک حرفچین عادی» باشد.²²

به نظر می‌رسد بیضایی مناسبات میان حوزه قدرت را با حوزه ادبی در نمایشنامه خود به روشنی نشان داده است «و این همان چرخه²³ ای است که جامعه‌شناس ادبیات و هنر در تحلیل اثر کشف می‌کند» (بورديو، 1375: 81). 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.²⁴ در این نمایشنامه، بیضایی دو قطب را سازمان داده است: در یک سو اسراری نماینده قدرت و در اصل یکی از اقطاب میدان قدرت قرار دارد و در سوی دیگر شیرزاد که قطب تولید ادبی - و اتفاقاً نمایشنامه و داستان - است. این دو قطب از میدان متفاوت در فضایی اجتماعی تصویر می‌شوند که در آن اشخاص فراوانی از حوزه‌های گوناگون حضور دارند: کارمندان، مولفان، کارگران، دانشگاہیان، ناشران و... حوزه قدرت در این نمایشنامه حوزه نیروهای پنهان و بالقوه‌ای است که بر هر ذره‌ای که خطر ورود به آن را پذیرد 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 (بورديو، 1375)، اما این منش و سرمایه در حوزه قدرت مطرح شده ظرافت و آداب دانی و زیبایی نیست، حيله 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

²² برای مطالعه خلاصه نمایشنامه نک: موحیدیان، مریم (1381) *نمایشنامه نویسان معاصر ایران*، نمایش

اصل نمایشنامه در: بیضایی، بهرام (1384) *دیوان نمایش*، روشنگران و مطالعات زنان

²³ cycle

²⁴ بورديو این کلید را «کلید فهمیدن فهم خود و فهم آزادی» می‌داند که هنگام کشف ضرورتی که در پس فهم ما نهفته است بدان می-

رسیم.

هدف نیست، بلکه اعتراض به آن، دور شدن از آن، آشکار کردن آن و برانداختن آن عنصر اساسی است.²⁵ درگیری‌های چندباره او با اسراری از این جهت رخ می‌دهند و هر چند او به سبب آنکه عضو فقیر خانواده 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 باز می‌گردد تا بجنگد، تا فریاد بزند، تا اعتراض²⁶ کند. در این جا به قول بوردیو نویسنده به عنوان خالق الگویی زایا، آشکار و به تمامی خالق مقدس نیست؛ بلکه به خود نوعی شهود زایا اعطا می‌کند که نیروهای حاضر را به جریان بیاورد. 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 دهه چهل بازگردیم می‌بینیم که او با اعتراض موضع‌گیری می‌کند و چشم در چشم قدرت می‌دوزد و مشت‌گره می‌کند. اما تاوان آن را با حذف شدن‌های پی‌درپی، با کنار زدن‌ها، با تبعیدها، بی‌اعتنایی‌ها، حذف شدن از جشنواره‌ها و... می‌پردازد. هرگاه می‌خواهد کارگردانی کند می‌شود پژوهشگر محترم، وقتی امکان پژوهش می‌طلبد می‌شود نویسنده 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 اداره برنامه‌های تئاتر و هنرهای دراماتیک گم شدند²⁷ (قوکاسیان، 1371). در اینجا تناسب ساختی میان قرارگیری بهرام بیضایی نویسنده در میدان قدرت جهان اجتماعی ایران دهه چهل با محمود شیرزاد نمایشنامه‌دنیای مطبوعاتی آقای اسراری و قرارگیری او در مواجهه با میدان قدرت در فضای اجتماعی حاکم بر نمایشنامه روشن می‌شود. پس در این جا به دو نوع اطلاعات که مورد نظر بوردیو (1375) هم هست دست می‌یابیم. اول آن که 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 یک سو جامعه‌شناسی قرار دارد که از آن بیضایی است یعنی او آن را پدید آورده و در سوی دیگر جامعه‌شناسی بیضایی قرار دارد. در این جا اگر پرسیم 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

²⁵ برای پی‌بردن به هومولوژی ساختاری اثر لازم است منش نویسنده و مناسبت آن با منش قهرمان اثر شناخته شود. در این مورد خاص با زندگی‌نامه پژوهی و دریافت سرمایه‌های بیضایی در میدان تولید ادبی (شناخت زبان، اساطیر، نمایش شرق، فرهنگ عامه، تعزیه، و تدریس دانشگاهی) و با تدارک قاعده میدان در زمان فعالیت هنری بیضایی در خلق این نمایشنامه، هومولوژی مذکور شناخته شده است.

²⁶ اعتراض قاعده میدانی است که طی پژوهش در حوزه ادبیات نمایشی در ایران دهه چهل برای صورت‌بندی میدان تولید نمایشنامه به دست آمد (برای بحث مفصل‌تر نک رضایی و طلوعی، 1387).

²⁷ این سخنان گلایه‌آمیز بیضایی در مصاحبه با قوکاسیان به درک تشابه موضع‌گیری او با شیرزاد بسیار کمک می‌کند. بوردیو خود در بررسی موضع فلور به نامه‌های او فراوان ارجاع داده است (بوردیو، 1375). اصولاً برای بررسی موضع نویسنده نیازمند تصریح موضع‌گیری او از خلال نوشته‌های پراکنده - غیر رسمی یا غیر ادبیایی - و یادداشت‌ها و روزنوشت‌ها و ... هستیم.

شیرزاد نمایشنامه به روشنی می‌توان دید. در اینجا بیضایی هر چند در میدان قدرت قرار دارد و به عبارتی فیلسوف - شهریار (یا در اینجا هنرمند - 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.

نکته مهم دیگری که در این اثر خود را به رخ می‌کشد، نوشتن زیر سایه و نگاه قدرت است که درباره 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 وابسته تر باشد، امکان متابعتش بیشتر است و به عکس. مشخص است که موضع بیضایی در میدان تولید نمایشنامه در قطب تناثر تفکر یا متفاوت قرار می‌گیرد و در این میان جایگاه او در طیف‌بندی این قطب نیز در معارضه 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 بر نمی‌گردد.

جمع‌بندی

بنا بر آنچه تاکنون گفته شد، ملاحظه می‌شود که بوردیو با گسترش مبانی روش‌شناختی ساختارگرایی تکوینی گلدمنی به حوزه نظریه و با تاکید بر پیوستگی این دو مقوله در نظریه 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 و امدار مفاهیم گلدمن مانده است. در این خصوص تاکید هر دوی ایشان بر مفهوم منش، به مثابه عامل انتقال تجربه تاریخی ساختار پیشین به عامل، قابل توجه است. دیگر اینکه، ساخت آگاهی جمعی نزد گلدمن - که مرهون نظرات مارکسیستی است - با شکل‌گیری منش در میدان بر اساس اساس تاثیر ساختار و قاعده نزد بوردیو نیز مشابهت بسیار دارد. در هر حال نشان

دادیم که روی آوری از حیث روشی به هر یک از این دو متفکر نیازمند گذار از مراحل است که بسیار به هم شباهت دارند. مراحل که به اختصار کاربست آن را در جامعه‌شناسی ادبیات نشان دادیم. برای بررسی اثر ادبی بر اساس ساختارگرایی تکوینی ابتدا لازم است به میدان قدرت به منزله 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 بر اساس داده‌های حاصل از زندگی‌نامه‌پژوهی به دست خواهد آمد. در مرحله 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 عوامل آن پرداخته می‌شود. مرحله بعد به تحلیل وضعیت منش اختصاص دارد که در آن منشا طبقاتی تولیدکنندگان معین می‌گردد. پس به این سوالات باید جواب گفت که نویسنده با توجه به منشا 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. مجموعه این مطالب امکان آن را به دست می‌دهند که قاعده میدان، حاصل از تعارض بین مواضع و برندگان میدان، آشکار گردد.

منابع و مراجع

- امجد (1381) حمید، *تیا تر قرن سیزدهم*، تهران: نیلا
- باستید، روزه (1374) *هنر و جامعه*، ترجمه غفار حسینی، تهران: توس
- باکاک، رابرت (1381) *مصرف*، ترجمه خسرو صبری، تهران: شیرازه
- بوردیو، پی‌یر (1381) *نظریه کنش*، ترجمه مرتضی مردیها، تهران: نقش و نگار
- بوردیو، پی‌یر (1375) «جامعه‌شناسی و ادبیات: آموزش عاطفی فلور» در *ارغنون 9 و 10*، ترجمه یوسف اباذری
- بوردیو، پی‌یر (1385) *اما چه کسی آفرینندگان را آفرید؟*، در *حرفه: هنرمند 17*، ترجمه مهدی نصرالله‌زاده
- بوردیو، پی‌یر (1386) *عکاسی هنر میان مایه*، ترجمه کیهان ولی نژاد، تهران: دیگر
- بیضایی، بهرام (1384) *دیوان نمایش*، تهران: روشنگران
- بیضایی، بهرام (1380) *نمایش در ایران*، تهران: روشنگران
- پرستش، شهرام (1385) «صورت‌بندی میدان تولید ادبی ایران»، رساله دکتری جامعه‌شناسی دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران

- جنکینز، ریچارد (1385) پی‌یر بوردیو، ترجمه لیلای جوافشانی و حسن چاوشیان، تهران: نی
- خلیج، منصور (1381) *نمایشنامه‌نویسان ایران*، تهران: اختران
- رضایی، محمد (1385) «سوژه و قدرت: تحلیل چگونگی شکل‌گیری ذهنیت در مطالعات فرهنگی»، *نامه علوم اجتماعی*، شماره پیاپی 27، بهار 1385 صص 125 - 156
- رضایی، محمد و طلوعی، وحید (1387) «صورت‌بندی میدان تولید نمایشنامه در ایران» در *فصلنامه مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، شماره 7
- شویره، کریستی پن و فونتن، اولیویه (1385) *واژگان بوردیو*، ترجمه مرتضی کتبی، تهران: نی
- فاضلی، محمد (1382) *مصرف و سبک زندگی*، قم: صبح صادق
- قو کاسیان، زاون (1371) *گفت‌وگو با بهرام بیضایی*، تهران: آگه
- گلدمن، لوسین (1369) *نقد تکوینی*، ترجمه محمد تقی غیاثی، تهران: بزرگمهر
- موحدیان، مریم (1381) *نمایشنامه‌نویسان معاصر ایران*، تهران: نمایش
- هینیک، ناتالی (1384) *جامعه‌شناسی هنر*، ترجمه عبدالحسین نیک‌گهر، تهران: آگه
- بخارا 57 *جشن‌نامه بهرام بیضایی* (1385)، تهران
- پژوهشنامه فرهنگستان هنر 2 (1386) ویژه نقد جامعه‌شناسی هنر، فرهنگستان هنر
- ولف، جان (1367) *تولید اجتماعی هنر*، ترجمه نیره توکلی، تهران: نشر مرکز
- واکووانت، لویک (1379) «پی‌یر بوردیو»، در *متفکران بزرگ جامعه‌شناسی*، ویراسته راب استونز، ترجمه مهرداد میردامادی، تهران: نشر مرکز
- طلوعی، وحید (1386) «صورت‌بندی میدان تولید نمایشنامه در ایران (1340-1350)»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد مطالعات فرهنگی، تهران: دانشگاه علم و فرهنگ
- توسلی، غلامعباس (1383) «تحلیلی از اندیشه پی‌یر بوردیو در فضای منازعه‌آمیز»، *نامه علوم اجتماعی*، شماره 23

- 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 Towards 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*, Oxford ; Blackwell

- Bourdieu, P. (1999) *Structure, Habitus, Practices 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, New York, 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
- Reedy, 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 Literature*, 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; 115
- 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 & New York: Routledge