دو فصلنامهٔ فلسفی شناخت، «ص۱۲۶-۹۵»

پژوهشنامهٔ علوم انسانی: شمارهٔ ۶۹/۱

پاییز و زمستان ۱۳۹۲، *Knowledge*, No.69/1.

تحلیل فلسفی در نظریهٔ عالم هنر آرتور دانتو

محمدرضا شریف زاده *

اسماعیل بنی اردلان[**]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۷/۱۰

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۱۰/۱

چکیده

این مقاله به تبیین اهمیت تحلیل فلسفی در رویکرد دانتو برای تعریف هنر می‌پردازد. فلسفهٔ هنر دانتو در تلاقی سنت فلسفی قاره‌ای و تحلیلی قرار دارد، ضمن آنکه رویکرد او به فلسفهٔ هنر را می‌توان پساتحلیلی نیز خواند. دانتو علی‌رغم ممنوعیت نوویتگنشتاینی‌ها برای تعریف هنر، تلاش دارد که تعریف کاملی از آن ارائه دهد. در نظریهٔ او با عنوان «عالم هنر» می‌توان با تکیه بر رویکرد فلسفی گسترده‌تر مبنی بر همتایان تمایزناپذیر، الزام حضور فلسفه را در هنر دانستن چیزی عیان ساخت. در نظر دانتو، گسترش تاریخ هنر در حدود سال ۱۹۶۴ هم‌زمان با عرضهٔ جعبه‌های صابون بریلوی وارهول به پایان می‌رسد. از این بابت می‌توان نتیجه گرفت که ما دیگر قادر نیستیم به لحاظ ادراکی بین اثر هنری و شیئ روزمره تمایز قائل شویم. بدین ترتیب، آنچه یک اثر هنری را از یک شیئ معمولی متمایز می‌سازد، وجود یک نظریه هنری است؛ همان‌طورکه در هر دوره‌ای از تاریخ، آگاهانه یا ناآگاهانه، در تعیین هنر از غیر هنر، نظریه‌ای درکار بوده است. اما امروزه، این امر، وجه تازه‌ای به خود گرفته است، همچنان‌که هنر فراتر از چارچوب تجربه زیباشناختی رفته و با مسائل سیاسی، فرهنگی، فلسفی و ... درگیر شده است.

واژگان کلیدی: فلسفهٔ هنر، عالم هنر، تمایزناپذیری، هنر زیبا، شیئ معمولی، پایان هنر.

---

* .دانشجوی دکتری رشته فلسفهٔ هنر دانشگاه آزاداسلامی، واحد علوم وتحقیقات تهران. آدرس الکترونیک:
m2_sharifzadeh1@yahoo.com

** . استادیار و عضو هیأت علمی گروه فلسفهٔ هنر دانشگاه هنر. آدرس الکترونیک:
bani.ardalan@yahoo.com

مقدمه

هنر جایگاه قاطعی در فرهنگ ما و نقشی محوری در زندگی ما دارد. اما با ظهور مکاتب هنری گوناگون در این عرصه و تمایل فزاینده برای پذیرش هر چیزی به عنوان اثر هنری، سردرگمی حاکم بر وضعیت شناخت ما از هنر در زمانهٔ حاضر تشدید شده است. تردید دربارهٔ آنچه هنر است و آنچه هنر نیست، تلقی پیشین ما را از هنر دچار چالش می‌سازد. وظیفهٔ تعریف هنر به قصد وضوح بخشیدن به این وضعیت سردرگمی و آشفتگی است. این پیش‌فرض وجود دارد که داشتن دید روشنی نسبت به هنر می‌تواند برای تثبیت و حفظ نقش هنر در زندگی و معنادهی به آن ما را یاری دهد. از همین‌رو است که تلاش‌ها از سوی متفکران برای تعریف هنر، امروز نیز صورت می‌گیرد. با این حال برخی متفکران اساس جستجو برای تعریف هنر را بی‌فایده دانسته‌اند. از این منظر چه هنر را تقلید بدانیم، چه فرم معنادار، فرانمایی(بیان احساسات) و یا امری مرتبط با عالم خیال، نمی‌توان چنین تعریفی را جامعیت کامل بخشید، چرا که همواره آثار و تجربیات هنریی هستند که در این تعریف نمی‌گنجند.

با این همه به لحاظ تاریخی، فیلسوفان و اندیشمندان همواره به این موضوع توجه داشته‌اند. در این بین، یکی از متفکرانی که هنر معاصر را وجه نظر فلسفی خود قرار داده، آرتور دانتو[1] است. این فیلسوف و منتقد هنر آمریکایی قرن بیست و بیست و یکم، نظریاتی مطرح ساخته که به مثابه نقطهٔ عطفی در تاریخ زیبایی‌شناسی بروز و ظهور پیدا کرده است. چنان‌که خود دانتو اذعان داشته، بازدیدش از آثار اندی وارهل[2] نقطهٔ عطفی در پرداختن جدی او به فلسفهٔ هنر و نقد هنر به شمار می‌رود؛ امری که تأثیر آن بر آثار او بسیار زیاد بوده و او کم و بیش فعالیت فکری خود را منحصراً بر تأمل فلسفی پیرامون هنر و نقد آن متمرکز کرده است.

دانتو از آن گروه زیبایی‌شناسان تحلیلی است که به سنت اروپایی و به ویژه فیلسوفانی چون کانت، هگل، شوپنهاور و نیچه و فلسفهٔ هنر معاصر رجوع می‌کند. بدین ترتیب می‌توان گفت آنها در پلی میان فلسفهٔ تحلیلی و اروپایی قرار دارند. دیدگاه‌های فلسفی دانتو را برخی

---

1 . Arthur C. Danto(1924-2013)

۲ . اندی وارهل (Andy Warhol) هنرمند پیشرو در جنبش هنری پاپ آرت که از اشیاء روزمره به عنوان اثر هنری استفاده می‌کرد. آرتور دانتو با مواجهه با قوطی‌های سوپ کمپبل و جعبه‌های صابون بریلو به عنوان اثر هنری از سوی اندی وارهل در اوایل دههٔ ۱۹۶۰، پرسشی فلسفی را طرح می‌کند مبنی بر اینکه چگونه این کالاها که با مشابه خود درون سوپرمارکت هیچ تمایزی ندارند، آثار هنری هستند؟

پساتحلیلی و برخی پست‌مدرن نام‌گذاری کرده‌اند. با این حال اگرچه رویکرد دانتو در دفاع از نظریه، برای حل مسائل پیش رو در حوزه زیبایی‌شناسی است، اما وی معتقد است که الزام به نظریه‌پردازی از خود هنر عصر حاضر برمی‌خیزد و نه اصرار او برای تفسیر آن بدین شکل. همچنین با اهتمام به فلسفهٔ هنر دانتو می‌توان به این مسائل از منظری معاصر نیز نگریست.

هنر معاصر مسائل تازه‌ای را مورد توجه قرار داده که بازتاب جامعه و فرهنگ معاصر است. در نظر دانتو وضعیت هنر امروز و اهمیت هنر در زمانهٔ ما باعث گشته تا هنر نسبت به گذشته طالب آگاهی وسیع‌تری گردد. از همین رو است که او زیبایی‌شناسی سنتی را ملال‌آور می‌خواند و به جستجوی مبنای نظری برای کنش‌های فرهنگی و هنری جدید است.

هدف این مقاله تحلیل نظریهٔ «عالم هنر» آرتور دانتو است؛ ضمن پاسخ به این پرسش که چه ضرورتی ما را به نظریه‌پردازی فلسفی برای تحلیل هنر سوق می‌دهد. هر چند رهیافت دانتو دربارهٔ هنر، از وظیفهٔ معین و مرزبندی شده، فراتر می‌رود، مطالب این مقاله محدود شده است به حوزهٔ پژوهش دربارهٔ تعریف هنر و برخی مفاهیمی که دانتو مطرح می‌سازد و به گونه‌ای محور مباحث معاصر هنر گردیده است.

مسألهٔ تعریف هنر

دانتو خود را همراه و هم‌نظر کسانی می‌داند که تعریف هنر را موضوعی کسل کننده در فلسفهٔ هنر بر می‌شمرند و می‌نویسد:

> «ملالت‌باری زیبایی‌شناسی را نتیجهٔ تلاش فیلسوفان برای یافتن تعریفی از هنر دانستند، تنی چند از منتقدان فلسفی، بیشتر تحت تأثیر ویتگنشتاین، قانع شدند که چنین تعریفی نه ممکن است و نه لازم.» [۱]

چالشی که در اینجا مطرح است، این پرسش است که آیا اساساً ضرورتی برای ارائهٔ تعریفی برای هنر وجود دارد یا خیر. به نظر چندان ضروری نمی‌رسد که برای داشتن تجربهٔ هنری و یا درک آثار پیچیده‌تر هنری در ابتدا باید نظریه‌ای برای تعریف هنر داشت. بنابراین چنین ضرورتی باید از جای دیگری ناشی شده باشد. در نتیجه آنچه باید مشخص گردد این است که اولاً دانتو به نقد کدام رویکردها در تعریف هنر می‌پردازد و ثانیاً اینکه آیا او قادر است به توجیه ضرورت نظریه‌پردازی خود به قصد تعریف هنر بپردازد یا خیر.

---

۱. دانتو ۱۳۸۳: ۱۲۶

مفهوم هنر به گونه‌ای که امروزه ما با آن آشنایی داریم، در گذشته وجود نداشته است و نمی‌توان قدمت آن را به قدمت اندیشه بشری دانست؛ در طول تاریخ حتی معنای هنر از دوره‌ای به دورهٔ دیگر متفاوت بوده و این تفاوتِ حوزهٔ معنایی، به نگرش متفاوت دربارهٔ نقش هنرمند و هنر و گفتمان حاکم بر دوره و پیش‌فرض‌های آن برمی‌گردد، تا جایی‌که، حتی معیار و ملاک هنرِ خوب، شده است.

استفان دیویس در مقالهٔ خود با عنوان «تعریف هنر» در دانشنامهٔ زیبایی‌شناسی آکسفورد، نظریه‌های محوری در تعریف هنر را به شکل خلاصه برمی‌شمرد:

> «در گذشته، از هنر تعاریف گوناگونی نظیر تقلید یا بازنمایی(افلاطون)، وسیله‌ای برای انتقال احساسات(تولستوی)، بیان شهودی(کروچه) و فرم دلالت‌گر(کلایو بل) به دست داده‌اند. در مقام قضاوت، این تعاریف، تعاریف ذاتی به شمار نمی‌آیند. تعریف هنر به دو شیوه ناقص است؛ ۱- از راه ثبت یک ویژگی که همهٔ آثار هنری واجد آن باشند، ۲- از طریق شناسایی مجموعه‌ای از ویژگی‌ها که منحصر به آثار هنری نیستند. به نظر می‌رسد، نظریه‌های مذکور در هر دو مورد با شکست مواجه شده‌اند.»[۱]

در واقع برخی آثار هنری به عمد از بیان احساس اجتناب می‌کنند؛ در حالی که برخی دیگر فاقد فرم معنی‌دار هستند. علاوه بر این، ویژگی‌هایی که به عنوان معّرف پیشنهاد شده‌اند، به آثار هنری اختصاص ندارند. عکس‌های فوری در تعطیلات آخر هفته، تقلیدی از مجموعه‌های بصری است که عکس‌ها به تصویر می‌کشند؛ اما آثار هنری نیستند. بسیاری از چیزهایی که احساس را منتقل می‌کنند یا بیان شهودی احساسات پدیدآورندگان خود هستند یا فرم معنا داری را به نمایش می‌گذارند، و آثار هنری نیستند. برای نمونه، آگهی‌ها در انتقال و برانگیختن احساس موفق هستند. نوحه‌سرایی می‌تواند بیان شهودی اندوه باشد. ترتیبی که علایم راهنمایی و رانندگی در تعیین مسافت بر طبق آن به دنبال یکدیگر قرار می‌گیرند، فرم معنا داری را به نمایش می‌گذارند؛ اما هیچ کدام هنر به شمار نمی‌آیند.[۲]

در تلقی کهن از هنر، خاصه تلقی یونانیِ آن، ویژگی‌هایی چون خلاقیت و نوآوری و ابراز احساسات در محور کار هنری قرار نداشت. اما بنیادی‌ترین خاصیت هنر در تفکر کهن یونان را می‌توان «بازنمایی»[۳] دانست. چنانکه ارسطو می‌گوید:

---

۱ . دیویس ۱۳۸۴: ۱۲۷ ۲ . همان: ۱۲۸

3 . Representation

«به شاعر باید همچون نقاشان یا دیگر پدیدآورندگان شباهت‌ها نگریست...هدف همهٔ آنها بازنمایی چیزهاست.»[۱]

در هنر مدرن گرچه مفاهیم کهن هنر، همچون زیبایی، الهام، مهارت و استادی، شبیه‌سازی یا بازنمایی از طبیعت، همچنان حضور داشتند، اما برخی از آنها تعدیل شدند و ویژگی جدیدی به آنها به عنوان نوآوری و ابتکار افزوده شد؛ زیبایی کیفیتی مهم تلقی می‌شد که برای بقا، می-بایستی نظم و تقارن را رها می‌کرد. در این دوره، ارتباط زیبایی و هنر، بطورکلی، با احساس بیش از عقلانیت مطرح شد.

همچنین در این دوره، پیدا کردن گوهر و ماهیت هنر، دغدغه‌ای اساسی برای نظریه پردازان و متولیان هنر بود. برخی گوهر آن را«تجربهٔ زیباشناختی»، برخی«نگرش زیباشناختی» و برخی نیز هنر را ابراز و بیان احساس هنر انگاشتند. این دوران، تقسیم بندی هنر را نیز در خود داشت؛ تفکیک دیگری در خصوص انواع هنر: تفکیک «هنرهای محض» از «هنرهای مفید». در این تفکیک، چیزی که به شیوهٔ مکانیکی و ماشینی(مانند دوربین عکاسی) پدید آید و چیزی که برای یک منظورِ کاربردی طراحی شود، هنر نیست. این تقسیم، تفکیک دیگری را نیز دامن زد و آن، تفکیک هنر سطح بالا یا فاخر در برابر هنر سطح پایین یا نازل. در این دوره، علاوه بر ویژگی‌های زیبایی، ابراز احساسات و بازنمایی، ویژگی فرم نیز به عنوان شاخصی دیگر در تعیین هویت هنر افزوده گردید. این دوران سعی در شاکله بندی و تعریف هنر داشت و در همین راستا، فلسفه‌ها و اندیشه‌های پر قدرتی را پروراند.

در قرن بیستم دیدگاه دیگری از دوران مدرن وارد صحنه شد که گرچه خاصِ عرصهٔ هنر نبود، اما بر دیدگاه‌های هنری نیز تأثیر شگرفی نهاد. این دیدگاه، منبعث از فلسفهٔ متأخر ویتگنشتاین از سال ۱۹۵۳ به بعد بود. ویتگنشتاین، گرچه در خصوص خود هنر مستقلاً بحثی مطرح نمی‌کند، اما فلسفهٔ زبانی وی، هنر را نیز دربرگرفت: اینکه یک واژه یا اصطلاح می-تواند بدون نیاز به تعریف، نقش خود را به‌خوبی ایفا کند. این سخن، در واقع در ضرورت تعریف، تردید وارد نمود. در حقیقت، تعریفِ براساس استحصای ویژگی‌ها را رد کرد و چنین محاسبه‌ای را ضروری ندانست. در نگاه متأخر ویتگنشتاین نفس این نگاه افلاطونی که باید ماهیت مشترکی بین آثار هنری باشد تا ما به آنها لقب هنر دهیم مورد پرسش قرار می‌گیرد.

---

۱ . هنفلینگ ۱۳۷۷: ۹

آثار مختلف هنری را همچون کارکردهای زبان باید در نظر گرفت که تنها شباهت‌های خانوادگی را می‌توان در آنها تشخیص داد.

اما ضرورتی که دانتو خود برای مسألهٔ تعریف هنر حس می‌کند بدین قرار است؛ او در سال ۱۹۶۴ در بازدید از نمایشگاهی که در گالری استیبل در خیابان ۷۴ شرقی در منهتن برگزار شد، دچار یک حیرت فلسفی می‌شود؛ چرا که مشاهده می‌کند اندی وارهول تعداد زیادی جعبه‌های بسته بندی را نمایش داده است که در این میان جعبهٔ بریلو می‌درخشید.

این مواجهه برای وی بدان معنا بود که تشخیص یک شیئ به عنوان یک اثر هنری، کار ساده‌ای نیست و مستلزم فرآیند ادراکی بسیار پیچیده‌تری از آن است که تاکنون تصور شده است. این شباهت بی‌نظیر و همسانی دو جعبهٔ بریلو (یکی به مثابه اثر هنری و دیگری شیئ معمولیِ صِرف)، تئوری شباهت خانوادگی ویتگنشتاینی را نقض می‌کرد؛

> «خوشبختانه هیچ نیازی به تعریف نبود؛ چون به نظر می‌رسید که ما بدون استفاده از تعریف نیز در تشخیص آثار هنری، هیچ مشکلی نداشته‌ایم. در واقع، چنین چیزی تا وقتی که جعبه-های وارهول پدیدار نشده بودند، بسیار خوب جواب می‌داد، زیرا اگر چیزی اثر هنری باشد و چیز دیگری به ظاهر عین آن، اثر هنری نباشد، بسیار بعید است بتوانیم یقین داشته باشیم که می‌توانیم بدون تعریف، اثر هنری را تشخیص دهیم. شاید واقعاً ما فاقد توانایی چنین کاری بطورکل باشیم. با این‌حال، بین این دو تفاوت بسیاری زیادی هست، پس وجود نظریه‌ای که این تفاوت را توضیح دهد ضرورت می‌یابد و مسئلهٔ پیدا کردن چنین نظریه‌ای، محوری و بنیادی می‌گردد.»[1]

چون بین اثر هنری و شیئ معمولی تمایزی نبود، هر چیزی می‌توانست هنر باشد. پس در پی فهم چیستی و ماهیت هنر، باید تجربهٔ حسی را به اندیشه و تفکر تغییر داد و به فلسفه بطورکلی روی آورد. این رویکرد، حاکی از یک دگرگونی عظیمی در هنرهای بصری بود:

> «به این نکتهٔ روشن رسیدیم که تغییر عظیم تاریخی‌ای در شرایط تولیدی هنرهای بصری رخ داده است، ولو آنکه، ظاهراً بگوییم، مجموعه‌های نهادی عالم هنر- گالری‌ها، مدارس هنر، نشریات، موزه‌ها، تشکیلات انتقادی،[...]- نسبتاً به نظر پابرجا می‌آیند.»[2]

دانتو به این نتیجه می‌رسد که معیارهای پیشین ناتوان از تحلیل این پدیدهٔ جدیدند و لذا بایستی نظریه‌ای در میان آید که بتواند این معضل را حل کند. از این بابت دانتو با دو رویکرد کلی و دو موضع کلان در ارتباط با تعریف هنر به چالش برمی‌خیزد؛ یکی نظریه‌های سنتی بازنمایی مبتنی بر فلسفه‌های افلاطون- ارسطویی و همچنین فرمالیستی مبتنی بر فلسفهٔ

1 . Danto 1983: 2

2 . Danto 1997: 3

کانت و قرن هجدهم، به خاطر داشتن تصویری خام و سرد از هنر و دوری از آگاهی و دیگری رویکرد پیروان ویتگنشتاین در قبال تعریف هنر، به عنوان امکان‌ناپذیری دیدگاه آنها و تلقی محدودشان از نظریه.

دانتو کشف یک دستهٔ جدید از آثار هنری را شبیه به کشف یک دستهٔ جدید از فکت‌های[امورواقعی] علمی می‌داند، و به همین شکل هم وی انقلاب هنری را شبیه به انقلاب علمی می‌انگارد. هنگامی‌که فکت‌های جدیدی پیش می‌آیند، قطعاً اولین روش تحلیل، مطابقت آنها با نظریه‌ها و فرضیات معین قدیمی است. دانتو در این فقره، مشابه نظریهٔ پارادیم توماس کوهن رفتار می‌کند. نظریه‌های هنری را مانند نظریه‌های علمی، مبتنی بر پارادیم می‌انگارد که اثر را هنری می‌کنند و اثری را خیر. در حقیقت، مقاطع تاریخ هنر بی‌شباهت به مقاطع معین و مشخص تاریخ علم نیستند. در این مقاطع، گاهی یک نظریهٔ جدید به دلایلی مورد مخالفت قرار می‌گیرد: به دلیل پیشداوری، یا نفع شخصیِ اشخاص و یا سابقه و اعتبار زمانی آن و ترس از اینکه انسجام برساختهٔ آن از بین رود. این دلایل، راه را غالباً بر پیشرفت نظری و عملی هنر می‌بندند.

امر روزمره و تحول معانی هنر در قرن بیستم

قرار دادن هنر و امر روزمره(یعنی در اصل هرآنچه که هنر نیست) در دو قطب پایدار مخالف، نگرشی بود که همزمان در دههٔ ۶۰ به حیات خود ادامه می‌داد اما با ظهور آثار هنری جدید و ورود اشیاء روزمره به صحنه هنر، تردید در مورد معنای هنر شدت گرفت. تغییر نگرش نسبت به اشیاء روزمره و حضور شوک برانگیزشان در نمایشگاه‌های دههٔ ۶۰، از سابقهٔ طولانی برخوردار نیست؛ اما همین پیشینه کوتاه نیز مبتنی به تغییر و تحولات تاریخی خاصی است.

دانتو در تقسیم ادوار مختلف تاریخ هنر، دورهٔ مدرن هنر را از ۱۸۸۰ تا ۱۹۶۴ می‌داند که در آن الگوی بازنمایی عینی کنار گذاشته می‌شود، چرا که عکاسی و سینما واقعیت خارجی را به مراتب بهتر از نقاشی بازنمایی می‌کردند. در این دوره بازنمایی انتزاعی بجای بازنمایی عینی در هنر می‌نشیند که نتیجهٔ آن، این می‌شود که هنرمند به درون رجوع می‌کند نه به بیرون و جهان خارج. در این دوران، ما شاهد ظهور کلان روایت‌های گوناگون، بیانیه‌های هنری و مکاتب جدید هستیم. از پیامدهای این پلورالیسم هنری و فرهنگی و رشد مکاتب هنری، تغییر ماهیت اشیاء روزمره(حاضر–آماده) به آثار هنری بود. این تغییر ماهیت اشیاء سبب فروریزی مرز میان شیئ زیباشناختی و شیئ غیر زیباشناختی شد:

«واقعیت مشهود زندگی روزمره در نیمهٔ دوم قرن بیستم، واقعیت مصرفی جامعهٔ شهری است. ظاهرش با تولید انبوه، طراحی، تبلیغات و شیوه‌های نوین ارتباطی شکل می‌گیرد. از این مسیرهای جادویی است که تصاویر بی‌شمار و بسته‌های اطلاعات با سرعتی نفس‌گیر به سراسر جهان انتشار می‌یابند. آگاهی ما و شیوه‌های ادراک ما را به میزان بی‌سابقه‌ای، تجربیات دست دوم و همزمانی و گوناگونی اطلاعات از پیش فرآروی و دستکاری شده تعیین می‌کنند... هنر معاصر به‌ویژه پاپ آرت مواد تصویری رسانه‌های جدید و لازمهٔ اساسی آنها یعنی قابلیت تکثیر را برگزیده است که اساسی‌ترین شگرد سبکی آن، نقل و اقتباس است.»[۱]

نمونه‌های آثار پاپ آرت واجد تنوع گزینشی از مصالح و رویکردهای هنری بسیاری هستند. هنرمندان پاپ بر فرهنگ شهری تودهٔ مردم تأکید داشتند و نوعی «زیبایی‌شناسی همگانی» را در هنر پیش نهادند. در واقع آنها معیارهای زیبایی‌شناختی روشنفکرانهٔ مرسوم را رد می‌کردند و با مخالفت با اکسپرسیونیسم بیشتر به دادائیست‌ها رجعت کردند[۲]:

«این شیوه قادر است در برابر یکسان‌سازی بین‌المللی به نفع ارزش‌های منطقه‌ای مقاومت کند...اهتمام هنرمند عمدتاً مصروف ایجاد ارتباطی فیزیکی و ذهنی بین عناصر موجود و نه ساختن موجودیتی تازه می‌شد و هدف آن مبتنی بر ایجاد اغتشاش ذهنی و برهم زدن تمرکز تماشاگر به هدف هوشیار کردن او نسبت به ضمیر و محیط پیرامونش بود..»[۳]

عبارات بسیار زیادی از این دست را می‌توان یافت که بر جوهرهٔ هنر پاپ تأکید دارند و آن را به ما نشان می‌دهند. اما می‌توان با تأکید بر اصطلاحاتی چون «جامعهٔ مصرفی»، «دفاع از ارزش‌های منطقه‌ای»، «مخالفت با یکسان‌سازی بین‌المللی»، «ارتباط فیزیکی و ذهنی بین عناصر موجود»، «هوشیار کردن او نسبت به ضمیر نفس و محیط پیرامونش»، «زیبایی‌شناسی امر همگانی» و «رد معیارهای زیبایی‌شناسانه مرسوم» قرابت‌های هنر پاپ را با «فلسفهٔ انسان عادی» و «زیبایی شناسی زندگی روزمره» نشان داد.

اما دانتو با تأمل بر روی هنر معاصر در قرن بیستم که در آنجا هنر و فلسفه با یکدیگر تلاقی دارند، سرنخ خود را ویژگی فلسفی و نظری هنر آوانگارد می‌گیرد.

از دیدگاه دانتو، پاپ آرت، نقطهٔ پایان هنر و در عین حال آغاز دوره‌ای است که خود، آن را به نام دورهٔ پساتاریخی می‌خواند و آغاز این دوره را سال ۱۹۶۴ می‌انگارد. سالی که هنر

---

۱. بُکولا ۱۳۸۷: ۳۷۲- ۳۷۳
۲. پاکباز ۱۳۸۴: ۱۱۱
۳ . لوسی اسمیت ۱۳۸۰ :۱۳۲-۱۳۴

مدرنیسم با طرح پرسش«هنر چیست؟» مُهر پایان را بر دوره مدرن می‌زند و دورهٔ دیگری را آغاز می‌کند:

«این دوره در حدود ۱۹۶۴ روی می‌دهد. زمانی‌که مشخص شده بود که تعریف فلسفی از هنر، مستلزم هیچ‌گونه امر ضروری سبک شناختی نیست؛ به‌طوری که هرچیزی می‌تواند اثر هنری به شمار آید. ما[با این دیدگاه] وارد آن دوره‌ای می‌شویم که من دورهٔ پساتاریخی می‌نامم.»[۱]

نگرهٔ مدرنیستی، علاوه بر اصول زیبایی‌شناختی و قواعد شکلی، به مهارت، خلاقیت و ابداع در اثر هنری نیز معطوف است. اثر هنری مدرن محصول ارزش‌ها و کیفیت‌هایی است که به مدد نیروی آفرینش اصیل و خلاق هنرمند پدیدار می‌شود. در برابر این نگرش، آرتور دانتو موج آثار هنری پست مدرنیستی که به جریان غالب هنر معاصر در دهه‌های آخرین سده بیستم تبدیل شده‌اند را نه محصول به‌کارگیری خلاقانهٔ فنون و روش‌های هنری، بلکه نتیجهٔ فرآیندی تحلیلی و اندیشمندانه ارزیابی می‌کند. این آثار از طریق قواعد و روش‌های هنری پدید نیامده و در چارچوب ساختاری آنها نیز تعریف نمی‌شوند، آنها در اصل در سطحی نظری پا به عرصه وجود می‌گذارند؛

«هنر معاصر ضرورتاً محصول فرآیند ساختن و تولید عملی نبوده، بلکه نتیجهٔ اندیشه، مداقه و چالش نظری است.»[۲]

شاید اولین حادثه‌ای که منجر به بازشناسی صریح هنر فلسفی شد، (اگرچه این مفهوم حتی قبل از این هم به طور ضمنی مورد اشاره قرار گرفته بود) در سال ۱۹۱۷ رخ داد. مارسل دوشان، هنرمند پیرو مکتب دادائیسم[۳] و عضو هیأت مدیره جامعه هنرمندان مستقل، از یک مغازه لوله‌فروشی در نیویورک یک دستشویی فرنگی سرپایی خرید، با قصد نمایش دادن آن در یک نمایشگاه هنر به همان صورتی که هست. به قول آرتور دانتو آن «شبیه یک لاک-پشت بی‌حرکت» ظاهر شد. او اثر خود با نام «چشمه»[۴] را عرضه کرد. کمیته متعلق به نمایشگاه مستقل‌های سال ۱۹۱۷ اثر را به این عنوان که ارزش نمایش داده شدن ندارد، رد کرد، احتمالاً هم به علت نداشتن هیچ‌گونه ویژگی هنری.[۵]

اگرچه ممکن است برای برخی بدیهی به نظر برسد که یک چنین چیزی مسلماً نمی‌تواند یک اثر هنری باشد، برای برخی دیگر، «چشمه» این ارزش را دارد که به طور خاص مورد

1 . Danto 1997 : 46-47
2. Danto1964 :573-575
3 . Dadaism
4 . Fountain
5 . Danto 1986 : 32.

توجه هنری قرار گیرد. چیزی که این بحث را بطور خاصی جالب می‌ساخت، حداقل از دیدگاه فلسفی، این است که خود مفهوم به نظر می‌رسد که، مسئله تعریف هنر به عنوان موضوع آن را، در بردارد.

دانتو معتقد است که مارسل دوشان، سعی در تقلیل زیبایی‌شناسی و نشان دادن محدودیت-های هنر و آزمودن توانایی هنر داشت. او در واقع با ارائهٔ چشمه به نمایشگاه، درست یکسال قبل از جنگ جهانی اول دست به هجو فرهنگی زد که فجایع برخاسته از جنگ را به نقد بکشاند. وی به نقد جهان، جامعه و فرهنگ زمانهٔ خود دست زد و این درحالی بود که هنر، زیبایی‌شناسی، زیبایی، خوبی، ذوق سلیم و مفاهیمی از این دست را به نقد کشاند و چهرهٔ کریه و زننده و البته واقعی جامعهٔ خود را هویدا کرد. تا جایی که گفته بود:

«فرهنگ و دینی که چنین نتایجی درپی داشته باشد، هنرش هم چیزی جز یک آبریزگاه مردانه نخواهد بود.»[۱]

به زعم دانتو، دوشان با اقدامات هنری‌اش در واقع دست به تغییر شگرفی در هنر و عناصرش زد. وی با فرستادن حاضر–آماده‌اش، حذف زیبایی به عنوان اصل ذاتی هنر را اعلام کرد. دوشان با انتخاب اشیاء حاضر–آماده دقیقاً به دلیل فقدان هرگونه مشخصهٔ زیبایی‌شناختی در آنها، ثابت کرد زیبایی بخشی از ذات هنر نیست، زیرا چیزی می‌تواند هنر باشد بدون آنکه زیبا باشد. این جدایی و انفکاک هنر از زیبایی نقطه عطفی در تاریخ هنر بود. پس، زیبایی می-توانست در یک اثر هنری باشد یا نباشد و شرط لازم و ضروری و ذاتی اثرهنری نبود.[۲]

دانتو در این خصوص می نویسد:

«سعی بلیغ فلسفهٔ هنر این بوده است که از مفهوم هنر "زیبایی شناسی زدایی[۳]" کند. این مارسل دوشان، هنرمند بسیار ژرف اندیش‌تر از وارهول بود که اشیاء "پیش پاافتاده[۴]" انتخاب شده را با وجود نداشتنِ کیفیت‌های زیبایی‌شناختی به نمایش گذاشت؛ شانه‌های آرایشگری، جاکلاهی، جای بطری و برجسته‌تر از همه، سنگ دستشویی. در نظر او حظّ زیبایی شناختی خطری است که باید از آن پرهیز کرد. تقلای دوشان دقیقاً در جهت روشن ساختن این نکته بود که هنر فعالیتی خردمندانه[۵] است– عملی تعقلی[۶] و نه چیزی که صرفاً حواس و عواطف را درگیر خود کند. چنین هنری مکانیکی و نابودگر خواهد بود.»[۷]

---

۱ . طهوری ۱۳۸۵ : ۵۶

2 . danto 1997 : 84

3. de-aestheticize

4.readymades

5 . intellectual

6. conceptual enterprise

7 . Danto 1983:1-2

به بیانی می‌توان گفت که در این دوران، از هنر ذات زدایی شد تا حدی که هیچ خصلت ذاتی، وجود نداشت تا اطلاق«هنری بودن» بر یک شییء بتواند باشد؛ در عوض، مناسبات بیرون از شییء هنری بر اطلاق صفت «هنری بودن» اهمیت یافت. از دیگر پیامدهای این دیدگاه، حذف زیبایی به عنوان صفت ضروری«شییء هنری» است که خود، به نوعی زمینه ساز تئوری دانتو می‌شود.

حقیقت بزرگ فلسفی که دوشان و یا وارهول به ما داده، این است که نمی‌توان تعریف فلسفی از هنر را بر پایه موردی بصری و رؤیت پذیر بنا کرد؛ یعنی بر پایهٔ امری حسی به وسیع‌ترین معنایی که فیلسوفان از این کلمه در نظر دارند. بدین سان، وجه غالب بسیاری از رخدادهای هنر معاصر از دوشان به بعد، یکی بودن آنها با اشیاء واقعی است. مدرنیسم عملاً در تبیین آثار پاپ آرت وارهول و همگرایانش درمانده بود. وارهول و دیگر هنرمندان جدید، نشان دادند که:

«هرچیزی می‌تواند اثر هنری باشد و هیچ راه ویژه‌ای برای نگاه کردن به آثار هنری وجود ندارد. و هر کسی می‌تواند هنرمند باشد.»[1]

اما در این بین اثر هنری با هنر وارهول به خصلت فرهنگ مصرفی قرن۲۰، آری گفت. هنرمند، اثر هنری را خلق نمی‌کند، بلکه انتخاب می‌کند؛ انتخاب‌های او از تصور چیزها و اشیای از قبل تولید شده نشأت می‌گیرد. این هنر مصرفی در واقع پیام ژرفی را با خود حمل می‌کند و آن اینکه هنر مصرفی، هنر به عنوان شییء یکبار مصرف است، هنری که اصل ماندگاری و جاودانگی اثر هنری که از مؤلفه‌های کلاسیک هنر و اثر هنری بوده است را رد می‌کند. هنر در این نگرش، تبدیل به نوعی مد می‌شود که زمانمند و واجد تاریخ مصرف است. تاریخش که بگذرد، مصرفش نیز به پایان می‌رسد.

در نظر دانتو پایان هنر با پاپ آرت آغاز می‌شود و مهمترین خصلت آن از میان برداشتن مرزهای موجود هنر و زندگی مصرفی روزمره است. به‌طوری‌که اثر هنری، بازتاب دهندهٔ مسائل موجود زندگی روزمره(آگهی تجاری، تبلیغاتی، مسائل نژادی، تعارضات جنسیتی و غیره) می‌شود. در این دوران، همه چیز هنر است و همه کس هنرمند:

1. Danto 1997: 90.

«به نظر من پاپ‌آرت، فقط جنبشی نبود که به دنبال جنبش دیگری آمده باشد؛ بلکه لحظهٔ *فاجعه‌آمیز تاریخی*[1] بود که دگرگونی‌های عمیق اجتماعی و سیاسی را نشان داد و به تغییر شکل‌های فلسفی ژرفی در هنر رسید.»[2]

آنچه که از دهه ۱۹۶۰ و در رویارویی با دستگاه ارزشی و زیبایی‌شناختی هنر مدرن به میدان آمده و پرچمدار هنر پیشتاز و پست مدرنیستی شد، از حیث نظری و تاریخی جریان‌های مختلف هنر معاصر را در بر می‌گیرد. جوهر ذاتی این تحول، جابجایی تمرکز هنر از دغدغه-های درونی آن بر مسائل بیرونی از جمله گفتمان‌های نظری و مفهومی مربوط به خود رسانه یا موضوعاتی خارج از قلمروی هنر است. در این تحول شیئ هنری نه در کیفیات ظاهری و تأثیرات ادراکی، بلکه در چالش‌های انتقادی و اشارات تئوریک تبلور می‌یابد. هنر معاصر در عین حال نوعی عقب نشینی از قضاوت‌ها و تاثیرگذاری‌ها و دوری از لایه‌های ایدئولوژیک است که شیئ هنری را گاه تا حد تصاویر رسانه‌ای خنثی و بی‌تفاوت می‌سازد.

فلسفه و تمیز امور تمایزناپذیر[3]

تحلیل رویکرد دانتو در نظریه‌اش برای تعریف هنر با اشاره به تلقی او از فلسفه به شکل کلی روشنگر این بحث است. او در کتاب خود با عنوان «فلسفه چیست»[4] ما را با گریزناپذیری فلسفه مواجه می‌گرداند. او همچون کانت نمی‌گوید که نیاز به پاسخ‌گویی به پرسش‌های مابعدالطبیعی، نیازی طبیعی است، اگرچه دست علم در این حوزه بسته است. از نظر دانتو ما نه فقط پرسش‌های فلسفی به حقی داریم(بر خلاف نظر ویتگنشتاین)، بلکه عملاً به آنها در زندگی خود به گونه‌ای پاسخ می‌دهیم. پرسش‌های فلسفی را علوم پاسخ نمی‌گویند و نباید هم بگویند، چرا که این پرسش‌ها پرسش‌هایی تجربی نیستند. این دقیقاً خلاف موضع فیلسوفان تحلیلی همچون برتراند راسل است که خواهان پی‌گیری مدل و روش علمی در حوزهٔ فلسفه هستند.

هنگامی که از چیستی فلسفه پرسشی به میان می‌آید، برخلاف علوم دیگر که پرسش از چیستی آنها ما را از محدودهٔ آن علم خارج می‌کند، در طرح پرسش فلسفه چیست، ما باز هم درون خود فلسفه گام برمی‌داریم. چیستی فلسفه خود پرسشی در حوزهٔ فلسفه است. پرسش "فیزیک چیست؟" به معنی جستجویی عمیق‌تر از دنبال کردن یک تعریف ساده، پرسشی نیست که یک فیزیکدان به‌ویژه در حرفهٔ خود در پی پاسخ به آن باشد. هنگامی که سقراط از

1. cataclysmic
2. Ibid: 131-132
3 . indiscernibile
4 . What Philosophy Is(1968)

مخاطبان خود می‌پرسید که مثلاً فضیلت چیست؟ یا زیبایی چیست؟، فهم عمیق‌تری از یک مسئله را خواهان بود، تا بدست آوردن یک تعریف ساده و پیش‌پاافتاده. اگرچه ممکن است برای علوم چند مورد جزئی بیاوریم و موضوع آنها را نشان دهیم، اما نمی‌توان با برشمردن چند مورد جزئی از نمونه‌های فضیلت، ادعا کرد که فضیلت همان است. به همین ترتیب، دانشمندان علوم هیچ‌گاه برسر موضوع علم خود به بحث و جدل نمی‌پردازند. بنابراین، «پرسش مربوط به ماهیت فلسفه متأسفانه، پرسشی "درونی"[1] است.»[2]

این تمایز بین درونی و بیرونی[3] در بحث مربوط به چیستی فلسفه، درون مایهٔ رویکرد فلسفی دانتو قرار گرفته است. روش‌شناسی‌ای که او بدین وسیله در برخورد با مسائل فلسفه در پیش گرفته، او را از دیگر فیلسوفان تحلیلی که طرح پرسش فلسفه چیست را پی‌گرفته‌اند، متمایز می‌سازد. دانتو می‌پذیرد که پرسش‌های فلسفی پرسش‌هایی تجربی نیستند، با این حال این موضوع باعث نشده تا دانتو عقیده داشته باشد که پرسش‌های فلسفی بی‌معنا هستند و به جهت کاربرد نادرست زبان ایجاد شده‌اند و یا بازتاب صرف گفتگوهای زودگذر فرهنگی هستند.[4]

تمایزهای فلسفی هرچه که باشند، تمایزهای طبیعی نیستند. تمایزهایی نیستند که فیلسوفان اغلب به آنها انواع طبیعی می‌گویند. به عنوان مثال بین هیدروژن و اکسیژن تمایزهای طبیعی(واقعی) وجود دارد. بین اسم‌ها و گفتارها یا انسان‌ها و غیر انسان‌ها تمایز وجود دارد. اما تمایزهای فلسفی همانند آنها نیست. چراکه این تمایزهای طبیعی را ما در نهایت قادریم اگر نه با چشم خود، بلکه به مدد تکنیک‌های علمی تشخیص دهیم. این تمایزها بر تجربه اتکاء دارند و قابل اثبات و رد شدن با محک تجربه‌اند، اما تمایزهای فلسفی از طرف دیگر، تمایزهایی هستند که فلاسفه بین دو چیزی که به لحاظ تجربی غیرقابل تمیز هستند، می‌گذارند؛ دو تبیین فلسفی متفاوت جهان را بدون تغییر وا می‌نهند، بدون اینکه شخص درک کند، کدام یک درست است. (همچون تمایز دیدگاه دکارت و بارکلی در مورد ماده که نمی‌توانست به محک تجربه در باب آن قضاوت شود؛ آیا ماده وجود دارد و یا اینکه اعتباری است.)

1 . Internal
2 . Danto 1968 : 2
3 . External
4. Ibid:10-12

دانتو این بحث را در کتاب خود با عنوان «ارتباط‌ها با جهان»[1] نیز بسط می‌دهد و عقیده دارد تبیین فلسفی چیزی، به تشخیص هیچ تمایزی که درونی و یا متکی بر تجربهٔ جهان باشد، ارتباط ندارد، چرا که همچون تمایزی در جهان خارج نیست؛ «تمایزهای فلسفی به لحاظ تجربی غیرقابل تشخیص هستند.» فلسفه جهان را به همان حالت که در قبل بوده، رها می‌کند، هر توضیح و تبیین اصالتاً فلسفی امری خارجی بر جهان است.[2]

پرسش فلسفی زمانی بروز می‌کند که با دو موضوع شناسایی مواجه باشیم که از هر نظر به همین شبیه باشند، اما در دو مقولهٔ فلسفی کاملاً متفاوت قرار گیرند:

> «مثلاً دکارت بر آن بود که نمی‌تواند تجربه‌های خود در رویا را از تجربه‌هایش در بیداری تمیز دهد؛ به این معنی که با هیچ محک درونی نمی‌توان پندار و آگاهی را از هم تفکیک کرد. ویتگنشتاین می‌گفت که هیچ راهی وجود ندارد که بتوان بین کسی که دستش را بالا می‌برد و کسی که دستش بالا می‌رود تمیز داد. هر چند که تمیز چنین عمل ارادی بسیار اساسی است. کانت در جستجوی معیاری برای عمل اخلاقی بود؛ اساس سخن او این است که عمل اخلاقی صرفاً عمل منطبق با اصول نیست بلکه برخاسته از اصول است؛ هر چند که ممکن است نتوان بین رفتار بیرونی ناشی از هر دو حالت مذکور تمایز قائل شد. در همهٔ این موارد، شخص مجبور است از میان نمونه‌هایی که معماوار در کنار هم قرار گرفته‌اند تفاوت‌ها را بیابد. این به دشواری حالتی است که بخواهیم در پی یافتن تفاوت‌های موجود بین آثار هنری و چیزهایی واقعی باشیم که از قضا درست شبیه آنهایند.»[3]

آنچه دانتو می‌خواهد در مورد روش فلسفی بگوید، آن است که فلسفه‌ورزی به نحوی در ورای جهان تجربی است، چرا که خود به نمایش طرق ارزیابی‌های وضعیت وجود انسانی در برابر جهان می‌پردازد. اگر مابعدالطبیعه برای دانتو معنادار باشد، تنها واجد همین معنا است. در نظر او این متافیزیک توصیفی که همان نگاه برونی و غیر تجربی است، ماهیت رویکرد فلسفی و اهمیت آن را مشخص می‌کند. ما تنها راه دسترس‌مان به جهان، اندیشه و به تبع آن زبان است و فهم ما از جهان به عنوان یک کل از همین‌جا ناشی می‌شود.

تمایز در عالم هنر

اگر بر مبنای این تلقی از فلسفه که شرح داده شد بخواهیم نظر دهیم، باید بگوییم که آنچه اثر هنری را از یک شیئ عادی درون سوپرمارکت جدا می‌کند، موضوعی هستی‌شناختی و به

1 . Connections to the World

2 . Danto 1989 :148-153

۳ . دانتو ۱۳۸۳ :۱۲۴.

عبارتی دیگر فلسفی است. (همین جنبهٔ فلسفی هم هست که منجر به دیدگاه او مبنی بر پایان هنر می‌گردد) در واقع از آنجا که به لحاظ واقعی این دو قابل تمیز نیستند، تمایز آنها از آن دست تمایزاتی می‌گردد که فلاسفه به آنها رو می‌آورند.(اینکه آیا این تمایزگذاری می‌تواند موضوع یک دانش باشد، البته مسأله‌ای پیچیده است.)

اگر در نظریه تقلید، معنا و ملاکی به نام شباهت دقیق و کامل سبب ساز تعیین شأن هنری اثر هنری می‌شود و اگر در نظریه بیان‌گری، بیان تأثر برانگیز و هیجان آمیز درونیات معیار و ملاکی برای تعیین شأن هنری می‌شود، در نظریه واقعیت یا عدم تمایز اثر هنری با همتای واقعی‌اش، چه معیار و ملاکی درنظر گرفته می‌شود؟ این یک پرسش فلسفی است چراکه دو چیزِ مشابه، در دو مقوله متفاوت دیده می‌شوند. هیچ تفاوت درونی میان این دو تجربه نیست، هر آزمونی را که در این مورد پیشنهاد شود، به سادگی قابل نسبت دادن به طرف دیگر هم هست؛ بنابراین ما در این جا با دو تصویر کاملاً مشابه مواجهیم. در واقع هر مشکل فلسفی را می‌توان در این قالب عرضه کرد. این همان دلیلی است که فلسفه را به موضوعی اینقدر جذاب، دشوار و متفاوت با علم تبدیل می‌کند.

جعبه‌های وارهول، کلی‌ترین پرسشی را که می‌شود دربارهٔ هنر مطرح کرد به میان کشید؛ گویی اساسی‌ترین امکاناتِ هنر شناخته شده باشد. در واقع، گویی هنر سرانجام پرسش از هویت خود را در مرکز توجه دیگران قرار داد. به هرحال این هویت باید تبیین شود؛ واضح است که این تبیین را نمی‌توان بر مشترکات آثار هنری با نظیرشان مبتنی کرد. از آنجا که این آثار را می‌توان دقیقاً با اشیائی که اثر هنری نیستند، قابل تطبیق دانست؛ پس این اشیاء هم می توانند آثار هنری باشند.

دانتو درمقاله «عالم هنر» و سپس «پس از پایان هنر»، پرسشِ «هنر به راستی و به لحاظ جوهری چیست؟»را بدلیل اینکه به ظاهر و به غلط شکلِ پرسشی اساساً فلسفی به خود گرفته، به دور می‌اندازد و آن را به این پرسش تغییر می‌دهد:

> «چه چیزی باعث می‌شود که اثر هنری و آن چیزی که اثر هنری نیست با یکدیگر تفاوت داشته باشند، وقتی که هیچ تفاوت درکی و دریافتی جالبی میان آنها نیست؟»[1]

او همچنین می‌نویسد:

1 . Danto 1964: 575 –578

«من فکر می‌کنم کشف راستین فلسفی این است که هیچ هنری به راستی "حقیقی‌تر" از دیگری نیست. هیچ راه واحدی برای تعیین هنر وجود ندارد، همه، به یک اندازه و بی هیچ تفاوتی، هنر هستند.»[1]

اگر بتوان از چیزی به عنوان خصیصهٔ ماهوی روش مواجههٔ دانتو با مسألهٔ تعریف هنر نام برد، آن امر، همین تحقیق پیرامون همتایان تمیز ناپذیر است. برای مثال، در کتاب "دگرگونی شیئ عادی"[2]، دانتو مجموعه‌ای از مربع‌های قرمز را به نمایش می‌گذارد که برخی از آنها آثار هنری هستند، اما برخی دیگر اشیاء صرف‌اند. به اعتقاد دانتو، امکان این موارد، مستلزم آن است که هنر نمی‌تواند صرفاً با بازرسی ادراکی تعیین و مشخص شود، ما به نظریه‌ای دربارهٔ هنر نیازمندیم، مجموعه‌ای از شرایط که آثار هنری برآورده می‌سازند، برای اینکه بگویند جدا از آثار غیر هنری هستند. بنابراین ماهیت هنر بایست تحت مفاهیم فلسفی تبیین شود.

با این حال نباید به لزوم برخورد فلسفی به این پرسش، به عنوان امری بیگانه با عقل سلیم نگریست. کنش هنری در کل دورهٔ تاریخی‌اش با تأملات نظری در باب ماهیت، نقش و ارزشش درگیر بوده است. بدین ترتیب، اینکه هنر به نحو اصیلی، نمی‌تواند با بازبینی ادراکی صرف، این‌همان باشد، ادعای بحث برانگیزی شده است و موضوع نقادی آن کسانی قرار گرفته که مخالف تجربهٔ تمایزناپذیری به عنوان روش بسنده برای بررسی مسئله تعریف هنر هستند.

نظر دانتو آن است که اگر شرایط تجربه پذیرفته شود، آنگاه هنر نمی‌تواند صرفاً بر حسب مفاهیم ادراکی تعریف شود؛ برای اینکه، این قابل درک است که اشیائی را بیابیم که از لحاظ ادراکی غیر قابل تمیز از آثار هنری هستند، اما فاقد شأن و جایگاه هنری‌اند. تعاریف پیشین از هنر عمدتاً در پی تعریف هنر بر مبنای ویژگی‌های صوری(حسانی) بودند، یعنی برپایهٔ آنچه مخاطب در آثار هنری می‌بیند، می‌شنود یا احساس می‌کند.(نظریه‌های فرمالیسم و بیانی در باب هنر، مهمترین نمایندگان چنین نظریه‌هایی هستند).[3]

دانتو در مقالهٔ «عالم هنر»، مثال‌های متعددی می‌زند تا نشان دهد که هنر بواسطه تعریف، مشخص نمی‌شود، بلکه نیاز به چیز دیگری است تا هنری بودن آن را تعیین کند. وی مثالِ ساخت دو تختخواب توسط دو نفر به نام‌های رائوشنبرگ[4] و اُلدنبرگ[5] را می‌زند. هر کدام از

1. Danto 1997:34
2 .The Transfiguration of the Commonplace
3 . Herwitz 1998 : 498
4. Rauschenberg
5. Oldenburg

اینها، به سلیقهٔ خود، تخت خود را تزئین می‌کنند. این آثار به قیمت هنگفتی فروخته می‌شوند؛ اما این تختخواب‌ها به زعم سازندگانشان، قابل استفاده نبودند.

دانتو برای توضیح دیدگاهش، و تعیین هنری بودن یا نبودن این مصنوعات، پای شخصی را به میان می‌کشد تا با مقایسهٔ نگاه وی با نگاه متخصص هنر، هنری بودن و غیرهنری بودن را تفسیر کند. این شخصِ نافرهیختهٔ خام‌اندیش– که دانتو او را تستادورا[1] می‌خواند– با دیدن این مصنوعات، رأی به شلختگی و نادانی صاحبان اثر می‌دهد؛ چراکه یکی از آنها بر دیوار آویخته شده بود و دیگری با رنگ‌ها و خطهای رنگی، خط خطی شده بود. تستادورا نمی-توانست بفهمد که این هنر است و فکر کرد که این چیزی که می‌بیند، فقط یک تختخواب واقعاً کثیف است. اما دانتو معتقد است که تستادورا، دچار اشتباه در تشخیص شده است، دقیقاً مانند پرندگانی– در اسطوره‌ای یونانی، نقاشیِ زوکسیس[2] – که انگورهای بدلی و نقاشی شده زوکسیس را به اشتباه نوک زدند. در واقع آنها فریب خورده بودند و فکر می‌کردند که انگورهای بدلی، واقعی هستند. تستادورا نیز دچار چنین اشتباهی شده است، زیراکه هر دو، هنر را با واقعیت اشتباه گرفته‌اند. تستادور شاید انتظار داشته که چیزی را که می‌بیند،یا باید فایده و کاربردی داشته باشد و یا دقیقاً به تقلید از چیز واقعی باشد؛ اما چیزی که دیده بود هیچ‌کدام از اینها نبود.[3]

در واقع هر دو انتظار داشتند که چیزی را که می‌بینند به کارشان بیاید؛ اما آنچه به عنوان تختخواب به نمایش گذاشته شده بود، واقعیت داشت. واقعاً چه چیزی می‌توانست به تختخواب این دو نفر، شأنی خاص ببخشد. پرسشی که مطرح می شود اینست که:چه چیزی آنها را هنری می‌کند؟

در تئوری واقعیت، تمایز و تشخیصِ اثر هنری از یک شیء واقعی، اهمیت دارد. چگونه یک اثر هنری با یک شیئ واقعی اشتباه گرفته می‌شود؟ درحقیقت، اگر هیچ عامل هشداردهنده و آگاهنده از اینکه این شیء واقعی است و آن شیء هنری است وجود نداشته باشد، چگونه می‌توان از اشتباه تشخیص این دو با هم اجتناب کرد؟

1 . Testadura
2. Zeuxis
3 . Danto 1964: 575

دانتو، اشتباه گرفتن تختخواب هنری با تختخواب واقعی از طرفِ تستادورا را، اشتباهی فلسفی می‌انگارد: «هر اثر هنری، شیئ واقعیِ همانند را به عنوان بخشی از خودش در بر می-گیرد.»[1]

به عبارت دیگر، شیئ واقعی اینک با حفظ شیئ واقعی بودن به رتبه اثر هنری ارتقا پیدا کرده است. تستادورا فکر می‌کند که تختخواب صرفاً یک تختخواب است، در صورتی‌که یک اثر هنری است. اینجا نظریه‌ای وجود دارد که این چیز معمولی را تبدیل به یک اثر هنری می-کند، درست شبیه زنده بودن که انسان را به چیزی بیشتر از صرفاً جسمش تبدیل می‌کند. به نظر دانتو گفتن اینکه «این تخت خواب، یک اثر هنری است.» شبیه به گفتنِ «این لکّه(در نقاشی کودک) سگِ من است» می‌باشد. یک برداشت و تفسیری در پسِ آن نشسته است.

در نتیجه نوع نگرش ما می‌تواند آن چیز را از چیز بودن صرف خارج کند. مثال دیگری را که دانتو برای توضیح دیدگاهش ارائه می دهد، مقایسهٔ میان اسکناس دلار رایج و قانونی با اسکناس دلار جعلی و تقلبی؛ اسکناس قانونی با اسکناس تقلبّی، هیچ تفاوتی ندارد، در واقع هر دو اگر در بازار جریان یابند از هم قابل تشخیص نیستند، اما پول قانونی به دلیل پشتوانه و تأیید نظری[و عملیِ نهادی به نام وزارت خزانه داری ایالات متحده] فاصله خود را با پول تقلّبی حفظ می‌کند و شأن و اعتبار قانونی خود را می‌گیرد.

او همچنین دو مثال فرضی از آثار هنری انتزاعی ارائه می‌دهد که یک چیز به نظر می رسند؛ دو مستطیلِ عمودی که هر کدام بواسطه کشیدن خط سیاهی از وسطشان، به دو مربع تبدیل شده‌اند. این دو، دو قانون متفاوت نیوتن را نشان می‌دهند. در نقاشی اول، خطِ وسط، مسیرِ یک ذره«است». در نقاشی دوم، دو مربع «هستند» که علیه هم نیرو وارد می‌کنند. در نقاشی اول، قانون اول نیوتن مدنظر است که«هر متحرکی تا زمانی‌که مانعی بر سر راهش نباشد، به حرکت خود ادامه می‌دهد.» و در نقاشی دوم، قانون دو نیوتن آمده است که«هر عملی عکس العملی دارد.» تستادورای مثال‌های دانتو، دقیقاً نمی‌تواند تشخیص دهد که هر کدام از اینها چیست و چه چیزی را نشان می‌دهد. فقط می‌بیند که این دو دقیقاً شبیه به هم هستند؛ اصلاً یکی هستند.[2]

1 . Ibid: 575

2. Ibid: 575-576

نتیجه‌ای که دانتو می‌گیرد، این است که ببینیم «چگونه پذیرش یک تعریف و نه تعریفی دیگر، در واقع عبارت از مبادله و جابجایی جهانی با جهان دیگر است.»[1] و می‌افزاید با تغییر تعبیر و تفسیر، یک نقاشی می‌تواند، شاعرانه احساس شود و ما را وارد عالم آرام شاعرانه کند و با تعبیری دیگر می‌تواند ما را وارد عالمی دیگر با تحلیل دیگر کند. با همین قیاس، تستادورا، آنچه را که می‌بیند، اشتباه ندیده است؛ بلکه تفاوت منِ هنرمند با وی در تشخیص اثر هنری از غیر هنری، در چیز ظریفی است که ما می‌توانستیم آن را بفهمیم و او خیر.

دانتو با جمع بندی و معرفی این شیوهٔ تحقیق و مطالعه به عنوان روش متداول برای بررسی مسئلهٔ تعریف هنر، مفهوم عالم هنر را مطرح می‌سازد. او تلاش می‌کند تبیینی از تفاوت‌های بین دو شیئ تمایزناپذیر – جعبه‌های بریلو وارهُل و جعبه‌های بریلویی که قفسه‌های بازار را اشغال کرده‌اند – بدهد از طریق ربط جعبه‌های بریلوی وارهُل به وجود یک عالم هنر. به اعتقاد او، عالم هنر به نحو خاص از طریق نظریه‌های هنری ساخته می‌شود که به نوبت، معیار متمایزی برای جدایی هنر از غیر هنر را تدارک می‌بیند. بنابراین نمازخانهٔ سیستین[2] هنر است بخاطر اینکه میکل‌آنژ در عالم هنری‌ای زندگی کرد و کار کرد که اثر مورد بحث، می‌توانست به مثابه یک مثال رایج از هنر در نسبت با نظریه هنری خاصی تلقی شود که سرشت نمای عالم هنر در آن دوره است.

بر اساس توصیف دانتو در «عالم هنر» مفهوم عالم هنر، نقش هستی‌شناختی بازی می‌کند، زیرا آثار هنری نمی‌توانند بیرون از اتمسفر نظریه‌های هنر وجود داشته باشند. یک عالم هنر، چارچوب نظریه‌ای است که در آن، آثار هنری می‌توانند بوجود آیند. بنابراین، محیط تئوریکی که در آن، یک اثر شکل می‌گیرد، ابزاری برای جدا سازی هنر از غیر هنر را تدارک می‌بیند. همان‌گونه که دانتو می‌گوید: آنچه در پایان بین جعبه‌های بریلو و یک اثر هنری که شامل چنین جعبه‌ای است، تفاوت ایجاد می‌کند، یک نظریهٔ خاص هنر است. همین نظریه است که آن را در عالم هنر بر می‌کشد و آن را از انحلال در شیئ «واقعی، مصون می دارد.»[3]

بنابراین، بدون یک عالم هنر، هنر نمی‌تواند تحقق یابد، و ما نمی‌توانیم چیزی را به عنوان هنر تعیین کنیم. بدون اینکه شیئ را در درون عالم هنر تمام و کمال جاسازی کنیم. افزون بر این، تفسیر حقیقی یک عالم هنر که مورد نیاز است، از طریق اتمسفر نظری‌ای[4] محاصره

1. Ibid: 578.
2 . Sistine chapel
3. Danto 1964 : 581
4. theoretical atmosphere

می‌شود که سرشت نمای عالم هنری است که در درون آن، این اثر تولید شده است. بنابراین، مفهوم عالم هنر، نه تنها هنر را ممکن می‌سازد، بلکه همچنین عناصری ضروری برای تعیین هویت هنر و تفسیر هنر را مهیا می‌کند. همان‌گونه که عالم هنر، وسایل برای تعیین هویت صحیح ویژگی‌هایی را تدارک می‌بیند که شیئ به‌عنوان یک شئ هنری دارا می‌باشد.[۱]

باید متذکر شد که مفهوم عالم هنر، تصویری از هنر بمثابه امری از بنیاد، نظری عرضه می‌کند؛ زیرا ساختن و تعیین هویت هنر تنها در مرزهای یک نظریه هنر و یک عالم هنر می‌تواند رخ دهد. این ادعای سرسختانه برای آن است تا همه آثاری که تحت هیچ نظریه هنر خاصی نیستند، را از اعتبار ساقط کند و بنابراین اندیشه دانتو درباره آثاری همچون غار لاسکو[۲]، که در یک محیط آزاد از هرگونه نظریه انجام شده‌اند، آن است که آثار هنری حقیقی نیستند. در نظر او به ذهن آنان که نقاشی‌های آن غار را انجام می‌دادند، هیچ‌گاه خطور نکرده بود که آنها مشغول خلق هنر هستند.[۳]

اما آیا نظریهٔ عالم هنر برای تشخیص وجود هنر ضرورت دارد یا نه. می‌توان این نقد را وارد ساخت که سویهٔ نظریه اصلاً ضروری نیست و اینکه، برعکس ما پیشاپیش صحت وسایل تعیین هویت و تفسیر هنر را تصدیق می‌کنیم. از یک طرف، معتقدان نظریه‌های زیبایی-شناسی هنر مدعی‌اند که تعیین هویت هنر نمی‌تواند منفک از قابلیت اثر برای تولید تجربه زیباشناختی در چشم تماشاگران، باشد. به همین دلیل، آثاری که نوع متمایز و خاصی از تجربه را تدارک نمی‌بینند که در درون آن، ما ارزش‌های هنری‌شان را درک کنیم، نمی توانند صرفاً به عنوان آنکه در درون یک عالم هنر خلق شده‌اند، هنر به حساب آیند. از طرفی دیگر، در رهیافت‌های ویتگنشتاینی این نکته مفروض است که مفهوم و «شباهت خانوادگی» کافی است که برای هنر از غیر هنر تمایز قائل شویم، به طوری‌که ما به هیچ نظریه هنری یا مفهوم دانش روزنه‌ای دیگری، همچون عالم هنر، اصلاً نیاز نداریم برای اینکه هنر را تعیین کنیم.

دانتو به صراحت به این دو نگرانی پاسخ می‌دهد.[۴] با یک نگرش زیبایی شناختی، او می‌گوید که اگر ما پیشاپیش بدانیم که شیئی اثر هنری است، بایست بپذیریم که شیئ که از لحاظ ادراکی غیر قابل تمیز از آن است، همان تجربه زیباشناختی را تصدیق می‌کند. بنابراین،

1 . Danto 1981: 85-86 2 . Lascaux 3. Danto 1964 : 581

۴ . دانتو در کتاب دگرگونی شیئ عادی، دیدگاه زیبایی‌شناسی و تردیدهای آنها نسبت به خود (ص۹۱–۹۵) و همچنین تردیدهای ویتگنشتاینی‌ها(۶۰–۶۴) را به نقد می‌کشد و به آنها پاسخ می‌گوید.

نگرش زیبایی شناختی نمی‌تواند مکانیسمی برای تمیز بین هنر و غیر هنر عرضه کند. افزون بر این، ویژگی زیبایی‌شناختی یک اثر، به نحو خاص مبتنی بر رده[1]، دوره، سبک و غیره است که ذیل آنها، اثر مورد بحث، محقق شده است. بنابراین تنها هنگامی ما پیشاپیش یک اثر هنری را من حیث هی تشخیص می‌دهیم که امکان تعیین خصیصهٔ تجربهٔ زیبایی شناختی‌ای باشد که آن اثر فراهم آورده است. این نقد، مستلزم آن نیست که آثار هنری تجارب زیبایی-شناختی‌ای فراهم نمی‌آورند، بلکه آنها نمی‌توانند نقش تعیین هویتی مبنی بر نگرش زیبای شناختی مربوط به آن را فراهم آورند.

از طرف دیگر، دانتو به رهیافت‌های ویتگنشتاینی پاسخ داده است. در یک مثالی که از طرف دانتو به چالش کشیده می‌شود، کنیک[2] اعتقاد دارد که تماشاگر مطلع می‌تواند با بازبینی بصری صرف، هنر را از غیر هنر جدا سازد، اگر او در انباری مملو از اشیاء باشد. زیرا اشیای هنری به راحتی شباهت خانوادگی‌ای که واجدش هستند را نمایش می‌دهند. دانتو، مثالی در ضدیت با آن در کتاب دگرگونی شیئ عادی مطرح می‌کند که ما می‌توانیم دو انبار را شامل اشیائی که از لحاظ ادراکی مشابه هستند، در نظر آوریم، اما هنگامی که اشیاء در یکی از آنها هنری هستند، انبار دیگری شامل اشیاء صرف است. بنابراین، مفهوم شباهت خانوادگی نمی-تواند چندان کمکی به تعیین و تشخیص هنر کند، برای اینکه ممکن است اشیائی را تصور کنیم که در شباهت خانوادگی با برخی آثار هنری مشهور سهیم باشند، اما آنها هنر نیستند. بنابراین، رقبای دانتو در ملاحظهٔ ماهیت نظری هنر نه تنها نمی‌توانند در نقدشان موفقیتی بدست آورند، بلکه همچنین مسائل جدیدی پدید می‌آید که بر شیوه‌ای که آنها برای تعیین هویت هنر به کار می‌گیرند، تأثیر می‌نهد.[3]

هر چند مفهوم عالم هنر، شناخته‌شده‌ترین مفهوم هنر دانتو است، او درنظریهٔ «عالم هنر» همچنین مفاهیم مشخصهٔ هنری(تعیین هویت هنری)[4] و گزارهٔ هنری[5] را نیز معرفی می‌کند.

آنچه در نهایت باعث اختلاف میان یک جعبهٔ بریلو و یک اثر هنری مشتمل بر یک جعبه بریلو می‌شود، عبارت است از نظریهٔ خاصی از هنر. این نظریه، نظریه‌ای است که درون عالم

1 . Caregory
2. Kennick
3. Danto 1981: 61-62
4 . artistic identification
5. artistic predicate

هنر، متولد می‌شود و مورد بحث قرار می‌گیرد. بدون این نظریهٔ حمایت‌کننده، غیرممکن است که کسی آن اثر هنری را به عنوان هنر بنگرد:

«برای اینکه اثر هنری به عنوان بخشی از عالم هنر دیده شود، شخص باید به مقدار زیادی بر نظریهٔ هنری و نیز به مقدار قابل ملاحظه‌ای بر تاریخ نقاشی معاصر اشراف داشته باشد.»[1]

در واقع ما در هر دوره‌ای، دربارهٔ هنر نظریه‌ای داشته‌ایم – آگاهانه یا ناآگاهانه – که آن نظریه باعث تعریف و تعیین هنر می‌شده؛ مثلاً یک زمانی نظریهٔ بازنمایی و یک زمانی نظریهٔ فرانمایی(ابرازی) کیفیت و ماهیت اثر هنری را نشان می‌داد؛ اما در دوران پساتاریخی هنری(پسامدرن)، نظریه‌ای که مطرح می‌شود این است که همه چیز می‌تواند هنر و هرکس می‌تواند هنرمند باشد. در واقع انقلاب وارهول این تز را بیان داشت که نظریه می‌تواند با نظریه‌پردازی، هنری بودن یک اثر را تعیین کند. «این نقش نظریه‌های هنری است... که عالم هنر، و هنر را ممکن می‌سازد.»[2]

دانتو مدعی است که هنرمند در هر زمانه و شرایط خاصی با اتکا به نظریهٔ هنر مشترکی که مخاطبان قادر به درک آن هستند و به اثر، زمینه‌ای تاریخی و نهادین می‌بخشد، چیزی را به عنوان هنر بوجود می‌آورد. به زعم وی، اثر هنری، شیئی است که معنایی دربردارد و این معنایش را از نظریه و عالم هنر می‌گیرد: هیچ چیز اثر هنری نخواهد بود؛ مگر تفسیری چنین حکم کند.[3]

رویکرد نوین فلسفی در تحلیل دانتو

نوآوری دانتو از این امر ناشی می‌شود که برای نخستین بار نظریه‌ای را در فلسفهٔ هنر طرح کرده که عاری از خصوصیات ادراکی برای تشخیص هنری بودن یک چیز است. در واقع دانتو با طرح نظریهٔ عالم هنر منشأ بسیاری از نظریه‌ها گردید که به پیروی از او در تعریف هنر هیچ مشخصه‌ای ادراکی را دخالت نمی‌دادند. منتها ویژگی دانتو در مورد مسئلهٔ نظریه‌های غالب در فضای فرهنگی، هنری و حتی سیاسی یک دورهٔ زمانی است که هنر بودن یا هنر نبودن امری را مشخص می‌سازد. این نظریهٔ او سرآغاز نظریه‌های موسوم به «نظریهٔ نهادی» در هنر شد که منتقدان و فیلسوفانی چون جرج دیکی آن را پی گرفتند.

1 . Danto 1964 : 581

2 . Ibid :584

۳ . فریلند ۱۳۸۸ :۵۷

دانتو نتیجه گرفت که در نهایت، تفاوت یک جعبهٔ بریلو و اثر هنری که از جعبه بریلو ساخته شده، به نوعی نظریهٔ هنری باز می‌گردد. این نظریه است که آن را به جهان هنر می‌برد و از افتادن آن به دامان شیئی واقعی، یعنی همان چیزی که هست، جلوگیری می‌کند. شکی نیست که بدون نظریه، احتمال دیدن آن به صورت هنر بسیار ناچیز است و برای اینکه آن را به صورت بخشی از جهان هنری بنگریم، باید احاطه خوبی بر نظریهٔ هنر و همچنین بر بخش قابل ملاحظه‌ای از تاریخ نقاشی داشته باشیم. بنابراین، دانتو ادعا می‌کند که این در واقع مضمون است که یک اثر را به اثری هنری تبدیل می‌کند. این مضمون می‌تواند نظری (تئوریک) باشد، که دانتو آن را «نوعی نظریهٔ هنر» می‌نامد، یا می‌تواند تاریخی باشد، نظیر «احاطه بر بخش قابل ملاحظه‌ای از تاریخ نقاشی»، اما در هر دو مورد شناخت نظری است.

دانتو دقیقاً در راستای فلسفهٔ خود با شروع از این نقطهٔ عزیمت که آنچه مسائل و پرسش-های فلسفی را در شکل محض خود پدید می‌آورند، تأمل و محک اندیشه در باب اشیائی (همچنین اتفاقات و موقعیت‌هایی) است که به لحاظ ادراکی و صوری تمیزناپذیرند، می‌آغازد. همین موضوع برای همیشه نشان‌دهندهٔ شکست همهٔ تعاریفی است که بنای خود را بر مشخصه‌های ظاهری قرار می‌دهند. دانتو از همین‌رو است که به تعریف ابژهٔ هنری ولی برحسب مشخصه‌های غیرآشکار، غیر حسانی و انتزاعی رو می‌کند.

او صریحاً بیان می‌دارد که«دیدن چیزی به عنوان هنر، مستلزم وجود چیزی است که چشم نمی‌تواند آن را ببیند: یک فضایی از نظریهٔ هنری، یک شناختی از تاریخ هنر: ***یک عالم هنر***.»[1] به عقیده وی، هرکس غیر از وارهول–البته غیرهنرمند– جعبه‌های بریلو را می‌چید ممکن بود به عنوان هنر به حساب نیایند:

> «بپرسیم چرا بریلوی مردم نمی‌تواند هنر ایجاد کند و چرا وارهول نمی‌تواند جز آثار هنری ایجاد کند.»[2]

این در حقیقت، جایگاه هنرمند در عالم هنر را به وضوح نشان می‌دهد. دانتو در مقالهٔ «عالم هنر» در مقایسه‌ای که میان هملت و سقراط می‌کند، سقراط را نمایندهٔ تئوری بازنمایی و هملت را اشاره کننده به یک نکتهٔ بسیار مهم می‌داند که آینه، صرفاً بازتاب کننده ما نیست، بلکه تصاویر آینه «چیزی را که در غیر این صورت نمی‌توانستیم درک کنیم– خودمان– را به

1. Danto 1964: 580
2. Ibid.

ما نشان می‌دهند.»[۱] دانتو از این نکتهٔ ظریف هملتِ شکسپیر این استفاده را می‌کند که شاید برای دستیابی به ماهیت هنر و چیستی آن نیازی به دقت کردن و دیدن در خود آثار و هنر نباشد. در این صورت، این دیدگاه جدید، دیدگاهی سلبی است؛ یعنی در پی یافتن ویژگی‌های دیده شده در اثر نیست؛ بلکه در جستجوی آنچه در اثر دیده نمی‌شود، می‌رود. به تعبیری در پی چیزی است که کشف آن نیاز به نوعی بینش و تأمل فلسفی را ایجاب می‌کند.[۲]

عالم هنر از نظر دانتو، پیش زمینه تئوریکی را فراهم می‌آورد که به اتکای آن هنرمند چیزی را که به نمایش می‌گذارد هنر می‌نامد. وارهول با جعبه‌های بریلو نشان داد که هر چیزی اگر زمینه و نظریه مناسب داشته باشد، می‌تواند اثر هنری باشد. به عبارت دیگر، اثر هنری، شیئی است که اندیشه یا تفسیر مناسب خود را در پشت سر دارد و این تفسیر در کلیّتی به نام عالم هنر جای دارد. اشیاء بدون این تئوری‌ها و تاریخ عالم هنر، آثار هنری نخواهند بود. هنرمند و اثر هنری و مخاطبانش، در این پیش زمینه نظری یا بافت فرهنگی و تئوریکی شریک هستند که اجازه می‌دهد شیئ، اثر هنری تلقی شود. در حقیقت، «از طریق رسانه‌ای فیزیکی، اندیشه-ها یا عواطف با هم ارتباط می‌یابند.» به عقیده دانتو همه فرهنگ‌ها چیزی همچون عالم هنر دارند که در واقع درباره هنر«نظریه پردازی» می‌کنند.[۳]

دانتو در همان مقالهٔ «عالم هنر» و در موارد بی‌شمار دیگر چنین بحث می‌کند که اثر هنری چیزی است که عالم هنر آن را به آن صورت می‌پذیرد و بدان شکل می‌بخشد و بر همین اساس است که زیگموند بومن[۴] در ۱۹۸۴ می‌گوید: رویکرد دانتو درباره جایگاه هنر، توصیفی است. به زعم وی هیچ تمایزی در دسترس نیست، فیلسوف نه تنها از کوشش برای تعیین هنجارهای آنچه هنر است و سپس تحمیل این هنجارها دست کشیده، بلکه واقعیت جهان‌های هنری معاصر او را واداشته‌اند تا هرگونه تمایزی را در چهارچوب چند سطحی و چند لایه‌ای چیزی که «هنر» نامیده می‌شود، از میان بردارد.

هنرمندان در زمینه‌ای خاص با مخاطبان ارتباط برقرار می‌کنند و اندیشه‌های آنها، در خدمت نیازهای ویژه آن زمینه است؛ عالم هنر همانا این زمینه‌ای است که هنرمندان در آن کار می‌کنند.

---

1 . Ibid: 571

۲ . هنفلینگ ۱۳۷۷ :۲۹-۳۰ ۳. فریلند ۱۳۸۸ :۵۵-۵۷

4 . Zigmunt Bauman

«سلسله‌ای از نهادها که از طریق فضایی اجتماعی، تاریخی و اقتصادی، هنرمندان را به مردم متصل می‌سازند، آنها از طریق جایگاه‌های شناخته شده–نمایشگاه‌ها، اجراها، انتشارات– شناخت را ایجاد می‌کنند یا انتقال می‌دهند. هنرمندان برای ابراز احساسات، عقاید، اندیشه‌ها و آراء از نمادها استفاده می‌کنند. هنرمندان با مخاطبان ارتباط برقرار می‌کنند و از این طرف، مخاطبان، به تفسیر آثار هنری می‌پردازند.»[۱]

گرچه جورج دیکی، نظریه عالم هنرِ دانتو را با تغییرات فراوانی بسط می‌دهد، اما گفته‌ها و توصیفات وی در این راستا می‌تواند روشن کننده باشند. از نظر وی، عالَم هنر، شامل کسانی در عرصه هنر است که در تشکیلاتی نه چندان مدوّن، حضور دارند و به صورت‌های گوناگون، در ارتباط با یکدیگر به سر می‌برند. این مجموعه افراد که شامل هنرمندان (نقّاشان، نویسندگان، آهنگ‌سازان، کارگردانان) و مدیران موزه‌ها، مدیران هنری، مخاطبان حرفه‌ای آثار هنری (هر چند که خودشان هم هنرمند نباشند)، گزارشگران هنر در رسانه‌ها، منتقدان هنری، تاریخ‌نگاران هنر، نظریه‌پردازان و فیلسوفان هنر و دیگر کسانی که به نوعی با هنر در ارتباط‌اند، هستند، که در صورتی که در مورد هنری بودن یک اثر به توافق برسند می‌توان آن را یک اثر هنری دانست و اگر اثری از سوی «عالَم هنر» به عنوان یک اثر هنری شناخته نشود، دیگر نمی‌توان آن را یک اثر هنری به شمار آورد.

در حقیقت، «عالَم هنر» را می‌توان مرزی انگاشت که اگر یک اثر ساخته دست بشر، از آن عبور کند، به یک اثر هنری تبدیل می‌شود و اگر نتواند از آن بگذرد، اثر هنری به حساب نخواهد آمد. مثلاً؛ می‌توان چشمه(فواره) مارسل دوشان را هم به این دلیل که به دست یک هنرمند ساخته شده است و در یک فضای هنری به نمایش درآمده است و هم به دلیل این که از سوی جامعه هنرمندان عالَم هنر، به عنوان یک اثر هنری پذیرفته شده است، یک اثر هنری به حساب آورد.

از این رو، نظریهٔ هنری موجود در عالم هنر، در تصورات ذهنی هنرمند نیست بلکه در زمینه اجتماعی و فرهنگی جای دارد. به عبارت دقیق‌تر مطابق این نظریه هر شیئی که فرد یا افرادی از جانب عالم هنر، آن را دارای شأن و منزلت هنری، و سزاوار تحسینن بدانند، هنر است. آنچه هنرمندان به عنوان هنر پدید می‌آورند، به نوعی، بستگی دارد به آنچه فرهنگ به عنوان هنر نظریه پردازی می‌کند. برای پذیرش اثری به مثابه اثر هنری، بایستی نظریه‌ای وجود داشته باشد که به شما اجازه بدهد آن را به مثابه هنر بشمار آورید.

---

۱ . همان: ۱۵۶

مردم در عالم هنر، دست کم باید بتوانند گفتگو داشته باشند، و بتوانند دلایلی ارائه بدهند که چرا چنین چیزی بایستی هنر بشمار آید، و شماری از آنها باید بوسیله این دلایل ترغیب شده باشند. به عقیده دانتو، عالم هنر، ارزشی کمتر از عالم واقعی ندارد. او همچنین می نویسد:

«هرچه گوناگونی اطلاق‌های هنری بیشتر باشد، پیچیدگی اعضای عالم هنر بیشتر می‌شود و هرچه انسان از تعداد کل اعضای عالم هنر بیشتر آگاه می‌شود، تجربه انسان در همراهیش با اعضایش غنی‌تر می‌شود.»[1]

با توجه به انگیزه دانتو از ابداع مفهوم عالم هنر، این مفهوم برای نمونه‌های آوانگارد بسیار کارایی دارد. مطابق آن، هر شیئی می‌تواند اثر هنری باشد به شرط اینکه، نامزدِ ارج گذاری هنری بشود. یعنی مثلاً در نمایشگاه یا موزه‌ای به نمایش درآید؛ در کنسرتی خوانده شود و یا بصورت نوشته‌ای چاپ شود. اما ویژگی مهم در اثرِ هنری شدن چیزی، همان اعطای شأن از طریق عالم هنری به استظهار نظریه هنری است. عالم هنر می‌تواند به واسطه یک محیط معرفی شود؛ و البته، یک محیط نهادی و مربوط به عالم هنر می‌تواند برای اعطای شأن هنر به اثری مناسب باشد و محیط دیگر نباشد؛ مثلاً شیئی در موزه هنرهای طبیعی قرار بگیرد و به عنوان هنر قلمداد نشود اما همین که، همان شیئ به موزه مثلاً شیکاگو بیاید، اثری هنری بشود. عمل به نمایش گذاشتن تابلویی در یک گالری در حکم اظهار یا اعلام آن تابلو به عنوان یک اثر هنری است.[2]

عالم هنر، بسان شبکه‌ای اقتصادی اجتماعی عمل می‌کند و از طریق این شبکه است که اُبژه‌ای اثر هنری می‌شود؛ مثلاً اثر هنری به دست کسی که هنرمند محسوب می‌شود ساخته(خلق، ایجاد) می‌شود، منتقدان به عنوان اثر هنری آن را نقد می‌کنند، در کتاب‌ها و نشریات مربوط به هنر درباره‌اش بحث می‌کنند، در گالری‌ها یا مکان‌های مرتبط به آنها به نمایش گذاشته می‌شود و چیزهایی از این قبیل.

عالم هنر، نشان دهنده و تعریف کننده هنر است؛ دانتو می‌نویسد:

«از آنجا که هر تعریفی از هنر باید جعبه‌های بریلو را در شمول خود قرار دهد، بنابراین مسلّم است که چنین تعریفی نمی‌تواند از بررسی و سنجیدن آثار هنری[سنتی و موجود]

1 . Danto 1964: 583-584

۲ . دیکی ۱۳۸۷: ۹۰

برساخته شود. پس باید نظریه‌ای در عالم هنر باشد که آنها را در شمول آثار هنری قرار دهد.»[1]

عالم هنر، امکانات جدیدی برای پذیرش اثر، به مثابه اثر هنری مهیا می‌کند و از این طریق بر امکانات ساختاری هنری می‌افزاید. عالم هنر، تنوع وسیع هنر را به راحتی توضیح می‌دهد و موجه می‌کند.

مفهوم عالم هنر، نقشی هستی شناختی ایفا می‌کند؛ چراکه آثار هنری نمی‌توانند خارج از فضایی از نظریه‌های هنری وجود داشته باشند. عالم هنر چهارچوب نظریی است که در آن آثار هنری می‌توانند موجودیت یابند[صلاحیت وجود یابند].از این رو، محیط نظریی است که درون آن، اثری شکل گرفته است و شیوه‌ای برای تفکیک هنر از غیر هنر مهیا می‌کند.

باید اشاره شود که مفهوم عالم هنر، تصویری از هنر به مثابه امری اساساً نظری ترسیم می‌کند؛ چراکه ساخت و تعریف هنر فقط می‌تواند درون محدوده‌های نظریه هنری و عالم هنر رخ دهد. این ادعای بسیار تعیین کننده‌ای است؛ زیرا همهٔ آثاری که تحت هیچ تئوری خاص هنری شکل نگرفته‌اند را دور می‌ریزد، از این جهت است که نظرِ دانتو در باب آثاری– نظیر نقاشی‌های لاسکو[2]– که در یک محیط خالی از نظریه[3][غیر نظری] شکل گرفته بودند، این بود که آنها، آثار هنری به معنای واقعی که می‌گویند، نیستند.

در دوران پساتاریخی هنر، برخلاف دوره‌های ماقبل، اثر هنری لازم نیست رسانه یا مدیوم و واسطه انتقال باشد؛ به عبارت دیگر، اثر هنری لازم نیست که منعکس‌کنندهٔ زیبایی یا اخلاق(یونانی باستان)، یا ابراز نبوغ فردی(کانت) و یا سرسپردگی به خداوند(قرون وسطی) باشد؛ بلکه اثر هنری، خود اثر هنری است بدون حمل و سرسپردگی به هر مفهوم دیگرِ نامربوط به خودش. اگر افراد چیزهایی را در قالب رسانه‌ای احساس برانگیز را معنادار بدانند؛ در حقیقت نشان دهنده آن است که آنها به «نظریه‌ای» در عالم هنرشان معتقدند. در واقع نظریه پردازی به معنای تمایزگذاری بر اساس فرهنگ خود، میان هنر و مصنوع است. ما از طریق نظریهٔ هنری خاص، اثر هنری را از غیر آن تفکیک می‌دهیم.

دانتو برآن است که آنچه چیزی را اثر هنری می‌کند، نه صفتی در درون آن، بلکه قصد هنرمند و قصد ناظر است. برای آنکه چیزی اثر هنری بشود، لازم نیست زیبا باشد یا تفاوتی دیگر با اشیای معمول و پیش پا افتاده یا مصنوعات کوچه و بازار داشته باشد، بلکه کافی است

1 . Danto 1981: vii 2. Loscaux 3. theoretical-free

که آن را به منزلهٔ اثر هنری عرضه کنند و بدین نیت بدان بنگرند. مثلاً فواره(چشمه) دوشان از نمونه‌های معمولی همتای آن ممتاز نمی‌شود، مگر در کیفیاتی که در خود آن نیست. به نظر دانتو کیفیات مزبور که در تبدیل چنین اشیایی به آثار هنری تعیین کننده‌اند، از نوع کاملاً متفاوتی‌اند: «خود اثر خصوصیاتی دارد که لگن عادی–فی نفسه– فاقد آن است؛ آنها عبارتند از جسارت، دریدگی، گستاخی، شوخ طبعی و زیرکی.» این کیفیات است که آن را مستحق نام هنر می‌سازد.[۱]

اثر تا وقتی که جایی در عالم هنر برایش تعیین نشود، هنر به شمار نمی‌آید. این جایگاه خود نتیجه تاریخ پیشین تولید هنری هم به طور کلی و هم توسط هنرمندی خاص است. هنر امروز از رهگذر رابطه خود با هنر دیروز تعریف می‌شود. یک اثر نمی‌تواند اثر هنری باشد، مگر آنکه در درون عالم هنر در نتیجهٔ تاریخ پیشین ساخت هنری، هم نزد عموم و هم نزد هنرمندی مفروض، جایی برای آن مهیا شده باشد.

به نظر می‌رسد آثار هنری خاصی که در پی تعریف آنها هستیم، غالباً از آثار هنری تعریف شده قابل تفکیک هستند. آثاری که در پی تعریف آنها هستیم، در حال تحصیل منزلت اجتماعی هنر در زمان حال هستند؛ در حالی که آثار هنری دیگری که این آثار با آنها به روشنی ارتباط یافته‌اند، پیشتر به منزلت اجتماعی هنر دست یافته‌اند. به عبارت دیگر، هنر زمان حال از خلال ارتباط با هنر گذشته تعریف می‌شود. پس، زمانه و زمینهٔ اثر، در شأنیت دادن به آن حائز اهمیت است. به نظر دانتو، تفاوت عمده میان اثر هنری و شیءِ معمولی باید مفهومی باشد نه بصری. اثر، یک پرسش فلسفی را دربارهٔ اختلاف میان هنر و غیر هنر پیش می‌کشد. ما در پی پاسخ آن، نیاز داریم به نظریه‌ای که از عالم هنر برخاسته؛ چراکه هر چیزی می‌تواند اثر هنری باشد و هیچ راه ویژه‌ای برای نگاه کردن به آثار هنری وجود ندارد و هر کسی می‌تواند هنرمند باشد.

با این توصیف، نظریه پردازان هنر و زیباشناسی حکم صادر نمی‌کنند، بلکه توضیح می‌دهند که چرا اثری به مثابه اثر هنری عمل می‌کند و از جانب مردم مورد پذیرش قرار می‌گیرد، یعنی آن را توصیف می‌کنند و سعی در پرهیز از داوری و قضاوت دارند. این اثر هنری که در عالم هنرِ دانتو با آن مواجه هستیم، اثری مفهومی درنظر گرفته می‌شود، چراکه از فرم فراتر می‌رود و غالباً معنا را به میان می‌کشد. از خصایل هنر مفهومی است که بیننده به خوانندهٔ اثر

---

۱ . هنفلینگ ۱۳۷۷: ۵۵

بدل می‌شود، به شرکت کننده‌ای فعّال؛ چراکه هنری که بی‌درنگ قابل رؤیت باشد، وجود ندارد، خوانندگان آثار باید تجربهٔ هنری را برای خود استنتاج بکنند یا بیافرینند.

نتیجه گیری

در این مقاله تلاش شد تا ضرورت رویکرد فلسفی در تحلیل هنر معاصر عیان گردد. به نظر می‌رسد باید پذیرفت که برطبق تجربهٔ تمایزناپذیری، تعریف هنر نمی‌تواند صرفاً برحسب آن چیزی فهمیده شود که از لحاظ سنتی آن را برمی‌سازد. هنر به ظهور خاصی نیاز ندارد، هر چند ظهورش، وقتی که منتهی به تجربه‌ای شود که آن را فرا آورده است، اهمیت زیادی دارد.

دانتو کوشیده است که کل تعریف هنر را برحسب شرایط ضروری و بسنده تنظیم کند. بدین معنا، او سعی کرده که از ممنوعیت نوویتگنشتاینی‌ها علیه هرگونه تعریف هنر فراتر رود، همچنین آلترناتیوی برای نظریه زیبایی‌شناسی هنر تدارک ببیند. او مسئلهٔ تعریف هنر را بر حسب تجربهٔ نسخه‌های تمیز ناپذیر، صورت بندی کرده است، که عبارت است از ارائهٔ مجموعه‌ای از اشیاء از لحاظ ادراکی تمیز ناپذیر که به مقولات (ردها)ی هستی شناختی متفاوتی تعلق دارند.

تمایزها و نمادهای به کار گرفته شده در هنر معاصر این هنر را به سمت و سوی اندیشه سوق می‌دهد و نهایتاً آن تلقی گذشته از هنر به‌ویژه در ارتباط با فرم فرو می‌ریزد. دانتو عقیده دارد که تمایز در هنر و به تبع آن فلسفهٔ هنر تمایزی فلسفی است و نه تجربی و این همان مدلی است که مسائل فلسفی بدین شکل رخ می‌نمایند. آنچه در نهایت باعث اختلاف میان یک جعبهٔ بریلو و یک اثر هنری مشتمل بر یک جعبه بریلو می‌شود، عبارت است از نظریهٔ خاصی از هنر. این نظریه، نظریه‌ای است که درون عالم هنر، متولد می‌شود و مورد بحث قرار می‌گیرد. بدون این نظریهٔ حمایت‌کننده، غیرممکن است که کسی آن اثر هنری را به عنوان هنر بنگرد. بنابراین برای اینکه اثر هنری به عنوان بخشی از عالم هنر دیده شود، شخص باید به مقدار زیادی بر نظریهٔ هنری و نیز به مقدار قابل ملاحظه‌ای بر تاریخ هنر معاصر اشراف داشته باشد، چنان که در واقع ما در هر دوره‌ای، دربارهٔ هنر نظریه‌ای داشته‌ایم – آگاهانه یا ناآگاهانه – که آن نظریه تعریف و تلقی از هنر را برای ما صورت‌بندی کرده است. ■

حاضر آماده‌های دوشان در موزهٔ هنر فیلادلفیا
(آثار مربوط به سال‌های ۱۹۱۴– ۱۹۱۷)

اندی وارهل، جعبه‌های بریلو، ۱۹۶۴

فهرست منابع

اسمیت، ادوارد لوسی، ***مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم***، ترجمهٔ علیرضا سمیع آذر، تهران، موسسهٔ فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر، ۱۳۸۰.

دانتو، آرتور، ***هنر، فلسفه، فلسفهٔ هنر***، ترجمهٔ سیما ذوالفقاری. فصلنامه خیال، شماره ۹، ۱۳۸۳.

بُکولا، ساندرو، ***هنر مدرنیسم***، ترجمهٔ رویین پاکباز و دیگران، تهران، فرهنگ معاصر، ۱۳۸۷.

پاکباز ، رویین، ***دایره المعارف هنر***، تهران، انتشارات فرهنگ معاصر، **۱۳۸٤.**

دیکی، جرج، ***تاریخ نظریهٔ نهادی هنر***، ترجمهٔ ابوالفضل مسلمی، مجلهٔ زیباشناخت، بهار ۸۷، شماره ۱۸.

دیویس، استیون، ***تعاریف هنر***، ترجمهٔ امیر علی نجومیان و شیدهٔ احمدزاده، دانشنامهٔ زیبایی‌شناسی، ویراستهٔ بریس گات و آیور لوییس، ویراستاری فارسی منوچهر صانعی، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران، ۱۳۸۴.

طهوری، نیر، ***آرتور دانتو و نظریه پایان هنر***، مقالات سومین هم اندیشی نقد هنر، انتشارات فرهنگستان هنر۱۳۸۵.

هنفلینگ، اسوالد، ، ***چیستی هنر***، ترجمهٔ علی رامین، نشر هرمس، تهران، ۱۳۷۷

Belting, Hans, ***The End of the History of Art?*** Translated by Christopher S.Wood. Chicago: University of Chicago, 1987.

Danto, Arthur C. ***Art, Philosophy, and Philosophy of Art,*** Humananities, Vol 4, no.1,Febru 1983.

_____ , ***After the End of Art***: Contemporary Art and the Pale of History, 199

_____, ***The Art World***, The Journal of Philosophy, Vol. 61, No. 19,1964.

_____, ***The Philosophical Disenfranchisement of Art***, 1986.

_____, ***What Philosophy Is***, New York: Harper & Row, 1968

_____, ***Connections to the World***, 1989.

_____,***The Transfiguration of the Commonplace***, , 1981.

Herwitz, Daniel, ***Arthur C. Danto***, in: Encyclopedia of Aesthetics, Edited by Michael Kelly,New York,Oxford University Press, 1998.