

دیوید انگلیس / جان هاگسون

جامعه‌شناسی هنر

شیوه‌های دیدن

ترجمه‌ی جمال محمدی



دیوید انگلیس / جان هاگسون

جامعه‌شناسی هنر

شیوه‌های دیدن

ترجمه‌ی جمال محمدی



نشرنی

قیمت: ۳۲۰۰۰ تومان



پژوهشگاه فرزانگ، هنر و ارتباطات
وزارت فرزانگ و ارشاد اسلامی



نشرنی

جامعه‌شناسی هنر

شیوه‌های دیدن

دیوید انگلیس و جان هاگسون

مترجم: جمال محمدی

(گروه جامعه‌شناسی دانشگاه کردستان)

مقابله و ویرایش: نرگس ایمانی مرئی

چاپ اول: تهران، ۱۳۹۵

تعداد: ۱۰۰۰ نسخه

چاپ و صحافی: پردیس دانش

تمامی حقوق این اثر محفوظ است. تکثیر یا تولید مجدد آن کلاً و جزئاً،
به هر صورت (چاپ، فتوکپی، صوت، تصویر و انتشار الکترونیکی)
بدون اجازهٔ مکتوب ناشر ممنوع است.

شابک ۳ ۴۷۵ ۱۸۵ ۹۶۴ ۹۷۸

www.nashreney.com

تقدیم به همسر من نه‌وین،

به پاس تلاش‌ها و صبوری‌هایش

مترجم



فهرست مطالب

۱۱	قدردانی
۱۳	مقدمه‌ی مترجم
۲۳	درآمد: «هنر» و جامعه‌شناسی (دیوید انگلیس و جان هاگسون)
۲۵	پرسش‌های اساسی
۲۶	ساختار و اهداف کتاب
۲۷	شیوه‌های دیدن

بخش اول. نظریه: گذشته، حال و آینده ۳۵

۳۷	فصل اول. تأمل جامعه‌شناختی درباره‌ی هنر (دیوید انگلیس)
۳۷	درآمد
۳۸	بحث درباره‌ی هنر
۴۵	بحث درباره‌ی هنرمند
۵۱	هنر و جامعه
۶۱	جهان هنری
۷۲	نتیجه‌گیری

فصل دوم. چه وقت هنر، هنر می‌شود؟

۷۳	ارزیابی نظریه‌ی میدان‌های هنری پیر بوردیو (جرمی اف. لین)
۷۳	درآمد
۷۹	شرایط اجتماعی درک و دریافت (مصرف) هنری

۸۴	شرایط اجتماعی تولید هنری
۹۰	تکوین تاریخی میدان تولید مستقل
۹۴	نتیجه‌گیری

فصل سوم. بدن زنانه در فعالیت هنری زنان:

۹۷	طرح یک رویکرد جامعه‌شناختی فمینیستی (الگزاندرا هاوسون)
۹۷	درآمد
۹۹	آفرینش هنر زنان
۱۰۲	سیاست بدن زنانه در هنر زنان
۱۰۷	روانکاوی، پسامدرنیسم و فرهنگ بصری
۱۱۱	پساساختارگرایی، فلسفه و (دوباره) روانکاوی
۱۱۵	فمینیسم و هنر در عصر حاضر
۱۲۱	نتیجه‌گیری

فصل چهارم. پارادایمی جدید برای جامعه‌شناسی زیبایی‌شناسی (رابرت دلیو. ویتکین):

۱۲۳	درآمد
۱۲۳	انتزاع
۱۲۶	نظام‌های نشانه‌شناختی
۱۲۸	نظام‌های اجتماعی
۱۲۹	نظام‌های ادراکی
۱۳۴	نظام‌های لمسی
۱۳۸	نظام‌های دیدمانی
۱۴۲	نظام‌های جسمانی
۱۴۵	نتیجه‌گیری
۱۵۰	

فصل پنجم. زیبایی‌شناسی نامرئی و اثر اجتماعی فرهنگ کالایی (پل ویلیس):

۱۵۱	درآمد
۱۵۱	معانی روزمره
۱۵۶	فرهنگ کالایی و معناسازی غیررسمی
۱۵۹	کالاهای فرهنگی
۱۶۳	مرئی ساختن امر نامرئی
۱۶۷	بازنمایی امر نامرئی
۱۶۹	«جهان‌های هنری» خصوصی و عمومی
۱۷۲	نتیجه‌گیری
۱۷۴	قدردانی
۱۷۵	

۱۷۷	فصل ششم. مطالعات فرهنگی و جامعه‌شناسی فرهنگ (جیت ولف).....
۱۷۷	درآمد.....
۱۸۱	بین «زندگی اجتماعی» و «متون».....
۱۸۴	جامعه‌شناسی و فرهنگ.....
۱۹۳	نتیجه‌گیری: به سوی آشتی.....
۱۹۶	یادداشت‌ها.....
۱۹۹	فصل هفتم. جامعه‌شناسی هنر: بین بدینی و بازانندی (دیوید انگلیس).....
۱۹۹	درآمد.....
۲۰۱	مفروضات ضمنی.....
۲۰۵	حضور فراگیر قدرت.....
۲۰۹	امپریالیسم جامعه‌شناسی.....
۲۱۲	بورديو عليه بورديو.....
۲۱۶	نتیجه‌گیری.....

بخش دوم. از نظریه تا عمل: مطالعات موردی در جامعه‌شناسی هنر ۲۱۹

فصل هشتم. قاب‌بندی سالمندی: دیدگاه‌های جامعه‌شناختی

۲۲۱	درباره‌ی سالمندی در نقاشی عصر ویکتوریا (مایک هپ‌وُرت).....
۲۲۱	درآمد.....
۲۲۴	سالمندی و تاریخ هنر عصر ویکتوریا.....
۲۲۶	فردریک واکر و بندرگاه پناه.....
۲۲۹	هیوبر وُن هرکمر و آخرین گردهم‌آیی.....
۲۳۳	هیوبر وُن هرکمر و شامگاه: صحنه‌ای در اتحادیه‌ی وست‌مینستر.....
۲۳۶	واکنش‌های پیچیده.....
۲۳۹	نتیجه‌گیری.....
۲۴۰	یادداشت‌ها.....
۲۴۳	فصل نهم. پیدایش و زوال فیلم هنری (آندرو تودور).....
۲۴۳	درآمد.....
۲۴۷	دوره‌ی شکل‌گیری (۱۹۱۸-۱۹۳۹).....
۲۵۸	دوره‌ی تثبیت (۱۹۵۰-۱۹۷۰).....
۲۶۳	دوره‌ی زوال (۱۹۷۰-۲۰۰۰).....
۲۶۹	نتیجه‌گیری.....

۲۷۱	فصل دهم. اپرا، مدرنیته و میدان‌های فرهنگی (آلن سوینگ‌وود).....
۲۷۱	درآمد.....
۲۷۵	مدرنیته، گفتمان اپرایی و قدرت.....
۲۸۰	مفهوم‌پردازی مدرنیته.....
۲۸۲	زیبایی‌شناسی و میدان‌های فرهنگی.....
۲۸۵	مدرنیته و اپرای پرده‌ای.....
۲۸۹	اپرای درباری و اپرای بورژوازی.....
۲۹۷	اپرای اصیل / معتبر و اپرای مدرن.....
۳۰۱	نتیجه‌گیری.....
۳۰۳	فصل یازدهم. «موسیقی جهانی» و جهانی‌سازی صدا (دیوید انگلیس و رولاند رابرتسون).....
۳۰۳	درآمد.....
۳۰۵	سرشت «موسیقی جهانی».....
۳۱۱	گونه‌های موسیقی جهانی.....
۳۱۵	سازمان اجتماعی موسیقی جهانی.....
۳۱۸	موسیقی جهانی و جهانی‌شدن.....
۳۲۳	دو سویه‌ی متناقض موسیقی جهانی.....
۳۲۸	نتیجه‌گیری.....
۳۲۹	یادداشت‌ها.....
۳۳۱	فصل دوازدهم. بازسازی مرکز: رویکردهای جامعه‌شناختی به بازسازی برلین (جیت استورت).....
۳۳۱	درآمد.....
۳۳۴	فرمالیسم در مقابل کارکردگرایی.....
۳۳۷	گفتمان معماری و گفتمان جامعه‌شناسی.....
۳۳۹	به سوی دیالکتیک.....
۳۴۶	معماری و بحران پسامدرن.....
۳۴۹	الگوی برای معماری در قرن بیست‌ویکم؟.....
۳۵۲	نتیجه‌گیری.....
۳۵۳	منابع.....
۳۷۱	نمایه.....

قدردانی

ویراستاران مایل‌اند از همکاران خود در دانشگاه‌های آبردین، دورهام و وُلور همپتن به دلیل مساعدت‌شان در تدوین این کتاب تشکر کنند. همچنین لازم است از حمایت‌ها و همکاری‌های کاترین گری و شری کیپ در انتشارات پال‌گریو طی فرایند طولانی مدت آماده‌سازی این کتاب تشکر و قدردانی شود. به‌علاوه از نویسندگان بسیار تشکر می‌کنیم که نه‌فقط درخواست ما برای نوشتن قسمت‌های کتاب را با کمال لطف و مهربانی پذیرفتند، بلکه در روند طولانی تولید متن حاضر نهایت بردباری را از خود نشان دادند. بردباری آن‌ها را خالصانه ارج می‌نهیم. از نشریه‌ی *Invisible Culture: An Electronic Journal for Visual Studies* سپاسگزاریم که به ما اجازه داد مقاله‌ی *جنت وُلف* با عنوان «مطالعات فرهنگی و جامعه‌شناسی فرهنگ» را که در شماره‌ی ۱ زمستان ۱۹۹۸ آن نشریه منتشر شده بود در این کتاب دوباره چاپ کنیم.

مقدمه‌ی مترجم

درست است که به‌قولی «نگارش مقدمه‌های فاضلانه بر سرآغاز کتاب‌های مهم از سوی مترجمان، ترفندی مرسوم و نشانی از فضل‌فروشی خواجگان مترجم است» (دلوز، ۱۳۹۲: الف)، اما زمانی که خود اثر ترجمه‌شده نه از آن یک «نویسنده‌ی بزرگ» که مجموعه‌ای از مقالات پژوهشگران مختلف یک حوزه باشد و نیز زمانی که هنوز چهار عنوان کتاب درخور (ترجمه یا تألیف) در آن حوزه موجود نباشد و، مهم‌تر، مخاطبان «تلاش مازوخیستی و طاقت‌فرسای مترجم» دانشجویان باشند، دیگر گریزی از به‌کارگیری این ترفند نیست. با این تفاوت که صادقانه باید اذعان داشت که محصول کاریست این ترفند، یعنی صفحاتی که در این مقدمه برای معرفی جامعه‌شناسی هنر نگاشته شده، چیزی جز «برگردان» یا، در بهترین حالت، «مونتاز» ایده‌های خود «آن‌ها» نیست. در این سطور مترجم‌نوشت نه از «اندیشه‌ورزی» خبری است و نه از «تولید علم و معرفت» (که به‌ویژه در آکادمی‌های ایران، به تعبیر یوسف اباذری، چیزی شبیه تولید جوراب را در ذهن تداعی می‌کند). اما چاره چیست جز آن‌که در سرآغاز کتابی تدوین‌شده از ۱۲ مقاله‌ی نویسندگان مختلف، مترجم نیز به‌قصد آشنایی بیشتر دانشجویان با «مبانی فکری» حوزه‌ی مربوطه به مونتاز و سرهم‌بندی برخی مطالب روی آورد.

کوششِ روشمند برای تأمل جامعه‌شناختی بر هنر محصول تحولات فکری-اجتماعی نیمه‌ی دوم قرن بیستم است و «جامعه‌شناسی هنر در مقام رشته‌ای مستقل و منفک از فلسفه، تاریخ هنر و نقد هنری، صرفاً در دوران پس از جنگ جهانی دوم شکل گرفت» (زولبرگ، در رامین، ۱۳۹۰: ۱۷۷). پیش از آن کسانی همچون آرنولد هاووزر و پیتریم سوروکیان با دو نگاه متفاوت، اما هر دو از منظری کلان، به تحقیق و تفحص در تاریخ اجتماعی هنر پرداخته بودند، لیکن تحقیقات آنان با آنچه بعدها عنوان جامعه‌شناسی هنر به خود گرفت تفاوت داشت. رشته‌ی نوظهور جامعه‌شناسی هنر در ورسیون‌های مختلفش بر تعدادی مفروضات بنیادین متکی است که دیگر حوزه‌های پژوهشی تحلیل هنر (مانند فلسفه‌ی هنر، تاریخ هنر، نقد هنری و جز آن) لزوماً به آن‌ها معتقد نیستند. به‌طور مثال، این تصور رمانتیک قرن نوزدهمی که هنر واجد تفاوتی ماهوی با سایر تولیدات و مصنوعات بشری است و هنرمند موجودی یگانه، ممتاز و برکنده از زمینه‌های اجتماعی است، در این جا قویاً به پرسش گرفته می‌شود. نه هنر واجد ذاتی استعلایی است و نه هنرمند ورای روابط و مناسبات اجتماعی و شرایط تاریخی قرار دارد. آفرینش هنری همواره در تعاملی دیالکتیکی با زمینه‌های اجتماعی و شرایط تاریخی و کلیت زندگی روزمره اتفاق می‌افتد. به تعبیر ژان دو وینیو، «نقطه‌ی شروع هرگونه تلاش برای تحلیل جامعه‌شناختی اثر هنری بررسی هم‌زمان تجربه‌ی واقعی خلاقیت و تجربه‌ی عملی و پویایی زندگی در متن جامعه است. هدف مطالعه‌ی رابطه‌ی میان تجربه‌ی تخیلی و دینامیسم اجتماعی است» (دو وینیو، ۱۳۸۸: ۷). دیگر نه فقط از معیارهای جهان‌شمول و فراتاریخی برای قضاوت درباره‌ی آثار هنری و تمییز هنر از غیرهنر خبری نیست، بلکه همه‌ی کوشش‌ها در خدمت تحلیل و افشای این مسئله قرار گرفته است که این معیارها و ضوابط و قواعد حاکم بر جهان‌های هنری تماماً ریشه در فرهنگ‌های گوناگون و شرایط تاریخی ویژه دارند. تعامل دیالکتیکی و پیچیده‌ی آفرینش هنری با تاریخ، ایدئولوژی، گفتمان، اقتصاد سیاسی و کلاً با سازوکارهای مادی تمدن همان زمینه‌ی عینی‌یی است که انواع ملاک‌های قضاوت، اشکال ذائقه و مراجع داوری درخصوص چیستی هنر و کیستی هنرمندان را مشروط می‌سازد. بر

مبنای همین پیش فرض است که در ورسیون‌های مختلف جامعه‌شناسی هنر موضوعاتی از قبیل «نقش نهادها و فرایندهای اجتماعی در پیدایش یا زوال آثار هنری»، «رابطه‌ی فرم‌ها-سبک‌های هنری با نهادهای اجتماعی»، «عملکرد هنرمندان در متن مناسبات گفتمانی و تعامل آنان در محیط کار»، «نقش بازارهای هنری و نظام‌های توزیع و فروش و پاداش و نیز نقش واسطه‌ها، منتقدان و دلالان در شناساندن هنرمندان و آثار هنری» مورد بررسی قرار می‌گیرند.

از این رو استخوان‌بندی برنامه‌ی پژوهشی جامعه‌شناسی هنر به این آگزیوم مبتنی است که تاریخ هنر، تاریخ تحول درون‌ذاتی سبک‌های هنری نیست، بلکه داستان کشمکش گروه‌ها و گفتمان‌ها بر سر نام‌گذاری و هویت‌بخشی به برخی آثار و ستاندن همه‌ی این‌ها از برخی دیگر است. این کشمکش‌ها همواره در چارچوب یک «قلمرو» رخ می‌دهد و در واقع برساننده و خمیرمایه‌ی همان «جهان هنری» یا «میدان»ی است که چیزی به نام هنر و کسی به نام هنرمند در آن‌جا خلق می‌شود. به تعبیر بوردیوی، آفرینش هنری در میدان تولید هنری که همچون هر میدان اجتماعی دیگری منطبق، قواعد و روابط قدرت خاص خود را دارد اتفاق می‌افتد و نحوه‌ی عملکرد هنرمند حاصل تعامل هبیتاس او با قواعد این میدان است. یا به قول هوارد بکر، آفرینش هنری در «جهان هنری» رخ می‌دهد جهانی که واجد عرف‌ها، قواعد و قراردادهای خاص خود است و به تناسب نحوه‌ی فعالیت هنرمند، به شکل‌های مختلفی همچون رشته‌ی هنری (موسیقی، نقاشی، مجسمه‌سازی و...)، محیط و فضای محلی و فرهنگ بومی، و نیز خلوت شخصی، انزوا و تکیه بر انگیزه‌های شخصی، خود را بر هنرمند تحمیل می‌کند. لذا در تولید اثر هنری طیفی از قواعد و الزام‌ها و نیز موانع و گروه‌ها (مانند حامیان، دستیاران، مدیران، منتقدان، خریداران و سازمان‌ها) نقش دارند.

چنان‌چه بخواهیم پروژه‌ی تحقیقاتی جامعه‌شناسی هنر را با واژگان یکی دیگر از بانیان این رشته یعنی ژان دو وینیو صورت‌بندی کنیم باید بگوییم که این حوزه‌ی پژوهشی اساساً درصدد پاسخ‌دادن به این سؤال است که خلاقیت، خیال و نبوغ تا چه اندازه در زندگی اجتماعی ریشه دارند و تجربه‌ی تخیلی هنرمند که پیوندی ارگانیک با

واقعیت‌های اجتماعی روزمره دارد چگونه در اثر هنری انعکاس می‌یابد. درهم‌بافتگی تخیل هنری و دینامیسم اجتماعی همان معمایی است که جامعه‌شناسی هنر سعی در گشودن آن دارد و از آن‌جا که نه جامعه و نه هنر «هیچ‌گاه به شکل نهایی نمی‌رسند»، این درهم‌بافتگی در هر برهه‌ای در شکلی خاص و متفاوت نمود می‌یابد. از دید دو وینیو، فهم عمیق این درهم‌بافتگی مستلزم طرد و نفی اسطوره‌هایی همچون «ذات و اصالت اثر هنری»، «منشأ بدوی هنر»، «هنرها فرع واقعیت و طبیعت‌اند» و «پیوند دائمی آفرینش هنری با امر مقدس» است (دو وینیو، ۱۳۸۸: ۲۲-۳۰). با طرد این اسطوره‌ها، مفهوم ایده‌آل و ناب زیبایی هم کنار گذاشته می‌شود و جامعه‌شناس از دام این توهم اشرف‌منشانه که یگانه طریق بایسته‌ی فهم آثار هنری بررسی چگونگی تکوین آن‌ها در ذهن هنرمند است، رهایی می‌یابد. خلاصه این که جامعه‌شناسی هنر ضمن تأیید یگانگی و بداعت کار هنری، می‌کوشد آن را در متن کلیت اجتماعی زنده و در بافت رؤیاهای تجربه‌ی روزمره قرار دهد. از این روست که ترسیم هر نوع خط تمایز میان ابعاد ذهنی و عینی اثر یا میان فرم و محتوای آن کاملاً بی‌معناست؛ این وجوه درهم‌تنیده و به‌هم‌پیچیده‌اند. بداعت و یگانگی اثر هنری در آن است که هنرمند، درست به سبب نبوغ و نوآوری‌اش، همواره مجموعه‌ای از چیزها، نشانه‌ها و مفاهیم را در قالب شکل یا منظومه‌ی متفاوت عرضه می‌کند، اما این نوآوری را دقیقاً در متن تحولات و پویایی‌های اجتماعی به انجام می‌رساند. به عبارتی بسیاری از نوآوری هنری در زمان تحولات ساختاری نضج می‌گیرد. بنا به گفته‌ی دو وینیو «تقریباً همه‌ی دوره‌های بزرگ خلاقیت هنری با این‌گونه تحولات اجتماعی هم‌زمان بوده‌اند» (همان: ۶۸). اثر هنری نمایانگر فعالیت خلاقانه‌ی فردی است که روابط و مناسبات اجتماعی موجود را به چالش می‌کشد تا آشکال تازه‌ای از گروه‌بندی‌ها و تعاملات اجتماعی را جست‌وجو و متحقق کند. اما همین فعالیت آفرینش‌گرانه و تخیل‌آمیز تنها در تعامل با پویایی‌های اجتماعی است که امکان تحقق می‌یابد. آفرینش هنری همان اندازه به عنصر تخیل آغشته است که آفرینش اجتماعی، لذا جداکردن تخیل از واقعیت اجتماعی امری است ناممکن. واقعیت‌ها، رخدادها و پدیده‌های اجتماعی به شیوه‌ای تخیل‌آمیز در قالب

کنش‌ها، گفتارها و درهم‌کنش‌های افراد جامعه برساخته می‌شوند (آفرینش اجتماعی). هنرمند همین برساخت‌ها را به شکلی دیگر و در قالب اثر هنری از نو ترکیب‌بندی می‌کند و برمی‌سازد (آفرینش هنری). اثر هنری نمادها، نشانه‌ها، ایماژها و معناهای اجتماعی را در خود متبلور می‌سازد و درست به این معنا ریشه در تجربه‌ی اجتماعی دارد. آفرینش هنری، از یک سو، کوششی است در جهت گسترش و اعتلای تجربه‌ی زنده‌ی اجتماعی و، از دیگر سو، نشانگر تلاشی است برای فراروی از محدوده‌هایی که ساختارها و نهادهای اجتماعی بر سر راه شکوفایی تجربه‌ی اجتماعی بشر قرار می‌دهند. «هنر دینامیسیم اجتماعی را با وسایل دیگری تداوم می‌بخشد» (همان: ۱۷۵).

درهم‌بافتگی آفرینش هنری و مناسبات اجتماعی چنان در جامعه‌شناسی هنر موضوعیت دارد که سایر نظریه‌پردازان این حوزه نیز عمده‌ی سعی‌شان را صرف صورت‌بندی آن کرده‌اند. در این میان شاید جَنَت وُلف و پیر بوردیو از بقیه برجسته‌تر باشند. لذا برای تکمیل ایده‌های دو وینیو و نیز به‌منظور معرفی بهتر حوزه‌ی جامعه‌شناسی هنر لازم می‌دانم به ایده‌های این دو نیز قدری بپردازم. آرای وُلف در این حوزه عمدتاً در چارچوب تحلیل او از تعامل پیچیده‌ی کنش بشری و ساختارهای اجتماعی قرار می‌گیرد. از دید وی همه‌ی کنش‌های بشری، از جمله کنش‌های خلاقانه و نوآورانه، در متن ترکیب‌بندی پیچیده‌ای از روابط و مناسبات ساختاری شکل می‌گیرند. لذا هر نوع تحلیل آفرینش هنری که بخواهد این شرایط ساختاری را در اپوخه قرار دهد به دام نوعی انتزاعی‌گری و تفکر استعلایی فرومی‌افتد. ایده‌ی جدایی هنرمند از زندگی روزمره‌ی آدمیان معمولی، که مطابق با آن هنرمند مظهر آرمانی کار غیراجباری، خلاقانه و معنادار است، زاده‌ی شرایط سیاسی-اجتماعی خاصی در مدرنیته‌ی اولیه است (وُلف، ۱۳۶۷: ۳۰-۳۵). هنرمندان نه در جوامع پیشاسرمایه‌داری و نه در جوامع سرمایه‌داری هیچ‌گاه به این معنا که ورای همه‌ی روابط و مناسبات، استعدادهای آفرینش‌گرانه‌ی خود را شکوفا ساخته‌اند آزاد نبوده‌اند، تنها تفاوت این است که در جوامع سرمایه‌داری کار هنری به کاری بیگانه‌شده و مسخ‌کننده بدل شده است، زیرا اثر هنری امروزه در متن جامعه‌ای از هم‌گسیخته و کالایی‌شده پدید می‌آید (همان: ۴۵-۵۲). از همین جاست که

وُلف بحث رابطه‌ی هنر و ایدئولوژی در دوران سرمایه‌داری را پیش می‌کشد. او بر این باور است که اثر هنری با وجود استقلال ابعاد زیبایی‌شناختی‌اش نمی‌تواند تهی از درونمایه‌ی ایدئولوژیک باشد. البته این رابطه بسیار پیچیده است: از یک سو نمی‌توان از تعلق طبقاتی محض یک ایدئولوژی، انسجام آن و سلطه‌ی تمام‌عیارش حرف زد و از دیگر سو نفی استقلال نسبی ابعاد زیبایی‌شناختی آثار هنری راه را بر ارائه‌ی هر تحلیلی می‌بندد. لذا صحیح‌تر آن است که بگوییم تبلور ایدئولوژی در هنر همواره به وساطت «شرایط تولید هنری» (ابزارها، فنون، مواد و زمینه‌های عینی تاریخی و اجتماعی) و «قراردادهای زیبایی‌شناختی» (مادیت نشانه‌ها، زبان و عینیت رمزگان و قواعد زیبایی‌شناختی) تحقق می‌پذیرد. پس ایدئولوژیک‌بودن آثار هنری به این معناست که این آثار در عین حفظ ابعاد زیبایی‌شناختی خود نمی‌توانند ورای گرایش‌های ایدئولوژیک وجود داشته باشند. در واقع در نظریه‌ی وُلف هم بر استقلال نسبی ابعاد زیبایی‌شناختی متن و هم به رسوخ ایدئولوژی در آن تأکید می‌شود. نظریه‌ی وُلف به تعبیر خودش، «نوعی دفاع مستدل از زیبایی‌شناسی جامعه‌شناختی است» (وُلف، ۱۳۸۹: ۱۴). بدین معنا که ارزش زیبایی‌شناختی را نمی‌توان به مختصات اجتماعی، سیاسی یا ایدئولوژیک تقلیل داد، اما در عین حال درک چیرستی آن فقط در چارچوب جامعه‌شناسی هنر امکان‌پذیر است. هنر و زیبایی‌شناسی اموری تاریخی‌اند و حتا «طبع زیبایی‌شناختی بی‌غرضانه» نیز دارای تاریخ است (همان: ۲۷). به گفته‌ی الیزابت برد^۱ «اثبات فرض بی‌طرفی زیبایی‌شناختی... ناممکن است، چراکه این خود فرایند تاریخی است که ارزش اعطا می‌کند» (برد، ۱۹۷۹: ۴۳). خلاصه این که به باور وُلف، سبک‌ها و ژانرهای هنری واجد حیاتی مستقل‌اند، اما در تحلیلی جامعه‌شناختی تعاملی دیالکتیکی با فرایندهای نهادی، ترجیحات ایدئولوژیک و منظومه‌های منافع دارند. تجربه‌ی زیبایی‌شناختی به‌رغم استقلال نسبی‌اش از دیگر ساحت‌های تجارب بشری در نهایت برساختی تاریخی است.

البته بوردیو از این قضیه صورت‌بندی‌یی به‌مراتب پیچیده‌تر و راه‌گشایتر ارائه می‌دهد که کمابیش برای اکثر محققان آشناست. صورت‌بندی او با ابتدا بر نوعی معرفت‌شناسی رابطه‌گرا^۱ می‌کوشد بر هر نوع دوگرایی (از جمله دوگرایی ذات/ نمود، ذهن/ عین، تعیین‌گرایی/ اراده‌گرایی و تبیین بیرونی/ درونی) غلبه کند. از دید او، غلبه بر این دوگرایی‌ها کار چندان ساده‌ای نیست و بسیاری از رویکردهایی که داعیه‌ی فهم عمیق و معتبر هنر و زیبایی‌شناسی را داشته‌اند به‌نحوی از انحا در دام این یا آن دوگرایی گرفتار آمده‌اند. فی‌المثل آن‌هایی که کوشیده‌اند با تمسک به متدهای روانکاوانه، مطالعه‌ی تاریخچه‌ی زندگی مؤلف و تحلیل شرایط اجتماعی-تاریخی پیدایش اثر به درک معنای نهفته در اثر نائل آیند، تبیین بیرونی را بر تبیین درونی ترجیح داده‌اند؛ و در مقابل، آن‌هایی که معتقدند متن واجد نوعی هستی مستقل و خودارجاع^۲ با تمهیدات و قواعد خودبسنده است که برای درک معنای آن فقط باید به خودش رجوع کرد، حامیان تبیین درونی‌اند که از آن‌جمله می‌توان به فرمالیسم روسی و برخی اشکال تحلیل هرمنوتیکی اشاره کرد.

بوردیو با ابداع مفاهیمی همچون «میدان»، «موضع»، «موضع‌گیری»، «تولید فرهنگی»، «میدان تولید فرهنگی»، «زیرمیدان تولید ادبی-هنری»، «سرمایه‌ی فرهنگی»، «همگونی ساختاری» و «هَبیتاس» می‌کوشد با تکیه بر تفکر رابطه‌گرا منطق تعامل آفرینش هنری با ساختارهای اجتماعی را تبیین کند. بر این اساس، آفرینش هنری صرفاً محصول خلاقیت و نبوغ هنرمند ناب و تک‌افتاده نیست و لذا نباید به دام رویکردهای سوژه‌محور و مؤلف‌گرا افتاد؛ اما همچنین نمی‌توان آن را به جهان بیرون از متن نیز فروکاست. اثر هنری محصول تعامل دیالکتیکی هَبیتاس هنرمند و میدان تولید هنری به‌مثابه‌ی فضای اجتماعی است. بین موضع هنرمند، یا همان موقعیت او در میدان، و موضع‌گیری‌های طرح‌شده در اثر هنری نوعی همانندی ساختی وجود دارد (بوردیو، ۱۹۹۳: ۱۸۲). تولید هنری حاصل هَبیتاس‌هایی است که در میدان تولید هنری از خصلت‌ها، آموخته‌ها

1. relational epistemology

2. self-referential

و اندوخته‌های خاصی برخوردار شده‌اند. جامعه‌ی مدرن قلمرو میدان‌های متمایز و موقعیت‌های متناقض درون این میدان‌هاست. موقعیت متناقض هنرمندان در میدان تولید هنری و ادارشان می‌کند به استراتژی تمایز روی بیاورند (فاولر، ۱۹۹۸: ۶۰). لازمی ورود به این میدان آشنایی با منطق و قواعد آن و کسب مهارت برای رقابت بر سر سرمایه‌های فرهنگی و اجتماعی و نمادین موجود در آن است. بنابراین هنرمند در خلأ یا در فضایی تهی دست به خلق اثر هنری نمی‌زند، بلکه میزان برخورداری او از آشکال گوناگون سرمایه نقش عمده‌ای در موفقیت یا عدم موفقیتش ایفا می‌کند. اما از آنجا که خلاقیت هنری او محصول هبیتاس بازانديشانه‌ای است که درصدد تغییر قواعد و عرف‌های حاکم است، آثار هنری او را نمی‌توان به تعیین‌کننده‌های بیرونی فروکاست. تحلیل جامعه‌شناختی باید بتواند درک ذهنی هنرمندان از آفرینش هنری‌شان را تفسیر کند و خود تجربه‌ی هنری را تفسیر نماید (الیوت و ترنر، ۱۳۹۰: ۵۶۶).

در اندیشه‌ی بوردیو هر میدان نوعی شبکه‌ی روابط عینی میان موقعیت‌هاست. این روابط بر سازنده‌ی قواعد حاکم بر کنشگران‌اند. اما خود همین قواعد همواره محل منازعه هستند. در این میان بر میدان تولید هنری نیز برخی قواعد حاکم است که عمده‌ترین‌شان قاعده‌ی «بی‌طرفی» است. طبق این قاعده، هنرمند نوآور آن کسی است که با فاصله‌گرفتن از منطق مبادلات اقتصادی در جهت خلق بی‌طرفانه‌ی ناب‌ترین اثر هنری بکوشد. قاعده‌ی دیگر این میدان فرایند «اصالت‌بخشی» است که از نزاع دائمی میان نوگرایان و سنت‌گرایان نشئت می‌گیرد و نتیجه‌ی آن دغدغه‌ی بازگشت به ماهیت واقعی هنر و بهادادن به «آثار معتبر» است. در این میدان همچنین منازعه‌ی دیگری میان بخش مستقل و بخش وابسته جریان دارد که بر مبنای آن طرفداران هنر مستقل، هنر عامه‌پسند را به وابستگی به میدان اقتصاد و هنر متعهد را به وابستگی به میدان سیاست متهم می‌کنند. قاعده‌ی دیگر این میدان سیطره‌ی سرمایه‌ی فرهنگی شامل تمایلات پایدار فرد، کالاهای فرهنگی، مهارت‌ها و انواع دانش مشروعه است (بوردیو، ۱۹۸۶: ۴۷). علاوه بر این‌ها بوردیو بحث مصرف و ذائقه‌ی هنری را نیز پیش می‌کشد. به باور او میان سلسله‌مراتب هنرها (و نیز سلسله‌مراتب ژانرها، مکاتب و دوره‌ها در هر یک

از هنرها) با سلسله مراتب اجتماعی مصرف‌کنندگان نوعی تناظر وجود دارد. این تناظر گواه آن است که هر مخاطبی نمی‌تواند هر اثر فرهنگی‌یی را مصرف و رمزگشایی کند. بلکه او می‌بایستی واجد توانش فرهنگی باشد، یعنی با رمزگانی که شاکله‌ی اثر هنری را تشکیل می‌دهند آشنا باشد (همان، ۲۵). ذائقه‌ی زیبایی‌شناختی محصول تاریخ است و لذا چیزی با عنوان شکل «مشروع» و «حقیقی» ادراک و ارزیابی هنر وجود ندارد. ادراک هنری و زیبایی‌شناختی، درست همانند تولید هنری، در یک میدان تکوین می‌یابد و به همین دلیل نیز تاریخی است.

نکته‌ی آخر این که کارکرد مصرف هنری مشروعیت‌بخشیدن به تفاوت‌های اجتماعی است. حوزه‌ی «مشروع» و «قدسی» فرهنگ با انکار لذت‌جویی نازل، عوامانه و مغرضانه در واقع از اقصای اجتماعی‌یی دفاع می‌کند که قادرند لذت‌هایی متعالی، منزه، بی‌غرض و متشخص داشته باشند. این منطق بازتولیدگر تمایز و تقسیم‌بندی اجتماعی است و به آن مشروعیت می‌بخشد.

کتاب حاضر با عنوان «جامعه‌شناسی هنر»، خود مونتازی است از ۱۲ مقاله و یک مقدمه که ویراستاران در معرفی و تشریح مقالات نوشته‌اند. این مقالات بر مبنای تقسیم‌بندی «تأملات نظری» و «پژوهش‌های موردی» در قالب دو بخش اصلی نظری و پژوهشی گردآوری شده‌اند. البته نیازی به توضیح نیست که مقصود ویراستاران از این تقسیم‌بندی تأیید جدایی خام‌اندیشانه و ساده‌انگارانه‌ی نظریه و پژوهش نیست، بلکه، چنان‌که خود در مقدمه آورده‌اند و محتوای مقالات نیز گواه آن است، در این حوزه، به سبب سیطره‌ی منطق ضدپوزیتیویستی، نظریه و عمل چنان به شیوه‌ای دیالکتیکی درهم‌تنیده‌اند که جداکردن‌شان حاصلی جز فروریزی کل بنای «تأمل جامعه‌شناختی بر هنر» ندارد. مقالات کتاب در مقدمه‌ی ویراستاران به تفصیل معرفی گردیده‌اند، لذا ما در این جا از انجام این «رسالت خطیر و دائمی مترجمین» معاف می‌شویم. امیدوارم ترجمه‌ی این کتاب بتواند کمکی باشد به پژوهشگران و دانشجویان علاقه‌مند به فهم جامعه‌شناختی هنر.

منابع

الیوت، آنتونی و ترنر، برایان (۱۳۹۰). *برداشته‌هایی در نظریه‌ی اجتماعی معاصر*، ترجمه‌ی فرهنگ ارشاد، تهران: انتشارات جامعه‌شناسان.

دو وینیو، ژان (۱۳۸۸). *جامعه‌شناسی هنر*، ترجمه‌ی مهدی سحابی، تهران: نشر مرکز.

دلوز، ژیل (۱۳۹۲). *سینما ۱، حرکت-تصویر*، ترجمه‌ی مازیار اسلامی، تهران: انتشارات مینوی خرد.

زولبرگ، ورا (۱۳۹۰). «مروری بر جامعه‌شناسی هنر»، در رامین، علی (۱۳۹۰). *نظریه‌های فلسفی و جامعه‌شناختی در هنر*، تهران: نشر نی.

وُلف، جَنّت (۱۳۶۷). *تولید اجتماعی هنر*، ترجمه‌ی نیره توکلی، تهران: نشر مرکز.

وُلف، جَنّت (۱۳۸۹). *زیبایی‌شناسی و جامعه‌شناسی هنر*، ترجمه‌ی بابک محقق، تهران: مؤسسه‌ی نشر آثار هنری «متن».

Bird, Elizabeth (1979). "Aesthetic Neutrality and the Sociology of Art", in *Ideology and Cultural Production*, ed. Michele Barrett, Philip Corrigan, Annette Kuhn and Janet Wolff (London: Croom Helm).

Bourdieu, P (1993). *The Field of Cultural Production*, Polity Press.

Bourdieu, P (1986). *The Forms of Capitals*, in j. G. Richardson, *Handbook of Theory and Research for Sociology of Education*, Greenwood Press, New York.

Fowler, B (1998). *Pierre Bourdieu & Cultural Theory*, SAGE Publications.

درآمد

«هنر» و جامعه‌شناسی

دیوید انگلیس و جان هاگسون

واژه‌ی «هنر» برای شما چه معنایی دارد؟ آیا تصاویر نقاشی‌ها و مجسمه‌هایی در نگارخانه‌ها را به یادتان می‌آورد یا ارکسترهایی که بتهوون و موتسارت را می‌نوازند؟ بیان‌گر آثار نوابغ بزرگ است یا چیزهای کسل‌کننده‌ی پرتکلف؟ آیا نقاشی‌های جان کانستبل^۱ و کلود مونه^۲ را به یادتان می‌آورد یا چیدمان‌های^۳ تریسی امین^۴ و دیمین هرست^۵ را؟ شما را به یاد غروب‌هایی دلپذیر می‌اندازد یا شب‌های ملال‌بی‌پایان؟ هنر معمولاً تهییج‌تان می‌کند یا توی ذوق‌تان می‌زند؟ آیا فیلم‌های آرنولد شوازننگر را بر اجراهای باله، یا بریجت جونز را بر جین آستین ترجیح می‌دهید؟ آیا واژه‌ی هنر برای شما به معنای چیزهایی است که احساس می‌کنید بدون آن‌ها نمی‌توانید زندگی کنید یا چیزهایی را به یادتان می‌آورد که اصلاً علاقه‌ای به آن‌ها ندارید؟

پاسخ شما به پرسش‌های فوق و پرسش‌های مشابه هرچه باشد چیزهای بسیاری درباره‌ی سلیقه و خلق‌وخوی شخصی‌تان، و نیز راجع به جایگاه‌تان در جامعه آشکار

۱. John Constable، نقاش منظره‌پرداز انگلیسی (۱۷۷۶-۱۸۳۷). -م.

۲. Claude Monet، نقاش فرانسوی و بنیان‌گذار مکتب امپرسیونیسم (۱۸۴۰-۱۹۲۶). -م.

3. installations

۴. Tracey Emin، هنرمند بریتانیایی و از اعضای حلقه‌ی هنرمندان جوان بریتانیا (۱۹۶۳ -). -م.

۵. Damien Hirst، هنرمند بریتانیایی و از اعضای حلقه‌ی هنرمندان جوان بریتانیا (۱۹۶۵ -). -م.

می‌کند. همان‌طور که در این کتاب خواهیم دید، اگر به نقش هنر در جامعه بیندیشیم به درکی از این‌که جامعه چگونه کار می‌کند خواهیم رسید. حتا کسانی که کوچکترین علاقه‌ای به هنر ندارند یا عملاً از آن متنفرند، وقتی عقایدشان را [در این زمینه] ابراز می‌دارند ناخواسته چیزهای بسیاری راجع به خود افشا می‌کنند.

بر همین قیاس، نگرش کلی یک جامعه به هنر چیزهای بسیاری درباره‌ی آن جامعه به ما می‌گوید. با بررسی نقش هنر در یک جامعه‌ی معین می‌توان خط سیر امور و طرز کار آن جامعه را فهمید. آیا در جامعه‌ی موردنظر هنر، در اشکال گوناگون آن، نقشی محوری دارد یا صرفاً در حاشیه است؟ آیا طیف‌های مختلف مردم در تولید هنر مشارکت دارند یا منفعل‌اند؟ آیا مخاطبان هنرهای خاص متعلق به اقشار مختلف جامعه‌اند یا فقط به گروه‌هایی مشخص تعلق دارند؟ آیا اشکال هنری در دسترس همگان‌اند یا فقط ملک طلق نخبگانی ممتازند؟ با پاسخ‌دادن به این‌گونه پرسش‌ها می‌توان جنبه‌های مهمی از ماهیت جامعه به‌مثابه‌ی کل را فهمید. به بیان دیگر، تأمل در هنر یکی از مناسب‌ترین شیوه‌های تأمل در جامعه است.

عکس قضیه نیز صادق است: از طریق مطالعه‌ی جامعه چیزهای بسیاری درباره‌ی هنر درک می‌کنیم. دقیق‌تر بگوییم، با بررسی روابط هنر و جامعه می‌توان هنر را به‌طرزی عمیق‌تر و بهتر از آنچه که معمولاً از طرق دیگر امکان‌پذیر است، فهمید. این اصلی‌ترین ادعای جامعه‌شناسی هنر است. این رشته شیوه‌ای از اندیشیدن درباره‌ی هنر ارائه می‌کند که دیگر رشته‌های دانشگاهی یا آن را کم‌اهمیت می‌شمارند یا به‌کلی نادیده می‌گیرند. مطالعه‌ی زمینه‌های اجتماعی تولید، مدیریت و مصرف هنر (که به‌ترتیب توسط هنرمندان، مدیران سالن‌های کنسرت یا صاحبان نگارخانه‌های هنر، و مخاطبان به انجام می‌رسد) به ما کمک می‌کند گام‌هایی اولیه برای فهم این مسئله برداریم که هنر واقعاً چیست، چه کارکردی در جامعه دارد و واجد چه دلالت‌هایی برای شیوه‌ی زندگی است.

بنابراین، مطالعه‌ی جامعه‌شناختی هنر صرفاً یک فعالیت تخصصی دانشگاهی نیست؛ حوزه‌ای محدود نیست که فقط برخی موضوعات پیچیده‌ی مورد علاقه‌ی عده‌ای متخصص را بررسی کند. صرفاً هم حوزه‌ی مورد علاقه‌ی گروه موسوم به

«شیفتگان هنر» نیست. به عکس، جامعه‌شناسی هنر معمولاً ایده‌ها و نکته‌هایی را عرضه می‌کند که هضم‌شان برای اعضای این گروه (یعنی برای آن‌هایی که زندگی‌شان بر محور هنر می‌چرخد، خواه کسانی که از این راه امرار معاش می‌کنند و خواه کسانی که اوقات فراغت‌شان را صرف انجام فعالیت‌های هنری می‌نمایند) آسان نیست. جامعه‌شناسی هنر برای هر آن کسی است که دوست دارد چیزی درباره‌ی جامعه و فرهنگش بفهمد. این رشته ایده‌ها و بصیرت‌هایی چالش‌برانگیز درباره‌ی ابعاد گوناگون شیوه‌ی زندگی ما در اختیارمان می‌گذارد. دلالت‌ها و استلزامات این ایده‌ها و بصیرت‌ها از محدوده‌های جهان هنری فراتر می‌روند، زیرا چیزهای مهمی را در مورد سایر ابعاد جامعه، همچون سیاست و تعلیم و تربیت آشکار می‌سازند.

جامعه‌شناسی هنر غالباً تحلیل‌هایی بسیار مناقشه‌برانگیز ارائه می‌کند، تحلیل‌هایی که تعلیم رایج و اندیشه‌های مقبول همگان را به پرسش می‌کشند. مهم‌تر از آن، این رشته منتقد سرسخت ایده‌هایی است که در دانشگاه‌ها، در جهان هنر و در زندگی روزمره درباره‌ی هنر رایج‌اند. بنابراین نباید تصور کرد که جامعه‌شناسی هنر صرفاً بخشی حاشیه‌ای از رشته‌ی جامعه‌شناسی است، بلکه باید آن را یکی از اصلی‌ترین حوزه‌های آن به شمار آورد. زیرا بدون توجه به فرم‌های هنری و نحوه‌ی کارکرد آن‌ها در جامعه، توان‌های انتقادی جامعه‌شناسی حقیقتاً تحلیل خواهد رفت.

پرسش‌های اساسی

در این کتاب آشکارا به پرسش‌های کلیدی جامعه‌شناسی هنر پرداخته می‌شود. پرسش‌هایی از این دست که:

- «هنر» چیست؟ چه چیزی «هنر» محسوب می‌شود و چه چیزی نه؟ چه کسی تعیین می‌کند که چه چیزی «هنر» است و چه چیزی «هنر» نیست؟
- هنر و جامعه به چه شکل‌هایی به هم پیوند خورده‌اند؟ سرشت جامعه چگونه بر سرشت هنر تأثیر می‌گذارد؟ هنر چگونه روابط اجتماعی را تحت تأثیر قرار می‌دهد؟
- فرم‌های هنری و فرم‌های قدرت اجتماعی چه ارتباطی با یکدیگر دارند؟

- جوامع مختلف چگونه با هنر برخورد می‌کنند؟
- آثار هنری چگونه ساخته می‌شوند؟ «هنرمند» چیست؟
- آثار هنری چگونه در میان مخاطبان توزیع می‌شوند؟
- مخاطبان چگونه آثار هنری را معنا و درک می‌کنند؟
- چرا بعضی از مردم برخی هنرها را دوست دارند و برخی دیگر را نه؟ سلیقه‌ی فرد چه چیزی درباره‌ی او به ما می‌گوید؟

مقالات این کتاب در واقع حاصل پاسخ‌های متفاوت جامعه‌شناسان و دیگر اندیشمندان به این پرسش‌ها است، پاسخ‌هایی در تلاش برای فهم معنای اجتماعی هنر.

ساختار و اهداف کتاب

این کتاب در دو بخش تنظیم شده است و دو هدف را پی می‌گیرد. در بخش نخست اندیشه‌های نظری حائز اهمیت در حوزه‌ی جامعه‌شناسی هنر مورد بررسی قرار می‌گیرند. و در بخش دوم نیز چگونگی به‌کارگیری این اندیشه‌های نظری برای تحلیل حوزه‌های هنری مختلف نشان داده می‌شوند. در واقع فصول این بخش عبارت‌اند از مطالعات موردی تجربی درباره‌ی اشکال معینی از فعالیت هنری.

این کتاب همچنین دو هدف اصلی دارد. نخستین هدف آن معرفی مضامین، موضوعات و مسائل اساسی جامعه‌شناسی هنر به خوانندگان است؛ یعنی می‌کوشد آن‌چه را که جامعه‌شناسان و دیگر اندیشمندان رشته‌های مشابه هنگام مطالعه‌ی موضوعات هنری کشف و طرح می‌کنند به کسانی که شناخت چندانی از جامعه‌شناسی هنر ندارند معرفی کند. از این حیث فصل اول (نوشته‌ی دیوید انگلیس) جایگاه ویژه‌ای دارد. این فصل طرحی کلی از مهم‌ترین مؤلفه‌های «فهم جامعه‌شناختی هنر» به دست می‌دهد و شرحی است از نظریه‌های مبنایی و تحلیل‌های تجربی‌یی که در پیوند با هم رهیافت خاص جامعه‌شناسی هنر به موضوع مورد مطالعه‌اش را شکل می‌دهند. انگلیس مشخصاً بر سرشت انتقادی جامعه‌شناسی هنر تأکید می‌ورزد و توضیح می‌دهد که رویکردهای

اصلی درون این رشته از پذیرش ساده‌ی بسیاری از اندیشه‌های رایج در جوامع کنونی در باب هنر اکره دارند.

هدف دوم این کتاب بررسی توأمان دو موضوع است: مطالعه‌ی جامعه‌شناختی هنر، امروزه در چه وضعیتی قرار دارد و در آینده به کدام سمت و سو خواهد یافت. باید بگوییم که همه‌ی فصول کتاب، هم در بخش نظری و هم در بخش تجربی، به سهم خود می‌کوشند به این پرسش پاسخ دهند که «جامعه‌شناسی هنر، با توجه به وضعیت کنونی‌اش، احتمالاً در آینده به کدام سمت و سو خواهد رفت؟». البته ما ادعا نمی‌کنیم که کتاب حاضر، که مجموعه‌ای از مقالات نویسندگان مختلف است، می‌تواند با تشخیص «نبض» جامعه‌شناسی هنر در وضعیت کنونی‌اش، دورنمای محتوم آن در آینده را پیش‌بینی کند. چنین ادعایی نسنجیده و عجولانه است. آنچه این جا ارائه می‌شود نقطه‌نظرهایی (به باور ما) راه‌گشا و سودمند درباره‌ی چالش‌های کنونی پیش روی جامعه‌شناسی هنر است، درباره‌ی موانعی که این رشته می‌بایست بر آن‌ها غلبه کند و راه‌هایی که می‌بایست برای برون‌رفت از تنگنای فعلی‌اش جست‌وجو نماید. به هیچ وجه مدعای آن را نداریم که ایده‌ها، تشخیص‌ها و راه‌حل‌های ارائه‌شده جامع و مانع‌اند، بلکه نیک آگاهییم که ممکن است جمعی از نویسندگان دیگر بر موضوعات و مسائل دیگری تمرکز کنند. با این وصف باور ما در مقام ویراستار این است که بسیاری از موضوعات طرح‌شده و نیز شماری از راه‌حل‌های ارائه‌شده در راستای بسط جامعه‌شناسی هنر توسط نویسندگان این کتاب مورد توجه اکثر خوانندگانی قرار خواهد گرفت که با این حوزه آشنا هستند و نقاط ضعف و قوت گوناگون آن را تشخیص می‌دهند. تصورمان بر این است که خواننده‌ای که با مسائل این حوزه آشنایی پیشین دارد با خواندن فصول این کتاب راه‌های بسیار مفیدی خواهد یافت برای تأمل بیشتر در این باره که مطالعه‌ی جامعه‌شناختی هنر در سال‌های آتی چگونه باید ادامه یابد.

شیوه‌های دیدن

نویسندگان این کتاب درباره‌ی وضعیت کنونی و آتی جامعه‌شناسی هنر چه ایده‌ها و

مضامینی را مطرح می‌کنند؟ در این جا کلیدی‌ترین مضامین کتاب، که به باور ما مخرج مشترک مقالات نویسندگان هستند، را به اختصار شرح می‌دهیم. نخستین نکته‌ای که می‌بایست متذکر شویم آن است که کارهای بوردیو در جامعه‌شناسی هنر بر بسیاری از فصل‌های این کتاب سایه افکنده است. صرف‌نظر از مشکلات گریزناپذیر پیش روی این قبیل کتاب‌ها (این‌که تا چه حد توانسته‌اند کل یک حوزه را پوشش دهند) این امر در واقع نشان‌دهنده‌ی اهمیت والای کارهای بوردیو — چه در حوزه‌ی جامعه‌شناسی هنر و چه به‌طور کلی در حوزه‌ی جامعه‌شناسی فرهنگ — در عصر حاضر است. از این رو فصل دوم کتاب (مقاله‌ی جرمی لین) به شرح انتقادی تحلیل بوردیو از «میدان تولید فرهنگی» اختصاص یافته است. این فصل خلاصه‌ای قابل فهم و بسیار روشن از تحلیل بوردیو درباره‌ی ساخت‌یابی اجتماعی روابط حاکم بر تولید هنری را فراهم می‌آورد. طبق نظریه‌ی بوردیو، «جهان هنری»^۱ میدانی است که ساختار آن بر محور تعارض

بین کهن‌کیش‌های هنری و شورش‌گران-نوآوران هنری قوام یافته است. بسیاری از جامعه‌شناسان این نظریه را ابزار مناسبی برای تأمل در سرشت اجتماعی فعالیت‌های هنری می‌دانند. شاهد آن‌که در مقالات همین کتاب از این نظریه برای فهم فعالیت‌ها و فرم‌های هنری متنوع استفاده شده است: آندرو تودور برای تحلیل سینمای هنری (فصل نهم) و آلن سوینگ‌وود در تحلیل اپرا (فصل دهم). این نویسندگان از مفهوم بوردیویی میدان^۲ به شیوه‌ای یکسان استفاده نکرده‌اند. مثلاً سوینگ‌وود آن را برای ارائه‌ی تحلیلی بدیع از تکوین اپرا به کار گرفته است. طبق تحلیل بدیع او، اپرا یک فعالیت هنری ممتاز است که روزه‌روز بیشتر از زیر سیطره‌ی مستقیم اشرافیت رهایی یافته است. اما تودور این مفهوم را به کار گرفته تا چگونگی شکل‌گیری حوزه‌ی متمایز سینمای هنری در بریتانیای سده‌ی بیستم را تحلیل کند و همچنین نشان دهد که چگونه این حوزه بر اثر هجوم نیروهایی همچون ویدئوی خانگی دستخوش زوال و فروپاشی شد. استفاده‌ی تودور از ترمینولوژی میدان به‌ویژه در بخش نخست مقاله‌اش نوآورانه است، زیرا هم

1. art world

2. field

بوردیو و هم‌پروانش بیشتر گرایش داشته‌اند تکوین تاریخی میدان‌های هنری را تحلیل کنند تا افول و فروپاشی آن‌ها را.

می‌توان گفت جامعه‌شناسی هنر در روزگار کنونی توان قابل‌ملاحظه‌ای برای تحقق‌بخشیدن به آن چیزی را دارد که بوردیو «نیاز کلی جامعه‌شناسی» می‌نامید: مطالعه‌ی موضوعات خاص را نمی‌توان به صورت تکرار و تکرار و تکرار انجام داد، بلکه باید بر زرادخانه‌ای از روش‌های گوناگون تکیه کرد. در کتاب حاضر طیف وسیعی از این روش‌ها که جامعه‌شناسان برای فهم موضوعات هنری به کار می‌گیرند معرفی شده‌اند: اتنوگرافی (پُل ویلیس در فصل پنجم)، تحلیل اسناد تاریخی (تودور)، «خوانش عمیق»^۱ متون مختلف از منظر جامعه‌شناسی (سوینگ‌وود، مایک هپ‌وُرت در فصل هشتم) و تحلیل تجربی واکنش‌های منتقدان و مخاطبان عام به متون معین در شرایط اجتماعی-تاریخی مشخص (هپ‌وُرت، ویلیس). تنوع روش‌های تحقیق در جامعه‌شناسی، برای جامعه‌شناس هنر یک نعمت است. در واقع مشخصه‌ی اصلی این مجموعه رویکردها به موضوعات هنری عبارت است از تنوع روش‌هایی که برای مطالعه‌ی حوزه‌ی موردعلاقه‌ی محقق در دسترس او هستند.

این‌که آیا تأثیر بوردیو (که متأسفانه در سال ۲۰۰۲ درگذشت) بر جامعه‌شناسی هنر تا آینده‌ای دور باقی خواهد ماند یا نه، جای بحث دارد. آنچه در این‌جا می‌توانیم بگوییم این است که اگرچه در فصل‌های این کتاب فواید رویکرد بوردیویی در مطالعه‌ی موضوعات تولید و مصرف هنری به‌کرات عیان شده است، لیکن هنوز برخی مسائل وجود دارند که در این رویکرد از دایره‌ی بحث به کنار گذاشته می‌شوند. البته، به یک معنا، این نقص خود بوردیو نیست. چنان‌که جَنَت وُلْف (فصل ششم) متذکر می‌شود، به شیوه‌های بسیاری می‌توان از کار بوردیو استفاده کرد، حتا به‌منزله‌ی «ابزاری برای دفاع از تجربه‌گرایی» در خام‌ترین شکل آن. یا آن‌گونه که دیوید انگلیس (فصل هفتم) استدلال می‌کند، رویکرد بوردیو در مطالعه‌ی موضوعات هنری، با وجود آن‌که

دائماً گوشزد می‌کند «متنقد» همه‌ی انواع اندیشه‌های تثبیت‌شده است، در معرض این خطر قرار دارد که سر از نوعی جزم‌اندیشی درآورد که در آن همه‌ی دعاوی غیرجامعه‌شناختی در عرصه‌ی تحلیل و تبیین (مثلاً دعاوی سایر محققان دانشگاهی و متخصصان حوزه‌ی هنری و جز آن) در مقابل نوعی «امپریالیسم جامعه‌شناسی» مورد تحقیر و تمسخر واقع شوند. مقاله‌ی انگلیس می‌کوشد به شیوه‌ای بوردیویزی این مسئله را تحلیل کند که چرا در زمانه‌ی حاضر این درست‌آیینی^۱ چنین سیطره‌ای بر حوزه‌ی جامعه‌شناسی هنر یافته است. وُلف و انگلیس، هریک به روش خود، تأکید می‌کنند که باید درخصوص مفروضات ضمنی‌یی که مبنای اصلی نگرش‌ها و فعالیت‌های پژوهشی جامعه‌شناسان هنر است نگاهی انتقادی و بازاندیشانه داشته باشیم. جای تأسف است که جامعه‌شناسان، که بنا به تربیت حرفه‌ای‌شان همواره درصدد پرده‌برداری از کردارهای گفتمانی دیگران‌اند، گاهی اوقات علاقه‌ی چندانی به روشن کردن مفروضات ضمنی‌یی، به تعبیر گادامر، پیش‌داوری‌های خود ندارند.

این بحث پای مسئله‌ی اساسی دیگری را به میان می‌کشد که در بسیاری از مقالات این کتاب طرح شده است: رابطه‌ی — گاه دوستانه و گاه خصمانه‌ی — جامعه‌شناسی با سایر رشته‌های دانشگاهی. انگلیس (فصل هفتم) هشدار می‌دهد که جامعه‌شناسان نباید به دام این اشتباه بیفتند که محققان دیگر رشته‌ها (مثلاً زیبایی‌شناسان یا مورخان هنر) را، که به ظاهر فاقد «بصیرت جامعه‌شناختی»^۲‌اند، به دیده‌ی تحقیر بنگرند. هپ‌وُرت و سوینگ‌وود نیز در مقالات‌شان حتا تا آن‌جا پیش می‌روند که طرحی کلی از «روش‌های تحقیق زیبایی‌شناختی» متأثر از جامعه‌شناسی، به‌دست می‌دهند که در آن جامعه‌شناسان و زیبایی‌شناسان به‌جای آن‌که نقطه‌ی مقابل هم باشند، می‌توانند با هم همکاری کنند. همچنین رابرت ویتکین (فصل چهارم) علاوه بر آن‌که نظریه‌ی درخشانش درباره‌ی پیوند میان روابط اجتماعی و شیوه‌های بازنمایی را تشریح می‌کند، تلاش دارد با تکیه بر کارهای مورخ مشهور هنر، آرنولد هاووزر، که نگرشی جامعه‌شناختی داشت، (کسی

که امروزه از پاره‌ای جهات به‌طور غیرمنصفانه‌ای نادیده گرفته می‌شود) روشن سازد که شکاف بین «جامعه‌شناسی» و برخی انواع «تاریخ هنر» اشتباه و بی‌فایده است. مقاله‌ی او همچنین گویای آن است که امروزه با فروکش کردن امواج پسامدرنیسم (که مشخصه‌ی بارز آن تردید در «روایت‌های کلان» است) نظریه‌پردازی بلندپروازانه درباره‌ی فرایندهای تاریخی-هنری پهن دامنه می‌تواند، و در واقع باید، دوباره رواج یابد. در این کتاب همچنین رابطه‌ی جامعه‌شناسی و مطالعات فرهنگی به انحای مختلف مورد بررسی قرار گرفته است، رابطه‌ای که همواره «جالب توجه» بوده است. از دید جنت وُلف، جامعه‌شناسی می‌تواند از مطالعات فرهنگی درس‌های ارزشمندی فرا بگیرد، خصوصاً این که در پرداختن به موضوع سویژکتیویته رویکردی منعطف‌تر اتخاذ نماید. الگزاندرهاوسون (فصل سوم) نیز در بحث از رابطه‌ی «هنر فمینیستی» و «نظریه‌ی فمینیستی میان‌رشته‌ای» (ازجمله مطالعات فرهنگی فمینیستی) موافقت خود با دیدگاه وُلف را بیان می‌دارد، اما درعین حال می‌افزاید که چیزهای زیادی هم هست که مطالعات فرهنگی باید از جامعه‌شناسی بیاموزد. طبق گفته‌ی او اگرچه دیدگاه‌های پسامدرنیستی و پساساختارگرایانه، هم درون نظریه‌ی فمینیستی و هم بیرون از آن، شیوه‌های کارآمدی برای مفهوم‌پردازی در باب موضوعات بازنمایی فراهم آورده‌اند، لیکن این دیدگاه‌ها فاقد ابعاد اساسی جامعه‌شناختی‌اند. او از تدوین و بسط نوعی جامعه‌شناسی فمینیستی هنر دفاع می‌کند تا بتواند به‌نحوی کارآمد هم به عوامل اجتماعی توجه کند و هم به موضوعات مرتبط با بازنمایی متنی بپردازد. اما این پارادایم اکنون در وضعی توسعه‌نیافته و رشدنکرده قرار دارد.

برعکسِ هاوسون، پُل ویلیس با توسل به مطالعات فرهنگی، جامعه‌شناسی هنر را نقد می‌کند و اعتقاد دارد جامعه‌شناسی هنر به‌طرزی پارادوکسیکال در بند این نگرش متعارف مانده است که مقولات «زیبایی‌شناختی» در واقع فقط بخشی از حوزه‌ی تک‌افتاده‌ی «هنرهای متعالی»‌اند. او خواهان آن است که سمت‌وسوی تحلیل‌ها در جامعه‌شناسی هنر تغییر یابد و پدیده‌های زیبایی‌شناختی به‌منزله‌ی بخشی لاینفک از کلیت فرهنگ روزمره و در زمره‌ی عوامل سازنده‌ی کل فرایند اجتماعی محسوب

شوند. این دیدگاه مسائل روش‌شناختی و معرفت‌شناختیِ جالبی در خصوص نحوه‌ی مطالعه‌ی پدیده‌های زیبایی‌شناختی‌یی که نهادینه نشده‌اند یا به‌سادگی قابل بررسی دقیق نیستند، پیش می‌کشد. جَنّت استوارت نیز در مقاله‌ی بسیار درخشانش بر همین نیاز جامعه‌شناسی به تأمل در باب اشکال جدید کلامی و غیرکلامی بازنمایی موضوعات خاص تأکید کرده است. او در بحث فرم‌های معماری در برلین، علاوه بر طرح پرسش‌هایی اساسی درباره‌ی جایگاه «هنری» معماری، متذکر می‌شود که از آن‌جا که گفتمان معماری می‌تواند از نظریه‌های اجتماعی سود جوید و نیز از آن‌جا که خود نظریه‌های اجتماعی هم می‌توانند برخی شیوه‌های تأمل و بازنمایی را از گفتمان معماری به عاریت گیرند، لذا الگوی رسمی «جامعه‌شناسی معماری» برای فهم این درهم‌تنیدگی معانی و مفاهیم کافی نیست؛ بلکه اسلوبی از گفتار و نوشتار نیاز است که تفکر جامعه‌شناختی را با ابعاد مفهومی و زیبایی‌شناختی گفتمان معماری تلفیق کند. مقاله‌ی او مجموعه‌ای از پرسش‌هایی را طرح می‌کند که لازم است بیرون از حوزه‌ی معماری و در دیگر حوزه‌های مهم پژوهشی مورد بحث و بررسی قرار گیرند.

در این مقاله همچنین مفهوم «جهانی‌شدن» که طی یکی دو دهه‌ی اخیر در جامعه‌شناسی جایگاهی محوری یافته است بررسی می‌شود. امروزه این مفهوم از بسیاری جهات باعث ایجاد انقلابی مفهومی در جامعه‌شناسی و نیز باعث تغییر کانون توجه تحلیل‌های جامعه‌شناختی از فرایندهای درون‌دولت‌ملت‌ها به فهم پدیده‌ها، فعالیت‌ها و جنبش‌های بین‌المللی گردیده است. از آن‌جا که تحولات هنری در «جهان‌شهر»ی همچون برلین می‌تواند دلالت‌ها و پیامدهایی جهانی دربرداشته باشد، جامعه‌شناسی هنر در عصر حاضر باید ابزارهای مفهومی و روش‌شناختی‌اش را طوری طراحی کند که بتواند روندهای «جهانی‌کننده» در تولید، توزیع و مصرف هنری را بشناسد. انگلیس و رابرتسون نیز (که این دومی، خود، یکی از پیشگامان تحلیل جهانی‌شدن از دیدگاهی جامعه‌شناختی و میان‌رشته‌ای است) تلاش دارند برخی ابزارهای نظری و روش‌شناختی برای مطالعه‌ی اشکال فرهنگی «جهانی» ارائه کنند و در این راه به مطالعه‌ی موردی پدیده‌ی جذّاب و نوین «موسیقی جهانی» پرداخته‌اند (فصل یازدهم). مناقشه‌های

موجود درباره‌ی موسیقی جهانی (این‌که این پدیده چیست، چه چیزی را دربر می‌گیرد و چگونه باید تفسیر شود) حاکی از آن است که طراحی ابزارهای نظری و روش‌شناختی برای یک «جامعه‌شناسی هنر» جهانی کار چندان آسانی نیست. با این همه، جامعه‌شناسی هنر در قرن بیست و یکم به‌هیچ‌رو نمی‌تواند در مطالعه‌ی پدیده‌های هنری و فرهنگی «بعد جهانی» را از نظر دور بدارد.

به‌طور کلی، این کتاب نشان می‌دهد که موضوعاتی همچون جهانی‌شدن، بازاندیشی، تأثیر ماندگار یا گذرای بورديو، و مباحثه‌ی دائمی جامعه‌شناسی هنر با دیگر رویکردهای رشته‌ای^۱ از جمله موضوعاتی‌اند که برای این رشته در آغاز قرن جدید اهمیت بسیاری دارند. امیدواریم کتاب حاضر بتواند به خواننده کمک کند تصویر روشنی از این مسئله به‌دست آورد که مطالعه‌ی جامعه‌شناختی هنر شامل چه چیزی است، چه موضوعاتی در این حوزه مهم‌اند و چرا پرسش‌هایی که جامعه‌شناسی درباره‌ی هنر مطرح می‌کند پرسش‌هایی معنادار و مهم‌اند. همچنین امیدواریم به‌خوبی نشان داده باشیم که جامعه‌شناسی هنر چگونه رشد کرده است، به چه معنا در حال شکوفایی است، چگونه با چالش‌های جدید مواجه می‌شود و راه‌های نوین مواجهه با آن‌ها را می‌یابد. سرانجام امیدواریم خواننده در انتهای کتاب به این نکته پی‌ببرد که بدون داشتن دیدگاهی جامعه‌شناختی درک ما از هنر، جامعه و خودمان درکی ناقص و معیوب خواهد بود.