تقابل‌های سنتی دو متافیزیک، دو فرهنگ و دو هنر

نادر شایگان‌فر

چکیده

یکی از مهم‌ترین مباحث در حوزه‌ی فلسفه، فرهنگ و هنر، تقسیم و گنجاندن این مباحث در دو حوزه‌ی فلسفه‌ی خواص / فلسفه‌ی عوام، فرهنگ اقلیت / فرهنگ اکثریت، هنر فاخر و هنر نازل است. مقاله‌ی حاضر بر آن است تا در سه پاره‌ی جداگانه به تمایز میان فلسفه، فرهنگ و هنر خاص و فاخر در مقابل فلسفه، فرهنگ و هنرِ اکثریت و نازل بپردازد و سعی می‌کند از منظری متافیزیکی و سپس فرهنگی و در نهایت زیبایی‌شناسانه بحث را مطرح و به‌طریقی روشن پیش برد.

روش به کار رفته در این مقاله متکی بر شیوه‌ی تحلیل گفتمانی و مبتنی بر ادبیات پیچیده در این حوزه است. منابع به‌کار رفته در این مقاله بر پایه‌ی مطالعات کتابخانه‌ای و آثار متفکرانی چون جان دیویی، سوزان سانتاگ، ریچارد شوسترمن و ... در مقابل ارتگایی گاست، کلمنت گرینبرگ و ... شکل و انسجام یافته است.

در این مقاله سعی شده است از طریق طرحی نسبتاً جامع، نسبی‌بودن حقانیت دو رویکرد نشان داده شود و در پایان در حد ممکن از اطلاق نابه‌جای هنر نازل به هنر اکثریت اجتناب شود و از جایگاه خاص این هنر و فرهنگ با نگاهی نسبتاً همدلانه دفاع شود.

کلیدواژه‌ها: متافیزیک اکثریت/متافیزیک اقلیت، فرهنگ فاخر/فرهنگ نازل، هنر فاخر/هنر نازل.

مقدمه

سوزان سانتاگ در مقاله‌ای به‌نام «یک فرهنگ و حساسیت» جدید از «مغاکی» سخن می‌گوید که پس از وقوع انقلاب صنعتی گریبان‌گیر جهانیان شده است. مغاکی میان آنچه ارتگایی گاست، فیلسوف اسپانیایی و صاحب کتاب طغیان توده‌ها، آن را چنین تعریف می‌کند: «آن چیزی که انسان وقتی همه‌ی خوانده‌هایش را فراموش کرد، همچنان مالک آن باقی می‌ماند.» و آنچه می‌توان آن را

«فرهنگ علمی» یا فرهنگی خواند که دلیلی برای به یادسپاری‌اش وجود ندارد. این فرهنگ بی‌شک یک فرهنگ حداکثری است؛ فرهنگی است که هر کسی می‌تواند از طریق پشت سر گذاردن پاره‌ای از آموزش‌های سخت یا آسان، و آموختن پاره‌ای از مهارت‌ها آن را از آنِ خود کند. به‌تعبیر گرینبرگ این فرهنگ پیش از آن که به دنبال «علت» باشد، «معلول»های همه‌جا حاضر و آشکار را می‌بیند. گرینبرگ در جمله‌ی معروفی گفته است: «من کانت را نخستین مدرنیست واقعی تاریخ می‌پندارم.» گرینبرگ این رأی کانت مبنی بر حضور حقیقتی ناب و نادیدنی به‌نام «نومن» و در مقابل آن امری ظاهری و دیدنی و به‌همان معنا، جعلی و «بدلی» به‌نام «فنومن»[1]، را می‌پذیرد و می‌نویسد: «به‌همین دلیل همه‌ی هنرها باید به سوی ارائه‌ی "ناب" پیش روند.»

من در این مقاله سعی خواهم کرد با تکیه بر متونی اساسی و بنیادین که در فرهنگ قرن بیستم ظاهر شده‌اند، ظهور و جلوه‌نمایی مفهوم هنر پاپ، یا به‌تعبیر گرینبرگ هنر «کیچ»، را نشان دهم؛ سعی خواهم کرد از طریق رویاروی قرار دادن متونی که نسبتاً همزمان به وجود آمده‌اند، و به‌تعبیر میشل فوکو «اپیستیمه»ی یک دوران‌اند، بحثم را شکل دهم. این متون عبارت‌اند از: هنر به‌مثابه تجربه (۱۹۳۴) از دیویی، طغیان توده‌ها (۱۹۲۹) از ارتگایی گاست، آوانگارد و کیچ (۱۹۳۹) از کلمنت گرینبرگ.

بدنه تحقیق

«تمام هنر تا پیش از پیدایش هنر پاپ، بر بینش "عمیقی" از جهان استوار بود ... [در هنر پاپ] جاه‌طلبی احمقانه‌ای وجود دارد، جاه‌طلبی انهدام شکوه و بنیان‌های کل یک فرهنگ، فرهنگ تعالی.» (بودریار، ۱۳۸۰: ۱۰۵-۱۰۴)

«برای مقابله با بربریت، فقط یک پشتیبان وجود دارد: مردمی که چنین رنج‌هایی به آن‌ها تحمیل شده است. تنها مردم می‌توانند چنین آینده‌ای را رقم بزنند. بنابراین، طبیعی است که به سوی آن‌ها بازگردیم و لازم است به زبان آن‌ها سخن گوییم.» (برشت، به‌نقل از برگین، ۱۳۸۴: ۲۰۲)

الف) دو متافیزیک: متافیزیک اکثریت / متافیزیک اقلیت

جان دیویی صاحب کتاب هنر به‌مثابه تجربه، چنان که گفته‌اند فیلسوف «زندگی» و فیلسوف «اکثریت» است؛ بدین معنا که مراد او از زندگی و حیات، زندگی قریب به اتفاق مردم متوسط‌الحال است. زندگی از نظر دیویی آشکارا بر مفهومی جمعی و حیاتی دلالت دارد که «منافع مشترک» و «احساسات ملی و همگانی» در آن بیش‌ترین بسامد معنایی را دارند. مراد دیویی از منافع مشترک عبارت است از بیش‌ترین امکان رفاه و بهزیستی برای بیش‌ترین و اکثریت مردم. به‌همین دلیل او در سال ۱۹۱۱ در مقاله‌ای از دموکراسی به‌مثابه نوعی مابعدالطبیعه، نوعی فهم هستی‌شناسانه[2] یاد می‌کند و بر آن است که همه‌ی امکانات حیات را در جهت این مابعدالطبیعه تفسیر و ارزیابی می‌کند. «امرسن، والت ویتمن و مترلینگ شاید به این ترتیب تنها کسانی باشند که بنا به عادت، و به‌اصطلاح

به‌غریزه، بدین نکته آگاه بودند که دموکراسی نه صورتی از حکومت است نه مصلحتی اجتماعی، بلکه مابعدالطبیعه‌ای از رابطه‌ی میان آدمی و تجربه‌ی او در طبیعت است....» (رورتی، ۱۳۸۴: ۷۱)

رورتی توضیح می‌دهد که لفظ به‌اصطلاح غریزه خصوصاً درباره‌ی امرسن بسیار حائز اهمیت است. چرا که از نظر دیویی «در نهایت امرسن، مانند نیچه، فیلسوف دموکراسی نبود، بلکه فیلسوف خودآفرینی شخصی، و فیلسوف آن چیزی بود که «بی‌پایان شخص انسان» می‌نامید. قدرت خداگون هیچ‌گاه از ذهن امرسون بیرون نشد. آمریکای او اجتماعی از هموطنان نبود، بلکه فضای بازی بود که قهرمانان خداگون در آنجا می‌توانستند روی نمایش‌نامه‌های خودنوشته بازی کنند.» (رورتی، ۱۳۸۴: ۷۱)

دیویی در سال ۱۹۴۶ در کتاب مسائل انسان‌ها نشان داد که تنها مسئله‌ی شایسته‌ی تأمل برای هر اندیشمند و متفکری مفهوم انسان است، و مراد از مفهوم انسان، انسان «متوسط‌الحال»[۳] و میان‌مایه‌ای است که در جهانی پرتنش برای غوطه‌ور شدن در عوالم بی‌پایان شخصی فرصت زیادی ندارد. کلمنت گرینبرگ (۱۳۸۳: ۲۰۰) در مقاله‌ی «آوانگارد و کیچ» این انسان متوسط‌الحال و میان‌مایه را چنین توصیف می‌کند: «فرد روستایی خیلی زود ضرورت کار سخت روزانه را برای امرار معاش درمی‌یابد، شرایط ناخوشایند و دشوار زندگی او به قدر کافی نمی‌گذارد که با فراغت، انرژی و آسایش، آمادگی لذت‌بردن از پیکاسو را کسب کند. از همه مهم‌تر چنین چیزی به‌میزان قابل توجهی به «شرطی‌کردن» نیاز دارد. فرهنگ برتر، یکی از ساختگی‌ترین آفرینش‌های همه‌ی انسان‌ها است و فرد روستایی هیچ فوریتی «طبیعی» در خود نمی‌یابد که علی‌رغم تمام دشواری‌ها به سمت پیکاسو برود.» (گرینبرگ، ۱۳۸۳: ۲۰۰)

دیویی دموکراسی را «مابعدالطبیعه‌ای از رابطه‌ی میان آدمی و تجربه او در طبیعت»، می‌داند. این بدان معناست که دیویی انسان را در عادی‌ترین و معمولی‌ترین شرایط در نظر می‌گیرد. شرایطی که گرینبرگ آن‌ها را چنان «طبیعی» یا ضروری می‌داند که فرصت عبور از آنها برای یک فرد متوسط‌الحال جز از طریق فرایند پیچیده‌ی شرطی‌شدن امکان‌پذیر نیست. جان مک‌کواری در کتاب فلسفه‌ی وجودی به بررسی اندیشمندان اگزیستانسیالیست می‌پردازد و درخصوص واژه‌ی «عوالم خصوصی» یا «فردی» از نظر آن‌ها بحث می‌کنند. او سیر این بحث را از اندیشه‌های سقراطی و سپس آگوستینی و در نهایت تا فلسفه‌ی معاصر ادامه می‌دهد. اما من برای نشان‌دادن مفهوم عوالم جمعی و عوالم «بی‌پایان شخصی» و تقابل قدیمی اکثریت و اقلیت، بدون توجه به سیر تاریخی این مسئله، از مقاله‌ی قرن بیستمی طغیان توده‌ها اثر ارتگایی گاست، کمک می‌گیرم.

خوزه ارتگایی گاست در طغیان توده‌ها تحت تأثیر اندیشه‌ی نیچه، به طرح مسئله‌ی زوال اقتدار فرهنگی در جامعه‌ی دموکراتیک توده‌ای می‌پردازد و از ظهور نوع جدیدی از انسان، یعنی «انسان توده‌ای» سخن می‌گوید. اورتگایی گاست با افلاطون در این رأی شریک است که حاکمیت انسان‌های میان‌حال و توده‌ای خطرناک است. از نظر اورتگایی گاست این باعث انزوا و محرومیت آدمیان بزرگ، شایسته و افراد پارسا و پرهیزگار از قدرت و اقتدار می‌شود؛ چرا که انسان متوسط‌الحال

به حمق و بلاهت خویش مباهات می‌کند (۱۳۸۲: ۲۲۱) و اعلام می‌دارد که: «هیچ‌کس از من بهتر نیست و من نیز همین‌طور که هستم خوبم. هرکس از من بخواهد بهتر از آنچه هستم بشوم، انتظار ناروایی خواهد داشت.» او ظهور توده‌ها را مهم‌ترین واقعیت زندگی عمومی در مغرب زمین، و در اعصار مدرن به شمار می‌آورد. از نظر او (همان‌جا) پدیده‌ی جدیدِ «ظهور توده‌ها در عرصه‌ی تاریخ» به‌معنی وقوع عمیق‌ترین بحرانی است که دامن‌گیر مردمان، ملت‌ها و فرهنگ شده است. او (همان: ۱۹۷) به‌مانند گرینبرگ توده‌ها را «تله‌ها»یی می‌داند که «حتی در آن مناطقی کار گذاشته شده‌اند که مناطق حفاظت‌شده‌ی فرهنگ اصیل‌اند.» ارتگایی گاست (همان: ۲۲۵) می‌نویسد: «اساسی‌ترین طبقه‌بندی و تقسیمی که می‌توان از بشریت کرد تقسیم آن به دو نوع اصلی است: آنانی که از خود انتظار و توقع بسیار دارند و برای خود وظایف و تکالیف بزرگی قائل می‌شوند و دوم آنهایی که چیز خاصی از خود توقع ندارند و زندگی برایشان همواره همان است که از پیش بوده و هیچ کوششی برای رسیدن به کمال نمی‌کنند و همچون خاشاکی بر امواج شناورند.» انسانی که در دسته‌ی دوم قرار می‌گیرد به این امر مفتخر است که: «درست مانند هرکس دیگری است» و برهمین اساس و صرفاً براساس این ادعای مضحک، اصلاً احساس ناآرامی و بی‌قراری نمی‌کند بلکه برعکس، «از این که همسان و همانند دیگران به شمار رود احساس اعتماد و اطمینان می‌کند و به‌نحو ساده‌دلانه‌ای آرامش می‌یابد.» چنین فردی بدون تکیه بر هیچ معیار خاصی برای خودش ارزش قائل می‌شود و همگان و کسان غیر خود را به ساحت امن و بی‌جنبش خویش دعوت می‌کند.

ما در اینجا به‌خوبی رد پای اندیشه‌ی هایدگر و مفهوم dasman یا فرد منتشر او را می‌بینیم و از تأثیر آشکار ارتگایی گاست بر او آگاه می‌شویم. از نظر ارتگایی گاست مفهوم طغیان توده‌ها مفهومی سیاسی نیست بلکه بر منافیزیکی عمیق و ریشه‌دار استوار است؛ متافیزیکی که از «تقسیم افراد به دو نوع انسان» حکایت می‌کند. این مفهوم که بر تمام سطوح حیات و زیست ما حاکم است، مفهومی سلطه‌گر است و حتی «اشکال سرگرمی‌های ما را نیز در بر می‌گیرد.» پدیده‌ای است که تحلیل‌پذیر نیست و فقط می‌توان آن را توصیف کرد: «پدیده‌ای که نشانه‌ی آن تابلوی "ظرفیت تکمیل!" است.» منظور ارتگایی گاست، تابلویی است که بر سر در هتل‌ها می‌زنند، حاکی از این که ظرفیت اتاق و هتل پر شده است، و قبلاً دیگرانی آن را پر کرده‌اند. توده‌ها نه‌تنها اشغال می‌کنند، بلکه زیاده‌خواه و سلطه‌گرند. گرینبرگ فرهنگ توده‌ها را «اولین فرهنگ جهانی که تاکنون دیده شده» می‌نامد. ارتگایی گاست می‌نویسد: «در آن دوران توده‌ها پس‌زمینه‌ی صحنه به شمار می‌رفتند اما اینک تا جلوی صحنه پیش‌روی کرده‌اند و نقش شخصیت اصلی را بازی می‌کنند. در واقع دیگر بازیگر بزرگی باقی نمانده و فقط صدای گروه هم‌آوازان به گوش می‌رسد.» (همان: ۲۲۳)

مایک فدرستون (۱۳۸۰: ۱۶۴) در مقاله‌ای به‌نام «زندگی قهرمانی و زندگی روزمره»، همین سیطره‌ی توده‌ها و رسیدن آن‌ها تا مرتبه‌ی قهرمانی را تشریح می‌کند و می‌نویسد که در چنین شرایطی، «از فرهنگ‌های مردمی تجلیل می‌شود و زندگی معمول و پیش پا افتاده‌ی فردی معمولی و زندگی «انسان بی‌خاصیت»[۴] قهرمانی می‌شود.» بنابراین توده‌هایی که سابقاً در پس‌زمینه‌ی

صحنه‌ی اجتماعی بوده‌اند امروزه گروه هم‌آوازانی را تشکیل داده‌اند که از هرگونه معانی قهرمانانه‌ای تهی شده است. مایک فدرستون (همان: ۸۱) به نقل از گولدنر می‌نویسد: «زندگیِ روزمره با نشان‌دادن مغایرت خود با زندگی قهرمانی و به سبب بحران زندگی قهرمانی خود را به‌مثابه امری واقعی مستقر ساخت.»

ارتگایی گاست (همان: ۲۲۵) انسان‌های قهرمان یا به‌تعبیر زیمل «مخاطره‌جویان روح»[5] را صاحب «علامت تجاری» خاصی می‌داند و می‌نویسد: «علامت تجاری صنف انسان‌های اندیشمند، خیره‌شدن به جهان با چشمانی شگفت‌زده و از حدقه درآمده است ... توانایی نگریستن با چشمانی شگفت‌زده لذتی است که مثلاً دوستداران معمولی فوتبال از آن محروم‌اند.» از نظر ارتگایی گاست همچنان که نگاه خیره و بهت‌زده علامت صنفی و تجاریِ طبقه‌ی قهرمان و غیر توده است، علامت تجاری انسان توده‌ای لذت‌بردن از بازی فوتبال است. این در حالی است که دیویی لذت‌بردن از بازی فوتبال را بهترین مثال و شاهدی گویا برای لحظه‌های ناب زیبایی‌شناسانه می‌داند. او می‌نویسد:

«به‌منظور درک زیبایی‌شناسی به بهترین وجه، لازم است بنای کار را بر شکل خام یا ابتدایی آن قرار دهیم؛ حوادث و صحنه‌هایی که چشم و گوش دقیق و متوجه آدمی را به خود جلب می‌کنند و علاقه‌ی او را برمی‌انگیزند و چون نگاه کند و گوش بسپارد او را مشعوف می‌کنند ... هنگامی که جمعیتی از تماشاگران از تماشای عضله‌ی یک فوتبالیست متأثر می‌شوند، می‌توان به ریشه و منشاء هنر در تجربه‌ی آدمی پی برد...» (دیویی، ۱۹۵۸: ۵-۴)

ارتگایی گاست در اوایل دهه‌ی ۱۹۲۰ در مقاله‌ی مشهور خود با عنوان «غیرانسانی شدنِ هنر»، «ویژگی‌های هنر مدرن (غیرشخصی بودن، خودداری از رقت و دل‌سوزی، دشمنی با گذشته، بازی‌گوشی، پای‌بندی ارادی به سبک خاص، فقدان تعهد سیاسی و اخلاقی) را به حال و هوای جوانانه‌ای منتصب کرد که به اعتقاد او بر دوران ما مسلط است.» (به نقل از سانتاگ، ۱۳۸۵: ۶۶)

ارتگایی گاست بر شأن بازیگوشانه‌ی هنرهای توده‌ای و عوامانه تأکید دارد، و آن را جوانانه تعبیر می‌کند. همچنان که بعدها هایدگر کل فلسفه‌ی پراگماتیست را «فلسفه‌ای جوانانه» نامید (به‌نقل از رورتی، ۱۳۸۴: ۷۴). ارتگایی گاست (همان: ۲۲۵-۲۲۳) بر آن است که جامعه‌ی مدرن مرکب از دو عنصر است: «یکی توده‌ها و دیگر اقلیت‌ها. اقلیت‌ها از افراد و گروه‌های فرهیخته و ممتاز تشکیل می‌شوند، در مقابل توده‌ها مرکب از افرادی هستند که از دانش و امتیاز خاصی بهره‌مند نیستند ... اما مصمم شده‌اند تا صحنه‌ی مقدم حیات اجتماعی و نیز جایگاه‌های ردیف اول در آن صفحه را اشغال کنند ... این توده‌ها بدون آن که شأن توده‌ای خود را از دست داده باشند جانشین اقلیت‌ها شده‌اند.» ارتگایی گاست، توده‌ها را قهرمانان بدلی و جعلی می‌داند. برای توده‌ها نه‌تنها همه‌چیز در سطح اشیاء اتفاق می‌افتد، بلکه آن‌ها بر آن‌اند تا هر چیز عمیق و بی‌بدیلی را به سطح و ظاهر اشیاء بیاورند. بودریار (۱۳۸۰: ۱۰۶) از فقدان تمایز میان کالا و هنر، اشیاء و کالا، سیطره‌ی سطح و عدم عمق سخن می‌گوید و می‌نویسد: «هنرمندان پاپ کالایی را که نقاشی می‌شود با نقاشی به‌منزله‌ی یک کالا آشتی می‌دهند.»

گرینبرگ از سلطه‌ی توده‌ها با عنوان «شبه غول‌پیکر» یاد می‌کند، شبه غول‌پیکری که همه‌چیز را کشان‌کشان و دست‌بسته به محضر آن‌ها می‌آورد. چرا که آن‌ها سلطه‌ی مسلط‌اند. ارتگایی گاست از این شبه غول‌پیکر با عنوان «حقیقت تلخ و هول‌ناک» یاد می‌کند و می‌نویسد:

«نویسنده‌ی امروزی هرگاه بخواهد درباره‌ی موضوعِ مورد علاقه‌ی فکری‌اش چیزی بگوید، باید این نکته را در نظر بگیرد که خواننده‌ی معمولی که هرگز درمورد موضوع بحث به تأمل نپرداخته (و البته به‌شرط آن که به مطالعه‌ی کتاب بپردازد) هدفش از خواندن آموختن نیست بلکه می‌خواهد در نهایت در این باره حکم کند که آیا اندیشه‌های نویسنده با تصورات پیش پا افتاده و مبتذلی که در ذهن خود او جای گرفته هماهنگی دارد یا نه ... ویژگی عصر ما این حقیقت تلخ و هول‌ناک است که انسان میان‌مایه و ذهن پیش پاافتاده‌ای که نسبت به میان‌مایگی خود وقوف دارد جرأت می‌کند که حق خود را نسبت به میان‌مایگی ابراز دارد و آن را در هر جا که بتواند مطرح کند. در ایالت متحده متفاوت‌بودن امری ناخوشایند تلقی می‌شود؛ توده‌ها هر چیز متفاوت، برجسته، ممتاز فردی، برگزیده و نخبه‌ای را درهم می‌شکنند. هرکس که همانند همگان نباشد و همانند دیگران نیندیشد در معرض خطر طرد و حذف شدن قرار می‌گیرد.» (گاست، ۱۳۸۲: ۲۲۷)

می‌خواهم بر این جمله‌ی ارتگایی گاست تأکید کنم که «در ایالات متحده متمایزبودن ناخوشایند است.» اندی وارهول گفته است: «دوست دارم ماشین باشم.» قطعه‌ای از مصاحبه‌ی وارهول در نوامبر ۱۹۶۳، به‌خوبی سخن ارتگایی گاست را توضیح می‌دهد:

«یک نفر گفت "برشت" دوست داشت همه یک جور فکر کنند. من هم همین را می‌خواهم. اما برشت می‌خواست این ایده را به وسیله‌ی کمونیسم عملی کند. روسیه همین کار را با حکومت‌اش انجام می‌دهد. اما در اینجا (آمریکا) این کار پیش می‌رود، چرا نشود بدون کمونیسم آن را پیش برد؟ همه هم‌شکل شده‌اند و مثل هم رفتار می‌کنند و ما هر روز بیش از روز پیش شبیه هم می‌شویم. من فکر می‌کنم همه باید مثل ماشین باشند و در عین حال همه باید همدیگر را دوست بدارند.» (به‌نقل از یثربی، ۱۳۸۰: ۱۵۵)

ب) دو فرهنگ: فرهنگ اکثریت (کیچ)، فرهنگ اقلیت (آوانگارد)

از نظر دیویی، دموکراسی به‌مثابه سلطه‌ی اکثریت یا توده‌ها نه صورتی از حکومت است و نه مصلحتی اجتماعی، بلکه مابعدالطبیعه‌ای از رابطه‌ی میان آدمی و تجربه‌ی او در طبیعت است. طغیان توده‌ها نیز برای ارتگایی گاست (همان: ۲۲۴) مفهومی سیاسی و اجتماعی نیست؛ طغیان توده‌ها مفهومی کمّی یا عددی نیست بلکه به‌دلیل این که «توده‌ها مرکب از افراد متوسط‌اند، بدین‌سان مفهوم صرفاً کمّی توده تعینی کیفی می‌یابد.» بنابراین طغیان توده‌ها از نظر ارتگایی گاست مبتنی بر یک کیفیت است؛ مبتنی بر یک کیفیت و تلقی مابعدالطبیعی و متافیزیکی از رابطه‌ی آدمیان با یکدیگر است. ما با دو نوع متافیزیک آشکارا متباین و رودرروی هم مواجه هستیم:

متافیزیک اکثریت و توده‌ای دیویی، و متافیزیک اقلیت و نخبه‌گرای ارتگایی گاست.

می‌خواهم این بحث را از جنبه‌ی صرفاً متافیزیکی آن به سوی آنچه که ریچارد شوسترمن جنبه‌ی اجتماعی ـ فرهنگی[۶] می‌نامد سوق دهم. در این بحث نیز دو دسته قرار گرفته‌اند: گروه اول را می‌توان مدافعان فرهنگ توده‌ای، و گروه دوم را منتقدان فرهنگ و جامعه‌ی توده‌ای نامید. در گروه اول می‌توان از سوزان سانتاگ، شوسترمن و ... نام برد و در گروه دوم نیز باید از متفکران قرن بیستمی چون دوایت مک‌دانلد، کلمنت گرینبرگ و ... نام برد. بنابراین بحث جاری را به‌مثابه نتیجه‌ی منطقی و تلقی فرهنگی ـ اجتماعی بحث توده‌ها و نخبه‌ها ادامه می‌دهم.

کلمنت گرینبرگ در سال ۱۹۳۹ از یک «خشونت و آشوب ایدئولوژیک» که گریبان‌گیر فرهنگ غرب شده سخن گفت. خشونتی که توده‌های شهری جدید آن را علیه آوانگارد به کار می‌گیرند. او (۱۳۸۳: ۱۹۷) می‌نویسد:

«پیش از این، تنها بازار فرهنگ رسمی، متمایز از فرهنگ عامه، در دست کسانی بود که علاوه بر توانایی خواندن و نوشتن می‌توانستند بر فراغت و آسایشی که همیشه به‌موازات پرورشی از این نوع در حرکت بود نظارت کنند. اما با اشاعه‌ی سواد جهانی توانایی خواندن و نوشتن تقریباً به مهارتی جزیی، شبیه رانندگی، تبدیل شد و دیگر برای تمایزات فرهنگی یک فرد کارایی نداشت زیرا دیگر لازمه‌ی منحصر به فرد ذوق‌های فرهیخته و پالوده نبود. روستاییانی که در شهرها به‌عنوان قشر کارگر و خرده‌بورژوا جا گرفتند خواندن و نوشتن را برای کارایی و بازده بیش‌تر آموختند اما به آن آسایش و فراغتی که لازمه‌ی لذت‌بردن از فرهنگ سنتی شهر بود، دست نیافتند ... بنابراین، این توده‌های شهریِ جدید بر جامعه فشار می‌آوردند تا نوعی از فرهنگ متناسب با فرهنگ‌شان را بیافرینند. برای رفع تقاضای این بازار جدید کالایی جدید تولید شد: فرهنگ بدلی (کیچ)، مخصوص کسانی که نسبت به ارزش‌های فرهنگ اصیل بی‌توجه و بی‌رغبت‌اند و با این حال تشنه‌ی آن مشغولیتی هستند که فقط فرهنگی از این نوع می‌تواند به وجود آورد.»

گرینبرگ با تأکید بر عبارت «فشار می‌آوردند» ظهور نوعی خشونت را نشان می‌دهد، خشونت از سوی روستاییان میان‌مایه‌ای که به خود جرأت می‌دادند درباره‌ی محصولات آوانگارد و برتر نیز نظر دهند. گرینبرگ توضیح می‌دهد که باید به مطالبات ظاهراً فرهنگی این قشر نو رسیده پاسخ داده شود. آن‌ها به کسانی نیاز داشتند تا محصولات مورد نیازشان را پدید آورند. در این میان، قشر آوانگارد و فرهیخته‌ای نیز وجود دارد که علی‌رغم آگاهی از ارزش‌های اصیل برتر، بنا بر این واقعیت تلخ که «هیچ فرهنگی نمی‌تواند بدون یک شالوده و پایگاه اجتماعی و بدون یک منبع درآمد ثابت رشد کند» (گرینبرگ، همان: ۱۹۴). ناچار بودند که همیشه «به‌کمک بند نافی از طلا» به طبقه‌ی حاکم و ارزش‌های توده‌ها آویزان باشند. این تناقض واقعی باعث ایجاد یک «آشوب ایدلوژیک» شد. او ادامه می‌دهد: «در یک تمدن هم‌زمان دو چیز متفاوت تولید می‌شود؛ مثل شعر تی.اس. الیوت و آواز کوچه‌بازاری یا مطرب‌جماعت[۷]، یا یک نقاشی از براک و طرح روی جلد ساتردی ایونینگ

پست[۸]. هر چهار مورد جایگاهی فرهنگی دارند و اگرچه ظاهراً اجزای فرهنگی واحد و محصولات یک جامعه‌اند، به نظر می‌آید که ارتباط آن‌ها همین‌جا تمام می‌شود.» (همان‌جا).

گرینبرگ با تأسف می‌گوید که دیگر «شکاف میان هنر و زندگی» معنا ندارد. این سخن با همه‌ی آموزه‌های دیویی و عملکرد هنرمندان پاپ ــ از جاسپر جونز تا جف کونز و دیگران ــ مخالف است. بودریار (۱۳۸۰: ۱۰۷) نیز در موافقت با گرینبرگ، از هم‌نوایی هنر و زندگی در جنبش و هنر پاپ آرت ناخرسند است و از روی انتقاد می‌نویسد: «به نوشته‌ی جان کیج، موسیقی‌دانی که الهام‌بخش راشنبرگ و جاسپر جونز بود، هنر باید تأیید زندگی باشد. هنر تلاش برای نظم‌بخشیدن نیست ... بلکه صرفاً روش بیداری و درک زندگی خودمان است. چه عالی است این زندگی وقتی که از ذهن و امیال خود اجتناب می‌ورزیم و می‌گذاریم که زندگی به میل خود عمل کند.»

پطر تاسک (۱۳۸۲: ۳۰) در کتاب سیر تحول عکاسی، از تأثیر و نفوذ جنبش نئودادائیست بر هنر پاپ سخن می‌گوید و پس از آن که هنر پاپ را با عنوان «یکی‌سازی هنر و زندگی» معرفی می‌کند، این عبارت راشنبرگ را نقل می‌کند که «من معتقدم اگر تصویر متشکل از اجزای دنیای واقعی باشد، بیش‌تر اصالت خواهد داشت.» بنابراین راشنبرگ درست در جهت عکس گرینبرگ و بودریار، به تبع آموزه‌های کیج و هماهنگ با فلسفه‌ی روزمره‌ی دیویی، از هنر آمیخته با واقعیات روزمره دفاع می‌کند و بر آن است که این هنر «بیشتر اصالت خواهد داشت.»

ویکتور برگین (۱۳۸۴: ۱۸۹) در کتاب پایان نظریه‌ی هنر[۹] در بخش «مدرنیسم در اثر هنری»، زمینه‌های اجتماعی ظهور مقاله‌ی «آوانگارد و کیچ» را توضیح می‌دهد:

> «مقاله‌ی گرینبرگ در آشناترین نمود خود، ممکن است به‌مثابه یک اعتراض به رشد هنرستیزی توتالیتر از جنگ جهانی اول به جنگ جهانی دوم تلقی شود. گرینبرگ فرهنگ «جمعی» را تهدید اصلی فرهنگ «حقیقی» می‌دانست ... نکته‌ی سرپوشیده‌ی کار گرینبرگ این است که درست در زمان نگارش مقاله، مفهوم فرهنگ «والا» به‌مثابه امر متقدم و مقدّر، به شکل گسترده‌ای از سوی تجربیات هنری آمریکا و اروپا نفی شد.»

برگین مفهوم هویت فرهنگی پاپ، یا آنچه گرینبرگ آن را کیچ می‌نامید، را مدیون ابداع و راه‌اندازی «پروژه‌ی هنری فدرال» (فاپ)[۱۰] در سال ۱۹۳۵ می‌داند. این پروژه در سال ۱۹۳۹ به اداره‌ی پروژه‌ی آثار[۱۱] تغییر نام داد. برگین توضیح می‌دهد که این اداره و پروژه‌ی هنری فدرال به‌عنوان «برنامه‌ی اصلاحات»[۱۲] قصد داشت هنرمندان را در روند تولیدات تمام‌عیار فرهنگ جمعی دمکراتیک به کار بگیرد. هولگر کاهیل سرپرست ملی دو نهاد یادشده در سال ۱۹۳۹ ــ هم‌زمان با انتشار مقاله‌ی گرینبرگ ــ می‌نویسد:

> «طی ۷۵ سال گذشته این مملکت شاهد جدایی فزاینده‌ی حجم عظیم مباحث زیبایی‌شناسی از پس‌زمینه‌های اجتماعی آن بوده که همین امر ظهور سرخوشی‌های اشرافی بسیاری را در پی داشته است. بیش از چهارپنجم حامیان هنر تاکنون در خدمت چنین تفکری بوده‌اند. معمولاً مردمی که عمر خود را صرف دموکراسی سیاسی می‌کنند به دموکراسی هنر چندان بها نمی‌دهند. آن‌ها می‌گویند: ...

در مواجهه با موضوعات زیبایی‌شناختی راهی برای گریز از اشراف‌سالاری وجود ندارد ... چرا که هنر مقوله‌ای بی‌همتاست و بهتر است حسابش از توده‌ها جدا باشد.» (به‌نقل از برگین، همان‌جا).

دیویی هنر به‌مثابه تجربه را در سال ۱۹۳۴ منتشر کرد. پروژه‌ی هنر فدرال نیز در سال ۱۹۳۵ راه‌اندازی شد. برای نشان‌دادن تأثیر کتاب دیویی بر سیاست‌های فرهنگی آمریکا به کتاب هنر و تمدن، اثر لوسی اسمیت، مورخ مشهور تاریخ هنر معاصر و تحلیل‌گر هنر پاپ اشاره می‌کنم. شیوه‌ی کار اسمیت در این کتاب این‌گونه است که پیش از بحث درباره‌ی مکتب‌ها و ویژگی‌های هنر هر دوران، ابتدا تحت عنوان بررسی پیش‌زمینه‌های فکری و فلسفی آن دوره، آراء مهم‌ترین متفکر آن زمان را به‌عنوان پشتوانه‌ی نظری بحث خود مطرح می‌کند. او (۱۹۹۳: ۴۹۳) در بخش «پیدایش فرهنگ آمریکایی»[۱۳] درباره‌ی تأثیر دیویی و کتاب هنر به‌مثابه تجربه می‌نویسد: «جان دیویی از چنان تأثیر و نفوذ گسترده‌ای بر تفکر قرن بیستم آمریکا برخوردار است که به‌نحو پارادوکسیکالی، که غالباً به چشم نمی‌آید، فراموش می‌شود و بر سر زبان‌ها نیست؛ به این دلیل که تقریباً همه با او موافق‌اند، به حدی که آن‌ها از ریشه و سرچشمه‌ی چیزهایی که بر زبان جاری می‌کنند غافل می‌مانند. در واقع آن ایده‌ها و تفکرات به نقطه‌نظرهایی مشترک[۱۴] اشاره دارند.»

گرینبرگ مانند هیوم و کانت بر این باور است که هرچند ارزش‌های ساحت هنر نسبی و از زمره‌ی ارزش‌های انسانی به‌شمار می‌روند و ذوق‌ها تغییر می‌کنند، این تغییر ذوق‌ها و گرایش‌ها چندان هم از محدوده‌ی خاصی تجاوز نمی‌کند. از نظر گرینبرگ (۱۳۸۳: ۱۹۸): «صاحب‌نظران معاصر با ژاپنی‌های قرن هجدهم موافق‌اند که هوکوسای یکی از بزرگ‌ترین هنرمندان زمانش بود. ما حتی با مصریان باستان موافقیم که هنر سلسله‌ی سوم و چهارم سزاوار آن بود که توسط کسانی که بعدها آمدند به‌عنوان مظهر مصری‌ها انتخاب شود. شاید ما جوتو را به رافائل ترجیح دهیم، اما هنوز منکر این نیستیم که رافائل یکی از بهترین نقاشان زمان خود بود. بنابراین توافقی وجود داشته است و این توافق، به‌اعتقاد من، مبتنی بر تمایز نسبتاً ثابتی است میان ارزش‌هایی که صرفاً در هنر یافت می‌شوند و ارزش‌هایی که در جایی دیگر می‌توان یافت. کیچ به‌واسطه‌ی یک تکنیک معقول‌نما که از علم و صنعت کمک می‌گیرد، عملاً این تمایز را از میان برده است.»

لحن گرینبرگ آشکارا نمایان‌گر تعریف فرهنگ به‌مثابه «گزیده‌ای از اندیشه‌ها و نوشته‌های به ارث رسیده» است. شاعر یا هنرمند آوانگارد بر این نکته آگاه است که او فردی خودبسنده است چرا که می‌خواهد «از خالق تقلید کند». شاعر یا هنرمند با رو گرداندن از موضوعات موجود در تجربه‌ی مشترک توجه‌اش را به رسانه‌ی خود معطوف می‌کند. به‌همین دلیل: «بلندپروازانه‌ترین کتاب ژید، داستانی درمورد نوشتن یک داستان است. اولیس و بیداری فینگان‌ها نیز بیش از هر چیز، به‌قول یک منتقد فرانسوی، تقلیل تجربه به بیان برای نفی خود بیان است؛ بیان از آنچه بیان می‌شود، مهم‌تر است.» (گرینبرگ، همان: ۱۹۵)

از نظر او هرجا که آوانگارد هست ما یک پس‌قراول هم می‌بینیم. به‌تعبیر فوکو، گرینبرگ از وجود دو گونه «اپیستیمه» سخن می‌گوید که یکی را اصلی و «پیش‌قراول» و دیگری را «پس‌قراول»

می‌نامد. از نظر او این پس‌قراول «همان چیزی است که آلمانی‌ها نام عجیب کیچ[۱۵] را به آن داده‌اند، یعنی: هنر و ادبیات پاپ و بازاری با رنگ و لعاب خاص خود، جلد مجله‌ها، تصویرسازی‌ها، برنامه‌های کمدی، داستان‌های کوچه‌بازاری، فیلم هالیوودی، ...»[۱۶]

کیچ در نزد گرینبرگ، عصاره‌ی تمامی چیزهایی است که در زندگی عصر ما «دروغین»اند. ژیلو درفلس در مقاله‌ای با نام «اجزاء کیچ»، از کیچ به‌عنوان ضرورت دوران ما یاد می‌کند. او از کیچ به‌مثابه امری غیرقابل اجتناب نام می‌برد و می‌نویسد: «جامعه‌ی ثروت‌مند با وجود تمامی اختلافات طبقاتی، در موقعیتی قرار دارد که به هرکدام از ما یک یخچال، تلفن همراه، تلویزیون و یک ماشین تعلق می‌گیرد... [زمانه‌ی ما] زمانه‌ای است که هنرمندان و مردم، خودآگاه و عمدی و با دقت از آن استفاده می‌کنند. چون از ماهیت کیچ مطلع‌اند و استنباط آن‌ها از کیچ صددرصد در راستای اهداف آن‌ها است» (درفلس، ۱۳۸۳: ۱۹۷).

از نظر او کیچ و پاپ امروزه واژه‌هایی دوپهلویند و دیگر معنای «میوه‌ی ممنوعه» را با خود ندارند. دوایت مک‌دانلد بر سیاستی به‌نام سیاست شرطی‌سازی تأکید دارد. او با آدورنو موافق است که فرمان‌روایان کیچ، به‌منظور سودجویی یا تداوم‌بخشیدن به حاکمیت طبقاتی خود از نیازهای فرهنگی عامه‌ی مردم بهره جسته‌اند. او به‌خلاف گرینبرگ از سرزنش کیچ به‌خاطر نابودی ارزش‌های اصیل و زبده دست می‌شوید و بر آن نیست تا فرهنگ فرهیخته را به‌سان امری اصیل در مقابل کیچ مطرح سازد، بلکه صرفاً از سرشت و نوع آموزش مسلط بر جامعه انتقاد می‌کند. دوایت مک‌دانلد می‌نویسد:

> «چرا روستاییان عامی و ناآگاه، رپین (نماینده‌ی پیشگام کیچ آکادمیک روسی در حوزه‌ی نقاشی) را به پیکاسو ترجیح می‌دهند، پیکاسویی که تکنیک انتزاعی او دست‌کم همان‌قدر با هنر عامه‌ی ابتدایی آن‌ها در ارتباط است که سبک واقع‌گرای رپین؟ نه، اگر توده‌ی مردم به سوی ترتیاکوف (موزه‌ی معاصر روسیه: کیچ در مسکو) هجوم می‌آورند بیش‌تر به این خاطر است که آن‌ها به پرهیز از «فرمالیسم» و تمجید از «رئالیسم اجتماعی» شرطی شده‌اند.» (به‌نقل از گرینبرگ، ۱۳۸۳: ۱۹۷)

گرینبرگ با او موافق نیست و در ادامه (همان‌جا) می‌نویسد: «به‌گفته‌ی خود مک‌دانلد در حول و حوش ۱۹۲۵ که حکومت شوروی به تشویق سینمای آوانگارد می‌پرداخت، مردم روسیه فیلم‌های هالیوودی را ترجیح می‌دادند؛ نه! «شرطی‌کردن» نمی‌تواند علت قدرت کیچ باشد.» گرینبرگ دلیل عمومیت هنر پاپ و کیچ را در «سرخوشی‌های غیر فکورانه» می‌داند. سرخوشی‌هایی که همه‌ی فلسفه‌ی دیویی و همچنین شارحان او، ازجمله ریچارد رورتی، مصروف و معطوف به آن شده‌اند. آنچه کیچ را کیچ می‌سازد، وابستگی او به بیان آسایش، خوشحالی و حس تصنعی سعادت است. کیچ یک حس سرهم‌بندی شده را در سادگی و بلاهت در زندگی روزمره‌ی مردم و اشیاء بیان می‌کند. به‌خصوص کودکان و مردم مسن که روزمرگی برای آن‌ها تا حد یک فضیلت مهم برجسته شده است. کیچ به‌دنبال آسان‌ترین واکنشی است که می‌تواند به دست آورد، و ترجیح می‌دهد به‌جای آن که با احساسات جدیدی روبه‌رومان سازد ما را به آسایش احساسات آشنای قبلی ارجاع دهد. کیچ می‌کوشد

با شیوه‌ای قابل فهم و دوست‌داشتنی ما را بر سر شوق آورد و آسایش و احساس را جایگزین بیان‌هایی از یک مفهوم پرمحتوای بشری یا معناهای عمیق انسانی سازد. کیچ ترجیح می‌دهد چیزی را نشان ما بدهد که قبلاً نیز می‌شناختیم، تا از این طریق ما را از سختی تجربه‌کردن چیزی برای بار اول بی‌نیاز کند. گرینبرگ هرچند بر آموزش تأکید دارد، سعی می‌کند همچون ارتگایی گاست بر وجه تمایز وجودی و اگزیستانسیالیستی میان آدمیان تأکید و اغراق کند. به نظر او (همان: ۱۹۸) «روستایی در تصویر رپین، چیزها را همان‌گونه تشخیص می‌دهد و می‌بیند که در خارج از تصویر می‌بیند ــ هیچ انفصال و وقفه‌ای میان هنر و زندگی وجود ندارد.»

جایی که پیکاسو «علت» را نقاشی می‌کند، رپین «معلول» را نقاشی می‌کند. گرینبرگ درست به‌عکس هایدگر و دیویی قرب و نزدیکی به اشیاء و جهان را دلیل ناپختگی و خامی می‌داند. از نظر هایدگر زندگی حقیقی عبارت است از زیستن در یک جهان پیشاذهنی و پیشافلسفی؛ دیویی نیز جهان و زندگی را در خام‌ترین صورت آن، در تجربه‌های بکر و ابتدای آن جست‌وجو می‌کند. دیویی نمونه‌ی حقیقی هنر را در اعمال و رفتار یک انسان بدوی جست‌وجو می‌کند؛ انسانی که کمان و نیزه ادامه‌ی دستان او هستند. به‌همان نسبت که کمان برای یک فرد بدوی یک ابزار و وسیله‌ی صِرف نیست، هنر پاپ نیز برای انسان معاصر از نظر دیویی صرفاً قلمرویی زیبایی‌شناسانه نیست. کمان ادامه‌ی دست انسان بدوی است. هنر پاپ و وسایلی که در آن بازنموده می‌شوند در واقع ادامه و همان زندگی انسان معاصرند ــ همچنان که اولدنبرگ یک بیلچه، گیره‌ی رخت‌آویز و اشیایی از این دست را در معابر عمومی قرار می‌دهد. وارهول نیز قوطی‌های سوپی را به تصویر می‌کشد که به‌مدت بیست سال، به‌طور پیوسته، ناهار او را تشکیل می‌داده‌اند.

گرینبرگ اگرچه اذعان می‌دارد که فرد روستایی خیلی زود ضرورت کار سخت روزانه را برای امرار معاش درمی‌یابد و می‌داند که زندگی او چنان دشوار و مرگ‌آور است که نمی‌تواند آمادگی لذت‌بردن از پیکاسو را کسب کند، به‌همان میزان او را نسبت به شخص «شرطی‌شده‌ای» که آموخته است چگونه از پیکاسو لذت ببرد «پست‌تر» و «مبتذل‌تر» می‌داند. سوزان سانتاگ زیستن در جهان امروز را بسیار دشوار می‌یابد. او برای زیستن در چنین شرایطی پیشنهاد می‌کند به نوع جدید حساسیت مجهز شویم؛ همان حساسیتی که یک روستایی به‌خاطر درک بسیار دقیق شرایط طبیعی از آن برخوردار است، همان حساسیتی که یک بدوی بدون آن قادر به زیستن نیست. دیویی از این نوع حساسیت، که ما را با همه‌ی حیوانات دیگر شریک می‌کند، با عنوان «حس مترصد[17] بودن» یاد می‌کند. از نظر او به همان اندازه که یک بدوی باید مترصد شکار باشد و به ابزارش به‌مثابه بخشی از خلاقیت و ابداعش بنگرد، یک مکانیک نیز در جامعه‌ی شهری باید در حالی که «با ناز و ادایی صمیمی و دوست‌داشتنی» مراقب وسایل و ابزار کارش است در حال انجام‌دادن کاری هنرمندانه باشد. ماشین رؤیای زندگی انسان صنعتی است. سانتاگ در مقاله‌ی «یک فرهنگ و حساسیت جدید» به انتقاد از هرگونه مفهوم تفکیک‌گذار میان زندگی و اثر هنری، زندگی و تفکر علمی، و تقابل‌های از این دست می‌پردازد. او از مرگ «بیان شخصی و فردی» به سود «اثر هنری به‌مثابه یک شیء (حتی به‌مثابه

شیء برساخته و تولید انبوه‌شده)» سخن می‌گوید. او بر نوعی از درهم‌آمیزی همه‌ی وجوه حیات مدرن تأکید دارد. سانتاگ (۱۳۸۵: ۱۶۵) می‌نویسد:

«نقاشان دیگر خود را به رنگ و بوم محدود نمی‌کنند و عکس و موم و لاستیک دوچرخه و مو و مسواک و جوراب‌های خودشان راهم در آثارشان به کار می‌گیرند ... به این ترتیب تمام مرزهایی که طبق قاعده پذیرفته شده‌اند، به چالش کشیده می‌شوند: نه‌تنها مرز میان فرهنگ «علمی» و «ادبی ـ هنری» یا مرز میان «هنر» و «غیر هنر»، بلکه بسیاری از تمایزات پذیرفته‌شده در جهان فرهنگ نیز به‌تدریج از میان می‌رود. تمایز میان فرم و محتوا، امر بازی‌گوشانه و امر جدی، و تمایز میان فرهنگ «والا» و «پست» (که این یکی به‌شدت مورد علاقه‌ی روشنفکران ادبی است).»

سانتاگ به‌خلاف گرینبرگ از اکتشاف امری «غیرشخصی و فراشخصی» در هنر معاصر سخن می‌گوید. او از یک حساسیت عمومی و فضای جمعی نام می‌برد: ظهور نوعی «کلاسیسیسم جدید» که بر جدایی‌ناپذیری همه‌ی ساحت‌های زندگی امروزی تأکید دارد. او میان هنر و علم، هنرمند و مخاطب، هنر و زندگی، هنر و رسانه‌ی خبری هیچ فاصله‌ای قائل نمی‌شود. سانتاگ به این دلیل هنر امروز را «کلاسیسیسم جدید» می‌نامد که:

«هنر امروز با اصرار بر خونسردی و ردّ آن چیزی که احساساتی فرض می‌شود ... بیشتر به حال و هوای علم نزدیک است تا هنر در معنای قدیمی‌اش. گاه تنها ایده یا مفهوم متعلق به هنرمند است. این روشی آشنا در معماری است. همچنان می‌توان نقاشان رنسانس را به یاد آورد که قسمت‌هایی از بوم‌شان را خالی می‌گذاشتند تا به‌وسیله‌ی شاگردان‌شان پر شود ... هنگامی که نقاشانی چون ژوزف آلبرس، الزوث کلی و اندی وارهول بخشی از اثرشان را، مثلاً پرکردن خطوط یک نقاشی با رنگ‌های دلخواه، به یک دوست یا باغبان محلی واگذار می‌کنند. هنگامی که موسیقی‌دانانی چون اشتوکهاوزن، جان کیج و لوئیجی نونو نوازندگان را به مشارکت در اثر فرا می‌خوانند ... مسئله‌ی «دو فرهنگ» ناشی از درکی نافرهیخته و غیر معاصر از وضعیت فعلی‌مان خواهد بود.» (همان: ۱۶۴)

سانتاگ (همان: ۱۶۵) بر آن است که «حساسیت جدید هنر را به‌مثابه ادامه‌ی زندگی درک می‌کند، یعنی بازنمایی حالتی از سرزندگی.»

عبارت مذکور از سانتاگ ــ یعنی پیوند نزدیک و صمیمی هنر و زندگی ــ با این عباراتِ دیویی (۱۹۵۸: ۵-۴) تأیید می‌شود: «اگر کسی بخواهد صحت این ادعا را دریابد فقط کافی است لحظه‌ای کوتاه همراهی کند تا به نتایجی دست یابد که بدواً جالب‌اند. به‌منظور درک فراورده‌های هنری لازم است لحظه‌ای آن‌ها را فراموش کنیم، از آن‌ها کناره گیریم، و به نیروهای معمولی و شرایط تجربه که غالباً آن‌ها را زیبایی‌شناسانه لحاظ نمی‌کنیم متوسل شویم... و به دیدنی‌هایی توجه کنیم که توجه مردم را به خود جلب می‌کنند، شامل: ماشین آتش‌نشانی که با شتاب می‌رود، ماشین‌هایی که سوراخ‌های بی‌شمار در زمین حفر می‌کنند [لند آرت و اسمیتسون را به خاطر آورید]،

انسان ـ پرنده‌ای[18] که از دیوار راست و بلند می‌پرد، شخصی که بر تیرآهنی در بلندای آسمان جای می‌گیرد و می‌نشیند، شخصی که اخگرهای گرگرفته‌ی آتش را بالا و پایین می‌اندازد و شعبده‌بازی می‌کند ... و نیز هنگامی که متوجه تیمارداری یا غمخواری یک زن خانه‌دار نسبت به گل‌ها و گیاهانش می‌شویم، و توجه مشتاقانه‌ی مرد زندگی آن زن را در هرس‌کردن گیاهان جلوی خانه‌اش نظاره می‌کنیم، شور و هیجان کسی را که از سیخونک‌زدن به چوب گرگرفته‌ی کف شومینه و مشاهده‌کردن بالارفتن شعله‌ها، و در هوا جهیدن زغال‌ها لذت می‌برد.»

از نظر دیویی در چنین زمانی است که ما واقعاً معنای سرخوشی‌های هم‌نسبت و هم‌پیوند با حوادث روزمره و بسیار ابتدایی را درک می‌کنیم. شاید معنای زندگی و هنر در چنین دیدگاهی بسیار فراخ و گشاده به نظر برسد و سخنان دیویی چنان خارق‌العاده، خرق اجماع، و عجیب و غریب به نظر بیاید که پیروان و مدافعان زیبایی‌شناسی برآشفته شوند اما سوزان سانتاگ (۱۳۸۵: ۱۶۲) بسیار به‌جا می‌نویسد: «اومانیست‌های برآشفته لطفاً توجه کنند: نیازی به احساس خطر نیست.»

سانتاگ (همان‌جا) توضیح می‌دهد که اگر ما از تمایزات دوگانه و منسوخ‌شده‌ی مک‌لوهان و برداشت متیو آرنولد از فرهنگ ــ آگاهانه یا غیرآگاهانه ــ صرف‌نظر کنیم: «از جایگاه برتر این حساسیت جدید، زیباییِ یک ماشین یا راه‌حلِ مسئله‌ی ریاضی، زیباییِ تابلویی از جاسپر جونز، فیلمی از ژاک‌لوک گدار و شخصیت‌ها و موسیقیِ بیتلز به یک اندازه دست‌یافتنی است.»

ج) دو نوع هنر: هنر اکثریت (پاپ، نازل) و هنر اقلیت (فرهیخته، فاخر)

سعی کردم ابتدا دو نوع متافیزیک، یعنی متافیزیک اکثریت و متافیزیک اقلیت در نزد دیویی و ارتگایی گاست را مطرح کنم و سپس بحث فرهنگ خواص و فرهیختگان (فرهنگ فاخر) را در مقابل فرهنگ عوام و نافرهیختگان (فرهنگ نازل) مطرح کردم و دیدگاه‌های آوانگارد گرینبرگ را در مقابل کسانی چون سوزان سانتاگ قرار دادم. در این قسمت مایلم از تمایزی باریک‌تر و خاص‌تر بحث کنم؛ چرا که جان.ای. فیشر (۱۳۸۴: ۲۰۲) در مقاله‌ای با نام «هنر فاخر و هنر نازل» بر این باور است که «خط فارغ میان هنر فاخر و هنر نازل باریک‌تر از خط فارغ میان فرهنگ فاخر و فرهنگ نازل است.»

پیش از آن که به صورت‌بندی دیدگاه‌های متفاوت درباره‌ی تمایز میان هنر فاخر و هنر نازل بپردازیم، باید توجه داشته باشیم که نظریه‌پردازان عموماً واژه‌ی هنر «عامه‌پسند» یا پاپ‌آرت را به هنر نازل ترجیح می‌دهند، چرا که این اصطلاح بی‌طرفانه‌تر است. عده‌ی دیگری مانند نوئل کارول، واژه‌ی هنر توده را به کار می‌گیرند. کارول و ریچارد شوسترمن بر آن‌اند تا حقانیت این تمایز را زیر سؤال ببرند. ما می‌توانیم درمورد تمایز هنر فاخر و هنر نازل (اگر چنین تمایزی وجود داشته باشد) بیندیشیم و بپرسیم: آیا ما با دوگونه فرآورده‌ی فرهنگی سروکار داریم؟ اگر چنین است، آیا واقعاً به‌لحاظ ارزشی میان این دو دسته از آثار تفاوت و تمایزی آشکار برقرار است؟ آیا این نخستین تقسیم‌بندی است که در تاریخ هنر پیدا شده است؟ کریستلر (۱۹۹۲) نشان می‌دهد که ریشه‌ی

تقسیم‌بندی‌های هنر را باید در قرن هجدهم جست‌وجو کرد. آن‌ها نخستین کسانی بودند که هنر را به مجموعه فعالیت‌های مجزا و منسجمی تقسیم کردند و بر این اساس نقاشی، معماری، شعر، موسیقی و مجسمه‌سازی هر کدام وجود مستقلی یافت.

در کنار تقسیم‌بندی‌های سنتی چون قالب‌ها یا رسانه، تقسیم‌بندی جدیدی نیز به‌نام تقسیم‌بندی هنر برحسب طیف مخاطب صورت گرفته است و هنرها برهمین اساس به نازل و فاخر تفکیک می‌شوند. کسانی که تقسیم هنرها را برحسب مخاطب قبول ندارند غالباً آثاری چون فیلم‌های هیچکاک را مثال می‌زنند و بر آن‌اند که طیف‌های مختلفی می‌توانند مخاطب این آثار باشند.

فیشر بعد از آن که هنر عامه‌پسند را به هنری که گرایش به تکرار فرم‌های آشنا دارد، و با ابهام میانه‌ای ندارد و جهت‌گیری‌اش به سمت آسان‌پسندی و افراط در تحرک احساسات است تعریف می‌کند، در قبال هنر پاپ یا عامه‌پسند در مقابل هنر فاخر موضع‌گیری‌های مختلفی مطرح می‌کند. او دیدگاه‌های مختلف در این خصوص را عبارت می‌داند از:

۱. دیدگاه «سلسله‌مراتبی بردبارانه»؛

۲. دیدگاه «سلسله‌مراتبی نابردبارانه»؛

۳. دیدگاه «سلسله‌مراتبی تکثرگرا»؛

۴. دیدگاه «عرف‌گرا».

دیدگاه اول یا «سلسله‌مراتبی بردبارانه» از آنِ کاپلان است. کاپلان علی‌رغم اذعان داشتن به وجود ضعف‌هایی درمورد هنر پاپ یا عامه‌پسند، بر آن است که «هنر عامه‌پسند نیز دوره و جایگاه خاص خود را دارد.» (به‌نقل از فیشر، ۱۳۸۴: ۳۰۴). هرچند این دیدگاه در درون خود از پیش واجد نظام ارزش‌شناسانه‌ای است که هنر پاپ یا عامه‌پسند را پایین‌تر از هنر فاخر می‌داند، هنر عامه‌پسند را به مقتضای حال و موقعیت قابل تحمل و قابل پذیرش می‌داند.

درمورد دیدگاه دوم باید به خاطر داشته باشیم که در نزد گرینبرگ هنر پاپ یا کیچ عصاره‌ی هر آن چیزی است که در زندگی عصر ما «دروغین» است و آن را «شبح غول‌پیکر»ی می‌داند که جویندگان ساده‌ی «نور حقیقی» را باید از آن برحذر داشت. به‌همین دلیل است که می‌توان آن را دیدگاه «سلسله‌مراتبی نابردبارانه» خواند.

موضع سوم موضعی است که هرچند به تمایز و تفاوت اعتقاد دارد، از هرگونه پیش‌داوری‌های ارزشی به دور است. این دیدگاه هنر پاپ را ضرورت عصر ما می‌داند و در عین حال برای آنچه که هنر فاخر نامیده می‌شود احترام قائل است. این موضع از آنِ کوهن است.

موضع چهارم تحت عنوان «عرف‌گرا» نه‌تنها با دیدگاه «سلسه‌مراتبی تکثرگرا» مبنی بر این که کلیه‌ی فرهنگ‌ها ارزشی برابر دارند، هم‌عقیده است بلکه بر آن است که اساساً هیچ‌گونه تمایزی میان انواع قالب‌ها و رسانه‌های هنری وجود ندارد. این دیدگاه، دیدگاه ناویتس است که می‌گوید «هیچ‌گونه خصوصیت فرمی یا حسی نمی‌تواند باعث تمایز میان هنر فاخر و هنر نازل شود.» (به‌نقل

از فیشر، همان: ۳۰۴)

همه‌ی تمایزها تصنعی‌اند و صرفاً براساس منافع گوناگون و متفاوت جامعه است که انواع هنرها خلق می‌شوند؛ همچنان که در عصر حاضر به‌دلیل نزدیکی و قرابت موضوعات و حوادث مطرح‌شده در آثار هیچکاک، تقریباً همه قادرند از آن‌ها بهره‌مند شوند. در قرن نوزدهم نیز همه‌ی طبقات اجتماعی قادر بودند تا در فهم آثار شکسپیر با هم شریک باشند و از اپرا لذت ببرند. این هر دو قالب قادر بودند خاص و عام را به خویش متوجه کنند.

این دیدگاه بر وجود عواملی تأکید دارند که ذاتیِ هنر نیستند. قائلان به دیدگاه «عرف‌گرا»، و نیز دیویی در این نکته مشترک‌اند که این موضع که هنر را از بستر جامعه جدا می‌کند و آن را به گوشه‌ی دنجی می‌برد هیچ ارتباطی به ویژگی‌های ذاتیِ هنر ندارد. دیویی دیدگاهی را که «موضوعات هنری را از زمینه و موقعیت اصلی و عملیِ تجربه جدا کند و گرد تا گرد آن دیواری بسازد تا اهمیت روزمره و عادی آن‌ها را در ابهام فرو برد ... هنر را از ارتباطش با مصالح، اهداف و هر نوع دیگری از کوشش، رنج و دستاوردهای انسانی» (دیویی، ۱۹۵۸: ۳) محروم سازد، دیدگاهی بیگانه می‌داند که با هنر نسبتی ندارد.

لوین، یکی از شارحان نظریه‌ی «عرف‌گرا» و موافقان ناویتس، بر این باور است که: «همواره کسانی وجود داشته‌اند که آثار هنری را از دسترس عموم خارج می‌کرده‌اند، و آن‌ها را به‌ویژه در سالن‌های کنسرت و اپرا و موزه‌هایی قرار می‌دادند که غالباً شبیه معابد بودند و به‌این ترتیب گروه خبرگان می‌توانستند از آن‌ها بهره ببرند و حفظشان کنند؛ گروهی که هم علاقه‌اش را داشتند و هم فراغتش را، و هم از دانش و شناخت لازم برای درک آن‌ها بهره‌مند بوده‌اند.» (فیشر، ۱۳۸۴: ۳۰۵)

بنابراین دور از «دسترس» بودن هنر فاخر و واژه‌ی هنر فاخر محصول تلاش و اجتهاد کسانی است که خود را «نگهبانان معبد فرهنگ» به شمار می‌آورند. ریچارد شوسترمن (۲۰۰۰: ۱۶۹) به‌عنوان مهم‌ترین شارح فلسفه‌ی زیبایی‌شناسی دیویی، در کتاب زیبایی‌شناسی پراگماتیستی و در تأیید نظریه‌ی عرف‌گرا می‌نویسد:

«دیدگاه پراگماتیستی دیویی‌وارَم نه‌تنها مرا بر آن می‌دارد که از ادعاهای رازآمیز[۱۹] و تمامیت‌خواه هنر فاخر/ والا دوری و بیزاری بجویم، بلکه من را نسبت به هر نوع ادعای مبتنی بر شکاف و جدایی ذاتی و پرناشدنی میان محصولات هنری و فرهنگ مردمی[۲۰] نیز به‌شدت بدگمان می‌کند. تاریخ آشکارا گواهی می‌دهد که سرگرمی‌های یک فرهنگ (به‌عنوان مثال یونان یا حتی نمایش‌نامه‌ی دوره‌ی الیزابت[۲۱]) می‌تواند نمونه‌ای فاخر و ممتاز در دوره‌ی بعدی باشد. در واقع، چه بسا در یک دوره‌ی فرهنگی واحد، یک اثر بتواند برحسب این که از سوی مردم آن زمانه چگونه تفسیر و ارزیابی شود، نام هنر فاخر یا پاپ‌آرت را برای خویش به ارمغان بیاورد. همچنان که در آمریکای قرن بیستم، شکسپیر هم در تئاتر فاخر و هم در شوها و جُنگ‌ها[۲۲] به اجرا درمی‌آید.»

شوسترمن برآن است که پاپ‌آرت به چهار دلیل برای «منتقدان روشنفکر برآشفته»[۲۳] پذیرفتنی

نیست:

۱. این هنر توده‌ای است؛ چرا که توده‌ها نیازی به نقد منتقدان ندارند و نسبت به آن کاملاً ناآگاه و بی‌توجه‌اند. «آنها ضرورتی نمی‌بینند که از ذوق و سلیقه‌ی خود در مقابل منتقدان «خشک و مقرراتی»[۲۴] دفاع کنند. آن‌ها برای دفاع از خود دلیلی بهتر از این ندارند که پاپ‌آرت آن‌ها را خرسند و راضی می‌کند و همچنین عده‌ی بسیار دیگری را نیز در این شادی با آن‌ها شریک می‌کند.» (همان‌جا)

۲. هنر توده هنری منفعلانه و بی‌دردسر است. شوسترمن (۲۰۰۰: ۱۷۱) برای توضیح این انتقاد می‌نویسد: «حتی هربرت گانس[۲۵] نیز به‌عنوان پروپاقرص‌ترین مدافع فرهنگ پاپ، فقر نسبی زیبایی‌شناسی هنر پاپ را می‌پذیرد و آن را نسبت به هنر فاخر[۲۶] پست‌تر می‌شمارد.»

گانس معتقد است که هنر فاخر قادر است «خرسندی زیبایی‌شناسانه‌ی بیش‌تر، و احتمالاً پایدارتری» را بیافریند و این به‌خاطر نیروی «خلاقیت و ابداع»، «تجربه‌اش در فرم» و طرح «پرسش‌های اجتماعی، سیاسی و فلسفی» عمیقی است که هنر پاپ از آن محروم است. هنر فاخر از این ویژگی و استعداد بهره‌مند است که می‌تواند «چندین لایه‌ی معنایی» را در خود جای دهد. گانس بر آن است که «طبقات پایین»[۲۷] به‌خاطر محرومیت از «فرصت‌های آموزشی» و نیز برخوردار نبودن از امکانات اقتصادی قادر به لذت‌بردن از این آثار نیستند. با این حال گانس معتقد است: «نباید آن‌ها را صرفاً به این دلیل که نمی‌توانند از چیزی بیش‌تر از آن که می‌توانند، لذت ببرند محکوم کرد. این گناه به گردن جامعه‌ی دمکراتیکی است که آن‌ها را برای فهم این‌گونه آثار آماده نکرده است.» (به‌نقل از شوسترمن، همان: ۱۷۱)

شوسترمن به گانس این خرده را وارد می‌کند که او صرفاً از روی مسامحه فرهنگ پاپ را به رسمیت می‌شناسد. بنابراین می‌گوید که گانس نیز به همان «اسطوره‌ی» زیبایی‌شناسی و تمایز بنیادین هنر بالا و پست پای‌بند است. او به عکس گانس معتقد است که انتخاب توده‌ها نه به‌خاطر ناآگاهی، بلکه با تصمیمی آگاهانه صورت گرفته است. این تصمیم برحسب مقتضیات زیستی و حیاتی آن‌ها شکل گرفته است.

۳. هنر توده‌ای با موضوعات تکراری و کلیشه‌ای سروکار دارد، حال آن که هنر حقیقی مملو از خلاقیت‌های پی در پی اصیل و ماندگار است. شوسترمن (همان، ۱۷۲) می‌گوید: «متأسفانه آثار معمولی[۲۸] و حتی بسیار بدی وجود دارند که از طرف کارشناسان و منتقدان هنر فاخر پذیرفته شده‌اند.» بنابراین اصالت نه‌تنها ارزشی قابل دفاع نیست بلکه ملاک قابل اجرایی نیز نیست.

۴. عدم تعهد و بی‌مسئولیتی هنر پاپ نسبت به مسائل سیاسی. به‌اعتقاد شوسترمن، پس از آدورنو مهم‌ترین و قوی‌ترین این گروه از منتقدان پی‌یر بوردیو است. او بر این باور است که هنر پاپ چیزی نیست جز ابزاری برای «خنثی»[۲۹]کردن نیروهای نهفته‌ی اجتماعی برای مبارزات سیاسی و جهت‌گیری‌های اجتماعی. به‌تعبیر آدورنو هنر پاپ ابزاری است در جهت «فردیت‌بخشی کاذب» به توده‌های اجتماعی. شوسترمن می‌پرسد آیا اگر هنر را از میان مردم برگیریم و آن را به جای معروفی

به‌نام «مؤسسات زیبایی‌شناسی»[30] ببریم و به دست کارمندان حرفه‌ای، که با عنوان «زیبایی‌شناسان»[31] شناخته شده‌اند، بسپاریم مشکلات و مسائل اجتماعی واقعاً حل خواهند شد؟

ادله‌ی چهارگانه ــ یعنی توده‌ای و مردمی بودن، آسان‌فهمی، اصالت‌نداشتن و کلیشه‌ای بودن، و در نهایت غیرمتعهد بودن ــ از نظر شوسترمن ادله‌ای ناکافی و غیرمنصفانه به شمار می‌روند. او خاطرنشان می‌کند که زیبایی‌شناسان و منتقدان باید درمورد دلایلی که علیه هنر پاپ به کار می‌گیرند تجدید نظر کنند. نوئل کارول به جای هنر نازل از واژه‌ی هنر توده استفاده می‌کند و تأکید دارد که باید از ادبیات پذیرفته شده توسط منتقدان هنری پرهیز کرد. وی در مقابل دیدگاه‌هایی که هنر توده را هنر پست می‌نامند مقاومت می‌کند. او نه‌تنها به دفاع از هنر توده می‌پردازد بلکه تمامی ویژگی‌هایی را که منتقدان هنر از آن‌ها با عنوان نقاط ضعف هنر توده‌ای یاد می‌کنند، به‌عنوان ویژگی منحصربه‌فرد هنر توده‌ای تبیین و توضیح می‌دهد.

نتیجه‌گیری

کارول، دیویی، شوسترمن، سانتاگ و همه‌ی کسانی که بر ظهور نوع جدیدی از حساسیت تأکید دارند بر آن‌اند تا هنر را از قالب‌های تنگ و ترش، و «خشک و مقرراتی» کانت و هوادارانش بیرون آورند. از نظر آن‌ها زندگی و جهان چنان عرصه‌ی فراخ و بازی است که عبوردادن آن از دستگاه موشکافانه و ملانقطی[32]وار فلسفه‌ی کانت آسان نیست. نگاه‌کردن از دریچه‌ی فلسفه‌ی کانت نه‌تنها کار دشواری است بلکه باعث می‌شود که از زیبایی‌های بخش اعظمِ جهان پیرامون‌مان محروم شویم. در جهان و در زیبایی‌شناسی کانت جایی برای کودکان و خردسالان در نظر گرفته نشده است. جهان کانت تنها مخصوص کسانی است که از قید قیمومیت و نابالغی[33] درآمده‌اند، و شعار «دلیرباش در دانستن»[34] هوراس شاعر و ادیب رومی را با خود زمزمه می‌کنند. آن‌ها باید ازجمله‌ی کسانی باشند که مراتب روشنگری[35] را از سر گذرانده‌اند. (کانت، ۱۳۸۲: ۵۱)

مایک فدرستون (۱۳۸۰: ۱۷۸-۱۷۹) از حضور «زنان و کودکان» و زوال سیطره‌ی احکام مردانه خبر می‌دهد و می‌نویسد: «زوال اخلاق قهرمانی، از زنانه‌شدن فرهنگ و نیز مشروعیت‌بخشی بیش‌تر به فرهنگ روزمره و فعالیت‌های فرهنگی زنان ــ مثل سریال‌های آبکی و داستان‌های عامیانه ــ خبر می‌دهد.»

فیشر (۲۰۰۰: ۳۰۹) می‌نویسد: «کانت در نظریه‌ی زیبایی‌شناسی خود کارکرد آزادانه‌ی دو قوه‌ی تخیل و ادراک را یگانه سازوکار پاسخ زیبایی‌شناختی می‌داند. برخلاف او، در هنر عامه‌پسند این پاسخ‌های جسمی و غریزی (فطری) ــ فارغ از دخالت عقل یا تفکر ــ است که نشان درک و لذت اثر به شمار می‌رود.»

بنابراین من این گفتار را با تأکید بر گفته‌ی بنیامین مبنی بر این که «وظیفه‌ی هنر عبارت است از نشئه‌مندکردن[36] و شعری ساختن امر پیش پا افتاده در جهان رویایی مصرف انبوه» (فدرستون، ۱۳۸۰: ۱۹۵) به پایان می‌رسانم.

پی‌نوشت‌ها:

۱. یکی از مسائل دیرین، تاریخ فلسفه‌ی اعتقاد به دو گونه جهان است: ۱. جهان محسوس و ملموسی که ما می‌بینیم؛ ۲. جهان نامحسوس و ناپیدایی که دیده نمی‌شود اما با وجود این ما به آن اعتقاد داریم. کانت در فلسفه‌ی خود مورد اول یعنی جهان محسوس را «فنومن»، و مورد دوم یعنی جهان نامحسوس اما موجود را «نومن» می‌خواند.

2. ontological

3. average person

4. The man without qualities

5. adventurers of spirit

6. socio-cultural

7. tin pan alley

8. Saturday Evening Post

9. The End of Art Theory

10. Federal Art Project

11. Works Project Administration

12. New Deal

13. "The rise of American culture"

14. Common ground

15. kitsch

۱۶. اصطلاح مذکور نخستین‌بار در نوشته‌های منتقدان اجتماعی و فرهنگی اواخر قرن نوزدهم برای تشریح اثرات صنعت‌مداری زودرس بر فرهنگ متداول کشورهای غربی ظاهر شد. ریشه‌ی دقیق کیچ نامعلوم است؛ برخی کیچ را به keetcheetsy روسی به‌معنی «مغرور و متکبر» نسبت می‌دهند، اگرچه دیدگاهی که پذیرفته‌تر است آن را به بازارهای هنری مونیخ در دهه‌ی ۱۸۶۰ ــ جایی که کیچ برای تعریف نقاشی‌ها و طراحی‌های ارزان‌قیمت به کار می‌رفت ــ نسبت می‌دهد. واژه‌ی انگلیسی توسط آلمانی‌ها به‌غلط تلفظ شد، یا با فعل آلمانی verkitschen به‌معنی «کم‌ارزش ساختن» جایگزین شد. (قهرمان، ۱۳۸۳: ص. ۱۹۰)

17. qui vive

18. The human-fly

19. esoterism

20. popular culture

21. Elizabethan drama

22. Vaudeville.

23. formidable intellectual critics

24. uptight

۲۵. گانس یکی از جامعه‌شناسانی است که ایده‌ی «فرهنگ‌های سلیقه‌ای» از آن اوست. او مدعی است که پنج گروه هم‌سلیقه وجود دارند و می‌توان با توجه به ارزش‌های زیباشناختی و جایگاه اجتماعی اقتصادی و «فرصت‌های تحصیلی از پیش آماده شده» آن‌ها را چنین تقسیم کرد: ۱. فرهنگ طبقه‌ی بالا؛ ۲. فرهنگ قشر بالای طبقه‌ی متوسط؛ ۳. فرهنگ قشر پایین طبقه‌ی متوسط؛ ۴. فرهنگ طبقه‌ی پایین؛ ۵. فرهنگ شبه

عامیانه‌ی طبقه‌ی پایین. (فیشر، ۳۰۳:۱۳۸۴)

26. high art
27. Lower classes
28. mediocre
29. foil
30. aesthetic institutes
31. aestheticians
32. pedantic
33. unmü ndigkeit
34. sapere aude
35. Aufklärung
36. Intoxication

منابع فارسی:

ارتگایی گاسِت، خوزه. «طغیان توده‌ها»، ترجمه‌ی حسین بشیریه. از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم، به‌کوشش لارنس کهون (تهران: نشر نی، ۱۳۸۲)، صص. ۲۲۷-۲۲۱.

برگین، ویکتور. «مدرنیسم در اثر هنری»، ترجمه‌ی سیدمهدی مقیم‌نژاد، حرفه و هنرمند: نشریه‌ی هنرهای تصویری، ش ۱۳ (پاییز ۱۳۸۴)، صص. ۲۰۲-۱۸۸.

بودریار، ژان. «فرهنگ رسانه‌های گروهی»، ترجمه‌ی شیده احمدزاده، ارغنون: فصل‌نامه‌ی فلسفی، ادبی، فرهنگی، ش ۱۹ (۱۳۸۰)، صص. ۱۲۴-۸۳.

تاسک، پطر. سیر تحول عکاسی، تألیف و ترجمه‌ی محمد ستاری (تهران: انتشارات سمت، ۱۳۸۲).

درفلس، ژیلو. «اجزاء کیچ»، ترجمه‌ی مهرداد دعوت‌خواه، حرفه و هنرمند: نشریه‌ی هنرهای تصویری، ش ۷ (۱۳۸۳)، صص. ۲۰۴-۲۰۲.

رورتی، ریچارد. فلسفه و امید اجتماعی، ترجمه‌ی عبدالحسین آذرنگ / نگار نادری (تهران: نشر نی، ۱۳۸۴).

سانتاگ، سوزان. «یک فرهنگ و حساسیت جدید»، ترجمه‌ی نیما ملک‌محمدی، حرفه و هنرمند: نشریه‌ی هنرهای تصویری، ش ۱۶ (۱۳۸۵)، صص. ۱۶۷-۱۶۲.

فدرستون، مایک. «زندگی قهرمانی و زندگی روزمره»، ترجمه‌ی هاله لاجوردی، ارغنون: فصلنامه‌ی فلسفی، ادبی، فرهنگی؛ فرهنگ و زندگی روزمره (۱)، ش ۱۹ (۱۳۸۰)، صص. ۱۸۶-۱۵۹.

فیشر، ج.ای. «هنر فاخر و هنر نازل»، در دانش‌نامه‌ی زیبایی‌شناسی، به‌کوشش بریس گات، دومینک مک آریور لویس، ترجمه‌ی فرشید آذرنگ (تهران: فرهنگستان هنر، ۱۳۸۴)، صص. ۳۱۱-۳۰۱.

قهرمان، کاوه. «هنر کیچ»، حرفه و هنرمند: نشریه‌ی هنرهای تصویری، ش ۷ (۱۳۸۳)، صص. ۱۹۴-۱۹۰.

کانت، امانوئل. «در پاسخ به پرسش روشنگری چیست؟»، ترجمه‌ی سیروس آرین‌پور، در از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم، (تهران: نشر نی، ۱۳۸۲)، صص. ۵۸-۵۱.

گرینبرگ، کلمنت. «آوانگارد و کیچ»، ترجمه‌ی فرشید آذرنگ، حرفه و هنرمند: نشریه‌ی هنرهای تصویری، ش ۷ (۱۳۸۳)، صص. ۲۰۱-۱۹۴.

یثربی، افروز. اندی وارهول (تهران: مؤسسه‌ی انتشاراتی چاپ و نشر نظر، ۱۳۸۰).

منابع لاتین:

Dewey, John. *Art as Experience* (New York: Capricorn books, G.P.P Putnam's sons, 1958).

Kristeller, P.O. "The Modern System of the Arts", in *Essays on the History of Aesthetics*, P. kivy, (Rochester: University of Rochester Press, 1992).

Lucie-Smith, Edward. *Art and Civilization* (New York: Harry N. Abrams, 1993).

Shusterman, Richard. *Pragmatic Aesthetics: living, Rethinking Art* (New York: Rowman & Little field, 2000).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی