Vol. 4, Series. 12, No. 3, Autumn 2025/ 79 - 95
doi: https://doi.org/10.22083/ssa.2026.558242.1102

A Reflection on the Relationship Between Art and Crafts

Reza Mirmobin, *PhD in Philosophy of Art, soore university, Tehran, Iran.*
Email: r.mirmobin@yahoo.com

Extended Abstract

Introduction: This article addresses the persistent, yet under-theorized, tension between handicraft production and the institutional definitions of fine art. While handicraft objects occupy a central space in cultural heritage, they remain marginalized within aesthetic philosophy, often relegated to the realm of mere utility. This study bridges this research gap by critically evaluating whether three seminal aesthetic frameworks-Kantian transcendental idealism, Deweyan pragmatism, and Dickie's institutional theory-can accommodate the ontological status of handicrafts.

Methods: This study employs a critical philosophical analysis of three major aesthetic frameworks. Each theory is examined on its own terms through close reading of primary and secondary sources. The evaluation criteria focus on whether each framework can logically and consistently classify handicraft objects as potential candidates for fine art status. Special attention is given to each theory's treatment of utility, practical ends, aesthetic experience, and institutional recognition. Additionally, the study incorporates a case-based analysis using non-Western craft traditions, particularly Iranian handicrafts, to test the cross-cultural applicability of these Western-centric theories.

Findings: The analysis yields three principal findings. First, Kantian aesthetics, by prioritizing disinterestedness and the rejection of practical ends, inherently excludes handicrafts from the category of fine art, rendering them merely dependent appendages to architecture. Second, while Dewey's notion of 'aesthetic experience' appears ostensibly inclusive, a closer critique reveals fundamental ambiguity: his framework ultimately fails to reconcile the practical, goal-oriented nature of craft with the ideal of beauty. Third, Dickie's institutional theory, despite its apparent flexibility, relies on a sophisticated 'artworld' public that poses a structural barrier for non-Western craft traditions, such as those in Iran, which often lack formalized institutional support systems comparable to Western museums and galleries.

Conclusion: The article concludes that the exclusion of handicrafts from the art domain is not an ontological necessity but rather a limitation of the Eurocentric paradigms that dominate art theory. By highlighting these theoretical failures, the study offers a critical implication: the integration of handicrafts

into the realm of art requires a fundamental expansion of current aesthetic theories-one that moves beyond the binary of ‘art vs. utility’ toward a more inclusive, practice-based conceptualization of the artwork. Future research should focus on constructing alternative theoretical models grounded in non-Western craft traditions themselves rather than forcing them into existing Eurocentric categories.

Keywords: Art, Handicrafts, Kant’s aesthetics, Dewey’s pragmatism, Dickie’s institutional theory

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فصلنامه مطالعات هنر
سال ۴ / شماره ۳/ شماره مسلسل ۱۲ / پاییز ۱۴۰۴/ ۹۵ ـ ۷۹
Vol. 4, Series. 12, No. 3, Autumn 2025/ 79 - 95
doi: https://doi.org/10.22083/ssa.2026.558242.1102

تأملی بر نسبت هنر با صنایع‌دستی

رضا میرمبین[1]

چکیده

مباحث مربوط به دامنهٔ مصادیق هنر و راهیابی محصولات صنایع‌دستی به این دامنه، یکی از مهم‌ترین موضوعاتی است که بسیاری از اذهان را به خود مشغول داشته و نظرات فراوانی را به خود اختصاص داده است. توجه به فلسفهٔ هنر و زیبایی‌شناسی برای بررسی این مسئله یا حداقل امکان‌سنجی آن یکی از امکانات قابل‌اتکا در این عرصه محسوب می‌شوند. اندیشه‌ها و فلسفه‌های مطرحی وجود دارند که می‌توان با استفاده از آن‌ها به این مباحث پرداخت یا حداقل میزان جدی بودن و عدم امکان راه‌حلی قطعی در کوتاه‌مدت را مشخص ساخت. مقالهٔ حاضر بر آن است تا پیش از آغاز بحث زیبایی‌شناسی، با یک نگاه بسیار کوتاه زبان‌شناختی در خصوص هنر و صنایع‌دستی، با اندیشهٔ سه فلسفهٔ مطرح در سه دورهٔ زمانی نسبت این دو را با یکدیگر مورد واکاوی قرار داده و امکان ورود محصولات صنایع‌دستی به حیطهٔ مصادیق هنری را از این سه منظر بررسی نماید. در ابتدا بر اساس نظریهٔ زیبایی‌شناسی ایمانوئل کانت این موضوع موردمطالعه قرار می‌گیرد و در گام بعد، طبق مبانی پراگماتیسم جان دیویی روی این موضوع بحث می‌شود. سپس از زاویهٔ نگاه نظریهٔ نهادی جرج دیکی روی موضوع تمرکز شده و در پایان، نتایج حاصله ارائه می‌گردد.

واژگان کلیدی

هنر، صنایع‌دستی، زیبایی‌شناسی کانت، پراگماتیسم دیویی، نظریهٔ نهادی دیکی.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۸/۱۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۹/۲۷

۱. دکتری فلسفه هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.
r.mirmobin@yahoo.com

مقدمه

زیست فکری گذشتگان از هر لحاظ با انسان مدرن متفاوت است. این حکم به‌هیچ‌عنوان ارزش‌گذارانه نیست و بحث شیفتگی یا تنفر در آن راه ندارد؛ اما علم به این موضوع، امری ضروری است، زیرا بدون توجه به آن، گذشته را فهم نمی‌کنیم، بلکه آن را طبق سازوکار ذهنمان می‌سازیم و بعد ساختهٔ خودمان را می‌فهمیم. ساخته‌ای که با واقعیت فرسنگ‌ها فاصله دارد (پالمر، ۱۳۹۱، ۲۰۶-۲۰۵). بارزترین مصداق این جهان سازی، فیلم‌های سینمایی تاریخی هستند که با اهداف تجاری ساخته می‌شوند و اغلب می‌کوشند انسان‌های گذشته را فقط ازلحاظ پوشاک و معماری با امروزیان متفاوت نشان دهند و طوری وانمود کنند که گویا زیست فکری امروز عیناً در امتداد همان اندیشه‌ای است که درگذشته جریان داشته است؛ اما درواقع چنین نیست. این موضع در خصوص هنر و صناعات بشری نیز کاملاً صدق می‌کند.

سخن راندن در خصوص مباحثی نظیر صنایع‌دستی و هنر هم از این قاعده مستثنا نیست و بسیاری معتقدند نگاهی که امروز به دو مقولهٔ مذکور وجود دارد، همواره همین‌گونه بوده و آن‌ها را دارای ذاتی لایتغیر می‌پندارند. صنایع‌دستی و صنعتگرانی که به تولید محصولات آن اشتغال دارند، حقیقتی هستند غیرقابل کتمان و افزایش روزافزون ارزش واژهٔ هنر و همچنین کاهش سختگیری ورود به این عرصه، بسیاری از فعالان صنایع‌دستی را بر آن داشته تا خواستار دریافت عنوان «هنرمند» و استفاده از مزایای آن، به‌ویژه در زمینه‌های فرهنگی باشند. این در حالی است که جامعهٔ هنری، علی‌الخصوص هنرهای تجسمی رغبت چندانی به هنر دانستن صنایع‌دستی که ارتباط وثیقی با مهارت‌محوری دارد، نشان نمی‌دهد. البته نمی‌توان منکر اهمیت صنایع‌دستی، به‌ویژه در زمینه‌های اقتصادی مانند اشتغال و درآمدزایی، حتی در عرصه‌های جهانی شد (نک به لاکمن، ۱۳۹۶)؛ اما موضوع هنر، امری است که **الزاماً** با امور اقتصادی ارتباط ندارد و نمی‌توان چنین شاخصه‌ای را برای آن به‌عنوان الزام قطعی در نظر گرفت.

با توجه به نیاز به بافتار[1]ی گسترده‌تر از اقتصاد یا مباحث فنی و تکنیکی برای روشن شدن این موضوع، نظریات فلسفی و هنریِ مطرح، گزینهٔ مناسبی به نظر می‌رسند تا ببینیم اگر عینک آن‌ها را بر چشم زنیم، این مسئله را چگونه می‌بینیم و اگر از روش آنان استفاده کنیم، چه نتایجی به بار خواهد آمد؛ بنابراین نوشتار حاضر بر آن است تا با بررسی مقولهٔ هنر و صنایع‌دستی در چهار بافتارِ دیدگاه ایران باستان، نظریهٔ زیباشناسی ایمانوئل کانت[2]، پراگماتیسم[3] با تکیه‌بر نظریهٔ جان دیویی[4] و نظریهٔ نهادی[5] جرج دیکی[6] این امر را موردبررسی قرار داده و بکوشد نسبت میان صنایع‌دستی و هنر را از دیدگاه‌های مذکور مورد کاوش قرار دهد.

1. Context
2. Immanuel Kant
3. Pragmatism
4. John Dewey
5. Institutional theory
6. George Dickie

اما قبل از آغاز بحث ذکر یک نکته، اهمیت وافر دارد؛ تفاوت معنای هنر در بافتار فرهنگی- تاریخی ایران و غرب. آنچه در مغرب‌زمین به‌عنوان Art شهرت یافته، به‌طور خاص بر هنرهای زیبا[1] دلالت می‌کند. این دیدگاه با کتاب *هنرهای زیبا تحویل شده به اصلی* واحد اثر شارل باتو رسمیت یافت. او با تشخص دادن هنری به نقاشی، مجسمه‌سازی، شعر، موسیقی و رقص به پیوند دیدینهٔ هنرمندان با مهارت‌ها و تولیدات عمدتاً دستی پایان بخشید (رامین، ۱۳۹۰: ۶۹- ۶۸) لیکن در ایران، واژهٔ «هنر» معنایی دوگانه دارد. از یک‌سو، به جمیع فضایل و مهارت‌های و قابلیت‌ها هنر گفته می‌شود و حتی مواردی مانند آشپزی و رانندگی را در برمی‌گیرد؛ اما از سوی دیگر، تحت تأثیر نگاه غربی و به‌خصوص در جوامع دانشگاهی، به همان مصادیق هفتگانه اطلاق می‌گردد و کوشش به عمل می‌آید برخی از رشته‌ها نیز به این محفل راه یابند. باید توجه داشت که در نوشتار حاضر منظور از هنر، هنرهای زیبا هستند و جنبهٔ عام هنر در زبان فارسی را در برنمی‌گیرند.

۲. نسبت هنر و صنایع‌دستی در ایران باستان

در اغلب جوامع و تمدن‌های گذشتهٔ بشری، تقسیم‌بندی میان هنر[2] و مهارت[3]، آن‌گونه که امروز میان هنرهای زیبا[4] و هنرهای کاربردی[5] یا هنرهای مفید[6] یا صنایع‌دستی[7] به‌عنوان دست‌ساخته‌های[8] مهارت‌محور دیده می‌شود؛ وجود نداشت.

در کتیبه‌های فارسی باستان که متون دولتی عصر هخامنشی به شمار می‌آیند به‌هیچ‌عنوان میان آن‌کسانی که ما امروز هنرمند و صنعتگر می‌خوانیم، تفاوتی به چشم نمی‌خورد. در کتیبه‌ای که داریوش اول هخامنشی به مناسبت احداث کاخی در شوش دستور حجاری آن را داده و در میان کتیبه‌های فارسی باستان با عنوان اختصاری «DSf»[9] شناخته می‌شود (Kent, 1953: 142) از بند ۴۹ تا ۵۵ آمده: «مردان زرگری که با زر کار کردند، آنان مادی و مصری بودند. مردانی که با چوب کار کردند، آنان ساردی و مصری بودند. مردانی که با آجر پخته شده کار کردند، آنان بابِلی بودند. مردانی که دیوار آرایی کردند، آنان مادی و مصری بودند» (Kent, 1953, 143: 144)؛ یعنی در آن دوره تفاوتی میان هنر و صنعت به معنای امروزی وجود نداشته است؛ زیرا «مردانی که با چوب کار کردند» که در زبان فارسی باستان به‌صورت «martiyā:tyaiy:dā-ruv:akunavaša» (Kent, ۱۹۵۳: ۱۴۳) نوشته می‌شود با «مردانی که دیوار آرایی کردند» که در فارسی باستان به‌صورت «martiyā:tyaiy:didām:apiθa» (Kent,

1. Fine arts
2. Art
3. Craft
4. Fine arts
5. Apply arts
6. Useful arts
7. Handicrafts
8. Handmades
9. Darius, Susa F.

1953: 143) نوشته می‌شود، هیچ تفاوتی وجود ندارد. لازم به ذکر است که فعل apiθa از ریشهٔ paiθ- مشتق شده که به معنای «بریدن، حکاکی کردن و آراستن و زینت کردن» است (Kent, ۱۹۵۳: ۱۹۴) و در زبان اوستایی به‌صورت paēs- آمده که به معنای «رنگ کردن و زینت دادن» است (Bartholomae, 1904: 817) و تمامی این موارد نشان از ردپای نقاشی و تزئین در این ریشه و افعال مشتق از آن دارد.

نمی‌توان از ایران باستان سخن گفت و ذکری از اوستا به میان نیاورد. در این کتاب، واژهٔ هنر به‌صورت hunara- در معانی «قادر بودن و بلد بودن»[1] و «استادی»[2]؛ «مهارت»[3]، «زبردستی و کارآیی»[4] و «قابلیت و شایستگی»[5]؛ و «ارزش شخصی»[6] به کار رفته است[7] (Bartholomae, 1904: 1831).

در یونان باستان نیز وضع به همین منوال بوده و تمام ساخته‌های انسانی اعم از نجاری و نقاشی یکسان محسوب می‌شده است. برای نمونه افلاطون در آثار خود نقاشی، پیکره‌سازی، معماری، حماسه، غزل و شعر نمایشی را تماماً ذیل اصطلاح technē (تخنه) به معنای «صناعت» گرد می‌آورد. (نک به بیردزلی، ۱۳۹۱: ۳-۲).

۳. نسبت هنر و صنایع دستی بر اساس نظریهٔ زیباشناسی ایمانوئل کانت

در اواخر قرون‌وسطی طوفانی در جهان اندیشه در حال شکل گرفتن بود که طی سه مرحله، تمام مبانی گذشته را دستخوش تحولی بنیادین نمود و زمینه را برای ظهور مدرنیسم[8] مهیا ساخت؛ رنسانس[9]، رفرم[10] (نک به کاسیرر، ۱۳۹۳) و روشنگری[11] (نک به کاسیرر، ۱۳۸۹). عقل‌گرایی دکارتی[12] نهضتی را آغاز کرد که در کنار آراء و عقاید تجربه‌گرایی[13] انگلیسی میراث گرانبهای فلسفهٔ ایدئالیسم استعلایی[14] ایمانوئل کانت[15] را تشکیل داد و کانت طی سه گام عمده، در سه نقد عظیم خود تحت عناوین *نقد*

1. Können

۲. Kunst: با اینکه این واژه معنای هنر نیز می‌دهد، اما در اوستا به معنای خاص هنر، یعنی هنر زیبا به کار نرفته، بلکه در معنای عام استفاده شده است. در یسنه، هات ۴۳، بند ۵ آمده است: «ای مزدا اهوره! ترا پاک شناختم آنگاه که در سرآغاز آفرینش زندگی دیدمت] و دریافتم[که چگونه تا پایان گردش آفرینش، کردارها و گفتارها را با هنر خویش، مزد برنهاده‌ای: پاداش نیک برای نیکان و]سزای[بد برای بدان.» (اوستا، ۱۳۸۱، جلد ۱، ۴۰)

3. Kunstfertigkeit
4. Geschicklichkeit
5. Tüchtigkeit
6. Persönlicher Wert

۷. نکتهٔ جالب اینجا است که hunara- در اوستا، وندیداد، فرگرد ۱۳، بخش سوم، بند ۱۹ «توانایی» معنا می‌دهد: «ای دادارِ جهانِ استومند! ای اَشَوَن! کدام است سگی که باید آن را سگ ولگرد خواند؟ اهوره مزدا پاسخ داد: سگی است که هیچ یک از تواناییهای سگان دیگر را نشان نمی‌دهد و تنها در پی تن پروری است.» (اوستا، ۱۳۸۱، جلد ۲، ۸۰۲)
در اوستا فقط ۳ بار از این واژه استفاده شده که مورد اول در پانوشت شمارهٔ ۱۶ ذکر گردید. مورد دوم هم در همین پی نوشت ارائه شد. مورد سوم نیز در بخشی است با عنوان pursišnīhā که جزو ملحقات اوستا بوده اما در نسخه‌های چاپی امروزی موجود نیست و در بخش ۳۷f. آن، واژهٔ هنر به معنای «ارزش شخصی» به کار رفته است. (Bartholomae, ۱۸۳۱:۱۹۰۴)

8. modernism
9. renaissance
10. reform
11. enlightenment
12. cartesian rationalism
13. empiricism
14. transcendental idealism
15. Immanuel Kant

عقل محض[1]، *نقد عقل عملی*[2] و *نقد قوهٔ حکم*[3] مسیر تفکر و تفلسف بشری را تغییر داد (کاپلستون، ۱۳۸۹: ۲۸۷-۲۲۹).

مبانی فلسفهٔ کانت امری است بس مبسوط که این مقال را مجال آن نیست (نک به کورنر، ۱۳۸۹ و هارتناک، ۱۳۹۴)، اما نمی‌توان از تعریفی که این فیلسوف از زیبایی ارائه داده و بعدها به هنر تعمیم داده شده، گذشت. کانت امر زیبا را طی چهار دقیقه[4] تبیین می‌کند که بدین شرح است: تبیین حاصل از دقیقهٔ اول: «ذوق، قوهٔ داوری دربارهٔ یک عین]یا اُبژه[یا یک شیوهٔ تصور]یا بازنمایی[آن از طریق رضایت یا عدم رضایت، *بدون هر علاقه‌ای* است» (کانت، ۱۳۹۲: ۱۰۹).

تبیین حاصل از دقیقهٔ دوم: «زیبا چیزی است که بدون]نیاز به[مفهوم، به نحو کلی خوشایند است» (کانت، ۱۳۹۲: ۱۲۲).

تبیین حاصل از دقیقهٔ سوم: «*زیبایی*، صورت *غایت‌مندی* یک عین]یا اُبژه[است تا جایی که این صورت *بدون تصور غایتی*، در عین دریافت شود» (کانت، ۱۳۹۲: ۱۴۵).

تبیین حاصل از دقیقهٔ چهارم: «*زیبا* چیزی است که بدون هیچ مفهومی به‌مثابه متعلَّق رضایتی *ضروری* شناخته می‌شود» (کانت، ۱۳۹۲: ۱۵۰).

به‌طور ساده‌تر می‌توان این تبیین‌ها را بدین صورت تجمیع کرد و در قالب یک تعریف ارائه داد: «زیبا آن است که لذتی بیافریند رها از بهره و سود، بی‌مفهوم و همگانی که چون غایتی بی‌هدف باشد» (احمدی، ۱۳۹۱،۸۱). ولی این تعریف در نخستین نگاه دافعهٔ زیادی برای کسانی که با فلسفهٔ این فیلسوف آشنایی ندارند ایجاد می‌نماید.

بحث **لذت** که مشخص است و علمی حضوری محسوب می‌شود. **رها از بهره و سود** ریشه در بحث کانت پیرامون اخلاق و عقل عملی دارد و طبق آن، لذت زیبایی نباید به سبب هیچ سود یا منفعتی- چه عاطفی و چه مفهومی- ایجاد شود؛ یعنی زیبایی فقط به‌واسطهٔ دریافت محسوسات باشد و نه نتایج معقول مانند بزرگواری، عطوفت مادری و...، زیرا آن‌ها ازنظر کانت زیبا نیستند، بلکه والایند (نک به کانت، ۱۳۹۲: ۲۰۴-۱۵۶). هنگامی‌که قید **بی‌مفهوم** وارد این تعریف می‌شود مبانی نقد اول وی به میان می‌آید (نک به هارتناک، ۱۳۹۴). یعنی احکام زیبایی‌شناسی مربوط به فاهمه[5] نمی‌شوند، پس تعیُّنی[6] نیستند. این احکام به ذوق[7] ارتباط دارند و تأملی[8] هستند (Ginsborg, ۲۰۱۳). **همگانی بودن** زیبایی نیز بر کلی[9] و ضروری[10] بودن آن تأکید دارد؛ یعنی این احکام در هر زمان و مکان و نزد هرکس صادق است. **غایت بی‌هدف** نیز

1. Critique of pure reason
2. Critique of practical reason
3. Critique ofJudgment
4. Moment
5. Understanding
6. Determinative
7. Taste
8. Reflective
9. Universal
10. Necessary

امری است که همچنان بر عدم کاربرد و فقدان سود و نبود چشم‌انداز و انتظار تأکید دارد. به‌عبارت‌دیگر، تمامی موارد فوق بر یک نکتهٔ مشترک تأکید دارند و آن **بی‌طرفی** است؛ یعنی زیبایی باید کاملاً و از هر نظر بی‌طرف باشد تا بتواند زیبایی باشد. در غیر این صورت، دیگر زیبایی نیست، بلکه والایی است. این فرمولی است که تأثیری ژرف بر زیبایی‌شناسی و حتی فلسفهٔ هنر مدرن نهاد و شاید بتوان آن را اصلی‌ترین رکن این دو در عصر مدرن دانست. به همین دلیل است که کنش‌هایی مانند آشپزی در چنین زمینه‌ای نمی‌توانند عنوان «هنر» را به خود اختصاص دهند؛ زیرا آشپزی بالذات برای رفع نیاز گرسنگی و تداوم حیات به کار می‌رود و به‌هیچ‌عنوان نمی‌توان اصل بی‌طرفی را در آن لحاظ کرد. از سوی دیگر همواره دو حس بینایی و شنوایی عامل اصلی دریافت هنر بوده‌اند و حواس دیگر مانند چشایی و بویایی وارد این حیطه نشده‌اند. حس لامسه نیز دو جنبه دارد و گاه در خصوص مجسمه‌سازی می‌تواند به دریافت حسی از اثر هنری کمک نماید، اما در هنرهای دیگر مانند شعر و ادبیات، نقاشی، موسیقی، تئاتر و... نمی‌تواند ورود کند.

این اندیشه و تفکر مندرج در کتاب *زیباشناسی الکساندر* بومگارتن[1] موجب گردید در قرن هجدهم شخصی به نام شارل باتو[2] در کتاب خود با عنوان *هنرهای زیبا تحویل شده به اصلی واحد*[3] اقدام به تقسیم‌بندی هنر به دو حیطهٔ هنرهای زیبا و هنرهای کاربردی یا هنرهای مفید نماید (هرینگتون، ۱۳۹۰: ۶۹-۶۸). با توجه به تقسیم‌بندی‌های هنر توسط فیلسوفانی مانند هگل (معماری، مجسمه‌سازی، نقاشی، موسیقی و شعر) (Houlgate, 2009) و آراء و عقاید شارل باتو و پیروان او، هنرهای زیبا به‌عنوان آثاری که شأنیت واقعی هنری دارند پذیرفته شدند، یعنی آثاری که فاقد کاربرد باشند تا بتوانند به اصل بی‌طرفی وفادار بمانند؛ اما هنرهای کاربردی یا هنرهای مفید به‌مرور بدل به صنایع‌دستی و فنونِ مهارت‌محور شدند و ازآنجاکه ماهیتاً کاربردی بودند- یعنی فلسفهٔ وجودیِ آن‌ها از آغاز کاربرد بود و نه زیبایی- از دایرهٔ هنر خارج شدند. یک نکتهٔ بسیار مهم در این رابطه وجود دارد که ممکن است اعتراض برخی نکته سنجان را برانگیزاند. کانت در نقد سوم خود اذعان می‌دارد «البته کلیهٔ اثاث خانه (کارهای نجاری و اشیا مصرفی و نظیر آن‌ها) می‌تواند در زمرهٔ این هنر]که منظور، هنر معماری است[شمرده شود، زیرا مناسبت یک محصول برای استفاده‌ای معیّن امری اساسی در *اثر معماری است*» (کانت، ۱۳۹۲: ۲۶۵). اما نباید فراموش کرد که این اشیاء نه به‌طور ذاتی، بلکه به‌صورت عَرَضی و فقط به‌شرط تناسب با معماریِ بنایی که در آن قرار دارند؛ می‌توانند به‌عنوان هنر پذیرفته شوند؛ یعنی درصورتی‌که استقلال خود را از دست بدهند و صِرفاً بخشی منفعل از فضای معماری باشند، هنر معماری محسوب می‌شوند و اگر از آن بنا خارج شوند، شأنیت هنری خود را از دست می‌دهند.

1. Alexander Boumgarten
2. Charles Batteux
3. The Fine Arts Reduced to a Single Principle

پس این اشیاء، بالذات هنر نیستند درحالی‌که آثار هنرهای زیبا، بالذات هنر هستند؛ بنابراین صنایع‌دستی که شامل محصولاتی ذاتاً کاربردی است، هرچقدر هم در راستای زیباسازی محصولات خود تلاش نماید یا مواد اولیهٔ گران‌بها و ذی‌قیمت را به کار گیرد، بازهم نمی‌تواند اجازهٔ ورود به ضیافت هنر را دریافت کند.

۴. نسبت هنر و صنایع‌دستی در پراگماتیسم با تکیه بر نظریهٔ جان دیویی

پیش از آغاز سخن دربارهٔ نگاه جان دیویی و پراگماتیسمِ مدنظر او به این موضوع، باید خاطرنشان ساخت «ازنظر اغلب کسانی که کلمهٔ «پراگماتیسم» برایشان معنی دارد، این معنا در درجهٔ اول به برداشت خاصی از حقیقت مربوط می‌شود، یعنی به این نظر که یک نظر وقتی می‌تواند درست شمرده شود که «کارآیی» داشته باشد و فی‌المثل ازنظر اجتماعی کارآمد و مفید باشد» (کاپلستون، ۱۳۸۸: ۳۳۵). البته اندیشهٔ متفکران پراگماتیست با یکدیگر تفاوت‌هایی دارد، اما همان‌طور که ذکر شد، آنچه در این نوشتار اهمیت دارد، نظریهٔ جان دیویی است. درواقع «اندیشه ازنظر دیویی یک امر غایی و مطلق یعنی روندی که در معنای متافیزیکی، حقیقت عینی [یعنی اُبژکتیو در معنای فلسفی] بیافریند، نیست. همچنین چیزی نیست که در انسان یک عنصر ناطبیعی بنمایاند، یعنی [مانند فلسفه‌های مبتنی بر افتراق سوژه و اُبژه] انسان را فراتر از طبیعت یا نقطهٔ مقابل آن قرار دهد. بلکه روی‌هم‌رفته یک‌شکل بسیار پیشرفته از رابطهٔ فعال بین یک ارگانیسم زنده و محیط آن است» (کاپلستون، ۱۳۸۸: ۳۸۷). به‌عبارت‌دیگر دیویی «قائل به این نیست که بین سطح عرف عادی و سطح علم فاصله‌ای گذرناپذیر و تمایزی قاطع درافتاده باشد» (کاپلستون، ۱۳۸۸: ۳۸۹) و «بخش اعظم تأمل او وقف تدوین یک نوع منطق عام تجربه و نظریهٔ کلی روش تجربی است» (کاپلستون، ۱۳۸۸: ۳۹۶-۳۹۵). بنابراین بدیهی است که دیویی هنر بودن هر چیزی را مبتنی بر تجربه‌ای می‌داند که از آن حاصل شود، یعنی تجربهٔ زیبایی‌شناختی، پس نمی‌تواند با کانت در خصوص نظریهٔ زیبایی‌شناسی او موافق باشد. دیویی با وضوح کامل نظر خود را این‌گونه بیان می‌کند: «کانت استادِ این کار بود که ابتدا تمایزهایی برقرار کند و سپس آن‌ها را در قالب تقسیماتی چندبخشی برافرازد. تأثیر این کار روی نظریه‌ای که از پی آمد این بود که جداسازی حالت زیبایی‌شناختی از دیگر حالت‌های تجربه، قسمی پایهٔ علمی ادعایی در ساختار طبیعت بشر پیدا کرد. کانت معرفت [یا شناخت] را به یک بخش از طبیعت ما برگردانده بود، به قوهٔ فهم [یا فاهمه] که در مناسبت با محسوسات عمل می‌کند. کردار عادی را، به‌عنوان کرداری که دوراندیشانه است، به میلی برگردانده بود که از متعلق خویش لذت می‌برد و کردار اخلاقی را به عقل محض که همچون لازمه‌ای برای ارادهٔ محض، عمل می‌کند. حال که او کلک حقیقت و خیر را کنده بود، کاری که باقی مانده بود این بود که جایی برای زیبایی- اصطلاح باقی مانده در این سه‌گانهٔ کلاسیک- پیدا کند. احساس محض باقی مانده بود- «محض» به معنای مجزا و در خود فروبسته؛ احساسِ عاری از هر نشان و رگه‌ای از

میل؛ احساسی که به بیان دقیق غیرتجربی است. به‌این‌ترتیب کانت به قوهٔ حکمی اندیشید که ناظر به اندیشیدن نیست بلکه شهودی است و باوجود اینسر و کارش با اعیان [یعنی اُبژه‌های] عقل محض نیست. این قوه در تأمل اِعمال می‌شود و عنصر مشخصاً زیبایی‌شناختی لذتی است که با چنین تأملی همراه است. به این صورت، راه روان‌شناختی به‌سوی برج عاج «زیبایی» باز شد که از هرگونه میل، عمل و برانگیختگی عواطف دور است» (دیویی، ۱۳۹۹: ۳۷۶-۳۷۵). او بر همین اساس «طبقه‌بندی دقیق و منظومه‌وار هنرهای زیبا» را «ملال‌آور» می‌خوانَد و ادامه می‌دهد «طبقه‌بندی برشمارنده[1] کاری راحت و برای ارجاعِ آسان، ضروری است؛ اما با آوردن فهرستی مثل نقاشی، مجسمه‌سازی، شعر، نمایشنامه، نمایش، رقص، محوطه‌سازی، معماری، خوانندگی، نوازندگی و... ادعا نمی‌کنیم که ماهیت درونی چیزهایی را که فهرست شده‌اند به وجهی روشن می‌کنیم؛ این روشن‌سازی واگذار می‌شود به یگانه چیزی که می‌تواند منشأ آن باشد- یعنی آثار هنری خاص و جزئی» (دیویی، ۱۳۹۹: ۳۲۴).

دیویی معتقد است که نظریهٔ زیبایی‌شناسی کانت برخی از آثار هنری را از جهان حیات جدا کرده و به بخش دیگر که هنوز در جهان حیات پویایی دارد، اجازه حمل عنوان هنر نمی‌دهد. «هنرهایی که امروزه روز بیش‌ترین شورونشاط را برای فرد میانه‌حال دارند اموری هستند که او آن‌ها را هنر نمی‌داند: نظیر سینما، موسیقی جاز، فکاهی مصور [یا کمیک] و غالباً، گزارش‌های روزنامه‌ها دربارهٔ آشیانه‌های عشق، آدمکش‌ها و شاهکارهای سارقان؛ زیرا وقتی آنچه را به‌عنوان هنر می‌شناسیم به کنج موزه‌ها و نگارخانه‌ها منتقل می‌کنیم، کشش غلبه‌ناپذیر به‌سوی تجربه‌هایی که فی‌نفسه لذت‌بخشند راه خروج و جولانگاهی پیدا می‌کند از آن دست که محیط روزانه فراهم می‌آورد» (دیویی، ۱۳۹۹: ۱۵).

مثال عمدهٔ وی هنر جوامع باستانی مانند یونان است که امروزیان آن را هنر در معنای شیء موزه‌ای قلمداد می‌کنند. «وسایل خانگی، اسباب و اثاثیهٔ خیمه و خانه، قالی‌ها، حصیرها، کوزه‌ها، ظروف، کاسه‌ها و نیزه‌ها با چنان دقت سرخوشانه‌ای ساخته می‌شدند که ما امروز آن‌ها را پیدا می‌کنیم و در موزه‌های هنریمان بزرگ می‌داریم. بااین‌حال، این چیزها در زمان و مکان و خودشان در خدمت بهبود روندهای زندگی روزمره بودند. آن‌ها به‌جای اینکه برکشیده شوند و در مقام امنی جای گیرند، مربوط می‌شدند به نمایش مهارت، نشان دادن عضویت در گروه و قبیله، پرستش خدایان، جشن گرفتن و روزه داشتن، جنگیدن، شکار کردن و همهٔ آن نقاط عطف و مراحل حساس چرخه‌ای است که جریان زمان را علامت‌گذاری می‌کردند» (دیویی، ۱۳۹۹: ۱۷-۱۶). شاید بتوان نظر قطعی دیویی را دربارهٔ هنر در این پاراگراف دید: «نمونه‌های افراط‌آمیز جداسازی موجود زنده [که در اینجا منظور، هنر است] و جهان، در فلسفهٔ زیبایی‌شناسی فراوان‌اند. در پس این اندیشه که کیفیت زیبایی‌شناختی به خود

1. Enumerative

اعیان [یعنی اُبژه‌های هنری] تعلق ندارد بلکه ذهن آن‌ها را بر اعیان فرامی‌افکند، این قسم جداسازی نهفته است. همین جداسازی سرچشمهٔ تعریف زیبایی به‌صورت «لذت عینیت یافته»[1] به‌جای لذت از عین است- به‌قدری از عین که عین و لذت، در تجربه، یگانه و یکپارچه‌اند» (دیویی، ۱۳۹۹: ۳۶۹)؛ یعنی هنر در ارتباط مستقیم با جهان انسان‌ها، یعنی زندگی اقتصادی- اجتماعی آن‌ها قرار دارد. «به اعتقاد دیویی، نه‌تنها هنر بلکه نظریه‌های فلسفی هنر (و هر چیز دیگری هم) اساساً تحت تأثیر شرایط اقتصادی- اجتماعی «بیرونی» شکل می‌گیرند؛ به‌این‌ترتیب، تلقی ما از هنر باید هم‌زمان با اصطلاحاتی که در اجتماع ایجاد می‌شود اصلاح شود، چراکه هنر جزءِ لاینفک اجتماعی است که آن را شکل می‌دهد» (شوسترمن، ۱۳۹۱: ۷۸). بنابراین از دید دیویی صنایع‌دستی که ذاتاً جزء لاینفک اجتماعی است که در آن ساخته‌شده، می‌تواند به‌عنوان اثر هنری شناخته شود و اجازهٔ ورود به ضیافت هنر را دریافت کند.

۵. نسبت هنر و صنایع‌دستی در نظریهٔ نهادی جرج دیکی

یکی از جالب‌ترین رده‌بندی‌های فلسفهٔ تحلیلی هنر در نیمهٔ قرن بیستم میلادی صورت پذیرفت و منجر به ظهور دو دیدگاه مختلف در خصوص تعریف هنر شد که هریک از آن‌ها بعدها مباحث مربوط به خود را گسترش دادند.

دیدگاه اول که کارکردی یا عملکردی[2] خوانده می‌شود، معتقد است «هنر در خدمت هدفی خلق می‌شود و تنها زمانی می‌توان چیزی را اثر هنری نامید که بتواند هدفی را که برای هنر متصور شده‌ایم برآورده سازد» (دیویس، ۱۳۹۱: ۱۲۸). پیروان این دیدگاه «بر سر هدف هنر توافق ندارند، اما فصل مشترک این دیدگاه حاکی از آن است که کارکرد هنر ایجاد نوعی تجربهٔ زیبایی‌شناختی لذت‌بخش است» (همان) و همان‌طور که دیدیم نظریهٔ جان دیویی چنین ویژگی‌ای داشت و بنابراین، کارکردی یا عملکردی بود.

اما دیدگاه دوم که عنوان روندی یا فرایندی[3] دارد معتقد است «تنها زمانی چیزی اثر هنری محسوب می‌شود که بر اساس روند یا فرمول مناسبی قطع‌نظر از برآورده شدن هدف هنر خلق گردد» (همان). پیروان این دیدگاه برآنند «هنر شاید در آغاز دارای نقشی کارکردی بوده باشد، اما تاریخ دوره‌های بعد نشان می‌دهد که این مفهوم با تکوین روند عمل می‌کند» (دیویس، ۱۳۹۱: ۱۲۸).

یکی از مشهورترین نظریات مبتنی بر دیدگاه روندی یا فرایندی، نظریهٔ نهادی محسوب می‌شود که توسط جرج دیکی ارائه شده است. دیکی آثار قابل‌توجهی دارد که محتوای آن‌ها به لحاظ تعریف هنر متفاوت است و این نشان از بازاندیشی مداوم وی در نظریه‌اش دارد. طبق گفتهٔ خود او، صورت نهایی نظریه‌اش در کتاب هنر و

1. Objectified pleasur
2. Functional
3. Procedural

ارزش[1] ارائه شده (دیکی، ۱۳۹۳: ۷۷) و به همین سبب نظریهٔ او با استناد به مطالب این کتاب مورد بررسی قرار می‌گیرد؛ اما پیش از آغاز بحث ذکر یک نکته بسیار ضروری است، نکته‌ای که بدون آن ممکن است ذهن دچار خطا شود. نظریهٔ نهادی اصولاً به «کنش آفرینش آثار هنری» وقعی نمی‌نهد و آنچه برای این نظریه اهمیت دارد «صرفاً آثار هنری» است (دیکی، ۱۳۹۳، ۷۹).درعین‌حال، نظریهٔ نهادی دیکی «مفید معنایی مبنایی و ناارزش‌گذار» از اثر هنری است (دیکی، ۱۳۹۳: ۷۹).

دیکی در پنج تعریف به شرح زیر، نظریهٔ نهادی خود را عرضه می‌دارد:

«هنرمند شخصی است که از روی فهم در ساختن اثر هنری سهیم است.

اثر هنری، نوعی مصنوع[2] است که برای عرضه به عده‌ای از مخاطبان عالِم هنر[3] خلق شده است.

مخاطب، گروهی از اشخاص است که اعضای آن استعداد نسبی درک ابژه‌ای را که به آنان عرضه شده است، دارند.

عالِم هنر[4]، عبارت است از مجموع همهٔ نظام‌های عالِم هنر.

هر نظام عالِم هنر، چارچوبی برای عرضهٔ اثر هنری توسط هنرمند به عده‌ای از مخاطبان عالِم هنر است» (دیکی، ۱۳۹۳: ۷۷).

منظور وی از **فهم**، اول، تصوری کلی از هنر در فرهنگ هنرمند است و دوم، «فهم وسیله یا رسانهٔ هنری خاصی که فرد از آن استفاده می‌کند» (دیکی، ۱۳۹۳: ۸۱). معنی **هنرمند** به **اثر هنری** وابسته است و همان‌طور که گفته شد، این اثر، گونهٔ خاصی از **مصنوع** است که **شأن هنری** ایجاد می‌کند (دیکی، ۱۳۹۳: ۸۲). اما منظور از **مخاطب عالَم هنر** کسی است که «۱. تصوری کلی از هنر دارد و ۲. از وسیله یا رسانهٔ مورداستفاده در قالب هنری خاصی، فهمی حداقلی دارد» (دیکی، ۱۳۹۳: ۸۳).

اگرچه توضیح دیکی دربارهٔ عالَم هنر کافی است، اما ازآنجاکه این اصطلاح در چنین معنایی، نخستین بار توسط آرتور دان توبه‌کار[5] رفته، مسلماً نقل مستقیم از او می‌تواند روشنگر باشد. البته این توضیح لازم است که هدف دان تو از نوشتن مقالهٔ «عالَم هنر»، به سبب بازدید او از نمایشگاه اندی وارهول[6] بود که در آن چند جعبهٔ بریلو[7] (نمونه‌ای از جعبه‌هایی معمولی که در فروشگاه‌ها کاربرد داشت) به‌عنوان آثار هنری به معرض نمایش گذاشته شده بودند و دانتو می‌خواست پیرامون این موضوع بیندیشد که چه چیزی این جعبه‌های معمولی را که همه‌جا پیدا می‌شوند، بدل به اثری هنری می‌کند و به آن‌ها شأن حضور در نمایشگاه را اعطاء می‌نماید (نک به Danto, 1964). وی معتقد

1. Art and Value
2. Artifact
3. Artworld public
4. Artworld
5. Arthur Danto
6. Andy Warhol
7. Brillo box

است «آن چیزی که سرانجام میان یک جعبهٔ بریلو و یک اثر هنری که عبارت است از یک جعبهٔ بریلو، تفاوت ایجاد می‌کند، یک نظریهٔ معین هنری است. آن [نظریه]، نظریه‌ای است که آن [جعبهٔ بریلو] را وارد عالَم هنر می‌کند و از سقوطش درون اُبژهٔ واقعی [، یعنی اُبژه‌ای که شأنی برحسب کارکرد و ارزش واقعی و نه قراردادی دارد،] جلوگیری می‌کند. [اُبژه‌ای] که است[1] (به معنای استی که جدا از]دلالت[هویت هنری است). بدیهی است بدون [چنین] نظریه[ای]، بعید است [بتوانیم] به آن [جعبهٔ بریلو] به عنوان هنر نگاه کنیم و برای اینکه [بتوانیم] به آن به‌عنوان بخشی از عالَم هنر بنگریم، باید به بسیاری از نظریه‌های هنری و همچنین میزان قابل‌توجهی از تاریخ نقاشی معاصر نیویورک اِشراف کامل داشته باشیم. آن [جعبهٔ بریلو] نمی‌توانست پنجاه سال پیش [شأن] هنر [را داشته] باشد. ... در این روزگار نیز مانند همیشه، قانون نظریات هنری است که عالم هنر و هنر را ممکن می‌سازد[2]» (Danto, 1964, 581).

در یک کلام، عالَم هنر به‌واسطهٔ نظریات فلسفی و هنری موفق و تعمیم آن‌ها بر اُبژه‌های معمولی می‌تواند ممکن شود. بنابراین، اگر بخواهیم از دیدگاه نظریهٔ نهادی هنر به صنایع‌دستی بنگریم، باید ببینیم از چشم‌انداز کدام نظریه می‌توان به صنایع‌دستی شأن اثر هنری بخشید. البته موضوع فقط این نیست و ضرورت دارد به تعاریف پنج‌گانهٔ دیکی بازگردیم و آن‌ها را این بار با موضوع صنایع‌دستی مورد تحلیل قرار دهیم؛ بنابراین، به‌ناچار برای ممانعت از انقطاع بحث و عدم تمرکز، آن‌ها را با تغییراتی اندک در اینجا مجدداً ذکر می‌کنیم.

هنرمند شخصی است که از روی فهم در ساختن اثر هنری سهیم است و فهم، یعنی اینکه باید تصوری کلی از هنر در فرهنگ رایج زمان خود و فهمی از وسیله یا رسانهٔ هنری خود، یعنی رشته‌ای که کار می‌کند، داشته باشد.

این بند، محدودهٔ تعریف را بسیار شخصی می‌کند و چه‌بسا صنعتگرانی[3] وجود داشته باشند که به چنین فهمی دست یافته‌اند.

اثر هنری، نوعی مصنوع است که برای عرضه به عده‌ای از مخاطبان عالَم هنر خلق شده است.

---

۱. شاید بهتر بود در اینجا از واژهٔ «هست» استفاده می‌شد، زیرا احتمالاً منظور دانتو دلالت وجودیِ جعبه به عنوان یک شیء معمولی در برابر دلالت هنریِ آن به معنای یک شیء خاص است. در واقع، استِ اول می‌تواند به «وجود دارد» ترجمه شود که «هست» در زبان فارسی همین معنا را می‌دهد، اما استِ دوم معنای اِسنادی دارد نه وجودی، یعنی نمی‌خواهد بگوید این شیء وجود دارد، بلکه می‌خواهد بگوید این شیء که وجودش از قبل مفروض گرفته شده یا با تجربه ثابت شده، اینگونه یا آنگونه است؛ اما برای هماهنگی با متن مولف و احترام به محدودیت زبانی وی، از همان «است» استفاده شد.

2. What in the end makes the difference between a Brillo box anda work of art consisting of a Brillo Box is a certain theory of art. It is the theory that takes it up into the world of art, and keeps it from collapsing into the real object which it is (in a sense of is other than that of artistic identification). Of course, without the theory, one is unlikely to see it as art, and in order to see it as part of the artworld, one must have mastered a good deal of artistic theory as well as a considerable amount of the history of recent New York painting. It could not have been art fifty years ago. ... It is the role of artistic theories, these days as always, to make the artworld, and art, possible (Danto. 1964, 581).

۳. برای اشاره به سازندگان و تولیدکنندگان صنایع دستی از واژهٔ صنعتگر استفاده می‌شود تا میان آنان و هنرمندان تمایزی برقرار شود و اگر محصولات آنان موفق به حضور در عالَم هنر شود آن وقت عنوان هنرمند خواهند داشت. البته نباید به این عناوین با نگاه ارزش‌گذارانه نگریست، همانطور که خود دیکی نیز چنین نمی‌کند.

در مصنوع بودن صنایع‌دستی هیچ شکی نیست، اما کلاً تمامی فعالیت‌های انسان را می‌توان مصنوع- در معنای artifact- دانست (نک به Preston, 2018) و به همین علت مصنوعیت آن کمک چندانی نمی‌کند و باید به ویژگی آن مصنوع پرداخت.

مخاطبان عالَم هنر گروهی از اشخاص هستند که اعضای آن استعداد نسبی درک اُبژه‌ای- یعنی اثر هنری- را که به آنان عرضه شده، دارند.

در اینجا مشکل بزرگی پدید می‌آید؛ زیرا هدف کلی صنعتگر آفرینش اثر برای گروهی خاص که مخاطبان عالَم هنر باشند، نیست، بلکه او در پی فروش بیشتر محصولات خود که معمولاً بر اساس طرح های تکراری و موفق، سِری‌کاری می‌شوند، است. در ضمن، آیا یک صنعتگر می‌تواند تمایزی میان مخاطبان معمولی محصولات مصرفیِ خود با مخاطبان عالَم هنر قائل شود؟ و آیا اصولاً چنین دغدغه‌ای دارد؟

دربارهٔ عالَم هنر نیز همین مسئله به‌صورت شدیدتری پابرجا است. آیا اصولاً خریداران صنایع‌دستی می‌توانند جزو مخاطبان عالَم هنر به شمار آیند؟ آیا آنان بر اساس فلسفه‌ها و نظریات هنری و زیبایی‌شناختی به صنایع‌دستی علاقه‌مند شده‌اند یا هدفشان تهیهٔ کالایی مصرفی، ارضای یک احساس نیاز نوستالژیک، حمایت از تولید داخلی، استفاده از یک محصول غیر ماشینی و نظایر آن است؟ علاوه بر این آیا صنعتگران باهدف خلق اثر در چارچوب‌های فلسفی و نظری هنری و زیبایی‌شناختی به تولید اثر دست می‌یازند یا در پی کسب درآمد و رفع نیازهای روزانهٔ خود هستند؟

نمی‌توان انکار کرد که عده‌ای از صنعتگران می‌توانند در شمول این شرایط قرار گیرند، اما آیا می‌توان تمامی محصولات آنان را به ضیافت هنر فراخواند؟

نتیجه‌گیری

بررسی رابطهٔ نسبت هنر با صنایع‌دستی، جدا از منظر تفکر رایج در ایران و یونان باستان که نتیجه‌ای خاص در بر ندارد، از چشم‌انداز سه نظریهٔ فلسفی هنر، نتایج بسیار جالبی به بار می‌آورد. اگر از دیدگاه فلسفهٔ کانت که اوج فلسفهٔ دورهٔ مدرن محسوب می‌شود به این امر بنگریم، به‌هیچ‌عنوان نمی‌توانیم هنر و صنایع‌دستی را از یک سنخ قلمداد کنیم و بی‌شک شکافی قاطع میان آنان خواهیم دید. چراکه مبانی فلسفی هنر از این منظر نباید اصل بی‌طرفی و بی‌توجهی به منفعت را نقض کند و اتفاقاً صنایع‌دستی امری است که وجه اقتصادی آن بسیار قوی است.

اما از دیدگاه فلسفهٔ پراگماتیسم با محوریت نظریهٔ جان دیویی قضیهٔ کاملاً فرق می‌کند و ازآنجاکه طبق نظر این فیلسوف، عملکرد و کارکرد صنایع‌دستی نیز مانند آثار هنری ایجاد تجربهٔ زیبایی‌شناختی است، می‌توان تا حد بسیار زیادی دامنهٔ شمول آثار هنری را گسترش داد و بسیاری از محصولات صنعتگران را آثار هنرمندان قلمداد نمود؛ اما این نظریه، یک نقطه‌ضعف بزرگ دارد و آن، خودِ اصطلاح «تجربهٔ زیبایی‌شناختی» است. چراکه اگر پرسیده شود منظور از «امر زیبا» چیست؟ مجدداً ناچاریم به تعریف

کانت از زیبایی رجعت کنیم و بازهم بر اصل بی‌طرفی تأکید نماییم؛ زیرا این فلسفه به‌هیچ‌عنوان دارای مباحث پیچیده و نکته‌سنجی‌های فلسفهٔ کانت نیست و معنای بسیاری از اصطلاحات را بدیهی در نظر می‌گیرد. نکتهٔ دوم اینکه پراگماتیسم، خود، با استفاده از مباحث بخش «دیالکتیک استعلایی» *نقد عقل محض* کانت و کاربردی بودن «ایده»ها در معنای کانتی به وجود آمده (کورنر، ۱۳۸۹، ۲۶۹) و از این بابت نیز نمی‌توان برای تعریف اصطلاحات آن نسبت به فلسفهٔ کانت بی توجه بود؛ بنابراین به‌رغم دفاع درخشانی که دیویی برای هنر دانستن صنایع‌دستی انجام می‌دهد، همچنان می‌توان انتقاداتی جدی بر این نظریه وارد آورد.

دربارهٔ دیدگاه نظریهٔ نهادی هنر جرج دیکی نیز باید گفت علی‌رغم اینکه در بادی امر به نظر می‌رسد می‌تواند با نوعی قراردادگرایی مشکل را حل کند، اما همان‌طور که مشاهده شد، برخی از جنبه‌های موردنظر آن شدیداً شخصی شده و برخی از ویژگی‌های این نظریه به‌سختی می‌توانند مصادیق صنایع‌دستی را پوشش دهند. لذا نمی‌توان از این نظریه انتظار پاسخی قطعی برای تعیین تکلیف نسبت هنر و صنایع‌دستی را داشت، هرچند همان‌طور که گفته شد، قطعاً با بسیاری از مصادیق صنایع‌دستی نمی‌تواند کنارجئ بیاید.

بنابراین برخلاف تصور اولیه و امیدی که از به کار بردن نظریات پراگماتیستی و نهادی حاصل می‌شود، می‌بینیم این قضیه همچنان دچار عدم قطعیت است و نمی‌توان صنایع‌دستی را به ضیافت هنر فراخواند یا حداقل، جایگاه مناسبی را در این بزم به آن اختصاص داد.

تعارض منافع

تعارض ندارم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع و مأخذ

احمدی، بابک (۱۳۹۱) *حقیقت و زیبایی، درس‌های فلسفه هنر*، چاپ بیست و چهارم، تهران: نشر مرکز.

اوستا: کهن‌ترین سرودها و متنهای ایرانی (۱۳۸۱). گزارش و پژوهش جلیل دوستخواه، جلد اول، چاپ ششم، تهران: انتشارات مروارید.

اوستا: کهن‌ترین سرودها و متنهای ایرانی (۱۳۸۱). جلد دوم، گزارش و پژوهش جلیل دوستخواه، چاپ ششم، تهران: انتشارات مروارید.

بیردزلی، مونرو (۱۳۹۱). *تاریخ و مسائل زیباشناسی*، ترجمهٔ محمدسعید حنایی کاشانی، چاپ سوم، تهران: انتشارات هرمس.

پالمر، ریچارد ا. (۱۳۹۱). *علم هرمنوتیک: نظریهٔ تأویل در فلسفه‌های شلایرماخر، دیلتای، هایدگر، گادامر*، ترجمهٔ محمد سعید حنایی کاشانی، چاپ هفتم، تهران: انتشارات هرمس.

دیکی، جورج (۱۳۹۳). *هنر و ارزش*، ترجمهٔ مهدی مقیسه، چاپ اول، تهران: مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».

دیویس، استیون (۱۳۹۱). تعاریف هنر، *دانشنامهٔ زیبایی‌شناسی*، ویراستهٔ بریس گات، دومینیک مک آیورلوپس، گروه مترجمان: منوچهر صادقی دره‌بیدی، امیرعلی نجومیان، شیده احمدزاده، بابک محقق، مسعود قاسمیان، فرهاد ساسانی، ویراستار: مشیت علایی، چاپ پنجم،تهران: مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».

رامین، علی (۱۳۹۰). *نظریه‌های فلسفه جامعه‌شناختی در هنر*، چاپ اول، تهران: نشر نی.

شوسترمن، ریچارد (۱۳۹۱). پراگماتیسم دیویی، *دانشنامهٔ زیبایی‌شناسی*، ویراستهٔ بریس گات، دومینیک مک آیورلوپس، گروه مترجمان: منوچهر صادقی دره‌بیدی، امیرعلی نجومیان، شیده احمدزاده، بابک محقق، مسعود قاسمیان، فرهاد ساسانی، ویراستار: مشیت علایی، چاپ پنجم، تهران: مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».

دیویی، جان (۱۳۹۹) *هنر به‌منزلهٔ تجربه*، ترجمهٔ مسعود علیا، چاپ سوم، تهران: انتشارات ققنوس.

کاپلستون، فردریک چارلز (۱۳۸۸) *تاریخ فلسفه. جلد ۸. از بنتام تا راسل*، ترجمهٔ اسماعیل سعادت و منوچهر بزرگمهر، چاپ ششم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

کاپلستون، فردریک چارلز (۱۳۸۹). *تاریخ فلسفه. جلد ۶. از ولف تا کانت*، ترجمهٔ بهاءالدین خرمشاهی، چاپ پنجم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

کاسیرر، ارنست (۱۳۸۹). *فلسفهٔ روشنگری*، ترجمهٔ یدالله موقن، چاپ سوم، تهران: انتشارات نیلوفر.

کاسیرر، ارنست (۱۳۹۳). *فرد و کیهان در فلسفه رنسانس*، ترجمهٔ یدالله موقن، چاپ دوم، تهران: نشر ماهی.

کانت، ایمانوئل (۱۳۹۲). *نقد قوهٔ حکم*، ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان، چاپ هفتم، تهران: نشر نی.

کورنر، اشتفان (۱۳۸۹). *فلسفهٔ کانت*، ترجمهٔ عزت‌الله فولادوند، چاپ سوم، تهران: انتشارات خوارزمی.

لاکمن، سوزان (۱۳۶۹). *صنایع‌دستی و اقتصاد خلاق*، ترجمهٔ شهاب طلایی شکری، چاپ اول، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

هارتناک، یوستوس (۱۳۹۴). *نظریهٔ معرفت در فلسفهٔ کانت*، ترجمهٔ غلامعلی حداد عادل، چاپ چهارم، تهران: انتشارات هرمس.

هرینگتون، آستین (۱۳۹۰). هنر و نظریهٔ اجتماعی: مفاهیم و رهیافت‌ها، *نظریه‌های فلسفی و جامعه‌شناختی در هنر*، ترجمه و نگارش علی رامین، چاپ اول، تهران: نشر نی.

Ahmadi, B. (2012). Truth & Beauty: Lectures on the philosophy of Art. Tehran: Markazi. **[in Persian]**

Avesta; The ancient Iranian himns & texts (1) (1991). (J. Doostkhah). Tehran: Morvarid. **[in Persian]**

Avesta; The ancient Iranian himns & texts (2) (1991). (J. Doostkhah). Tehran: Morvarid. **[in Persian]**

Bartholomae, Christian (1904) AltiranischesWörterbuch, Verlag Von Karl J. Trübner, Strassburg

Beardsley, R., M., C. (2012). Aesthetics, History of , The encyclopedia of philosophy (M. S. Hanaee kashani, Trans). Tehran: Hermes. **[in Persian]**

Capleston, F., Ch. (2009). A history of philosophy (8) (E. Sa'adat, M. Bozorgmehr). Tehran: Elmifarhangi. **[in Persian]**

Capleston, F., Ch. (2010). A history of philosophy (6) (E. Sa'adat, M. Bozorgmehr). Tehran: Elmifarhangi. **[in Persian]**

Cassirer, E. (2010). The philosophy of Enlightenment (Y. Moqen, Trans). Tehran: Niloofar. **[in Persian]**

Cassirer, E. (2014). The individual and the cosmos in Renaissance philosophy (Y. Moqen, Trans). Tehran: Mahi. **[in Persian]**

Danto, Arthur (1964) "The Artworld", TheJornal Philosophy, Vol. 61, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting. pp. 571-584

Davies, S. (۲۰۱۲). 《Definitions of Art》 , The routledge companion to aesthetics (A. Nojoomian, Sh. Ahmadzade, Trans). Tehran: Matn. **[in Persian]**

Dewey, J. (2020). Art as Experience (M. Oliya, Trans). Tehran: Qoqnoos. **[in Persian]**

Dickie, G. (2014). Art and Value (M. Moqeyse, Trans). Tehran: Matn. **[in Persian]**

Ginsborg, Hannah (2013) "Kant's Aesthetcs and Teleology", in Stanford Encyclopedia of philosophy, https://plato.stanford.edu/entries/kant-aesthetics/

Hartnack, J. (2015). Kant's theory of knowledge (Q. Haddad adel). Tehran: Hermes. **[in Persian]**

Houlgate, Stephen (2009) "Hegel's Aesthetics", in Stanford Encyclopedia of philosophy, https://plato.stanford.edu/entries/hegel-aesthetics/

Kant, I. (2013). Critique of Judgment (A. Rashidan,Trans). Tehran: Ney. **[in Persian]**

Kent, Roland G. (1953) Old Persian: Grammar, Texts, Lexicn, Ameracan Oriental Society, New Haven

Korner, S. (2010). Kant (E. Fooladvand, Trans). Tehran: Kharazmi. **[in Persian]**

Luckman, S. (2017). Crafts and the creative economy (Sh. Talayi shokri). Tehran: Research center for culture, Art and communication. **[in Persian]**

Palmer, R., E. (2012). Hermeneutics:interpretation theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, and Gadamer (M. S. Hanaee kashani, Trans). Tehran: Hermes. **[in Persian]**

Preston, Beth (2018) "Artifact", in Stanford Encyclopedia of philosophy, https://plato.stanford.edu/entries/artifact/

Ramin, A. (2011). Philosophical and sociological theories. Tehran: Ney. **[in Persian]**

Shusterman, R. (2012). Pragmatism: Dewey, The routledge companion to aesthetics (M. Sanei darbandi, Trans). Tehran: Matn. **[in Persian]**

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.