

تأملی در هستی‌شناسی هنر مردم به مثابه هنر پیشرو

علی مهدی‌پور*

نادر شایگان‌فر**

تاریخ دریافت: ۹۹/۳/۲۶

تاریخ پذیرش: ۹۹/۷/۲۲

چکیده

زیبایی‌شناسی تجربه روزمره برساخته پارادیمی است که دوگانه هنر فاخر/نازل را با توجه به هنر اکثریت/اقلیت تعریف نموده و قائم بر تمایل طبقه متوسط شهری هنر اکثریت را به عنوان هنر مردم در تقابل با هنر پیشرو قراردادده است. اساس این پژوهش بر تأملاتی پیرامون امکان یافتن اصلی واحد بین هنر مردم و هنر پیشرو از یک سو و وضع انفکاک میان دوگانه هنر مردم/هنر عامه از دیگر سو، قراردادده. سویی‌های تأملی پژوهش حاضر از این قرارند: چگونه هنر مردمی از هنر عامه منفک می‌شود، نسبت میان هنر مردمی و هنر آوانگارد چیست، هنرمند در بازتولید این‌همانی هنر مردم به منزله هنر عامه چه نقشی دارد. لذا تأمل درباره سه محور بازشناسی تفاوت کیفی میان هنر عامه و هنر توده، بازتعریف پیوستگی درونی هنر آوانگارد و هنر مردمی، و بررسی نقش هنرمند به منزله بر سازنده کالای هنری، صورت می‌پذیرد. روش کار این پژوهش انتقادی و از نوع توصیفی-تحلیلی است و گردآوری اطلاعات، براساس منابع کتابخانه‌ای و اسناد مکتوب، همراه مطالعه آراء متفکران صورت گرفته و نتیجه پژوهش جدایی هنر مردمی از هنر عامه و این‌همانی هنر مردمی و هنر آوانگارد است.

کلیدواژه‌ها: زیبایی‌شناسی، هنر مردم، هنر آوانگارد، هنر عامه، نقاشی، سینما

Email: mosamahdipour@gmail.com

*. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی دانشگاه هنر اصفهان

Email: n.shayganfar@au.ac.ir

**دانشیار گروه پژوهش هنر دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی دانشگاه هنر اصفهان (نویسنده مسئول)

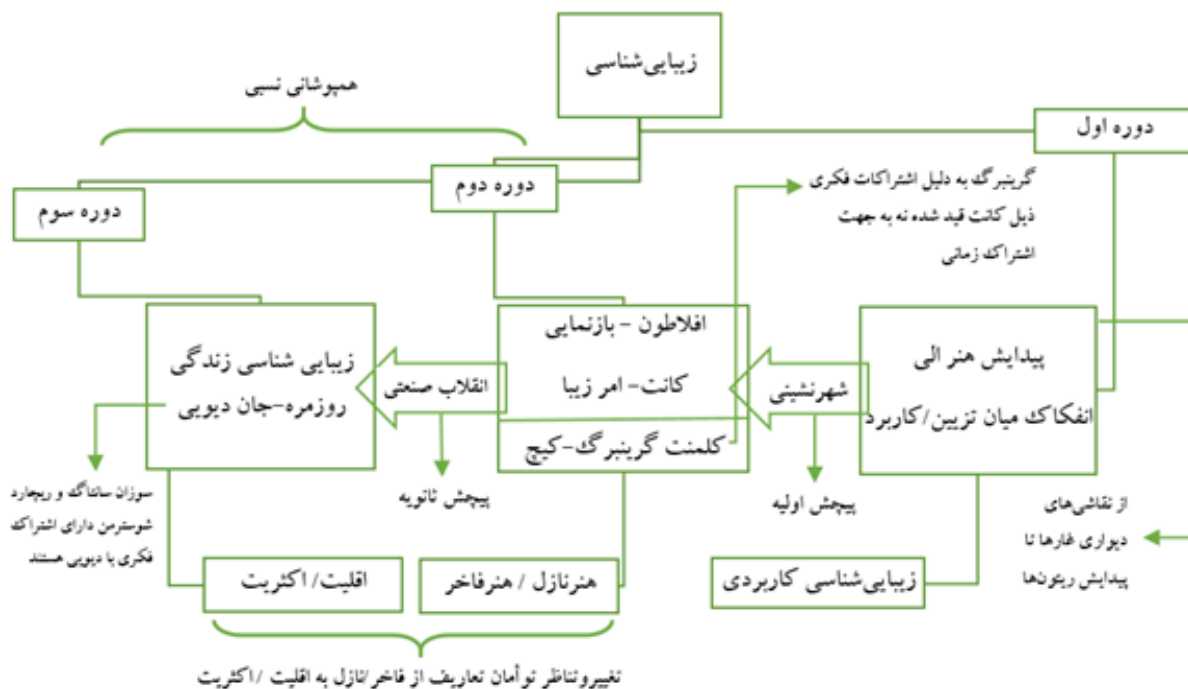
مقدمه

برگستره وسیع ادبیات زیبایی‌شناسی دو رویکرد کلی حاکم است؛ یک رویکرد به چگونگی پیدایش اثر هنری پرداخته‌است و هنرمند را در مرکز توجه دارد، که در این زمره از متفکرانی چون ارسطو می‌توان نام برد، و شوپنهاور که هنرمند را متکفل تفسیر رمزی از جهان تا رستگاری خود و دیگری می‌داند (شفر، ۱۳۸۵، ۲۷۹-۳۰۶)، یا نیچه که هنر را محصول نوعی وجه دیونیزیوسی و عملی متافیزیکی برای هنرمند در نظر دارد (همان، ۳۰۷-۳۴۲)، و همچنین هایدگر که هنر را به‌مثابه اندیشه هنرمند در باب هستی می‌داند (همان، ۳۴۳-۳۹۰)، رویکرد دوم به شرایط درک و دریافت اثر هنری توجه دارد و مخاطب را به‌عنوان موضوع مذاقه برمی‌گزیند، و از میان تمام اندیشمندان با چنین دیدگاهی می‌توان به نیای مشترک آن‌ها یعنی کانت در نقد قوه حکم اشاره داشت که از طریق تبیین دقائق چهارگانه به این مهم پرداخته‌است. بنابراین، اثر هنری به‌عنوان ارتباط دهنده دو حوزه متفاوت زیبایی‌شناسی، همواره در پیوند با یکی از این رویکردهای بنیادین مورد بررسی قرار گرفته‌است. هنرمند و مخاطبین اثر هنری، هر دو، بر ساخته جامعه و بازتولیدکننده روح کلی زمانه هستند. تطور تاریخی-اجتماعی، در رویکرد مترتب بر دریافت اثر هنری، دوگانه هنر فاخر/ نازل را به‌وجود آورده‌است. (نمودار ۱) بدین ترتیب تحولات زیبایی‌شناسی، ذهن بسیاری از اندیشمندان را به خود مشغول داشته که موجب پیدایش دو تغییر عمده در تاریخ هنر شده‌است. بنابراین، سه دوره کلی را در مطالعات زیبایی‌شناسی می‌توان منظور

کرد. دوره نخست که از پیدایش هنر تا انفکاک کاربرد از تزئین را در برمی‌گیرد و می‌توان آن را به دوره ابزاری هنر تعبیر نمود، بدین معنا که با پیدایش نقوش دیواره غارها به منزله تلاشی برای انقیاد بر محیط، شروع شده و تا نخستین جرقه‌های «هنر برای هنر» ادامه داشته‌است. دوره دوم، با استحالته تدریجی ساحت کاربرد در هنر تزئینی، طی چندین سده، خود را با ریتون‌ها^۲ و ظروف شکل‌بنیان، نشان داده‌است. افلاطون^۴ در کتاب دهم جمهور^۵ اولین توجهات فلسفی را مصروف زیبایی‌شناسی کرد و «بازنمایی» را به عنوان ملاک سنجش زیبایی قلمداد نمود. «تقلید» است از نظر افلاطون در بردارنده عملی است که حاصل آن شبیه به شیء واقعی خواهد بود ولی در عین حال خود شیء نیست. این تعریف، در سطحی پنهان، نگاه «هنر برای هنر» را رسمیت بخشید و با نقد قوه حکم^۶ کانت به اوج اعتلاء رسید؛ تفحص کانت در زیبایی‌شناسی به معنای دریافتی حسی، نه تنها به آن اعتباری علمی داد، بلکه از طریق تعریف «امر زیبا» که حاصل التذاذ از بازی آزاد قوای فاهمه و ادراک است، ویژگی لیبرالی «هنر برای هنر» را به ماهیت هنر الصاق نمود؛ کانت با محذوف ساختن غایتمندی از تعریف هنر، از یک سو باعث جدایی روزافزون هنر از مردم شد و از دیگر سو فردیت اثر هنری به منزله شیء‌ای محمل اندیشه را تحکیم کرد، این نگرش با نظریه‌پردازی همچون گرینبرگ^۷ ادامه یافته‌است. از این برهه به دوره استیلای زیبایی‌شناسی فاخر می‌توان تعبیر نمود. دوره سوم، تمرکز را به زندگی روزمره به منزله تجربه‌ای از کیفیات زیبایی اختصاص داده‌است، انقلاب صنعتی و به تبع آن نیاز روزافزون جامعه مدرن به متخصصین مشغول در کارخانه‌ها، باعث گسترش امکان تحصیل و به دنبال آن افزایش سطح سواد عمومی شد. لذا با روند تغییر رعايا به شهرنشینان جوینده کار در خطوط تولید صنعتی، طبقه متوسط شهری به عنوان اکثریت جامعه و طبقه اصلی فرهنگی پدیدار گردید. چنانچه گاست^۸ بیان می‌کند، کمیته فراوان طبقه متوسط شهری، باعث کیفیتی شد که شکل و شیوه غالب زیبایی‌شناسی دوران صنعتی را پی‌ریزی کرد و دیویی^۹ به تعریف زیبایی‌شناسی زندگی روزمره



نمودار یک: گستره کلی مفهوم زیبایی‌شناسی



تغیروتنانظر توأمان تعاریف از فاخر/نازل به اقلیت / اکثریت

نمودار شماره دو: تبارشناسی مفهوم زیبایی‌شناسی در روند تاریخی

نمودار دو: تبارشناسی مفهوم زیبایی‌شناسی در روند تاریخی



جهان‌بینی مسلط شده که توجه خود را بر امر روزمره نهاده و موجب اشتغال فکری بسیاری از اندیشمندان به ماهیت زیبایی‌شناسی امر روزمره گردیده است، این مفهوم ارتباطی تنگاتنگ با طبقه متوسط‌شهری پیدا می‌کند؛ بنابراین طبقه متوسط به مثابه مردم شناخته می‌شود. در این میان التقاط و آمیختگی معنی پدیدآمده، و به طور ضمنی، هنر مردمی و هنر عامه در قالب اکثریت، یکی فرض شده و هنر آوانگارد براساس خصائل فرمی در تقابل با هنر اکثریت واقع گشته است. لذا وجوه مجهول این پژوهش، مترتب بر سؤالاتی شکل می‌گیرد که پیرامون ردّ حقانیت دوگانه هنر آوانگارد/ هنر مردم است، و از امکان ارجاع به اصلی واحد برای این همانی هنر آوانگارد/ هنر مردم، پرسش می‌کند و با تلاش برای یافتن پاسخ وجوه مجهول، بر پرکردن شکاف میان هنر آوانگارد و هنر مردم همت می‌گمارد و این مهم را با بررسی آراء و نظرات اندیشمندان متفاوتی دنبال می‌کند. مباحث نظری، با رویکردی انتقادی، مردم‌شناسانه/ جامعه‌شناسانه به کار گرفته می‌شوند و در پی پاسخ گفتن به سه پرسش اصلی بر می‌آیند: نسبت میان هنر مردمی و

همت گمارد که دیگر نه قائم به بازی آزاد قوا، که استوار بر تجربه زندگی روزمره بود، و درکنه، دیویی به تعریف زیبای‌شناسی زندگی روزمره همت گمارد که دیگر نه قائم به بازی آزاد قوا، که استوار بر تجربه زندگی روزمره بود. این نگره دوگانه هنر فاخر/نازل را در ارتباط با هنر اکثریت / اقلیت قرارداد. (نمودار ۲):

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 دارد. (شایگان فر، ۱۳۷۸: ۲۰۶)

البته همین مفهوم دیویی در نزد مارکس و شارحان وی، یعنی اندیشمندان مکتب فرانکفورت نیز علیرغم وجوه اختلافی که با تعریف دیویی پیدا می‌کنند، دیده می‌شود، زیرا ایشان نیز از وجه متافیزیکی صرف عبور کرده و بوجه گذرا و معمول زندگی توجه دارند. لذا مباحث زیبایی‌شناسی طی تطور تاریخی، دیدگاه‌های متفاوتی را پیرامون رابطه هنر و مردم اتخاذ نموده‌اند. زیرا مفهوم هنر با تغییر هر پارادایم، پیچش و تغییر بنیادینی را نشان می‌دهد. در عصر حاضر نوعی از

هنر آوانگارد چیست؟ چگونه هنر مردمی از هنر عامه منفک شده و بدل به هنر آوانگارد می‌شود؟ و هنرمند چه نقشی در بازتولید یا تفکیک این‌همانی هنر مردمی/ هنر عامه بر عهده دارد؟

در بخش اول پژوهش تلاش بر این است، ذیل عنوان «بازشناسی تفاوت کیفی میان هنر عامه و هنر مردمی به مثابه هنر آوانگارد»، با بررسی آثار پاپ‌آرتیست‌ها بالاخص وار هول^{۱۰} و استفاده از نظرات بدیو،^{۱۱} فیشر،^{۱۲} هاووزر^{۱۳} و کرول^{۱۴} تفارق میان ماهیت هنر مردمی و هنر عامه نمایان شود و ریشه‌های ارتباطی هنر مردمی و هنر آوانگارد مشخص گردد؛ در بخش دوم که «باز تعریف پیوستگی درونی هنر آوانگارد و هنر مردمی» نام گرفته است با نگاهی به صحنه «اعدام بانو جین گری^{۱۵}» که هم «پل دلاروش^{۱۶}» آن را تصویر کرده و هم «جرج وایتینگ فلگ^{۱۷}» این موقعیت را موضوع کار خود قرار داده، آن ایده اصلی که امکان یکسان‌سازی هنر مردمی و هنر آوانگارد را پدید آورده است، مورد تأمل قرار می‌گیرد، این مطالعه در پیوند با آراء دانتو،^{۱۸} فوکو^{۱۹} و ویتگنشتاین،^{۲۰} صورت گرفته است؛ در بخش آخر که تحت عبارت «بررسی نقش هنرمند به مثابه بر سازنده اثر یا کالای هنری» می‌آید، کوشیده شده در فرآیندی دقت شود که طی آن قدرت غالب، این‌همانی هنرمردم/ هنر عامه را مفصل‌بندی می‌کند؛ این امر از معبر تفکرات ژیک،^{۲۱} لکان،^{۲۲} دریدا،^{۲۳} پیاژه^{۲۴} و دلوز^{۲۵} سامان گرفته و با گزینش سینما به عنوان مورد مطالعاتی که هنر همه‌گیر عصر حاضر است، به شناسایی روشی اقدام می‌کند که نظام مسلط برای غیر ممکن ساختن درک و دریافت اثر هنری آوانگارد، جهت ترویج مصرف‌گرایی از آن بهره می‌برد.

است، در این مورد تأملاتی را صورت داده‌اند، به طور کلی در مورد هنرهای آوانگارد و پیشرو کتب متعددی منتشر شده است، که از آن جمله می‌توان به کتاب نظریه‌های هنر پیشرو نوشته پیترو بورگر که توسط مجید اخگر به فارسی برگردانده شده، اشاره نمود؛ بورگر با نگاهی دیالکتیکی مسیر تطور هنر مدرن را در این کتاب دنبال نموده است. در فصل پنجم کتاب فلسفه تاریخ هنر اثر آرنولد هاووزر که توسط محمدتقی فرامرزی به فارسی ترجمه شده، مدخلی در باب هنر مردمی موجود است که ذیل آن هنر فولک کاویده شده است، همچنین کتاب ضرورت هنر اثر ارنست فیشر هم، به هنر مردمی اشاراتی دارد. در سپهر کلی، کتاب خوزه ارتگایی گاست تحت عنوان طغیان توده‌ها، از زاویه‌ای خاص در تبدیل کمیت به کیفیت از طریق سلیقه عامه مذاقه نموده است، همچنین مقاله «تقابل‌های سنتی دو متافیزیک، دو فرهنگ و دو هنر»، نوشته نادر شایگان‌فر به بررسی تقابل‌های میان دوگان هنر فاخر/ هنر نازل پرداخته است. از این‌رو، این پژوهش بر آراء متفکرانی متفاوت استقرار یافته و در پاره نخست بر آن است تا با استفاده از نظرات بدیو، فیشر، هاووزر و کرول تفارق میان ماهیت هنر مردمی و هنر عامه را نمایان سازد و ریشه‌های ارتباطی هنر مردمی و هنر آوانگارد را مشخص کند؛ پاره دوم این مطالعه می‌کوشد پیوستار میان هنر مردم و هنر آوانگارد را در پیوند با آراء دانتو، فوکو و ویتگنشتاین، صورت‌بندی نماید؛ در پاره نهایی که از معبر تفکرات ژیک، لکان، دریدا، پیاژه و دلوز سامان گرفته، تلاش شده تا روشی که قدرت مسلط به وسیله آن هنر مردمی را در جهت افزایش مصرف از هنر آوانگارد جدا کرده، مورد کنکاش قرار گیرد.

بخش اول: بازشناسی تفاوت کیفی میان هنر عامه و هنر مردمی به مثابه هنر آوانگارد

در مدخل بحث، سه تعریف متفاوت را باید از یکدیگر تفکیک نمود، به‌طور کلی مراد از هنر عامه، هنری بر ساخته شده دیگری بزرگ، چنانچه لکان مد نظر دارد، است؛ بر این مبنا هنر عامه توسط نهادهایی که دسترسی مردم به هنر را در کنترل دارند و فرهنگ را مادی

پیشینه پژوهش

باتوجه به جستجوهای صورت گرفته، تحقیق و پژوهشی در قالب پایان‌نامه یا مقاله که تمرکز را بر ارتباط میان هنر مردمی و هنر پیشرو گذاشته و نسبت میان این دو را مورد واکاوی قرار داده باشد، دیده نشد. اما شایان ذکر است که متفکرانی نظیر دانتو، فیشر، بدیو و بالاخص کارول که فیلسوف هنر توده خوانده شده

همه/هیچ.^{۳۲} از این جهت، برای شناختِ واژه باید سپهر نشانه‌ای آن را مکشوف داشت. لوتمان^{۳۳} در مقاله پیرامون «سپهر نشانه‌ای»^{۳۴} به سال ۱۹۸۴ چنین بیان می‌دارد:

سپهر نشانه‌ای فضای نشانه‌ای است که بیرون از آن نشانگی^{۳۵} غیر ممکن است. مجموعه صورت‌بندی‌های^{۳۶} نشانه‌ای به لحاظ عملکرد بر زبان منفرد واحد متقدم‌اند و شرط وجود و هستی آن زبان به شمار می‌آیند. بدون سپهرنشانه‌ای، زبان نه تنها نقشی ندارد بلکه وجود هم نمی‌یابد. تقسیم میان هسته و پیرامون، قانون سازمان درونی سپهر نشانه‌ای است.^{۳۷} (لوتمان، ۱۳۹۰: ۲۲۱-۲۲۲)

بنابراین، سپهر نشانه‌ای برای معنا بخشیدن به مفهوم واژه توده، آن را به دو قطب هسته/پیرامون تقسیم می‌نماید، بروز اشتباه مقولی در باب «توده»، همین نکته است. آنچه که هسته واژه را در تقابل و تفاوت با پیرامونش تعریف می‌کند، در واقع معنای عرفی واژه را بر ساخته است، که منوط به آن وجه فرهنگی سازنده کلمات است. نکته حائز اهمیت اینکه، شکل نوشتار و گفتار واحد واژه «توده» معانی متعددی را که با تغییر فرهنگ به عنوان هسته این واژه تعریف شده، به خود گرفته است؛ لذا میان مفهوم و صورت واژگان، انقطاعی نهفته است که عرف با تشکیل دو قطبی هسته/پیرامون در هر واژه، این انقطاع را به اتصال بدل ساخته و مفهوم را به واژه بخیه می‌زند. عرف بر ساخته و در عین حال بازتاب دهنده قدرتی است که ساختمان معانی زبان را مفصل‌بندی می‌نماید؛ پس معنای واژه را عرف و عرف را فرهنگ ایجاد نموده و فرهنگ محصول نگاه مسلط است. با این نگاه، می‌توان به اشتباه مقولی که موجب یکی فرض شدن هنر عامه و هنر مردم شده، پی برد. هاوزر در کتاب فلسفه تاریخ هنر،^{۳۸} هنر مردمی را در ترادف با مفهوم عامه استفاده می‌کند:

هنر مردمی به معنی آفریده‌های هنری یا شبه‌هنری در پاسخگویی به تقاضای عامه‌ای نیمه تحصیل کرده، عموماً شهرنشین و متمایل به رفتار دسته‌جمعی یا توده‌ای است. (هاوزر، ۱۳۶۳: ۳۳۷)

بدین معنا که رفتار دسته‌جمعی، معنایی از واژه توده

می‌کنند به جامعه عرضه می‌شوند؛ از دیگر سو حوزه‌ها و نهاده‌های عرضه هنر لاجرم با تبلیغات ارتباطی تنگاتنگ دارند و این رابطه، عملکردی آموزشی در ساخت ذائقه عامه ایفا می‌کند؛ از سمت دیگر طبقه متوسط شهری به‌منزله بیشترین مصرف‌کنندگان اجتماع هم مخاطب آثار هنری تبلیغ شده واقع می‌شوند و هم خواست آنها تثبیت‌کننده آن هنر ترویج شده قرار می‌گیرد، از این رو این عامه به منظور تثبیت شکل خاصی از هنر مردم قلمداد می‌شوند و سلیقه تربیت یافته آنها سلیقه مردم خوانده می‌شود، حال اینکه هنر مردم، مبدائی نه از خارج که از نیازهای جامعه دارد لذا با خواست مردم پیوندی مستحکم برقرار می‌نماید. هنر آوانگارد، چنانچه بدیو نیز بر آن تکیه دارد، هنری است که تمام ساختارهای از پیش استقرار یافته به‌مثابه هنر را به چالش می‌طلبد و از این رو در جهت تقابل با سلیقه عمومی قرار می‌گیرد. بدان‌سان که بیهقی در پیشینه این امر چنین آورده است: هستند درین روزگار ما گروهی عظامیان با اسب و اُستام و جامه‌های گران مایه و غاشیه و جُناغ که چون به سخن گفتن و هنر رسند چون خر بر یخ بمانند و حالت و سخنشان آن باشد که گویند پدر ما چنین بود و چنین کرد؛ و طرفه آنکه افاضل و مردمان هنرمند از سعایت و بَطَر ایشان در رنج‌اند. (بیهقی، ۱۳۹۰، ۵۲۵-۵۲۶)

پیرامون ارتباط هنر با جامعه، پیش از مفاهیم، باید به واژگان توجه داشت. در فرهنگ لغات معین واژه توده به معنای «انبوه خلق، جمعیت مردم» ذکر شده است. واژگان هرگز واجد معانی ثابت نبوده و تک بعدی نیستند. کلمه به منزله ابزاری که بشر را توانا بر انتقال تجربیات منتج به پیشرفت نموده، بدلیل قواعد قراردادی زبان متحمل خطاست؛ رایل^{۳۶} در کتاب مفهوم ذهن،^{۳۷} وردی را تحت عنوان «اشتباه مقولی»^{۳۸} آسیب‌شناسی می‌کند؛^{۳۹} اشتباه مقولی در باب کلمه «توده» با اصطلاحات عرفی آمیخته است. مکان‌نگاری^{۴۰} محل حادث شدن این اشتباه، با تقسیم‌بندی بین دوگانه‌های^{۴۱} متعدد حاضر در واژه «توده» رخ می‌دهد و باعث مشخص شدن گستره‌ای می‌شود که معنای منتشر نهفته در این واژه را مشخص می‌کند، همچون مرد/زن، خاص/عام و یا



است. زمینه‌ای که دامنه بحث حاضر را به ساحت امر واقع می‌گشاید، تمایز بین زیبایی‌شناسی توده با مفهوم «زیبازدایی‌شدگی» در هنر عامه است که هنر مردمی را در تناظر با هنر آوانگارد^{۳۹} قرار می‌دهد. مصداقی که فیشر در کتاب *ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی*^{۴۰} بیان نموده، برای مرئی‌سازی واقعیت معنای زیبایی‌شناسی مردمی قابل تأمل است؛ زیرا نظام نمادین مستقر در مرکز سپهرنشانه‌ای با به انقیاد در آوردن هسته، بنابر صلاحدید خود حواشی را مفصل‌بندی^{۴۱} یا طرد^{۴۲} می‌نماید. نمایش ساختار اعتباری این نظام نمادین با نمایش واقعیت هنر مردمی همراه است تا در نهایت وجه افتراق هنر مردمی از هنر عامه را برساند:

نمایشگاهی از طراحی‌ها و نقاشی‌های کارگران راه‌آهن، اخیراً در وین تشکیل شد. برخلاف انتظار عموم، تنها در حدود یک سوم مجموع این آثار آمیزه‌ای از طبیعت‌گرایی و زیباپردازی بود؛ دو سوم دیگر، از آثار ون‌گوگ، گوگن، سزان، پیکاسو و نگاره‌پردازان نوگرای اتریشی تأثیر یافته بودند، فرض آنکه «کارگران» یا «مردم ساده» [توده] به طور غریزی هنوز «نو» را طرد می‌کنند، درست نیست؛ درصد کارگرانی که هنر قراردادی را ترجیح می‌دهند، احتمالاً از بازرگانان، مدیران شرکت‌ها و سیاستمداران که همین سلیقه را دارند بیشتر نیست. (فیشر، ۱۳۴۹: ۳۰۰)

مصداق بسیاری را برای اثبات غنای زیبایی‌شناسی مردمی می‌توان بیان داشت که از آن میان گسترش اشعاری با ساختاری پیچیده و فرمی متعالی در زمان بروز انقلاب اسلامی در ایران، شایان ذکر است. این امر یعنی پیوند انقلاب با ساختارهای جدید هنری نشان دهنده قرابت هنر آوانگارد و هنر مردمی است، چرا که هنر هنرمندان آوانگارد کنشی پنهان با مردم دارد، آنچه در تقابل با هنر مردمی قرار می‌گیرد نه هنر آوانگارد که هنر عامه است:

در هنر مردمی با عامه‌ای غیرخلاق و سراپا منفعل از لحاظ هنری مواجه می‌شویم، و تولید حرفه‌ای کالاهای هنری، دقیقاً در پاسخگویی به تقاضای موجود صورت می‌گیرد. (هاوزر، ۱۳۶۳: ۳۳۷)

تأکید بر اینکه منظور «هاوزر» از هنر مردمی معادل «هنر عامه» در نوشتار حاضر است، ضرورت دارد؛ نکته‌ای که جای توجه و تأکید دارد این است که به سختی می‌توان مردم را از عامه تشخیص داد، چرا که این تمایز، تمایزی در ظاهر نیست، بلکه تفاوتی در انتخاب است، عدم تعین تفاوت امکان حدوث اشتباه مقولی را دو چندان می‌کند. برای روشن ساختن چگونگی به وجود آمدن تفاوت در انتخاب میان مردم و عامه باید به نحوه پیدایش آن‌ها رجوع کرد؛ توده‌ها حاشیه‌نشینانی هستند که در مسیر شهرنشینی به کارخانه وسیع عامه‌کنندگی رانده شده‌اند و سرانجام تبدیل به عامه گردیده‌اند. به عبارت دیگر، مناسبات تولید انبوه عامه را ساخته است. سازوکار سیستم اجتماعی عامه‌ساز با تأثیر در مقیاس گسترده و وسیع، شخصیت فعال مردمی را منفعل می‌کند، و از طریق سری‌سازی، همگان را از شابلون یک اندازه‌ساز عبور می‌دهد. می‌توان شرح این تفاوت را با نگاه به آثار هنری حاشیه‌نشینانی که هنوز تبدیل به عامه نشده‌اند، مشاهده نمود. آثار هنری‌ای که نگاه غالب، آن‌ها را زیر سلطه اژه‌ساز^{۴۳} خود تبدیل به هنر ابتدایی^{۴۴} می‌کند، هنری که، نه بداعت‌اش بر مبنای زیباشناسی و ذوق^{۴۵} که تنها ویژگی‌های بومی-قومی‌اش به لحاظ انسان‌شناسی^{۴۶} حائز اهمیت است، چنانکه در سال‌های اخیر و با استقرار پارادایم پسا استعماری توجه به دوگانه استوار بر مرکزیت غربی/حاشیه غیرغربی، این امر را پر رنگ‌تر نموده است، برای مثال می‌توان به نحوه نگاه به موسیقی مقامی کشور ما در جشنواره‌های خارجی اشاره کرد، توجه به این موسیقی که از لحاظ ترکیب الحان بسیار خاص است، فقط معطوف به وجه انسان‌شناسانه آن شده است. به طور کلی آنچه باعث حضور این آثار خلاق هنری در قلمرو هنر می‌گردد، آن وجه و شق و سمتی است که «Exotic» وارگی آن را مبرهن ساخته و پرتنگ می‌نماید، نه ویژگی‌های منحصر به فرد خلاقه آن که امری زیباشناختی است؛ به عبارت دیگر طبقه‌بندی^{۴۷} کلی آنها مهم‌تر از ویژگی‌های فردی آنهاست، از این رو، چون فردیت هنرمند آن‌ها نادیده گرفته می‌شود، ساحت مستقر و پا برجای هنر را احراز نمی‌نمایند. اشعار و

هنر مردمی را از خلال اصل واحد هنر آوانگارد با هنر مردمی پی جست؛ برخوردی که بدیو در کتاب این قرن^{۴۶} با هنر آوانگارد دارد، بیانگر است:

به ناگاه، آوانگاردها دیگر صرفاً «مکاتب» هنری نیستند، به پدیدارهای اجتماعی، به نقاط ارجاعی برای عقاید تبدیل می‌شوند. علیه‌شان مجادلات شدیدی در می‌گیرد که از حد آثار فردی یا آشنایی با نوشتارهای نظری هنرمندان فراتر می‌رود. (بدیو، ۱۳۹۷: ۱۸۷)

بدیو دلیلی که «مجادلات شدید درباره هنر آوانگارد از آثار فردی فراتر می‌رود» را چنین بیان می‌کند:

هر (خواست-گرایش) آوانگارد یک (گسست-وقفه) رسمی را با شمایل هنر ماقبلش، اظهار می‌دارد که خود را حامل قدرت تخریبی معرفی می‌کند که در مخالفت مستقیم با اجماع رسمی، در یک لحظه، آنچه شایسته نام هنر است را تعیین می‌نماید. حال نکته چشم‌گیر آن است که در طول این قرن همواره یک چیز در این گسست مد نظر بوده؛ مسئله امحاء تشابه، بازنمایی، روایت و امر طبیعی بوده است. (Badiou, 2007: 132)

انتخاب واژه «رسمی» که در خود معنی غالب و پذیرفته شده را دارد و به عمل انعکاسی برون‌سازی اشاره می‌کند، باعث مشخص شدن وجه طغیان‌گر هنر آوانگارد در گفته‌های بدیو شده است. هنری که مظهر و تنها راه علنی کردن خواست اجتماعی‌اش در تقابل با مفاهیم هژمونیک را نمایش می‌دهد. این‌سان، هنر مردم که بیانگر آرزوی عمومی آن جامعه است خود را در آوانگارد، به مفهوم اعم و گسترده کلمه پیدا می‌کند. بنابراین، آنچه از اساس به هنر مردم مشهور گشته و از زیبایی‌شناسی مردم تبعیت نمی‌کند، هنر عامه است و «زیبایی‌زدایی» خاص خود را ترویج می‌دهد. برای روشن ساختن ماهیت «زیبایی‌زدایی‌شدگی» باید بیان کرد، هر اثر هنری در ریز تجزیه‌پذیری^{۴۷} خود، هسته‌ای مرکب از سه بُعد را به نمایش می‌گذارد: انسجام، هارمونی، ویژگی. انسجام شرط لازم هارمونی است. خط ممیزه میان هارمونی و انسجام، خود را در آمیزش معنای زمان با واژه هارمونی نمایش می‌دهد و به آن شقی از مفهوم گسترده

نواهای محلی گواهی است بر غنای فرمی و توانایی هنر مردمی:

مردمی که آوازهای قومی را زنده نگه می‌دارند ساکنان تحصیل نکرده اما نه الزاماً بی‌سواد روستاها و شهرهای کوچک هستند. (هاوزر، ۱۳۶۳: ۳۳۸)

نحوه و چگونگی شناخت^{۴۸} یک چیز به مثابه امر زیبا، شکلاوره^{۴۹} کلی تفکر یک جامعه را اعیان می‌کند؛ لذا به درستی می‌باید میان دو فرهنگ تمایز گذارد، و نحوه جهان‌بینی (متافیزیک: فلسفه) متفاوتی را بازشناسی نمود. تسلط بر رفتارهای اجتماعی به صورت کلان، از تغییر در فرهنگ پدید می‌آید که نمودش زیبایی است. تغییر جهان‌بینی یک اجتماع، تغییر در مظاهر زیبایی آن است. پروژه کنترل زیبایی‌شناسی از طریق تزریق^{۵۰} بازنموده‌ها، در بطن اجتماع درونی‌سازی^{۵۱} می‌شود (در تقابل با آنچه پیازه برون‌سازی^{۵۲} می‌نامد). این طریقه کنترل چنان که فوکو می‌گوید، کنترل بر بدن‌هاست، و از این طریق، کنترل بر آثار، کنترل بر نگاه، کنترل بر تفکر و سرانجام کنترل بر فرهنگ رخ می‌دهد، بدین‌سان این جمله که: «سرمایه، فرهنگ خود را می‌آورد»، اجرایی می‌گردد. آنچه بیهقی با تندی یاد می‌کند، نمایانگر رابطه صله‌دهی است که بیهقی خود در آن گرفتار است، اما ساحت دوم معنایی، مرتبط با «برونی‌سازی» نارضایتی از امر محسوس^{۵۳} است، چنانچه پیازه نیز برون‌سازی را در تعریفی نیوتونی، هم قدرت با عمل درونی‌سازی و بر برداری مخالف آن ترسیم می‌کند؛ به عبارت دیگر هنر مردمی و هنر عامه، به دلیل واکنش‌های درونی‌سازی/ برون‌سازی توأمان باهم ظهور و نشو و نمو یافته‌اند؛ همان‌طور که نوئل کارل در مقدمه کتاب‌اش فلسفه هنر توده^{۵۴} از مقاله دیوید نوویتز^{۵۵} چنین نقل می‌کند:

در مقاله اخیر با عنوان «راه‌های هنر‌سازی: فاخر و توده‌ای در هنر» دیوید نوویتز بحث و استدلال می‌کند که هیچ ویژگی رسمی که هنر مردمی را از هنر عالی متمایز کند، موجود نیست. (8: 1992 Carroll)

از سمت دیگر، با مقابل قرار دادن هنر آوانگارد و هنر عامه می‌توان مصداق دیگر انفکاک میان هنر عامه و





تصویر شماره ۱. وار هول و آثارش

می‌گیرد. امری که تبارشناسی آن نکات ماهوی را از چگونگی حضور پنهانی سرمایه مکشوف می‌نماید. از آنجا که هنرمند برای ارتزاق از هنر به گواه تاریخ، در اغلب موارد، ناکام بوده است، باید تمام چنددهه مفید عمر را در ناسازهای سپری کند که از یک سو تمایل به فردیت هنری و از دیگر سو تنگنای معاش محصورش نموده است پس در قبال سفارش بی‌چاره می‌ماند؛ فرهنگ صله‌گیری یعنی، اتصال مستقیم معشیت هنرمند به لایه نازکی از اجتماع که ثروت را در اختیار دارد.

هنگامی که گوته فاوست را نوشت، نود درصد ساکنان دوک‌نشین بزرگ وایمار بی‌سواد بودند و هنر و ادبیات امتیاز لایه نازکی از نخبگان بود. (فیشر، ۱۳۴۸: ۳۲۸)

لایه نازک اجتماع را امتیاز تحصیل که برآمده از ثروتشان بود به درجه نخبه‌گی رسانده است. رابطه هنرمند و سرمایه، روندی را نمایان می‌سازد که به التقاط هنرمردم و هنرعامه ختم شده است. این روند با تغییر نظام‌های فئودالی^{۶۴} به آریستوکراسی^{۶۷} شکل عوض کرد ولی در باطن دچار دگردیسی با پیدایش جوامع صنعتی و آزادی‌هایی که سوادآموزی عمومی برای تولید و ایجاد نیروی کار متخصص همراه آورد، انقلاب‌های اجتماعی قرن نوزدهم شکل گرفت، به نظر می‌رسید معادلات میان هنرمند، فرآورده هنری و صاحبان سرمایه تغییر کند، چرا که آن «لایه نازک نخبه»، به دلیل همه‌گیری

زمان که در فلسفه اسلامی با لطیف‌نظری متقنی، به «کم متصل متحرک» تعبیر شده است، اشاره دارد، و به صورتی موجز کمیّت جلو رونده‌ای را توصیف می‌نماید که به هستی بشر و دستگاه اداراکی وی متصل است. انسجام مربوط به مکانی است با مختصاتی که کانت در تبیین حسیات استعلایی بدان می‌پردازد، چنانچه مکان، محلی است غیر متعین و پیشینی که امکان ترکیب را فراهم می‌آورد و: «هر ترکیبی... یک عمل فاهمه است» (B130) چنین مکانی که مجرد از محیط است، انسجام را برای اثر هنری پدید می‌آورد. چونان که در بند ۲/۰۳۱ تراکتاتوس^{۵۸} ویتگنشتاین^{۵۹} بیان می‌دارد:

هر شیء گویی در فضایی از وضعیت‌های ممکن امور قرار گرفته است، این فضا را تهی می‌توانیم بیندیشیم اما نمی‌توانیم شیء را بدون این فضا بیندیشیم. (ویتگنشتاین، ۱۳۹۴: ۲/۰۳۱)

انسجام و هارمونی همان فضایی است که نمی‌توان اثر هنری را بدون آن اندیشید. این فضا، «ویژگی» را به منزله چیزی که هنر را از پیرامون، قاب می‌گیرد، نمایان می‌سازد. هنر زیبایی‌زدایی شده فاقد خلاقیت و فردیت هنرمند است، ویژگی در پشت لفافی از حواشی که در رویکردی پوپولیستی^{۶۰} مخفی شده کتمان می‌گردد. لذا آن چیزی که هنر مردمی تلقی گردیده و هنرمندان پاپ آرت^{۶۱} به عنوان مصادیق آن معرفی شده‌اند، دیگر هنر مردم نیست. به عنوان مثال، آثاری که شاید بتوان رد پای نیهیلیستی^{۶۲} را به عنوان میراث دادائیستی^{۶۳} اسلافی چون «دوشان»^{۶۴} و... در آن یافت، در هنر پاپ به امثال «وار هول» رسیده، که عیناً آنچه مصرف می‌شود را نقش می‌کند، و این یعنی تبدیل مجدد هنر به تقلید.^{۶۵} البته هنرمند پاپ بی‌شک تلاش دارد که فردیت خویش را اثبات کند ولی در نهایت گرفتار هیمنه آن ایزه‌ای می‌شود که سعی داشته با تصویر نمودن، آن را به انقیاد درآورد؛ در نهایت اثر هنری تولید شده، باید مقبول طبع بازارگردانانی بیفتد که امکان تبلیغات را به تمامی در اختیار گرفته‌اند، به هنرمند صله می‌دهند و جامعه را رصد می‌کنند. اما هنر مردم در باطن خود نیروی گریز از مرکزی بروز می‌دهد که فرار از انقیاد را در آوانگاردیسم می‌جوید، و در تقابل با هنر سودجویانه عامه قرار



تصویر ۳. بانو گری آماده اعدام می‌شود، جورج وایتینگ فلگ ۱۸۳۵



تصویر ۲. اعدام بانو جین گری، پل دلا روش ۱۸۲۳

◆
۱۵
◆

و در نهایت، بار دیگر و این بار با آغوش پذیرنده و باز چه از طرف عامه‌ای که خود تربیت کرده بود و چه از طرف هنرمندی که خود آموزش داده بود، مورد استقبال قرار گرفت. با این تعریف وارهول با تولید جعبه «اسکاج بریلو» یا شیشه‌های «کوکاکولا»، کاری غیر از نهادهای سازای این نام‌ها در ناخودآگاه مصرفی عامه انجام نداده است. در واقع اشتباه مقولی که مصرف‌گرایی را به عنوان سنجه شیء زیبا در اذهان عامه پدید آورده، هنر عامه را جانشین هنر مردم نموده است.

بخش دوم: بازتعریف پیوستگی درونی هنر مردمی و هنر آوانگار

اعدام «جین گری»^{۶۸} شانزده ساله معروف به «ملکه نه روزه»، واقعه‌ای ترغیب کننده برای نقاشان وقایع تاریخی به شمار می‌رفت.

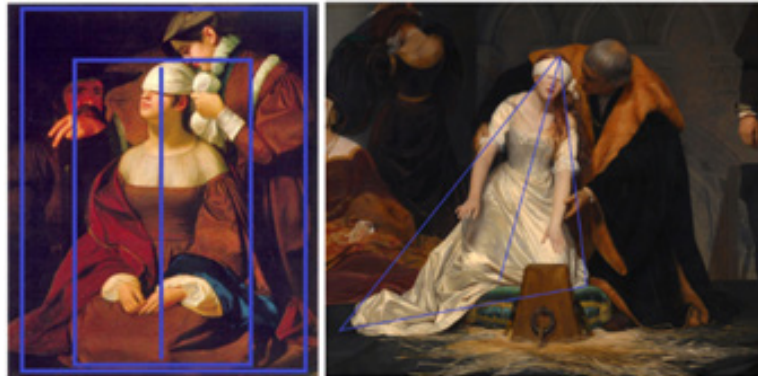
محکومانی دیده‌شده‌اند که پس از مرگ به نوعی قدیس بدل شدند و خاطره‌شان گرامی بود و قبرشان مورد احترام (فوکو، ۱۳۷۸: ۸۶-۸۷)

نمایش تعذیب در نظر فوکو، باعث بروز احساس احترام در قبال مجرم می‌شود، چراکه «دیدن» درد کشیدن پیش از مرگ، حتی به قاتل ویژگی‌های فهرمانی می‌بخشد. «دیدن»، به منزله قدرت تغییر دهنده اصل

سواد، در روندی منطقی می‌بایست قطورتر می‌شد. ولیکن در عمل آزادی در پدیده جدید عرضه محصول، یعنی «بازار آزاد» متجلی شد و رابطه معشیتی و مزدگیری هنرمند با سفارش‌دهنده تغییر کرد. رقابت در بازار داد و ستد، شکل تازه‌ای از معامله آثار هنری به وجود آورد که در نهایت بازار عرضه و تقاضا نحوه فروش



فرآورده هنری و تولید هنرمند را ارزش‌گذاری می‌نمود. لاجرم درجه موفقیت و مقبولیت متفکر و هنرمند را از آن پس بازار تعیین کرد. رقابت در بازار آزاد باعث بازتولید ذائقه عامه در تمایز از مردم شد؛ و معاش هنرمند همچنان از سفارش حاصل آمد. ذائقه عامه‌ای که جامعه مصرفی را تولید کرده، به وسیله نظامی تربیت یافته که شکاف بنیادین میان عامه/ مردم را مخفی می‌نماید، این عامه از دیدن چیزی که مصرف می‌کند، لذت می‌برد؛ فلذا لذت زیبایی‌شناسانه عامه در آنچه ماهیت مصرفی داشت، انباشته گردید. بنابراین، سرمایه‌داری خود را به عامه از طریق مصرف حُقنه نمود،



شکل ۱. نحوه استقرار پیکره‌ها

نباید هیچ تفاوت بصری‌ای میان نگریستن به یک نقاشی و نگریستن از قاب پنجره به آن چیزی که آن نقاشی بازنمایی‌اش می‌کند وجود داشته باشد. (دانتو، ۱۳۹۳: ۱۷)

فرق میان نقاشی «فلگ» (نقاشی شماره سه) و تابلوی دلاروش (نقاشی شماره دو) مستتر در اختلاف میان دو نگره زیبایی‌شناختی است. فلگ پشت پنجره می‌ماند و پنجره حائل سوژه با بیننده قرار می‌گیرد که کارکردی ویژه دارد. فوکو با تبارشناسی مورد استفاده در کتاب مراقبت و تشبیه نشان می‌دهد در طی فرآیندی تاریخی، برای جلوگیری از اغتشاشات مردمی پیرامون صحنه‌های تعذیب و خطر تغییر کانون و اصل رویداد، صحنه‌های تعذیب دیگر در ملاءعام اجرا نشد و مراسم اعدام مجرم در خفا صورت گرفت. عناصر بصری تابلوی فلگ، پیوستار بنیان‌های اجتماعی که برساننده فرم و شکل اثر هستند را باز می‌نمایاند؛ پس زمینه‌ای که فلگ در سال ۱۸۳۵م. نقش نموده، سیاه است؛ محیط به طور کلی از دید محذوف شده، صحنه اعدام موجز گشته و اعدام بر صحنه از دیده‌ها دور مانده است. فضای نقاشی به حدی محدود شده است که گویی پیکره‌ها خود را در صفحه تصویر جا داده‌اند؛ قبل از آن، در سال ۱۸۳۳م. دلاروش اعدام‌گری را در کمپوزیسیون دیگری با زاویه دیدی باز تصویر کرد که در آن فضاهای خالی میان جلاد منتظر و عزاداران بدحال مورد تأکید قرار گرفته و صحنه واجد عمق میدان گشته است. وی با ترسیم حرکت، سعی بر نقش کردن زمان در تقابل با ایستایی مستطیل‌های محاط در یکدیگر تابلوی فلگ دارد. دلاروش گویی اعدام را به صحنه آورده است، درحالی که

رویداد است؛ بدین معنا که وقتی رویدادی «دیده» شد تمامی سطوح پنهان نیز که شبح‌وار همراه آن است، به صحنه دیدار فرا خوانده می‌شود؛ در رابطه با تعذیب، آن‌طور که فوکو موشکافانه بیان می‌نماید، قدرت بی‌واسطه شاه بر بدن مجرم نیز توأمان بر صحنه، حاضر است. قدرتی که در نگاه بینندگان، همراه با نفرت درک می‌شود، در قالب تعذیب بر بدن محکوم نقش می‌بندد؛ بنابراین مجرمی که نفرت قدرت را بر می‌تابد، مزین به فضیلت صبر است. مثالی که ویتگنشتاین بیان می‌کند و کوهن^{۶۹} از آن برای تعریف چگونگی تغییر پارادایم‌ها بهره می‌برد، اینک مجال طرح می‌یابد:

شکل زیر را که از کتاب جسترو (واقعیت و افسانه در روانشناسی) گرفته‌ام اردک-خرگوش می‌نامم. آن را می‌توان سر خرگوش یا سر اردک دید. و باید بین «دیدن پیوسته»ی یک جنبه و «آفتابی شدن» یک جنبه تمایز بگذارم. (ویتگنشتاین، ۱۳۸۰: ۳۶۴)

«آفتابی شدن جنبه دیگر» واقعه باعث استحاله مجرم به قهرمان است؛ به بیان متقن، بر صحنه آوردن تعذیب (چنان‌که مد نظر دریدا است^{۷۰}) با تغییر کانون رویداد همراه می‌گردد. مثال ویتگنشتاین و استفاده کوهن از آن برای درک دقیق گفته دانتو جهت معرفی پُل دلاروش به عنوان نقاشی فوویست^{۷۱} در کتاب آنچه هنر است^{۷۲} به کار می‌آید. دلاروش از «پشت پنجره‌ای» که آلبرتی^{۷۳} به عنوان سنجه‌ای برای میزان تقرب به «بازنمایی» که نمط زیبایی‌شناسی اثر تلقی می‌شد، کنار رفته است. آلبرتی در رساله‌اش تحت عنوان در باب نقاشی،^{۷۴} ایدئال برای زیبایی‌شناسی یک اثر را چنین معرفی می‌کند:

می‌آید؛ و در صورتی که ترجمهٔ این دو واژه در توالی یکدیگر نشانده شود حاصل آن «طنین انداختن درد» خواهد بود، آن هنگام، پیوستگی درونی هنرآوانگارد و هنرمردمی آشکار می‌شود؛ در لحظهٔ برخورد با واژه «Painting» هم «دیدن» درد هست و هم نیست، زیرا در کلیت «painting» واژهٔ «Pain» تبدیل به جزئی نامرئی شده‌است، که هم دیده می‌شود و هم نه، همچون تابلوی دل‌اروش که بدون نمایش خون‌ریزی، دردناک است. آن‌چه هنر آوانگارد را به هنر مردمی الصاق می‌کند، همین شکل عملکرد است، عملکردی که هم دیدن است و هم نیست؛ به عبارت دیگر هنرآوانگارد، خواست مردم را با به صحنه آوردن نادیدنی، دیدنی می‌نماید. خواست مردم برای خارج شدن از انقیاد قدرتی که، هویت آنان را تبدیل به ابژه‌ای رؤیت‌پذیر و مصرف‌کننده نموده و به واسطهٔ ابژه‌وارگی بر ایشان تسلط یافته، امری رؤیت‌ناپذیر است؛ یعنی عمل رؤیت‌پذیر نمودن جامعه، خود رؤیت‌پذیر نیست. تصویر کردن امر رؤیت‌ناپذیر، موقعیتی را برمی‌سازد که هم دیدنی هست و هم نیست. به دیگر سخن، روی «صحنه آوردن» و «دیدنی» ساختن روح‌های تغذیب شدهٔ نادیدنی مردم، عملکردی است که هنرآوانگارد را به هنر مردم، از طریق یافتن سرچشمه‌های خواست مشترک^{۷۶} پیوند می‌دهد. این رؤیت‌پذیر نمودن، راهی به جز ساختار شکنی قواعد تثبیت شده نمی‌یابد، برای همین در هر دوره هنرمندان پیشرو و آوانگارد چون «جانوران وحشی» توصیف می‌شوند. شکستن شالودهٔ صور پذیرفته‌شدهٔ بازنمایی در هر دوره، به معنای بهره‌برداي از قدرت «دیدن» در تقابل با ساختارهای عامه‌شدهٔ واقعیت (یا همان امر محسوس^{۷۷}) است. چرا که امر محسوس چنان که رانسیر^{۷۸} مد نظر دارد، امر رؤیت‌پذیر برساختهٔ هژمونی است؛ به «صحنه آوردن» امر رؤیت‌ناپذیری که پشت امر محسوس رؤیت‌پذیر پنهان شده، دیدنی ساختن نادیدنی است. هنرآوانگارد، از قدرت «دیدن» در تقابل با «دیده شدن» استفاده می‌کند، بدین معنا از معبر بخشیدن توانایی «دیدن» امر رؤیت‌ناپذیر، جامعه‌ای که از راه دیده شدن، کنترل می‌شود را قدرتمند می‌سازد. از این جهت هنرآوانگارد در تلاش گریز از ساختارهای قدرت مسلط که

پیکره‌های نئوکلاسیکِ فلگ فقط تمثال‌های نمایش دهندهٔ موقعیت است (شکل یک). به صحنه آوردن اعدام، نه برای تجسد موقعیت تاریخی، بلکه به‌منظور استفاده از قدرت «دیدن» است. لذا:

هنرمندان بودند که «جانوران وحشی» نامیده شدند نه نقاشی‌ها (دانتو، ۱۳۹۳: ۲۵)
آثار این هنرمندان باعث بروز احساساتی چنان‌که فوکو در نظر دارد، می‌شود:

احساس‌هایی که در آن‌ها، از خلال بدن‌های تعذیب شده، قدرتی که محکوم می‌کرد و مردمی که شاهد و شریک قربانی احتمالی و «برجسته»ی این اعدام بودند با یکدیگر رویارو می‌شدند. (فوکو، ۱۳۷۸: ۸۸)

این رویارویی بدون تردید خواست قدرت مسلط نبوده‌است. از معبر «به صحنه آوردن» برای استفاده از قدرت «دیدن»، می‌توان به نقش ویژه‌ای رسید که دانتو برای زیبایی‌شناسی وضع می‌کند:

دورهٔ حاکمیت معیار آلبرتی به سر رسید و این امر تا حدودی رگهٔ سیاسی انقلاب را (در نقاشی) توجیه می‌کند. (دانتو، ۱۳۹۳: ۱۹)

در واقع نقاشی دل‌اروش به صورت پنهانی در تقابل با قدرتی که مجری حکم است قرار می‌گیرد، از این رو در حال انجام عملی سیاسی است. به عبارت بهتر، موضع‌گیری دل‌اروش به بینندهٔ اثر القاء می‌شود. برای جمع‌بندی این بخش که تلاش داشت از طریق مفاهیم «دیدن» و «به صحنه آوردن»، پیوستگی درونی میان هنر آوانگارد و هنرمردمی را باز بشناسد، باید به برگردان انگلیسی فعل «نقاشی کردن» یعنی کلمهٔ «Painting» توجه کرد. این جملهٔ ویتگنشتاین راه‌گشا است:

دیدن به صورت... بخشی از دریافت حسی نیست و به همین دلیل مانند دیدن هست و مانند دیدن نیست. (ویتگنشتاین، ۱۳۸۰: ۳۵۰)

اگر واژهٔ «Painting» به صورت «Pain+ting» در نظر گرفته شود؛ یعنی به جای یک واژه، یک ترکیب واژگانی چنان‌که سوسور^{۷۵} اشاره می‌کند، تلقی گردد، آن‌گاه ترجمهٔ هر یک از واژگان منفرد، یعنی «Pain» به معنای «درد» و «ting» به معنای «طنین‌انداختن» در نظر

مصرف‌گرایی روز افزون را تبلیغ و ترویج می‌نمایند باید در فرآیند درک اثر هنری پذیرفته شده، «وقفه» و «ضعفه» ایجاد نماید. این وقفه، با فاصله‌گذاری میان شکل‌های مصرفی پذیرفته‌شده هنر و مردم، امر محسوس را بر ملا ساخته و از صحنه بیرون می‌راند؛ هنر آوانگارد-مردمی در لحظه این «ضعفه» با فشار، امر رؤیت‌ناپذیر پشت امر محسوس را بیرون می‌کشد، و به صحنه احضار می‌کند. در این لحظه هنر آوانگارد با هنر مردمی به واسطه خواست مشترک، این همان می‌شود. این فشار آن نکته‌ای است که هنر عامه، از آن اجتناب می‌ورزد، در واقع هنر عامه هنر مصرفی‌وقفه است. بنابراین هرگونه هنری که خواست مردم را مصور سازد، هنر آوانگارد و در عین حال هنری مردمی است.

بخش سوم: بررسی نقش هنرمند به مثابه برساننده اثر یا کالای هنری

سینما به دو دلیل مورد مطالعاتی مناسبی برای این بخش فراهم می‌آورد؛ اول اینکه، سینما به جهت امکان انتشار گسترده میان مردم، هنری همه‌گیر محسوب می‌شود، چنانکه در سالیان ابتدایی پیدایش، سینما به دلیل امکان نمایش فیلم برای تعداد بیشتری از مردم در سانس‌های متعدد، لقب هنر کارگری را در تقابل با هنر فاخر، به دست آورد؛ دلیل دوم به مناسبات میان سرمایه و اثر هنری مرتبط است و چون در روند تولید با ابزاری تکنولوژیک به انجام می‌رسد، هنر-صنعت محسوب می‌شود، این نامگذاری از یک سمت متوجه کار گروهی است که در فرآیند تولید فیلم صورت می‌گیرد، و از دیگر سو بر مناسبات گسترده مالی موجود در پس هر فیلم دلالت دارد. لذا سرمایه در تمام لحظات تولید فیلم دخیل است و این به کلی متفاوت با سایر هنرهاست که اصطکاک با قدرت سرمایه را در حراجی‌ها یا به گونه‌ای غیر مستقیم تجربه می‌کنند. از همین رو سینماگر به مثابه هنرمند با سرمایه رابطه‌ای به مراتب بی‌واسطه‌تر از سایر رشته‌های هنری می‌یابد، همین امر باعث شده، نسبت رابطه میان هنرمند و اثر پیچیده‌تر باشد؛ زیرا فیلم نه به دلیل ارزش مصرفی که به جهت ارزش مبادله‌ای مورد توجه است و این، منتهی به چیره‌گی

سلیقه عامه در بازار عرضه و تقاضا شده و از امکان بروز امر پاته‌تیک می‌کاهد. پاته‌تیک^{۷۹} ویژگی ذاتی سینما است که در تکوین و اعتلاء آن نقشی اساسی دارد. ریشه‌شناسی پاته‌تیک سینمایی را دلوز در کتاب سینما، تصویر-حرکت^{۸۰} بازگو می‌کند:

پاته‌تیک را نباید با ارگانیک یکی پنداشت، نکته این است که بر روی یک ماریج از یک نقطه به نقطه‌ای دیگر می‌توان بردارهایی را امتداد داد که همچون چله یک کمان یا فواصل پیچ یک ماریج‌اند. دیگر مسئله تشکیل و توالی خود تقابل‌ها، که تابع یک ماریج‌اند اهمیت ندارد، بلکه مسئله انتقال از نقطه مقابل به نقطه دیگر، یا انتقال به درون نقطه دیگر، در امتداد فواصل اهمیت دارد؛ جهش به درون خود نقطه مقابل. (دلوز، ۱۳۹۲: ۵۸).

دلوز در پژوهش خود پیرامون سینما، رد پاته‌تیک را در تاریخ سینمای شوروی و در آثار آیزنشتاین^{۸۱} می‌یابد و شرح می‌دهد، حرکت اسپیرال^{۸۲} اخذ شده از هگل، در ماهیت تراکسیون‌های^{۸۳} نظریه سینمایی آیزنشتاین می‌نشیند، چنانکه دلوز اشاره می‌کند:

اینجا دیگر صرفاً با تقابل خاک و آب، یا یک و انبوه رو به رو نیستیم، بلکه با انتقال از یکی به دیگری و فوران ناگهانی دیگری درون یک مواجهه‌ایم. (همان)

مشخصاً اینجا دلوز بحث از مونتاز ایدئولوژیک را به میان می‌کشد و طبعاً مصداق آیزنشتاینی آن را در فیلم *رزمناو پوتمکین*^{۸۴} و صحنه شهیر و بارها تاریخ‌نگاری شده «پلکان آدسا»^{۸۵} و مد نظر دارد، یعنی جایی که آب (ناو) در مقابل خاک (سربازان تزار) و انبوه (مردم) در مقابل یک (حاکم) قرار گرفته است. ولی زایش ضد به معنای آن چیز که لاجرم حضور دیگری را در خود موجب می‌گردد و عملاً دیالکتیک سینمایی بر اساس مفهوم تصادم را در مونتاز ایدئولوژیک آیزنشتاین صورت‌بندی می‌کند، در «نظریه گشودگی»^{۸۶}، به تقسیم «میتوز»^{۸۷} تشبیه می‌شود و زایش، جای مفهوم تصادم را می‌گیرد. آن چه مفهوم گشوده و فراخ پاته‌تیک را تشکیل می‌دهد ذیل ماهیت «آن کامل»^{۸۸} کاربرد می‌یابد که رابطه مؤلف

خواهد گذاشت و به وسیله استفاده ابزاری از صله، با اعمال مستقیم قدرت مالی بر سطح ایده، سانسوری سهمگین را به وسیله سلیقه عامه پدید می‌آورد. این سازوکار، سلیقه بازار را مسلط بر روند تشکیل ایده می‌نماید؛ فرآیندی که با معرفی عامه به منزله یگانه مخاطب اثر، باعث قرارگیری فرآورده‌هایی با مختصات سلیقه عامه در دسترس تمام مردم می‌شود، پس لاجرم گرایش به چنین تولیداتی افزایش می‌یابد. بنابراین، سرمایه با تسلط بر مجرای پخش و توزیع آثار هنری در واقع محدودیت‌های گسترده‌ای را بر مؤلف اثر، در سرآغاز امرشکل‌گیری ایده تحمیل می‌کند. این اهرم فشار در دو وجه اعمال قدرت می‌نماید؛ نخست، امکان توزیع که در پیوند با سلیقه عامه است؛ و دوم، امکان تولید که هدف اغنای سیستم عرضه و تقاضا را دارد. این سانسور با محذوف داشتن امکان تفکر به نفع مصرف، خواست خود را به جامعه تحمیل می‌کند. لذا در مثال صحنه برفی ابتدا ردپاهای موجود بر زمینه دشت محو می‌شود، و در نهایت تمام تصاویر مرتبط با این ایده از بین می‌رود تا خللی در دریافت مصرفی و بازنمایی صرف پیش نیاید. کالبدشکافی سانسور پنهان موجود، به ذائقه زیبایی‌زدایی شده عامه می‌انجامد. عامه‌ای که موهبت و مجال «دیدن» را به تدریج با استفاده مداوم کالاهای مصرفی به جای آثار هنری از دست داده است. و به طرز شگفتی با گرفته شدن مجال «دیدن»، تمایل به «فهمیدن» نیز از بین رفته است. به عبارت دیگر با درونی‌سازی مصرف، چگونگی و چرایی مصرف، جای خود را به صرف مصرف، داده است؛ بدین معنا، فقط فعل مصرف کفایت می‌کند. این مصرف‌گرایی حاد، فیلم را شبیه به هرگونه تنقلاتی کرده که در سالن‌های تاریک نمایش، مصرف می‌شوند. مفهومی که ژبژک در تفسیر لکان تحت عنوان خنده‌های کنسرو شده در کتاب چگونه لکان بخوانیم^{۹۳} بر آن دست گذاشته است، موقعیت مصرفی مخاطبان را نمایش می‌دهد و ناظر بر خنده‌های انعکاسی است که موجب گشته صدای خنده‌هایی تصنعی بر حاشیه صوتی حک شود تا اگر همه مخاطبان حاضر در سالن متوجه نشدند که باید بخندند، خود فیلم یادآوری کند، درست همچون مرحله

و مخاطب را با یکدیگر بررسی می‌کند. مخاطب در مقابل پرده، شاهد تصاویری است که امکان معنادهی گسترده را در ذات بالقوه خویش داراست و این ذهن مخاطب است که دامنه گشودگی و امکان حضور معانی گسترده را با زیبایی‌شناسی اکتساب شده از تجربه زیستی خود به پرده بخیه می‌زند. این نخ بخیه پنهان، زمان جلو رونده فیلمیک^{۹۴} (به معنای جهان ویژه پدید آمده در فیلم) در فضای سینماتیک^{۹۵} (جهان پیدا شده از ادغام و تصادم ذهن مخاطب با پرده) است؛ امری که حرکت را در ذهن مخاطب به راه می‌اندازد. این سنتز در وهله نخست، حاصل از تصادم ذهن مؤلف و جهان است، لحظه‌ای که نطفه اثر شکل می‌گیرد. بنابراین مؤلف می‌باید لحظه‌هایی را در فیلم جای‌گذاری کند و رمزگانی را پدید آورد که این امکان ارگانیک را به مخاطب ارزانی دارد تا با بهره‌گیری از زیبایی‌شناسی فرهنگی (مردمی) مفهوم را بسط و گسترش دهد. استفاده از مفاهیمی که «دریدا» در کتاب *از گراماتولوژی*^{۹۶} ذیل عناوین «رد»، «مکمل» و «شبح‌ستی‌شناسی»^{۹۷} طرح می‌کند، برای توضیح این فرآیند، حائز توجه است؛ چنانکه این مکمل‌های نادیدنی اما همیشه حاضر در محیط تفکر مخاطب در مواجهه با پرده است که مفاهیم فرا و وراء تصاویر متحرک را فرامی‌خواند. لازمه این اتفاق تصاویری است که زمینه گشودگی را به عنوان اصلی درون‌ماندگار، دارا باشند. برای تبیین شرایطی که مفهوم «زیبایی‌زدایی» عامه، امکان بروز پاته‌تیک را در فیلم منتفی می‌نماید، مثالی قابل ذکر است؛ نمایی پهنه دشتی سفیدپوش از برف که رد پای گه‌گاه لغزیده، دامنه سپید را نقطه‌چین کرده و تا افق پیش رفته بر پرده ظاهر می‌شود، هر کدام از مخاطبان نشسته بر صندلی در سالن تاریک، دریافت خاص خود را از منظره خواهند داشت و لکه رد پا را در ارتباطی تنگاتنگ با زمان پیش‌رونده بر پرده بازخوانش می‌نمایند. فرآیند زیبایی‌زدایی عامه، اسپیرال آتراکسیون و نحوه به مصرف رساندن تصویر را مخدوش می‌سازد، به عبارت دیگر چون ذهن مخاطب سهل‌انگار شده و اطلاعات تصویر با سرعت به نتیجه نمی‌رسد، پس او با یک استفهام انکاری، ابهام را در تصویر زیر سؤال می‌برد، این مکانیزم سرآغاز تخریبی است که بر مؤلف تأثیر

دهانی نوزاد که هر چیزی صرفاً با قابلیت آن برای خوردن شدن سنجیده می‌شود، آنچه به هنر عامه معروف شده نیز مخاطبان ساکن جامعه مصرفی را در مرحله دهانی تثبیت می‌کند. عملاً اتفاقی که در سالن تارک سینما می‌افتد با قطع امکان پاته‌تیک همراه است و به نحوی تحیرآفرین، خواست این انقطاع ابتدا از ذهن مخاطب نشأت می‌گیرد، به عبارتی هنرمند تأثیر بسزایی در این چرخه صنعتی به مثابه تولیدکننده اثر هنری ندارد و فقط از خلاقیت هنری او در چرخه مصرفی استفاده به عمل می‌آید. اتفاقی که در تعداد گسترده‌ای از آثار سینمایی قابل ردگیری است. سلیقه عامه، فیلم‌هایی که ایده‌های نوآورانه‌ای داشته باشند را انتخاب نمی‌کند، و این ایده‌ها تنها در صورت بازتولید شدن مقلوب در تولیدات انبوه امکان دیده شدن می‌یابند. این اتفاق نتیجه فرض این‌همانی هنرمندی با هنر عامه است.

نتیجه‌گیری

تفکیک هنر مردمی از هنر عامه که نخستین پرسش مقاله حاضر را تشکیل داده‌است، با توجه به اشتباه مقولی که در تعریف هنر توده رخ داده، ممکن است. این اشتباه مقولی زمانی مشخص می‌شود که مفهوم هنر توده در سپهر نشانه‌ای قرار گیرد که به وسیله آن فرهنگ معنای هر واژه را به آن اعطاء می‌نماید؛ فرهنگ مصرفی عصر حاضر، مردم را به طبقه متوسط شهری که مصرف‌کنندگان اصلی جامعه به شمار می‌آیند، تقلیل داده و تعبیر نموده است، و در همین راستا مفهوم هنر عامه را که تأکید بر مصرف دارد به ازای تمامی گستره هنر مردم جای‌گذاری نموده است؛ چنانکه این ویژگی، خود را در آثار هنرمندان پاپ که لاجرم پدیده عصر خود هستند، نشان می‌دهد، چرا که در عین نقد بر مصرف، لذت زیبایی‌شناسانه را در لذت مصرف انباشته‌اند، تدقیق در جانشینی مصرف‌گرایی به جای زیبایی‌شناسی مقدمات انفکاک میان هنر مردم از هنر عامه را فراهم می‌آورد، زیرا هنر عامه برآمده نظام تبلیغی قدرت غالبی است که فرهنگ مصرفی را بر ساخته اما هنر مردمی در این وجه همچون هنر پیشرو خواهان گریز از مرکز نظاره قدرت غالبی است که به وسیله ابژه‌سازی، جامعه را

کنترل می‌نماید. نسبت میان هنر مردم و هنر آوانگارد با اعطای قدرت «دیدن» به مخاطبین که سعی در معکوس کردن این فرآیند دارد، مشهود می‌شود، بنابراین، خواستی مشترک هنر پیشرو و هنر مردم را با ایجاد مکانیزم بر صحنه آوردن امر رؤیت‌ناپذیر به اصلی واحد متصل می‌نماید. این ویژگی توسط شکستن قواعد بازنمایی صرف که با تمرکز بر سهولت مصرف، به عنوان زیبایی‌شناسی عمومی پذیرفته‌شده، میسر خواهد بود. لذا هنر آوانگارد و هنر مردمی در چنین خواست و موقعیتی این‌همان می‌شوند. نظام سرمایه با استفاده از اشتباه مقولی که در تعریف هنر مردمی صورت می‌دهد و با اعمال قدر در توزیع و تبلیغات، ایده‌هایی که در جهت استفاده از قدرت «دیدن» پرداخته می‌شوند را از کار می‌اندازد و از این معبر دو خواست اصلی خود یعنی تسلط بر جامعه و افزایش مصرف را برآورده می‌نماید. سینما مورد مثالی مناسبی را برای مشاهده تأثیر یکسان‌انگاری هنر مردم/هنر عامه فراهم می‌آورد و فرآیند تبدیل شدن هنرمند به تکنسین بازتولیدکننده ذائقه عامه را با وجود این اشتباه مقولی، بازتاب می‌دهد. بنابراین هنر آوانگارد و هنر مردمی دارای اصلی واحد هستند که قائم بر اشتراک اذهان و یکسانی خواست، میان هنرمند و جامعه است. به عبارت دیگر تمایل مشترک به «دیدن» و «بر صحنه آوردن» چیزی که آنان را از خود بیگانه ساخته است باعث این‌همانی هنر آوانگارد و هنر مردمی در تقابل با هنر عامه که بر ساخته مصرف‌گرایی‌ست، می‌شود.

پی‌نوشت

1. Approach
۲. اصطلاح «هنر برای هنر» (art for art's sake) وام گرفته از شعار (l'art pour l'art) شعرای مکتب پاراناس است، ریشه‌های این نوع نگرش به نقد قوهی حکم کانت می‌رسد.
3. Rhyton
4. Plato
5. Republic
6. *The Critique of Judgment (Kritik der Urteilskraft)*
7. Clement Greenberg

35. Semiosis
36. formations
۳۷. این مقاله با عنوان «On the Semiosphere» به طبع رسیده است.

38. *The Philosophy of Art History*

39. Avant-garde

40. The Necessity of Art

41. Articulation

42. Rejection

43. Object maker

44. Primitive

45. Taste

46. Ethnography

47. Categorize

48. Cognition

49. Schema - Pattern

50. Intoxicate - Inject

51. Assimilation

52. Accommodation

53. Sensible

54. *Philosophy of Mass Art*

55. David Novitz

56. *The Century*

۵۷. می‌توان از ریز تجزیه نمودن، به «اپوخه» (Epoché) کردن، تعبیر کرد.

58. Tractatus Logico-Philosophicus

59. Ludwig Josef Johann Wittgenstein

60. Populisme

61. Pop art

62. Nihilism

63. Dadaism

64. Marcel Duchamp

۶۵. Imitation هنر بازنمایانه در نظر افلاطون.

66. Feudalism

67. Aristocracy

68. Jane Grey

69. Thomas Samuel Kuhn

۷۰. دریدا در «فروید و صحنه نوشتار»، ماهیت به صحنه آوردن را مورد کند و کاو قرار می‌دهد.

71. Fauviste

72. What Art is

73. Leon Battista Alberti

8. José Ortega y Gasset

9. John Dewey

10. Andy Warhol

11. Alain Badiou

12. Ernst Fischer

13. Arnold Hauser

14. Noel Carroll

15. *The Execution of Lady Jane Grey*

16. Paul Delaroche

17. George Whiting Flagg

18. Arthur Danto

19. Michel Foucault

20. Ludwig Josef Johann Wittgenstein

21. Slavoj Žižek

22. Jacques Lacan

23. Jacques Derrida

24. Jean Piaget

25. Gilles Deleuze

26. Gilbert Ryle

27. The Concept of Mind

28. Category – mistake Fallacy

۲۹. رایل می‌گوید، کسی را برای دیدار از دانشگاه آکسفورد انگلستان آوردند و تمام خیابان‌ها، سالن سخنرانی، کتابخانه، اساتید و دانشجویان را به او نشان دادند، پس از همه این‌ها بیرون آمد و پرسید: دانشگاه آکسفورد کجاست؟ گفتند: همین بود که دیدی، گفت: کتاب دیدم، مرد و زن دیدم، سالن بزرگی دیدم، ولی دانشگاه آکسفورد را ندیدم. مشکل، در ماهیت قواعد پذیرفته شده زبان رخ می‌دهد، به عبارت دیگر، دستگاه زبان، واژگانی را در اختیار کار برانش قرار می‌دهد که حاصل جمع مجموعه‌ای از مفردات است که دارای واژه‌های متمایز از اجماع هر واحد تشکیل دهنده خود شده‌اند، همچون کلمه جنگل که هم بیانگر مجموعه‌ای درخت بوده، هم از کلمه درختان متمایز است. لذا اگر مجموعه درختان به نظر آید فارغ از معنای جنگل، اشتباه مقولی رخ داده است

30. Topography

31. Dualism (Dualisme)

۳۲. این تفکیک که شرح آن را به صورت متقنی بدیو در کتاب زخم ما چندان تازه نیست می‌دهد به تقسیم بندی جمعیت جهان به نود و نه درصد بی چیز و یک درصد که تمامی منابع کره زمین را در بر گرفته‌اند، اشاره دارد.

33. Juri Lotman

34. Semosphere



کتابنامه

- کلمن دانتو، آرتور. (۱۳۹۳)، *آن چه هنر است* ترجمه فریده فرنود فر، تهران: نشر نی
- پیاژه، ژان. (۱۳۷۳)، *ساختگرایی* ترجمه علی مرتضویان، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات فرهنگی دلوژ، ژیل. (۱۳۹۲)، *حرکت - تصویر، سینما ۱*. ترجمه مازیار اسلامی، تهران: نشر مینوی خرد
- رویل، نیکولاس. (۱۳۸۸)، *ژاک دریدا*. ترجمه پویا ایمانی، تهران: نشر مرکز
- دریدا، ژاک. (۱۳۹۲)، *فروید و صفحه نوشتار*. ترجمه مهدی پارسا، تهران: نشر روزبهان
- ژیژک، اسلاوی. (۱۳۹۰)، *لاکان به روایت ژيژک* ترجمه فتاح محمدی، زنجان: نشر هزاره سوم
- عابدینی فرد، مرتضی. (۱۳۸۹)، *مقدمه‌ای بر زیبایی شناسی ویتگنشتاین*. تهران: نشر ققنوس
- گارودی، روزبه. (۱۳۶۲)، *در شناخت اندیشه هگل*. ترجمه باقر پرهام، تهران: نشر آگاه
- لوتمان، یوری. (۱۳۹۰)، *نشانه‌شناسی فرهنگی*. ترجمه فرزانه سجودی، تهران: نشر علم
- ملکیان، مصطفی. (۱۳۷۷)، *تاریخ فلسفه غرب*. تهران: دفتر همکاری حوزه و دانشگاه
- ویتگنشتاین، لودویگ. (۱۳۹۰)، *رساله منطقی - فلسفی* ترجمه شمس‌الدین ادیب‌سلطانی، تهران: امیر کبیر
- ویتگنشتاین، لودویگ. (۱۳۸۰)، *پژوهش‌های فلسفی*. ترجمه فریدون فاطمی، تهران: نشر مرکز
- بدیو، آلن. (۱۳۹۷)، *این قرن*. ترجمه فواد جراح باشی، تهران: بیدگل
- بییهقی، ابولفضل. (۱۳۹۰)، *تاریخ بییهقی*. تصحیح: علی اکبر فیض، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد
- رولف، مایکل. (۱۳۹۶)، *امانوئل کانت*. ترجمه داود میرزایی، تهران: ققنوس
- فیشر، ارنست. (۱۳۴۸)، *ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی*. ترجمه فیروز شیروانلو، تهران: توس
- فوکو، میشل. (۱۳۷۸)، *مراقبت و تنبیه: زایش زندان*. ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهان دیده، تهران: نشر نی
- ارتگایی گاست، خوزه. (۱۳۸۷)، *طغیان توده‌ها*. ترجمه داود منشی زاده، تهران: اختران

74. *On Painting*
75. Ferdinand de Saussure
76. شاید این خواست مشترک را به شعور یا (Com-) (mon-sense) بتوان معنا نمود.
77. رانسیر در کتاب *سیاست زیبایی‌شناسی* به ماهیت امر محسوس و ارتباط آن با زیبایی‌شناسی توجه نشان می‌دهد.
78. Jacques Rancière
79. پاته‌تیک را دلوژ معادل «تحول» (development) می‌داند؛ تحوّل‌ی که ماهیت را دگرگونه ساخته و از بنیان تغییر می‌دهد. «پاته‌تیک همان انکشاف یا تحوّل خودآگاهی است» (دلوژ، ۶۰:۱۳۹۲)
80. *Cinema 1: The Movement Image*
81. Sergei Eisenstein
82. *Spiral*
83. *Attraction*
84. *Battleship Potemkin*
85. *Odessa Stairs*
86. Openness Theory نظریه سینمایی جدید که به قلم نگارنده نگاشته شده است. توجه این نظریه به ماهیت زمانمند سینما است، بدین معنا این نظریه، لحظاتی در فیلم را شناسایی می‌نماید که سینما با «وقفه» ای که روند حرکت رو به جلوی خویش ایجاد می‌کند، به ماهیت زمان مند آپاراتوس می‌نگرد. امکان یافتن کل نظریه در پایان‌نامه کارشناسی ارشد علی مهدی‌پور تحت عنوان «بررسی عناصر سینمایی در ساختار بهترین فیلم‌های سینمای ایران بر اساس جشنواره فیلم فجر بین سال‌های ۹۴-۹۰ میسر است.
87. *Mitosis*
88. Perfect moment که مستخرج از نظریه گشودگی است و به لحظات و آن‌هایی ویژه که سینما به ماهیت سینمایی‌اش نگاه می‌کند می‌پردازد. لحظاتی که «وقفه- تصاویر» برساننده آنها هستند.
89. *Filmic*
90. *Cinematic*
91. *Of Grammatology*
92. *Hauntology*
93. *How to Read Lacan*

- شفر، ژان ماری. (۱۳۸۵)، هنرمدرن/زنیچه تا کانت. ترجمه ایرج قانونی، تهران: آگه
- شریف‌زاده، محمدرضا، بنی‌اردلان، اسماعیل. (۱۳۹۱)، «تحلیل فلسفی در نظریه عالم هنر آرتور دانتو». دو فصلنامه فلسفی شناخت، ۶۹/۱، ۹۵-۱۲۶
- شایگان‌فر، نادر. (۱۳۸۷). «تقابل‌های سنتی دو متافزیک، دو فرهنگ و دو هنر». فصلنامه زیباشناخت، ۱۹، صص ۲۰۵-۲۲۴
- سانتاگ، سوزان. (۱۳۸۵)، «یک فرهنگ و حساسیت جدید» ترجمه نیما ملک‌محمدی، حرفه هنرمند: نشریه هنرهای تصویری، ۱۶، صص ۱۶۲-۱۶۷
- John Dewey's Theory of Art, Experience, and Nature: The Horizons of Feeling.
- Lexander, T. M.(1987). John Dewey's Theory of Art, Experience, and Nature: The horizons of feeling. State of University of New York Press.
- Dewey, John (1958). *Art as Experience*, New York: Caricorn books. G.P.P Putnam s sons.
- Lucie-Smith, Edward (1993). *Art and Civilization*, New York: Harry N. Abrams.
- Badiou, Alain (2007). *The century* (translated by Alberto Toscano). USA, Polity press.
- Carroll, Noel (1992). *Philosophy of Mass Art*. University of Wisconsin, Madison.