صفحات ۳۳ - ۲۵
فصلنامه علمی-ترویجی مطالعات هنرهای زیبا ● دوره۳، شماره۸، تابستان۱۴۰۱

بازنگریِ نقدهای وارد بر نظریهٔ نهادی؛ کدام نظریهٔ نهادی؟

تارا حسن‌پور[*1]

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، پردیس البرز، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

چکیده

نظریهٔ نهادی هنر، به‌عنوان نظریه‌ای فرهنگی در پیِ توجیه‌ناپذیری لذّت ناشی از آثار هنری معاصر و تجلیل از آن‌ها توسط نظریه‌های تقلیدی و بیانگرانهٔ هنر به مشخص‌ساختن فرایندی می‌پردازد که در آن بستر اجتماعی- فرهنگی، تعیین‌کنندهٔ تعریف اثر هنری است و بسیاری از آثار معاصر را بدین طریق در تعریف خود می‌گنجاند. چنین بستری که مقدمات لازم آن را آرتور دانتو فراهم می‌کند، توسط جورج دیکی، اَشکال و سازوکارهای آن با مؤلفه‌هایی چون مصنوعیت اثر، جهان هنر و اعطای شأن توسط اعضای این جهان مشخص می‌گردد. طبق نظر او، لزوم شمرده‌شدنِ یک شیء به عنوان شیء هنری آن است که توسط اعضای محیطی نهادی به آن اعطای شأن شود. پژوهش حاضر بر آن است که با تکیه بر آرای دیکی و چهار نسخه تعریفی که از این نظریه ارائه داده است و نیز بررسی نقدهای وارد بر آن، به این پرسش پاسخ دهد که کدام یک از نقدها باعث پیشروی و بسط این نظریه شده‌اند و کدام یک، به سوء تعبیرهای ناشی از فهم نادرست این نظریه منجر گشته‌اند. اطلاعات این تحقیق، براساس منابع کتابخانه‌ای گردآوری شده و مبتنی بر روش توصیفی- تحلیلی به تجزیه و تحلیل کیفی داده‌ها پرداخته است. با توجه به داده‌های به‌دست‌آمده، این‌گونه به نظر می‌رسد که بسیاری از نقدهای وارد بر نظریهٔ دیکی، بی‌توجه به تعریف نهایی او، بر مبنای تعاریف اولیهٔ این نظریه مطرح می‌شوند و از این نظریه، توقع نگاهی ارزش‌گذارانه دارند. این در صورتی است که چنین نقدهایی، فهم ابهامات اصلی این نظریه را مخدوش ساخته و باعث سوء تعبیرهایی ناشی از عدم توجه به روند اصلاحی این نظریه توسط دیکی شده است.

واژه‌های کلیدی

جهان‌های هنری، نظریهٔ نهادی، نظریهٔ فرهنگی، جورج دیکی، آرتور دانتو.

* نویسندهٔ مسئول: hasanpour.tara@ut.ac.ir

مقدمه

مناقشه بر سر مفهوم هنر از دیرباز وجود داشته و تا به امروز تعاریف بنیادینی را به تاریخ نظری هنر عرضه کرده‌است. در ذیل این تعاریف نیز، محدودهٔ دلالتی واژهٔ هنر بارها قبض و بسط یافته و پرسش‌هایی دربارهٔ «چیستی هنر» و «رسالت هنر» نیز مطرح شده‌است. هر یک از این تعاریف، در لایه‌های تاریخی وابسته به خود، به رفع نواقص تعریف پیشین می‌پردازد. برای مثال، در کهن‌ترین تعریف از هنر، مسئلهٔ تقلید (میمسیس) مطرح است که در آن، اثر هنری مبتنی بر نگرش افلاطون و ارسطو، تقلیدی است از واقعیت جاندار و بی‌جان موجود در طبیعت و خود طبیعت، تقلیدی است از عالم مثال که همهٔ ادراک آدمی، بازنمایی آن عالم است. پس از آن، «بندتو کروچه»[۱] و «جرج کالینگوود»[۲] در قرن بیستم، با درنظر گرفتن هنرمند به‌عنوان شخصی دارای احساسات و عواطف مستقل، نظریه‌ای را تحت عنوان «نظریهٔ فرانمایی»[۳] هنر مطرح کردند که اثر هنری در آن، به‌عنوان واسطه‌ای میان احساسات هنرمند و دنیای واقع خواهد بود. فرانمایی این احساسات، به‌گونه‌ای است که مخاطب، همان تجربهٔ زیباشناسانهٔ هنرمند را تجربه می‌کند. آن‌چه در دو نظریهٔ پیشین مغفول مانده و نیاز به ظهور نظریه‌ای دیگر را آشکار کرده است، جایگاه فرم در اثر هنری و ارتباط آن با محتوا است. «کلایو بل»[۴] و «راجر فرای»[۵] به‌عنوان بانیان نظریهٔ «فرمالیسم»۶، هر یک، از نظرگاه خاص خود بر اهمیت فرم تأکید می‌کنند و گوهر هنر را برخلاف گذشته که یا در عالم مثال و یا در احساسات هنرمند جست‌وجو می‌شد و فرم، عنصری فرعی در رساندن معنا بود، نه مستقل از فرم بلکه به‌عنوان عنصری متأثر از آن در نظر می‌گیرند.

از اواسط قرن بیستم، با توجه به تعدّد انواع فعالیت‌های هنری که حتی خود را وابسته به سبک معیّنی نمی‌دانستند، توجیه‌کردن هنربودن آن‌ها در قالب نظریه‌های پیشین، غیرممکن بود. در عین حال، پرسش از چیستی هنر، مبتنی بر کیفیت زیباشناسانهٔ آن‌ها، پس از گذراندن افشاگری‌های پرخاشگرانهٔ جنبش‌های آوانگارد و تاریخ‌گریزی هنر پست‌مدرن به سختی می‌توانست با تکیه بر همین پرسش به نظریه‌ای جدید ختم شود. لذا با وجود تغییرات سریع و اختلافات گرایشات متفاوت از آوانگاردها به بعد، یافتن ویژگی‌های مشترک میان همهٔ هنرها با وجود همان اختلاف‌ها، کسانی چون «آرتور دانتو»[۷] و «جورج دیکی»[۸] را بر آن داشت تا شروط لازم اثر هنری بودن را با تغییر محوریت تعریف هنر به‌گونه‌ای که آثار معاصر نیز در آن بگنجند در نظریه‌ای تحت عنوان «نظریهٔ نهادی»[۹] مطرح کنند. به نقل از «هوارد بکر»[۱۰]، «نظریهٔ نهادی قصد دارد به حل مسائل ناشی از آثاری بپردازد که ردپای هنرمند، نه مهارت و نه قصد و نیّت او را نشان نمی‌دادند و بدین‌وسیله با حس تشخیص‌پذیری و شعور و عقل سلیم جور در نمی‌آمدند» (بکر، ۱۴۰۰، ۱۷۱). در این میان، اگرچه دانتو در پی‌ریزی این نظریه نقش به‌سزایی داشته است، لکن شارحی که آن را به‌شکل ملموسی با مؤلفه‌هایی چون «مصنوعیت اثر»، «جهان هنر» و «اعطای شأن نامزدی» سازماندهی می‌کند، دیکی است.

او از سال ۱۹۶۹ تا ۲۰۰۱ م، در صدد بسط و اصلاح آراء خود، چهار نسخه تعریف از این نظریه ارائه داده که هر یک به نحوی اصلاح نسخهٔ پیشین خود بوده است. با این حال به نظر می‌رسد که سیر اصلاحی تغییر این تعاریف چندان مورد توجه منتقدان این نظریه واقع نشده است و بعضاً می‌توان دریافت که خطاب بسیاری از آن‌ها نه‌تنها بر تعریف نهایی این نظریه نبوده است بلکه اساساً به شیوه‌های گوناگون، سعی در دریافتِ پاسخی قاطع با پرسش‌های دوگانه‌انگارانه‌ای (همه یا هیچ) که مطرح کردند را داشته‌اند، حال آن‌که به نظر می‌رسد که ماهیت نظریهٔ نهادی نسبت به هنر، نه ذات‌انگارانه، ارزشگذارانه و تاریخی که وابسته به بسترهای اجتماعی و فرهنگی است؛ درنتیجه، نه‌تنها داعیه‌ای بر آن‌چه که هنر باید باشد ندارد، بلکه آن را امکان‌پذیر نیز نمی‌داند. البته که داده‌های به‌دست آمده حاکی از آن هستند که برخی از این نقدها، ماهیت این نظریه را دریافتند و چه‌بسا باعث پیشروی آن از حیث مفهوم عناصر به‌کاربرده در آن شده‌اند. حال سؤالی که پیش می‌آید آن است که این حجم عظیم نقدها و تفسیرهای وارد بر نظریهٔ نهادی دیکی تا چه میزان ناشی از سوء تعبیر این نظریه بوده و تا چه حد توانسته قدمی در روشن‌سازی ابهام‌های موجود در آن بردارد؟ پاسخ به این سؤال از این ضرورت برمی‌خیزد که برخورد با هر نظریه‌ای نیازمند شفاف‌سازی و توافق بر سر چیزی است که آن نظریه نیست تا شاید بتوان از خلل فهم آن‌چه که نیست به حدود آن و ابهامات موجود در «همان» حدود پرداخت. در پژوهش حاضر، هدف آن نیست که با برخوردی تبارنامه‌ای، علل و چرایی به‌وجودآمدن چنین نظریه‌ای بررسی شود یا آن‌که مورد سؤال قرار بگیرد، هم‌چنین در پی اثبات تعریفی جامع از خلل بررسی نقدهای وارد بر آن نیست؛ بلکه قرار است به چارچوب کلی این نظریه از پس نقد و نظرهای وارد بر آن دست‌یابد و دیگربار به امکانات این نظریه در پس ابهاماتش اشاره کند.

روش‌شناسی

پژوهش حاضر بر مبنای آن‌چه که مسئلهٔ موجود در آن می‌طلبد، به لحاظ «ماهیت» پژوهش از گونه تحقیقات بنیادین است که در صورت امکان، در پی دست‌یافتن به «کلّ»ی است

که از پس نقدهای وارد بر آن، به فهم نظریهٔ نهادی نائل آمده است اما در عین حال، به سوء تعبیرهای ناشی از آن «کلّ» نیز نظر دارد که به روش توصیفی- تحلیلی صورت می‌پذیرد. منابع مورد نظر این پژوهش، به‌صورت کتابخانه‌ای گردآوری شده و به شیوهٔ کیفی مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته است.

پیشینهٔ تحقیق

بدیهی است که متفکران و پژوهشگران غربی در قالب کتاب و مقاله در این حوزه بسیار نوشته‌اند و متأسفانه بررسی آن‌ها در محدودهٔ نوشتهٔ حاضر نمی‌گنجد چرا که آن‌چه نگارنده از این پژوهش مراد می‌کند به‌گونه‌ای متوجه شیوهٔ تفسیر این نظریه در میان اهالی هنر و پژوهشگران فعال در این زمینه در ایران است. از همین رو، پیشینهٔ تحقیق این پژوهش بیشتر با مطالب منتشرشده در ایران ارتباط دارد. غلامعلی حاتم، سمیرا اصغرپور و شهلا اسلامی (۱۳۹۷) در مقاله‌ای تحت عنوان «نقد مفاهیم بنیادین نظریه نهادین هنر، جورج دیکی: «ماهیت اثر هنری»، «شیِ مصنوع»، «جهان هنر»» با تکیه بر آراء لوینسون به بررسی انتقادی عناصر اصلی نظریهٔ نهادی جرج دیکی پرداخته‌اند و نتیجه گرفته‌اند که ماهیت، مصنوعیت و معیارهای اعطای شأن به اثر در آراء دیکی مبهم است و تعریف جامعی از هنر ارائه نمی‌دهد؛ منصوره طیبی (۱۳۹۵) در مقالهٔ «مصنوعیت در نظریهٔ نهادی هنر» به شرح تأثیرِ شرطِ مصنوعیت اثر هنری در روایات اولیه و نهایی دیکی می‌پردازد و ادعا می‌کند که با تغییر مفهوم مصنوعیت توسط دیکی، هم انگیزه‌ای جهت تعریفی جدید از هنر ایجاد شده است و هم آراء غیرذاتگرایانی چون «موریس وایتس»[11] کمرنگ گشته است. محمد اصغری (۱۳۹۰) نیز در مقالهٔ «آیا هنر شبیه یک نهاد است؟» به شرحی اجمالی از نظریهٔ نهادی دیکی و سپس بر مبنای آراء نوئل کرول، این نظریه را محدود برای تعبیرهایی ازجمله هدف خالق اثر هنری می‌داند و استقلال برخی آثار هنری بدون نیاز به اعطای شأن به آن‌ها را از نقاط ضعف این نظریه می‌انگارد. در پژوهش پیش رو، با بررسی تمامی تعریف‌های ارائه شده توسط دیکی و انتقادات وارد بر آن از جانب نظریه‌پردازان مطرحی چون کرول، باری دیگر ادعاهای یادشده در این بخش بازنگری خواهند شد.

دانتو و نظریهٔ نهادی هنر

آرتور کلمن دانتو، فیلسوف و منتقد هنری آمریکایی، استاد دانشگاه کلمبیا و منتقد هنری مجلهٔ «ملت»[12] بوده است. مقالهٔ «مرگ هنر»[13] او در سال ۱۹۸۴ که مبتنی بر نظریهٔ «پایان هنر» هگل است، او را به‌عنوان یکی از تأثیرگذارترین نظریه‌پردازان حوزهٔ استتیک در دوران اخیر مطرح می‌سازد. از آثار دیگر او در زمینهٔ هنر می‌توان به کتاب پس از پایان هنر[14] که به روایتی بسط همان مقاله بوده است و مقاله‌ای در کتاب پایان هنر و پس از آن[15] که شامل مجموعه‌ای از مقالات نویسنده‌های مختلف است، اشاره کرد.

«اِشنایدر»[16] در کتاب خود به نام فلسفهٔ پایان هنر در آراء هگل، نیچه و دانتو[17] به درستی بر نقطهٔ آغازین اندیشهٔ دانتو تأکید می‌کند. او می‌نویسد:

«دو قرن پس از اظهارات هگل مبنی بر اینکه هنر پایان خود را خواهد یافت، دانتو معتقد بود که آن را در خیابان ۷۴ شرقی منهتن پیدا کرده است. مواجههٔ دانتو با نمایشگاهی در گالری استیبل[18] که مملوء از نمونه‌هایی از جعبه‌های بریلو[19] اثر اندی وارهول[20] بود، او را به یک دگرگونی فلسفی سوق داد. برای دانتو، این جعبه‌ها، که به جز اندازه، از همتایان تجاری‌شان قابل تشخیص نیستند، نشان‌دهندهٔ تلاقی شیء هنری و شیئی است که گفته می‌شود آن را نشان می‌دهد، رویدادی که نشان‌دهندهٔ پایان یک دورهٔ هنری است. این تصور که اشیاء یکسان باید وضعیت هستی‌شناختی متفاوتی داشته باشند، یکی هنر باشد و دیگری نه، در طرح‌وارهٔ دانتو نقش بسیار مهمی دارد» (Snyder, 2018, 147).

اگرچه که دانتو متأثر از فلسفهٔ هگل دربارهٔ مرگ هنر نوشته است اما به نظر می‌رسد آن‌چه که او به‌عنوان پایان دورهٔ هنری از آن یاد می‌کند با مقصود هگلی از مرگ هنر تفاوت دارد. دانتو در کتاب پس از پایان هنر خود به شکل واضحی به این موضوع می‌پردازد.

به گفتهٔ او، «پایان عصر هنر بر اساس فهمی که من و بلتینگ از آن داشته‌ایم، کاملاً با این ایده سازگار است که هنر باید چیزی تماماً سرسخت و پرقدرت باشد و هیچ نشانی از هرگونه فرسودگی از خود بروز ندهد. ادعای ما ناظر بر این بود که چگونه مجموعه‌ای درهم تافته از کردارها جای خود را به مجموعهٔ دیگری داده است، گرچه شکل این تافتهٔ جدید هنوز نامشخص بود- و هنوز هم نامشخص است. هیچ یک از ما سخن‌مان راجع به مرگ هنر نبود] ...[ ]در مقالهٔ مرگ هنر[من دربارهٔ روایتی خاص می‌نوشتم که فکر کنم به‌طور عینی در تاریخ هنر اتفاق افتاده بود و همین روایت بود که از نظر من به پایان رسیده بود] ...[دیدگاه من آن نبود که پس از آن دیگر هنری وجود نخواهد داشت که شکی نیست واژهٔ «مرگ» تلویحاً به چنین چیزی دلالت دارد، بلکه از نظر من هنر هرچه که می‌خواست باشد، از آن پس بدون برخورداری از نوعی روایت اطمینان‌بخش ساخته می‌شد، روایتی که این هنر را همچون مرحلهٔ متعاقب و مقتضی‌ای از آن داستان جلوه می‌داد» (دانتو، ۱۳۹۸، ۴-۵).

هگل از آن‌رو که هنر را بازنمایی روح می‌دانست، پیشی‌گرفتن روح از قالب هنر رمانتیک را ناتوانی هنر در بازنمایی غایت مطلق روح تلقی می‌کرد و از همین‌رو بود که «مرگ هنر» را اعلام کرد، اما برای دانتو، مسئله بر سر از میان رفتن لزوم تمایز شیء هنری از سایر اشیاء روزمره بود تا جایی که حتی آن شیء فیزیکی هم می‌توانست وجود نداشته باشد، این‌جا دیگر معنا هیچ ارتباطی با فیزیک انحصاری‌ای که به‌خودی خود تعیین‌کنندهٔ کیفیات زیباشناسانهٔ اثر هنری باشد ندارد. معنا، تنها نقطهٔ مشترک میان آثار است، اگرنه دیگر در هنر پست‌مدرن نمی‌توان سخنی از روایت‌های متوالی سبک‌های گوناگون به میان آورد. اثر هنری به وجود می‌آید چرا که راجع به آن نظریه‌پردازی می‌شود و این نظریه‌ها لزوماً اثر را به ارتباطی با گذشته یا آینده ارجاع نمی‌دهند. با توجه به تعبیر دیکی از نتیجه‌گیری دانتو «این نظریهٔ غالب هنری است که «ابژه‌ای را وارد عالم هنر می‌کند» و آن را به اثر هنری بدل می‌سازد» (دیکی، ۱۳۹۳، ۱۶). از نظر دیکی، نظریهٔ دانتو نظریه‌ای فرهنگی است، چرا که هنر تنها به دلیل ارتباطش با نظریهٔ هنری غالب می‌تواند به‌عنوان هنر محسوب شود و از آن‌جا که هرجا گروهی از افراد، نظریهٔ هنری را معتبر بشمارند نظریهٔ فرهنگی محسوب می‌شود، از همین رو، مؤلفه‌های فرهنگی هر اثر در نظریات هنر هستند که آثاری را در قلمرو جهان هنر به خود می‌پذیرند (همان، ۱۷).

جورج دیکی: کدام نظریهٔ نهادی؟

جورج دیکی، فیلسوف و نظریه‌پرداز هنر آمریکایی، استاد و رئیس انجمن فلسفه و زیباشناسی دانشگاه ایلینوی شیکاگو بوده است. او بیشتر به‌دلیل تمرکز بر نظریهٔ نهادی که در چهار مرحله طی چند سال به شرح و تصحیح آن پرداخته، شهرت یافته است. ازجمله آثار مطرح او در این زمینه می‌توان به تعریف هنر[۲۱]، زیباشناسی: یک مقدمهٔ کوتاه[۲۲]، هنر و زیباشناسی: یک تحلیل نهادی[۲۳]، حلقهٔ هنر[۲۴]، ارزیابی هنر[۲۵] و هنر و ارزش[۲۶] اشاره کرد. تعریف دیکی از آن‌چه که یک اثر را در قلمرو «جهان هنر» قرار می‌دهد، بنابر مواجهه با سوء برداشت‌های برآمده از آن، مدام در حال ویرایش بوده است. در این‌جا لازم است پیش از آن‌که چشم‌اندازی از چیستی این نظریه از نگاه دیکی ارائه شود، این چهار تعریف از نظر گذرانده شوند چرا که تنها با مرور دیالوگ‌های جاری در آن دوره می‌توان از خلط مفاهیم موجود در آن جلوگیری کرد و پاسخ بسیاری از سؤال‌های از پیش مطرح‌شده را گرفت.

اولین تعریف نهادی دیکی از هنر در مقاله‌ای به نام «تعریف هنر» در سال ۱۹۶۹ منتشر شد. طبق این تعریف، «یک اثر هنری به تعبیر توصیفی آن ۱- مصنوعی است که ۲- جامعه یا زیرگروهی از جامعه شأن نامزدی را جهتِ ورود به حوزهٔ ادراک و مورد ستایش واقع‌شدن [به مثابه اثر هنری] بدان اعطا کرده است» (Dickie, 1969, 254). به گفتهٔ دیکی، اولین سوء برداشتی که از این تعریف می‌شود آن است که جامعهٔ هنری یا زیرگروهی از آن به شکل «یکپارچه»ای آثار هنری را خلق می‌کنند، حال آن‌که این اطلاق جایگاه، حتی می‌تواند توسط شخص واحدی صورت بگیرد (دیکی، ۱۳۹۳، ۷۳). اگرچه که دیکی در واکاوی اولین تعریف نهادی‌اش از هنر بر جایگاه هنرمند یا شخص دیگری در اعطای شأن نامزدی اشاره می‌کند با این حال به‌نظر می‌رسد که نمود چندان واضحی در خودِ تعریف وجود ندارد. از همین رو، دو سال بعد با گوشه‌نظری بر سوء برداشت پیشین، تعریف دومی را ارائه داد: «اثر هنری در معنای طبقه‌شناختی آن ۱- مصنوعی است که ۲- شخص یا اشخاصی که برگزیدهٔ نهاد اجتماعی معیّنی (جهان هنر) هستند به واسطهٔ برخی از جنبه‌های اثر، شأن نامزدی برای درک و ستایش شدن را بدان اعطا کنند» (همان، ۷۵). در سال ۱۹۷۴ نیز تعریفی تقریباً با همان چارچوب پیشین مطرح کرد: «اثر هنری در معنای طبقه‌شناختی آن ۱- مصنوعی است که ۲- شخص یا اشخاصی که برگزیدهٔ نهاد اجتماعی معیّنی (جهان هنر) هستند به واسطهٔ برخی از جنبه‌های اثر، شأن نامزدی برای درک و ستایش شدن را بدان اعطا کنند»(Dickie, 1974, 34). در هر دو تعریف به «شخص یا اشخاصی» اشاره شده است که از سوء برداشت یکپارچه پنداشتن اعطای شأن توسط جامعهٔ هنری به دور باشد.

با این حال، افرادی هم‌چون «ریچارد ولهایم»[۲۶]- فیلسوف و منتقد بریتانیایی- سؤال‌هایی در ارتباط با نمایندگان عالم هنری که در تعاریف پیشین اشاره شد مطرح کردند که به‌زعم نگارنده، راهگشای فهمِ ضرورتِ وجودِ تعریف چهارم از جانب دیکی است. ولهایم چنین می‌پرسد:

«آیا می‌توان فرض کرد که اعطاکنندگان شأن منزلت به برخی مصنوعات دلیل موجهی برای انجام چنین کاری دارند یا چنین فرضی وجود ندارد؟ آیا ممکن است آن‌ها لزوماً دلیلی نداشته باشند یا دلایل بدی داشته باشند، اما با توجه به جایگاهِ «به‌حقّ»8[۲]ی که دارند -یعنی نمایندهٔ جهان هنر بودن- عمل آن‌ها کارآمد واقع شود؟» (Wollheim, 1980, 107).

طرح سؤالاتی این‌چنین از جانب ولهایم، دیکی را بر آن داشت که در ساختار متزلزل پیشین بازنگری داشته باشد. او درنهایت در سال ۱۹۸۴ در کتاب حلقهٔ هنر، پنج تعریف در روایتِ چهارم می‌گنجاند که مفاد اصلی نظریهٔ نهادی محسوب می‌شوند:

«۱- هنرمند شخصی است که از روی فهم در ساختن اثر هنری سهیم است ۲- اثر هنری نوعی مصنوع است که برای عرضه به عده‌ای از مخاطبان عالم هنر خلق شده است ۳- مخاطب گروهی از اشخاص است که اعضای آن استعداد نسبی درک ابژه‌ای را که به آن‌ها عرضه شده است، دارند ۴- جهان هنر عبارت است از مجموع همهٔ نظام‌های عالم هنر ۵- هر نظام جهان هنر، چارچوبی برای عرضهٔ اثر هنری توسط هنرمند به عده‌ای از مخاطبان جهان هنر است» (دیکی، ۱۳۹۳، ۷۷).

در این تعریف، «نمایندگان جهان هنر» به تعبیری همان «مخاطبِ» اثر هنری تلقی شده‌اند که به‌خودی خود در عالم هنر پذیرفته نمی‌شود، بلکه باید از صافی «داشتن استعداد نسبی درک ابژه» بگذرد. در این‌جا سؤالی که مطرح می‌شود این است که منظور از استعداد نسبی چه می‌تواند باشد؟ آیا شرایط تشخیص چنین معیاری این نظریه را در قالب نظریات ارزش‌گذارانه نمی‌گنجاند؟

دیکی پاسخ می‌دهد که «ارزش»، جزئی از شرایطِ اثر هنری بودن در جهان هنر نیست. چرا که «اگر آثار هنری ضرورتاً واجد ارزش تعریف شوند، صحبت از هنر بد یا بی‌ارزش دشوار یا غیرممکن خواهد بود» (همان، ۷۹). گویی ارزشمند بودن یک اثر، پذیرش هرگونه صفت، نظیر والا، بد و متوسط را نفی می‌کند. از این‌رو به‌نظر می‌رسد که نظریهٔ نهادی، در پی تعریف ارزش به‌عنوان شاخص مهم جهت «نامزدشدن» نیز نیست. شاید به سبب عدم تمایل دیکی در منظورنمودن معیارهای ارزشی اثر، دلایل درست، اخلاقی، زیباشناختی، بازنمودی و نظیر آن را نیز شرط اعطای شأن و نامزدشدن در جهان هنری نمی‌شمارد و از همین‌رو داشتن «استعداد نسبی» برای اعطای شأن را امری «رخدادی» می‌داند که در هیئتی کلی خود را در نظریه بازتاب می‌دهد. از نظر او، «حاضرآماده‌های دوشان» و «جعبه بریلوی وارهول» ممکن است هنر نباشند، اما «همین که برخی از مردم به اشتباه به هنر بودن آن‌ها معتقد شده‌اند، روشنگر جنبه‌هایی از چیستی و چرایی هنر است» (همان، ۹۸). به عبارتی می‌توان گفت که بسیاری از آثار هنر معاصر، ممکن است در هاله‌ای از ابهام جهت هنربودن یا نبودنشان باشند، اما باید درنظر گرفت که دیگر چارچوبی اخلاقی یا زیباشناختی کلی برای تعریف هنر وجود ندارد که این ابهام را از میان بردارد، با این حال، متناسب با پاسخ دیکی به سؤال ولهایم، می‌شود چارچوبی از جنس فهم آن‌چه که مخاطبان خاصی برای آثار کاملاً متفاوت از هم به وجود می‌آورند، قائل شد. اما لزوماً برای تحقّق این هدف، جمعی از افراد برای اعطای شأن و نامزد هنری اعلام‌کردن اثری، دور یک میز گرد هم نمی‌آیند.

نظریهٔ نهادی دیکی، جهان هنری را مبنای فهم مناسبات هنری هر دوره می‌داند؛ از همین رو است که دیکی، آن را ذیل نظریهٔ فرهنگی می‌گنجاند. در این جهان، مفهوم کلمات از جهان بیرون آن متمایز می‌شود و شاید همین تمایز باشد که امکان فهم چرایی هنر بودن آثار را مشخص می‌کند، حال فرقی نخواهد کرد اگر که مجموعه‌ای از هنرمندان، کارگردانان، مدیران موزه‌ها، بازدیدکنندگان موزه‌ها باشند یا گزارشگران، منتقدان، نظریه‌پردازان، فیلسوفان هنر و دیگرانِ واجد درک نسبی از این عالم؛ آن‌چه مهم است ارتباط میان آن‌ها است که سازندهٔ چارچوب یادشده است. این نظریه، در زمان بحرانیِ حضورِ هم‌زمان انبوهی از گرایشات هنری ظهور پیدا کرد که هیچ نقطهٔ اتّکایی بین آن‌ها برای تعریف هنر وجود نداشت، با این حال باید توجه داشت که جورج دیکی هیچ سودایی در جهت تعریف آن‌چه هنر باید باشد را نداشته است اما توانسته «جعبه‌های بریلو» را در پیوندی مسالمت‌آمیز با «مونالیزا»[۲۹] در جهانی هنری قرار دهد. با این‌حال انتظار می‌رود که ادعای نشان‌دادن وجه کلی چیستی اثر هنری توسط این نظریه، مورد تردید و انتقاد مخالفان این نظریه واقع شود. فهم این انتقادات از آن جهت که در جریانی پویا و در ارتباط با پاسخ متقابل دیکی صورت گرفته‌است، می‌تواند بخش عظیمی از فهم قابلیت‌ها و کاستی‌های آن را فراهم آورد.

منتقدان نظریهٔ نهادی

برای تعیین وضعیت هنر، همان‌طور که ذکر شد، نظریه‌های پیشین هنر به‌ندرت به بُعدِ اجتماعیِ هنر توجه می‌کردند و عمدتاً بر ویژگی‌های درونی شیء هنری مانند فرم، ویژگی‌های بیانی و زیباشناختی، ویژگی‌های بازنمایانه و مانند آن تمرکز می‌کردند. نظریهٔ نهادی تأکید می‌کند که یک رویهٔ اجتماعی با قوانین و نقش‌های تعیین‌شده وجود دارد که زیربنای ارائهٔ چنین چیزهایی است و اینکه مصداق این اشکال و روابط اجتماعی، به شیوهٔ مورد نیاز برای وضعیت هنر بسیار مهم است. در این زمینه، نظریهٔ نهادی هنر تأثیری ماندگار بر بحث «هنر چیست؟» داشته است. با این حال، حتی اگر محور اجتماعی عمومی نظریهٔ نهادی به‌طور گسترده مورد تشویق قرار گیرد، جزئیات دقیق این نظریه مورد بررسی و انتقاد بسیاری از متفکران و منتقدان این عرصه قرار گرفته است. جرج دیکی در کتاب هنر و ارزش، بنا را بر رفع سوء برداشت‌های ناشی از تعاریف سال‌های اول مطرح‌شدن این نظریه گذاشته و در نهایتِ پاسخ به انتقادهای واردآمده، به ارائهٔ تعریف جامع‌تری پرداخته است. گرچه ممکن است این پاسخ‌ها بی‌جواب مانده باشند یا هم‌چنان بخشی از ابهامات

این نظریه را به حال خود باقی گذاشته باشند. در این‌جا مقصود از شرح نقدهای وارد بر نظریهٔ نهادی، نه دفاع از آن، بلکه وضوح‌بخشیدن به آن‌چیزی است که از نظر دیکی، سوء تعبیر و کژفهمی بوده و آن‌چه که ممکن است هم‌چنان مایهٔ ابهام باشد.

نوئل کرول[۳۰]، فیلسوف آمریکایی و نظریه‌پرداز هنر و سینما و یکی از منتقدان معروفی است که نظرات او دربارهٔ نظریهٔ نهادی قابل توجه است. او پس از بررسی زوایای مختلف جایگاه این نظریه و نشان‌دادن اهمیت آن در قرن بیستم، سؤالاتی در باب معیارهای هنرمند بودن و اعطای شأن‌کردن مطرح می‌کند. کرول با نگاهی تاریخی/ روایی، سعی در «تعریف هنر» دارد و اتفاقاً نقدی که بر نظریهٔ نهادی وارد می‌کند، آن است که این نظریه به هیچ روی به شناسایی آثار هنری نمی‌پردازد. از نظر او، هنگامی که هویت اُبژه یا اثری مورد مناقشه و مبهم است، اصلی که آن را به‌عنوان اثری هنری تصدیق می‌کند، یافت‌شدن ارتباط این ابژه با رویدادهای مسلّم هنری پیشین است .(Carroll, 1999, 229) جرج دیکی در این مورد، مجدد تأکید می‌ورزد که نظریهٔ نهادی، تلاشی برای شناسایی آثار هنری نبوده، بلکه توضیحی است بر این‌که چرا یک اثر، «هنری» است. به روایتی، نظریهٔ او بیش از آن که معرفت‌شناختی باشد، هستی‌شناسانه است. او هم‌چنین راه‌حل روایی جایگزین کرول را در جهت تعریف هنر نمی‌داند، بلکه می‌گوید این نگاه، «تنها ابژه‌ای خاص را به ابژهٔ خاص دیگری پیوند می‌دهد]...[از طرفی دیدگاه کرول، آنگونه که در ۱۹۹۳ م مطرح کرده است، به تقریری برای شناسایی هنر در دل نظریه نهادی بدل گشته است. در این صورت نظریهٔ او به همان نحو قابل طبقه‌بندی خواهد بود که نظریه نهادی به‌واسطهٔ تمایز طبیعی/ فرهنگی قابل طبقه‌بندی است» (دیکی، ۱۳۹۳، ۶۱-۶۸). درنتیجه، دیکی با قراردادن روش کرول در نظریهٔ نهادی، نقد کارول را صرفاً به سوء تفاهمی تعبیر کرد که یحتمل، پاسخ بسیاری دیگر از منتقدان را نیز داده‌است.

کرول هم‌چنین در کتاب فلسفهٔ هنر[۳۱] سوالی در باب الزامی‌بودن داشتن مرجعیت از جانب هنرمند برای هنری بودن اثر مطرح می‌کند(Carroll, 1999, 231) . استیون دیویس[۳۲]، منتقد هنر انگلیسی به نحوی پاسخ این سوال را می‌دهد. او برخلاف گفتهٔ دیکی در این باب که هر لوله‌کشی می‌توانست اثر «چشمه»۳۳ای که امروزه به نام «مارسل دوشان»[۳۴] ثبت شده است را انجام دهد، به این شرط که هوش و ذکاوت و خلاقیت لازم را داشته باشد، بر آن است که داشتن مرجعیت برای شناخته‌شدن اثری به‌عنوان اثر هنری، ضروری است و این مرجعیت، ابهام مسئلهٔ اعطای شأنی که دیکی در تعریف اولش مطرح کرده را حل می‌کند. دیکی به این برداشت چنین پاسخی می‌دهد:

«به عقیدهٔ من ممکن است هرکس به‌دلیل داشتن مرجعیت یا به هر دلیل دیگر در موقعیت انجام کاری قرار گیرد، مرجعیتی که منبعث از نظامی حقوقی است اما ممکن است که فردی نه به واسطهٔ مرجعیت، بلکه به دلیل دانش و مهارتی که دارد در موقعیت انجام کاری قرار گیرد» (دیکی، ۱۳۹۳، ۵۷). بنابراین، برداشت کلی دیکی از قرار گرفتن در موقعیت اثر هنری، هم دارای مرجعیت‌بودن را شامل می‌شود و هم داشتن دانش و مهارت بدون مرجعیت خاص.

به نظر می‌رسد دیکی پاسخ چندان موجهی برای آن‌چه که این دانش و مهارت باید باشد، ندارد. او با آوردن چند مثال دربارهٔ فنون مهندسی یا پزشکی توسط افرادی که مرجعیت ندارند این مسئله را توجیه می‌کند اما آیا در زمینهٔ هنر با چنین وضوحی می‌توان این دانش و مهارت را توضیح داد؟ گویی دیکی بر آن نیست پاسخی کلی و جامع به این سؤال بدهد که با ارجاع به تعریف او بشود لنگری اطمینان‌بخش یافت، بنابر آن‌چه در ابتدای این بخش نیز گفته شد، نظریهٔ نهادی تنها چگونگی احتمالات شکل‌گیری اثر هنری را «توجیه» می‌کند.

منتقد مهم دیگری که نظریهٔ تاریخی خودش را رقیب نظریهٔ نهادی می‌داند، «جرالد لوینسُن»[۳۵] است. تعریفی که دیکی در کتاب خود از نظریهٔ تاریخی لوینسن می‌آورد، بدین قرار است: « Xیک اثر هنری در زمان مفروض t است (t= dfX)، یعنی بنا بر تعریف X ابژه‌ای است که در t صدق می‌کند بدان نحو که شخص یا اشخاصی که دارای حق مالکیت مشروع بر X هستند، قصد راسخ دارند (یا داشته‌اند) تا در X به چشم اثر هنری بنگرند، یعنی آن را به همان طریق (یا طرقی) بنگرند که ابژه‌های مصداقِ «اثر هنری» که مقدم بر t هستند به‌صورت صحیح (یا متعارف) نگریسته می‌شوند (یا می‌شده‌اند)» (همان، ۵۹).

لوینسن شرط تصدیق چنین تعریفی را وجود چیزی که آن را «هنرآور» می‌نامد، دانسته است. او آن را شرطی لازم درنظر می‌گیرد اما شیوهٔ هنر بودن این هنر را با هنرهای متأخر متمایز می‌داند. دیکی علاوه بر این‌که اذعان می‌دارد که نظریهٔ لوینسن را به سختی می‌توان به‌عنوان نظریه پذیرفت و با توجه به تمامی نقدهای ناشی از نگاه تاریخی این منتقدان، خاطرنشان می‌کند:

«نظریه نهادی نظریه‌ای ساختاری است و نه تاریخی؛ این نظریه تاریخ هنر را نادیده نمی‌گیرد، بلکه صرفاً آن را در تعریف «هنر» دخیل نمی‌داند. هرآنچه کرول، لوینسن و دیگران دربارهٔ تاریخ هنر گفته‌اند کاملاً با نظریه نهادی سازگار است و همان‌طور که

در سخن از عقاید کرول گفتیم، می‌توان آن نظرات را در دل نظریهٔ نهادی جای داد» (همان، ۷۰).

«اسوالد هنفلینگ»[۳۶] نیز جزو منتقدانی است که اگرچه دیکی به وی اشاره نکرده است، اما او نیز ایرادات پیشین را مجدداً مطرح می‌کند. او در کتاب چیستی هنر، اعطای شأن هنری را شرط لازم اثر هنری قلمدادشدن نمی‌داند (هنفلینگ، ۱۴۰۰، ۴۰)؛ حال آن‌که در چهارمین تعریف دیکی از نظریهٔ نهادی، نشانی از لزوم اعطای شأن هنری وجود ندارد. نکتهٔ دیگری که هنفلینگ به آن معتقد است، این موضوع است که آثار ماقبل تاریخ «مستقل از شناخت ما هنرند و این ماهیت را از شناخت ما بدست نمی‌آورند» (همان، ۴۱). به‌نظر می‌رسد که سویهٔ مخالفت هنفلینگ نه‌تنها با نظریهٔ نهادی بلکه به‌طور کلی با جایگاه سوژه در معرفی و شناسایی اثر هنری است. با این حال، طبق نظریهٔ نهادی، امکان صحبت از ماهیت اثر، به‌خودی خود وجود ندارد، درواقع هنفلینگ قصد داشت با این کار، لزوم وجود مقولهٔ اعطای شأن را نادیده بگیرد؛ حال آن‌که این مورد از پیش برطرف شده بود. این‌که نقاشی‌های غار لاسکو در صورت فراهم بودن شرایط آن دوره می‌توانستند اثر هنری باشند با آن‌چه که هنفلینگ آن را به ماهیت اثر ربط می‌دهد، تفاوت دارد. سؤال دیگری که او مطرح می‌کند آن است که اگر شیء مورد نظر، شرط‌های تعریف نهادی را برآورده کند، آیا لزوماً اثر هنری خواهد بود؟ دیکی پاسخ به این سؤال را در قالب مثالی می‌دهد؛ به گفتهٔ او «در نظریه نهادی، ابژه‌های حاضر آماده نمونهٔ بارز آثار هنری شمرده نمی‌شود بلکه آثار هنری‌ای تلقی می‌شود که فاقد جنبه‌های معمول در آثار هنری است و به همین دلیل عیان‌کردن زمینهٔ پیدایش آثار هنری مفید است» (دیکی، ۱۳۹۳، ۹۸).

آثار وارهول و دوشان، پیش از پدیدآمدن نظریه نهادی به رسمیت پذیرفته شده بودند و البته همین پذیرفته‌شدن بود که دانتو را بر آن داشت نوعی از پایان هنر را مطرح کند که نویدِ از میان‌رفتن زمینه‌های لازم پیشین برای ارجحیت‌داشتن نظریه‌های قبلی را می‌داد. این آثار، در قالب نظریه‌های پیشین گنجانده نمی‌شدند اما عجبا که هم‌چنان به‌عنوان اثر هنری تلقی می‌شدند. ظهور نظریهٔ نهادی، به‌نحوی تأکیدی بود بر این حرف دانتو که هنرها مِن بعد، به‌واسطهٔ فلسفه و نظریه‌پردازی، فرصت ظهور پیدا می‌کنند. دانتو این مورد را در باب هنر معاصر گفته است، اما دیکی آن را به کل دوره‌های هنری تعمیم داده است. درنهایت، شاید این سخن دیکی در بابِ این نظریه، نیازمندی آن را جهت بسط و گسترش هرچه بیشتر برساند:

«قرار نیست نظریه نهادی هنر همه‌چیز را دربارهٔ هنر بگوید. افعال متعدد از هنر صادر می‌شود که نظریه نهادی یا هر نظریه دیگر هنر به آن‌ها اشاره نکرده است. هدف هر نظریهٔ هنر، از جمله نظریهٔ نهادی، آن است که ممیزات تعریف‌کننده را مشخص کند؛ ممیزاتی که ناگزیر محدود و معدود است و طبعاً آیینهٔ تمام‌نمای افعال متنوعی نمی‌تواند بود که از آثار هنری صادر می‌شود» (همان، ۸۶).

شاید توجه به وحدانیت‌گریزی تعریف هنر در نگاه دیکی، نشانی از پذیرش همنشینیِ «ابهام» و «شروط لازم» برای اثر هنری بودن باشد، نکته‌ای که برخی منتقدان، آن را نادیده گرفته و بی‌درک چگونگی ساختار این نظریه، در پی نوعی بازگشت ذات‌گرایانه به چیستی هنر هستند.

بازنگری بر ابهامات نظریهٔ نهادی دیکی

با توجه به بررسی نسخه‌های مختلف نظریهٔ نهادی دیکی و هم‌چنین پرداختن به برخی نقدهای وارد بر آن، این‌گونه به نظر می‌رسد که دیکی با معرفی جهان‌های هنری، محدودیتی برای آن‌که کدام مصنوع را می‌توان اثر هنری دانست و کدام را نمی‌توان، ایجاد کرده است. با این حال، هیچ محدودیتی برای آن‌چه که می‌تواند به عنوان محدودیت محسوب شود، قرار نمی‌دهد. بدین معنا که اختیار جهان‌های هنری، تماماً در اختیار خودشان است و هیچ مرزی برای شناسایی چگونگی عملکرد آن‌ها وجود ندارد تا بتوان معنایی واحد برای هنر از خلل این جهان‌ها در نظر گرفت، یا دست‌کم دیکی به آن نمی‌پردازد. دلایل این جهان‌ها دلخواه است، حال آن‌که دیکی خود به آن واقف بوده است. اما با این حال، این جهان‌ها می‌توانند علاوه بر آن‌که اثری را هنری تلقی کنند به جایگاه هنرمند نیز مشروعیت ببخشند ولو آن‌که الزامی برای رقابت در این مشروعیت‌بخشی وجود نداشته باشد. درواقع می‌توان گفت دیکی با کنارگذاشتن ارزشگذاری دلایل این جهان‌ها، ضرورت فهم این نکته که هنر چه کاری می‌تواند برای ما انجام دهد را نادیده می‌گیرد. او با نظریهٔ نهادی خود تمایز میان اثر هنری از غیرهنری را مشخص می‌کند اما ضرورت وجود چنین تمایزی را مبهم باقی می‌گذارد. «کندال والتون»[۳۷] در مروری بر هنر و زیبایی‌شناسی دیکی[۳۸]، این موضوع کلیدی را شناسایی کرد و نتیجه گرفت که «جهان هنر خود آشی شله قلمکار است. جهان هنری دیکی نمی‌تواند وحدتی را در طبقهٔ آثار هنری ایجاد کند. هیچ چیزی برای اعطا ندارد» (Wallton, 1977, 100). والتون این نکته را نادیده می‌گیرد که دیکی در زمانی به ایراد این نظریه پرداخت که سؤال در مورد آن‌که چرا ابژه‌ای که به لحاظ عینی، مشابهش یافت می‌شود، در جایی اثر هنری است و در جایی دیگر نیست. از طرفی، ایجاد وحدت میان «طبقات» آثار هنری، به همان اندازه ارزش‌گذارانه است که متمایزانگاشتن هرکدام از آن

طبقات. حال آن‌که رد انتقادات وارد بر نگاه مبتنی بر ارزش درون ماندگار آثار هنریِ کسانی چون هنفلینگ که هنر بودن اثری را مستقل از شناخت سوژه می‌دانند، بر همین مبنا بوده است. هوارد بکر در کتاب جهان‌های هنری می‌گوید:
«با عنایت به میزان مشاجره و رقابتی که در جهان هنر معاصر بر سر منابع و افتخارات مختلف وجود دارد، و تعداد فلاسفهٔ حرفه‌ای‌ای که شاید این مسئله کنجکاوی‌شان را برانگیزاند، تقریباً قطعی بود که چیزی شبیه به نظریهٔ نهادی خلق می‌شود» (بکر، ۱۴۰۰، ۱۸۵).
دیکی توانست وجود آثار هنری را با لزوم وجود نظریه‌های هنری همراه سازد، نظریه‌هایی که خود عضوی از جهان‌های هنری هستند. آن‌چه او در چهار نسخهٔ تعاریف ارائه شده‌اش از این نظریه پیش برده است، آشکارساختن حد و مرزهای پذیرش آثار هنری توسط این جهان‌ها است نه آن چیزی که این جهان‌ها را کنار هم قرار می‌دهد. شاید بتوان گفت که بکر این مسئولیت را در کتاب جهان‌های هنری خود برعهده گرفته است که پرداختن به آن در این مقال نمی‌گنجد.
آن‌چه درنهایت ضروری است که به آن اشاره شود، این نکته است: نظریهٔ نهادی به مخاطبانش نگفته است که یک اثر هنری از نظر کیفیت یا کارکردی که چنین آثاری دارند چیست و البته که مسائل جدی و درخور توجهی هستند، با این حال این نتیجه حاصل نمی‌شود که اگر نظریه‌ای به کیفیت یا کارکرد آثار هنری اشاره نکند، تعریفی از آن ارائه نکرده است. برای تعریف x مجموعه‌ای از شرایط محدود و پایدار وجود دارد که چیزی برای واجد شرایط‌شدن به‌عنوان x باید آن‌ها را برآورده کند. با چنین پیش‌فرضی، اگر «هنر» را فقط بتوان برحسب نقش آن در بستر اجتماعی خود تعریف کرد، ممکن است واقعیت بی‌رحمانه‌ای دربارهٔ مفهوم هنر باشد، اما این واقعیت، مترادف با این نوع از اعتراض نسبت به نظریهٔ نهادی نیست. آشکارسازی سازوکارهای این بستر اجتماعی که نهادها در دل آن جای دارند، در حوزهٔ نظریِ «تحلیل گفتمان» مورد بررسی قرار می‌گیرد که این خود به نوعی صحه‌گذاشتن بر امکان‌ناپذیری شناخت هنر بدون توجه به پدیده‌ای به نام «فرهنگ» است.

نتیجه‌گیری

پس از اظهارات دو شارحِ اصلی نظریهٔ نهادی، منابع بسیاری جهت نقد و تفصیل حول این نقطه‌نظر منتشر شده‌اند که دیکی در کتاب هنر و ارزش خود، به مهم‌ترین نقدهای مطرح‌شده از جانب آن‌ها پاسخ داده است. منتقدانی مانند نوئل کرول با نگاهی تاریخی/ روایی، این نظریه را دارای قابلیت لازم جهت شناسایی آثار هنری نمی‌دانند، حال آن‌که از نظر دیکی با مطرح‌شدن ارتباط «جهان‌های هنر» و اثر هنری، انتظار آن که چشمی کل‌نگر ارزش وجودی آثار را صرفاً به‌واسطهٔ هویت تاریخی آن‌ها آشکار کند، بیهوده است. البته دیکی، دیدگاه تاریخی به هنر را انکار نمی‌کند بلکه به نظر او، این شکل از دیدگاه‌ها ذیل نظریهٔ نهادی می‌گنجد نه به‌عنوان نظریه‌ای مستقل. دیکی هم‌چنین دربارهٔ نقدِ لزوم مرجعیت‌داشتن شخص یا اشخاص اعطاکنندهٔ شأن هنری تأکید می‌کند که دانش و مهارت شخص نیز می‌تواند جدای از مرجعیت‌داشتن، او را در موقعیت اعطای شأن قرار دهد که البته این ادعا محدوده‌ای وسیع از افراد را به عضویت جهان‌های هنری درمی‌آورد. در میان این منتقدان، افرادی نظیر لوینسن و هنفلینگ نیز بوده‌اند که اولی شیوه‌های مختلف هنربودن را به دیکی گوشزد می‌کند و دیگری، شناخت هنر را منوط به شناخت سوژه نمی‌داند و بدین ترتیب، اعطای شأن هنری را شرط لازم اثر هنری قلمدادشدن نمی‌داند. ریچارد ولهایم نیز با ارائهٔ گزاره‌ای به ظاهر سلبی در مورد بی‌اهمیت انگاشته‌شدن دلیل موجه یا دلیل بد در حوزهٔ تصمیمات افرادی که دارای جایگاه اعطای شأن هستند، به نکته‌ای اشاره می‌کند که خود به آن چندان معتقد نیست اما آن‌چه نظریهٔ نهادی می‌گوید بدین معنا که این نظریه، فارغ از موجه‌بودن یا نبودن تصمیم افراد در این جایگاه، بر ضرورت وجود نهادها در توجیه‌پذیر شدن تعریف هنر اشاره می‌کند را تصدیق می‌کند. چنانچه دانتو نیز به‌نحوی همین نکته را در قالب وابستگی هنر به نظریه بیان کرده‌است.
باید اذعان داشت که نظریهٔ نهادی، تلاشی بر تعریف ذاتگرایانه از هنر ندارد و به همین دلیل است که از معیارهای ارزشگذارانهٔ زیباشناختی و اخلاقی می‌پرهیزد. آن‌چه که این نظریه مطرح می‌سازد، مهم‌بودن بستر اجتماعی اثر در قلمدادشدنش به‌عنوان اثر هنری است، بستری که جهان هنر نام دارد و مجموعه‌ای از هنرمندان، کارگردانان، مدیران و بازدیدکنندگان موزه‌ها،گزارشگران، منتقدان، نظریه‌پردازان، فیلسوفان هنر و دیگرانِ واجد درک نسبی از این جهان را در خود جای داده است. از همین‌رو، بدیهی است که در مواجههٔ با این زنجیرهٔ طویل مرتبط با هم، نه می‌توان انتظار تفکر دوگانهٔ همه یا هیچ داشت و نه می‌توان جایگاه آن‌چه که جهان هنر نامیده می‌شود را در زمانهٔ حاضر انکار کرد. با این حال، می‌توان بر این نکته نیز اشاره کرد که جهان هنر و ارتباطات میان اجزاء آن، در اظهارات دانتو و دیکی چندان که باید به شکل مفصّل و دقیق بسط نیافته است و به همین دلیل به نظر می‌رسد که یک سرِ بی‌انتهای محدودیتِ اعمال‌شده را نادیده می‌گیرند؛ با این وجود می‌توان گفت که راه را برای متفکرانی چون هوارد بکر گشوده است تا به سازوکارهای این

ارتباطات بیشتر بپردازند و اهمیت نقش آن‌ها را در چگونگی تحولات جریان‌های سیّال هنری آشکار سازند.

درنهایت، باید اذعان داشت که اگر بی‌پاسخ ماندن الزام وجود هنر به مثابه ضعف این نظریه تلقی شود، شاید بتوان گفت ماهیت وجودی این نظریه زیر سؤال رفته است. دغدغهٔ اصلی پژوهش حاضر نیز تأکید بر همین نکته بوده است. نظریهٔ نهادی، نتیجهٔ تکثیر سلولی وقایعی در جهان هنر معاصر است که قابلیت بررسی‌های معرفت‌شناختی را در خود ندارد، اما تا جای ممکن شرایطی را از دل همین رویدادها در راستای اثبات وجود تمایز آثار هنری نسبت به آثار غیرهنری تبیین کرده است که به تناسب روح زمانهٔ خود طیف وسیعی از تفاوتها را در دل خود می‌گنجاند.

پی‌نوشت

1. Benedetto Croce (1866-1952)
2. R. G. Collingwood (1889-1943)
3. Expression
4. Clive Bell (1881-1964)
5. Roger Eliot Fry (1866-1934)
6. Formalism
7. Arthur Danto (1924-2013)
8. George Dickie (1926-2020(
9. Institutional Theory
10. Howard Saul Becker (1928)
11. Morris Weitz (1916-1981)
12. Nation (1865)
13. End of Art (1984)
14. After the End of Art (1997)
15. The End of Art and Beyond (1997)
16. Stephen Snyder (1970)
17. End of Art Philosophy in Hegel, Nietzche and Danto
18. Stable Gallery (1964)
19. Brillo Boxes (1964)
20. Andy Warhol (1928-1987)
21. Defining Art (1969)
22. Aesthetics: An Introduction (1971)
23. Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis (1974)
24. The Art Circle (1984)
25. Evaluating Art (1988)
26. Art and Value (2001)
27. Richard Arthur Wollheim (1923-2003)
۲۸. تأکید بر روی این واژه از جانب نگارنده است.
29. Mona Lisa (1503-1506)
30. Noël Carroll (1947)
31. Philosophy of Art: A Contemporary Introduction (1999)
32. Stephen Davies (1950)
33. Fountain (1917)
34. Henri-Robert-Marcel Duchamp (1987-1968)
35. Jerrold Levinson
36. Oswald Hanfling (1927-2005)
37. Kendall Wallton (1939)
38. A review of Dickie's art and aesthetics (1977)

منابع

بکر، هوارد. (۱۴۰۰). *جهان‌های هنری*. ترجمهٔ حسن خیاطی. تهران: بان.

دانتو، آرتور. (۱۹۷۵). «مدرن، پسامدرن و معاصر». ترجمهٔ مهدی حبیب‌زاده. فصل‌نامهٔ حرفه: هنرمند، شمارهٔ ۷۳: ۳-۱۹.

دیکی، جورج. (۲۰۰۱). *هنر و ارزش*. ترجمهٔ مهدی مقیسه. تهران: فرهنگستان هنر.

هنفلینگ، اسوالد. (۱۴۰۰). چیستی هنر. ترجمهٔ علی رامین. تهران: هرمس.

Carroll, N. (1999). *Philosophy of Art*. London: Routledge.

Dickie, George. (1969). "Defining Art". *American Philosophical Quarterly*, Vol. 6, No. 3: 253-256

-----. (1974). Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis. Ithaca: Cornell University press.

Snyder, S. (2018). *End of Art Philosophy in Hegel*, Nietzsche and Danto. Istanbul: Springer International Publishing, Palgrave Macmillan.

Wallton, Kendall. (1977). "Review of Dickie's Art and the Aesthetic". Philosophical Review, Vol. 86: 97-101.

Wollheim, Richard. (2015). *Art and its Objects*. Cambridge University Press.