پیشینه‌ی تاریخی فلسفه‌ی هنر

جورج دیکی
ابوالفضل مسلمی

به‌محض آن که ارتباط خود را با شیوه‌ی قبلی‌مان در انجام چیزی بگسلیم و شیوه‌ی جدیدی برای انجام آن بیابیم می‌توانیم شیوه‌ی قبلی را در پرتوی کاملاً تازه بنگریم. در این حالت چیزهایی درباره‌ی شیوه‌ی قبلی‌مان آشکار می‌شود که قبلاً مورد توجه نبوده‌اند یا تنها به‌واسطه‌ی بینشی استثنایی می‌توانستند مد نظر قرار گیرند. همین وضعیت درمورد زیبایی‌شناسی، با توجه به مجموعه‌ای از نظریه‌ها که با ماهیت هنر سروکار دارند، صادق است. اکنون می‌توانیم مشاهده کنیم که فیلسوفان با یک فرض مشخص و بنیادی، فرضی که از زمان یونان باستان تا اواسط قرن بیستم ادامه داشته است، درباره‌ی ماهیت هنر نظریه‌پردازی کرده‌اند. این فرض که قرن‌ها ادامه داشته است (و من امیدوارم که پایه‌های چنین فرضی را سست کنم) عبارت از این است که ماهیت اساسی هنر مستقیماً از سازوکارهای متمایز و فطری‌ای برگرفته شده است که در طبیعت بشر نهاده شده است. چنین ویژگی‌هایی را «سازوکارهای فطری» می‌نامم. البته منظورم این نیست که هیچ سازوکار فطری‌ای وجود ندارد که در پیوند با هنر نقشی ایفاء کند؛ بدیهی است که به‌عنوان مثال سازوکارهای حسی و حرکتی ایفاگر چنین نقشی هستند، اما من تنها با آن دسته از سازوکارهای روان‌شناختی سروکار دارم که گویی به‌طور خاص و به‌میزان مناسب مولد هنر هستند. در بخش عمده‌ای از تاریخ فلسفه، فیلسوفان به‌منظور تدوین چیزی که من «نظریه‌های روان‌شناختی هنر» می‌نامم، بر چنین سازوکارهایی متکی بودند. به‌محض این که ما به این امر توجه کنیم، تاریخ فلسفه‌ی هنر تبدیل به تاریخی کاملاً جدید می‌شود.

اولین نظریه درباره‌ی هنر ــ نظریه تقلید ــ نظریه‌ای روان‌شناختی است. نظریه‌ی تقلید (فارغ از آن که توسط افلاطون ابداع یا پذیرفته شده بود تا هنر را بی‌اعتبار سازد) به‌عنوان تعلیمی سنتی تا دو هزار سال، احتمالاً به‌خاطر بی‌توجهی فیلسوفان، پذیرفته شد و تداوم یافت. ارسطو که برخلاف افلاطون دیدگاهی مثبت و ایجابی درباره‌ی هنر داشت، آشکار کرد سازوکاری که نظریه‌ی تقلید برای تعریف هنر استفاده می‌کند، فطری است؛ زیرا به نظر ارسطو تقلید کاری است که انسان‌ها به‌طور طبیعی آن را انجام می‌دهند و از آن لذت می‌برند. به نظر ارسطو سازوکار فطری تقلید و هر سازوکار فطری دیگر، بخشی از نظم غایت‌شناختی گسترده‌تر اشیاء است به‌طوری که نزد ارسطو خلق هنر نیز بخشی از طرح هدف‌مند طبیعت است. رویکرد فلسفی رایج، با آغاز عصر مسیحیت و تا همین اواخر، مفهوم جهان را به‌عنوان نظمی غایت‌شناختی حفظ می‌کند و آن را در چارچوبی کلامی قرار می‌دهد. بنابراین در طی بخش عظیمی از حکم‌رانی ۲۰۰۰ساله‌ی نظریه‌ی تقلیدی هنر، تصور می‌شد که سازوکار روان‌شناختی عامل خلق هنر است ــ [نوعی] خلق هنر که تقریباً همه‌ی متفکران آن را به‌عنوان خلق ماهرانه‌ی الهه‌ی خیر می‌پنداشتند. این نوع نظریه‌پردازی غایت‌شناختی ـ کلامی به‌طور کاملاً روشن در نظریه‌ی ذوق فرانسیس هاچسون ــ فیلسوف قرن هیجدهم ــ دیده می‌شود. هاچسون ادعا می‌کند سازوکار فطری‌ای که به نظر وی قوه‌ی ذوق را شکل می‌بخشد به‌واسطه‌ی الهه‌ی خیرخواهی خلق شده است تا زندگی انسان‌ها را سرشار از مسرت کند. او که به نظریه‌ی تقلیدی هنر باور داشت، چون این نظریه را تعلیمی سنتی تلقی می‌کرد، به تبیین آن نمی‌پرداخت و از آن دفاع نمی‌کرد. اگر قرار بود هاچسون چنین نظریه‌ای را تبیین کند، [احتمالاً] اظهار می‌داشت که الهه‌ای خیرخواه، سازوکار تقلیدی را برای خلق هنر به‌منظور لذت و آموزش ما آفریده است.

در نهایت در قرن نوزدهم فیلسوفان ظاهراً دریافتند که برخی از تقلیدها هنر نیستند همان‌طور که برخی از آثار هنری تقلیدی نیستند. مدت‌ها پیش از این، وقتی که رومانتیسم نظریه‌ی بیان هنر را مطرح کرد، این دیدگاه که بیان عاطفه و احساس شرط ضروری هنر است (یا با آن یکسان است) جایگزین نظریه‌ی تقلیدی گشت. سپس نظریه‌ی بیان هنر، حتی تا قرن بیستم، تبدیل به تعلیم و آموزه‌ی سنتی‌ای بی‌چون و چرا شد. مثلاً جان دیویی در سال ۱۹۳۴ بدون هیچ دلیل قانع‌کننده‌ای، روایتی از نظریه‌ی بیان هنر را مطرح کرد. کالینگوود نیز در سال ۱۹۳۸ حس می‌کرد می‌تواند چنین استدلال کند که: از آنجا که انگلیسی‌زبانان هنر را خودانگیختگی تلقی می‌کنند و بیان کنترل‌شده‌ی عاطفه خودانگیخته است، پس وی می‌تواند به‌نحو معقولی نتیجه بگیرد که هنر با بیان کنترل‌شده‌ی عاطفه یکسان است.

فارغ از چگونگی اندیشه‌ی ما درباره‌ی موضع غیر استدلالی دیویی یا استدلال نامعتبر کالینگوود، چیزی که می‌خواهم بدان توجه و تمرکز کنم این واقعیت است که اکسپرسیونیست‌ها به‌نحو عام یا خاص «هنر» را تنها با استفاده از سازوکار روان‌شناختیِ بیان کنترل‌شده‌ی عاطفه و احساس تعریف می‌کنند. آنها خلق هنر را به ساختن لانه‌هایی تشبیه می‌کنند که به‌وسیله‌ی پرندگان نر انجام می‌شود و چیزی که این پرندگان انجام می‌دهند نتیجه‌ای از طبیعت درونی و ذاتی آنهاست و

ظاهراً از هیچ برنامه‌ی هدف‌مندی برخوردار نیست. توجه کنید که ساختن لانه‌ها جزء مؤلفه‌ی رفتار پرندگان برای تولید مثل است، رفتاری که از دیدگاه تکاملی با نوعی از لانه‌سازیِ ناشی از طبیعت غریزی پرندگان رابطه دارد. البته منظورم این نیست که اشتیاق به تقلید و بیان عاطفه از هر جهت ساختگی و کاذب است، یا بیان عاطفه و تقلید نمی‌تواند متضمن خلق هنر باشد. با این حال، من و بسیاری دیگر استدلال می‌کنیم که نه تقلید و نه بیان عاطفه، برای تعریف هنر ضروری یا کافی نیست.

آخرین نظریه‌ی روان‌شناختی هنر که در این مرحله‌ی آغازین می‌خواهم از آن یاد کنم، نظریه‌ی مانرو بیردزلی است که در ۱۹۷۹ منتشر شد. بیردزلی می‌نویسد که اثر هنری عبارت است از: «تنظیم ارادی شرایط برای فراهم‌کردن تجاربی که با ویژگی زیبایی‌شناختی مشخص شده‌اند.»[1] بیردزلی معتقد بود که آثاری مثل «فانتن» که دوشان از آن به‌عنوان یک آبریزگاه استفاده می‌کند، آثار هنری نیستند زیرا دوشان و کسانی مانند او، اهداف نادرست و اشتباهی دارند. مفاهیم محوری تعریف بیردزلی، کنش ارادی و تجربه‌ای است که با ویژگی زیبایی‌شناختی مشخص شده است. کنش ارادی مفهومی صرفاً روان‌شناختی است. بیردزلی در تعریف تجربه‌ای که با ویژگی زیبایی‌شناختی مشخص شده است، صرفاً از مفاهیم روان‌شناختی استفاده می‌کند، یعنی تصور دیوی از تجربه‌ی منسجم، تصور بلوت از تجربه‌ی مجزا و مفهوم ادراک کیفیات زیبایی‌شناختی وحدت، عمق و پیچیدگی. نظریه‌ی بیردزلی درباره‌ی هنر از پیش فرض می‌کند که خلق هنر می‌تواند به‌واسطه‌ی ذکر مفاهیم روان‌شناختیِ صرفاً فطری تبیین شود.

دیوی، کالینگوود، بیردزلی و برخی دیگر از فیلسوفانِ قرن بیستم، بدون این که دریابند چنین فرض می‌کردند که جملگیِ سازوکارهای روان‌شناختی نهفته در ماهیت انسان برای خلق هنر کافی‌اند. این فیلسوفان، یا دست کم تعداد زیادی از آنها، دیدگاه غایت‌شناختی به طبیعت را قبول نداشتند. بسیاری از آنها صراحتاً غایت‌شناسی را رد می‌کنند؛ اما همین فیلسوفان به‌طور عام یا خاص در تعریف هنر ــ به‌عنوان محصول سازوکار روان‌شناختی ــ چنان نظریه‌پردازی می‌کنند که گویی آنها همانند فیلسوفان نخستین بر این باورند که خلق اثر هنری به‌لحاظ غایت‌شناختی به‌واسطه‌ی سازوکارهای روان‌شناختی‌ای معین می‌شود که از جانب خدایگان خیر در طبیعت بشر نهاده شده است. اگر همین فیلسوفان هنر تبعات نظریه‌ی تحولی داروین ــ یک نظریه‌ی کاملاً غیر غایت‌شناختی ــ را به‌طور جدی در نظر بگیرند، درخواهند یافت که هیچ تضمینی وجود ندارد که طبیعت «سخت‌افزاری» ما بتواند برای خلق هنر کافی باشد. دلیلی وجود ندارد که فکر کنیم فرایند انتخاب طبیعی، سازوکار یا سازوکارهای فطری‌ای را ایجاد کرده است که به‌تنهایی عامل خلق هنرند. البته بسیاری از جنبه‌های «سخت‌افزاری» ما، ابداع و خلق هنر را در بر می‌گیرند اما برای خلق هنر چیزی بیش از آنها نیاز است.

از اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰ برخی از فیلسوفان متعلق به سنت تحلیلی سعی کردند تا مسائل مربوط به طبیعت و ماهیت هنر را به‌وسیله‌ی نظریاتی حل و فصل کنند که تا حدی متکی بر مفاهیم مربوط به

بافت فرهنگی ــ و نه مفاهیم روان‌شناختی ــ بود. آثار این فیلسوفان از چند ویژگی شاخص برخوردار است: نخست آن که آنها مفاهیم روان‌شناختی به کار گرفته شده در تعریف هنر را به‌علت ناکافی و نامناسب بودن کنار گذاشتند. دوم آن که تلاش کردند تا برخی از جنبه‌های ویژه‌ی معرّف «هنر» را برحسب بافت فرهنگی اثر هنری توصیف کنند، هرچند ممکن بود به‌وضوح چنین ایده‌هایی را به‌عنوان مفاهیم فرهنگی تلقی نکنند. بنابراین نظریه‌پردازان فرهنگی به‌دقت از سنت مربوط به نظریه‌های روان‌شناختی جدا شدند. این جدایی به‌شیوه‌ای که برحسب نظریه‌پردازی درباره‌ی ماهیت هنر صورت گرفته، به ما اجازه می‌دهد تا مشاهده کنیم که نظریه‌های قبلی ماهیتاً و جملگی روان‌شناختی بوده‌اند.

اکنون به‌همین نظریه‌های فرهنگی مربوط به هنر بازمی‌گردم. هنگامی که سوزان لانگر، در دهه‌ی ۱۹۵۰، اظهار کرد که هنر «خلق اشکال نمادین احساس بشر» است، شاید اولین کسی بود که در تلاش برای تعریف «هنر» از زبان فرهنگی و زمینه‌ای استفاده کرد. با وجود این، اگر هنر را یک مفهوم فرهنگی در نظر بگیریم مسائل و مشکلاتی در رابطه با نمادگراییِ مورد نظرِ سوزان لانگر مطرح می‌شود. لانگر در پاسخ به ارنست ناگل[۲] تصدیق می‌کند آنچه که وی «نمادگرایی» می‌نامد فاقد اصل و قاعده[۳] است. درنتیجه، دیدگاه وی معادل با این دیدگاه است که هنر، خلق اشکالی است که صرفاً مشابه احساس بشر است. لانگر با عدم استفاده از مفهوم اصل و قاعده، و بنابراین با عدم به‌کارگیری نمادگرایی واقعی، به رد عنصر فرهنگی صرفاً ظاهری در نظریه‌اش پرداخت. پس نظریه‌ی لانگر که فقط شامل [مفهوم] شباهت است به روایتی از نظریه‌ی تقلیدی تبدیل می‌شود و بنابراین یک نظریه‌ی روان‌شناختی است.

آرتور دانتو در سال ۱۹۶۴ در مقاله‌ی خود با عنوان «جهان هنر» از آموزگار خود سوزان لانگر پیروی کرد و هنر را با زبانی فرهنگی و زمینه‌ای توصیف کرد.[۴] دانتو در واقع از چیزی سخن به میان می‌آورد که اگر تحقق یابد، یک پدیده‌ی فرهنگی خواهد بود. هرچند که دانتو صراحتاً آن را به‌عنوان پدیده‌ی فرهنگی معرفی نمی‌کند. دانتو نظریه‌ی خود را با استدلالی بیان می‌کند که دربرگیرنده‌ی مجموعه‌های دوعضوی از ابژه‌هایی است که به‌لحاظ ادراکی تمایزناپذیرند؛ مثلاً اثر هنری فانتن و اثر غیرهنری آبریزگاه متعلق به دوشان، اثر هنری بریلوباکس و اثر غیر هنری همین ابژه به‌طور واقعی که متعلق به وارهول است، و غیره. چون تصور می‌شود که اثر هنری و غیر هنری در هر مورد دقیقاً به‌لحاظ تجسمی مشابه یکدیگرند، باید چیزی غیر تجسمی به‌وجود آورنده‌ی اثر هنری فانتن و بریلوباکس باشد. پس دانتو نتیجه می‌گیرد که چیز غیر تجسمی همان نظریه‌ی هنری است که در حال حاضر رواج دارد. در همین رابطه وی به ذکر دو نظریه می‌پردازد که در زمان‌های مختلف رایج بودند: نظریه‌ی تقلیدی هنر، و چیزی که وی نظریه‌ی «واقعی» هنر می‌نامد ــ نظریه‌ای که بیان می‌کند اشیاء واقعی یعنی امور غیرتقلیدی می‌توانند در زمره‌ی آثار هنری باشند. به نظر دانتو، نظریه‌ی هنر رایج ابژه را در درون جهان هنر قرار می‌دهد و آن را تبدیل به هنر می‌کند (البته این تمامی چیزی نیست که دانتو درباره‌ی طبیعت هنر در مقاله‌اش می‌گوید، بلکه چیزی است که من

در اینجا بر آن تمرکز کرده‌ام). نظریه‌ی دانتو درباره‌ی هنر نوعی فرانظریه است که در آن به مجموعه‌ای از نظریه‌های «تراز پایین» درباره‌ی هنر ارجاع می‌شود که در زمان‌های خاص رایج‌اند. به نظر من، چیزهای متفاوتی که دانتو بیان می‌کند وی را متعهد به این دیدگاه می‌کند که پدیده‌هایی که فرانظریه‌ی او درباره‌ی هنر به آنها اشاره می‌کند (یعنی ابژه‌هایی که به هنر تبدیل می‌شوند) از همان لحظه‌ای واقعیت می‌یابند که اولین نظریه‌ی تراز پایین‌تر درباره‌ی هنر ــ یعنی نظریه‌ی تقلیدی ــ به‌واسطه‌ی فیلسوف فرمول‌بندی شود. جزئیات فرانظریه که در مقاله‌ی «جهان هنر» دانتو مطرح شده کاملاً برای من روشن نیست، اما معتقدم نظریه‌ی وی یک نظریه‌ی فرهنگی است؛ زیرا براساس چنین نظریه‌ای، هنر بنا به فرض به‌خاطر رابطه‌اش با نظریه‌ی رایج هنر که در آن زمان مورد اعتقاد بوده است، هنر است. هر نظریه‌ای که دربردارنده‌ی ارجاع به مجموعه‌ای از نظریه‌ها است که در نزد گروهی از افراد خاص رایج است، یک نظریه‌ی فرهنگی است.

دانتو ۹ سال بعد از مقاله‌ی «جهان هنر»، دو مقاله منتشر کرد که بیان‌گر دیدگاهی بسیار مشابه به دیدگاه لانگر هستند: «مربوط‌بودگی شرط ضروری هنر است.»[۵] وی در سال ۱۹۸۱ کتابی منتشر کرد که کماکان به ضروری بودن مربوط‌بودگی برای هنر پای‌بند بود.[۶] حتی در سال ۲۰۰۰ نیز از مربوط‌بودگی هنر دفاع می‌کند که من بعداً به بررسی استدلال‌هایش خواهم پرداخت. به هر جهت، دانتو در ارتباط با جنبه‌ی مربوط‌بودگی هنر بیان می‌کند که هنر «زبان گونه‌ها»[۷] است. نظریه‌ی دیگر دانتو که مشابه نظریه‌ی لانگر است، به نظر می‌رسد که دارای عناصر روان‌شناختی است زیرا ارجاع آن به هنر به‌عنوان «زبان گونه‌ها» مستلزم مربوط‌بودگی است. گمان می‌کنم که مقصود وی از چنین گفته‌ای این است که جنبه‌ی مربوط‌بودگی زبان یک پدیده‌ی «سخت‌افزاری» در بشر است، اگرچه بسیاری از جنبه‌های مربوط به زبان‌های پیچیده که مبتنی بر چنین پدیده‌ی مربوط‌بودگی بنیادینی هستند، قواعد فرهنگی هستند. نظریه‌ی اخیر دانتو نیز به نظر می‌رسد که دارای مؤلفه‌ی فرهنگی است زیرا تاریخ هنر را امری ضروری می‌داند. پس به نظر می‌رسد که نظریه‌ی اخیر، تلفیقی از مؤلفه‌های روان‌شناختی و فرهنگی است ــ مؤلفه‌هایی ضروری که مشترکاً بسنده و کافی هستند.[۸]

در آغاز سال ۱۹۶۹، و در پی مقاله‌ی «جهان هنر» دانتو سعی کردم تا به تدوین نظریه‌ای فرهنگی از هنر بپردازم، اما به جای تمرکز بر مجموعه‌ی نظریه‌های «تراز پایین‌تر» هنر که ابژه‌ها را در درون جهان هنر قرار می‌دهند، موضعی «انسان‌شناختی‌تر» اتخاذ کردم و بر پدیده‌های فرهنگیِ اعمال و رفتارهایی که به جهان هنر مربوط می‌شود، تمرکز کردم.[۹] چنین دیدگاهی «نظریه‌ی نهادی به هنر» نامیده می‌شود. تدوین نهایی من از نظریه‌ی نهادی (در سال ۱۹۸۴) می‌تواند در تعریف «اثر هنری» خلاصه شود: یعنی: «اثر هنری، واقعیت هنری است که به‌گونه‌ای خلق شده که در معرض دید افراد متعلق به جهان هنر قرار داشته است.»[۱۰]

در سال ۱۹۹۱، استفن دیویس در کتاب خود، تعاریف هنر، گرایش خود را به رویکرد نهادی اعلام می‌کند.[۱۱] با وجود این، دیویس در اشاره به چیستیِ دیدگاهش، فقط می‌گوید که روایت من از

نظریه‌ی نهادی نادرست است زیرا فاقد هرگونه تبیین درمورد مؤلفه‌ی ضروری حجیت است، که وی مدعی است برای خلق هنر توسط هر کسی لازم است. وی درست می‌گوید کـه دیـدگاه مـن هـیچ مجالی به حجیت نمی‌دهد، اما خود دیویس نیز تلاش نکرده تا استدلالی برای ادعایش مطرح کند ــ این ادعا که حجیت نهادی، برای خلق هنر ضروری است ــ یا حتی سعی نکـرده روشـن کـند کـه هنرمندان چگونه در خلق هنر چنین حجیتی را اعمال می‌کنند. به نظر من عمل و کنش نهادی خلق هنر کاملاً متفاوت از اعمال نهادی‌ای است که مستلزم حجیت هستند، مانند صدور احکام قضایی، نوشتن و پیچیدن نسخه، اعطای پاداش و نظایر آن. به نظر من این گونه نیست که هـنرمندان در خلق هنر حجیتی را اعمال کنند؛ آنها تنها چیزی را که نـحوه‌ی عـمل‌اش را یـاد گـرفته‌انـد، انـجام می‌دهند.

جرالد لوینسون نظریه‌ای بیان می‌کند که حداقل به نـظر مـی‌رسد کـه از مـؤلفه‌های نـهادی و بنابراین فرهنگی برخوردار باشد. وی می‌نویسد: اثر هنری «ابژه‌ای است که به‌طور خاص، یعنی در نیت و قصد سازنده، با هنر قبلی ارتباط دارد ... فرد مورد بحث در شیوه‌هایی به ابژه معطوف می‌شود که از قبل به‌عنوان آثار هنری شناخته شده‌اند یا به‌درستی در نظر گرفته شده‌اند.[۱۲] این نظریه که نظریه‌ای درباره‌ی ماهیت هنر است، متضمن بُعد زمانی است. لوینسون مـی‌گوید کـه یک تـبیین تاریخی، از قبیل تبیین تاریخی وی که دارای جنبه‌ی زمانی است، نیازمند نـقطه‌ی آغـازین است؛ یعنی چیزی که او هنر نخستین یا از ابتدا شرط هنر بودن می‌داند. وی بعدها درباره‌ی چنین شرطی به‌گونه‌ای دیگر می‌اندیشد و می‌گوید یا هنر نخستین، «هنر» است زیـرا هـر هـنر بـعدی‌ای از آن سرچشمه می‌گیرد؛ یا هنر نخستین هنر نیست و اولین هنری که از هنر نـخستین نـاشی مـی‌شود متفاوت از هر هنری است که بعد از اولین هنر پدید می‌آید. شاید مشکلی در اینجا وجود داشته باشد اما به هر جهت به نظر می‌رسد نظریه‌ی وی حداقل حاوی یک عنصر فرهنگی است که مسـتلزم مفهومی درباره‌ی توجه درست به آثار هنری اولیه است. لوینسون به‌واسطه‌ی تصورکردن یک فرد در جامعه‌ای که کاملاً فاقد هنر چینش سنگ‌های رنگی است و اولین هنر را در جـامعه‌اش بـه وجـود می‌آورد، به ارزیابی و بررسی حدود توجه درست می‌پردازد. لوینسون می‌گوید که این فرد به وجـود آورنده‌ی هنر است زیرا فرد به سنگ‌های رنگی چیده شده به‌نحوی توجه می‌کند که کاملاً از دیدگاه هنری اعضای برخی از فرهنگ‌های دیگر ناآگاه است. نظریه‌ی لوینسون، هنر را به‌گونه‌ای تـصور می‌کند که به‌واسطه‌ی فردی به وجود آمده که قصد دارد چیزی را به‌نحوی در نظر گیرد که هنر قبلی آن را به درستی در نظر گرفته است ــ بدون تشخیص این که هنر قبلی‌ای وجود داشـته است کـه به‌درستی آن را مورد نظر قرار داده است. از دیدگاه چینش‌گر دو مورد ذیل چگونه بـا هـم مـتفاوت خواهند بود: ۱. چینش‌گر سنگ‌های منقش که در زمان اولیه‌ای قرار دارد که هیچ فرهنگی، تصوری از توجه درست ندارد. حالت‌های ارادی دو چینش‌گر مورد نظر یکسان‌اند و هیچ‌کدام از آنها نشانه‌ای از آگاهی به تصور فرهنگی مربوط به توجه درست ندارند، حتی اگر درمورد اول به‌نحوی توجه درست وجود داشته باشد. به نظر می‌رسد کـه نـظریه‌ی لوینسون هـمانند نـظریه‌ی بـیردزلی اسـاساً یک

نظریه‌ی روان‌شناختی است که به درک کیفیات زیبایی‌شناختی وابسته است.

درنتیجه از آنجا که سازوکارهای فرض شده از سوی نظریه‌های روان‌شناختی، یا فطری تلقی شده‌اند یا با آنها به‌نحوی رفتار می‌شود که گویی فطری‌اند، پس چنین سازوکارهایی به‌عنوان عامل تعیین‌کننده‌ی رفتارها و رخدادهایی تصور می‌شوند که ناشی از ویژگی‌هایی هستند که افراد، مستقل از بافت فرهنگی خاص‌شان، از آنها برخوردارند؛ اگرچه رفتار و کنش بشری و انسانی در درون این یا آن فرهنگ اتفاق می‌افتد. پیش از دهه‌ی ۱۹۶۰ هیچ‌کدام از فیلسوفان، ازجمله بیردزلی یا لوینسون، انکار نکردند که انسان‌ها موجودات فرهنگی‌اند یا انکار نکردند که هنر در بافت فرهنگی وجود دارد. اما وقتی این فیلسوفان به جایی می‌رسیدند که نظر خود را در این باره که «هنر اساساً چیست؟» بیان کنند، تنها به سازوکارهایی از قبیل بیان عاطفه یا تجربه‌ی کیفیات زیبایی‌شناختی اشاره می‌کردند (همان‌طور که ذکر شد، نظریه بعدی دانتو تلفیقی از مؤلفه‌های روان‌شناختی و فرهنگی است). بنابراین، این فیلسوفان شاید در بسیاری از موارد بدون آن که آگاه باشند فرض می‌کردند که انسان‌ها مجهز به قوا، وضع‌ها و یا خصلت‌هایی هستند که برای خلق هنر کافی است. بسیاری از فیلسوفان پیشین گمان می‌کردند که قدرتی آگاه و قادر، دوراندیشی‌ای درباره‌ی انسان‌ها داشته است بدین نحو که انسان‌ها را به سخت‌افزاری مجهز کرده که برای خلق هنر کافی است، یا در غیاب یک زمینه‌ی مصرح، نوعی غایت‌شناسی طبیعی (به‌همان شکلی که ارسطو فرض می‌کرد) وجود دارد. [به‌همین دلیل گمان می‌کردند که] اگر این سازوکارها به‌واسطه‌ی خدایگانی که از طرح و برنامه‌ای خیرخواهانه و فراگیر برخوردار است، ایجاد شده باشد یا اگر این سازوکارها در یک زمینه‌ی غایت‌شناختی روشن قرار گیرند، آنگاه بیان این که این سازوکارها، یعنی سازوکارهای روان‌شناختی، برای خلق هنر کافی‌اند، موجه و قابل قبول است. اما با تکیه بر هیچ‌کدام از این زمینه‌ها، اطمینان به این که سازوکارهای فطری می‌توانند کافی باشند، تضمین نمی‌شود. نظریه‌پردازی‌ای که صرفاً بر سازوکارهای روان‌شناختی وابسته است و بر زمینه‌ی الهیاتی و غایت‌شناختی تأکید دارد، دیگر به‌نحو صریح مورد استناد قرار نمی‌گیرد.

از یک جهت، باید ذکر شود که سازوکار روان‌شناختی‌ای وجود دارد که به‌نحو صریح یا ضمنی ضرورتاً در خلق هنر درگیر است و چنین سازوکاری، عمل و کنش ارادی است. نظریه‌ی اولیه‌ی دانتو و نظریه‌ی نهادی، سازوکار روان‌شناختی عمل ارادی را از پیش فرض می‌کردند. هنرمندان، نظریه‌پردازان هنر و افراد جهان هنر که این دو نظریه به آنها اشاره می‌کنند، همگی با عمل ارادی سروکار دارند. بنابراین به نظر می‌رسد که استفاده و به کارگیری سازوکار روان‌شناختی عمل ارادی در هر نظریه‌ای از هنر اجتناب‌ناپذیر باشد.

بینش محوری رویکرد فرهنگی این است که هنر، ابداع جمعی انسان‌هاست و چیزی نیست که یک هنرمند صرفاً بنابه ماهیت زیستی‌اش، همانند عنکبوت که تاری می‌بافد یا همانند یک پرنده که لانه می‌سازد، موجد آن باشد. بدین ترتیب، به نظر نمی‌رسد که خلق یک اثر هنری برخلاف لانه‌سازی، مستقیماً با رفتاری مرتبط باشد که دقیقاً با فرایند تحولی [تحول زیستی] پیوند دارد،

همان‌طور که لانه‌ی پرنده نقشی در فرایند تولید مثل پرنده دارد.

قبل از دهه‌ی ۱۹۶۰، تمام فیلسوفان فرض می‌کردند که مجموعه‌ای از ایده‌ها درباره‌ی سازوکارهای روان‌شناختی وجود دارد که باید در نظریه‌پردازی درباره‌ی خلق هنر مورد استفاده قرار گیرند. حتی بعد از دهه‌ی ۱۹۶۰، برخی از فیلسوفان کماکان بر این نظر بودند. ریشه‌ی نظریه‌های روان‌شناختی این فیلسوفان در فهم غایت‌شناختی آنها از انسان‌ها و محیط آنها قرار داشت. استدلال‌هایی که نظریه‌های روان‌شناختی را به‌خاطر فرض‌های غایت‌شناختی رد می‌کنند، به‌منظور استفاده از مجموعه‌ای از مفاهیم فرهنگی برای نظریه‌پردازی درباره‌ی خلق هنر، راهی جدید را هموار می‌کنند. هر کدام از نظریه‌های فرهنگی که مورد بحث قرار گرفت می‌تواند به این یا آن نحو ناکافی باشد، اما به هر حال آنها نشان‌گر تغییراتی بنیادی در شیوه‌ای هستند که بسیاری از ما اکنون از آن طریق درباره‌ی هنر نظریه‌پردازی می‌کنیم.

زمینه‌ی روش‌شناختی فلسفه‌ی هنر[۱۳]

نظریه‌پردازی فلسفی حداقل در غرب، در عصر یونان باستان پدیدار شد. از آن زمان به بعد، اتمیان و افلاطونیان دو رقیب و حریف اصلی برای نظمی بودند که ما تجربه می‌کنیم. اتمیان این نظم را به‌عنوان نتیجه‌ی ریزساختارهای اشیاء منفرد تبیین می‌کردند ــ [مثلاً] طلا دارای ریزساختارهایی از آهن، و [به‌لحاظ زیست‌شناختی] ببرها حاصل شیرها و غیره‌اند. اتمیان درباره‌ی ذات اشیاء نظریه‌پردازی می‌کردند و به بحث پیرامون ریزساختارهای فضایی ـ زمانی و فیزیکی می‌پرداختند. افلاطونیان نیز به تبیین نظمی می‌پرداختند که ما در جهان تجربه می‌کنیم، اما آنها می‌گفتند که اشیاء منفرد می‌توانند به انواعی تجزیه شوند که آنها نمایش می‌دهند؛ زیرا آنها از صور متنوعی بهره‌مند هستند و این صور انتزاع‌های غیرفضایی و غیرزمانی هستند. به نظر افلاطونیان ذوات اشیاء در صور اقامت دارند. بدین‌ترتیب اتمیان و افلاطونیان درباره‌ی ماهیت ذوات اشیاء با یکدیگر اختلاف داشتند. آنها در این باره نیز که چگونه ذوات می‌توانند نظمی را ایجاد کنند که ما تجربه می‌کنیم، اختلاف داشتند: برای اتمیان، علیت[۱۴] عامل نظم است در حالی که در نزد افلاطونیان بهره‌مندی[۱۵] عامل نظم است. بنابراین در همان آغاز نظریه‌پردازی، بر سر آنچه نظریه‌پردازی بدان مربوط است (یعنی نظریه‌پردازی درباره‌ی آنچه که واقعی است)، عدم توافقی اساسی وجود داشت.

به محض آن که اتمیان این فرضیه‌ی خود را بیان کردند که زیرساختارهای اشیاء با یکدیگر تفاوت دارند، آنها دیگر چیزی نداشتند تا درباره‌ی این ساختارها بگویند. آنها از زیرساختارهای نامشهود سخن به میان می‌آوردند اما هیچ ابزاری برای شناخت چیزی که مربوط به این ذوات است، در اختیار نداشتند ــ هر چند که درباره‌ی حرکت و وزن اتم‌ها به تأمل می‌پرداختند. آنها بسیار جلوتر از زمان خود بودند، عصری که آنها عمدتاً از زبان و کلام مناسبی برای بیان نظرات‌شان برخوردار نبودند؛ [زیرا] آنها به‌دلیل عدم برخورداری از فناوری و نظریه‌ای توسعه‌یافته، در تحقیق پیرامون آنچه که واقعی تلقی می‌کردند، با مانع مواجه می‌شوند. با وجود این، افلاطونیان قادر بودند به‌اندازه‌ی

بسیار زیادی سخنرانی کنند و علاوه‌بر آن به نظریه‌پردازی درباره‌ی نظم و ذات اشیا بپردازند، و نیز بر کلمات و معانی آنها که تا حد زیادی دسترس‌پذیر بود، تمرکز می‌کردند. آنها از فلسفه‌ی زبانی برخوردار بودند که اتمیان فاقد آن بودند. اتمیان نمی‌توانستند درباره‌ی کلمات و زیرساختارهای نامشهود سخن بگویند زیرا فاقد کلام و زبان بودند. افلاطونیان نیز از اشیاء نامشهود سخن به میان می‌آوردند اما مدعی بودند که ما می‌توانیم آنها را بشناسیم، زیرا کلماتی را که معانی‌شان از صور نامشهود ایجاد شده است، می‌فهمیم. بدین‌گونه اظهار می‌شد که صور نه‌تنها عامل نظم اشیاء، بلکه معنای کلمات نیز هست. چنان که گفته شد، شناختن یک صورت وقتی اثبات و آشکار می‌شود که یک کلمه فهمیده شود. شناخت کامل یک صورت، بنا به فرض، وقتی اثبات می‌شود که تعریف کافی و مناسبی از یک کلمه ــ «عدد»، «عدالت» یا نظایر آن ــ به‌نحو موفقیت‌آمیزی به دست آید.

افلاطونیان حراف به‌وسیله‌ی فلسفه‌ی زبانی که با متافیزیک آنها هماهنگ بود و بدین واسطه تضمین گشته بود، بر سر کنترل فلسفه‌ورزی آتی به‌سادگی بر اتمیان بی‌کلام تفوق و چیرگی یافتند. بدین‌گونه، نظریه‌پردازی درباره‌ی ذوات اشیاء و تعاریف کلمات ــ ازجمله هنر و «هنر» ــ در درون دیدگاه افلاطون از زبان و واقعیت رشد و نمو یافت، واقعیتی که به‌عنوان ساختارِ عقلانیِ صورِ غیرمکانی و غیرزمانی، که به جهان تجربه نظم می‌بخشند و مفهوم کلمات زبان را ایجاد می‌کنند، فهمیده می‌شد ــ واقعیتی که به‌صورت سلسله‌مراتبی نظم یافته است. چنین ساختار متافیزیکی‌ای بدین معنا عقلانی است که صورتی دارد که از سوی یک ناظم خردمند داده شده است. ساختار صور بدین گونه تلقی می‌شوند که رابطه‌ی جنس / نوع ــ که جدایی‌ناپذیر و ذاتی است ــ در هر مفهومی وجود دارد. در درون این دیدگاه، چنین تصور می‌شود که ذوات انواع اشیاء مختلف ــ طلا، آب، ببر، عدالت، هنر و هر چیز دیگر ــ از نوع یکسانی برخوردارند و خود ذوات تابع تحلیل دیالکتیکی هستند که می‌تواند تابع مفاهیم ــ شرایط ضروری و کافی ــ کلماتی باشند که اشیاء را از ذوات بهره‌مند می‌کنند. نزد افلاطونیان، تحقیق و پژوهش درباره‌ی آنچه که واقعی است به‌عنوان جست‌وجوی ذوات و معانی مفاهیم در قلمرو عقلانی صور تعبیر می‌شد و پژوهش تجربی به‌معنای جست‌وجوی توهم و خطای حسی بود. بدین‌ترتیب، افلاطونیان مباحث عقلانی را تعیین می‌کردند و پژوهش فلسفی تبدیل به تلاشی برای ایجاد و خلق ذوات اشیاء و مفاهیم کلمات شد. پژوهش فلسفی امروزه نیز تا حدی حال و هوایی افلاطونی دارد.

امتیاز برجسته‌ی رویکرد افلاطونیان بر اتمیان این است که اگرچه اتمیان اساساً از شیوه‌ی تبیین پدیده‌های فیزیکی برخوردارند، روش روشنی نزد آنها وجود ندارد تا تبیین کند که چگونه ویژگی‌های غیر فیزیکی (ویژگی‌های زبانی، اخلاقی، فرهنگی و نظایر آن) از اشکال اتمی پدید می‌آیند. از سوی دیگر، فلسفه‌ی زبان و متافیزیک افلاطونیان، بنا به فرض، با تمام پدیده‌ها ــ از پدیده‌های فیزیکی تا پدیده‌های اخلاقی ــ سروکار دارند.

چنان که می‌دانید در عصر حاضر، پژوهش و جست‌وجوی ذوات هنر و مفاهیم دیگر با این اظهار نظر مورد چالش قرار گرفته است که اصلاً چنین ذواتی وجود ندارد، و «هنر» و واژه‌های دیگر برای

اشیایی به کار می‌روند که به‌واسطه‌ی مفاهیم خودشان را نشان می‌دهند، مفاهیمی که شباهت‌های متداخلِ میان آن اشیاء را بیان می‌کنند. این اظهار نظر چالشی است در برابر آنچه که از سنت فلسفی افلاطون بر جای مانده است. درمورد این تحول و رویداد مدرن سه مشکل جدی وجود دارد. اول آن که روشن نیست که چگونه این شباهت‌ها باید مشخص شوند، [به‌عنوان مثال] دو ویژگی چه شباهتی باید داشته باشد تا دو اثر هنری را در ذیل کلمه‌ی «هنر» پیوند دهد (یا هر دو ابژه را تحت کلمه‌ای واجد) و برای این که دو ابژه را در ذیل کلمه «هنر» (یا هر کلمه‌ای) قرار دهیم چه شباهت لازم است؟ دوم آن که وابستگی و اتکاء به شباهت‌ها می‌تواند مانع ادغام و گردآوری هر ابژه‌ای در جهان در درون طبقه‌ی خاص هنر یا هر مفهوم دیگری شود که برحسب شباهت‌ها مشخص شده‌اند، زیرا هر چیزی شبیه چیز دیگر است. سوم آن که اگر، با تمرکز صرف بر هنر، بخواهیم مجموعه‌ای از گرایش به شباهت‌ها را (که این شباهت‌ها باید آثار هنری از پیش تثبیت‌شده‌ای باشند) از این طریق مشخص کنیم، آنگاه زنجیره نامتناهی از آثار هنری از پیش تثبیت‌شده‌ای به وجود می‌آید؛ به‌طوری که هرگز ممکن نخواهد بود که اولین اثر هنری وجود داشته باشد و بنابراین آثار هنری دم‌دستی‌ای وجود نخواهد داشت. اما از آنجا که آثار هنری وجود دارند مفهومِ «شباهت» شرحی نادرست است، و در این صورت باید نخستین آثار هنریِ غیرمشابه وجود داشته باشند، و بر هنر مبتنی بر «شباهت» اولویت داشته باشند. بنابراین، نوعی بنیان غیرمشابهتی برای دیدگاه مبتنی بر «مشابهت» لازم خواهد بود.

اتمیان، افلاطونیان و نظریه‌پردازان مشابهت، همگی با تمرکز بر نظمی که آنها در اشیاء نشان می‌دادند، آغاز کردند! افلاطونیان برای تبیین این‌همانی‌ها در تجربه و تبیین این که تمام کلماتی که در رابطه‌ی جنس/نوع نشان می‌دهند مفهوم‌اند، صور را استنتاج کردند؛ اتمیان به نتایجی درباره‌ی ریزساختارها رسیدند تا این‌همانی‌های پدیده‌های فیزیکی در تجربه را تبیین کنند اما هیچ چیزی درباره‌ی مفاهیم بیان نکردند؛ نظریه‌پردازان شباهت نیز از استنباط و استنتاج صرف نظر کردند و صرفاً بر شباهت‌های تجربه‌شده تمرکز کردند، و از این طریق تلاش کردند تا مفاهیم را تشکیل دهند. من دیگر درمورد نظریه‌های مبتنی بر شباهت بحث نخواهم کرد.

****

اخیراً برخی از فیلسوفان زبان تلاش کرده‌اند تا راه را برای پذیرش دیدگاه اتمیان بی‌کلام یونانی درباره‌ی ذوات اشیاء و مسئله‌ی استعمال کلمات برای اشیاء هموار کنند. یکی از اموری که این فیلسوفان را در تلاش برای انجام آنچه که اتمیان نتوانستند انجام دهند، یاری کرد این است که اکنون نظریه‌های مربوط به ریزساختارهای اشیاء که برای اتمیان قابل دسترس نبود، مطرح و پذیرفته شده است. به‌طور کلی این فن و روش جدید، طبق نظر کسانی که آن را ارتقاء داده‌اند، به موضوع به‌کارگیری کلمات برای اشیاء ــ از طریق مصداق و نه مفهوم آنها ــ می‌پردازند.[۱۶] این رهیافت جدید، بنا به فرض، به‌طور جدی با رهیافت سنتی و افلاطونی به معنا مغایرت دارد. با

استفاده از این رهیافت می‌توان با توصیف ویژگی‌هایی آغاز کرد که کم‌وبیش همانند مفاهیمی عمل می‌کنند که به تمرکز بر گروهی از اشیاء (یک مصداق) یاری می‌کنند. بدین‌ترتیب درمورد انواع طبیعی می‌توان این واقعیت را کشف کرد و بدان اطمینان داشت که ویژگی ماهوی و نهفته‌ای از اعضای گروهی از اشیاء (مصداق) می‌تواند کشف شود که به‌طور منحصر به فرد گروهی از اشیاء یا زیرمجموعه‌های مهمی از این گروه را جدا می‌کند. این ویژگی نهفته، اگر کشف شود یا قابل کشف باشد چیزی است که این نوع شیء را در تمام جهان‌های ممکن، که در آن این نوع شیء وجود دارد، تعریف و مشخص می‌کند. برخی از فیلسوفان هنر متعاقباً سعی کردند تا این فن جدید را در فلسفه‌ی هنر به کار ببرند.

رویکرد افلاطونیان، یک رویکرد از بالا به پایین است. برای آنها صوری که همچون مفاهیم عمل می‌کنند موجود و کامل‌اند، به‌طوری که برای آنها مفاهیم ابتدائاً به‌عنوان مصداق‌های حاضر و آماده و معین پدید می‌آیند ــ مصداق‌هایی که عضوهای آن، نمودهای صرف هستند. فیلسوفان جدید زبان ، از سوی دیگر، از یک رویکرد پایین به بالا استفاده می‌کنند؛ برای آنها ویژگی ماهوی کشف شده یا قابل کشف عضوهای یک مصداق، ماهیت آن را تشکیل می‌دهد.

این فیلسوفان نه با بحث از انواع طبیعی، بلکه با بحث از اسامی خاص به‌عنوان دال‌های محض آغاز می‌کنند. طبق این دیدگاه اسم خاصی مثل «ارسطو» یک دال محض است، دال محض چیزی است که همان ابژه را در تمام جهان‌های ممکنی که وجود دارد، جدا می‌کند؛ همچنین اسامی خاص از طریق نام‌گذاری معرفی می‌شوند و ما مدلول‌های آنها را به‌وسیله‌ی جایگاه تاریخی علّی آن در جهان پی‌گیری می‌کنیم. بنابر این دیدگاه، اسامی خاص به‌وسیله‌ی ارجاع یا مصداق، و نه مفهوم، عمل می‌کنند. ما در نسل‌های بعدی، گزاره‌های متنوعی را درباره‌ی ارسطو باور می‌کنیم؛ و فیلسوفان اولیه‌ی زبان سعی داشتند تا از این باورها به این یا آن شیوه به‌عنوان مفاهیم استفاده کنند تا ارسطو را در تمام جهان‌های ممکن جدا کنند. با وجود این، تقریباً تمامی باورهای ما درباره‌ی ارسطو می‌تواند نادرست باشد و رهیافت مبتنی بر دال محض به هر جهت از به کاربردن آن اجتناب می‌ورزد.

در ادامه، این فیلسوفان زبان رویکرد مبتنی بر دال محض به کلمات را برای انواع طبیعی به کار بردند. درمورد عنصری مثل طلا، ویژگی‌های متنوعی از قبیل زردبودن، انعطاف‌پذیری و نظایر آن، به تمرکز بر روی گروهی از ابژه‌ها (یک مصداق) کمک می‌کند. بعدها کشف شد که تمام ابژه‌ها یا بسیاری از آنها (زیرمجموعه‌های مهمی از ابژه‌ها) دارای یک عدد اتمی خاص هستند که به‌عنوان ویژگی ماهوی و نهفته به کار می‌آیند، ویژگی‌ای که مجموعه‌ای از طلاها را متمایز می‌کنند. ویژگی ذاتی طلا، داشتن عنصری با عدد اتمی ۷۹ است و این بدین معناست که طلا معادل با عنصری با عدد اتمی ۷۹ است و طلا ضرورتاً عنصری با عدد اتمی ۷۹ است. درمورد ماده‌ی مرکبی مانند آب، ویژگی ذاتی و نهفته‌ی آن، ترکیب مولکولی خاص عناصر آن، یعنی H_2O است؛ بنابراین آب ضرورتاً H_2O است. درمورد گونه‌های گیاهان یا حیوانات، شاید ویژگی ذاتی و نهفته‌ی آنها، چیزی شبیه به

زنجیره‌ی DNA باشد، اگر چه درمورد ارگانیسم‌های پیچیده، ماهیت ویژگی بنیادی و نهفته‌ی آنها احتمالاً بسیار بحث‌انگیز خواهد بود. این ویژگی‌های بنیادی نهفته، به‌عنوان مثال به تعریف طلا و آب در تمام جهان‌های ممکنی که چنین موادی وجود دارند، کمک می‌کند. درمورد عناصر، مواد مرکب و گونه‌ها، چنین ویژگی‌هایی نهفته‌اند زیرا آنها دارای ریزساختارند. کشف ذوات انواع طبیعی ــ «طلا»، «آب» و غیره ــ از طریق مصداق به دست می‌آید. این فیلسوفان زبان بینش اتمیان یونانی را به‌نحو قابل توجهی پیش بردند.

****

جیمز کارنی با به‌کار بردن رویکرد مبتنی بر دال محض برای مسئله‌ای که در گذشته به‌عنوان تعریف «هنر» مشخص شده بود، دیدگاه فیلسوفان زبان را پذیرفت.[۱۷] به نظر کارنی برای این که این کاربرد ممکن باشد باید این کاربرد صحیح باشد که مجموعه‌ی پارادایمی از ابژه‌ها، «هنر» نامیده شود و نام‌گذار باور داشته باشد که ابژه‌ها از ویژگی کلی‌ای که یک ماهیت است، بهره‌مندند، همان‌طور که تمام اجزاء طلا به‌خاطر برخوداری از عدد اتمی ۷۹، ماهیتی مشترک دارند. برای کارنی، همان‌گونه که طلا ضرورتاً عنصری با عدداتمی ۷۹ است، هنر نیز ضرورتاً دارای ویژگی عام است. کارنی می‌گوید که عدم باور به این که آثار هنری دارای چنین ماهیتی هستند، ماهیتی که مصداق‌ها را تعیین می‌کند، نامعقول است. بدین‌ترتیب وی می‌گوید:

> تصور این امر نامعقول نخواهد بود که آنچه دانتو، دیکی و دیگران «جهان هنر» نامیده‌اند زیرمجموعه‌ای از جامعه‌ای باشد که ویژگی‌های عام را معین می‌کند و آنها به‌منظور تعیین همین ویژگی‌های عام، بر نظریه‌های هنری تکیه می‌کنند. جهان هنر از همان جایگاه «طلا» در نزد فلزشناسان برخوردار است، و تولیدهای هنری نقشی مشابه نظریه‌های علمی و «طلا» را ایفا خواهند کرد که در آن، نظریه‌های هنری به‌عنوان زمینه‌سازی‌هایی درباره‌ی ویژگی هنر، ویژگی‌ای که مصداق‌ها را تعیین می‌کند، تلقی خواهد شد.»[۱۸]

کارنی چند سطر بعد می‌نویسد: «نظریه‌هایی از قبیل نظریه‌ی تقلید یا نظریه‌ی بیان مناسب و کافی خواهند بود. زیرا آنها به زمینه‌سازی درباره‌ی ویژگی عامِ پارادایم‌ها می‌پردازند.»[۱۹]

آنچه کارنی می‌گوید این است که هر نظریه‌ای درباره‌ی هنر که ادعا می‌کند آثار هنری از ویژگی اساسی و ماهوی برخوردارند، که البته همان نظریه‌ی هنری سنتی است به غیر از دیدگاه مشابهت، کاندیدای مناسبی برای رویکرد مبتنی بر دال محض است. سخن نهایی کارنی درمورد تمام نظریه‌های تاریخی هنر، می‌بایست راه حلی فرضیه‌ای باشد، یعنی: «اگر پارادایم‌های [هنر] دارای یک ویژگی عام باشند، آنگاه شیوه‌ای برای تعیین قطعی این که آیا X هنر است: X هنر است اگر دارای ویژگی کلی باشد. وجود خواهد داشت.»[۲۰]

این راه حل فرضیه‌ای، این امکان را میسر می‌سازد که ویژگی‌های مختلف عام بتوانند توسط اعضای گوناگون جهان هنر معین شوند، با فرض این که برای لحظه‌ی حاضر فهمی از جهان هنر

آن‌گونه که کارنی تصور می‌کند، وجود داشته باشد. از دیدگاه کارنی، این مشکل ظاهری حل شده است به‌خاطر این که در اینجا ماهیتاً و صرفاً دو امکان وجود دارد. اگر اختلافی میان اعضای جهان هنر درمورد ماهیت مشترک آثار هنری بروز کند، آنگاه اعضا می‌توانند حکم کنند که تمام پارادایم‌های قبلی هنر از ماهیت اساسی واحدی برخوردار نبوده‌اند و نتیجه این خواهد شد که پارادایم‌های قبلی به یک یا چند مصداق تجزیه می‌شوند که هریک ماهیت اساسی و نهفته‌ی خود را دارد و لذا دو یا چند نوع هنر وجود خواهد داشت. از سوی دیگر، اگر در درون جهان هنر درباره‌ی ماهیت مشترک آثار هنری اختلافی روی دهد، مثلاً درمورد این که آیا نوع جدیدی از اشیاء هنر هستند یا خیر، به‌طوری که دسته‌ای از افراد یک ماهیت و دسته‌ای دیگر ماهیت دیگری را به‌عنوان عامل تعیین‌کننده‌ی هنر ذکر کنند، آنگاه هر دو دسته یا راه حل «دو یا چند نوع هنر» را که مورد بحث واقع شد می‌پذیرند، یا می‌توانند بر یک ماهیت توافق کنند و آنگاه تنها یک نوع هنر وجود خواهد داشت. پس اعضای جهان هنر یا اختلاف خواهند داشت و آنگاه بیش از یک هنر وجود خواهد داشت، یا توافق خواهند داشت و تنها یک نوع هنر وجود خواهد داشت.

دیدگاه کارنی باعث طرح سه پرسش می‌شود. اول آن که آیا نظریه‌های هنری می‌توانند همان نقشی را ایفا کنند که نظریه‌های علّی در رابطه با رویکرد دال محض به انواع طبیعی بازی می‌کنند؟ پاسخ کارنی این است: «بله، اگر آنها مدعی باشند که پارادایم‌ها ویژگی عام دارند». این پاسخ، پرسش دومی را مطرح می‌کند: «کدام نظریه‌ی هنری هم‌تراز با نظریه‌ی اتمی‌ای است که تابع عدد اتمی ۷۹ برای طلا باشد و نظریه‌ی مولکولی که ساختار مولکولی آب را توصیف می‌کند یا نظریه زیست‌شناختی‌ای که زنجیره‌ی DNA را مشخص می‌کند یا هر آنچه که ویژگی اساسی مناسب برای گونه‌ها است؟» پاسخ وی این است که نظریه‌ی هنری (یا نظریه‌های هنری) که دارای ویژگی عام است به‌واسطه‌ی اعضای جهان هنر تعیین می‌شود. این پاسخ پرسش سومی را مطرح می‌کند: «آیا عملکرد جهان هنر مطابق تصور کارنی است؟» وی پاسخی به این پرسش سوم نمی‌دهد مگر این که بگوید: «فرض این که جهان هنر بدان‌گونه عمل می‌کند نامعقول نخواهد بود.»[۲۱]

پیتر کوی اولین فردی است که رویکرد پیشنهادی کارنی به نظریه‌پردازی درباره‌ی هنر را مورد نقد قرار می‌دهد.[۲۲] وقتی که کوی درباره‌ی ادعای کارنی در باب کنش اعضای جهان هنر اظهار نظر می‌کند، صرفاً بر ادعای وی درباره‌ی تشابه بسیار میان نظریه‌های هنری و نظریه‌های علمی تمرکز نمی‌کند. جایی که کارنی مشابهت می‌بیند، کوی عدم تشابه می‌بیند. کوی می‌گوید ما به‌همان شیوه‌ای که «حاضریم یک تبیین علمی از ساختار درونی نوع طبیعی را بپذیریم»[۲۳] حاضر نیستیم تا یک نظریه‌ی هنری را قبول کنیم. کوی موافق است که در قلمرو علمی و تاریخی کشفی وجود دارد که در آن نظریه‌های قبلی نادرست‌اند و جایگزین نظریه‌های جدید می‌شوند و این باعث ایجاد مشابهت میان نظریه‌های هنری و نظریه‌های علمی می‌شود، نظریه‌های هنری‌ای که جایگزین نظریه‌های هنری دیگر می‌شوند. اما وی بیان می‌کند که توالی نظریه‌های علمی از این جهت متفاوت است که یک میدان در حال گسترش و افزایش را آشکار می‌کند و قادر است تا با داده‌ها ارتباط یابد. چنین

موفقیتی در قلمرو علمی، موجد اطمینانی است که در نظریه‌پردازی فیلسوفان درباره‌ی هنر یافت نمی‌شود.

توماس لدی نفر دیگری است که به نقد دیدگاه کارنی می‌پردازد.[۲۴] به نظر می‌رسد که وی دیدگاه کوی درباره‌ی عدم تشابه میان نظریه‌های هنری و نظریه‌های علمی را می‌پذیرد، اما بر تشابهی که به‌لحاظ منطقی پیشینی است و قبلاً در دیدگاه کارنی بیان شده بود، تمرکز می‌کند ــ اظهار نظر وی مبنی بر این که جهان هنر ویژگی عام هنر را با همان شیوه‌ی تعیین ماهیت طلا در نزد فلزشناسان، معین می‌کند. کارنی از ابتدا به بحث درباره‌ی اعضای جهان هنر می‌پردازد که «درحال نظریه‌پردازی» درمورد ویژگی عام هنر هستند. با وجود این، لدی می‌گوید که آشکارا به نظر می‌رسد که بر مبنای نظر کارنی، اعضای جهان هنر بنابه فرض ماهیت هنر را با تصمیم‌گیری درمورد یک ویژگی عام، معین می‌کنند. این شدیداً با نحوه‌ی تعیین ماهیت طلا به‌وسیله‌ی فلزشناسان مغایرت دارد؛ زیرا آنها ویژگی عام طلا را کشف می‌کنند.[۲۵] بنابراین، لدی در جایی که دیدگاه کارنی مستلزم شباهت است، تفاوت دیگری را برملا می‌کند.

چه‌چیزی در ادعای کارنی [ثابت می‌کند] که اعضای جهان هنر برای تعیین ماهیت هنر فعالیت می‌کنند (که نه کوی و نه لدی به آن اشاره نکرده‌اند)؟ کارنی می‌گوید که اعضای آنچه که من و دانتو و دیگران «جهان هنر» نامیده‌ایم، ویژگی عام هنر را معین می‌کنند. این باعث می‌شود که جهان هنر به چیزی شبیه یک مجموعه‌ی قانونی درآید که به بررسی و بحث درباره‌ی دستورها و رهنمودهایی می‌پردازد که وابسته به اعضای دیگر جامعه است. [امااِراد من این است که] اولاً در اینجا معلوم نیست که «دیگران» چه کسانی هستند، و ثانیاً تبیین‌هایی که من و دانتو از جهان هنر ارائه می‌دهیم کاملاً متفاوت‌اند، اگرچه این امر شاید در اواسط دهه‌ی ۱۹۷۰ ــ آن هنگام که کارنی دیدگاهش را مطرح کرد ــ تا این حد روشن نبود. کارنی می‌نویسد که گزاره‌ی دانتو مبنی بر این که «این نظریه است که آن [بریلو باکس] را در جهان هنر قرار می‌دهد» بدین معناست که ما می‌توانیم گزاره‌ی وی را به‌نحوی اخذ کنیم که بر این نکته اشاره و دلالت داشته باشد که مصداق واژه‌ی هنر به‌واسطه‌ی نظریه‌های هنریِ مورد قبول جهانِ هنر تعیین می‌شود.[۲۶]

شاید، همان‌طور که کارنی می‌گوید، تبیین دانتو از «جهان هنر» بتواند به‌نحوی تفسیر شود که با رویکرد دالِ محض سازگار باشد، اما من فکر نمی‌کنم این دیدگاه دانتو باشد و جهان هنر به‌عنوان مجموعه‌ای قانونی فعالیت کند.

ریچارد وولهایم دیدگاه مبتنی بر جهان هنر به‌عنوان مجموعه‌ای قانونی را به من نسبت داده، و سپس به استهزاء این دیدگاه پرداخته است.[۲۷] این نوع فهم از نظریه‌ی نهادی هنر شایسته‌ی استهزاء است، زیرا اصلاً هیچ دلیلی برای این فکر وجود ندارد که جهان هنر یا هر جنبه‌ای از آن ــ با ملاقات‌ها و تصمیم‌گیری‌ها و بیانیه‌ها و اعلامیه‌ها ــ مانند مجموعه‌ای قانونی عمل می‌کند. خوشبختانه، دیدگاه جهان هنر که وولهایم به من نسبت داده است، دیدگاهی نیست که من پذیرفته باشم[۲۸]، اگرچه به نظر می‌رسد که او و عده‌ای دیگر چنین فکر نمی‌کنند. من همواره جهان هنر را

زمینه‌ای برای خلق و تجربه‌ی هنر درک کرده‌ام ــ زمینه‌ای که جزء اساسی عمل است.

پس به نظر می‌رسد که دو برخورد علیه دیدگاه کارنی ــ دیدگاه کوی و لدی ــ وجود دارد و شاید برخورد سومی که علیه فهم وی از ماهیت جهان هنر صورت می‌گیرد. من فکر می‌کنم رویکرد دال محض می‌تواند با نظریه‌ی تقلید هنر و برخی از دیدگاه‌های نظریه‌ی بیان هنر سازگار شود اما نه به این خاطر که این نظریه‌ها می‌توانند به‌واسطه‌ی اعضای جهان هنر پذیرفته شوند. این دو نظریه می‌توانند با این رویکرد سازگار شوند زیرا آنها همان چیزی هستند که من در جای دیگر «نظریه‌های نوع طبیعی»[۲۹] نامیده‌ام. فیلسوفانی که مدافع این دو نظریه بوده‌اند سعی می‌کردند تا هنر را با یک نوع خاص و منفرد از فعالیت بشر ــ تقلید یا بیان عاطفه ــ تعریف کنند که می‌توان به‌نحو کاملاً معقولی، طبیعی در نظر گرفته شود یا آنچه که امروزه به‌عنوان سخت‌افزار تلقی می‌شود. توجه کنید که در اینجا این توازی میان طلا، آب و انواع و گونه‌ها وجود دارد. درمورد طلا و عناصر دیگر، روشن است که عناصری با عدد نسبتاً کوچک (چیزی بیش از یک صدم) وجود دارد و فیزیک‌دانان کشف کردند که هریک از آنها دارای یک عدداتمی متمایز است که آن را به‌نحو منحصر به فردی جدا می‌کند (ظاهراً ایزوتوپ‌ها می‌توانند نادیده گرفته شوند). درمورد آب و ترکیب‌های دیگر، آشکار است که تعداد بسیار زیادی از ترکیب‌ها وجود دارند اما فیزیک‌دانان و شیمی‌دانان کشف کردند که هریک از آنها شکل مولکولی متمایزی دارند که به‌نحو منحصر به فردی آن را متمایز می‌کند. این مورد شاید مشابه با انواع باشد. به‌همین دلیل، کاملاً معقول است که تصور کنیم ماهیت اساسی و اکنون پنهان، رفتار تقلیدی یا بیان عاطفه‌روزی به‌وسیله‌ی یک دانشمند ــ برخی از زیست‌شناسان یا روان‌شناسان ــ کشف شود. این دو شیوه‌ی عمل [تقلید و بیان عاطفه] رفتارهای نوع طبیعی خاص موجودات نوع طبیعی است. من در اینجا از تقلید و بیان، چنان که هستند سخن می‌گویم؛ یعنی چگونه چنین تقلید و بیانی ساخته می‌شوند و مورد عطف قرار می‌گیرند و نسبت به چه چیز از فرهنگی به فرهنگ دیگر می‌توانند متفاوت باشند. در ضمن این رفتارها محدود به انسان‌ها نیستند. متأسفانه برای نظریه‌های تقلید و بیان، هیچ دلیل مناسبی وجود ندارد تا فکر کنیم که هریک از این رفتارها، با هنر یکسان است؛ [زیرا] برخی از آثار هنری تقلید یا بیان عواطف نیستند و برخی از تقلیدها و بیان عواطف هنر نیستند و به‌همین دلیل هریک از این نظریه‌ها تقریباً به‌طور کلی رد شده‌اند. پس اگرچه نظریه‌ی تقلید و نظریه‌ی بیان نوعی نظریه‌اند که می‌توانند با رویکرد دال محض سازگار باشند زیرا دلیلی وجود ندارد که فکر کنیم تقلید و بیان عاطفه، ذوات نهفته و اساسی‌اند، اما اشتباه خواهد بود که سعی کنیم تا آنها را سازگار کنیم زیرا رفتارها با تمام آثار هنری ما سازگار نمی‌شوند. آنها نظریه‌هایی هستند که استفاده از آنها نادرست خواهد بود.

****

شاید برای جستجوی یک ویژگی نهفته و اساسی، راهی برای سازگاری جنبه‌های معینی از رویکرد دال محض به هنر، با رویکرد مصداقی وجود داشته باشد؛ اگرچه ویژگی‌ای وجود ندارد که

همچون ویژگی‌ای مثل H_2O بودن عمل کند. روش کارنی را در نظر بگیرید. تبیین وی از به‌کارگیری رویکرد دال محض برای انواع طبیعی می‌تواند به‌وسیله‌ی تصویرکردن دو جفت ذیل خلاصه شود: طلا/ فیزیک‌دان، آب/فیزیک‌دان و شیمی‌دان و انواع/زیست‌شناس مولکولی. پس کارنی سعی می‌کند تا از رویکرد دال محض در مشخص‌کردن ذات هنر، با جفت‌سازی هنر و اعضای جهان هنر استفاده کند. درنتیجه، کوی و لدی به‌شیوه‌های متفاوت نشان می‌دهند که جفت‌وجور سازی کارنی مشابه جفت‌سازی‌های قبلی که همگی دانشمندان را در بر می‌گرفتند، نیست. به‌منظور گسترش جنبه‌هایی از رویکرد دال محض، که مایلم از آن استفاده کنم، مکان دوم در جفت هنر/ ـ می‌بایست با نام نوعی دانشمند پر شود. در بحث فوق درباره‌ی جفت‌وجورسازی نظریه‌های تقلید و بیان با رویکرد دال محض، مکان دوم در این جفت‌ها با روان‌شناسان و زیست‌شناسانی پر می‌شد که احتمالاً بر رفتاری که به‌واسطه‌ی دو نظریه‌ی قبلی هنر مشخص شده است، متمرکزند. اما آنچه در اینجا تصور می‌کنم، دانشمندانی هستند که به‌طور مستقیم بر هنر فرهنگ ما یا فرهنگ‌های دیگر متمرکز می‌شوند.

قبل از این که بکوشم تا جنبه‌های دلخواهم از رویکرد دال محض را برای مفهوم کامل‌شده‌ی هنر به کار ببرم، تصور کنید که چگونه هنر می‌تواند با یک مفهوم فرهنگی ساده‌تر پر شود. فرض کنید به‌عنوان مثال یک انسان‌شناس در دهه‌ی ۱۹۲۰ درمورد فرهنگ خاص جزایر اقیانوس آرام جنوبی فعالیت می‌کند. به‌محض ورود به جزیره، مترجم بومی انسان‌شناس غرق می‌شود و او می‌بایست تحقیقات خود را بدون دسترس به زبان آن جزیره به انجام رساند. یکی از مشاهدات وی این است که بسیاری از افراد، و نه همه‌ی افراد، به‌عنوان پوکا (puka) مورد اشاره قرار می‌گیرند. سپس وی مشاهده می‌کند که فقط مردان پوکا هستند، هرچند برخی از آنها چاق، برخی لاغر، برخی کوتاه‌قد، برخی بلندقد و... هستند. پس پوکا چیست؟ انسان‌شناس ما در مشاهده‌ی دیگر خود، یعنی مشاهده‌ی ساختار اجتماعی ساکنان جزیره کشف می‌کند که نوجوانان اغلب به رفتارهای بی‌قاعده‌ای مبادرت می‌ورزند، بدون این که کسی مخالفتی نشان دهد؛ اما در حدود ۱۶سالگی می‌توانند در یک مراسم مفصل شرکت کنند که در آن باید یک رابطه‌ی خاص را حفظ کنند. کسانی که در مراسم شرکت نمی‌کنند با نارضایتی اجتماعی مواجه می‌شوند، و از آن پس پوکا هستند. عملی که انسان‌شناس ما از آن یادداشت برمی‌دارد به‌همان شیوه‌ای که ویژگی‌های عام طلا، آب و انواع پنهان و نهفته‌اند، پنهان نیست اما همانند رنگ لباس ساکنان جزیره نیز روشن نیست. در اینجا مشاهده، استنباط و نظریه‌پردازی صورت می‌گیرد تا به فهمی از عمل فرهنگی نایل آید اما عمل به‌نحوی آشکار است. عمل فرهنگی اساسی و نهفته است اما چیزی برای یادداشت کردن وجود دارد.

انسان‌شناس ما وقتی یادداشت‌های خود را درمورد فرهنگ جزیره به رشته‌ی تحریر درمی‌آورد، «پوکا» را «مرد مجرد» ترجمه می‌کند. وقتی در پایان اولین سال خود در جزیره، مترجم بومی دیگری از راه می‌رسد، او می‌گوید که ترجمه نزدیک است اما نادرست است و هیچ معادل دقیقی برای «پوکا» در انگلیسی وجود ندارد. انسان‌شناس ما ماهیت اساسی و نهفته‌ی پوکا را کشف کرده است اما وی

کلمه‌ی «پوکا» را نادرست ترجمه می‌کند. جوامع آمریکایی و اروپایی دارای پوکا نیستند زیرا ما اجرای این مراسم و رفتاری که در بالا توصیف شد، اجبار نمی‌کنیم. هر جامعه‌ای که این مراسم و رفتاری که توصیف شد در آن اجباری باشد، دارای پوکا است؛ حتی اگر تنها این جزیره در واقع این عمل را داشته باشد. پوکاها افرادی هستند که چنان که وصف شد، تحت اجبار و قاعده قرار دارند؛ آنها در تمام جهان‌های ممکن که در آن زندگی می‌کنند این‌گونه‌اند. انسان‌شناس ما یک نظریه‌ی اساساً درست را درباره‌ی یکی از جنبه‌های فرهنگ جزیره مطرح می‌کند بدون آن که از محتوای مفهومی زبان جزیره کمک بگیرد. هرچند که استفاده‌ی وی از «مرد مجرد» در تبیین‌اش کاملاً درست نبود. پوکاها و مردان مجرد در برخی جنبه‌های محوری مشابه‌اند اما در برخی جنبه‌های مهم دیگر تفاوت دارند، پس ما نمی‌توانیم بگوییم که آنها ماهیت اساسی واحدی دارند.

ماهیت بنیادی و نهفته‌ای که مردان مجرد دارند و ماهیت بنیادی‌ای که پوکاها می‌توانند داشته باشند، برخلاف واقعیت فیزیکی که طلا، آب و انواع دارند، واقعیت‌های فرهنگی‌اند.[۳۰] چنین ماهیت‌های طبیعی‌ای، بخش کوچکی از واقعیتی بزرگ‌تر هستند و می‌توانند باشند که از طریق شبکه‌هایی از روابط، که توسط جامعه‌ای از افراد نهادینه شده یا می‌تواند نهادینه شود، ایجاد شده‌اند.

****

نظریه‌پردازی درباره‌ی هنر تقریباً در تمام تاریخ خود به‌شیوه‌ی افلاطونی آغاز و انجام شد، شیوه‌ای که بر کشف مفاهیم کلمات‌مان متمرکز بود. حتی وقتی که فیلسوفان از صور دست کشیدند، به رویکرد از بالا به پایین درمورد جست‌وجوی مفاهیم ادامه دادند ــ یعنی در تحلیل مفاهیم، در زبان متعارف یا در یافتن تعاریف، بدون آن که نحوه‌ی فعالیت خود را بیان کنند. رویکرد مفهومی که بر زبان تمرکز دارد، درمورد واژه‌هایی مثل «طلا» و «آب» و نظایر آن به کار نمی‌رود، بلکه به نظر می‌رسد که درمورد واژه‌هایی مثل «مرد مجرد» به کار می‌رود. خود کارنی اشاره می‌کند که برخلاف «طلا»، «مرد مجرد» دارای یک مفهوم قابل تشخیص است.[۳۱] اظهار نظر کارنی مبنی بر این که «مرد مجرد» به‌عنوان مترادف مطرح می‌شود به‌نحوی بیان می‌شود که گویی این واژه به‌همان نحو وارد زبان می‌شود که واژه‌ی فنی‌ای که به‌وسیله‌ی فیلسوف یا منطق‌دان معرفی می‌شود، اما البته روشن است که منظور وی این نیست. «مرد مجرد» به‌عنوان واژه‌ای همبسته با «ازدواج» وارد زبان می‌شود و هر دو واژه (و بسیاری از واژه‌های دیگر) بر اعمالی اطلاق می‌شوند که ما به‌عنوان یک گروه فرهنگی ایجاد کرده‌ایم. پس «مرد مجرد» برخلاف «طلا» دارای یک مفهوم است، اما از سوی دیگر «مرد مجرد» مانند «طلا» می‌تواند از طریق مصداق خود به دست آید. اگرچه درمورد کلمه‌ی انگلیسی‌ای مثل « bachelor» ما هرگز زحمت این کار را به خودمان نمی‌دهیم که به دنبال مصداق آن برویم، زیرا به‌عنوان انگلیسی‌زبان دسترسی مفهومی به معنای این کلمه داریم. درمورد مفهوم پوکا، انسان‌شناس که زبان بومی را بلد نیست مجبور است از طریق یک مصداق پیش رود زیرا فاقد دسترس مفهومی به زبان ساکنان جزیره است.

مفاهیم مرد مجرد و پوکا، برخلاف مفاهیم طلا، آب و ببر شفاف و آشکارند، یعنی کسی که با فرهنگی آشناست که این مفهوم در آن به کار می‌رود، این مفهوم را هم می‌شناسد. مرد مجرد و پوکا ماهیتی پنهان دارند، بدین معنا که نمی‌توان با یک نگاه به فرد متوجه شد که او مرد مجرد است یا یک پوکا، بلکه می‌بایست بدانیم که آیا یک فرد در روابط فرهنگی مربوطه درگیر است یا خیر. ماهیت مردان مجرد و طلا، از این جهت که می‌توان آنها را از طریق پژوهش تجربی کشف کرد، مشابهت دارد؛ اما از این جهت که ماهیت مردان مجرد به تحولات فرهنگی ــ تصمیم‌ها و نظایر آن ــ وابسته است با ماهیت طلا مغایرت دارد. پس فرد وسوسه می‌شود که بگوید ماهیت طلا نمی‌تواند تغییر کند، که درست است؛ اما ماهیت مردان مجرد می‌تواند تغییر کند، که نادرست و گمراه‌کننده است. استفاده از واژه‌ی «مرد مجرد» می‌تواند به شیوه‌های مختلف تغییر کند. فرض کنید که در زمانی معین این واژه دارای یک معناست. معنای این واژه می‌تواند، در حالی که هنوز دارای یک معناست، کاملاً تغییر کند. این واژه می‌تواند کاملاً تغییر کند و دارای دو معنای کاملاً جدید باشد. این واژه می‌تواند معنای دومی را به دست آورد که در نسبت با معنای اولیه بدون تغییر باقی بماند، و غیره. اما حتی اگر واژه‌ی «مرد مجرد» به یکی از این شیوه‌ها تغییر کند یا حتی اگر این واژه به موجودیت خود به‌عنوان یک واژه در زبان پایان دهد، شرط مرد بالغِ غیر متأهل و عمل فرهنگی مربوط به مقوله‌بندی چنین فردی نیاز به تغییر ندارد. این شرط و عمل همواره یک امکان منطقی باقی می‌ماند حتی اگر «مرد مجرد» دیگر در زبان وجود نداشته باشد و هر فردی در واقع متأهل یا قبلاً ازدواج کرده باشد.

من معتقدم که مفهوم هنر مانند مفهوم مرد مجرد (و مفهوم پوکا) و واژه‌ی «هنر» همانند واژه‌ی «مرد مجرد» (و واژه‌ی «پوکا») است. البته هیچ‌کس احساس نیاز به استفاده از یک نظریه درباره‌ی مجردبودگی نمی‌کند. به نظر می‌رسد افلاطون نه‌تنها هیچ احساس نیازی به نوشتن مباحثه‌ای درباره‌ی آن ــ بدان‌گونه که درباره‌ی شعر، دوستی و عدالت می‌نوشت ــ نداشت بلکه حتی به‌لحاظ متافیزیکی و روان‌شناختی به هنر حمله کرد. چرا هیچ‌کس احساس نیازی به نظریه‌ای درباره‌ی مجردبودگی نمی‌کند؟ شاید بدین خاطر که «مرد مجرد» مانند «هنر» که ابزار ارزیابی‌کننده است، به کار نمی‌آید. هیچ شکی وجود ندارد که دلایل متنوع دیگری وجود دارد، اما احتمالاً هیچ‌کس احساس نیاز به نظریه‌ای درباره‌ی مجردبودگی نمی‌کند زیرا دسترسی مفهومی به معنایش بسیار آسان و مجادله‌ناپذیر است. به‌هر جهت، افلاطون درباره‌ی هنر نظریه‌پردازی می‌کند و براساس مبانی متافیزیکی و روان‌شناختی به هنر حمله می‌کند و فیلسوفان نیز سعی می‌کنند حتی در حال حاضر درباره‌ی هنر نظریه‌پردازی کنند. روشن است که دسترسی مفهومی به «هنر» بسیار دشوارتر و مناقشه‌آمیزتر از «مرد مجرد» است. به نظر می‌رسد که ما نیازی به استفاده از آنچه که می‌تواند «رویکرد مصداقی» به «مرد مجرد» باشد نداریم، اما شاید دشورای و بحث‌انگیزبودن واژه‌ی «هنر» بتواند با استفاده از رویکرد مصداقی به آن برطرف شود.

قبلاً ذکر کردم که به‌منظور استفاده از رویکرد مصداقی به «هنر» جایگاه دوم در جفت‌سازی هنر، باید با نام برخی از دانشمندان پر شود. با پیروی از الگوهایی که درمورد مردان مجرد و پوکاها تثبیت

شد، فکر می‌کنم که این جفت باید هنر/انسان‌شناس فرهنگی باشد. من دیرزمانی است که معتقدم هنر یک مفهوم فرهنگی است و انسان‌شناسان فرهنگی، دانشمندانی هستند که با پدیده‌های فرهنگی سروکار دارند. باور من به هنر به‌عنوان یک پدیده‌ی فرهنگی به‌واسطه‌ی این واقعیت مستدل می‌شود که نظریه‌ی نهادی هنر که من به این یا آن شکل تا مدت‌ها از آن دفاع می‌کردم و دفاع می‌کنم، به‌وضوح یک نظریه‌ی فرهنگی است. شاید ارزش یادآوری داشته باشد که لدی تلویحاً ۲ بار به هنر به‌عنوان یک مفهوم فرهنگی اشاره می‌کند و آن را با آنچه که در مقاله‌ی ۱۹۸۷ «مفاهیم علم طبیعی» می‌نامد، در تضاد قرار می‌دهد که من در فوق درباره‌ی آن بحث کردم و این تمامی چیزی است که وی درباره‌ی این موضوع بیان می‌کند.

وقتی می‌گویم که هنر یک مفهوم فرهنگی است، منظورم این است که هنر پدیده‌ای است که با وساطت یک گروه فرهنگی خلق شده است و هنر یک رفتار ــ نظیر غذاخوردن ــ نیست که به‌طور ژنتیکی معین شده‌اند.[۳۲] منظورم از این گفته این نیست که تنها ما یا گروه کوچکی از جوامع انسانی هنر دارند.[۳۳] البته جامعه‌ی انسانی‌ای می‌تواند وجود داشته باشد که هنوز به‌طور واقعی از هنر برخوردار نباشد. به‌هر حال من فقط مایلم درباره‌ی جامعه‌ای سخن بگویم که دارای هنر است و در نقطه‌ای از گذشته به وجود آمده است. البته ممکن است که درمورد یک جامعه‌ی معین، هنر قبل از آن که بتواند به‌طور بومی ایجاد و ابداع شود، از فرهنگ دیگری وارد شده باشد. پس در این مورد نقطه‌ای که در گذشته مورد اشاره بوده است، در گذشته‌ی جامعه‌ی دیگر قرار خواهد داشت.

ویژگی‌های عام به‌کارگیری رویکرد مصداقی به مفهوم هنر با استفاده از جفت هنر/ انسان‌شناسی فرهنگی چه خواهد بود؟ ما در جست‌وجوی پدیده‌هایی فرهنگی هستیم که تمام یا حداقل بسیاری از فرهنگ‌ها در آن سهیم‌اند، زیرا چنان که ذکر شد یک فرهنگ معین ممکن است هنر نداشته باشد. این پدیده باید از ماهیتی فرهنگی که در تمام فرهنگ‌های صاحب آن یکسان است برخوردار باشد، و این ماهیت می‌بایست با تعیین انواع کاملاً متفاوت هنری که وجود دارند، خصلتی نسبتاً انتزاعی داشته باشد. در اینجا ممکن است چیزهایی وجود داشته باشند که هنر نیستند ولی به‌شدت به نوع هنر شبیه‌اند. یعنی در اینجا ممکن است درباره‌ی هنربودن شیء و شباهت بسیار زیاد شیء که هنر نیست، احتمالی وجود داشته باشد. شاید چنین موارد احتمالی در جایی که موضوعات فرهنگی مورد توجه‌اند، اجتناب‌ناپذیر باشد؛ زیرا موضوعات فرهنگی به‌عنوان نتیجه‌ی ماهیت فرهنگ، در طی زمان یا در طی دوره‌ای در گذشته، «امور را تدوین و برقرار می‌کنند.»

شاید بهترین راه این باشد که با نگاه به فرهنگ خودمان آغاز کنیم. ما به فرهنگ خودمان همچون انسان‌شناس مورد نظر که به فرهنگ جزیره تقرب می‌یابد، نزدیک می‌شویم، با این تفاوت که ما از این امتیاز برخورداریم که سخن‌گویان بومی زبان خودمان هستیم. البته، جنبه‌های گوناگونی از زبان می‌تواند دچار نقص و اشکال باشد که سخن‌گویان بومی را به گمراهی بکشاند. [مثلاً] کلمات در لغت‌نامه دارای معانی مختلف و گوناگونی هستند که می‌توانند گیج‌کننده باشند. به‌علاوه ما (و هر سخن‌گوی بومی زبان‌های طبیعی) می‌توانیم یک واژه را به‌معنای بسیاری از امور مختلف به کار

ببریم ــ مثلاً با استفاده از لحن، طعنه، ایماء و اشاره، تقابل و نظایر آن ــ و این باعث سردرگمی ما درمورد معانی برخی از کلمات می‌شود. همه‌ی این انعطاف‌پذیری‌های زبان‌شناختی ممکن است دیدگاه ما را از اعمالی که اساس معانی خاص برخی از کلمات را تشکیل می‌دهند، پوشیده نگه دارد. اگر ما همانند انسان‌شناس مورد نظر، مشاهده‌گران فاقد زبان بومی بودیم، احتمالاً بهتر می‌توانستیم معانی خاص کلمات مرتبط با عمل را متمایز کنیم. البته مشاهده‌گران فاقد زبان بومی ممکن است همان‌طور که تصور شد، به ترجمه‌های نادرستی نیز مبادرت ورزند.

اولین درسی که باید از مورد تصورشده‌ی ترجمه‌ی نادرستِ انسان‌شناسِ فاقدِ زبانِ بومی گرفت این است که درمورد کلماتی که به‌لحاظ فرهنگی معین شده‌اند، دسترسی به محتوای مفهومی زبان اعضای فرهنگ مورد بحث می‌تواند سودمند باشد. درس دومی که باید از آن گرفته (موردی که از سوی رویکردهای صرفاً مفهومی فیلسوفان تاریخی هنر مورد غفلت قرار گرفته است) این است که درمورد مفاهیم و کلمات معینی که به همراه آنها می‌آیند، شناخت اعمالی که اساس این مفاهیم و کلمات را تشکیل می‌دهند برای آنها حیاتی است. با به‌کارگیری این دو درس، پیشرفت در نظریه‌پردازی درباره‌ی هنر میسر خواهد بود.

برای به‌کارگیری مصداقی به مفهوم هنر با استفاده از جفت‌سازی هنر/انسان‌شناس فرهنگی، باید به گونه‌ای استعمال زبانی دقت و توجه کنیم که با عمل فرهنگی تلفیق شده است؛ همانند استعمال واژه‌ی «پوکا» از سوی ساکنان جزیره و عمل آن‌ها که متضمن سازمان‌دهی فعالیت‌های فرهنگی پوکاها است، و به‌کارگیری «مرد مجرد» توسط ما و عملی که متضمن سازمان‌دهی عمل فرهنگی مردان مجرد از سوی ما است.

اگر همانند انسان‌شناس فرهنگی با استعمال زبانی‌مان شروع کنیم، کاربرد «هنر» با توصیف‌های موقتی مرتبط خواهد بود، درست به‌همان شیوه‌ی ارتباط استعمال «طلا» با ویژگی‌های زردبودن و انعطاف‌پذیر بودن. پس به‌همان شیوه‌ای که فیزیک‌دانان در روش خود بر اشیاء زرد و انعطاف‌پذیر (چکش‌خوار) برای کشف عدد اتمی طلا تمرکز می‌کنند، انسان‌شناس فرهنگی نیز با تمرکز بر ابژه‌هایی آغاز می‌کند که توصیف موقتی را برآورده می‌کنند. با وجود این، کاربردهایی که ما درمورد «هنر» می‌یابیم، به‌خاطر انعطاف‌پذیری زبانی گسترده‌مان، فراتر از آن مکان و فضا خواهد بود. اما توجه کنید که کاربردهای «طلا» نیز این چنین است؛ مثلاً اصطلاح «شما طلا پیدا کرده‌اید» به کسی گفته می‌شود که حقیقت علمی مهمی را کشف کرده است. علی‌رغم تمام این کاربردهای متعدد و گوناگون، ما درمورد «طلا» به‌نحوی راهمان را به جانب گستره‌ی اولیه‌ی ابژه‌های زرد و انعطاف‌پذیر هموار می‌کنیم و آنگاه به نظریه‌پردازی اتمی می‌پردازیم. درمورد «هنر» نیز ما راهمان را به همان گستره‌ی اولیه هموار می‌کنیم و سپس به دنبال یک عمل فرهنگی می‌رویم که شالوده‌ی این حیطه‌ی اولیه یا زیرمجموعه‌ی مهمی از آن است.

ما می‌توانیم تاریخ فلسفه‌ی هنر را ــ از افلاطون تا دانتو ــ به‌عنوان نوعی تحدید توصیف اولیه‌ی «اثر هنری» تلقی کنیم، اگرچه چنان که مشاهده خواهیم کرد این فرایند همواره مواردی را از

حیطه‌ی آثار هنری حذف نمی‌کند، بلکه گاهی اوقات بدان‌ها می‌افزاید. چنین نیست که اولین نظریه‌پرداز تقلید، چوب شناور را به‌عنوان اثر هنری تلقی کرده باشد. [صرفاً] به‌خاطر این که برخی از یونانیان باستان، همان‌طور که موریس واتیس و برخی دیگر از فیلسوفان قرن نوزدهم روایت می‌کنند، معادل یونانی «این چوب شناور، قطعه‌ای زیبا از مجسمه و پیکرتراشی است» را بیان کنند. وی چوب شناور را به‌نحوی در نظر نمی‌گیرد که در حیطه‌ی هنر قرار داشته باشد، زیرا چوب شناور تقلید نیست و یک واقعیت هنری ــ یعنی محصول بشر ــ نیز نیست. فرد باید خود را در این جریان فلسفی قرار دهد تا دریابد که یک قطعه از چوب شناور فی‌نفسه یک اثر هنری است، زیرا به‌عنوان یک قطعه‌ی زیبا از مجسمه و پیکرتراشی مورد اشاره قرار گرفته است. بدین‌گونه توصیف اولیه‌ی «اثرهنری» به‌واسطه‌ی چیزی شبیه به حس مشترک، واقعیت غیر هنری را محدود می‌کند.

با وجود این، نظریه‌پردازان تقلید تحت تأثیر مورد دیگری نیز بودند: اشیایی وجود دارند که آشکارا تقلید نیستند اما به نظر می‌رسد که شبیه آثار هنری‌اند. این مورد می‌تواند باعث ناراحتی آنها شود و تصور آنها را از مفهوم آثار هنری گسترش دهد و باعث شود تا از «نظریه‌پرداز تقلید» بودن دست بکشند. توسعه و گسترش مفهوم آثار هنری به‌وسیله‌ی نمونه‌های مخالف پیشرفت کرده است و به‌عنوان ویژگی معتبر برای نظریه‌پردازی درباره‌ی هنر تلقی می‌شود. توجه داشته باشید که برای این که یک نمونه، نمونه‌ی مخالفی برای یک نظریه باشد، باید به‌نحوه‌ی موجهی با مصداق سازگار باشد؛ صرف‌نظر از این واقعیت که این نمونه فاقد تمام یا بخشی از درک نظریه‌پرداز از مفهومِ واژه‌ی مورد نظر باشد. این نوع حرکت فلسفی می‌تواند باعث تعیین حدود ویژگی‌های توصیف اولیه‌ی «اثر هنری»، و افزایش این ویژگی‌ها شود. این نوع حرکت، نظریه‌ها ــ مثلاً نظریه‌ی تقلیدی هنر ــ را نیز حذف می‌کند.

من فکر می‌کنم که در واقع تمامی فیلسوفان هنر ــ در گذشته و حال ــ همواره توافق داشتند و دارند که شعرها، نقاشی‌کردن، بازی‌ها، سونات‌ها، پیکرتراشی‌ها و نظایر آن، آثار هنری هستند و این همان گستره‌ای است که آنها درباره‌اش همواره نظریه‌پردازی کرده‌اند و نظریه‌پردازی می‌کنند ــ یعنی سعی می‌کنند مفهومی را بیان کنند که با آن سازگار باشد. البته در این رابطه که آیا ابژه‌ها و اشیاء مشابه «آثار هنری» محسوب می‌شوند یا خیر، نیز اختلافی وجود دارد، اما اختلاف چندان مهمی نیست. من مدافع این هستم که چنین ابژه‌هایی به‌لحاظ نظری سودمندند چرا که به ما کمک می‌کنند تا در زمینه‌ای که هنر خلق می‌شود و آثار هنری پدیدار می‌شوند بینش به دست آوریم، زیرا یا آنها آثار هنری‌اند یا آثار هنری نیستند اما با آثار هنری اشتباه گرفته می‌شوند. به‌هر جهت، اجازه دهید این بحث را کنار بگذاریم و به مجموعه‌ی عظیمی از آثار هنری که درباره‌ی آنها توافق کامل وجود دارد، توجه کنیم.

مسئله‌ی فلسفی که درمورد مجموعه‌ی عظیمی از موارد تشکیل‌دهنده‌ی مصداق آثار هنری وجود دارد، تنوع زیاد اعضای آن است. این عدم تجانس، مانع بزرگی برای تلاش‌های سنتی در گزینش و استخراج مفهوم از ویژگی‌های نمایشی[۳۴] آثار هنری بوده است. منظور من از «ویژگی‌های

نمایشی»، ویژگی‌هایی است که می‌تواند از طریق تجربه‌ی بی‌واسطه‌ی آثار هنری بیان شود ــ به‌عنوان مثال، این که آنها نمایشی، پراحساس، مطبوع و نظایر آن هستند. کدام‌یک از ویژگی‌های نمایشی می‌تواند به‌عنوان نمونه در تمام این آثار هنری متعدد و گوناگون یافت شود؟ منبع و منشاء کنونی نمونه‌های مخالف تنوعی یکسان دارد که در برابر تمام تقلیدگرایان، بیان‌گرایان و کسانی که سعی داشتند تا شرایط جزئی و کامل را از میان ویژگی‌های نمایشی مشخص کنند، قرار دارد.

اجازه دهید که اکنون بر نظریه‌های امروزین هنر تمرکز کنیم. من فکر می‌کنم تلاش دانتو برای مشخص‌کردن هنر برحسب مربوط‌بودگی، نمونه‌ای از پژوهش و جست‌وجوی سنتی برای معنای مفهومی «اثر هنری» در میان ویژگی‌های نمایشی است و باور دارم که نظریه‌ی وی در برابر نوع سنتی نقد به‌وسیله‌ی نمونه‌ی مخالف، ضعیت است.[۳۵] تلاش بیردزلی برای تعریف هنر برحسب ویژگی زیبایی‌شناختی نیز نمونه‌ای از همان جست‌وجوی سنتی در میان ویژگی‌های نمایشی است و در معرض همان حمله و نقد قرار می‌گیرد.[۳۶] از سوی دیگر، گمان می‌کنم نظریه‌ی تاریخی جرالد لوینسون و نظریه‌ی نهادی من متفاوت از نظریه‌های سنتی است و می‌تواند به‌عنوان تلاشی برای کشف ماهیت اساسی و نهفته‌ی مصداق آثار هنری تلقی شود ــ ماهیت اساسی و نهفته‌ای که همان ویژگی غیرنمایشی آثار هنری است که آنها را به هم پیوند می‌دهد. در اینجا درباره‌ی نظریه‌ی لوینسون بحث نخواهم کرد زیرا در جای دیگر درباره‌ی مشکلات آن بحث کرده‌ام.[۳۷]

پژوهش انسان‌شناس فرهنگی چه چیز را در بررسی «نحوه‌ی ارتباط ما» با آثار هنری آشکار می‌کند؟ من معتقدم چنین پژوهشی، ساختار فرهنگی پنهانی را آشکار می‌کند که از جانب نظریه‌ی نهادی هنر تصور می‌شود. نظریه‌ی نهادی، تبیینی از ساختار فرهنگی است که در درون آن آثار هنری خلق می‌شوند و به کار می‌آیند و خود این ساختار برحسب تنوعی از نقش‌های فرهنگی مشخص می‌شود.

به‌هر حال، حتی اگر انسان‌شناسان فرهنگی نتوانند ساختار فرهنگی‌ای را که نظریه‌ی نهادی توصیف کرده است بیابند، من باور دارم که آنها ساختاری بسیار مشابه با آن را خواهند یافت. یعنی آنها ساختار عامی را خواهند یافت که پنج نکته‌ی من، که به‌عنوان تعاریف در مقاله‌ی «حیطه‌ی هنر» ارائه کرده‌ام، می‌تواند تبیینی چکیده از آن باشد. پنج نکته عبارت‌اند از:

۱. هنرمند کسی است که به‌گونه‌ای خردمندانه در خلق اثر هنری مشارکت می‌کند.

۲. اثر هنری، واقعیتی هنری است که به‌گونه‌ای ایجاد و خلق شده است که در معرض دید تمامی اعضای جهان هنر قرار دارد.

۳. تمامی اعضای [جهان هنر]، مجموعه‌ای از افرادند که عضوهای آن به‌نحوی می‌توانند ابژه‌ای را که در معرض دید آنها قرار دارد، درک کنند.

۴. جهان هنر، کلیت تمام نظام‌های جهان هنر است.

۵. هر نظام جهان هنر، چهارچوبی برای معرفی یک اثر هنری از سوی هنرمند به کل اعضای جهان است.[۳۸]

ساختاری که توسط این پنج مؤلفه مطرح می‌شود، چیزی خواهد بود که ماهیت فرهنگی نهادی را تشکیل خواهد داد که در درون آن هنر وجود دارد. و نکته (تعریف) دوم، چیزی است که می‌تواند به‌عنوان گزاره‌ای درباره‌ی ماهیت فرهنگی اثر هنری تلقی شود ــ گزاره‌ای که هنر با ویژگی پیچیده‌ای تعریف می‌کند: واقعیتی هنری که به‌گونه‌ای خلق شده است که در معرض دید تمامی اعضای جهان هنر قرار دارد.

****

فرض کنید استدلال این است که گزاره‌ی «اثر هنری واقعیتی هنری است که به‌گونه‌ای خلق شده که در معرض دید تمامی اعضای جهان هنر قرار دارد» ماهیت فرهنگی هنر را به چنگ می‌آورد؛ زیرا این گزاره از پژوهش انسان‌شناسان در درون ساختار فرهنگی به دست آمده است. آیا این بدین معنا خواهد بود که مفهوم «اثر هنری» را بیان می‌کند؟ وقتی که کارنی رویکرد دال محض به «اثر هنری» را به کار می‌برد، نتیجه می‌گیرد که «اثر هنری» دارای مفهوم نیست. با وجود این، چیزی را که کارنی درباره‌ی «مرد مجرد» می‌گوید به یاد آورید؛ او می‌گوید این واژه مفهوم دارد. پس کارنی با کلماتی مثل «مرد مجرد» به‌شیوه‌ای متفاوت از کلماتی مثل «طلا» رفتار می‌کند. وی تبیینی از این که چرا «مرد مجرد» متفاوت از «طلا» است ارائه نمی‌کند، و در مقاله‌اش نیز چیزی وجود ندارد که وی را به این امر ملزم کند. با وجود این، من مدعی‌ام که آنچه «رویکرد مصداقی» می‌نامم می‌تواند درمورد «اثر هنری» به کار رود و سعی کرده‌ام تا آن را درمورد «مرد مجرد» هم به کار ببرم. پس من حداقل نیاز دارم نشان دهم که اگر بتوان رویکرد مصداقی را برای «مرد مجرد» به کار برد، چگونه «مرد مجرد» دارای مفهوم خواهد بود.

در واقع من با کارنی موافقم که «مرد مجرد» به‌معنای مرد بالغی است که قبلاً ازدواج نکرده است، و اضافه می‌کنم که مرد بالغ بودن و ازدواج نکردن، ماهیت فرهنگی نهفته و اساسی مردان مجرد است. پس ماهیت مردان مجرد (که از رویکرد مصداقی به دست آمده است) چه تفاوتی با ماهیت طلا (که از رویکرد دال محض اخذ شده است) خواهد داشت؟ و چگونه مورد «مرد مجرد» متفاوت از «طلا» خواهد بود به‌طوری که «مرد مجرد» بتواند دارای یک مفهوم باشد و «طلا» از چنین مفهومی برخوردار نباشد؟

در وهله‌ی نخست اجازه دهید که چگونگی تفاوت ماهیت مردان مجرد با ماهیت طلا را در نظر بگیریم. اول این که ماهیت مردان مجرد، ماهیتی فرهنگی است، یعنی جایگاهی فرهنگی دارد. البته «مجردبودن» جایگاه و اعتبار حقوقی ندارد بلکه با [مقوله‌ی] ازدواج مرتبط است و از آن مشتق شده است، مقوله‌ای که موضوعی قانونی است ــ یعنی پدیده‌ای فرهنگی است که به‌طور رسمی تصویب شده است. ازدواج شیوه‌ای فرهنگی (حقوقی) برای سازمان دادن جنبه‌ی محوری از زندگی انسان‌ها است. مجردبودن شیوه‌ای فرهنگی (غیر حقوقی) برای سازمان‌دادن جنبه‌هایی از زندگی مردان است ــ به‌عنوان مثال، برخی از مردان چگونه و تحت چه شرایطی به ضیافت شام دعوت می‌شوند. از

سوی دیگر، طلا ماهیت فرهنگی ندارد، بلکه ماهیتی فیزیکی دارد. اگر هیچ فرهنگی وجود نداشته باشد، طلا، طلا خواهد بود. اما بدون فرهنگ و در واقع بدون فرهنگِ ازدواج، مردان مجرد وجود نخواهند داشت. ما تسلط و کنترلی بر ماهیت طلا نداریم، اما بر ماهیت امور فرهنگی کنترل و تسلط داریم و این موضوعی پیچیده است.

تفاوت مهم دیگری میان ماهیت طلا و ماهیت مردان مجرد، وجود دارد. یک نمونه‌ی خاص از طلا در جهان واقعی (عنصری با عدد اتمی ۷۹) در تمام جهان‌های ممکن طلا خواهد بود، یعنی نمونه‌ی خاصی از طلا ضرورتاً عنصری با عدد اتمی ۷۹ است. برعکس، مرد مجرد خاصی مانند آدم در جهان واقعی می‌تواند مردی متأهل در برخی از جهان‌های ممکن باشد و درنتیجه در تمام جهان‌های ممکن مرد مجرد نباشد، یعنی مرد مجرد مثل آدم ضرورتاً مرد مجرد نیست. طلابودن، ماهیتی است که می‌توان آن را ماهیتی ذاتی نامید، اما مجردبودن ماهیتی است که فرد از طریق سازگاری با یک زمینه‌ی فرهنگی به دست می‌آورد. لازم به ذکر است که در این موقتی‌بودن، آثار هنری خاص مشابه مردان مجردند. به‌عنوان مثال، ابژه‌ی فیزیکی خاص که در جهان واقعی، اثر هنری ـ نمایشی است ممکن است در برخی از جهان‌های ممکن اثری هنری نباشد، زیرا چنین جهان ممکنی فاقد نهاد فرهنگی هنر است و آنگاه ابژه‌ی فیزیکی خاص صرفاً یک بازنمایی خواهد بود. بنابراین اثر هنری خاص در جهان واقعی ضرورتاً یک اثر هنری نیست.

دوم آن که، برای کشف (یا شناخت) ماهیت مردان مجرد، تقسیم خردمندانه‌ای از کار که برای کشف طلا به‌واسطه‌ی متخصصان لازم است، مورد نیاز نیست. طلا ماهیتی نهفته و پنهان دارد که برای کشف آن نیازمند افرادی با مهارت‌های بسیار بالا ــ فیزیک‌دانان، شیمی‌دانان و نظایر آن ــ هستیم. ماهیت مردان مجرد، اگرچه از این جهت نهفته است که پدیده‌ای فرهنگی است [یعنی به‌لحاظ فرهنگی به وجود آمده است]، عملاً برای هر کسی شناخته شده و ماهیت آن آشکار است، نه پنهان. حال توجه کنید که چگونه «مرد مجرد» متفاوت از طلا است. اول آن که، «مرد مجرد» واژه‌ای فرهنگی است که به‌نحوی از واژه‌ی فرهنگی «متأهل» مشتق شده است، هرچند که این واژه متضمن واژه‌های زیست‌شناختی «بالغ» (که می‌توان با مشخص‌کردن سن خاص محتوایی فرهنگی به دست آورد) و مرد باشد. طلا نه واژه‌ای فرهنگی، بلکه ابژه‌ای فیزیکی است ــ یعنی به اشیایی با ماهیت فیزیکی اشاره می‌کند.

دوم آن که «مرد مجرد» به واژه‌های فنی، که بنا به شرط دارای معنای معینی هستند، شباهت دارد. درمورد واژه‌های فنی، افرادی خاص قید و شرطی را مطرح می‌کنند؛ اما درمورد کلماتی مثل «مرد مجرد»، فرهنگ است که «قید و شرط» می‌گذارد یا چیزی مثل شرط‌گذاری را مطرح می‌کند که می‌تواند رأی و حکم فرهنگی نامیده شود. ماهیت دقیق این حکم و تعیین مبهم است و به‌علاوه روش [صدور] احکام متنوع احتمالاً درمورد واژه‌های فرهنگی گوناگون، متفاوت خواهد بود. تعیین فرهنگی معنای کلمات فرهنگی دقیقاً با این واقعیت هم‌بسته است که ما از کنترل بر ماهیت مسائل فرهنگی برخورداریم.

رابطه‌ای عمیق میان «مرد مجرد» و ماهیت مردان مجرد وجود دارد ــ نوعی تشابه و انطباق که در آن مفهوم «مرد مجرد» و ماهیت عضوهای مصداق «مرد مجرد» به‌واسطه‌ی فرهنگ ما به‌شیوه‌ای تعیین می‌شود که به‌لحاظ منطقی همایند است. کلمه‌ی «مرد مجرد» (و تعریف آن) و ماهیت مردان مجرد یک نوع شیء هستند، یعنی هردو آنها محصولات فرهنگی‌اند. هر دوی آنها محصولات یکسان و نمایان‌گر نحوه‌ی سازمان‌دهی شیوه‌های مبهم پیچیده‌ی حیات زبان‌شناختی و رفتاری ما هستند. «طلا» و ماهیت طلا فاقد این رابطه‌ی عمیق و نمایان‌گر است. ما در اجرا و حفظ ماهیت‌های فرهنگی امور مختلف، که مجرد بودن نمونه‌ی عمده‌ای از آن است، مشارکت می‌ورزیم؛ این‌ها انواع فرهنگی هستند. ما، در قیاس با آن، دارای چنین رابطه‌ی نزدیک و عمیقی با ماهیت‌های انواع طبیعی نیستیم.

اتمیان یونانی فاقد کلام درمورد طلا به‌درستی سخن می‌گفتند. افلاطونیان در مسیر درستی گام برمی‌داشتند اگر توجه خود را به واژه‌های ظاهری مثل «مرد مجرد» معطوف می‌داشتند؛ با وجود این، آنها می‌بایست توجه خود را نه‌تنها به شهود عقلانی صور که در آن هر نوع شیء‌ای بنابه فرض مشارکت می‌ورزد، بلکه به فهم و درک مشارکت ما در اعمال فرهنگی‌ای که متضمن واژه‌های ظاهری و آشکار است، معطوف می‌شوند. من معتقدم که واژه‌ی فرهنگی «اثر هنری» مانند واژه‌ی فرهنگی «مرد مجرد» است و شبیه واژه‌ی فیزیکی «طلا» نیست. رابطه‌ی فرهنگی عمیقی میان «اثر هنری» و ماهیت اثر هنری وجود دارد که انسان‌شناسان فرهنگی ما می‌توانند آنها را کشف کنند، از آن جهت که این ماهیت می‌تواند تبدیل به تعریف «اثر هنری» شود. امیدوارم به این کشف نایل شویم که چنین تعریفی، همان تعریف نهادی من است.

*این مقاله ترجمه‌ی دو فصل اول و دوم کتاب زیر است:

Dickie, G. *Art and Value*, (Blackwell, 2001).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها:

1. Beardsley, Monroe. "In Defense of Aesthetic Value." *Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association*, Newark. Del. American Philosophical Association, p. 729 (1979).

2. Nagel, Earnest. "Review of Philosophy in a New key," *Journal of Philosophy*, **40**, pp. 323-9 (1943).

3. Langer, Susanne. *Problems of Art* (New york: Scribner's, 1957), p. 126.

4. Danto, Arthur. "The Artworld", *Journal of Philosophy*, **61**, pp. 571-84 (1964).

5. Danto, Arthur. "Artworks and Real Things," *theoria*, **39**, pp. 1-17 (1973); "The Transfiguration of the Commonplace," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, **33**, pp. 139-48 (1974).

6. Danto, Arthur. *The Transfiguration of the Commonplace* (Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1981), p. 212.

7. Danto, Arthur. "Artwords and Real Things." *Theoria*, **39**, p. 15 (1973).

۸ برای مشخص شدن عنصر نظریه‌ی بعدی دانتو، ر.ک.:

8. Noël Carroll's "Essence, Expression, and History," in *Danto and his Critics*. ed. Mark Rollins (Cambridge, MA: Blackwell, 1993), pp. 99-100.

9. Dickie, G. "Defining Art." *The American Philosophical Quarterly*, **61**, pp. 253-6 (1969).

10. Dickie, G. *The Art Circle* (New York: Haven, 1984), p. 80.

11. Devies, Stephen. *Definitions of Art* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1991), pp. 243.

درمورد شرحی مبسوط از دیدگاه دیویس، ر.ک. به مقاله‌ام با عنوان:

Art: function or Procedure -- Nature or Culture?" *Ibid*. pp. 21-22.

12. Levinson, Jerrold. "Extending Art Histotically," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, **51** p. 411 (1993).

درمورد شرحی مبسوط از دیدگاه لوینسون، ر.ک. به مقاله‌ام با عنوان:

Art: Function or Procedure -- Nature or Culture? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, **55**, pp. 22-4 (1993).

۱۳. در همین‌جا از سوزان کانینگهام و روث مارکوس به‌خاطر مطالعه و اظهارنظر درمورد روایت‌های اولیه‌ی این قسمت تشکر می‌کنم.

۱۴. در عصر یونان باستان شاید این علیت، علیت کافی نامیده می‌شد.

۱۵. در عصر یونان باستان این عامل ممکن است علیت صوری نامیده شده باشد.

۱۶. این رویکرد از اثر مشهود کریپکی و پانتام اخذ شده است.

17. Carney, James. "Defining Art", *British Journal of Aesthetics*, **15**, pp. 191-206 (1975), and "Akripkean Approach to Aesthetics theories", *British Journal of Aesthetics*, **22**, pp. 150-7 (1982).

۱۸. همان، «تعریف هنر»، ص. ۲۰۰.

۱۹. همان، ص. ۲۰۱.

۲۰. همان، ص. ۲۰۰.

۲۱. همان، ص. ۲۰۰.

22. kivy, Peter. "Aesthetic Concepts: Some Fresh Considerations", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, **37**, pp. 423-32 (1979).

۲۳. همان، ص. ۴۳۰.

24. Leddy, T. "Rigid Designation in Defining Art", *The Journal of Aesthetics and Atr Criticism*, **45**, pp. 263-72 (1987).

۲۵. همان، ص. ۲۶۴.

۲۶. همان، تعریف هنر، ص. ۲۰۱.

27. Wolheim, Richared. *Painting as an Art* (NJ: Princeton University Press, 1989), pp. 14-15.

28. Dickie, George. "An Artistic Misunderstanding", *The Jaurnal of Aesthetics and Art Criticism*, **51**, pp. 69-71 (1993).

29. Dickie, George. "Art: Function or Procedure -- Nature or Culture?" *The Journal of Aesthetics and Art Crilicism*, **55**, pp. 25-8 (1997).

۳۰. ن.ک.: جان سرل، ساختار واقعیت اجتماعی (New York: Simon, Schuster, 1997)

۳۱. کارنی، «تعریف هنر». ص. ۱۹۹.

۳۲. برای بحث درباره‌ی نظریه‌های نوع فرهنگی و نوع طبیعی هنر، ن.ک.:

Dickie, "Art: Function or Procedure -- Nature or Culture?" pp. 25-28.

33. Dutlon, Dennis. "But They Dont Have Our Concept of Art", in *Theories of Art Today*, ed. Noël Carroll (Uneversity of Wisconsin Press, 2000), pp. 217-238.

۳۴. تمایز میان ویژگی‌های نمایشی و غیر نمایشی هنر اولین‌بار توسط ماریک ماندلباوم در مقاله‌ی زیر مطرح و استفاده شد:

"Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts", *American Philosophical Quartetly*, **2**, pp. 219-28 (1965).

۳۵. ر.ک. مقاله‌ام با عنوان:

"Tale of Two Artworlds," in *Danto and His critics*, ed. Mark Rollins (Oxford: Blackwell Publishers, 1993), pp. 76-7 and Noel Crroll's "Essence, Expression, and History," pp. 79-106.

36. Beardsley, Monroe. "In Defense of Aesthetic Value," *Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association* (Newark, Del: American Philosophical Association, 1979), p. 729; Monroe Beardsley, "Redefining Art," *The Aesthetic Point of View: Selected Essays*, ed. M.J. Wreen and D.M. Callen (Cornell University Press), p. 299.

37. Dickie, G. "Art: Function or Procedure - Nature or Culture," pp. 22-4.

38. George Dickie, *The Art Circle* (Evanston, Il.: Chicago Spectrum Press, 1997), pp. 80-2; Originally published in 1984.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی