دیوید انگلیس / جان هاگسون

جامعه‌شناسی هنر

شیوه‌های دیدن

ترجمه‌ی جمال محمد

نشرنی

www.ketab.ir

عنوان و نام پدیدآور: جامعه‌شناسی هنر: شیوه‌های دیدن/ ویراسته دیوید انگلیس و جان هاگسون؛ ترجمه جمال محمدی.
مشخصات نشر: تهران، نشر نی، ۱۳۹۵
مشخصات ظاهری: ۳۸۴ ص.
شابک: 978-964-185-475-3
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت: عنوان اصلی: **The Sociology of art: ways of seeing, 2005**
شناسه افزوده: اینگلیس، دیوید، ۱۹۷۳- م.، ویراستار Inglis, David
هاگسون، جان، ۱۹۵۸- م.، ویراستار Hughson, John
محمدی، جمال، ۱۳۵۶- ، مترجم.
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۵ ۲ ج ۳الف/NX۱۸۰
رده‌بندی دیویی: ۳۰۶/۴۷
شماره کتابخانه ملی: ۴۳۰۱۲۳۵

www.ketab.ir

قیمت: ۳۲۰۰۰ تومان

پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

نشر نی

جامعه‌شناسی هنر
شیوه‌های دیدن
دیوید انگلیس و جان هاگسون

مترجم جمال محمدی
(گروه جامعه‌شناسی دانشگاه کردستان)
مقابله و ویرایش نرگس ایمانی مرنی
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

www.ketab.ir

فهرست مطالب

قدردانی ۱۱

مقدمه‌ی مترجم ۱۳

درآمد: «هنر» و جامعه‌شناسی (دیوید انگلیس و جان هاگسون) ۲۳

پرسش‌های اساسی ۲۵

ساختار و اهداف کتاب ۲۶

شیوه‌های دیدن ۲۷

بخش اول. نظریه: گذشته، حال و آینده ۳۵

فصل اول. تأمل جامعه‌شناختی درباره‌ی هنر (دیوید انگلیس) ۳۷

درآمد ۳۷

بحث درباره‌ی هنر ۳۸

بحث درباره‌ی هنرمند ۴۵

هنر و جامعه ۵۱

جهان هنری ۶۱

نتیجه‌گیری ۷۲

فصل دوم. چه وقت هنر، هنر می‌شود؟

ارزیابی نظریه‌ی میدان‌های هنری پیر بوردیو (جرمی اف. لَین) ۷۳

درآمد ۷۳

شرایط اجتماعی درک و دریافت (مصرف) هنری ۷۹

www.ketab.ir

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

فصل سوم. بدن زنانه در فعالیت هنری زنان:
طرح یک رویکرد جامعه‌شناختی فمنیستی (الگزاندرا هاوسون) ۹۷
درآمد ۹۷
آفرینش هنر زنان ۹۹
سیاست بدن زنانه در هنر زنان ۱۰۲
روانکاوی، پسامدرنیسم و فرهنگ بصری ۱۰۷
پساساختارگرایی، فلسفه و (دوباره) روانکاوی ۱۱۱
فمنیسم و هنر معاصر حاضر ۱۱۵
نتیجه‌گیری ۱۲۱

فصل چهارم. پارادایمی جدید برای جامعه‌شناسی زیبایی‌شناسی (رابرت دبلیو. 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 ویمیس) ۱۵۱
درآمد ۱۵۱
معانی روزمره ۱۵۶
فرهنگ کالایی و معناسازی غیررسمی ۱۵۹
کالاهای فرهنگی ۱۶۳
مرئی‌ساختنِ امر نامرئی ۱۶۷
بازنمایی امر نامرئی ۱۶۹
«جهان‌های هنری» خصوصی و عمومی ۱۷۲
نتیجه‌گیری ۱۷۴
قدردانی ۱۷۵

www.ketab.ir

فصل ششم. مطالعات فرهنگی و جامعه‌شناسی فرهنگ (جِنِت وُلف) ۱۷۷
درآمد ۱۷۷
بین «زندگی اجتماعی» و «متون» ۱۸۱
جامعه‌شناسی و فرهنگ ۱۸۴
نتیجه‌گیری: به‌سوی آشتی ۱۹۳
یادداشت‌ها ۱۹۶

فصل هفتم. جامعه‌شناسی هنر: بین بدبینی و بازاندیشی (دیوید انگلیس) ۱۹۹
درآمد ۱۹۹
مفروضات ضمنی ۲۰۱
[illegible] قدرت ۲۰۵
امپریالیسم جامعه‌شناسی ۲۰۹
بوردیو علیه [illegible] ۲۱۲
نتیجه‌گیری ۲۱۶

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

فصل هشتم. قاب‌بندی سالمندی. دیدگاه‌های جامعه‌شناختی درباره‌ی سالمندی در نقاشی عصر ویکتوریا (مایک هِپ‌وُرث) ۲۲۱
درآمد ۲۲۱
سالمندی و تاریخ هنر عصر ویکتوریا ۲۲۴
فردریک واکر و *بندرگاه پناه* ۲۲۶
هیوبر وُن هرکمر و *آخرین گردهم‌آیی* ۲۲۹
هیوبر ون هرکمر و *شامگاه: صحنه‌ای در اتحادیه‌ی وستمینستر* ۲۳۳
واکنش‌های پیچیده ۲۳۶
نتیجه‌گیری ۲۳۹
یادداشت‌ها ۲۴۰

فصل نهم. پیدایش و زوال فیلم هنری (آندرو تودور) ۲۴۳
درآمد ۲۴۳
دوره‌ی شکل‌گیری (۱۹۱۸-۱۹۳۹) ۲۴۷
دوره‌ی تثبیت (۱۹۵۰-۱۹۷۰) ۲۵۸
دوره‌ی زوال (۱۹۷۰-۲۰۰۰) ۲۶۳
نتیجه‌گیری ۲۶۹

www.ketab.ir

فصل دهم. اپرا، مدرنیته و میدان‌های فرهنگی (آلن سوینگ‌وود) ۲۷۱
درآمد ۲۷۱
مدرنیته، گفتمان اپرایی و قدرت ۲۷۵
مفهوم‌پردازی مدرنیته ۲۸۰
زیبایی‌شناسی و میدان‌های فرهنگی ۲۸۲
مدرنیته و اپرای پرده‌ای ۲۸۵
اپرای درباری و اپرای بورژوایی ۲۸۹
اپرای اصیل/ معتبر و اپرای مدرن ۲۹۷
نتیجه‌گیری ۳۰۱

فصل یازدهم. موسیقی جهانی» و جهانی‌سازی صدا (دیوید انگلیس و رولاند رابرتسون) ۳۰۳
درآمد ۳۰۳
سرشت موسیقی جهانی» ۳۰۵
گونه‌های موسیقی جهانی ۳۱۱
سازمان اجتماعی موسیقی جهانی ۳۱۵
موسیقی جهانی و جهانی‌شدن ۳۱۸
دو سویه‌ی متناقض موسیقی جهانی ۳۲۳
نتیجه‌گیری ۳۲۸
یادداشت‌ها ۳۲۹

فصل دوازدهم. بازسازی مرکز: رویکردهای جامعه‌شناختی به بازسازی برلین (جنت استوارت) ۳۳۱
درآمد ۳۳۱
فرمالیسم در مقابل کارکردگرایی ۳۳۴
گفتمان معماری و گفتمان جامعه‌شناسی ۳۳۷
به سوی دیالکتیک ۳۳۹
معماری و بحران پسامدرن ۳۴۶
الگویی برای معماری در قرن بیست‌ویکم؟ ۳۴۹
نتیجه‌گیری ۳۵۲

منابع ۳۵۳

نمایه ۳۷۱

www.ketab.ir

مقدمه‌ی مترجم

درست است که به‌قول [illegible] 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 موضوع اثرِ 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، مخاطبانِ «تلاش مازوخیستی و طاقت‌فرسای مترجم» دانشجویان باشند، دیگر گریزی از به‌کارگیری این ترفند نیست. با این تفاوت که [illegible] 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، [illegible] ایده‌های خود «آن‌ها» نیست. در این سطورِ 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 مونتاژ و سرهم‌بندی برخی مطالب روی آورَد.

www.ketab.ir

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 هاوزر و پیتریم سوروکین 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 مبنای مفروضات بنیادین متکی است که دیگر حوزه‌های پژوهشی تحلیل هنر (چه 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 این‌جا قویاً به پرسش گرفته می‌شود. نه هنر واجد ذاتی استعلایی است و نه هنرمند در خلأ 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، ۳۸۸ : ۷). دیگر نه‌فقط 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، اَشکال ذائقه و مراجع داوری درخصوص چیستی هنر و کیستی هنرمندان را مشروط می‌سازد. بر

www.ketab.ir

مبنای همین پیش‌فرض 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.

ازاین‌رو 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 این قلمرو دارنده 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 بوردیویی، آفرینش هنری در میدان تولید هنری که همچون هر میدان اجتماعیِ دیگری منطق، قواعد و روابط قدرت خاص خود را دارد اتفاق می‌افتد و نحوه‌ی عملکرد هنرمند حاصل تعامل هَبیتاس او با قواعد این میدان است. یا به‌قول هوارد بکر، آفرینش هنری در «جهان هنری» رخ می‌دهد جهانی که وجد 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

www.ketab.ir

واقعیت‌های اجتماعیِ 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 ذاتی 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 رهم اشتباه‌منشانه که یگانه طریق بایسته‌ی فهم آثار هنری بررسی چگونگی تکوین آن‌ها در زمان هم‌زمان است، رهایی می‌یابد. خلاصه این‌که جامعه‌شناسی هنر ضمن تأیید یگانگی ابداع و کار هنری، می‌کوشد آن را در متن کلیت اجتماعیِ 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 به‌سبب 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. به‌عبارتی 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: ۶). اثر هنری نمایانگر فعالیت خلاقانه‌ی فردی است که روابط و مناسبات اجتماعی موجود را به چالش می‌کشد تا اَشکال 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

www.ketab.ir

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 اجتماعیِ بشر قرار می‌دهند. «هنر پیامی اجتماعی را با وسایل دیگری تداوم می‌بخشد» (همان: ۱۷۵).

درهم‌بافتگی آفرینش هنری و مناسبات اجتماعی چنان در جامعه‌شناسی هنر موضوعیت دارد که بسیاری از نظریه‌پردازان این حوزه نیز عمده‌ی سعی‌شان را صرف صورت‌بندی آن کرده‌اند. در این میان شاید جَنت وُلف و پیر بوردیو از بقیه برجسته‌تر باشند. لذا برای تکمیل ایده‌های دوسینیو 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. به‌زعم وی، 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 ازهم‌گسیخته و کالایی‌شده پدید می‌آید (همان: ۴۵-۵۲). از همین‌جاست که

www.ketab.ir

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 متن و لفظ 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 سوی ایدئولوژی در آن تأکید می‌شود. نظریه‌ی وُلف به تعبیر خودش، «نوعی دفاع مستدل از زیبایی‌شناسی جامعه‌شناختی است» (وُلف، ۱۳۸۹: ١٤). بدین‌معنا که ارزش زیبایی‌شناختی را نمی‌توان به مختصات اجتماعی، سیاسی یا ایدئولوژیک تقلیل داد، اما در عین‌حال درک چیستی آن فقط در چارچوب جامعه‌شناسی هنر امکان‌پذیر است. هنر و زیبایی‌شناسی امری تاریخی‌اند و حتا «طبع زیبایی‌شناختی بی‌غرضانه» نیز دارای تاریخ است (هما: ۲۷) به گفته‌ی الیزابت برد[1] «اثبات فرض بی‌طرفی زیبایی‌شناختی... ناممکن است، چرا که این خود فرایند تاریخی است که ارزش اعطا می‌کند» (برد، ۱۹۷۹: ۴۳). خلاصه این‌که به باور وُلف، سبک‌ها و ژانرهای هنری واجد حیاتی مستقل‌اند، اما در تحلیلی جامعه‌شناختی کامل 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.

1. Elizabeth Bird

www.ketab.ir