هنر و مرزهای اجتماعی

ویکتوریا د. الکساندر • ترجمه‌ی علی عامری مهابادی

Art and Social Boundaries

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

چیزی به نام درک کامل وجود ندارد. (مارشال شالین، ۱۹۸۵:۱۴۷)

مقاله‌ی حاضر با بررسی این موضوع شکل می‌گیرد که چگونه دریافت معنی در هنر به وسیله‌ی مخاطبان باعث می‌شود تا نظام‌های اجتماعی بر مبنای سلیقه و انتخاب زیبایی‌شناختی آنان، مرزهایی میان گروه‌های مختلف اجتماعی پدید آورند. مرزهای اجتماعی ممکن است در هر دو شکل فیزیکی و نمادین وجود داشته باشند. در این جا، به مورد دوم می‌پردازیم. «مرزهای نمادین تمایزهایی ذهنی‌اند که برای رده‌بندی اشیا، آدم‌ها، عملکردها و حتی

زمان و
مکان پدید می آوریم...
[این ها] پذیرش (موارد
مطلوب) و طرد (موارد نامطلوب) را از پیش تعیین

می کنند و به تلویح موارد سومی را مطرح می سازند؛ قلمرویی خاکستری متشکل از عناصری که ما را بی تفاوت می سازند» (لامونت، ۱۹۹۲:۹). مرزهای نمادین می توانند اُبژه ها را تقسیم کنند، مثلاً در جایی که نخبگان می گویند هنرهای زیبا «متعالی» و هنرهای عامه پسند، شکل های «نازلی» از فرهنگ اند؛ از این گذشته، می توانند تمایزهایی میان گروه های اجتماعی پدید آورند. به این ترتیب، آن ها نقش موانعی نامرئی را برای پذیرش ایفا می کنند که می توانند به اندازه ی موانع مرئی همچون نرده ها و دیوارها مؤثر باشند یا آشکارا گروه های خاص اجتماعی (از جنبه ی تاریخی زنان، خارجی ها، مهاجران و اقلیت های خارجی) را از عضویت در باشگاه ها، حضور در دانشگاه ها یا مشارکت در انتخابات منع کنند. (رک: به لامونت و فونیه، ۱۹۹۹)

ایجاد مرزهای نمادین در زندگی اجتماعی مهم است، زیرا چنان که لامونت (۱۹۹۲:۱۱،۱۲) می نویسد:

> مرز... وسیله ای برای گسترش مفهوم عضویت در گروه است، چنان که بر اساس عواطف مشترک، باورهای مشابه از امور مقدس و کفرآمیز و واکنش های مشابه نسبت به تخطی کنندگان نمادین، پیوندهایی را ایجاد می کند. در شکل کلی تر، مرزها نظامی از قواعد را می سازند که با تأثیر بر آن هایی که برای کارهای اجتماعی [و کارهای اجتماعی ای که باید انجام شود] گرد می آیند، تعامل آن ها را هدایت می کنند. پس درعین حال، آن ها مردم را در قالب طبقات، گروه های شاغل، حرفه ها، نمونه ها، جنسیت ها و نژادها جدا می کنند. بنابراین، مرزها نه فقط گروه ها را پدید می آورند، بلکه بالقوه بی عدالتی را نیز ایجاد می کنند؛ زیرا رسانه هایی مهم اند که افراد از طریق آن ها جایگاه اجتماعی می یابند، منابع را به طور انحصاری در اختیار می گیرند، خطرها را دفع می کنند یا به امتیازات اجتماعی خود مشروعیت می بخشند. این کار اغلب با

ارجاع به شیوه‌ی زندگی، عادت‌ها و شخصیت یا توانایی‌های برتر انجام می‌شود.

شکل‌های هنری متعالی و نازل

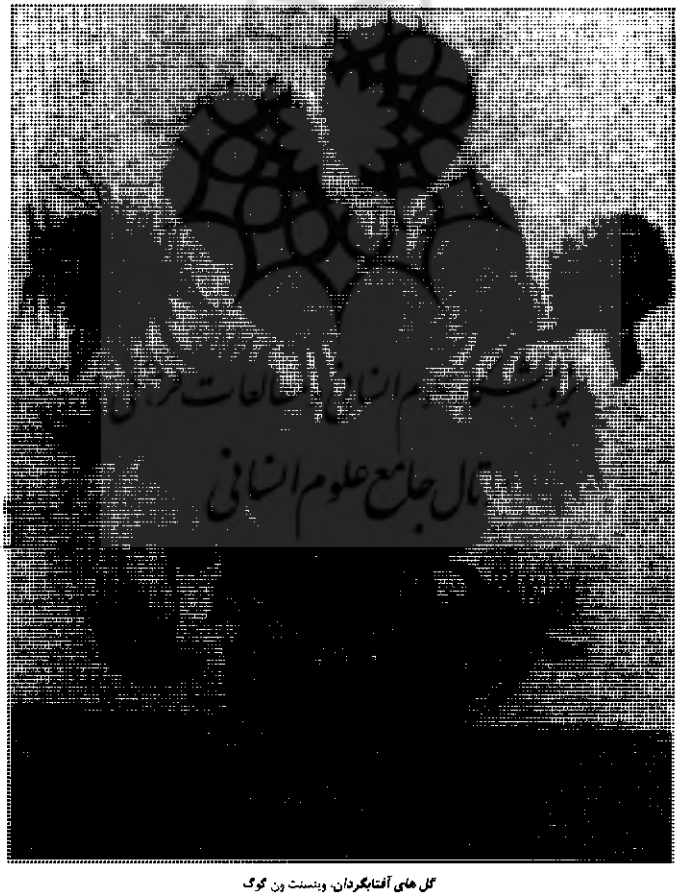
آیا هنرهای زیبا، مردمی و عامه‌پسند در اساس متفاوت اند؟ با توجه به دیدگاه فراگیر در مورد هنرها که به مقوله‌های متمایزی تقسیم شده‌اند، این پرسش اهمیت خاصی در جامعه‌شناسی هنر دارد. از یک‌سو، هنرهای «متعالی» وجود دارند که متشکل از رده‌بندی‌های گوناگون هنرهای زیبا هستند و از سوی دیگر، هنرهای «نازل» که مرکب از هنر عامه‌پسند «اصیل» توده‌ی مردم و هنرهای تجاری مردمی «توده‌ها» است. برخی از نویسندگان گفته‌اند که تمایز میان این دو رده‌بندی «طبیعی» است و نیاز به تحلیل جامعه‌شناختی ندارد. اما تلاش برای توضیح تفاوت‌های میان رده‌بندی‌ها بر اساس ویژگی‌های ذاتی شکل‌های هنری به‌طورعمده متقاعدکننده نیست. مثلاً یکی از بحث‌های رایج این است که هنر متعالی غنی‌تر و پیچیده‌تر از هنر عامه‌پسند است. البته بی‌تردید این موضوع درست است که بسیاری از اُپِرَه‌های هنر متعالی پیچیده‌تر و گاه بهتر از بسیاری از شکل‌های نازل‌اند ـ آثار موتسارت آشکارا نمایان‌گر نبوغ و غنی‌تر از شعرهای کودکانه است ـ ولی این بحث پیچیدگی بسیاری از شکل‌های نازل را کم‌اهمیت می‌سازد. مثلاً اپرا و نمایش‌های شکسپیری در دوران اصلی خود شکل‌های عامه‌پسندی بودند. آثار فرهنگی به‌خودی‌خود بسته به جایگاهشان تغییر نیافته‌اند. شاید استدلال شود که تغییر در دوره باعث تغییر شکل هنری شده است. مثلاً اپرا اغلب به زبان خارجی اجرا می‌شود و امروزه گفتار شکسپیری بسیار باستانی است، آن‌قدر که شاید از نظر بسیاری، نمایشنامه‌های او نیز حکم زبانی خارجی را داشته باشد؛ ولی چنان‌که خواهیم دید، شکسپیر در سراسر قرن نوزدهم در آمریکا محبوب بود و زبان انگلیسی هم در آن زمان قدری تغییر یافته بود. پس این بحث توضیح نمی‌دهد که چرا اپراهایی که به زبان انگلیسی اجرا می‌شوند، در کنار اپراهای ایتالیایی یا آلمانی جزء آثار فرهنگ متعالی به‌شمار می‌روند. مثال دیگری بزنیم: جایگاه موسیقی جاز در دوره‌ای بسیار کوتاه‌تر، از شکل هنر عامه و مردمی به سبک هنری متعالی تبدیل شد (پیترسن، ۱۹۷۲؛ لوپس، ۲۰۰۲). از این گذشته، وقتی محققان به مطالعه‌ی شکل‌های عامه‌پسند پرداختند، پیچیدگی فراوانی در آن‌ها یافتند؛ مثلاً در فیلم‌های آلفرد هیچکاک یا فرانک کاپرا (کارنی، ۱۹۸۶). در همین مسیر، باومَن (۲۰۰۱) پیشرفت فیلم هنری را نشان می‌دهد؛ ژانری که در تضاد با فیلم عامه‌پسند قرار گرفت.

بحث دومی که درباره‌ی تمایز میان هنر متعالی و نازل مطرح می‌شود، این است که درک هنر متعالی آموزش بیش‌تری می‌طلبد و چنین هنری بدون آموزش برای مخاطب مبهم می‌ماند. این موضوع نیز گاهی درست است. به‌هرصورت، علاقه‌مندان جوان اغلب بیش از والدین خود درباره‌ی سبک موسیقی محبوب خود می‌دانند و این موسیقی برای نسل مسن‌تر که نمی‌دانند چگونه آن را درک کنند، ناشناخته است. به عبارت دیگر، توانایی برای لذت از تمام شکل‌های هنری ضمن آشنایی با قواعدی تقویت می‌شود که در آن شکل به کار می‌رود و این موضوع حتی گاهی ضرورت می‌یابد. علاوه بر این، بسیاری از موضوع‌های هنر متعالی «عامه‌پسند»اند. **مونالیزا**[10] اثر لئوناردو، **گل‌های آفتاب‌گردان** اثر ونگوگ، **نیلوفرهای آبی** مونه و **فرشتگان** بوتیچلی صرفاً چند نمونه از آثار هنرهای تجسمی‌اند و چنان که استوری (۱۹۹۳:۸) گزارش می‌دهد، اجرای لوچیانو پاوارُتی از قطعه‌ی "Donna Nessun"[11] اثر پوچینی که به عنوان تم رسمی بی‌بی‌سی برای مسابقات جام جهانی انتخاب شد، در صدر ترانه‌های عامه‌پسند روز قرار گرفت. هَله (۱۹۹۲؛۱۹۹۳) می‌گوید وقتی طبقات ممتاز خانه‌هایَشان را با هنر انتزاعی تزئین دادند، بیش‌تر ویژگی‌های تزئینی چنین آثاری و نه اهمیت هنری‌ـتاریخی‌شان را مدنظر داشتند. بدین ترتیب، او استدلال می‌کند که هنر انتزاعی به صورتی که در خانه‌های مردم به کار می‌رود، چندان

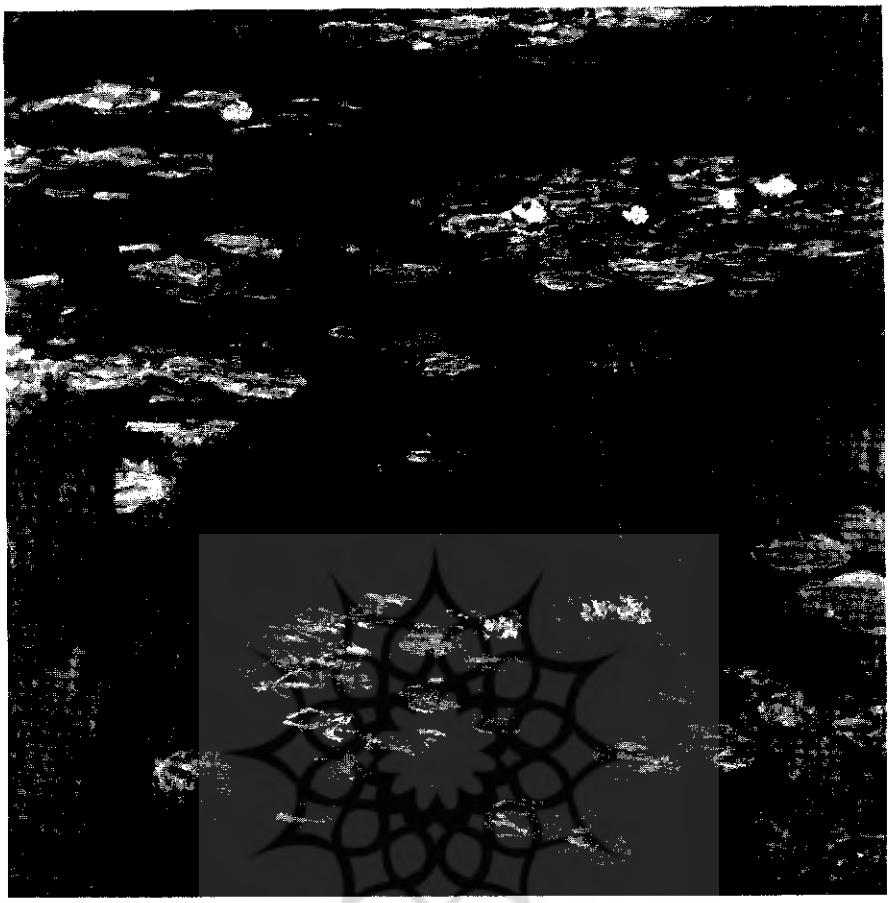
متفاوت با نقاشی های چشم انداز یا سایر نقش مایه های تزئینی همچون پرده های الگودار در خانه های مردم عادی نیست.[۲]

توضیح سوم آن که هنر متعالی تواءم با تجربه ی جدی متفکرانه زیبایی شناختی است، در حالی که فرهنگ توده ای «صرفاً» سرگرم می کند (رک: گانز، ۱۹۸۲). این استدلال از محتوای اُبژه های هنری دور می شود و به روش هایی می پردازد که مردم آن ها را به کار می گیرند؛ درواقع، نشان می دهد که استفاده از فرهنگ متعالی «خالق محور» و فرهنگ عامه پسند «مخاطب محور» است (گانز، ۱۹۷۴). در هنر خالق محور، مخاطبان باید خود را با شکل هنری تطبیق بدهند و توجه خود را به نیات هنرمند معطوف سازند. به نحوی متضاد، در هنر مخاطب محور، هنرمند باید به خواسته های مخاطبان توجه داشته باشد و در آثاری که برای آنان می سازد، معانی آشکاری را ارائه دهد. این بحث نسبت به دو بحث پیشین جای بیش تری برای تأمل و بازبینی دارد. با وجود این، می توانید هنگام شنیدن موسیقی تمام ارکستری بتهوون با دقت (به خصوص اگر آموزش موسیقی دیده باشید، در قالب تجربه ای متفکرانه زیبایی شناختی) گوش فرادهید یا می توانید هنگام انجام کارهای خانه یا مطالعه، موسیقی بتهوون را در حکم موسیقی پس زمینه بشنوید. مطابق این بحث، لذتی که با فعالیتی دشوار تواءم می شود (واکنش های متفکرانه . زیبایی شناختی) بهتر از لذت آسان و سرگرم کننده (در حکم سرگرمی یا گریز از واقعیت) است. با وجود این، همچنان این پرسش مطرح است که چرا هنر زیبا، متعالی، و هنر عامه پسند نازل است.

محققان بیش از آن که تمایز میان شکل های متعالی و نازل هنر را به منزله ی نکته ای ملاحظه کنند که در ذات هنر



گل های آفتابگردان، وینسنت ون گوگ



نیلوفرهای آبی، مونه

وجود دارد، چند جایگزین متقاعدکننده را ارائه داده‌اند. این نکته مبتنی بر تمایز روابط طبقاتی در جامعه و تفاوت سلیقه در استفاده‌ی طبقات اجتماعی متفاوت از هنر است. همچنین با این موضوع ارتباط می‌یابد که چه کسانی شکل‌های هنری را به کار می‌برند و هدفشان از کاربرد آن‌ها چیست. مهم‌تر از همه، جامعه‌شناسان نشان داده‌اند که این تمایز مفهومی تاریخی است که گروه‌های صاحب قدرت آن را نهادینه کرده‌اند، گروه‌هایی که آرزو داشتند جایگاه خود را با تأکید بر این موضوع تقویت کنند که شکل‌های هنری آنان بهتر از سایر مردم است.

مصرف هنر و طبقه‌ی اجتماعی

کلیشه‌های عامه‌پسند نشان می‌دهد که طبقات مختلف اجتماعی انواع متفاوتی از هنر را مصرف می‌کنند. فرهیختگان به تماشای هنرهای تجسمی در موزه‌ها می‌روند و موسیقی کلاسیک سمفونیک گوش می‌دهند. آدم‌های کم‌فرهنگ تلویزیون تماشا می‌کنند و از رادیو به موسیقی عامه‌پسند گوش می‌دهند. در این بین، چنان که لاینز (۱۹۵۴) می‌گوید: طبقه‌ای با سواد متوسط وجود دارد. مطابق آن‌چه در واژه‌نامه‌ی من (American Heritage) آمده، بافرهَنگ «کسی است که آموخته‌ها یا فرهنگ فراوانی دارد یا متأثر از این موارد است»، در حالی که بی‌فرهنگ «فردی است که سلیقه‌هایش

شکل نگرفته است». مسلماً هیچ‌کس نمی‌خواهد تظاهر کند که سلیقه‌اش شکل نگرفته است! صرفاً افرادی که سطح بالایی از دانش را دارند، می‌توانند هنرهای متعالی را درک کنند و این افراد در میان طبقات بالاتر اجتماع دیده می‌شوند. این اظهارنظر مرتبط با ریشه‌ی اصطلاح بافرهنگ است. (لواین، ۱۲۱.۲:۱۹۸۸)[۳].

ریشه‌های اصطلاحاتی که سلیقه‌ها را تشریح می‌کنند، به اندازه‌ی کافی گویا است. توصیف بافرهنگ/بی‌فرهنگ براساس ایده‌ی قرن‌نوزدهمی جمجمه‌شناسی[۴] قرار دارد که این نگره را اشاعه داده که ظرفیت‌های ذهنی افراد با شکل جمجمه‌هایشان مشخص می‌شود. با فرهنگ‌ها پیشانی بلندی دارند (مثل ویلیام شکسپیر) و این موضوع نشان داده که قشر مخ آن‌ها به خوبی تکامل یافته است. به عبارت دیگر، آنان باهوش‌اند. به همین ترتیب، بی‌فرهنگ‌ها پیشانی تخت یا پس‌رفته‌ای دارند (مانند میمون‌ها) و ابله‌اند. در این تفکر که طبقات برتر باهوش‌تر از طبقات فرودست‌اند، نوعی داروین‌گرایی اجتماعی به چشم می‌خورد که البته امروزه بی‌اعتبار شده است ولی این طرح طبقه‌بندی همچنان برجای مانده است. در همین راستا، اصطلاح «هنرستیز»[۵] به فردی اشاره دارد که نسبت به فرهنگ و هنر با دشمنی یا بی‌تفاوتی روبه‌رو می‌شود و هیچ درکی از آن‌ها ندارد»[۶]. هنرستیزها دشمنان قوم باستانی بنی‌اسرائیل بودند و این نشان می‌دهد که تفاوت ما با آن‌ها در سلیقه است (رک: تصویر)[۷]

در جامعه‌ی معاصر، کلیشه‌های مصرف هنر دقیق‌تر از الگوهای واقعی‌شان ترسیم شده‌اند (دی‌ماجیو، ۱۹۸۷a).[۸] با وجود این، مطالعات تجربی همواره پیوندهایی میان طبقه‌ی اجتماعی و الگوهای مصرف هنر یافته‌اند (مثلاً دی‌ماجیو و اوسیم، ۱۹۷۸). چنان‌که دی‌ماجیو و آسترُور (۷۵۵:۱۹۹۰) می‌نویسند، جامعه‌شناسان برای توضیح این یافته «نگره‌ی مشارکت فرهنگی را ارائه داده‌اند که سلیقه و مصرف هنری را وسیله‌ای برای تثبیت عضویت اجتماعی و ایجاد و حفظ شبکه‌های اجتماعی می‌داند که دسترسی به کالاهای مادی و نمادین را میسر می‌سازد» (دی‌ماجیو، ۱۹۸۷؛ همچنین رک: بوردو، ۱۹۸۴؛ کالینز، ۱۹۷۹؛ داگلاس و آیشروود، ۱۹۷۹).

مرزهای اجتماعی در عمل. کاریکاتور یک نیویورکی، اثر ج.ب. هند لزمن، ۱۹۸۹، از سایت: cartoonbank.com

تمایز

بوردو (۱۹۸۴) نگره‌ی تمایز را فرمول‌بندی کرد. وی می‌گوید همان‌طور که گروه‌های اجتماعی از حیث میزان سرمایه‌ی اقتصادی تحت کنترل خود تفاوت دارند، از حیث میزان **سرمایه‌ی فرهنگی** نیز متفاوت‌اند. سرمایه‌ی فرهنگی وجهی است که بر مبنای سلیقه مبادله می‌شود و درواقع، دانش پیرامون هنر و فرهنگ متعالی، فرهیختگی، دانسته‌های فراوان، درک به طور کلی و سخن عالمانه گفتن را دربرمی‌گیرد. نخبگان جامعه می‌توانند این سرمایه را برای انجام دو کار مورد استفاده قرار دهند: نخست، مرزی نامرئی میان خود و طبقات پایین‌تر ایجاد کنند و دوم، تمایزهای طبقاتی را به صورت میان‌نسلی تداوم دهند.

آن‌ها نخست می‌توانند این کار را با شناسایی دیگر اعضای طبقات فرادست و از طریق سلیقه‌شان انجام دهند. دوم، به دلیل قرار داشتن در موضع قدرت می‌توانند دست به این کار بزنند و نهادهای دیگری مثلاً نظام‌های مدرسه‌ای مورد علاقه خود را بسازند. شاید افرادی با پیشینه‌ی فقر از طریق تحصیلات پیشرفت کنند و این تردید پدید آید که جامعه بدون تبعیض و آزاد است، امّا اوضاع به نفع فرزندانی با سطوح بالاتر سرمایه‌ی فرهنگی است؛ یعنی فرزندان کسانی که قبلاً جایگاه‌های برتر را در جامعه اشغال می‌کنند. (رک: دی‌ماجیو، ۱۹۸۲، پ؛ بوردو و پسرتن، ۱۹۷۷)

بوردو نشان می‌دهد که میان سلیقه‌های مردم تفاوت‌هایی بر اساس طبقه‌ی اجتماعی‌شان وجود دارد. مثلاً وقتی می‌پرسیم مردم کدام یک از سه قطعه‌ی موسیقی را ترجیح می‌دهند، پاسخ‌دهندگان طبقه‌ی مرفه **کلاویه‌ی خوش آهنگ** باخ، طبقه‌ی متوسط **راپسودی در بلو** اثر گرشوین و طبقه‌ی کارگر **دانوب آبی** ساخته‌ی اشتراوس را ترجیح می‌دهند. از این گذشته، پاسخ‌دهندگان برای نظرسنجی در مورد اشیائی که سوژه‌های مناسبی برای عکس‌های زیبا هستند، اشیأ مختلفی را (بر مبنای فهرستی که بوردو تهیه کرده) برمی‌گزینند. پاسخ‌دهندگان طبقه‌ی کارگر موضوع‌های معمولی همچون «منظره‌ی غروب» را انتخاب می‌کنند، در حالی که پاسخ‌دهندگان طبقه‌ی فرادست از احساسات گرایی موضوع‌های قراردادی می‌پرهیزند و اُبژه‌های چالش‌برانگیزتری مثلاً «کلم» یا «تصادف اتومبیل» را برمی‌گزینند یا اظهار می‌کنند که هر اُبژه‌ای می‌تواند تبدیل به عکس زیبا شود. بوردو نشان داد که به طور کلی دانش مردم در مورد هنر نیز مرتبط با سلیقه و طبقه‌ی اجتماعی است. هر چه طبقه‌ی اجتماعی پاسخ‌دهنده برتر باشد، احتمالش بیش‌تر است که وی دوازده آهنگ‌ساز موسیقی کلاسیک یا بیش‌تر را بشناسد و اظهار کند که «نقاشی انتزاعی به اندازه‌ی مکاتب کلاسیک برایم جالب است». طبقات مختلف اجتماعی به شیوه‌های بسیار متفاوتی درباره‌ی هنر سخن گفته‌اند:

> محروم‌ترین طبقه‌ی اجتماعی از نظر فرهنگی در مواجهه با عکس دست‌های یک پیرزن کم و بیش احساسات عادی یا اخلاقی خود را بیان کردند، امّا

هرگز داوری زیبایی شناختی خاصی (جز نمونه‌ای با نظر منفی) ارائه ندادند: «اوه، دست هاش بدجوری از ریخت افتاده!... چه روش خنده داریه برای عکس گرفتن. لابد این پیرزن سخت کار می کنه، انگار آرتریز (ورم مفاصل) داره... من واقعاً از دیدن دست های این پیرزن متأسف می شم. انگار همه جاشون قلنبه شده» (کارگر یدی، پاریس). در میان طبقه ی مرفه، تمجید از فضایل اخلاقی بیش از هر چیز مورد توجه قرار گرفت «(دست های فرسوده از کار شاق)»؛ گاهی با احساسات عامیانه همراه شد «(پیرزن بیچاره! لابد دست هاش خیلی آزارش می ده. این عکس واقعاً احساس درد رو منتقل می کنه)»؛ و گاهی توجه نسبت به کیفیت زیبایی شناختی مطرح می شود... «این من را یاد تابلویی می اندازه که در نمایشگاه نقاشی های اسپانیایی دیدم؛ راهبی با دست هایی که مقابل خودش قلاب کرده بود و انگشتان از شکل افتاده» (تکنسین، پاریس)... . در سطوح بالاتر سلسله مراتب اجتماعی، اظهارنظرها به نحو فزاینده‌ای انتزاعی شد. دست ها، کارگری و سالخوردگی در حکم تمثیل ها یا نمادهایی کارکرد یافت که زمینه‌ای برای تأملات کلی درباره ی مسائل عمومی فراهم آورد... ارجاعات زیبایی شناختی به نقاشی، مجسمه سازی و ادبیات بیش تر، متنوع تر و ظریف تر می شود و به بی طرفی یا فاصله ای می کشد که گفتمان بورژوایی نسبت به دنیای اجتماعی می طلبد و اعمال می کند. «به گمانم این عکس خیلی زیباست. نماد کار شاق و پرزحمته... من رو به یاد پیرزن مستخدم فلوبر می اندازه... ژست این زن بسیار متواضعانه ست... وحشتناک اینه که کار و فقر تا این حد باعث تغییر شکل می شه» (مهندس، پاریس). (صص ۴۴،۴۵)

بوردو سرمایه ی فرهنگی را با مفهوم ملکه ی ذهن[۹] مرتبط می سازد که شکلی درون فردی از موقعیت طبقاتی و موقعیت سازی هایی است که دربر می گیرد (ص۱۰۱). به عبارت دیگر، همان روش تفکر آدم ها است. او می گوید وقتی کودکان اجتماعی می شوند، روش های مشخصی از تفکر، دیدگاه جهانی یا ملکه ی ذهن را بر اساس جایگاه طبقاتی خود توسعه می دهند. آنان به این حالت جنبه ی درونی می دهند، در نتیجه شیوه‌ای از تفکر را در سراسر زندگی شان دنبال می کنند که صرف نظر از فرجام آن، به اصالت اجتماعی شان پشت پا می زند.

نقد تمایز

پژوهش بوردو بسیار تأثیرگذار بوده و طبعاً توجه انتقادی فراوانی را به خود جلب کرده است. بسیاری از مؤلفان این نظر بوردو را به نقد کشیده‌اند که ملکه ی ذهن جنبه ی درونی دارد. سوئیدلر (۱۹۸۶؛۲۰۰۱) استدلال می کند که آن ها در سراسر زندگی شان می توانند عناصر فرهنگی متفاوتی را بیاموزند و البته می آموزند. آن ها از حیث محتوای «مجموعه ابزار» فرهنگی خود تفاوت دارند، ولی می توانند به این مجموعه بیفزایند و بنا بر موقعیت، از میان اجزای آن انتخاب کنند. بسیاری از مؤلفان نظر داده‌اند که شاید افکار بوردو فرانسه را توصیف می کند، کشوری که به نسبت متجانس و تحول اجتماعی آن محدود است؛ ولی آن ها میزان کاربرد چنین امری را در جوامع نامتجانس تر و تحول پذیر زیر سؤال می برند. مثلاً لامونت (۱۹۹۲) به بررسی مردان طبقه ی مرفه در چهار شهر پرداخت و دریافت که آن نوع سرمایه ی فرهنگی که بوردو توصیف کرده و متکی بر فرهیختگی فرهنگی است، صرفاً در پاریس و نه در شهری مرزی در فرانسه یا دو شهر آمریکایی اهمیت دارد. از این گذشته، او دریافت که مردان آمریکایی نسبت به مردان فرانسوی منابع فرهنگی گسترده تری دارند و در نتیجه بین خود و سایر گروه های اجتماعی مرزهای کم رنگ تری ایجاد می کنند.[۱۰] به هر حال، دی ماجیو (۱۹۸۲، پ؛ دی ماجیو و موهر، ۱۹۸۵) نشان داده است که حتی در آمریکا دراختیارداشتن سرمایه ی فرهنگی بر امتیازاتی که فرد در

مدرسه، دانشگاه و همسرگزینی به دست آورده، تأثیر می گذارد.[11]

پیترسن و همکارانش (پیترسن و سیمکاس، ۱۹۹۲؛ پیترسن و کرن، ۱۹۹۶) نشان داده اند که «افراد همه چیزدوست[12] فَرهنگی» - کسانی که برگزیده‌ای از آثار هنری متعالی و مردم‌پسند را مصرف می کنند - حداقل در آمریکا جای بافرهنگ های سنتی را گرفته اند که صرفاً از هنر متعالی لذت می برند. پیترسن و سیمکاس (۱۹۹۲) از نظرسنجی ای استفاده می کنند که رده‌بندی های حرفه‌ای دقیق، میزان سلیقه ها (پاسخ به پرسش هایی در مورد موسیقی محبوب و طیف ژانرهای موسیقایی که لذت می برند) و مشارکت در فعالیت های فرهنگی (انواع رخدادهای فرهنگی که در آن ها حضور می یابند) را دربر می گیرد. آن ها دریافته اند که طبقات برتر (بر اساس عناوین حرفه‌ای) ژانرهای موسیقایی‌ای را بنا بر سلیقه‌ی خود ترجیح می دهند که می توان جایگاه والاتری برایشان قائل شد. به هرحال، وقتی در مورد طیف سبک های موسیقی مورد علاقه‌شان سؤال شد، افراد طبقات برتر نسبت به افراد طبقات پایین‌تر طیف گسترده‌تری از سبک ها را ذکر کرده‌اند. درنتیجه، این دو پژوهش گر دو تغییر را در مورد پژوهش بوردو پیشنهاد دادند. نخست، بوردو سلسله مراتبی از سلیقه ها را پیشنهاد می دهد که هنر متعالی در صدر آن، هنر نازل در قعر و برخی از شکل های میانی هم لابلای آن ها جای دارند. پترسن و سیمکاس می گویند این مدل مانند یک ستون است و تعداد مشابهی از شکل ها در هر یک از سلسله‌مراتب قرار دارند. امّا چون صرفاً چند شکل متعالی وجود دارد و درعین حال شکل های نازل و متوسط فراوان اند، آن دو معتقدند باید جای ستون استعاری را با یک هرم عوض کرد: چند شکل «متعالی» که مورد توافق همه است در راءس قرار می گیرند، امّا هر چه به طرف قاعده نزدیک‌تر می شویم، تعداد شکل های عامه‌پسند افزایش می یابد. دوم این که بوردو می گوید بخش های طبقاتی، محصولات فرهنگی را از ستونی مصرف می کنند که مستقیماً شبیه جایگاه طبقاتی شان است: «متفرعن های» بافرهنگ شکل های متعالی را مصرف می کنند، کم‌فرهنگ ها شکل های متوسط‌الحال و بی‌فرهنگ ها شکل های نازل را مورد استفاده قرار می دهند. پترسن و سیمکاس می گویند که شاید این تمایز میان متفرعن و مبتذل جای خود را به همه‌چیزدوست و تک‌چیزدوست بدهد. همه‌چیزدوست طیف گسترده‌ای از اُبژه های فرهنگی از هنرهای زیباگرفته تا عامه‌پسند را مصرف می کند و بیش‌تر در رخدادهای فرهنگی مشارکت می جوید، در حالی که تک‌چیزدوست (آن هایی که موقعیت اجتماعیاقتصادی پایین‌تری دارند) تنها به چند شکل عامه‌پسند واردند.

دی ماجیو (۱۹۸۷a) نیز به دلبستگی فرهنگی گسترده‌تر افرادی با موقعیت های برتر اشاره کرده است. وی می گوید این امر ناشی از تحرک فزاینده‌ی اجتماعی و جغرافیایی در جامعه‌ی آمریکا است. در جامعه‌ای تحول‌پذیر، سلیقه و توانایی برای بحث در مورد اُبژه ها و رویدادهای فرهنگی، شاخص مفیدی برای تعیین موقعیت است: «تجربه‌ی هنری که در گفت‌گو توصیف می‌شود و به کار می رود، رسانه‌ی جابه‌جاشونده و طبعاً مؤثری برای رابطه‌ی تعاملی» است (ص۴۴۳). وی استدلال می کند که مردم تجربه‌ی فرهنگی خود را به روش های گوناگونی اشاعه می دهند. دانش در مورد هنرهای متعالی به منزله‌ی راهبردی حمایتی به کار می رود که مرتبط با همبستگی طبقاتی است؛ در واقع، شامل تشخیص جایگاه افراد در سلسله مراتب طبقاتی و گنجاندن افرادی از همان طبقه‌ی اجتماعی و طرد افراد دیگر با جایگاه های اجتماعی متفاوت است. مثلاً در یک مهمانی مجلل، شاید مخاطبان افرادی باشند که می توانند درباره‌ی ادبیات یا باله بحث کنند، امّا شاید گوینده پس از دیدار با کسانی که قادر به چنین کاری نیستند، روی برگرداند. به گفته‌ی دی ماجیو: «مصرف هنر به بیگانگان زمینه‌ای برای صحبت درباره‌ی روابط اجتماع‌پذیری می دهد که برای آشنایی ضرورت دارند و می توانند به رفاقت

بینجامند... مکالمه درباره‌ی شکل‌های فرهنگی رازورزانه‌تر مثلاً اپرا، هنر کمینه‌نگارانه [مینی‌مالیست] و برک‌دنس به افراد امکان می‌دهد تا ارتباط خاصی برقرار کنند و آیینی با شور و هیجان بیش‌تری را به جا آورند» (ص ۴۴۳). به نحوی متضاد، دانش در مورد هنرهای عامه‌پسند در حکم راهبردی پیونددهنده برای ایجاد پیوند میان افرادی که متعلق به دیگر طبقات اجتماعی‌اند، به کار می‌رود. مثلاً مدیری عالی‌رتبه می‌تواند به‌راحتی با صندوق‌دار فروشگاهی بزرگ یا پرستار بچه‌ای درباره‌ی یک فیلم یا برنامه‌ی تلویزیونی گپ بزند. چنان که دی‌ماجیو می‌نویسد: «برخی از انواع مصرف فرهنگی به‌ویژه تلویزیون دست‌مایه‌ای برای نامعمول‌ترین گفت‌وگوهای فرهنگی فراهم می‌آورد» (ص ۴۴۳).

علاوه بر این، دی‌ماجیو (۱۹۸۷a) خاطر نشان می‌کند که «کلیشه‌های فرهنگی ما که از لایه‌های مختلف اجتماعی ساخته‌ایم، روشن‌تر از تصاویری است که با مرور داده‌ها یا مصرف [فرهنگی] ایجاد می‌شود» (ص ۴۴۵). او استدلال می‌کند که این امر مرهون شماری از تماس‌های اجتماعی است که افراد برقرار می‌سازند و این واقعیت که آن‌ها در موقعیت‌های متفاوت اجتماعی، مجموعه‌های فرهنگی متفاوتی را به کار می‌برند. افراد با موقعیت اجتماعی‌اقتصادی برتر، طبقه‌ی مرفه و بالاتر به عرصه‌های گسترده‌تری از امکان می‌روند و نقش‌های اجتماعی گوناگونی می‌یابند. دی‌ماجیو می‌گوید: «نقش‌های اجتماعی جای اشخاص به منزله‌ی دارندگان فرهنگ‌های موقعیت را می‌گیرند. وقتی افراد نقش‌های فراوانی می‌یابند و در فرهنگ‌های موقعیتی متفاوتی مشارکت می‌جویند، مصرف الگوی چندانی را نشان نمی‌دهد، مگر برای پیوندهای آشکارتر میان موقعیت‌های اجتماعی‌اقتصادی با نخست سلیقه‌ی فرهنگ متعالی و دوم انواع فرهنگ‌های

پل دی ماجیو

دیگر (ص ۴۴۵). به این ترتیب، سلیقه ها نه در وجود افراد بلکه شاید در قالب نقش های اجتماعیِ آنان تبلور یابند.

برایسن (۱۹۹۶) در مطالعه ایَ نوآورانه، آثار نامحبوب موسیقایی را بررسی کرده است. وی استدلال می کند که گرچه پژوهش بوردو در مورد طرد اجتماعی است، کار وی بیش تر از آثار بعدی با نگرش به شکل هایی از فرهنگ که مردم دوست دارند، به موضوع پذیرش آثار هنری از سوی مردم پرداخته است. برایسن شواهدی یافته که نشان می دهد افراد دارای موقعیت برتر از نظر انتخاب های فرهنگی خود همه چیزدوست اند، چنان که شکل های محدودتر را دوست ندارند. به هرحال، شکل هایی که آن ها دوست ندارند، عمدتاً و دقیقاً شکل هایی است که اغلب افراد با موقعیت اجتماعی پایین تر ترجیح می دهند؛ به ویژه همه چیزدوست ها به موسیقی راک، محلی (کانتری) و موسیقی کلیسایی ابراز بی علاقگی کرده اند. بنا بر استدلال برایسن، این موضوع نمایان گر طرد بر اساس طبقه ی اجتماعی است. وی می گوید که افراد با جایگاه اجتماعی بالاتر که عموماً سبک های بیش تری را دوست دارند، به ویژه به موسیقی محبوب طبقه ی کارگر بی علاقه اند، چون این بی علاقگی آن ها را از طبقات پایین تر متمایز می سازد.

جالب آن که ریشه های نژادی موسیقی، بر بی علاقگی طبقه ی فرادست همه چیزدوست تأثیری ندارد. بر مبنای نظرسنجی، سه سبکی که سیاه پوستان و اسپانیولی زبان های آمریکایی ترجیح می دهند (لاتین/ سالسا، جاز و بلوز/ریتم و بلوز) کم تر از همه با بی علاقگی همه چیزدوست ها روبه رو بود، در حالی که دو سبک دیگری که اقلیت ها دوست دارند (رپ و رگی) در حد وسط قرار گرفت و تنها نسبت به یک سَبک (موسیقی کلیسایی) بیش از همه ابراز بی علاقگی شد. به نحوی متضاد، پاسخ دهندگان سفیدپوست که بالاترین میزان تعصب نژادی را نشان دادند، نسبت به تمام سبک هایی که اقلیت ها ترجیح می دهند (و اغلب پدید آورده اند) بی علاقگی نشان دادند.[۱۳]

برایسن استدلال می کند که شاید انواع متفاوتی از سرمایه ی فرهنگی مرتبط با هنر وجود داشته باشد که مردم می توانند به آن ها بپردازند. بوردو چیزی را توصیف می کند که شاید بتوان آن را «سرمایه ی فرهنگ متعالی» نامید، در حالی که برایسن به «سرمایه داری چندفرهنگی» می رسد (شکل های دیگر سرمایه ی فرهنگی می تواند شامل سرمایه ی ضدفرهنگی یا سرمایه ی فنی فرهنگی باشد). وی با توجه به چنین مفهومی می نویسد: «گستره ی فرهنگی یا عدم تعصب به خودی خود می تواند منبعی از سرمایه ی فرهنگی باشد» (ص ۸۸۸).

بخش عمده ی مطالعاتی که به بررسی موضوع های تمایز می پردازند، بر طبقه ی اجتماعی تأکید دارند؛ امّا چند مورد دیگر به تمایزهایی بر مبنای جنسیت، سن یا نژاد می پردازند. پیترسن و سیمکاس (۱۹۹۲) که متغیر اصلی شان طبقه ی اجتماعی به صورتی است که با طبقه بندی شغلی ارزیابی می شود، هیچ تفاوتی از حیث سلیقه در سبک های موسیقایی فهرست شده میان مردان و زنان با مشاغل مشابه نیافتند. گرچه آن ها (بدون شرح و تفسیر) گفتند که شاید مردان و زنان به طور کلی سلیقه های موسیقایی متفاوتی داشته باشند. از این گذشته، آن ها کشف کردند که وقتی موضوع کنترل مشاغل مطرح می شود، جای تعجب نیست که پاسخ دهندگان سیاه پوست دو ژانری را ترجیح می دهند که در تاریخ به وسیله ی موسیقی دانان سیاه پوست پدید آمده است (در این نظرسنجی جاز و سُل[۱۴]/بلوز/ریتم و بلوز[۱۵]). افراد مسن تر بیش تر موسیقی کلاسیک، سرودها، موسیقی کلیسایی و بیگ بند را انتخاب کردند، در حالی که جوان ترها بیش تر به موسیقی راک علاقه نشان دادند.

برخی مطالعات نشان می دهد که تفاوت سلیقه بر اساس جنسیت ممکن است به تمایزهایی بینجامد که ژانرهای محبوب زنان را در برابر ژانرهای محبوب مردان کم قدر کند و برای مثال، «فرهنگ زنان» (رمان های عاشقانه، «مجموعه های تلویزیونی» که روابط را در

کانون توجه قرار می دهد، مجموعه های خانوادگی روزانه) کم قدر شود. (مثلاً رادوی، ۱۹۸۴؛ مودلسکی، ۱۹۸۴). هبیج (۱۹۷۹) و فریت (۱۹۷۸) می نویسند که نوجوانان از موسیقی راک برای ایجاد مرز میان خود و نسل های مسن تر استفاده می کنند. به هر حال، کاربرد سلیقه برای ایجاد مرز سنی و جنسیتی، برخلاف مطالعاتی طبقاتی، تاکنون به روشی نظام مند بررسی نشده است.

دی ماجیو و آسترور (۱۹۹۰) در زمینه ی مشارکت و انتخاب فرهنگی، به بررسی تفاوت های نژادی می پردازند و آشکارا تلاش دارند تا نتایج خود را با نگره های سرمایه ی فرهنگی مرتبط سازند. مشارکت در انواع شکل های هنر متعالی به سه روش انجام می شود: حضور اجتماعی (رفتن به موزه و اپرا)، تماشای برنامه ی هنرهای زیبا در تلویزیون، و مشارکت خصوصی در هنرها (نقاشی در خانه، حضور در کلاس های هنر، نواختن ساز موسیقی یا شرکت در اجراهای نمایشی غیرحرفه ای). سلیقه به وسیله ی ژانرهای موسیقایی که پاسخ دهندگان به آن ها ابراز علاقه کرده اند، مشخص می شود. دی ماجیو و آسترور نشان داده اند که تاکنون شاخص مشارکت و علاقه نسبت به هنرهای زیبا در میان پاسخ دهندگان سیاه پوست و سفیدپوست، تحصیلات بوده است. به هر حال، میزان مشارکت سیاه پوستان قدری کم تر از سفیدپوستان است و تفاوت در مورد اجرای عمومی نسبت به مشارکت خارج از چارچوب حرفه یا مصرف تلویزیونی هنرهای زیبا مشخص تر بوده است. آن دو این تفاوت ها را به طرد تاریخی سیاه پوستان آمریکا از مشارکت در هنرهای زیبا نسبت می دهند که تا دهه ی ۱۹۶۰ همچنان در ایالات متحده قوت داشت؛ همچنین به این امکان که در برخی شرایط سرمایه گذاری در سرمایه گذاری فرهنگی سیاه پوستان ارمغانی در پی نداشت (مثلاً در پیشرفت حرفه ای)، برخلاف سفیدپوستان که شاید این امر نتیجه ی مستقیم نژادپرستی باشد.

سیاه پوستان آمریکایی بیش تر تمایل داشتند تا بگویند که موسیقی جاز و سُل/بلوز، ریتم و بلوز را بیش از موسیقی سفیدپوستان آمریکایی دوست دارند (گرچه سفیدپوستان تحصیل کرده بیش از همتاهای کم ترتحصیل کرده ی خود از این سبک ها خصوصاً جاز لذت برده اند). دی ماجیو و آسترور می گویند که این موضوع نمایان گر «علاقه ی فزاینده ی اقلیت ها به حفظ موقعیت خود در هر دو فرهنگ اکثریت و اقلیت است. پیچیدگی نقش هایی که سیاه پوستان آمریکایی، به ویژه در طبقه ی متوسط باید ایفا کنند، نیاز به قابلیتی دوفرهنگی دارد که آمریکایی های با نقش های محدودتر نیازی به آن ندارند» (ص ۷۷۴). آن ها به طور خلاصه نتیجه گیری می کنند:

> یافته های ما... کاربردپذیری مفهوم سرمایه ی فرهنگی در آمریکای چندفرهنگی را نشان می دهد که بوردو آن را ضمن پژوهش در مورد فرانسه ی تک فرهنگی گسترش داده است. از این گذشته، این یافته ها نشان می دهد که این مفهوم برای استفاده در مورد جامعه هایی که از نظر فرهنگی نامتجانس اند، باید بهبود یابد... میزان استفاده ی مشترک سیاه پوستان آمریکا از الگوهای مصرف هنری سفیدپوستان، عدم تفکیک سلیقه ها و این واقعیت که مشارکت سیاهان در فرهنگ متعالی اروپایی آمریکایی با همان معیارهایی پیش بینی می شود که بر مشارکت سفیدپوستان تأثیر می گذارد، نشان می دهد که فرهنگ متعالی اروپایی آمریکایی حکم معیاری فرهنگی برای کل ایالات متحده را دارد. همزمان سطوح متعالی و همچنان فعال مشارکت سیاه پوستان در هنر سیاه پوستان آمریکایی نشان می دهد که منابع مکمل فرهنگی کانون های توجه مازاد و نه جایگزینی را برای عضویت اجتماعی ارائه می دهند. (ص ۷۷۴)

نهادینه‌سازی هنر متعالی

تمایز میان فرهنگ متعالی و عامه‌پسند از جنبه‌ی اجتماعی ایجاد می‌شود. قبلاً دیده‌ایم که تفاوت‌های ذاتی میان شکل‌های متفاوت فرهنگی نمی‌تواند کاملاً تمایز میان هنر متعالی و نازل را توضیح دهد و ما دیده‌ایم که سلیقه یا سرمایه‌ی فرهنگی به منزله‌ی شاخص موقعیت اجتماعی، به‌ویژه در مورد گروه‌های نخبه عمل می‌کند. علاوه بر این، تمایز شدید میان شکل‌های متعالی و توده‌ای، سازه‌ی اجتماعی خاصی است که از جنبه‌ی تاریخی شکل می‌گیرد، به‌ویژه از اواخر قرن نوزدهم تا اواخر قرن بیستم. به‌هرحال، طی دهه‌های اخیر این تمایز مخدوش شده و همچنان در قرن بیستم در حال فروپاشی است.

دی ماجیو (۱۹۸۲a,b) نشان می‌دهد چگونه ایده‌ی هنرهای متعالی در بوستون قرن نوزدهم نهادینه شد. نخبگان اجتماعی و سیاسی شهر، «برهمن‌های بوستون»، با چالشی سیاسی از جانب گروه‌های فزاینده‌ی مهاجر، به‌خصوص آمریکایی‌های ایرلندی‌تبار روبه‌رو شده‌اند. در شرایطی که برهمن‌ها قدرت سیاسی خود را از دست می‌دادند، با ایجاد موزه‌ی هنرهای زیبای بوستون (۱۸۷۰) و ارکستر سمفونیک بوستون (۱۸۸۱) مبنایی فرهنگی برای جایگاه برتر خود فراهم آوردند. این سازمان‌ها، هنرهای زیبا و موسیقی کلاسیک را عرضه کردند. ۱۶ برهمن‌ها تصریح کردند که این شکل‌های هنری بهتر از شکل‌های مورد علاقه‌ی مهاجران است و هدف سازمان‌های نوین، آموزش توده‌هاست. نخبگان از این طریق می‌توانستند مطمئن باشند که دیدگاه‌هایشان در مورد سلسله مراتب فرهنگی نزد مردم گسترش خواهد یافت: «چنان که وبر اشاره کرده، تسلط عناصر فرهنگ متعالی برای اعضای گروه تبدیل به منبع افتخار می‌شود؛ به‌ویژه در مورد گروه حاکم اجتماعی اهمیت دارد که فرهنگشان از سوی گروه‌های تابع آن‌ها مشروعیت یابد و درعین حال صرفاً به صورت جزئی در اختیار آنان قرار گیرد» (ص ۳۰۳).

دی ماجیو نشان می‌دهد که پیش از نهادینه سازی هنر متعالی در بوستون، موزه‌ها تلفیقی برگزیده از هنرهای زیبا و عامه‌پسند را به نمایش می‌گذاردند و ارکستر شهر مجموعه‌ای از موسیقی، از عامه‌پسند گرفته تا کلاسیک را در یک کنسرت اجرا می‌کرد. وی نتیجه می‌گیرد که تمایز میان شکل‌های متعالی و توده‌ای فرهنگ در این دوره ایجاد نشده، بلکه به‌تدریج به صورتی در آمده که مفهوم هنر متعالی جنبه‌ی نهادینه یافته است. در همین دوره، در انگلستان هم اتفاق مشابهی در حال وقوع بود (وُلف و سید، ۱۹۸۸؛ تاچمَن، ۱۹۸۲؛ وبر، ۲۰۰۰).

به گفته‌ی دی ماجیو، ایجاد تمایز میان هنر متعالی و نازل گامی در جهت پدیدآوردن «الگوی فرهنگ متعالی» بود. از این گذشته، لازمه‌ی چنین روندی تفکیک هنر به قلمرویی مقدس (داگلاس، ۱۹۶۶) و دوری از کفر (هم مخاطبان از درک هنر و هم شکل‌های عامه‌پسند فرهنگ) بود. ابزار تأثیر بر این کار سازمان غیرانتفاعی بود؛ شکلی سازمانی که ارکستر سمفونیک بوستون و موزه‌ی هنرهای زیبای این شهر به کار بردند. او (۱۹۹۲) نشان می‌دهد که باله، تئاتر و شرکت‌های اپرا نیز از نهادینه‌شدن «الگوی فرهنگ متعالی» استقبال کرده‌اند؛ گرچه این امر قدری دیرتر (۱۹۰۰-۴۰) از آن چیزی رخ داد که در مورد موزه‌های هنر و ارکسترها به وقوع پیوست.

لواین (۱۹۸۸) به بررسی تحول در شکل‌های هنری در آمریکای قرن نوزدهم پرداخت. وی نشان می‌دهد که در آن زمان، نمایشنامه‌های شکسپیر بسیار محبوب بود و اغلب مردم با او آشنا بودند و از تماشای اجرای نمایش‌نامه‌هایش و خواندن آن‌ها با صدای بلند لذت می‌بردند. این نمایشنامه‌ها دست‌مایه‌ای برای طنز و هجو در اجراهای عامه‌پسند فراهم می‌آوردند و بیش از پیش نشان می‌دادند که مخاطبان از تمام گروه‌ها و طبقات با داستان‌ها و زبان شکسپیر آشنا بودند. امّا وقتی آثار شکسپیر به منزله‌ی شکلی از هنر متعالی جنبه‌ی نهادینه یافت ـ به اصطلاح لواین مقدس شد ـ محبوبیت او به‌شدت کاهش یافت. آثار شکسپیر را چنان نمایاندند که

انگار برای «فرد عادی» بسیار پیچیده است و در نتیجه مردم عادی از خواندن و تماشای آن‌ها دست کشیدند.

هنر در قرن نوزدهم آمریکا متحد و یکپارچه نبود و بسته به طبقه، قومیت، نژاد و مذهب، شکل‌های متنوع فراوانی داشت و عملکردهای فرهنگی از منطقه‌ای به منطقه‌ای دیگر تفاوت می‌کرد. نمایش عمومی هنر به نحو برگزیده انجام می‌شد و برگرفته از شکل‌های گوناگونی بود. آمریکایی‌های اوایل قرن نوزدهم «فرهنگ عمومی مشترکی داشتند که کم‌تر دارای سازمان سلسله مراتبی بود و کم‌تر از آن چه اخلافشان یک قرن بعد تجربه کردند، به صورت طبقه‌های به‌نسبت دقیق و مجاور در آمده بود» (لواین، ۱۹۸۸:۹). از آن‌جا که تقسیم‌بندی هنر جدی و سرگرمی عامه‌پسند به دقت ترسیم نشده بود، شکسپیر و بسیاری از نویسندگان، آهنگ‌سازان و هنرمندان تجسمی مخاطبان گسترده‌ای داشتند. امّا به گفته‌ی لواین در حالی که هنر متعالی وارد قلمرو مقدس می‌شد، سلسله مراتب نوظهور فرهنگی در آمریکا نه فقط طبقات پایین‌تر را از هنر متعالی محروم ساخت، بلکه طبقات برتر را هم از شکل‌های عامه‌پسند جدا کرد.

دی‌ماجیو و لواین نشان می‌دهند که قواعد نوین ادب اجتماعی به جدایی طبقه‌ی کارگر از هنرهای متعالی نوین کمک کرد. در قرن نوزدهم آمریکا، تئاتر مانند دوران شکسپیر مکانی پرسروصدا بود که در آن مخاطبان با یکدیگر صحبت می‌کردند و غذا و تنقلات می‌خوردند. آن‌ها در زمان‌های مناسب هورا می‌کشیدند یا هو می‌کردند و سوت می‌زدند و نظرشان را با صدای بلند به بازیگران می‌گفتند. درهرحال، تقدس‌بخشیدن به تئاتر بدین معنی بود که مخاطبان باید در هنگام اجرای نمایش ساکت می‌نشستند و فقط در پایان کف می‌زدند. ۱۷ موزه‌های هنر شبیه به کلیساها شدند، چنان که رفتار آرام و لباس مناسب ضروری قلمداد می‌شد (همچنین رک: زولبرگ، ۱۹۹۲؛ مه‌یر، ۱۹۷۹). مثلاً در ۱۸۹۷، به کارگری که لباس کار پوشیده بود، اجازه‌ی ورود به موزه‌ی هنر متروپولتین را در نیویورک ندادند. لوییس دی‌سسنولا ۱۸، مدیر موزه، چنین گفت:

> ما به اهالی شهر یادآوری کردیم که موزه «مکانی بسته» است که حق دارد و ناچار است که بر رفتارها نظارت کند: «ما نمی‌خواهیم یا اجازه نمی‌دهیم فردی که در فاضلابی کثیف حفاری کرده یا به روغن و گریس آلوده شده، این‌جا بیاید و با پخش کردن بوهای ناخوشایندی که از لباس‌های کثیفش برمی‌خیزد، محیط را برای دیگران آزاردهنده کند.» وی به پیشرفت فراوانی اشاره کرد که موزه در زمینه‌ی آموزش بازدیدکنندگانش داشته است: «دیگر در نمایشگاه‌های نقاشی نمی‌بینند که کسی با انگشت بینی‌اش را پاک کند. هیچ سگی را آشکار یا مخفیانه در سبد به موزه نمی‌آورند. دیگر کسی بر کف نمایشگاه تنباکو تف نمی‌کند که باعث انزجار سایر بازدیدکنندگان شود. دیگر پرستاران بچه‌ها را به گوشه و کنار موزه نمی‌برند تا آن جا را کثیف کنند... دیگر کسی سوت نمی‌زند، آواز نمی‌خواند یا با فریاد دیگران را صدا نمی‌زند» (لواین، صص ۱۸۵۶).

لوپس (۲۰۰۰) نشان می‌دهد که گرچه نهادینه‌سازی فرهنگ متعالی در اواخر قرن نوزدهم و پس از آن رخ داد، نهادینه‌سازی هنرهای عامه‌پسند مدت‌ها بعد اتفاق افتاد. او با ذکر موسیقی جاز در حکم مورد مطالعاتی، می‌گوید که صرفاً پس از جدایی هنرهای زیبا از «چیزهای دیگر» بود که سازندگان و تولیدکنندگان هنرهای عامه‌پسند دیدگاه‌های آشکاری در مورد هنر عامه‌پسند به منزله‌ی مقوله‌ای متمایز ارائه دادند. در سال‌های اخیر، تمایز میان هنرهای متعالی و نازل از بین رفته است (زولبرگ، ۱۹۹۰). این امر مرهون شماری از عوامل مختلف از جمله شکل‌گیری آموزش توده‌ها و جنبش‌های هنری (مثلاً هنر پاپ) است که آشکارا از فرهنگ عامه‌پسند وام می‌گیرد و یا تمایز میان هنر متعالی و عامه‌پسند را زیر سؤال می‌برد؛ این که

اقلیت های قومی و اجتماعی اظهار می کنند که شکل های هنرشان ارزش احترام دارد، پسامدرنیست ها اَبَرروایت، از جمله مفاهیم «آثار بزرگ» را زیر سؤال می برند. تحول به سمت سرمایه گذاری در سازمان های فرهنگی غیرانتفاعی و حتی پرداختن به هنر افراد غیرعادی (مثلاً معلولان ذهنی) در قالب هنر متعالی جزء این موارد است (زولبرگ و چربو، ۱۹۹۷).

اُبژه های هنر و مرزهای اجتماعی

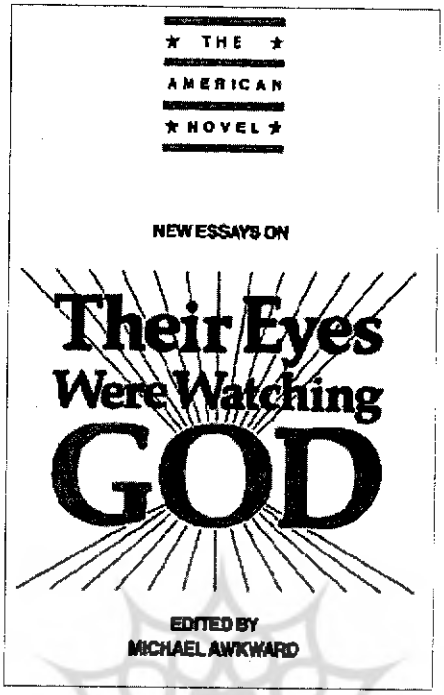
یکی از جنبه های مهم در شکل گیری رده بندی «هنر متعالی» روندی است که اشیأ خاص هنری را در مجموعه ی آثار معتبر[۱۹] جای می دهد. مجموعه ی آثار معتبر چارچوبی از آثار بزرگ در هنر و ادبیات است که محققان آن را بهتر یا مهم تر از آثار دیگر شمرده اند. شکل گیری مجموعه ی آثار برتر مربوط به چگونگی ورود آثار به این مجموعه است. امروز محققان به ندرت اظهار می کنند که آثار هنری بر اساس پژوهش های دقیق و بی تعصب وارد مجموعه ی آثار اصیل شده اند. در عوض، تفکر معاصر نشان می دهد که ورود به مجموعه ی آثار معتبر رقابت سیاسی است: «ظهور [رمان هایی با جایگاه معتبر] فرآیندی جدا از کشمکش گسترده تر برای دست یابی به موقعیت و قدرت در جامعه از سوی نهادهایی نیست که واسطه ی این کشمکش اند. همچنین ناشی از مشروعیت بخشیدن و چالش های نظام اجتماعی است» (اوهمَن، ۱۹۸۳:۲۰۰).

چنان که اوهمن (۱۹۸۳) نشان می دهد برای آن که رمان های معاصر در رده ی آثار معتبر قرار گیرند، نخست باید منتشر شوند و سپس فروش خوبی داشته باشند تا در جمع ناشران نخبه مورد توجه قرار گیرند و این موضوع به نوبه ی خود منجر به بررسی و تحلیل آن ها در دانشگاه ها به منزله ی موضوع درسی می شود. بی تردید، انتشار مرحله ی پیش از رسیدن به جایگاه آثار معتبر است. شاید نقش فروش کتاب کم تر آشکار باشد، ولی اوهمن نشان می دهد که فروشندگان فقیر برای ورود به افق نخبگان ادبی توجه کافی را جلب نمی کنند. علاوه بر این، اوهمن نشان می دهد که در ایالات متحده، کتاب شناسی نیویورک تایمز[۲۰] نشریه ای مهم است که به فروش آثار کمک می کند. پس جای تعجب ندارد که ناشرانی که آثارشان را بیش تر در این هفته نامه تبلیغ می کنند، نسبت به آن هایی که کم تر تبلیغ می کنند، از نقدهای مفصل تری هم برخوردار می شوند.[۲۱] وی استدلال می کند که تمام دست اندرکاران گردآوری و قراردادن رمان ها در مجموعه ی آثار معتبر شامل کارگزاران ادبی، ناشران، منتقدان ادبی و استادان دانشگاه اعضای طبقه ی حرفه ای مدیریتی اند و رمان هایی را ترجیح می دهند که به دغدغه های طبقه و موقعیت اجتماع آنان می پردازند.[۲۲]

کُرس (۱۹۹۵،۱۹۹۶) نشان می دهد که علاقه های دولت ملی در شکل گیری ادبیات ملی و «مجموعه ی آثار معتبر ادبی» نقش دارد. آثاری که مجموعه ی «ادبیات کانادایی» و «ادبیات آمریکایی» را تشکیل می دهند، نمایان گر جنبه های خاصی از فرهنگ های ملی اند، زیرا نخبگان برای اعطای جوایز ادبی یا برگزیدن درس هایی دانشگاهی سراغ آن دسته از رمان های کانادایی یا آمریکایی می روند که به این مضون ها اشاره دارند. او دریافت که برخلاف آمریکا بخش عمده تر رمان هایی که موضوع درس های دانشگاهی کانادا هستند، آثار نویسندگان زن است. آثار دو نویسنده ی زن آمریکایی (کیت چاپین[۲۳] و هریت بیچراستو[۲۴]) که در قرن نوزدهم منتشر شدند، تازه اواَخر قرن بیستم به مجموعه ی آثار ادبی معتبر آمریکا راه یافتند.

در مورد ورود به مجموعه ی آثار معتبر تجسمی و برگزاری نمایشگاه در موزه ها نیز چنین روندهایی دیده می شود (دابین، ۱۹۹۹). مثلاً متکاف (۱۹۸۶) به هنر عامیانه ی آمریکا در دهه ی ۱۹۳۰ به منزله ی ابژه ای برای جمع آوری نمایش و موضوع پژوهش توجه کرده است. وی استدلال می کند این اُبژه ها که در قالب الگوی هنر متعالی نهادینه شده اند، از زمینه ی اصلی و کارکردی خود درآمده و صرفاً به دلایل زیبایی شناختی مورد بررسی قرار

گرفته‌اند. مفهوم «بدوی گرایی» نخبه و کیفیت دست‌ساز این آثار جور شهری‌سازی، ماشینی‌شدن و تحول به نحوی متضاد، کُرس و چگونه گروه‌های اقلیت به تازگی فرهنگی خود را به مجموعه‌ی آثار مطالعه‌ی ادراک در یک زمان نوشته‌ی زُرا نیل هرسن[۲۵]) برای که روند معتبرسازیَ آثار فرهنگی نقدهای نیمه موافقی روبه‌رو شد ولی مجموعه‌ی آثار معتبر ادبیات آفریقایی گسترده‌تر و رایج» گردید. برای آن‌که شود، لازم بود تحولات اجتماعی رخ آفریقایی‌آمریکایی بازگردد تا افراد از قبل شمول آثاری را بیابند که تحسین برنامه‌ی مطالعات آفریقایی‌آمریکایی در کرد، امّا در دسترس قرارگرفتن دریافت کنندگان امکان داد تا به ارزیابی آثارشان بپردازند. قدرت همچنان در ورود به مجموعه‌ی آثار معتبر ادبی نقش مهمی ایفا می‌کند. وجود آثاری نوشته‌ی زنان و اقلیت‌ها در مجموعه‌ی آثار معتبر معاصر نمایان‌گر تأثیر فزاینده گروه‌هایی است که قبلاً طرد شده بودند. به نحوی متضاد، مجموعه‌ی آثار سنتی نمایان‌گر قدرت نخبگان بود.



آمریکایی با نیازهای مجموعه‌داران در آمد؛ آثاری که ترس آنان را از اجتماعی در آن زمان کاهش داد.
گریفین (۱۹۹۷) نشان می‌دهند که توانسته‌اند داعیه‌ی ورود آثار معتبر هنر متعالی مطرح سازند. (**چشمانشان خدا را می‌دید** نشان‌دادن این موضوع جالب است چگونه عمل می‌کند. این کتاب با دوباره ارزیابی و شایسته‌ی ورود به آمریکایی و نیز مجموعه‌ی آثار معتبر درک مخاطبان از این رمان متحول دهد و فضای فرهنگی برای رمان خارج از سلسله مراتب ادبی داعیه‌ی می‌کردند. عوامل نهادینه از جمله دانشگاه‌ها به این موضوع کمک راهبردهای نوین تفسیر هم به

محتوای مجموعه‌ی آثار معتبر هنری، موضوعی سیاسی است؛ چنان که «جنگ‌های فرهنگی» در ایالات متحده این موضوع را نشان می‌دهد.[۲۶] نویسندگانی چون بلوم (۱۹۸۷) استدلال می‌کنند که این عملکردهای چندفرهنگی با اضافه‌کردن نویسندگان و ژانرهای درجه‌ی دو، میراث فرهنگی را آلوده می‌سازند و با تجزیه‌ی تجربیات فرهنگی آمریکایی‌ها از انسجام جامعه می‌کاهند. پس جنبش‌های سیاسی برای افزودن نوشته‌های زنان و رنگین‌پوستان یا حتی رمان‌های نویسندگان مرد متوفی در مجموعه‌ی آثار معتبر سنتی و مطالعه‌ی شکل‌های هنری عامیانه و مردمی با مخالفت شدید چنین نویسندگانی روبه‌رو می‌شوند. به هرصورت، ادبیات همه‌چیزدوست‌های طبقه‌ی بالا نشان می‌دهد که گستردن مجموعه‌ی آثار معتبر شاید نتیجه‌ی ادعاهای سیاسی گروه‌های طردشده یا به دلیل اصلاحات سیاسی از جانب انتخاب‌کنندگان نباشد، بلکه ناشی از سلیقه و علاقه‌ای اصیل نسبت به عرصه‌ی گسترده‌ای از اُبژه‌های هنری باشد.

دی‌ماجیو (۱۹۸۷a) شماری از فرآیندها را برمی‌شمرد که اُبژه‌های هنری از طریق آن‌ها به صورت ژانر طبقه‌بندی می‌شوند. «طبقه‌بندی آیینی» براساس دیدگاه‌هایی است که به نحو گسترده‌ای در جامعه رواج دارد. سایر عوامل طبقه‌بندی شامل علاقه‌های تجاری، هنرمندان و دولت‌مردان است. پس شکل‌گیری مجموعه‌ی آثار معتبر یکی از چند فرآیند طبقه‌بندی است که در عوالم هنر دیده می‌شود. او می‌گوید شاید انواع مختلف طرح‌های طبقه‌بندی به سرعت به نتیجه نرسند. مثلاً طبقه‌بندی تجاری گرایش به مقابله با طبقه‌بندی آیینی دارد و می‌خواهد آن را از بین ببرد. علت آن است که سازمان‌های تجاری، مخاطبان گسترده و همه‌شمول را می‌طلبند، در حالی که طبقه‌بندی آیینی در پی مخاطبان کم‌تر و متفاوت‌تر است.

نتیجه‌گیری: عنوان افتخارآمیز «هنر»

این مقاله نشان می‌دهد که سلیقه‌ی هنری، نهادینه‌سازی هنر متعالی در برابر هنر نازل و ایجاد مجموعه‌ی آثار معتبر هنری مرتبط با نظام موقعیت اجتماعی است. هنر در نظام‌های اجتماعی جای گرفته، منبعی فراهم می‌آورد که علاوه بر فراهم‌آوردن زمینه‌ی درک هنری و لذت، به گروه‌های اجتماعی امکان می‌دهد تا مرزهایی میان خودشان و دیگران ایجاد کنند یا پیوندهایی با سایر گروه‌های اجتماعی برقرار سازند. درک هنر صرف‌نظر از شکل آن، نیاز به دانستن قواعدی دارد که زیربنای هنر را تشکیل می‌دهد (بکر ۱۹۸۲). و مرتبط با ظرفیت انسان‌ها برای رده‌بندی و تعیین جایگاه عناصر در محیطشان است (داگلاس، ۱۹۶۶؛ آلساپ، ۱۹۸۲). کودکان متعلق به خانواده‌های بالاتر آموزش بیش‌تری برای درک هنر متعالی می‌بینند، زیرا گروه‌های دارای جایگاه متعالی در تعریف هنر متعالی و ارزشمندتر شمردن آن در برابر هنر نازل موفق بوده‌اند. به‌این ترتیب هنر متعالی قدرت است.

گفتن این موضوع که آیا سلسله مراتب فرهنگی اختراعی تاریخی است یا تمایز میان هنر متعالی و نازل سازه‌ی اجتماعی دارد، نشان نمی‌دهد که تمام اُبژه‌های هنری دارای ارزش برابرند. برخی از نقاشی‌ها، رمان‌ها، نمایش‌های تلویزیونی و فیلم‌ها را (با توجه به مجموعه‌های خاصی از معیارها) می‌توان بزرگ شمرد، زیرا پر از چیزی‌اند که گریزوالد (۱۹۸۷) «نیروی فرهنگی» می‌نامد. آن‌ها می‌توانند خود را «در ذهن جا بیندازند» و دوامی دارند که آن‌ها را همچنان در آینده معنی‌دار نشان می‌دهد. سایر اُبژه‌های هنری به این علت قدرتمندند که در زمان و مکان خاصی به‌خوبی با مخاطب سازگارند؛ آن‌چه کاولتی (۱۹۷۶:۳۰۰) «هنر لحظه» می‌نامد. شاید این آثار در تاریخ فراموش شوند، ولی به اندازه‌ی آثار ماندگار حاصل نبوغ‌اند. سایر آثار در مرتبه‌ای میان خوب یا متوسط (یا پایین‌تر) قرار دارند، حتی آثاری که از دست‌مایه‌های هنر متعالی استفاده می‌کنند. اثر هنری صرفاً به این علت بزرگ نیست که با رنگ و روغن نقاشی شده، صرفاً هم به این خاطر که در هالیوود فیلم‌برداری شده بی‌ارزش نیست.

شاید آثار مجموعه‌های معتبر ادبیات، هنرهای تجسمی و سایر ژانرها واقعاً بزرگ باشند. مسلماً این‌ها ارزش بررسی جدی را دارند.[۲۷] مسئله‌ی مجموعه‌ی آثار معتبر این است که گرچه آثار بی‌ارزش را کنار می‌زنند، بخش عمده‌ی آثار خوب و حتی بزرگ را هم نادیده می‌گیرند؛ به‌ویژه آثاری که به‌وسیله گروه‌های اجتماعی‌ای پدید آمده و درک شده‌اند که جزء سلیقه‌سازان نخبه نیستند.

یافته‌های مطالعاتی که در این مقاله عرضه شده است، استوار و مهم است. به‌هرحال، این مطالعات به بررسی تجربه‌ی مصرف هنر نمی‌پردازد. شاید هنر مرزهای اجتماعی را تقویت کند، ولی مطالعات سرمایه‌ی فرهنگی توضیح نمی‌دهد که چرا مردم از هنر لذت می‌برند یا شاید چه معناهایی از آن‌ها می‌گیرند. اغلب افرادی که به ارکستر سمفونیک یا به موزه‌های هنر می‌روند، به دلیل لذت‌بردن این کار را انجام می‌دهند. شاید آنان احتمالاً فکر نمی‌کنند که «آخر این هفته به اپرا می‌روم، چون شاید به من کمک کند تا در حرفه‌ام پیشرفت کنم یا بتوانم همسر آینده‌ام را بیابم». حتی اگر چنین حضوری به این نتایج هم بینجامد، اُبژه‌های هنری و علاقه‌ی مردم به آن‌ها تبدیل به جعبه‌های سیاهی شده است که روابط درون گروهی را توضیح می‌دهد.

یادداشت‌ها

* برگرفته از منبع زیر:

Victoria D. Alexander, "Art and Social Boundaries", in Victoria D. Alexander, ***Sociology of the Arts: Exploring Fine and Popular Form*** (Malden, MA, Oxford, Melborne & Berlin: Blackwell Publishing, 2003), pp. 225-243.

۱. (**بیناب**): احتمالاً به معنای «بی‌خوابی».

۲. هله استدلال می‌کند که یافته‌های مربوط به هنر انتزاعی، افکار بوردو را در مورد سرمایه‌ی فرهنگی کم‌اعتبار می‌سازد؛ امّا استدلال خودش در این زمینه چندان قانع‌کننده نیست. ابتدا وی می‌گوید نخبگان به کیفیت تزئینی آثار هنری علاقه نشان می‌دهند. حدود ۱۵٪ از پاسخ‌دهندگان طبقه‌ی بالا و مرفه اجتماع ذکر کرده‌اند که چگونه آثار انتزاعی خریداری‌شده با دکور خانه‌شان جور در می‌آید، امّا حدود ۳۵٪ می‌گویند که چنین آثاری را به دلیل رنگ، خطوط یا شکل‌ها دوست دارند. هله می‌گوید این پاسخ‌دهندگان را باید جزء کسانی دانست که ویژگی تزئینی آثار را ترجیح می‌دهند، امّا دشوار می‌توان بدون بحث در مورد عناصر شکل‌گرایانه‌ای چون رنگ، خط یا شکل راجع به عوامل زیبایی‌شناختی آثار انتزاعی بحث کرد. دوم این‌که حدود یک‌چهارم تا یک‌سوم از پاسخ‌دهندگان گفته‌اند که آثار انتزاعی قوه‌ی تخیل را به فعالیت وامی‌دارد. هنگامی که چیزهای بیش‌تری از این پاسخ‌دهندگان پرسیدند، آن‌ها گفتند که نقاشی‌ها آنان را به یاد ابرها، «امواج دریا» یا همان چشم‌اندازها می‌اندازد. او استدلال می‌کند به‌این‌ترتیب نخبگان چندان متفاوت با کسان دیگری نیستند که تصویر منظره‌ای را بر دیوار آویزان می‌کنند. آثار هله این نکته‌ی جالب را مطرح می‌سازد که طبقات مختلف اجتماعی برخی از همان اولویت‌هایی زیبایی‌شناختی زیربنایی را دارند. او تا جایی پیش می‌رود که این نکته را در نقد بوردو به کار می‌برد. چنان که وی خاطرنشان می‌سازد، واقعیت این است که هنر انتزاعی مورد علاقه‌ی نخبگان است. پاسخ‌دهندگان طبقه‌ی کارگر به هنر انتزاعی علاقه‌ای نشان ندادند. شماری از پاسخ‌دهندگان نخبه نیز آن‌ها را دوست نداشتند. امّا نکته این است که صرفاً نخبگان آثار انتزاعی را به نمایش می‌گذارند. از این گذشته، اگر این آثار به وسیله‌ی یکی از اعضای خانواده یا یک دوست نقاشی نشده باشد، صرفاً پاسخ‌دهندگان نخبه نام کسانی را می‌دانند که این آثار را نقاشی کرده‌اند. نقل‌قول‌هایی که از این پاسخ‌دهندگان شده نشان می‌دهد که افراد طبقه‌ی بالاتر با دانش بیش‌تری درباره‌ی آثار هنری مورد علاقه‌شان سخن می‌گویند. این توانایی برای سخن‌گفتن آگاهانه و علاقه به شکل‌های هنری رازورزانه مبنای همان سرمایه‌ی فرهنگی را شکل می‌دهد که بوردو توصیف می‌کند. (توجه داشته باشید که صرف‌نظر از این موضوع مطالعه‌ی هله به نظرم ساختار و اجرای خوبی دارد و روشن‌گرانه است.)

۳. اصطلاح «بافرهنگ» (highbrow) نخست در دهه‌ی ۱۸۸۰ و «بی‌فرهنگ» (lowbrow) حدود سال ۱۹۰۰ به کار رفت (لواین، ۱۹۸۸:۲۲۱). اصطلاح «کم‌فرهنگ» (middlebrow) مدت‌ها بعد و نخست به وسیله‌ی لاینز (۱۹۵۴) مطرح شد. ابداع این اصطلاحات به موازات پیشرفت در تثبیت سلسله‌مراتب فرهنگی آمریکا بوده است. نکته‌ی جالب آن‌که ***واژه‌نامه‌ی آکسفورد*** (۱۹۸۸) من در تعریف واژه‌ی «بافرهنگ» به بار منظاهرانه‌ی آن اشاره‌ای نمی‌کند. درعوض، این اصطلاح را «سلیقه‌ی عالمانه یا خاص» تعریف می‌کند؛ برخلاف ***واژه‌نامه‌ی آمریکن هریتج*** (۱۹۷۶) که هر دو اصطلاح بافرهنگ و بی‌فرهنگ را دارای بار منفی می‌داند، ***واژه‌نامه‌ی نوین آکسفورد*** اشاره نمی‌کند که «بی‌فرهنگ» اصطلاحی با بار منفی است، امّا این واژه را «نه چندان متفکرانه یا بافرهنگ» و نه «فاقد سلیقه» تعریف می‌کند.

4. phrenology

5. philistine

6. ***The New Oxford Dictionary of English***

۷. در ***واژه‌نامه‌ی نوین انگلیسی آکسفورد*** آمده که کاربرد این اصطلاح در مورد شخص نافرهیخته ناشی از کشمکشی در قرن هفدهم آلمان میان برخی شهروندان و استادان دانشگاه بود. گویا در یکی از سخنرانی‌ها برای استادان چنین آمده است: «فیلیسطاین‌ها می‌خواهند بر شما یورش آورند» (انجیل، باب قضات ۱۶)، و در نتیجه این استعاره پدید آمد.

۸. دی‌ماجیو (۱۹۸۷a) نشان می‌دهد که یکی از دلایل ثبات کلیشه‌ها این است که الگوهای مصرف هنر مرتبط با قواعد جامعه و نه افراد است. چون افراد در دوران‌های مختلف نقش‌های متفاوتی بر عهده می‌گیرند، الگوهای مصرفشان پیچیده است؛ گوچه شاید الگوهای این نقش‌ها شبیه به استنباط‌های کلیشه‌ای از آن‌ها باشد.

9. habitus

۱۰. پژوهش هله (۱۹۹۲،۱۹۹۳) این دیدگاه را تقویت می‌کند که وی در میان گروه‌های اجتماعی شباهت‌های فراوانی مثلاً از حیث علاقه به مناظر یافته است. حتی میان پاسخ‌دهندگان ثروتمند علاقه به

شکل هنر متعالی و هنر انتزاعی جنبه‌ی جهانی ندارد.

۱۱. آنهایر، گرهاردز و رومو (۱۹۹۵) کاربردپذیری افکار بوردو را نشان می‌دهند. آن‌ها اشاره می‌کنند که ساختار نوشتاری نویسندگان آمریکایی به دو قلمرو متفاوت تقسیم شده است: یکی متعلق به نویسندگان نخبه که سرمایه‌ی اجتماعی و فرهنگی فراوانی دارند و دیگری نویسندگان حاشیه‌ای که فاقد چنین زمینه‌هایی‌اند. سرمایه‌ی اقتصادی نقش چندانی در مجزاکردن این نویسندگان نداشته است.

12. omnivores

۱۳. دابین (۱۹۸۷a) نشان می‌دهد که سفیدپوستان طبقه‌ی پایین معمولاً در موقعیتی «حمایتی» در سلسله‌مراتب اجتماعی خود میان طبقات بالاتر و اقلیت‌های قومی قرار دارند. بنابراین، بیش از طبقات متوسط و بالا برای کنترل گروه‌های اقلیت تلاش می‌کنند (ص۱۳۶). دابین به مطالعه‌ی «خشونت نمادین» در زلم‌زیمبوهای طبقه‌ی کارگر می‌پردازد که سیاه‌پوستان را تصویر می‌کند و درعین‌حال سفیدپوستان هم آن‌ها را به کار می‌برند. مثلاً یک کیسه‌ی معطر درکشو به شکل زنی سیاه‌پوست با برچسبی ساخته شده که به مصرف‌کننده راهنمایی می‌کند: «آویزان یا درازم کن.» این راهنمایی‌ها نشان می‌دهد که می‌توان این کیسه را درکشو یا گنجه قرار داد ولی درعین‌حال به نحوی نمادین آعمال مسلح‌کردن و تعدی را هم بازنمایی می‌کند که دو مورد از خشونت‌بارترین وسایل کنترل اجتماعی سیاه‌پوستان بود» (ص۱۳۳). بسیاری از اشیائی که وی بررسی می‌کند تا این حد خشونت آشکار ندارد ولی تمام آن‌ها به نحوی سیاه‌پوستان را در نقش‌های بردگی‌شان نشان می‌دهند.

۱۴. (مترجم): Soul: سبکی از موسیقی ریتم و بلوز که به‌خصوص در دهه‌ی ۱۹۶۰ محبوبیت داشت. از جمله هنرمندان تأثیرگذار سُل می‌توان به ری چارلز، ارتا فرانکلین، جیمز براون، دیوید بووی و دایانا راس اشاره کرد.

۱۵. (مترجم): Rhythm and Blues: مجموعه‌ای متنوع ولی مرتبط از انواع موسیقی پاپ در آمریکا که به طور عمده از ۱۹۴۰ به وسیله‌ی هنرمندان سیاه‌پوست آمریکایی پدید آمد.

۱۶. فرآیندی که دی‌ماجیو توصیف می‌کند و به وسیله‌ی آن موزه و ارکستر ژانرهای مختلفی را متمایز ساختند، خصوصاً این‌که موزه درنهایت قالب‌های گچی و بازسازی نقاشی‌های معروف را کنار گذاشت، آثاری که بخش عمده‌ای از مجموعه‌هایش را تشکیل می‌دادند و مطالب جذابی راجع به آن‌ها نوشته می‌شد.

۱۷. در مورد پیشرفت شیوه‌های رفتار هنگام کنسرت در اروپا، رک: مِنِت (۸ ـ ۱۹۸۷:۲۰۵)

18. Louis di Cesnola

19. canon

20. *The New York Times Book Review*

۲۱. شاید این موضوع نمایانگر حجم تولید ناشر باشد ـ ناشران بزرگ‌تر هم کتاب‌های بیش‌تری چاپ می‌کنند و هم بودجه‌های تبلیغاتی عظیم‌تری دارند ـ این احتمال مطرح نیست که شاید نشریه، کتاب‌های بهترین مشتریانش را ترجیح می‌دهد.

۲۲. لانگ (۱۹۸۵) در پیوند با سلیقه‌ی طبقاتی و محتوای رمان‌ها، تحولاتی در آثار پرفروش از اوایل دهه‌ی ۱۹۵۰ را نشان می‌دهد، زمانی که خوانندگان آمریکایی داستان، عمومی و از طبقه‌ی متوسط بودند تا دهه‌ی ۱۹۸۰ که تحصیل کرده‌تر و حرفه‌ای شدند. تحول مخاطبان ناشران را واداشت تا رمان‌هایی را که جنبه‌ی انتقادی یا حتی پرچم‌بارانه بیش‌تری داشته‌اند، بر آن‌هایی که بیش‌تر ارزش‌های غریب طبقه‌ی متوسط را نشان می‌دادند، ترجیح دهند؛ چنان که اولی پیوند بیش‌تری با نوع داستانی داشت که مخاطب تحصیل‌کرده می‌خواست بخواند.

23. Kate Chopin

24. Harriet Beacher Stowe

25. *Their Eyes Were Watching God*, Zora Neale Hurson

۲۶. بحث‌های اخیر در زمینه‌ی هنرهای تجسمی، مثلاً نمایشگاه بِینِیشن در بروکلین هم ماهیت سیاسی هنر (هله، ۲۰۰۱؛ هله و دیگران، ۲۰۰۱؛ دابین، ۱۹۹۲؛ ۱۹۹۹) و خاطره (لوونتال، ۱۹۸۵) را نشان می‌دهد. (همچنین در مورد بحث‌های هنرهای عمومی در فرانسه، رک: هاینیش، ۱۹۹۷)

۲۷. در این تفسیر، نمی‌خواهم این دیدگاه آرنولدی را بازسازی کنم که مجموعه‌ی آثار معتبر صرفاً شامل آثار بزرگ بی‌چون‌وچرا می‌شود. به نظرم این مجموعه حتی بنا بر معیارهای روز، آثاری را به دلایلی جز کیفیت هنری کنار می‌گذارد؛ البته در مجموعه‌ی آثار معتبری که طی چند دهه گرد آمده‌اند، حتی برخی طی چند قرن یا هزاره ارزش خود را حفظ می‌کنند. به‌هرحال، آثار فراوانی از این مجموعه طرد شده‌اند و نمی‌توان گفت که هر اثری در چارچوب کل راهبردهای تفسیری در تمام دوره‌ها ارزشمند است.

کتابنامه

Alsop, Joseph (1982). ***The Rare Art Traditions***. London: Thames & Hudson.

Anheier, Helmut K., Jrgen Gerhards, and Frank P. Romo (1995), "Forms of Capital and Social Structure in Cultural Fields: Examining Bourdieu's Social Topography", ***American Journal of Sociology***, 100 (4): 859-903.

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

Becker, Howard S. (1982). ***Art Worlds***. Berkeley: University of California Press.

Bloom, Allan (1987). ***The Closing of the American Mind: How Higher Education Has Failed Democracy***. New York: Simon and Schuster.

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

Bryson, Bethany (1996). "'Anything but Heavy Metal': Symbolic Exclusion and Musical Dislikes." ***American Sociological Review***, 61: 884-99.

Carney, Raymond (1986). ***American Vision: The Films of Frank Capra***. Cambridge: Cambridge University Press.

Cawelti, John. G. (1979). ***Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture***, Chicago: University of Chicago Press.

Collins, Randall (1979). ***The Credential Society: An Historical Sociology of Education and Stratification***. New York: Academic Press.

Corse, Sarah M. (1995). "Nations and Novels: Cultural Politics and Literary Use", ***Social Forces***, 73 (4): 1279-308.

Corse, Sarah M. (1996). ***Nationalism and Literature: The Politics of Culture in Canada and the United States***. New York: Cambridge University Press.

Corse, Sarah M. and Monica D. Griffin (1997), "Cultural Valorization and African-American Literary History:

Re-Constructing the Canon," ***Sociological Forum***, 12: 173-203.

DiMaggio, Paul (1982a), "Cultural Entrepreneurship in Ninteenth-Century Boston: The Creation of an Organizational Base for High Culture in America", ***Media, Culture and Society***, 4: 33-50.

DiMaggio, Paul. (1982b), "Cultural Entrepreneurship in Nineteemth-Century Boston, Part II: The Classification and Framing of American Art", ***Media, Culture and Society***, 4: 303-22.

DiMaggio, Paul (1982). "Cultural Capital and School Success: The Impact of Status Culture Participation on the Grades of U.S. High School Students," ***American Sociological Review***, 47; 189-201.

DiMaggio, Paul (1987a). "Classification in Art." ***American Sociological Review***, 52: 440-55.

DiMaggio, Paul (1987b). "Nonprofit Organizations in the Production and Distribution of Culture," in Walter W. Powell (ed.), ***The Nonprofit Sector: A Research Handbook***. New Haven: Yale University Press, pp. 195-220.

DiMaggio, Paul and Michael Useem (1978). "Social Class and Arts Consmption," ***Theory and Society***, 5: 141-61.

DiMaggio, Paul and John Mohr (1985). "Culture Capital, Educational Attainment and Marital Selection", ***American Journal of Sociology***, 90: 1231-61.

DiMaggio, Paul and Francie Ostrower (1990). "Participation in the Arts by Black and White American", ***Social Forces***, 68 (3): 753-78.

Douglas, Mary (1966). ***Purity and Danger: An Analysis of Pollution and Taboo***. London: Routledge.

Douglas, Mary and Baron Isherwood (1979). ***The World of Good: Towards an Anthropology of Consumption***. New York: Norton.

Dubin, Steven (1987). "Black Representations in Popular Culture," ***Social Problems***, 34: 122-40.

Dubin, Stephen C. (1992). Arresting Impolitic Art and

University of Cambridge Press, pp. 118-27.

Lamont, Michèle (1992). ***Money, Morals and Manners: The Culture of the French and the American Upper-Middle Class***. Chicago: University of Chicago Press.

Lamont, Michèle and Marcel Fournier (1992), "Introduction," in Michèle Lamont and Marcel Fournier (eds.), ***Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality***. Chicago: University of Chicago Press, pp. 1-17.

Levine, Lawrence W. (1988). ***Highbrow, Lowbrow: The Emergence of a Cultural Hierarchy in America***. Cambridge: Harvard University Press.

Long, Elizabeth (1985). ***The American Dream and the Popular Novel***. London: Routledge.

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***. Lanthman, MD: Rowman and Littlefied, pp. 165-85.

Lopes, Paul (2002). ***The Rise of a Jazz Art World***. New York: Cambridge University Press.

Lowenthal, David (1985). ***The Past Is a Foreign Country***. Cambridge: Cambridge University Press.

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

Metcalf, Eugene W. Jr. (1986). "The Politics of the Past in American Folk Art History," in John Michael Vlach and Simon J. Bronner (eds.) ***Folk Art and Art World***. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, pp. 27-50.

Meyer, Karl E. (1979). ***The Art Museum: Power, Money, Ethic***. New York: William Morrow and Co., Inc.

Modleski, Tania (1984). ***Loving with a Vengeance: Mass Produced Fantasies for Women***. London: Methuen.

Othmann, Richard (1983). "The Shaping of a Canon: U. S. Fiction, 1960-1975," ***Critical Inquiry***, 10: 199-223.

Peterson, Richard A. (1972). "A Process Model of the ***Uncivil Actions***. New York: Routledge.

Dubin, Steven C. (1999). ***Displays of Power: Memory and Amnesia in the American Museum***. New York: New Tork University Press.

Frith, Simon (1978 [1981]). ***Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock 'n' Roll***. New York: Pantheon.

Gans, Herbert J. (1974). ***Popular and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste***. New York: Basic Books.

Gans, Herbert J. (1982). "Preface," in Michèle Lamont and Marcel Fournier (eds.), ***Cultivating Differences: Symbolc Boundaries and the Making of Inquality***. Chicago: University of Chicago Press, pp. vii-xv.

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

Halle, David (1992). "The Audience for Abstract Art: Class, Culture, and Power," in Michèle Lamont and Marcel Fournier (eds.), ***Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality***. Chicago: University of Chicago Press, pp. 131-151.

Halle, David (1993). ***Inside Culture: Art and Class in the American Home***. Chicago: University of Chicago Press.

Halle, David, Elisabeth Tiso, and Gihong Yi (2001). "The Attitude of the Audience for 'Sensation' and of the General Public toward Controversial Works of Art," in Lawrence Rothfield (ed.), ***Unsettling Sensation: Arts-Policy Lessons from the Brooklyn Museum of Art Controversy***. New Brunswick, NJ: "Sensatim Rutgers University Press, pp. 134-52.

Hebdige, Dick (1979). ***Subculture: The Meaning of Style***. New York: Methuen.

Heinich, Nathalie (1997). "Outside Art and Insider Artists: Gauging Public Reactions to Contemporary Art", in Vera Zolberg and Joni Maya Cherbo (eds.), ***Outsider Art: Contesting Boundaries in Contemporary Culture***. Cambridge:

Zolberg, Vera L. (1992). "Barrier or Leveler? The Case of the Art Museum," in Michèle Lamont and Marcel Fournier (eds.), ***Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality***. Chicago: University of Chicago Press, pp. 187-209.

Zolberg, Vera and Joni Maya Cherbo, eds. (1997). ***Outsider Art: Contesting Boundaries in Contemporary Culture***. Cambridge: University of Cambridge Press.

Folk, Popular, and Fine Art Phases of Jazz", in C. Nanry (ed.), ***American Music: From Storyville to Woodstock***. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, pp. 135-51.

Peterson, Richard A. and Albert Simkus (1992). "How Musical Tastes Mark Occupational Status Groups", in Michèle Lamont and Marcel Fournier (eds.), ***Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality***. Chicago: University of Chicago Press, pp. 152-86.

Peterson, Richard A. and Roger M. Kern (1996). "Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore," ***American Sociology Review***, 61: 900-7.

Radway, Janice A. (1984). ***Reading the Romance: Women, Patriarcly and Popular Literature***, first edition. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Sennett, Richard (1978). ***The Fall of the Public Man***. New York: Vintage.

Storey, John (1993). ***An Introductory Guide to Cultural Theory and Popular Culture***. London: Harvester Wheatsheaf.

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

Swidler, Ann (2001). ***Talk of Love: How Culture Matters***. Chicago: University of Chicago Press.

Tuchman, Caye (1982). "Culture as Resource: Actions Defining the Victorian Novel," ***Media, Culture and Society***, 4 (1): 3-18.

Weber, William (2000). "From Miscellany to Homogeneity in Concert Programming," Paper Presented at the ***States of the Arts: Aesthetic Media in Europe Across the Millennia*** conference, University of Exeter, UK, 1-2 September.

Wolff, Janet and John Seed, eds. (1988). ***The Culture of Capital: Art, Power and the Nineteenth-Century Middle Class***. Manchester: Manchester University Press.

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