بوردیو و جامعه شناسیِ هنر

سارا شریعتی

کانون آرمان شریعتی

Sco1385@Gmail.com

شماره مقاله : ۱۰۰۷

تعداد صفحه : ۹

آخرین بررسی : ۸۷/۰۵

تاریخ تحریر : ۰۰۰۰

موضوع : جدالی میانِ جامعه شناسی و هنر

www.shandel.org

بوردیو و جامعه شناسیِ هنر

سخنرانیِ دکتر سارا شریعتی در انجمنِ جامعه شناسیِ ایران

بوردیو موقعیتِ ویژه و خاصی دارد. بوردیو در این زمینه دو کارِ پژوهشیِ عمده همراه با پرسش نامه و مصاحبهٔ باز دارد که یکی به سفارشِ کمپانیِ کراک (کمپانیِ عکاسی) و دیگری به سفارشِ موزه‌های اروپا بود که در واقع، نوعی کارِ میدانی در عرصهٔ جامعه شناسیِ هنر بود. از طرفی دیگر، سخنرانی‌های مختلفی در دانشگاه‌های هنر داشت.

بوردیو فرهنگِ لغاتِ خاصِ خود را دارد و برایِ وارد شدن به جامعه شناسیِ هنرِ بوردیو، بایستی به این مباحث توجه کرد :

هنر، وضعیتِ هنرمند، تحلیلِ جامعه شناسیِ اثرِ هنری، جامعه شناسیِ واسطه‌های هنری، مخاطبین و غیره.

مقدمهٔ ورود به بحثِ جامعه شناسیِ هنرِ بوردیو، چگونگیِ برقرار کردنِ نسبتِ میانِ هنر و جامعه شناسی، در اندیشهٔ وی است و دومین مسئلهٔ بسیار مهم، بحثِ مخاطبینِ هنر است، یعنی کسانی که با عرصه‌های هنری سر وکار داشته، آن را مصرف می‌کنند و در آن حوزه، نقش دارند.

بوردیو در موردِ مسئلهٔ اول، معتقد است؛ جامعه شناسی و هنر به هیچ عنوان زوجِ موفقی نبوده‌اند، چون تجربهٔ زیستِ مشترکِ آنها تجربه‌ای شکست خورده است و در نتیجه یک خانوادهٔ پُر تنش و پُر مسئله‌اند. البته این زیستِ مشترک و هم‌زیستیِ ناموفق و پُر تنش را بایستی به حسابِ هر دو بگذاریم، هم به حسابِ هنر و هم به حسابِ جامعه شناسی.

از سویی باید آن را به حسابِ هنر گذاشته، زیرا هنر به دلیلِ ادّعایی که دارد یعنی خاص و متفاوت بودن، حسابِ ویژه‌ای برای خود باز کرده است و خود را متفاوت می‌داند. هنر، تمایزِ خود را در زیبا شناسی و احساسِ موجود در هنر می‌داند. نکتهٔ مهم این است که قضاوتی که مربوط به زیبا شناسی می‌شود خارج از حوزهٔ مفاهیمِ اجتماعی و تجزیه و تحلیلِ اجتماعی است و دیگر ادعای جهانی بودنِ هنر است. هنر مدعی است که در همه جا زیبا است و

همیشه باقی می‌مانَد، در نتیجهٔ این دو ادعا همیشه، در برابرِ جامعه‌شناسی مقاومت کرده است و سعی کرده خارج از تجزیه و تحلیلِ جامعه‌شناسانه قرار بگیرد اما تقصیرِ جامعه‌شناسی هم هست. جامعه‌شناسی سُنّتاً تحتِ تأثیرِ سُنتِ دورکیمی است و همواره سعی می‌کند برای همه چیز توضیح و توجیهِ جامعه‌شناسی پیدا کند و آنها را به وضعیتِ اجتماعیِ فرد، فرآیندِ اجتماعی شدن، نهادی که فرد در آن پرورش یافته و محیطِ اجتماعی برگرداند.

همچنین جامعه‌شناسی در سنتِ مارکسی، مسائل را به عاملِ اقتصادی، تقلیل و یا توضیح می‌دهد.

در نتیجه جامعه‌شناسی با سهمی که از این دو سنت برده است هرگاه در برابرِ هنر قرار می‌گیرد، تلاش می‌کند هنر را به عنوانِ یک پدیده بنگرد و تجزیه و تحلیل کند، در نتیجه هیچ‌گونه استقلال و موقعیتِ خاصی برایش قائل نیست.

وقتی به تاریخِ این دو می‌نگریم، هنر با تأکیدش بر زیبا‌شناسی و جامعه‌شناسی با توضیحِ همه چیز به عنوانِ امرِ اجتماعی، در تنش و تضاد با یکدیگرند.

بوردیو سعی دارد با این دو سنت، آن‌ها را مطالعه و نقد کند. اوّلین نقدِ وی به ایده‌آلیسمِ غیرِ جامعه‌شناسانه یا زیبا‌شناسیِ کانتی است، یعنی سومین نقدی که کانت با عنوانِ نقدِ عقلِ عملی و نقدِ قابلیتِ داوری، بیان می‌کند.

هنرمند هم‌چون خداوند از هیچ، خلق می‌کند و تولید کننده و پیشه‌رو نیست. با قواعدی که کانت در رویکردِ زیبا‌شناسی مطرح می‌کند، به نوعی ایده‌آلیسم و فردگرایی می‌رسیم که از نبوغِ ذاتیِ هنرمند صحبت می‌کند یعنی عده‌ای دارای آن هستند و عده‌ای از آن محرومند. او برای زیبا‌شناسی، خصلتِ اِستِعلایی قائل می‌شود.

بوردیو دیدگاهِ کانت را نقد کرده و معتقد است خودِ هنرمند محصول و مخلوقِ یک فرآیندِ اجتماعی است. پیش از بوردیو مارسل مورس این مسئله را در موردِ اعتقاد به جادوگر در قبایلِ قدیمی مطرح می‌کند؛ که قدرتِ جادویی را جامعه، به جادوگر داده بوده یا خدا دادی بوده است. بوردیو به تبعِ مورس

می‌گوید، هنرمندِ خالق را چه کسی خلق می‌کند؟ او این توهم را توهمِ سوژهٔ خلّاق می‌نامد، توهمِ اینکه استعداد، ذاتی و هوش، خدا دادی است.

هنرمند هم، مخلوق است در نتیجه باید بپذیرد که بخشی از این فرآیند را باید با چشم‌انداز و درکِ اجتماعی توضیح داد و بخشی از حوزهٔ هنر، مربوط به اجتماع و تحتِ تأثیرِ فرایندِ اجتماعی است. جامعه‌شناس نیز برای اینکه بتواند زیستِ مشترک و موفقی با هنر داشته باشد بایستی بپذیرد، که هنر، مثلِ میدان‌هایِ دیگر (جهانِ هنری، فرهنگی، دانشگاهی، اقتصادی، دینی و...) زبانِ خاص، فرهنگ، سلسله مَراتب، ارزش‌ها و فرهنگ‌های خاصِ خود را دارد، در نتیجه، به نوعی دارایِ خود مختاریِ نسبی است و این سنتِ قدیمِ جامعه‌شناسی است که به اشتباه برایِ حوزهٔ هنر هیچ‌گونه خودمختاری و استقلال قائل نیست.

از طرفی در سنتِ مارکسیستی وقتی صحبت از سرمایه می‌شود، منظور، سرمایهٔ اقتصادی است، چه صاحبانِ سرمایهٔ اقتصادی و چه کسانی که از آن محرومند. اما بوردیو معتقد است که در حوزهٔ هنر، سرمایه، فقط سرمایهٔ اقتصادی نیست و آنچه ارزش دارد سرمایهٔ فرهنگی، اجتماعی و سمبلیک است.

در اینجا بوردیو به بحث‌های وِبِر نزدیک می‌شود یعنی بحثِ منزلت. کنش‌گر فقط به پول و سرمایهٔ اقتصادی نیاز ندارد بلکه به سرمایهٔ فرهنگی یعنی مدارک و تحصیلات و سرمایهٔ اجتماعی یعنی مناسباتِ اجتماعی و روابطی که افراد برقرار می‌کنند و بالاخره سرمایهٔ سمبلیک یعنی نام، ظاهر و موقعیت نیز نیاز دارد.

پس در برابرِ مفهومِ سرمایهٔ اقتصادیِ مارکس، بحثِ سرمایهٔ فرهنگی مطرح می‌شود و به این ترتیب وی با مارکسیسمِ عامیانه مرزبندی می‌کند.

بوردیو در برابرِ مفهومِ کلاسیکِ استثمار، مفهومِ مشروعیت را بیان می‌کند، که در واقع نوعی بازخوانیِ مباحثِ مارکس، مُنتهی از منظرِ فرهنگی است. از دیدِ او آنچه که مارکس می‌گوید یعنی استثمارِ سرمایهٔ اقتصادی وَجهِ نمادین و آشکار است اما سرمایهٔ فرهنگی به صورتِ پنهان و ناخودآگاه عمل می‌کند. از آنجا که جامعه‌شناس باید آنچه را که پنهان است اِفشا کند، لو دهد، پس در برابرِ مفهومِ استثمار که خشن و عیان است، مفهومِ مشروعیت

را مطرح می‌کند و می‌گوید طبقهٔ مرفّهِ اجتماعی صرفاً با استثمار و امکاناتِ مالی نیست که بر ما سلطه دارد بلکه این طبقه، ارزش‌هایِ خاصِ خود را نیز تولید کرده و به طورِ ناخودآگاه فردِ تحتِ سلطه، این ارزش‌ها را درونی می‌کند و در نتیجه، سلطه‌اش مشروعیت می‌یابد.

قسمتِ دوّمِ بحث، مربوط به مخاطبینِ هنر می‌شود که مسئلهٔ بسیار مهمی است.

در جامعهٔ ما امروزه استفاده، مصرف و رفت و آمدِ رفتارِ فرهنگیِ عمومی شده است و نسبت به گذشته اقشارِ وسیعی گرایش به فعالیت‌های هنری دارند، و در اینجاست که مفاهیمِ بوردیو به‌کار می‌روند. آنچه در صدرِ میدان یا عرصهٔ هنر قرار دارد سرمایهٔ فرهنگیِ فرد است. فرد سرمایهٔ اقتصادی را یا به ارث می‌بَرَد یا آنها را کسب می‌کند، اما در موردِ سرمایهٔ فرهنگی اینطور نیست و نمی‌توان آن را یکباره به دست آورد.

بوردیو در اینجا مفهومِ "عادت‌واره" یا "خصلت" را مطرح می‌کند. یعنی هر فرد محصولِ خصلت‌ها یا شیوه‌های بودنِ اجتماعی و فردی است. وی معتقد است که تَعیناتِ اجتماعی بیش از همه در رفتارِ عملیِ افراد نمایان است نه در اعتقاداتِ شان. حال اگر شخص عادت‌واره‌ای نداشته باشد، پس شیوهٔ بودنِ هنری و فرهنگی را چگونه باید کسب کند؟ پاسخ، همان نتیجهٔ فرآیندِ اجتماعی شدن است. سرمایهٔ فرهنگی به ارث برده می‌شود و اشخاصی که به طورِ طبیعی در نهادِ خانواده‌شان این فرآیندِ اجتماعی و شیوهٔ بودنِ هنری و فرهنگی را به ارث نبرده‌اند طبیعتاً در آینده از این حوزه محروم خواهند شد و به همین خاطر حوزه یا میدانِ هنر به دستِ وارثین و کسانی که بطورِ طبیعی صاحبانِ این سرمایه‌اند، می‌افتد.

در این‌جا مسئلهٔ دموکراتیزه شدنِ آموزش مورد توجهِ بوردیو قرار می‌گیرد. مراکزِ دانشگاهیِ وسیعی وجود دارد که افرادِ مختلف، هم افرادی که وارثینِ سرمایه‌های فرهنگی‌اند و هم افرادِ محروم از این سرمایه‌ها، واردِ این نهاد شده و اجتماعی می‌شوند و در نتیجه، سیادتِ میدانِ هنر تنها به دستِ وارثینِ هنر نمی‌افتد. بوردیو با نقدِ دوّمین نهادِ اجتماعی شدن یعنی مدرسه (بعد از خانواده) نشان می‌دهد که مدرسه و مدارسِ عالی این کار را انجام نمی‌دهند بلکه به بازتولیدِ مکانیسمِ سلطه می‌پردازند. فردی که سرِ جای خود قرار نگرفته، نمی‌داند چگونه باید رفتار و داوری کند. (مانعِ پنهان) بوردیو مفهومِ "ذوقِ پرورده" را در اینجا به کار می‌برد که از نظرِ وی این ذوق باید در اوّلین نهادِ اجتماعی یعنی خانواده، سپس در مدرسه، بعد در کار و بالاخره توسطِ

رسانه‌ها پرورده شود. وقتی فرد این ذوق را به ارث نبرده باشد و جزءِ وارثین نباشد این مسئولیت به عهدهٔ دیگر نهادهایِ اجتماعی است و اگر آنها این مسئولیت را برعهده نگیرند، همهٔ حوزه‌ها خصوصاً حوزهٔ هنر به دستِ وارثین خواهد افتاد. بنابراین دموکراتیزه کردنِ نهادهایِ هنری حاصلی ندارد و مانعِ پنهان باعث می‌شود که فقط برای متفاوت کردنِ خود از دیگران واردِ این نهادها شده و مشخّص شویم.

رفتارهایِ فرهنگی در طبقاتِ مختلف متفاوت است مثلاً در موردِ عکاسی، بوردیو می‌گوید : عکاسی در عامهٔ مردم جنبهٔ آیینی دارد و همهٔ مراحلِ گذارِ زندگیِ شان را ثبت می‌کنند (تولد، ازدواج و...) و سعی دارند بهترین موقعیتِ شان را در برابرِ دوربین به نمایش بگذارند در نتیجه بیشترین استفاده از عکس را اقشارِ عمومیِ مردم دارند. عده‌ای دیگر از منظرهٔ طبیعی یا تخته سنگ عکس می‌گیرند که معمولاً طبقاتِ متوسط جامعه هستند که برای متمایز کردنِ خود از طبقاتِ عامهٔ مردم این‌گونه هستند و عکس گرفتنِ آنها بیشتر جنبهٔ تابلو دارد. اما در موردِ رفتار طبقهٔ وارثین، آنان کاملاً نسبت به عکاسی رویکردی متفاوت دارند چرا که آنها بجایِ عکاسی به سراغِ هنرهای کلاسیک مثلِ نقاشی، مجسمه سازی، موزیک و... می‌روند. دیده می‌شود برای طبقهٔ متوسط، عکاسیِ هنری جانشینِ هنرهای کلاسیکی می‌شود که آنها نمی‌توانند به سراغش بروند هم به لحاظِ سرمایهٔ اقتصادی و هم به لحاظِ سرمایهٔ فرهنگی. در اینجا حتی اگر فرد در میدانی و عرصه‌ای، موقعیتِ بالایی داشته باشد وقتی واردِ میدانِ هنر شود موردِ خشونتِ سمبلیک قرار می‌گیرد که همان کاربردِ استراتژیِ تشخص و متمایزکردنِ خود از دیگران است.

در واقع بوردیو با این خطوطِ کلی در موردِ مفاهیم به دنبالِ نتیجه‌ای است و می‌خواهد بگوید عملاً دانشگاه‌ها و مدارسِ عالی یا بطورِ کلی‌تر نظامِ آموزشی عملاً همان مکانیسمِ سلطه را بازتولید می‌کنند. در همهٔ عرصه‌ها و خصوصاً هنر، کسانی که عرصه را به دست می‌گیرند همان وارثین یعنی صاحبانِ سرمایه‌های فرهنگی هستند.

در اروپا نقدهایی به کارِ بوردیو شده است (که در موردِ ایران خیلی معتبر نیست) منتقدینی جامعه شناسیِ بوردیو را جامعه شناسیِ سلطه و آن را در سنتِ مارکسیستی می‌دانند که سعی کرده روایتِ دیگری از آن بدهد. البته بوردیو همیشه مرزبندیِ خود را با سنتِ مارکسیستی مشخص کرده است. در

سال‌های ۸۰، بوردیو و مفاهیمِ او به خصوص "عادت‌وارگی" یا شیوهٔ بودن یا خصلت‌هایی که در روندِ اجتماعی به دست می‌آید کاملاً نقد شده‌اند، یکی از آنها کارهای "کوفمن" در بحثِ جامعه‌شناسیِ خانواده است. او می‌گوید این عادت‌وارگی و شیوهٔ بودن از کجا به دست می‌آید؟ اولین نهادِ اجتماعی شدنِ خانواده است اما خانوادهٔ امروزی با خانوادهٔ گذشته فرق دارد. خانوادهٔ گذشته یکپارچه بود و در نتیجه، محروم از سرمایه‌ای بود که از اساس، آن را نداشته است اما خانوادهٔ امروزی در هیچ سطحی یکپارچه نیست.

"لاری یر" نیز در کتابِ "انسانِ متکثر" در نقدِ بوردیو، بحثِ کُنشگرِ اجتماعیِ متکثر را بیان می‌کند. منظورِ او متعدد بودنِ منابعِ اجتماعی شدن است که گاه با هم تضاد دارند. از دیدگاهِ او در دنیایی که زندگی می‌کنیم منابعِ اجتماعی، مُتکثّر شده در نتیجه ما یک الگو را بازتولید نمی‌کنیم. امکان دارد خانواده‌ای دختر را به عنوانِ زنِ خانه‌دار و مادرِ خوب تربیت کرده باشد اما وقتی فرزند واردِ دانشگاه می‌شود می‌آموزد که می‌توان هم فعّالِ اجتماعی بود و هم مادرِ خوب، می‌توان نقشِ خود را در چندین میدان به خوبی ایفا کرد در نتیجه، کنشگرِ اجتماعی متکثّر می‌شود، یعنی منابع‌اش متعدّد می‌شود در نتیجه، دیگر نمی‌توان گفت که عادت‌واره‌ام این است که از سرمایهٔ فرهنگی یا هنری محروم باشم؛ در اینجا فرد می‌تواند از محیط‌های دیگر، این سرمایه را کسب کند.

یکی دیگر از نقدهای موجود در موردِ بازتولید، عرصه و میدانِ هنر است. از دیدِ بوردیو عملاً صاحبانِ سرمایهٔ فرهنگی، همان وارثین خواهند شد و این جبری است. پس بوردیو چطور می‌تواند به تغییر و دگرگونی بیندیشد؟ به‌هر حال وقتی به ایران برمی‌گردیم دیده می‌شود که جامعه‌شناسیِ بوردیو کارآمدتر است در آنجا اگر انتقادهایِ وارد به بوردیو به دلیلِ تکثّرِ زیادِ میدان‌های زیستْ‌محیطی است اتفاقاً در ایران این منابعِ اجتماعی شدن خیلی محدود هستند. مدرسه و رسانه عملاً یک نقش را بازی می‌کنند. حال اگر خانوادهٔ شخص با ارزش‌ها و سیاست‌های رسانه‌ها موافق باشند یک نقش را بازی می‌کنند و دیگر جهانِ متکثری نخواهیم داشت و تنها جایگاهِ بروزِ این جهانِ متکثر در کار یا محیطِ دانشگاه است.

البته همواره میانِ این جهان‌ها دوگانگی ایجاد می‌شود وقتی کنشگر در خانواده، یک سری ارزش‌ها را درونی کرده باشد و در رسانه‌ها هم همین‌ها

گفته شود در دورهٔ بعد که فرد واردِ دانشگاه می‌شود یکباره از دنیای دیگری خبردار می‌شود. در اینجا است که بوردیو مدرسه را که باید شخص را در فرآیندِ اجتماعی شدن همراه با هنر قرار دهد، نقد می‌کند. درست است که شخص در ایران با شیوهٔ بودن یا خصلتِ هنری در خانوادهٔ خود آشنا نشده اما از دیدِ بوردیو این وظیفه در محیطِ دیگری باید انجام شود؛ در اینجا اولین نهادِ جایگزین، مدرسه و نظامِ آموزشی است، اما مشکلِ ما غیبتِ خودِ بحثِ هنر در نظامِ آموزشیِ مدرسه‌ها و دانشگاه‌های ما است. همین مسئله، باعث می‌شود که گاه فرد تا آخرِ عمر هم با هیچ کدام از این عرصه‌ها برخورد نداشته باشد و هیچ کدام را نشناسد.

مفاهیمِ عادت‌واره، شیوهٔ بودن و سرمایهٔ فرهنگی که بوردیو بیان می‌کند، مفاهیمی هستند که در واقع در جامعهٔ ما کاربرد پیدا می‌کند؛ به‌دلیلِ اینکه سرمایه‌های فرهنگی را باید از طریقِ خانواده به شخص منتقل کرد، اما اگر گفته شود که فقط خانواده این‌ها را به شخص منتقل می‌کند، دچارِ جبرگرایی می‌شویم و این مطرود است، در نتیجه این مسئولیت و وظیفهٔ دوّمین نهاد، یعنی مدرسه است و بعد رسانه‌ها و نهادهای دیگر باید این مسئولیت را بپذیرند.

در جامعهٔ ما این نهادها مسئولیتِ فرهنگی را به عهده نمی‌گیرند یا به طورِ کافی انجام نمی‌دهند. در نتیجه ممکن است فردی با تحصیلاتِ عالی، چهره‌های شاخصِ دنیای هنر را نشناسد و عملاً عرصه‌هایِ هنر به دستِ وارثین می‌افتد. حتی هیچ ارگانی یافت نمی‌شود که افراد را در جریانِ فعالیت‌هایِ هنری در کشور قرار دهد و اگر هم، چنین ارگانی وجود داشته باشد عملاً ممکن است سرمایهٔ اقتصادیِ آن در دسترس نباشد، در نتیجه باز هم هنر به دستِ وارثین می‌افتد؛ چرا که دیگر نهادی نیست که فرد را با این عرصه آشنا کند و آنچه که بوردیو آن را عادت‌واره می‌داند برای فرد به وجود می‌آورد. در نتیجه در واحدِ درسی به نامِ جامعه‌شناسیِ هنر در دانشگاه، استاد چگونه می‌تواند بگوید جامعه‌شناسیِ هنر، شیوه‌های تحقیق در آثارِ هنری و شیوه‌های حوزهٔ هنر با تمامِ زوایایش چیست؟ در اینجا است که عملاً ورودِ دانشجویان و آشنا کردنِ‌شان با حوزهٔ هنر به دلیلِ موانعِ پنهان و آشکار، شکست می‌خورد و عملاً آنچه را که بوردیو عادت‌وارگی یا شیوهٔ بودن می‌نامد به صورتِ شانس درمی‌آید، به این صورت که یا خانواده آن را به فرد منتقل می‌کند و او دارایِ

سرمایهٔ فرهنگی می‌شود یا اینکه خانواده چنین نمی‌کند و او بی نصیب می‌ماند، شانسی می‌شود؛ لذا فردی که مطمئن است که مدرسه و رسانه‌ها این کار را نخواهند کرد، در نتیجه خود باید تلاش کند که جزءِ افرادِ معدودی شود که بوردیو از آنها به‌عنوانِ دارندگانِ سرمایهٔ فرهنگی سخن می‌گوید