تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۷/۱۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۴/۲۱
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۱/۱۰/۰۱

حمید مرادویسی[۱]، فارس باقری[۲]

تحلیل تکوین میدان تولید درام ایران پیش از انقلاب‌مشروطه و نقش میرزاآقا تبریزی در ساخت‌یابی آن

چکیده

تصور رایج، سرآغاز ادبیات نوین ایران را معطوف به نهضت‌مشروطه دانسته است و شکوفایی آن را هم‌زمان با سال ۱۳۰۰ خورشیدی درنظر می‌گیرد. اما می‌توان جریان نوگرایی ادبیات ایران را پیامد منطقی ادبیات اصلاح‌گرای سال‌های پیش از انقلاب‌مشروطه دانست. چراکه ریشه‌های نظم‌ونثر فارسی دوره‌ی مشروطیت را باید در آثار نویسندگانی هم‌چون میرزا فتحعلی آخوندزاده، میرزا مَلکُم خان، میرزاآقا تبریزی جست‌وجو کرد. اما برخلاف تصور رایج، نمی‌توان شکل‌گیری این جریان نوگرا را به اراده‌های شخصی و دستاورد روشنفکران نام‌برده فروکاست. بی‌شک در درون تحولات اجتماعی، جریان‌های ناپیدای ادبی نیز وجود داشته است که در نوعی رابطه‌ی هومولوژیک، امکان این دگردیسی‌ها را به‌واسطه‌ی اراده‌های فردی، فراهم کرده‌اند. این مقاله سعی دارد با تکیه‌بر نظریه‌ی ساختارگرایی تکوینی پیر بوردیو، فهم منطقی و مستدلی از شکل‌گیری و ساختار میدان تولید ادبی ایران در دوره‌ی پیشامشروطه به‌دست آورد. نیز در پی تبیین این امر است که چگونه قطب‌های دوگانه‌ی مستقل و وابسته‌ی این میدان، در رابطه‌ای هومولوژیک با سایر میدان‌های اجتماعی- به‌ویژه میدان قدرت- درون میدان تولید نمایش‌نامه/ درام، تکوین می‌یابند. نتیجه‌ی این مقاله، گویای شکل‌گیری میدان تولید درام ایران با حضور میرزافتحعلی آخوندزاده است که با کنش ادبی میرزاآقا تبریزی ساخت می‌یابد. پیامد این ساخت‌یابی، استقرار میرزاآقا تبریزی در قطب مستقل میدان تولید درام ایران است که در تقابل با قطب وابسته تعریف می‌شود که محل حضور میرزافتحعلی آخوندزاده در این میدان است. مواضع این نویسندگان، پیامد موضع‌گیری آنان محسوب می‌شود که به شکل کنش ادبی تجلی یافته است. این مقاله هم‌چنین در پی تبیین و توضیح چرایی بهره‌گیری میرزاآقا تبریزی از قراردادهای اجرایی نمایش ایرانی در نمایش‌نامه‌های او است که برپایه‌ی نظریه‌ی کنش بوردیو قابل‌تبیین است. چنان‌که به‌زعم بوردیو، کنش همواره در جایی میان آگاهی و ناآگاهی واقع می‌شود که با تکیه‌بر مفاهیم عادت‌واره و میدان قابل‌بیان است. این مقاله از روشی توصیفی- تحلیلی برای فهم داده‌های تاریخی پژوهش بهره برده است و بنیان تحلیل داده‌ها نیز بر چهارچوب نظری منتج از آرای پیر بوردیو، جامعه‌شناس فرانسوی، بنا نهاده شده است.

واژگان کلیدی: هومولوژی، میدان تولید درام، پیر بوردیو، میرزا فتحعلی آخوندزاده، میرزاآقا تبریزی.

[۱] کارشناسی‌ارشد کارگردانی، دانشکده‌ی هنرومعماری، دانشگاه‌تربیت‌مدرس، تهران، ایران
E-mail: hamidmoradveasi@yahoo.com
[۲] استادیار گروه آموزشی تئاتر، دانشکده‌ی هنرومعماری، دانشگاه‌تربیت‌مدرس، تهران، ایران
E-mail: faresbagheri@modares.ac.ir

مقدمه

نخستین درام‌نویس ایرانی، میرزا فتحعلی آخوندزاده است که نمایش‌نامه‌هایش را در فاصله‌ی سال‌های ۱۲۲۹ تا ۱۲۳۵ خورشیدی به زبان‌تُرکی به نگارش درآورده است. نزدیک به دو دهه بعد، با نگارش نخستین نمایش‌نامه‌ی فارسی توسط میرزاآقا تبریزی، ترجمه‌ی فارسی اولین نمایش‌نامه‌ی آخوندزاده نیز توسط میرزا جعفر قراچه‌داغی در سال ۱۲۵۰ خورشیدی چاپ و منتشر می‌شود.

امضای فرمان مشروطیت توسط مظفرالدین‌شاه قاجار در تاریخ یکشنبه سیزدهم مرداد ۱۲۸۳ خورشیدی، آغاز یک دوران جدید در تاریخ اجتماعی ایران، و پایانی بود بر یک دوره‌ی طولانی تحول فکری که منشأ آن را باید در شکست‌های سنگین نظامی ایران از روسیه‌ی تزاری جست‌وجو کرد. دو عهدنامه (گلستان و ترکمانچای) در زمان فتحعلی‌شاه به‌منزله‌ی هشداری به جامعه‌ی ایران بود تا آنان را به‌سمت نوعی چاره‌اندیشی سوق دهد. لزوم تجدد، پاسخی بود به مسایل و مشکلات حل‌ناشده‌ی ساختاری یک کشور توسعه‌نایافته‌ی آسیایی، در مقابل فن‌شناختی برتر مغرب زمین، که نمود آن را می‌توان در اقداماتی نظیر اعزام مُحَصل به خارج از کشور، تأسیس دارالفنون، بنیان‌گذاری صنعت چاپ و راه‌اندازی روزنامه‌ها پیگیری کرد. اقداماتی که به‌عنوان واکنش دولت‌مردان و روشن‌اندیشانی چون عباس میرزا نایب‌السلطنه، میرزا ابوالقاسم قائم‌مقام فراهانی و میرزا تقی‌خان امیرکبیر در برابر این نتیجه‌گیری منطقی قابل‌توضیح است.

بنابراین، پیروزی مشروطیت را می‌توان نقطه‌ی آغاز تحقق مطالبات و آرمان‌هایی درنظر گرفت که با استقرار انقلاب، از کل به جزء مطرح می‌شوند: حکومت ملی، قانون، اصلاحات اداری، تجدد و ترقی و درنهایت؛ ضرورت شناسایی و بسط علوم و فرهنگ و ادبیات جدید. به‌طوری‌که این امر در اندیشه‌ی روشنفکران و آثار نویسندگان این دوره، به‌صورت قانون‌خواهی در برابر فساد دستگاه اداری و تأکید بر ظرفیت‌های علمی، در مقابل نقش سنت به‌وضوح دیده می‌شود. تا آن‌جا که آنان ترویج دانش و توسعه‌ی علوم جدید را تنها راه علاج جهل، ساده‌لوحی و اعتقادات پوسیده‌ی عامه‌ی مردم می‌دانستند که پیامد آن، اقتباس نظام اجتماعی نوین ایران از ساختارهای اجتماعی غرب بود که درنهایت موجب شد تا فرهنگ و در ذیل آن، ادبیات ایران نیز الگوهای خود را در ادبیات غربی بجوید. ادبیات این دوره متناظر با وضعیت اجتماعی که در آن تولید می‌شود، خصلتی اجتماعی- سیاسی دارد که «عشق به آزادی-قانون-ترقی- و انتقاد از حکومت و طبقات بهره‌کش (مالکان-حکام-سران سنتی) و به‌طورکلی یک قومیت‌خواهی صافدلانه و فراخ‌سینه» (سپانلو، ۱۳۸۷: ۱۲) از ویژگی‌های بارز آن است.

مجموعه‌ی تحولات اجتماعی ناشی از انقلاب‌مشروطه را باید در نگرش و رویکرد نویسندگان پیشامشروطه‌ای مانند میرزا فتحعلی آخوندزاده پیگیری کرد که آثار خود را با اقتباس از الگوهای درام و سنت‌های نمایشی غربی به نگارش درآورده بود. در پی شکل‌گیری و استقرار چنین نگرشی توسط میرزافتحعلی آخوندزاده؛ میرزاآقاتبریزی، با تلفیق و ترکیب آموزه‌های آخوندزاده و سنت‌های نمایشی ایران، این نوع و فرم ادبی را توسعه داده و آثار تازه‌تری خلق کرد. ازاین‌رو، تمایز اصلی این دو نویسنده را باید در رویکرد آنان در مواجهه با ایده‌ی تجدد جست‌وجو کرد. این مقاله سعی دارد تا از بهره‌گیری نظریه‌های جامعه‌شناسی هنر پیربوردیو، این تمایز را تبیین کند.

روش تحقیق

این مقاله از نوع کیفی است و برای گردآوری داده‌ها، از روش کتابخانه‌ای سود جسته است و نیز از روش توصیفی_ تحلیلی برای فهم داده‌های تاریخی- پژوهش بهره برده است و بنیان تحلیل داده‌ها نیز بر پایه‌ی آرای نظری جامعه‌شناس فرانسوی، پیر بوردیو، بنا نهاده شده است.

پیشینه‌ی تحقیق

این پژوهش به‌قصد تداوم و تکمیل آن دسته از پژوهش‌های پیشینی صورت گرفته است که تجربه‌ی میرزآقاتبریزی در تلفیق نمایش شرقی و درام غربی را به‌عنوان رهیافتی فنی تعریف کرده‌اند. تجربه‌ای که نتیجه‌ی نهایی آن دستیابی به شکلی نو از بیان است که امکان طرح مضامین و مفاهیم جدید را عملی و ممکن می‌ساخت. زیرا، پس از آشکار شدن نام و چهره‌ی میرزاآقا تبریزی به‌عنوان مؤلف حقیقی نخستین نمایش‌نامه‌ها به زبان‌فارسی- در ۶۰ سال پیش- پژوهش‌گران فارسی و نیز مترجمان خارجی آثار او، در عین تأیید و تأکید بر اهمیت عمل و آثار او، مواضع متفاوتی اتخاذ کرده‌اند. ازیک‌سو، افرادی چون یحیی آرین‌پور و اینگورن[1]، بریکتو[2] و جمشید ملک‌پور با تکیه‌بر اصول و قواعد درام غربی، وجود سنت‌های نمایشی ایرانی، در نمایش‌نامه‌های میرزاآقا را به‌عنوان نشانه‌ای از ضعف و نقص آثار وی دریافت کرده و ازاین‌رو، نمایش دادن آن‌ها را در صحنه، بدون دست‌کاری‌های تکنیکی مناسب، ناممکن می‌دانند. ازسوی‌دیگر، افرادی هم‌چون مایل بکتاش، ایرج زُهری، عباس جوانمرد و حمید امجد، تلاش میرزاآقا در تلفیق سنت‌های نمایشی بومی و تئاتر غربی را به‌منزله‌ی امکانی برای آزمودن قابلیت‌ها و ظرفیت‌های نمایش ایرانی تعریف کرده‌اند و با تکیه‌بر همین دیدگاه، قواعد نمایش ایرانی را به‌منظور رفع نواقصی پیشنهاد کرده‌اند که درنتیجه‌ی نادیده گرفتن امکانات تئاتر غربی حاصل شده بود. موضع گروه نخست را می‌توان در تداوم نقدهای میرزافتحعلی آخوندزاده توضیح داد که در آن، ضمن برخی توصیه‌های اخلاقی؛ فنون درام‌نویسی غربی را نیز به او می‌آموزد. موضع گروه دوم را نیز که دلالتی است بر فضل تقدم میرزاآقا نسبت به آخوندزاده، می‌توان در پیوند با تلاش پژوهش‌گرانی تشریح کرد که همواره در جست‌وجوی بنیادی مناسب برای تئاتر ایرانی بوده‌اند. به‌عنوان‌نمونه می‌توان از ایرج زُهری نام برد که همواره بر آگاهانه بودن عمل میرزاآقا تأکید داشته است، نیز نخستین کسی بود که نمایش‌نامه‌ای از میرزآقا تبریزی را برای صحنه تنظیم کرد. با توجه به پژوهش‌های نام‌برده، جنبه نوآورانه‌ی مقاله حاضر؛ متمرکز بر نقش میرزاآقا تبریزی در تکوین میدان تولید درام ایران و مواضع و مناسبات وی در این میدان است.

در زمینه‌ی شکل‌گیری و تکوین میدان تولید ادبی ایران، می‌توان به پژوهش‌هایی مانند کتاب روایت نابودی ناب نوشته شهرام پرستش اشاره کرد. در این پژوهش، نویسنده، با مطالعه و تحلیل زندگی و آثار صادق هدایت، به‌عنوان نویسنده‌ای پیشرو در ادبیات مدرن ایران، شکل‌گیری میدان تولید ادبی (داستان)، در آغاز مدرنیته‌ی ایران را به وی منتسب می‌کند. هم‌چنین، در قلمرو تئاتر، می‌توان به مقاله‌ی سعید اسدی با عنوان «تحلیل تکوین زیرمیدان موج نو تئاتر ایران، در دهه‌ی سی و چهل شمسی» اشاره کرد. در این مقاله، نویسنده با تمرکز بر کارگاه نمایش، به‌عنوان سرآمد موج نو تئاتر ایران، این گروه را در مقابل سایر گروه‌ها به‌مثابه عامل

شکل‌گیری میدان تئاتر ایران در دوره‌ی پهلوی دوم موردبررسی قرار می‌دهد. هرچند این مقاله، در رویکرد خود مبنی‌بر تحلیل بوردیویی شکل‌گیری و موقعیت گروهای نمایشی در ساختار تئاتر ایران، گروه‌های بررسی‌شده را فارغ از زمینه‌ی تاریخی مدرنیته مدنظر قرار داده است. به‌گونه‌ای که قطب وابسته‌ی میدان تئاتر ایران را در اختیار نوعی از تئاتر قرار می‌دهد که به‌عنوان سنت‌های نمایشی ایران قابل‌تعریف هستند (تعزیه، تقلید و..) درحالی‌که نظریه‌ی بوردیو، مطالعه‌ی پدیده‌های دوران مدرن را مدنظر قرار می‌دهد، نیز مقاله‌ی نام‌برده، قطب مستقل را بی‌توجه به تناظر آن با میدان قدرت، و به‌واسطه‌ی پیشرو بودن در زیبایی‌شناسی به گروه کارگاه نمایش منتسب می‌کند. درحالی‌که به‌زعم بوردیو، موضع هنرمندان، در میدان تولید هنر، در رابطه‌ی هومولوژیک با مواضع آنان در سایر میدان‌ها، به‌ویژه میدان قدرت و میدان اقتصاد قابل‌درک است.

مبانی نظری

ساختارگرایی تکوینی[۳] به‌عنوان روش‌شناسی بوردیو[۴] در تبیین اثر ادبی، در پی آن است تا با برقراری رابطه‌ی هومولوژیک[۵] میان ساختار میدان تولید ادبی و ساختار اثر ادبی، در عین فرارَوی از دوگانه‌گرایی خوانش بیرونی و خوانش درونی اثر ادبی، مقصود هر دو رویکرد را به‌صورت هم‌زمان به‌دست آورد. ازاین‌رو، در رویکرد تکوینی بوردیو، برای فهم میدان‌های[۶] حاکم بر عرصه‌ی موردمطالعه، توجه و تمرکز هم‌زمان بر موضع[۷] و موضع‌گیری[۸] نویسنده، به‌عنوان عامل ادبی ضروری است. موضع، که نشان از موقعیت نویسنده در میدان تولید ادبی دارد و موضع‌گیری، که در آثار نویسنده بروز پیدا می‌کند، مفاهیمی هستند که در پیوند با مفهوم هومولوژی قابل‌تعریف هستند. برنامه‌ی پژوهشی بوردیو برخلاف رویکردهای ذات‌گرا[۹] که فهم واقعیت اجتماعی[۱۰] را به رؤیت امور عینی تقلیل می‌دهند، با اتخاذ رویکردی رابطه‌گرا، درک و دریافت واقعیت را منوط‌به مشاهده و مطالعه‌ی شبکه‌ی پنهان روابط میان امور می‌داند. به‌همین‌دلیل، ذات رابطه‌گرای برنامه‌ی پژوهشی بوردیو، ناگزیر از وضع مفاهیمی است که در ارتباط باهم، وجود و معنا می‌یابند. تأسیس و توسعه‌ی مفاهیم میدان و روابط هومولوژیک حاکم بر آن، ازمنظر بوردیو، معطوف‌به هدف او مبتنی‌بر مشاهده‌ی روابطی است که امور اجتماعی عینی را به‌هم پیوند می‌زنند.

ازنظر بوردیو، بودن کنش‌گران، در جهان اجتماعی، به‌معنای بودن در فضاهای اجتماعی خاص، و بودن در فضاهای اجتماعی، به‌معنای بودن در موقعیت‌های خاص است. به‌بیان‌دیگر، میدان، به‌معنای مجموعه‌ای از روابط میان موقعیت‌های مختلف در یک فضای اجتماعی است، و جامعه به مجموعه‌ای از روابط میان فضاهای اجتماعی (میدان‌ها) مختلف گفته می‌شود. بنابراین، «میدان برای کنش‌گران به‌مثابه‌ی جهانی است که در آن جایی برای بخت و تصادف وجود ندارد» (بوردیو، ۱۳۷۹: ۸۴). با تکیه‌بر این تعاریف، می‌توان عامل[۱۱] (کنش‌گر) را موجودی موقعیت‌مند تعریف کرد. چراکه بودن در جهان اجتماعی، به‌معنای بودن در میدان و موقعیت‌های ذیل آن است. به‌این‌ترتیب، رویکرد رابطه‌گرای بوردیو، توجه خود را بر روابط درون میدان، موقعیت کنش‌گران درون آن، و نیز، روابط هومولوژیک حاکم بر میدان‌ها متمرکز می‌کند. هم‌چنین، برنامه‌ی پژوهشی بوردیو، با اتخاذ رویکردی تلفیقی، مفهوم عادت‌واره را به‌مثابه‌ی مفهوم مکمل میدان، به‌عنوان یکی از شرایط مفهومی امکان وقوع کنش و واقعیت وضع می‌کند. عادت‌واره و میدان به‌منزله‌ی مفاهیمی هستند که خودبسنده نبوده و در رابطه باهم تعریف می‌شوند؛ به‌گونه‌ای که تعریف هر یک از این مفاهیم مستلزم تعریف دیگری و تعریف هر دو به‌معنای تعریف یک دستگاه نظری است. به‌زعم بوردیو، عادت‌واره محصول

بودن بلندمدت و مستمر در شرایط اجتماعی خاص یا موقعیتی معین است. ازاین‌رو، می‌توان برای عادت‌واره خصلتی نسبی قایل شد. چراکه تولید و بازتولید آن در شرایط تاریخی مختلف متفاوت است. ازاین‌رو، به‌نظر می‌رسد با تکیه به این رویکرد و مفاهیم ذیل آن، می‌توان به فهمی تازه از شکل‌گیری زیرمیدان نمایش‌نامه، درون میدان تولید ادبی ایران و کنش عاملان مستقر در این میدان دست یافت.

حضور میرزا فتحعلی آخوندزاده، به‌مثابه اولین کنش‌گر در میدان تولید درام ایران، به‌معنای شکل‌گیری زیرمیدان تولید درام، درون میدان تولید ادبی ایران است. عمل ادبی او را می‌توان معطوف به موقعیت وی در سایر میدان‌ها و نیز ترکیب و میزان سرمایه‌هایی دانست که او در اختیار دارد، که درنهایت، به تولید آثاری می‌انجامد که با بهره از سنت‌های نمایشی و الگوهای درام غربی تولید شده است. با حضور عامل ادبی‌ای هم‌چون آخوندزاده در میدان تولید درام ایران، عمل میرزآقا تبریزی در این میدان به‌گونه‌ای است که خلاف‌آمد تنها الگوی موجود (میرزافتحعلی آخوندزاده) است. این تشخص و تمایز را می‌توان با ارجاع به سرمایه‌های در اختیار او و نیز موقعیت او در سایر میدان‌ها – به‌ویژه در میدان قدرت– توضیح داد. به‌این‌ترتیب، این تمایز را می‌توان در زیبایی‌شناسی میرزاآقا تبریزی جست‌وجو کرد که در تولید آثار خود دست به تلفیق سنت‌های نمایش ایرانی و الگوهای درام غربی زده است. ازسوی‌دیگر، همواره این پیش‌فرض وجود داشته که عمل میرزاآقا تبریزی، در تلفیق سنت‌های نمایش ایرانی و الگوی درام غربی، محصول ناآگاهی او نسبت به این نوع ادبی تازه (درام) و تئاتر بوده است. با اتکا به نظریه‌ی کنش بوردیو، عمل؛ به‌منزله‌ی پیامد رابطه‌ی میدان و عادت‌واره صورت‌بندی می‌شود. ازاین‌رو، می‌توان کنش میرزاآقا تبریزی را در پرتو مفاهیم میدان و عادت‌واره توجیه کرد که کنش، نه محصول علت‌های بیرونی، و نه محصول دلایل درونی است، بلکه «منطق عمل، برآمده از دیالکتیک آگاهی و ناآگاهی در عادت‌واره است» (جمشیدی‌ها، پرستش، ۱۳۸۶: ۱۳). چنان‌که بوردیو در تبیین عمل، «به علت‌های بیرونی و دلایل درونی توسل نمی‌جوید، بلکه علت و دلیل را دو لحظه‌ی متفاوت از تبیین می‌داند که باید باهم ترکیب شوند.»(بوردیو، ۱۳۸۰: ۳۰۰)

شکل‌گیری و تکوین میدان تولید ادبی در ایران پیش از مشروطه

شکل‌گیری میدان تولید ادبی ایران، در دوران پیش از مشروطه آغاز شد و نخستین نشانه‌های تکوین آن را می‌توان در آثار نویسندگانی مشاهده کرد که ذیل جریان نوگرایی ادبی تعریف می‌شوند. جریانی که با پیدایی تعاریف نو از ادبیات، با گونه‌های ادبی جدیدی هم‌چون نمایش‌نامه، رمان، داستان کوتاه و شعر نو همراه بود که یکی‌پس‌ازدیگری و با فاصله‌ای اندک ظهور یافتند. «شکستن انحصار زبان و ادبیات محبوس در قالب‌های متفنّن اشرافی» (امجد، ۱۳۷۸: ۱۸). مهم‌ترین اصلاحات ادبی این دوره است که به پیدایش تعاریف نو از ادبیات و دگردیسی حکایت‌نویسی کهن و رمانس‌های خاص شرقی به داستان، و تحول شعر سنتی ساکن و راکد پایان قرن به شعر نو منجر می‌شود. علاوه‌براین، گونه‌های جدید ادبی، محصول فردیت و بدعتی هستند که در قالب نگرش و سبک نویسنده نمود می‌یابد.

اصلاحات ادبی در عرصه‌ی نثرنویسی سابقه‌ی بیشتری نسبت به تحولات ادبی در حوزه‌ی شعر دارد و یکی از این اصلاحات، تمرکز جریان ترجمه بر آثار منثور غربی است. به‌بیان‌دیگر، «موقعیت مرکزی شعر نشانه‌ی قدرت‌مندی آن در مقایسه با نثری است که از موقعیت حاشیه‌ای برخوردار است و به‌تبع برکناری از کانون توجه ادبی در مواجهه با نوآوری‌های بنیادی، مقاومت نظام شعری را از خود نشان نمی‌دهد.» (پرستش،

۱۳۹۳: ۱۶۹). شکل دیگری از تقدم‌وتأخر انواع ادبی نظم‌ونثر در مواجه با اصلاحات را می‌توان در تحولات ادبی موسوم به «نهضت بازگشت» مشاهده کرد که به‌عنوان نوعی تجدید حیات ادبی در تاریخ ادبیات ایران قابل‌توضیح است. چنان‌که در این دوره (دوره‌ی بازگشت) برخلاف دوران پیشامشروطه، نثر با فاصله‌ی زمانی قابل‌توجهی نسبت به نظم، اصلاحات مبتنی‌بر بازگشت به شیوه‌های کهن را می‌پذیرد. فارغ از این تقدم‌وتأخر، تأثیرگذاری تحولات نثر بر روی شعر و برعکس، فرایندی ناگزیر است که تکامل هر دو گونه‌ی ادبی را در پی داشت؛ فرایندی که درنهایت به تکوین میدان تولید ادبی در ایران یاری رساند.

ساختار میدان تولید ادبی در ایران

نخستین نشانه‌های شکل‌گیری میدان تولید ادبی در ایران، آثار نویسندگان جریان نوگرایی بود. جریانی که متعاقب پیدایش تعاریف نو از ادبیات، به تولید گونه‌های جدید ادبی، ازجمله نمایش‌نامه، رمان، شعر نو و داستان کوتاه پرداختند. علاوه‌بر انواع ادبی جدید، نقد ادبی مدرن که «بر تحلیل ذاتی و درونی اثر تأکید می‌کند» (بارت، ۱۳۵۲: ۳۶). نشانه‌ی دیگری بود که شکل‌گیری میدان تولید ادبی ایران را نوید می‌داد. نقد ادبی، به‌منزله‌ی زبان خاص میدان تولید ادبی، سبب تمایز این میدان، از سایر میدان‌ها می‌شود. عاملانی که در ذیل میدان تولید ادبی دست به کنش می‌زنند، «به‌رغم بودن اعمالشان برای دیگران، به‌خوبی یکدیگر را می‌فهمند که این امر نشان‌گر حاکمیت زبانی خاص در این میدان است (بوردیو، ۱۳۷۹: ۱۰۰). ازاین‌رو نقد ادبی مدرن، در ارزیابی آثار ادبی، ناگزیر از تکیه به معیارهایی است که در درون میدان تولید ادبی وجود دارند. بنابراین، می‌توان گفت میدان تولید ادبی ایران که در سال‌های منتهی به انقلاب‌مشروطه شکل گرفته بود، با توسعه‌ی همه‌جانبه‌ی تمایز[۱۲] به‌ویژه در نگاه زیبایی‌شناسانه‌ی تولیدکنندگان آن برساخته شد. طوری‌که درنتیجه‌ی این تمایز، قطب‌های دوگانه‌ی مستقل و وابسته، در درون میدان شکل گرفت و به‌تبع آن، جایگاه عاملان ادبی در سلسله‌مراتب میدان تولید ادبی ایران تعیین و تعریف شد.

قطب مستقل میدان تولید ادبی، با پیروی از منطق میدان، موفقیت آثار ادبی را با توجه به معیارهای ادبی تعریف می‌کند، درحالی‌که قطب وابسته با دنباله‌روی از منطق سایر میدان‌ها، موفقیت آثار ادبی را براساس معیارهایی هم‌چون فروش انبوه و مقبولیت قدرت تعریف می‌کند. قطب مستقل، معطوف به نویسندگانی است که در میزان وفاداری به‌قاعده‌ی بی‌غرضی، از سایر نویسندگان پیشی می‌گیرند، چراکه بی‌غرضی، به‌منزله‌ی قانون‌اساسی جهان هنر است که در تقابل با قانون‌اساسی سایر جهان‌ها که همان منفعت‌طلبی است، تعریف می‌شود. درواقع «پیدایش یک حوزه‌ی هنر یا یک حوزه‌ی ادبی، در حقیقت ظهور تدریجی یک دنیا اقتصادی واژگونه شده است، که در آن مقبولات سودمحور بازار یا مورد بی‌اعتنایی است یا مورد انکار» (بوردیو، ۱۳۸۰: ۲۷۶). به‌این‌ترتیب، قطب مستقل، به‌مثابه محملی برای کنش آرمانی در میدان تولید ادبی قابل‌تعریف است که برخلاف میدان اقتصاد، ارزش ادبی را به موفقیت تجاری ترجیح می‌دهد. درواقع «اگر نسبت بازی هنر با دنیای تجارت را در نظر بگیریم، باید آن را بازی باختن محسوب کنیم» (بوردیو، ۱۳۷۹: ۸۸). درحقیقت، میدان تولید ادبی، عرصه‌ی منازعه میان دو قطب مستقل و وابسته است که قطبی‌شدن ساختار[۱۳] میدان و تکوین آن را در پی دارد.

تکوین میدان تولید ادبی ایران با شکل‌گیری قطب وابسته در حوزه‌های نمایش‌نامه، داستان و شعر همراه است که به‌عنوان شکل‌های بیانی نو، در فرهنگ نوشتاری فارسی تعریف می‌شوند. ازمیان این گونه‌های

ادبی، شعر به‌واسطه‌ی سابقه‌ی دیرینه در تاریخ ادبیات‌فارسی و جایگاه مرکزی در نظام ادبی ایران، بیشترین مقاومت را در برابر اصلاحات و تحولاتی نشان داد که به‌دنبال تجدد در نظام اجتماعی ایران حاصل شده بود. برخلاف شعر، نثر فارسی به‌واسطه‌ی موقعیت حاشیه‌ای در نظام ادبی ایران و تعدد و تنوع آثار منثوری که پیش‌تر به فارسی ترجمه شده بودند، دستخوش تحولی عظیم شد. پیدایی گونه‌های جدید ادبی چون نمایش‌نامه و داستان (رمان و داستان کوتاه) را می‌توان به‌عنوان نتیجه‌ی این تحولات تعریف کرد که شکل تازه‌ای از بیان را نوید می‌داد؛ شکل تازه‌ای که متمایز از انواع پیشین بیان ادبی بود. تمایزی که از رهگذر همانندی و هم‌آیندی شکل و محتوا ممکن می‌شد. چنان‌که لوکاچ[۱۴]، دیالکتیک شکل و محتوا را عامل وحدت نوع ادبی و نیز، تمایز انواع ادبی از یکدیگر می‌داند؛ «چیزی که در یک صورت هنری حیات دارد، در دیگری مُرده به‌شمار می‌آید.» (لوکاچ، ۱۳۸۲: ۹). به‌این‌ترتیب، نمایش‌نامه و داستان به‌عنوان شکل‌های بیانی جدیدی قابل‌تعریف هستند که نویسندگان ایرانی به‌منظور تبیین واقعیت دگرگون‌شده‌ی ناشی از استقرار نظام اجتماعی نوین برگزیده بودند. برخلاف داستان که به‌عنوان محصول دگردیسی حکایت‌نویسی و رمانس قابل‌توجیه است، نمایش‌نامه به‌معنای یک نوع ادبی تازه، سابقه‌ای در حیات ادبیات ایران ندارد. بنابراین، تقدم شکل‌گیری زیرمیدان نمایش‌نامه را می‌توان در پیوند با تحولات روی‌داده در نثر فارسی توضیح داد که با تأخر شکل‌گیری زیرمیدان داستان، در میدان تولید ادبی ایران همراه است.

زیرمیدان نمایش‌نامه در میدان تولید ادبی ایران

در ایران، نخستین نشانه‌های فرایند شکل‌گیری زیرمیدان تولید درام را می‌توان در نقطه‌ی شروع نمایش‌نامه‌نویسی مشاهده کرد که با نگارش نمایش‌نامه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده همراه است. به‌تدریج، با پیشروی مدرنیته و توسعه و ترویج قلمرو نمایش‌نامه در نظام ادبی ایران، عاملان ادبی جدیدی نظیر میرزاآقا تبریزی جذب این میدان می‌شوند، که درنتیجه‌ی عمل ادبی آن‌ها، منازعه‌ای در لایه‌های درونی میدان شکل می‌گیرد و درنهایت، به قطبی شدن ساختار درونی میدان می‌انجامد. به‌بیان‌دیگر، میرزاآقا تبریزی با عمل در قلمرویی که آخوندزاده بنا نهاده بود، منازعه‌ای را آغاز کرد که هدفش تصرف موقعیت برتر در آن بود. مقصودی که تنها با به حاشیه راندن طرف مقابل از رهگذر تمایز در شکل و محتوای آثاری ممکن می‌شد که به پیروی از منطق میدان، تولید شده باشند.

تقدم شکل‌گیری زیرمیدان نمایش‌نامه، در فرایند تکوین میدان تولید ادبی ایران را می‌توان با ارجاع به مسیر زندگی میرزا فتحعلی آخوندزاده توضیح داد که به‌عنوان نخستین عامل این میدان، در جایی خارج از مرزهای ایران دست به عمل می‌زند. هرچند موضع این نویسنده – که مبین موقعیت او در میدان تولید ادبی ایران است – و موضع‌گیری او – که در آثارش نمود می‌یابد– معطوف به سرمایه‌هایی[۱۵] است که بخشی از آن ذیل نظام فرهنگی ایران شکل گرفته است. چنان‌که می‌توان تسلط آخوندزاده به ادبیات‌فارسی و ادبیات‌عربی و نیز آشنایی وی به منطق، فقه، فلسفه، حکمت و عرفان را به‌منزله‌ی سرمایه‌های داخلی‌ای درنظر گرفت که در ترکیب با سرمایه‌های خارجی، نظیر تسلط به زبان‌روسی و آشنایی با فرهنگ ادبی و نمایشی غرب، به شکل‌گیری سرمایه‌ی فرهنگی بالاتر نزد او منتج می‌شود. آخوندزاده به‌لحاظ برخورداری از میزان بالای سرمایه‌ی فرهنگی که نشانه‌های آن در مقالات انتقادی و الگوی پیشنهادی وی برای تغییر خط و الفبا قابل‌مشاهده است، موقعیت مرکزی میدان نمایش‌نامه را در مراحل ابتدایی شکل‌گیری این میدان، به خود

اختصاص می‌دهد. اما با ورود میرزاآقا تبریزی است که او ناگزیر از عزیمت به پیرامون میدان می‌شود. استقرار آخوندزاده و میرزاآقا در قطب‌های وابسته و مستقل میدان را می‌توان با ارجاع به درک و دریافت متمایز آن‌ها از واقعیت و رویکرد متفاوت آن‌ها به نمایش‌نامه به‌عنوان گونه‌ی ادبی نوینی توضیح داد که قرار است واقعیت موجود در قالب آن تبیین شود. تفاوت و تمایزی که درنهایت، منجر به انتخاب و برساختن اَشکال متفاوت بیان ازسوی آن‌ها می‌شود. چنان‌که نمایش‌نامه‌های کمدی آخوندزاده، متناظر با گرایش اخلاقی او به انسان ایرانی و مسایل پیرامونش است، و نمایش‌نامه‌های میرزاآقا، ناظر بر نگرش تراژیک او به واقعیت موجود اجتماعی است. «تصویر صریح و بی‌پروای بن‌بست اجتماعی و فساد سیاسی که در آثار میرزاآقا دیده می‌شود، بیش از هر چیز به گرایش مستند او برمی‌گردد، و به کوشش او در ثبت واقعیات موجود در جهان پیرامون و معاصرش. و وفاداری او به «تجربه‌ی» شخصی خود از جهان پیرامون، البته که جای «خوش‌بینی اخلاقی» از آن سنخ که در آثار آخوندزاده سراغ داریم، باقی نمی‌گذارد.» (امجد، ۱۳۷۸: ۱۲۳).

قطب‌های وابسته و مستقل در زیر میدان نمایش‌نامه

نزدیکی آخوندزاده به میدان قدرت را هم با تعقیب مسیر زندگی او در میدان تولید ادبی و در قالب فهم موضع‌گیری‌های او در آثارش (تمثیلات، مقالات و مکتوبات) و هم با جست‌وجو در زندگی اجتماعی او که بخش قابل‌توجهی از آن در «بیاغرافیا» و در کتاب الفبای جدید و مکتوبات در دسترس است، می‌توان تبیین کرد. ریشه‌های طبقاتی آخوندزاده، به‌واسطه‌ی پایگاه اجتماعی پدرش (میرزا محمدتقی) و نیز پدر ثانوی‌اش (آخوند حاجی علی‌اصغر)، او را به بخش فوقانی طبقات اجتماعی عصر خود سوق می‌داد. علاوه‌براین، کار در دولت روسیه، عامل مهم دیگری است که وابستگی آخوندزاده به میدان قدرت را نمایان می‌سازد. وابستگی آخوندزاده به میدان قدرت چنان است که عملکرد اخلاقی او در نمایش‌نامه‌هایش را می‌توان محصول موقعیتی دانست که او در میدان قدرت اشغال کرده است؛ عملکردی که در گریز او از مشاهده‌پذیر کردن واقعیت و پناه بردن به تصادف‌های نامحتمل تجلی می‌یابد. موقعیتی که آخوندزاده در میدان قدرت تصرف کرده است، با تأثیر بر فرایند جامعه‌پذیری، موجب شکل‌گیری عادت‌واره[۱۶]های متفاوتی در او می‌شود، که محصول نهایی آن، نویسنده‌ای است که در پایان نمایش‌نامه‌هایش، مفاهیم انتزاعی و موعظه‌های اخلاقی را بر واقع‌نمایی محتوا و رویکرد انتقادی ترجیح می‌دهد. پایان‌بندی‌هایی که مشخص نیست، محصول نزدیکی او به میدان قدرت است، یا تلاش برای «تهذیب اخلاق مردم» و «عبرت خوانندگان و مستمعان»، که غرض اصلی او از تصنیف تمثیلات بود. پاسخ را می‌توان در پایان‌بندی نمایش‌نامه‌ی «سرگذشت مرد خسیس» جست‌وجو کرد. پایان این نمایش‌نامه، با گذشت و ترحم بزرگورانه‌ی مأموران تنگ‌نظر و فرمان‌بر دولتی روس همراه است. پایانی که هم توبه و عبرت «بیک»ها و «حاجی‌قره» را موجب می‌شود، هم خرسندی حکومت تزاری روسیه در قفقاز را؛ به‌خصوص که با استناد به خطابه‌ی پایانی این تمثیل - که مبین تأیید تصرف و الحاق قفقاز به روسیه از جانب فرمانده‌ی مأموران دولتی روسیه در قفقاز است- می‌توان گفت که واقعیت‌گریزی آخوندزاده، در پایان نمایش‌نامه‌هایش، بیشتر از آن‌که معطوف به عملکرد اخلاقی او باشد، نتیجه‌ی نسبت او با میدان قدرت است. هرچند جمشید ملک‌پور معتقد است که «این را نباید به‌حساب تأیید تصرف قفقاز توسط روس‌ها از طرف میرزا فتحعلی گذاشت. زیرا نباید فراموش کرد که میرزا فتحعلی هم در آن زمان در زیر تیغ سانسور تزارها قرار داشته و برای چاپ و اجرای تمثیل‌های

خود، چاره‌ای جز سکوت و احیاناً انتقادهای خاموش در برابر این اعمال نداشته است.» (ملک‌پور، ۱۳۸۵: ۱۶۶). این امر در حالی است که تن دادن به سانسور، و متعاقب آن، چاپ و انتشار - پی‌درپی- آثار ادبی، یکی از بارزترین نشانه‌های وابستگی عاملان ادبی به میدان قدرت است که در ادامه، وابستگی به میدان اقتصاد را نیز به آن‌ها تحمیل می‌کند. نزدیکی او به قدرت، درنهایت او را در قطب وابسته‌ی میدان تولید ادبی مستقر می‌کند و همین‌امر سبب تولید انبوه آثار اوست. آثاری که به‌واسطه‌ی پیروی از قوانین میدان قدرت و میدان اقتصاد، استقلال میدان تولید ادبی را به خطر می‌اندازد. چراکه استقلال میدان تولید ادبی در گرو عمل نویسندگان نوگرایی است که بدون توجه به خواست سایر میدان‌ها، تلاش خود را مصروف درون میدان می‌کنند و با تولید ادبیات ناب همراه است.

درحقیقت، نزدیکی عاملان ادبی به میدان قدرت و میدان اقتصاد، و حضور آن‌ها در این میدان‌ها، به‌واسطه‌ی تأثیر بر فرایند جامعه‌پذیری، به شکل‌گیری عادت‌واره‌هایی در این عاملان منجر می‌شود که تحت‌تأثیر قواعد و قوانین این میدان‌ها (میدان قدرت و میدان اقتصاد) شکل گرفته‌اند. در نظریه‌ی بوردیو، میدان‌ها، فضاهای اجتماعی متفاوتی هستند که از قوانین و قواعد متفاوتی بهره می‌برند. عادت‌واره نیز «محصول جامعه‌پذیری بلندمدت در شرایط اجتماعی خاص یا موقعیت معین است» (ریترز، ۱۳۷۷: ۷۲۱). محصولی که در عین ساختارپذیری، این قابلیت را دارد که در قالب کنش‌های عاملی که دارای این عادت‌واره است، فضای اجتماعی محاط بر خود را ساختمند کند. به‌بیان‌دیگر، عادت‌واره ازآن‌جهت ساخت‌یافته است که عادت‌واره، حاصل درونی کردن ساختارهای بیرونی در فرایند جامعه‌پذیری است، و ازاین‌حیث که به‌گونه‌ای نظام‌مند از مجموعه‌ای از طبایع[۱۷] شکل یافته، یک ساختار است و ازاین‌لحاظ که در قالب کنش‌های مختلف، منجر به تولید یا بازتولید ساختارهای بیرونی می‌شود، ساخت‌دهنده است. بنابراین می‌توان موضع‌گیری‌های آخوندزاده نسبت به میدان قدرت روسیه را به‌منزله‌ی کنش اجتماعی او تعریف کرد که هدفی جز بازتولید ساختار میدان قدرت برای آن قابل‌تصور نیست.

به‌این‌ترتیب، عادت‌واره‌ی زیبایی‌شناسانه‌ی[۱۸] آخوندزاده که تحت‌تأثیر موقعیت او در میدان قدرت و میدان تولید ادبی شکل گرفته است، به تولید آثاری منجر می‌شود که قواعد میدان قدرت در آن‌ها مشهود و قابل‌بازیابی است. از مهم‌ترین نشانه‌های استقبال میدان قدرت از تولیدات ادبی آخوندزاده، چاپ و انتشار و اجرای متعدد نمایش‌نامه‌های او در روسیه است. چنان‌که خود آخوندزاده در کتاب الفبای جدید و مکتوبات می‌گوید: «شش قامیدیا [کمدی] یعنی تمثیل در زبان ترکی آذربایجانی تألیف کردم و معروض داشتم. مورد تحسین زیاد و مشمول انعامات وافره آمدم» (آخوندزاده، ۱۹۶۴: ۳۵۱).

علاوه‌براین، پای‌بندی آخوندزاده به الگوهای کلاسیک درام‌نویسی غربی، به‌ویژه سنت کمدی‌های نئوکلاسیک غربی، و نیز تأثیرپذیری او از سنت‌های مرسوم نمایش‌های عامیانه، هم‌چون مانعی عمل می‌کند که او را از بیان کردن تجربه‌های شخصی‌اش - به‌منزله‌ی تجربه‌ای نو- بازمی‌دارند. می‌توان مدعی شد از ورای مضامین و مفاهیم ساخته‌شده در نمایش‌نامه‌های او - که گاه تازه نیز هستند- در هیچ‌کدام از این نمایش‌نامه‌ها، تجربه‌ی خاص حسی (زیبایی‌شناختی) نوینی قابل‌مشاهده نیست. تمثیل‌های آخوندزاده، بیشتر از آن‌که بازنمایی فضای عینی جهان معاصر خویش باشند، بازسازی تصاویر مجرد و مفاهیم منتزعی هستند که پیش‌تر در سنت‌های ادبی و نمایشی غربی تجربه شده‌اند. باوجود پیشروی فرایند مدرنیته در جامعه‌ی ایران، در نمایش‌نامه‌های او، کمتر نشانه‌ای از بازنمایی دگرگونی‌های اجتماعی ناشی از آن قابل‌مشاهده است. هرچند می‌توان تمثیل «وکلای مرافعه» را که در مرحله‌ی گذار «از فضا و درون‌مایه‌های قومی و قبیله‌ای، به

درون‌مایه‌ی معاصرتری درباره‌ی زندگی جدید است» (امجد،: ۱۳۷۸: ۶۴)، در سطح دیگری دسته‌بندی کرد. اما این تمثیل نیز به‌رغم حضور شخصیت‌های متمایز و باوجود تصویری که از مناسبات شهری نشان می‌دهد، درنهایت، با تصادفی نامحتمل، از واقع‌گرایی دست کشیده و به‌سمت پایانی خوش، تغییر جهت می‌دهد. به‌این‌ترتیب، آخوندزاده با ترجیح رویکرد اخلاق‌گرایانه نسبت به نگرش زیبایی‌شناسانه، التزام عملی خود به الگوهای نئوکلاسیک کمدی و نمایش‌های عامیانه‌ی غربی را نشان می‌دهد. این رویکرد، به‌معنای عقب‌نشینی آخوندزاده از تفکر رئالیست انتقادی ادبیات غرب است که طبیعت‌نمایی در شکل را به‌منظور واقع‌نمایی در محتوا برگزیده بودند. این در حالی است که مقالات انتقادی آخوندزاده، تصویر به‌مراتب روشن‌تر و دقیق‌تری از جهان پیرامون و واقعیت‌های اجتماعی ذیل آن ارایه می‌کند. به‌طوری‌که می‌توان مدعی شد، آخوندزاده در مقالات انتقادی خود، در عینی کردن جهان اجتماعی معاصر خویش موفق‌تر عمل می‌کند. «زیرا ذهنش هنگام نگارش مقالات از قید هر قالب سنتی آزاد است؛ و در نمایش‌نامه‌هاست که سخت در قید قالب‌های «سنت شده‌ی» تئاتر باقی می‌ماند.» (امجد،: ۱۳۷۸: ۵۷).

ساختار درونی زیرمیدان نمایش‌نامه در ایران، تنها زمانی تمایز یافت که عاملان ادبی جدید با تجربه‌ی نوشتاری خود، با مفهوم تجدد رویاوری شدند. چنان‌که می‌توانستند این مفهوم را با مصداق‌هایی عینی و تجربه‌هایی شخصی بیان کنند که در قالب شخصیت‌های نمایش‌نامه‌هایشان عینیت می‌یافت. میرزاآقا تبریزی یکی از نخستین عاملان این میدان بود که می‌توان عمل ادبی او را با ارجاع به درک و دریافت متفاوت او از واقعیت توضیح داد که این عمل، درنهایت به تکمیل صورت‌بندی ساختار میدان تولید ادبی ایران منتج شد. ساختاری که به‌واسطه‌ی رابطه‌ی هومولوژیک با ساختار فرامیدان‌های[۱۹] محاط بر خود (میدان طبقات اجتماعی و میدان قدرت)، عاملان درون میدان را در قطب‌های دوگانه‌ی مستقل و وابسته مستقر می‌کند. این قطب‌های دوگانه علاوه‌بر نمود مواضع آن‌ها نسبت به یکدیگر، بیان‌گر مناسبات هر یک از این عاملان با سایر میدان‌های اجتماعی نیز است. چنان‌که استقرار میرزاآقا در مرکز میدان ادبی، به‌منزله‌ی پاداشی است که او در قبال دوری جستن از میدان قدرت و میدان اقتصاد دریافت کرده است.

به‌این‌ترتیب، میرزاآقا تبریزی با تخطی از اصول و قواعد درام‌نویسی غربی که توسط سَلَف او، میرزا فتحعلی آخوندزاده در قلمرو ادبیات ایران تعریف و به‌کار گرفته بود، شکل جدیدی از درام را بنیان می‌گذارد که نتیجه‌ی ضمنی آن، تکوین زیرمیدان نمایش‌نامه در میدان ادبی ایران است. ساختار میدان ادبی - هم‌چون سایر میدان‌های اجتماعی در نظریه‌ی بوردیو- تنها زمانی کامل می‌شود که قطب‌های دوگانه‌ی آن در تقابل باهم شکل گرفته باشند.

در عرصه‌ی درام‌نویسی، شیوه‌ی تخطی‌آمیز و سنت‌شکنانه‌ی میرزاآقا، علاوه‌بر بازتعریف قوانین میدان نمایش‌نامه، به‌معنای اتخاذ استراتژی جانشینی ازسوی وی بود که جهت‌گیری عملی آن، برهم زدن نظم درونی موجود در میدان را نشانه گرفته بود. نظمی که آخوندزاده با تولید نمایش‌نامه و مهم‌تر از آن، مقالات انتقادی خود، در پی حفظ آن بود. می‌توان نقد آخوندزاده بر نمایش‌نامه‌های میرزاآقا را هم به‌منزله‌ی منازعه‌ی میان قطب‌های مستقل و وابسته و هم به‌مثابه عمل ادبی‌ای تعریف کرد که به حفظ وضعیت موجود نظر دارد. چنان‌که اگر میرزاآقا نیز پیشنهاد آخوندزاده، مبتنی بر پیروی و عمل به قوانین حاکم بر میدان ادبی را می‌پذیرفت، حفظ نظم موجود، تنها پاداش وی در مقابل این سنت‌دوستی بود که آخوندزاده بنا نهاده بود. اما نکته‌ی مهم این‌جاست که براساس نظریه‌ی کنش[۲۰] بوردیو، عادت‌واره‌ی زیبایی‌شناسانه‌ی میرزاآقا که در فرایند جامعه‌پذیری، ذیل شرایط تاریخی مدرنیته تمایز یافته است، امکان وقوع چنین عملی را سخت - و

حتی ناممکن- می‌کند. چراکه نظریه‌ی کنش، «مفهوم عادت‌واره و تعامل آن با مفهوم میدان را مبنای تولید عمل می‌داند، که در قالب مجموعه رفتارها و کردارهای انسان، واقعیت اجتماعی را شکل می‌دهد.»(بوردیو، ۱۳۸۰: ۸۲) به‌بیان‌دیگر، در نظریه‌ی بوردیو، عمل (کنش) به‌گونه‌ای صورت‌بندی می‌شود که در آن، «عمل نه پیامد علت‌های[۲۱] بیرونی، هم‌چون ساختار تعیین‌کننده‌ای است که عامل نسبت به آن ناآگاه است، و نه برآمده از دلایل[۲۲] درونی، هم‌چون گزینش‌های عقلانی است که عامل نسبت به آن آگاه است»(بوردیو، ۱۳۸۰: ۲۱۴)، بلکه عمل در پرتو تعامل میان آگاهی و ناآگاهی شکل می‌گیرد.

تبیین کنش ادبی میرزاآقا با اتکا به نظریه‌ی کنش بوردیو، ازآن‌جهت ضروری است که بسیاری از پژوهش‌گران در مواجه با آثار میرزاآقا، تجربه‌ی او در تلفیق سنت‌های نمایش روایی شرق - هم‌چون تعزیه و تقلید- و سنت‌های درام غربی را «غریزی»، «ناخواسته»، «ناخودآگاه» و ناآگاهانه شمرده‌اند و با تکیه به همین موضع‌گیری، استفاده از سنت‌های نمایش بومی را به‌عنوان نشانه‌های از «ضعف» و «نقص» آثار او تبیین کرده‌اند. آنان چنین دریافته‌اند که «نویسنده [میرزاآقا تبریزی] با صحنه‌های اروپایی آشنایی نداشته یا نمایش‌نامه‌های خود را تنها برای خواندن و عبرت گرفتن هم‌وطنان خویش و نه برای نمایش دادن، به رشته‌ی تحریر کشیده است.» (آرین پور، ۱۳۷۲: ۳۶۱). به‌عنوان‌مثال، جمشید ملک‌پور که به تأثیرپذیری میرزاآقا از قراردادهای نمایشی تعزیه و تقلید واقف است، کنش میرزاآقا در دوران پیشامشروطه، در فضای اجتماعی ایران را - که با عنوان «دوران طغیان افکار» از آن یاد می‌کند- در عین چشم‌پوشی از موضع سیاسی- اجتماعی او، این‌گونه تقلیل می‌دهد: «همه در زمینه‌چینی بیداری افکار و طغیان علیه اوضاع نابهنجار و فاسد آن دوران سهیم می‌شوند. و میرزاآقاتبریزی هم که با خواندن تمثیلات تحت تأثیر قرار گرفته و می‌خواهد در این حرکت اجتماعی- فرهنگی سهمی داشته باشد.» (ملک‌پور، ۱۳۸۵: ۲۰۹). به‌نظر می‌رسد مبنای این بیان که بیشترشان بر ناآگاهانه بودن کنش میرزاآقا در تلفیق نمایش شرق و تئاتر غرب تأکید دارد، مقصودی است که میرزاآقا از نگارش نمایش‌نامه‌های خود در نامه‌اش به آخوندزاده بیان کرده است: «مرادم پیروی و ارادت بود، لهذا مختصری به همان سبک و سیاق در زبان فارسی، جداگانه نوشتم و این رسم تازه را در میان قوم سرمشق گذاشتم که انشاالله صاحبان عقل و تمیز در تکمیل و تزیین آن بکوشند.» (تبریزی، ۱۳۸۲: ۲۴). اما درنهایت، آن‌چه به‌عنوان کنش ادبی میرزاآقا عرضه شد، هم نشان از سبک‌وسیاق آخوندزاده را داشت که در پیوند با آگاهی او قابل‌توضیح است و هم، تجربه‌هایی خلاقانه را که برآمده از ناخودآگاه نویسنده است و ریشه در تجربه‌های تاریخی او دارد.

تنها در سه دهه‌ی اخیر بود که پژوهش‌گرانی هم‌چون مایل بکتاش، بهرام بیضایی، ایرج زُهری، عباس جوانمرد و حمید امجد؛ ایده‌ی میرزاآقا در تلفیق نمایش شرقی و تئاتر غربی را به‌منزله‌ی تجربه‌هایی ارزش‌مند و آزمون‌هایی جسورانه تعریف و توجیه کردند. ازنظر آنان این تجربه‌ها می‌تواند شکل بیان سنتی تئاتر ایرانی را متحول کند و با پیشنهاد شکل بیانی جدیدی، امکان طرح مضامین و مفاهیم جدید را ممکن سازد.

ازاین‌رو، می‌توان تخطی میرزاآقا از قواعد رایج و رسوم مألوف درام‌نویسی را به‌عنوان ضرورتی درک کرد که با هدف دستیابی به شکلی از بیان نو به آن روی آورده بود. چراکه مضامین و مفاهیمی که وی در پی تبیین آن‌ها بود، امکان طرح در قالب‌های بیانی پیشین، اعم از سنت‌های نمایشی بومی و سنت‌های درام کلاسیک و نئوکلاسیک غربی را نداشتند. بنابراین می‌توان گفت که نوآوری ادبی میرزاآقا پیش از آن‌که یک کنش ادبی - هرچند خلاقانه- وابسته به موضع او در میدان ادبی باشد، کنشی اجتماعی است که مناسبات او با سایر میدان‌های اجتماعی، به‌ویژه میدان قدرت را معین و مشخص می‌کند. مناسباتی که محصول

تغییر جایگاه اجتماعی انسان در جهان مدرن و تغییر در نگرش انسان به خود و جایگاه خود است؛ انسان صاحب فردیت و تشخص، در مقام کنش‌گر و منتقد. علاوه‌براین، تجدد به‌مثابه‌ی تغییروتحولی اجتماعی، این امکان بالقوه را ممکن ساخت تا تئاتر به‌عنوان نهادی اجتماعی، به جامعه‌ی ایرانی و فرهنگ و ادبیات آن عرضه شود. به‌این‌معنا که به‌جای ساختار هرم‌گونه‌ی اجتماعی که بر پایه‌ی نظام‌های پیشین ارباب- رعیتی متجلی بود، گفت‌وگو به‌منزله‌ی برابری انسان‌ها را به‌عنوان ساختار بنیادین این نوع ادبی (هنری/ ارتباطی) جایگزین کرد. ازاین‌رو است که در ابتدای ورود نوع ادبی (نمایش‌نامه) به ایران «این نوع ادبی با رویکرد نویسندگان آن به‌عنوان پدیده‌ای اصلاح‌گر و تعلیمی در اجتماع مطرح شد.» (باقری، ۱۳۹۲: ۲۳) واقع‌نمایی در محتوا را همراه با روشی انتقادی مدنظر داشت. رویکردی که هم در آثار میرزا فتحعلی آخوندزاده و هم در نمایش‌نامه‌های میرزاآقا تبریزی قابل مشاهده و مطالعه است. با این تفاوت که آخوندزاده به‌واسطه‌ی شناخت بیشتری که از اصول و الگوهای غربی مورداستفاده دارد، بیان تجربه‌های شخصی خود را -که مبتنی‌بر فهم او از واقعیت است- منوط‌به تبعیت از اصول و قواعدی می‌کند که ذیل این الگوها قابل‌تعریف هستند؛ «اما شناخت بیشتر لزوماً به‌معنای اثر هنری بهتر نیست. در تاریخ تئاتر، بسیاری عظمت شکسپیر را ناشی از ناآگاهی او از فرهنگ یونانی می‌دانند. درست برخلاف گوته که واجد همان نبوغ شکسپیر بود، اما شناختش از فرهنگ یونانی باعث شد که در برابر آن سر خم کند و آثار دراماتیکی همپای شکسپیر پدید نیاورد.» (سپهران، ۱۳۸۸: ۴۹) درحالی‌که میرزاآقا هم در گزینش مضامین و محتوای آثارش، به تجربه‌های شخصی خود رجوع می‌کند، هم در انتخاب شکل بیان آن‌ها. شکلی از بیان، که امکان طرح مضامین نو و مفاهیم جدید را برای او فراهم می‌سازد؛ چراکه «نمایش سنتی برای او شکلی است که به تجربه آن را شناخته» (بکتاش، ۱۳۵۶: ۵۲)، و «به گواهی آثارش و نیز به شهادت مقدمه‌ای که بر نمایش‌نامه‌های خود نگاشته و در آن اشاره می‌کند که باب آشنایی او با «طیاطر» اساساً به‌واسطه‌ی نوشته‌های آخوندزاده گشوده شده است» (امجد، ۱۳۷۸: ۱۰۸). به‌این‌ترتیب، تبعیت آخوندزاده از الگوهای درام‌نویسی غربی و وفاداری او به اصول و قواعد کمدی‌های نئوکلاسیک - که در آثار مولیر به‌وفور قابل‌رؤیت است- موجب می‌شود، رویکرد انتقادی او بدل به عملکردی اخلاقی شود. نتیجه‌ی این عملکرد، شکل‌گیری مفاهیم انتزاعی‌ای است که خارج از تجربه‌ی شخصی او بوده و نسبتی با واقعیت موجود عصر او ندارد. درحالی‌که تلفیق سنت‌های نمایش روایی ایرانی و الگوهای درام غربی ازطرف میرزاآقا به شکلی از درام می‌انجامد که هرچند قابل‌تعریف، ذیل گونه‌های شناخته‌شده‌ی پیشین درام نیست، اما عملکرد انتقادی نویسنده در آن به‌وضوح قابل رؤیت و ردیابی است. شکلی از درام که «در آن‌ها از شخصیت‌های مثبت و با فضیلت خبری نیست و قهرمانان شیاد آن‌ها نیز در پایان از تاریکی به‌در نمی‌آیند و عبرت نمی‌گیرند.» (سپهران، ۱۳۸۸: ۴۹).

منشأ موقعیت ممتاز میرزاآقا در میدان ادبی را باید در سرمایه‌هایی جست‌وجو کرد که موضوع منازعه‌ی این میدان هستند. چنان‌که پیش‌تر اشاره شد، منازعه در میدان ادبی بر سر تصاحب شکلی از سرمایه است که ذیل عنوان سرمایه‌ی فرهنگی به آن پرداخته شد. در یک دسته‌بندی کلی می‌توان سرمایه‌های فرهنگی میرزاآقا را به دو دسته‌ی زیر تقسیم کرد:

۱. سرمایه‌های داخلی: مجموعه سرمایه‌های داخلی میرزاآقا مشتمل بر معلومات او در سه زمینه‌ی سنت‌های نمایش ایرانی، ادبیات کهن و ادبیات معاصر است که در ادامه آن‌ها را موردتوجه قرار خواهیم داد.

۲. سرمایه‌های خارجی: مهم‌ترین سرمایه‌ی خارجی میرزاآقا در قالب آشنایی او با زبان‌های فرانسه، روسی و ترکی نمود یافته است که امکان آشنایی او با بخش عظیمی از تولیدات نوین میدان تولید ادبی جهان را فراهم

می‌آورد. چنان‌که می‌توان روی‌آوری وی به نمایش‌نامه‌نویسی را محصول در اختیار داشتن همین سرمایه دانست که آشنایی وی با نمایش‌نامه‌های آخوندزاده را در پی داشت که به زبان ترکی نگاشته شده بودند. هم‌چنین می‌توان به تسلط وی به زبان فرانسه اشاره کرد که با توجه به فعالیت وی در مدرسه‌ی دارالفنون و سفارت فرانسه در تهران، به‌احتمال‌زیاد با آشنایی وی نسبت به آثار مولیر همراه بوده است که در آن‌زمان موردتوجه مترجمان و هنرمندان ایران بوده است. هرچند تمام پژوهش‌گرانی که تاکنون به زندگی و آثار میرزاآقا تبریزی پرداخته‌اند، آشنایی وی با تئاتر و درام غربی را معطوف به آثار آخوندزاده می‌دانند.

به‌این‌ترتیب، در میدان ادبی ایران، نمایش‌نامه‌های تراژیک با اندکی تأخیر نسبت به نمایش‌نامه‌های کمیک ظهور پیدا کرد و با اتکا به تمایزی که نسبت به گونه‌ی پیش از خود داشت، مرکز میدان را به تصاحب خود درآورد. منشأ این تقدم و تأخر، معطوف به مسأله‌ی تجدد بود و با فرایند مدرنیته در ایران توازی داشت؛ نمایش‌نامه‌های کمیک آخوندزاده که در جدال با سنت‌های فرهنگی و ادبی شکل گرفته بودند، به مراحل اولیه‌ی فرایند مدرنیته متعلق است، و نمایش‌نامه‌های تراژیک میرزاآقا که از رهگذر تلفیق سنت‌های فرهنگی و ادبی با سنت نمایش‌نامه‌نویسی آخوندزاده به‌وجود آمده بودند، مرحله‌ی استقرار مدرنیته در ایران را بازتاب می‌دهد. به‌بیان‌دیگر، نمایش‌نامه‌های کمیک، روایت‌گر مواجهه‌ی آغازین ایرانیان با پدیده‌ی تجدد است، درحالی‌که نمایش‌نامه‌های تراژیک، نتایج این فرایند تجدد را در جامعه‌ی ایران موردنقد قرار می‌دهد، که بارزترین نمود آن در تقابل و ستیز شخصیت‌های نمایش‌نامه‌های میرزاآقا با سامانه‌ی قدرت، قابل‌مشاهده است. تقابل و ستیزی که فروریختن ساختار سنتی جامعه را نوید می‌دهد؛ «زمان میرزاآقا، دوره‌ی به ظهور رسیدن افکار و خواست‌های ترقی‌خواهی و اصلاح‌طلبی در ایران بود. ناهنجاری‌های اجتماعی و نارسایی‌های فرهنگی مربوط به آن، نیاز به تحول و دگرگون‌سازی را وارد منطق تاریخ نموده بود.» (بکتاش، ۱۳۵۶: ۴۱). درواقع، نمایش‌نامه‌های میرزاآقا، متعلق به دوره‌ای از تاریخ ایران است که در آن، انسان ایرانی به‌واسطه‌ی فرایند مدرنیته از جایگاه قبلی خود یک‌باره جای‌کن شده و اکنون در پی جایگاهی دیگر است تا با استقرار در آن، به ادراک؛ تعریف و تبیین خود بپردازد. بنابراین، ثبت تجربیات زیسته در نمایش‌نامه‌های میرزاآقا را می‌توان به‌عنوان یکی از نتایج تحولات ناشی از مدرن شدن جامعه‌ی ایران توضیح داد. هم‌چنین می‌توان نگرش تراژیک حاکم بر آثار او را به‌عنوان یکی‌دیگر از پیامدهای تجدد و تمایز ناشی از آن توضیح داد که بیان‌گر رویکرد آسیب‌شناسانه و نقادانه‌ی این نگرش به جهان اجتماعی است. رویکردی که بعدها در رمان‌های اجتماعی، در ابعادی به‌مراتب گسترده‌تر دنبال شد که آسیب‌های اجتماعی ناشی از استقرار مدرنیته در جامعه‌ی ایران را موردتوجه قرار می‌داد. برای‌مثال می‌توان به حضور زنان و طبقات فرودست جامعه در این نمایش‌نامه/ رمان‌ها اشاره کرد که نطفه‌های آن در آثار میرزاآقا شکل گرفته بود.

نتیجه‌گیری

مطابق رهیافت بوردیو، بین موضع نویسنده در میدان تولید ادبی و موضع‌گیری‌های بیان‌شده‌ی او در جهان اثر، همواره نوعی رابطه‌ی تناظری وجود دارد. بوردیو از این نسبت با عنوان هومولوژی - متن و میدان- نام می‌برد که در آن، نه جهان درونی (متن)، در پای جهان بیرونی (میدان تولید ادبی) حذف می‌شود، نه برعکس؛ دو جهان مکمل که به‌لحاظ ساختاری باهم انطباق دارند. در نظریه‌ی بوردیو، مکانیسم این ارتباط، اغلب از رهگذر عمل نویسنده و عمل قهرمان در جهان‌هایشان قابل‌مشاهده است. عمل نویسنده در میدان

تولید ادبی، تابع منطقی است که ویژگی‌های عادت‌واره و قواعد میدان آن را برساخته‌اند. میدان تولید ادبی، جهانی است واژگونه‌ی جهان اقتصادی. به‌بیان‌دیگر، منطقی که عمل ادبی از آن پیروی می‌کند، وارونه‌ی منطقی است که کنش‌های اقتصادی را شکل می‌دهد. بنابراین، در سامان‌دهی میدان تولید ادبی از اصولی استفاده می‌شود که به‌منزله‌ی معیارهایی برای تفکیک عاملان ادبی و تبیین آثار ادبی، عمل می‌کنند. اصولی که با تکیه‌بر آن می‌توان ساختار میدان ادبی را آشکار کرد: اصل رتبه‌بندی وابسته و اصل رتبه‌بندی مستقل. به‌این‌ترتیب، ازیک‌سو، با تعریف عادت‌واره‌ی نویسنده و ازسوی‌دیگر، میدان قدرت، می‌توان منطق عمل در میدان ادبی را درک کرد و تمایز آن با منطق عمل در میدان‌های دیگر را دریافت.

الگوی تلفیقی بوردیو، عمل ادبی را نه معلول علت‌های بیرونی می‌داند، و نه محصول دلایل درونی، بلکه آن‌چه عمل ادبی را شکل می‌دهد، دیالکتیک عادت‌واره‌ی زیبایی‌شناسانه‌ی نویسنده و ساختار میدان تولید ادبی است. رابطه‌گرایی روش‌شناختی بوردیو با فرارَوی از دو رویکرد عین‌گرایی[۲۳] و ذهن‌گرایی[۲۴]، درنهایت در روشی نمود می‌یابد که با عنوان ساختارگرایی تکوینی قابل‌تعریف است؛ روش پیشنهادی بوردیو که ماده/ اثر ادبی را به‌مثابه واقعیت ادبی/ اجتماعی موردمطالعه قرار می‌دهد.

در عرصه‌ی ادبیات، در پی تغییرات اجتماعی ناشی از تجدد، بنیان‌های شکل‌گیری نهاد ادبیات (میدان تولید ادبی) در آثار بنیان‌گذاران ادبیات نوین ایران ظاهر شد، و با تولید نمایش‌نامه‌های میرزاآقا تبریزی همراه بود، که ساختار میدان تولید ادبی ایران نیز تکامل یافت، نیز این امر به‌معنای شکل‌گیری قطب‌های دوگانه‌ی وابسته و مستقل ذیل این میدان بود. به‌این‌ترتیب، میدان تولید ادبی ایران که در مراحل اولیه‌ی فرایند مدرنیته و با تولید نمایش‌نامه‌های آخوندزاده در حال شکل‌گیری بود، با نمایش‌نامه‌های میرزاآقا تبریزی که درنتیجه‌ی استقرار مدرنیته در جامعه‌ی ایران تولید شده بودند، تکوین یافت. شکل‌گیری قطب مستقل در مقابل قطب وابسته، به‌معنی تولید ادبیات ناب در مقابل ادبیات متعهدی بود که موردتأیید میدان قدرت، و به‌تبع آن، میدان اقتصاد بود. درحالی‌که تولیدات قطب مستقل، به‌واسطه‌ی تبعیت از قوانین درون میدان ادبی، ناگزیر از آن بود که مخاطبان خود را در درون میدان بجوید که درواقع، تولیدکنندگان دیگر این میدان بودند. به‌این‌ترتیب، می‌توان گفت ساختار دوقطبی میدان تولید ادبی ایران، پیش از آن‌که مبنایی ادبی داشته باشد، نوعی قطب‌بندی سیاسی داشته است که در مواضع متمایز عاملان ادبی در میدان قدرت ریشه دارد. نتیجه‌ی دوقطبی شدن ساختار میدان تولید ادبی ایران، منازعاتی است که وجودشان، لازمه‌ی تداوم میدان است.

نزدیکی آخوندزاده به میدان قدرت را می‌توان با مراجعه به موضع‌گیری‌های ادبی او توضیح داد که نقد او بر نمایش‌نامه‌های میرزاآقا تبریزی بارزترین نمونه‌ی آن است. نتیجه‌ی حضور میرزاآقا تبریزی در میدان تولید ادبی ایران که با ترکیب سرمایه‌ی متفاوتی از عامل پیشین (آخوندزاده) پا به این میدان گذاشته بود، ادبیات متفاوتی است که با معیارهای موجود میدان نمی‌توان آن را داوری کرد. زیبایی‌شناسی میرزاآقا تبریزی در به صحنه آوردن واقعیت‌های موجود در جهان اجتماعی، از رهگذر شکلی ممکن می‌شود که در قالب اصول و قواعد ازپیش‌موجود، قابل‌تعریف و تثبیت نیست. چراکه روی‌آوری میرزاآقا به تلفیق نمایش شرقی و تئاتر/ درام غربی، مهم‌ترین و بارزترین عمل ادبی او در میدان تولید ادبی ایران است که درنهایت به تأسیس قطب مستقل و متعاقب آن، تکمیل ساختار میدان می‌انجامد. عملی که محصول رابطه‌ی دیالکتیک میان عادت‌واره‌ی زیبایی‌شناسانه‌ی وی و موقعیت او در میدان تولید ادبی است. چنان‌که می‌توان تمام نمایش‌نامه‌های میرزاآقا را بازتابی از موقعیت تحت‌سلطه‌ی او در میدان قدرت درنظر گرفت که بر رابطه‌ی هومولوژی میان موضع نویسنده و موضع‌گیری‌های ادبی او در روش ساختارگرایی تکوینی بوردیو دلالت دارد.

پی‌نوشت‌ها

1. Ya. A. Eingirn

مترجم روسیِ نمایشنامه‌ی «سرگذشت اشرف خان حاکم عربستان.....» که این نمایشنامه را به‌عنوان اثری از میرزاملکم‌خان به همراه مقدمه‌ای در پنج صفحه رد سال ۱۹۲۷ میلادی در تاشکند چاپ و منتشر کرد.

2. A. Bricteux
3. Genetic structuralism
4. Pierre Bourdieu(1930-2002)
5. Homology

هومولوژی یا همتایی و همگونی، مفهومی است که بوردیو آن را به‌معنای تطابق و هم‌خوانی ساختاری وضع کرده است. هومولوژی ناظر بر ساخت‌یابی یک میدان اجتماعی، تأثیر ساختار میدان‌های دیگر است که درنهایت به همتایی ساختاری میان میدان‌های اجتماعی مختلف منتج می‌شود. به‌گونه‌ای که بازتولید ساختار میدان‌های اجتماعی گسترده‌تر، هم‌چون میدان طبقات اجتماعی و میدان قدرت - که درواقع به‌منزله‌ی دو فرا- میدان در نظریه‌ی میدان‌های اجتماعی بوردیو عمل می‌کنند- را می‌توان در سایر میدان‌ها، هم‌چون میدان تولید ادبی مشاهده و مطالعه کرد.

6. Field
7. Position
8. position-taking
9. essentialism
10. Social Fact
11. Agent
12. Distinction
13. Structure
14. George Luka'cs(1885-1971)
15. Capital

سرمایه به‌عنوان یکی از مفاهیم اصلی در نظریه‌ی بوردیو به مفهومی چندوجهی تبدیل و تعریف می‌شود که تبیین و تحلیل کنش اجتماعی عاملان و واقعیت اجتماعی برآمده از آن‌را در حوزه‌های متعدد و متنوع اجتماعی هم‌چون سیاست و... شرح می‌دهد.

16. . Habitus
17. . Propensity

طبع یا خلق‌وخوی را می‌توان برآیندِ شرایط اجتماعی حاکم بر میدان تعریف کرد که در قالب نوعی گرایش طبیعی و میل باطنی در فرد نمود می‌یابد. گرایشی که به کنش‌های فرد در میدان ساختار می‌دهد. طبع در نزد بوردیو، مفهومی است که بیان‌گر جنبه‌ی ذهنی موقعیت فرد در میدان است و ازهمین‌رو، فهم عملی از کنش عاملان در میدان‌های اجتماعی مختلف را مستلزم درک و دریافت مفهوم طبع می‌داند.

18. aesthetic habitus
19. Meta-field
20. The theory of practice
21. Cause
22. Causes
23. Objectivism
24. Subjectivism

فهرست منابع

- آخوندزاده، میرزا فتحعلی (۱۹۶۴)، الفبای جدید و مکتوبات. باکو: بی نا.
- آرین‌پور، یحیی (۱۳۷۲)، از صبا تا نیما: تاریخ صد و پنجاه سال ادب فارسی. جلد اوّل، چاپ پنجم، تهران: انتشارات زوّار.
- امجد، حمید (۱۳۷۸)، تئاتر قرن سیزدهم. تهران: انتشارات نیلا.
- بارت، رولان (۱۳۵۲)، نقد تفسیری. ترجمه‌ی محمدتقی غیاثی، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- باقری، فارس (۱۳۹۲)، «بررسی خاستگاه و ساختار میدان تولید ادبی -نمایشنامه- در ادبیات نمایشی ایران در آغاز عصر نوگرایی» در همایش بررسی مسائل جامعه‌شناسی هنر ایران، دومین (۱۳۹۱): تهران، مجموعه مقالات ارائه‌شده، به کوشش اعظم راوردراد، تهران: مؤسسه نشر شهر. صفحه‌های ۴۰ - ۲۱.
- بکتاش، مایل (۱۳۵۶)، «میرزاآقا تبریزی، پیش‌قدم نمایشنامه‌نویسی در زبان فارسی»، در فصلنامه تئاتر، شماره‌ی یکم. صفحه‌های ۵۹ - ۵۰.
- بوردیو، پی‌یر. (۱۳۷۹). «جامعه‌شناسی و ادبیات؛ آموزش عاطفی فلوبر»، ترجمه‌ی یوسف اباذری، در فصلنامه‌ی فلسفی، ادبی و فرهنگی ارغنون، سال سوم، شماره‌های (۹ و ۱۰). صفحه‌های ۱۱۱ - ۷۷.
- بوردیو، پی‌یر (۱۳۷۹)، «تکوین تاریخی زیبایی‌شناسی ناب». ترجمه‌ی مراد فرهاد پور، در مجله‌ی ارغنون، شماره‌ی (۱۷).
- بوردیو، پی‌یر (۱۳۸۰)، نظریه‌ی کنش. ترجمه‌ی مرتضی مردیها، تهران: انتشارات نقش و نگار.
- پرستش، شهرام (۱۳۹۳)، روایت نابودی ناب. چاپ دوم، تهران: نشر ثالث.
- تبریزی، میرزاآقا (۱۳۸۲)، چهار تئاتر و رساله اخلاقیه. به اهتمام حسین محمدزاده صدیق، تهران: انتشارات نمایش.
- جمشیدی‌ها، غلامرضا؛ پرستش، شهرام (۱۳۸۶)، «دیالکتیک منش و میدان در نظریه‌ی عمل پی‌یر بوردیو»، در فصلنامه‌ی نامه‌ی علوم اجتماعی، شماره‌ی (۳۰).
- ریترز، جرج (۱۳۷۷)، نظریه‌ی جامعه‌شناسی در دوران معاصر. ترجمه‌ی محسن ثلاثی، تهران: نشر مرکز.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۵۴). نقد ادبی. تهران: انتشارات امیرکبیر
- سپانلو، محمدعلی (۱۳۸۷)، نویسندگان پیشرو ایران. تهران: انتشارات نگاه.
- سپهران، کامران (۱۳۸۸)، تئاتر کراسی در عصر مشروطه. تهران: انتشارات نیلوفر.
- لوکاچ، جورج (۱۳۸۲)، جان و صورت. ترجمه‌ی رضا رضایی، تهران: نشر ماهی.
- ملک‌پور، جمشید (۱۳۸۵)، ادبیات نمایشی در ایران، جلد اول: نخستین کوشش‌ها تا دوره‌ی قاجار، چاپ دوم، تهران: انتشارات توس.

Received: 2021/10/08
Accepted: 2022/07/12
Published: 2022/12/22

Analysis of the Development of the Iranian Drama Production Field before the Constitutional Revolution and the Role of Mirza Agha Tabrizi in its Construction

Hamid Moradveasi, Master of Directing, Faculty of art & Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran
Fares Bagheri, Assistant Professor Faculty of art & Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

Abstract

The common idea about the modern literature of Iran considers its beginning to be related to the constitutional movement and its flowering to coincide with the year 1300 AD. But the modernization of Iranian literature can be regarded as the logical consequence of the reformist literature of the years before the constitutional revolution. Because the roots of Persian poetry and prose of the constitutional period should be sought in the works of writers such as Mirza Fathali Akhundzadeh, Mirza Malkum Khan, and Mirza Agha Tabrizi. But contrary to popular opinion, the formation of these modern trends cannot be reduced to the personal wills and achievements of the mentioned intellectuals. Undoubtedly, within the social developments, there have also been invisible literary currents that, in a rather homological relationship, have provided the possibility of these transformations through individual wills. This article tries to gain a logical and well-argued understanding of the formation and structure of Iran's literary production field in the pre-constitutional period, relying on Pierre Bourdieu's theory of developmental structuralism. It also seeks to explain how independent and dependent dual poles of this field develop in a homologous relationship with other social fields — especially the field of power — within the field of play/drama production. The result of this article is indicative of the formation of the field of Iranian drama production with the presence of Mirza Fethali Akhundzadeh, built on the literary work of Mirza Agha Tabrizi. The result of this construction is the establishment of Mirza Agha Tabrizi in the independent pole of Iran's drama production field defined in opposition to the dependent pole, which is the place where Mirza Fethali Akhundzadeh is present in this field. The positions of these writers are considered to be the result of their stance manifested in the form of literary action. This article also seeks to explain and explain why Mirza Agha Tabrizi implements the executive conventions of Iranian drama in his plays, which can be explained based on Bourdieu's theory of action. According to Bourdieu, action always takes place somewhere between consciousness and unconsciousness, which can be expressed by relying on the concepts of habitus and field. This article has employed a descriptive-analytical method to understand historical research data, and the basis of data analysis is also based on the theoretical framework resulting from the opinions of Pierre Bourdieu, a French sociologist.

Keywords: Homology, Drama Production Field, Pierre Bourdieu, Mirza Fath Ali Akhondzadeh, Mirza Agha Tabrizi