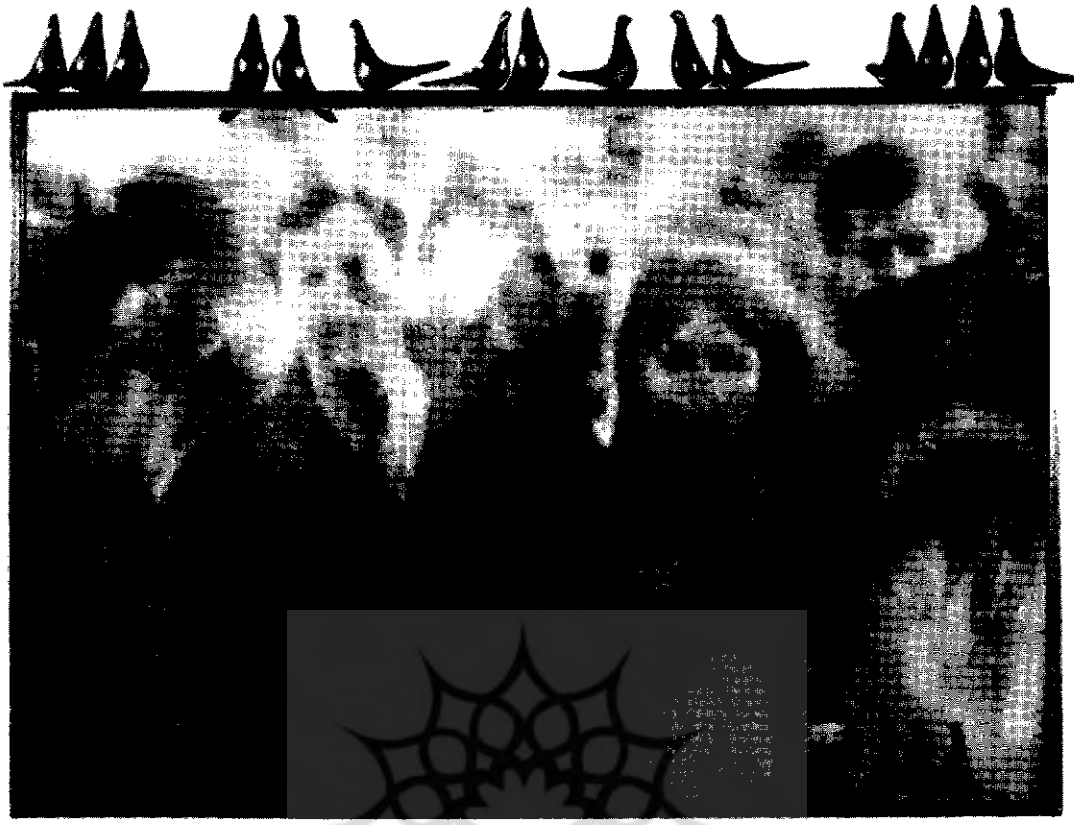
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

جامعه شناسی هنر

Sociology of Art



شکل‌گیری هنر در جامعه

The Constitution of Art in Society

ویکتوریا د. الکساندره ترجمه ی پریسا شبانی

چیستان منشأ جهان از دیرباز به صورت کنش خلاق هنرمندانه مورد تبیین قرار گرفته است. قبایل توتنی[1] شمال اروپا اعتقاد داشتند که وُتان[2]، شاه خدایان نخستین، انسان‌ها را با شمشیر از تنه‌ی درخت صنوبر تراشیده است. در باور سنتی هندو، کاینات در رقص شیوا آفریده و نابود می گردد. همچنین در بسیاری اساطیر سخن از سرشته‌شدن انسان از گِل است: چه در افسانه‌های چینی توسط پدر آسمانی لائو-تیئن - یه[3]، چه در افسانه‌های آفرینش یونان به دست پرومته و چه در کتاب مقدس به توسط یَهُوَ. پس عجیب نیست که اهل هنر همواره در هاله‌ای از قدرت افسانه‌ای قرار داشته‌اند و هنرمندان ممتاز از سایرین، به مثابه‌ی آفرینندگان انگاشته می شدند. (یاکوب و.گتسِلس و میهالی سیکزِنتمیهالی، ۱۹۷۶، ص ۷).

در این گفتار، استدلال می کنیم که هنر و زیبایی شناسی و حتی مسائل مربوط به ارزش هنری و نبوغ هنرمندانه همگی می توانند موضوع کندوکاو جامعه شناسانه باشند. علاوه بر خود هنر، پژوهش های مطرح شده در این جا به چگونگی جای گرفتن آن در دل جامعه می پردازند و می پذیرند همان طور که هنر ریشه در جامعه دارد، متقابلاً نقش یک عنصر متشکله را از منظر کنشگران جامعه ایفا می کند.

از برخی جهات، پژوهش های مورد بحث در این فصل نظر به اهداف گذشته ی سنت «شکوهمند»[۴]، جامعه شناسی و نظریه پردازانی چون آدورنو دارد. قصد آدورنو این بود که موسیقی را به روندهای عام تاریخی، صور آگاهی و عادات ادراکی پیوند دهد (ویتکین ۱۹۹۸). رویکرد متعالی به دلیل ضعف روش ها و تحول جریان های روشنفکری در رشته ی جامعه شناسی محبوبیت خود را از دست داد (اثبات گرایان آدورنو را متهم می کردند که ادعاهای خود را بدون پشتوانه ی آزمون تجربی عنوان می کند). با این همه، برد تفکر آدورنو موسیقی را فراگرفت و حتی به داوری زیبایی شناختی به طور کلی تسری یافت. نظریه هایی از هر دو وجه تولید و مصرف فرهنگ جایگزین سنت شکوهمند شد که خود هنر را به پس زمینه رانده، ظرافت های نظام تولید و یا عمل مخاطبانَ را مورد توجه و تجلیل قرار داد. در واقع، در این رویکردها خود هنر به عارضه ای ثانویه بدل می شود؛ محصولی جانبی یا مکانی بی تأثیر که هویت سازی یا مقاومت مخاطب مستقل از آن به وجود می آید و صرفاً در آن جای می گیرد. بولر (۱۹۹۸، ص۳۲) می گوید سنت های تولید و مصرف «هیچ یک تعبیری از تمایز و خاص بودن شکل ها و روش های زیبایی شناختی فرهنگی به دست نداده اند.»[۵]

بافت معنا

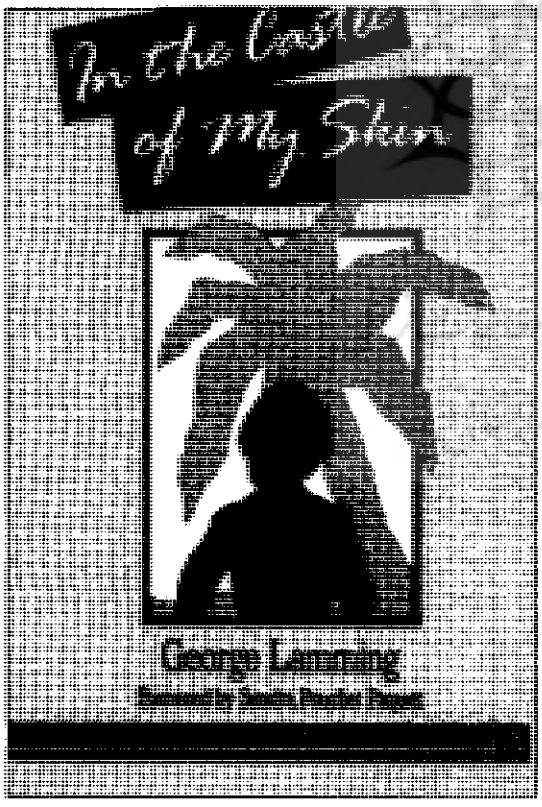
گریزوُلد (۱۹۸۷) معتقد است که معنا در رابطه ی میان خواننده و متن موجودیت می یابد. معنا منسوجی است «بافته از تار شیء فرهنگی بر پود پیش فرض های انسانی برانگیخته در بستر گفتمان فرهنگی» (ص ۱۰۸۰). هر شیء فرهنگی دربردارنده ی طیفی از ظرفیت های تمادین است که خواننده با کاربرد گزینشی آن ها معنا را خلق می کند. اگرچه پیش فرض ها ممکن است بسیار شخصی باشند، اما درعین حال جنبه ی اجتماعی نیز دارند و در امتداد مقولات اجتماعی چون طبقه، جنسیت، شغل، نسل یا ملیت به نحوی قانونمند تغییر می کنند.

او برای آزمودن این ادعا در عمل به مطالعه ی میزان استقبال از آثار یک نویسنده ی واحد، یعنی جورج لَمینگ[۶]، در سه محیط مجزا یعنی آمریکا، انگلیس و هند غربی[۷] پرداخت. لمینگ در دوره ی پس از جنگ دوم جهانی می نوشت، متولد باربادوس بود و در ترینیداد به سبک انگلیسی تحصیل کرد. منزلتش به عنوان «بچه بورسیه ای» او را هم از زندگی پیشین روستایی اش و هم همکلاسی های

ثروتمندترش بیگانه کرد. در بزرگ‌سالی به لندن رفت و به نوشتن پرداخت و بعدها مدتی از عمرش را در آمریکا گذراند. کارش به عنوان رمان‌نویس گرفت و «در دو سوی اقیانوس اطلس قدری طرفدار پیدا کرد» (ص۱۰۸۶). زمینه‌ی داستان‌هایش را دوران مهاجرت سیاهان کارائیب به انگلیس به واسطه‌ی کمبود نیروی کار در دوران پس از جنگ، و زمانه‌ی رواج گرفتن داستان‌های کارائیبی در انگلیس تشکیل می‌داد. این امر تا حدودی ناشی از تخصیص اعتبارات شورای هنر به این گونه داستان‌ها و نیز بذل توجه نوظهور روشنفکران انگلیسی به این «برادرک‌های خارجی» بود. در آمریکا، این دوران با اعتلای جنبش حقوق مدنی متعاقب چند مورد تصمیم دیوان عالی کشور در مورد مسائل نژادی در اواسط دهه‌ی ۱۹۵۰ همزمان شد. در کارائیب، جزایر انگلیسی زبان در حال کسب استقلال و خروج از سلطه‌ی بریتانیای کبیر بودند.

گزینش آثار لمینگ به عنوان موضوع تحقیق ناشی از آن بود که رمان‌های وی به‌طور همزمان در هر سه جا منتشر می‌شد. ادبیات داستانی دارای برد بین‌المللی معمولاً ابتدا در یک کشور منتشر می‌شود و سپس در صورت موفقیت، در سایر نقاط به انتشار در می‌آید. در این حالت، موفقیت پیشین در یک محیط بر میزان استقبال از اثر در دیگر نقاط تأثیر دارد. از آن‌جا که داستان‌های لمینگ در آن واحد در هر سه محیط منتشر می‌شد، گریزوُلد به خَوانش‌های مختلف هر کتاب فارغ از تأثیرات ناشی از دیگر کشورها دسترسی یافته است.

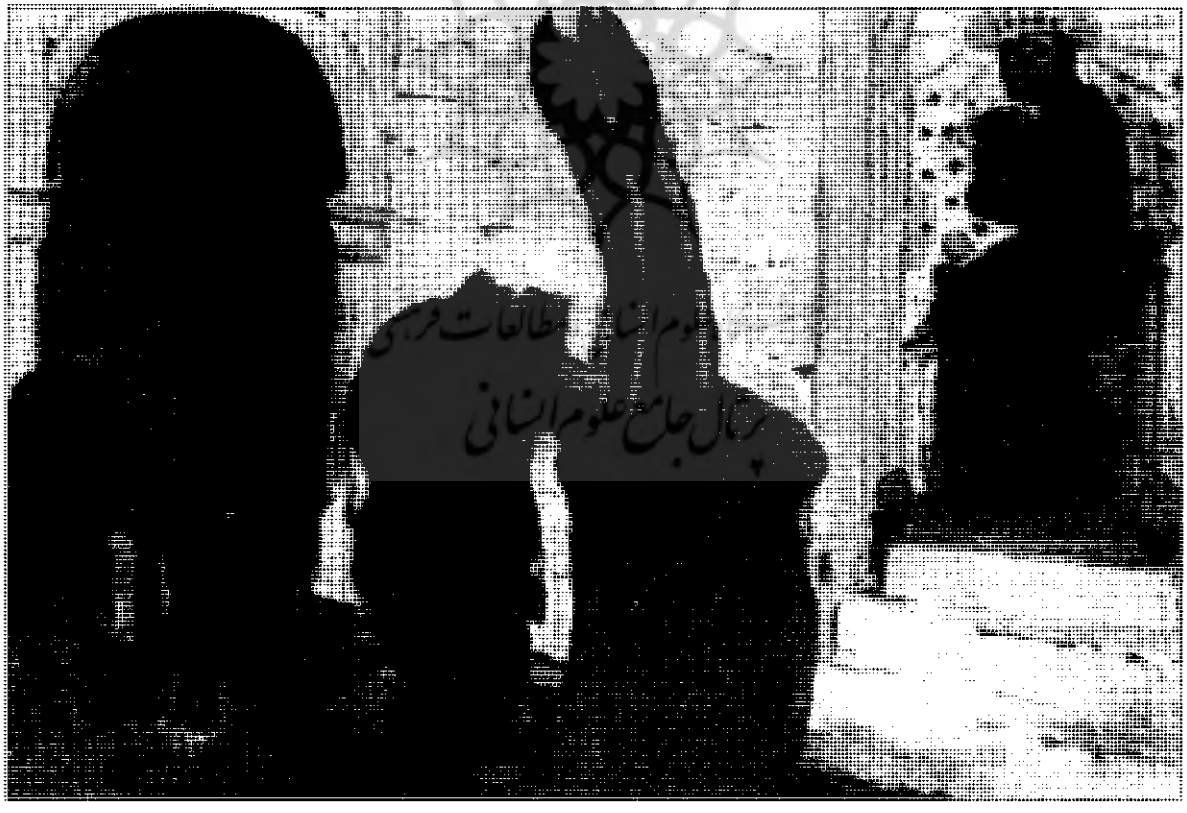
بررسی گریزولد شش رمان لمینگ را در برگرفت که میان سال‌های ۱۹۵۳ تا ۱۹۷۲ منتشر شده بودند. برای ثبت میزان استقبال از این رمان‌ها، گریزولد نقدهای منتشرشده در مورد آن‌ها را در منابع گوناگون بررسی کرد. درجمع ۹۵ نقد مورد بررسی قرار گرفت که ۳۰ مورد از آن‌ها مربوط به حوزه‌ی کارائیب، ۲۸ مورد مربوط به انگلستان و ۳۷ مورد مربوط به آمریکا بود. او یادآور شده است که این نقدها توسط نخبگان ادبی و برای مخاطبان تحصیل کرده‌ی طبقه‌ی متوسط نوشته شده‌اند؛ بنابراین، بیش‌تر گویای حال این دسته محسوب می‌شوند تا کل جامعه. در میان نقدهای نوشته‌شده، حوزه‌ی کارائیب (با ۶۷٪ موارد) در مقایسه با آمریکا (۴۱٪) و انگلیس (۳۹٪) بیش‌ترین سهم بازخوانی‌های مثبت از آثار لمینگ را به خود اختصاص داده بود. سوای این، نقدهای نوشته‌شده در سه کشور بر جنبه‌های بسیار متفاوتی از رمان‌ها متمرکز بودند و تعبیرها و معناهای گوناگونی را مطرح می‌کردند. برای مثال، نخستین کتاب لمینگ درون **قلعه‌ی پوست من**[۸] داستانی نیمه‌خودزیست‌نگارانه در مورد پسر بچه‌ای است که در دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ در باربادوس بزرگ می‌شود. «خوانندگان کارائیبی معتقد بودند که [این رمان] درباره‌ی ابهامات هویتی است؛ خوانندگان انگلیسی گفته بودند که رمان در مورد به بلوغ رسیدن



یک نوجوان است، هر نوجوانی از هر کجا؛ خوانندگان آمریکایی می‌گفتند که این رمانی است در مورد مسئله‌ی نژاد» (گریزولد ۱۹۹۴، ص۸۴).

به طورکلی، خوانندگان آمریکایی با تأکید بر جنبه‌هایی از رمان‌های لمینگ که دربردارنده‌ی تنش نژادی، حافظه‌ی نژادی و تفاهم نژادی است، همه‌ی آثار او را در وهله‌ی نخست درباره‌ی مسئله‌ی نژاد ارزیابی کرده و معتقد بودند رمان‌ها نشانگر نوعی «وسواس» نویسنده در مورد این موضوع هستند. سه‌چهارم نقدهای آمریکایی مضمون رمان‌های لمینگ را مسئله‌ی نژادی عنوان کرده بودند، در حالی که تنها یک‌چهارم نقدهایی که در حوزه‌ی کارائیب نوشته شده بود چنین نظری داشتند و این نظر «در میان انگلیسی‌ها از این هم نادرتر بود» (ص۱۰۹۶). در بسیاری از بازخوانی‌های آمریکایی‌ها، منتقدان به نژاد خود مؤلف اشاره کرده بودند. البته مضمون‌های کشورسازی، تحول اجتماعی و استقبال هم مورد توجه قرار گرفته بود اما نه به اندازه‌ی مسئله‌ی نژاد. در نقدهای آمریکایی‌ها، اشاره چندانی به سبک ادبی این آثار نشده بود. گریزولد از این‌که منتقدان هیچ اشاره‌ای به جنبه‌ی طنز رمان‌های لمینگ نکرده بودند، ابراز شگفتی می‌کند؛ زیرا بارها صحنه‌هایی خنده‌دار در خلال ماجراهای غالباً تراژیک رمان‌ها اتفاق می‌افتد. پس آمریکایی‌ها کتاب‌های یک هنرمند سیاه‌پوست را خیلی جدی گرفته بودند، آن‌قدر جدی که طنز نهفته در آن‌ها را نگرفته بودند یا گزارش نداده بودند.

از سوی دیگر، منتقدان انگلیسی بر سبک ادبی کتاب‌ها تأکید کرده بودند. بحث آن‌ها درباره‌ی شخصیت‌ها، شخصیت‌پردازی‌ها و دیگر عناصر فرم ادبی مانند سبک نوشتار و پرورش خط داستانی بود. گریزولد معتقد است که



منتقدان انگلیسی از این طریق سعی داشتند جنبش ادبی پسااستعماری را در سنت داستانی خود حل کنند. آن ها از اسلوب ادبی «سنت بزرگ» بهره گرفته و آن را در مصالح جدیدی که از مستعمرات سابق آمده بود، به کار می گرفتند. جالب این که علی رغم این که آثار لمینگ شامل داستان هایی در مورد مهاجرت سیاهان کارائیب به انگلیس و رابطه ی میان سیاهان و سفیدها در کارائیب و نیز انگلیس بود، منتقدان انگلیسی در مورد مسئله ی نژادی و به ویژه مسئله ی استعمار «سکوت مرموزی» اختیار کرده بودند. به اعتقاد گریزولد، سکوت مزبور ناشی از «اعتیاد» انگلیس به استعمار و «خودداری معروف انگلیسی ها از ابراز موضوعات حساس و نامطبوع» است (ص۱۱۰۳).

خوانش های منتقدان کارائیبی از مضمون کتاب ها با هر دوی این ها تفاوت داشت. از نظر آن ها، بن مایه ی این داستان ها یافتن و ساختن هویت خویش بود و به مسئله ی الهام و «ناممکن بودن شناخت قطعی حقیقت» (ص۱۰۹۸) پرداخته بودند. در این بازخوانی ها، لهجه و انعکاس زبان گفتار در رمان ها مورد توجه خاص قرار گرفته بود. دلیل این امر از نظر گریزولد این است که در کارائیب و به ویژه در ادبیات آن جا که ایماژهای انگلیسی "daffodils" (نرگس) و ایماژهای آفریقا "dashikis" هر دو بیرون از تجربه ی بومی قرار می گیرند، هویت فردی و ملی مسئله ای کلیدی است.

براین اساس، او استدلال کرده است که «آثار فرهنگی ابزاری اند که مردم با استفاده از آن ها به رفع و رجوع مشکلات عاجل و حاضر می پردازند» (ص۱۱۰۴). هر یک از گروه های مورد بررسی با مشکلات و مسائل خاص خود (در آمریکا جنبش آزادی های مدنی، در انگلیس افول امپراتوری بریتانیای کبیر و در کارائیب مسئله ی کشورسازی) و نیز مفروضات ذهنی خاصش روبه رو بود که در اثر آن ها، متن را به گونه ای متفاوت تعبیر می کنند. البته چنین نیست که هر اثر چنان که در آثار لمینگ دیده ایم چنین چندگانه تأویل پذیر باشند. گریزولد در این مورد معتقد است که هر ابژه ی هنری در بردارنده ی ظرفیت فرهنگی متفاوتی است. منظور از ظرفیت فرهنگی «قابلیت یک اثر برای باقی ماندن در اذهان... و ورود به عرصه ی آثار ماندنی است. (ص۱۱۰۵) بهترین آثار هنری قادرند معانی غنی و تکثر تأویل ها را داشته باشند. این آثار چندصدایی اند و قدرتشان هم در همین است. این آثار بر یک مجموعه سنن مبتنی هستند اما درعین حال به نحوی با سنت های مزبور وارد بازی می شوند که «بدون گیج کردن یا کلافه کردن مخاطبان، آن ها را به شگفتی واداشته و بر می انگیزند» (ص۱۱۰۵).

در طرح بحث خود در مورد بافت معنا به مثابه ی تعامل میان متن و پیش فرض ها که خود سازنده ی معنا است، گریزولد با نظریه پردازانی که معنا را کاملاً نهفته در دل متن می دانند مخالف است. تنها با مطالعه ی صنایع ادبی و سبکی، ساختار روایی، ساختار دونیمه ای و تعدد صداها نمی توان معنای یک متن را استخراج کرد. مخاطب باید اثر را در افق متوقعات خود ببیند تا معنا طلوع کند. اما او علاوه بر این، با نظر نظریه پردازان قائل به مخاطب فعال که می گویند انسان مختار است هر معنایی را که بخواهد از هر آن چه هست اخذ کند نیز مخالف است. به اعتقاد او چنین نیست که معنا مطلقاً در ذهن خواننده جای داشته باشد. در آفرینش معنا، متن و خواننده هر دو سهم دارند.

هنر و زندگی روزمره

دنُورا (۲۰۰۰) به مطالعه رابطه ی میان موسیقی و عمل انسان پرداخت. او سعی داشت درک کند که چگونه افراد زندگی روزمره ی خود را با استفاده از موسیقی به پا می دارند. دنورا بر این باور است که جدا کردن قدرت موسیقی از کاربرد آن محال است، بنابراین معتقد است که پژوهشگر باید موسیقی را در عمل و در بستر اجتماعی بررسی کنند. او مانند جامعه شناسان تعامل گرا نظم اجتماعی را به طور همه روزه آفریده و بازآفریده ی نقش آفرینان منفرد و بیش تر «دستاورد» کنش آنان می داند تا یک واقعیت خارجی. (ص۱۰۹).

رویکرد او

حول محور کنش عملی در مدار است. در این رویکرد، کم‌تر به وصف نقش‌آفرینان به عنوان فاعلان «دانا»ی دارای قصد و منطق ابزاری توجه می‌شود و تأکید بیش‌تر بر کشف این نکته است که شکل‌های مختلف زندگی اجتماعی حتی در سطوح غالباً ناخودآگاه عمل، عادت، اشتیاق و تکرار، چگونه ایجاد یا تجدید می‌شوند. (ص ۱۱۰)

در نگاه کلی‌تر، دنورا به «ابعاد زیبایی‌شناختی ساختار اجتماعی» علاقه‌مند است؛ موضوعی که جامعه‌شناسان کم‌تر بدان توجه کرده‌اند. موسیقی به عنوان مصالح زیبایی‌شناسانه، در ساخت نظام ایفای سهم می‌کند و می‌توان آن را به «حالات عمل، احساس و تجسم» مرتبط دانست» (ص ۱۱۰).

در ارتباط با این پرسش‌ها، دنورا یک سلسله قوم‌نگاری انجام داد. در مرحله‌ی نخست تحقیق، او با پنجاه و دو زن در مورد حیات موسیقایی آن‌ها مصاحبه کرد. تقریباً همه‌ی موارد «مشخصاً از نقش موسیقی به عنوان یک اسلوب نظم‌دهنده در سطح شخصی» سخن گفتند و صرف‌نظر از توانایی هر یک در تشریح موسیقی در قالب عبارات تفصیلی، همگی قادر بودند نوع موسیقی «لازم» برای شرایط مختلف را به‌خوبی ابراز کنند (ص ۴۹). این زنان موسیقی را در تنهایی برای تغییر یا تشدید حس، حال‌وهوا یا وضعیت ادراکی به کار می‌بردند. «از موسیقی برای تسهیل تمرکز، تخلیه‌ی احساسات منفی یا تاب‌آوری و تلطیف موقعیت‌های عاطفی و التیام موقعیت‌های عاطفی گذشته استفاده می‌کردند» (ص ۱۶۰). برای مثال، در هنگام افسردگی، گاه موسیقی حزن‌انگیز را وفق حالت روحی و گاه موسیقی شاد را برای رفع دلتنگی انتخاب می‌کردند. برای ایجاد وجد قبل از مصاحبه‌ی شغلی، یا رفتن به میهمانی و بزم چه بسا به موسیقی پُرنواخت بلند گوش می‌دادند. به این ترتیب، «موسیقی هم عامل تحریک احساسات است، هم عامل تعدیل آن» (ص ۵۸).

زنان مصاحبه‌شده همچنین از موسیقی در ایجاد تعامل‌های اجتماعی استفاده می‌کردند. برخی از آن‌ها، به‌ویژه جوان‌ترها، برخی قطعات «آرامش‌بخش» یا «رمانتیک» را برای دیدارهای عاشقانه به منظور «صحنه‌آرایی گونه‌ای از فضایی سمعی که در آن خلسه و باهم‌بودن... پیش می‌آید» (ص ۱۷۷) انتخاب می‌کردند. بسیاری از زنان در همه‌ی گروه‌های سنی از موسیقی برای تنظیم حال‌وهوای میهمانی‌ها استفاده می‌کردند. آن‌ها مثلاً موسیقی کلاسیک یا جاز را برای ضیافت‌های رسمی شام، موسیقی محلی را برای مهمانی‌های غیررسمی و موسیقی لاتین، دیسکو یا راک را برای نهارهای خودمانی در حیاط برمی‌گزیدند.

دنورا همچنین در مورد کلاس‌های تمرین‌های ورزشی موزون (ایروبیک) تحقیق کرد. در این کلاس‌ها، محیطی تمرکزآور ایجاد می‌شود که در آن مربی با انتخاب قطعات موسیقی دارای ضربان، وزن، ارکستراسیون و آهنگ خاص به خودآگاهی ادراکی شرکت‌کنندگان ساختار می‌بخشد. نواخت‌های موسیقی باعث می‌شود فرد خستگی را فراموش کرده، تمرین‌ها را با تحرک بیش‌تری انجام دهد. موسیقی باعث توانمندسازی بدن می‌گردد. به این ترتیب، «موسیقی به عنوان عضوی مصنوعی به بدن پیوند خورده، توانایی‌های جسم را امتداد و ارتقا می‌دهد» (صص ۱۵۹-۶۰).

موسیقی همچنین در محیط‌هایی که شنوندگان آن تعمدی در شنیدن ندارند، حضور دارد. دنورا به منظور بررسی تأثیر موسیقی در این گونه موقعیت‌ها، به مطالعه‌ی فروشگاه‌های مراکز خرید در انگلیس پرداخت. در بسیاری فروشگاه‌های زنجیره‌ای، دفتر مرکزی نوارهای موسیقی تأییدشده را برای پخش در فروشگاه‌های خود تأمین می‌کند و در بیش‌تر فروشگاه‌ها پخش موسیقی پس‌زمینه‌ای متداول است. در مغازه‌ها، «این موسیقی بسته به نوع استقبالی که از آن می‌شود به عنوان علامت «خوش آمدید»، یا وارد نشوید»، عمل می‌کند» (ص ۱۳۶). مشتری‌های جوان‌تر موسیقی روز را که در بوتیک‌ها به منظور جلب مشتریان

شیک و امروزی
پخش می شود، دوست
دارند؛ در حالی که مشتریان مسن تر
مغازه های ساکت یا دارای موسیقی
غیرمزاحم را ترجیح می دهند. معمولاً، مغازه داران
انواع مختلفی از موسیقی را برای ساعات مختلف روز و
فصل های مختلف سال در نظر می گیرند.

مدیران فروشگاه های مورد مطالعه معتقد بودند که پخش انواع گوناگون موسیقی بر تصمیم مشتریان به خرید تأثیر دارد. دنورا در دفاع از این ادعا، به دو بررسی از مغازه های شراب فروشی اشاره کرده است. برای بررسی عوامل مؤثر بر تصمیم خرید، شراب فروشی ها مکان های مناسبی محسوب می شوند؛ زیرا بیش تر مشتریان در هنگام ورود جز تصوری مبهم از این که چه خواهند خرید ندارند. یک بررسی به این نتیجه رسیده بود که مشتریان هنگامی که مغازه موسیقی کلاسیک پخش می کرد، در مقایسه با پخش موسیقی پاپ، شراب های گران تری می خریدند (آرنتی و کیم ۱۹۹۳). بررسی دوم نشان می داد که در جایی که شراب های هم قیمَت آلمانی و فرانسوی در دید خریداران قرار داشت، با پخش موسیقی فرانسوی فروش شراب فرانسوی بالا می رفت (نورث و هارگریوْز ۱۹۹۷). جالب این که بیش تر مشتریان در بررسی دوم در مصاحبه بعد از خرید می گفتند که اصلاً متوجه موسیقی نشده اند.

یکی از بررسی های قوم نگاری که دِنورا خود به انجام رساند عبارت از

این بود که «خریداران داوطلب» را در مراکز خرید دنبال کند. محقق و سوژه هر دو حامل میکروفون بودند و اظهاراتی را در مورد تجربه‌ی خرید ثبت می‌کردند. جالب این بود که موسیقی درحال پخش بر لحن صدای هر دو نفر تأثیر داشت. دنورا همچنین در مشتریان شاهد «وفق موقتی بدن با موسیقی» بود، یعنی لحظاتی گاه بسیار کوتاه به نظر می‌رسید سبک و وزن موسیقی آن‌ها را «گرفته» و موسیقی به وضوح سکنات آن‌ها را تعیین کرده و آرایش حرکات مشتریان را در داخل مغازه تحت تأثیر قرار داده است.» (ص۱۴۴) این اثرات ساختاردهنده‌ی موسیقی عمدتاً در سطوح پیش آگاهانه و ناخودآگاه رخ می‌داد.

پژوهش دنورا نکته‌های جالبی را در مورد «سلطه‌بخشی تجاری بر فضای صوتی عمومی» پیش می‌آورد (ص۱۶۲): «اگر موسیقی ابزاری برای ایجاد نظم اجتماعی باشد... اگر بتوان نشان داد که موسیقی بر اندام‌ها، قلوب و اذهان انسان‌ها اثر دارد، در این صورت مسئله‌ی پخش موسیقی در فضای اجتماعی مسئله‌ای... سیاسی زیبایی شناسانه است» (ص۱۲۹). بنابراین خیلی اهمیت دارد که چه کسی اختیار گزینش موسیقی‌ای را که ما در مکان‌های عمومی می‌شنویم داشته باشد، زیرا این موسیقی در تعامل خود با ما از قدرت برخوردار است. درخور توجه است که کار دنورا هرگز از خود موسیقی چندان فاصله نمی‌گیرد. برای مثال، او در تشریح یک کانتاتا از باخ می‌گوید:

> سوپرانوها بر شالوده‌ی اوزان نقطه‌چین شده ـ یا شاید درست‌تر این است که بگوییم درهم‌ریخته ـ پیامی سه‌هجایی را روی سه آکورد تکراری می‌مِلِل می‌خوانند (Wachet Auf «بیدار شو») و این «فراخوان» اقتدارگرای متقارن آوایی توسط کنترپوآن‌هایی از صداهای آلتو و تنور و باس و «فوران» پیش رونده‌ی نت‌های اُبلیگاتوی ساز همراه در کلید سل پشتیبانی می‌شود. (این درآمد در شکل ۷ از [از مقاله‌ی دنورا] نشان داده شده است.) (ص۱۵۳)

(در شکل ۷، دنورا نت‌های چند میزان نخست قطعه را آورده است.) اگرچه توصیف او از این قطعه فصیح‌تر از آن چیزی است که پاسخ‌دهندگان فاقد تحصیلات موسیقایی ابراز کرده‌اند «(آکوردهای آبدار با کلی نت که شاید بیش‌ترشان رنگ‌آمیزی زیرتری دارند»، ص۶۸)، چیزی که موردنظر دنورا است چگونگی مهم‌شدن ویژگی‌های خاص موسیقایی برای مردم یک زمان و مکان خاص و چگونگی ترجمان این ویژگی‌ها به عمل انسانی است. این ویژگی‌های موسیقایی را به «استطاعت»[۹] قطعه تعبیر کرده است: اشیا برای بعضی کارها به فرد «استطاعت می‌دهند.» مثلاً توپ به غلتاندن، زمین‌زدن و شوت‌کردن استطاعت می‌دهد، در حالی که مکعب هم‌حجم، هم‌جنس و هم‌وزن آن این استطاعت را نمی‌دهد» (ص۳۹). او معتقد است موسیقی به انسان امکان فاعل‌بودن می‌دهد:

> پس موسیقی در حیات اجتماعی فعال است، «اثربخش» است، زیرا مصالح خاصی را تأمین می‌کند که نقش‌آفرینان در کار سامان‌دهی حیات اجتماعی می‌توانند به آن رجوع کنند. موسیقی در کار ساختن جهان یک منبع محسوب می‌شود ـ بدان استطاعت می‌بخشد. (ص۴۴)

دنورا در گفت‌وگو در مورد استطاعت، یادآور می‌شود که هر قطعه‌ی موسیقی یک سلسله امکانات را در اختیار شنونده قرار می‌دهد. درعمل، مجموعه‌ای از ابزار را در اختیار وی می‌گذارد تا با استفاده از آن‌ها بتواند واکنش‌هایی در مقابل احساسات، آگاهی (یا فراموشی) ادراکی آرامش یا انرژی مجسم خلق کند.[۱۰] اما بسیار مهم است که به خاطر داشته باشیم که شنونده مختار است از این ابزار استفاده کند یا نکند. به عبارت دیگر، استطاعت‌ها تنها شکل‌های گوناگون کنش را پیشنهاد می‌کنند، ولی فاعل را به عمل وادار نمی‌کنند. موسیقی «علت» واکنش‌های رفتاری به خود نیست. چنین نیست که مانند یک فنجان قهوه یا داروی خواب‌آور تنها محرک باشد و با ورود به دستگاه گوارش در مصرف‌کننده واکنش جسمانی غیرارادی

ایجاد کند. مثلاً چنین نیست که با پخش موسیقی شاد هر شنونده‌ای برخیزد و به رقص درآید، اگرچه موسیقی شاد امکان پازدن، بشکن‌زدن، رقص سر تا پا را فراهم می‌کند. به قول دنورا، «هیچ آهنگی نیست که قطعاً هر شنونده‌ای را به حرکت وادارد» (ص۱۶۱).

در ادعای او و رویکرد گریزولد دو ایده‌ی اساسی مشترک است: نخست این که محقق هرگز نباید خود هنر را فراموش کند. بحث دنورا در مورد استطاعت شبیه به نظر گریزولد است که می‌گوید اگرچه دامنه‌ی تأویل‌ها لایتناهی و دلبخواه نیست، متن تعابیر چندصدایی را ممکن می‌سازد. دوم این که کاربرد هنر توسط انسان دربردارنده‌ی تعامل فعالانه‌ی این دو با یکدیگر است. از نظر گریزولد، معنا توسط خواننده نضج می‌گیرد. نگرش دنورا از این هم فراتر می‌رود. از نظر او، «نظریه‌پردازی ظرفیت فرهنگی از دغدغه‌های متداول در مورد معنای ابژه‌ی هنری فراتر می‌رود زیرا در سطح وجودی انسان در جایی که جسم، احساس و خودآگاهی انسان به هم پیوند می‌خورند برای ظرفیت این ابژه‌ها مفهوم‌سازی می‌کند (ص۷۷). دنورا و گریزولد هر دو از تخصص‌های چندگانه بهره می‌گیرند و بینش‌های موسیقی‌شناسانه، نقد ادبی و جامعه‌شناسانه را درهم می‌آمیزند.

میدان‌های هنرمندانه[11]

بوردو (۱۹۹۳) مدلی موسوم به میدان‌های هنرمندانه را پیشنهاد می‌کند. این مدل اگرچه وجوه تشابه بسیاری با ایده‌ی عوالم هنری[12] بکر دارد و دو مقوله را غالباً مترادف می‌گیرد[13]، اما بوردو در مقایسه با بکر تأکید بیش‌تری هم بر روابط قدرت و هم ساخت اجتماعی ایده‌ها در درون هر میدان دارد.[14] نظرات بوردو به لحاظ تاریخی غنی و غامض‌اند و در گستره‌ی چندین کتاب طرح شده‌اند.[15] فایف (۲۰۰۰، صص ۲۴۵) می‌نویسد:

> کلید جامعه‌شناسی هنر بوردو این است که مدرن‌شدن فرآیندی درازمدت از افتراق بوده است که جوامع را به حیطه‌های عمل تخصصی چون اقتصاد، سیاست، ورزش، حیات روشنفکری، هنر و نظایر این‌ها تقسیم کرده است. هر حیطه یک فضای اجتماعی است که طبق قواعد خاص خود نظم یافته و مواهب خاص خود را تأمین می‌کند... جامعه‌ی مدرن یعنی شبکه‌ای درهم‌تنیده از فضاها یا زمینه‌های مختلف که در کنار هم به یک میدان قدرت شکل می‌دهند. میدان قدرت مکانی است که در آن نخبگان گوناگون برای دارایی‌های اقتصادی، سیاسی و فرهنگی و نیز برای راهبری طبقات فرودست رقابت می‌کنند.

پس میدان‌های هنرمندانه یک زیرمجموعه از مجموعه‌ی نهادهای متعددی هستند که کل آن‌ها جامعه را تشکیل می‌دهد. برخی میدان‌ها نسبت به برخی دیگر از استقلال بیش‌تری برخوردارند. یعنی برخی از آن‌ها در تعیین قواعد و مواهب خود بدون پذیرش دخالت و تأثیر چندانی از خارج تواناترند. اما میزان استقلال میدان‌ها همواره نسبی است، زیرا همه‌ی میدان‌ها تا حدودی زیر نفوذ متقابل دیگر میدان‌ها قرار دارند و هر یک حیطه‌ای کوچک در درون میدان محیطی قدرت محسوب می‌شوند.

بوردو (۱۹۹۳) معتقد است میدان‌های هنری به قطب‌ها یا بخش‌های متفاوتی تقسیم می‌شود. تقسیمات مشخص میدان‌های هنری در هر جامعه را سرشت روابط طبقاتی آن جامعه تحت تأثیر قرار می‌دهد. این میدان‌ها مانند ایدئولوژی‌های که در درون آن‌ها شکل می‌گیرد، دارای ساختی تاریخی‌اند. میدان‌های هنرمندانه یک قطب مستقل[16] دارند و یک قطب وابسته[17]. در قطب مستقل، هنرها به میل خود عمل می‌کنند؛ در حالی که در قطب وابسته شاهد نفوذ متقابل دیگر میدان‌ها به‌ویژه میدان تجاری هستیم.

قطب مستقل میدان‌های هنری بر «خیرگی محض»[18] مبتنی است: شرکت‌کنندگان «هنر را برای هنر» ارج می‌نهند و بی‌توجهی بارزی نسبت به ارزش اقتصادی از خود به نمایش می‌گذارند. درنتیجه،

مستقل‌ترین بخش‌های میدان هنرمندانه از سرمایه‌ی فرهنگی‌ای غنی برخوردارند بی‌این‌که از سرمایه‌ی اقتصادی سرشاری برخوردار باشند. در این جا، هنرمند اعتبار خود را از میزان احترام اعضای میدان به هنر خود اخذ می‌کند. مثلاً ممکن است روشنفکران در مورد آثار خود و ارزش آن با هم گفت‌وگو کنند. بنابراین، پاداشی که هنرمندان در پی آن‌اند این است که مورد قدرشناسی قرار گیرند. امّا هنرمندان مستقل آثار خود را در مقیاس بزرگ نمی‌فروشند و از طریق آن ثروتمند نمی‌شوند. میدان از طریق تحقیر هر آن‌چه ارزش تجاری دارد، این ازخودگذشتگی هنرمند را نیز پاداش می‌دهد. پس در میدان‌های مستقل، شکست تجاری به نشان افتخار هنرمند بدل می‌گردد. هنرمندان مستقل ضمن کوشش برای پرهیز از تأثیرهای بیرونی آثاری را برای مخاطبانی با اهداف زیبایی‌شناسانه مشابه خلق می‌کنند.

برعکس، قطب «وابسته» یا تجاری از تأثیرهای بیرونی استقبال می‌کند. هنرمندان در میدان‌های تجاری براساس توانایی برآورده ساختن تقاضای مخاطبان یا به عبارت دیگر بر مبنای میزان فروش آثار، ارزش‌گذاری می‌شوند. هنر تجاری سرمایه‌ی مالی قابل ملاحظه‌ای را با خود به همراه می‌آورد. بااین حال، این نوع هنر از منظر اعضای جامعه که اعتبار خود را به واسطه‌ی قرابت و آگاهی از فرهنگ متعالی به دست می‌آورند، ناچیز انگاشته می‌شود. بوردو هنر وابسته را به بخش‌های فرعی‌تر هنر بورژوایی و هنر صنعتی تقسیم می‌کند. هنر بورژوایی با منزلت بالاتر قدری تظاهر به هنری‌بودن را حفظ کرده، نزد طبقات متوسط محبوبیت دارد. هنر نازل‌تر صنعتی به نحو بی‌شرمانه‌ای خود را در اختیار الزامات تجاری قرار می‌دهد. این الزامات را ممکن است (مثلاً در مورد کارت‌های تبریک و هنر تبلیغاتی) شرکت‌های تجاری تعیین کنند یا سلیقه‌ی مبتذل عوام‌گرایانه (مثل آثار طراحی‌شده برای صنعت گردشگری، کیچ محض و هنرهای پاپ). از نظر بوردو، تنها اندکی از هنرهای زیبا واقعاً مستقل‌اند. امّا لوپس (۲۰۰۰) یادآور می‌شود همان‌طور که در هنرهای زیبا با دو قطب (هنر ناب و هنر بورژوایی) روبه‌روییم، در هنرهای پاپ هم به همین گونه است. علی‌رغم وجود بخش‌های تجاری وقیح‌تر، بخش‌هایی هم هستند که در آن شرکت‌کنندگان اصالت را ارج نهاده، «خودفروختگان» را پست می‌شمارند.

دو جنبه از کار بوردو در این جا موضوعیت پیدا می‌کند: نخست این است که او این حقیقت را که میدان‌ها حامل ایدئولوژی‌اند، جدی می‌گیرد. خیرگی محض، ساختی تاریخی و جزئی از اسطوره‌ی رمانتیک هنرمندان است[۱۹] که در فلسفه‌ی کانت بیان شده است. نکته‌ی دیگر این است که او به تولید و مصرف، هر دو توجه می‌کند و تلفیق نظری پایداری را از این دو ارائه می‌نماید. عمل‌های تولید و مصرف که توسط میدان شکل اجتماعی می‌گیرد، درعین‌حال آن را بازتولید می‌کند. سلیقه پیوندی ناگسستنی با مبارزه‌ی طبقاتی و آرایش منزلت‌های اجتماعی دارد[۲۰]. مهم این‌که بوردو هم در مورد وجود زیبایی‌شناسی ناب و هم زیبایی‌شناسی عوام در جامعه‌ی معاصر سخن می‌گوید. مخاطبان از طریق یکی از این دو رویکرد عمومی زیبایی‌شناسانه با اثر هنری ارتباط می‌گیرند. زیبایی‌شناسی عوامانه که احساساتی است و به واقع‌گرایی تصویری ارج می‌نهد، همان زیبایی‌شناسی طبقات فرودست است. امّا زیبایی‌شناسی ناب هنر را به خاطر شکل ارج می‌نهد نه محتوای موضوعی. درنتیجه، زیبایی‌شناسی ناب در هنر به دنبال نمایش صادق واقعیت یا تحلیل تاریخ، حکومت یا کلیسا نیست؛ برعکس، این گونه ویژگی‌ها را درست مانند هنر تجاری پست می‌شمارد. بوردو استدلال کرده است که این زیبایی‌شناسی، زیبایی‌شناسی طبقات حاکم است. این زیبایی‌شناسی‌ها در ارتباط با یکدیگر موجودیت می‌یابند. نکته‌ی جالب این‌که زیبایی‌شناسی ناب چیزی نیست جز نفی زیبایی‌شناسی عوامانه.

ساخت هنر و زیبایی‌شناسی

مؤلفانی چون بولر (۱۹۹۴)، وُلف (۱۹۸۸) و زولبرگ (۱۹۹۰) خواهان توجه جامعه‌شناسانه به آثار هنری و به ساخت اجتماعی زیبایی‌شناسی شده‌اند.[۲۱] زولبرگ با یادآوری «فقدان مرزبندی مشخص مقولات در خود هنرها» می‌گوید «ابهامات تعریف‌ها و مرزبندی ژانرها... چاره‌ای جز بررسی شکل‌گیری و پیدایش محتوای موضوعی برای جامعه‌شناسان علاقه‌مند به مطالعه‌ی هنر باقی نمی‌گذارد» (ص ۱۹۳).

درک زیبایی‌شناسی و جامعه

کارهای بولر (۱۹۹۸، ۱۹۹۷، ۱۹۹۱) عمیقاً با مسائل مربوط به چگونگی شکل‌گیری هنر در جامعه سروکار دارد. استدلال‌های بولر (۱۹۹۸) با نظرات بوردو سازگارند: اگرچه ممکن است میدان‌های هنری مستقل باشند، امّا این استقلال به معنای استقلال از دیگر نهادها مانند حکومت، دین، نخبگان اجتماعی و نیروهای بازار است، نه استقلال از جامعه. بنابراین به جای طرح سؤال جامعه‌شناختی در قالب رابطه‌ی میان هنر و جامعه، صورت مسئله را در قالب شکل‌گیری هنر در جامعه طرح می‌کند یا به بیان دقیق‌تر به رابطه‌های متقابل هنر با دیگر نهادهای اجتماعی می‌پردازد (ص۲۸).

بولر (۱۹۹۷) ساخت اجتماعی هنر آسایشگاهی[۲۲] را در اوائل قرن بیستم مورد مطالعه قرار داده است. او معتقد است ارتقای بیان هنر بیماران آسایشگاه‌های روانی از «کاردستی» به مقوله‌ی «اثر هنری» را باید در بستر سه تحول به هم مرتبط دید: «(۱) تغییر معرفت‌شناختی در تعریف بیماری روانی و کارکرد روانی به طور عام؛ ۲) تغییر زیبایی‌شناختی حول رد شیوه‌های سنتی تصویر توسط هنرمندان؛ (۳) تحول نهادین اجتماعی که در آن هنرمندان آوانگارد قرن بیستم هنر بیماران روانی را برای مبارزه با جامعه‌ی مدرن و نهاد هنر به نفع خود مصادره کردند» (ص۲۳). نکته‌ی حیاتی در ساخت هنر آسایشگاهی به عنوان یک مقوله‌ی جدید زیبایی‌شناختی این بود که برخی ابعاد آثار بیماران با اعتقادات در حال ظهور در جنبش آوانگارد در مورد خلاقیت «محض» به خوبی جفت‌وجور می‌شد: «آزاد از تأثیرات بیرونی، آزاد از اثرات آلوده‌کننده‌ی بازار، دیوانگان نه به دنبال پول هستند نه محبوبیت. این است که هنرمند آسایشگاهی به اثر آوانگارد هاله‌ای از اصالت می‌دهد. جنبش آوانگارد این هاله‌ی اصالت را مغتنم می‌شمرد، زیرا با ادغام پی‌درپی ژست‌های آوانگارد در هسته‌ی زیبایی‌شناسی مدرن، ادعای این جنبش مبنی بر «غیرخودی بودن» در نظام مدرن به‌طور فزاینده‌ای غیرقابل توجیه می‌شد» (ص۲۹). علاوه بر این، هنر آسایشگاهی «به نظر جزئی از مجموعه اشیاً تحقیرشده در اجتماع محسوب می‌شد که (مثل هر چیز "بدوی"، کثیف یا منحرف) به‌خاطر برخورداری از قدرت بهت و نهیب مورد استفاده‌ی جنبش آوانگارد قرار می‌گرفت» (ص۲۸). بنابراین، بولر در این تحقیق همکنشی‌های تحولات روان‌شناسی، زیبایی‌شناسی و جنبش آوانگارد را با محتوای هنری نشان می‌دهد. او همچنین تغییرات حاصل در تولید اجتماعی هنر را تشریح می‌کند؛ عاملی که غالباً در روایات تاریخ هنر از «هنر دیوانگان» غایب است.[۲۳]

پارکر و پولاک (۱۹۸۱) در کتاب مهم خود به بحث ایدئولوژی‌ها و به‌ویژه ایدئولوژی‌های جنسیتی نهفته در درک انسان از هنر بصری پرداخته‌اند. عنوان کتاب **معشوقه‌های پیر**[۲۴] است و اشاره به این حقیقت دارد که ما هیچ شرحی از زنان هنرمند شاخص در زمان‌های قدیم در اختیار نداریم. بولر (۱۹۹۸) با استفاده از این اثر و نیز پولاک (۱۹۸۸) و ولف (۱۹۹۰) منزلت حاشیه‌ای ماری کاسات ۲۵ (۱۹۲۶-۱۸۴۴) را در تاریخ هنر بررسی کرده است. کاسات یک آمریکایی و از اعضای فعال امپرسیونیست‌های فرانسوی بود و در دوران حیات خود به موفقیت مهمی رسید. بااین‌حال تا قبل از دهه‌ی ۱۹۷۰ در نمایشگاه‌های امپرسیونیسم در موزه‌ها و نیز در کتاب‌ها غالباً نادیده گرفته شد.

بن مایه ی مکان عمومی نقشی محوری در نقاشی امپرسیونیستی داشت امّا بوم های کاسات «علی رغم برخورداری از گرایش سبکی و ویژگی شکلی همتایان خود، پیوسته فضاهای اندرونی و خانگی را به تصویر می کشید و بنابراین **بیرون از محدوده ی تعریف**... آن چه مدرن "به حساب می آید" قرار می گرفت» (بولر، ص ۴۳، به نقل از ولف ۱۹۹۰، ص۵۶؛ تأکید از من است). آن چه کاسات به واسطه ی آن معروف است و غالباً به واسطه ی آن مورد استهزا قرار گرفته است، صحنه های مادرانه ای است که در آثار خود ترسیم می کند. جالب این که تنها یک سوم آثار او را تصاویر مادر و کودک تشکیل می دهد. امّا اماکن عمومی ای که او ترسیم کرده است «به محیط ها و سوژه های جامعه ی مبادی آداب محدود می شود: صحنه هایی از قبیل یک خانواده ی محترم بورژوا در پارک یا دوشیزگان اشراف در تئاتر» (ص۴۳). امپرسیونیست های دیگر (مرد) نیز این موضوعات را نقاشی کرده اند ولی «صحنه های پشت پرده ی رقص ها، روسپیان و معشوقه ها را کشیده اند و ترجیح داده اند حضور زنان را به محیط هایی کافه و کاباره و روسپی خانه محدود کنند» (ص۴۳). لذا آثار کاسات از برآوردن اصلی ترین معیار ایدئولوژی نوظهور آوانگارد که همانا ضرورت پس زدن مرزهای اخلاقی و اجتماعی علاوه بر مرزهای زیبایی شناسانه بود، بازماند. این بود که علی رغم موفقیتی که ناشی از برترین کیفیت شکلی آثار او در عصر خود بود، این آثار آوانگارد محسوب نمی شوند.

فایف (۲۰۰۰) نیز چگونگی محروم ماندن اعضای برخی گروه های اجتماعی را از احراز عنوان هنرمند در اثر تعریف های زیبایی شناسانه مورد بحث قرار داده است. او با تکیه بر کشمکش های مربوط به تعریف اصالت، کار گراورسازهای قرن هجدهم انگلستان را مورد توجه قرار داده است. این حکاک ها آثار ازپیش موجود را به منظور تکثیر در مقیاس وسیع کپی می کردند. امروزه، ما کپی های آن ها را «فاقد اصالت» و «صرفاً کپی» محسوب می کنیم؛ امّا در دوران اعتلای این هنر، آن ها آثار خود را اصل می انگاشتند. در تبدیل آثار رنگ روغن و آبرنگ به حکاکی تصمیماتی باید گرفته شود که دربردارنده ی تأویل اثر مورد تکثیر است. از این گذشته، در هنگام نسخه برداری، حکاک برای بهبود کار با آزادی قابل ملاحظه ای در محتوای اثر دست می برد. علی رغم رابطه ای پرتنش با نقاشانی که کارشان تکثیر می شد، گراورسازها قادر بودند ادعا کنند که هنرمندانی اصیل اند. زیرا قرن هجدهم دوران «واگرایی زیبایی شناختی بود و حصار میان هنرها و حرفه ها هنوز در قالب های نهادین تثبیت نشده بود» (ص ۱۰۸). شمای زیبایی شناسانه ی نسخه برداران حکاک مورد چالش نقاشانی قرار داشت که زیبایی شناسی بدیلشان حامل تعریف های سخت گیرانه تری از اصالت بود. درواقع، نقاشان اعتبار خود را به بهای اعتبار نسخه برداران حکاک کسب می کردند. این مناقشه هنگامی که در ۱۷۶۹ آکادمی سلطنتی بریتانیا تأسیس شد، شدت گرفت. این آکادمی به نسخه برداران حکاک عضویت کامل اعطا نمی کرد و با تغییر تدریجی «معنای اصل به اثری که تحول فرهنگی ایجاد کند» عملاً آن ها را از «امکان اصالت محروم» کرد (ص۱۱۱). بعد از این، کار حکاکی گراور رو به افول گذاشت. این امر از یک سو ناشی از تغییر تعریف اصالت بود و از سوی دیگر نتیجه ی غیرماهرانه شدن کار گراورسازی در اثر پیدایش تکنیک های جدید و به کارگیری نیروی کار دستیاران که عملاً گراورسازی را به فرآیندی تولیدی بدل کرد. همچنین تکامل عکاسی و کاربرد آن در امور تکثیر تصاویر، نقش مهمی در این روند ایفا کرد.

ساخت نبوغ

نبوغ را همواره چیزی ابرازنشدنی و بنابراین مطالعه ی سازمان یافته ی آن را محال دانسته اند. بااین همه، نبوغ می تواند تحت تأثیر عوامل اجتماعی قرار گیرد و مفهوم نبوغ یک مصنوع اجتماعی است. بنابراین، باید بتوان نوعی جامعه شناسی نبوغ به وجود آورد. منظور این

گفته آن نیست که استعداد معنا ندارد. روشن است که چنین نیست. امّا این که جامعه در نگرش خود به نبوغ به دنبال چیست، چگونه آن را تعریف می کند و چگونه آن را بازمی شناسد، همگی جزئی از ساختار اجتماعی‌اند. ایدئولوژی مشخص یک جامعه یا عالم هنری، برخی افراد بسیار بااستعداد را به عنوان نابغه قلمداد می کند امّا برخی دیگر از افراد دارای همان میزان استعداد را از این عنوان محروم می نماید. دنورا (۱۹۹۵، ص۱۹۱) می گوید یکی «از واقعیت های وجودی زندگی» این است که ساختارهای اجتماعی که حیات مدرن را بنا کرده‌اند و برای وجود آن حیاتی‌اند، در آن واحد هم تعامل اجتماعی را امکان‌پذیر ساخته، هم «مرتکب خشونتی نمادین می گردند: همان چیزی که زمینه‌ای تسهیل کننده است، زمینه‌ای دیگر ممکن است محدودیت آور باشد.»

در همین زمینه است که سایدی (۱۹۸۹) مدعی می‌شود که مفهوم نبوغ هنرمندانه به نحوی که در دوران رنسانس ایتالیایی وجود داشت (و تا قرن‌ها پس از آن همچنان واجد اعتبار بود) بنا به تعریف، زنان را از ورطه‌ی نبوغ هنرمندانه بیرون نگاه می‌داشت. در آن زمان، خلاقیت در هنرها یا حتی علوم چیزی از جنس آفرینش الهی، هر چند در مقیاس بشری تلقی می‌شد. برای خداوند نیز به صراحت هویت جنسیتی قائل بودند. اگر «هو» مذکر باشد، از طریق قیاس خلاقیت بشری هم خصلتی مردانه است. این که گردآورندگان آثار هنری و حامیان هنرمندان همگی مرد بودند، عاملی در دفاع از نظریه‌ی خلاقیت رنسانس از کار درآمد. حامیان هنرمندان به خصوص در پی تحکیم اعتبار و قدرت خود در حیطه‌ی عمومی بودند (در حالی که زنان در حیطه‌ی خصوصی موجودیت داشتند). از این گذشته، فرآیند سفارش آثار بزرگ هنری مذهبی برای عموم به نحوی بود که کار شناسایی نبوغ را در وهله‌ی نخست در حیطه‌ی اختیار این حامیان قرار می‌داد؛ زیرا خواسته‌ی آن‌ها بود که منجر به پیدایش اثر هنری می شد نه خواسته‌ی هنرمندانی که سفارش آن‌ها را به اجرا در می‌آوردند. این است که فقدان هنرمندان زن در دوره‌ی رنسانس صرفاً ناشی از فقدان مهارت حرفه‌ای آنان نبود (البته زنان درهرحال از آموزش این مهارت‌ها هم محروم بودند)، بلکه تعریف خلاقیت به عنوان خصلتی خداگونه (و لذا مردانه) و انحصار مردان در ارزیابی آثار هنری نیز در این میان نقش داشت.

باترزبای (۱۹۹۴) در تحقیقی مشابه درگیر ساخت تاریخی نبوغ شده است و نشان می دهد که این ساخت سرشتی جنسیت مدار دارد. او ریشه شناسی واژه‌ی انگلیسی genius را تا روم باستان پی گیری کرده است. در روم باستان، واژه‌ی مزبور به معنای روحی هدایت گر بود که از باروری و توان جنسی مردانه محافظت می کند. او تطور این مفهوم را دنبال کرده و مشاهده کرده است که ایده‌ی نبوغ در همه جا مختص مردان نگاه داشته شده است. در یونان باستان، مفهوم نبوغ به معنایی که امروز از آن برداشت می کنیم وجود نداشت؛ برای آن‌ها مفهوم آفرینش بیگانه نبود، امّا مفهومی که دربردارنده‌ی آفرینش از هیچ باشد را نمی شناختند. به جای آفرینش، مردان خلاق بنا بود سعی کنند زیباترین شکل های خلق‌شده توسط خدایان را تقلید کنند. در این مسیر، واقعیت تنها سرمشقی حدودی از شکل آرمانی به دست می‌داد، زیرا مُثُل های موجود در واقعیت همواره دربردارنده‌ی انحراف و نقص قلمداد می شدند. همان‌طور که گفتیم، مفهوم امروزین نبوغ ریشه در دوران رنسانس دارد که پیدایش مفهوم رمانتیک هنرمند نقطه‌ی اوج آن است. مفهوم مزبور بر شکل آرمانی خلاقیت مردانه مبتنی است و زنان را از مشارکت درخور منع می کند. معیارهایی که برای تعیین نبوغ مورد استفاده قرار می گیرند لغزنده و متناقض‌اند و لذا انبوهی از معیارهای دلبخواهی وجود دارد که با اتکا به آن‌ها می توان از طبقه بندی آثار زنان در مقوله‌ی نبوغ سر باز زد. حکایت ماری کاسات تنها نشانگر یکی از مصداق های این امر است.

با مطالعه‌ی تحقیق باترزبای به یاد می‌آوریم که

تصویر یادشده از هنرمند به عنوان آفریننده‌ی خداگون، به‌هیچ‌وجه ازلی نبوده است. این تصویر در دوره‌ی رنسانس ساخته شده و در طول تکامل خود به مفهوم رمانتیک نبوغ فراروییده است. از این گذشته، او هم یقیناً توافق خواهد کرد که «هاله‌ی قدرت اسرارآمیزی» که هنرمند را احاطه کرده، در مفهوم «آفریننده‌ی خداگون» هرچند به طور غیرعمدی، به‌روشنی جنسیت‌مدار و مذکر است.

باترزبای معتقد است که فمینیست‌ها باید با معرفی مجموعه‌ی مرجعی از هنرمندان بزرگ زن، زیبایی‌شناسی خاص خود را به وجود آورند. زیبایی‌شناسی (جنسیت‌مدار) موجود عمیقاً در بطن جامعه جای گرفته است و اجرای پروژه‌ی موردنظر باترزبای را دشوار می‌سازد. بااین‌حال، پارکر و پولاک (۱۹۸۱) در این مسیر گام‌هایی برداشته‌اند. یکی از هنرمندانی که آن دو مورد توجه قرار داده‌اند آرتمیسیا جنتیلسکی ۲۶ (۱۵۹۳-۱۶۵۳) است که به‌تازگی به خاطر نقاشی جودیت و هالوفرنز (رک: تصویر نقاشی) معروف شده است. موضوع نقاشی داستانی است از کتاب مقدس که در آن جودیت همراه با ندیمه‌اش به عنوان گروگان به خیمه‌ی سردار دشمن هالوفرنز فرستاده می‌شود. او در اقدامی متهورانه سردار را در خواب سر می‌بُرد. موضوع مزبور و حتی اوج خشونت‌بار ماجرا در آن زمان موضوعی متداول محسوب می‌شد و توسط کاراواجو و دیگران نیز به تصویر کشیده شده است.

سرگذشت و شهرت جنتیلسکی نمایانگر موانع پیش روی زنان هنرمند است. او ابتدا نزد پدرش که نقاش بود، تعلیم دید.

آرتمیسیا جنتیلسکی، **جودیت هالوفرنز را سر می برد**، ح ۱۶۲۰، نگارخانه ی دگلی اوفیزی، فلورانس، ایتالیا/ کتابخانه ی هنر بریجمن

دوروته لانژ، مادر مهاجر، ۱۹۳۶، کتابخانه ی کنگره، واشنگتن

در تمام طول عمر، ناگزیر بود دائماً خریداران خود را قانع کند که ایده‌ی نقاشی هایش به خود او تعلق داشته و تقلید از دیگران نیست (پارکر و پولاک، ص ۲۰). وی را قرن ها به فراموشی سپرده بودند. مثلاً یک خودنگاره از او را به این تصور که تمثیلی از یک هنرمند ناشناس است در انباری رها کرده بودند تا خاک بخورد. با کشف دوباره‌ی او، برخی منتقدان کوشیدند با طبقه‌بندی سردستی آثار او به عنوان آثار زنانه، بار دیگر او را به بایگانی بسپارند:

> جادادن نقاشی های او در قالب های متداول ازپیش تعریف شده‌ی مؤنث برای مولفان دشوار از کار درآمده است. ردپای علائم زنانه ی مورد انتظار از قبیل ضعف، ظرافت و متانت در آثار او دیده نمی شود. از آن جا که بایگانی کردن قالبی آثار او مقدور نیست، به تحلیل وقایع زندگی او روی می آورند: این که بارها توسط استاد خود مورد تجاوز قرار گرفته بود... این که در محکمه برای احراز درستی ادعاهایش شکنجه شده بود. این ها در روایت های پرآب وتاب از سرگذشت وی نقل می شود... [بسیاری] منتقدان کوشیده‌اند نقاشی های او را به عنوان شواهد نفرت او از مردان بررسی کنند. بعد بلافاصله، همین مؤلفان در نقض این ادعا به شرح پرآب وتاب روابط جنسی نامشروع این زن می پردازند که منجر به تولد چهار دختر شد که آن ها هم نقاش بودند. تنها با گریز از این وسواس بیمارگونه در مورد سرگذشت این زن و بازگشت به خود آثار در بستر زمانی، مکانی و سبکی خلق آن ها است که می توان ارزش کارهای او را به عنوان یک نقاش دریافت. (پارکر و

پولاک، ص۲۱)

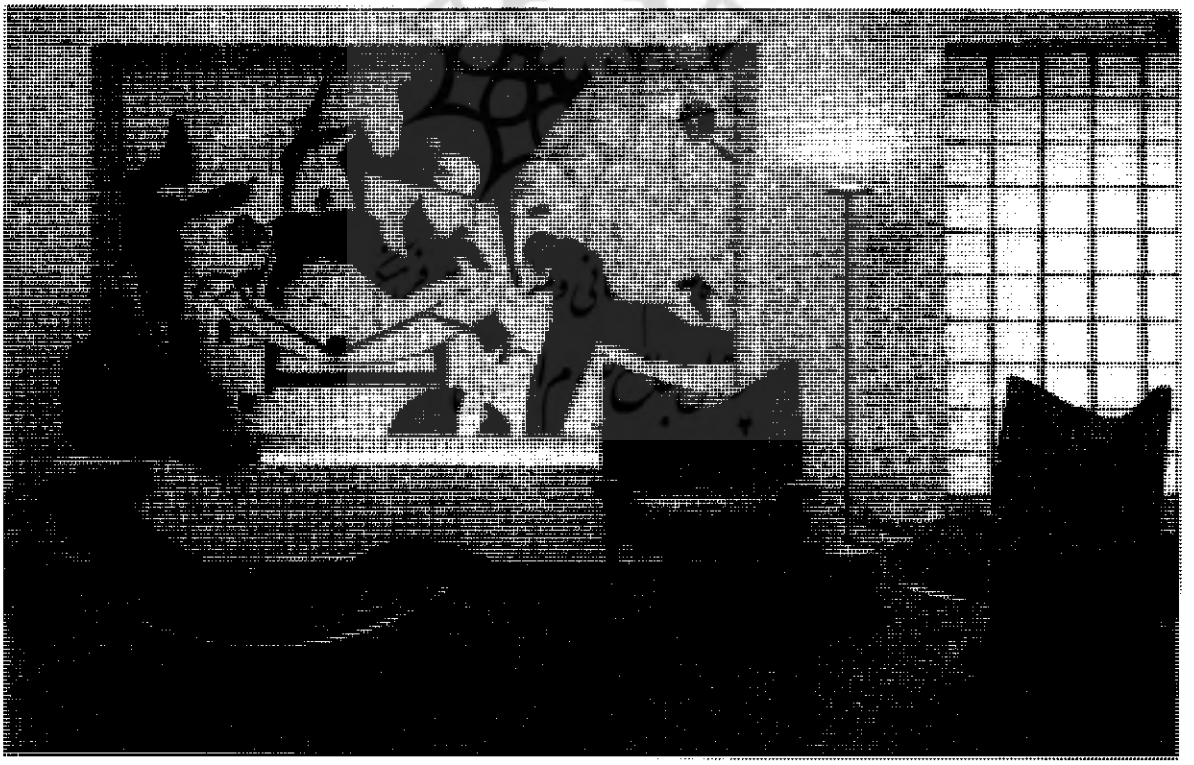
به گفته‌ی پارکر و پولاک (ص۲۰)، آثار جنتیلسکی «با شیوه‌ی سبکی غالب واقع‌گرایی کاراواجوئی و استفاده از سوژه‌ی نمایشی سازگار است و این آثار نمونه‌های برتر سنت مزبور محسوب می‌شود.» برخی مؤلفان آثارش را به عنوان «پرچم آزادی زنان» ستوده‌اند (رک: ناچلین،۱۹۷۱[۱۹۷۳]، ص ۱۱).۲۷ امّا از نظر پولاک و پارکر این برداشت اگر چه بهتر از نادیده گرفتن یا شرح جنجالی زندگی او است، باز هم نوعی انحراف از موضوع محسوب می‌شود:

> نمی‌توان تصاویر ستایش‌شده‌ی قهرمانان زن را در آثار جنتیلسکی نشانه‌ی نخستین آگاهی‌های فمینیستی منعکس‌شده در هنر دانست، بلکه این تصویرها مصداق مداخله‌ی او در ژانر جاافتاده و پرطرفدار استفاده از سوژه‌ی زن از طریق سبک غالب معاصر است. تنها در مقابل این پس‌زمینه و این جو غالب است که شخصیت‌های جنتیلشی قابل تمیزند. تنها با درک تضادهای نهفته در شیفتگی قرن هفدهمی‌ها با صحنه‌های منازعه‌ی میان قهرمانان زن و مرد و رابطه‌ی تضاد مزبور با برداشت این زن از آن سبک‌ها و داستان‌های رایج است که می‌توان به نظریه‌ای در مورد چگونگی مشارکت جدی زنان در متحول‌ساختن شکل‌های غالب فعل هنری دست یافت.

در ابراز این نکته، پارکر و پولاک یادآور می‌شوند که در برخی مقاطع تاریخی، زنان به عنوان هنرمند از مردان موفق‌تر بوده‌اند و برخی سبک‌ها را با سهولت بیش‌تری می‌توان از آن زنان دانست.[۲۸] فراتر این که ابراز این نکته تأکیدی است بر این واقعیت که هنر در دل جهان اجتماعی موجودیت می‌یابد.

نتیجه

در این گفتار، استدلال کردیم که هنر در دل جامعه جای دارد و با دیگر جنبه‌های عالم اجتماعی عمیقاً پیوسته است.



اوریو رافو، درون هنرمندان (میلیو تادینی)، ۱۹۸۵، میلان

نویسندگان حامی این نظر معتقدند خود هنر که غالباً در جامعه‌شناسی نادیده گرفته شده است، نه به عنوان یک موجود مجزا بلکه در اندرکنش با جامعه سزاوار بررسی دقیق است. آنان همچنین معتقدند که سامانه‌های زیبایی‌شناختی و حتی خود نبوغ می‌تواند موضوع کندوکاو جامعه‌شناسانه باشند.

در این گفتار، مدل هرم فرهنگی تلویحاً مورد نقد قرار گرفته است. سادگی اکتشافی مقولات مجزا و منتزع هنری از قبیل مؤلف، مصرف‌کننده و جامعه به لحاظ روش‌شناختی ایراد دارد، زیرا در سطح نظری آن‌چه را در زندگی واقعی غیرقابل تجزیه است از هم جدا می‌کند. جامعه همانا عبارت از هنر و هنرمند مصرف‌کننده‌ی باورهای عقیدتی است. این‌ها چیزهایی جدا از جامعه نیستند، بلکه جزئی از آن‌اند. همان‌طور که بولر (۱۹۹۸، ص۳۳) به خوبی نشان داده است:

> [لحاظنشدن اثر هنری در تحلیل اجتماعی] به نحوی ناخواسته به امکان اثبات این‌که آثار هنری... ابژه‌های **اجتماعی** اند، لطمه می‌زند. این چه بسا مهم‌ترین دستاورد ما باشد که آسیب می‌بیند، زیرا اگر نقش جامعه‌شناسی را در مطالعه‌ی هنر این بدانیم که از مفهوم سنتی هنرمند به عنوان یک نابغه‌ی منفرد در تاریخ هنر و نظریه‌ی انتقادی ابهام‌زدایی کند و با نشان‌دادن میزان نفوذ مجموعه‌ی روندهای اختلاف‌برانگیز تاریخی در تعیین معیار اعتبار آثار دسته‌بندی‌های انعطاف‌ناپذیر آثار را به عنوان «شاهکارهای جاودان» زیر سؤال ببرد، آن‌گاه چطور می‌توان **اثر هنری** را همچنان عمداً از مقوله‌ی **جامعه‌شناسی هنر** بیرون نگاه داشت؟ [تأکید از متن اصلی است]

بسیاری از مطالعات تولید و مصرفی بر شرایط اجتماعی تولید و مصرف هنر تأکید می‌کنند، بدون این‌که به موضوع اصلی مورد سؤال یعنی خود هنر اشاره کنند. در متقابل، بخش قابل توجهی از پژوهش‌هایی که بر خود هنر متمرکزند، هنر را چون عضوی بریده از اندام به دور از بستر اجتماعی آن می‌بینند. تعداد تحقیق‌هایی که به نحوی قانع‌کننده به همپوشانی‌های میان هنر، مخاطبان، هنرمندان و عالم اجتماعی پرداخته باشند، نسبتاً اندک‌اند. در گفتار حاضر برخی نمونه‌های این گونه پژوهش‌ها را معرفی کردیم.[۲۹]

بحث اصلی گفتار حاضر این بود که دیدگاه‌های معمول ما از مفاهیم آفرینش و نبوغ مصنوعاتی اجتماعی‌اند. این ایده‌ها به شرایطی که هنرمند در آن کار می‌کند شکل داده، قضاوت ما را از ارزش هنری پی‌ریزی می‌کنند. گاهی دانشجویان به اشتباه تصور می‌کنند که استدلال‌های مربوط به ایده‌های مصنوع اجتماع به معنای غیرواقعی‌بودن یا نادرست‌بودن این ایده‌ها است. این طور نیست. البته ایده‌های مصنوع اجتماع در مورد هنرمند و هنر حائز اهمیتی جدی‌اند و در عالم اجتماعی تبعاتی واقعی دارند. امّا نکته این است که این ایده‌ها در طول تاریخ تحول یافته و به هیچ‌وجه گریزناپذیر نیستند. هنر و هنرمند می‌توانند در جای دیگر و زمانی دیگر به نحوی متفاوت به‌وجود آیند و همواره همچنین بوده است.

نبوغ ممکن است درواقع مفهومی ابرازناپذیر باشد، امّا بااین حال می‌تواند موضوع بررسی جامعه‌شناسانه قرار گیرد. چنین نیست که نبوغ مقوله‌ای سرشتی و عاری از دستکاری اراده‌ی انسان باشد، امّا این طور هم نیست که چیزی بیش از یک گفتمان نباشد. سیکزنتمیهالی (۱۹۹۶، ص۴۷) نوشته است:

> برخی (نظریه‌پردازان) ادعا کرده‌اند که خلاقیت چیزی جز انتساب امر نیست. فرد خلاق تنها چون پرده‌ی سفید سینما است که اجماع اجتماعی فیلمی از ویژگی‌های فوق‌العاده را روی آن پخش می‌کند. ما چون نیاز داریم باور کنیم افراد خلاقی در جهان وجود دارند، برخی افراد را از این خصلت تخیلی برخوردار

می انگاریم. این... نگاهی بیش از حد ساده‌انگارانه به قضیه است. چون اگرچه خود فرد [در گفتمان خلاقیت] به آن اندازه که معمولاً فرض می شود مهم نیست، امّا بدون ایفای نقش افراد بدعت و نوآوری نمی تواند پدید آید. از این گذشته، چنین نیست که همه افراد از قوه‌ی یکسانی برای خلق نوآوری برخوردار باشند.

پس معنا، محتوای بیانی و زیبایی شناسی حیطه های مناسبی برای تفحص جامعه شناسانه اند. اما تکلیف قضاوت های زیبایی شناسانه چیست؟ زولبرگ با نقد بی طرفی زیبایی شناختی که در بنیاد جامعه شناسی هنر راه یافته است، خواهان مشارکت جامعه شناسان در مناظره های زیبایی شناسانه است.[۳۰] ولف (۱۹۸۸، ص۱۰۶) با این نظر موافق است:

جامعه شناسی هنر مستلزم داوری های انتقادی در مورد هنر است. امّا راه حل این مسئله آن نیست که برای رسیدن به جامعه شناسی عاری از ارزش ها و مفهوم ناب تر بی طرفی زیبایی شناسانه بیش از پیش کوشش کنیم، بلکه باید مستقیماً با سؤال ارزش زیبایی شناسانه درگیر شد. این بدان معنی است که نخست ارزشی را که مخاطبان و منتقدان معاصر و متعاقب برای آثار قائل شده اند، به عنوان موضوع کندوکاو بگیریم. سپس داوری ها و مقولات زیبایی شناسانه‌ای را که طرح محقق را مشخص و معلوم می کنند، به میان بیاوریم و سرانجام استقلال سؤال مربوط به گونه‌ی مشخص لذت نهفته در ستودگی گذشته و حال آثار را به رسمیت بشناسیم.

و البته با «بی طرفی» نمی توان به داوری زیبایی شناسانه نشست. این داوری ها باید با مرجعیت نوعی نظام زیبایی شناسانه انجام شوند. می توان از درون نظام موجود با تکیه بر ایدئولوژی های حاکم و یا از بیرون و با تکیه بر زیبایی شناسی های انتقادی، فمینیستی [...] و یا انواع فراوان دیگر رهیافت های زیبایی شناسانه داوری کرد. پس داوری های زیبایی شناسانه نسبی اند، امّا آیا می توان از این نتیجه گرفت که همه‌ی آثار هنری با هم برابرند؟ برخی آثار تنها از مرجع چارچوب خود «بهتر» هستند، امّا آثاری هم وجود دارند که به نظر می رسد از مرزهای زیبایی شناسانه خود فراتر می روند. می توان از مفهوم ظرفیت فرهنگی در تفکر گریزولد استفاده کرد و مدعی شد که این آثار که در نظام های زیبایی شناسانه ی گوناگونی غنی و الهام بخش تلقی می شوند، ممکن است به راستی شاهکارهای هنری باشند.

یادداشت‌ها

* Victoria D. Alexander, Socioligy of the Arts: Exploring Fine and Popular Forms (Malden MA, Oxford, Melbourme & Berlin: Blackwell Publishing 2003, pp 279-296)

1. Teutonic

2. Wotan

3. Lao-Tien-Yeh

4. the "grand" tradition

۵. برلر ترجمه‌ی انگلیسی متن ایتالیایی خود را شخصاً در اختیار نگارنده قرار داده است.

6. George Lamming

۷. گریزولد ضمن تذکر فحوای استعمارگرایانه اصطلاح «هند غربی» به جای جزایر انگلیسی‌زبان حوزه‌ی کارائیب، خود در این مورد از اصطلاح مزبور استفاده کرده است؛ زیرا در زمان انتشار کتب لمینگ و نقدهای آن این اصطلاح عمومیت داشته است.

8. *In the Castle of My Skin*

9. affordances

۱۰. برای توصیفی دقیق از کاربرد فرهنگ به عنوان جعبه‌ابزار، رک: سوئیدلر (۱۹۸۶).

11. artistic fields

12. art worlds

۱۳. مفهوم عالم هنری و میدان هنرمندانه هر دو به ورطه‌هایی اشاره دارند که هنر در آن محاط است. بکر و بوردو هر دو معتقدند که ترکیب کنش‌ها در درون این ورطه‌ها باعث خلق اثر هنری است، نه کار

یک هنرمند منفرد. هر دو استدلال می‌کنند که قراردادها، ایدئولوژی‌ها و زیبایی‌شناسی‌ها در عالم‌های هنری جای دارند و توسط شرکت‌کنندگان در این ورطه‌ها خلق می‌شوند و این ایدئولوژی‌های مشروعیت‌آورند که پیدایش هنر و عوالم هنری را ممکن می‌سازند. هر دو نظریه‌پرداز معتقدند که این گونه ورطه‌ها متعدد، متغیر و همپوشاننده‌اند. لذا به نظر می‌رسد که هر دو عبارت به پدیده‌ی جامعه‌شناسانه‌ی واحدی اشاره داشته باشند. در مفهوم، نظریه‌های بوردو و بکر در مورد این پدیده از توافقی عام برخوردارند. امّا دو نظریه‌پرداز در بسیاری استدلال‌ها، در کانون توجه نظری کار خود و در خواستگاه نظری با هم تفاوت دارند.

بوردو (۱۹۹۳، صص۵-۳۴) معتقد است که مفهوم مورد نظر بکر «به یک جمعیت، یعنی حاصل‌جمع بازیگران منفرد تقلیل‌پذیر است»، در حالی که این مفهوم موردنظر خود بوردو نیست. خوانش مزبور از کار بکر بسیار محدود و به نظر نگارنده، نادرست می‌نماید. (البته بوردو در طرح این ادعا به دو مقاله‌ی قدیمی‌تر بکر (۱۹۷۴، ۱۹۷۶) اشاره می‌کند نه کتاب‌های او. ممکن است نکته‌ی مزبور تا حدودی علت این تلقی بوردو از نظر بکر باشد).

فرگسون (۱۹۹۸) با تأکید بر تمرکز عوالم هنری بر شبکه‌های تعاونی و این استدلال که «این شبکه‌ها تنها در شرایط اجتماعی و جغرافیایی خاص و حضور سازوکارهای مشوق پیوند می‌توانند وجود داشته باشند»، از این تلقی بوردو در مورد تفاوت میان عوالم هنری و میدان‌های هنرمندانه حمایت کرده است (صص ۶-۶۳۵). (این البته با خوانش نگارنده از آثار بکر نمی‌خواند.) درمقابل، فرگسون معتقد است که میدان هنرمندان بر ایده‌ی «آگاهی حاد از منزلت‌ها... در یک فضای اجتماعی مرزبندی‌شده» مبتنی است (ص۶۳۴) و «عمدتاً به واسطه‌ی گفتمان متنی که دائماً در حال چانه‌زنی تنش‌های نظام‌مند میان تولید و مصرف است سامان‌دهی می‌گردد» (ص۶۳۷). امّا همان‌طور که باومن، (۲۰۰۱، ص۴۰۵) می‌گوید:

> تفاوت‌های میان عوالم و میدان‌ها بیش‌تر کمی‌اند تا کیفی.

بوردو (۱۹۹۳) مفهوم خود از میدان را با بررسی میدان ادبی در فرانسه تشریح می‌کند. لذا میدان‌ها نیز برای برخورداری از کارکرد تحلیلی مستلزم مرزبندی‌های جغرافیایی و اجتماعی‌اند... به نظر می‌رسد که فرگسون (۱۹۹۸) بر بنیاد ایدئولوژیک میدان و بنیاد سازمانی عوالم هنری تأکید می‌کند. امّا این دو ایده در قالب‌های اولیه‌ی خود، هر در عناصر ایدئولوژیک و سازمانی را هر چند به درجات مختلف لحاظ کرده‌اند. باومن ترجیح داده است که دو عبارت را به صورت مترادف مورد استفاده قرار دهد.

۱۴. من به‌شدت با نظر باومن (۲۰۰۱) مبنی بر این‌که تفاوت‌های میان مفاهیم بوردو و بکر صرفاً در مسئله‌ی تأکید است نه در محتوا، موافقم. علی‌رغم این، در این‌جا کار بوردو را آورده‌ام زیرا مفهومی که او طرح کرده و به‌ویژه نظریه‌ی ناشی از آن به نحو کامل‌تری از رویکردهایی به هنر که شکل‌گیری آن را بررسی می‌کنند بهره می‌گیرد. علاوه بر طرح مسئله‌ی روابط قدرت (به‌خصوص روابط قدرت مبتنی بر طبقات) که در بحث بکر مفقود است، بحث بوردو مسئله‌ی تولید و مصرف را به شکل کامل‌تری در درون میدان هنرمندانه ادغام کرده است.

از نظر تفاوت‌ها، بکر به بحث چگونگی اتصال عوالم هنری به یکدیگر و به فرآیندهای اجتماعی عام‌تر نپرداخته است و در عمل عوالم هنری را از جامعه‌ای که در دل آن جای دارند، منزوی کرده است. بوردو منتهی‌علیه دیگر قضیه را گرفته است و به نحو تحسین‌برانگیزی وجود این اتصالات را نظریه‌پردازی کرده است. بااین‌حال، گاه نظریات او در این مورد طعم جبرگرایانه‌ای به خود می‌گیرند. بکر به بحث مناقشات پرداخته است، مناقشاتی که در مورد دامنه‌ی وسیعی از مسائل زیبایی‌شناسی میان مخاطبان لایه‌های مختلف عالم هنری از هسته تا هاله‌ی حمایتی و نیز در بین خودی‌های عالم هنری (و یا بین خودی‌ها و غیرخودی‌ها) روی می‌دهد. امّا بکر برخلاف بوردو، بحث مبارزه‌ی عام‌تر طبقاتی و قدرتی را مکتوم گذاشته است. بکر و بوردو هر دو معتقدند که مخاطبان اعضای حیاتی قلمروهای هنرمندانه محسوب می‌شوند امّا بکر بحث را در همین حد وامی‌گذارد، در حالی که با عمق زیادی به بحث مخاطبان و نقش آن‌ها در میدان‌های هنرمندان پرداخته است.

کار بوردو که به سبک متراکم دانشگاهی فرانسوی نوشته شده، از نوعی درخشش روشنفکرانه برخوردار است که آن را در نوشتار متفکر و درعین‌حال روان و ساده‌ی بکر نمی‌بینیم. به نظر من، این نکته باعث شده که برخی خوانندگان غنای استدلال‌های بکر را نبینند. علاوه بر این، معتقدم که استدلال بکر به‌ویژه در بحث قرارداد، زیبایی‌شناسی، اعتبار، و نظایر این‌ها استدلال در مورد شکل‌گیری هنر است. بکر را غالباً به عنوان فردی درگیر کار تولید فرهنگی می‌شناسند و درحقیقت هم این بهترین نقشی است که می‌توان برای وی قائل شد. امّا میدان

دید او از محدوده‌ی این نقش بسیار فراتر می‌رود.

۱۵. رک: بوردو (۱۹۹۶، ۱۹۹۳، ۱۹۹۲، ۱۹۹۰، ۱۹۸۴)؛ بوردو و داربل (۱۹۹۱)؛ بوردو و پترسون (۱۹۷۷)؛ و بوردو و واکوآنت (۱۹۹۲). در خور ذکر است که درعین‌حالی که آثار بوردو سهم مهمی در جامعه‌شناسی فرهنگ ایفا کرده‌اند، موجد میزان قابل‌توجهی انتقاد همزمان نیز بوده‌اند (برای مشتی که نمونه‌ی این خروار انتقادها باشد، رک: ج. الکساندر، ۱۹۹۲ و فالر، ۱۹۹۷).

16. autonomous pole

17. heteronomous pole

18. pure gaze

۱۹. رک متن داخل کادر ۱-۸، صص ۱۴۳-۱۴۲ از کتاب نویسنده‌ی همین مقاله که نشانی آن در ابتدای یادداشت‌ها آمده است.

۲۰. رک فصل ۱۲، صص ۲۴۳-۲۲۵ از کتاب نویسنده‌ی همین مقاله که نشانی آن در ابتدای یادداشت‌ها آمده است. همچنین این مقاله در همین شماره‌ی **بیتاب** با عنوان «هنر و مرزهای اجتماعی» توسط علی عامری مهابادی ترجمه شده است.

۲۱. ولف و زولبرگ علاوه بر این معتقدند که استفاده از اسلوب علوم انسانی برای درک هنر به نفع جامعه‌شناسان است. پیش‌تر فایده‌ی این امر را در کارهای گریزولد و دنورا دیدیم. در این فصل، همچنین به کارهای دو تاریخ‌دان هنر، پارکر و پولاک و نیز باترزبای فیلسوف خواهیم پرداخت.

22. asylum art

۲۳. گیلن (Guillen) (۱۹۹۷) به همین سبک استدلال می‌کند که نظریه‌های سازمانی نیز مؤلفه‌های زیبایی‌شناسانه‌ای دارند که درک آن‌ها به درک الگوهای پذیرش نظریه‌های سازمانی و تعاملات میان حیطه‌های روشنفکرانه‌ای چون نظریه‌ی سازمانی و معماری کمک می‌کند.

24. *Old Mistresses*

25. Mary Cassalt

26. Artemisia Gentileschi

۲۷. معلوم نیست که این عبارت از خود نالچین است یا گردآورندگان، هس و بیکر.

۲۸. باترزبای (۱۹۹۴، صص ۳۶-۳۵) یادآور شده است که هنرمندان زن در قرون‌وسطا نسبت به چندین قرن متعاقب آن به‌مراتب فراوان‌تر و موفق‌تر بودند. علت این امر آن بود که بر اساس فلسفه‌ی قرون‌وسطایی، آفرینش مختص خداوند قلمداد می‌شد. لذا شخص هنرمند از هر جنسیتی که باشد فاقد اهمیت است. زنان و به‌ویژه راهبه‌ها در این دوران آثار هنری فراوانی در قالب‌های نقاشی، نقاشی دیواری، گلدوزی و تذهیب خلق کرده‌اند (رک: پارکر، ۱۹۹۶).

ایده‌ی تاچمن (۱۹۸۹) در مورد میدان تهی به نحو ویژه‌ای در توضیح قدرت‌زدایی از زنان هنرمند در دوران رنسانس بسیار گویا به نظر می‌رسد. در قرون‌وسطا، زنان در اصناف فعالیت می‌کردند امّا خصومت علیه هنرمندان زن با ارتقای منزلت هنرمندان در رنسانس رو به فزونی گذاشت (باترزبای، ص۳۶).

۲۹. نمونه‌های مطرح‌شده در این گفتار ممکن است التقاطی‌تر از بقیه باشند. امّا همان‌طور که کرین (۱۹۸۷، ص۱۴۸) گفته است، «تحلیل نظام‌مند مواد دیداری به‌ندرت توسط محققان علوم اجتماعی صورت پذیرفته و لذا دستورالعمل چندانی برای بررسی محتوای بیانی و زیبایی‌شناختی ابژه‌های هنری وجود ندارد.» اخیراً جامعه‌شناسان بیش‌تری به این گونه مسائل توجه کرده‌اند. همچنین ممکن است مفید باشد یادآور شویم که رهیافت‌های شالوده‌ای قانع‌کننده ناگزیرند مسائل متعددی را در عمق بررسی کنند، بنابراین این گونه مطالعات نسبت به تحلیل تولیدی- مصرفی به‌مراتب نادرترند.

۳۰. زولبرگ (۱۹۹۰، ص۱۹۹) یادآور شده است که جامعه‌شناسی تا حد زیادی هنرها را نادیده گرفته است (البته در دهه‌ی منتهی به تاریخ انتشار کتاب زولبرگ این روند در حال تغییر بود). او به شیوه‌ای که یادآور ایده‌های بوردو در مورد میدان‌های قدرت است، می‌گوید که با تصمیم به نادیده‌گرفتن هنرها، جامعه‌شناسی عملاً به قضاوت ارزشی و حتی زیبایی‌شناختی مبادرت کرده است. از نظر او، علت عدم‌مطالعه‌ی هنر (به عنوان مصداق بیان خلاقانه قابل‌تأیید) توسط جامعه‌شناسان ارزش‌های ضدتجاری نهفته در عمق جامعه‌شناسی است و علت عدم‌مطالعه‌ی (تقریباً به‌طورمطلق) هنرهای زیبا ارزش‌های ضدنخبه‌گرایی نهفته در این علم است.

کتابنامه

Alexander, Jeffirey C. (1995). ***Fin de Siècle Social Theory: Relativism, Reduction and the Problem of Reason***. London: Verso.

Arenti, C. S. and D. Kim (1993). "The Influence of Background Music on Shopping Behaviour: Classical versus

Construction of an Aesthetic Category", in Vera L. Zolberg and Joni Maya Cherbo (eds.), Outsider Art: ***Contesting Boundaries in Contemporary Culture***. New York: Cambridge University Press, pp. 11-36.

Bowler, Anne E. (1998). "Teoria e Metodo nella Sociologia dell'Arte" ["Theory and Method in the Sociology of Art"], in Danila Bertasio (ed.), ***Imamagini Sociali Dell'Arte***. Bari, Italy: Edizioni Dedalo.

Crane, Diana (1987). ***The Transformation of the Avant-Garde: The New York Art World, 1940-1985***. Chicago: University of Chicago Press.

Csikszentmihalyi, Mihaly (1996). ***Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention***. New York: Harper Collins.

DeNora, Tia (1995). ***Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803***. Berkeley: University of California Press.

DeNora, Tia (2000). ***Music in Everyday Life***. Cambridge: Cambridge University Press.

Ferguson, Priscilla Parkhurst (1998). "A Cultural Field in the Making: Gastronomy in 19th-Century France", ***Americam Journal of Sociology***, 104 (3): 597-641.

Fowler, Bridget (1997). ***Pierre Bourdieu and Cultural Theory: Critical Investigations***. London: Sage.

Fyfe, Gordon (2000). ***Art, Power and Modernity: English Art Institution, 1750-1950***. London: Leicester University Press.

Getzels, Jacob W. and Mihaly Csikszentmihalyi (1976). ***The Creative Vision: A Longitudinal Study of Problem Finding in Art***. New York: Wiley.

Griswold, Wendy (1987). "The Fabrication of Meaning: Literary Interperation in the United States, Great Britian, and the West Indies", ***American Journal of Sociology***, 92: 1077-117.

Griswold, Wendy (1994). ***Cultures and Societies in a Changing World***. London: Pine Forge Press.

Top-forty in a Wine Store", ***Advances in Consumer Research***, 20: 336-40.

Baumann, Shyon (2001). "Intellectualization and Art World Development: Film in the United States", ***American Sogiological Review***, 66: 404-26.

Becker, Howard S. (1974). "art as Collective Action," ***American Sociological Review***, 39 (6): 767-76.

Becker, Howard S. (1976). "Art Worlds and Social Type", ***American Behavioral Scientist***, 19 (6): 703-19.

Bourdieu, Pierre (1984). ***Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste***. Cambridge: Harvard University Press.

Bourdieu, Pierre (1990). ***Photography: A Middle-Brow Art***. Stanford, CA: Stanford University Press.

Bourdieu, Pierre (1992). ***The Rules of Art: The Genesis and Structure of the Literary Field***. Stanford, CA: Stanford University Press.

Bourdieu, Pierre (1993). ***The Field of Cultural Production***. Oxford: Polity.

Bourdieu, Pierre (1996). ***The State Nobility: Elite Schools in the Field of Power***. Oxford: Polity Press.

Bourdieu, Pierre and Alain Darbel (1991). ***The Love of Art: European Art Museums and their Public***. Cambridge: Polity Press.

Bourdieu, Pierre and Jean-Claude Passeron (1977). ***Reproduction in Education, Society and Culture***. Beverly Hills: Sage.

Bourdieu, Pierre and Loïc J. D. Waquant (1992). ***An Invitation to Reflexive Sociology***. Oxford: Polity Press.

Bowler, Anne E. (1991). "Politics as Art: Italian Futurism and Fascism", ***Theory and Society***, 20: 763-94.

Bowler, Anne E. (1994). "Methodological Dilemmas in the Socioligy of Art", in Diana Crane (ed.), ***The Sociology of Culture Emerging Theorical Prespective***. Oxford: Blackwell, pp. 247-66.

Bowler, Anne E. (1997). "Asylum Art: The Social

Guillén, Mauro F. (1997). "Scientific Management's Lost Aesthetic: Architecture, Organization, and the Taylorized Beauty of the Mechanical", *Administrative Science Quarterly*, 42: 682-715.

Lopes, Paul (2000). "Pierre Bourdieu's Fields of Cultural Production: A Case Study of Jazz", in Nicholas Brown and Imre Azeman (eds.), *Pierre Bourdieu: Fieldwork in Culture*, Lantham, MD: Rowman and Littlefield, pp. 165-85.

Lynes, Russell (1954). *The Taste Makers*. London: Hamish Hamilton.

Nochlin, Linda (1971 [1973]). "Why Have There Been No Great Women Artists?", in Thomas B. Hess & Elizabeth C. Baker (eds.), *Art and Sexual Politics: Women's Liberation, Women Artists, and Art History*. New York: Macmillan. [Originally published in *Art News* 69 (2): 22-39; 67-71.]

North, Adrian C. and David J. Hargreaves (1997). "Music and Consumer Behaviour", in David L. Hargreaves and Adrian C. North (eds.), *The Social Psychology of Music*. Oxford: Oxford University Press, pp. 268-82.

Parker, Rozsika (1996). *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. London: The Women's Press.

Parker, Rozsika and Griselda Pollock (1981). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. London: Pandora.

Pollock, Griselda (1988). *Mary Cassatt*. New York: Harper & Row.

Swidler, Ann (1986). "Culture in Action: Symbols and Strategies", *American Sociological Review*, 51: 273-86.

Sydie, R. A. (1989). "Humanism, Patronage and the Question of Women's Artistic Genius in the Italian Renaissance", *Journal of Historical Sociology*, 2 (3): 175-205.

Tuchman, Gaye (1989). *Edging Women Out: Victorian Novelists, Publishers, and Social Chage*. New Haven: Yale University Press.

Witkin, Robert W. (1998). *Adorno on Music*. London: Routledge.

Wolff, Janet (1988). *Aesthetics and the Sociology of Art*. London: George Allen and Unwin.

Wolff, Janet (1990). *Feminine Sentences: Essays on Women and Culture*. Berkeley: University of California Press.

Zolberg, Vera L. (1990). *Constructing a Sociology of the Art*. New York: Cambridge University Press.