فلسفه، سال ۴۵، شماره ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۶
(از ص ۱۵تا ص ۳۶)

زیبایی‌شناسی گودمن: نومینالیستی یا غیرنومینالیستی؟

احمد رحمانیان[۱]
دانشجوی دکتری فلسفه دانشگاه علامه طباطبایی
علی اکبر احمدی
دانشیار گروه فلسفه دانشگاه علامه طباطبایی
تاریخ دریافت: ۹۵/۱۲/۰۹ تاریخ پذیرش:۹۶/۰۶/۳۱

نلسون گودمن، در ۱۹۵۶، یک نظریه‌ی نومینالیسم مرئولوژیکی وضع می‌کند، که طبق آن وجود چیزی جز فردهای انضمامی تصدیق نمی‌شود. این مقاله، که به بررسی رابطه‌ی زیبایی‌شناسی با نومینالیسم در فلسفه‌ی گودمن می‌پردازد، نشان می‌دهد که زیبایی‌شناسی گودمن یک زیبایی‌شناسی نومینالیستی است. این ادعا از طریق بررسی نظریه‌های گودمن در مسائلِ تعریف هنر، محتوای هنر، و ارزش هنر توجیه می‌شود: (۱) در مسئله‌ی تعریف، هنر ازطریق بعضی ویژگی‌های نحوی و معنایی آثار هنری تعریف می‌شود، اما چنین نیست که این ویژگی‌ها، ذاتی یا فصل ممیز هنر باشند؛ (۲) در مسئله‌ی محتوا، در خصوص بازنمایی کلیات و ناموجودها و نیز در خصوص بیان، به جای فرض قلمروی وجودشناسانه‌ای غیر از جهان فردها به منزله‌ی مرجع آثار هنری، ارجاع این آثار از طریق دلالت و تمثل همچنان به فردهای انضمامی است؛ (۳) در مسئله‌ی ارزش، اگرچه شناخت به منزله‌ی ارزش هنری مشترک میان همه‌ی آثار هنری دانسته می‌شود و رابطه ای درونی با آنها دارد، خاصِ آثار هنری نیست. از این رو، نمی‌تواند یک کارکرد ذاتی هنر باشد. این عدم تخطی زیبایی شناسی گودمن از نومینالیسم، خود، نتیجه‌ی رعایت الزامات نومینالیسم در نظریه‌ی نظام‌های نمادی است، نظریه‌ای که گودمن مسائل زیبایی‌شناسی را در چارچوب آن پاسخ می‌دهد.

واژه‌های کلیدی: نومینالیسم، فرد، تعریف هنر، بازنمایی، بیان، ارزش هنر

---

۱. رایان نامه نویسنده مسئول: ahmad.rahmanian@gmail.com

۱. مقدمه

موضوع این مقاله رابطه‌ی زیبایی‌شناسی با متافیزیک - مشخصاً نظریه‌ی نومینالیسم - در فلسفه‌ی نلسون گودمن است، رابطه‌ای که پیش‌تر مورد بررسی قرار نگرفته است. به عبارت دیگر، این مقاله بناست به این پرسش پاسخ دهد که آیا زیبایی‌شناسی گودمن یک زیبایی‌شناسی نومینالیستی است؟ بدین منظور، در وهله‌ی اول، شرح دقیقی از (۱) نظریه‌ی نومینالیسم گودمن، (۲) نظریه‌ی نظام‌های نمادی، که چارچوب حل مسائل زیبایی‌شناسی در فلسفه‌ی گودمن است، و (۳) زیبایی‌شناسی گودمن - یعنی، نظریه‌های وی در خصوص مسئله‌ی تعریف هنر، مسئله‌ی محتوای هنر، و مسئله‌ی ارزش هنر - ارائه می‌شود. در وهله‌ی بعد، هریک از این نظریه‌ها، به طور جداگانه، از این جهت که آیا مطابق با الزامات نومینالیسم طرح شده اند مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۲. نومینالیسمِ گودمن

نلسون گودمن در ۱۹۴۷ یک نظریه‌ی نومینالیسم ریاضی طرح می‌کند. اما این نظریه کمی بعد کنار گذاشته شده و جای خود را به نظریه‌ی دیگری می‌دهد که در ۱۹۵۱ طرح شده است. نظریه‌ی اخیر در ۱۹۵۶، و ضمیمه‌ی ۱۹۵۸، یک فرمول‌بندی دقیق می‌یابد. هدف نومینالیسم ۱۹۵۶ ارائه‌ی یک شرط (یا اصل) نومینالیستی است که تعهد نظام‌های برساختی[۲] را به اصل اِمساک[۳] ضمانت کند و موضوع آن، تمایز متافیزیکیِ فرد/طبقه[۴] است: در این فرمول‌بندی، طبقات به عنوان هویاتی فهم‌ناپذیر کنار گذاشته می‌شوند و در مقابل به هر چیزی امکان داده می‌شود تا به منزله‌ی یک فرد تعبیرشود- (Goodman, 1956: 19). در واقع، در مورد طبقات (یا مجموعه‌ها) تمایز هویاتی که متمایز هستند یا اینهمانی هویاتی که متمایز نیستند نمی‌تواند به طور روشنی تبیین شود، هرچند نظریه‌ی مجموعه‌ها (ZF)[۵] دارای یک اصل اینهمانی تحت عنوان اصل

---

۲. constructional systems، نظام برساختی یک نظام اصل موضوعیِ تعبیرشده است که در آن بر اساس بعضی مفاهیم و روابط اوّلیه، صرفاً از طریق ارائه‌ی تعریف، هر عین (یا هویّتی)، از اعیانِ متعلق به سنخ‌های پایین‌تر یا اعیان اولیه برساخته می‌شود.

۳. lex parsimoniae, the principle of parsimony، اصطلاح دیگری برای اصل تیغ اُکام مبنی بر این که نباید به هویّات یا انواع آنها به طور غیرضروری افزود.

۴. individual/class

۵. Zermelo-Fraenkel s Set Theory

موضوعه‌ی مصداقیت (یا تساوی)[۶] است (F 01). اما، این اصل موضوعه برای تبیین اینهمانی و تمایز هویّات، آنگاه که نظریه‌ی مجموعه‌ها مبنای یک نظام برساختی باشد، ناکافی است، زیرا نظریه‌ی مجموعه‌ها از اصل امساک تخطی می‌کند.

F 01 $\forall x \forall y \forall z ((z \in x \quad z \in y) \supset x=y)$

گودمن طبق این ایده‌ی شهودی که تمایز میان هویّات بدون تمایز میان محتوا (یا اجزاء) آنها ممکن نیست، یا به عبارت دیگر، چنین نیست که دو هویّت متمایز از هویّات واحدی ساخته شده باشند (Goodman, 1951: 39)، یک اصل اینهمانی وضع می‌کند (F 02). اصل F 02، که باید آن را به عنوان بدیل F 01 در نظر گرفت، بناست ضامن تعهد به اصل امساک باشد. این اصل بر اساس دو محمولِ A (F 04 و F 03) و R تعریف شده است، که به ترتیب به اتم و رابطه‌ی سازنده[۷] دلالت دارد. گودمن محمول A را هم به صورت یک موضعی، به معنی اتم بودن، هم به صورت دوموضعی، به معنی اتمِ چیزی بودن، تعریف می‌کند. همچنین، رابطه‌ی سازنده، رابطه ای است که از طریق آن هویّات [یک نظام] از هویّات دیگر [یا پایه ای تر] ساخته می‌شوند (Lewis, 1991, 39). پس R یک رابطه‌ی معین نیست و در نظام‌های مختلف متفاوت است.

F 02 $\forall x \forall y \forall z ((Axy \quad Axz) \supset y=z)$

F 03 $Ax \quad \forall y \sim R\, yx$

F 04 $Axy \quad \forall y\, Ax\, .\, (x=y \vee R\, xy)$

حال، باید نشان دهیم که رابطه‌ی عضویت[۸] ($\in$) به عنوان رابطه‌ی سازنده‌ی نظریه‌ی مجموعه‌ها نمی‌تواند اصلِ F 02 را برآورده کند. بدین منظور باید وضعیت اینهمانی یا تمایزِ دو مجموعه‌ی فرضی را مطابق با اصولِ F 01 و F 02 بررسی کنیم. دو مجموعه‌ی $X : \{z\}$ و $Y : \{\{z\}\}$ را در نظر بگیرید. طبق اصلِ F 01، این دو مجموعه اینهمان نیستند، بلکه متمایزند، زیرا z عضوِ X است، اما عضوِ Y نیست. به منظور بررسی اصلِ F 02، $\in$ را در فرمولِ F 03، جایگزینِ R می‌کنیم. نتیجه می‌شود که در نظریه‌ی مجموعه‌ها، یک چیز اتم است، اگر (۱) هیچ عضوی نداشته باشد و (۲) مجموعه هم نباشد، زیرا مجموعه‌ی تهی شرطِ (۱) را برآورده می‌کند. طبق F 02، دو مجموعه‌ی

۶. axiom of extensionality

۷. the generating relation

۸. membership

فوق متمایز نیستند، بلکه اینهمان هستند، زیرا {z} نمی‌تواند اتمِ Y باشد، چراکه دارای عضو است. و از این رو، z یک و تنها اتمِ مجموعه‌هایِ X و Y است. پس، طبق F 02، که ضامن تعهد به اصل امساک است، X و Y دو هویت با محتوای واحد و از این رو اینهمان هستند. حال آن که، طبق نظریه‌ی مجموعه‌ها، X و Y دو هویت متمایز هستند: بدین سان، نظریه‌ی مجموعه‌ها از اصل امساک تخطی می‌کند.

این که نظریه‌ی مجموعه‌ها نمی‌تواند اصل F 02 را برآورده کند، و در نتیجه از اصل امساک تخطی می‌کند، به سبب نامتعدی بودنِ رابطه‌ی ∈ است. این ویژگی امکان می-دهد که یک مجموعه چیزی اضافه بر اعضای خود باشد و ساخت بیش از یک مجموعه از یک عضو ممکن باشد. این، در عین حال، می‌تواند نقد نظریه‌ی نومینالیسم طبقات[۹] نیز تلقی شود، نظریه ای که طبق آن که طبق آن: اگر C(F) طبقه‌ی F باشد، آنگاه a، F است، اگر و فقط اگر عضو C(F) باشد. وصف کلیِ F بی آن که حذف شود به یک طبقه تحویل شده است. گودمن، در عوض، رابطه‌ی جزء حقیقی[۱۰] (≪) را، که رابطه‌ی سازنده‌ی نظریه‌ی مرئولوژی لئونارد-گودمن (LGCI)[۱۱] است، به عنوان برآورنده‌ی اصلِ F 02 و بدیلِ رابطه‌ی ∈ معرفی می‌کند. البته، اصلِ F 02 خود قابل استنتاج از اصول نظریه‌ی LGCI (I.01-I.08) است.

I.01 $x<y =_{df} \forall z\,(z\int y \supset z\int x)$

یا x جزء y است، ا ت ا هر چیزی که مجزا[۱۲] از y است مجزا از x نیز باشد.

I.011 $x\ll y =_{df} x<y \,.\, x\flat y$

یا x جزء حقیقیِ y است، ا ت ا x جزئی از y باشد و x برابر با y نباشد.

I.02 $xoy =_{df} \exists z\,(z<x \,.\, z<y)$

یا x با y همپوشان[۱۳] است، ا ت ا چیزی وجود داشته باشد که هم جزء x باشد هم جزء y.

---

۹. class nominalism

۱۰. proper part

۱۱. Leonard-Goodman s Mereology

. محمول اولیه‌ی ∫ یا مجزا بودن (discreteness) بدین صورت تعریف شود: دو چیز مجزا هستند، فقط اگر هیچ جزء مشترکی نداشته باشند.

. overlap

I.06 $x+y =_{df} (\exists z)\forall w\ (w \int z \quad (w \int x \ .\ w \int y)))$

یا جمع مرئولوژیکیِ[۱۴] x و y فردی است که اجزاء آن همه و فقط آن فردهایی است که هم مجزا از x باشند هم مجزا از y.

I.07 $x*y =_{df} (\exists z)\forall w\ (w<z \quad (w<x \ .\ w<y)))$

یا ضرب مرئولوژیکیِ[۱۵] x و y فردی است که اجزاء آن همه و فقط آن فردهایی است که هم جزء x باشند هم جزء y.

نظریه‌ی LGCI از طریق رابطه‌ی ≫، که یک رابطه‌ی متعدی است، امکان این که یک کل چیزی اضافه بر اجزاء خود باشد را سلب می‌کند. به همین ترتیب، گودمن، مطابق اصول LGCI، یک کلی را به عنوان حاصل جمع مرئولوژیکی فردهایی تلقی می‌کند که آن کلی بر آنها قابل اطلاق است. طبق اصل جمع مرئولوژیکی (I.06')، جمعِ دو جزءِ x و y، یک و فقط یک کل خاص (Z) است، به طوری که (۱) همه‌ی اجزاءِ x و y اجزاءِ Z هستند، و (۲) چنین نیست که Z چیزی اضافه بر و متمایز از x و y باشد. نومینالیسم مرئولوژیکی گودمن را بدین صورت می‌توان فرمول‌بندی کرد: اگر S(F) جمع مرئولوژیکی همه‌ی فردهایی باشد که وصف کلی F به آنها اطلاق می‌شود، آنگاه a، F است، اگر و فقط اگر جزء S(F) باشد. طبق این نومینالیسم فقط فردهای جزئی وجود دارند و روابط میان آنها از طریق LGCI قابل تبیین است. این تقریر مرئولوژیکی سخت‌گیرانه و ممسکانه سبب می‌شود که گودمن، در مقابل مصداق‌گرایی کواین، موضع خود را فوق-مصداق‌گرایی[۱۶] بخواند.

۳. نظریه‌ی نظام‌های نمادی

۳-۱. نحو

نظریه‌ی نظام‌های نمادی، که یک نظریه در نشانه شناسی است، نتیجه‌ی پژوهش‌های گودمن در فلسفه‌ی زبان، و در امتداد نظریه‌ی وی در مسئله‌ی معنا یا بسط آن است. همه‌ی افادات گودمن در زیبایی‌شناسی در چارچوب این نظریه ایراد شده است. نظریه‌ی

۱۴. mereological summation
۱۵. mereological product
۱۶. super-extensionalism

نظام‌های نمادی می‌کوشد تا ساخت نحوی[۱۷] و معناشناسانه‌ی[۱۸] مشترکی برای همه‌ی نظام‌های نمادی پیشنهاد کند. از این رو، ساخت‌های پیشنهادی این نظریه در سطحی محدودتر از نحو و معناشناسی مبسوطی است که برای زبان‌های صوری طرح می‌شود. مقتضی است که بررسی ساخت نحوی و معنایی نظام‌های نمادی گودمن حول مفهوم اوّلیه و تعریف‌نشده‌ی نماد[۱۹]صورت گیرد. نماد، در معنای مورد نظر گودمن، هر آن چیزی است که، به طور مستقیم یا غیرمستقیم، ارجاع کند (Elgin, 1991: 11). و از آنجا که، به عقیده‌ی گودمن، نوع رابطه‌ی ارجاعیِ میان نماد و آنچه نماد به آن ارجاع می‌کند همواره رابطه‌ای قراردادی است[۲۰]، یک چیز فقط آنگاه به عنوان یک نماد عمل می‌کند که تحت قواعد نحوی و معنایی یک نظام باشد، یا به عبارت دیگر به یک نظام نمادی تعلق داشته باشد.

نظام نمادی[۲۱] نیز که دامنه‌ی مصادیق آن هم نظام‌های زبانی - خواه زبان‌های طبیعی خواه صوری - را شامل می‌شود هم نظام‌های غیرزبانی - مثل نظام‌های تصویری[۲۲]، صوتی، اشاره ای (یا حرکتی)[۲۳] و غیره - بدین صورت تعریف می‌شود: یک نظام نمادی عبارت است از یک طرح نمادی[۲۴]که متضایف با یک حوزه‌ی ارجاع[۲۵]است (Goodman, 1968: 143) و هر طرح نمادی عبارت است از علائم[۲۶]، به طور معمول همراه با شیوه‌های ترکیب آنها برای ساختن علائم دیگر. علائم، طبقات معینی از

---

۱۷. syntactical

۱۸. semantic

۱۹. symbol

۲۰. نمادِ گودمن، در واقع، فقط یکی از انواع یا انحائی (modes) است که نشانهِ در نظریه‌ی نشانه شناسی چارلز پِرس می‌تواند بدان نحو باشد. طبق نظریه‌ی پِیرس، یک نشانه ممکن است به یک یا بیش از یکی از انحایِ نمادی (symbolic)، شمایلی (iconic)، و نمایه ای (indexical) باشد. رابطه ی میان نشانه و مرجع نشانه، در هریک از این انحاء، به ترتیب، از نوع قرارداد، شباهت و علّیت مشخص شده است.

۲۱. symbolic system، معادل نظام نشانه ای (semiotic system) در نشانه شناسی است.

۲۲. pictorial

۲۳. gestural

۲۴. symbolic scheme

۲۵. a field of reference

۲۶. characters

اداها[۲۷] یا ثبت‌ها[۲۸] یا نشان‌ها[۲۹] هستند (ibid: 131). پس، هر طرح نمادی به منزله‌ی طبقه ای از علائم و هر علامت به عنوان طبقه ای از نشان‌ها (یا ثبت‌ها) تعریف شده است. نشان‌ها همه‌ی صورت‌های انضمامی یک علامت را شامل می‌شوند، مثلِ **a** ، **a** و a که نشان‌های متعددِ یک علامت واحد، یعنی حرف اول الفبای انگلیسی، هستند. بنابراین، طبق نظریه‌ی گودمن، در ساخت نحوی نظام‌های نمادی، واژگان[۳۰] یک نظام نمادی عبارت اند از نشان‌های انضمامی آن نظام. همچنین، هر طرح نمادی متضایف با یک حوزه‌ی ارجاع است. یک حوزه‌ی ارجاع عبارت است از طبقه‌ی مصداق‌های علامت-های متعلق به یک طرح نمادی. مصداق یک علامت، در نظریه‌ی گودمن، طبقه‌ی تابع[۳۱] نامیده می‌شود، یعنی طبقه ای از همه‌ی هویّاتی که می‌توانند مصداق آن علامت باشند، مثلِ همه‌ی سیب‌های انضمامی که تابع یا اعضایِ طبقه‌ی تابعِ علامتِ سیب هستند. پس، یک حوزه‌ی ارجاع عبارت است از طبقه‌ی همه‌ی طبقات تابعی که متضایف با طرح نمادی‌اند. بنابراین، یک نماد یک علامت یا نشان است که متضایف با یک تابع یا مصداق باشد.

در خصوص قواعد ساخت[۳۲] نحوی نظام‌های نمادی دو قاعده بدین صورت معرفی می شود: (۱) یک ثبت، اتمی است، اگر هیچ ثبت دیگری را شامل نشود. مثلِ ثبت‌های حروف[۳۳] (شامل فضاهای خالی که زنجیره‌های حروف را از هم جدا می‌کنند) در نظام الفبا (ibid: 141). و (۲) یک ثبت، مرکب است، اگر اتمی نباشد. مثل دنباله‌های حروف - از ثبت‌های دوحرفی تا کل یک سخن - در نظام الفبا . ثبت‌های مرکب، مطابق اصل جمع مرئولوژیکی، از ترکیب ثبت‌های اتمی حاصل می‌شود. اما، چنین نیست که هر حاصل جمع ثبت‌ها، [خود] یک ثبت باشد (ibid: 141). بلکه فقط بعضی از جمع‌های ثبت‌های اتمی در هر نظام نمادی، مجاز شمرده می‌شود. نهایتاً، قواعد ساخت

۲۷. utterances
۲۸. inscriptions
۲۹. marks
۳۰. vocabulary
۳۱. compliant-class
۳۲. formation rules
۳۳. letter-inscriptions

خاصِ هر نظام را می‌توان بر اساس همین مرزبندی میان جمع‌های مجاز و غیرمجاز، در چارچوب آن نظام مشخص کرد.

۳-۲. معناشناسی

گودمن در مسئله‌ی معنا قائل به نظریه‌ی ارجاع و نوعی مصداق‌گرایی است. به عبارت دیگر، به جای تصدیق معنا به منزله‌ی هویّاتی ذهنی و مفهومی[۳۴] که واسطه‌ی میان الفاظ و اشیاء (یا مصادیق) هستند، معنا را با مصداق برابر می‌گیرد. معناشناسی نظریه‌ی نظام‌های نمادی بر این دیدگاه استوار است. در نظریه‌ی نظام‌های نمادی، هر طرح نمادی متضایف با یک حوزه‌ی ارجاع است و رابطه‌ی میان نشان‌ها با مصادیق‌شان به صورت ارجاع مشخص شده است. اما، رابطه‌ی ارجاعی، که به مثابه‌ی رابطه‌ی اوّلیه‌ی اشاره داشتن به[۳۵] تعریف شده است، به صورتِ ساده‌ی ارجاعِ یک نشان به یک مصداق محدود نمی‌شود. صورت‌ها یا انواع مختلفی از رابطه‌ی ارجاعی، به اقتضای نظام‌های نمادی مختلف، وجود دارد. روابط ارجاعی، در وهله‌ی اول، بر اساس جهتِ[۳۶] ارجاع، به دو نوعِ دلالت[۳۷] و تمثل (یا مثال‌آوری)[۳۸] و در وهله‌ی بعد بر اساسِ مسیر[۳۹] ارجاع به دو نوع مستقیم[۴۰] و غیرمستقیم یا به‌واسطه[۴۱] تقسیم می‌کند.

دلالت، رابطه‌ای ارجاعی است که در آن، جهت ارجاع از یک نشان به یک مصداق است، همان طور که در نظام زبان، ویلیام شکسپیر و نویسنده‌ی آنتونی و کلئوپاترا به منزله‌ی عنوان[۴۲]های زبانی‌ای که به ترتیب اسم خاص و توصیف خاص هستند نشان-هایی‌اند که هردو به یک مصداق، یعنی شخص معینی ارجاع دارند که در بریتانیای قرن شانزدهم می‌زیسته است. با این حال، نشان‌هایی که دلالت می‌کنند به عنوان‌های زبانی،

---

۳۴. intensional

۳۵. standing for

۳۶. direction

۳۷. denotation

۳۸. exemplification

۳۹. route

۴۰. direct

۴۱. indirect, mediate

۴۲. label

یا محمول‌ها، محدود نمی‌شوند، بلکه هر نوع عنوان غیرزبانی، نظیر تصاویر و نمادهای موسیقایی، را نیز شامل می‌شوند. تمثل، برعکسِ دلالت، رابطه‌ای ارجاعی است که در آن، جهت ارجاع از یک مصداق به یک نشان است. گودمن، با معرفیِ مفهومِ داشتن[۴۳]، تمثل را به منزله‌یِ داشتن به علاوه‌ی ارجاع (ibid: 53) تعریف می‌کند. طبق این تعریف، چیزی یک عنوان (یا وصف) را متمثل می‌کند، اگر اولاً آن را دارا باشد و ثانیاً به آن ارجاع داشته باشد. هر چیزی که یک عنوان را متمثل کند نمونه ی[۴۴] آن عنوان نامیده می‌شود. مثلِ مسطوره‌ی خیاطی که فقط محمول‌هایی را که بر رنگ و بافت دلالت می‌کنند متمثل می‌کند، نه همه‌ی محمول‌هایی که مسطوره مدلولِ آن است - مثل محمول‌های مربوط به اندازه و شکل. اینکه نمونه کدام یک از وصف‌های خود را متمثل می‌کند وابسته به نظامی است که نمونه در آن به کار می‌رود: در نظام‌های مورد استفاده در خیاطی، رنگ و بافت مناسبت دارند، نه اندازه و شکل. پس، چیزی می‌تواند نمونه‌ی یک عنوان باشد که علاوه بر داشتنِ آن وصف معین، مقررشده باشد که از میان همه‌ی اوصافی که آن چیز دارد (فقط) آن وصف معین را تمثل کند.

به هر ترتیب، چنین نیست که نماد همواره و فقط از طریق رابطه‌ای سرراست با آنچه به آن دلالت دارد یا آن را متمثل می‌کند عمل کند. گودمن تعریفی از ارجاع غیرمستقیم ارائه نمی‌کند. اما، می‌توان چنین استنباط کرد که ارجاع غیرمستقیم ارجاعی است که در آن، نماد از طریق یک مرجع دیگر به مرجع اصلی خود مرتبط می‌شود . اصلی‌ترین نوع ارجاع غیرمستقیم، استعاره[۴۵] است، به طوری که در نوشته‌های گودمن دوگانه‌ی تحت‌اللفظی/استعاری[۴۶] حتی جای دوگانه‌ی مستقیم/غیرمستقیم می‌نشیند. طبق گودمن، یک عنوان نه به تنهایی، بلکه به مثابه‌ی عضو یک شاکله[۴۷] عمل می‌کند (1968: 71). یک شاکله، در واقع، مجموعه ای از نمادهای هم‌خانواده در یک طرح نمادی است که در تضایف با یک قلمروی ارجاعی باشد. برای مثال، محمول‌های مربوط به جانوران درنده به شاکله‌ی واحدی تعلق دارند و قلمروی ارجاع این شاکله هر

۴۳. possession

۴۴. sample

۴۵. metaphor

۴۶. literal/metaphorical

۴۷. schema

شیئی را شامل می‌شود که هر محمولی در این شاکله بر آن دلالت کند، یعنی همه‌ی گرگ‌ها، همه‌ی شیرها، و غیره. حال، یک نماد، استعاره است یا به طور استعاری عمل می‌کند، فقط اگر به چیزی ارجاع کند که به قلمرویی که به طور معمول متضایف با شاکله‌ی آن نماد است تعلق ندارد . گرگ خواندنِ انسان، ارجاع استعاریِ محمولِ گرگ است به چیزی که جزء قلمروی ارجاعی این محمول و شاکله اش نیست.

نظریه‌ی نظام‌های نمادی، علاوه بر ارجاع غیرمستقیم، به نوع دیگری از ارجاع اشاره می‌کند که به نظر می‌رسد می‌توان آن را در چارچوب تقسیم‌بندی اخیر، یعنی تقسیم-بندی از حیث مسیرهای ارجاع، جای داد: ارجاع مرکب[۴۸]. می‌توان چنین استنباط کرد که ارجاع مرکب ارجاعی است که در آن، نماد از طریق (ارجاع به) نمادهای دیگر و در طول رشته‌های طویل ارجاع به مرجع خود مرتبط می‌شود ، یعنی آنجا که صور گوناگونی از ارجاع به صورت زنجیره‌های ارجاع[۴۹] با هم ترکیب می‌شوند (see Goodman, 1981). طبق مثال گودمن، کشور ایالات متحده با تصویر عقاب سرسفید مورد ارجاع قرار می‌گیرد، زیرا تصویر عقاب سرسفید محمولی است برای پرنده ای که آن هم محمولی مانند شجاع و آزاد را متمثل می‌کند. و به همین ترتیب، شجاع و آزاد ، به منزله‌ی یک محمول، خود بر ایالات متحده دلالت دارد و در حقیقت ایالات متحده تمثل آن است.

گودمن از طریق وضع بعضی اصطلاحات معناشناسانه، یعنی اصطلاحاتِ تهی[۵۰] ، ترکیبی[۵۱] ، اصلی[۵۲] ، که دو مورد اخیر بدیل‌های معناشناسانه‌یِ اصطلاحات نحویِ اتمی و مرکب هستند، و کاربرد دو اصطلاح معمولِ مبهم[۵۳] و حشوگونه[۵۴] بعضی قواعد معنایی نظام‌های نمادی را تبیین می‌کند. این قواعد عبارت اند از: (۱) یک ثبت، تهی است، فقط اگر فاقد تابع باشد (see: ibid: 145). بعضی از ثبت‌های اتمی، بعضی از ثبت‌های مرکب و بعضی از ثبت‌های مرکب از ثبت‌های مرکب ممکن است تهی

۴۸. complex

۴۹. chains of reference

۵۰. vacant

۵۱. composite

۵۲. prime

۵۳. ambiguous

۵۴. redundant

باشند، به ترتیب، مثلِ ثبتِ k و ثبتِktn و ثبتِ greenhorse در انگلیسی نوشتاری[۵۵].[۵۶] به همین ترتیب، عینِ بدون ثبت نیز عین بی‌عنوان[۵۷] خوانده می‌شود. (۲) یک ثبت، ترکیبی (composite) است، فقط اگر اولاً مرکب باشد، ثانیاً تابعِ آن ثبت، یک کلِ متشکل از توابع ثبت‌های سازنده‌ی آن ثبت باشد، و ثالثاً نحوه‌ی ترکیب ثبت‌های سازنده متضایف (یا متناظر) با رابطه‌ی میان توابعِ آنها (یا اعیان) باشد (ibid: 146).[۵۸] اصطلاحِ ترکیبی بدیل معناشناسانه‌یِ اصطلاح نحویِ مرکب است، چراکه هر ثبت ترکیبی ای مرکب است، هرچند چنین نیست که هر ثبت مرکبی ، ترکیبی باشد. (۳) یک ثبت، اصلی (prime) است، فقط اگر اولاً غیرتهی باشد و ثانیاً ترکیبی نباشد (ibid: 146). اصطلاحِ اصلی فقط تاحدی بدیلِ معناشناسانه-یِ اصطلاح نحویِ اتمی است، چراکه هر ثبت اتمیِ غیرتهی ای اصلی است، اما چنین نیست که هر ثبت اصلی ای اتمی باشد.[۵۹] (۴) یک ثبت، مبهم است، فقط اگر توابع مختلفی در زمان‌های مختلف یا در زمینه‌های (contexts) مختلف داشته باشد، خواه گستره‌ی آن توابع از کاربردهای تحت‌اللفظی ناشی شده باشد خواه از کاربردهای تحت‌اللفظی و استعاری (ibid: 147). به همین ترتیب: (۴') یک علامت، مبهم است، فقط اگر هر ثبت آن مبهم باشد (ibid). اما، چنین نیست که اگر هر ثبتِ یک علامت، غیرمبهم باشد، آنگاه آن علامت ضرورتاً غیرمبهم باشد. بلکه یک علامت، غیرمبهم است، اگر همه‌ی ثبت‌های آن دارای طبقه‌ی تابعِ واحدی باشند. از

---

۵۵. دو اصطلاحِ object-english و sound-english در بررسی‌های معناشناسانه‌ی گودمن، به ترتیب، به صورت نوشتاری و گفتاری زبان انگلیسی اشاره دارند.

۵۶. تُهیگیِ (vacancy) ثبت‌ها ممکن است برآمده از این باشد که یک علامت به هیچ تابعی اسناد نشده باشد، یا این که تابعی برای آن علامت وجود نداشته باشد، یا این که صریحاً شرط شده باشد که یک علامت تابعی نداشته باشد. اغلب، چنین است که در نظام‌های نمادی، ثبت‌های مرکب کوچک‌ترین واحدهای دارای تابع هستند.

۵۷. unlabeled

۵۸. تعریف اخیر بر این اصل معناشناسانه استوار است که تضایف (یا تناظر) یک طرح با یک حوزه‌ی ارجاع نه فقط مستلزم تضایف ثبت‌ها با اعیان، بلکه مستلزم تضایف نحوه‌ی ترکیبِ ثبت‌ها با رابطه‌ی میان اعیان نیز هست.

۵۹. این بدین سبب است که یک ثبت اتمی فاقد یک جزء حقیقی است که آن جزء حقیقی ثبت نیز باشد، حال آن که یک ثبت اصلی می‌تواند دارای جزء حقیقی باشد و آن جزء حقیقی، دارای تابع باشد.

این رو، ثبت‌های یک علامت غیرمبهم ، از حیث نحوی و معنایی هم‌ارز هستند[۶۰]. (۵) یک علامت، حشوگونه است، فقط اگر طبقه‌ی تابعِ آن، طبقه‌ی تابعِ علامت‌های متعددی باشد. در واقع، قاعده‌ی حشو عکسِ قاعده‌ی ابهام است.

۴. زیبایی شناسی

۴-۱. مسئله‌ی تعریف هنر

طبق نظریه‌ی نظام‌های نمادی، هنرها به عنوان نظام‌های نمادی و آثار هنری به منزله‌ی نمادهای مرکب تعبیر می‌شوند. اما، مسئله‌ی اصلی این است که مبنای تمایزگذاری میان نظام‌های نمادی هنری و نظام‌های غیرهنری چیست؟ در واقع، پاسخ به این مسئله است که موضع گودمن را در خصوص مسئله‌ی تعریف هنر مشخص می‌کند. آنچه نظام-های نمادی هنر را از نظام‌های غیرهنری متمایز می‌کند اوصافی هستند که گودمن از آنها تحت عنوانِ نشانه‌های زیبایی‌شناسانه[۶۱] یاد می‌کند. این نشانه‌ها، در حقیقت، همان اوصافِ معرِف هنر هستند، زیرا در زبان گودمن محمول‌هایِ هنری و زیبایی‌شناسانه به امور واحدی اطلاق می‌شوند. این نشانه‌ها شاملِ تراکم نحوی[۶۲] ، تراکم معنایی[۶۳] ، انباشتگی نحوی[۶۴] ، متمثلانه بودن[۶۵] ، و ارجاع چندگانه و مرکب می‌شوند و به صورت ذیل تعریف شده اند.

(۱) یک طرح از حیث نحوی متراکم[۶۶] است، اگر علائم به طور نامتناهی بسیاری داشته باشد به طوری که بین هر دو علامت یک علامت سوم [بتواند] وجود داشته باشد (ibid: 136)، به عبارت دیگر، اگر هر اختلافی با یک نشان یا هر فاصله ای از یک نشان معرِفِ یک نشان دیگر در آن طرح باشد، مثل نظام اعداد اعشاری یا دستگاه-

---

۶۰. هم‌ارزی نحوی و معنایی، به ترتیب، به معنیِ جابجایی‌پذیری ثبت‌های یک علامت و جابجایی‌پذیری توابع یک علامت است.

۶۱. symptoms of the aesthetic

۶۲. syntactic density

۶۳. semantic density

۶۴. syntactic repletness

۶۵. exemplificationality

۶۶. اصطلاحاتِ پیوستگی (continuity) و فشردگی (compactness) معادل‌های دیگر اصطلاحِ تراکم در اصطلاح شناسی گودمن هستند.

های آنالوگ اندازه‌گیری در مقابلِ دستگاه‌های دیجیتال. (۲) یک نظام از حیث معنایی متراکم است، اگر دارای شمار نامتناهی علائم و طبقات تابع باشد، به طوری که بین هر دو [تابع] یک [تابعِ] سوم بتواند وجود داشته باشد، و هرجا که از پنج شرط [علامت-گذاری] تخطی شود (ibid: 153)، مثل دماسنج غیرمدرج آنالوگ یا زبان انگلیسی، که البته از حیث نحوی متراکم نیست. (۳) یک طرح از حیث نحوی انباشته است، فقط اگر از حیث نحوی متراکم باشد و در آن، وجوه متعدد یک نماد [از حیث نحوی] دارای اهمیت باشد (Goodman, 1978: 68). به عبارت دیگر، تغییر در وجوه متعدد یک علامت، علامت‌های متمایزی را در آن طرح نتیجه دهد. مثل نظام نقاشی چینی، زیرا، در این نظام نمادی، تغییر در ضخامت، تیرگی و دیگر وجوهِ یک خط (به منزله‌ی یک علامت)، علامت‌های دیگری را از همین نظام نتیجه می‌دهد. حال آن که، در مقابل، یک خط در نمودارهای بازار بورس فقط از حیث فاصله‌ای که از سطح یا کف نمودار دارد دارای اهمیت است. (۴) به نظامی راجع است که در آن یک نماد، خواه دلالت کند خواه دلالت نکند، به عنوان نمونه ای از اوصافی که به طور تحت‌اللفظی یا استعاری واجد است، عمل می‌کند. (۵) نیز به نظامی راجع است که در آن یک نماد، کارکردهای ارجاعی مختلفی را اجرا می‌کند، بعضی به طور بی‌واسطه و بعضی به‌واسطه - یعنی از طریق ارجاع به دیگر نمادها.

با این حال، چنین نیست که یک نظام نمادی، هنری باشد یا چیزی اثر هنری باشد، فقط اگر واجد همه‌ی اوصاف فوق باشد. این نشانه‌ها معمولاً در تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه حضور دارند تا این که از آن غایب باشند، و معمولاً در تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه برجسته هستند. اما، هریک از آنها ممکن است از تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه غایب باشد یا در آن حضور داشته باشد (Goodman, 1968: 254). علاوه بر این، چنین نیست که فقط نظام‌های هنری بتوانند واجد این اوصاف باشند و هر نظام غیرهنری‌ای فاقد آنها باشد. به عبارت دیگر، این اوصاف حتی خاصِ نظام‌های هنری نیستند. برای مثال، نظام نمادیِ ادبیات از حیث نحوی متراکم و نیز انباشته نیست، یا نظام‌های نمادی هنر مفهومی اغلب واجد حداقلِ اوصاف فوق است، حال آن که دستگاه‌های اندازه‌گیری آنالوگ هم از حیث نحوی هم از حیث معنایی متراکم هستند. تنها تفاوت نظام‌های هنری و غیرهنری در این است که این اوصاف در نظام‌های نمادی هنر و آنچه این نظام‌ها پدید می‌آورند غلبه دارد، یا به عبارتی، آثار هنری گرایش به اظهار این اوصاف دارند. پس، یک نشانه

[زیبایی‌شناسانه] نه یک شرط لازم نه یک شرط کافی برای تجربه‌ی زیبایی شناسانه است، بلکه صرفاً در جمع با دیگر نشانه‌ها معمولاً در تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه حضور دارد (ibid: 252-4)، یعنی صرفاً نشانه‌هایی هستند که به حضور اثر هنری اشاره می‌کنند، هرچند آن را تضمین نمی‌کنند.

۴-۲. مسئله‌ی محتوای هنر

در فلسفه‌ی تحلیلی، مسئله‌ی بازنمایی[۶۷] و بیان[۶۸] به طور معمول به عنوان مسائل مربوط به محتوای آثار هنری یا انحای انتقال معانی از طریق آثار هنری مورد بحث قرار می‌گیرد - قطع نظر از این که موضوع بعضی تعاریف کارکردگرایانه‌ی هنر نیز هستند. گودمن، طبق نظریه‌ی نظام‌های نمادی، بازنمایی و بیان را به عنوان بعضی کارکردهای ارجاعی هنر تعریف می‌کند. طبق این نظریه، بازنمایی نوعی از ارجاع یا، به عبارت دقیق‌تر، دلالت است: دلالت هسته‌ی بازنمایی است (5 :1968). این بدین معناست که یک تصویر برای موضوع خود، یک عنوان تصویری شمرده می‌شود، همان طور که یک نام، محمول و توصیف برای موضوع خود عنوان زبانی است. پس، حالات مختلف بازنمایی، از حیث موضوع ارجاع، همان حالات مختلف دلالت است. یعنی، موضوع یک تصویر ممکن است یک فرد جزئی باشد، مثل وینستون چرچیل. یا یک هویّت کلی باشد، مثل کلیِ مرد. یا یک هویّت ناموجود[۶۹] باشد، مثل زئوس. تصویر چرچیل به یک فرد جزئی معین ارجاع می‌کند، تصویر مرد نه به یک مرد معین بلکه به هر مردی، مثل تصویری که در فرهنگ لغات کنار لفظِ مرد می‌آید، اما تصویر زئوس به چیزی در جهان واقع دلالت نمی‌کند. این نوع تصاویر دلالت تهی دارند. اما، اگر دو تصویر که موضوع آنها ناموجود است دلالت تهی داشته باشند، آنگاه، طبق نظریه‌ی ارجاع، معنای واحدی دارند، حال آن که در واقع چنین نیست.

گودمن در تبیین تفاوت معنای تصویرهایی که ناموجودها را بازنمایی می‌کنند، مثل تصویر سانتور و تصویر اسب تک شاخ راه حلی ارائه می‌کند که تا اندازه‌ای غیرمنتظره است. وی سعی می‌کند این معضل را از طریق دخالت دادن تمثل حل کند: عنوان و نمونه بسیار همانند هستند، آنگاه که عنوان به چیزی دلالت نمی‌کند؛ زیرا توصیف

---

۶۷. representation

۶۸. expression

۶۹. nonexistent

خیالی[۷۰] و بازنمایی خیالی قابل تحویل به نوع خاصی از تمثل است (ibid: 66). در واقع، گودمن بر این عقیده است که نمادی که از طریق دلالت عمل می‌کند - خواه یک عنوان زبانی خواه یک تصویر - و دلالت تهی دارد، خود یک نمونه[۷۱] است که یک عنوان دیگر را تمثل می‌کند. [اصطلاح] سانتور یا تصویری از سانتور یک توصیفِ-سانتور[۷۲] یا یک تصویر-سانتور[۷۳]، یا به طورکلی، یک عنوانِ-سانتور[۷۴] را تمثل می‌کنند (ibid). بدین ترتیب، طبق نظریه‌ی بازنمایی گودمن، تصویر سانتور که به چیزی دلالت نمی‌کند نه فقط مورد دلالتِ عنوانِ تصویر سانتور است، بلکه به این عنوان نیز برمی‌گردد و ارجاع می‌کند، یا به عبارت دیگر آن را تمثل می‌کند، یعنی یک رابطه‌ی دوسویه میان تصویر سانتور و عنوانی که بر این تصویر دلالت دارد برقرار است.

در خصوص مسئله‌ی بیان، طبق نظریه‌ی نظام‌های نمادی، اولاً موضوعِ بیان محدود به احساس (یا حالت ذهنی) نیست، بلکه هر نوع وصفی را شامل می‌شود، و ثانیاً کارکرد آن نه اظهار یا القاء احساس، بلکه نوعی از ارجاع است، یعنی تمثلِ اوصافی که موضوعِ بیان هستند. مطابق فرمول‌بندی گودمن: a، b را بیان می‌کند، اگر (۱) a واجدِ [وصفِ] b باشد یا مورد دلالتِ b باشد، (۲) این تملک یا دلالت، استعاری باشد، (۳) a به b ارجاع کند (ibid: 95). مثلاً تصویری از درختان و صخره‌های کنار دریا، که با رنگ خاکستری تیره نقاشی شده و بیان کننده‌ی غم است را در نظر بگیرید. این تصویر صحنه ای از طبیعت را بازنمایی، یا به آن دلالت، می‌کند؛ به طور تحت اللفظی وصف کلی خاکستری را تمثل می‌کند؛ و به طور استعاری وصفِ غم را تمثل می‌کند، زیرا وصف غم، به طور معمول، به انسان و حالت ذهنی او اسناد شده است و اشیاء بی‌جان در قلمروی ارجاعِ آن قرار ندارند. در واقع، هر اثر هنری ای - به عنوان یک نماد مرکب - واجد مجموعه ای از اوصاف است که می‌تواند آنها را به طور واقعی یا استعاری متمثل کند و این اوصاف محدود به احساس‌ها نیستند. مثلاً، در معماری، یک بنا می‌تواند

---

۷۰. fictive

۷۱. sample

۷۲. centaur-description

۷۳. centaur-picture

۷۴. centaur-label

تحرک، پویایی، یا پر طمطراق بودن را بیان کند، اگرچه، به طور تحت اللفظی نمی‌تواند واجد هیچ یک از این اوصاف باشد (Goodman and Elgin, 1988: 40).

۴-۳. مسئله‌ی ارزش هنر

موضع گودمن در مسئله‌ی (دستوری) ارزش هنر، شناخت‌گرایی است. طبق نظریه‌ی نظام‌های نمادی، در اَعمال نمادپردازانه، که هنر را هم شامل می‌شود، هدف اولیه، خودِ شناخت است (ibid: 258). از این رو، ارزش یا شایستگی هنری یک اثر حاصل کارآمدیِ شناختیِ[۷۵] آن در مقام یک نماد است، و هر عمل نمادپردازانه ای از این طریق که چگونه و تا چه اندازه هدف شناختیِ خود را برآورده است داوری می‌شود. دیگر ارزش‌های ممکن آثار هنری فرع بر ارزش شناختی آن قرار می‌گیرند. از این رو، طبق گودمن، ارزش هنری آثار با ارزش شناختی آنها اینهمان می‌شود. اما، معرفتی که از طریق هنر حاصل می‌شود نه لزوماً از نوع گزاره ای - گرچه می‌تواند گزاره ای نیز باشد - بلکه از نوع حالت ذهنی عام‌تری است که گودمن آن را فهم[۷۶] می‌نامد. معرفت شناسی گودمن مفهوم اخیر را به جای معرفت گزاره ای موضوع خود قرار می‌دهد و این جابجایی موضوع صرفاً نوعی جابجایی اصطلاحات نیست.

طبق این معرفت شناسی، (۱) موضوع فهم نه فقط گزاره، بلکه هر آن چیزی است که یک نماد باشد، یعنی هر آن چیزی که ارجاع کند. از آنجا که گودمن در مسئله‌ی معنا قائل به نظریه‌ی ارجاع و نوعی مصداق‌گرایی است، فهم متضمن تشخیص رابطه‌ی نماد با چیزی است که نماد به آن ارجاع می‌کند. این که یک نماد به چه چیزی ارجاع می‌کند بسته به آن نظام نمادی ای است که نماد به آن تعلق دارد، یا به عبارت دیگر، به این که، در یک نظام نمادی، یک نماد در تضایف با چه چیزی وضع شده باشد: ارجاع یک اصطلاح [یا نماد] وابسته به کاربردش در یک جمله‌ی منفرد یا در یک جمله در یک متن نیست، بلکه وابسته به نقش آن در یک زبان [یا نظام نمادی] است (Elgin, 1983: 9). در واقع، چنین نیست که نزد گودمن دامنه‌ی معرفت از معرفت گزاره ای (یا مفهومی) به انواع معرفت مهارتی (یا عملی)[۷۷] و معرفت به منزله‌ی آشنایی[۷۸]

---

۷۵. cognitive efficacy

۷۶. understanding

۷۷. ability knowledge

۷۸. acquaintance knowledge

گسترش یابد، بلکه دامنه‌ی معرفتِ مفهومیِ زبانی به معرفت مفهومی غیرزبانی یا به عبارت دیگر معرفت نمادی بسط می‌یابد. (۲) فهم، بر عکس معرفت گزاره ای، فاقد اطلاق است و می‌تواند نسبی باشد. به عبارت دیگر، ممکن است که شخص S هم به P فهم داشته باشد هم به P فهم نداشته باشد. ممکن است فهم، کلِ P را، یا P را از همه-ی جهات، دربرنگیرد. از این رو، می‌توان گزاره‌هایِ P را کاملاً می‌فهمم یا P را اکنون بهتر می‌فهمم به کار برد. (۳) فهم متضمن صدق نیست. به عبارت دیگر، اگر شخص S به P فهم داشته باشد، آنگاه چنین نیست که P ضرورتاً صادق است. از این رو، می‌توان باورهای کاذب را فهمید، اما نمی‌توان به یک گزاره‌ی کاذب معرفت داشت. و (۴) فهم متضمن توجیه نیست. به عبارت دیگر، اگر شخص S به P فهم داشته باشد، آنگاه چنین نیست که ضرورتاً توجیهی معرفتی برای باور به P دارد. این فقره تابعِ فقره‌ی قبلی است، زیرا اگر استلزامی به صدق نباشد، استلزامی به توجیه نیز نخواهد بود.

از آنجا که معرفت شناسی گودمن ضدمبناگرایانه[۷۹] است، (در مسئله‌ی صدق و توجیه) صورتی انسجام‌گرایانه به خود می‌گیرد. اما، انسجام‌گرایی گودمن یک انسجام-گرایی تکثرگرایانه است، در تضاد با تقریر یگانه‌انگارانه‌یِ انسجام‌گرایی که به یک نظامِ باور یا روایت یگانه (و ممتاز) از واقعیت باور دارد. انسجام‌گرایی گودمن روایت‌های متکثر و در عین حال درست را تصدیق می‌کند، روایت‌هایی که لزوماً از طریق گزاره‌های زبانی، به خصوص فرضیه‌های علمی، به وجود نمی‌آید، بلکه هر نوع نمادی، از جمله آثار هنری، می‌تواند در ساخت آنها مشارکت کند. گودمن متناظر با بسط مفهوم معرفت به فهم، مفهوم صدق را در همان معنای انسجام‌گرایانه به مفهوم عام‌تر درستی بسط می‌دهد. بنابراین، آثار هنری نیز می‌توانند درست باشند، اگر در تناسب با مجموعه‌ی نمادها (یا آثار) هنری پیش‌تر تثبیت شده باشد. بنابراین، درستی یک اثر هنری مستلزم مطابقت محتوای آن با جهان واقع نیست.

علاوه بر این، فهم یک اثر هنری مستلزم مطابقت محتوای آن با جهان واقع نیست. چنین نیست که لازم باشد محتوای اثر هنری با یک وضع واقع مطابقت کند، یعنی اثر هنری را بر اساس یک وضع واقع جهان که پیش‌تر معلوم ما بوده بنگریم. شناخت‌گرایی گودمن، در اصل، این رابطه را وارونه می‌کند: در واقع، چنین است که جهان را بر اساس یک اثر هنری می‌نگریم. چنان که افراد بیماری هراس را از طریق آقای وودهاوس در

۷۹. anti-foundationalist

رمان اِما ی (۱۸۱۵) جین آوستن می‌نگریم و آنها را دقیق‌تر از قبل می‌شناسیم. بنابراین، ارزش اثر هنری در این نیست که رویدادی را به درستی تصویر کرده باشد، بلکه در نحوه ای است که ما را قادر می‌سازد [بر حسب آنچه در هنر تجربه کرده ایم] به افراد، موقعیت‌ها و روابطی که خود [به طور واقعی] تجربه می‌کنیم نظر افکنیم (Graham, 1997: 58). اما، فهمی که می‌تواند از طریق هنر حاصل شود، اگرچه مستلزم مطابقت نیست، اما مستلزم تفسیر است و تفسیر مستلزم تشخیص این که اثر هنری چه چیزی را و چگونه [آن چیز را] نمادپردازی می‌کند، و آنچه [اثر هنری] آن را نمادپردازی می‌کند چگونه بر دیگر بینش‌ها و روایت‌های ما از جهان تأثیر می‌گذارد (Elgin, 2009: 311).

۵. زیبایی‌شناسیِ نومینالیستی یا غیرنومینالیستی؟

(۱) تعریفی که گودمن از هنر ارائه می‌کند نه از نوع تعریف ذاتی، تحلیلی یا تعریف به جنس و فصل[۸۰] بلکه یک تعریف عملیاتی[۸۱] است - چنان که اکثر تعاریف غیرذات‌گرایانه‌ی هنر که زیبایی‌شناسی تحلیلی از دهه‌ی ۱۹۵۰ به بعد ارائه کرده است از این نوع هستند. اما، چنین نیست که هر تعریف عملیاتی ای غیرذات‌گرایانه یا مطابق با الزامات نومینالیسم باشد. با این حال، تعریف گودمن غیرذات‌گرایانه است. از یک سو، ویژگی‌های نحوی و معنایی ای که وی به عنوان معرِف در تعریف هنر وارد می‌کند ویژگی‌ها (یا اوصاف) ذاتی هنر نیستند، زیرا این ویژگی‌ها نه در همه‌ی آثار هنری مشترک است نه حتی خاص هنر است - یعنی یک نماد غیرهنری نیز می‌تواند واجد این ویژگی‌ها باشد. از سوی دیگر، کارکرد ارجاعی یا شناختی ای که وی، در مسئله‌ی ارزش هنر، به آثار هنری نسبت می‌دهد - اگر بنا باشد به عنوان معرِف هنر آورده شود - یک کارکرد ذاتیِ هنر نیست، زیرا این کارکرد اگرچه میان همه‌ی آثار هنری مشترک است، اما خاص هنر نیست. بنابراین، در تعریف گودمن هیچ عنصری وجود ندارد که حاکی از یک فصل ممیز برای آثار هنری باشد.

---

۸۰. definition by genus and difference

۸۱. operational definition، در منطق، به روشی از تعریف گفته می‌شود که طبق این صورت کلیِ طرح شده باشد: x چیزی است که با اجرای آزمونِ y نتیجه‌ی z دهد .

(۲) به طور معمول، تفاوت میان بازنمایی و بیان به منزله‌ی تفاوت در انواع چیزهایی که بازنمایی می‌شود و چیزهایی که بیان می‌شود تعبیر شده است. به عبارت دیگر، هویّات انضمامی به منزله‌ی موضوعات بازنمایی و حالات ذهنی انتزاعی به عنوان موضوعات بیان مشخص شده است. اما، گودمن این روند را وارونه می‌کند، یعنی تفاوت را نه در نوع موضوع بازنمایی و بیان، بلکه در نحوه‌ی کارکرد آثار هنری‌ای که چیزی را بازنمایی می‌کنند و آثاری که چیزی را بیان می‌کنند قرار می‌دهد، یعنی در نوع کارکرد ارجاعی آنها. در هر صورت، موضوع بعضی از آثار هنری تصویری، هویّات کلی و موضوع بعضی دیگر، هویّات ناموجود است. مسئله این است که آیا راه حل گودمن درتبیین این آثار در چارچوب الزامات نومینالیسم است یا خیر.

نظریه‌ی بازنمایی گودمن، در خصوص بازنمایی هویّات کلی، به جای آن که وجود یک هویّت کلی را به مثابه‌ی مرجعِ تصویری که به آن هویّات ارجاع دارد فرض گیرد، تصویر را یک نشان انضمامی تعبیر می‌کند که به بیش از یک فرد ارجاع می‌کند. پس، این اثر هنری نه به یک کلی، بلکه به فردهای متعدد ارجاع می‌کند. به همین ترتیب، در خصوص بازنمایی هویّات ناموجود، به جای آن که نحوه ای از وجود برای این نوع هویّات به مثابه‌ی مرجعِ تصویری که به آن هویّات ارجاع دارد فرض گیرد، تصویر را نمونه‌ی (تمثل شده‌ی) لفظ یا عنوانی می‌داند که برای آن ناموجود وضع شده است. پس، این اثر هنری نیز نه به یک ناموجود، بلکه، به شیوه‌ی تمثل، به یک عنوان زبانی ارجاع می‌کند. بنابراین، نظریه‌ی بازنمایی گودمن، قطع نظر از آن که توان تبیینی اش چه اندازه باشد، مطابق با نظریه‌ی نومینالیسم اوست - که وجود چیزی جز فردها را تصدیق نمی‌کند.

به همین ترتیب، نظریه‌ی گودمن درباره‌ی بیان، در وهله‌ی اول، واکنشی به تلقی معمول این مسئله است. این تلقی بر پایه‌ی اظهار یا انتقال یک احساس (یا حالت ذهنی) تبیین می‌شود، که می‌توان آن را بدین صورت فرمول‌بندی کرد: A، B را بیان می‌کند، اگر و فقط اگر B یک احساس (یا حالت ذهنی) باشد و A، B را اظهار یا القاء کند. گودمن به جای فرض قلمروی وجودشناسانه ای که حالات ذهنی و هویّات انتزاعی را شامل می‌شود، بیان را به منزله‌ی تمثل استعاری یک حالت ذهنی انتزاعی تعریف می‌کند، چراکه حالات ذهنی، به طور تحت اللفظی، فقط به افراد انسانی نسبت داده می‌شود. پس، یک اثر هنری که یک حالت ذهنی را بیان می‌کند، نه به یک هویّت انتزاعی، بلکه به ، به شیوه‌ی تمثل، به یک عنوان زبانی ارجاع می‌کند. بنابراین، اولاً،

تفاوت بازنمایی و بیان نه در قلمروی ارجاع، بلکه در جهت ارجاع است، و ثانیاً، نظریه‌ی بیان گودمن، قلمروی وجودشناسانه ای جز جهان فردها فرض نمی‌گیرد، و از این رو از الزامات نومینالیسم تخطی نمی‌کند.

(۳) در این باره که آیا یک نظریه درباره‌ی ارزش هنر نومینالیستی است یا خیر باید رابطه‌ی میان ویژگی ارزشمندی که به هنر نسبت داده شده است (یا ارزش هنری) با خود آثار هنری مورد بررسی قرار گیرد. در زیبایی شناسی تحلیلی، این رابطه، موضوعِ مسئله‌ی وجودشناسانه‌ی ارزش هنر[۸۲] است. به عبارت دیگر، در مسئله‌ی اخیر، رابطه‌ی رابطه‌ی میان ارزش هنری با آثار هنری از حیث ویژگی‌های متعددی که می‌تواند واجد باشد بررسی می‌شود: این ویژگی‌ها را می‌توان به صورت گزاره‌های فصلی زیر تقریر کرد: ارزش هنری (۱) یا منفرد[۸۳] است یا متکثر[۸۴]، (۲) یا مشترک میان همه‌ی آثار هنری است یا چنین نیست، (۳) یا خاصِ آثار هنری است یا چنین نیست، (۴) یا درونی[۸۵] است یا بیرونی.

در خصوص فقره‌ی (۱)، طبق گودمن، شناخت یگانه ارزش ممکن آثار هنری نیست، بلکه انواع کثیری از ارزش‌های هنری وجود دارد. اما، همه‌ی انواع ارزش‌های دیگر به ارزش شناختی تحویل می‌شود، یعنی این که هر نوع ارزش دیگری فرع بر شناخت (یا فهم) و در خدمت آن است. در خصوص فقرات (۲) و (۳)، ارزشِ شناختیِ آثار هنری، اگرچه میان همه‌ی آثار هنری مشترک است، اما خاص هنر نیست، زیرا نمادهای غیرهنری نیز می‌توانند همین نوع شناخت را موجب شوند. در خصوص فقره‌ی (۴)، شناخت‌گرایی، به طور معمول، قائل به بیرونی بودن رابطه‌ی ارزشِ شناختی با خود آثار هنری است، زیرا طبق شناخت‌گرایی، آثار هنری در هر شرایطی واجد ارزش شناختی نیستند. به عبارت دیگر، فقط بعضی از آثار هنری این قابلیت را دارند که معرفت ببخشند و حتی بعضی از انواع هنری، مثل موسیقی، و آثاری که در این انواع به وجود می‌آید، به کلی خارج از حوزه‌ی شناخت ارزش‌گذاری می‌شود. اما، گودمن، با این که

---

۸۲. the ontological problem of value of art

۸۳. singular

۸۴. plural

۸۵. intrinsic، چیزی دارای ارزش درونی است، فقط اگر آن ارزش را در هر شرایطی دارا باشد. به همین ترتیب، چیزی دارای ارزش بیرونی (extrinsic) است، اگر آن ارزش را در بعضی شرایط دارا باشد.

یک شناخت‌گرا است، رابطه‌ی فوق را درونی می‌کند. زیرا معتقد است که آثار هنری در هر شرایطی واجد این ارزشِ شناختی هستند. هرچند که از موضع گودمن در فقرات (۱)، (۲) و (۴)، تصدیق شناخت به منزله‌ی یک کارکرد ذاتیِ آثار هنری نتیجه می‌شود، اما موضع وی در فقره‌ی (۳) مانع از این نتیجه‌گیری می‌شود. بنابراین، اگرچه گودمن ارزشِ شناختی را ارزش اوّلیه (یا اصلی) آثار هنری، مشترک میان همه‌ی آثار هنری، و نسبت به آثار هنری درونی می‌داند، آن را یک کارکرد ذاتی هنر نمی‌پندارد، و از این رو در این مسئله‌ی زیبایی شناسانه نیز از الزامات نومینالیسم عدول نمی‌کند.

۶. نتیجه

زیبایی شناسی گودمن یک زیبایی شناسی نومینالیستی است، زیرا نظریه‌ی نظام‌های نمادی، که گودمن مسائل زیبایی شناسانه را از طریق آن پاسخ می‌دهد، مطابق با الزامات نومینالیسم طرح شده است. در نظریه‌ی نظام‌های نمادی، قواعد نحو و معناشناسی نظام‌ها به گونه ای وضع می‌شود که در آن هر طرح نمادی مجموعه ای از ثبت‌ها یا نشان‌های انضمامی باشد و هر حوزه‌ی ارجاع شامل چیزی جز فردها نباشد. از این رو، در زیبایی شناسی گودمن، قول به یک وصف ذاتی به منزله‌ی فصل ممیز در مسئله‌ی تعریف هنر، قول به یک کارکرد ذاتی در مسئله‌ی ارزش هنر، و نیز ارجاع به کلیات، ناموجودها و انتزاعیات در مسئله‌ی بازنمایی و بیان طرد می‌شود.

منابع

Elgin, C. Z., 1983, *With Reference to Reference* , U.S.: Hackett.

_____, 1991, Sign, Symbol, and System , Journal of Aesthetic Education, Vol. 25, No. 1.

_____, 2009, *Nelson Goodman* in Davies, S. & others, A Companion to Aesthetics , U.S.: Blackwell Publishing.

Goodman, N., 1941, *The Calculus of Individuals* ,The Journal of Symbolic Logic, vol. 5, no. 2, pp. 45-55.

_____,1947, (with Quine, W. V.) *Step Towards a Constructive Nominalism* , The Journal of Symbolic Logic, vol. 12, no. 4, pp. 105-22.

_____, 1951, *Structure of Appearance* ,U.S.A.: Reidel Publishing Company.

_____, 1956, *A World of Individuals* , in *The Problem of Universals'*, Notre Dame, Indiana, pp. 18-23.

_____, 1958, *On Relations that Generate* , Philosophical Studies, IX, 65-66.

_____, 1968, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols'*, Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company.

_____, 1978, *Ways of Worldmaking'*, Indianapolis: Hackett Publishing Company.

___, 1981, *Routes of Reference* , Critical Inquiry, Vol. 8, No. 1, pp. 121-132.

_____, 1988, (with Elgin, C. Z.), *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences'*, London: Routledge.

Graham, G., 1997, *Philosophy of the Arts: An Introduction to Aesthetics* , U.K.: Routledge.

Lewis, D., 1991, *Parts of Classes* , Basil Blackwell Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی