

هنر و جامعه در دو سنت نظری: تحلیل تطبیقی دیدگاه‌های آدورنو و بوردیو در جامعه‌شناسی هنر

نجیم نجیمی^۱، مریم مختاری^۲

چکیده

این پژوهش با هدف بررسی دیالکتیک پیچیده میان هنر و جامعه، به مقایسه انتقادی دیدگاه‌های تئودور آدورنو و پیر بوردیو می‌پردازد؛ دو متفکری که هر یک از سنت فکری متمایزی به مسئله خاستگاه اجتماعی و مناسبات قدرت در عرصه هنر نگریسته‌اند. از منظر روش‌شناختی، تحقیق برپایه روش اسنادی و تحلیل تطبیقی - انتقادی انجام شده است و با اتکا بر نقد نظری آدورنو و داده‌های تجربی بوردیو، به واکاوی نیروهای اجتماعی و فرهنگی شکل‌دهنده تولید و ادراک هنری می‌پردازد. آدورنو، در چهارچوب مکتب فرانکفورت، هنر را عرصه‌ای برای مقاومت در برابر منطق بازار و ایدئولوژی سلطه می‌داند و بر استقلال نسبی آن به‌مثابه نیروی رهایی‌بخش تأکید می‌کند. درمقابل، بوردیو با استفاده از مفاهیم «میدان»، «سرمایه فرهنگی» و «عادت‌واره» نشان می‌دهد که ذوق و تولید هنری درون ساختارهای طبقاتی و روابط نابرابر قدرت بازتولید می‌شود. یافته‌ها حاکی از آن است که هنر معاصر واجد ماهیتی دوگانه و پارادوکسیکال است؛ از یک‌سو می‌تواند سازوکار سلطه را بازتولید کند و ازسوی دیگر ظرفیت نقد و مقاومت در برابر آن را داراست. نتیجه آنکه فهم جامعه‌شناسی هنر معاصر مستلزم تلفیق رویکرد انتقادی آدورنو و تحلیل میدان‌محور بوردیو است.

واژه‌های کلیدی: آدورنو، بوردیو، جامعه‌شناسی هنر، صنعت‌فرهنگ، میدان اجتماعی

najimnajimi@pnu.ac.ir

۱. مربی علوم اجتماعی دانشگاه پیام نور، تهران، ایران

Mmmokhtari@yu.ac.ir (نویسنده مسئول) ۲. دانشیار جامعه‌شناسی، گروه جامعه‌شناسی، دانشگاه یاسوج، یاسوج، ایران

ارجاع به این مقاله:
نجیم نجیمی؛ مریم مختاری. "هنر و جامعه در دو سنت نظری: تحلیل تطبیقی دیدگاه‌های آدورنو و بوردیو در جامعه‌شناسی هنر". مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی، ۱۴۰۵، ۲۸۴-۲۶۱. doi: 10.22077/islsh.2026.10360.1784



Copyright: © 2025 by the authors. Licensee Journal of Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

۱. مقدمه و بیان مسئله

با مطالعه متون تألیف‌شده در زمینه جامعه‌شناسی هنر، می‌توان پی برد که جامعه‌شناسان در زمینه هنر و اجتماع، دارای دیدگاه‌های گسترده‌ای هستند. برخی هنر را محصول شرایط اجتماعی جامعه و بعضی نیز هنر و هنرمند را در بروز تغییرات اجتماعی مؤثر میدانند (هینیک ۱۳۸۴: ۹)، درحالی‌که مارکس هنر را بخشی از روبنا می‌داند که برپایه اقتصاد و مناسبات تولید شکل می‌گیرد، پارسونز نظام فرهنگی را یک نظام مستقل و حتی مسلط بر سایر خرده‌نظام‌ها (اجتماعی، شخصیتی و ارگانیک رفتار) معرفی می‌کند (Nguyen et al 2024). همچنین گفته می‌شود که فراغت و هنر به یکی از مهم‌ترین نیازهای انسان‌ها تبدیل شده است؛ زیرا علاوه بر ایجاد آرامش و کاهش استرس، نقش کلیدی در سلامت روان، انسجام اجتماعی و هویت فرهنگی ایفا می‌کند (Auger 2024). چنین نگاه متناقضی در جامعه‌شناسی نسبت به فرهنگ و هنر، ازطرفی و ضرورت هنر در دنیای امروز از یک‌سو، مسئله توجه به مطالعه نظریه‌های تخصصی‌تر نسبت به هنر را برجسته می‌کند. دو متفکر مؤثر در این حوزه، پیر بوردیو^۱ و تئودور آدورنو^۲ هستند که هر یک با رویکردها و سنت‌های فکری متفاوت، نظریه‌هایی مهم درباره هنر، ساخت اجتماعی آن و پیوندش با قدرت و ایدئولوژی ارائه داده‌اند. چالشی که بازخوانی آن بدون ارجاع به دو چهره برجسته، تئودور آدورنو و پیر بوردیو، ناقص می‌ماند. اهمیت مبنایی مقایسه میان اندیشه‌های این دو فیلسوف زمانی آشکار می‌شود که بدانیم هر یک، از دو سنت و رویکرد متفاوت، به ژرف‌ترین پرسش‌های رابطه هنر و اجتماع پرداخته‌اند. پژوهش حاضر، نگاه جامعه‌شناختی اندیشه این دو فیلسوف - جامعه‌شناس را در نسبت با هنر مورد واکاوی و تطبیق قرار می‌دهد. آدورنو و بوردیو، به‌واسطه مواضع و مبانی متفاوتی که اتخاذ کردند، هر یک نقش شایانی در صورت‌بندی پرسش‌های نظری و روش‌شناختی این حوزه ایفا کرده‌اند؛ آدورنو با ریشه‌داشتن در سنت فرانکفورت و نظریه انتقادی و بوردیو با دریافت نوین از ساختارگرایی، سرمایه و میدان اجتماعی. مواجهه با این مسئله نه تنها تحلیلی را از ساختار فرهنگی یک جامعه می‌طلبد؛ بلکه ایجاب می‌کند که بنیادهای معرفتی هر نظریه‌پرداز درباره خاستگاه، کارکرد و استقلال عمل هنر در برابر نیروهای اجتماعی واکاوی شود. مقایسه این دو به‌دلایل زیر، ضرورت معرفتی و روش‌شناختی دارد:

۱. دغدغه اصلی هر دو، نسبت ساختاری و دیالکتیکی هنر و جامعه است. هر دو متفکر مسئله رابطه هنر با بستر اجتماعی آن را در سطح بنیادین می‌بینند. آن‌ها تلاش می‌کنند ضمن اذعان به ریشه‌های اجتماعی هنر، از تقلیل آن به بازتاب یا ابزارگرایی پرهیز کنند.
۲. تأکید بر عدم فروکاست هنر به ابزار ایدئولوژیک: هر دو متفکر به آثار مخرب صنعت‌فرهنگ و سلطه سرمایه بر هنر توجه دارند.
۳. دوگانگی میدان هنری و خودآیینی: آدورنو در «نظریه زیباشناسی» بر «خودآیینی هنر»

و ظرفیت انتقادی آن در برابر سلطهٔ ایدئولوژیک و کالایی‌شدن تأکید می‌کند (بنیامین و آدورنو ۱۳۸۸). در طرف دیگر، برای بوردیو «هیچ اثر هنری بدون شبکه‌ای از بازیگران، نهادها و سرمایهٔ نمادین به رسمیت شناخته نمی‌شود و خودآیینی هنر نسبی و محصول ساختار میدان است» (آدورنو ۲۰۱۰: ۱۰۵).

۴. ارزش نظری و روشی مقایسه برای فهم هنر معاصر: در متون نقد معاصر همواره بر این نکته تأکید می‌شود که رابطهٔ هنر و حقیقت، استعلایی یا ذاتی نیست؛ بلکه همزمان با تاریخت، تناقض، و ستیز نیروهای اجتماعی و اقتصادی معنا می‌یابد. رویکرد آدورنو ناظر به تناقضات بنیادین بین فرم انتقادی اثر و بستر اجتماعی است؛ درحالی‌که بوردیو با ابزارهای جامعه‌شناسی تجربی و ساختار میدان، فرایند مشروعیت‌بخشی و تولید ارزش هنری را به نمایش می‌گذارد (فیانسو ۲۰۲۰: ۳-۱). این امر به ما اجازه می‌دهد که مزایا و محدودیت‌های هر رویکرد را در مواجهه با هنر معاصر بسنجیم.

۵. بحث دربارهٔ استقلال یا وابستگی هنر: آدورنو و بوردیو هر دو به استقلال نسبی هنر باور دارند؛ اما تفاوت عمده‌ای در ریشه‌یابی و پیامدهای این استقلال ارائه می‌دهند.

همراه با رشد نقدهای فرهنگی و تحولات بازارهای هنری، پارادایم‌های جامعه‌شناختی هنر، پیوسته دچار دگرگونی می‌شوند. مقایسهٔ آدورنو و بوردیو، نه تنها بخشی از تاریخ اندیشهٔ انتقادی است؛ بلکه به‌طور عملی، چهارچوب نظری مواجهه با هنر در جهان کنونی، از بازار هنر تا سیاست را بازاندیشی می‌کند. درنهایت، مقایسهٔ آدورنو و بوردیو در زمینهٔ ریشه‌های جامعه‌شناسی هنر، نه فقط گامی برای فهم ژرف‌تر پویایی‌های فرهنگی و اجتماعی هنر مدرن و معاصر است؛ بلکه به بازاندیشی نسبت هنر با قدرت، حقیقت و امکان تغییر اجتماعی می‌انجامد؛ مسئله‌ای که هم در آثار نظری و هم در نقدهای عملی آکادمیک محوریت دارد. در عصر حاضر که مرز میان هنر نخبه‌گرا و توده‌ای، میان خودآیینی و تعهد، و میان هنر به‌منزلهٔ مقاومت یا ابزار سلطه هر روز کمرنگ‌تر و پیچیده‌تر می‌شود، پرداختن به مقایسهٔ رویکردهای آدورنو و بوردیو در تحلیل هنر، نه تنها اهمیتی تاریخی و فلسفی دارد؛ بلکه برای تبیین پویایی‌های هنر معاصر دارای ضرورت عملی است. مقایسهٔ رویکردهای آدورنو و بوردیو، راه را برای تحلیل پیچیدهٔ هنر معاصر در بستر شرایط نوین اجتماعی و اقتصادی می‌گشاید: ازسویی، تحلیل آدورنو، خطرات چشم‌پوشی از قدرت نقادانهٔ هنر را یادآور می‌شود و بر ظرفیت فرم و شوک هنری تأکید دارد؛ ازسوی دیگر، رویکرد بوردیو، سازوکارهای زیربنایی قدرت، مشروعیت و سرمایه در میدان هنر را آشکار می‌کند. این دو رویکرد مکمل، امکان پیش‌بینی کنش‌های آیندهٔ هنر معاصر، شناخت سازوکارهای سلطهٔ جدید، مقاومت و حتی شکل‌گیری بازارهای جدید هنر را فراهم می‌آورد. در این خصوص تحلیل تطبیقی و انتقادی میان آدورنو و بوردیو کوششی است جامعه‌شناختی در جهت درک هرچه‌بهرتر ماهیت پارادوکسیکال، مقاومت‌ها و همزمان هژمونی‌پذیری هنر معاصر.

با وجود آنکه آدورنو و بوردیو هر دو به مسئلهٔ نسبت هنر و جامعه می‌پردازند، تفاوت

بنیادین در خاستگاه‌های معرفتی و روش‌شناختی آنان، فهم پیوند هنر با قدرت، خودآیینی و نقد اجتماعی را با ابهامی نظری مواجه کرده است. از یک‌سو، آدورنو با تأکید بر خودآیینی فرم هنری، امکان مقاومت هنر در برابر منطق سلطه و کالایی‌شدن را برجسته می‌کند؛ و از سوی دیگر، بوردیو نشان می‌دهد که همین خودآیینی، در عمل، محصول مناسبات تاریخی، نهادی و توزیع نابرابر سرمایه در میدان هنری است. در این میان، این پرسش بنیادین مطرح می‌شود که آیا خودآیینی هنر را باید به مثابه ظرفیتی انتقادی و رهایی‌بخش فهم کرد یا آن را نتیجه ساختارهای عینی قدرت و بازتولید تمایز دانست؟ همچنین روشن نیست این دو رویکرد، در مواجهه با هنر معاصر، تا چه حد متعارض و تا چه اندازه مکمل یکدیگرند. مسئله اصلی این پژوهش، واکاوی همین تنش نظری و بررسی امکان هم‌نشینی یا ناسازگاری دو تلقی متفاوت از جامعه‌شناسی هنر در اندیشه آدورنو و بوردیو است؛ بنابراین، پژوهش حاضر به طرح این پرسش می‌پردازد که با وجود تفاوت‌های روش‌شناختی و فلسفی، چه پیوندهای مفهومی و چه تفاوت‌هایی در تبیین جایگاه هنر، خودآیینی و رابطه هنر و قدرت میان آدورنو و بوردیو وجود دارد؟

۲. پیشینه پژوهش

چندین پژوهش به‌طور مجزا به مطالعه دیدگاه‌های بوردیو و آدورنو درباره هنر پرداخته‌اند. شریعتی (۱۳۸۸) در پژوهش «موانع پنهان آموزش جامعه‌شناسی هنر در ایران»، با الهام از دیدگاه بوردیو، موانع اصلی آموزش و تثبیت جامعه‌شناسی هنر در ایران را بررسی کرده است. وی به بیگانگی دانشجویان با دنیای هنر، غلبه رویکرد پوزیتیویستی و غیرمیان‌رشته‌ای در برنامه‌های درسی جامعه‌شناسی، مرزبندی نهادی میان رشته‌های هنر و علوم اجتماعی، و نیز کمبود مشروعیت علمی، نیروی تخصصی و منابع آموزشی بومی اشاره می‌کند. شریعتی نشان می‌دهد که با وجود این موانع، جامعه‌شناسی هنر در ایران به تدریج از موقعیتی حاشیه‌ای فاصله گرفته و به یکی از گرایش‌های مهم در جامعه‌شناسی تبدیل شده است. شریعتی و راووداد (۱۳۸۹) در «نگاهی جامعه‌شناختی به زنانه‌شدن عرصه هنر» با تکیه بر بوردیو، گسترش حضور زنان در میدان هنر و عوامل تقویت‌کننده آن را بررسی کرده‌اند. یافته‌های پژوهش بیانگر آن بوده که زنان عمدتاً در شاخه‌هایی از هنر حضور می‌یابند که از منزلت نمادین و سرمایه اقتصادی کمتری برخوردارند و میدان هنر همچنان توسط سازوکارهای مردم‌محور مشروعیت‌بخشی کنترل می‌شود. شاهنده و نوذری (۱۳۹۲) رابطه هنر و حقیقت را در نظریه زیبایی‌شناسی آدورنو تحلیل کرده‌اند. دشت‌آرا (۱۳۹۳) در مقایسه بنیامین و آدورنو، واکنش آن‌ها به هنر مدرن را بررسی کرده است. آذریون و اکبری (۱۳۹۵) تعامل ادبیات و هنر با جامعه را از منظر آدورنو تبیین و به درهم‌تنیدگی کارکرد اجتماعی آن‌ها اشاره کرده‌اند. شجاع (۱۳۹۵) رابطه دیالکتیکی اثر هنری و جهان تجربی را به مثابه نقد جامعه شرح داده است. نصیری‌پور و ترکان (۱۳۹۵) با تحلیل تناثر ایران بر مبنای نظریه میدان بوردیو، نتیجه گرفته‌اند که با وجود سرمایه‌های موجود، این عرصه هنوز به میدان هنری

توسعه‌یافته بدل نشده است. رهبرنیا و دیگران (۱۳۹۶) دریافتند معیارهای زیبایی‌شناختی ناب بر انتخاب مخاطبان عکاسی غالب است.

اسفندیاری و دیگران (۱۳۹۸) تیره‌نگری آدورنو نسبت به هنر معاصر را برجسته کرده‌اند. رئیسی و شریف‌زاده (۱۴۰۲) با استناد به نظریه میدان بوردیو نشان داده‌اند که زمینه‌های تاریخی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی در تعیین ارزش اقتصادی آثار هنری نقش بسزایی دارند. درنهایت، امیری و مازیار (۱۴۰۳) در «دیالکتیک هنر و طبیعت» نتیجه گرفته‌اند که آدورنو با پیوند میان فرمالیسم زیبایی‌شناختی و نقد اجتماعی، رابطه‌ای دیالکتیکی میان هنر، طبیعت و تاریخ برقرار می‌کند. در پیشینه خارجی، رابطه هنر و جامعه در چهارچوب نظری آدورنو و بوردیو به صورت جداگانه بررسی شده است؛ از جمله سایمون جارویس (۱۹۹۸) در مقاله‌ای تحلیلی «بازاندیشی نظریه انتقادی آدورنو در باب هنر»، نشان می‌دهد که نظریه زیبایی‌شناسی آدورنو بر تنشی پایدار میان خودبستگی فرم هنری و تعیین‌یافتگی اجتماعی استوار است. یافته‌های او بیانگر آن است که فرم هنری نزد آدورنو ابزار مستقیم نقد جامعه نیست؛ بلکه از طریق «میانجی‌گری منفی» عمل می‌کند و در نتیجه، هنر تنها در حفظ فاصله انتقادی خود می‌تواند کارکرد اجتماعی داشته باشد. کتاب *قواعد هنر: پیر بوردیو و هنرهای بصری*، نوشته مایکل گرنفل و شرل هاردی (۲۰۰۷) به کاربرد نظریه جامعه‌شناختی بوردیو در تحلیل هنرهای بصری می‌پردازد. نویسندگان با بهره‌گیری از مفاهیمی چون «میدان»، «عادت‌واره» و «سرمایه» نشان می‌دهند که تولید هنری و داورهای زیبایی‌شناختی در بستر ساختارهای اجتماعی و روابط قدرت شکل می‌گیرند و هنر را نمی‌توان مستقل از زمینه اجتماعی آن فهم کرد. برخی پژوهش‌ها از جمله کاراکایالی^۱ (۲۰۱۰) با مقایسه جامعه‌شناسی بازاندیشانه بوردیو و نظریه انتقادی آدورنو، به محدودیت‌ها و ظرفیت‌های هر یک در تحلیل جامعه معاصر پرداخته‌اند. در این چهارچوب، تأکید بوردیو بر تجربه و عمل اجتماعی به‌عنوان بدیلی در برابر نقدهای صرفاً نظری مطرح می‌شود؛ درحالی‌که آدورنو نسبت به خطر علم‌باوری و محدودشدن تخیل انتقادی جامعه‌شناس هشدار می‌دهد.

کریستوفر دی. ویلکس (۲۰۱۰) در مقاله پژوهشی «صورت‌بندی هنر در نظریه میدان پیر بوردیو» با تحلیل مفهومی میدان هنر نشان می‌دهد که ارزش هنری محصول کنش متقابل هنرمندان، منتقدان و نهادهای مشروعیت‌بخش است و نتیجه می‌گیرد که استقلال هنر در اندیشه بوردیو نسبی و وابسته به ساختارهای نهادی و توزیع سرمایه فرهنگی است. سوزن (۲۰۱۱) با تلفیق دیدگاه‌های بوردیو و آدورنو، چهارچوبی انتقادی برای تحلیل فرهنگ در جامعه مدرن ارائه داده است. وی نشان می‌دهد که فهم دگرگونی فرهنگ در گرو توجه به تحولات ساختار اجتماعی است و سه روند مهم را در این فرایند برجسته می‌کند: تمایز یافتگی فرهنگ، کالایی‌شدن آن و شکل‌گیری سازوکارهای طبقه‌بندی فرهنگی؛ روندهایی که درنهایت به گسترش نوعی «اقتصاد فرهنگی» در جوامع مدرن منجر می‌شوند. در پژوهش تطبیقی باوئر و دیگران (۲۰۱۴) با عنوان

«بوردیو و مکتب فرانکفورت: نظریه انتقادی اجتماعی در عصر نئولیبرالیسم» نشان داده می‌شود که اگرچه آدورنو و بوردیو از سنت‌های نظری متفاوتی می‌آیند؛ اما هر دو به نقد کالایی‌شدن فرهنگ می‌پردازند. نتیجه تحقیق حاکی از آن است که تلفیق تحلیل فرم‌محور آدورنو با رویکرد میدان‌محور بوردیو می‌تواند فهم جامع‌تری از هنر معاصر فراهم کند. درنهایت، فیانکو و سیلویرا (۲۰۲۰) در مقاله «هنر و جامعه در نظریه زیبایی‌شناسی تئودور آدورنو»، با تحلیل آثار متأخر آدورنو نشان می‌دهند که هنر نه بازتاب مستقیم ساختارهای اجتماعی، بلکه شکلی از مقاومت منفی در برابر عقلانیت ابزاری است و نتیجه می‌گیرند که رابطه هنر و جامعه نزد آدورنو، تنها از مسیر تحلیل فرم زیبایی‌شناختی قابل تبیین است. در برخی تفسیرها از اندیشه آدورنو بر پیوند میان نظریه هنر و نظریه اجتماعی او تأکید شده است. کاروالیو (۲۰۲۰) نشان می‌دهد که مفاهیمی مانند دیالکتیک سوژه - ابژه، نقد ایدئولوژی و مقاومت امر منفرد در برابر نظام‌های کلی، در هر دو حوزه مشترک‌اند و نشان می‌دهند که در اندیشه آدورنو هنر و نظریه اجتماعی در افق مشترک «امید به حقیقت» به یکدیگر پیوند می‌خورند.

با مطالعه پیشینه تحقیق معلوم شد تاکنون پژوهشی با موضوع مقایسه آرای آدورنو و بوردیو در زمینه جامعه‌شناسی هنر انجام نگرفته است. هرکدام از پیشینه‌ها به‌صورت مستقل به توصیف نظریه‌های آدورنو و بوردیو در هنر پرداخته‌اند و پژوهش حاضر از این منظر پژوهشی نوین و ضروری به شمار می‌رود.

۳. روش پژوهش

پژوهش حاضر از نوع نظری - کیفی است و با بهره‌گیری از روش اسنادی و تحلیل تطبیقی - انتقادی انجام شده است. روش تحلیل اسنادی یکی از روش‌های کیفی پژوهش است که در آن پژوهشگر به بررسی، تفسیر و تحلیل اسناد و مدارک موجود می‌پردازد (کرسول ۲۰۱۴). سند را می‌توان حاوی اطلاعاتی درباره یک موضوع دانست که اقسام پنجگانه دارد: شخصی / غیرشخصی، دست اول / دست دوم، اولیه / ثانویه، محرمانه / عادی و دیداری / شنیداری (صادقی فسایی و عرفان‌منش ۱۳۹۴: ۹۱-۶۱). در این پژوهش، از اسناد دست اول که همان کتب اصلی آدورنو و بوردیو است و همچنین منابع دست دومی که بتوان در تحلیل و بررسی نظریه‌های مذکور درباره هنر از آن‌ها بهره گرفت، استفاده شده است. گردآوری داده‌ها از طریق مراجعه به کتابخانه‌ها و پایگاه‌های علمی و به شیوه فیش‌برداری تحلیلی متون صورت گرفته است. تحلیل داده‌ها در سه گام انجام شده است: نخست، استخراج مفاهیم کلیدی مرتبط با هنر در هر نظام نظری؛ دوم، صورت‌بندی و تفسیر این مفاهیم در چهارچوب درونی اندیشه هر متفکر و سوم، مقایسه انتقادی آن‌ها براساس نحوه تبیین نسبت هنر با جامعه، قدرت و ساختارهای اجتماعی. واحد تحلیل، چهارچوب‌های مفهومی و استدلال‌های نظری دو متفکر است و معیار مقایسه شامل خاستگاه اجتماعی هنر، سازوکارهای ارزش‌گذاری هنری و نقش قدرت و بازار در تولید و مشروعیت هنر است.

۴. یافته‌ها

یافته‌های این پژوهش به‌منظور پرهیز از پراکندگی توصیفی و دست‌یابی به انسجام تحلیلی، در قالب دو بخش نظری مستقل، اما قابل مقایسه سامان یافته‌اند؛ بخش نخست با تمرکز بر اندیشه پیر بوردیو، به تحلیل هنر در چهارچوب مفاهیم میدان، سرمایه فرهنگی و نمادین، عادت‌واره و کنش هنری می‌پردازد؛ بخش دوم، به بازسازی ریشه‌های جامعه‌شناسی هنر در اندیشه تئودور آدورنو اختصاص دارد و مفاهیمی چون صنعت‌فرهنگ، خودآیینی هنر و نقش فرم در نقد اجتماعی را بررسی می‌کند. این سازمان‌دهی دوگانه، امکان مقایسه تحلیلی، پرهیز از هم‌پوشانی مفهومی و استخراج روشن‌تر وجوه افتراق و اشتراک دو رویکرد را فراهم می‌کند.

۴-۱. ریشه‌های جامعه‌شناسی هنر در اندیشه بوردیو

۴-۱-۱. خاستگاه جامعه‌شناختی اندیشه بوردیو

در دهه ۱۹۶۰ و اوایل ۱۹۷۰، علی‌رغم رشد رفاه اقتصادی پس از جنگ جهانی دوم، مسئله تداوم نابرابری‌های اجتماعی و طبقاتی بار دیگر مطرح شد (بون‌ویتز ۱۳۹۱: ۲۷). نظریه‌های طبقاتی جدید، ازجمله آثار پیر بوردیو، نشان دادند که حتی در شرایط رونق اقتصادی، تفاوت‌های طبقاتی و فرهنگی بازتولید می‌شوند. بوردیو در بستر جامعه‌شناسی فرانسه و با تأثیر از وبر و مارکس^۱، به مطالعه نابرابری و بازتولید فرهنگی پرداخت. او همراه با پاسرون^۲ در کتاب *فرزندان میراث‌بر* (بوردیو ۱۹۶۴) نشان داد که عادت‌واره و مبدأ طبقاتی دانش‌آموزان بر موفقیت تحصیلی آنان اثرگذار است. این دیدگاه، بوردیو را به تحلیل «ذوق فرهنگی» رساند که پیوند مستقیمی با طبقه و هنر دارد. او استدلال می‌کند ذوق و سلیقه هنری، اگرچه ظاهراً فردی و اختیاری‌اند، درواقع بازتاب اجتماعی‌شدن و جایگاه طبقاتی افراد در ساختار اجتماعی‌اند. در جوامع مدرن، نهادهای فرهنگی و آموزشی با بازتولید کدهای نمادین، ابزار تمایز و بازتولید طبقاتی را فراهم می‌کنند (ویلکز ۲۰۱۰: ۲). بوردیو با تکیه بر ساختارگرایی فرانسوی، هنر را محصول کنش و رقابت در «میدان اجتماعی» می‌داند؛ میدانی مرکب از سرمایه‌های اقتصادی، فرهنگی و نمادین که در آن بازیگران برای کسب منزلت و اعتبار هنری رقابت می‌کنند (۱۳۹۳: ۳۱۰).

۴-۱-۲. میدان هنری به‌مثابه ساختار قدرت

بوردیو هنر را محصول «میدان اجتماعی هنر» می‌داند؛ فضایی رقابتی که در آن بازیگران گوناگون مانند هنرمندان، منتقدان، گالری‌داران و نهادهای فرهنگی با اتکا به سرمایه‌های اقتصادی، فرهنگی، اجتماعی و نمادین برای کسب اعتبار و مشروعیت هنری رقابت می‌کنند (۳۱۲). از نظر او، ارزش هنری امری ذاتی یا مطلق نیست؛ بلکه نتیجه منازعه‌ها و روابط قدرت در این میدان است. میدان هنری، به‌مثابه ساختاری دوسویه، محل ستیز کنش‌گرانی است که با به‌کارگیری انواع سرمایه‌ها

1. Weber and Marx

2. Passeron

برای کسب منزلت و اعتبار هنری می‌کوشند. بدین ترتیب، هنر در اندیشهٔ بوردیو همواره با قدرت، تمایز طبقاتی و بازتولید اجتماعی پیوند دارد و معنای خود را تنها در درون شبکه‌ای از نهادها و روابط اجتماعی به دست می‌آورد. هر اثر هنری یا هنرمند در تعامل با نهادهای آموزشی، عرصهٔ نمایشگاه‌ها و دایرهٔ گزینش نهادی، ارزش و مشروعیت می‌یابد. میدان هنری تعیین می‌کند که چه چیزی نوآوری و چه اثر یا هنرمندی «جدی» تلقی می‌شود. به این ترتیب، معیارهای «هنر برتر» و ارزش هنری، نه مطلق، بلکه برآمده از رقابت و اجماع پنهان صاحبان قدرت و سرمایه‌اند. رقابت میان هنرمندان، منتقدان و واسطه‌ها در این میدان، فرایند تولید ارزش و بازتولید سلطهٔ نمادین را تداوم می‌بخشد (ویلکز ۲۰۱۰: ۱۱).

بوردیو نشان می‌دهد که هنر و فرهنگ در بازتولید نابرابری و سلطهٔ طبقاتی نقش مستقیم دارند و مفاهیمی چون «هنر اصیل»، ابزار مشروعیت‌بخشی به برتری طبقات فرادست‌اند (لین ۱۳۸۷: ۱۲۷). او در پژوهش «فرزندان میراث‌بر» با پاسرون ثابت کرد که موفقیت آموزشی و مشارکت در فرهنگ عالی، به سرمایهٔ فرهنگی و پیش‌زمینهٔ طبقاتی خانواده وابسته است؛ دسترسی نابرابر به این سرمایه، مزیتی ساختاری برای طبقات بالادست ایجاد می‌کند که حاصل تلاش فردی نیست (بوردیو ۱۹۶۴: ۱۲۸).

سرمایهٔ فرهنگی نزد بوردیو مجموعه‌ای از دانش، مهارت، منش و سلیقه‌های پرورش‌یافته در خانواده و نهادهای نخبگان است که به‌طور پنهان بازتولید سلطهٔ طبقاتی را ممکن می‌کند (بائر ۲۰۱۴: ۵۸). هرچه سرمایهٔ فرهنگی خانوادگی بیشتر باشد، موفقیت تحصیلی و دسترسی به فرهنگ والا افزایش می‌یابد. بدین ترتیب، هنر و صنعت فرهنگ ابزار تثبیت نابرابری و مرزبندی نمادین میان طبقات‌اند و از طریق تعریف و مصرف هنر اصیل، سلسله‌مراتب اجتماعی را تداوم می‌بخشند (شایان‌مهر ۱۳۹۸: ۳۲).

بوردیو با تحلیل کلان‌تر، نظام هنر را یک میدان نسبتاً خودمختار^۱ می‌داند که قواعد درونی ویژهٔ خود را دارد؛ ولی هرگز از قید ساختارهای اجتماعی (مانند طبقه، آموزش، قدرت نمادین و...) رها نیست. تمایز^۲ مهم‌ترین اصطلاح او، وجهی از رقابت و تمایزبخشی در میان ذوق‌ها و سبک‌های زندگی است که بستگی به سرمایهٔ فرهنگی و منش هر فرد دارد؛ بنابراین، نه هنرمند و نه مخاطب، خارج از این مدار اجتماعی و تاریخی قرار نمی‌گیرد. بوردیو، همان‌طور که در آثارش نظیر قوانین هنر و تمایز، آورده، خودآیینی هنر را نه امری ذاتی یا مطلق، بلکه نتیجهٔ فرآیند تاریخی رقابت و ساختار میدان هنری می‌داند: «آثار هنری برای کسب ارزش باید در میدان هنر به رسمیت شناخته شوند؛ این رسمیت را نهادهای مشروعیت‌بخش اعطا می‌کنند» (۱۳۹۳: ۱۶۶-۱۵۲).

بوردیو خودآیینی هنر را امری نسبی و حاصل رقابت در میدان هنر می‌داند؛ نه جوهری ذاتی (۱۹۸۹: ۳۰۹). از نظر او، ارزش و مشروعیت آثار هنری در بستر منازعهٔ قدرت میان

1. Autonomous Field
2. Distinction

هنرمندان، منتقدان، نهادها و «مدیران مشروعیت‌بخش»، مانند متولیان نمایشگاه‌ها و آموزشگاه‌ها شکل می‌گیرد. برخلاف آدورنو، بوردیو اصالت فردی در هنر را برساخته‌ای اجتماعی می‌داند و اعتبار هنری را وابسته به سرمایه نمادین و گفتمان میدان تلقی می‌کند (محمدی ۱۴۰۱: ۱۷۵).

۴-۱-۳. عادت‌واره و شکل‌گیری ذوق هنری

عادت‌واره در اندیشه بوردیو مفهومی بنیادین برای توضیح بازتولید اجتماعی است و به مجموعه گرایش‌ها، سلیقه‌ها و خلق‌وخوهای نهادینه‌شده از طریق خانواده، آموزش و طبقه اجتماعی اشاره دارد (۱۹۸۹: ۱۴۶-۱۴۱). براساس این مفهوم، داوری‌ها و سلیق هنری، نه حاصل انتخاب فردی، بلکه برساخته روابط قدرت و سرمایه‌اند (بائر: ۵۸). ذائقه هنری ابزار «خشونت نمادین» و تحمیل ارزش‌های طبقه حاکم است (بوردیو ۲۰۱۰: ۱۰۵). در میدان هنر، عادت‌واره تعیین می‌کند که چه آثاری اصیل یا ارزشمند تلقی شوند؛ طبقات فرادست از کودکی با هنر والا خو می‌گیرند و طبقات فرودست به هنر عامه‌پسند گرایش می‌یابند؛ از این‌رو بازتولید تفاوت‌ها در نظام‌های آموزشی و رسانه‌ای استمرار می‌یابد.

بوردیو در تمایز، ذائقه را ابزار تمایزبخشی طبقاتی می‌داند؛ سلیق در هنر، غذا و سبک زندگی مرز نمادین میان فرادستان و فرودستان را شکل می‌دهد (بوردیو ۱۳۹۳: ۸۴-۶۰). ذائقه، محصول عادت‌واره و سرمایه فرهنگی است و حتی با دسترسی اقتصادی، طبقات پایین، فاقد «کد فرهنگی» ورود به هنر نخبه‌پسند می‌مانند. این فرایند به بازتولید سلطه نمادین از طریق نظام سلیقه و مشروعیت فرهنگی منجر می‌شود (بوردیو ۲۰۱۰: ۱۰۵). بدین ترتیب، ارزش‌گذاری فرهنگی نتیجه اعمال قدرت اجتماعی - تاریخی و پیوند سرمایه‌های نمادین، اقتصادی و اجتماعی است؛ ذائقه، خود شکلی از خشونت نمادین است (بوردیو ۱۳۹۳: ۸۴-۶۰).

بوردیو، سلیقه هنری را امری تولیدشده و مشروع‌شده توسط ساختارهای اجتماعی می‌داند؛ یعنی آنچه «هنر اصیل» تلقی می‌شود، محصول فرآیند تاریخی مشروعیت‌بخشی توسط نهادها و طبقات خاص است. ذوق هنری محصول تربیت اجتماعی، جایگاه طبقه‌ای و توزیع سرمایه‌های فرهنگی است؛ آنچه در نظر عموم ارزشمند است، نتیجه فرآیند تاریخی تعریف ذوق نخبگانی و مشروعیت‌بخشی نهادی است (۳۸۶-۳۶۳)؛ به همین علت، هنر معاصر را بدون تحلیل ساختارهای قدرت و نهادهای مشروعیت‌بخش (فرهنگی، آموزشی، رسانه‌ای و اقتصادی) نمی‌توان فهمید.

۴-۱-۴. قابلیت نظریه بوردیو در تحلیل هنر معاصر و دیجیتال

اگرچه بوردیو مستقیماً به تحولات اخیر دیجیتال نمی‌پردازد؛ اما با اتکا بر نظریه میدان^۱ و سرمایه نمادین او، می‌توان نقشه تحلیلی دقیقی برای عصر شبکه‌های اجتماعی ارائه کرد: در منطق بوردیویی، «میدان هنری» صرفاً به فضای نهادی یا فیزیکی محدود نمی‌شود؛ بلکه هر عرصه‌ای که پیرامون مشروعیت، توجه و سرمایه هنری رقابت شکل بگیرد - از گالری و موزه تا پلتفرم‌های

آنلاین، دارایی دیجیتال غیرقابل تعویض^۱ NFT، اینستاگرام و حتی میم‌های اینترنتی - در حکم میدان تحلیلی قابل صورت‌بندی است (بورديو ۱۹۸۹: ۴۱۰-۳۹۵). در عصر دیجیتال، ساختار میدان شدیداً انعطاف‌پذیرتر و فرامرزی^۲ شده است؛ اما همچنان توزیع سرمایه‌های اجتماعی، شبکه‌ها، سرمایه فرهنگی پیشین و حتی الگوریتم‌های پلتفرم نقش اصلی را در تعیین «مرکز و پیرامون» بازی می‌کنند.

تحلیل بوردیوی به ما نشان می‌دهد که ذائقه‌ها همچنان طبقاتی و بازتولیدگر نابرابری‌اند. امروز سلبریتی‌ها و هنرمندان دیجیتال برپایه شبکه‌هایی از سرمایه اجتماعی در شبکه‌های هم‌بازی فعالیت دارند. تعداد دنبال‌کننده - و اعتبار آنلاین بدل به سرمایه نمادین نوین شده است: الگوریتم‌ها، ترندها و استانداردهای جذابیت بصری و روایی، جایگزین اعتبار سنتی داوران هنری شده‌اند؛ اما قدرت همچنان نابرابر توزیع می‌شود (بورديو ۲۰۱۰: ۱۰۵) (افراد با دسترسی به شبکه‌های گسترده، سرمایه فرامتنی یا برندهای معتبر، بهتر می‌توانند سرمایه نمادین انباشته کنند). حتی سلیقه‌ها، سبک‌ها و رفتار کاربران فضای آنلاین ریشه در آموزش‌ها، جامعه‌پذیری طبقاتی و منش اجتماعی دارند و با وجود مرزهای فروپاشیده، شکل‌بندی‌های تازه‌ای از «ما» و «آن‌ها» ساخته می‌شود (بورديو ۱۳۹۳: ۸۴-۶۰).

بورديو بر ضرورت شکستن عادات ذهنی و تلفیق عینیت ساختارها با ذهنیت کنش‌گران تأکید دارد. او هنر را در پیوند با خاستگاه اجتماعی و موقعیت‌های خاص معنا می‌کند و موفقیت هنری را حاصل توزیع سرمایه‌های فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی در میدان می‌داند (۳۵-۹۴). از نظر او، هنر بدون تحلیل میدان قدرت، رسانه و بازار، قابل فهم نیست. نظریه میدان بورديو با ماهیتی تطبیقی، قادر است پدیده‌های نوین چون پلتفرم‌ها، شبکه‌ها و الگوریتم‌ها را برای تحلیل بازتولید، رقابت و مشروعیت‌بخشی در هنر دیجیتال به کار گیرد (۳۱۴-۳۰۹).

۲-۴. ریشه‌های جامعه‌شناسی هنر در اندیشه آدورنو

۲-۴-۱. زمینه‌های تاریخی و فکری شکل‌گیری اندیشه آدورنو

آدورنو در متن تحولات پرشتاب قرن بیستم - از فروپاشی پروژه روشنگری تا دو جنگ جهانی و ظهور نظام‌های ایدئولوژیک چون فاشیسم و فرهنگ توده‌ای - اندیشه خود را شکل داد. او با بهره‌گیری از فلسفه قاره‌ای، موسیقی‌شناسی، جامعه‌شناسی و زیبایی‌شناسی و با نقد آرای هگل، مارکس، فروید، وبر و شوپنهاور، نظام تحلیلی ویژه‌ای پدید آورد. ورودش به فلسفه هنر از دل مطالعات موسیقی و تحلیل آثار واگنر، ماهر و شوئنبرگ آغاز شد؛ جایی که مناسبات میان فرم هنری و ساختار اجتماعی را واکاوی کرد. آدورنو در نقد «هنر بورژوایی» و تحولات موسیقی مدرن، دریافت که زیبایی‌شناسی نمی‌تواند از سیاست و جامعه جدا باشد و هنر همواره حامل

1. NFT

2. Transnational

منازعات ایدئولوژیک است (جارویس ۱۹۹۸: ۲۳-۱۷). مهم‌ترین محور نظری او در تبیین جایگاه هنر، نقد پدیده «صنعت‌فرهنگ» است؛ به باور او در سرمایه‌داری متأخر، تولید هنری تابع منطق بازار و ابزاری برای بازتولید سلطه و بیگانه‌سازی سوژه‌ها شده است (آدورنو و هورکهایمر ۱۴۰۱: ۲۳۶-۱۷۳)؛ از این‌رو، دیگر نمی‌توان زیبایی‌شناسی را امری مجرد و فراتاریخی دانست. هنر به نظر آدورنو، در دل بحران تاریخی و در تنش میان «خودآیینی» و «اثرگذاری اجتماعی» شکل می‌گیرد و همین تعارض، بنیاد نگاه انتقادی او به مدرنیته و فرهنگ توده‌ای را می‌سازد.

آدورنو آبشخورهای فکری خود را از سه جریان عمده دریافت: الف. سنت دیالکتیکی آلمانی (هگل و مارکس)؛ ب. نقد زیبایی‌شناسی کانت و رمانتیک‌های متأخر و ج. روان‌کاوی فروید و نظریه ایدئولوژی.

۲-۲-۴. تعهد و خودآیینی هنر

آدورنو در بحث «تعهد» هنری، میان هنر متعهد و خودآیین تمایز می‌گذارد و با تأثیر از مارکس و کانت تأکید می‌کند که وظیفه هنر، نه تبلیغ یا گریز از جامعه، بلکه نقد از خلال فرم است؛ زیرا خودآیینی هنر، شکلی از کنش اجتماعی و مقاومت از طریق ساختارشکنی فرم محسوب می‌شود (آدورنو ۱۹۶۲: ۳-۲). او با تلفیق فلسفه هگل و مارکس و در نقد جامعه توده‌ای، هنر را «یادمان رنج و شکست بازنمایی» می‌داند (آدورنو ۱۹۶۴: ۱۸-۱۰). از نظر او، نسبت هنر و جامعه، دیالکتیکی و پیچیده است و نمی‌توان آن را به بازتاب یا ابزار ایدئولوژی فروکاست.

بنیان اندیشه آدورنو بر تصدیق تناقضات درونی مدرنیته و سرمایه‌داری است (آدورنو ۱۹۶۲: ۶-۴). او تجربه هنر مدرن را پدیده‌ای دردناک می‌داند؛ زیرا چیزی را می‌طلبد که زندگی اجتماعی توان تحقق آن را ندارد (آدورنو ۲۰۱۹: ۱۳). به باور او، هنر با وجود ریشه‌داشتن در بستر اجتماعی، از طریق خودآیینی خویش قدرتی انتقادی و مقاومتی می‌یابد (آدورنو ۲۰۰۶: ۹۴-۶۲). هر اثر هنری در تنشی دیالکتیکی با جامعه قرار دارد؛ نه تابع صرف بازار یا ایدئولوژی و نه منزوی از واقعیت. هنر با گسستن از نظم مسلط و گشودن افق تجربه‌ای نو، نقدی درونی بر جامعه و سلطه به دست می‌دهد (آدورنو ۱۹۶۲: ۴-۲).

آدورنو می‌گوید: «موقعیت دوگانه هنر - میان خودآیینی و تعهد - منبع اصلی پویایی و نیروی انتقادی آن است. هر دو قطب، لازم و ناگزیرند؛ اما هیچ‌کدام به‌تنهایی تبیین‌گر جایگاه هنر در جامعه نیستند.» (فیانسو ۲۰۲۰: ۲-۱). در مجموع، هنر اصیل، به‌وسیله فرم، آشنایی‌زدایی، ابهام و شوک، تبدیل به ترک و شکاف در نظم نمادین جامعه و سیاست می‌شود و فضای رهایی و مقاومت بالقوه ایجاد می‌کند؛ ولو اینکه هیچ‌گاه راه حل سیاسی یا پیام نهایی ندهد. هنر تنها با فاصله‌گرفتن از عقلانیت ابزاری و خودنگهداری مضاعف در فرم، موفق به این نقش مقاومت‌آمیز می‌شود.

آدورنو معتقد است که هنر تنها در صورتی حقیقتاً «هنر» است که از انقیاد ایدئولوژی، قدرت و بازار بگریزد و بتواند فاصله انتقادی خود را نسبت به جامعه حفظ کند (۳). هنر مدرن،

با تأکید بر پیچیدگی و ابهام، نوعی مقاومت در برابر صنعت‌فرهنگ و کالایی‌شدن کنش هنری ارائه می‌دهد.

مفهوم کلیدی در اندیشه آدورنو، «خودآیینی هنر» است. مطابق تفسیر او از مدرنیسم، هنر مدرن با اتکای به فرم، ظرفیت مقاومت در برابر هنجارهای فرهنگ مسلط را می‌یابد. آدورنو می‌نویسد: «هنر مدرن... همزمان هم خود را از واقعیت تجربی جدا می‌کند و هم بخشی از این واقعیت است و در کارکرد اجتماعی آن قرار می‌گیرد؛ این همان چیزی است که آدورنو از آن به خودآیینی زیبایی‌شناختی یاد می‌کند» (آدورنو ۲۰۱۹: ۱۴-۱۳). او در نقد اثر سارتر، می‌گوید که هیچ‌کدام از دو قطب هنر متعهد یا خودآیین به‌تنهایی کافی نیستند؛ «هنر متعهد، فاصله میان هنر و واقعیت را از میان می‌برد؛ درحالی‌که هنر برای هنر، پیوند ناگسستنی هنر با واقعیت را انکار می‌کند... و این همان تنشی است که همیشه هنر در آن زیسته است» (آدورنو ۱۹۶۲: ۱). آدورنو هنر را هم‌زمان محصول و منتقد جامعه می‌داند: آثار هنری نمی‌توانند جدا از زمینه اجتماعی خود باشند؛ اما نباید به آن فروگاسته یا ابزارگرایانه شوند. ارزش هنری واقعی زمانی حفظ می‌شود که هنر، از طریق خودآیینی و اصالت خویش، بتواند با زمینه تاریخی و اجتماعی خود دیالوگ انتقادی برقرار کند؛ این «هنر جدی» در برابر کالایی‌شدن و سلطه بازار مقاومت می‌کند (فیانسو ۲۰۲۰: ۷). آدورنو آثار هنری را همانند مونادهای منفردی می‌بیند که ضمن پیوند ضروری با شرایط تاریخی - اجتماعی، دارای انسداد و خودبستگی هستند: «آثار هنری به‌واسطه انزوایشان بازنمای آن چیزی می‌شوند که بیرون است.» (۳). آدورنو تأکید می‌کند که اثر هنری همواره از مواد و صورت‌هایی ساخته شده که از واقعیت اجتماعی برگرفته شده‌اند؛ اما با نفی (یا فاصله انتقادی) نسبت به آن، معنای تازه‌ای خلق می‌کنند. آدورنو معتقد است نباید هنر را صرفاً در تقابل بین هنر متعهد و هنر خودآیین تقلیل داد؛ بلکه هنر در تنش همیشگی میان مقاومت (نقد) و تأثیرپذیری (فرم و جامعه) معنا می‌یابد. «هنر متعهد، جادوی هنر را از میان می‌برد؛ درحالی‌که هنر برای هنر نیز پیوند با واقعیت را انکار می‌کند» (آدورنو ۱۹۶۲: ۲۶۱). «هر دو این بدیل‌ها در هم تنیده‌اند و تنش دیالکتیکی هنر را در هر عصر تعیین می‌کنند» (۲۶۷). از نظر آدورنو هیچ طرف این دوگانه مطلق نیست: هنر همواره میان مقاومت، انتقاد و تأثیرپذیری اجتماعی در نوسان است و همین تنش آن را زنده و معاصر می‌کند. او با دیالکتیکی کردن این تنش، استدلال می‌کند ذات هنر نه در فراواقعیت‌بودن آن، نه در تسلیم‌بازارشدن؛ بلکه در «نفی و مقاومت از طریق فرم» است.

۴-۲-۳. قد صنعت‌فرهنگ و کالایی‌شدن هنر

از نظر آدورنو، «صنعت‌فرهنگ» فرایندی است که در آن هنر، موسیقی، ادبیات و سینما به کالاهایی مصرفی بدل می‌شوند و فردیت، تخیل و ذهنیت انتقادی سرکوب می‌شود (آدورنو و هورکهایمر ۲۰۰۲: ۱۵۸). او و هورکهایمر معتقدند که این صنعت، هنر را از جوهر انتقادی و خودآیینی‌اش تهی و آن را تابع منطق بازار و عقلانیت ابزاری می‌کند. فرهنگ کالایی‌شده، هنر را از حقیقت‌جویی دور می‌کند و به ابزار سلطه و تبلیغات فرومی‌کاهد (۲۷۱). آدورنو در پارادوکس هنر مدرن، نشان

می‌دهد که هنر متعهد تخیل را می‌خشکاند و «هنر برای هنر» نیز از واقعیت می‌گسلد (۱۹۹۰: ۳۰۷)؛ از این‌رو، تنها هنر خودآیین اما انتقادی می‌تواند در برابر سلطه سرمایه‌داری مقاومت کند (آدورنو ۲۰۱۹: ۷۷). آدورنو با نقد «یکسان‌سازی سبک‌ها» و تکرار فرم‌ها در تولید انبوه، بیان می‌کند که صنعت‌فرهنگ ادراک و ذائقه مخاطب را قالب‌بندی می‌کند و بدین‌وسیله، مخاطب را به مصرف‌کننده‌ای منفعل و آثار را به محصولات کلیشه‌ای بدل می‌کند (آدورنو ۱۹۶۴: ۵۱-۴۲).

۳-۲-۴. نقش فرم و زیبایی‌شناسی در مقاومت هنری

آدورنو به اهمیت «محتوای حقیقت»^۱ در اثر هنری تأکید دارد؛ هنری که بتواند در قالب ناسازه‌ها، گسست‌ها و فرمی انتقادی، واقعیت تاریخی را تا سطح نقد عینی بازتاب دهد (امیرمظاهری ۱۳۹۲: ۳۲-۲۶). بدین‌ترتیب، ارزش هنر نه در پیام مستقیم، بلکه در پتانسیل نقدش از نظام مستقر و خلق امر نوین است. وظیفه اساسی هنر در اندیشه آدورنو، افشا و نقد سلطه و ایدئولوژی است. هنر «محتوای معطوف به حقیقت» دارد و امکان رهایی بشر را در خود حفظ می‌کند؛ اما این رهایی، نه به‌گونه‌ای پیام‌محور یا ایدئولوژیک، بلکه به‌واسطه فرم، ناسازگاری و شوک نهفته در اثر هنری ممکن می‌شود (آدورنو ۱۹۶۲: ۲۶۵).

آدورنو هنر انتقادی را ابزاری برای ایجاد «شوک» و گسست از نظم تثبیت‌شده می‌داند؛ نیروی آن در ابهام، فرم و انتزاع دیالکتیکی نهفته است (۲۶۷). از نظر او، مقاومت هنر در فاصله‌گذاری از کالایی‌شدن و تبلیغات تحقق می‌یابد؛ زیرا فرم می‌تواند سلطه را از درون متزلزل کند. هنر متعهد، اگر به ابزار تبلیغ ایدئولوژی بدل شود، نیروی انتقادی خود را از دست می‌دهد (برنستین ۱۹۹۲: ۲۷۳). آدورنو رسالت هنر را نه در پیام سیاسی، بلکه در شکستن عادت ادراک از طریق خودفرم‌بخشی و شوک زیبایی‌شناختی می‌بیند (آدورنو ۱۹۶۲: ۲۷۷-۲۷۶). چهارچوب او، متکی بر نقد فرهنگ توده‌ای قرن بیستم، سلطه رسانه‌های جمعی را موجد همسان‌سازی و کنترل فرهنگی می‌داند (آدورنو ۲۰۱۹: ۱۹۲). هرچند منطق «صنعت‌فرهنگ» هنوز در تحلیل کالایی‌شدن معتبر است؛ اما آدورنو سازوکار قدرت و بازتولید مشروعیت در فضای دیجیتال و شبکه‌ای را به‌طور مشخص صورت‌بندی نمی‌کند.

۳-۴. رویکرد تطبیقی و تحلیلی به وجوه اشتراک و افتراق اندیشه آدورنو و بوردیو درباره هنر
این بخش مقاله به رویکرد تطبیقی و تحلیلی به وجوه اشتراک و افتراق اندیشه آدورنو و بوردیو در سه محور «نقد ساختارهای قدرت»، «نقش هنرمند» و «کارکرد هنر در جوامع سرمایه‌داری» می‌پردازد. همچنین، به امکان «پیوند مفهومی» میان نگاه جامعه‌شناختی بوردیو و نگرش فلسفی - انتقادی آدورنو اشاره خواهد شد.

آدورنو نقد خود را برپایه تحلیل «صنعت‌فرهنگ» و عقلانیت ابزاری بنا می‌کند. او نشان می‌دهد سرمایه‌داری با کالایی‌سازی هنر، آن را به ابزار سلطه و انسداد ذهنیت انتقادی بدل می‌کند (۱۹۶۲: ۲۷۰). به باورش، هنر متعهدی که به پیام یا ایدئولوژی فروکاسته شود، در چرخه سلطه

فرهنگی ادغام می‌شود و نیروی رهایی‌بخش خود را از دست می‌دهد (۲۶۴). آدورنو تأکید می‌کند که اثر هنری، اگر صرفاً به شعار تقلیل یابد، بازتولیدکننده نظم مسلط است. هنر اصیل باید از طریق پیچیدگی فرمی و استقلال از هنجارهای بازار، مواجهه‌ای انتقادی با سلطه و عقلانیت ابزاری ایجاد کند (آدورنو ۲۰۰۲: ۱۶۰).

بورديو رویکرد خود را بر «سازوکار اجتماعی و ساختاری سلطه»، متمرکز می‌کند. او نشان می‌دهد که چگونه نهادها، بازار هنر، میدان هنری، عادت‌واره و سرمایه فرهنگی، فرصت‌ها را به شکلی نابرابر توزیع و مرزهای نمادین میان طبقات را بازتولید می‌کنند. هنر به عنوان عرصه‌ای برای «بازتولید» سلطه نمادین مطرح می‌شود؛ یعنی سلیقه و سبک هنری، ابزاری برای مرزبندی طبقاتی و تثبیت فرادستی فرهنگی است (بورديو ۱۳۹۳: ۸۴-۶۰).

هر دو متفکر، ساختارهای قدرت را در پس هنر و فرهنگ شناسایی می‌کنند؛ اما آدورنو تأکید را بر فرآیندهای انتزاعی‌تر و ایدئولوژیک‌تر سلطه (عقلانیت ابزاری، فرهنگ توده‌ای و سلطه سرمایه‌داری) می‌گذارد؛ درحالی‌که بورديو بر شبکه‌های نهادی، اجتماعی و مبارزه بر سر سرمایه‌های نمادین تمرکز می‌کند. آدورنو بیشتر به «نقد سلطه به واسطه فرم» می‌پردازد؛ بورديو به «نقد سلطه به واسطه توزیع نابرابر دارایی‌های فرهنگی و تأثیرات میدان».

آدورنو «هنرمند» را نه همچون پیامبر یا مجری ایدئولوژی، بلکه به مثابه حامل «شوک» و «ابهام» در ساختار فرهنگی جامعه درک می‌کند. او با دفاع از «خودآیینی هنر»، نقش هنرمند را ایفاگر مقاومتی انتقادی از درون فرم اثر هنری می‌داند: «وظیفه هنر نه آشکارسازی راهکار یا پیام، بلکه شکستن جریان عادی جهان از درون فرم است» (۱۹۶۲: ۲۷۳). آدورنو تأکید می‌کند که هنرمند حقیقی کسی است که حتی «امر نامفهوم و غیرقابل تفسیر» را به میان می‌آورد تا سویه‌های سرکوب‌شده یا نادیده‌مانده را در نظم موجود آشکار کند (۲۰۰۲: ۲۹۳).

هنرمند در اندیشه بورديو نه به عنوان فردی جداافتاده یا نبوغ‌آمیز، بلکه به مثابه عضوی از «میدان هنری» تحلیل می‌شود که جایگاهش توسط سرمایه فرهنگی، شبکه‌های اجتماعی، آموزش و قدرت مشروعیت‌بخشی تعیین می‌شود. هنرمند برای کسب اعتبار باید قواعد خاص میدان را رعایت کند؛ جایگاه و امکان نوآوری او وابسته به ساختار رابطه‌ها، منابع و منطق‌های میدان هنری است، و حتی شورش و آوانگاردبودن او نیز اغلب در قواعد همین میدان معنادار می‌شود (بورديو ۱۳۹۳: ۸۴-۶۰).

آدورنو نقش هنرمند را به مثابه حامل «نیروی انتقادی درون فرم» برجسته می‌کند؛ بورديو هنرمند را کنش‌گری می‌بیند که جایگاه و موفقیتش محصول پیکار در ساختار نهادی و سرمایه‌ای است. نزد آدورنو، مجرای انتقاد هنر، فرمی، زیبایی‌شناسانه و متافیزیکی است. نزد بورديو، هنرمند بیشتر یک عامل اجتماعی میان نهادها، الگوهای مشروعیت و شبکه‌های سلطه است. آدورنو معتقد است که در جوامع سرمایه‌داری، «صنعت فرهنگ» قدرت تخیل و استقلال

انتقادی را تقلیل می‌دهد و هنر را به کالا و واسطه‌ای برای یک‌دست‌سازی ذائقه‌ها بدل می‌کند (۲۰۱۹: ۱۹۲). هنر اصیل، به باور آدورنو، تنها در صورتی که در برابر این روند مقاومت کند و فرم را حتی به قیمت ابهام محافظت کند، می‌تواند شعاع انتقادی‌اش را حفظ کند. «هنر اصیل، از طریق فاصله‌گذاری و فرم پیچیده، در تقابل با عقلانیت ابزاری و کالانگاری به نیروی مقاومت بدل می‌شود» (آدورنو ۱۹۶۲: ۲۶۲).

در اندیشه بوردیو، عملکرد «هنر در سرمایه‌داری»، عمدتاً بازتولید جایگاه‌های طبقاتی از طریق سرمایه فرهنگی و «ذائقه مشروع»^۱ است؛ آنچه در سطح جامعه به‌ظاهر، سلیقه یا علاقه آزادانه به هنر تلقی می‌شود، عملاً بازتابی از شبکه‌های قدرت، سرمایه فرهنگی موروثی و آموزش نابرابر است. میدان هنری، خود محصول و ابزاری برای این بازتولید طبقاتی است (بوردیو ۱۳۷۹: ۱۵۰-۱۶۷).

آدورنو خطر اصلی سرمایه‌داری را در کالایی‌شدن و زوال خودآیینی هنر می‌بیند و مقاومت را در پافشاری بر فرم و فاصله انتقادی جست‌وجو می‌کند (آدورنو ۱۹۶۲: ۲۶۴). بوردیو هنر را سازوکاری برای مشروعیت‌بخشی به طبقات مسلط و بازتولید نابرابری می‌داند (بوردیو ۱۳۹۳: ۷۴). هر دو، هنر را هم ابزار سلطه و هم عرصه مقاومت تلقی می‌کنند و آن را مشروط به ساختارهای بیرونی می‌دانند. آدورنو رویکردی فلسفی - دیالکتیکی دارد و رهایی را در شکاف زیبایی‌شناسانه می‌یابد، در حالی که بوردیو با رویکردی جامعه‌شناختی - تجربه‌گرایانه، مقاومت را در تغییر توزیع سرمایه‌ها و گسست در میدان هنر می‌جوید.

باوجود تفاوت در سطح تحلیل و روش، پیوندهایی مفهومی قابل ترسیم است: هر دو متفکر، هنر را حامل ارزش‌ها و ایده‌هایی می‌دانند که معمولاً با نظم مسلط هم‌سو شده؛ اما می‌توانند به مقاومت یا «تَرک در سلطه» بدل شوند. هردو نسبت به ایده استقلال کامل هنر بدبین‌اند. آدورنو خودآیینی را همیشه به‌صورت دیالکتیکی و عاشقانه در تنش با جامعه می‌بیند؛ بوردیو «خودمختاری هنر»^۲ را محصول ساختارهای اجتماعی خاص و غالباً استثنایی می‌داند که خود ترفند و منشوری از سلطه‌اند. تحلیل میدان هنری نزد بوردیو و نقد صنعت‌فرهنگ در آدورنو هر دو به این نکته اشاره دارند که نه تولیدکننده و نه دریافت‌کننده هنر هرگز فارغ از زمینه‌های فرهنگی، طبقاتی و نهادینه نیستند.

هرچند نگاه آدورنو و بوردیو از دو سنت نظری جداگانه (یکی فلسفه انتقادی مدرن و دیگری جامعه‌شناسی تجربی فرانسه) و با سطوح تحلیلی و روش‌شناسی متفاوت ناشی شده است؛ اما هر دو سهم بنیادینی در نقد ایدئولوژی، افشای نقش هنر در بازتولید سلطه و همچنین امکان‌سنجی مقاومت هنری در فضای سلطه فرهنگی دارند. پیوند مفهومی آنجاست که هردو، «هنر» را همزمان میدان نزاع سلطه و مقاومت می‌دانند و بر ضرورت افشای سازوکارهای پنهان

1. Legitimate taste
2. Artistic Self-governance

قدرت، چه در سطح معنا (آدورنو)، چه در سطح نهاد و بازیگران (بورديو) تأکید می‌ورزند. تحلیل هم‌زمان آدورنو و بورديو امکان فهم چندسویه هنر معاصر را فراهم می‌کند. آدورنو بر پتانسیل انتقادی هنر از طریق فرم و دیالکتیک درونی آن برای مقاومت در برابر سلطه و کالایی‌شدن تأکید دارد (آدورنو ۱۹۶۲: ۲۶۵)؛ درحالی‌که بورديو با رویکردی جامعه‌شناختی، سازوکارهای میدان هنر، نهادها، بازار و سرمایه‌های فرهنگی و نمادین را مبنای بازتولید سلطه می‌داند (بورديو ۱۳۹۳: ۷۸). چهارچوب بورديو تبیین‌پذیرتر و منعطف‌تر است؛ می‌تواند میدان‌های نوین هنر دیجیتال را با مفاهیمی چون سرمایه نمادین و عادت‌واره تحلیل کند و نشان دهد چگونه قدرت الگوریتم‌ها و شبکه‌ها، سلسله‌مراتب تازه‌ای می‌آفرینند. درمقابل، آدورنو با وجود هشدار راهبردی‌اش دربارهٔ صنعت‌فرهنگ، به سطح انتزاعی نقد فرم/ مصرف محدود می‌ماند؛ بنابراین، بورديو با توان توضیح پویایی‌های شبکه‌ای و سرمایه‌های نو در فضای دیجیتال، چهارچوبی کارآمدتر برای فهم تحولات هنری معاصر است؛ درحالی‌که آدورنو همچنان الهام‌بخش نقد کنترل رسانه‌ای و آگاهی نسبت به خطرات کالایی‌شدن باقی می‌ماند.

۵. نتیجه

این مقاله با رویکردی تطبیقی نشان داد که جامعه‌شناسی هنر در اندیشهٔ آدورنو و بورديو، اگرچه از دو سنت نظری متمایز (نقد فلسفی دیالکتیکی و جامعه‌شناسی ساختاری - تجربی) برآمده‌اند؛ اما هر دو، هنر را پدیده‌ای اساساً اجتماعی، مشروط و درگیر با مناسبات قدرت می‌فهمند. یافته‌های پژوهش آشکار کرد که اختلاف این دو رویکرد، نه در اصل اجتماعی‌بودن هنر، بلکه در «سطح تحلیل» و «مکان‌یابی منبع معنا و مقاومت» نهفته است؛ آدورنو (۲۰۰۶) مقاومت هنر را در منطق درونی فرم و گسست زیبایی‌شناختی جست‌وجو می‌کند؛ درحالی‌که بورديو (۱۳۹۳) آن را در پوشش‌های میدان هنری، سازوکارهای مشروعیت‌بخشی و توزیع نابرابر سرمایه‌ها تحلیل می‌کند. ازمنظر جامعه‌شناسی هنر، دستاورد اصلی این مقایسه آن است که نشان می‌دهد هیچ‌یک از این دو رویکرد به‌تنهایی قادر به تبیین جامع جایگاه هنر در جوامع معاصر نیست. تحلیل آدورنو (۱۹۹۰)، اگرچه قدرت بالایی در افشای منطق کالایی‌شدن، صنعت‌فرهنگ و زوال ظرفیت انتقادی هنر دارد؛ اما در سطحی انتزاعی باقی می‌ماند و کمتر امکان تحلیل تجربی نهادها، بازیگران و مناسبات عینی تولید و مصرف هنر را فراهم می‌کند. درمقابل، چهارچوب بورديو (۲۰۱۴) با تمرکز بر میدان، نهادها، کنش‌گران و سرمایه‌های فرهنگی و نمادین، ابزار مفهومی توانمندی برای تحلیل ساخت‌یافتگی اجتماعی هنر ارائه می‌دهد؛ اما خطر فروکاست ظرفیت انتقادی هنر به کارکردهای بازتولیدی نظم اجتماعی را نیز در خود دارد.

یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که ادغام تحلیلی این دو رویکرد می‌تواند افق تازه‌ای برای جامعه‌شناسی هنر بگشاید؛ تلفیقی که از یک‌سو حساسیت آدورنو (۱۹۶۲) نسبت به منطق سلطه، همسان‌سازی فرهنگی و تهی‌شدن معنای انتقادی هنر را حفظ می‌کند و ازسوی دیگر، توان

تبیینی بوردیو (۱۹۸۹) برای تحلیل نهادها، میدان‌ها و مناسبات قدرت را به کار می‌گیرد. در این چهارچوب تلفیقی، هنر نه صرفاً بازتاب ساختارهای اجتماعی و نه صرفاً پدیده‌ای خودبسنده در سطح فرم، بلکه میدان منازعه‌ای تاریخی است که در آن سلطه و مقاومت، معنا و قدرت و فرم و ساختار به‌طور هم‌زمان درگیر می‌شوند.

بر این اساس، نتیجه نظری پژوهش آن است که جامعه‌شناسی هنر معاصر برای فهم تحولات هنر، به‌ویژه در بسترهای نوینی، چون هنر دیجیتال، شبکه‌های اجتماعی و اقتصاد نمادین جدید، نیازمند گذار از دوگانه‌سازی‌های ساده‌انگارانه میان «نقد زیبایی‌شناختی» و «تحلیل اجتماعی» است. پیوند انتقادی میان آدورنو و بوردیو امکان ارائه چهارچوبی چندسطحی را فراهم می‌کند که در آن، هم سازوکارهای ساختاری تولید هنر قابل تحلیل‌اند و هم ظرفیت‌های انتقادی و شکاف‌های زیبایی‌شناختی اثر هنری از نظر دور نمی‌مانند. بدین ترتیب، این مطالعه با بازخوانی تطبیقی این دو متفکر، گامی در جهت تقویت بنیان‌های نظری جامعه‌شناسی هنر و توسعه رویکردی جامع‌تر برای تحلیل هنر در شرایط معاصر برمی‌دارد.

بر این اساس، مطالعه حاضر نشان می‌دهد که تنها از طریق پیوند انتقادی میان تحلیل فرم و نقد ایدئولوژیک در اندیشه آدورنو (۱۹۶۲) با تحلیل میدان، نهاد و قدرت نمادین در نظریه بوردیو (۲۰۱۰) می‌توان به درکی جامعه‌شناختی، تاریخی و غیرتقلیل‌گرایانه از هنر معاصر دست یافت؛ درکی که هم ظرفیت‌های مقاومت هنری را توضیح می‌دهد و هم سازوکارهای بازتولید سلطه را در بسترهای اجتماعی و نهادی آن آشکار می‌کند.

بیانیه رساله/پایاننامه

این مقاله برگرفته از پایان نامه کارشناسی ارشد/ رساله دکتری دانشگاه نیست.

بیانیه حمایت مالی

این مقاله برگرفته از طرح پژوهشی با حمایت مالی دانشگاه/نهاد/پژوهشگاه نمی‌باشد و از حمایت مالی هیچ نهاد یا مرکز آموزشی و پژوهشی استفاده نکرده است.

تعارض منافع

بنا بر اظهار نویسندگان این مقاله تعارض منافع ندارد. تمامی نویسندگان در تهیه مقاله، تجزیه و تحلیل و تفسیر اطلاعات، بازنگری انتقادی محتوای مقاله، مشارکت داشته‌اند.

بیانیه استفاده از هوش مصنوعی

از آنجا که برخی از منابع مورد استفاده این پژوهش متون انگلیسی بودند، نویسندگان از هوش مصنوعی جهت ترجمه مطالب مورد نیاز این متون بهره برده است. همچنین در ترجمه چکیده از هوش مصنوعی صرفاً در ترجمه اولیه استفاده شده است.

پی‌نوشت

1. Adorno, Aesthetic Theory- Dialectic of Enlightenment- The Cultural Industry- Notes to Literature- Commitment

2. The Inheritors- Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste- The Historical Genesis of Pure Aesthetics

منابع

آدورنو، تئودور؛ ماکس، هورکهایمر (۱۴۰۱). دیالکتیک روشنگری. ترجمه مراد فرهادپور و امید مهرگان، تهران: گام نو.

آذریون، فاطمه؛ مجید، اکبری (۱۳۹۵). «تعامل ادبیات و هنر با جامعه از منظر آدورنو». شناخت (پژوهشنامه علوم انسانی)، ۹: ۷۴، صص. ۲۱-۷.

اسفندیاری، سیمین و دیگران (۱۳۹۸). «دیدگاه آدورنو نسبت به هنر و زیبایی‌شناختی معاصر». فلسفه تحلیلی، ۱۹: ۹۸، صص. ۴۶-۲۳.

امیرمظاهری، امیرمسعود (۱۳۹۲). «نقش سرمایه فرهنگی و تمایز طبقاتی در شکل‌گیری و تکوین جامعه‌شناسی موسیقی (با تأکید بر دیدگاه‌های آدورنو، پیترسون و پیر بوردیو)». مطالعه جامعه‌شناسی، ۶: ۱۹، صص. ۷۰-۲۰.

امیری، ساره؛ امیر، مازیار (۱۴۰۳). «دیالکتیک هنر و طبیعت: تجربه زیبایی‌شناختی نزد آدورنو». حکمت و فلسفه، ۲۰: ۷۹، صص. ۶۰-۳۳.

بنیامین، والتر؛ تئودور، آدورنو (۱۳۸۸). «اثر هنری در عصر بازتولیدپذیری تکنیکی». در زیبایی‌شناسی انتقادی، ترجمه امید مهرگان، تهران: گام نو.

بوردیو، پی‌یر (۱۳۷۹). «تکوین تاریخی زیبایی‌شناسی ناب». ترجمه مراد فرهادپور، ارغنون، ۱۷، صص. ۱۶۶-۱۵۰.

بوردیو، پی‌یر (۱۳۹۳). تمایز: نقد اجتماعی قضاوت‌های ذوقی. ترجمه حسن چاوشیان، تهران: ثالث.

بون‌ویتز، پاتریس (۱۳۹۱). درس‌هایی از جامعه‌شناسی پی‌یر بوردیو. ترجمه جهانگیر جهانگیری و حسن پورسفیر، تهران: آگه.

دشت‌آرا، صابر (۱۳۹۳). «مفهوم خودآیینی هنر از منظر بنیامین و آدورنو». کیمیای هنر، ۳: ۱۲، صص. ۳۲-۲۵.

رهبرنیا، زهرا و دیگران (۱۳۹۶). «تحلیل زیباشناسانه عمل عکاسی در بستر هنرهای زیبا با رویکردی به نظریه سرمایه فرهنگی بوردیو». مبانی نظری هنرهای تجسمی، ۲: ۱، صص. ۱۰۹-۹۳.

رئسی حسن‌لنگی، حوا؛ محمدرضا، شریف‌زاده (۱۴۰۲). «ملاک‌های ارزش‌گذاری آثار هنری در اقتصاد جهانی براساس نظریه میدان پی‌یر بوردیو». در دومین کنفرانس بین‌المللی مطالعات مدیریت، فرهنگ و هنر، تهران، صص. ۱۵-۱.

شاهنده، نوشین؛ حسینعلی، نوذری (۱۳۹۲). «هنر و حقیقت در نظریه زیباشناختی آدورنو». حکمت و فلسفه، ۹: ۳، صص. ۶۰-۳۵.

شایان‌مهر، علیرضا (۱۳۹۸). پی‌یر بوردیو. چاپ دوم، تهران: اختران.

شجاع، آرمان (۱۳۹۵). «اثر هنری و جهان تجربی: هنر همچون منتقد جامعه در اندیشه آدورنو». جستارهای فلسفی، ۱۲: ۳۰، صص. ۱۴۵-۱۲۷.

شریعتی، سارا (۱۳۸۸). «تأملی در موانع پنهان آموزش جامعه‌شناسی هنر در ایران با تکیه بر جامعه‌شناسی هنر پی‌یر بوردیو». جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، ۱: ۱، صص. ۲۲-۱.

شریعتی، سارا؛ اعظم، راودراد (۱۳۸۹). «نگاهی جامعه‌شناختی به زنانه‌شدن عرصه هنر. مطالعات اجتماعی روان‌شناختی زنان، ۸: ۴، صص. ۲۸-۷.

صادقی فسایی، سهیلا؛ ایمان، عرفان‌منش (۱۳۹۴). «مبانی روش‌شناختی پژوهش اسنادی در علوم اجتماعی. راهبرد فرهنگ، ۷: ۲۹، صص. ۹۱-۶۱.

لین، جرمیاف (۱۳۸۷). «نقد و بررسی نظریه میدان‌های هنری پی‌یر بوردیو: چه زمانی هنر، هنر می‌شود؟». ترجمه مهسا رضوی، هنر، ۷۸، صص. ۱۳۱-۱۲۰.

محمدی، جمال (۱۴۰۱). جامعه‌شناسی فرهنگی. تهران: نی.

نصیری‌پور، معصومه؛ فرح، ترکان (۱۳۹۵). «سنجش تئاتر به‌عنوان یک میدان هنری در ایران براساس نظریات پی‌یر بوردیو». تئاتر، ۶۶، صص. ۱۴۷-۱۲۲.

هینیک، ناتالی (۱۳۸۴). جامعه‌شناسی هنر. ترجمه عبدالحسین نیک‌گوهر، تهران: آگه

Adorno, T. & Horkheimer, M. (2022). "Diyālektik-e Rūšan-garī." Translated by Morād Farhādpur & Omid Mehrgān. Tehran: Gām-e Now. [in Persian]

Adorno, T. W. (2019). Notes to literature (Rolf Tiedemann, Ed.; S. W. NicholSEN, Trans.). Columbia University Press.

Adorno, T. W. (2006). Theory of pseudo-culture, quoted in Alex Thomson, Adorno: A guide for the perplexed. London: Continuum.

Adorno, T. W. (2002). Aesthetic theory (translated by Robert Hullot-Kentor). London & New York: Continuum.

Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (2002). Dialectic of enlightenment: Philosophical fragments. Stanford University Press.

- Adorno, T. W. (1990). *The culture industry: Selected essays on mass culture*. London: Routledge.
- Adorno, T. W. (1964). *Philosophical elements of a theory of society*. Frankfurt am Main: Institut für Sozialforschung. (Lecture)
- Adorno, T. W. (1991). *Commitment*. In R. Tiedemann (Ed.), *Notes to Literature*, Volume 2 (S. W. Nicholzen, Trans., pp. 76–94). New York, NY: Columbia University Press.
- Amirmozāheri, Amir Mas‘ud (2013). “Naqsh-e Sarmāyeh-ye Farhangi va Tamāyoz-e Tabaqāti dar Shekl-giri va Takuin-e Jāme‘eh-shenāsi-ye Musiqi (bā Tākīd bar Didgāh-hā-ye Adorno, Peterson va Pierre Bourdieu).” *Motāle‘eh-ye Jāme‘eh-shenāsi*, 6(19), 20–70. [in Persian]
- Amiri, Sāreh and Māzyār, Amir. (2024). “Dialectic of Art and Nature: Tajrobeh-ye Zibāyi Shenākhti nazd-e Adorno” (Dialectic of Art and Nature: The Aesthetic Experience in Adorno). *Faslnāmeḥ-ye ‘Elmi-ye Ḥekmat va Falsafeḥ*, 20(79), 60-33. [in Persian]
- Auger, D. (2024) Beyond work: the significance of leisure, sport, tourism, and culture for society. *Society and Leisure*, 47(3), 415-421. <https://doi.org/10.1080/07053436.2024.2423300>
- Azaryun, Fatemeh & Akbari, Majid (2016). “Ta‘āmol-e Adabiyāt va Honar bā Jāme‘eh az Manẓar-e Adorno.” *Do-Faslnāmeḥ-ye Falsafi-ye Shenākht, Pazhūhesh-nāmeḥ-ye ‘Olūm-e Ensāni*, 9(74), 7–21. [in Persian]
- Bauer, U. (2014). *Bourdieu und die Frankfurter Schule: Kritische Gesellschaftstheorie im Zeitalter des Neoliberalismus*. Bielefeld: Transcript.
- Benjamin, Walter & Adorno, Theodor (2009). “Asar-e Honari dar ‘Asr-e Bāztolid-paziri-ye Tekniki.” In *Zibāyi-shenāsi-ye Enteqādi*. Translated by Omid Mehrgān. Tehran: Nashr-e Gām-e Now. [in Persian]
- Bernstein, J. M. (1992). *The fate of art: Aesthetic alienation from Kant to Derrida and Adorno*. Pennsylvania State University Press.
- Bonnewitz, Patrice (2012). *Dars-hāyi az Jāme‘eh-shenāsi-ye Pierre Bourdieu*.

-
- Translated by Jahāngir Jahāngiri and Ḥasan Pursafīr. Tehran: Āgeh. [in Persian]
- Bourdieu, Pierre (2014). *Tamāyoz: Naqd-e Ejtemā'i-ye Qezāvat-hā-ye Zawqī*.
Translated by Ḥasan Chāvoshian. Tehran: Sāles. [in Persian]
- Bourdieu, P. (2010). *Distinction: A social critique of the judgment of taste*. London: Routledge.
- Bourdieu, Pierre (2000). "Takvin-e Tārīkhi-ye Zibāyi-shenāsi-ye Nāb." Translated by Morād Farhādpur. *Arghenun*, no. 17. [in Persian]
- Bourdieu, P. (1989). Antworten auf einige Einwände. In: EDER, K. (ed.). *Klassenlage, Lebensstil und kulturelle Praxis: Beitreg zur Auseinandersetzung mit Pierre Bourdieus Klassentheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, P. (1964). Passeron, J.-C. *Les hritiers: Les tudians et la culture*. Paris : Les de Minuit.
- Carvalho, M. V. de. (2020). Hope for truth: Adorno's concepts of art and social theory in a comparative approach. *Journal Name*, 12(3), 45–62.
- Christopher D. (2010). Bourdieu's art. Department of Sociology, Anthropology and Social Work. <https://commons.pacificu.edu/sasw/7>
- Creswell, J. W. (2014). *Research design: Qualitative, quantitative, and mixed methods approaches_ (4th ed.)*. SAGE Publications.
- Dashtārā, Saber (2014). "Mafhūm-e Khod-āyini-ye Honar az Manzar-e Benjamin va Adorno." *Faslnāmeḥ-ye Kimiyā-ye Honar*, 3(12), 32–25. [in Persian]
- Esfandiyāri, Simin et al. (2019). "Didgāh-e Adorno nesbat be Honar va Zībā'i-shenākhti-ye Mo'āṣer." *Falsafeh-ye Tahlili*, 19(98), 23–46. [in Persian]
- Fianco, F., & Silveira, P. (2020). Art and society in Theodor Adorno's aesthetic theory. *_ARJ_*, 7(1).
- Grenfell, M., & Hardy, C. (2007). *Art Rules: Pierre Bourdieu and the Visual Arts*. Oxford & New York: Berg.
- Heinich, Nathalie. (2005). *Jāme'eshenāsiye honar* [Sociology of Art]. Tarjomeh 'AbdolḤossein NīkGowhar. Tehran: Āgah. [in Persian]

- Jarvis, S. (1998). *Adorno: A critical introduction*. Cambridge: Polity Press & Blackwell.
- Karakayalı, N. (2010). *Reading Bourdieu with Adorno: The limits of critical theory and reflexive sociology*. In M. O'Donnell (Ed.)
- Lin, Jeremiah. (2008). "Naqd va barresī-ye nazariye-ye meydānhā-ye honarī-ye Pīyer Būrdū, che zamānī honar honar mishavad?" *Tarjomeh Mahsā Razavī. Nashriye-ye Honar*, 78, 120–131. [in Persian]
- Mohammadī, Jamāl. (2022). *Jāme 'eshenāsīye farhangī* [Cultural Sociology]. Tehran: Nashre Nī. [in Persian]
- NašīrīPūr, Ma'sūmeh & Torkān, Farah. (2016). "Sanjeshe te'ātr be 'onvāne yek meydāne honarī dar Īrān bar asāse nazariyāte Pīyer Būrdū." *Faṣlnāmeḥye 'elmīpazhūheshīye Te'ātr*, 66, 122–147. [in Persian]
- Nguyen, T.H., Trang, N.H., Nguyen, P.T. (2024). The Enduring Value Of Marxist Thought On Culture And Art. *Sciences of Conservation and Archaeology*, 36(4), 131-138.
- <https://sci-arch.org/index.php/wwbhen/article/view/15>
- Rāīsī Ḥasan Langī, Ḥavā & Šarīfzāda, Moḥammad Rezā. (2023). *Molāk-e arzeš-goḏārī-ye ātār-e honarī dar eqtešād-e jahānī bar asās-e nazari-ye maydān-e Pīyer Bordū* [Criteria for valuing artworks in the global economy based on Pierre Bourdieu's field theory]. Tehran, *Dovvomīn konferāns-e beyn al-melālī-ye moṭāle 'āt-e modīrīyat, farhang va honar*, 115. [in Persian]
- Rahbarnia, Zahra et al. (2017). "Tahlil-e Zibā-shenāsāneh-ye 'Amal-e 'Akkāsi dar B-e Honarhā-ye Zibā bā Ruykardi be Nazariyeh-ye Sarmāyeh-ye Farhangi-ye Bourdieu." *Mabānī-ye Nazari-ye Honarhā-ye Tajassomi*, 93–109. [in Persian]
- Šādeqī-Fasāyī, Sohaylā & 'Erfān-Manesh, Īmān. (2015). "Mabānī-ye roš-šenākhtī-ye pežūheš-e asnādī dar 'olūm-e ejtemā'ī." *Rāhbord-e Farhang*, 7(29), 61–91. [in Persian]
- Šhāhandeh, Nušhin & Nowzarī, Hoseyn 'alī. (2013). "Honar va Ḥaqīqat dar Nazariyeh-ye Zībāyī-šenākhtī-ye Adorno." *Hekmat va Falsafeh*, 9(3), 35–60. [in Persian]

- Šharī‘atī, Sārā. (2009). “Tāammolī dar mavāne‘-e penhān-e āmūzeš-e jāme‘e-šenāsī-ye honar dar Īrān bā takye bar jāme‘e-šenāsī-ye honar-e Pīyer Bordū.” *Našrīye-ye Jāme‘e-šenāsī-ye Honar va Adabīyāt*, 1(1), 1–22. [in Persian]
- Sharī‘atī, Sārā, and Rāvdarād, A‘zam. (2010). *Negāhīye jāme‘e shenākhtī be zanāne shodane ‘aršeye honar* [A Sociological Look at the Feminization of the Artistic Sphere]. *Moṭāle‘āte ejtemā‘īye ravāne shenāsīye zamān* [Social Psychological Studies of Women], 8(4), 7–28. [in Persian]
- Šhāyānmehr, ‘Alīrezā. (2019). *Pīyer Bordū*, Chapter 2. Tehran: Nashr-e Axterān.
- Šojā‘, Ārmān (2016). “Aṭar-e honarī va jahān-e tajrobī: honar hamčūn montaqqed-e jāme‘e dar andīše-ye Adorno.” *Jostār-hā-ye Falsafī*, 12(30), 127–145. [in Persian]
- Susen, S. (2011). *Bourdieu and Adorno on the transformation of culture in modern society: Towards a critical theory of cultural production*. In S. Susen & B. S. Turner (Eds.), *The legacy of Pierre Bourdieu: Critical essays* (pp. 173–202). Anthem Press.

Art and Society in Two Theoretical Approaches: A Comparative Analysis of Bourdieu's and Adorno's Views on Sociology of Art

Najim Najimi¹, Maryam Mokhtari²

Abstract

This study aims to investigate the complex dialectic between art and society through a critical comparison of the perspectives of Theodor Adorno and Pierre Bourdieu, two thinkers who, from distinct intellectual traditions, have each addressed the social origins of art and its relations to power. Methodologically, the research employs a documentary and comparative critical approach, drawing on Adorno's theoretical critique and Bourdieu's empirical analyses to explore the social and cultural forces shaping artistic production and perception. Within the framework of the Frankfurt School, Adorno conceives of art as a domain of resistance to the logic of the market and ideological domination, emphasizing its relative autonomy as a liberating force. In contrast, Bourdieu, through the concepts of field, cultural capital, and habitus, demonstrates that aesthetic taste and artistic production are reproduced within class structures and unequal power relations. The findings indicate that contemporary art possesses a dual and paradoxical nature: it can both reproduce mechanisms of domination and embody capacities for critique and resistance. The study concludes that a comprehensive understanding of the sociology of contemporary art requires the integration of Adorno's critical approach with Bourdieu's fieldbased analysis.

Keywords: Sociology of Art, Adorno, Bourdieu, Social Field, Culture Industry

1. Instructor of Social Sciences of Payame-Noor, Tehran, Iran

najimnajimi@pnu.ac.ir

2. Associate Professor of Sociology, Yasouj university, Yasouj, Iran (Corresponding Author)
Mmokhtari@yu.ac.ir

How to cite this article:

Najim Najimi; Maryam Mokhtari. " Art and Society in Two Theoretical Approaches: A Comparative Analysis of Bourdieu's and Adorno's Views on Sociology of Art". *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities*, 6, 12, 2026, 261-284. doi: 10.22077/islsh.2026.10360.1784



Copyright: © 2025 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).