هنر و ارزش

اثر: جورج دیکی
گزارش: ابوالفضل مسلمی

کتاب هنر و ارزش از همان آغاز به شیوه‌ای تحلیلی به مسائل فلسفه هنر می‌پردازد. نگاهی گذرا و کوتاه به فصول این کتاب، مؤید این نظر خواهد بود:

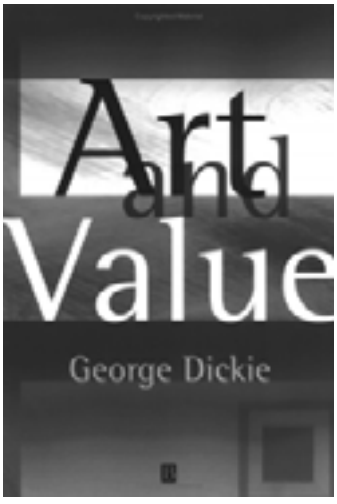
۱. پیشینهٔ تاریخی فلسفه هنر؛ ۲. پیشینهٔ روش شناختی فلسفه هنر؛ ۳. ماهیت نظریه‌های هنر؛ ۴. تاریخ نظریه نهادی هنر؛ ۵. نظریه ارزیابی هنر؛ ۶. هنر و ارزش

جورج دیکی در فصل اول به پیشینه تاریخی فلسفه هنر توجه می‌کند و آن را مورد بررسی قرار می‌دهد. به نظر وی «فیلسوفان با یک فرض مشخص و بنیادی، فرضی که از زمان یونان باستان تا اواسط قرن بیستم ادامه داشته است، درباره 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 ساز و کارهای متمایز و فطری برگرفته شده است که در طبیعت بشر نهاده شده است.»[۱]

از همین دیدگاه است که وی به تاریخ فلسفه هنر می‌نگرد و می‌توان گفت که چهار نظریه هنری را متمایز می‌کند. اولین نظریه درباره هنر، نظریه تقلید است که به وضوح نظریه‌ای روان‌شناختی است. به نظر ارسطو، که مدافع این نظریه است، سازوکاری که نظریهٔ 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 سازوگار دیگری که فطری باشد، بخشی از نظم غایت‌شناختی اشیاء است؛ طوری 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 به عنوان نظمی غایت شناختی حفظ می‌کند و آن را در چهارچوب کلامی قرار می‌دهد.

بنابراین در طی بخش عظیمی از حاکمیت ۲۰۰۰ سالهٔ نظریهٔ تقلیدی هنر تصور می‌شد که سازوکار روان‌شناختی عامل خلق هنر است.

دومین نظریه از زمانی به عرصه وجود گام نهاد که نظریه تقلید هنر مورد نقد قرار گرفت. در قرن نوزدهم بود که فیلسوفان دریافتند که برخی از تقلیدها هنر نیستند؛ همان‌طور که برخی از آثار هنری نیز تقلیدی نیستند. در همین عصر بود که رومانتیسیسم نظریهٔ بیان هنر را مطرح کرد. بر اساس این دیدگاه بیان عاطفه و احساس، شرط ضروری هنر است یا با آن یکسان است. همین نظریه جایگزین نظریه تقلید هنر شد و حتی تا قرن بیستم به آموزه‌ای بی‌چون و چرا تبدیل گشت. برخی از مدافعان این نظریه، جان دیویی (۱۹۳۴) و کالینگوود (۱۹۳۸) بودند.



Dickie, George,
Art and Value
Blackwell. 2001

سومین نظریه از آن مانرو بیردزلی است که در ۱۹۷۹ منتشر شد. وی خاطرنشان می‌کند که اثر هنری عبارت است از تنظیم قصدی شرایط برای فراهم کردن تجاربی که با ویژگی زیبایی‌شناختی مشخص شده‌اند.

به نظر دیکی، بیردزلی و برخی دیگر از فیلسوفان قرن بیستم، بدون این‌که دریابند چنین فرض می‌کردند که تمام سازوکارهای روان شناختی‌ای که در ماهیت انسان نهفته‌اند، برای خلق هنر کافی هستند.

اکنون به بررسی چهارمین نظریه می‌پردازیم. از اوایل دهه ۱۹۶۰ برخی از فیلسوفان تحلیلی سعی کردند تا مسائل مربوط به ماهیت هنر را به وسیله نظریاتی حل و فصل کنند که تا حدی متکی بر مفاهیم مربوط به بافت فرهنگی و نه مفاهیم روان‌شناختی بود. بینش محوری رویکرد فرهنگی این است که هنر، ابداع جمعی انسان‌هاست و چیزی نیست که یک هنرمند صرفاً بنا به ماهیت زیستی‌اش، همانند عنکبوت که تاری می‌بافد یا همانند یک پرنده که لانه می‌سازد، موجد آن باشد. بدین ترتیب نظریه پردازان فرهنگی به‌دقت از سنت مربوط به نظریه‌های روان‌شناختی جدا شدند.

جورج دیکی

به لحاظ تاریخی می‌توان گفت که هنگامی که سوزان‌لانگر در دهه ۱۹۵۰ بیان نمود که هنر «خلق اشکال نمادین احساس بشر» است. شاید اولین کسی بود که در تلاش برای تعریف «هنر» از زبان فرهنگی استفاده کرد. آرتور دانتو نیز در سال ۱۹۶۴ در مقاله خود با عنوان «جهان هنر» از آموزگار خود سوزان لانگر پیروی کرد و هنر را با زبانی فرهنگی توصیف کرد. در نهایت نیز، جورج دیکی در سال ۱۹۶۹ سعی نمود تا به تدوین نظریه‌ای فرهنگی از هنر بپردازد. وی در این باره می‌گوید:

«من سعی کردم موضوعی «انسان‌شناختی‌تر» را اتخاذ کنم و بر پدیده‌های فرهنگی، اعمال و رفتارهایی که به جهان هنر مربوط می‌شود، تمرکز کنم. چنین دیدگاهی «نظریه نهادی هنر» نامیده می‌شود. تدوین نهایی من از نظریه نهادی(در سال ۱۹۸۴) می‌تواند در تعریف «اثر هنری» خلاصه شود؛ یعنی «اثر هنری، واقعیت هنری است که به گونه‌ای خلق شده که در معرض دید افراد متعلق به جهان هنر قرار داشته است».[۲]

از جمله کسانی که به رویکرد نهادی گرایش داشتند و دیکی به بررسی دیدگاه آنها پرداخته است، عبارتند از: استفن دیویس که در سال ۱۹۹۱ در کتاب خود، تعاریف هنر، گرایش خود را به رویکرد نهادی اعلام می‌کند و جرالد لوینسون که نظریه‌ای را بیان می‌کند که از مؤلفه‌های نهادی و فرهنگی برخوردار است.

«زمینه روش شناختی فلسفه هنر» عنوان فصل دوم کتاب جورج دیکی است. وی در این فصل به بررسی دو دیدگاه رقیب یعنی اتمیان و افلاطونیان درباره نظم می‌پردازد. به نظر وی، اتمیان این نظم را به عنوان نتیجهٔ زیر ساختارهای اشیاء منفرد تبیین می‌کردند. آنها درباره ذات اشیاء نظریه‌پردازی می‌کردند و به بحث پیرامون زیرساختارهای فضایی – زمانی و فیزیکی می‌پرداختند. از سوی دیگر 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 از انتزاع‌های غیر فضایی و غیر زمانی برخوردارند.

به نظر افلاطونیان ذوات اشیاء در صور اقامت دارند. «بدین ترتیب اتمیان و افلاطونیان درباره ماهیت ذوات اشیاء با یکدیگر اختلاف داشتند. آن‌ها دراین باره نیز که چگونه ذوات می‌توانند نظمی را ایجاد کنند که ما تجربه می‌کنیم، اختلاف داشتند. برای اتمیان، علیت عامل نظم است؛ در حالی که در نزد افلاطونیان بهره‌مندی عامل نظم است.»[۳]

تا آن جا که به روش مربوط می‌شود، مشکل اتمیان این بود که از روش و زبانی که بتواند به آنها کمک

نماید تا درباره زیرساختارها سخن بگویند، بی‌بهره بودند. آنها از زیرساختارهای نامشهود سخن به میان می‌آوردند، اما هیچ ابزاری برای شناخت ذوات آن‌ها در اختیار نداشتند. با وجود این، افلاطونیان قادر بودند به هر میزانی که می‌خواهند سخنرانی کنند و به نظریه‌پردازی درباره نظم و ذات اشیاء بپردازند و نیز بر کلمات و معنای آن‌ها که تا حد زیادی دسترس‌پذیر بود، تمرکز نمایند. آن‌ها از فلسفه زبانی برخوردار بودند که اتمیان فاقد آن بودند. به بیان دیکی:

«افلاطونیانِ حرّاف به وسیله فلسفه زبانی که با متافیزیک آن‌ها سازگار بود... بر سر کنترل فلسفه‌ورزی به‌سادگی بر اتمیان فاقد کلام چیرگی یافتند. بدین گونه، نظریه‌پردازی درباره ذوات اشیاء و تعاریف کلمات – از جمله هنر و «هنر»– در درون دیدگاه افلاطون از زبان و واقعیت رشد و نمو یافت، واقعیتی که به عنوان ساختار عقلانی صور غیر مکانی و غیر زمانی، که به جهان تجربه نظم می‌بخشند و مفهوم کلمات زبان را ایجاد می‌کنند، فهمیده می‌گشت.»[۴]

از اوایل دهه ۱۹۶۰ برخی از فیلسوفان تحلیلی سعی کردند تا مسائل مربوط به ماهیت هنر را به وسیله نظریاتی حل و فصل کنند که تا حدی متکی بر مفاهیم مربوط به بافت فرهنگی و نه مفاهیم روان‌شناختی بود.

با وجود این، در همین اواخر، برخی از فیلسوفان زبان تلاش کردند تا راه را برای پذیرش دیدگاه اتمیان فاقد کلام درباره ذوات اشیاء و مسئله استعمال کلمات برای اشیاء هموار کنند. یکی از مواردی که به آن‌ها یاری کرد، دسترسی به نظریاتی بود که درباره زیرساختارهای اشیاء مطرح می‌شد که برای اتمیان یونانی قابل دسترسی نبود.

به طور کلی، این روش جدید با استعمال کلمات در مورد اشیاء (از طریق مصداق و نه مفهوم) سروکار دارد. این رهیافت جدید به‌طور جدی با رهیافت سنتی و افلاطونی به معنا مغایرت دارد. رویکرد افلاطونیان یک رویکرد از بالا به پایین است. برای آن‌ها صوری که همچون مفاهیم به‌کار می‌روند، موجود و کامل هستند، طوری که برای آن‌ها مفاهیم از آغاز به عنوان مصداق‌های حاضر و آماده و معین پدید می‌آیند. 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 کشف‌شده یا قابل کشف عضوهای یک مصداق، ماهیت آن را تشکیل می‌دهد. این فیلسوفان کار خود را با بحث در مورد اسامی خاص به عنوان دال‌های محض آغاز می‌کنند. طبق این دیدگاه، اسم خاصی مثل «ارسطو» یک دالّ محض است، دالّ محض چیزی است که همان ابژه را در تمام جهان‌های ممکنی که وجود دارد، جدا می‌کند.

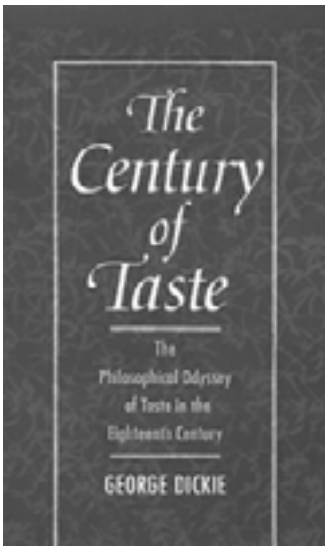
جیمز کارنی، همین رویکرد مبتنی بر دالّ محض را برای تعریف «هنر» به‌کار می‌برد. به نظر کارنی برای این‌که کاربردی ممکن باشد، باید این کاربرد صحیح باشد که مجموعه‌ای پیوسته از ابژه‌ها، «هنر» نامیده شود و نام‌گذار باور داشته باشد که ابژه‌ها از ویژگی کلی‌ای که یک ماهیت است، بهره‌مندند، همان‌طور که تمام اجزاء طلا به خاطر برخورداری از عدد اتمی ۷۹، ماهیتی مشترک دارند. برای کارنی، همان گونه که طلا ضرورتاً عنصری با عدد اتمی ۷۹ است، هنر نیز ضرورتاً دارای ویژگی عام است.

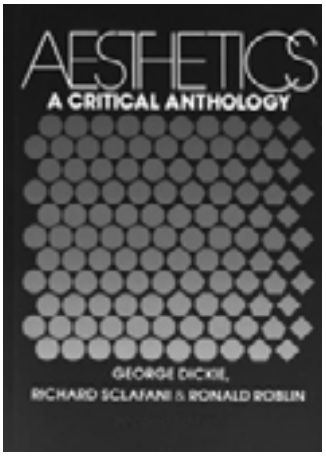
به نظر دیکی، دیدگاه کارنی باعث طرح سه پرسش می‌شود:

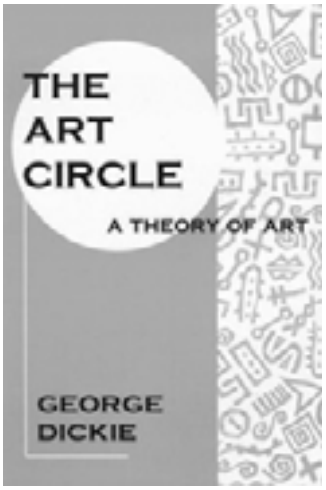
«اول آن‌که آیا نظریه‌های هنری می‌توانند همان نقشی را ایفا کنند که نظریه‌ای علّی در رابطه با رویکرد دال محض به انواع طبیعی، بازی می‌کنند؟ پاسخ کارنی این است: «بله، اگر آن‌ها مدعی باشند که پارادایم‌ها، ویژگی عام دارند». این پاسخ، پرسش دومی را مطرح می‌کند: «کدام نظریه هنری هم‌تراز با نظریه اتمی‌ای است که تابع عدد اتمی ۷۹ برای طلا باشد...؟ «پاسخ وی این است که نظریه هنری که دارای ویژگی عام است، به واسطه اعضای جهان هنر تعیین می‌شود. این پاسخ، پرسش سومی را مطرح می‌نماید: «آیا عملکرد جهان هنر مطابق تصور کارنی است؟» وی پاسخی به این پرسش نمی‌دهد جز این‌که: «فرض این‌که جهان هنر بدان‌گونه عمل می‌کند، نامعقول نخواهد بود.»[۵]

در ادامه دیکی به نظرات پیترکوی و توماس لدی توجه می‌کند که به نقد دیدگاه کارنی پرداخته‌اند. هر دوی آن‌ها با نظر کارنی درباره کنش اعضای جهان هنر اختلاف دارند. دیکی با بررسی نقاط اختلاف آنها، نظر خود را چنین بیان می‌کند:

«تبیین کارنی در مورد به‌کارگیری رویکرد دال محض برای انواع طبیعی می‌تواند به وسیله تصویر کردن







دو جفتی ذیل خلاصه شود. طلا/ فیزیکدان، آب/ فیزیکدان و شیمی‌دان؛ و انواع/ زیست‌شناسی مولکولی. پس کارنی سعی می‌کند تا از رویکرد دال محض در مشخص کردن ذات هنر، با جفت‌سازی هنر و اعضای جهان هنر استفاده کند. در نتیجه، کوری و لدی به شیوه‌های متفاوت نشان می‌دهند که جفت و جورسازی کارنی مشابه جفت‌سازی‌های قبلی که همگی دانشمندان را در برمی گرفتند، نیست. به منظور گسترش جنبه‌هایی از رویکرد دال محض، که مایلم از آن استفاده کنم، مکان دوم در جفتِ «هنر/ –» می‌بایست با نام نوعی دانشمند پر شود. در بحث فوق درباره جفت و جورسازی نظریه‌های تقلید و بیان با رویکرد دال محض، مکان دوم با روان‌شناسان و زیست‌شناسان پر می‌شد که احتمالاً بر رفتاری متمرکزند که به واسطهٔ دو نظریه قبلی هنر مشخص شده است، اما آنچه در این‌جا در نظر دارم، دانشمندانی هستند که به‌طور مستقیم بر هنر فرهنگ ما یا فرهنگ‌های دیگر تمرکز دارند، [یعنی انسان‌شناسان فرهنگی].»[۶]

دیکی در بررسی «ماهیت نظریه‌های هنر» که عنوان فصل سوم است، به مقوله‌بندی‌ای اشاره می‌کند که استفن دیویس در سال ۱۹۹۱ در کتاب تعاریف هنر مطرح کرد. دیکی در بخش اول این فصل، نظریه‌های هنری قرن بیستم را بر حسب مقولات دیویس و در پرتو تحلیل‌ها و نقدهای وی بررسی می‌کند و نتایج بسیار مهم آن را مد نظر قرار می‌دهد. در بخش دوم این فصل نیز شیوه دیگری از طبقه‌بندی نظریه‌ها را ارائه می‌کند که متفاوت از طبقه‌بندی دیویس است. چنین طبقه‌بندی‌ای مبتنی بر تمایز میان «نظریه‌های هنری که مبتنی بر نوع طبیعی هستند» و «نظریه‌های هنری که مبتنی بر نوع فرهنگی می‌باشند»، است.[۷]

نظریه نوع طبیعی هنر، نظریه‌ای است که هنر را در وهله نخست به عنوان نتیجه فعالیت نوع طبیعی تلقی می‌کند. البته چنین نظریه‌ای می‌تواند جنبه‌های فرهنگی را در فرایند آفرینش هنر در نظر گیرد، اما کماکان این باور را حفظ می‌کند که فرایند خلاقانه آفرینش هنری اساساً یک فعالیت نوع طبیعی است. به عنوان مثال، نظریه‌پردازی که مدعی است هنر، بیان عاطفه است، یک نظریه نوع طبیعی از هنر را معرفی می‌کند، زیرا بیان عاطفه، نمونه روشنی از رفتار نوع طبیعی است.

دیکی در سه فصل بعدی به دفاع از نظریه‌های هنری که مبتنی بر نوع فرهنگی هستند، می‌پردازد. یکی از مهم‌ترین نظریه‌هایی که مورد قبول دیکی است، نظریه نهادی هنر است.[۸] وی به روایت‌هایی که در باب نظریه نهادی هنر وجود دارد، اشاره می‌کند و روایت خود را که در سال ۱۹۸۴ مطرح شد، موجه و معتبر می‌داند.[۹] به‌طور خلاصه می‌توان نظر دیکی را در پنج نکته‌ای که خود وی در مقاله «حیطه هنر» نیز بیان می‌کند، به قرار ذیل ارائه کرد:

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

۲. اثر هنری، واقعیتی هنری است که به گونه‌ای خلق شده است که در معرض دید تمامی اعضای جهان هنر قراردارد.

۳. تمامی اعضای جهان هنر، مجموعه‌ای از افرادند که عضوهای آن می‌توانند به نحوی 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 هنر است.

پی‌نوشت‌ها:

1. Dickie, George, *Art and Value*. Blackwell. 2001. P3.
2. Ibid, p.7.
3. Ibid, p.12.
4. Ibid, p.13.
5. Ibid, pp. 17-18.
6. Ibid, p. 20.
7. Ibid, p. 33.
8. Ibid, p. 52.
9. Ibid, p. 72.