How to Cite This Article: Naghashzadeh, M.; Hosseynzadeh Hosseyni, M. (2026). Perceiving the Artistic in the Horizon of the Network of Meanings: Rethinking the Concept of Art within a Networked Framework Based on Wittgenstein's Views. *Kimiya-ye-Honar*, 15(58): 37-56.

Perceiving the Artistic in the Horizon of the Network of Meanings: Rethinking the Concept of Art within a Networked Framework Based on Wittgenstein's Views

Masoud Naghashzadeh*
Seyyed Mahdi Hosseynzadeh Hosseyni**

Received: 02.11.2025
Accepted: 31.05.2026

Abstract

Traditional approaches to defining art, aiming for certainty, comprehensiveness, and exclusivity, emphasize necessary and sufficient conditions. In contrast, avant-garde artists strive to transcend conventional constraints and dismantle definitional boundaries. Consequently, the issue of definition within the field of art has become entangled in rapid transformations and widespread controversies. Established art theories, including representationalism, expressionism, formalism, and even institutional theory, are no longer adequate to account for novel artistic forms and genres. Thus, a fresh approach to defining art is essential. This study, adopting an innovative perspective on art, its definitions, and theories, proposes a network-based structural model for understanding and developing this concept. Employing a qualitative approach and a descriptive-analytical method, the researchers identified prevalent approaches to defining art, categorizing them into six broad groups based on their perspective. Subsequently, drawing upon Ludwig Wittgenstein's insights regarding the problem of definition, a network model based on the core components of the artwork—artist, audience, nature, and society—was developed. The proposed network framework not only facilitates the acceptance of novel artistic forms and theories but also provides the necessary flexibility to comprehend the dynamic nature of cultural transformations.

Key words: Art Definition, Artist, Audience, Network-Based Framework, Wittgenstein.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-14]

[DOI: 10.22034/15.58.37]

* Associate Professor of Television Department, Faculty of Radio and Television Production, IRIB University, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: naghasham@gmail.com

** PhD Candidate in Media, Radio and Television Studies, Faculty of Radio and Television Production, IRIB University, Tehran, Iran. Email: seyyedmahdi.hosseynzadeh@iribu.ac.ir

ارجاع به مقاله: نقاش‌زاده، م.؛ حسین‌زاده حسینی، م. (۱۴۰۵). ادراک امر هنری در افق شبکهٔ معانی: بازاندیشی مفهوم هنر در چارچوب شبکه‌ای بر اساس آراء ویتگنشتاین. کیمیای هنر، ۱۵(۵۸): ۳۷-۵۶.

ادراک امر هنری در افق شبکهٔ معانی:
بازاندیشی مفهوم هنر در چارچوب شبکه‌ای بر اساس آراء ویتگنشتاین

مسعود نقاش‌زاده*

سیدمهدی حسین‌زاده حسینی**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۸/۱۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۳/۱۰

چکیده

تلاش برای تعریف هنر و شرح تمایز آن با دیگر فعالیّت‌های آدمی، قدمتی به درازای تاریخ اندیشهٔ بشر دارد. رویکردهای سنّتی تعریف هنر، با هدف دستیابی به قطعیّت و جامعیّت، بر شروط لازم و کافی تأکید می‌کنند. حال آن که، عبور از قیود و شکستن دیوارهای تعاریف، یکی از مهم‌ترین دغدغه‌ها و بلکه آرمان‌های هنرمندان پیشرو از یک سو، و فیلسوفان و نظریه‌پردازان هنر از دیگر سو، بوده است. بدین‌سان، مسئلهٔ تعریف هنر، درگیر مناقشاتی گسترده شده و اکنون نظریه‌های پرسابقه هنر ازجمله بازنمایی، فرانمایی، فرمالیسم و حتّی نظریه نهادی، پاسخگوی مناقشات فلسفهٔ هنر و تأملات نظری تازه در اشکال و سویه‌های جدید فعالیّت‌های هنری نیستند. از این‌رو، این مطالعه بر آن است تا با رویکردی نوین به مفهوم هنر، تعاریف و نظریه‌های آن، یک مدل ساختاری شبکه‌ای را برای بازاندیشی و توسعهٔ ادراک این مفهوم پیشنهاد دهد. در این مقاله با استفاده از رویکرد کیفی و روش توصیفی- تحلیلی، رهیافت‌های رایج در تعریف هنر را در شش رویکرد کلّی طبقه‌بندی کرده‌ایم. آنگاه، بر پایهٔ اندیشه‌های لودویگ ویتگنشتاین دربارهٔ مسئلهٔ تعریف، یک مدل شبکه‌ای بر اساس مؤلفه‌های اصلی اثر هنری، هنرمند، مخاطب، طبیعت و اجتماع را توسعه داده و پیشنهاد کرده‌ایم. نتایج نشان می‌دهد چارچوب شبکه‌ای برای تعریف هنر، نه‌تنها می‌تواند تعارض و محدودیّت‌های رویکردی تعاریف را کاهش دهد و موجب پذیرش اشکال و نظریه‌های نوین هنری شود، بلکه انعطاف لازم برای درک پویایی تحولات فرهنگی در شناخت و تعریف هنر را فراهم آورد.

واژه‌های کلیدی: تعریف هنر، هنرمند، اثر هنری، مخاطب هنر، چارچوب شبکه‌ای، ویتگنشتاین.

* دانشیار گروه تلویزیون، دانشکدهٔ تولید رادیو و تلویزیون، دانشگاه صداوسیما، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول). Email : naghasham@gmail.com
** دانشجوی دکترای مطالعات رسانه، رادیو و تلویزیون، دانشکدهٔ تولید رادیو و تلویزیون، دانشگاه صداوسیما، تهران، ایران.
Email : seyyedmahdi.hosseynzadeh@iribu.ac.ir

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-14]

[DOI: 10.22034/15.58.37]

مقدّمه

توجّه به چیستی هنر و اثر هنری ازجمله «دل‌مشغولی‌های مهم زیباشناسی و فلسفه هنر در قرن بیستم» بوده است (شپرد، ۱۳۸۶، ص. نه). کلایو بل، آثار هنری را مجموعه‌ای می‌داند که همهٔ اعضای آن از یک «کیفیّت مشترک و خاص» برخوردارند، در غیر این صورت، استفاده از عبارت «آثار هنری»[۱] را سخنی بی‌معنا می‌پندارد (Bell, 1915, p. 7). اما نوویتز بر آن است که هیچ ویژگی طبیعی مشترکی در میان همهٔ آثار هنری وجود ندارد که آنها را هنری کند (Novitz, 1998, p. 32). هنفلینگ (۱۳۷۷) معتقد است که تدوین هرگونه تعریف از هنر مستلزم توجّه به تطوّر تاریخی مفهوم هنر است و شرایط لازم و کافی برای شمول مدلول‌ها و مصادیق واژهٔ هنر را در دوره‌های تاریخی گوناگون داشته باشد. به عبارت دیگر به نظر هنفلینگ، «هر تعریفی از هنر باید بتواند در برابر شخصی که می‌پرسد آیا شیء به خصوصی هنر است یا نه، پاسخی داشته باشد.» (ص. ۴۸). این امر موجب پیدایش نظریه‌های مختلف هنر، مانند نظریهٔ تقلید یا بازنمایی[۲]، نظریهٔ بیان‌گرایی یا فرانمایی[۳]، نظریهٔ فرمالیسم و نظریهٔ نهادی[۴] شد که به نوبهٔ خود معیارهای مختلفی، ازجمله زیبایی، خردمندی، الهام، احساس، نیّت هنرمند، مهارت، محتوای فکری اثر، نسبت اثر با حقیقت، اخلاق، آزادی، و نیز عیار فرم و نوآوری اثر را به‌عنوان شرط لازم یا کافی، برای تمایز میان هنر و ناهنر ارائه کردند.

با این همه، و در کنار بحث‌هایی در باب هستی‌شناسی هنر (لوینسون، ۱۳۸۷، ص. ۳۳)، اندیشمندان از پاسخ قطعی به این پرسش دیرینه، یعنی آنچه هنر را هنر می‌سازد، طفره رفته و از زمان افلاطون محلّ تأمل بوده است (Almási, 2023, p. 114). علاوه بر این، معنای هنر در طول اعصار، متفاوت بوده و بر همین اساس، در دوره‌های مختلف فکری و تاریخی، آثار صنایع دستی، شعر، باغ‌آرایی، معماری، طرّاحی صنعتی، طرّاحی پوستر، یا تولیدات رسانه‌ای در عصر ما، گاه در شمول مصادیق هنر درآمده و گاه از این دایره بیرون رانده شده‌اند. در دوران باستان، هرگز هنرها را به هنرهای زیبا و صنایع دستی تقسیم نکردند. در عوض، آنها را بر اساس اینکه آیا تولید آنها صرفاً به تلاش ذهنی یا به تلاش ذهنی و فیزیکی توأمان نیاز دارد، تقسیم می‌کردند. در طول قرون وسطی هفت «هنر آزاد»[۵] متمایز و در قرن شانزدهم، فرآیند ادغام مفهومی میان فعالیّت‌های مشابه هنری (مانند ساخت مجسمه از چوب، خاک رس یا سنگ) آغاز و اصطلاح «هنرهای طراحی»[۶] رایج شد (Tatarkiewicz, 1980, pp. 13-25). تا حدود قرن هفدهم، اصطلاح «آثار هنری» به معنای امروزین اصلاً وجود نداشت (Novitz, 1998, p. 21). در قرن هجدهم و عصر روشنگری، تغییر نگرشی رخ داد و هنر به‌عنوان «پیشه یا شغلی که در آن مهارت به سمت تأیید ذوق یا تولید آنچه زیباست هدایت می‌شود» توصیف شد و به تعبیر کریستلر، «نظام جدید هنرها»[۷] در عرصهٔ اندیشه پدیدار گردید (هنفلینگ، ۱۳۷۷، ص. ۱۰). قطعی‌ترین و نافذترین بیان دربارهٔ این نظام جدید، به شارل باتو تعلّق دارد که در مقاله‌ای، «هنرهای زیبا»[۸] را از «هنرهای ماشینی»[۹] تفکیک کرد، و هنرهای زیبا را شامل موسیقی، نقاشی، مجسمه‌سازی و رقص دانست (Kristeller, 1952, p. 21). اما در قرن نوزدهم، برای اولین بار، قدرت خلاقیّت هنرمند در مرکز مفهوم آنچه هنر است، قرار گرفت و هنرمند به‌عنوان پیشرو، پیامبر ایده‌های فرهنگی جدید تلقی شد (Jirousek, 1995) و هنر «ناب» از آثار دست بشر متمایز شد (Tatarkiewicz, 1980, p. 25).

می‌توان گفت در هر دیدگاه، بخشی از حقیقت وجود دارد، اما هیچ‌یک کامل یا فراگیر نیستند. در واقع، بعید به نظر می‌رسد که یک تعریف واحد و فشرده وجود داشته باشد (Hertzmann, 2018, pp. 16-18). از سوی دیگر، هنرمندان خلّاق همواره تلاش می‌کنند از مفاهیم پذیرفته‌شده فراتر روند؛ تا آنجا که به شیوه‌ای عملی نشان دهند که هیچ محدودیتی برای مفهوم هنر وجود ندارد (Hanfling, 1989, p. 17) و به تبع ایشان، منتقدان و تاریخ‌نگاران هنر به خاطر گسترش دامنهٔ تعریف هنر برای شمول آثار پیشرو و جدید قلم می‌زنند. درنتیجه و به تعبیر وایتز: «ماهیّت بسیار گسترده و ماجراجویانهٔ هنر، تغییرات همیشگی و آفرینش‌های بدیع آن، تضمین هرگونه

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-14]

[DOI: 10.22034/15.58.37]

مجموعه‌ای از ویژگی‌های تعریف‌کننده را، از نظر منطقی غیرممکن می‌سازد» (Weitz, 1956, p. 32). به همین دلیل، این مطالعه در پی حل مسائل جهان هنر یا ارائهٔ تعریفی تازه از هنر نیست، بلکه در جستجوی رویکردی تازه در مواجهه با تعاریف و نظریه‌های هنر، و در پی پاسخ به این پرسش است:

«چگونه می‌توان تعاریف و نظریه‌های مختلف هنر را در یک ساختار منسجم، منعطف و توسعه‌پذیر گرد هم آورد؟»

نقطه عزیمت این مطالعه، آراء ویتنگشتاین در باب تعریف است. لودویگ ویتگنشتاین[۱۰]، فیلسوف نامدار اتریشی، رویکردی نوین به مسئله تعریف ارائه داد. او در کتاب رسالهٔ فلسفی- منطقی و نیز در آثار متأخر خود، به‌ویژه در پژوهش‌های فلسفی، مفهوم سنّتی تعریف را، که مبتنی بر استقرار شروط لازم و کافی بود، به چالش کشید. سپس با عبور از این شیوهٔ تعریف، و با اتخاذی چارچوبی شبکه‌ای، عدم قطعیّت و مرزبندی شفاف در تعریف را ملاک عمل قرار داد. این مطالعه بر آن است تا با الهام از آرای ویتگنشتاین و با رویکردی نوین به مفهوم هنر و تعاریف و نظریه‌های آن، یک مدل ساختاری شبکه‌ای را برای شناخت و توسعهٔ مفهوم هنر پیشنهاد دهد. تلاش می‌شود الگووارهٔ حاصل، ویژگی‌های اصلی مدل یعنی «ساده‌بودن، سامانمند بودن، شاخص و الگو بودن، موجود بودن، کاربردی بودن و قابلیّت تغییر، و ترسیم و اصلاح» (اسلامی و اسلامی، ۱۴۰۳، ص. ۴۸) را دارا باشد. اگرچه جستار حاضر در پی دسته‌بندی و معنادار کردن تعاریف هنر در یک شبکهٔ ارتباطی است، اما ادعای قطعیّت برای نتیجهٔ حاصل، متصوّر نیست.

روش تحقیق

این پژوهش بر مبنای رویکرد کیفی و روش توصیفی- تحلیلی انجام شده و تلاش دارد تا با بررسی نظریه‌های رایج در تعریف هنر، مدلی انعطاف‌پذیر و جامع برای شناخت مفهوم هنر پیشنهاد دهد. انتخاب این روش به دلیل پیچیدگی ماهوی مفهوم هنر و تأثیرپذیری آن از عوامل اجتماعی، فرهنگی و تاریخی ضروری به نظر می‌رسد.

داده‌های این پژوهش از طریق مطالعهٔ اسنادی و کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده است. منابع مورد بررسی شامل کتاب‌ها، مقالات علمی-پژوهشی، گزارش‌های تخصّصی و متون فلسفی مرتبط با مفهوم هنر بوده‌اند. علاوه بر این، مقالاتی که به بررسی رویکردهای مختلف در تعریف هنر پرداخته‌اند نیز در فرایند گردآوری داده‌ها مورد توجّه قرار گرفته‌اند.

روش پژوهش، مبتنی بر تحلیل محتوای کیفی است. در این راستا، ابتدا داده‌های گردآوری‌شده به دسته‌های مفهومی مختلف تقسیم شده و سپس از طریق روش مقایسه‌ای، نقاط اشتراک و افتراق آنها شناسایی شده است. این روش، امکان ارائهٔ یک چارچوب نظری جدید بر اساس تحلیل منابع موجود را فراهم کرده است. به منظور افزایش اعتبار پژوهش، از روش بررسی همزمان چند منبع و مقایسه یافته‌ها با مطالعات پیشین استفاده شده است.

چارچوب نظری تحقیق

مدخل

به موازات تلاش متفکّران برای تعریف مفهوم هنر، برخی از منتقدان نیز در مقابل تعریف هنر بر اساس شرایط لازم و کافی، موضعی مخالف اتخاذ کرده‌اند. به گمان کنیک[۱۱] شناخت هنر نه وابسته به آگاهی از تعریف است و نه حتی نیازمند وجود تعریف؛

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-14]

[DOI: 10.22034/15.58.37]

همان‌طور که ویتنگشتاین، در مقابل رویکردهای رایج در تعریف واژگان یا مفاهیم مقاومت می‌کند. موریس وایتز در مقاله‌ای که برای اولین بار در سال ۱۹۵۶ منتشر شد، نظریهٔ ویتگنشتاین را در مورد بازی‌ها و شباهت‌های خانوادگی شرح داد (هنفلینگ، ۱۳۷۷، ص. ۲۳) و به طور خاص، هنر را یک «مفهوم باز»[۱۲] دانست که به طور مداوم رشد و بسط می‌یابد (کرول، ۱۳۹۰، ص. ۱۲). ایدهٔ محوری ویتگنشتاین، چونان که در کتاب خطابه‌هایی دربارهٔ زیباشناسی[۱۳] بر آن تأکید می‌ورزد، در زمینه‌های مختلفی مانند هنر و زیبایی‌شناسی قابل تعمیم است (شپرد، ۱۳۸۶، ص. دوازده). با این حال، ویتگنشتاین به طور مستقیم به مسئلهٔ تعریف هنر نپرداخته، بلکه فلسفهٔ زبانی گسترده‌ای را مطرح می‌کند و در آن به مسئله تعریف می‌پردازد. او با این پیش‌فرض کلّی که واژه‌های مورد استفادهٔ ما باید بر مبنای شروط لازم و کافی قابل تعریف باشد، به مخالفت برمی‌خیزد و ادعا می‌کند که یک واژه می‌تواند نقش خود را به‌خوبی ایفا کند بدون اینکه چنین تعریفی از آن ارائه شده باشد. نکتهٔ مورد اشارهٔ ویتگنشتاین به طیف وسیعی از مفاهیم بحث‌برانگیز، از جمله هنر، علم، دموکراسی و بسیاری موارد دیگر قابل تعمیم است.

معنا، کاربرد و زمینه

در گام نخست و برای فهم آراء ویتگنشتاین در باب تعریف، می‌توان به دیدگاه او دربارهٔ واژهٔ «معنی» مراجعه کرد. به اعتقاد ویتگنشتاین (۱۳۸۷)، کاربرد واژهٔ «معنا» به منظور اشاره به مصداقی که با آن مطابقت دارد، فاقد اعتبار است. در بسیاری از موارد، معنای یک واژه، نحوهٔ کاربرد آن در زبان است؛ و معنای یک نام، گاه از طریق اشاره به مرجع آن تبیین می‌گردد (صص. ۵۸-۵۹). بدین ترتیب، «اگر نشانه کاربرد نداشته باشد بی‌معنی است» (ماونس، ۱۳۷۹، صص. ۷۲-۷۳). در دیدگاه ویتگنشتاین، معنا خارج از زمینه یافت نمی‌شود: «فقط گزاره است که معنی دارد. اسم فقط در زمینهٔ یک گزاره معنی پیدا می‌کند.» همبستگی نشانه و شیء تنها هنگامی تحقق می‌یابد که «آن نشانه در بافت یک گزاره به کار رود». در این صورت، «رابطهٔ آن نشانه با سایر نشانه‌ها در یک ساختار منطقی است که آن را به صورت یک اسم در می‌آورد و بدان معنی می‌دهد» (ماونس، ۱۳۷۹، ص. ۴۲).

بدین وصف، از منظر ویتگنشتاین، معنا نه به‌عنوان یک مفهوم ثابت، بلکه بر اساس استفادهٔ آن در بافت‌های مختلف شکل می‌گیرد. این اصل را می‌توان به تعریف هنر نیز تعمیم داد؛ زیرا آنچه در یک دورهٔ تاریخی به‌عنوان هنر شناخته می‌شود، ممکن است در دوره‌ای دیگر چنین جایگاهی نداشته باشد (ماونس، ۱۳۷۹، ص. ۱۴۳). به تصریح ویتگنشتاین (۱۳۸۷)، «معنای واژه‌ها و معنای جمله‌ها فقط می‌توانند با توجّه به کاربرد آنها در جریان زندگی دانسته شوند» (ص. ۱۳). او یادآور می‌شود که تحقق فرآیند تعریف از یک سو به مخاطب بستگی دارد و از سوی دیگر به «اوضاع و احوالی که هنگام تعریف برقرار است.» نهایتاً، برداشت مخاطب از تعریف «در کاربردی که از واژهٔ تعریف‌شده می‌کند، معلوم می‌شود» (ص. ۴۹) به علاوه، فراگیری زبان یک فرآیند توضیحی نیست، بلکه نوعی «تربیت» است. در واقع، «نمی‌توان از طریق توضیح معنای واژه‌ها زبان را یاد داد، بلکه باید یادگیرنده را برای کاربرد زبان تربیت کرد»؛ تربیتی که «حاکی از تمرین و یادگیری حین عمل است نه صرفاً تعلیم.» با این توصیف، کودکان چنان تربیت می‌شوند که این اعمال را انجام دهند، هنگام عمل این واژه‌ها را به کار گیرند، و به واژه‌های دیگران به این طریق واکنش نشان دهند (ص ۳۱).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-14]

[DOI: 10.22034/15.58.37]

مسئلهٔ تعریف، شبکهٔ مفاهیم

ویتگنشتاین (۱۳۸۷) در نگاهی تازه به مسئلهٔ تعریف، دربارهٔ شکل عام زبان و گزاره‌ها چنین استدلال می‌کند: «این پدیده‌ها یک چیز مشترک ندارند که ما را وادارد برای همه‌شان یک واژه را به کار گیریم، اما به بسیاری طرق متفاوت با یکدیگر مربوط هستند. به دلیل این رابطه، یا این روابط، است که همه‌شان را «زبان» می‌نامیم.» او در ادامه، به طور مفصّل به تعریف «بازی» می‌پردازد و آن را اعم از بازی‌های صفحه‌ای، توپی، المپیک و غیره برمی‌شمارد. آنگاه این سؤال را مطرح می‌کند که «چه چیز در همه‌شان مشترک است؟» و در پاسخ به این سؤال تصریح می‌کند: «چیزی نخواهید یافت که در همه‌شان مشترک باشد، بلکه همانندی‌ها و روابط، را خواهید یافت، و آن هم به مقدار فراوان.» سپس ویژگی‌های مختلفی از بازی‌ها را مانند برد و باخت، رقابت، مهارت، شانس و سرگرمی نام می‌برد. ویتگنشتاین با یادآوری تفاوت میان بازی‌های مختلف، و پیدا و ناپیدا شدن همانندی‌ها، بیان می‌دارد که «شبکه‌ای پیچیده از همانندی‌ها می‌بینیم که هم‌پوشانی و تقاطع دارند: گاه همانندی‌های کلّی، گاه همانندی در جزئیات.» (صص. ۷۵-۷۶). به عبارت دیگر، و به تأکید ویتگنشتاین، هیچ‌یک از ویژگی‌های ذکر شده، «یا مجموعه‌ای از آنها نمی‌توانند شرط‌های لازم و کافی برای مفهوم بازی باشند». اما این بدان معنا نیست که نتوان با بیان برخی از این ویژگی‌ها یک فعالیّت خاص را به‌عنوان بازی توصیف کرد. «می‌توان گفت که این ویژگی‌ها بخشی از مفهوم [بازی]اند، بدون آنکه منظورمان این باشد که شرط‌های لازم‌اند و در هر مصداقی از بازی برآورده می‌شوند» (هنفلینگ، ۱۳۷۷، ص. ۵۹).

ویتگنشتاین برای بیان خصلت این همانندی‌ها عبارت «شباهت خانوادگی» را به معنای «شباهت‌های گوناگون بین اعضای یک خانواده» پیشنهاد می‌کند: «قد و قامت، چهره، رنگ چشم، طرز راه رفتن، خلق و خو، و غیره» و بدین‌سان، از نظر او، بازی‌ها یا انواع عدد، یک خانواده را تشکیل می‌دهند (ویتگنشتاین، ۱۳۸۷، ص. ۷۷) در یک مثال، ویتگنشتاین توضیح می‌دهد، «اشیائی که موضوع یک امر واقع‌اند، مانند حلقه‌های یک زنجیر به هم متّصل و با یکدیگر جورند»؛ زنجیری که «صرفاً مجموعه‌ای از حلقه‌ها نیست، بلکه مجموعه‌ای است که حلقه‌های آن به نحو معیّنی با یکدیگر ارتباط دارند.» اما «چه چیزی حلقه‌های یک زنجیر را به هم متّصل می‌کند؟ هیچ چیز! آنها فقط در هم رفته‌اند و با یکدیگر جورند. تنها این تناسب و درهم رفتن حلقه‌هاست که آنها را به یکدیگر وصل می‌کند» (ماونس، ۱۳۷۹، ص. ۳۱).

بدین‌ترتیب، به نظر می‌رسد ویتگنشتاین (۱۳۷۷)، ضمن تأکید بر رویکردی شبکه‌ای، ارائه شرط لازم و کافی را برای تعریف مفاهیم ضروری نمی‌داند؛ بلکه بر «خانواده‌ای از ساختارها» تأکید می‌کند که کم و بیش به یکدیگر ربط دارند.» (ص. ۱۰۰) او با تکیه بر «بود یا نبودِ پیوندهای میان عناصر» (ص. ۶۵) معتقد است که «آنچه امروز ملازم مشهود پدیده‌ای است، فردا برای تعریف آن به کار خواهد رفت» (ص. ۸۶). اما ویتگنشتاین تعریف مفاهیم را «جمع منطقی این مفهوم‌های منفردِ مرتبط» نمی‌داند و معتقد است برای این تعریف نمی‌توان مرزی ارائه کرد. او در پاسخ به این سؤال که «چگونه باید برای کسی توضیح دهیم که بازی چیست؟» پیشنهاد می‌کند «باید بازی‌ها را برای او توصیف کنیم» و البته اضافه کنیم: «این و چیزهای همانند آن «بازی» نامیده می‌شوند» (صص. ۷۷-۷۸).

مرز، تاریخ، توسعه و پیش‌بینی‌پذیری

ویتگنشتاین در تأملات فلسفی متأخر خویش، به این نتیجه رسید که مرز میان بامعنی و بی‌معنی، فاقد قطعیّت است. به‌عنوان مثال، در تمایز بین شب و روز، با اینکه ظهر به‌عنوان شب و نیمه‌شب به‌عنوان روز تلقی نمی‌شود، در حوالی غروب، این تمایز به‌تدریج

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-14]
[DOI: 10.22034/15.58.37]

دچار ابهام می‌گردد (ماونس، ۱۳۷۹، صص. ۱۳۵-۱۳۶). او ترسیم مرز «برای مقصودی ویژه» را می‌پذیرد با این توضیح که کاربردپذیری مفهوم را جز برای همان مقصود ویژه افزایش نمی‌دهد (Wittgenstein, 1986, p. 33). به عقیدهٔ ویتگنشتاین (۱۳۷۷) هنگام تعریف، «نمونه‌هایی ارائه می‌شود و قصد آن است که به طریق خاصی برداشت شود». اما اینطور نیست که او چیزی مشترکی را بین آن نمونه‌ها خواهد یافت که من نتوانسته‌ام بیان کنم؛ «بلکه منظورم این است که او اکنون باید آن نمونه‌ها را به طریقی خاص به کار گیرد. اینجا ارائهٔ مثال‌ها وسیلهٔ غیرمستقیم توضیح - در غیاب وسیله‌ای بهتر - نیست» (ص. ۸۰).

اما به منظور پرسش دربارهٔ نام یک شیء، پرسشگر باید از قبل، دانش یا توانایی مرتبط با آن را داشته باشد. به گفتهٔ ویتگنشتاین، «فقط کسی می‌تواند سؤال معناداری دربارهٔ یک نام معیّن بکند که از پیش می‌داند با آن چه کار کند.» (صص. ٤٩-٥١) و «اگر کسی گزاره‌ای را می‌فهمد، معلوم می‌شود که قبلاً همهٔ واقعیاتی را که برای فهم نقیض آن ضروری بوده تشخیص داده است» (ماونس، ۱۳۷۹، ص. ۵۴). به تعبیر ماونس (۱۳۷۹)، «ما فقط بدان سبب می‌توانیم شیئی را مجزا کرده و نامی روی آن بگذاریم که از قبل با ساختار منطقی آشنا هستیم و می‌دانیم که نامی که وضع کرده‌ایم جایی در آن ساختار دارد» (ص. ۴۸). این اندیشه محملی برای توسعهٔ تعریف یک مفهوم بر مبنای دانسته‌های پیشینی و تاریخی است. به طور خلاصه، ویتگنشتاین مفاهیم را در یک چارچوب شبکه‌ای، متشکّل از مفاهیم از پیش موجود، تعریف می‌کند. بنا بر مثالی مبسوط از ویتگنشتاین، یک تم موسیقایی زمانی می‌تواند به‌عنوان واریاسیون تمی دیگر تلقی شود که بین آنها ارتباطی وجود داشته باشد که توسّط اهالی موسیقی شناخته شود. به این ترتیب، هر نظام منطقی یا ریاضی، با کاربردی مورد توافق همگانی از نشانه‌ها آغاز می‌گردد و هنگامی گسترش می‌یابد که «کاربردهای اوّلیهٔ نشانه‌ها به کاربردهای آیندهٔ آنها منتهی می‌شود» (صص. ١٤٥-١٥٥). به زبان ساده‌تر، با شکل‌گیری قواعد و نظریه‌هایی پیرامون یک مفهوم کاربردی بر پایهٔ شناخت پیشینی افراد، معناهای تازه و نحوهٔ کارکرد بعدی، به‌عنوان یک آنتی‌تز، استخراج خواهند شد. این امر ضمن اعطای قابلیّت پیش‌بینی‌پذیری به مدل مفهومی، توسعهٔ پایدار یک شبکهٔ مضامین را فارغ از چیستی مفهوم مورد اشاره تضمین می‌کند.

جمع‌بندی

با نظر به آرای ویتگنشتاین، رویکردهای مختلف به مفهوم هنر را می‌توان در قالب یک ساختار شبکه‌ای به هم پیوند داد. این ساختار بر اساس شباهت‌های خانوادگی بین نظریه‌های رایج هنری شکل می‌گیرد و به جای تأکید بر یک تعریف واحد و جهان‌شمول، بر ارتباطات و پیوندهای بین آنها تأکید می‌کند. در این چارچوب شبکه‌ای، مجموعه‌ای از ویژگی‌ها، معیارها، و مصادیق مختلف هنر به‌عنوان گره‌ای در شبکه در نظر گرفته شوند، و ارتباط میان گره‌ها، نشان‌دهندهٔ شباهت‌ها و روابط میان آنها خواهد بود. در این شبکه، هر نظریه می‌تواند به شیوه‌ای خاص با دیگر نظریه‌ها مرتبط باشد، بدون اینکه لزوماً همهٔ آنها دارای ویژگی‌های مشترک باشند.

یکی از الزامات و ویژگی‌های مهم ساختار شبکه‌ای، امکان توسعه و گسترش آن است. با گذشت زمان و ظهور آثار هنری جدید، می‌توان گره‌های جدیدی به شبکه اضافه کرد و ارتباطات جدیدی میان گره‌ها برقرار ساخت. همچنین، می‌توان با بررسی آثار هنری مختلف، نمونه‌ها و مصادیق جدیدی از ویژگی‌ها و معیارهای موجود در شبکه یافت. به این ترتیب، ساختار شبکه‌ای مفهوم هنر، همواره در حال تحوّل و انطباق با تغییرات فرهنگی و اجتماعی خواهد بود. در نتیجه، این رویکرد با انعطاف و پیش‌بینی‌پذیری قابل توجّه، از یک سو به ماهیّت پویا و متغیّر هنر توجّه دارد و از سوی دیگر، از تقلیل هنر به یک تعریف محدود ـ و عموماً قابل مناقشه ـ پرهیز می‌کند.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-14]

[DOI: 10.22034/15.58.37]

پیشینهٔ تحقیق

کیلب هیزلوود[۱۴] (2021) در مقاله‌ای با عنوان «کثرت‌گرایی عمل محور و نظریهٔ انفصالی هنر» تلاش می‌کند با ارائهٔ نظریه‌ای انفصالی چندگانه‌گرایانه مبتنی بر عمل، بتواند تنوع گستردهٔ هنرها را بدون تقلیل آنها به یک ویژگی مشترک توضیح دهد. او برخلاف دیدگاه‌های ذات‌گرایانه، استدلال می‌کند که به جای یک تعریف واحد برای هنر، باید مجموعه‌ای از معیارهای متنوع را پذیرفت که در چارچوب‌های مختلف هنری عمل می‌کنند. توجّه به کنش‌های متنوع هنری از یک سو و ملحوظ داشتن زمینه‌های تاریخی و اجتماعی نقطهٔ تجانسی میان مقالهٔ یادشده و مطالعهٔ حاضر است و در مقابل، تفاوت در نظریه‌ها و هدف را می‌توان وجه تفاوت این دو پژوهش برشمرد.

تزیانا آندینا[۱۵] (2013) در کتاب فلسفهٔ هنر: مسئلهٔ تعریف ضمن مروری بر نظریه‌های برگزیدهٔ هنر از سنّت‌های تحلیلی و قاره‌ای، تلاش می‌کند تا تعریفی جامع از هنر ارائه دهد که بر اساس نظریهٔ بازنمایی آرتور دانتو توسعه یافته است. به باور او، اثر هنری «یک شیء اجتماعی و مصنوع است که مظهر نمایشی به شکل اثری حک‌شده بر رسانه‌ای غیر شفاف است» (p. 166). با این حال و به رغم تلاش برای ارائهٔ روایتی جدید، تعریف او مبهم و این کتاب در بسیاری از بخش‌ها فاقد انسجام نظری و ساختاری است (Fokt, 2014). هم‌چنین، کتاب فوق در پی یافتن تعریفی جامع از هنر است، درحالی‌که تحقیق حاضر درصدد است مؤلفه‌ها و زمینه‌های شکل‌گیری نظریه‌ها و تعاریف هنر را روشن سازد.

کتاب ورای هنر به قلم دومینیک لوپز[۱۶] (2014) به پرسش چالش‌برانگیز «هنر چیست؟» پرداخته و استدلال می‌کند که تعریف سنّتی هنر، برای یافتن ویژگی‌های مشترک همهٔ هنرها، ناکافی است. لوپز بین هنر و انواع هنری تمایز قائل می‌شود و بیان می‌کند که هر هنری (مانند نقاشی، موسیقی، یا سینما) دارای معیارهای خاص خود است و نباید تحت یک تعریف کلّی و ذاتی گنجانده شود. لوپز نتیجه می‌گیرد که فلسفهٔ هنر باید از تلاش برای یافتن یک تعریف جهانی از هنر فراتر رود و به جای آن، به بررسی چگونگی عملکرد و ارزش هر هنر به طور جداگانه بپردازد. وجه تشابه این کتاب با پژوهش حاضر را می‌توان در تأیید نواقص تعاریف سنّتی هنر دانست. با این همه، رویکرد اتخاذشده در این مطالعه، متفاوت از مباحث کتاب یادشده است.

مارک ولت[۱۷] (2002) در مقاله‌ای با عنوان «اجرای عدالت در مورد نظریه‌های زیبایی‌شناسی سنّتی: تجدید نظر وایتز» به بررسی انتقادی نظریه‌های زیباشناختی سنّتی از دیدگاه موریس وایتز ارائه می‌دهد. وایتز معتقد بود که تمامی نظریه‌های بزرگ هنر در تلاش بیهوده‌ای برای ارائهٔ تعریفی ذاتی از هنر همگرا می‌شوند. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که تحلیل‌های وایتز نیاز به بازنگری دارند و نظریه‌های زیبایی‌شناختی سنّتی دارای اهداف و کارکردهای متفاوتی هستند و باید در زمینه‌های تاریخی و فلسفی گسترده‌ترشان بررسی شوند. علی‌رغم وجود مشابهت‌هایی از منظر روش و حوزهٔ مطالعه، تمرکز بر آراء وایتز آن را از مطالعه حاضر که متوجّه دیدگاه‌های ویتگنشتاین است، متمایز می‌سازد.

چنان‌که پیداست، پژوهش‌های فوق به‌رغم تحلیل نظریه‌ها و تعاریف مختلف هنر، غالباً تمرکز خود را بر تعریف هنر و چیستی آن قرار داده‌اند؛ درحالی‌که پژوهش حاضر با نگاهی ساختاری در پی برساخت رویکردی جدید به‌واسطهٔ پیوند شبکه‌وار تعاریف و نظریه‌های هنر است.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-14]

[DOI: 10.22034/15.58.37]

یافته‌های تحقیق: بحث و تحلیل

پس از بررسی و مطالعهٔ دقیق آرای مختلف و کدگذاری مقوله‌ها، رویکردهای رایج در تعریف هنر، مطابق جدول ۱ در شش دستهٔ کلّی طبقه‌بندی شدند. در ادامه، تحلیل شاخصه‌های هر رویکرد تشریح و مدل شبکه‌ای متناظر با آن ارائه خواهد شد.

جدول ۱: رویکردهای رایج در تعریف هنر (منبع: نگارندگان)

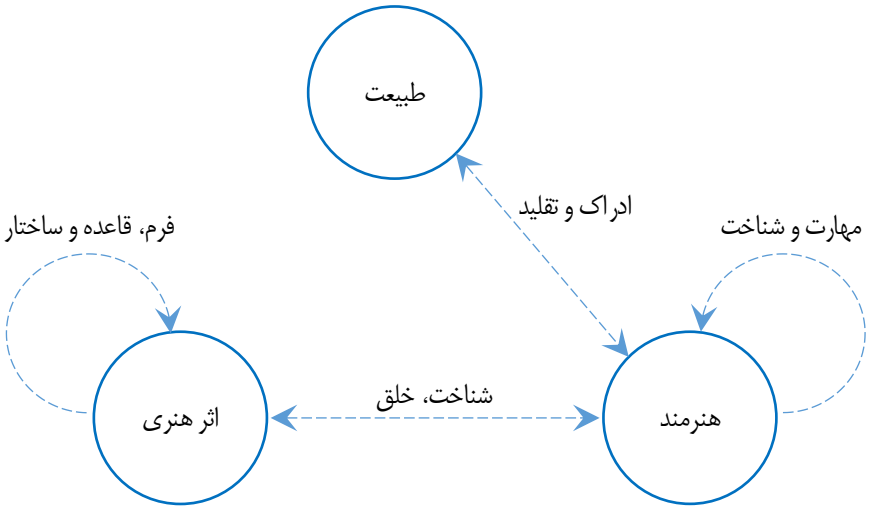
	رویکردها	شاخصه‌ها
رویکردهای رایج در تعریف هنر	رویکرد قاعده‌محور	قرابت هنر و صنعت؛ مهارت و شناخت؛ منطق، قانون و قاعدهٔ پیشینی؛ هدف مشخص؛
	رویکرد هنرمندمحور	جوهر انسانی؛ نیّت؛ اراده؛ انگیزهٔ شخصی؛ محوریت خلق؛ مهارت؛ بیان؛ عاطفه و احساس؛ هوشیاری و خودآگاهی؛ الهام و شهود؛ نفع و نیاز مادی؛ خودبیانگری؛ پذیرش توسط خود هنرمند؛
	رویکرد ارتباط‌گرا	تعامل اجتماعی؛ انتقال معنا و احساس؛ ارتباط عواطف انسانی؛ تجربهٔ مشترک؛ فرستنده، رسانه (کانال)، گیرنده؛ رمزگذاری و رمزگشایی؛
	رویکرد مخاطب‌محور	همسانی هنرمند و مخاطب؛ جایگاه فعّال مخاطب؛ مرجع سنجش ارزش؛ لذت‌بخشی؛ برانگیختن احساس؛ بازخورد مخاطب؛ رابطهٔ مستقیم بین اثر و مخاطب؛ فقدان تجربه مشترک؛ جریان معنا از مخاطب به اثر؛ فقدان معنا؛ رمزگذاری توسّط مخاطب؛ مرگ مؤلف؛
	رویکرد نهادی	پذیرش اجتماعی؛ عدم الزام به مهارت، قاعده، روش و نیّت شخصی؛ شیوه و محل ارائه؛ تأیید منتقدان و کارشناسان؛ آموزش هنر؛ اقتصاد هنر؛ تبلیغات؛
	رویکرد خوشه‌ای	عدم معیار واحد؛ تنوع مؤلفه‌ها؛ نسبی‌شدن تعریف؛ شمول بیشینه؛ توصیف به جای پیش‌بینی؛

رویکرد قاعده‌محور: دیدگاه باستانی یونان

واژهٔ هنر، «آرت» از کلمهٔ لاتین «آرس»[۱۸] گرفته شده است که به‌نوبهٔ خود ترجمه‌ای از «تخنه»[۱۹] یونانی است. با این حال، «تخنه» و «آرس» دقیقاً همان معنایی را که «هنر» امروزی دارد، در بر ندارند و در طول سال‌ها معنی آنها تطّور یافته است. «تخنه» در یونان و «آرس» در روم به معنای مهارت، یعنی مهارت لازم برای ساختن یک شیء مثل مجسمه، یا مهارت لازم برای فرماندهی یک ارتش، یا مهارت در سخنوری و تحت تأثیر قرار دادن مخاطبان به کار می‌رفت. از این منظر، هر مهارت مبتنی بر دانش و قوانین بود، و بنابراین هیچ هنری بدون قاعده، یا بدون احکام وجود نداشت و لاجرم، انجام هر کاری بدون قاعده، و صرفاً از روی الهام یا فانتزی، نقطه مقابل هنر بود. به‌عنوان نمونه، یونانیان فکر می‌کردند که شعر از الهام موزها سرچشمه می‌گیرد؛ لذا آن را هنر به حساب نمی‌آوردند (Tatarkiewicz, 1980, p. 11). در نظریهٔ تقلید یا بازنمایی به‌عنوان نخستین تعریف ارائه‌شده برای هنر که ریشه در نگرش افلاطون و ارسطو به هنر دارد، ارزش هنری هر اثر، تابعی از میزان دقت، ظرافت و ریزبینی هنرمند در فرآیند بازنمایی، به‌مثابه یک قاعدهٔ

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-14]
[DOI: 10.22034/15.58.37]

مشخص، است (هنفلینگ، ۱۳۷۷، ص. نه). افلاطون مطابق با دیدگاه‌های رایج یونانیان نوشته بود که «کار غیرمنطقی را هنر نمی‌نامد» (Cope, 1864, p. 30). در فرهنگ لغت فلسفی لالاند ذیل واژهٔ هنر آمده است: «هنر سیستمی از احکام جهانی، قابل قبول است، که به یک هدف متمایل است». این تعریف، مطابق با رویکرد جالینوس است که نه‌تنها توسّط نویسندگان قرون وسطی، بلکه در رنسانس توسط راموس حفظ شد؛ و بعدها توسط گوکلنیوس در دایرةالمعارف خود در سال ۱۶۰۷ ارائه شد. از این منظر، نه‌تنها تولید ماهرانهٔ هنر نامیده می‌شود، بلکه مهم‌تر از آن، خود مهارت تولید و تسلّط بر قوانین و دانش تخصصی هنر به شمار می‌رود (Tatarkiewicz, 1980, p. 13). بنا بر این رویکرد، معیار تشخیص هنر، فارغ از هنرمند یا مخاطب، بر قواعد پیشینی بنا می‌شود؛ قوانینی که بر معیارهایی همچون «همسانی، انطباق و تناسب» بنا شده است (اکو، ۱۳۸۱، ص. ٦٧). همان‌طور که در شکل ۱ مشخص است، عناصر اصلی این رویکرد عبارتند از هنرمند، طبیعت و اثر هنری. بدین سان که هنرمند بر مبنای مهارت یا شناختی که از طبیعت، اثر و ماده کار دارد، به خلق اثر هنری مبادرت می‌ورزد. در نقطهٔ مقابل، طبیعت به‌عنوان مرجع بازنمایی و اثر هنری نمایشگر فرم، قاعده و ساختاری پیشینی است که ملاک ارزیابی کیفیّت هنر به شمار می‌رود.



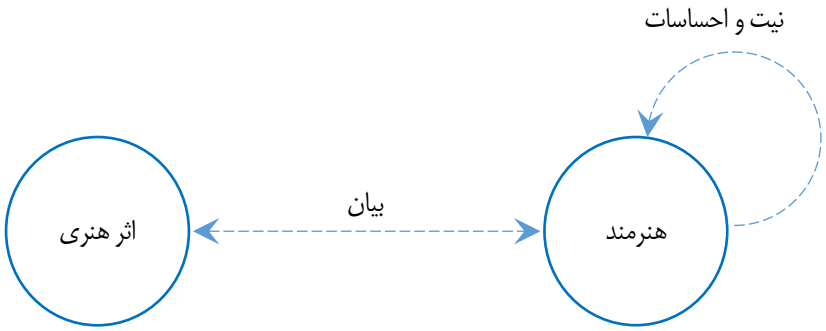
شکل ۱: مدل شبکه‌ای در رویکرد قاعده‌گرا
(منبع: نگارندگان)

رویکرد هنرمندمحور: نیّت و بیان

فرهنگ مریام وبستر، هنر را «استفاده آگاهانه از مهارت و تخیّل خلاق به‌ویژه در تولید اشیاء زیبایی‌شناختی، و آثار تولیدشده به این شیوه» دانسته است (Mazzone & Elgammal, 2019, p. 1). این تعریف، حاکی از توانمندی‌های هنرمند و شیوهٔ کار او در فرآیند هنرآفرینی است. بسیاری از متفکّران معتقدند که هنر ویژگی اساسی ذاتی هوش انسان و تجربه‌ای انسانی است که با آگاهی، اراده، ادراک، اندیشه، حافظه، هوش، خلاقیت، هویت و خودمختاری همراه می‌شود (King, 2002, p. 148) و تفاوت هنرمندان با ما این است که آنها احساسات، نیازها یا خواسته‌های خود را از طریق شکل عالی‌تر هنر بیان می‌کنند (Guoa & Guib, 2021, p. 8). در یک تعبیر مشهور، کالینگوود (1958) هنر را بیان تخیّلی عاطفه می‌خواند (p. 252). درواقع، تعریف بسیاری از هنرمندان از مفهوم هنر بر اساس شخصیّت هنرمند مدرن به‌عنوان تنها مرکز خلق و خلاقیّت هنر است. این تصوّر که یک اثر هنری نمایشگر روان، شرایط عاطفی یا دیدگاه بیانی فرد است از دوران رمانتیک شروع شد و در قرن ۱۹ و ۲۰ در اروپای غربی و مستعمرات آن به هنجار غالب تبدیل شد (Mazzone & Elgammal, 2019, pp. 7-8). وجه تمایز این رویکرد را می‌توان انگیزه‌های شخصی، درونیات، اراده و نیّت

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-14]
[DOI: 10.22034/15.58.37]

هنرمند دانست. در حالتی کمینه و شاذ، تنها پیش‌نیاز معنادار برای یک اثر هنری در دنیای هنرهای زیبا این است که یک بیان خاص یا فعالیّتی باشد که توسط انسان به‌عنوان هنر ابداع شده باشد. این تعریف نیازی به نهادهای فرهنگی یا پذیرش گسترده ندارد، بلکه صرفاً به تفکر یا بیان یک فرد مبنی بر هنر بودن فعالیّتش نیاز دارد (Hertzmann, 2018, pp. 2-18). همان‌طور که در شکل ۲ مشخّص است، در مدل شبکه‌ای رویکرد هنرمندمحور، هنرمند به‌عنوان گرهٔ اصلی است و اثر هنری تنها به‌عنوان حاصل فرآیند بیانگری هنرمند محسوب می‌شود. در این مدل، تأکید بر نیّت، احساسات و درونیات هنرمند است.



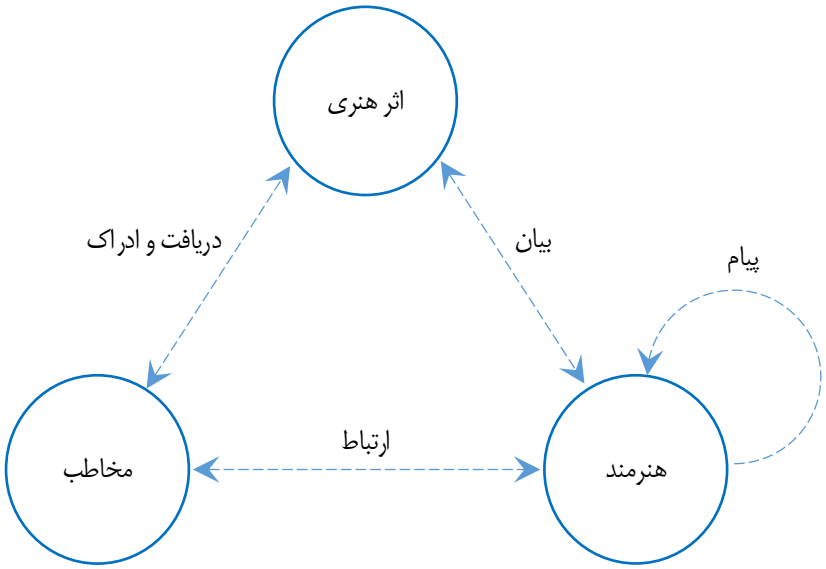
شکل ۲: مدل شبکه‌ای در رویکرد هنرمندمحور
(منبع: نگارندگان)

رویکرد ارتباط‌گرا: نظریه‌های ارتباطات

برای قرن‌های متمادی، در بسیاری از فرهنگ‌ها و نظام‌های اعتقادی، هنر نه توسط یک هنرمند منفرد بلکه توسط گروه‌هایی از مردم و در بستر اجتماع خلق می‌شد. بدین‌ترتیب، می‌توان ادعا کرد که هنر یک تعامل اجتماعی است (Mazzone & Elgammal, 2019, pp. 7-8). از نظر تولستوی، «هنر انتقال حسّ خاصی است که هنرمند تجربه می‌کند» (Tolstoy, 1904, p. 123). بنا بر قولی دیگر از او، «هنر یک فعالیّت انسانی است، بدین معنی که شخص، عالمانه و با استفاده از برخی نشانه‌های خارجی، احساساتی را که تجربه کرده است به دیگران سرایت می‌دهد، و این دیگران مبتلای این احساسات می‌شوند و خود، آنها را تجربه می‌کنند» (هنفلینگ، ۱۳۷۷، ص. ۱۶). این نگاه رایج، از یک سو بر وجه عاملی هنرمند و از سوی دیگر بر وجه ارتباطی پیام تأکید می‌کند. بدین‌سان، اثر هنری بیان تجربیات انسانی است و تنها به ارتباطات انسانی اشاره دارد (Boden, 2004, p. 7). برای نمونه، و همچون بسیاری از صاحب‌نظران، داگلاس هافستادتر[۲۰]، ماهیّت موسیقی را به‌عنوان بیان و ارتباط عواطف انسانی می‌داند. آنتونی اوهیر[۲۱] نیز، هنر را شامل ارتباط بین یک انسان و انسان دیگر می‌داند. او اصرار دارد که هم هنرمند و هم مخاطب باید تجربهٔ انسانی را به اشتراک بگذارند. در بسیاری از موارد، نمایش یک اثر هنری راهی برای به دست آوردن یا تثبیت شهرت فرد به‌عنوان یک هنرمند است و با بازخورد مخاطبان مرتبط است (Boden, 2007, pp. 9-12). در این صورت پاسخ مخاطب یا گروه مرجع مورد نظر برای هنرمند مهم خواهد بود (Kurt, 2018, p. 61). در این رویکرد، هنرمند نه به‌عنوان خالق مطلق، بلکه به‌منزلهٔ واسطه‌ای برای بیان احساسات و تجربیات انسانی شناخته می‌شود. از این منظر، نقش اصلی هنرمند تسهیل و تقویت این ارتباط بین خود و مخاطبان است (Collingwood, 1958, p. 119). بنا بر این رویکرد، همان‌طور که در شکل ۳ مشخص است، اثر هنری در قالب یک رسانه، تنها واسطه‌ای برای انتقال پیام از هنرمند به مخاطب است. این پیام می‌تواند اندیشه، خبر یا حتی احساسات درونی هنرمند باشد. موفقیت

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-14]
[DOI: 10.22034/15.58.37]

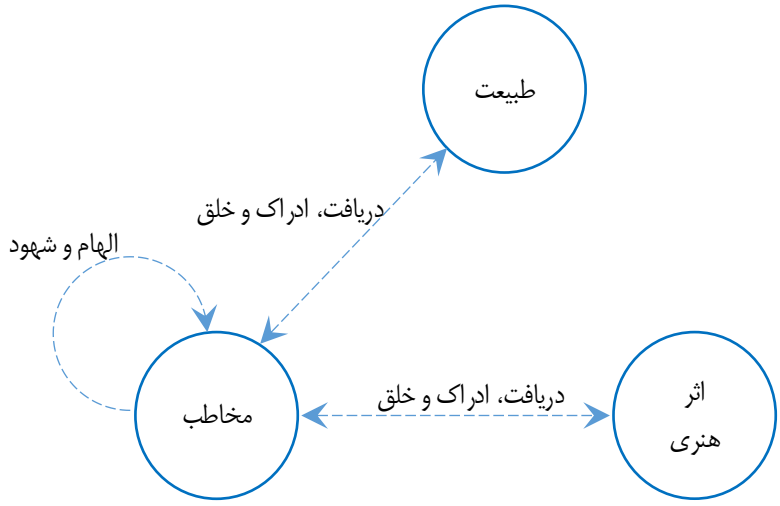
ارتباط بین هنرمند و مخاطب در این رویکرد، به میزان و کیفیّت پیام دریافت‌شده توسط مخاطب در قیاس با پیام ارسال شده توسط هنرمند است. این مدل نشان می‌دهد که مخاطب نیز می‌تواند بازخوردی را به هنرمند بازفرستند.



شکل ۳: مدل شبکه‌ای در رویکرد ارتباط‌گرا
(منبع: نگارندگان)

رویکرد مخاطب‌محور: تجربه، دریافت و تأثیر

رویکرد مخاطب‌محور در نظریه‌های هنر، بر نقش و اهمیّت مخاطب در فرآیند هنر تأکید دارد. این رویکرد نقش مخاطب را در معناسازی و تفسیر، و نیز در خلق و تکمیل اثر هنری پررنگ می‌سازد؛ مرزهای میان هنرمند و مخاطب را محو می‌کند؛ و آنها را در یک



شکل ۴: مدل شبکه‌ای در رویکرد مخاطب‌محور
(منبع: نگارندگان)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-14]
[DOI: 10.22034/15.58.37]

روند تعاملی و مشارکتی قرار می‌دهد که در آن، هیچ تفاوتی بین هنرمند و مخاطب وجود ندارد. «شاعر نه در داشتن عاطفه و نه در قدرت بیان مفرد و یکتا نیست». او صرفاً در توانایی شیوهٔ بیان آنچه همه احساس می‌کنند و همه می‌توانند بیان کنند، منحصربه‌فرد است (Collingwood, 1958, p. 119). از این دیدگاه، معنای اثر هنری تنها در تعامل با مخاطب شکل می‌گیرد و مخاطب با تجربه و تفسیر خود به اثر معنا و مفهوم می‌بخشد. به طور مشخص و به‌عنوان یک نمونه، تجربهٔ مصرف‌کننده در هستهٔ نظریه هنری جان دیویی قرار دارد. او از تفکیک واژه‌های «هنری»[۲۲] و «زیبایی‌شناسی»[۲۳] در زبان انگلیسی انتقاد می‌کند؛ تمایزی که ادراک، لذّت و دیدگاه مصرف‌کننده را از مفهوم هنر دور می‌کند (Dewey, 1934, pp. 46-48). کلایو بل ضمن «سلیقه‌ای» خواندن قضاوت‌های زیبایی‌شناختی، تأکید می‌کند که «ما هیچ وسیله دیگری برای شناخت یک اثر هنری نداریم جز احساسمان نسبت به آن». او با همین رهیافت، یعنی اولویّت بخشیدن به جانب مخاطب، دربارهٔ شیوه کار منتقد اظهار نظر می‌کند: «بیهوده است که یک منتقد به من بگوید فلان چیز یک اثر هنری است. او باید کاری کند که من آن را خودم احساس کنم. ... همهٔ نظام‌های زیبایی‌شناسی باید مبتنی بر تجربهٔ شخصی باشند» (Bell, 1916, p. 9). به تصریح لانگر (1953)، هنر قرار است «لذّت» ببخشد و «احساسات زیباشناختی»[۲۴] برانگیزد (pp. 395-396). به طور مشابه، راکستول صراحتاً ابراز می‌دارد که ارزش یک اثر هنری «به میزان توانایی و قدرت برانگیختن بالاترین عواطف در بیشترین تعداد افراد فرهیخته برای طولانی‌ترین دوره زمانی» تعیین می‌شود (Ruckstuhl, 1916, p. 28). کلر کولبروک (2002) نیز با ردیابی اصطلاح دلوزی[۲۵] «تأثیر»[۲۶] اذعان می‌دارد که تأثیرات و ادراکات «در ادراک‌کنندگان قرار دارند» (pp. xix-xx). بنابراین، تجربه و درک مخاطب از اثر هنری به‌عنوان بخشی جدایی‌ناپذیر از ارزش و فرآیند هنری در نظر گرفته می‌شود.

سوزان لانگر در مورد «مقام مخاطب» پیشنهاد می‌کند که مخاطب در مواجهه با اثر هنری، نه با هنرمند، بلکه با اثر هنری وارد رابطه مستقیم می‌شود و حاصل آن یک احساس زیباشناختی است که متعلّق به گیرنده است (Langer, 1953, pp. 394-395) و روان‌شناسان آن را حاصل «تلاش پس از معنا»[۲۷] می‌نامند (Bartlett, 1932, p. 20). در این حالت، در صورت فقدان - عامدانه یا غیرعامدانه - بیان اوّلیه هنرآفرین، جریان بیان از مخاطب به اثر هنری صورت می‌گیرد، به جای اینکه از هنرآفرین به مخاطب جریان یابد. در این صورت، نقش مخاطب انسانی نیز به جایگاه فعّال‌تری می‌رسد. به عبارت دیگر، نقش مخاطب از رمزگشا به رمزگذار تغییر می‌کند (Kurt, 2018, pp. 7-8). نهایتاً، رویکرد مخاطب‌محور در موضعی بیشینه، به مرگ مؤلف حکم می‌دهد. این موضع به آرای تحلیلی رولان بارت بازمی‌گردد. در مجموع، رویکرد مخاطب‌محور در نظریه‌های هنر به جایگاه مهم و اثرگذار مخاطب در معناسازی، تجربه و تکمیل اثر هنری توجّه دارد و هنر را فرآیندی تعاملی میان هنرمند، اثر و مخاطب می‌داند. این امر در مدل نمایش داده شده در شکل ٤ مشخص است. در این مدل، مخاطب به‌عنوان گرهٔ اصلی شبکه، بدون در نظر گرفتن حضور هنرمند، خود را در مقابل اثر هنری می‌یابد و معنا را در رابطه‌ای مستقیم، دریافت یا خلق می‌کند. نکتهٔ جالب توجّه این امکان است که مخاطب می‌تواند نه‌تنها در برابر طبیعت، بلکه در خلوت خود، و به تعبیری بدون اثر هنری، محمل دریافت و ادراک معنا باشد.

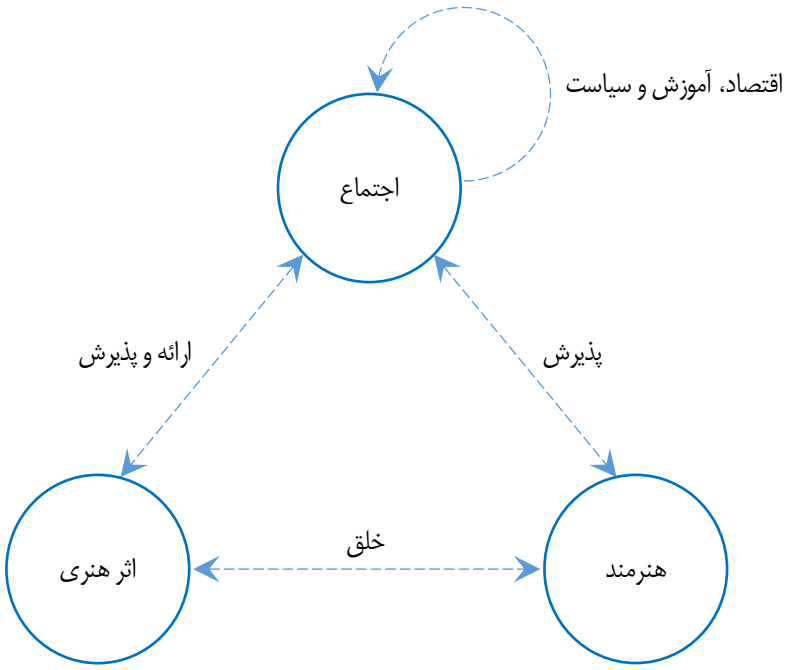
رویکرد نهادی: تأیید و پذیرش نهادهای اجتماعی

در طول قرن بیستم، و از زمان چالش‌های شیوهٔ مارسل دوشان، دنیای هنر در کنار نیّت هنرمند و پذیرش مخاطب، بر نمایش نهادی، به‌عنوان یک مرحلهٔ تعیین‌کنندهٔ حیاتی برای تصمیم‌گیری در مورد «هنر» بودن چیزی تکیه کرده است (Mazzone & Elgammal, 2019, p. 1). برای هنر مدرن و مفهومی، نحوهٔ ارتباط آن اثر با بحث‌های فرهنگی جاری برای اثر هنری بسیار مهم است. آب‌ریزگاه دوشان برای یک نجیب‌زادهٔ رنسانس معنایی نداشت؛ اگر امروز به‌عنوان یک اثر هنری ارائه شود، در حدّ یک

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-14]
[DOI: 10.22034/15.58.37]

شیرین‌کاری معمولی به نظر می‌رسد؛ اما در سال ۱۹۱۷، تأثیر زیادی بر بحث‌های پیرامون هنر گذاشت (Hertzmann, 2018, p. 19). این امر معرّف و مؤیّد رویکردی در هنر است که بیش از توجّه به مقولهٔ هنر، متوجّه فضای اجتماعی و بازخورد عمومی است. مطابق با تعریف سه‌گانهٔ توماس آداجیان (Wittingslow, 2024, p. 1)، یک روایت برجسته از هنر، دیدگاه نهادی از هنر است؛ گویی همه‌چیز به شرایط نهادی بستگی دارد. به بیان دیگر، هنر هر چیزی است که از نظر فرهنگی و توسّط نهادهای فرهنگی جامعه به‌عنوان هنر پذیرفته شده باشد (Dickie, 1969, pp. 255-256). اگر نهادهای اجتماعی ما موافق باشند که یک شیء هنر است، پس چنین است (Chatterjee, 2022, p. 7). آرتور دانتو (1964) نیز بر «جهان هنر» به‌عنوان فضایی از نظریهٔ هنری و دانشی از تاریخ هنر تأکید می‌ورزد (p. 580). گونه‌ای از این نظریه، تعریف تاریخی لوینسون از هنر است: «یک اثر هنری چیزی است که به طور جدی برای به حساب آمدن به‌مثابهٔ یک اثر هنری در نظر گرفته شده است» (Levinson, 1989, p. 21). در یک تقسیم‌بندی نهادی چهارگانه، هنر آن چیزی است که در محیط‌های هنری مانند موزه‌ها و گالری‌ها به‌عنوان هنر ارائه می‌شود؛ توسط کارشناسان و متخصّصان هنری به‌عنوان هنر تشخیص داده می‌شود؛ در مؤسّسه‌های آموزشی و دانشگاهی هنر به‌عنوان هنر آموزش داده شود؛ و توسّط بازار و اقتصاد هنری، از جمله حراج‌ها به‌عنوان هنر عرضه و فروخته می‌شود.

در مجموع، تعاریف نهادی بر نقش نهادهای اجتماعی و فرهنگی در تعریف و تشخیص هنر تأکید دارند، به جای اینکه صرفاً بر ویژگی‌های ذاتی و درونی آثار هنری تکیه کنند. اعتبار آثار تعاملی، تولیدات رایانه‌ای (Cohen, 1995)، هنر سایبرنتیکی، هنر نسبت‌مند، هنر ماهواره‌ای، هنر دورباشی، هنر تله‌ماتیک، هنر نت (قادری و مراثی، ۱۳۹۳) و رویدادهایی مانند فروش یک اثر هنری تولید شده توسط هوش مصنوعی به قیمت ۴۳۲۵۰۰ دلار در حراج کریستی (Messingschlager & Appel, 2023, p. 2)، نه از زیبایی‌شناسی اثر هنری بلکه از پذیرش نهادی حاصل شده است. همان‌طور که در شکل ۵ مشخص است، عناصر اصلی این رویکرد عبارتند از هنرمند، اثر هنری و اجتماع. منظور از اجتماع همان تقسیم‌بندی نهادی چهارگانهٔ ذکر شده است که بر اقتصاد، آموزش و سیاست‌های



شکل ۵: مدل شبکه‌ای در رویکرد نهادی
(منبع: نگارندگان)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-14]
[DOI: 10.22034/15.58.37]

فرهنگی اثرگذار است. بنا بر مدل ارائه‌شده، نه‌تنها پذیرش یک اثر به‌عنوان کار هنری در زمینهٔ اجتماع صورت می‌گیرد، بلکه خالق اثر نیز لازم است در نهاد اجتماع در جایگاه هنرمند پذیرفته شود. در صورت این پذیرش، نیازی به معیارهای دیگر جهت هنر دانستن اثر نیست.

رویکرد خوشه‌ای: تعریف فراگیر

در جستجوی تعریف دقیق‌تری از هنر، فیلسوفان جدیدتر پیشنهاد کرده‌اند که هنر را می‌توان به‌عنوان یک «مفهوم خوشه‌ای» تعریف کرد (Dutton, 2009; Gaut, 2000). مفهوم خوشه‌ای با فهرستی از ویژگی‌هایی تعریف می‌شود که یک اثر ممکن است داشته باشد، مانند منبع لذّت بودن، نیاز به مهارت، دور بودن از زندگی عادی و غیره. در این دیدگاه، هیچ خاصیّت واحدی لازمهٔ هنر نامیدن چیزی نیست، بلکه باید دارای اکثر خواص باشد. در یک فهرست، گوت (2005) جدا از ویژگی‌های زیبایی‌شناختی و بیان احساسات، اثر هنری را به طور بالقوّه محصولی چالش‌برانگیز، پیچیده و منسجم، نمایانگر یک دیدگاه فردی، ایجادکنندهٔ تخیّل خلاقانه، مصنوع یا حاصل مهارت، واجد فرم هنری تثبیت‌شده، و محصول نیّت ساخت یک اثر هنری می‌داند (p. 274). شاخص‌های دیگری مانند اصالت، خلاقیّت، درجهٔ بیان، ارتباط موفق ایده‌ها، ترکیب، منحصربه‌فرد بودن، ارتباط عاطفی و ارزش مالی (2022, p. 9)، هم‌چنین دوست‌داشتن، زیبایی درک‌شده، بداعت، معنا (Ragot et al., 2020, p. 1)، احساسات برانگیخته شده (Agudo et al., 2022, p. 1) و غرق شدن در روایت (Messingschlager & Appel, 2022, p. 1) معرّفی شده‌اند. این شاخص‌ها در تلاش برای پاسخ دادن به این سؤال هستند که چرا ممکن است آثاری را هنر بنامیم. روان‌شناس تجربی، دانیل برلین مبانی روان‌شناسی زیبایی‌شناسی را برای چندین دههٔ مورد مطالعه قرار داد و تازگی، غافل‌گیری، پیچیدگی، ابهام و معماگونگی را مهم‌ترین ویژگی‌های یک ارتباط محرّک در پدیده‌های زیبایی‌شناختی دانست (Berlyne, 1971, p. 69). داتون مؤلفه‌های بالقوّهٔ شناسایی یک اثر هنری را بر اساس عناوین مقابل فهرست می‌کند: لذّت بی‌واسطه؛ مهارت و استعداد؛ سبک؛ تازگی و خلاقیّت؛ نقادیّت؛ بازنمایی؛ تمرکز ویژه؛ فردیت بیانگر؛ اشباع عاطفی؛ چالش فکری؛ سنّت‌ها و نهادهای هنری؛ و تجربهٔ تخیّلی (Dutton, 2009). با این همه، همانند سایر تعاریف مدرن هنر، معیارهای خوشه‌ای در درجهٔ اوّل توصیفی هستند: شامل چیزهایی که ما در حال حاضر هنر می‌نامیم و نه چیزهایی که نمی‌گوییم. آنها به اندازهٔ کافی دقیق نیستند که پیش‌بینی کنند، یعنی پاسخ دهند که آیا چیز جدیدی که تاکنون دیده نشده است، هنر نامیده می‌شود یا خیر (Hertzmann, 2018, p. 20). از سوی دیگر، اگر همهٔ آثار تولیدشده هنر باشند، دیگر تمایزی بین آثار باقی نمی‌ماند و این امر، خود در تناقض با ارزش اثر هنری است. بنابراین، علی‌رغم ظرفیت بالای این رویکرد برای در بر گرفتن آثار تولیدشده توسط هوش مصنوعی، همچنان هنر نامیدن این آثار ممکن است مورد تردید قرار گیرد. این رویکرد بیشتر بر معیارهای پذیرش و ارزیابی هنر استوار است و لذا اجزاء آن در مدل کلّی تعریف هنر ساکن می‌شوند.

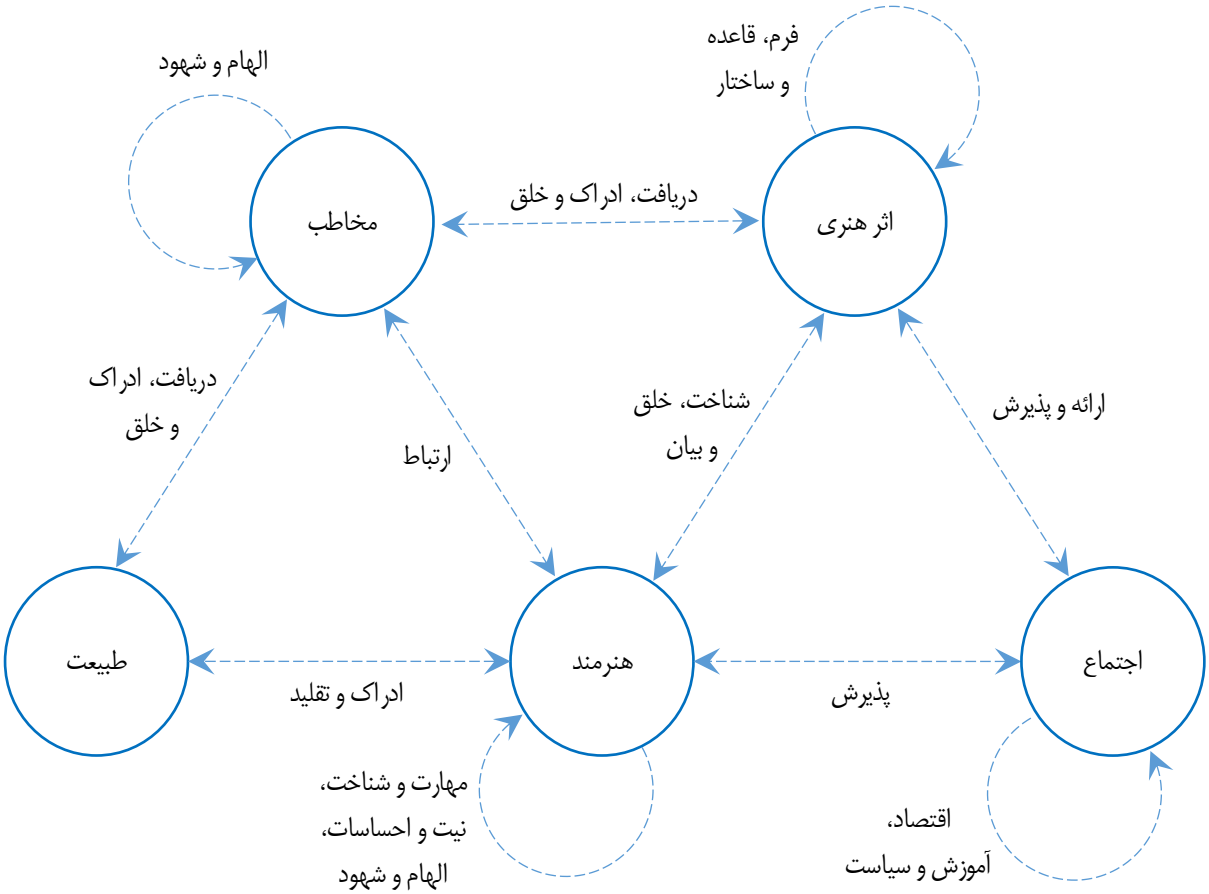
جمع‌بندی: چارچوب شبکه‌ای تعریف هنر

با توجّه به مقوله‌های تجمیع‌شده از منابع مورد مطالعه، اکنون می‌توان چارچوب تجمیعی تعاریف و نظریه‌های هنر را صورت‌بندی کرد. (شکل ٦) این مدل از مؤلفه‌های اصلی اثر هنری، هنرمند، مخاطب، طبیعت، و اجتماع تشکیل شده و مقوله‌های مختلفی را که در نظریه‌ها و تعاریف هنر به‌عنوان شرط لازم و کافی یا معیارهای تمایز مطرح می‌شوند، بازنمایی می‌کند. چارچوب ارائه‌شده در عین تأکید بر استقلال هر مؤلفه، رابطهٔ میان آنها را به تصویر می‌کشد. در این طرح‌واره، هنر به‌عنوان یک سیستم پویا در نظر گرفته می‌شود که در آن عناصر مختلف بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند. همچنین این مدل را می‌توان جامع رویکردهای مفهومی هنر دانست، زیرا با تمرکز

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-14]

[DOI: 10.22034/15.58.37]

بر هر بخش از مدل، برخی نظریات هنری احصاء می‌شوند. همچنین این مدل از ظرفیت گسترش برخوردار است و با افزودن مؤلفه‌های جدید، می‌توان روابط آن را با عناصر فعلی بازنمایی کرد. در مجموع مدل شبکه‌ای هنر نشان می‌دهد که هنر پدیده‌ای پیچیده و چندوجهی است که در آن عوامل مختلف بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند.



شکل ۶: مدل شبکه‌ای هنر
(منبع: نگارندگان)

نتیجه‌گیری

همان‌طور که یافته‌های این تحقیق گواهی می‌دهند، تعریف هنر موضوعی چندبعدی است که در طول زمان دستخوش تغییر و تحوّل شده است. از نظریات کلاسیک گرفته تا دیدگاه‌های مدرن دربارهٔ هنر و فناوری، همه نشان‌دهندهٔ این واقعیّت هستند که هنر، مفهومی ایستا نیست و تعریف آن نیازمند رویکردهای متکثر و چارچوب‌های تحلیلی و انعطاف‌پذیر است. بر این مبنا، یک تغییر پارادایم در کانون اهداف این مطالعه قرار دارد. این پیشنهاد، با عبور از رویکردهای سنّتی به تعریف - استلزام شرط لازم و کافی - چارچوبی شبکه‌ای برای تعریف مفهوم هنر مد نظر قرار می‌دهد، به گونه‌ای که از محدودیت‌های تک‌ساحتی فراتر رود و قابلیت انطباق با تحولات آینده را داشته باشد.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-14]
[DOI: 10.22034/15.58.37]

بدین منظور، و با یادآوری این که مطالعهٔ حاضر در پی ارائهٔ تعریف دقیق یا اثبات نظریه‌ای خاص نیست، به‌نظر می‌رسد رویکرد لودویگ ویتگنشتاین می‌تواند زمینه را برای تحلیل و مفهوم‌سازی از هنر بر مبنای رویکردهای عمده، تسهیل سازد. با الهام از دیدگاه ویتگنشتاین، تعریف هنر می‌تواند از یک ساختار شبکه‌ای بهره‌مند شود که در آن مفاهیم هنری نه به‌عنوان یک تعریف بسته و قطعی، بلکه به‌مثابهٔ پیوندهایی متغیّر و متداخل در نظر گرفته می‌شوند. در این ساختار، هر اثر هنری ممکن است تنها برخی از ویژگی‌های مشترک با دیگر آثار را داشته باشد، اما همچنان درون شبکهٔ هنر قرار گیرد. این دیدگاه به ما امکان می‌دهد تا گسترهٔ وسیع‌تری از اشکال و نظریه‌ها در چارچوب مفهومی هنر قرار بگیرند. علاوه بر این، مدل شبکه‌ای این امکان را فراهم می‌آورد که مفاهیم جدید هنری که در نتیجهٔ پیشرفت‌های تکنولوژیک و تغییرات اجتماعی پدید می‌آیند، به سادگی در چارچوب مفهومی هنر جای قابل بررسی باشند. بر این اساس، اضافه شدن مؤلفهٔ «فن‌آوری» به‌منزلهٔ یک گره جدید در شبکهٔ مفهومی هنر، و بررسی مناسبات آن با نظریه‌های موجود، به‌عنوان یک کار آتی پیشنهاد می‌شود. در مجموع، چارچوب شبکه‌ای، دربارهٔ ماهیّت و فرآیند تعریف، نه‌تنها موجب پذیرش اشکال و نظریه‌های نوین هنری می‌شود بلکه انعطاف لازم برای درک پویایی تحولات فرهنگی پیرامون نظریه و عمل هنری را نیز در اختیار می‌گذارد.

پی‌نوشت‌ها

1- Works of Art
2- Representation Theory
3- Expression Theory
4- Institutional Theory
5- Liberal Art
6- Arti del Disegno
7- The Modern System of the Arts
8- Fine Arts
9- Mechanical Arts
10- Wittgenstein, Ludwig
11- Kennick, William E.
12- Open Concept Argument
13- Lectures on Aesthetics
14- Hazelwood, Caleb
15- Tiziana Andina
16- Lopes, Dominic McIver
17- Volt, Marek
18- Ars
19- Tekhne, Techne
20- Hofstadter, Douglas
21- O'Hear, Anthony
22- Artistic

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-14]
[DOI: 10.22034/15.58.37]

23- Esthetic

24- The Aesthetic Emotion

25- Deleuze, Gilles

26- Deleuzian Concept of Affect

27- Effort after Meaning

کتابنامه

اسلامی، غ. و اسلامی، ی. (۱۴۰۳). مدل‌سازی مفهومی و معماری اندیشه. تهران: دانشگاه تهران.

اکو، ا. (۱۳۸۱). هنر و زیبایی در قرون وسطی. ترجمه فریده مهدوی دامغانی. تهران: تیر.

شپرد، آ. (۱۳۸۶). مبانی فلسفه هنر. ترجمه علی رامین. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

قادری، ع. و مراثی، م. (۱۳۹۳). پژوهشی در تعریف و تحدید انواع هنرهای مشارکتی- تعاملی. مجله جهانی رسانه - نسخه فارسی، ۹(۱)، ۱۹۱-۲۲۶.

کرول، ن. (۱۳۹۰). هنر، تعریف و شناسایی. چیستی هنر (مجموعه مقالات)، به کوشش گروه مترجمان، تهران: مرکز پژوهش‌های اسلامی صداوسیما، ۳-۴۰.

لوینسون، ج. (۱۳۸۷). زیبایی‌شناسی فلسفی؛ مروری اجمالی. زیبایی‌شناسی فلسفی و تاریخ زیبایی‌شناسی جدید، ترجمه فریبرز مجیدی، تهران: فرهنگستان هنر، ۹-۵۰.

ماونس، هـ (۱۳۷۹). درآمدی بر رساله ویتگنشتاین. ترجمه سهراب علوی‌نیا. تهران: طرح نو.

ویتگنشتاین، ل. (۱۳۸۷). پژوهش‌های فلسفی. ترجمه فریدون فاطمی. تهران: مرکز.

هنفلینگ، و. (۱۳۷۷). چیستی هنر. ترجمه علی رامین. تهران: هرمس.

Agudo, U., Arrese, M., Liberal, K. G., & Matute, H. (2022). Assessing emotion and sensitivity of AI artwork. *Frontiers in Psychology*, 13, 879088.

Almási, Z. (2023). AI? Predictive Media. Art. *Disegno*, 7(1), 106-117.

Andina, T. (2013). *The Philosophy of Art: The Question of Definition: From Hegel to Post-Dantian Theories*. (Natalia Iacobelli, Trans.). Bloomsbury Academic.

Bartlett, F. C. (1932). *Remembering: A study in experimental and social psychology*. Cambridge University Press.

Bell, C. (1915). *Art*. United States: Frederick A. Stokes.

Bell, C. (1916). *Art*. Chatto & Windus.

Berlyne, D. E. (1973). Aesthetics and Psychobiology. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 31(4), 553-553.

Boden, M. A. (2004). *The Creative Mind_ Myths and Mechanisms*. Routledge.

Boden, M. A. (2007). Authenticity and computer art. *Digital Creativity*, 18(1), 3-10.

Chatterjee, A. (2022). Art in an age of artificial intelligence. *Frontiers in Psychology*, 13, 1-9.

Cohen, H. (1995). The further exploits of AARON, painter. *Stanford Humanities Review*, 4(2), 141-158.

Colebrook, C. (2002). *Understanding Deleuze*. Allen & Unwin.

Collingwood, R. G. (1958). *The principles of art (Vol. 11)*. Oxford University Press.

Cope, E. M. (1864). *Plato's Gorgias: Literally Translated, with an Introductory Essay, Containing a Summary of the Argument*. London: Bell and Daldy.

Danto, A. C. (1964). The Artworld. *The Journal of Philosophy*, 61(19), 571-584.

Dewey, J. (1934). *Art as Experience*. New York: Penguin.

Dickie, G. (1969). Defining art. *American Philosophical Quarterly*, 6(3), 253-256.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-14]

[DOI: 10.22034/15.58.37]

Dutton, D. (2009). *The art instinct: Beauty, pleasure, and human evolution*. Bloomsbury Press.

Fokt, S. (2014). The Philosophy of Art: The Question of Definition: From Hegel to Post-Dantian Theories. *The British Journal of Aesthetics*, 55(1), 122-125.

Gangadharbatla, H. (2022). The role of AI attribution knowledge in the evaluation of artwork. *Empirical Studies of the Arts* 40(2), 125-142.

Gaut, B. (2000). Art as a Cluster Concept. In N. Carroll (Ed.), *Theories of Art Today*. University of Wisconsin Press, 24-44.

Gaut, B. (2005). The Cluster Account of Art Defended. *British Journal of Aesthetics*, 45, 273-288.

Guoa, Z. & Guib, J. (2021). Definition of Artists. *people*, 3(9), 8-10.

Hanfling, O. (1992). *Philosophical Aesthetics: An Introduction*. Blackwell.

Hazelwood, C. (2021). Practice-centered pluralism and a disjunctive theory of art. *The British journal of aesthetics*, 61(2), 213-227.

Hertzmann, A. (2018). Can computers create art?. *Arts*, 7 (2), 18. MDPI.

Jirousek, C. (1995). *The Evolution of the Idea of Art. Charlotte Jirousek*. http://char.txa.cornell.edu/ART/FINEART/EVOLIDEA/evolidea.htm (2025-05-07).

King, M. (2002). Artificial Consciousness-Artificial art. In Stuart Mealing (Ed.), *Computers and Art* (pp. 143-159). Intellect.

Kristeller, P. O. (1952). The modern system of the arts: A study in the history of aesthetics (II). *Journal of the History of Ideas*, 17-46.

Kurt, D. A. (2018). *Artistic Creativity in Artificial Intelligence*. (Master's Dissertation, Radboud University).

Langer, S. K. (1953). *Feeling and Form*. Charles Scribner's Sons.

Levinson, J. (1989). Refining Art Historically. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 47(1), 21-33.

Lopes, D. M. (2014). *Beyond Art*. Oxford University Press.

Mazzone, M. & Elgammal, A. (2019). Art, Creativity, and the Potential of Artificial Intelligence. *Arts*, 8(1).

Messingschlager, T. V., & Appel, M. (2022). Creative artificial intelligence and narrative transportation. *Psychology of aesthetics, creativity, and the arts*.

Messingschlager, T. V., & Appel, M. (2023). Mind ascribed to AI and the appreciation of AI-generated art. *New Media & Society*, 0(0), 1-20.

Novitz, D. (1998). Art by another name. *British journal of aesthetics*, 38(1).

Ragot, M., Martin, N., & Cojean, S. (2020, April). Ai-generated vs. human artworks. a perception bias towards artificial intelligence?. In *Extended abstracts of the 2020 CHI conference on human factors in computing systems* (pp. 1-10).

Ruckstuhl, F. W. (1916). What Is Art? A Definition. The Art World, 1(1), 21-28.

Tatarkiewicz, W. (1980). *A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics*. Melbourne International Philosophy Series, 5.

Tolstoy, L. (1904). What is art? (A. Maude, Trans.). New York, NY: Funk & Wagnalls Company.

Volt, M. (2002). Doing Justice to Traditional Aesthetic Theories: Weitz Reconsidered. *Trames*, 6(3), 266-279.

Weitz, M. (1956). The Role of Theory in Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15(1), 27-35.

Wittgenstein, L. (1986). *Philosophical investigations*. (G. E. M. Anscombe, Trans.). Basil Blackwell.

Wittingslow, R. M. (2024). Critical Contextual Aestheticism. *Debate in Aesthetics*, 19(1), 9-22.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-14]

[DOI: 10.22034/15.58.37]

COPYRIGHTS

Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Kimiya-ye-Honar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-14]

[DOI: 10.22034/15.58.37]