

## نحوه کاربرد نظریه میدان بورديو در مطالعه معماری

مدرن ایران

(گفتار در جامعه‌شناسی هنر پی‌یر بورديو)

سارا شریعتی<sup>۱</sup> و کوشا وطن‌خواه<sup>۲\*</sup>

### چکیده

کاربردپذیری کلیشه‌وار مبادی جامعه‌شناسی هنر بورديو همچون سایر نظریه‌های اروپایی مورد تردید است. در مقاله حاضر در دو بخش با عناوین «تفاوت زمینه تکوین با زمینه کاربرد» و «تفاوت ماهوی ماده موضوعه‌ها» به این نکته اشاره شده است که هر نظریه در بستر اجتماعی-فرهنگی منحصربه‌فرد خود و به منظور تبیین قلمرو موضوعی خاصی نشو و نما می‌یابد، و برای توضیح امر اجتماعی جامعه مقصد و نیز استفاده در زمینه تحلیلی متفاوت نیازمند بازبینی است، همچنین با توجه به اینکه معماری یکی از شاخه‌های هنری برجسته در ایران پیشامدرن و عرصه‌ای بحث‌انگیز پس از آن دوران است، لذا به تذکر نکاتی پرداخته‌ایم که برای به کارگیری نظریه میدان و جامعه‌شناسی هنر بورديو در زمینه‌ای متفاوت لازم به نظر می‌رسند.

واژه‌های کلیدی: بورديو، جامعه‌شناسی هنر، معماری ایران، نظریه میدان.

پذیرش: ۱۳۹۲/۸/۲۵

دریافت: ۱۳۹۱/۱۱/۲۴

۱. smazinani@ut.ac.ir  
kooshavatankhah@gmail.com

۱. استادیار گروه جامعه‌شناسی دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران  
۲. کارشناس ارشد جامعه‌شناسی دانشگاه تهران

## مقدمه

عمده پژوهش‌هایی که در فضای تحقیقاتی ایران به سامان می‌رسند نظریه‌های علمی اروپایی را- که گریزی از کاربرد آن‌ها نیست- بی‌کم و کاست و بی‌هیچ جرح و تعدیلی برای توضیح پدیدارهای اجتماعی جامعه ایران به کار می‌گیرند. به تعبیر درست‌تر، امر اجتماعی زمینه متفاوتی را در قالب نظریه‌ای می‌گنجاند که به الزام با آن تطابق ندارد. جامعه‌شناسی هنر پی‌یر بورديو فرانسوی و نظریه میدان او- که به یمن ترجمه به زبان انگلیسی در دسترس ایرانیان قرار گرفته است- نیز از این قاعده برکنار نبوده است.

اکنون ده سال پس از مرگ بورديو شاهدیم که نظریه میدان او به‌جا و نابه‌جا در پژوهش‌های ایرانی استفاده شده است، به نحوی که کمتر قلمرویی است که از اجبار به گنجیدن در قالب این نظریه در امان مانده باشد. چنین حدی از شیوع با اندک تأملی پرسش‌هایی را فراروی دانشجوی علوم اجتماعی قرار می‌دهد.

بحث این مقاله پیرامون همین مسئله تکوین می‌یابد و تلاش می‌کند به وجوه مختلف این پرسش بپردازد که آیا به‌واقع نظریه میدان بورديو همه‌جا کاربردپذیر است؟ «همه‌جا» در این مقاله هم ناظر به قلمروی مکانی کاربرد نظریه است که ذیل عنوان «تفاوت زمینه تکوین و زمینه کاربرد» به آن پرداخته‌ایم و هم قلمروی موضوعی را دربرمی‌گیرد که آن را ذیل عنوان «تفاوت ماهوی ماده‌موضوعه‌ها» به بحث گذاشته‌ایم. در این بخش می‌کوشیم با مقایسه میدان معماری ایران در ابتدای سده چهاردهم خورشیدی با میدان تولید ادبی (رمان و نمایشنامه) به وجوهی از تفاوت ماده‌موضوعه‌ها اشاره کنیم.

## نظریه میدان بورديو

پیش از این محققان فرنگی و ایرانی متعددی در آثار خود به شرح و تفصیل نظریه‌های بورديو و مفاهیم اصلی به کار رفته در آن‌ها پرداخته‌اند و نظریه میدان نیز یکی از پرکاربردترین نظریه‌های بورديو در تحلیل‌های اجتماعی بارها توضیح داده شده است. از این‌رو، برای به دست آوردن تعریفی جامع و تفصیلی از مفهوم میدان و دیگر مفاهیم بورديو، خواننده را به مجموع آثار منتشر شده در مورد بورديو ارجاع می‌دهیم، لیکن به منظور تمهید مقدمه‌ای برای ورود به بحث مقاله حاضر، به برخی تعاریف ارائه شده از نظریه میدان اشاره‌ای مختصر می‌کنیم.

«بنا به تعریف بورديو میدان عرصه‌ای اجتماعی است که مبارزه‌ها یا تکاپوها بر سر منابع و منافع معین و دسترسی به آن‌ها در آن صورت می‌پذیرد. میدان‌ها با اقلامی تعریف و مشخص می‌شوند که محل منازعه و مبارزه‌اند. کالاهای فرهنگی (سبک زندگی)، مسکن، تمایز و تشخیص فرهنگی (تحصیل)، اشتغال، زمین، قدرت (سیاست)، طبقه اجتماعی، منزلت یا هرچیز دیگر؛ و

ممکن است به درجات متفاوتی خاص و انضمامی باشند. هر میدان به دلیل محتوای تعریف‌کننده خود، منطق متفاوت و ساختار ضرورت و مناسبات بدیهی انگاشته متفاوتی دارد که هم محصول و هم تولیدکننده ریختاری است که مختص و در خور آن میدان است. اندیشیدن بر اساس مفهوم میدان به معنای تشخیص و تصدیق محوریت روابط اجتماعی برای تحلیل اجتماعی است. بوردیو می‌گوید: «من میدان را شبکه یا منظومه روابط عینی میان موقعیت‌هایی تعریف می‌کنم که به خاطر وجودشان و به خاطر تعیین‌هایی که از طریق وضعیت کنونی و بالقوه خویش به عاملان و نهادها و دارندگان خویش تحمیل می‌کنند، به صورت عینی قابل تعریف هستند... به خاطر ساختار توزیع قدرت (یا سرمایه) که تصاحب آن موجب دسترسی به منافع خاصی می‌شود، که در این میدان محل نزاع هستند و همچنین از طریق رابطه عینی‌شان با سایر موقعیت‌ها.» بنابراین میدان نظام ساخت یافته موقعیت‌هایی است که افراد یا نهادها اشغال می‌کنند و ماهیت آن تعیین‌کننده وضعیت برای دارندگان این موقعیت‌هاست. میدان همچنین نظام نیروهایی است که بین این موقعیت‌ها وجود دارد.

میدان از درون بر اساس روابط قدرت ساخت می‌یابد. موقعیت‌های میدان با یکدیگر روابط سلطه، متابعت یا هم‌ارزی (هم‌گونی) برقرار می‌کنند که به دلیل دسترسی هر یک از آن‌ها به کالاها یا منابعی (سرمایه) است که در این میدان محل نزاع است. این کالاها را می‌توان اصولاً به چهار مقوله تفکیک کرد: سرمایه اقتصادی، سرمایه اجتماعی (انواع گوناگون روابط ارزش‌مند با دیگران مهم)، سرمایه فرهنگی (انواع و اقسام معرفت مشروع) و سرمایه نمادین (پرستیژ و افتخار اجتماعی). ماهیت این موقعیت‌ها و «تعریف عینی آن‌ها» باید در رابطه آن‌ها با شکل مناسب و درخور سرمایه جستجو شود. نفس وجود میدان به معنی پیش‌فرض گرفتن و خلق عقیده به مشروعیت و ارزش سرمایه محل نزاع در میدان است. این نفع و علاقه مشروع در میدان را همان فرایندهای تاریخی ایجاد می‌کنند که خود میدان را نیز ایجاد می‌کنند» (جنکینز، ۱۳۸۵: ۱۳۵-۱۳۶).

میدان در جامعه‌شناسی بوردیو مجموعه‌ای از روابط تاریخی و عینی میان موقعیت‌هایی است که وابسته به اشکال خاصی از قدرت (یا سرمایه) است و مفهوم ابیتوس (منش) نیز مجموعه‌ای از روابط تاریخی ته‌نشین شده در اندام افراد است که به شکل مدلی جسمی و ذهنی از دریافت، تحسین، و کنش به منصفه ظهور می‌رسد (بوردیو و وکان، ۱۹۹۲: ۱۶). هر میدان ارزش‌های خاص خود را تجویز می‌کند و اصول تنظیمی خودش بر آن حکمرانی می‌کنند. این اصول فضای از نظر اجتماعی ساخت‌یافته‌ای را محصور می‌کنند که درون آن عاملان، بسته به موقعیتی که در آن فضا به خود اختصاص می‌دهند، اعم از آنکه در پی

دگرگونی یا نگهداری فرم آن و مرزهای آن باشند، به منازعه با یکدیگر می‌پردازند (همان: ۱۷). پس میدان فضاهای ساختارمند موقعیت‌ها تعریف می‌شود (بورديو، ۱۹۸۴).

### تفاوت زمینه تکوین و زمینه کاربرد

در تلاش برای توضیح این قسمت از تعبیر «نظریه‌های سیار»<sup>۱</sup> جهت ورود به بحث استفاده خواهیم کرد و مرادمان اشاره به وضعیتی است که در آن نظریه‌ها «از جایگاه خود حرکت کرده و می‌کشند در درون منطقی دیگر احکام خود را به کار گیرند» (یوسفی، ۱۳۸۹: ۳۶). ادوارد سعید نظریه‌های فوکو در باب قدرت را از مصادیق چنین حرکتی معرفی می‌کند. دیدگاه سعید به اجمال چنین است که «فوکو در HSI<sup>۲</sup> وقتی زبان تشریح جزئیات در انواع مکان‌های اعمال قدرت- دانایی را به کلیتی تحت عنوان جامعه تعمیم می‌دهد و ادعا می‌کند که قدرت همه‌جا وجود دارد، با گسترده کردن روش‌شناسی‌اش در یک دام نظری افتاده است: حرکت نظریه» (یوسفی، ۱۳۸۹ به نقل از سعید، ۱۹۸۳).

به نظر می‌رسد بتوان چنین خط سیری را برای نظریه‌های سایر نظریه‌پردازان اروپایی و در اینجا پی‌یر بورديو نیز تشخیص داد، با این تفاوت که این بار نه خود بورديو بلکه مصرف‌کنندگان نظریه او به این دام افتاده‌اند. نباید فراموش کرد که جامعه‌شناسی هنر بورديو از اساس در بستر جامعه فرانسه تکوین یافته و کاربرد آن در بستر فرهنگی- اجتماعی دیگری همچون ایران با مسائلی مواجه می‌شود. اگر به این تفاوت خاستگاه توجه نکنیم بسا به کارگیری نظریه بورديو از اساس گونه‌ای نقض غرض شود و در نتیجه کارایی خود را از دست بدهد.

لزوم احتیاط در اتخاذ دستگاه نظری و مفاهیم بنیانی بورديو زمانی ضرورت پیش‌اروی پژوهشگر هنر قرار می‌گیرد که توجه داشته باشیم بورديو در صدد بود به تبیین و توضیح این مسئله نایل شود که «چگونه اقشار پایین‌تر اجتماع ارزش‌های طبقه حاکم را درونی کرده و می‌پذیرند و با آن ارزش‌ها به قضاوت و نقد خود می‌پردازند» (شریعتی، ۱۳۸۸: ۱۳). با در نظر گرفتن این نکته که بورديو فرهنگ را داو مبارزه طبقاتی می‌دانست و به همین دلیل جنکینز «سلطه و بازتولید مستمر و موفقیت‌آمیز آن» (جنکینز، ۱۳۸۵: ۱۴۴) را محور نظریه بورديو معرفی می‌کند، درمی‌یابیم که خاستگاه تکوین این نظریه، جامعه‌ای است که عامل اقتصادی زمینه اصلی تفاعل طبقات مختلف نسبت به یکدیگر نیست یا دست کم تنها عامل نیست. آیا

۱. ر.ک. : Said, Edward W. (1983): *The World, the Text, and the Critic*, Cambridge Harward University Press

۲. منظور ترجمه انگلیسی تاریخ جنسیت است.

مشروع نخواهد بود اگر بپرسیم در کجای ایران فرهنگ، عامل سلطه طبقاتی است؟ از نظر بورديو «متداول‌ترین ابزار تمایز فرهنگ و هنر است. تمایز به منزله نوعی استراتژی با کالاهای فرهنگی‌ای که مصرف و تملک می‌کنیم (تابلوهای هنری، رفتن به اماکن فرهنگی)، قضاوت‌هایی که درباره دیگران به کار می‌بریم (سلیقه دیگری را دهاتی خواندن یا دیگری را تازه به دوران رسیده قلمداد کردن)، رفتاری که در پیش می‌گیریم تا خود را از عامه مردم جدا کنیم (نحوه غذا خوردن، حرف زدن، لباس پوشیدن یا مثلاً به موسیقی کلاسیک، نقاشی آبستره یا تئاتر پیشگام علاقه نشان دادن یا به آن تظاهر کردن به سبب اعتباری که این رفتار در جامعه دارد) نمود می‌یابد» (شریعتی، ۱۳۸۸: ۱۶). به نظر نمی‌رسد به جز «سلیقه دیگران را دهاتی خواندن» و تا حدودی «لباس پوشیدن» به‌واقع هیچ‌یک از مصادیقی که بورديو ابزار تمایز بودن فرهنگ و هنر ذکر می‌کند در شرایط فعلی ما از چنان فونکسیون بر خوردار باشد. «در واقع مسئله‌ای که ما با آن درگیریم گویا این نیست که فرهنگ داو مبارزه طبقاتی است. در نتیجه سرمایه فرهنگی در میدان هنر جای سرمایه اقتصادی در میدان تجارت را پُر تواند کرد؛ ما از اساس با طبقه‌ای سروکار نداریم که بکوشد از طریق مصرف فرهنگی خود را از طبقه پایینی متمایز کند تا بدین ترتیب تلاش کند سلطه مادی خویش را در جای دیگری نیز تحکیم بخشد. گویا ما با جامعه‌ای روبه‌رویم که با هنر هیچ ارتباطی ندارد. در این جامعه چه طبقاتی باشد و چه نباشد، همه به یک اندازه با هنر والا بی‌نسبت‌اند و بر خور داری اقتصادی هم‌چنان عامل یکه‌تاز تمایز و تفاخر اجتماعی است» (وطن‌خواه، ۱۳۹۰: ۱۱۹). از نظر بورديو «فقط به سبب نداشتن امکانات مالی نیست که به یک کنسرت کلاسیک، موزه یا به اپرا نمی‌رویم. از احساس اینکه سر جای خود نیستیم معذیبیم و تفاوت لباس پوشیدن، رفتار و داوری‌هایمان با محیط اطرافمان چونان مانعی پنهان عمل می‌کند و ما را از سر کشیدن به این حوزه‌ها باز می‌دارد» (همان: ۱۵). رهیافت نظری این دستگاه تحلیلی به خوبی نشان‌دهنده بستری اجتماعی است که تفکیک و طرد و رقابت و تمایز از ساحت آشکار و فیزیکی خود به ساحتی نرم و ناپیدا منتقل شده است. به‌کارگیری چنین نظریه‌ای در بستر اجتماعی از اساس متفاوت باید تجدیدنظر اساسی شود با این رویکرد که عامل اقتصادی اگر نگوئیم تنها عامل، دست‌کم مهم‌ترین عامل تفاخر و رقابت میان کنشگران است.

زمینه‌ای که ما با آن سروکار داریم، علاوه بر مورد گفته شده تفاوت‌های دیگری هم با زمینه تکوین نظریه بورديو دارد؛ برای مثال، در مورد ایران می‌توان این سخن بورديو را پذیرفت که «نهادهای آموزشی عملاً همان ساخت سنتی توزیع سرمایه فرهنگی را رعایت کرده و نظم پیشین را باز تولید می‌کنند» (شریعتی، ۱۳۸۸: ۱۳)، اما چرا نباید به این جمله تردید کرد که «سیاست دموکراتیزاسیون نهادهای آموزشی، مدرسه یا دانشگاه، با هدف تخفیف نابرابری‌ها و

در دسترس عموم قرار دادن فرهنگ و دانش شکست خورده است» (همان)؟ اینجاست که یک بار دیگر به همان «نظریه‌های سیار» برمی‌خوریم.

در زبان فارسی، هر دو اصطلاح culture و Culture را به فرهنگ ترجمه می‌کنیم و در نتیجه مفروض می‌گیریم که نهاد آموزش و پرورش ایران (در معنای عام که هم دربرگیرنده آموزش و پرورش است و هم آموزش عالی) اساسنامه خود را بر مبنای «در دسترس عموم قرار دادن Culture» تدوین کرده است و حال که چنین نتیجه‌ای حاصل نشده پس نهادهای آموزشی در دستیابی به این هدف با شکست مواجه شده‌اند در حالی که با پذیرفتن جمله نخست مبنی بر «بازتولید ساخت سنتی سرمایه فرهنگی»، باید در جمله دوم فرهنگ را معادل culture قرار دهیم و پس از آنکه آن را بدین صورت تصحیح کردیم بپرسیم: آیا به واقع سیاست دموکراسی کردن نهادهای آموزشی با هدف و در دسترس قرار دادن فرهنگ و دانش شکست خورده است؟

### جامعه‌شناسی هنر، نظریه میدان و معماری ایران

برای پرداختن به چندوچون کاربست جامعه‌شناسی هنر بورديو و نظریه میدان او در مورد معماری، ذکر چند نکته مقدماتی خالی از فایده نیست.

ناتالی هینیک بورديو را متعلق به نسل سوم جامعه‌شناسی هنر می‌داند<sup>۱</sup> که «هنر را چونان جامعه» می‌نگرند و به دنبال مطالعه مجموع کنش‌های متقابل، کنشگران، نهادها و اشیایی‌اند که در مجموع هنر خوانده می‌شود. کار او، همچون دیگر جامعه‌شناسان این نسل، بر سه حوزه دریافت، میانجی‌ها، تولید و آثار بنا می‌شود (هینیک، ۱۳۸۴). بورديو با توصیف تقابل میان هنر که قرار است ابژه مطالعه شود، و جامعه‌شناسی، به‌مثابه علم، نخستین سنگ‌بنای جامعه‌شناسی هنر خود را استوار می‌کند. به نظر بورديو علم، هنر را که میل به پرواز دارد زمینی می‌کند و بدین‌وسیله تلاش می‌کند از چندوچون آن سردرآورد. طبیعی است که در این تقابل هنر در مقابل ابژه مطالعه علم شدن از خود مقاومت نشان می‌دهد. بورديو عالم هنر را چنین تعریف می‌کند: «عالم باور، باور به استعدادهای خدادادی، و بی‌همتایی آفریننده نآفریده... [که مطابق با آن]، به اثر هنری و "آفریننده" نآفریده آن قلمرویی مجزا و مقدس

۱. نسل اول دغدغه «هنر و جامعه» داشتند. فعالیت آن‌ها را می‌توان زیبایی‌شناسی جامعه‌شناختی *Esthétique sociologique* نامید. روش کار آن‌ها نظری بود. نسل دوم «هنر در جامعه» و به عبارتی تعیین جایگاه هنر در جامعه را وجهه همت خویش ساخته بودند و از روش اسنادی سود می‌جستند. تلاش این نسل را که بیش‌تر در انگلستان و ایتالیا تداوم یافت تاریخ اجتماعی هنر نامیده‌اند (ر.ک. هینیک، ناتالی (۱۳۸۴): جامعه‌شناسی هنر، ترجمه عبدالحسین نیک‌گهر، تهران: آگه، ص ۲۸-۳۰ و ۶۳ و ۷۲).

اختصاص داده می‌شود و با آن‌ها با احترام تمام برخورد می‌شود» (بوردیو، ۱۳۸۵: ۱۰۰) که به جامعه‌شناسی اجازه می‌دهد تنها «توضیحی درباره مصرف فرهنگی و نه تولید فرهنگی ارائه کند» (همان) و جامعه‌شناسی که در پی فهم و تبیین و توضیح یافته‌هایش است به «افسون‌زدایی، تحویل‌گرایی، هنرناشناسی یا تقدس‌شکنی» متهم می‌شود و بدین ترتیب «منشأ ناراحتی و سوءتفاهم است. جامعه‌شناسی کوچک و بزرگ را در مرتبه قرار می‌دهد و در هر صورت، از درک نبوغ هنرمندان عاجز است» (همان).

از سوی دیگر، بوردیو از جامعه‌شناسی هنر و ادبیات مارکسیستی نیز انتقاد می‌کند که بی‌التفات به فرایند تولید، نویسنده یا هنرمند را «تابع محدودیت‌های محیط اجتماعی یا درخواست‌های صریح گروهی از مشتریان آثار» قرار می‌دهد و بدین ترتیب به نوعی «غایت‌شناسی یا کارکردگرایی خام» بسنده می‌کند. طبق این رویکرد، «اثر مستقیماً از کارکردی که ظاهراً اجتماع برای آن در نظر گرفته است استنتاج می‌شود». این نوع جامعه‌شناسی «منطق ویژه قلمرو تولید هنری را باطل می‌کند» (بوردیو، ۱۳۸۵: ۱۰۱). جامعه‌شناسی هنر و ادبیات به تعبیر بوردیو «در شکل متعارفش، عنصری حیاتی، یعنی سپهر تولید هنری را فراموش می‌کند: سپهری اجتماعی که سنت‌های خود، قوانین عملکرد و جذب نیروی خود و بنابراین تاریخ خود را دارد» (همان).

بوردیو درک جدید و متفاوتی از مسئله تولید/اجتماعی بودن هنر ارائه می‌دهد و آن را از مقوله سفارشی کار کردن، به کل، جدا می‌کند. به نظر او «سازگاری یا انطباق تولید با مصرف عمدتاً ناشی از هم‌شکلی ساختاری میان قلمرو تولید (میدان هنری) و میدان مصرف‌کنندگان (یعنی میدان طبقه مسلط) است. تقسیمات درونی میدان تولید به شکل خودکار در قالب منبع تفکیک‌شده‌ای که به درخواست‌های تفکیک‌شده خودکار گروه‌های مختلف مصرف‌کنندگان پاسخ می‌گوید بازتولید می‌شود» (همان: ۱۰۴).

بوردیو، سخن آندره مالرو را می‌پذیرد که «هنر از هنر تقلید می‌کند» و علاوه بر آن تأیید می‌کند که «آثار هنری را نمی‌توان صرفاً برحسب درخواست یعنی برحسب انتظارات زیباشناختی و اخلاقی گروه‌های مختلف مخاطبان تبیین کرد» (همان: ۱۰۱)، ولی به هیچ وجه نمی‌پذیرد که «سوژه» تولید هنری و محصول آن هنرمند باشد. او مجموعه عواملی را دست‌اندرکار تولید اثر هنری می‌داند؛ «کسانی که درگیر کار هنرنده، به هنر علاقه‌مندند، از قبل هنر و تداوم بقای آن منتفع می‌شوند، از راه هنر زندگی می‌کنند و به عشق آن زنده‌اند، تولیدکنندگان آثاری که به عنوان آثار هنری شناخته می‌شوند... منتقدان، مجموعه‌داران، دلالان هنری، گالری‌داران، مورخان هنر و نظایر آن» (همان: ۱۰۶) و به این ترتیب جامعه‌شناسی آثار هنری «عین توجه به خود فرایند تولید است. موضوع این جامعه‌شناسی

حوزه [میدان] تولید فرهنگی و رابطه میان حوزه [میدان] تولید و حوزه [میدان] مصرف‌کنندگان است. موجبیت‌های اجتماعی‌ای که اثر هنری رد و نشان آن‌ها را بر خود دارد دو منشأ دارد: بخشی از آن از طریق منش تولیدکننده اعمال می‌شود و ریشه در شرایط اجتماعی تولید او به عنوان سوژه‌های اجتماعی (خانواده و جزآن) و تولیدکننده (آموزش این یا آن مکتب، ارتباط‌های حرفه‌ای) دارد، و بخشی نیز از طریق الزام‌ها و محدودیت‌های اجتماعی اعمال می‌شود که در جایگاهی حک شده است که تولیدکننده در یک حوزه تولید خاص کمابیش مستقل اشغال می‌کند... در مقابل، هیچ‌کس هم نمی‌تواند مستقیماً از خصوصیات اجتماعی تولیدکننده - خاستگاه اجتماعی او - به خصوصیات محصول او گذر کند... لذا سوژه پدیدآورنده اثری هنری نه هنرمندی منفرد است و نه گروهی اجتماعی؛ سوژه پدیدآورنده اثر هنری میدان تولید هنری به‌مثابه یک کل است» (همان: ۱۰۲).

بدین ترتیب، بورديو موفق می‌شود با اعلام استقلال و خودآیینی میدان هنر از یک‌سو و مبنای قراردادن فرایند تولید آثار هنری از سوی دیگر، به مثابه هدف جامعه‌شناسی هنر، هنر را ابژه مطالعه علم قرار دهد بی‌آنکه بخواهد ارزش و اهمیت آثار را با تقلیل آن‌ها به صرف خاستگاه طبقاتی هنرمندان یا وابستگی آن‌ها به گروه‌های مختلف اجتماعی تخفیف دهد.

مبتنی بر رهیافت علمی بورديو و با توجه به آنچه از نقطه‌نظر هنرمندان و به‌طور کلی میدان هنری نسبت به «هنرمند خلاق» و «آفریننده ناآفریده» و نیز شکوه اثر هنری نقل می‌کند - و می‌دانیم که از اساس او قصد تبیین این سحرانگیزی را داشت، اگر قصد داشته باشیم از جامعه‌شناسی هنر بورديو برای مطالعه «معماری ایران» بهره بگیریم باید ابتدا چهره‌ای/ از معمار به منزله تولیدکننده طلسمی به نام اثر معماریانه در میان معماران وجود داشته باشد تا پس از آن لازم آید دست به «توصیف ظهور تدریجی مجموعه آن شرایط اجتماعی» (بورديو، ۱۳۷۹: ۱۵۵) بزنیم که منجر به ساختن چنان چهره‌ای از معمار به‌مثابه جادوگر شده است. اما نویسندگان معماری خود زحمت این کار را از دوش جامعه‌شناس برداشته‌اند.

برای نمونه مصطفی کیانی در معماری دوره پهلوی اول در فصل سوم زیر عنوان «تأثیرات باستان‌گرایی»، به محاجه با این سخن درست علی‌اکبر صارمی پرداخته که «در دوران پهلوی اول، هنرمندان معماری ایرانی و غربی که سازنده بناهای دولتی و آموزشی و صنعتی بودند برای اولین بار با نوعی انتخاب تاریخی روبه‌رو شدند. آنان باید می‌فهمیدند که از چه دوره چگونه و به چه مقدار انتخاب کنند.» و می‌نویسد: «به نظر می‌رسد این انتخاب به گونه‌ای ناچار و اجباری انجام شد و نه اختیاری. میزان این استفاده که از چه دوره یا به چه مقدار باشد بیش از آنکه نتیجه برداشت بینش و یا ذوق هنرمندان معماران باشد - که بود - بازتاب تبلیغات، جو سیاسی، تأثیرات وارداتی معماری غرب و خواست حکومت بود که با آگاهی تمام صورت گرفت»



(کیانی، ۱۳۸۳: ۸۵). در جای دیگری نیز معماران آن دوره را در طول اراده رضاشاه قرار می‌دهد که پیاده‌کننده منویات او بودند؛ «سیاست تضعیف مذهبی (که در آغاز با دین‌دوستی شروع و سپس مراحل دین‌گریزی و دین‌زدایی را در پی داشت) عیناً در معماری این دوره متظاهر شد. در دهه اول دوره بیست ساله بناهایی ساخته شدند که نشانه‌های معماری سنتی و اسلامی را در خود داشتند اما این نگرش با روندی که گفته شد متوقف شد» (همان: ۹۰).

با این اوصاف به نظر نمی‌رسد هیچ لزومی به استفاده از جامعه‌شناسی هنر باشد چرا که از اساس معمار علاوه بر آنکه هیچ خصلت جادوگرانه‌ای ندارد، به مجری بی‌اراده مشیت ملوکانه شاه فروکاسته شده است؛ دیگر چه نیازی است که او را از آسمان به زمین بیاوریم؟

اما نظریه بوردیو وجه دیگری نیز دارد. به زعم او موضوع ویژه جامعه‌شناسی هنر «نه هنرمند منفرد است و نه رابطه میان هنرمند با هر گروه اجتماعی خاصی که تلقی از آن به عنوان علت فاعلی یا اصل تعیین‌کننده فرم و محتوای اثر یا به عنوان علت غایی تولید هنری است... موضوع جامعه‌شناسی محصولات فرهنگی باید کل مجموعه روابط بین هنرمندان رشته‌های مختلف با یکدیگر و فراتر از آن، بین کل مجموعه عوامل درگیر در فرایند تولید اثر، یا دست‌کم فرایند تولید ارزش اجتماعی اثر باشد» (بوردیو، ۱۳۸۵: ۱۰۱). در این صورت اگر بوردیو می‌خواست هنرمند خلاق جادوگر را از آسمان به زمین آورده و با تمرکز بر فرایند تولید او را در جایگاه عینی میدانی‌اش بنشانند، ما باید با تکیه بر فرایند تولید اثر معماری، معمار را که به دست نویسندگان معماری تا سر حد عروسک خیمه‌شب‌بازی تقلیل یافته به جایگاه میدانی‌اش بازگردانیم و بی‌شک در این فرایند افزایش اعتبار و حیثیت معمار ایرانی مضمّن است. به تعبیر بوردیو «مسئله اصلی توصیف ظهور تدریجی، مجموعه آن شرایط اجتماعی است که وجود چهره هنرمند را در مقام تولیدکننده طلسمی به نام اثر هنری ممکن می‌سازد. به عبارت دیگر، مسئله اصلی تأسیس و برساختن میدان هنری است... آن هم به منزله فضایی که در محدوده آن ایمان به ارزش هنر و به قدرت هنرمند در خلق آثار ارزش‌مند به طور مستمر تولید و بازتولید می‌شود. حاصل این کار نه فقط فهرستی از شاخص‌های استقلال و خودآیینی هنرمند است... فهرست دیگری نیز به دست می‌آید که حاوی نشانه‌های استقلال و خودآیینی خود میدان هنری است؛ برای مثال، ظهور مجموعه نهادهای خاصی که وجودشان شرط ضروری عملکرد اقتصاد کالاهای فرهنگی است. این نهادها عبارت‌اند از محل‌های نمایش (موزه‌ها، نمایشگاه‌ها)، نهادهای ویژه تقدیس یا تجویز (آکادمی‌ها، محافل هنری)، موارد مربوط به بازتولید تولیدکنندگان و مصرف‌کنندگان (مدارس هنری)، عاملان و کارگزاران متخصص (واسطه‌ها، منتقدان، مورخان هنر، صاحبان مجموعه‌های هنری) (بوردیو، ۱۳۷۹: ۱۵۵).

در مقام جمع‌بندی می‌توان گفت هنگام کاربرد جامعه‌شناسی هنر بوردیو توجه به دو نکته

اساسی واجب می‌نماید؛ نخست آنکه در جامعه ایران، به خلاف زمینه تکوین این نظریه، فرهنگ به هیچ‌وجه داو مبارزه طبقاتی نیست و تمایزیابی کنشگران با توسل به عناصر فرهنگی صورت نمی‌گیرد. دوم اینکه به تبع، هنرمند نیز از چنان جایگاهی که در زمینه مبدأ برخوردار است بهره‌ای ندارد و تولید هنری نیز نه محصولی اجتماعی که زاینده مستقیم اراده صاحبان قدرت قلمداد می‌شود. در ادامه با توضیح تفاوتی که از نظر ماهوی میان ماده‌موضوعه‌های تحلیلی مختلف وجود دارد به وجه دیگری از پاسخ خود به پرسش اصلی مقاله خواهیم پرداخت.

### تفاوت‌های ماهوی ماده‌موضوعه‌ها

شق دیگری از مشکل «نظریه‌های سیار» و «حرکت نظریه» زمانی رخ می‌نماید که پژوهشگر تصمیم می‌گیرد دستگاه نظری خاصی را از نظر قلمرویی تحلیلی به حوزه‌های دیگری گسیل دارد که نظریه‌پرداز خود بدان‌ها نپرداخته بود. در اینجا بی‌آنکه خواسته باشیم از قدرت تبیینی نظریه بحث کنیم، این نکته را برای ورود تذکر می‌دهیم که از اساس یک نظریه‌پرداز نظریه خود را برای تحلیل چند ماده‌موضوعه خاص به کار می‌گیرد. این قلمروهای تحلیلی - که خود با توجه به نیازها و شرایط اجتماعی زمان تدوین پیشاروی نظریه‌پرداز قرار گرفته‌اند - مهر خود را بر نظریه می‌زنند و زان پس نظریه برخی خصلت‌های آن‌ها را به خود می‌گیرد. این واقعیه هم‌زمان دو پیامد را با خود به همراه خواهد داشت.

نخست اینکه هر گاه پژوهشگران دیگری از بسترهای اجتماعی متفاوت نسبت به خاستگاه آن نظریه، قصد به کارگیری آن را در قلمروهای تحلیلی مشابه داشته باشند، الگوی عملی مناسبی پیشاروی خویش دارند. برای مثال، بورديو با طرح نظریه میدان، عمده تحقیق‌های خود را به جامعه‌شناسی هنر و ادبیات اختصاص داد. به همین دلیل «میدان» که ابتدا برای تحلیل رمان به کار گرفته شده بود پس از تدوین کامل، گویی برخی ویژگی‌های ذاتی رمان را به خود گرفت. در جامعه‌شناسی هنر نیز بورديو نظریه میدان خود را برای تحلیل نقاشی به کار گرفت<sup>۱</sup> و همین ماده‌موضوعه موجب شده است که جامعه‌شناسی هنر او خصلت میدان

۱. در اینجا بحث ما ناظر بر جامعه‌شناسی تولید و مباحث مربوط به تحلیل فرایند تولید اثر هنری، تکوین تاریخی امر زیبا و نیز خلق خود هنرمند در درون میدان است. پژوهش‌های تجربی بورديو در جامعه‌شناسی دریافت یا مصرف فرهنگی علاوه بر نقاشی، عکاسی، موسیقی و تئاتر را نیز دربرمی‌گیرد. در این سطح از نظر سیر بحث و نتیجه‌گیری تفاوت چندانی میان مباحث مربوط به عکاسی و نقاشی او وجود ندارد و در نهایت هر دو بحث به این نتیجه ختم می‌شوند: «توزیع نابرابر سرمایه‌های فرهنگی در جامعه و تملک این سرمایه‌ها به دست «وارثان»، آن‌ها که در خانواده و محیطی فرهنگی رشد کرده‌اند، به شکلی طبیعی سرمایه‌های فرهنگی، اجتماعی و نمادین را به ارث برده‌اند، با این حوزه خویشاوندی دارند، زبانش را می‌دانند و رفتن به موزه، شرکت در کنسرت موسیقی، تئاتر و گالری نقاشی در آن‌ها عادت‌ی ثانویه است» (ر.ک. شریعتی، ۱۳۸۸: ۷).

نقاشی را به خود بگیرد. در این حالت استفاده از چارچوب نظری جامعه‌شناسی ادبیات او و به کارگیری نظریه میدان ادبی‌اش برای «صورت‌بندی میدان تولید ادبی ایران» و نیز «بررسی رابطه سبک زندگی و اسلوب نوشتاری صادق هدایت در میدان تولید ادبی ایران» مشکلی ایجاد نمی‌کند و مشروع خواهد بود.

پیامد دوم زمانی روی می‌نماید که دامنه بحث برای مثال به «صورت‌بندی میدان تولید نمایشنامه در ایران (۱۳۴۹-۱۳۴۰)» گسترده می‌شود. به رغم آنکه نمایشنامه و رمان هر دو به میدان تولید ادبی تعلق دارند و در اغلب موارد از نظر ساختاری بسیار شبیه هم‌اند، در نهایت ویژگی‌های میدان تولید نمایشنامه از میدان رمان متفاوت می‌شود. در این حالت ترسیم «میدان معماری ایران» که از اساس مقوله جداگانه‌ای است موقعیت دشوارتری پیدا می‌کند چرا که، به ظاهر، با بسیاری از مباحث بوردیو در نظریه میدان همخوانی ندارد و به نظر می‌رسد نظریه هنگامی که به سپهر تحلیلی دیگرگونه‌ای وارد می‌شود نیز به وضعیت «نظریه سیار» مبتلا خواهد شد.<sup>۱</sup> در ادامه به این مسئله بیشتر خواهیم پرداخت و تلاش می‌کنیم از خلال مقایسه میدان‌های تولید ادبی و هنری ایران با میدان معماری، به ترسیم شمای کلی آن دست یازیم. عده‌ای از جامعه‌شناسان به برخی وجوه تفاوت ماهوی میان معماری و سایر هنرها، هر چند به اجمال، اشاره کرده‌اند. گنورگ زیمل در مقاله «ویرانه» معماری را تنها هنری می‌داند که در آن «نبرد بزرگ میان اراده روح و جبر طبیعت به صلحی واقعی می‌انجامد؛ یعنی، در آن روح با اشتیاق فرارونده و طبیعت با نیروی جاذبه‌اش به تعادل می‌رسند» (زیمل، ۱۳۶۸: ۵۹)، در حالی که در «شعر، موسیقی و نقاشی قوانینی که بر مصالح فرمان می‌رانند باید خموشانه تسلیم برداشت هنری شوند... آنچه سنگ و برنز از خود در اثر هنری مایه می‌گذارند حاصلش چیزی نیست مگر ابزاری برای تجلی روح» (همان).

زیمل این تفاوت ماهوی را به اعتبار رابطه آنتاگونیستی میان روح و طبیعت مطرح کرده

۱. برای نمونه نیک کلدری در مقاله‌ای با عنوان «فراسرمایه رسانه‌ای: گسترش دامنه شمول تئوری میدان بوردیو» نیز به همین موضوع پرداخته است. کلدری ابتدا به بوردیو ارجاع می‌دهد که موقعیت رسانه‌ها را از این حیث که در میان دو قطب اقتصادی و فرهنگی میدان فراخ‌تر فرهنگی از موقعیت میانین برخوردارند و به این اعتبار دارای منفعت منحصره فردی‌اند میدان در نظر می‌گرفت. سپس، با تذکر تنش اساسی که در مفهوم قدرت رسانه‌ای وجود دارد، می‌کوشد با رفع نارسایی‌های نظریه میدان، از آن برای تحلیل وضعیت رسانه‌های ایالات متحده بهره جوید.

Couldry, Nick (2005), "Media meta-capital: Extending the range of Bourdieu's field theory", in: *After Bourdieu, Influence, Critique, Elaboration*, edited by L. Swartz and Vera L. Zolberg, Springer Science + Business Media, Inc.

است که گرچه ابتدا با تبدیل مواد به بنایی معماریانه، به پیروزی روح بر ماده می‌انجامد ولی در پایان با فروریختن بنا و تبدیل آن به ویرانه، طبیعت داد خود را می‌ستاند؛ «به هر تقدیر تعادل بی‌مثال - میان ماده مکانیکی و بی‌جان که منفعلانه در برابر فشار مقاومت می‌کند و معنویت آگاه که فرامی‌رود - زمانی درهم می‌شکند که ساختمانی فروریزد، زیرا معنایش چیزی نیست مگر آغاز سروری نیروهای صرفاً طبیعی بر کار آدمی: تعادل میان طبیعت و روح که ساختمان مبین آن بود به نفع طبیعت تغییر می‌کند» (همان: ۵۹) و بدین ترتیب «طبیعت اثر هنری را به ماده‌ای برای تجلی خود تغییر داده است، همان‌گونه که قبلاً خود به عنوان ماده‌ای به هنر خدمت کرده بود» (همان: ۶۱).

جانث ولف این تفاوت را به گونه دیگری مطرح می‌کند و معتقد است «اشکال مختلف هنری در زمان‌های مختلف و به میزان‌های متفاوت دگرگون می‌شوند... گاه گفته می‌شود که واکنش حوزه‌های فرهنگی مختلف در برابر دگرگونی اجتماعی متفاوت است و برخی آهسته‌تر از بقیه دگرگون خواهند شد. شکی نیست که این حقیقت دارد. انتظار می‌رود که نفوذ سیاست در ادبیات و نقاشی مشهودتر از موسیقی باشد، و سرشت فنی عملی تولید، واکنش ادبیات را در برابر دگرگونی اجتماعی سریع‌تر از واکنش معماری کند» (ولف، ۱۳۶۷: ۹۲).

با توجه به دیدگاهی که در این مقاله اتخاذ کردیم، تفاوت میان معماری به‌مثابه ماده‌موضوعه تحلیل بورديو با رمان، شعر، نقاشی و نمایشنامه تفاوت ماهوی است و به نظر می‌رسد این تفاوت از یک سو به موقعیت ساختاری این میدان راجع باشد که در میان دو قطب اقتصادی و فرهنگی میدان فراخ‌تر فرهنگی از موقعیت میانی برخوردار است و از سوی دیگر ناشی از تفاوت ماهوی محصولی باشد که به مثابه تولید اجتماعی در این میدان حاصل می‌شود. به همین دلیل یافتن رابطه‌ای میان اسلوب معماری و سبک زندگی آرشیستیک، چنانکه در میدان تولید ادبی مقدور است، بسیار دشوار است. پرواضح است که ویژگی‌های یک بنا، ناشی از آموخته‌های سازنده آن است ولی باید در نظر داشت که «رمان» و «بنا» از اساس با یکدیگر متفاوت‌اند و به همین دلیل بورديو می‌توانست از شیوه روایت فلوبر و «استفاده فلوبر از نقل قول مستقیم و غیرمستقیم» (بورديو، ۱۳۷۵: ۹۱) برای تشخیص «موضع کناره‌جویی و اعتزال اجتماعی» (همان) استفاده کند و آن را «نشان موافقت یا تمسخر» (همان) بداند و بدین ترتیب «مسیر فلوبر از خصومت به موافقت» را نمایان سازد. رمان از آنجا که «بخشی از فضای اجتماعی<sup>۱</sup> است که خود نویسنده در آن جای دارد و بنابراین افزارهایی در اختیارمان می‌نهد که برای تحلیل خود او نیازمند آنیم» (همان: ۷۷)، می‌تواند ابزاری باشد برای تشخیص «کنش نسبت به واقعیت اجتماعی» (پرستش و دیگران، ۱۳۸۵: ۱۲۷) و «کنش نسبت به

مسائل سیاسی» (همان). در رمان می‌توان از «شکل یا فرم بیان»، «زاویه دید»، «شخصیت‌پردازی»، «زمان و مکان»، «میزان تخطی قهرمان یا راوی از قوانین» (همان: ۱۲۹ و ۱۳۰)، برای تجزیه و تحلیل موقعیت اجتماعی تولیدکننده اثر و نیز دستیابی به هستی‌شناسی او بهره برد در حالی که در معماری، به دلیل تفاوت ماهوی دو محصول تولیدشده، چنین امکانی برای ما وجود ندارد.

بوردیو در تحلیل «آموزش عاطفی فلور» تلاش کرد «موضع واقعی فلور را در فضای اجتماعی» (فلور، ۱۳۷۵: ۷۹) نشان دهد و بر آن بود که مشخص کند چگونه «این موضع که از حیث ساختی شبیه موضع قهرمان اصلی - فردریک - است، در جمع با سایر عوامل به نویسنده اجازه می‌دهد که جهانی اجتماعی را که در رمان ترسیم شده است به شیوه‌ای خاص درک کند» (همان). برای دست یازیدن به این هدف او کار خود را از «بازنمایی ساخت حوزه [میدان] قدرت و موضع نویسنده در آن ساختار به دست فلور» آغاز کرد. در نهایت، به این نتیجه رسید که «اگر فلور توانست تجربه خود از عدم قطعیت دوران نوجوانی را ... به فردریک نسبت دهد، به این سبب بود که قادر بود خود را ... در موقعیتی همگن در درون حوزه [میدان] ادبی قرار دهد و همین موقعیت بود که او را توانا ساخت تا با قرارگرفتن در آن، عینی شدن موقعیت گذشته‌اش را بازشناسد» (همان: ۱۰۹).

این هومولوژی ساختاری از مفردات نظریه میدان بوردیوست که مطابق با آن میان ابیتوس (منش) نویسنده و قهرمان تشابه وجود دارد. این فرمول که مطابق با آن باید «مسیر زندگی و خط سیر نویسنده و قهرمان در جهان‌هایشان تعقیب شود و چگونگی شکل‌گیری منش آن‌ها نشان داده شود» (رضایی و طلوعی، ۱۳۸۵: ۹۳)، از آنجا که میان محصول نویسنده و معمار تفاوت ماهوی وجود دارد قابل اعمال در میدان معماری نیست. به همین دلیل اگر «میان منش هدایت و منش بوف کور نوعی شباهت ساختی» (پرستش، ۱۳۸۵: ۲۶۸) وجود داشته باشد که از آن طریق بتوان «روایت از مسیر زندگی بوف کور در جهان رمان» را «بازتاب مسیر زندگی صادق هدایت در جهان ادبی» (همان: ۲۶۶) در نظر گرفت و نیز بتوان با مطالعه نمایشنامه/ز پشت شیشه‌های اکبر رادی، در میدان تولید نمایشنامه، «هومولوژی ساختاری قرارگیری رادی در میدان تولید ادبی را در متن نشان داد» (رضایی و طلوعی، ۱۳۸۵: ۹۷) یا از مطالعه فیلمنامه حقایق درباره لیلیا دختر ادریس بیضایی بتوان «موضع او را در میان دیگر نمایشنامه‌نویسان دهه چهل و به صورتی هومولوژیک در میدان قدرت آن دهه» (همان: ۱۰۱) معین ساخت، ولی به هیچ‌وجه نمی‌توان از مطالعه بناهایی چون «هنرستان دختران» یا «ساختمان جیپ» یا «کاخ سعدآباد» موقعیت میدانی سازنده‌ی آن‌ها، وارثان هوانسیان، را بررسی کرد. دلیل این امر آن است که نویسنده در اثر خود فضایی اجتماعی را بازمی‌آفریند که می‌توان از روی آن دیگر

میدان‌ها را ترسیم کرد. این آفرینش اجتماعی خود مستلزم خلق شخصیت‌ها و مجموعه کنش‌هایی است که در درون ساختاری از امکان‌ها و محدودیت‌ها با یکدیگر رابطه برقرار می‌کنند. ساختاری که کنشگران بازآفرینی شده در داستان و نیز قهرمان داستان، درون آن قرار دارند نسبتی دارد با ساختاری که نویسنده خالق اثر درون آن حضور دارد. به همین دلیل می‌توان منش قهرمان داستان را بسیار شبیه به منش نویسنده اثر مشاهده کرد. اما یک بنا از چنین خصلتی برخوردار نیست و اثر هیچ معماری نمی‌تواند فضایی اجتماعی باشد که کنش‌های متقابل جهان واقعی در آن بازآفرینی شده است. به همین دلیل اگر در یک رمان یا نمایشنامه، «مناسبات میان میدان قدرت با میدان ادبی» (رضایی و طلوعی، ۱۳۸۵: ۱۰۲) بازآفرینی می‌شود در یک بنا چنین اتفاقی نمی‌افتد.

نکته دیگر آنکه در بحث خودمختاری میدانی، از نظر ساختاری در میدان تولید ادبی بورديو، به اعتبار دوری و نزدیکی مواضع به قواعد دیگر میدان‌ها، سه موضع وجود دارد. نخست، موضع هنر بورژوازی که لایه بالایی میدان را اشغال می‌کند و کنشگران (نویسندگان) آن به میدان قدرت نزدیک‌اند. دوم، موضع هنر اجتماعی است که اشغال‌کنندگان لایه پایینی میدان ادبی در آن قرار دارند و هنر متعهد تولید می‌کنند. موضع سوم که جایگاه آن در قلب میدان است، فقط برای میدان ادبی تولید می‌کند و برای آن قواعد درونی میدان تنها ملاک برای پیروی است. در این موضع که «هر تولیدکننده‌ای مصرف‌کننده‌اش را در میان رقبای خود می‌یابد» (بورديو، ۱۳۷۵: ۹۷)، هنر فقط برای خود هنر، بی‌غرض و بی‌کارکرد تولید می‌شود و هنر ناب نامیده می‌شود. برای میدان معماری، دست‌کم، در ابتدای سده چهاردهم نمی‌توان چنین ساختاری ترسیم کرد، زیرا معماری نمی‌تواند منصرف از مشتری/ مصرف‌کننده/ مخاطب باشد. به همین دلیل موضع هنر برای هنر در این میدان منتفی است و از سوی دیگر معمار نمی‌تواند بدون انعقاد قرارداد ساخت آغاز به کار کند. پس در این صورت نمی‌توان برای آن دو قطب بالایی و پایینی در نظر گرفت. چنین موقعیتی از آن سبب می‌شود که این میدان از اساس میان میدان اقتصادی و فرهنگی موقعیتی میانی بیابد. از سوی دیگر خود این رشته دارای دو وجه فنی و هنری است. در نتیجه باید معماری را از «مجسه‌سازی» - به مثابه هنر بی‌غرض - از یک‌سو و «ساختمان‌سازی» - به مثابه ساختنی که فاقد وجه هنری و فنی است - از سوی دیگر تفکیک کرد.

محمد رضایی و وحید طلوعی در «صورت‌بندی میدان تولید نمایشنامه در ایران» نیز به وجهی از مسئله متفاوت بودن ساختار برخی میدان‌ها با ساختار میدان مورد نظر بورديو اشاره کرده‌اند. میدان تولید نمایشنامه در بازه ۱۳۴۰ تا ۱۳۴۹ مطابق بررسی آن‌ها دوقطبی است که در یک قطب آثار سفارشی و سطحی قرار می‌گیرد و در قطب دیگر تئاتر تفکر که از قضا این

گونه‌ی اخیر تئاتر متعهد است. بدین ترتیب، مجبور می‌شوند از سه‌گانه‌ی نظریه‌ی بوردیو تخطی کنند زیرا در میدان نمایش ایران به خلاف نظریه‌ی بوردیو، لایه‌ی میانی جای لایه‌ی پایین را می‌گیرد و در نتیجه آثار ناب، هنر متعهدند و نه هنر برای هنر. علاوه بر این، به تفاوت ماهوی دو محصول نیز اشاره کرده‌اند: «نمایشنامه برخلاف سایر صورت‌های ادبی تمام نیست، مگر آنکه بر صحنه اجرا شود و به همین سبب، تماشاگر طلب است. از سوی دیگر، بسیاری از نمایشنامه‌های مطرح در این دهه و در تاریخ تئاتر این ملک، پرفروش و پرتماشاگر بوده‌اند. بنابراین، درست به نظر می‌رسد که قطب‌بندی میدان مذکور از آنچه بوردیو درباره‌ی تولید رمان می‌گوید متفاوت باشد» (رضایی و طلوعی، ۱۳۸۵: ۱۰۹).

در مورد میدان معماری این نکته را هم باید بیفزاییم که گرچه برخی نویسندگان، به درستی، به تقابل «بساز و بفروش/ مهندسان معمار آزاد» (باور، ۱۳۸۸: ۲۰۰) و نیز «معماران پیرو بازار/ معماران متعهد» (همان) اشاره کرده‌اند، ولی باید گفت الف) این دوگانه، دست‌کم، تا پیش از سال‌های دهه ۴۰ به منازعه‌ای از آن گونه که در میدان شعر و داستان میان متقدمان و متأخران در گرفت، منجر نشد؛ از سوی دیگر ب) بساز و بفروش‌ها مندرج در مقوله‌ی ساختمان‌سازی‌اند و در زمره‌ی معماران محسوب نمی‌شوند؛ علاوه بر این‌ها ج) در دوگانه‌ی دوم که داخل در میدان معماری است نیز نقطه‌ی مقابل معماران پیرو بازار، معماران متعهد قرار می‌گیرند و همان‌طور که در فقرة‌ی نمایشنامه مشاهده کردیم بحثی از هنر برای هنر یا هنر ناب به میان نمی‌آید. معماری در تحلیل نهایی، محصولی کارکردی تولید می‌کند.

حاصل کلام آنکه احتیاط در به‌کارگیری کلیشه‌وار نظریه‌ی میدان بوردیو برای توضیح مجموعه‌ی کنش‌های جاری در همه‌ی قلمروهای فرهنگی نخستین گام برای برخورد عالمانه با آن است.

## جمع‌بندی

مقاله‌ی حاضر بحث خود را پیرامون این پرسش بنیادین و برای پاسخگویی بدان سامان داد که آیا نظریه‌ی میدان بوردیو در همه‌جا کاربردپذیر است؟ در پاسخ به این پرسش از دو وجه، قلمروی مکانی و قلمروی موضوعی تلاش کردیم عدم تطابق «کامل» نظریه‌ی مورد بحث را با امر اجتماعی ایرانی نشان دهیم و به بررسی تعدیل‌های لازم برای به‌کارگیری آن پردازیم. دامنه‌ی شمول این بحث را می‌توان گسترده‌تر کرد و در نظر گرفت که هر یک از نظریه‌های علمی اروپایی بنا بر ضرورت در زمینه‌ی خاص خود تکوین می‌یابند و در طول زمان بسط می‌یابند، در حالی که برای به‌کارگیری در بستر اجتماعی از اساس متفاوت نیازمند تدقیق و بازبینی‌اند. علاوه بر این، هر نظریه‌ای در ابتدا برای توضیح و تبیین در چند قلمروی تحلیلی خاص تکوین می‌یابد و

پژوهشگرانی که تلاش می‌کنند از آن نظریه در سپهرهای تحلیلی دیگر سود جویند، برای اجتناب از تکرارهای خام و بی‌نتیجه‌ای که گریبان‌گیر جامعه‌شناسی در ایران است، ناگزیر از التفات به ظرافت‌های این نکته‌اند.

حاصل کلام آنکه معماری ایران با نظریه میدان بورديو قابل توضیح و تبیین است، بدان شرط که ابتدا تفاوت زمینه تکوین نظری و زمینه کاربرد آن و در وهله بعدی تفاوت ماده‌موضوعه مد نظر خود (معماری) با ماده‌موضوعه‌ای را در نظر بگیریم که بورديو نظریه میدان خویش را روی آن به کار بسته است (رمان آموزش عاطفی فلور). این تفاوت‌ها در متن مقاله به تفصیل و با مثال شرح داده شده‌اند و توجه به آن‌ها ما را از درافتادن به دام کاربرد کلیشه‌وار نظریه بازمی‌دارد.

## منابع

۱. باور، سیروس (۱۳۸۸)، نگاهی به پیدایی معماری نو در ایران، تهران: مؤسسه علمی و فرهنگی فضا.
۲. بورديو، پی‌یر (۱۳۸۵)، «اما چه کسی "آفرینندگان" را آفرید؟»، ترجمه مهدی نصرالله‌زاده، حرفه هنرمند، ش ۱۷، پاییز ۱۳۸۵، ۱۰۰-۱۰۶.
۳. بورديو، پی‌یر (۱۳۷۹)، «تکوین تاریخی زیباشناسی ناب»، ترجمه مراد فرهادپور، ارغنون، ش ۱۴۷-۱۶۶.
۴. بورديو، پی‌یر (۱۳۷۵)، «جامعه‌شناسی و ادبیات- آموزش عاطفی فلور»، ترجمه یوسف ابادری، ارغنون، ش ۹ و ۱۰، ص ۷۷-۱۱۱.
۵. پرستش، شهرام (۱۳۸۵)، صورت‌بندی میدان تولید ادبی ایران، رساله دکتری جامعه‌شناسی نظری- فرهنگی، دانش‌گاه تهران.
۶. پرستش، شهرام، رضایی، احمد، کرمی، امین (۱۳۸۵)، «بررسی رابطه سبک زندگی و اسلوب نوشتاری صادق هدایت در میدان تولید ادبی ایران»، فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، سال دوم، شماره ۷، زمستان، ص ۱۱۵-۱۳۷.
۷. جنکینز، ریچارد (۱۳۸۵)، پی‌یر بورديو، ترجمه لیلا جوافشانی و حسن چاوشیان، تهران: نشر نی.
۸. رضایی، محمد و طلوعی، وحید (۱۳۸۵)، «صورت‌بندی میدان تولید نمایش‌نامه در ایران (۱۳۴۹-۱۳۴۰)»، فصل‌نامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، سال دوم، شماره ۷، زمستان، ص ۸۳-۱۱۳.
۹. زیمل، گئورگ (۱۳۶۸)، «ویرانه»، ترجمه یوسف ابادری، نامه علوم اجتماعی، جلد اول، شماره سوم، زمستان ۱۳۶۸، صص ۵۹-۶۵.
۱۰. شریعتی، سارا (۱۳۸۸)، «تأملی در موانع پنهان آموزش جامعه‌شناسی هنر در ایران»، جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره اول شماره اول، بهار و تابستان، ص ۷-۲۲.
۱۱. صارمی، علی‌اکبر (۱۳۷۴)، «مدرنیته و رهاوردهای آن در معماری و شهرسازی ایران»، فصل‌نامه فرهنگی و اجتماعی گفتگو، شماره ۱۰، ص ۵۷-۶۹.



۱۲. کیانی، مصطفی (۱۳۸۳)، معماری دوره پهلوی اول: دگرگونی اندیشه‌ها، پیدایش و شکل‌گیری معماری دوره بیست ساله معاصر ایران ۱۲۹۹-۱۳۲۰، تهران: موسسه مطالعات تاریخ معاصر ایران.
۱۳. وطن‌خواه، کوشا (۱۳۹۰)، تبیین جامعه‌شناختی انحطاط معماری سنتی ایران (افول سبک اصفهانی)، دانشگاه تهران.
۱۴. ولف، جانت (۱۳۶۷)، تولید اجتماعی هنر، ترجمه نیره توکلی، تهران: مرکز.
۱۵. هینیک، ناتالی (۱۳۸۴)، جامعه‌شناسی هنر، ترجمه عبدالحسین نیک‌گهر، تهران: آگه.
۱۶. یوسفی، سیدمهدی (۱۳۸۹)، تعدیلات لازم برای به‌کارگیری نظریه تاریخی فوکو در ایران، پایان‌نامه کارشناسی ارشد جامعه‌شناسی، دانشگاه علامه طباطبایی.

17. Bourdieu, Pierre and Wacquant, Loïc J. D. (1992), *An Invitation to Reflexive Sociology*, trans. Loïc J. D. Wacquant, UK: Polity Press.
18. Couldry, Nick (2005), "Media meta-capital: Extending the range of Bourdieu's field theory", in: *After Bourdieu, Influence, Critique, Elaboration*, edited by L. Swartz and Vera L. Zolberg, Springer Science + Business Media, Inc.