نقد و بررسی نظریه میدان‌های هنری پیر بوردیو

چه زمانی هنر، هنر می‌شود؟

جرمی اف. لین

ترجمه مهسا رضوی

کارشناسی ارشد پژوهش هنر از دانشکده هنرهای زیبا دانشگاه تهران

پیش درآمدی بر زندگی و آثار پیر بوردیو

پیر بوردیو (Pierre Bourdieu) (۲۰۰۲-۱۹۳۰) جامعه‌شناس و مردم‌شناس سرشناس فرانسوی، تأثیر عمیقی بر حیات فکری و فرهنگی فرانسه معاصر برجای گذاشته است. نوآوری‌های بوردیو در جامعه‌شناسی فرانسه، که به سرعتی باور نکردنی مرزهای این کشور را پشت سر گذاشت و شهرتی جهانی برای او به ارمغان آورد، چهره او را پس از دورکیم به عنوان یکی از بزرگترین اندیشمندان حوزه اندیشه اجتماعی و فرهنگی، از نسل اندیشمندانی چون فوکو، دریدا، لاکان و... ثبت کرد. بوردیو توانست با مجموعه نوشته‌ها و کتاب‌های خود که به بیش از سی جلد بالغ می‌شوند، جان تازه‌ای به جامعه‌شناسی انتقادی بدهد و آن را به صورتی واقعی درگیر مسائل حیاتی جوامع کنونی انسانی کند.

بوردیو روز اول ماه اوت سال ۱۹۳۰ در دهکده‌ای کوهستانی در دنگن (Denguin) در منطقه پیرنه آتلانتیک در جنوب غربی فرانسه چشم به جهان گشود. پدرش کارمند دولت و خانواده‌اش جزو طبقات متوسط رو به پایین بودند. در اوایل دهه ۱۹۵۰ به پاریس رفت تا در دانشگاه معتبر «اکول

نرمال سوپریور» (Ecole Normal Superior) به تحصیل فلسفه بپردازد. او از سال ۱۹۵۵ به عنوان دبیر در دبیرستان «له مولن» (Les Moulins) مشغول به کار شد.

وی در سال ۱۹۶۸ وقتی مرکز جامعه‌شناسی اروپایی تأسیس شد، به ریاست آن منصوب شد و در سال ۱۹۷۵ نشریه‌ای به نام «مجله مطالعات علوم اجتماعی» را (که به مرکز مهمی برای انتشار آثار بوردیو و هوادارانش تبدیل شد) منتشر و در سال ۱۹۸۱ با حضور در کلوژ دو فرانس، کرسی ریمون آرون که بازنشسته شده بود، را کسب کرد.

وی دکترای افتخاری دانشگاه برلین را در سال ۱۹۸۹ و دکترای افتخاری دانشگاه یوهان ولفگانگ گوته را در سال ۱۹۹۹ اخذ کرد. بوردیو در سال ۱۹۹۳ مدال طلای مرکز پژوهش‌های علمی فرانسه (CNRS) را کسب کرد و در همین سال به عضویت فرهنگستان اروپا درآمد. او سه سال بعد از آن، جایزه گافمن را به خود اختصاص داد. این جامعه‌شناس شهیر فرانسوی در سال ۲۰۰۲ مدال هاکسلی را به خاطر تحقیقات گسترده و مفیدش دریافت داشت.

تألیفات بوردیو با کتاب‌هایی چون «جامعه‌شناسی الجزایر» و «کار و کارگران در الجزایر» در دهه ۶۰ میلادی آغاز شد و با کتاب‌هایی چون «نظریه کنش»، «بازتولید» و «تمایز» در دهه ۷۰ به اوج خود رسید. این اوج در قالب تالیفاتی چون «درک عملی حرفه جامعه‌شناسی»، «پرسش‌های جامعه‌شناسی» و «اشرافیت دولتی» در دهه ۸۰ و «قواعد هنر»، «مبادله آزاد» و «سلطه مردانه» در دهه ۹۰ ادامه یافت.

این جامعه‌شناس فرانسوی در طول حیات فکری و آکادمیک خود بسیار فعال بود. حضور مستمر در جنبش‌های اعتراضی، رسانه‌ها، فضاهای آکادمیک و روشنفکری در کنار حدود ۳۰ عنوان کتاب، دلالت روشنی بر فعالیت علمی و روشنفکری بوردیو دارد. تمامی فعالیت‌های علمی بوردیو به لحاظ روش‌شناختی نوعاً مبتنی بر روش‌های آماری و ترک آنها با مشاهده مستقیم و تفسیر تعاملی، گفتمانی و اسنادی بود. وی در مرحله تدوین و ساخت موضوع مورد تحقیق، معتقد به «چندگانه انگاری روش‌شناختی» است. یعنی به کارگیری روشی که با موضوع مطالعه بهتر سازگاری داشته و مقابله مستمر و پیوسته نتایجی که به واسطه روش‌های متفاوت به دست می‌آید. استاد کرسی جامعه‌شناسی در کلوژ دو فرانس در سال ۲۰۰۲ در پی دورانی طولانی و جانفرسا از بیماری سرطان در سن ۷۱ سالگی درگذشت، اما میراث عظیمی که از خود به جای گذاشت

همچنان موضوع بسیاری از همایش‌ها و پژوهش‌های حوزه‌های جامعه‌شناسی سیاسی، انسان‌شناسی و مطالعات فرهنگی در جهان است.

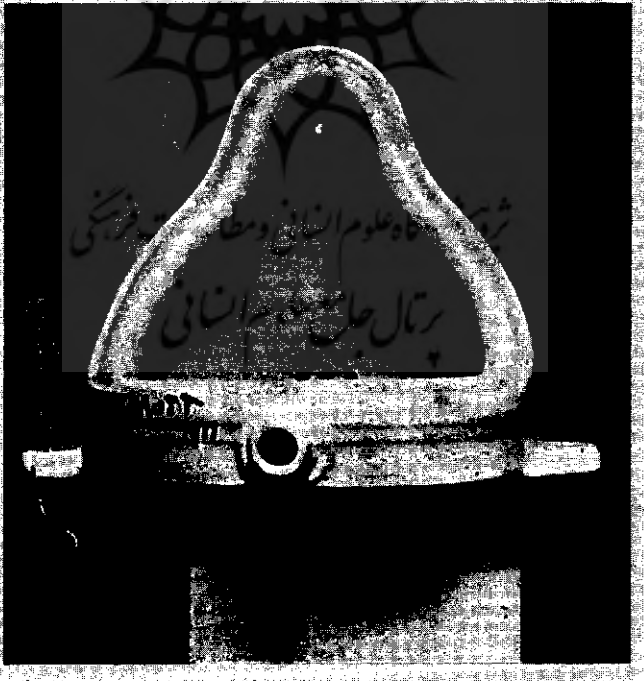
آثاری که از این اندیشمند اجتماعی به فارسی ترجمه شده عبارتند از: «عکاسی، هنر میان مایه»، «نظریه کنش»، و «درسی درباره درس». دوکتاب مستقل به نام «واژگان بوردیو» و «پیر بوردیو» نیز از دیگر آثاری است که می‌توان ایده‌های محوری بوردیو را در آن پی گرفت.

دو اثر از سنت هنری غرب را در نظر بگیرید، نخست «پرستش مگی»[1] اثر دوینیکو گیرلاندیو (۱۴۸۸)، نقاشی دیواری‌ای متعلق به رنسانس آغازین فلورانس و دومی «فواره»[2]، یکی از «آماده‌ها»[3]ی بدنام مارسل دوشان، پیشابگاهی است که نخستین بار در سال ۱۹۱۷، در نیویورک به نمایش گذاشته شد.

هر کدام از این آثار در میان شاهکارهای هنری غرب جایگاهی را از آن خود کرده‌اند، اولی را بسیاری یکی از شاهکارهای رنسانس آغازین می‌دانند و جایگاه دومی همچنان مورد بحث است، اما به هر حال بنیان‌گذار هنر آوانگارد[4] قرن بیستم و پیش‌درآمد مهمی بر هنر مفهومی امروز محسوب می‌شود.

برای مخاطب معاصر غربی، سرشار بودن از حساسیتی پسارمانتیک، موضوع، شیوه استفاده از رنگ، و سبک «پرستش مگی» بدون تردید به مثابه عالی‌ترین حد بیان نبوغ خلاق گیرلاندیو شناخته می‌شود. مسلماً نشانه‌های چنین تکنیک استادانه‌ای را در «فواره» نمی‌توان یافت. در واقع، نکته اصلی پیشابگاه دوشان به چالش کشیدن پیش انگاره‌های مورد احترام نهادهای هنری درباره نبوغ خلاق بود. اما شگفت اینکه این نهادها چالش آشکار دوشان با تکلف هنرمندان و نهادهای هنری را، به مثابه مصداقی از نبوغ خلاق شخصی به نفع خود مصادره کردند.

در هنر آوانگارد امروز، نبوغ خلاق را ایده یا مفهوم و نه مهارت بیان می‌کند. چنان که پیتر برگر (۱۹۸۴:۵۲) در مطالعه خود درباره هنر آوانگارد می‌نویسد: نمایش «آماده‌هایی مانند پیشابگاه دوشان، نه تنها انگاره آفرینش فردی را رد نمی‌کند، بلکه آن را تایید هم می‌کند.» بنابراین اعتراض دوشان به «هنر به مثابه نهاد، اکنون به عنوان هنر پذیرفته می‌شود.» بدین ترتیب با وجود تفاوت‌های بنیادین میان دو اثر هنری مورد بحث، پاسخ مخاطب معاصر غالباً بر اساس همان پیش‌انگاره‌ها درباره بیان هنری و نبوغ خلاق است. اما، همان‌طور که مورخ هنر، «میشل باکساندال» نشان داده



است، تفسیر اثر هنری در قالب چنین اصطلاحاتی، به معنای دقیق کلمه، خطایی تاریخی است. باکساندال در نخستین فصل کتاب خود، نقاشی و تجربه در ایتالیای قرن پانزدهم (۱۹۸۴:۷۲)، برگزیده‌ای از قراردادهایی را منتشر کرده است که به موجب آنها بازرگانان و کشیشان فلورانس و سینس[۵]، نقاشی‌هایی را به نقاشان رنسانس آغازین مانند گیرلاندیو، فیلیپو لیپی و فرانجلیکو سفارش داده‌اند. چنان که باکساندال نشان می‌دهد، در هر کدام از این قراردادها، اندازه، موضوع، و حتی طیف رنگ‌هایی که در نقاشی مورد نظر به کار رفته، معمولا با ذکر دقیق جزییات، نوشته شده است. بدین ترتیب، در حالی که مخاطب معاصر ترجیح می‌دهد نقاشی‌های رنسانس آغازین را عالی‌ترین حد درجه بیان نبوغ شخصی آفریننده آنها بداند، بازرگانان تحصیلکرده فلورانس و سینس و کشیشانی که با این نقاشان قرارداد بسته‌اند، این آثار را اساساً به گونه‌ای متفاوت تفسیر می‌کنند. به نظر آنها، این آثار نه تنها نبوغ هنرمند خلاق و خودسالار[۶] به شمار نمی‌رود، بلکه انتخاب و استفاده از رنگ‌های گران قیمت مانند طلایی یا لاجوردی، در اصل مشخصه‌های آشکار و جلوه‌فروشانه ثروت و موقعیت نهادها و افرادی است که مالک اثر هنری مورد نظر هستند. به همین ترتیب، موضوع نقاشی، نمایش کارکردی اجتماعی یا مذهبی است که به آسانی می‌توان آن را تشخیص داد، کارکردی که به مثابه نمونه‌ای از ارزش‌های خاص و مشترک درباری و یا ابزاری برای آموزش مذهبی تفسیر می‌شود. به گفته باکساندال (۱۹۷۲:۱) «نقاشی قرن پانزدهم، میراثی از یک رابطه اجتماعی است. یک طرف نقاشی است که تصویر را می‌سازد، یا دست کم بر ساخته شدن آن نظارت می‌کند و طرف دیگر فردی است که از نقاش می‌خواهد تصویر را بسازد و هزینه ساختن آن را تامین می‌کند و پس از آنکه نقاش آن را ساخت، امیدوار است بتواند از نقاشی در راهی خاص یا راه‌های دیگر استفاده کند.» هر دو گروه، در چهارچوب نهادها و قراردادهای بازرگانی، مذهبی، ادراکی و در وسیع‌ترین مفهوم، اجتماعی‌ای کار می‌کردند که متفاوت از روزگار ماست و بر آثاری که خلق می‌کردند، تاثیر گذاشته است.

بنابراین، نقاشی‌هایی مانند «پرستش مگی»گیرلاندیو آثاری هستند که در اصل برای نمایش کارکردهای خاص و آشکار مذهبی و اجتماعی سفارش داده شدند. اما با این همه، مخاطب معاصر تمایل دارد آنها را به مثابه آثار نبوغ خودسالار هنرمند تفسیر کند، چیزهایی در خود زیبا که بیش از هر چیز به خاطر شکل و نه کارکردشان ستایش می‌شوند. فواره دوشان از سوی دیگر، ظاهرا

موردی کاملاً متفاوت است. یک محصول تولید انبوه، یک پیشابگاه که بدون تردید شیءای کاربردی است، خیلی ساده در یک گالری هنری قرار می‌گیرد، به عنوان هنر معرفی می‌شود و انتظار می‌رود که با در نظرگرفتن فرم و نه محتوایش، به مثابه یک اثر مستقل هنری که بیانگر نبوغ فردی آفریننده است، ستایش شود.

جامعه‌شناس و مردم‌شناس فرانسوی، پیر بوردیو، در سلسله مقالاتی بسیار تاثیرگذار که در میانه سال‌های ۱۹۶۰ در حوزه جامعه‌شناسی هنر نوشت، به این دو مورد پرداخته و بارها به مطالعه باکساندال درباره هنر رنسانس آغازین و پیشابگاه دوشان استناد کرده است. استناد مکرر بوردیو به این دو اثر به دلیل تاثیر آشنایی‌زدایانه‌ای است که هرکدام از این آثار به گونه‌ای متفاوت و خاص خود به دست می‌دهند. تاثیری که بوردیو و ما، خوانندگانش را به پرسش درباره هر آنچه درباره راه و رسم تولید و دریافت هنر بدیهی می‌پنداریم، دعوت می‌کند.

مطالعه باکساندال و پیشابگاه دوشان مسلماً به دو دوره کاملاً متفاوت در پیدایش تاریخی حوزه تولید و دریافت هنر مربوط است. این دو اثر ما را دعوت به اندیشیدن به فرآیند تاریخی‌ای می‌کنند که طی آن هنرمندان توانسته‌اند نیروی آفریننده خود را مستقل از عوامل خارجی‌ای چون کلیسا، دولت یا هر نهاد دیگری به کار بگیرند. و امروز، ثمره‌های کار آنها آثار هنری خودسالار هستند، اشیایی در خود زیبا که هیچ کارکرد اجتماعی یا مذهبی از پیش تعیین شده‌ای ندارند.

مفهوم «خودسالاری»[۷]، که در اینجا به کار می‌رود، شاید در بهترین حالت با تصور یک جامعه کاملاً خیالی سنتی قابل درک باشد که ساکنانش در تنهایی و از راه کشاورزی امرار معاش می‌کنند. ساکنان این جامعه زمان خود را میان شخم زدن زمین، بذر پاشیدن، کاشت و آبیاری و برداشت محصول و اجرای سلسله‌ای از آیین‌ها به امید به دست آوردن محصول خوب تقسیم می‌کنند. در چنین جامعه‌ای، میان کارصرفاً تولیدی کشاورزی و مراسم و آیین‌هایی که آن را در برگرفته‌اند، تمایزی وجود ندارد. هر فعالیتی برای تضمین یک محصول خوب دارای ارزشی یکسان است. همراه با فرآیند طولانی تحولات تاریخی که جوامع روستایی سنتی را به سرمایه‌داری شهری و صنعتی شده تبدیل کرد، قلمرو کار تولیدی صرف اهمیت بنیادین خود برای ادامه حیات جامعه را از دست داد. مراسم و آیین‌هایی که روزگاری کامل کننده فعالیت تولیدی بود به تدریج از آن جدا شدند تا حوزه‌ای کم و بیش خودسالار از هنر و فرهنگ و یا مذهب به وجود بیاورند و به

حوزه‌های نسبتا مستقل دیگر مانند دادگستری، آموزش و سیاست، که از مشخصه‌های جامعه سرمایه‌داری مدرن هستند، بپیوندند.

بنابراین، مطالعه باکساندال درباره هنر رنسانس آغازین ایتالیا، زمانی انجام گرفته که حوزه هنری از درجه کمی از خودسالاری در برابر نیروهای خارجی برخوردار بوده است. زمانی که هنرمندان هنوز ناگزیر بودند خلاقیت خودسالارشان را از انتظارات عوامل خارجی چون کلیسا یا دولت در امان نگه دارند. از سوی دیگر، پیشابگاه دوشان، بدون تردید محصول حوزه‌ای از تولید هنری است که به درجه بالای خودسالاری رسیده است. در چنین شرایطی محدودیت‌های آشکار اجتماعی اندکی در مورد آنچه هنرمند می‌تواند به تصویر بکشد یا چگونگی به تصویر کشیدن آن وجود دارد. این محدودیت‌های اندک، به هنرمند امکان می‌دهد پیشابگاهی را در گالری هنری به نمایش بگذارد و اعلام کند این پیش پا افتاده‌ترین محصول تولید انبوه، هنر است و آن را چون اثری هنری بشناسید.

مطالعه باکساندال و اثر دوشان، پرسشی مطرح می‌کنند که بوردیو آن را «ساختار و خاستگاه تاریخی» میدان‌های خودسالار تولید و دریافت هنری می‌نامد. این دو اثر ما را به پرسش درباره اینکه چه زمانی و چگونه میدان تولید[8] برای نخستین بار توانست خودسالاری نسبی از نیروهای خارجی به دست آورد، دعوت می‌کنند. آنها همچنین ما را به اندیشیدن درباره میدان دریافت هنر[9] فرا می‌خوانند. بوردیو میدان دریافت را میدانی می‌داند که از منتقدان، مبادله‌کنندگان، دلالان، گالری‌داران و خریدارانی تشکیل شده است که به محصولات میدان تولید ارزش می‌بخشند. در چنین میدانی است که حتی یک پیشابگاه، به گفته بوردیو، در یک «استحاله»[10] از کالای کاربردی محصول تولید انبوه به اثری هنری تبدیل می‌شود. (بوردیو، ۹:۲۵۸-۱۹۹۳) اینها برخی از پرسش‌هایی است که در متن مطالعات بوردیو درباره جامعه‌شناسی هنر جای گرفته‌اند.

اما تحقیق درباره شرایط تاریخی‌ای که بر پیدایش حوزه خودسالار تولید هنری تاثیر گذاشته است، تنها بخشی از طرح بوردیو است. چنان که باکساندال نشان می‌دهد، واکنش تحصیلکردگان فلورانس و سینس نسبت به هنر روزگار خود و یا تفسیر آن دقیقا بازتابی از شرایط تولید این هنر است. پس، طبق واژگان بوردیو می‌توان گفت، «همگونی»[11] نزدیکی میان شرایط تاریخی تولید اثر هنری و نحوه دریافت آن وجود دارد. بدین‌ترتیب، تحلیل جامعه‌شناختی هنر علاوه بر پیدایش

تاریخی میدان تولید خودسالار، پیدایش تاریخی گرایش‌های معاصر در دریافت هنر را تبیین می‌کند و شرح می‌دهد که چرا و چگونه مردمی که هنر را تحسین می‌کنند، پیش از دریافت هنر، برای تفسیر اثر هنری به مثابه اثری مستقل، در خود و برای خود زیبا، آماده می‌شوند. پرسشی که برای کامل کردن این بحث می‌توان مطرح کرد این است که آیا توانایی تفسیر آثار هنری با این روش، میان همه گروه‌ها و طبقات جامعه عادلانه تقسیم شده است؟

بسیاری از صاحب‌نظران، به ویژه فیلسوف مارکسیست، تئودور آدورنو، خودسالاری هنری را امکانی اساساً آزادی بخش می‌دانند. آنها معتقدند، خودسالاری حوزه هنر و فرهنگ، آن را به قلمرویی برای بیان ارزش‌هایی متفاوت با ارزش‌های پیشین تبدیل می‌کند، ارزش‌هایی که به عنوان مثال نمی‌توان آنها را به انگیزه‌های کسب سود در حوزه اقتصادی و یا گرایش‌های غرض‌ورزانه حاکم بر حوزه سیاست کاهش داد. (آدورنو، ۱۹۹۷ {۱۹۷۰})

اما بوردیو ترجیح می‌دهد خودسالاری هنری را در قالب اصطلاحات دیگری تفسیر کند. او می‌گوید، در جهانی که روزبه‌روز بیشتر تحت تاثیر قوانین بازار قرار می‌گیرد، اوقات فراغتی برای برخورداری از لذتی که میدان هنری خودسالار فراهم می‌کند، تنها در یک زندگی مرفه یافت می‌شود. و این گونه است که آشنایی با هنر و فرهنگ عالی، ملک طلق بورژوازی مرفه می‌شود و فاصله طبقاتی عینی و احساس ذهنی تمایز از قلمرو عقل معاش طبقات مسلط را نشان می‌دهد. (بوردیو، ۱۹۹۱:۲-۱۱۱ {۱۹۶۹})

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

وضعیت اجتماعی دریافت هنری

این پرسش‌ها، که از میانه سال‌های ۱۹۶۰ به بعد، درون‌مایه اصلی آثار بوردیو در حوزه جامعه‌شناسی هنر هستند را می‌توان تقریباً به دو دسته کلی تقسیم کرد: پرسش‌هایی درباره دریافت یا مصرف هنر و فرهنگ عالی و پرسش‌هایی که به تولید آن مربوط هستند.

بوردیو در «عشق هنر»، که پژوهش آماری درباره حضور مردم در گالری‌های هنری اروپا است، عوامل تاریخی و اجتماعی‌ای که در پس تمایلات کاملاً متفاوت طبقات اجتماعی مختلف برای تماشای گالری‌های هنری و در پی آن، تحسین هنر و فرهنگ عالی وجود دارد را تحلیل می‌کند. بوردیو آثار هنری را «پیام»هایی می‌داند که برای رمزگشایی از آنها و یا تفسیرشان، باید از پیش با

رمزهایشان آشنا باشیم. او می‌گوید، طبق نتایج این پژوهش، افراد طبقه کارگر یا طبقات پایین جامعه رغبت[۱۲] کمتری برای تماشای گالری‌های هنری دارند، و این به دلیل ناآشنایی آنها با رمزهای لازم برای رمزگشایی از آثار هنری‌ای است که در گالری‌های هنری به نمایش گذاشته می‌شود.

آموزش رشته‌های هنری در برنامه آموزشی مدارس دولتی بسیار کم است و یا اصلا وجود ندارد. مدارس نتوانسته‌اند فرصت‌های لازم برای دسترسی همه دانش‌آموزان - با هر پیش‌زمینه اجتماعی - به هنر و فرهنگ را فراهم کنند و از زیر بار این مسئولیت شانه خالی می‌کنند. اما فرزندان طبقه بورژوازی یا پدران و مادران اشرافی، از این نظر بسیار خوب پرورش می‌یابند و از بهترین فرصت‌های ممکن برخوردارند. آنها در طبقه اجتماعی تحصیل کرده و با فرهنگی متولد شده‌اند که از نخستین سال‌های کودکی آنها را به تماشای تئاترها، گالری‌های هنری و موزه‌ها تشویق می‌کنند، باورها، انتظارات، طرز فکر و رفتارها یا به قول بوردیو «خصلت»[۱۳]هایی که این فرزندان از پدران و مادرانشان به ارث برده‌اند، آنها را برای درک و تحسین هنر و فرهنگ علاقه‌مند می‌کند. اما عوامل اجتماعی، اقتصادی و تاریخی که باعث می‌شود طبقات مسلط رغبت بیشتری برای درک و تحسین هنر داشته باشند، هرگز آشکارا به دست نمی‌آید، این رغبت تاریخی تعیین کننده، مشخصه «طبیعی» روشنفکران و برتری فکری و اخلاقی است که به ارث می‌برند و از آن برای مشروعیت بخشیدن، طبیعی جلوه دادن و بازتولید تمایزها و فاصله‌ها در جامعه استفاده می‌کنند. بوردیو در «عشق هنر»[۱۴] نشان می‌دهد که حتی اگر از طریق بلیط‌های کم‌قیمت و یا رایگان و سیاست‌های دولت‌های پس از جنگ برای تقویت بخش فرهنگی، موانع اقتصادی و جغرافیایی بازدید از گالری‌های هنری از میان برداشته شوند، درک و دریافت هنر و فرهنگ عالی از نظر اجتماعی هم‌چنان در انحصار گروه خاصی قرار خواهد داشت. بوردیو پیش از این مطالعه در پژوهشی مشترک به نام «عکاسی: هنری مردم‌پسند»[۱۵] ({۱۹۶۵} ۱۹۹۰) نشان می‌دهد که حتی فعالیت فرهنگی‌ای مانند عکاسی که به لطف دوربین‌های عکاسی ارزان و فراوان، تقریباً برای همه امکان‌پذیر و فاقد معیارهای کاملاً رمزگذاری شده قضاوت زیبایی‌شناسانه است، می‌تواند قلمرویی برای تشخص و فاصله اجتماعی باشد. او در این پژوهش نشان می‌دهد که طبقات مختلف اجتماعی، چگونه نماها یا سوژه‌های مناسب عکاسی را انتخاب می‌کنند و چگونه مجموعه‌ای از عکس‌ها را در قالب «زیبا»، «زشت» و «پیش پا افتاده» طبقه‌بندی می‌کنند.

در پژوهش بوردیو، پاسخ‌دهندگان طبقه کارگر، بیش از همتایان بورژوای خود، تمایل به گرفتن عکس‌هایی با کارکرد اجتماعی مشخص داشتند، عکس‌هایی که مناسبت‌های مهم خانوادگی مانند جشن عروسی یا کریسمس یا ماه عسل را ثبت می‌کنند و یا عکس‌هایی که در قراردادی‌ترین شکل ممکن، «زیبا» به شمار می‌آید، مانند منظره غروب خورشید. چنانکه بوردیو نشان می‌دهد، این زیبایی‌شناسی کاربردی دقیقا همان چیزی است که «ایمانوئل کانت» در کتاب سنجش نیروی داوری ({۱۷۹۰} ۱۹۹۲) متن بنیانگذار زیبایی‌شناسی مدرن، «سلیقه ناپرورده»[۱۶] می‌نامد. کانت در سنجش نیروی داوری «زیبا» را آن چیزی می‌داند که «لذتی بیافریند، رها از بهره و سود.» او می‌گوید زیبا چیزی است که خوشایند باشد، بدون آنکه کارکردی از پیش تعیین شده داشته باشد، اهدافی خاص را محقق کند و یا ارضا کننده هوس‌ها باشد. دریافت این زیبایی، نگاهی «ناب» و «بی غرض» می‌طلبد که آثار هنری را به خاطر «فرم» و نه کارکردشان، به مثابه امر زیبا (ابژه زیبایی) در خود و برای خود، تحسین می‌کند. کانت با پالایش نگاه زیبایی‌شناسانه از غرایض ذهنی و منافع تنگ‌نظرانه و غرض‌ورزانه، در پی اثبات «ارتباط‌پذیری همگانی»[۱۷] تجربه زیبایی‌شناسانه بود و بدین ترتیب سلیقه زیبایی‌شناسانه جهان‌شمول را برای مثال از سلیقه حسی فرد در مورد ترجیح کیک بستنی به ساردین، متمایز کرد. (کانت، ۱۹۹۲ {۱۷۹۰} ۴۱-۸۹)

اما بوردیو نخستین بار در عکاسی و عشق هنر و سپس در تشخص، که مطالعه‌ای گسترده درباره سلیقه و طبقه است، با نقد اندیشه‌های کانت نشان می‌دهد که تجربه زیبایی‌شناسانه‌ای که کانت شرح می‌دهد، هر چیزی می‌تواند باشد به جز تجربه‌ای همگانی و جهان‌شمول. به گفته بوردیو، انتخاب نگاه ناب زیبایی‌شناسانه، تحسین آثار هنری تنها بر مبنای شکل آنها و «کنار گذاشتن» هر گونه پرسشی درباره کارکرد احتمالی آن، تنها زمانی امکان‌پذیر است که هرگونه نیاز یا منفعت مادی و ضروری را به حالت تعلیق درآوریم و بتوانیم هنر را پس از فاصله گرفتن از جهان اجتماعی و فراغت از عقل معاش، درک و تحسین کنیم، توانایی‌ای که در انحصار طبقات مسلط بر جامعه است.

کانت که درست در اوج جریان تغییر رژیم‌های فئودالی به دموکراسی‌های بورژوازی غرب می‌نوشت، در طرح معیارهای به اصطلاح جهان‌شمول برای داوری زیبایی‌شناسانه، بیش از هر چیز رویکرد ویژه طبقه بورژوازی را نسبت به جهان اجتماعی در پیش گرفت. بوردیو با اشاره به

این رویکرد کانت می‌گوید، زیبایی‌شناسی کانتی گرایش تاریخی و اجتماعی یک دوره خاص نسبت به دریافت و تحسین فرهنگ و هنر عالی را در سطح معیاری جهان‌شمول برای سنجش دارایی اخلاقی و فکری، اعتلا می‌بخشد. ({۱۹۷۹} ۱۹۹۲، ۴۸۵ـ ۵۷۰)

بدین ترتیب بورژوازی می‌تواند با استفاده از سلیقه‌های فرهنگی تعالی‌یافته خود به مثابه شاهدی برای اثبات برتری ذاتی‌اش، به سلطه سیاسی و اقتصادی‌اش مشروعیت ببخشد و آن را طبیعی جلوه دهد. و این گونه است که «فرهنگ»، «سلیقه» و «فرهیختگی» همان کارکرد مشروعیت بخشی را ایفا می‌کند که تولد و تبار خونی برای اشراف‌زادگی در نظام فئودالی ایفا می‌کرد. (۱۱ـ۱۱۰ {۱۹۶۹} ۱۹۹۱)

تشخص[۱۸]، نقطه اوج مطالعات و تحقیقات بوردیو درباره عوامل سیاسی و اقتصادی موثر بر چگونگی دریافت و مصرف هنر است. بوردیو فرهنگ و هنر عالی را به خاطر نقش آن در مشروعیت بخشیدن به جایگاه اجتماعی، «فرهنگ مشروع» و اعتباری که برای کسب این جایگاه لازم است «سرمایه فرهنگی» می‌نامد، نوعی سرمایه که برای دارندگانش، منافع مادی به همراه می‌آورد، اما با این حال، نمی‌توان آن را به سرمایه اقتصادی صرف تقلیل داد. بوردیو در تشخص، مطالعه خود را به قلمرو فرهنگ مشروع محدود نمی‌کند، او عوامل تعیین‌کننده اجتماعی موثر بر سلیقه افراد در فعالیت‌های فرهنگی مختلف از عالی‌ترین تا پیش پاافتاده‌ترین را نیز تحلیل می‌کند. به گفته پیر بوردیو، بورژوازی درست در ترجیح دادن «هارپسیکورد خوش‌اخلاق» باخ بر «دانوب آبی» اشتراوس، در ترجیح «پاته جگر» بر چیپس و استیک، در انتخاب دکوراسیون داخلی به جای جلوه‌پردازی‌های پر زرق و برق و در رفتارها و الگوهای گفتاری خاص خود، مجموعه‌ای از خلقیات و رویکردها را نسبت به جهان در پیش می‌گیرد که به ثروت مادی‌اش وابسته است.

هر کدام از این سلیقه‌ها، و «انتخاب»ها درباره سبک زندگی، نمونه‌ای از رویکردهای رها از دغدغه‌های مادی و متفکرانه بورژوازی نوعی است. این سبک زندگی، فاصله بورژوازی از ضرورت‌های مادی را نشان می‌دهد و در عین حال، نشانه طبیعی فرهیختگی موروثی و برتری اخلاقی این طبقه است. همین فراغت از دغدغه تامین نیازهای مادی است که ویژگی‌های معرف خصلت بورژوازی را شکل می‌دهد.

بوردیو، خصلت را «ساختاری مداوم و قابل انتقال از ویژگی‌ها»، مجموعه‌ای از «طبقه‌بندی‌های

عملی» درونی شده و شیوه‌های نگاه کردن به جهان و زندگی در آن می‌داند که در جریان تجربه رشد و سکونت در محیط اجتماعی ویژه‌ای که فرهنگ مشخص خود را دارد، شکل می‌گیرد. اینها همان باورها، رویکردها و طرح‌های شناختی هستند که فرد با زیستن در فرهنگ بورژوازی به دست آورده است؛ فرهنگی که خصلت‌های بورژوازی را شکل می‌دهد، ساختاری از خصلت‌هایی که قابل انتقال به تمامی بافت‌های اجتماعی است و در سلیقه فرد برای آشپزی خوب به همان اندازه خود را نشان می‌دهد که در سلیقه او برای هنر عالی.

بوردیو در مطالعاتی مانند وارثان ([۱۹۶۴] ۱۹۷۷) و بازتولید (۱۹۷۷ [۱۹۷۰]) می‌گوید، آشنایی با هنر و فرهنگ عالی، سهولت در استفاده از زبان و دست‌کاری در مفاهیم نظری، که بخش جدایی‌ناپذیری از خصلت‌های بورژوازی را شکل می‌دهد، دقیقا همان خصیصه‌هایی است که نهادهای آموزش عالی فرانسه به رسمیت می‌شناسند و تشویق می‌کنند. بوردیو از بازی با تبارشناسی واژه «دانشگاهی»[۱۹] که از ریشه یونانی skhole به معنای فراغت [از دغدغه‌های معیشتی و جهان مادی] است نتیجه می‌گیرد، خصلت‌های بورژوازی در یک «نقطه‌نظر دانشگاهی» که فاصله‌ای متفکرانه و مرفهانه از جهان دارد، خود را نشان می‌دهد، چنین رویکردی پیش شرط داشتن نگاه ناب و بی‌غرض زیبایی‌شناسانه‌ای است که کانت توصیف می‌کرد. این رویکرد همچنین عاملی موثر در بالاتر بودن آمار موفقیت‌های دانشگاهی بین فرزندان بورژوازی است.

وضعیت اجتماعی تولید هنری

بوردیو، سپس در مطالعاتی مانند عکاسی، عشق، هنر و تشخص، تلاش می‌کند مسیر تاریخی و اجتماعی پیدایش نقطه‌نظر دانشگاهی و نگاه ناب زیبایی‌شناسانه و رغبتی که این نوع نگاه برای دریافت و تحسین فرهنگ مشروع به وجود آورده است را پی‌گیری کند. اما جست‌وجو در مسیر تاریخی شیوه‌های امروزی دریافت و یا مصرف فرهنگ مشروع فقط نیمی از مطالعه بوردیو درباره جامعه‌شناسی هنر را دربرگرفته است. چرا که به نظر بوردیو، درست پس از پیدایش حوزه تولید فرهنگی نسبتاً خودسالار، آثار هنری‌ای تولید شدند که می‌خواستند با نگاهی ناب و بی‌غرض و به خاطر فرم و نه کارکردشان، دریافت شوند. بنابراین هر گونه مطالعه جامعه‌شناختی درباره هنر، تنها به مطالعه درباره پیدایش تاریخی نگاه ناب و بی‌غرض زیبایی‌شناسانه محدود نمی‌شود. جامعه شناسی هنر، همچنین درباره پیدایش تاریخی حوزه تولید خودسالاری مطالعه می‌کند که آثار تولید

شده در آن می‌خواهند با نگاهی ناب و بی‌غرض دریافت شوند. چنان که بوردیو (1993a: 256) می‌گوید: «از نقطه نظر تکامل، نگاه نابی که بتواند اثر هنری را همان گونه که اثر می‌طلبد (برای مثال در خود، و برای خود، به مثابه فرم و نه کارکرد) دریافت کند را نمی‌توان از ظهور هنرمندانی جدا کرد که با نیت ناب هنری برانگیخته شدند. و این هنرمندان را نیز نمی‌توان از ظهور حوزه خودسالار هنری جدا کرد که می‌توانست در برابر خواسته‌های خارجی مقاومت کند و نیات خود را تحمیل کند.

از نقطه‌نظر توالی، نگاه ناب مربوط به شرایط بسیار ویژه رسیدن به آن، مانند رفت و آمد به موزه‌ها، بهره‌مندی از آموزش رسمی در مدرسه به مدت طولانی و فراغتی است که در این فعالیت‌ها نهفته است. همه اینها به این معنی است که تحلیل ذاتی اثر هنری، این شرایط را نادیده می‌گیرد (در نتیجه مورد خاص را جهان‌شمول می‌کند)، این تحلیل، به طور ضمنی برای تمام تجربه‌های زیبایی‌شناسانه، حتی تجربه‌های خاصی که محصول بهره‌مندی از امتیازی طبقاتی است و در شرایط استثنایی به دست آمده است، به کار می‌رود.»

از میانه سال ۱۹۶۰ به بعد، مجموعه‌ای از ترجمه‌های انگلیسی مقالات بوردیو در کتابی با عنوان میدان تولید فرهنگی (۱۹۹۳) منتشر و در نهایت همه این مقالات به نگارش کتاب قواعد هنری[۲۰] (در ۱۹۹۶ به زبان انگلیسی منتشر شد) منجر شد. بوردیو در این مقالات تلاش می‌کند آنچه را که او «ساختار و پیدایش تاریخی» میدان تولید هنری می‌نامد، ریشه‌یابی کند.

بنابراین، رویکرد بوردیو به جامعه‌شناسی هنر بر شرایط تاریخی متغیر تولید هنری و تحلیل عوامل تاریخی و اجتماعی شیوه‌های خاص دریافت هنری به یک اندازه تمرکز می‌کند. به نظر بوردیو، در تحلیل اجتماعی هر اثر هنری باید به تاریخ پیدایش میدان تولید اثر هنری و تاریخ پیدایش و ساختار میدان دریافتی که اثر هنری در آن آشکار می‌شود، به یک اندازه توجه کرد. هرگونه مطالعه جامعه‌شناختی هنر که به این روش انجام می‌شود، همچنین باید نقطه نظر، شرایط و موضع تاریخی جامعه‌شناسی که مسئولیت انجام آن را بر عهده گرفته است را منعکس کند. این مطالعه بر اساس فرضیات مسلمی درباره هنر و هنرمندان، که در خصلت‌های آنها درونی شده آغاز می‌شود و درباره اینکه تا چه اندازه ممکن است واکنش میدان‌های تولید و دریافت نسبت به آثار هنری جزمی و ناشی از خطایی تاریخی باشد پرسش می‌کند، چنین مطالعه‌ای خود در شرایط تاریخی و

اجتماعی خاصی به دست می آید (بوردیو: ۱۹۹۶ [۱۹۹۲] ۳۰۶ـ۱۲)

پس، بوردیو آنچه را که خوانش‌های «درونی» آثار هنری می‌داند، رد می‌کند. در خوانش درونی، آثار هنری معنا و ارزش خود را از جایی ماوراء شرایط تاریخی که در آن تولید و دریافت شدند، به دست می‌آورند. بوردیو در عین حال رویکردهای سنتی تحلیل‌های جامعه‌شناختی را، که او خوانش «بیرونی» می‌نامد، به اتهام تقلیل اثر هنری به سرچشمه اجتماعی آفریننده آن رد می‌کند. به گفته بوردیو، چنین رویکردهایی، اثر را درست در جایی که نیروی واسطه حیاتی میدان تولید است، دور می‌زنند.

اثر هنری برای بوردیو نه بیان صرف نبوغ هنرمند است و نه بازتاب ساده‌ای از سرچشمه اجتماعی هنرمند. اثر هنری محل تلاقی **خصلت‌هایی** که منشأ اجتماعی و خط سیر بلوغ شخصی هنرمند را نشان می‌دهند با میدان[۲۱] است، میدان فضای ساختاریافته‌ای از امکان‌ها، ژانرها و سبک‌هایی است که باهم رقابت می‌کنند، و تحت تاثیر عوامل تاریخی، از تحولات میدان تاثیر می‌پذیرند. هیچ هنرمند و نویسنده‌ای ژانر یا سبکی که هیچ وقت وجود نداشته است را به وجود نمی‌آورد. بلکه در برابر طیفی از ژانرها و سبک‌های موجود موضع می‌گیرد و انتخاب می‌کند، یا یکی از ژانرهای موفق موجود را تکرار می‌کند، مانند داستان‌های رمانتیک درجه سوم و یا با انتخاب یکی از ژانرهای موجود محدودیت‌های آن را از میان برمی دارد، مانندکاری که جویس در بیداری فینیقیان انجام داد. برای مثال نوآوری‌های شکلی **ادوارد مانه** در نقاشی، تنها با در نظر گرفتن رویکردهای سترون فرهنگستانی معنا می‌دهد که مانه علیه آنها شورش کرد. پس، هر نوع بیان هنری، نوعی «موضع‌گیری» در برابر آثار موجود و موقعیت‌های موجود در میدان است و طیف موقعیت‌هایی که یک هنرمند می‌تواند در پیش بگیرد به تاریخ پیشین میدان بستگی دارد.

بوردیو میدان تولید هنری را قلمرو «تحول مداوم» می‌داند. (۲۳۹: [۱۹۹۲] ۱۹۹۶) او با استفاده از واژگانی که وبر در جامعه‌شناسی دین به کار می‌برد، دو گروه هنرمندان را از یکدیگر متمایز می‌کند، نخست هنرمندان «کشیش» و «راهب» که شهرت و اعتباری کسب کرده‌اند و در پی حفظ موقعیت خود هستند و دوم «پیام‌آوران»، هنرمندان آوانگاردی که با نوآوری‌های سبکی و کلی، خود را در تقابل با قراردادهای هنری موجود تعریف می‌کنند. نبرد میان کشیشان و پیام‌آوران در این میدان هر اندازه هم که شدید باشد، با یک توافق نظر پنهانی همراه است. آنها، ارزش آنچه در این میدان به

خطر می‌افتد را پنهان می‌کنند و بدین ترتیب به بازتولید مداوم در این میدان کمک می‌کنند. کشیشان و پیام آوران به طور مساوی در «منافع مسلم بازی» شریک می‌شوند، نوعی سرمایه‌گذاری «پیش بازاندیشانه[۲۲]»، که بوردیو آن را توهم[۲۳] می‌نامد. (همان، ۲۲۷) در پیش گرفتن موقعیتی آوانگارد در این میدان تنها با سرمایه‌گذاری در شرط‌بندی میسر نمی‌شود، بلکه همچنین، مبارزه سختی است که به تعبیر بوردیو «چیره‌دستی»[۲۴] در استفاده از تاریخ میدان را می‌طلبد. هنرمند تنها زمانی می‌تواند علیه قراردادهای کهنه شورش کند و از هنر تکراری و تجاری شده به هنر ناب برسد که از تاریخ میدان و دستاوردها و طیف موقعیت‌هایی که پیشینیان و همتایان امروزی‌اش در آن اشغال کرده‌اند، آگاهی داشته باشد. بوردیو اصرار دارد که جامعه‌شناسی هنر نباید در پی آن باشد که پیدایش اثر هنری را با رویکردی ساده‌انگارانه تنها با در نظر گرفتن سرچشمه اجتماعی آفریننده آن شرح دهد. انتخاب‌های سبکی و نوآوری‌های زیبایی‌شناسانه را با در نظرگرفتن عوامل تاریخی که طیفی از موقعیت‌های ممکن را در اختیار هنرمند قرار می‌دهد، می‌توان شرح داد و نه تنها بر اساس عوامل خارجی مانند سرچشمه اجتماعی. سرچشمه‌های اجتماعی ممکن است نقشی داشته باشند، اما این نقش تنها در حدی است که بر شکل گیری رغبت‌ها و خصلت‌ها تاثیر می‌گذارد و از طریق آنها منتقل یا تجزیه می‌شوند و در یک دوره تاریخی خاص به منطق میدان هنری «بازترجمه» می‌شوند. این اظهارات نسبتاً کلی را می‌توان با مراجعه به پیشابگاه دوشان شرح داد.

همان‌طور که بوردیو نشان می‌دهد، دوشان در خانواده‌ای هنرمند به دنیا آمد، پدربزرگ‌ها، برادران و خواهرانش همگی کار هنری انجام می‌دادند، پس او در محیطی بزرگ شد که نه فقط هنرمندان بلکه همچنین منتقدان، دلالان و خریداران هنر او را احاطه کرده بودند. دوشان، مجموعه‌ای از خصلت‌های خاص و پرورش یافته، گونه‌ای درک مشروح و شهودی از میدان هنری، تاریخ و موقعیت‌های رقیب در آن، و نیز سرمایه‌گذاری در شرط‌بندی، که بوردیو آن را توهم می‌نامد، را از خانواده هنرمند خود به ارث برده است. (همان، ۴۷-۲۴۶) آماده‌های دوشان در محل تلاقی خصلت‌های هنری به خوبی پرورش یافته و میدان تولید هنری‌ای زاده شدند که بیشتر تاریخ طولانی از خودسالاری تدریجی را از سر گذرانده بود، از زمانی که مانه قراردادهای عمومی فرهنگستان را رد کرد تا زمانی که پل سزان امپرسیونیست و کوبیست‌ها نوآوری‌های شکلی در نقاشی را آغاز کردند، هنرمندان به دیگران فهماندند هنر نباید تحت هیچ گونه فشار و تنگنای

خارجی قرار گیرد، آنها خیلی ساده، نگاه زیبایی‌شناسانه خاص خود را ابراز می‌کردند. دوشان با به نمایش گذاشتن پیشابگاه به عنوان اثر هنری، درک خود از تاریخ خودسالار شدن هنرمند و تاثیر تاریخ بر میدان دریافت هنری نشان می‌دهد، میدانی که منتقدان، صاحب‌نظران و دلالان را مستعد ارزش بخشیدن به این اشیای ظاهراً بی‌ارزش، کاملاً کاربردی و محصول تولید انبوه می‌کند.

تمام تاریخ میدان هنری را در پیشابگاه دوشان می‌توان به تماشا نشست، اثری که خود دستاورد مسلم میدانی است که نه فقط به درجه بالایی از خودسالاری رسیده است، بلکه همچنین از نو به خود می‌اندیشد، چرا که برانگیزانندگی آماده‌های دوشان دقیقاً در توانایی آنها برای فراخواندن ما به اندیشیدن در ساختار و پیدایش این میدان، موقعیتی که به هنرمندان نسبت می‌دهد و ارزشی که به آنها می‌بخشد، نهفته است. چنان که بوردیو (همان، ۱۶۹) می‌گوید: «هنرمندی که با ضمیمه کردن نامش به یک «آماده» ارزشی به آن می‌بخشد که با قیمت ساخت آن قابل سنجش نیست، تمام اثربخشی جادویی خود را مدیون منطق حاکم بر میدانی است که او را به رسمیت می‌شناسد و به او آزادی عمل می‌بخشد، بدون جهانی از ستایش کنندگان و منتقدان که با ارجاع به تمام سنتی که مقوله‌های‌شناختی و دریافتی آنها را شکل بخشیده، حاضرند به اثر هنری او ارزش و معنا ببخشند، عمل او چیزی به جز یک جنون یا ادا و اطواری کم اهمیت نبود. اصطلاح «اثربخشی جادویی» در اینجا چیزی بیشتر از یک ترکیب ادبی است. بوردیو در جای دیگری می‌گوید پرسش از چگونگی ارزش بخشیدن به هنر، پرسیدن مجموعه‌ای «پرسش»های مشابه پرسش‌هایی است که ماس[۲۵] در کتاب «نظریه جادو»[۲۶] می‌پرسد. ماس در تاملی درباره مبدأ اثربخشی جادو، از «ابزارهایی که جادوگر استفاده می‌کند [...] گرفته تا اعتقاداتی که هوادارانش به او دارند» را تحلیل می‌کند و در نهایت به «جهان اجتماعی می‌رسد که جادوگری در بطن آن شکل می‌گیرد، متحول و اجرا می‌شود. (۱۹۹۳:۲۵)

استفاده بوردیو از واژگان ماس مانند استفاده او از اصطلاح‌شناسی وبر درباره کشیشان و پیامبران یا اشاره به مفاهیم «استحاله جوهری»[۲۷] و «ارتسام»[۲۸] [به مقام اسقفی منسوب شدن] نشان می‌دهد که بوردیو طرح خود را برمبنای سنت کلاسیک جامعه‌شناختی بنا می‌کند. او یافته‌های خود در جامعه‌شناسی دین را، برای استفاده در جامعه‌شناسی هنر از نو بازتعریف می‌کند و بسط می‌دهد. بوردیو می‌گوید، همان‌گونه که در جامعه‌شناسی دین، تاثیرگذاری عقاید را نه در طبیعت ویژه آیین

یا دوکسا[۲۹]، بلکه در جامعه‌ای که آن را به وجود آورده و پرورش داده، جست‌وجو می‌کنیم، منبع ارزش هنری را نیز نه صرفاً در خود اثر هنری، بلکه در نهادهای اجتماعی، در «میدان»هایی که هنر در آنها تولید و دریافت شده است می‌توان یافت. اگر پیشابگاه دوشان، محصول میدان هنری است که به درجه بالایی از خودسالاری رسیده، بخش زیادی از تلاش بوردیو، به ویژه در قواعد هنر، صرف کشف این مسئله می‌شود که چگونه و چه زمانی این میدان خودسالار، به وجود آمده است.

پیدایش تاریخی میدان خودسالار تولید

بوردیو در تحلیل خود بر سه شخصیت محوری هنر و ادبیات فرانسه، ادوارد مانه نقاش، شارل بودلر شاعر و گوستاو فلوبر رمان‌نویس تمرکز می‌کند. وجه اشتراک این سه در تقابل آشکار آنها با نهادهای رسمی‌ای است که می‌کوشیدند آنچه را از نظر هنری می‌توانست بازنمایی شود و چگونگی بازنمایی آن را کنترل کنند. مانه ناچار بود با **فرهنگستان هنرهای زیبا**[۳۰](بوزار) روبه‌رو شود، نهادی که توسط دولت فرانسه اداره می‌شد و هیات داورانش تصمیم می‌گرفتند چه آثاری در نمایشگاه سالانه «سالن» (پس از ۱۸۶۰)به نمایش درآیند. این نمایشگاه امکان مقدماتی برای هنرمندان جویای نامی بود که با نمایش آثارشان در سالن می‌توانستند منتقدان و مخاطبان وسیعی برای خود بیابند. مانه قراردادهای سبکی و عمومی هیأت داوران را به چالش طلبید و هیات داوران نیز از نمایش بسیاری از آثار او قاطعانه خودداری کرد، تعدادی از آثار وی هم که به نمایش درآمد مورد تمسخر مردم قرار گرفت.

از طرف دیگر، بودلر و فلوبر، به اتهام هرزه‌نگاری در دادگاه محاکمه شدند. فلوبر به جرم کشیدن تصاویر در رمان مادام دو بواری (۱۸۵۶) و بودلر به خاطر تصاویر در گل‌های هرز (۱۸۵۵). به گفته بوردیو، تلاش‌های مانه، فلوبر و بودلر برای حفظ خودسالاری خلاقانه‌شان در برابر «سالن» (در مورد مانه و دادگاه‌های هرزه‌نگاری در مورد فلوبر و بودلر)، بیانگر لحظات مهمی در تاریخ پیدایش میدان تولید هنری خودسالار است. از این رو، بخش زیادی از قواعد هنر به تأملات بوردیو درباره «خصلت‌ها» و «میدان» اختصاص یافته است. بوردیو می‌گوید، پیش‌زمینه خانوادگی بودلر، مانه و فلوبر ویژگی‌های مشترک خاصی را نشان می‌دهد که در خصلت‌های آنها درونی شده است و آنها را مستعد در پیش گرفتن موقعیتی خاص در میدان هنری روزگار خود می‌کند. به عنوان مثال فلوبر

پسر یک پزشک و بودلر پسر رئیس اداره‌ای در مجلس عالی قانون‌گذاری بودند، پس هردو از پیش‌زمینه‌های فرهنگی بورژوازی آمدند که نه تنها برای آنها امنیت مالی فراهم می‌کرد، بلکه همچنین آنها را تشویق می‌کرد برای تلاش فکری و فرهنگی عالی، ارزش و احترام قائل باشند.

این هنرمندان که «تقریباً به یک اندازه از سرمایه فرهنگی و اقتصادی برخوردار بودند»، به «هنر بورژوازی» که از نظر تجاری موفق، متناسب با سلیقه مخاطبان و تحت حمایت امپراطوری دوم فرانسه در اوج اعتبار بود، با نوعی نگاه تحقیرآمیز اشرافی می‌نگریستند.

وقتی خصلت‌های فرهنگی این هنرمندان آنها را به رد هنر بورژوازی متمایل می‌کرد، موقعیت دیگری در میدان تولید هنری برای آنها فراهم بود. این موقعیت، شکل‌های هنری متعهد و سیاسی «هنر اجتماعی» بود که آن نیز هنرمندان را به رد هنر بورژوازی تشویق می‌کرد. بوردیو درباره هنر اجتماعی می‌گوید، چنین هنر متعهدی، تنها رغبت‌های فرهنگی «عوام‌فریبانه»‌ای را می‌توانست برانگیزد که مشخصه «عوام‌الناس روزنامه زده درویش مسلک[۳]» است. (بوردیو،۱۹۹۶ [۱۹۹۲]) به نظر او، سرخوردگی ناشی از شکست انقلاب ۱۸۴۸، کودتای ۱۸۵۱ بناپارتی و در پی آن استقرار امپراطوری دوم محافظه‌کار، این هنرمندان را تشویق می‌کرد تا از هنر خود برای انتقال پیام‌های آشکار سیاسی استفاده کنند.

خصلت‌ها و خط سیر تکامل مانه، فلوبر و بودلر، نخست آنها را به رد دو موقعیت پیشنهاد شده در میدان تولید هنری، یعنی، «هنر بورژوازی» و «هنر اجتماعی» متمایل و سپس، آنها را تشویق به آفریدن موقعیتی نو برای خود می‌کرد. موقعیتی از آن هنرمندان خودسالار که به آنها امکان می‌داد رها از فشارهای «خارجی» پول یا سیاست، اندیشه‌های خلاق خود را دنبال کنند.

بنابراین، در جریان این گسست دوگانه، که در یک طرف آن امتیازهای «موقتی» ثروت و شهرت هنر بورژوازی است، و در طرف دیگر، تعهد سیاسی «هنر اجتماعی» قرار دارد، مانه، فلوبر و بودلر، نقش مهمی در پیدایش شخصیت مدرن هنرمند خودسالار ایفا کردند. این فرزندان مرفه بورژوازی، توانستند با تکیه بر ثروت اقتصادی‌ای که به ارث بردند، از امتیازهای مادی آنی و یا شناخته شدن توسط مخاطب بیشتر به نام آرمان‌های عالی‌تر هنری بگذرند.

در جایی که هنرمندان هنر بورژوازی با کارکرد در قلمروی که بوردیو میدان تولید وسیع می‌نامد، در پی جذب مخاطبان احتمالی بیشتری بودند، هنرمندان خودسالار در میدان هنری محدودی کار

می‌کردند که در آن موفقیت مادی آنی نشانه طبیعت فرومایه و سطحی اثر هنری پنداشته می‌شد. در میدان تولید هنری محدود، هنرمندان آثارشان را نه برای مخاطب وسیع و یا عامه مردم، بلکه برای همتایان خود، هنرمندان دیگر، گروه گزیده‌ای از منتقدان، و تعداد فزاینده‌ای از روزنامه‌نگاران و مفسرانی تولید می‌کردند که در محدوده میدان فرهنگی و هنری کار می‌کردند. میدان تولید محدود، دارای جهان اقتصادی‌ای با حرکتی نزولی بود، این میدان بر اساس «اقتصادی واژگون»[۳۲] عمل می‌کرد که در آن آثاری که بیشترین موفقیت اقتصادی را کسب می‌کردند، به دیده تردید نگریسته می‌شدند. اما آثاری که برای یافتن «یک» مخاطب تلاش می‌کردند، بیشترین اعتبار را به دست می‌آوردند و ناکامی اقتصادی آنها نشانه ناب بودن هنرشان دانسته می‌شد. از این‌رو، کنشگران میدان تولید هنری محدود با فقدان سرمایه اقتصادی شناخته می‌شدند، فقدانی که سطوح عالی سرمایه فرهنگی آن را «جبران» می‌کرد.

در قلمرو میدان تولید انبوه، موقعیت‌ها حفظ می‌شد، کنشگران این میدان، در ازای بهره‌مندی از سرمایه نسبتاً بالای اقتصادی، از سرمایه فرهنگی اندکی بهره‌مند می‌شدند، چرا که این سرمایه را فدای خواسته‌های بازار می‌کردند. فاصله میان میدان تولید محدود و گسترده، آنچه بوردیو «پیدایش ساختار دوگانه»[۳۳] تولید هنری می‌نامد، تنها به تلاش‌های مانه، فلوبر و بودلر برای حفظ خودسالاری آفریننده‌شان مربوط نمی‌شود، برای درک این ساختار دوگانه، سلسله‌ای از تغییرات وسیع‌تر تاریخی و اجتماعی، مجموعه‌ای تغییرات ریخت‌شناسانه در اندازه و ترکیب‌بندی اجتماعی مخاطبان بالقوه محصولات این دو حوزه باید در نظر گرفته شود.

بوردیو به ویژه نشان می‌دهد که چگونه روند روبه رشد باسواد شدن افراد و گسترش آموزش رسمی تحت حکومت امپراطوری دوم «یکی از شاخص‌های گسترش بی‌سابقه بازار کالای فرهنگی» شد، فارغ‌التحصیلان واجد شرایط، زودتر از آن فارغ‌التحصیل می‌شدند که بخش تجاری یا خدمات بتواند آنها را جذب کند، در نتیجه، تعداد فزاینده‌ای از آنها روانه پاریس می‌شدند و به امید داشتن زندگی چون زندگی یک هنرمند یا نویسنده، غالباً از راه روزنامه‌نگاری و با سبک زندگی درویش‌واری که در پیش گرفته بودند، روزگار سختی را می‌گذراندند. به گفته بوردیو این «ارتش ذخیره فکری» بود که مبنای میدان دریافت محدود را شکل بخشید، و حداقل حمایت اقتصادی و روحی که برای بقای هنرمندانی چون بودلر، فلوبر و مانه لازم بود را تامین می‌کرد. (همان، ۷-۵۴)

نتیجه گیری

بوردیو در مطالعات خود درباره پیدایش تاریخی میدان تولید خودسالار هنر در فرانسه قرن نوز- دهم، طیف وسیعی از عوامل اجتماعی و سیاسی را برمی‌شمارد و تحلیل می‌کند که چگونه این عوامل در یک دوره تاریخی خاص در میدان تولید هنری تحت تاثیر قرار می‌گیرند و یا تجزیه می‌شوند.

همان طور که گفته شد، مطالعه بوردیو درباره پیدایش میدان تولید خودسالار تولید هنری در تکمیل مطالعات او در کتاب‌های **عشق هنر** و **تشخص** درباره دریافت و یا مصرف اشکال مختلف فرهنگ مشروع بود. بوردیو در این آثار نخستین خود، خودسالاری هنری، تمایل هنر و هنرمند به فاصله گرفتن از قلمرو ضرورت‌های مادی را مشخصه‌ای اساساً منفی می‌دید که به هنر و فرهنگ عالی امکان می‌داد نقش خود را در معنا بخشیدن، مشروع و طبیعی جلوه دادن تمایزهای اجتماعی ایفا کنند. پس از انتشار قواعد هنر، تفکر بوردیو تغییر قابل توجهی را از سرگذراند. او ضمن این که در این کتاب همچنان در پی تحلیل طبیعت مشخص اجتماعی محصولات میدان تولید هنری خودسالار یا محدود است، می‌نویسد، با تمام این اوصاف، چنین محصولاتی دارای ارزشی «جهان‌شمول»[۳۴] هستند چرا که در برابر منافع غرض ورزانه، خاص و محدود سیاست و بازار که «میدان قدرت» است، ایستادگی می‌کنند. بوردیو معتقد است، خودسالاری میدان هنری روز به روز بیشتر از سوی نیروهای «ناهمگون»[۳۵] بازار و رسانه‌ها تهدید می‌شود؛ نیروهایی که نسل فعلی هنرمندان بسیار مشتاقند برای پاداش‌های «موقتی» چون ثروت و شهرت، آثار خود را به آنها بفروشند. (بوردیو، ۱۹۹۶ [۱۹۹۲] :۳۳۹-۴۸)

بوردیو در جست‌وجو برای یافتن مسیر پیدایش تاریخی میدان تولید هنری، چنان که در قواعد هنر نشان می‌دهد، همچنین به «روزگار قهرمانی» مبارزه برای خودسالاری باز می‌گردد، روزگاری که فضیلت‌هایی چون عصیان و مقاومت با سبعیت (به‌ویژه در دادگاه‌ها) سرکوب می‌شد و هنرمند به امید «کشف دوباره اصول از یادرفته-یا سرکوب شده آزادی فکری» در دفاع از خود پافشاری می‌کرد. (همان:۴۸)

اما شگفت اینکه در نهایت به نظر می‌رسد، کسی که جامعه‌شناسی هنر وی، ظاهراً در چالش

بنیادی با سلسله مراتب موجود درباره ارزش زیبایی‌شناسی شکل می‌گیرد، این سلسله مراتب را به‌طور جدی در جای خود باقی می‌گذارد. در نظر بوردیو شخصیت‌های مانه، فلوبر و بودلر، قهرمانانی پاسدار ارزش زیبایی‌شناختی «جهان‌شمول»ی هستند که امروز از سوی رسانه‌ها، بازار و سیاست‌های نئولیبرالیسم تهدید می‌شوند. بوردیو نه درباره فرایندی که این شخصیت‌ها به چنین جایگاهی رسیده‌اند پرسشی مطرح می‌کند و نه درباره اینکه چه عوامل تاریخی و اجتماعی برای محروم کردن زنان و اقلیت‌های هنرمند یا اشکال هنر عامه از کسب چنین جایگاه برتری دست‌به‌دست هم داده‌اند. افزون بر این، آثار مانه، فلوبر و بودلر را که در میدان تولید خودسالار هنری تولید شدند، آثاری که به گفته بوردیو ارزشی ظاهراً «جهان‌شمول» دارند، باید با نگاه «ناب» و «بی‌طرف» زیبایی‌شناسانه‌ای دریافت شوند که خود ملک طلق، بورژوازی مرفه است. اندیشه‌های بوردیو درباره ارزش زیبایی‌شناسانه به گونه متناقض‌نمایی باز تولید همان اندیشه‌هایی است که بوردیو در نقد کوبنده زیبایی‌شناسی کانت رد کرده بود. بنابراین، می‌توان گفت، «نظریه میدان» بوردیو، بدون تردید چیزهای بسیاری برای عرضه کردن به جامعه‌شناس هنری دارد، اما با این همه، پرسش‌های خاص فلسفی، چون طبیعت دقیق ارزش زیبایی‌شناسانه را بدون پاسخ برجای می‌گذارد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها:

1 . Adoration of the Magi

2 .Fountain

3 .Ready -made

4 .Avant-garde

5 .Siennese

6 .Autonomous

مرتضی کتبی در کتاب واژگان بوردیو، مفهوم خودسالار را به عنوان معادل واژه Autonomous انتخاب کرده است. صفت خودسالار، از مفهوم خودسالاری در اندیشه بوردیو مشتق شده است. بوردیو، استقلال هنرمند از نهادهای اجتماعی، اقتصادی و... را خودسالاری هنرمند می‌نامد. هنرمند خودسالار، ارباب و سرور خود است و اثر هنری را به مثابه اثری مستقل، در خود و برای خود زیبا می‌بیند.

7 .Autonomy

8 .Field of Production

9 .Field of Reception

10 .Transubstantiation

11 . Homology

12 .Disposition

13 Habitus

خصلت، عادت‌واره یا شیوه بودن، معادل‌هایی است که در زبان فارسی برای برگرداندن مفهوم ، یکی یا (habitus) از مفاهیم کلیدی جامعه‌شناسی بوردیو، از آن استفاده شده است. این «خصلت»ها «شیوه بودن»به مجموع عاداتی اطلاق می‌شود که فرد را به شکل ناخودآگاه در رابطه با یک محیط قرار می‌دهند و در ورود هر فرد به جهان‌های متفاوت اجتماعی (فرهنگ، هنر، سیاست، دانشگاه...) نقش تعیین‌کننده دارند. این خصلت‌ها و عادات ثانویه، حاصل تربیت و فرایند اجتماعی شدن ماست که در رفتارمان به صورت ناخودآگاه در آمده و بعد به شکل استعداد طبیعی، سلیقه و ذوق نمود می‌یابد. در نتیجه برخورداری از این استعدادها و یا محروم بودن از آن ذاتی نیست، بلکه به فرایند اجتماعی شدن ما بستگی دارد. (شریعتی،۱۳۸۴)به نظر بوردیو، خصلت، گاه عامل توهم است. به همین دلیل، ما باید بتوانیم رغبت‌ها و خصلت‌های خود را بشناسیم و بر آنها تسلط یابیم. (کتبی، ۱۳۸۵)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

14 .Love of Art

15 . Photography: A Middlebrow Art

16 .Barbarous Taste

17. Universal Communicability

18.Distinction

19 . Scholastic

20 .Rules of Art

21 . Field (Champ)

یکی از مهم‌ترین واژگان بوردیو که در فارسی به حوزه یا میدان ترجمه شده، Champ است. به نظر بوردیو، در نتیجه فرایند تقسیم کار و

تفکیک‌گذاری امور، جهان باز و کلان اجتماعی به میدان‌های کوچک و بسته بسیاری، مانند میدان هنری، میدان سیاسی، میدان دانشگاهی و... تقسیم شده است. این جهان‌های کوچک یا میدان‌ها، جزیی از جهان اجتماعی‌اند که به شکل خودمختار عمل می‌کنند و هر کدام منافع، مباحث، قوانین و اهداف خاص خود را دارند. هر فردی در آن واحد عضو میدان‌های بسیاری هست و در هر میدانی جایگاهی متفاوت دارد. شرط ورود به هر میدانی، آشنایی و تسلط با قوانین داخلی آن است. هنر یکی از این میدان‌هاست. برای ورود به این میدان، باید با فرهنگ آن، زبان و ارزش‌هایش آشنا بود، در غیر این صورت از آن حذف می‌شویم و یا مورد خشونت نمادینش قرار می‌گیریم. داشتن «سرمایه فرهنگی» یعنی مدارک و تحصیلات، «سرمایه اجتماعی» به معنای مناسبات و روابط اجتماعی، و «سرمایه سمبلیک» همچون نام و نشان و افتخارات، که بوردیو در برابر مفهوم «سرمایه اقتصادی» مارکس قرار می‌دهد، عملا پیش شرط ورود به این میدان است. (شریعتی، ۱۳۸۶)

22.Pre-reflexive

23.Illisio

اصطلاح illisio یا توهم در ادبیات بوردیو، به معنای افسون شدن توسط قوانینی است که ساختار میدان را شکل می‌دهند. توهم، ارزش‌های حاکم بر یک میدان و قواعد بازی در آن را در وجود فرد درونی می‌کند، به گونه‌ای که گاه غرق شدن در توهم میدان باعث می‌شود فرد از شرایطی که در آن هست آگاه نباشد و نتواند خود را که هست ببیند. این توهم، اغلب بدون اینکه آشکارا مورد قبول قرار گرفته شود، زیسته می‌شود. (کتبی، ۱۳۸۵)

24 .Mastery

25 .Mauss

26 .Theory of Magic

27 . Transubstantiation

28. Consecration

29 .Doxa

در ادبیات بوردیو، دوکسا «همان ایمان عملی است.» و «تجربه دوکسایی از عالم، تجربه ابتدایی نسبت به امر اجتماعی است که بر پایه باور بلافصلی استوار است که ما را به قبول دنیا مانند چیزی مبرهن و بدیهی وامی‌دارد.» (ر.ک.کتبی، ۸۵)

30 . Beaux Arts

31 .Bohemians

32 .Inverted Economy

33 .The emergence of dualistic structure

34 .Universal

35. Heteronymous

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع:

- نظریه کنش، پیر بوردیو،ترجمه مرتضی مردیها؛ نشرنقش و نگار

- واژگان بوردیو، ، ترجمه مرتضی کتبی، نشر نی

- متفکران بزرگ جامعه‌شناسی، راب استونز، مهرداد میردامادی، نشر مرکز

- بوردیو علیه وارثان، سخنرانی خانم دکتر سارا شریعتی، دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران، ۲۱ آبان ۱۳۸۵

- وب سایت دکتر ناصر فکوهی www.fakouhi.com/bourdieu

- وب سایت خبرگزاری کتاب ایران

معرفی نویسنده مقاله و کتاب مرجع

درباره نویسنده مقاله

«جرمی. اف. لین» مدرس بخش مطالعات فرانسوی دانشگاه آبردین (Aberdeen) است. آخرین کتاب وی، درآمدی انتقادی بر اندیشه‌های بوردیو، یکی از آثار مجموعه کتاب‌های اندیشمندان مدرن اروپا است که توسط انتشارات «پلاتو» منتشر شده است. لین در این کتاب با نگاهی انتقادی، بخش عمده‌ای از آثار بوردیو و زمینه تاریخی و فکری شکل گیری این آثار را نقد و تحلیل می کند.

درباره کتاب مرجع مقاله

عنوان کتاب: جامعه‌شناسی هنر (The Sociology of Art)

(مجموعه مقالات)

گردآوری و تنظیم : دیوید اینگلیس، جان هاگسون

(David Inglis, John Hughson Edited by:)

(انتشارات پالگریو مک میلان) (Palgrave Macmillan)

چاپ اول: December 1, 2005

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی