نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی ● دوره ۲۷، شماره ۲، تابستان ۱۴۰۱

تقابل زیبایی‌شناسی سوبژکتیو با مبانی نظری هنر پاپ از منظر لارنس الووی

علی‌اکبر جهانگرد*

استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر و معماری، واحد شیراز، دانشگاه آزاد اسلامی، شیراز، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۹/۰۶، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۳/۲۳)

چکیده

از مهم‌ترین مبادی زیبایی‌شناسی سوبژکتیو کتاب *نقد قوه‌ی حکم* کانت است. تأثیر این زیبایی‌شناسی علاوه بر مدرنیسم، در هنر نیمه‌ی دوم سده بیستم نیز قابل پیگیری است. به‌نظر می‌رسد بدون در نظر داشت زیبایی‌شناسی سوبژکتیو و تقابل آن با هنر نیمه دوم سده بیستم، بعید است بتوان به درکی جامع از ماهیت برخی جریانات هنری از جمله پاپ نائل آمد. این در حالی است که در تحلیل جریان پاپ کم‌تر این خصلت تقابلی و نتایج حاصل از آن مدنظر قرار می‌گیرد. پژوهش حاضر بر آن است تا با اتکا به آرا لارنس الووی در خصوص جریان پاپ و موضع آن در قبال زیبایی‌شناسی سوبژکتیو به درکی دقیق‌تر از ماهیت هنر پاپ دست یابد. الووی با در نظرگرفتن خصلتی ارتباطی-کارکردی برای هنر و به‌طور اخص هنر پاپ، نه‌فقط به زیبایی‌شناسی سوبژکتیو واکنش نشان می‌دهد بلکه در صدد ارائه تعریفی متفاوت از هنر، مبتنی بر نظام ارتباطات است. با اتکا به‌نظریه‌ی ارتباطی-کارکردی الووی و خصایص تقابلی آن، می‌توان چنین نتیجه گرفت که جریان پاپ هویت خود را به‌طور صرف در تقابل با زیبایی‌شناسی سوبژکتیو تعریف می‌کند. از طرف دیگر این نظریه مطابق معمول موافقتی با ورود به موضوعات و تحلیل‌های کیفی در خصوص هنر ندارد.

واژه‌های کلیدی

هنر پاپ، هنر زیبا، لارنس الووی، زیبایی‌شناسی سوبژکتیو.

* تلفن: ۰۹۳۷۵۰۱۳۵۶۳، نمابر: ۰۷۱-۳۶۳۰۵۸۶۰، E-mail: ali.jahangard@gmail.

مقدمه

مبنای سوبژکتیویسم با رویه‌ی فکری دکارت آغاز و در فلسفه‌ی کانت و هگل به اوج تبلور می‌رسد. در آرا کانت همه‌چیز شأنی سوبژکتیو می‌یابد و جهان از منظر سوژه متعین می‌گردد. براین اساس پرسش از عقلانیت مدرن، زیبایی‌شناسی و هنر خاص آن نیز جز در بستر سوبژکتیویسم نمی‌تواند پاسخی درخور بیابد. در این دوره عقلانیت دلالتی متفاوت از ادوار قبل یافت «خِرد دیگر حاصل جمع "تصورات فطری" نیست که پیش از تجربه به انسان ارزانی شده باشد و ذات مطلق اشیا را آشکار کند. سده‌ی هجدهم به خرد بیشتر به‌مثابه یک امر اکتسابی می‌نگرد تا به‌منزله‌ی یک میراث» (کاسیرر، ۱۳۸۲، ۱-۷۰). مفهوم خِرد سوژه‌محور، حوزه‌های دیگر انسانی از جمله هنر و زیبایی را هم متأثر می‌سازد. تفکیک هنرهای زیبا و هنرهای کاربردی از یکدیگر و در نظرگرفتن شأنی خاص برای هر کدام، به‌طور مشخص در بستر زیبایی‌شناسی سوبژکتیو تعریف شدنی است. اهمیت سوبژکتیویسم و زیبایی‌شناسی وابسته به آن تا به آنجاست که ماهیت بسیاری از جریانات و رویکردهای هنری حتی در نیمه‌ی دوم سده‌ی بیستم نیز، مستقیم و یا غیرمستقیم وابسته به آن است. در این میان یکی از مهم‌ترین جریانات شکل‌گرفته در جهان هنر که به‌طور مستقیم با رویکردی انتقادی به زیبایی‌شناسی سوبژکتیو، هویت خود را طرح می‌کند هنر پاپ است. اینکه جریان پاپ چگونه و به چه ترتیب چنین رویکردی را هم در حوزه‌ی نظری و هم در حوزه‌ی عملی آثار هنرمندان خود طرح می‌کند مسأله‌ای مهم و درخور توجه است. علاوه بر آن مسأله ارزش‌گذاری کیفی در حوزه‌ی هنر پاپ که پیش از آن یکی از ارکان مهم زیبایی‌شناسی سوبژکتیو بوده، مسأله‌ای مهمی است که نیازمند بررسی دقیق است. مباحث نظری در حوزه‌ی هنر پاپ در این نوشتار وابسته به آرا لارنس الووی منتقد و نظریه‌پرداز هنر در میانه‌ی سده بیستم است. تأکید بر آرا او به این دلیل است که مباحث مطروحه توسط او به‌عنوان یکی از مهم‌ترین ـ و اولین‌ـ نظریه‌پردازان هنر پاپ هم‌چنان جایگاهی کلیدی و قابل تأمل دارد. الووی بر آن بود تا با اتکا به ماهیت متمایز هنر پاپ، آن را به‌عنوان بخشی از نظام ارتباطی سده بیستم معرفی نماید. این تفسیر را می‌توان به‌عنوان یکی از نخستین اقدامات مؤثر در جهت گذار از زیبایی‌شناسی سوبژکتیو و خصوصیت‌های آن توصیف کرد. او به‌عنوان نخستین کسی که از اصطلاح «هنر پاپ» استفاده کرد، به‌طور مشخص رویکردی انتقادی به زیبایی‌شناسی سوبژکتیو را طرح می‌کند. اگر چه نظریه‌ی الووی با این رویه‌ی انتقادی تشخص می‌یابد، اما درک مصداق‌های مختلف آن، به‌خصوص در عملکرد هنرمندان پاپ، مسأله‌ای مهم است. از این جهت در نظر داشت ظرایف ویژه‌ی زیبایی‌شناسی کانتی و در مقابل شناسایی کنش انتقادی جریان پاپ به آنها، یکی از اهداف مهم این پژوهش است. بر همین مبنا مهم‌ترین پرسش‌های مطروحه در این نوشتار عبارت‌اند از:

- واکنش انتقادی جریان پاپ چگونه و به چه ترتیبی ابعاد گسترده زیبایی‌شناسی سوبژکتیو را در نظر می‌گیرد؟

-با توجه به اینکه هنر پاپ در میانه‌ی سده‌ی بیستم ماهیت هنر و زیبایی‌شناسی غالب را به شکلی انتقادی می‌نگرد در مقابل، چگونه هویت خود را در نسبت با جهان هنر تعریف می‌کند؟

درنهایت با توجه به تأکید این پژوهش بر آرای کانت به‌عنوان نماینده زیبایی‌شناسی سوبژکتیو ذکر یک نکته ضروری است؛ به طبع در بحث درباره زیبایی‌شناسی سوبژکتیو، علاوه بر در نظر داشت زیبایی‌شناسی کانت، ضروری است که به فلسفه‌ی هنر هگل هم پرداخته شود؛ اما خصوصیت‌های دستگاه فلسفی هگل و گستردگی آن، ایجاب می‌کند که توجه و پرداختن به آن در بستری مستقل صورت گیرد تا بتوان حق مطلب را ادا کرد و جزییات و ظرایف را آن‌چنان‌که شایسته است طرح نمود. بنابراین در نوشتار حاضر از ورود به فلسفه‌ی هنر هگل خودداری شده و طرح بحث درباره زیبایی‌شناسی سوبژکتیو فقط با اتکا به آرا کانت صورت می‌گیرد. از طرف دیگر به‌نظر می‌رسد مبانی زیبایی‌شناسی سوبژکتیو به‌طور مؤثر در آرا کانت و کتاب «نقد قوه حکم» او طرح شده است و می‌توان این بحث را به‌طور مستقل طرح کرد.

روش پژوهش

در این پژوهش برای دسترسی به هدف مطلوب، ابتدا به توصیف دقیق داده‌های گردآوری‌شده از منابع مکتوب پرداخته و سپس آنها را در تحلیل و مطابقت با یکدیگر قرار می‌دهیم. بر این اساس داده‌های پژوهش حاضر با اتکا به شیوه‌ی اسنادی و با ارجاع به منابع مکتوب گردآوری شده‌اند. در ارجاع به آرای کانت، ترجمه ارزشمند عبدالکریم رشیدیان از کتاب *نقد قوه‌ی حکم* به‌عنوان متن پایه مورد نظر بوده است؛ اما با توجه به اینکه در خصوص برخی واژگان خاص اتفاق نظر واحدی وجود ندارد، جهت اطمینان به نسخه انگلیسی ترجمه پل گویر و اریک متیوز[۳] منتشرشده در انتشارات دانشگاه کمبریج هم رجوع شد. ازاین‌رو جهت اطلاع خواننده در برخی موارد ترجمه انگلیسی نیز در پی‌نوشت‌ها آورده شده است.

برای روشن‌شدن بیشتر بحث یافته‌های مورد نظر با چند نمونه تصویری محدود از آثار هنرمندان پاپ مطابقت داده می‌شوند. درنهایت روش پژوهش نیز چنان‌که در مقدمات مطروحه عیان است مبتنی بر روش توصیفی-تحلیلی‌است.

پیشینه پژوهش

با توجه به موضوع مورد بحث و دامنه فرهنگی و جغرافیایی خاص آن در زبان فارسی پیشینه قابل توجهی که در برخی اهداف با پژوهش حاضر هم‌سویی داشته باشد را نمی‌توان یافت. اما در متون غیرفارسی مهم‌ترین پیشینه را می‌توان پژوهش مهم لارنس الووی یعنی *هنر پاپ آمریکایی*[۱] دانست. این کتاب در چهار فصل برای نخستین‌بار به‌طور جدی به تشریح ابعاد و خصوصیات جریان پاپ آمریکایی می‌پردازد. الووی بر آن است تا ابتدا ضمن ارائه تعریفی مشخص از جریان پاپ، فارغ از زیبایی‌شناسی غالب مدرنیستی مبانی فکری انتقادی خود را طرح نماید؛ سپس با اشاره به نشانه‌ها و عناصر به‌کارگرفته‌شده در آثار، این جریان را به‌طور دقیق‌تر نمودِ ایده و نظریه‌ی خود معرفی کند. الووی در این کتاب اشاره‌ی مشخصی به زیبایی‌شناسی سوبژکتیو و ادبیات مشخص آن در کتاب *نقد قوه حکم*

کانت ندارد؛ بلکه در تلاش است تا با نظریه‌ی خود و با اتکا به جریان پاپ آمریکایی زیبایی‌شناسی غالب تا روزگار خود و انحصار آن به اقلیتی خاص را مورد نقد قرار دهد. در پژوهش حاضر بر آنیم تا علاوه بر عیان‌کردن نسبت‌های مشخص بحث الووی با مفاهیم مطروحه در نقد قوه حکم، جایگاه نظریه‌ی او در خصوص جریان پاپ را در نسبت با گفتمان کلی هنر هم مشخص نماییم. به طبع چنین تمایزی بعد از گذار چند دهه می‌تواند اهمیتی ویژه داشته باشد. نمونه‌ی مهم دیگر را می‌توان پژوهش ارزشمند *پاپ آرت به‌مثابه‌ی سرمنشأ پست‌مدرنیسم*[۲] اثر سیلویا هریسون معرفی کرد. هریسون در این کتاب متون و پژوهش‌های نظریه‌پردازان مختلف از جمله لارنس الووی درباره هنر پاپ را مورد بررسی و تحلیل دقیق قرار می‌دهد و جایگاه آنها را در تبیین و تعریف کلی این جریان مشخص می‌کند. هدف اصلی هریسون تحلیل تاریخی دقیق و توجه به مهم‌ترین متون نظری منتشره در میانه‌ی سده بیستم از جمله نوشته‌های الووی درباره پاپ است. درنهایت هریسون با کنار هم گذاردن رویکردهای متفاوت مطروحه از نظریه‌پردازان متفاوت، پاپ را به‌عنوان سرآغازگاه جریان پُست‌مدرنیسم معرفی می‌کند. پژوهش هریسون نیز از دو جهت با اهداف پژوهش حاضر تفاوت دارد؛ نخست اینکه پژوهش حاضر به‌طور مشخص شاخصه‌های هنر پاپ از منظر الووی را در تقابل با شاخصه‌های زیبایی‌شناسی سوبژکتیو مستخرج از نقد قوه حکم کانت قرار می‌دهد؛ دوم اینکه در این پژوهش برآنیم تا عملکرد هنرمندان پاپ را در نسبت با مبانی نظری مطروحه توسط الووی قرار دهیم و درنهایت جایگاه کلی آنها را در گفتمان هنر مورد ارزیابی و تحلیل قرار دهیم.

مبانی نظری پژوهش

۱- زیبایی‌شناسی سوبژکتیو

۱-۱. زیبایی از منظر سوبژکتیویته‌ی کانتی

مبانی نظری مدرنیسم و نظریه‌ی هنر خاص آن را باید در فلسفه‌ی روشنگری جستجو کرد. کانت و کتاب *نقد قوه‌ی حکم* او از مهم‌ترین مبادی زیبایی‌شناسی سوبژکتیو به حساب می‌آید. ریشه‌ی اصلی نظریه‌ی مدرنیسم هنری و تعریف مستقل زیبایی و هنرهای زیبا در تقابل با هنرهای کاربردی، منبعث از سوبژکتیویسمی است که از شکاکیت دکارتی آغاز و بعدتر در رویه‌ی شناختی کانت به تبلور می‌رسد. کانت در کتاب یکم *نقد قوه‌ی حکم*، داوری زیبایی را امری ذوقی و از این جهت سوبژکتیو و وابسته به سوژه قلمداد می‌کند (کانت، ۱۳۹۰، ۹۹). به این معنی که «سوژه خود را احساس می‌کند، یعنی چگونگی متأثرشدن او به‌وسیله بازنمایی برایش مشخص است، بنابراین داوری ذوقی یک داوری شناختی نیست، یا در اصطلاح کانتی یک داوری منطقی نیست» (Kalar, 2006, 73)؛ سوبژکتیویسم، حس لذت مبتنی بر امر زیبا را دارای خصلتی بازنمایانه می‌داند. به این معنا که تعین صورت یافته از جانب سوژه مبتنی بر بازنمایی است؛ «بازنمایی فرآیندی است که تجربیات، ادراکات، وجوه فاهمه و دریافت فاعل شناسا از اعیان را در برمی‌گیرد. بدین اعتبار که فاعل شناسا از آن پدیده به مدد شهود خویش فرآیند بازنمایی را تحقق می‌بخشد» (ضیمران، ۱۳۹۳، ۱۲۹). به جهت همین شأن بازنمایانه است که داوری ذوقی در مباحث مطروحه توسط کانت خصلتی سوبژکتیو دارد.

کانت پس از در نظرگرفتن شأن سوبژکتیو برای زیبایی، آن را از چهار منظر: *کیفیت*، *کمیت*، *نسبت* و *جهت* مورد بررسی قرار می‌دهد. او در خصوص حکم ذوقی برحسب *کیفیت* ابتدا بر ناوابسته‌بودن زیبایی تأکید دارد. لذت ذوقی مطلوب کانت فاقد هرگونه علاقه است و از این جهت با امر مطبوع و خیر هم تفاوت دارد. «ذوق، قوه‌ی داوری درباره‌ی یک عین یا یک شیوه‌ی تصور آن از طریق رضایت یا عدم رضایت، بدون هر علاقه‌ای است. متعلق چنین رضایتی زیبا نامیده می‌شود» (کانت، ۱۳۹۰، ۱۰۹). در دقیقه‌ی دوم و از لحاظ کمیت داوری ذوقی دارای بعدی همگانی انگاشته می‌شود. کانت با استنباط از گام یکم که رضایت مبتنی بر زیبایی را فاقد هرگونه علاقه قلمداد می‌کند به این نتیجه می‌رسد که علاقه امری فردی و شخصی است و اگر بنا باشد که لذت حاصل از زیبا مبتنی بر علاقه نباشد پس باید جنبه‌ی عمومی داشته باشد. به بیان کانت هر کس که بداند رضایت حاصل از یک عین برای او فاقد هر علاقه‌ای است، جز این نمی‌تواند داوری کند که عین مزبور حاوی رضایتی برای همگان است (همان،۱۱۰).

در دقیقه‌ی سوم کانت بر مسأله نسبت متمرکز شده و حکم ذوقی را حکمی مبتنی بر هدف‌مندی بدون هدف قلمداد می‌کند. از آنجایی که حکم ذوقی فارغ از علاقه و دلبستگی است از این جهت نمی‌توان آن را مودی به هدف یا غایت دانست. به عبارت دیگر اگر خصوصیتی در شی لحاظ شود که هدف وجودی آن شی باشد آن را نمی‌توان زیبا دانست چراکه آن شی در خدمت برآوردن آن هدف است. این خصیصه علاوه بر تأکید بر آزادانه بودن حکم ذوقی، بر خصایص فرمی نیز تأکید دارد؛ چراکه زیبایی را فی‌نفسه دربند هیچ پیام و مفهومی نمی‌داند و از طرف دیگر لذت حاصل از مواجه با آن فقط در خصوصیات موجود در ابژه نهفته است. چنان‌که نقوش یونانی برای کانت فی‌نفسه هیچ معنایی ندارند: «آنها معرف هیچ‌چیز ـ هیچ عینی تحت مفهوم معینی ـ نیستند و زیبایی‌هایی آزادند»[۴] (همان، ۱۳۵). با استنباط از همین دقیقه در نظرگرفتن هرگونه هدف‌مندی و کاربرد دون شأن زیبایی است و زیبا غایتی جز زیبایی را دنبال نمی‌کند.

درنهایت کانت در دقیقه چهارم بر این اعتقاد است که امر زیبا قهرا و به‌خودی‌خود لذت آفرین و مبرا از هرگونه خصلت مفهومی است. به‌نظر او «زیبا متعلق رضایت خاطری ضروری است، بی آن‌که این ضرورت دربردارنده‌ی دستوری مفهومی باشد، در صورتی که رضایت خاطر ضروری نباشد، داوری‌های ذوقی محض نخواهد بود، بلکه تنها داوری‌های تجربی ذوقی، یعنی داوری‌هایی که بر اثر احساسات شخصی تعین یافته خواهد بود» (شفر، ۱۳۸۵، ۶۷). به اعتقاد کانت «زیبا چیزی است که بدون هیچ مفهومی به‌مثابه‌ی متعلق رضایتی ضروری شناخته می‌شود»[۵] (کانت،۱۳۹۰،۱۵۰). این تأکید کانت را می‌توان درآمدی بر فرم‌گرایی مدرنیستی است.

۱-۲. سوبژکتیویسم کانتی و ماهیت زیبایی هنری

به بیان کانت «فقط باید تولید از طریق اختیار، یعنی از طریق اراده‌ای که عقل را مبنای فعالیت‌های خود قرار می‌دهد، هنر نامیده شود» (همان، ۲۳۷). از این جهت هنر از دید کانت فعالیتی عقلانی و انسانی است. از طرف دیگر اثر هنری به صورتی خودجوش از حدود عقلانیت فراتر می‌رود و بر این اساس به چیزی بیش از دانش صرف (مهارت) مبتنی است. کانت در این راستا هنر را آزاد و پیشه را مبتنی بر دریافت مزد و از این جهت فارغ از آزادی قلمداد می‌کند. این رأی کانت از مهم‌ترین خط مرزهایی است

که بین هنرهای زیبا و کاربردی ایجاد می‌شود. او بر این اعتقاد است که

> *هنر را چنان می‌نگریم که گویی فقط به‌مثابه‌ی بازی، یعنی مشغله‌ای که فی‌نفسه خوشایند است، می‌تواند غایتمند (موفق) باشد؛ اما پیشه را به‌مثابه‌ی کار، یعنی مشغله‌ای می‌نگریم که فی‌نفسه ناخوشایند (رنج‌آور) است و فقط به‌واسطه‌ی معلولش (مثلاً مزد) جذاب است و در نتیجه فقط به اجبار می‌تواند به شخص تحمیل شود...»* (کانت، ۱۳۹۰، ۲۳۹)؛

از طرف دیگر اثر هنری فقط بر مهارت صرف تکیه ندارد و به نیرویی متکی است که پا را از حدود مهارت و قواعد تابع فراتر می‌گذارد که مرز آن را با صنایع دستی، هنرهای کاربردی و پیشه‌وری نیز مشخص می‌سازد. این حدود در نظر کانت منافی آزادی هنر نیست بلکه به آن جسمیت و عینیت می‌بخشد. در همین راستا کانت با اشاره به نبوغ به‌عنوان توانایی فطری هنرمند تمایز میان هنرهای زیبا و کاربردی را مشخص‌تر می‌کند.

۱- ۳. ضرورت طرح نبوغ هنری از منظر کانت و تمایز عملکرد آن

کانت در تعریف نبوغ بیان می‌کند که: نبوغ یک استعداد ذهنی فطری است که طبیعت از طریق آن به هنر قاعده می‌بخشد (همان، ۲۴۳). او با تعریف نبوغ بر آن است تا از تضادی که در هم‌سویی هنر و زیبایی پدید آمده گذر کند و یکی از مهم‌ترین شاخصه‌های هنرهای زیبا را معرفی نماید؛ علاوه بر آن، به این واسطه یکی از مهم‌ترین ارکان مدرنیسم را نیز ـ که همانا مفهوم نبوغ هنری است ـ طرح‌ریزی نماید. کانت در تعریف نبوغ بر چهار خصوصیت مهم تأکید می‌کند: ۱. نبوغ قریحه‌ای است برای تولید که قاعده‌ی مشخصی ندارد، لذا اکتسابی نیست. از این جهت *اصالت* نخستین ویژگی آن است. بر همین اساس در مباحث مطروحه در زیبایی‌شناسی مدرنیستی و هنر مدرن مفهوم اصالت به یکی از مفاهیم کلیدی تبدیل می‌شود؛ ۲. محصول نبوغ باید الگو یعنی نمونه بوده و از این جهت حاصل تقلید نیست، لذا خود تبدیل به معیار و قاعده برای دیگران می‌شود. عدم ابتنا بر تقلید در بحث از هنرهای زیبا توسط کانت، ضرورت توجه به *نوآوری* را به صورت جدی به میان می‌آورد و آن را به‌عنوان یکی از شاخصه‌های مدرنیسم طرح می‌کند؛ ۳. نبوغ به‌مثابه‌ی طبیعت قاعده می‌بخشد و درست به همین دلیل است که هنرمند هم نمی‌تواند توضیح دقیقی در خصوص چگونگی شکل‌گیری ایده‌هایش دهد؛ علاوه بر آن بنا به میل و با نقشه و تدبیر هم نمی‌تواند چنین ایده‌هایی را جاری سازد. نابغه‌ی هنرمند حاصل درخشان‌ترین نیروهای طبیعی است، خصوصیات درخشانی در خود دارد که در همه به یکسان یافت نمی‌شود. بر همین اساس است که جایگاه هنرمند در دوره مدرن از سایر افراد متمایز می‌شود و به قول کانت نابغه دُردانه‌ی طبیعت است. این دردانه هم‌چون طبعیت از توان *خلاقه* برخوردار است؛ ۴. طبیعت توسط نبوغ نه برای علم بلکه برای هنر قاعده مقرر می‌کند آن‌هم فقط تا جایی که هنر، هنر زیبا باشد (همان، ۲۴۴).

به این طریق محصول یک نابغه نمونه‌ای برای تقلید نیست (زیرا در این صورت مایه‌ی نبوغ‌آمیز آن که روح اثر را تشکیل می‌دهد از دست می‌رود) بلکه میراثی است برای نابغه‌ای دیگر که احساس اصالت ویژه‌اش را در او بیدار می‌کند. از دید کانت نبوغ فقط ماده‌ی اصلی را برای اثر هنری فراهم می‌کند. اما آنچه این ماده را به اثر هنری تبدیل می‌کند قواعدی است که به‌طور پیشینی مدون شده و هنرمند به‌واسطه آموزش آن را فراگرفته است.

از آنجایی که نبوغ در نظر کانت توانایی عینیت بخشیدن به ایده‌های زیبایی‌شناختی در متخیله است که به‌خودی‌خود در هیچ بیانی و هیچ زبانی نمی‌گنجند و هنرمند در قالب هنر زیبا به آن عینیت می‌بخشد، پس نمی‌توان *هنر را ترجمه‌پذیر* و *فرارمزگانی دانست*. لذا این بیان نبوغ‌آمیز از قریحه‌ی نمونه‌شدن نیز برخوردار است. منتج از خصایص مطروحه و ظرایفی که کانت با جزییات در نقد قوه‌ی حکم به میان می‌کشد، هنر زیبا مستقل و رها از غرض است. این زیبایی محصول اراده آزاد و نیروی عقلانیت آدمی است و به‌واسطه‌ی نبوغ هنرمند از حدود مهارت صرف هم فراتر می‌رود. اصالت، خلاقانگی و نوآورانه بودن صفاتی است که نبوغ هنرمند به اثر می‌بخشد، که این خصوصیات با اتکا به قواعد و نظام مشخصی که نوابغ پیشین به‌عنوان مبانی و نظام هنر طرح کرده‌اند تجلی می‌یابند. بر این اساس اثر هنری به هیچ زبان و رمزگان دیگری قابل ترجمه نیست. درست به همین دلیل هنر زیبا خصلتی فرهیخته‌وار می‌یابد و از هنر با خصلتی عام (پاپ) متمایز شده و در سطحی بالاتر در نظر گرفته می‌شود.

۲- نقد زیبایی‌شناسی سوبژکتیو در ماهیت نظری عملی جریان پاپ

۲-۱. مهم‌ترین نقدهای لارنس الووی بر زیبایی‌شناسی سوبژکتیو

زیبایی‌شناسی سوبژکتیو در سده‌ی بیستم علاوه بر نقدهای فلسفی، از جانب برخی منتقدین و نظریه‌پردازان هنری هم با نقد روبرو شد. لارنس الووی یکی از منتقدینی است که در میانه‌ی سده‌ی بیستم با توجه به تغییرات در حوزه‌ی فرهنگ اجتماعی و عملکرد هنرمندان در اروپا و آمریکا، بر آن شد تا رویکردی انتقادی در قبال زیبایی‌شناسی کانتی اتخاذ نماید. تمرکز الووی در میانه‌ی سده‌ی بیستم بر کنشی بود که او برای آن نام «هنر عامه یا *Pop Art*» را برگزید. اطلاق عنوان *پاپ*، به‌خوبی نمایانگر دیدگاه انتقادی او نسبت به زیبایی‌شناسی کانتی بود. در حوزه نظری عنوان پاپ را می‌توان هم‌سو با همان هنرهای کاربردی در زیبایی‌شناسی کانتی دانست که الووی در گام نخست، ارزش‌گذاری سلسله مراتبی آن را نادیده می‌انگارد. زیبایی‌شناسی سوبژکتیو کانتی هنرمند را نابغه و دردانه‌ی طبیعت می‌دانست که باید به او هم‌چون پدیده‌ای نادر نگریسته شود. به همین ترتیب بود که جایگاه او از عامه‌ی مردم و به قول کانت عوام‌الناسی که در فهم اصالت و زیبایی اثر ناتوان بودند جدا می‌شد (همان، ۲۴۸). اما لارنس الووی ضمن مخالفت با این نخبه‌گرایی و هرگونه خصلت استعلایی برای هنر، بر آن بود تا آن را به‌عنوان کنشی ارتباطی در رسانه‌ای خاص در نظر بگیرد. او در راستای همین هدف، نظریه‌ی خود را با در نظر داشت خصلتی انتقادی نسبت به زیبایی‌شناسی سوبژکتیو طرح کرد. رویکرد انتقادی او با دو هدف مهم طرح شد. نخست: ارائه تعریفی فراخ و گشاده از فرهنگ فراتر از آنچه در زیبایی‌شناسی سوبژکتیو طرح شده بود، تعریفی که از یک اقلیت محدود «فراتر از حدود... هنرهای زیبا، اکنون به‌طور فزاینده‌ای بر کل فعالیت‌های انسانی دلالت کند» (Alloway, 1958, 85). دوم: برقراری «نقشی جدید برای هنرهای زیبا به‌عنوان یکی از شکل‌های ارتباطی ممکن، در چارچوبی رو به گسترش که دربردارنده‌ی هنرهای عام

نیز باشد»(Ibid., 28) . به‌نظر می‌رسد که الووی بر آن است تا بخشی از تجربه‌های بشر را فارغ از هرگونه نخبه‌گرایی، طبقه و سطح اجتماعی در حوزه‌ای مشترک تحت عنوان «*ارتباط هنری*» تعریف نماید و به این واسطه یکی از واکنش‌های مهم نظری انتقادی در حوزه فرهنگ را طرح‌ریزی کند. راه‌حل او طرح و بسط نظریه‌ی «پیوستگی هنر زیبا ـ هنر عامه»[۶] بود. به اعتقاد الووی اتخاذ رویکردی که وجودش وابسته به حذف بخش اعظمی از مظاهر زندگی مردم نباشد بسیار ضروری است. در همین راستا او در سال۱۹۵۷ می‌گوید: «زمانی که درباره‌ی هنر و سینما می‌نویسم بر این اعتقادم که هردوی آنها بخشی از یک حوزه‌ی عمومی ارتباطات هستند. در بسیاری از رسانه‌ها انواعی از پیام‌ها برای هر نوع مخاطبی فرستاده می‌شوند؛ هنر هم بخشی از این حوزه است؛...» (Alloway, 1957, 28). لذا الووی با آگاهی از نقش غیرکاربردی و غیر غایت‌مند هنرهای زیبا در زیبایی‌شناسی سوبژکتیو، مهم‌ترین خصیصه‌ی هنر را کارکرد ارتباطی آن در نظر می‌گیرد و نظریه‌ی خود را در موضعی انتقادی مدون می‌کند.

در نظرگرفتن هنر به‌مثابه‌ی یک نظام ارتباطی ابتدا مستلزم تدوین مهم‌ترین انتقادها بر زیبایی‌شناسی مدرنیستی و ذات‌گرایی آن بود. به بیان الووی «تداوم اقتدار هنر به‌مثابه‌ی تجسم ناب که سایر انواع معانی را حذف و نادیده می‌انگارد، دیگر با تردید روبه‌رو است» (Alloway, 1969, 18-19). زیبایی‌شناسی ایدئالیستی و ارزش‌های مطلق‌گرایانه‌ی آن، منعکس‌کننده‌ی گرایش «*یا این ـ یا آن*» در نظام شناختی ارسطویی بود. الووی مفاهیم مطروحه در زیبایی‌شناسی سوبژکتیو، از جمله «*زیبایی غیرغایت‌مند و ناب*» را نشأت گرفته از جامعه پیشاصنعتیِ ناتوان از پذیرش هنرهای عامه می‌دانست، لذا بر آن بود تا نظامی با «*ارزش‌های متکثر*»[۷] را جایگزین نظام مطلق و دو ارزشی ارسطویی نماید. چراکه به‌نظر او این نظام دو ارزشی قادر به پاسخگویی نیازهای جامعه‌ی مبتنی بر ارتباطات در سده بیستم نبود. به عبارت دقیق‌تر مفاهیم جامعه انسانی در سده بیستم چیزی فراتر از این ارزش‌های مطلق دوقطبی[۸] بود. تمایز *نابغه/توده* و یا *زیبایی/کارکرد* برای برخی منتقدین در سده بیستم حاکی از نوعی زیبایی‌شناسی انحصاری بود. از طرف دیگر این ارزش‌های دوقطبی از جمله *هنرهای زیبا و عامه*، خود نشانه‌ای بارز از نوعی ایجاد تمایز بود که درنهایت منجر به نظامی طبقاتی در هنر می‌شد. درست به همین دلیل ماهیت نقد الووی بیشتر شأنی اجتماعی می‌یابد و می‌توان آن را «قیام هنر توده در برابر هنر نظام حاکم» قلمداد کرد.

۲-۲. نظریه‌ی «پیوستگی هنر زیبا ـ هنر عامه» و تقابل با زیبایی‌شناسی‌سوبژکتیو

کلیت کنش انتقادی الووی را باید در نظریه‌ی «*پیوستگی هنر زیبا ـ هنر عامه‌ی*» او دریافت. این نظریه‌ی فرهنگی دربردارنده‌ی شاکله‌ی کلی رویکرد اوست، که درعین‌حال به‌نظر می‌رسد تمامی نوشته‌هایش متأثر از این نظریه‌ی فرهنگی است. هم‌چنین «نظریه‌ی پیوستگی هنر زیبا ـ هنر عامه، از بسیاری جهات به‌عنوان خلاصه‌ای روشن از موضع گروه مستقل[۹] در قبال مدرنیسم تلقی می‌شد» (Harrison, 2003, 43).

اولین بار الووی این نظریه را در نوشتار «*هنرها و رسانه‌های جمعی*»[۱۰] در سال ۱۹۵۸ بیان کرد. این نظریه برای زیبایی رویه‌ای رو به گسترش و در پیوند با ارتباطات انسانی در نظر می‌گیرد. «نظریه‌ی پیوستگی هنر زیبا ـ هنر عامه بر آن بود تا بازگوکننده‌ی ارتباط هنر با محیطش باشد، که به‌واسطه‌ی تکنولوژی رسانه‌های پیشرفته‌ی جمعی بیشتر قابل درک است» (Ibid., 55). در تداوم رویکرد انتقادی به زیبایی‌شناسی سوبژکتیو، الووی تمایز و خط فصل را از میان برمی‌دارد و دم از پیوستگی می‌زند. زیبایی را دیگر نمی‌توان به‌عنوان خصیصه و ممیزه‌ی نوع محدودی از هنرها مبتنی بر فرم ناب دانست، بلکه در سده بیستم به‌عنوان خصوصیتی مشترک در حوزه بسیاری از تولیدات انسانی قابل مشاهده است. درست به همین دلیل نظریه‌ی الووی در تقابل با تشکیلات سنتی و سلسله‌مراتبی قرار دارد که در سده‌ی هجدهم با ایجاد خط فصل مشخص میان هنرهای زیبا و عام، آنها را در سطوح مختلف ارزشی قرار دادند. او با از میان برداشتن این خط فصل، هم عرصه‌ی زیبایی‌شناسی را به‌مثابه‌ی عرصه‌ای فراخ‌تر از قبل در نظر گرفت و هم با دیدگاه‌های نخبه‌گرایانه‌ی هنر در زیبایی‌شناسی سوبژکتیو مخالفت کرد.

مهم‌ترین و اصلی‌ترین کنش الووی تقلیل هنر به ارتباطات و در نظرگرفتن خصلتی ارتباطی برای آن بود. چنین به‌نظر می‌آید که برای الووی اصطلاح «هنر پاپ» پیش از آنکه صرفاً بر نوع خاصی از هنرهای تصویری دلالت کند اصطلاحی برای توصیف بخش بزرگی از تولیدات انسانی در سده بیستم و «ارتباطات جمعی» به‌طور کل است که با زیبایی پیوند یافته است. از این جهت نظریه‌ی هنر الووی را می‌توان منبعث از نظریه‌ی ارتباطات دانست. بنا به‌نظر او، کاربران هنر پاپ «هم به گسترش حدود زیبایی‌شناسی به حوزه‌ی رسانه‌های عمومی و هم جذب کارماده‌ی رسانه‌های عمومی در متن هنرهای زیبا علاقه‌مند هستند» (Ibid., 43).

الووی با در نظرگرفتن خصلت کارکردگرایانه برای هنر و به‌خصوص هنر پاپ آن را به‌عنوان یک شکل ارتباطی که با دیگر شکل‌های ارتباط تجسمی تفاوتی ندارد معرفی نمود (Alloway, 1973, 62). او خصلت اصلی هنر را نه بی‌همتایی فروکاست ناپذیر، بلکه نقش ارتباطی و پیام‌رسان آن می‌داند که اتفاقاً از نظر او و برخلاف رویکرد کانتی *ترجمه‌پذیر و فرا رمزگانی است*. به همین دلیل ماهیت جریان پاپ در تقابل با مفاهیمی چون اصالت و خلوص هنری در زیبایی‌شناسی سوبژکتیو است. از این منظر برای هنر به‌مثابه‌ی پیامی ترجمه‌پذیر که از رسانه‌ای به رسانه‌ای دیگر قابل انتقال است، نمی‌توان قائل به اصالت کانتی منتج از عمل خلاقه‌ی نابغه بود. از نظر الووی «هنر پاپ گستره‌ای از تصویرهای قابل تعویض و قابل تغییر را پیشنهاد می‌کند. اگرچه هر عمل ارتباطی، از جمله هنر، یک بی‌همتایی فروکاست‌ناپذیر دارد؛ اما به همان میزان هم باید در نظر داشت که بخش قابل توجهی از هر پیام یا ساختاری قابل ترجمه و همسان‌ریختیک[۱۱] است. [بر این اساس] مبادله‌ی رسانه‌های متقابل و همگرا در گرایش‌های متعدد هنر پاپ، با مفهوم خلوص هنری در تقابل است» (Alloway, 1969, 19).

با اتکا به این رویکرد الووی که متأثر از نظریه‌ی ارتباطات نوین جهان معاصر و به‌خصوص نظام ارتباطی آمریکا است، مرزهای میان مخاطب هنری و مصرف‌کننده کمرنگ و محو می‌شود. اگر قرار است هنر مبتنی بر نقش زیبایی‌شناسی ناب نباشد و به نقشی کارکردی ارتباطی تقلیل یابد، «مخاطب» هم به نقش و جایگاه «مصرف‌کننده» تقلیل می‌یابد. الووی بر آن بود تا به‌جای تکیه‌بر نظرگاه فلسفی برای تفسیر هنر، بر خصوصیات کارکردی هنر تکیه کند. علاقه‌ی او به تلفیق نقش «مخاطب هنر و مصرف‌کننده» در همین راستا بود. بر این اساس هنر هویتی هم‌چون کالا در جامعه مصرفی می‌یافت؛ کالایی که می‌شد برای آن مصرف عمومی

در نظر گرفت. این همان انقلاب برابری‌جویانه‌ی بود که الووی در عرصه‌ی فرهنگ و هنر به دنبال آن بود. تفاوتی نداشت این هنر پیشتر در حوزه‌ی هنرهای زیبا بود یا کاربردی و عام؛ چراکه با در نظر داشت خصلت ارتباطی کارکردی برای آن، دیگر این تمایز از میان برداشته می‌شد. هنر به‌مثابه‌ی یک کالای عمومی بود و مخاطب هم مصرف‌کننده‌ی این کالا در نظر گرفته شد. با اتکا به ارتباط بین دو نقش مصرف‌کننده و مخاطب، در فرهنگ عامه و هنر پاپ، الووی از اصطلاح «*مصرف فرهنگ عامه*»[12] استفاده می‌کند که می‌توان آن را جایگزین «*مواجهه‌ی مخاطب و اثر هنری*» در نظریه‌ی مدرنیستی هنر دانست. به اظهار او: مصرف فرهنگ عامه اساساً تجربه‌ای اجتماعی است، اطلاعات موجود نشأت‌گرفته از نقش‌های معمول ما در جامعه‌اند و به‌طور آماری به آن کمک می‌کنند. این شبکه‌ای از پیام‌ها و اشیا است که ما با یکدیگر به اشتراک می‌گذاریم (Alloway, 1969, 17). از این جهت نگاه الووی به هنر را می‌توان رویکردی کارکردی دانست که بی‌ارتباط با جریان فلسفی پراگماتیسم[13] نیست. چنان‌که به‌صراحت اعلام می‌کند «در حوزه عمومی ارتباطات تجسمی، به‌جای تمرکز بر مسائل فلسفی صرف [چنان‌که مطلوب زیبایی‌شناسی و مسأله هنر مدرنیستی بوده] بر کارکردهای انسانی تمرکز شده است» (Alloway, 1957, 28).

۲- ۳. جنبش هنری پاپ به‌منزله‌ی نمود و تجلی‌نظریه‌ی الووی

پاپ آرت از مهم‌ترین جنبش‌های هنری دهه ۶۰ است که مقدمات شکل‌گیری آن در لندن و توسط گروه مستقل در دهه‌ی ۵۰ فراهم آمد. اعضای گروه در توجه و استقبال از فرهنگ شهری و نوعی زیبایی‌شناسی عام و فراگیر با هم اشتراک نظر داشتند. «هنرمندان پاپ بر فرهنگ شهری توده‌ی مردم تأکید داشتند و نوعی زیبایی‌شناسی همگانی را در هنر پیش نهادند. بر این مبنا فیلم‌ها، آگهی‌های تبلیغاتی، داستان‌های شبه‌علمی، موسیقی پاپ، حروف و علائم متداول، اشیای روزمره و کالاهای مصرفی ابزار و موضوع این هنر شدند» (پاکباز، ۱۳۷۹، ۱۱۱). جریان پاپ با گذار از حدود زیبایی‌شناسی مدرنیستی بر نشانه‌ها و نظام‌های نشانه‌ای سیستم ارتباطی سده بیستم به‌عنوان مهم‌ترین مأخذ خود تأکید داشت. «آنها آنچه اغلب تاریخ‌نگاران شکل‌های پست هنری می‌دانستند، یعنی هنر تجاری را با هنر متعالی، یعنی هنرهای زیبا درآمیختند» (جنسن، ۱۳۸۸، ۱۰۳۹). حوزه‌ی نشانه‌های مورداستفاده‌ی هنرمندان پاپ هم قابلیت ترجمه‌پذیری به هنر مطلوب آنها را داشت و هم خصوصیت‌های مشترکی میان آنها و فرهنگ عامه بود. الووی این نوع هنر را حاصل اتصال و پیوستگی میان زندگی معمول هنرمندان پاپ و اجتماع آنها می‌داند.

> *هنرمندان جوانی... [که] فرهنگ پاپ را... به‌مثابه‌ی یک بخش در حال پیشرفت زندگی خود می‌دیدند. آنها هیچ فشاری برای کنار گذاشتن فرهنگی که در آن رشد کرده بودند (کمیک‌ها، موسیقی پاپ، فیلم‌ها) احساس نمی‌کردند. هنر آنها نتیجه‌ی چشم‌پوشی نیست بلکه نتیجه‌ی اتصال و پیوستگی است.* (Alloway, 1969, 18)

از این جهت تمامی نشانه‌های موجود در نظام ارتباطی اجتماع می‌توانند مورد استفاده هنرمندان پاپ قرار گیرند.

در هنر پاپ عملکرد هنرمند دیگر بر مبنای نبوغ و قدرت خلاقه‌ی او ارزیابی و ارزش‌گذاری نمی‌شود. هنرمندان و به عبارت دقیق‌تر کاربران نظام نشانه‌ای پاپ خالق و نابغه نیستند، در مبانی نظری آنها *فرم ناب*، *اصالت و هنر زیبا* اعتبار ندارد، لذا بحث در حوزه‌ی عملکرد آنها را نمی‌توان به‌عنوان بحث در حوزه‌ی هنر به معنایی سوبژکتیو قلمداد کرد. در این میان جایگاه هنرمند دیگر «مؤلف‌محور» نیست بلکه فقط کاربر نشانه‌های از پیش موجود در جهت برقراری ارتباط است. به بیان الووی: هنر کارگردانی شده‌ی جامعه‌ی شهری پس از جنگ... هنرمند را به‌مثابه‌ی یک مصرف‌کننده فرض می‌کند، نه تولیدکننده‌ای که با همکاری کارگر دنیا را تغییر می‌دهد. هنرمند امروز پیام‌ها و نمایش‌های رسانه‌ها را دریافت و تأیید می‌کند. انگاره‌ی اصلی در این میان این است که جذب کردن فرهنگ عامه از محیط (... به‌مثابه‌ی مجموعه‌ای از فرصت‌های متنوع جهت ارتباط) برای هنرمند امری طبیعی است (Harrison, 2003, 56). به‌نظر می‌رسد جایگاه و نسبتی که الووی برای هنرمند در هنر کارکردی ارتباطی خود در نظر می‌گیرد، در فهم جریان پاپ بسیار مهم است.

۲- ۴. منابع و خصوصیت‌های اجرایی آثار پاپ در تقابل با زیبایی‌شناسی‌سوبژکتیو

به‌نظر می‌رسد جریان پاپ علاوه بر مباحث نظری مذکور در عمل و در حوزه تکنیکی و فرمی نیز رویه انتقادی خود به زیبایی‌شناسی سوبژکتیو را هم‌چنان حفظ می‌کنند. الووی در کتاب «*هنر پاپ آمریکایی*»، با معرفی فرهنگ عامه به‌عنوان مهم‌ترین منبع هنر پاپ، آن را یک نظام به‌هم‌پیوسته از «پیام‌ها و اشیایی» معرفی می‌کند که میان اعضای یک اجتماع خاص مشترک‌اند، بنابراین آن را یک «حوزه‌ی تجربی» مشترک بین رمزپرداز و رمزگشا[14] می‌داند (Alloway, 1974, 4). هنرمند پاپ زبان و نشانه‌های زبانی در فرهنگ عامه را به‌مثابه‌ی مهم‌ترین منبع موضوعی خود انتخاب می‌کند. او برای ایجاد ارتباط بلاواسطه‌تر با مخاطب (مصرف‌کننده)، نشانه‌های برگرفته از فرهنگ عامه را در همان شکل اولیه و دگرگون نشده به کار می‌گیرد؛ به‌نوعی که متضمن هیچ تفسیر پیچیده‌ای نباشد. در این حال نشانه جز به همان ماهیت عام خود دلالت دیگری ندارد. الووی این روند را به‌عنوان یکی از مهم‌ترین خصوصیات هنر پاپ با اصطلاح «اختصار فرآیند»[15] معرفی می‌کند (Ibid.,16). او از این اصطلاح در مقابل فرآیند تولید سنتی اثر در گذشته یاد می‌کند که مستلزم مراحل طولانی ساخت و پردازش موضوع و «برنامه‌ریزی» مراحل مختلف اجرا بود. یعنی همان مراحلی که از دید کانت وابسته به مهارت بود که بستر مناسب برای تجلی نبوغ هنرمند را فراهم می‌کرد. اما الووی بر این اعتقاد است که جریانات متأخر در زمان او در ایده‌پردازی و اجرا، این فرآیند پیچیده را بسیار مختصر کرده‌اند و اصطلاح *اختصار فرآیند* به همین مسأله اشاره دارد. *اختصار فرآیند* به‌عنوان یک شاخصه‌ی محوری در هنر پاپ نمودهای مختلفی دارد. از معمول‌ترین و جاری‌ترین نمودهای آن می‌توان به استفاده از عکس در آثار هنرمندان پاپ اشاره کرد. هنرمند به‌جای بازنمایی مبتنی بر تکنیک نقاشانه که با مواد معمول نظیر رنگ اجرا می‌شد، به‌طور مستقیم از عکس‌های آماده در آثار خود استفاده می‌کند. بنابراین مخاطب پیش از آنکه شرایط تکنیکی اثر را مدنظر قرار دهد به‌طور مستقیم اثر را به‌مثابه‌ی یک پیام درمی‌یابد. ادغام اشیا واقعی درون اثر از دیگر کنش‌های معمول در بین هنرمندان پاپ بود که الووی آن را نمود قاعده‌ی *اختصار فرآیند* می‌دانست. اشیایی که به‌طور مستقیم و بدون تغییر در آثار به کار گرفته می‌شوند و جز نماینده‌ی ماهیت مادی همان شی نیستند. ازاین‌دست می‌توان به آثار رابرت راشنبرگ[16] مانند *ودالیسک*[17] (تصویر ۱) اشاره کرد.

استفاده از تکنیک‌های مختلف چاپ و به‌خصوص چاپ سیلک از دیگر نمودهای مهم *اختصار فرآیند* در هنر پاپ است. از مهم‌ترین نمونه‌های این رفتار، چاپ‌های سریالی اندی وارهول[۱۸] (تصویر ۲) است که با استفاده از چاپ سیلک دقیق‌ترین و سرراست‌ترین تعریف را در قبال موضوع به مخاطب ارائه می‌دهند و جز به ماهیت همان شی بازنمایی شده ارجاعی ندارند. نمود متفاوت دیگر از قاعده اختصار فرآیند را می‌توان در آثار لیکتن استاین[۱۹] شاهد بود که در آنها اگرچه مراحل مختلف اثر با دست و برمبنای بازنمایی موجز و با قاعده‌ی نقاط بن دی[۲۰] در فرآیند چاپ انجام‌شده، اما درنهایت یک ظاهر مکانیکی تک‌مرحله‌ای را نمایش می‌دهند که خصوصیتی غیر فردی دارند (تصویر ۳). الووی برای آثاری هم‌چون آثار لیکتن استاین از اصطلاح «اختصار فرآیند نمودی»[۱۲] استفاده می‌کند (Ibid., 18). در کل *اختصار فرآیند* در انواع مختلف خود یکی از مهم‌ترین مشخصه‌های اصلی هنر پاپ است که با استفاده‌ی سرراست از نشانه‌ها بر آن است تا روایتی «بی‌واسطه» از جهان واقعی ارائه دهد که الووی از آن با عنوان کاربست «شمایلی‌ترین نظام نشانه‌ای»[۲۲] هم یاد می‌کند[۲۳] (Ibid.,17-19).

اختصار فرآیند تمایزات شخصی وابسته به تکنیک دست هنرمند را تا حد زیادی به نفع تصاویری سرراست و یکسان کاهش می‌دهد. به عبارت دقیق‌تر، نمود فردیت هنرمند (همان سوژه‌ی نابغه در زیبایی‌شناسی کانت) در اثر بسیار کم شده و بر این اساس هویت شخصی در پیامی عمومی محو می‌شود. بنابراین می‌توان کاهش فردیت و تشخص فردی هنرمند را مترادف با نوعی «گمنامی» قلمداد کرد. الووی بر این مبنا از اصطلاح «*بازی با گمنامی*»[۲۴] استفاده می‌کند که دلالت بر عملکرد غیرفردی هنرمند و تلاش عیان او برای به حداقل‌رساندن هرگونه نمود فردی در اثر دارد (Ibid.,18). او خصلت خلاقانه و نخبه‌گرای مدرنیستی را فریب‌کارانه قلمداد می‌کند و بر آن است تا با کمرنگ کردن نقش مؤلف‌محور هنرمند اثر را به‌عنوان پیامی حاصل از نظام نشانه‌ای به دور از خلاقیت و نخبه‌گرایی معرفی نماید. در این حالت چنان‌که وارهول هم کارگاه خود را کارخانه و خط تولید می‌نامید (آرچر، ۱۳۹۴، ۲۰)، اثر به‌مثابه‌ی تولیدی اجتماعی و درون نظام نشانه‌ای خاص، فارغ از نقش فاعلانه و فردی هنرمند تلقی می‌شود. می‌توان چنین استنباط کرد که استفاده کنشگران پاپ از نظام‌های نشانه‌ای از پیش موجود، (مانند زبان، مد، تولیدات مصرفی) اثر را از دامنه‌ی عملکرد شخصی آنها دور کرده تا متضمن خصوصیت ارتباطی آن شود. الووی در خصوص نحوه‌ی استفاده‌ی هنرمندان پاپ از نشانه‌ها تأکید دارد که کاهش خصوصیت‌ها و شاخصه‌های فردی هنرمند در اثر برای تأکید بر خصلت ارتباطی آن امری ضروری است. این نکته ایجادکننده‌ی یک وضعیت بینا فردی و ارتباطی در نظام نشانه‌ای است، که برای انتقال اطلاعات واجب است.[۲۵] در همین راستا هنرمند پاپ با استفاده از «کارماده‌ای که برای مخاطب آشنا، متداول و جاری است، و عدم ایجاد هرگونه ابهام در آن به‌وسیله‌ی تعدیل و تغییر، توجه را به روابط بین

تصویر ۱- رابرت راشنبرگ؛ اودالیسک؛ ترکیب مواد، ۵۸-۱۹۵۵، ۲۰۵/۷×۶۳/۵×۶۳/۵ سانتی‌متر. مأخذ: (James, 1996, 43)

تصویر ۲- اندی وارهول؛ از مجموعه چاپ‌های رنگی چهره مرلین مونرو، ۱۹۶۷؛ ۹۱/۵×۹۱/۵ سانتی‌متر؛ موزه هنر مدرن نیویورک. مأخذ: (James, 1996, 99)

تصویر ۳- بالا راست:روی لیکتن‌استاین؛ زنی با کلاه گلدار؛ ۱۹۶۳؛ ۴۰/۵۰ سانتی‌متر. مأخذ: (Alloway, 1974, 81)**؛ بالا چپ: بخشی از تصویر ۳.**

نشانه‌ها و کارکردهای چندگانه‌ی آنها جلب می‌کند» (Alloway, 1974, 47). مجموع این عوامل را می‌توان به‌عنوان غیاب هنرمند یا بنیادی‌ترین رکن زیبایی‌شناسی سوبژکتیو یعنی *سوژه‌ی خلاق* در حوزه‌ی هنر پاپ قلمداد کرد. در غیاب سوژه، این نظام ارتباطی است که نقش محوری می‌یابد و حضور هنرمند هم در این آثار صرفاً به‌عنوان کاربر نشانه‌ها در

نتیجه

آن نظام است.

به‌نظر می‌رسد جریان پاپ و به‌طور خاص نظریه‌ی الووی با در نظرگرفتن خصلتی کارکردی و ارتباطی برای هنر نه‌فقط به دنبال حوزه‌ای فراخ، بلکه در صدد ارائه تعریفی متفاوت از هنر است. این نظریه بر آن است تا با در نظرگرفتن رویکردی انتقادی نسبت به مبانی زیبایی‌شناسی حاکم هویت خود را تعریف کند. مبنای هویتی جریان پاپ در بحث الووی مبتنی بر نظریه‌ای است که در آن هنر زیبا هیچ برتری نسبت به هنرهای کارکردی و مفید ندارند. سایر معیارهای زیبایی‌شناسی مدرنیستی نیز در این میان هر کدام با رویکردی انتقادی مورد نقد قرار می‌گیرند. الووی ابتدا با طرح نظریه‌ی «پیوستگی هنر زیبا-هنر عامه» در مقابل زیبایی بی‌غرض برای هنر شأنی کارکردی و ارتباطی در نظر می‌گیرد. در قدم دوم مادامی‌که نقش محوری هنر مبتنی بر ارتباط باشد می‌توان برخلاف زیبایی‌شناسی سوبژکتیو برای آن خصلتی ترجمه‌پذیر و فرارمزگانی قائل شد. سپس نوبت به نقش «مخاطب» در هنرهای زیبا است که الووی آن را «مصرف‌کننده» می‌خواند و منتج از آن «مصرف فرهنگ عامه» را هم می‌توان در تقابل با «مواجهه‌ی با اثر هنری زیبا» قلمداد کرد. انتخاب کارماده خاص هنرمند پاپ و تمهیدات اجرایی او نیز در همین راستا تلقی می‌شود. اجرای آثار با فرآیند اختصار و در شمارگان بالا، توأم با شاخصه‌ی گمنامی قرار است واکنشی باشد به خصلت نبوغ‌آمیز و وارستگی هنر در زیبایی‌شناسی مدرنیستی و نقش مؤلف‌محور سوژه ـ هنرمند.

مسأله‌ی مناقشه‌انگیز ارزش‌گذاری کیفی آثار نکته‌ای مهمی است که منتج از آنچه گفته آمد قابل طرح است. زیبایی‌شناسی سوبژکتیو با مبانی خاص خود، نوع و دامنه‌ی این ارزش‌گذاری را مشخص می‌کند؛ کما اینکه مسأله اصلی منتقدینی چون الووی همین دامنه‌ی مشخص ارزش‌گذاری کیفی در هنر است. اما با اتکا به خصوصیت ارتباطی در نظریه‌ی الووی، می‌توان استنباط کرد که این نظریه موافقتی با ورود به حوزه‌ها و موضوعات کیفی در خصوص هنر ندارد؛ چراکه اگر پیام (هنر) را حاوی اطلاعات بدانیم، ارائه این اطلاعات درباره امور و چیزها که به معنای تفکر ما درباره‌ی آنها است، به‌جای ارزش‌گذاری کیفی از ارزشی عینی برخوردار می‌گردد؛ چنان‌که مطابق قاعده‌ی «اختصار فرآیند» هم نتیجه‌ای جز این حاصل نمی‌شود. به‌نظر می‌رسد برای الووی بحث از ارزش‌های کیفی در هنر، دست‌یابی به آن عرصه‌ی گشوده و عام که مطلوب او بود را هم‌چنان به تعویق می‌اندازد. به همین دلیل هنر به‌مثابه‌ی رسانه‌ی ارتباطی، فقط به‌عنوان محملی جهت ارائه اطلاعات در نظر گرفته می‌شود. این نکته می‌تواند به بسیاری از سوءبرداشت‌ها در خصوص هنر پاپ که برآنند تا برای آن ارزشی کیفی هم‌چون هنرهای زیبا در نظر بگیرند خاتمه دهد.

پی‌نوشت‌ها

1. Alloway, Lawrence. (1974). *American Pop Art*, Published: Macmillan Pub Co.

2. Harrison, Sylvia. (2003). *Pop Art and the Origins of Post-modernism*. Published: Cambridge University.

3. Paul Guyer and Eric Matthews.

4. "they do not represent anything, no object under a determinate concept, and are free beauties" (Kant, 2002. 114).

5."That is beautiful which is cognized without a concept as the object of a necessary satisfaction" (Kant, 2002, 124).

۶. اصل اصطلاح الووی عبارت است از: *Fine Art-Pop Art Continuum* در اینجا به‌واسطه‌ی نسبتی که واژه *Pop* با بحث هنرهای زیبا در زیبایی‌شناسی سوبژکتیو دارد به‌عنوان «عامه» ترجمه شد.

۷. الووی برای این مقصود از اصطلاح «نظام ارزش‌های بی‌نهایت غیر ارسطویی» استفاده می‌کند. این اصطلاح برگرفته از «نظریه‌ی سیستم‌های غیر ارسطویی و معناشناسی عمومی» اثر دانشمند آمریکایی لهستانی آلفرد کورزیبسکی بود. نخستین‌بار این نظریه در کتاب *علم و درست اندیشی: مقدمه‌ای بر سیستم‌های غیر ارسطویی و معناشناسی عمومی* در سال ۱۹۳۳ انتشار یافت. برای اطلاعات دقیق‌تر به این منبع مراجعه شود:

Alfred Korzybski, *Science and Sanity*: An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics, 4th ed. (Lakeville, Connecticut: Institute of General Semantics, 1958)

۸. لازم به یادآوری است که ساختار شناخت ارسطویی مبتنی بر عنصر باوری و نوعی تقسیم‌بندی از عناصر است که در واقعیت قابل تقسیم نیستند. «"بدن و ذهن، احساس و عقل، زمان و مکان" و نظایر آن که امروزه فقط می‌تواند دال بر تفکیکی کلامی باشند و نه تجربی... در مقابل نظام غیر ارسطویی با اتکا به پژوهش‌های حوزه‌ی زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی استفاده از واژگان عنصرباورانه را برای بازنمایی حقایقی که عنصرباورانه نیستند رد کرد. در عوض اصطلاحاتی هم‌چون کنش‌های معنایی، روان‌تنی ، فضاـزمان برای این به کار می‌روند که از تفکیک ضمنی کلامی و متعاقبن ارزیابی نادرست جلوگیری کنند (Harrison; 2003: 54).

۹. *Independent Group* در لندن در طول دهه‌ی ۱۹۵۰ در محل انستیتوی هنر معاصر مستقر بود، این انستیتو در سال ۱۹۴۶ توسط هربرت رید و سوررئالیست بریتانیایی رولند پنروس برای پیشبرد جنبش مدرنیسم در بریتانیا ایجاد شد. گروه مستقل یک انجمن بینا رشته‌ای شامل نویسندگان، هنرمندان و معماران بود. الووی از جمله کسانی بود که فقط در یکی از سلسله سمینارهای نخست شرکت کرده بود.

۱۰. The Arts and the Mass Media مقاله‌ای از الووی قابل مطالعه در:
https://theoria.art-zoo.com/the-arts-and-the-mass-media-lawrence-alloway/

۱۱. *Homeomorphic* اصطلاحی در توپولوژی که در آن همسان‌ریختی میان دو فضا وجود دارد، به‌نوعی که با خم‌کردن و کشیدن پیوسته‌ی شی می‌توان آن را به شی دیگر تبدیل کرد. بر این اساس نمی‌توان برای امور قایل به خصوصیتی صرفاً یگانه و ناب بود.

12. The Consumption of Popular Culture

۱۳. جریان فلسفی پراگماتیسم حدود سال ۱۸۷۰ در ایالات متحده آغاز شد. ویلیام جیمز پراگماتیسم را روشی برای حل‌وفصل تعارض‌های غیرقابل جمع متافیزیکی ارائه می‌کند. پراگماتیسم سنتی فلسفی است که شناخت جهان را جدای از اجزای درون آن نمی‌داند. مفاهیم فلسفی در این روند باید به‌وسیله‌ی آزمایش‌های علمی مورد ارزیابی قرار گیرند، بر این اساس اگر نظریه‌ای فلسفی به‌طور مستقیم بر توسعه و پیشرفت اجتماعی تأثیر مثبتی نداشته باشد، ارزش چندانی ندارد. این تجربه متضمن نوعی سوداگری با طبیعت در عوض بازنمایی آن است، که در آن زبان بر بستر عمیق اعمال مشترک انسانی مبتنی است و هرگز نمی‌تواند کاملاً صریح باشد (Legg and Hookway, 2020).

۱۴. در این راستا الووی به ارکان اصلی ارتباط از دیدگاه چارلز موریس اشاره می‌کند. چارلز موریس در نشانه‌ها، زبان و رفتار (۱۹۴۶)، متنی که الووی در سال۱۹۷۵ در نوشتار «کارکردها و محدودیت‌های نقد هنر» از آن یاد کرده، مهم‌ترین ارکان روند ارتباطی را برشمرده و بیان می‌کند: «استفاده از نشانه‌ها برای ایجاد یک معنای مشترک است»؛ که در آن وجود، «فرستنده‌ی پیام» («کاربر نشانه‌ها، کسی که برقرارکننده‌ی ارتباط است»)، «گیرنده‌ی پیام» («ارگانیسمی که در فرآیند نشانه‌ای، به‌وسیله‌ی نشانه‌های ارسال‌کننده پیام تحریک می‌شود») و «نشانه‌های زبانی بینا فردی »، یعنی نظامی که در آن، آنها [فرستنده و گیرنده] از یک «هسته مشترک مفهومی برای اعضای یک جامعه زبانی معین برخوردار باشند الزامی است.

15. Process Abbreviation.

16. Robert Rauschenberg (1925-2008).

17. Odalisque.

18. Andy Warhol (1928-1987).

19. Roy Lichtenstein (1923-1997).

۲۰. *Ben Day Dots* روند بن دی در فرآیند چاپ اشاره به یک تکنیک چاپ و عکس‌برداری دارد که از سال۱۸۷۹ رواج یافت و به نام تصویرگر بانی آن یعنی بنیامین هنری دی نام‌گذاری شد؛ این تکنیک استفاده از نقاط در چاپ تصاویر است که مورد استفاده لیکتن استاین نیز در خلق آثارش بوده است.

21. Apparent Process Abbreviation.

22. Most Iconic Sign System.

۲۳. کاربرد اصطلاح «شمایلی» توسط الووی در هنر پاپ آمریکایی در همان مفهومی است که پیشتر توسط چارلز موریس در توصیف نشانه‌ها در ادبیات و هنر به‌کار رفته بود. موریس شمایل را: نه به‌مثابه‌ی بیان چیزی بلکه به‌مثابه‌ی یک بازنمایی کامل از شی مشخص شده، و به‌مثابه‌ی یک قانون برای دلالت بر« آنچه که هست» در نظر گرفته بود.

24. Game with Anonymity.

۲۵. به‌نظر می‌رسد الووی بحث خود در خصوص «نشانه‌های بینا فردی» را با اتکا به کتاب نشانه‌ها، زبان و رفتار چارلز موریس و استفاده‌ی او از اصطلاح «نشانه‌های زبانی بینافردی» و خصلت کارکردگرایانه‌ی آنها طرح کرده است (Morris, 1946, 120).

فهرست منابع

آرچر، مایکل (۱۳۹۴)، *هنر بعد از ۱۹۶۰*، ترجمه کتایون یوسفی، انتشارات حرفه هنرمند، تهران.

پاکباز، رویین (۱۳۷۹)، *دایرة‌المعارف هنر*، انتشارات فرهنگ معاصر، تهران.

دیویس؛ دنی؛ هفریچر، و دیگران (۱۳۸۸)، *تاریخ هنر جنسن*، سرویراستار فرزان سجودی، انتشارات فرهنگسرای میردشتی، تهران.

شفر، ژان ماری (۱۳۸۵)، *هنر دوران مدرن فلسفه‌ی هنر از کانت تا هایدگر*، ترجمه ایرج قانونی، نشر آگه، تهران.

کاسیرر، ارنست (۱۳۸۲)، *فلسفه‌ی روشنگری*، ترجمه یداله موقن، انتشارات نیلوفر، تهران.

کانت، ایمانوئل (۱۳۹۰)، *نقد قوه‌ی حکم*، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، نشر نی، تهران.

ضیمران، محمد (۱۳۹۳)، *نگاهی به فلسفه روشنگری و بازتاب آن در هنر*، انتشارات نقش جهان، تهران.

Alloway, Lawrence. (1969). *Popular Culture and Pop Art.* Published by Studio International.

Alloway, Lawrence. (1958). *The arts and the mass media.* Architectural Design 28, no. 2 (February 1958): 84-85.

Alloway, Lawrence. (1957). *Personal Statement.* Ark 19

Alloway, Lawrence. (1973). *An Interview with Lawrence Alloway*. an interview by James L. Reinish, Studio International.

Alloway, Lawrence. (1974). *American Pop Art*. Published: Macmillan Pub Co.

Harrison, Sylvia. (2003). *Pop Art and the Origins of Post-modernism*. Published by Cambridge University.

Legg, Catherine and Christopher Hookway. (2020). *Pragmatism; The Encyclopedia of Philosophy*. editor: Edward N. Zalta; Publisher: Metaphysics Research Lab, Stanford University

Kalar, Brent. (2006) "*The Demands of Taste in Kant's Aesthetics*"; Continuum International Publishing Group; London

Kant, Immanuel. (2002). *Critique of the power of judgment*; Translated by: Paul Guyer and Eric Matthews; Publisher: Cambridge University Press.

Morris, Charles. (1946). *Signs, Language and Behavior*. New York Prentice-Hall, INC.

James, Jamie. (1996). *Pop Art*. Published by Borders press.

Subjective Aesthetics Contrast with the Theoretical Foundations of Pop Art according to Lawrence Alloway

Aliakbar Jahangard*

Assistant Professor, Department of Painting, Faculty of Art and Architecture, Shiraz Branch, Islamic Azad University, Shiraz, Iran.

(Received: 27 Nov 2021, Accepted: 13 Jun 2022)

Kant's thoughts and his important book on beauty and aesthetics - *Critique of Judgment* - should be considered as one of the most important foundations of subjective aesthetics. Subjective aesthetics in Kant's theory distinguishes fine arts from useful arts by attributing characteristics such as non-functional, non-conceptual, and genius-based to fine arts. In this respect subjective aesthetics laid the theoretical foundations of modern art - developed in the late nineteenth to the first half of the twentieth century- in the eighteenth century. In addition to modernism, which was directly influenced by subjective aesthetics, this approach also had a great influence on the art of the second half of the twentieth century. The main feature of some artistic currents of that period such as Pop art is based on a critical reaction to subjective aesthetics. Pop art is a turning point of a radically different approach to art and the foundations of the art world. Understanding the characteristics of Pop art is significantly based on reaction to subjective aesthetics, and it seems that without subjective aesthetics we cannot achieve a comprehensive understanding of the nature of some artistic currents in the second half of the twentieth century, including Pop art. Lawrence Alloway is one of the most important theorists of Post-Modernist art. Alloway initially used the term Pop art to describe some of the artists' works in Europe and America; works that were different in themes and formal character from fine arts traditionally based on subjective aesthetics. Opposing modernist elitism and any transcendental character for art, Lawrence Alloway sought to achieve a broad definition of culture and art beyond subjective aesthetics; a definition beyond the limits of fine arts, referring to all human activities. In this way, is removed the distinction between fine arts and useful arts in Kant's theory. In this article, we seek to gain a more accurate understanding of the nature of Pop art by considering Lawrence Alloway's views - as the most important theorist of Pop art- and his thinking on Kantian aesthetics. Finally, Lawrence Alloway's theory seems to consider art as functional and communicative system, in order to both respond to subjective aesthetics and to offer a different definition of art in general, which is based on the system of functional communication. On this basis and regarding Pop art, it can be inferred that this theory does not agree with qualitative topics and analyses of art. Because qualitative analysis depends on subjective aesthetics, it is the opposite of Lawrence Alloway's communicative approach to art. From Lawrence Alloway's point of view, qualitative values in art seem to neglect the achievement of a common and equal field for all in art. For this reason, art as a communicative medium is considered only as a platform for providing information to the audience.

Key words

Pop Art, Fine Art, Lawrence Alloway, Subjective Aesthetics.

*Tel: (+98-937) 5013563, Fax: (+98-71) 36305860, E-mail: ali.jahangard@gmail