ماهیت نظریه‌های هنر*

جورج دیکی
ابوالفضل مسلمی

استفن دیویس در سال ۱۹۹۱ حجم عظیمی از کتاب تعاریف هنر خود را به مقوله‌بندی و بررسی نظریه‌های هنر قرن بیستم اختصاص داد که از سال ۱۹۶۴ تحت عناوین نظریه‌های کارکردی یا نظریه‌های معطوف به عمل مطرح شده بودند. وی در پایان این کتاب، نوع سومی از نظریه‌های هنری ــ یعنی نظریه‌ی تاریخی ــ را معرفی کرد و به بحث درباره‌ی چنین نظریه‌هایی پرداخت. من در بخش اول این مقاله، بیشتر این نظریه‌ها را برحسب مقولات دیویس و در پرتو تحلیل‌ها و نقدهایش بررسی خواهم کرد. اگرچه بیشتر مطالبی را که دیویس درباره‌ی این نظریه‌ها بیان می‌کند می‌پذیرم، برخی از نتایج بسیار مهم آن را مد نظر قرار خواهم داد. در بخش دوم، شیوه‌ی دیگری از طبقه‌بندی نظریه‌ها یا جنبه‌هایی از نظریه‌ها را که دیویس مورد بحث قرار می‌دهد، ارائه خواهم کرد. شیوه‌ای از طبقه‌بندی که از مفاهیم «نظریه‌های هنریِ مبتنی بر نوع طبیعی» و «نظریه‌های هنریِ مبتنی بر نوع فرهنگی» استفاده می‌کند. البته من مدعی نیستم که این شیوه بهتر از شیوه‌ی دیویس است، بلکه تنها ادعا می‌کنم که شیوه‌ی مورد نظر من، برای طبقه‌بندی شیوه‌ی متفاوتی است و ممکن است پرتوی متفاوت بر چنین نظریه‌هایی بیفکند.

۱

از زمان‌های قدیم تا امروز، بخش عظیمی از نظریه‌های هنری نظریه‌های کارکردی بوده‌اند، یعنی نظریه‌هایی که «هنر» را برحسب آنچه که کارکرد یا کارکردهای اساسی هنر تلقی می‌شود، تعریف می‌کنند. همان‌طور که دیویس اشاره می‌کند، این نظریه‌ها با ویژگی یا ویژگی‌های معرفِ هنر سروکار

دارند. از آنجا که نظریه‌های مطرح شده‌ی پیش از ۱۹۶۴ مد نظر دیویس قرار ندارد، لذا وی درباره‌ی بسیاری از نظریه‌های کارکردی درباره‌ی هنر که در قرن بیستم وجود داشت، بحث نمی‌کند. نظر ر.گ. کالینگوود این است که بیان و ابراز عاطفه نمونه‌ی مناسبی از چنین نظریه‌های کارکردی قبل از ۱۹۶۴ است. او بر این باور است که کارکرد یا فایده‌ی اساسی هنر «بیان عاطفه» است. نمونه‌ی دیگری از نظریه‌ی کارکردی قبل از ۱۹۶۴، تعریف سوزان لانگر از هنر به‌عنوان «خلق اشکال نمادین احساس بشری» است. به‌نظر لانگر، فایده‌ی هنر نمادبخشیدن به احساس بشر است. نمونه‌های بسیار دیگری نیز می‌توان بیان کرد. تقریباً قبل از سال ۱۹۶۴ تمام نظریه‌های هنری کارکردی بودند، اما بعد از آن سال، نوع جدیدی از نظریه‌ی هنر امکان بروز یافت.

علی‌رغم کثرت نظریه‌های کارکردی قرن بیستم، دیویس تنها به بررسی نظریه‌ی کارکردی مونرو بردزلی درباره‌ی ماهیت هنر می‌پردازد و آن را مورد نقد و بازبینی قرار می‌دهد.[۱] بردزلی در ۱۹۷۹ اولین روایت خود را از چنین نظریه‌ای ارائه کرد ــ همان دوره‌ای که قبل و بعد از آن نظریه‌هایی نمایان شد که دیویس آن‌ها را «نظریه‌های معطوف به عمل» می‌نامد. گمان می‌کنم بردزلی علاوه‌بر این که به درست بودن نظریه‌اش اذعان داشت، آن را به‌عنوان تلاشی برای ممانعت از گرایش به نظریه‌های معطوف به عمل تلقی می‌کرد که در ۱۹۶۴ با مقاله‌ی «جهان هنر» آرتور دانتو آغاز شده بود. بردزلی، چندین روایت از تعریف کارکردی‌اش را فرمول‌بندی کرد، اما اولین روایت وی ساده‌ترین و قابل فهم‌ترین روایت است. وی می‌نویسد: «اثر هنری می‌تواند به‌گونه‌ای سودمند، به‌عنوان تنظیم ارادی شرایط برای این که تجارب از ویژگی زیباشناختی معین برخوردار شوند، تعریف شود.» به نظر بردزلی کارکرد اساسی هنر همانا توانایی ایجاد تجربه‌ی زیباشناختی است. با این حال، اگرچه نقد دیویس درمورد بردزلی و ابطال نظر او را می‌پذیرم، چون در نوشته‌های دیگر (که مهم‌ترین آن در فصل چهارم کتاب دایره‌ی هنر است)، به بحث پیرامون نظریه‌ی بردزلی پرداخته‌ام دیگر در اینجا نظر بردزلی را مورد بحث و بررسی قرار نمی‌دهم.[۲]

تبیین معطوف به عمل که دیویس توجه نسبتاً کامل خود را وقف آن می‌کند، نظریه‌ی نهادی من درباره‌ی هنر است. عنوان فصلی که در آن بحث اصلی درباره‌ی عمل‌گرایی مطرح می‌شود این است: «نظریه‌ی نهادی دیکی درباره‌ی تعریف هنر». در آغاز این فصل، دیویس چند صفحه را به نوشته‌های دانتو درباره‌ی فلسفه‌ی هنر اختصاص می‌دهد. وی نوشته‌های دانتو درباره‌ی این موضوع را همچون نظریه‌ای واحد تلقی می‌کند و نتیجه می‌گیرد که نظر دانتو با رویکرد نهادی سازگار است، هرچند که یکسان نیست. گمان می‌کنم بیش از آنچه که دیویس فکر می‌کند، سازگاری وجود دارد. باید توجه کرد که در نوشته‌های دانتو دو نظریه‌ی متمایز وجود دارد: اولین نظریه در «جهان هنر» و نظریه‌ی کامل و متفاوتی نیز در نوشته‌ی دیگرش بعد از «جهان هنر» بیان شده است. طبقه‌بندی نظریه‌های دانتو صرفاً برحسب تمایز کارکردی / عملی، بسیار پیچیده‌تر از چیزی است که دیویس فکر می‌کند.

مقاله‌ی «جهان هنر»، با استفاده از استدلالی که آن را می‌توان «استدلالِ مربوط به ابژه‌های

تمایزناپذیر به‌لحاظ ادراکی» نامید، راه تازه‌ای را برای تفکر در باب فلسفه‌ی هنر گشود. دانتو از این استدلال و استدلال‌های مشابه آن در نوشته‌های بعدی‌اش استفاده می‌کند. این استدلال از آن جهت که برای هنر تجسمی به کار می‌رود، به‌قرار ذیل است. دو ابژه‌ی تمایزناپذیر به‌لحاظ بُعدی را در نظر بگیرید؛ خواه یک جفت واقعی از قبیل چشمه و آبریزگاه که دقیقاً مشابه آن است، یا یک جفت از قبیل نقاشی پولیش رایدر و ابژه‌ای که متعلق به آزمایش فکری است ــ ابژه‌ای که به‌طور اتفاقی با نقاشی رنگ و روغن ایجاد شده است که دقیقاً مشابه پولیش رایدر است. همین دو جفت برای این استدلال کافی است. در چنین جفتی، یک ابژه اثر هنری است و ابژه‌ی دیگر اثر هنری نیست یا اثر هنری نخواهد بود، و از آن‌جا که آنها دقیقاً مشابه یکدیگرند، ویژگی‌ای که به‌لحاظ بُعدی تمایزپذیر است نمی‌تواند اثر هنری را تبدیل به هنر کند. بنابراین، زمینه‌ای باید وجود داشته باشد که حداقل مؤلفه‌های نامشهودی را در برگیرد که معرف اثر هنری باشد. نتیجه‌ای که دانتو در «جهان هنر» می‌گیرد این است که نوع خاصی از زمینه که شیء در آن مجسم شده است، آن را به هنر تبدیل می‌کند و نه کارکرد آن. شیوه‌ی مورد استفاده‌ی دانتو برای مشخص کردن این زمینه می‌تواند به‌وسیله‌ی نقل‌قول‌های زیر از «جهان هنر» درک شود.

> آنچه در نهایت میان یک باریلوباکس و اثر هنری‌ای که در برگیرنده‌ی باریلوباکس است، تفاوت می‌کند، یک نظریه‌ی هنری معین است. نظریه‌ای که آن را در جهان هنر قرار می‌دهد ... نقش نظریه‌های هنری، مثل همیشه، میسر ساختن جهان هنر و هنر است. گمان نمی‌کنم برای نقاشان لاس کوکس چنین وضعیتی پیش آمده باشد که بر روی دیوارهای خود، هنر را به وجود آورده باشند، مگر آن که زیباشناسان عصر نوسنگی بوده باشند.[۳]

تفسیر من این است که دانتو در نقل قول اخیر اظهار می‌کند که نقاشان Lascaux، هنر را به وجود نیاورده‌اند زیرا هیچ زیبایی‌شناسی در عصر نوسنگی وجود نداشت که نظریه‌های هنری را به‌منظور مسیر ساختن هنر ایجاد کند.

در مطلب فوق، دانتو ادعا می‌کند که نظریه‌های هنر برای خلق هنر ضروری و کافی یا حداقل ضروری‌اند. درست است که آثار دادائیستی و آثاری مثل وارول به‌وسیله‌ی آفرینندگانی به وجود آمده‌اند که در دوره‌ی آنها پیشاپیش نظریه‌ی هنری یا حداقل اندیشه‌های نظری درباره‌ی هنر وجود داشت. اما دانتو می‌گوید که این موضوع نه‌تنها برای آثار بکر و جدید صادق است بلکه «نقش نظریه‌های هنری مثل همیشه میسر ساختن هنر است» (تأکید از من است). از این رو فکر می‌کند که فقدان نظریه‌های هنری (نوسنگی یا غیره) هنر را غیرممکن می‌سازد.

نظر من این است که دیدگاه دانتو نمی‌تواند درست باشد زیرا هنر مدت‌ها قبل از یونان باستان که فیلسوفان و نظریه‌های هنری در آن پدیدار شدند، به وجود آمده است. با وجود این نظر دانتو، فارغ از صدقش، مهم است زیرا اولین نظریه‌ی عملی است. این نظریه، با فرض مقولات دیویس، یک نظریه‌ی عملی و معطوف به عمل است زیرا براساس این نظریه چیزی هنر است که جایگاهی را در درون زمینه‌ی خاص هنر اشغال کند، نه این که کارکرد داشته باشد؛ یعنی چیزی هنر است که

نظریه‌ی هنری آن را در جهان هنر قرار دهد. «در جهان هنر قرار دادن» نظریه‌ی هنر، عملی است که باعث تبدیل شیء به هنر می‌شود.

دانتو بعدها در ۱۹۷۳[۴] و ۱۹۷۴[۵] ادعا کرد که مربوط بودگی شیء در شرط ضروری هنر است. دانتو در کتاب خود در سال ۱۹۸۱، دیدگاه‌اش را به‌صورت یک نظریه‌ی کامل درباره‌ی هنر، شرح و بسط داد. این نظریه‌ی اخیر که به بررسی مربوط‌بودگی می‌پردازد نشان‌گر گسستگی بنیادی، اما نه کامل، از دیدگاه «جهان هنر» است. طبق تبیین نوئل کارول از نظریه‌ی اخیر دانتو که در کتابش ارائه شده و مورد قبول وی است، اثر هنری ۱) مربوط به چیزی است ۲) یک دیدگاه را ۳) به‌وسیله‌ی حذف به قرینه انعکاس می‌دهد ۴) مستلزم تفسیر است و ۵) اثر هنری و تفسیر آن مستلزم یک زمینه‌ی تاریخی است. چنین به نظر می‌رسد که چهار مورد اولی، بسط نظریه‌ی مربوط‌بودگی هستند در حالی که مورد پنجم که شامل زمینه‌های تاریخی هنر است، بازگشتی به «جهان هنر» باشد.

دانتو در ۱۹۷۳ می‌نویسد: «هنر، زبان گونه‌ها است[۶]» و چهار مورد اولی که کارول در نظریه‌ی بعدی دانتو مشخص می‌کند به‌لحاظ زبان با یکدیگر هماهنگ‌اند. شرط ضروری و نهایی مربوط به زمینه‌ی تاریخی هنر از جنبه‌ی زبان‌شناختی این نظریه متمایز است. از این رو طبقه‌بندی و توصیف نظریه‌ی دانتو بعد از ۱۹۷۳ بسیار مشکل‌تر از نظریه‌ی عملی وی است. چهار مورد مربوط‌بودگی نظریه را در راستای کارکردگرایی قرار می‌دهد، زیرا شرط ضروری هنر «به چیزی مربوط بودن» است. شرط مربوط به زمینه‌ی تاریخی هنر نظریه را در راستای عمل‌گرایی قرار می‌دهد، زیرا اثر هنری باید جایگاهی را در زنجیره‌ی تاریخی هنر بیابد. باتوجه به تمایز کارکردی / عملی نظریه‌ی اخیر دانتو به نظر می‌رسد که تلفیقی از هر دو باشد. با این حال من نمی‌گویم که نظریه‌ی دانتو بدین خاطر که تلفیقی از هر دو است، اشتباه است.

بزرگ‌ترین مشکل درمورد نظریه‌ی اخیر دانتو این است که اگرچه بسیاری از آثار هنری وجود دارند که مربوط به چیزی هستند، بسیاری از آثار هنری نیز وجود دارند که مربوط به چیزی نیستند. من بارها این نکته را، همانند دیگران، توسط تعداد زیادی از نمونه‌های مخالف و روشن مطرح کرده‌ام. پاسخ دانتو به این انتقاد این است که آثار هنری (از قبیل هنر غیرابژکتیو) که به نظر می‌رسد مربوط به چیزی نیستند، در واقع مربوط به هنر هستند. بدیهی است که برخی از آثار هنری غیرابژکتیو مربوط به هنر هستند اما گمان نمی‌کنم که همه‌ی آنها چنین باشند. دانتو در سال ۲۰۰۰ نیز از مربوط‌بودگی هنر دفاع می‌کند و می گوید هر نقاشی واقعی‌ای که ادعا می‌شود نمونه‌ی مخالف مربوط‌بودگی هنر است، در واقع مربوط به چیزی است. وی در دفاع از ادعای خود، مجموعه‌ای از مثال‌ها را ارائه می‌دهد. وی می‌نویسد: «نقاشی‌های سن‌سکالی عمدتاً ترکیبی از نوارهاست، اما مقصود آنها اظهار عباراتی درباره‌ی زندگی انسان، عشق و حتی مرگ است.» به‌نظر من، دانتو درباره‌ی این که چگونه قصد و نیت هنرمند می‌تواند نوارها را به زندگی، عشق یا مرگ مربوط کند سخن نمی‌گوید و من نمی‌دانم که چگونه چنین کاری را می‌تواند انجام دهد. [به‌عنوان مثال] نوارهایی که بر روی پرچم ایالات متحده قرار دارند مربوط به چیزی هستند اما این یک مورد کاملاً

متفاوت است زیرا نه‌تنها چنین نوارهایی مربوط به چیزی هستند، بلکه عمدتاً به‌معنای چیزی نیز فهمیده می‌شوند و برای مدت‌های مدیدی نیز این‌گونه فهمیده می‌شدند.

چرا دانتو زمانی که به‌روشنی به نظر می‌رسد که بسیاری از آثار هنری مربوط به چیزی نیستند، بر ضرورت مربوط‌بودگی هنر تأکید می‌کند؟ گمان می‌کنم باید پاسخ را ــ زمانی که وی درمورد فلسفه‌ی هنر سخن می‌گوید ــ نه در آنچه که وی درباره‌ی هنر بیان می‌کند بلکه در چیزی که وی از فلسفه بودن می‌فهمد یافت. وی در اوایل کتاب خود، شکفتگی امر عادی، می‌نویسد:

> از بسیاری جهات برای من، پارادایم نظریه‌ی فلسفی چیزی است که ما در ترا کتاتوس [ویتگنشتاین] می‌یابیم، که در آنجا تقابلی میان جهان از یک سو، و تصویر آینه‌وار آن در گفتمان از سوی دیگر ترسیم می‌شود ... این نظریه پراز مشکلات و ابهام‌هاست اما تلقی آن صرفاً به‌عنوان صورت یک نظریه‌ی فلسفی برای من جالب است، بیش از همه بدین‌خاطر که آنچه که ربط و نسبت فلسفی است، تصویری است که رابطه‌ی میان زبان و جهان را نمایان می‌سازد.[۷]

به نظر دانتو، برای این که یک نظریه نظریه‌ی فلسفی باشد، باید مربوط به نسبت زبان و جهان باشد. بدین‌ترتیب به نظر وی، برای این که نظریه‌ای «نظریه‌ی فلسفی درباره‌ی هنر» باشد ــ یعنی فلسفه‌ی هنر باشد ــ باید در زمره‌ی مقوله‌ای از نظریه‌ها باشد که مربوط به نسبت زبان با جهان هستند. وقتی دانتو بر اصطلاح «فلسفه‌ی هنر» تمرکز می‌کند، صرفاً به کلمه‌ی «فلسفه» توجه می‌کند و به زور هنر را در ذیل آن قرار می‌دهد. من فکر می‌کنم که چنین کاری، روش مناسب فلسفه‌ی هنر را که در وهله‌ی اول بر آثار هنری تمرکز می‌کند تا دریابد که آیا آنها دارای ویژگی‌های کلی‌ای هستند که ضروری تلقی کردن آنها معقول باشد، نقض می‌کند. یکی دانستن فلسفه و وجودشناسی از سوی دانتو استلزامات ناگواری را نه‌تنها برای فلسفه‌ی هنر بلکه برای هرگونه کوشش فلسفی به همراه دارد که به‌سادگی با نقش پژوهش توانایی زبان برای توصیف جهان سازگار نیست.

همان‌طور که پیش‌تر بیان شد، عنوان فصلی که دیویس به بحث درباره‌ی نظریه‌ی عملی هنر اختصاص می‌دهد، عبارت است از: «نظریه‌ی نهادی دیکی درباره‌ی تعریف هنر». با وجود این، چنین عنوانی گمراه‌کننده است. اگرچه دیویس، نخستین روایت از تعریف «اثر هنری» را از کتاب هنر و امر زیباشناختی و براساس روایتی دیگر، تعاریفی از «هنرمند»، «اثر هنری»، «جهان هنر»، و «نظام جهان هنر» از کتاب دایره‌ی هنر نقل قول می‌کند، اما وی همان‌طور که خودش بیان می‌کند، به‌طور مفصل درباره‌ی هیچ‌یک از روایت‌های من بحث نمی‌کند. وی از همان ابتدا به رویکرد نهادی عام توجه می‌کند و آن را مورد تأیید قرار می‌دهد. با وجود این، دیویس می‌کوشد تا نظریه‌ی نهادی خودش را ترسیم کند و فقط به آنچه که وی ویژگی‌های محوری چنین دیدگاهی تلقی می‌کند، اشاره می‌کند.

دیویس هر دو روایت من از نظریه‌ی نهادی را رد می‌کند زیرا به‌نظر وی هر دو آنها فاقد چیزی هستند که مؤلفه‌ی اساسی نهادگرایی ــ یعنی اعطای جایگاه و شأن هنر ــ به شمار می‌رود. اگرچه

وی درباره‌ی این مؤلفه مطالبی اظهار می‌کند، درواقع ضرورت آن را برای نهادگرایی به‌هیچ وجه توجیه نمی‌کند.

دیویس از این جهت حق دارد که هردو روایت من فاقد چیزی هستند که به نظر وی ویژگی ضروری به شمار می‌رود، هرچند که من در هنر و امر زیباشناختی گاهی اوقات با بی‌دقتی درباره‌ی اعطای جایگاه و شأن هنر نوشته‌ام. با وجود این، دیدگاه رسمی کتاب نخستین این است که اعتبار فهم اثر هنری می‌تواند احراز شود و واقعیت هنر نیز گاهی اوقات می‌تواند احراز یا اعطا شود. به نظر می‌رسد که دیویس عمدتاً نخستین روایت را در نظر دارد، احتمالاً بدین‌سبب که چنین روایتی حداقل از اعطا یا احراز چیزی سخن می‌گوید، حال آن که روایت بعدی چنین سخنی را بیان نمی‌کند.

ارزیابی دیویس درمورد روایت‌های من از نظریه‌ی نهادی، در دو نقل قول ذیل از کتابش خلاصه شده است. دیکی غالباً درمورد اعطای جایگاه هنر چنان بحث می‌کند که گویی مانند اصلاح‌کردن، نوعی عمل است نه اِعمالِ مشروعیتی که در نقش‌های اجتماعی تعریف شده، نهاده شده است و درنتیجه وی تبیین سودمندی از این که چه کسی، چگونه و در چه زمان می‌تواند شأن هنر را اعطا کند ارائه نمی‌دهد.

هنرمند کسی است که (به‌شکلی شایسته اما غیررسمی) مشروعیت اِعطای چنین شأنی را به دست می‌آورد. منظورم از «مشروعیت» «حق فرمان‌بردار کردن دیگران» نیست، بلکه منظورم «حق به‌کارگیری موفق‌آمیز قواعدی است که به‌واسطه‌ی آن، شأن هنر در نسبت با ابژه‌ها/وقایع اعطا شود.»

دیویس فکر می‌کند که ویژگی ضروری اعطای شأن هنر به‌نوبه‌ی خود مبتنی بر اِعمال مشروعیت به‌واسطه‌ی هنرمند است. مسئله‌ای که دیویس گمان می‌کند به‌واسطه‌ی مفهوم مشروعیت حل می‌کند، دوری بودن روایت‌های من از نظریه‌ی نهادی است؛ هرچند که برای من چندان روشن نیست که چگونه این مسئله سرانجام خواهد یافت. از آن‌جا که من دوربودن را «مسئله» تلقی نمی‌کنم و از آنجا که درباره‌ی این موضوع مفصلاً در دایره‌ی هنر بحث کرده‌ام، لذا این مطلب را در اینجا پیگیری نمی‌کنم.

البته من هرگز بر آن نبودم که شأن هنر اعطا می‌شود، بلکه دیویس گمان می‌کرد که من و هر نهادگرای دیگری باید چنین چیزی را قبول داشته باشد. به‌علاوه وی فکر می‌کند که خلق هنر، از عمل مشروعیت ریشه می‌گیرد. وی مشروعیتی را که دوشان ظاهراً در خلق چشمه اعمال می‌کند در تقابل با فقدان مشروعیت فروشنده‌ای که من در هنر و امر زیباشناختی به تصویر درآورده‌ام، قرار می‌دهد. من ادعا کرده‌ام که چنین فروشنده‌ای می‌تواند همان کاری را انجام دهد که دوشان انجام می‌دهد، مشروط بر آن که وی تخیل و فهم انجام چنین کاری را داشته باشد. نظر دیویس این است که هنر به‌واسطه‌ی اِعمال مشروعیت ایجاد می‌شود یعنی اِعمال حق به کارگیری قواعد آفرینش هنری. وی ادعا می‌کند که فروشنده‌ی مورد نظر من فاقد چنین مشروعیتی است. با این حال دیویس هرگز استدلالی در تأیید ادعایش مطرح نمی‌کند. آیا ادعای وی درست است؟

نمونه‌ی عادی خلق هنر را در نظر بگیرید. یک هنرمند در آتلیه‌ی خود به مرور زمان روی بوم نقاشی می‌کند و بعد از مدتی به خودش می‌گوید «تمام شد» و سپس نقاشی‌اش را امضاء می‌کند. در اینجا یک اثر هنری خلق شده است اما هیچ نوع اِعمال مشروعیتی که علت خلق آن باشد وجود ندارد. هنرمند می‌تواند گونه‌ی خاصی از مهارت، تخیل، شناخت و نظایر آن را به کار برد. [اما] نه هنرمند ما و نه دوشان مشروعیتی را در خلق هنر اعمال نمی‌کنند. هنرمند بعد از این که خلق هنر صورت گرفت، می‌تواند مشروعیتی را بر نقاشی‌هایش اعمال کند زیرا آنها جزء دارایی او هستند؛ مثلاً به مالک گالری اختیار دهد که نقاشی‌ها را برای فروش به نمایش بگذارد. شاید دوشان چنین اختیاری را که بعد از خلق هنر صورت می‌گیرد، برای نمایش چشمه داده باشد. هنرمند نیز وقتی می‌گوید «تمام شد»، مشروعیت مشابهی را درمورد مالکیت خود اعمال می‌کند، اما برخورداری از مشروعیت برای تعیین این که چه وقت کار شخص به پایان رسیده است، به هیچ وجه همان مشروعیتی نیست که دیویس در نظر دارد. به‌نظر دیویس، مشروعیت مناسب مشروعیت اعمال حق برای به کارگیری قواعد آفرینش هنری است.

گمان می‌کنم می‌توان در موقعیتی قرار گرفت که کاری را به‌خاطر برخورداری از مشروعیت یا به‌دلایل دیگر انجام داد. پلیس، دکتر، داروساز، والدین و کسانی مثل آنها در موقعیتی هستند که امور معینی را انجام می‌دهند زیرا از مشروعیت و حقی برخوردارند که نظام حقوقی بدان‌ها داده است. اما می‌توان در موقعیتی بود که کاری را نه به‌خاطر برخورداری از مشروعیت، بلکه به‌خاطر برخورداری از شناخت و مهارت انجام داد. می‌توان در موقعیتی بود که CPR یا مانور هایملیش را به‌راحتی به‌خاطر برخورداری از شناخت ماهیت آن انجام داد. در این موارد از مشروعیت انجام چنین اموری برخوردار نیستیم. از سوی دیگر، برای نوشتن نسخه به‌منظور تجویز دارو باید از جواز پزشکی خاصی برخوردار بود و برای برخورداری از مشروعیت قانونی برای انجام چنین کاری از دولت جواز داشت. فکر می‌کنم خلق هنر به مانند تصور این است که در موقعیتی قرار داریم که کاری را به‌خاطر برخورداری از شناخت (و گاهی اوقات مهارت) انجام می‌دهیم. طرح مفهومی و کلی‌ای که در ذهن دارم همین است، یعنی تصور بسیار عام این که برای انجام کاری در موقعیتی قرار داریم. در ذیل این تصور کلی، این حالات وجود دارد که: ۱) در موقعیتی باشیم که کاری را به‌خاطر برخورداری از مشروعیت انجام دهیم؛ ۲) در موقعیتی باشیم که کاری را مستقل از مشروعیت به انجام رسانیم.

ایرا نیومن در نقد تعاریف هنر نکته‌ی مشابهی را درمورد مفهوم مشروعیت دیویس مطرح می‌کند. نیومن می‌نویسد:

> زمانی که دیویس به مفهوم مشروعیت و نقش‌ها استناد می‌کند، ساختاری سیاسی یا سازمانی را در ذهن دارد ... پس مفهوم [مشروعیت] دیویس در بهترین حالت باید به‌عنوان مفهومی استعاری در نظر گرفته شود. یعنی، گویی اعضای جهان هنر به‌شیوه‌ی قاضیان شأن هنر را اعطا می‌کنند. اما دیویس برای مناسب تلقی‌کردن این استعاره، چند دلیل مؤید ارائه می‌کند. اصلاً چیزی مانند فرایند انتخابات یا گزینش که در آن، اعضای جهان هنر مناسبی را برای

اعطا شأن اثر هنری بر عهده گیرند، وجود ندارد. شناخت تاریخ و نظریه‌ی هنر نیز (که برای فهم این که چرا چشمه‌ی دوشان می‌تواند یک اثر هنری باشد بسیار محوری است) اصلاً به چیزی مثل مشروعیت اعطای شأن هنر دست نمی‌یابد، ... «مشروعیت» متعلق به کارشناس خبره است و معنای کاملاً متفاوت از معنایی دارد که دیویس فکر می‌کند. بنابراین به نظر می‌رسد که مفهوم مشروعیت دیویس همانند مفاهیمی که قصد دارد آنها را توضیح دهد، مفهومی رازآلود است.

نتیجه می‌گیرم که اعتراضات اصلی دیویس به روایت‌های من از نهادگرایی، یعنی این که هردو روایت من فاقد تبیینی از این که چگونه شأن هنر اعطا می‌شود و چگونه آن به‌وسیله‌ی اِعمال مشروعیت اعطا می‌شود، بی‌اساس‌اند.

اکنون از نظریه‌های کارکردی و عملی هنر که دیویس توجه بسیار زیادی صرف آنها کرد، به بحث درباره‌ی دو نظریه‌ی تاریخیِ مطرح شده توسط دیویس بازمی‌گردیم ــ جرالد لوینسون که دیویس جایگاه قابل توجهی بدان می‌دهد و نوئل کارول که دیویس به‌طور خلاصه درباره‌ی وی بحث می‌کند.

لوینسون در سال ۱۹۷۹ آنچه را که دیویس «تعریفی تاریخی ـ اقتصادی از هنر» می‌نامد ارائه کرد و به نظر می‌رسد که لوینسون از نظریه‌ی نهادی الهام گرفته است. با وجود این، وی نظریه‌اش را به‌عنوان رقیبی برای دیدگاه نهادی پیشنهاد می‌کند. او تعریف زیر را ارائه می‌دهد:

X یک اثر هنری است در t=df، x ابژه‌ای است که درمورد آن این امر صادق است که در t فردی یا افرادی حق مالکیت x را دارند و به‌طور دائم به x به‌عنوان یک اثر هنری توجه می‌کنند و معطوف می‌شوند، و به‌شیوه (یا شیوه‌هایی) چنین کاری را انجام می‌دهند که ابژه‌ها در راستای «اثر هنری» مقدم بر t، به‌شیوه‌ای درست (یا معتبر) در نظر گرفته شده‌اند یا می‌شوند.

لوینسون آگاه است که چنین تعریفی وابسته به این است که اثر هنری‌ای موجود باشد که مقدم بر هر اثری باشد که چنین تعریفی درباره‌ی آن به کار می‌رود. در ۱۹۷۹ لوینسون می‌گوید که هنری که او «هنر نخستین» می‌نامد، نیازمند تعریف است. اما هنرهای نخستین چگونه به هنر تبدیل می‌شوند؟ لوینسون می‌گوید که [تنها] می‌توان تصریح کرد که هنرهای نخستین، هنر هستند. دیویس به‌نحو قابل توجهی به بحث و نقد جنبه‌های گوناگون تعریف لوینسون می‌پردازد. مثلاً وی ابراز تردید می‌کند که آیا مفهوم توجه درست و معتبر در تعریف لوینسون می‌تواند بدون برخی از جنبه‌های نهادی به کار آید. در رابطه با این ملاحظات و همین‌طور ملاحظات دیگر، دیویس نتیجه می‌گیرد که «اگر ما درصدد تبیین تنوع شگفت‌انگیز فعالیت‌های آفرینش هنری و آثار هنری از یک سو، و تبیین وحدت مداوم مفهوم یک اثر هنری هستیم، به چیزی بیش از قصدها یا اعمال فرهنگی غیرساختارمند نیاز داریم.

جزئیات دیگر تعریف لوینسون، یعنی قید «داشتن حق مالکیت معتبر»، به نظر من مشکل دارد. فرض کنید یک هنرمند گرسنه، برزنت، برانکارد، چوب و قوطی رنگ را از انبار بدزدد و با این مواد

نقاشی کند، سپس آن را امضا کند و بفروشد. در چنین صورتی روشن است که هنرمند به‌خاطر دزدی این مواد، مرتکب جرم شده است و از آن‌جا که این مواد دزدیده شده‌اند وی هیچ حق مالکیتی بر آنها ندارد. اما قطعاً هنرمند ما از همین مواد دزدیده شده، یک اثر هنری را خلق کرده است. هنرمند ممکن است قانوناً مالک نقاشی‌ای که خلق کرده نباشد و با فروش آن مرتکب جرم دیگری شود، اما نقاشی متعلق به هر کس دیگر هم که باشد «هنر» است.

این دو نقد محتاج بحث‌های بیشتری هستند. اکنون می‌خواهم بر جنبه‌ی کلی‌تر تعریف لوینسون تمرکز کنم. نکته‌ای که می‌خواهم بررسی کنم همان چیزی است که خود لوینسون در مقاله‌ی ۱۹۹۳ درباره‌ی نظریه‌اش مطرح می‌کند. در این مقاله لوینسون اندیشه‌ی دیگری را درباره‌ی نظریه‌ی نخست‌اش که براساس آن، هنرهای نخستین می‌توانند هنر تلقی شوند، مطرح کرد. اما اگر هنرهای نخستین هنر تلقی شوند، آنگاه تعریف اولیه نمی‌تواند مبدأ داشته باشد. یعنی اگر هنرهای نخستین هنر نباشند آنگاه بنا به تعریف، هیچ هنر بعدی‌ای وجود نخواهد داشت. بس بازگشتی به گونه‌ها رخ می‌دهد. سخنان خود لوینسون نشان می‌دهد که چگونه وی با این وضعیت سرو کار دارد:

> به‌منظور متوقف شدن این بازگشت، به نظر می‌رسد که یکی از این دو مصالحه و توافق باید صورت گیرد. اول آن که در نهایت به ابژه‌های هنرهای نخستین جایگاه هنر را اعطا کنیم، اما تصدیق کنیم که آنها دارای معنایی متفاوت از معنایی هستند که برای تمام چیزهای بعدی‌ای که هنر محسوب می‌شوند، به کار می‌رود. دلایل این امر را می‌توان چنین بیان کرد: آنها هنر نیستند ــ نه به این خاطر که براساس هنر اولیه مدل‌بندی شده‌اند، بلکه بدین خاطر که هنر بصری و هنر انکارناپذیر از آنها ریشه می‌گیرند. توافق یا مصالحه‌ی دوم این خواهد بود که ابژه‌های هنرهای نخستین را غیر هنر تلقی کنیم، اما اذعان کنیم که آفرینش‌های اولین هنرها، هنرهایی که به دنبال هنرهای نخستین می‌آیند، به معانی نزدیک اما نه یکسان، به‌معنایی که برای تمام هنرهای بعدی به کار می‌رود، هنر هستند، و هنر بودن آنها عبارت از این است که آنها با توجه به ابژه‌ی هنر نخستین پیشین (و نه ابژه هنر پیشین) که به‌درستی لحاظ شده است، طرح‌بندی شده‌اند.

به هر روی، ادعای این نظریه در این باره که معنای «هنر» را [می‌توان] با نسبت دادن آن به چیزی در راستا و امتداد «هنر» کشف کرد، باید اندکی تعدیل شود. با وجود این، از آن‌جا که تعدیل مورد نیاز به اولین مراحل تاریخ هنر محدود شده است، گمان می‌کنم کلِ تحلیلی که از هنر بودن ارائه شده است، جداً تعدیل شده باشد.

اولین گزینه‌ی لوینسون، که هنربودگی را به هنرهای نخستین اعطا می‌کند (زیرا هنر بصری از آنها ریشه می‌گیرد)، دارای مشابهت منطقی با راه حل وی در ۱۹۷۹ است که هنرهای نخستین را هنر تلقی می‌کند. در هر دو مورد، هنرهای نخستین «هنر» هستند اما هنربودگی را به‌شیوه‌ای متفاوت از تمام هنرهای بعدی، کسب می‌کنند. گزینه‌ی دوم لوینسون (که بیان می‌کند هنرهای نخستین، هنر نیستند)، بدین معناست که آنچه وی «اولین هنرها» می‌نامد، هنر هستند زیرا با امور

غیرهنری (هنرهای نخستین) رابطه دارند و این بدان معناست که اولین هنرها به‌شیوه‌ای متفاوت از هر هنر دیگری، کسب هنربودگی می‌کنند.

لوینسون کاملاً نسبت به ماهیت منطقی دو راه حلی که در ۱۹۹۳ مطرح کرد، آگاه است. وی می‌داند که تعریفی را که می‌توان برای هنر به کار برد، مشخص نکرده است. عکس‌العمل وی نسبت به این که وی نظریه‌ای درباره‌ی هنر ندارد، سطحی است؛ وی دو راه حل خود را به‌عنوان تعدیل ناچیزی تلقی می‌کند که «محدود به همان مراحل اولیه‌ی تاریخ هنر است». لذا وی نتیجه می‌گیرد که «کلیت تحلیل‌اش به‌طور جدی مورد تعدیل قرار نگرفته است». با وجود این به نظر من، کلیت تحلیل او کاملاً مورد تعدیل قرار گرفته و اصلاً نظریه نیست. تبیین لوینسون [این است که] «تعدیل مورد نیاز محدود به همان مراحل اولیه‌ی تاریخ هنر است» [...].

باید توجه کرد که نظریه‌ی نهادی دارای همان مشکل نیست، زیرا یک نظریه‌ی ساختاری است تا یک نظریه‌ی تاریخی. با توجه به نظریه‌ی نهادی اولین هنرها، هنرهایی هستند که در درون ساختار نهادی‌ای جای دارند که جهان هنر است. زمانی که ساختار شکل می‌گیرد، شکل‌گیری می‌تواند در بیش از یک دوره‌ی زمانی قابل ملاحظه رخ دهد. لذا هنرهای نخستین، هنرهایی هستند که مشابه هنر بعدی‌اند اما دارای یک جهان هنر نیستند. نوئل کارول در مقاله‌ای که در ۱۹۸۸ منتشر شد، به نظریه‌ی نهادی هنر حمله‌ور شد و آن را رد کرد و تبیین تاریخی/ روایی خود را برای تعریف آثار هنری، به‌عنوان جایگزینی برای نظریه‌ی نهادی و هر نظریه‌ی هنری دیگر معرفی کرد. کارول در دو مقاله‌ای که در ۱۹۹۳ و ۱۹۹۴ انتشار یافت (که محتوای آنها تا حد زیادی یکسان بود) دوباره به نظریه‌ی نهادی تاخت و طرح تاریخی ـ روایی خویش را تبیین کرد.

کارول گمان می‌کند که کوشش برای تعریف «هنر»، مسئله‌ی محوریِ فلسفه‌های اخیر هنر است. وی همچنین گمان می‌کند که حداقل یکی از محرک‌ها برای تعریف‌کنندگان، مشخص‌کردن تعریفی است که افراد را قادر به تعیین آثار هنری می‌سازد، یعنی آنها را قادر سازد تا تعیین کنند که آیا یک ابژه‌ی معین، اثری هنری است یا خیر. من هرگز به این شیوه، نظریه‌ی نهادی یا هر نظریه‌ی هنری دیگر را به‌عنوان ابزاری برای تعریف آثار هنری تلقی نکرده‌ام، بلکه همواره نظریه‌های هنری را به‌عنوان تبیینی برای این که چرا یک اثر هنری، هنر است، تلقی کرده‌ام. به بیان فلسفی، من همواره نظریه‌ی نهادی و تمام نظریه‌های هنری دیگر را از آن جهت که دارای کارکرد وجودشناختی و نه معرفت‌شناختی هستند، مورد تأمل قرار داده‌ام. به نظرم این امر کاملاً معقول است که حتی اگر فردی تعریف کاملاً مناسبی از «هنر» داشته باشد، باز هم امکان دارد نتواند بگوید که آیا یک ابژه‌ی معین اثری هنری است یا خیر. مثلاً اگر تاریخ ابژه نامعلوم باشد، ممکن نیست بتوان تعیین کرد که آن ابژه یک اثر هنری است یا نه.

ایراد و اعتراض کارول به نظریه‌ی نهادی در ۱۹۹۴ این است که نظریه‌ی نهادی، چیز خاصی درباره‌ی هنر نمی‌گوید جز آن که هنر:

چارچوبی ضروری از اعمال هماهنگ و جمعی با سطح خاصی از پیچیدگی است ... اما دیکی با

روشن کردن ویژگی‌های ساختاری ضروری خاص چنین اعمالی واقعاً به ما چیزی درباره‌ی هنر فی‌نفسه نمی‌گوید ... اما این چیزی نیست که طرف بحث‌کننده در فلسفه‌ی تحلیلی، از ماهیت تعریف انتظار دارد. این دیگر بازیِ طبق قواعد اولیه نیست، بلکه فقط آشفته‌کردن مطالب برای وانمودکردن این است که تعریف واقعی هنوز در دسترس است.[۸]

من هرگز تلاش نکرده‌ام طبق قواعد اولیه بازی کنم. اول آن‌که به پیروی از ماندلباوم، من با توجه به شرایط لازم و کافیِ ناقضِ قواعد تعریفی مورد نظر واتیس و دیگران، از ویژگی‌های نمایشی آثار هنری فراتر می‌روم. من به پیروی از ماندلباوم و دانتو، به دنبال ویژگی‌های نسبتی هنر هستم که آن را در درون فرهنگ بشری قرار می‌دهد؛ زیرا ویژگی‌های نمایشی که به‌واسطه‌ی نظریه‌های سنتی استفاده می‌شود همانند ویژگی‌های معرف، بی‌ثمر و بی‌نتیجه‌اند. دوم آن‌که من صراحتاً به دوری بودن هردو روایت نظریه‌ی نهادی اشاره کردم؛ همین دوری بودن است که تعاریف نظریه‌ی نهادی را از تعریف خطی‌ای که مستلزم قواعد اولیه ــ از همان نوعی که کارول «تعریف واقعی» می‌نامد ــ است، متمایز می‌سازد. نظر من این است که شرایط لازم و کافی مشخص شده در نظریه‌ی نهادی نمی‌تواند مستقل از نهاد هنر فهمیده شود، نهادی که از اوایل کودکی مورد قبول بوده است. من هرگز قصد نداشتم (یا ادعا نکردم) تا تعریفی واقعی به‌معنای کارول ارائه دهم. من آن را هنگامی تعریف واقعی تلقی می‌کنم که شرایط لازم و کافی‌ای را مشخص کند که می‌تواند مستقل از اصطلاح تعریف‌شده‌ی «هنر» شناخته شود. کارول منظور مرا اشتباه تعبیر می‌کند؛ در واقع ما با هم اختلاف نظر نداریم.

به هر جهت، من اشکالی در آن طرح تاریخی/روایی که کارول برای مشخص‌کردن آثار هنری توصیف می‌کند، نمی‌یابم. تبیین وی به‌طور خودآگاهانه به آثار بحث‌انگیز پیشگامان می‌پردازد، با این حال برای هنر عادی نیز به کار می‌رود. البته دلیل اندکی برای احساس نیاز به تعریف آثار متعارف به‌عنوان آثار هنری وجود دارد، اما روش کارول می‌تواند برای آنها نیز به کار رود. موارد جالبی وجود دارد که جزء آثار پیشگامان‌اند و مورد تردید قرار گرفته‌اند. وقتی که با یک اثر هنری (ابژه) مواجه می‌شویم که هویت آن مورد تردید یا اعتراض است، طبق راه حل پیشنهادی کارول روایت ما باید ابژه را به ابژه‌ها یا وقایع هنری اولیه‌ی تردیدناپذیر مربوط کند. اگر چنین روایتی اثر مورد اعتراض را به هنر پیشین مرتبط کند، هنر پیشینی که اعمال و زمینه‌ها را به‌گونه‌ای شکل می‌دهد که اثر مورد اعتراض بتواند نتیجه‌ی روشن حالاتِ شناخت‌پذیرِ تفکر تلقی شود، و آن را به‌گونه‌ای تبدیل سازد که از قبل هنربودن‌اش اعطا شده باشد، آنگاه ابژه به‌عنوان اثر هنری تعریف می‌شود.

طرح کارول به‌لحاظ ساختاری مشابه طرح لوینسون است ــ در هر دو مورد، آثار هنری کنونی به آثار هنری قبلی مرتبط شده‌اند. اگرچه این روش لوینسون را در تعریف هنر با مشکل خاصی مواجه می‌کند، کارول با این مشکل مواجه نیست زیرا وی سعی نمی‌کند تا «هنر» را تعریف کند، بلکه صرفاً می‌خواهد آثار هنری را مشخص کند.

کارول پرسش مهمی را درباره‌ی نظریه‌ی روایی خود مطرح می‌کند؛ این‌که آیا نوع روایت‌هایی

که وی در ذهن دارد می‌تواند منتج به تعیین آثار غیرهنری به‌عنوان هنر شود. نمونه‌ای که وی ذکر می‌کند گوش قطع‌شده‌ی ون‌گوگ است. وی می‌گوید فرض کنید که روایت درست بدین‌گونه بیان شود که این گوش را به تلاش ون‌گوگ «برای نمادین ساختن بدبختی محکومیت هنری‌اش در برابر نقد گوگن» مرتبط کند. حتی اگر چنین داستان و روایتی را نیز بتوان بیان کرد، کارول می‌گوید که چنین چیزی برای تعیین گوش ون‌گوگ به‌عنوان یک اثر هنری کافی نخواهد بود. سپس کارول معلولیت [قطع عضو] ون‌گوگ را با اثر هنری قرن بیستم ــ [مثلاً] قطع عضو یک هنرمند امروزی ــ مقایسه می‌کند. چرا قطع عضو ون‌گوگ یک اثر هنری نیست اما قطع عضو هنرمند امروزی چنین است؟ دلیلی که کارول مطرح می‌کند این است که نخستین قطع عضو فاقد چارچوبی است که مورد بعدی دارد. کارول این چارچوب را در ذیل توصیف می‌کند:

> به‌منظور تثبیت جایگاه هنری یک اثر مورد اعتراض، نه‌تنها به بیان روایتیِ معرفی که اثر مورد بحث را با اعمال هنری مورد قبول پیوند می‌دهد نیاز داریم، بلکه به تعیین این امر نیز نیاز داریم که تفکر و آفرینشی را که روایت معرف بازسازی می‌کند ــ وضعیت فعالیت‌هایی را که در درون نظام‌های بازنمایی مربوط به جهان هنر که مورد قبول هستند، رخ می‌دهند ــ مشخص کنند. یعنی اشکال هنر، رسانه‌ها و ژانرهایی که برای هنرمند و افراد متعلق به جهان هنر دسترس‌پذیرند؛ یعنی روایت‌های معرف باید تنها ملزم به ترسیم فرایندهای تفکر و آفرینشی باشند که در درون چارچوب نظام‌های بازنمایی جهان هنر یا عرصه‌های شناخت‌پذیر آن انجام می‌گیرد. به‌علاوه جایی که این الزام و قید محترم شمرده می‌شود، روایت‌های معرف، مرتکب خطا نمی‌شوند.

روشن است که چارچوبی که کارول برای مشروط و مقیدکردن روایت‌های معرف، توصیف می‌کند، از مفاهیم محوری نظریه‌ی نهادی هنر تشکیل شده است ــ نظریه‌ای که کارول آن را به‌عنوان تعریف واقعی رد می‌کند. با وجود این، از آن‌جا که تعریف نظریه‌ی نهادی، یک تعریف واقعی به‌معنای کارول نیست، استفاده‌ی کارول از نظریه‌ی نهادی به‌عنوان چارچوبی که در آن طرح روایی وی هنر را معین می‌کند، باعث هیچ مشکل منطقی نمی‌شود. در واقع، تبیین کارول برای هنر معرف، در نظریه‌ی نهادی سکونت دارد. دیویس در سال ۱۹۹۱ مقاله‌ی خود را به نگارش درآورد و در همان‌جا خاطرنشان کرد که نظریه‌ی کارول یک نظریه‌ی نهادی است. دیویس می‌نویسد:

> اگر راهبردهای روایی کارول به‌واسطه‌ی زمینه‌ی جهان هنر ساختار نیافته باشند، توسل به آنها به‌سادگی نمی‌تواند با نگاه به تاریخ بلند و متنوع اعمال هنری، وحدت مفهوم هنر و بسیاری از اعمال غیر هنری را که در درون همین اعمال هنری تکرار می‌شوند، بسط می‌یابند یا بی‌اعتبار می‌شوند، تبیین کند. برای من روشن نیست که چگونه سخن گفتن از اعمال فرهنگیِ مبتنی بر تکرار و نظایر آن، می‌تواند چنین اصولی را آشکار کند بدون آن که خود آنها چارچوبی را برای چنین اعمالی پیش‌فرض قرار دهند. پیش‌فرض قرار دادن چنین چارچوبی، حرکت کردن در راستای یک تبیین نهادی است.

۲

اکنون به‌شیوه دیگری از طبقه‌بندی نظریه‌های هنر، یا جنبه‌هایی از این نظریات که من در آغاز فصل بدان‌ها اشاره کردم، بازمی‌گردم. انسان‌ها، شامپانزه‌ها، شیرها، ببرها، پرندگان سایه‌سار، زنبورهای عسل، عنکبوت‌ها، پشه‌ها و نظایر آنها انواع طبیعی زیست‌شناختی هستند و من تصور می‌کنم که برخی (یا تمامیِ) اموری را که اعضای چنین گونه‌های متفاوتی انجام می‌دهند، می‌توان «فعالیت‌های نوع طبیعی» نامید. جمع‌آوری غذا، شکارکردن طعمه، خوردن، جفت‌گیری، لانه‌سازی، زندگی‌کردن به‌صورت فردی و در گروه‌های اجتماعی، نمونه‌هایی از فعالیت‌های نوع طبیعی‌اند. انسان‌ها و برخی دیگر از گونه‌ها، فعالیت‌های نوع فرهنگی را نمایان می‌سازند. برای مثال شیوه‌های خاص زندگی‌کردن با یکدیگر، شکار کردن، تهیه و تأمین غذا، آداب و مناسک مربوط به غذا خوردن و ازدواج. برخی از فعالیت‌های نوع فرهنگی شیوه‌هایی خاص هستند که انسان‌ها به این یا آن شیوه فعالیت‌های نوع طبیعی خود را سامان می‌بخشند. چنین فعالیت‌هایی به یک معنا از سوی اعضای یک گروه خاص ابداع شده‌اند و از طریق تعلیم و آموزش به بقیه انتقال یافته‌اند. فعالیت‌های نوع فرهنگی گاهی اوقات متضمن مؤلفه‌ای قراردادی است، زیرا گاهی شیوه‌های گوناگون برای سازمان‌دهی یک فعالیت معین وجود دارد. نمونه‌ای از فعالیت نوع فرهنگی که متضمن قرارداد نیست، نقاشی است. اگر یک نقاشی را بیافرینیم، این کار را با نقاشی بر روی یک سطح انجام می‌دهیم. البته این بدان معنا نیست که نقاشی نمی‌تواند متضمن قرارداد باشد، [یعنی] نمادها در نقاشی‌ها متضمن قراردادند و تصاویر نیز ممکن است حاوی قراردادها باشند. شروع و آغاز یک فعالیت نوع فرهنگی، به این یا آن شیوه متضمن برنامه‌ریزی و طراحی خواهد بود، هرچند که منظورم بیان این امر نیست که آنها به‌واسطه‌ی قانون‌گذار همان‌طور که اسطوره‌شناسی تأیید می‌کند، جریان یافته باشند. چنین برنامه‌ریزی‌ای ممکن است تدریجی و پراکنده بوده باشد و در بیش از یک دوره‌ی زمانی و به‌شیوه‌ی متقاطع رخ داده باشد.

رفتار نوع فرهنگی همانند رفتار نوع طبیعی، ژنتیکی نیست اما با وجود این، به‌نحو قابل ملاحظه‌ای در برابر تغییر مقاومت می‌کند. اگر [قرار باشد که] الگوی فعالیت نوع فرهنگی به مرور زمان تغییر یابد، مقاومت سنتی [محافظه‌کارانه] همواره در برابر تغییر وجود خواهد داشت.

فعالیت‌های نوع فرهنگی به شیوه‌ای خودآگاهانه انجام می‌شوند، به‌این معنا که کسانی که چنین فعالیت‌هایی را انجام می‌دهند آگاه‌اند یا می‌توانند آگاه شوند که این فعالیت‌ها جنبه‌هایی از زندگی فرهنگی گروه‌شان است. فردی ممکن است از این آگاه شود که گروه دیگر فعالیتی مثل ازدواج را به‌شیوه‌ای متفاوت انجام می‌دهد و بنابراین به‌نحوی آگاه می‌شود که فعالیت نوع طبیعی خاص، متضمن نوعی قرارداد است. یک فرد متفکر ممکن است تشخیص دهد که فعالیت نوع فرهنگی خاص، از مؤلفه‌ای قراردادی برخوردار است حتی بدون آن که شناختی از گروه‌های دیگر داشته باشد.

تمایز میان فعالیت‌های نوع طبیعی و نوع فرهنگی می‌تواند اساس طبقه‌بندی نظریه‌های هنر باشد. نظریه‌ی نوع طبیعی هنر، نظریه‌ای است که مدعی است هنر در وهله‌ی نخست به‌عنوان

نتیجه‌ی فعالیت نوع طبیعی نمایان می‌شود و به‌عنوان نتیجه‌ی رفتار نوع طبیعی آفرینش می‌یابد. البته، چنین نظریه‌ای می‌تواند جنبه‌های فرهنگی را در فرایند آفرینش هنر ــ به‌عنوان مثال، پدیده‌ی فرهنگی نقاشی در سبک امپرسیونیست ــ به‌همراه داشته باشد، اما همچنان این باور حفظ می‌شود که خود فرایند خلاقانه اساساً یک فعالیت نوع طبیعی است. مثلاً یک نظریه‌پرداز که مدعی است «هنر» بیانِ عاطفه است، یک نظریه‌ی نوعِ طبیعیِ هنر را معرفی می‌کند، زیرا بیان عاطفه نمونه‌ی روشنی از رفتار نوع طبیعی است. غالباً هنگامی که عاطفه بیان می‌شود، محتواهای فرهنگی هم وارد می‌شود، اما خودِ بیانِ عاطفه یک پدیده‌ی نوع طبیعی است با ریشه‌های تکاملی [تحولی] در رفتار حیوانات از نوعی که به‌وسیله‌ی سگ نشان داده می‌شود، یعنی مثلاً هنگامی که سگ غذا می‌خورد به سگ‌های دیگر خرخر می‌کند. از این رو، نظریه‌هایی که من در فصل ۱ به‌عنوان «نظریه‌های روان‌شناختی» نامگذاری کردم نظریه‌های نوع طبیعیِ هنر هستند.

مونرو بردزلی هنر را به‌عنوان «تنظیم ارادی شرایط برای این که تجارب را از ویژگی زیباشناختیِ مشخص شده، برخوردار سازیم» تعریف می‌کند. چنین تعریفی فرض می‌کند که انسان‌ها به‌طور طبیعی مجذوب نوعی از ویژگی‌های زیباشناختی اصلی ــ از قبیل وحدت، روشنی، درخشندگی، رنگ تند و نظایر آن ــ می‌شوند که بردزلی در ذهن دارد و به دنبال تجارب آنها است. بدین‌ترتیب وی یک نظریه‌ی نوع طبیعی از هنر را ارائه می‌دهد. به‌نظر بردزلی و از دیدگاه نظریه‌پرداز نظریه‌ی بیان هنر، خلق هنر صرفاً فعالیتی خودانگیخته و مبتنی بر نوع طبیعی در همان سطح غذاخوردن و جفت‌گیری است. تا آن‌جا که خلق هنر مورد نظر است، بردزلی و نظریه‌پرداز نظریه‌ی بیان هنر، انسان‌ها را به‌عنوان موجوداتی تلقی می‌کنند که مانند پرندگان لانه‌ساز، برای جلب نظر پرندگان ماده، لانه می‌سازند. البته پرندگان لانه‌ساز بدون تردید به‌شیوه‌ای صرفاً غریزی فعالیت‌شان را انجام می‌دهند. در حالی که به‌نظر بردزلی آثار هنری به‌واسطه‌ی «توانایی خلاقانه و آزاد» هنرمند خلق می‌شوند. با وجود این، تبیین بردزلی تنها در بر دارنده‌ی فعالیت‌های نوع طبیعی است ــ یعنی عمل ارادی برای نتایج پیش‌بینی شده و لذت از ویژگی‌های زیباشناختی.

اگر نظر کارول درباره‌ی تعریف روایی یک اثر هنری را همان‌طوری در نظر بگیریم که وی اساساً معرفی می‌کند، یعنی تعیین یک ابژه به‌عنوان هنر از طریق یک روایت معتبر و صادق درمورد این که این ابژه، نتیجه‌ی روشن هنر اولیه است، آنگاه نظر وی نمی‌تواند به‌واسطه‌ی تمایز فعالیت‌های طبیعی/ فرهنگی توجیه شود، زیرا تبیین کارول چیزی درباره‌ی هنر نمی‌گوید جز این که یک ابژه‌ی خاص می‌تواند به ابژه‌ی خاص دیگر مرتبط باشد. البته از آن‌جا که گمان نمی‌کنم نظر وی فلسفه‌ی هنر یا تعریف «هنر» باشد، پس تعجب‌انگیز نیست که نظر وی را نمی‌توان به‌وسیله‌ی معیار طبقه‌بندی‌های نظریه‌ی هنر طبقه‌بندی کرد.

از سوی دیگر، اگر دیدگاه و نظر کارول به‌همان نحوی اخذ شود که وی آن را در ۱۹۹۳ ارائه کرده است، آنگاه [می‌توان گفت که] نظر وی تغییر یافته است؛ یعنی به‌همان نحوی که من نظریه‌ی نهادی را می‌فهمم درصدد تبیین هنر در درون نظریه‌ی نهادی هنر است. در این مورد، نظر وی

به‌همان نحوی می‌تواند طبقه‌بندی شود که نظریه‌ی نهادی می‌تواند به‌وسیله‌ی تمایز طبیعی/ فرهنگی طبقه‌بندی شود.

اما مفهوم محوری نظریه‌ی هنر لوینسون، رابطه‌ای تاریخی است که یک اثر هنری را در یک زمان خاص به یک اثر هنری در زمان گذشته مرتبط می‌کند. این جنبه‌ی محوری نظریه، بدین اشاره نمی‌کند که آیا اثر هنری به‌عنوان نتیجه‌ی یک فعالیت نوع طبیعی یا نوع فرهنگی آفریده شده است یا نه. علاوه بر این مفهومِ محوری، سه شرط دیگر توسط لوینسون مشخص شده است: «شرط عطف پایدار» که صرفاً به این نظریه اختصاص نمی‌یابد، یعنی چنین قصدها و عطف‌هایی نمی‌توانند فعالیت‌های نوع طبیعی یا نوع فرهنگی را در برداشته باشند. «شرط داشتن حق مالکیت» نیز متضمن یک پدیده‌ی فرهنگی است، اگرچه رابطه‌ی روشنی میان حق مالکیت و مفهوم آنچه که چیزی را هنر می‌سازد برقرار نیست. «شرط توجه معتبر یا صحیح» چنان که دیوید خاطرنشان می‌کند، بیان‌گر یک موضع نهادی و از این رو فرهنگی است. مفهوم محوری تاریخی نظریه‌ی لوینسون و شرط عطف و قصد پایدار با توجه به فعالیت‌های نوع طبیعی و نوع فرهنگی، نامشخص و مبهم‌اند. شرط حق مالکیت یک مسئله‌ی فرهنگی است، اما در واقع برای هنر بودن نامناسب و بی‌ربط است. تنها شرط توجه معتبر و صحیح، نظریه را در راستای فعالیت‌های نوع فرهنگی قرار می‌دهد. اما حتی این شرط اخیر نیز شرطی نیست که لوینسون یک هنرمند را ملزم کند تا شناختی واقعی از آن داشته باشد. وی می‌نویسد:

> تأکید می‌کنم که ممکن است معنایی خاص و مجزا وجود داشته باشد و به‌عنوان هنر در ذهن هنرمند و تنها برمبنای تجارب بالقوه‌ی خودش، و نه هیچ‌کس دیگر، برساخته شده باشد .... یک بومیِ تنها را در آمازون در نظر بگیرید که از مردم غیرهنری قبیله‌اش فاصله می‌گیرد و در یک زمین بی‌درخت، سنگ‌های رنگینی را می‌چیند، و نه این که صرفاً و ظاهراً وضعیت خاصی به آنها در جهان بدهد. آیا این نیز نمی‌تواند هنر باشد؟

لوینسون آشکارا گمان می‌کند که سنگ‌های رنگین چیده‌شده «هنر» است حتی اگر فرد بومی مورد نظر او هیچ تصوری از هنر در ذهن خود (به‌هر معنایی که از «در ذهن بودن» مراد است) نداشته باشد. بنا به نظر لوینسون، شرط فرهنگی توجه معتبر یا صحیح به سنگ‌ها می‌تواند برآورده شود بدون فرد یا افرادی که آنها را چنین می‌نگرند و دارای این تصورند که چنین نگاهی، یک پدیده‌ی فرهنگی برای افراد فرهنگ دیگر است. بنابراین، یکی از شرط‌های نظریه‌ی لوینسون، که آن را به فعالیت نوع فرهنگی مرتبط می‌کند، یک نظریه‌ی ضعیف و سست است که براساس آن، هنر می‌تواند به‌وسیله‌ی فردی ایجاد شود که هیچ شناختی از محتوای این شرط ندارد. درنهایت شاید بهترین کار، طبقه‌بندی لوینسون به‌عنوان نظریه‌ی نوع طبیعی هنر باشد. هنر بومیِ مورد نظر لوینسون وابسته به فعالیت نوع طبیعی فرد بومی برای لذت بردن از کیفیات زیباشناختی سنگ‌های رنگین است.

تبیین دانتو در سال ۱۹۶۴ در «جهان هنر» در مقایسه با نظریه‌های فوق، به‌وضوح یک نظریه‌ی

نوع فرهنگی از هنر است؛ زیرا وی مدعی است که نظریه‌های هنری به شیوه‌ای روشن ــ اما نه کاملاً روشن ــ هنر را ممکن می‌سازند. تدوین و شکل‌دهی نظریه‌های هنر، حتی نظریه‌های نوع طبیعی هنر، قطعاً موضوعات نوع فرهنگی‌اند و از این رو، اگر نظریه‌ی هنر چیزی باشد که هنر را ممکن سازد، آنگاه تبیین دانتو یک نظریه‌ی نوع فرهنگی هنر است. همان‌طور که اشاره شد، بعدها دانتو ادعا کرد که مربوط بودن به چیزی، شرط ضروری هنر است و در کتاب خود (۱۹۸۱)، نظریه‌ی مربوط‌بودگی به‌صورت یک نظریه‌ی کامل درباره‌ی هنر شرح و بسط یافت. بنا به تبیین نوئل کارول از نظریه‌ی بعدی دانتو، با تکرار آنچه قبلاً بیان شد، این نظریه مشخص می‌کند که اثر هنری: ۱. درباره‌ی چیزی است؛ ۲. یک دیدگاه را معرفی می‌کند؛ ۳. استعاره‌ای است؛ ۴. مستلزم تفسیر است؛ و ۵. اثر هنری و تفسیر مستلزم یک زمینه‌ی تاریخی هنری است. چهار مورد اول که کارول در نظریه‌ی بعدی دانتو مشخص می‌کند، در قلمرو زبان قرار می‌گیرند. اگر زبان، به باور من، یک فعالیت نوع طبیعی باشد، پس چهار مورد اول از نظریه‌ی وی موارد مربوط به نوع طبیعی است. با وجود این، مورد پنجم و نهایی که در بردارنده‌ی زمینه‌ی تاریخی هنر است، به‌وضوح یک موضوع نوع فرهنگی است. بدین‌ترتیب به نظر می‌رسد که نظریه‌ی بعدی دانتو آمیزه‌ای از عناصر نوع طبیعی و نوع فرهنگی باشد ــ همان‌طور که نظریه‌ی اولیه دانتو وقتی از ابعاد مختلف دیده شود آمیزه‌ای از عناصر [مؤلفه‌های] کارکردی و روشی است. درمورد نظریه‌ی بعدی دانتو، تمایز نوع طبیعی/ فرهنگی، جنبه‌هایی از نظریه‌ی مختلط وی را طبقه‌بندی می‌کند.

نظریه‌ی نهادی هنر، خواه در روایت اول یا در روایت بعدی، به‌وضوح یک نظریه‌ی نوع فرهنگی است زیرا ساختاری فرهنگی و نهادی را می‌پذیرد که باید چارچوبی ضروری و کافی برای آثار هنری باشد. البته، نظریه‌ی نوع فرهنگی هنر انکار نمی‌کند که محتوای هنر می‌تواند متضمن فعالیت‌های نوع طبیعی، مثلاً لذت بردن از ویژگی‌های زیباشناختی از نوعی که بردزلی در ذهن دارد، باشد اما چنین فعالیت‌هایی را تعریف نمی‌کند. با توجه به نظریه‌ی نهادی، ممکن است فعالیت‌های نوع طبیعی متنوعی در آثار هنری گوناگون مشاهده شود. اما هیچ دلیلی وجود ندارد که گمان کنیم هر فعالیت نوع طبیعی در هر اثر هنری وجود دارد یا نیاز دارد وجود داشته باشد.

نظریه‌ی نهادی هنر غالباً به‌خاطر نادیده گرفتن بُعد تاریخی هنر ــ بُعدی که شدیداً مورد تأکید دانتو، کارول و دیگران است ــ مورد انتقاد قرار گرفته است. با وجود این، نظریه‌ی نهادی بیشتر یک نظریه‌ی ساختاری است تا نظریه‌ای تاریخی، و تاریخ هنر را نادیده نمی‌گیرد بلکه فقط آن را به‌عنوان مؤلفه‌ای در تعریف «هنر» در نظر نمی‌گیرد. همه‌ی آنچه که درباره‌ی تاریخ هنر بیان می‌شود ــ چنان که دانتو، کارول و دیگران بیان می‌کنند ــ کاملاً با نظریه‌ی نهادی سازگار است و همان‌طور که درمورد کارول ذکر شد، می‌تواند در درون نظریه‌ی نهادی اقامت گزیند.

* این متن برگردانی است از:

Dickie, George. Art and Value, pp. 33-52.

پی‌نوشت‌ها:

1. Beardsley, Monroe. *In Defense of Aesthetic Value*, 1979, p. 729.
2. Dickie, George. The Art Circle (New York: Haven, 1981), pp. 49-68.
3. Danto, Arthur. "The Art World", p. 180.
4. Danto, Arthur. "Art Works and Real Things", *Theoria*, part 1-3, pp. 1-17.
5. Danto, Arthur. "The Trans Figuration of the Commonplace", *The Journal of Aesthetics*, (Winter 1974), pp. 139-148.
6. Danto, Arthur. "Art Works and Real Things", p. 561.
7. Danto, Arthur. "The Trans Figuration of the Commonplace", p. 78.
8. Nüel Carroll, "Identify Art", in *Institutions of Art*, pp. 12-13.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی